

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK VII

1953

NR 1

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

Na okładce: wycinanka kurpiowska

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*sekretarz redakcji*), Aleksander Jackowski (*redaktor naczelny*), Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman Reinfuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Marian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska (*redaktor techniczny*), Mgr Aleksander Wojciechowski.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26.

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

T R E Ś Ć :

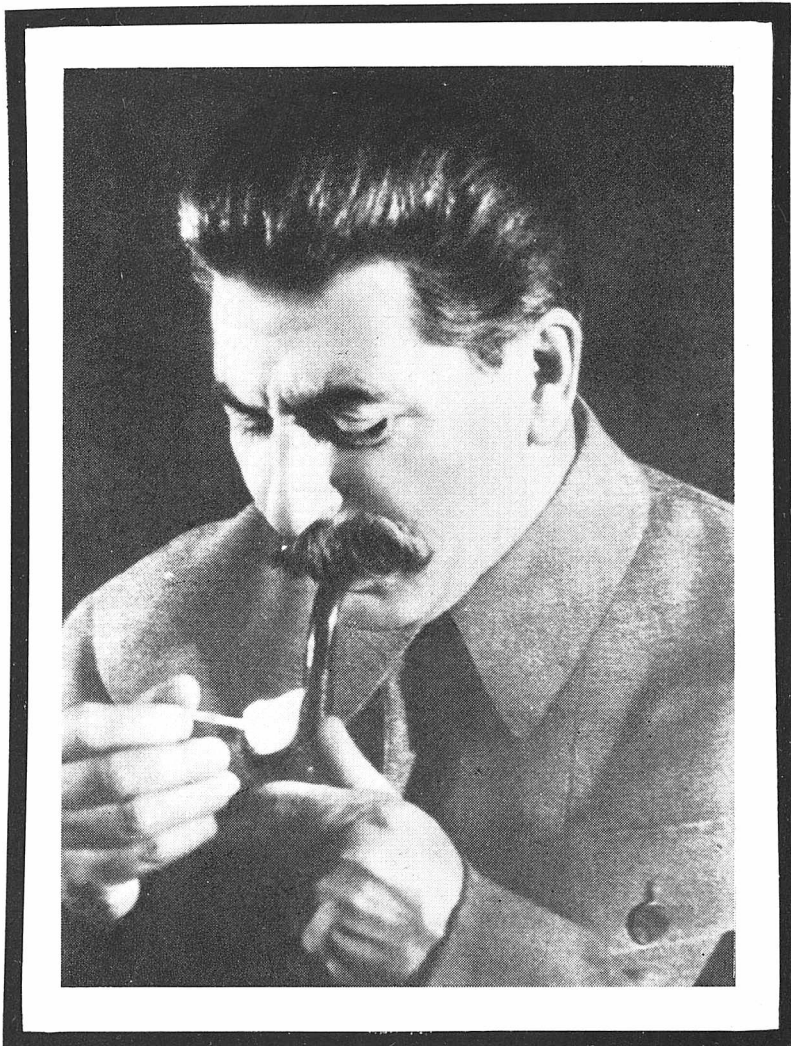
Józef Stalin 1879—1953	3
<i>Aleksander Jackowski</i> . O wartości poznawczej folkloru	9
<i>Franciszek Kotula</i> . Leżajski ośrodek ceramiczny	26
<i>Leszek Dziegiel</i> . Malowane kafle z Leżajska	33
<i>Zofia Cieśla-Reinfussowa</i> . Materiały do sztuki ludowej Mazowsza Płockiego	38
<i>Cecylia Vetulani</i> . Pasłęckie formy piernikarskie	56
<i>Zofia Cieśla-Reinfussowa</i> . Wystawa sztuki ludowej w Wysokiem Mazowieckiem	59
<i>Maria Przeździecka</i> . Wystawa „Tkactwo Świętokrzyskie“ w Kielcach	61
<i>Zofia Barbara Głowa</i> . VII powojenny konkurs szopki krakowskiej	62
W.T.G.W. Andrzej Czarniak Pająk	64

1953

STYCZEŃ—LUTY

NR 1

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



Przestało bić wielkie, płomienne serce Józefa Stalina, głęboko umiłowanego przez nas i przez wszystkich przodujących ludzi na świecie Wodza i Nauczyciela, Ojca i Przyjaciela. Zgasło potężne, twórcze i promienne życie Człowieka, który budził nadzieję i wiarę w sercach setek milionów ludzi, kierował nieomylnie naszą walką, uczył pokonywać najcięższe trudności, prowadził narody i lud pracujący po drodze wyzwolenia z ucisku, zabezpieczał zwycięstwo w walce o rewolucyjne przeobrażenia społeczne.

Z przemówienia na lotnisku w Warszawie po powrocie z Moskwy, dnia 11 marca 1953 r.

Nieśmiertelna, niezwykła jest prawda, o którą przez całe swe życie walczył, której torował swym genialnym umysłem drogę, której nauczał nas towarzysz Stalin. Jest to święta prawda o tym, że społeczeństwo ludzkie może i powinno rozwijać się bez wyzysku człowieka przez człowieka, że narody świata mogą i powinny żyć wolne, niezależne, opierając stosunki między sobą na przyjaźni, braterstwie i pomocy wzajemnej...

Z referatu na VIII Plenarnym Posiedzeniu KC PZPR.

Bolesław Bierut

* * *

Trudno żyć ze świadomością, że nie ma już wśród nas towarzysza Stalina, że mądre słowa Jego nie wspomogą nas w codziennej pracy, że przenikliwe myśli Jego nie rozświetlą nam horyzontów, nie poszerzą perspektywy rozwoju.

Trudno — ponieważ nawet o tym nie wiedząc przyzwyczailiśmy się, że w każdej ciężkiej chwili jest On wśród nas, że codziennie do późnej nocy pali się światło w oknie kremłowskiego pałacu, ku któremu kierowali wzrok radzieccy ludzie budujący komunizm, koreański żołnierz walczący „za waszą i naszą wolność“, chilijski poeta-tułacz, wygnany za prawdę z własnej ojczyzny i ci wszyscy, którym drogi jest pokój i szczęście prostego człowieka na całym świecie.

Trudno — ponieważ nie tak dawno jeszcze życzyliśmy Mu długich lat życia, radości, dalszej pracy i ofiarowywaliśmy to, co było nam najbliższe, najdroższe. W muzeach Moskwy — w jednym nie mieściło się wszystko — złożono dziesiątki tysięcy podarków, jakie z okazji 70-lecia urodzin składali Stalinowi ludzie całego świata. Były tam modele nowych maszyn-gigantów, były wspaniałe makiety fabryk i kopalń, były troskliwie robotniczą ręką wykonane dary z polskich hut i fabryk, były jedwabne szarfy z podpisami milionów Chińczyków, były najpiękniejsze ludowe tkaniny, naręcza dojrzałego radzieckiego zboża i nasze — kurpiowskie wycinanki. Ale to, co wzruszało może najsilniej — to pamiątki: stare, polakle fotografie, strzępy listów, pogniecione obrazki, to wszystko, co zostało francuskim czy belgijskim matkom po ich synach, zabitych w partyzantce, zamęczonych w więzieniach. Bez wahania ofiarowały najdroższe dla siebie pamiątki Temu, który im wszystkim był Ojcem.

Miliony, miliony ludzi kochało Stalina, ufało Jego rozważnej myśli, powściągliwemu a mądemu słowu. Przyzwyczailiśmy się, że niemal we wszystkim co ważne — jest Jego troska, wola i rada. Przyzwyczailiśmy się, że w chwilach trudnych był z nami jak mądry gospodarz, co zna moce przyrody i siłę własnego ramienia.

Jego siła stawała się naszą siłą, Jego dalekosiężne myśli — codziennym bodźcem w naszej walce i pracy. Od Stalina uczyliśmy się żarliwości, poświęcenia sprawie proletariatu. Od Stalina uczyliśmy się miłości do człowieka, uczyliśmy się tego, jak wiązać naukę z praktyką, jak myśli w czyn zamieniać.

Różni byli wielcy ludzie, niejedno czoło zdobił wawrzyn geniuszu. A jednak pamięć nasza daremnie szuka podobnej postaci w przeszłości. Byli wielcy malarze, wielcy uczeni, wielcy filozofowie i mężowie stanu. Okres Renesansu przyniósł postaci tytanów, którzy słynęli w różnych

dziejach wiedzy i sztuki. Leonardo, Michał Anioł... Ale i oni ograniczeni byli w swych możliwościach, i oni służyli tylko kręgowi ludzi.

Wielkość Marksa, Engelsa, wielkość Lenina i Stalina polega, w odróżnieniu od wielkich ludzi przeszłości, właśnie na tym, że służyli oni całemu człowieczeństwu, wszystkim gnębionym i uciskanym, proletariatu całego świata. Marksizm, opierając się o cały postępowy dorobek przeszłości, jest pierwszym całościowym systemem wytłumaczenia świata, systemem, który pozwala w sposób naukowy poznać prawa rządzące przyrodą i społeczeństwem. Marksizm i jego praktyczna konsekwencja w postaci zwycięstwa socjalizmu na przeszło 1/6 globu ziemskiego stworzyła nowe możliwości rozwoju człowieka, poruszyła koło historii z siłą dawniej nieznaną.

Geniusz Lenina i geniusz Stalina polegają właśnie na tym, że umieli oni twórczo stosować i rozwijać naukę marksistowską, że w oparciu o naukową metodę stworzyli naukową teorię walki proletariatu, teorię wypróbowaną w praktyce Październikowej Rewolucji i sprawdzaną raz po raz na naszych oczach.

Jeśli mówimy, że „leninizm jest to marksizm epoki imperializmu i rewolucji proletariackiej“, to stalinizm można nazwać marksizmem epoki socjalizmu i budowy podstaw komunizmu. Stalin rozwinął twórczo marksizm-leninizm, dostosował go do nowych zadań naszej epoki, wykrył i sformułował podstawowe prawa rządzące społeczeństwem kapitalistycznym i socjalistycznym, zarysował przed nami perspektywy komunizmu, zacierania istotnych różnic między miastem a wsią, między pracą fizyczną a umysłową.

Cechą szczególną geniuszu jest to, że zapładnia on inne umysły, że jest on niejako inicjatorem nowego, tym, który nie tylko sam widzi lepiej i dalej niż inni, ale skierowuje wzrok współczesnych ku nowym zadaniom, ku nowym możliwościom. Prace Stalina z zakresu materializmu dialektycznego i materializmu historycznego miały właśnie takie znaczenie dla nas wszystkich, dla każdej dyscypliny wiedzy.

Ludziom, wychowanym na dawnych wzorach, dawnych autorytetach, trudno nieraz pojąć, dlaczego każda praca Stalina wywołuje tak trwałe i twórcze zainteresowanie w kołach specjalistów różnych dziedzin nauki czy sztuki; dlaczego praca „Marksizm a zagadnienia językoznawstwa“ stała się punktem wyjścia dla licznych dyskusji naukowych dotyczących zarówno zakresu prawa, jak filozofii, ekonomii, historii, czy nauki o sztuce; dlaczego ostatnia praca „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR“ otwiera drogę dla nowych badań, nie tylko ekonomicznych, ale również i w dziedzinie nauki o sztuce, a między innymi o twórczości ludowej.

Wielkie, uogólniające znaczenie prac Stalina wynikało z tego, że stawiały one podstawowe zagadnienia filozoficzne i metodologiczne, obowiązujące wszystkie dyscypliny nauk humanistycznych. Rozwijając twórczo marksizm, rozwijały one założenia teoretyczne, wspólne wszystkim dyscyplinom naukowym, a uogólniając doświadczenia praktyczne budowy socjalizmu w ZSRR i krajach demokracji ludowej, pozwalały na stałe łączenie teorii z praktyką, nauki z życiem.

Prace i poczynania Józefa Stalina cechowało ściśle wiązanie teorii z praktyką, nieustępliwa walka z wszelkimi przejawami dogmatyzmu. Gdy tylko ciasny schematyzm, talmudyzm i dogmatyzm hamował rozwój nauki radzieckiej, Stalin występował z całą siłą przeciwko takiemu fałszowaniu

marksizmu, przeciwko najwybitniejszym nawet i najbardziej cenionym autorytetom. Taki sens miała obrona MCHATu, teatru K. S. Stanisławskiego, który krytykowano w latach porewolucyjnych z pozycji lewackich i wulgaryzatorskich, taki sens miała obrona twórczego marksizmu i obalenie fałszywych teorii Marra w językoznawstwie, czy wreszcie ostatnia praca „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR“, w której Stalin podkreśla znaczenie i sens praw obiektywnych, podcinając tym samym korzenie wszelkim próbom subiektywistycznej, woluntarystycznej interpretacji zjawisk.

Stalin wielokrotnie wskazywał w swych pracach na krytykę i samokrytykę jako na oręż, dzięki któremu rozwija się nauka, dzięki któremu możliwe są dalsze osiągnięcia w każdej dziedzinie wiedzy. Twórcze stosowanie marksizmu i walkę ze schematyzmem, z oportunizmem, z tym co stare i przeżywające się — spotykamy niemal w każdej pracy J. Stalina. Szczególnie cenne są dla nas Jego uwagi dotyczące metod badania zjawisk społecznych. Uwagi te odnoszą się bowiem bezpośrednio niemal do interesującej nas dziedziny — badania nad sztuką.

Stalin wskazując na fakt, że wszystkie zjawiska społeczne posiadają cechy wspólne, podkreślał jednak wyraźnie, że:

„...zjawiska społeczne mają oprócz tego, co jest wspólne, swoje cechy specyficzne, które różnią je od siebie i które są dla nauki najważniejsze.“¹

Sformułowanie to wskazuje na konieczność badania specyfiki poszczególnych dyscyplin naukowych, wskazuje na to, że każda prawda jest konkretna, że nie wolno w żadnym wypadku rezygnować z ujmowania przedmiotu w jego powiązaniu z konkretną rzeczywistością.

Dlatego też myśli Stalina stawały się tak owocne, tak zapładniające w każdej dziedzinie badań naukowych. Dlatego stwarzały zawsze perspektywy dalszych badań, kierowały ku nowym zadaniom, ku rozwiązywaniu nowych konkretnych problemów.

Takie prace jak „Anarchizm czy socjalizm“, „O materializmie dialektycznym i historycznym“, „Marksizm a kwestia narodowo-kolonialna“, „O zadaniach politycznych uniwersytetu ludów Wschodu“, „Marksizm a zagadnienia językoznawstwa“ czy „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR“ — stanowiły istotne etapy w rozwoju naszej nauki, pozycje, obok których nie może przejść obojętnie nikt, kto zajmuje się zagadnieniami twórczości ludowej, sztuką ludową i folklorem. Dopiero prace Stalina pozwalają na naukowe ujęcie tych zagadnień, na zrozumienie problemu sztuki ludowej w całej rozciągłości, a więc na widzenie jej genezy, roli w społeczeństwie i perspektyw dalszego kształtowania się. Dopiero prace Stalina pozwalają rozwiązać takie zagadnienia, jak pochodzenie sztuki, współzależność treści i formy, problem trwałych wartości sztuki, ideologicznej funkcji ludowej twórczości w społeczeństwie, a wreszcie stosunek sztuki wykształconej do ludowej oraz perspektywy dalszego ich wspólnego rozwoju i wzajemnego wzbogacania się. Trudno zresztą wymienić problemy, które nie wiązałyby się w większym czy mniejszym stopniu z pracami Stalina.

¹ J. W. Stalin: Marksizm a zagadnienia językoznawstwa. Warszawa 1950, s. 33.

Nie można również pomijać drugiej strony zagadnienia: praktycznej działalności tow. Stalina, działalności tak mocno związanej z wnioskami jego teoretycznych prac. Wiadomą jest rzeczą, że Stalin nie tylko postawił w licznych pracach zagadnienie narodu, ale rozwiązał je w praktyce budowy wielonarodowego Państwa Radzieckiego. Wspaniały rozwój gospodarczy i kulturalny najbardziej zacofanych narodów, nie mających do Rewolucji Październikowej nawet swego alfabetu, świadczy dobitnie o tym, że mylili się ci, którzy uważali, że okres budowy socjalizmu w ZSRR musi stać się okresem rozkładu i likwidacji kultur narodowych. Stalin wyraźnie podkreśla, że:

„W istocie okres dyktatury proletariatu i budownictwa socjalizmu w ZSRR jest okresem r o z k w i t u kultur narodowych, s o c j a l i s t y c z n y c h w treści i narodowych w formie...“²

Dekady narodowej twórczości różnych Republik, przeprowadzane z inicjatywy tow. Stalina w Moskwie, pozwoliły zapoznać się całemu społeczeństwu radzieckiemu z bogactwem kultur poszczególnych narodów. Nigdzie, w żadnym innym kraju nie ma takiej opieki nad ludową twórczością, nigdzie ludowy artysta nie cieszy się takim szacunkiem, nigdzie imiona wielkich ludowych piewców: Dżambuła Dżabajewa czy Sulejmana Stalskiego nie mogły być tak drogie i bliskie całemu społeczeństwu, jak w kraju Rad.

Szacunek dla narodowych kultur nie był nigdy pustym frazesem. Dziesiątki przykładów dowodzą, jak cenił i pomagał w rozwoju narodowych kultur tow. Stalin. Stwierdzał on przy tym, że każdy naród wnosi cenny wkład do ogólnej skarbnicy kultury światowej:

„Ludzie radzieccy uważają, że każdy naród — zarówno wielki jak i mały — posiada swoje cechy szczególne, swoją specyfikę, która właściwa jest tylko dla niego i której nie posiadają inne narody. Cechy te stanowią wkład każdego narodu do wspólnej skarbnicy kultury światowej, uzupełniając ją i wzbogacając.“³

Do wagi symbolu urasta fakt, że wielki pokaz narodowej sztuki polskiej — występ artystów Opery Poznańskiej i zespołu „Mazowsze“ na scenie Teatru Wielkiego w Moskwie zorganizowany został z inicjatywy tow. Stalina i był ostatnim koncertem, który zaszczylił Swą obecnością tow. Stalin. Wzruszenie ogarnia, gdy dowiadujemy się, że tow. Stalin znalazł czas, aby osobiście czuwać nad ułożeniem prasowego komunikatu o koncercie, że nalegał czytając pierwszą wersję, aby pisać „cieplej, cieplej“.⁴

Lata najbliższe przyniosą niewątpliwie niejedno wspomnienie tych, którzy słyszeli Stalina, którzy rozmawiali z Nim, z którymi dzielił się On myślami i wrażeniami. Dziś niewiele znamy bezpośrednich wypowiedzi dotyczących sztuki ludowej, ale nawet one mają dla nas znaczenie ogrom-

² J. W. Stalin: Sprawozdanie polityczne KC na XVI Zjeździe WKP(b). Dzieła t. 12 s. 366.

³ J. W. Stalin: Z przemówienia podczas przyjęcia na cześć fińskiej delegacji rządowej dn. 7 kwietnia 1948 r. „Bolszewik“ 1948 -nr 7.

⁴ Jan Wilczek: Widziałem Stalina. „Nowa Kultura“ 1953 nr 11.

ne, znaczenie drogowskazu. Wystarczy przypomnieć cytowane przez azerbejdzańskiego kompozytora U. Gadżibekowa słowa Stalina dotyczące stosunku kompozytorów do folkloru.

„Nasi kompozytorzy nie powinni gardzić ludową twórczością. Lud szlifuje swoje pieśni w ciągu stuleci i doprowadza je do najwyższego szczebla doskonałości.“⁵

Trudno na tym miejscu wykazać jak brzemienne w treść jest ta krótka wypowiedź. Podkreśla ona specyficzną cechę twórczości pieśniarskiej ludu — zespołowe szlifowanie melodii, nadawanie jej w długotrwałym procesie wykonywania ostatecznego, wysoce artystycznego kształtu. Podkreśla ona również stosunek kompozytora do ludowego źródła, to co sformułował później na naradzie muzyków A. Żdanow:

„Rozwój muzyki powinien postępować na podstawie współdziałania, na gruncie wzbogacenia muzyki „uczonej“ muzyką ludową.“⁶

Ostatnia praca Stalina „Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR“ zarysowuje drogę dalszych badań nad rozwojem kultur, nad stapianiem się w jeden nurt twórczości ludowej z twórczością wykształconą. Praca ta, stawiając z całą ostrością zagadnienie subiektywizmu i rozprawiając się z nim w miazdzący sposób, rozwija jednocześnie Stalinowską naukę o obiektywnych prawach rozwoju, a tym samym wytycza drogę dalszych badań nad zagadnieniem „wolności“ i „konieczności“ w procesie twórczym, nad świadomą postawą artysty w procesie włączania się w proces likwidowania zaległości kulturalnych wsi, zacierania różnic między twórczością „uczoną“ a „ludową“.

Prace Stalina — a szczególnie „Marksizm a zagadnienia językoznawstwa“ — pozwalają nam na podjęcie zagadnienia trwałych wartości folkloru, na analizę jego stosunku do języka i myślenia, na zrozumienie genezy folkloru, sprecyzowanie roli twórczości ludowej jako zjawiska kategorii nadbudowy. Dzięki temu jasna się staje rola folkloru i sztuki ludowej w społeczeństwie klasowym, dzięki temu jasna się staje agitacyjna wartość nowej twórczości ludowej w walce z przeżytkami dawnego w świadomości ludzi, w konkretnej walce z obcą ideologią spekulanco-kułacką.

Marksistowska interpretacja zjawisk ludowej twórczości pozwoliła na wydobywanie się z kręgu bezpłodnych poszukiwań „wpływów“ i „wątków wędrownych“, pozwoliła ujrzeć w sztuce ludowej i folklorze odbicie konkretnej rzeczywistości. Ale dopiero stalinowski etap rozwoju nauki marksistowskiej pozwala nam na wyrwanie się z kręgu „opisu zjawisk“ i przejście do prawdziwie naukowej metody „wyjaśniania zjawisk“. Dzięki temu też możemy myśleć poważnie o zbudowaniu marksistowskiej estetyki folkloru i sztuki ludowej, dzięki temu możemy pokusić się o próbę zarysowania naukowej metody badania ludowej twórczości. Wymaga to oczywiście ogromnego wysiłku, a przede wszystkim przewyciężenia błędnych koncepcji, takich jak np. teoria arystokratycznego pochodzenia folkloru, teoria kręgów kulturowych, teoria wpływów i filiacji wątków itp.

⁵ U. Gadżibekow. „Sowietskaja Muzyka“ 1935, nr 5 s. 29.

⁶ A. Żdanow. Przemówienie na naradzie działaczy muzyki radzieckiej w 1948 r. w CK WKP(b). Wydawn. „Prawda“, Moskwa 1948, s. 138—139.

W pracach tych ogromną pomocą są dla nas osiągnięcia nauki radzieckiej, konsekwentnie rozwijającej nauki marksizmu-leninizmu-stalinizmu. Ale podstawą naszych wysiłków i gwarancją ich skuteczności jest głęboka znajomość marksizmu, a szczególnie genialnych prac tow. Stalina. Uzbrajają nas one w niezwyciężony oręż naukowej analizy, w bojową przodującą Stalinowską teorię.

„Przyswajajmy sobie nieustannie wielkie nauki towarzysza Stalina — uczy nas tow. Bolesław Bierut — studiuujemy Jego dzieła, poznawajmy Jego wspaniałe, twórcze, ofiarne życie, bierzmy z niego wzór i uczmy się postępować tak jak on postępował. Czerpać będziemy nieustannie z niezmiernie skarbnicy Jego talentów, Jego geniuszu.

Uczmy się od towarzysza Stalina kochać bezgranicznie swój naród i służyć mu ze wszystkich swych sił, walcząc nieustannie o zwycięstwo wielkiej sprawy wyzwolenia ludu pracującego z jarzma ucisku i wyzysku, o zwycięstwo idei trwałego pokoju i postępu na całym świecie“⁷

⁷ B. Bierut: Przemówienie na lotnisku w Warszawie po powrocie z Moskwy dn. 11.III.1953. „Nowe Drogi“ 1953 nr 3 s. 34.

O WARTOŚCI POZNAWCZEJ FOLKLORU¹

ALEKSANDER JACKOWSKI

„Sztuka — pisał Czernyszewski — nie tylko odtwarza życie, nie tylko je objaśnia, lecz bardzo często oskarża samą epokę“.² Sformułowanie to, stanowiące kamień węgielny materialistycznej koncepcji pojmowania sztuki, odnosi się oczywiście zarówno do sztuki profesjonalnej, wykształconej, jak też i do sztuki ludowej, a szczególnie do tego jej działu, który nazywamy folklorem.³

Sztuka — uczy leninowska teoria odbicia — stanowi jedną z form ludzkiego poznania, szczególną formę wiedzy o świecie. Sztuka jest więc jedną z form ludzkiej świadomości, w której znajduje odbicie społeczny byt człowieka. Marks nazywał sztukę artystyczno-praktycznym sposobem opanowania świata; określenie to najpełniej wyraża społeczny sens sztuki na wszystkich etapach rozwoju ludzkości, zarówno w ustroju wspólnoty pierwotnej, jak w ustrojach klasowych czy wreszcie w czasach dzisiejszych.⁴

W klasowym, antagonistycznym społeczeństwie rozwój sztuki nie przebiega jednak jako jednolity, nieprzerwany proces poznawczy, lecz odbywa się w walce sprzecznych tendencji, z których jedne odzwierciedlają postępowe, inne zaś wsteczne dążenia.⁵ Podział na sztukę lu-

dową i sztukę wykształconą jest właśnie konsekwencją rozwarstwienia klasowego społeczeństwa w ustrojach klasowych. Sztuka ludowa kształtowała się w masach pracujących, pozbawionych kultury pisanej, pozbawionych możliwości utrwalenia swej twórczości literackiej, poetyckiej, muzycznej czy dramatycznej. Stąd też wywodzą się charakterystyczne cechy folkloru, jak przekaz pamięciowy (a co za tym idzie zmienność utworów), lapidarność formy i posługiwanie się takimi środkami artystycznymi, które ułatwiają zapamiętanie utworu (obrazowość, typizacja, paralelizmy, rytm i rym w pieśniach itd.).

Najistotniejszą cechą folkloru jest jednak jego powszechność. O ile bowiem sztuka w klasach panujących uprawiana była w zasadzie przez grupę zawodowych muzyków, poetów, pisarzy, aktorów itd. — o tyle wśród ludu sztuka była niejako własnością powszechną. Niezależnie bowiem od istnienia zdolniejszych twórców czy wykonawców, każdy jest czy też może być współtwórcą utworu, jego wykonawcą. Przechodząc drogą tradycji pamięciowej z ust do ust, utwór ludowy ulega różnym świadomym czy nieświadomym zmianom, osiągając w rezultacie kształt będący wynikiem zbiorowego procesu twórczego. Stąd też charakterystyczną cechą utworu ludowego jest jego **powszechność i bezimiennosc**.

Wiąże się z tym i inna cecha — **zmienność**. O ile bowiem utwór zawodowego artysty posiada zasadniczo kształt raz na zawsze ustalony w piśmie czy nutach, o tyle utwór ludowy zawsze jest żywy, zmienny, ulega doskonaleniu czy rozpadowi, a gdy przestaje wyrażać **zbiorowe** potrzeby czy odczucia —

¹ Artykuł niniejszy stanowi fragment większej całości.

² M. Czernyszewski: Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości — ze zbioru „Estetika i literaturna-kritika“, Moskwa — Leningrad 1951 s. 51.

³ Pod pojęciem folklor rozumiem ten zakres artystycznej twórczości ludowej, którego cechą charakterystyczną jest przekaz pamięciowy — a więc pieśń, muzykę, literaturę ludową, obrzędy, dramat itd.

⁴ Por. G. Niedosziwin: O stosunku sztuki do rzeczywistości. „Materiały do studiów i dyskusji...“ P.I.S. 1950 nr 3—4 s. 161—203.

⁵ Por. K. A. Sitnik: Lenin a zagadnienia estetyki. P.I.S. 1952 s. 16—17 (skrypt powielony).

zanika, bądź ulega daleko nieraz idącym przekształceniom.

Twórczość ludowa w znacznie silniejszym stopniu niż sztuka profesjonalna wyraża opinię masy, świadomość i upodobania ludu pracującego. O ile bowiem twórczość kompozytora czy pisarza jest przy wszystkich uwarunkowaniach klasowych i historycznych w dużej mierze wynikiem jego indywidualnych uzdolnień, indywidualnego sposobu widzenia i wyrażania rzeczywistości, o tyle twórczość ludowa jest bezimiennym wykładnikiem doświadczeń grupy społecznej. Puszkina, Mickiewicza czy Tolstoj, niezależnie od pochodzenia i przynależności do określonej klasy społecznej, w twórczości swojej podejmowali surową krytykę otaczającego świata, zdobywali się na osąd wybiegający poza poglądy ich klasy czy epoki. Utwór ludowy natomiast staje się powszechnym jedynie wówczas, gdy wyraża opinię określonej grupy społecznej, zbiorowe doświadczenia, potrzeby czy dążenia. Pieśń, ułożona przez bardziej uzdolnionego twórcę ludowego, staje się *ludową*, powszechną, dopiero wówczas, gdy w procesie przekazu nabierze ostatecznego kształtu, gdy korektura masy nada jej wartość utworu bezimiennego, wyrażającego potrzeby ogółu. Specyficzna wartość folkloru polega więc na tym, że odzwierciedla on myśli, dążenia i nastroje mas ludowych.

„Ludowa poezja — pisał Paul Lafargue — utwory kolektywu powstają z samego życia ludowych mas. Lud śpiewa swe pieśni pod bezpośrednim i naturalnym wpływem uczuć, których doznaje... Na skutek tej wierności i prawdziwości, literatura ustna ma więcej wartości historycznych niż utwór jakiegokolwiek jednostki.“⁶

Folklor przekazuje jednak nie tylko uczucia i nastroje ludu. Jest on także ważnym źródłem poznania stosunku ludu do otaczających go zjawisk, zawiera bowiem w sobie zarówno elementy artystycznego uogólnienia, jak i wiedzę, którą lud posiadał o świecie. Toteż folklor jest — obok ustnego przekazywania doświadczeń praktycznych — istotnym sposobem wyrażania wiedzy ludu w artystycznej formie. Stąd bogactwo widowisk obrzędowych, zwyczajów dorocznych, literatury ludowej itp., wyrażających sumę doświadczeń ludu na określonym etapie rozwoju historycznego.

⁶ P. Lafargue: *Oczerki po historii kultury*. Moskwa 1926 s. 53—54.

Jak wszystkie dziedziny ideologii, sztuka również jest narzędziem walki społecznej, walki klas. W folklorze przejawia się to m. in. w wyraźnej klasowej ocenie zjawisk społecznych, co występowało szczególnie ostro w okresie narastania elementów układu kapitalistycznego na naszej wsi. Folklor, przekazując w artystycznej formie doświadczenia życiowe mas pracujących, przyczynił się również do rozwoju świadomości tych mas, mobilizowania ich przeciwko uciskowi pańszczyźnianemu.

Nic więc dziwnego, że klasy rządzące zdając sobie sprawę z siły oddziaływania folkloru, nieraz podejmowały walkę z nim. Tak np. zabraniano śpiewania i rozpowszechniania pieśni antypańszczyźnianych, buntowniczych, rewolucyjnych. W Kielecczyźnie groziła np. kara zesłania za śpiewanie pieśni o spisku Piotra Ściegiennego, gdzie indziej za pieśń o Szeli karano chłostą itd.⁷ Nie osiągając rezultatów w drodze zakazów, próbowano zaszczepić ludowi obcemu ideologicznie treści, podkładając np. pod ludowe melodie słowa wyrażające wdzięczność wobec pana, pokorę i miłość chrześcijańską wobec ciemniejszych.⁸

Pomimo jednak znacznych nawet wysiłków, próby takie nie dawały rezultatu i lud nadal śpiewał satyryczne, zjadliwe, antydworskie pieśni, pieśni przeciwko urzędnikom dworskim, bezpośrednim ciemniejsom chłopu. Śpiewał o bohaterach ludowych, przywódcach buntów i rabacji — o Ściegiennym, Szeli, Marku z Jemielnicy i innych. Opowiadał bajki o chłopie, który okpił swego skąpego a bogatego pana, który przemyślnym fortem pokonał nawet samego diabła itd.

Niestety, zbieracze nasi nie rejestrowali niemal wcale takich pieśni czy opowiadań. Wędrując przeważnie od dworu do dworu, od plebanii do plebanii, nie mogli pozyskać zaufania chłopu, który wiedział przecież jak ciężkie kary spotkać go mogły za śpiewanie buntowniczych czy antydworskich pieśni. Dlatego też, jeśli

⁷ J. Chorosiński: *Życie i walka ludu ziemi kieleckiej w pieśni*. „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 6 s. 301—315. Wypadki te nie były odosobnione. Bystron tak o tym mówi: „Jeżeli nawet ustawa Senatu wolnego miasta Krakowa z 12 grudnia 1834 uznaje za „ciężkie policyjne przestępstwo“, którego zwalczanie jest obowiązkiem wójtów gmin okręgowych, „wywoływanie modlitw, pieśni, poematów, nowin wojennych, opisań etc.“, to cóż dopiero działo się tam, gdzie władze na każdym kroku wietrzyły niebezpieczeństwo dla porządku państwowego“. „Kultura ludowa“ Warszawa 1947 s. 264.

⁸ Por. St. Wallis: *Śląskie pieśni górnicze*. „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 3 s. 142.

pieśni takie powszechnie nawet były wykonywane, rzadko kiedy docierały do przybysza z miasta. Inna rzecz, że i sami zbieracze szukali przeważnie pieśni o sentymentalnym uroku, pastoralnej błogości i pięknie lub też śladów dawnej Słowiańszczyzny, która w myśl popularnych koncepcji przechować się miała w ludowej twórczości artystycznej.

Do prawdziwych wyjątków należał Łukasz Wallis i jeszcze kilku zbieraczy śląskich, pochodzących z ludu. Pozostawili nam oni sporo pieśni o niedoli górniczej, o krzywdzie i poniewierce w niemieckich kopalniach, o tułaczce za emigracyjnym chlebem. Inni zbieracze albo zupełnie pomijali tematykę społeczną czy antydworską (np. Z. Gloger, który traktował swoje zbiory jako „wybór etyczny“ dla ludu⁹⁾, albo też uwzględniali ją jedynie w nieznacznym zakresie, jak to czynił najwybitniejszy nasz folklorysta — Oskar Kolberg. Warto przypomnieć, że Kolberg, niezależnie już od samej sprawy sposobu zbierania, stosował selekcję zarówno w czasie zapisu jak i podczas wydawania swych zbiorów, opuszczając pieśni, które uważał za niezgodne z przyzwoitością i dobrym smakiem. Charakterystyczna pod tym względem jest wypowiedź jego we wstępie do serii I „Pieśni Ludu Polskiego“. Kolberg polemizuje tam z poglądem Wacława z Oleska jakoby krakowiaki dawały odbicie życia ludu polskiego i należały do najpowszechniejszych pieśni.

„Słowa zaś i treść śpiewek krótkich, ucinkowych — czytamy — mimo rozlanego w nich humoru i czucia nie zawsze godzą się z przyzwoitością i dobrym smakiem. Wiele podobnie rubasznych piosnek odrzucić musiałem, lecz i między pozostałymi znaleźć można niejedną mało znaczącą, nawet lichą, umieszczoną tu jedynie dla wskazania w jaki sposób lud wyrazi układa, szykuje i w wiersz spleta, jak łączy sylaby z tonami, gdzie wytrzymuje, wzmacnia lub osłabia głos, w którym miejscu daje przycisk itp.“

⁹⁾ Z. Gloger tak pisał o swoich zbiorach: „Dziś właśnie, kiedy chodzi o uczciwe zasłonięcie ludu przed spaczonymi pojęciami o moralności i p r z y r o d z o n y c h stosunkach społecznych (podkr. moje — A. J.), a nawrócenie błakających się umysłów ku pojęciom etycznym, ku czystej i zacnej uczuciowości serca i miłości, przedsięwzięliśmy sami opracowanie antologii, w której oświeceni znajdą wybór i podręcznik całej naszej starej literatury niepiśmiennej, a lud otrzyma sumę rodzimych estetycznych pojęć, krzepki język starodawny i obraz poezji w pieśniach, wybranych według najpiękniejszych wariantów“. „Kłosy“ T. XXXIII r. 1881 nr 836.

Tu Kolberg cytuje kilkanaście przykładów. „Śpiewki takie nie zawsze lud w tańcu lub w karczmie przy kieliszku nuci, owszem słyść one się często dają przy robocie w domu i na polu, podczas żniw, sianożęci, w ogrodzie, na paszy za bydłem; także przy dojeniu krów, w czasie jazdy, przy kołysce. Nieprzebrana ich mnogość jest owocem chwilowego natchnienia podnieconego trunkiem i miejscowymi okolicznościami, do czego lada codzienna przygoda dać może pochop; inne wszakże są znane i śpiewane powszechnie na równi z dłuższymi pieśniami i dumami, zwłaszcza gdy w sobie zawierają pewną sentencję...“ (s. X).

Interesujące jest sięgnięcie do tych cytowanych przez Kolberga piosenek. Okazuje się, że wśród tych „nie zawsze godzących się z przyzwoitością i dobrym smakiem“ przyśpiewek znajduje się wiele o akcentach społecznych. Np.

Oj panowie, panowie
Da daliście mi dali
Da ani ja koszuli
Da ani ja sukmany.

Oj panowie, panowie
Da daliście mi chleba
Da ćwierć gnoju z obory
Da i trzy ćwierci z chlewa.

(s. 333, nr 78)

Nie żenię się z dworską dziwką
Nie żenię
Rad się przy tej dworskiej dziwce
Rozlenię
Będzie mi się dworska dziwka
Stroiła
Nie będzie mi dworska dziwka
Robiła.

(s. 348, nr 127)

Oj dobry chłop na pańszczyźnie
Kiedy wódki gwiźnie
Karbowego poczęstuje
Albo obiecuje.

Ekonoma się nie lęka
Pana się nie boi
Chociaż z kijem nad nim stoi
Chociaż z kijem nad nim stoi.

(s. 362, nr 172)

Mówiła mi moja mać
Nie trza darmo serca dać
Aż kto doda pieniędzy
Bo zła miłość o nędzy.

Ale Maciek rozumnie
Rozpedał mi na gumnie
Lepsze serce gorące
Niż pieniążków tysiące.

(s. 365, nr 193)

Da sierotka ja była
Da to mnie było nie brać
Da było se Jasiulku
Do bogatej jechać.

Oj sieroty, sieroty
Da wiele was na świecie
Oj ni ojca ni matki
Da gdzie się podziejecie?...

(s. 372, nr 204)

Uboga ja sieroteczka
Da nie mam ja pierzyny
Oj już ja się nie ożenię
A Bożesz mój jedyny.

(s. 393, nr 280)

Pieśni takich, wyraźnie określonych przez Kolberga jako „mało znaczące“, można by cytować więcej. Niewątpliwie wśród odrzuconych „piosnek“ wiele było mówiących o chłopskiej krzywdzie, pańszczyźnie, różnicach majątkowych itp.

Znikome uwzględnienie pieśni o wydźwięku społecznym przez ogół naszych zbieraczy spowodowało w konsekwencji szereg fałszywych ocen, pokutujących jeszcze do dnia dzisiejszego. Charakterystycznym przykładem jest J. St. Bystrzeń, nieprzeciętnej miary znawca polskiej pieśni ludowej. I on jednak, opierając się na nader jednostronnie dobranym materiale, nie mógł we właściwy sposób ocenić roli i znaczenia pieśni społecznej, pieśni wyrażającej życie i dążenia ludu.

Dopiero powojenne już badania nad folklorem, podjęte na szeroką skalę przez Państwowy Instytut Sztuki, przyniosły obfity materiał, pozwalający na zupełnie nowe spojrzenie na naszą pieśń, na rewizję wielu dotychczasowych ocen i poglądów. Dopiero w oparciu o te materiały prześledzić można istotny związek zachodzący między pieśnią a życiem i charakterem ludu.

Niesłusznym jednak byłoby sądzić, że dawniejsi zbieracze i miłośnicy twórczości ludowej nie dostrzegali związku między pieśnią i życiem. Już K. Brodziński twierdził:

„Jeżeli dziś zaczynamy cenić poezję naturalną, a często tylko niby naturalną, godna poznać naprzód te pieśni, które nie tylko najwię-

cej zgodne są z duchem narodu, ale razem są najpiękniejszym tego rodzaju pomnikiem“.¹⁰

Także Z. Gloger podkreślał:

„Charakter pieśni ma ścisły związek z życiem rodzimym i charakterem narodu, pieśni bowiem są zwierciadłem uczuć, pojęć i obyczajów narodowych“.¹¹

Stwierdzenie faktu nie pociągnęło jednak za sobą dalszych konsekwencji, takich jak opracowanie i analiza zależności istniejących między życiem ludu a jego twórczością. Tam zaś, gdzie próby tego rodzaju czyniono, na przeszkodzie stawała cenzura, konfiskująca takie np. prace, jak Henryka Biegeleisena „Szlachta w świetle poezji ludowej“ i „Duchowieństwo w poezji ludowej“¹². Próby takie były jednak sporadyczne, główny nurt zainteresowań przesunął się, od czasu pojawienia się pierwszych prac Karłowicza, w kierunku badania genezy wątków treściowych i wpływów oddziałujących na folklor i sztukę ludową. Nawet Bystrzeń, pomimo szerokich zainteresowań socjologicznych, nie zdołał przełamać tych tendencji metodologicznych i ograniczył się właściwie tylko do mało wyczerpującego omówienia stosunku pieśni do historii, pozostawiając na uboczu interesujące nas zagadnienie poznawczych wartości folkloru.

Dlatego celowym będzie przypomnienie na tym miejscu postawy wielkich materialistów rosyjskich XIX w.: Bielińskiego, Dobrolubowa i Hercena, którzy widzieli w twórczości ludowej klucz do zrozumienia zagadnienia ludowości sztuki, do zrozumienia węzłowego w owym czasie problemu — położenia mas chłopskich w Rosji. Tak np. Hercen pisał:

„Nie znając ludu można go gnębić, wyzyskiwać i podbijać, ale nie można go wyzwolnić“.¹³

Zarówno Hercen, jak Bieliński i Dobrolubow dużo uwagi poświęcali zagadnieniu folkloru, przy czym zainteresowanie ich nie ograniczało się tylko do strony artystycznej. Widzieli oni również w ustnej twórczości ludowej nieocenione źródło wiedzy o ludzie, wiedzy

¹⁰ Kazimierz Brodziński: List do redaktora Dziennika Warszawskiego (o pieśniach). Dz. Warszawski 1826 r. IV s. 173.

¹¹ Z. Gloger, l. c.

¹² Skonfiskowane w 1886 r. w piśmie „Przegląd Społeczny“, cyt. wg K. Dunin-Wąsowicza: Czasopiśmiennictwo ludowe w Galicji. Wrocław 1952 s. 70.

¹³ A. Hercen: Połnoje sobranije soczinienii — pod red. M. Lémke, t. XV s. 181. W innym miejscu Hercen pisze: „Dążenia ludu rosyjskiego nie są przedstawione w formie teorii, ale istnieją w życiu ludu, w jego pieśniach i bajkach“ (op. c. VI, s. 305).

potrzebnej właśnie w tym celu, aby zrozumieć lud i wyzwolić go z jarzma pańszczyzny.

Szczególnie ważne są jednak dla nas uwagi Lenina, zanotowane we wspomnieniach W. Boncz-Brujewicza, a odnoszące się do okresu zesłania:

„Włodzimierz Iljicz, studiujący stale słownik języka rosyjskiego Dala, zainteresował się przytoczonymi w nim przysłowiami i przypowieściami. Nie pamiętam już teraz jak, ale rozmowa zesłała na zagadnienia eposu ludowego i gdy powiedziałem, że mam w bibliotece dość dobrze dobrany zbiór opowiadań, pieśni ludowych i bylin, Włodzimierz Iljicz zapytał, czy mogę dać mu je do przejrzania. Oczywiście z radością spełniłem prośbę i jeszcze tego wieczoru widziałem, jak Włodzimierz Iljicz czytał uważnie „Smoleński etnograficzki sbornik“, zestawiony przez W. N. Dobrowskiego.

Cóż to za ciekawy materiał — powiedział do mnie Lenin, kiedy zaszedłem rankiem do niego. Przejrzałem te książki pobieżnie, ale jak widzę brak albo rąk do pracy albo chęci, aby to wszystko uogólnić, przejrzeć ze społeczno-politycznego punktu widzenia. Przecież na podstawie tego materiału można by napisać piękną rozprawę o marzeniach i tęsknotach ludu... Oto, na co należałoby zwrócić uwagę naszym historykom literatury. To jest przecież najprawdziwsza ludowa twórczość, tak ważna i potrzebna dla badania psychologii ludu w nasze dni“.¹⁴

Wypowiedź ta wskazuje na to, jak wielkie znaczenie przykładał Lenin do badań nad twórczością ludową, „tak ważną i potrzebną dla badania psychologii ludu w nasze dni“. Słowa Lenina aktualne są również i dla nas, szczególnie w obecnym okresie walki o uspołecznienie wsi, o kształtowanie nowej moralności socjalistycznej, nowego stosunku do pracy itp. Aby dokonywać zmian w psychice ludzkiej trzeba opierać się o znajomość psychologii ludu, trzeba znać jego dawne tęsknoty i marzenia, umieć wykorzystać je i rozwijać. Folklor nasz daje bogaty materiał dla tego rodzaju uogólnień.

Lenin podkreśla jednak w swej wypowiedzi, że należy ten materiał ocenić z polityczno-społecznego punktu widzenia, a więc umieć

wyciągnąć z niego właściwe wnioski. Zadanie to obowiązuje nas zarówno w stosunku do dawnych zbiorów, jak i w pracy nad współczesnym materiałem folklorystycznym. Zastanówmy się więc, jakie wartości poznawcze posiadać dla nas może polska pieśń ludowa, bajka, opowiadanie czy przysłowie.

*

Czy pieśń ludowa może stać się dla nas źródłem wiadomości o dawnych czasach? Bystroń tak pisał o tym:

„Pieśń tworzy świat dla siebie zamknięty, wyniesiony ponad codzienne stosunki ludzkie, stąd też normalnie nie opisuje zdarzeń historycznych czy też stosunków społecznych itd., mamy jednak i pieśni, które bezpośrednio czy pośrednio okazują łączność z przeszłością polityczną czy kulturalną narodu.“¹⁵

Zarówno ta wypowiedź, jak i wiele innych świadczy o tym, że Bystroń widział pewien związek między pieśnią a życiem, ale nie dostrzegł tego, w jakiej mierze pieśń może być odbiciem życia, przekazać informacje o przeszłości. Bystroń zawęził zagadnienie do szukania jedynie prawdziwości danych historycznych, stwierdzając przy tym, że:

„...lud nie ma zmysłu historycznego. Pamięć ludu jest krótka; czasy i wypadki giną w niepamięci pokoleń. Jeżeli zechcemy się dowiedzieć, co wieśniak nasz wie o dziejach kraju z tradycji bezpośredniej, przekazywanej z ojca na syna, nie uzupełnionej wiadomościami ze szkoły i książek, to zadziwi nas zupełne ubóstwo ludowej wiedzy historycznej“.¹⁶

Na uzasadnienie swego poglądu Bystroń przytacza wiele przykładów świadczących o tym, że lud istotnie nie ma zmysłu historycznego, że dowolnie zestawia fakty, przeinacza je i przesuwają w czasie. Pogląd ten zaciążył na naszej folklorystyce, zwalniając niejako z obowiązku dokładniejszej analizy pieśni historycznych lub dotyczących dawnych wydarzeń czy postaci.

Wydaje się jednak, że Bystroń mając w pewnym wąskim zakresie rację, nie dostrzegł istoty zagadnienia. Sprowadza on bowiem poznawczą rolę folkloru jedynie do wierności opisu historycznych wydarzeń i wychodząc z tego założenia niewątpliwie ma rację, gdy

¹⁵ J. St. Bystroń: Polska pieśń ludowa. Kraków, Bibl. Narodowa, s. 28.

¹⁶ J. St. Bystroń: Historia w pieśni ludu polskiego. Kraków 1925 s. 6.

¹⁴ W. D. Boncz-Brujewicz: Lenin o poezji (cyt. wg N. Andrejewa: Russkij folklor, Leningrad 1938 s. 29).

odmawia dokumentarnej wartości takim np. pieśniom jak:

Posłuchajcie proszę pilnie
O wojnie tureckiej
Jak to dwieście lat temu
Walczył król Sobieski.

W niedzielę bardzo rano
Wpłynęły okręty
Na tym miejscu stanęły
Gdzie był obraz święty.

W niedzielę bardzo rano
Bramy otworzyli
I do miasteczka Widnia
Turków napuścili...¹⁷

Sprawa jednak polega na czymś zupełnie innym. Już Wacław z Oleska (Zaleski) wiedział, że:

„...jeżeli zechcemy w pieśniach ludu szukać dat historycznych, mniejszą może odnieśmy korzyść jak się spodziewamy. W pieśniach ludu daty historyczne pomieszane są z bajkami i baśniami, od których je czasem nie podobna odróżnić.“ Niemniej twierdził on, że „...pieśni ludu będąc obrazami, w których każdy naród swój charakter najwierniej maluje i przedstawia, wynurzając swoje uczucia, opisując zwyczaje i wszelki obyczaj — są n a j d o k ł a d n i e j s z y m w y r a z e m ż y c i a n a r o d o w e g o.“¹⁸

Niewątpliwie Zaleski słusznie rozumiał zagadnienie, szukając w pieśni nie prawdy historycznego faktu, ale prawdy „pod względem psychologii“.

Wartość folkloru, jako źródła wiedzy o ludzie, polega więc nie na dokładności opisu historycznych faktów, ale na tym, że daje on pojęcie o ustosunkowaniu się ludu do tych faktów. Tego zaś nie dadzą nam często ani żadne źródła pisane, ani oficjalna historiografia, czy też pamiętniki lub listy, niemal zawsze zabarwione subiektywnymi ocenami piszących.

Pieśni, opowiadania, legendy, bajki czy przysłowia świadczyć mogą jedynie o tym, jak lud reagował na wydarzenia historyczne i na krzywdy doznawane ze strony dworu. O czym marzył, do czego dążył, z czym walczył, co kochał i kogo nienawidził. Pieśni ludowe są więc dla nas cennym świadectwem historycznym,

¹⁷ Jeden z licznych wariantów zapisany, w ramach Akcji Zbierania Folkloru (AZF) Państwowego Instytutu Sztuki, w 1950 r. przez M. i J. Sobieskich od 54-letniego Walentego Kunysza, wieś Kraczkowa, pow. Łańcut.

¹⁸ Wacław z Oleska: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów 1833 s. XVI — XVII.

pozwalają bowiem stwierdzić np. popularność takich ludowych przywódców jak Piotr Ściegienny, Jakób Szela czy Kostka-Napierski. O życiu i spisku Ściegiennego wiemy z historii, ale jedynie pieśń ludowa mówi nam o popularności jego postaci. Badania prowadzone na terenie Kielecczyny w okresie przedwojennym przez J. Chorościńskiego oraz poszukiwania prowadzone w obecnym okresie przez pracowników Państwowego Instytutu Sztuki pozwoliły stwierdzić dużą popularność postaci Ściegiennego. Okazuje się, że liczne pieśni o nim lub też poszczególne fragmenty tych pieśni znaleziono zarówno w pow. iłżeckim, jak i w kieleckim, jędrzejowskim, radomskim czy włoszczowskim. Świadczy to o dużym oddźwięku, jaki znalazł ruch ks. Ściegiennego wśród ludu Kielecczyny.¹⁹

O niektórych postaciach bohaterów historycznych dowiadujemy się właśnie dopiero z ludowych pieśni. Tak np. powojenne już badania na Opolszczyźnie przyniosły pieśń o Marku z Jemielnicy, przywódcy buntów chłopskich na początku XIX wieku. Oto pieśń o nim:

W Jemielnicy sądny dzień
Od żalonych zawodzeń
Płaczą dziolchy i starzyki
Baby, chłopcy i dziecia.

Nie masz Marka miłego
Cieszyciela naszego
Przedo! go zdradzca bez wiary
Za judaszkie talary.

Drzewa się ogibają
Płacze nasze smiatają,
Za tym Markiem, co nam pado!:
Ziemia chłopom i wola...

Nie ujrzymy zelżenia
Od pańskiego rzemienia
Może dziecia co płaczą
Taką porę obaczą.²⁰

Zdarza się, że oficjalna ocena historyków różna jest od oceny danej przez lud. Charakterystyczne przykłady daje nam w tej dziedzinie folklorystyka radziecka. Gorki stwierdził np. na I Wszeczwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich, że:

„...poezja ludowa ma swoje zdanie o działalności Iwana Groźnego, i zdanie to zdecydo-

¹⁹ Por. art. J. Chorościńskiego: *Życie i walka ludu ziemi kieleckiej w pieśni*. „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 6 s. 301—315.

²⁰ Zapisła Ewa Domaradzka w r. 1946 we wsi Dziewkowice.

wanie różni się od oceny historyków, których nie bardzo interesowało, co wносиła walka monarchów z feudałami w życie ludu pracującego“.

Żyjący na początku XIX w. historyk Karamzin oceniał np. zdecydowanie negatywnie działalność Iwana Groźnego widząc w nim okrutnego despotę, natomiast przedstawiał bojarów jako niewinne ofiary carskiej tyranii. Karamzin musiał jednak przyznać, że w pamięci ludu, w pieśniach jego i opowiadaniach Iwan Groźny występuje jako car-zdobycyca, jako jeden z twórców potęgi Rosji i bezwzględny przeciwnik samowoli bojarzkiej.²¹ Innym przykładem jest ogromna popularność postaci Pugaczowa czy Stieńki Razina w pamięci ludu. Katarzyna II, chcąc po wyroku na Pugaczowa zatrzeć wszelką pamięć o nim, zabroniła surowo śpiewania jakichkolwiek pieśni związanych z buntem i z osobą Pugaczowa. Za przekroczenie tego zakazu groziło zesłanie. Ale lud śpiewał o Razinie i śpiewał również o Pugaczowie, nazywając go „ojcem rodzonym“ i „jasnym słońcem“.²²

Lud jednak nie zawsze ocenia wydarzenia zgodnie z prawdą faktyczną, często w sądach swych, wyrażonych w twórczości artystycznej, daje własną ocenę wydarzeń czy osób. Niezmiernie ciekawa jest ludowa „prawda“ o Kostce-Napierskim. Jak wykazał w swym cennym studium Julian Krzyżanowski, legenda ludowa poprawiła historię, ratując Kostkę-Napierskiego spod szubienicy. Nie dopuściła, aby orędownik góralskiej krzywdy zginął śmiercią hańbiącą na palu. Właśnie pod wpływem ludowej legendy ukształtował wydarzenia Lucjan Siemieński w balladzie o Napierskim.²³

Idealizowanie postaci bohaterów ludowych połączone jest czasem z wprowadzeniem różnych elementów dawnych opowieści czy legend; niejednokrotnie następuje jakby nakładanie się na siebie obrazu postaci legendarnej i rzeczywistej. Tak więc nieraz twórczość ludu nie przekazuje nam autentycznego opisu wydarzeń, ale jego subiektywnie zabarwioną interpretację. Można to określić jako rezultat swoistej oceny faktów historycznych z klasowej, ludowej pozycji.

²¹ W. K. Sokołowa: *Russkije istoričeskie piesni XVI wieka*. „Sławianskij Folklor“ (Materiały issledowanija po istoričeskoj narodnoj poeziji Sławian). Izd. Akademii Nauk ZSSR, Moskwa 1951 s. 10.

²² N. Kołpakowa: *Kniga o russkom folklore*. Leningrad 1948 s. 11.

²³ Julian Krzyżanowski: *Paralele*. Warszawa 1935 s. 173 oraz „Wieść“ nr 25 z dnia 24.VI.1951 s. 2.

Lud ocenia przy tym i zachowuje w pamięci bynajmniej nie wszystkie wydarzenia, ale jedynie te, które w poważniejszy sposób odbiły się na jego życiu. Z pieśni czy legendy nie odczytamy więc historii królów polskich ani dat ważniejszych wydarzeń państwowych. Lud pozostał obojętny na różne zmiany monarchów, wojny i wydarzenia, w których nie był zaangażowany. Nic więc dziwnego, że wojny tureckie płątały się potem z odsieczą wiedeńską, a całość przypominała znane z czasów szkolnych wierszyki, np. „Kara Mustafa, wielki wódz Krzyżaków...“ Znamienny jest fakt, że postać Napoleona znacznie silniej odbiła się w folklorze rosyjskim niż we francuskim. Tłumaczy się to tym, że pochod na Moskwę i niebezpieczeństwo grożące krajowi zmobilizowało w Rosji masy ludowe przeciw najeźdźcom. Właśnie masowy, ogarniający cały kraj ruch partyzancki spowodował, że wojna z Napoleonem stała się sprawą całego narodu, że przeszła do historii pod nazwą „ojczyźnianej“, że znalazła silne odbicie w pieśniach i opowiadaniach ludowych.

Nasz lud, uginający się pod jarzmem pańszczyzny, nie interesował się zmianami i wydarzeniami, które rozgrywały się w politycznych kręgach stolicy, pozostawał obojętny wobec poczynań, które nie miały żadnego związku z jego losem. Tym należy tłumaczyć nikły oddźwięk powstań narodowych w pamięci ludu, przy jednoczesnym przechowywaniu tradycji Bartosza Głowackiego, Kościuszki, Marka z Jemielnicy, Ściegiennego, Pantoczka czy Szeli. Tak np. oddźwięk powstania listopadowego znajdujemy zaledwie w jednej czy dwóch pieśniach, a i rok 1863 znalazł nie o wiele bogatszy wyraz w ludowej twórczości. Pieśń daje więc charakterystyczne świadectwo oderwania powstań od ludu, dokument potwierdzający obojętność mas ludowych w stosunku do wydarzeń, po których nie obiecywały sobie zmiany swego położenia.²⁴

²⁴ Bystron podaje w swej pracy „Historia w pieśni ludu polskiego“ dwa zaledwie przykłady dotyczące 1863 r. Dotyczą one jednak nie tyle powstania, ile oddźwięku bitwy pod Grochowiskami wśród okolicznej ludności. Jeden przykład to:

„Będzie bitwa, będzie
Pod Grochowiskami
Pojedzie matusia
Ze swymi synami.“

Drugi, wpleciony w wątek balladowy o Jasiu i Kasi:

„...Kasia zapłakała
Kaz moja rodzina?“

Nie miał więc racji Bystron, wypowiadając negatywny sąd o wartości historycznej materiału folklorystycznego. Nie miał, ponieważ szukał jedynie zgodności dat i faktów, a pomijał to co najistotniejsze — l u d o w y sposób oceny zjawisk, nieraz przejawiający się właśnie w przeinaczaniu historycznych wydarzeń, w zabarwianiu ich marzeniami i pragnieniami ludu.

Wartość poznawcza folkloru polega przede wszystkim na tym, że uzupełnia on historię oceną wydarzeń z punktu widzenia ludu, co jest niezmiernie ważne dla wytworzenia prawdziwego obrazu przeszłości. Tak rozumiał to M. Gorki twierdząc, że:

„...nie można znać prawdziwej historii nie znając ustnej twórczości ludowej... Nie znając tego co było, nie można pojąć prawdziwego sensu teraźniejszości i celów przyszłości.“²⁵

* * *

Spróbujmy zilustrować to twierdzenie przykładami pieśni ludowych. Dają one ciekawy materiał do badania przeszłości naszego ludu, jego życia i poglądów, chociaż pochodzą przeważnie z czasów nie wcześniejszych niż połowa XVIII wieku. O czasach wcześniejszych dowiedzieć się możemy jedynie z pieśni utrwalonych w druku, a więc poprzez śpiewniki, zbiory pastorałek czy kolęd, w których znajdujemy niekiedy ludowe motywy i pieśni. Cenny bywa także przekaz pośredni. Z kronik Długosza dowiadujemy się np. o cyklu pieśni

Moja rodzineczka
Marnie wyginęła
Braciska zabili
Siostra utonęła
Brata mi zabili
Pod Grochowiskami
Siostra utonęła
W rzece pod lodami.“

Jak widać, trudno to nazwać śladami powstania, sam zresztą Bystron stwierdza, że tradycja o powstaniu „nie znalazła głośniejszego echa w pieśni ludowej“ („Historia...“ s. 101—102). Nieliczne pieśni dotyczące wydarzeń 1863 r., znalezione obecnie w ramach badań terenowych Państwowego Instytutu Sztuki, również przedstawiają je w sposób pośredni. Tak np. pieśń zapisana w 1950 r. przez M. i J. Sobieskich w pow. łańcuckim od Walentego Kunysza stanowi nieznacznie zmieniony wariant znanej pieśni rekruc-
kiej:

Sześćdziesiąty trzeci roczek, cały krwią zalany,
cały krwią zalany
Który chłopiec najzdatniejszy, który chłopiec
najzdatniejszy do wojska wybrany.

²⁵ N. K. Piksanow: Gorki i folklor. Leningrad 1938 s. 34.

wspominających stoczoną przed dwoma wiekami bitwę pod Zawichostem. Niejedną interesującą informację znajdujemy również w starych księgach sądowych, kronikach i innych materiałach archiwalnych.

Właśnie z archiwów dworskich pochodzi ciekawa pieśń z 1788 r. o zbiegostwie chłopów do „lepszego“ pana.

Rzucim na zawsze
Brzeg Wisły prawy
A na łaskawsze
Przejdziemy murawy.

Po to przybyli
Ci Krakowianie
By cię zoczyli
Łaskawy panie.

Z temi przebrnęli
Prośbami rzekę
Bych cię ich wzięli
Pod swą opiekę.

Waszym zakazem
Ludzie się chwala
Że tu żelazem
Boków nie palą.²⁶

Pełna wymowy jest pieśń o pańszczyźnie:

Coż to za ojczyzna
Cztery dni pańszczyzna
W piecu ogień zalił
Na pańszczyznę dalej.²⁷

Echem rugowania chłopów ze wsi jest pieśń podana przez Kolberga:

Oj, wygnął nas pan, wygnął,
Wszystkich chłopów ze wsi wygnął
I stodoły powywracał
I służącym nie wypłacał.

Oj, dobrześ parchu zrobił,
Będziesz sam na siebie robił.²⁸

Wiele interesujących przykładów ilustrujących związek pieśni pańszczyznianej z życiem

²⁶ Rkp. nr 17186 z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie. W dalszych strofach pieśń ma charakter pochlebny, przypuszczalnie została ułożona dla „nowego“ pana. Ostatnia zwrotka jej brzmi: „Chcecie nam — wiemy i życie przedłużyć! Wam też będziemy! Tym życiem służyć“. Zapewne te momenty w pieśni zdecydowały o jej spisaniu i zachowaniu.

²⁷ AZF. Zapisał J. Chorosiński od 45-letniej Anny Michalskiej, wieś Bieliny, pow. kielecki. Wykonawczyni zna pieśń od swej ok. 90-letniej matki.

²⁸ O. Kolberg: Seria XIII nr 341.

podaje St. Czernik, przytaczając pieśni sieroce, buntownicze i inne.²⁹

W pieśniach znajdziemy również ślady buntów chłopskich, powstań i rabacji. Wspomina się w nich nazwiska ludowych przywódców: Kostki-Napierskiego, Marka z Jemielnicy, Ściegiennego i Szeli. Warto zacytować pieśń o Jakubie Szeli i wydarzeniach 1846 r. Pieśń ta wyraża nie tylko przyczyny rabacji chłopskiej — straszny ucisk i bezprawie ze strony panów, ale zawiera również wezwanie do buntu, do rewolucji. Jest to jedna z kilku pieśni o rabacji galicyjskiej, zanotowanych w ramach badań terenowych Państwowego Instytutu Sztuki:

W roku osiemset czterdziestym szóstym
Tyś stanął, Szelo, na czele
By wreszcie skończyć z szlachty bezprawiem
Chłop już miał biedy za wiele.

Ciemnym wieczorem w dworskim ogrodzie
Chłopów gromada ukryta
Przyszli do pana, pana dziedzica
Wyroki śmierci odczytać.

Pan dziedzic na to upadł i prosi
O swoje życie ze łzami
Późno żałować, panie dziedzicu
Umrzesz ze swymi grzechami.

Byłeś ty straszny dla ojców naszych
To naszej zemsty przyczyna
Biłeś nam dzieci proszące chleba
Nie była ich wtedy wina.

Więc śmiało, chłopi, idziemy dalej
Bo droga długa nas czeka
Podpalim pałac. Krwawe płomienie
Niech widzą wszyscy z daleka.³⁰

W pieśniach z okresu wojny niemiecko-francuskiej 1870/71 przewijają się dwa motywy — ciężkiej doli żołnierza, narażonego w każdej chwili na śmierć, i motyw krzywdy chłopskiej. Były one popularne oczywiście tylko w zaborze austriackim. Oto jedna z nich:

Wszystkie sieroty
Na wojne pobrali
Wszystkie sieroty
Na wojnie som.

Bogoce som w doma
Trzęsom piniondzoma
Zastawiajom sie
Sierotoma.³¹

W pieśniach takich występuje przeważnie motyw niedoli żołnierza.

Francyjo, Francyjo, ty nieszczęsny landzie
Niejedna rodzina na cię płakać bądzie
W cudzej krainie
Niejeden zginie
Szczęśliwy z tysiąca
Co nazad przyjdzie...³²

Dużo pieśni opowiada o niedoli bandosów wędrujących za pracą, o ciężkim losie emigranta zmuszonego do pracy na obcej ziemi.

Powiadają ludzie
Że to w Prusach dobrze
W Prusach trzeba robić
Aż się skóra podrze.

Aż się skóra podrze
Koszula popęka
Kto pojedzie do Prus
Ten se popamięta.

Ach, Boże kochany,
Boże mój jedyny
Wyprowadź mnie, Boże
Z tej pruskiej krainy.

Ach, Boże kochany,
Boże, twoja wola
Wyprowadź mnie, Boże
Na te polskie pola.³³

Ciekawa jest również pieśń malująca rozczarowanie chłopa, który za chlebem wywędrował do Ameryki.

Sprzedałem ja rolę
I białe koniki
(: A sam się zabieram :)
Do tej Ameryki.

Jakżem ja pojechał
Do tej Ameryki
(: Zaraz żem się dostał :)
Do dużej fabryki.

Ojciec z matką piszą
I ja im odpisał
(: Że tu nie tak dobrze :)
Jakżem sobie myślał.

Do dom, chłopcy, do dom
Swojej roli orać
(: Niż w tej Ameryce :)
Z panną maszerować.

²⁹ St. Czernik: Poezja chłopów polskich. Warszawa 1951 s. 63 — 111.

³⁰ AZF. Zapisali w 1950 r. M. i J. Sobiescy we wsi Jodłowa, pow. jasielski.

³¹ AZF. Zapisał w 1950 r. Adolf Dygacz od 67-letniej Franciszki Geluzda, wieś Poliwoda, pow. opolski.

³² AZF. Zapisał w 1950 r. Adolf Dygacz od 49-letniego Piotra Błaszczyka, wieś Kieszki, pow. lubliński.

³³ AZF. Zapisał w 1951 r. Tadeusz Dutkiewicz od 34-letniej Marii Dziuba, wieś Irządze, pow. włoszczowski.

Do dom, chłopcy, do dom
Swojej łączki kosić
(: Niż w tej Ameryce :)
Piwko kuflem nosić.

Bo ta Ameryka
To obłuda świata
(: Ona tak marnuje :)
Młodym chłopcom lata.³⁴

Świadectwem postępującego procesu rozwarstwienia wsi są pieśni mówiące o wyzuwaniu małorolnych chłopów przez bogatych gospodarzy. Są one aktualne gdziekolwiek jeszcze w naszych latach.

Oto przyspiewka podana przez Stanisława Dziurdzia:

Myśleliście, kmiecie, że mnie wyzeniecie
Ja koniki sprzedam, wygnąć się Wam nie dom.
Górowanie Wase na pieniądzech stoi
A pieniądze kupy Dziurdzia się nie boi.³⁵

Krótkie przyspiewki wyrażają nieraz w skondensowanej, pięknej formie wiejską biedę.

Oj zarna, zarna z kamienia twardego
Oj mełłybyście, żeby co godnego...³⁶

Pieśń pozwala nam zapoznać się nie tylko z przeszłością ludu, jest ona również ciekawym dokumentem odzwierciedlającym czasy niedawne i teraźniejszość. Interesujące są liczne pieśni z czasów okupacji hitlerowskiej, nieraz drobniawo i wiernie rejestrujące poszczególne wydarzenia. Pieśń, którą przytaczamy, pochodzi z 1944 r. i opisuje akcję zatrzymania przez partyzantów pod wsią Topola pociągu z zarekwirowanym bydłem. Hitlerowcy zastosowali ostre represje, paląc wieś Michniów i rozstrzeliwując ludność. Ciekawe są dwie ostatnie zwrotki, zawierające komentarz do wydarzeń.

Hej tam pod Skalbmierzem
(: Jest wioska Topola :)
(: Tam się odbywała Polaków niewola :)

Idzie pociąg idzie
(: Pociąg towarowy :)
(: A ta leśno banda rozpuściła krowy :)

Skoro się giestapo
(: O tym dowiedziało :)
(: Zaraz wczesnym rankiem do wsi przyjechało :)

³⁴ AZF. Zapisał w 1950 r. Jan Choroński od 90-letniej Józefy Zelgi, Stara Wieś, pow. iłżecki.

³⁵ AZF. Zapisała w 1950 r. Zofia Zacharowa we wsi Siedlce, pow. bocheński.

³⁶ AZF. Zapisał w 1950 r. Władysław Dyląg od Jana Kaczmarczyka z Kobylec, pow. bocheński.

Zebrali dwudziestu
(: Postawili w tyle :)
(: A tym reszte do dom iść kazali śmieie :)

Tomacka łomacy
(: Że chłopcy niewinni :)
(: A uni ji mówią — dej nam pani innych :)

Jo wom innych nie dom
(: Bo mnie wszystkich szkoda :)
(: Niech się z nami dzieje woło Pana Boga :)

Wtenczas ich ubili
(: Dużymi pałkami :)
(: Aże krew płynęła ze ścian strumieniami :)

A kiedy ci drudzy
(: Kule sykowali :)
(: To się nasi chłopcy ze sobą żegnali :)

A kiedy te śwaby
(: W górę wystrzelili :)
(: To się nasi chłopcy o życie prosili :)

A wy nimcy śwaby
(: Przyjdzie na was kara :)
(: Będziecie lecieli jak na łące trawa :)

Jak trawa na łące
(: Leży pokosami :)
(: I wy tak będziecie na polach stosami :)

Umarł polski żołnierz
(: Na zielonej łące :)
(: Przysły ćtery panny wziny go na ręce :)

Jak zabili śwaba
(: Na środku ulicy :)
(: Ni miał go kto płakać, przysła świnia, kwicy :)³⁷

Wydarzenia w Michniowie jeszcze dziś żywe są w pamięci okolicznej ludności. Dziewczęta, które śpiewały zbieraczowi o masakrze w Michniowie, były tak wzruszone, że wykonując pieśń nie mogły się powstrzymać od łez.

Michniowie, Michniowie
Katyń stał się w tobie
(: A ja nieszczęśliwy
Com chodził po tobie :)

Tyś wioska pod lasem
Ojczyzna żołnierzy
(: Przypatrzcie się tylko
Ile trupów leży :)

Jadą partyzanci
Powiedzieć w Michniowie
(: Że żandarmi jadą
Sprawiają kłeskę tobie :)

³⁷ AZF. Zapisał w 1951 r. Tadeusz Dutkiewicz od 45-letniej Stanisławy Kostrzejewskiej w Sadowie, pow. włoszczowski.

Pod naszym Michniowem
Dymy w górę wałą
(: A matki z dziećmi
W stodołach się palą :)

Jedna młoda matka
Z synem swym na rękę
(: Klęka przed żandarmem
Błaga życia dziecku :)

Synu mój, synu mój
Dziś masz trzy miesiące
(: I giniesz wraz z matką
Przez niemieckie ręce :)

Żandarmi, żandarmi
Cóż robicie z nami
(: Cóż winny wom matki
Z małymi dziećmi :)

Gdy te słowa mówią
Bagnet żandarm wbija
(: A matka zemdlona
Piersią go zakrywa :)

Przejeżdź dziś przez Michniów
Przez michniowskie niwy
(: To tylko zobaczysz
Spalone kominy :)

Na spalonym płócie
Siedzi ptaszek połny
(: I nuci piosenkę
Jak ten żebrak wolny :)

Michniowie, Michniowie
Żyli dzieci w tobie
(: Teraz ci się przyśni
Twoja działwa w grobie :)³⁸

Cennym dokumentem są również pieśni żołnierskie, rzemieślnicze, a zwłaszcza robotnicze. Wartościowy materiał przytoczył niedawno na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej“ St. Wallis.³⁹ Spośród podanych przez niego pieśni na szczególną uwagę zasługują te, które związane są z walką przeciwko kapitalizmowi, przeciw niemieckiemu właścicielowi kopalń. Niektóre z nich układano do melodii niemieckich, narzucanych w śpiewnikach wraz z tekstami sławiącymi „szczęśliwą“ pracę górnika, niemieckich sztygarów itp. Do takiej właśnie pieśni „Schon wieder tönt vom Schachte her...“ dorobiono polski tekst, wyrażający prawdziwe, rewolucyjne nastroje górników:

...Panie sztajger co patrzycie?
Może nóm nie wierzycie?
Już wszyscy kładą robota,
Żodnego tu nie będzie!

Już dość jest naszej niewoli,
Co nos od lat bardzo boli,
Niech pany teraz fedrują,
Fedrują, fedrują, fedrują!³⁹

Treść pieśni robotniczych wyrażona jest często w formie nieporadnej, daleko odbiegającej od tradycyjnej formy pieśni wiejskiej; mimo to pieśni robotnicze odgrywały ogromną rolę mobilizującą i agitującą. Pieśni te są również cennym przyczynkiem do historii naszego ruchu robotniczego. Wiele z nich nadesłano po wojnie do Wydziału Historii Partii KC PZPR. Ze śpiewnika „Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918 — 1939“ cytujemy fragment pieśni więźnia Berezki Kartuskiej:

Jeśli chcecie się dowiedzieć,
Jak w Berezce było siedzieć:
Ani siedzieć, ani leżeć, biegiem marsz!
Czwarta rano zagwizdano
I z sienników nas zerwano,
A na drugi gwizdek zbiórka, biegiem marsz!
My kolejno odliczali,
Komendanci nas sprawdzali,
Czy nie uciekł czasem który—biegiem marsz!...⁴⁰

Niektóre z pieśni wzorowano na znanych już melodiach i tekstach rewolucyjnych, jak np.:

Runęły trony, znikną tyrany,
Lud pomścić musi za krzywdy swe...⁴¹

*

Bije rozprawy godzina
Próżna już przemoc i rzeź
Nowa się era zaczyna
Budzi się miasto i wieś...⁴²

Wiele takich pieśni jeszcze obecnie pamiętają starzy działacze robotniczy, zarówno w miastach jak i po wsiach. Nie wszystkie jednak przetrwały do naszych dni, wiele zanikło, ustępując miejsca innym, bardziej aktualnym i artystycznie doskonałym.

* * *

Warto poruszyć z kolei zagadnienie, które niewątpliwie może nasunąć się przy czytaniu

³⁹ St. Wallis: Śląskie pieśni górnicze. „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 3 s. 134 — 145.

⁴⁰ „Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918 — 1939“. Warszawa 1950 s. 219.

⁴¹ AZF. Zapisana w 1950 r. od 64-letniego Jana Bajdy z Gorkowic, pow. bocheński.

⁴² Pieśń z 1917 r. ułożona przez KPP-owca. Cyt. wg czasopisma „Wieś“ z dn. 13 maja 1951 r.

³⁸ AZF. Zapisał w 1950 r. Jan Chorosiński od 20-letniej Antoniny Karyś, wieś Mąchowice, pow. kielecki.

podanych wyżej przykładów — w jakim stopniu przytaczane przez nas pieśni wiejskie czy robotnicze były powszechne, w jakiej mierze wyrażają one ocenę powszechną, a nie jednostkową. Odpowiedź na to pytanie należałoby oczywiście udokumentować szerzej, ale na tym miejscu musimy ograniczyć się jedynie do kilku uwag i przykładów.

A więc sprawa powszechności. Badania prowadzone przez Państwowy Instytut Sztuki pozwalają na wyciągnięcie ciekawych wniosków co do trwałości i powszechności pewnych wątków czy pieśni. Tak np. okazuje się, że na terenie niemal całego kraju spotyka się prawie identyczne teksty mówiące o nienawiści do ekonomów, karbowych, pisarzy dworskich itd. Teksty takie, notowane rzadko przez dawnych zbieraczy, przetrwały do naszych dni. U Kolberga (Seria XVIII nr 12) znajdujemy zwrotki dożynkowe spod Proszowic:

Oj, za dworem, za dworem
Szubieniczka stoi.
Któż tam będzie wisiał?
Ekonom z karbowym.

Oj, karbowy za to,
Bo dziewczki całuje,
A ekonom za to,
Bo ludzi katuje.

Porównajmy je z zapisanymi w 1952 r. zwrotekami z powiatu włoszczowskiego (wieś Siedlce):

A stoi szubienica
Za dworem, za dworem,
A któż tam będzie wisiał?
Pisarczyk z karbowym.

A karbowy winien za to,
Ze ludzi katuje,
A pisarczyk ludziom dniówki
Licho zapisuje.⁴³

Podobnie można zestawić liczne w całym kraju warianty innych bardzo popularnych pieśni:

Już słończko zaszło za górceczkę w ciszy,
Puść ty nas do domu, ej, ty dziadzie łysy,
Bo jak nas nie puścisz, to sami pójdziemy,
Ciebie, łysy dziadzie, do krza przywiążemy.

⁴³ AZF. Zapisał Tadeusz Dutkiewicz od 53-letniej Joanny Kucharczyk. Z publikowanych wariantów tych zwrotek, pochodzących z innych regionów, wymienić można zawarte u Steffena: „Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii“, Poznań 1931 t. I. s. 181, oraz u Kolberga: Lud I, Sandomierskie, nr 203.

Kiedy my ziedzieli Pana Boga wola,
Daliby my łorać we śpektory rola
We śpektory łorać, a w pany bronować
By łoni ziedzieli ludzi łobszanować.
(AZF. Zapisana w 1951 r. w pow. olsztyńskim)

*

Panowie, panowie
Macie moc nad nami
Żeby ja miał nad was,
Orałbym ja wami.

Panem bym ci orał
Ekunumem włóczył,
A pisarzem radlił,
Robić bym was uczył.

(Prace i Materiały Antr.-Arch. i Etn. s. 170)

*

...Trzeba w gburą orać, w szlachećca bronować
Dowiedzieliby się, jak czeladź szanować.

(AZF. Zapisana w 1950 r. na Warmii)

*

...Żebyśmy wiedzieli jak onych nauczyć
Panem rządcą orać, a dziedzicem włóczyć.
Panem rządcą orać, gdzie najcięższa rola,
A dziedzicem włóczyć, gdzie się perz wywała.

(AZF. Zapisana w 1951 r. w pow. włoszczowskim)

Przykładów takich cytować można wiele, stwierdzając tym samym szeroką popularność i trwałość pieśni społecznych, buntowniczych, klasowych. Wyrażają więc one nie poglądy jednego, bezimiennego twórcy, ale opinię całego ludu. W tym też leży wielka wartość poznawcza tych pieśni.

* * *

Mówiąc o znaczeniu folkloru, należy zwrócić uwagę również na wartość jego jako źródła wiadomości etnograficznych o życiu i pracy ludu.

Szczególnie interesujące są pod tym względem pieśni górnicze, w pewnych przypadkach stanowiące jedyne i nieocenione źródło wiadomości o dawnych czasach.

„...pieśni górnicze mówią nam nie tylko o tym, co czuł górnik, ale dają również cenny materiał etnograficzny, informujący nas o jego życiu, zwyczajach, pracy, stroju, posiłkach...“

— pisze świetny znawca folkloru górniczego Stanisław Wallis w cytowanym już przez nas artykule. Wallis podaje m. in. pieśń opisującą codzienne życie górnicze, z której przytaczamy pierwsze zwrotki:

Gdy rano zadzwonią, górnik się ubierze,
Żónka lampka daje i dzwierzę otwiera.

Przy tém go obłapi, mile pocałuje,
Szczęśliwój roboty i szychty wina.

Przyjdzie na kopalnia, do cechowni idzie,
Czeko na kamrata, aż ze szybu wyjdzie.

Potém go się pyto, jeli się opłacił,
Poprawiól się galmón, albo wcale stracił?

Kolega odpowió: dobro tam robota,
A gdy tak usłyszysz, lepszemu ma ochota.

Uzbrojony lampką, kilofem i rogiem,
Sztymar recytuje, powie: idźcie z Bogiem...⁴⁴

Wielu materiału etnograficznego zawierają również pieśni wędrownych rzemieślników, pieśni dziadowskie, owczarskie, pasterskie itp. Czasem w przyspiewce znaleźć można informacje o stroju czy pożywieniu, o nędzy wiejskiej. Zacytujemy jedną z takich przyspiewek:

Wczoraj były zymnioki, a dzisiaj som buroki
Cały tydzień korpiele, aż do samy niedziele.
I tak piyknie wyglodom, chociaż miysa nie
jodom.⁴⁵

Pieśń ludowa niejednokrotnie była wykorzystana w pracach naukowych, jako jeden z pomocniczych materiałów informacyjnych. Tak np. Fr. Engels, omawiając stosunki panujące w dawnej rodzinie, powołuje się na świadectwo starorusyjskiej pieśni.⁴⁶ Pieśni i przyspiewki góralskie wykorzystuje w charakterze pomocniczego materiału dr Władysław Ochmański w pracy „Zbójnictwo góralskie“.

Pieśń ludowa przedstawia także istotną wartość dla językoznawcy, pozwala bowiem na uchwycenie niejednej charakterystycznej cechy wymowy czy akcentowania, które w pieśni zachowują się w formie starszej, bardziej skostniałej niż mowa potoczna. Precyzyjna technika współczesnych nagrań umożliwia językoznawcom korzystanie w szerokim zakresie ze zbiorów ludowych pieśni.

Studia nad materiałem folklorystycznym mogą mieć również niemałą wartość dla historii literatury, pozwalają bowiem na wykry-

cie wzajemnych zależności między literaturą pisaną i ludową. Ciekawe byłyby niewątpliwie studia z zakresu wzajemnego oddziaływania np. literatury rybałtowskiej i pieśni ludowej, jak też studia nad popularnością wśród ludu niektórych utworów klasyków naszej literatury itd. Materiał folklorystyczny, którym rozporządzamy, jest pod tym względem zupełnie niedostatecznie wykorzystany.

Kończąc omówienie wartości poznawczych pieśni ludowej należałoby jeszcze zwrócić uwagę na zagadnienie, w jakim stopniu pomoc nam może w naszych badaniach analiza strony muzycznej. Pomijaliśmy ją bowiem dotychczas, rozpatrując jedynie teksty pieśni. Melodia jest jednak nierozdzielna, integralną częścią składową pieśni. Jeżeli więc ograniczaliśmy się do tekstu, to dlatego, że w nim przede wszystkim można znaleźć odbicie konkretnej rzeczywistości, odbicie różnych zjawisk życia codziennego. Jednak mówiąc o poznawczych wartościach pieśni nie należy pomijać zupełnie strony muzycznej. Niejednokrotnie bowiem analiza łączna tekstu i melodii może przyczynić się do ustalenia przypuszczalnego czasu powstania pieśni. Również zestawienie wariantów tekstowych i melodycznych pozwala na interesujące obserwacje dotyczące rozwoju pieśni, wpływów z zewnątrz itd. Badając stronę muzyczną można nieraz dotrzeć do elementów ludowych wtopionych w inne utwory, zaadaptowanych przez kościół itd. Pierwiastki ludowe znajdujemy bowiem m. in. w dawnych kolędach, pastorałkach, mszach ludowych. Tak np. w drukowanym w 1631 r. zbiorze Dachnowskiego „Symfonie anielskie“ znajdujemy kilka kolęd, dziś jeszcze śpiewanych (np. „Przybieżeli do Betlejem“), których melodie zapożyczone są ze świeckich pieśni ludowych. Z tegoż zbioru kolęda „Przy onej górze“ ułożona jest na melodię pieśni ludowej „Hej, tam na górze“, melodia zaś kolędy „Cztery lata zawszem pasał“ jest identyczna z piosenką „Cztery lata wierniem służył“ itd.⁴⁷ Kilka tych przykładów wskazuje, jak pomocna może być analiza melodii przy badaniu zapożyczeń z kultury ludowej. Dlatego też, omawiając ogólnie wartości poznawcze folkloru, na ten moment należy również zwrócić uwagę czytelnika.

* * *

⁴⁴ Ze zbiorów Łukasza Wallisa. Powstała ok. 1820 r., zawiera 40 zwrotek. Cytuję wg St. Wallisa: Śląskie pieśni górnicze. „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 3 s. 138.

⁴⁵ AZF. Zapisana w 1950 r. przez Władysława Dyłaga od 55-letniego Teofila Łaciaka, Gruszów, pow. myślenicki.

⁴⁶ Fryderyk Engels: Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa, Warszawa 1947 s. 67.

⁴⁷ Dr Jan J. Dunicz: Pierwiastek narodowy w polskiej kolędzie. „Muzyka Polska“ 1937 zeszyt XII s. 553.

To wszystko, co powiedzieliśmy uprzednio, daje odpowiedź na pytanie czy pieśń ludowa zawiera wartości poznawcze, czy może ona służyć jako źródło wiadomości o dawnych czasach, o historii ludu pracującego. Trzeba więc odrzucić pogląd Bystronia, że

„...pieśń ludowa bliższa jest naszemu odczuciu artystycznemu niż mogła nią być kiedykolwiek; jej naiwność i wdzięk bezpośredniości, brak wszelkiego alembiku intelektualnego w przygotowaniu, obrazowość i konkretność w przeprowadzeniu, jej ponadspołeczność i jej „sztuka dla sztuki“ — to cechy łączące pieśń ludową z najbardziej wysuniętymi awangardami poezji współczesnej“⁴⁸.

Twierdzenie o „ponadspołeczności“ pieśni, o realizowaniu w niej haseł idei „sztuki dla sztuki“ jest bowiem w najwyższym stopniu niesłuszne i krzywdzące dla ludu, którego wielka i prawdziwa sztuka polega właśnie na głębokim związku z życiem, ze społecznymi warunkami bytu.

* * *

Podania, opowieści i bajki ludowe są dla nas równie cennym jak pieśni materiałem do poznania psychologii ludu, jego marzeń, tęsknot i uczuć. Najbardziej konkretne są oczywiście opowiadania o niedalekiej przeszłości, np. opowiadania o pańszczyźnie. Dają one mocny i prawdziwy obraz życia naszego ludu. Nieco inaczej jednak przedstawia się zagadnienie bajek i legend. Sięgają one przeważnie w głąb dziejów, opowiadają o zamierzchłych czasach i wydarzeniach. Postacie i fakty niewiele mają oczywiście wspólnego z prawdą historyczną, nie na tym też polega ich wartość. Znaczenie bajek, podań czy legend opiera się bowiem na tym, że wyrażają one tęsknoty, dążenia i uczucia ludu, że mówią one o psychologii ludu.

W każdym niemal narodzie znane są opowiadania o szlachetnych i mocarnych bohaterach ludowych. Wystarczy wymienić babilońskiego Gilgamesa, żydowskiego Samsona, greckiego Heraklesa, rzymskiego Herkulesa, skandynawskiego Thora czy wreszcie polskiego Toczygroszka czyli Żelazną Pałkę. Wszystkie te postacie, niezależnie od istniejących różnic, wyrażają pewne cechy wspólne. Są to: szlachetność i moc ogromna, pozwalająca na roz-

prawianie się z dzikimi bestiami, olbrzymami czy groźnymi tyranami. Bohaterzy ludowych baśni personifikują najpiękniejsze idee mas ludowych, umiłowanie wolności i poczucie sprawiedliwości, wiarę w nieuniknione zwycięstwo nad ciemnościami. Są to prawdziwi „bohaterzy pozytywni“, nie schematyczni, nie konwencjonalni, ale w najgłębszy sposób typowi. Właśnie na przykładzie takich postaci można wykazać istotę zjawiska typizacji: uogólnienie najistotniejszych cech i dążeń, zaostrzenie rysów charakteru, umiejętność wyboru nie tych momentów, które przeżywały statystycznie, ale tych, które były najbardziej istotne.

Postacie takie wyrażają oczywiście nie tylko siłę ludu, ale i jego *typowe* dla danego okresu słabości. Toteż śledząc rozwój postaci w ludowej bajce czy legendzie, przekonujemy się o postępującym procesie uświadamiania sobie przez lud swojej krzywdy, klasowej prawdy. Postacie dawnych bohaterów — jak np. wymienionego przez nas Toczygroszka czyli Żelazną Pałkę — cechuje właściwie tylko siła fizyczna. Wielkopolska opowieść o Żelaznej Pałce kończy się w ten sposób, że dobry siłacz poznaje wreszcie, iż był dotychczas wyzyskiwany i poniewierany przez swego pana. Wymierza więc swemu ciemiezcy zasłużoną karę. Jak słusznie zauważa przy tym Czarnowski,

„...sama kara bywa przedstawiana tak, jak gdyby dobry siłacz nie miał zamiaru zabić, jak gdyby epilog, dla wyzyskiwacza tragiczny, wynikał tylko z nadmiernej siły ciemiezzonego. Tak więc wyzyskiwany i oszukany przez szlachcica polskiego parobek Żelazna Pałka wyzywa w końcu pana swego na wzajemne wychłostanie się biczem; zaczyna pan i umyślnie zadaje siłaczowi razy jak najdotkliwsze, które jednak Żelazna Pałka znosi jak ukąszenie komara; po czym kładzie się pan, a Żelazna Pałka chcąc tylko uderzyć lekko, przecina pana biczem w pół; nie oplakuje go jednak i wchodzi w posiadanie pańskich dóbr i bogactw, które niegdyś sam wytworzył lub zdobył dla swego ciemiezyciela własną pracą i wysiłkiem“⁴⁹.

Zupełnie już inne jest podanie o Szewczyku, który zabił wawelskiego smoka. Wyraża ono świadomość innej klasy, innego okresu. Nie siła fizyczna decydowała w tym czasie, ale

⁴⁸ J. St. Bystron: *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań-Warszawa 1921 s. 62.

⁴⁹ Stefan Czarnowski: *Kultura*. Warszawa 1948 s. 184.

znajomość rzemiosła, zręczność, rozum. Szewczyk pokonuje smoka nie dzięki odwadze czy sile, lecz sprytem, „smykałką“. Porównując Toczygroszka z Szewczykiem wyraźnie widać różnicę czasu, w którym powstały te opowieści. Przykłady podobne można znaleźć w literaturze każdego narodu.

Z podobieństwa jednak postaci i ich losów nie należy wyprowadzać wniosku, jakoby to były tylko różne warianty tego samego wątku. Dostrzegając wspólne cechy, które są pochodną podobnej sytuacji mas pracujących, trzeba równocześnie widzieć i różnice, widzieć w jakiej mierze specyfika stosunków historyczno-społecznych wpłynęła na ukształtowanie się cech różnych legendarnych postaci. Inny jest Herakles, inny rosyjski Światogor, inny nasz Toczygroszek. Czy można więc mówić o wpływach i zapożyczeniach?

Wydaje się niewątpliwe, że pewne wpływy istniały, że niejeden wątek rozpowszechniał się, przenoszony przez wędrownych bajów, przez drużynę książęcą, przez igrców i szpilmaków. Błędem byłoby jednak przecenianie tego procesu. Błędem byłoby ograniczenie się wyłącznie do śledzenia wpływów i zapożyczeń, przydawanie im zbyt wielkiego znaczenia.

Folklorystyka radziecka udowodniła np. zupełną samorodność postaci bylin staroruskiego, kijowskiego czy nowogrodzkiego okresu. Znając historię Rusi nie trudno dostrzec w ludowych bylinach o Światogorze, Mikule i Woldze odbicie nieustannych walk toczonych z Tatarami, Połowcami i Pieczeniegami. Są to przecież postaci jak najbardziej realnie osadzone w ówczesnej rzeczywistości społecznej. *Światogor* wyraża wielką siłę fizyczną, której nie umie jeszcze właściwie spożytkować. Porusza góry, przesuwa ciężary — ale jego siła nie jest kierowana świadomą wolą, nie jest pożyteczna. *Mikuła Sielaninowicz* jest symbolem rolników, najbardziej szanowanej warstwy w kraju. Siła jego znajduje zastosowanie w celowej, pożytecznej pracy. *Wolga* natomiast reprezentuje drużynę książęcą, przy czym byliny podkreślają, że *Wolga* nie umie nawet posługiwać się narzędziami pracy, umie tylko bronić kraju. Bohaterem tego czasu jest oczywiście mądry i silny *Mikuła*. Umie on rzucić pracę na roli, gdy zajdzie tego potrzeba i z całym poświęceniem walczyć o wolność swojej ojczyzny.

Jak widać, postaci te personifikują ówczesne siły społeczne, tak jak z kolei bohaterowie bylin kijowskich czy nowogrodzkich są wyrazicielami stosunków innych okresów historycznych i społecznych. O ile więc byliny okresu kijowskiego określić można jako bohaterские, o tyle nowogrodzkie mają już wyraźny charakter obyczajowy, co znajduje uzasadnienie w tym, że Nowogród nie prowadzi w owym czasie żadnych walk, należy do związku miast hanzeatyckich i nastawiony jest na wymianę handlową. Bohaterami bylin tego okresu są bogaty kupiec *Sadko* i *Wasyli Busłajew* — jakbyśmy to dziś określili — reprezentant złotej młodzieży, lubiący zabawić się i użyć rozkoszy życia. Byliny opowiadają o dalekich podróżach, kupcach, przygodach, o hulaszczym życiu bogatych mieszczan, ale przy całej fantastyce ukazują one w zasadzie prawidłowy obraz handlowego Nowogrodu. Jak więc widać z tego krótkiego zestawienia, postaci bylin rosyjskich dowodzą istnienia głębokiego związku między twórczością ludową i życiem.

Folklorystyka nasza od czasów Karłowicza interesowała się przede wszystkim filiacją wątków. Prowadziło to do zaprzeczania poznawczych wartości legend czy bajek, skoro bowiem wywodziło się je od wspólnego pnia, trudno było doszukiwać się w nich specyfiki danego narodu czy okresu.

Jak podkreśliśmy, zapożyczenia wątków są możliwe i niejednokrotnie mamy pełną dokumentację świadczącą o ich wędrówce. Zagadnienie jednak nie na tym polega. Wątek przyjmuje się bowiem jedynie w tym przypadku, gdy odpowiada on potrzebom ludu. Istotne więc w naszych badaniach jest nie to, że został on zapożyczony z zewnątrz, ale — dla czego przyjął się w nowym środowisku, dlaczego i jak zrosł się z miejscową tradycją.

Zresztą podobne w różnych krajach wątki i motywy wcale nie musiały wywodzić się ze wspólnego źródła. Niewątpliwie wiele z nich mogło powstać niezależnie od siebie, jeśli istniały oczywiście zbliżone warunki życia. Czy nie jest rzeczą naturalną, że wydarzenia znane i często powtarzające się wśród ludzi, wydarzenia *typowe*, powstać mogą w różnych miejscach, niezależnie od siebie? Czy tragedia starego ojca, wędrującego od córki do córki na łaskawy chleb, nie jest aktualna u wszystkich ludów?

Toteż niesłuszna wydaje się postawa niektórych uczonych (np. Karłowicza czy Bystronia),

którzy wywodzą popularny wątek „Króla Leara“ ze zbioru przypowieści średniowiecznych „Gesta Romanorum“. Wątek ten bowiem został tam zapisany. Niezależnie od tego mógł on istnieć wcześniej i nawet poza krajami, w których „Gesta Romanorum“ były znane (Indie, Chiny), mógł on także powstać później w swej innej odmianie, np. komicznej. Przykładem tego może być powiastka Hansa Sachsa z XVII w., w której córki ponoszą ośmieszającą karę za złą opiekę nad ojcem.

Przesadne szukanie zapożyczeń, tak popularne do niedawna wśród naszych historyków literatury i etnografów, prowadziło w rezultacie na manowce jakiejś pseudowiedzy, w której gubiły się zasadnicze problemy twórczości ludu i związku folkloru z życiem.

Warto więc zacytować pogląd na te sprawy wybitnego znawcy zagadnień sztuki ludowej, Paula Lafargue'a:

„Poezja ludowa ma na ogół charakter lokalny. Czasem tylko wątek treściowy może być wniesiony z zewnątrz, ale przyjmuje się on jedynie w tym wypadku, jeśli odpowiada ludowi, jeśli jest bliski zwyczajom tych, którzy go sobie przyswajają. Nie można narzucić pieśni, tak jak narzuca się modę na suknię. Podobne pieśni, opowiadania i obyczaje znajdowano w najbardziej oddalonych od siebie krajach. Niektórzy uczeni uważają, że pieśni takie przechodziły z narodu do narodu, lub też że stanowiły one część tego bogactwa duchowego, które posiadały niegdyś narody przed późniejszym rozdzieleniem. A przecież w Europie człowiek z epoki kamiennej kształtował swe noże, krzesiwa, czy topory w te same formy, co współczesne nam plemiona australijskie. Nie można więc sądzić, żeby ta zbieżność pochodziła z tradycji czy zapożyczeń. Identyczność surowca prowadziła, zarówno tam i tu, do jednakowej techniki jego obróbki. W ten sam sposób ludzie, odbierając takie same wrażenia i znajdując się w podobnych warunkach, odtwarzają te wrażenia w zbliżonych do siebie pieśniach, opowiadaniach i obyczajach... Poezja ludowa powstaje z życia ludu, który tworzy swe pieśni pod wpływem naturalnych impulsów, jakie odczuwa...“⁵⁰

Nie trudno zauważyć np., że wątek zbójnika — obrońcy pokrzywdzonych był popularny tam, gdzie było rozwinięte zbójnictwo, gdzie

specyficzne warunki ekonomiczno-społeczne tworzyły więź między zbójnictwem a miejscową ludnością. W. Ochmański dowodzi na przykład, że:

„...zbójnictwo góralskie powstało w wyniku tworzenia gospodarki folwarcznej na Podhalu i w Beskidzie Zachodnim, wprowadzania pańszczyzny oraz zwiększania powinności i danin chłopskich...“⁵¹

Wszędzie, gdzie warunki były podobne, gdzie góry i lasy ułatwiały zbójnicki proceder — powstawały lub przyjmowały się podobne pieśni, legendy i opowiadania. Janosik był zbójnikiem słowackim, ale imię jego stało się symbolem mściciela krzywdy góralskiej, zarówno w Słowacji jak na Węgrzech czy w Polsce. O Janosiku lud tworzy liczne opowieści, ale nie dlatego, że wątek Janosika przywędrował ze Słowacji. Wątek ten zdobył popularność, ponieważ i nasze góry miały niejednego Janosika, niejednego ludowego bohatera-zbójnika. Analogiczne wątki pojawiają się we wszystkich krajach, w których warunki naturalne i ekonomiczne sprzyjały zbójnictwu (np. na Węgrzech, w Słowacji, Bułgarii, Jugosławii, Albanii).

Innym przykładem tego, że legendy i opowieści, mimo iż przyniesione z zewnątrz, mają dla nas dużą wartość poznawczą, jest wątek władcy zagryzionego przez myszy — znany u nas jako podanie o królu Popielu. Otóż zarówno Bielowski, Berwiński, jak Brückner przytaczają argumenty świadczące o tym, że podanie nie jest zgodne z prawdą historyczną, że wątek ten spotykamy wcześniej u Długosza, który wiąże go z Mieczysławem Kujawskim, że wątek ten znany był również w innych krajach Europy Zachodniej, a szczególnie w Niemczech (legendy o okrutnych władcach i biskupach zagryzionych przez myszy w wieży). Istnieje nawet w pracy K. Wehrhana „Die Sage“ (Lipsk 1908) specjalny rozdział („Mäuseturm“), w którym autor zestawia ze sobą różne odmiany tego wątku. Brückner przypuszcza więc, że legenda została przeniesiona do Polski w XI wieku przez niemieckiego szpilmana (igra). Bystron zaś dodaje, że niemieckie pochodzenie motywu rzuca pewne światło na stosunki kulturalne między niemieckimi sąsiadami a Kruszwicą, po czym kończy:

„...widzimy wyraźnie, że podanie ma charakter wędrowny i że zostało luźnie przychepione

⁵⁰ Paul Lafargue: „Les chansons et les cérémonies populaires du mariage“ 1886.

⁵¹ Władysław Ochmański: Zbójnictwo góralskie. Warszawa 1950 s. 15.

do nielubianego władcy i że wobec tego nie ma żadnej wartości historycznej⁵².

Fakt zastosowania wątku „mysiej wieży“ do Popiela wskazuje jednak na stosunek ludu do Popiela, „nielubianego władcy“ — jak go nazywa Bystron. Nie jest przecież przypadkiem, że lud w swej fantazji każe ponieść taki koniec właśnie Popielowi, a nie np. Kazimierzowi Wielkiemu.

Przykład legendy o Popielu pozwala zrozumieć, o jaką prawdę historyczną nam chodzi i dlaczego w tym wypadku szczególnie interesuje nas nie zagadnienie, skąd przywędrował motyw złego władcy zagryzionego przez myszy, ale fakt, że został on powszechnie przyjęty i zastosowany do konkretnej postaci.

Podobnych przykładów moglibyśmy wymienić znacznie więcej, np. wystarczy przypo-

⁵² J. St. Bystron: Wstęp do ludoznawstwa polskiego. Warszawa 1939, II wyd. s. 39. Por. również podobne poglądy R. Berwińskiego: Studia... s. 21, Bielowskiego: Wstęp krytyczny do dziejów Polski, Lwów 1850 s. 290 oraz Brücknera: Dzieje kultury polskiej, Kraków 1931 tom I s. 289.

nić chociażby legendę o Wandzie, która utopiła się w Wiśle, aby nie wyjść za Niemca. Legenda, zmyślona bodaj że przez Janka z Czarnkowa w siedemdziesiątych latach XIV wieku⁵³, zyskała ogromną popularność wśród ludu właśnie dlatego, że wyrażała w niezmiernie sugestywny, obrazowy sposób stosunek do Niemiec. Z drugiej strony, podanie o Lechu, Czechu i Rusie może świadczyć o wyrażnie istniejącym wśród ludu przekonaniu co do wspólnoty pochodzenia narodów słowiańskich, ich bliskości i braterstwa.

Kilka tych przykładów dowodzi, jak istotny jest związek między życiem i psychologią ludu a jego twórczością. Dowodzi również, że sprawa oryginalności danego wątku czy też możliwego zapożyczenia jest dla nas drugoplanowa i w żadnym wypadku nie może przesłonić najważniejszego zagadnienia, którym jest badanie na podstawie materiału folklorystycznego psychologii ludu i jego stosunku do świata.

⁵³ Aleksander Brückner: Encyklopedia staropolska. Warszawa 1937 tom II s. 845.

LEŻAJSKI OŚRODEK CERAMICZNY

FRANCISZEK KOTULA



Ryc. 1. Mistrz Franciszek Tryczyński na rynku leżajskim przy swych wyrobach. Fot. Franciszek Kotula.

W północnej części powiatu łańcuckiego (dziś woj. rzeszowskie), w niewielkiej odległości na zachód od Sanu leży miasteczko Leżajsk, słynne ze wspaniałej bazyliki OO. Bernardynów z pierwszej poł. XVII wieku.

Królewska wieś Lenżajsko zostaje podniesiona w roku 1397 do rzędu miast i równocześnie staje się stolicą starostwa niegrodowego, siedzibą starosty, dla którego na początku XVI wieku wybudowano zamek obronny. W tym samym czasie obwarowano również i miasto. W XVIII wieku jest „...Leżajsko dosyć osiadłe rzemieślnikami...“¹.

Leżajsk, jako miasto królewskie położone w pobliżu dużej i spławnej rzeki, przy ważnym szlaku handlowym prowadzącym z Węgier na północ, miał duże widoki rozwoju i stał się rzeczywiście miejscowością o pewnym znaczeniu. Niestety, niszczyły go częste wojny i pożary. Ostatni wielki pożar w r. 1911 zniszczył prawie całe miasteczko; wówczas to spłonęły liczne archiwa cechowe, między innymi i archiwum

¹ Echard: Dykcyonarzyk geograficzny, z angielskiego. Warszawa 1782-3.

samodzielnego cechu garncarzy, które od wielu pokoleń było przechowywane w rodzie Romańskich.

W archiwum cechu garncarskiego znajdował się dokument wydany przez Zygmunta III, którym tenże król zezwalał leżajskim garncarzom na wydobywanie dla ich potrzeb gliny i glinki na terenie sąsiedniej wsi „Stare Miasto“². Według wszelkiego prawdopodobieństwa tam właśnie leżał pierwotny Leżajsk, a właściwie wieś Lenżajsko. Piętnastomorgowy obszar obfitujący w glinę zwany jest powszechnie w mieście serwitutem garncarskim. Wydobywana tam glina jest wysokiej klasy, tłusta i zawiera minimalną ilość piasku, natomiast sporą ilość żelaza, tak że po wypale jest jaskrawo czerwona. Glinka zaś służy do nadawania wyrobom ciepłego, wiśniowego koloru. Te warunki wpłynęły na powstanie w Leżajsku poważnego ośrodka garncarskiego.

Że w Leżajsku rzeczywiście istniał samoistny cech garncarzy dowodzi dokument — rozporządzenie zwierzchności zamkowej w roku 1772, w którym, przydzielając ołtarze na Boże Ciało poszczególnym cechom, wymienia się również i cech garncarski.³ Do dziś w południowej części miasta, ocalałej z ostatniego pożaru, znajduje się ulica Garncarska, z charakterystycznymi dla małych miasteczek drewnianymi domkami, przeżwicznie z pierwszej poł. XIX wieku. Jeszcze po pierwszej wojnie światowej było w Leżajsku czynnych 23 garncarzy, związanych w swoim własnym cechu. Ostatnim cechmistrzem był Karol Tryczyński, który zmarł około 1935 roku w wieku 85 lat. Garncarstwem zajmowały się całe rody: oprócz wymienionych już Romańskich i Tryczyńskich, Kwiecińscy, Serafiny, Węcławcy, Gdule. Wszyscy leżajscy garncarze obok nazwisk mieli właściwe w małych miasteczkach przezwiska, pod którymi lepiej byli znani, aniżeli pod nazwiskami.

Jeśli w okresie międzywojennym było w Leżajsku 23 garncarzy, to w XVIII czy XIX wieku musiło ich być bardzo wielu. Liczne śmietniska, a ściśle rumowiska, gdzie wywożono skorupy z naczyń nieuda-

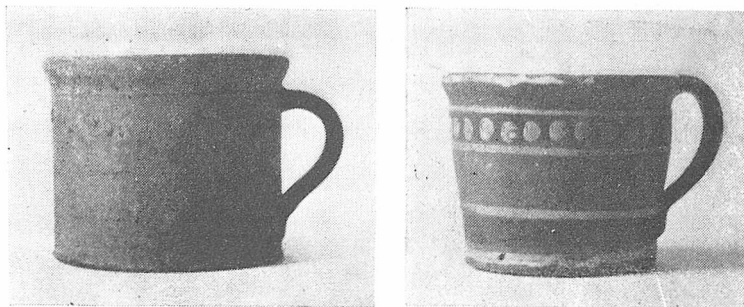
² Wiadomość uzyskana od mgra W. Szeli, który zbiera tradycyjne wiadomości o leżajskich rzemieślnikach.

³ Ks. Marian Podgórski: Monumenta historica Resoviae. 1883, s. 22.

Ryc. 2. Garnuszek czerwony (bez polewy zewnętrznej).

Ryc. 3. Garnuszek malowany, polewany.

Wyk. J. Banaś, pocz. XX w.



nych, dają podstawę do tego przypuszczenia. Specjalnie badał je mgr W. Szeliga i stwierdził, że przeważają wśród nich skorupy siwej ceramiki. Skorupy malowane i polewane są stosunkowo nieliczne. Pochodzą z naczyń różnego rodzaju, ale przede wszystkim z dużych, płaskich mis. O tego typu misach (używanych na potrawy stałe, a więc mięso, kluski itp.) pozostała tylko legenda, zwłaszcza co do ich dekoracyjnych wartości. Misy stały rzędem w specjalnych szafkach i, jak wspomniano, służyły przede wszystkim do celów dekoracyjnych. Po ich ilości i jakości oceniano się do pewnego stopnia bogactwo danego domu. Podobnie jak w wioskach k. Rzeszowa (Staromieście), w chałupach na umocowanej na tragarzach desce stało gliniane naczynie, tylko na „paradę”, nigdy nie używane; miało ono świadczyć o zamożności gospodarza. Owych reprezentacyjnych mis używano tylko w czasie świąt lub specjalnych uroczystości; na codzień służyły najprawdopodobniej naczynia dymione.

W Leżajsku nie udało się znaleźć takiej misy, natomiast w innym, również ważnym ośrodku garncarskim, w niezbyt oddalonym od Leżajska Sokołowie znaleziono misę, ale już tylko w kawałkach i bez ozdoby polewy. Misa ta ma identyczne kształty jak misy z XVI wieku, wykopane w r. 1949 w Rzeszowie.⁴ Świadczyłoby to o ciągłości tradycji wytwórczej. Misa z Sokołowa, sądząc z zachowanych resztek polewy, była wewnątrz biała z ciemnobłękitnym ornamentem. Skorupy z Leżajska świadczą, że tamtejsze misy były bardzo podobne do sokołowskich.

Ok. drugiej połowy XIX wieku, prawdopodobnie na skutek podniesienia się potrzeb kulturalnych ludności, niektóre rody garncarskie lub poszczególni rzemieślnicy zaczęli wyrabiać większą ilość „szklanizny”, tj. naczynia polewanego. Przede wszystkim garnki, od najmniejszych do największych, formą różniące się

zasadniczo od garnków dymionych. Garnki mają kształt typowo empirowy, co pozwala wnioskować, że ten typ naczyń mógł powstać nawet w pierwszej połowie XIX wieku. A że kształtowane były z doskonałej i znakomicie urobionej gliny, po wypaleniu podobne są do wyrobów kamionkowych. Szerokie dna garnków przystosowane są do gotowania potraw na żelaznych płytach kuchennych. Wydaje się, że przeznaczane były na potrzeby wyłącznie miasta. Większe garnki były wewnątrz malowane białą albo żółtawą gliną i dobrze polewane. Natomiast na zewnątrz najczęściej pozostawiano surową glinę. Tradycja mówi jednak również o garnkach malowanych.

Mniejsze okazy, a więc garnuszki, których używano do picia, także na zewnątrz były malowane i polewane. Dzięki gładkiej glinie i dobrej polewie były one przyjemne w użyciu (ryc. 2, 3).

Jednym z powszechnie używanych sposobów zdobienia naczyń były „pajączki”. Na wypalone pierwszy raz naczynie puszczało się przy pomocy gęsiego pióra krople mocnego wywaru z tytoniu fajkowego. Wywar rozgałęział się i tworzył coś w rodzaju sieci pajęczej. Nazywało się to: „puszczać pajączki”.

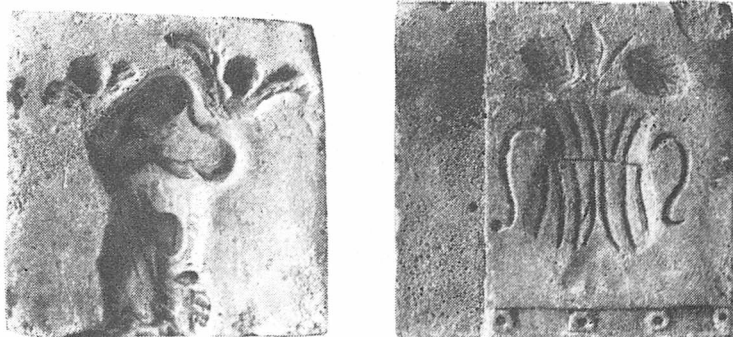
Sądząc z zachowanej tradycji i wspomnień starych ludzi, również w XIX wieku leżajscy garncarze wyrabiali specjalnie duże i głębokie misy, wewnątrz białe malowane i polewane. Nazywano je miednicami i służyły do mycia. Dodać tu należy, że „pobiółkę” do naczyń sprowadzano aż z Krzeszowic koło Krakowa.

Oprócz wyżej wymienionych naczyń leżajscy garncarze wyrabiali jeszcze inne, odbiegające od powszechnych form i typów. Do nich można zaliczyć naczynia do pewnego stopnia obrzędowe — dzbany i kubki do piwa, używane tylko na weselach i chrzcinach. Wszyscy garncarze wysilali swój zmysł estetyczny, aby dzbany wykonać jak najokazalej. Najbardziej cenionym specjalistą w tej dziedzinie był Józef Banaś. Brzuśce swoich dzbanów ozdobił on bogato wypukłorzeźbami (ryc. 4), a na wierzchu umieszczał nasadkę

Ryc. 4. Forma (negatyw) gipsowa — z Matką Boską — do otrzymywania reliefów na dzbanach i wazonach.

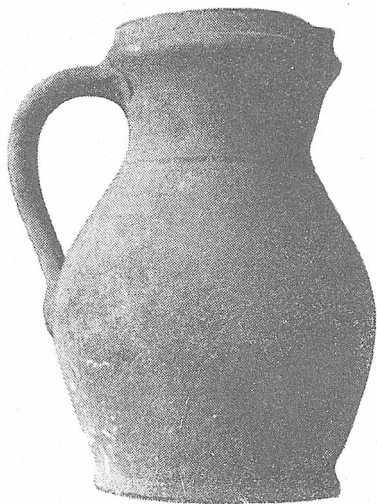
Ryc. 5. Forma (negatyw) gipsowa — z wazonem — do kafli i do otrzymywania reliefów na dzbanach i wazonach.

Wyk. J. Banaś, XIX — XX w.

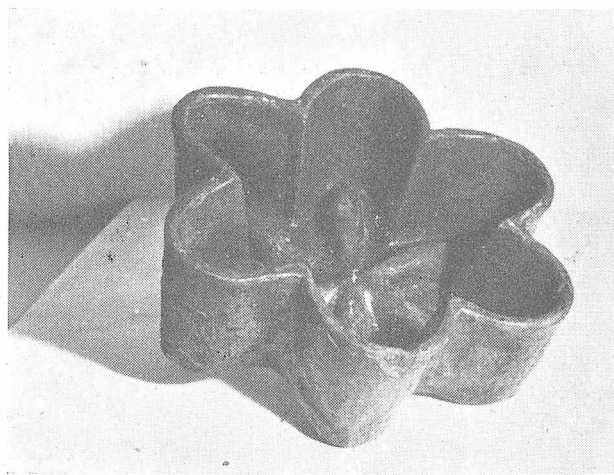
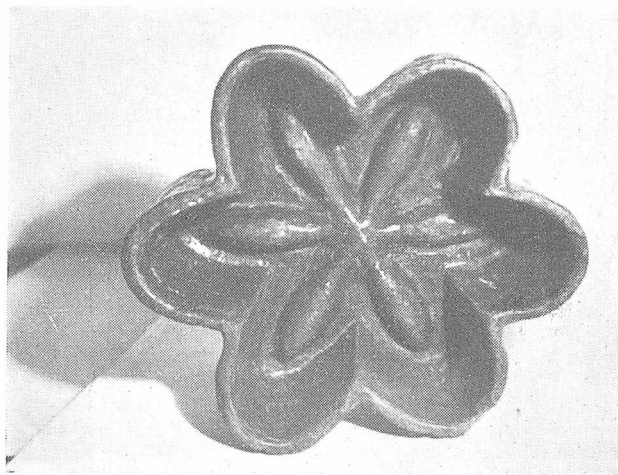




Ryc. 6. Forma (negatyw) gipsowa — z żołnierzem — do kafli i do otrzymywania reliefów na dzbanach i wazonach Wyk. J. Banaś, XIX — XX w.



Ryc. 7. Dzbanek czerwony. Wyk. J. Banaś, pocz. XX w.



Ryc. 8a, b. „Paska“, tj. forma na bułki, pochodząca z Leżajska od rodziny Kwiecińskich. Ze zbiorów Muzeum w Rzeszowie. Fot. S. Bieda.

w kształcie głowy kobiecej. Tylną część głowy można było otwierać dla wiania piwa do dzbanu, przednią częścią przez otwarte usta płyn wylewał się do kubków. Bez takiego dzbanu wesele w okolicach Leżajska nie mogło się odbyć.

— Banasiowe wyroby to była czysta majolika — wspomina staruszka, córka i wdowa po garncarzach.

Wybitny zmysł dekoracyjny kazał Banasiowi ozdabiać reliefami nie tylko dzbany, ale i duże wazony na kwiaty, gdzie wprowadzał motywy figuralne i roślinne (ryc. 5). Banaś posiadał wiele form własnego wyrobu, w które wtlaczał plastry gliny, a otrzymano odtbitkę czy to w postaci jeźdźca (ryc. 6), czy świętego, nalepiał ten plaster na brzusiec dzbanu lub na ścianę wazonu i mocno sklejał. Później następował tylko wypał i polanie glejta.

Prócz naczyń dekoracyjnych wyrabiał on oczywiście również proste, czerwone lub siwe naczynia użytkowe (ryc. 7).

Wyłącznie na użytek miasta wykonywali leżajscy garncarze tak specjalne naczynia, jak formy na „babki“ i tzw. „paski“ (ryc. 8 a, b), formy na bułeczki. Rycina przedstawia okaz z drugiej poł. XIX wieku, będący własnością rodu Kwiecińskich. Kwiecińscy wyrabiali również gliniane ramki do świętych obrazków czy fotografii, wytłaczane w formach, a po wypale barwione soczystą zielenią. Typ ramek wskazuje, że moda ta musiała powstać w drugiej połowie XIX wieku.

Dawniej, w okresie panowania cechów, rzemieślnicy wykonywali przedmioty swego rzemiosła przeważnie według tradycyjnych lub w danej chwili panujących form. Ale pewna ich ilość, wyjątkowo uzdolniona pod względem artystycznym, tworzyła nowe formy albo też starym dawała inny wyraz. To byli właśnie twórcy sztuki ludowej, rzemieślnicy-artysty. Szczęśliwie zachowane okazy prac tych bezimiennych artystów ludowych bardzo dobrze świadczą o ich kunszcie.

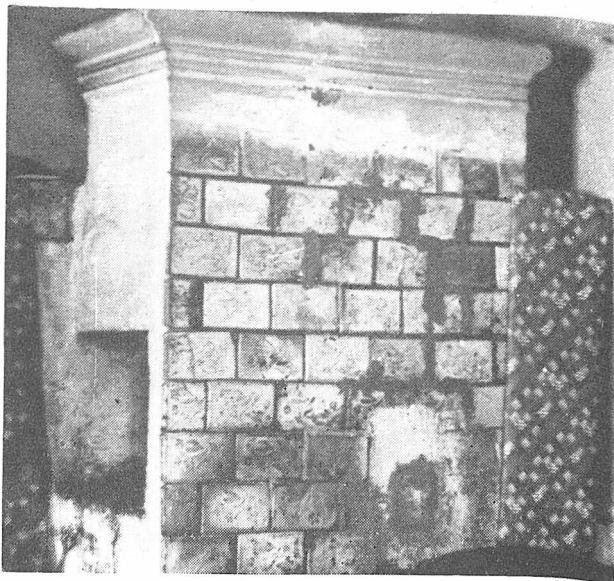
Z przedostatniego, a może raczej z ostatniego pokolenia leżajskich garncarzy „starej daty“, w pamięci miejscowej ludności zachowało się kilka nazwisk takich właśnie artystów ludowych: Józefa Banasia (zm. w 1935 r. w wieku 75 lat), Adama Kwiecińskiego (zm. ok. 1900 r. w wieku 41 lat), Wojciecha Kry-

stanieckiego (zm. po pierwszej wojnie światowej) oraz Stanisława Romańskiego (zm. w 1890 r. w wieku 71 lat).

O Banasiu wspomniano już powyżej jako o wybitnie uzdolnionym garncarzu. Również S. Romański starał się nadawać swoim wyrobom garncarskim jak najszlachetniejszą szatę. Specjalna wzmianka należy się Krystanieckiemu i Kwiecińskiemu — byli to już do pewnego stopnia rzeźbiarze, zwłaszcza Krystaniecki. Wyrabiał on, podobnie zresztą jak i inni, modelowane kropielniczki, ale przede wszystkim figury świętych, i to dużych rozmiarów, wypalane w zwyczajnym piecu garncarskim. Dzieł Krystanieckiego należałoby szukać po wiejskich kapliczkach, bo te, które były w Leżajsku — z wyjątkiem jednego okazu przepadły. Mianowicie zrobił on kilka figur do cmentarnej kapliczki oraz figurę na grób swojej żony. Nagrobkową figurę już w czasie ostatniej wojny przeniesiono również do kapliczki, w którą w 1944 r. uderzył pocisk artyleryjski, tak że z kapliczki nie pozostało nawet śladu. Jedyna rzeźba Krystanieckiego zachowała się w zewnętrznej wnęce kaplicy kościoła parafialnego. Figura Matki Boskiej stoi na dość wysokim i artystycznie modelowanym cokole o zielonej polewie. Sama figura jest jasnobrązowa. Wysokość figury łącznie z cokołem wynosi ok. 1 metra.

Na domu Kwiecińskich, na kominie, ustawiona była jakaś figura z tarczą (być może przedstawiająca św. Floriana), ruchoma — wskazująca kierunek wiatru. Figura, którą dobrze pamiętają starsi ludzie jako dzieło Adama, również przepadła bez śladu.

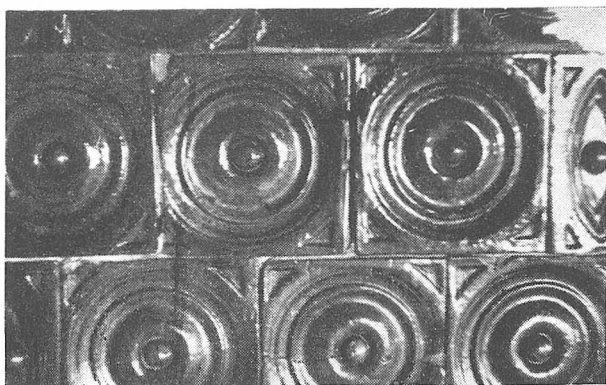
Tak po Kwiecińskim jak i po Banasiu pozostały rodziny, mieszkające w ich domach. Po Krystanieckim nie pozostał nikt. Otóż w obydwu zachowanych domach, stojących zresztą przy tej samej ulicy naprzeciwko siebie, zachowały się piece kaflowe wyrobu ich właścicieli. Co lepsi bowiem garncarze leżajscy wyrabiali również i kafle z czystej miejscowej gliny (ryc. 9). Banaś nawet w znacznej mierze zajmował się wyrobem kaflów, w co wkładał dużo pasji. Kiedy inni wyrabiali kafle gładkie (których zachowało się jeszcze w Leżajsku dużo), Banaś powierzchnię kaflów kształtował w formach, zresztą przez siebie zrobionych, mniej w drzewie, więcej w gipsie. Tych form zachowa-



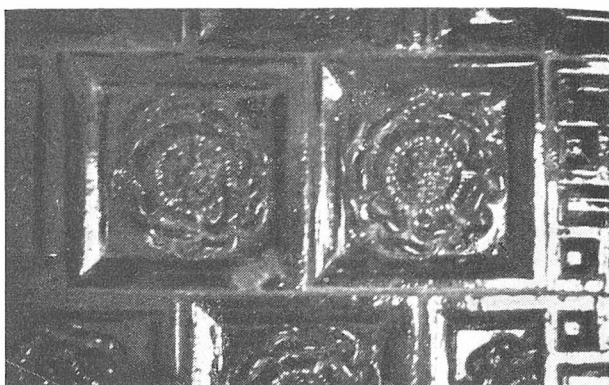
Ryc. 9. Piec w domu J. Banasia, kuchenne-grzejny. Gzyms nowszy domurowany. Fot. R. Wróbel.



Ryc. 10. Wzór wypukły na kafli zrobionym przez J. Banasia ok. 1908 r. Przecierka z oryginalnego pieca w r. 1952.



Ryc. 11. Kafle w kolorze wiśniowym. Wyk. A. Kwieciński. Fot. R. Wróbel.



Ryc. 12. Kafle jednego z pieców w klasztorze OO. Bernardynów w Leżajsku. Fot. R. Wróbel.

ło się sporo.⁵ Kafle, o różnych kształtach i wymiarach, zdobione były motywami figuralnymi, roślinnymi (ryc. 10) lub geometrycznymi i polewane zawsze w jednym kolorze. I ciekawe: niektóre z tych kafli wykazują dużo podobieństwa do kafli z XVI wieku wykopanych w Rzeszowie.

Kwieciński wyrabiał kafle innego typu, a mianowicie — małe, kwadratowe, które, jak i Banaś, kształtował na kole (ryc. 11). Spora ilość pieców kaflowych typu wybitnie leżajskiego, może nawet wyrobu Kwiecińskiego, znajduje się również w klasztorze OO. Bernardynów w Leżajsku. Cechują się tym, że powierzchnię ich wypełniają rozety w stylu renesansowym (ryc. 12).

Z wyrobu kafli słynął również „sąsiad przez płot“ i przyjaciel Banasia, Krystaniecki. Wyrabiał on kafle tylko malowane. Na piecu w swoim domu przedstawił jakąś bitwę z czasów pierwszej wojny światowej, w której brał udział. Piec ten był przedmiotem podziwu całego miasteczka i celem wycieczek. Po zburzeniu domu po śmierci właściciela z pieca nie pozostało ani śladu.

W czasie badań terenowych prowadzonych w jesieni 1952 r. przez ekipę Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS stwierdzono, że w Wólce Niedźwiedzkiej koło Sokołowa, a więc w pobliżu Leżajska, znajduje się piec z malowanych kafli. Być może, że jest on dziełem Krystanieckiego.

⁵ Kilkanaście sztuk form oraz innych zabytków po Banasiu znajduje się w Muzeum w Rzeszowie.

W. Szeliga przy przeszukiwaniu rumowisk znalazł jeszcze ułamki kafli typowych dla XVII wieku, a więc tak o wypukle modelowanej powierzchni, jak i malowanych różnymi kolorami. Czy kafle były wyrobu miejscowego, czy importowane, dzisiaj jeszcze trudno stwierdzić. Ale inny fakt sugeruje, aby tym zagadnieniem zająć się bliżej.

Ostatnio, tj. jesienią 1952 roku, udało mi się znaleźć większą ilość kafli, w tej chwili luźnych, ale kiedyś niewątpliwie stanowiących jeden piec (ryc. 13, 14, 15). Są to kafle duże, o wymiarach 29 × 24 cm; na ich powierzchni przy pomocy wypukłych, półokrągłych waleczków został nakreślony kartusz o typowo barokowej linii. Pola kartuszków poszczególnych kafli pokryte są malowidłami farbą ciemnoniliową, przechodzącą często w brąz. Malowidła przedstawiają jeźdźców, postacie ludzkie, ptaki, architekturę itd. Motyw jeźdźca przedstawiany jest często w różnych wariantach, podobnie jak i u Banasia. Jeśli tedy w końcowej fazie leżajskiego kaflarstwa spotykamy formy z XVI wieku, a następnie charakterystyczne cechy dla 2 połowy XVIII w. (bo z tego czasu wydają się być omawiane kafle),⁶ świadczyłoby to o ciągłości tradycji.

⁶ Ks. dr T. Kruszyński: Zduńowie gdańscy w dawniejszych czasach. „Przemysł i Rzemiosło“, Roczn. I—IV za lata 1921—1924. s. 28: „Gdy piece gdańskie z XVII i 1 połowy XVIII wieku mają kafle gładkie, wzorzyste, to od tego czasu ujęcie obrazków na kaflach staje się wypukłe.. to od połowy XVIII wieku często ukazują się obok niebieskiej brąz manganowy...“



Ryc. 13. Kafel z XVII — XVIII w. z pieca w Leżajsku. Ze zbiorów Muzeum w Rzeszowie. Fot. S. Bieda.



Ryc. 14. Kafel z XVII—XVIII w. z pieca w Leżajsku. Ze zbiorów Muzeum w Rzeszowie. Fot. S. Bieda.

Jak już wspominałem, jeśli chodzi o szlachetne kafle musi się wziąć pod uwagę również możliwość importu. Leżańskie kafle są klasy europejskiej, ale między innymi jeden motyw przemawia za ich pochodzeniem, jeśli już nie leżańskim, to przynajmniej polskim. Otóż mgr E. Bielecki, kustosz Muzeum w Rzeszowie, zwrócił mi uwagę, że ludzie przedstawieni na leżańskich kafłach są w strojach wybitnie wschodnich, co zdaje się wykluczać import z zachodu, gdzie w tym czasie motywów wschodnich już nie używano. Co więcej, zauważył wielkie podobieństwo między strojami na kafłach a strojami na sztychu Dolabelli, przedstawiającym wjazd Ossolińskiego do Rzymu. Wiadomo przecież, że nasi magnaci z pasją stroili swoje poczty w stroje wschodnie, co dawało możliwość zastosowania ulubionego przepychu.⁷

Wracam do wstępu i przypominam, że Leżańsk był siedzibą starostwa niegrodowego, miał obronny zamek, sławny w Polsce również obronny klasztor OO. Bernardynów, miał bogate mieszczaństwo. Zapotrzebowanie na ozdobne kafle mogło więc tam istnieć. Z drugiej strony, garncarze leżańscy mogli widzieć poczty pańskie przyjeżdżające czy to do zamku, czy na odpusty do klasztoru. Więc — aczkolwiek dziś nie można stanowczo stwierdzić, że omawiane kafle są rzeczywiście wyrobem miejscowym, to przecież można wysunąć przypuszczenie, że tutaj powstały. Tym bardziej, że wykopaliska rzeszowskie świadczą o wysokim kunszcie kaflarskim w tych stronach już od XVI, a może nawet i od XV wieku.⁸

Jak już wspominałem, jednym z dziedzicznych rodów garncarskich, można by powiedzieć — czołowym, był ród Romańskich. Przedostatnie pokolenie, które w XIX wieku wyrabiało różnoraką „szklaniznę“, reprezentował Stanisław (zm. w 1890 r. w wieku 71 lat). Do jego śmierci wszystko było robione tradycyjnie. Ale kiedy „warsztat“ odziedziczył syn Michał, z miejsca przekształcił on rodowe garncarstwo na przemysł ceramiczny, widocznie opierając się na jakichś wzorach. W r. 1891 wystawił duży, przemysłowy już piec z wysokim kominem, a obok „pracownię“, coś w rodzaju małej hali fabrycznej. Ustawiono w niej sprowadzone „ze świata“ maszyny pomocnicze, a także ulepszone koła garncarskie. Początkowo w warsztacie, gdzie pracowali najemni robotnicy, wyrabiano jeszcze stare formy i stosowano tradycyjne malowania, ale już pod sam koniec XIX wieku wytwórnia przeszła na produkcję seryjną, fabryczną.

Na tym nowym etapie wyrób wszelkiego rodzaju naczyń stał się produkcją uboczną, pierwsze miejsce zajęła produkcja kafli. Michał Romański wyrabiał już tylko duże, kwadratowe kafle, na początku z czystej gliny, następnie, od pierwszych lat XX wieku, z gliny szamotowej. Do pieców kuchennych wyrabiał kafle gładkie, ale do pieców do ogrzewania — „deseniowe“. Formy sprowadzał z Przemysła; później, wyrabiał je wędrowny kaflarz-stawiacz rodem z Leżańska, Kopeć. Desenie na kafłach Romańskiego są wybitnie secesyjne, głównie według wzorów wiedeńskich, zupełnie pozbawione cech rzemieślniczych i regionalnych.

⁷ Maria Gutkowska: Historia ubiorów. „Książnica Atlas“ 1932, s. 79 i 82.

⁸ F. Kotula op. cit.

— Kiedy my postawili piec, nie było jeszcze kaflarni ani w Rzeszowie, ani w Rozwadowie, ani w Tarnobrzegu, my byli pierwsi — mówi z dumą 81-letnia wdowa po Michale. — Tamte inne kaflarnie powstały o wiele później. I gdzie my naszych kafli nie posyłali... aż do Złoczowa, do Tarnopola, na cały wschód.

Pieców z kafli Romańskiego spotyka się w Leżańsku dużo, zarówno z gliny czystej jak i szamotowej. Trzymają się doskonale, te z czystej gliny może nawet lepiej.

Romański śledzi jednak potrzeby rynku i zasila go różnego rodzaju wyrobami, mającymi już wszelkie cechy roboty seryjnej, bo kształtowanymi głównie przy pomocy form. Warsztat Romańskiego wytwarza więc talerze gliniane, tłoczone w formach i tak dobrze pobielane z obu stron, że robią wrażenie fajansowych. W warsztacie wyrabia się różne flakony, po wyjęciu z form obrabia się je już nie na kole, ale na pewnego rodzaju tokarni. Do dziś pozostały w warsztacie składowane formy na aniołki, figurki święte, koniki, ramki itp., przedmioty, które miały duży zbyt w czasie odpustów. Wyrabiano duże, pretensjonalne wazony do ozdoby murowanych filarów w parkanach, okładziny na grządki itp., świetnie polewane na wiśniowo.

Dziś to wszystko należy już do przeszłości. Michał Romański zmarł w r. 1934 w wieku 70 lat, pracownia i piec stoją nieczynne, zamienione na rupieciarnię.

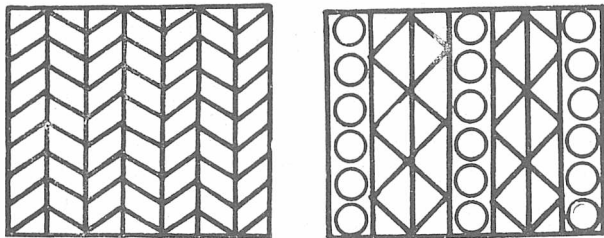
W r. 1932 powstaje w Leżańsku druga kaflarnia, również w znacznej mierze nowoczesna, pracująca maszynami przy użyciu gliny szamotowej. Założył ją



Ryc. 15. Kafel z XVII—XVIII w. z pieca w Leżańsku. Ze zbiorów Muzeum w Rzeszowie. Fot. S. Bieda.



Ryc. 16. „Garnki radkowskie“ dymione. Wyk. F. Tryczyński, 1951 r.

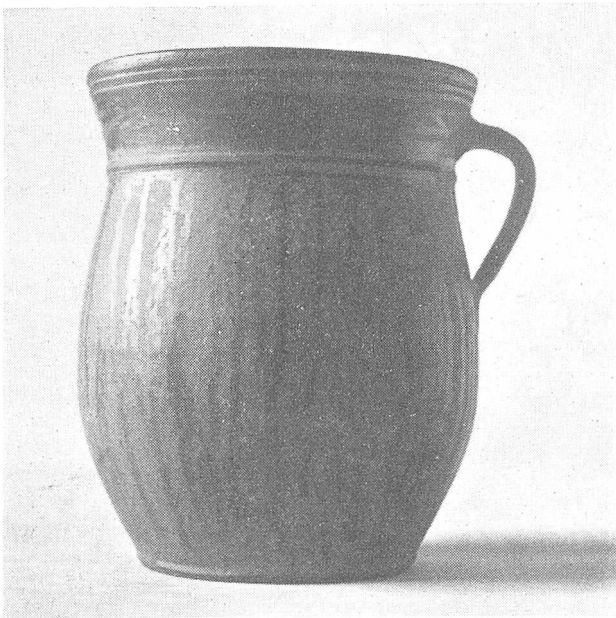


Ryc. 17. Wzory „wymazywane“ na powierzchni garnków tzw. „radkowskich“ przez leżajskich garncarzy, XIX—XX w. Na podstawie rysunku Fr. Tryczyńskiego z r. 1952. rys. R. Wróbel.

Józef Lewicki (zm. w r. 1952 w wieku 71 lat), który praktykę odbył poza Leżajskiem, między innymi w Warszawie. Wyrabiał banalne, nowoczesne kafle, oraz kominki. Eksportował swoje wyroby w dalekie strony Polski.

Z amatorstwa, jakby bezwiednie podtrzymując tradycję, z pasją modelował w glinie zamki, kamienice, klasztor leżajski, z uwzględnieniem mnóstwa szczegółów; wypalał to wszystko i polewał grubo glejta.

Przybyłego do Leżajska zaraz w rynku musi uderzyć widok wymurowanych filarów kościelnego ogrodzenia, pokrytych świetnie polewaną wiśniową dachówką i



Ryc. 18. Garnek tzw. „długi“. Fot. R. Wróbel,

ozdobionych sterczynami w kształcie wydłużonych kul. Są one dziełem Lewickiego i żyjącego jeszcze leżajskiego garncarza Tryczyńskiego.

Franciszek Tryczyński, mający obecnie 66 lat, jest jedynym czynnym garncarzem z owych 23 pracujących jeszcze po pierwszej wojnie światowej. Jest synem Karola, ostatniego cechmistrza. W dni targowe można go spotkać na rynku, sprzedającego naczynia swego wyrobu. Tryczyński, jak zresztą jego ojciec i dziadek oraz znaczna część leżajskich garncarzy, wyrabia wyłącznie naczynia siwe (specjalnie dymione przy wypale). Spośród różnorodnych, a tradycyjnych form naczyń wyrabianych obecnie przez Tryczyńskiego, należy wyłączyć najpierw te formy, które spotyka się i w innych ośrodkach; będą to więc donice-makutry, dzbanki, miski i tzw. „garnki szerokie“ o dużej średnicy górnej części, ale na wąskiej podstawie, używane wyłącznie na kwaśne mleko.

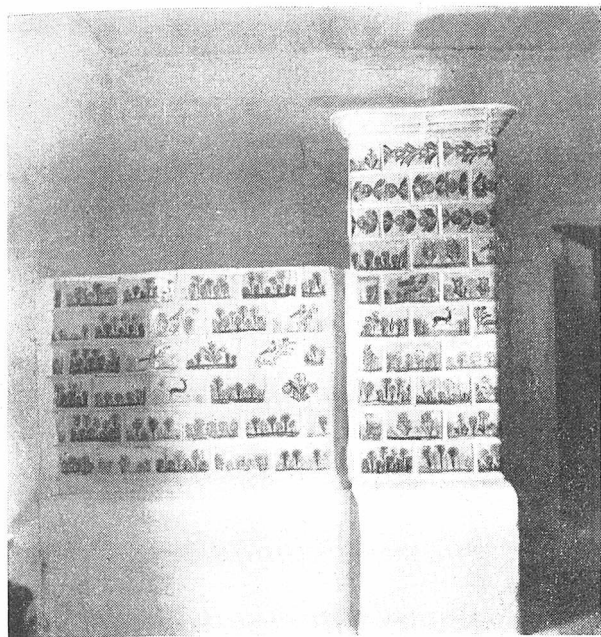
Specjalny rodzaj stanowią „garnki radkowskie“ o baniaczkowatych kształtach (ryc. 16); mogą być różnej wielkości, od 1/2 do 2 i więcej litrów. Dawniej ozdabiano je specjalnymi wymazywanymi ornamentami (ryc. 17). Do każdego garnka dostosowywano pokrywkę z czubkiem lub uszkiem.

Natomiast garnki tzw. „długie“ albo „niemieckie“ (ryc. 18), o różnych wymiarach, mają swoistą formę, nie spotykaną w innych ośrodkach. Wydaje się, że jest to forma bardzo archaiczna, stosowana nieprzerwanie od wielu wieków. Okazy z XIX wieku, znajdujące po starych chałupach i okolicy, są identyczne z okazami z r. 1952. Jak wykazuje załączona rycina, charakteryzują się tym, że podstawa naczyń jest stosunkowo duża, a wybrzuszenie naczynia jest nieznaczne. Natomiast górna część — nazwijmy ją kołnierzem — jest wysoka, u góry znacznie rozszerzona, tak że średnica wybrzuszenia i wylotu jest niemal identyczna. Mniejsze naczynia mają jedno ucho, większe — dwa.

Tryczyński nie stosuje już ornamentacji, ale na starych okazach dolna część pokryta jest ornamentem rąbowym, powstałym na skutek przecinania się ukośnych pasm, wygładzanych na świeżej jeszcze glinie. Tryczyński przydymia naczynia czasem tak doskonale, że wyglądają one jak srebrne i dobrze spatynowane, lub są niemal czarne. Zdarza się, że przydymienie jest niezupełne i wówczas na naczyniu powstają nadzwyczajne efekty kolorystyczne: spod czerni, jakby rozpylonej, wybijają się czerwień palonej gliny, miesza się z nią, to znów zanika. Są to efekty oceniane zwłaszcza przez miłośników ceramiki ludowej.

Niestety, mistrz F. Tryczyński jest ostatnim garncarzem leżajskim i razem z nim kończy się tradycyjny leżajski ośrodek ceramiczny. Przemysł ceramiczny natomiast, a więc wyrób kafli, przejęła i kontynuuje Spółdzielnia Pracy „Ceramika“ w Leżajsku.

Wiadomości i tradycje o garncarstwie leżajskim zebrałem w terenie, a moimi informatorami, którym tutaj serdecznie dziękuję, byli między innymi: Romańska Zofia, lat 81, wdowa po Michale; Aniela z Kwiecińskich Lewicka; Stefania z Kwiecińskich Kielbowicz; synowie Józefa Banasia; Franciszek Tryczyński; Józef Liszcz, lat 83, garncarz-robotnik, który pracował w różnych warsztatach garncarskich w okolicy Rzeszowa.



Ryc. 1. Piec w Budach Łańcuckich (stan obecny).

MALOWANE

KAFLE

Z LEŻAJSKA

LESZEK DZIĘGIEL

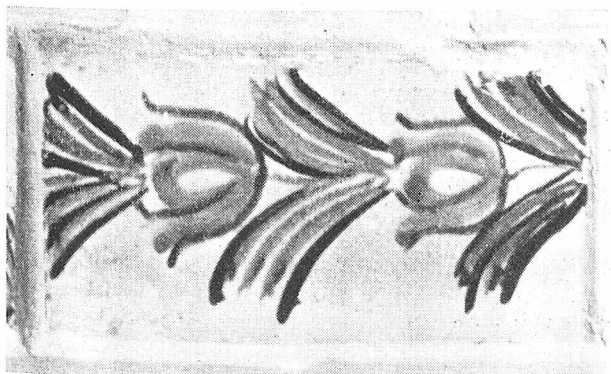
We wrześniu 1952 roku ekipa badawcza Państwowego Instytutu Sztuki, pod kierownictwem dra R. Reinfussa, przybyła do wsi Wólka Niedźwiedzka (gromada Brzoza Stadnicka, gm. Żołyńia, pow. Łańcut) w celu odszukania pieca zbudowanego z malowanych kafli, o którym kierownictwo ekipy posiadało ustne relacje.

Piec znajduje się w sąsiednim przysiółku — Budach Łańcuckich, w domu 72-letniego gospodarza W. Mączki. Ojciec obecnego właściciela pieca, gospodarz na 5 morgach zarobkujący pobocznie „furmaniem“, kupił w Leżajsku, po pożarze chałupy w 1855 roku, malowane kafle, płacąc po 15 centów za sztukę. Z kafli tych postawił w alkierzu odbudowywanej chałupy piec do ogrzewania. Informator nie umiał odpowiedzieć na pytanie, od kogo ojciec kafle kupował. Wiemy jednak z badań Fr. Kotuli, że po pierwszej wojnie światowej zmarł w Leżajsku garncarz Wojciech Krystaniecki, którego specjalnością był wyrób malowanych kafli. Krystaniecki miał nawet podobno w domu piec kaflowy, na którym wymalował jakąś bitwę z czasów pierwszej wojny światowej. W bitwie

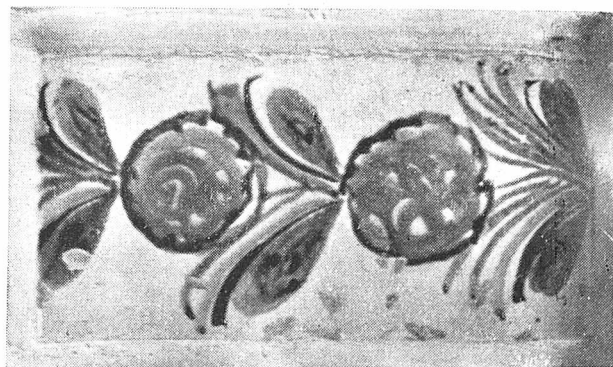
tej bowiem brał udział. Fr. Kotula w swym artykule pt. „Leżajski ośrodek ceramiczny“ przypuszcza, że wykonanie kafli z pieca w Budach Łańcuckich można przypisywać Wojciechowi Krystanieckiemu. W świetle jednak przytoczonych powyżej faktów wydaje się, że kafle te wykonał raczej albo ojciec Krystanieckiego, albo jakiś leżajski majster, po którym Krystaniecki odziedziczył swą umiejętność. W. Mączka nie przypomina sobie, by za jego pamięci istniał w okolicy podobny malowany piec kaflowy, choć zdarzały się piece z kafli niezdobionych, a których format różnił się od formatu kafli interesującego nas pieca.

W 1908 r. burząc starą chałupę rozebrano stojący w alkierzu piec. Z kafli tych zbudowano piec do ogrzewania w nowej chałupie. Nowy dom nie posiadał alkierza, wobec tego piec postawiono w izbie, gdzie stoi do dnia dzisiejszego (ryc. 1).

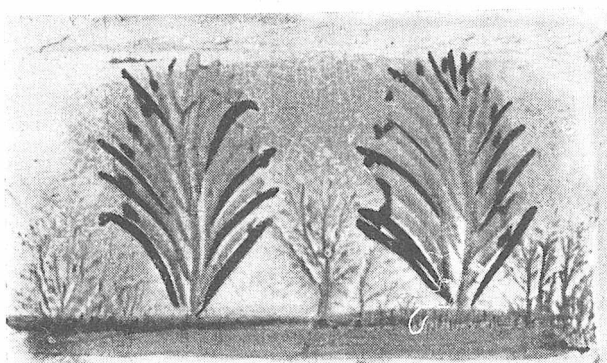
Piec znajduje się po prawej stronie drzwi wchodowych do izby. Opalany jest od strony kuchni. Dwoma bokami przytyka do ściany, podczas gdy dwa pozostałe zbudowane są z malowanych kafli. Piec postawiony jest na ceglanej, wyprawionej i pobielonej



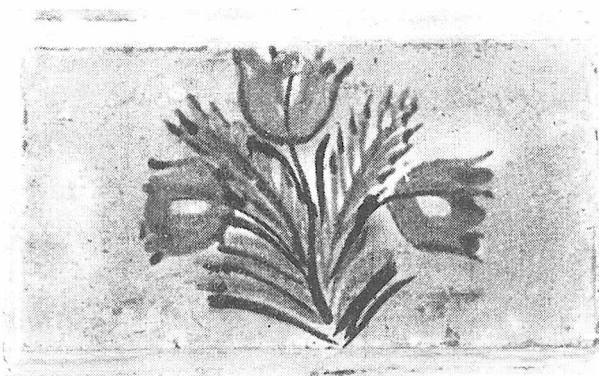
Ryc. 2. Motyw kwiatowy. Tulipany.



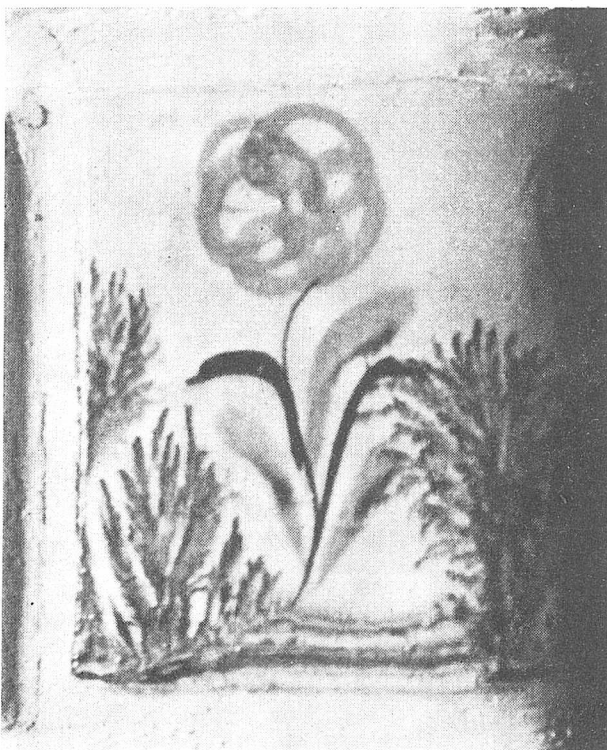
Ryc. 3. Motyw kwiatowy. Róże.



Ryc. 4. „Krajobraz” — zielone krzewy i brązowe drzewa.



Ryc. 5. Motyw kwiatowy — brak zaznaczonego podłoża.



Ryc. 6. Róża wśród traw.

podmurówce. Sam składa się z dwóch bloków: poziomego i pionowego. Pionowy blok ma u góry zwieńczone w postaci profilowanego gzymsu kaflowego.

Dość ciekawą jest sama forma kafla. Są to małe kafle w kształcie poziomego prostokąta o wymiarach 11 × 20 cm. Jest to forma stosowana czasem w połowie XIX w., która na terenie Małopolski została wyparta przez kafle większe, o formie zbliżonej do kwadratu lub pionowego prostokąta (np. kafle krakowskie). Stara forma przetrwała dłużej na terenie Kongresówki.

Kafle formowane są ręcznie, z czerwonej żelazistej gliny, ze ściętymi lekko brzegami; malowane są tzw. angobami. Tło stanowi pobiałka, która na skutek nałożonego szkliwa ołowiowego uzyskuje kolor kremowy. Wzory wykonane są kolorami: jasnozielonym, brązowym i jasnoniebieskim, przy użyciu tlenku miedzi, brausztynu i tlenku kobaltu.

Malowidła na kaflach wykonane są techniką pędzlową. Rysunki cechuje bardzo delikatna faktura. Miejscami występuje zlewanie się malowideł, głównie roślin, powstałe w czasie wypału.

Jedną z charakterystycznych cech opisywanych kafla jest brak okonturowań wgłębnych w poszczególnych rysunkach i ozdobnych obramowań, występujących w tak różnorodnych formach na kaflach mazurskich i krakowskich.¹

Pod względem tematyki omawiane kafle dzielą się na dwie zasadnicze grupy: kafle o tematyce roślinnej i kafle o tematyce zwierzęcej. Do dnia dzisiejszego zachowały się 102 kafle (nie licząc kafla gzymsu). Dawniej było ich więcej, ale część uległa zniszczeniu w czasie przebudowy pieca. Dziś więc na 102 kafle, ok. 60% ma tematykę roślinną; z pozostałych 40% na kafle przedstawiające ptaki przypada ok. 30%, a tematem pozostałych 10% są jelenie. W pobliskiej Wólce Niedźwiedzkiej znaleziono wmurowany w piec jeszcze jeden kafel pochodzący z tego zespołu, przedstawiający konia.

Kafle o tematyce roślinnej tworzą pod względem kompozycyjnym trzy zespoły: zespół kafla ornamentalnych o układzie pasowym, zespół sylwetek kwiatów w ujęciu bocznym i zespół jak gdyby „krajobrazów” złożonych z krzewów i drzew.

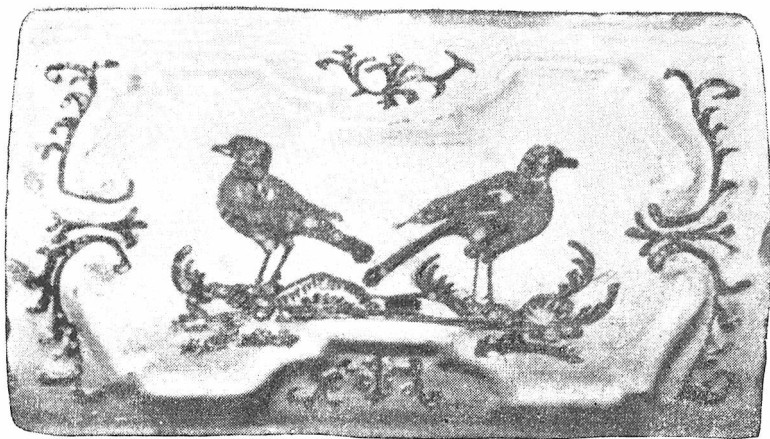
W zespole pierwszym można wyróżnić dwa rodzaje kwiatów: jedne kształtem przypominają tulipany, drugie róże. „Tulipan” wyrasta z dwu pęków wąskich zielonych i brązowych listków. Koronę kwiatu stanowią błękitne płatki. Niemal że z korony wyrastają listki dalszego kwiatu itd. (ryc. 2). Inaczej nieco wyglądają „róże” (ryc. 3). U nasady bowiem pęków drobnych listeczków, z których wyrasta kwiat, znajdują się dwa duże, elipsowate liście, ciemnozielone, miej-

¹ Józef Grabowski: Sztuka ludowa Mazur i Warmii. „Polska Sztuka Ludowa” 1948 nr 4-5.

Roman Reinfuss: Kafle ludowe z Brzegu na Dolnym Śląsku. „Polska Sztuka Ludowa” 1949 nr 9-10.

Józef Grabowski: Ludowa galeria obrazów. „Problemy” 1951 nr 9.

Juliusz Kostysz: Jan Oksitowicz — garncarz krakowski i jego dzieło. „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 6.



Ryc. 7. Według inwentarza pracowni kaflarskiej z roku 1623, rycina ta przedstawia „wstępek“ z pieca w Leżajsku. Jest to specjalny kafelek, akcentujący przejście z jednej kondygnacji do następnej. „Wstępek“ używany był w piecach składających się z kilku kondygnacji, nazywanych również piecami, architektonicznymi.

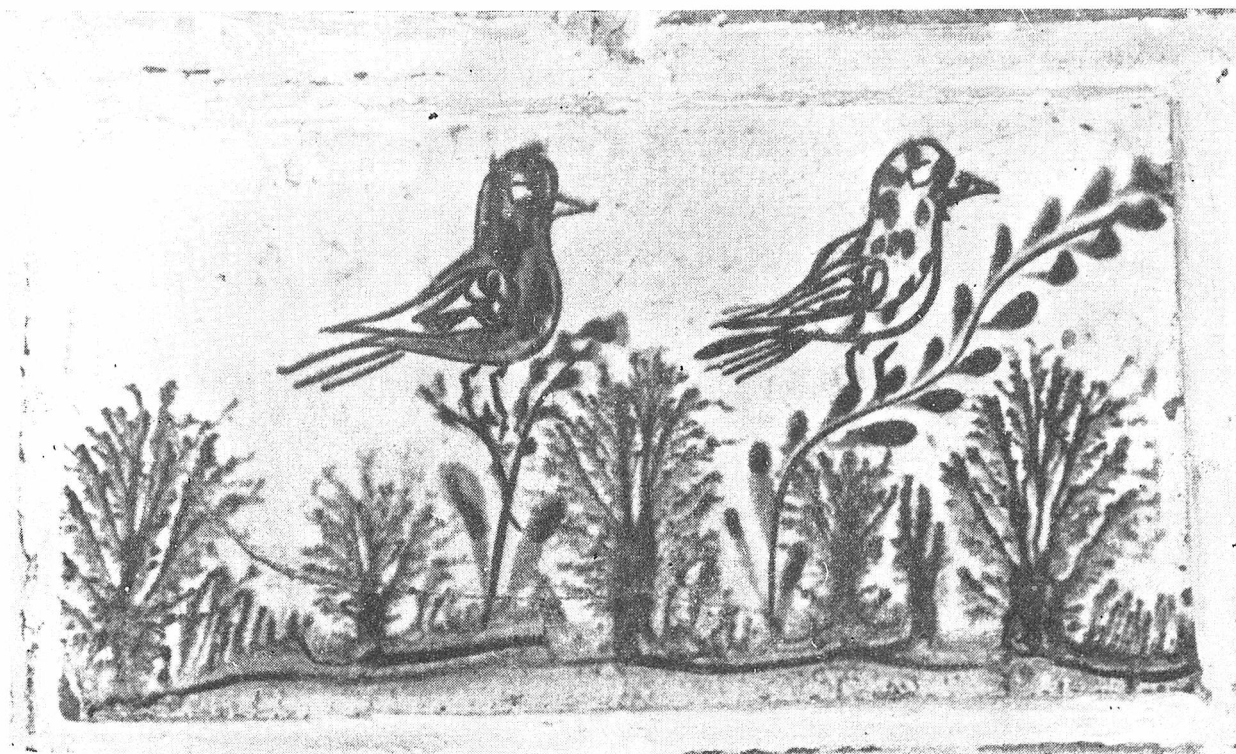
scami nakrapiane brązowymi plamami. Korona „róży“ składa się z błękitnych płatków znajdujących się w obrębie brązowo-zielonego pierścienia.

W zespole sylwetek kwiatów istnieje również podział na „tulipany“ i „róże“, przy czym następują drobne zmiany, np. „róże“ zatracają elipsowate liście. W wypadku gdy kwiaty wyrastają pojedynczo z brązowo-zielonego podłoża, są one silnie zaakcentowanym motywem centralnym, w otoczeniu traw i delikatnych krzewów (ryc. 6). Jeżeli zaś na powierzchni kafla wyrastają dwa kwiaty, następują one rytmicznie na przemian z krzewami (krzew, kwiat, krzew, kwiat). Jedne z kwiatów wyrastają z podłoża zaznaczonego brązową farbą, inne zaś takiego podłoża nie posiadają (ryc. 5).

Trzecim zespołem są tak zwane przeze mnie „kraj-obrazy“. Na kaflach tych z podłoża w formie brunatnej lub zielonej plamy pną się ku górze rytmicznie na przemian zielone krzewy i smukłe brązowe drzewa (ryc. 4 i 13). Często z koron drzew zwisają błękitne, kuliste kwiaty. Rośliny na tych kaflach mają szczególnie delikatne kształty. Efekt zwiększa zlewianie się farby powstałe w czasie wypalania.

Kafle o tematyce zwierzęcej tworzą dwa zespoły: zespół ptaków i zespół jeleni. Prócz tego jest jeszcze jeden kafel przedstawiający konia. Ptaki, jelenie i koń zwrócone są zawsze w tym samym kierunku: głowami w prawo.

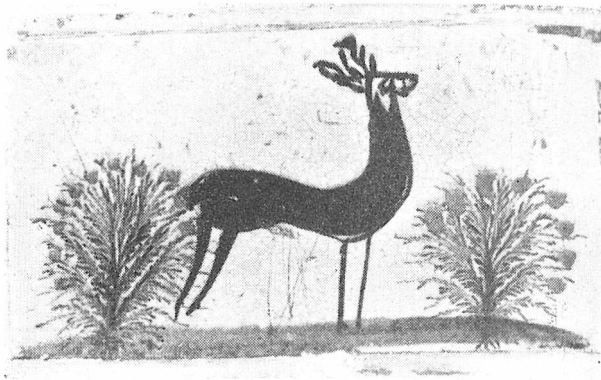
Sylwetki ptaków artysta rysuje w ujęciu bocznym, statycznie. Są one dość realistyczne, o konturach wy-



Ryc. 8. Ptaki siedzące na gałązkach krzewów.



Ryc. 9. Ptak.



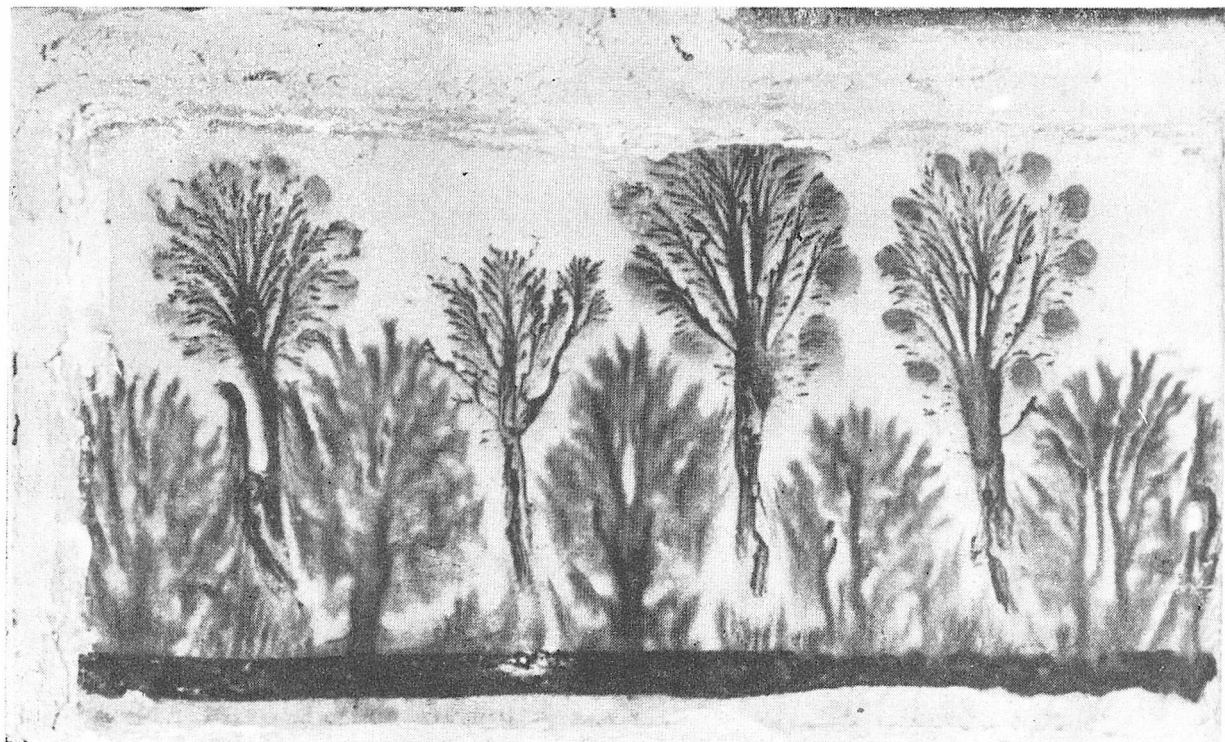
Ryc. 10. Jeleń.



Ryc. 11. Jeleń w biegu.



Ryc. 12. Jeleń z motywem krzyżujących się traw



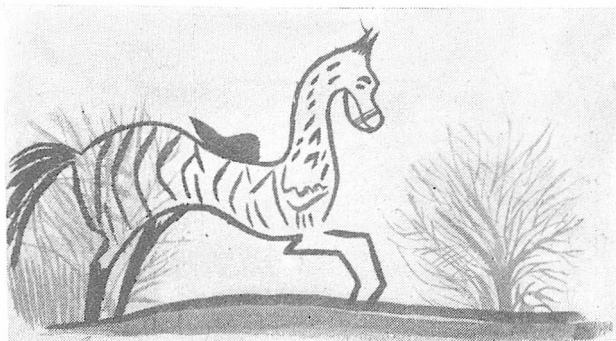
Ryc. 13. „Krajobraz“ — krzewy i drzewa z kwiatami.

konanych brązową farbą, podkolorowywane przeważnie na zielono, często z pominięciem skrzydeł i ogonów, które pozostawiono białe. Szczegóły upierzenia i sylwetek zaznaczono kolorem brązowym. W postaciach ptaków przeważa kolor zielony. Tylko w dwu przypadkach artysta odstąpił od tej zasady, a mianowicie w jednym podkolorowując ptaka na niebiesko, a w drugim rezygnując w ogóle z koloru i pokrywając powierzchnię rysunku ptaka brązowymi cętkami.

Kafle przedstawiają jednego lub dwa ptaki siedzące jeden za drugim na gałązkach, wyrastających z podłoża, spośród drobnych zielonych krzewów. Czasami jednak całego podłoża roślinnego brak, a ptak siedzi na gałązce przebiegającej diagonalnie powierzchnię kafła.

W przeciwieństwie do statycznego potraktowania sylwetek ptasich, artysta jelenie przedstawia z zasady w ruchu, w momencie biegu (ryc. 11, 12). Mamy wprawdzie jeden kafel, na którym jeleni stoi, ale i tu w postaci zwierzęcia maluje się pełne oczekiwania napięcie (ryc. 10). Mimo ruchu, w jakim się znajdują, jelenie przedstawione są dość sztywno i schematycznie. Malarz posługiwał się plamą i kreską. Korpus i szyja jelenia zaciągnięte są zwykle brązowym kolorem, natomiast głowa zaznaczona jest tylko konturami. Podczas gdy w sylwetkach ptasich przeważał kolor zielony, to w sylwetkach jeleni wyraźną przewagę ma kolor brązowy, choć czasami artysta wypełnia kontur jelenia farbą zieloną, rozsiewając po całej postaci brązowe cętki. Zazwyczaj z przodu i z tyłu jelenia wyrastają zielone i brązowe krzewy i drzewa. Wyrastają one z podłoża zaznaczonego falistą brązową kreską, wyobrażającego krótką gęstą trawę. Zdarza się także, iż źdźbła wysokich traw krzyżują się ze sobą, tworząc rodzaj kraty (ryc. 12). Krzew jest tylko w dwóch przypadkach tłem dla postaci zwierzęcej: w kablach przedstawiających jednego z jeleni (ryc. 11) i konia (ryc. 14).

Koń wyobrażony jest w podobny sposób co i jelenie. I on również został przedstawiony w ruchu, w momencie galopu. Koń ma uzdę i siodło. Artysta zazna- czył brązową farbą kontury sylwetki, wewnątrz jej wypełniając szeregiem kreszek i cętek. Koń, jak i poprzed-



Ryc. 14. Koń w galopie. Rys. A. Surmaj.

nie zwierzęta, znajduje się w otoczeniu roślinnym, wśród krzewów.

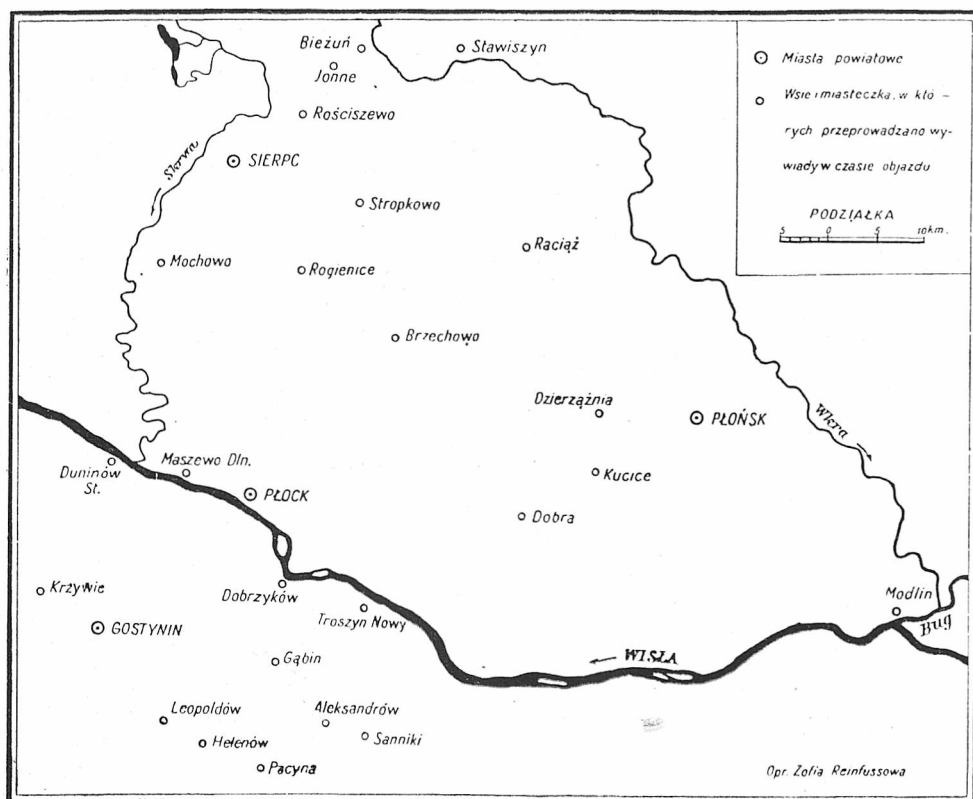
Jak więc widzimy, elementy zwierzęce występują na ogół w połączeniu z roślinnymi. Malowidła na kablach utrzymane są w jasnych, żywych kolorach, co w wyniku ogólnym daje bardzo dobry efekt.

W układzie kafli obu bloków przejawia się dążność do zachowania pewnego porządku. Dolne rzędy przeznaczone są dla kafli o ornamentacie wyłącznie roślinnym. W środkowym występują obok kafli roślinnych także kafle o tematyce zwierzęcej, przy czym oba te rodzaje kafli występują na przemian ze sobą. Wreszcie górne rzędy znowu tworzą wyłącznie kafle o ornamentacie roślinnym, a w bloku pionowym — kafle roślinne o układzie pasowym.

Piec powyższy różni się od wszystkich znanych dotychczas ludowych pieców malowanych formą i rozmiarami kafli. Rytmiczny układ ornamentu roślinnego nie ma dotychczas analogii wśród znanych nam kafli ludowych. Pewne podobieństwo do kafli mazurskich i krakowskich występuje w sposobie traktowania ptaków i jeleni; ale znów różni się od tamtych typów piec leżajski brakiem obramień i kompozycji figuralnej. Jest to więc typ nowy, po raz pierwszy notowany w polskiej literaturze etnograficznej, wskazujący, że zdobnictwo malarskie kafli leżajskich rozwijało się prawdopodobnie w sposób niezależny od znanych nam dotychczas form kafli ludowych.

Fotografie wykonał S. Deptuszewski

MATERIAŁY DO SZTUKI LUDOWEJ MAZOWSZA PŁOCKIEGO



Ryc. 1. Mapa przebadanego terenu (wykonał J. Lemené).

ZOFIA CIESŁA-REINFUSSOWA

Północno-zachodnie Mazowsze, obejmujące okolice Płocka, rozłożone w szerokim promieniu po obu stronach Wisły, ma tak ze względu na swe położenie geograficzne, jak i na swą przeszłość historyczną, specjalne znaczenie w etnograficznych badaniach tej części Polski. Mazowsze Płockie sąsiaduje z Mazurami, Kujawami, Łowickiem, Kurpiami; stanowiło ono teren starego osadnictwa mazowieckiego, skąd w przeszłości szły fale osadnicze ku północy i północnemu wschodowi; było wreszcie częściowo terenem obcej kolonizacji, posuwającej się od Gdańska ku górze wzdłuż doliny Wisły.

Etnografowie interesowali się okolicami Płocka bardzo słabo, a zagadnienie sztuki ludowej nie było tam

dotychczas niemal zupełnie badane. Konieczność wypełnienia luki w materiale faktograficznym spowodowała, że w planach badań terenowych Zakładu Badań Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego P.I.S. na rok 1952 Mazowsze Płockie figurowało, obok Zachodniego Podlasia, jako jeden z dwóch obszarów, na których zamierzano zorganizować w 1952 r. obóz badawczy. Ażeby zorientować się ogólnie w specyfice terenu i ustalić rozmiary badań terenowych, w czerwcu ub. r. udała się na Mazowsze Płockie czteroosobowa grupa w składzie: dr Roman Reinfuss jako kierownik grupy oraz dr Anna Kutrzebianka, mgr Zofia Reinfussowa i fotograf Stefan Deptuszewski. Grupa objechała samochodem w ciągu kilku dni powiaty:



Ryc. 2. Stara chata drewniana z „wystawkiem”.
Sanniki, pow. Gostynin.

gostyniński, plocki, sierpecki i częściowo płoński, prowadząc w dwudziestu kilku odległych od siebie miejscowościach krótkie badania sondażowe (ryc. 1).

W wyniku objazdu zdecydowano zorganizowanie obozu na terenie Podlasia uważając, że teren Mazowsza Płockiego wymaga innego typu badań. Niemniej jednak w czasie objazdu zebrano pewien materiał, który ze względu na zupełny niemal brak wiadomości o tych stronach warto opublikować nie czekając na dalsze systematyczne i pełne badania.

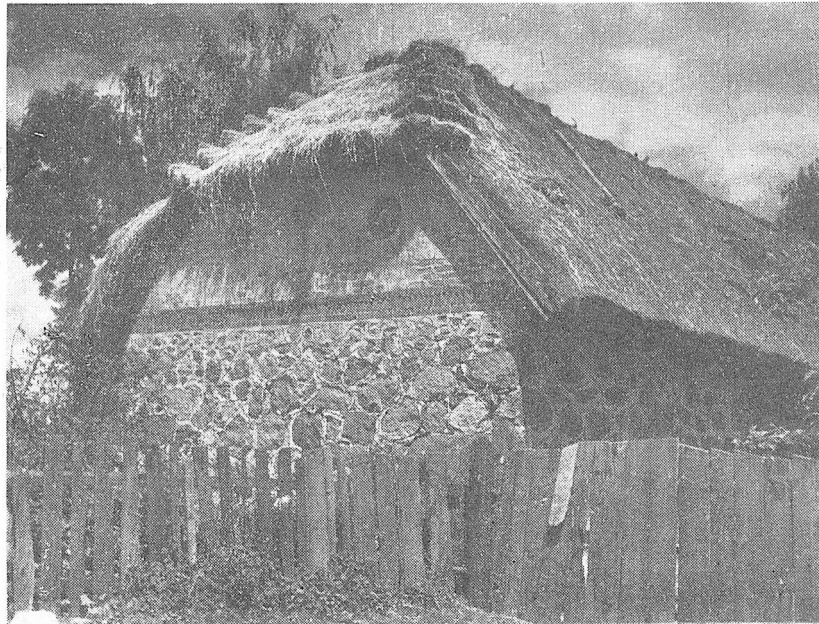
Opracowując niniejsze zestawienie, korzystałam z notatek zebranych przez wszystkich uczestników

objazdu¹, uwzględniając również zabytki sztuki ludowej zgromadzone w Muzeum w Płocku. W ustępie poświęconym zagadnieniom budownictwa i wnętrza materiały terenowe konfrontowałam z wiadomościami zawartymi w pracy M. Kacprzaka, który w latach

¹ Dr Anna Kutrzebianka zbierała materiały w zakresie tkactwa, ubioru ludowego, garncarstwa i kowalstwa, mgr Zofia Reinfussowa — w zakresie budownictwa, meblarstwa, zdobnictwa wnętrza i zdobnictwa związanego z obrzędami, dr Roman Reinfuss zajmował się plastyką.



Ryc. 3. Stara chata zbudowana na słup. Rogienice,
pow. Płock.

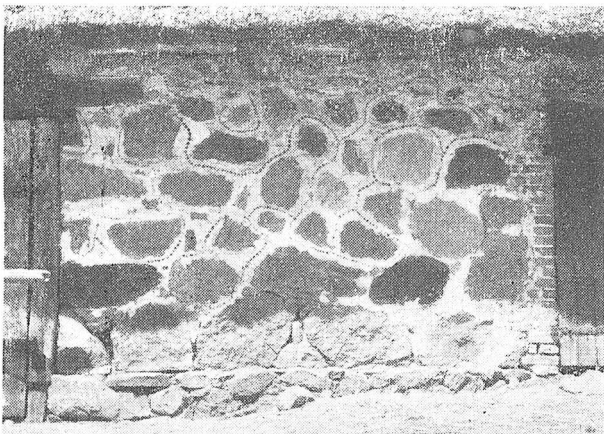


Ryc. 4a. Ściana obory wykonana z kamieni. Helenów, pow. Gostynin.

1932 i 1933 prowadził badania warunków bytowania ludności wiejskiej w powiecie płońskim.²

Jak dało się zaobserwować w czasie objazdu, stan zachowania ludowej kultury tradycyjnej na badanym terenie nie przedstawia się jednolicie. Ludowa twórczość plastyczna najbogaciej reprezentowana jest we wschodniej części powiatu gostynińskiego, w okolicy Sannik, gdzie do dnia dzisiejszego zachowało się interesujące meblarstwo, zdobnictwo wnętrza i częściowo barwny ubiór kobiecy. W stosunku do całości obszaru jest to jednak zaledwie mały skrawek. Już na zachód od Gąbina, w kierunku Kujaw, teren gwałtownie ulega zubożeniu w zabytki sztuki ludowej. Podobny obraz przedstawia prawy brzeg Wisły, obejmujący powiaty plocki i dalej od niego ku północy

² M. Kacprzak: *Wieś plocka, warunki bytowania*. Warszawa 1937.



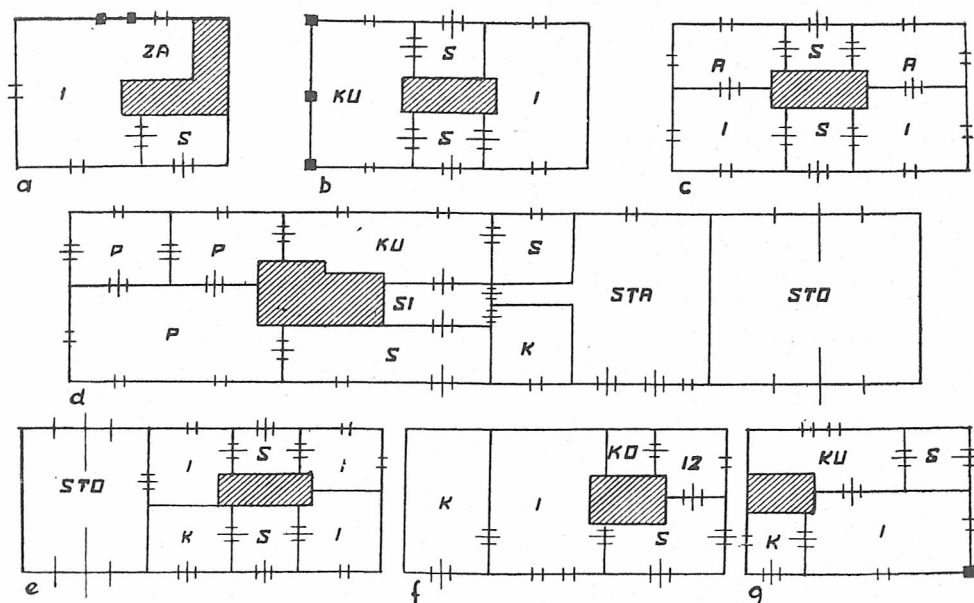
Ryc. 4b. Fragment ściany obory. Helenów, pow. Gostynin.

wysunięty sierpecki. Dopiero we wschodniej części powiatu sierpeckiego i w powiecie płońskim daje się zaobserwować pewne wzbogacenie zdobnictwa (głównie w zakresie architektury), co, być może, pozostaje w związku z niezbyt odległym terenem Kurpiowszczyzny.

Duże zmiany spowodowały tutaj dwie ostatnie wojny, przyspieszając naturalny proces zanikania tradycyjnych treści kulturowych. Sprzyjały temu również i momenty społeczne, gdyż na obszarze położonym po prawej stronie Wisły występują gęsto wsie zamieszkiwane przez tzw. drobną szlachtę, podatniejszą na działanie wpływów promieniujących z miasta. Poważny wpływ na przemiany kulturalne wywarła też liczna (zwłaszcza w powiecie plockim) emigracja zarobkowa do Ameryki, przypadająca na ostatnie lata ubiegłego stulecia i czasy poprzedzające wybuch pierwszej wojny światowej. Wszystkie wymienione przyczyny złożyły się na to, że tradycyjna kultura ludowa na omawianym obszarze zachowała się jedynie w stanie szczątkowym, dając obraz niekompletny, i dziś, w niektórych zwłaszcza dziedzinach (np. ubiór), bardzo trudny do zrekonstruowania.

Jak można wnosić z zachowanych resztek, z wyjątkiem wspomnianej wyżej okolicy Sannik, sztuka ludowa na tym terenie nigdy nie była specjalnie bogata. Widoczne to jest zwłaszcza w dziedzinie ludowego budownictwa, które w chwili obecnej dostarcza stosunkowo najwięcej materiału do badań umożliwiającego wgląd w starsze warstwy ludowej kultury.

Na całym objętym przez objazd terenie w budownictwie tradycyjnym jako materiał budowlany występuje drzewo, przy czym przeważa konstrukcja na węgiel. Starszą formę węglowania z zacięciami na obłap spotkano wyjątkowo na jednym tylko narożniku prawie stuletniej chałupy w Sannikach; poza tym wy-



Ryc. 5. Plany domów. a) Stary Duninów, pow. Gostynin. b) Pacyna, pow. Gostynin. c) Dobra, pow. Płońsk. d) Troszyn Nowy, pow. Gostynin. e) Maszewo Duże, pow. Płock. f) Sanniki, pow. Gostynin. g) Mochowo, pow. Sierpc. (Rys. Zofia Reinfussowa)

Objaśnienie znaków: I — izba, mieszkanie, IZ — izdebka, K — komora, KO — komórka, S — sień, SI — sionka, P — pokój, KU — kuchnia, A — alkierz, ZA — „zaskok“, „zachowanko“, „zakuchnia“ (nyża za piecem zastąpiona zwykle jakąś tkaniną lub płachtą), STO — stodoła, STA — stajnia.

stępują zręby budowane z cienkich stosunkowo bali tartych piłą, wiązanych na rybi ogon, przy czym w starszych domach zakończenia węglów sterczą na zewnątrz na ok. 10—15 cm (ryc. 2). Końce ostatnich węglów, wypuszczone przed zrąb chaty, łączą się z tragarzami podtrzymującymi dach w jedną całość o profilu ozdobnie wyciętym (ryc. 2).

Konstrukcja sumikowo-łątkowa stosowana była raczej pomocniczo, przy łączeniu zbyt krótkich belek zrębu lub dostawianiu przybudówek. Domy całkowicie wiązane na słup spotyka się bardzo rzadko (Helenów, pow. Gostynin, Rogienice, pow. Płock — ryc. 3). W Dzierżąni koło Płońska starsi informatorzy przypominali sobie domy budowane „na słupkach“; w braku odpowiedniego drzewa budulcowego domy takie stawiała ludność uboższa. Z konstrukcją szachulcową w starszym budownictwie spotykamy się jedynie w byłych koloniach niemieckich, np. w Maszewie Dolnym, pow. Płock, gdzie kraty belkowania wypełnione są pionowymi szczeblami, między którymi przepiecione są słomiane powróśla oblepione gliną. We wsiach tzw. „holenderskich“, zakładanych do wieku XVIII wzdłuż Wisły na terenach podmokłych (np. Troszyn Nowy, pow. Gostynin), spotyka się zręby o konstrukcji węglowej na rybi ogon.

W wypadkach raczej wyjątkowych stosowane są na Mazowszu Płockim inne materiały budowlane i to wyraźnie jako materiały zastępcze używane przez ludność uboższą, lub przy stawianiu budynków gospodarczych. Bite z gliny domy mieszkalne zanotowano w Czermnie, pow. Gostynin, budynki gospodarcze — w Krzywiu, pow. Gostynin. W Aleksandrowie, pow. Gostynin, spotykano domy budowane z niewypalanej cegły. W budownictwie nowszym budynki gospodarcze stawiane są czasem z obrobionych częściowo granitowych głazów, układanych na wapiennej zaprawie.

W zaprawę wciska się niekiedy dla dekoracji drobne kamyki lub łupaną czerwoną cegłą, np. w Helenowie, pow. Gostynin (ryc. 4a, b).

We wszystkich miejscowościach poznanych w czasie objazdu domy mieszkalne typu szerokofrontowego postawione są najczęściej oddzielnie od pomieszczeń gospodarczych. Najprostszą formę rozplanowania miał dom, składający się z izby i sionki, odciętej od reszty ścianą obszernego pieca (ryc. 5a). Kacprzak w swej pracy wspomina o występujących w okresie międzywojennym domach ubogich wieśniaków, gdzie nawet nie było oddzielnej sieni.³ Typem najczęściej spotykanym jest chałupa o symetrycznym układzie wnętrza, z sienią w środku (ryc. 5 b). Często wnętrza te podzielone są ścianami, równoległymi do lica domu, na dwie części, z których jedną stanowi

³ jw. s. 70.



Ryc. 6. Stara chata wąskofrontowa. Sanniki, pow. Gostynin.

kuchnia, drugą alkierz, czy „mieszkanie“ lub komora (ryc. 5c). Podobny rozkład mają domy kolonistów niemieckich w Maszewie Dolnym, z tą tylko różnicą, że przy jednej ze ścian szczytowych znajduje się boisko, na które można wejść drzwiami prowadzącymi z kuchni (ryc. 5e).

Zwyczaj łączenia pod jednym dachem budynków mieszkalnych z gospodarczymi, nawet w gospodarstwach zamożniejszych, podkreśla Kacprzak jako charakterystyczny dla osadnictwa niemieckiego w okolicach Płocka. Przykład ilustrujący słuszność powyższych obserwacji zanotowano w byłej kolonii „holenderskiej“ w Troszynie Nowym (ryc. 5d).

Oprócz chałup typu szerokofrontowego spotkano na badanym terenie parę form odmiennych (ryc. 5f, 5g i ryc. 6).

Charakterystyczne „wystawki“ (płytkie bezsłupowe podcienia nad ścianą szczytową) napotkano w Sannikach, podcienia słupowe (przy śpichrze) — w Dzierżaniu.

Zdobnictwo zrębów w starych chałupach, poza profilowaniem tragarzy, nie występuje. Nie są również zdobione okna ani drzwi. Powierzchnia ścian bywa najczęściej bielona, choć trafiają się również zręby pozostawione w stanie surowym.

Dachy na całym terenie mają konstrukcję krokwiową, wspartą na płatwi czasem lekko wysuniętej przed zręb chaty. Najstarszą formą dachu jest dach czterospadowy, który widuje się często we wsiach południowych na wschód od Gostynina, dużo rzadziej — po północnej stronie Wisły. Dachy czterospadowe kryte są słomą na gładko, jedynie na narożnikach poszycie układane bywa w schodki.

Młodsza forma dachów są dachy naczółkowe, dość pospolite na badanym terenie, przy czym spotyka

się je już na domach z połowy ubiegłego wieku. Ściany szczytowe dachów szalowane są deskami, układanymi w mało skomplikowany deseń (ryc. 7).

Jak widać z powyższego opisu, tradycyjne budownictwo wsi okolic Płocka jest ubogie. Bogaciej przedstawia się drewniana architektura miejska; spotykamy tu czasem domy z wnękami (Sierpc, Biezuń) i ganekami, domy o ścianach ozdobnie szalowanych, z drzwiami o pięknie wykonanych taflach czy z podokiennymi ozdobami (ryc. 9). Niekiedy dach zdobiony jest wiatrówkami czy bogato profilowanymi sterczynami (ryc. 8e). Wzory te tylko w niewielkim stopniu przenikają do budownictwa wiejskiego. W nowszych domach wiejskich spotyka się ściany pionowo szalowane deskami; w górnej krawędzi ściany biegnie niekiedy zamykająca szalunek profilowana listwa pozioma (ryc. 11). W domach tego typu specjalną uwagę zwraca się na szalowanie narożników; mają one formę jak gdyby pilastrów, których powierzchnię zdobi się wycinanką z desek (ryc. 10), często o motywach geometrycznych (romby). Niekiedy przed domami widuje się skromnie zdobiony ganeczek (ryc. 15), zdobione drzwi czy nadokiennik. Wyjątkowo spotyka się, jak np. w Jonnem, pow. Sierpc, dom z wnęką, wzorowany na budownictwie miejskim (ryc. 14). Dachy w nowszym budownictwie, zazwyczaj dwuspadowe, mają czasem ozdobnie szalowaną ścianę szczytową (ryc. 8a — d), ale i tu nie widać specjalnego urozmaicenia. Ozdoby dachów w postaci skrzyżowanych zakończeń wiatrówek (tzw. „sparogów“) występują rzadko i to zazwyczaj na budynkach gospodarczych. Szalowane deskami powierzchnie ścian bywają malowane farbą na kolor czerwony (Stawiszyn, pow. Sierpc) lub zielony (Rościszewo, pow. Sierpc).

Ściany mieszkań są wewnątrz bielone lub tynko-



Ryc. 7. Ozdobnie szalowany dach naczółkowy. Dzierżania, pow. Płoński.

wane i bielone wraz z powalą. Wspierających belki powały „siostrzanów“, które jeszcze Kacprzak widział w starych chałupach, obecnie nie spotkano.⁵

W starych chatach podłogi bite z gliny spotyka się czasem w izbach, często natomiast — w sieniach. W bogatszych domach trafiają się ozdobnie wykonane drzwi wiodące z sieni do izby lub z izby do alkierza (ryc. 12).

Izb kurnych nawet starzy informatorzy nie pamiętają. W starych domach spotyka się niekiedy nad piecem kuchennym szerokie „kapy“, służące do odprowadzania pary tworzącej się podczas gotowania.

Drewniane budownictwo sakralne na omawianym terenie reprezentowane jest przez kilka kościołów. W Dobrzykowie, pow. Gostynin, znajduje się kościół drewniany z końca XVIII wieku, o wnętrzu barokowym. Kościół we wsi Mochowo, pow. Sierpc (ryc. 13), zbudowany w drugiej połowie XVII wieku, uległ zapewne w czasie restauracji podjętej w 1876 r. przeróbce w duchu klasycystycznym, co uwidoczni się zarówno w dzisiejszym wyglądzie fasady, jak i we wnętrzu. Najciekawszy z napotkanych jest mały kościółek, a właściwie kaplica w Rucicach, pow. Płońsk, z roku 1783, zbudowany na planie wydłużonego ośmioboku (ryc. 16), z dwiema małymi przybudówkami, z których jedna służy jako przedsionek, druga jako zakrystia. Całość pokryta jest dachem gontowym z barokową sygnaturką, umieszczoną w połowie długości kalenicy.

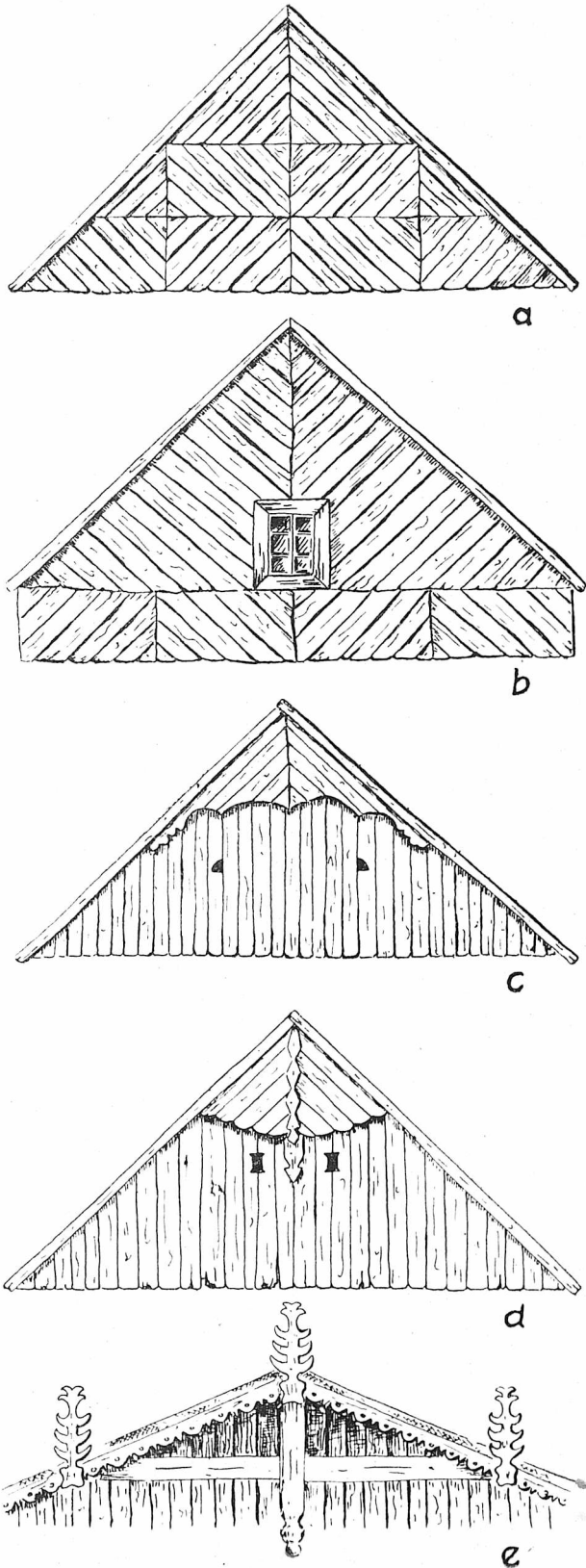
Kaplic przydrożnych i figur na badanym terenie nie spotkano prawie zupełnie.

Podobnie jak budownictwo, tak i meblarstwo nie jest specjalnie zróżnicowane ani bogate. Stosunkowo najwięcej zabytkowych mebli ludowych spotyka się na południe od Wisły, w okolicy Gąbina, który był jednym z ważniejszych ośrodków stolarskich, zaopatrujących w meble bliższą i dalszą okolicę. Po północnej stronie Wisły wnętrza wiejskie są bardziej wzorowane na miejskich. Mebli ludowych zachowało się tam niewiele, czasem spotyka się kredensy, ławy, czy kufrы malowane farbą pokostową na jeden kolor.

Jednym z ciekawszych rezultatów objazdu było odkrycie ośrodka stolarskiego w Gąbinie, zajmującego się głównie produkcją skrzyń malowanych. W latach 1870 — 1939 najczynniejsza była tam pracownia Teofila Płazewskiego (ur. ok. 1850 r., zm. 1921) i jego syna Leona, urodzonego w 1880 r.⁶, który w pracowni ojca uczył się zawodu stolarskiego.

Skrzynie Płazewskich, wykonane z drzewa sosnowego, wiązane są na cynki, z półskrzynkiem w środku. Krawędź górną i dolną podkreśla profilowane ogzymosowanie, całość spoczywa na profilowanym podnóżku. Wymiary skrzyń wahają się w małych granicach, najczęściej długość wynosi 110 cm, wysokość pudła 53 — 55, szerokość 55 — 60 cm, wysokość podnóżka 17 — 19 cm.

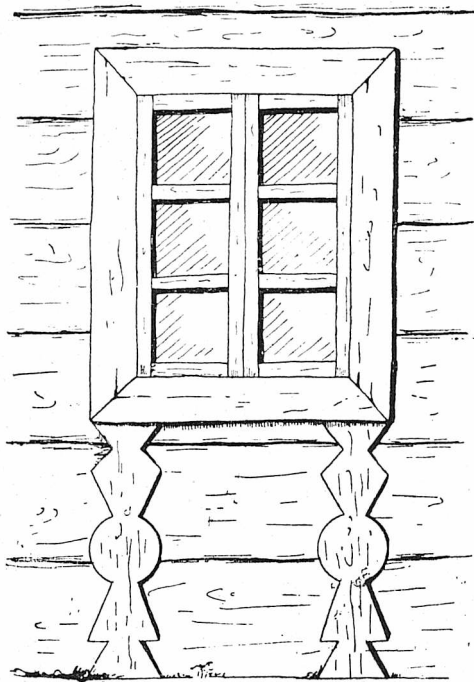
Powierzchnia skrzyń malowana jest przeważnie na kolor czerwono-brązowy (raz jeden tylko zanotowano zielony). Ściana licowa podzielona jest na dwa kwadratowe pola zdobnicze, obwiedzione ramką z małymi kwadracikami na narożnikach i wyodrębnione



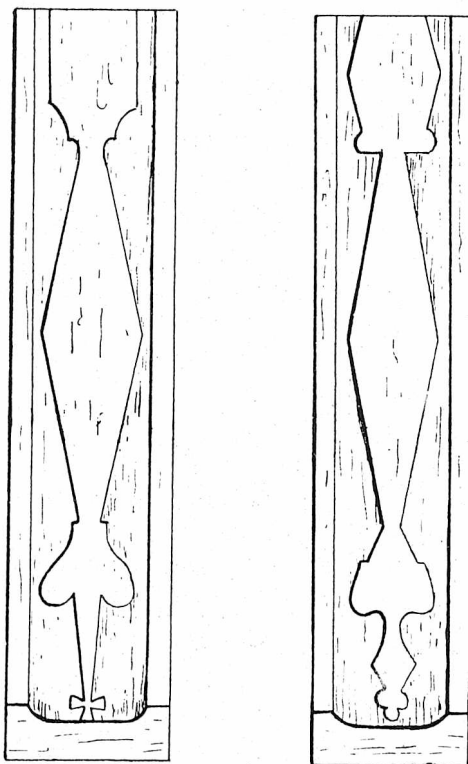
Ryc. 8. Ozdobnie szalowane szczyty dachów dwuspadowych. a) Dobra, pow. Płońsk. b) Dobra, pow. Płońsk. c) Jonne, pow. Sierpc. d) Jonne, pow. Sierpc. e) Sierpc. Rys. Maria Data.

⁵ jw. rys. 75.

⁶ Leon Płazewski zginął w Dachau w 1942 r.



Ryc. 9. Ozdobnie profilowane deski pod oknem domu mieszczkańskiego w Płońsku. Rys. Maria Data.



Ryc. 10. Ozdobnie profilowana deska na narożniku domu. Widok z obu stron. Jonne, pow. Sierpc. Rys. Maria Data.

kolorem odmiennym od barwy tła (ryc. 19, 20, Tabl. I/a). Krawędzie skrzyni zdobi motyw pasowy o charakterystycznym kształcie, złożonym w trójkątnych zębów i linii esowatych (ryc. 19, Tabl. I/a). Wieko skrzyni ozdobione jest podobnie jak ściana licowa, tylko bez motywu kwiatowego między polami kwadratowymi.

Przy malowaniu posługiwali się Płazewscy tekturowym szablonem, tzw. „przepróchą“, za pomocą którego zaznaczyli główne kontury rysunku; szczegóły malowali bez szablonu. Kontury naniesionego rysunku malowano jednym kolorem, np. czerwonym, farbą olejną, cienie nakładano drugim kolorem. Ponieważ farby nie łączyły się ze sobą, dla uzyskania tonów przejściowych rozcierano palcem nałożoną farbę. Obramienia pól zdobniczych malowano pędzlem wzdłuż linijki.

Po śmierci Teofila Płazewskiego, Leonowi pomagała w malowaniu jego 13-letnia córka Jadwiga.

Okolo roku 1933 zmienia Leon Płazewski sposób zdobienia skrzyń, pod wpływem swego zięcia Stefana Jędrzejewskiego, malarza i lakiernika z Warszawy, który wykonał mu nowe wzory dekoracji kwiatowych. Od tego czasu na skrzyniach Płazewskiego pojawiają się bukiety z motywem kwiatowym, umieszczone diagonalnie na przekątnej pól zdobniczych. Zmienia się również w kwiatonie środkowym kształt wazonu, który ma teraz sylwetkę niskiego flakonu o wydatnym brzuscu, z dwoma podwójnymi esowatymi uchami (ryc. 20). W parze z tymi zmianami idzie wzbogacenie się gamy kolorystycznej.

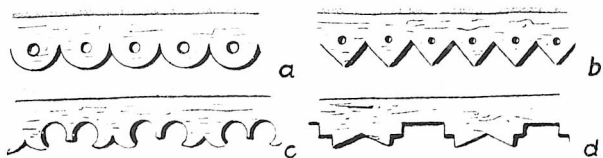
Pojawienie się skrzyń z nowymi wzorami zostało przyjęte przez odbiorców bardzo przychylnie. Płazewscy sprzedawali swoje wyroby na targu w Gąbinie, a także wozili je na jarmarki do Łowicza i Kierozna. Leon Płazewski wyroby swoje zaopatrywał na wewnętrznej stronie wieka podpisem (ryc. 21) oraz kolejnym numerem ułatwiającym przy seryjnej robocie dobranie do skrzyni odpowiedniego wieka. Skrzynie zaopatrywano w zamki i zawiasy kowalskiej roboty, na rogach wieka dawano trójkątne okucia z żelaznej blachy.

Niezależnie od Płazewskich, istniały w Gąbinie inne jeszcze pracownie skrzyniarskie, np. Słowikowskich (brat i siostra) i Cybulskiego, które naśladowały podobno wzory Płazewskich.

W Gostyninie wyrobem skrzyń zajmowali się Majewski, Kozłowski, Sowińska. Produkcję skrzyniarską tego ośrodka należałoby dokładniej przebadać. W czasie objazdu znaleziono w Sannikach starą, blisko 70-letnią skrzynię, wykonaną, jak informowała właścicielka, w Gostyninie. W porównaniu ze skrzyniami z Gąbina przedstawia się ona bardzo ubogo (Tabl. I/b).

Poza skrzyniami z Gąbina i Gostynina, natrafiono we wsi Krzywie koło Gostynina na skrzynię typu kujawskiego, o trzech polach zdobniczych, zamkniętych od góry łukami z charakterystycznym kwiatonem o wydłużonych listkach i kwiatach, złożonych z kolorowych kulek.

Na północ od Wisły skrzyń malowanych nie znaleziono, jedynie w Dobrej, pow. Płońsk, zachowały się o nich niewyraźne wspomnienia, podobno miały tam wyginąć dopiero przed 40 laty.



Ryc. 11. Ozdobnie profilowane listwy biegnące wzdłuż dłuższej ściany domu. a) Stropkowo, pow. Sierpc. b) Stropkowo, pow. Sierpc. c) Pacyna, pow. Gostynin. d) Mochowo, pow. Sierpc. Rys. Maria Data.

Obok skrzyń lub zamiast nich używano także kufry malowane na jeden kolor. Robiono je między innymi w Raciążu, pow. Sierpc. Taki kufer sprzed 40 laty znaleziono w Dzierżąni koło Płońsk.

Z innych mebli ludowych spotyka się niekiedy na omawianym terenie ławy z ozdobnie wykonanymi poręczami (ryc. 24), szafki i zdobione kredensy.

W Jonnem, pow. Sierpc, zanotowano tzw. „ślaban“, tj. rozsuwaną ławę z oparciem, używaną do spania.

Po północnej stronie Wisły ośrodkami stolarskimi były Płońsk i Żuromin.

Zdobienie wnętrza ograniczało się do dekoracji powały i ścian, wykonywania zawieszanych w oknach zamiast firanek wycinanek z papierów kolorowych. Wycinanki kolorowe, które zaginęły już właściwie od kilkudziesięciu lat, występowały na niewielkim terenie sąsiadującym z powiatem łowickim (Sanniki, Pacyna). Zostały one jednak ostatnio wskrzeszone dzięki konkursowi sztuki ludowej, zorganizowanemu w 1951 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Dziś wykonywaniem wycinanek zajmują się Zofia Makowska i Maria Siedlarek. Wycinanki ich należą do grupy wielokolorowych, naklejanych warstwami, podobnie jak w Łowickiem. Występują wśród nich dwie odmiany, jedną stanowią koliste „klapoki“ (ryc. 22, 23), drugą prostokątne jak gdyby makatki, zawieszane na ścianach.

„Klapoki“ składają się z dwóch części: kolistej i doklejonych do niej od spodu dwóch szerokich wstęg, czyli „bandaży“. Kolor koła nie jest identyczny z kolorem wstęg. Na te wstęgi i koła, będące zasadniczym tłem, nakleja się różnej wielkości mniejsze ażurowe wycinanki w rozmaitych barwach. Dołem wykończa się wstęgi doklejanymi papierowymi frędzlami. „Klapoki“ przyklejano dawniej białkiem do belek powały, zwykle sześć sztuk na jednej belce. Czasem wycinanek w izbie było tak dużo i wstęgi były tak długie, że mieszkańcy chodząc musieli schylać głowy. Zwyczaj powszechnego naklejania „klapoków“ zaginął w Sannikach około 30 lat temu, w Pacynie przed 40 laty.

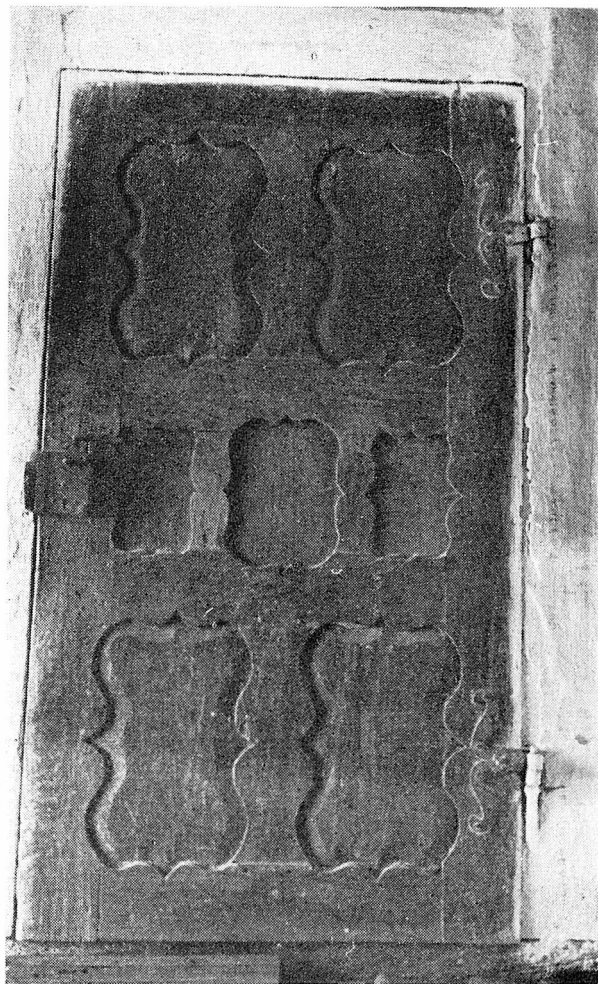
Wycinanki naklejane na tło prostokątne (ryc. 23), używane dawniej do dekoracji ścian, mają również tematykę roślinną.

Wycinanki z białej bibułki, używane jako firanki do okien, spotyka się również czasem na terenach położonych na północ od Wisły. Są to wycinanki albo wykonane przez wiejskie kobiety, albo kupowane w mieście. Formy ich są raczej ubogie, motywy najczęściej geometryczne.

Zagadnienie tkactwa na omawianym terenie przedstawia się inaczej w części północnej niż w części południowej.

Na północ od Wisły wyrabiane są do dziś białe płótna lniane, cienkie na bieliznę, grube na worki. O tkaninach barwnych w rodzaju parcianych pasiaków, wyrabianych jakoby dawniej, zanotowano tylko niejasne wzmianki, które wynagłyby jeszcze sprawdzenia. Wspominali też informatorzy o wyrobie szmaciaków. Pewne, również niejasne informacje o tkaninach pasiastych, używanych w ubiorze kobiecym, zebrano w okolicach Raciąża i w Dobrej, pow. Płońsk, a więc we wschodniej części obszaru północnego.

Na południe od Wisły tradycje tkactwa kolorowego są o wiele żywsze. Zarówno w okolicy Gostynina (Krzywie), jak bardziej od niego na wschód, pamiętali informatorzy wełniane pasiaki; wyrób ich zaginął w tej okolicy w związku z upadkiem hodowli owiec, spowodowanej przez likwidację wspólnych pastwisk gromadzkich. Dopiero koło Gąbina (Czermno, Pacyna, a przede wszystkim Sanniki) spotkać można zachowane do dziś pasiaki wełniane, używane czy to w stroju kobiecym czy jako makatki ściennie lub kapy do przykrywania łóżek. Przemiany kolorystyczne zachodzące w pasiakach dadzą się jeszcze prześledzić w Sannikach. Według informacji Marii Siedlarek i jej blisko 80-letniej matki Zofii Fortuna, najstarsze wełniaki sannickie miały tło koloru „czerwonego dubeltowego“, na którym w równych odstępach co kilka



Ryc. 12. Ozdobna tafla drzewiowa we wnętrzu chaty. Dzierżąnia, pow. Płońsk.



Ryc. 13. Drewniany kościół w Mochowie, pow. Sierpc.

centymetrów występował wąski „brzązek“ czarny. Późniejsze pasiaki, wykonane około roku 1900, miały już więcej barw ułożonych w wiązki z pasków różnej szerokości. Stosowano wówczas kolory: czerwony „prosty“ i „dubeltowy“, czarny, „buraczkowy“, zielony „trawkowy“, „chaberkowy“ (szafir wpadający w fiolet). Kolor tła podkreślony szerokością pasów bywał czerwony, zielony lub czarny. Po pierwszej wojnie światowej na barwy pasiaków sannickich wpływa ówczesna moda łowicka, zaznaczająca się szerszym zastosowaniem koloru pomarańczowego. Pasiaki pochodzące z końca okresu międzywojennego są w szerokości pasów i układzie wiązek podobne do łowickich, odbiegają natomiast od nich zestawieniem barwnym. Bywają np. pasiaki jednokolorowe, w których wiązki ułożone są z pasków różniących się tylko odcieniem (np. tło jasnozielone soczyste, paski ciemnozielone i seledynowe).

Białe płótna, wyrabiane dawniej na całym terenie w znacznej ilości, kobiety wiejskie oddawały do farbiarni, gdzie ręcznie drukowano na nich różne wzory.

Według informacji, drukarnie płócien istniały w Gąbinie, Sannikach, Kiernozi i Łowiczu. Na północy pracownia taka istniała w Sierpcu. Drukowane płótna używane były głównie na bieliznę pościelową (poszewki na pierzyny itp.).

Zebrane w czasie objazdu dane z zakresu stroju ludowego są skąpe i niepewne, gdyż na większej części badanego terenu stroje ludowe zaginęły od dawna, a nawet pamięć o nich w tradycji mocno się zatarła. Tam zaś, gdzie tradycja ubioru jest względnie żywa (np. w okolicach Sannik), konieczne są szczegółowe badania, których nie można było oczywiście przeprowadzić w ramach pobieżnej penetracji terenu.

Ubiór kobiecy w powiecie gostynińskim nawiązywał

w swym ogólnym wyglądzie do ubiorów znanych z Łowickiego. W Sannikach i okolicy (Czermno, Słubice, Pacyna) kobiety nosiły koszule kroju „poncho“ podłużnego, z naszywanymi przyramkami. Od pasa w dół doszyty był „odziełek“ z grubszego płótna. Bardzo szerokie rękawy koszuli miały pod pachami kwadratowe „éwikle“, zakończone były mankietami. Ozdobę koszuli stanowiła „stępnówka“ na brzegach przyramków oraz wysycia w formie kwiatków i gwiazdek w kolorach czerwonym, czarnym, zielonym i żółtym. Między tymi zdobinami biegła haftowana gałązka zwana „legotką“. Rękawy na mankietach ozdobione były „stęgnówką“ wykonaną w kolorze czerwonym (Pacyna). Koszule bez „odziełka“ nosiły nazwę „półkoszulków“. Na koszulę wkładano tzw. „kiecok“ — spódnicę zeszytą ze stanikiem. Stanik był „tybetowy“ (Pacyna), a spódnica z czerwonego wełniaka w rzadkie czarne „brążki“ schowane w załomach fałdów. Formę nowszą stanowiły tzw. „kiecki“ szyte z wełniaków w kilkukolorowe pasy. W zależności od przeważającej barwy, rozróżniano kiecki „dubeltowe“ (czerwone jak mak), „proste“ (jasnoczerwone), „majówki“ itp. Kiecki miały dołem falbanę, nad nią z przodu wszyty był kwadratowy „przedsobek“ z materii lnianej lub półwełnianej, tkanej gładko lub w pasy. Na kiecok lub kieckę zawiązywano „fartuch“ z pasiastego wełniaka. Gorsety noszono rzadko, zachowały się natomiast „kamizelki“ bez rękawów, sięgające poza biodra, które szyto z czarnego sukna z naszytymi wzdłuż brzegów pasami takiegoż aksamitu; przody i plecy zdobił wielobarwny haft koralikowy o dużych motywach roślinnych (Czermno, Pacyna). Mężatki nosiły „kaftany“ długie jak kamizelka, ale z rękawami. Kaftany szyto z gładkich materiałów wełnianych, zdobiono obszyciem aksamitnym, na który nałożona była koronka lub wijąca się tasiemka zw. „plotką“.

Na głowie kobiety zamężne nosiły czepce z tiulu, tzw. „kopki“, ozdobione ryżką gufrowaną, wstążeczkami i paciorkami. Na czepiec zawsze wkładały chustkę, przeważnie jedwabną. Nie każda kobieta umiała zrobić taki czepiec, były w tym zakresie specjalistki, do których nieraz „z dalsza“ przychodzono. Czepce te były noszone do pierwszej wojny światowej przez wszystkie mężatki. Według informacji, zapasek naramiennych na omawianym obszarze nie noszono.

Ubiór męski składał się z koszuli wpuszczonej do spodni sukienych gładkich, koloru „chabrowego“ lub zielonego, z butów z cholewami i ze „spencera“. Spencer była to bluza z rękawami, szyta z ciemnego sukna (czerwonego, granatowego), zdobiona po brzegach czerwonymi wypustkami. Sukmany noszono czarne, do kostek, z tyłu układane w wiele fałd. Sukmanę przewiązywano pasem wełnianym w kolorze czerwonym lub w deseń. Nakrycie głowy stanowiła niebieska czapka-maciejówka z małym czarnym daszkiem.

Na północ od Wisły tradycja dawnych ubiorów ludowych zaciera się nawet w pamięci. W okolicach Płocka opowiadają niekiedy o pasiastych ubiorach kobiet, ale wiadomości te, jak się później wyjaśniło, odnoszą się na ogół do ludności, która na te tereny przywędrowała z Gąbina czy nawet z Łowickiego. Dopiero koło Płońska (Dobra) i Raciąża (Stawiszyn) wiadomości te stają się bardziej konkretne. Wynika

z nich, że noszono tam wełniane pasiaste spódnice i fartuchy, nie używano zaś zapasek naramiennych. Mężczyźni nosili wełniane sukmany szare (okolice Stropkowa, pow. Sierpc) lub niebieskie, przepasane czerwonym pasem wełnianym, w różnobarwny deseń (Dobra koło Płońska). Wiadomości o stroju z okolic Sierpca, o którym wspomina Kolberg, nie udało się zebrać.⁷

⁷ O. Kolberg: Mazowsze, t. IV s. 75: „W okolicy Plocka, gdzie chłopci są zamożniejsi (tu oni zawsze parą koni jeżdżą), ubierają się też dostatniej niż w innych okolicach. Wszakże sukno na kapoty i kamizelki czarne lub granatowe często jeszcze sami sobie wyrabiają (okolice Drobinia, Blichowo, Kosino). Kapoty zwykle bywają granatowe, obszywane czarnym lub jasnoniebieskim sznurkiem, zapinane na 4 czarne guziki. Pasy mają wełniane, barwy czerwonej z zieloną. Chustki na szyję czerwone lub czarne. Spodnie płócienne w paski niebieskie i białe. Kapełusz czarny filcowy, niezbyt wysoki, lub czapka niska sukienna.

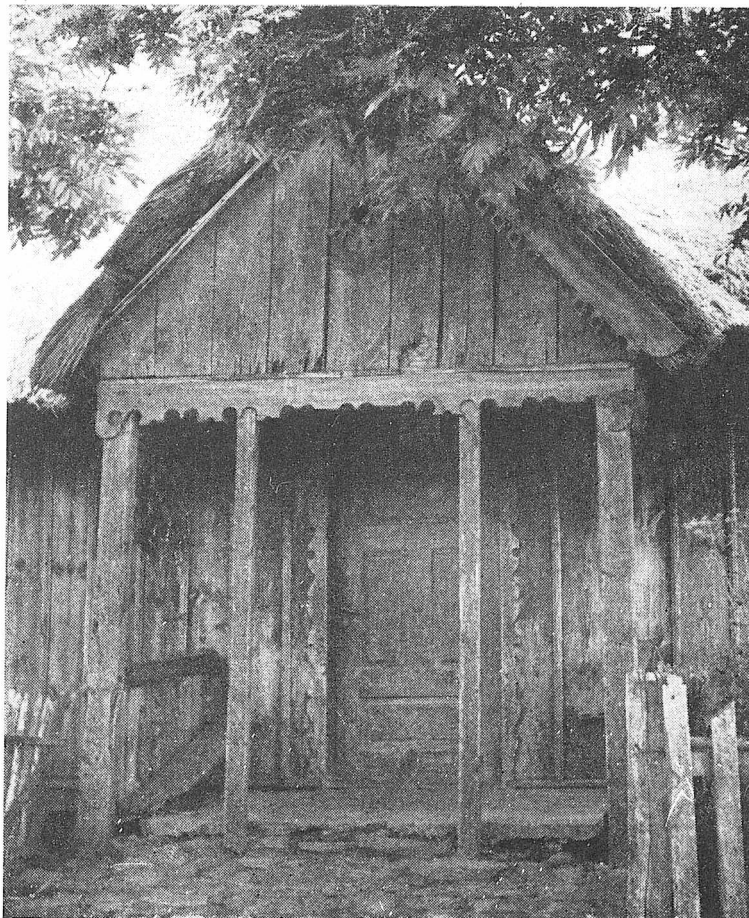
Kobiety noszą płócienne spódnice granatowe z białymi kwiateczkami (są to szorce, z tyłu pod szyją nieco wycięte); niekiedy błękitne biało-kropkowane. Fartuch szeroki granatowy lub błękitny z białymi paskami. Na głowie chustka brunatna lub ciemnoczerwona, burakowej barwy, najczęściej zaś szara z czerwonymi prążkami, wąsko związana na czepiec z falbanami. Dziewki kładą gorsety różnokolorowe, najczęściej barwy ceglastej, ciemnożółtej lub niebieskiej. Trzewiki zwykle czarne, skórzane. W ogóle strój ten włościan co do kroju zatracił już charakter dawny, rodzimy, przybierając cechy ubiorów miejskich, osobliwie miast pomniejszych.“



Ryc. 14. Chata drewniana z węgą. Jonie, pow. Sierpc.

Garncarstwo na badanym obszarze znajduje się w zaniku, jednak po obu stronach Wisły są jeszcze czynne pracownie, które postaram się krótko scharakteryzować, przedstawiając stan dzisiejszy na tle przeszłości.

W powiecie gostynińskim istnieją dwa czynne ośrodki garncarskie: jeden w Leopoldowie, drugi w samym Gostyninie. Dawniej miały być również pracownie garncarskie w Barciku koło Gąbina i Budach Kaleńskich koło Szczawina. Ośrodki te obecnie nie są czynne. W Gąbinie istniał warsztat Grabowskiego, którego syn jest obecnie garncarzem w Plocku.



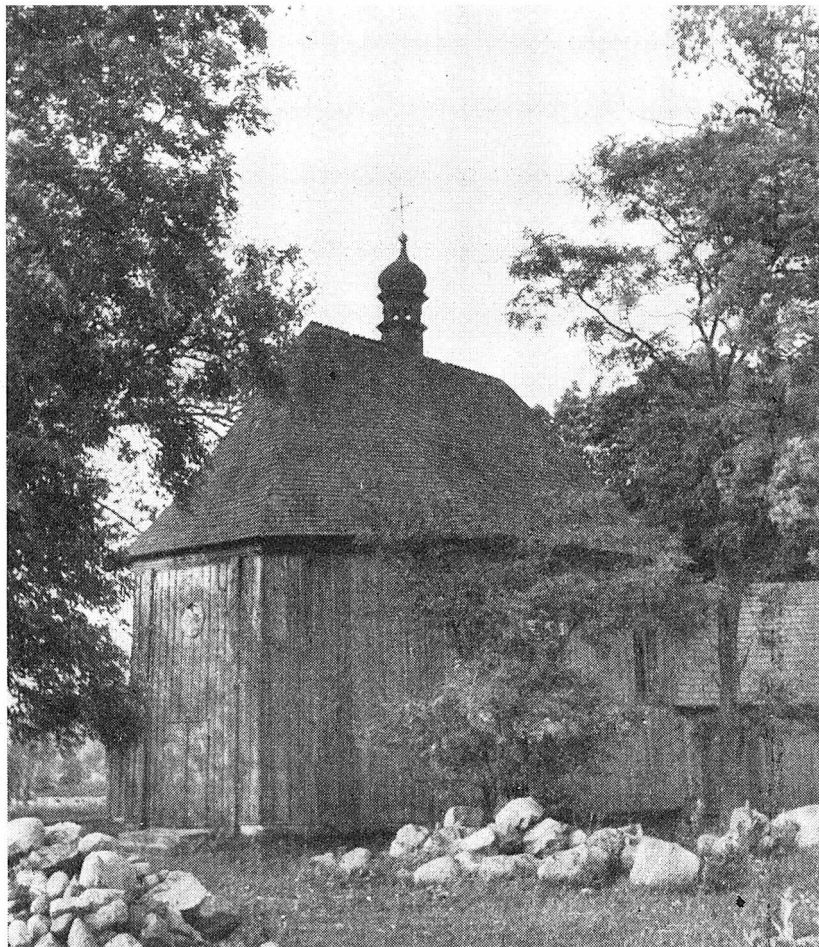
Ryc. 15. Ozdobny ganek. Pacyna, pow. Gostynin.

W Leopoldowie, zwanym także „Mizerki“ z powodu biedy jaka tam dawniej panowała, było kiedyś sześć pracowni garncarskich; dziś jest tylko jedna, prowadzona przez 74-letniego Jana Oszczyka. Oszczyk, bezrolny chłop, odziedziczył zawód po ojcu. Od trzy-nastego roku życia pomagał ojcu przy „szykowaniu“ gliny. Dziś pracuje bez pomocnika, gdyż nikt nie chce się uczyć tego niewdzięcznego zawodu. Toczy doniczki, garnki, dzbanki, skarbonki, dawniej wyrabiał też dwojaczki tzw. „bycoki“. Żelazistą glinę, z której toczy, schudza dosyć grubym piaskiem, na skutek czego czerep po wypaleniu jest szorstki.

Wyroby jego są technicznie słabe, ściany mają grube, z wyraźnymi śladami toczenia w postaci poziomych smug. Naczynia swe zdobi „brzącekami“ (prażkami), malowanymi pędzlem na wilgotnym naczyniu przy pomocy roztworu „szlamkrydy“ (pobiałki). Ornament wzbogaca linia falista lub wiszące półluki, umieszczone poniżej „prażka“ (ryc. 25). Wyrobów swoich nie polewa szkliwem. Garnki wypala na kolor czerwony. Siwaki zna, wie jak się je robi, ale sam ich nie produkuje. Ośrodkiem, gdzie takie garnki robią, jest według jego informacji „Lubin w Poznańskim“. Przed pierwszą wojną światową jeździł Oszczyk ze swymi wyrobami na sprzedaż do Piątku koło Łowicza i Soboty w Łęczyckie, w okresie międzywojennym cały wypał nabywali od niego pośrednicy przyjeżdżający z Kutna, Żychlina i Gąbina.

W Gostyninie, podobnie jak w Leopoldowie, było dawniej kilku garncarzy. Wymieniają Kutenickiego (zm. ok. 1910 r.), którego syn porzucił zawód garncarski w r. 1920, Podleskiego, który przestał robić w r. 1938, i Śniecikowskiego. Do listy starej generacji garncarzy gostynińskich dorzucił Kazimierz Matliński z Płocka nazwiska Błaszczyka i Stolarskiego. Wyroby dwóch ostatnich, rozpoznane przez Matlińskiego, znajdują się w zbiorach Muzeum w Płocku. Są to wyroby odznaczające się dobrym wykonaniem technicznym pracowitym zdobieniem. Przypisywany Stolarskiemu dzbanek jest ozdobiony zygzakami pionowymi, pokrywającymi cały brzusiec naczynia. Dzbanek pokryty jest w całości brązową glazurą (ryc. 36). Miska wykonana przez Błaszczyka ozdobiona jest ornamentem roślinnym, malowanym farbami podszkliwnymi, rozmieszczonym od wewnątrz na dnie i na brzegach.

Dziś jedynym garncarzem w Gostyninie jest 60-letni Władysław Zakrzewski, z zawodu raczej kalfarz, którego głównym zajęciem jest rolnictwo. Garncarstwa nauczył się w czasie pierwszej wojny światowej, pracownię garncarską otworzył w 1925 r. Zakrzewski wyrabia naczynia „zgrzebne“ (nie polewane), wypalane na czerwono lub szaro, oraz naczynia polewane. Do polewania używa polewy niebieskiej kupowanej w sklepie, niektóre naczynia polewa na brązowo. Wyrabia garnki, dzbanki, dzieżki na mle-



Rys. 16. Drewniany kościółek z II poł. XVIII w. Rucice, pow. Płońsk.

ko, spodki i przede wszystkim doniczki. Wyroby swoje sprzedaje w drewnianym kiosku na rynku w Gostyninie. W okresie międzywojennym rozwoił je na sprzedaż po powiecie lub sprzedawał handlarzom.

Po północnej stronie Wisły ośrodki garncarskie były w Sierpcu, Żurominie, Bieżuniu, Nasielsku, Płońsku i Płocku. O czterech pierwszych nie zebrano dokładniejszych danych poza tym, że w Nasielsku było trzech garncarzy, z których najzdolniejszym miał być nieżyjący już dziś Lorenc. Garncarze z Płońska określają go jako „szlachetnego garncarza“.

W Płońsku obecnie pracuje dwóch garncarzy: Antoni Kiński i Stanisław Strauss. Dawniej było ich więcej.

Stanisław Strauss (lat 44) wykonuje przede wszystkim doniczki zwykłe i ozdobne, podstawki, dzieżki, słoiki, rzadziej garnki. Drugi garncarz Antoni Kiński (lat 43) wyrabia podstawki, doniczki, ponadto garnki tzw. „krakowiaki“ — charakteryzujące się specjalnym profilem (ryc. 33). Doniczki zdbi ornamentem w postaci żłobków wygniatanych paznokciem na krawędzi lub wałkach (ryc. 31).

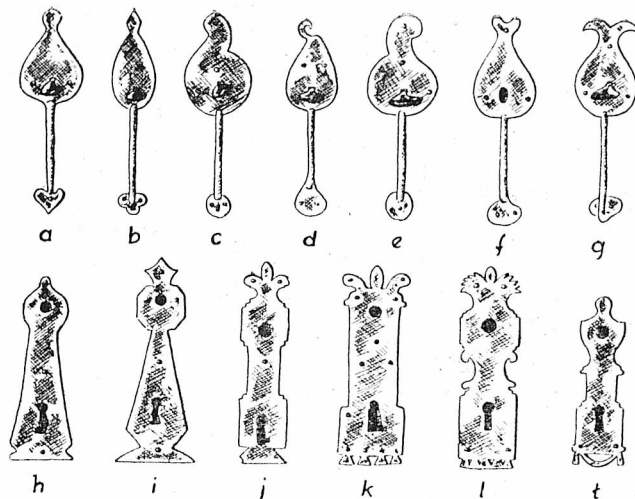
Dawniej przy zdobieniu wyrobów garncarskich w Płońsku posługiwano się techniką zbliżoną do tzw. sgraffita. Wilgotne naczynie polewano pobiałką (zwaną saską „glinką“), a następnie rylcem ryto na powierzchni różne wzory, jak gołębie, jaskółki, kwiatki itd., potem dopiero suszono, polewano glejta i wypalano. Polewy używano zielonej, którą otrzymywano z miedzi, oraz „wiśniowej“ — z zendry.

Dawniej robiono też dużo naczyń białych (np. kropielniczki na wodę święconą), bardziej zdobionych niż dziś, kiedy cały ornament sprowadza się do kreski rytej przy pomocy tzw. „sieńca“ czyli blaszanego nożyka garncarskiego. Kiński robi na zamówienie, a jego wyroby sprzedawane są na jarmarkach w Bodzanowie, Starożrebach i Wyszogrodzie.

Józef Grabowski (lat 50) pochodzi „zza Wisły“, z Gąbina. Garncarstwa uczył się u swego ojca, wychowywał się w Łodzi, a dopiero przed mniej więcej 20 laty sprowadził się do Płocka, gdzie ożenił się i osiedlił. Obecnie robi doniczki, garnki, a w okresie zbierania jagód — dzbanki („bo kiedy indziej nie idą“). Obecnie jego wyroby są „zgrzebne“, pozbawione glazury. Dawniej chętnie do swych prac używał polewy przyrządzonej z kupnych „proszków“. Dwa dzbanki jego roboty znajdują się w Muzeum Płockim. Charakteryzują się one piękną dwukolorową polewą: jasnokremową i brązową (ryc. 34).

W Płocku pracuje jeszcze 55-letni Kazimierz Matliński, syn garncarza. Garncarstwem zajmuje się od niedawna. Nie jest to zawód popłatny. Matliński pamięta doskonale zimy, w których cała rodzina nie miała co jeść. Klęską dla każdego garncarza było kilka kolejnych nieudanych wypałów. Dziś Matliński wyrabia przede wszystkim doniczki, dzieżki, garnki z uchami, podstawki. Wyroby swoje sprzedaje razem z żoną na targu w Płocku. Dawniej toczył przedmioty bardziej ozdobne, ale nie dorównywał w tym swemu ojciu Franciszkowi.

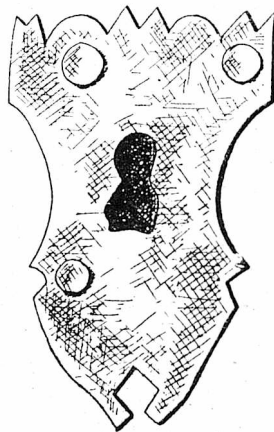
W Płocku, prócz materiałów znajdujących się w pracowniach garncarzy, wykorzystano również materiał zgromadzony w zbiorach miejscowego Muzeum.



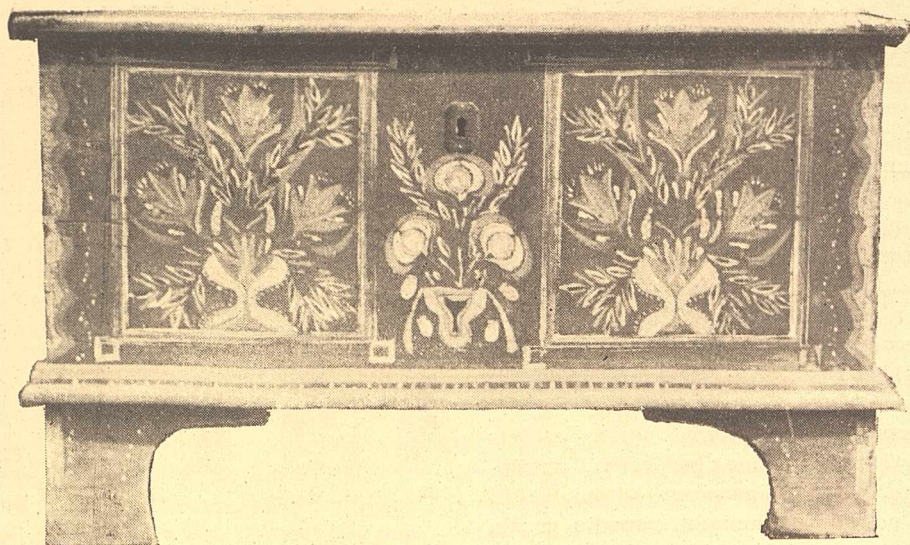
Ryc. 17. Ozdobne wykładki żelazne do drzwi. a) Krzywiewie, pow. Gostynin. b) Sanniki, pow. Gostynin. c) Mochowo, pow. Sierpc. d) Sierpc. e) Sanniki, pow. Gostynin. f) Jonne, pow. Sierpc. g) Sanniki, pow. Gostynin. h) Dobra, pow. Płońsk. i) Mochowo, pow. Sierpc. k) Plock. l) Plock. m) Brzozów, pow. Sochaczew. Rys. Maria Data.

Zbiory jednak nie były oznaczone, wobec czego kierownik ekipy zaprosił do Muzeum wspomnianego wyżej K. Matlińskiego, który znając produkcję dawnych płockich garncarzy bez większego trudu ustalił autorstwo poszczególnych naczyń, udzielając równocześnie wielu wyjaśnień technicznych⁸ i informacji o poszczególnych twórcach. Rozpoznał przede wszystkim prace swego ojca — dzbanki o polowie zielonej jasnej, z białymi owalnymi plamami na brzuścu, czasem wypełnionymi zieloną gałązką z listkami (ryc. 37). Naczynia mniejszych rozmiarów, używane jako za-

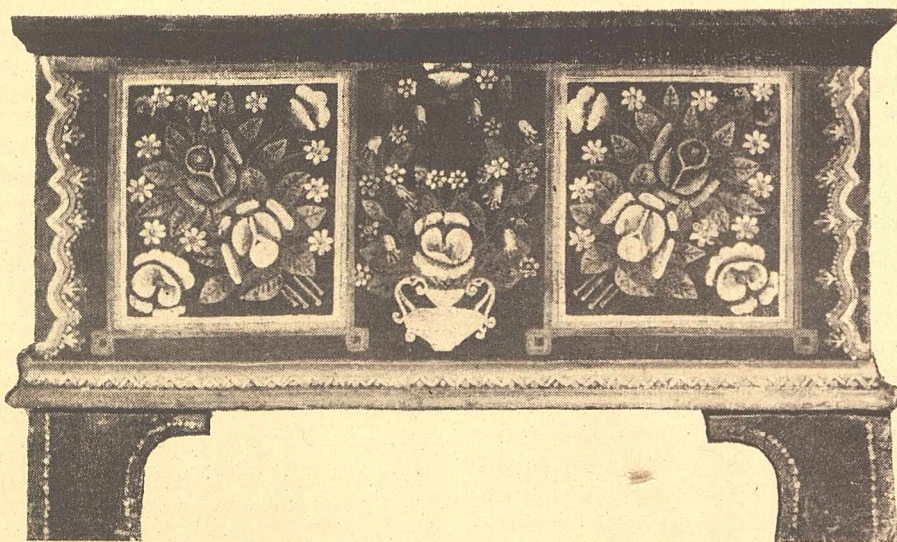
⁸ Kazimierzowi Matlińskiemu zawdzięczamy między innymi pewne szczegóły z zakresu miejscowej terminologii garncarskiej, odnoszącej się do części dzbanków: „dziobek“, „burta“ (wylew), „uszko“, „kałdunek“ (maksymalne wychylenie brzuśca), „denko“.



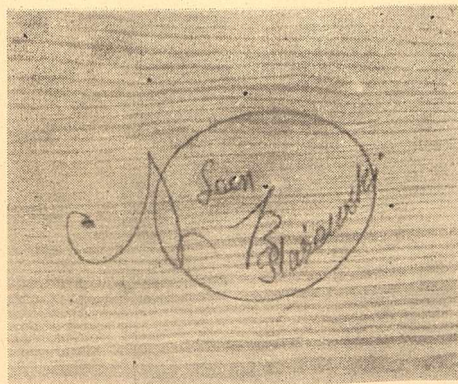
Ryc. 18. Ozdobna wykładka żelazna do zamka od skrzyni. Mochowo, pow. Sierpc. Rys. Maria Data.



Ryc. 19. Skrzynia ludowa wykonana około 1910 r. przez Teofila Płażewskiego z Gąbina. Sanniki, pow. Sierpc.



Ryc. 20. Skrzynia ludowa wykonana w 1939 r. przez Leona Płażewskiego z Gąbina. Gąbin, pow. Gostynin.



Ryc. 21. Podpis na skrzyni Leona Płażewskiego z Gąbina, pow. Gostynin.

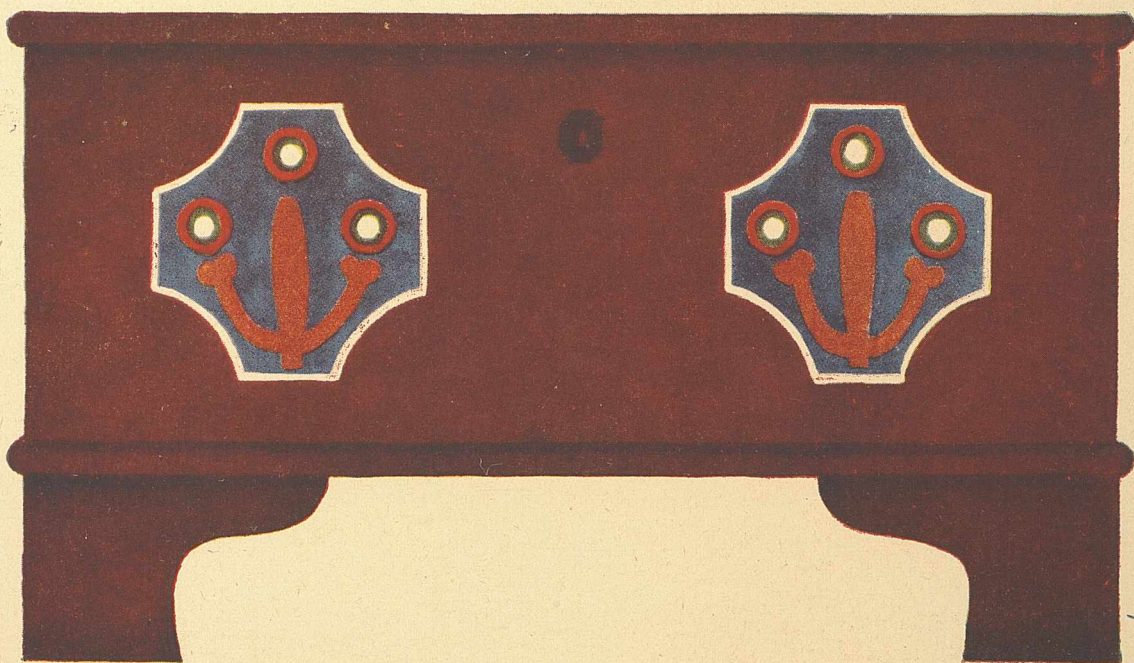
bawki, pokrywał polewą dwukolorową, tworzącą nieregularne marmurkowe plamy. Prace Franciszka Matlińskiego wykazują dużą różnorodność form (ryc. 30, 32).

Z prac innych garncarzy rozpoznał informator wyroby pracowni Jana Wierzbickiego, zmarłego na parę lat przed wybuchem drugiej wojny światowej. W Muzeum znajdują się wykonane przez niego dwa dzbany (ryc. 35), pokryte gładko polewą zieloną i brązową, oraz dziezka „zgrzebna“, ozdobiona na największym wydeciu brzuśca dwoma białymi paskami.

Dziełem nieżyjącego już Walentego Trzosowskiego jest dzban oraz zabawki w formie dwojaczków biało polewanych, w ciemne plamy nałożone pędzlem. W Muzeum znajdują się również dwojaczki wykona-



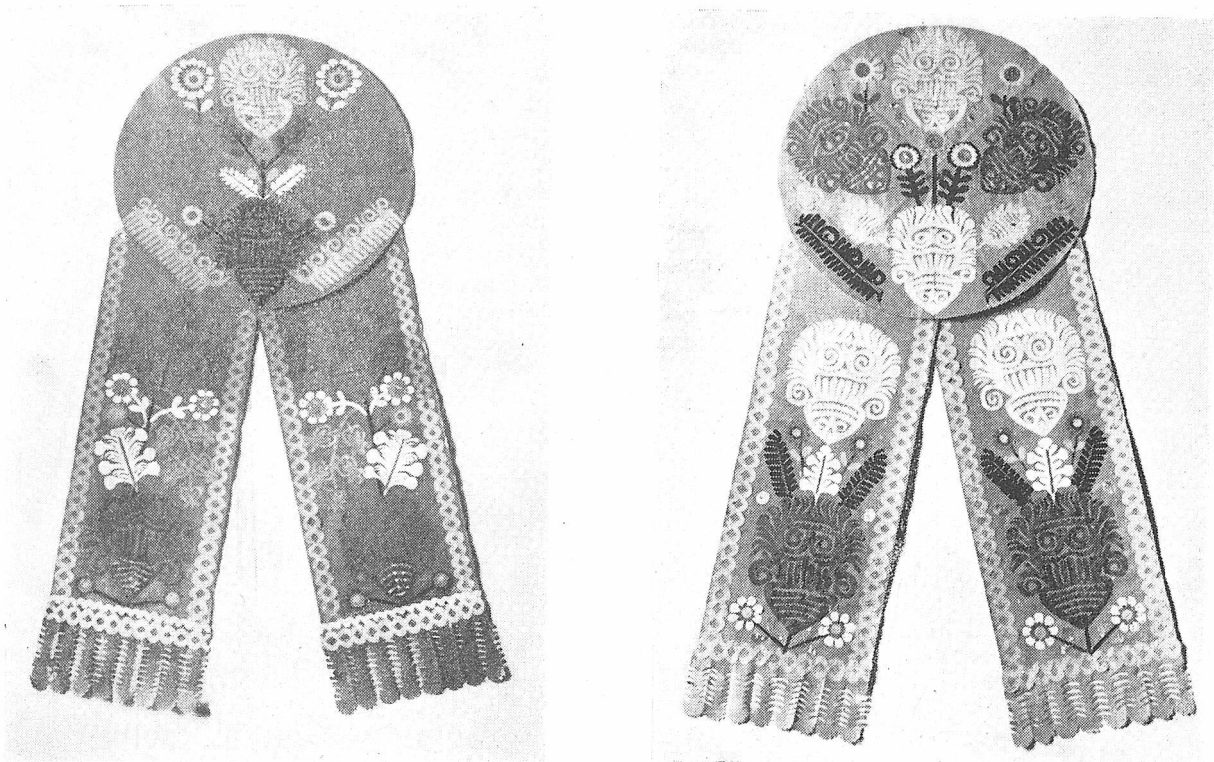
a



b

TABLICA I.

a) Stara skrzynia ludowa wykonana wg informacji właścicielki, w Gostyninie. Sanniki, pow. Gostynin. Mal. Małgorzata Kilińska. b) Skrzynia ludowa wykonana w 1910 roku przez Leona Płażewskiego z Gąbina, pow. Gostynin. Kopia ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie Mal. Małgorzata Kilińska.



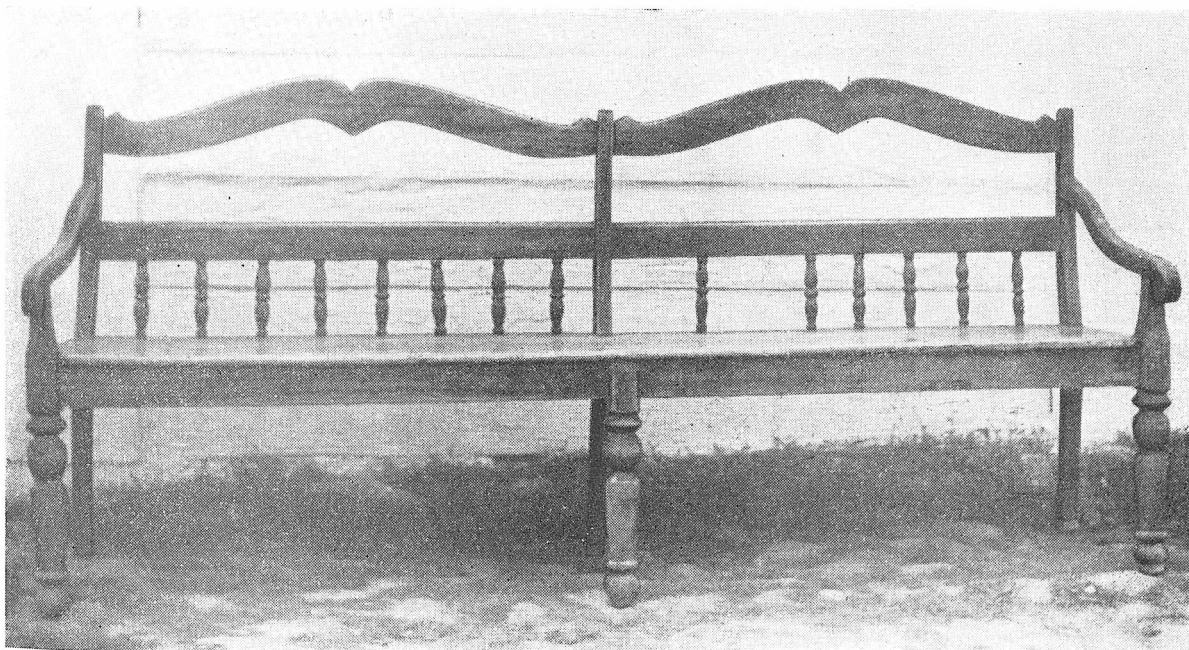
Ryc. 22, 23. „Klapoki“ — wycinanki. Wyk. Zofia Makowska z Sannik. Sanniki, pow. Gostynin.

ne przez jednego z braci Świderskich i garncarkę Annę Maciejewską⁹.

⁹ W zbiorach Muzeum nie są reprezentowane wszystkie płockie pracownie garncarskie. Dla informacji przyszłych badaczy podajemy orientacyjny wykaz nazwisk podany przez Matlińskiego: 4 garncarzy Świderskich, 2 Lewandowskich, 2 Trzowski, 2 Matlińskich (Franciszek i Kazimierz),

Powyższy przegląd produkcji garncarskiej nasuwa kilka uwag natury ogólniejszej. Widać z niego, że garncarstwo, żywotne jeszcze na Mazowszu Płockim na początku bieżącego stulecia, zaczyna gwałtownie upadać. Starzy garncarze wymierają. Często są wy-

Jankowski, Skoneczny, Lewiński, Anna Maciejewska, Jan Wierzbicki, później przybyli z zewnątrz Józef Grabowski i Mąkol.



Ryc. 24. Ława z ozdobnym oparciem. Wyk. Jan Borzęcki z Czyżewa, pow. Gostynin. Sanniki, pow. Gostynin.

padki porzucania tego mało intratnego zawodu. W żadnej z poznanych pracowni nie kształcą się uczniowie.

Porównując materiał zabytkowy, znajdujący się w Muzeum w Płocku, z wyrobami współczesnymi, widzimy pogorszenie się i sprymityzowanie dzisiejszych wyrobów.

Drugi ważny dział artystycznej twórczości rzemieślników ludowych, to kowalstwo małopolskie i wiejskie. Wyroby z tego zakresu, spotkane przez nas na Mazowszu Płockim, można podzielić zasadniczo na trzy działy: ozdobne okucia żelaznych części wozów, okucia występujące w budownictwie (wykładki do zamków, zawiasy, kraty okienne) i krzyże żelazne, spotykane przede wszystkim na cmentarzach wiejskich. Kowali na badanym przez nas terenie jest stosunkowo wielu. Prawie w każdej wsi jest kowal, przy czym majstrowie znajdują się często na „artystycznej robocie“.

Wbrew pochlebnym ocenom ze strony miejscowej ludności, zdobnictwo okuć na wozach na terenie Mazowsza Płockiego jest raczej ubogie. Pierwotnie, gdy w użyciu były wozy starej konstrukcji z dyszlami osadzonymi na stałe w tzw. „śnicach“ (wozy takie są jeszcze dziś niekiedy w użyciu w Gąbinie, Sannikach, Sejkowicach), zdobnictwo było nieco bogatsze. Pierścienie żelazne, które obejmują miejsce złączenia śnie i dyszla, zwłaszcza środkowy, mają ozdobne formy w postaci rozkutyh tarcz kolistych, owalnych czy po jednej stronie esowato wyciętych. Na tarczach tych, podobnie jak i na powierzchni pierścieni, wytłaczane są stemplami proste wzory geometryczne. Przy cieńszym końcu dyszla wbity jest hak, tzw. „kaczka“, posiadający niekiedy ciekawą formę.

Od pierwszej wojny światowej konstrukcja wozów uległa zmianie. Zastosowano dyszle wyjmowane, w związku z czym odpadły opisywane wyżej pierścienie, które zastąpiono grubymi prostokątnymi lub pro-



Ryc. 25. Wyroby garncarza Jana Oszczyka z Leopoldowa. Leopoldów. pow. Gostynin.

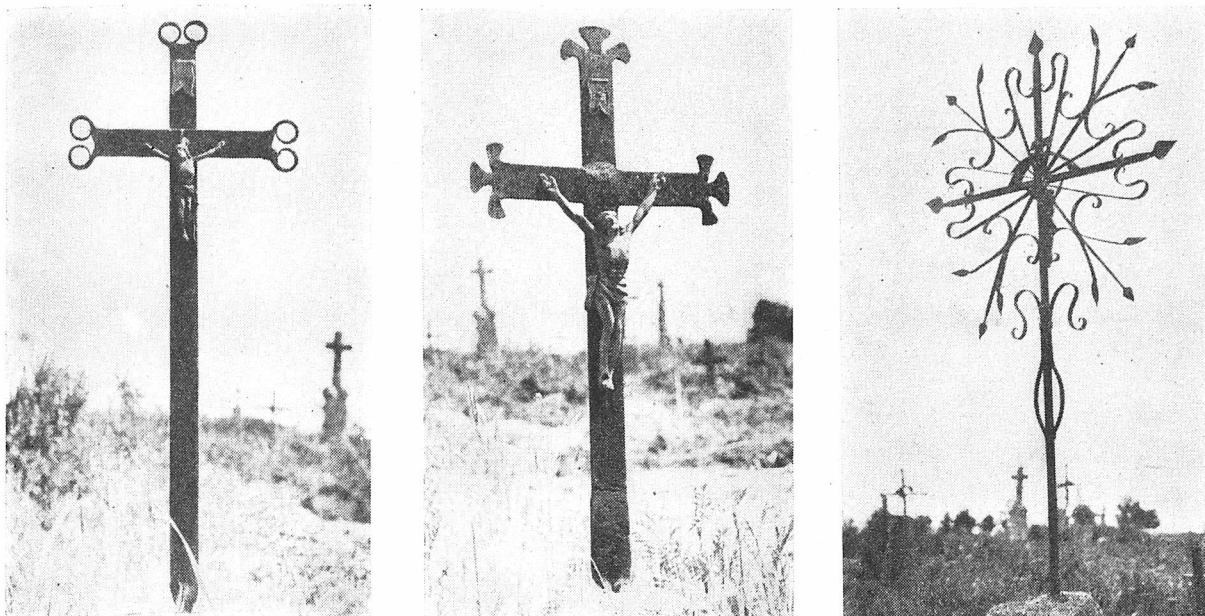
Według opinii miejscowej, najpiękniejsze wozy wyrabiano w Bieżuniu, pow. Sierpc i Lwówku, pow. Gostynin.

Bieżuń to małe miasteczko, ale sława jego jako ośrodka kowalskiego rozchodziła się daleko. Kowale tamtejsi przyozdabiali swe wozy i bryczki, robiąc różne „floresy“ na żelaznych okuciach, przy czym każdy dawał swój specjalny „znak“. Ważną przyczyną rozwoju zdobnictwa w kowalstwie była konkurencja. Jeden „sadził“ się w zdobnictwie nad drugiego, starając się pięknym okuciem zdobyć odbiorców.

Nie mniejszą sławą niż Bieżuń cieszył się Lwówek. W terenie niejednokrotnie informowano o tym, jak tam „ślicznie“ zdobią wozy. Kowalami w Lwówku mieli być koloniści niemieccy.

filowanymi blachami, ściągany przy pomocy śrub. Na powierzchni tych blach kowale również wybijali wzory stemplami, a czasem i swoje znaki lub inicjały. Wzory te były tak rozpowszechnione, że stosowała je nawet w swej produkcji fabryka wozów w Płocku. Końce dyszli zaczęto okuć dwoma podłużnymi blachami, od góry zaś zamiast „kaczki“ osadzano hak również ozdobny w kształcie, tzw. „fornal“.

Ozdoby stempelkowe, o których wyżej wspomniano, są na ogół mało urozmaicone. Spotykamy tu ukośne krzyżyki, romby puste lub kratkowane, szeregi złożone z linii ukośnych, biegnące między dwiema równoległymi. Czasem obok kreski prostej występuje, jako drugi element zdobniczy, punkt. W porównaniu z bogato zdobionymi wozami małopolskimi czy



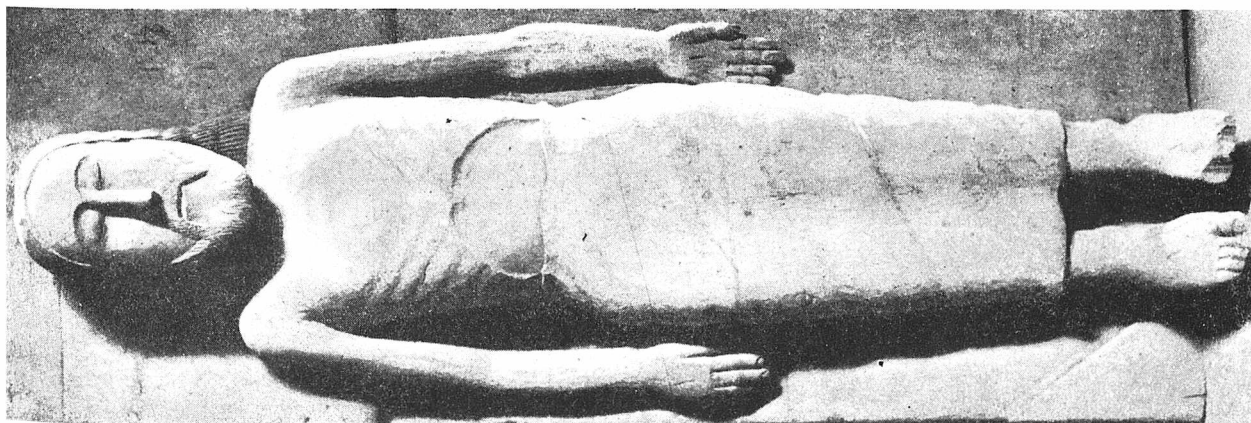
Ryc. 26, 27, 28. Żelazne krzyże z końca XIX w. Kuł kowal Żabka z Gębina, Cmentarz w Służewie, pow. Gostynin.

łaskimi, zdobnictwo z okolic Płocka przedstawia się ardu ubogo.

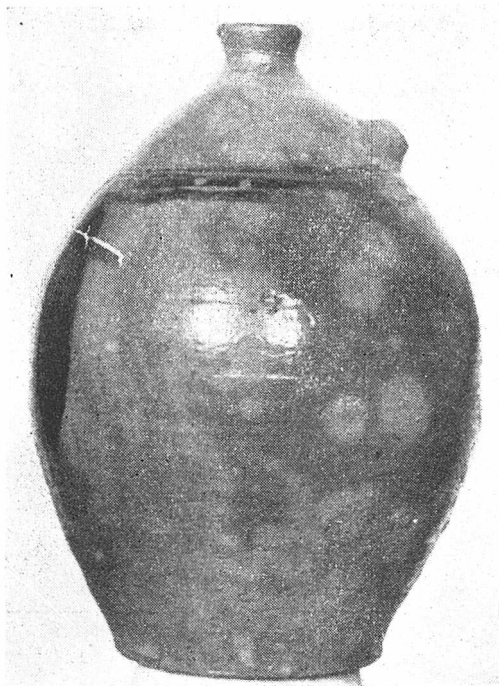
Wśród wyrobów żelaznych, związanych z budownictwem, na plan pierwszy wysuwają się wykładki do amków. Dzielą się one na dwie grupy. Jedna to wykładki z tzw. „paluchem”, służącym do otwierania apadki (ryc. 17 a—g), druga to płaskie ozdobne tarcze z otworem kluczowym i klamką, które spotykamy przy zamkach sprężynowych. W grupie pierwszej spotyka się przeważnie po wsiach wiele form nanych i z innych okolic Polski (Opoczyńskie, Kielec, Krakowskie, Widły Wisły i Sanu, Lubelszczyzna); w drugiej mamy cały szereg przykładów nawiązujących do form z przełomu wieku XVIII i XIX (ryc. 17 h—l). Tarcze te w licznych odmianach wariantach zdobią stare domy mieszczańskie miast miasteczek Mazowsza Płockiego oraz drzwi wiejskich kościołów.

Prócz ozdobnych wykładek do zamków spotykamy zawiasy do drzwi, rozdwojone, o ramionach rozchylonych na zewnątrz i esowato wygiętych, czasem zakończonych ptasimi główkami, oraz kraty do okien w komorach, składające się z pojedynczych sztab z odgiętymi na boki półksiężycowatymi zębami.

Z innych żelaznych przedmiotów zdobionych należy wymienić wykładki do zamków od skrzyń (ryc. 18), oraz siekiery z wybijanymi na ostrzu nieskomplikowanymi zdobinami. Stosunkowo dużą różnorodność spotkać można wśród żelaznych kutych krzyżów cmentarnych. Najciekawsze są stare okazy z końca XIX wieku, o bardzo prostych technicznych formach (ryc. 26, 27), niekiedy zdobione na powierzchni stempelkami w formie wielopromiennych gwiazdek. Nowsze krzyże są na ogół zdobione bogato kutymi i giętymi motywami, które rozrastając się prowadzą czasem do zagubienia formy zasadniczej (ryc. 28).



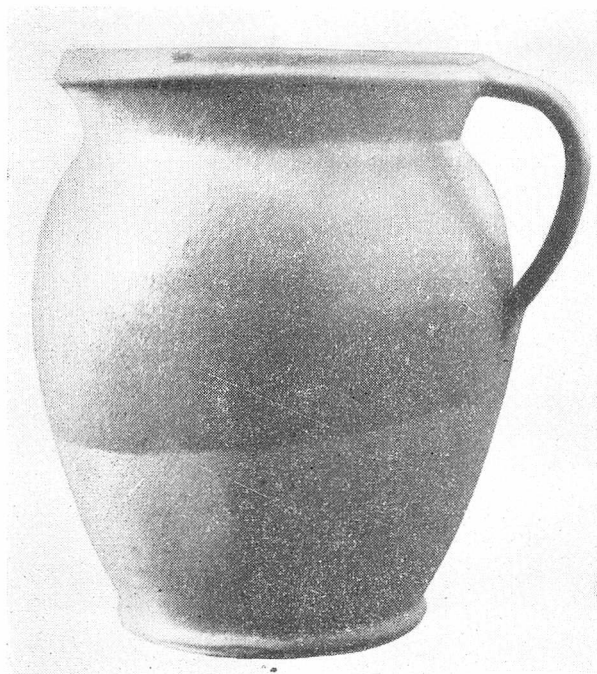
Ryc. 29. Chrystus leżący — rzeźba ludowa z kościoła parafialnego. Kobylniki, pow. Płock. Fot. D. Kaczmarczyk.



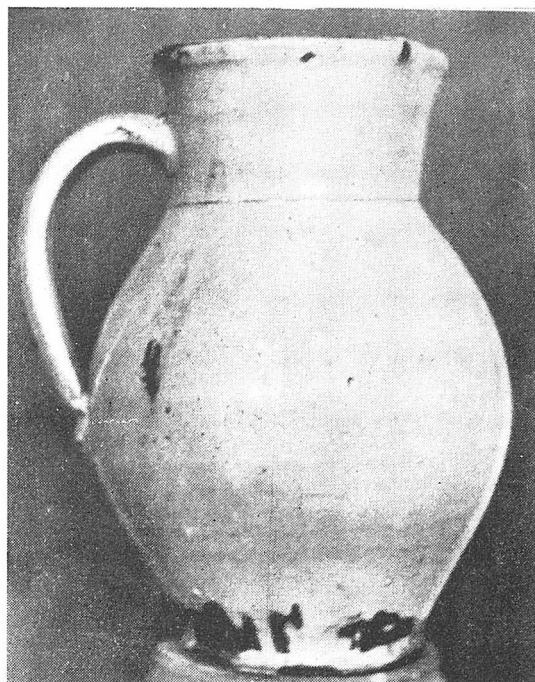
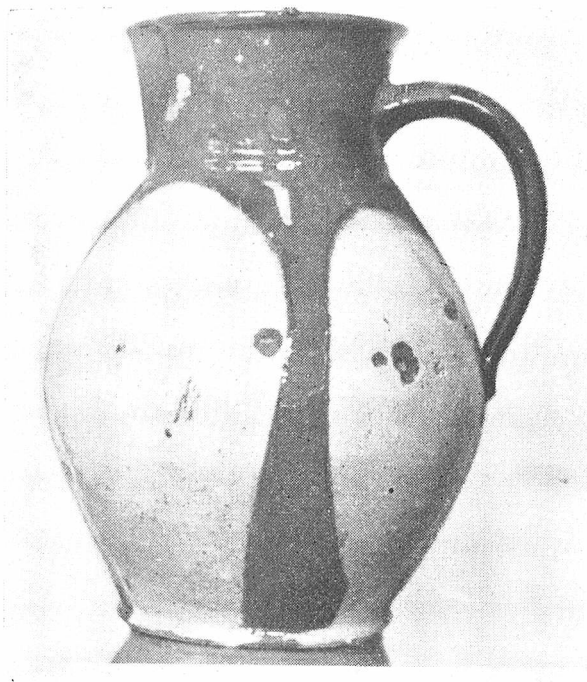
Ryc. 30. „Flasza“ o polewie zielonej. Wyk. Franciszek Matliński z Parowa k. Płocka. Ryc. 31. Doniczka z ornamentem plastycznym na krawędzi. Wyk. Antoni Kiński z Płońska.

Najsłabiej ze wszystkich działów sztuki ludowej przedstawia się na Mazowszu Płockim plastyka. Rzeźby czy malarstwa ludowego nie ma prawie zupełnie. Przez cały czas objazdu natrafiono na jedną drewnianą figurkę Matki Boskiej Skepskiej, czasem w którymś kościele znaleziono obraz M. B. Częstochowskiej w typowym wykonaniu warsztatów obraz-

niczych. Zbiór rzeźby religijnej, znajdujący się w Muzeum w Płocku (zresztą bardzo interesujący), na tym miejscu pomijam, gdyż okazy przeważnie nie posiadają metryk, a według informacji mają pochodzić z terenu kurpiowskiego. Na uwagę zasługuje jeszcze rzeźba ludowa wyobrażająca leżącego Chrystusa (w kościele parafialnym w Kobylnikach, pow. Płock),



Ryc. 32. Duży dzbanek o zielonej polewie. Wyk. Franciszek Matliński z Parowa k. Płocka. Płock, Muzeum. Ryc. 33. „Krakowiak“ — garnek. Wyk. Antoni Kiński z Płońska.

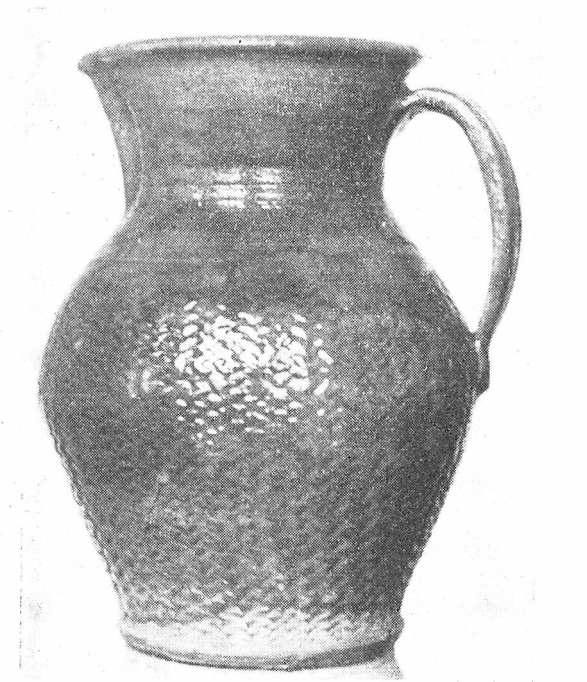


Ryc. 34. Dzbaneł o polewie dwukolorowej: kremowej i brązowej. Wyk. Józef Grabowski z Parowa k. Płocka. Płock, Muzeum. Ryc. 35. Dzbaneł o polewie zielonej. Wyk. Jan Wierzbicki z Płocka. Płock, Muzeum

anotowana w czasie inwentaryzacji zabytków przez Dział Inwentaryzacji Zabytków Państwowego Instytutu Sztuki (ryc. 29).¹⁰

¹⁰ W 1952 roku na terenie Mazowsza Płockiego prowadził inwentaryzację Dział Inwentaryzacji Zabytków Państwowego Instytutu Sztuki. W toku prac anotowano również niektóre zabytki sztuki ludowej.

Zebrane w ciągu pięciodniowego objazdu materiały nie dają oczywiście pełnego obrazu sztuki ludowej Mazowsza Płockiego, jednak zebrana tu garść wiadomości zawiera pewne dane orientacyjne, które mogą okazać się pożyteczne dla badaczy, chcących w przyszłości prowadzić badanie na tym terenie.



Ryc. 36. Dzbaneł polewany brązową glazurą. Wyk. Stolarski z Gostynina. Płock, Muzeum. Ryc. 37. Dzbaneł o polewie dwukolorowej: białej i jasnozielonej. Wyk. F. Matliński z Parowa k. Płocka, Płock, Muzeum.



Ryc. 1. Kobieta w krynolinie z poł. XIX w. Nr inw. 165.
Wym. klocka: 12 × 21, drzewo lipowe.

W zbiorach Muzeum Mazurskiego w Olsztynie znajdują się cztery klocki, które służyły jako formy do wytłaczania ciasta na pierniki. Trzy z nich są dwustronne. Klocki te pochodzą z byłego Muzeum w Pasłęku. Być może, wykonano je kiedyś w pasłęckiej wytwórni pierników, gdyż tam, podobnie jak w wielu innych miastach Pomorza wschodniego, np. w Malborku, Elblągu, Królewcu czy Gdańsku, przemysł piernikarski istniał od kilkuset lat.

O wypieku pierników na większą skalę już w początkach XVII wieku mówią nam pasłęckie akta miejskie. Znajdujemy tam wzmiankę z r. 1620¹ o tym, że w handlu spotyka się w tym czasie mało miodu, gdyż jest on dostarczany w większych ilościach piekarniom do wypieku pierników. O istnieniu tego przemysłu w w. XVII świadczą także pochodzące z tego czasu formy piernikarskie, ofiarowane w r. 1913 przez pasłęcką firmę Zachowskiego stowarzyszeniu naukowemu „Coppernicus Verein“ w Toruniu². Jak wysoką jakością odznaczały się wyroby pasłęckie dowodzi fakt, że wspomniana wytwórnia pierników była pod koniec XVIII w. nadwornym dostawcą księcia Fryderyka pruskiego³.

Wytwórnia pasłęcka przetrwała do pierwszej, a może nawet do drugiej wojny światowej. Zapewne pod koniec swego istnienia unowocześniła sposób wypieku swoich ciast, podobnie jak to uczyniły pokrewne firmy toruńskie. Modernizacja polegała na zastosowaniu sztańc metalowych, przy pomocy których systemem maszynowym można było w krótkim czasie wytłoczyć znaczną ilość pierników. Bezużyteczne już, drewniane,

¹ J. Conrad: Zur Geschichte der städtischen Verwaltung von Pr. Holland im Jahre 1620, s. 466.

² St. Dąbrowski: Dawne pierniki toruńskie. „Rocznik XXXIII Tow. Nauk w Toruniu“ s. 331. Obecnie wspomniane tu formy piernikarskie z Pasłęka znajdują się w zbiorach Muzeum w Toruniu.

³ jw. s. 331.

PASŁĘCKIE

FORMY

PIERNIKARSKIE

CECYLIA VETULANI

misternie rzeźbione formy przeszły jako zabytek do zbiorów muzealnych.

Formy piernikarskie, dzięki artystycznemu wykonaniu i szerokiemu rozpowszechnieniu, stanowią poważną pozycję w dorobku rzemiosła artystycznego czasów minionych. Rozwój zdobnictwa pierników, zapoczątkowany u schyłku średniowiecza, postępuje równoległe ze wzrostem zamożności miast i rozwojem rzemiosła cechowego. Szczytowy rozkwit sztuki piernikarskiej przypada na okres baroku. Właściwie temu stylowi bogactwo zdobień przyjmuje się również w formach używanych do wytłaczania pierników. Odznaczają się one bujnym ornamentem oraz wyzyskaniem szczegółów do celów dekoracyjnych. Barokowe tradycje zdobnicze przetrwały w formach piernikarskich do chwili, kiedy formy drewniane zostały wyparte przez żelazne sztańce do wytłaczania mechanicznego.

Pięknie wykonane pierniki stanowiły ongiś ozdobę królewskich jarmarków i większych odpustów. Dostępne były jednak wyłącznie dla sfer najzamożniejszych; plebs miejski i chłopci mogli się jedynie przyglądać bogatym kramom piernikarzy, gdyż zakup kosztownego pieczywa przekraczał ich możliwości finansowe.

Pierniki mieszczaństwo często składało w darze panującym i możnowładcom. W takich wypadkach obrotu mieszczańskie, aby dogodzić gustom swych możnych protektorów, do wyrobu form piernikarskich angażowali niekiedy znanych szyceży. Koszty wykonania takich form wyrównywał sobie piernikarz częściowo przez podwyższenie ceny pieczywa z nich wytłaczanego, częściowo zaś dochodami z innych wyrobów, wypiekanych z form, które wycinali mniej wybitni artyści. Szyceże ci rekrutowali się częściowo spośród czeladników przygotowujących się do zawodu piernikarza. Wśród nich byli zarówno z dawna



Ryc. 2. Na odwrocie ryc. 1. Madonna Immaculata. *tka Boża w stroju dworskim — w krynolinie z XVIII w.*



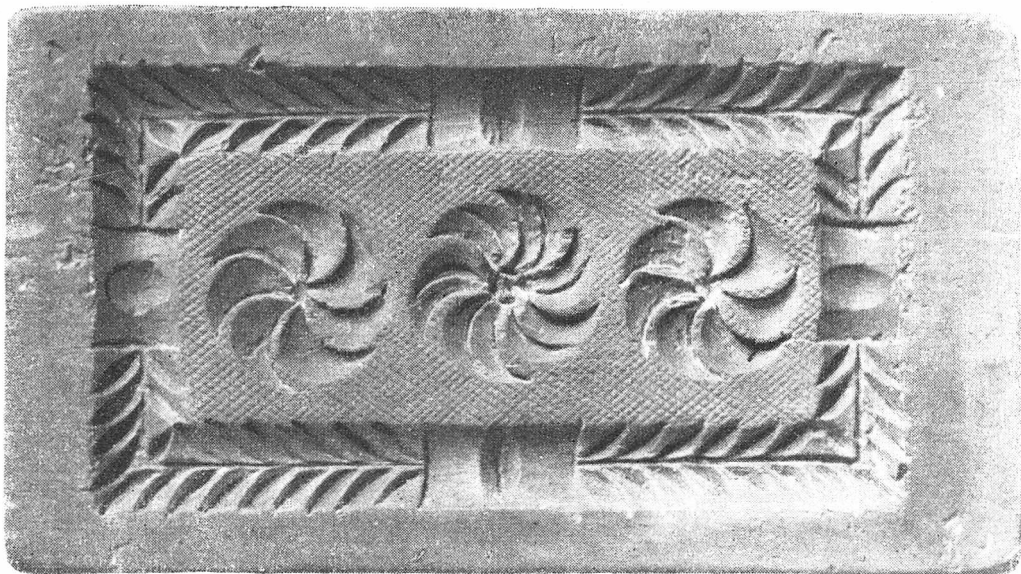
Ryc. 3. Pruski artylerzysta na koniu. Data: „1793“, inicjały: „M.B.“ Nr inw. 167. Wym. klocka: 16×25,5, drzewo lipowe.



Ryc. 4. Herb Torunia. Nr inw. 166. Wym. klocka: 12,5 × 19,5, drzewo lipowe.



Ryc. 5. Na odwrocie ryc. 4. Herb Torunia.



Ryc. 6. W prostokątnej ramce z kłosów zboża (podobnie jak w formie na ryc. 7) — trzy rozety na tle pokrytym drobną kratką. Nr inw. 164. Wym. klocka: 13 X 25, drzewo lipowe.

osiadli mieszczenie, jak i świeżo do miasta przybyli włościanie, którzy mogli wносить do wyrobu form piernikarskich pewne elementy sztuki ludowej.

Tematy form piernikarskich były zawsze bardzo różnorodne i często aktualne. Treścią form piernikarskich w Polsce, podobnie jak i w innych krajach europejskich, była do końca XVIII w. szlachta i jej życie, a także tematy religijne. W wieku XIX, z chwilą dojścia do głosu mieszczaństwa i w związku ze stopniowym uwłaszczeniem włościan, tematyka naszych form piernikarskich obejmuje sferę zainteresowań miast, miasteczek i wsi. Piernik staje się artykułem bardziej popularnym, jego forma, z racji przeznaczenia dla mniej wybrednego odbiorcy, jest już mniej wyszukana.

W północno-zachodniej Polsce często spotykanym motywem na formach do pieczenia pierników był

herb miasta Torunia, znanego ze swych doskonałych wyrobów. Używały go również wytwórnie znajdujące się w innych miastach. Dopiero w r. 1821 prezydent policji w Królewcu zabronił obcym wytwórcom posługiwania się godłem Torunia⁴.

Tradycje dawnych wyrobów piernikarskich o tematyce związanej z kultem podtrzymywały czas jakiś tzw. „Mikołajki“, pierniki nie wyszukane w formie, z naklejonymi barwnymi obrazkami, z lukrowanym ornatem i pastorałem. Obecnie i one idą w zapomnienie.

Przechowywane w Muzeum w Olsztynie formy z Pastęka stanowią interesujący przyczynek do poznania tej gałęzi twórczości artystycznej.

⁴ jw. s. 268—9.

Fot.: Muzeum Mazurskie w Olsztynie



Ryc. 7. Na odwrocie ryc. 6. Herby Torunia.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W WYSOKIEM MAZOWIECKIEM

ZOFIA CIEŚLA - REINFUSSOWA

Staraniem Referatu Kultury przy Powiatowej Radzie Narodowej w Wysokiem Mazowieckiem została zorganizowana w początku października 1952 r. pokonkursowa wystawa sztuki i rękodzieła ludowego, obejmująca eksponaty z dwóch powiatów: Wysokie Mazowieckie i Bielsk Podlaski.

Główną część wystawy stanowił dział tkanin, na który złożyły się wyroby wełniane i lniane oraz części stroju ludowego. Wśród tkanin wysuwały się na pierwszy plan materiały dekoracyjne, przetykane, typu tzw. „radiuszek“, zazwyczaj dwukolorowe, wykonane całkowicie z lnu, z wełny, bądź z lnu i bawełny, lub z lnu i wełny. Wszystkie te tkaniny miały wzory geometryczne, ułożone z drobnych kwadratów czy prostokątów, zbudowane na zasadzie szachownicy lub przenikających się kręgów. Wzdłuż boków dłuższych biegła zwykle bordiura o motywie układającym się z poziomych żeberek.

Zestawienia kolorystyczne tkanin dekoracyjnych były dość różnorodne, np. biały z niebieskim lub zielonym, czerwony z zielonym, niebieski z ciemnoczerwonym itp. Bardzo często stosowano połączenie lnu białego z szarym. W tej grupie tkanin sąd konkursowy wyróżnił narzutę (100 x 170 cm) utrzymaną w kolorach złotawożółtym i głębokiego brązu, zrobioną przez Lubę Onufnik z Hołodów (pow. Bielsk Podlaski).

Obok dekoracyjnych, znalazły się na wystawie również tkaniny użytkowe, jak ręczniki, bielizna stołowa i pościelowa, oraz materiały ubraniowe. Wykonane one były przeważnie splotem płótna lub rzadkowym. Wśród bielizny stołowej zdarzały się czasem tkaniny przetykane. Bielizna pościelowa tkana była w drobną kratkę, powstałą z krzyżujących się na białym tle czerwonych lub niebieskich nici osnowy i wątku.

Z materiałów ubraniowych pokazano jedynie tkaniny lniane na zapaski i spódnice kobiece. Były to przeważnie materiały tkane w dwubarwną kratkę np. w kolorze pomarańczowym i zielonym lub czerwonym na tle granatowym.

Spośród ubiorów ludowych na wystawie znalazło się kilka kompletów strojów kobiecych (męskich nie udało się znaleźć w terenie), przeważnie pochodzących ze wsi Hołody (pow. Bielsk Podlaski); stanowią one własność Michała Kuderskiego. Na komplet stroju kobiecego składał się: krótki kaftan z długimi rękawami, wykonany z fabrycznego sukienka w kolorze buraczkowym czy czarnym, obszyty wzdłuż rozcięcia na przodzie, kieszeniach i mankietach, oraz nad fałdka-

mi w pasie czarnym aksamitem; spódnica lniana, tkana w kratkę lub, rzadziej, w wążutkie paseczki; zapaska tybetowa gładka lub lniana w kolorowe drobne prążki, ozdobiona u dołu czarną krepinką lub koronką. Pokazano również, jako uzupełnienie stroju, czepki noszone dawniej przez mężatki. Czepki, zachodzące głęboko na uszy, były wykonane z kupnego czerwonego materiału bawełnianego, a wokół twarzy ozdobione były wążutką białą ryżką gufrowaną, naszytą pojedynczo lub podwójnie, czasem nawet potrójnie.

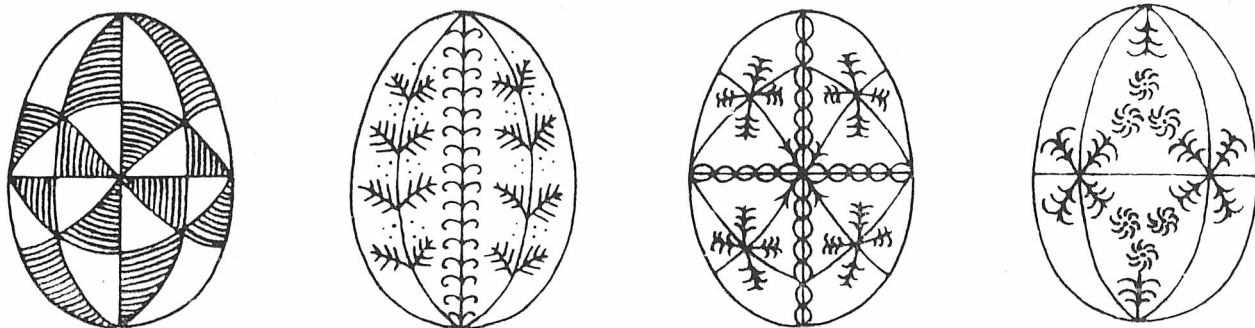
Obok kompletów stroju wystawiono też kilka koszul z samodzielnego płótna, kobiecych i męskich, które zarówno krojem jak i zdobnictwem nawiązywały wyraźnie do ubiorów ruskich. Niektóre koszule ozdobione były na gorsie, przy ramionach i na mankietach haftem białym lub kolorowym. Haft biały wykonany był ścięciem płaskim, kolorowy zaś płaskim, krzyżykowym lub tzw. „przewlekany“. Hafty krzyżykowe i przewlekane, o wzorach geometrycznych, były utrzymane w kolorach czerwonym i czarnym. Wśród haftów wykonanych ścięciem płaskim występuje większa różnorodność kolorów, oprócz motywów geometrycznych spotyka się także wzory roślinne.

Podobne hafty jak na koszulach zdobiły również węższe boki ręczników.

Oprócz haftów występują na terenie obu powiatów koronki szydełkowe, używane głównie do wykończania brzegów ręczników i obrusów, oraz wyroby siatkowe — serwety i firanki, wiązane z lnianych nici i wyszywane w różne wzory grubą nitką bawełnianą. Za wyroby siatkowe wyróżniona została na konkursie Janina Chońska z Lizanowej w pow. Wysokie Mazowieckie.

Z innych działów zdobnictwa ludowego pokazano na wystawie pisanki wykonane przez Lucynę Arcichowską z Siemiatycz i Kazimierza Nierodę ze wsi Rudka w pow. Bielsk Podlaski. Pochodzące z obydwu miejscowości pisanki zostały na wystawie zmieszane, wskutek czego nie umiano później określić dokładnie ich autorstwa. Pisanki, wykonane techniką woskową, dzieliły się na dwie grupy: jedną o wzorze opartym na kresce, powstałym przy użyciu lejkowatego pisaka, i drugą o wzorze złożonym z grubych kropek i przecinków, robionych przy pomocy główki od szpilki.

W pisankach z grupy pierwszej, nawiązujących do pisanek zachodniopodlaskich, występował południkowy lub, częściej, siatkowy podział bryły, w którym po-



Ryc. 1. Pisanki wykonane przy pomocy pisaka lejkowatego. Powiat Bielsk Podlaski. Rys. P. Burchard.

wierzchnia jajka dzieliła się na większą lub mniejszą ilość trójkątów sferycznych. Pola uzyskane z podziału wypełnione były najczęściej zaznaczonymi schematycznie motywami roślinnymi. Pod względem kolorystycznym pisanki te przedstawiały się dość bogato. Oprócz dwukolorowych (biały wzór na barwnym tle), na wystawie znalazły się również okazy o wzorze trój- lub czterokolorowym.

Druga grupa pisanek, zarówno w ogólnej kompozycji jak i w doborze motywów, przypominała pisanki augustowskie. Podstawowymi wzorami zdobniczymi w tej grupie były rozety złożone z przecinków i kropek, połowy rozet, wachlarze lub wieńce. W kompozycji ornamentu na bryle podkreślone były przede wszystkim obydwie bieguny. Przestrzeń między nimi wypełniał pas, obiegający jajko poprzecznie wzdłuż największej wypukłości, lub dwa motywy ośrodkowe w układzie medalionowym. Wzory bardziej skomplikowane występują tu rzadko. Pisanki tej grupy były na ogół dwukolorowe (biały wzór na tle brązowym, czerwonym, czarnym). Dwie z nich na białej skorupie jajka miały wzór wykonany woskiem barwionym brązowo, tworzący rodzaj wypukłego reliefu.

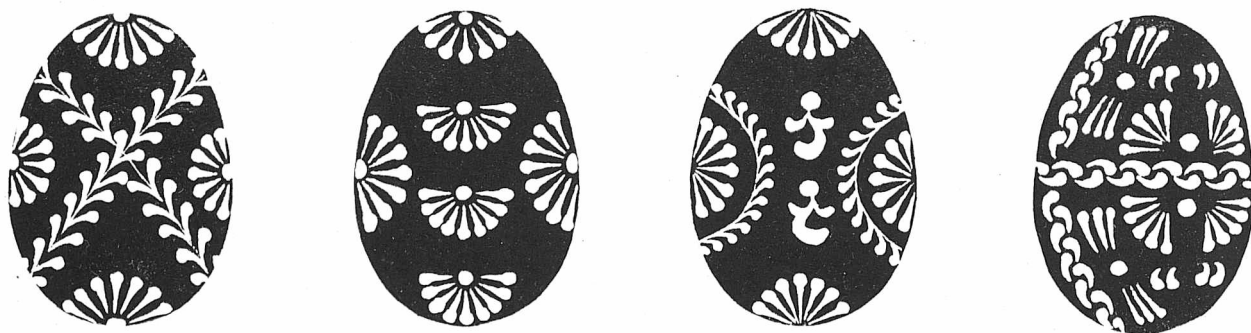
Poza dużą ilością tkanin, kilku ubiorami i kilkunastu pisankami, znalazły się na wystawie dwa rzeźbione w drzewie niedźwiedzie, wykonane przez Józefa Janowskiego (wieś Dąbrowa-Dzięciel, pow. Wysokie Mazowieckie), kilka glinianych naczyń bez metryk, użytych do dekoracji, wyroby plecione z wikliny, nadesłane przez oddział CPLiA w Siemiatyczach, wykonane w miejscowości Mystki-Rzym w pow. Wysokie Ma-

zowieckie, oraz wyroby ze słomy prasowanej i barwionej, jak kasetki, futerały na grzebień itp., wykonane przez Jerzego Juszcuka (wieś Krzywa, pow. Bielsk Podlaski).

Całość wystawy sprawiała wrażenie pokazu zorganizowanego w pośpiechu, bez dokładniejszego rozpoznania i wysondowania terenu. Materiał, który miał reprezentować dorobek artystyczny ludności zamieszkującej dwa powiaty, w rzeczywistości został zebrany zaledwie w 15 miejscowościach, i to w sposób dość przypadkowy, nie dający dostatecznego pojęcia o rzeczywistym stanie sztuki ludowej na tym terenie. Również dział tkactwa, mimo że najobszerniejszy, miał w ekspozycji duże luki, jak np. brak tkanin dwuosnowowych, wyrabianych tam dość powszechnie (m.in. w Brańsku, który pod tym względem stanowił ważny ośrodek).

Ekspozycja wystawy, uwarunkowana ciasnotą lokalu, nie ułatwiała zwiedzającym korzystania ze zgromadzonych materiałów. Stłoczonych przedmiotów nie zapatrzone w objaśnienia ani napisy orientacyjne. Na metrykach zaś umieszczonych przy eksponatach nie określono, czy podane nazwiska odnoszą się do wytwórców czy do właścicieli.

Pewne usterki wystawy nie wyniknęły jednak z winy organizatorów. Częściowo spowodowane one zostały trudnościami komunikacyjnymi, częściowo zaś tym, że ludność obu powiatów, spotykając się z tego rodzaju akcją po raz pierwszy, nie poparła należycie piśnierskich wysiłków organizatorów.



Ryc. 2. Pisanki wykonane woskiem przy pomocy główki od szpilki. Powiat Bielsk Podlaski. Rys. P. Burchard.

WYSTAWA „TRACTWO ŚWIĘTOKRZYSKIE“ W KIELCACH

MARIA PRZEŹDZIECKA

Wystawa kielecka, zorganizowana przez Wydział Kultury i Sztuki Prezydium WRN, otwarta została w salach Muzeum Świętokrzyskiego dnia 11.XII.1952.

Komisja eliminacyjna wytypowała na wystawę blisko 60 eksponatów wypożyczonych z terenu, w tym 23 zapaski, 19 „dywanów“, szereg krajek oraz części strojów kobiecych i męskich. Materiał ekspozycyjny rozmieszczono w trzech salach. U wejść do sal znajdowały się napisy wyjaśniające, że pierwsza sala obejmuje tkactwo ośrodka opoczyńskiego, druga — mirzeckiego, trzecia — świętokrzyskiego.

Ekspozycje ośrodka opoczyńskiego ograniczały się jedynie do wyrobów dostarczonych przez Spółdzielnię Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Opoczynianka“. Lakoniczne metryczki „CPLiA Spółdzielnia Opoczynianka“ nie wyjaśniały należycie pochodzenia tkanin, gdyż w wypadku skupu lub produkcji chałupniczej miejsce pochodzenia tkaniny niekoniecznie pokrywa się z siedzibą Spółdzielni. Ponadto dobór eksponatów był tu niezbyt szczęśliwy, wywołując niesłuszne wrażenie, że charakterystyczną cechą tkanin tego ośrodka jest przede wszystkim szerokie zastosowanie barwy żółto-pomarańczowej, która występuje jako tło we wszystkich pokazanych zapaskach (z wyjątkiem jednej, utrzymanej w kolorach wiśniowym i czarnym) i dominuje w kraciakach. Kolor żółto-pomarańczowy, jako „łowicki“, rozpowszechnił się w tkaninach opoczyńskich dopiero w okresie międzywojennym, kiedy pod wpływem mody łowickiej pojawiają się w Opoczyńskim barwy jaśniejsze, bardziej jaskrawe, a pola pasów rozszerzają się. Na przełomie wieków XIX/XX pasiaki opoczyńskie były mniej barwne, tło miały przeważnie „pąsowe“ (cynober), pokryte drobnymi prążkami lub bogatszymi pasami o większej ilości kolorów, które jednak były ciemniejsze od obecnych, bardziej stonowane i ułożone raczej w drobne prążki. Występowały tu również pasiaki dwukolorowe, pochodzące ze wschodniej części powiatu, zestawione z kolorów ciemnych. Wśród pokazanych tkanin przeważają proste pasiaki. Z innych znalazły się tu jedynie 2 „dywany“ przetykane „w koziołki“ i 2 narzuty — kraciaki. Ponadto wystawiono opoczyńską sukmanę męską, przepasaną plecionym pasem wełnianym w kolorze pomarańczowym w podłużne pasy zielono-fioletowe, oraz dwa stroje kobiece. Nie uwzględniono na wystawie materiałów ubraniowych, tkanych w delikatną kratkę o dwukolorowej osnowie ułożonej w pasy równej szerokości, oraz szeregu innych tkanin. Byłoby niewątpliwie bardziej celowe, zamiast siedmiu prawie identycznych zapasek na tle żółto-pomarańczowym, dać przegląd okazów bardziej różnorodny pod względem technicznym i ilustrujących dorobek tkactwa opoczyńskiego w rozwoju historycznym; oczywiście ko-

nieczne byłoby w tym wypadku wyjście poza magazyny CPLiA.

Wystawione w sąsiedniej sali okazy tkactwa pochodzące z ośrodka mirzeckiego (w którego zasięg wchodziły wsie: Mirzec, Zbijów, Trębowiec, Jagodne, Niemirów) były bardziej różnorodne. Znalazły się tu jednak również tkaniny z ośrodka świętokrzyskiego, jak np. zapaski z Dyminy, Masłowa i Krajna. Zapaski ośrodka mirzeckiego reprezentowała jedynie czarna zapaska w białe prążki poprzeczne, pokazana wraz z całym strojem kobiecym. Prawdopodobnie do tego terenu można też zaliczyć drugą zapaskę, ze Świeraszczyn. Ponadto pokazano szereg wąskich krajek (1,5 — 2,5 cm) w podłużne, przeważnie drobne paski w kolorach: zielonym, pomarańczowym, żółtym, czerwonym, różowym, fioletowym, niebieskim, brązowym i czarnym — pochodzących z Jasięca i w podobnych kolorach, ale z przewagą ciemnych, ze Zbijowa Dużego. Siedem „dywanów“ z ośrodka mirzeckiego z braku miejsca znalazło się w sali tkactwa świętokrzyskiego. Były to „dywany“ pasiaste pochodzące z następujących miejscowości: Mirzec Poduchowny, Trembowiec (gm. Mirzec) i Wola Solecka (gm. Solec). „Dywany“ te, zszywane z dwóch płatów, tkane są przeważnie splotem rządkowym wełną na lnianej osnowie. Podzielić je można na 3 grupy:

- 1) Proste pasiaki dwu- i trzykolorowe, o pasach równej szerokości 5—8 cm w kolorach czerwonym i czarnym lub czerwonym, zielonym i granatowym, pochodzące z Woli Soleckiej (Lasota, ur. w 1893 r.), Mirca Poduchownego (Anna Kossowska) i Trembowca (Józef Kreczar, ur. w 1930 r.).
- 2) Pasiaki czerwono-czarne, wzbogacone kompozycyjnie i kolorystycznie wąskimi pasmami barwy zielonej lub żółto-pomarańczowej i piaskowej, z miejscowości: Mirzec Poduchowny (Anna Kossowska) i Trembowiec (Łucja Dzik, ur. w 1920 r.).
- 3) Stare „dywany“ — pasiaki z Woli Soleckiej. Jeden — czarno-biały z 1902 r., tkany przez Rozalię Kucharską splotem rządkowym z białego lnu i czarnej wełny. Drugi — „modro“-biały z 1913 r., wykonany przez Wiktorię Soboń z białego lnu i granatowej wełny splotem rządkowym odwracającym. Granatowe pasy szersze podzielone są tu wiązkami złożonymi z wąskich (1/2 cm) pasków białych i granatowych prążków na 1 lub 2 nitki.

Tkactwo ośrodka świętokrzyskiego reprezentowane było przez 11 zapasek z miejscowości: Masłów, Bieliny, Krajno, Dyminy i Łączna oraz przez 4 tkaniny Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Bodzentynie — wszystkie w drobne prążki czarne o różnym rytmie, na czerwonym tle. Zapaski wszyte były w szerokie krajki (3—4,5 cm). Szereg takich krajek

w drobne podłużne prążki barwne (granatowe, niebieskie, żółte, czerwone, zielone, brązowe, czarne, białe i szare), pochodzących ze wsi Bieliny, umieszczono w oddzielnej gablotce.

Wystawa kielecka, mająca na celu dokonanie przeglądu tkactwa ludowego tego terenu oraz wytypowanie okazów najbardziej wartościowych, ze względu na dobór materiału częściowo tylko spełniła swoje zadanie.

Sąd konkursowy przyznał następujące nagrody: Anieli Karyś i Katarzynie Woś (Dyminy), Anieli Michta (Masłów), Łucji Dzik (Trembowiec). Ponadto Ministerstwo Kultury i Sztuki zakupiło tkaniny wykonane

przez Annę Kossowską z Mirca oraz Rozalię Kuchar-ską z Woli Soleckiej.

Ekspozycja wystawy prosta, bez oprawy plastycznej, trochę monotonna przez jednakowy układ eksponatów („dywany“ na ścianach, zapaski i stroje wzdłuż ścian na stojakach), co w rezultacie doprowadziło do pewnego przemieszania wystawionych tkanin. I tak np. „dywany“ mirzeckie, wobec braku miejsca na ścianach sali obejmującej tkactwo mirzeckie, znalazły się w sali następnej, wskutek zaś małej ilości zapasek mirzeckich umieszczono wśród nich zapaski świętokrzyskie. Nieodpowiednie wydaje się też użycie jako elementu dekoracyjnego krzesel stylowych.

VII POWOJENNY KONKURS SZOPKI KRAKOWSKIEJ

ZOFIA BARBARA GŁOWA

W dniu 23 grudnia 1952 r. odbył się siódmy po wojnie konkurs na najpiękniejszą szopkę krakowską, zorganizowany, jak w latach ubiegłych, przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Do konkursu zgłoszono 29 szopek (w roku ubiegłym — 34). Przeważały szopki średniej wielkości, jedno lub dwupiętrowe; większość stanowiły trzywieżowe, kilka było pięciowieżowych, a wśród małych — kilka dwuwieżowych. Wieże boczne szopek mają przeważnie zakończenia gotyckie, środkowe zaś — gotyckie lub barokowe (kopuły). W małych szopkach wieże nakryte są daszkami ostrosłupowymi lub stożkowatymi.

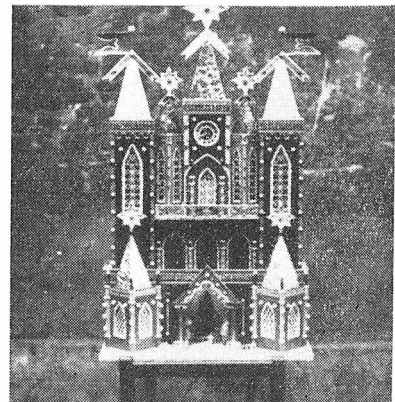
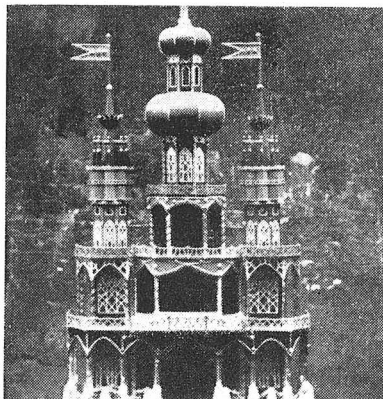
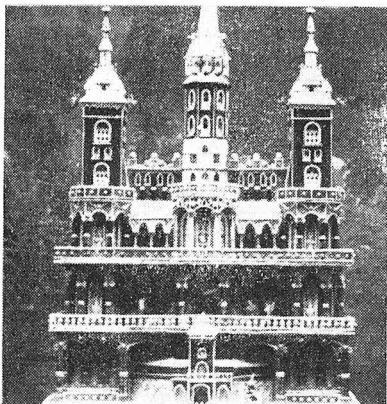
Poziom szopek był, podobnie jak w roku poprzednim, wyrównany. Nie znalazła się ani jedna szopka, która odbiegałaby formą od tradycyjnej szopki krakowskiej. Całość sprawiała wrażenie pewnej monotonii.

Dwie pierwsze nagrody na konkursie otrzymali Aleksander Kudłek i zdobywca pierwszej nagrody w roku poprzednim, Waław Morys.

Szopka Waława Morysa (ryc. 1), średniej wielkości, dwupiętrowa, ma trzy wieże barokowe, przestrzeń zaś

między nimi wypełniona jest motywem z Sukiennic krakowskich (tutaj Morys poszedł za przykładem Z. Dudzika, który w szopce z konkursu 1951 wypełnił przestrzeń między wieżami również tym samym motywem). Wnękę dolną wypełnił Morys konstrukcją skomponowaną z połączonych motywów Bramy Floriańskiej i Barbakanu, co, ze względu na ich proporcje i logikę konstrukcji całości, stanowi niewątpliwie błąd. Z tego rodzaju błędami spotykamy się u Morysa nie po raz pierwszy. Wystarczy przypomnieć jego szopkę z konkursu w roku 1949, w której na balustradzie pierwszego piętra umieścił jako dekorację sylwetkę zamku i katedry wawelskiej. W ostatniej szopce Morysa zbyt silnie zaznaczony został wysrebrzonymi balustradami poziomy podział budynku, wskutek czego sprawia ona wrażenie płaskiej.

Drugą z dwóch pierwszych nagród otrzymał, jak już wspomniałam, Aleksander Kudłek. Szopka jego (ryc. 4), którą zaliczyć można raczej do średnich, ma trzy wieże z zakończeniami gotyckimi, z tym, że dwie wieże boczne pokryte są stożkowatymi daszkami, wieża środkowa zaś wzorowana jest na gotyckiej wieży



Ryc. 1. Szopka krakowska. Wyk. Waław Morys. Ryc. 2. Szopka krakowska. Wyk. Jan Doniec. Ryc. 3. Szopka krakowska. Wyk. Zygmunt Ludwik. Fot. R. Reinjuss

Kościół Mariackiego w Krakowie. Przestrzeń między wieżami wypełnia wnęka nakryta gotyckim dachem ze sterczynami, od wewnątrz zaś obramienie jej ma trzy półkolisty wycięcia. Podstawa wnęki, otoczona balustradą, wybiega półkole przed lico. Wewnątrz tej wnęki Kudłek przedstawił apoteozę Planu Sześciolatniego: postać robotnika na postumencie, cyfra „6” na cokole od frontu; tło stanowią ułożone promiennie czerwone sztandary. We wnęce dolnej przedstawione są również postacie robotników. Boki tej wnęki wypełnia draperia, ozdobiona starannie wykonanymi wycinankami, tło zaś — ścianka z pionowych rurek szklanych, napełnionych barwnymi płynami; rurki, oświetlone od tyłu, dają bardzo ciekawy efekt kolorystyczny. Nagrodzona szopka stanowi wielki postęp w stosunku do prac Kudłeka z lat ubiegłych. W 1950 roku wystawił on na konkurs model scenograficzny, który sąd konkursowy odrzucił, następnie — szopkę z naturalistycznie skopiowanymi wieżami Kościoła Mariackiego, odbiegającą od tradycyjnej szopki krakowskiej i nie przedstawiającą wartości artystycznej.

Trzy drugie nagrody otrzymali: Stefan Gotfryd, Jan Doniec i Feliks Mołenda.

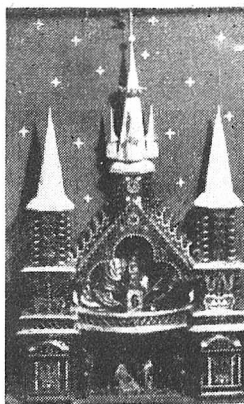
Szopka Stefana Gotfryda jest dwupiętrowa, pięciowieżowa (dwie wieże boczne — gotyckie, środkowa — barokowa), dość mdła w kolorze, pokryta srebrnym staniolem. Jest prawie ściśłą kopią znanej szopki tzw. ezenkierowskiej, publikowanej w książce J. Krupskiego.

Szopka Feliksa Mołendy jest dość duża, trzypiętrowa, o pięciu wieżach równej wysokości (cztery o zakończeniu gotyckim, pięta, środkowa — barokowa). Szopka sprawia wrażenie przeładowanej, tak pod względem architektonicznym jak i kolorystycznym.

Szopka Jana Dońca (ryc. 2) jest dwupiętrowa, z dwiema gotyckimi wieżami bocznymi i trzecią o zakończeniu barokowym. Środek wypełniają ustawione piętrowo coraz mniejsze wnęki, podparte dwoma filarami. Na ogół szopka sprawia wrażenie lekkiej i jest dobra pod względem kolorystycznym. Zarówno konstrukcją, jak i przez zastosowanie różnokolorowych papierów zamiast staniolu, nawiązuje ona do starych szopek z początku okresu międzywojennego.

Z pozostałych na wyróżnienie zasługuje szopka Zygmunta Ludwika, III nagroda (ryc. 3), mała, jednopiętrowa, o pięciu wieżyczkach zakończonych daszkami ostrosłupowymi. Między wieżami bocznymi umieszczona jest galeryjka, a z niej poprowadzone są trzy wieże środkowe. Wnęka na parterze posiada portal z trójkątnym szczytem, podpartym kolumnami; po bokach znajdują się dwie przybudówki o podstawie trójkątnej, wysunięte ku przodowi, nakryte stożkowatymi daszkami. Całość utrzymana jest w kolorach ciemnych, z przewagą fioleto i srebra.

Szopka Władysława Turskiego (ryc. 5), nagrodzona również III nagrodą, jest zbliżona w pewnym stopniu do wystawionej w roku poprzednim. Jest ona dwupiętrowa, o pięciu wieżach gotyckich; na środkowej, najwyższej, umieszczona jest ośmiopromienna gwiazda. Ściany parteru i pierwszego piętra wyklejone są staniolem, w sposób naśladowujący stary mur z cegieł. Na piętrze znajduje się szereg okien o wykroju gotyckim; ściany parteru poszerzają się skośnie ku dołowi.



Ryc. 4. Szopka krakowska. Wyk. Aleksander Kudłek.

Ryc. 5. Szopka krakowska. Wyk. Władysław Turski.

Fot. R. Reinfuss

Parter i piętro sprawiają wrażenie ciężkie i nie bardzo wiążą się z umieszczonymi nad nimi pięcioma lekkimi wieżami.

Wśród szopkarzy wstawiających swe szopki na konkurs nie zabrakło również i Zdzisława Dudzika, parokrotnego zdobywcy I i II nagrody w poprzednich konkursach. Szopka jego, w porównaniu z wystawioną w poprzednim roku, była na znacznie niższym poziomie. Zaliczyć ją można do szopek mniejszych o trzech wieżach (dwie boczne gotyckie, środkowa — barokowa). Kontrast z bogato ozdobioną częścią górną stanowi parter, całkiem prosty, ozdobiony bardzo słabo, utrzymany w mdłym kolorze liliowym.

VII konkurs, poza szopką wykonaną przez Kudłeka, nie przyniósł żadnych nowych pomysłów, ani specjalnie interesujących rozwiązań.

Rozwój szopki jak gdyby zatrzymał się. Nadzieje, że szopka krakowska przeobrazi się w teatrzyk kukielkowy, przeznaczony do wystawiania bajek dla dzieci, również na razie zawiodą. W ostatnim konkursie nie było ani jednego modelu szopki, który by, nawet po pewnych przeróbkach, nadawał się do tego rodzaju przedstawień.

Wciąż, niestety, szopkarze nie podejmują żadnych prób w tym kierunku, lecz tkwią w tradycyjnej formie, która, doszedłszy do punktu szczytowego, nie daje już większych możliwości rozwoju.

Przyczyną pewnego wyjałowienia, które od paru lat obserwuje się w twórczości szopkarzy krakowskich, jest fakt, że szopkarstwo krakowskie dawno już straciło swą pierwotną obrzędową funkcję i podtrzymywane jest obecnie jedynie przez doroczne konkursy.

Odrodzenie i dalszy rozwój szopki krakowskiej możliwy jest jedynie w przypadku związania jej z życiem, przystosowania jej do nowych funkcji, co mogłoby nastąpić przede wszystkim przy przetworzeniu szopki na świecki teatrzyk kukielkowy, nadający się do grania przedstawień w świetlicach szkolnych i przedszkolach.

Otworzy to przed szopkarzami nowe możliwości twórczej pracy i przyczyni się do utrzymania pięknej tradycji, której upadek byłby niewątpliwą szkodą dla polskiej sztuki ludowej.



Polska kultura ludowa poniosła wielką stratę. W grudniu 1952 r. zmarł Andrzej Czarniak Pająk, najlepszy „budarz“ Podhala. Czarniak urodził się w r. 1900 na Pająkówce (Gubałówka) w gminie Kościelisko. Ze strony matki pochodził ze starego góralskiego rodu „budarzy“, mieszkających we wsi Skrzypne. Po ukończeniu szkoły podstawowej w Zakopanem, wstąpił na kurs ciesielstwa w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Pierwsza wojna światowa przerwała Czarniakowi naukę. Ojciec jego, powołany do wojska austriackiego, ginie na wojnie. Skromne gospodarstwo matki na Pająkówce nie może wyżywić rodziny, chłopak więc rozpoczyna pracę zarobkową jako robotnik na budowach. Otrzymał wezwanie do wojska austriackiego w 1918 r. ucieka, jak większość górali, w Tatry na Słowację. Tam, po wielu przygodach, w Juraniowej Dolinie doczekał się zakończenia wojny. Wstępuje natychmiast do formującego się wojska polskiego i zostaje wcielony do 18 kompanii polowej 2 p. saperów. Po ostatecznym zakończeniu działań wojennych powraca do Szkoły Przemysłu Drzewnego i w 1925 r. kończy kurs ciesielstwa.

Równocześnie ambitny, rwący się do życia młody góról wstępuje do sekcji narciarskiej P.T.T. i z zapałem bierze udział w zawodach narciarskich, zdając ponadto egzamin na przewodnika III klasy po Tatrach. Nie zadowalała to jeszcze jego ambicji i zamiłowań. Występuje w amatorskim zespole młodych góról, grających regionalne sztuki i tańczących, nie tylko w Za-

kopanem, lecz i na Śląsku (podczas plebiscytu), a nawet w Warszawie. Nękana biedą graniczącą z nędzą, nie rezygnuje ze swych ambicji. Wstępuje do Państwowej Szkoły Budownictwa na Śląsku, na Wydział Architektury. Po skończeniu pięciu semestrów pragnie kształcić się dalej w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zapisuje się na studia, jednak brak pieniędzy zmusza go do zrezygnowania z marzeń jego życia. Przyjmuje posadę urzędnika w Śląskim Urzędzie Wojewódzkim, sprawując nadzór nad budowami.

W 1930 r. poślubia Bronisławę Gąsienicę Roj Ciulacz, czekającą na niego od 10 lat. Żona jego jest wnuczką słynnego przewodnika Wojciecha Roja.

W 1931 r. zostaje przyjęty do Zarządu Miejskiego w Zakopanem jako urzędnik Technicznego Urzędu Budowlanego i po zdaniu egzaminu administracyjnego otrzymuje uprawnienie do kierowania robotami budowlanymi. Od tej chwili poświęca się ulubionej budarce, jak jego ojcowie i dziadowie, z ojca na syna znani budarze na Podhalu.

Druga wojna światowa zastaje go na tym stanowisku. Mimo grózb okupanta, odmawia wraz z całą rodziną przyjęcia karnkarty „góralskiej“.

Po zakończeniu wojny i powstaniu Państwa Ludowego wstępuje do Miejskiego Oddziału Budowlanego oraz rozpoczyna wykłady w Szkole Przemysłu Drzewnego. Wkrótce zasłynął jako najlepszy znawca budarki drewnianej na Podhalu.

Gdy przystąpiono do budowy Muzeum Lenina, Andrzejowi Czarniakowi przypadła rola kierownika robót. Był jednym z pięciu projektantów Schroniska w Pięciu Stawach Polskich i kierował osobiście całą budową. Projekt schroniska w Pięciu Stawach został подарowany Państwu Polskiemu jako czyn społeczny architektów — miłośników Tatr.

Przez ostatnie dwa lata życia nie pracował już w Urzędzie Budowlanym, poświęcając się całkowicie ukochanej budarce. Z ramienia PTTK kierował budową schroniska na Hali Gąsienicowej oraz wykończył budowę schroniska w Pięciu Stawach. Nie szczędził na tę ciężką pracę swych sił. Mimo rozwijającej się choroby, ostatniego lata trzydziestki parę razy wychodził do Pięciu Stawów przez Zawrat, aby dopilnować budowy schroniska.

Cechowała go świetna znajomość budownictwa drewnianego (nosił się z zamiarem napisania podręcznika drewnianej budarki), świetne wycucie istoty stylu podhalańskiego budownictwa oraz poczucie odpowiedzialności w swoim fachu. Realizując np. projekt najbardziej znanego i sławnego architekta, nie wahał się, o ile uważał, że projektant popełnił kardynalny błąd w stosunku do zasad budownictwa drewnianego, żądać zmiany proporcji (np. dachu), czy innych szczegółów.

Cieszył się przyjaźnią wielu architektów i profesorów stolicy, lecz, mimo serdecznych stosunków z nimi, nigdy nie czuł się kim innym niż był z dziada pradziada — budarzem Podhala.

Pozostawił żonę i dwóch synów, którzy studiują architekturę i jak ojciec chcą poświęcić się podhalańskiej budarce.

Na pogrzeb Andrzeja Pajaka Czarniaka zjechał lud z całego Podhala. Pogrzebano go na starym cmentarzu (cmentarzu zasłużonych) obok jego dziadów.

W. T. G. W.

WARUNKI PRENUMERATY NA ROK 1953:

Prenumerata roczna — 72 zł, półroczna — 36 zł.

Wpłaty za II półrocze przyjmują najpóźniej do dnia 10.VI.1953 r. listonosze oraz placówki pocztowe właściwego rejonu doręczeń, na którego terenie zamieszkuje prenumerator-odbiorca. Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komisowej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

Poprzednie numery dwumiesięcznika „Polska Sztuka Ludowa“ (od nr 6-7-8/48) oraz innych czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać: w księgarni „Domu Książki“, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 7 (która na zamówienie wysyła również czasopisma poza Warszawę za zaliczeniem pocztowym) oraz w kiosku P.I.S., Warszawa, Długa 26 i w kiosku Muzeum Narodowego w Warszawie, Al. Jerozolimskie 3 (sprzedaż na miejscu).