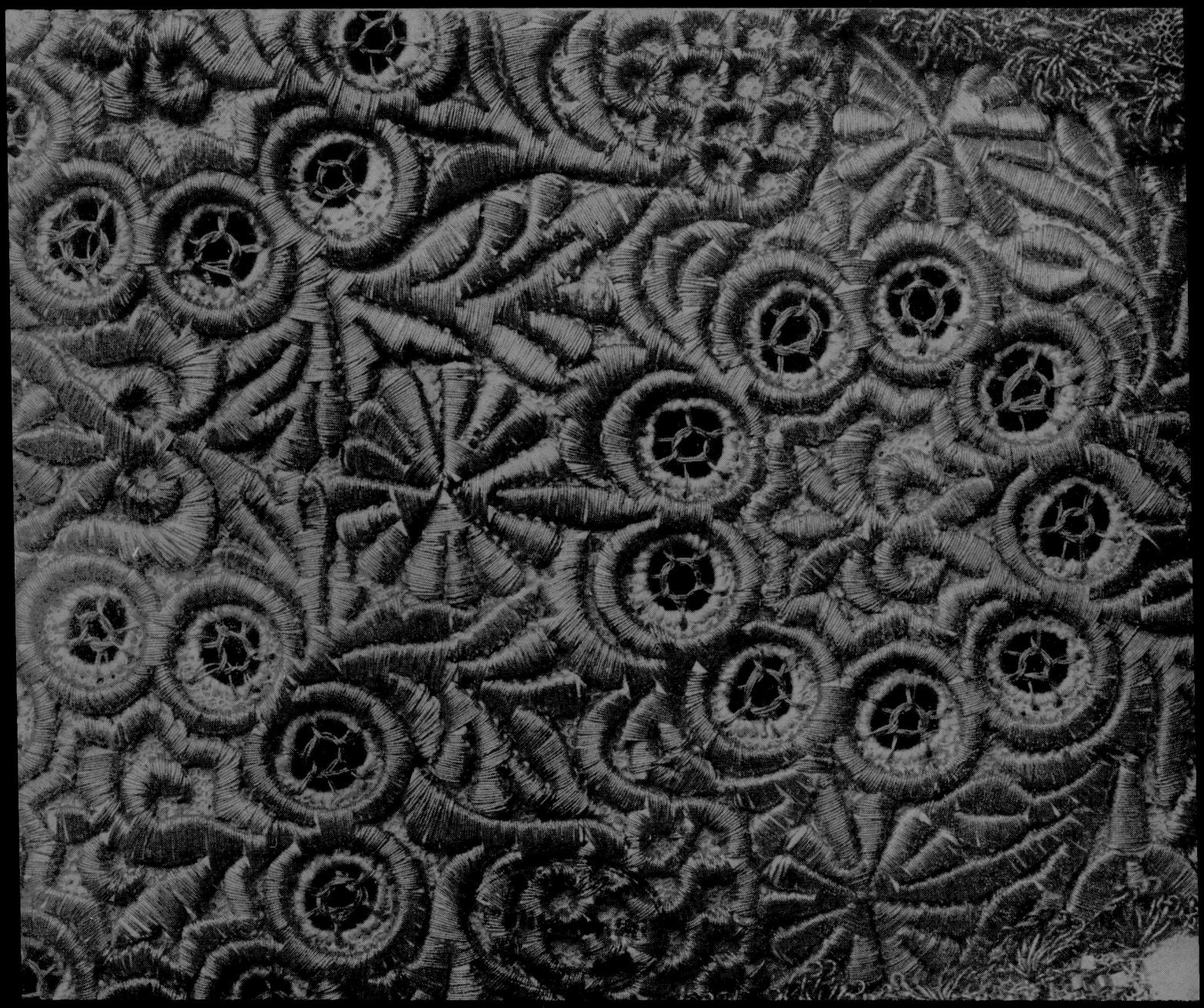
POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 3 ROK VIII 1954

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

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

Adiustacja i korekta: Jerzy Bokiewicz.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

A 1641 II

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

		str.
Stanisława Mrozińska	Na marginesie badań nad kostiumem scenicznym w teatrze Odrodzenia .	131
Eugeniusz Frankowski	Złotogłowie kaszubskie	148
Anna Kowalska Lewicka	Józef Janos, rzeźbiarz ludowy z Dębna	162
Juliusz Zborowski	W poszukiwaniu czorsztyńskiej tradycji	174
Michał Walicki	Ludowy refleks sztuki Callota . .	178
Adam Glapa	Przyczynek do badań etnograficznych i konserwacji zabytków kultury ludowej na Pomorzu Zachodnim	189
Tadeusz Seweryn	Recenzja z książki „Malowane domy" Wandy Borudzkiej	190

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

ROK 1954 MAJ—CZERWIEC NR 3

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1150. Pap. ilustrac. kl. III 120 g, A1 + pap. kred. III kl. 90 g B1 + karton biały III kl. 180 g B1. Nakład 3 000 egz. 5-B-10472
Klisze wykonała Drukarnia Akcydensowa Warszawa, Tamka 3.

Ryc. 1. Człowiek odpoczywający. (J. Muczkowski — Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII w. odbitych, a teraz w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych. Kraków 1849 r.)

NA MARGINESIE BADAŃ NAD KOSTIUMEM SCENICZNYM W TEATRZE ODRODZENIA*

STANISŁAWA MROZIŃSKA

Albertus w stroju, w który go „sam ksiądz pleban ubierał do boju", konfederat maszerujący „strojno, piórno, szabelno", gromady włóczęgów przygotowujących łachmany i kije sękate na „Peregrynację dziadowską", wygłodniali kantorzy, szukający pracy i dzielący się „gomółką" chleba czy sera — cały różnobarwny tłum, zaludniający scenę mieszczańskiego teatru renesansowego, tętni życiem, którego na próżno szukalibyśmy w polskiej twórczości dramatycznej wielu następnych dziesięcioleci i które gorąco pragnęlibyśmy odczytać w naszej dzisiejszej twórczości teatralnej.

Wielkość epoki Odrodzenia przebija z dzieł sztuki tego okresu z nieprzepartą siłą. Prawdę o ówczesnym świecie wyrażał portrecista, utrwalający na płótnie czy w kamieniu rysy swojego modela, i malarz, wprowadzający do obrazu tło pejzażowe, zgodnie z poczuciem perspektywy; prawdę o ówczesnym świecie kolportował szeroko rybałt wędrowny, kantor, żak, sowizdrzał — za kwartę piwa odczytujący przy szynkwasie buntownicze wiersze anonimowego twórcy lub ukazujący komedie pełne rubasznego humoru i ostrej satyry społecznej na prymitywnej scenie w szkole, w karczmie, na jarmarku.

Wyrosły z tego ludu artysta znalazł najściślejszy kontakt ze swymi odbiorcami przemawiając powszechnie zrozumiałym językiem ojczystym, operując realiami znanymi z codziennych doświadczeń, wnoszącymi konkretne treści do charakterystyki postaci i sytuacji ukazanych w utworze — nie uchylał się nawet od zwierzeń, odwołując się do podobnych osobistych przeżyć czytelników czy słuchaczy:

„Tom się tak poniewierał nie blizu po świecie,
Chodziłem lada kędy tak zimie i lecie.
I tak mi sie trafiło dobrze jednym czasem
Do królewskiego dworu, tamżem był podczasem.
Kazano mi nalewać krowom we żłób wody,
Tom sie i sam napijał, zawsze były gody.
Potymech sie jął uczyć grawać na kornecie,
Po polu za świniami, jako dobrze wiecie.
Tom sztuki wyprawował, chodzący za stadem,
Tak w piątek jak w niedziele, zawsze przed obiadem.
Nuż mi w bębny miedziane kołatać kazano,
To mnie częściej po grzbiecie niż w bęben pukano."

Badając rolę i zasięg oddziaływania teatru renesansowego, trudno pominąć zagadnienia plastyczno-inscenizacyjne, w których sprawa kostiumu scenicznego nabiera swoistej wymowy: kostium jest bowiem pierwszą bezpośrednią informacją o człowieku, którego postać sceniczna nasuwa przed oczy widowni.

Używając określenia „kostium sceniczny" w zastosowaniu do teatru współczesnego, mamy na myśli jeden ze składników świadomie i celowo komponowanej oprawy plastycznej przedstawienia. Kostium i rekwizyt uplastycznia ostateczny, zewnętrzny kształt postaci zrodzonej w wyobraźni autora i ukazuje go oczom widza w konkretnych formach i barwach.

---

* *Artykuł ten zawiera fragmenty pracy „Uwagi o kostiumie w polskim teatrze renesansowym", stanowiącej rozdział książki „Teatr i dramat Odrodzenia w Polsce". Książka — złożona do druku w PIW — obejmuje szereg artykułów, opracowanych przez zespół naukowy Sekcji Teatru PIS w ramach przygotowań do Sesji Odrodzenia PAN.*

Redakcja

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Badanie kostiumu scenicznego w teatrze Odrodzenia w Polsce, oparte zarówno o zabytki sztuk plastycznych, jak i literackich tego okresu, potwierdza wnioski literaturoznawców, wynikające z analizy tekstów dramatycznych, a dotyczące charakteru, kierunku rozwojowego i zasięgu oddziaływania teatru.

Dostrzegamy więc żywe, realistyczne środki wyrazu artystycznego w teatrze mieszczańsko-plebejskim, w którym na scenę wchodzi zwycięsko bystra obserwacja życia, realistyczna miara spraw i ludzi, odbicie aktualnych zagadnień polityczno-społecznych, elementy satyry społecznej i obyczajowej. Postać A l b e r t u s a w stroju, w który go „sam ksiądz pleban ubierał do boju", żyła ponad 100 lat na scenie i w wyobraźni ludowej.

Komedia sowizdrzalska i intermedia ukazują człowieka przeniesionego z otaczającego świata na scenę, działającego i wyglądającego tak, jak tego wymagają jego cechy charakteru i tok akcji utworu; kostium i rekwizyt służyć będą realistycznej wymowie dzieła — świadcząc o tym, jak wiele miejsca w życiu ukazanego środowiska zajmowały sprawy związane z powszednim dniem, a umiejętność posługiwania się realiami życia codziennego na scenie mówi o artystycznej kulturze tego teatru.

Dostrzegamy przenikanie treści laickich do dialogu misteryjnego: troskę o „sceniczność" odgrywanego misterium, czytelną nie tylko w ożywieniu akcji dramatycznej, lecz także w dbałości o kostium i rekwizyt i o jasne w tym względzie instrukcje pod adresem realizatorów przedstawienia. Nasycenie dialogu elementami komicznymi jest czymś więcej niż zabawnym uzupełnieniem poważnych misteriów: przypomina o rzeczowych i prostych wymaganiach dnia, o oczywistych reakcjach ludzkich. Występujące postacie ukostiumowane są w sposób równocześnie typujący je i indywidualnie charakteryzujący; do tradycyjnego tekstu liturgicznego przenika anegdota — pasja notowania drobnych ludzkich spraw, które w religijne skupienie wprowadzają radości i smutki doczesnego życia. Pojawiają się na scenie przedmioty — rekwizyty, ułatwiające działanie aktora i świadczące o chęci wywołania złudzenia prawdy życia.

W scenie dworskiej, której zasięg oddziaływania ograniczało wąskie środowisko, dostrzegamy tendencje do monumentalizowania i stylizowania; uniezwyklenie postaci, zjawisk i przedmiotów — w miejsce poznania i przekazania uzyskanej wiedzy. W miarę, jak spolszczone teksty docierały na scenę mieszczańską (I u d i c i u m P a r i d i s), i w nich także pojawiają się intermedia, stanowiące jakieś odbicie twórczości ludowej.

W utworach opartych o twórczość literacką i mitologię starożytną, powstałych w kręgu oddziaływania humanistycznej kultury dworskiej, kostium postaci ze świata antycznego był — jak można wnioskować z nielicznych przesłanek — mało podobny do antycznych wzorów. Kształtował się niezależnie od studium naukowego nad życiem ludów starożytnych i w słabym powiązaniu z twórczością plastyczną, podejmującą tę samą tematykę, a raczej pod wpływem aktualnych wzorów, dostarczanych przez obyczaje dworskie.

Kostium „starożytny", antykizujący, znajdował przede wszystkim zastosowanie w przedstawieniach postaci biblijnych i świętych (niektóre relikty antycznych form znajdujemy w strojach liturgicznych) — scena renesansowa rezygnuje z nich zwolna na rzecz stroju współczesnego.

Zarzucenie symboliki moralitetu i umowności, właściwej zwłaszcza scenie jezuickiej, odbywa się równolegle do przemian organizacyjnych, gdy teatr wyzwala się od swojego protektora i dysponenta, jakim jest Kościół, i staje się samodzielną jednostką organizacyjną; pojawiają się na scenie ubiory i przedmioty, dające świadectwo prawdzie ówczesnego życia[1].

W teatrze Odrodzenia inne więc przesłanki ideologiczne i artystyczne oraz inne środki techniczne decydowały o roli i charakterze kostiumu.

Postacie dramatu liturgicznego, którego akcję określał tekst Ewangelii, ukazywały się w sytuacjach i w kształtach znanych z literatury i plastyki religijnej. Widz odnajdował w nich potwierdzenie swoich własnych wyobrażeń o postaciach i zdarzeniach, utrwalonych w Starym i Nowym Testamencie, a pomysłowość wykonawców dotyczyła trafnego wypowiedzenia podstawowych intencji również poprzez wygląd osób występujących.

Dramat humanistyczny, operujący skomplikowaną metaforą i osnuwający akcję na literackich i mitologicznych wątkach ludów starożytnych, wprowadził postacie znane tylko w wąskim kręgu odbiorców; ukazywany na scenie teatru dworskiego, szukał zapewne jakichś związków z aktualnymi obyczajami dworskimi, o czym świadczą nieliczne przekazy plastyczne i — bardzo skąpe zresztą — wzmianki w tekstach dramatycznych.

Teksty te zawierają na ogół określenia poetyckie, często wyrafinowane, które są świadectwem poziomu kultury i erudycji humanistycznej pisarza, nie mogą być jednak przesłanką ani dla historyka renesansowego teatru, ani dla badacza historii kultury materialnej („Oto dwór starszy, oto lśnią się orężniki, oto osoby jego składne szyki" — jak czytamy w Pentesilei.[2])

Bujnie rozkwitająca komedia sowizdrzalska wnosiła do teatru ludowo-mieszczańskiego tematykę i postacie czerpane z otaczającego życia; liczne wzmianki w tekstach, dotyczące kostiumu i rekwizytu, świadczą, że kostium sceniczny był w tym teatrze po prostu ubiorem uzupełnianym szczegółami ważnymi dla akcji utworu. Wzmianki te są wymowne, obrazowe i sprawiają wrażenie relacji bystrego obserwatora („Jedzie hań jakiś żołnierz w żółtym szarafanie. Czekan w garści, pod piórem, szablisko u pasa" [3].)

Wydobywając z tekstów poszczególnych utworów dramatycznych doby Odrodzenia wzmianki o charakterystycznych szczegółach kostiumu i opisy rekwizytów, spróbujemy zbadać, jak ubiór — jako przedmiot codziennego użytku — zostaje przystosowany do aktualnych potrzeb teatru. Dużą pomoc oczywiście okażą tutaj zabytki sztuk plastycznych okresu.

---

[1] Zagadnienia teatru renesansowego w Polsce omówił szerzej Julian Lewański w referacie wygłoszonym na Sesji PAN poświęconej Odrodzeniu w Polsce. Referat przygotowany został przy współpracy pracowników Sekcji Teatru PIS.

[2] Simon Simonides Bendoński, przekład X. Xawerego Zubowskiego: Pentesilea. Zamość 1518.

[3] Karol Badecki: Polska komedia rybałtowska, Komedia rybałtowska nowa. Lwów, Ossolineum 1931.

Inne zagadnienia wyłaniają się przy próbie rekonstrukcji kostiumów postaci alegorycznych, jak: Nędza, Rozpusta, Śmierć itp. Tekst utworu zawiera wzmianek takich bardzo niewiele i tutaj musimy w większym jeszcze stopniu korzystać z przedstawień plastycznych, a często nawet wysnuwać wnioski z tych tylko ułamkowych danych.

Oczywiście pamiętać będziemy o odmienności wyobrażeń i stylów, cechującej krąg humanistycznej kultury dworskiej, w porównaniu z twórczością ludową, gdzie żywe jeszcze były tradycje Średniowiecza; inaczej więc — zapewne — wyobrażać sobie trzeba diabła czy anioła z dramatu humanistycznego niż z misterium, powstałego w środowisku kościelno-ludowym.

Oddzielnie omówić należy sprawę kostiumu scenicznego w wypadku, gdy przebiera się któraś z postaci za kogoś innego („Mięsopust" — przebranie śpiącego, pijanego Łapikufla za satyra, lub — w podobnej sytuacji — przebranie szołtysa za króla w komedii „Z chłopa król", Pierczyka w „Potrójnym" Cieklińskiego, gdy ze względu na dramatyczny walor tego miejsca akcji i na przejaw swoistego humoru — kostium skupia na sobie szczególną uwagę widza i czytelnika).

Analizę kostiumów rozpoczniemy więc od grupy postaci scenicznych, najczęściej pojawiających się w twórczości dramatycznej polskiego Odrodzenia, jak: klecha, dziad, żołnierz, król. Były to postacie typowe, z których wiele przetrwało w jasełkach ludowych do XIX wieku.

Aktorzy przystosowywali w miarę potrzeb do wymagań sceny ubiór swój, charakteryzujący często indywidualne środki i możliwości właściciela. Ponieważ wzmianki w tekście w jakiś sposób określają często formę, kolor czy rodzaj kostiumu, należy przypuszczać, że usiłowano zachować te cechy, przez autora określone. Nie dysponujemy niestety dość bogatym materiałem źródłowym, który by przekazywał jakieś zmiany dokonywane w tekście dramatycznym, „inscenizowanym" w różnych okolicznościach; nie można jednak zmian takich wykluczać, gdy mamy do czynienia z utworem grywanym w różnych ośrodkach, różnych dzielnicach kraju i przez różne zespoły — zwłaszcza że (np. w komedii „Mięsopust albo tragicomedia"[4]) autor zachęca czytelnika: „Wolno poprawić, co kto lepiej będzie umiał".

W jednej z komedii („Rybałt stary wędrowny" z 1632 r.[5]) biedny kantor z zazdrością tak opisuje krakowskich śpiewaków:

„Mają nawet i sumne giermaki,
Lisie i sobolowe na głowach kołpaki..."—a wyżej nieco:
„Krzyczy przecię, choć nie ma wąsa ani brody...
Giermak aże do dołu, czapka sobolowa,
Postawa niepodlejsza i wytworna mowa."

„Giermak" był to długi, ciemny kaftan, noszony przez klechów czy kantorów prowadzących półświecki tryb życia, posiadających jednak niższe święcenia kapłańskie lub nadzieję na ich uzyskanie.

W innej komedii rybałtowskiej („Synod klechów podgórskich" z 1607 r.[6]) znajdujemy

Ryc. 2. Ogrodnik. (J. Muczkowski — Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII w. odbitych, a teraz w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych. Kraków 1849 r.).

takie określenia kostiumów występujących aktorów (kantor mówi do klechy):

„Wszakże ja mam bekieszkę,
Wy też giermak macie."

A skarga klechy na żaków, którzy śmieją się: „choć też z wodą święconą człek z kropidłem chodzi" — pozwala przypuszczać, że uczestnicy synodu tego rodzaju rekwizyty przy sobie mogli mieć.

Kostiumy sceniczne z tej komedii musiały być mało urozmaicone, skoro w punkcie 11 constitutionis walnego synodu klechów podgórskich czytamy taką parodię na częste w tym czasie ograniczanie ozdób w stroju: „Kto by wyszywany kołnierz u koszuli miał pstro (oprócz koronków), pro poena u Św. Gertrudy na wale ma w kunie dzień siedzieć".

Sprawa kostiumu klechy nabiera szczególnego znaczenia w komediach „Wyprawa plebańska"[7], „Wyprawa ministra na woynę do Inflant", „Albertus z woyny" — gdy chodzi o przebranie klechy za żołnierza.

Temat ten nie zrodził się w wyobraźni artysty poszukującego oryginalnej fabuły utworu; pojawił się w komedii sowizdrzalskiej jako echo aktualnych wydarzeń politycznych. Mianowicie w drugiej połowie XVI w. zaostrzył się spór między szlachtą a duchowieństwem o uczestnictwo kleru w wydatkach na obronę granic kraju. W rezultacie kategorycznej odmowy, złożonej przez biskupów na sejmie w 1564 r., podczas obrad nad zdobyciem funduszów na wojnę w obronie zaatakowanych Inflant — król pod naporem powszechnej opinii wydał dekret, mocą którego duchowni obowiązani byli dostarczać żołnierza z posiadanych sołectw.

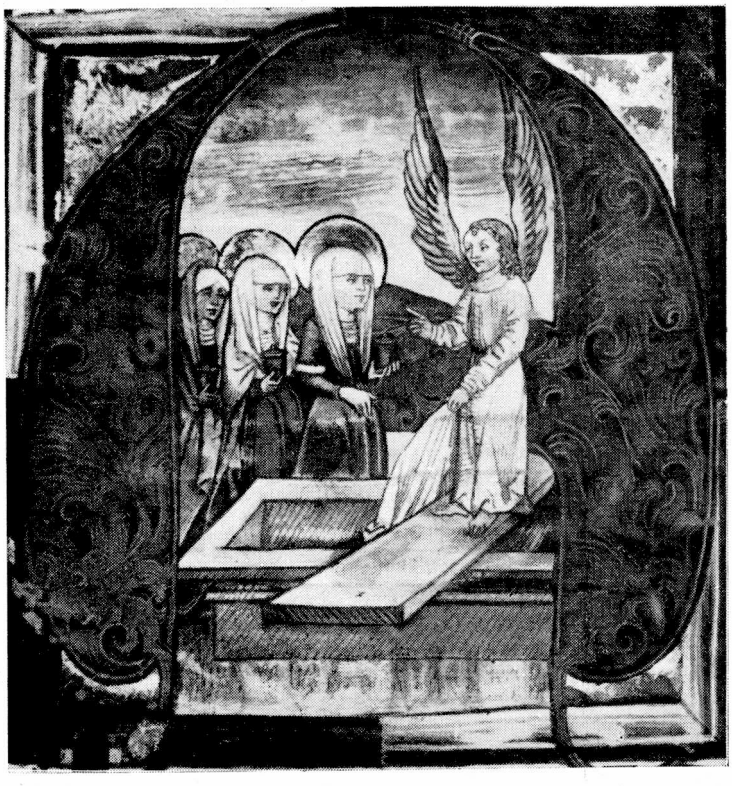
Można przypuścić, że cały cykl komedii sowizdrzalskich, satyrycznie przedstawiających klesze wyprawy wojenne, znanych pod nazwą „Albertusów", powstał

[4] Karol Badecki: Polska komedia rybałtowska, Lwów, Ossolineum 1931.
[5] Tamże.
[6] Tamże.
[7] Karol Badecki, op. cit.

Ryc. 3. Pielgrzymi. (Graduał Jana Olbrachta. 1496 r. Kraków. Katedra).

pod wpływem tych wydarzeń i że „Albertus był właśnie takim żołnierzem zastępczym, podejmującym służbę wojskową na rachunek plebana" [8].

[8] Por. Kazimierz Budzyk, Hanna Budzykowa, Julian Lewański: Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI do końca XVII wieku. PIW 1954, t. I, str. 16—20.



Ryc. 4. Trzy Marie u Grobu Chrystusa. (Antyfonarz z XVI w. w klasztorze OO. Kanoników Reformowanych. Kraków).

W roku 1590, gdy ukazała się „Wyprawa plebańska", utwór ten uzyskał wtórną aktualność: pogłówne, tj. obciążenia podatkowe — zostały czterokrotnie zwiększone i przeznaczone na pokrycie kosztów wielkiej wyprawy na Turcję. Poborowi temu podlegali wszyscy; „Uniwersał połaniecki" [9] z tego roku powiadamia, że obowiązani są do opłaty nawet najbiedniejsi, w tej liczbie również rybałci, kantorzy, klechy.

Ideologiczny sens „Albertusów" polega więc na wyrażeniu niechęci do projektowanej wojny, która spokojną ludność narazi na samowolę plądrujących żołnierzy.

Przekształcenie sługi kościelnego na wojaka, czyli przebieranie klechy za żołnierza, stanowiące tematyczny wątek komedii, jest więc szczególnie wymownym przykładem charakteryzowania postaci i sytuacji scenicznych przy pomocy kostiumu i rekwizytu.

W „Wyprawie plebańskiej" — pleban określa Albertusa jako skromnego młodzieńca, który „w lichym chodzi odzieniu, je proste potrawy", a zachęcając go do udania się po zakupy na „wendetę", stwierdza, że sam kupił tam tanio „okulary czyste" — co pozwala nam wyobrazić sobie plebana w okularach.

Klecha nosił zazwyczaj [10] długi, ciemny giermak i kapelusz określonego kształtu; Albertus (ryc. 16) udający się na wojnę i wracający z wojny ubrany jest zupełnie inaczej i ta odmienność stroju nie tylko charakteryzuje go w sposób szczególny, ale ponadto sam proces kompletowania ekwipunku Albertusa na wojnę, podobnie jak i ministra w „Wyprawie ministra na wojnę do Inflant", stanowi dość ważny element akcji; sposób prowadzenia rozmowy świadczy o tym, że — jeśli utwór był w ogóle inscenizowany — zakupów dokonywano na oczach widza i zapewne ukazywano każdy nabywany przedmiot, opatrując go w bliższe komentarze; trudno jednak stwierdzić, jak dalece wygląd ich odpowiadał opisowi, bądź też jak często gesty umowne zastępowały realne działanie związane z rekwizytem.

„Zacz te stare ostrogi słowem przedajecie" — zaczyna pleban rozmowę z wendetarzem, pytając również o nazwę dziwacznego siodła, które zamierza nabyć. Wendetarz oświadcza:

„Nie wiem sam; bowiem takich dziś sie nie trzymają.
Przedtem to w takich wszytko na wojnie jeżdżano.
Dlatego je blachami zewsząd okowano..."

[9] K. Budzyk, H. Budzykowa, J. Lewański. op. cit. t. I, str. 16.

[10] Szczegółowy opis ubiorów kleru i duchowieństwa — w przygotowywanej obecnie do druku publikacji o ubiorach w Polsce XVI—XVIII w. PIW.

Ryc. 5. Żebraczy otaczający św. Jana Jałmużnika. (Poliptyk z kościoła Św. Katarzyny. Kraków. Ok. 1504 r.)

I dalej:

„Oto macie strzemiona, wybierajcie sobie."
„Alberte — woła pleban — mnie sie zda, że i tańsze
i lepsze drewniane,
I cudniejsze; były znać kiedyś malowane."

„A popręg jaki mocny wybierzcie tam sami" — prosi pleban wendetarza, który proponuje jeszcze: „Popiersienia i pochew nie potrzebujecie?" — i aby uniknąć nieporozumienia, że może tu chodzi o pochwę od szabli, wyjaśnia: „Mówię o rzemień zadni, co go zowią pochwy". Pleban, dyskutując z Albertusem na temat zbroi i broni, stwierdza:

„Przynajmniej przednią blachę nosić przed się musisz...
(ryc. 18)
Przyłbicę leguchną masz, nie obciążyć głowy,
Miecz... prawie iże nie nowy, patrzcie, jaki rdzewiały,
... Szczerb w nim co niemiara...
Jeszcze podobno drzewca trzeba żołnierskiego."

Albertus prosi:

„Zeszłyby mi się jeszcze te skorzenki stare,
I ubioryć[11] z płótna mam, kupcie mi te szare,
Bo w płóciennych na koniu barzo teskno siedzieć,
Wstyd mię było aż dotąd tego wam powiedzieć."

Jeśli ubiór był w ogóle inscenizowany — powtarzam — „te szare" spodnie, o których mowa, mogłyby także znajdować się na scenie, jako przedmiot handlu.

P l e b a n pragnie też ubezpieczyć A l b e r t u s a od głodu (str. 23):

„A toż masz w tym woreczku ćwierć grochu pięknego,
W drugim pięcioro chleba nie barzo grubego,
Rzepy wędzonej będziesz miał pół ćwierci dosyć,
Możesz ją tak, miasto fig, zawsze z sobą nosić.
Serów też pięć, jagieł ćwierć i krup tatarczanych,
A dla siebie te chowam, nie dam obwarzanych.
Wolęć dać na to miejsce mąki pytlowanej.
Weź i garnek kapusty, radzęć, przeważanej,
Możeć sie garnek przydać..."

[11] Ubiory — w tym zestawieniu: spodnie.

P l e b a n sądzi także, że na postrach dla wroga przydałyby się jeszcze A l b e r t u s o w i pochodnia i trąba, wreszcie wręcza mu węzełek:

„Otóż masz i pieniądze, w chustkę owinione."

Tak wyposażony k l e c h a żegna plebana, którego jeszcze informuje:

„Miastom kaftana włożył parteski[12] pod zbroję,
Nie tak się złego razu, ba, i wiatru boję."

Śmieszny strój, przy pomocy którego wątły sługa kościelny ma się przedzierzgnąć w żołnierza, stał się niemal przysłowiowy.

O „N i e p o s p o l i t y m r u s z e n i u abo g ę s i e j w o y n i e" — czytamy:

„Cosi na Albertusa to ruszenie poszło,
Co żyło, na ramieniu wielkie kije niosło.
Jedni byli w kurpielach[13], a drudzy w chodakach,
Jeszcze było nie słychać o takich kozakach.
Napewniejszy rynsztunek — za pazuchą karty,
Sam chłop goły jak bęben, jak diabeł odarty."
(ryc. 14)

Ubiór taki i ekwipunek przypomni A l b e r t u s w „K o m e d i i r y b a ł t o w s k i e j n o w e j" (w 1615 r.) konfederatowi, opisując siebie w „stroju, w który mnie sam ksiądz pleban ubierał do boju", konia, półzbroję „okiep siana",

„Krupy w torbie na łęku, szperka i przyłbica,
Kopijąch miał złamaną, bez krzesu rusznica.
Kijec też był za pasem i miecz zardzewiały,
Do tego też w miechu trzy wierdunki[14] miały."

Powrócił Albertus z wojny (w komedii o tym tytule) w innym zupełnie stroju:

„Ktoś, jak Albertus" — mówi pleban o zbliżającej się do plebanii postaci —

[12] Parteski — nuty.
[13] Kurpiele — łapcie plecione.
[14] Wierdunk — moneta.

Ryc. 6. Anioły w strojach renesansowych. (Matka Boska z Dzieciątkiem. XVI w. Ze zbiorów fot. B.I.Z.)

„By nie bez giermaka,
Bo nie znaczą sukienki takie kęse żaka."

Wracający z wojny Albertus pragnie jednak zadziwić plebana żołnierskim wyglądem. Korzystając z jego chwilowej nieobecności, zwraca się do Wojtasa: „Muszę się po żołniersku ustroić dla księdza". „Pomóż mi ich (tj. kradzione kury — dopis mój) zatykać rzędem koło pasa"... Słowom tym zapewne towarzyszyć musiała czynność uzupełniania kostiumu Albertusa w sposób przez niego samego opisany. Szczególną wymowę ma scena, gdy Albertus obdarowuje plebana trofeami wojennymi i obydwaj zastanawiają się nad możliwością ich praktycznego użytku. W związku z kołczanem powstanie pytanie „A to łubie na co obrócicie?" Ksiądz pragnie, by Albertus został na służbie przy kościele i krytycznie oceniając jego ubiór, daje przez to wyraźnie informacje, jak wyglądał kostium aktora, grającego rolę Albertusa:

„Trzebać by tę sukienkę kuszą
Porzucić, bo w statecznych szatach chodzić muszą,
Co przy kościele służą; k'temu masz wytarte
Szarawary, co gorsza, szpetnie w tyle zdarte."

W dalszych propozycjach księdza zawarty jest bardziej szczegółowy opis ubioru klechy:

„Trzebać by sobie sprawić jednorodek[15] jaki,
Co by był za kolana, albo giermak taki,
Jakiś na wojnie zgubił."

A słowa Albertusa:

„Mając dobrą sukmanę, domówię się swego,
By mi sie też docisnąć do króla samego." —

potwierdzają znane zjawisko uzewnętrzniania przy pomocy ubioru przynależności stanowej i stopnia zamożności właściciela oraz fakt łatwiejszego zdobywania autorytetu przez ludzi dobrze ubranych, jako posiadających pieniądze i władzę. Do sprawy tej przywiązywano tak dużą wagę, że zachowanie różnic w ubiorach poszczególnych stanów regulowano nawet i przy pomocy nakazów administracyjnych (leges sumptuariae), aby szybko bogacące się mieszczaństwo nie mogło dorównać szlachcie w ozdobności stroju i w ten sposób wprowadzać w błąd otoczenia.

To samo zjawisko ilustrują także w innej komedii słowa klechy („Potkanie Janasa (ryc.

Ryc. 7. Pasterze. Modlitewnik Gasztołda. XVI w. Monachium(?).

14) z Georgiasem klechą"), który zapowiada, że nigdy już nie użyje

„... żadnego giermaka
Magis volo delią, ta nie wyda żaka.
Dziane kapcie zarzucę, et safianowe
Sibi ego faciam; zupanisko owe
Carne iam abjiciam, sprawię co świetnego,
Bez kołnierza nie będzie rządnie stojącego."

Żak te słowa wypowiadający nosić winien zapewne czarny, długi kaftan, z przodu zapinany, wykończony małym kołnierzykiem; nazywa on ten kaftan raz giermakiem, a drugi raz — żupaniskiem; na nogach nosi zapewne plecione lub wiązane ze sznurka, niskie buty, które określa, jako „dziane kapcie". Do obuwia przywiązuje się szczególną wagę; klecha stwierdza, że na służbie trzeba nosić boty:

„Seniores quia tu, jako prostakowi
Fuissent, niech nie bedzie rowien szlachcicowi."

Rubaszny humor cechuje także inną komedię z cyklu „Albertusów": „Wyprawa ministra na woynę do Inflant". I tu ośrodkiem akcji jest kompletowanie ekwipunku biednego sługi kościelnego, który ma się przedzierzgnąć w rycerza.

Poszczególne części ubioru ogląda się i komentuje w sposób niezmiernie charakterystyczny dla środowiska, w którym utwór powstał i dla którego był przeznaczony.

„Szyszak wygląda jak korczak[16] dziadowski,
... stanie mi to za kiwior[17], kiedy złe pogody,
ba, i konia napoję, stanąwszy u wody."

Podczas zakupów u wendetarza, podobnie jak w „Wyprawie plebańskiej", dyskusje o każdym z nabywanych przedmiotów, których wartość wendetarz stara się podnieść, stwarzając dla nich specjalnie atrakcyjne życiorysy, noszą na sobie piętno aktualności: sporów religijnych o szerokim zasięgu oddziaływania.

---

[15] Ubiór z jednego płata tkaniny bez ozdób innej barwy.

[16] Korczak — naczynie z kory, kubek.

[17] Kiwior — wysoka, stożkowata czapka.

M i n i s t e r kupuje kabat, rapier, rusznicę, puginał, wywatowany kaftan żołnierski [18] (ryc. 12) skupia na sobie największą uwagę:

„...Spleśniały,
Szeroki, wej maść na nim, już prawie ostarzały.
Bawełna z niego lezie, dziur w nim pełno widzisz."

„Ale czemu na przodku tak posmelcowane?" — pyta kupujący i otrzymuje odpowiedź, że syn Lutra „często płacząc, szwarcbierem kabat pomalował".

Syn ministra mierzy kaftan u superintendenta, który pyta: „czymże to nadziany?" Usłyszawszy: „bawełną" — niepokoi się:

„A, widzicie, zewsząd połatany.
Nie barzo jest bezpieczny, tu kula przebije."

Dowiedziawszy się, że „poradzi temu żona, znowu go przeszyje", przewiduje, że „siła bawełna będzie kosztowała".

Kabat ten „gra" także w „Walnej wyprawie do Wołoch ministrów na woynę".

Pan, ubawiony, określa go, jako stracha na wróble:

„A to pudło, ten kabat, właśnie go wieszają
Na trześniach, kiedy owo lecie oganiają."

Opowieść o łzach syna Lutra, które miały poczernić i wypolerować powierzchnię kabata, nie budzi wzruszenia pana, który podejrzewa, że kabat ten był własnością raczej

„... piwowara z Przemyśla jakiego,
Właśnie sie lśni jak pokost,
... jedno sie ociera.
Znać to, że sie ten kabat dawno poniewiera."

M a t y a s z broni:

„Wżdyć bawełną natkany za (?) go nie przebije,
Jeszcze mi pani matka znowu go przeszyje.
Jest też stara biblia, co sie mi dostała
Między iną korzyścią po onym Kalwinie,
Będzie to kabat miąższy, gdy weń kart nawinie."

Wreszcie, pełen dobrej wiary w odporność bojową kabata, zahartowanego przez łzy odszczepieńca i wzmocnionego kartami inowierczej biblii, prosi matkę, by zechciała „wszytki dziury połatać, co lezie bawełna".

W ten sposób otrzymujemy dokładny opis kaftana, przy pomocy którego autor charakteryzuje występujące postacie i który aż w dwóch komediach jest przedmiotem żartów (ryc. 15).

Niemniej dokładne i charakterystyczne wzmianki o tym, jak mógł wyglądać na scenie dziad wędrowny czy żebrak, występujący często w twórczości dramatycznej tego okresu, otrzymujemy w „Peregrynacji dziadowskiej".

Ten utwór należy do innego cyklu komedii rybałtowskich, w których (anonimowy zwykle) autor plebejski ukazuje w sposób nieraz drastyczny głodną biedotę, na próżno poszukującą chleba i pracy, różnego typu szalbierzy, włóczęgów, żebraków zdeprawowanych głodem i nędzą — cały szeroki margines życia feudalnego społeczeństwa.

„P e r e g r y n a c j a d z i a d o w s k a" jest pozorną naganą zawodu żebraczego, zawierającą jednak ostrą satyrę na aktualne stosunki społeczne, w których biedakowi tak trudno wyuczyć się produkcyjnego zawodu, a stary i spracowany — musi „pójść z torbami".

Przygotowania d z i a d ó w do wędrówki świadczą o tym, że „kostium i charakteryzacja" muszą być starannie dobrane, aby ich żebracze praktyki mogły być skuteczne.

Stary dziad C h e ł p a poucza więc mniej doświadczonych:

„Wy, starszy, stare płaszcze dobrze połatajcie,
A wy, młodszy, pielgrzymką zaraz sie zbierajcie.
Dajcie sobie porobić toczone maczugi
A tłomoczki skórzane, jak jeden tak drugi."

Maczugi toczone i kije sękate, które w drodze służyć mogły do podpory i do bójki, były często skórą jeża obite w dole, dla opędzania się od psów (ryc. 3).

Tłumoczki skórzane, których formy i zastosowanie nie ulegały istotnym zmianom w ciągu dziesiątków lat, widzimy na niektórych postaciach na Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza, podobnie jak i kapelusze na sznurach, o których mowa poniżej. Tłum żebraków otaczających postać Jana Jałmużnika (ołtarz z kościoła Św. Katarzyny w Krakowie — ryc. 5) może do pewnego stopnia stanowić ilustrację do tekstu „P e r e g r y n a c j i". Poniżej znajdujemy dalsze wskazówki:

[18] Opis ubiorów wojskowych — w publikacji o ubiorach w Polsce XVI—XVIII w. op. cit.

Ryc. 8. Sukmany chłopskie. (Ze zbiorów dra Tadeusza Seweryna)

Ryc. 9. Hajduki z XVI. w. (Ryc. G. Hefnagla. Zbiory Czartoryskich.)

„Kapelusze na sznurach, u pasa pacierze,
Czaszę także miedzianą, co pół garca bierze.
A wy, starzy brodacze, coście dobrze zdrowi,
Nie leńcie się posłużyć leda szpitalowi,
Puszkę wziąwszy szpitalną, włożyć ją na szyję."

„Weźcie z sobą kałwicę" [19]; ponadto poleca zabrać „rozmaitych ziół dosyć" i „wdziawszy ów płaszcz dziadowski, szpetny, połatany" udać się w drogę.

Maciek w „Peregrynacji Maćkowej" opowiada:

„Wziąłem sobie kostur wielki i prawie doświadczony, że mi go trzej chłopi nie mogli w karczmie złamać, takżem wziął pieniętstwa do zabitości, cały wierdunkt i kukiołkę, co mi mać upiekła."

O jedzeniu mówi się w komediach rybałtowskich bardzo często; szczególnie dużo wzmianek na ten temat zawiera „Mizerya szkolna", gdzie osią akcji jest sprawa zdobycia pożywienia i zabezpieczenia się przed głodem na przyszłość.

Klecha pyta kantora o gomółki, a kantor przyznaje się także do posiadania powałki [20] i proponuje wspólny posiłek, który widocznie przyjmują na scenie; do plebana bowiem, który „przypadnie z kijem, rozkazując jednemu nakładać gnoju, drugiemu jechać do lassa", zwraca się klecha z prośbą: „Niech przynajmniej wypiję to, co tu jest w dzbanie" — z czego wynika, że na stole pojawiły się także odpowiednie do picia naczynia.

Spotykamy również i bardziej precyzyjne wzmianki dotyczące rekwizytów, na których skupimy przez chwilę uwagę. W komedii „Szołtys z klechą" (1598 r.) czytamy:

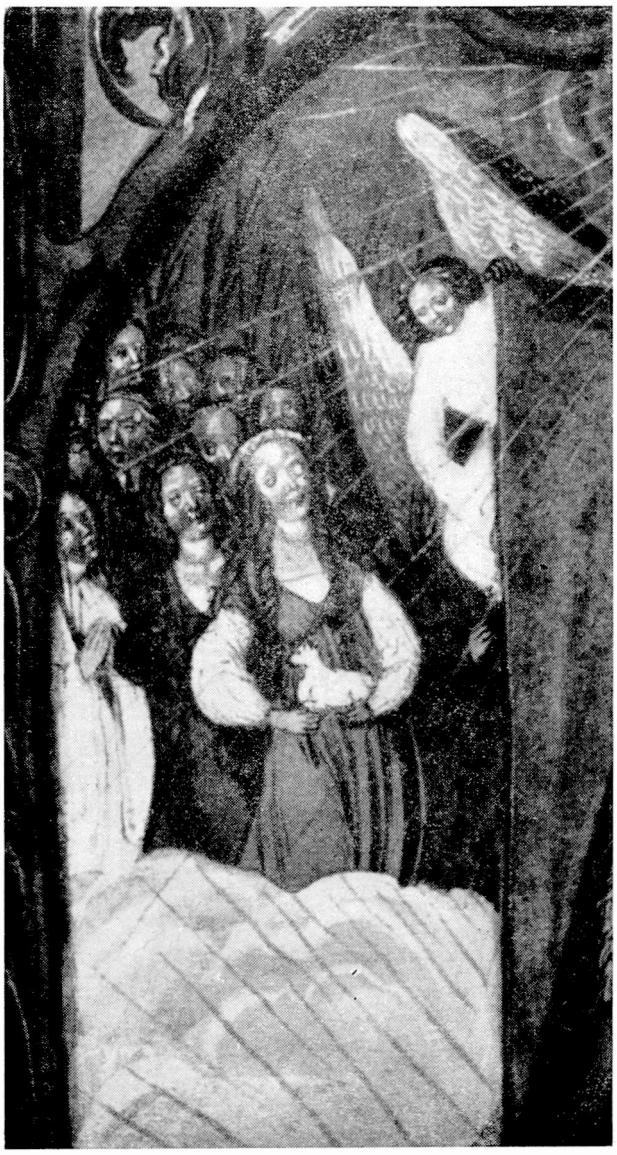
„A tu księgi niech o ziemię uderzy", a wyżej:

„Tu doktór ma siedzieć w krześle, zdrzymawszy sie, a szołtys tak długo go budzić będzie, aż mu brodę wyrwie" — poucza autor aktorów, informując równocześnie o fakcie stosowania sztucznej brody na scenie — co wchodziłoby już w zakres charakteryzacji. Wreszcie uwaga: „Wyrwawszy sie jako łotr jaki, w koszuli bez czapki, ostatni lament czyni" — określa wygląd aktora dość wyraźnie.

W „Komedii rybałtowskiej nowej" autor informuje, że kantor konfederata ujmie za ramiona z tyłu, a dzwonnik mu „weźmie szablę", po wyjaśnieniach w dalszym toku akcji: „tu mu szablę zwrócą" — trudno wyobrazić sobie tę scenę przyjmując możliwość rozegrania jej bez szabli, jako niezbędnego rekwizytu.

Natomiast w „Wyprawie żydowskiej na wojnę" skargi Żyda na ciężką dolę, na ciągłe ataki i napaści — mają nieco inne znaczenie:

[19] Kałwica — zagięte pudło dziadowskie.
[20] Powałka — bułka, mały bochenek chleba.



Ryc. 10. Święte niewiasty w strojach renesansowych. (Fragment Koronacji Matki Boskiej, Graduał Jana Olbrachta. 1496 r. Kraków. Katedra.)

„Jeśli mu nie dasz, pozbędziesz sie brody,
Berety nasze ze łbów zrywają
W walkach, kiedy chcą, by w swych, gmerają" —

i dalej:

„Swoje z guni [21] kurty zostawili
Nasze jaksamitne pobrali."

Nie wyobrażamy sobie aktorów, występujących w roli Żydów, pozbawionych brody i charakterystycznej dla siebie odzieży, a ubranych w „kurty z guni"; raczej uważać będziemy za informację o kostiumie „kurtę z jaksamitu" i „berety" (w sensie ogólniejszym — nakrycie głowy; nazwa „beret" została tutaj użyta zapewne z powodu szczególnej popularności beretu w tym okresie). Lamentujący Żyd posługuje się relacją o ubiorach dla bardziej obrazowego przedstawienia swego smutnego losu, a nie dla odtworzenia własnego aktualnego wyglądu [22].

W polskiej komedii mieszczańskiej Odrodzenia troska pisarza o szczegóły kostiumu aktora, charakteryzacji czy rekwizytu jest bowiem wyraźnie dostrzegalna i świadczy o żywym poczuciu rzeczywistości, o realistycznym widzeniu i odtwarzaniu zjawisk otaczającego świata (ryc. 1); porównania czy przenośnie związane z kostiumem służą także do bardziej obrazowego, a więc bardziej komunikatywnego sposobu formułowania pojęć, wyobrażeń i poglądów.

* * *

Przechodząc następnie do zbadania innej grupy postaci pojawiających się na scenie renesansowego teatru: alegorycznych i biblijnych, a także mitologicznych — wraz z całym światem antycznych herosów — skupimy uwagę na dialogach, intermediach, misteriach, wywodzących się jeszcze z tradycji średniowiecznych, oraz na twórczości dramatycznej rozwijającej się w kręgu oddziaływania humanistycznej kultury dworskiej.

W teatrze ludowym kręgu przykościelnego pojawiają się intermedia plebejskie. Ponadto daleko idącym zmianom uległa sama treść misterium: chociaż występujące postacie, jak również tok akcji określa tekst Ewangelii, to jednak ludowy autor wprowadza mnóstwo realistycznych szczegółów do fabuły utworu i uczłowiecza postacie świętych.

Ten proces laicyzacji tekstu i inscenizacyjnych form misteriów dostrzegamy stosunkowo wcześnie; szczególnie ciekawym przykładem jest jednak Mikołaja z Wilkowiecka: „Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" z pierwszej połowy XVI w. [23] — utwór nasycony treścią realistyczną, a więc dostarczający sporo materiału dla badacza kostiumu i rekwizytu.

Prologus określa anioły:

„...byli oblicza lśniącego
Odzienia jako śnieg białego."

(Część III) „Aniołowie czterej (którzy mają „oblicze jako łyskawica, a odzienie jako śnieg") — odwalą kamień grobowy i „siędą w nim każdy osobno".

(Część V) Marie znajdują w grobie Jezusa anioły w „lśniącej szacie", a Maria Magdalena widziała „anieli w bieli siedzących".

Anioły w renesansowej twórczości dramatycznej zwykle występują w bieli.

„O la Boga, coś się ono
w bieli zableściło" —

woła także Kukiach w trzecim akcie „Comedii o niepłodności Anny S. z Joachymem mężem iey" itd.[24] do innych pasterzy, zapowiadając zejście Anioła.

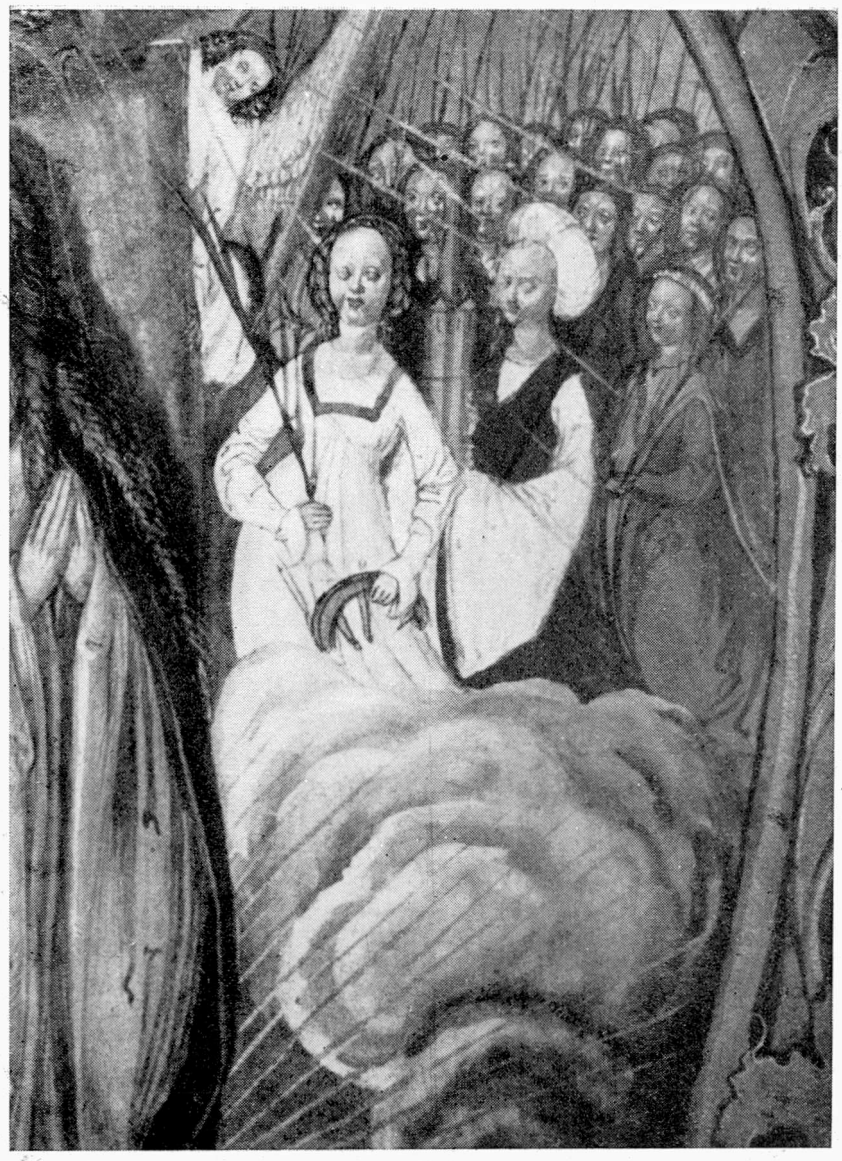
Scenę tę łatwiej wyobrazić sobie patrząc na miniaturę (ryc. 7) (zapewne Samostrzelnik — Kraków 1520—38), na której widzimy pasterzy w zniszczonych ubraniach; postać stojąca z lewej strony ma charakterys-

[21] Gunia — kożuch lub gęsta materia z wełny tkana albo filcowana, z obu stron puszysta. Używana do najprostszej odzieży, zwłaszcza w okolicach podgórskich i w górach.

[22] Opis ubioru Żydów w/w publikacji o ubiorach w Polsce. op. cit.

[23] Mikołaj z Wilkowiecka: Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim. Kraków 1893. Przyjmuję hipotezę J. Lewańskiego, że utwór ten powstał w I połowie XVI w.

[24] Joachym y Anna. Ateneum, Wilno 1841, t. I.



Ryc. 11. Święte niewiasty w strojach renesansowych. (Fragment Koronacji Matki Boskiej, Graduał Jana Olbrachta. 1496 r. Kraków. Katedra.)

tyczną wielką torbę pasterską na sukmanie obszytej futrem i duży kapelusz; postać siedząca z prawej strony ma wielkie dziury na spodniach, dwa zapewne kaftany o fantazyjnych rękawach, typowych dla strojów warstw uprzywilejowanych w Średniowieczu, i obuwie wydłużone, takie, jakie widzimy na wielu postaciach Wita Stwosza w Ołtarzu Mariackim.

Na tej miniaturze anioł ukazuje się pasterzom w obłoku, z szeroko rozpostartymi skrzydłami i z ciekawym rekwizytem: trzyma w ręku nuty, na które pada spojrzenie klęczącego i grającego na fujarce (czy flecie?) pasterza.

Theoron tak charakteryzuje św. Piotra:

„A ty, Pietrze z łysą głową,
Wara wąsa z siwą brodą.
Byś nie wziął maczugą ową"
(wyciągnie rękę z maczugą).

Grobu pilnują „hajducy, śmieli i duży junacy", których możemy sobie wyobrazić przy pomocy malarstwa kościelnego tego okresu na miniaturze Victoryna (w Antyfonarzu z 1536 r., znajdującym się w klasztorze OO. Dominikanów w Krakowie), ukazującej Zmartwychwstanie Pańskie.

Widzimy na pierwszym planie postać śpiącego hajduka w hełmie i nagolennikach, w kaftanie w talii przepasanym i spodniach do kolan. Nogi w pończochach osłaniających łydkę wsunięte są w płytkie obuwie. Obok śpiącego stoi tarcza i halabarda — w głębi widać zarys głowy i piersi drugiego hajduka w zbroi i spiczastym hełmie. W części III misterium Mikołaja z Wilkowiecka stróż Theoron „padnie na ziemię chrzęszcząc zbroją, także i drudzy uczynią" (Theoron mówi z niemiecka, a Piłat — z rosyjska; plastyka religijna także często ukazuje postacie pachołków, katów, hajduków — w ubiorach niepolskich).

Nie mamy dokładnych wskazówek, jak wyglądały trzy Marie na scenie; spróbujemy więc znowu sięgnąć do zabytków sztuk plastycznych okresu, odróżniając również dwa główne nurty twórczości: tradycyjny średniowieczny, gdzie postacie świętych ukazywane są zwykle w powłóczystych szatach antykizujących: tunikach czy dalmatykach z długimi rękawami, oraz nurt nowy, humanistyczny, gdzie Madonna i święte niewiasty wy-

Ryc. 12. Kaftan watowany. (Facecyae polskie. 1642 r. Drzeworyt na odwrocie karty tytułowej. K. Badecki, Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Ossolineum. 1925 r.)

stępują często w modnych strojach renesansowych (ryc. 10 i 11).

Miniatura (ryc. 4) w Antyfonarzu z klasztoru Bożego Ciała OO. Kanoników Reformowanych w Krakowie ukazuje śpieszące do Grobu Chrystusa trzy Marie ubrane podobnie: święte noszą na głowach tradycyjne chusty — rańtuchy — Maria (Egipcjanka zapewne) o ciemnej twarzy ma chustę zarzuconą na białe „czółko" osłaniające włosy i czoło. Maria Magdalena, stojąca najbliżej grobu, ma suknię wierzchnią o krótkich rękawach obszytych białą opuszką, spod których ukazują się obcisłe, długie do dłoni rękawy sukni spodniej. (Zarówno krój szat, jak i stylistyczna forma miniatury wykazują powiązania z poprzednim stuleciem.) Miniatura z Graduału Olbrachta — Koronacja Matki Boskiej — ukazuje postacie świętych niewiast w modnych strojach dworskich, zindywidualizowanych znacznie bardziej niż na cytowanym poprzednio przykładzie (ryc. 10 i 11); wydaje się jednak, że jako przekaz sztuki rodzimej miniatura w Antyfonarzu w klasztorze Bożego Ciała bliższa jest twórczości Mikołaja z Wilkowiecka.

Marie trzymają w rękach naczynia z olejkami, których nabywanie zajmuje tak dużo miejsca w akcji misterium.

Pamiętamy, jak w części I Magdalena zachęca do kupna olejków i „uderzy w wacek ręką i podniesie go w górę", jak występują pieniądze: liczmany, talary, „moneta", jak „pójdą do apteki z koszykami"; pamiętamy także scenę zakupów w aptece: Ruben „nakładłszy do słoików" olejki, balsamy i wódki, podaje kupującym również mirrę świeżą. „Bedzie rozkładał słoiki, maście, zioła" i trzy Marie, zapłaciwszy, odchodzą żegnane przez aptekarza: „olejki bańkami nieście". Warto tu zaznaczyć za K. W. Wójcickim [25], że „marchew krajaną używano miasto pieniędzy złotych, rzepę za talary" — rekwizyty równie pomysłowe, jak względnie łatwo dostępne.

Juszyński [26] mówi o tym w związku z didescaliami odczytanymi w Dialogu Częstochowskim [27] „Maria Jacobi, kupując maści u aptekarza, miasto pieniędzy wysypie liczmany mosiądzowe. Gdyby zaś tych nie było, jak to na wsi, może marchwi okrągło naokrążać, tylko powoli wybierać z wacka, boby się śmiechu narobiło."

Po dokonaniu sprawunków trzy Marie udają się w drogę powrotną. Widzimy je więc na wspomnianej miniaturze (ryc. 4) przy grobie, trzymające zamknięte naczynia z wonnościami, wpatrzone w anioła ukazującego pusty grób i prześcieradło. Anioł ma skrzydła wzniesione nad głową, włosy fryzowane i dalmatykę z długimi rękawami przewiązaną w pasie; podobnie mogłyby wyglądać anioły u Mikołaja z Wilkowiecka; plastyka religijna tego okresu dostarcza zresztą wielu przykładów. Tego samego typu, tylko bardziej strojne szaty mają na sobie anioły na miniaturze Trójca Święta z Graduału Jana Olbrachta, jednak anioły z polichromiki kaplicy kościoła parafialnego w Binarowej, informujące o wyobrażeniach aniołów w twórczości ludowej, są chyba najbliższe — z plebejskim nurtem spokrewnionej — „Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim". Klęczące anioły noszą tuniki z długimi rękawami, wykonane z jakiejś ozdobnej tkaniny, z której nie wykonywano prostych ubiorów chłopskich czy plebejskich; zastosowanie jej na malowidle świadczy o upodobaniach twórcy i o wyobrażeniach środowiska, z którego się wywodził.

Anioły podtrzymujące Matkę Boską z Dzieciątkiem (ryc. 6) w bogatych dworskich szatach renesansowych z bufiastymi, wywatowanymi rękawami mogą być raczej wskazówką do kostiumu Anioła z dramatu humanistycznego (np. Jeftes Zawickiego, lub aniołów w Dialogu Potockiego).

W części IV misterium Mikołaja z Wilkowiecka widzimy Jezusa, który „ma się ubrać w albę i w kapę", z chorągiewką w ręku tłukąc do piekła (chorągiew jest czerwona, „krzyżem napieczętowana").

Scena w piekle ukazuje wiele różnorodnych postaci, a tekst dramatyczny przynosi ciekawy materiał kostiumologiczny.

Zwyciężone przez Jezusa diabły, których wyglądu tekst nie charakteryzuje, a plastyka dostarcza wielu przykładów, pocieszają się:

---

[25] K. W. Wójcicki: Teatr starożytny w Polsce. Warszawa 1841, str. 72.

[26] Przez K. M. Hieronima Juszyńskiego: Dykcyonarz poetów polskich. Kraków 1820, t. II, str. 409.

[27] Dyalog Częstochowski czyli historya o Zmartwychwstaniu Pańskim... bez miejsca i czasu. op. cit.

[28] Autor ma na myśli zapewne długie treny u strojnych sukien kobiecych, potępione przez Kościół.

[29] Baczmagi — wysokie buty.

„W sukniach się wozić będziemy,
U pań na długich sajanach [28],
U panów w wielkich **kołnierzach.**
. . . . . .
Drudzy w półbutkach, w baczmagach [29]
Mogą nie chodzić na nogach;
Za czapką na pachołeczku."

Tu odnajdujemy aluzje do wydawanych w tym czasie rozporządzeń przeciwzbytkowych — leges sumptuariae — i potępiania przez Kościół strojności ubioru jako jednego z objawów pychy. Niemniej jednak Jezus starannie wybiera odpowiednio odzianego posła do Matki Boskiej. Zgłasza się Baptista „ubrawszy się w baranią skórę wełną na wierzch".

„Aleś kosmaty, nieboże,
W tej wielbłądowej siermiędze
Zlękłaćby sie ciebie Matka,
Nie na poselstwo ta szatka."

Ten sam los spotyka kulawego łotra, wspartego na kulach, i wybór pada na anioła, jako najodpowiedniejszego wysłannika.

Przebieranie się za kogoś innego było szczególnie atrakcyjne na scenie teatru renesansowego widocznie nie tylko w odniesieniu do postaci ludzkich; gdy (część V) Maria Magdalena zostaje sama przy grobie, „Jezus zdejmie kapę i chorągiew schowa, a wdzieje na albę ogrodnicze odzienie i weźmie rydel, motykę i gracę". Dalej: „Jezus zdjąwszy odzienie ogrodnicze, a kapę wdziawszy, rzecze do Magdaleny stojąc za nią: Marya".

W tym wypadku przebieranie służy nie do wywołania wesołości widzów, jak w komediach mieszczańskich, lecz do pogłębienia dramatyczności akcji.

Przeplatanie wątków misteryjnych z bezpośrednim realnym działaniem żywych ludzi w misterium Mikołaja z Wilkowiecka występuje często: np. Łukasz uchwycił brzeg płaszcza Jezusa, aby go zatrzymać i zacieśnić kontakt podczas rozmowy.

Utwór ten dostarcza też wielu ciekawych wzmianek o rekwizytach: oprócz wymienionych już „worków" z pieniędzmi i samych monet (rekwizytów — jak wspomniano — wykonywanych z krajanej w plasterki marchwi i rzepy) czy słoików z wonnościami, spotykamy także i następujące pouczenia autora: „Położy na stole w worku jakiego grzmotu" (biskup pragnący przekupić strażników); Kleophas kładzie na stole bochenek chleba **„na urząd ponakrawany na kilka cząstek"** (podkreślenie moje). Tu po raz pierwszy przejawia się troska nie tylko o wywołanie złudzenia **prawdziwości** przedmiotu czy celowości działania, lecz także i o wygodę i swobodę gestu aktora, w którego ręku rekwizyt się znajduje.

W twórczości ludowej diabeł — a czasem także i anioł — był często przedmiotem żartów i drwin. Gdy w intermedium „Rusticus incusat parantem" — angelus wystawia chłopa na próbę, czy zdoła zachować milczenie, rusticus wpada ciągle w pułapki nastawione na niego przez przedstawiciela nadprzyrodzonych sił.

Daemon pojawia się chłopu pod różnymi postaciami, kusząc go do grzechu; gdy „in habitu germanico egredietur z flaszą", chłop oburzony woła:

„O, pludra, wielkie pludry masz, a rozum mały!"

Pogardliwą nazwą „pludry" obdarzano cudzoziemskie (uznając je z reguły za niemieckie) krótkie, szerokie spodnie, a wyraz „pludra", „pludrak" odnoszono z drwiną do Niemca: „Pludraku, nie godzieneś chleba!" i dalej „A idź precz, bo cie kijem ochwalę, pludraku!" — krzyczy chory oburzony na doktora za gorzkie lekarstwo w intermedium „Rusticus i doctor", a w innym intermedium Filius podejrzliwie przygląda się nauczycielowi codzoziemcowi: „Odenyć mu sie pludry pono w nie napruszył."

Ryc. 13. Ubiór Marchołta. Torba u pasa. (Ze zbiorów dra Tadeusza Seweryna).

Cytuję za K. W. Wójcickim [30] rady i wskazówki zawarte w rękopisie z XVI w.: „Jeżeliby trudniej o stroje było na wsi, tedy do niemieckiego stroju może zażyć na pludry inde rękawów niewieścich, obwinąwszy a podszywszy dobrze: będzie to czyście, wygodne jak przymuskał."

Tu trzeba przytoczyć wypowiedź Juszyńskiego [31], na którym zapewne wzorował się Wójcicki: „Jeżeliby się to wyprawiło na wsi, gdzie o stroje trudno, to można i z inderaków niewieścich porobić szaty." Nazwę „inderak" stosowano na wsi do grubej, namarszczonej spódnicy niewieściej dopiero w końcu XVII w.; przedtem określano w ten sposób strojną spódnicę kobiecą, używaną w ciągu XVII w. do stroju uroczystego: ozdobną, z ciężkiej tkaniny, podbijanej futrem.

Oczywiście, że z grubego, marszczonego inderaka chłopskiego można było sporządzać szerokie pludry, wydaje się jednak, że cytat Wójcickiego przyjęty do-

[30] Tamże, str. 71.
[31] Juszyński. op. cit.

Ryc. 14. Janas Klecha. (Colloquium Janasa Klechy z Szymonem. K. Badecki, Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Ossolineum. 1925 r.)

słownie, bez podejrzenia omyłki drukarskiej (inderaków — inde rękawów), mógłby mieć także uzasadnienie. Do strojnych sukien kobiecych używano często w XVI wieku na zmianę kilku par rękawów — szerokich, bufiastych, bogato zdobionych, przywiązywanych przy pomocy tasiemek. Można je było łatwo od sukni oddzielić, podarować, odprzedać czy złożyć w ofierze wotywnej.

Sporządzanie pludrów z bufiastych rękawów od sukni kobiecej wydaje się łatwe do zrealizowania i pomysłowe.

I dalej u Wójcickiego wskazówka dotycząca charakteryzacji: „Peruki mogą być z konopi albo ze lnu, tylko przy ogniu z nimi ostrożnie."

O tym samym mówi Juszyński [32]: „Peruki mogą być i brody z konopi, tylko ostrożnie przy ogniu dla turbacji."

W perukach, żupanach i pończochach występuje Jezus i jego otoczenie w Dialogu o Zmartwychwstaniu z 1663 r. — co zestawiwszy z przytoczonymi informacjami dotyczącymi tekstu Mikołaja z Wilkowiecka, gdzie Zbawiciel ubrany jest w albę, stułę i kapę, niby do nabożeństwa katolickiego — otrzymamy obraz ewolucji kostiumu — od stroju liturgicznego, do świeckiego, współczesnego realizatorom spektaklu. Ewolucję tę dostrzegamy także i w malarstwie religijnym tego okresu.

* * *

Inne jeszcze zagadnienia nasuwają się w toku badań nad kostiumami postaci biblijnych i mitologicznych, występujących w utworach dramatycznych Odrodzenia, które powstały w kręgu bezpośredniego oddziaływania humanistycznej kultury dworskiej; nie są to postacie zrodzone wyłącznie w twórczej wyobraźni autora, pobudzonej obserwacją świata i ludzi, lecz odtworzone na podstawie literatury i plastyki religijnej, literatury i plastyki starożytnej. Ich kształt jest rezultatem wykształcenia i wrażliwości artystycznej pisarza, który przejawia nie zawsze jednakową troskę o „prawdę historyczną", tj. o wierne przekazanie charakterystyki postaci utrwalonej przez tradycję lub sztukę, bądź też — ukazuje różny stan wiedzy pisarza o opisywanych ludziach i ich działaniu.

Wpływ teatru plebejsko-mieszczańskiego na scenę dworską był jednak niewątpliwy — zwłaszcza, gdy autor sięgał do tematyki rodzimej.

Z okazji uroczystości związanych z aktem koronacyjnym króla Władysława IV Wazy w 1632 r., odegrano na jednym z dworów szlacheckich polską komedię „Z chłopa król" [33]. Utwór ten ośmiesza nie zarządzenie władz — jak „Wyprawa plebańska" lub „Synod klechów podgórskich", przeznaczone dla plebejskiej widowni, lecz, schlebiając gustom szlacheckim, ukazuje wady i śmieszności chłopa; tutaj sprawa kostiumu ma szczególne znaczenie dla akcji. Realizm w odtwarzaniu sytuacji i w sposobie charakteryzowania postaci jest w komedii „Z chłopa król" niemniej żywy niż w innych komediach mieszczańskich.

Pójdziemy za tokiem akcji, badając zawarte w tekście utworu wzmianki o kostiumach występujących postaci.

(Prolog) „Myśliwiec z Piwowskim o przyszłej komedyi rozprawiają" — wyobrazimy sobie dwie postacie długowłose, w ozdobionych piórami kapeluszach (które nosili na głowach lub trzymali w ręku), w krótkich kaftanach według „infantylnej" mody francuskiej, spod których widoczna jest koszula, w spodniach do kolan, w pończochach i tępo ściętych butach. Ozdobą stroju są prawdopodobnie koronkowe kołnierze i mniej lub więcej obfite „kluczki", kokardy czy pęki wstążek, niezmiernie wówczas modnych.

(Akt I, scena 1) „Szołtys pijany, podśpiewując sobie, żołnierze z ludzkości chwali" — nosi zapewne długie spodnie płócienne, wpuszczone w buty „wywrotki" lub owinięte w kostce sznurami przytrzymującymi płytkie chodaki. Wyłożona na spodnie koszula z długimi rękawami przewiązana jest w pasie krajką. Na niej zapewne kaftan jakiś, sukmana (ryc. 8) lub — jak informuje dalszy tekst — „kopieniak" [34]. („Znowu go sam z królewskich tych szat rozbierzemy. A jego nań kopieniak i łachy wdziejemy" — Akt II scena 3) — ubiór w rodzaju kaftana czy serdaka bez rękawów.

(Scena 2) Ciurowie (w odzieży opisanej w wymienionej kilkakrotnie pracy o ubiorach w Polsce XVI—XVIII w.) widzą, że szołtys jest nieprzytomny z pijaństwa. Odchodząc: „Tylko mu pierwej wyjmę, jeśli co ma, z mieszka. Ba, mać sam kilka groszów" — stwierdza jeden z nich, wyciągając zapewne chłopu mieszek i opróżniając go na scenie, na oczach widza.

Wydaje się, że do niezbędnych na scenie rekwizytów należy powróz i kij, skoro „zawiązują mu powrozem nogi i biją".

(Scena 3) „Rotmistrz z towarzystwem przez zdrowie pełni". Na scenie być musi stół, na którym stoją odpo-

[32] Juszyński. op. cit.

[33] Karol Badecki. op. cit.

[34] Kopieniak — był to obszerny płaszcz używany na ogół przez szlachtę (np. Zygmunt August także nosił na polowanie kopieniak z łosiej skóry). W ubiorach chłopskich spotyka się czasem nazwy zapożyczone od innych warstw społecznych; znane są też wypadki, gdy darowany przez pana ubiór staje się „modny" — naśladowany i adaptowany w stroju chłopskim.

wiednie naczynia, a rotmistrz w mundurze z tego okresu pije w towarzystwie kompanów. Pijanowski: „Naprzód ja tą kurową[35] jadę do waszmości".

(Scena 4) naradzają się, co robić z pijanym szołtysem. Kuflowski: ... „on sam, szołtys, leży bez czapki, bez rękawic, bez zwierzchniej odzieży", której zapewne pozbawili go ciurowie; tutaj szołtys będzie więc już wyglądał nieco inaczej, niż w scenie pierwszej. Zabierają go za kotary, aby go przebrać za króla.

(Intermedium) Służalec, którego ubiór opisuję za Badeckim[36]: „Hajduk, służalec magnacki, ubrany z węgierska w upięty długi kabat jasnego koloru, zdobny w pętlice i guzy. Na głowie ma zgrabny kapelusik węgierski z piórkiem czy kitą. W lewej ręce dzierży siekierkę niemiecką", „żywot żołnierski i obyczaje językiem maluje." (ryc. 9).

(Akt II scena 1) Przebrany za króla szołtys dziwi się swojej przemianie:

„A to co? Nogiż to są czy żółte radlice?
Bom ja, jak żyw, nóg nie miał nigdy z jajecznice."

Żółte pończochy czy obuwie, o którym mowa (nazwane później przez szołtysa „skórnie"), mają — być może — na celu ośmieszenie średniowiecznych zwyczajów, które wnosiły bogate, jaskrawe szaty; wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że jest to parodia na barwne stroje szwedzkie.

Malarstwo dworskie portretowe — podobnie jak i plastyka kościelna, ukazująca postacie królewskie „serio", nie informują o tym, jak mógł wyglądać na scenie renesansowego teatru ten przebrany za króla chłop — wskazują tylko, na jakich realiach mogła oprzeć się fantazja autora i realizatorów komedii.

Szołtys po wytrzeźwieniu (Akt III scena 1) dziwi się swojej powtórnej przemianie i tak opisuje siebie w królewskim stroju:

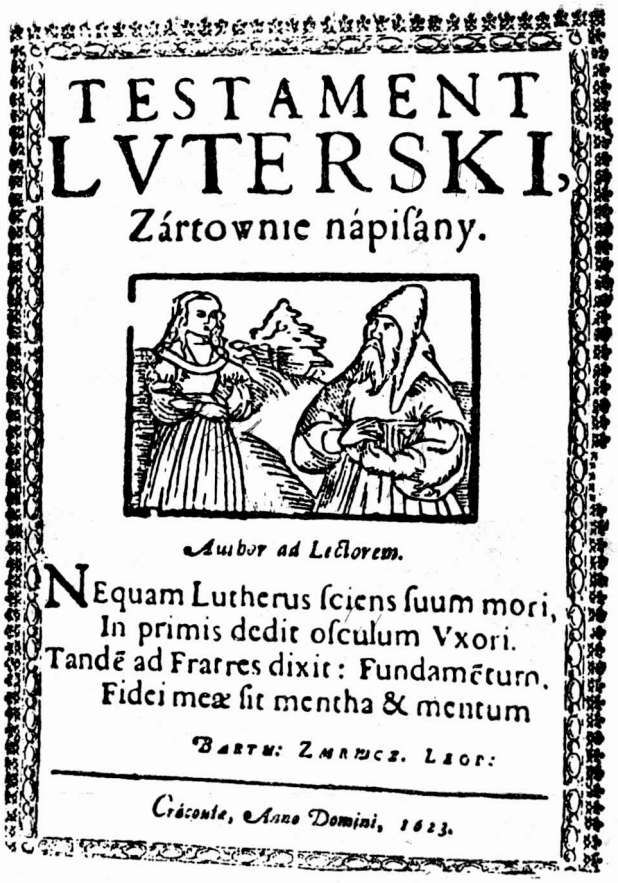
„Któż by mi był nie służył, widząc one szaty,
W którychem się połyskał, jak gołąb włochaty.
Wszystekem się tak świecił, jak zaranna zorza:
Brama była u czapki z nadobnego tchorza.
Na niej wieniec ze złota, koło niego szczeble:
Wierę, mi się, dalibóg, nie lada co beble.
Sukmany miękkie, jak mech, a lekkie, jak pióra,
I bodaj nie cieplejsze niż barania skóra.
Wierzchnia szubka czerwona, jako krew u tura,
A skórnie żółte były właśnie jak u kura.
Nie wspomnam tu pągwic ani pstrego futra:
Któż by to wypowiedział do samego jutra?
Łyskały się właśnie jak gomółki na półce,
Kiedy je moja sama wystawi na słońce.
U nich guzy na końcu, chciałem mówić, pałki,
Jako kloski nawiętrze albo połykałki."

Król Zygmunt August, na znak żałoby po śmierci Barbary Radziwiłłówny, ubierał się czarno, a w okresie kontrreformacji czarny strój monarchy miał już w całej niemal katolickiej Europie znaczenie demonstracji prostoty i skromności obyczajów oraz innych cnót chrześcijańskich, natomiast barwne stroje szwedzkich najeźdźców były w Polsce częstym celem ataków i żartów.

„Żołnierze, po dworzańsku przebrani, szołtysa za króla witają i bankietują" (Scena 2).

Szołtysa zadziwiają talerze i półmiski: „Gdzieżeście tych lemieszów tak wiele nabrali?" — sądzić na-

[35] Kurowa — szklanica, kufel, duży puchar.
[36] K. Badecki — Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Lwów — Warszawa — Kraków 1925.



Ryc. 15. Luter z żoną. (Testament luterski. K. Badecki, Literatura mieszczańska w Polsce w XVII w. Ossolineum. 1925 r.)

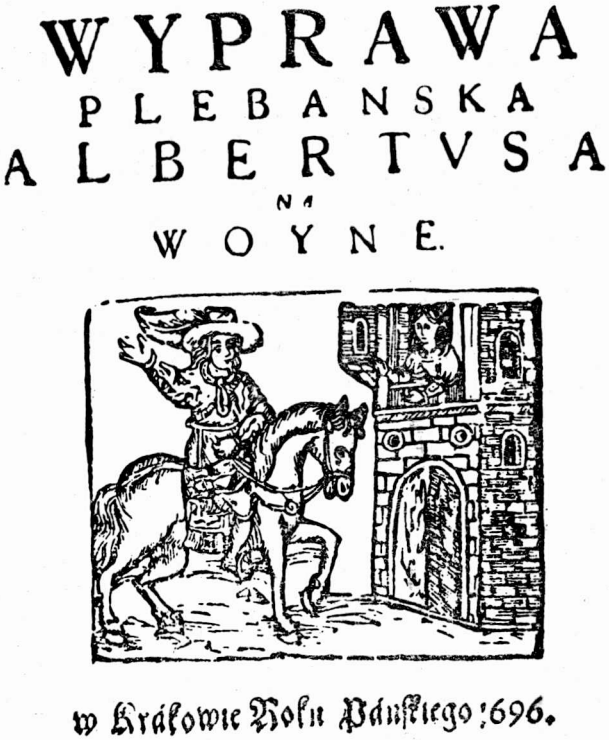


Fig. 182. (do Nr. 172.)

Ryc. 16. Albertus. (Wyprawa plebańska Albertusa na woyne. Drzeworyt z karty tytułowej. K. Badecki. Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Ossolineum. 1925 r.)

Ryc. 17. „Cosi na Albertusa to ruszenie poszło, Co żyło, na ramieniu wielkie kije niosło..." (Sowizdrzał — drzeworyt na odwrocie karty tytułowej. K. Badecki, Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Ossolineum. 1925 r.)

leży, że na scenie musi być wiele srebrnych naczyń do jedzenia i picia. Szołtys prosi: „Nalejcie mi pić teraz w garncową konewkę" — i cytowana już wzmianka o — ozdobnym zapewne — woreczku czy trzosie na pieniądze, którego szołtys chce użyć z przyzwyczajenia do celu, jakiemu służy normalnie torba, uzupełniająca ubiory chłopów i miejskiego „pospólstwa":

„Proszę o gomółkę,
Schowam ją sobie na pochwil oto w tę tobółkę."
(ryc.13)

(Scena 3) Autor informuje: „Poseł od kozaków zaporoskich królowi upominki oddaje." Tu następuje wyliczenie darów, przywiezionych przez posła w stroju kozackim, a relacja szołtysa świadczy o ich wręczeniu na oczach widza:

„Sorok kiełbas posyła na kołku,
I medcu horoszenku baryłku z piwnice,
I bukłak horoszenkej z medcem horelice;
Muki wór na piroki i burszem kołodu,
By twa miłost w pust teper ne zmerła od hłodu;
I taju kolibaku, i łuk dereniowa,
I nahajku tatarsku, i kostur dubowy.
Jest i koc na studeno, i wekiera[37] mnoha,
Która wsie dojdet, bolsze koły ne muże noha."

Szołtys każe utoczyć wódki z „tej horełki ruskiej", a pozostałe prezenty różnie ocenia:

„Ba, i tej mi nie gańcie kudłatej łoktuszy[38].
W nocy sie nią odziawszy, będzie miło duszy.
A to co? Jarczak[39] że to? Czy stołek pod krowy?
Nie masz ci przecie, jako ten kostur dębowy!"

Powtórnie upity szołtys zostanie na powrót przebrany:

„Znowu go sam z królewskich tych szat rozbierzemy
A jego nań kopieniak i łachy wdziejemy" —
mówi rotmistrz.

W czasie przebierania (w Intermedium) „Skoczylas Żydowi kij przedaje"; pertraktacje kończą się obiciem Żyda tymże kijem i odebraniem mu mieszka z pieniędzmi.

(Akt III, scena I) Wytrzeźwiony szołtys opisuje swoje królewskie szaty w sposób wyżej przytoczony; ten opis stroju — raczej z bajki o królu, niż na królewskim wzorowany — nie jest więc parodią na aktualnie używany strój dworski, jak wyżej wspomniano, lecz ośmieszeniem wyobrażenia, jakie mieć może ciemny chłop o przepychu królewskiego otoczenia, ośmieszeniem prostackiego podziwu dla bogactwa i blasku.

(Scena 2) Żołnierze kpią z szołtysa, który w swoim chłopskim, lecz zdekompletowanym odzieniu rozpamiętuje królewskie szaty. Motyw ukazywania na scenie człowieka niecałkowicie ubranego — lub prawie zupełnie rozebranego — musiał być dla widowni tego okresu szczególnie atrakcyjny, skoro spotykamy go tak często[40].

(Intermedium) „Bigos upity odszedł od siebie" postać tytułową także ukazuje się tylko „w białej odzieży", pozbawioną delii, czapki i innych elementów wierzchniego ubioru. Wydaje się, że niedosyt dramatu od strony intrygi dopełniono m. in. i tym elementem drugoplanowym, na którym można było skupić uwagę widza i skłonić go do szybkiej i silniejszej reakcji.

Przebieranie postaci scenicznej za kogoś innego jest więc na scenie teatru renesansowego źródłem nieporozumień, stanowiących ośrodek mało rozbudowanej fabuły i wnoszących element prymitywnego humoru, widz ulega złudzeniu, że wie więcej od przebranego o sprawach i ludziach ukazywanych na scenie i łatwiej się w akcję emocjonalnie angażuje (tym chwytem scenicznym nie pogardzili zresztą najwięksi, z Szekspirem, Molierem, czy u nas — Aleksandrem Fredro — i służył on zwykle ośmieszaniu ludzkich wad i słabości, ukazywanych w krzywym zwierciadle nieporozumień). W tym ujęciu kostium i rekwizyt w inscenizacji teatru renesansowego są szczególnie wymowne; podkreślają krytyczne — czasem satyryczne — spojrzenie twórców przedstawienia na zjawiska otaczającego świata: przejawy tego będą różne w różnych środowiskach społecznych, jak podkreślano w toku niniejszych rozważań.

Wielka ilość miejsca, jaką autor poświęca w tekście głównym utworu dramatycznego opisom kostiumu, wzmiankom o szczegółach stroju i rekwizytach — wskazuje na to, jak często posługiwano się tym najprostszym i najbardziej komunikatywnym sposobem charakteryzowania postaci i sytuacji: opisem powierzchowności, określającym przynależność klasową i indywidualne cechy nie tylko występującej w ubiorze postaci, ale — pośrednio — także i samego autora.

---

[37] Wekiera — maczuga, kij.
[38] Łoktusza — płachta, chusta.
[39] Jarczak — kulbaka, siodło.
[40] Z kodeksu Konopaczyńskiego. Ossolineum.

Obecny stan badań nad zagadnieniem kostiumu i rekwizytu w polskim teatrze renesansowym, którego bujny rozwój jest jednym z wykładników rozkwitu całej ówczesnej kultury, uprawnia więc do twierdzenia, że nowe siły społeczne — walczące o prawa człowieka do chleba, do odpowiedniej odzieży, do pracy, domu, szkoły — odkryły na scenie teatru mnóstwo charakterystycznych dla ówczesnego życia realiów.

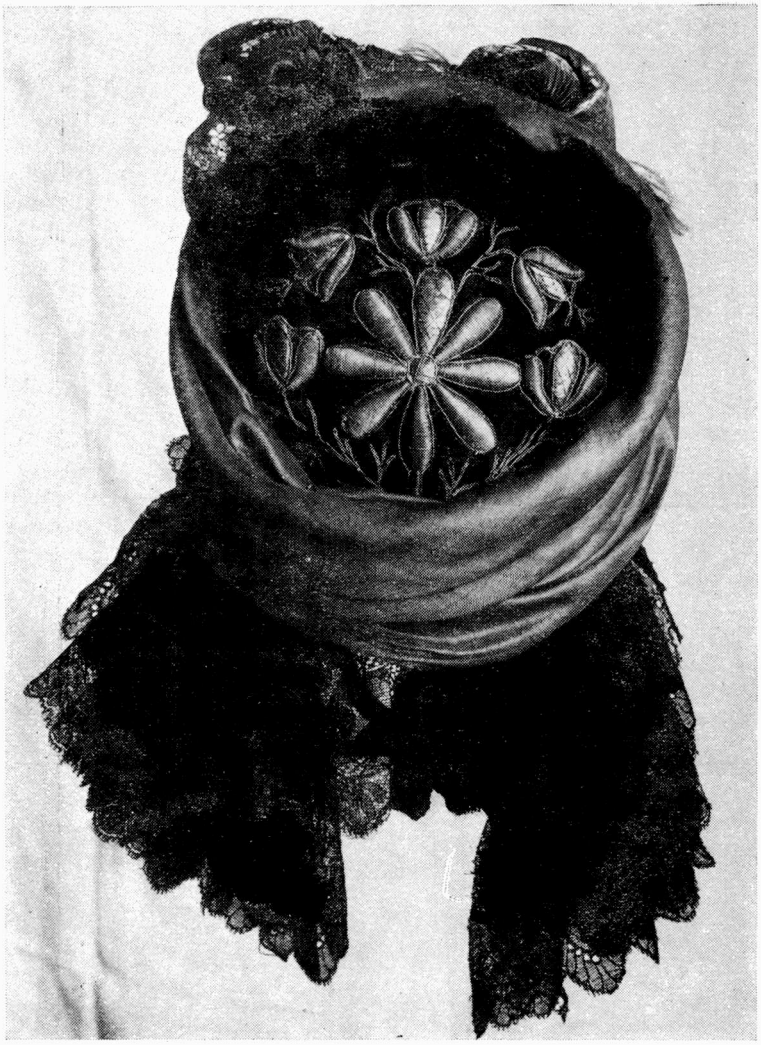
Scenę teatru zaludniła wielobarwna ciżba, która także i w naszej wyobraźni nabiera barw życia, ukazując — zwłaszcza w porównaniu z odpowiednimi zabytkami sztuk plastycznych okresu — możliwości zrekonstruowania plastycznej strony przedstawień renesansowych; dzięki temu łatwiej nam odtworzyć sylwetki ówczesnych ludzi, ich stroje, przedmioty codziennego użytku, obyczaje — łatwiej sięgać do słabo dotychczas znanych źródeł teatralnej kultury i bogactwa tradycji ludowej sztuki teatralnej.

Umiejętność charakteryzowania postaci przy pomocy kostiumu i rekwizytu jest więc znamienną cechą twórczości mieszczańsko-ludowej tego okresu. Z doświadczeń dzisiejszego teatru, realizującego utwory, których akcja toczy się współcześnie, wiemy, jak łatwo jest popaść w szablon, jak trudno jest odtworzyć na scenie postać człowieka obdarzonego indywidualnymi cechami charakteru i powierzchowności; wiemy, jak trudno dokonać właściwego wyboru, poszukując dla tej postaci najodpowiedniejszej sylwetki, gestu, stroju, rekwizytu.

Tę właściwą renesansowej twórczości dramatycznej Odrodzenia celność określeń tłumaczyć chyba należy tym, że „postacie sceniczne" w tym teatrze były portretami żywych modeli z otoczenia autora, a nie uformowanymi w fantazji cieniami ludzi, uwięzionych w schematach i szablonach.

Ryc. 18. Żołnierz w zbroi. Warta. Fara, tryptyk, skrzydło prawe, część górna.

ZŁOTOGŁOWIE KASZUBSKIE



Ryc. 1. Czepiec kobiecy, aksamit czarny, koronki czarne, haft złoty, zawój niebieski. Pow. Malbork. W.M.E., Nr 2611, Fot. E. Frankowski, 1927 r.

EUGENIUSZ FRANKOWSKI

O czepcach kaszubskich haftowanych złotem mamy w literaturze etnograficznej kilka wzmianek w pracach I. Gulgowskiego[1], A. Fischera[2], F. Lorentza[3], B. Stelmachowskiej[4] i jedną obszerniejszą pracę T. Seweryna[5], poświęconą specjalnie temu zagadnieniu.

Haftowane złotem czepce kaszubskie, które od pół wieku wyszły już z użycia, posiadały muzea etnograficzne — warszawskie, poznańskie, wdzydzkie, krakowskie, toruńskie, gdyńskie, prywatne zbiory prof. Wrzoska w Dębku i inne. Muzeum wdzydzkie spłonęło, muzea etnograficzne Warszawy i Poznania zostały zniszczone przez hitlerowców podczas II wojny światowej, a wraz z nimi zginęły największe zbiory tych czepców kaszubskich. W pracy o Kaszubach I. Gulgowski[6] daje zdjęcie 10 czepców kaszubskich z muzeum we Wdzydzach, w drugiej swej pracy[7] — fotografię Kaszubki w złotogłowiu. B. Stelmachowska podaje 7 dobrych fotografii czepców i jeden szkic kolorowy. Rozpoznajemy go na fotografii I. Gulkowskiego. Pracę T. Seweryna ilustrują jego własne bardzo piękne rysunki piórkowe 4 czepców. Czepiec na ryc. 2 odnajdujemy na fotografii w pracy I. Gulgowskiego. Mimo wielkiej wierności i wirtuozowskiego wykonania tych rysunków nie są one wystarczające do analizy hafciarskiej i z tego względu nie mogą zastąpić fotografii.

Czepek kaszubski składa się z denka o zarysie zamkniętej podkowy końskiej i przyszytego do niego w kształcie budki paska o wymiarach ok. 10×40 cm. Denko i budka przyozdobione są haftem złotym, upodobniającym je do tkaniny złotolitej — złotogłowia. Po nałożeniu czepka na tył głowy opasywano go zwiniętą chustką jedwabną i zawiązywano pod brodą tasiem-

[1] I. Gulgowski: Von einem unbekannten Volke in Deutschland. Berlin 1911.
I. Gulgowski: Kaszubi. Kraków 1924.

[2] A. Fischer: Zarys etnograficzny woj. pomorskiego Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, z. I, s. 181—230. Toruń 1929.
A. Fischer: Kaszubi na tle etnografii Polski. Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, t. XVI, s. 161. Toruń 1934.

[3] F. Lorentz: Zarys etnografiki kaszubskiej. Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, t. XVI, Toruń 1934.

[4] B. Stelmachowska: Sztuka ludowa na Kaszubach. Poznań 1937.

[5] T. Seweryn: Kaszubskie złotogłowie i nowe hafty wdzydzkie. „Lud", t. XXVIII, s. 17—38. Lwów 1929.

[6] op. cit. Von einem...

[7] op. cit., Kaszubi..

kami lub wstążkami w kwiaty. Czepki kaszubskie należą do grupy „złotych czepców", noszonych przez mężatki z zamożniejszej warstwy ludu naszego w Zachodniej Polsce, na lewym brzegu Wisły, w wiekach XVIII i XIX. Na początku XX w. czepki takie wyszły z użycia, podobnie jak znacznie wcześniej wyszły z użycia ozdobne czepce u szlachty i mieszczan.

Z prac omawiających historię tkanin i haftu dowiadujemy się, że wzory wspaniale rozwiniętej, doskonałej techniki haftu złotego pochodziły z Bizancjum i z wytwórni arabskich z XI i XII w. Hafciarstwo złotem szczyt swego rozwoju technicznego i artystycznego osiągnęło w Europie w w. XV. W wiekach XVII i XVIII na dworach królewskich i pańskich rozmiłowanych w przepychu haft złoty wchodzi w powszechne użycie, zarówno jako ozdoba strojów męskich i kobiecych, jak i na zasłony, makaty i wiele innych przedmiotów zbytku, a od wielu stuleci przede wszystkim jako ozdoba liturgicznych szat kościelnych. Znajomość techniki haftu złotego z dworów i klasztorów przedostaje się do ludu i wzbogaca tam prastare techniki hafciarskie.

Na tym miejscu zaznaczę tylko, że wiele technik i ściegów hafciarskich, których powstanie odnoszone jest przez historyków sztuki hafciarskiej do wieków średnich lub później, znano w Eurazji u wielu ludów opóźnionych w rozwoju i stosowano znacznie wcześniej, niż na tkaninie, na materiale ze skór zwierzęcych i rybich[8].

Znajomość technik hafciarskich złotą nicią zdobyły kobiety kaszubskie najprawdopodobniej w klasztorze norbertanek w Żukowie, w pow. kartuskim, i u benedyktynek w Żarnowcu, w pow. puckim, w czym są zgodni wszyscy wyżej cytowani autorzy. W r. 1772, po rozbiorze Polski, rząd pruski sekularyzował oba te żeńskie klasztory na Kaszubach[9].

Mówiąc o technikach hafciarskich wszyscy cytowani autorzy opierają się głównie na pracach L. Żarnowieckiego i E. Sweykowskiego[10], które były nie tylko źródłem bardzo cennych wiadomości z tej dziedziny, ale również źródłem wielu błędnych określeń dotyczących techniki. Etnografowie często niewłaściwie posługują się pojęciami — ścieg, haft, technika hafciarska, jak również błędnie podają charakterystykę materiałów hafciarskich.

Punktem wyjścia do analizy zjawisk historycznych w tej dziedzinie sztuki jest dokładna znajomość technik i materiałów oraz wnikliwy opis badanego okazu.

Dlatego podaję w tym artykule — poprzedzając opis czepców — krótką informację o materiałach i technikach hafciarskich nicią złotą.

H i s t o r i a n i c i z ł o t e j. Historię nici złotej można podzielić na trzy okresy. Okres I obejmuje czasy starożytne, wczesne Średniowiecze i trwa aż do połowy XI w. W tym okresie złota przędza używana była w kształcie szczerozłotych paseczków lub owijano nią nić wełnianą, lnianą, bawełnianą, bądź jedwabną. Takie nici złote nakładano na materiał i przyszywano rozstawionymi ściegami nici odpowiednio zabarwionej.

Okres II, od połowy XI w. do połowy XVI w., to okres tzw. „złota cypryjskiego", produkowanego na Cyprze, który w owych czasach był wielką faktorią towarów idących ze wschodu Europy. Złoto cypryjskie to nić lniana, rzadziej jedwabna, okręcana cieniutkim paseczkiem błonki z jelit owczych lub świńskich, złoconym z jednej strony. W w. XII i XIII przędzy takiej używały fabryki saraceńskie na Sycylii i maurytańskie w Hiszpanii, a w końcu w. XIII fabryki włoskie, a następnie francuskie, angielskie, niemieckie i inne. Tajemnica wytwarzania tej przędzy była zazdrośnie strzeżona przez Cypryjczyków przez pół tysiąca lat i dopiero w r. 1882 została wykryta w Niemczech. Zachowały się tkaniny sprzed 500 lat z haftem wykonanym złotem cypryjskim, których nici i dziś jeszcze posiadają połysk i świeżość prawdziwego złota.

Pierwsze nici złote dostępne dla szerszego ogółu przybyły do Europy z Chin, a później jeszcze z Japonii. Były to nici jedwabne lub bawełniane obwijane papierkiem złoconym. Używano ich wyłącznie przy haftcie nakładanym, ponieważ nie mogły być przewlekane przez materiał. Nie znoszą one wilgoci i silniejszego tarcia, lecz zachowują swą barwę i świeżość pozłoty przez długie lata. Wszelkie europejskie próby naśladowania tych nici zawiodły.

Okres III, od połowy XVI w aż do chwili obecnej, znamionuje żółta nitka jedwabna, rzadziej bawełniana, owinięta spiralnie blaszką srebrną pozłacaną.

Ostatnimi czasy opracowano metody metalizowania przędzy z jedwabiu naturalnego, tj. pokrywania jej warstwą metalu za pomocą galwanoplastyki[11]. Nić jedwabna nasycona roztworem azotanu srebra i poddana następnie działaniu środka redukującego staje się przewodnikiem elektrycznym. Pogrążona z kolei w kąpieli zawierającej roztwór złota lub srebra, pod działaniem prądu elektrycznego pokrywa się cienką warstwą tego metalu i może być używana jako pełnowartościowy materiał hafciarski.

Historia nici i jej użytkowania w plecionkarstwie, tkactwie i hafciarstwie to jeden z bardzo ważnych rozdziałów historii kultury ludzkiej i związanej z nią sztuki. Sięga ona epoki kamiennej i przejawia się w kulturze ludów całego świata, o czym świadczą okazy zgromadzone w muzeach archeologicznych i etnograficznych.

Z ł o t a p r z ę d z a h a f c i a r s k a. Używana obecnie złota przędza hafciarska — to nici jedwabne lub bawełniane, obwijane cieniutką, wąską blaszką metalową, srebrną, miedzianą lub mosiężną, odpowiednio złoconą lub srebrzoną. Szczerozłotych drucików lub paseczków blaszki szczerozłotej nie używa się dziś w hafciarstwie, a dawne złocenie w ogniu zastąpiono metodą galwaniczną. Złota przędza hafciarska wyrabiana jest w różnych gatunkach, grubościach i cenie. Bywa ona gładka i karbowana, błyszcząca i matowa. Do haftu używa się też złotego i srebrnego sznureczka, skręconego z 2, 3 lub 4 nici złotych lub srebrnych. Używane są też paseczki z blaszek metalowych,

---

[8] E. Frankowski: Wycinanki i ich przeobrażenia. „Lud" 1924.

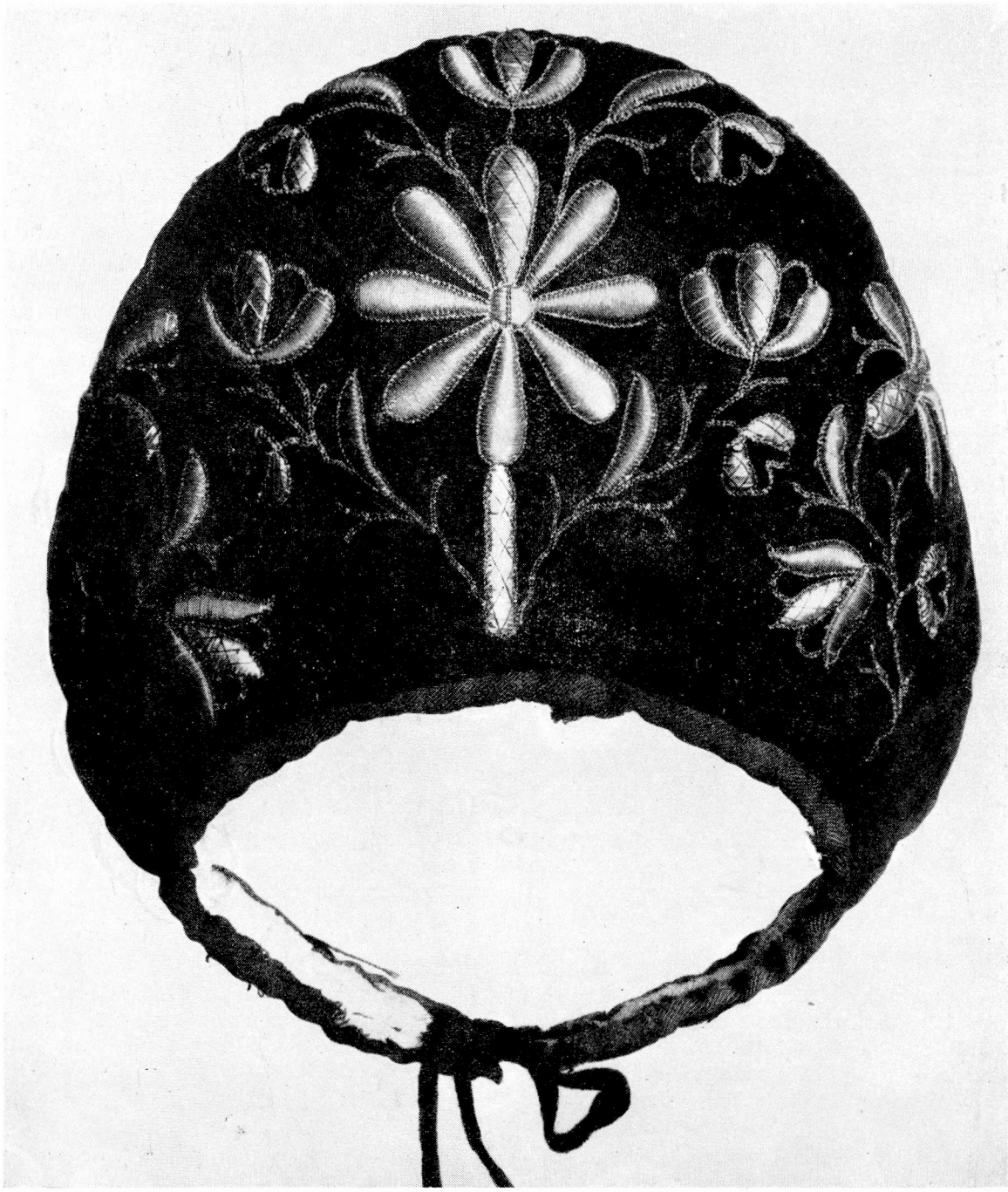
[9] op. cit., Kaszubskie złotogłowie, s. 28—31.

[10] L. Żarnowiecki: Historia i technika haftarstwa kościelnego. Kraków 1906.

L. Żarnowiecki: Historia tkanin jedwabnych. Kijów 1915.

E. Sweykowski: Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa. Kraków 1906.

[11] B. Beuth: Materiałoznawstwo włókiennicze. Warszawa 1953, s. 163.



Ryc. 2. Czepiec kobiecy z 1798 r., aksamit czarny, haft złoty i srebrny. W. Zdrada, pow. Puck. W.M.E., Nr 2248. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

złocone i srebrzone, bajorek złoty lub srebrny, czyli rureczki z cienkiego drutu złoconego lub srebrnego, bądź srebrzonego, gładkiego, błyszczącego, matowego lub marszczonego, zwiniętego w kształcie spirali o bardzo gęstych zwojach. Jako zdobiny przy hafcie złotym używane są cekiny, błyskotki metalowe, tzw. paletki rozmaitych kształtów i kolorów, gładkie i wzorzyste, znajdujące swe odpowiedniki w archaicznym zdobnictwie tkanin ludowych blaszkami.

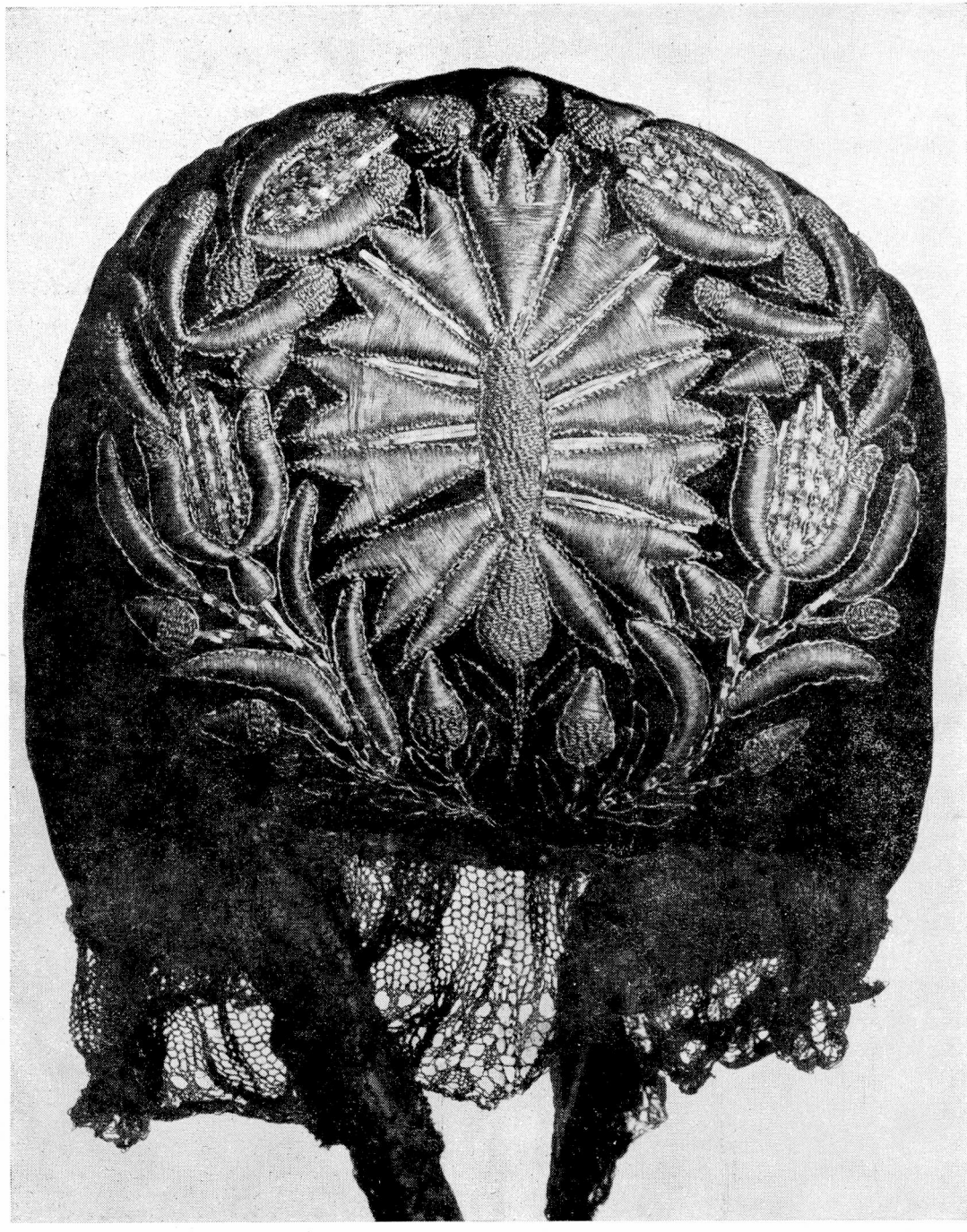
N a r z ę d z i a p r a c y. Przy hafcie złotym nieodzownymi narzędziami pracy są igły odpowiedniej grubości, krosna ramowe i przekłuwacz. Do haftu używa się naparstka, nożyczek z krótkim ostrzem, gładzika łopatkowego, szpuli z widełkowatym końcem i rękojeścią do nawijania nici złotych. Do wycinania podkładek z kartonu lub skóry używa się krótkiego, ukośnie ściętego noża i deseczki z twardego drzewa. Haftuje się złotem na materiałach z podkładką spodnią z innego materiału. Tylko ciężkie i mocne tkaniny jedwabne i aksamity mogą być zahaftowywane złotem bez takiej podkładki, przy tym są one napinane na ramie krosien możliwie najprężniej. Dla lżejszych jedwabi i innych tkanin napina się na ramie materiał, mający służyć za podkładkę spodnią. Napina się go niezbyt silnie, natomiast silniej napina się wierzchni materiał, mający być przyozdobiony haftem złotym.

Ryc. 3. Czepiec kobiecy, aksamit brązowy, haft złoty. Pow. Kartuzy. P.M.E., Nr 20. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

P o d k ł a d k i. W celu uwypuklenia haftowanych wzorów stosuje się różne rodzaje podkładek. Najprostszą podkładką i najczęściej występującą w złotym hafcie ludowym jest podwleczenie wzoru grubą nicią. Gdy chodzi o precyzyjnie zarysowane wzory, używa się podkładek wycinanych z kartonu, skóry, filcu lub korka. Skóra, filc lub korek przed wycięciem bywają podklejane batystem lub bezchlorowym papierem jedwabnym. Kartonu używa się tylko do takich haftów, przy których materiał zahaftowany nie bywa składany. Składanie bowiem może spowodować złamanie kartonu i zniekształcenie haftu, co nie grozi przy stosowaniu podkładki ze skóry lub filcu. Podkładki pod haft z kartonu lub skóry nakleja się na materiale klejem nie zawierającym kwasu, mogącego zaatakować nici metalowe. Przy hafcie srebrnym karton pozostaje białym, przy złotym — zabarwia się go niekiedy żółtą farbą akwarelową.

T e c h n i k i h a f t u z ł o t e g o. Pod nazwą haftu złotego rozumiemy haft wykonany igłą i nicią złotą lub metalową. Jest wiele technik haftu złotego, a wśród nich najczęściej stosowane:

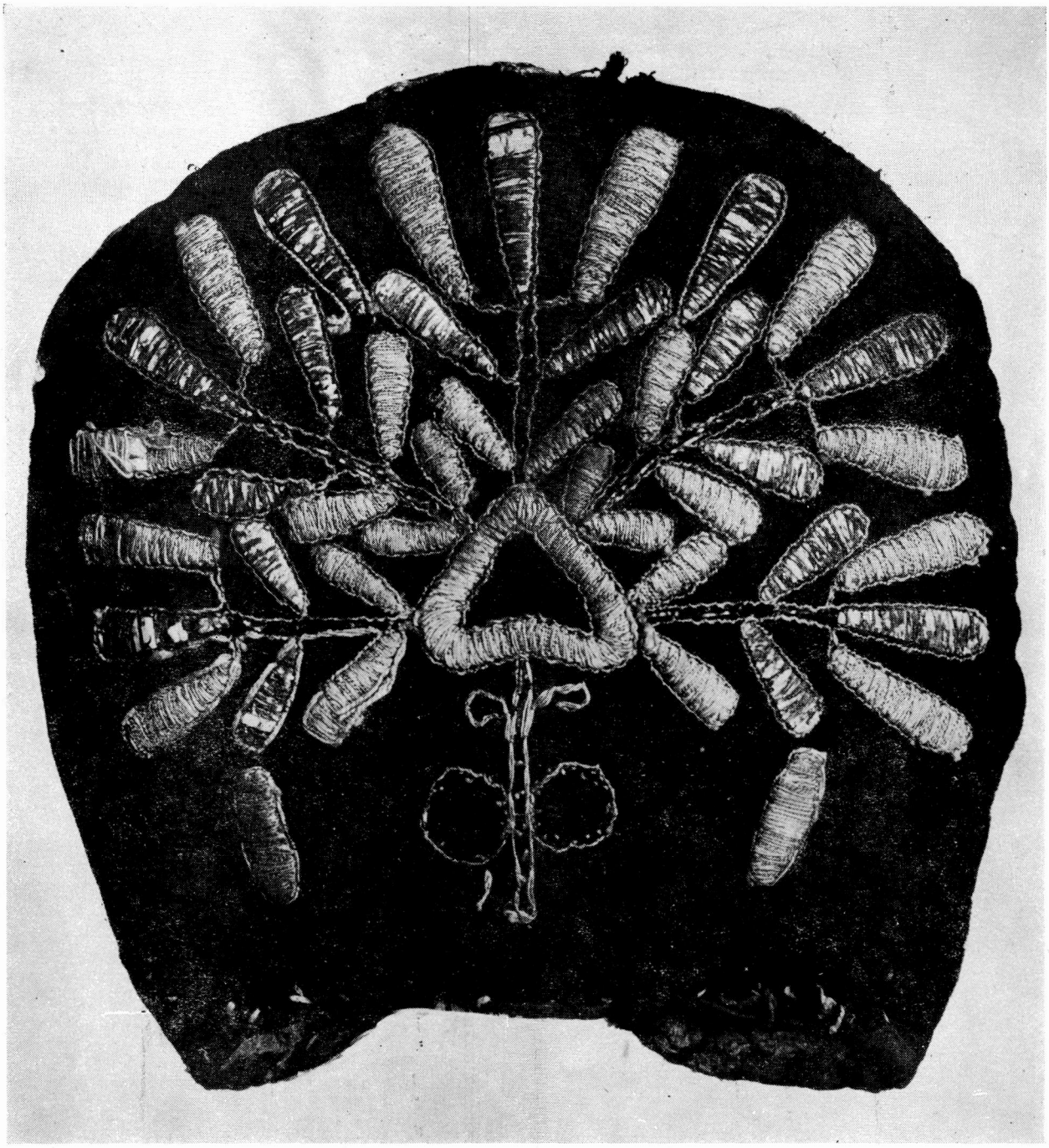
1) Haft bajorkiem (Cantille lub Bouillon) z jego zróżnicowaniem — haftem brylantowym; 2) haft kładziony (couchure, Anlegearbeit) a) zwyczajny, b) cieniowany, tzw. or nué, i c) na podwleczeniu z nici lub



Ryc. 4. Czepiec kobiecy, aksamit czarny, haft złoty. Pow. Kartuzy. P.M.E., Nr 18. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

sznureczków; 3) haft wypukły (en relief, Sprengtechnik), 4) haft przekłuwany (passé, Stecharbeit).

H a f t b a j o r k i e m (Broderie en Cannetille, Cantillestickerei, Bouillonstickerei) polega na użyciu bajorka, Cantille. Bajorek jest to spiralnie zwinięty cienki drut metalowy, produkowany w różnych grubościach, matowy lub błyszczący, gładki lub marszczony. Przy hafcie bajorkiem wycina się wzory haftu w kartonie. Taką formę wzoru maluje się farbą wodną pod kolor haftu i nakleja się delikatnie na materiale. Po wyschnięciu przytwierdza się jeszcze każdy narożnik formy kilkoma ściegami żółtego jedwabiu. Przed zaczęciem haftu nacina się bajorek na małe kawałki pożądanej długości. Taki bajorek a więc rureczkę utworzoną ze spiralnie skręconego drucika nawleka się igłą na nitkę jedwabną mocno nawoskowaną, którą uprzednio przewleczono przez materiał haftowany, od spodu tuż przy krawędzi wzoru z kartonu. Nawleczony bajorek układa się od brzegu do brzegu na podkładce kartonowej, pionowo lub ukośnie do jej krawędzi. Następnie igła prowadzi nić pod materiał, na odwrotną jego stronę i wychodzi na powierzchnię tuż przy pierwszym nakłuciu. I znów nawleka się na igłę odpowiedni wycinek bajorka, układa się równolegle i ściśle przy poprzednim, przymocowuje się z drugiego boku wzoru itd., pokrywając cały wzór bajorkiem. Niekiedy, po



Ryc. 5. Czepiec kobiecy, aksamit brązowy, haft srebrny. Pow. Kartuzy. P.M.E., Nr 19. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

zahaftowaniu wzoru, zanim się materiał zdejmie z ramy, powleka go się z drugiej strony klejem z krochmalu, ażeby przykleić do materiału nitki przewlekające bajorek. Technika zdobienia tkanin bajorkiem, znana już w kulturze egejskiej, stosowana była do ostatnich czasów w zdobnictwie ludowym m. in. na naczolnikach huculskich[12] i na wełnianych chustkach-pledach kobiet łotewskich, melene (Latwju Raksti, Kursi I. Riga).

Pewnym zróżnicowaniem haftu bajorkiem jest haft brylantowy. Jako podkładkę używa się płótno lub cienką skórkę odpowiedniej formy, mocno przyszytą do materiału. Oprowadza się deseń nicią złotą, techniką kładzioną i wypełnia się tło bajorkiem długości 2 mm, nawlekanym na nitkę i gęsto naszywanym niby supełki. Haft bajorkiem i haft brylantowy znajdują swoje odpowiedniki w hafcie białym i kolorowym naszego ludu w ściegach nakładanych, supełkach, pęczkach i gąsienniczkach, otrzymywanych przez nawijanie kilkakrotnie nici na igłę, a następnie wkłuwanie jej w materiał w odpowiedniej odległości od poprzedniego nakłucia.

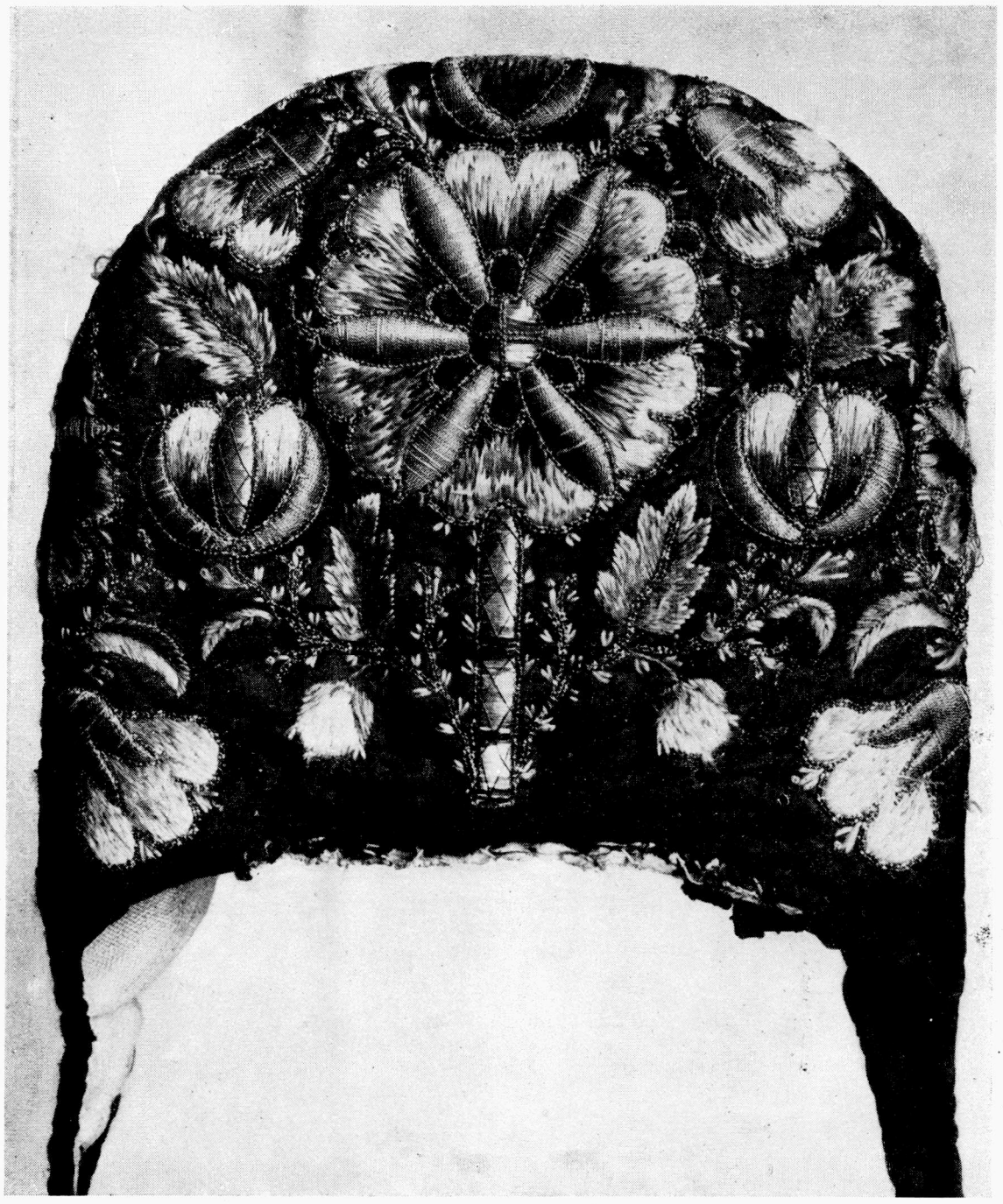
H a f t b ł y s k o t k a m i. W naszym hafcie ludowym do dziś znajdują zastosowanie cekiny i inne

[12] E. Frankowski: Sztuka ludowa. „Wiedza o Polsce", t. III, s. 368, ryc. 54.

Ryc. 6. Czepiec kobiecy, aksamit granatowy, haft srebrny i złoty. W. Żarnowiec, pow. Puck. W.M.E., Nr 2631. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

błyskotki metalowe, paletki. Zdobienie takie występuje zazwyczaj w związku z innymi technikami haftu złotego, a więc z techniką przekłuwaną i kładzioną. Na zasnute fragmenty wzoru naszywa się niekiedy rozsunięte rulony cekinów przymocowane przy otworze każdego cekina małym wycinkiem bajorka, a niekiedy paciorka. W ten sposób wykonuje się żyłki listków, gwiazdy, płatki kwiatów itp. w różnych układach z pojedynczych i podwójnych szeregów cekinów.

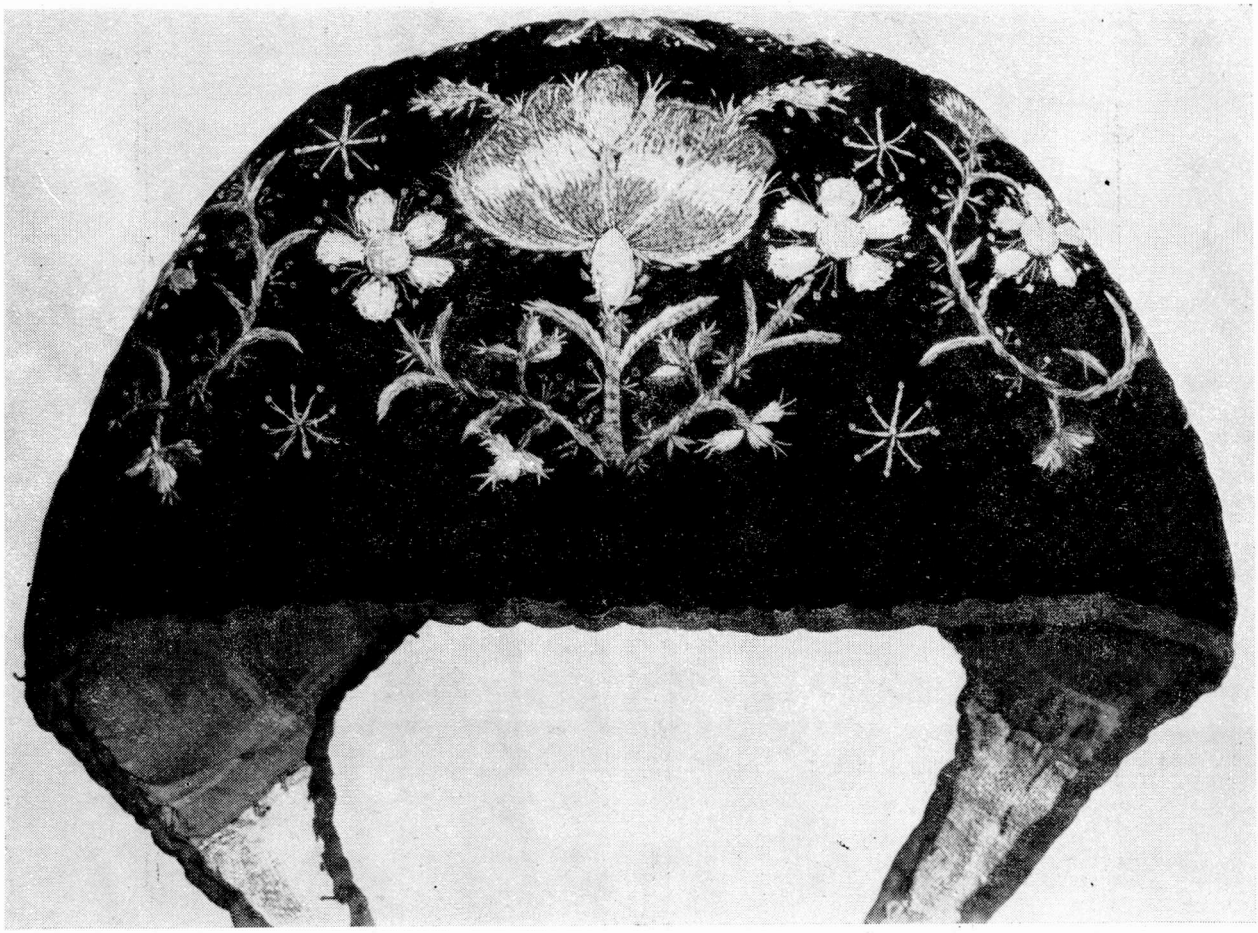
H a f t k ł a d z i o n y (couchure, Anlegearbeit) jest to najdawniejszy i najprostszy sposób haftu nicią metalową, wykonywany bywa wprost na materiale lub na podkładce z nici. Bierze się dwie lub więcej nici metalowych i co pewną odległość przyszywa się je do tkaniny jednym ściegiem nici jedwabnych. Złoto przyszywa się nićmi żółtymi, srebro zaś szarymi. W celu otrzymania wzorzystych przeszyć stosuje się też jedwabie w innych kolorach. Techniką haftu kładzionego może być wykonany każdy ornament naturalistyczny i stylizowany. Jako materiał do obrzeżenia wzorów nadaje się każdy rodzaj przędzy metalowej, a więc nici, sznureczki, kordonki przyszywane nicią jedwabną. Ostrzejszy kontur bywa oprowadzany drutem perłowym lub mocno skręconym sznureczkiem, który przymocowuje się niewidocznymi ściegami do materiału.



Ryc. 7. Czepiec kobiecy, jedwab ciemnoniebieski, haft: złoty, srebrny; jedwab: zielony, żółty, czerwony i różowy. W. Żarnowiec, pow. Puck. W.M.E., Nr 2630. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Haft kładziony jest typowy dla złotych haftów chińskich i japońskich. Na tych haftach nakładane nici złote nie przebiegają według określonych układów. Zależnie od wyobrażanego przedmiotu w celu wyrażenia większej jego plastyki, załamują się, biegną spiralnie, półkolami lub ukosem. Układy takie potęgują wrażenie świateł i cieniów, do czego się jeszcze przyczynia różnobarwność jedwabnych nici, przymocowujących nici złote.

H a f t w y p u k ł y (en relief, Sprengtechnik) wykonywano na podwleczeniu z nici grubszych, na kartonie ok. 1 mm grubości, na masce z drzewa, filcu lub sklejonej z kawałków sukna. Haftuje się zazwyczaj podwójną nicią złotą. Dwie takie nici namotuje się równolegle na szpulę z widełkami i w miarę posuwania się pracy odwija się je z widełek i układa na wzorze, starając się jak najmniej dotykać ręką. Zaczynając robotę wprowadza się te nici złote pod materiał za pomocą igły z nicią jedwabną z pętelką, ciągnącą nici złote, i przyszywa się je na odwrotnej stronie materiału. Tak przymocowane nici złote kładzie się na podkładce i przy drugiej jej krawędzi przymocowuje się jednym ściegiem nici jedwabnej. Następnie zawraca się nici do drugiego brzegu formy i również przymocowuje się jedwabiem itd. W ten sposób pokrywa się gęsto wciąż po dwie nici, jedna przy drugiej, cały wzór, pio-



Ryc. 8. Czepiec kobiecy, aksamit brązowy, haft: jedwab zielony, kremowy, morelowy, żółty, biały. W. Żarnowiec, pow. Puck, W.M.E., Nr 2632. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

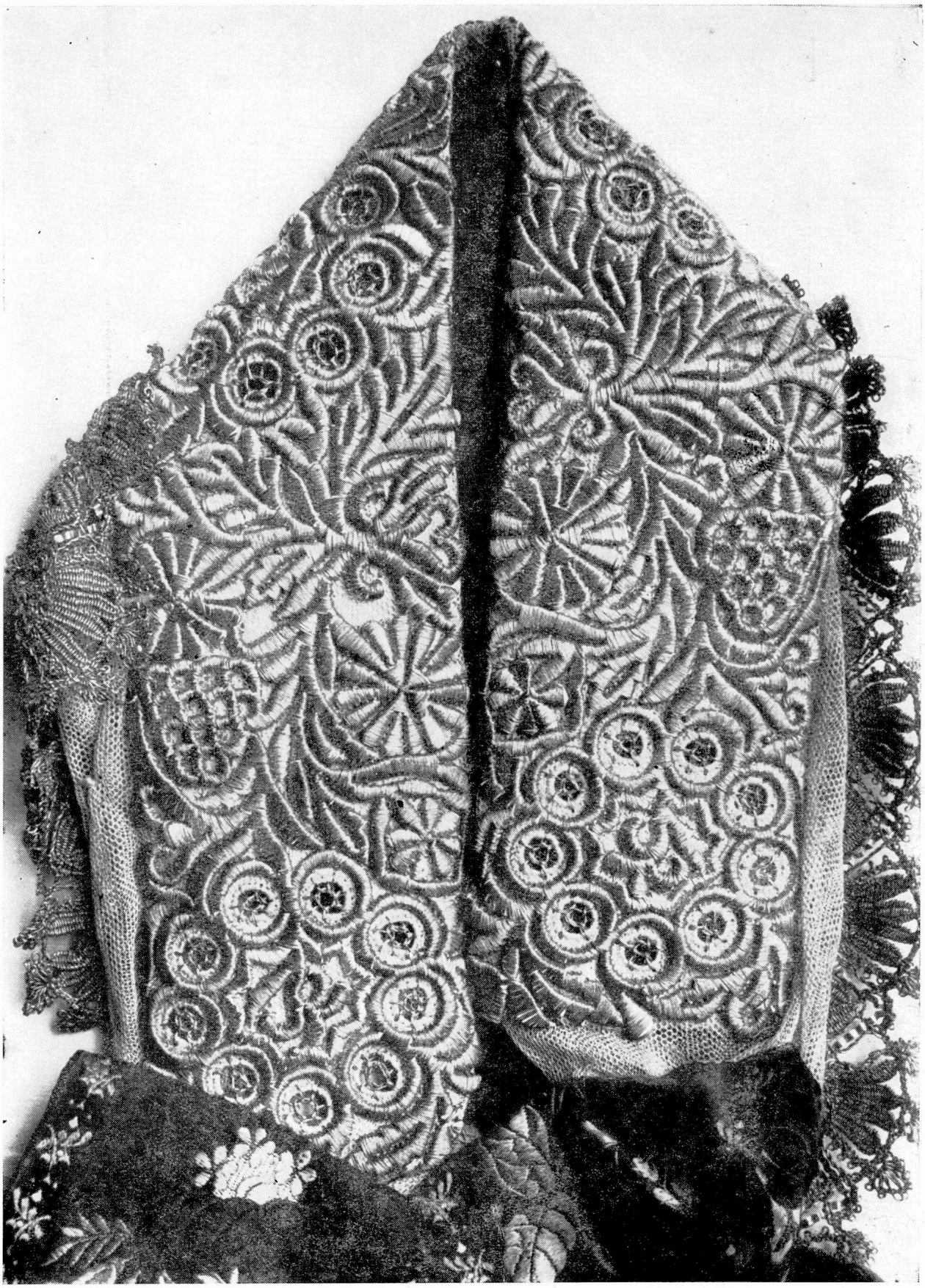
nowo lub ukosem do krawędzi podkładki, bądź podwleczonych nici, po czym znów jak na początku wprowadza się nici złote pod materiał i przyszywa się mocno. Przy naszywaniu paseczków blaszki metalowej stosuje się taką samą technikę jak przy przędzy złotej. Niekiedy blaszki takie naszywa się na przemian ze sznureczkiem karbowanym. W tym celu namotuje się je wspólnie na szpulę widełkową. Paseczki szersze naszywa się pojedynczo.

H a f t p r z e k ł u w a n y (passé, Stecharbeit) polega na tym, że nici złote przewleka się przez tkaninę, a nie układa się tylko na jej powierzchni. Przy tej technice wzór występuje równocześnie i na odwrotnej stronie tkaniny, a podkładka kartonowa bywa grubsza niż przy bajorku i cieńsza niż przy technice haftu wypukłego. Do haftu używa się bardzo cienkich nici złotych. Haftuje się zawsze tylko krótką nicią złotą, a nawleka się ją na igłę po usunięciu okrętki metalowej na przestrzeni kilku centymetrów od końca i natarciu woskiem obnażonej w ten sposób nitki. Bardzo cienkie nici złote nawleka się wprost bez odkręcania metalu. Przed każdym przekłuciem materiału igłą robi się nakłucie specjalnym przekłuwaczem i dopiero przez ten otworek przewleka się igłę z nitką złotą, zawsze pionowo do powierzchni napiętego materiału. Ażeby z powrotem wyciągnąć nić na powierzchnię haftu, należy od spodu wymacać ostrzem igły koniec przekłuwacza tkwiącego w otworku, przez który ma przejść igła. Za uniesionym ku górze przekłuwaczem wsuwa się igła na powierzchnię. Zabieg taki, który przy pewnej wprawie przebiega szybko, zapobiega uszkodzeniu materiału i umożliwia równiutkie uszeregowanie otworków. Zazwyczaj przy wykonywaniu jakiegoś wzoru stosowane bywają różne techniki haftu złotego. Haft złoty wymaga wielkiego opanowania technicznego i jest chyba jedyną techniką hafciarską, która nie da się należycie wykonać techniką maszynową.

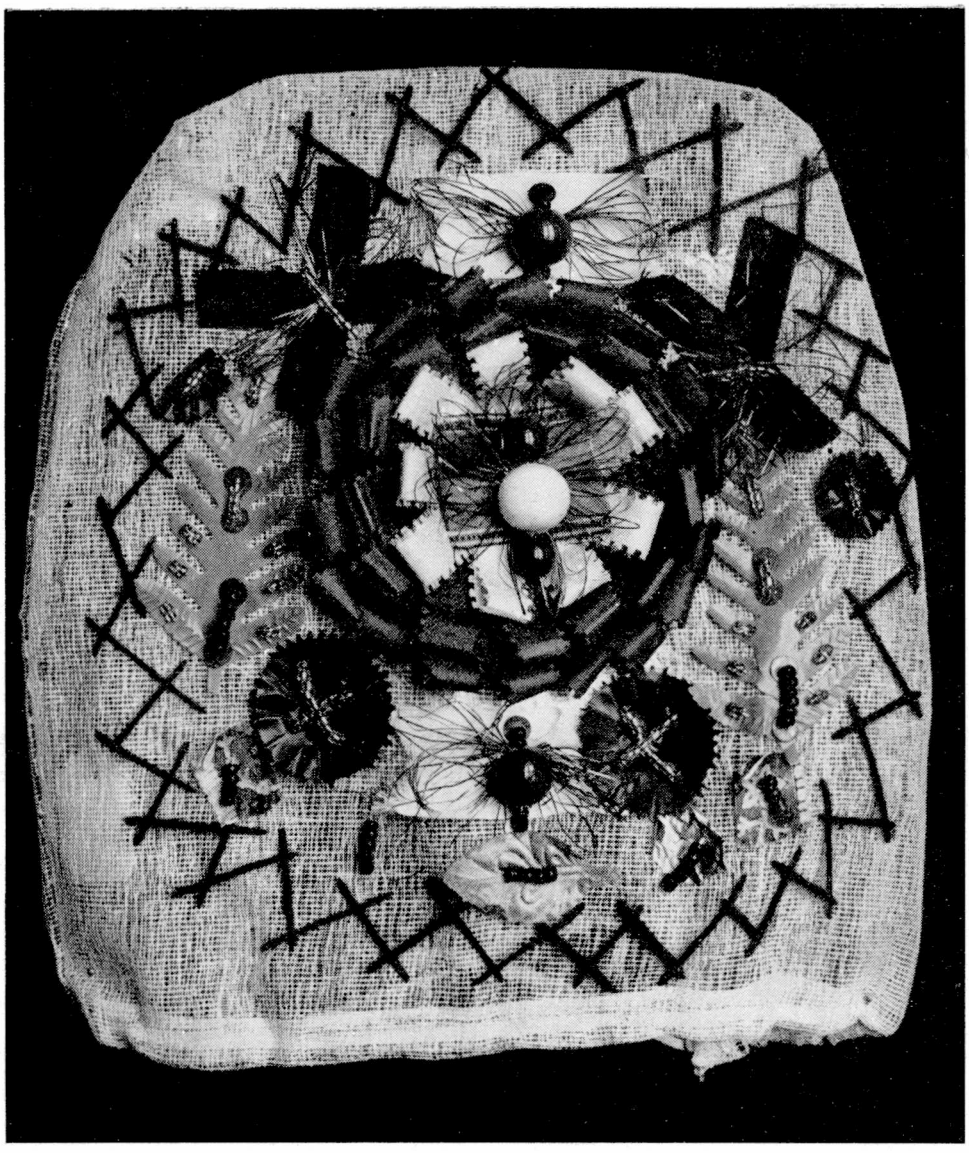
O p i s r y c i n. Dziesięć z reprodukowanych w tej pracy czepców zginęło w zniszczonych przez hitlerowców muzeach etnograficznych Warszawy i Poznania. Podaję tu opis materiałów i technik hafciarskich zastosowanych do przyozdobienia tych czepców haftowanych złotem i ich przeobrażeń.

Ryc. 1. Czepiec wykonany z czarnego aksamitu i przyozdobiony haftem złotym i czarną koronką, z pow. Malbork. Widzimy tu czepiec z tyłu, a więc jego denko okolone zwiniętą w wałek chustką jedwabną, związaną w węzeł nad czołem. Ornament denka jest typowy dla czepców kaszubskich. Środek zajmuje ośmiopłatowy kwiat w układzie rozety z okrągłym środeczkiem i grubą łodygą. Rozetę okala pięć tzw. tulipanów trójpłatkowych. Dwa boczne tulipany sięgają środka rozety, wznoszą się na półkolisto zarysowanych gałązkach, wychodzących po obu stronach

Ryc. 9 i 10 (na odwrocie). Czepiec kobiecy, haft złoty, denko. Pow. Cieszyn. K.M.E., Nr 1001. Fot. E. Frankowski, 1927 r.



Ryc. 11. Czepiec kobiecy, haft złoty, boki. Pow. Cieszyn. K.M.E., Nr 1001. Fot. E. Frankowski, 1927 r.



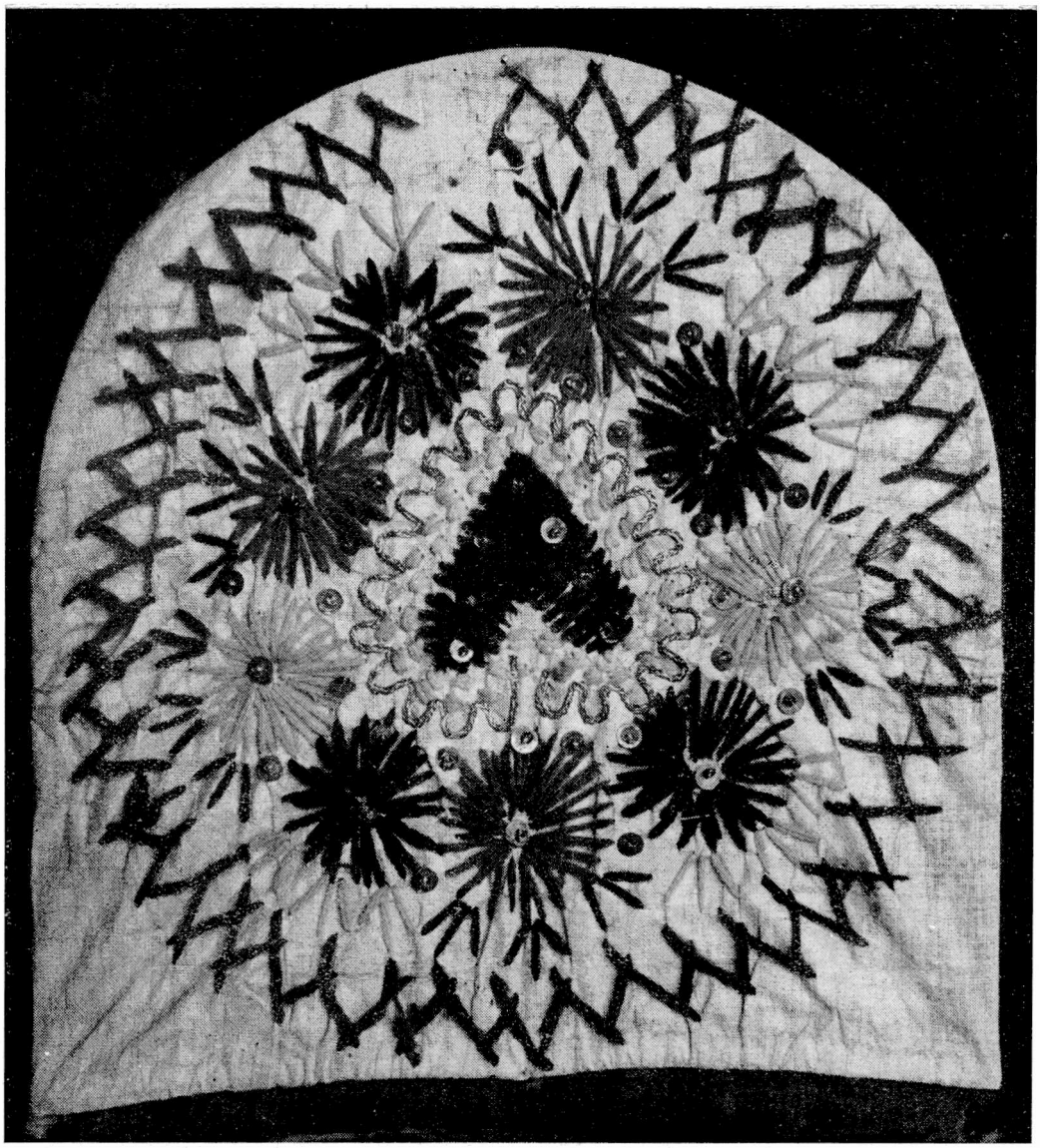
Ryc. 12. Czepiec oczepinowy, merla; wstążki: żółta, niebieska, czerwona; paciorki szklane; listki z celulozy i tkaniny; cekiny; włóczka czerwona. Pow. Kraków. W.M.E., Nr 2283. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

łodygi. Pozostałe trzy tulipany zamykają górną część okolnicy, a ich łodygi wychodzą spod górnego płatka rozety środkowej. Haft wykonano na podkładce wypukłej. Do haftu użyto złotej nici metalowej, blaszki złotej i złotego gładkiego sznureczka. Złotą blaszką zasnuto środki tulipanów, górny płatek i środeczek rozetki. Miejsca zahaftowane złotą blaszką nakryte są krateczką ze złotej nici metalowej. Środeczek rozetki przekreślony jest dwoma równoległymi złotymi sznureczkami. Nici krateczki na skrzyżowaniach przyczepiono jedwabiem. Gałązki tulipanów oraz górne połączenia ich płatków wykonano dwuliniowo złotym sznureczkiem gładkim. Tym samym sznureczkiem oprowadzono wszystkie płatki tulipanów, rozetki i jej kółko środkowe. W.M.E., Nr 2611. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 2. Czepiec ze wsi Zdrada w pow. puckim, wykonany w 1798 r. z czarnego aksamitu i przyozdobiony haftem złotym i srebrnym. Do gałązek, oprowadzenia płatków rozetki i tulipanów użyto złotego sznureczka karbowanego, frise. Ornamentacja denka tego czepca jest bardzo podobna do ornamentacji denka na czepcu poprzednim. Na gałązkach zjawiają się pojedyncze listki w kształcie strączków oraz swoiste przeobrażenie tulipana, złożonego z dwóch płatków zasnutych blaszką i nakrytych siatką. Płatki te u góry zostały połączone podwójnym sznureczkiem karbowanym. Prócz ornamentacji denka widoczny jest haft na dwóch jego bokach. Tworzy on falistą girlandę z gałązki z tulipanami i listkami. W.M.E., Nr 2248. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 3. Czepiec z aksamitu brązowego, przyozdobiony haftem złotym na podkładce, z pow. Kartuzy. Ornamentacja denka składa się ze środkowego kwiatu, w układzie przejściowym od palmety do rozety, oraz okolnicy z 2 tulipanów i ich przeobrażeń, listków i gałązki. Nowym zdobnikiem są cekiny, związane głównie z dwuliniową gałązką, wykonaną złotym sznureczkiem karbowanym. Krateczkę na środkowych płatkach tulipanów wykonano złotym sznureczkiem gładkim, a owalny środek rozety, zahaftowany złotą blaszką, przekrzyżowano podwójnie złotym sznureczkiem karbowanym. P.M.E., Nr 20. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 4. Czepiec z aksamitu czarnego, zahaftowany złotem na podkładce z czarną koronką dookoła ca-



Ryc. 13. Czepiec oczepinowy, haft: włóczka czerwona, zielona, żółta, niebieska; cekiny; sznureczek srebrny. Pow. Kraków. W.M.E., Nr. 807. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

łego czepca, z pow. Kartuzy. Środek denka zajmuje duży fantastyczny kwiat. Jego owalne, wydłużone wnętrze i szypułkę zahaftowano złotym sznureczkiem karbowanym, przyczepionym jedwabiem. Ze środka kwiatu wybiega 13 płatków, jeden górny o trzech końcach, 10 o dwóch i 2 dolne o jednym końcu. Zasnuto je złotą nicią gładką. Między płatkami przyszyto jedwabiem po dwie blaszki złote. Z podstawy denka wychodzą po obu stronach środkowego kwiatu okalające go dwie gałązki pełne liści, pąków kwiatowych i tulipanów. Gałązki zarysowano fryzą. Łodygi kwiatów zarysowano fryzą i przepleciono blaszką. Cztery tulipany mają środki wypełnione równolegle przebiegającymi, podwójnymi nitkami złotej fryzy i podwójnymi pasemkami złotych blaszek przyczepionych jedwabiem. Pączki kwiatowe mają szypułki z fryzy, a zwinięte płatki zasnuto złotą nicią jedwabną. Wszystkie elementy haftu wypukłego okolono fryzą, tj. złotym sznureczkiem karbowanym. Inne zdjęcie tego czepca, o wymiarze 7 × 4,5 cm, umieszczono w „Przewodniku po dziale ludoznawczym w Muzeum Wielkopolskim", wyd. w Poznaniu w 1929 r., bez oznaczenia miejscowości. P.M.E., Nr 13. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 5. Czepiec z brązowego aksamitu, zahaftowany srebrem na podkładce z papieru, z pow. Kartuzy. Haft na tym czepcu przedstawia interesującą geometryzację typowego motywu zdobniczego. Miejsce środkowe denka zajmuje kwiat wyobrażony w postaci trójkątnego listka, z wierzchołkiem zwróconym ku górze, z szeroką łodygą u spodu. Z kwiatu środkowego wybiega pięć łodyg kwiatowych z 7 kolbowatymi płatkami. W trzech górnych możemy rozpoznać zgeometryzowane przeobrażenie znanego już nam tulipana. Cztery płatki dolne, po dwa z każdej strony — to listki. Środkowe płatki „tulipanów" oraz dwa listki dolne na każdaj łodydze kwiatowej zahaftowano srebrną blaszką. Dwa brzeżne płatki tulipana oraz dwa dolne listki zasnuto srebrną nicią gładką. Wnętrze łodyg kwiatowych wyłożone zostało dwiema srebrnymi blaszkami. Wszystkie motywy składowe haftu wypukłego zostały okolone srebrnym sznureczkiem karbowanym, fryzą. Czepek bardzo zniszczony. Nić w większości miejsc pozbawiona metalowej okrętki. O tym czepcu pisze B. Stelmachowska w cytowanej pracy co następuje: „Główny motyw stanowi tu serce, umieszczone pośrodku denka. Serce opiera się na pionie przypominającym zgeometryzowaną łodygę kwiatową, zakończoną u do-

łu dwoma kółkami. Po bokach serca i u góry mieści się razem pięć gałęzi, na których symetrycznie wyrastają wrzecionowate liście." P.M.E., Nr 19. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 6. Czepiec z granatowego aksamitu z haftem srebrnym i złotym na podkładce wypukłej, ze wsi Żarnowiec w pow. puckim. Środek denka zajmuje fantastyczny kwiat czy owoc, zapewne pochodny od owocu granatu, w obramieniu srebrnych płatków kwiatu. Zamknięty jego środek owalny zahaftowano nicią złotą, przyczepioną jedwabiem w deseń ukośny. Pole owalu dzielą na trzy równe pionowe części dwie smugi złotych blaszek, po cztery w każdej. Wszystkie części kwiatów, podobnie jak i inne zdobiny tego haftu, oprowadzono złotym sznureczkiem karbowanym. Kwiat wspiera się na szerokiej szypułce, wychodzącej z podstawy denka. Z obu jej boków na pewnej wysokości rozchodzą się w obie strony dwie łodygi z listkami wąskimi i tulipanami, które w liczbie dziewięciu tworzą girlandę, otaczającą kwiat środkowy. Siedem z nich ma środkowy płatek zasłany złotą blaszką i przykryty kratką ukośną ze złotej nici, przyczepionej jedwabiem. Pozostałe płatki, listki i łodygi zasnute są cienką srebrną nicią matową. Gałązki zarysowano dwiema złotymi nićmi karbowanymi. Górne i boczne obrzeżenie denka zahaftowano w ten sam sposób girlandą z listków wydłużonych, kwiatów pięciopłatkowych i tulipanów trójpłatkowych. W.M.E., Nr 2631. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 7. Czepiec z ciemnoniebieskiego jedwabiu, ozdobiony haftem złotym, srebrnym i nicią jedwabną barwy zielonej, żółtej, czerwonej i różowej, z Żarnowca w pow. puckim. Hafty złote i srebrne wykonano na podkładce z tekturki. Środkowy duży kwiat 12-płatkowy wykonano haftem płaskim, jedwabiem cieniowanym, od środka ku brzegom barwami: czerwoną, różową i żółtą. Podobnie zahaftowane są płatki innych kwiatów. Listki wykonano jedwabiem zielonym. Na środku wielkiego kwiatu haft złoty na podkładce tworzy 6-płatkową gwiazdę zahaftowaną nicią złotą falowaną, z okrągłym środkiem zasłanym blaszką srebrną. Taką samą blaszką założone są płatki środkowe dwóch tulipanów i szeroka łodyga wielkiego kwiatu. Wszystkie te zdobiny pokryte są ukośną kratką ze złotej nici gładkiej, przyczepionej tylko na okolnicy, a przeplecionej na skrzyżowaniach. Gałązki zaznaczone są podwójną linią złotego sznureczka karbowanego, którym oprowadzono wszystkie zdobiny haftu z wyjątkiem listków pąków. Listki strzępiaste mają żyłkę środkową zaznaczoną tym samym podwójnym złotym sznureczkiem karbowanym. W.M.E., Nr 2630. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 8. Czepiec z brązowego aksamitu, zahaftowany jedwabiem w kolorach: zielonym, kremowym, morelowym, żółtym i białym, z Żarnowca w pow. puckim. Cały ornament wykonano haftem płaskim, bez podkładki, jedwabiem cieniowanym. Układ ornamentu i technika wykonania przypomina hafty złote. Gałązki wykonano ściegiem okrętkowym bocznym. Szypułki wielkiego kwiatu i środeczki kwiatków pięciolistnych zasnuto nicią, oprowadzono okolnicą i skrzyżowano kratką. Występują supełki na końcach gwiazdek i między płatkami kwiatków. Łodyga środkowego kwiatu jest wyłożona jedwabiem przyszytym nicią innej barwy. W.M.E., Nr 2632. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 9, 10 i 11. Czepiec z podwójnie złożonego tiulu i tkaniny, zahaftowany złotą nicią na podkładce, z pow. Cieszyn. Denko, okolone koronką, ma kształt trapezu, pokrywa je haft przekłuwany, wykonany grubszą gładką nicią złotą. Podkładka do ornamentu denka jest wycinanką z jednego kawałka tekturki, przyczepioną do tiulu kilkoma ściegami na zakończeniach niektórych bardziej ruchomych listków, kwiatków i gałązek. Głównym motywem zdobniczym czepca jest duży kwiatostan kolisty z 9 kółeczkami na obwodzie. Każde kółeczko ma mniejsze przezrocze koliste, obrzeżone grubszą nicią podwójną na okrętkę, z pajączkiem w środku z podwójnej gładkiej nici złotej. Środek kwiatostanu wypełnia gwiazda dziewięcioboczna, a w niej mała palmeta lub kwiatek kilkupłatkowy z listkiem. Trzy takie kwiatostany znajdują się na denku i cztery na bokach budki, po dwa po każdej stronie. Ornament zwartą masą wypełnia całą powierzchnię czepca, utrudniając odczytanie jego budowy. Dolny kwiatostan denka znajduje się na skrzyżowaniu dwóch przekątnych trapezu denka. Od jego szypułki i od jego boków dookoła wybiegają łodygi innych kwiatów, pąków, liści i dwóch innych kwiatostanów, zajmujących górne narożniki denka. Ornament każdego z boków czepca tworzy jakgdyby wiązankę gałązek, liści, pąków, kwiatów i owoców z dwoma dużymi kwiatostanami na brzegach. Dwa kwiatostany brzeżne bocznych wiązanek stykają się nad czołem brzeżnicy denka. Denko od brzeżnicy oddziela koronka klockowa z pociemniałej nici metalowej. Zdobi ją przewlekana szeroka blaszka pociemniała, w dwóch szeregach linii, jednej falistej, bliższej brzegu koronki, i drugiej prostej, bliższej brzegu denka. Do tylnej podstawy czepca przyszyto kokardę z szerokiej fabrycznej wstęgi, przetykanej w kolorowe kwiaty. K.M.E., Nr 1001. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

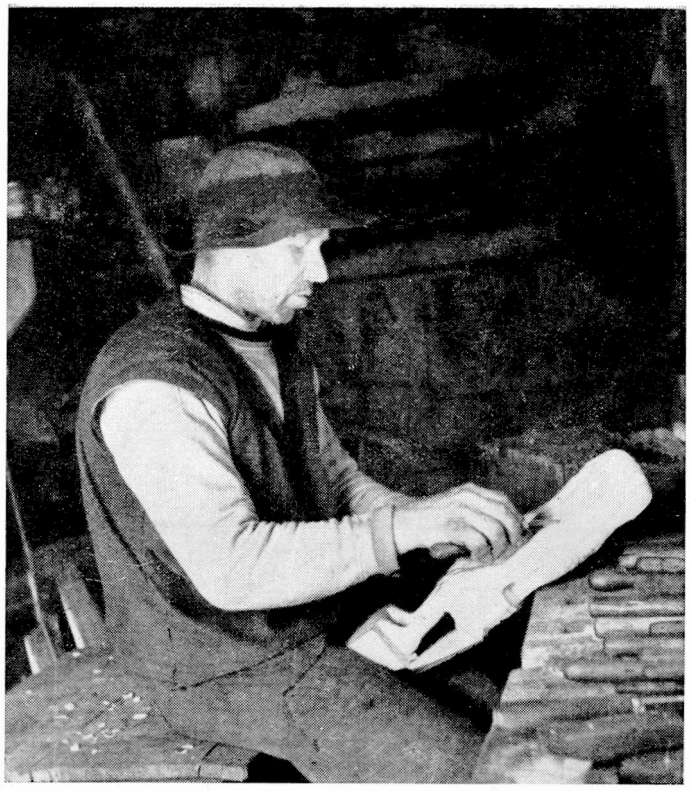
Ryc. 12. Czepiec oczepinowy z merli, ozdobiony wstążeczkami barwy żółtej, niebieskiej i czerwonej, paciorkami, listkami z celofanu i tkaniny, cekinami, blaszką złotą i włóczką czerwoną, z pow. krakowskiego. Wykonawczyni ozdób tego czepca wykorzystała wiele różnorodnych materiałów w celu osiągnięcia efektu bogactwa i barwności, mającej przypominać drogie czepce — złotogłowia. Kompozycja układu zdobin zasadniczo jest taka sama jak u wszystkich czepców opisanych poprzednio. Pośrodku denka znajduje się okrągły kwiat z płatkami z kokardek, ze wstążeczek kolorowych, w jego środku, na tle pęczka złotych blaszek, występują trzy duże paciorki, dwa czerwone i biały. Listki i kwiatki, naszyte cekinami, paciorkami szklanymi i blaszką złotą, otaczają kwiat środkowy, a całość oprowadza kołem wianuszek, wykonany włóczką czerwoną, ściegiem krzyżowanym. W.M.E., Nr 2283. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Ryc. 13. Czepiec oczepinowy z płótna białego, ozdobiony haftem z włóczki czerwonej, zielonej, żółtej i niebieskiej, cekinami z paciorkami i srebrnym sznureczkiem plecionym. Środek ornamentu zajmuje kwiat zgeometryzowany w kształcie listka, zasnutego bawełną czerwoną, naszyty siedmioma cekinami. Otaczają go słupki z bawełny niebieskiej i okala falista linia ze srebrnego sznureczka. Dookoła kwiatu biegnie dziewięć gwiazd-rozetek kolorowych ze środeczkami z cekinów z paciorkami. Cekinami też zdobione są krawędzie tych rozetek od strony srebrnego sznureczka, od zewnątrz zaś nad każdą rozetką widnieją po trzy lub cztery listki, każdy z trzech wachlarzowato rozłożonych linijek z bawełny w odmiennym kolorze niż rozetka. Całość tej kompozycji zamyka koło, jak na czepcu na ryc. 12, z włóczki czerwonej, wykonane ściegiem krzyżowanym. W.M.E., Nr 807. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Zagadnienie złotych czepców kaszubskich wiąże się z szerszym zagadnieniem czepców kobiet zamężnych u naszego ludu i innych ludów europejskich. Do przejęcia złotogłowia przez Kaszubki nie wystarczyłaby sama skłonność do naśladownictwa nowych, modnych wzorów — musiało być głębsze uzasadnienie tego faktu w stosunkach społecznych, gospodarczych, w obyczajach i wierzeniach ludu. Okres czepców-złotogłowi poprzedzają czepce-nakrycia głowy siatkowe, wspólne prawie wszystkim ludom słowiańskim i wielu innym. Mają one powiązania z czepeczkami sprzed kilku tysięcy lat wstecz, o czym świadczą znaleziska archeologiczne. Ale o tym mówić będę w specjalnej pracy. W tym artykule pragnąłem udostępnić badaczom ubioru głowy materiały dotyczące polskiej sztuki ludowej, z których pozostały tylko te fotografie.

BIBLIOGRAFIA

1. Bock F.: Geschichte der liturgischen Gewänder der Mittelsalter. Bonn 1859.
2. Donner M., Schnebel C.: Ich kann handarbeiten. Berlin 1914.
3. Fischer A.: Zarys etnograficzny woj. pomorskiego. Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, z. I, s. 181—230. Toruń 1929.
4. Fischer A.: Kaszubi na tle etnografii Polski. Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, t. XVI, s. 161. Toruń 1934.
5. Gołębiowski Ł.: Ubiory w Polsce. Warszawa 1830.
6. Gulgowski I.: Von einem unbekannten Volke in Deutschland. Berlin 1911.
7. Gulgowski I.: Kaszubi. Kraków 1924.
8. Koreškova Z. G.: Vyšivanie. Moskwa 1953.
9. Lorentz F.: Zarys etnografii kaszubskiej. Pam. Inst. Bałt. S. Balticum, t. XVI. Toruń 1934.
10. Seweryn T.: Kaszubskie złotogłowie i nowe hafty wdzydzkie. „Lud", t. XXVIII, s. 17—38. Lwów 1929.
11. Stelmachowska B.: Sztuka ludowa na Kaszubach. Poznań 1937.
12. Sweykowski E.: Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa. Kraków 1906.
13. Żarnowiecki L.: Historia i technika haftarstwa kościelnego. Warszawa 1901.
14. Żarnowiecki L.: Historia tkanin jedwabnych. Kijów 1915.



Ryc. 1. Józef Janos przy pracy.

JÓZEF JANOS, RZEŹBIARZ LUDOWY Z DĘBNA

ANNA KOWALSKA LEWICKA

Rzeźba ludowa na Podhalu należy dzisiaj niemal do przeszłości. Jakkolwiek spotykamy jeszcze liczne jej okazy w kościołach i kapliczkach, zwłaszcza po zapadłych wsiach, dokąd nie dotarli kolekcjonerzy ludowości, to przecież prawie wszystkie one są dziełem nie żyjących już rzeźbiarzy. Tylko wyjątkowo zdarza się, by mieszkańcy wsi umieli coś powiedzieć o twórcach świątków i czasie ich powstania. Niewątpliwie część tej niewiedzy złożyć można na karb anonimowości sztuki ludowej, niemniej przy doskonałej pamięci o dawnych wiejskich garncarzach, wytwórcach fajek, farbiarzach czy piwowarach — trudno uwierzyć, by tak zupełnie zapomniano rzeźbiarzy, jeśli tworzyli w zasięgu pamięci dziś żyjącego pokolenia. Rzadkością stała się już postać wiejskiego artysty wyrosłego ze swego środowiska, artysty nie szkolonego i tworzącego dla własnej społeczności wiejskiej. I taką właśnie rzadkością jest Janos.

Józef Janos urodził się w Dębnie, na Podhalu, w roku 1895 [1]. Rodzice jego byli biednymi chłopami, utrzymującymi się wyłącznie z kawałka posiadanej ziemi. Dzieciństwo i młodość Janosa minęły podobnie jak u wszystkich chłopców jego wsi. Pasał najpierw gęsi na kamieńcach nadrzecznych; gdy nieco wyrósł, pasał — wraz z gromadą innych dzieci — krowy nad Białką i w torfiastym *„borze"* na granicy wsi. Jego ówczesne życie toczyło się w granicach Dębna i kilku pobliskich wsi, a jedyny kontakt z szerszym światem dawały czwartkowe jarmarki w Nowym Targu. Poza służbą wojskową w czasie pierwszej wojny światowej, Janos nie opuszczał nigdy wsi rodzinnej. Niedawno dopiero dotarł po raz pierwszy do Tatr, odległych od

[1] Po raz pierwszy poznałam Janosa w roku 1945. Później, w r. 1951, w czasie grupowych badań etnograficznych prowadzonych w Dębnie, spędziliśmy w jego domu dwa pełne dni. Rozmowy toczyły się wyłącznie na temat życia i pracy naszego gospodarza. Z towarzyszką moją, mgr Ireną Nizińską, notowałyśmy wówczas słowo po słowie każdą ciekawszą wypowiedź. Mgr Wiesław Tomaszkiewicz, należący do naszej grupy badawczej, dokonał zdjęć fotograficznych niemal wszystkich rzeźb Janosowych — i tych, które przechowuje w izbach i pokazuje odwiedzającym, i dawniejszych, ukrytych na strychu chałupy.

Przelotnie odwiedzałam potem Janosa w latach 1952 i 1953, wreszcie w styczniu 1954 roku odbyłam z nim znów wielogodzinną rozmowę, poświęconą tym razem jego twórczości związanej z konkursem pamiątkarstwa podhalańskiego (grudzień 1953).

Dębna zaledwie o 20 km, których szczyty, widoczne z okien chałupy, zawsze podniecały jego fantazję.

W okresie dzieciństwa Janos nie wykazywał chęci do rzeźbienia. Zapytany o to, odpowiada: *„Nozem sie ta strugało, kiek był mały, zawse sie cosi strugało, ale nie bacem, co. Świontków nie umiałek, nie — dopiro późni."*

Gdy dorastał, poduczył się — patrząc, jak inni to robili — stolarki i kołodziejstwa. Szczególnie dużo robił kół do wozów.

Jako dorosły już chłopiec pasał Janos konie na polach rozciągających się poza ostatnimi zabudowaniami wsi. Z dala od domów stała tam samotna kapliczka z drewnianym posążkiem świętej Kingi, wystruganym przez dawnego anonimowego rzeźbiarza. Tu właśnie po raz pierwszy w życiu Janos zapragnął wystrugać z drzewa postać ludzką. Nie wiedział jeszcze, jak to trzeba robić, nie był pewny, czy uda mu się zamierzony świątek, więc w tajemnicy przed wsią — *„kiek konie pas, tok se poziroł na tyn świentom Kinge i na tyn mode robił"*. Nadspodziewanie postać świętej wypadła dobrze. Był zdziwiony i uradowany, zaczął ufać we własne siły i coraz częściej próbował rzeźbić.

Świętą Kingę, pierwsze swoje dzieło, umieścił Janos w „domku" (jak nazywa kapliczkę) zawieszonym na swej chałupie. Zobaczył ją tam kiedyś *„jakisi malorz"* i odkupił, dając w zamian barwny oleodruk, który dotąd wisi w izbie, w ramach własnego wyrobu Janosa.

Ze spokojnego życia wyrwała rzeźbiarza pierwsza wojna światowa. Wrócił z niej jako inwalida z odmrożonymi stopami. Przeżycia wojenne nie zostawiły głębszego śladu w jego pamięci — powrócił do domu rodzicielskiego i zwykłych gospodarskich zajęć.

Dopóki jednak Janos gazdował wspólnie z rodziną, nie miał ani czasu, ani warunków, aby oddawać się ulubionemu kunsztowi. Po śmierci rodziców żył zrazu wspólnie z braćmi, ale że robota w gospodarstwie *„nie cieszyła"* go i pomagać nie chciał, a rentą inwalidzką dzielić się z domownikami też nie zamierzał, bracia doradzili mu, by przeniósł się na własne gospodarstwo, gdyż darmozjada w domu trzymać nie będą.

W r. 1931 postawił sobie Janos, z pieniędzy uciułanych z inwalidzkiej renty, dom naprzeciw ojcowskiej chałupy i tam samotnie zamieszkał. Z chwilą uniezależnienia się od rodziny rozpoczął własne życie, całkowicie odmienne od reszty mieszkańców Dębna. Zaprzestał zupełnie zajmowania się gospodarstwem z wyjątkiem hodowli pszczół, zaniechał stosunków towarzyskich z sąsiadami, a cały czas poświęcił pracy rzeźbiarskiej. Nie założył też własnej rodziny, co na wsi jest czymś wyjątkowym.

Zerwanie z braćmi i tryb życia, jaki od tej chwili zaczął prowadzić, wyrzuciły go niejako poza nawias społeczności wiejskiej, stał się kimś obcym w swoim środowisku i stan ten trwa do dnia dzisiejszego.

Rok 1931 stał się więc momentem przełomowym w jego życiu i od tej daty dopiero możemy mówić o rozwoju twórczości artystycznej Janosa. Posłuchajmy, co mówi sam o tych czasach: *„Jo jak sie tu odbudowoł, to mi sie przykrzyło. Byłek pirwi przyzwycajony do roboty w domu, a tuk nicego robić nie musioł, piniondzek mioł za inwalida* (z renty inwalidzkiej), *to jo sie wzion to robić* (rzeźbić) *dla uozrywki. Choć sie ludzie ze mnie śmiali, tok nic nie patrzył, inok robił — bo to mi zaraz sło. Wnet tys goście zacyni do mnie chodzić, świontki kupować. Jakek jus widzioł, że co by miało z tego być, tok sie broł — chociek sie z tego namyncył, ale sło!"*

Samotność i zupełna swoboda, jaką dawały mu własny dom, niezależność finansowa dzięki rencie, wreszcie pochwały *„gości"* czyli *„panów z miasta"*, wszystko to sprzyjało twórczości rzeźbiarskiej Janosa.

Owi *„goście"*, wśród których było wielu plastyków, tłumnie przybywali do Dębna dla zwiedzenia zabytkowego kościoła. Ponieważ wieść, że we wsi jest ktoś, kto struga świątki, dotarła i do nich, Janos stał się drugą obok kościoła atrakcją zwiedzających Dębno. Nie ulega wątpliwości, że łatwy zbyt dla swych dzieł i pochwały *„miastowych panów"* stały się podnietą dla jego twórczości, ale miały i złe strony. Zachwyty i pochlebstwa wytworzyły w skromnym rzeźbiarzu wiejskim przekonanie o posiadaniu ogromnego talentu, o czym już dziś, bez właściwego góralom umiaru i taktu, stale i z przekonaniem opowiada. Liczne rady dawane dorywczo przez plastyków, pokazywane książki i wzory wytworzyły zamęt w pojęciach estetycznych Janosa, kazały mu szukać nowych dróg, nie zawsze szczęśliwych.

Twórczość Janosa przechodzi szereg kolejnych stadiów. U jej początków jest on jeszcze silnie związany z tradycyjnymi wzorami zarówno w dziedzinie plastyki, jak i meblarstwa. Powstają wówczas rzeźbione, niewątpliwie na starych wzorach oparte, półki, łyżniki i listwy, które częściowo rozdał sąsiadom za różne przysługi i świadczenia, częściowo przybił do ściany swej izby, gdzie dotąd wiszą sczerniałe. Ozdobne sprzęty jego wyrobu, które znajdowały się w domach innych gazdów dębniańskich, wszystkie wykupili — niestety — kolekcjonerzy sztuki ludowej. Z tego też czasu pochodzi większość rzeźbionych „domków", które wykonał dla starych świątków, „zamieszkujących" dotychczas spróchniałe kapliczki, i dla nowych, własnej roboty. „Domki" te można znaleźć na drzewach

Ryc. 2. Józef Janos. Sąd Piłata. Rysunek.

Ryc. 3. Józef Janos. Wit Stwosz. Płaskorzeźba w drzewie. 27 × 56,5 cm. 1953 r.
Ryc. 4. Józef Janos. Matejko. Płaskorzeźba w drzewie. 33 × 73,5 cm. 1953 r.

przydrożnych, słupach stojących wśród pól i na ścianach domów. W początkach swej twórczości wykonał też Janos sprzęty do starego kościółka w Dębnie — klęczniki, puszkę na ofiary, latarnie, świeczniki itd. Dziś Janos z pogardą odnosi się do meblarstwa, traktując tę gałąź sztuki jako niegodną natchnionego artysty, za jakiego się uważa.

Nie potrafię powiedzieć, czy Janos nie pamięta, czy też nie chce wspominać przeszłości. Podczas gdy o współczesnej twórczości mówi chętnie i dużo, pytania dotyczące czasów dawniejszych zbywa ogólnikami lub zgoła udaje, że ich nie słyszał. Nie otrzymałam więc odpowiedzi na pytania, skąd brał wzory do przedmiotów przemysłu artystycznego, na których większość motywów jest typowa dla dawnego zdobnictwa podhalańskiego, i gdzie znajdował wzory pierwszych rzeźb pełnych. Pierwsze jego prace, przedstawiające postacie ludzkie, wiernie trzymają się tradycyjnych form, są na pewno naśladownictwem widzianych w kapliczkach świątków. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, motywy zdobnicze przejął również ze starych sprzętów, z których ani jeden nie zachował się już w Dębnie, ale które za jego dzieciństwa i wczesnej młodości musiały istnieć tutaj lub we wsiach sąsiednich — sam o tym jednak nic nie mówi.

Postacie jego z tych czasów są masywne, ciężkie, stojące bez ruchu, odziane w szaty o konwencjonalnie potraktowanych draperiach lub nagie, jak np. Adam i Ewa, św. Sebastian. W przeciwieństwie do dawnej rzeźby ludowej — brak im wyrazu, robią wrażenie martwych.

Ale już po paru latach Janos przerzuca się na płaskorzeźbę. Na pytanie, dlaczego zupełnie zaniechał rzeźby pełnej, odpowiada, że rzeźbienie na desce jest bardziej ekonomiczne. Z jednego kloca drzewa, z którego dawniej powstawała jedna postać, dziś robi ich kilka — a przecież drzewo lipowe, w którym się rzeźbi, jest drogie i trudno dostępne. Płaskorzeźba wymaga także mniej pracy niż rzeźba pełna i łatwiej ją przechować, zajmuje mniej miejsca. *„Płaskorzeźba je tań-*

Ryc. 5. Józef Janos. Kościuszko. Płaskorzeźba w drzewie. 27—33 × 68,5 cm. 1953 r.
Ryc. 6. Józef Janos. Mickiewicz. Płaskorzeźba w drzewie. 30 × 64,5 cm. 1953 r.

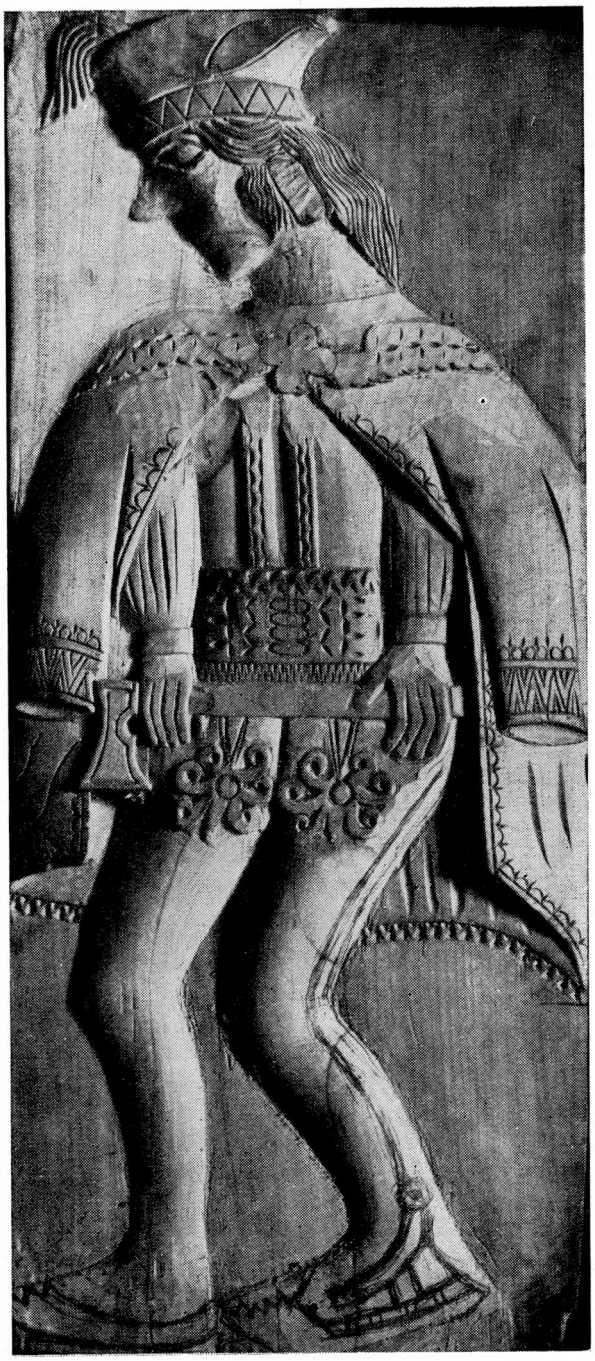
so, a goście i tak kupiom i telo samo zapłacom" — mówi Janos.

Zdania wymykające się rzeźbiarzowi w trakcie rozmowy zdradzają zamiłowanie do ujęć malarskich, zręcznie ukryte wśród argumentów natury ekonomicznej. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że gdyby umiał posługiwać się pędzlem z tą samą wprawą, co dłutkiem (do którego wprawił się jeszcze w czasie prac stolarskich), i gdyby na Podhalu istniała tradycja ludowa artystycznego wypowiadania się w malarstwie, Janos stałby się wyłącznie lub przynajmniej ubocznie malarzem, a nie tylko rzeźbiarzem — i stąd jego zamiłowanie do płaskorzeźby. Jedynie tradycja zmusiła go, by rzeźbił, tradycja, która dziś jeszcze każe mu rysować tylko w niedzielę, bo *„to wstyd tak sie bawić w zwykły dzień, trza pracować, rzeźbić"*.

Do zagadnienia tego przejdziemy jeszcze dalej, wróćmy jednak do samej rzeźby.

Płaskorzeźby Janosa wykonane były na prostokątnych deskach, przy czym tło, cofnięte w stosunku do postaci, stanowiła płaska powierzchnia. W ciągu lata 1951 r. Janos *„odkrył"*, jak sam się wyraził, nową formę. Rzeźby swe zaczął teraz umieszczać w nieckowato wgłębionym owalu, tak że mają one wygląd postaci ludzkiej podanej na półmisku. Jesienią 1951 r., kiedy go odwiedziłam, twierdził, że sam dokonał tego odkrycia, jakkolwiek miskowate owale dziwnie przypominają różne „głowy górala" i tym podobne okropności sprzedawane w kramach z wyrobami ludowymi w Szczawnicy i Zakopanem. Co więcej, Janos dumny był ze swego nowatorstwa. Tłumaczył nam: *„To zawse mi sie tak jakoś inacy przedstawio, kie to takie nowomodne."* I dodał: *„Z tyk rzeźb to mi sie nie fce przedawać zodny, bo to takie piekne, nowomodne."* Na szczęście, po krótkim czasie Janos zarzucił nową manierę i dziś już tylko jedna tego rodzaju płaskorzeźba wisi w jego izbie.

W ostatnich miesiącach Janos wrócił do rzeźby pełnej. Mimo licznych argumentów, jakimi motywował w r. 1951 wyłączne oddanie się płaskorzeźbie, znaj-



Ryc. 7. Józef Janos. Janosik. Płaskorzeźba w drzewie. 32 × 76,5 cm. 1953 r.

duję obecnie w jego pracowni kilka zupełnie nowych rzeźb pełnych. Wyciąga je na środek izby, z dumą pokazuje mówiąc: *„Jus mi sie het uprzykrzyły te płaskorzeźby, telek roki je robił. Jus mi sie tu cniło to rzeźbienie na desce. To tak ładnie sie przedstawio, kie to jes pełna rzeźba." „Kielo pikne te figurki!"* — dodaje odstępując na kilka kroków, by je lepiej obejrzeć. Na ostatni konkurs dał jednak same płaskorzeźby, bo jak twierdzi, *„to lepi pasuje"*. W domu ma również szereg rozpoczętych rzeźb płaskich.

W ostatnich niemal tygodniach 1953 roku Janos dokonał wielkiej próby, która może stanie się nowym okresem jego twórczości — rozpoczął pracę nad wielkimi kompozycjami. Dotąd wszystkie jego rzeźby, zarówno pełne, jak i płaskie, przedstawiały pojedyncze postacie. Jedyny wyjątek stanowiły „Stacje" wykonane na zamówienie do jednego z kościołów i potem dwukrotnie jeszcze przez niego powtórzone. Teraz jednak zupełnie samurzutnie zabrał się do wykonania dużej płaskorzeźby przedstawiającej „Ostatnią wieczerzę". Posiada wprawdzie reprodukcję „Ostatniej wieczerzy" Leonarda da Vinci, twierdzi jednak, że mu się ona nie podoba. Prawdopodobnie w swej skończonej formie i z bogactwem szczegółów jest dla niego zbyt trudna do odtworzenia. Za wzór obrał sobie natomiast starą prymitywną płaskorzeźbę, reprodukowaną w „Przekroju" (z 3 lutego 1948 r.), pochodzącą z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie.

Janos na ogół nie lubi rzeźby ludowej, wyraźnie ją lekceważy, i fakt, że w tym wypadku właśnie do niej sięgnął, świadczy o pewnej obawie, z jaką przystępował do nowego dzieła. Podświadomie szukał pierwowzoru, który by mógł bez przetwarzania skopiować, by tym sposobem uniknąć wysiłku rozmieszczenia postaci, a przede wszystkim trudności związanych z perspektywą.

Próba udała się. Janos jest z siebie zadowolony i już odważnie przemyśliwa nad nową, znacznie trudniejszą pracą. W jednej z posiadanych książek [2] znalazł fotografię rzeźby kamiennej z pracowni Stwosza, znajdującej się w kościele Św. Sebalda w Norymberdze, a przedstawiającej „Sąd ostateczny". *„Jesce sie zabirom robić sond ostatecny"* — mówi. Pracę już nawet rozpoczął. Na desce dużych rozmiarów nakreślił w poziomie dwie łukowate linie, przecięte pionową, dzielącą całą płaszczyznę na połowy. W dolnej części widnieje koło — będzie to kula ziemska, na której oprze stopy centralna postać Boga. Łuki zaś zamkną w sobie dwanaście postaci rozłożonych symetrycznie, po sześć z każdej strony osi pionowej. Już nawet zarysy ich głów i ramion zostały naszkicowane. Tu dopiero widzimy, jak Janos radzi sobie z konstrukcją zbiorowej sceny.

Eksperymentowanie i dążenie do doskonalenia widzimy również w sposobie wykończenia gotowych już prac. Rzeźby pełne były jedynie gładzone *„skrobackom"* zrobioną ze starego noża. To samo odnosi się do pierwszych płaskorzeźb. Z czasem, po wykończeniu, Janos zaczął zapuszczać powierzchnię płaskorzeźby pokostem, co czyniło ją żółtawozłotą i lśniącą. Jak zwykle, zapytany o powód, tłumaczy go względami praktycznymi — bo zapokostowana powierzchnia mniej się brudzi, bo drzewo nie pokostowane wydaje się surowe, jakby nie wykończone — a zresztą on zawsze jeszcze znajdzie w swej rzeźbie coś do poprawienia; choćby i rok leżała, gdy ją zobaczy, musi to i owo poprawić, a jak zapokostuje, rzeźba jest już całkiem gotowa i nie można jej tykać, ma więc z nią spokój i nie wraca do niej.

Już wtedy, gdy większość rzeźb pokrywał pokostem, spróbował innego efektu — mianowicie opalania drzewa. Gdzie się tego nauczył, nie potrafi lub nie chce powiedzieć. Technikę tę szybko jednak zarzucił i dziś pozostała mu już tylko jedna płaskorzeźba o opalonej powierzchni. O swych próbach mówi: *„Opalować-ek sie wzion na próbe, ale to nie pasuje. To sie tak wydaje, ze to starodawne, ale to ani sie ta gościom nie podobało i nie kupowali, ani sie mnie nie podobo."*

---

[2] Ludwik Stasiak: Polska plastyka średniowieczna. Kraków 1912.

Ryc. 8. Józef Janos. Kopernik. Płaskorzeźba w drzewie. 66 × 100 cm. 1953 r.

Ostatnio jedną z płaskorzeźb, przedstawiającą żebraka o kulach, którą zgłosił na konkurs pamiątkarstwa, zapuścił dla próby karboliną, co dało ciekawy efekt kolorystyczny. Ale i tego nie zamierza kontynuować.

Janos niemal nie potrafi pokazać wśród swych dzieł żadnego, które by powstało „z głowy". Pomysłów szuka wszędzie, gdzie mu się tylko nadarzy okazja spotkania czegoś, co uważa za piękne. *„Jak cosi takie uwidzem, to se to zmirzom ocami i biere sie do roboty* (rysowania), *a jak nie nadaje sie, to go nie robiem."* Np. św. Kinga, płaskorzeźba wisząca w jego izbie, jest kopią z polichromii kościelnej w Szczawnicy (jak sam mówi). Zobaczył tam na ścianie św. Kingę tak piękną, że zaraz pobiegł do sklepu po papier i ołówek i po prostu malowidło przekalkował ze ściany na papier. Czasem Janos wraca do domu z jakimś widzianym obrazem w głowie i zaraz po powrocie rysuje, by nie zapomnieć: *„Jak jus narysowane, to jus ni mom strachu, ze zabocem. Moze siedzieć śtyry i pienć roków, zacym go zrobiem. Siedzi kiele casy, ale ino poźrem na rysunek i jus wiem, jak robić."*

Pełną dłonią czerpie Janos pomysły z pokaźnego już w tej chwili własnego księgozbioru. Literatura, jaką dysponuje, to zbieranina przeróżnych, przypadkowo zdobytych czasopism, kalendarzy, rycin, katalogów firm sprzedających dewocjonalia, książek. Najcenniejszym dla niego dziełem są „Żywoty świętych" [3]. Stąd bierze pomysły do większości swych rzeźb religijnych. *„Jedyn cłowiek mioł i pofolił mi sie — tok jom kupił.*

[3] „Żywoty świętych z dodatkiem rozmyślań, modłów i rycin". Warszawa — Wimperk (Czechy) 1910.

Ej, to lo mnie ta ksionska to jes skarb — skarb okropny lo mnie."

Dziś najczęściej sięga do dwu dzieł: „Rocznika Krakowskiego", t. X i „Polskiej plastyki średniowiecznej", o której mowa wyżej.

Posiada również liczne zeszyty „Polskiej Sztuki Ludowej", którą zresztą traktuje lekceważąco. Mówi o niej: *„Jo z tego nie bierem wzorów, tego byk nigdy nie kupowoł, ale mi przysyłajom, to mom."*

Jedynie „Żywoty świętych" i katalogi z dewocjonaliami kupuje, resztę *„nanieśli goście z miasta"*, lub zebrał u sąsiadów w postaci luźnych kartek z reprodukcjami obrazów i rzeźb pochodzącymi z przeróżnych czasopism: „Przekroju", „Gromady", „Przyjaciółki" itd.

Nawiązując do podniet artystycznych, jakie Janos czerpie ze spotykanych oryginalnych dzieł malarskich i reprodukcji malowideł i rzeźb, prześledźmy z kolei proces powstawania dzieła.

Pierwsze stadium tworzenia — to rysunek konturowy, wykonany ołówkiem na papierze pakunkowym. Nie zawsze jest on kopią, jak np. św. Kinga, często Janos przenosi na papier rysunek, widziany dajmy na to w książce, odpowiednio go powiększając i przetwarzając. Bardzo charakterystyczne są jego „Stacje". Na nich obserwować możemy wszystkie kolejne stadia powstawania rzeźby. Leżą bowiem przed nami małe, barwne reprodukcje-pierwowzory, rysunki wykonane na ich podstawie na papierze i wreszcie gotowe już płaskorzeźby. Weźmy dla przykładu „Stację" przedstawiającą „Sąd Piłata". Janos zredukował tu ilość postaci, co miało mu ułatwić pracę, uprościł architektoniczne tło, a Piłatowi dodał koronę. Postacie te ponadto zupełnie przetworzył, tak dalece, że jego przeróbka niewiele ma wspólnego z oryginałem. Janos nie zawsze więc kopiuje, częściej spotkane gdzieś obce dzieło traktuje jako punkt wyjścia do własnej kompozycji, zaś postacie niemal z zasady noszą charakter wspólny wszystkim Janosowym tworom i bez względu na to, z jakich, w jakim stylu i o jakim charakterze pierwowzorów wzięły początek, wszystkie są do siebie w pewnym sensie podobne.

Gotowe już rysunki albo wędrują do skrzyni, gdzie czekają swej kolei, albo użyte zostają od razu.

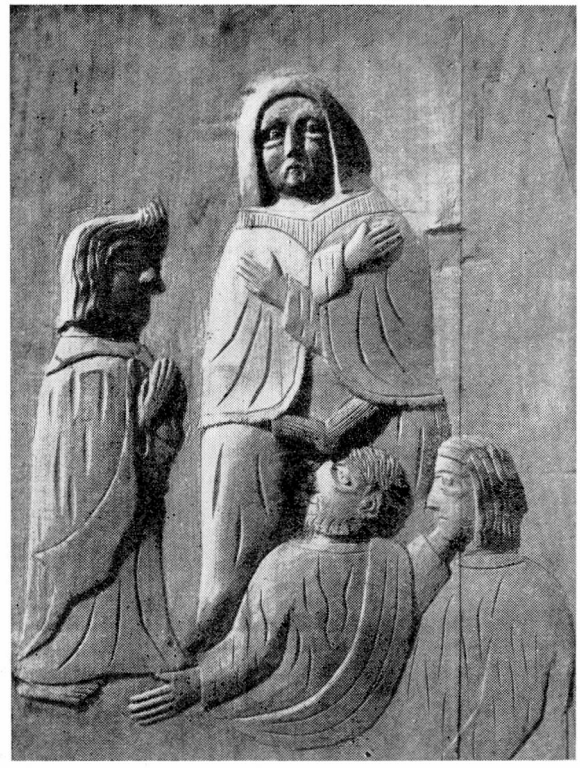
Ostatnio Janos coraz częściej obywa się bez szkiców i rysuje wprost na desce.

Rysunek z papieru odbija przez kalkę na desce lipowej. Potem widoczny już kontur poprawia jeszcze ołówkiem, dorysowuje w miarę potrzeby jakieś szczegóły i wreszcie przystępuje do rzeźbienia.

Pracuje niezwykle prymitywnymi narzędziami, sporządzonymi przez siebie samego, przeważnie ze starych noży. Najpierw rzeźbi postacie, wyrównuje tło, na końcu dopiero twarze, które uważa za najtrudniejsze. Gotową płaskorzeźbę wygładza *„skrobackom"*, po czym rzecz jest gotowa.

Zazwyczaj pracuje Janos nad kilkoma dziełami równocześnie, przerzucając się od jednej roboty do drugiej. Gotowe już na pozór rzeźby wiele jeszcze razy poprawia, uzupełnia, gładzi.

Rozmowa toczy się na temat techniki jego pracy i w związku z tym pada pytanie, czy Janos nie miał nigdy ucznia. *„Tutok kcieliby sie chłopcy ucyć* — odpowiada — *a jo mówie: idźcie do Zakopanego, tam*



Ryc. 9. Józef Janos. Złożenie do Grobu. Płaskorzeźba w drzewie. 37 × 51 cm. Kościół w Rzepienniku (pow. rzeszowski). 1953 r. Ryc. 10. Józef Janos. Tajemnica różańca. Płaskorzeźba w drzewie. 38,5 × 54 cm. Kościół w Rzepienniku (pow. rzeszowski). 1953 r.

jes skoła rzeźbiarsko." — I ze wzburzeniem: „*Coby mie ktokolwiek podrobił, to broń Boze!*" Po tym szczerym okrzyku dodaje już konfidencjonalnie: „*Jo sie som jesce ucem, ni mom nijakik narzendzi, jo jesce w terminie som, to jakbyk kogo ucył?*"

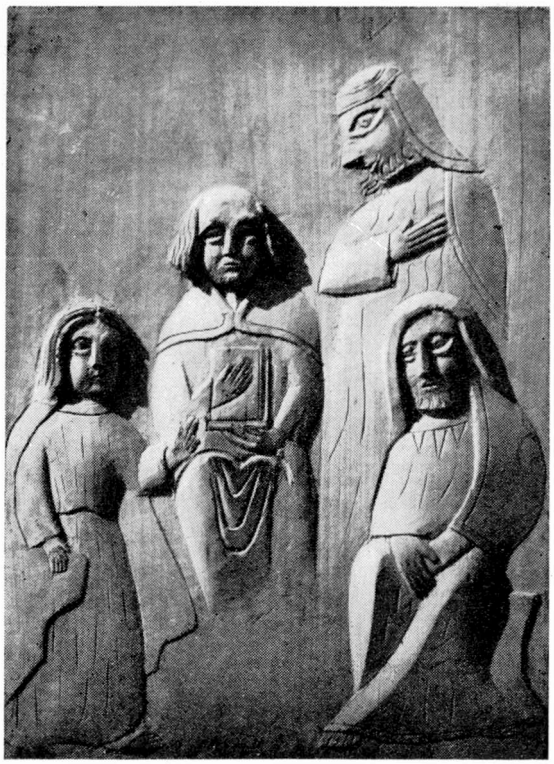
Tematyka prac rzeźbiarskich Janosa do niedawna była niemal wyłącznie religijna. Nie trudno to wytłumaczyć. Wyszedł on z dawnych świątkarskich wzorów, jedynych dostępnych mu wówczas dzieł sztuki, na których mógł się wzorować. Skrępowany tradycjami własnej wsi, nie miał ani odwagi, ani nawet wewnętrznej potrzeby wyłamywać się z pęt tradycjonalizmu. Ale wystarczyła jedna podnieta z zewnątrz, by pchnąć zainteresowania rzeźbiarza na nowe tory. Na wystawę sztuki ludowej podhalańskiej w r. 1951 zamówiono u niego postać Janosika. Janos natychmiast podjął nową tematykę i dziś już kilku „Janosików" pieszych, konnych i tańczących zaludnia białą izbę, w której przechowuje najnowsze i najbardziej udane dzieła.

Nowa grupa rzeźb o tematyce świeckiej powstała w związku z ostatnim konkursem pamiątkarstwa podhalańskiego (grudzień 1953). Tym razem Janos dał kolekcję wybitnych postaci z naszej historii i historii kultury. Mamy tu więc Kopernika, Wita Stwosza, Mickiewicza, Kościuszkę, Matejkę. Prócz nich dał na konkurs kilka innych rzeźb — żebraka o kulach, jeszcze raz Janosika, filozofa Efryna, św. Jerzego na koniu i in.

Staram się dowiedzieć, co wie Janos o odtworzonych przez siebie postaciach. Rozmowę zaczynamy od Kopernika, jednej z najbardziej udanych jego rzeźb konkursowych. Na jej odwrocie wypisany jest ołówkiem „wiersz", który podaję z zachowaniem autentycznej ortografii, a dalej w formie poprawnej:

Koperniku Koperniku ty wielki Połeto
gdzieś sie u czył w Jakiej śkole tak bardzo
[głym boko
Jak jeś ty zmos wysoko tu tej Ponad ludzi
two Je pracze tu naświecie nig tu nie Potrafi
Koperniku Mikołaju drzieś czerpał na u ke
drzieś na podkoł takie źródła drzie szqm takie
[studn'e
kto cie tego tu na u czył i kto cie Prowadził
twoja głowa była Mondra
Patrza łeś Wysoko
Pew nie śty miał śtyry oczy czoś tak dobze
[Wi drział
Koperniku gdrzie ta kuźnia w turyj tyś swoj
[rozum Kle pał
ze om nabrał te go żazu takgo za chrto wał
Nie m gdrzie szqm two je kości
i gdrzie tu spo czy was
Pew nie sie józ wrow obracił
ani śla du mie ma
poszed Jeś józ stego świa ta mok ine zycie
cy ci sie tamok nieprzykrzy odpowiec mi nato
[Koniec

Koperniku, Koperniku, ty wielki poeto,
gdzieś się uczył, w jakiej szkole tak bardzo
[głęboko?



Ryc. 11. Józef Janos. Koronacja M. B. Płaskorzeźba w drzewie. 38,5 × 54 cm. Kościół w Rzepienniku (pow. rzeszowski). 1953 r. Ryc. 12. Józef Janos. Chrystus w świątyni. Płaskorzeźba w drzewie 38,5 × 54 cm. Kościół w Rzepienniku (pow. rzeszowski). 1953 r.

Ryc. 13. Józef Janos. Konny Janosik. 1951 r.

Ryc. 14. Józef Janos. Płaskorzeźba w drzewie. 1951 r.

Jakeś się ty wzniósł wysoko tutaj ponad ludzi?
Twoje prace tu na świecie, nikt tu nie potrafi!
Koperniku Mikołaju, gdzieś czerpał naukę?
gdzieś napotkał takie źródła, gdzie są takie [studnie
(z których czerpałeś)?
Kto cię tego tu nauczył i kto cię prowadził?
Twoja głowa była mądra, patrzyłeś wysoko,
pewnieś ty miał cztery oczy, coś tak dobrze [widział.
Koperniku, gdzie ta kuźnia, w której tyś swój [rozum klepał,
że on nabrał tego żaru, (żeś) tak go zahartował?
Nie wiem, gdzie są twoje kości i gdzie tu spo- [czywasz,
pewnieś się już w proch obrócił, ani śladu [nie ma.
Poszedłeś już z tego świata, tam jest inne [życie —
Czy ci się tam nie przykrzy? Odpowiedz mi [na to.

Koniec.

Janos pożyczył ze szkoły książkę, gdzie czytał o Koperniku — a poza tym sąsiedzi *„coś tam w gazecie cytali o nim"*. Stamtąd dowiedział się, że Kopernik *„zbadał ze słońce stoi, a świat sie obraca, a pirwi ludzie myśleli, ze świat stoi, a słońce sie obraca. To była wielka śtuka toto zbadać"* — mówi z uznaniem. Odczytując swój wiersz o Koperniku — ostatnie słowa: *„czy ci sie tamok nie przykrzy? odpowiec mi na to"* Janos dodaje: *„Cy un ta mo jakom robote, cy mu sie bez jego roboty nie przyksy? bo jego tys musiało ciesyć, co umioł tak robić — jako i mie ciesy rzeźbiarka."* Na moje pytanie, co Kopernik na jego rzeźbie trzyma w rękach — dowiaduję się: *„...Narzyndzia, co śnimi mirzoł tyn świat, a w drugi rynce trzymo papir pergaminowy."*

Druga wybitnie udana postać to Wit Stwosz. Janos wie o nim, że był wielkim rzeźbiarzem, że mając 10 lat zaczął „termin" w warsztacie rzeźbiarskim w Norymberdze, że jego dziełem jest Ołtarz Mariacki. Reprodukcje niektórych rzeźb Wita Stwosza znajdują się w jego książkach. Ma też fotografię Kolowcy — „Zaśnięcie Matki Boskiej" z Ołtarza Mariackiego. Ogląda ją i zachwyca się gładkością oblicza Marii, jej włosami, układem szat. Odzywa się z pełnym uwielbieniem o jego kunszcie, napisał dwa długie wiersze o nim. Wie, że sam mu nie dorównuje w rzeźbie — ale za to Stwosz przecież nie pisał wierszy! — *„Ej, kieby tak Wita Stwos wirsyki pisoł — ale un ta nie umioł tego bidny — a jo mom kupa wirsy! Skoda, ze nie pisoł. Kieby był potrafił — toby dopiro było!"* — po czym dodaje na pociechę Stwoszowi: *„Ale jo ta o nim pisem, bo worce go usanować."*

Pomysł do rzeźby przedstawiającej Stwosza wziął Janos ze swej „Polskiej plastyki średniowiecznej". Na s. 159 znajduje się fotografia rzeźby podpisana: „Wit Stwosz. Fragment rzeźby: Sędzia niesprawiedliwy". Janos odczytał widocznie tylko początek objaśnienia i uważa ją za portret Stwosza. Wskazuje na ilustrację i mówi: *„Mój Wita Stwos taki jako i tyn, ino mój wincy patrzy ku ludziom"* — bo ma twarz zwróconą ku widzowi.

Na odwrocie płaskorzeźby Janos wypisał krótki wiersz:

Wito Stwoszu słynny
patrzys na świat dziwnie
po rękach mas krzyze
nik ci nie odejmie.

Bo Janos wyrzeźbił na mankietach Stwosza krzyże. Zapytany, dlaczego tak zrobił, odpowiada: *„Takiego przecie trza jakoś oznacyć, coby sie różnił od inyk ludzi — i tak mi wpadło do głowy krzyze mu po rynkawak wyrobić."*

Inne postacie są już mniej ciekawe. O Mickiewiczu wie Janos tylko tyle, że był poetą. Podobiznę jego odrobił z fotografii pomnika Mickiewicza w Warszawie, jaką znalazł w tygodniku „Gromada" (z 29.I.1950).

„O Kościusku tyzek wiedzioł, na ksionskak go widzioł. Somek na to przysed, cobyk go rzeźbił. Widzem jego pomniki, to wiem, ze to musi być jakisi zasłuzony człowiek."

O Matejce mówi: *„Matejka — gdziesikek go widzioł na ksionsce. Nie bocem, kiek go nadyboł. To był malorz."*

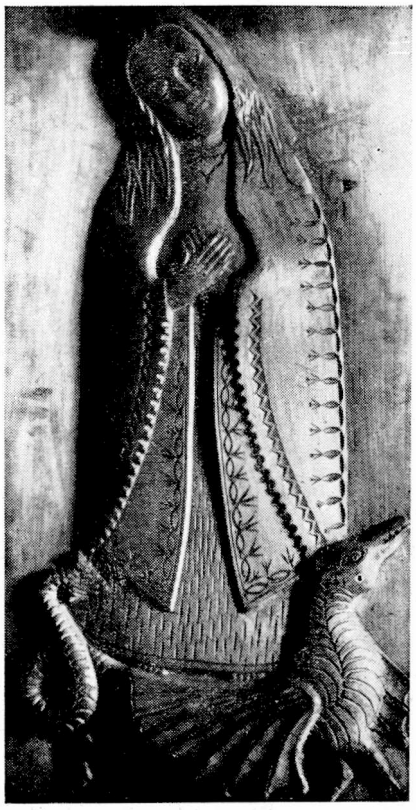
Charakterystyczne jest, że postacie, o których dużo wie i do których przejawia emocjonalny stosunek, wyrzeźbił ze znacznie większym wyczuciem — jak Kopernika i Stwosza. Natomiast rzeźby Mickiewicza, Kościuszki i Matejki, prawie mu nie znanych i zupełnie obojętnych, są słabe, bez życia.

Teraz Janos myśli nad nowymi projektami. Chce wyrzeźbić w drzewie pas bacowski. Sądzi, że to powinno być bardzo piękne.

Chciałby również wyrzeźbić Kostkę Napierskiego. Był w roku 1951 na uroczystościach w Czorsztynie. *„Tamok o Kostce słysoł, ze un ze ślakty był, a z chłopami trzymoł. Nie wiem ino, jak go zrobić, bo nie widzem go. Kiebyk ino widzioł, jakim był, tobyk go jus jakosi ukombinował."*

Bardzo ciekawy jest stosunek Janosa do własnych rzeźb. Posiada on wśród nich wyraźne sympatie, rzeźby, które uważa za szczególnie piękne i do których szczególnie się przywiązał. Takich nie chce sprzedać, trzyma je w białej izbie i często ogląda. Niektóre z nich robi w kilku egzemplarzach. Jeśli, znęcony sowitą zapłatą, sprzeda któreś z ulubionych dzieł, tak intensywnie tęskni za nim, że nierzadko decyduje się na ponowne wyrzeźbienie tej samej rzeczy, by jednak mieć ją znów blisko siebie (co przychodzi mu łatwo, gdyż przechowuje pierwowzory rysunkowe) — tak było ze św. Kingą ze Szczawnicy i ze „Stacjami", które w tej chwili robi już po raz trzeci.

Jest rzeczą charakterystyczną, że rzeźby Janosa znaleźć można w kapliczkach i u niego w domu. Ani jedna z nich nie znalazła się w izbie któregoś z mieszkańców Dębna. Jest to tym ciekawsze, że jakkolwiek z początku wieś odnosiła się do niego z lekceważeniem, dziś, gdy widzą jego popularność wśród przybywających turystów, a przede wszystkim pieniądze, które bierze za swe prace, zaczynają z uznaniem patrzeć na jego twórczość. Zamawiają u niego „domki"-kapliczki, świątki, rzeźbione krzyże na cmentarz, sprzęty do kościoła, jednakże nie chcą mieć u siebie jego rzeźb. Tłumaczyli mi, że *„to nie pasuje trzymać toto w izbie; w kościele abo w kaplicce to hej, ale nie w chałupie"*. Zjawisko to nie jest wyjątkowe. Dotąd na całym Podhalu nie spotkałam świątka trzymanego w domu. Mógł on stać w kapliczce zawieszonej na zewnętrznej ścianie chałupy, ale nigdy wewnątrz izby — w izbie



Ryc. 15. Józef Janos. Madonna. Płaskorzeźba w drzewie. 39 × 77 cm. 1938 r.

Ryc. 16. Józef Janos. Św. Hieronim. Płaskorzeźba w drzewie. 24 × 58 cm. Kościół w Rzepienniku (pow. rzeszowski).

Ryc. 17. Józef Janos. Chrystus. Rzeźba w drzewie. Wys. 45 cm. Rozpiętość ramion 31 cm.

trzyma się tylko obrazy, ostatnio zaś i figurki, ale rzadko i to zawsze fabrycznej produkcji.

Dla uzyskania pełnego obrazu osobowości Janosa niezbędne jest przedstawienie jeszcze jednej gałęzi jego twórczości, a mianowicie twórczości literackiej — bo Janos tworzy poezje.

Zaczął pisać dopiero w r. 1947. Na wielkich, postrzępionych arkuszach papieru pakunkowego, pokrytych tłustymi plamami, na kawałkach kartonu, wierzchach pudeł tekturowych — odczytujemy mozolnie wypisane wielkimi literami „wiersze", jak je sam autor nazywa. Tematyka ich jest dosyć bogata. Wiele z nich mówi o przyrodzie, o nastrojach i refleksjach, jakie różne pory roku, las, rzeka czy śpiew ptaków budzą w autorze. Są wiersze o Tatrach, o Janosiku, wierszem spisana legenda o powstaniu kościółka w Dębnie, ale większość wierszowanych utworów obraca się wokół zagadnienia najbardziej dla Janosa pasjonującego — jego „artyzmu". Tym uniwersalnie stosowanym słowem, gdzieś zasłyszanym, a nie bardzo dla niego zrozumiałym, określa pojęcie, które w różnych kontekstach oznacza u niego raz talent, raz sztukę, a w ogóle wszystko, co się ze sztuką i talentem wiąże.

Twórczość literacką traktuje Janos jako dopełnienie twórczości rzeźbiarskiej: *„Mi sie tak widzi, ze te mojom rzeźbiarke tu jesce piecentujem piórem, zeby było mocni — nie wiem, jako to wom pedzieć, cobyście wiedzieli."* Po pióro, a ściślej po ołówek — sięga on w długie wieczory zimowe i pisze nieraz aż do rana. *„Casamek ni móg spać abo co ine, to mi tak przysło to pisanie. A ino zaconek, to jus pisem i pisem — jus dzień przyseł, a jo jesce pisoł."* Pisał też wtedy, gdy ogarniały go *„pokusy"* — zwątpienia w wartość własnych rzeźb. W jednym z wierszy mówi o tym: *„Gdy przychodzi na mnie djabelstwo i pokusy* (w trakcie czytania dodaje: *„case przychodzi na mnie — ej po co to bede robił?"), wtedy biere papier i ołówek i djabelstwo wodzem za nos" („bo pisem* — tłumaczy — *zajmujem sie do roboty i jus ni mogem myśleć o tamtym").* Kiedy pomysł wiersza wpadnie mu do głowy, trzeba go co rychlej utrwalić, w przeciwnym razie ulegnie zapomnieniu. *„Jakby jo go ros nie napisoł abo go pote na papierze zgubił, to ja by go jus drugi ros nie napisoł — cemu to tak jest?"*

O samym tworzeniu mówi Janos: *„Do rzeźby to sie tak pomału przychodzi; wirsyk to samo wybucho jak tyn ogień. To tak jako list pisem, jednym ciongiem zdajem i zdajem, i jest — jo som nie wiem, jako to idzie?* — i dodaje: — *To mi idzie, to mi letko idzie to pisanie, jak pociong."* Podobnie jednak, jak w twórczości plastycznej, i tu ma Janos chwile zwątpienia. *„Jo som sobie nie dowierzujem* — mówi — *cy to bedzie jaka korzyść z tego pisania."*

Wszystkie swe wiersze — a jest ich chyba z górą setka — przechowuje Janos w kuferku w białej izbie, obok innych skarbów — rulonów rysunków, pokostu, oleju lnianego, „glaspapieru" i in.

Po tej dygresji wróćmy jednak do plastyki i tu z kolei przypatrzmy się, jak proces twórczości artystycznej przedstawia się z punktu widzenia przeżyć twórcy.

Janos lubi swą pracę. *„To jus je praca najprzyjemnijso, ni mo przyjemnijsy rzecy. Som tacy, co kasetki i takie sklepowe rzecy rzeźbiom, ale mie to jes zero."* Ale nie tylko ją lubi — traktuje ją jako posłannictwo, swój obowiązek i cel życia, czemu daje pełny wyraz w wierszach.

Jakkolwiek dla wszystkich niemal swoich pomysłów daje interpretację praktyczną — bo *„drogie"*, bo *„nie opłaca się"*, bo *„to więcej kupują"*, w istocie jest on prawdziwym artystą. Twarde i ciężkie życie chłopskie, nie pozostawiające czasu na sentymenty, każe mu przekładać niejako świat swych doznań na język codziennej praktyczności, a wyśmiewane przez otoczenie zamiłowanie do nie znajdującego praktycznego zastosowania zajęcia tłumaczy jego opłacalnością. Wystarczy jednakże posłuchać pewnych jego wypowiedzi, które bądź wyrywają mu się w trakcie rozmowy, bądź utrwalone zostały w nieudolnych, ale szczerych jego „wierszach". Przytoczę tutaj w całości jeden z najbardziej typowych o „artyzmie":

Jo sie bardzo casem myncem, zem jest tempego
[umysłu.
Wola moja jest goronca, pali sie jakby płomie-
[niem.
Jo by chcioł przejść przez tyn artyzm i wyba-
[dać, i wydostać,
który skryty jest przed ludźmi — jo by go tu
[chciał go odkryć.
Gdy przychodzi na mnie djabelstwo i pokusy,
wtedy biere papier i ołówek i djabelstwo wo-
[dzem za nos.
Tyn mój umysł jest zajenty, nigdy on tu nie
[próznuje,

pracuje on jakby motór, te usługi tu oddaje.
Jo tu pisem, jo sie myncem, a nie kcem na świe-
[cie próznować.
Świentyk ludzi djabeł kusił, a mnie by tys po-
[darował?
Na mnie djabeł robi sidła i on sie tu na mnie
[wścieka,
ze jo świontki tu wyrabiom i satanowi ublizom.
Lud na świecie mi zazdrości, a djabeł dopiro co
[powi,
kiedy figurki koło dróg tak ładnie robiem?
O artyźmie! o artyźmie! tyś jest tutej taki
[tempy!
trudno ciebie tutej pojonć i wprowadzić cie do
[pracy.
Ty, artyźmie, wejdź do głowy, tu do mojej, w
[sprawie Bozej,
zebym wszystko tu potrafił i wyrobił cuda
[z drzewa.
Kiedy ku mnie djabeł przydzie i zacyna mie tu
[kusić,
wtedy bierem papier i pisem słowa boskie i po-
[kusa zaroz zniknie.
Ty artyźmie, mój ty bracie, jo cie kocham ser-
[cem matki,
co byś kcioł, to bym ci wszystko doł, żebyś mie
[ino naucył.

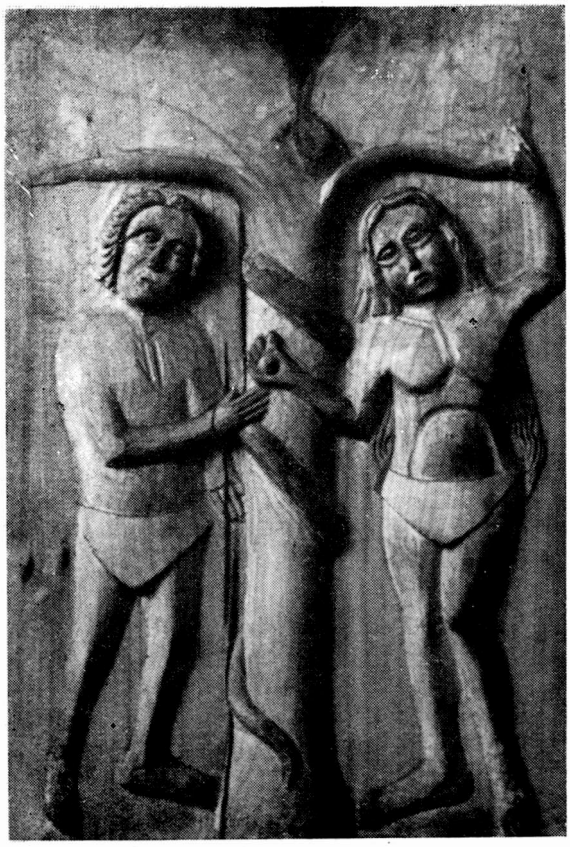
(W trakcie czytania dodaje: *„nawet te chałupe* — po czym z obawą w głosie: — *to ino tak we figlak gadom...* — a po zastanowieniu: — *ale to troche prawda, cobyk i chałupe doł.")*

Ty artyźmie, o tobie świat mało tu wi,
tylkoś se ty mie ulubił i ze mnom kces towa-
[rzysyć.
Ty do mnie sie tu uśmichas i nauki mi udzielas,
prowadzis mie jak po sceblak, jakby tutej po
[grabinie,
serdecne ci za to dzienki! [4]

Najchętniej pracuje Janos w ciszy i spokoju. Czasem w dnie letnie wychodzi ze swym „warsztatem" przed dom, na słońce, ale robi to rzadko i niechętnie, bo wieś jest gęsto zabudowana, ludzi zawsze dużo, a *„lepi sie robi, kie nikogo nima — bo tak trza patrzyć to tu, to tam — jus i tak mi chłopcy pore dłutek skradli; ftej jus cłowiek jest rozprosony, wtedy nie idzie robota."* Gdy dużo rzeźbi, staje się uczulony na wszelkie odgłosy, że *„case to jus ni mogem nawet słuchać, co ino zygar seleści w izbie"*.

Na pytanie, czy zawsze jednakowo dobrze mu się pracuje, Janos odpowiada: *„Kozdy dzień mi sie jednako robi. Mom telo zocente, to se jedno odłozem, jak mi sie nudzi, i drugie robiem."* Ale w chwilę później, w toku rozmowy, wyrywa mu się zdanie, które świadczy, że jednak nie zawsze jest dysponowany do pracy twórczej, bo *„jak mom jakom śturbacyjom* (zmartwienie), *to jus amen po rzeźbieniu, bo mi nerwy skocom"*.

[4] Wiersz dyktował mi Janos. Pisałam fonetycznie, a niekonsekwencje gwarowe wynikają z tego, że Janos miesza język literacki z gwarą podhalańską i nawet te same wyrazy za każdym razem wymawia inaczej, zwłaszcza w wierszach, rzadziej w mowie potocznej.



Ryc. 18. Józef Janos. Adam i Ewa. Płaskorzeźba w drzewie.

Jakkolwiek Janos jest najgłębiej przekonany o swoim wielkim talencie i nie tylko z dziecinną radością słucha pochwał swych dzieł, ale wręcz pochwały prowokuje, to jednak miewa chwile zwątpień. *„Jo tak se myślem — cy to warte co, cy nie warte? Case to myślem, ze warte, a case, ze nie warte"* — mówi o swoich rzeźbach. I dodaje: *„Jo case jak zgupiany, bo mi sie rozum przekopyrtuje z tego."*

W trakcie rozmowy pada z naszej strony pytanie, czy Janos myśli czasem o tym, że pewnego dnia jego „artyzm" może go opuścić, że już nie potrafi tak rzeźbić jak teraz? Rzeźbiarz milknie, wyraźnie skonsternowany. Po chwili milczenia mówi z przejęciem: *„Nie wiem, jakbyk zył bez tego, byłbyk het zgupiany. Ino byk sie zapar w izbie i tak byk siedzioł. Nika byk nie seł, z ludziami byk nie gadoł, ino byk tak zył."*

Na razie jednak twórczość Janosa nie tylko nie słabnie, ale wprost przeciwnie, z coraz większą pasją oddaje się on umiłowanej *„rzeźbiarce"*. Dużą podnietą w twórczości i afirmacją wartości jego dzieł są dla niego konkursy i wystawy, w których bierze udział, zainteresowanie się nim Ministerstwa Kultury i Sztuki (z dumą pokazuje otrzymane stamtąd listy) i wreszcie zakup jego prac przez instytucje państwowe. Uzyskana tą drogą pewność siebie pozwala Janosowi na większą swobodę w szukaniu nowych dróg, tym razem (jak tematyka świecka czy duże kompozycje wieloosobowe) szczęśliwych.

Fotografie wykonali: Stefan Deptuszewski — ryc. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19. Wiesław Tomaszkiewicz — ryc. 2, 13, 14, 18. CAF-Werner — ryc. 1.

Józef Janos. Janosik. Płaskorzeźba w drzewie. 36 × 66 cm. 1953 r. Fot. St. Deptuszewski.

W POSZUKIWANIU CZORSZTYŃSKIEJ TRADYCJI

JULIUSZ ZBOROWSKI

Zastanawiało historyków i literatów, że czorsztyńskie wydarzenia z 1651 r. nie odbiły się echem w legendach i pieśniach Podhala. Kostka Napierski „w pamięci ludu też zaginął, choć to nie tak dawne czasy" (Orkan).

Ostatnio podkreślili tę niepamięć Stanisław Szczotka i Jalu Kurek.

„Jedynie wśród górali podhalańskich dziwnie głucho o Kostce w tradycji ludowej — pisze Szczotka[1]. — Rzecz to dziwna. W pieśniach i opowiadaniach góralskich, gdzie poświęcone jest tyle uwagi zbójnikom, co przeciwko panom i bogaczom walczyli, o Kostce, który tymże góralom ziemię na własność dawał i wolność wraz ze zniesieniem poddaństwa zapowiadał, o sędziwym Stanisławie Łętowskim, dwukrotnym przywódcy górali w walkach ze szlachtą, nie znajdujemy ani jednej wzmianki."

Podobnie u Jalu Kurka: „O osobie i o czynach Kostki Napierskiego nie dochowało się nic w tradycji góralskiej: ani w śpiewie, ani w legendzie. Polska pieśń ludowa na Podhalu nie zna w ogólności Kostki Napierskiego." [2] W ostatnich czasach pojawiły się wprawdzie o nim rymowane utwory, ale te „nie mają nic wspólnego z folklorem; to stylizowane na ludowość i umuzycznione w tym samym stylu wiersze najświeższej doby, poetycki wyraz współczesnego kultu".

W ludowej tradycji bardzo często zanikają lub zacierają się historyczne wypadki, nawet wybitnie doniosłe dla chłopskiej przeszłości. Jest to zjawisko pospolite, znane folklorystom. Dziwi więc brak legend czy pieśni o krótkotrwałym czorsztyńskim epizodzie; ale chyba jeszcze więcej może zastanowić brak oddźwięków walki Podhalan ze starostą Komorowskim. Wszakże trwała ona długie lata, szczyciła się niejednym sukcesem, a organizowali ją sami górale bez współudziału „niepilego" czynnika. Inne, późniejsze ruchawki poszły również w niepamięć. Kostka Napierski nie jest wyjątkiem.

Czy jednak nie pozostały przecież jakieś ślady tradycji?

Już Orkan próbował do nich dotrzeć. W zakończeniu swej powieści wyraził przypuszczenie, że „postać Napierskiego, zlokalizowana, przeszła tu na Podhalu w legendę o Janosiku".

Wiadomo, że na legendę o Janosiku złożyły się opowieści o życiu i czynach co najmniej kilku głośnych zbójników, złożyły się gadki o czarownicach i baśnie o przedmiotach obdarzonych magicznymi siłami. Teoretycznie biorąc nie ma więc powodu do odrzucania wniosku Orkana, jakkolwiek postać Napierskiego jest tak odrębna i nie ma nic wspólnego z „harnasiami" i czarami. Ale są podobieństwa: i zbójnik, i wódz gó-

[1] „Powstanie chłopskie pod wodzą Kostki Napierskiego", Warszawa 1951, s. 166.

[2] „Nad Czorsztynem się błyska", Warszawa 1953, s. 191.

rali głoszą uciskanemu ludowi wolność, swobodę i sprawiedliwość, obaj atakują i zdobywają zamki, obaj giną wzięci podstępem i ponoszą okrutną karę. Jakże jednak udowadniać stopienie się legendy o Napierskim z Janosikową legendą, skoro ta pierwsza jest całkiem nieznana; zresztą nie wiadomo, czy się w ogóle wytworzyła.

Echa czorsztyńskich wypadków poszukuje również w zbójnickiej tradycji Julian Krzyżanowski[3]. Przyjmuje on, że istniało niegdyś góralskie podanie o Napierskim; poszło jednak w niepamięć, ale jego oddźwięk znajduje się w balladzie Lucjana Siemieńskiego o uratowaniu Kostki spod szubienicy.

Krzyżanowski oparł się na tekście Sabałowej śpiewanki o słynnym zbójniku, Janie z Brezowicy. W relacji podanej przez Kazimierza Tetmajera brzmi ona następująco:

Na wysokim wirsku krzesom siubienicki —
Ftoz haw budzie wisioł? Jano z Brzezawicki.
Ej, kieby jo wiedzioł, na ftorej byk wisieć mioł,
Od wirsku do dołu powybijać byk jo doł.
Ej, od dołu talarami,
a od dołu dukotami,
a na wirsku złotu kawku,
hań położem moju hławku.

Tekst Sabały nie jest jednolitym utworem, lecz dowolnym zestawieniem dwóch odrębnych pieśni, mających wspólny motyw szubienicy. Jak stwierdzają opisy i jeszcze żyjący świadkowie, Sabała gawędząc uzupełniał opowiadanie przygrywkami starych „nut" i nierzadko w związku z tym, co już opowiedział lub zamyślał opowiedzieć, przechodził z jednej melodii do drugiej, z jednego tekstu do innego. W ten sposób powstało wrażenie, iż przygrywa jeden i ten sam utwór.

Dwa pierwsze wiersze są dla siebie całością. Jest to jedna z tych licznych zbójnickich pieśni, śpiewanych w różnych wariantach, w których wymienia się raz „wysoki wirsyk", raz Orawski Zamek, to Lewoczę, to Wiśnicz, a zależnie od miejscowości — raz Jana z Brezowicy, raz bacę z Ochotnicy.

Druga część utworu — to inny ludowy poemat. Skazany na powieszenie zbójnik pragnąłby skończyć bujne życie na „wyzłacanej szubienicy". Ten wędrowny motyw pojawia się nieraz jako zakończenie różnych pieśni o zbójnikach, m. in. jako zakończenie jednego z wariantów ballady o zbójniku i jego żonie[4]. Szczegółowo opracował tę balladę Jan Stanisław Bystroń, wykazując nie tylko jej szerokie rozpowszechnienie, ale i obszerny zasięg u różnych narodów motywu o „wyzłacanych szubienicach".

Przyjąwszy ten motyw za podstawę swoich wniosków, Krzyżanowski omawia następnie balladę Lucjana Siemieńskiego pt. „Napierski". W tym utworze Kostka nie ginie na palu. Ma być stracony na szubienicy. Czekający nań ze stryczkiem kat zachęca go do wypicia szklanki wina, „bo droga daleka". Skazaniec odrzuca zaproszenie i dla zyskania na czasie zaczyna grać na multance. Idąc po szczeblach szubienicznej drabiny, dmie potężnie trzykrotnie: na najniższym stopniu, w połowie i na końcu drabiny. Są to hasła dla wiernych towarzyszy, dążących z odsieczą. Po ostatnim zagraniu zrywa się gwałtowna burza, zapadają ciemności. Wpada do Krakowa stu Podhalan. W zamieszaniu wieszają kata i w tryumfie uprowadzają swego wodza.

Przedmieścia zgorzały,
Człek truchlał rycerski,
A Tatry zagrzmiały:
„Niech żyje Napierski!" —

brzmi ostatnia zwrotka ballady.

Krzyżanowski zwraca uwagę na następujące szczegóły. Siemieński nie znał dobrze czorsztyńskich wypadków, skoro w przypisku do ballady akcję Kostki wiąże z czasami nie Jana Kazimierza, lecz z panowaniem Władysława IV. Z drugiej strony Siemieński w tym samym przypisku podaje, że Kostka poniósł karę śmierci, zna zatem prawdziwy koniec życia zdobywcy Czorsztyna. A jednak wbrew historycznym faktom poeta wybawia skazańca w swoim utworze. Bo podnietę do ballady znalazł nie w tych faktach, lecz w ludowym podaniu, co zaznacza w podtytule.

Wiersz Siemieńskiego ukazał się w jego „Poezjach" wydanych w 1844 r. w Poznaniu. Ale w późniejszych wydaniach poeta zmienia tytuł „Napierski" na „Opryszki", zmienia końcową zwrotkę i usuwa przypisek. Nowe zakończenie tak się przedstawia:

Przedmieścia zgorzały,
Struchleli mieszczanie;
A Tatry zagrzmiały:
„Górą Podhalanie!"

Taką zmianę wprowadził Siemieński nie tylko w przytoczonym przez Krzyżanowskiego zbiorowym wydaniu swoich dzieł z 1882 r., ale już w lipskim wydaniu poezji z r. 1863. Krzyżanowski przypuszcza, że poeta zapoznał się dokładniej z dziejami czasów Jana Kazimierza i spostrzegł rozbieżność między historycznymi faktami a podaniem ludowym; możliwe jednak, że z powodu stosunków Kostki z Chmielnickim nie chciał apoteozować wodza ruchawki.

Orkan nie mógł przytoczyć żadnego dowodu, iż istniała na Podhalu jakaś legenda o Napierskim. Krzyżanowski z o wiele większym prawdopodobieństwem przypuszcza, że taka legenda rzeczywiście krążyła, skoro jej echa dotarły do Siemieńskiego.

Trudno sobie wyobrazić, aby ludowa legenda przetrwała w niezmienionej postaci przez paręset lat. Próżno jednak dociekać, jaką mogła być w swojej pierwotnej postaci, jakim z biegiem czasu ulegała zmianom, gdzie powstała i dokąd dotarła. Trzeba podanie o Kostce Napierskim brać w tej wersji, w jakiej nam podał Siemieński, w wersji późnej, bo z pierwszej połowy XIX wieku.

Co wpłynęło na powstanie legendy tak sprzecznej z historyczną rzeczywistością?

Zdaje się, że narodzin tej legendy trzeba szukać u dwóch źródeł.

Przypomnijmy sobie, co podają zapiski współczesne o straceniu Kostki i towarzyszy. Na Krzemionki, na miejsce egzekucji, ściągnięto aż jedenaście chorągwi. Po co? Widocznie obawiano się, że nastąpi próba odbicia skazańców — może ze strony krakowskiego pospólstwa, może nawet ze strony górali. W tych warunkach mogła urość na Podhalu pogłoska, że Kostkę rzeczywiście wyrwano z rąk kata. Stąd krok do legendy, która widać długo krążyła, bo jeszcze w XIX wieku, uzupełniona wersją, że gra na instrumencie przynieść miała skazańcowi ocalenie.

---

[3] „Paralele", Warszawa 1935, s. 171.
[4] „Pieśń o zbójniku i jego żonie", Kraków 1925.

Wpływ mogło wywrzeć także inne zjawisko, znane z wielu przykładów — skłonność do swoistej interpretacji śmierci słynnych postaci.

Chociaż fakt zgonu stwierdzano aż nadto wyraźnie, ale mimo to znajdowali się ludzie, którzy — wbrew rzeczywistości — z uporem wierzyli, że ta postać żyje, że niemal cudem uniknęła śmierci, że ukrywa się pod przybranym nazwiskiem i czeka na swój czas, aby znowu rozpocząć działalność. Wiara jest tym silniejsza, im zmarła postać była z tych czy innych powodów bliższa ludowi lub pewnym określonym grupom społecznym. Żadne przekonywania nie mogły zachwiać naiwną legendą, jeśli zmarły reprezentował, choćby w wyobraźni, interesy ludu i był jego obrońcą[5].

Stare pokolenie „poddanych" b. Galicji pamięta, że przed pierwszą wojną światową powszechna była wśród chłopów wiara w następcę austro-węgierskiego tronu, arcyksięcia Rudolfa Habsburga, który zginął w okolicznościach niezupełnie do dziś dnia jasnych. Nawet w międzywojennym dwudziestoleciu nie wygasła ta legenda; zapisał ją Orkan w liście: „Czym wieś żyje". Dlaczego arcyksięcia pasowała ludowa opowieść na obrońcę chłopów, tego chyba nie dociekniemy. Może spowodowała to usłużna propaganda, torująca przyszłemu cesarzowi Austrii drogę do serc ludności. Otóż chłop wierzył niezachwianie, że Rudolf żyje pod przybranym nazwiskiem i jeszcze się ujawni, aby znieść ucisk i zmniejszyć podatki.

Czy nie na podobnych przesłankach polegają legendy o tułającym się królu czy o śpiących rycerzach, czy nie na tym opierało się występowanie samozwańców?

Ten rodzaj podań jest zapewne wyrazem tęsknot i ideałów ludu, wyrazem jego niezadowolenia z ciężkiej doli i jego nadziei na lepszą przyszłość. Jest jednocześnie dowodem bezsilności niezorganizowanej masy wiejskiej, skoro — nie myśląc o walce — chłop swoje wymarzone szczęście składa w ręce mitycznego bohatera, który sam jeden dla wszystkich świat przemieni.

Przypuszczalnie na takim podłożu mogła wyróść legenda o ocaleniu Kostki Napierskiego.

Dołączył się do niej dodatkowy motyw: ocalenie przy pomocy muzyki.

Zwróciwszy uwagę na istnienie tego motywu w prastarych czasach, Krzyżanowski uważa średniowieczną, łacińską wersję ogólnoeuropejskiego romansu o Marchołcie za źródło podania, ujętego w rymy przez Siemieńskiego. Marchołt, skazany przez króla na śmierć, wybiera powieszenie na szubienicy, którą na jego życzenie wyzłocono. Przed egzekucją wyprosił sobie zagranie na rogu „dla zbawienia duszy". Gdy zagrał na pierwszym szczeblu drabiny, zbiegł z góry z wielkim hukiem hufiec rycerzy. Po drugiej i trzeciej przygrywce pojawiają się dwa następne hufce, wieszają króla i uwalniają Marchołta.

Wydobycie tej średniowiecznej wersji przez Krzyżanowskiego tłumaczy w zupełności genezę ballady Siemieńskiego: poeta musiał zasłyszeć ludowe podanie, wzorowane na Marchołtowej przygodzie.

Zatem w myśl wywodów i wniosków Krzyżanowskiego można przyjąć: że wśród ludu utrzymywało się przekonanie, iż Kostka ocalał, odbity przez górali; że na tym tle powstało podanie o wtargnięciu do Krakowa górali śpieszących z ratunkiem; że do tego podania dołączył się motyw o ocaleniu przy pomocy muzyki; że ten motyw dołączył się w wersji wywodzącej się z romansu o Marchołcie; wreszcie że podanie w tej postaci zasłyszał Siemieński.

Natomiast nie trafia do przekonania wywód Krzyżanowskiego — jakoby między zasłyszanym przez Siemieńskiego podaniem a motywem „wyzłacanych szubienic" istniał jakikolwiek związek, ani też jakoby legenda o Kostce miała wpływ na zbójnickie pieśni. „Wyzłacane szubienice" weszły do zbójnickiej poezji z Marchołtowego kręgu, co jasno wynika z rozprawy Krzyżanowskiego, ale żadnego pośrednictwa poprzez Kostkę nie widać. Zresztą i ballada Siemieńskiego ani słowem nie wspomina o „wyzłacanych szubienicach".

Możliwe, że jednym z ogniw między Marchołtem grającym na rogu a Kostką Napierskim wzywającym pomocy na multance — jest góralska gawęda o bacy i zbójnikach. Usłyszałem ją dopiero podczas okupacji. Poprzednio znałem tylko śpiewankę o bacy, którego zbójnicy chcieli uśmiercić we wrzącej żętycy.

Łapili, łapili bacoska zbójnicy,
Bedom go warzyli na kotle w zyntycy.

Tekst śpiewano na staroświecką „nutę", ale Andrzej Knapczyk, „Duch" z Cichego, głośny ongiś „muzyka", nauczyciel w Międzyczerwiennem, „uzdajał" do tych słów melodię własnej kompozycji. Niejedno w góralskich „nutach" przerobił Knapczyk mniej lub więcej szczęśliwie, ta jednak „kompozycja" była bardzo nieudolna i nad podziw nie mająca nic a nic wspólnego z muzyczną tradycją Podhala. Wytknąłem mu ten nieudany, z jakiegoś walca ściągnięty utwór („Ziemia", 1930), a muzykolog Adolf Chybiński nazwał autora „złym duchem muzyki góralskiej". Knapczyk długo przeczył jakoby melodia była jego pomysłem, aż podczas mego ostatniego z nim spotkania przyznał się do autorstwa: „uzdajał nutę, aby coś po nim ostało".

Przy tej sposobności wyjaśniło się znaczenie tekstu śpiewki, związanego z następującym podaniem.

Pewien baca nie cieszył się względami zbójników. Nie był dla nich gościnny i żałował im baraniny, gdy przychodzili na halę. Nierad widział takich gości. Bo za młodu także zbójował, nazbijane dukaty chował w kotliku gdzieś w pobliżu koszara „w kolibecce" i obawiał się, aby mu ich nie zrabowano. Zwiedzieli się o tym zbójnicy. Wypatrzyli taki czas, gdy juhasi z owcami byli daleko od bacówki. Napadli na bacę i zażądali wydania pieniędzy. Baca odmówił, zaklinał się, że żadnych „dudków" nie ma. Wtedy napastnicy postanowili wrzucić go do kotła z wrzącą żętycą. Gdy „składali" ogień, baca wyprosił sobie zagranie na „fujerze" (trombicie) dla pożegnania się z halami. Stanął na drabinie opartej o dach szałasu i zagrał. O parę szczebli wyżej zagrał po raz drugi, a wydostawszy się na dach siadł na nim okrakiem i zadął co siły w „fujerę" po raz trzeci. A te przygrywki miały znaczyć:

Owiecki, owiecki, pilnujcie kosara,
Bo wom zabijajom wasego owcara.

---

[5] U Balzaka w „Proboszczu z Tours" ks. Birotteau i pani Gamard jeszcze w 1826 r. „podawali w wątpliwość śmierć Napoleona" i wierzyli w istnienie Ludwika XVII, „ocalonego dzięki kryjówce w dziupli grubego drzewa".

A następnie:

Juhasi, juhasi, wartko sie zwyrtojcie,
Zbójników w sałasie syćka pohytojcie.

Na koniec:

Juhasi, juhasi, hybojcie na równie,
To się wybrónimy zbójnikom pospólnie.

Juhasi zrozumieli, że bacy grozi niebezpieczeństwo. Co tchu zbiegli z górnych pastwisk, dopadli koszara i pozabijali zbójników. W ten sposób baca ocalał.

Podobne opowiadanie z okolic Jurgowa na Spiszu podał mi autor tatrzańskich przewodników, Witold Paryski.

Przytoczona gawęda jest jeszcze wydatniej niż ballada Siemieńskiego „zgóralizowaną" odmianą odkrytej przez Krzyżanowskiego wersji o Marchołcie.

Aby wyczerpać wszystkie dotychczasowe przypuszczenia o oddźwiękach czorsztyńskich wydarzeń w ludowej tradycji, wspomnę, iż Orkan w opowiadaniu o werbunku na Podhalu wzmiankował o Kostce Napierskim i przytoczył góralską śpiewkę, która „z tego to zapewne czasu, gdzieś w kołodrożnej wsi powstała, plącze się po dziś dzień":

Jedzie wojsko od Czorsztyna —
Matko moja, poznaj syna.
— Jakże ja go poznać mam,
Kie ja biedna, a on pan.

Czy rzeczywiście „z tego" czasu? I czy odnosi się do Kostki?

Zapisany przeze mnie tekst brzmi nieco odmiennie:

Jadą zbóje od Czarsztyna,
Matko moja, poznaj syna...

Dotyczy on zbójnika, syna ubogiej góralki, który — przyciśnięty nędzą i złym obchodzeniem się swego zamożnego gospodarza — uciekł na „węgierską" stronę. Tam przystał do zbójnickiego „towarzystwa", za zdobyczne talary sprawił sobie bogato wyszywany ubiór i tak okazale wyglądał, iż go własna matka nie poznała, gdy ze swoją kompanią przybył z podarunkami w odwiedziny.

Obracamy się więc tylko w kręgu zaprzeczeń lub przypuszczeń. Z tych ostatnich wnioski Krzyżanowskiego — w niektórych punktach sprostowane — wydają się najprawdopodobniejsze.

Podaję jeszcze jedno przypuszczenie.

Ludwik Zejszner, geolog, który badał naukowo Podhale od 1829 r., a góralskie pieśni zapisywał od 1828, zanotował w swoim zbiorze tekst znany w kilku miejscowościach:

Kiedy se ruszemy z wirchu Maruszyny,
Zamek rozbijemy, żaden nie zginiemy.

Prawdziwy gwarowy tekst brzmi:

Kie sie porusymy z wirhu Marusyny,
Zomek ozbijemy, zoden nie zginiemy.

Do tej pieśni dodał Zejszner objaśnienie: „Maruszyna, wioska przy Szaflarach, gdzie dawniej stał zamek, teraz zupełnie zniszczony nawet co do śladu, na miejscu stoi na wysokiej skale altana z dala widziana."

Zejszner odniósł zatem tekst do Skałki Szaflarskiej i do wydarzeń z XIV wieku, związanych z tym wzniesieniem. Stał na nim w Średniowieczu zameczek należący do cystersów, właścicieli Nowotarszczyzny w w. XIII—XIV. Długosz w „Liber Beneficiorum" podaje, że opat cysterski wydzierżawił w 1380 r. szaflarski zamek jakiemuś Żydowi-neoficie. Ten, wyzyskując pograniczne położenie grodu, bił fałszywą monetę. Poszły skargi do króla Ludwika, a gdy opat zlekceważył królewskie upomnienia, wyprawiono z wojskiem krakowskiego starostę Sędziwoja z Szubina, który zamek zdobył i fałszerza spalił. To wydarzenie miało spowodować odebranie cystersom dóbr nowotarskich.

Rafacz natomiast dowodzi [6], że opowiadanie Długosza jest nieścisłe, że na nim trudno się opierać i że cystersi już w pierwszej połowie XIV w. stracili znaczną część Nowotarszczyzny. Ale te krytyczne uwagi nie zmieniają faktu wojskowej wyprawy i zdobycia zamku. Stąd też Zejszner łączył tekst maruszyński z zameczkiem w Szaflarach.

W takim razie pieśń o „ozbiciu" zamku liczyłaby sobie około 450 lat do czasu jej zapisania. Tak długotrwała tradycja budzi nieufność. Czyżby taki okres czasu przeżyła pamięć o wypadku z końca XIV wieku?

Pedantyczny krytyk mógłby ponadto zauważyć, że w tym wieku wieś Maruszyna jeszcze nie istniała. Lustracja z 1564 r. podaje: „Villa nova Marusina. Pod górą Marusiną osiada też wieś, dopiero w niej kmieci 3, a komornicy dwa, co komorą mieszkają." [7] Zatem ta osada powstała znacznie później niż czasy szaflarskiej wyprawy.

Może to być równie dobrze jedna z tych zbójnickich pieśni, sławiących zdobycie zamku lub „kaśtelu" pod dowództwem jakiegoś „harnasia". Może zdobywcami byli tym razem właśnie górale z Maruszyny. Pieśń jednak może być również echem zawojowania Czorsztyna przez Kostkę, oddźwiękiem „p o r u s e ń s t w a", tj. powstania. Na to wskazywałoby pierwsze zdanie: „k i e s i e p o r u s y m y", tzn. kiedy powstaniemy, kiedy zrobimy powstanie. Bo w gwarze Podhalan „p o r u s y ć s i e" znaczy: powstać, zrobić powstanie.

Oczywiście łączenie maruszyńskiej „nuty" z rokiem 1651 jest tylko jeszcze jednym przypuszczeniem.

---

[6] Rafacz: Dzieje i ustrój Podhala nowotarskiego. 1935, s. 27 n.

[7] J. Czubek. „Rocznik Podhalański" 1914—1921, s. 70.

LUDOWY REFLEKS SZTUKI CALLOTA

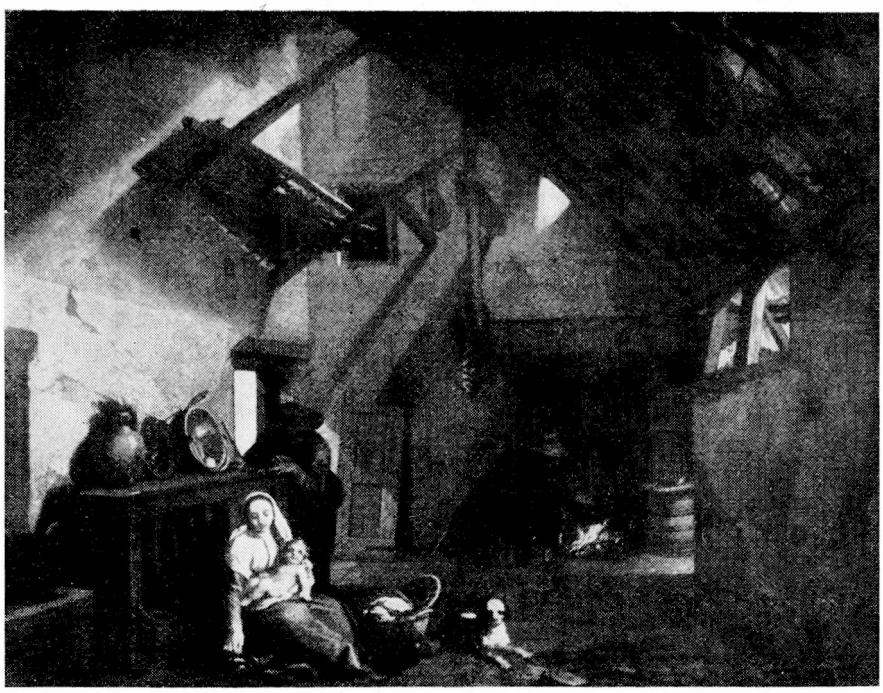
MICHAŁ WALICKI

Przedmiotem moich rozważań jest obraz „Św. Rodzina" w kościele XX. Filipinów w Studziannie (pow. opoczyński), charakterystyczny z uwagi na swój dość osobliwy rodowód ikonograficzny, jak również z racji oddziałania na szereg dzieł malarstwa oraz ludowej grafiki (ryc. 6, 7 i 8). Kompozycja przedstawia św. Rodzinę zebraną przy wieczerzy, na tle ubogiego wnętrza, rozświetlonego płomykiem świecy; jabłka, gruszki i czereśnie, rzadko rozrzucone, jak na obrazach niderlandczyków 16 stulecia, leżą obok miski z posiłkiem i małego czerpaczka. Ostrożnie pije wino mały Jezus, siedzący na wysokim krzesełku, troskliwie przechyla do jego ust szklane naczynie zwalisty, szeroki w ramionach opiekun Dziecka, Józef. Po lewej, na wprost syna, siedzi Maria w sukni francuskiej chłopki czy drobnej mieszczki, wpatrzona w Chrystusa. Światło płynie sponad jej głowy, oświetlając twarzyczkę Dziecka. Postać Józefa wyłania się z cienia. Cóż bardziej prostego, niemal zaskakującego w swej ekspozycji prawdy powszedniego dnia, łagodnej chwili wieczornego wytchnienia. Nastrój tej sceny porównać chyba można z obrazem „Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu" Abrahama Bloemaerta z Rijksmuseum w Amsterdamie (ryc. 1) z 1632 r.[1].

Nie znamy nazwiska autora tego obrazu, zaś jego historia, choć obfitująca w szczegóły, często wydaje się bałamutna, może nawet naginana do celów dewocji. Obraz miała przywieźć ze sobą z Wiednia Cecylia Renata, albo też, według innej tradycji, Ferdynand II miał go przesłać Władysławowi IV za pośrednictwem Jana Lipskiego, biskupa chełmskiego[2]. Kiedy? Po śmierci królowej (1644) miała go otrzymać wojewodzina sieradzka, Przerębska, ta zaś przekazała go swej córce, która z kolei wnosi go, jako część wiana, w dom Albrechta Starołęskiego, pana dóbr studziańskich od 1647 r. W r. 1655 miał być zrabowany ze Studzianny przez Szwedów, którzy rozbici pod Kamieńskiem (?), porzucili obraz na polu, gdzie znalazł go czeladnik Kwinacki, z którego domu z kolei odebrała go z po-

[1] A. Schneider: Caravaggio und die Niederländer, Marburg a/L. 1933, 55, tab. 29 c.

[2] [K. Przybylski]: Zbiór dobroczynności i łask... Łowicz 1754.



Ryc. 1. Abraham Bloemaert. Odpoczynek św. Rodziny w drodze do Egiptu. Amsterdam, Rijksmuseum.

Ryc. 2. Jakub Callot. Prządki.

wrotem Zofia Starołęska. Począwszy od 1660 r., miały się dziać przy nim cuda, co spowodowało, że w 1671 r. arcybiskup gnieźnieński, Prażmowski, ogłosił obraz za cudowny. Do tego czasu pozostawał w dworze studziańskim; odtąd przeniesiono go do kaplicy, zaś w 1673 r. umieszczono w nowym kościele, zbudowanym dla księży filipinów. W roku 1776 wystawili filipini nowy kościół, istniejący po dziś dzień[3].

Niewysokiej miary forma plastyczna obrazu, nie pozbawionego zresztą uroku, odsuwa możliwość i potrzebę szukania anonimowego jego autora w rzędzie wybitniejszych artystów. Wystarczy, jeśli się stwierdzi, że jest to przeróbka na język malarski znanego sztychu Jakuba Callota (1592—1635). Związek ten wyjaśnia w znacznej mierze sugestywny urok kompozycji.

Zasługę uchwycenia związku pomiędzy sztuką Jakuba Callota a obrazem ze Studzianny przypisać należy Konstantemu Przeździeckiemu, który „znalazł w zbiorze XX. Czartoryskich rycinę Callota, będącą wiernym powtórzeniem cudownego obrazu w Studziannie". W ślad za szczęśliwym odkryciem podążyły mniej fortunne wnioski, Przeździecki bowiem chciał widzieć w obrazie studziańskim dzieło ręki lotaryńskiego malarza, nie zaś parafrazę jego sztychu; zważywszy, że Callot pracował dla kilku członków domu austriackiego, Przeździecki wyraził przypuszczenie, iż obraz ze Studzianny mógł być nabyty dla Ferdynanda II, którego córka, Cecylia Renata, w 1637 r. przywiozła z kolei ze sobą ów obraz do Polski[4]. Słusznie sprawę postawił dopiero ks. Nowakowski (X. Wacław z Sulgostowa), stwierdzając niewątpliwy fakt odmiennej współzależności, tzn. że obraz „jest kopią" ryciny Callotowskiej[5]. Uwagi sformułowane na ten temat nie przekonały, jak się zdaje, tak wybitnego znawcy sztuki ludowej, jakim jest Tadeusz Seweryn, który polemizował z wersją Callotowską, nie mogąc się zgodzić na bezapelacyjne wiązanie obrazu religijnego z twórczością tego Callota, który był autorem słynnych „Misères de la guerre"; ponadto w samej historii obrazu widział momenty zaprzeczające podobnemu związkowi przyczynowemu[6].

Krótki przegląd wspomnianych w tym przedmiocie opinii trzeba na ostatku uzupełnić tą wzmianką, że B. Chlebowski[7] uważał wizerunek studziański za obraz szkoły niemieckiej, później zaś przyłączył się do tej opinii S. Barącz[8].

A jednak tylko i wyłącznie „wersja Callotowska" ma rację bytu. Samo porównanie sztychu Callota z obrazem studziańskim nie tylko uwidocznia to w sposób zupełnie, moim zdaniem, przekonywający, lecz co więcej, pozwala skupić dookoła tej ryciny rozległy zasób dzieł malarstwa i grafiki, przy czym — co jest

---

[3] W Kochowski: Nie próżnujące próżnowanie, albo Lyricorum polskich ksiąg V., tudzież Epigrammata... Kraków 1674; tenże Annalium Poloniae Climacter lib. III. 150, lib. VI. 278. S. Chociszewski: Gwałt niebu uczyniony... Cracoviae, 1692. Pieśń o cudownym obrazie M.B. w studziannym dworze, 1671. (Estreicher, Bibl. Pol. IX, 761). Dalsza literatura podaje X. W. z Sulgostowa: Obrazy cudowne w Polsce, Kraków 1902, 634. Obraz rytowany był przez C. C. Klopscha w Warszawie (mdźr. na złocistym atłasie 14,5 x 11 cm); Bartłomieja Strachowsky'ego (mdźr. 15,5 x 11,25 cm) we Wrocławiu. Porównaj mdźr. w dziele J. Drews: Methodus peregrinationis Vilnae 1684. Inne wylicza W. z Sulgostowa, o. c.

[4] J. Łoski: Szkice polskie Jakuba Callot, „Tygodnik Illustrowany" 1882, s. III, 110.

[5] X. Wacław z Sulgostowa: „O cudownych obrazach w Polsce..." Kraków 1902, 633.

[6] T. Seweryn: Janko Lisewicz — rytownik renesansowy. „Rzeczy piękne" 1925, nr 2, 34.

[7] B. Chlebowski w Słowniku Geograficznym Król. Pol. Warszawa 1892 sub „Studzianna".

[8] S. Barącz: Cudowne obrazy MN w Polsce... s. c. 1891, nr 256.

Ryc. 3. Jakub Callot. Le Brelau.

rzeczą godną specjalnej uwagi — wchodzą tu w grę dzieła ksylografii ludowej. Zanim przystąpię do ich omówienia, wypadnie zatrzymać się nieco na samej koncepcji graficznej Callota, wcale nie odosobnionej, mimo swego religijnego charakteru, w jego oeuvre.

Sztych Callota, znany pod nazwą „Benedicite" (ryc. 4), wykonany został w r. 1628, jak o tym przekonywająco wywodzi znakomity znawca jego spuścizny graficznej, Lieure[9]. Bardziej sumarycznie określa czas powstania sztychu Pariset[10], ostrożnie datując go na okres ok. 1630 r., raczej ogólnikowo umieszcza go w latach 1622—1627 P. Plan[11]. Najwcześniejszej, bo na lata około 1622—24, datuje tę pracę Nasse[12]. Propozycja Lieure'a wydaje się najbardziej ścisła i przekonywająca. Przyjmując za nim datę tej akwaforty[13] (190 x 168 m/m, średnica 160 m/m), przyjmijmy z kolei za nim, wierząc w sumienność i zmysł badawczy autora, że praca ta, wykonana w Lotaryngii, jest pierwszą próbą ujęcia efektu „chiaroscuzo" podjętą przez Callota[14]. Nie bez znaczenia jest okoliczność, że w tymże samym czasie powstały dwa inne sztychy wcześniejsze Callota: „La devideuse et la fileuse" [15] (ryc. 2) oraz głośna praca „Le Brelau" (N. 666) (ryc. 3). Ta druga, podobnie jak i „Benedicite", tworzy parę „nocturnów" Callotowskich, mimo odmiennych treści sprzężonych z sobą luministycznymi efektami światła wśród nocy[16]. Więcej jeszcze: Maria ze św. Rodziny, zasiadająca przy stole, wydaje się jakby rodzoną siostrą Prządki Callota. Modele tych postaci — wieczerzającej Marii i Prządki — przypominają żywo zwłaszcza w ujęciu rysunku i bryły głów, postacie G. de la Toura[17]. Nie wydaje mi się, by Callot w ujęciu światłocienia wkraczał w tych pracach częściowo na drogę poszukiwań Rembrandtowskich, jak tego chce Plan[18]. Słuszniejsza wydaje się uwaga Pariseta, że apercepują one niejako późniejszy styl Pocettiego[19]. Poczynione przez francuskich specjalistów obserwacje są wystarczające, by stwierdzić powstanie interesującego nas graficznie pierwowzoru Callota w kręgu wielkiej realistycznej sztuki Francji XVII w., której rozwarstwienia wyraźnie występują w pracach wielkiego autora „Niedoli wojennych".

Podobnie jak i w Polsce, powstały we Francji większe prace malarskie, nawiązujące do kompozycji naturalnej przez akwafortę Jakuba Callota. Należy do nich obraz „Benedicite" nabyty stosunkowo nie-

[9] J. Lieure: Jacques Callot. Paris 1927, II, 89. w 595 oraz Lieure: Notes sur Jacques Callot. Gaz. d. B. A. 1918, I—II.

[10] F. G. Pariset: Georges de la Tour. Paris 1948, 124.

[11] P. P. Plan: Jacques Callot. Bruxelles—Paris 1914, N. 570, 38; por. M. E. Meaume: Recherches sur la vie et les oeuvres de Jacques Callot. Nancy 1853—1860, II. nr 8, nr 1627.

[12] H. Nasse: Jac. Callot. Meister d. graphik, I. Leipzig, s. a.

[13] Lieure: Notes sur I. C. o.c.

[14] Lieure: Jacques Callot, o.c. 89.

[15] Meaume, o.c. II (nr 1623).

[16] Pariset, o.c. 124.

[17] Pariset, o.c. 125.

[18] Plan, o.c. 38.

[19] Pariset, o.c. tab. 6, 3; 369.

dawno do zbiorów Wadsworth Museum [20], nie będący przecież własną pracą Callota, jak również tejże treści obraz anonimowego lotaryńskiego malarza z Muzeum Lotaryńskiego w Nancy [21] (rys. 5). Związek z typami de la Toura w obrazie tym uległ wyraźniejszemu jeszcze podkreśleniu.

„Benedicite" Callota należy rozpatrywać z innego jeszcze punktu widzenia. Zademonstrowane przez artystę ujęcie tematu św. Rodziny należy do nowego obrazowania epoki, wypływa zaś z odmiennego niż dotąd ducha nowej dewocji. Callot należy do tych ówczesnych twórców, którzy chcą pokazać możliwości odmiennego widzenia dawnej tematyki. Pokazują tedy w surowych, oszczędnych formach surową i prostą prawdę ubogiego, prawego życia św. Rodziny, której skromne, wypełnione pracą życie zamyka się w ograniczeniu niemniej skromnego, biednego wnętrza, niezasobnego w sprzęty ni wygody, nie grzeszącego wykwintem ni obfitością jadła, i upodobnia się do skali twardego pracowniczego życia. Wystarczy raz jeszcze uprzytomnić sobie czujny i zatroskany wyraz twarzy Marii, jej oczekującą pozę i zmięty fartuch gospodarski na kolanach, grubą odzież okrywającą masywne barki Józefa, nachylonego troskliwie i czule nad Dzieckiem, by uznać chyba to za istotne novum w ikonografii sakralnej. Podobnie ujmują temat „Rodziny" Sadeler, Capitelli, Le Brun, w podobne rysy uczuciowe wyposażają go w swych dziełach F. Vanni i Murillo [22]. I to jest właśnie ów nowy aspekt i przynależność do innego gatunku widzenia, która przyczyniła się, jak sądzę, do szerokiej popularności koncepcji Callota w rozległym — nie wyłączając dalekiej Polski — kręgu odbiorców, a przemówiły również do wyobraźni artysty, bo od 1620 r. począwszy, niejednego ze zdolnych grafików holenderskich, w rodzaju marynisty haarlemskiego Jana Porcellisa, Gillisa van Scheyndela (również z Haarlemu) i Piotra Quasta [23]. Jeszcze znaczniejszy był rezonans jego formy i wizji artystycznej w zakresie włoskiej i francuskiej sztuki [24].

Ryc. 4. Jakub Callot. Benedicite. Ok. 1628 r.

Ryc. 5. Św. Rodzina. Muzeum Lotaryńskie w Nancy.

---

[20] C. Rotschild: Recent museum acquisition. J. Callot: The holy family at supper „Parnassus", 1940, Mai.

[21] Katalog z 1895. w 550 (49 x 72 cm). Pariset. 369.

[22] E. Male: L'art réligieux après le Concile de Trente. Paris 1932, 311; por. B. Knipping O. F. M. De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden, Hilversum, II. 148 sq.

[23] L. Burchard: Die Holländische Radierer vor Rembrandt, Berlin 1917, 82.

[24] Pariset, o.c.; Lieure, o.c.

Ryc. 6. Obraz św. Rodziny. Studzianna (pow. opoczyński).

„Słynący łaskami obraz" z kościoła w Miedniewicach (pow. błoński) (ryc. 8) nie jest obrazem, lecz drzeworytem ludowym, wykonanym w r. 1671, jak świadczy o tym data i napis widniejący u dołu: „Wielki cudowny Wizerunek Za naszych Lat Roku 1671". Legenda mówi, że w r. 1674 pobożny chłop z Miedniewic, Jakub Trojańczyk, kupił na odpuście „obrazek na papierze wyryty" NMP ze Studzianny. Na skutek nadprzyrodzonych zjawisk, mających towarzyszyć obecności drzeworytu w domu Trojańczyka, wikary z Wiskitek wyprosił obrazek i umieścił go w kościele w Wiskitkach, skąd wszakże zdjęci żalem parafianie miedniewiccy odebrali go z powrotem. W wyniku zarządzeń hierarchii kościelnej, parokrotnie w latach 1675 — 1677 interesującej się tymi wydarzeniami, rozebrano ostatecznie stodołę, w której na słupie wisiał ów wizerunek w obejściu Trojańczyka, drzewo zostało spalone, a na jej miejscu wystawiono drewniany kościół, umieszczając drzeworyt w wielkim ołtarzu. Obsługę kościoła zlecono oo. dominikanom z Sochaczewa, których zastąpili bernardyni z Łowicza; od r. 1686, po wybudowaniu klasztoru, osadzono w nim reformatów. Nowy, istniejący po dzisiaj kościół ukończono w 1748 r.[25]. Tekst zamieszczony u dołu, częściowo niewidoczny na skutek zawinięcia się karty, zdaje się mówić o znajdowaniu się podówczas obrazu ze Studzianny w miejscowym dworze (w studziannym dworze?); prawdopodobnie jest tym dworem domostwo, usytuowane w pobliżu kapliczki czy też kościółka, jak to widać na inskrypcji.

Bardziej jeszcze interesującym obiektem, pozostającym w bezpośredniej łączności z przedstawieniem ze Studzianny, jest płyta ołowiana (265 x 200 m/m) roboty Jana Golisewicza (ryc. 9), omówiona dokładnie

[25] P. Jerzykowicz: Święta Kompania Jezus Marya Józef w obrazie miedniewickim, Łowicz 1775; O. Mystkowski: Źródło cudów i łask... z cudownego miedniewickiego obrazu, Warszawa 1793, 155; R. Oczykowski: Obrazy cudowne w pow. łowickim. Warszawa 1888, 93; S. Barącz: Obrazy cudowne... o.c. nr 234; Wacław z Sulgostowa: Obrazy cudowne, o.c. 440, tamże dalsza literatura przedmiotu. Z rycin odtwarzających drzeworyt miedniewicki, do ważniejszych należą: miedzioryt Rychtera (Wrocław) in folio, sprzed 1767 r. (?), miedzioryt 19 x 13 sygn. P. G., sprzed 1767 również, wreszcie miedzioryt włoskiego pochodzenia, wykonany po koronacji 1767 r.

Ryc. 7. Obraz św. Rodziny. Studzianna (pow. opoczyński).

przez Seweryna i Birkenmajera[26]. Właściwe jej przeznaczenie nie zostało definitywnie ustalone. Wykonana w r. 1676, już po powstaniu miedniewickiego drzeworytu, powtarza w uproszczonych zarysach konturowych negatyw wizerunku z Miedniewic, służyła zaś niewątpliwie do nieznanych bliżej celów reprodukcyjnych. Napis: „IAN GOLISEWIC JEZUS MARYA IÓZEF W SUDZANNIM DWORE" nie tylko wymienia nazwisko twórcy płyty, lecz stwierdza równocześnie fakt znajdowania się podówczas, tzn. w 1676 r., obrazu studziańskiego w dworze Starołęskich[27]. Obok niej istniała inna, jednak właściwa płyta drzeworytnicza, z której odbijano obrazki studziańskie, zapewne takie jak w Miedniewicach. O ich istnieniu mówią m. in. zapiski filipinów w Studziannie[28], które wymieniają je jako będące w posiadaniu Anny Drabikowskiej w 1673 r. w wojew. płockim oraz Konstancji Sanguszkowej w 1677.

Obraz w Studziannie nie może być włączony ani do własnej spuścizny Callota, ani też zaliczony do dzieł pędzla któregoś z jego naśladowców. Uznać go trzeba za wierną transpozycję jego akwaforty, wykonaną przez nieznanego z imienia, a czynnego w Polsce malarza. Jego transpozycja drzeworytnicza z Miedniewic w 1671, zarówno jak płyta Jana Golisewicza z 1676 r. nie wyczerpują listy dalszych naśladownictw kompozycji Callotowskiej. Zachowało się na ziemiach Polski i Białorusi szereg przedstawień bardzo ciekawych i pouczających o dalszych dziejach tej osobliwej metamorfozy. Opuszczając niektóre mniej ważne przykłady, nie znane mi z autopsji, zatrzymam się na bardziej interesujących. Będą to:

a) Obraz z kościoła popijarskiego w Łowiczu (płótno, ol. 157 x 132 cm) (ryc. 10)[29].

b) Obraz z nieznanego bliżej klasztoru warszawskiego (karmelitanek bosych) obecnie w klasztorze ss.

---

[26] T. Seweryn: Janko Lisewicz, rytownik renesansowy. „Rzeczy Piękne" 1925, nr 2, 32; A. Birkenmajer: Kilka uwag w związku z artykułem o nieznanym rytowniku renesansowym. „Rzeczy Piękne", 1925, nr 3.

[27] Pieśń nowa o cudownym obrazie Przenaydostoynieyszey MB... w Studziannym Dworze. m. 4⁰ R. Z. 1671 (por. Estreicher, Bibl. IX, 761, XXIV, 263).

[28] [K. Przybylski] Zbiór dobroczynności i łask... Łowicz 1776 oraz B. N. Żołądkiewicz: Źródło cudów i łask studziańskiego obrazu. Warszawa, 1729.

[29] Fot. zawdzięczam koleżeńskiej uprzejmości dra Jana Wegnera, kustosza Muzeum w Nieborowie.

Ryc. 8. Drzeworyt w ołtarzu kościoła w Miedniewicach (pow. błoński). 1671 r.

karmelitanek w Krakowie (ol. pł. 57 x 48,5 cm) (ryc. 11)[30].

c) Obraz z nieznanej miejscowości w Muzeum w Grodnie, malowany przez dominikanina Hilarego Chojeckiego (ol. pł. 76,5 x 55 cm) (ryc. 12)[31].

d) Obrazek z zakrystii kościoła Św. Andrzeja w Krakowie.

e) Obraz z galerii w Krzywowierzbie (ol. pł. 26,7 x 24 cm), niegdyś jako dzieło holenderskiego malarza wchodzący w skład zbiorów St. Augusta, później uznany za kopię z Rembrandta (!), obecnie w magazynach M. N. w Warszawie. XVIII wiek[32]. (ryc. 13).

f) Jako osobliwą i ciekawą pozycję wymienić trzeba nie znaną mi zresztą transpozycję rzeźbiarską obrazu, a mianowicie płaskorzeźbę ze zbiorów J. Szymańskiego w Warszawie[33].

A przecież cała ta sprawa, na szczęście, nie da się sprowadzić do prymitywnego zestawu „oryginał czy kopia" [34], bądź niewolnicze naśladownictwo oryginału. Bo tylko sam obraz „ze studziannego dworu" słusznie może uchodzić za posłuszną replikę koncepcji Callota. A inne? Ojciec Hilary Chojecki, mimo pozornej zgodności z oryginałem, wprowadza (ryc. 12) zasadnicze zmiany do swego grodzieńskiego obrazu, świadczące dosadnie o niezrozumieniu intencji pierwowzoru: Jezus figlarnie zezuje ku pochylonemu starcowi o ol-

---

[30] Wacław z Sulgostowa: O cudownych obrazach w Polsce. Kraków 1902, 633.

[31] J. Jodkowski: Dwa obrazy polskie w Muzeum Grodzieńskim... Muzeum w Grodnie, Rocznik II, Grodno 1925, 33.

[32] Na odwrocie napis atramentem „Rembrandt N 118/24" oraz kartka naklejona z napisem: „Obraz ten pochodzi z Galerii Krzywowierzbskiej (Kat. Nr 1823), darowany wraz z Krzywowierzbą pasierbowi Króla St. Augusta Poniatowskiego, jako malarz holenderski, 1823 i monogram białą farbą SAR był na prawym rogu u dołu. Posiadam go po moim dziadku ministrze Stanisławie (Grabowskim). Adam Grabowski, 1894.3.5"

[33] H. Skimoborowicz: Ku czci Bogarodzicy. (Kat. Wystawy). Warszawa 1905, N 485.

[34] Ciekawe uwagi zamieszcza na ten temat G. Glück: Original und Kopie w „Festschrift F. Julius Schlosser", Zürich—Leipzig—Wien 1927, 224.

Ryc. 9. Jan Golisewicz. Płyta ołowiana. 1678 r.

brzymiej głowie, Maria uśmiecha się etykietalnie; strój jej jest spolonizowany, brak serwety na kolanach, inaczej usytuowane i odmienne są przedmioty leżące i stojące na stole. Stosunki emocjonalne między zgrupowanymi tu osobami również uległy przestawieniu. Zmiany bardziej daleko idące, w wyraźnie określonym kierunku, wprowadza malarz obrazu popijarskiego z Łowicza (ryc. 10), wyposażając całą scenę w akcenty zbytku i zamożności. Zniknął tu już drżący poblask świecy, walczącej z mrokiem ubogiej izby, najogólniej tylko scharakteryzowanej. Akcja toczy się we wnętrzu zamożnego domu, z oknem w głębi i kolumną spowiniętą girlandą, w cieniu nawisających kotar. Koronki i pasmanterie zdobią suknie Jezusa i Marii, przy czym stroje utrzymane są tu w wyraźnie polskim charakterze. Do obfitej zastawy wieczerzy włączony został srebrny kufel z piwem, leżą ciężkie grona winogron, wykwintne sztućce; obrus, przesłaniający nogę stołu, okryty jest delikatnym i bogatym haftem, zaś miejsce skromnych zydli i surowych krzeseł zajęły wyściełane skórą fotele. Jeszcze inaczej pojmuje pierwowzór obraz karmelitanek warszawskich (ryc. 11). Kompozycja lotaryńskiego mistrza przejęta została w bardziej ogólnym zarysie. Pomimo innego zaserwowania stołu i innych ubiorów (tym razem nie polskich, ani francuskich, lecz zneutralizowanych), mimo zupełnie odmiennych wizji ludzkich postaci, utrzymana została tym razem zasadnicza, tak charakterystyczna tonacja uczuciowa sceny. A mimo że rysunek figur i sprzętów, posiłkowany lokalnymi barwnymi układami, zestawionymi płasko i dekoracyjnie, przywodzi na myśl efekty tzw. „ludowego" [35] malarstwa, mimo że obfituje on w pewne przesunięcia proporcjonalne i perspektywiczne, właściwe temu malarstwu — nie uległa tu zdeformowaniu prawda realistyczna sytuacji, właściwie zrekonstruowany został w ślad za myślą Callota stosunek napięć uczuciowych. Wprowadzony do akcji piesek z podniesioną łapką ma rzekomo przypominać pobożną karmelitankę M. Marchocką, z któ-

[35] Uściślenie tego terminu, często używanego „intuicyjnie", w drodze naukowej dyskusji jest rzeczą pilną i potrzebną. Por. w charakterze materiału porównawczego obrazy ludowe publikowane przez T. Seweryna: Polskie malarstwo ludowe. Kraków 1937.

rej polecenia obraz został namalowany. Jeszcze wyraźniej występuje ów proces świadomej transformacji w drzeworycie miedniewickim i płycie Golisewicza; oba te dzieła, mimo znacznych różnic spowodowanych ich techniką i funkcją oraz odmiennym gatunkiem widzenia samej formy, nawiązują bardzo ściśle do pierwowzoru i nie zniekształcają jego zasadniczych akcentów. W żadnym natomiast z tych przykładów nie widać — poza samym obrazem studziańskim — zrozumienia luministycznych efektów Callota, rozpościerającego noc nad głowami św. Rodziny.

Jest rzeczą znamieną, że tak bardzo ludzkie obrazowanie Callota, wypływające z głębokiego zrozumienia realistycznych treści, znalazło w dobie idealistyczno-manierystycznych tendencji potrydenckiego okresu tak wielkie zrozumienie na pewnym przynajmniej odcinku ówczesnej polskiej rzeczywistości plastycznej, że znalazło swych odtwórców w kręgach oddolnych, szukających instynktownie — podobnie jak wielcy realiści europejskiej sztuki — nowej prawdy i ludzkiej, prostej argumentacji dla swej istotnie nowej dewocji. Szybko szerzący się kult tych przedstawień (studziańskiego, miedniewickiego) miał zapewne swą bazę w psychozie związanej z przeżywaniem w tym czasie bliżej nieznanych klęsk elementarnych [36]. Ale czy tylko w przebudowie ludzkiej uczuciowości z jednej, a w nowym gatunku fideizmu z drugiej — należy upatrywać źródła tej czytelności wzoru Callota, którego prawidłowość ujęcia została trafnie oceniona przez anonimowych twórców i odbiorców? Sądzę, że nie jest to jeszcze wszystko, że trzeba tu podnieść z naciskiem zrozumiałą wymowę jego formy, której głód snadź

[36] Potwierdza ów domysł zestawienie dat pojawiania się „cudownych" obrazów i rzeźb w XV w. z kroniką klęsk zestawioną przez A. Walawendera: Kronika klęsk elementarnych w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1450—1586. Lwów 1932...

Ryc. 10. Obraz św. Rodziny. Kościół popijarski w Łowiczu.
Ryc. 11. Obraz św. Rodziny. Klasztor ss. karmelitanek w Krakowie.

od dawna był odczuwany. I nie jest rzeczą przypadku, że „Benedicite" Jakuba Callota nawiązuje bezpośrednio do jego wcześniejszych „Prządek", których rysy i układ ogólny postaci powtarza Maria z „Wieczerzy św. Rodziny", pojętej jako najprostsza scena rodzajowa. Nie pierwszy to chyba raz wielka prostota prawdy ludzkiego życia, płynąca z płótna obrazu, z niewielkiego arkusza ulotnej grafiki, potrafiła bez wprowadzenia arsenału ikonograficznych atrybutów zbudować skojarzenia wykraczające poza rodzajowość w malarstwie. Toć kiedy dookoła Courbeta wre ożywiona walka sądów, gdy mnożą się niezliczone szydercze karykatury, a francuska burżuazja straszy nim swe dzieci, jako potworem — pracownię jego w Ornans odwiedza grupa miejscowych chłopów z myślą o zakupie „Kamieniarzy" do wiejskiego kościoła[37]. Wydaje mi się tedy, że i na podobnej drodze należy szukać przyczyn intymnej a równocześnie niemal masowej popularności Callotowskiej koncepcji. Wywodzi się ona z jego „Prządek", a leży na szerokim szlaku, wytyczonym przez dzieła le Nain'ów i Bloemaerta, wywołując podświadomie wspaniały cień „Wieczerzy" Brueghla, tak dalekiej i nieporównalnej, a przecież spokrewnionej w swym postulowaniu określonego i postępowego gatunku plastycznej wizji.

Zasób spostrzeżeń moich poczynionych na temat związku sztuki Callota z polskimi jej oddźwiękami dobiega już końca. Pozostaje jeszcze tylko jedna uwaga. Kto był właściwym rzecznikiem, który pośrednio czy też świadomie wprowadził do Polski znajomość Callotowskiej kompozycji? Poziom obrazu ze Studzianny nie bardzo wygląda mi na dar cesarski. Upatruję w nim raczej trawestację graficznego pierwowzoru przez czynnego

[37] Por. P. Riat: Gustave Courbet, peintre. Paris 1906. 75; N. Jaworskaja: Chudożnik i zritel wo Francji w seredinie XIX w. Moskwa 1928; por. M. Walicki: Z dziejów pewnej legendy. „Nike" 1939. Nr 2, 119.

Ryc. 12. Hilary Chojecki. Obraz św. Rodziny. Muzeum w Grodnie.
Ryc. 13. Benedicite. Obraz ze zbiorów Stanisława Augusta. Muzeum Narodowe w Warszawie.

zapewne w Polsce anonima. Ale w takim razie może Klaudiusz Callot[38] przyczynił się do popularyzacji sztuki Jakuba Callota. Bo wprawdzie przybył on do Polski dopiero w 1666 r. jako 46-letni człowiek, ale jeszcze na długo przed opuszczeniem Francji mógł się przyczynić do zaznajomienia przybyszów z Polski z pracami swego stryja. Bardziej jeszcze prawdopodobny będzie domysł, że wcześniej już rozpowszechniona znajomość sztuki Jakuba Callota u nas[39] mogła spowodować obdarzenie zaufaniem jego bratanka i ostatecznie zaważyć na jego decyzji przyjazdu do Polski i objęcia z czasem stanowiska kierownika „Szkoły Malarskiej" w Wilanowie.

[38] O nim T. Mańkowski: Malarstwo na dworze Jana III. Biuletyn HSiK 1951, XII, w. 1—4, 212 59. Tamże literatura przedmiotu. Testament Callota, zmarłego w 1687 r. we Wrocławiu, przytacza A. Schulz: Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler. (1500—1800). Wrocław 1882, 32—35.

[39] Wzmianka o obrazie Callota (św. Józef trzymający małego Jezusa) w inwentarzu ruchomości po Janie Kazimierzu, spisanym po śmierci króla, w Paryżu w 1672 r., dotyczy moim zdaniem raczej pracy Jakuba Callota. M. in. świadczy o tym jego oszacowanie na 25 liwrów, podczas gdy równolegle Rubens otaksowany jest na 30, zaś obrazy Rembrandta na 36. W. Tomkiewicz: Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII. Wrocław 1952, 140 i 73. (Źródła do dziejów sztuki polskiej, IV).

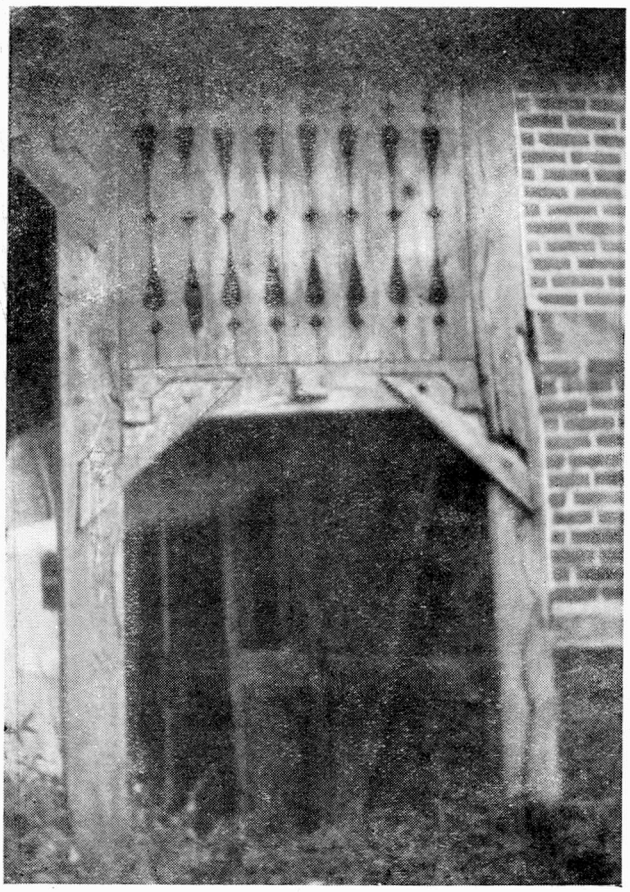
PRZYCZYNEK DO BADAŃ ETNOGRAFICZNYCH I KONSERWACJI ZABYTKÓW KULTURY LUDOWEJ NA POMORZU ZACHODNIM

ADAM GLAPA

Pomorze Zachodnie należy do tych obszarów Polski, na których do dzisiaj zachowało się już niewiele zabytków kultury ludowej. Napływająca od Zachodu i silniej działająca przez dłuższy czas kosmopolityczna kultura oraz ostatnia wojna zniszczyły sporo cennych pamiątek, które powstały i rozwinęły się na podłożu tradycyjnej miejscowej kultury polskiej.

Na terenach niewielkiej dawnej Ziemi Śliwińskiej, zajmującej część powiatu gryfickiego, dotykającej morza, stosunkowo jeszcze silnie zachowała się miejscowa kultura ludowa, wyrażająca się w budownictwie, które przetrwało do czasów dzisiejszych. Nawiązania tych zabytków wydają się bardzo stare. W czasie badań terenowych w lipcu i sierpniu 1953 r. ludność miejscowa informowała mnie, że podczas kopania torfu tuż przy Śliwinie Bałtyckim natrafiono na szczątki pokaźnej wielkości bel. Poza tym sporadycznie wykopuje się różne przedmioty drewniane, rogowe i żelazne. Zachowane stare domy mieszkalne wykazują — tak w kształcie zewnętrznym, jak i w rozplanowaniu — wiele cech wspólnych z podobnymi budynkami innych dzielnic Polski. Spośród budynków gospodarczych zasługują na uwagę stodoły, a w nich specjalnie — bramy i furtki boczne, znajdujące się po prawej stronie od bramy głównej, patrząc od strony ulicy. Furtki te i bramy w starych stodołach ciągną się wzdłuż ulicy, tworząc w zaobserwowanych wypadkach w Śliwinie Bałtyckim i Rewalu jakby wjazdy na wielkie podwórza. Naprzeciw tych furtek, związanych z bramami, stoją domy mieszkalne. Z tych też względów furtki są zapewne wykonane ozdobnie (ryc. 1, 2). Harmonijnie powycinane otwory w deskach sosnowych oraz kunsztowne, symetryczne połączenie słupów dębowych już z daleka zwracają uwagę. W obserwowanych wypadkach furtki, jak i bramy stodół nie spełniają już dawnej funkcji. Życie członków spółdzielni produkcyjnej w Śliwinie oraz nowe formy gospodarki w Rewalu, jakie przynieśli tu osadnicy z innych ziem Polski, wydeptały nowe ścieżki, nowe drogi, charakterystyczne dla naszych czasów. W związku właśnie z tymi zmianami, które w szybkim rozwoju naszego życia dyktują nam wiele spraw do rozwiązania, nie powinniśmy zapomnieć o tych nielicznych zabytkach, które tu, nad morzem, po zamarciu języka polskiego zachowały się w formie materialnych przejawów kulturowych, budynków, narzędzi i nazw, nierzadko mało nam znanych i nie docenianych, a będących przedłużeniem naszego odwiecznego bytowania.

Zakonserwowanie więc i otoczenie stałą opieką cenniejszych zabytków kultury ludowej powinno być dla nas nie tylko nakazem, ale i zarazem sprawdzianem głębokości naszej kultury. Powołane do tych prac czynniki powinny się jak najszybciej tym zagadnieniem zająć, gdyż wkrótce może być już za późno.



Ryc. 1 i 2. Wejścia przy bramach do stodół. Śliwin Bałtycki i Rewal (pow. gryficki). Fotografował Adam Glapa.

WANDA BORUDZKA: „MALOWANE DOMY". Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia", Drukarnia Narodowa w Krakowie, 1954. Nakład 30 000 egz.

Nie znam podobnej książki. Zachwycająca, a zarazem odpychająca, mistrzowska, a jednocześnie dyletancka, rzecz wysokiej klasy, a przy tym poniżej poziomu. Karty tej książki to łąka, pełna rodzimych kwiatów o dorodnej krasie. Z bogatej skarbnicy sztuki ludowej wydobyto wiele klejnotów i rozrzucono je hojnie po wszystkich stronicach.

Zwycięstwo offsetu

Jest na czym oko zatrzymać. A zamieszczone w książce barwne ilustracje są legitymacją technicznych i artystycznych osiągnięć mistrzów offsetu w Drukarni Narodowej w Krakowie. Możemy bez uchybienia książkę tę położyć na stole, gdzie zaprezentowano popisowe współczesne dzieła offsetowe.

I to właśnie jest dodatnią stroną „Malowanych domów". Dokładność zaś i wytworność kolorystycznych niuansów osiągnięto przede wszystkim w reprodukcjach tkanin ludowych. Szmaciak kielecki z Wierzchowisk (str. 63), szmaciak mazurski z Wielhorska w pow. mrągowskim (str. 65), tkaniny opoczyńskie (str. 74), radziuszka białostocka (str. 73), pasiaki łowickie, opoczyńskie, piotrkowskie, kieleckie, mazowieckie i kurpiowskie (str. 76 i 77) — to reprodukcje, które przykuwają oczy nie tylko smakoszów sztuki ludowej.

Miąższ tkanin oraz ich strukturę wydobyto przy pomocy fotografii obiektów naświetlonych z boku, a wzajemny stosunek tonów barwnych uzyskano fotografią z zastosowaniem filmów kolorowych. Że jednak fotografia w obecnym stanie rozwoju technicznego nie może oddać bezbłędnie wszystkich wyciągów kolorowych — przeto, jak wiadomo, retuszem w negatywach, a częściowo w pozytywach usuwa się z klisz zbyteczne tony barwne, poprawia błędy, podkreśla zbyt słabe tony oraz ich rysunek. Ten właśnie zabieg techniczny, zastosowany po mistrzowsku przez pracowników Drukarni Narodowej, zadecydował o wyrazie kolorystycznym reprodukcji offsetowej. W miejsce żmudnej, a często zawodnej pracy ręcznej retuszera zastosowano tutaj retusz mechaniczny przy pomocy nakładania masek — i tym sposobem niezmiernie usprawniono i udoskonalono pracę. Bogactwo zaś kolorystyczne uzyskano przez stosowanie sześciu, a nawet siedmiu kolorów. W osobliwie pięknym szmaciaku z Wierzchowisk użyto np. żółcieni, dwóch czerwieni, dwóch błękitów, nadto barwy szarej i czarnej — i osiągnięto tą skalą efekt taki, że to offsetowe dziwo wystawione na słońce wibruje subtelnymi tonami, jak oryginał. Tutaj należy dodać w formie informacji, że konieczność stosowania większej ilości kolorów wynika z samego charakteru offsetu, jako druku pośredniego, polegającego na odbijaniu nie bezpośrednio — z formy drukarskiej, lecz pośrednio — z gumy. Skutkiem tego kolory w offsecie wychodzą w druku mało intensywne i wymagają zasilenia kolorami dodatkowymi.

Przeważnie jednak posługiwano się w ilustrowaniu „Malowanych domów" czterema barwami z zastosowaniem farb krajowych. Godna uznania jest też precyzja reprodukowania misternych ażurów tiulu i koronek, która wypadła w książce bez najmniejszych przesunięć, czysto i dokładnie, choć synchronizacja, a raczej syntopizacja rysunku na dwóch walcach nie była łatwa. W jednobarwnych wycinankach użyto kolorów nie mieszanych, dlatego kolor ich jest zawsze czysty. Słabą zaś stroną barwnej szaty „Malowanych domów" jest niejednolita kolorystyka odbitek całego nakładu, co wynika z trudności natężenia farby w całym nakładzie.

Magazyn sztuki ludowej dla dzieci

Tą dobrze opanowaną techniką druku pośredniego wyraziła Drukarnia Narodowa malowanki z Powiśla Dąbrowskiego, malowany w kwiaty dom i stajnię, a nawet psią budę kwiecistą, a wszystko z Zalipia. Także koronki koniakowskie i bobowskie, koszyki kurpiowskie, zydel podhalański, łyżnik, czerpak i formę do oszczypków, pisanki rzeszowskie i białostockie, malowane ptaszki żywieckie, „kozy prostyńskie", pająk łowicki, obraz na szkle malowany przez chłopca z Maniowów na Podhalu, a drugi przez jego mistrzynię Helenę Roj Kozłowską. Jest tu również ceramika bolimowska, sieradzka, iłżecka, kaszubska, lubelska z Pawłowa i Łążka, a rzeszowska z Medyni Głogowskiej. Zaroiło się od wycinanek i nalepianek sannickich, opoczyńskich, rawskich, łowickich i kurpiowskich, od haftów lubelskich, opoczyńskich, pułtuskich, kaszubskich, wielkopolskich, kujawskich i podhalańskich. Wspaniale wystąpiły tutaj szmaciaki kieleckie i mazurskie i w ogóle tkactwo: sokólska tkanina dwuosnowowa, pstrucha wielkopolska, buronka kurpiowska, radziuszka białostocka, pasiak łowicki, tkaniny opoczyńskie i piotrkowskie, kieleckie, kurpiowskie i wielkopolskie. To wszystko zebrano w jednej książeczce dla dzieci, zmagazynowano w sposób encyklopedyczny i rozsegregowano, ale jak?

Układ graficzny

I oto wkraczamy w problematykę zarówno doboru materiału, jak i układu graficznego. Zofia Czasznicka i Henryk Gaczyński, którzy podjęli się tej pracy, nie wszędzie mieli szczęśliwe pomysły. Analizując ich metodę pracy, zmuszeni jesteśmy przypomnieć niewzruszoną zasadę graficznego układu książki: nie wystarczy skomponować każdą stronę z osobna, „jak każe Duch Boży", w tym przeświadczeniu, że „całość sama się złoży", bo wtedy prawica nie będzie wiedziała, czego chce lewica. Ramy układu graficznego obejmować powinny z zasady przede wszystkim obie strony na rozwarciu, a potem związek tegoż układu z charakterem graficznym całości. Nie wystarczy, jak to jest np. na str. 61, umieścić pięknie w prostokącie dwie parzenice geometryczne w kształcie, jeśli dla nich daje się obok przeciwawgę w postaci hakowato załamanego fragmentu roślinnej malowanki.

Takich przykładów jest w „Malowanych domach" więcej.

Gdzie indziej zakwestionowałbym zbyt gęste stłoczenie próbek tkanin na dwóch stronicach oraz zbyt ciasne rozmieszczenie koronek w tle, skutkiem czego jednym daje się zbyt mało „powietrza", innym po prostu obcina się narożniki, gdy nie mogą się zmieścić na stronicy (np. str. 59).

Niezbyt szczęśliwie wykonane zostały akwarelowe plansze figurek glinianych, niezdecydowanych w bryle i kolorze, a na ogół przeżółcone, za co nie wiem, czy odpowiedzialność ponosi malarz, czy drukarnia.

Wadliwy jest też stosunek autorów układu graficznego „Malowanych domów" specjalnie do wycinanki. Potraktowano ją jako materiał do zapychania dziur, skutkiem czego wszystkie luki, niedopowiedzenia lub trudności układu zapełniono in crudo wycinankami. Powstał z tego całkiem niepożądany przekładaniec wycinanek i pisanek (str. 27), wycinanki i tkaniny dwuosnowowej (str. 71), wycinanki i malowanki ściennej (str. 78) itp.

Problem posługiwania się sztuką ludową jako środkiem wychowania estetycznego

Zaczęliśmy omawianie „Malowanych domów" od strony technicznej i estetycznej, co bynajmniej nie oznacza, że technikę reprodukcji oraz układ ilustracji barwnych uważamy za fundamentalną wartość książeczek dla dzieci. Realne prawa bytu posiada książka dopiero wtedy, gdy otrzyma społeczną aprobatę racjonalności celu, któremu ma służyć, i środków, które do niego wiodą.

Co miał na celu Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia", wydając tę książeczkę? Propagowanie piękna sztuki ludowej wśród dzieci. Nie ulega wątpliwości, że cel ten częściowo osiągnął, gdyż dzieci rzeczywiście interesują się pomieszczonymi w tej książeczce barwnościami. Ale nie łudźmy się. Dzieci szukają w obrazkach przede wszystkim człowieka, szukają zwierząt, a w ogóle akcji, dlatego wzrok ich spływa z wykwintnych w kształcie wycinanek i ornamentów geometrycznych — ku koszykarzowi, ogrodnikowi, garncarzowi, drwalowi, prządce, pasterce itd. Za dużo więc dano tutaj obrazków, po których oczy dziecka ześlizgują się, poszukując strawy jemu właściwej.

Poza tym należy zauważyć, że dziecko ani nie bawi się koronkami, ani nie podziwia misternej roboty koronczarek koniakowskich lub bobowskich. Dziecko niezdolne jest do rozkoszowania się wykwintną harmonią kolorów szmaciaków, radziuszek, dywanów lub pasiaków, i to jeszcze podanych w wycinkach. Dzieci — z wyjątkiem tych, które studiują towaroznawstwo — nie mają żadnego zadowolenia z rozróżniania gatunków płótna. Gdyby było inaczej, już dawno w sklepach CPLiA sprzedawano by próbki płócien lub w ogóle tkanin, jako zabawki dla dzieci.

Na to, aby odczuć szlachetne zestroje barw niektórych chłopskich samodziałów, trzeba przejść długą drogę estetycznego wychowania. Wszakże gdyby kształcenie wrażliwości kolorystycznej rzeczywiście mogło zaczynać się od końca, nie przedstawiałoby żadnego problemu wychowawczego. Tymczasem, wiadomo, dzieci nie uracza się Tycjanem, Manetem lub Renoirem.

Zresztą autorka zdaje się to rozumieć, bo pisze na str 74:

„A wszystko, co tu wam mówię, niewiele doprawdy znaczy,
bo tkaninę, jak obraz, jak rzeźbę, nie jest łatwo tłumaczyć."

Szkoda tylko, że do tego wniosku doszła autorka dopiero wtedy, gdy skończyła swoje długie opisy tkanin.

Z tych względów nie zgadzamy się z pedagogami, obsługującymi Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia", ani też z autorką, gdy chodzi o uszczęśliwianie dzieci dyskretną harmonią szmaciaków i radziuszek. Toteż gdy na str. 63 dziecko protestuje:

„— Nie, nie zgadzam się na to,
żeby o szmaciakach
kazać mi czytać wiersze!"

— my też się nie zgadzamy. W tej sprawie stajemy po stronie dziecka.

Puppenhuizen i „Malowane domy"

Książeczka „Malowane domy" idzie. Kupują ją ludzie dorośli, więcej dla siebie, niż dla dzieci. I na tym właśnie polega nieporozumienie. Przypominają się nam holenderskie domy dla lalek z w. XVII, tzw. „Puppenhuizen", czyli gabinety, w których kochali się bogaci kupcy z Utrechtu, Hagi czy Haarlemu. Były to miniatury domów, a w nich miniatury pokojów. sprzętów i ludzi. Takie „Puppenhuizen" stały na cokole w środku specjalnego pokoju, w którym dzieci nie mogły bawić się same. Tutaj pani lub pan domu wprowadzali gości i zachęcali ich do pozierania przez okna domku lub do wyjmowania jego ścian, by podziwiać lilipucie adamaszkowe lub kurdybanowe obicia ścian, lilipucie obrazy holenderskich mistrzów, ceramikę z Delft, sprzęty, miniaturowych ludzi, strojnych, uperuczonych, i inne karzełkowe drogocenne dziwy, które były monopolem jedynie klas uprzywilejowanych. W tych domkach zakupowanych przez rodziców — za drogie pieniądze, rzekomo dla dzieci, ale w istocie dla siebie — odzwierciedlał się egoizm i obłuda burżuazji kupieckiej bez względu na to, w jakim kraju gromadziła bogactwa. Domy lalek bowiem były upodobaną zabawką naówczas także w Niemczech i Francji, a w w. XVIII również w Anglii i Włoszech. Między tymi domami lalek a „Malowanymi domami" nie ma wiele analogii, ale łączy je to, że jedne i drugie więcej bawiły starszych, niż dzieci. Wydawnictwo, jakby przewidując zainteresowanie starszych, umieściło na końcu książeczki spis poszczególnych eksponatów zaopatrzonych w metryki — rzecz raczej, jak dotychczas, w książkach dla dzieci nie spotykana.

Szkoda tylko, że spis ten aż pstrzy się od błędów. Świadczą one o co najmniej lekkomyślnym i niefrasobliwym stosunku do ludowego artysty i jego dzieła. Przytoczę ważniejsze omyłki.

Str. 84: Zofia Wiechno mieszka w Wierznowicach, a nie w Łowiczu; wydmuszki robi Franciszka Przyżycka, a nie Pyrzyca; Elżbieta Żaczek mieszka w Złakowie, a nie w Łowiczu; Pawłów leży w powiecie Chełm, a nie Kraśnik; Jan Wierzbicki mieszka w Barczewie, a nie w Sieradzu.

Str. 85: Helena Fąk mieszka we wsi Czarnotrzew, a nie w Kadzidle, zaś Rozalia Skrodzka w Świdwi-

borku; Maria Kołaczyńska mieszka we wsi Retki, a nie w Łowiczu. Chustkę reprodukowaną na stronie 60 wykonała Maria Piszczek, a nie Piszczak. Również parzenice góralskie wykonał Jan Jędrol, a nie Jędral, i Stanisław Fatla, a nie Watla.

Str. 86: Karolina Bębenek mieszka w Wielbarku (powiat Szczytno), a nie w Wielhorsku (powiat Mrągowo). Wycinankę kurpiowską reprodukowaną na stronie 79 wykonała Maria Bałdyga ze wsi Wach, a nie Maria Bałon z Kadzidła, tak jak i wycinankę kurpiowską ze strony 88 wykonała Julianna Waśkiewicz, a nie Daszkiewicz.

Nieporozumienia z etnografią

To wszystko, o czym powiedziano powyżej, uplastycznia się nam w tekście „Malowanych domów", napisanym przez Wandę Borudzką. Jest on niewydarzony z trzech przyczyn: z niedostatecznej wiedzy o opisywanym przedmiocie, braku weny poetyckiej oraz pedagogicznego uzdolnienia.

Gdyby nieboszczyk Stańczyk wstał z grobu, stwierdziłby, że u nas każdy człowiek jest nie tylko lekarzem, ale i etnografem — po prostu z urodzenia. Dlatego zarówno autorka, jak i synhendrion konsulentów z Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia" obywa się bez pomocy fachowych etnografów. Dlatego autorka pisze, że w kurpiowskiej izbie dla ozdoby wiesza się u powały... kierpce (str. 80). Oczywiście, tak było dawniej, bo dziś wiesza się kalosze i śniegowce. Od autorki dowiadujemy się, że „Górale w Beskidzie Śląskim, na skalnym Podhalu po dzień dzisiejszy sprzęty z drzewa mają" (str. 40), a uwaga ta jest o tyle interesująca, że, jak wiadomo, na Mazowszu i w Wielkopolsce używa się sprzętów ze szkła, masy papierowej lub bakelitu. A w tymże Beskidzie i na Podhalu odkryć można jeszcze inne cuda: „W starej szopie znajdziesz nawet drewnianą sochę, oraczowi twardej ziemi — macochę". Jest to ważne odkrycie naukowe, bo dotychczas sądziliśmy, że na Podhalu nigdy w dziejach nie orano sochą, jeśli pług w Małopolsce znany był już w w. XIII.

O zabawkach, które nie są zabawkami

Podobne odstępstwo od prawdy cechuje autorkę nawet wtedy, gdy dzieciom opowiada o zabawkach: „A pisanka? Czy to nie jest ładna zabawka?" — Nie, wcale nie, bo jajka nie służą do zabawy. Do zabawek zalicza autorka również weselne szyszki, którymi obsypuje się młodą parę, oraz dyngusowy wózek z kogutkiem. Że zaś z wózkiem takim w Sieradzkiem, Opoczyńskiem, Rawskiem, Skierniewickiem i Łowickiem chodzili dawniej dorośli parobcy, przeto mowa jest tu chyba o zabawce nie tyle dla dzieci, ile dla rosłych drągali. A potem czytamy: „Z kolei teraz pokazać wam muszę dzbanuszek z jajka — łowicki wydmuszek". Dlaczego wydmuszek, a nie wydmuszka? Otóż dlatego wydmuszek, że go „nie wolno ruszać, mógłby się stłuc albo z wiatrem polecieć, jak puszek". A więc w wierszykach dla dzieci wolno zmieniać rodzaj rzeczowników, jeśli tego rym wymaga? Poza tym może być kłopot z małą Małgosią, gdy zapyta: Mamusiu, czy jajko może latać po powietrzu, jak puszek? A jeszcze większy może być kłopot z pająkiem w „gwiazdach — nie-gwiazdach i różach — nie-różach". Jak dziecko bawi się takim pająkiem, tego autorka nie mówi, ale ja wiem: wysuwa stół na środek izby, na stole stawia stołek, a potem wchodzi na ten stołek, a potem przychodzi tatuś i spuszcza Małgosi lanie, aby jej się na przyszłość odechciało takiej zabawy z gwiazdami nie-gwiazdami i różami nie-różami pod powała.

Koronki tak, ale wiersze nie

A do tego dodać należy sporo niezręczności stylistycznych w rodzaju:

„....siebie także pasiakiem osłonił,
cieplej było na wietrze mu pod nim..." (str. 64).

Albo taki wierszyk:

„Kilometry i rzeki, i szosy,
wąskie łany pszenicy i prosa..." (str. 65).

Ma to być analogia układu barw w naturze do pasiaka. Analogię tę wyjaśnić dziecku nie trudno. Rzeka to pasek niebieski, szosa to pasek szary, łan pszenicy to żółty, a kilometr? Jakiego koloru jest kilometr? Chwilowo zapomniałem, ale pamiętam, że raz opowiadał mi znajomy pisarz swoje wrażenia z podróży transatlantyckiej: „Jechaliśmy, jechaliśmy, aż nagle zobaczyłem na horyzoncie różowy pasek... Co to być może? A to był równik." — Zdaje mi się, że z tymi kilometrami było podobnie. W tych arealistycznych wierszach i nie-wierszach o rymach i nie-rymach, mówiąc językiem autorki, trudno doszukać się poezji, rzetelnego opisu, czy też realizmu celu, któremu mają one służyć. Wystarczy przeczytać którykolwiek wiersz dla przykładu, aby stwierdzić, że to chyba nie dla dzieci pisano:

„Na Śląsku, w Koniakowie, Jaworzynie, Istebnej
— to są wsie takie górskie, podniebne —
wyrabiają koronki. Do czego jest podobna koronka?
Do pajęczyny — pająka!
Jeżeli sieć pajęczą w lesie ujrzeć wam się zdarzy,
wiedzcie, że jest to świetne dzieło koronkarza.
Małgosia
sama o nici i o szydełko prosi,
urodziła się na koronczarkę Małgosia,
bo na Śląsku każda Ślązaczka od święta czółko z koronki nosi.
Listki, gałązki, korzonki
splatają się ze sobą w koronkach,
w kołnierzykach, mankietach,
połyskiliwych serwetkach.
Macie tu siatki, świeczki,
świerkowe gałązki, szyszeczki,
koła, gwiazdy, różyczki, śnieżyczki.
Wszystkie śląskie koronki są śliczne." (str. 13—14).

Koronki tak, ale wierszyk nie!

Nie ulega wątpliwości, że w Polsce jest dosyć literatów z prawdziwego zdarzenia, którzy niezawodnie z rozkoszą podjęliby się napisania tekstu do „Malowanych domów".

Niestety, takie zamówienie społeczne nie dotarło do nich. Zadecydowali o tym ludzie ponurzy lub zepszali, ludzie, którzy albo zapomnieli o swym dzieciństwie, albo się do dziecka nigdy nie zbliżyli.

Tadeusz Seweryn

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Czasopisma Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych kioskach P.P.K. „Ruch" oraz w księgarniach naukowych „Domu Książki".

Ze względu na niskie nakłady wskazane jest zamawianie czasopism P.I.S. w prenumeracie P.K.O., konto P.P.K. „Ruch" nr I-110-14000. Na blankiecie P.K.O. należy podać tytuł i numery abonowanego czasopisma.

Cena 12.—

Druk ukończono w sierpniu 1954 r.