

AGATA SKRUKWA  
Redakcja Dziel Wszystkich  
Oskara Kolberga  
Poznań

## IKONOGRAFIA ETNOGRAFICZNA W ZBIORACH OSKARA KOLBERGA

Ikonografia etnograficzna w zbiorach Kolberga nie była dotąd przedmiotem zainteresowania w poświęcanej mu literaturze. Ryciny, drzeworyty i litografie zamieszczane w *Ludzie* były — zgodnie ze swym przeznaczeniem — wykorzystywane jako dokumentacja XIX-wiecznego stanu kultury ludowej, np. w atlasach polskich strojów ludowych. Od strony warsztatu Kolberga problem ten nie był poruszany, a dla etnografów istotny może być stosunek Kolberga do ilustracji jako jednego ze źródeł etnograficznych, sposób ich uzyskiwania i publikowania, aktualny stan tego rodzaju materiałów w Kolbergowskim archiwum, a także problemy edytorskie, jakie nastroczą one wydawcom jego spuścizny.

Do czasu podjęcia prac wydawniczych nad rękopisami Kolberga, tj. do roku 1962, znane były tylko te ryciny z jego zbiorów, które sam zamieścił w tomach *Ludu i Obrazów etnograficznych*. Ale publikowane ilustracje były fragmentem dużej i starannie gromadzonej kolekcji ikonograficznej, albumów z fotografiami, akwarel i rysunków, które — o ile wiadomo — uległy zagładzie i rozproszeniu w czasie wojny. W zachowanych materiałach rękopiśmiennych pozostały tylko nieliczne rysunki, w większości mające charakter dokumentacji pomocniczej. Te trzy zespoły, tj. ryciny publikowane przez Kolberga, jego kolekcja ikonograficzna i rysunki zachowane w rękopisach, będą tutaj krótko omówione.

Od początku badań terenowych rysunek był drugą obok opisu metodą tworzenia źródeł dla etnografii. Do dziś, mimo nowych technik utrwalania obrazu rzeczywistości — fotografii i filmu — dobry, profesjonalnie wykonany rysunek jest wysoko ceniony, a często niezastąpiony jako forma dokumentacji. Znaczenie ikonografii etnograficznej i wartość ilustracji w wydawanych przez siebie książkach doceniał także Oskar Kolberg. W *Liście otwartym* z 1865 roku, w którym przedstawił program badań i plan swych monografii etnograficznych, po wyliczeniu jedenastu zasadniczych problemów dodaje: „Do wszystkich tego rodzaju wiadomości nader pożądanymi byłyby i rysunki (gdzie się

nadają), o ile takowe pozyskać się dadzą”<sup>1</sup>, a przy pytaniu o wieś i chatę pisze: „Do opisu przydałby się i rysunek, plan lub widok”<sup>2</sup>.

Czytając czy przeglądając wydane przez Kolberga tomy *Ludu i Obrazów etnograficznych* zauważamy w nich barwne i czarno-białe ilustracje wykonane różnymi technikami, a przedstawiające przede wszystkim stroje ludowe, ale także zabudowania, wnętrza chat, narzędzia, detale ubioru, rzeźby, pisanki, pieczywo obrzędowe itd. Uzupełniają one opisy i relacje, precyzując kształt, a czasem także kolor opisywanych w tekście obiektów. Świadomość tej wartości poznawczej rycin była zasadniczą przyczyną, dla której Kolberg systematycznie gromadził kolekcję ikonograficzną i starał się dołączyć ilustracje do każdej monografii regionalnej. Ale istniała i druga przyczyna. Pierwsze tomy *Ludu* Kolberg wydał własnym nakładem i kapitał wyłożony na ich druk odzyskał przez sprzedaż tylko w części. Na edycję tomów następnych otrzymywał zasiłek Akademii Umiejętności lub innych instytucji, ale zasiłek taki nie pokrywał całości kosztów druku tomu. Szybka sprzedaż choć części nakładu była konieczna dla zapewnienia środków na dalsze badania terenowe, na zaliczkowanie druku tomów następnych, a także na wydatki osobiste. Na ładną, ilustrowaną książkę łatwiej było znaleźć nabywcę. W tym samym roku 1865, w którym opublikował *List otwarty*, tak pisze o swych perspektywach w jednym z listów: „Między owymi trudnościami jedną z najważniejszych jest tu spożytkowanie nagromadzonych materiałów, czyli publikacja ich w sposób, który by dla nauki istotne mógł przynieść owoce. Dzieło takowe dla ogółu publiczności suchym się wydaje. Sądzę, że Pan wiesz, albo domyślasz się, ile trudnym jest skłonienie do podobnej publikacji księgarza i nakładcy, który zawsze pełen jest nieufności, zwłaszcza co do wydawnictwa przechodzącego przyjęte zwykłe rozmiary, chociażby mu je osłodzić, a nawet okraszyć ilustrowaniem dzieła, dodatkiem mnóstwa nut muzycznych, drzeworytów i rycin kolorowych, zachęcających zwykle do pokupu”<sup>3</sup>.

Ilustracje, zwłaszcza barwne litografie, podnosiły wartość książki, ale także jej koszt. Dla przykładu podać można, że druk 10 litografii do *Pieśni ludu polskiego* w 1865 roku, stanowił około 25% wszystkich kosztów edycji, a cztery litografie do I i II części *Mazowsza* w latach 1886-1887 pochłonęły około 15% kosztów tych dwu tomów<sup>4</sup>. Dodatkową pozycję stanowiły wydatki na fotografie, tj. cena ustalona przez fotografa i wynagrodzenie dla fotografowanych osób, grupy wieśniaków w strojach regionalnych, specjalnie

<sup>1</sup> Korespondencja Oskara Kolberga cz. I (Dzieła wszystkie t. 64), Wrocław—Poznań 1965, s. 105.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>4</sup> Zob. *ibidem* s. 90 oraz Korespondencja Oskara Kolberga cz. III (Dzieła wszystkie t. 66), Wrocław—Poznań 1969, s. 316.

dowiezionych do miasta, aby im zrobić zdjęcie. Niekiedy dochodziło także honorarium za wykonanie rysunku czy akwareli, choć większość współpracujących z Kolbergiem artystów, związana z nim wieloletnią przyjaźnią, oddawała mu swe prace bez wynagrodzenia.

Od początku badań ludoznawczych gromadził Kolberg materiały ikonograficzne wykonane przez różne osoby i różnymi technikami. Jako materiał ilustracyjny najwyżej cenił akwarele i rysunki profesjonalistów świadomych dokumentacyjnego znaczenia rycin. Takimi profesjonalistami byli uczestnicy wycieczek terenowych w okresie poprzedzającym wydanie *Pieśni ludu polskiego*. Wspominał ich Kolberg ciepło w pisanym wiele lat później wstępie do *Mazowsza*: „A znaleźli się [...] prawie zawsze do wędrówek naszych towarzysze tym samym ku rzeczom sielskim ożywieni duchem, przelewający dosadnie na papier dziarskie włościan typy i fizyognomie [...]”<sup>5</sup>. Wtedy, tj. w latach czterdziestych, owe typy i fizjonomie włościan przelewali na papier Wojciech Gerson, Karol Marconi i Antoni — młodszy brat Oskara. Ich akwarele reprodukował w *Pieśniach ludu polskiego* w 1856 roku. W następnych monografiach współpracował w dalszym ciągu z Gersonem, a także z Tadeuszem Rybkowskim, Tadeuszem Konopką, Bogumiłem Hoffem i Walerym Eliaszem.

Akwarele tych artystów były przenoszone na kamień litograficzny w renomowanej firmie J. H. G. Rau i Syn w Dreźnie lub w jednej z firm warszawskich. Tak jak przy druku tekstu i nut, tak i przy ilustracjach Kolberg robił korekty i do końca czuwał nad ich jakością. Np. w trakcie pracy nad *Pieśniami ludu polskiego* pisał do Dreżna: „Litografia numerów 1 i 6 jest wykonana wprawdzie z dużą znajomością rzeczy i ładnie, jednakże niezupełnie wiernie z oryginałem, szczególnie co się tyczy twarzy. Proszę zrozumieć, że ubiorów narodowych z dobrze wykonanych rysunków (a tak było z pewnością w wypadku wiadomych numerów) nie wolno ani o włos zmieniać w konturach, gdyż w ten sposób zatracą się często prawdziwy charakter obrazu, co przy tego rodzaju rysunkach stanowi rzecz najważniejszą, a przy numerach 1 i 6, jakkolwiek tylko nieznacznie, jednak naruszono to”<sup>6</sup>. Wiele lat później, gdy u Rau’a litografowane były ryciny do części I i II *Mazowsza* pisał m.in.: „Jedynie żebrak na rycinie jarmarku musi być całkowicie przerobiony i przedstawiony wiernie według oryginału, ponieważ na tym terenie nie ma takich żebraków [...]”<sup>7</sup>. Po odbiciu potrzebnej liczby egzemplarzy barwne tablice włączane były do drukowanych w Warszawie lub Krakowie tomów. Tak wykonane zostały ilustracje strojów regionalnych do *Sandomierskiego*, *Kujaw*, *Lubelskiego*, *Kaliszkiego* i *Mazowsza*.

<sup>5</sup> O. Kolberg, *Mazowsze cz. II (Dzieła wszystkie t. 25)*, Wrocław—Poznań 1963, s. XI.

<sup>6</sup> *Korespondencja Oskara Kolberga cz. I, op. cit.*, s. 63.

<sup>7</sup> *Korespondencja Oskara Kolberga cz. III, op. cit.*, s. 123.

Gdy środki finansowe nie pozwalały na drogie litografie, rysunek artysty był reprodukowany jako czarno-biały drzeworyt lub — w latach późniejszych — cynkotypia. Takie ilustracje widzimy w tomach *Krakowskiego*, *Pokucia*, *Chełmskiego* i częściowo w *Mazowszu*. Jeżeli tom zawierał tylko ryciny czarno-białe, dla części nakładu były one ręcznie kolorowane — na 800 egzemplarzy przeciętnego nakładu barwionych ręcznie było najwyżej około 100. Te egzemplarze ofiarowywał Kolberg przyjaciółom, współpracownikom i instytucjom sponsorującym druk danej monografii, rozsyłał subskrybentom lub drożej sprzedawał w księgarniach.

Nie zawsze jednak dysponował Kolberg gotową akwarelą. Wtedy punktem wyjścia dla uzyskania kolorowej litografii lub drzeworytu musiała być fotografia. Technika wykonywania zdjęć fotograficznych w XIX wieku powodowała, że to nie fotograf szukał w terenie interesującego go obiektu, ale odwrotnie. Aparaty skrzynkowe były duże i ciężkie, szklane klisze też ciężkie, a do tego kruche. Większość zdjęć w czasach Kolberga wykonywano w atelier. Gdy chodziło o stroje ludowe trzeba było grupę włościan zauważoną np. na jarmarku, uprosić, opłacić i doprowadzić do fotografa w mieście, albo ze wsi, której właściciel był z Kolbergiem zaprzyjaźniony, zawieźć specjalnie do miasta. O takiej sytuacji pisze w swych wspomnieniach Justyna Konopczanka, córka Józefa Konopki, mieszkająca w Modlnicy w tym samym okresie co Kolberg: „Było to mniej więcej w 1870-2 roku. Rzewuskiemu zawieziono do jego atelier przeróżne sprzęty i dekoracje. Wykopano starą rosochatą wierzbę, kilka pni brzoźowych, [zabrano też] kosy, sierpy, kądziele, ławy, misy, dzbany itp. W pogodne dni zimowe p[an] Puchała [rządca w Modlnicy] wyjeżdżał kilku wozami pełnymi ludzi. Były to całe wesela, z basami, klarnetami, skrzypkami, z drużbami, druhnami, iskrzącymi się od wieńców, świecideł i wstążek, chust bajecznie kolorowych i koralów prawdziwych”<sup>8</sup>. Według fotografii takiej wykonywana była dopiero akwarela — podstawa barwnej litografii. Wszystkie etapy procesu powstawania ilustracji, od sepiowej fotografii, do barwnej odbitki z kamienia litograficznego Kolberg bacznie obserwował i wymagał dokładnego wykonania swych wskazówek co do ustawienia postaci, odcieni barw, tła itp. Prześledzić to możemy na przykładzie jednej z ilustracji do *Lubelskiego*, bo szczęśliwie zachowały się jej kolejne wersje<sup>9</sup>.

Fotografię przedstawiającą grupę włościan (ryc. 1) wysłał Kolberg do zakładu Rau’a w Dreźnie, dając na odwrocie szczegółowe wskazówki co do kolorów i precyzując dodatkowo w liście zmiany, jakich wymaga „treść” tablicy: „Pierwszy wzór podaje fotografia, która może być oddana w tej

<sup>8</sup> J. Konopczanka, *Wspomnienie moje z lat dziecińczych i młodocianych o Oskarze Kolbergu*. Maszynopis datowany „luty-marzec 1937 r., Kraków” w zbiorach Muzeum Oskara Kolberga w Przysusze.

<sup>9</sup> Zespół rycin dotyczących *Lubelskiego*, o których dalej mowa, znajduje się obecnie w tece rycin w Archiwum PTL we Wrocławiu, sygn. 1353 I, karta 11 i sygn. 1354 II, k. 14-16.



Ryc. 1. Mężczyzna w stroju regionalnym z okolic Lublina; fotografia nieznanego autora sprzed roku 1882 (oryginał w Archiwum PTL, sygn. 1353 I, k. 11).

samej skali, nie wymaga zatem żadnego powiększania, jak z początku sądziłem. Jednak szczegóły muszą zostać znacznie uwypuklone i dlatego załączam też jedną mniejszą fotografię (ryc. 2), aby mogła lepiej objaśnić ewentualne wątpliwe miejsce większej. Należy przy tym zaznaczyć: 1. Zamiast czapki, którą środkowa osoba trzyma w ręku (i która ukazuje się tylko przypadkiem), byłoby lepiej umieścić inną, mianowicie taką, jaką widać (z wstążką) na mniejszej fotografii, nawet gdyby była tylko w połowie widoczna. 2. Tło w głębi obrazka ma oznaczać powietrze, na dole ziemia i trochę trawy”<sup>10</sup>. Po

<sup>10</sup> Korespondencja Oskara Kolberga cz. II, *op. cit.*, s. 675.



Ryc. 2. Grupa włościan z okolic Lublina; akwarela E. Rau'a z 1882 r. (oryginał w Archiwum PTL, sygn. 1354 II, k. 14).

otrzymaniu wykonanej w Dreźnie akwareli (ryc. 3) wskazał, jakich dalszych korekt wymaga przed przeniesieniem na kamień litograficzny: „Barwy wykończanego rysunku trzech postaci [...] są na ogół podane prawidłowo. Jednak życzyłbym sobie chustce na głowę kobiety dać inny kolor niebieski niż odzieży wierzchniej (ewentualnie fioletowy) i zrobić ją bardziej kolorową, tj. więcej czarnych, białych, żółtych i czerwonych plamek, odzież wierzchnią trochę ciemniejszą, guziki mosiężno-żółte (jak i też żółtą klamrę u białego pasa mężczyzny). Ozdoby przy surducie u mężczyzny z przodu, umieszczone w równiejszej linii, mają tu mieć czerwień, która jest bardziej pąsowa i wpadająca w czerwień pomarańczową i nie jest, jak na akwareli nr 1, czerwinią karmazynową czy amarantową. Krajobraz tylnego planu [...] podchodzi tu, jak mi się zdaje, za wysoko ku górze i mógłby być ściągnięty trochę niżej (ewentualnie tylko do rąk)”<sup>11</sup>. Gotowa litografia, wklejana do książki, zgodna była z życzeniami Kolberga (ryc. 4). Tu zaznaczyć trzeba koniecznie, że oryginalne litografie w pierwodruku *Ludu* mają delikatny

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 700-701.



Ryc. 3. Rycina z I części *Lubelskiego* O. Kolberga (*Dziela wszystkie* t. 16) zamieszczona tam przed s. 1 i akwarela E. Rau'a.

koloryt bliski świetlistym barwom swych pierwowzorów — akwarel. W większości tomów przedrukowanych współcześnie techniką fotooffsetową barwy te zbliżone są do pierwodruków z XIX wieku. Niestety w wypadku *Lubelskiego* drukarze w 80 lat po Kolbergu nie potrafili prawidłowo odtworzyć rycin z oryginalnego wydania i ilustracje w tych dwu tomach *Dziel wszystkich* są zbyt ciemne i nie mają właściwych kolorów. Nie dysponując pierwodrukiem *Lubelskiego* z oryginalnymi litografiami, zestawiono akwarelę z kopią we współczesnym, choć złym przedruku, aby umożliwić porównanie zmian w rysunku, bo tylko dla tej ryciny zachowała się tak kompletna dokumentacja.



Ryc. 4. Kobiety z Kujaw; fotografie nieznanego autora sprzed 1867 r. (oryginały w Archiwum PTL, sygn. 1353 I, k. 1-3).

Dwie fotografie, które były podstawą ryciny w części I *Lubelskiego* niewątpliwie wykonano dla udokumentowania strojów ludowych, choć nie wiadomo czy były zrobione specjalnie dla Kolberga. Przykładem wykorzystania fotografii wykonanych dla innych celów jest rycina przedstawiająca czepce z części I *Kujaw*<sup>12</sup>. Na dwu fotografiach (ryc. 5) przedstawione są kobiety w odświętnych strojach, każda z dzieckiem na ręku, na trzeciej rodzina z dzieckiem i stojąca z tyłu kobieta w stroju ludowym. Są to prawdopodobnie niańki lub mamki opiekujące się dziećmi ze dworu, a pamiątkowe fotografie wykonano raczej ze względu na dziecko, niż trzymającą je nianię, która z tej szczególnej okazji włożyła swój odświętny strój. Otrzymane na Kujawach fotografie, na których Kolberga zainteresowały nakrycia głowy kobiet, posłużyły jako wzorzec do drzeworytu przedstawiającego czepce Kujawianek (ryc. 6).

Wyboru właściwych ilustracji do wydawanych przez siebie książek dokonywał Kolberg — jak już na początku wspomniano — z własnej, starannie gromadzonej kolekcji ikonograficznej. Była to teka rycin, niezależna od tek z materiałami regionalnymi oraz albumy ze zdjęciami fotograficznymi. W początkowych latach badań terenowych akwarele i rysunki powstawały podczas wspólnych wycieczek Kolberga notującego melodie, poetów szukających pieśni i bajek, i malarzy szkicujących pejzaże, i sceny rodzajowe. Bezpośredni udział

<sup>12</sup> Fotografie te znajdują się obecnie w tece rycin w Archiwum PTL we Wrocławiu, sygn. 1353 I, k. 1-3.





Ryc. 6. Nakrycie głowy kobiety z okolic Śremu; rysunek B. Hoffa sprzed 1871 r. (oryginał w Archiwum PTL, sygn. 1357, k. 8).

naukowy nad wystawą, a jednym z organizatorów był Tadeusz Rybkowski, zaprzyjaźniony z nim malarz, późniejszy ilustrator *Pokucia*, który towarzyszył mu także w wyborze eksponatów i w badaniach terenowych w Czortowcu. Niewątpliwie okazji takich było znacznie więcej i w czasie badań na Mazowszu i np. w Krakowskim, gdzie bezpośrednio współpracował z Tadeuszem Konopką.

Kolekcja ikonograficzna Kolberga, zgromadzona specjalnie jako dokumentacja etnograficzna, niestety zaginęła. Wiadomo, że część jej pozostawił w Modlnicy, gdy w 1884 roku przeprowadzał się do Krakowa. Wiadomo też, że w latach międzywojennych wnuk Józefa Konopki, właściciela Modlnicy z czasów, gdy mieszkał tam Kolberg, zabrał tę część spuścizny do Warszawy i tam uległa ona zagładzie w czasie powstania warszawskiego. Akwarele Gersona były w okresie międzywojennym w posiadaniu rodziny Kolberga w Warszawie i spłonęły w powstaniu. Większość jednak uległa rozproszeniu lub zaginęła po śmierci dra Izzydora Kopernickiego, wykonawcy testamentu Kolberga. Stan tej kolekcji znamy tylko z przekazów pośrednich: litografii i drzeworytów zamieszczanych w *Ludzie* i ze wzmianek w korespondencji. Z listów wymienianych z malarzami wiadomo częściowo, jakie ryciny Kolberg miał, a jakie u nich zamawiał. Z korespondencji z Izydorem Kopernickim wiemy też, że kolekcja Kolberga była wysłana na światową wystawę w Paryżu

w 1878 roku, stanowiąc tam istotną część udziału krakowskiej Akademii Umiejętności w ekspozycji austriackiej. Dziś w spuściznie znajdujemy tylko nikłą część zgromadzonej przez niego dokumentacji ikonograficznej, w większości nie należącej zresztą do owej teki rycin. Zachowały się głównie te przekazy ikonograficzne, które przechowywane były w tekach regionalnych, jako materiał pomocniczy, a nie przeznaczony bezpośrednio do reprodukcji. W czasie porządkowania rękopisów Kolberga w latach 1945-1956 w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, a później w Archiwum Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego we Wrocławiu zostały one wyłączone z tek regionalnych do odrębnego zespołu. Na zawartość obecnej teki rycin składają się rysunki ołówkiem i piórkiem różnych, nie zawsze znanych autorów, wśród nich m.in. pojedyncze rysunki W. Gersona i B. Hoffa, nieliczne akwarele nieznanych autorów, fotografie, głównie z Kujaw i Lubelskiego oraz rysunki terenowe Kolberga. Większość z tych rycin nie ma wartości artystycznej, ale nadal zachowuje duży walor dokumentacyjny. Część z nich znana jest już z ilustracji w monografiach wydawanych z rękopisów przez naszą Redakcję, np. w tomach *Sanockiego (Dzieła wszystkie t. 56-57)*. Część będzie dopiero reprodukowana w tomach następnych.

W wyniku działań wojennych i prac porządkowych prowadzonych bezpośrednio po wojnie przez osoby nie będące archiwistami i nie znające metod pracy Kolberga, stan jego spuścizny rękopiśmiennej odbiega od takiego, w jakim pozostawił ją autor. Dotyczy to i rycin. Były one wyjmowane z tek regionalnych, oddzielane od innych zapisów i przemieszczane między tekami, tak że ich pierwotna przynależność do określonego zespołu została często zatarta. Dziś np. materiały ikonograficzne Władysława Ciesielskiego, pochodzące z okolic Turobina i Żółkiewki w Lubelskiem, rozproszone są między pięcioma różnymi tekami: same rysunki znajdują się w tece rycin, w tece lubelskiej i w tece z korespondencją, zachowany fragment spisu rycin dołączonego przez Ciesielskiego do przesyłki znajduje się w jednej z tek *Miscellanea*, a uwagi Wilhelma Kolberga i Oskara o szkicach Ciesielskiego mają jeszcze inną sygnaturę. Przygotowując do druku zachowane rysunki trzeba odtworzyć ich związek z innymi materiałami drukowanymi lub rękopiśmiennymi, zwłaszcza przynależność regionalną, a także ustalić autorstwo. To ostatnie nie zawsze się udaje. Niektóre rysunki wykonane były przez amatorów, nie przywykłych do podpisywania się na takich pracach, a jeżeli na karcie z rysunkiem brak podpisów czy sygnatur autorskich, to zaginięcie części spuścizny rękopiśmiennej, np. listów czy notatek towarzyszących rysunkowi i przemieszczanie rękopisów między tekami uniemożliwia dziś identyfikację autora. Niemniej zachowane i dziś dopiero publikowane materiały ikonograficzne są ciekawym źródłem dla etnografów. Na przykład w suplemencie do *Lubelskiego*, poza interesującym zespołem rysunków Ciesielskiego, opublikowane będą fotografie strojów sitarzy biłgorajskich, specyficznej grupy zawodowej, której Kolberg poświęcił osobne strony w swej monografii.

Kolberg dokonywał wyboru z posiadanego materiału ilustracyjnego, dziś publikujemy wszystkie zachowane w jego spuściźnie ryciny, z jego szkicami terenowymi włącznie. On sam traktował je wyłącznie jako dokumentację pomocniczą przy konstruowaniu opisów strojów, zabudowań, sprzętów, narzędzi itp. Na marginesach takich rysunków notował kolory i gatunki tkanin, rodzaje i kolory naszyć, wypustek, guzików itp., nazwy naczyń i drobnych sprzętów domowych, określenie ich przeznaczenia i materiału, z którego były wykonane. Szkice takie wykonywał Kolberg bądź na osobnej karcie, bądź wśród notatek etnograficznych czy obok melodii i tekstów pieśni.

Wszystkie zachowane w spuściźnie Kolberga materiały ikonograficzne mają dziś znaczenie jako dokumentacja etnograficzna. Rangę taką wyznacza im wiek — obrazują stan kultury ludowej sprzed ponad stu lat, a także geneza — tworzone były w większości świadomie jako źródła etnograficzne. Własnoręczne rysunki Kolberga mają walor dodatkowy — dokumentują jego metody badań terenowych.

Agata Skrukwa

#### ETHNOGRAPHIC ICONOGRAPHY IN OSKAR KOLBERG'S COLLECTIONS

(Summary)

Ethnographic iconography collected by Oskar Kolberg has not been discussed in the literature on Kolberg. Materials that have remained in his collections help us learn about the methods used to collect drawings, water colours and photographs, later used as illustrations in *Lud*, and about the financial and technical problems involved in the editing of the iconographic materials. It follows from the letters written to Kolberg's publishers and collaborators that he attached great importance to these source documents and made sure that they were properly printed. This is clearly seen in the case of a few drawings on the Lublin province and Kujawy, the originals of which have been preserved. Unfortunately, Kolberg's abundant and meticulously collected iconographic materials were scattered after his death and probably got lost. They included water colours, drawings and photographs specially made at Kolberg's request, featuring everyday and ceremonial folk costumes. Only a few illustrations in regional monographs and manuscript folders have remained to date.