

POLSKA SZTUKA LUDOWA



P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
R O K V I 1 9 5 2 N R 3

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

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

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26.

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

	str.
<i>Aleksander Jackowski</i> . Na marginesie prac Państwowego Instytutu Sztuki w zakresie badań nad sztuką ludową i folklorem	117
<i>Maria Żywirska</i> . Podłoże ludowe w kulturze górniczej	127
<i>Józef Ligęza</i> . Kilka uwag o muzycznym folklorze górniczym	131
<i>Stanisław Wallis</i> . Śląskie pieśni górnicze	134
<i>Mieczysław Gładysz</i> . Z twórczości plastycznej górników śląskich.	147
<i>Tadeusz Seweryn</i> . Józef Markowski — górnik wielicki.	155
<i>Maria Trzepacz</i> . Ornamentyka ceramiki okresu wczesnośredniowiecznego	163
<i>Chwałistaw Zieliński</i> . Konkurs i wystawa ceramiki ludowej województwa łódzkiego	170
<i>Edyta Starek</i> . Parzenice spiskie	175
<i>Maria Stankiewiczowa</i> . Pokonkursowy pokaz haftów sieradzkich	181
<i>Roman Reinfuss</i> . Bułgarskie i rumuńskie wydawnictwa strojów ludowych.	182
Sprawozdanie z XXVII Walnego Zgromadzenia Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Katowicach	183
<i>Mieczysław Gładysz</i> . Radostná Země	184
<i>Szandor Astalos</i> . Pierwszy rok działalności węgierskiego Instytutu Twórczości ludowej	185

NA MARGINESIE PRAC PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI W ZAKRESIE BADAŃ NAD SZTUKĄ LUDOWĄ I FOLKLOREM

ALEKSANDER JACKOWSKI

Przystępując do omówienia działalności Państwowego Instytutu Sztuki na odcinku badań nad sztuką ludową i folklorem¹, chciałbym na wstępie rozpatrzeć przyczyny, które podyktowały skupienie tych prac właśnie w ramach Instytutu.

Badania w okresie przedwojennym prowadzone były w zależności od zainteresowań i możliwości poszczególnych zbieraczy czy organizacji. Nikła, prawie żadna pomoc ze strony rządów przedwrześniowej Polski nie sprzyjała badaniom nad ludową sztuką. Nic dziwnego, że całe regiony pozostawały niezbadane, albo spenetrowane bardzo pobieżnie. Większość zebranego materiału np. w dziedzinie folkloru słowno-muzycznego nie została opublikowana ani nawet przetranskrybowana z wałków fonograficznych. Wojna zniszczyła cały ten materiał, podobnie jak i liczne zbiory eksponatów ludowej plastyki, zdobnictwa czy stroju.

W tych warunkach konieczne było podjęcie szerokiej, planowej akcji, która pozwoliłaby w ciągu krótkiego okresu czasu uzupełnić naszą wiedzę o kulturze ludowej przeszłości i ukazać kierunki jej zmian i rozwoju. Skupienie tych badań w jednym ośrodku wynikało jednak nie tylko z chęci skoordynowania wysiłków nielicznych kadr teoretyków i pracowników terenowych, ale podyktowane było przede wszystkim troską o planowe, metodyczne zbadanie dorobku naszego ludu w dziedzinie sztuki.

1. Używam tu określenia „sztuka ludowa“ dla oznaczenia wszelkich materialnych rezultatów ludowej twórczości, jak plastyka, architektura, zdobnictwo itp., natomiast pod słowem „folklor“ rozumiem ten zakres artystycznej twórczości ludowej, którego cechą charakterystyczną jest przekaz ustny, pamięciowy — a więc pieśń, muzykę, taniec, bajki, przysłowia itp. Zdaje sobie sprawę z wieloznaczności tych terminów, z tego, że często nazwą folklor obejmuje się wszystko to, o czym mówiłem, i z kolei równie dobrze można by nazwać „sztuką ludową“ — muzykę, taniec czy literaturę. Wprowadzając równoległe oba pojęcia idę po linii utrwalającej się u nas (i nie tylko zresztą u nas) praktyki. Uważam to za lepsze niż operowanie jednym pojęciem, które z kolei może niepotrzebnie dezorientować niektórych czytelników.

Pierwszym krokiem zmierzającym do realizacji tego zadania było powołanie w 1947 r. Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej. Stanowiło to naturalną konsekwencję głębokiej troski i opieki, jaką Państwo nasze otacza wszelkie badania nad kulturą naszego narodu.

Instytut w ciągu blisko dwuletniej działalności objął zakresem prac niemal wszystkie dziedziny ludowej twórczości artystycznej. Instytut przeprowadził szereg poszukiwań terenowych, zgromadził kadry fachowców i stworzył podstawy dla dalszych, szerszej jeszcze rozwiniętych prac, które podjął w 1949 r. Państwowy Instytut Sztuki, powołany do życia uchwałą Rady Ministrów jako centralna placówka naukowo-badawcza w zakresie zagadnień twórczości artystycznej i badań nad dorobkiem historycznym sztuki polskiej. Przejęcie jednak działalności Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej pociągało za sobą konieczność poddania rewizji niektórych założeń teoretycznych leżących u podstaw dotychczasowej pracy. Instytut Badania Sztuki Ludowej kładł bowiem szczególny nacisk na zagadnienia stylu ludowego. Pojęcie to można jednak rozumieć szeroko — to znaczy uważać styl za zespół uwarunkowanych historycznie cech charakterystycznych, i można go też rozumieć w sensie wąskim — jako pewien zespół form. Takie właśnie „wąskie“ traktowanie stylu ludowego doprowadzało w Instytucie do nie widzenia dialektyki rozwoju treści i formy, do cenięcia dzieła ludowej sztuki właśnie ze względu na jej cechy formalne. Powodowało to w konsekwencji odrywanie formy od treści, pomijanie całego splotu zagadnień, które złożyły się na ukształtowanie takiej, a nie innej formy. Stanowisko takie musiało również prowadzić do niedostrzegania wartości nowej sztuki ludowej, której zespół cech stylistycznych różny jest niejednokrotnie od tradycyjnej formy.

Włączenie całego zakresu działalności byłego Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej w ramy Państwowego Instytutu Sztuki po-

dyktowane więc było przede wszystkim troską o całościowe widzenie naszej kultury, o nieodrywanie badań nad sztuką wykształconą od wielkiego nurtu ludowego i z drugiej strony — o widzenie sztuki ludowej w jej przemianach i rozwoju na tle całości zjawisk kulturalnych i społecznych. Instytut, podejmując szeroko zakreślone badania nad historią sztuki polskiej, stawiał sobie, jako zasadnicze założenie — oparcie prac o metodologię marksistowską, wypracowanie naukowych metod badania poszczególnych dziedzin sztuki. Włączenie więc problematyki ludowej sztuki i folkloru w zakres badań Państwowego Instytutu Sztuki oznaczało równocześnie konieczność przewartościowania dotychczasowych metod pracy i wypracowania w oparciu o doświadczenia przodującej nauki radzieckiej nowych założeń metodycznych i teoretycznych.

O ile jednak z jednej strony należało przezwyciężyć błędne koncepcje traktowania sztuki ludowej jako odrębnego zjawiska widzianego od strony cech stylistycznych formy, o tyle z drugiej strony należało również przeciwstawić się tym wszystkim, którzy uważali, iż badania nad sztuką ludową należą właściwie do kompetencji etnografów i mało wiążą się z badaniami nad sztuką, prowadzonymi przez Państwowy Instytut Sztuki. Włączenie w ramy pracy Instytutu problematyki ludowej sztuki uważano za podyktowane nakazem chwili czy też brakiem innej komórki etnograficzno-folklorystycznej, zdolnej do przejęcia tych spraw — nie uważano jednak tego powiązania ani za słuszne, ani za trwałe.

Stanowisko takie było oczywiście niesłuszne, traktowało bowiem całą dziedzinę badań nad sztuką ludową jako dział etnografii i stwarzało sztuczny przedział między zjawiskami sztuki wykształconej a ludowej. Przeciwwstawiano „wielką, prawdziwą“ sztukę, która jest przedmiotem badań historyków sztuki, literatury czy muzykologów — sztuce ludowej, uważanej za coś niższego, prymitywnego, niepełnowartościowego. Nawet wówczas gdy doceniano specyficzne wartości ludowej sztuki, genezy ich szukano w zapożyczeniach i wpływach z zewnątrz, ze strony kultury warstw oświeconych, nie widząc jednocześnie odwrotnego zjawiska — kształtowania się wielkiej twórczości w stałej więzi z podłożem ludowym (co występuje szczególnie wyraziście w dziedzinie muzyki i literatury). A przecież ta właśnie więź dała nam w rezultacie tak olśniewające zjawiska jak twórczość Chopina, Moniuszki, Szymanowskiego, Mickiewicza.

Trudno oczywiście znaleźć dziś ludzi, którzy by głośno formułowali tak krańcowe sądy, niestety jednak pewne pozostałości tego typu myślenia wciąż jeszcze można napotkać. I jeśli w praktyce ubiegłych trzech lat dały się niekiedy zauważyć tendencje pewnego spychania problematyki ludowej na dalszy plan, częściowo nawet wydzielanie jej poza normalny zakres pracy Instytutu, to bezsprzecznie należy się w tym doszukiwać nieprzewyciężonych pozostałości fałszywych postaw wobec sztuki i twórczości ludu.

Oczywiście należy wyraźnie tu powiedzieć, że badania prowadzone przez Państwowy Instytut Sztuki nie obejmują wszystkich aspektów, że nie są one ani nie mogą być badaniami ściśle etnograficznymi. Podjęcie prac nad sztuką ludową i folklorem przez Instytut nie może być więc uważane za całkowite rozwiązanie problemu badań nad dorobkiem twórczości artystycznej naszego ludu. Niesłuszne więc były istniejące w ubiegłych latach koncepcje objęcia przez Instytut całokształtu prac terenowych, koncepcje, które doprowadziły w swoim czasie do rozdziału prac między Instytutem a Polskim Towarzystwem Ludoznawczym, w wyniku czego P.T.L. wyłączyło niemal całkowicie z kręgu swoich zainteresowań badania nad sztuką ludową (poza strojem).

Zagadnienie kształtuje się wręcz przeciwnie. Instytut musi dążyć coraz silniej do realizacji swych podstawowych zadań i w pracy tej korzystać powinien w jak najszerszym stopniu ze współpracy Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Instytutu Badań Literackich i Zakładów Etnografii i Muzykologii naszych wyższych uczelni.

Tak więc w czasie niedawno przeprowadzonych badań nad folklorem kurpiowskim, stronę etnograficzną badań uzupełniali pod kierunkiem dr Gładysza studenci — uczestnicy obozu naukowego zorganizowanego przez Ministerstwo Nauki. Również współpraca z P.T.L. powinna przynieść pogłębienie prac terenowych, a wspólne ustalenie zasadniczej siatki badań dla obu Instytucji bez wątpienia przyczyni się do ściślejszej koordynacji wysiłków. Warto dodać, że zarówno w obozie na Podlasiu zorganizowanym przez Zakład Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego jak i w pracy niektórych ekip Akcji Zbierania Folkloru (Poznańskiej, Krakowskiej, Kurpiowskiej) — dużą część uczestników stanowiła młodzież z Zakładów Etnografii i Muzykologii, PWSM-ów oraz Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Doświadczenia dotychczasowej współpracy dowodzą, że jest ona cenną dla obu stron, toteż można przypuszczać, że w przyszłości współpraca rozwijać się będzie jeszcze silniej. Cenna byłaby również pomoc ze strony Instytutu Badań Literackich, szczególnie przy opracowywaniu tekstów folklorystycznych.

Jedynie w ścisłym kontakcie z innymi instytucjami może Państwowy Instytut Sztuki realizować swój plan badań i stawać się w coraz mocniejszym stopniu placówką planującą i koordynującą badania nad sztuką ludową i folklorem.

Zagadnienia te nabierają szczególnego znaczenia właśnie obecnie, gdy Instytut realizuje w coraz silniejszy sposób stojące przed nim zadania (a zwłaszcza na terenie Akcji Zbierania Folkloru). Zadania te można, jak sądzę, sformułować skrótowo, dla orientacji czytelnika, w kilku punktach. Polegają one na tym, aby:

1. Ukazać, poprzez szeroko zakrojoną akcję zbierania materiału w terenie, prawdziwe oblicze naszego folkloru i sztuki ludowej, oczyszczone od błędów czy zafałszowań dawnych zbieraczy i badaczy. Wydobyć postępowy nurt ludowej sztuki i folkloru, kładąc specjalny nacisk na materiały dawniej pomijane (co szczególnie silnie występuje np. w zbiorach folklorystycznych), jak np. pieśni buntownicze, rewolucyjne, satyrę antydworską czy antykułacką itd.
2. Ukazać w historycznym przekroju rolę i wpływ nurtu ludowego, plebejskiego na sztukę narodową, widzieć wzajemne wpływy i powiązania.
3. Nie ograniczać się do biernego rejestrowania, ale kładąc akcent na procesy rozwojowe, na to, co powstaje, co wyraża nowe treści naszego życia, przeprowadzać świadomą politykę popularyzacji najcenniejszych osiągnięć sztuki ludowej i folkloru przez współpracę z Polskim Radio, Centralnym Zarządem Sztuk Plastycznych, Centralną Radą Związków Zawodowych itp. Zebrany materiał traktować nie tylko jako zabytek o muzealnej wartości, ale dążyć do tego, aby cenniejsze okazy sztuki plastycznej, zdobnictwa, architektury, pieśni czy tańców wzbogacały pracownie naszych kompozytorów, literatów czy plastyków, stanowiąc podniecie dla nich w twórczym przyswajaniu i rozwijaniu sztuki ludowej, w kształtowaniu nowego oblicza naszej so-

cialistycznej sztuki opartej o najcenniejsze tradycje ludowe.

4. Dążyć do stworzenia podbudowy teoretycznej, do wyjaśnienia na gruncie ścisłej obserwacji i posługiwania się metodami estetyki marksistowskiej zasadniczych problemów sztuki ludowej i folkloru.

Realizacja wymienionych wyżej zadań wiązała się na terenie Instytutu również z formą organizacyjną, w jakiej zawarto badania nad sztuką ludową. Za najcelowszą uznano taką, w której zagadnienia te powiązane zostały bezpośrednio z pracami odpowiednich Sekcji.

Tak więc w ramach Sekcji Sztuk Plastycznych umieszczono Zakład Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego, w ramach Sekcji Muzyki — Zakład Badania Muzyki Ludowej.

Doświadczenia jednak ubiegłych lat pracy nasunęły konieczność stworzenia ogólnego ośrodka, który czuwałby nad zakresem prac z punktu widzenia jednolitości metod i który by rozwiązywał zagadnienia zbiorcze, teoretyczne i inne. Dlatego też w ostatnich miesiącach utworzono taki ośrodek koordynujący, któremu podporządkowano pośrednio istniejące Zakłady oraz bezpośrednio Akcję Zbierania Folkloru (słowno-muzycznego) i Zakład Badania Tekstów Ludowych.

W takim układzie dwumiesięcznik „Polska Sztuka Ludowa“ rozszerza swą problematykę na całość zagadnień sztuki ludowej, stając się wykładnikiem prac Instytutu w Zakresie badań nad sztuką ludową i folklorem. Rozszerzenie zakresu pisma łączy się również z postulatem wzmocnienia jego działu teoretycznego i metodologicznego. „Polska Sztuka Ludowa“ powinna przystąpić do szybkiej publikacji zarówno najcenniejszych materiałów zbieranych w terenie jak też i rezultatów prac badawczych. Zadania stojące obecnie przed Instytutem stanowią zarazem konkretny program prac, który stoi przed Komitetem Redakcyjnym.

*

Znaczne osiągnięcia, jakie notuje Instytut w ciągu swej blisko trzyletniej pracy nad zagadnieniami sztuki ludowej i folkloru są niewątpliwą zasługą całego zespołu pracowników zarówno Akcji Zbierania Folkloru i Zakładu Badania Muzyki Ludowej, jak i Zakładu Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego².

2. Kierownik Zakładu Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego w Krakowie — dr Roman Reinfuss. Kierownik Zakładu Badania Muzyki Ludowej w

Osiągnięcia te jednak możliwe były przede wszystkim dzięki troskliwej opiece czynników kierujących naszą polityką kulturalną. Państwo Ludowe umożliwiło rozwinięcie badań w skali, która była nie do pomyślenia w warunkach przedwojennej Polski. Przykładowo wymienię, że w ciągu dwóch lat trwania akcji zbierania folkloru słowno-muzycznego zebrano i zapisano na taśmy magnetofonowe oraz płyty około 25.000 pieśni i melodii tanecznych, obejmując badaniami ponad 1.000 miejscowości w województwach: poznańskim, krakowskim, katowickim, opolskim, kieleckim, rzeszowskim, lubelskim, białostockim, łódzkim, warszawskim, olsztyńskim, gdańskim i pomorskim. Dzięki pomocy w sprzęcie okazanej przez Polskie Radio znaczna część materiału nagrana została na wysokim poziomie technicznym i nie ustępuje najnowocześniejszym nagraniom i zapisom robionym zagranicą. Żeby ocenić wyniki dokonanej pracy, wystarczy przypomnieć, iż przez cały okres istnienia sanacyjnej Polski zdołano zapisać i nagrać nie wiele ponad 15.000 pieśni, przy czym nagrywano na nienadzwyczajnej jakości woskowych wałkach fonograficznych. Prace te wykonywane były przez garstkę zapaleńców, którzy z poświęceniem, nieraz na własny koszt zbierali i zapisywali melodie i pieśni naszego ludu. Niestety wojna zniszczyła wszystkie nagrania i dużą część zapisów muzycznych.

Toteż Polska, kraj o wspaniałym bogactwie pieśni i tańca, które stanowiły przedmiot zachwyty niejednego cudzoziemskiego kompozytora od XVII w. począwszy, kraj, który wydał Chopina, Moniuszkę, Szymanowskiego — posiada jedno z uboższych w Europie archiwów zapisanych pieśni.

Daleko nam do osiągnięć Węgrów, Finów czy nawet Czechosłowaków, nie mówiąc już o przebogatych zbiorach folkloru ukraińskiego, białoruskiego czy litewskiego, liczących po kilkadziesiąt tysięcy zapisów każdy.

Nie wiele lepiej przedstawia się sytuacja na odcinku plastyki, zdobnictwa i architektury ludowej. I tu możemy mówić o białych plamach na etnograficznych mapach kraju. I tu nie zna-

my dobrze ani budownictwa, ani stroju, ani zdobnictwa naszego ludu. Istnieje co prawda pewna ilość publikacji i nader bogate zbiory poszczególnych muzeów, ale nie pozostaje to w żadnym stosunku do potrzeb i prawdziwego obrazu bogactwa form naszej sztuki. Toteż w pierwszym rządzie prace Zakładu Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego szły w kierunku zebrania materiału w terenie. 17000 pozycji inwentaryzacyjnych pozwala już na dokonanie pewnych prac syntetycznych i monograficznych.

Już w niedługim czasie ukażą się pierwsze wydawnictwa z serii monografii terenowych. Będą to „Druki ludowe na płótnie“ dr Romana Reinfussa oraz zbiorowa praca o sztuce ludowej regionu opoczyńskiego. W przygotowaniu znajdują się m. in. monografia Lasowiaków (obejmująca wyniki prowadzonych w lecie 1950 r. badań w widłach Wisły i Sanu). Z innych wydawnictw Instytutu przygotowywanych do druku wymienić należy również pierwsze tomy zbioru polskich pieśni ludowych (Wielkopolska).

Ukażą się również prace dr K. Piwockiego „Nurt ludowo-narodowy sztuki polskiej“ oraz mgr Al. Wojciechowskiego: „Rozwój polskiego przemysłu artystycznego na bazie doświadczeń sztuki ludowej“, które są rezultatem działalności Sekcji Sztuk Plastycznych Państwowego Instytutu Sztuki.

Materiały zarówno z badań terenowych jak i z zakresu historii i teorii sztuki ludowej i folkloru publikowane będą również w wydawnictwach periodycznych Instytutu — przede wszystkim oczywiście w „Polskiej Sztuce Ludowej“ oraz w innych czasopismach, jak „Materiałach do studiów i dyskusji...“ „Biuletynie Historii Sztuki“, „Przeglądzie Artystycznym“. „Muzyce“ i „Pamiętniku Teatralnym“.

Trudniej niestety wygląda sprawa udostępnienia bogatych zbiorów Instytutu z zakresu folkloru i sztuki ludowej. Trudności lokalowe powodują, że Zakład Muzyki Ludowej pracuje w Poznaniu, i to w warunkach bardzo ciężkich. Oczywiście dopiero urządzenie w przyszłości specjalnej „słuchalni“ nagrań, dostępnej dla zainteresowanych, rozwiąże ten problem. Jeżeli ta sprawa nie da się zrealizować w najbliższym czasie, to przynajmniej można już obecnie przystąpić do kompletowania brakującej literatury z zakresu folkloru oraz do utworzenia centralnego archiwum rękopiśmiennych materiałów folklorystycznych, niezbędnych dla prowadzenia prac porównawczych i badawczych. Wysoko rozwinięta technika mikrofilmów i fotokopii

Poznaniu — mgr Marian Sobieski. Kierownik Zakładu Badania Tekstów Ludowych — mgr Jan Sadownik. Akcja Zbierania Folkloru: Kierownik Naukowy — mgr Marian Sobieski, Etnograf — dr Mieczysław Gładysz, Kierownik Ekipy Poznańskiej — mgr Jadwiga Sobieska, Kierownik Ekipy Śląsko-Dąbrowskiej — mgr Józef Ligęza, Kierownik Ekipy Krakowskiej — dr Włodzimierz Poźniak, Kierownik Ekipy Gdańsko-Pomorskiej — mgr Jan Rompski, Kierownik Ekipy Lubelskiej — mgr Jan Chorosiński, Kierownik Ekipy Olsztyńskiej — dr Władysław Gębik.

znacznie ułatwia to zadanie. Dodajmy, że zagadnienia folkloru w coraz większym stopniu podejmowane są przez zakład muzykologii Uniw. Warszawskiego oraz katedrę polonistyki Uniw. Warszawskiego i Warszawa staje się bezsprzecznie ośrodkiem prac nad folklorem słownym i muzycznym. Jest to dodatkowy argument przemawiający na korzyść utworzenia w ramach Instytutu centralnego archiwum zbiorów folklorystycznych dawnych i współczesnych.

Inaczej przedstawia się sprawa zbiorów z zakresu sztuki ludowej. Tu wkład bezpośredni Instytutu przedstawia się w formie zdjęć, rysunków, próbek, opisów i jedynie w niewielkim stopniu w postaci eksponatów. Te ostatnie znaleźć można w różnych punktach kraju zarówno w salach etnograficznych muzeów jak też, w większym jeszcze stopniu... w magazynach. Unikalny materiał niszczeje często, ponieważ nie mieści się w planie ekspozycji i zalega piwnice. Tymczasem podejmując prace z zakresu ludowej sztuki, nie można ująć całości jakiegoś zagadnienia (np. haftu, ornamentu) nie wyjeżdżając w żmudne podróże po wielu większych i mniejszych ośrodkach prowincjonalnych. Mówimy wiele o zainteresowaniach, które winni mieć plastycy dla ludowej sztuki. Ale gdzie ten plastyk ma zobaczyć bogactwo form ludowej twórczości? Gdzie znaleźć podniecie? Sytuacja niewątpliwie dojrzała już do tego, żeby wysunąć myśl stworzenia centralnego muzeum artystycznego rzemiosła ludowego. Muzeum, które zawierać będzie eksponaty z całego kraju, udośćpnione i podane w sposób jasny i metodyczny. Muzeum, które gromadzić będzie materiał tematycznie, a nie tylko regionalnie. Muzeum, które będzie nie tylko świadectwem bogatej twórczości naszego ludu, ale które stanie się szkołą dla naszych plastyków i pomocą dla kolektywów twórczych pracujących w zakresie rzemiosła artystycznego. Materiał dla takiego Muzeum jest. Znaleźć go można zarówno we wspomnianych już magazynach muzealnych, jak też w C.P.L.i.A., Centralnym Zarządzie Sztuk Plastycznych, Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, w Państwowym Instytucie Sztuki i wielu innych instytucjach.

Muzeum takie, pomyślane jako żywa, twórcza komórka, może stać się poważną pomocą w dziele kształtowania naszego współczesnego rzemiosła ludowego i artystycznego.

*

Nie zamierzam oczywiście podejmować na tym miejscu oceny pracy Instytutu w dziedzinie

badania nad sztuką ludową i folklorem. Co więcej, zdaję sobie doskonale sprawę z tego, że każda próba takiej oceny, dokonana przez „zainteresowanego“, nie może być obiektywna. Jeśli jednak decyduję się poruszyć tu niektóre zagadnienia, to jedynie w formie dyskusyjnej, jedynie po to, aby przez świadomie ostre, polemiczne postawienie problemów doprowadzić do jasnego wykrystalizowania właściwych metod i form pracy. Wykrystalizowanie takie możliwe jest zaś jedynie na płaszczyźnie szerokiej dyskusji, operującej zarówno orężem krytyki i samokrytyki. Trzy lata, zwłaszcza w naszych czasach, gdy rok równy jest nieraz dziesiątkom lat dawnych — to dużo. Z perspektywy trzech lat inaczej się patrzy na pierwsze kroki, pierwsze załączenia, pierwsze osiągnięcia i błędy. Ale wydaje mi się, że takie krytyczne spojrzenie wstecz jest jednak konieczne. Chociażby dlatego, aby w rezultacie pomogło przezwyciężyć te wszystkie postawy i nawyki, które przeszkadzają posuwać się naprzód.

Co utrudnia ten proces posuwania się? Wydaje się, że bez wahania można wskazać jedną z przyczyn — słabość założeń teoretycznych. Oczywiście, przystępując do pracy przed trzema laty zadawano sobie podstawowe pytania. Co to jest sztuka ludowa? Jakie są cechy wyróżniające ją? Jak odróżnić, czy dany zabytek architektoniczny jest dziełem ludowego twórcy, czy nie? Co w ogóle uważać za „ludowe“, czy tylko sztukę wiejską czy również rzemieślniczą, a jeśli tak, to w jakiej mierze? Jakie są kryteria wydzielające z tysięcy pieśni śpiewanych przez lud — właśnie ludowe pieśni? Co to jest w ogóle pieśń ludowa?... Pytania takie można niestety mnożyć bardzo łatwo, ale dać na nie jasną, konkretną, użyteczną w pracy odpowiedź — trudno. Nie oznacza to rzecz prosta, iż odpowiedzi takich dać nie można. Zagadnienia te dyskutowane są dosyć szczegółowo na Węgrzech, w Czechosłowacji, a szczególnie w Związku Radzieckim. Budzą one jeszcze wiele niejasności i nie zawsze definicje, które są przyjmowane, wyczerpują sprawę, ale niewątpliwie jest jedno, iż w ogniu dyskusji nad konkretnymi zagadnieniami są one precyzowane coraz ściślej, coraz jednoliej.

Nie w tym więc można doszukiwać się winy, że dotychczas nie określono u nas ścisłych, jednolitych, naukowych kryteriów, ale w tym, że zrobiliśmy stanowczo zbyt mało, aby je osiągnąć, że nie było niemal prób postawienia nawet roboczego tych zagadnień (włączając w to zresztą niezbyt udaną konferencję w Jadwisinie

i obrady sekcji sztuki ludowej w ramach konferencji Wawelskiej), że uczyniliśmy zbyt mały wysiłek w kierunku przeniesienia na nasz teren tego rodzaju dyskusji prowadzonych w innych krajach, a szczególnie w Związku Radzieckim.

Niedocенianie i pomijanie milczeniem zagadnień teoretycznych i metodologicznych jest również jednym z najpoważniejszych błędów „Polskiej Sztuki Ludowej“, która poza kilkoma sporadycznymi próbami nie potrafiła przekształcić się w organ walczący o naukowe pojmowanie i traktowanie zagadnień ludowej sztuki, która nie zdołała przyciągnąć szerokiej grupy współpracowników, zarówno specjalistów jak też i zbieraczy-amatorów.

Błędy teoretyczne, a raczej powiedzmy — brak wyraźnych założeń metodologicznych — odbiły się bezsprzecznie na pracy, zwłaszcza w pierwszej fazie, w której ograniczono się przeważnie do pewnego typu poszukiwań terenowych. Nie chodzi tu rzecz jasna o krytykę poszukiwań terenowych jako takich. Są one niewątpliwie źródłem naszej wiedzy i konieczną formą pracy. Zwłaszcza w pierwszym okresie na skutek obiektywnych warunków należało zająć się przede wszystkim gromadzeniem materiału, ażeby później przejść do jego badania. Nie o samo podjęcie prac zbierawczych więc chodzi, ale o to, jak były one prowadzone. Niestety, przeglądając materiał zbierany w tym czasie, z żalem można stwierdzić, że brak jest niejednokrotnie odpowiedniej dokumentacji, że materiał nieraz robi wrażenie przypadkowo zbieranego, bez żadnej przewodniej myśli.

Mamy np. tysiące pieśni, ale nie potrafimy do dziś jeszcze dać odpowiedzi — jakie zmiany następują w folklorze pod wpływem przemian zaszyłych na samej wsi (elektryfikacja, utworzenie spółdzielni produkcyjnych itd.). Mamy setki eksponatów, zdjęć i rysunków dotyczących np. stroju. Czy wystarczą te materiały do udzielania naprawdę rzetelnej odpowiedzi np. na temat rozwarstwienia klasowego w stroju?

Nie o zbieractwo więc chodzi, ale o przeciwstawienie świadomej, twórczej pracy w terenie, szukającej odpowiedzi na postawione sobie pytania — bezmyślnemu kolekcjonerstwu wszystkiego, co wpadnie w rękę.

Dzisiaj oczywiście coraz rzadziej występują takie właśnie wypadki. Ale niesłusznym byłoby ukrywać fakt, że jednak występują. Czym je objaśnić? Spróbuję to zilustrować na przykładzie z Akcji Zbierania Folkloru.

Sądzę, że poddanie się żywołowości zbieractwa wpływało przede wszystkim z przyjęcia

założenia, że trzeba jak najszybciej ratować co się da z ludowej twórczości, bo za parę lat będzie za późno. Sztuka ludowa ginie, mówiono — niszczyć dawne zabytki, umierają najstarsi ludzie, którzy pamiętają jeszcze dawne, nie śpiewane już obecnie pieśni — trzeba więc przede wszystkim ratować przed zagładą to, co się da. Oczywiście, ważne jest uratowanie przed zaniemieniem każdej cennej pozycji ludowej twórczości. Ważne jest zachowanie dla potomności obrazu dawnej kultury, zwłaszcza tam, gdzie nie została ona uprzednio zbadana. Ważne jest odtwarzanie pomijanych dawniej nurtów — rewolucyjnego i buntowniczego oraz satyry antydworskiej czy antyksiężowskiej³. Chodzi jednak o to, aby w pogoni za ilością „ratowanego“ starego materiału nie gubić z oczu podstawowych celów pracy. Aby słuszną chęć zabezpieczenia wszystkiego, co cenne, nie zamieniała się w bezmyślną „strażacką“ metodę, przy której wychwytuje się chaotycznie w gorączkowym pośpiechu przypadkowy materiał, pomijając jednocześnie wiele innego, nie mniej nieraz cennego materiału współczesnego, pomijając dane pozwalające nam na właściwe zrozumienie funkcji danego zabytku w całokształcie życia ludu. O ginięciu ludowej kultury czytamy już u Kolberga, ale doświadczenia nasze dowodzą niezbicie, że kultura ludowa bynajmniej nie ginie, lecz zmienia się; że właśnie w nowych warunkach naszego życia istnieją pełne możliwości jej najbujniejszego rozwoju.⁴ Byłoby błędem niewybaczalnym, gdybyśmy powodowani chęcią odtworzenia tego, co było przed stu laty, tracili z oczu nowe formy, powstające obecnie. Dotyczy to szczególnie prac w zakresie zbierania folkloru, gdzie szukając za wszelką cenę tego, co ginie, co obumiera — łatwo traci się z oczu nowy folklor, który dopiero kiełkuje. A przecież, jak pisze J. Stalin:

„Według metody dialektycznej ważne jest przede wszystkim nie to, co się w danej chwili wydaje trwałe, ale zaczyna już obumierać, lecz to, co powstaje i rozwija się, jeżeli nawet wydaje się w danej chwili nietrwałe, albowiem według metody dialektycznej, to tylko jest niezwyrodniałe, co powstaje i rozwija się.“⁵

3. Tak np. Gloger nazywa w przedmowie swój zbiór „Pieśni ludu“ — „wyborem etycznym“. Por. St. Czernik „Poezja chłopów polskich“. Warszawa 1951. str. 61—64.

4. Wystarczy Akcji Folkloru zapisali w terenie ok. 100 nowych pieśni. W jednym z następnych numerów „Polskiej Sztuki Ludowej“ zagadnieniu temu poświęcony będzie specjalny szkic.

Tymczasem my, w pogoni za tym, co obumiera — tracimy z oczu proces powstawania nowego folkloru, który jest dla nas dziś zjawiskiem pierwszorzędnej wagi. Nowy folklor wyraża bowiem nową świadomość naszej wsi, wyraża procesy zachodzących w niej przemian. Nowy folklor jest przy tym potężną, aktywną siłą, przyspieszającą te procesy. I jeśli zdołamy ten folklor uchwycić, jeśli ułatwimy mu możliwość rozpowszechniania się, jeśli świadomie przyspieszamy będziemy proces jego kształtowania się i przetrwania w nową ludową pełnowartościową pieśń — to dopiero wówczas można będzie powiedzieć, że czynnie; aktywnie współdziałamy z procesem rozwoju społecznego.⁶

Toteż podstawowe zadania nasze polegają dziś na pokazaniu stanu rozśpiewania naszej wsi, wskazaniu tego, co zanika, i tego, co jest powszechne; na badaniu wpływu pieśni masowej na twórców czerpiących podniecie z ludowego źródła.⁷ Dodajmy, że w wybranych obecnie kilku punktach kraju zamierzamy prowadzić w przyszłości co kilka lat badania, pozwalające na uchwycenie procesów przetwarzania się folkloru, tworzenia się nowych pieśni, nowych jakości. Materiał zebrany więc obecnie przez nas musi stanowić jutro wystarczające źródło dla dokonywania prac badawczych czy to nad tworzeniem się nowego folkloru, czy nad rozwojem wielogłosowości w pieśni ludowej, nad wpływem radia na kulturę muzyczną terenu, nad procesem niwelowania odrębności regionalnych, obumierania dawnych tradycyjnych gatunków itd.

Teza „zbieractwa za wszelką cenę“ odbiła się również i na pracy Zakładu Badania Architektury, Plastyki i Zdobnictwa Ludowego. Zakład starając się o jak najszybsze uzyskanie przekrojowego materiału z badanych regionów przyjął metodę szybkiej penetracji terenu. Metoda ta spotkała się z licznymi głosami krytyki. Jednakże osiągnięcia Zakładu świadczą, iż metoda

szybkiego przebadania terenu daje dobre rezultaty, pod tym jednak warunkiem, że wyniki uważać będziemy wyłącznie za przekrojowy obraz kultury artystycznej regionu, obraz, który może być jedynie podstawą dla dalszych szczegółowych i pogłębionych badań. Doświadczenia ubiegłych lat pracy wykazały, że wstępne przebadanie terenu jest rzeczą niezmiernie cenną, pozwala bowiem na właściwe postawienie konkretnych pytań, na które odpowiedzi dać muszą następujące później szczegółowe, ściśle określone badania. Toteż na podstawie analizy materiałów zebranych w ramach poprzednich obozów terenowych oraz obecnego (na Podlasiu) konieczne będzie przeprowadzenie studiów dopełniających w terenie, studiów w wytypowanych określonych punktach i zmierzających do wyjaśnienia nasuwających się w czasie objazdów penetracyjnych problemów. Należy sądzić, że ta metoda pracy, łącząca w sobie szybką penetrację terenu ze szczegółowymi badaniami określonych zagadnień, przyniesie w rezultacie zadawalające wyniki.

Nie trudno jest zresztą zauważyć, że w toku rozwiązywania coraz to nowych i trudniejszych zadań, dojrzewali ludzie, zmieniały się metody pracy. Widzi się to wyraźnie chociażby w wymienionym wyżej Zakładzie Badania Plastyki, Zdobnictwa i Architektury Ludowej, który sięga również do coraz to nowych form, jak np. poszukiwania archeologiczne i historyczne. Oznaczają one posunięcie naszych badań na nowy, wyższy szczebel. Podobne zjawisko obserwujemy również i w Akcji Zbierania Folkloru czy w pracy Zakładu Muzyki Ludowej. Coraz silniej wysuwają się i tu problemy, podporządkowujące sobie zbieractwo. Charakterystycznym jest np. artykuł świetnych znawców naszego folkloru mgr M. J. Sobieskich na temat diafonii pienińskiej⁸, w którym przedstawione są rozliczne, pełne pomysłowości próby zbadania istoty tej diafonii i odpowiedzi na pytania dotyczące jej powstania i rozwoju. Ciekawe próby badania wrażliwości artystycznej ludu podjęła również ekipa śląska Akcji Zbierania Folkloru, zajmując się przy tym bardzo interesującymi badaniami folkloru górniczego. Fakty takie można oczywiście mnożyć. Świadczą one o słusznym zjawisku przetrwania pracy archiwizującej, rejestrującej — w problemową.

Przestawienie się na problemowe widzenie pracy, połączone jest z uaktywnieniem się samej postawy badacza. Coraz rzadziej spotykamy

5. J. Stalin „O materializmie dialektycznym i historycznym“, „Zagadnienia leninizmu“ Książka i Wiedza, 1949, str. 538.

6. Przykładowo podaję jedną z wielu pieśni współczesnych o wyraźnym obliczu klasowym, siła wyrazu i artystyczna forma niewątpliwie pełnią rolę oskarżycielską i mobilizującą przeciwko kułakowi:

U kułaka — Ciele becy, U kułaka — Świnia kwicy,
U kułaka — Świnia wisi, U biednego — Dziecko chysi.
(zapisał J. Sadownik w 1950 r. od Marcina Jędrka 1.61, w pow. niskim).

7. Por. np. ciekawą analizę „Małej Suity“ i „Tryptyku“ W. Lutosławskiego zamieszczoną przez dr Z. Lisę w nr 5—6 czasopisma „Muzyka“.

8) „Muzyka“ 1952 r. nr 9—10.

się ze zjawiskiem takim jak pseudo-bezstronny „obiektywizm“, polegający na tym, że notuje się wszystko — uważając, że folklor jest twórczością ludu pojmowanego jako coś jednolitego. Oczywiście taka postawa prowadzi niechybnie na manowce i zacierając różnice klasowe zaciera podstawowe zagadnienie dla rozwoju naszej wsi. Postawa taka prowadzi do przyznania jednakiej wartości zarówno głęboko ideologicznym, wysocce artystycznym okazom twórczości naszego ludu co i pieśniom, w których dźwięczy dawna ideologia dworu czy moralność kułacka. W rezultacie otrzymujemy fałszywy, zakłamany obraz naszego ludu, stoczenie się na reakcyjne pozycje w folklorystyce. Taka jest nieunikniona konsekwencja podobnej pseudoobiektywnej postawy. A przecież lud nie jest jakąś jednolitą masą, wieś nie jest harmonijną całością, rozwijającą się w określonych ramach przestrzennych. Wieś, szczególnie obecnie, w okresie narastających przeciwieństw klasowych, stanowi niewątpliwie dynamiczne zjawisko, w którym wyraźnie obserwować można walkę między elementami kułackimi a biedniakiem czy średniakiem. W tym procesie zachodzących przemian, w tej codziennej walce o duszę średniaka, o socjalistyczną świadomość wsi, sztuka ludowa, a zwłaszcza folklor odgrywają również rolę. Pieśń ludowa może pełnić rolę czynnika hamującego pewne procesy lub rozwijającego je. Pieśń ludowa, zwłaszcza ta aktualna, przyśpiewkowa, przeważnie układana na nutę krakowiaka, agituje i mobilizuje na pewno nie mniej niż prasa czy „muzyka i aktualności“. Jeśli w czasie akcji skupu we włoszczowskim powiecie (woj. kieleckie) mieszkańcy wsi Siedliska śpiewają:

„Gospodarze z Irządź
Skupu nie oddają,
Na cóż się te psiekrwie
Jeszcze oglądają.
Siedlisczanie za to
Dawno skup oddali
Bo się na Irządze
Nic nie oglądali...“

to nie ulega wątpliwości, że pieśń ta musi być oceniana przede wszystkim jako celny oręż agitacji, jako przejaw rosnącego uświadomienia społecznego naszej wsi. Świadczy ona jak zawodne jest stosowanie do folkloru jedynie czysto artystycznych kryteriów.

Jasnym się staje, że w stosunku do takiego skomplikowanego zjawiska, pełnego wewnętrznych napięć i sprzeczności nie można podchodzić „obiektywnie“. Nie ma zresztą „obiektywnego zbieractwa“. Każde zbieranie jest zarazem pro-

cesem selekcji. I jeśli będziemy szukali w ludzie pozostałości feudalnej, pańszczyźnianej moralności — znajdziemy jej ślady. Szukając najczystszych uczuć, liryki — znajdziemy ją, znajdziemy również akcenty rewolucyjne, satyrę antyksiężowską czy antykułacką, znajdziemy jednak również i pieśń karczemną. Od tego, gdzie będziemy szukali, u kogo — będzie zależał rezultat pracy. Niewątpliwie Kolberg starał się być obiektywnym i notować wszystko, co słyszał, faktem jest jednak, że dzieło Kolberga jest mimo wszystko niepełne, jest ograniczone perspektywą dworskiego ganku czy plebanii — miejsc, w których znakomity zbieracz zapisywał pieśni. Cóż — oczywiście, że najwygodniej jest zapisać od organisty, że lepiej i wygodniej przespać się w izbie przestronnej i bogatej niż w biedniackiej chacie, ale w ten sposób nie zdobędzie się pieśni antykułackiej ani nie wydobędzie śladów dawnych pieśni buntowniczych czy antypańszczyźnianych. Postawmy sprawę jeszcze wyraźniej. Nie możemy ograniczać się jedynie do postawy biernych obserwatorów. Jeżeli nie chcemy wlec się w ogonie przemian, jeżeli chcemy nie tylko iść noga w nogę ze wsią, ale pomagać jej w rozwoju, aktywnie przyśpieszać zachodzące zmiany — nie możemy ograniczać się jedynie do postawy biernych obserwatorów. Od charakteru zebranego materiału i naszej umiejętności spopularyzowania najcenniejszych osiągnięć za pomocą radia, prasy, wydawnictw czy wreszcie bezpośrednio w terenie — przez „podrzucenie“ najciekawszych pieśni zespołom świetlicowym i szkolnym — zależeć będzie w znacznym stopniu efekt naszej pracy. Dlatego należy podkreślić szczególnie metody pracy olsztyńskiej ekipy zbierania folkloru, która pod kierownictwem dr W. Gębika znajduje różne formy wiązania swej pracy z terenem, organizując spotkania połączone z prelekcjami, ilustrowanymi tekstami i pieśniami ludowymi, prowadząc wspólną akcję razem z Towarzystwem Wiedzy Powszechnej itp. Osiągnięcia, które ekipa notuje na tym trudnym terenie, są zasługą tych wszystkich pracowników terenowych, którzy nie boją się być agitatorami, propagatorami prawdziwego patriotyzmu i postępu społecznego. Zjawisko to obserwujemy również i na innych terenach, np. w ekipie kieleckiej J. Chorościńskiego, gdzie znaczne rezultaty w dziedzinie badania nad współczesnym folklorem są zasługą śmiałego podchodzenia do problemów wsi, wyraźnego opierania się o elementy postępowe, o wsie spółdzielcze i biedniackie. Można to uogólnić i stwierdzić, że wszędzie tam, gdzie

pracownicy terenowi demonstrują taką właśnie świadomą, czynną postawę, osiągają w rezultacie efekty pracy, o których marzyć nie mogą nawet ci, którzy w wędrówce od organisty do babki porodowej, wszelkimi siłami usiłują wkuścić się w zaufanie i zajmować pozycję wyczekującego pochlebiania.

*

Niedostateczna podbudowa teoretyczna, o której wspominałem na wstępie tych rozważań, pociągnęła za sobą w konsekwencji nie dość jasne określenie tego, co rozumiemy pod terminem „ludowy“. O tym, jakiego znaczenia termin ten nabiera w społeczeństwie socjalistycznym, pisał wyczerpująco w poprzednim numerze „Polskiej Sztuki Ludowej“ dr R. Rein-fuss, dlatego nie będę powracał do tej sprawy, a zatrzymam się jedynie na ważnym zagadnieniu — zasięgu samego pojęcia „ludowa sztuka“.

Niestety bardzo często pojęcie to zostaje zawężone jedynie do określenia tego, co wiejskie. Tak więc uważa się, że pojęcie sztuki ludowej obejmuje produkcję artystyczną ludu wiejskiego, czyli że sztuka ludowa znaczy tyle, co sztuka chłopska.

Stanowisko takie jest jednak głęboko niesłuszne, powoduje bowiem pominięcie rozległej dziedziny sztuki robotniczej, rzemieślniczej, peryferyjnej.

I jeżeli w pewnych działach plastyki i zdobnictwa ludowego istotnie możemy mówić przede wszystkim o wsi, o tyle już w sprzętarstwie czy np. garncarstwie na czoło wysuwa się twórczość rzemieślników i wyrobników małomiasteczkowych. Zawężenie pojęcia ludowości jedynie do wsi, pomija tak silne i wspaniałe nurty w historii rozwoju naszej sztuki, jak nurt plebejski w Średniowieczu i Odrodzeniu, jak sztuka igrców, skomorochów, wagantów. Oczywiście zjawisko to występuje najsilniej w zakresie folkloru, znajdując swoją kontynuację i rozwinięcie w twórczości rzemieślników, górników i hutników a wreszcie w twórczości robotniczej. Toteż patrząc na rozwój folkloru w ciągu ostatniego półwiecza nie trudno zauważyć, że dominującym nurtem i jak gdyby napędową siłą w jego rozwoju staje się przy końcu XIX wieku właśnie nurt proletariacki, robotniczy, rewolucyjny. Nie obrzędowa pieśń pentatoniczna stanowi charakterystyczną cechę tego okresu rozwoju folkloru — ale właśnie pieśń rewolucyjna, więzienna, buntownicza, pieśń, która dotarła wszędzie, nie tylko do środowisk robotniczych, ale do najodleglejszych wsi, najdalszych zakątków kraju. Takie pieśni,

jak „Warszawianka 1905 r.“, „Mazur Kajdaniarski“ czy „Gdy naród do boju“ — budziły świadomość ludu, mobilizowały do walki, uczyły gramatyki rewolucji. My jednak wciąż jesteśmy skłonni traktować ten potężny nurt prawdziwie ludowy za coś marginesowego, jeśli nie zupełnie obcego. I dlatego sądzę, warto specjalnie zwrócić uwagę czytelnika na umieszczony w tym numerze artykuł St. Wallisa o pieśni górniczej, w którym pieśń ta wyrasta w całej swej sile i krasie, w którym widoczne są związki między dawną pieśnią wiejską a pieśnią-skargą, pieśnią - oskarżeniem wyzyskiwanego w straszliwy sposób przez kapitalistów górnika.

Pieśń robotnicza, rewolucyjna nie dźwięczy dziś w masowych pieśniach naszych kompozytorów. Patoś jej i wspaniały, porywający wyraz kształtują silniej radzieckie pieśni niż nasze. I nic dziwnego. Na „Warszawiankę“ kształciło się rewolucyjne pokolenie, które w 1917 r. zamieniło w Rosji pieśń w czyn. „Warszawianka“ należała do ulubionych utworów Lenina. Pieśni rewolucyjne polskie weszły tak silnie w krew robotniczą, że słusznie każdy obywatel Państwa Rad uważa je za swoje, za najbardziej ludowe — radzieckie. Kompozytor Anatol Nowikow opowiadał, że komponując „Hymn Młodzieży Demokratycznej“ wielokrotnie przegrywał sobie „Międzynarodówkę“, „Marsylianę“ i „Warszawiankę“, szukając w nich właściwego tonu dla swego hymnu. Niestety w twórczości naszych kompozytorów na próżno szukalibyśmy dziś tradycji tego rewolucyjnego nurtu...

I na tym przykładzie chciałbym postawić zasadnicze zupełnie zagadnienie w naszej pracy. Jeśli zastanowić się, kto ponosi winę za to, że do dziś nie dotarły klejnoty ludowej twórczości robotniczej, wiejskiej czy rzemieślniczej — to bezsprzecznie w pewnej mierze winę ponosimy my wszyscy, którzy nie potrafimy tak ustawić naszej pracy, aby znaleźć stałą transmisję do rasnych twórców, do organizacji zajmujących się rozpowszechnianiem i popularyzacją sztuki na wsi, w środowiskach robotniczych i miejskich. Praca nasza zbyt słabo wciąż jeszcze powiązana jest z życiem. Oczywiście w pracy naszej podstawową formą są solidne, długo przygotowywane wydawnictwa - monumenta. Ale również konieczne jest takie zorganizowanie pracy, aby najcenniejsze osiągnięcia ludowej twórczości popularyzować natychmiast przez prasę, radio, przez estrady koncertowe, ruch amatorski i zespoły świetlicowe.

Jeśli odczytać z naszego stanowiska wskazówki VI Plenum KC PZPR, to bezsprzecznie

główną wytyczną dla naszej działalności musi być więź z życiem, patrzenie na wieś nie tylko jako na wielki matecznik pełen najróżniejszych skarbów ludowej sztuki, ale jako na front walki o socjalizm, o nową świadomość człowieka. Ze wsi nie tylko czerpiemy, ale tej wsi musimy również dawać. Musimy uczyć się być mądrymi gospodarzami, którzy umieją odrzucać plewy od dobrego ziarna i którzy rzucając to ziarno w żyzną glebę czynią wszystko, aby uzyskać najpiękniejsze plony. Spójnia między klasą robotniczą a wsią, widziana z perspektywy naszej pracy, oznacza bardziej czynny, aktywny, świadomy stosunek do zagadnień wiejskich. Praca nasza nie kończy się na braniu ze wsi tego, co najcenniejsze w zakresie ludowej twórczości, ale polegać powinna na wszechstronnym kontakcie z twórcami, instytucjami prowadzącymi pracę kulturalną na wsi, z Radiem, prasą itp. Przez te transmisje najcenniejsze, najwartościowsze dzieła ludowej twórczości winny wracać na wieś, promieniować, rozpowszechniać się. W tej pracy popularyzującej nowy folklor powinna wziąć udział nasza prasa, zarówno centralna jak regionalna, powinny wziąć udział świetlice, koła amatorskie, itd. O tym, jaką siłą może być folklor, traktowany jako ważny element nowej naszej socjalistycznej nadbudowy, niech świadczy chociażby fakt, że w Związku Radzieckim w pierwszych latach po Rewolucji intensywną pracę nad popularyzacją jego prowadził centralny organ Partii — „Prawda”. I dziś, w świetle wytycznych VII Plenum, te właśnie zadania świadomego, aktywnego oddziaływania na ludową twórczość, pomagania w jej rozwoju przez troskliwą opiekę i pomoc w rozpowszechnianiu itp. — stają się zadaniami, którym musimy w jak najszybszym czasie sprostać.

Ostatnia wystawa rzemiosła i przemysłu artystycznego, którą zorganizowano w Warszawie, pokazała niestety, że więź między bogatą i piękną twórczością ludową a plastykami wciąż jeszcze jest luźna.

Z żalem wypada stwierdzić, że wielu plastyków naszych nie zna cennych osiągnięć kolektywów pracowniczych, które dają takie rezultaty jak np. kolektyw Zalipiański, który urządził pokój dziecienny na „Batorym”, ani nie zna wybitnie interesujących osiągnięć Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, ani nie zna naszego bogatego ludowego rzemiosła artystycznego.

A osiągnięcia ludowej sztuki bezsprzecznie mogłyby być użyteczne w praktyce naszych

plastyków i niewątpliwie mogłyby zostać w szerszym stopniu wykorzystane chociażby przy urządzaniu wnętrz na M.D.M.

Również byłoby ważnym silniejsze związanie pracowni architektonicznych, projektujących zwłaszcza zagrody i zabudowania wiejskie z osiągnięciami wiejskiego budownictwa. Dlaczego nie projektować zagrod, które byłyby twórczą kontynuacją najlepszych tradycji naszej architektury ludowej? Dlaczego nie starać się o rozwiązanie różne dla poszczególnych regionów, rozwiązanie oparte o miejscową tradycję?

Niestety i kompozytorzy, którzy zdawało by się, najsilniejszy powinni mieć związek z ludową twórczością, nie przejawiają szczególnej aktywności. Pomimo zaproszeń ze strony Instytutu w zeszłorocznej letniej Akcji Zbierania Folkloru wzięło udział zaledwie paru kompozytorów... W tym roku sytuacja liczbowo poprawiła się nieco, i z radością ujrzeliśmy wśród naszych ekip młodzież kompozytorską. Szkoda jednak, że nie biorą udziału w pracach terenowych najlepsi doświadczeni kompozytorzy, którzy niewątpliwie, nie tylko sami mogliby skorzystać z bezpośredniego kontaktu z terenem wiejskim czy robotniczym, ale którzy mogliby również oddać ogromne korzyści naszej pracy...

Szerszy udział kompozytorów i plastyków w pracach Instytutu niewątpliwie przyniosłby duże korzyści tak jednej jak i drugiej stronie.

W tych kilku uwagach chciałem jedynie zasygnalizować wyraźnie te sprawy, które w toku naszej pracy wydają się obecnie szczególnie ważne. Oczywiście rozwiązanie ich możliwe jest jedynie na gruncie zespołowej pracy, narad i szerokich dyskusji.

Osiągnięcie nowych, lepszych rezultatów zależne jest w dużej mierze od tego, czy potrafimy przezwyciężyć własne błędy na gruncie otwartej, twórczej krytyki i samokrytyki. Poważną rolę może tu spełnić również „Polska Sztuka Ludowa”, otwierając swe łamy dla takich dyskusji, publikując zarówno prace z zakresu teorii i metodologii, jak też i przynosząc obfitsze materiały z dokonywanych przez Instytut badań. Bez takiej szerokiej dyskusji prowadzonej przez aktyw naukowy Instytutu przy udziale wybitnych specjalistów, praktyków oraz twórców, bez ich życzliwej krytyki i pomocy — trudno będzie o osiągnięcie lepszych wyników. Metoda zespołowej pracy i twórczych dyskusji, toczonych w szerokim gronie zainteresowanych, powinna stać się podstawą naszego dalszego działania.

PODŁOŻE LUDOWE W KULTURZE GÓRNICZEJ

MARIA ŻYWIRSKA

Powstanie grupy zawodowej górniczej w Polsce sięga początkami swymi głęboko w dzieje i na kilka wieków wyprzedza rozwój wielkiego przemysłu i uruchomienie pierwszych kopalń węgla. Już w XV wieku występują górnicy zorganizowani w bractwa zawodowe obwarowane szeregiem im tylko właściwych rygorów i zwyczajów wyrosłych ze specyficznych warunków pracy podziemnej. Poprzez wieki rozbudowuje się, narasta i wreszcie kształtuje odrębny charakter życia kulturowego górników. Jednocześnie zarysowują się pewne wyraźne lokalne różnicowania, uwarunkowane przynależnością członków grupy górniczej do danej grupy etnicznej.

Polska społeczność górnicza rozrzucona na szerokiej połaci południowo-zachodnich obszarów Polski da się zamknąć w kilka oddzielnych ugrupowań, jak: wielicko-podkarpackie, olkuskie, krakowsko-jaworznickie, zagłębiowskie, górnośląskie, częstochowsko - świętokrzyskie, wreszcie najmłodsze — dolnośląskie. Odrębność jednak każdego z nich kształtują nie normy życia zawodowego, ale przeszłość historyczna, przede wszystkim zaś różnice wypływające z odmiennych treści kultury etnicznej, z której członkowie tych ugrupowań wyrastają. Pomimo bowiem kilkowiekowej tradycji istnienia na ziemiach polskich zawodu górniczego i wytworzenia się tym samym oddzielnych i niezmiernie skomplikowanych norm jego życia kulturowego, ścisła więź łącząca górnika z kulturą wsi pozostała dotychczas.

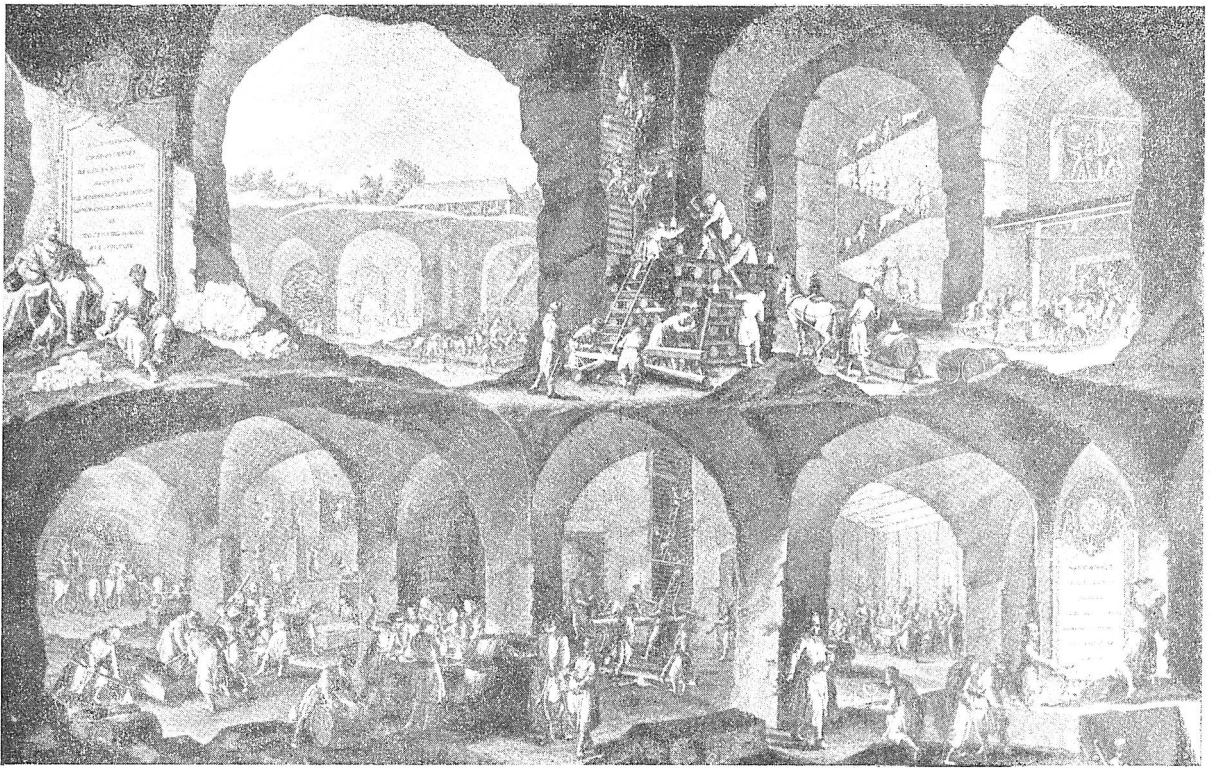
Złożoność przyczyn tego zjawiska wymagałaby szerokiego omówienia, które tutaj zdaje się być zbędne. Raczej istotne jest uwypuklenie wyraźnych powiązań z kulturą ludową poprzez liczne treści z poszczególnych zespołów kulturowych wplecione w całość życia górnika bytującego w odmiennych warunkach społecznych i gospodarczych.

Nie wyczerpie tego — rzecz oczywista — i szkic niniejszy. Celem jego jest raczej zwrócenie uwagi na punkty najbardziej typowe i wyraziste, które znajdą swoje uzasadnienie w szeregu artykułów drukowanych poniżej. W chwili obecnej, zdecydowanie zamykającej określony etap rozwojowy naszego życia narodowego, zadanie to nie jest jeszcze tak trudne. We wszystkich bowiem przejawach życia górniczego powiązania te występują z całą wyrazistością i dadzą się wydzielić spośród innych młodszych i obcych treści.

Zasadniczo, w splocie wszystkich czynników kształtujących obraz życia górnika polskiego do 1939 roku występują trzy podstawowe nawarstwienia norm: 1) przejętych z grupy etnicznej, 2) napływających wraz z zawodem i 3) przenikających coraz szerszym strumieniem z cywilizacji miejskiej. Pod cienką warstwą pokostu cywilizacyjnego nadającego pozornie miejski charakter życiu górnika płynie głęboki i silny nurt tradycyjnych pierwiastków ludowych wyrastających z odwiecznych korzeni kultury etnicznej.



Ryc. 1. Dąbrowa Górnicza w 1898 r. Ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Rys. 2. Przekrój kopalni w Wieliczce — rysował Borlach w 1719 r., sztychował J. E. Nilson. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w W-wiu. Gabinet Rycin. Fot. L. Sempoliński

Liczne osady kopalniane czy nawet wielkie ośrodki przemysłowe w przeważającej większości powstały i rozwinęły się ze wsi chłopskich czy folwarcznych. Drogą powolnej adaptacji kształtowała się nasza górnicza grupa zawodowa. W historii rozwoju górnictwa polskiego nie natrafiamy na masowy, jednorazowy napływ obcego żywiołu w związku z powstawaniem czy budową kopalni. Raczej wyrażało się to przybyciem kilku gwarków poszukujących kruszców, bądź też sprowadzeniem niewielkiej ilości kopcacy — specjalistów w kunszcie górnictwie. Ci wciągali do pracy górniczej ludność miejscową, ucząc ją zawodu górnictwa i zaszczepiając normy ich życia grupowego, sami jednak ulegali przeważnie kulturze danego środowiska. Pojedyncze, naniesione przez nich elementy nie zmieniły zasadniczej struktury kulturowej danego ugrupowania, pozostawiając jedynie czasem ślady w całokształcie jego życia. Sporadyczne zaś wypadki zakładania niewielkich osad górniczych, jak na przykład z dawniejszych: Krążek czy Łukienka w grupie olkuskiej, bądź z nowszych: Chropaczów czy Lipiny w grupie górnośląskiej, nie wpłynęły na zmianę charakteru całej grupy, a raczej uległy wpływowi kultury otaczających je wsi.

Proces przesuwania się punktu ciężkości w charakterze poszczególnych wsi rozrastających się osady górnicze trwa niemal do chwili ostatniej, przeżywając swój gwałtowny rozwój w momencie powstawania wielkiego przemysłu w drugiej połowie XIX wieku. W tradycji więc takich osiedli górniczych, jak Nikiszowiec i Giszowiec, Rydułtowy czy Dąbrówka Wielka tkwi jeszcze wyraźne występowanie dwóch odmiennych nurtów życia: gospodarzy i górników-„grubiorzy“. Ogromne kompleksy wielkich, ponurych bloków mieszkalnych wystawionych przez właścicieli kopalń przesłaniają pojedyncze stare chaty w ogródkach, za którymi ciągnie się kawałek pola będący niekiedy pozostałością dawnego gospodarstwa rolnego. Ścisła łączność życia zespołowego w każdym z takich osiedli podkreślona przez izolowanie się od życia innych warstw społecznych pozostawiła silne piętno na życiu górnika i zaznaczyła jeszcze dobitniej jego poczucie odrębności społecznej. Dotychczas niemal bliższy jest górnikowi z wielkiego ośrodka przemysłowego małorolny chłop czy chałupnik dojeżdżający do pracy w kopalni z pobliskiej wsi aniżeli mieszkaniec tego samego miasta, ale zatrudniony w innym zawodzie.

Odbicie tych więzi znajdujemy dotychczas w wielu elementach kultury materialnej górników, w ich gwarze, obyczajach, w uroczystościach rodzinnych i zbiorowych, w ciekawym folklorze, wreszcie — w sztuce.

Najbardziej jednak przejrzyste występują te momenty w życiu górnika śląskiego.

We wspomnieniach obecnego pokolenia górniczego pozostał jeszcze żywy obraz wnętrza domu rodzinnego wraz z przedmiotami domowego użytku wykonanymi przez ojca czy dziadka, który przyszedłszy z pracy w kopalni stawał przy warsztacie stolarskim i budował skrzynię, kołyskę czy szafę, zdobiąc ją następnie malowanym czy rzeźbionym ornamentem. Budował ją w oparciu o stare tradycje indywidualizując czasem szczegóły. Jeśli był specjalnie uzdolniony i zamilowany w swej pracy, wykonywał meble nie tylko dla siebie, ale i dla sąsiadów, powiększając w ten sposób zasięg rodzimego typu wytworów. Matki zaś i siostry szyły kiecki, zapaski lub inne części ubioru, przyjęte na całym obszarze, w którym występuje dana odmiana stroju.

Toteż we wnętrzu mieszkania górniczego obok nowoczesnego białego lakierowanego kredensu natrafić można na starą, bogato zdobioną ludowym ornamentem skrzynię; w szafie zaś obok miejskiej sukienki córki i kitla górniczego ojca wisi dawna jakła matki, będąca częścią stroju rozbardzkiego. Jeszcze w ostatnich latach przed wybuchem pierwszej wojny światowej orszak ślubny w osadzie górniczej występował w ubiorach ludowych, jednak na czele jego kroczyła kapela składająca się z górników w ich uroczystych, czarnych mundurach i sztywnych „szakach“ z pióropuszcami.

Na zabawach lub w czasie innych uroczystości gromadzkich, obok górnika ubranego w swój mundur spotyka się jeszcze teraz jego żonę w stroju ludowym.

Podobnie zaznacza się to w postaci wytworów związanych ze wspólną zabawą. Rozrywki w czasie targów czy odpustów w osiedlach górniczych nie różnią się prawie niczym od rozrywek w czasie tych samych okoliczności na wsi.

Istniejące do 1939 roku małymasteczkowe warsztaty wytwarzające przedmioty sztuki dla wsi miały tak samo żarliwych odbiorców w rzeszy górniczej jak i w ludności wiejskiej. Tak więc, na targach czy odpustach w Będzinie, Murckach czy Szopienicach pod płóciennymi dachami kramów rozłożone były te same drewniane zabawki dla dzieci czy piernikowe serca obfi-

cie zdobione jaskrawym lukrem, jak przy podobnych okazjach na wsi. Na tych samych wędrownych karuzelach kręciła się młodzież górnicza, te same katarynki swoją muzyką dopełniały zabawy. Można by tutaj powiedzieć, że wszystkie te elementy były do pewnego stopnia jednym z pierwszych ogniw łączących osadę czy miasteczko ze wsią, a jednocześnie jednym z ostatnich, które wiązało odchodzącego do pracy w mieście chłopca z upodobaniami jego grupy etnicznej.

Mniej widoczne, a bardziej może silnie rysują się ślady tych więzi w obyczajach rodzinnych i okolicznościowych, wreszcie w bogatym folklorze. Folklor górniczy znajdujący swój wyraz w bajkach, opowiadaniach, legendach czy wyobrażeniach ma ten sam anonimowy charakter jak folklor ludowy. Podobnie przeważają tam wątki demonologiczne, choć coraz częściej niwelowane przez racjonalistyczny stosunek górnika do otaczającego go świata.

Jednocześnie tutaj właśnie występuje najwyraźniej skomplikowana siatka przeplatających się nawzajem wątków: ludowego, górniczego i wreszcie literackiego. W pogmatwanym ich splocie gubi się niekiedy zasadniczy grunt wątku, zaciera się jego główny, ludowy rdzeń.

Jaskrawym tego i znamienym przykładem mogą być poszczególne elementy baśni czy legend wyrosłych z gruntu górniczego. Weźmy dla przykładu element krasnoludków zwanych niekiedy w bajkach ziemnymi ludkami — dobrych duszków strzegących skarbów podziemnych. Nie tylko w swojej funkcji, ale i w wyglądzie zewnętrznym są to przecież żywcem wyjęci ze średniowiecznych miniatur górniczy ubrani w czerwone oponcze ze śpiczastymi kapuzami — ci, którzy wydobywali wtedy z ziemi drogie kruszce.

Jakimi drogami przywędrowali oni do bajek całej niemal Europy? Czy przyszli z legend górniczych do baśni ludowej, czy też sama, pełna tajemniczości, wyłaniająca się z mroków kopalni postać górnika zapłodniła fantazję bajarzy?

Geneza więc poszczególnych wątków nie zdaje się być bardzo prosta. Gdy sięgniemy bowiem do legend górniczych osnutych najczęściej wokół najpopularniejszej w fantastycznym świecie górniczym postaci — Skarbnika — to uderzy i zastanowi fakt ucieleśnienia go niezmiennie w osobie dobrego sztygara, zawiadowcy, a nawet właściciela kopalni. Oto jak ją tłumaczy

jeden ze starych emerytów z kopalni im. Jana Wieczorka:

„Żył raz jeden pracowity i serdecznie dobry zawiadowca kopalni. Ten kochał swoją kopalnię i tych robotników, co u niego pracowali z całego serca. Kiedy już był staruszkami i zbliżał się dzień rozstania, prosił bardzo Pana Boga: „Kiedy już musza iść pod ziemią, to bym już wolał przynajmniej w mojej kopalni i przy moich wiernych górnikach pozostać“. Pan Bóg udzielił mu tej prośby. Z tego pracowitego zawiadowcy kopalni stał się Skarbnik, który swoim uczciwym górnikom pomagał przy ciężkiej robocie i ostrzygał przed nieszczęściem. Tylko nie ścierpiał w kopalni klęcia i kradzieży. Nie jeden górnik, który przeklinał swoją pracę już niejednego strachu pod ziemią doznał. I nieuczciwych Skarbnik karał. Górnikom wiernym swego obowiązku dokazał dużo dobrego i jest w wielu wypadkach pomocnym. Pokazuje się w większości wypadków w osobie sztygara; można go poznać po jego lampie, w której świeci niebieskie światelko“.

Niewątpliwie, że w tym naiwnym tłumaczeniu dźwięczy obca, a nawet fałszywa nuta. Nasuwa się nieodparcie natarczywe pytanie: czyżby dawny, wyzyskiwany górnik zdany na swoje własne siły mógł sam wyobrazić sobie nadprzyrodzoną pomoc w osobie sztygara, od którego w życiu codziennym zależna była całkowicie ocena jego wysiłków, pracy, a co za tym idzie — byt? Nasuwa się uporeczywa myśl, że wątek ten został bądź zniekształcony, bądź też wręcz górnikowi narzucony; że — być może — legendy osnute wokół postaci Skarbnika-sztygara wyrosły z narzuconych mu zewnątrz treści.

Zagadnienie to komplikuje jeszcze fakt dość wczesnego rozpowszechnienia przez Niemców masowych, tanich wydawnictw ze zbiorcami legend, obliczonych na odbiorcę-górnika.

W jakim stopniu ocalał tutaj stary, ludowy wątek legendarny?

Podobne trudności w rozpoznaniu właściwych ludowych nurtów występują i w pieśniach górniczych, choć tutaj częściej natrafiamy na trawestację melodii i tekstów ludowych przystosowanych do nowych treści życia górniczego.

Trudne to zagadnienie wymaga jednak gruntownego uporządkowania, przeanalizowania i wreszcie przewartościowania całego niezmiernie bogatego materiału, zawartego w folklorze górniczym, co wtedy pozwoli dopiero wysnuć należyte wnioski.

Wszystkie wyżej omówione pierwiastki kultury ludowej znajdują niekiedy swoje analogie w ostatnio ujawnionym odbiciu — w twórczości plastycznej górników-amatorów. Wielu wśród nich oddaje w swoich obrazkach czy rzeźbach postacie fantastycznych duchów kopalnianych czy demonów popularnych w legendach jego otoczenia, odstępując niekiedy od starych tradycyjnych kanonów z dawna narzuconych przez tradycję.

Postać potężnego Skarbnika z górnikiem na rozpostartej dłoni kilkakrotnie malował i rysował Józef Dworczyk, górnik z Siemianowic; utopce i strzygi wypełniają obrazki Ociepki. Dawne wnętrza mieszkań górniczych, ich swoje życie gromadzkie oddaje w swoich licznych obrazach Paweł Wróbel, górnik z kopalni im. Jana Wieczorka. Jednocześnie potrzeba bogatych zestawień barwnych, będąca tak charakterystycznym czynnikiem w całości kształcie wypowiedzi artystycznej ludu, przewija się poprzez wszystkie jego obrazy, gdyż tkwi on najsilniej w reminiscencjach dawnego życia gromadzkiego.

Toteż twórczość plastyczna górników, rozpatrywana pod kątem jej związków z tradycjami ludowymi, jest jednym ze znamienych dowodów procesu, jakiemu ulega kultura ludowa w nowych warunkach rozwojowych. Jakkolwiek bowiem naturalny przebieg przekształcania się starych form i starych treści znaczy wyraźne drogi ich zaniku w życiu górnika, to jednocześnie pozwala uchwycić te wartości, które miały dla niego istotne znaczenie i dlatego przetrwały najdłużej.

KILKA UWAG O MUZYCZNYM FOLKLORZE GÓRNICZYM

JÓZEF LIGEZA

Górnictwo węglowe jest stosunkowo młodą gałęzią sędziwego zawodu, ale biorąc pod uwagę liczbę osób, dla których było i jest głównym zajęciem i źródłem utrzymania, możemy powiedzieć, iż dopiero ono ukształtowało wielką grupę zawodową górniczą. Gdy do tego dodamy nie spotykane zagęszczenie ludności na i wokół obszaru górniczego, powodujące nie tylko specyficzne warunki osiedleńcze, ale warunkujące wielość różnorodnych styczności, dojrzymy podstawowe, najbardziej charakterystyczne warunki życia tej grupy.

Grupa górnicza na Śląsku wytworzyła się z ludności wiejskiej, przekształconej w nowych warunkach nie tylko zawodowo, ale i społecznie i kulturalnie. Proces przemiany tych bezrolnych chałupników, komorników czy małorolnych stanowi osobny rozdział historii Górnego Śląska w XIX w., historii mało znanej, a raczej znanej jedynie w najbardziej ogólnych ujęciach.

Jeśli chodzi o przemiany kulturowe, to ich przedmiotem była kultura ludowa grupy śląskiej, stąd związek kultury grupy górniczej z kulturą ludową jest oczywisty. Jest ona jej przedłużeniem, przekształconym w nowych gospodarczo i społecznie warunkach w swoisty zespół, pomnożony własnym dorobkiem grupy górniczej. Zasluguje on ze wszech miar na większe niż dotąd zainteresowanie etnografów.

Dotyczy to również badań nad folklorem muzycznym, może nawet w stopniu wyższym, niż niektórych innych działów kultury grupy górniczej. Poważne bowiem osiągnięcia zbieraczy pieśni ludowych w przeszłości nie dają niestety podstaw do wszechstronnych badań nad folklorem. Zbyt szczupła dokumentacja zapisu — stosowana przez starszą generację zbieraczy — nie pozwala na badanie związków folkloru z życiem i kulturą ówczesnej wsi. Utrwalony został sam wytwór, a przeoczone i nieświadomie pominięte wszystkie dane oświetlające procesy jego formowania, przekształcania, obiegu, oddziaływania, oceny itd. W badaniach współczesnych, roz-

poczętych w 1950 r. przez Państwowy Instytut Sztuki staramy się obok samej notacji gromadzić materiały dotyczące gospodarczych, społecznych i kulturowych uwarunkowań folkloru.

Prace te nie potrafią wprawdzie zapłacić istniejącej luki w materiale historycznym, ale mogą poprawić istniejącą sytuację. I właśnie pod tym względem badanie folkloru górniczego zasługuje na szczególną uwagę. Jest on historycznie jedną z najmłodszych odmian. Stąd odtworzenie procesów kształtowania się jego i późniejszych przemian jest możliwe w przeciwieństwie do folkloru wiejskiego, którego historyczny rozwój i uwarunkowanie w poprzednich epokach jest — z braku materiałów źródłowych — w bardzo poważnym stopniu utrudnione. Mimo tego, iż folklor górniczy powstawał w nowych, odmiennych od wsi warunkach, może on — zważywszy ścisły związek środowisk górniczych ze wsią — rzucić nieco światła na strukturę procesów przemian, a szczególnie ukazać perspektywy przyszłego rozwoju folkloru wiejskiego.

*

Bliższe uwagi nad folklorem górniczym rozpoczną od zakazu gwizdania w kopalni. Powszechny i rygorystyczny ten zakaz wywodzi się z odmiennych umotywowania niż podobne zakazy obowiązujące uczniów w szkole, sportowców etc. Zrozumie je każdy, kto choćby raz był na dole i zasłyszał tę uderzającą różnicę między ciszą korytarzy, a zgiełkiem i ruchem miejsc wydobywania. Ongiś ta różnica była mniejsza, ale zawsze istniały na dole dwa zasadnicze źródła ożywiający ciszę podziemia — praca górnicza i odgłosy kopalnianej przyrody. Każdy z tych odgłosów ma zrozumiałą dla doświadczonego górnika wymowę. W przeszłości, gdy sprawami bezpieczeństwa pracy zbyt wiele nie przejmowały się kapitalistyczne kierownictwa kopalń, możliwość słuchania w niezakłóconej ciszy odgłosów podziemia była bez porównania ważniejsza jak dziś.

W kopalni odgłosów pracy górniczej i odgłosów podziemia nie powinno nic komplikować, bo tam każdy dźwięk ma swoje znaczenie, każdy odgłos jest słuchany i interpretowany. Podobna sytuacja jak w wysokich górach, gdzie jednym z podstawowych jest zakaz hałasowania, wołania, gwizdania etc. dopuszczalny tylko w wypadku, gdy zachodzi konieczność wzywania pomocy.

Zakaz gwizdania na dole w kopalni ma więc — zważywszy specyficzne warunki pracy — racjonalne uzasadnienie. Jest swoistym przejawem troski o — że tak powiem — czytelność dźwięków podziemia. U podstaw tego zakazu była troska o bezpieczeństwo pracy górniczej.

Inaczej nieco przedstawia się sprawa z cichym gwizdaniem czy wygwizdywaniem różnych melodii, bo i to było zakazane. Interpelowani w tej sprawie starzy górnicy nie dają jasnych odpowiedzi, poza powszechną negatywną oceną. Uważano to za czynność niepotrzebną, niewłaściwą, zgoła paskudną. Na dole cała uwaga górnika winna być skupiona na pracy i na otaczającej go części kopalni. Uwagi tej nie powinno nie absorbować. Nie spotkałem wprawdzie wypowiedzi, jakoby gwizdanie takie utrudniało czy też wpływało w inny sposób ujemnie na efekt pracy, mimo tego traktowane jest jako coś niewłaściwego w zachowaniu się.

Folklor górniczy połączył zakaz gwizdania z upostaciowaną tajemniczością podziemia, ze Skarbnikiem, który sam gwizdże i ludzkie gwizdanie go przywabia. W ten sposób zakaz został obwarowany, bo spotkania ze Skarbnikiem lekomyślnie nikt nie prowokował. W zakazie gwizdania mamy dość typowy przykład tradycyjnego motywu kultury grup zawodowych. Wyrasta on z podłoża słusznych, racjonalnych wnioskowań, obwarowany jest zaś sankcjami nieracjonalnymi, działającymi na wyobraźnię.

Już inaczej reaguje się na śpiewanie przy pracy. Śpiew przy pracy górniczej jest dopuszczalny, a nawet gdyby ktoś mimo zakazu, przez zapomnienie zaczął gwizdać (co zdarza się początkującym) — starsi niezwłocznie udzielą mu upomnienia — „To se lepi zaśpiywej co a nie gwizdej“. Gdyby zaś to nie poskutkowało, wzywają go, by tylko zakończyć „taką oskominę“.

Na dole podczas pracy nie ma jednak sprzyjających do śpiewu warunków i choć śpiew jest dopuszczony, słyszy się go bardzo mało. „Górnik niektórzy, jak se postrzył i dobrze mu poszło to śpiywoł“! Wszyscy inni pytani w tym względzie nieomal dosłownie powtarzali — na dole nie ma czasu na śpiewanie, trzeba robić, uwijać

się. Niektórzy twierdzą nawet, iż praca górnicza wpływa ujemnie na głos. „Jak w grubie robi, kurz siado do tego hyrtonia i już ni mo (górnik) ty melodyje“ (Murcki pow. Katowice).

Śpiew jednak powiązany był i jest z życiem górniczym w stopniu większym niż w którejkolwiek innej grupie zawodowej. Podczas pracy — głównie z braku odpowiednich warunków śpiewa się mało i sporadycznie, mimo iż obowiązuje zakaz gwizdania. Sam okres pracy nie był powiązany ani nie wpłynął na czynne muzykowanie. Występuje ono przed rozpoczęciem pracy i w czasie wolnym. Zwłaszcza uwagi godnym jest powszechny zwyczaj rozpoczynania pracy pieśnią.

Starzy górnicy wspominają, jak na pół godziny przed rozpoczęciem szychty zbierali się wszyscy w cechowni, gdzie codziennie śpiewano zbiorowo co najmniej jedną pieśń. Każda kopalnia miała swego „śpiywoka“, który wybierał te pieśni, intonował i prowadził. Na śpiewaka wybierano górnika z dobrym głosem, „piykną melodyją“. Niektóre kopalnie np. księcia pszczyńskiego wypłacały nawet temu — jakbyśmy dziś powiedzieli — przodownikowi pieśni niewielki dodatek do tygodniowych zarobków.

Nie trzeba podkreślać znaczenia tego zwyczaju dla budzenia i rozwijania uzdolnień i zamiłowań wokalnych. Jeden ze starych górników, który 42 lata przepracował na dole, nigdy tego zbiorowego śpiewu nie opuścił, bo — „jobym tego — jak mówił — nie ściyrpioł“. Ze śpiewem połączone było odmawianie pacierza z prośbą o opiekę do patronki górników św. Barbary. Ta codzienna praktyka nie tylko podsyciła tradycyjne, ze środowiska wiejskiego wyniesione umiejętności, ale stała się pośrednio bodźcem tworzenia pieśni o tematyce górniczej. Pieśni, które by się nadawały do śpiewania w domu po pracy czy też w karczmie w gronie kamratów.

Obok pieśni samorzutnie składanych, przekazywanych ustnie, pojawiają się — poczynając od drugiej połowy XIX w. — niewielkie śpiewniczki drukowane, które odegrały poważną rolę w upowszechnieniu pieśni górniczych. Dyrektor Muzeum Chorzowskiego St. Wallis od lat kompletuje zbiór takich śpiewniczków, jak również opracowuje szczegółowo zagadnienie pieśni górniczych. Dotychczasowy repertuar pieśniowy grupy górniczej, w skład którego wchodziły śląskie pieśni ludowe, powiększa się i dostosowuje tematycznie do charakteru i życia swego środowiska.

Rozmawiając z starszymi górnikami czy emerytami górniczymi można stwierdzić, iż nieomal każdy z nich ma za sobą jakąś „praktykę“ śpiewaczą albo zgoła chóralną. Jeden przyznający się nawet, iż nie miał „dobrej melodyi“ nie tylko śpiewał w domu, ale wyśpiewywał z ochotą publicznie przed muzykami. Przyzwyczajenie i popularność śpiewania wśród górników była duża, a wielu ma wyraźne w tym kierunku upodobanie. Zdaniem starych górników, jedynie, „jak kto jes ponurego zdania, to go śpiywanie nie obchodzi nic“. Mają też oni swoje kryteria oceny dobrego śpiewu i różną skalę wrażliwości. Te jednak dziedziny szczególnie trudne wymagają jeszcze dalszych poszukiwań.

Przechodząc z kolei do spraw muzyki instrumentalnej podkreślić należy, iż w okresie kształtowania się środowisk robotniczych obsługiwały je kapele wiejskie w stopniu większym niż muzyki pochodzące z miast. Kapele te grywały w gospodach i karczmach. Grywały do tańca od popołudnia do wieczora w soboty i niedziele. A jeśli odbywały się wesela, to i w poniedziałki a nawet wtorki.

Tylko w tradycji zachowały się wiadomości o kapelach z cymbałami, powszechnie słyszy się już o orkiestrach dętych. Nie trzeba dodawać, iż — szczególnie młodzież — z upodobaniem uczęszczała na muzyki i tańce, zabawiając się do późnego wieczora nie tylko wewnątrz, ale i w ogrodzie przed gospodą. Dawniej bowiem rygorystyczna etykieta nie zezwalała młodzieży nie mającej 20 lat na przebywanie w gospodzie.

Tańczono więc przed oknami z nie mniejszym zapałem jak wewnątrz gospody.

W osadach ten i ów grywał na jakimś instrumencie. Byli i tacy, co w wojsku wyuczili się gry na instrumentach dętych, ale zespoły z tych pojedynczych instrumentalistów kłębiły się bardzo leniwie. Brakowało osób, które by takie zespoły poprowadziły i jakiegoś autorytatywnego czynnika, który by je poparł. Wedle posiadanych informacji — „kopalnie nie stały o muzyki“.

W Murckach zanotowałem ciekawą historię powstania pierwszej orkiestry kopalnianej. Około 1910 r. pojawił się tam niejaki Bodynek, który rozpoczął namawiać do założenia orkiestry. Znaleźli się chętni. Za pośrednictwem kopalni sprowadzono komplet instrumentów, a zainteresowani górnicy zobowiązali się spłacać je ratami, jak również płacić miesięcznie pewną kwotę Bodynkowi za naukę.

Przez dłuższy czas uczono się gry, a następnie przygotowawszy szereg utworów wystąpili po raz pierwszy 1 maja. „W czas rano przed piątą szli po gościńcu, przed chałpami stowali a grali od domu do domu“.

Była to oczywiście lokalna sensacja, ale i bez wątpienia świadomy czyn o politycznym znaczeniu. Pobudka pierwszomajowa. „Padali — dodaje opowiadający — że to jest socjalistyczny dzień“.

Rzucona garść informacji daje w wielkim skrócie pewien pogląd na tę — tak potężnie dziś rozrosłą w amatorskim ruchu muzycznym — dziedzinę zamięłowań górniczych.

ŚLĄSKIE PIEŚNI GÓRNICZE

STANISŁAW WALLIS

Próba niniejsza, jak się wydaje, jest pierwszą próbą omówienia pieśni grupy zawodowej w naszej literaturze folklorystycznej. Chcemy w niej pokazać pieśń górniczą, pieśń, pomijaną w wielu wydanych zbiorach ze Śląska. Nie podaje ani jednej pieśni górniczej dr Juliusz Roger w zbiorze swym, obejmującym 546 pieśni śląskich.¹ Nie wiemy również, czy zawierały górnicze pieśni zbiory Józefa Lompy, którego cały zbiór ok. 1.000 pieśni zaginął. Nie wiemy również, czy zapisał pieśni takie ks. Adolf Hytrek, ponieważ i jego zbiór nie ostał się do dzisiaj. Dodajmy, że pieśni górnicze lud nasz podaje zbieraczowi bardzo niechętnie, dopiero na jego usilne nalegania. Wynika to z tego, że jak się wydaje, uważa je za mniej piękne, mniej ciekawe niż ludowe — wiejskie. Z tą postawą spotykamy się i obecnie w toku pracy śląskiej ekipy Akcji Zbierania Folkloru.²

Pierwszym, który zaczął zbierać pieśni górnicze, był znany zbieracz pieśni śląskich — Łukasz Wallis.³ W zbiorach, które po nim zostały, znajdujemy ponad 20 takich pieśni. Sam będąc górnikiem nie opuszczał żadnej takiej pieśni, gdyż uważał je za cenny przyczynek do folkloru górniczego. Chociaż Ł. Wallis zbierał pieśni z całego Śląska, to jednak specjalne wędrowki w poszukiwaniu pieśni prowadził jedynie na Górnym Śląsku. Ale i tu nie badał systematycznie powiatu za powiatem, lecz wyjeżdżał do tych tylko miejscowości, z których pochodzili jego koledzy z kopalń, lub z którymi nawiązał uprzednio kontakt listowny. Wallis w latach 1884-1918 prowadził poszukiwania w okręgu przemysłowym Górnego Śląska, przeważnie w powiatach Bytom, Tarnowskie Góry, Zabrze, Katowice i Gliwice.

W latach plebiscytowych 1924—1939 różne osoby poszukiwały i spisywały pieśni ludowe na terenie całego woj. śląskiego, a także na Śląsku Opolskim. W zbiorach ich jednak pieśni górniczych znajdziemy niewiele.

Autorowi niniejszej pracy udało się zgromadzić ponad 100 pieśni górniczych drogą szczególniejszych poszukiwań własnych i wyboru z obcych zbiorów.

Pochodzą one z różnych stron woj. katowickiego i opolskiego. Obecnie poszukiwania te prowadzone są w ramach Akcji Zbierania Folkloru na szerszą znacznie skalę i można mieć nadzieję, że w najbliższych latach liczba pieśni górniczych zarówno dawnych jak i współczesnych wzrośnie.

Czy były dawniejsze zapisy pieśni górniczych, nie wiadomo. Należy przypuszczać, że istniały, a nawet jeszcze istnieją, lecz czekają na odkrywcę. Zwłaszcza w pieśniach do św. Barbary, patronki górników, mogą istnieć wzmianki o pracy górniczej, a pieśni z pewnością znajdą się w rękopisach przechowywanych w archiwach. Dwa przykłady takich pieśni podaję poniżej:

Z pieśni I

Zwrotka 1:

Dzisiaj po całym świecie się radują,
Gdzie tylko górnicy pracują,
By podziękować za dary im dane...

Zwrotka 4:

I my też, bracia górnicy kochani,
W tym to dzisiajczym dniu tutaj zebrani
Tak jak do pracy, gdy się zbieramy,
Dziś oto tutaj także przybywamy...

Z pieśni II

Świętej Barbórki my wierne dzieci,
W ómawych podziemiach spędzamy czas,
Nie dla nas słonko wesoło świeci.
Święta Barbórko! Wspomagaj nas...

Spróbujmy więc pokrótce scharakteryzować pieśń górniczą, uchwycić jej odrębność od pieśni wiejskiej lub innych grup zawodowych.

Odrębność ta istnieje w całym folklorze górniczym i wypływa z odmiennych warunków bytowania i pracy. Folklor ten związany jest ściśle z charakterem pracy, ciężkiej i pełnej niebezpieczeństw, które zwłaszcza dawniej zewsząd groziły górnikowi pod ziemią. Toteż nie spotkamy w pieśni górniczej pogody, beztronski i radości życia, cechujących w dużej mierze poezję ludową. Surowe warunki pracy w kopalni, spotęgowane przez skrajny wyzysk ich właścicieli — przeważnie przedstawicieli obcego kapitału (zwłaszcza niemieckiego) — czyniły życie górnika ciężkim i nieznośnym.

Warunki te, wymownie zresztą charakteryzują życiorysy górników, ogłoszone pod takim tytułem w 1949 r. przez Zawodowy Związek Górników w Polsce.

Oto fragment:

„W zimie, obleczony w ciepłe ubranie przydzielony zostałem jako pomocnik ładowacza (szleper), gdzie było trzeba wynosić węgiel w nieckach, tak jak na jaką budowę, po dwa razy 6-metrowych balach do góry i to bez powietrza. Głowa tak bolała, a za każdym wózkiem naładowanym powąchaliśmy sobie salmiaku z butelki, który mój szleper nosił dziennie z sobą. Pracowało się 10 godzin za 1.10 mk. Tak pracowałem dziennie przez trzy lata“ (s. 45).

Zmagania z trudem morderczej wówczas pracy, z wyciskiem i prześladowaniami niemieckich kapitalistów i pruskiego rządu, później zaś w okresie międzywojennym z warunkami rodziwej nędzy — odbiły się mocnym echem w górniczej pieśni.

Nic więc dziwnego, że znajdujemy tu więcej cech surowości, przygnębienia, a przede wszystkim wrogiego nastawienia do pracodawcy, niż w folklorze rolniczym i rzemieślniczym.

Momentem wspólnym, łączącym jest umiłowanie zawodu i silny akcent obowiązkowości w pracy.

Należy dodać, że rozwój pieśni górniczej odbywał się bardzo powoli. O ile przy innych czynnościach na wsi czy w rzemiośle pieśń nieraz była pomocą i niejako ułatwiała pracę, to w kopalni nie usłyszymy niemal nigdy śpiewu. Górnik przeważnie milczy przy pracy. Pamiętajmy, że chodniki zwłaszcza w dawnych kopalniach były tak niskie, że z ledwością można się było poruszać nimi w pół zgiętej pozycji. Dodajmy ciężką pracę, której nie ułatwiała jak dziś transportery lub maszyny wrębowe, unoszące się tułmany pyłu, a wreszcie względy bezpieczeństwa pracy, o których wspomina na innym miejscu mgr Ligęza, a zrozumiemy, dlaczego górnik w kopalni nie śpiewa.

Warunki takie nie sprzyjały szybkiemu narastaniu górniczych pieśni. Repertuar powiększał się powoli, lecz stale. Niebezpieczeństwa, trud, a w tym wszystkim piękno umiłowanej pracy w kopalni było dla braci górniczej wystarczającą podniętą twórczą.

Powstawały więc pieśni mówiące o zawodzie górniczym, o trudach ciężkiej pracy, wycisku przez właścicieli, zawiadowców kopalń oraz sztygarów, oddanych przeważnie ślepo swym

właścicielom. Powstawały również pieśni wyrażające dumę z zawodu górniczego, pieśni, w których przejawiało się przywiązanie do kopalni, do pełnej niebezpieczeństwa surowej pracy. Pieśni te tworzyli w przeważającej większości sami górnicy, zwłaszcza tacy, których natura obdarzyła pewnym polotem rymotwórczym. Śpiewali górnicze pieśni idąc do pracy lub z kopalni do domu — a nieraz iść trzeba było parnaście kilometrów. Śpiewali dużo i chętnie wtedy, gdy już na emeryturze opowiadali w nich swym bliskim o dawnym życiu i pracy.

Pieśni te, nieporadne może nieraz, śpiewane w gwarze, mają jednak swój silny wydźwięk. Mówią nam o pracy, trudzie górnika i ciężkich warunkach, jakie dawniej panowały w kopalniach, wymowniej nieraz niż materiały historyczne. Są cennym przyczynkiem do naszej wiedzy o górnictwie i o górniku.

Niektóre z tych pieśni, zmodyfikowane i poprawione (niestety przeważnie na niekorzyść), wydrukowano później w śpiewniczkach. Pieśni te przyjęły się z czasem w tej właśnie „śpiewnikowej“ szacie. Najbardziej autentyczne cechy twórczości i gwary górniczej mają jednak pieśni krążące w przekazie ustnym.

Powszechnie również śpiewali górnicy pieśni ludowe, wiejskie. Nic dziwnego. Etnografowie słusznie podkreślają związek, jaki jeszcze dziś istnieje między kulturą górniczą i wiejską. Jeszcze dziś widzimy często górnika ubranego w mundur obok żony w wiejskim stroju ludowym. Kiedy górnik J. Wróbel maluje obrazy, których tematem są wydarzenia z jego dzieciństwa, w chacie umieszcza pięknie malowane ludowe sprzęty. To współzycie „w jednym domu“ kultury górniczej i wiejskiej daje się zauważyć również i w pieśni.

O ile jednak pieśń górnicza w stylizacji odbiega nieco od konwencji wiejskich, o tyle w pieśniach kobiet z ich kręgu, dość wyraźnie widać nawiązanie w formie do wiejskich tradycji.

Oto jedna z takich pieśni:

Powstała ok. 1912 r. nie druk. M. Ch.⁴

Albina Szlachta, 1895, Mszana pow. Rybnik

1. Z tamtej strony rzeki
Śpiewają słowiki.
Nie bier se dziółcho górnika,
Bo to pieron dziki.
2. Górnika dostała
I robić musiała,
Na trzeci dzień po weselu
Chelmiskiem dostała.
Helmiskiem dostała,

Druga zbliżona jest w treści. Pieśń liczy 21 zwrotek (częściowo przejętych z innych pieśni), powstała ok. 1885, zapis. 1891, nie drukowana.

Ze zbioru Łukasza Wallisa. M. Ch. Rozbark—Bytom



1. Po polu chodziła,
Tak sobie mówiła:
Wezna se górnika,
Nie byda robiła.
Stru-ła di-ja da-na
Do samego rana
Stru-ła di-ja da.
2. Górnika so wzięna
A robić musiała,
Jeszcze na ostatku
Helmiskiem dostała.
Stru-ła di-ja da-na
Do samego rana
Stru-ła di-ja da.

A oto pieśń żartobliwa, w której jednakże przejawia się swoista duma i szacunek dla stanu górniczego.

Melodia nieznaną. Powstała ok. 1900, zapis 1910 przez ks. E. Szramka, nie druk. M. Ch. Urbanowice, pow. Pszczyna

1. Wezna se berkmana, nie musza pracować,
Ale Bóg powiada, że to grzech próżnować.
2. Berkmaneczek młody, trzeba mu wygody:
Siedem zogłówek i dziewczyny młodej.
3. Idzie berkman drogą, kłapa mu się świeci,
Ludzie powiadają: „Co za szlachcie leci“.

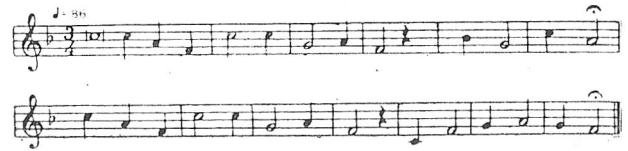
Wyjątkowo ciężka praca górnika nie była jedyną jego niedolą. Pracy w kraju nie można było nieraz znaleźć i wędrował wówczas górnik na obczyznę do Westfalii, Saksonii czy Nadrenii, pozostawiając z konieczności żonę i dzieci w rodzinnej wsi. Jak widać z przytoczonej tu pieśni, nie wpływała taka emigracja dodatnio na więzy rodzinne...

Powst. ok. 1904 r. nie druk. M. Ch. Pochodzenie nieznanne

1. Ej, kiebych jo była jak ta jaskółka,
Wyleciałabych jo za mężem do Śląska.
2. Ej siadłabych sobie na westfalskim szachcie,
Przydziwałabych się tej berkmańskiej szlachcie.
3. Jak berkmony piją i w talary grają.
A te jeich żonki, kochane małżonki,
Z głodu przymierają.
4. A jak jego miła, jego żonka pisze
Choć po jeden złoty,
On jej odpisuje, iż nie mo roboty.
5. Iż nie mo roboty i ciężko choruje,
Te westfalskie dziolchy każdy dzień miłuje.

Dumą z zawodu górniczego i poczucie jego wartości spotykamy już w najstarszych pieśniach kopalni kruszców żelaza i blendy, których kopalnie istniały na Śląsku od wielu stuleci, podczas gdy węgiel zaczęto wydobywać dopiero w drugiej połowie XVIII wieku.

Powstała ok. 1860 r. zapis 1886.⁵ Karol Szreter, 1863, Rozbark — Bytom

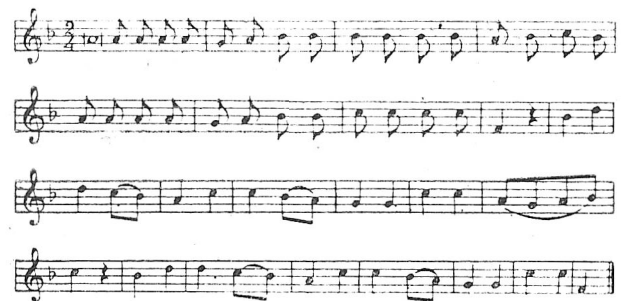


1. Dzisiaj sie tutaj cieszymy,
Szczęść nam! Szczęść nam!
Co w świętej ziemi robimy.
Szczęść nam! Szczęść nam! Szczęść nam!
2. Górnikami nas mianują...
Wszyscy szczęście nom winszują...
3. Każdy, co górnika znaje...
Rękę mu swoją podaje...
4. Nawet żona górnikowa...
Mówi mu te same słowa...

A oto pieśń, w której również przewija się myśl, że praca górnika leży u podstawy wszystkich innych zawodów.

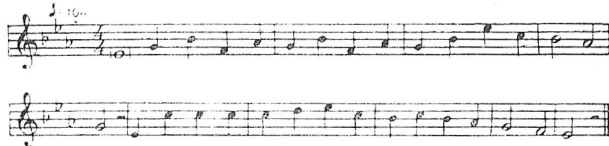
Pieśń tę, jak podaje Ł. Wallis, ułożył kowal Juliusz Ligoń.

Józef Jurczyk, 1865, Rozbark—Bytom



1. Hej górnicy złóżcie troski,
Żyjmy tak do woli boskiej.
Żyćcie z nami a my z wami,
Wy robicie nam.
2. Kiedy górnik nie nakopie,
Skąd byś wziął pieniędzy chłopie?
On sie poci, nas bogaci,
Złoto kopie nam.
3. Skądże chłop ma pług do roli
I żelazo do swej woli?
To górnicy z tej ziemicy
Dobyli go nam.
4. Skądże srebra, diamenty
To jest skarb spod ziemi wzięty.
Jego siły go dobyły
I podały nam...⁶

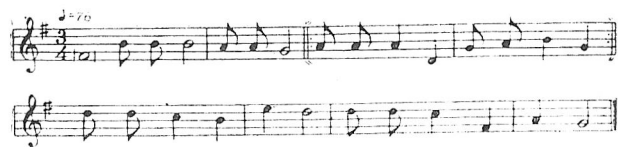
Następna pieśń, już z kopalni węgla, wyrażająca podobne myśli. Napisał ją również kowal J. Ligoń.



1. Jestem górnik, tym się szczycę,
że ma praca tak słynie.
Gdziekolwiek się myślą rzuce,
W każdej bywam krainie.
2. Węgiel, kruszec, to skarb drogi,
Moją ręką dobyty,
Dla każdego owoc błogi,
Wszędzie bywa użyty.
3. Choć przy pracy łożę życie,
Lecz pociechę mam z tego,
żem potrzebny w całym świecie
Ku wygodzie bliźniego...
5. Lampa, kilof i naboje,
Młotek, świder przy boku
Dzielią ze mną wszystkie znoje,
Nie odstąpią mnie kroku.
6. W tyle skóra polyskuje,
Czapka z piórem na przedzie.
Gdy się górnik wymustruje,
To jak żołnierz w paradzie... 7.

Niewiele jest pieśni górniczych, które wyrażają zadowolenie z pracy. Nie jest to dziwne, jeśli przypomnimy sobie, jak ciężką była ta praca, w jak nieludzkich odbywająca się warunkach. Jeśli spotykamy jednak w niektórych pieśniach zadowolenie z pracy, to wypływa ono z umiłowania swego zawodu, z poczucia podkreślonej już uprzednio dumy, wywołanej w pewnej mierze i świadomością niebezpieczeństwa, które grozi pod ziemią górnikowi, i odpowiedzialnością, jaka na nim ciąży.

Karol Marzec, l. 66, Bobrek, pow. Bytom

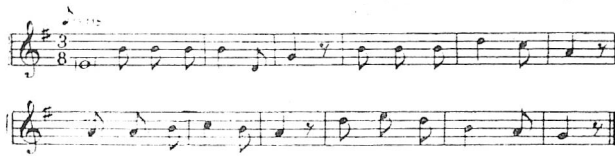


1. Górnicy to zdrowe chłopcy,
Chodzą wszyscy do roboty,
Chodzą we dnie, chodzą w nocy,
Boże, bądź im na pomocy.
2. Robią tam na drugim świecie,
Robią w zimie, robią w lecie;
Słońce im tam nie zaświeci,
Ani ptaszek nie zanuci...
4. I proszą świętej Barbary,
Prosi młody, prosi stary,
By im szczęście uprosiła,
Zdrowo na wierzch wydosłała...
8. Powiadają, gdyby nie my,
Cały świat by zmarzył od zimy
I surowo musiał jadać,
To nam mają dzięki składać.

Poczucie wartości swego zawodu i silny związek z kulturą drobnomieszczańską, przede wszystkim poprzez sztygarów i zawiadowców, wywołują w górniku specyficzne marzenia. Chodzi nam o swoisty ideał „szczęścia domowego“, którego próbę poznamy w przytoczonym niżej tekście:

Zbiór Łukasza Wallisa. Powstała ok. 1876, zapis 1886, drukowana u Gallusa i w „Śpiewniczku Górnośląskim“.

Jan Ulman l. 70, Rozbark — Bytom



1. Posłuchej górniku! Górniku kochany,
Jakie to ma być to twoje pomieszkanie.
2. Dómeł murowany z wielkimi oknami,
Przykryty dachówką, lecz nie szędziolami.
3. A przed sienią schódki, także murowane,
Z żelazną poręczą, czarno malowane.
4. Nad drzwiami ze srebra pyrlík i żelozko,
Iżby każdy wiedziol, iż tam górnik miészko.
5. Izba flastrowana zielonym marmurém,
Łózko, stół, kanapa, przykryte purpurém.
6. Meble malowane wszystkimi farbami,
Zégarek na ścianie między obrazkami.
7. Skrzypka też na ścianie, dzieciątko w kolébce,
Piešek na kanapie, a kanarek w klatce.
8. Fajek najmniej tuzin z długimi rurkami,
Kapciuch wyszywany złotémj perlami.
9. To jeszcze nie dosyć, górniku kochany,
Bo ty jeszcze nie wiész, jak masz żyć w tym stanie.
10. Zónka ustrojóna, niechaj spaceruje,
Dziéweczka służebno, niech obiod gotuje.
11. Piechty nie chodź, chowej kóniki do woza,
Na mléko do kawy krowa lub téz koza.
12. Kitli najmniej ze trzy z złotymi kneflami,
Czako, pas i łata z złotymj orłami.
13. W sieni na farhaku kitla, róg i łata,
Za drzwiami narzędzia: kilof i łopata.
14. Z chłopém grubelokiem w godkę sie nie wdowej,
Bo to jest grubelok, z daleka go mijej.
15. Gdy spotkasz kamrata, „Szczęść Boże“ go witej,
Gdzie idziesz? Jak sie masz? tak go grzecznie
pytej.

Ale marzenia te były tylko... marzeniami. Na co dzień zostawała praca i bardzo skromne warunki życia. Toteż i wymagania górnika były skromne:

Ze zbioru Łukasza Wallisa.

Karol Szreter, 1863, Rozbark—Bytom

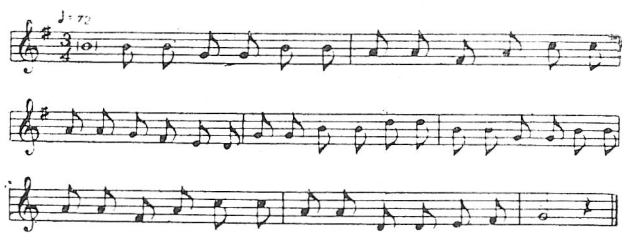
1. Cóż górnikowi trzeba, gdy do kopalni idzie?
Oleju, wódki i chleba, to zapomni o biedzie.
Te wszystkie insze starania
Zostaną bez omieszkania
W domu, gdy mówi: szczęść nam!

2. Cóż jeszcze potrzebuje górnik do swojej pracy.
Żona jemu to szykuje, on sobie to zobaczy.
Te wszystkie itd...
4. Gdy jeszcze inny leży w domu na swej pościeli,
To górnik do pracy bieży, nie ma czasem niedzieli...
10. A gdy się napracuje górnik w tej ziemi świętej,
To się ku szychcie gotuje, jeżeli nie był zdjęty...
11. Od przełożonego, to, który onych pilnuje
I także po przodkach lata, o byle co strofuje...
12. Górnik szczęśliwie pracy dokonał, na wierzch idzie.
Czy tam we dnie, czy w nocy, zapomniał o swej
biedzie...
15. Żona jego go wita na nowo jako męża,
O pracy się jego pyta i to mu nadwyręża.
16. On się myje, obłoczy, a po tym się posila,
Bo to dobrze dla człowieka w porządku, choć nie
wiele.
17. Na długiej rurce fajkę, czarny pies koło niego,
Zakurzy i powie bajkę lub wypije jednego.
18. Kanarek w oknie śpiewa, dzieci mu wtórują.
Górnik tego się spodziewa, że mu wszyscy hołdują.⁹

Jak już widzieliśmy powyżej, pieśni górnicze mówią nam nie tylko o tym, co czuł górnik, ale dają również i cenny materiał etnograficzny, informujący nas o jego życiu, zwyczajach, pracy, stroju, posiłkach itp. Oto jedna z takich najstarszych pieśni z kopalni kruszcu żelaza i ołowiu. Nie możemy niestety przytoczyć jej w całości, i tak jak w wielu podobnych wypadkach, z powodu braku miejsca, ograniczymy się jedynie do podania najbardziej interesujących zwrotek.

Ze zbioru Łukasza Wallisa. Powstała ok. 1820, zwrotek 40.

Franciszek Wallis, 1853, Rozbark — Bytom



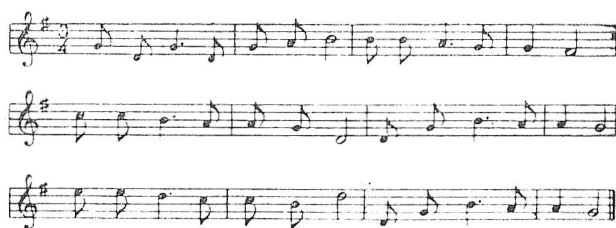
1. Gdy rano zadzwonią, górnik się ubiero,
Żonka lampka daje i dźwiérze otwiéro.
2. Przy tém go obłapi, mile pocałuje,
Szczęśliwój roboty i szychty winszuje.
3. Przyjdzie na Kopalnia, do cechowni idzie,
Czeko na kamrata, aż ze szybu wyjdzie.
4. Potém go się pyto, jeli się opłacił,
Poprawiól się galmón, abo wcale stracił?
5. Kolega odpowie: dobro tam robota,
A gdy tak usłyszysz, lepszo ma ochota.
6. Uzbroyóny lampką, kilofem i rogiém,
Sztymar recytuje, powié: idźcie z Bogiém!
7. Zaroz po tém słowie już koždy wychodzi
I z wielką ochotą ku szybowi godzi.
8. Gdy przyjdzie do budy, na chwilka se siędzie,
Každy sobie wzdycha: jak też zaś dziś bydzie?

9. Ciągorz drzewo rąbie i na ogień wali,
Śleper idzie naprzód, jak lampka zapali.
10. Po tém znowu górnik do kibla wstępuje,
Ciągorz chyci za róg i na dół hanguje.
11. A gdy zjedzie na dół, to idzie do przodku
I narzeko sobie, iż prochu malutko.
12. Na ślepo zawolo, co by sie pośpieszól,
Siebie i ciągorzy robotą ucieszól.
13. Jak kupa nakopie, glamón wyklęzuje,
Śleper z kiblem loto i na wierzch fedruje.
14. Ciągorz, jak wyciągnie, na kupa ukłodo,
A jak często klupie, to se też pobiado.
15. W górach, kaj jest twardo, musi prochem strzelać,
A co proch nie urwie, żelozkami zbijać.
16. A kaj piosek z wodą, deskami zakłodać,
Fele na około pyrlikiém okłodać...

A oto inna pieśń z kopalni węgla, którą również tańczono chętnie jako walczyk górniczy: Ok. 1880 r.

Zapis 1933 r., nie druk., zwrotek 8.

Józef Reszka, Orzech, pow. Tarn. Góry

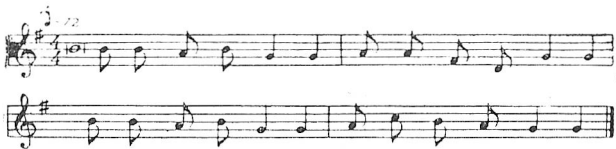


Gdy górnik rano wstaje,
Do pracy się zbiera,
Żonka mu chleb rychtuje
I drzwi mu otwiera...

Piosenka ta zapisana została w jednej zwrotce. Zapis z Rybnika wykazuje zwrotek 8. Następna pieśń mówi o zjeździe górnika do kopalni:

Ze zbioru Ł. Wallisa. Zapis 1912 r. Powstała ok. 1900: 3 zwrotki.

Jan Kolano, 1871, Szombierki, pow. Bytom



Szola na dół zjeżdża,
Grunt pod nami znika,
Potem piechty w przodek,
Tam miéjsce górnika...

Smutne są to pieśni. Opowiadają nam o górniczej pracy to, czego nie wyczyta się nieraz z dawnych kronik i archiwów. Opowiadają o ciężkiej, katorżnej pracy, za którą po kilkunastogodzinnym dniu pracy otrzymywał górnik nędzny zarobek.

Powstała ok. 1910 r. nie druk. M. Ch.
 Feliks Musiałik, 1865, Łagiewniki—Rozbark, pow. Bytom



1. Hej przy lampki światło
 Zjeżdża górnik szybko
 Do kopalni ciemnej,
 Co się zdaje grobem.
 Spójrzj choć raz w górę
 Do Boga twójego
 I módl się po cichu,
 Proś o pomoc Jego.

2. Tak górnik się śpieszy,
 Z góry na dół leci
 I pracuje w pocie
 Na chleb dla swych dzieci.
 Gdy skończona praca,
 Górnik się ubiera
 I do domu wraca,
 Bo głód mu doskwiera.

3. Cały miesiąc robi
 I pracuje lata,
 Swym lichym zarobkiem
 Ledwie biedę złata.
 A tu wszystko drogie,
 Bieda się dokupić,
 Wydatki są mnogie,
 Nie ma za co wypić.

Jakiż mocny wydzźwięk ma ta pieśń, zrodzona
 na pewno z niejednego gorzkiego doświadczenia.

Ze zbioru Łukasza Wallisa. Powstała ok. 1860, zapis
 1902, nie druk. 14 zwrotek.

Jan Dratwiński, Rozbark — Bytom



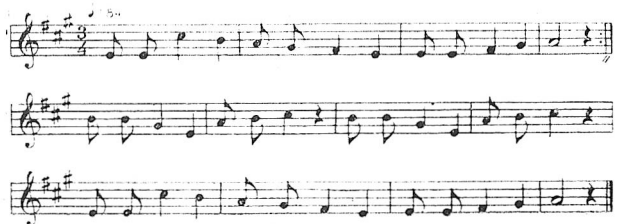
1. Górnik ma wypłatę, wesoła nowina
 Cieszy się robotnik i cała rodzina,
 2. Gdy przyjdzie piętnasty, to jest dzień wypłaty,
 Myśli sobie górnik: dziś będę bogaty.
 3. Lecz czasem niestety, bardzo się zawiedzie,
 Bo i po wypłacie nie ma rady biedzie.
 4. Gdy przyjdzie z wypłatą, żona z twarzy czyta:
 Czemuś taki smutny? zaraz go się pyta,
 5. Ów nie odpowiada, jeno jeszcze milczy,
 Postępuje dalej i zarobek liczy.
 6. Piętnaście talarów, to zarobek cały,
 Brakowało szycheł, dla tego tak mały.

7. Żonka zasmucona jeszcze nie dowierza,
 Sama wszystko liczy i okiem przemierza.
 8. Dla Boga! mój mężu! To nam nie wystarczy!
 To ma być zarobek twej miesięcznej pracy?
 9. Uspokój się, żonko, nie moja to wina,
 Iż pięć szycht w tygodniu, to ci nie nowina.
 10. Trzy miałem zmazane, ciężka moja dola,
 Bo się coś popsuło, nie wydołech cola.
 11. A jakóż z podatkiem, mężulku kochany?
 Roczny dochód przecie tysiąc szacowany,
 12. Tyś tylko połowę zarobić jest w stanie,
 A drożyzna wzrasta, kto wie, czy ustanie?
 13. Dzieci nasze bosc, odzież lichą mają,
 U kupców coś długi, na kredyt nie dają.
 14. Jak tak dalej pójdzie, nic nie oszczędzimy,
 To na starość w biedzie wielkiej żyć będziemy.

Silna jest skarga górnika na swoją dolę, na
 nieludzkie warunki pracy, nędzę i ustawiczne
 niebezpieczeństwo, które mu grozi.

Ze zbioru Łukasza Wallisa. Powstała ok. 1906, za-
 pis 1921, nie druk.

Wypol l. 65, z Radzionkowa, pow. Tarn. Góry



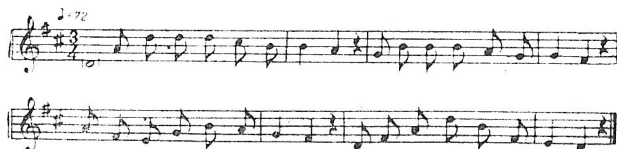
1. Posłuchajcie wszyscy ludzie,
 Jak mi ciężko żyć.
 Tam pod ziemią, to jak w budzie,
 Gorzej, niż psu żyć.
 Wągło trzeba nakopać,
 I ponad col go wydać,
 To się długo myć.
 A jak z szychty do dom przyjdzie,
 2. Rano jeszcze gwiazda świeci
 Hań tam na niebie,
 A tu baba ogień nieci,
 Już budź ciebie.
 Zjés zur chudy z jabkami,
 Idzies z torbami.
 A po ómoku do roboty
 Abo też z prażónkami,
 3. Jak cie już ferleżowali,
 Możesz zjeżdżać w dół.
 Pierwej jesce ci nazdali,
 Kaś tak długo ból.
 Potem targej do przodku,
 Zrychtuj wszystko w porządku,
 Bo jak dynamit wystrzeli,
 Urwie krojcsset bról.
 4. Węgło porządnie urwało,
 Jest go za tela,
 Bydzie zopisu nié mało,
 Choć nié wiem, wiela.
 Tu sie sztygar przyklechtol,
 Wejrzoł i sie rozciepoł,

- Iżę tego wągło mało,
Bo go więcé chciól.
5. Na zoplata mało dali,
Z cym tu do dóm isć?
Bo to wiela ci urwali,
Za co kupić jeść?
W dómu baba narzékó,
Tydzień na piéniądz czeko,
Dzieci płacą obtargane,
Skąd wziąć na mléko?
 6. Takie życie robotnika
Na tym tu świecie.
W kabzie nié ma i fynika,
Biéda go gniece.
Ciężko, ciężko jest tu żyć.
Jak mo kto szczęśliwy być?
Nie można wyżyć!
Za robota lichó płaca,
 1. Górnicze żalobne życie,
Wie to każdy należycie,
Ze górnik w grobie pracuje,
Grób sobie zawsze gotuje.
 2. Poznać to może górnik,
Z oczu jego to wynika,
Miłość pociąga do ziemi,
Żyjąc z nią jakby z bliźnimi.
 3. Wielu się bardzo to boi,
Gdy nad szybem górniczym stoi.
Już się jego serce wzdryga,
Bojaźni wielkiej ulega.
 4. Rad słuca opisu tego
Miasta gdzieś tam podziemnego,
Które się w ziemi znajduje
I skarby tam zachowuje.
 5. Górnik się tego nie boi,
W Bogu ufa, mocno stoi.
Pod ziemią Boga tu prosi,
Do niego swą myśl zanosi.
 6. Choć on mieszka, jakby w grobie,
Ubiera się też w żalobie,
Jednak go każdy poważa,
Choć blada jest jego twarza.
 7. Z górnika się wiele żywi,
Niejeden się nad tym dziwi.
On żywi najprzód swą żonę,
Dziatkę swoje i też onę.
 8. Przyodziewa, także stroi,
Leczy, czego się nie boi
I lada jakiegoś strachu
Nie bój się, mój miły bratku.
 9. Z górnika żyją hutnicy,
Również także rzemieślnicy.
Wielu to także furmanów,
Małych, jak i wielkich panów.
 10. Bo cóż hutnik czynić będzie,
Gdy produktów nie nabędzie:
Galmanu, węgla i rudy?
Za darmo są jego trudy.
 11. Cóż się to z kowalem stanie?
Możesz mi powiedzieć, panie?
Cóż by czynili kowale?
Nie było by ich to wcale.
 12. Z górnika i furman żyje,
Choć koniem, nie sobą, pracuje.
Czym że by stolarz heblował?
Druciarz czym garnki drutował?
 13. Szewcy i krawcy noczynia
Górnikom do dziękczynienia.
Górnikom także masarze
Dziś niech niosą wurszty w darze!
 14. Bo czym że by je krajali,
Gdyby ci nie fedrowali
Palcem musieliby krajając,
Albo całe nam sprzedawać.
 15. Rudy rozmaite i wota
Wyrabiają z srebra, złota;
Miedź, ołów, cynk i niklowe
Mamy monety te nowe.
 16. Truciznę także, co mamy,
Przez górników dobywamy.
Arszenik, wielka trucizna,
Każdy mi to dzisiaj przyzna.
 17. Cóż by to na świecie było,
Co by się ich nie tyczyło,
Oni to twarde strzelają,
Rzadkie znów sztucznie chwytają.
 18. Gdy przez wysokochne góry
Nie można przejść, tak więc tory
Pod ziemią drogę prowadzą,
Górnikiem ją osadzą.
 19. Górnicy to wykonają,
Jak twardo, oni strzelają
Prochem lub też dynamitem
Albo z flaszki okowitem.
 20. I my dziś także strzelamy,
Choć dynamitu nie mamy,
Tylko my razem wołamy:
Szczęść nam! Szczęść nam! powtarzamy.
 21. Niech żyjemy tu społecznie,
Jak dziś, tak jutro bezpiecznie.
Niech się tu spólnie cieszymy,
Na zdrowie wszystkich pijemy.

Ze względu na wielką biedę, stałe kłopoty, częste wypadki przy pracy, nieraz kończące się kalectwem albo śmiercią, górnik słusznie nazywał swe życie żalobnym, a miejsce pracy grobem. Poniżej fragment mówiący o tym.

Ze zbioru *L. Wallisa, M. Ch.*

Jan Cisek, Piekary Śl., pow. Tarn. Góry



Górnicy żalobne życie,
Wie to każdy należycie,
Ze górnik w grobie pracuje,
Grób sobie zawsze gotuje.
Poznać to może górnik,
Już mu z oczu to wynika.. 10

W źle zabezpieczonych kopalniach, obliczonych jedynie na jak najtańszą, jak największą eksploatację górnika wypadki i katastrofy nie należą do rzadkości. Oddają je wiernie górnicze pieśni, pełne prawdziwego realizmu i siły wyrazu.

Ze zbioru *St. Wa.*, nie druk., powstała ok. 1900, zapis 1912

Jan Kolano, 1871, Szombierki, pow. Bytom



1. Ciężki los górnika głęboko pod ziemią,
Bo ciągle niészczęścia i śmierć ledwie drzemią.
2. Skoro dziurę zrobił i dynamit włożył,
Dobrze ją zalepił, długi lónt założył.
3. Poszedł w inny ganek i czeka wystrzału,
Jak się węgiel urwoł, wychodzi pomału.
4. Porachował strzały, wszystko mu się zgadza,
A tu nowy wybuch przodek zaś rozsada.
5. Już jest po górniku, bo pod węglem leży,
Jéno kamrat jego na ratunek bieży.
6. Wyciągo martwego i na wierzchu sadi,
Któż tej biédnej wdowie na życie poradzi?
7. Koledzy w pogrzebie sami trumnę niesą,
Opłakaną wdowę nié wiele pocieszą.
8. Taka śmierć górnika już każdego czeka,
Niechaj górnikowi ziemia będzie lekka.

Ze zbioru *Lukasza Wallisa*. Powstała ok. 1850, zapis 1885.

Jan Polak, Piekary Śl., pow. Tarn. Góry

1. Robotnicy dolowi rozmyślają sobie,
Idąc z pracy do domu w swéj czarnej ozdobie.
2. A gdy rano wczas wstaje, do pracy się zbiero,
Żonka lampka, chléb daje, dzwierzé mu otwiéro.
3. Zostóń ma żónko z Bogiem, te słowa wymowio.
Idzie drogą, rozmyśla, śmierć sobie przedstowio.
4. Gdy przyjdzie do cechowni, z kamratém się wita,
Czeka, słucha rozkazu, drabiny się chwytá.
5. A gdy przyjdzie do przodku, patrzy na budynek,
Widzi wszystko w porządku, przodek jako rynek.
6. Ślepy stoją, wołają: fedrónku nié mocie!
Górnik w tej chwili strzela ślepróm ku ochocie.
7. Gdy pierwszy raz odstrzelił, kupa drzewa leży,
Lecz światło mu zagasło, kamień go uderzył.
8. Kamrat jego złęknióny, na ślepra zawołał:
Patrzcie, jaki zranióny, każdy go żałował.
9. Bierą, kładą go na wóz, w lazaret go wieszá,
Kranwetrzy go przejmują, do wanny go bierzá.
10. Powołj ze mną czyńcie, wy tu moi mili!
Po księdza mi pošlijcie, bym nié zmarł w tej chwili!

Jak prawdziwe były te pieśni świadczy najlepiej to, że górnicy do pieśni tych dorobili dalszy ciąg, oparty o własne przeżycia. Tak więc Józef Machoń i Leśnik w czasie pobytu w bytomskim szpitalu, po nieszczęśliwym wypadku w 1903 r. ułożyli dalszy ciąg tej pieśni w gwa-

rze, opowiadając o niedbałej kuracji szpitalnej górnika.

Potem bierą kranwetrzi,
Kładom go na siwka,
Tam zaroz oberwetrzi
Dawajóm mu mycka.

Zaroz dochtór przichodzi,
Rany mu oglónnda,
Bierze noże do gości
I swo lawerenda.

Po tej operacji
Mycka mu zdéjmujóm,
Kranweter go uscypi
I tak go obudzóm.

Potém bieré kranweter,
Ciepnie go na lóžko,
Położy na dół dekel,
Dekóm go przikrówó.

Tak ón leży w boleści,
Żona go wyglónnda,
Od tej wielkiej starości
Na grubie się pyta.

Sztajger i odpowiada:
Leży w lazarécie.
Tak żóna przeléknióna
W jejim młodém lecie.

Bierze dzieci za rénce,
Krzyczy, lamentuje:
Pójdźcie obejrzeć ojca,
Może już nié żyje.

Ady prziszła, znalazła
Dekóm przikrytego
I tak z płaczem odešli
Od ojca swojego.

Dawajóm mu krupy jeść,
Cn im odkiwaje:
Niech sie insi radujóm,
Niech se to zepsujóm.

Dawajóm mu na obiod
Sóldóm przewarżénie.
Stoł mu sie w brzuchu kłopot,
Wnętrżności zraniénie

Rano dochtór przichodzi,
Pyta sie go: „jakós?”
A ón mu odpowiada:
„Memu bratu Matus!”

Dochtór patrzy na niego,
Na jego odpowiedź,
Czy mu brakło jednego?
I kazał go odwieźć.

W niedziele i we strzody
Przidóm tu bészuchy,
Przeniesóm wusztu, piwa,
Napelníóm nóm brzuchy.

Gdy godzina przechodzi,
Kranweter przichodzi,
Mówi: „kto jest w bészuchach,
Niech do dóm wychodzi!”

Som tu z Polski, z Cesarski
I tak z Italie,
W bytomskim lazarécie
Každy w zgodzie żyje.

Józef Machoń z Leśniokiem
 Ten śpiew ułożyli,
 Tysiąc dziewięć set trzeci rok,
 Gdy w kupie leżeli.

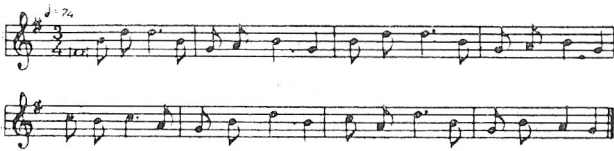
Pieśń ta rozpowszechniła się, co najlepiej potwierdza smutną prawdę jej treści. Jeszcze w 1948 r. w powiecie raciborskim (wieś Stodoły) zanotowano 6 zwrotek z odmiennym nieco początkiem:

My ubodzy górnicy, ciężko pracujemy
 I w tym czarnym obleczu do domu wracamy.

Niebezpieczeństwo, nędza i wyzysk, jaki górnik stale odczuwał, naprowadzały go na pytanie — kto winien jest jego trudowi, nędzy. Pieśń staje się nie tylko rejestratorem krzywd, ale i oskarża. Wyraźnie mówi, że dlatego jest takie życie robotnika na świecie, „żeby mogło panom złota w kieszeń przybywać“. Użycie wyrazu robotnik świadczyć może o wzrastającym uświadczeniu klasowym górnika. Pieśń staje się orężem walki, pieśń uświadamia, wyraźnie wskazuje wroga.

Ze zbioru *L. Wallisa*

Z okolic *Bytomia*



1. Zastanów się, robotniku nad twoją pracą,
 Jak ci każą ciężko robić, a mało płacą.
 Żona, dzieci z głodu mrzą
 I chodzić w czym nie mają,
 A panowie twój zarobek w kieszeń chowają.
2. Górnik wychodzi do pracy, żegna się z nimi,
 Ze swą żoną i dziećmi najmilejszymi,
 Bo nie wie, czy może przyjsć,
 Może go ziemia przycisnąć
 I ze swymi najmilszymi wiecznie rozłączyć.
3. Górnik przychodzi do przodku, pracę ogląda,
 Jako mu się dziś powiedzie, nad tym rozmyśla.
 Czy mu będzie dobrze rwać,
 Czy będzie mógł nad col dać,
 Czy też będzie musiał dużo drzewem budować.
4. Sztymar przychodzi do przodku, z daleka wrzeszczy,
 Klnie, wyzywa, hałasuje, aż w głowie trzeszczy.
 Górnik się sumituje,
 Bo się niewinnym czuje,
 Przecie go sztygar do karnéj książki wpisuje.
5. Jak przychodzi dzień wypłaty, górnik się smuci,
 Czy na tak lichy zarobek długi popłaci.
 Co żona pożycziała
 I u kupców nabrała,
 A żeby znowu na książkę towar dostała.
6. Co dopiero opowiedzieć o tym ciskaczu,
 Ile jest u niego biędzy i ile płaczu.

Ubiór dziurami świeci,
 Marnieją żona, dzieci,
 Jeszcze mu często sekutnik do domu wleci.

7. Już też górnik przepracował lat aż czterdzieści,
 Już ma ręce wymożone i wszystkie kości.
 Już we szpitalu leży,
 Doktor do niego bieży.
 Że już nie może pracować, jeszcze nie wierzy.
8. A już doktor pooglądał prawie całego,
 I w te słowa się odezwał potym do niego:
 Jeszcze możecie robić,
 Zawaliska wywozić,
 Jeszcze siedemnaście czeskich sobie zarobić.
9. A tu górnik ciężko chory na łóżku leży,
 Ostatni raz żona z dziećmi do niego bieży.
 Płaczą rzewnie o niego,
 O żywiciela swego.
 So óne sieroty poczną teraz bez niego.
10. Takie życie robotnika jest tu na świecie.
 Różne cierpienia i bieda ciągle go gniece,
 A do śmierci pracować,
 Żur z wodzionką spożywać,
 Żeby mogło panom złota w kieszeń przybywać.¹¹

Toteż zaczynają posługiwać się nią i ci, w których była ona wynierzona. Pojawiają się pieśni niemieckie, wychwalające życie górnika, pełne sztucznego optymizmu. Pisane w języku niemieckim, na niemieckie melodie. Głosiły one pochwałę stanu górniczego i zadowolenie z pracy. Propagowane były usilnie przez kierownictwa kopalni w lichych przeważnie tłumaczeniach na język polski. Oto kilka fragmentów takich pieśni.

Ze zbioru *St. Wa.*

Karol Nierychło, 1884, Bobrek, pow. Bytom



1. Szczęść nam! Szczęść nam!
 Sztymar idzie!
 Lampka oświeca droga mu,
 On idzie sztreką do nos tu;
 Do nos tu, pilno mu...
2. Szczęść nam! Szczęść nam!
 Szczęść Boże wam!
 I ogłądo filor każdy tu,
 Nasz fedrunek podobo sie mu.
 Podobo sie. Podobo sie.
3. Szczęść nam! Szczęść nam!
 Już idzie tam!
 A górnicy węgiel dalej rwią,
 Fajki kurzą, mocno ćmia.
 Mocno ćmia. Mocno ćmia.¹²

Należy zwrócić tu uwagę, że wśród śląskich pieśni górniczych nie ma ani jednej poświęconej sztygarom i opisującej ich pracę czy życie.

Tłumaczyć to należy tym, że sztygarzy związani byli przeważnie z urzędnikami kopalń i stosunek ich do górników był na ogół wrogi. Były oczywiście wyjątki, ale tak nieliczne, że nie zmieniają ogólnego obrazu.

A oto tłumaczenie podobnej pieśni, znanej ze śpiewniczków niemieckich „Schon wieder tönt vom Schachte her...”¹³

Ze zbioru St. Wallisa

Józef Hahn, 1895, Bytom

Już z gruby słyhać dzwonek nam,
On woła do roboty.
Zbierajmy się, bo węgiel tam
Dodaje nam ochoty.
Tóż przyjaciele, żegnam was,
Bo już jest dla mnie srogi czas.
Żegnajcie mi: Glück auf!

2. Wesolo jedźmy w ziemi dół,
Niech szola nas zawiezie.
W ganku, choć pochyleni wpół,
To każdy chętnie zniesie.
Już prochu strzały słyszemy
I węgiel radzi kopiemy,
Zarobek jest: Glück auf!

Pieśń tę śpiewano również w innym, lepszym tłumaczeniu (podał Jerzy Dómbek, 1898, Bytom).



1. Już się rozlega miły głos
Dzwoneczka z naszej wieży;
Więc śpieszmy wraz, jak każe los,
Nad szyb niech każdy bieży.
Całuska śpiesznie lubej daj
I śpiesz w podziemny gnomów kraj.
Nas czeka praca tam!
Szczęść Boże nam!
Szczęść Boże nam!
2. Z wesolą myślą śpieszmy wraz
Stromą na dół drabiną.
Do pracy każdy dąży z nas,
Już kroki w gankach giną.
Już słyhać miłych strzałów huk!
I stokroć miłszy młotów stuk!
Ozwie się tu i tam:
Szczęść nam! Szczęść nam!
Szczęść Boże nam!
3. A jeżeli kiedy przyjdzie czas,
Podziemne żegnać góry
I dzwonka głos ostatni raz
Odezwie się ponury,
O luba! wtedy nie płacz, nie!

Z twarzyćki twojej otrzyj łzę,
Wszak się obaczym tam!
Szczęść nam! Szczęść nam!
Szczęść Boże nam!¹⁴

Tak jednak jak i nie udawały się zakusy polityki germanizacyjnej w czasach Bismarka, tak i nie udawało się zaszcześcić polskiemu górnikowi obce mu pieśni, fałszujące i deformujące jego życie. Obserwujemy zjawisko wręcz odwrotne. Na melodie niemieckich pieśni powstają górnicze polskie teksty o wyraźnie buntowniczych, rewolucyjnych akcentach. Oto przytoczone powyżej melodie „Schon wieder tönt vom Schachte her...” z nowym agitacyjnym wręcz tekstem.

1. Panie sztajger, śleper uciekł,
Coście go sprzezywali,
Nie mógł se dać to spodobać,
Zeście mu tak nazdali.
My wszyscy za nim pójdziemy,
Kopalnia wóm zastawiemy,
Niech pany se fedrują,
Fedrują, fedrują, fedrują!
2. Panie sztajger, co patrzycie?
Może nóm nie wierzycie?
Już wszyscy kładą robota,
Żodnego tu nie będzie!
Już dość jest naszój niewoli,
Co nos od lat bardzo boli,
Niech pany teraz fedrują,
Fedrują, fedrują, fedrują!

Rośnie świadomość tego, kto jest winowajcą nędzy górnika, lichego zaopatrzenia rodziny w razie nieszczęśliwego wypadku w pracy czy katastrofy. Sporo było tych buntowniczych pieśni, nie zawsze ze zrozumiałych zresztą względów dopowiadających myśl swą do końca. Ale i te pieśni odegrały poważną rolę w uświadamianiu mas górniczych, w budzeniu w nich jasno określonego obrazu klasowego wroga.

Ze zbioru St. Wallisa. Powstała ok. 1912, zapis 1919, nie druk.

Jan Kij, 1896, Szarlej — Piekary, pow. Tarn. Góry



1. U tych panów
Z wielkich stanów
Pieniędzy jest dość,
A na biednym robotniku
Kaszłoku i suchotniku
Jeno skóra, kość.
2. Kto na grubie
Wągel dhubie,

Zarobi na ślédz.
Kto w robocie sie dołoży,
Panóm pieniążków przysporzy,
A ty w kącie siedź!

Kiedy powstają związki górnicze, mnożą się również i pieśni, w których nawołuje się do łączenia górników w zorganizowane szeregi¹⁵. Niektóre z nich wchodzą do wydawanych przez związki śpiewniczków. Oto jedna z pieśni, śpiewana na melodię „Bartoszu! Bartoszu!...“, nawołująca do jednoczenia się górników. Pieśń nosi tytuł „Górnicy! czas już dla nas się połączyć!...“

Powstała ok. 1902, nie druk. M. Ch.

Feliks Musialik, 1865, Łagiewniki — Rozbark (Tekst z mel. „Bartoszu...“)



1. Górnicy! Górnicy!
Czas już dla nas się połączyć,
I w miłości dłonie złączyć,
Dla nas „Zjednoczenie“
Bytu polepszenie!
Łączmy się więc bracia,
W Polskie Zjednoczenie,
Bo tylko w nim znajdziem
Bytu polepszenie.
2. Łączą się, łączą się,
W całym świecie wszystkie stany,
Chociaż niemi rządzą pany —
Dla nas „Zjednoczenie“
Najlepsze łączenie!
Łączmy się więc bracia itd.
3. Czemuż to, czemuż to,
Górnik ciągle żyje w trudzie?
Czy górnicy nie są ludzie
Od Boga stworzeni —
Tak jak wszyscy inni?
Łączmy się więc bracia itd.
4. Dalej więc! dalej więc!
Namawiajmy naszych braci,
Niechaj czasu nikt nie traci,
Występujemy śmiało
By nam się udało!
Łączmy się więc bracia itd.
5. Dalej więc! dalej więc!
Podawajmy ręce sobie,
Przy robocie, w każdej dobie,
Dzielmy się tem trudem
A będziemy ludem!
Łączmy się więc bracia itd.
6. Przyjdzie czas! przyjdzie czas!
Że i górnik czelkiem będzie,
„Zjednoczeniem“ sił zdobędzie!
Będzie górnik wolny
I do życia zdolny!
Łączmy się więc bracia itd.

Pieśń buntownicza i rewolucyjna odzwierciedlała rosnący stopień uświadomienia górnika. Dla nas jest ona świadectwem historycznej prawdy, dokumentem życia, które przeszło bezpowrotnie i które dla młodego pokolenia jest już tylko zamierzczłą przeszłością.

Dodajmy, że obok tych, czysto górniczych pieśni, powszechnie śpiewano i inne pieśni robotnicze oraz rewolucyjne, jak: „Międzynarodówkę“, „Czerwony Sztandar“, „Warszawiankę“, „Z fabryk, hut, kopalń i roli“ itd.

*

Szkic powyższy nie wyczerpuje oczywiście zagadnienia pieśni górniczej, raczej stawia je dopiero. Ale już wyżej przytoczone pieśni pozwalają na stwierdzenie, że pieśń górnicza jest ściśle związana z życiem i świadomością górnika.

Dużo jeszcze pracy trzeba włożyć, aby odszukać, zrekonstruować ze szczątków obecnie zapisanych dawne pieśni górnicze. Niewątpliwie można w nich będzie znaleźć i echa takich wydarzeń historycznych, które silnie zaważyły na życiu górnika, jak plebiscyt, powstanie śląskie. Ale wymaga to poszukiwań żmudnych i dokładnych, nie cały bowiem nawet Górny Śląsk został jeszcze przebadany, nawet w części przemysłowej. Pamiętać jednak należy, że wielu pieśni nie odnajdziemy już zapewne nigdy. Za czasów pruskich polskie pieśni ludowe były tępione, a ludzie, którzy je śpiewali — prześladowani. Wiele pieśni poszło razem ze starymi do grobu, a młodzi, zmuszani do śpiewania niemieckich pieśni w szkołach i wojsku, nie przejęli całego bogatego repertuaru poprzednich pokoleń. Również i lata międzywojenne nie przyczyniły się do rozpowszechnienia górniczej pieśni. Były one zakazane na Śląsku Opolskim, a w województwie śląskim przygłuszane nowymi pieśniami, które przychodziły z zewnątrz, przez wojsko, szkoły i urzędy. Mimo wszystko pieśni te były bardzo liczne i wciąż jeszcze niektóre z nich można od ludzi zapisać.

Oddzielnym zagadnieniem, niewątpliwie bardzo interesującym, jest sprawa pieśni nowych, tego folkloru, który tworzy się obecnie już, na naszych oczach i który wyraża nowe życie, nowe idee, nowe uczucia. Powstaje powoli co prawda, nowa, samorodna pieśń górnicza. Ekpa Śląska Akcji Zbierania Folkloru kładzie nacisk specjalny na notowanie tych właśnie współczesnych pieśni i bada warunki kształtowania się nowego folkloru górniczego. Już dziś można po-

wiedzieć, że powstawać on będzie niewątpliwie nie bez wpływu pieśni masowych, które coraz silniej przyjmują się i wchodzą w życie górnika poprzez świetlice, zespoły amatorskie, a wreszcie radio. To zagadnienie wymaga jednak jeszcze znacznej pracy w terenie, nie można go będzie ująć w postaci syntetycznego nawet szkicu.

Na zakończenie chciałbym jeszcze podkreślić, że dla poznania życia górniczego od strony

jego twórczości, konieczne jest prowadzenie prac nie tylko nad pieśnią, ale i nad legendami, przysłowiami, słowem — nad całym górniczym folklorem. Prace takie muszą być prowadzone również i nad słownikiem gwarowym, który wykazuje bogactwo nazw własnych i borykanie się z narzuconymi wyrazami obcymi. Dopiero wszystkie takie prace pozwolą nam zobaczyć w pełni górnika jako twórcę i nosiciela samoistnej i ciekawej kultury ludowej.

P R Z Y P I S Y

- 1 „Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Śląsku z muzyką“, Wrocław 1863.
- 2 Akcja Zbierania Folkloru słowno-muzycznego podjęta została przez Państwowy Instytut Sztuki w r. 1950, na terenie całego kraju. Na Śląsku pracuje ekipa pod kierownictwem mgr J. Ligęzy, znanego zbieracza pieśni ludowych, oraz dr M. Gładysza. W ekipie śląskiej biorą udział wszyscy zbieracze pieśni na tym terenie, m. in. autor niniejszego szkicu.
- 3 Łukasz Wallis ur. 11.X.1863 w Rozbarku, dziś przedmieściu Bytomia, oddał Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie swój zbiór śląskich pieśni ludowych, obejmujący około 1300 pozycji. Umarł 5.VI.1940 r. w Chorzowie.
- 4 M. Ch. = Archiwum Muzeum w Chorzowie.
- 5 Pieśń ta obejmuje 114 zwrotek. Wydano ją drukiem w śpiewniczku pt. „Ładny śpiew górnika zabierającego się do pracy i we wszelkich Zgromadzeniach Górniczych. Zawierający w sobie moralne słowa i rozweselenia ducha Górnika. Wypisał i podał do druku J(an) C(isek)“. Piekary 1890, druk i nakład Teofila Nowackiego, stron 32, (Wydanie drugie wyszło w r. 1892 tamże).
- 6 Pieśń zawiera 8 zwrotek. Po raz pierwszy wydruk. w „Piosenki zabawne“. (Po części górnośląskie). Zebrał ksiądz Fr. Przynicznyński, wydawca pisma katolickiego „Gazety Górnośląskiej“. Zeszyt pierwszy. Bytom 1877, str. 5—6. W śpiewniczkach późniejszych pieśń ta często jest powtarzana.
 - a) Gallus Józef „Pieśni polskie używane na Górnym Szląsku“, Bytom, 1893. Zesz. I, str. 22—23,
 - b) „Śpiewnik dla abstynentów“, Ruda, 1912, str. 63,
 - c) „Śpiewniczek Górnośląski dla towarzystw polskich“, Królewska Huta, 1900,
- 7 „Jestem górnik“ śpiewał Józef Jurczyk, ur. 1865, zwr. 8. Pieśń napisał Juliusz Ligoń, kowal-poeta ok. r. 1875, zapis u Ł. Wallisa, z r. 1889 — Druk. 1877 w „Piosenki zabawne“ jak pod 6. Przedruki jak w 6.
- 8 „Górnicy to zdrowe chłopcy“ napisał Cichy, zwr. 8, powst. ok. 1880, zapis 1914. Druk. w Gallusa „Pieśni polskie“, str. 40 w zesz. V.
- 9 Powstała ok. 1875, zapis 1886. Drukowana w „Ładny śpiew górnika“.
- 10 „Górnice żałobne życie“ 20 zwr. ze zbioru Ł. Wallisa, zapis. 1891, powst. ok. r. 1875. Druk. w „Ładny śpiew górnika“ jak pod 2, lecz str. 16—19. Śpiewak nieznan.
- 11 „Zastanów się, robotniku“, ułożona przez górnika Stanoszka, zwrotek 10, powstała ok. 1890, zapis. 1893. Wydruk. w „Pieśniarz Zjednoczenia Zawodowego Polskiego“, Królewska Huta, 1913, str. 59—62.

W tej samej pieśni, zapisanej około r. 1937 w Turzy, pow. Rybnik, w nieco odmiennym wariacie, melodia ujęta jest w tempie szybszym. Oto np. w tej wersji zwrotka o ciskaczu, czyli pomocniku górnika:

„Cóż dziepiéro opowiedzieć o tym ciskaczu?
Ile to jest w doma biedy i wiele płaczu?
Ubiór dziurami świeci,
Marznie żona i dzieci,
A czasem jeszcze sekutnik do izby wleci.“
- 12 Stare brzmienie tej pieśni niemieckiej jest: „Frisch auf! Frisch auf! Der Steiger kommt...“ Pieśń ta znana jest już w roku 1740 w „Bergliederbüchlein“, a część zwrotek już nawet w źródłach z r. 1533. Patrz: Hoffmann von Fallersleben „Schlesische Volkslieder mit Melodien“, Leipzig, 1842, str. 311. Tłumaczenie polskie pochodzi dopiero z r. 1880. Zapis 1922, nie drukowana u nas.
- 13 Erk — Böhme (znani zbieracze niemieckich pieśni ludowych) podają w „Deutscher Lederhort“, Leipzig, 1925, t. III, str. 271, że pieśń ta zapisana została w roku 1889 w Lembach w Lotaryngii. Tłumaczenie na język polski pochodzi z r. około 1890. „Już z grubo słyhać“ 2 zwr. powst. ok. 1906, zapis. 1922, nie druk.
- 14 „Już się rozlega“ 3 zwr. powst. ok. 1890, zapis. 1908, druk. w „Śpiewniku dla abstynentów“, str. 60—61.
- 15 Kilka znajduje się w nielicznych śpiewniczkach, wydanych przez związki robotnicze:
 - a) „Pieśniarz Zjednoczenia Zawodowego Polskiego“ Królewska Huta, 1913, druk. Gazety Ludowej w Katowicach, stron 153.
 - b) „Pieśniarz dla członków Zjednoczenia Zawodowego Polskiego“, bez roku wydania, druk. Leopolda Nowaka w Królewskiej Hucie (obecnie Chorzowie), stron 138.

WYJAŚNIENIA GWAROWE

1. „berkmón“ — górnik
2. „budy“ — zabudowania na powierzchni kopalni, służące dla pracowników na otwartym powietrzu a także do przechowania narzędzi.
3. „cechownia“ — budynek na powierzchni kopalni z salką, w której górnicy przed i po pracy zbierali się, by przed ołtarzykiem z obrazem św. Barbary modlić się i śpiewać a potem przyjąc do wiadomości zarządzenia zarządu kopalni. Tam sztygarzy kontrolowali obecność górników.
4. „ciągorz“ — dawniejszy pomocnik górnika-rębacza w kopalni kruszcu, który wyciągał na linie wiadra z galmanem i kamieniem, a czasem z wodą.
5. „ciskacz“ — pomocnik górnika-rębacza, który pcha wózki próżne na miejsce pracy, a pełne węgla na miejsce wydobywania na wierzch.
6. „col“ — wyznaczona przez kopalnię ilość wózków węgla, którą górnik musiał w dziennej pracy wydać, czyli dzisiejsza norma.
7. „farhak“ — hak żelazny z rączką, służący do przyciągania ku sobie wiadra wydobytego na linie z głębi kopalni. Hak taki, ucięty, służył w zabudowaniach na powierzchni i na dole w kopalni do zawieszania ubrań i innych rzeczy.
8. „fedrować“ — wydobywać węgiel z kopalni.
9. „fedrónek“ — wydobyty węgiel z kopalni.
10. „fele“ — rozłupane 5 calowe okrągłakę drzewa, służące do zbudowania sufitów w kopalni, aby uchronić pracujących górników przed spadającym węglem i kamieniem.
11. „ferlezunek“ — odczytanie, kontrola obecnych.
12. „filor“ — wysokość warstwy węgla pomiędzy kamieniem. Jest wysoki i niski „filor“, zależnie od grubszej lub cieńszej warstwy węgla.
13. „galmon“ — nieoczyszczony kruszec ołowiu, cynku lub żelaza.
14. „hangować“ — wyciągać z kopalni lub spuszczać w jej głębinę drzewo, wielkie wiadra z materiałem lub jak dawniej beczki z materiałem i ludźmi.
15. „helmisko“ — cprawa drzewna młota lub siekiery. czyli rączka.
16. „kibel“ — wiadro.
17. „kilof“ — oskańd.
18. „klapa“ — skóra, przypięta do bioder górnika, część jego stroju.
19. „klupie“ — puka, wydaje szmery, zwłaszcza węgiel lub kamień, gdy nad pracującym górnikiem pęka i zwiastuje możliwość załamania zabudowania i zasypania ganka, a więc grozi nieszczęściem. Dlatego cisza przy pracy górnika jest konieczna, aby tenże mógł słyszeć „klupanie“ czyli szmery, pochodzące od pęknięcia skał węgla i kamienia.
20. „łata“ — ogólny wyraz na „klapa“ lub „skóra“.
21. „przodek“ — część ganka w kopalni, na której górnik pracuje.
22. „pyrylik“ — 30—40 funtowy młot, służący górnikowi do pobijania słupów z drzewa przy zabudowie ganka, z którego wybierany jest węgiel.
23. „recytować“ — przewolywać obecnych według spisu przed udaniem się do pracy i po wyjeździe z kopalni.
24. „róg“ — pochodzący od krowy lub wołu, noszony przy pasie i służący do zabierania przez górnika prochu lub oleju w czasach dawniejszych na miejsce pracy w kopalni.
25. „szychta“ — dniówka czyli okres czasu, przepracowany w kopalni.
26. „śleper“ — pomocnik górnika-rębacza, wynoszący dawniej w nieckach kruszec lub węgiel a później wywożący te kruszce na miejsce wydobywania ich na wierzch.
27. „łargej“ — biegnij, śpiesz się.
28. „wyklezuje“ — staje się widoczny po odpadnięciu warstwy ziemi i piasku.
29. „zawalisko“ — miejsce wybrania węgla w kopalni, które częściowo się zasypało spadającym węglem i kamieniem, a także miejsce przeznaczone na zasypanie się pod ciężarem górnych skał.
30. „zopis“ — zliczenie przez urzędnika kopalni wózków wydanych przez górnika w każdym dniu i zapisanie tejże ilości do książki zarobkowej.
31. „żelosko“ — długi łom żelazny do odrywania zwisających brył węgla lub kamienia.



Ryc. 1. Wypuklorzeźba z r. 1847 wytloczona w blasze miedzianej (repuoussé), wyobrażająca pracę w kopalni. Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski

Z TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ GÓRNIKÓW ŚLĄSKICH

MIECZYŚLAW GŁADYSZ

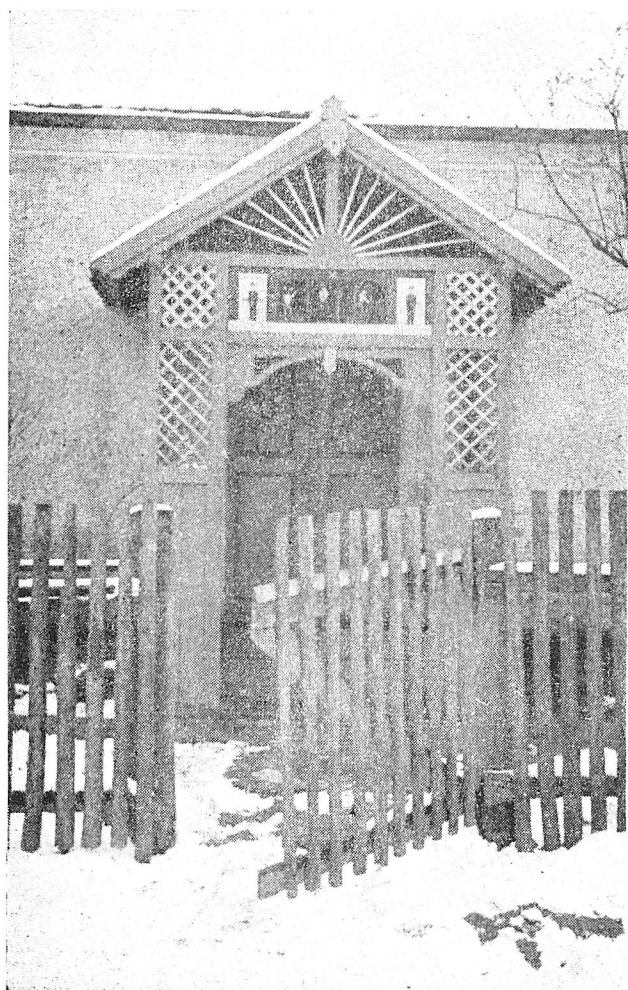
Artystyczna twórczość górników śląskich wyrosła ze sztuki chłopskiej. Dowodów na to należy szukać nie tylko w chłopskim pochodzeniu grupy zawodowej górników, które warunkowało rodzaj podniet twórczych, jak też sposoby zaspakajania potrzeb estetycznych. Dostarczają nam ich obficie także — zachowane, i to głównie z dwóch ostatnich stuleci i pierwszych dziesiątków lat obecnego wieku — przedmioty użytkowe wykonane bądź też nabywane przez górników, a posiadające większą lub mniejszą wartość artystyczną.

Twórczość plastyczna górników, wypowiadająca się — poza nielicznymi wyjątkami — w ludowych formach tradycyjnych, ogranicza się głównie do zdobnictwa, a więc gałęzi ludowej sztuki najbujniej rozkwitłej w wieku XIX i początkach bieżącego stulecia. Wprawdzie zachowało się w tradycji nieco wspomnień o górn-

kach-rzeźbiarzach, dla których tak drewno jak i węgiel stanowiły równorzędne, podstawowe tworzywo. Jednakże uzdolnionych twórców w typie świątkarzy chłopskich, rozwiązujących z artystyczną inwencją konwencjonalne tematy — było niewiele. Toteż wyroby z węgla, powstałe zwłaszcza w ostatnich dziesiątkach lat, zarówno ze względu na swą nietrwałość jak też niewielką wartość artystyczną, nie zajmują większej pozycji w inwentarzu polskiej sztuki ludowej. Większość z nich jest wynikiem procesu przeobrażania się artystycznej twórczości górniczej, która oderwawszy się od tradycyjnego podłoża ludowego na ogół nie znalazła własnego wyrazu, poprzestając na naśladowaniu, bądź niefortunnych zapożyczeniach wytworów przynależnych do zespołu kultury mieszczańskiej.

Wyjątkowym snycerzem ludowym nie związanym z zawodem górniczym, a z zamięłowaniem

podejmującym tematykę z życia górników, był pastuch wiejski **W i n c e n t y S z y m a** (1860—1941) z Rachowic, pow. gliwicki. Szyma, zaprzyjaźniony z górnikami miejscowymi, dojeżdżającymi ze wsi do pobliskich kopalń, wsłuchiwał się wieczorami w opowiadania „grubowe“, a później, będąc na pastwisku „z pobożnym sercem“ zabierał się do wycinania w desce zasłyszanych zdarzeń. Niestety, prace Szymy zaginęły. Zachowała się jedynie pomalowana płaskorzeźba, wyobrażająca scenę kopania i ładowania węgla, zbudowana według tradycyjnego schematu, opartego na symetrii (ryc. 2). Szyma usiłował w swej płaskorzeźbie oddać życie środowiska, z którym się kontaktował. Jednakże odbita w jego pracy rzeczywistość poprzez nawyki tradycyjne, nie dała realistycznego wyrazu. Toteż wytwór artysty ludowego, chociaż jest źródłem poznania, to jednak nie zawsze oddaje właściwy stosunek ludu do rzeczywistości.



Ryc. 2 Ganeczek ozdobiony drewnianą płaskorzeźbą **Wincentego Szymy z Rachowic** (r. 1928), przedstawiającą poszczególne fazy wydobywania węgla. Bojszów, pow. gliwicki. Fot. M. Gładysz, 1950 r.

Talenty artystyczne czy zdolności twórcze, tak często spotykane wśród ludu śląskiego, nie miały w ówczesnych warunkach możliwości naturalnego rozwoju. Nic też dziwnego, że skłonności artystyczne wielu uzdolnionych górników nie mogły być właściwie ujęte. Wielu z nich przeszło na zupełnie mylną drogę, starając się kopiować tak popularne w końcu ubiegłego i początku bieżącego stulecia oleodruki i odlewy gipsowe. Tylko nieliczna garstka pozostawiła ślady swej oryginalnej twórczości.

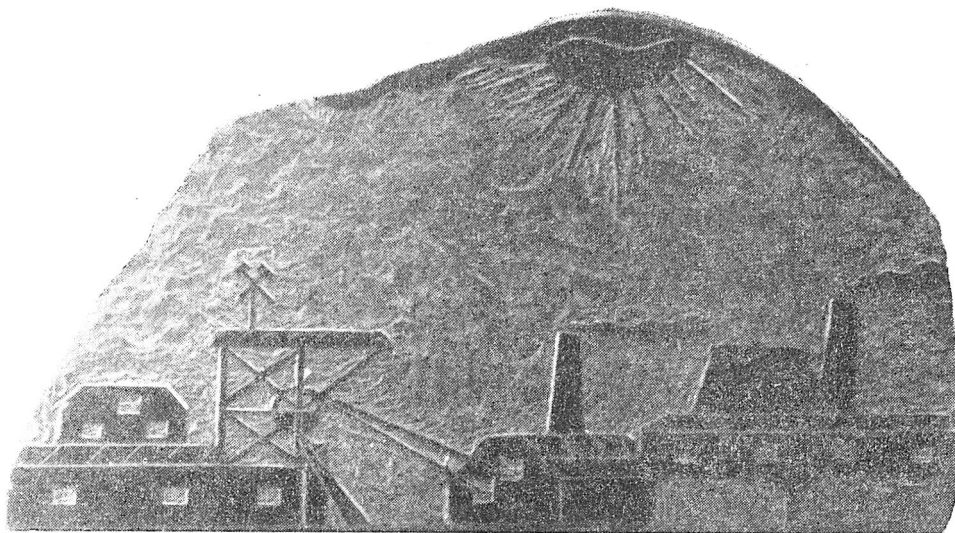
Do najbardziej znanych górników-rzeźbiarzy należeli: **Józef Poniszewski** z Rudy Śląskiej, **Alojzy Klamer** (1867—1944) z Orzegowa, **Stefan Pyka** z pow. gliwickiego, oraz **Ludwik Pyka** z Ligoty pod Katowicami. Ich wyroby z węgla rozchodziły się w pierwszych dziesiątkach lat naszego stulecia głównie wśród snobizującego się „nową sztuką“ mieszczaństwa, zdobyły biurka „baronów“ węglowych, wędrowały do zbiorów panujących, a także Watykanu. Zawsze jednak traktowano je z pewnym zakłopotaniem, jako twory naiwnej wyobraźni, bardziej niepokojącej, aniżeli odpowiadającej ich konwencjonalnemu smakowi.

Zbyt jednostronną byłaby jednakże ocena tych wysiłków twórczych, gdybyśmy pominęli charakterystykę samych górników-artystów. Bo przecież ludzie ci o szczerzających, zaostzonych rysach twarzy posiadali szczerą postawę artysty o świeżym i mocnym realistycznym spojrzeniu.

Przede wszystkim z pasją podejmowali i propagowali nową, tak mało znaną ludowi tematykę pracy górniczej, i to nie w celach merkantylnych, ale jako naturalną potrzebę wypowiedzenia osobistych doznań: *Jakoś mi to samo wylaźliło spod dłutka, nie wiedzieć jak i kiedy. Czasami przychodziła tako chwila, co nie dawała spokoju, chodziła śladami moimi i wpychała do ręki dłu-to* (**J. Poniszewski**)¹.

Jakże pełne głębokiej treści są lapidarne w formie wypowiedzi **Ludwika Pyki**, tak charakterystyczne dla całej tej grupy znanych nam twórców: *Stawom to było lo mie robić ty wiece, Biydne mom galociska i inszego prawie tyła, cobym dziadu ino móg dać kraiczek chleba. A przecam za lustrym nie siedziół, ale też cosim widziół i zrobiył. Chwolył sie nie byda, ale też taić sie nie chca: Stawa była przed łokiyim moim.*

¹ M. Fiołek, U śląskiego rzeźbiarza górnika, „Polonia“, Katowice 20.X, 1935.

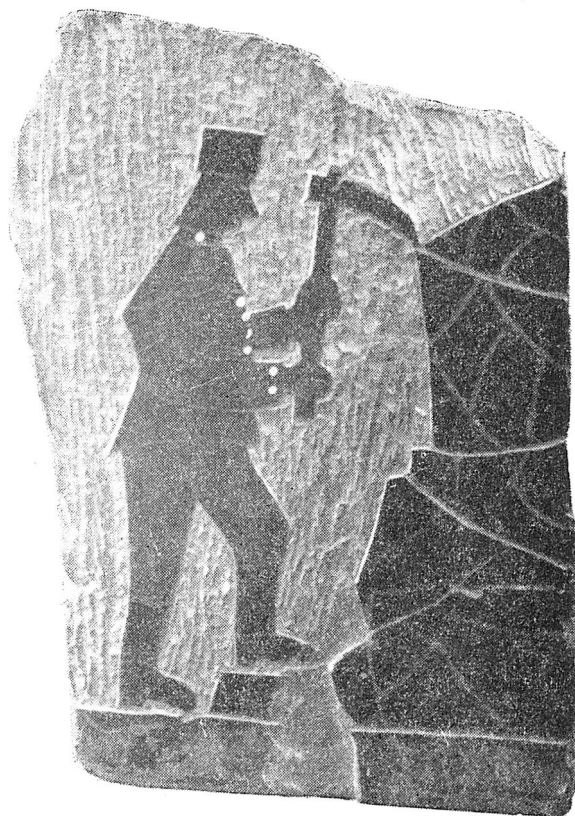


A i to jeszcze ...Nie chca wom tego wszystkiego wyłożyć, nie chce być przed wami taki wyszkolony, bo powiecie, że to chłop z kalindorza uciyk. Ale rachuje sie jyno tym noród co jes z piyńcioma palcami, lo tych pracuja i żyja. Kto jyno używa tyn mo lichy rozum, jako krowa w chlywie. Nie chce cechować człowieka, bo som sie od słabości świyrgoce, ale duszycka sie we mnie na to burko. (L. Pyka, Ligota).

Jednakże nowa sztuka „węglowa“ właściwie nigdy zbyt popularną w swoim środowisku nie była. Kruchość i obca ludowi czerń tworzyła hamowały wytworom z węgla wstęp do izb robotniczych, a tym bardziej chłopskich. Inaczej natomiast było ze wspomnianą już dziedziną twórczości, a mianowicie ze zdobnictwem. Ta obok pieśni najbardziej rozbudowana dziedzina sztuki ludowej, mająca tak szerokie zapotrzebowanie społeczne, objęła również swoim twórczym zasięgiem zespół kulturowy górnika, nie omijając przy tym i jego narzędzi pracy.

Jak znaczny był artystyczny wkład górników, kowali czy blacharzy wyrabiających sprzęt górniczy, trudno jest obecnie ustalić na podstawie niewielu przechowanych okazów. W każdym bądź razie wiemy, że chęć wyróżnienia się posiadaniem zdobionego narzędzia czy też innego przedmiotu, jedna z ważnych podniet twórczości ludowej, była bardzo silnie akcentowana także i w środowisku górniczym. Nie tylko przedmioty używane „odświętnie“, ale także narzędzia pracy w pojęciu ludu świadczą o człowieku. Ozdobna laska, kształtny obuszek czy kilofek górniczy, lampka, dłuto, młotek itp. przez

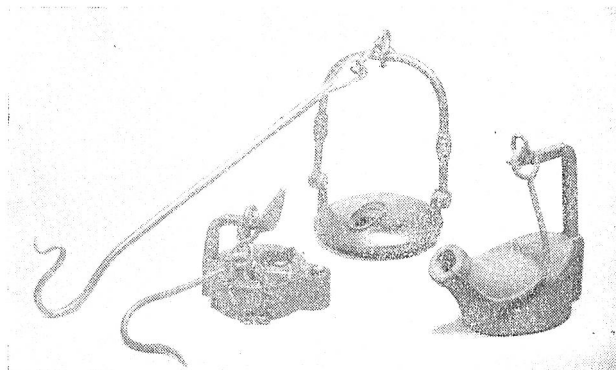
swoją niezwykłość miały budzić zainteresowanie, szacunek czy nawet podziw dla ich posiadacza: *Trzymali na parada, na pycha, sami robili, albo dali komu co by było siarczyście, piyknie wyrobione. Jak bergmany po szychcie*



Ryc. 4. Ryt w węglu Alojzego Klamera z Orzegowa. Ze zb. Muzeum w Chorzowie. Fot. Z. Sikorski

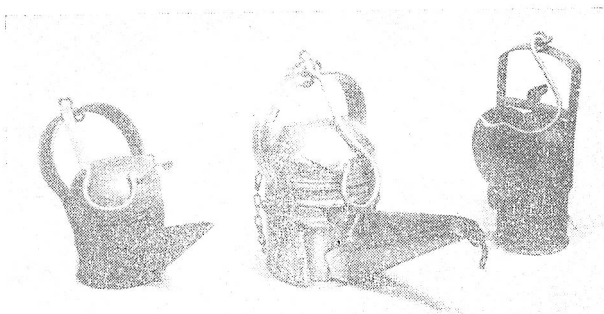


Ryc. 5. Kaganki otwarte tzw. żabki: a) kutły ręczne, XVIII w., b) gliniany, XV w., c) kutły ręczne, XVI w. Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski

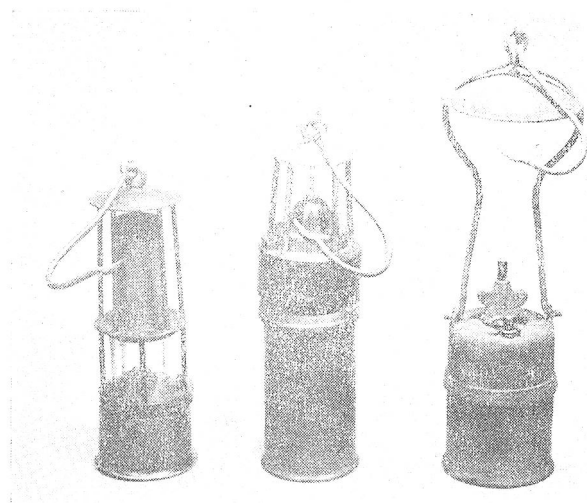


Ryc. 6. Kaganki zamknięte: a) lany z klapą — XIX w. b) do wyznaczania kierunku — XIX w., c) lany — XVIII w. Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski

się zbiyrali w karczmie, to rozprawiali o robocie, o lampach, o kilofach, a jak miół szykowne, to każdy na to zaglondol, a pytał, a kto ci to robiył, a uon miol ta uciecha. (J. Marzec, Chorzów).



Ryc. 7. Lampki górnicze: a) Olejówka (górnika) — XIX w., b) Olejówka mosiężna (szytgara) — XIX w., c) karbitka współczesna mosiężna (szytgara) Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski



Ryc. 8. Lampy Dafyego: b) lampa elektryczna, c) karbitka błyszczana — pocz. XX w. Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski

Drugim z czynników wpływających na rozwój twórczości zdobniczej górników były udane przedmioty użytkowe, przez nich wykonane czy nawet nabyte.

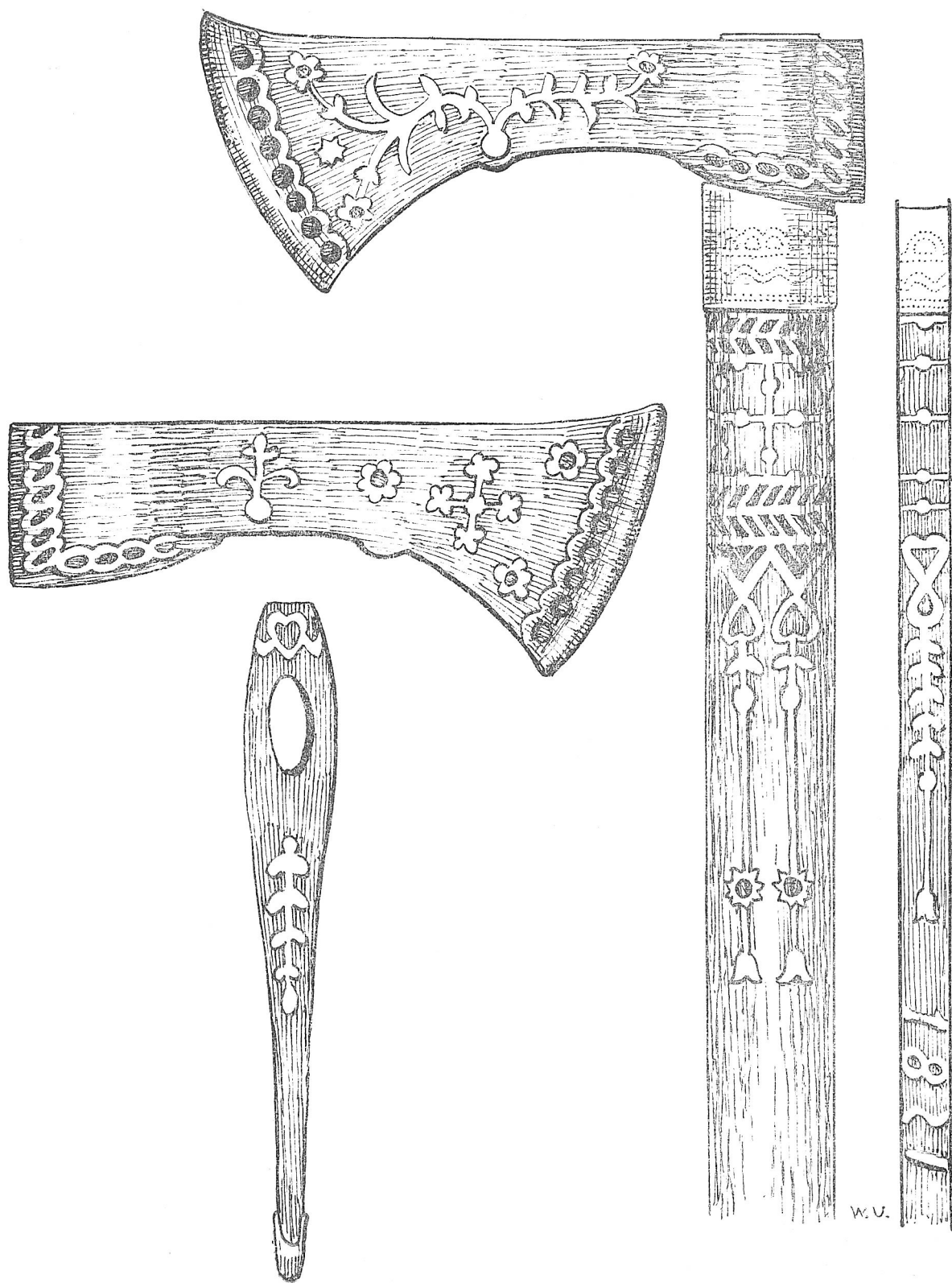
Przedmioty poręczne, kształtne, dobrze wykonane i równocześnie użyteczne, niejako zachęcały wykonawcę do podniesienia ich walorów artystycznych przez dodanie elementów zdobniczych: *Jak olejówka była gryfno, to se jom przystrojył paradnom sztywkom z mosiondzu abo miedzi.* (J. Marzec, Chorzów).

Tylko udany przedmiot użytkowy „godzi się” zdobić. Przyrządy albo narzędzia niezbyt czy w ogóle nieużyteczne mimo posiadanych elementów zdobniczych nie przedstawiają dla ludu prawie żadnego znaczenia. Wzrasta ono natomiast w stosunku wprost proporcjonalnym do jego wartości usługowych. Ten ścisły związek pomiędzy użytecznością narzędzia, a jego tzw. stroną artystyczną należy przede wszystkim tłumaczyć zależnością wielu dziedzin sztuki ludowej od ekonomiki wytworów.

Zestaw zdobionych przedmiotów, najbardziej związanych z życiem górnika nie był zbyt obfity. Należały doń głównie narzędzia pracy, cenione przede wszystkim jako codzienni towarzysze wysiłku, a więc lampka, rożki na proch i olej, krzesiwko, młot, dłuto, obuszki i kilofki oraz laski.

Dbalność o estetyczne formy wymienionych przedmiotów użytkowych widoczna jest od dawna. Nawet tak prosty wytwór, jakim jest lampka górnicza, starano się przybrać niewyszukanym elementem zdobniczym, bądź też nadać swoisty wygląd niektórym jej częściom, odpowiadający wymaganiom smaku posiadacza.

Do najstarszych zachowanych urządzeń świetlnych należały kształtne gliniane kaganki,



Ryc. 11. Drewniany obuszek (grusza) z r. 1821, inkrustowany cyną i okuwany miedzianym;
 Należał do Fomasza Słaniowskiego górnika z Tarnowskich Gór. Ze zb. Muzeum w Gliwicach.

Ryc. 9. Pamiątkowy obuszek sztygarski modelowany i odlany w Hucie Królewskiej w Gliwicach w r. 1885 (brąz, strona lewa) Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski



zwane na Śląsku *fonskami* (rys. 5b). Długa jest droga rozwoju od glinianego kaganka, używanego przez górników bytomskich w XIII—XV wieku do współczesnej metalowej *karbitki*, wprowadzonej na Śląsku w r. 1908². Gliniane *fonski* wyparły ręcznie kute *żabki* (rys. 5a), a te znów z kolei ustąpiły różnego typu blaszanym *olejówkom*, podobnym do obecnie używanych *karbitek*. Metalowe kaganki, tj. *żabki*, wycofane z kopalń w końcu XVIII w., jeszcze w ubiegłym stuleciu oświetlały wnętrza izb górniczych. Do obecnych też czasów wspominają o nich wiekowi Ślązacy mówiąc, że *świciły im jak umarłym*.

Otóż wymienione *żabki* jak i późniejsze dziewiętnastowieczne *olejówki* lub *olejki* posiadały niektóre części ozdobnie wykonane, a mianowicie żelazny hak (*hok*) do zawieszania lampy oraz metalowy przyrząd do regulowania płomienia, tzw. *przetykacz*, *sztywka* lub *rajmer*.

Haki i przetykacze do *pociogania knota* wyrabiali kowale *grubowi* (kopalniani), bądź sami górnicy, bo *jak był gryfny to se som przystrojył* (J. M., Ch.). Zwłaszcza ostatnie, wiąza-

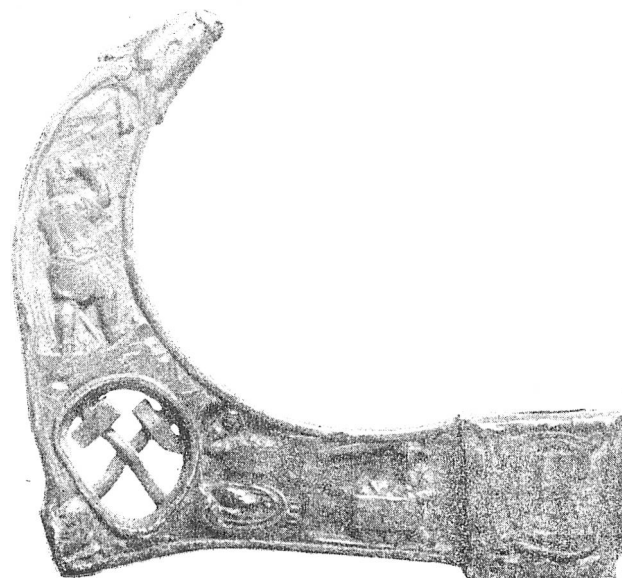
² Zastosowano ją po raz pierwszy na kopalni „Pawła” w Chebziu. Za koncernem Schaffgotscha poszły inne zarządy kopalń, gdyż *karbitka* dawała jaśniejsze światło, aniżeli lampka oliwna, a nadto była tańsza. Por. 25 Jahre *karbitka*, Oberschlesien im Bild, Gliwice, 1939, nr 51.

ne z drutu lub wycinane ze sztabek mosiądzu lub miedzi, zawieszane również na ręcznie wykonanym łącuszku, spełniały poza swoją funkcją użytkową (regulowanie płomienia i przetykanie fajki) rolę ozdobnego wisiorka. Do znanych wykonawców takich *sztywek*, *robionych na uciecha* należał m. in. Józef Holuszek z Szopienic, zmarły ok. 1910 r.

Jak znaczną była zdobnicza pomysłowość górników, to najlepiej świadczą zwykle haki służące, jak już wspomniałem, do zawieszania lampy lub też przyczepiania jej do stojaków (stempli): *hokiym ciompto sie do stojaka* (J. M., Ch.). Na zestawie tych to właśnie niepozornych zawieszek można m. in. prześledzić nasilenie zamiłowań zdobniczych, występujących u górników na przestrzeni przynajmniej dwustu lat. Najozdobniejsze haki znajdujemy przy dawnych *żabkach* (ryc. 5c) i *olejówkach* (ryc. 7a-e). Natomiast wiek XX przynosi znaczne osłabienie zainteresowania tego rodzaju zdobieniem (ryc. 8).

Pewną dekoracyjność wykazują z tegoż okresu czasu używane przez górników jedno- i dwukabłączkowe krzesiwa, służące do nicenia ognia. Charakterystyczne są zwłaszcza dla Śląska, sznurowato skręcane i w ślimacznice zakończone kabłączki (ryc. 14)³.

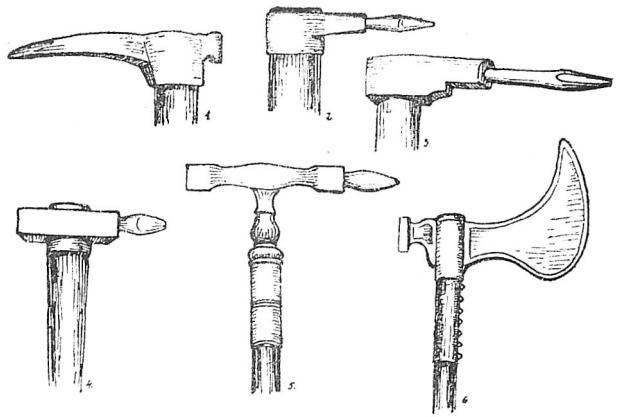
³ Por. K. Moszyński, Kultura ludowa Słowian, Kraków 1929, z. 1, ryc. 214—16.



Ryc. 10. Pamiątkowy obuszek sztygarski modelowany i odlany w Hucie Królewskiej w Gliwicach w r. 1885 (brąz, strona prawa) Ze zb. Muzeum w Gliwicach. Fot. Z. Sikorski

Najmniejszą różnorodność zdobniczą posiadały przypinane do pasa rogi na olej i przechowywane w torbach różki na proch. Poza ozdobnym wycinaniem dat, zwłaszcza w w. XVIII, jedynie zatyczkom drewnianym nadawano pewne urozmaicenia. Natomiast kilofki i obuszki górnicze o ruchomym zakończeniu, czyli tzw. *szpicach* (ryc. 12), wykazują daleko większe urozmaicenia. Szczególnie kilofki dozorców i sztygarów stalowe lub niklowe⁴ bywały często bogato zdobione.

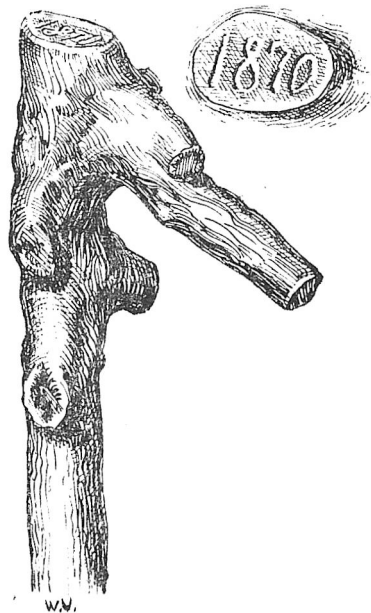
Największe zainteresowanie dla badacza sztuki ludowej wykazują jednakże *drewniane obuszki* inkrustowane metalem, wykonywane według tradycji w okolicy Bytomia i Tarnowskich Gór, a więc na obszarze występowania kopalń srebra i ołowiu. Do naszych czasów dochował się jedynie jeden tak zdobiony obuszek, pochodzący z r. 1821. Służył on górnikowi Tomaszowi Słaniowskiemu pochodzącemu z Tarnowskich Gór (ryc. 11). Słaniowski, według opowiadań wnuka, zabierał ze sobą codziennie obuszek udając się do pracy na pobliską kopalnię „Fryderyk“. Niestety bliższych wiadomości dotyczących tego z wielu względów ciekawego dla nas wytworu, nie posiadamy. Nie tylko to, że na naszym terenie nie znaleziono więcej tego rodzaju okazów, ale jego odrębne elementy zdobnicze wskazują na obce pochodzenie. Mianowicie z terenów Moraw znamy podobne obuszki o identycznych motywach zdobniczych⁵. Nie jest mi jednak wiadomym, gdzie i kto na Morawach takie właśnie obuszki wykonywał i w czyim były posiadaniu. Wprawdzie zdobienie metalem przedmiotów użytkowych, a właściwie oblewanie cyną, ołowiem lub srebrem znamy z terenów Polski. Jednakże tego rodzaju technika zdobienia związana jest raczej z obszarem Karpat. Tylko do nielicznych wyjątków należy jej występowanie poza zwartym południowym zasięgiem, a mianowicie w Poznańskim⁶, Kieleckim⁷ i Głubczyckim⁸. Ostatni obszar ze względu na sąsiedztwo Moraw, żywe kontakty i stosunki gospodarczo-handlowe oraz liczne zapożyczenia kulturowe, właściwe



Ryc. 12. Kilofek (1, XIX w.), obuszki (2—5, XIX w.), toporek sztygara (6, XVII w.). Ze zb. Muzeum w Gliwicach.

tym terenom — nie nasuwa wątpliwości co do pochodzenia istniejących tam technik zdobniczych. Potwierdza to również powszechnie używany sposób wykładania metalem na terenie Beskidu Śląskiego⁹, Żywiecczyźnie, na Pod-

⁹ M. Gładysz, *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków 1938, s. 111 i in.



Ryc. 13. Drewniany samorodny kostur górniczy, tzw. kryka, z r. 1870. Rydułtowy, pow. rybnicki. Ze zb. Muzeum w Gliwicach.

⁴ W opowiadaniach górników *duch kopalni*, tzw. „skarbnik“, nosił złoty kilofek.

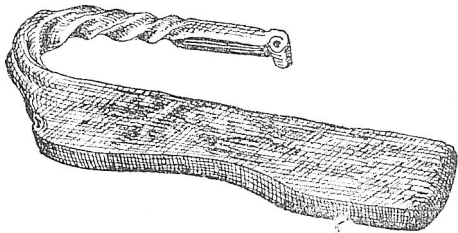
⁵ Por. Lubor Niederle, *Pruvodce po Národnopisném Museu Českoslovanském*, Praha, wyd. III. 1899, tabl. IX.

⁶ J. Pietruszyńska, *Duży Wielkopolskie*, Poznań 1936, 75—6.

⁷ J. Truskolaska, *Bat owczarski*, Wisła XII. 1898, 507, tabl. 5—6.

⁸ *Zbiory Muzeum w Raęborzu*.

halu¹⁰, u Hucułów¹¹, Słowaków, Węgrów¹², w Rumunii¹³ itd. Staje się więc prawdopodobnym, że pochodzenie tego typu laski górniczej nie jest rodzime. Zarówno jej forma, jak i motywy zdobnicze zbyt żywo wskazują, iż przyniesiono ją na przemysłowe obszary Śląska z Moraw wzgl. Głubczyckiego. Byłby to raczej je-



Ryc. 14. Krzesiwko jednokabłączkowe, używane przez górników w poł. XIX wieku. Biskupice, pow. bytomski. Ze zb. Muzeum w Gliwicach.

szyce jeden z ciekawych przykładów, świadczących o powiązaniach kulturalnych etnograficznej grupy Górzan z ludnością Śląska Południowego. Wprawdzie wiemy, że górnicy Śląscy jeszcze w połowie ubiegłego wieku udając się do pracy zabierali ze sobą siekierki górnicze w celach obrony przed wilkami¹⁴ i że narzędzie to

mogło z czasem zmienić swoją funkcję. Jednakże byłby to zbyt odosobniony wypadek zastosowania motywów powszechnie nieznanymi na omawianych terenach.

Inny zupełnie typ przedstawiają drewniane laski używane przez górników zwane *krykami*. Jest to właściwie przykład wykorzystywania samorodnych form drzewa nie tylko w celach użytkowych, ale także zdobniczych, powszechnie znany w kulturze ludowej.

Dawne ozdobne przedmioty górnicze przez długi czas były bodźcem w wykonywaniu następnych. Przywiązanie do tych tradycyjnych form było znaczne. Szczególnie wykonawcy przekazywali je chętnie nowej generacji górników, a ta ze szczerym zamięłowaniem włączała je w krąg własnego życia, tego życia, które było tylko ich wyłącznym udziałem. Dopiero sposoby zdobienia przekazywane z pokolenia na pokolenie urywają się w okresie wprowadzania mechanicznych urządzeń.

Mimo iż motyw użyteczności narzędzia zawsze poprzedzał doznania estetyczne, to przecież w większości wypadków tylko zdobione wytwory tradycyjne przetrwały do naszych czasów. Zjawisko to pozostaje w związku z daleko większą zdolnością utrzymywania się wytworów przynależnych do sztuki i dalszym ich oddziaływaniem.

Te niepozorne, często surowe formy i niezbyt urozmaicone elementy zdobnicze, występujące głównie na narzędziach, a więc na przedmiotach użytkowych, są przede wszystkim przejawem artystycznych potrzeb i zamięłowań górników. Posiadały one takie samo znaczenie w zaspakaniu ich potrzeb estetycznych, jak dzieła sztuki w życiu innych grup społecznych. Są zatem dla nas źródłem poznania jednej z najbardziej zwartych i zamkniętych w sobie grup zawodowych.

¹⁰ Wł. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, Kraków 1901, tabl. LXIV 3,5. — A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, *Prace i Materiały Antropologiczne, Archeologiczne i Etnograficzne* 1924, cz. III.

¹¹ W. Szuchiewicz, *Huculszczyzna*, Kraków 1902, I, 208. — E. Frankowski, *Sztuka Ludowa*, *Wiedza o Polsce*, Warszawa 1932, III, z. 19—16.

¹² Z. Bátky, *Utmutató néprajzi muzeumok szervezésére*, Budapest 1906, tabl. 111. — D. Malonyay, *A Magyar nép művészete*, Budapest 1911, III, 239 i A. Magyarság tárgyj néprejza II, ryc. 274, 277.

¹³ G. Oprešen, *Peasant Art in Roumania*, London 1929, wyd. „The Studio“ s. 101.

¹⁴ H. Marchwitza, *Moja młodość*, Warszawa 1950, s. 15.



Markowski

JÓZEF MARKOWSKI GÓRNIK WIELICKI

TADEUSZ SEWERYN

W dawnej rzeczywistości artysta ludowy, żyjąc w klasowym wyodrębnieniu i upośledzeniu, nie miał możliwości kształcenia się i rozwijania wedle świadomych idei kierujących postępem w sztuce.

Niemniej wszystkie wysiłki prowadzące od świątkarstwa wiejskiego do realistycznego twórczenia, choć rozstrzelone i zmarniałe w nieprzychylnych dla rozwoju sztuki warunkach minionej rzeczywistości, są dla nas cenne jako manifestacje ożywczego źródła raz po raz wydobywającego się spod skostniałej tradycji.

Dlatego ważną postacią dla historii sztuki ludowej jest Józef Markowski, górnik wielicki i wielu innych jemu podobnych, którzy mieli odwagę rewolucjonizowania swego stosunku do problemów tworzenia.

Kim był ten człowiek, który przed pół wiekiem swą gigantyczną, jak na miarę artysty ludowego, rzeźbą w soli reprezentował sztukę polską na wystawie paryskiej, ten człowiek, który dziełami swego talentu i ogromnej pracy wślawił kaplicę górników w kopalni wielickiej do tego stopnia, że we wszystkich poważniejszych Bedaeckerach cudzoziemskich jest ona wymieniona jako osobliwość na miarę światową.

ROZWINĘŁA GO DOPIERO KOPALNIA

Tego chłopca na karłowatym gospodarstwie, tego świątkarza o przeciętnej wartości, dłubiącego w drzewie już od 16 roku życia, rozwinęła dopiero kopalnia. Pracując jako kruszak w ko-

palni soli, zetknął się z warunkami wyższej organizacji pracy, z zamówieniem społecznym i koniecznością zerwania z pracą nie kontrolowaną przez umysły postępowe.

Zarząd kopalni wielickiej na cześć jego wmurował u wejścia do kaplicy bł. Kunegundy, tuż obok rzeźby „Kinga i górnik“, tablicę marmurową z napisem:

„Józef Markowski, kruszak, rzeźbiarz-salmouk, swą pracą rzeźbiarską przyczynił się wiele do budowy wewnętrznej niniejszej kaplicy, urodz. 22.II.1860, zmarł 6.VI.1920. Cześć jego pamięci“.

Tę budowę wewnętrzną należy określić jako rzeźbiarską i architektoniczną dekorację kopalni, nad którą pracował z przerwami przez 20 lat. Jego kariera artystyczna zaczęła się jak w noweli sprzed 50 lat.

Markowski podczas przerwy w pracy dłubał nożykiem stale różne figurki w bryle soli. Podpatrzył to inż. gór. Edward Windakiewicz, bratanek znanego historyka literatury, Stanisława Windakiewicza prof. U. J., i zaproponował mu odnowienie poważnie uszkodzonej kapliczki, znajdującej się na czwartym poziomie kopalni (Kazanów). Kapliczki tej, wykonanej jeszcze w r. 1858 przez sztygara Nürnbergera¹ przy pomocy stojaka Pellera, oczywiście „odrestaurować“ się nie dało. Markowski jednak wykuł jej

¹ Autora pozostawionej w kopalni rzeźby w soli pt. „Neptun i Wulkan“.

przetworzoną replikę opodał. Nadał jej charakter polskiej kapliczki nadrzewnej, skomponowanej z wielką, szlachetną prostotą. Niedługo potem popisał się swym talentem murarskim, restaurując z powodzeniem słupy kamienne u bramy wjazdowej w kopalni.

Od tego czasu inż. Edward Windakiewicz powierzał zdolnemu kruszakowi różne prace rzeźbiarsko-architektoniczne w kopalni — bez specjalnego wynagrodzenia. Markowski płacony był jako górnik od dniówki, czego jednak nie uważał za swą krzywdę, nie będąc świadom swojej wartości jako artysty. Zarówno obrabianie kamieni solnych w kostki, jako też płaskorzeźbienie ociosu solnego uważał za ciężką pracę fizyczną. Zadowolony był, że może wykonywać miłą dlań robotę, i to bez nadzoru. Uważał to za swój awans społeczny.

Swobody, jaką mu dano, nie nadużywał. Mógł przecie dla swego zarobku wyrabiać różne pamiatki z soli dla gości kopalnianych. Wszakże zarabiali na tym różni tzw. „figuranci“, jak Wawrzyniec Pirowski, Cieślik, Borowiec, Broniowski, Kawecki, Zapolski, Ignacy Zełeny i inni. Markowski za groszem nie gonił, choć żył w biedzie i niedostatku. Ogarnięty gorączką przekuwania swoich pomysłów we formę rzeźbiarską, nie poprzestawał na swych dniówkach w

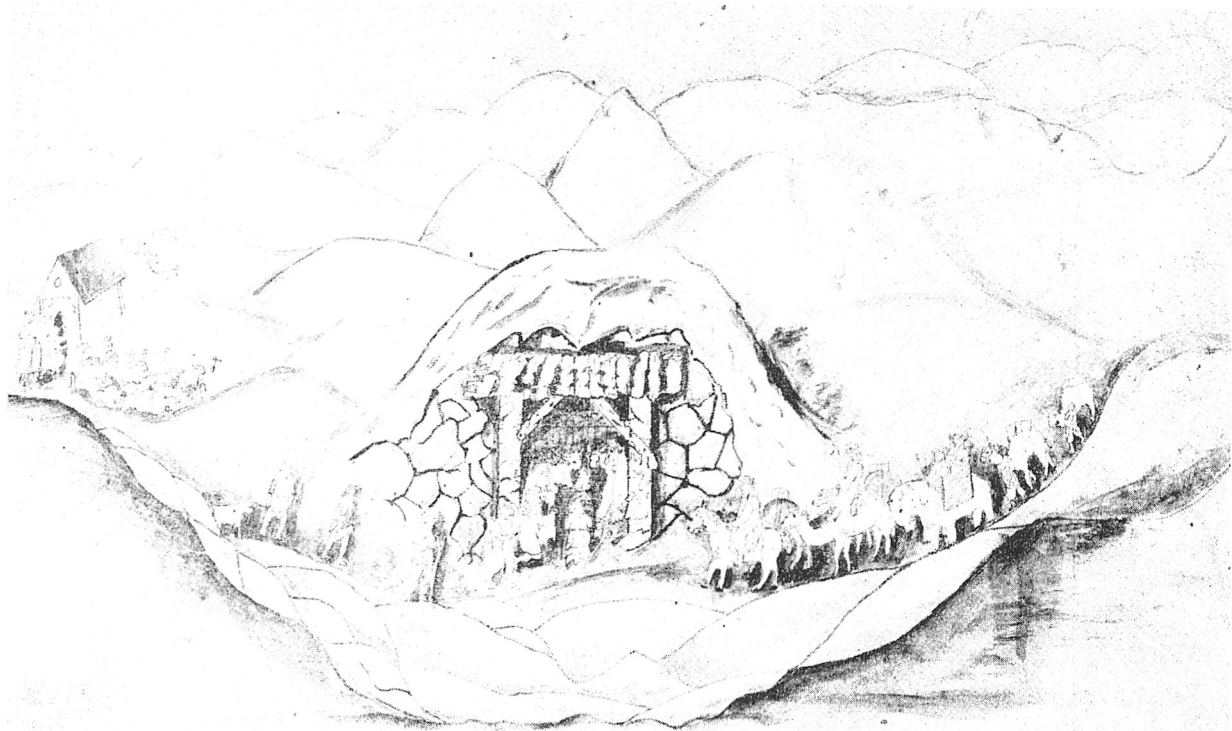
kopalni, ale wróciwszy do Sierczy o godz. 20, rzeźbił dalej.

NA SCIEŻKACH SAMOKSZTAŁCENIA

Markowski w nieustannej pasji tworzenia nie wiele miał czasu na czytanie. Nie ubiegał się nawet o książki ilustrowane i obrazki. Gdy jednak wypożyczył biblię ilustrowaną przez Dorégo, Markowski nabrał upodobania do rycin. Potem wypożyczył książkę Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter und neuer Zeit von Prof. Ludwig Weiner, Stuttgart 1885. Niektóre z rycin tam zebranych tak go interesowały, że prosił o przetłumaczenie mu podpisów pod obrazkami i o objaśnienie ich treści.

Chcąc sprawdzić stopień i jakość wpływu rycin posiadanych przez Markowskiego na jego twórczość rzeźbiarską, przeglądałem całą biblioteczkę Markowskiego². Wpływów tych nie stwierdziłem i nie wykryłem poszlak, które by naprowadzić nas mogły na źródło artystycznych pomysłów kruszaka wielickiego. Obrazki dewo-

² W bibliotece tej stosunkowo ubogo reprezentowana była beletrystyka. Markowski czytał przeważnie Kraszewskiego i Sienkiewicza. Rzecz ciekawa, że ani Trylogia, ani Krzyżacy nie zachwycały go, bo za dużo — jak mówił — jest tam opowiadań o bitwach i mordowaniu ludzi.





Ryc. 2. Matka lamentująca nad zwłokami swych dzieci, fragment z „Rzezi niewiniątek“. Kopalnia w Wieliczce.

cyjne, pocztówki i ryciny w książkach potrzebne mu były zarówno do krystalizowania tematu, jako też wyraźnego określenia realiów i szat, naczyń, zbroi itp. One zastępowały mu szkołę i zaspokajały przyrodzony głód wiedzy. Markowski, który w młodości skończył zaledwie sześciotygodniową naukę czytania i pisania prowadzoną w Sierczy przez starego gospodarza Mateusza, łaknął tej wiedzy przez całe życie. Stawiając sobie nieustannie różnego rodzaju problemy, biedził się nad ich rozwiązywaniem. Samouctwo to dotyczyło wprawdzie wyłącznie spraw sztuki, ale niemniej obejmowało krąg szeroki, choć pełen przypadkowych i nie zawsze powiązanych ze sobą szczegółów. Gdy np. miał rzeźbić posążek św. Zygmunta, a dowiedział się, że był to król burgundzki, żyjący w w. VI, biedził się, jak ma go odziać — w bogate szaty królewskie, czy też w zbroję. Ledwie zaś zdecydował się na zbroję, już stanął na rozdrożu — czy to ma być zbroja jeszcze rzymska, czy już średniowieczna?

Innym razem biedził się nad ustaleniem postaci św. Sylwesterza papieża (536—537). Gdy jednak przeczytał jego życiorys, koncepcję rzeźby miał już zarysowaną. Opis wystarczył mu w zupełności. Fantazja usunęła mu z drogi wszelkie przeszkody. Mógł więc wykonać zamówienie otrzymane od pewnego urzędnika salinarnego.

DROGI DO METODY PRACY

Markowski rozpoczął od rzeźbienia wedle metody właściwej świątkarzom ludowym, tj. wykonywania figur w typie tradycyjnie ustalonym. Przejście artysty od rzeczywistości wyobraźniowej do rzeczywistości fizycznej lub empirycznej, tworzonej przy pomocy doświadczeń zmysłowych, nie dokonało się w nim nagle. Po rzeźbieniu „z głowy“, rzeźbił pomagając sobie oglądaniem rycin. Przed rozpoczęciem każdej rzeźby z upodobaniem przeglądał swój zbiór ilustracji, ale gdy już zabrał się do pracy, nie posługiwał się jednak żadnymi pomocniczymi reprodukcjami. Rzeźbił nadal „z głowy“, tj. więcej z wyobraźni niż z pamięci. Potem zaczął ćwiczyć pamięć wzrokową. Chcąc nauczyć się motywów architektonicznych, które potrzebne mu były do kompozycji rzeźbiarskich, wchodził do kościoła Franciszkanów w Krakowie, wpatrywał się w kształt arkad, kolumn, gzymsów itp., aby je dobrze zapamiętać. Tego rodzaju obserwacja „na zapas“ wymagała skupienia władz umysłowych. (Rzeźbiarz podhalański Wojciech Kułach z Glińczarowa, zwany Wawrzyńczakiem, tak zatapiał się całą istotą swoją w rzeźby ołtarzowe, że zapominając się, naśladował gestem i mimiką obserwowane przez się figury barokowych aniołów). W drodze jednak między Krakowem

a Wieliczką jego materiał pamięciowy ulegał zatarciu, skutkiem czego w pracy swej odchyłał się mimo woli od kształtów swego wzoru i tworzył rzeczy o formie niezależnej od widzianego wzoru.

Z biegiem lat odwracał się coraz bardziej od rzeczywistości imaginatywnej ku rzeczywistości empirycznej. Zmienił metodę pracy, posługiwał się modelem, porzucił rzeźbienie z pamięci — a nastawił się na obserwację natury, uważając, że zadaniem sztuki jest służba prawdziwej obiektywnej. Nerw szczerze rzeźbiarski, wytyczający kruszakowi logiczną drogę rzeźbiarskiego rzemiosła, obok zacieklej dążności do możliwie dokładnego odtworzenia kształtu realnego w kopiowanych przez siebie obrazach, zbliżył go już dawno do metody pracy, właściwej miejskim artystom rzeźbiarzom. Zauważył, że natura jest czytelniej zapisaną księgą niż pracowicie kopiowane przez niego obrazy. Odtąd zerwał z rzeźbieniem z pamięci i wyobraźni, z prymitywizmem formy, w której tłukły się echa baroku, z całą przeszłością swoją i zszedł z wiejskiej drogi na bity gościniec wiodący ku miastu.

Gdy na zamówienie gminy wykonać miał pomnik ku uczczeniu „19 wiekowej rocznicy“ i postanowił wyrzeźbić Pietę, nie chciał korzystać

z posiadanych reprodukcji. Opowiadał mi syn Markowskiego, Franciszek, że ojciec kazał matce to wstawać to siadać, aż wreszcie gdy znalazł pozę, jakiej szukał, kazał mu rozebrać się i legnąć u stóp matki. Matka oczywiście stanowczo sprzeciwiała się temu, uważając rozbieranie się 14 letniego chłopaka za zgorzenie, ostatecznie jednak uległa przekonywaniom ojca, że „z głowy ciała zrobić się nie da“. Swoją drogą nakażał Markowski, żebym o tym pozowaniu nie wygadał się przed nikim, bo o złe języki na wsi nie trudno.

Na poważniejsze trudności natknął się Markowski, gdy po śmierci swych córek Magdaleny i Marysi, postanowił wykonać w piaskowcu nagrobek z ich portretami.

Opowiadał mi najstarszy syn Markowskiego, Franciszek, że ojciec strasznie zawodził, kiedy serce drugiej siostry bić przestało, ale naza jutrz zmienił się i uspokoił; usiadł koło trumny i patrzył długo w twarz córki. Potem przyniósł papier i zaczął rysować portret. Rękę miał ciężką od ciężkiej pracy w kopalni, toteż ołówek nieskoro mu chodził po papierze. Ale już nie biał nad sobą i dziećmi. Rysował silnie naciskając ołówek, mazał lub papier odrzucał i znów zaczynał od początku. Już było po pogrzebie, a



Ryc. 3. „Rzeź niewiniątek“, fragment płaskorzeźby wykonanej w ociosie solnym w Wieliczce.

on jeszcze nie skończył. Fotografii córki nie posiadał, więc rysował z pamięci. Zamykał oczy, aby lepiej widzieć drogą sobie twarzyczkę i biedził się, jak wyrazić ołówkiem swe widzenie. Wreszcie na stercie nieudanych prac złożył rysunek i orzekł, że to są portrety jego córek i takie mają być wykute w kamieniu. — Nim jednak zakupił odpowiedni materiał, wyciął portrety w drzewie, którego obróbka nie przedstawiała dlań trudności. Dopiero przetworzywszy rysunek na rzeźbiarską formę, powtórzył ją w kamieniu.

Podobnie postępował w pracy nad innymi dziełami. Pomysły do rzeźb swoich w soli opracowywał naprzód na papierze. Zachowało się w tece zbiorów Markowskiego kilka tego rodzaju projektów. Jeden z nich, najcenniejszy z całej teki, to niepozorny szkic, tak od niechcienia, wydawałoby się dla zabawy rzucony na papier, przedstawia projekt do szopki betlejemskiej, która wykonana została w ociosie solnym w kaplicy bł. Kunegundy. Z powyższych przykładów widać, że Markowski swoją metodę tworzenia rozwijał i uszlachetniał, stawiając sobie w pracy coraz surowsze wymagania.

Do niego odnosi się czyjeś mądre powiedzenie, że sztuka jest przygodą, do której trzeba się przygotować.

TWORZYWO OKRESLA FUNKCJĘ SPOŁECZNĄ DZIEŁA

Cały dorobek artystyczny Markowskiego podzielić można na trzy działy: 1) rzeźby w soli, 2) rzeźby w drzewie, 3) rzeźby w kamieniu. Ta ki podział podyktowany został nie tylko różnicami tworzywa, ale i różnicami funkcji społecznej jego dzieł. Pierwsze bowiem przeznaczone były dla kopalni, drugie do mieszkania, trzecie zaś, jako pomniki, predestynowane były do stawiania ich pod gołym niebem, gdzie służyć miały wszystkim.

Rzeźby kute w soli przyczyniają się w walnym stopniu do niezwykłego uroku, jaki wywiera na widzach kaplica bł. Kunegundy w kaplicy wielickiej. W kaplicy tej wykonał Markowski przede wszystkim ołtarz główny oraz ambonę, monumentalne dzieło architektoniczne w postaci średniowiecznego zameczyska, wykute w potężnym ociosie solnym po prawej stronie ołtarza głównego.

Po prawej stronie od wejścia zalega ścianę z pobłyskującego ociosu solnego ogromnych rozmiarów płaskorzeźba „Rzeź niewiniątek“ (ryc. 2, 3) pełna romantycznej ekspresji zgrozy, ruchu i zamieszania w rozstawieniu figur w



Ryc. 4. Stygmatyzacja. Wieliczka.

kilku poziomach bez uwzględnienia skrótów perspektywicznych — dzieło, w którym krzyżują się wspomnienia płaskorzeźb kolumny Trajana i obrazów Dorégo ze śladami dziecinnej wyobraźni.

Obok monumentalnej ambony majaczy w świetle elektrycznym — szopka z soli. Oglądać ją trudno, gdyż wykuta jest na poziomie I piętra, ale dobre wyobrażenie o niej daje rysunkowy, pełen naiwnego uroku projekt z lekka podmalowany akwarelą (ryc. 1).

Poważną pozycję w twórczości artystycznej kruszaka wielickiego zajmuje nadnaturalnej wielkości rzeźba „Stygmatyzacja“, umieszczona po lewej stronie kaplicy (ryc. 4). Wysłana w r. 1901 na międzynarodową wystawę w Paryżu, spopularyzowana została tam przy pomocy pocztówek w zielonkawym tonie, mającym naśladować barwę solnego tworzywa. Krótkotrwały rozgłos, jaki dzięki tej obcej reklamie zdobył sobie górnik wielicki, sprawił, że kolonia polska w Kijowie zamówiła u Markowskiego posąg wysokości 1,20 m, która to rzeźba została przezeń wykonana i wysłana koło r. 1910. Z innych prac rzeźbiarskich Markowskiego, zdobiących kopalnię wielicką wymienić należy Kingę,



Ryc. 5. Święta — rzeźba w soli, kopalnia w Wieliczce. św. Barbarę, Chrystusa w grobie, Zmartwychwstanie, Kinga i Górnik, Wskrzeszenie Piotrowina, kilka postaci o nieokreślonej nazwie (ryc. 5), a w sali balowej tj. komorze Sienkiewicza na poziomie Kazanów trzy gnomy — jeden biegnący, drugi rzucający kulę kręglową, i trzeci biegnący. Przede wszystkim zaś widoczny z kaplicy górnik z latarką w ręce, oświetlający schody (ryc. na okładce).

Rzeźby w drzewie. Drugi dział twórczości Markowskiego wypełniają rzeźby w drzewie, wykonywane u siebie w domu na wsi. Należą tu kopie Madonny Sykstyńskiej, Ostatniej Wieczery, nad którą cierpliwie pracował z przerwami 15 lat, figura św. Edwarda (dla inż. Edwarda Windakiewicza), ale przede wszystkim pieczołowicie płaskorzeźbione ramy do obrazów, który to dział snycerstwa ludowego jest odblaskiem

rokoka, trwającym w upodobaniach ludu jeszcze w II poł. w. XIX. Gdy jednak inni snycerzy lubowali się w ornamente naturalistycznym, np. liściach z róży, dębu lub winogrodu, którymi oplatali ramy, a tylko w środku każdej ramy lub na narożach rzeźbili baranka z chorągiewką, godło męki itp., to Markowski uważał ramę wyłącznie za pole do rozwinięcia szeregu figuralnych kompozycji. Między barokowymi skrętami liści umieszczał rzeźbione obrazki, przedstawiające np. Powrót Taty, widoki szybów i kaplic wielickich, godła górnicze itp.

Z prac tych, interesujących również jako dzieła sztuki technicznej, przedstawiają wartość ramy ofiarowane inż. Edwardowi Windakiewiczowi jako prezent imiennowy w dniu 18.III. 1896 r., ilustrujące w dziesięciu obrazkach różne rodzaje pracy górniczej. Cykl ten rozpoczyna: 1) *żeleźnik*, który zabiera się do rozłupania *kłopcia*, tj. bryły soli, 2) robi wrąb kilofem, by weń wbić klin, 3) wierci otwór na nabój do rozsadzania skały, 4) wiezie *kruchy* na wózku (zwykle siedem kruchów, każdy po 40 kg), 5) ciągnie wózek po stromiźnie chodnika, 6) niesie na plecach kruchy opasany powrozem konopnym, bierze udział w kopieniu, tj. magazynowaniu, jeden przyświeca latarką, a inni układają kruchy na stertę, taczują, wożąc sól do góry lub w dół, 7) zgarnia *minucje*, tj. drobną sól, i wysypuje do tacek, 8, 9, 10) zwozi kruchy i minucję na *wózkach węgierskich*.

We wszystkich rzeźbach drewnianych, a tym bardziej solnych i kamiennych nie stosował Markowski żadnych małat, jako dopełniaczy rzeźbiarskiej formy. Rozkoszował się zawsze gatunkiem tworzywa, którego charakter uważał za jeden z ważnych środków artystycznego wyrazu. Nie komunikując się z artystami rzeźbiarzami, samorzutnie stosował te same, co i oni, praktyki nasycania drzewa olejem lub woskiem, aby, bez zatracania znamion gatunku materiału, jednolitym, ciepłym, nieco przyciemnionym tonem uzyskać większy spokój formy i łagodniejsze kontrasty światła i cieni.

Rzeźby w kamieniu reprezentuje Pietà, wykonana na zamówienie gminy Skierczy ku uczczeniu „XIX wiekowej rocznicy“ i postawiona przy drodze do Sierczy w r. 1901.

Drugie dzieło Markowskiego, również wykute w białym piaskowcu, znajduje się na cmentarzu w Sierczy. Jest to pomnik, wzniesiony na grobach jego młodocianych córek, 12 letniej Magdaleny i 13 letniej Marysi, zmarłych w jednym tygodniu. Na cokole pomnika wykuta napis:

*Tu spoczywają w Bogu dwie siostry,
Co na pociechę rodzicom rosły
Ale śmierć sroga bierze ich wczesnie
Rodzicom serca rani boleśnie
Dzieci J. J. Markowskich
Marya 23.III.1889 † 6.XII.1902
Magdalena 29.VI.1891 † 3.XII.1902
Niech spoczywają w spokoju.*

Pomnik przedstawia na tle okiści liści dębowych dwie dziewczynki wijące wieniec z kwiatów, z boku zaś przymila się do nich biała owieczka. (ryc. 6).

W OGNIU KRYTYKI

Markowski nie pracował w próżni. „Atmosfera” i „publicznością” kruszaka wielickiego był górnik, Jakub Cholewa, który żywo interesował się zarówno planami artystycznymi swego sąsiada jako też urzeczywistnianiem ich w materiale. Całymi godzinami przypatrywał się dłubaczce swego przyjaciela i wiódł z nim pogwarki, stanowiące dlań niewysychające źródło podniety do rzeźbiarskiej pracy. Drugim był również górnik, brat rzeźbiarza, Tomasz, młodszy odeń 10—12 lat, który był jego uczniem i pomocnikiem w pracy. Uprawiał on rzeźbę figuralną, ale zszedłszy na drogę produkcji pamiątkarskiej, zaniechał twórczej pracy — niemniej rzeźbiarstwem interesował się szczerze. Ci dwaj ludzie stanowili „opinię” i „jury” dla Markowskiego.

Ale stawał nieraz przed krytyką gromady jako człowiek społecznie odpowiedzialny za swą pracę. Gdy rzeźbił Pięte, każdy z ofiarodawców interesował się jego pomysłem, każdy bowiem chciał wiedzieć, na co daje pieniądze. Markowski codziennie po powrocie z kopalni kuł w kamieniu, nie zrażony opinią sąsiadów, którym kompozycja jego nie przypadła do gustu. Np. wymądrzał się ktoś, że ksiądz nie poświęci tej figury, bo nie jest „prawidłowa”: — „Widzieliście gdzie kiedy taką Matkę Boską, żeby Syna nie trzymała na kolanach, ale na ziemi?”

„Foremny wizerunek jest, jak Pan Jezus leży Matce Boskiej na kolanach” — dogadywali drudzy.

A był i taki, co pokazując obrazek Piety, wzięty ze stołu Markowskiego, dowodził, że to jest figura z samego Rzymu, że ją rzeźbił Michał Anioł, czy Archanioł, że tu widać, jak Pan Jezus leży foremnie Matce Boskiej na kolanach, bo tak ma być, inaczej nie ma prawa.

Markowski jednak odebrawszy mu z rąk fotografię Piety Michała Anioła, uciszył szemrania.



Ryc. 6. Pomnik nagrobkowy wykonany w kamieniu.

„To jest wizerunek nieprawidłowy, bo powiedzcie mi, jakże to być może, żeby wymizerowana Matka Boska mogła udźwigać na kolanach 30-letniego Syna Swojego?” Takiego argumentu nikt już zachwiać nie zdołał.

ZNAMIENNE MOMENTY

Są w życiu Markowskiego momenty, które dobrze określają go jako artystę i człowieka. Przytoczymy je tutaj zamiast charakterystyki. Choć ubogiemu górnikowi na dzieciach nie zbywało, to jednak nagła śmierć dwojga córek w ciągu trzech dni — przejęła jego serce bezmierną boleścią. W tym to załamaniu psychicznym spłynęła nań łaska, jaką daje sztuka. Boleść po stracie ukochanej Urszuli podsunęła Janowi z Czarnolasu rytm myśli, których piękno miało dla ojca przygnębionego nieszczęściem moc kojącą. Musimy wierzyć, że to błogosławieństwo rozsiewane przez sztukę nie promienieje jedynie na szczyty. Doznał tej łaski Markowski. Wszakże przejawiała się w nim zadziwiająca pasja sublimowania swych uczuć żalu pracą, która dla zmarłych była hołdem, a dla niego uko-

jeniem. Wszakże od chwili gdy złamany boleścią usiadł przy trumnie, aby ręką nieuczoną zatrzymać przy sobie rysy twarzy swych córek, aż do postawienia pomnika na cmentarzu ani na dzień nie ustał w pracy. „Ciężar pracy“ — jak mówił Norwid — „odkupwał miłością twórczą“.

Tego rodzaju szczegół z życia cichego artysty zbliża nas do jego twórczości i daje substrat do kryteriów subiektywnych w ocenie jego dzieł.

A oto szczegół drugi. Markowski, wrośnięty w tradycyjną społeczność wiejską z jednej strony, a w społeczność proletariatu górniczego z drugiej, nie znał żądzы sławy, która jest tak charakterystyczna dla artystów należących do sfery kultury miejskiej. Sława, jako motor pracy, suma szczęścia i kierunek marzenia, idealna nagroda, brama do nieśmiertelności — była mu zupełnie obca.

Gdy Zarząd kopalni obiecał mu w r. 1889, w nagrodę za dobre wykonanie rzeźby w soli na międzynarodową wystawę paryską, wysłać go na koszt własny do Paryża — Markowski ani rusz zrozumieć nie mógł, że otwiera się przed nim droga do sławy. Dokoła tej wystawy snuto wielką propagandę, która lawiną projektów na Champ de Mars, huczkiem na temat nagród, zgłoszonych eksponatów i budowy wieży Eiffla drażniła oskomę i pobudzała ambicję zdobycia laurów już samym udziałem w tym międzynarodowym turnieju. To wszystko oczywiście nie mogło dotrzeć do umysłu kruszaka wielickiego, który jako chłop zasiedziały na swym karłowatym gospodarstwie i jako górnik zżyty ze „swoją“ kopalnią, nie kwapił się do podróży „w dalekie światy“, a zobaczenia Mekki artystów nie mógł uważać za spełnienie swego marzenia. Jego psychice obcy był inteligencki snobizm. Zamó-

wioną rzeźbę wykonał, ale na wystawę nie pojechał. Zastąpił go jeden ze sprytniejszych „figurantów“ wielickich.

Takim był Markowski, rzeźbiarz-górnik, któremu kopalnia dała warunki intelektualnego i artystycznego rozwoju, człowiek cichy i niezmiernie pracowity, który oddawał się sztuce z dużą bezinteresownością. Zapytany o cenę którejkolwiek ze swych prac, odpowiadał: „Kto by to zapłacił za moją robotę! To jest rzecz nieopłacona“. Nie dziwimy się tym słowom, wszakże w dziełach Markowskiego przejawia się więcej niż w pracach innej kategorii artystów ludowych — pierwiastek osobisty i tendencje rozwojowe — a to są istotnie „rzeczy nieopłacone“.

Kiedyś stwierdzono, że ciemność i wielka wartość soli w wodzie jezior podziemnych uniemożliwia powstanie życia organicznego — a jednak odkryto w kopalni wielickiej różne mikroorganizmy, jak ameby, bakterie, grzyby i wiciowce, których ciała przezroczyste przystosowały się do dużego ciśnienia osmotycznego.

Niegdyś twierdzono, że mrok kopalni nie daje tak przychylnych warunków rozwoju sztuki jak dziwy ziemi oświetlonej słońcem — a jednak dzieła Markowskiego i innych górników zaprzeczają tym poglądom.

Niedawno kopalnia wielicka wsławiła się na cały świat swym rezerwatem podziemnym, w którym za żelazną bramą zamknięte są skarby świata mineralogicznego, największe w świecie kryształy soli, których krawędzie dochodzą do 40 cm długości. Trzeba, aby do tych skarbów zamkniętych — dzieł przyrody, dodać skarby piękna artystycznego, otwarte dla wszystkich — dzieła kruszaka wielickiego Józefa Markowskiego.

ORNAMENTYKA CERAMIKI OKRESU WZESNOŚREDNIOWIECZNEGO

MARIA TRZEPACZ

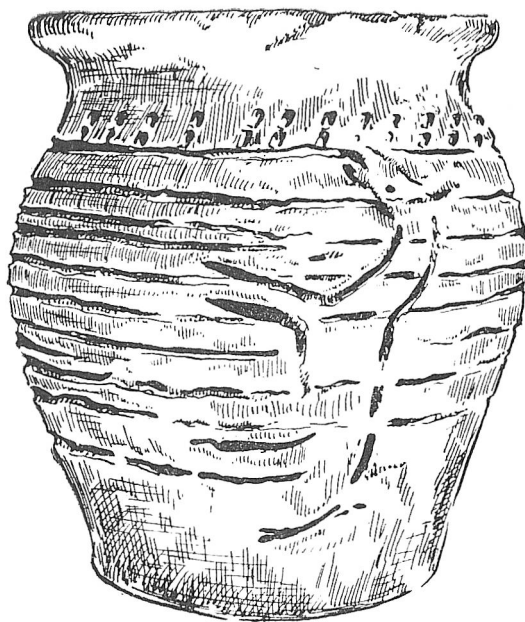
Przy rozpatrywaniu współczesnego zdobnictwa ceramiką ludową nasuwa się konieczność wydzielenia najstarszego rodzimego wątku zdobniczego od późniejszych nawarstwień, będących wynikiem wpływów zewnętrznych lub też dalszego przetwarzania form wyjściowych, dokonanego w ciągu rozwoju ceramiki.

Aby dotrzeć do możliwie najstarszych motywów oraz uchwycić tendencje rozwojowe ornamentu, należy rozpatrzyć materiał, jakiego dostarczają badania wykopaliskowe okresu wczesnośredniowiecznego. Na tym tle jasno rysuje się cel niniejszej pracy, omawiającej polskie zdobnictwo ceramiczne wyżej wymienionego okresu, tj. od VI do XII wieku n. e.

Skromne ramy artykułu nie pozwalają na wyczerpanie zagadnienia. Opierając się na publikowanym materiale zestawiam najczęściej występujące motywy, starając się ująć zagadnienie z punktu widzenia historii zmian i tendencji rozwojowych, jakie można zauważyć odnośnie ornamentu jak i formy naczynia.

Opracowując zdobnictwo okresu wczesnośredniowiecznego natrafiłam na duże trudności związane z jego stroną techniczną. W wielu przypadkach wobec opierania się o materiał publikowany nie łatwo było ustalić sposób wykonania ozdoby, a brak opisu techniki zdobniczej jeszcze bardziej komplikował zagadnienie. Zdarza się również, że ten sam element względnie motyw zdobniczy różnie bywa przez opisujących nazywany. Dużą niedogodność stwarza fakt, że na znaczną liczbę znanych stanowisk mamy niewielką ilość całych naczyń. Występujący na ułamkach naczyń ornament trzeba rekonstruować, ponieważ skorupy dają często zbyt jednostronne pojęcie o kompozycji całości, zachowując na sobie tylko jej fragmenty. Dopiero całe naczynia pozwalają na ustalenie elementów i motywów zdobniczych, jak również na śledzenie kompozycji, a więc rytmu, symetrii i kontrastu, które w sumie dają dodatnie lub ujemne wrażenie estetyczne.

Dość różnorodną w kształtach ceramikę okresu wczesnośredniowiecznego można sprowadzić do dwóch zasadniczych form wyjściowych¹. Są nimi naczynia dwustożkowe, występujące w dość licznych odmianach w zależności od ostrości załomu, wygięcia szyjki i ukształtowania brzegu wraz z krawędzią (T. I, 1, T. II, 4) oraz naczynia tzw. kielichowate (T. II, 11). Typ ten jest formą wyjściową dla naczyń słabo profilowanych o kształtach mniej lub więcej jajowatych lub beczułkowatych o lekko wygiętym na zewnątrz kołnierzu



Ryc. 1. Chrościna, pow. Niemodlin.

(T. I, 2, 3), oraz form donicowatych o prostych leżących ścianach (T. II, 21).

Podział na te dwie formy wyjściowe znajduje swe uzasadnienie w ich zasięgu terytorialnym². I tak na północnym obszarze Polski, tj. na Pomorzu, Ziemi Chełmińskiej, Kujawach, w północnej i środkowej Wielkopolsce i w północnej części Śląska przeważają naczynia dwustożkowe w różnych odmianach, zaś w południowej części Śląska i Wielkopolsce oraz w Małopolsce panującym typem są naczynia jajowate względnie beczułkowate z lekko wysuniętym na zewnątrz brzegiem. Wobec słabego zbadania Mazowsza trudno określić przynależność ceramiki tam odkrytej do któregoś z wymienionych typów.

Obok form zasadniczych istnieje cały szereg naczyń o charakterze przejściowym, które trudno ściśle przydzielić do wyżej określonych ugrupowań.

Najstarsze garnki wykonane są całkowicie z wolnej ręki, co uderza w materiale północnym, gdzie naczynia, pochodzące z dolnych warstw takich stanowisk, jak np. Gniezno³, Jedwabno⁴ pow. Toruń, Kłeko⁵ pow. Gniezno i inne, są lepiące. Na naczyniach tych, wyko-

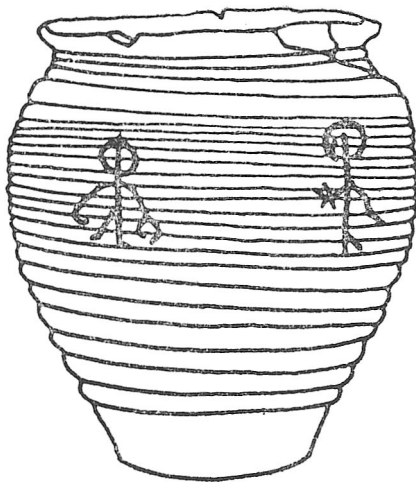
³ Gniezno w zaraniu dziejów (od VIII do XIII wieku) w świetle wykopalisk. Poznań, 1939, str. 148—154.

⁴ J. Kostrzewski, Grodzisko wczesnohistoryczne w Jedwabnie w pow. toruńskim. *Slavia Occidentalis*, t. X, str. 244—273.

⁵ W. Hensel, Gród wczesnodziejowy w Kłeku w pow. gnieźnieńskim. *Wiadomości Archeologiczne*, t. XV, str. 274—5.

¹ R. Jakimowicz, Okres wczesnohistoryczny. Prehistoria ziem polskich. *Encyklopedia Polska*, t. IV, Kraków, P.A.U., 1939, str. 369.

² J. Kostrzewski, *Kultura prapolska*, Poznań, 1947, str. 257—8.



Ryc. 2. Naczynie z Radzimia pow. obornicki.

nanych mniej lub więcej starannie z gliny zawierającej znaczną przymieszkę drobnoziarnistego piasku, ornament o charakterze pasowym występuje nad załomem pomiędzy największą wydętością brzuśca a jego brzegiem. Na garnkach silniej profilowanych pojawiają się czasem żłobki, biegnące wzdłuż linii załomu, celem podkreślenia podziału naczynia na dolną i górną część. Ornament jest ubogi — składa się z najprostszych elementów, jakimi są linia prosta oraz dolki zrobione patykiem. Całość ma układ prymitywny i mało pomysłowy (T. II, 4, 11, 21).

Współczesne im naczynia z grupy południowej wykazują, jak można wnioskować ze znalezisk w Syryni⁶ pow. Rybnik, ślady obtaczania na kole garncarskim. Intensywność obtaczania jest niewielka, ogranicza się bowiem do śladów wygładzania górnej części naczynia wraz z krawędzią.

Ze względu na słabe profilowanie naczyń, wskutek czego przejście pomiędzy największą wydętością brzuśca a lekko zwężającą się szyjką jest bardzo łagodne, ornament umieszczony jest w górnej części naczynia i obejmuje swym polem grzbiet naczynia aż do nasady szyjki. Nie zawsze jednak ornament zajmuje tyle miejsca. W wielu przypadkach przebiega dość wąskim pasem albo bliżej szyjki, albo na największej wydętości brzuśca. Zdobina jest niewybredna, ma charakter wyraźnie pasowy, dzieląc naczynie na dwie części. Główny motyw stanowi zwiłokrotniona linia prosta, pozioma, oraz również zwiłokrotnione linie falistozygzakowate (T. I, 2, T. III, 16, 17).

O ile wyżej wymieniony ornament utrzymuje się w grupie południowej jako dominujący prawie do końca XII w., tj. trwa poprzez cały okres wczesnośredniowieczny, to w grupie północnej widzimy znaczne ożywienie zdobnictwa spowodowane zwiększeniem się ilości motywów.

Na zmianę tę wpłynęło zarówno silniejsze wygładzanie naczyń, których kształty zyskały na regularności, jak również pojawienie się na tym terenie zwiłokrotnionej linii falistej.

⁶ J. Kostrzewski, Syrynia, osada wczesnohistoryczna. Sprawozdanie z badań prehistorycznych na Śląsku w 1937 r. Badania prehistoryczne w woj. śląskim w latach 1937—1938. Kraków, P.A.U., 1938, str. 26.

⁷ J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 258, ryc. 160.

Naczynia grupy północnej z VIII—IX w. zachowują swą dwustożkową formę⁷. Zdobione są jak w okresie poprzednim przeważnie między załomem a szyjką. Widać jednak w tym czasie znaczny wzrost ilości motywów ornamentacyjnych, które jakkolwiek oparte na niewielu elementach, są jednak dość różnorodne. Ornament tej grupy nie zaciera profilu naczynia, raczej przeciwnie widać częste podkreślanie załomu linią poziomą pojedynczą czy zwiłokrotnioną. Poza tym spotyka się też układy pasowe, złożone z elementów ustawionych pionowo (T. I, 1). Pod głównym motywem, zajmującym często uprzywilejowane miejsce, znajdują czasem dodatkowe zdobiny, np. łuczki, wężyki itp.

Pewną rolę w zdobnictwie zaczynają odgrywać żłobki poziome, spiralnie ryte, pokrywające albo górną część naczynia (T. II, 9) lub też, jak to widać np. na naczyniach z Gniezna i Klecka, prawie całą jego powierzchnię (T. II, 10). To samo dotyczy okazu z Chrościny pow. Niemodlin⁸ (ryc. 1), gdzie obok żłobków występuje schematyczny rysunek konia.

Od połowy X w. w ceramice wczesnośredniowiecznej zatracają się cechy pozwalające wyodrębnić południową i północną grupę. Wpływa na to upowszechnienie obtaczania naczyń. Obok obtaczania należy się w tym okresie liczyć również z nadtaczeniem garnków. Technika ta polega na kombinacji lepienia i toczenia⁹. Dolna część naczynia, tj. dno i część przydenna są lepione, podczas gdy brzusiec i szyjka toczone.

W fazie przejściowej, obejmującej okres od połowy X do połowy XI w. można obserwować zarówno zwiększenie się ilości form naczyń, jak i wydoskonalenie ornamentyki. Zasadnicze formy znane z poprzedniego okresu uzyskują obecnie wyrazistsze profile, zaś brzegi naczyń różnorodnie ukształtowane krawędzie.

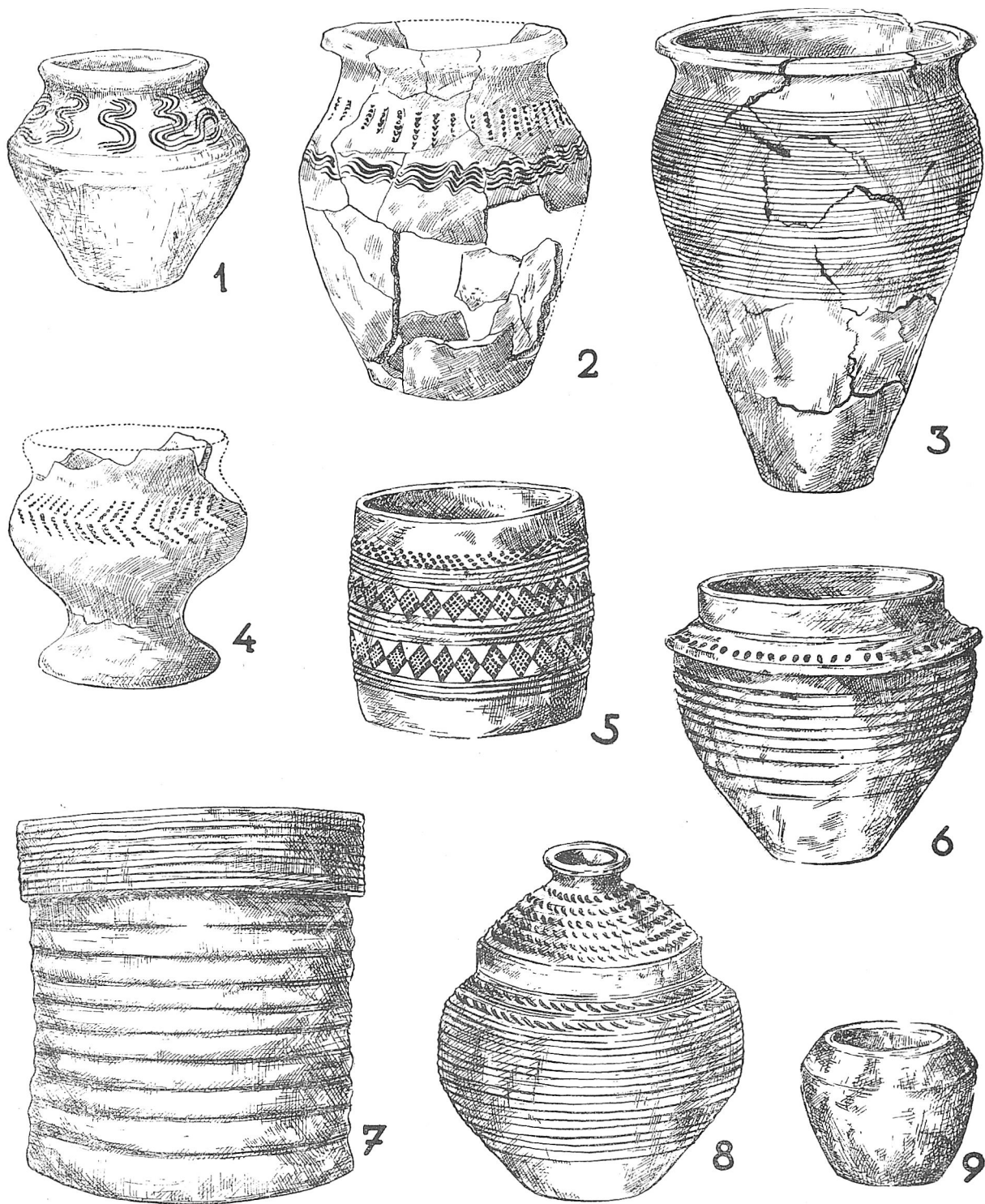
Naczynia dwustożkowe posiadają ostry profil, przy czym największa wydętość znajduje się na 2/3 wysokości lub bardzo blisko krótkiej szyjki, przez co sprawiają wrażenie szerokootworowych waz (ryc. 4, 5).

Naczynia jajowate mają obecnie silnie wykształconą, często prawie kulistą część środkową (T. I, 8), lub też kształt ich bardzo się wydłuża (T. I, 3), a największa wydętość znajduje się na 3/4 wysokości garnka¹⁰. Są one nie tyle różnorodnie, co starannie zdobione. Efektowny wygląd ornamentu podnosi celowe dobieranie motywów i właściwe rozczłonkowanie powierzchni zdobniczej. Większość naczyń zachowuje z dawną właściwie północnej prowincji akcentowanie załomu, który bywa podkreślony jakimś odrębnym motywem przeciwnym do reszty ornamentu (T. I, 6). Najlepiej można ten fakt obserwować na naczyniach pomorskich. Im bardziej na południe, tym właściwość ta silniej się zatracza. Ciekawym przykładem bogato zdobionych naczyń są prawie na całej powierzchni ornamentowane garnki z Gniezna i Niepartu. (ryc. 4, 5). Poziome żłobki stają się coraz bardziej podstawowym elementem ornamentyki (T. II, 18).

⁸ G. Raschke, Ein Frühgeschichtliches Gefäß mit Pferderitzung von Weisdorf Kr. Falkenberg, Altshlesien, t. VIII, str. 128.

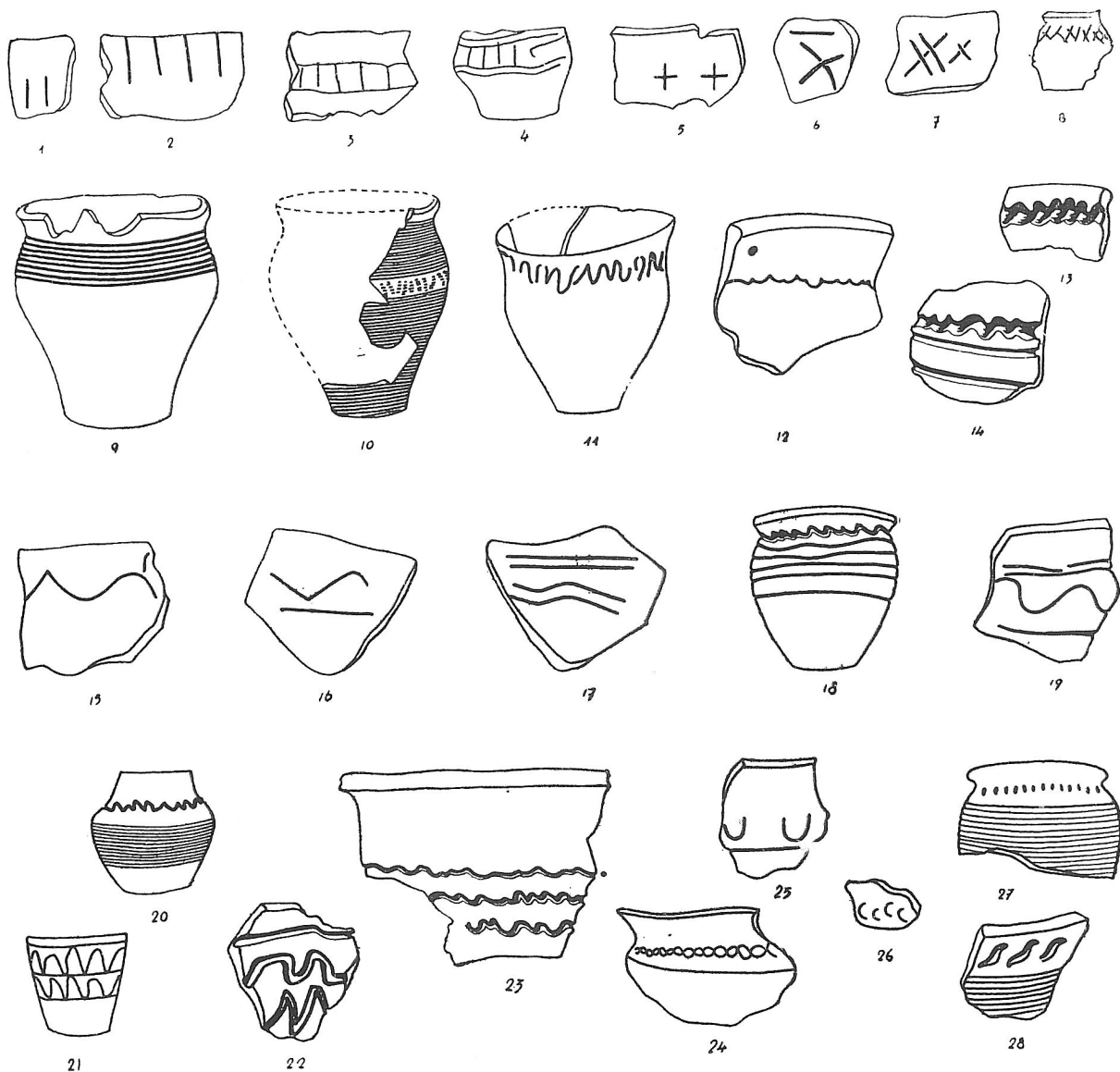
⁹ W. Hołubowicz, Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi. Toruń, 1950, str. 146.

¹⁰ St. Buratynski, Wczesnohistoryczne zabytki z Muniny Wielkiej w pow. jarosławskim. Światowid, t. XVIII, str. 239.



TABL. I. NACZYNIA OKRESU WCZESNO ŚREDNIOWIECZNEGO. RYS. WENKRYNOWICZ.

1. Błota, pow. Lubusz. 2. Syrynia, pow. Rybnik. 3. Nurnina Wielka, pow. Jarosław. 4. Orzeszkowo, pow. Sroda, 5. Kl. Steinersdorf, pow. Susz-Ilawa. 6. Ruda, pow. Wieluń. 7. Lisowski Młyn, pow. Rypin. 8. Żerków, pow. Jarocin. 9. Wolin.



TABL. II. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO RYLCEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

1. Klenica, pow. Zielona Góra. 2. Klenica, pow. Zielona Góra. 3. Klenica, pow. Zielona Góra. 4. Kurcewo, pow. Pyrzyce. 5. Mierczyce, pow. Legnica. 6. Kłecko, pow. Gniezno. 7. Gołęcin, pow. Poznań. 8. Klenica, pow. Zielona Góra. 9. Kłecko, pow. Gniezno. 10. Kłecko, pow. Gniezno. 11. Wolin. 12. Brzeźno, pow. Starogard. 13. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 14. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 15. Kłecko, pow. Gniezno. 16. Kłecko, pow. Gniezno. 17. Kłecko, pow. Gniezno. 18. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 19. Kłecko, pow. Gniezno. 20. Sandomierz. 21. Nieborowo, pow. Pyrzyce. 22. Lemborg, pow. Brodnica. 23. Syrynia, pow. Rybnik. 24. Gostyń, pow. Głogów. 25. Gniezno. 26. Klenica, pow. Zielona Góra. 27. Strumiany, pow. Środa. 28. Gniezno.

Charakterystyczną cechą tej fazy jest dość liczne występowanie wałków plastycznych powstałych bądź przez głębokie rycie żłobków, bądź też w inny sposób uformowanych z gliny. Często wałki te pokryte są ukośnymi nacięciami, co znacznie jeszcze bardziej urozmaica powierzchnię garnka (T. IV, 19).

Omówiony dotąd zasób form zwiększa się w XI w. o naczynia z cylindryczną szyjką (T. I, 8), u których brzusiec ma kształt kulisty lub jajowaty¹¹. Obok nich liczne są naczynia cylindryczne o prawie prostych ścianach, posiadające żeberka na powierzchni. Są one uważane za naśladownictwo wiader drewnianych z metalowymi obręczami¹².

Znamy z tego okresu również kilka pucharów na nóżce, z których okazy z Klenicy pow. Zielonogóra¹³ i Orzeszkowa pow. Środa¹⁴ (T. I, 4) są formami starszymi, pochodzącymi zapewne z IX w., oraz inne uszkodzone okazy, pochodzące z Pomorza¹⁵.

Z innych form należy wymienić kubki, przy czym jeden z nich jest cylindryczny, lekko lejowaty, drugi dwustożkowy, górą zaokrąglony i zwężony przy wylwie (T. I, 9), zaś trzeci, niski, łagodnie dwustożkowy, zdobiony na całej powierzchni dołkami, wykonanymi patykiem.

Ciekawe jest naczynie-kadź, o grubych ścianach, służące prawdopodobnie do pędzenia smoly lub przechowywania jaj. Jest ono zdobione nad załosem ukośnymi rzędami bruzd ułożonymi w kierunkach przeciwnych.

Naczynia z cylindryczną szyjką mają żłobki na całej powierzchni. Górna część naczynia posiada często odmienny przeciwstawny ornament rozpraszający monotonię całości i akcentujący w pewnym stopniu kształt naczynia.

Przy zdobieniu naczyń cylindrycznych wykorzystywano żeberka do podziału na pola, które są zdobione często jednym motywem występującym w układzie przeciwstawnym. Niekiedy i same żeberka są zdobione nacinaniem.

Na pucharach ornament biegnie bądź na górnej części między krawędzią załosem a nasadą szyjki (T. I, 4), bądź też, jak to ma miejsce na zachowanych fragmentach, zdobiona jest nóżka.

Jeśli chodzi o pokrywkę, to są one albo całkiem bez ozdób lub też ornament znajduje się tuż przy krawędzi. Okaz z Żerkowa pow. Jarocin (T. I, 8) zdobiony jest na całej powierzchni żłobkami poziomymi.

Ciekawą cechą ceramiki wczesnodziejowej jest brak uch. Spośród rzadkich naczyń z uchami można wymienić garnek z Objezierza pow. Oborniki¹⁶ oraz fragment

naczynia z uchami z Gniezna z warstwy 8 datowanej na VIII—IX w., pochodzący prawdopodobnie z okresu wiaderkowatego. Naczynia uchate pojawiają się dopiero w okresie pełnego średniowiecza, jak na to wskazuje chronologia grodziska w Starym Bielsku¹⁷ w formie dzbanów, podczas gdy garnki uchate pochodzą z XIV i XV w.

Pozostają jeszcze do omówienia narzędzia, jakimi wykonywano ozdoby na ceramice wczesnośredniowiecznej. Nie są one zbyt różnorodne, ograniczają się do rylca, który może być zrobiony zarówno z ostrego patyka, jak i kości, wielozębne grzebyka oraz stempli.

Najobszerniej zestawił narzędzia tego rodzaju Łęga¹⁸. Drewniane rylce wykonane z patyka nie są znane zupełnie. Można jednak przypuszczać, że takie istniały, za czym przemawiają, poza względami dyktowanymi przez praktyczność tego rodzaju narzędzia, również analogie etnograficzne.

Wszystkie badane stanowiska z omawianego okresu dostarczyły dużej ilości rylców mniej lub więcej ostrych. Łęga przypuszcza, że mniejsze rylce mogły służyć do wykonywania ornamentu na naczyniach. Nie widzę konieczności tego ograniczenia. Wydaje mi się, że wiele ze znanych nam rylców zarówno dużych jak i małych mogło służyć do wykonywania zdobin.

Drugim ważnym narzędziem był grzebień, odgrywający bardzo doniosłą rolę w ornamentyce garncarskiej. Najczęściej spotykamy wzory zrobione 3—4-zębnym grzebieniem. Obok nich znane są również narzędzia 2-zębne i 5 do 8-zębne. Te ostatnie rzadsze są na północy Polski, natomiast w zdobnictwie Małopolski odgrywają dużą rolę. Obok wzorów pasowych wykonywano grzebieniami dołki, przy czym w zależności od pozycji grzebienia i jego nachylenia do powierzchni zdobionego naczynia zmieniały się wielkość i głębokość odcisków.

Trzecią grupę stanowią stemple znane przede wszystkim z negatywów odcisniętych na naczyniach. Z Pomorza pochodzą stemple w postaci rurki okrągłej, pustej (T. V, 14), lub też z patyczkiem w środku, dającej odcisk kółka z kropką (T. V, 15). Również częste są stemple kwadratowe lub okrągłe, przecięte dwoma lub kilkoma prostopadłymi do siebie liniami, przez co otrzymuje się odcisk kratki (T. V, 21). Ostatnią grupę stanowią stemple prawdopodobnie metalowe w kształcie trójkątów, prostokątów z kółkiem na wierzchołku, półksiężyców, krokwi i innych (T. V, 5—17).

Zdobnictwo okresu wczesnośredniowiecznego można podzielić na dwie grupy: 1) ornament geometryczny, który z kolei dzieli się na pasowy i ośrodkowy, oraz 2) figuralny, przedstawiający postać ludzką lub zwierzęcą.

Ornamentu roślinnego brak zupełnie. Można wprowadzić niektóre motywy przypominające drzewa podciągając po tę grupę, ale twierdzenie takie opiera się na subiektywnej interpretacji badacza.

¹¹ W. Łęga, Kultura Pomorza w okresie wczesnośredniowiecznym, Toruń 1930, str. 82—3.

¹² J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 270, ryc. 172 na str. 269.

¹³ K. Langenheim, Ein Slawischer Burgwall bei Kleinitz Kr. Grünberg, Altschlesische Blätter nr 6, 1936, 11 Jg., str. 189—190; E. Petersen, Der Burgwall von Kleinitz Kr. Grünberg, Altschlesien, t. VII, str. 67, ryc. 21—2.

¹⁴ J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 263, ryc. 164.

¹⁵ W. Łęga, Kultura Pomorza w okresie wczesnośredniowiecznym, str. 88—90.

¹⁶ R. Jakimowicz, Okres wczesnohistoryczny, tab. 91, ryc. 7.

¹⁷ J. Bartys, Sprawozdanie z badań prehistorycznych w Starym Bielsku w r. 1938. Badania prehistoryczne w województwie śląskim w r. 1838—1939. Kraków, P.A.U., 1939, str. 61.

¹⁸ W. Łęga, Kultura Pomorza w okresie wczesnośredniowiecznym, str. 105—6 i 241—3.

Motywy pasowe wykonane są zarówno rylcem drewnianym (patykiem) czy kościanym, jak i grzebykiem, zaś motywy środkowe stemplem, chociaż nie wszystkie wątki stemplowe są ośrodkowe. Na ogół rylce i grzebień dają pokrewne motywy z tego powodu, że użycie grzebienia powoduje zwielokrotnienie podstawowych elementów rylca. Dla przejrzystości omówię osobno elementy i motywy, jakie daje stosowanie tych narzędzi.

Ozdoby wykonane rylcem oparte są na linii prostej, zygzakowatej, falistej, lukach i na wygniatanych patykiem punktach.

Najprostszy motyw stanowią pionowe krótkie kreski układane w pewnych odstępach (T. II, 1, 2). Na naczyniu z Klenicy¹⁹ kreski te są górą przecięte linią poziomą (T. II, 2), w innym przypadku pionowe kreski ujęte są pojedynczą lub podwójną linią poziomą (T. II, 3, 4). Ornament jest ryty bardzo niestarannie, kreski ułożone w nierównych odstępach, a linie poziome często na skutek nieudolnego rycia lekko sfalowane. Niemniej prymitywna jest ozdoba skorupy z Mierczyc²⁰, utworzona z rzędu pojedynczych krzyżyków (T. II, 5). Z Kłeczki znany jest motyw krzyżyków ukośnych z linią poziomą u góry (T. II, 6). Niekiedy naczynie zdobione jest 2 rzędami krzyżyków różnej wielkości (T. II, 7). Częstym motywem są przecinające się skośnie kreski, co daje nieregularną kratkę (T. II, 8).

Pojedyncza linia pozioma nie występuje samodzielnie. Używana jest jako dopełnienie innego ornamentu lub, jak na naczyniach z Niemcy²¹ pow. Dzierzgoniów lub Nieborowa²² pow. Pyrzyce, dzieli naczynie na pasy ornamentacyjne wypełnione innym motywem (T. II, 21). Linia jako ozdoba samodzielna występuje zawsze w postaci zwielokrotnionej w ilości od kilku (T. II, 9) do dwudziestu kilku żłobków, biegnących równolegle. W wielu przypadkach żłobki te pokrywają całe naczynie od góry do dołu (T. II, 10). Czasem naczynie pokryte jest bardzo głębokimi żłobkami i wygląda tak, jakby było zdobione plastycznymi wałeczkami. Obok żłobków, pokrywających całą powierzchnię naczynia, występuje niekiedy jakiś inny motyw umieszczony na załamie lub pod krawędzią. Żłobki poziome obiegają naczynie pierścieniami lub spiralnie.

¹⁹ E. Petersen, *Der Burgwall von Kleinitz Kr. Grünberg, Altschlesien*, t. VII, str. 69, ryc. 1.

²⁰ Altschlesien, t. I, str. 64, ryc. 9.

²¹ K. Langenheim, *Ein wichtiger frühslawischer Siedlung vom Schmiedeberg bei Gustau kr. Glogau, Altschlesien*, t. VII, str. 89, tab. X, ryc. 2.

²² *Erwerbungs- und Forschungsbericht 1930, Pomersches Landesmuseum Stettin*, str. 63.

Często spotykanym motywem jest linia zygzakowata falista. W niewielu wypadkach występuje ona samodzielnie. Jest ona ryta nieregularnie, urywana, o lukach nierównej wielkości, często przechodząc w zygzak (T. II, 11, 12). Duże różnice w jej wygładzie powoduje grubość rylca oraz silniejszy lub słabszy nacisk na ścianę naczynia (T. II, 13, 14). Na wielu naczyniach występuje w połączeniu z jedną lub kilkoma liniami prostymi, przebiegając nad lub pod nimi (T. II, 16, 17, 18), względnie wypełniając przestrzeń między dwoma lub więcej pasmami linii prostych (T. II, 21). Bardzo częstym motywem są dwie lub trzy linie faliste, umieszczone na górnej części garnka (T. II, 23). Stosunkowo rzadki jest ciekawy element z dwóch przecinających się linii falistych (T. II, 24).

Motyw luków umieszczonych nad linią prostą występuje w Gnieźnie²³ (T. II, 25). Łuk bardziej rozwar- te zdobią skorupę z Klenicy²⁴ (T. II, 26).

Osobną grupę tworzą ornamenty, w których elementem podstawowym są wyciśnięte dolki. Bywają one różnej wielkości, zwykle w kształcie raczej podłużnym. Dolki pokrywają niekiedy całe naczynie bezładnie rozmieszczone na jego powierzchni. Najczęściej jednak ułożone są w jednym lub dwu rzędach, pochylone lekko w jednym kierunku lub każdy rząd w inną stronę. Na wielu naczyniach odciski dołków umieszczone są na żeberkach lub występują ponad żłobkami, jako motywy wieńczący całość ornamentu (T. II, 27, 28). Na ogół ornamenty wykonane patykiem są ubogie i jednostajne.

Daleko większe możliwości daje grzebyk. Chociaż ornament grzebykowy opiera się na tych samych elementach co ryty rylcem, to jednak przez zwielokrotnienie linii ogromnie wzbogaca się ozdobność motywu. Posługiwano się grzebieniami o różnej ilości zębów (od 2 do 8), najczęściej jednak ryto narzędziem dwu- lub czterozębnym. W wielu wypadkach przy zdobieniu tego samego naczynia używają różnych grzebieni.

Elementami, które tu występują, jest linia prosta, falista, zygzak, luk i wężyk. Mogą one być wykonane linią ciągłą lub przerywaną. Dużą różnorodność uzyskuje się przez pionowe lub skośnie nakłuwanie naczynia grzebykiem, co daje rzędy dołków. Elementy te kombinowane razem dają dużo ciekawych motywów.

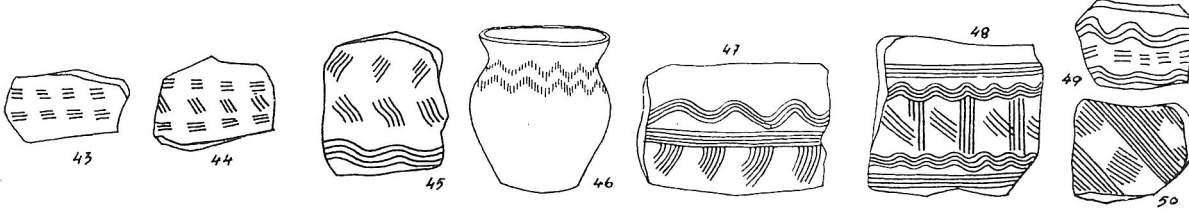
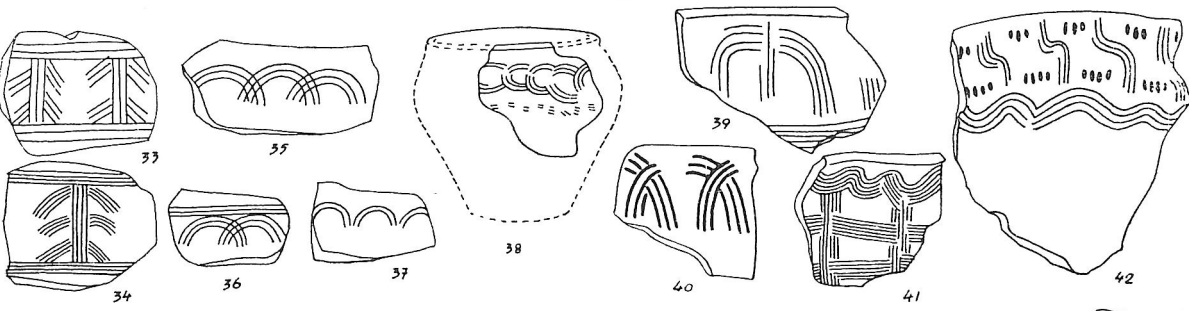
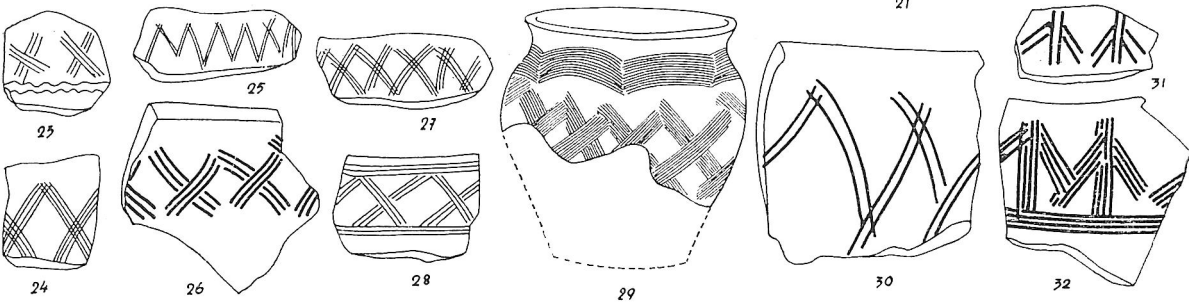
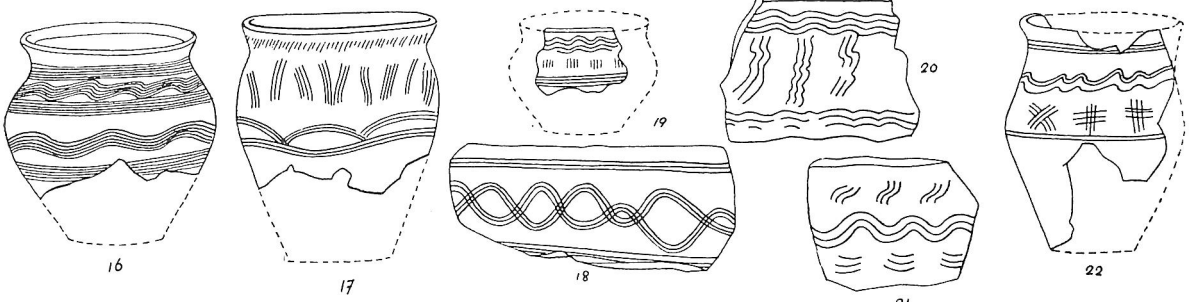
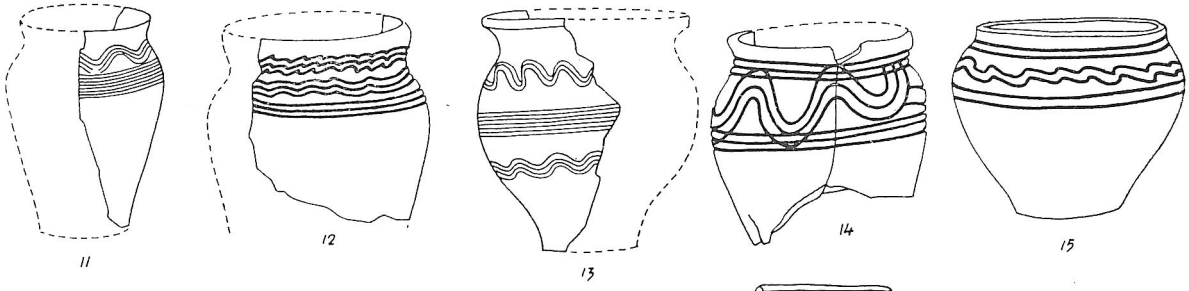
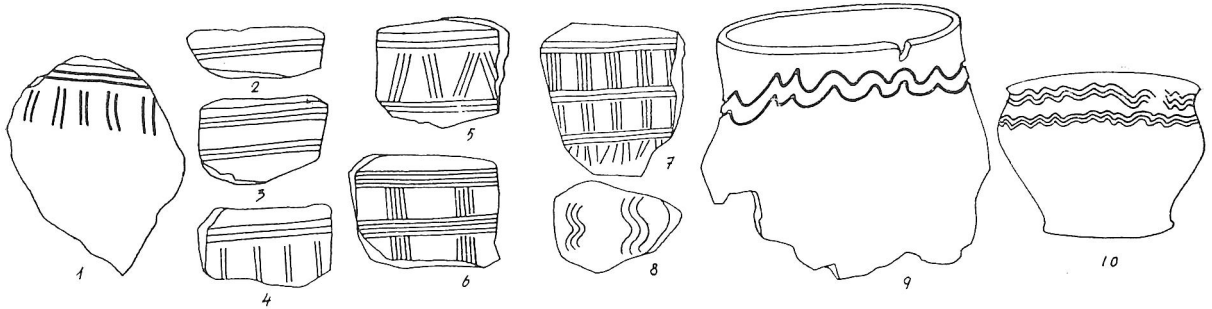
Najprostszy układ przedstawiają linie pionowe ryte grzebieniem 2—3-zębnym (T. III, 1). Chętnie łączone

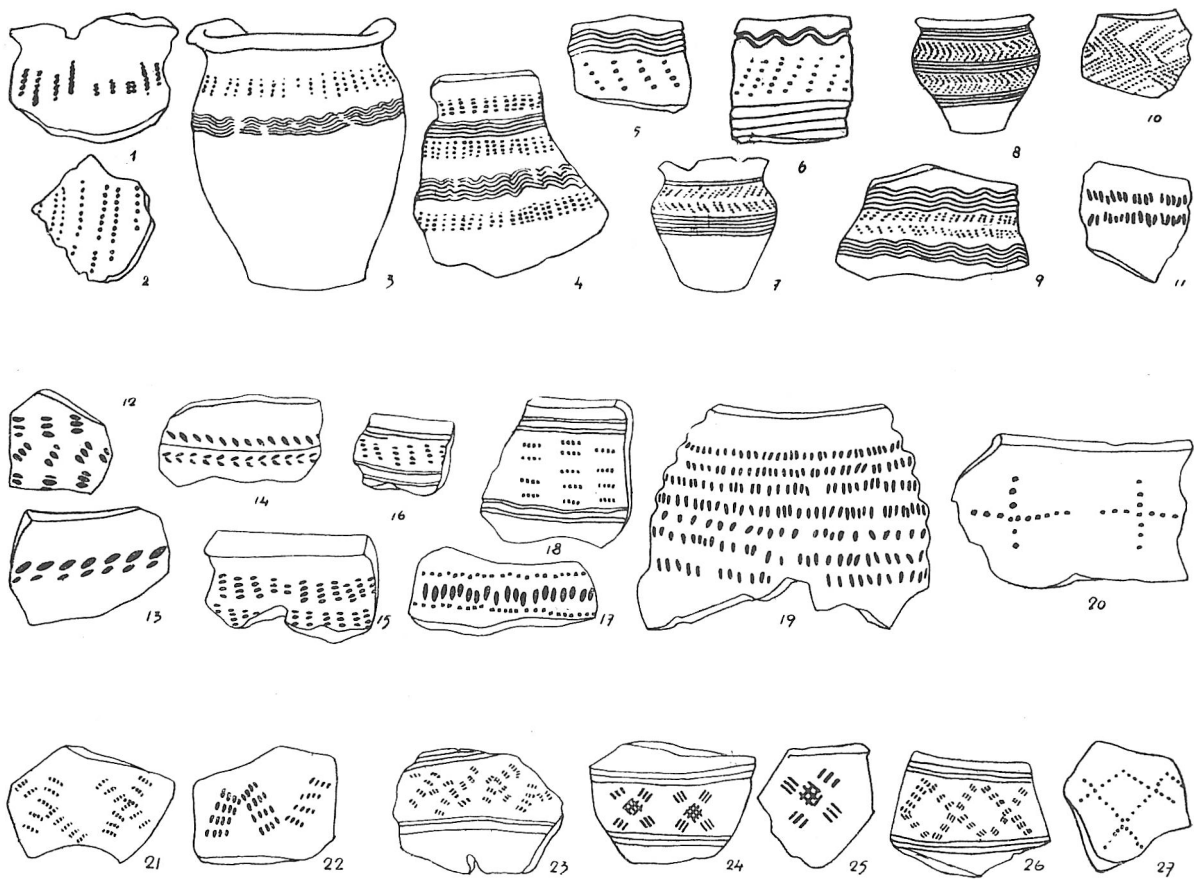
²³ K. Jażdżewski, *Nowe materiały do pradziejów Gniezna. Przegląd Archeologiczny*, t. IV, str. 38, ryc. 112.

²⁴ E. Petersen, *Der Burgwall von Kleinitz Kr. Grünberg, Altschlesien*, t. VII, str. 68, ryc. 4.

TABL. III. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO GRZEBYKIEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

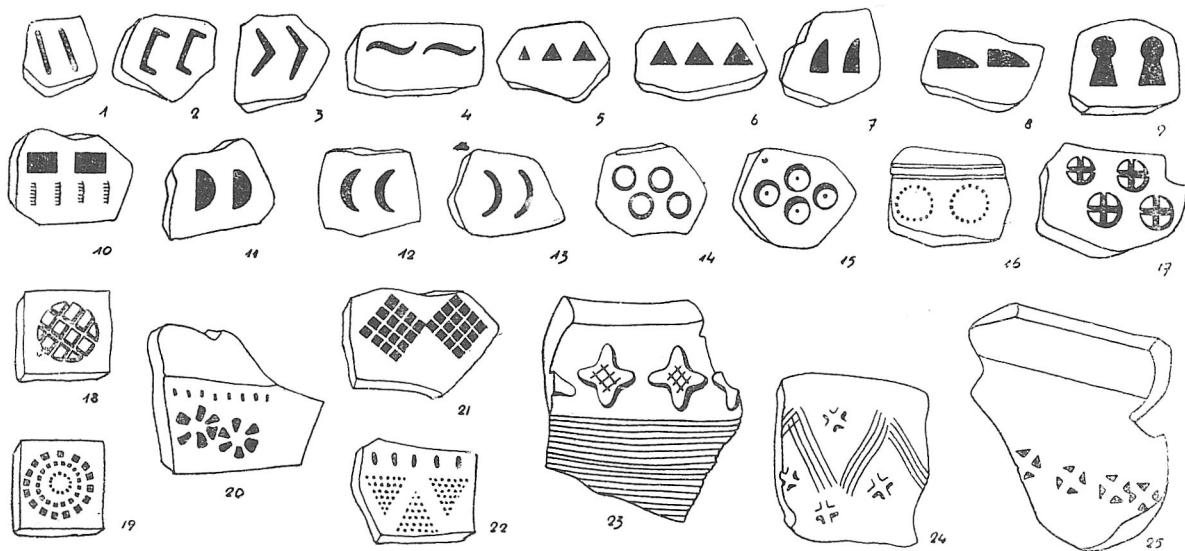
1. Pręgowo pow. Gdańsk. 2. Pawłówka, pow. Bydgoszcz. 3. Wienieca, pow. Dzierzgoniów. 4. Drzeczko-wo, pow. Leszno. 5. Popesze, pow. Korzuchów. 6. Oborniki. 7. Gaj Wielki, pow. Szamotuły. 8. Obje- zierze, pow. Oborniki. 9. Kłeczko, pow. Gniezno. 10. Toliszczek, pow. Łęborg. 11. Kłeczko, pow. Gniezno. 12. Targowisko, pow. Bochnia. 13. Gniezno. 14. Birka (Szwecja). 15. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 16. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 17. Żer- niki Dolne, pow. Stopnica. 18. Jedwabno, pow. Toruń. 19. Wapole, pow. Wąbrzeźno. 20. Rajkowy, pow. Tczew. 21. Nądzna, pow. Nowy Tomyśl. 22. Kłeczko pow. Gniezno. 23. Kłeczko, pow. Gniezno. 24. Kłeczko, pow. Gniezno. 25. Santok, pow. Gorzów Wielki. 26. Kłeczko, pow. Gniezno. 27. Przdokowo, pow. Kar- tuzy. 28. Lubicz, pow. Toruń. 29. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 30. Oksywie, pow. Morski. 31. Raj- kowy, pow. Tczew. 32. Rajkowy, pow. Tczew. 33. Gniezno. 34. Czesiewo, pow. Wągrowiec. 35. Szczec- cin. 36. Lubiatowo, pow. Łęborg. 37. Santok, pow. Gorzów Wielki. 38. Szczecin. 39. Kłeczko, pow. Gniez- no. 40. Kłeczko, pow. Gniezno. 41. Kaldus, pow. Gniezno. 42. Kłeczko, pow. Gniezno. 43. Santok, pow. Go- rzów Wielki. 44. Klenica, pow. Zielona Góra. 45. Lubinia, pow. Rybnik. 46. Gostyń, pow. Głogów. 47. Da- kowy Mokre, pow. Nowy Tomyśl. 48. Jedwabno, pow. Toruń. 49. Gniezno. 50. Górzna, pow. Złotów.





TABL. IV. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO GRZEBYKIEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

1. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 2. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 3. Syrynia, pow. Rybnik. 4. Klecko, pow. Gniezno. 5. Kalbuda (Kahlbude), pow. Gdańsk. 6. Gniezno. 7. Jasudów, pow. Augustów. 8. Wolin. 9. Gniezno. 10. Warszawska, pow. Kalisz. 11. Gniezno. 12. Gniezno. 13. Gniezno. 14. Gniezno. 15. Syrynia, pow. Rybnik. 16. Syrynia, pow. Rybnik. 17. Gniezno. 18. Klecko, pow. Gniezno. 19. Klecko, pow. Gniezno. 20. Klecko, pow. Gniezno. 21. Klecko, pow. Gniezno. 22. Klecko, pow. Gniezno. 23. Przodkowo, pow. Kartuzy. 24. Klecko, pow. Gniezno. 25. Klecko, pow. Gniezno. 26. Przodkowo, pow. Kartuzy. 27. Lubomia, pow. Rybnik.



TABL. V. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO STEMPELEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

1. Gniezno. 2. Rusiec, pow. Łask. 3. Kaldus, pow. Chełmno. 4. Osiek, pow. Świecie. 5. Kl. Steinersdorf, pow. Susz. 6. Morgi, pow. Świecie. 7. Tczew. 8. Kaldus, pow. Chełmno. 9. Ostrowite, pow. Chojnice. 10. Korolewo, pow. Starogard. 11. Mały Starzyn, pow. Morski. 12. Ryńsk, pow. Wąbrzeźno. 13. Ryńsk, pow. Wąbrzeźno. 14. Dakowy Mokre, pow. Nowy Tomyśl. 15. Przywidz, pow. Gdańsk. 16. Szczecin. 17. Ostrowite, pow. Wąbrzeźno. 18. Oksywie, pow. Morski. 19. Jedwabno, pow. Toruń. 20. Łęzkowice, pow. Bochnia. 21. Gorzędziej, pow. Tczew. 22. Chmielno, pow. Kartuzy. 23. Rzęczkowo, pow. Toruń. 24. Klecko, pow. Gniezno. 25. Gniezno.

z kreskami poziomymi, biegnącymi nad lub pod nimi (T. III, 4, 5, 6, 7), jak również z pasmami falistymi (T. III, 17, 19).

Bardzo spokojny i wyraźnie pasowy charakter mają ornamenty oparte na wstęgach prostych (T. III, 2, 3) i falistych wykonanych wielozębny narzędziem. Linia falista przebiega przeważnie regularnie (T. III, 11, 16), w mniej licznych przypadkach przechodzi w zacinający się zygzak (T. III, 9, 10). Często są kombinacje pasów falistych i prostych w różnych odmianach, np. pasmo proste między dwoma falistymi (T. III, 13) lub faliste między dwoma lub trzema prostymi (T. III, 16).

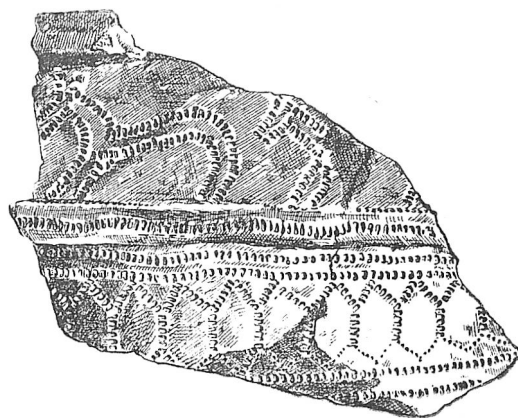
Linie faliste występują również w układzie pionowym, bądź same w postaci krótkich wężyków, bądź między dwoma poziomymi pasmami falistymi (T. III, 20), albo jak to ma miejsce na naczyniu z Nądni²⁵ ponad linią falistą (T. III, 21). Czasem poziome pasma linii falistych splatają się ze sobą w formie poziomej ósemki (T. III, 18).

Osobną grupę tworzą zdobiny powstałe przy pomocy krzyżyków prostych (T. III, 22) lub ukośnych (T. III, 23) oraz kratki skośnej mniej lub więcej starannie wykonanej (T. III, 24, 26, 28, 29), przechodzącej często w niedbały zygzak (T. III, 25, 27, 30).

Wyraźnie pionowy charakter mają ornamenty o wyglądzie przypominającym drzewo ze zwisającymi na dół konarami (T. III, 31, 32, 33, 34), wyrażonymi jedną lub dwoma parami linii ukośnych, które czasem mają wygląd luków (T. III, 34).

Mniej liczne, ale za to bardzo ciekawe są motywy zbudowane z luków. Wyrzute 2—3-zębny grzebieniem bywają ustawione obok siebie (T. III, 37), względnie zachodzą na siebie (T. III, 35). Bardzo często motywy te łączone są z pasmami prostymi (T. III, 36). Zupełnie wyjątkowy jest ornament wykonany z dwóch rzędów luków, umieszczonych nad sobą w ten sposób, że poszczególne łuki zamykają się w koła (T. III, 38). Pionowy charakter zachowuje ornament oparty na szerokim i wysokim łuku, podpartym w środku (T. III, 39), oraz motyw złożony z krzyżujących się lukowato linii znany z Klecka²⁶ (T. III, 40). Z łagodnych esowatych linii złożony jest ornament pochodzący również z Klecka (T. III, 42).

Obok wyżej wymienionych zdobin opartych na linii ciągłej spotykamy w ceramice wczesnośredniowiecznej motywy wykonane linią przerywaną. Kresczką są słabiej lub mocniej ryte i często mają postać słupków wyskich na 1 cm. Od dołków robionych również grzebieniem różni je wielkość (dołki są zazwyczaj mniejsze), jak również płytkość odcisnięcia. Często wyglądają jakby lekko były mażnięte grzebieniem. Przy pomocy tej techniki wykonane są ornamenty prostolinijne (T. III, 43, 44), oraz rzędy pochyłonych przeciw skierowanych kresczek, występujących jako samodzielny motyw (T. III, 45) lub w połączeniu z innymi (T. III, 47—50). Bardzo oryginalny motyw linii falistej wykonanej z kreszek wysokich na 1 cm, spotyka-



Ryc. 3. Ułamek naczynia pochodzącego z Górzca pow. Strzelno Śl.

my na naczyniach z Gostynia²⁷ pow. Głogów i Błota²⁸ pow. Lubusz.

Odminną kategorię ozdób stanowią motywy ułożone z dołkowatych odcisnięć grzebienia. Stanowią one bądź samodzielną zdobinę, bądź dopełniają ornament, składający się z pasm prostych lub falistych. Specjalnie często rzędy dołczków występują na naczyniach zdobionych w całości żłobkami poziomymi. Proste lub pochyłone odcisnięcia umieszczone bywają na załomie albo u nasady szyjki. Zdarzają się również naczynia całkowicie pokryte nieregularnie ułożonymi nakłuciami. W zależności od nachylenia grzebienia i siły nacisku, dołki mają kształt bardziej prostokątny (T. IV, 4) lub też eliptyczny (T. IV, 17). Wśród licznych zdobin wykonanych tym sposobem spotykamy motywy prostolinijne (T. IV, 1, 2, 11, 13), pasy nakłuć (T. IV, 15) chętnie łączone z linią falistą (T. IV, 3, 4) względnie poziomą (T. IV, 16, 18).

Bardzo lubianym ornamentem były rzędy dołków kwadratowych ułożonych ukośnie (T. IV, 5, 6) oraz w kierunkach naprzemianległych (T. IV, 10), tworzących szerokie pasy między liniami prostymi lub falistymi (T. IV, 7, 8, 9). Rzadziej wykonywano z dołków motywy krzyżyków prostych (T. IV, 20), skośnych (T. IV, 21—25), rombów (T. IV, 26) oraz kratki (T. IV, 27).

Ciekawą ozdobę stanowią odciski umieszczone na wałeczkach powstałych bądź przez głębokie rycie żłobków, bądź też specjalnie wykonanych z gliny. Rzędy dołków skośnych lub prostych odciskano na grzbiecie wałka (T. IV, 19). Równie chętnie umieszczano na obu bokach żeberka skośne odciski zwrócone naprzemianległe.

O ile wyżej wymienione zdobiny miały przeważnie charakter pasowy, to w ozdobach stemplowych mamy do czynienia z motywami zarówno pasowymi jak i ośrodkowymi.

Pasowe motywy stemplowe są dość jednostajne i oparte na kilku zaledwie elementach. Należy tu stemplek w formie prostej beleczki często odciskany skośnie (T. V, 1), w kształcie litery E bez kreski środkowej (T. V, 2), krokwiowaty (T. V, 3), esowaty (T. V, 4), trójkątny (T. V, 5, 6, 8), trójkątny z kołem na wierzchołku (T. V, 9) oraz prostokątny (T. V, 10), półkolisty (T. V, 11) i półksiężycowaty (T. V, 13).

²⁷ H. Seger, Die Schlesischen Silberfunde der spät-slawischen Zeit Altschlesien, t. II, str. 133, ryc. 3.

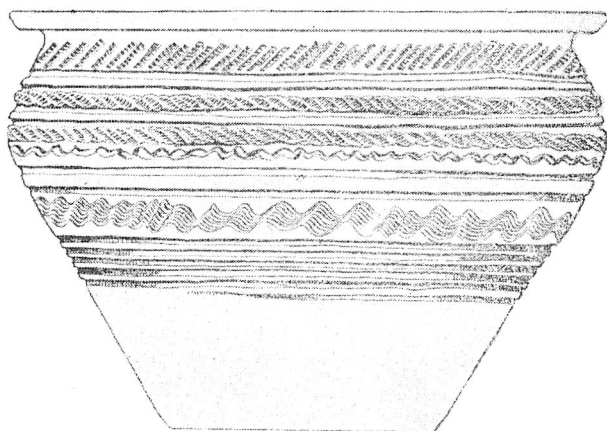
²⁸ J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 259, ryc. 160, 2.

²⁵ J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 258, ryc. 159/2.

²⁶ W. Hensel, Gród wczesnodziejowy w Klecku w pow. gnieźnieńskim. Wiadomości Archeologiczne, t. XVI, tab. XLIX, ryc. 6.



Ryc. 4. Naczynie prapolskie bogato zdobione z Gniezna



Ryc. 5. Naczynie bogato zdobione z Niepartu w pow. gostyńskim.

Ornament uzyskany przy pomocy wymienionych elementów jest raczej ubogi. Na ogół nie stosuje się kilku stempli na jednym naczyniu, jak również nie widać dążności do kombinowania motywów zdobniczych. Zwykle zdobiono jednym gatunkiem odcisku, łącząc go z pasmami prostymi lub falistymi. Często umieszczano pojedynczy rząd odcisków stempla ponad poziomy mi żłobkami zdobiącymi całe naczynie.

Ciekawsze są motywy złożone z odcisków w postaci kół, kwadratów, trójkątów, względnie czwororamienn ej gwiazdy. Najprostszy motyw daje odcisk kości rurkowej pustej wewnątrz (T. V, 14) lub posiadającej punkt w środku powstały przez włożenie patyczka do rurki stempla (T. V, 15). Rzadko występuje odcisk kółka zębatego z 18 nacięciami na obwodzie (T. V, 16). Łęga²⁹ przypuszcza, że stempelek ten mógł być zrobiony z metalu.

²⁹ W. Łęga, Kultura Pomorza w okresie wczesno-sredniowiecznym, str. 109, tab. XXIII, 5.

Chętnie używano stempli o główce kolistej, prostokątnej oraz trójkątnej, dającej odcisk kratki (T. V, 18, 21). Były one prawdopodobnie wykonane z drzewa lub kości.

Formę rozetki ma odcisk zdobiący skorupę z naczynia z Łęzkowic³⁰ i Jedwabna³¹. Ten ostatni wykonany jest z trzech koncentrycznych kół przeciętych promiennie zbiegającymi się żłobkami (T. V, 19). Rzadkim jest stempel w postaci gwiazdy czteroramienn ej mającej w środku nacięcia w formie kratki (T. V, 23). Do pospolitych motywów należy odcisk krzyżyka ustawion y na naczyniu prosto lub pochyło (T. V, 24, 25).

Zdobiny wykonane z wyżej omówionych elementów mają układ pasowy. Na naczyniach cylindrycznych z żeberkami poziomymi motywy stemplowe wypełniają pola między wałkami. Najczęściej łączono je z liniami prostymi i falistymi. Bardziej pomysłowy układ mają dwa ornamenti: jeden z KłECKA³², gdzie stempel krzyżykowy połączony jest ze stojącymi kątami (T. V, 24), drugi złożony z naprzemianległych kropkowanych trójkątów połączonych z rzędem nakłuć dołkowatych umieszczonych u góry (T. V, 22).

Do wielkiej rzadkości należy ornament figuralny znany zaledwie z trzech stanowisk. W Radzimiru³³ pow. Oborniki znaleziono naczynie zdobione żłobkami, na których tle wyryte są dwie postacie ludzkie bardzo schematycznie potraktowane (ryc. 2). Motywami zwierzęcymi zdobione są dwa dalsze naczynia — jedno z Chruściny³⁴ pow. Niemodlin, drugie z Górzca³⁵ pow. Strzelno śl. Pierwszy przedstawia rysunek prawdopodobnie konia umieszczony poprzecznie na garnku, prawie w całości pokrytym dość głęboko rytymi żłobkami (rys. 1). Na ułamku skorupy z Górzca (ryc. 3) widać fragment układu pasowego z motywów zwierzęcych, wykonanych narzędziem grzebykowym o 6 żeberkach. Motyw ten przedstawia prawdopodobnie konie. Oba rysunki ujęte są bardzo schematycznie.

Omówione wyżej ornamenti ceramiki wczesno-sredniowiecznej nie występują równocześnie na przestrzeni tego dość długiego okresu czasu. Można zauważyć, jak tego dowiedli zarówno Łęga³⁶ jak i Kostrzewski³⁷, podział chronologiczny i terytorialny zdobin.

W fazie najstarszej, motywy występujące na naczyniach ręcznie lepionych, są bardzo ubogie. Naczynia dwustożkowe i słabo profilowane mają ornamenti o układzie pionowym wykonane rylcem, składające się z wątków widocznych na T. II. Odnosi się to przede

³⁰ J. Motyka, Z pradziejów Nad-Rabia, Światowid, t. XVIII, tabl. V, ryc. 2.

³¹ J. Kostrzewski, Grodzisko wczesnohistoryczne w Jedwabnie w pow. toruńskim. Slavia Occidentalis, t. X, ryc. 14 na str. 260.

³² W. Hensel, Gród wczesnodziejowy w KłECKU w pow. gnieźnieńskim. Wiadomości Archeologiczne, t. XVI, tabl. LII, ryc. 2.

³³ W. Kostrzewski, Naczynie wczesnohistoryczne z Radzimia w pow. obornickim z ornamentem postaci ludzkiej, Slavia Antiqua, t. I, str. 568—71.

³⁴ G. Raschke, Ein Frühgeschichtliches Gefäß mit Pferderitzung von Weissdorf Kr. Falkenberg, Altschlesien, t. VIII, str. 128—132.

³⁵ G. Raschke, o. c. Altschlesien, t. VIII, tabl. 26, ryc. 2 oraz Altschlesien, t. III, str. 311, ryc. 18.

³⁶ W. Łęga, Kultura Pomorza w okresie wczesno-sredniowiecznym, str. 101—110.

³⁷ J. Kostrzewski, Kultura prapolska, str. 218.

wszystkim do ceramiki grupy północnej, gdzie faza ta wyraźnie występuje.

Z południowego obszaru Polski nie znamy dotąd naczyń całkowicie ręcznie wykonanych. Jak na to wskazują znaleziska w Syryni³⁸ pow. Rybnik i Żernik³⁹ pow. Stopnica, stosunkowo wcześnie, bo już w VI—VII w. widać na garnkach ślady częściowego obtaczania. Zdobnictwo tej grupy jest też bardziej płynne, o charakterze wyraźnie pasowym i składa się przeważnie z linii falistych, najczęściej wykonanych grzebieniem, rzadziej rylcem.

Duży rozkwit zdobnictwa można obserwować w grupie północnej w okresie od VII do połowy X wieku. Motywy te są raczej pionowe jak poziome. Coraz częściej pojawiająca się linia falista, coraz staranniej wykonana nadaje im oryginalne piętno. Pozostaje to być może w związku z coraz to liczniejszymi śladami obtaczania naczyń, jakie spotykamy w tym okresie. Motywy przedstawione na tabl. III dają wyobrażenie o zdobnictwie tej grupy oraz o bogactwie pomysłów ornamentacyjnych.

Grupa południowa dalej trzyma się swego ulubionego motywu, jakim są pasma faliste zadomowione na tym obszarze od okresu rzymskiego. Grzebyk jest panującym narzędziem zdobniczym na tym terenie, a jego szerokie możliwości zdobnicze zostały tutaj dobrze wykorzystane.

Upowszechnienie się wielozębnego grzebienia w grupie północnej niweluje w dużej mierze różnice między obu terytoriami. Okres ten przypada na czas od połowy IX w. do połowy XI w. Bogate zdobnictwo tego okresu oparte jest na zwielokrotnionej linii falistej,

³⁸ J. Kostrzewski, Syrynia, osada wczesnohistoryczna, str. 26—41.

³⁹ E. Majewski, Zabytki przeddziewowe z Żernik Dolnych, Światowid, t. I, str. 52—61.

rzadziej prostej, rytej narzędziem 4—5-zębowym, oraz na częstym stosowaniu dołków grzebykowych. Przedstawione na tablicy IV motywy i układy ornamentów dają tylko skromny wycinek z bogatego zdobnictwa tej fazy. Wystarczy choćby przejrzeć opublikowany materiał z Gniezna⁴⁰, aby się o tym przekonać.

Obok pasem falistych i prostych coraz większą rolę zaczyna odgrywać w ornamentyce tego okresu linia prosta wykonana rylcem, zdobiąca całe naczynie lub większą jego część. Wchodzi ona w użycie zarówno na północy, jak i na południu kraju, wypierając powoli inne motywy. O ile w środkowej fazie mamy bardzo bogato zdobione garnki np. z Gniezna i Niepartu (ryc. 4, 5), gdzie w układzie pasowym zastosowano różnorodne wątki zdobnicze, to w następnej fazie najmłodszej, od połowy XI w. do XII w. ornament jest bardzo ubogi. Składa się on przeważnie z płycej lub głębiej rytych żłobków, przerywanych na największej wydłutości brzuśca pasem ornamentacyjnym, złożonym z szeregu dołkowatych wgłębień, wykonanych patykiem (T. II, 27, 28) lub też odcisków stempla (T. V).

W grupie północnej pasma faliste stają się coraz rzadsze. Na południu Polski, gdzie ornamentyka linii falistej była zakorzeniona bardzo głęboko, motyw ten trwa dalej, ale odgrywa podrzędną rolę. Fakt ten pozostaje niewątpliwie w związku z rozpowszechnionym silnym obtaczaniem naczyń. Przy pomocy koła garncarskiego łatwo wykonać było żłobki, stanowiące niewybredną zdobinę.

Zaobserwowane w omawianej fazie nadtachanie naczyń powoduje, że kształty ich stają się proporcjonalne i foremne, co w znacznym stopniu podnosi estetyczny wygląd garnków mimo stosowania uboższego ornamentu.

⁴⁰ Gniezno w zaraniu dziejów od VIII do XIII wieku w świetle wykopalisk.



Ryc. 1. Dwojaki wykonane przez St. Konopczyńskiego z Bolimowa. Fot. B. Brachacka.

KONKURS I WYSTAWA CERAMIKI LUDOWEJ WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

CHWALISŁAW ZIELIŃSKI

Dnia 4.XII ub. 1. odbył się w Łodzi konkurs, zorganizowany przez Wydział Kultury W.R.N., obejmujący wyroby garncarstwa ludowego woj. łódzkiego. Materiał zgromadzony drogą konkursu został następnie pokazany na wystawie, urządzonej w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki, której otwarcia dokonano w styczniu br. Organizacją wystawy zajął się Wydział Kultury W.R.N. wraz z miejscową Delegaturą CPLiA.

Konkurs miał za zadanie wydobyć wartości artystycznych istniejących w tej gałęzi rzemiosła ludowego. Chodziło o to, żeby stworzyć możliwie dokładny obraz zdobnictwa w ceramice pochodzącej z bliższych i dalszych okolic Łodzi.

Zadanie to nie było łatwe, gdyż w województwie łódzkim na 27 ośrodków garncarskich zaledwie połowa wykonuje wyroby ozdobne, podczas gdy reszta produkcji, to niezdobione naczynia użytkowe.

Wyniki konkursu były zadawalające, chociaż prace nadesłane na konkurs nie zawsze odpowiadały stawianym wymaganiom. Na 16 uczestników, 12 nadesłało naczynia zdobione, z czego 8 wykonało je specjalnie na konkurs. Inni garncarze, w których pracowniach nie ma tradycji zdobniczych, nadesłali eksponaty w postaci zwykłych naczyń użytkowych, niezdobionych, tylko szkliwionych, względnie tzw. „zgrzebnych“, tj. pozbawionych szkliwa. Ogółem nadesłano na konkurs 216 eksponatów, pochodzących z 10 ośrodków.

B o l i m ó w reprezentowany był przez wyroby Stefana Konopczyńskiego i Walentego Smeli. Konopczyński dał szereg dzbanków, misek, talerzy, wazoników i dwojaków ozdobionych charakterystycznymi dla tej pracowni motywami kwiatowymi i ptaszkami malowanymi podszkliwnie na białej polewie (ryc. 1). Od powyższych odbijały swą surową prostotą wyroby Smeli, który prócz dwóch foremek do ciasta dał tylko parę niezdobionych naczyń użytkowych (ryc. 2) żółto polewanych i glazurowanych.

Drugi ośrodek garncarski z okolic Łowicza to B a r t k o w i c e. Z ośrodka tego wzięli udział w konkursie Agnieszka Urbanek i Franciszek Jezierski. Wyroby Urbanek, na które składały się garnki, dzbanki, dwojaczki, doniczki i skarbonki były bądź „zgrzebne“, tzn. nieglazurowane, bądź pokryte glazurą w kolorze żółtym lub zielonym. Wśród wyrobów jej zwracał uwagę dzbanek „zgrzebny“, posiadający na brzuścu wzór malowany pobiątką w postaci pionowo ustawionych motywów roślinnych. Jezierski nadesłał na konkurs szereg garnków użytkowych zewnątrz częściowo glazurowanych (ryc. 3) oraz serię naczynek miniaturowych sprzedawanych dawniej na targach jako zabawki dla dzieci.

Z B r z e z i n koło Łodzi wzięł udział w konkursie Bolesław Kawecki. Wyrabia on dzbanki i garnki o prostej tradycyjnej formie, „zgrzebne“ lub szkliwione jedy-

nie od wewnątrz, zdobione w górnej części brzuśca równoległymi paskami białej polewy względnie ornamentem falistym wyskrobywanym na tle białego pasa polewy (ryc. 4).

Edward w pow. piotrkowskim reprezentowany był przez wyroby Wawrzyńca (ojca) i Franciszka (syna) Kostrzewskich. Wyroby przez nich wykonane nie wiele się różnią od siebie. Są to przede wszystkim naczynia użytkowe, jak dzbanki, garnki, dwojaki, donice, misy czy doniczki na kwiaty, bądź całkowicie „zgrzebne“, bądź glazurowane w całości czy w części (ryc. 5). Czerepy zgrzebnych naczyń bywają przeważnie zdobione ornamentem falistym lub w postaci poziomych pasków wykonanych pobiałką. Podobne zdobnictwo występuje wewnątrz glazurowanych misek. Ciekawym przykładem archaizmu niektórych wytworów garncarskich jest pokrywa wykonana przez Wawrzyńca Kostrzewskiego o kształcie zbliżonym do pokrywek znanych z czasów średniowiecza.

Ceramikę z Łasku (koło Sieradza) reprezentowały wyroby Józefa Serwecińskiego. Dzieli się one wyraźnie na dwie grupy, a mianowicie: grupę naczyń glazurowanych o kolorze intensywnie czerwonym, pozbawionym najczęściej jakichkolwiek malowanych dekoracji (ryc. 6) i grupę naczyń „zgrzebnych“ zdobionych pobiałką o ornamentacie geometrycznym. Wśród tych ostatnich zwracają uwagę starannością wykonania doniczki o wygniatanych czyli „bryzowanych“ brzegach (ryc. 7).

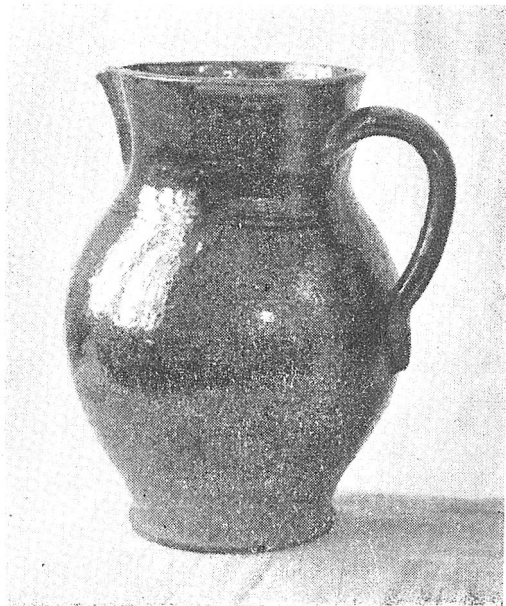
W Porębie — Grocholicach (pow. Piotrków) posiada swą pracownię Józef Kostrzewski. Naczynia przez niego nadesłane pokryte żółtą lub zieloną glazurą zdobione są poziomo biegnącymi paskami kremowej lub białej polewy.

Stefan Czerkawski z Radomska przedstawił zaledwie kilka naczyń użytkowych całkowicie lub częściowo glazurowanych o formach tradycyjnych (ryc. 8) różnych jednak nieco od tych, jakie wyrabiane są w Edwardowie czy Brzezinach.

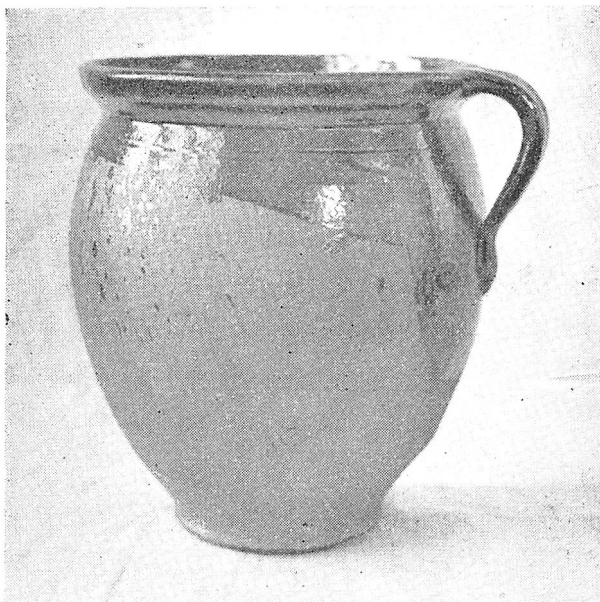
Z pracowni Hieronima Muszyńskiego w Sieradzu pochodził szereg naczyń, głównie dzbanów i do-

niczek w kolorze białym (ryc. 9) lub żółtym, zdobionych ornamentem geometrycznym, obiegającym naczynie poziomo, złożonym z linii prostych, falistych, łamanych i kropek. Bogactwem dekoracji i jej ogólnym charakterem nawiązują one do wyrobów Jana Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego (pow. Sieradz). Jan Wierzbicki należy niewątpliwie do najbardziej uzdolnionych garncarzy województwa łódzkiego. Wyroby jego w liczbie ponad 20 sztuk dały przegląd jego bogatych możliwości zdobniczych. Spotykamy tu naczynia o formach tradycyjnych, jak dzbany, miski, dwojaki, rynienki trójnożne glazurowane lub „zgrzebne“, a także naczynia wykonywane pod kątem widzenia potrzeb miejskich, jak imbryki, karafki itp. Wyroby swe zdołał Jan Wierzbicki bogatym ornamentem geometrycznym wykonanym pobiałką na ścianach naczynia lub delikatnym rytym słabo widocznym spod glazury (ryc. 11).

Ostatnią z reprezentowanych na konkursie i wystawie ośrodków był Tomaszów Mazowiecki, skąd nadesłały swe wyroby aż 4 pracownie. Najobficiej przedstawiał się zespół naczyń (użytkowych i miniaterek) wykonany przez Józefa Budkiewicza. Wyroby jego przeważnie szkliwione o intensywnym czerwonym lub zielonym kolorze, zdobione są potrójnym najczęściej paszczkiem białej polewy (ryc. 12). Podobny do wyrobów Budkiewicza był dzbanek nadesłany przez Jana Malczewskiego (jedyny eksponat tego garncarza) i garnek wykonany przez Edwarda Arkuszyńskiego, który z Dąbrowej nad Czarną w pow. opoczyńskim przeniósł się do Tomaszowa Mazowieckiego i tu swój garncarski zawód kontynuuje. Ze wspólnej pracowni Heleny Wasiakowej i Józefa Trześniowskiego pochodziła spora ilość naczyń, głównie dzbanków, garnuszków, talerzy i doniczek w kolorach czerwonym, zielonym, żółtym, glazurowanych i malowanych we wzory kwiatowe lub geometryczne (białe paski). Józef Trześniowski pochodzi z Kosowa. Po przeniesieniu się do Tomaszowa wykonywał początkowo wyroby ceramiczne zdobione na sposób pokucki, obecnie tego zaniechał. Helena Wasiakowa pierwsza wprowadziła do ceramiki tomaszowskiej swobodnie rzucany motyw promienistego kwiat.



Ryc. 2. Dzbanek żółto polewany, wykonał Walenty Smela z Bolimowa. Fot. B. Brachacka



Ryc. 3. Garnek tzw. „zgrzebny“ wykonany przez Fr. Jezierskiego z Łowicza. Fot. B. Brachacka



Ryc. 5. Garnki wykonane przez Wawrzyńca Kostrzewskiego z Edwardowa, pow. Piotrków. Fot. B. Brachacka

ka w kolorze zielonym i białym, który spotyka się na naczyniach pochodzących z omawianej pracowni.

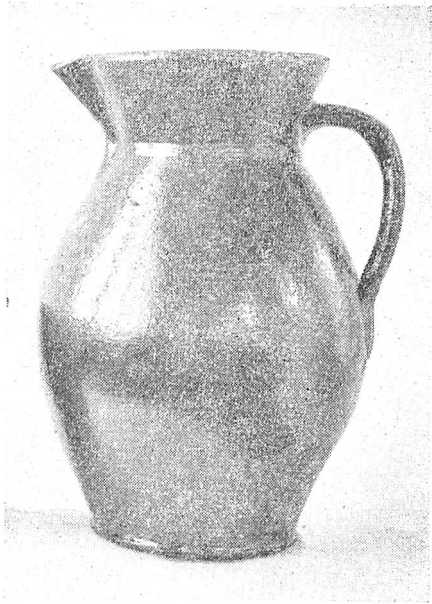
Nadesłane na konkurs prace oceniane były dwukrotnie. Raz przez jury konkursowe, w skład którego weszli przedstawiciele władz i instytucji organizujących konkurs, drugi zaś raz przez komisję złożoną głównie z plastyków. Oceny obydwu komisji wykazały pewne, drobne zresztą, rozbieżności, które uwidacznia poniższe zestawienie:

Bolesław Kawecki	I nagroda
dobry	
Stefan Konopczyński	I „
dobry	
Stefan Czerkawski	II „
(nie zdoł)	
Edward Arkusiński	II „
dostateczny	
Jan Wierzbicki	III „
+ dostateczny	
Hieronim Muszyński	III „
dostateczny	
Wawrzyniec Kostrzewski	IV „
niedostateczny	
Franciszek Jezerski	IV „
(nie zdoł)	
Józef Budkiewicz	IV „
— dostateczny	
Józef Serweciński	IV „
dostateczny	
Franciszek Kostrzewski	—
— dostateczny	
Józef Kostrzewski	—
— dostateczny	
Agnieszka Urbanek	—
+ niedostateczny	
Helena Wasiakowa	—
niedostateczny	
Józef Trześniewski	—
niedostateczny	



Ryc. 11. Dzban polewany, ciemnozielony, wykonany przez J. Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego, pow. Sieradz. Fot. B. Brachacka

W ocenach zarówno jury jak i późniejszej komisji artystycznej odsunięty został na miejsce poślednie wspomniany wyżej Jan Wierzbicki ze Stefanowa Barczewskiego. Fakt ten nie bardzo jest zrozumiały, gdyż prace jego posiadają duże zalety artystyczne i techniczne, nie odbiegające od regionalnych form ceramiki ludowej z okolic Sieradza. Przeciwnie, Wierzbicki nie tylko odtworzył zapomniane zdobnictwo sieradzkie, ale je rozwinął i uszlachetnił. Człowiek ten pełen entuzjazmu i zapału do swej pracy zawodowej w prace konkursowe

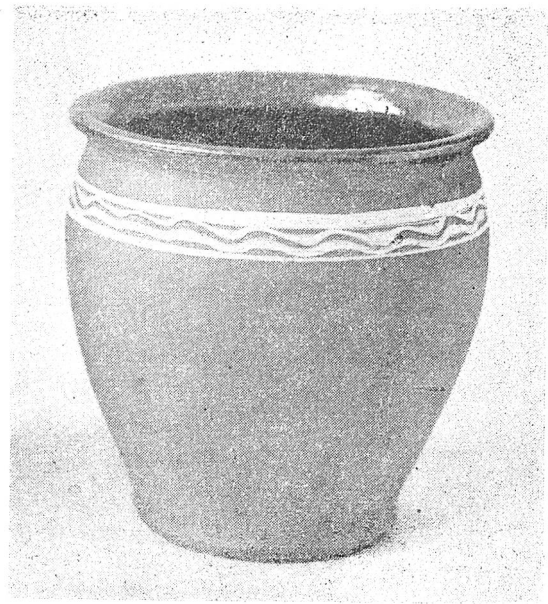


Ryc. 6. Dzban polewany, czerwony, wykonany przez J. Serwecińskiego z Łasku. Fot. B. Brachacka

we włożył wyjątkowo dużo wysiłku i inicjatywy. Wykazał on nieprzeciętny talent, wykonując zarówno regionalne naczynia zdobione jak i przyjemne w formie naczynia o charakterze miejskim.

Pokaz pokonkursowy ma tę właściwość, że nie wymaga specjalnej oprawy ekspozycyjnej i akcentów problemowych, jest bowiem raczej podsumowaniem pewnych wyników i osiągnięć artystycznych w dziedzinie objętej konkursem. Jeżeli jednak pokaz nosi charakter wystawy, co podkreślone jest przez formę ekspozycji jak i wysuniętą problematykę, musi już stać na wysokim poziomie nie tylko artystycznym, ale i dydaktycznym, w przeciwnym razie wystawa nie może spełnić swego zadania w sposób należyty. Zagadnienia sztuki ludowej wymagają szczególnie wnikliwego i starannego opracowania materiału ekspozycyjnego. Tymczasem omawiana tu pokonkursowa wystawa ceramiki wiele pod tym względem pozostawiała do życzenia. Ekspozyty poustawiane były w grupkach autorskich, bez specjalnej koncepcji ułatwiającej zrozumienie i objęcie całości lub poszczególnych zagadnień, bez starania o podkreślenie specyfiki i podobieństw poszczególnych ośrodków czy pracowni. Wbrew założeniom opieki nad tradycyjną twórczością ludową wysunięto na czoło prace eksperymentatorskie zakładu ceramicznego C.P.LiA. w Sieradzu, stawiając je obok okazów ceramiki bolimowskiej, która na wystawie powinna stanowić trzon zasadniczy.

Na ścianach lokalu wystawowego rozwieszono plansze, których celem miało być zapoznanie zwiedzających z procesem pracy garncarza. Treść dydaktyczna poszczególnych plansz pozostawiała jednak wiele do życzenia. I tak np. plansza zatytułowana: „Jak powstaje dzban“ była wręcz bałamutna, ponieważ mylnie informowała o kolejnych etapach powstawania dzbana, podobne niedociągnięcia powtarzały się również przy technice zdobienia naczyń. Szczególnie duże zastrzeżenia budziła umieszczona na wystawie mapa ośrodków ceramicznych. Na mapie tej brak było zasięgów poszczególnych regionów garncarstwa ludowego, brak



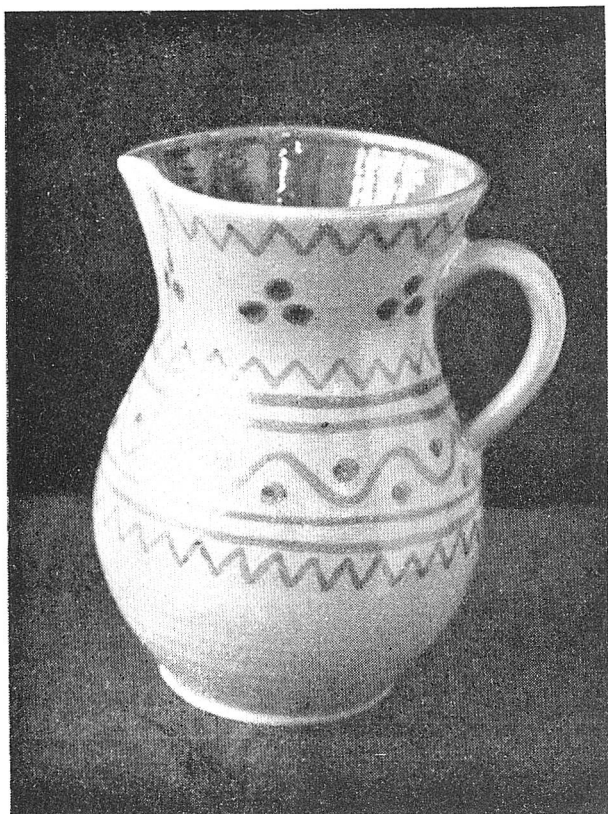
Rys. 4. Dziezka tzw. „zgrzebna“ wykonana przez B. Kaweckiego z Brzezina. Fot. B. Brachacka



Ryc. 7. Doniczka tzw. „zgrzebna“ bryzowana, wykonana przez J. Serwecińskiego z Łasku. Fot. B. Brachacka



Ryc. 8. Garnek tzw. „zgrzebny“ wykonany przez St. Czerkawskiego z Radomska. Fot. B. Brachacka



Ryc. 9. Dzbanek biały z ozdobą zieloną, wykonany przez Hieronima Muszyńskiego z Sieradza. Fot. B. Brachacka



Ryc. 12. Dzbanek polewany, ciemnoczerwony, wykonany przez J. Budkiewicza z Tomaszowa Maz. Fot. B. Brachacka

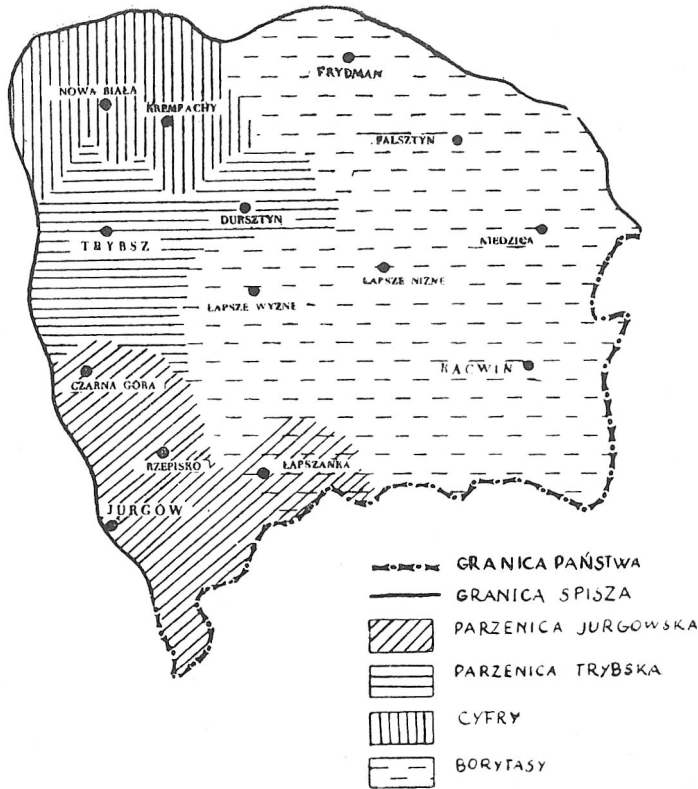
podziału na powiaty i co ważniejsze brak typowych przykładów charakteryzujących dane ośrodki czy regiony garncarskie. Od poszczególnych punktów na mapie, które oznaczały ośrodki garncarskie biegły sznurki, łączące te punkty z grupkami naczyń, mających charakteryzować produkcję odnośnego regionu.

Na terenie województwa łódzkiego da się wykreślić 6 regionów, wyróżniających się wyrobami ceramiki garncarskimi, a mianowicie: tomaszowski, łowicki, piotrkowski, sieradzki, łódzki i rawsko-mazowiecki. Niejako poza powyższym podziałem znajduje się pracownia bolimowska Stefana Konopczyńskiego, która charakterem swych wyrobów odbiega w ogóle od pozostałych garncarskich wyrobów ludowych i stanowi sama dla siebie osobną klasę.

Błędy wspomnianej wyżej mapy polegają między innymi i na tym, że cały region sieradzki charakteryzują garnki Hieronima Muszyńskiego z Sieradza, niegdyś ucznia Antoniego i Jana Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego w pow. sieradzkim, dziś początkującego pod kierunkiem C.P.L. i A. eksperymentatora, który szuka dopiero pewnych form i wartości artystycznych, pominięto natomiast zupełnie twórczość dawnego jego mistrza i wybitnego artysty Jana Wierzbickiego. Region łowicki niesłusznie reprezentowały wyroby bolimowskie

Konopczyńskiego, które, jak już wspomniałem, stanowią zjawisko wyjątkowe w tamtejszej ludowej ceramice, podczas gdy za typowe formy uznać można by bezpretensjonalne wyroby Walentego Smeli z Bolimowa czy Franciszka Jezierskiego z Bartkowic, tradycyjnego garncarza. Wyroby garncarzy tomaszowskich w żadnym wypadku nie mogą charakteryzować okolic Brzezin, gdyż Brzeziny należą do regionu łódzkiego, zaś garncarze pracujący w Tomaszowie robią garnki dla całego powiatu opoczyńskiego. Nie uwidoczniło też na omawianej mapie wpływu regionów sąsiednich na tereny województwa łódzkiego, co zachodzi zwłaszcza tam, gdzie nie ma miejscowych ośrodków garncarskich lub też są one produkcyjnie słabe. Przykładem może tu być okolica Rawy Mazowieckiej i Skierniewic, gdzie wyroby ceramiczne dowozi się z Mszczonowa, oraz okolica Kutna, gdzie znów ekspandują wyroby garncarskie z ośrodków północnych Lubienia i Gostynina.

Oprawa artystyczna wystawy wykonana bardzo starannie. Dostosowano ją specjalnie do ekspozycji naczyń. Zaprojektowane i wykonane na wystawę sprzęty w postaci niskich stolików i półek o ciekawym kształcie w połączeniu z dekoracyjnymi tkaninami rozwieszonymi na ścianach i firankami nadawały wystawie miły wygląd o kameralnym nastroju.



Ryc. 1. Zasięg typów parzenic spiskich

PARZENICE SPISKIE

EDYTA STAREK

Parzenica haftowana, ozdoba góralskich „portek“, nie przedstawia się jednolicie na obszarze Podhala¹. Inna jest na terenie Zakopanego i najbliższych wsi², inna na Orawie i odmienna na Spiszu. Parzenice zakopiańskie, jakkolwiek wykazują wiele odmian, są zasadniczo jednakowe w samym założeniu, tzn. zawsze mają te same części składowe: centralną gwiazdę, boczne pętle i dolne zakończenie w postaci krzesiwka. Różnice zachodzą jedynie w kolorycie, proporcjach, ilości bocznych pętli, których liczba zmieniała się od 8—5. Wszystkie te przemiany kształtowały się w zależności od mody, miejsca i czasu pochodzenia. Dokładnie i wyczerpująco opracował zagadnienie parzenicy T. Seweryn („Parzenice góralskie“, Kraków 1930). Parzenica spiska nie była dotychczas opracowana.

Na podstawie dostępnego nam materiału możemy ustalić, że na terenie polskiego Spisza występują 4 typy parzenic³. Terytorialny zasięg pokrywa się z zasięgiem 3 różnych typów ubiorów spiskich z tym, że

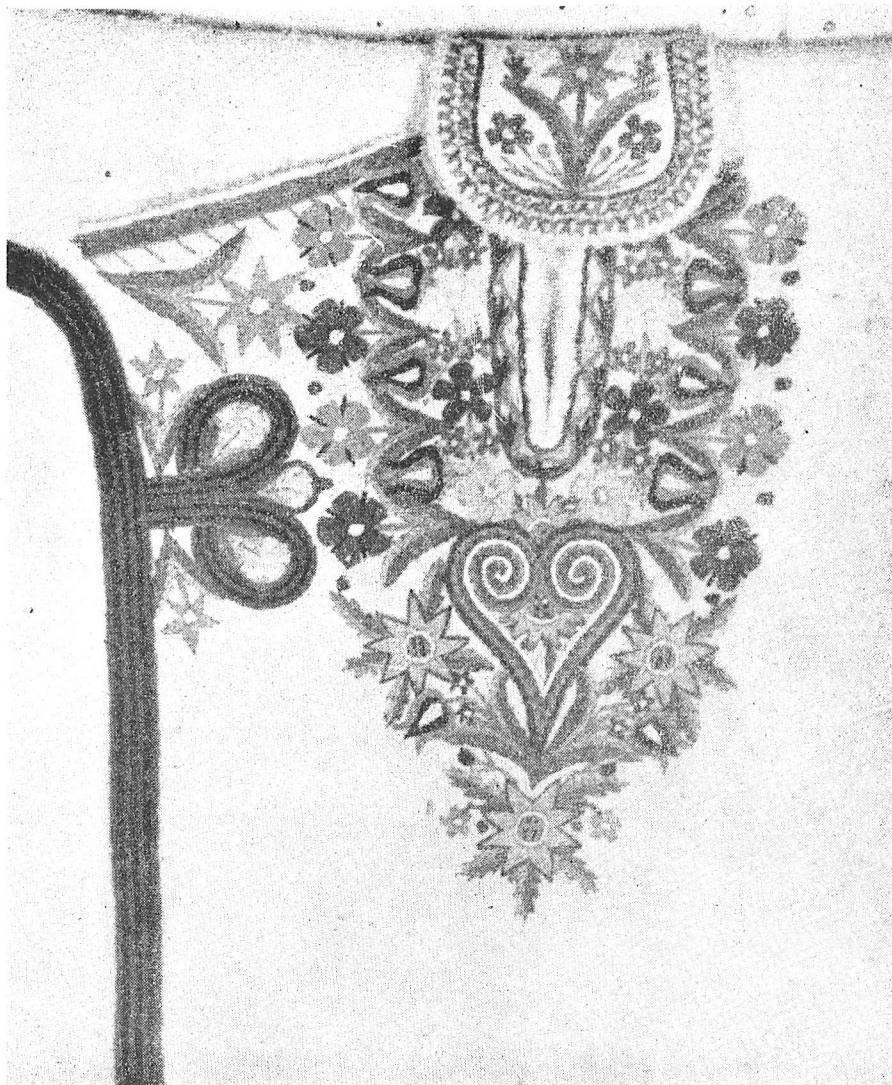
w obrębie jednego z tych typów występują dwie różne odmiany zdobienia spodni. A więc: 1) Spiszacy z Jurgowa, Czarnej Góry i Rzepisk mają odrębny typ parzenicy, 2) inni mieszkańcy Trybsza i Dursztyna, 3) jeszcze inni ludność Nowej Białej i Krempach i wreszcie odmienny 4) górale spiscy z Kacwina, Niedzicy, Łapsz Wyżnich i Niżnych i Frydmana. Rozmieszczenie poszczególnych typów ilustruje wyżej podana mapka (ryc. 1).

Różnice między odmianami zdobienia przyporów znajdują wyraz także w terminologii. A więc mianem „parzenic“ określa się obecnie grupę 1 i 2, tzn. haftowane ozdoby przyporów. Nazwa „parzenica“ na określenie spiskich wyszyć musiała być prawdopodobnie przejęta od górali tatrzańskich i to stosunkowo niedawno, gdyż w pracy T. Seweryna pt. „Parzenice góralskie“ na str. 8 czytamy takie zdanie: „terytorialny zasięg „parzenicy“ jako nazwy haftowanej ozdoby jest ciaśniejszy od rozprzestrzenienia samego motywu, który w postaci serca, wyszytego na spodniach, występuje jedynie u górali pienińskich i u Lachów z Sącza“, a jednocześnie w przypisach na str. 9 tejże pracy autor podaje: „na Spiszu znają „parobskie wysite przypory“ oraz „borytasy“, wskazywałoby, że w latach 30-tych jeszcze nazwa „parzenica“ nie występowała na Spiszu, gdzie haftowane ozdoby przy przyporach nazywano „parobskie wysite przypory“.

¹ Nazwa Podhale użyta jest w późniejszym szerszym znaczeniu, tzn. odnośnie do całego powiatu nowotarskiego.

² tzn. na terenie Podhala rozumianego w węższym znaczeniu tego słowa, czyli na terenie tzw. „Skalnego Podhala“.

³ Nazwy parzenicy użyłam w tym wypadku na ogólne oznaczenie wszystkich ozdób spiskich bez względu na miejscowe określenie.



Ryc. 2. Parzenica spiska wyhaftowana na konkurs haftu i rzeźby w 1950 r. przez J. Martniczaka
Fot. S. Zwolińska

Wymieniona grupa trzecia zwie się zarówno w Nowej Bałej jak i w Krempachach „cyframi”⁴. Nazwy tej używali powszechnie Słowacy jako określenia każdej sznurowej ozdoby stroju. Grupa czwarta zwie się na Spiszu „borytasy” i oznacza ogólnie dawne, husarskie, ułożone w pętle naszytka ze sznurów.

Historyczny rozwój każdego z wyżej wymienionych typów da się prześledzić niemal z fotograficzną dokładnością. W odległych czasach, kiedy w sporządzaniu ubiorów panowała całkowita samowystarczalność, tzn. kiedy prawie nic kupnego nie stosowano, spodnie nie były zdobione. Wskazuje na to sztych rytownika holenderskiego (z ok. 1680 r.) Kaspra Luyckena, przedstawiającego zbójnika tatrzańskiego, który ubrany jest w spodnie bez żadnych ozdób. Ten stan rzeczy musiał przetrwać do pierwszego ćwierćwiecza lub połowy XIX wieku, kiedy to spodnie zaczęto ozdabiać sznu-

rowymi motywami. Pierwotnie obszywano przypory trzema sznurkami, które otaczały dookoła rozcięcie przypora, a u dołu ułożone były w małą kolistą pętlę (Czarna Góra, Jurgów, (Tabl. 1a). Boczne szwy nogawic i szwy dookoła pośladków również ozdobione były trzema sznurkami. Sznurki skręcano z kupnej wełny kilimowej w dwu kolorach: czerwonym i granatowym. Stopniowo sznurowa ozdoba przy przyporach zaczęła się poszerzać, dochodząc do pięciu sznurków. Na tej embrionalnej formie, a właściwie dookoła niej nagromadzały się z czasem motywy złożone ze ściegów hafciarskich, tworząc różne w typie ozdoby. W Jurgowie, Czarnej Górze, Rzepiskach najstarszą formą, powstałą po sznurowych naszytka z kolistą pętlą u dołu było przybranie rozcięcia przyporów otoką złożoną z trzech sznurków z wyhaftowaną dookoła przyporu krokiewką i tzw. „szpicem” u dołu (Tabl. 1c)⁵, zamiast kolistej pętli uwitej ze sznura. Inną odmianą tego typu była ozdoba przyporu, złożona z pięciu dwubarwnych sznurków, obhaftowana dookoła jednobarwną krokiewką z romboidalnym „szpicem” u dołu. Otok „szpica” ob-

⁴ powszechnie używa się nazwy „cyfra” nie tylko na określenie sznurowych, pętlowych ozdób spodni, ale również na określenie wszelkich ozdób zarówno na ręcznych drukach, jak i rytowanych w metalu itp.

Sama czynność zdobienia zwie się „cyfrowanie”.

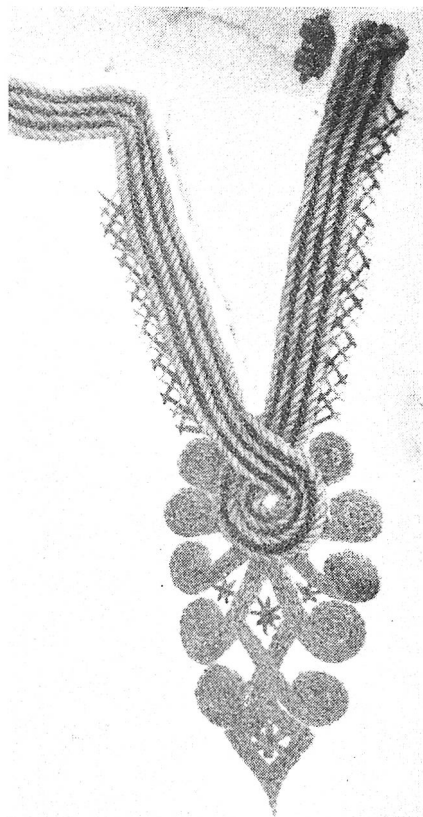
⁵ forma analogiczna do romboidalnego zakończenia parzenicy podhalańskiej, zwanego „krzesiwkiem”.

haftowany był ścięciem łańcuszkowym, środek — pełnym (Tabl. 1, b). Czasami zamiast sznurów otaczających przypór dawano dookoła rozcięcia wyszycie ścięciem łańcuszkowym. Po każdej stronie haftowanego otoku występowała również krokiewka przerywana dużymi „kropkami“. U dołu zakańcział ozdobę „szpic“ (Tabl. 1, d). Wyżej wymienione typy ozdób przyporów stanowiły grupę pierwszą w łańcuchu przemian. Dalszą ewolucją jurgowskich wyszyc przy przyporach było zastąpienie krokiewki występującej po bokach sznurów przy rozcięciu przypora, gadzikiem, między zębami którego umieszczano motywy kwiatowe na razie ograniczające się do jednego kwiatka w każdym zagłębieniu. Uzyskano w ten sposób znaczne poszerzenie całej ozdoby na boki. Równocześnie umieszczony jako zakończenie dolne „szpic“ zaczął zmieniać kształt i górne jego boki tworzyły kąt rozwarty, a linia prosta, łącząca dolne końce górnych boków równała się szerokości całej ozdoby (Tabl. 2, d). W ten sposób romboidalna forma „szpica“ zaczęła się zniekształcać i wg relacji wytwórcy ludowego Józefa Marticzaka z Jurgowa, który zawód przejął po ojcu, stopniowo zaczęła zatracać swój właściwy kształt, zmieniając się w serduszko.

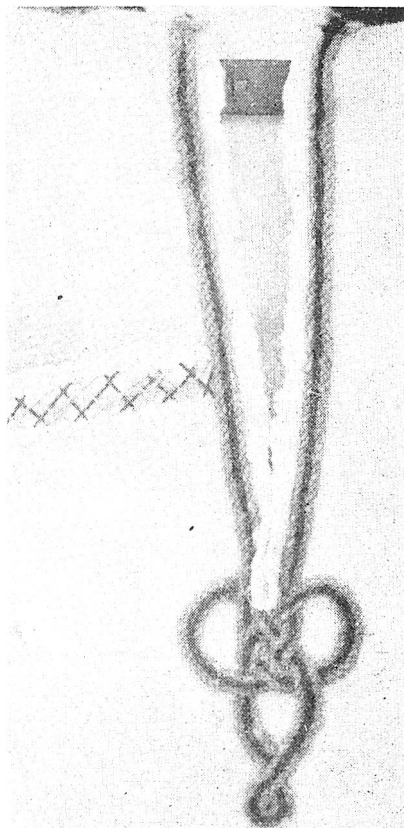
Wykształciła się w ten sposób nowa grupa wyszyc, w której dookoła przyporów występują dwojakie motywy: bądź ścięgi, tworzące kombinacje geometryczne, bądź roślinna stylizacja. Do pierwszych należy rozszerzona krokiewka ujęta z dwu stron dookoła otokiem z pazdurkami, rozmieszczonymi w odstępach (Tabl. 1, e), do drugich należą ozdoby z tzw. „ślimockami“ z wyrastającymi po bokach kwiatkami (Tabl. 2, e) lub gadzik również z kwiatkami. Wewnątrz serduszka umieszczano pierwotnie jeden czterolistny kwiatek bez łodyżki i liści, potem pięciolistny kwiatek na łodyżce z dwoma listkami po bokach. Dalszy rozwój parzenicy jurgowskiej polegał na całkowicie hafciarskim jej traktowaniu, tzn. odrzuceniu sznurków przy rozcięciu przypora i umieszczeniu na miejscu ich krokiewki lub gadzika oraz na dalszym rozszerzeniu całej ozdoby. Kwiatki dookoła gadzików lub „ślimocków“ zaczęły występować nie w jednym, ale w dwu rzędach, przegradzane „pazdurkami“ (ryc. 5). Ten typ parzenicy wyszywano około 1930 roku. Ostatnim wyrazem paradnej parzenicy jurgowskiej była zdobina o dalszych tendencjach rozwojowych w kierunku odśrodkowym. Oba boczne szlaki przy rozcięciu przypora, znacznie poszerzone w stosunku do poprzedniej ozdoby, składały się już z trzech rzędów kwiatów, przy czym wypełnione zostały haftem wszystkie wolne miejsca między kwiatami. Motyw serca przestał być zamknięciem kompozycji od dołu, gdyż otoczony był dookoła motywami kwiatowymi (ryc. 2). Kłapa przykrywająca przypór, tzw. „załóżka“, ozdobiona również została bogato roślinnym ornamentem, jak i „pieski“ przy szwach bocznych.

Ten typ parzenicy cechuje nie tylko tendencja do nadmiernego rozrostu, ale i stosowanie ujemnych naturalistycznych motywów w postaci szarotek i ostów pojawiających się także w wyszyciach portek podhalańskich pod wpływem tyrolskiej mody szerzonej m. in. przez kupców rozpowszechniających tandetę pamiątkarską.

Przeładowane, paradne parzenice jurgowskie nosili tylko młodzi parobcy. Starsi gazdowie natomiast przekładali spodnie ze skromnymi wyszyciami przy rozcię-

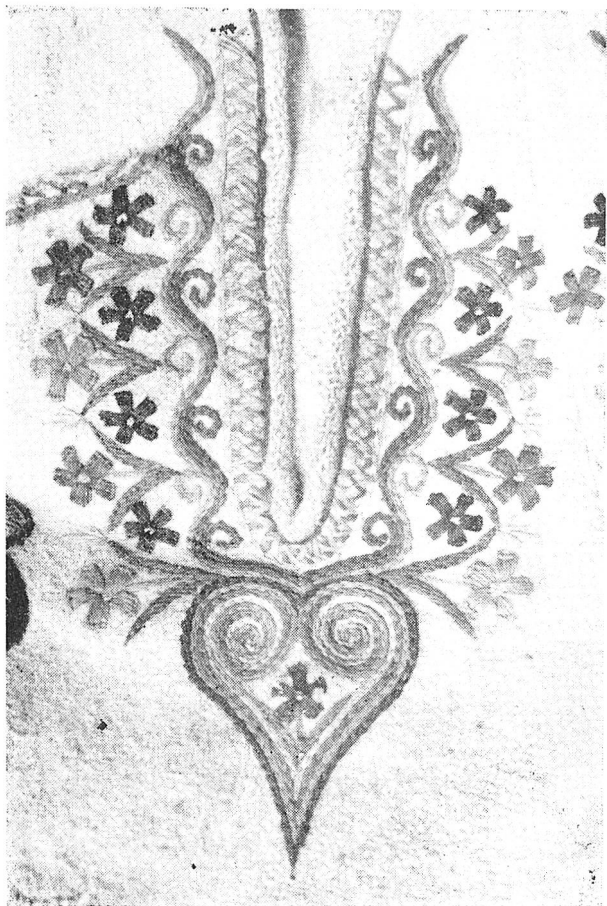


Ryc. 3. Parzenica z Trybsza. Fot. Z. Kamykowski



Ryc. 4. „Cyfry“ z Nowej Białej. Fot. Z. Kamykowski

ciach przyporów (Tabl. 1, b-d). Spodnie z tą zdobiną są w użyciu do dnia dzisiejszego. Paradny natomiast typ sercowej parzenicy, noszonej przez młodych, osiągnął swój punkt szczytowy w ewolucji, zanika obecnie



Ryc. 5. Parzenica z Jurgowa. Fot. Z. Kamykowski

w tym sensie, że nie zamawia jej sobie u wytwórcy ludowego młodzież, która w dobie powojennej, jeśli chodzi o ubiór, przeszła na miejską manufakturę.

W Trybszu i Dursztynie haftowana parzenica rozwinęła się z tej samej formy sznurowej ozdoby przyporu co w Jurgowie (Tabl. 1, a). Pierwotnie dookoła kolistej pętli zaczęto haftować kropki (Tabl. 1, f). Z tej przejściowej formy wykształciła się późniejsza parzenica trybska niewielkich rozmiarów, której częściami składowymi były: 1) sznurowa ozdoba z kolistą pętlą u do-

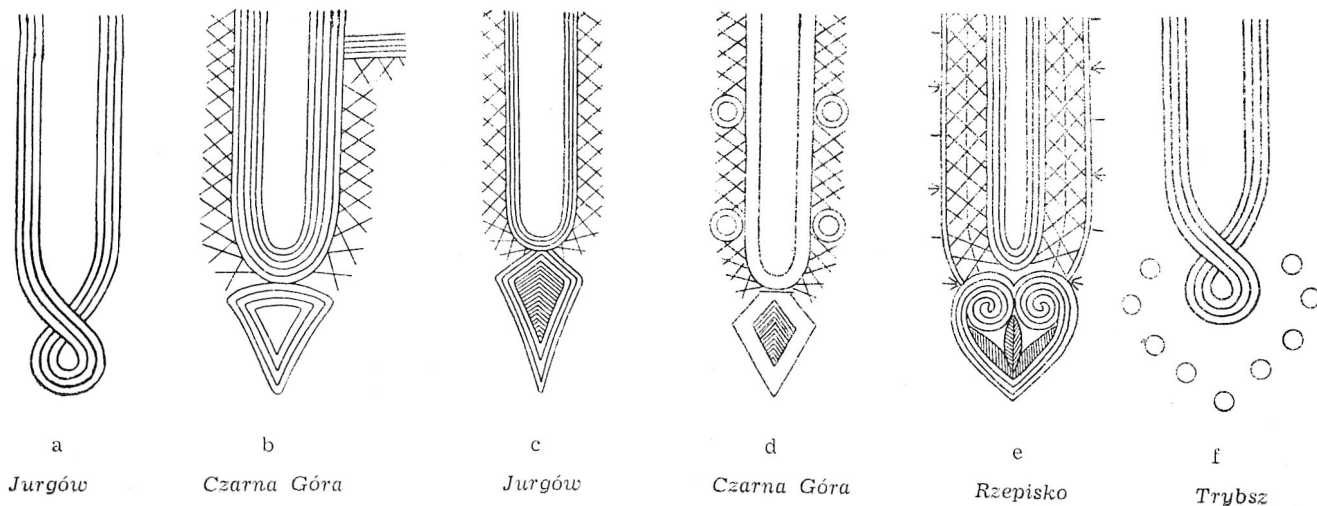
łu, 2) „kogutki“⁶ lub „pazdurki“ — boczne ślimakowato zawinięte ramiona, powstałe z połączenia kropek ze sznurową ozdobą, 3) „motyczka“ czyli dolne romboidalne zakończenie. Uzupełniały ją „gwiazdki“, występujące w środku „motyczki“ i między „kogutkami“ (ryc. 3). Dalszą przemianą parzenicy typu trybskiego był jej rozrost w kierunku odśrodkowym, polegający na dodaniu „kwiatków“ wyrastających spomiędzy „kogutków“ czy „pazdurek“. Ten typ parzenicy był ostatnim ogniwem w rozwoju parzenicy trybskiej. W latach przedwojennych (1937—1938) mieszkańcy Trybsza zaczęli zarzucać swój sposób zdobienia i zamawiać portki z wyszyciami podhalańskim u wytwórców w Bukowinie Tatrzańskiej. Przejęte od Podhalan parzenice miały jednak koloryt właściwy ozdobom spiskim, tzn. przeważały tony różowo-czerwone, a nie granatowe. W latach międzywojennych zarzucono już i własną barwę i zamawiano spodnie u wytwórców z Gronkowa z parzenicami właściwymi modzie podhalańskiej zarówno pod względem formy jak i pod względem kolorystycznym.

Przejęcie sposobu zdobienia portek przez Trybszaków od Podhalan było ostatnim wyrazem ciągłego, podświadomego zapewne, wzorowania się w zdobnictwie portek na motywach sąsiadów górali tatrzańskich. Poszczególne części składowe bowiem parzenicy trybskiej, jakkolwiek inaczej nazwane niż podhalańskie, wykazywały wyraźne podobieństwo. Tak więc boczne odgałęzienia przy kolistej pętli parzenicy trybskiej nazwane przez miejscowych wytwórców bądź „kogutkami“ bądź „pazdurekami“ przypominały wyraźnie boczne pętle parzenicy podhalańskiej. Dolne zakończenie parzenicy natomiast zwane przez Spiszaków „motyczką“ nie jest niczym innym, jak podhalańskim krzesiwkiem. Późniejsze motywy kwiatowe dodane między poszczególnymi „kogutkami“ wzorowane są wyraźnie nie na motywach parzenicy podhalańskiej lecz jurgowskiej.

W wykształconej zatem parzenicy trybskiej widoczne jest krzyżowanie się wpływów najbliższego sąsiedztwa, a więc podhalańskich i jurgowskich.

⁶ nazwę „kogutków“ nosiły również ozdoby na „kistką“ u dołu szwa bocznego nogawic. Ozdoby natomiast na szwach bocznych na linii bioder zwąty się „raki“.

TABL. 1.



Jurgów

Czarna Góra

Jurgów

Czarna Góra

Rzepisko

Trybsz

Prototypem trzeciej grupy ozdób przy przyporach, noszonych w Nowej Białej i Krempachach, była pierwotnie również sznurowa mała kolistą pętla. Nie wykształciła się jednak z niej, tak jak to miało miejsce w typie parzenicy jurgowskiej i trybskiej haftowana zdobina, zdradzająca tendencje rozwojowe w kierunku odśrodkowym, lecz uwita z trzech sznurków „cyfra“, przypominająca wybitnie ozdoby sznurowe węgierskiej piechoty⁷.

Ten typ sznurowego obszycia przyporów przetrwał w niezmienionej formie zapewne od drugiej poł. XIX wieku do czasów obecnych (ryc. 4). Jedyne zróżnicowaniem są tzw. „kluczki“, tzn. dwie kolisty, małe pętliki, uwite po obu bokach przyporu nad właściwą cyfrą“. Jedne „cyfry“ wije się bez „kluczek“ (Tabl. 2, a), inne z „kluczkami“ (Tabl. 2, b). Ten typ zdobienia występuje w Nowej Białej i Krempachach powszechnie. Spodnie z „cyframi“ noszą wszyscy bez względu na wiek, a więc zarówno mali chłopcy, w wieku szkolnym, jak i parobcy, i starsi mężczyźni.

„Borytasy“, występujące niegdyś na pozostałym obszarze polskiego Spisza (patrz mapa), były bardziej skomplikowaną ozdobą, uwitą już nie ze sznurków skręconych z wełny, lecz z tasiemek wełnianych czerwonych z granatowym brzeźkiem i szafirowych (Tabl. 2, b). Tasiemki te kupowano na Spiszu słowackim, skutkiem czego po odcięciu granicą polityczną w roku 1920 centrów i źródeł zakupu odpowiedniego tworzywa „borytasy“ zaczęły zanikać wcześniej niż haftowane i uwite z wełnianych sznurów ozdoby spodni na pozostałym terenie polskiego Spisza. Kacwińskie „borytasy“ były bardzo zbliżone do ozdób spodni mieszkańców Żdziarza na Spiszu słowackim, z tą wszakże różnicą, że te ostatnie były gorsze w formie i otoczone dookoła szeroką ośminą.

W obrębie ozdób typu kacwińskiego wyróżniamy dwie nieco odmienne zdobiny, uwite na tej samej zasadzie, różniąc się między sobą jedynie proporcją: jedne były węższe i bardziej wydłużone (Tabl. 2, c), drugie krótsze a szersze.

⁷ T. Seweryn: „Parzenice góralskie“, Kraków 1930, str. 24, ryc. 11.

Występujące na interesującym nas obszarze ozdoby spodni można połączyć grupami wedle techniki wykonania w dwa zasadnicze zespoły: jurgowska z trybską, jako ozdoby haftowane, oraz „borytasy“ kacwińskie z „cyframi“ z Nowej Białej i Krempach, jako pętlowe naszycia przy przyporach. Przy czym ozdoba z witych, nazywanych sznurów z kolistą pętelką u dołu (Tabl. 1, e) poprzedziła haftowaną parzenicę, z tym, że nie weszła w skład parzenicy jurgowskiej, natomiast była zawsze częścią składową parzenicy trybskiej (ryc. 3).

Często przy szyciu portek dla oszczędności wełny odpruwano od starych spodni sznurową pętlę i przenoszono na nowe.

W grupie parzenic haftowanych najczęściej występują elementy zdobnicze: krokiewka, tj. krzyżujące się ścięgi, pazdurki — 3 ścięgi wychodzące z jednego punktu, ślimocki, gadzik. Używane do wykonania haftu ścięgi, to: ścieg łańcuszkowy, dziergany i płaski.

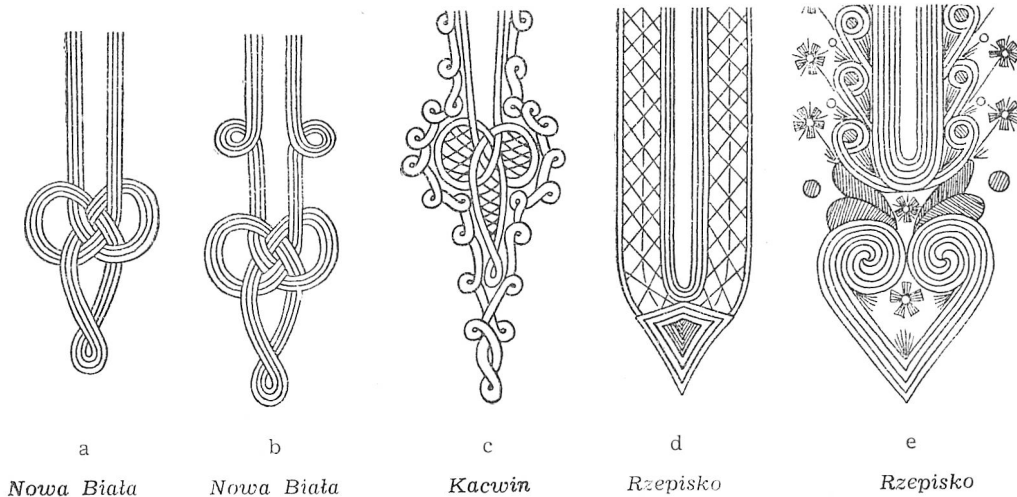
W pętlowych ozdobach z Nowej Białej i Krempach występuje tylko jeden element hafciarski i to nie w uwitej potrójnej pętli, lecz przy kieszonce, a mianowicie krzyżujące się ścięgi, zwane ogólnie krokiewką, w języku mieszkańców Nowej Białej natomiast „piłką“.

W „borytasach“ kacwińskich środki pętli haftowane są krzyżującymi się ścięgami.

Koloryt haftowanych parzenic zmieniał się wraz z ich rozbudową. Naszycia pętlowe poprzedzające haftowane ozdoby, jak również „cyfry“ i „borytasy“ były dwubarwne, późniejsze parzenice jurgowskie ze szpicem u dołu (Tabl. 1, b, c) były trójbarwne, jeszcze późniejsze z motywami kwiatowymi pierwotnie oznaczały się umiarem w stosowaniu kolorów, w miarę jednak rozpowszechnienia się w handlu włóczek fabrycznych gama barw się rozszerza, co widoczne jest szczególnie w okresie rozrastania się w kierunku odśrodkowym parzenicy jurgowskiej i trybskiej — im więcej motywów roślinnych, tym więcej kolorów, szczególnie odcieni różowych, czerwonych, jasno zielonych, żółtych i niebieskich.

Parzenica trybska w okresie, gdy składała się tylko z uwitej pętli „kogutków“ i „motyczki“, wyróżniała się ogromnym umiarem barw, gdyż użyte były do wyszy-

TABL. 2.



cia tylko dwa kolory: czerwony i czarny. Przejęta przez Trybszaków od sąsiadów górali tatrzańskich parzenie utrzymana była jednak w barwach właściwych modzie spiskiej, tzn. w odcieniach różowych. Według relacji miejscowych ludzi, starzy, konserwatywni górale tatrzańscy przy zetknięciu ze Spiszakami na jarmarkach w Nowym Targu, po pierwszej wojnie światowej, wyrażali się z uznaniem o zachowywaniu dawnej mody przez Spiszaków, wyrażającej się w przestrzeganiu używania czerwonego koloru w ozdobach spodni: „Wy jeszcze trzymiecie dawną modę, a nasi już zarzucili“.

Parzenice spiskie zanikają w szybkim tempie. W pierwszym rzędzie przestano zdobić „borytasami“ spodnie kacwińskie i najbliższych wsi z powodu braku tworzywa. Paradne wyszycia jurgowskie, zamawiane niegdyś przez zamożnych gazdów, którymi kierowała chęć posiadania jak najbardziej bogatych wyszyć, również zanikają obecnie. Różnice ekonomiczne, zachodzące wśród ludności spiskiej, wpływały wydatnie na kształtowanie się samej ozdoby haftowanej. Im bardziej zamożny gazda, tym paradniej chciał mieć wyszyte „portki“, stąd tendencje do rozwoju parzenic w kierunku odśrodkowym. Wytwórcy, chcąc dogodzić swym klientom dodawali coraz więcej motywów kwiatowych u bocznych szlaków przy rozcięciach przyporów. Tworzyła się w ten sposób moda, którą i biedniejsi starali się naśladować.

Jaka była ogromna rozpiętość cen na spodnie szyte niezdobione i zdobione może świadczyć fakt, iż wytwórcy z Jurgowa do niedawna za uszycie spodni z powierzonego materiału z wyhaftowaniem parzenic brańi po 150 zł, a za samo uszycie 10 zł. Obecnie w wyszyciach spodni jurgowskich, szytych z sukna samodzielnego, zaobserwować się daje nawrót do pierwszej grupy ozdób, a mianowicie do zdobienia rozcięcia przyporów otokiem wyszitym ściegiem łańcuszkowym oraz

krokiewką z romboidalnym szpicem u dołu. Spodnie zdobione w ten sposób zamawiają sobie starsi gazdowie. Młodzież, uczęszczająca do szkół, pracująca w spółdzielniach itp., przeszła prawie całkowicie na miejską manufakturę. Stąd krawcy ludowi, mając coraz mniej pracy w swoim zawodzie, szukają dodatkowych zajęć.

W Trybszu, z którego duży procent ludności wyemigrował przed pierwszą wojną światową do Ameryki, skąd wielu gazdów później wróciło, daje się zaobserwować ogromne poszanowanie dla tradycyjnego stroju, ale jednocześnie oddziałuje tu silnie strój podhalański, z którego młodzież trybska już ok. 1937 roku przejęła sposób zdobienia, zachowując pierwotnie swoje barwy zastosowane do form podhalańskich parzenic. Obecnie zamawiają sobie już u wytwórców w Gronkowie czysto podhalańskie wyszycia, nie szczędząc na nie pieniędzy. Przeciętnie za wyhaftowanie spodni z uszyciem płącą 350 zł. Posiadanie „portek“ z parzenicą podhalańską należy obecnie do mody. Spodnie z dawnymi tradycyjnymi wyszyciami dodziera się już przy codziennej pracy.

„Cyfry“ z Nowej Białej i Krempach przetrwały do dnia dzisiejszego i pomimo trudności w zdobyciu do skręcenia sznurów odpowiedniej w kolorze wełny, nie zarzucono tego sposobu zdobienia, farbując nieraz domowym sposobem na odpowiedni kolor wełnę z własnych owiec.

Największy rozkwit hafciarstwa w zakresie zdobnictwa spiskich portek przypada na pierwsze trzydziestolecie XX w., kiedy to parzenice osiągnęły swój szczytowy punkt rozwoju. Z czasem będzie je można oglądać jedynie w zbiorach muzealnych.

⁸ R. Reinfuss: „Wytwórcy ludowych ubiorów w Karpatach Polskich“, Polska Sztuka Ludowa, Rok V, nr 1—2.

POKONKURSOWY POKAZ HAFTÓW SIERADZKICH

MARIA STANKIEWICZOWA

Dnia 24.II br. odbyło się w Muzeum w Sieradzu otwarcie pokonkursowego pokazu kolorowych haftów ludowych wykonanych na zapaskach kobiecych szytych z materiałów fabrycznych.

Konkurs zorganizowany został z inicjatywy i funduszy Wydziału Kultury W.R.N. w Łodzi i Referatu Kultury P.R.N. w Sieradzu.

Zadanie zorganizowania konkursu wymagało ze strony organizatorów ostrożności i znajomości miejscowego zdobnictwa ludowego, gdyż zwyczaj noszenia haftowanych ręcznie zapasek szytych z materiałów fabrycznych przyjął się w ubiorze sieradzkim dopiero przy końcu ubiegłego stulecia, przyniesiony przez kobiety wyjeżdżające na sezonowe roboty rolne. Naukowym opracowaniem konkursu zajęła się mgr Zofia Neymanowa, kustosz muzeum sieradzkiego, zaś w pracach terenowych pomagała jej referentka wydziału kultury P.R.N. ob. Janina Jaworska.

W wyniku przeprowadzonych poszukiwań zebrano 44 haftowane zapaski szyte z wełnianych lub bawełnianych materiałów fabrycznych w kolorach: białym, czarnym, zielonym, niebieskim i kilka zrobionych z białego perkalu w drobne różowe paski. Krawędzie zapasek zdobione były kolorowym haftem wykonanym przy pomocy włóczki lub tzw. „bawelniczki“. Motywy tych haftów wzorowane były na drukowanych wstążkach i chustkach fabrycznych oraz na innych tym podobnych wzorach pochodzenia miejskiego, co jednakowoż nie wykluczało pewnego wkładu inwencji artystycznej ze strony hafciarek.

Zebrany materiał wystawiony został na pokazie w trzech grupach. W pierwszej znalazły się najstarsze zapaski w liczbie siedem (w tym jedna z r. 1890), zdobione z umiarem ornamentem przejrzystym w motywach i kolorach przejawiającym samodzielną inwencję twórczą. Do drugiej grupy zaliczono 34 okazy późniejsze, pochodzące z okresu międzywojennego o bogatym wzorze kwiatowym wykonanym haftem wielokolorowym, stanowiącym mniej lub więcej swobodną interpretację wzorów czerpanych z kwiecistych wstążek fabrycznych. Trzecią grupę, składającą się z trzech tylko okazów tworzyły zapaski wykonane w ostatnich latach. Wzory haftowane na nich kopiowane były z banalnych wzorników miejskich.

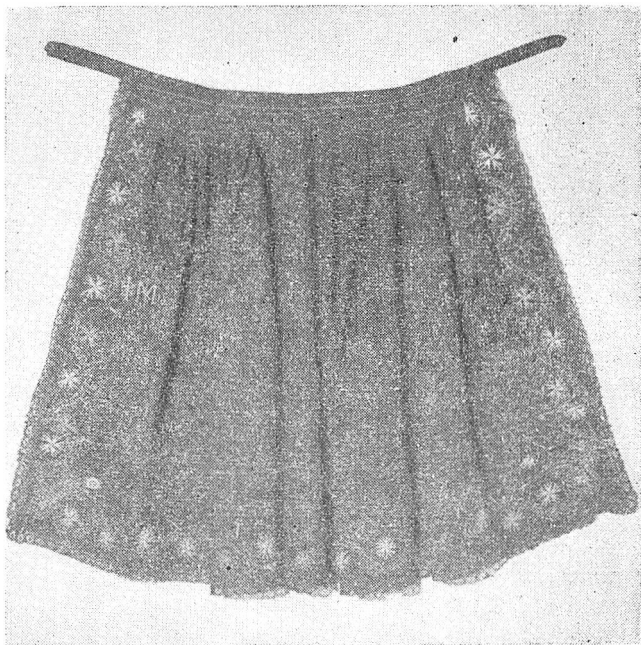
Orzeczenie jury potwierdziło słuszność podziału materiału na grupy, zaznaczając, że hafty jakkolwiek wyraźnie oparte na wzorach przemysłowych nie są pozbawione cech swobodnej interpretacji, o czym w niektórych wypadkach świadczy ich kolorystyka i układ. Jury uznało, że w obecnej formie hafty te nie nadają się do dalszej adaptacji w przemyśle przez C.P.L.i.A., chyba że w dalszym swym rozwoju nabiorą wyrazu bardziej

indywidualnego i regionalnego. Niemniej biorąc pod uwagę pojawiające się od lat 60 zamiłowanie do hafciarstwa i uwzględniając jak najszerzy aspekt społeczny w specyficznych warunkach tego terenu jury przyznało uczestniczkom konkursu szereg nagród, których suma ogólna wynosiła 4.680 zł.

Kwota ta została rozdzielona między 34 uczestniczki konkursu, pochodzące z 14 gromad położonych w najbliższej okolicy Sieradza (gminy Bogumiłów, Charłupia, Chojny).

Pokaz według własnej koncepcji plastycznej zorganizowała art. plast. Helena Samorewicz-Wareńska z Warszawy. Ekspozycja zapasek wypadła bardzo dobrze, była przejrzysta, prosta, estetyczna i uwzględniająca założenia dydaktyczne. Dla dekoracji i ożywienia pokazu na ścianach umieszczone zostały sieradzkie wycinanki i wiązanki sztucznych kwiatów. Dla pokazania jednego ze źródeł inspiracji haftów sieradzkich rozwieszono na jednym ze stelaży kolorowe wstążki fabryczne oraz olejny obraz, przedstawiający sieradzką pannę młodą w wieńcu weselnym na głowie, ozdobionym haftowanymi wstążkami.

Otwarcie pokazu, na którym uczestniczki stawily się wyjątkowo licznie, urozmaicone zostało występem zespołu dziecięcego w regionalnych strojach sieradzkich.



Stara zapaska haftowana przez Józefę Plachtę z Monic, gm. Bogumiłów, ok. r. 1906.

Zagadnienia ludowej kostiumologii stanowią od dawna przedmiot żywego zainteresowania ze strony etnografów. W literaturze naukowej narodów europejskich wymienić można szereg kapitalnych dzieł z tego zakresu, czy to posiadających charakter ogólny, jak znane prace Maxa Tilkego, czy monograficzny, jak niedawno wydana praca Drahomiry Stranskyej, poświęcona czeskim ubiorom ludowym. Również w Polsce badania nad strojem ludowym prowadzone są w niesłabnącym tempie, czego wyrazem jest na miarę monumentalną zakreślone dzieło zbiorowe wydawane przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze pod tytułem „Polski Atlas Strojów Ludowych“, którego pierwsze zeszyty pojawiają się od dwóch lat na półkach księgarskich. Fakt, że tego rodzaju wydawnictwo jest u nas w toku, zmusza nas do tym staranniejszego śledzenia najnowszych wydawnictw innych narodów, poświęconych zagadnieniom ludowej kostiumologii. W ostatnich czasach nadesłano do Polski dwa tego rodzaju wydawnictwa, jedno bułgarskie, drugie rumuńskie — obydwie o charakterze albumowym.

Wydawnictwo bułgarskie zatytułowane „Błgarski narodni nosii i szewici“ (Sofia 1950 r.) zawiera krótki tekst, który opracowała Maria Welewa, 60 plansz figuralnych, wykonanych techniką offsetową z oryginałów malowanych przez Nową Tuzsuzową i Wenerę Naslednikową, pod kierunkiem artystycznym Georgija Atanasowa, oraz 20 plansz barwnych, drukowanych techniką siatkową z 35 fragmentami haftów ludowych.

W tekście potraktowanym bardzo zwięźle i syntetycznie podaje M. Welewa najogólniejszą charakterystykę bułgarskich ubiorów ludowych, podkreśla ich zależność od zmiennych w rozwoju historycznym stosunków gospodarczych i społecznych. Wstęp ten, napisany raczej dla laików i miłośników kultury niż dla etnografów, z natury rzeczy jest dla nas mniej interesujący, natomiast plansze są podwójnie ciekawe, jako materiał naukowy i próba artystycznego rozwiązania problemu ilustrowania ludowych ubiorów.

Album obejmuje szeroką wachlarz ubiorów ludowych od form archaicznych, zawierających elementy wspólne wszystkim ludom słowiańskim, poprzez późniejsze, świadczące o wpływach kulturalnych islamu, aż do warstwy najmłodszej, kiedy w ubiorze ludowym przyjmują się swoiście przetransponowane elementy ogólnoeuropejskich ubiorów mieszczańskich.

Dla badacza polskiego stroje opublikowane w albumie dostarczają cennego materiału porównawczego, zwłaszcza jeśli chodzi o ubiory naszych górali, tkaniny pasiaste i hafty. Szkoda tylko, i tu przechodzimy do zagadnienia drugiego, że plansze te, jak na potrzeby analizy naukowej, są potraktowane zbyt mało realistycznie. Nie zawsze np. możemy sobie zdać sprawę z jakości materiału, z którego dany szczegół garderoby

został wykonany, często pomijane są szwy, co utrudnia odczytanie kroju, nie zawsze też wiadomo jaką techniką są przedstawione ubiory zdobione. Ogólnie uderza duża generalizacja szczegółów, co przede wszystkim jaskrawo uwidacznia się np. w sposobie rysowania obuwia.

Plansze figuralne potraktowane są w sposób graficzny, malowane zasadniczo płasko z lekko tylko podkreślonymi tu i ówdzie cieniami, względnie fałdami szat. Rysunek postaci wyraźnie stylizowany razi niekiedy dowolnością proporcji i sztucznością gestu.

Znajdujące się w drugiej części albumu plansze, przedstawiające fragmenty haftów i tkanin, drukowane są techniką siatkową na papierze kredowym. Reprodukcje barwne wykonane z oryginałów oddają wiernie wszelkie szczegóły techniki i właściwości materiałów.

Drugi ze wspomnianych powyżej albumów zatytułowany: „Costumes nationaux de la République Populaire Roumaine“ wydany został przez Institut Roumain Pour Les Relations Culturelles Avec L'Étranger (bez miejsca i daty wydania), zawiera 11 plansz barwnych wykonanych z kolorowych fotografii, reprodukowanych techniką siatkową na papierze kredowym.

W doborze plansz starano się uwzględnić różne regiony Rumunii. Znajdują się tam więc ubiory z pogranicza rumuńsko-węgierskiego (okręg Bihor i Arad), północnego (Mołdawia), południowego (okręg Dolj) z Rumunii centralnej i wschodniej (okręgi Prahova, Sibiu, Arges, okolice Bukaresztu), mimo to album nie daje obrazu istotnego zróżnicowania i bogactwa typów tamtejszych ubiorów. Zdjęcia bowiem są w albumie dobrane tak, że można by na ich podstawie odnieść wrażenie, iż strój ludowy rumuński daje obraz na ogół dosyć wyrównany. Przyczyna leży w tym, że pokazano jedynie ubiory letnie, które istotnie nie wykazują zbyt wielkiego zróżnicowania, pomijając zupełnie ubiór wierzchni, zwłaszcza zimowy, posiadający największą różnorodność form, często niezwykle ciekawych, np. bundy baranie noszone włosami na wierzchu z okolic Braşov, Fagaras i Avrig, wspaniałe zdobione aplikacjami i haftem kożuchy z okręgu Sibiu, wełniane samodziałowe narzutki podobne do huculskiej „gugli“, występujące w okręgu Huniedoara, czy płaszcze z olbrzymimi, spadającymi na plecy kołnieriami, przypominające „czuchy“ karpackich Łemków, noszone w Rumunii w okręgu Sibiu. W sumie omawiany album daje nam mniejsze wyobrażenie o bogactwie strojów rumuńskich niż np. dawna praca T. Papachagi (Imagines d'Ethnographie Roumaine), czy album fotograficzny K. Hilschera (Rumänien 1933).

Omawiane tu wydawnictwo stanowi ciekawy przykład, w jakiej mierze fotografia barwna może dziś znaleźć zastosowanie w pracach nad strojem ludowym. Czę-

ste wypowiedane bywa u nas przekonanie, że w związku z postępującym udoskonalaniem się fotografii barwnej, stała się ona podstawowym i jedynym absolutnie wier-
nym sposobem utrwalania materiałów etnograficznych tego rodzaju jak barwny strój, malowane sprzęty itp. Niestety omawiany tu album wskazuje, że w praktyce metoda ta nie daje jeszcze zadawalających rezultatów. Plansze zawarte w albumie daleko odbiegają pod względem ścisłości kolorystycznej od precyzji w oddawaniu

szczegółów, od laboratoryjnych przykładów publikowanych np. w podręczniku H. Windischa (*Schule der Farbenfotografie* 1940). Kolory plansz są często zbrudzone, nienaturalne, skala barw ulega typowym przesunięciom w zależności od naświetlenia podczas ekspozycji negatywu, szczegółów w partiach ciemnych brak zupełnie, a rysunek np. haftów w związku z powiększaniem obrazu z taśmy małoobrazkowej zaciera się w wielu wypadkach aż do zupełnej nieczytelności.

SPRAWOZDANIE XXVII WALNEGO ZGROMADZENIA POLSKIEGO TOWARZYSTWA LUDOZNAWCZEGO W KATOWICACH

Tegoroczne Walne Zgromadzenie (XXVII) Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, które odbyło się w dniach 16—18 maja w Katowicach, miało nieco inny charakter niż zjazdy dotychczasowe, na plan pierwszy bowiem wysunięto problematykę śląską. Wyraziło się to szczególnie w pierwszym i drugim dniu obrad, mianowicie w referacie inauguracyjnym prof. S. Szczotki „Odbicie przeszłości w kulturze ludowej Śląska“, oraz w referatach wygłoszonych w drugim dniu przez dr M. Gładysza „Śląskie grupy etniczne i etnograficzne“, mgr J. Ligęzy „Próba charakterystyki grupy zawodowej na Śląsku“, mgr M. Żywirskiej „Folklor i kultura materialna górników śląskich“ oraz mgr M. Suboczowej „Stan badań etnograficznych na Śląsku“. Dopełnieniem tego ściśle etnograficznego cyklu zagadnień były referaty popołudniowe w dniu 17 maja, mgr S. Bronicza „Podłoże klasowe kultury ludowej Górnego Śląska“ i mgr J. Pawłowskiej „Proces kształtowania się nowego oblicza etnograficznego wsi dolnośląskiej“, w których ujęto zagadnienie powstania śląskiej grupy etnograficznej z punktu widzenia rozwoju klasowego, uwarunkowanego faktami historycznymi.

Ważnym wprowadzeniem do zagadnień kształtowania się pogranicza polsko-niemieckiego na terenie Śląska miał być referat prof. K. Dobrowolskiego „Problem granicy etnicznej polsko-niemieckiej w XVIII—XX wieku“, którego niestety, wskutek zwołania w tym samym czasie konferencji komisji P.A.N. w Nieborowie, prelegent nie mógł wygłosić.

Szczególnie ciekawie toczyła się dyskusja nad trzema pierwszymi referatami, zabierali w niej głos: prof. Czekanowski, Antoniewicz, Adamska, dr Burszta, dr Karwot, dr Reinfuss.

Dr E. Karwot przeprowadzając ocenę referatu prof. Szczotki podkreślił ubóstwo przytoczonych dokumentów historycznych dotyczących Śląska, oraz w związku z tą krytyką, przedstawił zebrany dokument z XIII wieku zwany katalogiem brata Rudolfa z klasztoru Cystersów w Rudach w powiecie Raciborskim, datowany na lata 1235—1250. Katalog ten znajdował się w

bibliotece uniwersytetu wrocławskiego do 1945 roku, po czym zaginął. Zawiera on niezwykle cenny dla etnografii materiał z XIII w. związany ze zwyczajami rodzinnymi, dorocznymi, medycyną ludową, magią itp. W zakresie kultury materialnej istnieje według recenzenta uderzająca zbieżność między materiałem zawartym w dokumencie a wynikami badań archeologicznych w Opolu. Sprawozdanie dr Karwota było swego rodzaju odkryciem etnograficznym, które znajdzie wyraz w najbliższych publikacjach Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, podobnie jak wszystkie referaty ośrodka śląskiego, które po przystosowaniu ich do druku wejdą w skład XII tomu „Prac i materiałów etnograficznych“.

Oprócz tematyki śląskiej wysunięty został problem współpracy etnografów z archeologami w cennym referacie prof. A. Nasza „Perspektywy naukowej współpracy archeologów z etnografami“, nawiązujący do analogicznego referatu prof. K. Jażdżewskiego na XXVI Walnym Zgromadzeniu P.T.L. w Łodzi. Ważne to zagadnienie z punktu widzenia planowania przyszłych prac badawczych w zakresie obu dyscyplin stanowi dalsze ogniwo w całokształcie przemian znamionujących współczesną etnografię polską, a polegających na uhistorycznieniu etnografii. W dyskusji nad zagadnieniem powyższym wypowiedali się prof. Antoniewicz, dr Warłowska, dr Przesławska i inni.

Ostatni dzień obrad wypełniły sprawozdania Zarządu i 9 Oddziałów oraz wycieczki do śląskich muzeów etnograficznych w Gliwicach, Bytomiu, Sosnowcu; zorganizowano również wycieczkę do kopalni węgla.

Ważnym osiągnięciem zjazdu katowickiego było opracowanie i zatwierdzenie planu wydawniczego i naukowego na rok bieżący przez Zarząd oraz Walne Zgromadzenie. W dziale wydawniczym Zarząd zmierza do wzmocnienia tempa swoich publikacji, zwłaszcza „Ludu“, „Prac Etnograficznych“, „Prac i materiałów etnograficznych“, „Archiwum etnograficznego“ i do przygotowania pierwszych opracowań kartograficznych „Polskiego Atlasu Etnograficznego“ z zakresu kultury materialnej. Walne Zgromadzenie zatwierdziło również

wniosek o zawarcie umowy z Państwowym Instytutem Sztuki w sprawie współpracy nad „Atlasem Polskich Strojów Ludowych“.

W planie naukowym Towarzystwa zatwierdzono projekt badań terenowych, które obejmą w tym roku zagadnienia związane z rolnictwem i hodowlą. Plan badań terenowych został opracowany na specjalnej konferencji w dniach 21—23.III.br. w Krakowie, na której opracowano również kwestionariusz oraz ustalono pierwszy rzut siatki badań dla P.A.E.

Walne Zgromadzenie zatwierdziło również dwa wnioski oddziału śląskiego, a to: w sprawie konieczności zorganizowania planowych badań nad kulturą grup za-

wodowych oraz w sprawie utworzenia na Śląsku w pobliżu Katowic w Wielkim Parku Kultury i Wypoczynku, śląskiego Skansenu, w którym należało by zgromadzić przede wszystkim resztki drewnianych zabytków architektury ludowej śląskiej.

Dodać należy, że na Walne Zgromadzenie Pol. Tow. Lud. w Katowicach przybyło około 86 etnografów z całej Polski oraz delegaci: Polskiej Akademii Nauk, Państwowego Instytutu Sztuki, Ministerstwa Kultury i Sztuki, licznych towarzystw naukowych śląskich oraz instytucyj społecznych a także przodownicy pracy górniczy.

O.G.

RADOSTNÁ ZEMĚ^V

MIECZYŚLAW GŁADYSZ

Kwartalnik Śląskiego Instytutu Naukowego oraz ludoznawców Ziemi Opawskiej. Czasopismem kieruje: R. J. Rohel (etnografia) i dr D. Sajtar (folklorystyka) przy współudziale zespołu 29 pracowników naukowych (kolektyw opawskich studentów SUEN oraz kolektyw współpracowników Państwowego Instytutu Pieśni Ludowych w Brnie). Wydawca: Śląski Instytut Naukowy w Opawie. Opawa 1951, r. I, nr 3, str. 48+2 nl., 26 il. siat. w tekst. + 3 il., 4^o, papier ilustr. bezdrzewny, okładka i wkładki papier kredowy cena pojed. zes. 30 kc.

Nowe czasopismo Śląskiego Instytutu Naukowego w Opawie obejmujące swoim zasięgiem Śląsk Opawski, a więc najbliższe tereny Śląska Cieszyńskiego i Opolskiego, zamieszcza materiały ludoznawcze zebrane głównie z ziem zamieszkałych przez ludność wchodzącą w skład wielkiej grupy etnograficznej zwanej Lachami Śląskimi. Jest to wystarczający powód, aby było dokładniej znane przede wszystkim naszym etnografom, a zwłaszcza zajmującym się kulturą ludową południowo-zachodniej Polski. Zresztą są i inne powody, dla których należy stale omawiać, bądź sygnalizować prace pojawiające się w tym interesującym nas czasopiśmie.

Zaraz na wstępie należy podkreślić, że Komitet Redakcyjny stara się zamieszczać zespół różnorodnych, a przy tym krótkich i wyczerpujących artykułów powiązanych wspólnym zagadnieniem, a także terenem przynależnym do danej grupy etnograficznej, bądź zawodowej. Takie wydają się być wytyczne omawiające czasopismo. Oczywiście, niejednokrotnie z braku odpowiedniego czy wyczerpującego materiału odbiegają one od wytkniętego programu. Ukazują się wtedy pewne nieścisłości czy niedomówienia, które zresztą są nieuniknione przy najbardziej starannej i przemyślanej redakcji.

W numerze 3 (roczn. I, 1951), poświęconym folklorowi górników ostrawsko-karwińskich, w artykule wstępnym

autorzy¹ m. in. wskazują na elementy zawarte w folklorze miejscowym, a zwłaszcza w ludowej poezji, świadczące o dużym rozwarstwieniu wsi opawskiej, na co dawniejsi, a nawet współcześni etnografowie nie zawsze zwracają uwagę. Świadczy to równocześnie, jak poważnie zaciążyło nad całą działalnością tamtejszych ludoznawców głęboko zakorzenione ich romantyczno-idealistyczne nastawienie. Albowiem jednolitość kulturowa wsi i jej mieszkańców jest fikcją. Dalej autor wskazuje, iż procesy rozwoju i zaniku twórczości ludowej w okręgach przemysłowych pozostają w ścisłym związku z rozrostem kapitalizmu i wyzyskiem robotnika.

W artykułach monograficznych autorzy zwracają uwagę na pewne odrębności słownikowe² i właściwości gwarowe tamtejszych mieszkańców³. Do najciekawszych jednakże należą materiały wchodzące w zakres literatury ludowej, a więc opowiadania, legendy, podania względnie wspomnienia górników zanotowane w gwarach laskich⁴. Większość zebranych materiałów posiada polską podstawę językową⁵. W ogólnej charakterystyce górniczej literatury ustnej autorzy podkreślają zanik tej bogatej dziedziny sztuki ludowej⁶.

Do najbardziej rozbudowanego działu tegoż czasopisma należy folklor muzyczny. Zarówno poezja jak i muzyka ludowa stanowią bowiem na tych terenach obok

¹ Dr Drahomir Šajtar, Otárky nad dělnickým folklorem, str. 105—209.

² Josef Malý, Slovníček nářeč frýdlantského, str. 138—141.

³ Dr Vaclav Křístek, O mlově našich horníků, str. 110—113.

⁴ Jan Rohel, Z paměti starého haviře, str. 116—121.

⁵ Antonín Satke, Lidové povídky ze Štěpánovic, str. 135—158 — Jan Rohel, Z hornického humoru, str. 125—127.

⁶ Dr Alois Sivek, K. charakteristice hornického prostředí a vyprávěče, str. 113—114.

tradycyjnej literatury ustnej najbujniej rozrosła gałąź ludowej twórczości. Twórczość ta jest dominującą zwłaszcza na obszarze zamieszkałym przez ludność polską. Podobny folklor muzyczny jest znany w całym Zagłębiu karwińsko-ostrowskim oraz dorzeczu Olszy.

Zarówno pieśń górnicze⁷, jak też zanotowane wśród ludności rolniczej⁸ noszą te same wspólne znamiona, jakie widzimy w poezji i muzyce ludowej całego Śląska Cieszyńskiego.

Do wartościowych przyczynków należy także krótki artykuł o drewnianym budownictwie ludowym ziemi frysztańskiej⁹. Zwłaszcza wiadomość o istnieniu na tych terenach dawnych stodół sześciu- czy ośmiobocznych znacznie rozszerza znajomość zasięgu tego typu budownictwa notowanego przede wszystkim na obszarze małopolsko-górnośląskim.

Najmniej uwagi poświęcono twórczości plastycznej. Artykuł o ozdobnych siekierkach z w. XVIII¹⁰, będących przy tym pochodzenia niemieckiego, nie charakteryzuje zasobów zdobniczych tej ciekawej grupy zawodowej. Czyżby w inwentarzu tamtejszych górników tak

czeskich jak też polskich, nie można odnaleźć ich własnych wytworów kulturowych, jak np. ozdobnych dawnych narzędzi, świadczących o wrażliwości artystycznej tego ludu. Jeśli tuż za miedzą, na naszych terenach, twórczość zdobnicza istniała i jakże różnorodna.

Każdy numer „Radostná Země“ posiada bogatą szatę ilustracyjną¹¹, omawia publikacje zarówno własne, jak i obce, zwłaszcza nowe z zakresu pieśni¹², literatury ustnej (opowiadania, przysłowia itp.). Nadto prowadzi ciekawy dział zapytań i odpowiedzi, w których znajduje się sporo materiału etnograficznego w pierwszym rzędzie informującego o znajdujących się w terenie zabytkach sztuki ludowej, twórcach i jej odtwórcach itd.

W obszernej kronice znajdujemy informacje o wystawach muzealnych, działalności kulturalnej na odcinku folkloru oraz notatki o czołowych folklorystach czeskich¹³. Dział ten zamyka nowy dorobek ludcznawców czeskich rozwijających swoją ożywioną działalność naukowo-popularyzatorską na tak bliskim Śląsku Opawskim.

⁷ Lidové písně heviřské, str. 121—123.

⁸ Lidové písně z Petřvaldu. — Slezské národní písně.

⁹ Jaroslav Zahradník. Jak bydlel a jak se oblekał lid na Fryštatsku před 80 lety, str. 132—3.

¹⁰ Jan Rohel a Josef Svatek, Hornické sekery z 1 pol. XVIII století, str. 114—115.

¹¹ Kaganki i lampki górnicze, str. 123—124.
¹² F. Suchý a K. Fiala, Hornické písně, Praha 1950.—Fr. L. Čelakowský, slovenské národní písně, Praha 1946. — K. Udec, Slovenské lidové písně, Bratislava 1950.

¹³ Dr. V. Schenfler, Sedmdesát let prof. dr. K. Chotka, str. 152.

PIERWSZY ROK DZIAŁALNOŚCI WĘGIERSKIEGO INSTYTUTU TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ

SZANDOR ASTALOSZ

Węgierski Instytut Twórczości Ludowej powstał przed rokiem, w ramach inwestycji kulturalnych planu pięcioletniego. Powstanie jego wywołane było koniecznością ujednoczenia ogromnej działalności na polu upowszechnienia kultury ludowej, prowadzonej dotychczas przez różne związki i organizacje. Życie wysuwało zresztą coraz to nowe problemy zarówno badawcze jak i popularyzacyjne, które należało rozwiązać. Skasowano więc różne organizacje i stowarzyszenia prowadzące te prace na poszczególnych odcinkach, jak np. stowarzyszenie im. Beli Bartoka, i powołano Instytut, którego zadaniem było odpowiedzieć na te wszystkie problemy, które dojrzały i dojrzewają w toku rewolucji kulturalnej, który miałby objąć swym zasięgiem wszelkie dziedziny twórczości ludowej oraz problematykę jej umasowienia.

Tak więc Instytut objął wszystkie gałęzie sztuki ludowej, począwszy od tańca i przyspiewek, a skończywszy na rzeźbie czy garncarstwie.

Nie chodziło przy tym o zbadanie po prostu samego zagadnienia, o ewidencję pieśniarzy, bajarzy czy najlepszych ludowych hafciarek — ale o to, by wtopić te bezcenne skarby wielowiekowej tradycji w ogranicz-

ną całość życia naszego narodu — ludności zarówno wiejskiej jak i miejskiej.

Obok więc prac ewidencyjno-badawczych, stanęło przed Instytutem ogromne zadanie wpływania na żywot twórczości mas ludowych. Wystarczy zacytować kilka cyfr, aby zdać sobie sprawę z rozmachu i zasięgu rewolucji kulturalnej, która dokonała się w naszym kraju. Powstało ok. 4 tysięcy chórów zrzeszających w przybliżeniu ok. 120 tysięcy pieśniarzy, 4 tysiące zespołów tanecznych z ilością 45 tysięcy uczestników. Około 3 tysięcy słuchaczy uczęszcza do 80 wieczorowych szkół artystycznych, ok. 6 tysięcy osób liczy 800 zespołów teatrów kukielkowych itd.

Jeden rok to krótki okres czasu — ale może on przynieść ogromne wyniki. Świadczy o tym doświadczenie rocznej pracy Instytutu. Pierwszy rok był okresem przygotowań i zapoczątkowania pracy. Swoją uporczywą i konsekwentną pracą Instytut przenika do wszystkich dzielnic, bez rozgłosu i prawie niepostrzeżenie ogarniając swą siecią cały kraj. Na Węgrzech nie ma już dziś prawie miejscowości, do której nie dotarłyby jego wydawnictwa repertuarowe, jednoaktówkę opatrzone wskazówkami reżyserskimi, w której nie wie-

dziano by o pierwszomajowych uroczystościach wiosennych, o nowych świętach pracy, o dożynkach, o winobranii czy o święcie 7 Listopada.

Burżuazyjna nauka uczy, że technika i cywilizacja zabijają samodzielną twórczość artystyczną, że zatem okres ludowej twórczości przeminął, że tradycja się zatracca.

My tymczasem obserwujemy fakty narodowego odrodzenia się twórczości ludowej, o czym świadczyć może choćby nowa forma stroju w południowej części węgierskiej niziny, czy też napelnione nową treścią dawno zapomniane obyczaje winobrania w Taie i innych nadbalałońskich miejscowościach. Ze smakiem udekorowane witryny sklepów z wyrobami sztuki ludowej i coraz to wzrastająca liczba kupujących — dowodzą takiego rozwoju i odrodzenia twórczości ludowej, o jakich nie śmieliśmy nawet marzyć.

Weźmy dalsze przykłady: a więc zespoły ludowe w naszych restauracjach, odgrzebanie z zapomnienia i rozpowszechnienie „wərbunkoszo“, starego tańca rekrutów). Przejdźmy się po zakładach zbiorowego życia — usłyszymy w nich narodowy taniec kálló, utwór napisany przez Z. Kodaly'ego w oparciu o zapisy ludowych melodii prof. Lajtha. Do zaistnienia tych faktów przyczynił się niewątpliwie Instytut Twórczości Ludowej.

Trudno byłoby zresztą zliczyć te wszystkie problemy, które już podjął lub rozwiązał Instytut w 1951 r., jak trudno też byłoby wymienić wszystkie sprawy, które Instytut zaplanował na rok 1952. Wymieńmy jednak dla przykładu, że 1300 słuchaczy ukończy 8- i 12-tygodniowe kursy, które organizuje Instytut w celu dostarczenia nowych kierowników organizacjom mającym na celu upowszechnienie kultury; że Instytut powierzył czołowym literatom węgierskim napisanie 30 jednoaktówek — zaznaczmy przy tym, że wydał już na użytek masowego odbiorcy utwory pisarzy radzieckich, pisarzy demokracji ludowych oraz dzieła klasyków literatury; że opracował filmy, mające na celu zapoznanie oraz doszkolenie dyrygentów i kierowników zespołów muzycznych z instrumentami muzycznymi; że utworzone przy zakładach pracy tzw. „brygady piosenki ludowej“ (czastuszek) otrzymają w niedalekiej przyszłości — „księgę pieśni powitalnych“, zbiór starych i nowopowstałych pieśni dla uczczenia świąt i uroczystości.

W tej wielostronnej działalności Instytutu, współpracują z nim związki artystyczne i organizacje masowe, nie mówiąc już o zakładach naukowych, jak np. Instytut Etnograficzny.

Na podstawie tego krótkiego przeglądu mógłby ktoś sądzić, że Instytut Twórczości Ludowej to pewnego rodzaju Instytut Etnograficzny, który tylko „między innymi“ zajmuje się problematyką masowego upowszechnienia kultury ludowej. W istocie jednak Instytut wraz z całą działalnością etnograficzną nie stanowi bynajmniej archiwum przeróżnych zbiorów, czy topograficznego i statystycznego katalogu przeróżnych ośrodków twórczości ludowej, lecz jest instytucją, mającą głęboki i żywy związek z życiem.

Nie chcemy oczywiście przez to powiedzieć, że w pierwszym roku swej działalności Instytut nie popełnił błędów, że żaden z oddziałów Instytutu nie zбочzył z właściwej linii działania propagując wyłącznie twórczość wiejskich ośrodków. Błąd ten, niebezpieczny zresztą, tłumaczy się po części tym, że istotnie arcydzieła ludowej twórczości wiejskiej, które się przed nami obecnie otwierają — mogą zafascynować zbieracza czy badacza sztukę ludową. Stąd też wynikają wspomniane wyżej błędy czy przesadna idealizacja ludowej twórczości wiejskiej. Ponadto niektórzy stawiają zagadnienie w ten np. sposób: co jest ważniejsze — pieśń ludowa, czy pieśń masowa? Również i w takim postawieniu sprawy zawiera się pewne niebezpieczeństwo, polegające na stwarzaniu przedziału między dwoma bliskimi, nierozzerwalnie ze sobą związanymi problemami. Pieśń masowa jest bez wątpienia ważniejsza — na nią też kładziemy główny akcent — ale chodzi nam o taką pieśń masową, która potrafi w swoim własnym języku wykorzystać i rozwinąć najcenniejsze, najpiękniejsze tradycje pieśni ludowej.

A zatem chodzi tu o twórczość milionów budujących socjalizm i walczących o pokój Węgrów — opartą o tradycję ludową. I to stanowi główny akcent działalności Instytutu, nie tylko w zakresie muzyki, ale i we wszystkich innych dziedzinach twórczości ludowej. Akcent ten wyczuwamy szczególnie wyraźnie w zaprojektowanym na rok przyszły planie Instytutu — wyraźniej niż w jego dotychczasowej działalności.

Wyniki osiągnięte w pierwszym roku pracy zasługują na pochwałę, zwłaszcza zaś zasługuje na nią śmiałość inicjatywy, która — nawet gdyby do pracy zakradły się pewne błędy — cenniejsza jest od oportunistycznej ostrożności, którą świetnie określa znane powiedzenie: „lepiej nic nie robić, niż popełnić błąd“.

Tak więc dotychczasowa działalność Instytutu daje nam nadzieję na wiele nowych osiągnięć w najbliższej przyszłości.



ERRATA

do nr 1 — 1952 r. „Polskiej Sztuki Ludowej“

s. 9, lewa kolumna, wiersz 22 od góry: zamiast kredytów ma być kryteriów.

Warunki prenumeraty na rok 1953:

Prenumerata roczna — 60 zł, półroczna — 30 zł

Wpłaty przyjmują **najpóźniej do dnia 15.XII.1952 r.** wszystkie placówki pocztowe (dział gazetowy) oraz listonosze miejscy i wiejscy.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komisowej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

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