

№ 412

POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 6

ROK VIII

1954

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce: Klara Prillowa. *Zamyślony chłop*. Rzeźba w glinie, nie wypalana
Wym. 21 x 11 x 11 cm. 1953 r. Muzeum Pomorskie w Toruniu.

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*zastępca redaktora naczelnego*), Mgr Aleksander Jackowski (*redaktor naczelnny*), 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. 16412

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

	Str.
Andrzej Abramowicz Sztuka rybaków i rzemieślników gdańskich XI-- XIII w.	323
Maria Znamierowska- Prüfferowa Klara Prillova - artystka ludowa z Pałuk	354
Maria Żywirska Pokonkursowa wystawa sztuki ludowej w Stali- nogrodzie	375
Wanda Gentil- Tippenhauer Recenzja. Skarby Podhala	381
Rss. Recenzja. Art Populaire Slovaque	382



ROK 1954

NR 6

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

SZTUKA RYBAKÓW I RZEMIEŚLNIKÓW GDAŃSKICH XI—XIII W.

ANDRZEJ ABRAMOWICZ

Powojenne badania archeologiczne, prowadzone w Gdańsku od 1948 r.¹, między wieloma innymi materiałami dostarczyły też dużej ilości źródeł do dziejów sztuki zdobniczej. Badania te nie są ukończone i będą prowadzone jeszcze przez szereg lat, nie można więc do tej pory kusić się o syntezę, lecz materiałów jest już tyle, że należy je jakoś usystematyzować.

Gród gdański, wymieniony jako „urbs” w „Vita prima sancti Adalberti”², leży na Starym Mieście gdańskim, u ujścia Raduni do Motławy. Usytuowany w dogodnym położeniu geograficznym i na skrzyżowaniu dróg, był centrum gospodarczym Pomorza Wschodniego i do końca XIII wieku grodem stołecznym książąt wschodnio-pomorskich.

Za punkt wyjścia dla badań archeologicznych obrano miejsce położone ok. 5,5 m nad poziomem morza, między ulicami Rycerską, Na Dylach i Dylinki. W wykopie głównym, na głębokości ok. 1,6 m, pod zwałami gruzu z różnych okresów historycznych, natrafiono na pierwsze konstrukcje drewniane, które nosiły na sobie ślady pożaru. Pożar ten można łączyć z r. 1308, kiedy Krzyżacy część polskiej ludności Gdańska wycięli, część przesiedlili, zmuszając do rozbiórki własnych domów. Materiał archeologiczny pozwala na przyjęcie tej daty za datę końcową dla badanego odcinka Gdańska. Do roku 1953 zbadano 11 poziomów osadniczych i zaczęto dwunasty, który orientacyjnie można datować na lata 1025-1050. Podmokły teren, duże ilości gnoju, a w związku z tym metanu i garbników — sprawiły, że na stanowisku zachowały się w doskonałym stanie zabytki pochodzenia organicz-

nego: drewniane, z kory, skóry, wełny i inne, które normalnie dla archeologa przepadają. Zachowały się też dolne partie budowli drewnianych. Najstarsze domy gdańskie mają konstrukcję plecionkową albo budowane są na zrąb. Jedenasty poziom osadniczy niszczy pożar mniej więcej w trzeciej ćwierci XI w. Po pożarze, od dziewiątego poziomu, ustala się plan zabudowy. Biegają tu dwie ulice moszczone drzewem, zdążające do jednego punktu, leżącego już za wykopem. Przy ulicach gęsto stoją drewniane domy, budowane na zrąb. Rozplanowanie jest prawie identyczne aż do roku 1308, kiedy Krzyżacy niszczą tę dzielnicę.

Oprócz głównego wykopu prowadzono szereg innych, m. in. zbadano na niewielkim odcinku wał. Dla charakterystyki Gdańska ważne jest jego portowe położenie, które dawało możliwość kontaktów z szerokim światem. Podstawowym zajęciem mieszkańców tej dzielnicy Gdańska, na terenie której wytyczono główny wykop, było rybołówstwo. Prawie we wszystkich badanych dotąd domach znajdowano sprzęt rybacki. Wydaje się, że dzielnice zamieszkałe przez określone grupy zawodowe powstały w Gdańsku po pożarze, który zniszczył jedenasty poziom osadniczy³. Rybacy gdańscy byli najprawdopodobniej rybakami książęcymi, jak można wnioskować z dokumentu krzyżackiego z r. 1312, który pozwala im na połowy wzamian za świadczenia i podkreśla, że przywilej jest tylko przypomnieniem stanu rzeczy panującego za czasów książąt⁴. Oprócz rybołówstwa do zajęć ludności tej dzielnicy należały łowiectwo i hodowla oraz liczne przemysły domowe, jak: ciesiołka, przędzalnictwo i tkactwo, szewstwo, bednarstwo, obróbka bursztynu, kości i rogu. Kowale, złotnicy, garncarze, garbarze i inni rzemieślnicy mieszkali w innych dzielnicach grodu-miasta⁵.

1 Konrad Jażdżewski i Waldemar Chmielewski: Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle badań wykopaliskowych w latach 1948-1949. *Studia Wczesnośredniowieczne*, t. I.

K. Jażdżewski: Ogólne wyniki dotychczasowych badań archeologicznych w Gdańsku. *Studia Wczesnośredniowieczne*, t. III (w druku).

K. Jażdżewski: Ogólna charakterystyka wczesnośredniowiecznych warstw kulturowych w wykopie głównym na stanowisku 1 w Gdańsku. Tamże.

2 Monumenta Poloniae Historica, t. I. Wyd. A. Bielowski, Lwów 1864, s. 180.

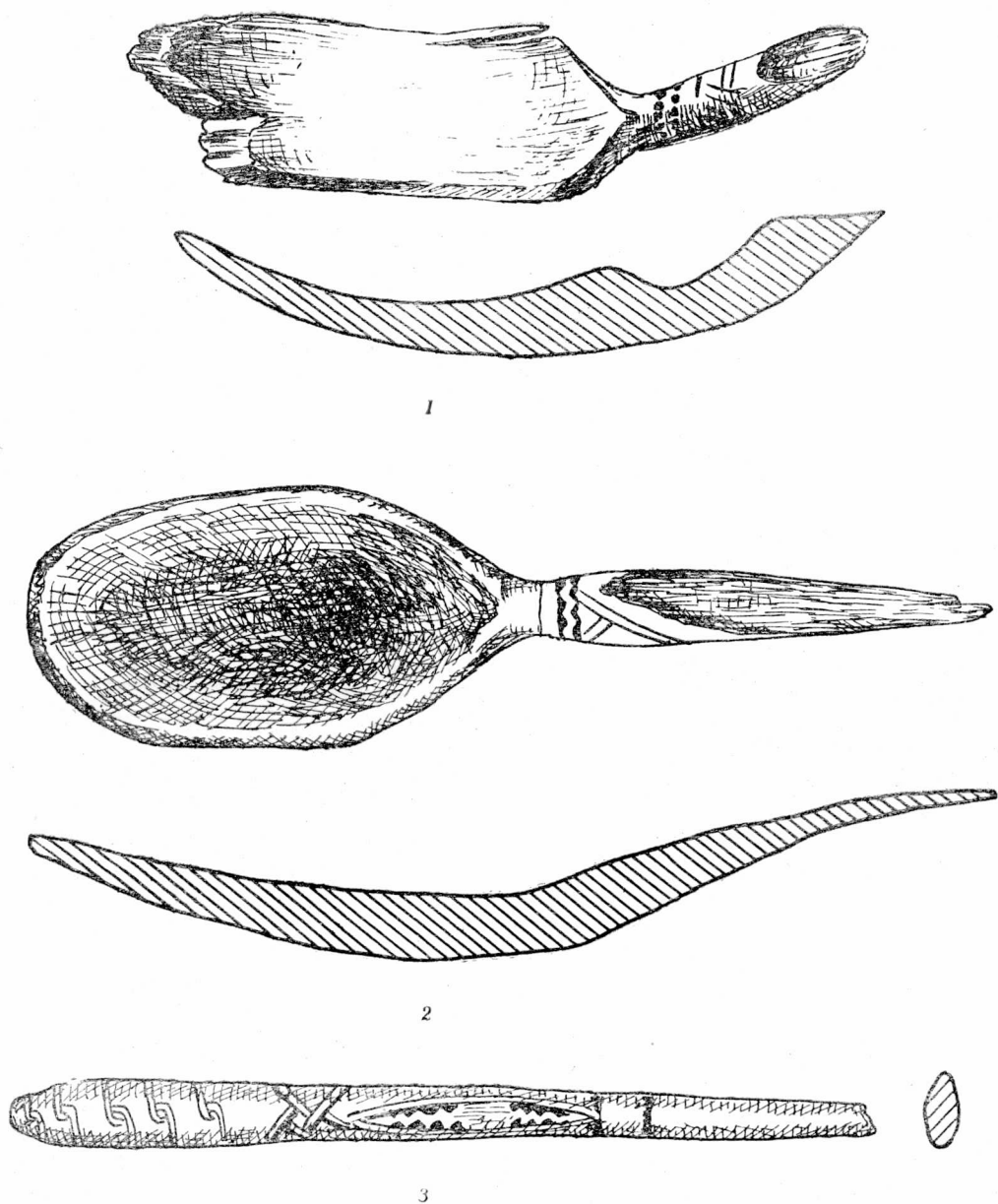
W odniesieniu do dziejów Gdańska wiele korzystalem z pracy H. Matuszewskiej: Początki Gdańska. *Roczniki Historyczne*, R. XVII, zesz. 1, Poznań 1948.

3 J. Kmieciński: Z prac wykopaliskowych w Gdańsku w 1953 r. *Dawna Kultura*, 1954, zesz. 1, s. 41.

4 Paul Simson: *Geschichte der Stadt Danzig*, t. IV. Gdańsk 1918, s. 30.

5 W czasie badań ratunkowych przy ul. Podwałe Staromiejskie nr 69-79 odkryto dzielnicę, w której były warsztaty rogowiarskie i szewskie.

J. Kmieciński: o. c., s. 38.



Tabl. 1. Gdańsk st. 1. Fragmenty drewnianych łyżek. Skala 1 : 1.

I

Odkrycia przeprowadzone w Gdańsku — dzięki zachowaniu się przedmiotów z materiałów organicznych — mają niezwykle walor dla historyków kultury materialnej i historyków kultury artystycznej. Dzięki temu, że odkryto dzielnicę ludzi nie stojących wysoko w hierarchii społecznej, możemy wejść w kulturę artystyczną ówczesnych mas ludowych. Jest to bardzo ważne ze względu na toczącą się dyskusję o sztuce ludowej i jej genezie⁶. Jest rzeczą pasjonującą przyrzeć się ozdobom, sprzętowi, strojom ludzi prostych w czasie, gdy panuje w Polsce sztuka romańska i rozpoczyna szerzyć się gotyk. Historycy sztuki, zajmujący

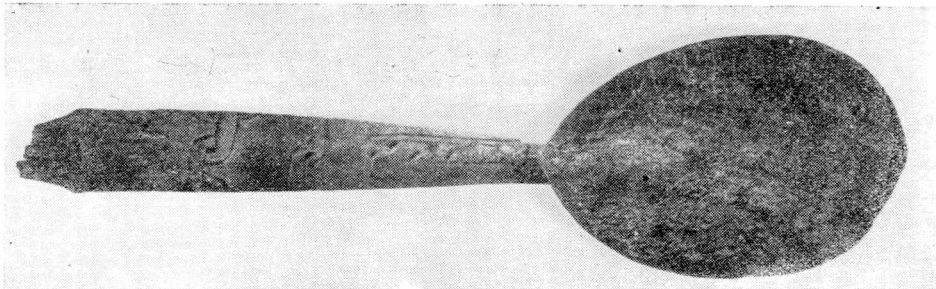
się sztuką warstw wyższych, sztuką w służbie kościoła i dworu książęcego, mają tutaj możliwość zetknąć się z mało znanym nurtem tradycyjnej sztuki ludowej.

6 K. Piwocki: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Wrocław 1953.

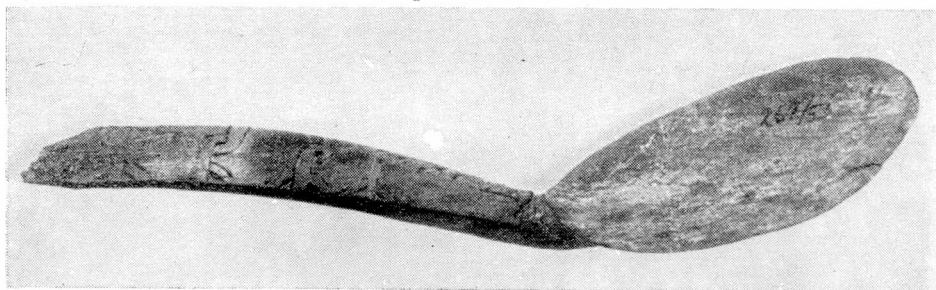
Tenże: Próba definicji kilku pojęć. Polska Sztuka Ludowa nr 6/1953.

A. Wojciechowski: Z dyskusji nad pojęciami „sztuka ludowa” i „ludowość w sztuce”. Polska Sztuka Ludowa nr 2/1953.

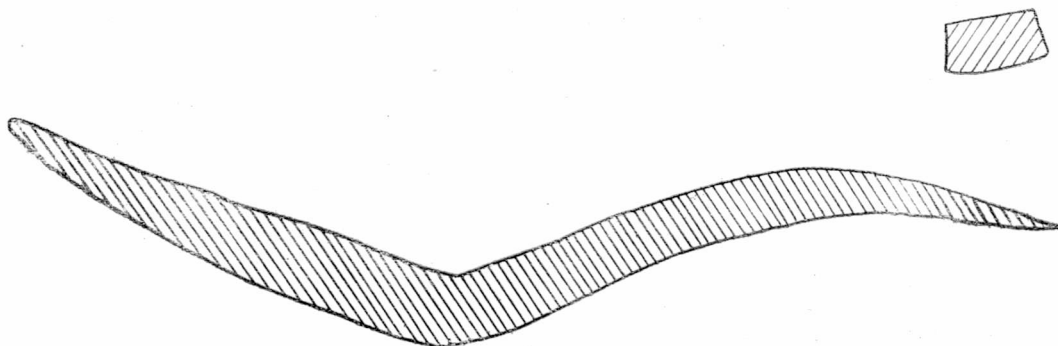
A. Abramowicz: Uwagi o problematyce badań nad sztuką Polski wczesnośredniowiecznej (głos archeologa). Polska Sztuka Ludowa nr 4/1954.



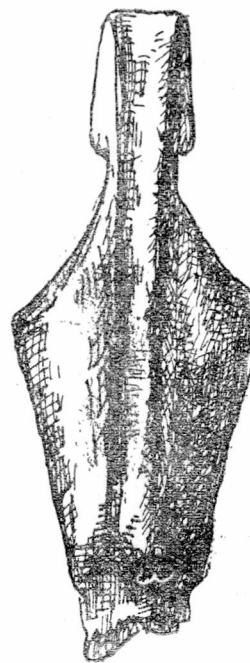
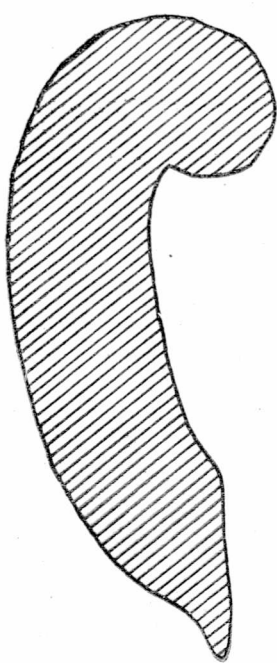
a



b

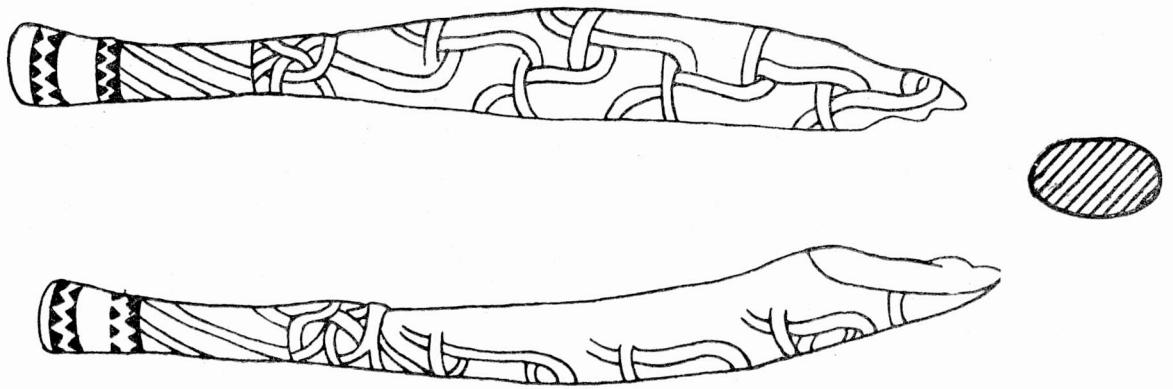


c

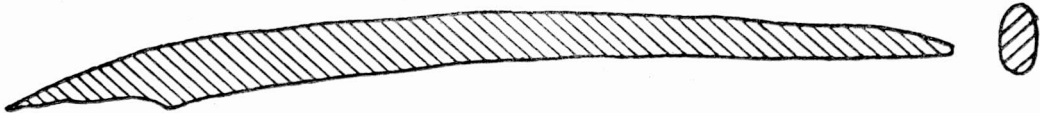
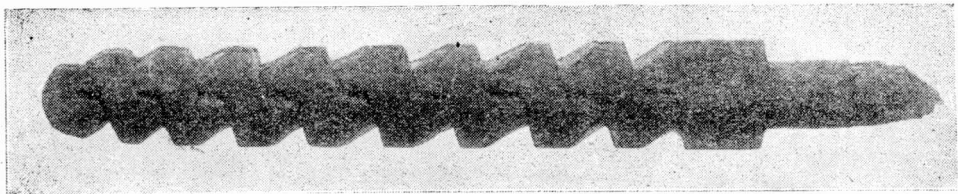


2

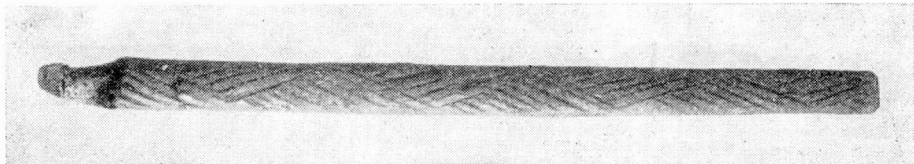
Tabl. II. Gdańsk st. 1. Drewniana łyżka i fragment uchwytu czerpaka.
1a i b — $\frac{2}{3}$ wielkości naturalnej, 2 — skala 1 : 1.



1



2



3

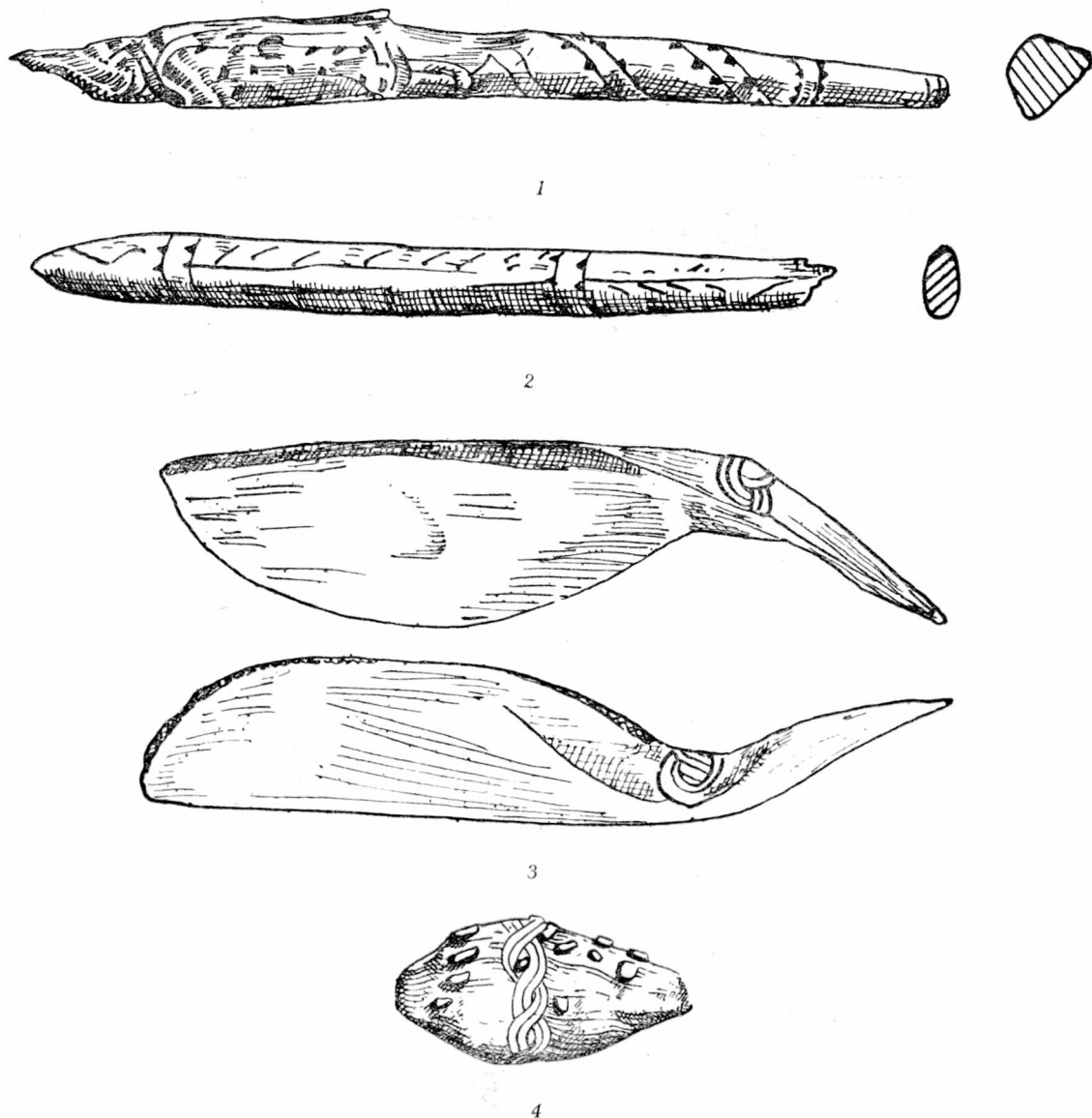
Tabl. III. Gdańsk st. 1. Trzonki drewnianych łyżek. Skala ok. 1 : 1.

Największe nasze zainteresowanie budzi zdobnictwo w drzewie, a to ze względu na to, że do tej pory z całej Słowiańszczyzny mieliśmy bardzo mało takich zabytków. Wśród archeologów rozpowszechnione jest mniemanie o dużej niższości sztuki słowiańskiej w stosunku do sztuki skandynawskiej, która zamaifestowała się wspaniałymi znaleziskami drewnianymi, chociażby słynnym okrętem z Oseberg. Powojenne prace wykopaliskowe, przede wszystkim prowadzone w Gdańsku i Opolu, pozwalają częściowo skorygować ten sąd. W Gdańsku nie mamy wprawdzie zabytków tak monumentalnych, jak skandynawskie, lecz nie porównujemy wytworów zgubionych w osadzie przez biednych rybaków z wytworami danymi do grobów skandynawskim książętom. Doskonale warunki sprzyjające konserwacji sprawiły, że w Gdańsku mamy zachowany

sprzęt domowy. Nasze zainteresowanie budzą przede wszystkim znalezione tu łyżki i czerpaki. Z najstarszego odkopanego dotychczas poziomu osadniczego, oznaczonego nr 11 (orientacyjne datowanie 1050-1075⁷), mamy 5 łyżek zdobionych — zachowanych w większych lub mniejszych fragmentach, oraz zdobiony fragment uchwytu czerpaka. Na dwóch łyżkach (tabl. I, 1—2), z odłamanymi trzonkami, niewiele zachowało się ze zdobienia, widać tylko, że u przejścia trzonka w czerpak było pasmo zygzakowate, powstałe przez wycięcie trójkącików tła, a wyżej biegła plecionka z taśm utworzonych z dwóch cienko rytych linii. Oba

⁷ Datowanie poziomów za K. Jażdżewskim: *Ogólna charakterystyka... o. c.*

Patrz zestawienie domów w poziomach, uzupełnione przeze mnie co do poziomów 10 i 11.



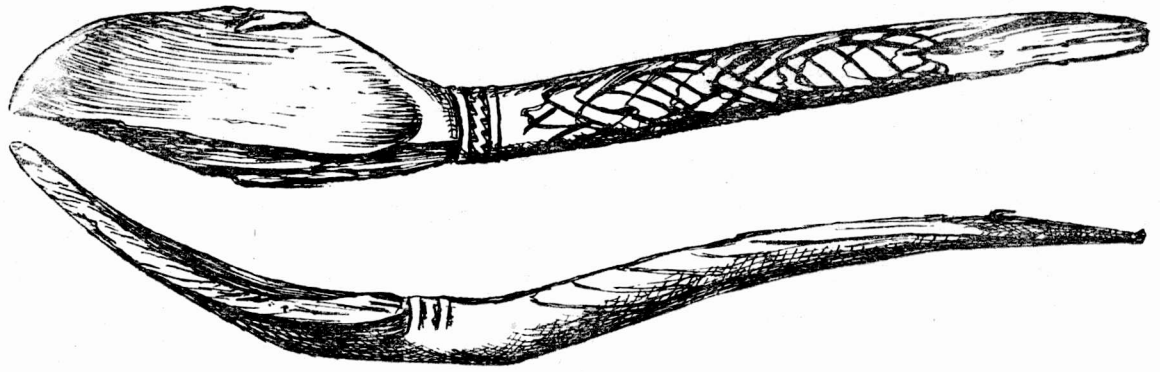
Tabl. IV. Gdańsk st. 1. 1 — 3. Fragmenty drewnianych łyżek. 4. Przedmiot drewniany nabitý żelaznymi nitami. Skala 1 : 1.

elementy — zygzak i plecionka z taśm — to elementy stałe w zdobnictwie drewnianym Gdańska. Dalej mamy dwa trzonki łyżek z odłamanymi czerpakami (tabl. III, 1; I, 3), na pierwszym z nich — licząc od góry — widzimy dwa pasy zygzaków, jak u łyżek opisanych wyżej, strefę taśm biegnących skośnie, strefę gęstej plecionki asymetrycznej, wreszcie pole główne, pokryte plecionką regularną. Na drugim — licząc od góry — występują dwa pasy wgłębionych trójkątów, soczewka z taśm, wewnątrz której jest pasmo zygzakowate, powstałe przez wycięcie trójkątów tła, a dalej — pas plecionki prostopadłej i strefa taśm, z których każda w środku tworzy pętlę. Wreszcie mamy łyżkę, zachowaną prawie w całości (tabl. II, 1). Trzonek jej u nasady zdobiony jest pod kątem zgiętym pasmem zygzakowatym, wyżej biegnie pionowo drugie, podob-

ne pasmo, obramowane taśmami, które następnie przechodzą w plecionkę. Pozostaje jeszcze do opisanie fragment uchwytu czerpaka o bogatym profilu, wygięty na kształt gryfu, zdobiony plecionką z szerokich taśm, obrzeżonych taśmami wąskimi (tabl. II, 2).

Jedenasty poziom osadniczy zniszczony został przez pożar. Z leżącego nad nim poziomu dziesiątego, który orientacyjnie można datować na czas 1075-1100, pochodzi trzonek łyżki, zdobiony plecionką dwudzielną, podkreślona plastycznymi wcięciami. Plecionkę u dołu zamyka poprzeczny pasek skośnie zakreskowany, obramowany wgłębionymi trójkątami, na przewężeniu trzonka znać jeszcze niewyraźne ślady dalszej jakiejś plecionki (tabl. III, 2).

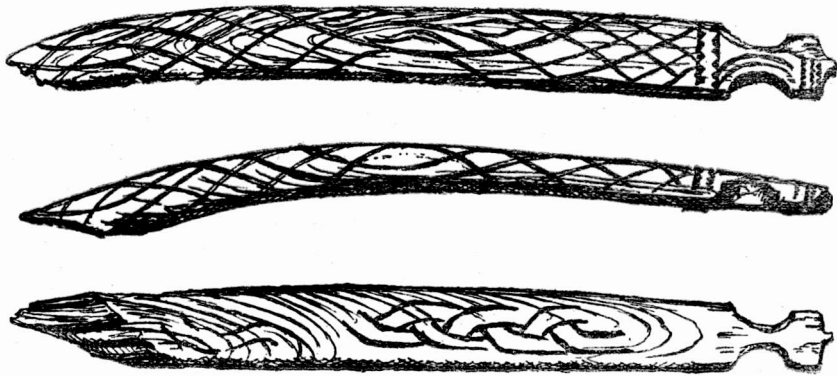
Z pogranicza dziesiątego i dziewiątego poziomu pochodzi dalszy zabytek drewniany, tym razem nie-



1



2

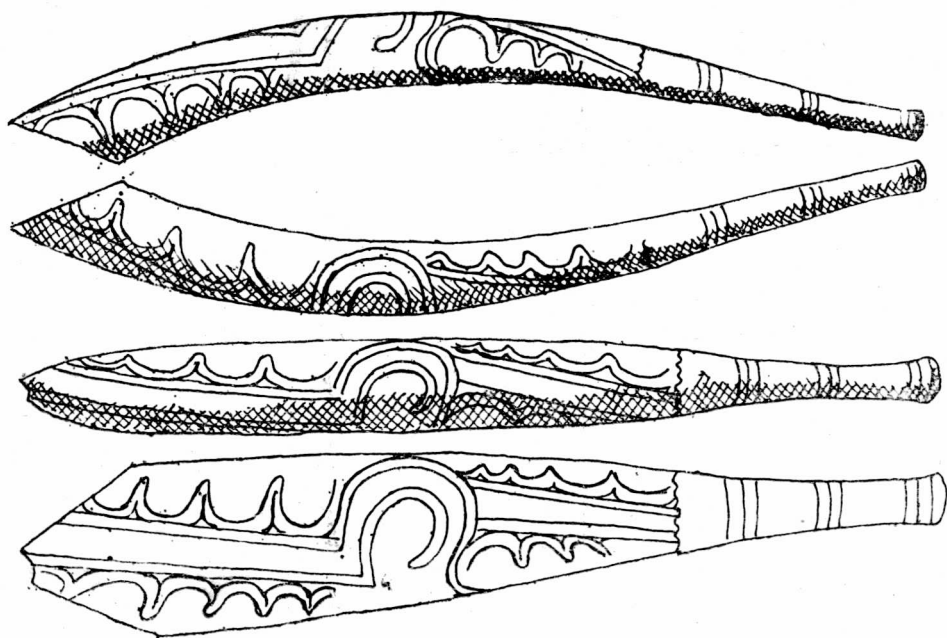


3

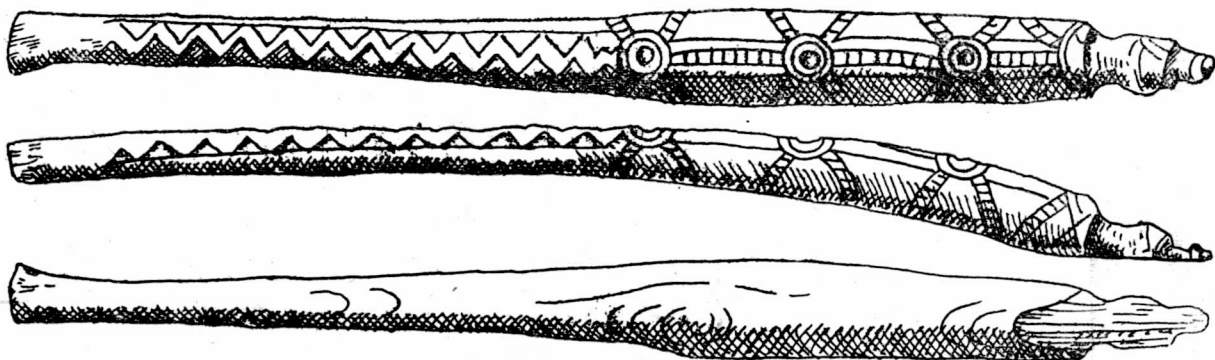
Tabl. V. Gdańsk st. 1. Fragmenty łyżek drewnianych. Ok. $\frac{9}{10}$ w. n.

określonego przeznaczenia, który nabijany jest żelaznymi gwoździkami, a na obwodzie ma delikatną plecionkę dwudzielną (tabl. IV, 4). Poziomą dziewiątą (datowany na 1100-1125) dostarczył trzonka łyżki pokrytego ornamentem w postaci naprzemiennie zakreskowanych trójkątów (tabl. III, 3). Od poziomego dziewiątego zaczyna się w tej dzielnicy Gdańska ustalać zabu-

dowa i domy zachowane są lepiej. Od tej chwili bardzo często będziemy mieli zabytki znalezione wewnątrz domów. I tak w domu nr 70, który zbudowano w dziewiątym poziomie, a który stał jeszcze w czasie trwania poziomu ósmego (datowanego na 1125-1150), znaleziono trzonki łyżki z ornamentem źle zachowanym. W każdym razie w górnej części trzonka jest trady-



1



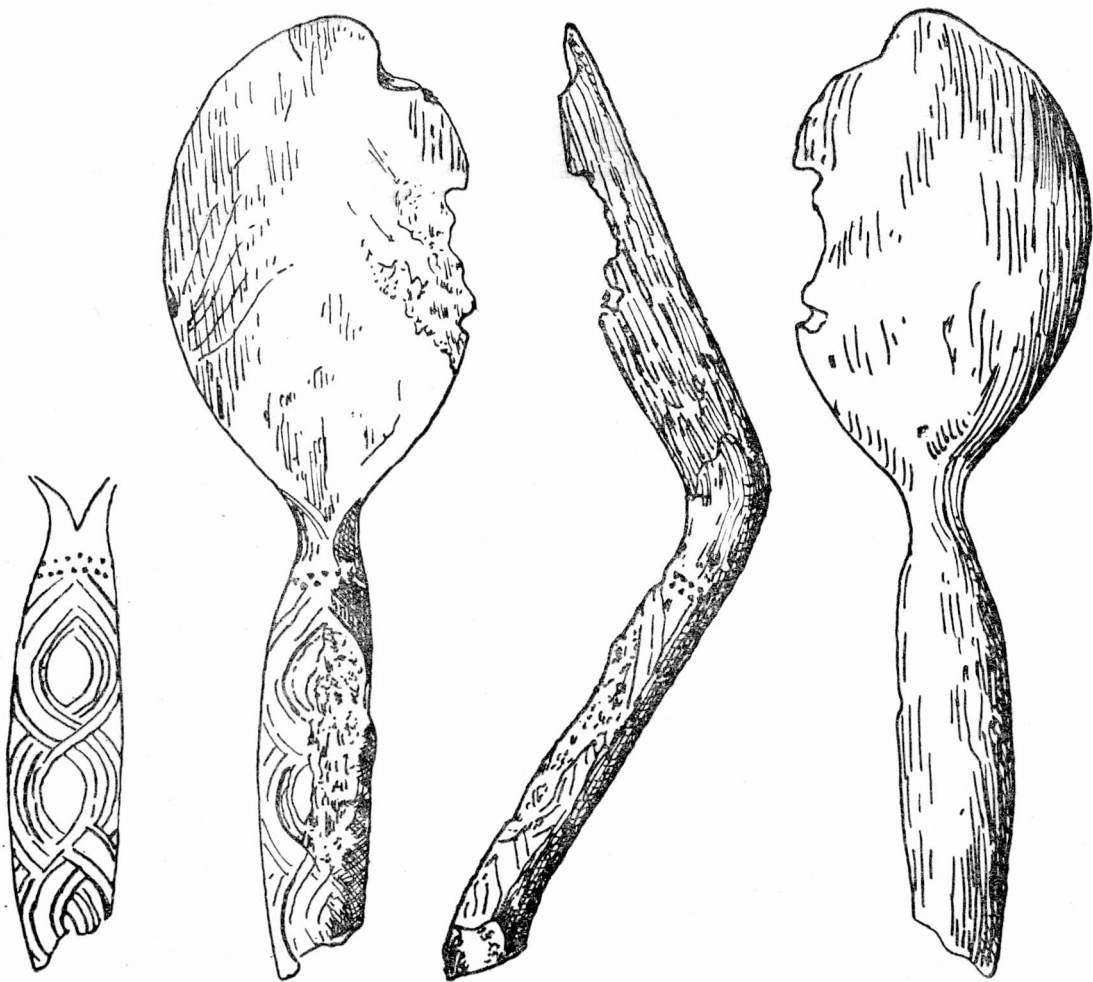
2

Tabl. VI. Gdańsk st. 1. Trzonki drewnianych łyżek. 1 — $\frac{9}{10}$ w. n., 2 — $\frac{8}{9}$ w. n.

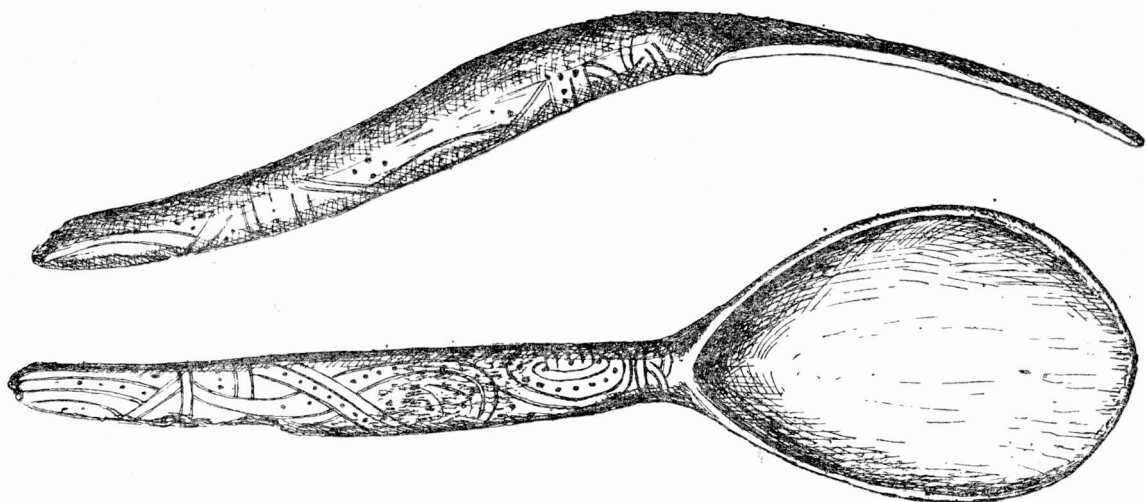
ryjny pas z dwóch rzędów wgłębionych trójkącików, niżej skośnie biegną taśmy, obrzeżone podobnymi trójkątami, dalej ornament jest słabo zachowany, można jednak dopatrzeć się niewyraźnych śladów jakiejś plecionki (tabl. IV, 1). W poziomie ósmym znaleziono jeszcze część łyżki, która leżała obok domu nr 73 u nasady trzonka zdobiona była prostą plecionką (tabl. IV, 3), oraz przy domu nr 70 znaleziono nie ozdobiony uchwyt czerpaka (tabl. VIII, 1), artystyczny jednak w swej formie. Forma tego uchwytu jest tradycyjna, ponieważ już w poziomie jedenastym (tabl. II, 2) nieśliśmy ją po raz pierwszy.

Idąc do poziomów coraz wyższych i w czasie nam bliższych, mamy w poziomie siódmym (1150-1175),

w domu nr 76, dwa dalsze trzonki łyżek. Jeden z nich (tabl. VI, 2) w górnej części ozdobiony jest pasmem zygzakowatym, powstałym przez wycięcie trójkątów tła, niżej są trzy kółka współśrodkowe, od których na krzyż rozchodzą się taśmy poprzecznie kreskowane, takąż taśmą łączy poszczególne kółka. Drugi trzonek w górnej części ma trzy grupy, każda złożona jest z trzech poprzecznych kresek, następnie delikatna linia falista odgradza pole główne, na którym jest trudny do opisanego, wyrafinowanego asymetrycznego ornamentu, utworzonego z delikatnie rytymi taśmami (tabl. VI, 1). Oprócz tego na ulicy oznaczonej nr 1 znalazł się uchwyt czerpaka o profilu urozmaiconym występem (by lepiej leżał w ręku). Jest na nim plecionka prosta i dość nieudolna (tabl. IX). W innym miejscu tego poziomu zna-

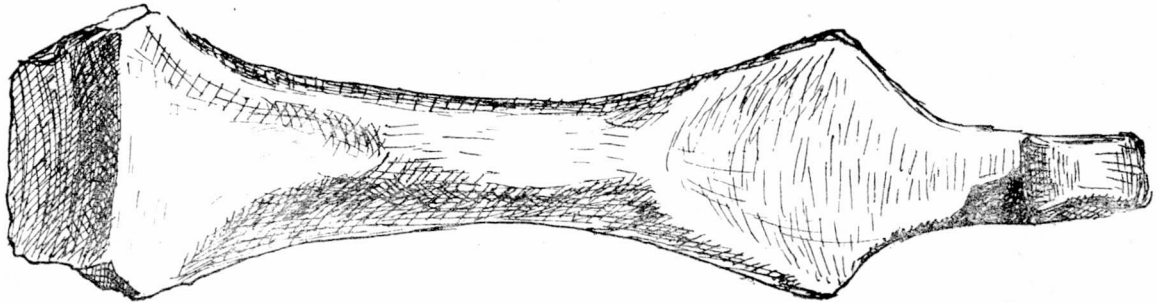
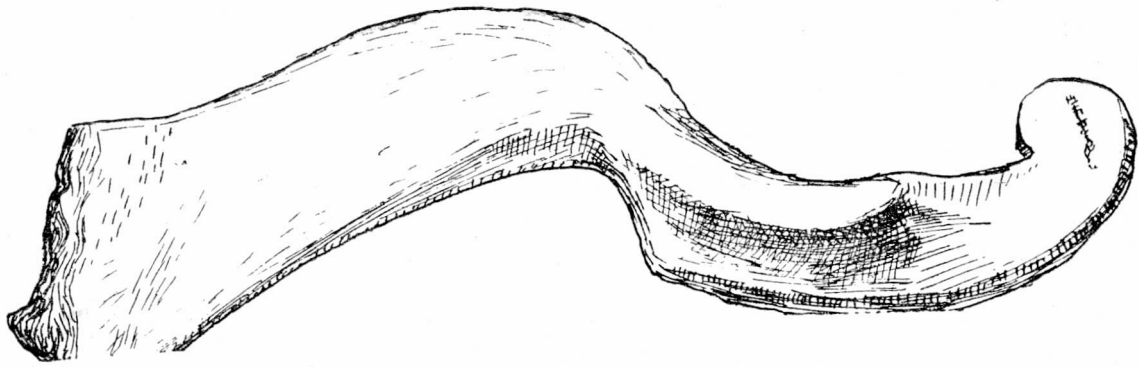


1



2

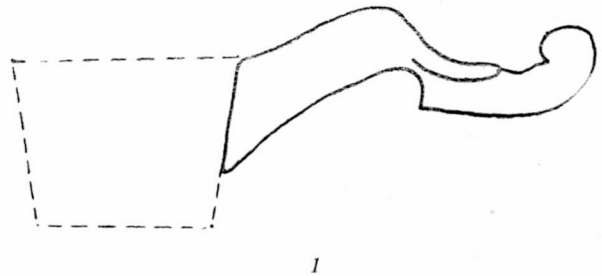
Tabl. VII. Gdańsk st. 1. 1. Łyżka drewniana. 2. Łyżka rogowa. Ok. 9/10 w. n.



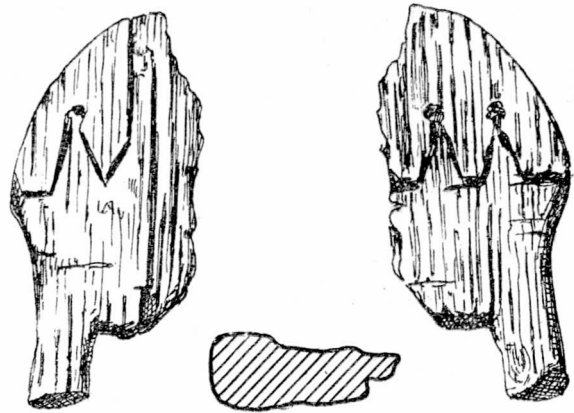
leżono nieokreślonego przeznaczenia przedmiot drewniany, zdobiony po dwóch stronach, z jednej — plecionką z taśm, z drugiej — liniami falistymi i grupami kressek. Całość jest mało udolna (tabl. IX, 2). Dom nr 56, który zbudowany został w czasie trwania siódmego poziomu osadniczego, lecz który istniał jeszcze w poziomie szóstym (1175-1200), dostarczył uchwyty (?) prawdopodobnie czerpaka, który zdobiony był po obu stronach; dziś ornament jest rozpoznawalny z jednej strony. Mamy na nim spleatającą się szeroką taśmę w układzie asymetrycznym, jednak dopasowanym do formy uchwyty (tabl. XI, 1).

Podobnie z poziomem siódmego do poziomu szóstego przechodzi dom nr 69 — w nim zaś znaleziono jeden z najpiękniej zdobionych uchwyty czerpaka. Sam kształt uchwyty jest już ozdobny (tabl. X). Jego zakończenie ozdobione jest polem kratkowanym, górną część pokrywa ornament plecionkowy z szerokich, rozgałęziających się taśm, przechodzących przez pierścienie. Dolną część zajmuje plecionka z taśm zwięzających się w trójkąty. Motywy te mają ciekawe analogie i będę mówił o nich w dalszej części tej pracy.

W szóstym poziomie, w domu nr 59, znaleziono trzonek łyżki, zdobiony na stronie czołowej kratą z linii łukowatych. Kończy go tradycyjny zygzak, powstały przez wycięcie trójkątów tła. Zakończenie trzoneka jest ozdobnie uformowane, ma też na sobie delikatnie ryte łuczki i trzy szeregi wgłębionych trójkątków. Po stronie wewnętrznej mamy dwudzielną plecionkę z taśm, która sprawia wrażenie nie ukończonej (tabl. V, 3). Z tego poziomu, z okolicy domu nr 42, mamy trzonek zdobiony w partii centralnej grupami po dwa łuki z taśmy, przecięte taśmą trzecią. Dolna jego część pokryta jest taśmami niesymetrycznie rozłożonymi. W części górnej są dwie taśmy skrzyżowane (tabl. V, 2). W tymże poziomie znalazł się jeszcze jeden trzonek o ornamentie zachowanym stosunkowo słabo. Można się domyślić, że wzdłuż jego grzbietu biegnie taśma, od której jodełkowato rozchodzą się kreski. W dwóch

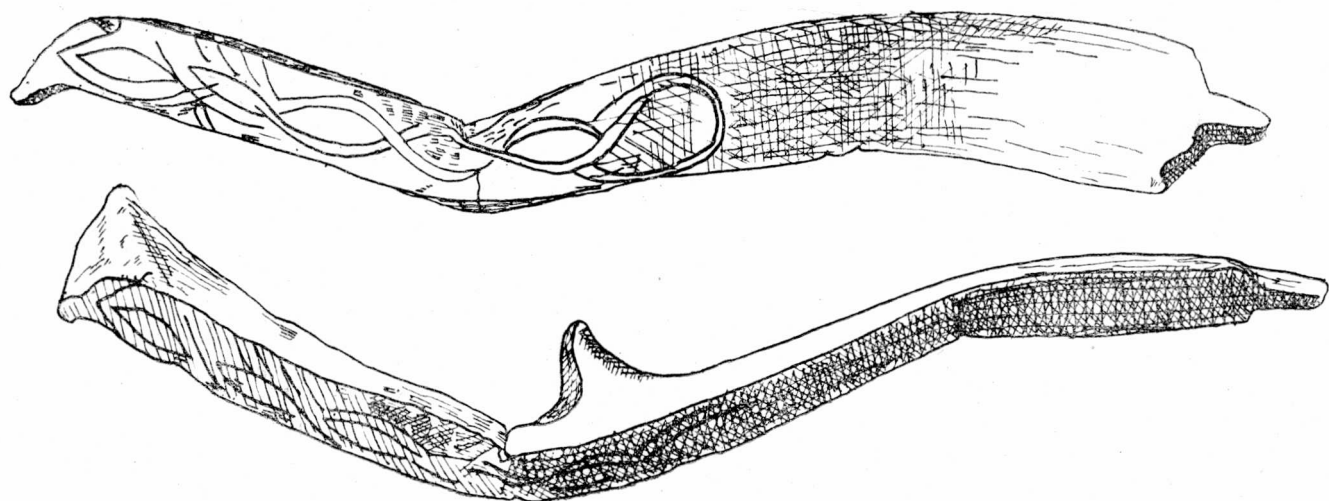


1



2

Tabl. VIII. Gdańsk st. 1. 1. Drewniany uchwyt czerpaka. 2. Uchwyt (?) drewniany. Ok. 9/10 w. n.



Tabl. IX. Gdańsk st. I. Drewniany uchwyt czerpaka. Ok. $\frac{3}{4}$ w. n

miejscach w poprzek trzonka przechodzą taśmy obramowane trójkącikami (tabl. IV, 2).

Piąty poziom (1200-1225) nie przyniósł żadnego zdobionego zabytku z drzewa. Możliwe, że z tego poziomu pochodzi dość dobrze zachowana łyżka, pięknie zdobiona plecionką z zachodzących na siebie soczewkowatych pętli (tabl. V, 1), lecz znaleziono ją w takich warunkach, że nie ma pewności, czy należy odnieść ją do tego, czy do wyższego lub niższego poziomu. Oprócz plecionki mamy też na tej łyżce tradycyjny zygzak, umieszczony u nasady trzonka.

W poziomie czwartym (1225-1250), na ulicy oznaczonej nr 1, znaleziono zdobioną łyżkę rogową. Wspominam ją przy opisie przedmiotów drewnianych, ponieważ swym stylem bardziej jest bliska zdobnictwu w drzewie niż tradycyjnemu zdobnictwu wyrobów rogowych. Pokrywa ją asymetryczna plecionka z taśm nierównej szerokości. Taśmy wypełnione są szeregiem wgłębionych punktów. U nasady trzonka umieszczona jest prosta plecionka dwudzielna (tabl. VII, 2).

Następny poziom, trzeci (1250-1275), przyniósł jeszcze jedną łyżkę drewnianą. Została ona znaleziona między domami nr 24 i nr 25. U nasady trzonka jest na niej tradycyjny zygzak z dwóch szeregów trójkącików, a centralna część trzonka pokryta jest plecionką dwudzielną z taśm utworzonych przez kilka linii (tabl. VII, 1). Z tegoż poziomu, z domu nr 39, pochodzi fragment uchwytu czerpaka (?) zdobiony dwustronnie głęboko wciętymi trójkątami, zakończonymi wgłębionymi kółeczkami (tabl. VIII, 2). Z poziomu trzeciego pochodzi

też najstarszy strunowy instrument znaleziony w Polsce — słynne „gęśle”⁸. Nas interesują one z tej racji, że są ornamentowane. Na ornament składają się dwa plecionkowe węzły oraz grupy beładnie rozrzuconych kresiek. Oba węzły utworzone są z dwóch spleatających się owali. Owale utworzone są zasadniczo z trzech delikatnie rytych linii (tabl. XII). W wyższych poziomach (drugim — 1275-1300 i pierwszym — 1300-1308) nie znaleziono wyraźnie zdobionych przedmiotów drewnianych. Nie można jednak z tego wyciągnąć wniosku, że nie istniały one w tym okresie, ponieważ górne warstwy miały gorsze warunki konserwacyjne i wiele zabytków mogło ulec zniszczeniu. Kończąc wyliczanie zdobionych zabytków drewnianych muszę stwierdzić, że nie uwzględniłem tu wielkiego działu znaków własnościowych, występujących przede wszystkim na pływakach z kory; znaki te niekiedy są tak skomplikowane i urozmaicone, że często trudno rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia jeszcze z znakiem, czy już ze zdobieniem — w wielu wypadkach racjonalniejsze jest przyjęcie tej drugiej ewentualności. Zagadnienie to wymaga osobnego opracowania⁹. Ze względu na objętość pracy pomijam też dział zabawek dziecięcych, chociaż i one mogą rzucić pewne światło na kulturę artystyczną gdańszczan.

Jeżeli teraz spojrzymy na całość gdańskiego zdobnictwa w drzewie, to uderzy nas jego duża jednolitość stylistyczna. Ornamentyka od najgłębszych warstw jest zasadniczo płaska i ma charakter rysunkowy. Wyjątki stanowią: uchwyt z głęboko wciętymi trójkątami zakończonymi kółkami (tabl. VIII, 2), trzonek łyżki

⁸ K. Jażdżewski: Najstarsze zachowane gęśle słowiańskie. Z Otchłani Wieków, 1950, z 1-2.

Tenże: Kilka uzupełniających uwag o gęślach gdańskich. Z Otchłani Wieków, 1950, z 5-6.

Tenże: Uwagi dodatkowe o gęślach gdańskich. Z Otchłani Wieków, 1951, z 5-6.

T. Strumiłło: Jeszcze o „gęślach“ gdańskich. Tamże.

W. Jaskułowksi: Rewelacyjna propozycja rewolucyj-

nych zmian. Z Otchłani Wieków, 1951, z 9-10.

A. Simon: Na drodze historycznego rozwoju gęśli słowiańskich. Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego, Kraków 1950.

⁹ Znakami własnościowymi na pływakach zajął się J. Kmiecński w pracy, która ukaże się w III tomie Studiów Wczesnośredniowiecznych.



Tabl. X. Gdańsk st. 1. Drewniany uchwyt czerpaka. Ok. $\frac{2}{3}$ w. n.

z wcięciami (tabl. III, 2), częściowo uchwyt z plecionką przechodzącą przez kręgi (tabl. X), gdzie miejscami tło jest lekko wybrane. Poza tym wszelkie pasma zygzakowate, które są stałym elementem tego zdobnictwa — zresztą drugoplanowym — powstają dzięki przegłębieniu trójkątków tła. Zasadniczym jednak elementem jest płytko ryta kreska, i to nie pojedyncza, lecz zwykle dwie — czasem więcej — formujące taśmę, która dopiero tworzy ornament. Stanowczą przewagę mają motywy krzywolinijne; zgeometryzowane są w mniejszości. Ornamentyka jest zdecydowanie abstrakcyjna, nie przedstawiająca. Brak motywów zwierzęcych czy roślinnych. Najczęstszym motywem są plecionki, od najbardziej prostych (tabl. IV, 1-2) do mocno skomplikowanych (tabl. III, 1, V, 1). Częstym objawem jest asymetria, i to czasem wyrafinowana (tabl. VI, 1). Po porównaniu ze zdobionymi przedmiotami drewnianymi, opublikowanymi z innych stanowisk polskich, widać, że obraz uzyskany z Gdańska nie odbija od tego, co znaleźliśmy z badań dawniejszych. Niestety, do okresu badań milenialnych mieliśmy bardzo mało materiałów tego typu, a materiały powojenne jeszcze nie są w pełni opublikowane. W każdym razie uderza rysunkowy charakter ornamentu na przedmiotach z Santoka¹⁰, Niestronna¹¹, Dymina¹², Gniezna¹³

i Opolą¹⁴. Tutaj też taśma i plecionka są na pierwszym miejscu. Penetracja w głąb materiału jest raczej rzadka¹⁵.

Jeżeli teraz będziemy szukali źródeł tej sztuki, to czyhają na nas dwie pokusy: pierwsza — to wywodzenie jej ze Skandynawii, druga — to wywodzenie jej ze sztuki romańskiej. Nie ma wątpliwości, że gdańskie łyżki i czerpaki wykonywane były na miejscu — dowodzą tego liczne półwytwory. Łyżkę mógł przecież wystrugać każdy rybak w okresie między połowami. Narzędziem był nóż, a surowca wszędzie było pełno. Sztuka ta, obracająca się w kręgu domu, służąca jego wyposażeniu i ozdobieniu, była bliska codziennemu życiu człowieka i musiała być bliska jego sercu. Na jej powstanie musiały się złożyć: tradycja, kumulująca doświadczenia pokoleń, oraz rzeczy, które rybacy ci mogli oglądać. Teoretycznie rzecz biorąc, na sztukę tę wpływać mogły: przede wszystkim sztuka wielkiego kręgu skandynawskiego, sztuka p'emion bałtyjskich, oraz romańska, feudalna sztuka kościoła i dworu książęcego.

Jeżeli chodzi o sztukę skandynawską, to porównanie jest o tyle frapujące, że plecionka występuje w niej nągminnie. Nie można jednak bezkrytycznie zestawiać dobrze już poznanej sztuki skandynawskiej ze sztuką słowiańską, którą dopiero poznawać zaczynamy. Porówna-

10 A. Brackmann i W. Unverzagt: Zantoch eine Burg im deutschen Osten. Lipsk 1936, rys. 14 na s. 92.

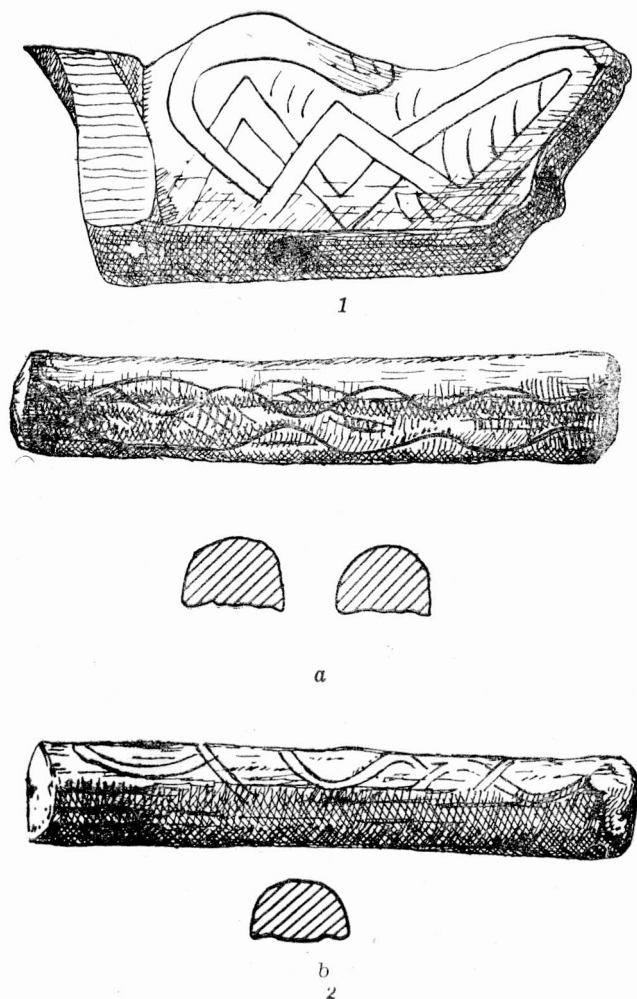
11 J. Kostrzewski: Kultura prapolska, wyd. I. Poznań 1947, ryc. 242, s. 433.

12 W. Hensel: Jeszcze o roli Wikingów w naszych dziejach w świetle ostatnich wykopalisk. Z Otchłani Wieków, 1938, z. 9-10, s. 107-115.

13 J. Kostrzewski: o. c., ryc. 243, s. 434.

14 W. Hołubowicz: Wczesnośredniowieczne Opole w świetle badań w roku 1952. Szkice z dziejów Śląska pod red. E. Maleczyńskiej. Warszawa 1953, ryc. 24, s. 35.

15 Ciekawym przykładem jest łóżko z Opolą. W. Hołubowicz: o. c., ryc. 21, s. 34.



Tabl. XI. Gdańsk st. 1. 1. Drewniany uchwyt czerpaka. 2. Przedmiot drewniany. 1 — ok. $\frac{2}{3}$ w. n., 2 — $\frac{7}{8}$ w. n.

nie szczegółowe wykazuje brak bliskich analogii. Przede wszystkim brak w Gdańsku skandynawskich elementów zwierzęcych. Nie znaczy to, aby sztuka ta w ogóle nie wpływała na sztukę naszych ziem. Dowodem wpływów jest ornament w późnym stylu Jellinge na okładzinie noża z Santoka¹⁶ oraz zakończony łbem zwierzęcym drewniany czerpak z Niestronna¹⁷. Drugą różnicą, rzucającą się w oczy, jest płaski charakter ornamentyki gdańskiej, gdyż Skandynawowie bardzo często stosowali światłocien dzięki głębszej penetracji w głąb materiału. Płaska ornamentyka występuje tam również, lecz stosunkowo rzadko i w połączeniu z plastycznymi motywami. Cenną możliwość porównania daje łyżka drewniana z Oslo¹⁸, zdobiona linijnie, lecz zakończona plastycznym łbem zwierzęcym. Porównanie jest tym cenniejsze, że w tym wypadku możemy porównywać łyżki z łyżkami. Jeżeli zaś chodzi o plecionki, to najprostsze ich typy są tak stare, jak samo plecionkarstwo. Trudno więc nabrać przekonania, że akurat Gdańsk ma je ze Skandynawii. Tym bardziej

że mamy dowody, iż do sztuki słowiańskiej dostawały się wcześniej. Pewnym przykładem może być fragment drewnianej deski, zdobionej plecionką z Żurania koło Berna na Morawach. Mogiła z Żurania jest obecnie datowana na koniec wieku V¹⁹. Plecionka występuje też na antyjskich fibulach z VII w.²⁰. W Polsce mamy ją na kościanej oprawce z Bonikowa, pow. kościański, gdzie może być datowana na w. VI²¹. Biegłe posługiwanie się tym motywem przez rybaków gdańskich dowodzi, że wszedł on do zasobu tradycyjnych elementów zdobnictwa i był odczuwany jako rodzimy i bliski. Jeżeli zaś chodzi o skomplikowane plecionki i inne skandynawskie motywy taśmowe, to naprawdę trudno jest znaleźć jednoznaczne analogie na północy. Z jednym frapującym wyjątkiem. Mam na myśli plecionkę z uchwytu czerpaka przedstawionego na tabl. X. Górna część uchwytu pokryta jest plecionką z taśm rozgałęziających się i przechodzących przez pierścienie, dolna zaś — plecionką z taśm zwięzających się w trójkąty. Obie plecionki są pokrewne sobie, są odmianami jednego typu. Plecionka przechodząca przez pierścienie ma centrum występowania na wyspie Man. O'Neil Hencken w zestawieniu wymienia znane sobie 24 przykłady tego typu plecionki z wyspy Man, 6 z hrabstwa Cumberland, 3 z Yorkshire i po jednej z Durham, Walii, Kornwalii i Irlandii²². Ornament ten występuje tam przede wszystkim na krzyżach kamiennych i jest tym więcej interesujący, że jego upowszechnienie i może powstanie można łączyć z działalnością konkretnego artysty, znanego nam z imienia. Krzyże te powstają w wieku X po zajęciu wyspy Man przez Wikingów. Jeden z nich, w Kirch Michael, jest podpisany: „Gaut wykonał ten krzyż i wszystkie na Man”²³. E. Lexow w starszej swej pracy, poświęconej temu zagadnieniu, był skłonny początku tego motywu szukać w sztuce bizantyjskiej²⁴. W pracy następczej kładzie silniejszy nacisk na rodzimą jego skandynawskość, podkreślając, że początku jego należy szukać w stylu Borre²⁵. Jedno trzeba podkreślić — w rdzennej Skandynawii motyw ten prawie nigdy nie występuje w formie ciągłej, a prawie zawsze ma kształt węzła umieszczonego w kole²⁶. Jedyny przykład plecionki tej, przedstawionej w formie pasa, znam z okucia brązowego znalezione w Sundvor w Norwegii²⁷. Dopiero w X w. na wyspie Man zasadą jest, że ornament ten ma formę ciągłą, formę pasa. Z całej Skandynawii nie znam też ani jednego wypadku występowania plecionki w odmianie pokrywającej większą przestrzeń

19 J. Poulik: Záhadná mohyla žuraň Archeologické Rozhledy 1949, z. 1-2, s. 10-15, oraz ryc. 6 na s. 18.

20 J. Werner: Slawische Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts. Mainz 1950, tabl. 27, 2.

21 Nie opublikowana. Informacje od kol. L. Leciejewicza.

22 O'Neil Hencken: A Gaming Board of the Viking Age. Acta Archaeologica, t. IV, zes. 1, Kopenhaga 1933, s. 86.

23 Haakon Shetelig: The Norse Style of Ornamentation in the Viking Settlements. Acta Archaeologica, t. XIX, Kopenhaga 1948, s. 80.

24 Einar Lexow: Ringkjeden. Bergens Museums Aarbok 1917-1918. Hist.-antikkv. række nr 1, Bergen 1919, s. 13.

25 E. Lexow: Hovedlinierne i entrelacornamentikkens historie. Bergens Museums Aarbok 1921-22, Hist.-antikkv. række nr 1, Bergen 1923, s. 76-84.

26 E. Lexow: Ringkjeden, s. 12, ryc. 7.

27 Shetelig: o. c., s. 82, ryc. 9.

16 J. Kostrzewski: o. c., ryc. 241, tekst na s. 433.

17 J. Kostrzewski: o. c., ryc. 248, s. 443.

18 Sigurd Grieg: Middelalderska byfund fra Bergen og Oslo. Oslo 1933, ryc. 53, s. 103.

płaszczynowo, jak to mamy na dolnej części uchwytu gdańskiego. Plecionka ta jest utworzona przez zwięzającą się trójkątą (tabl. X). Występuje ona za to w Anglii na krzyżach z Gosforth i Cross-Canonby i uważana jest za specjalność hrabstwa Cumberland²⁸. Krzyż z Gosforth można datować na X w., chociaż nie wykluczone jest powstanie jego w w. XI²⁹. Jest rzeczą frapującą, że nie mamy teraz podstaw, aby przypuszczać, iż motyw ten dostał się do Polski ze Skandynawii, natomiast mamy podstawy, aby podejrzewać bezpośrednie zapożyczenie z Wysp Brytyjskich. Nie neguję bynajmniej, że początki tego motywu są skandynawskie. Można sobie wyobrazić taką jego drogę: Skandynawia — lata 850-900, wyspa Man — wiek X, Cumberland — druga połowa X wieku, może początek wieku XI, Gdańsk — druga połowa wieku XII. Jeszcze bardziej frapującą jest rzeczą, że motyw ten w Polsce znany jest nie tylko z Gdańska, lecz także z szeregu innych stanowisk. Zestawił je swojego czasu Karl Hucke³⁰. Z Opola mamy drewnianą rękojeść noża³¹, z Gniezna³² i Milicza³³ rogowe płytki jarzmowe uprząży, z Santoka oprawkę kościaną³⁴, z Wolina ułamki ceramiki i także drewniany trzonek noża³⁵. Skutil wymienia jeszcze przedmiot zdobiony z Berna³⁶, lecz według mnie nie ma on nic wspólnego z typem omawianego ornamentu³⁷. Najstarszymi zabytkami są: płytka z Milicza — X-XI w. i oprawka z Santoka — w. XI³⁸, oba przedmioty pokryte są ornamentem powierzchniowo. Powierzchniowo zdobiona jest rękojeść z Opola, datowana na XI-XII w. Płytką z Gniezna pochodzi z warstwy datowanej na XII w. i ornament plecionki z trójkątów ma na niej raczej charakter pasa. Plecionka na trzonku z Wolina ma formę pasa, a na jednym z ułamków ceramiki jest raczej powierzchniowa. Datowania tych zabytków nie jestem pewny. Hucke w swojej pracy dochodzi do wniosku, że wszystkie wyżej wymienione przedmioty są wyrobem rzemieślników skandynawskich, którzy przebywali na ziemiach polskich. Nie można się z tym zgodzić chociażby z racji mapki, ilustrującej rozpowszechnienie tych motywów, którą Hucke publikuje³⁹. Z niej jasno wynika, że na ziemiach polskich jest izolowane terytorium występowania tych motywów, a skądinąd wiemy, że drugie takie skupienie jest dopiero na Wyspach Brytyjskich. Można z tego wnioskować, że motyw ten, raz zapożyczony gdzieś w XI wieku, przyjął się tu i był w tradycyjnej sztuce miejscowej używany w głąb wieku XII.



Tabl. XII.
Gdańsk st. 1. Gęśle drewniane.
Skala 1 : 2.

28 Shetelig: o. c., s. 85, przypis 31.

29 E. Lexow: Hovedlinierne... s. 82 wraz z przypisem 2.

30 K. Hucke: Das Ringkettenmuster auf Holz — und Knochengeräten der frühgeschichtlichen Zeit in Ostdeutschland. Altschlesien, t. 8, 1939, s. 133-138.

31 W. Hołubowicz: o. c., s. 35, ryc. 23.

32 J. Zak: Rogowe części uprząży końskiej. Slavia Antiqua, t. III, 1952, s. 195, ryc. 2.

33 J. Zak: o. c., s. 195, ryc. 1.

34 Brackmann i Unverzagt: Zantoch... s. 92, ryc. 14, 3.

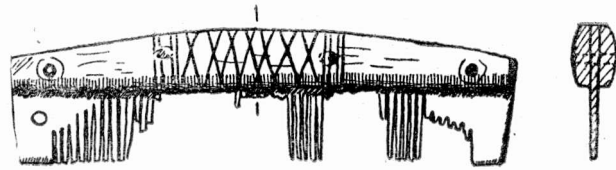
35 K. Hucke: o. c., tabl. 27, ryc. 2, 3 i 5.

36 J. Skutil: Ein slawisches Hirschhorngerät aus Mähren. Germania, roczn. 1938, ryc. 1 na s. 51.

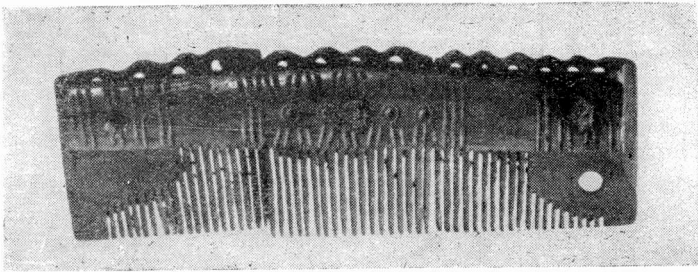
37 Mam też wiadomość, że przedmiot kościany z tego typu ornamentem został znaleziony w Biskupinie — nie jest on jeszcze opublikowany.

38 Do datowania zespołów w Santoku należy się odnosić z dużą nieufnością ze względu na przemieszania.

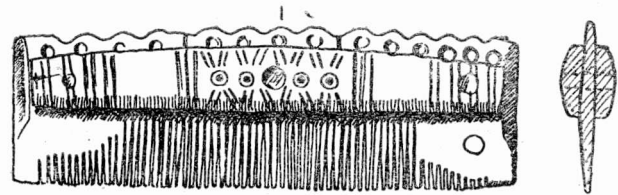
39 K. Hucke: o. c., ryc. 3, s. 137.



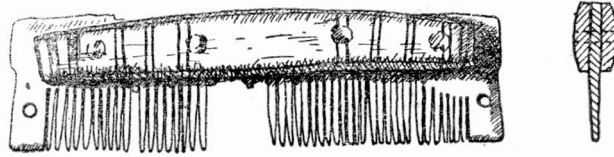
1



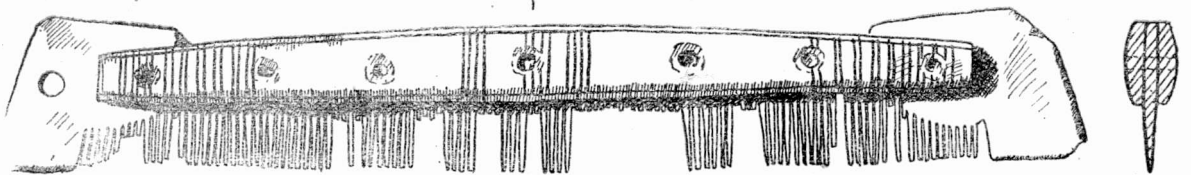
2a



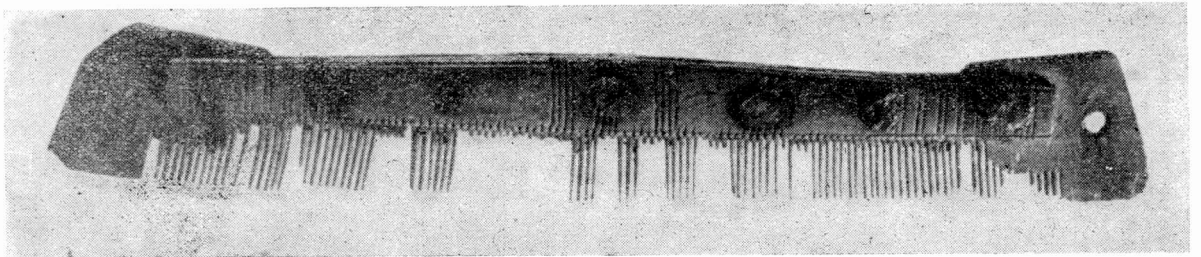
2b



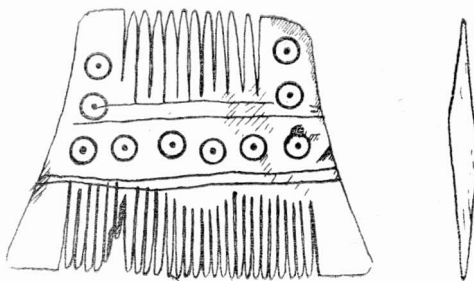
3



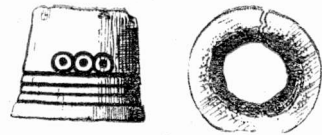
4a



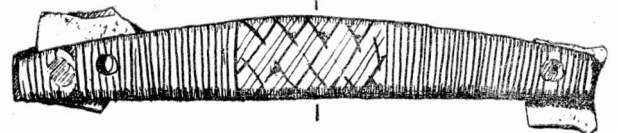
4b



5

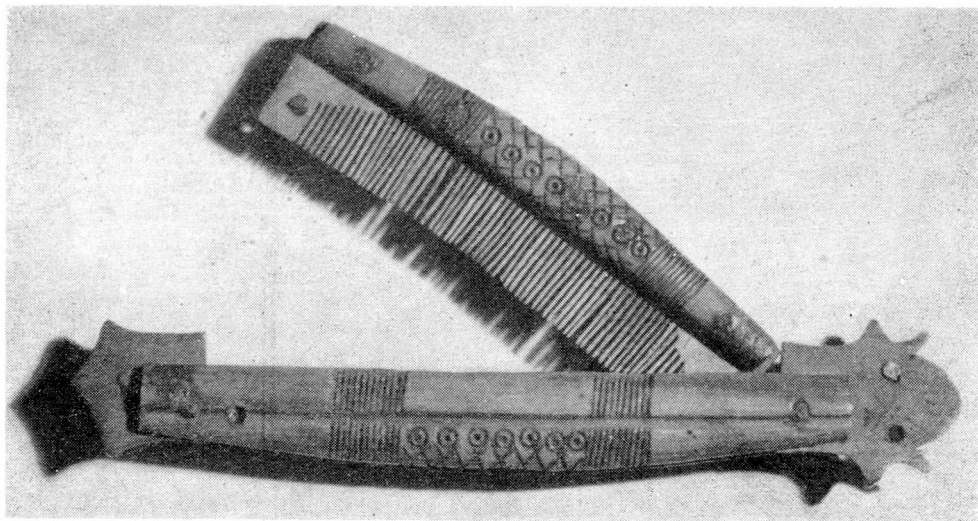
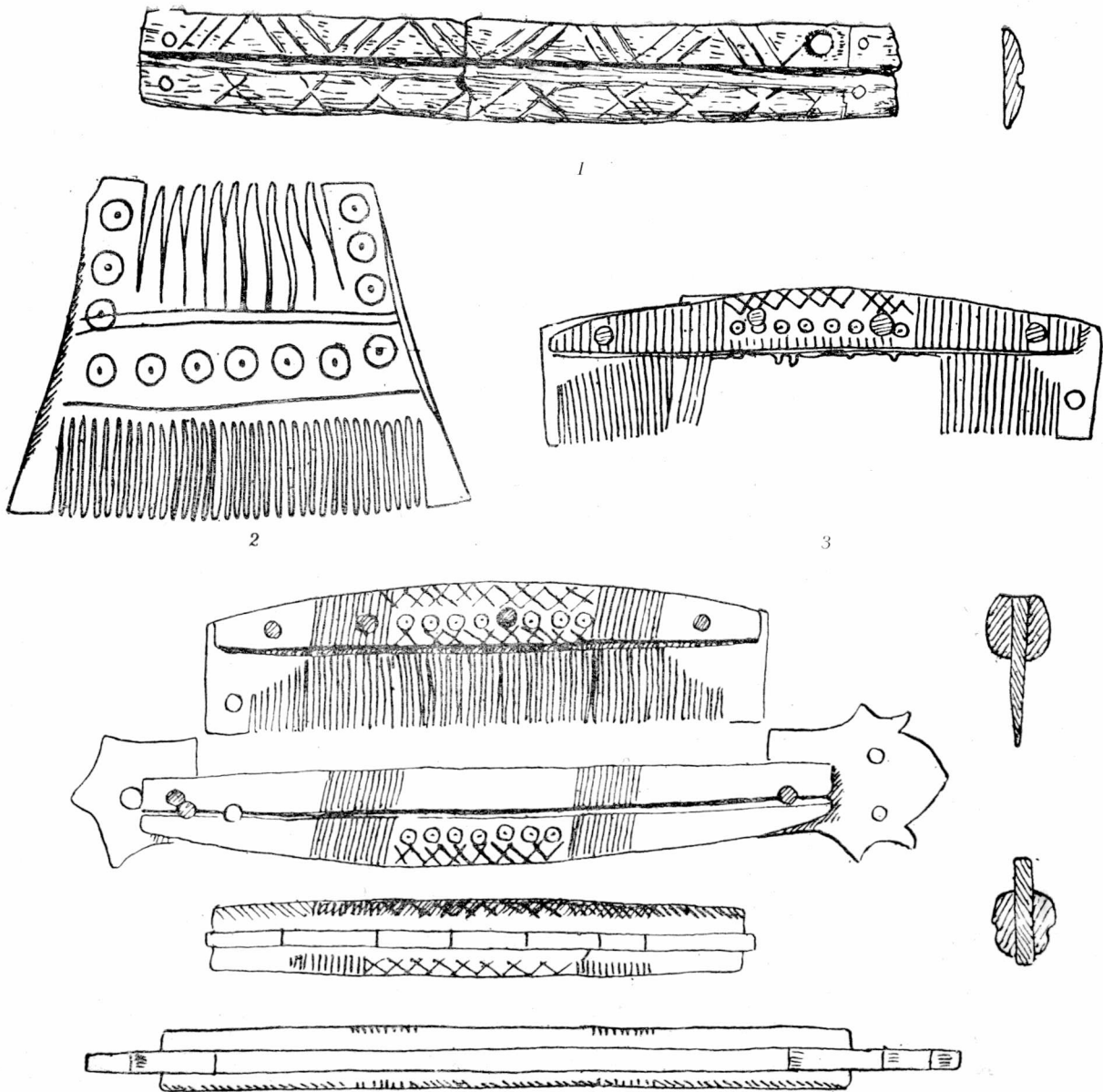


6



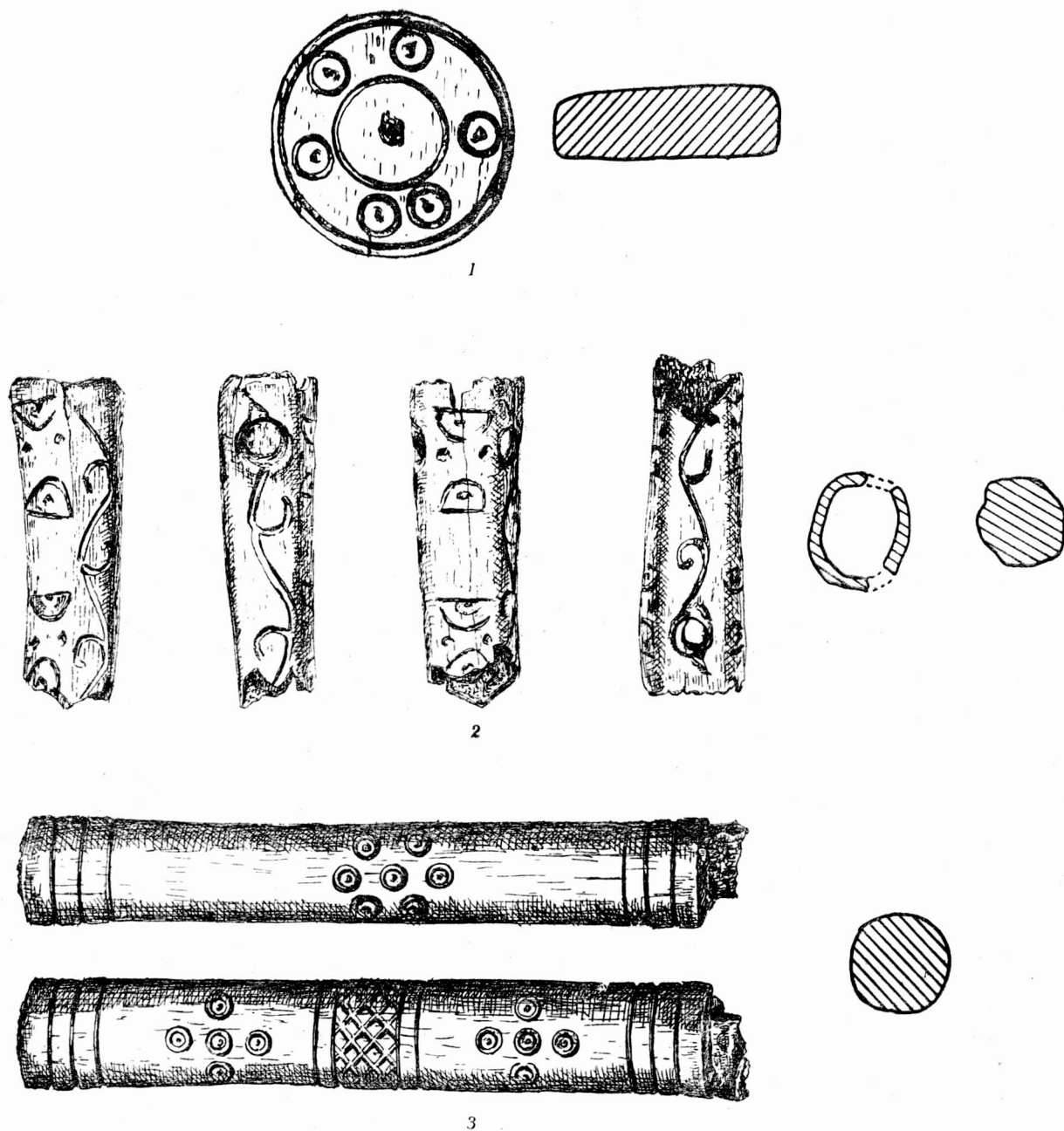
7

Tabl. XIII. Gdańsk st. 1. 1 — 5 i 7. Grzebień rogowe. 6. Oprawka rogowa. $\frac{3}{4}$ w. n.



4

Tabl. XIV. Gdańsk st. 1. 1. Część pochewki grzebienia. 2 i 3. Grzebień. 4. Grzebień wraz z pochewką.
Wszystko z rogu. 1 i 4 — skala ok. 1 : 1, 2 i 3 ok. $\frac{9}{10}$ w. n.



Tabl XV. Gdańsk st. 1. 1. Rogowy kamień do gry. 2. Przedmiot kościany. 3. Kościana rękojeść noża.
Skala 1 : 1.

Jeszcze jeden element gdańskiego zdobnictwa w drzewie ma ciekawe dzieje — mianowicie ornament z trójkątów zakończonych kółkami (tabl. VIII, 2). Początki jego przypisywane są Gotom i rzeczywiście Gotowie roznieśli go po Europie. Klasycznym przykładem tego motywu jest ornament na grobowcu Teodoryka

w Rawennie⁴⁰. W okresie wczesnośredniowiecznym tego typu ornamenty spotykamy na okuciach wielkich noży bałtyjskich, pochodzących z terenu Kurów⁴¹. W Gdańsku, na tle innych, ornament ten wygląda dość obco i dlatego byłbym skłonny dopatrywać się tu wpływu bałtyjskiego.

Trzeba jeszcze rozważyć możliwości wpływu romańskiej sztuki kościelnej i dworu książęcego. Z tym

40 Gogo Müller-Kuales: Die Goten. W pracy pod red. H. Reinertha: Vorgeschichte der deutschen Stämme. Lipsk 1940, tabl. 521, ryc. 1. W tejże pracy patrz też tabl. 501 ryc. 1.

41 H. Knorr: Die slawischen Messerschneidenbeschläge. Mannus, roczn. 30, 1938, tabl. 12-13.

jest kłopot. Architektury romańskiej właściwie w Gdańsku brak. Dominikanie przychodzą do Gdańska ok. r. 1227 już ze stylem wczesnogotyckim. Metodycznie jest zresztą dość trudno porównywać motywy np. detaliów architektonicznych z motywami występującymi np. na łyżkach drewnianych. Czynnikiem wpływającym na rozszerzanie się pewnych elementów romańskich mógł być dwór książęcy. Konkretnie zaś porównanie gdańskiego zdobnictwa w drzewie ze zdobnictwem romańskim, występującym na detalu architektonicznym, jak i na sprzętach, klejnotach i rękopisach, nie przyniosło oczekiwanych rezultatów. Jedynym wyjątkiem jest może ornament z gęśli gdańskich (tabl. XII), lecz jego początku należy już szukać w sztuce antycznej⁴² i trudno jest określić, jakimi drogami i kiedy mógł do Gdańska zawędrować. Zdecydo-

wanie wyjaśni się stosunek zdobnictwa gdańskiego do sztuki romańskiej po przebadaniu warstw najstarszych. Kiedy się okaże, iż styl, który znamy z Gdańska do tej pory, schodzi w głąb w czasy, o których wiemy, że wykluczają wpływ sztuki kościelnej — będziemy mieli dowód, że wpływ romańszczyzny na szerokie masy ludowe był rzeczywiście nikły.

Kończąc te uwagi, dochodzę do wniosku, że w Gdańsku mamy do czynienia z rodzimym w swym zrębie zdobnictwem drewnianym, które dopiero zaczyna się nam ujawniać. Występowanie zdobienia na sprzęcie codziennego użytku w dzielnicach i domach rybaków, nie stojących wysoko w hierarchii feudalnej, dowodzi, że sztuka ta miała charakter ludowy i była odczuwana jako własna i bliska szerokim masom ludowym.

II

Następnym wielkim działem sztuki rybaków gdańskich jest zdobnictwo w rogu i kości. Zdobnictwo to jest bardziej konserwatywne, posługuje się niewielu motywami tradycyjnymi i dzięki temu, że róg i kość dobrze się zachowują, jest stosunkowo dobrze poznane na wielu stanowiskach polskich. Przedmioty zdobione — to przede wszystkim grzebienie i ich pochewki, następnie okładziny narzędzi, oprawki i inne.

W najstarszym poznanej poziomie Gdańska, poziomie jedenastym, znaleziono duży, jednostronny grzebień rogowy, zdobiony obustronnie grupami pionowych kresek, które są wypitowane (tabl. XIII, 4). W tymże poziomie znalazła się też rogowa oprawka kształtu stożka ściętego, zdobiona dookołnym pasmem czterech linii wypitowanych, nad nim zaś znajdują się trzy grupy po trzy oczka ryte cyrklem (tabl. XIII, 6). Z pogranicza poziomu jedenastego i dziesiątego mamy dwa dalsze grzebienie rogowe. Jeden z nich (tabl. XIII, 3) zdobiony jest bardzo skromnie grupami podwójnych kresek pionowych. Drugi (tabl. XIII, 1) ma zdobinę bogatszą: na centralnej części okładziny umieszczona jest grupa skośnych krzyżyków, zamknięta z boków pionowymi kreskami. Z poziomu dziesiątego pochodzi jeden z najpiękniejszych grzebieni gdańskich (tabl. XIII, 2). Ma on część wystającą ponad okładzinę wyciętą faliście i opatrzoną w szereg przewierconych na wylot otworków. Na okładzinie jest ornament, którego częścią centralną jest rząd oczek. Nad i pod oczkami umieszczone są kreski parami do siebie nachylone. Z boku ornament jest zamknięty tradycyjnymi grupami kresek pionowych. Poziom dziesiąty dostarczył ozdobnej pochewki rogowej (tabl. XIII, 7). Jej część centralna pokryta jest ornamentem pochodnym od plecionki, boki zaś są pionowo zakreskowane. Z pogranicza poziomu dziesiątego i ósmego mamy znaleziony w pobliżu domu nr 79 grzebień jednoczęściowy kształtu trapezowatego, zdobiony dość nieudolnie oczkami rytymi cyrklem (tabl. XIII, 5). Prawie identyczny grzebień pochodzi z ósmego poziomu osadniczego, z siódmego poziomu ulicy nr 2. Podobnie jak opisany wyżej, zdobiony jest tylko z jednej strony (tabl. XIV, 2)⁴³.

Bardzo jednolitego stylistycznie zespołu dostarczył poziom siódmy. Z domu nr 61 mamy komplet:

grzebień i pochewkę, znalezione razem. Grzebień na okładzinie ma szereg oczek, nad i pod nimi są skośne krzyżyki, boki są zamknięte grupami kresek nieco skośnie pochyłonych. Ornament na pochewce jest identyczny — ozdobości dodają jej fantazyjnie wycięte zakończenia (tabl. XIV, 4)⁴⁴. Prawie identyczny grzebień, lecz znaleziony bez pochewki, pochodzi z domu nr 76. Różnica w zdobieniu polega na tym, że skośne krzyżyki są tylko nad rzędem oczek, zaś grupy bocznych kresek są pionowe i sięgają końców grzebienia (tabl. XIV, 3). Z poziomu szóstego mamy tylko rogowy kamień do gry z sześcioma dużymi oczkami rytymi cyrklem (tabl. XV, 1). W piątym poziomie osadniczym brak jest wyraźnie zdobionych przedmiotów z rogu i kości, zaś w czwartym była łyżka opisana w części poprzedniej (tabl. VII, 2). Dopiero poziom trzeci przynosi rogową okładzinę pochewki grzebienia, znaną między domami nr 37 i nr 38. Górna jej część zdobiona jest grupami kresek po trzy, pochyłonych do siebie. Część dolna ma na sobie szereg skośnych krzyżyków (tabl. XIV, 1)⁴⁵.

W poziomie drugim, w domu nr 16, znaleziono całą pochewkę, zdobioną dwoma szeregami oczek (tabl. XVII, 2), a w poziomie pierwszym identyczną (koło domu nr 6), różniącą się tylko rozmiarami (tabl. XVII, 1)⁴⁶. Poziom pierwszy dostarczył jeszcze kościanego grzebienia tkackiego (?) zdobionego pasmami kresek (tabl. XVI, 2).

Z warstw mechanicznych, leżących nad zachowanymi konstrukcjami poziomu pierwszego, a więc już z XIV wieku, pochodzą jeszcze dalsze zabytki. Jednym z piękniejszych jest kościana rękojeść noża, która z jednej strony ma rozetę z siedmiu oczek, z drugiej pas skośnie kratkowany i dwa krzyżyki też z oczek uformowane (tabl. XV, 3). Dalej idzie fragment grzebienia rogowego zdobionego oczkami (tabl. XVI, 3),

43 E. Byrska: Grzebienie z Gdańska. Przegląd Archeologiczny, t. IX, zesz. 2-3, ryc. 11.

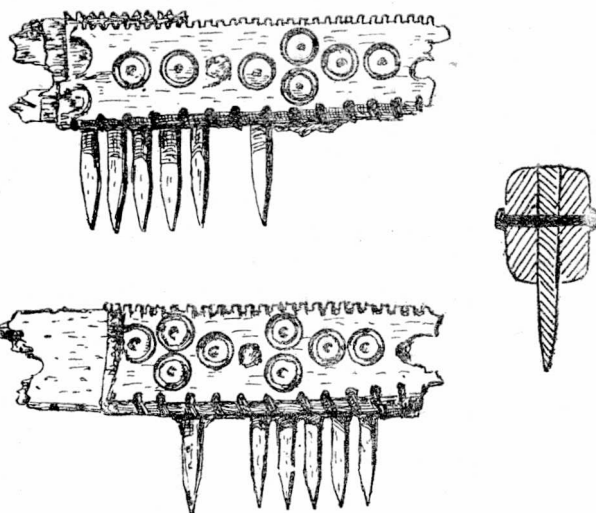
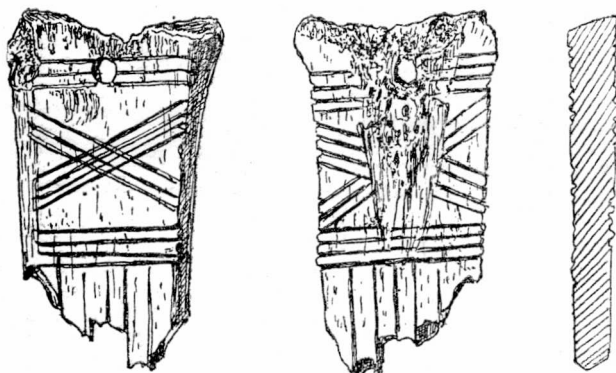
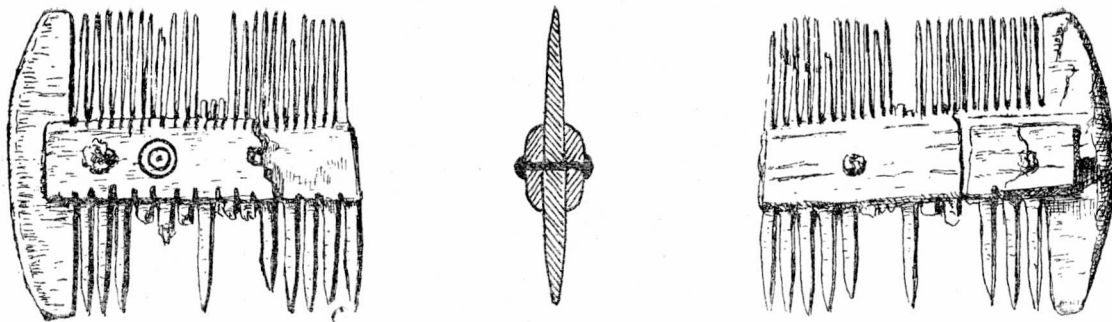
Grzebień ten został opublikowany jako pochodzący z 7 warstwy konstrukcji drewnianych. Analiza układu poziomów doprowadziła obecnie do zaliczenia 7 poziomu ul. 2 do 8 poziomu osadniczego.

44 E. Byrska: o. c., ryc. 13, s. 432.

45 E. Byrska: o. c., ryc. 16, s. 433.

46 E. Byrska: o. c., ryc. 14, s. 432.

Pochewka ta dawniej była zaliczana do 2 warstwy konstrukcji drewnianych.



Tabl. XVI. Gdańsk st. 1. 1 i 3. Fragmenty grzebieni rogowych. 2. Fragment grzebienia kościanego. Skala ok. 1 : 1.

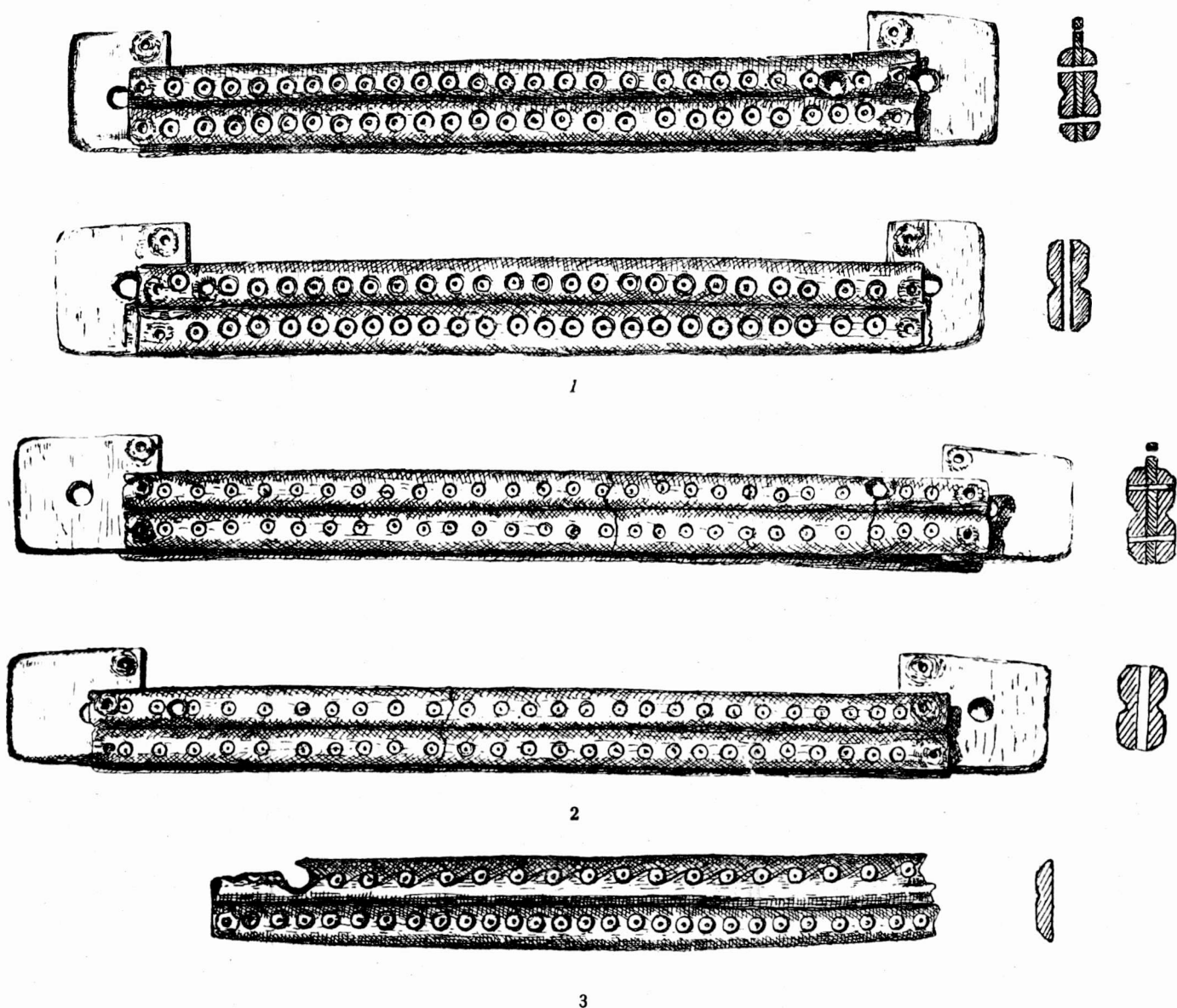
fragment pochewki, która w dolnej części ma szereg oczek luźno stojących, a w górnej części szereg oczek połączonych skośnymi kreskami (tabl. XVII, 3), kostka zdobiona niezdarnym ornamentem wiciowym i półkolami, wypukłościami skierowanymi do siebie (tabl. XV, 2). Wymieniłem te zabytki w kolejności od znalezionych najgłębiej, czyli najstarszych, do leżących najpłycej, czyli najmłodszych.

Mimo stosunkowo dobrego poznania słowiańskiego zdobnictwa na rogu i kości badacz staje przed nim często dość bezradnie, a to z racji szerokiego rozprzestrzenienia się w Europie elementów stylu tego zdobnictwa. Styl ten nie jest dorobkiem jednego ludu i przekracza szereg granic etnicznych. Decydującą rolę grają w nim oczka ryte cyrkiem, grupy kresek, pasm, skośnych krzyżyków, kratkowań, esownic, zygzaków, prostych i bardziej skomplikowanych plecionek⁴⁷. Jednak mimo znacznej jednolitości tego stylu na dużych przestrzeniach, archeologowie zaczynają odczuwać też różnice, polegające przede wszystkim na tym, że na pewnych terytoriach pewne elementy tego zdobnictwa mają przewagę⁴⁸. Ze swej strony byłbym skłonny sądzić, że nawet poszczególne miejscowości mogły w ramach stylu tradycyjnego wypracować swoje ulubione zestawienia, oddając przy tym pierwszeństwo pewnym motywom⁴⁹. Do tej pory charakterystyczne jest dla Gdańska niewystępowanie motywów krzywoliniwnych — z wyjątkiem naturalnie oczek. Jedyne przedmioty z ornamentyką wiciową pochodzą już z XIV w. (tabl. XV, 2). Dowodem istnienia swojego rodzaju mody mogą być charakterystyczne powtarzanie się pokrewnych motywów i zestawień. I tak piękny grzebień z pochewką pochodząca z domu nr 61 (tabl. XIV, 4) ma przybliżony odpowiednik w grzebieniu z domu nr 76 (tabl. XIV, 3) — oba domy zbudowane były w siódmym poziomie osadniczym. Mają one poprzedników w grzebieniach w starszym, dziesiątym poziomie. Jeden z nich w części centralnej ma skośne krzyżyki (tabl. XIII, 1), drugi zdobiony jest

47 J. Kostrzewski: o. c., ryc. 239, s. 428.

48 Z. A. Rajewski: Zabytki z rogu i kości w grodzie gnieźnieńskim. Gniezno w zaraniu dziejów w świetle wykopalisk, Poznań 1939.

49 Zagadnieniem tym zajmuję się szerzej w pracy, która ukaże się w III tomie Studiów Wczesnośredniowiecznych.



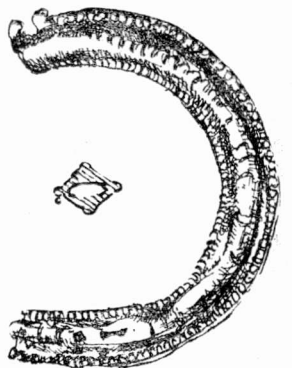
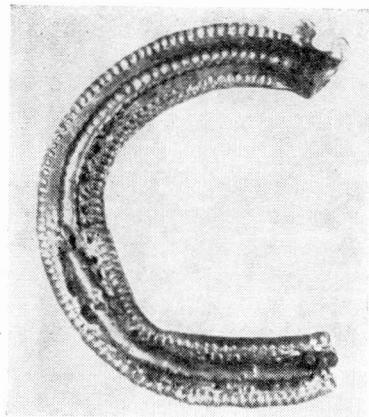
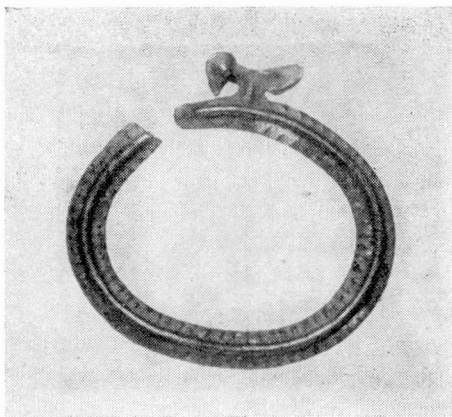
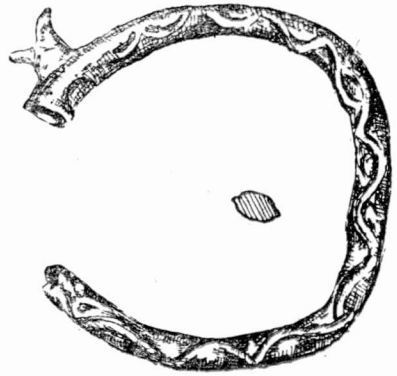
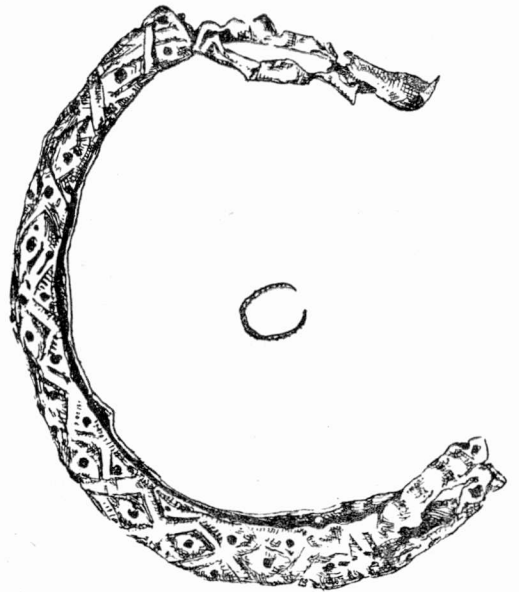
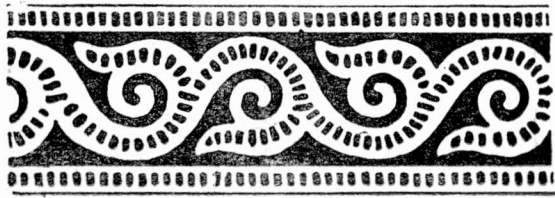
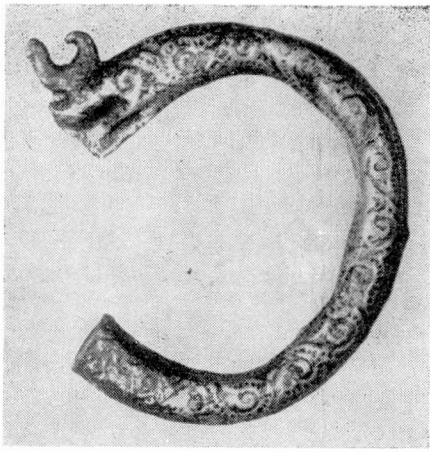
Tabl. XVII. Gdańsk st. 1. Rogowe pochewki grzebieni. Skala ok. 1 : 1.

bogaciej (tabl. XIII, 2), lecz w sposób znacznie zbliżony do grzebieni z poziomu siódmego. Dowodzi to trwania tradycji artystycznych. Innym przykładem mogą być trapezowate grzebienie identycznie zdobione oczkami z pogranicza ósmego i dziewiątego i z ósmego poziomu osadniczego (tabl. XIII, 5 i XIV, 2) oraz seria pochewek z poziomu drugiego (tabl. XVII, 2), poziomu pierwszego (tabl. XVII, 1) oraz z warstw mechanicznych (tabl. XVII, 3).

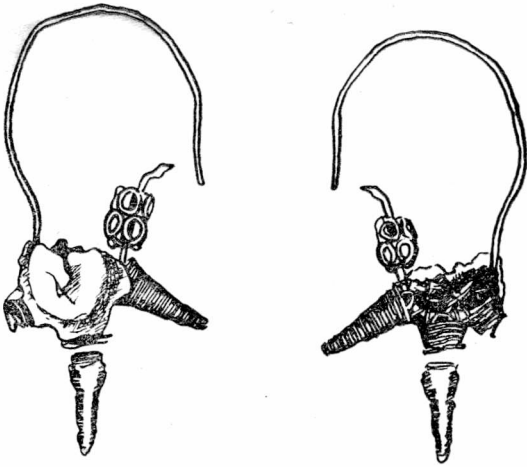
W ramach stylu tradycyjnego można było dojść do dużych osiągnięć artystycznych i do znacznego zin-

dywidualizowania wytworu, czego dowodem są piękny komplet z domu nr 61 (tabl. XIV, 4) i grzebień z ażurowym grzbietem z poziomu dziesiątego (tabl. XIII, 2). Oba zabytki nie mają bliskich analogii.

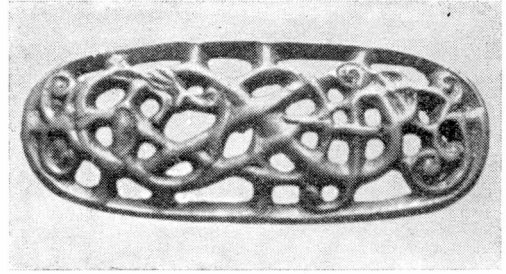
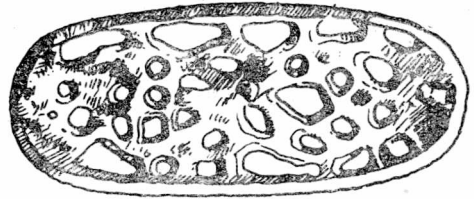
W odniesieniu do słowiańskiego zdobnictwa na rogu i kości czeka archeologów jeszcze wielka i żmudna praca, polegająca na ustaleniu elementów wspólnych wielu obszarom, interregionalnych i wyłowieniu tych, które są dorobkiem obszarów mniejszych czy nawet poszczególnych miejscowości.



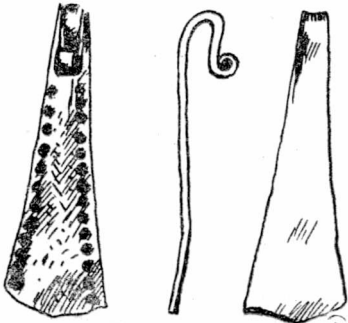
Tabl. XVIII. Gdańsk st. 1. Kabłączki skroniowe. 1 i 2 — z cyny (?), 3, 6 i 7 — z ołowiu, 4 — z brązu, 5 — ze srebra.
Skala ok. 1 : 1.



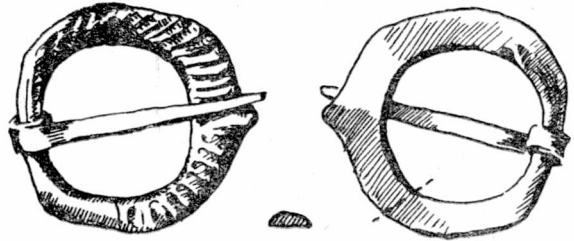
1



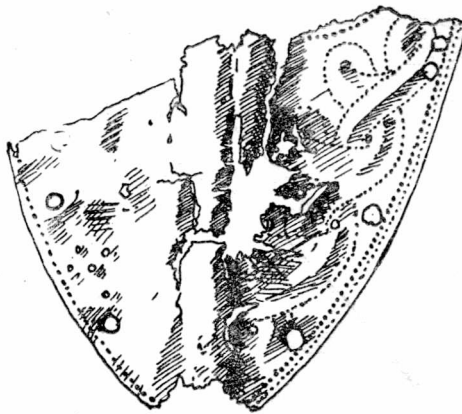
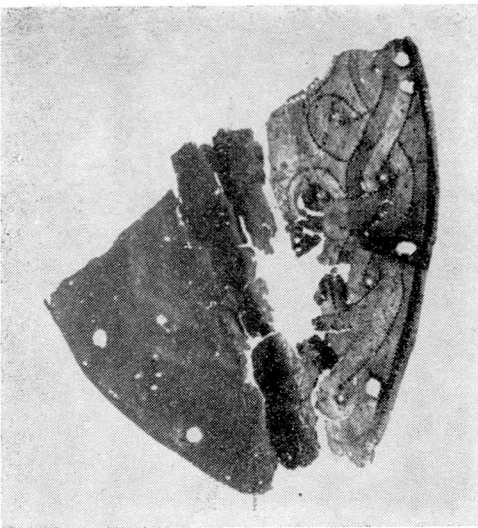
2



3

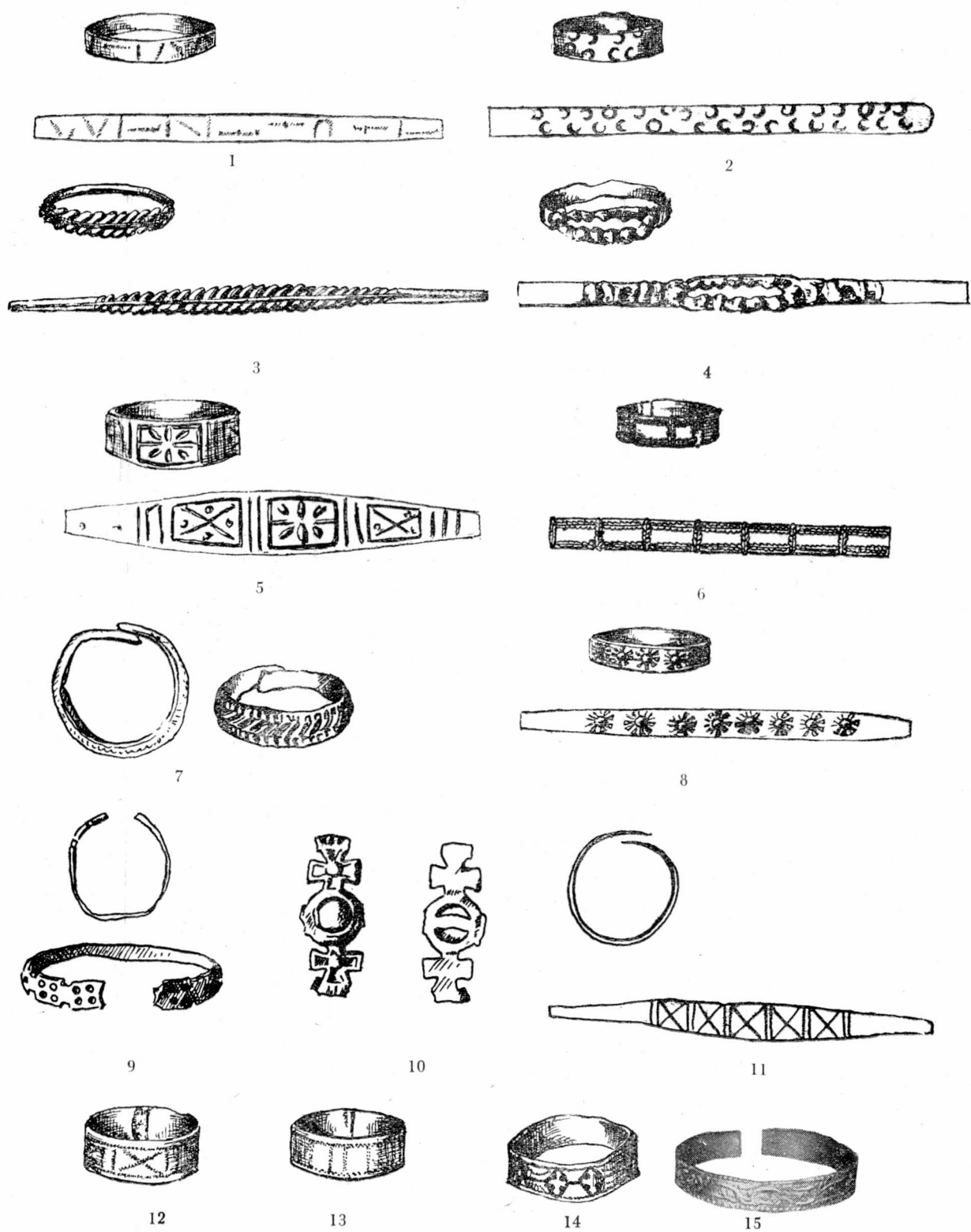


4



5

Tabl. XIX. Gdańsk st. 1. 1. Srebrny kolczyk. 2. Brązowa zapinka żółtawata. 3. Sprzączka brązowa. 4. Brązowe okucie pochwy nożyka. Skala ok. 1 : 1.



Tabl. XX. Gdańsk st. 1. Pierścionki. 1, 2, 8, 9, 11 — 15 — z brązu, 3, 4, 7 — z ołowiu, 6 — ze srebra, 5 — może ze srebra. 10. Część pierścionka ze szklanym oczkiem, oprawka może ze srebra. Skala ok. 1 : 1, oprócz 15 — 3 : 2.

Jeżeli teraz ten dział gdańskiego zdobnictwa ujmemy dynamicznie, to wyłonią się przed nami dwa interesujące fakty, Pierwszy z nich to długie trwanie elementów tego stylu, który przecież sięga w głąb wieku XIV. Długie trwanie zrębu tradycyjnych motywów jest niezmiernie charakterystyczne, ponieważ dowodzi, że ta niewątpliwie ludowa sztuka żyje własnym życiem, które nie mieści się w ramach przyjętych podziałów na sztukę preromańską, romańską, wczesnogotycką itd. Mamy tu do czynienia z nurtem mało znanym historykom sztuki i częściowo wymykającym się ich periodyzacji. Zagadnienie ubożenia stylu pod koniec XIII i w początku XIV w. wygląda w głównym wykopie Gdańska w ten sposób, że niknie powoli różnorodność motywów, a pozostają na placu przede wszystkim oczka (tabl. XVII). Pewnym wyjątkiem jest jedna ładnie zdobiona rękojeść noża (tabl. XV, 3), mająca zresztą bliską analogię w miejscowości Chojna⁵⁰, oraz przedmiot kościany zdobiony wicią (tabl. XV, 2). Warto zwrócić uwagę, że ornament wiciowy jest pewnym wyłamaniem się ze stylu tradycyjnego. Może sygnalizuje zmierzch tego stylu? Zubożenie jest widoczne nie tylko w zmniejszaniu się ilości wątków,

lecz i w procentowym zmniejszaniu się ilości przedmiotów zdobionych w stosunku do wszystkich przedmiotów. Jeżeli np. w niektórych starszych poziomach tej dzielnicy Gdańska prawie wszystkie grzebienie i pochewki są zdobione, to nad warstwami konstrukcji drewnianych (czyli na początku XIV w.) na 69 grzebieni i pochewek zaledwie 3 były zdobione. Wy tłumaczenia tego zjawiska jestem skłonny szukać w rozwoju masowej produkcji rzemieślniczej. Rybacka dzielnica produkowała grzebienie na małą skalę, dowodzą tego stosunkowo nieliczne półwytwory i stosunkowo niewielkie ilości surowca przygotowanego do dalszej obróbki. Tymczasem w innej dzielnicy Gdańska w XIII wieku ruszyły duże wytwórnie rogowiarские⁵¹. Bardzo masowa produkcja siłą rzeczy powodowała wypieranie zabiegów pracochłonnych. Najszybszy i najprostszy w wykonywaniu był ornament oczkowy i on mógł w tym czasie robić największą karierę. Podobne zjawisko obserwujemy w garncarstwie, gdzie umasowanie produkcji po wprowadzeniu koła garncarskiego powoduje zanikanie bogatej dawniej ornamentyki. Dalsze badania niewątpliwie rzucą więcej światła na te zagadnienia.

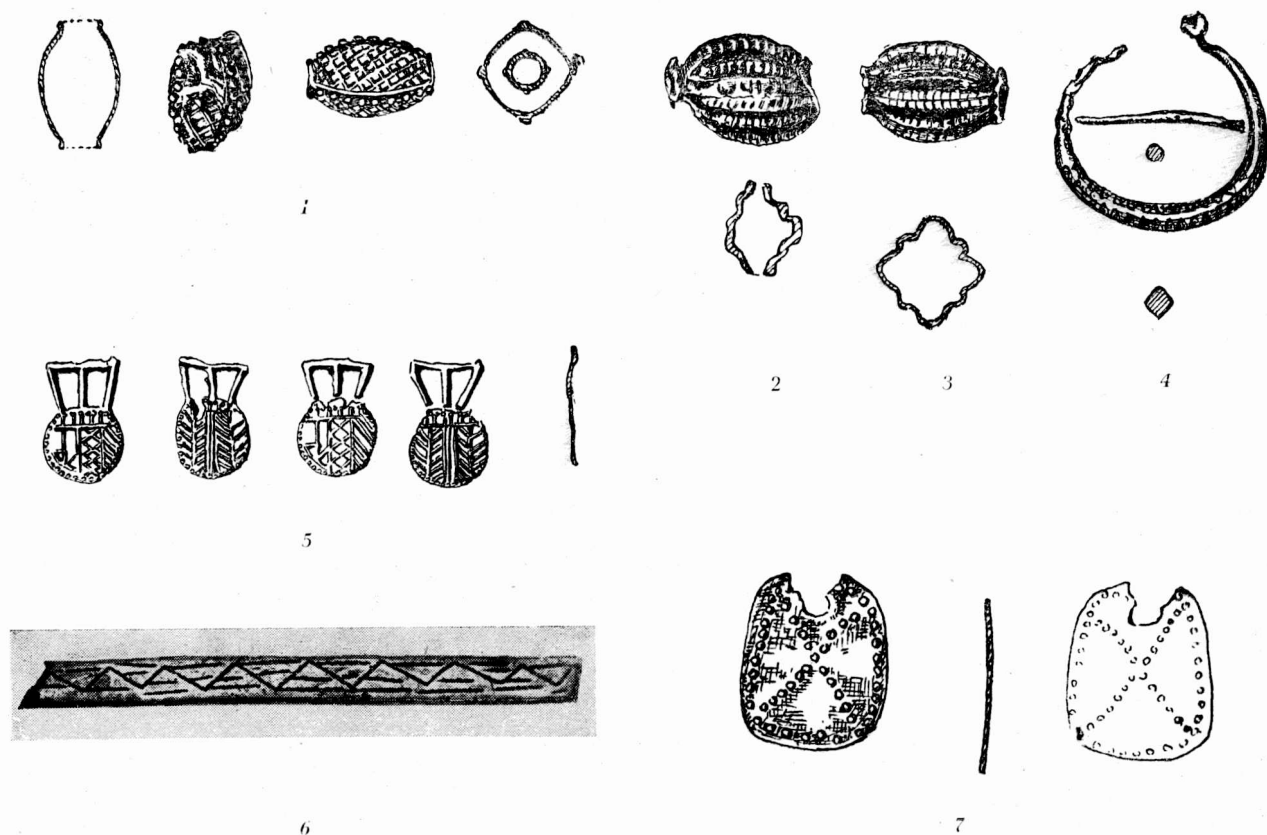
III

Jednym z wielkich działów zdobnictwa jest zdobnictwo na metalach. Mamy tutaj do czynienia z produktami pracy złotników, odlewców i kowali. W badanej dzielnicy Gdańska, zgodnie z jej charakterem, produkty te są wykonane z metali mało kosztownych, z brązu, ołowiu, cyny i bardzo rzadko ze srebra. Poziom jedenasty, najstarszy z przebadanych, dostarczył ołowianego pierścionka, wykonanego w odlewie; jego obręcz zdobiona jest wypukłymi karkbami (tabl. XX, 7). Drugi pierścionek wykonany jest z blachy brązowej; jego obręcz w części czołowej wycięta jest w szerokie zęby, a na nich wytłoczone są małe dołki (tabl. XX, 9). Mamy tu też dwa lane kabłączki skroniowe tzw. typu pomorskiego. Jeden z nich, odlany z ołowiu, ma wzdłuż krawędzi drobne trójkątiki, a zamiast tradycyjnego esa posiada stylizowanego ptaszka, odlanego z całością, umieszczonego przy zakończeniu kabłączka (tabl. XVIII, 3). Kabłączek drugi odlany jest prawdopodobnie z cyny; jego powierzchnia zdobiona jest roślinnym motywem wiciowym; zamiast esa ma również umieszczonego ptaszka, tylko mocniej stylizowanego (tabl. XVIII, 1). Ornament z tego kabłączka powtórzy się jeszcze w jednym z poziomów wyższych. Ma on ciekawe analogie, o których będę pisał w części dalszej. Dalej idzie brązowa sprzączka o ramie żłobkowanej (tabl. XIX, 4) i nieokreślonego przeznaczenia przedmiot z brązowej blachy zdobiony wytłaczanymi dołkami (tabl. XIX, 3). Prawdziwym ewenementem tego poziomu jest brązowa, ażurowa fibula żółtowiata, typu skandynawskiego (tabl. XIX, 2). Wyżej, z poziomu dziesiątego, mamy okucie pochewki noża, wykonane z cienkiej blachy brązowej zdobionej ornamentem wiciowo-plecionkowym (tabl. XIX, 5). Poziom dziesiąty-a dostarczył pierścionka z nie domkniętej taśmy brązowej, znalezionej w okolicy domu nr 80. Pokrywa go ornament ze skośnych krzyżyków (tabl. XX, 11). Z tegoż poziomu, z domu nr 86, pochodzi srebrny kolczyk filigranowy (tabl. XIX, 1). Z którejś z tych warstw najgłębszych pochodzi część pierście-

nia ze szklanym oczkiem koloru niebieskiego (tabl. XX, 10), lecz niejasne położenie stratygraficzne uniemożliwia dokładniejszą lokalizację. Z pierścienia zachowało się tylko oczko w oprawce, urozmaiconej dwoma występami w kształcie krzyży, zaś obręcz jest odlamana. Przedmiot powstał, zdaje się, drogą odlewu albo z cyny, albo ze srebra z bardzo dużymi zanieczyszczeniami. W poziomie ósmym znaleziono w domu nr 78 blaszkę brązową, służącą jako zawieszka, z ornamentem z dołków wybitych ostro zakończonym narzędziem (tabl. XXI, 7), a w domu nr 64 pierścionek brązowy i kabłączek skroniowy z ołowiu. Pierścionek wykonany był w odlewie i zdobiony jest ornamentem wiciowym (tabl. XX, 15 i XXIII, 8), zbliżonym do występującego na kabłączku z poziomu jedenastego (tabl. XVIII, 1). Kabłączek również jest odlany, a ozdobiony jest przy krawędziach szeregiem perełek (tabl. XVIII, 7). Zamiast esa ma przy zakończeniu dwa wyrostki — może ślad źle odlanego ptaszka, którego już obserwowaliśmy w poziomie jedenastym (tabl. XVIII, 3). Poziom siódmy dostarczył serii pierścionków. Dwa z nich pochodzą z domu nr 61: jeden zdobiony jest asymetrycznym ornamentem, wykonanym techniką ścięgu wibrującego (tabl. XX, 1), drugi ma na sobie łuczki wybite tłoczkiem (tabl. XX, 2). Oba wykonane są z blachy brązowej. Trzeci, znaleziony w pobliżu domu nr 75, odlany jest z ołowiu i ozdobny dzięki występującym na nim poprzecznym garbkom (tabl. XX, 4). Dwa dalsze pierścionki z blachy brązowej pochodzą z domu nr 57, który zbudowany był w poziomie osadniczym siódmym, lecz trwał jeszcze w poziomie szóstym. Jeden z nich zdobiony jest ornamentem klepsydrowym w technice ścięgu wibrującego (tabl. XX, 12), a drugi rozetkami wybitymi tłoczkiem (tabl. XX, 8). Z poziomu szóstego mamy znalezionej w pobliżu domu nr 58 pierścionek pięknie zdobiony krzyżykami,

50 H. Knorr: o. c., tabl. 10, ryc. 5, s. 519.

51 Patrz przypis 5.

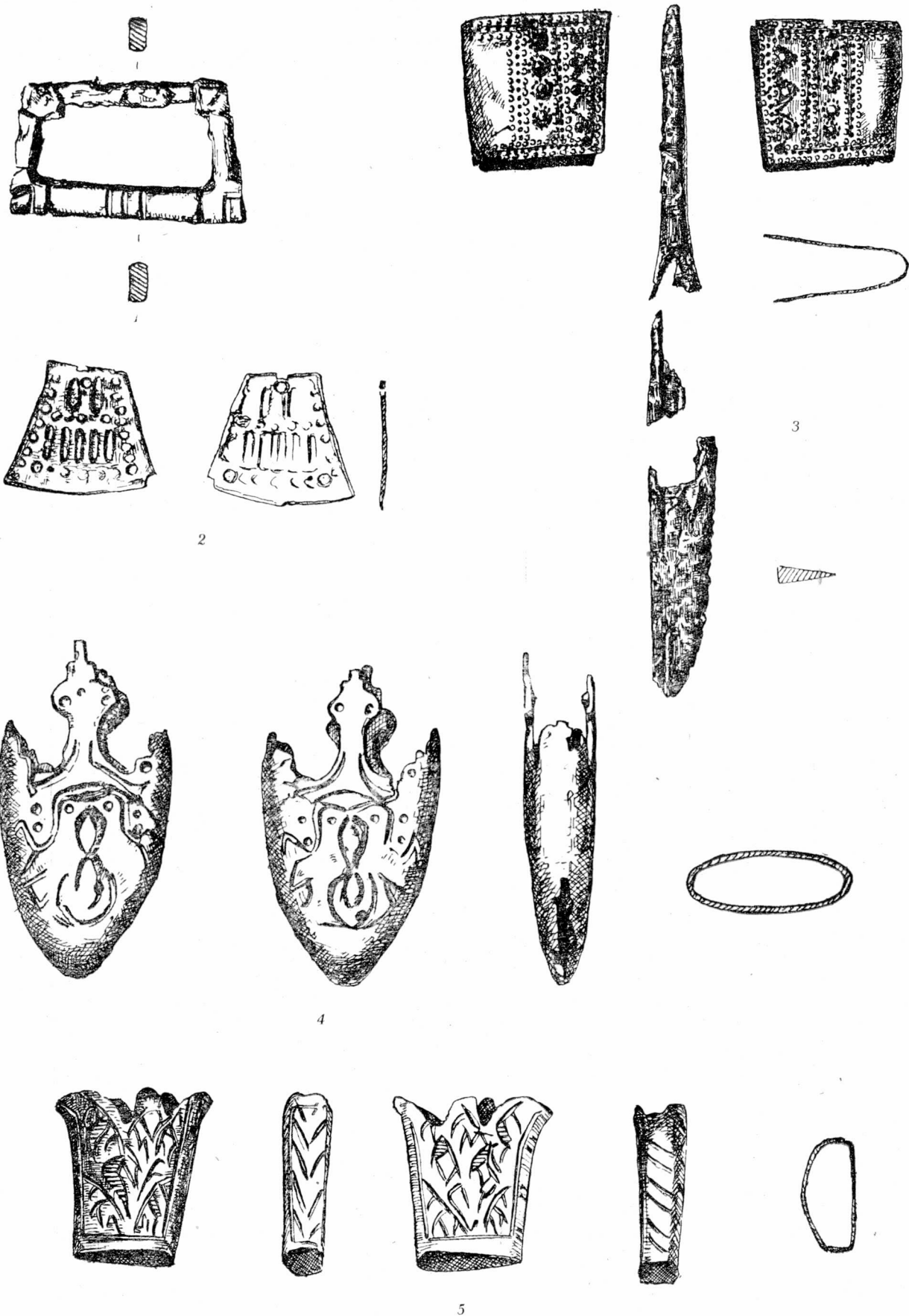


Tabl. XXI. Gdańsk st. 1. 1. Pacior srebrny. 2 i 3. Paciory ołowiane. 4. Saksta z brązu. 5. Cztery zawieszki ze srebra. 6. Sztabka z brązu. 7. Zawieszka z brązu. 1 i 5 - $\frac{1}{3}$ w. n., 2 - $\frac{1}{5}$ w. n., 3 i 4 - $\frac{3}{4}$ w. n., 6 i 7 - nieco powiększone.

całość ornamentu wykonana jest częściowo ścięciem wibrującym, częściowo tłoczkiem (tabl. XX, 14 i XXIII, 4). Pierścionek ten, jak i następny — z domu nr 52 — również wykonano z blachy brązowej. Ten ostatni zdobiony był — jak się wydaje — kółkiem zębatym (tabl. XX, 13). W tymże poziomie, w domu nr 42, został znaleziony zgnieciony srebrny pacior, który był odlany razem z ornamentem naśladowującym filigranulację (tabl. XXI, 1). Z piątego poziomu ulicy nr 2, który trwa w ciągu istnienia szóstego i piątego poziomu osadniczego, pochodzi fragment srebrnego kabłączka skroniowego, zdobionego wiciowym ornamentem wytlaczanym (tabl. XVIII, 5). Zaś obok domu nr 51, również trwającego przez te dwa poziomy, znaleziono nożyk żelazny wraz z brązowym okuciem pochewki, wykonanym z cienkiej blachy i zdobionym ornamentem wybijanym tłoczkiem (tabl. XXII, 3). Bogato wygląda poziom piąty. W domu nr 32 znalazły się dwa lane paciory ołowiane, na których drogą odlewu naśladuje się granulację (tabl. XXI, 2—3), oraz cynowy (?) kabłączek skroniowy, zdobiony skomplikowanym ornamentem roślinnym (tabl. XVIII, 2). W domu nr 48 znaleziono cztery srebrne zawieszki, po dwie identyczne pochodzące z tej samej formy. Ornament na nich jest wypukły (tabl. XXI, 5). Zaś w domu nr 54 była sztabka brązu zdobiona linią zygzakowatą i kreskami umieszczonymi w jej załamaniach (tabl. XXI, 6). Poziom czwarty dostarczył z domu nr 44 pierścionka i kabłączka. Pierścionek odlany jest z ołowiu i orna-

ment na nim naśladuje plecenie z drutu (tabl. XX, 3). Kabłączek wykonany jest z cienkiej blachy brązowej, na której wytłoczono ornament geometryczny (tabl. XVIII, 4). Dom nr 31 zawierał lane kabłączek ołowiany zdobiony plecionką dwudzielną i znanym nam z poziomów niższych ptaszkiem w silnej stylizacji (tabl. XVIII, 6). Koło domu nr 21 został znaleziony brązowy trzewik pochwy miecza z ornamentem z ptaków w układzie heraldycznym (tabl. XXII, 4). Z tego poziomu pochodzą jeszcze dwa fragmenty pierścionka srebrnego zdobionego filigranem (na tabl. XX rys. 6 rekonstrukcyjny). Z poziomu trzeciego brak jest metalowych przedmiotów zdobionych i dopiero poziom drugi dostarczył z domu nr 29 brązową blaszkę kształtu trapezowatego z ornamentem wytlaczanym (tabl. XXII, 2). Z tego poziomu dom nr 16 przyniósł pierścionek z silnie zanieczyszczonego srebra (?) zdobiony rytym ornamentem ujętym w pola trapezoidalne (tabl. XX, 5), oraz brązową zapinkę podkowiastą, tzw. „sakstę” (tabl. XXI, 4). Z poziomu pierwszego, ale już częściowo z warstw mechanicznych, leżących nad zachowanymi konstrukcjami drewnianymi, pochodzą jeszcze: szpila żelazna ze słabo widocznym zdobieniem w postaci wielokrotnej linii zygzakowatej⁵², brązowa rama sprzączki, zdobiona grupami poprzecznych żłob-

52 K. Jażdżewski i W. Chmielewski: o. c., tabl. 49, ryc. a. W publikacji tej na rysunku nie widać ornamentu. Lepszy rysunek ukaże się w III tomie *Studów Wczesnośredniowiecznych*.



Tabl. XXII. Gdańsk st. 1. 1. Sprzączka brązowa. 2. Brązowa blaszka. 3. Żelazny nożyk z brązowym okuciem pochewki. 4. Brązowy trzewik pochwy noża. 5. Okucie brązowe. Skala ok. 1 : 1.

ków (tabl. XXII, 1) i brązowe okucie pokryte nieregularnym ornamentem rytym, sprawiającym wrażenie roślinnego (tabl. XXII, 5).

Wyżej podany spis nie obejmuje wszystkich ozdób znalezionych w Gdańsku, lecz tylko te, które miały na sobie jakiś ornament, tzn. pominięto proste, nie zdobione kablączki skroniowe i także pierścionki. Powodem pominięcia jest ograniczona objętość pracy, jak i fakt, że pominięte materiały nie wnoszą nic nowego do omawianego zagadnienia. Całość winna być opracowana osobno przy zagadnieniu rzemiosła złotniczego w Gdańsku.

I znowu, jak w rozdziale poprzednim, musimy się zastanowić nad zasobem doświadczeń artystycznych ludzi tworzących tę sztukę i korzystających z niej. Zagadnienie to w odniesieniu do zdobnictwa na metalach jest trudne, ponieważ zdobi się przedmioty, które podnoszą znaczenie osobiste człowieka — co w klasowo rozwarstwowanym społeczeństwie feudalnym może grać specjalną rolę. Można sobie wyobrazić, że dwór książęcy i feudalna góra społeczeństwa ma kulturę artystyczną bardziej kosmopolityczną, feudałowie dysponują importami w zakresie dzieł sztuki, oni po przyjęciu chrześcijaństwa są promotorami przychodzącej z zewnątrz sztuki romańskiej.

Zobaczymy teraz, ile elementów obcych dociera do warstw ludowych, reprezentowanych tutaj przez rybaków gdańskich. Jak w rozdziale poprzednim, tak i tu należy rozpatrzyć przede wszystkim możliwości wpływu sztuki kręgu skandynawskiego, kręgu sztuki plemion bałtyjskich, oraz kręgu feudalnej sztuki kościoła i dworu książęcego, czyli przede wszystkim sztuki romańskiej. Jeżeli chodzi o wpływ sztuki skandynawskiej, to można powiedzieć, że jest minimalny. Widoczny jest tylko dzięki przeniknięciu pojedynczych importów, które nie oddziaływały zupełnie na sztukę miejscową i pozostały izolowanymi wyjątkami. Typową skandynawską ozdobą jest zresztą tylko ażurowa zapinka żółtawata z charakterystyczną plecionką wiciowo-zwierzęcą. Dostarczył jej jedennasty poziom osadniczy (tabl. XIX, 2). Bliskiej analogii do niej nie znam, o dalsze analogie jest szczególnie łatwo na wczesnośredniowiecznych cmentarzyskach duńskich⁵³. Drugi zabytek pochodzi dopiero z poziomu czwartego, jest nim trzewik pochwy miecza z ptakami w układzie heraldycznym (tabl. XXII, 4). Jest to zresztą forma gotlandzko-lotewska i raczej dowodzi wpływów bałtyjskich⁵⁴. Na tym też kończy się lista importów skandynawskich. Może jeszcze budzić wątpliwości sprzączka z pierwszego poziomu (tabl. XXII, 1), która ma dość ścisłe analogie

w Lundzie⁵⁵, lecz brak jej cech, które by decydowały o jej skandynawskości — nie wiadomo, kto na kogo wpływał. Wpływy bałtyjskie widoczne są dzięki obecności w poziomie drugim typowo bałtyjskiej ozdoby, jaką jest saksta⁵⁶. Nie jest też wykluczony wpływ Bałtów na Słowian nadmorskich i tych na Bałtów w dziedzinie zdobienia pochewek noży⁵⁷.

Ciekawiej przedstawia się zagadnienie wpływu sztuki warstw wyższych. Kablączek z jedenastego poziomu (tabl. XVIII, 1) oraz pierścionek z poziomu ósmego (tabl. XX, 15 i XXIII, 8) mają na sobie wić w stylizacji, jaką spotykamy często w sztuce kościelnej, i to tak w kręgu romańskim, jak i bizantyjskim. Mamy ją na miniaturze z kodeksu Apolloniusza z Citium⁵⁸, jak i na innych miniaturach⁵⁹, występuje na detalu architektonicznym w St. Genies-de-Fontaines⁶⁰, mamy ją na mozaikach w Capella Palatina w Palermo⁶¹, jak i w rzeźbie kapiteli soboru Dmitriewskiego we Włodzimierzu⁶². Ze występowała w kręgu sztuki dworskiej, zdaje się dowodzić znalezienie jej w Czechach na tzw. trzewiku św. Waclawa⁶³. W Polsce wić ta występuje na kubku rogowym z Gniezna⁶⁴, rogowej płytce z Kruszwicy⁶⁵, oraz rogowej „hetce” z Tumu pod Łęczycą⁶⁶. Jest rzeczą interesującą, że przedmioty zdobione tym ornamentem odznaczają się starannym wykonaniem. Możliwe, że droga tego motywu wiodła ze sztuki kościelnej na dwory feudałów, a stamtąd do sztuki ludowej przez warsztaty rzemieślników: rogowiarzy i złotników. Nie jest rzeczą wykluczoną, że podobne dzieje ma ornament z krzyżyków na pierścionku z poziomu szóstego (tabl. XX, 14), jak i ukształtowanie oczka pierścionka wyobrażonego na tabl. XX, 10. Jest to na razie nie udokumentowana sugestia — brak mi jeszcze przekonujących analogii. Droga taka jest możliwa w świetle klasowego charakteru ozdób, służących prze-

53 J. Brondsted: Danisch Inhumation Graves of the Viking Age. Acta Archaeologica, t. VII, zes. 2-3, Kopenhaga 1936.

54 T. J. Arne: Einige Schwert-Orbänder aus der Wikingerzeit. Opuscula Archaeologica Oscari Montelio septuagenario dicata, Stockholm 1913, s. 385, ryc. 28.

B. Nerman: Die Verbindungen zwischen Skandinavien und dem Ostbaltikum in der jüngeren Eisenzeit. Stockholm 1929, ryc. 94.

G. F. Korzuchina: Iz istorii drevnirusskogo oruzija XI wieku. Sowietskaja Archeologia, t. XIII, tabl. I, rząd IV, nr 31 i 32.

K. Jażdżewski i W. Chmielewski: o. c., tabl. 51, ryc. 3.

55 R. Blomqvist: Spännen och söljor. Kulturen, 1947, s. 145, ryc. 37.

K. Jażdżewski i W. Chmielewski: o. c., tabl. 51, ryc. b.

56 W. Gaerte: Urgeschichte Ostpreussens. Königsberg 1929, ryc. 264, s. 329.

F. Balodis: Det äldsta Lettland. Uppsala 1940, s. 217, ryc. 1-3, s. 219, ryc. 10-15.

57 H. Knorr: Die slawischen Messerschneidenbeschläge. Mapka na s. 531.

58 St. J. Gąsiorowski: Malarstwo miniaturowe greckorzymskie i jego tradycje w średniowieczu. Kraków 1928, tabl. 72.

59 Większą ilość analogii przytaczam w pracy, która ukaże się w III tomie Studiów Wczesnośredniowiecznych.

60 Hamann, Walicki, Starzyński: Historia sztuki, t. I. Warszawa 1935, s. 172, ryc. 165.

61 N. W. Łazarew: Istoria wizantijskoj žiwopisi, t. II. Moskwa 1948, tabl. 229.

62 N. N. Sobolew: Ruskij ornament. Moskwa 1948, tabl. 4.

63 L. Niederle: život starých Slovaň, t. I, cz. 2. Praga 1913, ryc. 66 i 74, tekst na s. 492.

64 Z. A. Rajewski: Zabytki w rogu i kości w grodzie gnieźnieńskim. Gniezno w zaraniu dziejów, Poznań 1939, s. 97.

J. Kostrzewski: Kultura prapolska, s. 342, ryc. 223.

65 W. Hensel i A. Cofta: Badania archeologiczne w Kruszwicy w 1952 r. Przegląd Zachodni, 1953, zes. 4-5, tabl. przy stronie 622.

66 A. Nadolski: Badania na grodzisku w Tumie pod Łęczycą. Z Otchłani Wieków, 1949, zes. 5-6, ryc. 14, s. 97.

Szerzej zajmuję się tym przedmiotem w pracy, która ukaże się w III tomie Studiów Wczesnośredniowiecznych.

cież podniesieniu znaczenia człowieka i podkreśleniu jego zamożności.

Po wyeliminowaniu elementów, które uznaliśmy za napływowe, pozostają nam te, które mają tradycję miejscową, bądź też nie dają podstaw do uważania ich za obce⁶⁷. Do typowo miejscowych ozdób należą przede wszystkim puste, zdobione kabłączki skroniowe, które przecież nazywa się pomorskimi, czy pomorsko-obodryckimi, chociaż zasięg ich jest nieco szerszy⁶⁸. Ornamentyka na nich jest bądź geometryczna (tabl. XVIII, 4), bądź roślinna, silnie stylizowana (tabl. XVIII, 2), czasem też ma charakter wiciowo-plecionkowy. Te typy ornamentu mają na ziemiach naszych liczne analogie. Z bardziej znanych warto przytoczyć kabłączki z Kałdusa (pow. chełmiński)⁶⁹, z Orszynowic (pow. płocki)⁷⁰, ze Skrobacza (pow. śremski)⁷¹, i z Nieprzemią na wyspie Uznam⁷². Występuje na nich ornamentyka roślinna. Trzeba zaznaczyć, że cechą charakterystyczną tej ornamentyki jest występowanie drobnego karbowania „liści” względnie „łodyg”. W Gdańsku jest to widoczne na kabłączkach z pogranicza szóstego i piątego oraz z piątego poziomu (tabl. XVIII, 2 i XVIII, 5). Rzecz interesująca, że nawet wić w stylizacji obecnej naszych tradycjom, występująca na kabłączku z poziomu jedenastego (tabl. XVIII, 1), również uzyskała tradycyjne karbowanie. Dowodzi to twórczego wchłaniania obcych motywów przez sztukę miejscową. Ornamentyka geometryczna, której przykład w Gdańsku daje kabłączek z poziomu czwartego, ma bliskie analogie na kabłączkach z Książenicy (pow. warszawski)⁷³, oraz z Turowa (pow. płoński)⁷⁴. Dalsze przykłady ornamentu geometrycznego mamy na cmentarzyskach pomorskich⁷⁵. Motyw wiciowo-plecionkowy, którego przykład mamy na kabłączku z czwartego poziomu Gdańska, ma bardzo bliską analogię w Opolu⁷⁶, nieco dalszą w Płońsku⁷⁷. Osobną, a ciekawą grupę stanowią kabłączki ze stylizowanym ptaszkiem umieszczonym przy zakończeniu; kabłączkom tym brak tradycyjnego esu. W Gdańsku dwa takie kabłączki uzyskano z poziomu jedenastego (tabl. XVIII, 1 i 3), dalszy był w poziomie ósmym (tabl. XVIII, 7), ostatni wystąpił w poziomie czwartym (tabl. XVIII, 6). Kabłączek z poziomu ósmego ma figurkę ptaszka nie dolaną albo już zdegenerowaną — uproszczoną do dwóch cypelków na krawędzi. Dwa tego typu kabłączki znane są z osady w miejscowości Tribsees (pow. Franzburg-Barth)⁷⁸, datowanej na XI w. Jeden z nich można uważać typowo

logicznie za najstarszy, ponieważ nie jest odlany jak gdański, lecz wykonany jest z blachy srebrnej. Dalszy znam z Biskupina, st. 6⁷⁹, cynowo-ołowiany, lany, z ptaszkiem w zaniku, zbliżony bardzo mocno do gdańskiego z poziomu ósmego. Kabłączek z ptaszkiem znaleziony został też w Opolu⁸⁰.

Elementem miejscowego pochodzenia są też zdobione okucia pochewek noży, które występują przede wszystkim u Słowian nadmorskich i u sąsiadujących z nimi Bałtów⁸¹. Ornamentyka na nich czasami przypomina spotykaną na kabłączkach skroniowych. Ma ona niekiedy charakter zbliżony do wiciowo-plecionkowego, jak na pochewce z dziesiątego poziomu Gdańska (tabl. XIX, 5), lub ma charakter bardziej geometryczny, jak na pochewce z pogranicza poziomu szóstego i piątego (tabl. XXII, 3). Do pierwszej analogiami mogą być pochewki: z miejscowości Pętukowice (pow. wejherowski)⁸², Strzeszewo (pow. kartuski)⁸³ i Gruczno (pow. świecki)⁸⁴. Do drugiej podobne są pochewki z miejscowości Rąty (pow. kartuski)⁸⁵, Kałdus (pow. chełmiński)⁸⁶. Ornamenty na pochewkach prawie z reguły powstają drogą nakłuwania lub wytłaczania.

Następną grupę o rodzimej tradycji stanowią ozdoby srebrne zdobione techniką filigranulacji. Reprezentuje je w Gdańsku kolczyk z poziomu dziewiątego-a (tabl. XIX, 1), oraz pierścionek z poziomu czwartego (tabl. XX, 6). Ozdoby te śmiało się mieszczą w I grupie zabytków srebrnych, wydzielonej przez Jakimowicza⁸⁷, zwłaszcza ów kolczyk⁸⁸. Z tym też łączą się ozdoby, które mają na sobie naśladownictwo filigranu wykonane drogą odlewu. Wymienić najpierw należy paciory srebrny z szóstego poziomu (tabl. XXI, 1), następnie dwa paciory ołowiane z domu nr 32 w piątym poziomie osadniczym (tabl. XXI, 2-3), ołowiane pierścionki z poziomu jedenastego (tabl. XX, 7), poziomu siódmego (tabl. XX, 4) oraz poziomu czwartego (tabl. XX, 3). Możliwe, że za naśladownictwa granulacji należy uznać motywy z ołowianych kabłączków skroniowych z poziomów jedenastego (tabl. XVIII, 3) i ósmego (tabl. XVIII, 7). Obraz ten jest charakterystyczny dla badanej dzielnicy Gdańska. Sytuacja społeczna rybaków gdańskich, ich stan majątkowy widać były takie, że duża część służących im ozdób wykonana była z metali nieszlachetnych. Docierało do nich dużo ozdób odlewanych, których wykonanie było łatwiejsze i które musiały posiadać mniejszą wartość.

Dalsze zabytki bądź mieszczą się w ramach sztuki tradycyjnej, jak np. pozostałe pierścionki⁸⁹, bądź też brak do nich analogii. Uderza brak analogii do czterech

67 Np. okucie brązowe (tabl. XXII, 5).

68 K. Musianowicz: Kabłączki skroniowe — próba typologii i chronologii. Światowit, t. XX — 1948/49, mapa IV na s. 145.

69 W. Łęga: Kultura Pomorza we wczesnym średniowieczu na podstawie wykopalisk. Toruń 1930, tabl. XXVII, ryc. 136 i 149.

70 K. Musianowicz: o. c., tabl. IV, 7.

71 Ibid., tabl. IV, 8.

72 H. J. Eggers: Das wendisch-wikingsche Gräberfeld von Neppermin auf Usedom. Drittes Beiheft zum Erwerbungs- und Forschungsbericht, 1939, s. 15, grób 2.

73 K. Musianowicz: o. c., tabl. IV, 5.

74 Ibid., tabl. IV, 6.

75 W. Łęga: o. c., tabl. XXVII, ryc. 138-142.

76 W. Hołubowicz: o. c., s. 48, ryc. 33.

77 K. Musianowicz: o. c., tabl. IV, 4.

78 O. Kunkel: Urgeschichte. Erwerbungs- und Forschungsbericht 1940. Baltische Studien N. F. XLII, s. 61, ryc. 20.

79 W. Hensel: Studia i materiały do osadnictwa Wielkopolski wczesnohistorycznej, t. I. Poznań 1950, s. 49, ryc. 34.

80 Nie opublikowany, znany mi z autopsji.

81 Knorr: o. c., mapa na s. 531.

82 Knorr: s. 502, ryc. 13.

83 Knorr: s. 505, ryc. 20a.

84 Knorr: s. 507, ryc. 25.

85 Knorr: s. 503, ryc. 16.

86 Knorr: tabl. 7, ryc. 6.

87 R. Jakimowicz: O pochodzeniu ozdób srebrnych znajdujących w skarbach wczesnohistorycznych. Wiadomości Archeologiczne, t. XII, 1933, tabl. XIV.

88 Ibid., tabl. XIV, ryc. 20.

89 J. Kostrzewski: o. c., s. 436, ryc. 244.

srebrnych zawieszek z domu nr 48 w poziomie piątym (tabl. XXI, 5), które zdaje się wykonane były specjalną techniką — prawdopodobnie srebro było wklepywane na gorąco w specjalną formę. Brak też analogii do ozdobnej sztabki brązowej z domu nr 54, także z poziomu piątego.

Jeżeli teraz rozważymy stosunek rybaków gdańskich do tej gałęzi zdobnictwa, to będziemy musieli stwierdzić, że stosunek ten był raczej bierny, tzn. byli oni odbiorcami tej sztuki. Odmiennie rzecz się miała, kiedy chodziło o zdobnictwo w drzewie, rogu i kości — tam ci rybacy byli albo mogli być bezpośrednimi twórcami. Wykonywanie ozdobnych przedmiotów metalo-

wych wymagało specjalizacji, odpowiedniego warsztatu, narzędzi i nabycia nawyków produkcyjnych. Są więc one najprawdopodobniej wytworem rzemieślników, którzy mieszkali w innej dzielnicy Gdańska. Wprawdzie w jedenastym poziomie osadniczym znaleziono pracownię odlewcy metali kolorowych⁹⁰, lecz poziom ten powstał przed ustaleniem się planu zabudowy Gdańska, czyli przed powstaniem dzielnic specjalizujących się zawodowo. I jeszcze jedno. Z zespołu ozdób wymienionych tutaj nie można sądzić o szczytach sztuki rzemieślników gdańskich. To, co oglądamy, jest tym, co dotarło do prostych rybaków⁹¹, i na tym polega wartość zespołu.

IV

Do tej pory rozpatrywaliśmy sztukę rybaków i rzemieślników gdańskich w rozbiciu na działy i w sposób raczej statyczny. Spójrzmy teraz na nią jako na całość i prześledźmy jej rozwój.

Nie znamy najstarszych warstw Gdańska — nie zostały jeszcze zbadane i w związku z tym wiele problemów jest trudnych lub niemożliwych do rozwiązania. Nie wiemy, jak wyglądała sztuka gdańszczan w okresie założenia osady. Wchodzimy nagle in medias res w drugiej połowie XI wieku i zastajemy sztukę w pełni rozkwitu, mamy już zdobione plecionkami drewniane łyżki i czerpaki, mamy ozdoby metalowe i rogowe grzebienie, z motywami, które będą się powtarzać w poziomach wyższych. Z całą świeżością trwa ona do trzeciego poziomu osadniczego (lata ok. 1250-1275), potem następuje jej zmierzch. W drugim i trzecim poziomie brak jest zdobionych przedmiotów drewnianych⁹², chociaż mogły na to wpływać gorsze warunki zachowania, ornamentyka na przedmiotach rogowych i kościanych ubożeje, brak jest wybitniejszych ozdób metalowych. Wreszcie klęska 1308 roku niszczy osadnictwo w tej części miasta.

Czy zmierzch sztuki tradycyjnej w drugiej połowie XIII w. jest zjawiskiem ogólnopolskim — trudno w tej chwili powiedzieć. Jest rzeczą interesującą, że w Gdańsku jego początek zbiega się z datą lokacji miasta na prawie lubeckim. Bardzo możliwe, że rozwój produkcji rzemieślniczej, ujęcie jej w nowe ramy organizacyjne — powodowały wygasanie pewnych tradycyjnych motywów, sposobów komponowania i technik. Proces ten rozciąga się pewnie w dłuższej jednostce cza-

su. Towarzyszył temu najprawdopodobniej proces rozwoju sztuki cechowej miast polskich.

Przedstawione w tej pracy materiały nie wyczerpują zespołu przejawów kultury artystycznej rybaków i rzemieślników gdańskich. Brak tu omówienia zdobnictwa ceramicznego, zdobnictwa w związku z obróbką skóry oraz tkactwa i bursztynnictwa — działy te doczekają się osobnych opracowań⁹³.

Badania lat ostatnich, dzięki odkryciu stanowisk, na których zachowały się dobrze materiały organiczne, pozwalają nam na pełniejszą rekonstrukcję życia artystycznego naszych przodków, które ukazuje się barwne i urozmaicone. Jak wyglądały szczyty ówczesnej sztuki, możemy się zorientować z opisów pogańskich świątyń Pomorza Zachodniego⁹⁴. Gdańsk zaś może nam dać miarę powszechności jej przejawów. Ma to wagę w związku z dyskusją na temat genezy polskiej sztuki ludowej. K. Piwocki mniema, że początków sztuki ludowej należy szukać w okresie, kiedy powstaje wyraźny odskok między kulturą klas feudalnych i mieszczańskich a kulturą ludu wiejskiego i miejskiego, tzn. w okresie renesansu⁹⁵. Czymże jest w takim razie sztuka rybaków gdańskich? Cechuje ją przecież powszechność wśród szerokich mas ludowych, tradycyjność, tzn. zrośnięcie się z dziejami społeczeństwa, które ją tworzyło, bliskość codziennemu życiu człowieka oraz odrębność w stosunku do bardziej kosmopolitycznej sztuki romańskiej, służącej kościołowi i wielkim feudałom. Archeolog jest skłonny przeciwstawić się sformułowaniu Piwockiego i widzieć w sztuce rybaków i rzemieślników gdańskich sztukę ludową — sztukę ludu pracującego.

90 Odkrycie to będzie opracowane osobno.

91 Albo też zostało zgubione w tej dzielnicy.

92 Znaki na pływakach z kory są w tych wyższych poziomach.

93 J. Kamińska: Tkaniny z osady rzemieślniczo-rybackiej z XII-XIII w. w Gdańsku. Polska Sztuka Ludowa nr 2/1952.

A. Nahlik: Tkaniny gdańskie pod względem technicznym i artystycznym. Tamże.

Dalsza praca tych autorów jest w przygotowaniu.

H. Wiklak: Produkcja szewska w Gdańsku od XII do XIII w. (praca w przygotowaniu).

94 Herbord II, 38. Ebo III, 9.

95 K. Piwocki: Próba definicji kilku pojęć. Polska Sztuka Ludowa nr 6/1953, s. 325.

ZESTAWIENIE MATERIAŁÓW

Gdańsk st. 1 — wykopy I-V tworzące wykop główny

Przedmioty drewniane

1. Łyżka drewniana z ułamanym trzonkiem, zdobiona plecionką i pasmem zygzakowatym. Dług. 13 cm, wymiary czerpaka 6,6 x 3,4 cm, największa szer. trzonka 1 cm, największa grub. trzonka 0,8 cm. Wykop I, 11 poziom osadniczy, inw. G-53/477 (tabl. I, 2).
2. Fragment łyżki drewnianej zdobionej plecionką i pasmem zygzakowatym. Dług. 9,4 cm. Wykop II, 11 poziom osadniczy, inw. G-53/528 (tabl. I, 1).
3. Trzonek drewnianej łyżki zdobionej plecionką i pasmem zygzakowatym. Dług. 13,5 cm. Wykop II, 11 poziom, inw. G-53/156 (tabl. III, 1).
4. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony dwoma pasmami wgłębionych trójkątów, pasmem zygzakowatym ujętym w soczewkę z taśm oraz grupami plecionek. Dług. 11,5 cm. Wykop IV, poziom 11, inw. G-53/527 (tabl. I, 3).
5. Łyżka drewniana zdobiona plecionką. Dług. całkowita 17,8 cm, wymiary czerpaka 7,5 x 4,5 cm. Wykop II, poz. 11, inw. G-53/267 (tabl. II, 1).
6. Fragment uchwyту drewnianego czerpaka zdobionego plecionką. Zachowana dług. 8,7 cm. Wykop I, poz. 11, inw. G-53/206 (tabl. II, 2).
7. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony plecionką podkreślona plastycznymi wcięciami. Dług. 12,9 cm. Wykop III, poz. 10, inw. G-52/707 (tabl. III, 2).
8. Przedmiot drewniany nieokreślonego przeznaczenia, zdobiony dwudzielną plecionką i nabijany żelaznymi nitami. Dług. 3,9 cm. Wykop III, poziom 9-10, inw. G-52/624 (tabl. IV, 4).
9. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony naprzemiennie zakreskowanymi trójkątami. Dług. 12 cm. Wykop II, poz. 9, inw. G-53/88, (tabl. III, 3).
10. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony taśmami obramowanymi wgłębionymi trójkącikami. Dług. 12,9 cm. Wykop IV, dom 70, poz. 8-9a, inw. G-52/311 (tabl. IV, 1).
11. Fragment łyżki drewnianej zdobionej plecionką u nasady trzonka. Dług. 11,1 cm. Wykop IV, koło domu 73, poz. 8, inw. G-52/21 (tabl. IV, 3).
12. Drewniany uchwyt czerpaka o bogatym profilu. Dług. 16,2 cm. Wykop IV, koło domu 70, poziom 8, inw. G-51/286 (tabl. VIII, 1).
13. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony pasmem zygzakowatym oraz krzyżującymi się taśmami poprzecznie kreskowanymi. Dług. 18 cm. Wykop II, dom 76, poziom 7, inw. G-51/393 (tabl. VI, 2).
14. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony asymetrycznym ornamentem z taśm oraz grupami poprzecznych kresk. Dług. 13,7 cm. Wykop II, dom 76, poziom 7, inw. G-51/805 (tabl. VI, 1).
15. Drewniany uchwyt czerpaka o profilu wzbogaconym występem, zdobiony plecionką, zdeformowanym ciśnieniem warstw. Dług. 22,3 cm. Wykop III, 3 poziom ulicy nr 1, 7 poziom osadniczy, inw. G-51/448 (tabl. IX).
16. Nieokreślony przedmiot drewniany (część jakiegoś uchwyту?) zdobiony dwustronnie mało udolnym ornamentem plecionkowym. Dług. 9,5 cm. Wykop III, poziom 7, inw. G-51/574 (tabl. XI, 2).
17. Drewniany uchwyt (czerpaka) zdobiony asymetrycznym w układzie ornamentem taśmowym. Ornament był na dwóch stronach przedmiotu, obecnie czytelny tylko na jednej. W jednej z bocznych ścianek jest otwór o średn. ok. 0,9 cm, głęboki ok. 3 cm. Dług. przedmiotu 11,7 cm, szer. 3,8 do 5 cm, grub. ok. 1,6 — 2,6 cm. Przedmiot odłamany jest od większej całości. Wykop V, dom 56, poziom 7-6, inw. G-51/310 (tabl. XI, 1).
18. Drewniany uchwyt czerpaka zdobiony w górnej części plecionką z taśm przechodzących przez pętle, w dolnej — plecionką z taśm zwęzających się w trójkąty. Dług. 23 cm. Wykop II, dom 69, poziom 7-6, inw. G-51/37 (tabl. X).
19. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony kratkowaniem z przecinających się łukowatych linii. Strona spodnia zdobiona plecionką dwudzielną. Dług. 12 cm. Wykop V, dom 59, poziom 6, inw. G-50/3869 (tabl. V, 3).
20. Trzonek drewnianej łyżki zdobionej plecionką z taśm. Dług. 14,8 cm. Wykop II, koło domu 42, poziom 6, inw. G-50/4150, (tabl. V, 2).
21. Trzonek drewnianej łyżki zdobiony wzdłuż grzbietu taśmą, przeciętą w dwóch miejscach dwoma pasmami zygzakowatymi, powstałymi przez wycięcie trójkącików tła. Od środkowej taśmy odchodzą jodełkowato skośne kreski. Dług. 11 cm. Wykop III, poziom 6, inw. G-52/8 (tabl. IV, 2).
22. Uszkodzona łyżka drewniana zdobiona plecionką, a u nasady trzonka pasmem zygzakowatym. Dług. 16,7 cm. Wykop V ze ściany przekroju, może poziom 5 (?), inw. G-51/1 (tabl. V, 1).
23. Łyżka drewniana zdobiona plecionką, a u nasady trzonka pasmem zygzakowatym. Dług. 14 cm. Wykop II, ulica między domami 24 i 25, poziom 3, inw. G-49/832 (tabl. VII, 1).
24. Część drewnianego uchwyту czerpaka (?) zdobiona głęboko wciętym ornamentem, składającym się z trójkątów zakończonych małym kółkiem. Największa dług. 6 cm. Wykop I, dom 39, poziom 3, inw. G-50/590 (tabl. VIII, 2).
25. Gęśle drewniane zdobione węzłami plecionkowymi i grupami kresk. Dług. 40,3 cm. Wykop II, dom 25, poziom 3, inw. G-49/1548 (tabl. XII).

Przedmioty z rogu i kości

1. Trójwarstwowy, jednastronny grzebień rogowy, zdobiony na okładzinach grupami kresk. Dług. 18,7 cm. Wykop II, poziom 11, inw. G-53/1792, (tabl. XIII, 4).
2. Oprawka rogową kształtu stożka ściętego, zdobiona horyzontalnym pasmem linii i trzema grupami po trzy oczka ryte cyrklem. Wysokość 1,9 cm. Wykop II, poziom 11, inw. G-53/1572 (tabl. XIII, 6).
3. Trójwarstwowy, jednostronny grzebień rogowy zdobiony grupami podwójnych kresk. Dług. 8,5 cm. Wykop I, poziom 11-10, inw. G-53/1041 (tabl. XIII, 3).
4. Trójwarstwowy, jednostronny grzebień rogowy, zdobiony szeregiem skośnych krzyżyków i grupami pionowych kresk. Dług. 8,6 cm. Wykop III, poziom 11-10, inw. G-53/1218 (tabl. XIII, 1).
5. Trójwarstwowy, jednostronny grzebień rogowy, zdobiony na okładzinach szeregiem oczek, grupami kresk parami pochylonych do siebie i grupami kresk pionowych. Grzbiet grzebienia jest wycięty faliście i opatrzony szeregiem przewierconych otworków. Dług. 8,8 cm. Wykop II, poziom 10, inw. G-53/1791 (tabl. XIII, 2).
6. Rogowa pochewka grzebienia wykonana z dwóch okładzin spiętych brązowymi nitami. Środkowa część okładzin zdobiona jest ornamentem pochodnym od plecionkowego, boki — pionowym kreskowaniem. Dług. 10,7 cm. Wykop III, 8 poziom ulicy nr 2, poziom osadniczy 9, inw. G-52/3586 (tabl. XIII, 7).

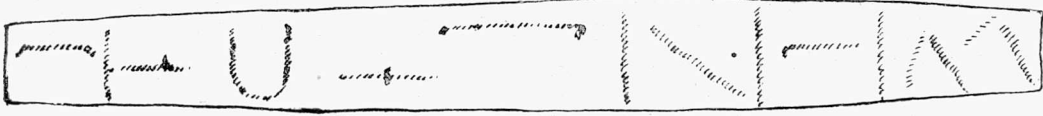
7. Jednoczęściowy, dwustronny grzebień rogowy kształtu trapezowatego, zdobiony tylko z jednej strony oczkami rytymi cyrklem. Dług. podstawy większej 6,5 cm, mniejszej — 4,2 cm, wysok. 4,7 cm. Wykop V, między 10 poziomem ulicy nr 1, a domem 79, poziom 9-8, inw. G-52/4030 (tabl. XIII, 5).
8. Jednoczęściowy, dwustronny grzebień rogowy kształtu trapezowatego, zdobiony tylko z jednej strony oczkami rytymi cyrklem. Dług. podstawy większej 7,2 cm, mniejszej — 4,3 cm, wysokość 5,2 cm. Wykop II, poziom 8, inw. G-51/4418 (tabl. XIV, 2).
9. Trójwarstwowy, jednostronny grzebień rogowy oraz rogowa pochewka z zakończeniami uformowanymi ozdobnie. Komplet jest zdobiony identycznie oczkami, skośnymi krzyżkami i grupami kresek. Dług. grzebienia 8,4 cm, dług. pochewki 12,2 cm. Wykop. V, dom 61, poziom 7, inw. G-51/3001 (tabl. XIV, 4).
10. Trójwarstwowy, jednostronny grzebień rogowy, zdobiony szeregiem oczek, skośnymi krzyżkami i pionowym kreskowaniem. Dług. 8,6 cm. Wykop II, dom 76, poziom 7, inw. G-51/3233 (tabl. XIV, 3).
11. Rogowy kamień do gry, zdobiony jednostronnie oczkami rytymi cyrklem. Średnica 3,6 cm., grub. 0,8 — 0,9 cm. Dom 42, poziom 6, inw. G-50/166 (tabl. XV, 1).
12. Łyżka rogowa zdobiona plecionką z taśm wypełnionych wgłębionymi punktami. Dług. 16,2 cm. Wykop III, 5 poziom ulicy nr 1, poziom osadniczy 4, inw. G-50/1684 (tabl. VII, 2).
13. Okładzina rogowa pochewki zdobiona w górnej części grupami kresek pochylonych do siebie, w dolnej — skośnymi krzyżkami. Dług. 11,5 cm. Wykop V, między domami 37 i 38, poziom 3, inw. G-50/706 i G-50/781 (tabl. XIV, 1).
14. Rogowa pochewka grzebienia, zdobiona na okładzinach dwoma szeregami oczek. Dług. 16,4 cm. Wykop II, dom 16, poziom 2, inw. G-49/488 (tabl. XVII, 2).
15. Rogowa pochewka grzebienia, zdobiona na okładzinach dwoma szeregami oczek. Dług. 14,5 cm. Wykop II, dom 6, poziom 1, inw. G-48/730 (tabl. XVII, 1).
16. Fragment grzebienia tkackiego (?) z kości, zdobiony obustronnie pasmami linii rytych. Dług. 4,6 cm. Wykop III, poziom 1, inw. G-48/1069 (tabl. XVI, 2).
17. Kościana rękojeść noża, zdobiona z jednej strony pasem kratkowań i dwoma krzyżami z oczek, z drugiej strony rozetką z oczek. Dług. 10,7 cm. Wykop III, 10 warstwa mechaniczna, inw. G-48/1427 (tabl. XV, 3).
18. Fragment dwustronnego, trójwarstwowego grzebienia rogowego, zdobionego po obu stronach oczkami rytymi cyrklem. Zęby z jednej strony są całkowicie wyłamane. Dług. 5,4 cm. Wykop V, 9 warstwa mechaniczna, inw. G-49/624 (tabl. XVI, 3).
19. Fragment okładziny rogowej pochewki grzebienia, zdobionej w górnej części oczkami połączonymi skośnymi kreskami, a w dolnej — oczkami stojącymi luźno. Dług. 11,2 cm. Wykop I, 9 warstwa mechaniczna, inw. G-48/197 (tabl. XVII, 3).
20. Przedmiot kościany zdobiony ornamentem wiciowym oraz figurami półkolistymi i wgłębionymi punktami. Dług. 5 cm. Wykop III, 7 warstwa mechaniczna, inw. G-48/832 (tabl. XV, 2).
21. Fragment dwustronnego, trójwarstwowego grzebienia rogowego, na którym zachowało się koncentryczne oczko ryte cyrklem. Dług. 4,4 cm. Wykop V, 7 warstwa mechaniczna, inw. G-49/165 (tabl. XVI, 1).

P r z e d m i o t y m e t a l o w e

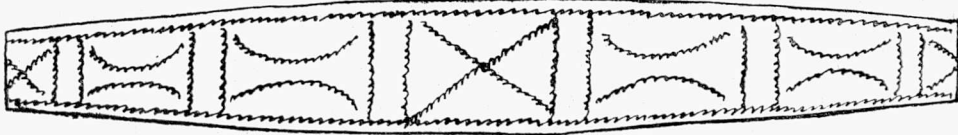
1. Nie zamknięty pierścionek ołowiany, wykonany w odlewie, zdobiony skośnymi i pionowymi garbkami. Średnica ok. 2,1 cm. Wykop I, poziom 11 (ze względu na trudności w wydzieleniu poziomu, możliwe, że poziom 10, inw. G-52/4279 (tabl. XX, 7).
2. Pierścionek z blachy brązowej, częściowo wykruszony, ozdobny dzięki wycięciu części czołowej w zęby, na których wybite są dołki. Średnica ok. 1,8 cm. Wykop II, poziom 11, inw. G-53/8387 (tabl. XX, 9).
3. Kabłączek skroniowy lany z ołowiu, zdobiony plastycznym ptaszkiem i lekko wypukłymi trójkąciami, biegnącymi wzdłuż krawędzi. Dług. po obwodzie ok. 11,8 cm. Wykop II, poziom 11, inw. G-53/1586 (tabl. XVIII, 3).
4. Kabłączek skroniowy lany prawdopodobnie z cyny, zdobiony wiciowym ornamentem roślinnym oraz posiadający ptaszka zamiast tradycyjnego „esa”. Dług. po obwodzie 13 cm. Wykop V, poziom 11, inw. G-53/1079, (tabl. XVIII, 1).
5. Sprzączka lana z brązu, o ramie kolistej, urozmaiconej występem, zdobionej żłobkowaniem. Średnica ok. 3 cm. Wykop I, poziom 11, inw. G-53/1364 (tabl. XIX, 4).
6. Nieokreślony haczykowany przedmiot z blachy brązowej, z zakończeniem zwiniętym w „es”, zdobiony wybitymi dołkami. Dług. 4 cm. Wykop I, poziom 11, inw. G-53/1251 (tabl. XIX, 3).
7. Odlana z brązu ażurowa fibula złotowata. Ażur układa się w plecionkę roślinno-zwierzęcą. Od spodu są trzy nitowane występy do umocowania fibuli. Dług. 5,9 cm, szerok. 2,4 cm. Wykop IV, poziom 11, inw. G-53/1057 (tabl. XIX, 2).
8. Okucie pochewki noża, wykonane z cienkiej blachy brązowej i zdobione motywem wiciowo-plecionkowym. Ornament wykonany jest nakłuciami jakimś szpilkowatym narzędziem. Zachowana dług. ok. 5,5 cm. Wykop II, poziom 10, inw. G-53/855 (tabl. XIX, 5).
9. Pierścionek z nie domkniętego paska blachy brązowej, zdobiony delikatnie rytym ornamentem krzyżkowym. Średnica ok. 1,7 — 1,8 cm. Wykop I, między domem 80 a ulicą nr 1, poziom 9a, inw. G-52/3272 (tabl. XX, 11).
10. Srebrny kołczyk wykonany w ten sposób, że na kabłąk ze srebrnego drutu nawleczona jest zawieszka, złożona z trzech kołców ze zwiniętych w spiralę cieniutkich drucików. Aby zakryć wnętrze, wszystkie trzy kolce połączone zostały srebrną blaszką tworzącą dętkę. Oprócz trójrożnego wisiora jest na kabłąk nawleczony drugi, wykonany techniką filigranową, mający kształt ażurowego koszyczka. W stanie obecnym brak jest jednego rożka w wisioru i drugi jest odłamany. Wysok. całości ok. 5,2 cm. Wykop I, dom 86, poziom 9a, inw. G-52/4254 (tabl. XIX, 1).
11. Część pierścionka z cyny lub zanieczyszczonego srebra ze szklanym oczkiem koloru niebieskiego. Odlew (?). Oczko umieszczone jest w oprawce, zaopatrzonej w dwa występy w kształcie krzyży. Obręcz pierścionka jest odłamana. Dług. przedmiotu 2,8 cm. Wykop II, profil wschodni, poziom 10-8 (?) (tabl. XX, 10).
12. Kabłączek skroniowy lany z ołowiu, zdobiony szeregami perełek naśladowujących granulację (?). Na obwodzie są dwa występy — prawdopodobnie nie dolana figura ptaszka. Dług. po obwodzie 9,4 cm. Wykop II, dom 64, poziom 8, inw. G-51/3788 (tabl. XVIII, 7).
13. Pierścionek z brązu, lany (?), zdobiony wicią roślinną, ornament jest wypukły. Średnica 2,2 cm. Wykop II, dom 64, poziom 8, inw. G-51/3359, (tabl. XX, 15).
14. Blaszka brązowa, służąca za zawieszkę, zdobiona nakłuwanymi wgłębieniami. Wymiary: 2 x 1,7 cm. Wykop I, dom 78, poziom 8, inw. G-51/4233 (tabl. XXI, 7).
15. Pierścionek z blachy brązowej, zdobiony słabo widocznym, asymetrycznym ornamentem wykonanym



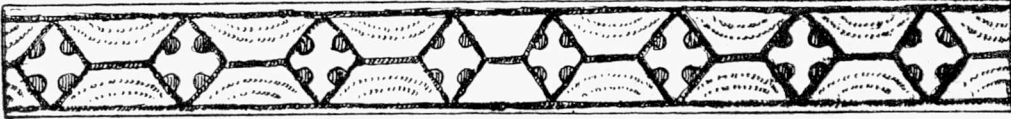
1



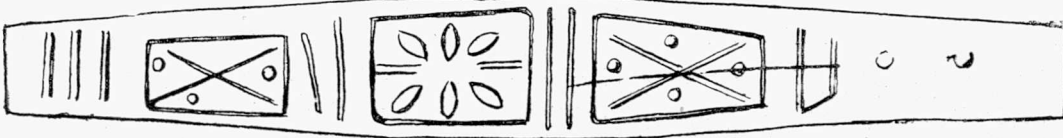
2



3



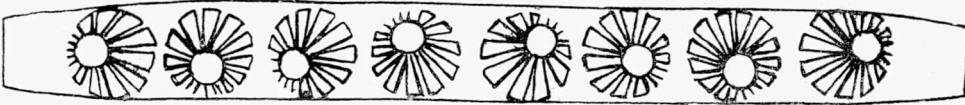
4



5



6



7



8

Tabl. XXIII. Gdańsk st. 1. Zestawienie zdobień na pierścionkach.

GDAŃSK ST. 1. WYSTĘPOWANIE DOMÓW W POZIOMACH

Poziom	Ulica 2	Grupa zabudowań między ulicami 1 i 2										Ulica 1	Grupa zabudowań na NW od ulicy 1									
1	ul. 2 poz. 1	dom 12	dom C	dom B	dom 10	dom 6	dom 9	dom 7	dom 8			ul. 1 poz. 1				dom A			piec 1		1308	
2	ul. 2 poz. 2		dom 11	dom 1		dom 16	dom 19	dom 18	dom 17	dom 23		ul. 1 poz. 2		dom 36	dom 5	dom 2	dom 3	dom 40	dom 29		1300	
3	ul. 2 poz. 3		dom 15	dom 20		dom 13		dom 24	dom 25	dom 28		ul. 1 poz. 3	dom bez Nr	dom 14	dom 37	dom 39	dom 4		dom 39		1275	
4	ul. 2 poz. 4	piec 2	dom 21	dom 26		dom 27		dom 30	dom 31	dom 34		ul. 1 poz. 4	dom 50	dom 43	dom 45	dom 44	dom 41	dom 47	dom 46		1250	
5	ul. 2 poz. 5	piec 3		dom 35				dom 33	dom 32			ul. 1 poz. 6	dom bez Nr	dom 51			dom 54	dom 53	dom bez Nr	dom 48	dom 49	
6		piec 4	dom 55	dom 57		dom 42		dom 58	dom 52	dom 69		ul. 1 poz. 7	dom bez Nr		dom 56	dom 60	dom 65	dom bez Nr	dom 59	dom 66		1175
7	ul. 2 poz. 6		piec				dom 76	dom 72	dom 63			ul. 1 poz. 8	dom bez Nr	dom 75				dom 68		dom bez Nr	dom 61	dom 67
8	ul. 2 poz. 7		dom 73	dom 70					dom 64	dom 71		ul. 1 poz. 9	dom 88	dom 79	dom 78			dom bez Nr	dom 77		1125	
9	ul. 2 poz. 8						dom 94	dom 83	dom 84	dom 82		ul. 1 poz. 10	dom 90	dom 89	dom 86	dom 87			dom 85	dom 80		1100
								dom 92		dom 91											dom 95	
10		dom 99	dom 97			dom 110			dom 102			dom 96			Pożar					1075		
11		dom 105	dom 101	dom 107	dom 108			dom 103										1050				

- w technice ściegu wibrującego. Średnica ok. 2,1 cm. Wykop V, dom 61, poziom 7, inw. G-51/3500 (tabl. XX, 1).
16. Pierścionek z blachy brązowej, zdobiony szeregami łuczków wybitych tłoczkiem. Średnica ok. 1,9 cm. Wykop V, dom 61, poziom 8, inw. G-51/3588 (tabl. XX, 2).
 17. Pierścionek ołowiany, wykonany drogą odlewu (?), zdobiony poprzecznymi garbkami. W części czołowej posiada podłużną szparę. Średnica ok. 2,3 cm. Wykop V, w pobliżu domu 75, poziom 7, inw. G-51/4347 (tabl. XX, 4).
 18. Uszkodzony pierścionek z blachy brązowej z ornamentem rozetkowym wykonanym tłoczkiem. Średnica ok. 2 cm. Wykop I, dom 57, poziom 7-6, inw. G-50/4270 (tabl. XX, 8).
 19. Pierścionek z blachy brązowej, zdobiony ornamentem wykonanym w technice ściegu wibrującego. Średnica ok. 2 cm. Wykop IV, dom 57, poziom 7-6, inw. G-50/4258 (tabl. XX, 12).
 20. Pacior srebrny wykonany drogą odlewu, zgnieciony. Pacior jest wzdłuż podzielony na cztery pola rzędami granulek, między granulkami powierzchnia jego zdobiona jest wypukłym kratkowaniem. Dług. paciора zgniecionego ok. 1,8 cm. Wykop II, dom 42, poziom 6, inw. G-50/704 (tabl. XXI, b — widok oryginału, a, c i d — rekonstrukcje).
 21. Pierścionek z blachy brązowej, zdobiony niesymetrycznym ornamentem drabinkowatym, wykonanym podwójnym kółkiem zębatym (?). Średnica 1,9 cm. Wykop II, dom 52, poziom 6, inw. G-50/4737 (tabl. XX, 13).
 22. Pierścionek z blachy brązowej, zdobiony krzyżkami wykonanymi czterema uderzeniami tłoczka. Między krzyżkami jest ornament wykonany techniką ściegu wibrującego. Średnica ok. 2 cm. Wykop II, koło domu 58, poziom 6, inw. G-51/3278 (tabl. XX, 14).
 23. Fragment srebrnego kabłączka skroniowego, zdobionego wiciowym ornamentem wytłaczanym. Dług. 5,1 cm. Wykop IV, 5 poziom ulicy nr 2, poziom osadniczy 6-5, inw. 50/2464 (tabl. XVIII, 5).
 24. Okucie pochewki noża wykonane z cienkiej blachy brązowej i znalezione razem z nożykiem żelaznym. Okucie zdobione jest ornamentem wybijanym tłoczkiem, raz od lewej, drugi raz od prawej strony. Wysokość okucia 2,4 cm. Wykop V, między domem 51 a ulicą nr 1, poziom 6-5, inw. G-50/1995 (tabl. XXII, 3).
 25. Pacior ołowiany lany, podzielony wzdłuż na karbowane segmenty, sprawiające wrażenie naśladownictwa granulacji. Dług. 2,5 cm. Wykop II, dom 32, poziom 5, inw. G-50/694 (tabl. XXI, 3).
 26. Zgnieciony pacior, lany z ołowiu, o karbowanej powierzchni, naśladowującej granulację. Dług. 2,5 cm. Wykop II, dom 32, poziom 5, inw. G-50/648 (tabl. XXI, 2).
 27. Fragment cynowego (?) kabłączka skroniowego. Kabłączek wykonany jest z odpowiednio wyciętej blachy i zwinięty. Pozostała szpara zakryta jest przylutowanym skręconym drucikiem, takiż drucik — dla symetrii — przylutowany jest też po zewnętrznym łuku kabłączka. Powierzchnia kabłączka zdobiona jest rytym stylizowanym ornamentem rosiennym. Dług. fragmentu po łuku 8,4 cm. Wykop II, dom 32, poziom 5, inw. G-50/41 (tabl. XVII, 2).
 28. Cztery srebrne zawieszki, po dwie identyczne, wykonane prawdopodobnie w ten sposób, że srebro na gorąco było wklepywane w formę. Ornament jest na nich wypukły, geometryczny. Wysokość z zawieszka ok. 1,9 cm, grubość blaszki ok. 0,8 mm. Wykop V, dom 48, poziom 5, inw. G-50/1699 (tabl. XXI, 5).
 29. Sztabka brązu zdobiona rytym ornamentem geometrycznym. Dług. 8,4 cm. Wykop I, dom 54, poziom 5, inw. G-50/4251 (tabl. XXI, 6).
 30. Dwa fragmenty pierścionka srebrnego zdobionego filigranem. Cienki, skręcony drucik srebrny, wzięty podwójnie, przylutowany jest przy jego brzegach, także druciki biegą pionowo, łącząc obrzeżenia. Przepuszczalna średnica 1,7 cm. Wykop II, poziom 4, inw. G-49/1351, (tabl. XX, 6).
 31. Brązowy lany trzewik pochwy miecza, zdobiony ptakami w układzie heraldycznym. Wysokość 6 cm. Wykop III, koło domu 21, poziom 4, inw. G-49/545 (tabl. XXII, 4).
 32. Lany z ołowiu kabłączek skroniowy, zdobiony ornamentem wiciowo-plecionkowym oraz posiadający zamiast „esa” — mocno stylizowanego ptaszka. Długość po obwodzie 13 cm. Wykop II, dom 31, poziom 4, inw. G-49/1409 (tabl. XVII, 6).
 33. Pierścionek lany z ołowiu, zdobiony karbowaniem naśladowującym plecten z drutu. Średnica 2,5 cm. Wykop I, dom 44, poziom 4, inw. G-50/1343 (tabl. XX, 3).
 34. Fragment kabłączka skroniowego, wykonanego z blachy brązowej, zdobionego wytłaczanym ornamentem geometrycznym. Dług. po obwodzie 17 cm. Wykop I, dom 44, poziom 4, inw. G-50/1360 (tabl. XVIII, 4).
 35. Blaszka brązowa kształtu trapezowego, zdobiona geometrycznym ornamentem wytłaczanym. Wysokość ok. 2,3 cm. Wykop V, dom 29, poziom 2, inw. G-49/1479 (tabl. XXII, 2).
 36. Pierścionek wykonany ze srebra z bardzo dużymi domieszkami. Ornament geometryczny, rytym (?). Średnica ok. 2,2 cm. Wykop II, dom 16, poziom 2, inw. G-49/393 (tabl. XX, 5).
 37. Zapinka podkowiasta, saksta, wykonana z brązu drogą odlewu (?). Zapinka zdobiona jest wgłębionymi trójkącikami, biegnącymi przy krawędziach. Największa średnica ok. 3,5 cm. Wykop II, dom 16, poziom 2, inw. G-49/177 (tabl. XXI, 4).
 38. Szpila żelazna z kółkiem, zdobiona w górnej części pasmem zygzakowatym. Dług. 16,5 cm. Wykop I, poziom 1, inw. G-48/204.
 39. Trapezowata sprzączka lana z brązu, zdobiona grupami poprzecznych żłobków. Największa długość 4,1 cm. Wykop III, 9 warstwa mechaniczna, inw. G-48/764 (tabl. XXII, 1).
 40. Okucie pochewki noża (?), wykonane z blachy brązowej, zdobione asymetrycznym ornamentem rytym. Wysokość 3,1 cm. Wykop I, 7 warstwa mechaniczna, inw. G-48/26 (tabl. XXII, 5).



Ryc. 1. Klara Prillowa przy pracy.

KLARA PRILLOWA ARTYSTKA LUDOWA Z PAŁUK

MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA

1. ŻYCIORYS

Klara Prillowa, rzeźbiarka ludowa z Kcyni¹, zasługuje na wnikliwą uwagę nie tylko jako człowiek wielostronnie utalentowany i wysoce uspołeczniony, lecz również jako przykład artysty ludowego przeży-

wającego wstrząs przyniesiony przez rewolucyjne zmiany w Polsce, a otwierający przed artystami ludowymi tak szerokie możliwości.

Klara Prillowa, z domu Gackowska (ryc. 1), urodziła się w Bydgoszczy dnia 11 lutego 1907 roku. Dziadek jej był małorolnym chłopem, ojciec ślusarzem. Mieszkali w Poznańskiem, w Miłosławiu (pow. wrzesiński), w Srodzie, w Grodzisku Wlkp., w Zbąszyniu i w Bydgoszczy.

¹) Kcynia — na Pałukach w pow. Szubin, znana jako miasto już w r. 1262, obecnie liczy około 3.500 mieszkańców.



Ryc. 2. Mieszkanie Klary Prillowej. Rzeźby, obrazy i wycinanki wykonane przez artystkę.

Siedmioklasową szkołę powszechną kończy Prillowa w Zbąszyniu. W 1931 r. w Kcyni wychodzi za mąż za Pawła Prilla², malarza pokojowego i kościelnego, urodzonego w 1897 r. w pow. Szubin, człowieka o wielkich walorach charakteru i zdolnościach artystycznych. Pomaga on jej w pracy artystycznej, zachęcając do niej i usiłując stworzyć niezbędne ku temu warunki.

Obecnie Prillowa oprócz zajęć artystycznych i dydaktyczno-społecznych zajmuje się gospodarstwem domowym, hodowlą pszczół itp.

Z rzeźbą w drzewie zetknęła się już w dzieciństwie. „Pamiętam — pisze w jednym z listów do mnie — że we wioskach było dużo chłopców, którzy strugali w drzewie, ale nikt się nimi nie zajął. Pamiętam, gdy jako 10-letnia dziewczynka wskrobałam się na opłotek przed „Bożą Męką” (kapliczka przydrożna), chciałam z bliska zobaczyć, jak jest wyrzeźbiona korona na głowie Jezusa, ale chłop, który w pobliżu orał, zaczął krzyżeć na mnie i musiałam uciekać — nie zrozumiał mnie. Wtedy pilnowałam, żeby nikt na polu nie był i jednak raz zobaczyłam koronkę z bliska, ale gdy wracałam do domu, zaskoczył mnie ulewny deszcz i przyszałam przemoczona. Matka krzychała: — Gdzie byłaś tak długo bez mojej wiedzy? — Wybiła mnie, a ja nie zdradziłam, czemu byłam za domem tak długo. Nastę-

nego dnia, gdy po powrocie ze szkoły wypędziłam naszych 15 gęsi i 2 kozy na pastwisko, inne dzieci też bydlę pasły, zabrałam nożyk (kozik), klocek drzewa — sosnowy i chciałam strugać na pastwisku. Ale mama dała mi 3 pary podartych skarpet ojca i przygroziła, że muszą być pocerowane. Więc strugałam w drzewie, ale musiałam przerwać i wziąć się za cerowanie. I tak było zawsze, gdy był zapał i chęć do tej mojej pracy, to matka dawała worki do łatania a bo bieliznę do cerowania. Miałam bardzo surową matkę, a że byłam najstarsza w domu, więc musiałam wszystko zrobić, chodziłam na pokopki, do lasu po chrust i po szyszki na opał.”³

Gdy rzeźbiła kozikiem w drzewie, zazwyczaj rozpoczynała rzeźbę figuralną od głowy, nie umiała jednak znaleźć właściwych proporcji i poradzić sobie z tym surowcem. Wtedy spróbowała lepić w glinie, co wydało się jej łatwiejsze.

Wałęsając się z dzieciarnią po pastwiskach, wykopywała glinę w okolicy Środy i Grodziska i lepiła garnuszki, dwojaczki, miseczki, gwizdki, kozy rogate, a także główki ludzi.

Od czasów dzieciństwa nie przerywa rzeźbienia, wykonując figurki w glinie dla swoich przyjaciół i znajomych.

²) Ojciec jego, Jakub Pryłła (nazwisko to zostało przez Niemców zmienione na Prill), jako pastuch zajmował się też rzeźbą ludową w Tucholszczyźnie.

³ Zarówno ten urywek, jak i pozostałe pochodzą z listów pisanych do autorki tego artykułu w latach 1952—1954.

Wspomina czasem okres, gdy zdarzało się jej „jeść nieraz suchy chleb posypany solą” i w związku z tym mówi: „Przekonałam się, że właśnie w biedzie powstają moje najlepsze prace i wtedy tym zacieklej pracuję, i twarze figurek mówią.“

Często jednak wykonywała swe rzeźby na zamówienie. I to na pewien okres życia obciążało jej prace naleciałością drobnomieszczańskiego niemieckiego banału, który tak bardzo rozpanoszył się na Pomorzu w rzeźbieniu ordynarnych figurek karzełek i innych postaci bajkowych, zdobiących stoły, komody, kioski, parki etc. Prillowa również rzeźbiła je wielokrotnie na zamówienie miejscowych odbiorców. Podobały się zapewne, gdyż robiła ich, jak mówi, bardzo dużo.

Studia plastyczne Klara Prillowa rozpoczęła w roku 1948. Mówi: „Uczęszczałam w Bydgoszczy na kurs do Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej. Zachęcili

mnie do tego profesorowie, znawcy sztuki, którzy przedtem mój warsztat zwiedzali, moje rysunki oglądali. Niektórzy patrząc na moje rysunki myśleli, że mnie ktoś uczył rzeźbić lub rysować, a to nie była prawda, bo mnie nikt przedtem nie uczył ani rzeźbić, ani rysować czy malować.

I wtedy wspomiano mi przy najbliższych okazjach, że Polska Ludowa umożliwiła takim szczególnie uzdolnionym talentom studia artystyczne. Nie chciałam się na to zgodzić, bo wiedziałam, że będę się źle czuła między ludźmi wykształconymi, inteligentnymi, że nie należę do ich środowiska, że jestem kobietą prostą, bez cenzusu. Nie będę umiała wysłowić się tak jak oni itd.”

Wobec tego jednak, iż wciąż doradzano jej studia, rozpoczęła je w grudniu 1948 r. w Państwowym Ognisku Kultury Plastycznej w Bydgoszczy.



Ryc. 3. Klara Prillowa. Świątek. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 38,5 x 11,5 x 11,5 cm. 1936 r.



Ryc. 4. Klara Prillowa. Św. Jadwiga. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 35 x 12 x 10 cm. 1935 r.

Tak o tym pisze: „W jedną niedzielę przyjechali do Kcyni profesorowie z kursu, zabrali w walizkę kilka moich figurek, umieścili je w pracowni, gdzie rzeźbiło, i następnego dnia z p. dyrektorem T. oglądali i mówili: — Co będzie teraz z tym szczerym talentem ludowym? Albo zatraci swój charakter, albo będzie się zaciekle trzymać swojego ludowego charakteru. — Przechodziłam wtedy taką wewnętrzną walkę. Wreszcie postanowiłam, że nie będę uczęszczała na rzeźbę do Ogniska, toteż co poniedziałek pozostawałam w domu i rzeźbiłam moje figurki ludowe.”

Czuje ona jednak wciąż braki w swym wykształceniu i przechodzi walkę ze sobą, i często wyrwywają się jej słowa: „Czemu to dawniej nie starano się tak o człowieka? Z jakim zapałem byłabym wtedy do mej pracy i nauki podchodziła. I sama rozważałam, że trzeba jednak koniecznie mieć maturę, aby mówić swobodnie i rozmawiać z ludźmi wykształconymi. A szkoda mi znów mego warsztatu, wrosłam w moją sztukę i żal by mi było pożegnać się z nią.”

W 1951 r. z wynikiem ogólnym bardzo dobrym kończy Prillowa studia w 3-letnim Państwowym Ognisku Kultury Plastycznej w Bydgoszczy i oddaje się z zapałem rzeźbie, rysowaniu i wycinankarstwu. Dużo pracuje społecznie w Kcyni, gdzie mieszka ze swym mężem i dwojgiem dzieci i bezinteresownie prowadzi ośrodek plastycznego szkolenia dzieci.

Mieszkanie jej stanowi zarazem małą wystawę prac artystki. Znajdujemy tam jej rzeźby, grafiki, obrazy, wycinanki (ryc. 2).

Jak odbiły się studia na jej twórczości? Prillowa pisze: „Po ukończeniu Ogniska Plastycznego rzeźbiłam tak samo jak przedtem, swego charakteru ludowego nie zatraciłam. Ognisko nauczyło mnie jeszcze bardziej obserwować, oglądać postać ludzką i w ogóle wszystko, co mnie otacza. W Ognisku poznałam, co to sztuka.”

Istotnie, rzeźby z okresu wcześniejszego noszą już wszystkie znamiona formy, właściwej Prillowej. Cechuje je jednak silniejszy związek z rzeźbą kościelną, niejednokrotnie widywaną przez artystkę (ryc. 3, 4, 5). Nowe czasy mocniej związały Prillową z otaczającą ją rzeczywistością. Prace jej stają się bardziej oryginalne w pomyśle, bardziej indywidualne. Ale — jak to z naciskiem stwierdza — rzeźby jej nie zatraciły swego ludowego charakteru. Zdobyta wiedza poszerzyła możliwości artystki, dała jej większą pewność ręki, większą precyzję oka, nie zmieniła jednak zasadniczego ludowego charakteru jej twórczości.

2. PRACE ARTYSTYCZNE

a) **Rzeźba.** Tematyka rzeźb Klary Prillowej dotyczy przede wszystkim ludu wiejskiego przy pracy i odpoczynku. Spotyka się tu chłopów siejących zboże, kobiety siejące mak, baby w drodze na targ, sprzedawców drobiu, drwali, sprzedawczynie wiejskich lalek, garnarczcy, kowali, żniwiarzy, kosiarzy, pasieczników, rybaków, wieśniaków czytających książki oraz inne rzeźby przedstawiające ubijanie masła, rozsiewanie sztucznego nawozu, zaloty Pałuczian w strojach ludowych, skupione postacie kobiet idących do kościoła itd. O pracach swych mówi: „Moim ulubionym tematem to lud wiejski, wpatruję się w ich twarze bruzdami poorane,

czasem ponure, nieraz wesołe i uśmiechnięte. Te twarze prześladują mnie, muszę je wyrzeźbić.”

Przed wojną wyrzeźbiła wiele żłobków, z których trzy znajdują się w Dopiewie pod Poznaniem, w Srebrnej Górze w pow. wągrowieckim i w Wałczu u OO. Kapucynów. Temu ostatniemu artystka poświęciła wiele uwagi i wysiłku, rzeźbiąc ponad 20 postaci. Praca ta dawała jej wiele zadowolenia, szczególnie jeśli udało się jej odtworzyć rysy spotykanych ludzi.

Na liczne prośby wykonywała naturalnej wielkości głowy Chrystusa Zbolałego w cierniowej koronie.

Znamy również rzeźby jej z tego okresu związane z tematyką religijną. Jednak poza jedną — „Sw. Jadwigę” (ryc. 4), dosyć bliską rzeźbie kościelnej — inne jej prace, jak np. „Świątek” (ryc. 3) czy „Zakonnik” (ryc. 5), wyrastają z kręgu własnych przeżyć artystycz-



Ryc. 5. Klara Prillowa. Zakonnik. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 25 x 9 x 9 cm. 1941 r.



Ryc. 6. Klara Prillowa. Stary Blaszczyk z Nieszawy. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 26 x 15 x 11,5 cm. 1954 r.

nych, nasycone emocją, sugestywne w wyrazie, realistyczne zwłaszcza w traktowaniu twarzy i umiejętności określania treści poprzez kompozycję postaci. Coraz częściej w twórczości jej pojawia się tematyka świecka, zafrapowanie bogactwem życia widzianego wokół siebie. Z tej realistycznej obserwacji powstaje widziany w Kcyni obóz cygański, złożony z szeregu odtworzonych z pamięci figurek, pełnych sugestywnego wyrazu i trafnie scharakteryzowanych w geście.

Obok rzeczy powstałych z bezpośredniej obserwacji, rzeźbi też Prillowa na zamówienie liczne stereotypowe wyobrażenia Baby Jagi, krasnoludków itp. bajkowych postaci. Są one jednak znacznie słabsze, mało oryginalne, niekiedy wręcz wpadające w drobnomieszczański banał.

Przed wojną rzeźby Prillowej rozchodziły się po okolicznych wsiach — jako prezenty ofiarowywane krewnym przez różne niezamożne babcie, które rewanżo-

wały się nimi za mąkę i inne produkty. Inteligencja natomiast lekceważąco traktowała jej sztukę⁴.

W czasie okupacji Niemcy przynosili do niej książki, np. „Grimmsmärchenbücher“, i prosiły, aby lepiła im z gliny postacie Frau Holle, Hänsel i Grätel, Heinzelmännchen i inne. Szczególnie ulubione były wzmiankowane już postacie gwiazdorów i krasnoludków. Jeszcze i teraz znajomi czasem proszą ją o zrobienie w glinie obrazu inscenizującego pieśni o krasnoludkach itp. W pracach tych Prillowa była najmniej oryginalna, wzorowała się na powszechnie popularnej niemieckiej tandecie. Zaciążyło to bez wątpienia i na innych pracach tej utalentowanej rzeźbiarki.

Na dobre rzeźbić w glinie zaczęła Prillowa dopiero

⁴ Obecnie podobno wieś w mniejszym stopniu jest odbiorcą jej rzeźb. Tłumaczy się to wzrostem dobrobytu wsi, która w mieście zakupuje na prezenty inne przedmioty, jak np. serwisy etc. Prillowa zaś znajduje dziś coraz więcej odbiorców w miastach.



Ryc. 7. Klara Prillowa. Kowal. Rzeźba w glinie, wypalana i polichromowana (błękit i czerwień). Wym. 24 x 13,5 x 9,5 cm. 1950 r.

na Pałukach. Sama ją wykopywała, znajdując w Kcyni kilka jej gatunków. Ubijała glinę na kluchę żelaznym ubijakiem służącym do klepania kosy, a potem „dłubała od głowy”, używając do tego celu nożyka zakończonego półokrągło, służącego do strugania drzewa. Jak sama o tym wspomina, „pracuje nim 23 lata, wystrugał on na pewno więcej niż 1000 figurek”.

Przy każdej z nich pracowała około 3 — 5 godzin. Pisze ona tak: „Dawniej nigdy nie znałyśmy proporcji, zaczynałam od głowy i głowa była zawsze trochę za duża, tak mi się zdawało, ale nie mogłam wyzbyć się tej mojej słabości. Zaczynałam i zaczynam od twarzy, bo twarz to najciekawsza praca, przy twarzy najdłużej pracuję, staram się upodobnić widzianą twarz

i pragnę zawsze, żeby twarze moje były jak żywe, żeby mówiły...

...Ponieważ zaciekle pracuję nad sobą i nie jestem zadowolona z niektórych prac, baczniej obserwuję postacie wiejskich bab czy chłopów i tak obliczyłam, że głowa u krępych ludzi mieści się pięć razy, a u niektórych do siedmiu razy. Dlatego dziś, gdy zaczynam, znacząc nożem linię szyi i paska.”

Wzory swych rzeźb czerpie wciąż z otaczającego ją życia. „Bywa i tak — opowiada — że spotkam na targu ciekawy typ chłopca czy baby wiejskiej, przyglądam się z bliska ciekawym rysom, a potem oddalam się, żeby z daleka objąć postać, potem biegnę do domu i szybko rysuję. Gdyby tak można, to najlepiej byłoby zaraz zacząć rzeźbić, ale jestem wiejską niewolnicą, jest mnó-



Ryc. 8. Klara Prillowa. Kobieta siejąca mak. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 30,5 x 11 x 12 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

stwo prac domowych i przy tym trochę szycia, a do rzeźbienia będę mogła przystąpić dopiero za 2 lub 3 dni.”

Niektóre swe nie wypalone rzeźby malowała farbami klejowymi, rozrabiając sproszkowaną farbę w mleku, inne zaś wypalała w cegielni. Sama jednak woli pozostawiać je bez wypału, gdyż łatwiej brązowieją i uzyskują przyjemną patynę.

Wysokość rzeźbionych przez nią niewielkich postaci wynosi około 25 cm.

Rzeźby Klary Prillowej cechuje wierna obserwacja życia.

Artystka umiejętnie podkreśla w swych pracach — gestem, wyrazem twarzy, ruchem — charakter człowieka, istotę wykonywanej przezeń pracy. Z tych obser-

wacji powstały liczne wersje drwali, kowali, kobiet z chrustem, siewców itp. Prillowa stara się jednak o to, aby nowe ujęcie nie było martwą kopią dawnego. Obserwując jej rzeźby, widzimy mozolny trud doszukiwania się coraz wyrazistszego układu postaci, pogłębienia realistycznej charakterystyki. Najwymowniejszy jest tu może przykład dwóch wersji „Kobiety niosącej chrust” (ryc. 15 i 16). Przygarbiona postać z twarzą modelowaną wysiłkiem nie pozostawia widza obojętnym, przykuwa wzrok, wzrusza. Obie wersje, podobne i zarazem różne, świadczą o tym, że Prillowa — tak jak i dawni ludowi rzeźbiarze — doskonali swe rzemiosło w podejmowaniu wciąż na nowo pewnych koncepcji. Osiąga dzięki temu wyrazistość, którą — rzecz prosta — nie zawsze mają inne jej prace, jakby „na

gorąco“ notowane z natury. Szczególnie udaną wydaje mi się twarz i sama poza wariantu późniejszego (1954, ryc. 16). Na podobnym schemacie (ryc. 17) buduje również artystka inną swą pracę „Kobietę sprzedającą lalki”, przedstawiając postać znaną we wsiach pomorskich przy końcu XIX i z początku XX wieku. Artystka sama zdaje sobie sprawę z tego, że jest to jedna ze słabszych jej prac (wadliwe proporcje, słabo opracowana partia dolna). Rzeźba zbudowana na bryle poprzednio omówionych figur, różni się jedynie wyrazem twarzy i rekwizytami (lalki zamiast chrustu). Świadczy ona o tym, że ilustracyjność, której niekiedy (na szczęście rzadko) ulega artystka, obniża walor jej prac, pozabawia je tego ładunku emocjonalnego, jaki cechuje realistyczne jej rzeźby, wyrażające człowieka, a nie tylko zewnętrzne oznaki jego pracy.

„Drwal“ (ryc. 11) oraz „Kobieta siejąca mak“ (ryc. 8) należą również do prac, w których autorka dążyła do uzyskania uogólnionego obrazu danego zajęcia. Jej „Siewca“ (ryc. 9) ma w sobie zamaszystość i jednocześnie zmęczenie spracowanego chłopca, „Drwal“ — prawdziwość ujęcia postawy, z nogami lekko ugiętymi, jak to często widać u starszych ludzi, strudzonych ciężką pracą. Charakteryzując postacie, rzeźbiarka nie boi się ekspresji gestu. Poprzez ruch postaci wyraża sugestywnie charakterystyczne, typowe cechy wykonywanej przez nie pracy. Prillowa uważa te rzeźby za dobre, szczególnie lubi jednak „Kobietę siejącą mak“.

Opowiada, jak kiedyś zapytano ją: „Dlaczego ma ta baba taką smutną twarz, przecież w Polsce Ludowej winny być twarze wesole?“ Odrzekła: „Pan tego nie



Ryc. 10. Klara Prillowa. Typ z Dożynek w Lublinie. Rzeźba w glinie, polichromowana (czerwień, błękit i zieleń). Wym. 29 x 8,5 x 12 cm. 1954 r.



Ryc. 9. Klara Prillowa. Siewca. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 25 x 17 x 8 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

rozumie, ja podpatrywałam twarz przy pracy w polu i ludzie przy pracy w polu mają zawsze twarze ściągnięte jakimś grymasem pod wpływem blasku słońca, wiatru lub deszczu, które smagają twarz. I ta baba siejąca mak ma taką twarz.”

Mniej może swobodny w ruchu jest „Kowal”, powstały w 1950 r. (ryc. 7), ale w tej rzeźbie tym mocniej urzeka naiwność i szczerota obserwacji. I znowu rzeźbiarka nie tylko pokazuje pracę kowala, ale daje swoistą charakterystykę jego trudu i obraz człowieka. Cenić należy w Prillowej jej głęboki stosunek do ludzi, prawdziwy humanizm, polegający na tym, że umie ona zawsze zobaczyć pracę poprzez człowieka i jego wysiłek.

Obserwacja artystki nie ogranicza się tylko do pokazania pracy. Charakteryzuje ona również celnie takie poszczególne typy, jak np. „Zamyślony wieśniak” (ryc. na okładce) czy słabsza nieco „Plotkarka” (ryc. 14) o wyraźnie satyrycznym zacięciu.



Ryc. 11. Klara Prillowa. Drwal. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 26 x 13 x 7 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

Materiał do obserwacji podsuwa jej życie. Wyjazd na Dożynki do Lublina przyniósł nowe tematy, nowe wrażenia. Prillowa rzeźbi uchwycone w ruchu „na gorąco” sylwetki. Prace jej są tu mniej wykończone, bardziej obarczone szczegółami, ale i w nich widać pasję i umiejętność obserwowania życia, np. „Typ z Dożynek w Lublinie” (ryc. 10). Gdzie indziej frapuje ją stara Grzechowiczka patrząca na lecące samoloty i wrażliwa ręka modeluje notatkę-rzeźbę (ryc. 13). Kilkakrotnie też daje portrety w rzeźbie konkretnych osób, jak np. szewca Sarnowskiego (ryc. 12).

Interesujący jest cykl rzeźb ukazujących piękno regionalnej kultury Pałuk. Prillowa stawia tu sobie wyraźnie zadanie takiego przedstawienia typów lu-

dowych, aby pokazać ich piękno i wartość. Stąd troska o etnograficzną niemal wierność szczegółów ubioru, świąteczność nastroju, życzliwe pokazanie każdej postaci, np. w scenie zalotów (ryc. 20) czy tańca (ryc. 18).

Ale z wdzięcznej sceny zalotów sama Prillowa nie jest zadowolona. Omawiając rzeźbę, podaje ciekawą dla charakterystyki jej twórczości motywację. Pisze:

„Na przykład ta para Pałuczian w zalotach — rzeźba w Muzeum Toruńskim — nie podoba mi się tak, jak ta para u mnie, bo ta w Muzeum jest powtórzeniem. Pierwsza praca daje mi zawsze duże zadowolenie. Gdy wypada mi jednak na życzenie powtarzać figurki, to przyznam się, że robię to z mniejszym zapałem.”

Do rzeźb ilustrujących lud wiejski należą również lubiana przez artystkę „Pałuczanka idąca z gromnicą i modlitewnikiem do kościoła” (ryc. 21) oraz pełna naiwnego sentymentu i wdzięku „Dziewczyna z Dożynek w Lublinie” (ryc. 19).

Charakteryzując twórczość rzeźbiarską Prillowej, należy podkreślić przede wszystkim umiejętną, bystrą obserwację, która w połączeniu z dobrą pamięcią pozwalała jej na stworzenie żywych, typowych w geście postaci ludu wiejskiego. Artystka z równą pasją odtwarza momenty pracy, jak i wypoczynku. Trafnie zaobserwowany moment ruchu stanowi główny walor jej rzeźb. Nie trudno jednak dostrzec, że obok prawdziwie realistycznych prac — zwłaszcza tych, które powstały z bezpośredniej obserwacji życia — w twórczości Prillowej znaleźć można również rzeczy słabsze, obciążone nie dobrą tradycją niemieckich porcelanowych figurek, tak popularnych w kręgach drobnomieszczańskich, oraz literaturą zaopatrzoną w banalne ilustracje. Dotyczy to zwłaszcza postaci zaczerpniętych z bajek — krasnoludków itp. — słowem tego, co autorka uprzednio widziała na straganach czy w sklepach i co w pewnym okresie może bezwiednie naśladowała. Stąd w jej pracach do dziś istniejące tendencje do pozbawionej cech artystycznych sentymentalnej groteski, wyolbrzymiania głowy w stosunku do tułowia, konwencjonalnego budowania postaci, stereotypowego modelowania twarzy. Zbędna drobiazgowość w opracowaniu szczegółów, niezgodna z walorem materiału, w którym rzeźbi (głina), niepotrzebnie prowadzi do naturalistycznych czy przypadkowych efektów, rozprasza zwartość kompozycji i siłę wyrazu, cechujące najlepsze jej prace.

Słabą stroną większości rzeźb Prillowej z punktu widzenia możliwości zbytu stanowi ich nietrwałość. Rzeźby nie wypalone, tak lubiane przez autorkę, są bardzo kruche i łatwo ulegają zniszczeniu przy transporcie. Dlatego też ostatnio oddaje ona swoje prace do wypalania.

Kończąc omówienie twórczości rzeźbiarskiej Klary Prillowej wypada jeszcze podkreślić, że zastosowana przez nią technika nie ma na terenie Pałuk żadnych ciągłych tradycji w dawnej sztuce ludowej. Mamy więc tu do czynienia ze zjawiskiem odmiennym niż przy ocenie np. tradycyjnie rzeźbiącego w drzewie ludowego artysty.

b) **Wycinanki.** Prillowa zaczęła się zajmować wycinaniem z papieru stosunkowo późno, w ostatnich już latach. Wspomina o tym z żalem: „Czemu to dawniej nie zachęcił mnie ktoś do tej pracy? Jako dziewczynka wycinałam mojej matce i sąsiadom różnorodne ko-



Ryc. 12. Klara Prillowa. Szewc Sarnowski. Rzeźba w glinie, nie wypalana
Wym. 21 x 14 x 10,5 cm. 1948 r.

ronki do miśników, szaf itp. Później kombinowałam małe serwetki, zawsze tylko wtedy, gdy wpadł przypadkiem do rąk jakiś paperek kolorowy czy biały. Nikt nie kupił kolorowego papieru, a nie miałam nigdy odwagi, żeby prosić kogoś o papier. Jest tu bardzo dużo dzieci, które chciałyby wycinać, trzeba by się nimi zająć.”

Wycinanki robi Prillowa z glansowanego papieru takiego koloru, jaki otrzyma. Wycina je przy pomocy zwykłych krawieckich nożyczek. Pracę tę lubi bardzo, mówi o niej: „Przekonałam się, że najlepsze wycinanki powstają późnym wieczorem, gdy siedzę sama przy piecu, bo wtedy mi nikt myśli nie rozprzeszy, dlatego też wycinanki zostawiam na zimowe wieczory, a wówczas siedzę nieraz do północy przy wycinankach. Jest tu cała gromada dziewczynek, które skupiają się wokół mnie i wycinają. Znajduję w tej

pracy dużo zadowolenia, trzeba by tym dzieciom dać kierunek i gdybyśmy mieli pod dostatkiem papieru kolorowego, moglibyśmy cuda stworzyć.”

Tematem jej wycinanek są sceny z życia ludu wiejskiego. Mówi o nich sama: „Wycinanki jednobarwne — to tematyka z mojej rzeźby, a kwiaty i drzewa z pamięci dodaję i przetwarzam.”

Do tego rodzaju pracy nikt jej nigdy nie namawiał. W Ognisku Plastycznym wycinankarstwa nie uczono, nie znała też żadnych niemieckich wycinanek. W jednym ze swych listów pisze: „Pierwszy raz w życiu widziałam wycinanki na Objazdowej Wystawie Sztuki Ludowej w Bydgoszczy w 1950 r. Widziałam tam piękne wycinanki ludowe i zetknęłam się z pracami artystów ludowych.

Otóż do wycinanki skłoniło mnie to, że w czasie mrozów nie było gliny, a chciałam pracować, patrzy-

łam więc na moje rzeźby, zaczęłam je rysować na papierze, tworzyłam kompozycje. Przecież na polu rośnie i wierzba, i topola, w lesie sosna. Stosownie do kompozycji dawałam odpowiednie drzewa lub rośliny i tak powstały moje wycinanki. A gdy zbrakło papieru błyszczącego, to z resztek, odpadków robiłam wycinanki wielobarwne, które przypominają malowanki.”

Wycinanki jej nie opierają się o tradycyjne formy ludowe, co więcej, można nawet powiedzieć, że nie wynikają one ani z materiału, ani z techniki, przypominają raczej w kompozycji malowankę. Jedynie symetryczność, osiągnięta przez cięcie złożonego wpół papieru, ma w sobie coś z charakteru wycinanki. Dodać należy, że figuralne kompozycje Prillowa rysuje uprzednio na białej stronie papieru, po czym dopiero wycina je. W większości jej prac akcent środkowy stanowi drzewo, u podnóża którego sytuuje artystka samą akcję. Wycinanki Prillowej odbiegają w charakterze od zwartych kompozycyjnie wycinanek ludowych opoczyńskich, kurpiowskich czy sannickich. Przypominają raczej rysunki tuszem czy techniką drzeworytu (cięcia określające fałdy ubrania itp.). I w tym wypadku nasuwają się analogie z popularnymi w pewnych środowiskach mieszczańskich na początku XX w. wycinanymi figurkami z papieru (szczególnie popularnymi w Niemczech).

Wycinanka „Drwale” najbardziej może sugeruje takie skojarzenia. Nawet wiewiórki, wnoszące jakiś

dziecięco-bajkowy charakter, nie odbiegają od tych artystycznych konwencji (ryc. 28).

W innej wycinance: „Pałuczanie przy piosence i muzyce” (ryc. 27) Prillowa, podobnie jak to już widzieliśmy w rzeźbie, stara się przedstawić fragment życia ludu, szczegółowo charakteryzując strój regionalny, z czepcem i kokardą zawiązaną pod brodą. Ciekawsza jest natomiast wycinanka „Gęsiarki” (ryc. 26). Widać w niej większą troskę o czytelność kompozycji, chociaż i tym razem oko uważnego nawet widza nie dostrzeże w pierwszej chwili wszystkich szczegółów, ptaszków ukrytych w listowiu czy ornamentu na szczycie środkowego drzewka. Ale — powtórzmy — nagromadzenie szczegółów jest już tu mniejsze niż w innych, nie reprodukowanych na tym miejscu pracach, jak np. „Taniec Pałuczan”. Interesująco rozwiązane są trzy plany, przy zachowaniu „płaskości” całej wycinanki. „Gęsiarki” mają w sobie wiele poezji, sama Prillowa najbardziej lubi je spośród swych prac wycinankarskich.

Interesujące są wyklejanki z różnokolorowego papieru, o elementach ornamentyki roślinnej i zwierzęcej, nie pozbawione walorów artystycznych, chociaż w formie swej bogate aż do przeladowania (ryc. 37 i 38).

W odróżnieniu od omówionych wyżej wycinanek prace te, przy wszystkich brakach, posiadają jednak cechy bliskie wyklejance łowickiej, operują wieloma



Ryc. 13. Klara Prillowa. Grzechowiaczka oglądająca samototy. Rzeźba w glinie, wypalana. Wym. 20 x 12 x 12,5 cm. 1952 r.

motywami właściwymi ludowej polskiej wycinance⁵. I znowu, tak jak w rzeźbie, widać, że najważniejszym atutem Prillowej jest umiejętność odtworzenia ruchu, ciekawa, często niebanalna kompozycja, fantazja, przejawiająca się szczególnie w partiach roślinnych. Wspólną jednak wadą wielu jej wycinanek jest niedostateczne przemyślenie przez artystkę możliwości, jakie niesie za sobą ta właśnie forma wypowiedzi. Warto chyba, aby Prillowa zapoznała się z zasadami kompozycji, kształtowania formy w tradycyjnej wycinance ludowej, szczególnie łowickiej. Na pewno pomoże to jej w dalszym rozwoju. Można by jeszcze wskazać na inne błędy — na stereotypowe twarze, banalne rozwiązania tematyczne, stanowiące zapewne zapożyczenia z niedobrych wzorów książkowych. Szwankuje też niekiedy i sama technika wycinania, brak jej tej precyzji i lekkości, jaką osiągają nasze czołowe wycinankarki ludowe przy pomocy... zwykłych nożyc do strzyżenia owiec.

Dodatnim objawem jest, że Prillowa wstydzi się dziś wielu swych prac, podchodzi do nich coraz bardziej krytycznie. Pozwala to wierzyć w dalszy jej rozwój.

Dzięki Klarze Prillowej wycinanki coraz bardziej zaczynają się rozpowszechniać na pałuckiej wsi, coraz częściej stanowią one element dekoracji wnętrz. Wycinanka jest dziś jednym z ulubionych prezentów imieninowych itp. Nic też dziwnego, że rośnie wciąż liczba dzieci wiejskich, które za zachętą i pod kierunkiem K. Prillowej uczą się wycinankarstwa. Część z nich uczy się w pracowni artystki w Kcyni, inne — ze wsi Tupadły, Malice, Sipiory, Studzienki czy Łabiszyn — uczęszczają do kółka plastycznego przy Liceum w Kcyni, które to kółko prowadzi również Prillowa.

Wycinanki robione przez uczniów Prillowej wykazują oczywiście pewne cechy świadczące o naśladowaniu swej nauczycielki w układzie kompozycyjnym i w doborze elementów dekoracyjnych, a czasem i w tematyce. Przy tym wszystkim wiele z nich odznacza się dużą samodzielnością i co szczególnie interesujące — wycinanki te znacznie silniej wiążą się z cechami polskiej wycinanki ludowej niż prace Prillowej. Szczególnie warto wymienić „Owocobranie” 14-letniego Stanisława Wiatra, pracę ciekawą w kompozycji, grubo ciętą, wycinankową w swym charakterze, oraz tegoż autora ładną kompozycję z kogutkami (ryc. 35). Na uwagę zasługuje również dobrze zbudowana wycinanka Mariana Wielowskiego „Płasy młodzieży” (ryc. 33). Chyba jednak niepotrzebne są podkreślenia cięciami fałd spódniczki itp. Wymienić również należy wycinankę 16-letniego Eugeniusza Konopackiego „Przy pracy” (ryc. 34) — ze zbyt jednak zawieszonymi w próżni figurami. Wycinanka ta wskazuje młodemu adeptowi drogę samodzielnego rozwoju w oparciu o tradycje polskiej wycinanki. Zdecydowanie natomiast słabsza jest inna jego praca „Muzykanci”, raczej bliska w technice drzeworytowi niż wycinance, nieudolna i kopiująca zbyt niewolniczo Prillową (ryc. 32). Dobre są prace 15-letniej Bronisławy Rokickiej (ryc. 36) oraz zdolnej 11-letniej córki i uczennicy Kla-



Ryc. 14. Klara Prillowa. Plotkarka. Rzeźba w glinie, polichromowana. Wym. 25 x 7,5 x 7,5 cm. 1950 r.

ry Prillowej — Jadwigi (ryc. 30 i 31). Prace te wskazują na czerpanie w pewnym stopniu z bogatego skarbcza ludowej, tradycyjnej wycinanki i nie pozbawione są przy tym cech indywidualnych.

Dobrze, że Prillowa, borykając się sama z nową formą wyrazu swych przeżyć artystycznych, nie hamuje indywidualnego, twórczego rozwoju powierzonej sobie młodzieży, nie narzuca jej swoich rozwiązań. Z dużą uwagą będziemy śledzili rozwój tej nieprzeciętnie utalentowanej młodzieży. Jest rzeczą zupełnie możliwą, że z biegiem czasu ziarno rzucone w żyzną glebę wyda plon i na Pałukach powstanie oryginalny ośrodek wycinanek ludowych.

K. Prillowa zajmuje się również rysunkiem, robiąc szkice portretowe ołówkiem. Maluje też chętnie akwa-

⁵ Czytelnika interesującego się wycinanką zacieka- wi niewątpliwie porównanie prac Prillowej z tzw. „wycinanką miechowską” — omówioną przez Z. Głowę w „Polskiej Sztuce Ludowej” nr 4/1954, s. 251 (*Przypis redakcji*).



Ryc. 15. Klara Prillowa. Kobieta niosąca chrust. Rzeźba w glinie, wypalana. Wym. 26 x 14 x 10 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.



Ryc. 16. Klara Prillowa. Kobieta niosąca chrust. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 27 x 11 x 10 cm. 1954 r.

relą kwiaty na papierze, wykazuje przy tym wyczu- cie kolorystyczne.

Wielostronne zamiłowania i zdolności artystyczne Klary Prillowej przejawiają się nie tylko w plastyce. W jednym z listów pisze: „Gdy byłam 10-letnią dziewczynką, przywiozła mi moja babka skrzypce po jakimś wuju. Wiem, że nie posiadałam się z radości i grałam ze słuchu różne piosenki. Jeden z nauczycieli mówił moim rodzicom, żeby mnie na lekcje posyłać, i zaczęłam się uczyć nut, i chodziłam przez 2 lata na lekcje, uczyłam się pilnie, ćwiczyłam co dzień i mój nauczyciel cieszył się zawsze, gdy ze mną grał; pamiętam, że chłopców bił smyczkiem, bo nie zagrali nigdy gładko tego, co im nauczyciel zadał.

Jak często grałam później na weselach z dudziarzem lub skrzypkiem wiejskim, ciężko mi było, bo musiałam się do nich zastosować i »rzempolić« jak oni »wkoło budy Wosiu«. Gra na skrzypkach była moim ulubionym zajęciem w wolnych chwilach.

W drugim roku okupacji straciłam moje skrzypki i w niedzielę ogarnia mnie nieraz taka tęsknota za graniem, ale niestety nie mogę do tego dojść, żeby mogła skrzypki kupić.”

Prace swoje — rzeźbę, malarstwo, wycinanki — wystawiła K. Prillowa po raz pierwszy w listopadzie 1948 r. w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy, następnie prace jej były na wystawie we Wrocławiu w 1951 r. (styczeń — luty), na Wystawie Prac Plastyków-amatorów urządzonej przez CBWA oraz ORZZ w Bydgoszczy (19 rzeźb i 4 obrazy), w grudniu 1951 r. w Szubinie na Wystawie Samorodnej Sztuki Ludowej, w maju 1952 r. w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy oraz w grudniu w Kcyni w Liceum Ogólnokształcącym na Wystawie Samorodnej Sztuki Ludowej.

30 listopada 1953 r. w Dziale Etnograficznym Muzeum Pomorskiego w Toruniu otwarto małą Wystawę Stałą Sztuki Ludowej Północnej Polski (wybrane zagadnienia), na której umieszczono rzeźby Prillowej i jej uczniów oraz wycinanki.

W związku z wystawieniem rzeźb w Dziale Etnograficznym Muzeum Pomorskiego w Toruniu pisze K. Prillowa o swej przeszłości: „Przecież dawniej nawet przez myśl mi nie przeszło o sali wystawowej. Znamcy sztuki nie przyjeżdżali do mnie, a ludzie nie znający się na sztuce patrzali na moją pracę z poli-

towaniem, często zrażano mnie uwagami. Przyznam się, że pracy mojej nie doceniałam, rzeźbiłam dla własnej przyjemności."

W 1954 r. prace Prillowej wystawiono w dziale sztuki ludowej na Centralnej Wystawie Rolniczej w Lublinie.

Prace K. Prillowej miały też oddźwięk w recenzjach prasowych. Ostatnio zaś ona i jej uczniowie zostali sfilmowani przy pracy do kroniki „Filmu Polskiego”.

Prillowa korzysta z opieki Ministerstwa Kultury i Sztuki, które w ciągu ostatnich lat parokrotnie udzielało jej stypendium oraz nagród bądź pieniężnych, bądź też w postaci książek i reprodukcji. O pomocy tej pisze w liście z dnia 1.I.1954 r.:

„Ta pomoc materialna będzie większą zachętą do dalszej pracy nad sobą. Chociaż przyznam się Pani, że póki mi sił starczy i zdrowia, będę zaciekle pracować i uczyć się. A moje zamiłowanie do sztuki będę przekazywać dzieciom i młodzieży skupiającej się wokół mnie. Jestem pewna, że osiągnę wspaniałe wyniki, a tym samym dowiedziemy, że Pomorze, a z nim nasza Ziemia Pałucka nie są terenami wyjałowionymi, jeżeli chodzi o sztukę.”

3. DZIAŁALNOŚĆ SPOŁECZNO-DYDAKTYCZNA

Klara Prillowa posiada wrodzone zamiłowanie do pracy społecznej i ogromne poczucie odpowiedzialności w stosunku do tego wszystkiego, co zdobywa i czym może podzielić się z innymi.

Ta troska i pragnienie oddawania innym swojej pracy, sił i umiejętności łączy się u niej ze świadomością wagi, jaką przywiązuje do roli sztuki w życiu człowieka i gromady.

Rys ten cechuje ją już od wczesnej młodości, gdy rodzą jej dzieła i zachęca innych do pracy, a w Kcyni w 1947 r. z własnej inicjatywy i własnym wysiłkiem stwarza rodzaj małej szkoły plastyki dla dzieci, które po zajęciach biegną do niej, aby lepić z gliny, rysować, malować i robić wycinanki. Ta mała szkoła plastyczna, w której Prillowa bezinteresownie uczy młodzież, to cała epopeja ilustrująca z jednej strony wolę, hart ducha i ofiarność, a z drugiej — czasem brak zrozumienia roli takiego warsztatu pracy.

W 1951 roku na Wystawie Samorodnej Sztuki Ludowej w Szubinie ukazują się prace 25 uczniów Prillowej. Dostali oni nagrody książkowe, co jeszcze bardziej spotęgowało ich zapał do pracy. Gdy Prillowa jest zajęta, pracę prowadzi jej córka, 11-letnia Jadwisia. Dzieci marzą o wystawie ich prac, niestety w pracowni jest za ciasno, brak taboretów, a często i opału, toteż w zimie w baraku bez podłogi wytrzymać jest bardzo ciężko.

Obecnie wciąż zgłaszają się nowe dzieci — jest ich około 50, z braku miejsca trzeba je dzielić na grupy.

Prillowa troszczy się o przyszłość swojej pracowni. „Nieraz tak myślę, gdy odejdę, Jadwisia i inne utalentowane dzieci obejmą po mnie warsztat. Dzieci wiedzą, że warsztat jest ich. Staram się, żeby stworzyć im coraz lepsze warunki, one wiedzą, że jest mi nieraz ciężko.”

Poważny problem, jaki stoi przed K. Prillową, to nie tylko własna praca twórcza, lecz również praca jej jako kierowniczkii ośrodka artystycznego kształcenia dzieci (w zakresie rzeźby, rysunku i wycinankarstwa).



Ryc. 17. Klara Prillowa. Kobieta sprzedająca lalki (postać znana na Pomorzu w końcu XIX i na początku XX wieku). Rzeźba w glinie, wypalana i polichromowana. Wym. 25 x 10 x 9 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

Problem ten staje się szczególnie trudny w związku z tym, że dzieci często naśladowują prace swojej nauczycielki, powtarzając jej błędy. Można jednak już teraz powiedzieć, że Prillowa potrafi wydobyć z dzieci ich własną inwencję, toteż już obecnie zarysowują się wśród nich jednostki zdolne i zamiłowane, pragnące dalej się kształcić. Niestety jednak zawód plastyka nie ma wciąż jeszcze w miejscowej społeczności należytego zrozumienia i uznania, toteż rodzice zdolnych dzieci nieraz negatywnie ustosunkowują się do zamierzonych studiów plastycznych.

Należałoby pracom tych dzieci poświęcić osobną uwagę — na tym miejscu jednak możemy jedynie zasygnalizować ich wartość i jedynie pokrótce wymienić najciekawsze, które rzucają pewne światło na działalność pedagogiczną i wpływ artystyczny Klary Prillowej. O wycinankach mówiliśmy już. Obecnie wymienimy kilka rzeźb w glinie. Widać w nich duże poczucie bryły, próbę indywidualizacji postaci, trafną charakterystykę gestu, wyrazu twarzy. Najbardziej dojrzałe są tu dwie reprodukowane prace 16-letniej

Lucji Grzechowiak (ryc. 22 i 23) oraz pełne wdzięku figurki 13-letniej Krysi Michalskiej „Wieśniaczka z pisankami“ (ryc. 24) i „Chłop z owieczką“ (ryc. 25). Dodajmy, że te same dzieci zajmują się również wycinanką i rysunkiem.

Niektóre uczennice K. Prillowej, jak np. córka jej Jadzia, pragną iść drogą artystyczną i przejść regularne studia plastyczne, poczynając od liceum sztuk plastycznych. Dobrze świadczy to o K. Prillowej, że umiała obudzić i wychować niejednego drzemiący w tej młodzieży talent, że obok trudnej własnej twórczości znajduje tyle czasu i energii na prowadzenie prac pedagogicznych.

Można też przypuszczać, że Wydział Kultury WRN w Bydgoszczy, który przez pewien czas pomagał Prillowej w utrzymaniu jej pracowni-warsztatu, w przyszłości otoczy tę jedyną tego typu w Polsce placówkę specjalną opieką. Inicjatywa i trud świadomego artysty ludowego, który potrafił obudzić zainteresowa-

nie i wywołać oddźwięk w swoim środowisku, winny znaleźć poparcie i pomoc ze strony miarodajnych czynników. Pomoc ta musi być poważnie przemyślana, szczególnie w zakresie instrukcji dydaktycznych i ogólnej opieki fachowej.

K. Prillowa bierze poza tym czynny udział w życiu społecznym Kcyni i powiatu — pomaga w zakresie dekoracji we wszelkich poczynaniach, uroczystościach, akademiach, gazetkach, widowiskach i zabawach, a przede wszystkim w pracach szkolnych w liceum, gdzie jest stałym i bezinteresownym doradcą i gdzie również prowadzi koło plastyczne, zajęcia świetlicowe i dorywczo lekcje wycinankarstwa.

W związku z reprezentowaniem sztuki ludowej swego regionu robi ona na terenie Pałuk poszukiwania stroju ludowego, przerysowuje wzory starych czepców etc., przyczyniając się do wskrzeszenia tradycji ludowej w tym zakresie.

UWAGI KOŃCOWE

Przełom społeczny, jaki zaszedł w Polsce, w poważnym stopniu zmienił obraz sztuki ludowej, obalił dotychczasową izolację artystów ludowych od zdobyczy kultury i cywilizacji. Jeśli dawniej nurt sztuki ludowej rozwijał się w dużej mierze równoległe lub gdzieś na peryferiach związku ze sztuką warstw wykształconych, o tyle dziś współzależność staje się coraz mocniejsza.

Twórca wiejski czy robotniczy reaguje na zjawiska otaczającego go życia równie szybko jak zawodowy rzeźbiarz, muzyk czy pisarz. Zmienił się krąg tematyczny — wyraźnie niknie przeważająca dawniej tematyka religijna, w formie której wyrażał ludowy artysta nawet najbardziej osobiste odczucia krzywdy, nędzy, poniewierki. Zaczyna dominować tematyka świecka,



Ryc. 18. Klara Prillowa. Na weselu.
Rzeźba w glinie, polichromowana.
Wym. 28 x 16 x 11 cm. 1952 r.



Ryc. 19. Klara Prillowa. Dziewczyna z Dożynek w Lublinie. Rzeźba w glinie, polichromowana (błękit, czerwień, żółć i biel). Wym. 30 x 13 x 9 cm. 1954 r.



Ryc. 20. Klara Prillowa. Zaloty Pałuczian. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 21 x 20 x 11 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

sytuacje brane z bezpośredniej obserwacji, odzwierciedlające nowe treści dzisiejszego życia.

Wiąże się to między innymi i ze zmianą odbiorcy. Przewodzący twórcy ludowi mają dziś znacznie większe możliwości zbytu. Nie tylko kapliczka przydrożna daje dziś miejsce ich rzeźbom. Konkursy, wystawy, zamówienia Dessy czy CPLiA — wszystko to zachęca do różnorodnej bujnej twórczości. Stąd wypływają i dalsze konsekwencje — indywidualizacja prac, bogactwo nowych ujęć i znacznie silniejsze niż dawniej wahania i rozdźwięki pomiędzy starą formą a nową treścią. Wpływa to na same prace, które niejednokrotnie mają charakter — chciałoby się powiedzieć: nowatorski, „eksperymentalny”, daleko odbiegając od precyzji i ustalonych kanonów kompozycyjnych dawnych rzeźb, kształtowanych w przeciągu dziesiątków lat zgodnie z tradycją danego regionu.

Twórca ludowy przestał dziś być bezimienny. Jeśli dawniej sporadycznie jedynie dowiadywaliśmy się o wybitnych artystach wiejskich, jak Baliński, Wawro czy Wnęk, obecnie zasadą stało się traktowanie sztuki ludowej jako dzieła konkretnych artystów. Znamy i cenimy indywidualne właściwości stylu Emilii Chmiel czy A. Czarneckiego, Wincentego Kitowskiego, Szczepana Woźniaka, Gregorego czy Prillowej. Artysta ludowy stał się pełnoprawnym członkiem społeczeństwa — aktywnym, twórczym, szanowanym przez państwo, które niejednokrotnie obdarza wybitnych twórców wysokimi odznaczeniami i otacza szczególną troską.

Równocześnie jednak przed artystami ludowymi stanęły różne nowe trudności, związane z podjęciem nowej tematyki i potrzebą nowych rozwiązań plastycznych, oraz niebezpieczeństwa, jak pojawienie się warunków ułatwiających naśladowanie licznych i bardzo różnorodnych wzorów sztuki warstw wykształco-

nych, a także wzorów czerpanych z prac innych artystów ludowych. Niebezpieczeństwo stanowi również zwiększenie zapotrzebowania na ich prace, nierzadko bowiem zmusza ich to do pośpiechu i wielokrotnego powtarzania tych samych wzorów.

Wszystkie te przemiany zmieniły w poważnym stopniu obraz dzisiejszej twórczości ludowej. Zmieniają się też i kryteria określające przynależność do sztuki ludowej. Wspomnieliśmy już wyżej o zaniku takiej cechy wyróżniającej jak bezimiennność. Jasne jest, że inaczej przebiegał, a nawet i dziś jeszcze przebiega rozwój prac starych świątkarzy, inaczej zaś młodych artystów, którzy mają nowe możliwości i wchodzi w krąg śmiałych, twórczych poczynań. Nie można więc stosować tych samych kryteriów do oceny ludowości np. starego, przeszło 60 lat rzeźbiącego świątki F. Błaszyka i Klary Prillowej, aktywnej działaczki i śmiałej w poszukiwaniach rzeźbiarki.

Ludowość Prillowej nie wynika bowiem (lub też wynika w małym stopniu) ze związku z tradycją rzeźbiarską swego środowiska. Tradycja ta była zresztą w danym wypadku nader nikła. Ludowość jej polega głównie na przynależności do środowiska chłopskiego i małomiasteczkowego, z którego pochodzi. Prillowa żyje sprawami ludu, z tego środowiska czerpie swą tematykę, na nim opiera obserwacje, z niego czerpie podjętą do swej twórczości. Temu też środowisku od



Ryc. 21. Klara Prillowa. Pałuczanka. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 25 x 10 x 9 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.



Ryc. 22. *Lucja Grzechowiak, lat 16 (uczennica K. Prillowej). Wieśniaczka w chustce. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 23 x 10 x 9 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.*



Ryc. 23. *Lucja Grzechowiak, lat 16 (uczennica K. Prillowej). Kobieta z dzbankami. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 20 x 10,5 x 9,5 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.*

dawna daje swe prace, a także wiedzę, ucząc wiejskie dzieci trudnej sztuki wyrażania swych przeżyć i obserwacji w artystycznej formie. Jest więc Prillowa bezsprzecznie artystką ludową, właśnie we współczesnym znaczeniu tego słowa.

Coraz szerszy świat widziany, studia odbyte w ośrodku kształcenia plastycznego, udział w wystawach i ich zwiedzanie, poznawanie wydawnictw artystycznych, rozmowy z plastykami i naukowcami, rozważanie ich uwag, pewne możliwości dalszego kształcenia się — to wszystko stawia przed jej oczyma problem pracy artystycznej i pedagogicznej, której nadal pragnie się poświęcić.

Aczkolwiek otrzymała ona już w pewnej mierze wykształcenie artystyczne, pragnie — jak to podkreśla z uporem — pozostać artystką ludową i stwarzać głęboko przeżyte wizje artystyczne otaczającego ją świata, a w szczególności postacie ludzi pracujących. Usiłuje ona nadal rozwijać swą twórczość, krytycznie przewartościowując dawny dorobek, odrzucając obce naleciałości. Rozszerzając tematykę swych prac, stara się o wydobycie realistycznej prawdy wyrazu każdej

figurki, o nadanie jej możliwie doskonałej formy plastycznej. Ale — powiedzieć to też chyba trzeba — nie małą przeszkodę w pracy nad doskonaleniem własnej sztuki stanowi dla niej wzrastający rozgłos i wynikające stąd konsekwencje. Należy jednak wierzyć, że Prillowa nie zejdzie z dotychczasowej drogi swych poszukiwań, że różne uwagi, sugestie i krytyki czy pochwały nie przesłonią w niej tego, co najważniejsze — szczerości wypowiedzi i pasji twórczej. Nadzieję tę uzasadniają chociażby słowa samej Prillowej, która w jednym z listów wyraźnie podkreśla niechęć swą wobec wszelkiej narzuconej tematyki: „Niezadowolona jestem — pisze — gdy mam rzeźbić np. górniką, którego nie znam; wiem, jak wygląda kilof czy latarka, ale twarz wyjdzie z przypadku. U nas nie ma ciężkiego przemysłu, nic się nie buduje, nie widzę murarza przy pracy ani hutnika, takie postacie widzimy w gazecie, ale ja z gazet nie lubię powtarzać. Więc nie należy się po mnie spodziewać takich prac, owszem, gdyby mnie było stać na podróż do Warszawy czy Nowej Huty, to wiem, że powstałyby i takie typy budowniczych socjalizmu, ale ja mam ręce związane i myślę na



Ryc. 24. Krystyna Michalska, lat 13 (uczennica K. Prillowej). Wieśniaczka z pisankami. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 20 x 8 x 9 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.



Ryc. 25. Krystyna Michalska, lat 13 (uczennica K. Prillowej). Chłop z owieczką. Rzeźba w glinie, nie wypalana. Wym. 19,5 x 5 x 6 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

razie, żeby wyłowić typy okolicznych wieśniaczek i wieśniaków w stroju wieśniaczym i przenieść pamięć do mego warsztatu, żeby je uwiecznić w rzeźbie czy wycinance."

W stosunku do prac dzieci stwierdza Prillowa, że często szkoła narzuca im określoną tematykę. Niejednokrotnie wskutek tego dzieci kopiują prace jedno od drugiego lub też szukają wzorów w pismach, plakatach itp.

Wypowiedzi Prillowej świadczą o jej wykształceniu i wyrobieniu umożliwiającym krytyczny stosunek do własnych prac. Ilustrują także proces zanikania typu artysty ludowego minionej epoki i pojawiania się typu współczesnego, młodego artysty ludowego.

W stosunku też do artysty ludowego w pełni sił, jakim jest Klara Prillowa, zarysowuje się z jednej strony problem jej własnej twórczości, na której musiały zaważyć studia i rozszerzone horyzonty artystyczne, a z drugiej problem jej roli społecznej, jako wychowawcy i nauczyciela młodszych pokoleń.

W tej chwili artystka jeszcze walczy o utrwalenie się na własnej drodze, o pogłębienie własnego stylu pracy.

Stajemy tu więc wobec zasadniczego problemu dalszego kształtowania się twórczości artysty ludowego na przełomie nowej epoki, wobec nowych form tworzących się życia.

Twórczość współczesnych artystów ludowych i jej oddźwięk w danym środowisku winny być śledzone ze szczególną uwagą i troską. Będzie to bowiem swego rodzaju egzamin zdawany wobec historii nie tylko przez artystów ludowych, lecz przez tych wszystkich, którzy troską i pomocą otaczają ich prace i kierują organizacją popierania twórczości ludowej.

Przecież obok zagadnienia dalszego rozwoju artysty stoi niezmiernie ważny, omawiany już problem jego odpowiedzialnej roli społeczno-wychowawczej, która powinna przyczynić się do wyrobienia estetycznego danego regionu, a szczególnie do wypowiedzenia walki banałowi i tandecie i do szukania świeżych źródeł twórczości rodzimej.

Zadanie to niełatwe dla artysty, który pracuje na terenie dawnego zaboru pruskiego, gdzie gęsta ludność miast, miasteczek i wsi została od dawna spaczona



26



27



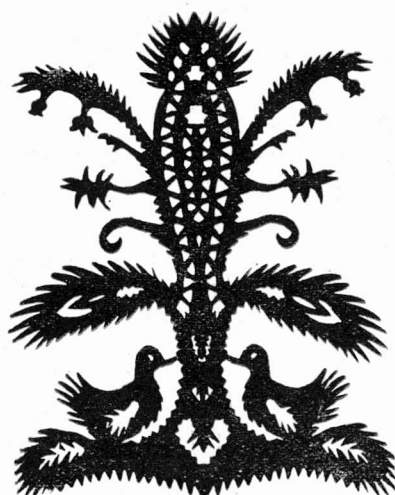
28



29



30



31



32



33



34



35

Ryc. 26, 27 i 28. Klara Prillowa. Gęsiarki. Wycinanka. Wym. 42 x 35 cm. 1953 r. Pałuczanie przy piosence i muzyce. Wycinanka. Wym. 43 x 35 cm. 1953 r. Drwale. Wycinanka. Wym. 38,5 x 35 cm. 1953 r. Muz. Pomorskie w Toruniu.

Ryc. 29. Andrzej Sobański, lat 15 (uczeń K. Prillowej). Kowale. Wycinanka. Wym. 34 x 21 cm. 1953 r.

Ryc. 30 i 31. Jadwiga Prillówna, lat 11 (córka i uczennica K. Prillowej). Wycinanka. Wym. 21 x 17,5 cm. 1954 r. Wycinanka. Wym. 21 x 11 cm. 1953 r.

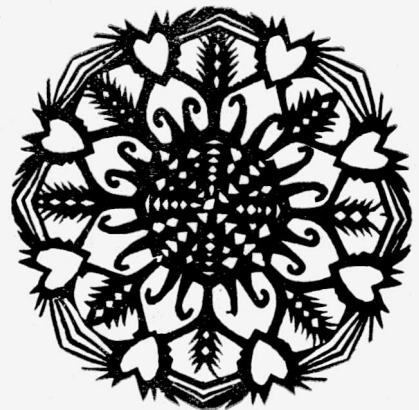
Ryc. 32. Eugeniusz Konopacki (uczeń K. Prillowej). Muzykanci. Wycinanka. Wym. 45 x 35 cm. 1953 r.

Ryc. 33. Marian Wielowski, klasa IX (uczeń K. Prillowej). Pląsy młodzieży. Wym. 35 x 20,5 cm. 1953 r.

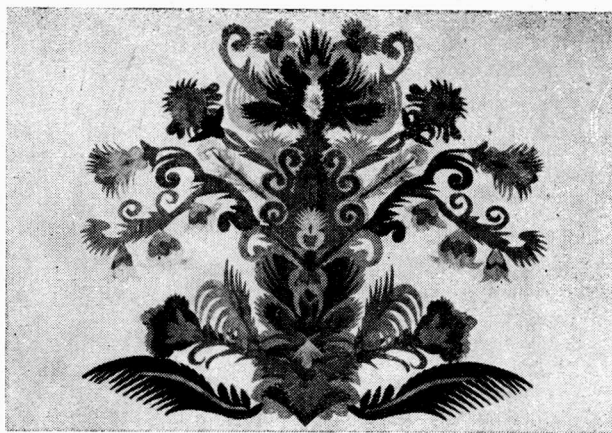
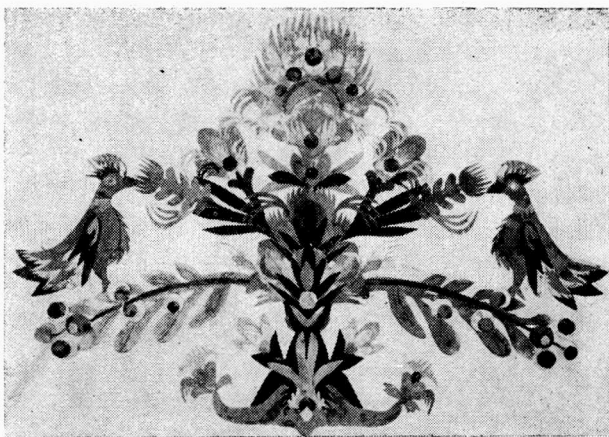
Ryc. 34. Eugeniusz Konopacki, lat 16 (uczeń K. Prillowej). Przy pracy. Wycinanka. Wym. 38 x 21 cm. 1953 r.

Ryc. 35. Stanisław Wiatr, lat 14 (uczeń K. Prillowej). Wycinanka. Wym. 20 x 19 cm. 1953 r.

Ryc. 36. Bronisława Rokicka, lat 15 (uczennica K. Prillowej). Wycinanka. Wym. 19 x 19 cm. 1953 r.



36



Ryc. 37 i 38. Klara Prillowa. Naklejanki. Wym. 30 x 21 cm, 1953 r.

przez niemiecką tandetę mieszczańską. Widzimy tu, jak ogromną rolę odgrywa samo środowisko kulturowe, mające zupełnie inne oblicze na bardziej zurbanizowanych terenach zachodnich niż na innych terenach Polski.

Musimy pamiętać, iż Klara Prillowa znajduje się w warunkach trudniejszych niż np. niejeden artysta, którego życie upływało w kręgu starej tradycji plastyki ludowej, związanej z wieloma dziedzinami życia chłopskiego.

Dawna i dzisiejsza twórczość Klary Prillowej daje materiał do wnioskowania o samej mechanice jej rozwoju w przeszłości — na tle większego zapotrzebowania z jednej strony na przedmioty ku tu religijnego, zaś z drugiej strony na przedmioty charakteryzujące drobnomieszczańskie gusty na terenie wyjąłowym z wytworów sztuki ludowej.

Obecna twórczość Prillowej daje obraz skrzyżowania się artystycznych potencji rzeźbiarki i nowych zdobyczy wiedzy — z dziedzictwem wpływów minionej epoki i środowiska, odbija przemiany określonej rzeczywistości, uwarunkowanej przez historię danego regionu.

Artyści ludowi typu Klary Prillowej mogą ilustrować przewrót, jaki zaszedł w Polsce, przewrót sięga-

jący korzeni sztuki ludowej, która dziś rozwija się w oparciu o inne warunki społeczno-gospodarcze i o inne, rozszerzone środowisko kulturalne.

Prillowa — to artysta, który nie zrywa ze swym środowiskiem, a równocześnie czerpie wiedzę i korzysta z warunków sprzyjających realizowaniu swej twórczości, nie tylko w zakresie własnych prac artystycznych, lecz również w zakresie prac dydaktyczno-społecznych.

Ale obok swojej pracy, myśli usilnie Prillowa i o młodzieży, która przy jej pomocy zapoznaje się z pięknem artystycznego tworzenia. Szczególną uwagę poświęca córce swej — Jadwisi, bezsprzecznie uzdolnionej plastycznie, którą zamierza w przyszłości skierować na studia do liceum sztuk plastycznych i wychować na swoją następczynię w pracowni. Pisz o niej Prillowa: „A ja chciałabym mojej Jadwisi stworzyć lepsze warunki.”

Prillowa — artysta i pedagog — spełnia w swym terenie poważną rolę społeczną. Przyszłość pokaże, jakie będą dalsze osiągnięcia jej samej i kierowanej przez nią pracowni oraz jak dalece wpłyną one na podniesienie artystycznego poziomu regionu.

(Opracowano w Dziale Etnograficznym Muzeum Pomorskiego w Toruniu.)

Fotografował Jan Swiderski.

POKONKURSOWA WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W STALINOGRODZIE

MARIA ŻYWIRSKA

Jedną z dróg akcji, mającej na celu wydobycie i zabezpieczenie znajdujących się w terenie relikwów tradycyjnej sztuki ludowej oraz pobudzenie wygasających ognisk ludowej twórczości artystycznej, są organizowane konkursy. Poprzez szczegółowo i wszechstronnie opracowane warunki konkursu organizatorzy

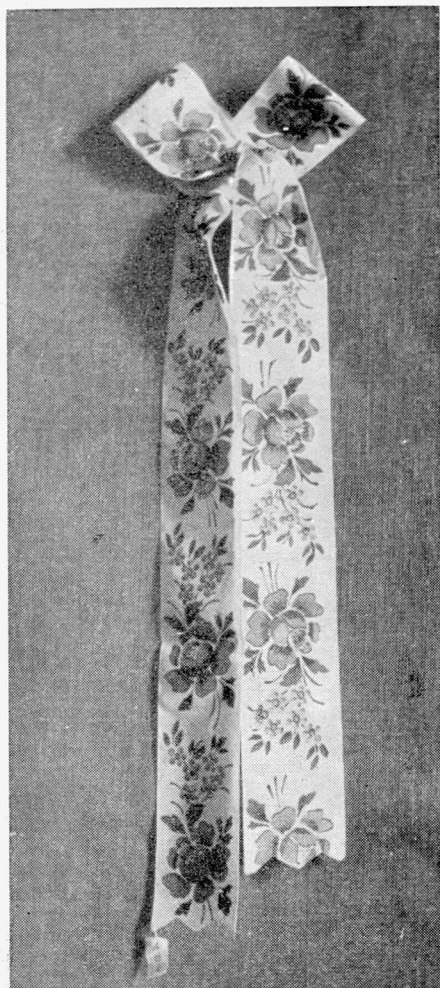
usiłują wysondować teren i wychwycić nie tylko rozrzucone w terenie zabytki przeszłości, ale utrwalić — jak gdyby na kliszy fotograficznej — obraz żywotności sztuki ludowej zarówno wśród twórców ludowych, jak i odtwórców, a nawet poznać stopień zainteresowania się nią szerokiego ogółu społeczeństwa.



Ryc. 1. Wazon dwuuszny. Głina polewana. Wyk. Antoni Maltazar z Siewierza (pow. zawierciański).



Ryc. 2. Fartuch haftowany przez Weronikę Baciową z Bobrownik (pow. będziński).



Ryc. 3. Wstążka haftowana przez Marię Gwóźdź z Brzezinki (pow. stalínogrodzki).

Po tej linii poszedł Wydział Kultury i Sztuki Wojewódzkiej Rady Narodowej w Stalinogrodzie, ogłaszając w jesieni 1953 roku „Wielki Konkurs Sztuki Ludowej”, do którego przystąpić mógł każdy artysta ludowy, każdy artysta zawodowy i amator, a nawet każdy, kto by pomógł „wydobyć nieznaną, artystycznie wartościowy dorobek ludowy”.

Zakrojone tak szeroko cele wymagały — rzecz oczywista — doskonale przemyślanej akcji propagandowej, właściwej oceny nadesłanych eksponatów, wreszcie prawidłowego wykorzystania pozyskanego materiału.

Jednym z etapów podsumowujących osiągnięcia była wystawa, którą mieliśmy możliwość oglądać w Stalinogrodzie w maju i czerwcu 1954 roku. Obrazowała ona w pewnej mierze plon konkursu. A plon ten był obfity i niezmiernie różnorodny, co należy uważać za wielki sukces organizatorów. W konkursie bowiem wzięło udział 123 uczestników zarówno spośród artystów zawodowych, jak i twórców ludowych, wreszcie szperaczy terenowych, którzy umieli wyszukać niezmiernie ciekawy materiał zabytkowy. Trud ich został uwieńczony licznymi nagrodami.

Ogółem nadesłano 509 eksponatów. Były więc wśród nich oryginalne prace, które wyszły z warsztatów twórców ludowych, ujrzały światło dzienne wyciągnięte ze skrzyń zapomniane części strojów po babkach, ukazały się rekonstrukcje dawnych ubiorów ludowych oraz przedmioty przemysłu artystycznego wykonane przez artystów zawodowych bądź amatorów w oparciu o stare wzory sztuki ludowej, niekiedy zaś wykonane specjalnie na konkurs.

Wśród nadesłanych eksponatów znalazły się przedmioty sztuki z dobrze już znanych warsztatów twórczych, które dały możliwość prześledzenia ich drogi rozwojowej, pozwalając stwierdzić ciągłą ich żywotność. Nie zabrakło więc pięknych koronek Marekwicowej i Gwarkowej z Istebnej i Koniakowa, ciekawej ceramiki z Siewierza, pasiaków z powiatu zawierciańskiego czy rzeźby z Wisły, których przykłady oglądaliśmy już na poprzedniej wystawie, w grudniu 1951 roku*. Pozwoliło to stwierdzić, że warsztat ceramiczny Antoniego Malazara przeszedł na wyrób dwuosznych wazonów o pięknej, pogłębionej barwie polewy, a pasiaki Józefy

* Maria Żywirska: Wystawa sztuki ludowej w Katowicach. Polska Sztuka Ludowa nr 3-4/1952.



Ryc. 4. Chłopiec. Rzeźba w drzewie. Wyk. robotnik Franciszek Gluza z Wisły.



Ryc. 5. W kopalni. Rzeźba z miatu węglowego. Wyk. górnik Karol Adamczyk z Jaworzna.

Białej z Postaszowic zyskały ciekawy rytm układu pasów i większą różnorodność barwną. Ułożone zaś w określony ciąg chronologiczny pozyskane zabytki kornarskie z Koniakowa i Istebnej — zaczawszy od czepka z 1870 roku, plecionego techniką klockową, aż po ostatnie serwetki, wykonane igłą — pozwoliły prześledzić rozwój motywów i technik na przestrzeni ostatnich lat osiemdziesięciu. I to było pierwsze poważne osiągnięcie konkursu.

Drugim, niezmiernie ważnym — okazały się próby rekonstrukcji zapomnianych ubiorów ludowych, a więc dziewczęcego stroju pszczyńskiego (praca Anny Holewa, żony górnika z Ligoty pod Stalinogrodem) i zawierciańskiego (Franciszki Bekusowej z Krasic, pow. częstochowskiego), wreszcie ciekawe zestawienie ubioru wyrobnika i bogatego gospodarza spod Zawiercia, akcentujące rozwarstwienie wsi polskiej w okresie kapitalistycznym.

Z kolei zwracamy uwagę — podobnie jak na poprzedniej wystawie — na wyciągnięte na światło dzienne zabytki sztuki ludowej Zagłębia. Dlatego też prace laureatki konkursu, Weroniki Bacia z Bobrownik pod Będzinem, mają bez mała podwójną wartość. Pominąwszy bowiem istotne walory artystyczne nadesłanych eksponatów, dzięki nim został powiększony szczupły inwentarz mało znanych przejawów sztuki ludowej tego terenu. Weronika Bacia, poza dużą makieta przedstawiającą wesele w Bobrownikach (należałoby sprawdzić, czy rzeczywiście panna młoda szła do ślubu w chustce, gdy druhny miały na głowach wieńce), nadesłała piękny fartuch haftowany w fantastyczne kwiaty, będący ciekawym naśladownictwem tkanin adamszkowych używanych na fartuchy i kieciki w stroju rozbarskim. Wskazywałoby to na trwałe tradycje zasięgu tego stroju na teren Zagłębia. Jedno-



Ryc. 6. Matka z dzieckiem. Rzeźba z miatu węglowego. Wyk. górnik Karol Adamczyk z Jaworzna.



Ryc. 7. Pisanki wykonane przez Emilię Majcher z Wierszowej (pow. tarnogórski).

częśnie niezwykle harmonijne zestawienia barwne mówią o dużym wyczuciu wartości koloru u tej nowopoznanej artystki. Podobne walory artystyczne znajdujemy w kiece-malowance Julii Zymuły z Mysłowic czy drukowanej spódnicy Anny Stanko z Istebnej. Szkoda, że nie wyjaśniono nam, czy są to oryginalne, współczesne prace, czy też jedynie wierne naśladownictwo starych tkanin.

Stwierdzeniem żywotności tradycji zdobniczych ludności województwa są współcześnie wykonane i dotychczas noszone chustki na głowę, malowane przez wymienioną już wyżej Julię Zymułę z Mysłowic i Reginę Solik z Siemianowic Śląskich. Tymi dwiema artystkami, jak i osobą Weroniki Bacia należałoby zainteresować się bliżej i wyzyskać ich inwencji twórczą w naszym współczesnym przemyśle artystycznym.

W zakresie rzeźby wystawiono niewiele eksponatów, choć dość różnorodnych pod względem stosowanych technik.

A więc ciekawa rzeźba w drzewie Franciszka Gluza z Wisły, robotnika; pomimo jego studiów w Ognisku Kultury Plastycznej w Bielsku, widać tu wyraźne ślady dawnej tradycji rzeźb podbeskidzkich; następnie modelowane w glinie i polewane kompozycje figuralne Janiny Nowak z Będzina i Edwarda Guzega z Czeladzi, wreszcie wykonane z miazgi węglowego nieziemnie interesujące prace Karola Adamczyka, górnika z Jaworzna, który kilka lat temu zaskoczył nas swoimi pełnymi uroku pejzażami. Droga twórcza tego artysty wymaga specjalnego omówienia.

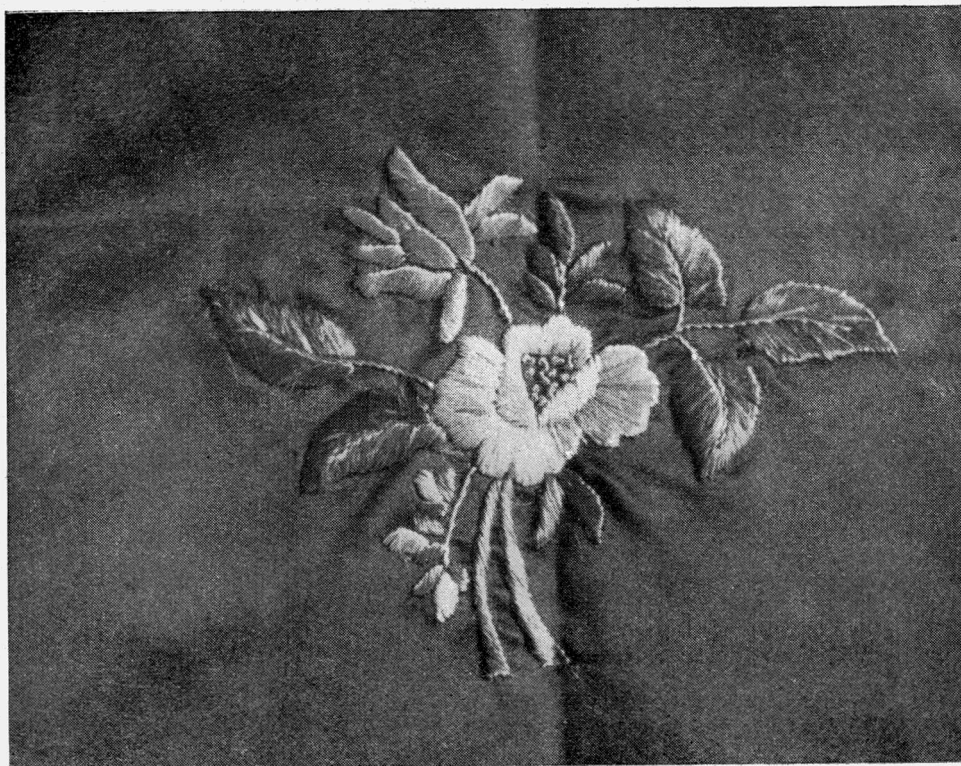
Obok wyżej wymienionych twórców, wyrasta ciekawa i bujna indywidualność Emilii Majcher z Wierszowej (powiat Tarnowskie Góry), na razie wypowiadającej się w pięknych pisankach, które zdumiewają bogactwem inwencji artystycznej. Pełne prostoty w rysunku są pisanki Marii Nogajowej z Czeladzi i

Ludwika Świdniak ze Stalinogrodu. Zaciekawiają umiarem i urokiem kompozycje hafciarskie Janiny Badurowej w Wierszowej i Marii Gwóźdz z Brzezinki. Niesposób wymienić tu wielu innych, którzy drobnymi nawet pracami zasygnalizowali, że ludowa twórczość artystyczna jest ciągle żywa w terenie.

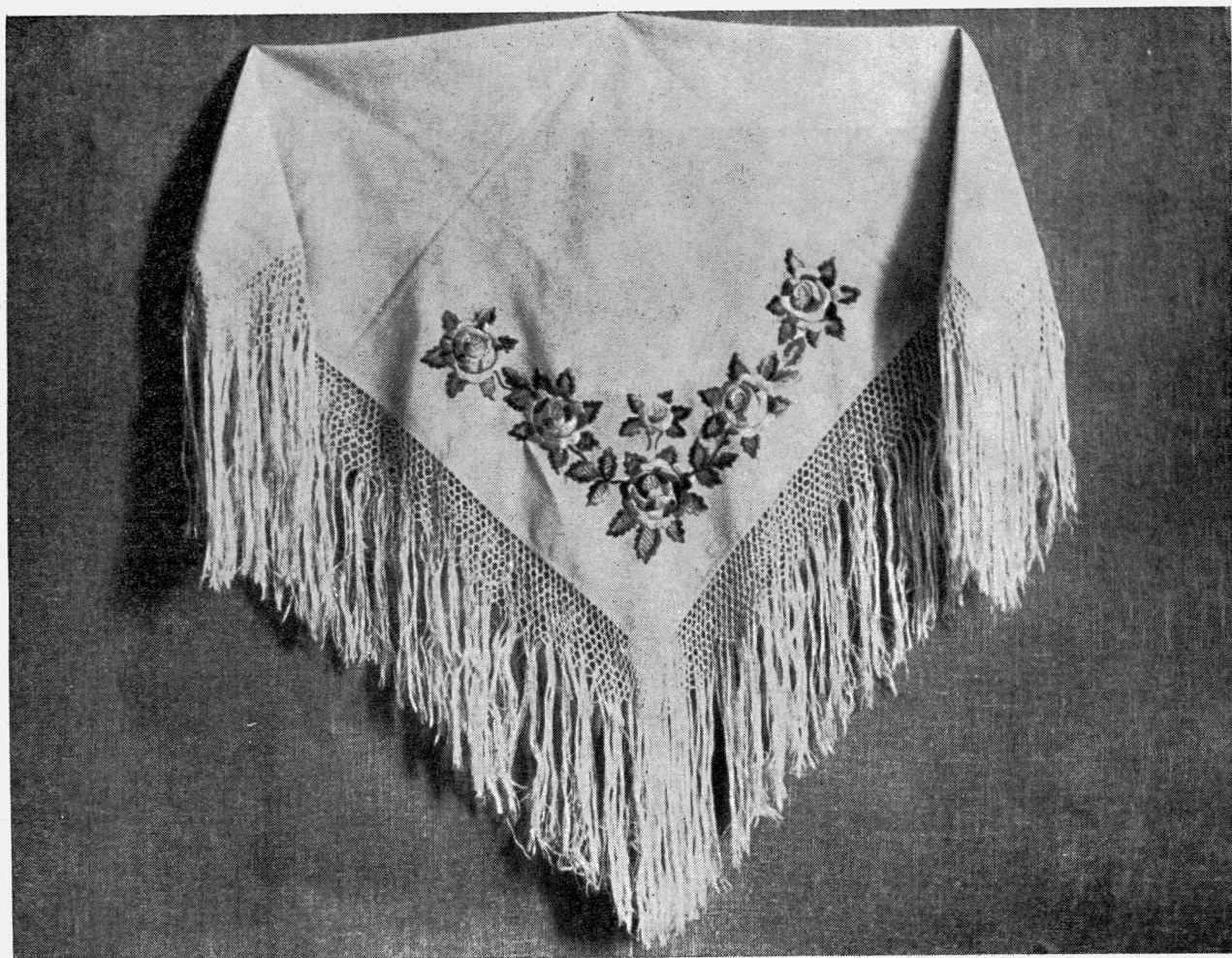
Osobnego omówienia wymagałyby prace artystów zawodowych, jak Olgi Chrapowickiej z Bielska (kukielki w strojach ludowych), Haliny Pawlikowej z Bielska (kafel) i Józefa Lipowczana z Wisły (ozdoby metalowe), wobec których należałoby stosować inne nieco kryteria. Niewątpliwie wkład ich pracy w dzieło odrodzenia sztuki ludowej należy uważać za pozytywny.

Wszystkie podkreślone osiągnięcia konkursu — to rezultat poważny, z którym musimy się liczyć. Należy jedynie żałować, że pewne zastrzeżenia musi budzić strona ekspozycyjna pozyskanego materiału.

Dla tych bowiem, którzy żywiej interesują się sztuką ludową, znają ją, śledzą jej rozwój i zachodzące w niej przemiany, zebrane eksponaty stanowiły ważki i interesujący materiał badawczy. (Brakujące informacje każdy mógł uzyskać ze skrupulatnie prowadzonych kartotek Wydziału Kultury i Sztuki WRN.) Dla artystów w wielu wypadkach był on doskonałym twórczym, jednak dla przeciętnego widza, dla masowego odbiorcy — wskutek braku jasnego sprecyzowania roli każdego z wystawionych przedmiotów — wystawa okazała się małym nieporozumieniem. Widz taki bowiem błądził wśród estetycznie rozłożonych eksponatów, gdzie jednak przeważnie — wobec braku dokładnych metryk czy objaśnień — nie wiedział, czy ma przed sobą anonimową pracę dawnego twórcy ludowego, wyciągniętą z zapomnienia, czy współczesną, wykonaną dopiero na konkurs. Nadto trudno było ustalić, czy dana praca to oryginał, czy jedynie wierne



Ryc. 8. Kwiat na far-
uachu haftowany przez
Janinę Badurową z
Wierszowej (pow. tar-
nogórski).

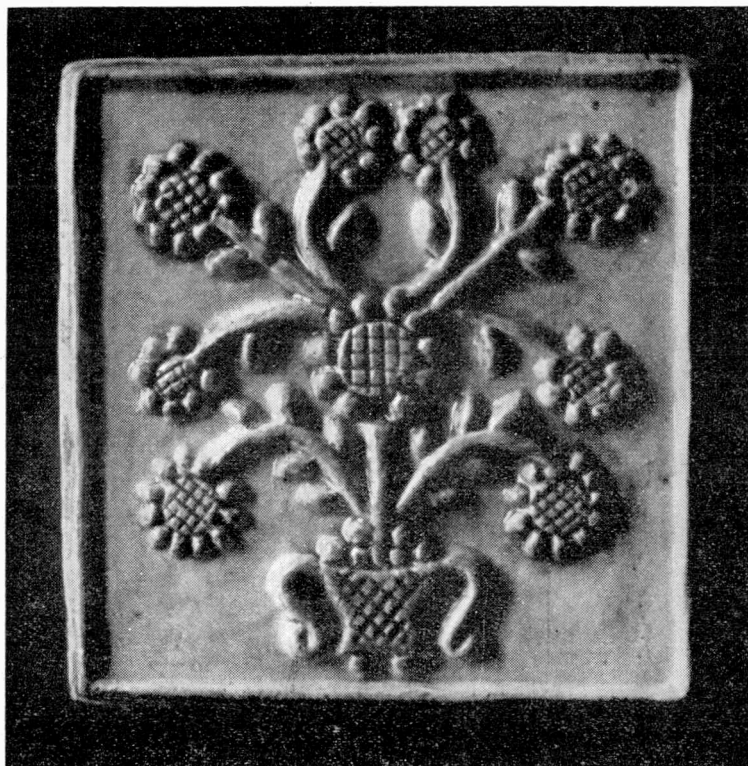


Ryc. 9. Chusta haftowana przez Marię Gwóźdź z Brzezinki
(pow. stalinogrodzki).

naśladownictwo dawnych wzorów, bądź nawet dowolna interpretacja starych motywów zdobniczych, wplecionych w nową kompozycję dojrzałego artysty zawodowego. W końcu przeciętny widz niezupełnie rozumiał, jak ma się ustosunkować do pięknych, rzetelnie wykonanych lalek w strojach ludowych, postawionych obok nieudolnego modelu ludowego ubioru kobiecego, gdzie nakrycie głowy stanowił kawałek fabrycznego haftu. Brakło bowiem objaśnienia, że piękne kukiełki to praca zawodowej artystki O'gi Chrapowickiej, na-

tomiast niestarannie wykonaną lalkę przesłała na konkurs amatorka, nie mająca poczucia pełnej odpowiedzialności za autentyczność swojej pracy.

Należy żałować, że tego typu błędy wkrały się w całość wystawy. Brak bowiem jasnej, dydaktycznej myśli w układzie wystawy, wyczerpującego omówienia pokazanych eksponatów, ich odpowiedniego przewarżościowania — nie pozwolił przeciętnemu widzowi należycie ocenić pozytywnych osiągnięć zorganizowanego konkursu.



Ryc. 10. Kafel projektowany przez art. plast. Halinę Pawlikową z Bielska.

Fotografował B. Gajdzik.

Opracowanie i materiały — Józef Grabowski, ilustracje — Maria Orłowska, kompozycja graficzna — Aleksander Haupt, tekst — Maria Kann, redaktor techniczny — Adam Warchła. Wydawnictwo „Sztuka“, Warszawa 1954. Stron 24, format A-5. Nakład 15.000 egz.

Z prawdziwą radością powitaliśmy pierwsze popularne wydawnictwo z zakresu sztuki ludowej. Wydawnictwo to, w postaci broszury-prospektu z licznymi jedno- i wielobarwnymi ilustracjami i rysunkami, sprawiało wrażenie prawdziwie masowej publikacji, tak potrzebnej dla szkół, świetlic i każdego miłośnika ludowej sztuki. Atrakcyjność wydawnictwa podnosiła niska cena — 5 zł!

Radość ta zmalała jednak po bliższym zapoznaniu się z tomikiem. Co tu dużo mówić, książka — pomimo szeregu interesujących zdjęć i słusznej ogólnej koncepcji — nie jest dobra. W „Skarbach Podhala” trudno dostrzec prawdziwe Podhale, a i skarby skutkiem niefrasobliwości ilustratora robią nieraz wrażenie falsyfikatów. Książkę odkłada się z uczuciem rozczarowania i żalu do tych, którzy ją tak wydali.

Niedobrze by się jednak stało, gdyby „Sztuka”, zniechęcona tym pierwszym nieudanym dzieckiem (a raczej podrzutkiem dawnego wydawnictwa artystycznego CPLiA), zrezygnowała w przyszłości z dalszych, oczywiście lepszych pozycji tego typu. Obok poważnych, naukowych opracowań czy popularno-naukowych monografii w rodzaju wydanych niedawno przez tę samą „Sztukę” — Romana Reinfussa „Skrzyń ludowych” — konieczne są popularne, barwne, tanie albumiki pokazujące piękno sztuki ludowej poszczególnych ziem, dające krótkie informacje i przegląd najlepszych prac ośrodków, a więc malowanek Zalipia, wycinanek kurlipiońskich czy tematycznych wyklejanek łowickich. Publikacje takie najpełniej realizować będą postulat zbliżenia szerokich mas do piękna naszej ludowej sztuki, rozbudzenia zainteresowań plastycznych w ruchu świetlicowym itp. Ale jeden warunek — seria taka musi być wydana z dużą pieczołowitością i fachowością. Gdzie jak gdzie, ale w wydawnictwach popularnych każdy błąd czy niechlujstwo mści się najbardziej, dytentyzmem i radosną niefrasobliwością stają się szkodnictwem.

Dlatego właśnie tak istotna jest odpowiedź na pytanie — w czym leży źródło błędów „Skarbów Podhala”?

Zacznijmy od stwierdzenia, że małeńka ta książeczka posiada, sądząc z winiety, wyjątkowo liczną obsadę redakcyjno-autorską. Firmuje ją nazwisko poważnego znawcy sztuki ludowej, miłośnika Podhala — dra Józefa Grabowskiego. Piszę „firmuje” z całą świadomością, trudno bowiem inaczej nazwać fakt użycia jako parawanu nazwiska człowieka, który dał co prawda koncepcję książki, ale — jak to łatwo stwierdzić porównując pierwotny tekst — koncepcję w dużej mierze zniekształconą w dalszej realizacji. Dr Grabowski dostarczył również materiały, z których część została bez porozumienia z nim zamieniona. Pół biedy, jeśli chodzi o ilustracje, gorzej, że na tekście opisowym dokonano takich operacji, które nie tylko zniekształcają sens, ale dają szereg mylnych informacji. Tak np. baca to nie najstarszy pasterz, jak to sugeruje tekst, ale kierownik gospodarki pasterskiej na szałasie. Pudełko przedstawione na ryc. 7 nie jest wykonane z łyka, lecz plecione z korzeni jałowca. Przyrząd do przedzenia włókna nie nazywa się „kołowrót”, ale kołowrotek, a na Podhalu „wózek”. „Brembolce” (poprawniej „brymbulce”) to nie ozdoby z czerwonej włóczki, lecz metalowe ozdoby na łańcuszkach od spinek bądź też mosiężne kulki nanizane na sznurek i noszone jako naszyjniki (Antoniewicz: Spinki góralskie, s. 21). „Ornamenty na wyrobach metalowych robione były ostrym narzędziem.” — Nieścisłe. Jakim? Do zdobienia zwykłych wyrobów kowalskich używa się na Podhalu tłoczków, czyli stempli! „Trudno spotkać kowala, który zdoła młotki, okucia do drzwi czy też okucia do dyszla.” — Nieprawda. W każdej wsi na Podhalu żyją kowale, którzy to potrafią i nadal wykonują. Potknięć takich można wylizywać więcej.

W imię czego dokonano tych „poprawek” pierwotnego tekstu? Jak się wydaje, wydawnictwo — w służszej trosce o dostępność tekstu dla najszerszych warstw czytelnicy, zwłaszcza młodzieży — przekazało tekst pierwotny do opracowania literackiego p. Marii Kann. Niestety, nie zadbało o to, aby skontrolować ostateczną wersję, aby uzgodnić ją z fachowcem, który przecież figuruje na stronie tytułowej jako odpowiedzialny za „opracowanie i materiały”.

I tu sięgamy do sedna sprawy — współpracy wydawnictwa (a ściślej właściwej redakcji merytorycznej) z autorem opracowania.

Współpraca ta w fazie realizacji — niemal nie istniała. Redakcja merytoryczna — jak się wydaje słabo zorientowana w problematyce — w pogoni za wskaźnikami, normami, terminami, nie uważała za słuszne przekonsultować z autorem ani tekstu (o czym wyżej), ani strony ilustracyjnej. W rezultacie zaangażowano grafika, który miał opracować ilustracje, dokonać liczących kopii rysunkowych przedmiotów znajdujących się w Muzeum Tatrzańskim i w innych muzeach. Nie zwrócono jednak uwagi na to, że kopia etnograficznie wierna — to sprawa, której nie można zawierzyć jednemu artystycznemu wycuciu grafika, po raz pierwszy chyba stykającego się ze sztuką ludową. Brak kontroli fachowej spowodował, że otrzymaliśmy w wielu wypadkach przedmioty sztuki ludowej „poprawione”, „upiększone”. Trudno żądać od plastyka poszanowania sztuki ludowej, to sprawa jego poglądów estetycznych i smaku. Można natomiast chyba wymagać od wydawnictwa prymitywnej w tym względzie rzetelności, zwłaszcza gdy chodzi o popularyzację tejże ludowej sztuki.

Aby nie być gołosłownym — kilka przykładów. Odrzwia (s. 4), cyrkiel (s. 7, ryc. 9), magłownica (ryc. 12) czy grabie — rysowane są niedokładnie, niedbale albo wręcz błędnie („Ospinki”, ryc. 13). Prześlica” (ryc. 15) posiada złe proporcje (pióro zbyt masywne, przysiadka za krótka); łyżnik (ryc. 8) publikowany jest „do góry nogami”. Ornament na grabiach nieczytelny w rysunku. Zawias żelazny (s. 8, ryc. 9) źle narysowany. Główna sztaba pozioma jest pod kątem 45°, a boczne odgałęzienia u góry. Zakończenie zawiasu zgięte pod kątem prostym, co jest nonsensem, ponieważ zawias taki nie da się przybić do drzwi. Młotek (ryc. 3) ma dowolnie zmieniony kształt i w szczegółach ornament. Spinka (ryc. 4) narysowana niedbale. Okrągłe wałki po krajach, kształt „przekolaca” (nie „przekolaca”, jak w książce!) podobny do strzałki na transformatorach wysokiego napięcia. Jakże takim przekolacem przeczyć fajkę? Łańcuszek przy nim, złożony w rzeczywistości z poszczególnych ogniwi, w interpretacji plastyka upodobnił się do kręconego sznura, jakim przepasuje się szlafrok. Fajka (ryc. 6) ma błędne proporcje i niewłaściwy kształt cybucha. Czerpaki i warzecha (s. 18, 19) błędne w proporcjach. Z powodu użycia 3 kolorów odnosimy wrażenie, jakby ucha czerpaków były malowane. Zwierzę na rączce warzechy z powodu użycia odmiennego koloru sprawia wrażenie zrobionego z innego materiału. Warzecha ta nie przypomina zresztą w niczym znanego wszystkim miłośnikom sztuki podhalańskiej oryginału, znajdującego się w Muzeum Tatrzańskim. Sliczny miś w realizacji grafika przypomina szczura, niefortunnie przyklepionego do rączki warzechy. Źle narysowane formy do wyciskania serków — niezgodne z odciskiem (ryc. 7 i 8). W dziale instrumentów muzycznych główka kozy w interpretacji plastyka upodobniła się do murzyńskiego fetysza. Jak na niewielką publikację, ilość uchybień raczej nie mała...

Nasuwa się pytanie: czy w przyszłości nie byłoby bardziej celowe szersze posługiwanie się fotografią? W wielu wypadkach było to możliwe i na pewno dałoby wierniejszy i piękniejszy dokument sztuki.

Inna rzecz, że oglądając fotografie zamieszczone w „Skarbach Podhala” mimowoli myśli się o wyższości rysunku... Ale to już sprawa inna — poziomu edytorzyckiego książki.

Wiemy, z jakimi trudnościami borykają się wydawnictwa, jak wątpliwa jest jeszcze baza poligraficzna zdolna do produkcji wysokowartościowych publikacji. Praktyka pokazała, że „Sztuka” przewyższa dawne CPLiA-owskie grzechy, że niemal z pozycji na pozycję widoczne jest podnoszenie się poziomu jej wydawnictw. Niemniej z obowiązku recenzenckiego wspomnieć muszę o kilku usterkach szczególnie rażących w omawianej książce. Kolor — niemal wszędzie jakiś umowny, zwłaszcza nieudana zielen i niebieski. Okładka nie sprawia przyjemnego wrażenia, i to zarówno ze względu na kolory, jak też na jakąś nieprzyjemną, „łustą” konsystencję i samą kompozycję (górali robi wrażenie woskowej figury). Fotografie reproduktowane b. słabo. Odbitka redydu sprawia u niewtajemniczonych wrażenie spędu psów, a nie owiec, które na dalszym planie „zatarły się”. Turystka, widoczna na zdjęciu ostatnim, wisi w powietrzu, a nie stoi na ścieżce itd.

Należy również wspomnieć o paru błędach korektorskich. Istotny i niestety nie uwzględniony w żadnej „erracie” — to pomylenie podpisów pod strojami. Napis „Spisz” umieszczony jest pod strojem orawskim i odwrotnie.

Zastrzeżenia dotychczasowe skierowane były głównie pod adresem wydawnictwa i w zasadzie sprowadzają się do stwierdzenia, że duża ilość błędów i niechlujstw wynika z niedostatecznej koordynacji książki przez fachowego autora, z wadliwej praktyki wewnątrz-redakcyjnej, sprowadzającej autora do roli szyldu i parawanu, za którym dzieją się różne sprawy, redakcji tylko wiadome.

Niezależnie od tego trzeba jednak zgłosić zastrzeżenia i pod adresem dra Grabowskiego. Autor, naszym zdaniem, nie ma prawa w żadnym wypadku godzić się na to, żeby jego kompetencje zostały naruszone. Jeśli wydawnictwo nie zdradza zbytniej ochoty do konsultowania się, uzgadniania zmian i tym podobnych poczynań — obowiązkiem moralnym autora jest domagać się tego, chociażby ze względu na to, że niezależnie od wszystkiego, nie wydawca, ale autor odpowiada za swe dzieło.

Z drem Grabowskim chciałabym ponadto posprzeczać się o kilka spraw. Umieścił on w książce wnętrze izby góralskiej, co nie może oczywiście budzić zastrzeżeń. Kwestionowałabym natomiast słusność wykonania rysunkowej kopii na podstawie izby z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, przez co powtórzone błędy tej ekspozycji, jak — umieszczenie skrzyni sarkofagowej nieznaną na Podhalu czy umieszczenie pościeli z kanafasu występującego na Spiszu. Dyskutować można wysunięcie — w ilustracji — stołu na środek izby, nie wiem, czy taka licentia grafica była konieczna. Poza tym wolałabym, aby spinka (ryc. 2) i spinka do pasa (ryc. 7) miały kształt bardziej typowy dla zdobnictwa góralskiego. Szkoda również, że — obok ciekawej i słusznie umieszczonej skrzyni malowanej ze zbójnikiem z 1846 r. — nie pokazano typowych dla Podhala skrzyń o ornamentach rysowanym.

Warto by również nieco szerzej omówić problem rzeźby podhalańskiej, która — pod wpływem importu

z Tyrolu różnych eksperymentów Kovacsza czy Neuzila — zmieniała w ostatnich dziesiątkach lat swój charakter. Szkoda, że nie nawiązano w książce do prac Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, która zwłaszcza w ostatnich latach pod kierownictwem prof. Kenara ma interesujące osiągnięcia, szczególnie w zakresie rzeźby, zabawki i pamiątkarstwa (ta pretensja zresztą pod adresem wydawnictwa — jako że konspekt autorów to przewidywał).

Pozostaje jeszcze problem rodzimości znanej nam na Podhalu ceramiki. Oczywiście trudno tu zgłaszać pretensje do autora, skoro zagadnienie nie jest jeszcze opracowane od strony ściśle naukowej. Niemniej na marginesie recenzji warto wysunąć ten problem, wymagający szczegółowego przebadania. Może Muzeum Tatrzańskie lub PIS podejmą odpowiednie poszukiwania, i to zarówno w naszym terenie, jak i na Słowaczynie?

Lepiej wygląda sprawa ludowego malarstwa na szkle, którego doskonałym znawcą jest właśnie dr Józef Grabowski. Jak wiadomo, miał on jeszcze w 1947 r. zastrzeżenia odnośnie do obrazu przedstawiającego „zbójników niosących dudki w kotliku”, podejrzewając tu import słowacki. Nowsze badania pozwoliły mu na rewizję tego sądu, czego dowodem zamieszczenie reprodukcji tego obrazu w „Skarbach Podhala”.

Kończąc recenzję, dobrze chyba będzie krótko wypunktować nasuwające się wnioski:

1. Krytyczna ocena „Skarbow Podhala” wynika z dużej wagi, jaką do tego rodzaju publikacji przywiązujemy. Dyskusji może też podlegać w przyszłych pozycjach tego typu zarówno koncepcja układu, jak i wygląd zewnętrzny (format, technika druku itp.), poza dyskusją jest chyba jednak sama kwestia celowości dalszych wydawnictw popularnych z zakresu sztuki ludowej.
2. Słuszna troska wydawnictwa o „jasny” wykład nie może oznaczać ograniczenia kompetencji autora opracowania, który tylko w tym wypadku może ponosić odpowiedzialność, jeśli istotnie koordynuje prace „popularyzatora”, ilustratora i grafika.
3. Żaden pośpiech i pogoń za realizacją planu nie mogą usprawiedliwić faktu brakoróbstwa — szczególnie w pracy popularyzatorskiej. Jedynie kompetencja zespołu autorskiego i poważny stosunek wydawnictwa do fachowych recenzji mogą ustrzec przed takimi pomyłkami, jak szereg pozycji, wydanych w ostatnim czasie przez różne instytucje (np. „Skarby Podhala” i „Stroje ludowe Lubelszczyzny” J. Świeżego — wydane przez „Sztukę”, „Ubiory ludowe” J. Rosen-Przeworskiej — nakład CRZZ czy niektóre przeźrocza wraz z objaśnieniami — wydane przez „Fotoprzeźrocze”).
4. Celowa jest fachowa specjalizacja grafików, redaktorów technicznych itp. — współpracujących przy wydawnictwach z zakresu sztuki ludowej. Nawet najlepszy ilustrator, nie znający dostatecznie zagadnień ludowej sztuki, może popełniać zenujące błędy.

Wierzmy, że „Sztuka”, która ma już poważne osiągnięcia w swej pracy, pozwoli nam w przyszłości na inne recenzje, tym bardziej że, jak się wydaje, na „Skarbach Podhala” zaciążyły szczególnie mocno grzechy dawnego inicjatora-wydawcy.

Wanda Gentil-Tippenhauer

„ART POPULAIRE SLOVAQUE”

Wyd. „Tatran”. Bratislava 1953.

Każdego z etnografów zajmujących się zagadnieniami sztuki ludowej, a w szczególności tych, którzy tkwią w zagadnieniach karpackich, zainteresować musi piękne wydawnictwo albumowe, ilustrujące słowacką ludową architekturę i strój wraz z haftem.

Poza kilkustronicowym wstępem pióra Rudolfa Mrliana, album zawiera 265 ilustracji w postaci fotografii jednokolorowych i 31 barwnych, zaopatrzonych

w zebrane na końcu krótkie objaśnienia opracowane przez Jana Svetlika (architektura) i Sonie Kovačevičovą (strój i haft).

We wstępie R. Mrliana szkicuje tło historyczne i społeczne, na którym rozwijała się słowacka sztuka ludowa, podkreślając feudalne stosunki, jakie istniały na Słowaczynie za czasów panowania węgierskiego, zmiany, jakie nastąpiły po roku 1918, kiedy

Inna rzecz, że oglądając fotografie zamieszczone w „Skarbach Podhala” mimowoli myśli się o wyższości rysunku... Ale to już sprawa inna — poziomu edytor­skiego książki.

Wiemy, z jakimi trudnościami borykają się wydaw­nictwa, jak wątpią jest jeszcze baza poligraficzna zdolna do produkcji wysokowartościowych publikacji. Praktyka pokazała, że „Sztuka” przewycięża dawne CPLiA-owskie grzechy, że niemal z pozycji na po­zycję widoczne jest podnoszenie się poziomu jej wydaw­nictw. Niemniej z obowiązku recenzenckiego wspom­nieć muszę o kilku usterkach szczególnie rażących w omawianej książce. Kolor — niemal wszędzie jakiś omowny, zwłaszcza nieudana zieleń i niebieski. Okładka nie sprawia przyjemnego wrażenia, i to zarówno ze względu na kolory, jak też na jakąś nieprzejmną, „tłustą” konsystencję i samą kompozycję (góral robi wrażenie woskowej figury). Fotografie re­produkowane b. słabo. Odbitka redydu sprawia u nie­wtajemniczonych wrażenie spędu psów, a nie owiec, które na dalszym planie „zatarły się”. Turystka, widoczna na zdjęciu ostatnim, wisi w powietrzu, a nie stoi na ścieżce itd.

Należy również wspomnieć o paru błędach korek­torskich. Istotny i niestety nie uwzględniony w żadnej „erracie” — to pominięcie podpisów pod strojami. Napis „Spisz” umieszczony jest pod strojem oraw­skim i odwrotnie.

Zastrzeżenia dotychczasowe skierowane były głów­nie pod adresem wydawnictwa i w zasadzie sprowa­dzają się do stwierdzenia, że duża ilość błędów i nie­chlujstw wynika z niedostatecznej koordynacji książki przez fachowego autora, z wadliwej praktyki wew­nątrz-redakcyjnej, sprowadzającej autora do roli szyl­du i parawanu, za którym dzieją się różne sprawy, redak­cji tylko wiadome.

Niezależnie od tego trzeba jednak zgłosić zastrzeżenia i pod adresem dra Grabowskiego. Autor, naszym zda­niem, nie ma prawa w żadnym wypadku godzić się na to, żeby jego kompetencje zostały naruszane. Jeśli wydawnictwo nie zdradza zbyt chętnie o konsultowa­nia się, uzgadniania zmian i tym podobnych poczy­nań — obowiązkiem moralnym autora jest domagać się tego, chociażby ze względu na to, że niezależnie od wszystkiego, nie wydawca, ale autor odpowiada za swe dzieło.

Z drem Grabowskim chciałabym ponadto posprze­czać się o kilka spraw. Umieścił on w książce wnętrze izby góralskiej, co nie może oczywiście budzić zastrzeżeń. Kwestionowałabym natomiast słusność wykonania ry­sunkowej kopii na podstawie izby z Muzeum Etno­graficznego w Krakowie, przez co powtórzone błędy tej ekspozycji, jak — umieszczenie skrzyni sarkofagowej nieznaną na Podhalu czy umieszczenie pościeli z kana­fasu występującego na Spiszu. Dyskutować można wysunięcie — w ilustracji — stołu na środek izby, nie wiem, czy taka licentia grafica była konieczna. Poza tym wolałabym, aby spinka (ryc. 2) i spinka do pasa (ryc. 7) miały kształt bardziej typowy dla zdobnictwa góralskiego. Szkoda również, że — obok ciekawej i słusznie umieszczonej skrzyni malowanej ze zbójni­kiem z 1846 r. — nie pokazano typowych dla Podhala skrzyń o ornamentach rysowanym.

Warto by również nieco szerzej omówić problem rzeźby podhalańskiej, która — pod wpływem importu

z Tyrolu różnych eksperymentów Kovacsza czy Neu­żila — zmieniała w ostatnich dziesiątkach lat swój cha­rakter. Szkoda, że nie nawiązano w książce do prac Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, która zwłaszcza w ostatnich latach pod kierownictwem prof. Kenara ma interesujące osiągnięcia, szczególnie w za­kresie rzeźby, zabawki i pamiątkarstwa (ta pretensja zresztą pod adresem wydawnictwa — jako że konspekt autorów to przewidywał).

Pozostaje jeszcze problem rodzimości znanej nam na Podhalu ceramiki. Oczywiście trudno tu zgłaszać pre­tenzje do autora, skoro zagadnienie nie jest jeszcze opracowane od strony ściśle naukowej. Niemniej na marginesie recenzji warto wysunąć ten problem, wy­magający szczegółowego przebadania. Może Muzeum Tatrzańskie lub PIS podejmą odpowiednie poszukiwa­nia, i to zarówno w naszym terenie, jak i na Słowac­zyźnie?

Lepiej wygląda sprawa ludowego malarstwa na szkle, którego doskonałym znawcą jest właśnie dr Józef Gra­bowski. Jak wiadomo, miał on jeszcze w 1947 r. za­strzeżenia odnośnie do obrazu przedstawiającego „zbójników niosących dudki w kotliku”, podejrzewa­jąc tu import słowacki. Nowsze badania pozwoliły mu na rewizję tego sądu, czego dowodem zamieszczenie reprodukcji tego obrazu w „Skarbach Podhala”.

Kończąc recenzję, dobrze chyba będzie krótko wy­punktować nasuwające się wnioski:

1. Krytyczna ocena „Skarbach Podhala” wynika z du­żej wagi, jaką do tego rodzaju publikacji przywią­zujemy. Dyskusji może też podlegać w przyszłych pozycjach tego typu zarówno koncepcja układu, jak i wygląd zewnętrzny (format, technika druku itp.), poza dyskusją jest chyba jednak sama kwestia celowości dalszych wydawnictw popularnych z za­kresu sztuki ludowej.
2. Słuszna troska wydawnictwa o „jasny” wykład nie może oznaczać ograniczenia kompetencji auto­ra opracowania, który tylko w tym wypadku może ponosić odpowiedzialność, jeśli istotnie koordynuje prace „popularyzatora”, ilustratora i grafika.
3. Żaden pośpiech i pogoń za realizacją planu nie mogą usprawiedliwić faktu brakoróbstwa — szczególnie w pracy popularyzatorskiej. Jedynie kompetencja zespołu autorskiego i poważny sto­sunek wydawnictwa do fachowych recenzji mogą ustrzec przed takimi pomyłkami, jak szereg po­zycji, wydanych w ostatnim czasie przez różne in­stytucje (np. „Skarby Podhala” i „Stroje ludowe Lubelszczyzny” J. Świeżego — wydane przez „Sztukę”, „Ubiory ludowe” J. Rosen-Przewor­skiej — nakład CRZZ czy niektóre przeźrocza wraz z objaśnieniami — wydane przez „Fotoprzeźrocze”).
4. Celowa jest fachowa specjalizacja grafików, re­daktorów technicznych itp. — współpracujących przy wydawnictwach z zakresu sztuki ludowej. Nawet najlepszy ilustrator, nie znający dostatecznie zagadnień ludowej sztuki, może popełniać zenujące błędy.

Wierzmy, że „Sztuka”, która ma już poważne osią­gnięcia w swej pracy, pozwoli nam w przyszłości na inne recenzje, tym bardziej że, jak się wydaje, na „Skarbach Podhala” zaciążyły szczególnie mocno grze­chy dawnego inicjatora-wydawcy.

Wanda Gentil-Tippenhauer

„ART POPULAIRE SLOVAQUE”

Wyd. „Tatran”, Bratislava 1953.

Każdego z etnografów zajmujących się zagadnieniami sztuki ludowej, a w szczególności tych, którzy tkwią w zagadnieniach karpackich, zainteresować musi piękne wydawnictwo albumowe, ilustrujące słowacką ludową architekturę i strój wraz z haftem.

Poza kilkunastu wstępem pióra Rudolfa Mrliana, album zawiera 265 ilustracji w postaci foto­grafii jednokolorowych i 31 barwnych, zaopatrzonych

w zebrane na końcu krótkie objaśnienia opracowane przez Jana Svetlika (architektura) i Sonie Kovačevičovą (strój i haft).

We wstępie R. Mrlian szkicuje tło historyczne i spo­łeczne, na którym rozwijała się słowacka sztuka lu­dowa, podkreślając feudalne stosunki, jakie istniały na Słowaczyźnie za czasów panowania węg­ierskiego, zmiany, jakie nastąpiły po roku 1918, kiedy

Słowacja weszła w skład państwa czechosłowackiego, oraz po II wojnie światowej, gdy zagadnienie ludowej twórczości artystycznej stało się przedmiotem zainteresowania państwa ludowego.

Omawiając dalej poszczególne działy ludowej twórczości plastycznej, autor wstępu wychodzi poza zakres tematyki zawartej w części ilustracyjnej i zajmuje się pokrótce ceramiką, rzeźbą i malarstwem.

Wstęp ze względu na swe szkieletowe i popularne ujęcie nie konkuruje z częścią ilustracyjną, która dla czytelnika polskiego stanowi przede wszystkim zbiór materiałów porównawczych, obrazujących bogactwo sztuki ludowej naszych zakarpackich sąsiadów.

W części pierwszej albumu, poświęconej architekturze, materiał zgromadzony został według nie zawsze konsekwentnie traktowanych regionów geograficznych, określonych w dodatku w sposób bardzo ogólny („Słowacja centralna”, „północna” itd.). Poszczególne regiony ilustrują zdjęcia przedstawiające krajobraz, wsie na tle krajobrazu, charakterystyczne zespoły architektoniczne, pojedyncze budynki i ich fragmenty. Stosunkowo najobficiej ilustrowany jest region podtatrzanski, wykazujący w wielu elementach (materiał, proporcje, forma dachu w „koszyczkiem” i „pazdurem”, z ryzowanymi tragarzami) bezpośrednie analogie z ludową architekturą polskiej Góralczyzny. Specjalną uwagę zwracają w tej grupie dekoracje malowane wapnem na zewnętrznej stronie obramienia okien w Żdziarze na Spiszu, świadczące o rozwoju tej gałęzi zdobnictwa w porównaniu z prymitywną dekoracją, jaką tam przed blisko półwieczem notował Władysław Matlakowski („Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu”, ryc. 94 — 98). Wśród fotografii ze Żdziaru znajdujemy również piec malowany w kolorowe rozety i schematycznie traktowane postacie ludzkie. Być może tak malowane były dawniej piece na obszarze naszej Sądeczyny, o czym wiemy z opowiadań starych informatorów, a czego już dziś — jak się zdaje — w terenie nie znajdujemy.

Uproszczone podział materiału według stron świata spowodował, że architektura „Słowacji zachodniej” przedstawia obraz dosyć niejednorodny. Znajdujemy tam bowiem zarówno piętrowe, bogato malowane domy z Ciman (duża wieś leżąca w powiecie Zylina), nawiązujące raczej do budownictwa górskiego, i typowe nizinne glinobitki kryte strzechą z Suhej, Cataja czy Trachovic, leżących na dolnych terenach Słowacji, a na południe od Trnavy i Nitry.

Budownictwo centralnej i południowej Słowacji reprezentują budynki murowane, kryte słomianymi dachami czterospadowymi lub naczółkowymi o bogato zdobionych szczytach (Sladkovičovo). Najstabiliej zilustrowane jest budownictwo „Słowacji wschodniej”.

W serii zdjęć architektonicznych znajduje się kilka interesujących fotografii wnętrz, dokonanych nie w sztucznej muzealnej scenarii, jak to się często spotyka w wydawnictwach naukowych, ale wprost w terenie. Dział architektury zamykają doskonałe zdjęcia (nieestety nie kolorowe), przedstawiające znane już szeroko polichromie wnętrz z Cataja (pow. Pezinok), Veničnego i Piestan (Piszczan) na zachodniej Słowaczynie.

Część druga albumu, obejmująca stroje, hafty i tkaniny, jest trudniejsza do omówienia, gdyż zawarty w niej materiał nie jest uporządkowany ani wedle techniki, ani wedle regionów, zaś brak orientacyjnej mapy bądź też informacji, w jakim powiecie leżą podane miejscowości, utrudnia zlokalizowanie poszczególnych zabytków. Rozdział ten, objętościowo przeszło trzykrotnie przerażający część pierwszą, poświęconą budownictwu — otwiera seria haftów wykonanych techniką „filet”, zdobiących antepedia z końca XVIII i początku XIX wieku. Szczególną uwagę zwraca w nich sposób traktowania postaci ludzkiej oraz form zwierzęcych. Tendencja do dekoracyjnego ujmowania tematu bierze tu często górę nad realną obserwacją. Ciekawego przykładu dostarcza tu XIX-wieczny haft kolorowy, pochodzący z miejscowości Cataj (południowo-zachod-

nia Słowacja), w którym jako jeden z elementów występuje szereg sylwetek kobiecych o głowach w postaci abstrakcyjnej formy ornamentalnej. Ludowe hafty słowackie odznaczają się szerokim wachlarzem możliwości technicznych i kolorystycznych oraz niesłychanie bogatym zespołem motywów i rozwiązań ornamentalnych.

Porównując ludowe hafty słowackie zawarte w albumie z haftami występującymi na terenach sąsiednich, dostrzegamy liczne nici wiążące sztukę ludową słowacką z sąsiadującym poprzez Dunaj obszarem Węgier. Ta sama barwność, ten sam lek przed pozostawieniem wolnej przestrzeni, doprowadzający niekiedy do zupełnego zaniku wolnego tła. Drugim rysem łączącym hafty słowackie z węgierskimi jest stosunkowo silny wpływ hafciarstwa stylowego, zwłaszcza renesansowego i barokowego. Poprzez to wspólne źródło — niektóre hafty zakarpackie (np. złotogłowie) czy hafty z okolicy Piestan przypominają niekiedy hafty polskie, i to z terenów odległych, jak np. z Kaszub czy Mazurów. Tymi samymi niezależnymi od siebie drogami mogły wytworzyć się pewne podobieństwa, występujące np. w hafcie płaskim białym czy kolorowym, o drobnym wzorze roślinnym.

Materiału, który w przyszłych badaniach mógłby stanowić okazję do rozważań na temat wzajemnych wpływów kulturalnych, promieniujących poprzez Karpaty, dostarczają ciekawe wschodnio-słowackie hafty z Soporni i Senicy, wykonane licznym ścięciem płaskim o geometrycznych motywach, złożonych z występujących w różnych kombinacjach prostokątów, kwadratów i meandrów, przypominających nieco podobne w charakterze hafty ludowe polskie z południowej części powiatu łańcuckiego (Albigowa i in.).

Tkaniny dekoracyjne w postaci pasiastych lniano-bawełnianych „kanafasów” i żeberkowanych kilkukolorowych rypsów, niekiedy urozmaiconych prostym wzorem przetykanym, dają ciekawy materiał porównawczy do naszych ludowych wyrobów tkackich z południowo-wschodniej Nowotarszczyzny i występujących w centralnej i północno-wschodniej Polsce.

Stroje pokazane są zarówno w kompletach, jak i w fragmentach. Przeważają ubiory kobiece, które zapewne — podobnie jak i u nas — zachowały się w terenie lepiej niż męskie.

Dobór ilustracji daje ogólne pojęcie o bogactwie i charakterze ludowego stroju słowackiego, wyczerpujący jednak nie jest. Widzimy więc w albumie dosyć prymitywne bieliźniane ubiory kobiece z okolicy Ciman i przeładowane haftami stroje od Trenczyna, Pobedima, czy fantastyczne ubrania głowy kobiet z Cajkova. Spośród ubiorów męskich reprezentowane są ubiory spiskie (Zdziar) i dolnoorawskie, a z południowo-słowackich ubiory z Detvy, ale bez tak bardzo charakterystycznej dla ludowego ubioru słowackiego „haleny”.

Tego rodzaju luk dołaby się wskazać więcej (nie pokazano wspaniałych słowackich parzenic, pasów tłoczonych, torb juhaskich itp.). Braki, których listę można by znacznie przedłużyć, nie zawsze dadzą się wyjaśnić kończącym wszelką dyskusję argumentem o „braku miejsca”. Przeglądając album, widzimy w niektórych wypadkach nadmierne szafowanie zdjęciami podobnymi czy fragmentami, jakie bez szkody dałoby się usunąć na rzecz tematycznego rozszerzenia doboru ilustracji.

Zdjęcia oraz poziom reprodukcji — bardzo dobre. Doskonałe są zwłaszcza niektóre reprodukcje barwne, robione wprost z oryginału z zachowaniem wszelkich subtelności materiału i wykonania.

Komentarze do ilustracji, umieszczone poza tekstem, są treściwe i dobrze zredagowane. Jednym z poważniejszych mankamentów jest wspomniany wyżej sposób publikowania nazw drobnych miejscowości bez podania dla orientacji jakiejś większej jednostki administracyjnej, np. powiatu. Podawanie proveniencji „Dolny Ohaj — Slovaquie meridionale” nie jest wystarczające, zwłaszcza w wydaniu dla cudzoziemców, którzy przecież nie rozporządzają szczegółowymi mapami.

Rss.



W r. 1955 czasopisma Państwowego Instytutu Sztuki będą w zasadzie rozprowadzane drogą prenumeraty. W niewielkiej ilości pozostaną w sprzedaży komisowej w księgarniach naukowych „Domu Książki” oraz w kioskach, sklepach PPK „Ruch”.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6 Zam. 1897. Pap. ilustrac. kl. III 120 g
A1 + karton biały kl. III 220 g A1. Nakład 3000 egz. B-6-840

Cena zł 12.—



Druk ukończono w lutym 1955 r.