

NA MARGINESIE DYSKUSJI O HAFCIE KASZUBSKIM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przy takim postawieniu sprawy obstały hafciarki kaszubskie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Audiat et altera pars.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Czerzwjone wopjnkj se svjecacemi cętkamj i na samjm vjrzechu głowę pozlócąni vjne ze zeloneho borvjiku; prze hoku vjelgj pęk sznurów czerzwjoneh, a na koncu blaszką wobsadzoneh. Na posvjetnj dzenj przebjerałé różne wozdobé, chtére jim kupce z cézech krajow sprovdzałé.“²

Ze wzmianki Ceynowy wynika, że Kaszubki lubiły kolorowe nakrycia głowy, zielone wieniec, czerwone wstęgi zakończone złotymi blaszkami oraz różne świedla, nieraz sprowadzane przez Gdańsk z zagranicy.

Mamy tu więc nawiązanie do barwności.

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

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

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

² Florian Ceynowa: „Skórb Kaszëbskostovjnskje mové.“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bożenna Stelmachowska

NA MARGINESIE „JABŁONECZKI” JULIANA PRZYBOSIA¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Przybóś: Jabloneczka s. 7—8.

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

⁵ Przybóś: Jabloneczka, wstęp s. 8.

⁶ s. XLII.

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

⁸ Jw., s. 6—7.

⁹ Przybóś: Jabloneczka s. 6—7.

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

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

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

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

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

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

„my łoboje, przed łultorzem”¹¹.

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

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

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

„Uciekaj, nie cekaj”¹².

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

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

W tekście źródłowym u Kolberga¹³ poprawne brzmienie wiersza jest następujące:

„Ze dwora Jasia to tego”.

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

„Dumka dziewczęcia”¹⁴ — w zwrotce szóstej tej pieśni Przyboś nadał imię własne „Jasienko” pospolitemu „kochankowi”. Zmiana, całkowicie dowolna, dokonana została prawdopodobnie na rzecz zgodniejszego rymu, wbrew więc wysuwaniem przez Przy-

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

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

Wedle Przybosia początek jest następujący:¹⁵

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

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

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

W dalszym ciągu tekstu cytuję za Przybosiem:

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

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

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

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

Wersja Kolberga, będąca źródłem dla Przybosia jest odmienna:

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Przyboś: Jabłoneczka s. 174.

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

¹³ Kolberg: Sandmierskie 1 s. 66 nr 68.

¹⁴ Kolberg: Mazowsze 1 s. 179 nr 63.

¹⁵ Przyboś: Jabłoneczka s. 232—233.

¹⁶ Przyboś: Jabłoneczka s. 326.

¹⁷ Kolberg: Kaliskie 23 s. 159 nr 149.

¹⁸ Przyboś: Jabłoneczka s. 319.

¹⁹ Kolberg: Mazowsze 3 s. 337 nr 550.

²⁰ Przyboś: Jabłoneczka s. 144.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Kolberg: Lubelskie 17 s. 24 nr 60.

²³ Przyboś: Jabłoneczka s. 224.

²⁴ Kolberg: Łęczyckie 22 s. 107.

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

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

²⁷ Przyboś: Jabłoneczka s. 478.

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

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

lukrze cikliwej muzyczki, nie lub niewiele mający wspólnego z pieśnią chłopską.

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

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

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

U Kolberga wiersz trzeci tej zwrotki brzmi:

„Hej Ja-sio ze Sko-la-sią”.

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

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

Tyle w sprawie wiernego przekazywania oryginału ludowego.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wydać : że krokiem naprzód w tym zakresie jest klasyfikacja, przyjęta przez „Pracownię badań i tekstów ludowych” PIS — również treściowo-funkcjonalna, poszowana w schemacie głównym i rozbudowana wewn.

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

³⁰ Przybós: *Jabłoneczka* s. 222—224.

³¹ Przybós: *Jabłoneczka* s. 135—139.

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

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

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

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

„Oj, skowroneczek orze,
da, jaskółeczka poganía,
oj, jeschcem nie widziála,
da, takiego kochania.”³⁵

Albo:

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

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

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

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

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

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

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

incipit stanowi dopiero wiersz trzeci zwrotki.

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

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

incipit stanowi dopiero wiersz drugi.

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

Przybós w cytowanym artykule pt. „Pieśń ludowa dla poetów”²⁹ i we wstępie do „Jabłoneczki” kilkakrotnie zwraca uwagę na wielkie zapotrzebowanie społeczeństwa na pieśni ludowe i gorliwie upomina się o nieskazitelną nie tylko tekstów, ale i muzyki ludowej.

„Temu pragnieniu — pisze Przybós — udostępnienia twórczości poetyckiej i muzycznej ludu trzeba odpowiedzieć dostarczeniem pieśni szczerze ludowych, nie zepsutych przez przypadkowych przerabiaczy i poprawiaczy”⁴⁵.

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

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

³² Przybós: Jabłoneczka s. 83.

³³ Jw., s. 107—109.

³⁴ Jw., s. 82.

³⁵ Jw., s. 394.

³⁶ Jw., s. 398.

³⁷ Jw., s. 324—325.

³⁸ Jw., s. 357.

³⁹ Jw., s. 389.

⁴⁰ Jw., s. 264.

⁴¹ Jw., s. 183—184.

⁴² Jw., s. 324.

⁴³ Jw., s. 132—133.

⁴⁴ Jw., s. 154—156.

⁴⁵ Jw., s. 6.

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

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

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

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

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

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

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

wiały twórczość poetycką całego obszaru etnograficznego Polski”⁴⁸.

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

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

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

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

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

⁵² Jw., s. 143—144.

Maria Błońska

⁴⁷ Przyboś: *Jabłoneczka* s. 467.

⁴⁸ Jw., s. 6—7.

⁴⁹ Jw., s. 62: Oj biją-ci mnie, biją.

⁵⁰ Jw., s. 62—63: Żeby nie te pany.

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

T A B L I C A I

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

T A B L I C A II

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

TABLICA III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tadeusz Seweryn

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

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

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

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

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

stematyki i lekceważąc wytyczne opracowanego przez fachowców scenariusza.

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

Nie były reprezentowane także doskonale pracownice, jak np. Jeleśniańskiego z Miłówki, Bilińskiego ze Starego Sącza, Czechelewskiego z Sielczyka (pod Białą Podlaską), Józefa Głuszka z Chałupki i wiele innych.

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

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

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

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

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

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

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

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

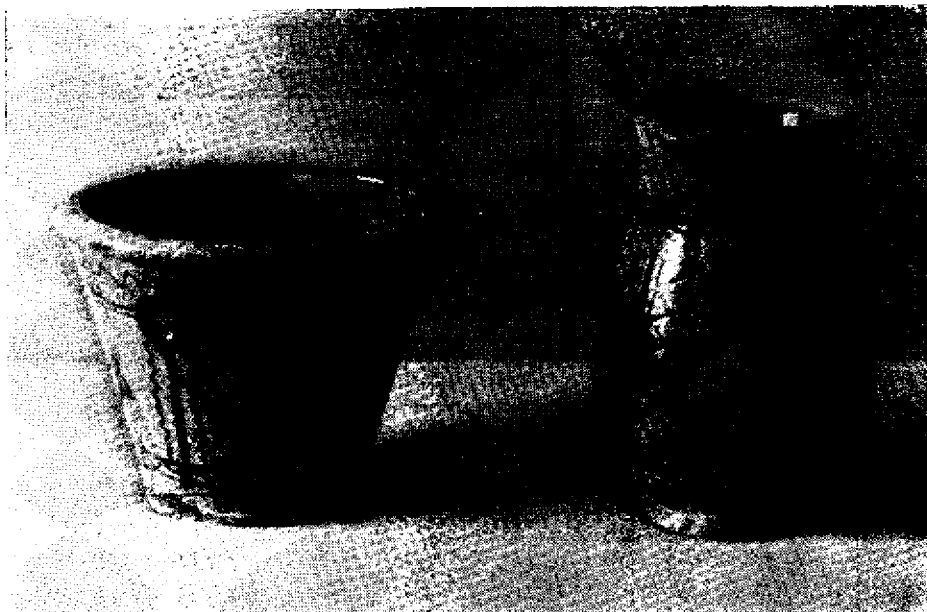
Ze sprawą ceramiki ludowej wiąże się w pewnej mierze akcja prowadzona przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego, który w wytwórni fajansów we

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rss.

Fotografował Michał Maśliński

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ woj. WARSZAWSKIEGO

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

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

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

Wystawa obejmowała następujące działy: tkactwo, strój, wycinankę, zdobnictwo wnętrza oraz ceramikę.

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

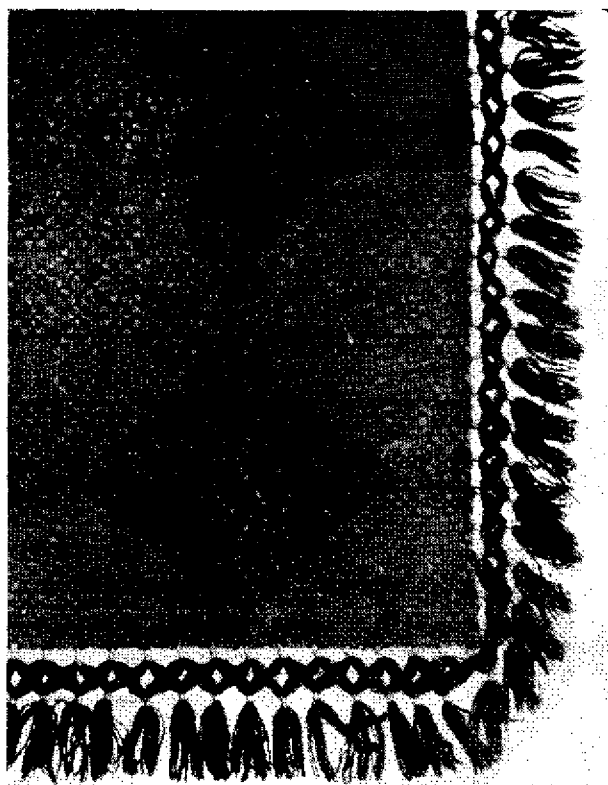
Wobec więc trudności ujęcia historycznego, omówimy reprezentowane na wystawie działy twórczości tkackiej w kolejności podyktowanej ilością zgromadzonych eksponatów.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

oraz dałoby prawdopodobnie bardzo bogaty materiał porównawczy.

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

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

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

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

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

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

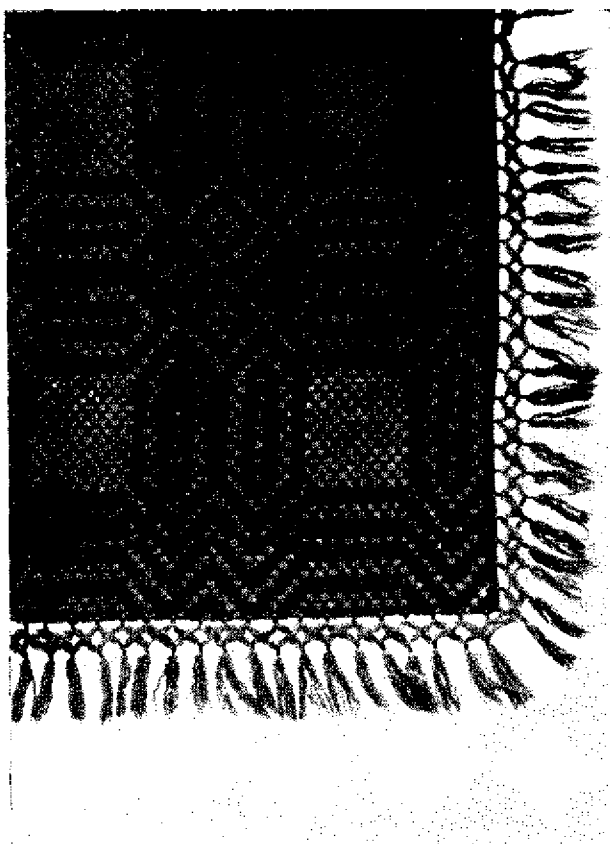
Omawianie materiału zaczniemy od powiatu Ostrołęka, z którego dano przegląd wycinanek ostatniego dziesięciolecia. Zobaczyliśmy więc wszystkie ich typy, zaczynając od najstarszych „leluj” i „kółek” jedno i wielobarwnych, do nowych wycinanek tematycznych. Bardzo interesujące było pokazanie wielobarwnych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

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

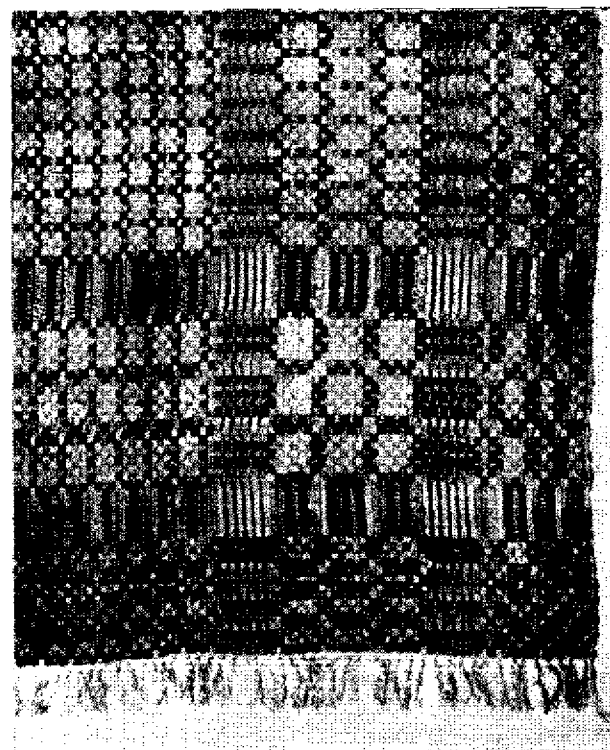
Nie pokazano wycinanek o tematyce religijnej, które jako rzecz nowa istnieją na Kurpiach od 1945 roku, a więc są wytworem dziesięciolecia, które przede wszystkim ilustrowano materiałami zebranymi na wystawie.

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

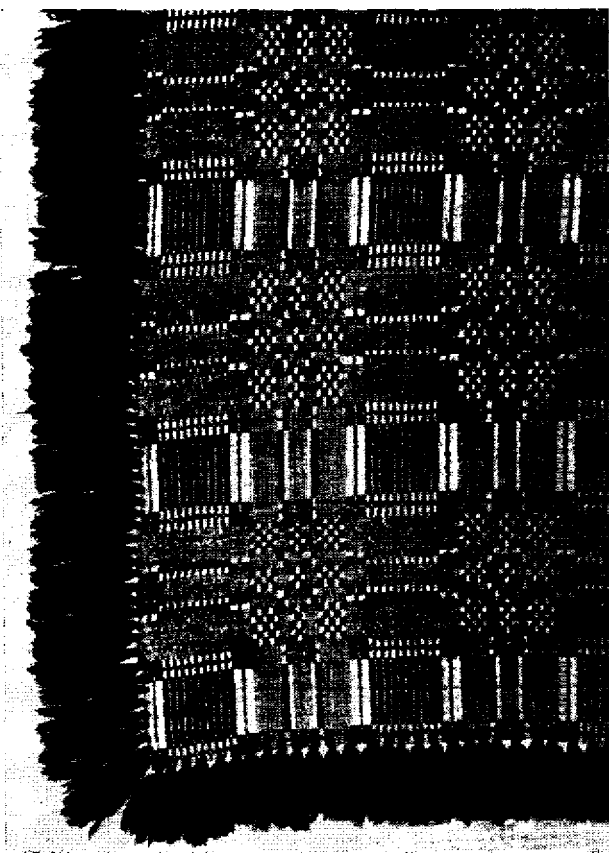
Wśród tych wycinanek tematycznych zwracają uwagę prace Marii Król, która szuka nowych treści



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I. Cywińska, A. Gerlach, T. Rogalanka

Fotografował Jan Świdorski

PRACE I MATERIAŁY ETNOGRAFICZNE, TOM X, ZESZYT 1

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

Wydawnictwo Zakładu im Ossolińskich, Kraków — Wrocław

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

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

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

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

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

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

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

pasma Lubania do ochotnickiej doliny, niosąc ze sobą rombówate „krzesiwko” (zwane tu „szpic”) wraz z meandrowatym „gadzikiem” dookoła przyporów, a później i rozbudowanej formy parzenicy z pano-
szącym się na hacie podhalańskim motywem dzie-
więciornika.

Elementem charakterystycznym dla dawnych ochot-
nickich ubiorów męskich, choć opartym na motywach
nowotarskich, były „portki” z obszyciami w postaci
„kluczek”, obok których haftowano po stronie ze-
wnętrznej szereg czerwonych kółek z niebieskimi
środkami. Na południe od Lubania owych kolistych
zdobin nie haftowano, zaś w Tylmanowej, sąsiadują-
cej z Ochotnicą od wschodu — obok „kluczek”, a cza-
sem zamiast niej, występuje motyw sercowaty, prze-
jęty do tamtejszego stroju, jak sądzi autor, z północy
(Sądeckizny).

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

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

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

jątkowo zdarza), należało się tym faktem bliżej za-
interesować i wyjaśnić go. Opisując dawny kapelusz,
który miał być wykonany z „czornego sukna” (?),
autor opisuje formę podhalańską ze skrzelami
opuszczonymi w dół, nie informuje natomiast, czy
przed tą napływową formą nakrycia głowy nie no-
szono wcześniej jeszcze kapeluszy ze skrzelami pod-
winiętymi do góry, co w kręgu wpływów spiskich jest
zjawiskiem typowym (Ruś Szlachecka, Szczawnica,
Sromowce etc.). Pisząc o spinkach do koszuli, nie
wspomina autor o ich formie, której bynajmniej nie
przesądza jeszcze fakt, że wyrabiane były przez Ku-
bina, spinkarza i fajczarza podhalańskiego. Niekiedy
autor zbyt bezkrytycznie przyjmuje wypowiedzi in-
formatorów, widoczne to jest np. tam, gdzie mówi
o kożuszkach (str. 68), które rzekomo miały pojawić
się „przed 60 laty, gdy ustąpiła moda na lajbiki”. Autor
jakby zapomina, że Ochotnica, jedna z najstarszych
w tych stronach wsi założonych przez pasterzy wo-
łoskich (1416 r.), nie mogła z kożuchami zapoznać się
dopiero po wyjściu z mody sukiennych kamizelek,
czemu zresztą przeczą poza tym materiały z sąsied-
nich terenów góralskich — czy to polskich (Podhale,
Gorce), czy ruskich (Łemkowszczyzna).

W zakończeniu, gdzie autor omawia przemiany stro-
ju ochotnickiego, niezbyt jasno rysuje się stare podło-
że i pierwsza, najdawniejsza fala wpływów idąca
z Sądeckizny (str. 75). Plastyczniej występuje do-
piero wpływ stroju nowotarskiego na ubiory górali
zamieszkujących „starostwo czorszyńskie”. Zagad-
nienie to było już jednak w literaturze poruszone,
o czym autor nie wspomina, pomijając w ogóle cy-
towanie w swej pracy literatury etnograficznej.

Po artykule Szewczyka następuje obszerna praca
Tadeusza Seweryna, pt. „Mechaniczna i chemiczna lu-
dowa broń łowiecka”, której — ze względu na brak
powiązania z zagadnieniami sztuki — na tym miejscu
omawiać nie będziemy. Kończy zaś tom Alfred Za-
ręba, który publikuje „Słownictwo Niepołomic”. Praca
ta, ze względu na dialektologiczny charakter predys-
ponowana raczej do specjalnych czasopism języko-
znawczych, łączy się z problematyką ściśle etnogra-
ficzną o tyle, że w parustronicowym wyborze tekstów
znajdujemy gwarowe opisy wesela, pogrzebu, chodze-
nia po szczodrakach oraz kilka notatek z zakresu
magii i demonologii ludowej. Niezaprzeczalną war-
tość dla badań etnograficznych mają również załą-
czone do artykułu tablice (20 sztuk) zawierające ry-
sunki przedmiotów z zakresu kultury materialnej,
z dokładnie oznaczoną ludową terminologią.

Rss.

KILKA UWAG NA MARGINESIE ARTYKUŁU „CERAMIKA POMORSKA”

W numerze 4 „Polskiej Sztuki Ludowej” z r. 1954
ukazał się artykuł Marii Przeździeckiej pt. „Cera-
mika pomorska”, w którym autorka — opierając się
na zabytkowym materiale zgromadzonym na wysta-
wie „Dawna Ceramika Pomorska”, zorganizowanej
w r. 1953 przez Muzeum Pomorskie w Gdańsku —
omawia artystyczną produkcję ceramiczną na Pomo-
rzu Wschodnim. Artykuł, napisany przez młodą au-
torkę na ogół dobrze, zawiera jednak ustępy budzą-
ce zastrzeżenia bądź też wymagające sprostowania.

I tak Klonowicz w swym „Flisie” nie określa na-
czyń bydgoskich jako „wielkich podłużnych garnków”.
Szczegół ten, który mógłby być przydatny przy iden-
tyfikacji wyrobów bydgoskich, zaczerpnęła autorka
zapewne z pracy Kołaczewskiego¹, nie podającej
źródła tej informacji, co umniejsza jej wartość. (Wsku-
tek niejasnej w pracy Kołaczewskiego stylizacji od-

powiedniego zdania można odnieść wrażenie, że cy-
tuje on Klonowicza, i to zapewne wprowadziło autor-
kę w błąd).

Wspominając o publikowanym przez Seckera² za-
ginionym obecnie lawaterzu fajansowym, zawiera-
jącym w dekoracji herb Gdańska i datę 1697 — jed-
nym z najstarszych wyrobów fajansowych przypy-
sywanych Gdańskowi — cytuje autorka za Seckerem
niemiecki napis umieszczony na nakrywie: „Ich Mar-
tin Fehlaul wohlbedacht. Hab diesen Wasserkrahn ge-
macht. Der Meisterin zu Zier und Ehr. Auff Stolzen-
berg war ich in Lehr”, po czym pisze: „Na podstawie
wyżej przytoczonego napisu, powtórzonego bez na-
leżytego zrozumienia, oraz odkrytej na odwrocie na-
czynia płany zielonej Secker uważa, że jest to wy-
rób osiemnastowieczny, wykonany według pierw-

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

¹ Kołaczewski J.: Wiadomości dotyczące się przemy-
słu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków 1888, s. 176.

wzoru z r. 1697." Zaszło tu niewątpliwie nieporozumienie. Secker bowiem nie kwestionuje daty ani nie przesuwając czasu powstania lawaterza na wiek osiemnasty, stwierdza tylko, że nakrywa lawaterza dorobiona została z gipsu, przy czym przypuszcza, wnosząc z poprawnego pod względem stylistycznym wykonania nakrywy oraz z pisowni i brzmienia wiersza, iż odtworzono ją na podstawie zniszczonego oryginału. Odnośnie do przypadkowej plamy, wykonanej zieloną polewą na odwrocie zbiornika na wodę, Secker zauważa jedynie, że jest to fakt godny uwagi, ponieważ ta sama zieleni począwszy od połowy 18 wieku staje się jednym z głównych znamion rozpoznawczych dla zachodnio-pruskich fajansów.

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

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

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

Przypuszczam, że pisząc o pierwotnej barwności wyrobów miejscowych, autorka ma na myśli polichromowane kafle z 1 połowy XVI w., brak bowiem podstaw do przypuszczeń, by w XVI wieku powstać tu miały jeszcze jakieś inne wyroby ceramiczne o wielobarwnej dekoracji. Trudno jednak w zubożeniu pod względem kolorystycznym dekoracji pomorskich kabl dopatrywać się wpływów holenderskich, w późnorenesansowym kaflarstwie europejskim bowiem w ogóle zauważyć się daje zanikanie zwyczajów polichromowania reliefów na kablach i przeważnie nawrót do dawnych pólw jednobarwnych (zawwyczaj zielonej, czasem czarnej lub brunatnej). Obok kabl o pólwach jednobarwnych występują także — choć rzadziej — kafle, w których pólwa tła różni się barwą od pólwy zastosowanej w reliefie. Wśród licznych kabl siedemnastowiecznych, trafiających się na Wschodnim Pomorzu, spotykamy tak kabl o pólwach jednobarwnych, jak i kabl dwubarwny, biało-niebieski, przy czym ostatnie charakterem dekoracji reliefowej i barwą zbliżają się silnie do kabl wyrabianych w siedemnastym wieku w Lüneburgu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jan Chranicki

W ZWIĄZKU Z UWAGAMI O ARTYKULE „CERAMIKA POMORSKA”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maria Przeździecka

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

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