

GRAFIKA POLSKA XIX WIEKU JAKO ŹRÓDŁO DO BADAŃ NAD STROJEM LUDOWYM*

Według definicji podanej przez Jerzego Topolskiego, potencjalnym źródłem historycznym jest wszystko to, co zawiera informacje o faktach historycznych potrzebnych dla sformułowania odpowiedzi na pewien problem¹. Aby źródło ikonograficzne można było traktować jako dokument historyczny muszą być spełnione dwa warunki: źródło musi być pierwotne i musi być wiarygodne, czyli ma opisywać stan zgodny z rzeczywistością².

W odniesieniu do ikonografii za źródło pierwotne należy uważać takie, które jest oparte na autopsji i nie jest ani przerysem, ani kopią. Aby ustalić wiarygodność źródła ikonograficznego, należy przeprowadzić tę samą procedurę weryfikacyjną, co w odniesieniu do dokumentu pisanego, czyli przeprowadzić zarówno krytykę zewnętrzną, jak i wewnętrzną³.

Krytyka zewnętrzna utożsamiana jest z badaniem autentyczności źródła i odpowiada na pytanie, czy przekaz nie został sfalszowany. Sprawdzenie wiarygodności rysownika czy malarza następuje często po ustaleniu danych biograficznych. Stwierdzamy wówczas, czy wykonawca był w miejscowościach, z których pochodzą rysunki, gdzie i w jakich warunkach je robił. Krytyka wewnętrzna rozpatruje relacje między informacją a rzeczywistością, czyli bada wiarygodność informacji zawartej w przekazie ikonograficznym. Weryfikacja materiału źródłowego polega na ustaleniu, czy przedstawione rysunki znajdują potwierdzenie w innych materiałach opisowych i ikonograficznych, według zasady przyjętej przez historyków, zestawienia dwóch źródeł czy dwóch świadectw niezależnych.

Zasady te są ogólnie znane, lecz ich stosowanie w stosunku do materiałów ikonograficznych zwłaszcza na terenie etnografii nie zawsze było respektowane. W nowszych podręcznikach historycznych o ikonografii mówi się niewiele, pozostawiając tę dziedzinę historykom sztuki⁴, lecz ci ostatni interesują się tylko niektórymi wybranymi zagadnieniami.

Zestawiając dwa typy źródeł historycznych dotyczących ubiorów ludowych: źródła ikonograficzne i przekazy pisane, stwierdzamy przewagę materiału rysunkowego nad opisowym, zwłaszcza gdy materiały rysunkowe są uzupełnione kolorem i zawierają konieczną dokumentację w postaci podpisów. Skróciwość materiału wizualnego, możliwość uchwycenia niejako jednym wejściem zestawów kolorystycznych, częściowo nawet kroju ubioru, kształtu sylwetki, wyglądu poszczególnych elementów stroju i ich zdobnictwa sprawia, że uzyskuje się materiał syntetyczny o dużym znaczeniu. W jednym układzie przedstawieniowym zawarte są prawie wszystkie relacje pomiędzy poszczególnymi elementami ubioru. Natomiast przy opisie słownym, gdzie często spotykamy niezdefiniowane pojęcia i wieloznaczne terminy, u czytającego z reguły następuje subiektywna interpretacja tekstu, a wyobrażenia podświadomie dokonuje rekonstrukcji elementów opisowych nie zawsze zgodnej z intencjami autora opisu. Równie subiektywna jest interpretacja kolorów, ponieważ piszący z reguły nie odwołują się do jakiegś skali barwnej, w której poszczególne barwy byłyby znormalizowane⁵.

Jeżeli w analizie ikonograficznej posłużymy się elementami teorii informacji według schematu opracowanego przez

Shannona⁶, wówczas cały układ przekazu sprowadzimy do prostych elementów: 1 — źródła informacji, 2 — nadajnika przekazującego, 3 — kanału przekazującego zakodowane sygnały, 4 — odbiornika, 5 — przeznaczenia. Jeśli w drodze analogii poszczególne etapy wymienione przez Shannona zastosujemy do przekazu ikonograficznego, otrzymamy wówczas: 1 — rzeczywistość będącą przedmiotem ujęcia rysunkowego, 2 — nadajnikiem będzie osoba rysownika, przekazującego zgodnie ze swoimi umiejętnościami i wymaganiami epoki wyrażone za pośrednictwem pewnej techniki znaki obiektów, stanowiących przedmiot jej zainteresowania, dalej 3 — kanałem będzie tu zobiektywizowany w postaci pewnego zestawu kresek czy plam barwnych rysunek, akwela, grafika czy obraz olejny oraz wytwór plastyczny, który dla 4 — odbiorców (historyków, muzeologów, publiczności) staje się źródłem do badań, przedmiotem interpretacji i estetycznej kontemplacji, jednym słowem przedmiotem odbioru⁷. 5 — Utrwalona w ten sposób i zobiektywizowana cząstka minionej rzeczywistości znajduje swoje miejsce przeznaczenia w tęgach kolekcjonerów, w zbiorach bibliotecznych, archiwalnych czy muzealnych, które z kolei mogą być przekazywanymi w dalszym łańcuchu przekazywania i przetwarzania informacji. Ten prosty schemat może być pomocą przy badaniu stopnia zniekształcenia przekazu ikonograficznego oraz przy śledzeniu przyczyn, które je wywołują. Szczególnie znamienne będą tu zniekształcenia wywołane cechami stylu epoki, zwłaszcza dla 1. poł. XIX w., w którym dominował romantyczny model sylwetki ludzkiej o specyficznych teatralnych gestach, lalkowatych twarzach, daleki od realistycznego ujęcia.

Na podstawie XIX-wiecznego materiału ikonograficznego, głównie grafiki i malarstwa, można prześledzić w dokumentowaniu realiów charakterystyczną ewolucję sposobów widzenia kostiumu chłopskiego. W 1. poł. XIX w. spotykamy się z próbami uogólnienia i wyrażenia różnorodności ubiorów w postaciach typowych. Przyjmujemy, że przedstawienia graficzne czy malarskie są dokonywane na podstawie świadomego wyboru, lecz jednocześnie stawiamy pytanie, czy cechy kostiumologiczne podane przez artystę są reprezentatywne dla przedstawianej grupy wiejskiej czy miejskiej. Czy przedstawiany ubiór był noszony powszechnie i w jakim zasięgu? Jednym słowem, czy był to ubiór typowy? Na te pytania nie daje już odpowiedzi materiał ikonograficzny. Musimy sięgnąć do źródłowych materiałów pisanych i zestawzić je z ikonografią. Wówczas można ocenić, na ile rysunek był zgodny z ubiorem typowym.

W 2. poł. XIX w. w związku z filozofią pozytywistyczną i tendencjami realistycznymi w malarstwie, jak również dzięki szeroko uprawianemu malarstwu rodzajowemu, zaczęto w sposób bardziej świadomy realizować zasadę reprezentatywnego wyboru malowanych modeli. Za istotne zaczęto uznawać nie tylko cechy „malowniczości”, ale syntezę cech antropologicznych, psychofizycznych i kostiumologicznych⁸. W podpisach pod obrazami posługiwano się określeniem „typ ludowy”. Określenie to zasługuje na baczną uwagę i analizę, ponieważ miało znamionować nie tyle indywidualnego człowieka, narysowanego na podstawie oglądanego modelu, ale cechy uogólnione, istotne, stanowiące

syntezę indywidualnych cech danej grupy regionalnej. Na te szczegóły zwraca uwagę Mieczysław Treter⁹, który, poza krytycznie ustosunkowanym do materiałów ikonograficznych Bronisławem Malewskim¹⁰, bodaj pierwszy zwrócił uwagę etnografów na cenne materiały ikonograficzne i dokumentalne zawarte w malarstwie rodzajowym¹¹.

Malarze patrzyli na wieś oczami artystów i dokumentowali w zakresie ubiorów te cechy, które z malarskiego punktu widzenia zasługiwały na uwagę. Jeżeli okazy wzorcowe w postaci „typów ludowych” i materiały kostiumologiczne były istotnie reprezentatywne dla grupy, wówczas wartość dokumentalna malarstwa rodzajowego może stać się cennym źródłem dla etnografa¹². Jeżeli natomiast w malarstwie rodzajowym dominowały oceny estetyczne, a realia były przetwarzane, aby wywołać estetyczne przeżycie, wówczas obraz funkcjonował tylko jako dzieło sztuki.

Szczególnie interesujące dla etnografa są obrazy datowane, które można powiązać z konkretnym regionem czy miejscowością. Oprócz szczegółów ubiorów często dokumentują one zajęcia, warunki pracy, sytuację życiową. Istniejące napisy czy tytuły nie zawsze ułatwiają zadanie; najczęściej są zbyt ogólnikowe — dopiero na podstawie posiadanego zasobu wiedzy należy je rozszyfrować i odpowiednio zinterpretować¹³.

W grafice, podobnie jak i w XIX-wiecznym malarstwie rodzajowym, przynależność społeczna jest określana nie tylko za pomocą ubiorów wiejskich, ale i charakterystycznych atrybutów czy rekwizytów o różnym stopniu konwencjonalności w zależności od panującego stylu. Atrybuty określały w sposób jednoznaczny główne lub uboczne zajęcia zawodowe i przynależność stanową w obrębie feudalnej hierarchii. W rękach mężczyzn odzianych w odświętne sukmany, które nigdy nie były używane jako ubiór roboczy,

pojawiały się drewniane łopaty okute na końcach żelazem, widły, kosy, czasem grabie, a bardzo często zwyczajna laska, bat pasterski, ciupaga czy fajka. Kobiety natomiast, gdy wędrowały na pole, niosły w rękach dwojaczki, sierpy lub grabie, a najczęściej koszyki o różnym kształcie. W ujęciu romantycznym w rękach kobiet widzimy kwiaty (moda na noszenie kwiatka i chusteczki w rękę, zwłaszcza gdy do kościoła wędrowały panny, utrzymała się w niektórych okolicach Polski do II wojny światowej). Mężczyźni i kobiety przedstawiani są często z rekwizytami obrzędowymi: różgami weselnymi, ręcznikami. Spotykamy także dziewczęta ofiarowujące chłopcu pisanki, jak na akwareli Franciszka Ksawerego Proka, przedstawiającej dwie dziewczyny i młodzieńca z okolic miasteczka Dynów (il. 44), czy na innej akwareli tego malarza — dziewczynę ofiarowującą chłopcu wstążkę (il. 46)¹⁴.

Niektóre atrybuty czy rekwizyty są szczególnie interesujące, zwłaszcza jeżeli będziemy je interpretować w świetle szerszych materiałów porównawczych historycznych i geograficznych. Należy do nich charakterystyczna, zwinięta w wałek płachta, podobna do zwoju płótna, pojawiająca się pod pachą kobiet. Spotykamy ją w reproduktowanej przez Bystronia akwareli Norblina, przedstawiającej Lubliniankę¹⁵, a także u kobiet z grupy Mazurów w litografiach Jana Lewickiego¹⁶.

W akwarelach Kajetana Wincentego Kielisińskiego z takim zwiniętym płatem płótna pod pachą występuje mieszcza z Liska, z dawniejszego cyrkułu sanockiego. Ubrana jest ona we wzorzysty, długi kaftan, pod nim ma granatowy gorset zapinany na guziczki, wzorzystą, długą spódnicę i na niej białą zapaskę. Ubioru dopełniała wiązana w zawój wzorzysta tybetka. Szczegóły wskazują, iż jest to ubiór odświętny.

1





II. 1—3. Miedzioryty kolorowane wg rys. Michała Stachowicza, ryt. Sebastian Langer, 10,7 × 12,8 cm. Zbiory Muz. Etnogr. w Krakowie.





Wiem mi Kasimierz, że ja cię serbuję
 I w Krótko po ziniw, z łob, cię zaślub
 Bo to jest kuznami zwiard, że przysta, ci
 Zenisz przed zbiorem, ty, Kto zenisz, zniadło



Ze ty będziesz moją, to się już nie zmieni
 Ale nie zafrymam z łubom, do jesienn
 By gdy nie mam teraz srebra ani miedzi
 To nie mozę kiedru, dać na zapowiedzi
 By gdy się umiem, jaszyn, potkiwać
 To się już ma, w tym, wesele, chłopek.

Występowanie płachty zwiniętej w wałek interpretuje Agnieszka Dobrowolska jako rekwizyt ubioru miejskiego genetycznie wywodzący się z białej płachty. Pozostaje on pod wpływem mody zachodniej, a współwystępuje często z renesansowym czółkiem¹⁷. Uzasadnia ona, iż jest to dawna, spotykana u Słowian płachta naramienna noszona w różnej formie: narzucana na ramiona i wiązana na piersiach, bądź noszona na głowie, a nazywana rańtuch, łoktusza, płachta, nadkrywka. Zasięg występowania tego wałka pokrywa się dokładnie z zasięgiem Słowian zachodnich. Tak więc zasięg tego archaicznego elementu ubioru należałoby rozszerzyć o dalsze, wskazane wyżej tereny, zgodnie z wnioskami, jakie nasuwa omówiony tu materiał ikonograficzny.

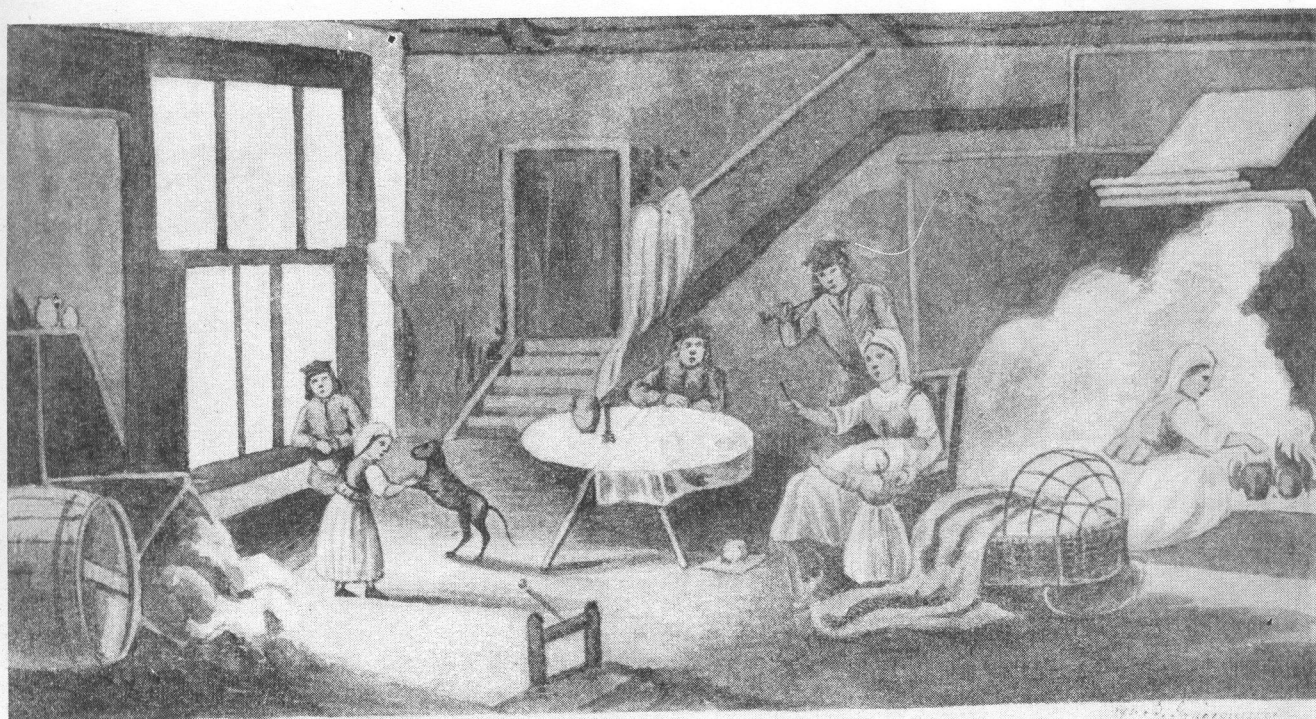
*

Przekazy ikonograficzne dziewiętnastowiecznych ubiorów ludowych występują w malarstwie bądź w grafice w postaci rysunków, akwarel, w kolorowanych lub nie kolorowanych miedziorytach, w akwafortach, litografiach oraz drzeworytach, funkcjonujących jako ilustracja książkowa, ilustracja dla czasopism lub jako grafika ulotna, a nadto w pocztówkach oraz fotografii. Grafika najczęściej ilustrowała jakiś tekst, ale bywała też z żadnym tekstem nie związana, jak: ryciny czy litografie tworzące cykle ilustracyjne, a wydawane najczęściej w albumach o zwartych poszytach lub w postaci luźnej. Luźne tablice zwłaszcza w starszych albumach są często zdekompletowane, a dokładna ich ilość jest obecnie trudna do ustalenia, wobec kilku różnych wydań i braku danych w bibliografiach. Powstawały one w związku z działalnością wybitnych malarzy, jak Norblin, Gerson czy Matejko, często jako materiały studyjne na marginesie ich działalności. Materiały do kostiumologii historycznej zbierał również i grafik Kajetan Wincenty Kielisiński, lecz zamierzone przez niego wydawnictwo nie doszło do skutku z braku niezbędnego na ten cel funduszu. Dziewiętnastowieczne ilustracje ubiorów ludowych były niekiedy wykonane na specjalne zamówienie osoby piszącej tekst. Np. Łukasz Gołębiowski do tablicy z ubiorami ludowymi dla swojej książki *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony* (Warszawa 1830) wykorzystał materiały już istniejące, ryciny Stachowicza i Norblina, a dla uzupełnienia brakujących przykładów pewnych regionów zwrócił się do swoich krewnych i znajomych z prośbą o nadesłanie szkiców z natury. W jego tablicy zawierającej 44 typy ubiorów znalazły się również rysunki Wójcieckiego, przedstawiające Hueuła, Rusina, Rusinkę, Mazura w świątecznym stroju i dwa rysunki Kurpiów, rysunki szwagra Gołębiowskiego — Rabcowicza, przedstawiające mężatkę w Pińskim, Pińczuka i dziewczynę wiejską z Pińskiego. Ponadto pięć rysunków ubiorów z Podola wykonała siostra Gołębiowskiego, Dorota Petre. Gołębiowski jest tu chwalębnym wyjątkiem¹⁸, przeważnie bowiem piszący książki w owym czasie rzadko podawali źródła swoich rycin.

W rzadkich przypadkach autor tekstu był ilustratorem zarazem, jak to widzimy w książce Walerego Eliasza Radzikowskiego poświęconej kostiumologii: *Ubiory w Polsce i u sąsiadów*¹⁹. Wiele dziewiętnastowiecznych albumów zawierających ciekawy materiał do historii ubiorów ludowych nie zawiera ani spisu tablic, ani komentarza, a napisy są bardzo często ogólnikowe i niewiele mówiące. Te skądinąd powszechnie znane sprawy poruszam tutaj dlatego, aby uwytłócić funkcję grafiki jako źródła niekiedy samoistnego w I. poł. XIX w., które wymagałoby obecnie uzupełnienia, a więc opisu i komentarza etnografa czy kostiumologa, drugi natomiast typ, tj. ilustracja książkowa wymaga krytycznego ustosunkowania się zarówno do ilustracji, jak i tekstu pisanego w XIX w. Zwłaszcza w przypadku, gdy mamy do czynienia z drukowaniem rycin przez różne wydawnictwa XIX w., istnieją możliwości powstania błędów w sposobie interpretacji przy wykorzystaniu rycin, w błędnych lub



6



Współczesne malowanie błyskawiczne przez Michała Stachowicza, będącego w domu polskiego. W. Józefowa na ścianie w Krakowie

7



Wzrost smaltowania Michała Stachowicza, podległego w domu probostwa P. Szczepana na Piaszku w Królestwie.

8



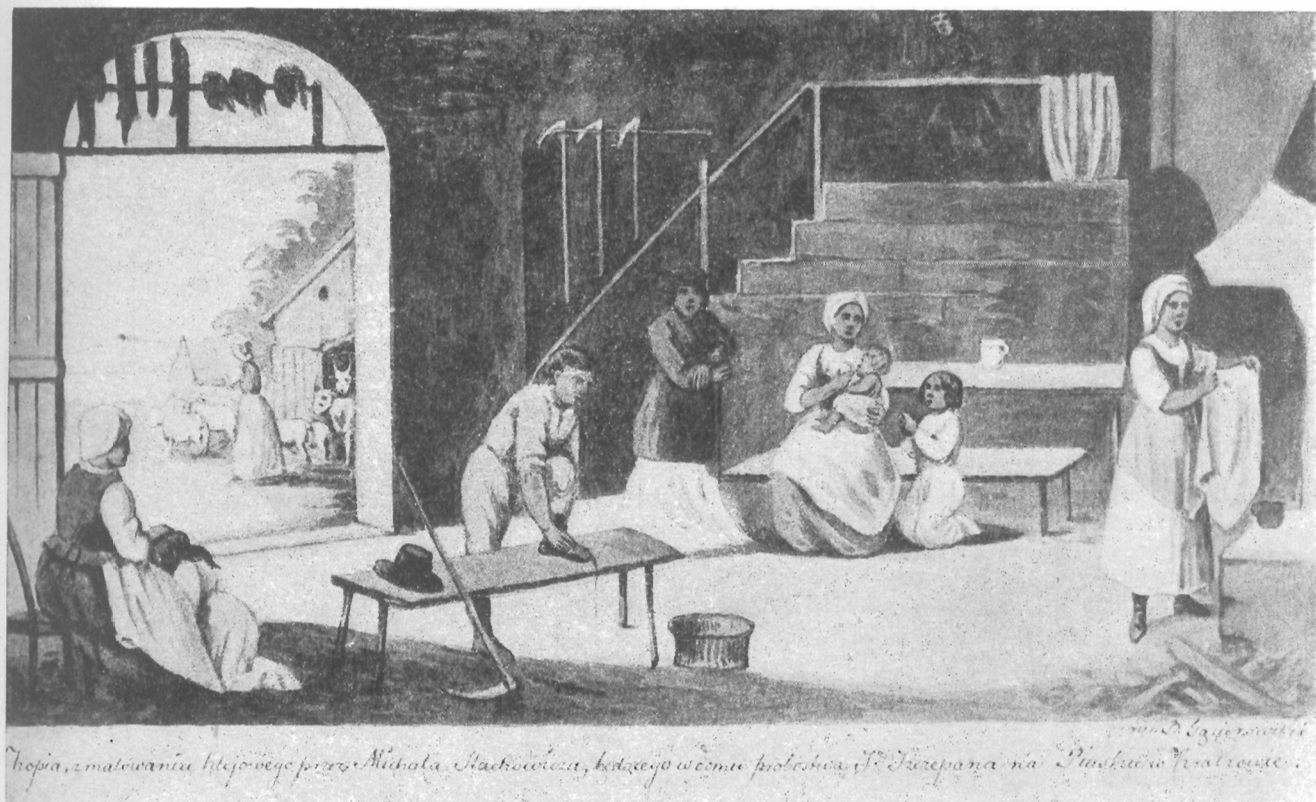
Wzrost z malowania Michała Stachowicza, podległego w domu probostwa P. Szczepana na Piaszku w Królestwie.

9

10



Wzrost smaltowania Stępiwego, przez Michała Stachowicza, podległego w domu probostwa P. Szczepana na Piaszku w Królestwie.



11



12

Il. 8. Pochód na ślub, 9 × 27 cm. Il. 9. Powrót od ślubu, 9 × 28,5 cm. Il. 10. Śniadanie, 11,7 × 23,7 cm. Il. 11. Poranek na wsi, 12,4 × 23 cm. Il. 12. Odpoczynek południowy, 12,6 × 24 cm.

zbyt ogólnikowych podpisach, które później powodowały błędne interpretacje, czy w zastosowaniu niewłaściwych kolorów przy ręcznym kolorowaniu rycin lub litografii. Przykładów dostarczy nam późniejsza analiza różnych typów grafiki.

Istnieje jeszcze mnóstwo ciekawych materiałów ikonograficznych, dotyczących nie tylko zresztą ubiorów ludowych, słabo spenetrowanych przez etnografów, mimo sygnałów w literaturze etnograficznej i w bibliografiach. Materiały te przechowywane w bibliotekach, archiwach oraz w zbiorach muzealnych czekają jeszcze na swojego odkrywcę, a w każdym razie na rejestrację w postaci indeksu rzeczowego, umożliwiającego zorientowanie się w zasobach źródeł. Odnosnie zbiorów i zasobów ikonograficznych utrudnia sytuację brak centralnej kartoteki zarówno zbiorów, jak i źródeł. Mimo żywiołowego rozwoju muzealnictwa w Polsce po ostatniej wojnie, sprawa ta pozostaje wciąż w sferze bardzo mglistych projektów.

Pierwsze wzmianki o konieczności zbierania materiałów ikonograficznych znajdujemy u ks. Hugo Kollataja w jego *Programie zbierania zabytków kultury ludowej* z 1802 r., gdzie pisze on: „.... (należy) ułożyć korespondencję po wszystkich częściach Polski dla zasięgnięcia jak najdokładniejszej wiadomości o obyczajach aktualnych wszystkich ludów tego kraju, a gdyby można, dostanie dobrych rysunków tych wszystkich obiektów, które nie dość jest opisać, ale je trzeba widzieć i czytelnikom w kopersztychach przedstawić”²⁰. Gromadzeniem materiałów ilustracyjnych m.in. również i do ubiorów ludowych zajmował się w I. poł. XIX w. zasłużony księgarz krakowski i wydawca Ambroży Grabowski²¹. Przegląd materiałów ilustracyjnych dla XIX w. daje na łamach „Wisły” w 1904 r. Bronisław Malewski, który w sposób arbitralny, a nie zawsze zgodny z rzeczywistością oceniał materiały ikonograficzne²². Mieczysław Treter niewiele później, bo w 1910 r., w lwowskim „Ludzie” publikuje zwięzły przegląd materiałów ikonograficznych, poczynawszy od XVIII w., poświęconych typom ludowym²³. Przegląd taki, ale w odniesieniu do materiału etnograficznego staropolskiego oraz typów ludowych Norblina, wniosło opracowanie Jana Stanisława Bystronia w 1934 r.²⁴ Warto tu wspomnieć o zasługach Seweryna Udzieli dla zbierania materiałów do ubiorów ludowych w postaci przerysów, plansz ubiorów, krojów, akwrel, fotografii, pocztówek a przede wszystkim oryginalnych eksponatów muzealnych. Jego teki dały podstawę dla utworzenia instytucji powołanej do udzielania porad i krzewienia wiedzy z zakresu ubiorów ludowych. Instytucją tą była Poradnia w Sprawach Strojów Ludowych Związku Ziemi Górskich, powstała w 1938 r. przy Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Niestety żywot jej był krótki — istniała tylko do wybuchu II wojny światowej²⁵. Na uwagę zasługuje sposób wykorzystania materiałów ikonograficznych przez Tadeusza Seweryna. Sięgnął on do grafiki staropolskiej i przez etnograficzną interpretację drzeworytów znacznie wzbogacił naszą wiedzę o realiach wsi, w tym także o ubiorach ludowych w okresie od XVI do XIX w.²⁶ Krytyczny i wyczerpujący przegląd materiałów ikonograficznych dla regionu krakowskiego, niestety bez ilustracji daje Anna Kutrzebianka w 1952 r. w „Ludzie”²⁷. Materiały ikonograficzne w szerszym zakresie wykorzystywała również Agnieszka Dobrowolska w swoich pracach nad ubiorami ludowymi²⁸, a szczególnie Janina Rosen-Przeworska w rekonstrukcjach ubiorów z okresu wczesnego średniowiecza i renesansu²⁹, Roman Reinfuss³⁰, a z nowszych opracowań — Aleksander Błachowski, rekonstruujący stroje plockie na



Wieśniak z okolic Krakowa.



Gajrodzina z Brannej pod Krakowem.

Il. 13—30. Rysunki piórkem, kolorowane akwarelą, 8,5 × 5,7 cm. Wyk. Kajetan Wincenty Kielisiński. Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie: ze zbioru Moszyńskich. Teki nr. 244.



Wiesniako w okolic Krakowa.



Przekupien w okolic Krakowa.



Wiesniako w Mogily pod Krakowem.



Surman w okolic Krakowa.



19 *Wiesniak z okolic Jędrz. Woj. Sandom.*



Wiesniak z okolicy Kurozwaka. Woj. Sandom.



20 *Wiesniak z Wiercia. Woj. Krakow.*



Dasienowyna z Pienkowa. W. Krak.



Pracownice miejskie z Pińczowa.



Chłopiec stolarski w Warszawie.



Pracownica z Wilgi. Wojew. Podlask.



Wielmożna z Górzkanie do Pradymka.



27



28

podstawie dziewiętnastowiecznych źródeł ikonograficznych³¹.

Stopień wykorzystania ikonografii dziewiętnastowiecznej odzieży w opracowaniach „Atlasu Polskich Strojów Ludowych” jest bardzo różny, uzależniony od terenu o bardziej reprezentacyjnych strojach, częściej malowanych i rysowanych oraz od możliwości badawczych poszczególnych autorów. Najogólniej można stwierdzić, iż autorzy „Atlasów” w większym stopniu wykorzystywali materiał fotograficzny zebrany w 2. poł. XIX w. i w okresie późniejszym, niż materiał ikonograficzny z 1. poł. Korzystali również z materiałów fotograficznych tworzonych przez siebie, tzn. posługiwali się eksponatami muzealnymi, ubierając w nie przygodne osoby dla prezentacji ubioru z określonego regionu.

*

Zainteresowanie kostiumologią i moda na specyficzne tematy rodzajowe w malarstwie i grafice, jak: postacie rzemieślników, domokrańców, przekupniów, chłopów — datowała się od XVII w. jako ogólnoeuropejski prąd w sztuce, o różnym nasileniu i przejawach, aż do połowy wieku XIX. W XIX w. było w Polsce wielu oryginalnych i utalentowanych artystów, którzy zajmowali się rysowaniem ubiorów ludowych, a także wielu odtwórców, popularyzujących czy powielających stworzone przez innych typy strojów. To szczególnie zainteresowanie strojem dziewiętnastowiecznym i jego krajową egzotyką, odkrywanie i tropienie wątków rodzimych było wynikiem specyficznej sytuacji Polski, rozdartej przez trzy zabory oraz uświadomioną przez ludzi światłych koniecznością zbierania pamiątek krajowych, zwłaszcza tych, które dotyczyły problematyki zaniedbywanego od strony badawczej ludu wiejskiego.

Wymienić tu należy w pierwszym rzędzie: Michała Stachowicza (1768—1825), Bogumiła Gąsiorowskiego (1819—1887), Jana Piotra Norblina (1745—1830), Kajetana Wincentego Kielisińskiego (1808—1849), Jana Lewickiego (1795—1859), Franciszka Ksawerego Preka (1801—1869), Wojciecha Gersona (1831—1901), Aleksandra Kotsisa (1836—1877), Walerego Eliasza Radzikowskiego (1841—1905), Jana Matejkę (1838—1893). Sporo materiałów w zakresie kostiumologii można znaleźć u rysowników i grafików działających w 2. poł. XIX w.: Franciszka Kostrzewskiego, Wincentego Bonawentury Biesiekierskiego, Elviro Andriollego, Apoloniusza Kędzierskiego, Juliusza Kossaka, Władysława Szernera, by wymienić tu tylko niektórych, związanych z wykonywaniem ilustracji dla czasopism. Temat to zresztą obszerny, wymagający osobnego omówienia.

Pod koniec XVIII i na początku XIX w. działał w Krakowie malarz Michał Stachowicz, który ma duże zasługi dla dokumentowania różnych typów zróżnicowanych i bogatych ubiorów krakowskich. Autor monografii o Stachowiczu, Jerzy Dobrzycki pisze w setną rocznicę śmierci tego płodnego malarza, wielce zasłużonego dla ikonografii dziejów ojczyźnych, zwłaszcza Powstania Kościuszkowskiego: „Dorobek jego prac wykazuje w nim zwłaszcza niezwykle talent do malarstwa rodzajowego, doskonałą obserwację typów z ludu i widoczną radość twórczą przy ich malowaniu. Stąd też wynika jego zainteresowanie ludem wiejskim, barwnym i dziarskim, do którego on pierwszy w malarstwie polskim potrafił się tak bezpośrednio zbliżyć. I on sam nawzajem był przez szeroką masę ludu najlepiej zrozumianym, umiając doń przemówić nieskomplikowaną narratywnością swych prac”³². Stachowicz malował w rodzinnym Krakowie, nie wciągnięty w wir wpływów malarstwa europejskiego ani w krąg artystycznego środowiska warszawskiego. Był malarzem dobrze



Strój letni świąteczny wieśniaczki z okolic Górali.



Z Korowajem w Medycei.

rozumiejącym potrzeby epoki, stąd wypowiedzi alegoryczne i pewien pierwiastek sentymentalizmu i sielankowości w jego przedstawieniach wiejskiego ludu. Popularność Stachowicza płynęła z jego patriotyzmu wyrażającego się w jego obrazach, w gloryfikacji czynnego oporu, jak również idei między-
stanowego solidaryzmu w przeciwstawieniu się przemocy wroga. Etnografów interesowałyby obrazy o tematyce ob-
rzędowej i historycznej, w których maluje wieśniaków jako
dzielnych kosynierów, w czasie zabaw i tańców, przedsta-
wienia mieszczan krakowskich oraz podmiejskie typy
rzemieślników i handlarzy. Należy tu krakowski lajkonik,
wykonany w 1820 r., który stanowił ozdobę kominka w pa-
lacu biskupów krakowskich, *Wesele krakowskie w karczmie*,
Przysięga Kościuszki na rynku krakowskim, *Powrót wojska*
i kosynierów spod Racławic w 1794 r. na tle rynku krakowskie-
go, *Powitanie wojska polskiego przez włościan z okolic Kra-*
*kowa*³³.

Spośród prac dotyczących ubiorów największą popu-
larność osiągnęła seria 12 kolorowanych medziorytów (wym.
108×63 mm) wykonanych na podstawie rysunku Stacho-
wicza, a sztychowanych przez Sebastiana Langerę w Wied-
niu. Seria ta z odpowiednimi podpisami przedstawiała
Krakowiaka w bogato zdobionej, granatowej sukmanie,
Krakowiankę (il. 1), Kijaka i Kijaczkę z Podgórze, parę
Skawiniaków, Proszowiaka w białej sukmanie i Proszo-
wiankę, „Szkalmierzaka” w brązowej sukmanie przewią-
zanej pasem z brzękadłkami i kobietę w rańtuchu „od
Skalmierza” (il. 2), Górala w brązowej guni oraz Góralkę
w białej spódnicy i zapasce, zielonym gorsecie, na głowie
i na ramionach narzuconej łoktuszy (il. 3). Czas powstania
tej serii dotychczas był nie ustalony, lecz po prześledzeniu
literatury można ją datować na ok. 1810 r.³⁴ Ilustrowała ona

anonimowy artykuł o Krakowiakach zamieszczony w *Ka-*
lendarzyku Krakowskim w 1811 r. Następny rok przyniósł
pięć „kopersztichów” kolorowanych, wykonanych przez
tych samych autorów, przedstawiających mundury wojska
polskiego Księstwa Warszawskiego. Te same ilustracje Kra-
kowiaków zdobiły dwa pierwsze wydania *Historycznego opisu*
miasta Krakowa i jego okolic (pierwsze wydanie w 1822 r.)
napisanego przez Ambrożego Grabowskiego. Impulsem do
napisania tego bardzo poczytnego dzieła, które miało aż
siedem stale uzupełnianych i udoskonalanych wydań, było
ponowne zamówienie u Sebastiana Langerę rycin wspania-
nych Krakowiaków przez księgarza Mateckiego w 1820 r.
po przejęciu przez niego księgarni Gröblowskiej³⁵. Ozdobiły
one również małą książeczkę Józefa Mączyńskiego *Włoszcianie*
okolic Krakowa w zarysie wydaną w 1858 r. oraz *Opowiadanie*
o ubiorach, zwyczajach i obyczajach Ludu Polskiego, wydaną
w 1863 r.³⁶ Ten sam cykl kolorowanych medziorytów, przy
pewnych drobnych różnicach, jak widać powtórnie rytowa-
nych przez Langerę, z podpisami w języku włoskim, został
użyty do zilustrowania bliżej mi nieznanego dzieła o Polsce³⁷
wydanego za granicą. Techniką litografii wydane zostały
również ręcznie kolorowane albumiki³⁸. Stachowiczowskie
Krakowiaki spotykamy również w postaci bardzo drobnych
miniaturek — naklejek³⁹. Cztery typy strojów, mianowicie
Skalmierzaków i Proszowiaków umieścił Józef Chociszewski
w popularnym podręczniku geograficzno-etnograficznym:
Malowniczy opis Polski czyli geografia ojczystego kraju (I wy-
danie w 1890 r., III wydanie 1907 r.). Książka ta zawiera
duży wybór ilustracji do dziewiętnastowiecznych ubiorów
ludowych, a przede wszystkim dziesięć kolorowych tablic
wykonanych na podstawie akwarel Eliasza Radzikowskiego.
Niedobitki tej serii były prezentowane jeszcze po II wojnie



Il. 31—34. Akwaforty K.W. Kielisińskiego. Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie. Tekst A. Grabowskiego — zbiór prac K.W. Kielisińskiego, nr 1004. Il. 31. *Wędrowni górale, druciarze*, 8,1 × 6,2 cm. Il. 32. „*Od Krakowa*” — *sąsiedzkie pogawarki*, 4,6 × 4,1 cm.

świątowej⁴⁰. W miedziorytach tych ręcznie kolorowanych występują pewne różnice kolorystyczne, będące wynikiem zastosowania niewłaściwych kolorów. Zmieniają one czasami ubiór i mogą wprowadzić w błąd, jak np. kolorowane na brązowo portki góralskie zamieszczone w II wydaniu Ambrożego Grabowskiego: *Kraków i jego okolice* (1830) lub korale na szyi Krakowianki, stanowiące rodzaj czerwonej obroży. Wydaje się, iż rytownik przetworzył nieco wzory Stachowicza, zwłaszcza gdy przedstawia typy ludowe w pełnej afekcji pozie i w teatralnym geście. Na ogół występowała paralelnie opis i przedstawianej ilustracji we wspomnianych wydaniach książkowych. Tak np. autor anonimowego opisu w *Kalendarzyku Krakowskim* na rok 1811 pisze o Krakowiakach: „Ubiór ich zwyczajny, który się tylko kolorem co do powierzchni sukni różni, iest: koszula pod szyją wąską tasiemką związana, spodnie skórzane szerokie na boty obwisłe, zomsy zwane, bóty iuchtowe z dużymi żelaznymi podkowami nakształt obcasów któremi zręcznie w tańcu kręsać zwykli, pas skórzany ćwieczkami nabijany i miosięznymi kółkami nawłócony, a u niektórych świecami guzikami wykładany, sukmana poniżej kolan z kołnierzem obdłużnym nakształt worka od sera ściętym, koloru najwięcej bernardyńskiego, sznurkiem kolorowym po bokach szeroko wyszywana, czapki ponsowe niskie z wąskim barankiem tym się różniące, i' jedni okrągłe, a drudzy czworogranne rogate noszą. Krakowiacy różnią się czasem sukmaną granatowego sukna, suto wyszywaną, którą karazya zowią, a w którą ubierają się najwięcej panowie, biorąc ich za fernali dworskich”⁴¹.

Opisy Mączyńskiego rozszerzają te dane, wprowadzając rozróżnienie na ubiór podmiejski Ogrodników i Kijaków. Tam też znajdujemy wzmianki o noszeniu mieszczańskich kapot i kaftanów przez Krakowiaków⁴².

Zmiany w ubiorach krakowskich, dynamiczna ekspansja mody krakowskiej następowała równolegle z przekształcaniem się samego ubioru pod wpływem rosnącej zamożności wsi po uwłaszczeniu i chęci zaznaczenia poprzez ubiór swojej

pozycji społecznej. Gina kobiece rańtuchy wypierane przez chustki pochodzenia fabrycznego, tak dalece, że nawet w zbiorach muzealnych brak ich z okolic Krakowa. Zmienia się i wzbogaca zdobnictwo gorsetów, a hafciarki wysilają się, by je urozmaicić cekinami, guziczkami, sutaszem, krepinkami i pasmanterią. Biały haft na chustkach wiązanych na głowie już w połowie XIX w. wypełnia coraz większą płaszczyznę. Pojawiają się nowe materiały, jak kwieciste tybety. Te narastające zmiany spowodowały, że w Kolbergowskim *Ludzie strój krakowski* wykonany według akwarel Tadeusza Konopki jest zupełnie innym ubiorem niż ten, który dokumentował Stachowicz.

Materiały te byłyby niepełne, gdybyśmy nie uwzględnili również działalności Stachowicza jako malarza zdobiącego wielkimi kompozycjami ściany domów. Wykonał on wiele takich malowideł, najbardziej znane — to dekoracja malarzka pałacu biskupiego, zamówiona przez biskupa Pawła Woronicza a zniszczona w czasie pożaru Krakowa w 1850 r. Malowidła ściennie odnotowane skrupulatnie przez Jerzego Dobrzyckiego znajdowały się w Rząsce pod Krakowem, Kościelnikach, Gnojniku, Lusławicach w Brzeskiem, Nawojowej i Tęgorborzu w Sądeckiem⁴³. Obok kompozycji alegorycznych wiele z nich przedstawiało sceny z życia wiejskiego. Niestety większość tych malowideł uległa zniszczeniu.

Dzięki przerysom Bogumiła Gąsiorowskiego, malarza krakowskiego, dochowały się cenne dla dokumentacji krakowskich ubiorów ludowych *Kopie z Malowania Michała Stachowicza Będącego w Domu Probostwa Św. Szczepana na Piasku w Krakowie*. Te kopie zupełnie nieznane etnografom, dotychczas nie publikowane, ocalały dzięki mrówczej pracy zbierackiej Ambrożego Grabowskiego, wklejone do jego *Teki*⁴⁴.

Kopie tworzące cykl obrzędowy zostały uzupełnione kilkoma akwarelami wykonanymi przez Bogumiła Gąsiorowskiego. Poza legendarnym *Założeniem Gnieszna*, wszystkie malowidła posiadają wartości etnograficzne. Cykl obrzędowy

zawiera dwie akwarelki Gąsiorowskiego: *Zmówniny czyli oświadczyzny i Potwierdzenie zmównin*, a następnie są kopiami z malatur Stachowicza, wykonanych farbą klejową, jak głoszą podpisy, w domu wspomnianego wyżej probostwa oraz jedna z malowidła ściennego z dworu w Rzęsce. Cykl Stachowicza składa się z obrazków zatytułowanych: *Pochód na ślub*, *Powrót od ślubu*, *Wiejskie wesele*, *Poranek na wsi*, *Śniadanie*, *Odpoczynek południowy* i *Przygotowanie do wieczery* (il. 6—12).

Dwie pierwsze akwarelki Gąsiorowskiego zawierają ciekawo szczegóły stroju krakowskiego, których nie odnajdujemy już w pomniejszych kopiach ze Stachowicza. Krakowiak w *Zmówninach* (il. 4) przedstawiony jest w białej sukmanie o czerwonych lamówkach, ozdobionej amarantowymi chwastami, przepasanej wąskim paskiem, spiętym klamrą, o jednym zwisającym długim końcu. Do pasa — przyczepiony nóż zwany „cygankiem”. Koszula, jak to było modno w owych czasach, spięta spinką z czerwonym koralem. Na głowie czerwona, niska rogatywka z pawim piórem. Ubiór dziewczyny ma zaznaczone również charakterystyczne szczegóły, jak czerwony haft na przyramkach koszuli, rękawy zakończone przymarśzczoną falbanką. Szyjka przymarśzczona, wszyta w wąski wyłożony kołnierzyk. Gorset granatowy z amarantową lamówką i z kaletkami u dołu, sznurowany. Spódnica różowa, biały fartuch. Na ramionach rańtuch zakończony czerwonym haftem. Na głowie — wiązana chusta czepcowa, a na niej upięte kwiaty. Jest to więc ubiór z około połowy XIX w. dobrze znany Gąsiorowskiemu z autopsji. Na akwareli *Potwierdzenie zmównin* (il. 5) chłopiec występuje w granatowej sukmanie, podbitej czerwonym sukmem, ozdobionej czerwonymi chwastami na przodzie i po bokach. Paradna biała koszula spięta jest spinką, wypuszczona na spodnie, przepasana pasem z brzękadłami i zdobiona u dołu pasem haftu⁴⁵. Spodnie koloru jasnożółtego są

prawdopodobnie wykonane ze skóry. Na nogach buty z cholewami, a na głowie — czerwona rogatywka z fantazyjnym pawim piórem.

Odpowiednikiem weselnego ubioru męskiego jest ubiór dziewczyny w granatowym gorseciku, sznurowanym na pierśiach i ozdobionym po obu stronach naszyciem z amarantowych chwastów. Spódnica żółta, na niej zapaska w drobne kwiatki. Na szyi dwa sznury koralu i niezbędny w tym obrzędowym stroju rańtuch, ozdobiony na końcach drobnym hafeikiem w kolorze czerwonym. Spuszczony warkocz związany jest na końcu wstążką. Na głowie chustka wiązana w czepiec, ustrojona przypiętymi kwiatkami. Opisany wyżej weselny ubiór miał uzupełniać cykl Stachowicza, a był wykonany zapewne na zamówienie Grabowskiego, który dopisał odręcznym pismem okolicznościowe wierszyki⁴⁶.

Przerysy akwarelowe z malatur ściennych Stachowicza zaczynają się od *Pochodu na ślub* (il. 8). Prawdopodobnie jest to wesele niezamożnego chłopca, który nie może sobie pozwolić na konie; wędrują więc na piechotę państwo młodzi, orszak zaproszonych gości i kapela. W pochodzie tym widać dwie dziewczyny w dożynkowych wieńcach na głowie — być może druhami są przodownice, a wesele odbywa się po żniwach, jak to wynika z wierszyków zanotowanych przez A. Grabowskiego. Kobiety są ubrane na białą, za wyjątkiem przodownic w granatowych, sznurowanych gorsetach i jednej kobiety na końcu orszaku. Mężczyźni w granatowych sukmanach — to zamożniejsi kmiotkowie, „muzyka” i dwaj chłopci odziani są — w kapelusze i w płótnianki. *Powrót od ślubu* (il. 9), to już inne wesele, z weselnikami na dwóch furach, z kapelą na pierwszej furze, zaprzężonej w dwie pary koni. Obok na konikach hasają drużbowie w granatowych sukmanach i czerwonych rogatywkach. U kobiet spotykamy czerwone i niebieskie gorsety, białe, wiązane na głowach chustki oraz rańtuchy.

Il. 33. Wędrowni górale, bandosi z dudami i gęslami, 10,8 × 8,3 cm. Il. 34. Odpustowy kramarz z Kalwarii, 6,2 × 5,5 cm.





Il. 35—42. Litografie ręcznie kolorowane, rys. Jan Lewicki, lit. E. Simon w Strasbourgu [w:] Leon Zienkiewicz. *Les costumes du peuple polonais.....* Zb. Bibl. Jagiellońskiej w Krakowie. Il. 35. *Krakowiacy — ubiór codzienny*. Il. 36. *Szkalimierzacy*. Il. 37. *Proszowiacy*. Il. 38. *Wielkopolanie*. Il. 39. *Górale Karpaccy na pasterstwie w Przedgórzach*.

Szczególnie interesujące jest *Wiejskie wesele* (il. 6), przerys z malatury w dworze w Rząsce. Niestety malatura nie zachowała się, prawdopodobnie została zniszczona w czasie przeróbki dworu w 2. poł. XIX w.⁴⁷ Wesele odbywa się na wolnym powietrzu przed karczmą. Część gości siedzi przy wyniesionych długich stołach, część tańczy krakowiaka, a reszta w malowniczych grupach siedzi na ziemi i stoi. Mimo naiwnej i prymitywnej formy tego obrazka uderza nas niewymuszona swoboda i wdzięk tańczących par i realistyczne przedstawienie akcesoriów stroju weselnego. W kwiatowych wieńcach na głowie występują trzy dziewczyny; jest wśród nich zapewne i panna młoda. Kobiety są odiane w kolorowe spódnice, białe zapaski i wielobarwne gorsety, czerwone, granatowe, a nawet zielone, ugrówce i liliowe. Na głowach — wiązane chustki. Mężczyźni odziani najczęściej w odświętne białe sukmany z czerwonymi chwastami, u większości koszule są przepasane pasem z brząkadłami. Widoczne są również i ciemnobłękitne sukmany z czerwonym podbiciem, ozdobione karmazynowymi chwastami. Koszule prawie wszyscy mężczyźni noszą wypuszczone na spodnie, zgodnie z panującym ówczesnie zwyczajem. Na głowach — kapelusze o stożkowatych i okrągłych główkach. Nie widzimy tu u mężczyzn ani kaftanów, ani mieszczkańskich kapot.

Następne akwarele zatytułowane *Poranek na wsi* (il. 11), *Śniadanie* (il. 10), *Odpoczynek południowy* (il. 12) oraz *Przygotowanie do wieczery* (il. 7) pochodzą z malatury domu probostwa św. Szczepana na Piasku w Krakowie. Dwie z nich przedstawiają wnętrze dworskiej izby czeladnej, krzątających się parobków i dziewczki w ubiorach codziennych; każda z nich ma białą, wiązaną chustkę na głowie, niebieski gorset, a niektóre z nich przepasane są płachtami złożonymi na dwa rogi: jeden róg krył przód spódnicy, drugi — tył. *Odpoczynek południowy* to typowa scena sielankowa na tle nadrzecznego krajobrazu: obok grającego na skrzypcach chłopca dwie przyglądające się dziewczyny i tańcząca na bosaka para. Chłopiec wznosił prawą rękę w górę, a dziewcz-



czyzna w tanecznym ruchu uchwyciła róg fartuszka, gestem pełnym gracji i wdzięku.

Zarówno malatury samego Stachowicza, pochodzące z 1. ćwierci XIX w. oraz późniejsze akwarele Gąsiorowskiego rozszerzają naszą wiedzę o ludzie z okolic podkrakowskich. Przerysy Gąsiorowskiego zasługują na pełne zaufanie, ponieważ zarówno wygląd zabytków kopiowanych, jak i wygląd malatur był przedmiotem opracowań i weryfikacji⁴⁸.

*

Twórczość Norblina jest już dostatecznie znana, spopularyzowana w licznych reprodukcjach książkowych w ciągu dwustu lat, które upływają od daty jego przyjazdu do Polski w 1774 r.⁴⁹ O znaczeniu Norblina dla etnografii napisał obszerną monografię Jan Stanisław Bystron. Szerog analiz Bystronia opiera się na Zygmuncie Batowskim⁵⁰. Norblin w swojej twórczości dokumentuje typy ludowe wiejskie, miejskie i podmiejskie, postacie różnych ulicznych sprzedawców, rzemieślników, żebraków, sceny w karczmach, gdzie mieszały się ze sobą przedstawiciele różnych warstw społecznych oraz charakterystyczne sceny uliczne w trzech ostatnich dekadach XVIII w. W pracy Bystronia znajdujemy nie tylko materiał opisowy, ale również krytyczną ocenę rysunków, a zwłaszcza zestawienie zachowanej w zbiorze Gabinetu Grafiki Muzeum Czartoryskich teki, zawierającej oryginalne rysunki i akwarele Norblina, ze sztychowanym wydaniem *Polskich Ubiorów Ludowych* wykonanych przez Debucourta w Paryżu. Bystron w sposób krytyczny ocenia twórczość Norblina, wyłącza z opisu rzeczy o niepewnej proveniencji z materiału, który przygotował Norblin dla Debucourta w postaci 81 rysunków i opatruje je stosownym komentarzem. Należy tylko żałować, iż 24 tablice, które Bystron opublikował w swojej pracy w 1934 r., nie są wydane w kolorze. Wydanie Debucourta, wykonane techniką kolorowego sztychu i techniką akwatinty posiada tak



37



38



39



Il. 40. Lublinianie w dzień weselny. Il. 41. Sitarze od Zamościa.

wielką subtelność i precyzję, że ... „patrzac na gotowe odbicia, nie myśli się, by to miały być rzeczy drukowane. Roboty jego mają ludzacy wygląd gwaszów lub akwarel; w mikroskopijnej ziarnistości akwatinty niknie suchosć sztychu, wszystko wychodzi jakby spod rzutu wilgotnego pędzla”⁵¹. Niezależnie od wysokich walorów technicznych wydawnictwa Bystron zarzuca Debucourtowi skonwencjonalizowanie tła i postaci. „Osoby wyglądają tu subtelniej niż we wzorze, o rysach bardziej poprawnych, ale też i bardziej banalnych; tło które już u Norblina było dość szablonowo zaznaczone, jest tu szczególnie opracowane, ale już zupełnie schematycznie, po miejsku (i po francusku)”. Nadto Bystron stwierdził błędy w podpisach: chłopka lubelska oznaczona jest w tłumaczeniu francuskim jako „Paysanne de Lithuanie”, Podlasianka figuruje jako „Paysanne de Polesie” itp.

Norblinowskie typy ludowe weszły do różnych książek polskich o treści etnograficznej jako ilustracje już w I. poł. XIX w. Wykorzystuje je Łukasz Gołębiowski w swojej tablicy ilustrującej *Lud Polski*, następnie posługuje się nimi Jan Lewicki, wykonując rysunki do wydawanego od 1841 r. dzieła Leona Zienkowicza: *Les costumes du peuple polonais*.

Inspirowanie się tematyką rodzajową, malowanie charakterystycznych typów żebraków, kalek, nędzarzy, sprzedawców oraz tematów zaczerpniętych z życia wsi zaznacza się szczególnie u uczniów Norblina: Michała Płońskiego i Aleksandra Orłowskiego.

*

Realizm w sposobach ujęcia tematu i styl rysunków z natury zw. „pittoresque” spotykamy w latach trzydziestych XIX w. u Kajetana Wincentego Kielisińskiego, grafika o mniejszej skali talentu, lecz równie płodnie jak Norblin dokumentującego ludową kostiumologię. Twórczość Kielisińskiego jest mniej spopularyzowana, a wiele jego prac nie doczekało się wydania ani komentarza.

Kielisiński wykonał mnóstwo rysunków z natury w czasie swoich wędrówek po kraju w latach 1832—1840, zrobił także ogromną ilość kopii ze znanych dzieł m.in. z Kodeksu Baltazara Behema, rysował ubiory historyczne, kopiował stare pieczęcie, miał szkicownik wypełniony przerysami z Norblina i innych malarzy, a to wszystko w celu wydania

albumu ubiorów⁵². Niestety, jak molocholijnie pisze Ambroży Grabowski w Tece poświęconej twórczości Kielisińskiego: „Ars longa, vita brevis” — nie danym mu było wydać dzieła, do którego przygotował wiele rytowanych blach⁵³. Dopiero po jego śmierci w 1849 r. udało się przedsięwzięciu księgarzowi poznańskiemu Janowi Konstantemu Żupańskiemu wydać *Album K. W. Kielisińskiego* w 1853 r. z rozproszonych już spuścizny po artyście⁵⁴.

Wydany *Album* spotkał się z surową oceną Kraszewskiego. Stwierdza on, że brak studiów u Kielisińskiego (choć biografowie Kielisińskiego podają, że uczył się rysunku u Piwarskiego), zastąpiony dużym talentem i pracowitością daje wyniki mierne, zwłaszcza w pejzażach. Natomiast podnosi słusznie cechy tak cenne dla miniaturzysty, jak dokładność, delikatność, sumienność i wielkie zamiłowanie w dokumentowaniu szczegółów, w kopiowaniu płaskorzeźb, pieczęci i starych ornamentów. „Pełno materyałów ciekawych do historii, stroju, do życia ludu, do obrazów miejscowości... Kielisiński niemal codziennie coś schwył, narysował i wrył — rozmaitość ogromna, a wśród tej ilości pełno rzeczy ciekawych. Album to pozostanie jako zażytek szacowny po artyście, który jak u nas ludzi wielu, nie dorósł tego czem być mógł i zmarł z obietnicą niedotrzymaną na ustach”⁵⁵.

Poza miniaturowymi, ale zawsze precyzyjnie wykonanymi akwafortami, Kielisiński pozostawił tekę akwarel — szkiców z natury, rejestrujących wiernie rozmaitość ubiorów ludowych. Materiał ten zasługuje w pełni na osobne opracowanie monograficzne, a szczególnie na staranne wydanie ilustracji barwnych, stanowiących bogaty materiał dla badaczy ubiorów ludowych. Tekę tę znajdowała się w zbiorze bibliotecznym Jerzego Moszyńskiego, a pozyskana została w 1929 r. dla Gabinetu Rycin Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie⁵⁶. Pierwszą wzmiankę w literaturze o akwafortach Kielisińskiego znajdujemy w artykule Zofii Ameise nowej, dopiero w 1938 r.⁵⁷

Teka liczy obecnie 93 kolorowe rysunki piórkiem (il. 13—29), wiernie oddające kolorystykę ubiorów ludowych i ich cechy charakterystyczne, jak zdobnictwo i sposób noszenia różnych części odzieży. Oprócz wieśniaków w ubiorach od



Il. 42. Podlasianie — Mazury.

świętynych rysuje Kielisiński sprzedawców krążących ze swoim towarem w koszykach na plecach, stolarskiego chłopca z Warszawy obwieszanego drewnianymi wyrobami, wśród których możemy dostrzec nie tylko stolki, ławeczki dla dzieci, zabawki, ale i nałożoną na głowę i ramiona szafkę na nocne naczynie, dalej koszykarza, sprzedawcę cebuli, furmana z kołomażnicą, tragarza, wędrownego sprzedawcę soku, Bojkę handlującego orzechami we Lwowie, pasterza w malowniczej opończy oraz interesujący cykl ubiorów obrzędowych z Medyki, koło Przemyśla (il. 30). Kielisiński różnicuje w swoich akwarelach ubiory na: dziewczęce, parobków, kobiet zamężnych, zamożnych gospodarzy oraz na ubiory noszone zimą i latem. Z samej Medyki, gdzie przebywał dłuższy czas, daje Kielisiński 17 plansz różnych ubiorów. Niektóre z nich są później przerysowywane i wykonane techniką kwasorytu⁵⁸.

Na uwagę zasługują bardzo staranne, jak na owe czasy, odręczne podpisy ich autora, stwierdzające proveniencję, datę wykonania, a w wypadku przerysu również autora pierwotnego rysunku. Takich przerysów spotykamy w tzw. Teco Moszyńskiego zaledwie parę. I tak Kielisiński przerysował na podstawie rysunku Jerzego Głogowskiego kobietę ze Szklą spod Lwowa (akw. nr 70) oraz Górala i Góralkę ze Stryjskiego (akw. b. nr). Być może w ubiorze kobiety ze Szklą uderzyło go bardzo interesujące nakrycie głowy, stanowiące rodzaj kapy i średniowiecznego podgębika, lamowanego u dołu czerwonym haftem, z chwastami w narożach⁵⁹.

Zasięg penetracji terenowych Kielisińskiego odzwierciedlony w jego akwarelach i akwafortach obejmuje okolice Krakowa, gdzie przebywał on przed 1834 r., i robił stąd wyprawy na całą okolicę. Odwiedził malowniczy Mników, cel wyioczek mieszczan krakowskich, we wsiach podkrakowskich zaobserwował wiele scen, które następnie rysował z zacięciem karykaturzysty (il. 32). Z Krakowa pochodzą kapitalne postacie sprzedawców chlebów „promnickich” (prądnickich), kramarzy handlujących książkami, mieszczi w dostatniej jupce, sprzedającej wota pod kościołem Panny Marii, wędrujących górali (il. 33), druciarzy (il. 31), bandosów, dudziarzy, lirników, dziadów. Na Kalwarii Zebrzydowskiej rysuje Kielisiński chłopca sprzedającego dewocjo-

nalnia (il. 34). Kram zaimprovizował kramarz z dwóch pionowych tyczek, połączył je sznurkami i zawiesił na nich płóciennę i papierowe obrazy, różańce, szkaplerze, kropielniczki i kropidelka, a na drewnianej ławie ustawił książki, lusterka, krucyfiksy i ulotne druki. Z Krakowa pochodzą również rysunki architektury, a na ich tle drobne postacie mieszczan, ulicznych śmieciarzy i wędrownych górali z dudami i narzędziami pracy.

Dalsze wędrowki po kraju w okolicy Krosna, Sanoka, Liska, Beska w 1834 r. przyniosły rysunki z natury tamtejszego ludu w ubiorach odświętnych i codziennych. Bogaty i barwny jest reportaż rysunkowy Kielisińskiego ze Lwowa i okolicy. W jego piórkowych rysunkach spotykamy nie tylko pojedyncze postacie, ale i małe scenki. Fascynowało Kielisińskiego zmieszanie się różnych grup kostiumologicznych, stąd rozmaitość rysowanych typów, jak na przykład proszalnego dziadka w malowniczej, łatanej opończy, lwowskiego tragarza, wędrownego sprzedawcę plecionych kołbalek, bednarza z Kulikowa, wieśniaka z Żółkiewskiego sprzedającego poziomki, lwowskiego lampiarza czy przepkupa.

Penetracje terenowe Kielisińskiego obejmują w okolicach Lwowa takie miejscowości, jak Kurowice, Gródek, Złoczów, Podhorce, dalej — okolice Sambora, Stryja, Bukowinę, a na Podolu w dawniejszym cyrkule stanisławowskim — wsie: Niżniów nad Dniestrem, Żnibród, miasteczko Jazłowiec i miasto Buczac nad Strypą. Szczególnie barwnie wygląda ok. 1836 r. korowód postaci z małego Jazłowca, gdzie mieszkańcy nosili zarówno paradny ubiór mieszczkański, jak i ubiór wieśniaczy.

W 1840 r. na zaproszenie Tytusa Działyńskiego Kielisiński przeniósł się do Kórnika w Poznańskim, tak więc Wielkopolska była następnym rejonem penetracji terenowych. Z terenu Wielkopolski zachowało się kilka jego akwafort, przedstawiających lud z okolic Kórnik, Kościana i Poznania. Trzy rysunki zostały zamieszczone w książeczce Jana Józefa Lipińskiego: *Piosnki Ludu Wielkopolskiego*, Poznań 1842, lecz nie podano autora rysunków. Słusznie więc włączyły te rysunki autorki Cichowicz i Orańska do spuścizny po Kielisińskim (być może zresztą, że w zbiorach kórnickich zachowały się oryginały z jego sygnaturą)⁶⁰.



Il. 43—47. Akwarele Ksawerego Preka. Zb. Gab. Graf. Bibl. Jagiellońskiej w Krakowie, I 180, 183—186. Il. 43. *Parobcy krakowiacy i parobek z okolic miasteczka Pilzna.*

Reasumując: ubiory ludowe u Kielisińskiego obejmują terytorium Wielkopolski, częściowo Mazowsze, a przede wszystkim Małopolskę: Ilzeckie, Sandomierskie, Krakowskie, Rzeszowskie, Pogórze i dawną Galicję wschodnią.

W akwarelach można odnaleźć różne szczegóły ubioru, które w 2. poł. XIX w. stanowiły coraz to radsze relikty, wypierane przez fabryczną produkcję. Tak więc Kielisiński notuje archaiczne zawicia, zawijki, łoktusze czy rańtuchy noszone na ramionach przez kobiety w lecie, a w zimie służące do okręcania głowy i zastępujące późniejsze chustki. Kielisiński zaznacza na rańtuchach mniej lub bardziej rozwinięte hafty, wykonane najczęściej czerwoną nitką. Było to tzw. „szycie czerwem”. Na głowach kobiet widzimy wiązane krótsze rańtuski lub również haftowane bawelnice, służące do przewiązywania czepców po ślubie przez mężatki. U dziewcząt spotykamy na głowach „hubki” lub „czółka” ozdabiane wieńcami żywych kwiatów i pękami wstążek. Często występowały w kobiecych ubiorach spódnice drukowane, zwane „wybijankami”. Rysowany na nich ornament jest na tyle wyrazisty, że można odczytać spionowane motywy roślinne o geometrycznej stylizacji, czasem tylko skromny ornament składający się z pasków i kropek. Wiernie są również oddane kolory spódnic drukowanych: tło jest najczęściej białe, a ornament — ciemnoniebieski lub czarny, niekiedy z dodatkiem koloru karminowego⁶¹. Występują też spódnice w miarowe prążki ciemnoniebieskie lub czerwone, wykonane z podobnego płócienka, z którego sztyto męskie spodnie. Pozostawił Kielisiński bogaty materiał rysunkowy z lat 1835 i 1836, dokumentujący noszone w okolicy Sieniawy, Przeworska i Radymna błękitne żupany kobiece o czerwonym podbiciu⁶². Również interesujący jest przegląd męskich sukman i charakterystycznego ich zdobnictwa, daleko odbiegający od stereotypowego wyobrażenia, że ubiór chłopca pańszczyźnianego był jednostajny i smutny.

Kielisiński pozostawił ogromne bogactwo materiału nie tylko do kostiumologii, ale również do ludowych obrzędów: rysował on scenki obrzędowe, jak chodzenie z turoniem, z gwiazdą, przedstawienie szopkowe oraz zwyczaje związane

z weselem z okolic Przemyśla. Ciekawe też są jego scenki obyczajowe z Krakowskiego, przedstawiające sąsiedzkie pogawarki, babę z miotłą bijącą chłopca wracającego z flachą wódki, zupełnie niewstydlive iskanie się małżeńskich par itp.

W zestawieniu ikonografii dla 1. poł. XIX w. nie można pominąć dzieła Leona Zienkowicza; *Les costumes du peuple polonais*⁶³. Bogato ilustrowane rysunkami Jana Lewickiego dzieło Zienkowicza było jedną z pierwszych etnograficznych książek o polskim ludzie, drukowaną za granicą, napisaną przez polskiego autora i ilustrowaną przez polskiego artystę. Jak głosi tytuł przedmiotem opisu były nie tylko stroje ludowe, lecz także zwyczaje, obyczaje, przesady ludu polskiego, litewskiego i ruskiego. Ponadto książka zawiera szereg wiadomości historycznych. Na 39 litografowanych rysunków, 17 jest poświęconych polskim grupom etnograficznym, 13 — grupom litewsko-ruskim, jedna — mieszczanom lwowskim, jedna — szlachcie, a 6 — ubiorom wojska polskiego z czasów Księstwa Warszawskiego. Napisy na poszczególnych planszach są sporządzone w czterech językach: polskim, francuskim, niemieckim i angielskim. Litografie są ręcznie kolorowane akwarelą i gwaszem, ponadto niezależnie od rysunku niektóre szczegóły stroju są uzupełniane kolorem. Dla orientacji czytelnika podam bibliograficzny wykaz litografii w brzmieniu oryginału: Krakowiacy — ubiór świąteczny, Krakowiacy — ubiór codzienny (il. 35), Szkalimierzy (il. 36), Proszowiacy (il. 37), Skawiniacy, Kijacy z Podgórze, Górale Tatrańscy (sic!), Górale Karpacy na Pasterstwie w Przedgórzach (il. 39), Mazury, Kujawiacy, Kurpie, Wielkopolanie (il. 38), Okrężne w Sandomierskiem, Lublinianie w dzień weselny (il. 40), Sitarze od Zamościa (il. 41), Podlasianie — Mazury (il. 42), Podlasianie — Rusini, Pińczuki, Mieszkańcy Puszczy Białowieskiej, Litwini (*Les Habitans des environs de Wilno, Mińsk, Grodno, et ceux la Samogitie*), Wieczór dziewicz w okolicach Mińska, Wieśniacy z okolic Grodna, Żmudzini, Wołynianki, Podolanie, Ukraińcy, Czumak w drodze, Mieszczanie od Lwowa, Wieśniaczki od Jarosławia, Bojki, Huculy, Szlachta polska w dawnych ubiorach; 5 litografii wojska polskiego, jedna: Powstańcy polscy z 1831 r.

Najbogatszą dokumentację ikonograficzną posiada tu grupa Krakowiaków, ilustrowana aż sześcioma planszami. Tu Lewicki powtarza pięć rysunków podwójnych par ze Stachowicza, a jeden rysunek Krakowiaka i Krakowianki w codziennym ubiorze — z Norblina. W innych rysunkach widać sylwetki przetworzone z Norblina, lecz nie we wszystkich. Potrzebne byłyby tu jeszcze inne materiały porównawcze, zwłaszcza że nie jest wykluczone, iż część rysunków wykonał Lewicki na podstawie autopsji, oraz być może, korzystał z materiałów Zienkowicza oraz dostępnej w owym czasie literatury. Lewickiego nazywano sztycharzem — rewolucjonistą. Był on człowiekiem bardzo zdolnym i utalentowanym, lecz pozostającym pod silnym wpływem francuskiej sztuki ilustracyjnej. Jego sylwetki chłopów polskich, jak to już podkreślano w literaturze, są dalekie od polskiej rzeczywistości. Są one wyrazem romantycznego widzenia ludu wiejskiego zgodnie z upodobaniami odbiorców swojej epoki. Jeżeli współcześni zarzucali Kielisińskiemu, że „był wiernym naśladowcą natury i że za mało starał się o uidealizowanie przedstawianego przedmiotu, w tym przynajmniej stopniu, w jakim pojęcie sztuki niezbędnie wymaga”, to Lewicki poszedł w kierunku przeciwnym, tzn. takiej idealizacji, która budziła sprzeciw nawet u Polaków w XIX w.⁶⁴

Mimo, że szereg litograficznych rysunków Lewickiego w książce Zienkowicza nie jest dla nas źródłem pierwotnym, książka jako całość spełniła bardzo ważną funkcję popularyzatorską, a poprzez ilustracje polskich ubiorów i zwyczajów rozpowszechniła w Europie znajomość naszej kultury.

Lewicki jeszcze raz rysował ubiory ludowe, w innym nieco ujęciu; w czasie codziennych wiejskich zajęć i prac,



44



45



46



47

Il. 44. Dziewczyny i młodzieniec z okolicy miasteczka Dynowa. Il. 45. Dziewczyna i młodzieniec z okolicy miasteczka Jasła.
Il. 46. Dziewczyna i młodzieniec z miasteczka Korczyny. Il. 47. Dziewczyna i młodzieniec z okolicy Krosna.

w *Kalendarzu Ściennym na Rok 1844*, wydany nakładem Józefa Cypcena w Krakowie. Kalendarz ten wkleił do swojej *Teki* Ambroży Grabowski. Przedstawia on Podlasian, Rusinów, rodzinę Mazurów przed chatą wraz z dziećmi, grupę Górali, krakowskich chłopów wracających z pracy, chłopów wielkopolskich wracających z jarmarku, a wszystko — na tle krajobrazu.

*

Niewielka ilościowo, lecz ogromnie cenna, jeżeli chodzi o dokumentację szczegółów ubioru, jest spuścizna malarska Ksawerego Preka. Akwarele jego powstały ok. 1832—1837 r.

Był on autorem albumu: *Wizerunki Znakomitych Ludzi w Polsce*. Album ten, wydany staraniem autora, składał się z kopii zachowanych w I. poł. XIX w. obrazów, nagrobków, rzeźb. Materiały etnograficzne tego głuchoniemego człowieka powstały w dążeniu, aby dać świadectwo możliwie wierne całemu środowisku. W spuściźnie, której część zapisał testamentem w 1863 r. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie — odnajdujemy wewnątrz w rodzinnym Nozdrzu, sceny z polowania, portrety najbliższych krewnych, służby, ubiory wiejskie, a przede wszystkim wizerunki znakomitych ludzi. Rysunki swoje wykonywał z podziwu godną pedanterią, zwłaszcza szczegóły ornamentyki strojów i detali ubioru,



Il. 48—50. Chromolitografie wg rys. Wojciecha Gersona, lit. E. Desmaisons z albumu *Costumes Polonais...* Zb. Bibl. Jagiellońskiej w Krakowie. Il. 48. Z okolic Krakowa.

Współcześni cenili wierność przedstawień, a późniejsi krytycy, jak Zofia Ameisenowa podnosili wartości dokumentalne jego akwarel. Prek był również autorem pamiętników, wydanych z rękopiśmiennej spuścizny przez Henryka Barycza w 1959 r.⁶⁵ Nie będziemy wnikać tutaj czy ocena artystycznej wartości sformułowana przez Barycza jest słuszna: „Pozbawiony należytego wykształcenia nie rozwinął w malarstwie ani większego rozmachu twórczego, ani nie wykazał inwencji. Obrazy jego cechuje sztywność, konwencjonalizm formy i prymitywna naiwność, w kompozycji znać błędy i operowanie szablonem... W swych obrazach etnograficznych stosował manierę rokokową, wymuskanie i cukierkową gładkość daleką od realistycznego ujęcia...” Być może właśnie dzięki tej specyficznej dla epoki romantycznej idealizacji akwarele Preka mają dla etnografa tak duże znaczenie. Wykonane są z taką dokładnością, że na ich podstawie można bezbłędnie zrekonstruować bogate zdobnictwo ubioru, a nawet odtworzyć częściowo krój pewnych jego detali. Choć malowane sylwetki Preka mają coś z elegancji ubiorów z żurnala, przedstawia on je na tle domków, szachownic pól, krajobrazu zróżnicowanego na dalekim planie, lecz bez troski o perspektywę, co nadaje jego obrazkom charakter malarstwa prymitywnego.

W swoich akwarelach, malowanych techniką nieskazitelną miniatury, Prek zestawia łącznie 27 postaci na 11 planszach o wym. 28 × 24 cm. Z okolic Krosna zachowały się dwie plansze, pokazujące 5 postaci w ubiorach (il. 47), z Sędziszowa Małopolskiego — dwie plansze z pięcioma ubiorami, z Korezyny — jedna plansza z dwiema postaciami, chłopca i dziewczyny, z okolic Jasła — dziewczyna i młodzieniec (il. 45), z Dynowa, k. Brzozowa — dwie dziewczyny i młodzieniec, z Pilzna i Krakowskiego — trzech parobków: dwóch Krakowiaków, furmanów, i jeden furman z Pilzna (il. 43), z okolic Szczawnicy — ubiory góralskie dziewczyny i młodzieńca, z Lubienia w okolicach Lwowa — nie kolorowane popiersie młynarza i młynarki oraz z rodzinnego Nozdrza —

karbownik w ubiorze ludowym i dwaj służący, odziani w stroje nieludowe.

Interesującym uzupełnieniem rysunków Preka są niektóre ustępy z pamiętników, dotyczące ubiorów ludowych. Uwagi te świadczą, że Prek nie był bezkrytycznym obserwatorem, ale starał się wytropić charakterystyczne różnice i wytłumaczyć ich przyczynę. „W Krościenku i okolicy włościanie ubierają się na święto w płaszcze białe z kołnierzami wycinanymi, sznurkami kolorowymi obszywane i pod szyją spięte, które nazywają mantą (manta), koszulę wykładają na spodnie, obeiskając ją szerokim skórzanym pasem. Kapelusz czarny z rondem to większym to mniejszym, opasany taśmą manszestrową, z przodu sprzączka błyszcząca. Na zimę zaś mają białe, tkane, wysokie czapki, które nazywają szlafmycą. Nazwiska niektórych włościan tej wioski, którą zamieszkujemy wskazują także, że ich ojcowie byli przychodniami z Niemiec. Niektórzy nawet nie mają fizjonomii polskiej”⁶⁶. W malowanych przez siebie planszach Prek zestawia zróżnicowane ubiory, lecz stara się przedstawić ubiór typowy dla zwiedzanej okolicy. Jako bystry obserwator, dużo podróżujący, podziwia bogate zdobnictwo strojów sądeckich, ocenia je okiem malarza już w 1841 r.⁶⁷ W zapisach pamiętnikarskich przedstawia ubiory Mazurów z okolic Jasła, daje opis ubioru wiejskiego z Dukli na Rusi, komentuje ubiory ze Szczawnicy w 1832 r.⁶⁸

O ubiorach z miasteczka Korezyna pisał: „Korezyna styka się z Odrzykoniem. Rzecz dziwna, że tamtejsi mieszkańcy różnią się widocznie od innych z nimi graniczących. Musiała tam niegdyś osiąść jakaś cudzoziemska kolonia. Ubiór kobiet podobny jest czeskiemu lub szląskiemu. Noszą spodnie niebieskie i takie same fartuszki. Dziewczęta wszystkie włosy zaczesują na tył; czoło przykryte jest dwoma lub trzema kolorami wstążek i przypięty do nich wieniec z ruty osobliwej formy, bo właśnie jak kubek zielony. Dziwić się trzeba, jak on się tam trzyma. Mężczyźni noszą popielate, jak oni nazywają brusliki. Jest to gatunek kapoty, a pod spodem kamizelka niebieska i spodnie tego samego koloru. Na głowie kapelusz mały, czarny. Jest wielu pomiędzy nich pijących kawę. Mało kto posiada grunt, nawijęcej tkaczy”⁶⁹.

Wojciech Gerson rozpoczyna swoją działalność artystyczną od wędrowek plenerowych, studiów krajobrazowych, szkiców i akwarelek typów ludowych, studiów architektury i obrazów religijnych⁷⁰. Plonem licznych wędrowek pieszych po kraju z okresu młodzieńczego jest zebrany materiał etnograficzny, dokumentujący różne typy ubiorów ludowych z lat 1849—1853, nie na podstawie kompilacji i przerysów z innych autorów, lecz na podstawie własnej obserwacji. Gerson był przede wszystkim malarzem, dlatego też walory estetyczne w wyborze malowanych modeli miały dla niego znaczenie dominujące. Nie był natomiast ani kostiumologiem, ani etnografem, o czym zapomina Malewski, komentując jego materiał ilustracyjny⁷¹. Materiały ikonograficzne pozostawione przez Gersona wzbogacają naszą wiedzę o ubiorach ludowych, lecz wymagają zarówno uzupełnienia, jak i komentarza etnografa.

W roku 1855 wydał Gerson album z litografowanymi ubiorami ludowymi pt. *Costumes Polonais, dessins d'après nature par Gerson, Lithographies par E. Desmaisons*, Publie par Daziano a Varsovie, Paris, Moscou et St. Petersburg, Imp. Lemercier, Paris. Album zawiera 14 plansz barwnych, wykonanych techniką chromolitografii z następujących terenów (wykaz w brzmieniu oryginału): Z okolic Suwałk, Z okolic Tykocina, Z okolic Płocka, Podlasianie, Mazury, Z okolic Sandomierza, z okolic Augustowa, Galicyanie, Z okolic Kujaw, Z okolic Krakowa (il. 48), Lublinianie (il. 49), Lublinianie (napis błędny, są to Krakowiacy), Krakowiacy (il. 50) (napis błędny, są to Lublinianie).

Gerson najczęściej zestawiał grupowo osoby na planszach, przedstawiał je w swobodnych gestach, z atrybutami w formie narzędzi pracy, jak sochy, drewniane łopaty, sierpy, zabawki w rękach dzieci, i umieszczał je na tle krajobrazu wiejskiego lub miejskiego oraz na tle wnętrza domu. Rysował to, co widział w czasie swoich wędrówek letnich, brak tu więc ubiorów zimowych.

Oprócz plansz pochodzących z wymienionego wyżej albumu, istniała znacznie większa ilość wykonanych przez Gersona plansz, które być może weszły do innego wydania albumowego niż oglądany przeze mnie egzemplarz z Biblioteki Jagiellońskiej, względnie nie zostały zlitografowane. Wskazywałoby na to stare tableau fotograficzne, wykonane przez J. Lissnera w Poznaniu z tytułem w języku polskim i francuskim, wykonane w 2. poł. XIX w. Chociaż przy tytule brak nazwiska Gersona, zestaw można zidentyfikować na podstawie fotografii plansz z wymienionego albumu i na podstawie cech stylistycznych. W owalne obramowanie wkomponowano 24 plansze, z których 10 nie było publikowanych w *Costumes*, nie są mi znane one z innych wydawnictw. Napisy pod fotografiami są podane skrótowo, bez tych błędów, które wkradły się do podpisów w albumie. Część jest sygnowana nazwami miast, w okolicach których rysunki zostały wykonane, np. Kraków, Warszawa, „Augustowo”, „Sandomirz”, Wilno, Grodno, Tykocin, Płock, Pleszew, Kurnik. Inne napisy — to nazwy grup regionalnych: Krakowiacy, Mazury (dwie plansze), Podlasianie, Lublinianie (dwie plansze), „Galicyanie”, „Galicyjskie Mazury”, a jeden napis dotyczy obrzędu „Wesele krakowskie”.

Gerson był ilustratorem części kolbergowskiego „Ludu”. Jego grupowe litografie w „Ludzie” nie pokrywają się na ogół z tym, co daje on w swoim albumie. W jakiej mierze plansze w „Ludzie” były wynikiem jego współpracy z Kolbergiem i jaka była ingerencja Kolberga, jego dezzyderaty odnośnie typów ubiorów dla różnych grup regionalnych — to wymagałoby jeszcze wyjaśnienia i opracowania.

*

Działalność Walerego Eliasza Radzikowskiego, malarza, ilustratora i popularyzatora polskich ubiorów ludowych rozwijała się w kilku kierunkach. W zakresie kostiumologii

historycznej poszukiwał i przerysowywał ze źródeł ikonograficznych i z różnych książek o kostiumach materiały dla ubiorów od IX—XV w., w tym także i dla ubiorów ludowych. Inny kierunek jego działalności — to rysowanie współczesnych ubiorów ludowych i ilustrowanie wielu swoich własnych prac oraz innych książek. Walery Eliaz jest autorem obszernej kostiumologii opartej na szerokim materiale źródłowym. *Ubiory w Polsce i u sąsiadów*, którą wydawał w ciągu 26 lat (por. przypis 19). Oprócz rysunków ujętych w tablice, dzieło to jest zaopatrzone w komentarz historyczny i objaśnienia do tabel z powołaniem się na źródła. Po raz pierwszy odnalezione przez niego źródła do ubioru chłopskiego zostały później rozszerzone, szczegółowo opisane i zanalizowane przez Tadeusza Seweryna⁷². W dziele tym Walery Eliaz zestawia dwie plansze ubiorów ludowych oraz jedną planszę ubiorów wschodnich, daje również planszę z rogatymi nakryciami głowy i wyciąga wnioski natury ogólniejszej, odnajdując związki pomiędzy XIX-wiecznym ubiorem ludowym a ubiorami z wieku XVI. Uprawomocnia je stwierdzeniem: „Ileżto bowiem z zamierzonych wieków guseł i obyczajów pogańskich u ludu naszego dotrwało do dzisiejszych dni? To posłuży za dowód, że da się stosować obecnie ubiory wiejskie nawet do dość odległych stuleci”⁷³.

Z ilustracji popularyzujących ubiory ludowe Walery Eliaz Radzikowski zamieszcza 12 litografii w książeczce dla dzieci: *Opowiadanie o ubiorach, zwyczajach i obyczajach ludu polskiego*, wydanej w Krakowie nakładem i drukiem Józefa Bensdorffa w 1863 r. Znajduje się tam reprezentacyjny ubiór szlachecki, Krakowiacy, Szkalimierzaki i Proszowianie, Górale, Sandomierzanie, Podlasianie, Mazury, Wielkopole, Litwini, Rusini, Ukraińcy, Mieszczanie. Niektóre sylwetki zamieszczone w *Opowiadaniach*, jak np. ubiór męski i dziewczęcy zamieszczony na planszy *Wielkopole* przypomina żywo sylwetki, które rysował Matejko w swoich *Ubiarach*. Prawdopodobnie obydwaj malarze wykorzystali tu nieznane mi bliżej źródło. Rysunki Eliasza Radzikowskiego zamieszczone w wymienionej książeczce nie mają waloru konkretnie historycznego, lecz są uogólnieniem graficznym dla celów popularyzatorskich. Przez niewłaściwe pokolorowanie litografii, co nie jest być może winą autora rysunków, wiele

Il. 49. Lublinianie.



Il. 50. Krakowiacy.



one straciły. W zasadniczych zestawach kostiumy zostały wykonane poprawnie, lecz brak im wierności w szczegółach. Ciekawsze są natomiast kolorowe tablice ubiorów ludowych zamieszczone u Józefa Chociszewskiego w *Malowniczym Opisie Polski*. Radzikowski zestawiał tu wiele sylwetek tzw. typów i zgrupował je według regionów geograficznych i kostiumologicznych. Na uwagę zasługiwałyby również jego bogate materiały do ikonografii Górali tatrzańskich.

*

Omawiając źródła do kostiumologii ludowej nie sposób pominąć tu Jana Matejkę, autora albumu: *Ubiory w Polsce 1200—1795*. W pierwszym wydaniu w 1860 r. opublikował on jedynie 11 tablic do ubiorów historycznych, a w kolejnym wydaniu było już tablic 92. Matejko w swoich rekonstrukcjach uwzględnił ubiory chłopskie od ok. XIV w., poczynając od źródeł znalezionych w *Legendzie o św. Jadwidze*. Ubiory chłopskie, zamieszczone najczęściej razem z żydowskimi znajdują się na dziesięciu tablicach. Niektóre sylwetki chłopskie posiadają dokumentację źródłową, część jednak jest narysowana bez podania źródeł, co znacznie zmniejsza ich wartość. Na nie podpisanej tablicy 91 znajduje się siedem sylwetek. Na trzech z nich można rozpoznać przerysy z Jerzego Głogowskiego: kobietę ze Szklą pod Lwowem oraz Górala i Góralkę ze Stryjskiego, znanych nam już z akwarel przerysowanych przez Kielisińskiego.

*

Źródła ikonograficzne stanowiły zawsze niezastąpioną bazę do badań nad strojem. Nie ma potrzeby udowadniać tezy, że ograniczanie materiałów ikonograficznych w jakiegokolwiek kostiumologii stanowiłoby znaczne zubożenie, jeśli nie wręcz obniżenie wartości pracy. Przesadnie pesymi-

styczne oceny w niektórych opracowaniach syntetyzujących dotychczasowy nasz dorobek w zakresie kostiumologii ludowej⁷⁴ odbiły się niekorzystnie na kierunku poszukiwań i zmniejszyły zainteresowanie dostępnym materiałem ilustracyjnym. Wydaje się, że warto nie tylko zrewidować niektóre oceny, lecz znacznie poszerzyć i uzupełnić bazę źródłową w postaci materiału ikonograficznego zwłaszcza w badaniach nad strojem oraz poddać ponownej krytycznej ocenie nasz dorobek w tym zakresie.

Od czasów, gdy zasłużony badacz polskiej kultury, Zygmunt Gloger, apelował o wydanie w osobnym albumie wszystkich rysunków Gersona, przedstawiających ubiory i typy ludowe, rozrzucone w dziełach Kolberga lub w tekach nigdy nie wydanych — niewiele zrobiono dla udostępnienia tych cennych materiałów, nie tylko Gersona, ale i innych grafików i malarzy⁷⁵.

Szczególne znaczenie dla opracowań w zakresie ludowej kostiumologii posiada materiał graficzny z 1. poł. XIX w., gdy formowały się odrębne typy ubiorów ludowych i wykształcały się odrębności regionalne, szczególnie bogate tam, gdzie były rozwinięte tradycje zdobienia ubiorów. Dla tego okresu przekazy pisane są rozproszone i nieliczne, a nadto zbyt lapidarnie rejestrujące wiejskie ubiory, stąd materiał ikonograficzny wskazujący na szczegóły dotychczas nie znane w sposób konkretny i jednoznaczny — ma niezastąpione znaczenie. Wykorzystanie wszystkich dostępnych źródeł w postaci oryginalnych zabytków zachowanych w zbiorach muzealnych, źródeł archiwalnych oraz źródeł ikonograficznych pozwoli na pełniejszą rekonstrukcję form ubiorów ludowych, na udokumentowanie ich powstawania, przekształcania się i zaniku.

PRZYPISY

* Tekstem tym rozpoczynamy publikację opracowanych do druku ważniejszych referatów z Ogólnopolskiego Seminarium Poświęconego Zagadnieniu Stroju Ludowego, zorganizowanego 9 i 10 listopada 1974 r. przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze i Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

¹ J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1968, s. 274.

² J. Topolski, op. cit., s. 270—271.

³ J. Topolski, op. cit., s. 295—296.

⁴ A. Geysztor, St. Herbst, *Zarys nauk pomocniczych historii*, Warszawa 1948, wyd. III, t. II, s. 299—308.

⁵ A. Geysztor, St. Herbst, op. cit.

⁶ Ch. T. Meadow, *Analiza systemów informacyjnych*, Warszawa 1972, s. 17 i nast.

⁷ J. Topolski, op. cit., o odczytywaniu informacji źródłowych, czyli dekodowaniu pisze: „Dla tego by informacja, o którą na podstawie kodu pytań pytamy, mogła zostać odczytana, muszą być spełnione następujące założenia, tzn. musi istnieć informacja, odbiorca gotów odebrać tę informację, kanał, za pośrednictwem którego informacja może zostać odebrana oraz kod, określający sposób przejścia informacji przez kanał, który musi być znany odbiorcy informacji. Dopiero w warunkach, gdy kod nadawcy oraz kod odbiorcy się pokryją, może nastąpić odczytanie informacji, czyli zdekodowanie”, s. 271 i 272.

⁸ T. Seweryn, *Metoda ikonograficzna w etnografii polskiej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 1967, t. IX, s. 53 oraz M. Treter, *Typy ludowe Franciszka Tepy*, „Lud”, 1910, t. XVI, s. 273—274.

⁹ M. Treter, op. cit., powołuje się na poglądy Wincen- tego Pola, nawołującego do odrodzenia sztuki i ugruntowania jej na narodowych i ludowych pierwiastkach, a te z kolei odzwierciedlają się w zwyczajach, obyczajach i zajęciach ludu wiejskiego. Ludowe pierwiastki zróżnicowanych szczepów (grup etnograficznych) ma sztuka odkrywać i ujawniać, i tworzyć w ten sposób więź ogólnonarodową. Poglądy swoje formułuje Treter następująco: „Malarze zajmują się w ogólności typami ludowymi tylko w tych czasach, kiedy element narodowy, poczucie narodowe, ważną odgrywa rolę w całokształcie życia politycznego i umysłowego. Dlatego malarstwo typów ludowych, w Polsce zwłaszcza, uważać można za wskaźnik życia narodowego”, s. 266.

¹⁰ Por. B. Malewski, *Próba charakterystyki ubiorów ludowych*, „Wisła”, 1904, t. XVIII, s. 285—322 oraz 439—469. Ikonografię ubiorów XIX w., poza fotografiami, ocenia nisko, pisząc: „...o ile atlasy ubiorów ludowych współczesnych niewiele są warte, o tyle dzieła o ubiorach polskich dawnych, z wyjątkiem lichych zbiorów Lewickiego i Bendorffa, są bardzo dobre, sumiennie na podstawie wierogodnych dokumentów opracowane” (tamże). Z przychylną oceną Malewskiego spotkał się jedynie materiał ikonograficzny dotyczący ubiorów historycznych, a więc albumy Matejki, Kossaka i Eliasza Radzikowskiego. Malewski był zwolennikiem teorii, że ubiory ludowe niewiele się zmieniły w ciągu wieków, pisze więc: „Uderza w nich ogromna romantyczność i zmienność ubiorów panów, szlachty, rycerstwa, mieszczaństwa, przy niezmienności ubiorów duchowieństwa i ludu. Chłopa z XIII wieku poznać można doskonale, a z nieco późniejszych czasów, nawet określić, z jakiej miejscowości pochodził”, s. 454. Poglądy Malewskiego nie poparte rzeczową analizą, długą ciążyły w badaniach nad ikonografią ubiorów ludowych.

¹¹ M. Treter w wymienionym wyżej artykule daje słowniczek nazwisk malarzy i rysowników z końca XVIII i z XIX w., u których można znaleźć materiały ikonograficzne do życia wsi, opracowany na podstawie dostępnej mu literatury, s. 266—279.

¹² J. S. Bystroń, *Socjologia*, Warszawa 1947, wyd. 3, s. 96—103; S. Nowak, *Metodologia badań socjologicznych*, Warszawa 1970, t. 92; S. Piekarczyk, *Historia, kultura, po- znanie*, Warszawa 1972, s. 57.

¹³ J. Topolski, op. cit., s. 272 i 273.

¹⁴ Należałoby przebadać, czy ofiarowanie chłopcu wstążki przez dziewczynę nie wiązało się z formą wyznania miłości lub czy nie było zwyczajowym reliktem mającym swój odpowiednik w zwyczajach ludów sąsiednich. Np. u Szeklerów bukowińskich ofiarowanie wstążki oznaczało ofiarowanie dziewictwa. Por. E. Gyorgyi-Földes, *Ornawanie dziewcząt u Szeklerów bukowińskich*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 1967, t. IX, s. 254.

¹⁵ J. S. Bystroń, *Typy ludowe J. P. Norblina*, Kraków 1934, Wyd. Muz. Etnogr. w Krakowie Nr 6, tabl. IV, *Chłopka lubelska*.

¹⁶ L. Zienkiewicz, *Les costumes du peuple polonais suivis d'une description exacte de ses moeurs, de ses usages et*

de ses habitudes — Ouvrage pittoresque, rédigé et publié par ... À Paris, à Strassbourg, à Leipzig 1841. Książka ta jest ilustrowana litografiami J. Lewickiego, litografowanymi u E. Simona w Strassbourgu.

¹⁷ A. Dobrowolska, *Ikonografia ludowej odzieży zachodnio-słowiańskiej*, „Pamiętnik Słowiański”, Kraków 1951, t. II, s. 33—60.

¹⁸ Jednak jak pisze W. Bieńkowski — Gołębiowski posługiwał się tekstem Wójcieckiego przesłanym na konkurs Towarzystwa Warszawskiego bez powołania się na nazwisko autora. *Poprzednicy Oskara Kolberga na polu badań ludoznawczych w Polsce. Podłoże społeczne początków etnografii polskiej*, „Archiwum Etnograficzne”, Wrocław 1956, nr 12.

¹⁹ W. E. Radzikowski, *Ubiory w Polsce i u sąsiadów*, Kraków 1879, cz. I, od IX—XI w.; Kraków 1889, cz. II, wiek XII i XIII; Kraków 1899, cz. III, wiek XIV; Kraków 1905, cz. IV, wiek XV.

²⁰ Cyt. za W. Bieńkowskim, *Poprzednicy Oskara Kolberga* ..., s. 15.

²¹ A. Grabowski był autorem rozprawki *Początek ikonografii naszej*, „Biblioteka Warszawska”, 1857, t. I, s. 231—249, t. II, s. 609—621. W zakres jego zainteresowań wchodził również strój ludowy jako jeden ze strojów narodowych. Materiały te wklejał do tek. Znajdują się one w zbiorach Państwowego Archiwum w Krakowie, w Bibliotece Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Wrocławiu oraz nieleczone w zbiorach Graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie.

²² Por. B. Malewski, op. cit., s. 295—299.

²³ M. Treter, op. cit.

²⁴ J. S. Bystron doceniał wagę materiału ikonograficznego dla etnografii historycznej. Pisał bowiem, że „... obok opisów ważne znaczenie ma dla nas plastyczne odtworzenie”. *Wstęp do ludoznawstwa polskiego* (1939 r.). Ponadto w pracy *Typy ludowe J.P. Norblina*, Kraków 1934, „Nikt jeszcze nie próbował wskazać na tematy etnograficzne w dawnym zasobie ilustracyjnym ... Byłoby rzeczą pożądaną, gdyby ktoś bardziej od autora niniejszej rozprawy kompetentny, zechciał poświęcić nieco czasu na systematyczne zestawienie dawnej ikonografii etnograficznej”. Podobne poglądy wyraża Tadeusz Seweryn w swej rozprawce *Metoda ikonograficzna w etnografii polskiej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, Łódź 1967, t. IX, s. 53: „Na ogół stwierdzić należy, że polskie źródła ikonograficzne przydatne do poszerzenia naszych dowodów etnograficznych nie były dotychczas przedmiotem zbieractwa i systematycznego badania, a co więcej same możliwości naukowego użytkowania dawnego materiału ikonograficznego o treści etnograficznej oceniano u nas pesymistycznie”.

²⁵ Teki Seweryna Udzieli przekazane Muzeum Etnograficznemu w Krakowie zostały częściowo opisane przez B. Malewskiego w cytowanej rozprawie na s. 308 oraz w artykule B. Łopuszańskiego *Zbiory archiwalne Muzeum Etnograficznego w Krakowie*, „Rocznik MEK”, R. 3. 1968, s. 298 i 299, lecz nie były nigdy przedmiotem szerszego opisu ani analizy. Przechowywane są w Archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie jako cenny materiał dla etnografów i dla poszukujących wzorów wytwórców adaptujących motywy ludowe ze strojów do współczesnego zdobnictwa.

²⁶ Bibliografia prac o stroju T. Seweryna, długoletniego dyrektora Muzeum Etnograficznego w Krakowie, jest bardzo bogata: *Ikonografia etnograficzna zamieszczana była w kolejnych rocznikach „Ludu”* — 1946, t. 37, s. 277—308; 1947, t. 38, s. 229—276; 1948—51, t. 39, s. 291—354; 1954, t. 41, cz. I, s. 647—666; *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956; *Ubiór chłopski w Polsce (1450—1650)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, 1966, t. 1, s. 9—74; *Metoda ikonograficzna w etnografii polskiej*, op. cit. w przyp. 24 oraz *Historyczne rodowody niektórych polskich strojów ludowych*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, 1974, t. 5, s. 17—30. Ponadto Seweryn wykorzystywał materiał ikonograficzny w swoich różnych pracach, jak *Parzenice góralskie*, Kraków 1930, oraz w „Atlasie Polskich Strojów Ludowych”, zeszyty: *Strój dolno-giński*, *Strój Krakowiaków Wschodnich* i *Strój kaszubski*.

²⁷ A. Kutrzebiana, *Rozwój badań etnograficznych Ziemi Krakowskiej*, „Lud”, 1952 r., t. XXXIX, s. 569—604.

²⁸ A. Dobrowolska, op. cit., przypis 20.

²⁹ J. Rosen-Przeworska, *Ubiór na ziemiach polskich w okresie wczesnego Średniowiecza*, „Pol. Szt. Lud.”, 1954, nr 1, s. 14—35 oraz *Z zagadnień renesansowego ubioru ludowego*, „Pol. Szt. Lud.”, 1953, nr 4—5, s. 257—280.

³⁰ R. Reinfuss, *Przyczynek do ikonografii Janosikowych obrazków na szkle*, „Pol. Szt. Lud.”, 1949, nr 5, s. 150—155.

³¹ A. Błachowski, *Stroje płockie w świetle źródeł z XIX w.*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 1972, z. 3, s. 5—95.

³² J. Dobrzycki, *Michał Stachowicz w setną rocznicę śmierci*, Kraków 1925, s. 21. Por. też A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800—1900*, Kraków 1959, s. 51—57.

³³ J. Dobrzycki, op. cit. Drugą część wymienionej książki stanowi *Katalog wystawy prac Michała Stachowicza urządzanej w Pałacu Sztuk Pięknych Staraniem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci artysty w marcu R.P. MCMXXV*, skąd pochodzą interesujące etnografów pozycje: 13, 15, 23, 24, 53.

³⁴ W pierwszym wydaniu *Kalendarzyka Krakowskiego* w 1810 r. ukazała się zapowiedź tej treści: „Kalendarzyk pod tytułem Krakowski wychodzić będzie corocznie z drukarni Gröblowskiej: do którego prócz potrzebnych i ciekawych wiadomości, tudzież bawiących wierszem i prozą zebranych myśli przydane będą różney rzadkości kopersztichy. Czego w niniejszym Kalendarzyku z okazji wielorakich przeszkód popełnić nie było można”. Wynika z tego, że międzyoryty zamówiono specjalnie dla zilustrowania artykułów i dla uświetnienia *Kalendarzyka* ok. 1810 r., a w druku ukazały się w 1811 r.

³⁵ Por. A. Banach, op. cit., s. 393.

³⁶ *Opowiadanie o ubiorach, zwyczajach i obyczajach ludu polskiego*, z 12 obrazkami kolorowanymi i z 26 drzeworytami, w Krakowie nakładem i drukiem Józefa Bendorffa, 1863 r. 12 obrazków to ręcznie kolorowane litografie wg rysunków Walerego Eliasza Radzikowskiego, z nadrukiem w języku polskim i francuskim, sprzedawane również osobno jako obrazki na ścianę, natomiast *Krakowiacy* Stachowicza i inne ilustracje wykonane były techniką drzeworytu.

³⁷ Ryciny znajdują się w zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie. Za łaskawe informacje i udostępnienie danych składam podziękowanie mgr J. Klepackiej.

³⁸ Litografowane ilustracje wydane przez księgarza Friedleina znajdują się w zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie.

³⁹ Miniaturki pochodzą z ok. poł. XIX w. i przedstawiają Krakowiaków, Górali i Proszowiaków (zbiory Muzeum Historycznego w Krakowie).

⁴⁰ Znajdujemy je w popularnej książeczce J. Przeworskiej, *Ubiory ludowe*, Warszawa 1954, ryc. na s. 51 (Skalmierzanka) oraz u T. Seweryna w „Atlasie Polskich Strojów Ludowych”, *Strój Krakowiaków Wschodnich*, Wrocław 1960, ryc. 22, 23, 35 (para Skalmierzaków i Proszowianka).

⁴¹ *Kalendarzyk Krakowski na rok 1811*, s. 51 i 52.

⁴² J. Mączyński, *Włoszanie z okolic Krakowa*, Kraków, Nakład i druk Józefa Czecha, 1858, s. 21 i 22. O Ogrodnikach pisze Mączyński: „Ogrodnicy odróżniają się od innych Krakowiaków ubiorem, którym, można nawet powiedzieć, nie jest ubiorem włoszian, ale prawie ubiorem używanym przez mieszczan małych naszych miasteczek. Składa się on ze sukni zwierzchniej: granatowej tak zwanej kapoty, różniacej się nazwą i krojem od tak zwanych sukman i karazyj krakowskich, bo kapota ta, jest dłuższa, z wyższym kołnierzem, z przodu nie pojedynczo, ale podwójnie się zapinająca i to na guziki lub pętlce, a od stanu nie gładka, ale w fałdy ułożona. Pod kapotą noszą teje barwy tak zwany kaftan niedochodzący do kolan a przypominający swoim krojem dawne żupany polskie ...” (podkreślenia A.J.-T.). Na uwagę zasługuje podana przez Mączyńskiego geneza krakowskiego kaftana, który na starszych źródłach ikonograficznych niż 2. ćwierć XIX w. nie jest notowany.

⁴³ J. Dobrzycki, op. cit., s. 8.

⁴⁴ Dane o malarzu Bogumile Gąsiorowskim podaje M. Jarosławska-Gąsiorowska w *Słowniku Biograficznym*, Kraków 1936, t. 7, s. 346—347. Ponadto wzmiankę o Gąsiorowskim znajdujemy u Eleonory Fejkiel, *Nieznane obrazy echo we z kościoła św. Idziego w Krakowie w akwarelach Bogumila Gąsiorowskiego ze zbioru Ambrożego Grabowskiego*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”. R.VII/VIII, 1961/62, s. 109.

W artykule tym E. Fejkiel datuje *Tekę* A. Grabowskiego i kopie obrazów cechowych na rok 1868. Wydaje mi się, że część *Teki*, gdzie wklejał A. Grabowski akwarele Krakowiaków pochodzi z 1864 r., ponieważ szereg wyklejek z gazet nosi właśnie tę datę. Ponadto jedna z akwarel jest datowana na rok 1852 (lub 1857, bo końcowa cyfra jest napisana bardzo niewyraźnie). *Teka* jest zatytułowana: *Dawne obrazy w kościołach krakowskich kopiował Bogumił Gąsiorowski*. Druga część *Teki* nosi tytuł: *Kopie z malowania Michała Stachowicza, będącego w domu probostwa ś-g-o Szczepana na Piasku w Krakowie*. Karta tytułowa zawiera dwustrofowe, romantyczne i alegoryczne przedstawienie związane z historią. W ubiorach ludowych spotykamy tam Krako-

wiaka w granatowej sukmanie, Górala grającego na dudach, Krakowiankę w kabłączkowym wieniec zniwnym, z sierpem w ręku oraz pastuszką grającą na fujarce. Typy ludowe są przedstawione na tle pieczar, a typy narodowe, jak rycerz, husarz, myśliwy — na tle ruin. Ponadto widzimy tam romantyczną parę na tle cmentarza.

⁴⁵ Podobny ubiór weselny, sukmanę i koszulę ozdobioną pasem haftu na dole, ale zaznaczonym bardzo schematycznie, widzimy w rysunku piórkiem (później litografowanym oraz kolorowanym) przedstawiającym Krakowiankę w weselnym stroju i Krakowiankę. Rysunek sygnowany jest monogramem T.W. Dokumentacja z tych dwóch niezależnych źródeł jest o tyle ciekawa, że ubiór taki nie był opisany w literaturze etnograficznej. Wymienione wyżej litografie zachowane są w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej i zbiorach Muzeum Historycznego w Krakowie.

⁴⁶ Wierszyk u góry:
Ze cie Kasiu Kocham przysięgnę się nie wstydzę
Bo w pożyciu z tobą szczęście swoje widzę
Wierszyk u dołu:
Ze ty będziesz moja, to się już nie zmieni,
Ale się z trzymam z ślubem do jesieni,
Bo gdy nie mam teraz srebra ani miodzi,
To nie mogę księdzu dać na zapowiedzi,
Bo gdy się omtoci jarzyni półkopok
To się już ma o czym uweselić chłopok.

⁴⁷ Dwór w Rząsce późnoklasycyistyczny z 1. ewierci XIX w. został przerobiony w 2. poł. XIX w. Dano z: „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce”, t. I, *Woj. krakowskie*, Warszawa 1933, s. 172. Malowidło ściennie Stachowicza nie jest odnotowane w Katalogu. W spisie zawartości teki *Zbiór ikonograficzny A. Grabowskiego* (Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie) znajduje się adnotacja, że malatura ta została „zabielona przez nowego nabywcę p. Gładysza”.

⁴⁸ Działalność artystyczna Gąsiorowskiego przypada na lata 1850-te. Z lat 1860-tych i późniejszych zachowało się mniej jego prac, są też one słabsze. Gąsiorowski wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1854—56. „Gąsiorowski należy do malarzy z zamiłowaniem i pietyzmem oddających wygląd przedstawianych zabytków, tak że rysunki jego mają znaczenie dokumentarne” pisze o nim M. Jarosławiecka w *Słowniku Biograficznym*.

⁴⁹ J. St. Bystroń, *Typy ludowe J. P. Norblina*, Kraków 1934.

⁵⁰ Z. Batowski, *Norblin*, Lwów — Warszawa 1911.

⁵¹ J. S. Bystroń, op. cit., s. 20 i 21.

⁵² W *Tece* A. Grabowskiego, poświęconej K.W. Kielisińskiemu (Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie nr 1002) znajdujemy ciekawy druk ulotny, wydrukowany w Poznaniu 10 czerwca 1842 r. Autorem jego jest Wiktor Adam Kurnatowski, poznański litograf, działacz niepodległościowy. Przedstawia on trudności, z jakimi walezyli w owym czasie wydawcy materiałów o charakterze dokumentalnym, a więc rycin historycznych, map, planów miast. Autorzy ich byli skazani często na wydawanie własnym sumptem dzieł posiadających ogromne znaczenie dla narodu. Nie wydawano również cenniejszych dzieł sztuki, bo brakło nakładców. Kurnatowski pisze: „W ateliach malarzy nie widać jak tylko portrety, a czy może artysta rozwijać pomyły, ważniejszych mieć się utworów, kiedy ciągle pamiętać musi o zaspokojeniu koniecznych potrzeb do życia? Dla sztycharstwa jedynym żywiołem podobno są u nas pieczęcie i medale, lecz to z przypadku i tylko na chwilę. Na większe rzeczy nie starczy nam bynajmniej. Pan Kielisiński naprzykład po uzbioraniu na swoje album tanię 5 Tal. za 160 rycin wynoszącej prunumery, dołożył 20 Tal. na zapłacenie za blachy i koszta druku. Nie będzie to zapewne zachętą do wydania album wielkopolskiego, do czego ma już znaczny zapas materyałów”.

⁵³ A. Grabowski pozostawał w ścisłych stosunkach z K.W. Kielisińskim, cenil jego sztukę rytowniczą, a zwłaszcza cenil Kielisińskiego jako człowieka i pozostawił w swojej *Tece* serdeczne i ciepłe wspomnienia o nim. Służył też artyście pomocą finansową poprzez zakup jego dzieł i pomagał mu w załatwianiu spraw, gdy Kielisiński był chory. (Materiały w *Tece* A. Grabowskiego poświęcone K.W. Kielisińskiemu).

⁵⁴ *Album K.W. Kielisińskiego nakładem J.K. Zupańskiego w Poznaniu*. Lit. i druk. M. Jeroczyńskiego w Poznaniu 1853 oraz: *Poszyt dodatkowy do Albumu Kielisińskiego*, Poznań 1855. Nakładem księgarni J.K. Zupańskiego.

⁵⁵ „Gazeta Warszawska”, 1855, nr 114 (wycinek w *Tece* A. Grabowskiego, op. cit.).

⁵⁶ Za zwrócenie uwagi na tę *Teke* oraz inne materiały dotyczące twórczości Kielisińskiego oraz Stachowicza, jak również za cenne wskazówki dziękuję serdecznie p. dr. A. Treiderowej, kierowniczce Zbiorów Graficznych Bibl. PAN w Krakowie.

⁵⁷ Z. Ameisenowa, *Stroje ludowe z przed 100 lat w nieznanym rysunkach Preka i Kielisińskiego*, „Kalendarz Ilustrowany Kurjera Codziennego na rok 1938”, Rocznik XI, s. 225—228.

⁵⁸ Szerog odcisków kwasorytnicznych Kielisińskiego wykonanych na podstawie akwarel nie jest podpisanych w Albumie wydanym przez Zupańskiego. Niektóre podpisy na nich wykonane ręką Kielisińskiego zawierają najczęściej miejsce wykonania kwasorytu czyli akwaforty, datę i sygnaturę autora. Stąd pomyłki przy korzystaniu przez etnografów z materiałów Kielisińskiego. I tak A. Głapa w „Atlasie Polskich Strojów Ludowych”, *Strój szamotulski*, Lublin 1951, na ryc. 5 i 7 przedstawia chłopów z Medyki, a nie ubiór chłopów z okolic Poznania, jak to sugeruje autor Atlasu. W tymże Atlasie autor korzystał z rycin K.W. Kielisińskiego nie podając ich autora, por. ryc. 37 na s. 34: *Ubiory chłopów z okolic Kórnik* według J.J. Lipińskiego, *Piosnki ludu wielkopolskiego*, I. cz. Poznań 1842.

⁵⁹ Źródło pierwotne, tj. rysunek J. Głogowskiego, na którym opierał się również J. Matejko, rysując ten ubiór w swoim *Albumie*, nie jest mi znane. Nie wiadomo czy jest zachowany w zbiorach polskich.

⁶⁰ Por. W. Cichowicz i J. Orańska, *Wielkopolska w grafice K.W. Kielisińskiego, stroje ludowe, krajobrazy*, Kórnik 1955. (W książeczce tej znalazłam błędnie zamieszczoną rycinę nr 10 *Z gąkimi* — jest to chłop z różgą weselną od Medyki, którego również A. Głapa umiescił w swoim Atlasie).

⁶¹ Por. R. Reinfuss, *Polskie druki na płótnie*, Warszawa 1953, zwłaszcza motywy drukowane z desek.

⁶² Por. F. Kotula, *Poszukiwanie metryk dla stroju ludowego*, Rzeszów 1954.

⁶³ L. Zienkiewicz, *Les costumes ...* (przyp. 16).

⁶⁴ Por. opinie J. Lępkowskiego w artykule *Babia Góra i jej okolice* [w:] „Kalendarz Powszechny J. Widta na rok 1858”, Kraków 1857, s. 15, cyt. za T. Sewerynem: *Parzenie góralskie*, Kraków 1930, s. 14, przypis 1.

⁶⁵ Franciszek Ksawery Prek, *Czasy i ludzie*, przygotował do druku, przedmową, wstępem i przypisami opatrzył Henryk Barycz, Wrocław 1959.

⁶⁶ F. K. Prek, op. cit., s. 196.

⁶⁷ F. K. Prek, op. cit., s. 243.

⁶⁸ F. K. Prek, op. cit., s. 163.

⁶⁹ F. K. Prek, op. cit., s. 195.

⁷⁰ A. Vetulani, *Wojciech Gerson*, Warszawa 1972, s. 12 i 13. Autor podaje szlak wędrówek młodzieńczych Gersona, co ma szczególne znaczenie dla interpretacji jego materiału rysunkowego, zawartego w wydanym dziele: *Costumes Polonais*. Gerson, poczynając od 1849 r. był na Kielecczyźnie, gdzie gościł u ówczesnego mecenasa sztuki, naczelnika powiatu, Tomasza Zielińskiego. Po ukończeniu studiów wybrał się w 1850 r. z towarzyszymi w dwumiesięczną podróż do Ojcowia i okolicy. W 1851 r. wędrował pieszo przez jeziora augustowskie do Kowna i Wilna. W 1852 r. odbył podróż statkiem na górę Wisły do Zawichostu, a dalej zwiedził pieszo Lubelszczyznę, Sandomierskie, ponownie Kielecczyznę oraz dolinę rzeki Szreniawy i Prądnika. W 1853 r. udał się Wisłą w dół rzeki, przebywał na Kujawach i Mazowszu. W tymże roku jeszcze raz zwiedził Lubelszczyznę.

Dane o Gersonie znajdujemy również u Kazimierza Molendzińskiego, *Wojciech Gerson 1831—1901*, Warszawa 1939.

⁷¹ B. Malowski (op. cit. przypis 10) krytykuje zestawy malowane przez Gersona jako nietypowe, bo zapożyczone, np. u chłopca z Sandomierskiego — furczkę przywieszoną do wojska. Wydaje się, że Malowski uściłował rzeczywistość dokumentację podciągając pod wyidealizowany stereotyp stroju ludowego, nie zmieniając się w ciągu wieków. Błędy takie w odniesieniu do ubiorów ludowych popołniali również inni badacze, traktując ubiory ludowe w sposób ahistoryczny.

⁷² T. Seweryn, *Ubiór chłopski w Polsce (1450—1650)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, 1966, s. 9—74.

⁷³ W.E. Radzikowski, op. cit., cz. II, s. 7.

⁷⁴ Por. B. Malowski, op. cit. (przypis 10), oraz Anna Kutrzeba-Pojnarowa, *Stan badań nad strojem i tkaniną*, „Pol. Szt. lud.”, 1964, nr 4, s. 217.

⁷⁵ Z. Głogier, *Ubiory ludu* [w:] *Królestwo Polskie*, Warszawa, 1904, t. II, s. 253.