

Marian Pokropek, *Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1978.

Koncepcję atlasu-przewodnika turystycznego po sztuce ludowej i folklorze zasugerowało Wydawnictwo. Podchwyciło ją warszawskie środowisko etnograficzne, widząc w niej szansę przedstawienia w układzie przestrzennym zarówno zabytków, jak też i przejawów współczesnej twórczości. Ogromnego trudu zebrania i usystematyzowania danych zgromadzonych w różnych instytucjach i w różnych dokumentach (m.in. katalogach) podjął się doc. Marian Pokropek. Wiele lat trwała praca, którą na dobrą sprawę powinien był podjąć zespół specjalistów, zgrupowanych wokół ośrodka dokumentacji. Jeszcze dłużej trwał cykl wydawniczy, w trakcie którego Autor zmuszony był do wielokrotnych przeróbek i ograniczenia zebranego materiału. Gdy wszystko było gotowe, nastąpiła zmiana podziału administracyjnego kraju — następny rok poprawek. Wreszcie Atlas ukazał się w końcu 1978 r. wydany pięknie, na dobrym papierze, w poręcznym formacie.

Niestety, przy całym szacunku dla trudu Autora i Wydawnictwa nie mogę oprzeć się przeświadczeniu, iż jest to pozycja niedobra. Wydaje się, że u źródeł porażki leży niewłaściwa koncepcja książki, która wydana w tej samej serii co *Atlas zabytków architektury*¹ i *Przewodnik po zbiorach muzealnych*², grupuje materiał według haseł topograficznych, ułożonych w kolejności alfabetycznej. Otóż, zanim zajmijmy się omówieniem samych haseł, przyjrzyjmy się konsekwencjom, które wynikły z przyjętych założeń kompozycyjnych. Formuła, uzasadniona przy omawianiu zabytków sztuki czy muzeów, okazuje się nieprzydatna gdy zechcemy ją przenieść mechanicznie na folklor i sztukę ludową. Inna jest bowiem wówczas istota zjawisk, charakter rejestrowanych faktów, zasada ich selekcji i stopień aktualności.

Zabytek sztuki możemy bowiem percepcować w oderwaniu od kultury środowiska, ale folklor i sztuka ludowa istnieją nie tylko w postaci przedmiotów ale i w świadomości oraz działaniu ich nosicieli. Z jednej strony mamy więc fakt materialny, jednostkowy — z drugiej fakt kulturowy, związany z działalnością człowieka i tym, co tę działalność stymuluje. Można mówić o muzeach, ograniczając się do tego, co zawierają, można wymieniać zabytki architektury, ale trudno w ramach haseł-miejscowości przedstawiać zjawiska istniejące w szerszym układzie przestrzennym, o żywej tradycji, wpływającej na odmienny charakter regionów i ośrodków ludowej twórczości. Zamek jest zlokalizowany jednoznacznie — w Chęcinach, Baranowie czy Szydłowcu, ale wycinanka kurpiowska, strój łowicki czy muzyka góralska egzystują jednocześnie w dwóch planach: wspólnoty kulturowej regionu i konkretnego, w którym ta wspólnota się realizuje. Dlatego też w recenzowanym Atlasie takie hasła jak Janów, Sobiska czy Tatarzy zwracają uwagę na twórców, tam działających, ale gubią istotę rzeczy, jaką jest region, ośrodek. Samo Zalipie nie mówi o zjawisku malowanych domów na Powiślu Dąbrowskim. Kryterium miejscowości zawodzi w odniesieniu do ośrodków rzeźbiarskich, stroju, haftu, zdobnictwa, folkloru obrzędowego. Jeśli chcę wiedzieć, dokąd mam jechać i co tam zobaczyć nie będę przecież

wyszukiwał na mapie punkcików blisko położonych obok siebie i odnajdywał wśród haseł nazwy miejscowości o wspólnej tradycji kulturowej. Zresztą z haseł często niczego się nie dowiem o tej wspólnotie, o tym, że np. typowe jednobarwne wycinanki kurpiowskie znajdę w Jazgarce, Strzałkach, Tatarach i Kadzidle. Jeśli chcę zobaczyć żywy jeszcze folklor łowicki czy góralski powinienem coś wiedzieć o regionie, orientować się dokąd i kiedy pojechać. Ale o regionach nie dowiem się niczego z haseł, a nawet ze wstępu.

Wiąże się z tym zagadnienie następne — charakteru rejestrowanych faktów. Otóż w poprzedzających Atlas Pokropka innych pozycjach tej samej serii mamy do czynienia z zabytkami trwałymi i ze zbiorami muzealnymi, których lokalizacja i charakterystyka nie ulegają większym zmianom. Recenzowana pozycja dotyczy jednak nie tylko faktów materialnych, ale i żywej twórczości, a ściślej mówiąc nosicieli ludowej tradycji. Atlas obejmuje przecież swym tytułem również folklor. W praktyce autor omawia tylko niektóre przejawy folkloru, przede wszystkim te, które zostały zinstytucjonalizowane, często zaś pomija folklor taki, który zaspokaja potrzeby własne środowiska. Mamy więc np. w Zakopanem Zespół im. Klimka Bachledy, ale nie znajdziemy autentycznych kapel np. Maśniaków czy Obrochty. Fascynujące są zespoły obrzędowe, doraźnie kompletowane czy też chodzące w składzie nie ulegającym większym zmianom, te różne *herody*, *dziady* i *szlachcice*, zespoły kołędnicze, *pucheroki*, *chodzenia z niedźwiedziami*. Tradycja ich wciąż jeszcze jest żywa, w określonym czasie spotykamy ich na Żywiecczyźnie, a nawet pod Krakowem. Znakomity w swych przebraniach i dynamice akcji jest np. zespół z Lalik. Spróbujmy znaleźć słowo o tych zespołach w *Atlasie*. Nie ma. Przepraszam! Są zespoły herodowe, ale pod hasłem Będzin. Dlaczego właśnie Będzin? Ponieważ przed laty Jan Dorman, który był wówczas dyrektorem Teatru Dzieci Zagłębia organizował na scenie teatru przeglądy zespołów, zapraszanych z terenu. Ale od pięciu lat nie ma już przeglądów. Są jednak zespoły — ale w terenie. W *Atlasie* nie ma o nich informacji. Uwzględniono bowiem niemal wyłącznie zespoły zinstytucjonalizowane, stylizujące folklor.

Przykłady podane wyżej wskazują na dwa kolejne problemy: kryteriów doboru materiału i jego aktualności. W obu tych dziedzinach różnice między *Atlasami* są bardzo istotne. Łoziński czy Lorentz operowali materiałem jednorodnym, uprzednio zgromadzonym i weryfikowanym, którego znajomość mieściła się w granicach ich kompetencji. Zadanie Pokropka było nieporównanie trudniejsze. Materiał miał niejednorodny, bazę informacyjną niedostateczną, spośród zalewu przypadkowych nazwisk musiał dokonać wyboru, nie mając przy tym w wielu dziedzinach sprecyzowanych kryteriów wartościowania. Doskonale znawca budownictwa, musiał wyrokować co dać, a co pominąć spośród zespołów folklorystycznych, instrumentalistów, bajorzy, rzeźbiarzy, kogo wymienić a kogo pominąć wśród garncarzy, malarek Powiśla Dąbrowskiego czy twórców krakowskich szopek. Podjął zadanie, w widomy sposób

przekraczające granicę kompetencji jednego człowieka. Jaką przyjął zasadę? Sądząc z hasła można wywnioskować, że dążył do tego, aby uwzględnić każdego odnotowanego gdzieś „twórcę” wówczas, gdy jedynie ten twórca występował w jakiejś miejscowości, natomiast wymieniał nazwiska selektywnie tam, gdzie znajdowała się grupa twórców. Ktoś zupełnie słaby dostał więc zaszczytu figurowania w hasle czy indeksie twórców — o ile mieszkał we wsi, w której nikt inny nie rzeźbił czy nie malował, natomiast twórca wybitny mógł być pominięty jeśli w tej samej miejscowości pracowali również inni twórcy. W ten sposób np. nie spotykamy w Budziskach Wacława Suski czy Andrzeja Wydry. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm hasłom: *Kraków* i *Janów*. W Krakowie omawiając konkursy szopek Autor pisze: „wśród wielu uczestników (...) na wymienienie zasługuje Franciszek Tarnowski, ur. 1889...”. I to wszystko? Impreza wyjątkowa, poziom bardzo wysoki, aż dwóch szopkarzy uzyskało nagrody im. Oskara Kolberga, a Pokropek wymienia tylko Tarnowskiego. Pomija zaś Grabarskiego, Wiatra, Dudzika, Paczyńskiego, Głucha i in. Dlaczego? Przecież wystarczyło przyjąć klucz np. pierwszych nagród. A teraz hasło *Janów, woj. białostockie*; centrum tkactwa dekoracyjnego, dziedziny szczególnie ciekawej we współczesnej sztuce ludowej. Autor pisze kilka zdań o Felicji i Olimpii Jaroszewicz, zwraca uwagę na ich związki z Cepelią oraz dorzuca na końcu, iż oprócz nich „we wsi tkają: Scholastyka Krupowicz, Aleksandra Radulska i wiele innych”. Wśród tych „wielu innych” znajdują się również znakomite twórczynie, które należało wymienić. Niezrozumiałe jest pominięcie w kontekście nazwiska prof. Plutyńskiej pierwszego tkacza, który z nią współpracował i wywarł wpływ na dalszy rozwój ośrodka — Alfreda Jaroszewicza. W sytuacji, kiedy zamieszcza się kilka setek nazwisk, rozbudowując te informacje często ponad miarę, pominięcie kilkunastu wybitnych twórców, tylko dlatego, że obok nich żyją inni staje się niczym nie uzasadnioną dyskryminacją. Niezależnie bowiem od wszystkich uwag krytycznych Atlas przez lata będzie traktowany jako źródło informacji o twórcach ludowych.

Problem wartościowania, z którym musiał borykać się Autor był oczywiście znacznie łatwiejszy do rozwiązania w przypadku trwałych zabytków sztuki czy muzeów. W tamtych dziedzinach istnieją bowiem sprecyzowane kryteria wartości, zabytki klasyfikowano komisyjnie — i niezależnie od wszelkich rewizji tych ustaleń, są one pomocne dla autora. Pokropek miał jednak do czynienia nie tylko z zabytkami, ale i żywą twórczością.

Dochodzimy w tym miejscu do następnej ważnej różnicy. Atlasy rejestrują aktualny obraz... właśnie, czego? *Atlas zabytków* przedstawia współczesny stan obiektów, które powstały co najmniej przed 50–70 laty. Oczywiście jest, że w ciągu kilku, a nawet kilkunastu lat mogą zajść w tym rejestrze pewne zmiany, gdzieś się coś odbuduje, gdzie indziej zawali. W zasadzie jednak obraz stanu rzeczy nie ulegnie większej zmianie. Podobnie *Przewodnik po muzeach* informuje o charakterze zbioru, o ważniejszych obiektach, a więc o tym, co jest stosunkowo trwałe.

Inna jest „aktualność” w atlasie traktującym o sztuce ludowej i folklorze. Rejestruje on bowiem nie tylko zabytki trwałe (budynek, skansen, kapliczka), ale i przejawy twórczości, dziś żywej, jutro zamarłej. Różnica ogromna.

Informacja o zabytku zwraca nas ku przeszłości, ku źródłom, ale informacja o twórcach wskazuje na chwilę

obecną, usuwa w cień ich więź z tradycją, przeszłość ośrodka. W wielu przypadkach brak mi przy takim ujęciu *Atlasu* koniecznych wiadomości o tym co i kiedy było. Znajdujemy je zawsze, gdy gdzieś pozostał trwały ślad po zmarłym artyście. Oto np. *Gorzeń Górny* — ponieważ w dworku Zagadłowicza zachowały się rzeźby Wowry, informacja o nim jest, i to stosunkowo pełna. Ale poszukajmy np. w Krynicy nazwiska Nikifora. Nie ma, znajdziemy je, ale przy hasle *Nowy Sącz*, przytoczone w związku z charakterystyką zbioru muzeum. Na tej samej zasadzie Kudła znalazł się przy hasle *Kozienice*. Nazwisko Lamęckiego znajdujemy, ponieważ w Dąbrowie Zielonej rzeźbi, wzorując się na nim, niejaki Cudak.

Atlas w zamierzeniu wydawcy miał informować o stanie aktualnym, niestety zarówno długi proces wydawniczy, jak i podeszły wiek wielu twórców bardzo utrudniły to zadanie. Nie istnieją już ośrodki meblarskie, niektóre pracownie garncarskie przestawiły się na wyrób doniczek, niektóre w ogóle zanikły. Nie żyją już tak wybitni twórcy ludowi jak W. Kitowski w Iłży, J. Grala w Burzeninie, J. Grzegory w Złakowie Borowym, J. Kawulok w Istebnej czy Wieleba w Godziszowie. Zdobyliby natomiast wysoką pozycję młodzi, nie dostrzeżeni jeszcze przez Autora w czasie, gdy opracowywał hasła. Po to, aby śledzić zmiany na bieżąco trzeba było dysponować „bankiem danych”, zajmować się tylko dokumentacją. Trudno mieć pretencje do Autora, że nie poświęcił się tej czynności kosztem pracy naukowej i dydaktycznej. W ostatniej korekcie zdołał poprawić kilka informacji, ale niczego to nie rozwiązało, ponieważ czytając o spłonięciu w 1978 r. kościółka na Woli Justowskiej czytelnik ma prawo sądzić, że zweryfikowano również pozostałe hasła.

Zastanawiam się więc nad celowością samej koncepcji książki. Czym jest? Czym być powinna? Jest rodzajem przewodnika topograficznego, a zarazem pełni rolę małego kompendium wiadomości o współczesnej twórczości ludowej i folklorze. Mam jednak wątpliwości, czy i komu taki przewodnik może służyć, a zarazem przekonanie, że jako kompendium książka Pokropek daje niewiele i to zarówno ze względu na koncepcję, rozbijającą regiony, jak i przypadkowość informacji.

W stosunku do zagadnienia bardziej adekwatna byłaby chyba książka omawiająca dziedziny i regiony, podobna w założeniu do publikacji J. Grabowskiego *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967, tyle że pozbawiona licznych błędów tamtej pracy i oparta na wieloletnim dorobku dokumentacyjnym naszych placówek naukowych. Stan badań i kompetencje ośrodków oraz osób, zajmujących się poszczególnymi zagadnieniami pozwalają na podjęcie takiego zadania.

Wiele doświadczeń omawianego *Atlasu* warto byłoby wykorzystać przy opracowywaniu innych publikacji, w których sztuka ludowa powinna być szerzej uwzględniona. Czas już bowiem, aby wyciągnąć wnioski z przemyśleń na temat roli twórczości artystycznej ludu w dorobku kultury narodowej i wprowadzić najlepsze przykłady sztuki chłopskiej w progi Muzeów Narodowych, a dorobek tej sztuki szerzej uwzględnić w przyszłych wydaniach *Atlasu zabytków architektury i Przewodnika po muzeach*.

Warto również będzie pomyśleć w przyszłości o ilustrowanym słowniku artystów ludowych, oczywiście tych naprawdę wartościowych i rzeczywiście ludowych. Jak robić takie sylwetki pokazują dobrze zeszyty *Jarmarku Płockiego*³, opracowane właśnie przez doc. Pokropka.

Dorobek *Atlasu sztuki ludowej* powinien też zostać wykorzystany przy opracowaniu *Przewodników po Polsce*. W istniejących sztuka ludowa zaznaczona jest niedostatecznie. Nie wydaje mi się jednak celowe produkowanie *Przewodników* monotematycznych, a takim jest właśnie (wraz z mapą samochodową) *Atlas Pokropka*. Dziwny to zresztą przewodnik, przeznaczony chyba dla ludomanów, pomyślany tak, jakby ludzie mieli kłapki na oczach i jeździli patrząc tylko na to co ludowe. Drewniana kapliczka czy kościółek? Proszę bardzo, patrzę, bo ludowa. Murowane? Dworek? Pałac? Nie, to już mnie nie obchodzi, bo nie ludowe. Trudno sobie wyobrazić takich użytkowników *Atlasu*. Czytając jego hasła odczuwam ciągle brak informacji, co jest jeszcze ciekawego w tej miejscowości. Dlatego uważam, że następnym etapem powinno być opracowanie przewodnika po kraju, informującego o wszystkich istotnych zabytkach i żywych przejawach naszej kultury narodowej — a więc także i ludowej.

Po tych uwagach, dotyczących koncepcji, przejdźmy do omówienia zawartości książki. Składa się ona z wprowadzenia, katalogu, wykazu literatury, indeksu nazwisk, 391 ilustracji czarno-białych oraz map.

Wprowadzenie poprzedza mapa ważniejszych terytoriów i grup etnograficznych, opracowana w Zakładzie Etnografii IHKM PAN i UW pod kierunkiem prof. dr. A. Kutrzeby-Pojnarowej. Niestety sam tekst jest nierówny, obok partii rozwiniętych, dotyczących budownictwa spotykamy w nim fragmenty opracowane pobieżnie, skondensowane z widoczną szkodą dla precyzji wyводу. Zdarzają się frazesy bez pokrycia np. na s. 8 czytamy: „Nie słabnie także odżywianie motywów i wątków «ludowych» w literaturze i sztuce”. Jest to nieprawda, słabnie, zwłaszcza w sztuce, a i w literaturze istotny jest stosunek do wsi, a nie do „wątków”. Bardzo sprymitywizowana została periodyzacja historii kultury wsi (s. 9).

Wątpliwości nasuwa rozdział: *budownictwo sakralne*. Autor tak uzasadnia włączenie go do *Atlasu*: „...są to najstarsze zabytki budownictwa drewnianego w Polsce i jednocześnie najlepiej zachowane, a ponadto na te właśnie obiekty najbardziej oddziaływały style architektoniczne poszczególnych epok (czyżby!! — A.J.) i w tych zabytkach zachowały się najwyższe osiągnięcia sztuki ciesielskiej wyrosłej z rodzimych tradycji budowlanych”. Ponieważ Pokropek nigdzie nie określa, co rozumie przez sztukę ludową, można domniemywać, że rozumie pojęcie bardzo szeroko. Wystarczy mu np. iż „drewniane budynki sakralne najczęściej stawiali cieśle wiejscy i małomiasteczkowi, ci sami, którzy budowali dwory, karczmy, spichrze i chałupy”. Kryterium samo w sobie niewystarczające, pomija wzory, projekty a zwraca uwagę tylko na osobę wykonawcy. Idąc tropem tej idei należałoby konsekwentnie uznać Hotel „Forum” za szwedzką sztukę ludową, ponieważ budowali go szwedzcy robotnicy, a Pałac Kultury i Nauki umieścić w albumie radzieckiej architektury ludowej. Sądzę, że skoro Autor włącza budowlę drewniane winien to samo uczynić w stosunku do murowanych. Któż je bowiem wznosił? W rezultacie Autor w *Katalogu* omawia sakralne budynki drewniane, choć przecież w żadnym wypadku nie można uznać za ludowe kościoły w Dębnie, Grywałdzie czy Orawie. Przykładów takich jest co najmniej kilkadziesiąt.

Informacje o rzeźbie skape, nie zawsze prawdziwe, np. „W ubiegłych stuleciach głównie w XVII—XIX w., rzeźbiono dość często w kamieniu (południowa Polska)”, podczas gdy ludowa rzeźba w kamieniu rozwija się przede wszystkim w 2 poł. XIX w. Ten rozdział, jak

też i następne dotyczące malarstwa, grafiki, wycinanki — bardzo uproszczone, nieprecyzyjne. Autor, który szeroko charakteryzuje budownictwo, tu skąpi podstawowych informacji. Mimo tytułu — o grafice nie pisze nawet słowa, o dawnym malarstwie ma do powiedzenia tylko tyle: „Tradycyjne malarstwo ludowe zanikło w Polsce w XIX w. Obok malarstwa na szkłe, występującego na Podhalu i Śląsku istniało malarstwo na płótnie, drewnie, papierze — twórczość sakralna związana z ośrodkami pątnicznymi, klasztornymi i kościołami”. Błędy rzeczowe: malarstwo na szkłe występowało w całej Polsce, a właśnie na Podhalu dominowały importy słowackie, przy czym malarstwo to nie było związane z ośrodkami kultu, a raczej z obecnością w pobliżu hut szkła. Kto inny malował na szkłe, kto inny w centrach pątnicznych. Inna była proveniencja tych dziedzin. Itd., itd.

Informacje o rzemiosłach pełniejsze, ale również nieprecyzyjne, bardziej ogólnikowe niż chociażby w *Encyklopedii Powszechnej*. Weźmy przykładowo „Zdobnictwo w drewnie, snycerstwo, wyrób mebli, sprzętów i zabawek”. Już w tytule nie rozumiem dlaczego Autor snycerstwo wymienia obok zdobnictwa, czyżby nie było ono formą zdobnictwa? Autor mimo iż podaje mapę terytoriów i regionów na cztery sposoby wykonywanych, operuje pojęciami tak szerokimi jak „Polska Południowa”. A snycerka w radomskim, to co? Datuje również nieprecyzyjnie. Np. „Wycinanki — rozpowszechniły się w XIX stuleciu. Największy rozkwit tej gałęzi sztuki przypada na pierwsze ćwierćwiecze XX w.” (s. 23). Otóż wycinanki powstały dopiero w 2 poł. XIX w., a okres rozkwitu to przełom stulecia, już po I wojnie zaczyna się ich zanik.

W końcowej partii tekstu Autor charakteryzuje folklor i folklorizm a następnie zbiory zabytków kultury ludowej oraz źródła, z których czerpał wiadomości. Zaskakujące, że w *Atlasie*, który powinien być przewodnikiem wskazującym gdzie i czego może się zainteresowany dowiedzieć o sztuce ludowej i folklorze Autor pominął podstawowe archiwa dokumentacji, jakimi są dla sztuki ludowej Pracownia Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN w Krakowie (ok. 100.000 jednostek zarchiwizowanych, w tym ponad 65.000 fotografii), zbiory folklorystyczne w warszawskiej siedzibie Instytutu (ok. 65.000 nagrań pieśni i muzyki ludowej, dokumentacja tańców itd.). Jednocześnie jednak omawiając muzeum instrumentów ludowych w Szydłowcu podaje, iż powstaje w nim archiwum nagrań. Podobno przyczyną braku informacji o zbiorach Instytutu (a także IHKM, IBL) był brak miejsca. Wystarczyłoby go jednak z nadmiarem, również na poszerzenie wstępu, a zwłaszcza na scharakteryzowanie regionów (co tłumaczyłoby sens zamieszczenia mapki) — gdyby usunąć z tekstu absolutnie zbędne, a szczegółowe informacje dotyczące... dziejów budynków, w których znajdują się obecnie muzea oraz dziesiątki niepotrzebnych nazwisk, a nawet haseł.

Przejdźmy jednak do oceny haseł w katalogu. Miejscowości, uszeregowanych alfabetycznie jest ok. 2500, informacji szczegółowych ponad 4000. Doceniając wielki trud Autora, włożony w opracowanie haseł, rzetelność danych, dotyczących twórców (minimalna ilość błędów w nazwiskach, datach) trzeba jednak zgłosić szereg istotnych zastrzeżeń. Dotyczą one:

- nadmiernego rozszerzenia kryteriów tego, co „ludowe”, a w konsekwencji pomieszczenie dawnej sztuki chłopskiej z prowincjonalną, cechową, a współczesnej z twórczością „naiwną”, z pracami amatorów czy chorych psychicznie;
- niekonsekwencji i przypadkowości wielu informacji;

— charakteru informacji o twórcach, naruszających w niektórych przypadkach sferę ich życia prywatnego, sprzyjających komercjalizacji twórczości ludowej i — co gorsze — amatorskiej.

Zarzut pierwszy — mówiłem już o rozszerzaniu przyjętych powszechnie kryteriów przy ocenie sakralnych budowli drewnianych, do tej sprawy nie będę więc wracał. Drugim przykładem są nazwiska twórców: malarzy i rzeźbiarzy. W sytuacji, gdy Resort Kultury, Stowarzyszenie Twórców Ludowych czy Cepelia dążą do ochrony twórców ludowych i do możliwie precyzyjnego wyodrębnienia ich z wielotysięcznej masy ludzi, zajmujących się amatorsko rzeźbieniem czy malowaniem — zatarcie granic przez Autora trudno uznać (cytuję słowa wydawcy) za „cenny przyczynek do badań naukowych”. Albo należało zmienić nazwę *Atlasu* albo traktować tytuł serio. Obawiam się, że w tej sytuacji każdy amator (a jest ich kilkudziesięciu), który znajdzie swoje nazwisko w książce może uważać, że został pasowany na „ludowego”, a zatem powinien brać udział w konkursach, wystawach ludowej sztuki, domagać się stypendiów, twórczych emerytur itd. Z kolei, skoro niekiedy Autor nawet pisze „amator” (np. Adamiec), nie jest jasne czemu właśnie jego uhonorował, a innych pominął. Nie precyzuje przyjętych kryteriów wyboru, wręcz rezygnuje z wartościowania — kiedy na równych prawach omawia twórców dojrzałych i początkujących amatorów. Szanuję wielu wymienionych przez Autora malarzy czy rzeźbiarzy, jak np. Albiczuka, Holesza, Krawczuka, Sokołowską, Palkę, Iwańską, Bieszczadą, Binkuńską, rozumiem, że może ich cenić nie mniej niż ludowych twórców, ale czy to powód by ich zamieszczać w tym właśnie *Atlasie*? Rzecz trudna do uwierzenia, ale i znamienna — Autor daje na okładkę *Atlasu* fragment obrazu Bazylego Albiczuka. Okładka piękna, ale czy to jest adekwatne hasło wizualne do tytułu książki?

Rozumiem trudności, wielu amatorów pracuje „na ludowo”, niektórzy uczestniczyli w różnych wystawach ludowej sztuki, ale przynajmniej wypadało o tych trudnościach i niekonsekwencjach powiedzieć, a najlepiej — zająć samemu jakąś postawę.

Nagromadzenie nazwisk stwarza zresztą fałszywy obraz współczesnej sztuki ludowej. *Atlas* jest zbyt poważną sprawą, by podawać „na kredyt” nazwiska młodych, początkujących nieraz rzeźbiarzy. Cemu to miało służyć? stanowić zachętę? wyróżnienie? zwiększyć ilość zamieszczonych nazwisk?

Drugi zarzut, jaki można postawić wielu hasłom dotyczącym niekonsekwencji i przypadkowości informacji. Wspomniałem już poprzednio, iż w ośrodkach Autor wymienia tylko niektórych twórców, pomija zaś równie ważnych. Pomija w ogóle miejscowości, w których jeszcze do niedawna istniały ciekawe warsztaty czy ośrodki (np. pieczywo obrzędowe, tzw. kozy z Prostyni, pierniki Pijanowskiego z Mieścisk). Jeśli już mowa o piernikach, zobaczymy hasło *Kańczuga*. Jest tam warsztat piernikarski Słowika (pełna dokumentacja i film w PME). Ale Pokropek Słowika nie dostrzegł, podaje jedynie Chruszczów. Niekonsekwentnie traktuje wybitnych zmarłych rzeźbiarzy, np. daje hasło *Oraczew*, wspominając o I. Kamińskim, pomija zaś Worowo ze Skrętowiczem. Nie pisze nic o wybitnej rzeźbiarce-ceramiczce E. Chmiel. Umieszcza naiwnego amatora, malującego w konwencji malarstwa batalistycznego i historycznego (J. Fąfarski), typowych amatorów T. Butyńca, B. Podjaskiego, Z. Wespę czy A. Juszcza, pomija zaś niektórych twórców naprawdę ludowych, jak np. Marię Abramiuk z Białostockiego. W Dębskiej Woli

zauważa 2 ludowe śpiewaczki, ale w Szczawnicy nie dostrzega świetnego instrumentalisty J. Malinowskiego (zamieszcza tylko informacje o zespole im. Malinowskiego, ale... innego). Brak wielu informacji potrzebnych i hasel (dane można było znaleźć w źródłach wymienianych przez Autora). Przykładowo: izby twórcze w Zakopanem, tak interesujące zjawiska jak stałe, wielkie jarmarki (np. w Studziannej), a nawet targi końskie (np. w Bodzentynie). We Włocławku Autor omawia rzeźby Zagajewskiego (przecież nie ludowy), ale nie podaje nazwisk znakomitych artystek, robotnic, samodzielnie malujących na fajansie i kartonie. Pisze o nich „twórczyńie ludowe zajmujące się wyłącznie zdobieniem naczyń”. Po pierwsze — nie wyłącznie, po drugie, skoro są to twórczyńie ludowe, to chyba warto wspomnieć ich nazwiska na równych prawach z amatorami-malarzami (zwłaszcza Zajkowską, Wódecką, Mirolewicz, Kiełkowską, Syroczyńską, Olesińską). Hasło *Zalipie* „załatwia” problem malowanych domów na Powiślu Dąbrowskim. A przecież malują i chętnie się tym szczygą również gospodynie w Kłyżu, Kuźniach, Nivce, Samocicach, Borusowej (m.in. znakomite malarki Rozalia Zaród, Wiktoria Sambor). W samym Zalipiu spośród wybitnych pominęto St. Łączyńską, M. Sierak, J. Jurek, M. Kiwiorową, Zofię Owcę (jest Maria i Anna), Jana Szloska, F. i M. Mosio. Błędnie podano w tym hasle nazwiska: Chlastowa (powinno być Chlastawa), Wojtyło (— Wojtyto), Salosek (— Szlosek). Nie wspomniano o malowanym przez artystkę kościele i Domu Kultury Malarek, o tym że współpracowały one z IWP, zdobyły lokale reprezentacyjne i gastronomiczne (m.in. w Krakowie i Warszawie). Nie ma Olszany i nazwiska Leona Potońca, rzeźbiarza figur szopkowych.

Wspomniałem już o przypadkowości wzmianek o folklorze żywym. Tak np. w hasle *Gniewczyzna* Łańcucka znajdujemy informację o „Turkach”, ale pominęto są inne miejscowości, gdzie ten atrakcyjny zwyczaj jest nadal żywy (Radomyśl, Majdan Zbytniowski, Jedlińsk, Gródek Dolny). Brak Nądni, gdzie co roku odbywają się Biesiady Koźlarzy.

Wiele hasel jest niedokładnych. Przykładowo: *Zakopane*. Autor pominął tak ważne dla regionu Liceum im. Kenara, nie wspomina w ogóle o starym budownictwie ludowym, zwłaszcza o ulicy Kościeliskiej, o willech w stylu zakopiańskim (np. „Pod Jedlami”, kaplica na Jaszczurówce), pojęcie to w ogóle pomija, skoro budynek muzeum, projektowany przez St. Witkiewicza w stylu zakopiańskim określa jako „w stylu pseudo-podhalańskim”. Wśród nazwisk amatorzy: A. Doleżuchowicz i P. Słezak, a do tego ten ostatni mieszka wcale nie w Zakopanem, lecz w Kluszkowcach. Pominęta została m.in. doskonała hafciarka Stanisława Cukier. Przy S. Gąsienicy-Byrcynie i A. Pachu nagle informację, że są członkami STL. Ponieważ przy innych (nawet przy prezesie i wiceprezesie tego Towarzystwa) brak tej informacji — można sądzić, że tylko dwóch górali z Zakopanego należy do tej organizacji. Przy hasle *Itza* — brak nazwiska tak wybitnego rzeźbiarza-ceramika jak Konstanty Ciepielewski. Po macoszemu potraktowano wycinankę garwolińsko-otwocką. Brak nazwisk zmarłej znakomitej A. Sabaly czy R. Kowalczyk, M. Zgódki i in. Hasło *Paszyn*: nie zaznaczona rola ks. Nitki, jako inspiratora tego ośrodka (a nie tylko opiekuna). Maluje nie kilka kobiet, a ponad 20. W kościele m.in. ambona, chrzcielnica i stacje męki wyk. przez F. Palkę. O rzeźbiarzu W. Oleksym tekst słuszny, apodyktyczne tylko i wątpliwe stwierdzenie, iż „Rozwój talentu następuje po 1965”, ponieważ rozwój ten widoczny jest już od pierwszych prac.

Wiele informacji jest błędnych, co wynikało zapewne z trudności zweryfikowania źródeł. Przykładowo hasło *Krasnobród*: Autor wymienia (za *Katalogiem Zabytków*) dwie kapliczki, jest ich sześć. Píše „Ośrodek garncarski. Czynnych kilka warsztatów garncarskich, m.in. ...”. Ośrodek od lat nie istnieje, wymienieni garncarze liczą zresztą 88, 68 i 90 lat i już tylko wiek ich powinien był skłonić Autora do refleksji na temat żywotności ośrodka. Pominięto natomiast w tymże *Krasnobrodzie* istnienie miejscowego zespołu folklorystycznego oraz corocznych konkursów na wieńce dożynkowe, organizowanych w miejscowym kościele i zakończonych ekspozycją nagrodzonych obiektów.

Zupełnie niezrozumiałe jest pominięcie wskazanych w literaturze znakomych kapliczek z rzeźbami np. w Cichem (Chrystus przy słupie, arcydzieło ludowej rzeźby), Długosiodle (Pieta), Dłużewie, rzeźbionych słupów i figur w Kapielach Wielkich czy Kleszczowej Górnej.

Trudno zgodzić się z przyjętą przez Autora zasadą podawania adresów twórców, a zwłaszcza amatorów. To nie są pracowni do oglądania, ani ludzie, do których można o każdej godzinie wejść, zabrać im czas i spokój. Podając adres w przewodniku tym samym uprawnia się turystów do odwiedzania wskazanych twórców. Kto go do tego upoważnił? Czy ciężko chory Sutor, żyjący w świecie swych obsesji i wspomnień, chroniony przed światem przez siostrę, czy rzeźbiarz ptaków Giedon, którego matka błaga odwiedzających turystów, by dali mu spokój „bo jego boli głowa, nerwy mu się zruszają”⁴. Tym, którzy rzeźbią lub malują, by uciec od ciężaru życia, od hałasu, ludzi — informacja *Pokropka* czyni krzywdę. Nie sprzyja też warunkom do pracy twórczej, oczywiste jest bowiem, że nerwowość, pośpiech, zamówienia, obietnice — wszystko to, co się wiąże z najazdem tabunów turystów, handlarzy (krajowych i cudzoziemskich), kolekcjonerów — musi szybko doprowadzić do obniżenia poziomu prac.

Puszczenie fali nabywców bezpośrednio do twórców uderza nie tylko w interesy instytucji, które zajmują się handlem, ale i w prowadzoną przez nie działalność opiekuńczą. *Cepelia* daje stypendia, zamawia. Publicyści atakują *Cepelię*, że obniża się poziom np. rzeźby, że potrzebne są lepsze formy opieki — tymczasem *Atlas* wydany przez „*Arkady*” przekreśla w dużym stopniu możliwość wpływu na twórców. Na cóż zda się komisja fachowców z *Cepelii*, która odrzucając rzeczy słabe, stara się stymulować wzrost lub nawet tylko utrzymanie poziomu twórczości, skoro twórca wszystko i tak sprzeda. Trudniej będzie również muzeum pozyskiwać do zbiorów najlepsze prace. Zawsze turysta dysponujący własnym samochodem będzie pierwszy. A czy Wydawnictwo pomyślało o drenażu terenu przez licznych handlarzy z zagranicy, którzy specjalnie w tym celu przyjeżdżają do Polski. Dotychczas musieli płacić w dewizach BHZ „*Desie*”. Chodzi tu zresztą nie tylko o dewizy, ale i ten typ komercyjnego drenażu, który zostawia po sobie ruinę. Wtedy modny się robi inny kraj, tam się jedzie, kupuje... Jugosławia wie już dobrze co to znaczy, przestaje się już liczyć skomercjalizowana twórczość „naiwnych” włoskich, obniżył się katastrofalnie poziom rzeźb z Konga... Nie wątpię, że *Atlas Pokropka* będzie cenny przewodnikiem dla wszystkich handlarzy. Obawiam się, że dla nich przede wszystkim.

Nie muszę chyba tłumaczyć, że włączenie do hasel nazwisk amatorów sprzyja i tak już zaczynającej się komercjalizacji tego ruchu, z czym usiłują walczyć odpowiedzialne za ten ruch instytucje. Obawiam się też, że *Atlas* wyrządzić może niedźwiedzią przysługę Bogu ducha winnym malarzom czy rzeźbiarzom, z których

wielu nie ma uprawnień do wykonywania zawodu plastyka, a może mieć na skutek „rejestr” w *Atlasie* kłopoty z Wydziałami Finansowymi.

Wykaz literatury bardzo obszerny, jak na tego rodzaju książkę, zawiera 190 pozycji, w tym szczególnie wiele sylwetek twórców. Czasem są to przyczynkarskie artykułiki, których obecność może dziwić w kontekście pominięcia innych, ważniejszych tekstów. Zgodnie z przyjętą koncepcją *Atlasu*, Autor bardzo mało uwagi poświęca folklorowi, plastyce obrzędowej, pomija zagadnienie delimitacji granic między sztuką ludową a plastyką amatorską.

Nie mogę i nie chcę rozumieć racji, które spowodowały, iż Autor doprowadził swój wykaz praktycznie do 1972 r. wprowadzając z lat 1973, 1974 jedynie kilka pozycji. Książka, która ukazuje się na przełomie 1979 r., a dotyczy zjawisk współczesnych musi być przez Autora i wydawcę uzupełniona nawet w ostatniej korekcie. Są to postulaty elementarne, a nie tak znowu trudne do zrealizowania. Można było dodane noty wprowadzić choćby w miejsce wielu pozycji szczegółowych lub marginalnych dla tematu (np. K. Erber art. o *Franusiaku*, źle zresztą cytowany, J. Czajkowskiego, *Droga Franciszka Zaremby*, wspomnienie po zmarłym działaczu — a nie twórcy ludowym, czy I. Witza, *Wielcy malarze amatorzy* — książka traktująca m.in. o van Goghu i Cezannie). W zamieszczonej bibliografii zabrakło więc pozycji tak istotnych, jak: S. Krzysztowicz, *O sztuce ludowej w Polsce*; J. Grabowski, *Sztuka ludowa, Dawny artysta ludowy oraz Ludowe obrazy drzeworytnicze*; A. Błachowski, *Skarby w skrzyni malowanej*; J. Burzta, *Kultura ludowa — kultura narodowa*; K. Zawistowicz-Adamska, *Polska Sztuka Ludowa*; K. Piwocki, *Rzeźba ludowa*; R. Reinfuss, *Ludowa rzeźba kamienna na Zachodnim Pogórzu*; A. Kunczyńska-Iracka, *Krzyże rzeźbione i monolityczne figury drewniane z Małopolski*; A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*; I. Bukowska-Floreńska, *Współczesna rzeźba w węglu i jej twórcy*; A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*; A. Jackowski, *Współczesne malarstwo i jego pogranicza*; A. Jackowski, *Obrazy na szkłe*; T. Komornicka-Rościszewska, *Konkurs „Malowana chata” na Powiślu Dąbrowskim*; R. Hankowska, *Malowane wnętrza izb na Kujawach oraz Sto lat fajansu włocławskiego*; R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe w Polsce*; *Dawne meble ludowe północnej Polski* (pod red. A. Błachowskiego); M. Pokropek, *Budownictwo ludowe w Polsce*; M. Żywirska, *Puszcza Biała, jej dzieje i kultura*; S. Błaszczak, *Ludowa plastyka kultowa w Wielkopolsce*, *Katalog zabytków sztuki w Muzeum im. W. Orkana w Rabce*; *Granice sztuki — z badań nad teorią, historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*; zeszyty monograficzne „*Polskiej Sztuki Ludowej*” dotyczące twórczości psychopatologicznej, stroju ludowego, stanu badań nad sztuką ludową, kolekcjonerstwa itp.

Indeks nazwisk przejrzysty, niestety brak w nim co najmniej kilkunastu ważnych twórców, o czym już wspominałem. Błędów korektorskich niewiele (Guzdek, Krwczak, Wójcik), znacznie mniej niż w hasłach (tam np. Sobieska zamiast Sobiska, Kulewiak — Kula-wiak, Kapłanowa — Kaplanowa).

Ilustracje bardzo ładnie wydrukowane, dobre na podobnej zasadzie jak zawartość hasel (w podpisach błąd — il. 9 przedstawia „dziadów i szlachciców” z *Lalik* a nie zespół herodowy w *Będzinie*).

Mapy: wspomniana wcześniej — terytoriów i regionów, typów chałup (b. dobra!), strojów. Ta ostatnia mało czytelna, wydrukowana niewyraźnie na wyklej-

kach książki. Szkoda, że wśród pokazanych strojów zabrakło jamneńsko-pyrzyckiego, Śląska cieszyńskiego, a zwłaszcza wyjątkowo pięknego stroju kobiecego Lachów Sądeckich (jest męski, naturalnym więc wnioskiem oglądającego może być przekonanie, że strój kobiecy z tego terenu nie jest znany). Mapy „samochodowe” oznaczone czytelnie, szkoda tylko, że redakcja techniczna nie zadbała o to, aby siatka podziałów na orientacyjnej mapce całej Polski zgodna była z podziałem na poszczególnych kartach.

Uwagi, które zgłaszam, nie wyczerpują listy błędów i miejsc spornych. Wymienienie wszystkich zajęłoby jednak za wiele miejsca. Oczywiście jest, że sygnalizuję jedynie te rzeczy, które znam. Historycy sztuki, etno-

grafowie zajmujący się rzemiosłami czy muzykologzy, folklorysty znaleźliby na pewno wiele niedostrzeżonych w tym tekście błędów. Już tylko ten fakt wskazuje, jak trudnym zadaniem jest szczegółowe opracowanie różnych dziedzin kultury artystycznej ludu. Sama ocena haseł wymaga przynajmniej kilku recenzji, i to osób oraz instytucji dobrze zorientowanych w poszczególnych zagadnieniach, nie mówiąc już o tym, że atlas tego rodzaju jest typową pracą zespołową, przekraczającą możliwości i kompetencje jednego człowieka. Trudno się więc dziwić, że efekt ogromnej pracy Autora *Atlasu* skażony jest tylu błędami, że tak piękna i poręczna wydana książka nie spełnia pożądanej roli.

Aleksander Jackowski

PRZYPISY

¹ J. Z. Łoziński; A. Miłobędzki, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 1967; S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1971.

² Marian Pokropek, *Jarmark Płocki* (Katalog twórców ludowych biorących po raz pierwszy udział w kier-

maszach sztuki ludowej w Płocku), Płock, cz. I — 1974, cz. 2 — 1975, cz. 3 — 1976, cz. 4 — 1977.

³ H. Dobosz, *Pejzaż z aniołem*, „Tygodnik Kultu-ralny” nr 52/53, 24—31.XII.1978 r.

Serbske narodne drastwy (Sorbische Volkstrachten), t. 5: z. 1, Albrecht Lange, *Nowoniwańska drastwa (Die Neuzacher Tracht)*; z. 2, Latar Balko, *Drastwa Serbow wokół Lubnjowa (Die Tracht der Sorben um Lübbenau)*; z. 3, Latar Balko, *Drastwa Serbow wokół Złego Komorowa a Grodka (Die Tracht der Sorben um Senftenberg und Spramberg)*; z. 4, Albert Lange, *Drastwa Serbow wokół Mazakowa (Die Tracht der Sorben um Muskau)*, Ludowe nakładnictwo Domowiny Budysin 1976, 1976, 1977, 1978.

Cztery pięknie wydane, obszerne zeszyty stanowią kontynuację wydawnictwa poświęconego łużyckim strojom ludowym, rozpoczętego w 1954 r. tomem dotyczącym okolic Ślepego w opracowaniu M. Nowaka i P. Nedo. Trzy pierwsze tomy tego wydawnictwa recenzował w numerze pierwszym „Polskiej Sztuki Ludowej” w r. 1962 Roman Reinfuss (tom 2 *Drasta katolskich Serbow*, t. 3 *Drasta Serbow wokół Wojerow*). Zapowiedział również tom 4, poświęcony okolicom Chociebuża, który ukazał się w opracowaniu M. Nowaka w r. 1964 (*Drasta deljotuzkich Serbow*). Tomy te miały wyczerpać całkowicie możliwości opisu stroju łużyckiego w oparciu o jedynie w tych czterech enklawach zachowujące się jego pozostałości. Tym cenniejsze jest ukazanie się jeszcze następnego, 5 tomu, i to złożonego aż z czterech zeszytów, obejmujących opisy z terenów, na których strój ludowy zachował się jedynie w skrzyniach i pamięci a także w nielicznych zapisach historycznych i rodzinnych fotografiach. W przygotowaniu są jeszcze dwa następne zeszyty tego tomu: 5 B. Nawka i A. Lange, *Drasta Serbow wokół Wochoz a Kletneho*, 6 B. Nawka, *Drasta ewangelskich Serbow Budyskeho kraja*.

Opisywany w recenzowanych zeszytach strój łużycki jest, jak podkreśla redakcja w *Przedstówiu* do 5 tomu, powtarzany we wszystkich zeszytach, strojem zanikłym. Odtwarzany jest stan, jaki istniał bezpośrednio przed okresem zastępowania ubiorów łużyckich, wiejskich, regionalnie i etnicznie nacechowanych (strój Słowian znad Sprewy) ubiorami miejskimi — co miało miejsce w końcu XIX w. lub w latach dwudziestych XX w. Występowały więc trudności przy próbach odpowiedzi na wiele z tych pytań, które ustalono jako obowiązujące dla wszystkich opracowań omawianej serii — np. przy określaniu społecznej roli ubioru i stroju.

Mimo to układ prac nie uległ zmianie, jeśli chodzi o podstawowe grupy poruszanych w nich zagadnień. I tak *Wstęp* określa granice terenu, pokazując odrębności stroju w stosunku do terenów sąsiednich. Zwraca uwagę na te miejscowości i muzea, które dostarczyły najwięcej materiałów, oraz przynosi krótką charakterystykę zmian przynależności politycznej i administracyjnej terenu i jego rozwoju gospodarczego, jakości nie najlepszych na ogół gleb i ich wykorzystania, liczby i struktury (wieku, zawodu, stanu posiadania) mieszkańców w różnym czasie. W oparciu o niektóre statystyki historyczne (w tym prace E. Muki) omawiają autorzy stosunki etniczne w XVIII i XIX w. i postępujący proces germanizacji wsi (zanik znajomości języka łużyckiego).

Istotną część każdej z prac stanowi zestawienie i opis elementów stroju ludowego. Zaczyna się on wszędzie od ubioru kobiecego, łatwiejszego do odtworzenia, dłużej trwającego. Od najprostszych roboczych koszul typu poncho, bluzek, gorsetów, spódnic z różnych materiałów, codziennych i odświętnych, na spacer i tańce, mnóstwa fartuszków w rozmaitych kolorach — o różnym przeznaczeniu — po okrycia wierzchnie (w tym kabał zwany polką), paski i ozdoby, oryginalnie wiązane chustki na głowę i czepce. Do tego wstążki barwne jak krakowskie, obszerne kryzy w niektórych regionach (z. 2, 3). W zeszycie drugim odtworzono stroje w dwu stadiach: z 1875 i 1920 r. W zeszycie czwartym przedstawiono je dla okresu 1880/90 r., po którym nastąpił ich zanik.

Bogactwo tych ubiorów tłumaczy się opisanym w następnym rozdziale ich zastosowaniem w różnych zestawach z okazji różnych zajęć gospodarczych (np. białe chusty na głowę przy zbieraniu siana) jak również rodzinnych i dorocznych, kościelnych uroczystości i peł-

nionych funkcji (np. na weselu czy przy chrzcie). W starych rycinach występują słynne białe chusty do okrycia jako żałobne stroje kobiet (zeszyt 4). W późniejszych opisach i fotografiach strój żałobny kobiet, jak również stroje na uroczystości rodzinne, charakteryzują się wprowadzeniem koloru czarnego, jak sądzę pod wpływem miasta. To samo dotyczy uroczystych ubiorów męskich, tracących całkowicie swój dawny charakter (sukmany, kaftany itp.) na rzecz ubiorów miejskich tego czasu. Dawne łużyckie wiejskie stroje męskie są opisane tylko w nielicznych, odtwarzanych elementach jak białe i granatowe okrycia wierzchnie, koszule poncho, płóciennie spodnie i żakiety, chustki na szyję, ozdoby weselne itp. Więcej o stroju dawnym (także męskim) dowiedzieć się można z rozdziału, omawiającego jego rozwój w oparciu o cytowane fragmenty opisów z XVIII i XIX w.

Pozostałe rozdziały przynoszą charakterystykę funkcji stroju w życiu wsi jako znaku przynależności etnicznej, a także wyrazu zmian stylu i poziomu życia. Wiąże się z tym zmiany typów materiałów, zarzucanie wyrobów własnych na rzecz fabrycznych. Autorzy charakteryzują również działalność niektórych wykonawców strojów w różnych okresach.

Teksty w recenzowanych pracach są dwujęzyczne — łużyckie i niemieckie. Zwięzłe, skondensowane, niekiedy bardzo lakoniczne informacje nie zawsze są poparte rysunkami (których jest zresztą niewiele) i fotografiami zamieszczonymi na wkładkach z kredowego papieru. Najczęściej są to ilustracje czarno-białe, rzadziej kolorowe. Zwięzły tekst wraz z ilustracjami (fotografie rodzinne i ładnie podane dawne stroje pokazane na żywych modelach) stanowią ciekawą dokumentację okresu przejściowego pomiędzy rozwiniętym ubiorem ludowym (zawierającym wiele elementów elitarnych kostiumów najrozmaitszych epok — od XVI po XIX i XX wiek) a uniformem miejskim tego czasu. Są one dobrym źródłem dla tworzenia nowych, współczesnych propozycji kostiumologicznych. Słabiej, jak wspomniałam, wprowadzają we wcześniejsze warstwy historyczne kultury Łużyc.

Autorzy recenzowanych prac, zgodnie z założeniami badań etnograficznych na Łużycach po II wojnie, w tym zwłaszcza prac podejmowanych z inicjatywy i przy współpracy Serbołużyckiego Instytutu w Budziszynie (działającego od r. 1951, powiązanego z Niemiecką Akademią Nauk), kładą w publikacji nacisk na dokumentację opartą na systematycznej penetracji terenu Łużyc i wypełnienie w tym zakresie białych plam pozostawionych przez prace starsze. W przeciwieństwie do wielu autorów dawniejszych, piszących o kulturze i o stroju Łużyc (por. np. A. Dobrowolska, *Strój ludowy na Łużycach*, Kraków 1948 i tam cytowana literatura wcześniejsza) nie zapuszczają się w tropienie powiązań i odrębności etnicznych ubioru w ich warstwie archaicznej, słowiańskiej i różnych, późniejszych związków Łużyc ze wschodnią Europą. Zresztą płachty żałobne, białe ani nawet późniejsze borty aksamitne przypominające czółka kurpiowskie, nie weszły do ilustracji, reprezentują-

cych ten ostatni okres. Analogie z dalszymi terenami Słowiańszczyzny (Polski, Czechosłowacji i in.) można jeszcze odnaleźć w kroju poncho, w odzieży płóciennej, drukach na płótnie, w sposobie noszenia chust wełnianych nasobnych (zwłaszcza kraciastych), haftach na chustach, wstążkach fabrycznych i in. Z terenem Niemiec, Europą zachodnią (a także z Wielkopolską) łączy Łużyce bogactwo tiulowych czepków kobiecych. Tymi powiązaniami i kwestią chronologii wpływów, nie zajmują się autorzy omawianych prac. Pewne wnioski możemy wyciągnąć sami, porównując dokumentację zawartą w tych pracach choćby z *Atlasem Polskich Strojów Ludowych*.

Atlas Polskich Strojów Ludowych pozostawia w stosunku do prac o strojach łużyckich (biorąc pod uwagę stan opracowań i wielkość terenu) więcej białych plam na mapie kraju. Obejmują one również i regiony o żywej jeszcze niekiedy tradycji dawnych ubiorów. Jednakże ze znanych nam dotąd opisów wydaje się, że wcześniej niżli na Łużycach giną u nas najstarsze cechy dawnych strojów (np. nie notujemy w *Atlasie* płacht żałobnych). Nawet w tych regionach, które — jak krakowskie — mają strój bogaty, nie znajdujemy tak wielkiego zróżnicowania zestawów elementów stroju, związanych z różnymi okolicznościami i funkcjami w obrzędach i uroczystościach. Pod tym względem najbardziej rozbudowany jest strój w Czechosłowacji czy Jugosławii.

Jak pisze P. Nedo w recenzowanej przez A. Kroha w nr 1 za rok 1976 „Polskiej Sztuki Ludowej” pracy o sztuce Łużyczan, rozwój ornamentyki stroju łużyckiego, zwiększenie paradności i przeładowność wiązało się z awansem Łużyc jako regionu turystycznego w 2 poł. ub. wieku. Podobny w czasie jest rozwój Podhala, późniejszy Krakowskiego czy Łowickiego. I w tych regionach bogacą się stroje nie tylko na użytek własnego regionu, lecz również jako symbol „ludowości” w kulturze narodu.

Recenzowane prace wychodzą w momencie odkrywania na nowo historycznych Łużyc nie jako egzotycznego regionu turystycznego lecz jako świadka tradycji przeszłości, do której nawiązują nowe pokolenia. Prace te pomagają wypełnić luki w informacjach o kraju, który od około dwóch wieków ścierał niejednokrotnie uwagę badaczy zarówno łużyckich jak i z sąsiednich terenów. Wśród wielu prac omawianych na bieżąco w etnograficznych czasopismach polskich („Lud”, „Etnografia Polska”, „Przegląd Zachodni” i in.) dokumentacja dotycząca stroju jest bodaj pierwszą z zaplanowanych, której wykonanie zbliża się do końca. W stosunku do naszych studiów nad ubiorem przynosi określoną propozycję warsztatową (typy pytań, dokładność opisu przedmiotu, chronologia i opis tła historycznego). Otwiera drogę do dalszych dyskusji nad przydatnością takiego opisu dla studiów nad historią kultury ludowej i analizą systemów kultury, zarówno w ich trwałości jak zmienności w czasie.

Anna Kutrzeba-Pojnarowa

U w a g a: *drasia* i *drastwa* używane są wymiennie, tak, jak podałam w tekście.

Coraz większym zainteresowaniem badaczy tradycyjnej kultury ludowej zaczyna cieszyć się polski Spisz. Ten niewielki pod względem powierzchni obszar, z racji swej bogatej w znaczące wydarzenia przeszłości historycznej a także długotrwałej izolacji komunikacyjnej, pozostał niemal do dziś żywym skansenem.

Genetyczna różnorodność elementów składowych szeroko rozumianej kultury, obok położenia na pograniczu etnicznym, stanowi o atrakcyjności polskiego Spisza jako terenu badań, ale stwarza też trudności w śledzeniu zachodzących tam procesów. Niestety, nie wszyscy autorzy podejmujący tematykę spiską, zdają sobie sprawę ze specyfiki tego regionu. Do prac tego typu zaliczyć trzeba artykuł T. M. Trajdosa, *Przeszłość i teraźniejszość rzemiosł artystycznych na polskim Spiszu*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1978, nr 2.

Bazę źródłową artykułu stanowią metryki kościelne czterech, spośród jedenastu istniejących parafii spiskich. Badaniom zawartych w nich nazwisk parafian przypisał autor niezwykle wręcz użyteczność: od wnioskowania o „etnicznej strukturze nowożytnego Zamagurza” po typy zajęć i specjalizacji ludności. Nie umniejszając znaczenia tego rodzaju źródeł dla badań statystyczno-demograficznych, zdecydowanie odrzucić trzeba przypisywaną im uniwersalność. Zasadnicze dla Spisza przesiedlenia ludności zakończyły się pod koniec XVII wieku. Późniejsze o wiek osadnictwo józeffińskie nie przyniosło spodziewanych rezultatów, a wpływy węgierskie, poza wprowadzeniem tego języka jako urzędowego, nie odegrały większej roli. Na podstawie wymienionych metryk kościelnych, pochodzących najdalej z połowy XVII w., nie można rozwiązać najistotniejszego dla Spisza problemu, mianowicie, pierwotności osadnictwa i jego charakterystyki etnicznej¹. W czasach nowożytnych natomiast, mamy do czynienia z niemal jednorodną pod względem etnicznym ludnością, co sam autor przyznaje. Metryki nie wniosą tu niczego istotnego.

Brak miejsca nie pozwala na przeprowadzenie szerokiej polemiki z poglądami T. M. Trajdosa, gdyż w każdym akapicie znaleźć można informacje wymagające sprostowania lub uściślenia. Przyczyną większości błędnych sformułowań jest przyjęcie przez autora nie sprawdzonej krytycznie w terenie hipotezy, że nazwisko oznaczać musi zawsze wykonywany zawód. W motywuującym ją fragmencie łatwiej doszukać się można analogii z ustaleniami J. S. Bystronia, niż ze stanem faktycznym². Wymienione w tekście nazwiska nie tylko nie stanowią „do dziś znacznego procentu ludności spiskiej”, ale w omawianych wsiach większość z nich nie występuje. Do najbardziej rozrodzonych należą: Krzysikowie, Bizubowie, Sołtysowie (nie Sołtysikowie!). Szkoda, że autor nie skonfrontował swego stanowiska z uwagami J. Zborowskiego o roli przydomków w kształtowaniu się nazwisk ludności góralskiej³.

Gdyby wspomniana hipoteza była prawdziwa, to 14 wsi polskiego Spisza stanowiłoby centrum malarstwa i garncarstwa, gdyż, jak pisze T. M. Trajdosa, „w każdej wiosce odnajdujemy między XVII a XIX w. warsztaty: malarski i garncarski”. Zaczniemy od tego drugiego. Otóż na całym polskim Spiszu brak jest pokładów odpowiedniej gliny, co definitywnie uniemożliwia rozwój miejscowego garncarstwa. Omawiane w artykule okazy

ceramiki spiskiej pochodzą ze słowackiej części Spisza, dokładniej — z jego południowych krańców⁴. Formą, zdobnictwem i kolorystyką wyroby te nawiązują do ceramiki habańskiej, rozwijającej się w zachodniej Słowacji od połowy XVI w.⁵.

Podobnie rzecz się ma z malarstwem na szkle, którego początków na polskim Spiszu doszukuje się autor w XVII w. Szklarstwo rozwinęło się na Słowacji dopiero w II poł. XVIII w. Wtedy też powstawać zaczęły w pobliżu hut szkła pierwsze ośrodki malarstwa na szkle⁶. Najbardziej znany był ośrodek w Gemer, skąd domokrażni handlarze roznosili obrazy w specjalnych krosnach aż do Polski i Siedmiogrodu⁷. Jest prawie pewne, że obrazy na szkle, odnajdywane we wsiach spiskich, są importami z południowej strony Tatr. Na terenie polskiego Spisza, ani w jego bezpośrednim sąsiedztwie od północy, nie istniały huty szkła. Dopuszczając możliwość rozwoju ośrodków malarskich z dala od hut⁸, nie można pominąć ważkiego argumentu o pokrewieństwie formalnym ze słowackim malarstwem na szkle. Dla obrazów z terenu Spisza ustalono w wielu przypadkach pierwowzory w postaci drzeworytów i miedziorytów, pochodzących ze słowackich drukarni (Lewocza)⁹. Nie można wykluczyć sporadycznego sporządzania kopii, często w oparciu o wizerunki starsze (np. podobieństwo il. 6 i wtórnej do niej il. 5), lecz twierdzenie o istnieniu w każdej wsi warsztatu malarskiego jest zbyt daleko idącym uogólnieniem, nie mającym solidnych podstaw źródłowych. Wątpliwe jest też bardzo, by pochodzące z domniemyanych warsztatów malarskich obrazy zdobiły wnętrza kościołów. Malarstwo tego rodzaju właściwe jest dużym ośrodkom, najczęściej środowiskom rzemieślniczym, cechowym. Malowanie na desce obce jest raczej kulturze wiejskiej. Argument nazwiska „Malarz” ma tu tę samą wartość, jak w przypadku garncarstwa.

Podobnie jest z nazwiskiem „Tkacz”. Całość wiejskiej produkcji włókienniczej na polskim Spiszu przypisał autor osobom, które występują w metrykach pod tym właśnie nazwiskiem. W tradycji spiskiej tkactwo określane było zawsze terminem „knopstwo”, a trudniący się nim nazywani byli „knop”¹⁰. Ponadto, wbrew twierdzeniu T. M. Trajdosa, tkactwo na Spiszu było głównie domeną mężczyzn¹¹. Prawdziwe zamieszanie panuje wśród określeń części odzieży. Nie wdając się w szczegóły, stwierdzić należy, że: *kanafas* nie jest tkaniną wełnianą w kolorze czerwonym, a pasiakiem o osnowie lnianej (rzadko bawełnianej), tkanym wątkiem bawełnianym białym, tworzącym tło i czerwonym, z którego skomponowane są dekoracyjne pasy¹². Wzór „kartonek” i „farbanek” nie powstaje w procesie tkania; są to spódnice szyte z samodzielnego płótna, barwione na kolor granatowy i pokryte ręcznie drukowanym wzorem, tzw. modrotlać. Ta interesująca, wciąż żywa i specyficzna właśnie dla Spisza technika doczekała się licznych omówień¹³. Błędne są także podpisy pod il. 36 i 37. Trudno mówić o „swetrze góralskim stroju trybskiego”, gdyż w tradycyjnym stroju spiskim sweter nie występuje, a współcześnie można go spotkać także na Podhalu, Orawie i w Gorcach. Nie istnieje odmiana bukowińska stroju spiskiego. E. Starek wyróżnia trzy odmiany: kacwińską, trybską i jurgowską¹⁴. Il. 37 przedstawia odmianę trybską, obecnie najbardziej

ekspansywną. Generalnie rzecz biorąc, przypisywanie mieszkańcom polskiego Spisza znajomości tak wyspecjalizowanych (poza włókienniczymi) rzemiosł, jest sprzeczne ze stopniem rozwoju gospodarczego i możliwościami surowcowymi terenu. Autor nie wspomina o podstawowych na polskim Spiszu rzemiosłach, które opierając się o drewno, jako najdostępniejszy surowiec, były jednym z ważniejszych źródeł dochodu pozarolniczego (bednarstwo, kołodziejstwo, stolarstwo, wyrób gontów)¹⁵.

Do uchybień pierwszej części artykułu zaliczyć też trzeba określenie: „Polacy spiscy”, jako niezgodne z charakterem etnosu. W literaturze przedmiotu stosuje się powszechnie adekwatny termin: górale spiscy. Trudno mówić również o kolonistach frankońskich na Spiszu. Jeżeli konieczne jest sięgnięcie do prasieży osadników z XII—XIII w., to wymienić należy Flandrię¹⁶. Nie wiem, skąd autor zaczerpnął informację o koloniach Mazurów na Spiszu. W cytowanych artykułach nie znalazłem jej, a artykuł M. Gotkiewicza, *Walki religijne...*, znajduje się w całkiem innym tomie, niż podaje T. M. Trajdos („Lud”, t. 44, 1959, s. 118—129). Nieścisła jest też wzmianka o miejscach targów. Dla ludności polskiego Spisza targi w Kieżmarku i Lewoczu miały znikome znaczenie wobec istnienia bliższego centrum handlowego w Spiskiej Starej Wsi.

W zakresie terminologii, mimo wyjaśnień autora, moje zastrzeżenia budzi zamienne stosowanie określeń „Zamagurze” i „polski Spisz”. Współcześnie, niejako konwencjonalnie, stosuje się pierwszy termin w literaturze czeskiej i słowackiej, drugi, poprawniejszy, w pol-

skiej¹⁷. Niezbyt wyraźnie przedstawia się też kategoria „wioskowych dygnitarzy-fachowców”. Tym ahistorycznym tworem obciążyć wypada zbyt lotne tu pióro autora. Druga część artykułu przynosi inny zagadkowy termin: „polski folklor spiski”. Bez żadnych konsekwencji zrezygnować można z pierwszego określnika, gdyż folklor spiski będąc samoistnym, wykazuje cechy charakterystyczne dla pogranicza etnicznego. Poza tym, patronat nad zespołem „Kurasówka” z Łapsz Niżnych sprawuje Towarzystwo Kulturalne Czechów i Słowaków, a nie Związek Podhalań, jak pisze T. M. Trajdos¹⁸. Szokuje też autorytatywne stwierdzenie, że „poza nim (J. Wodziakiem — KW) w Kacwinie nikt nie odznacza się jakimkolwiek zamiłowaniem artystycznym”. Proponuję autorowi dokładne obejrzenie wrót w kacwińskich zagrodach. To, co w obrazach J. Wodziała autor określa jako „schematyczny pejzaż tatrzański”, jest w istocie pełną, naturalistycznie potraktowaną panoramą Tatr Bielskich i części Wysokich, widzianych z Kacwina. Przedstawienia te przywodzą na myśl najstarsze panoramy tatrzańskie¹⁹. Do usterek drobniejszych zaliczam dwukrotne zniekształcenie nazwiska A. Gombosa, rzeźbiarza z Jurgowa²⁰.

Reasumując powyższe uwagi, podkreślić trzeba raz jeszcze z całą stanowczością konieczność krytycznej analizy źródeł i takiegoż sprawdzania ich w terenie. Nieprzestrzeganie tego podstawowego w pracy badawczej wymogu, przy braku oparcia w literaturze, prowadzi do wniosków niezgodnych z badaną rzeczywistością.

Krzysztof Woźniak

PRZYPISY

¹ Zagadnienie to doczekało się wielkiej ilości opracowań: węgierskich, czeskich, niemieckich; z polskich wymienić należy: E. Janota, *Zapiski o zaludnieniu dolin Dunajca i Popradu na Spiszu*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, 1864, s. 80—168; K. Krotoski, *Stosunki etnograficzne na Spiszu*, Kraków 1908; S. Zachorowski, *Węgierskie i polskie osadnictwo Spisza do połowy XIV w.*, Kraków 1909; T. E. Modelski, *Spory o południowe granice diecezji krakowskiej od strony Spisza (XIII—XVII w.)*, Zakopane 1928; W. Semkowicz, *Granica polsko-węgierska w oświetleniu historycznym*, Kraków 1930; J. Radziszewska, *Studia z dziejów ustroju Spisza*, Katowice 1969.

² J. S. Bystron, *Kultura ludowa*, Warszawa 1936, s. 31 i nast.

³ J. Zborowski, *Materiały etnograficzne z góral-szczyzny (w:) Tenże, Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972, s. 390—409.

⁴ *Ceskoslovenska vlastiveda*. T. 3. *Lidova kultura*. Red. Andrej Melicherčík, Praha 1968, s. 426.

⁵ H. Landsfeld, *Habanske pamiatky*, Stražnice 1970, s. 5—6; J. Grabowski, *Sztuka ludowa*, Warszawa 1977, s. 241—242; Tenże, *Sztuka ludowa w Europie*, Warszawa 1978, s. 193—194; *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 456—457.

⁶ *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 458—460. Szklarstwo musiało być jeszcze wówczas nieczęstą umiejętnością, skoro w wykazie zawodów mieszkańców 16 miast spiskich z 1758 r. figuruje tylko 6 szklarzy, a np. złotników 10 (J. Radziszewska, op. cit., tabela po s. 140).

⁷ K. Stecki, *Ludowe obrazy na szkle z okolic podtatrzańskich*, „Rocznik Podhalański”, 1914/1921, s. 207; *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 458—460.

⁸ H. Pienkowska, *Podtatrzańskie obrazy na szkle*, Kraków—Zakopane 1961, s. 22.

⁹ *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 460.

¹⁰ J. Stokłosa, *Tkactwo ludowe w Gruszowcu i Jurgowie w 1909 r.*, Kraków 1920, s. 24, 38.

¹¹ Ibidem, s. 1, 4—5.

¹² M. Woleńska, *Wystawa sztuki ludowej zamieszkających w Polsce Białorusinów, Litwinów, Rosjan, Słowaków, Ukraińców, Żydów*, Kraków 1960, s. 21—22; *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 74.

¹³ J. Vydra, *Ludova modrotlač na Slovensku*, Tvar 1954; *Ceskoslovenska vlastiveda...*, s. 506—508; E. Starek, *Strój spiski (w:) Atlas polskich strojów ludowych*, cz. V, z. 15, Poznań 1954, s. 36.

¹⁴ E. Starek, op. cit., s. 76.

¹⁵ E. Krasieńska, *Gospodarka pasterska na polskim Spiszu w drugiej połowie XIX i w XX wieku*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie”, t. 3, 1968, s. 124; informacja oparta na materiałach z badań terenowych Katedry Etnografii Słowian UJ.

¹⁶ J. Radziszewska, op. cit., s. 82—83; K. Krotoski, op. cit., s. 8—10; E. Schwarz, *Die Herkunft der Siebenbürger und Zipser-Sachsen*, München 1957, mapa na s. 155.

¹⁷ *Zamagurie. Narodopisna monografia oblasti*. Red. Jan Podolak, Košice 1972, s. 11.

¹⁸ M. Pokropek, *Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce*, Warszawa 1978, s. 223.

¹⁹ J. Szaflarski, *Poznanie Tatr*, Warszawa 1972, s. 160, 214.

²⁰ M. Pokropek, op. cit., s. 113.

SPROSTOWANIE

W artykule Tadeusza M. Trajdosa *Kościół w Czarnej Górze* („Polska Sztuka Ludowa” nr 2, 1978) nazwisko ofiarodawcy parceli, na której postawiono kościół, winno brzmieć: Sebastian Korkosz. Autor przeprasza za omyłkę.