

NASZE POMORZE

ROCZNIK MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIEGO W BYTOWIE

NR 10, 2008

MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIE
W BYTOWIE

NASZE POMORZE

ROCZNIK
MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIEGO W BYTOWIE

NR 10, 2008

BYTÓW 2009

Redaguje zespół:
Andrzej Chludziński, Janusz Kopydłowski (redaktor naczelny),
Maciej Kwaśkiewicz, Tomasz Siemiński

Rada naukowa:
Jowita Kęcińska-Kaczmarek, Ewa Nowina-Sroczyńska,
Cezary Obracht-Prondzyński, Zenon Romanow

Korekta:
Monika Burakiewicz, Andrzej Chludziński

Skład:
Katarzyna Wodzikowska

Opracowanie graficzne, przygotowanie do druku:
Wydawnictwo JASNE
ul. Międzyrzeckiego 19, 83-000 Pruszcz Gdański
biuro@wydawnictwo-jasne.pl
www.wydawnictwo-jasne.pl

Druk:
SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa
www.sowadruk.pl

Wydawca:
Muzeum Zachodnio-Kaszubskie
ul. Zamkowa 2, 77-100 Bytów
tel./fax 059 822 26 23
www.muzeum-bytow.pl

Copyright © by Muzeum Zachodnio-Kaszubskie, Bytów, Poland, 2009

ISSN: 1640-1239

SPIS TREŚCI

Janusz Kopydłowski, *Szanowni Czytelnicy!* 7

I. Archeologia

Kamil Kajkowski, *Dwa znaki pielgrzymie ze zbiorów
Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie* 11

Anna Rembisz, *Brązowa figurka ornitomorficzna z Gdańska* 19

II. Historia

Piotr Sykut, *Komisariaty i posterunki Policji Państwowej
na Pomorzu w okresie konsolidacji i II Rzeczypospolitej.
Organizacja, skład osobowy i teren działania
powiatowej komendy Policji Państwowej w Chojnicach w 1922 r.* 23

III. Etnologia, antropologia kultury

Ewa Nowina-Sroczyńska, *Zobaczyć i mieć przyjemność w widzeniu.
Twórcy ludowi w filmie etnograficznym.* 39

Krystyna Piątkowska, *Ryzyko artysty.
Między parodią demiurga a dramatem PR* 49

Jakub Stelągowski, *Mietek Sawicki – dolnośląski twórca nieprofesjonalny?* 61

Hubert Czachowski, *Sztuki i sztuczki ludowej sztuki* 77

Katarzyna Kulikowska, *Fotograficzne przedstawienia artystów
(post)ludowych* 81

Tomasz Siemiński, *Ikonosfera z krasnalami,
czyli od domowego demona do figury ogrodowej* 115

IV. Materiały z konferencji kaszuboznawczej

Józef Borzyszkowski, *Ruch kaszubsko-pomorski
w latach trzydziestych XX wieku* 133

Daniel Kalinowski, *Dramaturgia Jana Rompskiego. Zarys problematyki* 143

Adela Kuik-Kalinowska, *W świecie poezji Aleksandra Labudy
„Kaszëbsczim jesmë lëdã”* 153

Jowita Kęcińska-Kaczmarek, *Ks. Franciszek Grucza
– kapłan, literat i działacz społeczny.* 161

Edmund Kamiński, *Jan Trepczyk – jeden ze zrzęszeńców.
Próba oceny idei zrzęszeńskiej w twórczości literackiej* 167

Zuzanna Szwedek, <i>Jan Trepczyk (relacja biograficzna z perspektywy córki Bogusławy Damps)</i>	181
---	-----

V. Językoznawstwo

Hanna Makurat, <i>Słońce w językowym obrazie świata Kaszubów na tle kultury innych Słowian</i>	193
Lucyna Warda-Radys, <i>Słownictwo związane z budownictwem w XVII-wiecznych inwentarzach biskupstwa chełmińskiego (nazwy budynków i pomieszczeń gospodarskich)</i>	203

VI. Sprawozdania

Janusz Kopydłowski, <i>Sprawozdanie z działalności Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie w 2007 roku</i>	215
Janusz Kopydłowski, <i>Sprawozdanie z działalności Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie w 2008 roku</i>	225
Tomasz Siemiński, <i>Sprawozdanie z wykonania badań terenowych pt. „Estetyzacja codzienności na południowo-zachodnich Kaszubach” nad współczesnymi problemami kultury ludowej: ikonosferą, sztuką ludową, zdobnictwem, plastyką nieprofesjonalną i pograniczami sztuki</i>	237

SZANOWNI CZYTELNICY!

Oddajemy do rąk Państwa jubileuszowy – 10. numer „Naszego Pomorza. Rocznika Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie”. Numer zawiera niektóre referaty uczestników I Jesiennych Warsztatów Antropologicznych, poświęconych obliczom sztuki nieprofesjonalnej. Spotkania te, zorganizowane przez władze samorządowe Brus i Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie, odbyły się w Chacie Kaszubskiej w Brusach-Jagliach 14–15 października 2005 roku. W konferencji wzięli udział naukowcy zajmujący się etnologią i antropologią kulturową z Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz muzealnicy z Gdańska, Krakowa, Torunia i Bytowa. Kierownikiem naukowym konferencji była profesor Ewa Nowina-Sroczyńska z Zakładu Antropologii Uniwersytetu Łódzkiego.

W numerze znalazły się też referaty wygłoszone podczas VI Konferencji Kaszuboznawczej „Zrzeszeńcy – literatura i tożsamość”. Jak zawsze, gospodarzem konferencji było bytowskie muzeum. W spotkaniu zorganizowanym z inspiracji młodych naukowców z Pracowni Kultury Literackiej Pomorza przy Akademii Pomorskiej w Słupsku udział wzięli m.in. reprezentanci środowisk akademickich z Gdańska i Słupska. Kierownictwo naukowe konferencji sprawowała dr Adela Kuik-Kalinowska z Akademii Pomorskiej.

O historii policji państwowej na Pomorzu w okresie międzywojennym traktuje także interesujący artykuł Piotra Sykuta. Etnolingwistyczny charakter mają artykuły Hanny Makurat i Lucyny Wardy-Radys.

O zabytkach archeologicznych z Pomorza pisze Anna Rembisz i Kamil Kajkowski.

Numer uzupełniają sprawozdania z działalności muzeum bytowskiego w roku 2007 i 2008 oraz sprawozdanie z badań terenowych poświęconych współczesnym problemom kultury ludowej na południowo-wschodnich Kaszubach.

Zapraszam do lektury!

Janusz Kopydłowski

I. Archeologia

Kamil Kajkowski
Muzeum Zachodnio-Kaszubskie
Bytów

**DWA ZNAKI PIELGRZYMIE
ZE ZBIORÓW MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIEGO W BYTOWIE**

W październiku 2008 roku do zbiorów Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie trafiły dwie plakietki pielgrzymie. Przekazane zostały anonimowo, jedynie z adnotacją dotyczącą miejsca ich pochodzenia, którym jest Gdańsk. Nie wiadomo natomiast, w jakich okolicznościach znalazły się one w rękach darczyńcy.

Całkowita wysokość pierwszego z opisywanych znaków wynosi 4,3 cm, szerokość – 2,1 cm (2,9 cm wraz z zachowanymi uchami). Został wykonany metodą stemplową jako odlew z cyny lub stopu cyny i ołowiu. Ma formę plakietki o grubości około 1 mm. Jest to prostokątny przedmiot zwieńczony trójkątem, nad którym umieszczone zostały trzy krzyżyki. Pierwotnie zaopatrzone był w cztery uszka służące do mocowania na ubiorze. W opisywanym egzemplarzu zachowały się jedynie dwa z nich. Na awersie znajduje się wyobrażenie tronujskiej Maryi, w koronie w kształcie kielichów lilii. W prawym ręku trzyma jabłko królewskie. Po lewej stronie wyobrażono Jezusa stojącego na tronie jako Dzieciątko. Jego głowę otacza aureola. Pomiędzy obu postaciami umiejscowiono ornament roślinny.

Znaczek ten jest niemal identyczny ze znalezionym w Gdańsku na Wyspie Spichrzów¹ z tą jednak różnicą, że rewers jest tutaj pozbawiony jakiegokolwiek elementów ornamentacyjnych, podczas gdy w przypadku gdańskiego znaleziska znajduje się tam romboidalna siatka.

Wysokość drugiego znaczka wynosi 4,3 cm, szerokość zaś 2,6 cm (z uchami 3,2 cm). Opisywany przedmiot również został wykonany metodą stemplową jako odlew z cyny lub stopu cyny i ołowiu. Ma formę plakietki o grubości około 1 mm. Rewers jest wyraźnie wygładzony i nie nosi śladów zdobień. Analogicznie do poprzedniego jest to prostokątny przedmiot zwieńczony trójkątem, nad którym umieszczone zostały trzy krzyżyki. Dwa spośród nich odbiegają od pionu: lewy odchyła się na zewnątrz przedstawienia, centralny ku prawej stronie. Plakietka ma zachowane wszystkie cztery uszka służące do mocowania. Na awersie znajduje się wyobrażenie Matki Bożej siedzącej najpewniej na tronie. Na jej głowie umieszczono masyw-

¹ A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych szlakach w XIV i XV wieku*. W: *Gdańsk średniowieczny w świetle najnowszych badań archeologicznych i historycznych*, red. H. Paner. Gdańsk, 1998, s. 179, ryc. 6.

na koronę. Postać przedstawiona jest w długiej, udrapowanej szacie. Na kolanach Maryi spoczywa Dzieciątko zwrócone do niej profilem. W rękach Jezusa znajduje się jakiś przedmiot, jednak stan zachowania zabytku utrudnia jego identyfikację. Z tej samej przyczyny trudno wysnuć wniosek, czy również Matka Boża posiada w rękach jakiś przedmiot, choć układ przestrzenny postaci sugeruje, że obie ręce trzymają dziecko.



Il. 1. Plakietka pielgrzymia; fot. K. Kajkowski,
ze zbiorów Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie

Po bokach przedstawienia figuralnego umieszczono dwa filary, których zwieńczeniem są zewnętrzne krzyże. Oba słupy ozdobiono karbowaniem. Trzy linie biegnące poziomo w obu przypadkach znajdują się w dolnej części filarów. Wyraźnie odbiegają od nich dwie kolejne (wici roślinne?), będące ich przedłużeniem. Ich zwieńczeniem są dolne uszka do mocowania plakietki. Ponadto na filarach zaznaczono ukośne karby, z tym że w przypadku lewej strony plakietki są one położone mniej więcej w połowie wysokości słupa, prawej zaś – w jego górnym fragmencie. W szczytowej części słupów znajdują się trójkątne zwieńczenia, być może powiązane tematycznie z odchodzącym od wewnętrznych górnych rogów filarów ornamentem roślinnym, który dodatkowo zbiega się do podstawy centralnie usytuowanego krzyża. Dodatkowo, równoległe do lewego słupa biegnie wertykalnie usytuowany, zakończony bezpośrednio nad głową Dzieciątka, ornament roślinny, będący zapewne symbolicznym przedstawieniem Drzewa Życia.

Najbliższą analogią do opisywanego zabytku są dwie niepublikowane dotąd plakietki pielgrzymie eksponowane w oddziale Muzeum Archeologicznego w Gdańsku „Centrum Edukacyjne – Błękitny Lew”. Z tym, że na jednej z nich Matka Boża trzy-

ma dziecko lewą ręką. Na drugiej przedstawienie figuralne ulokowane jest w sposób identyczny jak na zabytku będącym w zbiorach Muzeum w Bytowie.

Pewne cechy zbliżone do opisywanego znaku pielgrzymiego nosi również plakietka odnaleziona w trakcie badań archeologicznych w Gniewie². Analogie te dotyczą jednak wyłącznie przedstawień figuralnych. Również tutaj Matka Boża, siedząc na tronie, trzyma na kolanach Jezusa zwróconego do niej profilem.



Il. 2. Plakietka pielgrzymia; fot. K. Kajkowski,
ze zbiorów Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie

Z kolei brak na tym zabytku ornamentów roślinnych często występujących na obiektach pozyskanych w trakcie wykopalisk na Wyspie Spichrzów. Omawiana plakietka nosi zatem cechy charakterystyczne zarówno dla zabytków gdańskich, jak i gniewskiego, co pozwala na włączenie jej w kanon podobnych przedstawień związanych z kultem maryjnym.

Na podstawie dostępnych źródeł i analogii zabytki tego typu datuje się na schyłek XIII lub cały wiek XIV³.

Życie chrześcijanina wieków średnich odbywało się często w kategoriach *dla niego niezrozumiałych [...], abstrakcyjnych, przeżywał religijne doświadczenie na poziomie gestów i rytów, dzięki którym kontaktował się ze światem nadnaturalnym. Także swoje wielkie pragnienie Boga próbował zaspokoić, odwołując się do sil-*

² E. Choińska-Bohdan, *Znaleziska o charakterze kultowym z Gniewa*. „Pomorania Antiqua”, 1988, t. XIII, s. 208–209.

³ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych miast południowego wybrzeża Bałtyku w świetle znalezisk znaków pątniczych. Wstęp do badań*. „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2004, nr 2, s. 171.

nie emocjonalnie zabarwionych praktyk⁴. Do takich działań należały niewątpliwie pielgrzymki. Podejmowano je z różnych pobudek: dla oczyszczenia z grzechów, odpuszczenia tych, które popełni się w przyszłości, pozyskania relikwii, wypełnienia ślubów czy dla uzdrowienia⁵. Długotrwałe wędrowanie do daleko położonych ośrodków pątnicznych uważano też niekiedy za formę ascezy⁶. Najwcześniejsze pielgrzymki odbywano do miejsc związanych z życiem Chrystusa⁷. W następnej kolejności celem pątników zaczęły stawać się groby apostołów, męczenników⁸, jak również miejsca ich męczeńskiej śmierci bądź za takie uważane⁹, dalej sanktuaria, w których znajdowały się różnego rodzaju relikwie¹⁰, w tym pochodzące lub mające pochodzić z Ziemi Świętej¹¹. Średniowieczną metrykę mają natomiast wędrowki do ośrodków, w których przechowywano wizerunki świętych postrzegane jako cudowne. Przy końcu tej epoki pielgrzymowano również do sanktuariów, w których rejestrowano cuda krwawiącej hostii¹².

Najważniejszymi miejscami peregrynacji średniowiecznych Europejczyków były Ziemia Święta, Rzym oraz Compostela, gdzie znajdował się grób św. Jakuba Starszego¹³. Z czasem ponadregionalne znaczenie zaczęły zyskiwać kolejne, z których ze względu na dużą popularność, jaką zdobyły wśród mieszkańców Pomorza, wspomnieć należy rozwijające się od XII stulecia w rejonie Mozy i Renu, sanktuaria w Akwizgranie, Kolonii, Maastricht i Trewirze¹⁴. Około XIII wieku stopniowo za-

⁴ A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*. Warszawa, 2004, s. 137.

⁵ A. Witkowska, „*Peregrinatio religiosa*” w średniowiecznej Europie. W: *Peregrinationes: pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. H. Manikowska, H. Zaremska. Warszawa, 1995, s. 9–16; M. Miśkiewicz, *Europa wczesnego średniowiecza: V–XIII wiek*. Warszawa, 2008, s. 250.

⁶ A. Vauchez, *Duchowość średniowiecza*, dz. cyt., s. 43.

⁷ E. Wipszycka, *Pielgrzymki starożytne: problemy definicji i cezury*. W: *Peregrinationes...*, dz. cyt., s. 17–28; B. Pawłowska, *Urbs sacra. Pielgrzymki i podróże religijne do Rzymu w starożytności chrześcijańskiej*, Kraków, 2007.

⁸ M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze – świadectwo religijnych podróży dawnych mieszkańców Pomorza*. W: *Wszyscy jesteśmy tulaczami. Materiały opracowane z okazji obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa 2007 w woj. zachodniopomorskim*, red. M. Słomiński. Szczecin, 2007, s. 8.

⁹ M. Biskup, *W sprawie średniowiecznych pielgrzymów polskich do miejsca zgonu św. Wojciecha na Sambii*. W: *Kościół, kultura, społeczeństwo. Studia z dziejów średniowiecza i czasów nowożytnych*, red. S. Bylina. Warszawa, 2000, s. 17–25.

¹⁰ Problematyką kultu relikwii na ziemiach polskich w okresie średniowiecza szczegółowo zajęła się ostatnio M. Sarnawska, *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*. Warszawa, 2008.

¹¹ Por. np. H. Manikowska, „*Translatio*” Jerozolimy do Wrocławia. W: *Kościół, kultura...*, dz. cyt., s. 63–75.

¹² M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 8.

¹³ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych miast południowego wybrzeża Bałtyku w świetle znalezisk znaków pątnicznych. Wstęp do badań*. „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 2004, nr 2, s. 158; G. S. Tyack, *Pilgrim Signs*. W: tenże, *Church Treasury of History, Custom and Folklore*. Leiserson Press, 2008, s. 146–147.

¹⁴ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 161; M. Rębkowski, M. Rulewicz, *Czy mieszkańcy Szczecina pielgrzymowali w średniowieczu do Kolonii?* W: *Instantia est Mater Doctrinae: księga jubileuszowa prof. dr. hab. Władysława Filipowiaka*, red. E. Wilgocki.

częła maleć popularność pielgrzymek do dalekich sanktuariów¹⁵, co sprzyjało rozwojowi istniejących już i pojawianiu się nowych ośrodków lokalnych. Pod koniec średniowiecza w Europie funkcjonowało kilkaset sanktuariów o charakterze lokalnym¹⁶.



Il. 3. Plakietka pielgrzymia; fot. K. Juchniewicz, z ekspozycji w oddziale Muzeum Archeologicznego w Gdańsku „Centrum Edukacyjne – Błękitny lew”

Badając złożony problem sanktuariów i pielgrzymek do nich, wykorzystuje się różnego rodzaju źródła. Do niedawna były to przede wszystkim różnego rodzaju przekazy pisane¹⁷ oraz etnograficzne związane z legendami dotyczącymi rozmaitych lokalnych miejsc kultu¹⁸. Coraz częściej wykorzystuje się jednak wyniki badań archeologicznych. W trakcie prac wykopaliskowych na terenie miast coraz częściej odnajduje się źródła materialne związane z dawnymi peregrynacjami. Reliktami tych wypraw są przede wszystkim znaki pielgrzymie, ale także ampułki, flaszki na wodę czerpaną ze źródeł w pobliżu odwiedzanych sanktuariów¹⁹, dzwonki czy

Szczecin, 2001, s. 352.

¹⁵ A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 169.

¹⁶ M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁷ Np. H. Heyden, *Kirchengeschichte von Pommern*. Stettin, 1937, s. 331.

¹⁸ By wspomnieć jedynie Kentz, Górę Chełmską, Rowokół koło Smołdzina czy Świętą Górę koło Polanowa, por. W. Łysiak, *Z pielgrzymim kijem przez średniowieczne Pomorze*. W: *Życie dawnych Pomorzań II. Materiały z konferencji, Bytów 17–18 października 2002*, red. W. Łysiak. Bytów – Słupsk, 2003, s. 45–51, gdzie dalsza literatura.

¹⁹ Owe *ampulae* noszono na szyi bądź przytwierdzone do ubrania, por. D. A. Histon, *Gold and Gilt, Pots and Pins. Possessions and People in Medieval Britain*. Oxford, 2005, s. 193.

rogi ceramiczne²⁰. Wszystkie te elementy noszono w widocznym, eksponowanym miejscu, stanowiły one bowiem widoczną dla każdego manifestację statusu pielgrzyma. Jednocześnie w opinii pątników, najprawdopodobniej owe insygnia przejawiały także właściwości apotropaiczne gwarantowane przez postać konkretnego świętego²¹. Po powrocie pielgrzyma z wyprawy obiekty te nabywały innych wartości, stawały się przedmiotami dewocji, składano je do grobów wraz ze zmarłym, do którego należały, czy deponowano w kościołach jako wota, niekiedy wkomponowywano je w odlewane dzwony²².



Il. 4. Plakietka pielgrzymia; fot. K. Juchniewicz, z ekspozycji w oddziale Muzeum Archeologicznego w Gdańsku „Centrum Edukacyjne – Błękitny lew”

Najczęściej odkrywanym materialnym reliktem dawnych peregrynacji są niewątpliwe plakietki pielgrzymie. Najstarsze z zabytków tego typu znane są z terenów Francji, gdzie znajdowano je przede wszystkim w grobach. Obecnie datuje się je na około 1000 rok, najpóźniej na pierwszą połowę XI wieku²³. Oprócz muszli związanych z ośrodkiem w Composteli²⁴ występowały ołowiane lub ołowiano-cynowe

²⁰ Wyjątkowe znalezisko glinianego rogu datowanego na XIV lub XV wiek pochodzi z Greifswaldu, por. M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 14–15.

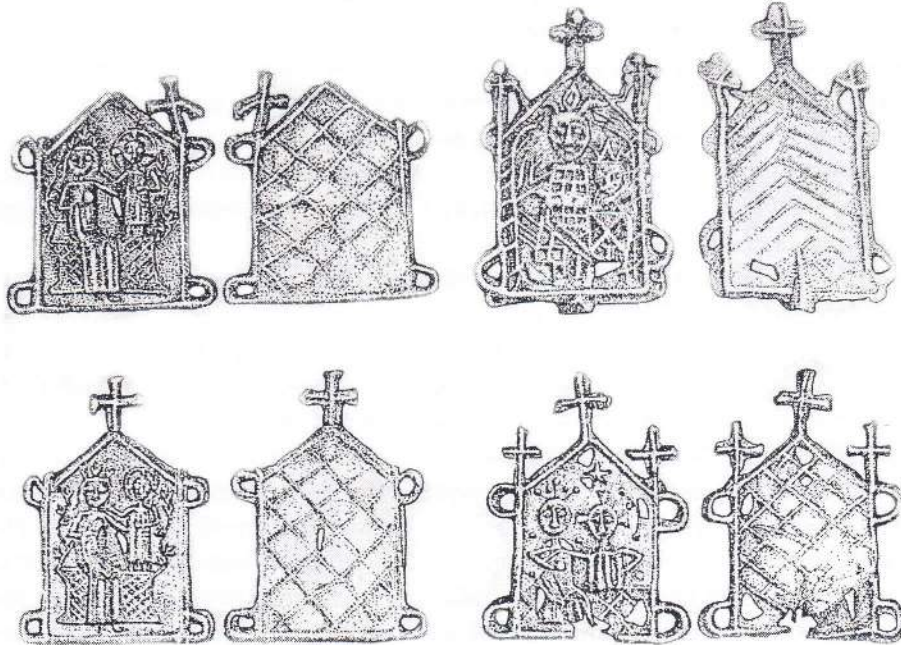
²¹ M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 156–157.

²² M. Majewski, *Dzwon kościoła św. Jana w Stargardzie z przedstawieniem plakietki pielgrzymiej z Erchstätt*. „Stargardia. Rocznik Muzeum w Stargardzie Szczecińskim”, 2001, t. 1, s. 179–280; tenże, *Świadectwa pielgrzymek średniowiecznych mieszkańców Pomorza zachodniego na dzwonach*. W: *Wszyscy jesteśmy tulaczami...*, dz. cyt., s. 19–27.

²³ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 155; tenże, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 10–11.

²⁴ M. Rębkowski, *...ad sanctum Jacubum ultra montes... Przyczynek do badań nad pielgrzymkami*

odlewy, rzadziej srebrne²⁵ plakietki o tematyce figuralnej związanej z poszczególnymi sanktuariami. Około połowy XIV wieku zaczęły pojawiać się odlewy żurowe, gdzie niekiedy jako tło mocowano papierowe, kolorowe podkładki²⁶. Pod koniec tego stulecia taka forma zaczęła być dominująca. Na przełomie XV i XVI wieku pojawiły się medaliony, początkowo jeszcze z uszkami do przymocowywania na ubraniu, później w formie medalików zawieszanych na szyi²⁷.



Il. 5. Znaczkach pielgrzymie, Gdańsk, Wyspa Spichrzów; wg A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 179–180, ryc. 4., 5., 6., 8.

W znaczkach pielgrzymie pątnicy zaopatrywali się na miejscu, kupując je w trakcie pobytu w sanktuarium. Wydaje się, że w większości przypadków sprzedaż tego typu akcesoriów stanowiła monopol odpowiedniej instytucji kościelnej²⁸. Bez wątpienia był to towar rozprowadzany w bardzo dużych ilościach. Świadczyć o tym może fakt, że wśród sanktuariów średniowiecznej Europy, które odwiedzali pielgrzymi, aż w ponad 250 przypadkach potwierdzony jest zwyczaj produkcji tego typu pamiątek²⁹. Ponadto wymowne są liczby pielgrzymów podawane przez ówczesne źródła

mieszczan kołobrzeskich w średniowieczu. W: *Civitas & villa: miasto i wieś w średniowiecznej Europie Środkowej*, red. C. Buško i in. Wrocław – Praha, 2002, s. 265 i n.

²⁵ A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 169–170.

²⁶ Tamże, s. 170; M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 156.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, inaczej A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 170.

²⁹ M. Rębkowski, *Dewocjonalia pątnicze...*, dz. cyt., s. 9.

– i tak na przykład Akwizgran miało odwiedzać rocznie około 142 tys. osób, Monachium – 60 tys., Wilsnack 100 tys., sam Rzym natomiast – dziennie (!) około 40 tys. osób³⁰.

Stąd też zastanawiająca jest relatywnie niewielka, w porównaniu z powyższymi danymi, liczba odnalezionych dotąd zabytków tego rodzaju. Tłumaczy się to tym, iż gubione po drodze kruche przedmioty nie miały możliwości dochowania się do dnia dzisiejszego. Zresztą największe natężenie występowania plaketek pielgrzymich odnajdowanych współcześnie rejestruje się w pobliżu lub w zbiornikach wodnych. Innym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy jest teoria, że owe przedmioty celowo wrzucano do wody, aby nie wpadły w niepowołane ręce i nie zostały wtórnie użyte³¹. Także największy zespół tych zabytków zarejestrowany na południowym wybrzeżu Bałtyku pochodzi ze środowiska podmokłego. Opublikowano dotąd ponad 20 znaków pielgrzymich odkrytych w trakcie badań wykopaliskowych na Wyspie Spichrzów w Gdańsku.

Znajdują one dość liczne analogie, podobne zabytki znane są między innymi z Greifswaldu, Lubeki, Gdańska (wyłowione z Raduni)³², Gniewu³³, pojedyncze egzemplarze odnaleziono również w Londynie, Bremie, znane są także z terenu Szwajcarii, Danii, Czech³⁴ i Holandii³⁵. Wydaje się, iż mimo określenia ich w niektórych publikacjach jako niezidentyfikowane³⁶, należy jednak przychylić się do propozycji wysuniętej przez Mariana Rębkowskiego³⁷ i próbować wywodzić je z ośrodka w Akwizgranie. Miasto to stało się ważnym celem pielgrzymek od XIII wieku i wkrótce, ze względu na specyfikę i znaczenie przechowywanych tam relikwii, którymi były fragmenty szat i pieluch Chrystusa, szaty Matki Bożej i chusta świętego Jana, szybko wyrosło na jedno z najważniejszych miast pątniczych. Niemniej jednak sanktuarium to należy traktować przede wszystkim jako maryjne³⁸. Świadczyć o tym może fakt, że najczęściej spotykanymi na pochodzących stamtąd znakach pielgrzymich przedstawieniami figuralnymi była Matka Boża zasiadająca na tronie z Dzieciątkiem, tak zwana *Maria Aquensis*³⁹. Do tego typu znaków pielgrzymich należą również, jak się wydaje, zabytki przechowywane w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie.

³⁰ A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 171.

³¹ Tamże, s. 173.

³² M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 170–171.

³³ E. Chojińska-Bohdan, *Znaleziska o charakterze...*, dz. cyt., s. 208–209.

³⁴ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 170–171.

³⁵ E. Koldewej, *Heilig en Profaan. 1000 Laatmiddeleeuwse Insignes uit de collectie H. J. E van Beuningen*. „Rotterdam Papers. A contribution to medieval archeology”, 1993, VIII, s. 229–230.

³⁶ A. Paner, H. Paner, *Gdańszczanie na pielgrzymkowych...*, dz. cyt., s. 178–180.

³⁷ M. Rębkowski, *Pielgrzymki mieszkańców średniowiecznych...*, dz. cyt., s. 171, 184.

³⁸ Tamże, s. 168.

³⁹ Tamże.

Anna Rembisz
Instytut Archeologii
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

BRĄZOWA FIGURKA ORNITOMORFICZNA Z GDAŃSKA

Jesienią 2006 roku w Gdańsku-Ujeścisku podczas prac związanych z budową szkoły podstawowej, na hałdach ziemi usypanych w pobliżu miejscowego stawu, pan Krzysztof Jesionowski znalazł brązową figurkę ornitomorficzną (ptakokształtną). Znaleźisko to zostało przekazane do Instytutu Archeologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Opis przedmiotu

Opisywana figurka (il. 1.) ma wyraźnie wyodrębnioną główkę, masywny tułów i lekko rozszerzający się ogon. Jej długość wynosi 2,5 cm, wysokość 1,5 cm, zaś grubość 0,7 cm. Powierzchnia przedmiotu miejscami jest porowata, pokryta cienką warstwą zielonkawej patyny, a w części spodniej, na podbrzuszu widnieje wyraźne wgłębienie, stanowiące być może ślad po utraconej nóżce – trzpieniu mocującym figurkę do większego przedmiotu. Na szczycie główki, na długości około 0,5 cm widoczny jest szew odlewniczy. Prawdopodobnie omawiane znaleźisko można uznać za stylizowane przedstawienie ptaszka.



Il. 1. Brązowa figurka ornitomorficzna, Gdańsk-Ujeścisko, woj. pomorskie; fot. Ł. Gackowski

Występowanie brązowych figurek ornitomorficzných

Postać ptaka jest najpopularniejszym motywem w wytwórczości ludności kultury łużyckiej. Figurki ptaszków wykonywano przede wszystkim z gliny, a ich schematyczne wyobrażenia zdobią zapinki z tarczami spiralnymi i wózki brązowe.

Z terenu Polski pochodzi pięć zapinek z drucikowatym kabłąkiem zakończonym tarczami spiralnymi lub imitującymi spiralę, zdobionych figuralnymi wyobrażeniami ptaszków. Występują one w rozproszeniu na Dolnym Śląsku, Ziemi Lubuskiej, północnej Wielkopolsce i Pomorzu. Wymodelowane figurki są mocno stylizowane i nie reprezentują określonego gatunku ptactwa. Są one zawsze umieszczone na drucikowatym kabłąku, na szpili lub na poprzecznych sztabkach, a ich wielkość wynosi od 2 do 3 cm. Wszystkie egzemplarze wystąpiły w skarbach, a ich chronologię – ustaloną na podstawie cech formalnych zapinek – określa się na V okres epoki brązu¹.

Kolejny zespół przedmiotów z figuralnymi przedstawieniami ptaszków reprezentują wózki brązowe. Obszar ich występowania ogranicza się do Śląska i Łużyc. Figurki ptaszków zdobiące te przedmioty mają zdecydowanie większe rozmiary niż przedstawienia umieszczane na zapinkach. Ze względu na kontekst występowania niektórych egzemplarzy wózków z przedmiotami będącymi lepszymi wyznacznikami chronologicznymi oraz podobieństwo ptasich przedstawień na wózkach do figurek na zapinkach, chronologię tego typu przedmiotów określa się również na V okres epoki brązu i wczesny okres epoki żelaza (Ha C)².

Przyjmuje się, że motyw ptaka ukształtował się w kulturze łużyckiej pod wpływem oddziaływań płynących z terenów zakarpackich, głównie Węgier, Słowacji i Moraw, gdzie najstarsze wyobrażenia ornitomorficzne pojawiają się na wyrobach brązowych związanych z horyzontem skarbów Koszider³. Pierwsze figurki ptaków na ziemiach polskich, datowane na IV okres epoki brązu, pojawiły się na Lubelszczyźnie. Apogeum tego zjawiska przypada natomiast na schyłek epoki brązu i wczesny okres epoki żelaza. Według Jana Bouzka⁴, symbol ptaka, wpleciony w system wierzeń solarnych, dotarł przez Europę nad Morze Śródziemne wraz z wędrówką tzw. ludów morza w XIII wieku p.n.e.

Odkryte w okolicach Gdańska luźne znalezisko miecza brązowego z masywną rękojeścią, siekierki ze skrzydełkami zaopatrzonej w uszko oraz skarb przedmiotów brązowych zawierających części rzędu końskiego datowanych na V okres epoki brązu i okres Ha C potwierdza udział tego obszaru w wymianie z terenami północnej Wielkopolski, Ziemi Lubuskiej, Śląska i Kotliną Karpacką⁵, skąd mógł pochodzić również nieokreślony przedmiot z opisaną figurką ptaszka.

¹ B. Gediga, *Motywy figuralne w sztuce ludności kultury łużyckiej*. Wrocław, 1970, s. 145–147.

² Tamże, s. 148–150.

³ M. Kaczmarek, *Motywy antropo- i ornitomorficzne oraz wyobrażenia jelenia w sztuce ludności kultur łużyckiej na ziemiach polskich*. W: *Sztuka pradziejowa ziem polskich. Katalog wystawy*. Gniezno, 2002, s. 102.

⁴ J. Bouzek, *Communications in Late Bronze Age: the case of the Urnfield*. W: *Communication in Bronze Age Europe*, red. C. Orrling. Stockholm, 1999, s. 57–60.

⁵ Z. Bukowski, *Pomorze w epoce brązu w świetle dalekosiężnych kontaktów wymiennych*. Gdańsk, 1998, s. 272, 301, 323, 345.

II. Historia

Piotr Sykut
Bydgoszcz

**KOMISARIATY I POSTERUNKI POLICJI PAŃSTWOWEJ NA POMORZU
W OKRESIE KONSOLIDACJI I II RZECZYPOSPOLITEJ.
ORGANIZACJA, SKŁAD OSOBOWY I TEREN DZIAŁANIA
POWIATOWEJ KOMENDY POLICJI PAŃSTWOWEJ W CHOJNICACH W 1922 ROKU**

Badania nad dziejami Policji Państwowej (PP) II Rzeczypospolitej (II RP) w ujęciu syntetycznym są dosyć zaawansowane¹. Natomiast skromnie wygląda literatura o charakterze monograficznym i przyczynkarskim, dotycząca policji w poszczególnych województwach, powiatach czy miastach². Są dwie główne przyczyny takiego stanu. Po pierwsze: zainteresowanie naukowców problematyką PP rozpoczęło się na szerszą skalę dopiero po odzyskaniu przez Polskę suwerenności w 1989 roku, gdyż wcześniej był to temat pomijany lub przedstawiany subiektywnie z powodów

¹ Zob. choćby: A. Peplowski, *Policja Państwowa w systemie organów bezpieczeństwa Drugiej Rzeczypospolitej*. Szczytno, 1991; J. Kutta, *Policja w Polsce Odrodzonej. Wielkopolska i Pomorze 1918–1922: geneza, organizacja, funkcjonowanie*. Bydgoszcz, 1994; A. Misiuk, *Policja Państwowa 1919–1939: powstanie, organizacja, kierunki działania*. Warszawa, 1996; M. Mączyński, *Policja Państwowa w II Rzeczypospolitej: organizacyjno-prawne podstawy funkcjonowania*. Kraków, 1997; R. Litwiński, *Policja Państwowa w województwie lubelskim w latach 1919–1939*. Lublin, 2001; S. Kozdrowski, *Wyszkolenie policyjne w II Rzeczypospolitej*. Kraków, 2006; R. Litwiński, *Korpus policji w II Rzeczypospolitej: służba i życie prywatne*. Lublin, 2007; W. Śleszyński, *Bezpieczeństwo wewnętrzne w polityce państwa polskiego na ziemiach północno-wschodnich II Rzeczypospolitej*. Warszawa, 2007.

² Publikacje tego rodzaju dotyczą w dużej części Pomorza. Zob. choćby: J. Kutta, *Policja w Polsce...*, dz. cyt.; B. Sprengel, *Nieznane karty międzywojennej Brodnicy*. W: tenże, *Policja i przestępczość w latach 1920–1939*. Toruń, 1998; tenże, *Policja Państwowa w Toruniu 1920–1939*. Toruń, 1999; tenże, *Policja państwowa a przestępczość w powiecie wrocławskim w latach 1919–1939*. Wrocław, 2006; tenże, *Posterunek ostatniej szansy: Policja Państwowa i przestępczość w Chełmży w latach 1920–1939*. Toruń, 2007; *Instytucje porządku publicznego na terenie powiatu chojnickiego w Drugiej Rzeczypospolitej*, red. J. Knopek. Chojnice, 2005. Dodatkowo w ostatnim czasie na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu obroniono dwie prace doktorskie dotyczące historii Policji Państwowej na Pomorzu: K. Halicki, *Policja Polityczna w województwie pomorskim w latach 1920–1939*. Toruń, 2008, maszynopis; P. Sykut, *Terenowe struktury Policji Państwowej na Pomorzu w latach 1920–1928*. Toruń, 2009, maszynopis. Pełnego opracowania monograficznego doczekało się jedynie województwo lubelskie i kieleckie, zob. R. Litwiński, *Policja Państwowa...*, dz. cyt.; D. Buras, *Organizacja i działalność Policji Państwowej w województwie kieleckim w latach 1919–1939*. Kielce, 2000, maszynopis pracy doktorskiej.

ideologicznych³. Po drugie: przyczyną jest z pewnością szczątkowy stan zachowanych archiwaliów dotyczących PP okresu międzywojennego. Specyficzną cechą materiałów archiwalnych dotyczących PP II RP jest to, że dokumentacja niektórych komend wojewódzkich (okręgowych) jest zachowana prawie w całości (np. komendy w Toruniu i Lublinie), natomiast zasoby dotyczące innych komend są w śladowej ilości. Poza tym spora część tych archiwaliów znajduje się w archiwach zagranicznych, do których dostęp często bywa utrudniony (np. archiwa znajdujące się na terenie Rosji, Białorusi czy Ukrainy)⁴.

Mając na uwadze tę drugą przyczynę, trzeba przyznać, że raczej niemożliwe będzie dokładne odtworzenie pełnej organizacji policji tego okresu na najniższym szczeblu organizacyjnym, tj. komisariatów i posterunków PP, na całym obszarze międzywojennej Polski, a szczególnie ich obsady personalnej. Tym cenniejsze są dokumenty archiwalne, które pozwalają na uzupełnienie tej wiedzy. Przykładem są rozkazy komendanta powiatowego PP w Chojnicach ze stycznia 1922 roku, mówiące o reorganizacji policji w powiecie i podające jej skład z pełną obsadą. Ma to z pewnością dużą wartość dla społeczności lokalnej powiatu chojnickiego, gdyż wielu mieszkańców może otrzymać możliwość odnalezienia nazwisk swoich bliskich.

Wcześniej jednak słów parę o organizacji policji na Pomorzu. Utworzenie PP w województwie pomorskim przewidziano w art. 3 przepisów przejściowych ustawy z 24 lipca 1919 roku (ustawa o PP)⁵. Pierwszą decyzją personalną było powierzenie Zygmunta Wizie organizacji w byłej dzielnicy pruskiej Komendy Okręgowej PP dla województwa pomorskiego, co nastąpiło 29 czerwca 1920 roku⁶. Następnie przystąpiono do tworzenia struktur PP w powiatach. Proces ten jednak poprzedzony został kilkoma ważnymi zdarzeniami.

Kolejnym aktem prawnym, wiążącym się z tą kwestią, była ustawa o tymczasowej organizacji zarządu byłej dzielnicy pruskiej, uchwalona 1 sierpnia 1919 roku przez Sejm Ustawodawczy. Postanawiała ona o utworzeniu z ziem byłego zaboru pruskiego (niemieckiego), przyłączonych do Polski w myśl traktatu wersalskiego,

³ Wyjątkiem jest publikacja J. Ławnika, mająca jednak charakter przyczynkarski, zob. J. Ławnik, *Represje policyjne wobec ruchu robotniczego 1918–1939*. Warszawa, 1979.

⁴ Zob. P. Sykut, *Źródła do dziejów polskiej Policji Państwowej i więziennictwa okresu międzywojennego przechowywane we lwowskim archiwum historycznym*. „Dzieje Najnowsze”, 2006, nr 4, s. 217–220.

⁵ Przepis ten brzmi (zachowano pisownię oryginalną): *W miarę obejmowania przez władze centralne administracji ziem b. zaborów austriackiego, pruskiego i ziem wschodnich b. zaboru rosyjskiego, istniejące na tych ziemiach organizacje państwowej służby bezpieczeństwa, a w miarę wprowadzania na tych ziemiach jednolitej ustawy samorządowej, istniejące samorządowe organizacje służby bezpieczeństwa wcielone zostaną do policji państwowej w myśl zasad niniejszej ustawy i przepisów przejściowych. Przepisy wykonawcze w tej mierze wyda Minister Spraw Wewnętrznych*. Zob. Ustawa z 24 VII 1919 r. o policji państwowej. „Dziennik Praw Państwa Polskiego” (dalej: DzP PP), 1919, nr 61, poz. 363.

⁶ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: AP Bydgoszcz), Okręgowa Komenda Policji Państwowej w Toruniu (dalej: OK PP T), sygn. 13, k. 1, Rozkaz nr 1 Komendanta Okręgowego PP w Toruniu z 16 VII 1920 r.

dzielnicy autonomicznej wobec II RP w niektórych aspektach polityki wewnętrznej. W celu ustanowienia zarządu nad tą dzielnicą powołano Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej. Zadanie ministra polegało przede wszystkim na przejściu władzy od komisariatu Naczelnej Rady Ludowej oraz od administracji niemieckiej, zarządzaniu była dzielnicą pruską do czasu pełnego zespolenia jej z resztą kraju oraz przeprowadzenie unifikacji podległych urzędów z podobnymi urzędami w niepodległej Polsce. W związku z tym minister byłej dzielnicy pruskiej odpowiedzialny był również za funkcjonowanie na swoim terenie służb bezpieczeństwa publicznego oraz ich reorganizację w kierunku unifikacji z PP⁷.

Na podstawie powyższej ustawy z części terenu dawnego zaboru pruskiego, obejmującej fragment prowincji Prusy Zachodnie, powstało województwo pomorskie. Polska administracja przejęła urzędowanie z chwilą wkroczenia na obszar województwa wojsk polskich generała Hallera, tj. w drugiej połowie stycznia 1920 roku. Województwo pomorskie składało się z 18 powiatów oraz 2 miast wydzielonych (Toruń i Grudziądz)⁸. Podział administracyjny województwa na powiaty pozostał w dużej mierze podobny jak za czasów pruskich⁹. Wypełniając cel wynikający z art. 3 przepisów przejściowych ustawy o PP, na podstawie art. 6 ustawy o tymczasowej organizacji zarządu byłej dzielnicy pruskiej, minister wydał 25 lutego 1920 roku rozporządzenie o tymczasowej organizacji PP w byłej dzielnicy pruskiej¹⁰.

Była to zapowiedź utworzenia na terenie Wielkopolski i Pomorza formacji policyjnej jednolitej z PP funkcjonującą na terenie Rzeczypospolitej¹¹. Rozporządzenie miało wejść w życie 1 kwietnia 1920 roku. Jego głównym celem było przygotowanie administracji byłego zaboru pruskiego do wprowadzenia ustawy o PP z 24 lipca 1919 roku¹². Oczywiście w lutym 1920 roku nie istniały jeszcze komendy okręgowe PP, nie pełnili również swych funkcji komendanci okręgowi. Służbę bezpieczeństwa w dzielnicy pełniły przygotowane wcześniej w Wielkopolsce jednostki Żandarmerii Krajowej (ŻK) i policje komunalne w miastach. Natomiast od marca 1920 roku rozpoczęto intensywne prace nad zorganizowaniem PP, głównie komend okręgowych jako jednostek organizujących struktury PP na podległym terenie. W powiatach pracowano przede wszystkim nad zabezpieczeniem lokali dla przyszłych komend powiatowych. Komenda Okręgowa PP w Toruniu rozpoczęła nieformalne funkcyj-

⁷ Za: J. Kutta, *Policja w Polsce...*, dz. cyt., s. 43–44.

⁸ B. Wasiutyński, *Ustrój władz administracyjnych rządowych i samorządowych*. Poznań, 1937, s. 60. Miasta, które wg przeprowadzonego spisu ludności miały powyżej 75 tys. mieszkańców, stanowiły odrębne powiaty miejskie. Wyjątkowo Rada Ministrów mogła tworzyć powiaty miejskie z miast liczących mniej ludności.

⁹ Większość powiatów, z których utworzono województwo pomorskie, została przejęta przez Polskę w całości, niektóre przeszły pod administrację polską powiększone o fragment powiatu pozostającego przy Niemczech (np. powiat chojnicki), a inne zostały pomniejszone (np. powiat gniewski powstał w wyniku podziału rejencji kwidzyńskiej).

¹⁰ Rozporządzenie o tymczasowej organizacji Policji Państwowej w byłej Dzielnicy Pruskiej. „Dziennik Urzędowy Ministerstwa byłej Dzielnicy Pruskiej”, 1920, nr 13, poz. 114.

¹¹ J. Kutta, *Policja w Polsce...*, dz. cyt., s. 44.

¹² Tamże.

nowanie od maja 1920 roku, o czym świadczą wystawiane przez nią dokumenty¹³. Warto zauważyć, że już od lutego 1920 roku w Chojnicach działała placówka polskiego wywiadu wojskowego¹⁴.

Ostatecznie jednak ustawę o PP na teren województw poznańskiego i pomorskiego wprowadził rozporządzeniem z 11 czerwca minister byłej dzielnicy pruskiej w porozumieniu z ministrem spraw wewnętrznych RP¹⁵. W myśl tego rozporządzenia dzień po jego ogłoszeniu mianowano Saturnina Mravincicsa komendantem Policji Państwowej dla byłej dzielnicy pruskiej. Następnie 29 czerwca komendant Mravincics mianował inspektora Zygmunta Wizę komendantem okręgowym w Toruniu.

Bezpieczeństwa i porządku publicznego w okresie od opuszczenia Pomorza przez Niemców do wkroczenia oddziałów Wojska Polskiego, a w ślad za nimi Żandarmerii Krajowej, strzegły oddziały Straży Ludowej (SL). Za bezpieczeństwo na podległym terenie odpowiedzialni byli miejscowi delegaci powiatowi (przyszli starostowie), będący bezpośrednimi przełożonymi komendantów powiatowych SL¹⁶. Z chwilą objęcia posterunków przez oddziały ŻK przystąpiono do rozformowywania SL, część jej funkcjonariuszy przyjmując do ŻK. Poszczególne objazdy ŻK obejmowały przewidziane dla siebie powiaty wraz z marszem armii gen. Hallera w kierunku północnym. Jako pierwsze 18 stycznia do miejsc pełnienia służby dotarły objazdy Toruń i Działdowo. Jako ostatnie objęły służbę objazdy Kartuzy, Wejherowo i Puck (odpowiednio 11, 12 i 13 lutego)¹⁷.

Rozkazem nr 1 z 16 lipca 1920 roku inspektor Zygmunt Wiza oficjalnie rozpoczął organizację policji w województwie pomorskim¹⁸. W zasadzie zorganizowanie jednolitej policji na terenie województwa pomorskiego oznaczało, po pierwsze, prze-

¹³ Centralne Archiwum Wojskowe, Samodzielny Referat Informacyjny Dowództwa Okręgu Korpusu nr VIII, sygn. I.371.8/A.6, k. 399, pismo z 26 V 1920 r., wystawione przez Komendanta Okręgowego PP w Toruniu (dalej: KO PP T) i adresowane do Biura Informacyjnego Dowództwa Okręgu Generalnego w Toruniu, upoważniające komisarza kryminalnego Stanisława Grzegorzewskiego z PP w Poznaniu do pełnienia czynności w nowo tworzącej się PP w Toruniu.

¹⁴ Zob. W. Skóra, *Placówka w Chojnicach: z działalności wywiadu polskiego na Pomorzu Zachodnim w dwudziestolecie międzywojennym*. Słupsk – Chojnice, 2006, s. 15–49.

¹⁵ Rozporządzenie w przedmiocie zmiany rozporządzenia z dnia 11 czerwca 1920 r., poz. 264 „Dziennika Urzędowego Ministerstwa Dzielnicy Pruskiej” nr 31, o wprowadzeniu ustawy z dnia 24 lipca 1919 r. o Policji Państwowej (DzP PP Nr 61, poz. 363) do byłej Dzielnicy Pruskiej. W: *Organizacja instytucji policyjnych w II Rzeczypospolitej 1918–1926: wybór źródeł i dokumentów*, opr. A. Misiuk, A. Peplowski. Szczepiwo, 1994, s. 99.

¹⁶ Więcej o polskich organizacjach bezpieczeństwa publicznego i ich roli w ochronie porządku na Pomorzu przed objęciem tej dzielnicy przez władze polskie zob. M. Wojciechowski, *Powrót Pomorza do Polski 1918–1920*. Warszawa – Poznań – Toruń, 1981, s. 79–86; tenże, *Miasta Pomorza Nadwiślańskiego i Kujaw w okresie I Wojny Światowej oraz w międzywojennym dwudziestoleciu (1914–1939): zbiór studiów*. Toruń, 2000, s. 70–71, 92, 115–116, 210–211, 262–263, 358, 377, 381.

¹⁷ AP Bydgoszcz, Wojewoda Pomorski w Toruniu, Wydział II Administracyjny (dalej: WPT WA), sygn. 154, k. brak, Raport z 13 II 1920 r. dowództwa II Pomorskiej Brygady ŻK b. dzielnicy pruskiej z przejmowania województwa pomorskiego.

¹⁸ AP Bydgoszcz, OK PP T, sygn. 3, nr karty nieczytelny, Rozkaz nr 1 komendanta okręgowego PP w Toruniu z 16 VII 1920 r.

kształcenie miejscowej II Brygady ŻK w taką policję, a po drugie, przyjęcie na etat Ministerstwa Spraw Wewnętrznych komunalnych organizacji policyjnych istniejących na Pomorzu. ŻK ostatecznie i całkowicie przeszła pod zwierzchnictwo komendanta PP byłej dzielnicy pruskiej na mocy decyzji ministra byłej dzielnicy pruskiej z 28 czerwca¹⁹. Oczywiście podstawowym aktem prawnym przewidującym powstanie komend powiatowych jest ustawa o PP. W art. 5 lit. A stanowi ona, że organizacja policji jest przystosowana do administracyjnego podziału państwa i stosownie do tego policja dzieli się m.in. na komendy powiatowe, odpowiadające terytorialnie powiatom²⁰. W myśl przepisów wszystkie dotychczasowe objazdy ŻK powinny od 28 czerwca 1920 roku zmienić dotychczasowe szyldy na swoich siedzibach na szyldy „Komenda Powiatowa Policji Państwowej”. Jednak tak się nie stało.

Rozkaz nr 2 komendanta okręgowego PP w Toruniu z 27 lipca 1920 roku podaje, że Okręg XII PP dzielił się w tym momencie na dwie komendy miejskie – w Toruniu i Grudziądzu – oraz na 9 komend powiatowych: w Toruniu (powiat toruński, chełmiński, wąbrzeski), w Brodnicy (powiat brodnicki, nowomiejski, działdowski), w Chojnicach (powiat chojnicki, tucholski, sępoleński), w Grudziądzu (powiat grudziądzki i świecki), w Kartuzach (powiat kartuski), w Kościerzynie (powiat kościerski), w Pucku (powiat pucki), w Starogardzie (powiat starogardzki, tczewski, gniewski) i w Wejherowie (powiat wejherowski)²¹. Jak widać, niektóre komendy powiatowe obejmowały obszar trzech powiatów, komenda miejska w Grudziądzu – dwa powiaty, a inne komendy pokrywały się terytorialnie z jednym powiatem.

Janusz Kutta stwierdził, że komendy obejmujące po jednym powiecie utworzono w powiatach kaszubskich z uwagi na ich graniczne położenie, skomplikowane stosunki narodowościowe, trudne położenie gospodarcze, narastające niezadowolenie Kaszubów itp.²² Jeżeli tak faktycznie było, to czynniki decydujące o tym podziale uznały, że większym zagrożeniem dla państwa jest niezadowolenie Kaszubów niż zagrożenie irredentą niemiecką²³.

¹⁹ Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: AP Poznań), Komendant Wojewódzki Policji Państwowej w Poznaniu (dalej: KW PP P), sygn. 8, k. 1, Rozkaz nr 1 komendanta okręgowego PP w Poznaniu z 6 VII 1920 r.

²⁰ Zob. Ustawa z 24 VII 1919 r. o policji państwowej. DzP PP, 1919, nr 61, poz. 363, art. 5.

²¹ AP Bydgoszcz, KO PP T, sygn. 13, k. 352, Rozkaz nr 2 komendanta okręgowego PP w Toruniu z 27 VII 1920 r.

²² J. Kutta, *Policja w Polsce...*, s. 67. Więcej o skomplikowanych stosunkach społecznych, gospodarczych i politycznych na Kaszubach zob. tenże, *Druga Rzeczpospolita i Kaszubi 1920–1939*. Bydgoszcz, 2003.

²³ Powiat sępoleński, terytorialnie objęty przez KP PP w Chojnicach, wyróżniał się wyjątkowo liczną mniejszością niemiecką, stanowiącą 48,2% ogółu mieszkańców powiatu. Również w powiecie chojnickim i tucholskim, objętych zasięgiem tej samej komendy powiatowej, liczebność Niemców była większa (odpowiednio 18,5% i 16,4%) niż w powiecie kartuskim i wejherowskim (odpowiednio 7,8% i 9,4%), mającymi oddzielne komendy powiatowe. W powiecie działdowskim i brodnickim, wchodzącymi w skład KP PP w Brodnicy, mniejszość niemiecka stanowiła odpowiednio 34,5% i 15,7% ogółu ludności. O tym obszerniej zob. P. Hauser, *Mniejszość niemiecka na Pomorzu w okresie międzywojennym*. Poznań, 1998, s. 65. Ponadto Dowództwo Frontu Pomorskiego donosiło w ra-

Inną kwestią jest, że w świetle materiałów źródłowych można mieć pewność, że wiele z wymienionych wyżej komend powiatowych powstało znacznie później. Na przykład w powiecie grudziądzkim komendant powiatowy PP dopiero 6 października zwrócił się do starosty powiatowego w Grudziądzu o ogłoszenie w orędowniku powiatowym zmiany organizacyjnej poprzez przemianowanie objazdu ŻK na komendę powiatową PP²⁴. Natomiast dokumentacja wpływająca do komendy w Chojnicach jeszcze 25 lipca 1920 roku (a więc na dwa dni przed opublikowaniem rozkazu nr 2 komendanta okręgowego PP w Toruniu, ustanawiającego Komendę Powiatową (KP) PP w Chojnicach) nadal była zaopatrzona w nagłówek „II Okręg II Brygada Żandarmerii Krajowej w Chojnicach” i sygnowana taką samą treścią²⁵.

Również w innych źródłach z tego okresu, dotyczących poszczególnych powiatów, nadal występuje ŻK, a nie PP. Oczywiście zwłoka w podstawowej kwestii, jaką było dostosowanie komendy do przyjętego modelu ustroju PP w kraju, świadczy o skali napotykanym trudności, ale również o przyjętej taktyce stopniowej reorganizacji tam, gdzie było to możliwe. Należy zauważyć, że organizacja PP w województwie pomorskim odbywała się w warunkach inwazji bolszewickiej na ziemię polskie. Szczególnie utrudniło to utworzenie komend policji we wschodnich powiatach województwa (działdowski, nowomiejski, brodnicki), które bezpośrednio były narażone na okupację rosyjską.

Trudno jednak wyjaśnić wprowadzenie PP w powiecie z aż takim opóźnieniem w stosunku do decyzji z 28 czerwca 1920 roku. Powiat grudziądzki nie był w stopniu rzeczywistym zagrożony przez oddziały Armii Czerwonej. Zresztą zaprowadzenie PP w powiecie odbyło się długo po odparciu zagrożenia rosyjskiego. Przejście funkcjonariuszy z korpusu ŻK do korpusu PP odbywało się najczęściej tylko formalnie. Do rzadkości należał przydział nowych mundurów, oznaczeń korpusu itp., tak więc koszt przekształcenia objazdu ŻK na KP PP ograniczał się w zasadzie do zmiany szyldów na budynkach oraz treści pieczęci²⁶. Dodać należy, że pod względem organizacyjnym z pewnością korzystniejsze dla Komendy Okręgowej było przeprowadzenie reorganizacji wszystkich jednostek podległych w maksymalnie krótkim czasie. Głównie ze względu na możliwość stosowania jednakowych algorytmów czyn-

porcie z 24 V 1920 r., że w okolicach Działdowa i Lidzbarka doszło do aktywnych wystąpień części miejscowej ludności niemieckiej przeciw Wojsku Polskiemu. Był to efekt ogólnie wrogiego nastroju, niektóre miejscowości występowały zbiorowo; Archiwum Państwowe w Toruniu (dalej: AP Toruń), Komenda Okręgowa Policji Państwowej w Brodnicy, sygn. 11, k. 143, Raport z 24 V 1920 r. od Dowództwa Frontu Pomorskiego podpisany przez gen. J. Hallera do Dowództwa 18 Dywizji Piechoty.

²⁴ AP Toruń, Akta Starostwa Powiatowego w Grudziądzu (dalej: ASP G), sygn. 312, k. 38. Por. J. Kutta, *Policja w Polsce...*, s. 67. J. Kutta pisze, że w końcu lipca 1920 r. okręg XII dzielił się na 9 komend powiatowych, m.in. w Grudziądzu.

²⁵ AP Bydgoszcz, Komenda Powiatowa Policji Państwowej w Chojnicach (dalej: KP PP Ch), sygn. 1, k. 12, pismo Działu Śledczego KO PP w Toruniu do ŻK w Chojnicach z 19 VII 1920 r., sygnowane ręczną adnotacją o treści *Wpłynęło do II Okr. II Bryg. ŻK w Chojnicach 25.07.1920 r.*

²⁶ AP Bydgoszcz, Komenda Powiatowa Policji Państwowej w Świeciu (dalej: KP PP S), sygn. 2, k. 16, Protokół przeglądu KP PP w Świeciu z 27 VI 1921 r. Funkcjonariusz inspekcyjny pisze, że 2/3 stanu komendy pełni służbę jeszcze w mundurach wojskowych lub żandarmeryjnych.

ności, pojedynczych egzemplarzy dokumentacji itp. Wobec tego pozostaje uznać, że szybkie przekształcenie jednostek ŻK w PP nie było wówczas – mimo wszystko – najważniejszym celem władz centralnych, tym bardziej w kontekście kontrowersji z przejściem przez PP policji komunalnych.

Podział Okręgu XII PP na 2 komendy miejskie i 9 komend powiatowych nie był podziałem ostatecznym. W miarę uzupełniania braków kadrowych i uzyskania pełnej orientacji w zakresie zagrożeń oraz potrzeb w poszczególnych powiatach, tworzono nowe komendy powiatowe. W 1921 roku utworzono komendy powiatowe PP w Świeciu, Nowym Mieście (15 maja), Gniewie (15 czerwca), Tucholi (1 lipca), Działdowie (1 listopada), Tczewie (1 grudnia). Natomiast 1 czerwca 1922 roku utworzono takie komendy w Wąbrzeźnie, Sępólnie i prawdopodobnie w Chełmnie²⁷. Ostatecznie terenowa struktura policji w województwie pomorskim osiągnęła formę przewidzianą w ustawie o PP, tj. w wydzielonych miastach istniały komendy miejskie, natomiast w powiatach komendy powiatowe odpowiadające terytorialnie powiatom.

Na czele policji w powiecie stał komendant powiatowy podległy bezpośrednio komendantowi okręgowemu PP. Do głównych zadań komendantów powiatowych należało *sprawowanie czynności policji w myśl art. 2 ustawy o policji*, nadzór nad podwładnymi im funkcjonariuszami oraz kierowanie organizacją, administracją, zaopatrzeniem, uzupełnianiem i wyszkoleniem funkcjonariuszy.

Główny ciężar podstawowej pracy policyjnej koncentrował się w komisariatach i posterunkach policji. O ich utworzeniu mówi ustawa o PP. Komisariaty miano organizować w większych miastach w powiatach lub w dzielnicach dużych miast. Posterunki PP natomiast miały znajdować się w gminach jako posterunki stałe²⁸. Jak widać, kryteria, na podstawie których miano organizować komisariaty i posterunki PP, były dosyć dowolne, użyte sformułowania (miasta *większe* i *duże*) pozostawiały organizatorom policji swobodę w tej kwestii.

Słusznie przewidywano, że wobec ogromnych trudności natury ekonomicznej i kadrowej o zorganizowaniu i lokalizacji najmniejszych komórek policji zadecyduje racjonalizm miejscowych starostów i komendantów PP, kierujących się celowością i obiektywną potrzebą. O rozmieszczeniu komisariatów w granicach powiatu decydował bowiem starosta w porozumieniu z miejscowym komendantem powiatowym, zaś o rozmieszczeniu komisariatów i posterunków w poszczególnych miastach i gminach miejscowy przedstawiciel władzy administracyjnej w porozumieniu z miejscowym samorządem i komendantem powiatowym policji²⁹.

²⁷ Za: J. Kutta, *Policja w Polsce...*, s. 69. Ale rozkaz nr 1 komendanta powiatowego PP w Sępólnie pochodzi z 6 IX 1922 r., co również wskazuje na opóźnienie we wprowadzeniu decyzji w życie. A. Misiuk podaje, że komendy powiatowe w Gniewie, Tucholi, Świeciu i Nowym Mieście powstały 15 IV 1921 r., komenda powiatowa w Chełmnie 7 II 1922 r. i w *kolejnych latach komendy powiatowe w Działdowie, Wąbrzeźnie, Sępólnie i Tczewie*, zob. A. Misiuk, *Policja Państwowa...*, dz. cyt., s. 242.

²⁸ DzP PP, 1919, nr 61, poz. 363, art. 5.

²⁹ Tamże.

Zwłaszcza udział przedstawicieli samorządów zapewniał racjonalność podjętych decyzji, należy bowiem pamiętać, że zgodnie z ustawą o PP samorzady miały pokrywać czwartą część kosztów funkcjonowania policji. Przepisy o organizacji komend powiatowych PP z 4 grudnia 1919 roku precyzowały, że posterunki stałe policji przewiduje się w gminach, mniejszych miastach oraz w większych skupiskach ludności (miały się mieścić w siedzibach urzędów gminnych)³⁰. Trudno jednoznacznie ocenić, czy twórcy przepisów mieli na myśli gminę jako najmniejszą komórkę podziału administracyjnego kraju (czyli gminy wiejskie i miejskie), jednak z kontekstu użytych sformułowań wynika, że chodzi tutaj wyłącznie o gminy wiejskie³¹.

Jak widać, w przepisach ustawy o PP i przepisach o organizacji komend powiatowych wyraźnie zasygnalizowano wybitnie miejski charakter komisariatów (przewidzianych w większych miastach i dzielnicach dużych miast) w przeciwieństwie do charakteru posterunków, ograniczonych do możliwości funkcjonowania w gminach, mniejszych miastach oraz większych skupiskach ludności. Z chwilą zorganizowania PP na Pomorzu utworzono również odrębne komisariaty graniczne, które wraz z podległymi odcinkami i posterunkami podlegały bezpośrednio komendantowi okręgowemu. Jednak w grudniu 1920 roku zlikwidowano je, wcielając służbowo do odpowiednich komend powiatowych³². Na podobnych zasadach postąpiono z komisariatem nadbrzeżnym w Pucku oraz komisariatami kolejowymi i wodnymi.

Kwestią również nieokreśloną precyzyjnie w ustawie o PP i przepisach o organizacji komend powiatowych jest wzajemny stosunek posterunków i komisariatów. Co więcej, art. 7 przepisów o organizacji powiatowych komend policji stanowił, że w skład powiatowych komend wchodzi: powiatowy komendant, jego zastępca, komisarze i zastępcy komisarzy policji, biura z odpowiednim personelem oraz stałe posterunki policji³³. Czyli przepisy nie przewidywały komisariatów policji jako elementów składowych komendy powiatowej. Tak więc komisariaty policji były planowane jako rodzaj jednostek policji funkcjonujących jak gdyby obok komend powiatowych, a ich podległość wynikała z ustawowego zwierzchnictwa komendanta powiatowego nad wszystkimi funkcjonariuszami w powiecie³⁴.

Z tego Andrzej Misiuk wnioskował, że komisariaty stanowiły odmianę posterunku³⁵. Natomiast Marek Mączyński cytuje dokument, przedstawiający kolejno pod-

³⁰ Zob. Przepisy o organizacji powiatowych komend policji. DzU RP, 1919, nr 94, poz. 58, art. 15 i 16.

³¹ W art. 15 wymienia się *gminy, mniejsze miasta i większe skupienia ludności*, czyli rozróżnia się pojęcie gminy i mniejszego miasta, w którym zapewne funkcjonowała samorządowa gmina miejska. W art. 16 mówi się o siedzibie urzędu gminnego, nie wspomina się natomiast o urzędach miejskich.

³² Por. J. Gierszewski, *Organizacja i kierunki działania Komendy Powiatowej Policji Państwowej w Chojnicach w latach 1920–1939*. W: *Instytucje porządku publicznego...*, dz. cyt., s. 99–100.

³³ Zob. DzU RP, 1919, nr 94, poz. 58, art. 7.

³⁴ DzU RP, 1919, nr 94, poz. 58, art. 8. Były i tutaj wyjątki, albowiem komisariaty graniczne, rzeczne i kolejowe podlegały bezpośrednio komendantowi okręgowemu. Ta niekonsekwencja, wywołująca nieodparte wrażenie niedorzeczności, została jednak szybko zweryfikowana przez praktykę, gdyż – jak wiadomo – powiatowe jednostki policji, podległe bezpośrednio komendantowi okręgowemu, zostały szybko zlikwidowane.

³⁵ A. Misiuk pisze, że *odmianę posterunku, jako podstawowej jednostki wykonawczej PP, stanowiły*

ległych sobie funkcjonariuszy, w którym po komendancie powiatowym znajduje się kierownik komisariatu, a następnie komendant posterunku³⁶. Robert Litwiński przypisuje posterunki do terenów wiejskich, natomiast komisariaty do miast. Zauważa jednak, że duże komisariaty miejskie tworzyły posterunki o cechach podobnych do posterunków wiejskich³⁷. Najwłaściwszą interpretacją pozostaje identyfikowanie komisariatów z terenami miejskimi, a posterunków z wiejskimi. Wątpliwości wynikły w trakcie kwerendy źródeł archiwalnych należy chyba jednak tłumaczyć faktem niewykształcenia w początkowej fazie istnienia PP jednolitej i specyficznej dla policji terminologii³⁸.

Bezpośrednim skutkiem luk w przepisach określających zasady funkcjonowania i ustrój poszczególnych jednostek policji były częste reorganizacje i bardzo duża zmienność ilości posterunków. W powiatach przygranicznych, tam, gdzie początkowo istniała struktura komisariatów, odcinków i posterunków granicznych, policja powiatowa mogła być mniej liczna i posiadać mniej posterunków. Po zniesieniu komisariatów granicznych, co nastąpiło w grudniu 1920 roku, funkcjonariuszy wcielono do odpowiednich komend powiatowych. Odtąd posterunki w powiatach dzielono na administracyjne i graniczne (lub też kontrolno-graniczne), a ilość posterunków rosła³⁹.

I tak na przykład w powiecie grudziądzkim, który obejmował w 1920 roku obszar 780 km² i był zamieszkały przez około 43,5 tys. mieszkańców⁴⁰, było 7 gmin wiejskich: Grudziądz, Gruta, Łasin, Mokre, Radzyń, Rogoźno, Rywałd oraz 2 gminy miejskie: Łasin i Radzyń⁴¹. W każdej z wymienionych wyżej dziewięciu gmin utworzono posterunki policji, przy czym w gminach miejskich, tj. w Łasinie i Radzynie, funkcjonowały posterunki miejskie oraz po jednym tzw. obwodowym⁴². Ogółem więc w powiecie grudziądzkim było 11 posterunków policji (tzw. administracyjnych). Następnie pod koniec 1920 roku – w momencie zlikwidowania wspomniania-

komisariaty. Były to urzędy policyjne związane z miejskimi jednostkami administracyjnymi, co nie wykluczało możliwości poddania ich władzy podmiejskich gmin; A. Misiuk, Policja Państwowa..., dz. cyt., s. 202. Komisariaty istniały również poza miejskimi jednostkami administracyjnymi, np. komisariaty kolejowe (również po zlikwidowaniu odrębnej struktury policji kolejowej istniał duży komisariat kolejowy w Tezewie).

³⁶ M. Mączyński, *Policja Państwowa...*, dz. cyt., s. 69.

³⁷ R. Liwiński, *Policja Państwowa...*, dz. cyt., s. 85–86.

³⁸ Np. wykaz jednostek podległych komendzie powiatowej PP w Chojnicach z 1922 r. wymienia *posterunek (komisariat) PP Chojnice*, co sugeruje, że oba te terminy były stosowane wymiennie. AP Bydgoszcz, KP PP Ch, sygn. 13, k. 492.

³⁹ J. Kutta, *Policja w Polsce...*, dz. cyt., s. 70.

⁴⁰ AP Toruń, Komenda Powiatowa Policji Państwowej w Grudziądzu (dalej: KP PP G), sygn. brak, k. 218, stan etatowy funkcjonariuszy KPP powiatu grudziądzkiego w styczniu 1920 r.

⁴¹ AP Toruń, ASP G: Z. Waniek, Wstęp do inwentarza opracowany w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy. Bydgoszcz, 1970, maszynopis. Grudziądz, jako miasto wydzielone administracyjnie z powiatu, posiadał odrębną komendę miejską z podległymi komisariatami.

⁴² AP Toruń, ASP G, akta dotyczące Policji Państwowej, sygn. 312, k. 70, spis posterunków KP PP w Grudziądzu z 28 II 1921 r.

nych komisariatów granicznych⁴³ – utworzono 8 policyjnych posterunków graniczno-kontrolnych: Wałdówko, Szywałd, Szembruk, Kałmuzy, Gardeja, Mały Wełcz oraz 2 posterunki w Zawdzie⁴⁴.

Tak więc komenda powiatowa w Grudziądzu obejmowała w grudniu 1920 roku w sumie 19 posterunków, a taki stan pozostawał aktualny prawdopodobnie przez cały rok 1921⁴⁵. Luka w materiałach źródłowych nie pozwala prześledzić ilości posterunków w powiecie grudziądzkim w 1923 roku. Jednak wiadomo, że w lutym 1923 roku było ich 18⁴⁶, w marcu 17⁴⁷, w kwietniu 15⁴⁸, w maju 15⁴⁹, w czerwcu 14⁵⁰, a w październiku 1925 roku już tylko 13⁵¹. Zasadniczy wpływ na redukcję ilości posterunków w grudziądzkiej komendzie powiatowej miało zmniejszenie ilości posterunków graniczno-kontrolnych. Zlikwidowano posterunki w Wałdówku, Szywałdzie, Szembruku, Kałmuzach i jeden z posterunków w Zawdzie. Utworzono natomiast posterunek graniczno-kontrolny w Małej Tymawie⁵² oraz zwykły posterunek w Dusocinie⁵³. Przy czym w 1923 roku redukcja posterunków odbywała się przy niezmiennym stanie etatowym przeznaczonym na posterunki, tj. ok. 62–65 funkcjonariuszy (w tym czasie, jak powiedziano, etat komendy powiatowej wynosił 3–4 funkcjonariuszy niższych rangą plus komendant)⁵⁴.

W 1923 roku postanowiono zlikwidować w powiecie grudziądzkim podział na posterunki obwodowe i wiejskie (obwodowe) w miejscowościach Łasin i Radzyń, a w to miejsce pozostawiono po jednym posterunku obejmującym całą gminę. W późniejszych latach zmiany lokalizacji posterunków w powiecie grudziądzkim były sporadyczne. Wskazuje to na zaangażowanie miejscowych władz w racjonalizację rozlokowania sił policyjnych w terenie według kryteriów i czynników właściwych dla danego rejonu. Jak wspomniano, o rozmieszczeniu i likwidacji

⁴³ W Grudziądzu od lipca 1920 r. funkcjonował odrębny Komisariat Graniczny, który miał doraźnie zabezpieczyć granice państwa. Komisariat obejmował 24 posterunki podzielone na odcinki: VII Gniew (z posterunkami w Gniewie, Opaleniu i Nowem), VIII Jabłonowo (posterunki w Wielkim Wełczu, Kałmuzach, Szywałdzie, Zawdzie, Wałdówku, Tymawie i Biskupcu-dworzec), IX Lubawa (posterunki w Szwarcenowie, Jamielnikach, Radomnie, Rudzie, Rakowicach, Rodzonym, Kołodziejach, Małym Napromku, Gutowie, Naruszewie), X Działdowo (posterunki w Wądzyniu, Uzdowie, Krasnej Łące i Purgalkach). Po powstaniu KP PP w Grudziądzu Komisariat Graniczny zlikwidowano, a posterunki podporządkowano komendantowi powiatowemu

⁴⁴ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 312, k. 70.

⁴⁵ Zob. R. Jankowski, *Policja Państwowa cz. IV*. „Gazeta Grudziądzka”, 2000, nr 47, s. 9.

⁴⁶ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 129–130, wykaz statystyczny KP PP w Grudziądzu za luty 1923 r.

⁴⁷ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 134–135.

⁴⁸ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 162–163.

⁴⁹ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 173–174.

⁵⁰ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 180.

⁵¹ AP Toruń, ASP G, PP, sygn. 342, k. 354, wykaz statystyczny KP PP w Grudziądzu za październik 1925 r.

⁵² AP Toruń, KP PP G, sygn. 4891, k. 160, spis posterunków policyjnych powiatu grudziądzkiego za 1922 r.

⁵³ AP Toruń, KP PP G, sygn. 4891, k. 160.

⁵⁴ AP Toruń, ASP G, sygn. 342, k. 129–130, Wykaz statystyczny Powiatowej Komendy PP w Grudziądzu.

posterunków decydował starosta w porozumieniu z komendantem powiatowym i miejscowym samorządem, co upraszczało decyzję, a jednocześnie zapewniało racjonalność przesłanek do jej podjęcia⁵⁵. Zwraca uwagę duża redukcja posterunków na granicach, co potwierdziło błędność założeń władz centralnych, tworzących bardzo rozbudowaną strukturę komisariatów granicznych, a zarazem wykazało trafność pozostawienia decyzji o lokalizacji podstawowych jednostek policyjnych w powiatach do uznania starostów i miejscowych komendantów powiatowych.

Baza źródłowa nie pozwala na równie dokładne odtworzenie organizacyjnej ewolucji sił policyjnych w innych powiatach, nie ma także żadnych przesłanek do uznania, że tam sytuacja przedstawiała się odmiennie. Natomiast o przekazaniu starostom powiatowym decydującego zdania w zakresie nie tylko lokalizacji policji, ale również ustalania jej struktury organizacyjnej, świadczy sytuacja w powiecie chojnickim. Otóż prawdopodobnie już w 1921 roku rozpoczęły się konsultacje komendanta powiatowego w Chojnicach ze starostą chojnickim w sprawie reorganizacji PP w powiecie. Efektem tego był rozkaz komendanta powiatowego z 10 stycznia 1922 roku, stanowiący o zniesieniu dotychczasowego podziału powiatu na posterunki obwodowe i podziale na 8 obwodów policyjnych.

W wyniku tej decyzji utworzono komisariat na miasto Chojnice, posterunek kontrolny na dworcu kolejowym w Chojnicach oraz 7 posterunków obwodowych: Lichnowy, Rytel, Czersk, Karsin, Brusy, Lipnica i Konarzyny. Poza tym wyznaczono 8 posterunków kontrolnych na granicy z Niemcami: Skoszewo, Wojsk, Brzeźno, Wierzchocina, Nowa Karczma, Konarzyny, Stendershof, Zamarte. Jednak posterunki te nie były, jak dotychczas, odrębne w strukturze komendy powiatowej, ale zostały podporządkowane komendantom posterunków obwodowych, na terenie których leżały. Obsada posterunków kontroli granicznej była stała i nie wyznaczano spośród nich kierownika. Składała się z dwóch lub trzech policjantów, a w jednym wypadku nawet z jednego⁵⁶.

Posterunki obwodowe podzielone zostały na rejony patrolowania, które przydzielano konkretnym funkcjonariuszom. Takich obwodów było od 14 do 25. Do obwodów natomiast przypisano wsie, domeny, osady, leśnictwa, nadleśnictwa, wybudowania itp.⁵⁷ Obwód mógł zawierać tylko jedną wieś lub też kilka mniejszych wsi

⁵⁵ AP Toruń, ASP G, sygn. 342, k. 225, Pismo z 20 XI 1923 r. komendanta powiatowego PP w Grudziądzu do starosty grudziądzkiego, informujące o zmianach w rozmieszczeniu posterunków zgodnie z wcześniejszymi uzgodnieniami starosty i komendanta powiatowego.

⁵⁶ Jedynym policjantem przewidzianym do posterunku kontrolno-granicznego w Skoszewie był Wojciech Rumiński. Jakkolwiek wydaje się to mało prawdopodobne, to nie ma możliwości zweryfikowania tej informacji. AP Bydgoszcz, KP PP Ch, sygn. 13, k. 493, Rozkaz nr 16 komendanta powiatowego PP w Chojnicach o nowej organizacji posterunków obwodowych i kontrolnych w powiecie.

⁵⁷ Funkcjonariusz sporządzający odpis rozkazu nr 15 posługiwał się skrótami dla określenia rodzaju miejscowości lub obszaru, np. w. *Ostrowite*, d. *Szenfeld*, o. *Pawłówko*, l. *Suszek*, nl. *Kłosnowo*, gm. *Męcikal*, wyb. *Rytel*, w przypadku liczny mnogiej *wsie Koniortek*, *Przywart*, *Klon*, *osady Szalemaję*, *Woldoty*, *Lipki*. Analizując przedmiotowy rozkaz, zidentyfikowano skróty jako (kolejno): wieś, domena, osada, leśnictwo, nadleśnictwo, gmina, wybudowanie.

czy osad. Największą jednostką w powiecie był komisariat miejski, liczący oprócz komendanta (funkcjonariusza wyższego) 24 niższych funkcjonariuszy (w tym jednego wywiadowcę, czyli funkcjonariusza policji politycznej)⁵⁸ i jednego urzędnika. Spośród policjantów wyznaczono czterech dzielnicowych⁵⁹ oraz trzech tzw. sekcyjnych, pełniących jednocześnie służbę dyżurną⁶⁰.

Ogółem w powiecie chojnickim służyło 125 policjantów⁶¹. Spośród nich 42 funkcjonariuszy było żołnierzami ŻK objazdu Chojnice od momentu dotarcia żandarmów do Chojnic 1 lutego 1920 roku⁶². Chojnicki obwód ŻK liczył ogółem 61 funkcjonariuszy⁶³, nie wiadomo dokładnie, ilu przeszło do policji powiatu – w styczniu 1922 roku jeszcze 42 z nich stanowiło obsadę komendy powiatowej⁶⁴.

Szczegółowa obsada poszczególnych posterunków przedstawiała się następująco (w nawiasie podano, kiedy funkcjonariusz wstąpił do ŻK):

1. Komenda Powiatowa PP w Chojnicach – podkomisarz (podkom.)⁶⁵ Śnieciński (komendant powiatowy), przodownik (przod.) Leon Nalewski (dział I, w ŻK od 12 VI 1919 r.), starszy posterunkowy (st. post.) Edmund Fellmann (dział II, w ŻK od 7 V 1919 r.), posterunkowy (post.) Władysław Henszke (sekretariat), post. Jan Kuich i post. Franciszek Jagoda (dyżurni), starszy wywiadowca (st. wywiad.) Czesław Sowacki (w ŻK od 23 I 1919 r.), st. wywiad. Leon Włodarczyk (w ŻK od 7 V 1919 r.), st. wywiad. Jan Brzeziński (w ŻK od 28 III 1919 r.), post. Jan Kościelniak, post. Józef Kubica (funkcjonariusze działu śledczego);
2. Komisariat PP w Chojnicach – przod. Piotr Kandziora (kierownik komisariatu), Kajetan Trzybiński (dzielnicowy I dzielnicy, nie ustalono stopnia służbowego), post. Jan Knitter (dzielnicowy II dzielnicy), post. Franciszek Bożyszkowski (dzielnicowy III dzielnicy), post. Adam Banach (dzielnicowy IV dzielnicy), st. post. Roch Manikowski (sekcyjny, w ŻK od 24 IV 1919 r.), st. post. Jan Jeleniewski (sekcyjny), post. Antoni Kurekowski (sekcyjny) oraz posterunkowi: Franciszek Nowak, Józef Bobkowski, Jan Dębek, Ignacy Odyja, Augustyn Welke, Anasztazy Ślaski, Jan Szykowski, Jan Dmuchawski, Jan Jur, Władysław Radziwiński,

⁵⁸ Najprawdopodobniej delegowany z miejscowej agentury policji politycznej (wtedy Wydziału IV D), czego jednak nie udało się potwierdzić w materiałach źródłowych.

⁵⁹ Jest to wyjątek, ponieważ podczas kwerendy autor nie spotkał się z funkcją dzielnicowych w żadnej innej komendzie powiatowej na Pomorzu. Stanowisko to zostało wprowadzone w PP dopiero w 1926 r.

⁶⁰ Z uwagi na wielkość komisariatu zdecydowano zapewne o podziale stanu osobowego na sekcje, celem odciążenia kierownika, zapewnienia ciągłości dowodzenia (sekcjoni pełnili jednocześnie służbę dyżurną przez całą dobę), a przez to utrzymania większej dyscypliny.

⁶¹ AP Bydgoszcz, KP PP S, sygn. 3, k. 492–493.

⁶² AP Bydgoszcz, WPT WA, sygn. 154, k. brak, raport do dowództwa ŻK w Poznaniu z obejmowania województwa pomorskiego przez II Pomorską Brygadę ŻK z 13 II 1920 r. Por.: M. Wojciechowski, *Powrót Pomorza...*, dz. cyt., s. 198 (harmonogram przejmowania Pomorza przez wojsko polskie).

⁶³ AP Poznań, KWP PP P, Jednostki Archiwalne Obcej Proweniencji (dalej: JAOP), KO PP T, sygn. 104, 137, s. 28–41, Ewidencja żandarmów II Okręgu ŻK Objazdu Chojnice z 21 X 1919 r. Jest prawdopodobne, że do momentu zajęcia Chojnic przez objazd, jego liczebność mogła wzrosnąć.

⁶⁴ Obszerniej zob. J. Gierszewski, *Organizacja i kierunki działania...*, dz. cyt.

⁶⁵ Więcej o stopniach policyjnych zob. R. Litwiński, *Korpus policji...*, s. 122–130. Problematyka stopni służbowych w PP wymaga dokładniejszych badań.

- Władysław Krajecki (w ŻK od 13 II 1920 r.), Franciszek Belcerowski, Józef Ziełaziński, Józef Stęszewski (w ŻK od 15 I 1919 r.), Franciszek Adamski, Wawrzyn Kamiński, wywiadowca Jan Kuśnierek i urzędnik kancelaryjny Jan Loch;
3. Posterunek kontrolny Chojnice–Dworzec – przod. Konrad Migawski (komendant posterunku), post. Józef Gwiazdowski (zastępca komendanta posterunku), post. Jan Sierant (sekcyjny), post. Kazimierz Laskowski (sekcyjny), post. Maksymilian Drażkowski (sekcyjny), posterunkowi: Franciszek Kamiński, Julian Ronowski, Walenty Adamski, Jan Kalitowski, Stanisław Szymczak, Stanisław Lasowski, Bolesław Lenc, Stanisław Marciniak, Józef Kreft, Józef Miłosz, Wiktor Drabiński, Józef Gdaniec, Tomasz Bembnista, Stanisław Wesołowski, Andrzej Kałużny, Augustyn Hoppe (w ŻK od 15 IX 1920 r.);
 4. Posterunek obwodowy Lichnowy – st. post. Jan Jędrzejak (komendant posterunku, w ŻK od 27 I 1919 r.), st. post. Jan Cholewiński, posterunkowi: Bernard Zaremba (w ŻK od 15 IX 1920 r.), Ignacy Mroczyk (w ŻK od 1 IX 1919 r.), Jan Kowalski (w ŻK od 13 IX 1920 r.), Antoni Dudalski, Marcin Pietrzykowski;
 5. Posterunek obwodowy w Rytle – st. post. Andrzej Brzyski (w ŻK od 28 VI 1920 r.), posterunkowi: Władysław Doroszewski (w ŻK od 15 III 1919 r.), Władysław Krause, Jan Plieth (w ŻK od 19 II 1920 r.), Władysław Skoroszewski, Stanisław Brzyski;
 6. Posterunek obwodowy w Czersku – st. przod. Józef Klemke (komendant posterunku), st. post. Jan Gołumski (w ŻK od 17 II 1920 r.), posterunkowi: Wincenty Przybył (w ŻK od 4 II 1919 r.), Józef Jażdżewski (w ŻK od IX 1920 r.), Jan Kosecki (w ŻK od 9 IX 1920 r.), Piotr Wiśniewski (w ŻK od 9 IX 1920 r.), Baltazar Domachowski (w ŻK od 9 IX 1920 r.), Jan Drankiewicz (w ŻK od 23 III 1919 r.), Kazimierz Wawrzyniak (w ŻK od 14 VI 1920 r.), Ludwik Czajka (w ŻK od 14 VI 1920 r.), Stefan Muszak (w ŻK od 2 V 1919 r.), Stanisław Butkowski (w ŻK od 19 II 1920 r.), wywiadowca Jan Skowron;
 7. Posterunek obwodowy w Karsinie – st. post. Maksymilian Kneblewski (komendant posterunku, w ŻK od 19 II 1920 r.), posterunkowi: Józef Łukaszewski, Bronisław Krajnik, Teofil Kupe (w ŻK od 1 V 1920 r.)⁶⁶, Kazimierz Wolek;
 8. Posterunek obwodowy w Brusach – st. przod. Jan Wielich (komendant posterunku, w ŻK od 5 IV 1919 r.), st. post. Jan Kańczak, posterunkowi: Władysław Kisielewski, Wincenty Sobański (w ŻK od 1 II 1919 r.), Józef Czapiewski, Antoni Szczypiorski;
 9. Posterunek obwodowy w Lipnicy – przod. Kacper Małecki (komendant posterunku, w ŻK od 12 VI 1919 r.), st. post. Józef Albrecht (w ŻK od 3 VI 1919 r.), posterunkowi: Paweł Kawecki, Stanisław Ryżyński, Józef Grabowski, Andrzej Ostrowski, Jan Grzenkiewicz (w ŻK od 13 II 1920 r.);
 10. Posterunek obwodowy w Konarzynach – st. post. Dominik Czarnecki (komendant posterunku), posterunkowi: Stanisław Hajduszak (w ŻK od 23 VI 1919 r.),

⁶⁶ W ewidencji żandarmów II Okręgu ŻK Objazdu Chojnice widnieje Teofil Kupiec (nazwisko napisane niewyraźnie), prawdopodobnie chodzi o tę samą osobę; AP Poznań, KW PP P, JAOP, KO PP T, sygn. 104, 137.

- Marian Kozłowski, Stanisław Grobelski (w ŻK od 5 VI 1919 r.), Jan Kot (w ŻK od 2 VI 1919 r.);
11. Posterunek kontroli granicznej w Skoszewie – post. Wojciech Rumiński;
 12. Posterunek kontroli granicznej w Wojsku – posterunkowi Jan Tarka i Ignacy Leszczyński;
 13. Posterunek kontroli granicznej w Brzeźnie – posterunkowi Wincenty Sajnaj (w ŻK od 15 I 1919 r.), Maksymilian Lieske i Franciszek Stawicki;
 14. Posterunek kontroli granicznej w Wierzchocinie – posterunkowi Bernard Wnuk-Lipiński i Franciszek Melnicki;
 15. Posterunek kontroli granicznej w Nowej Karczmie – posterunkowi Wiktor Szamka i Józef Kwiatkowski;
 16. Posterunek kontroli granicznej w Konarzynach – posterunkowi Stanisław Kujawa i Antoni Alicki;
 17. Posterunek kontroli granicznej Stendershof – posterunkowi Jan Szarmach (w ŻK od 11 II 1920 r.), Józef Orłowski i Jan Siemiątkowski (w ŻK od 13 II 1920 r.);
 18. Posterunek kontroli granicznej Zamarte – st. post. Stanisław Kropiński (w ŻK od 19 IV 1920 r.) i Teodor Hinc (w ŻK od 13 II 1920 r.).

Na rozmieszczenie posterunków w powiecie miały wpływ – poza kwestią granicy państwa – również inne uwarunkowania. Oczywiście, najważniejsze to gęstość i rozlokowanie zaludnienia powiatu i stan przestępczości. Zakładano, że na posterunkach będzie pełniło służbę co najmniej pięciu funkcjonariuszy w systemie zmianowym⁶⁷. W województwie pomorskim w praktyce posterunki liczyły niekiedy 2 policjantów, najczęściej 3–5, a największe posterunki 8–10 funkcjonariuszy⁶⁸. Miały jednak miejsce, jak wspomniano, przypadki, że obsadę posterunku stanowił jeden policjant, gdyż pozostali byli delegowani na kursy zawodowe, granicę wschodnią itp.⁶⁹

Podstawowym założeniem ustawodawców i organizatorów polskiej policji było ścisłe jej podporządkowanie władzy centralnej. Stąd art. 11 ustawy o PP mówił, że w zakresie służby bezpieczeństwa i czynności wykonawczych władz państwowych policja w powiatach podlega starostom, będącym przedstawicielami rządu i bezpośrednio podległym wojewodom⁷⁰. W zakresie organizacji, administracji, zaopatrzenia, uzupełnień i wyszkolenia komendy powiatowe podlegały komendantom okręgowym, a w następnej kolejności komendantowi głównemu, który był jednym z wyższych urzędników ministerstwa spraw wewnętrznych, podległym ministrowi⁷¹.

⁶⁷ A. Misiuk, *Policja w Polsce...*, dz. cyt., s. 211.

⁶⁸ AP Bydgoszcz, KP PP Ch, sygn. 13, k. 492, Rozkaz nr 16 komendanta powiatowego PP w Chojnicach z 15 I 1922 r.

⁶⁹ AP Bydgoszcz, Komenda Powiatowa Policji Państwowej w Tucholi, sygn. 7, k. 1; Odpis protokołu przeglądu posterunku PP w Bysławiu, dokonany 31 XII 1921 r. przez komendanta powiatowego Bolesława Kobielskiego. Posterunek był prowadzony przez st. post. Sawarzyńskiego, gdyż post. Schoepe i post. Lech przebywali na kursie stacjonarnym w szkole policyjnej dla niższych funkcjonariuszy.

⁷⁰ Zob. DzP PP, 1919, nr 61, poz. 363, art. 11.

⁷¹ Zob. m.in. Archiwum Akt Nowych, Rozkaz nr 98 Komenda Główna PP z 25 I 1921 r., sygn. 84, Dopływy, brak nr karty.

**III. Etnologia,
antropologia kultury**

Ewa Nowina-Sroczyńska
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Łódzki

**ZOBACZYĆ I MIEĆ PRZYJEMNOŚĆ W WIDZENIU.
TWÓRCY LUDOWI W FILMIE ETNOGRAFICZNYM**

*Portret, ten rodzaj z pozoru tak skromny,
wymaga ogromnej inteligencji.*

Charles Baudelaire

Już ponad 20 lat temu teoretycy antropologii wizualnej, a także praktycy – antropolodzy rejestrujący na taśmie filmowej zjawiska kulturowe – podjęli rozważania nad kwestią autorstwa i władzy w filmie antropologicznym. W ciągu tych lat nastąpiło paradygmatyczne przesunięcie w relacjach między filmowcem a filmowanym. Oczywiście, że zmiany te są częścią złożonych czynników intelektualnych, etycznych, politycznych i artystycznych, także w obrębie samej antropologii kultury.

Niegdyś – pisze Jay Ruby – filmy dokumentalne i etnograficzne były rozumiane jako niekwestionowane stwierdzenia faktów – oficjalna wersja czyjejś rzeczywistości. [...] Dzisiaj rozpowszechniona percepcja radykalnie zmieniającego się porządku świata podważyła pewność, że mamy odpowiednie środki do opisu społecznej rzeczywistości [...], a więc na każdym współczesnym polu, którego podmiotem jest społeczeństwo, próbuje się albo przeorientować to pole na zupełnie nowe obszary, albo syntetyzować nowe wyzwania w teorii [...] na najszerszym poziomie, współczesna debata dotyczy tego, jak nowo powstający postmodernistyczny świat ma być reprezentowany jako przedmiot myśli społecznej¹.

Kryzys reprezentacji dotknął również filmy antropologiczne. Składające się na ów kryzys czynniki to: 1. koniec ery kolonializmu (ludzie, którzy byli obiektami naszego widzenia ich rzeczywistości, podważyli prawo do reprezentowania wszystkich innych, tylko nie siebie); 2. zrozumienie, że badania naukowe to bardziej testowanie hipotez niż poszukiwanie trwałych prawd; 3. to, co przyczyniło się do poddania w wątpliwość tradycyjnego sposobu rejestrowania rzeczywistości kulturowej, to koncepcja relatywizmu kulturowego i akceptacja idei, że rzeczywistość to w istocie konstrukt społeczny.

¹ J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*. „Kwartalnik Filmowy”, Instytut Sztuk PAN, 2004, nr 47–48, s. 25.

Nie bez znaczenia okazały się głosy kwestionujące moralną i polityczną słuszność tzw. nauki niewartościującej. Krytyczny stosunek do pozytywistycznych modeli wiedzy powołał podejścia otwarte na interpretacje i samoświadomość filmowca-badacza. W latach 60. i 70. XX wieku nastąpił rozwój dziennikarstwa literackiego (*New Journalism*), niefabularnych powieści, dramatów dokumentalnych i innych gatunków zacierających granicę między fikcją a faktem². *Rozwinęły się modele krytyki, które postrzegały wszelkie formy komunikacji jako „poważną fikcję”, czyli skonstruowaną według obowiązujących w danej kulturze konwencji. Tak więc zakwestionowane zostało, jeżeli nie zniszczone kompletnie, roszczenie sobie przez dokumentalistę prawa do wglądu w prawdę, w rzeczywistość innych ludzi. Film etnograficzny czy jakkolwiek inny film o rzeczywistości uważa się dziś za wyrażenie własnego punktu widzenia, a nie za okno na rzeczywistość*³.

Wielu dokumentalistów zaczęło kwestionować własną zdolność do przemawiania w czyimkolwiek imieniu, poszukując innych sposobów – mówienia o kimś lub wraz z kimś. Nastąpiła rewizja intelektualnych i moralnych *implikacji władzy*⁴ w filmie dokumentalnym. Ten sposób myślenia charakteryzował głównie twórców niezależnych, nadal większość dokumentalistów (także tych działających w obszarze filmu etnograficznego) prezentowała i prezentuje konserwatywne podejście do zmian, a co więcej – postrzega nowy kierunek myślenia jako groźbę. Nie bez znaczenia są też przyzwyczajenia widzów, którzy są przekonani, że dokumentaliści powinni być obiektywni, neutralni, film przecież jest uprzywilejowanym przekazem, który fantastycznie potrafi zobrazować prawdę o rzeczywistości.

Potrzeba dogłębnych zmian w metodach tworzenia obrazów powołała specyficzny typ filmów etnograficznych opartych na kooperacji, współtworzeniu, gdzie rola podmiotu filmowanego niepomrotnie wzrasta. Świat pokazywany to wynik negocjacji między filmowcem a filmowanym, to przesunięcie w stronę formy wielogłosowości. Wielu dokumentalistów kwestionuje już edukacyjną, społeczną i polityczną misję filmów. *Może czas zdać sobie wreszcie sprawę, że obraz sam w sobie nie jest w stanie zmienić świata i że dla robienia [...] filmów trzeba znaleźć inne uzasadnienie. Bez względu na tak często cytowane przekonanie Lenina o rewolucyjnym potencjale filmu, nie można uważać go za efektywne narzędzie zmiany społecznej i politycznej. Mówiąc dosadniej: obiektyw kamery nie stworzy potęgi; potęga tkwi w lufie karabinu – apeluje Jay Ruby*⁵.

Misyjność filmów etnograficznych w świecie zachodnim zostaje więc powoli kwestionowana, a wielu filmowców-antropologów ma świadomość „tradycji ofiary”. *Do niedawna większość tych „ofiary” biernie pozwalała, by przemieniano je w twory estetyczne, tematy akademickie, kolejne obiekty współczucia i zainteresowania. Zachodnie społeczeństwo zwykło usprawiedliwiać takie stanowisko, bo za-*

² Tamże, s. 26.

³ Tamże.

⁴ Określenie J. Ruby’ego, tamże.

⁵ Tamże, s. 24.

kladano, że praca badawcza czy film mogą zdziałać coś dobrego – spowodować, że problemy zostaną rozwiązane⁶.

Większy udział podmiotów w konstrukcji własnego wizerunku to „mówienie wraz z” zamiast „mówienia w imieniu”. Teoretycy antropologii wizualnej, a także filmowcy mają świadomość problemów, jakie wynikają z takiego przesunięcia, pozostaje bowiem problem kontroli montażu, pozostającego wciąż w rękach filmowców, być może władza podmiotu jest bardziej iluzoryczna, niż nam się wydaje.

W Polsce film etnograficzny był i jest domeną filmowców-profesjonalistów. Tak jak i w świecie zachodnim, i u nas ugruntowało się powszechne przekonanie, że to oni posiadają umiejętności techniczne, znają język kina, mają wrażliwość artystyczną etc. Niedostępność środków (powód – finanse) usprawiedliwiała przez lata etnografów, jedynie nieliczni (Jacek Olędzki, Piotr Szacki, Krzysztof Kubiak) podejmowali próby penetracji świata kultury z pomocą kamery. Dzisiejsze lenistwo etnografów i antropologów kultury może być usprawiedliwione choćby rozczarowaniem wizualnością, twórczością filmowców-profesjonalistów, a także może w większym stopniu świadomością, że filmy są innym rodzajem dyskursu, nie można ich traktować jako wizualnych wariantów pisarstwa antropologicznego, bo skonstruowane są z pomocą innego medium⁷.

Przy całym szacunku dla wysiłków polskich dokumentalistów, moje rozczarowanie „wizualnością” dotyczy przede wszystkim filmów o sztuce ludowej i jej twórcach. Ten rodzaj obrazów w moim przekonaniu najbardziej manifestował manierę zaangażowanego filmu dokumentalnego i – by użyć słów Czesława Robotyckiego: *Za tak promowaną, oficjalnie uznawaną sztuką ludową stała uproszczona i zbanalizowana wizja chłopskiej kultury tradycyjnej oraz zbiór zmytyzowanych przekonań artystycznych o oryginalności, naturalności i szczerości wypowiedzi twórców ludowych*⁸.

Po 1945 roku polski film dokumentalny (w tym film etnograficzny) dał wiarę leninowskiemu przekonaniu o rewolucyjnej potędze kina. Film etnograficzny pierwszego powojennego okresu np. uzasadniał rodzimność Ziemi Zachodnich z pomocą sztuki ludowej i jej twórców, wykorzystując przekonania z końca XIX wieku, gdy w sztuce ludowej doszukiwano się elementu stylu narodowego, *esencji polskości, a więc trwałych, jednoznacznie rozpoznawalnych znaków*⁹.

Perswazyjne zabiegi filmu z lat 50. i 60. XX wieku dotyczyły głównie ideologicznej promocji twórców ludowych, których sztuka została zauważona, pasje docenione, a talent otoczony opieką mecenatu państwa. Parciana (by użyć słów Zbigniewa Herberta) retoryka wszechobecnych komentarzy wewnątrz filmów tego okresu przyczyniła się do przekonania samych twórców ludowych o wartości ich działalności,

⁶ Tamże, s. 23.

⁷ Patrz: D. MacDaugall, *Kino transkulturowe*. „Kwartalnik Filmowy”, Instytut Sztuki PAN, 2004, nr 47–48, s. 80.

⁸ Cz. Robotycki, *Nie wszystko jest oczywiste*. Kraków, 1998, s. 119.

⁹ Tamże, s. 115.

a także miała wpływ na rodzaj języka, jakim będą operować filmowani artyści ludowi w latach 70. i 80.

Właśnie te dwie dekady zaowocowały największą ilością filmów etnograficznych, które produkowane były głównie w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych i rzadziej w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Lata 80. cechuje swoisty paradoks (problem rozpoczął się już wcześniej i powoli narastał). Zapotrzebowanie społeczne na film etnograficzny maleje, czemu niepomiernie dziwią się twórcy. A przecież – jak wszystko – film etnograficzny żyje w kontekstach. Film dokumentalny (egzystujący w PRL-u jako dodatek do filmu fabularnego), telewizja, kroniki filmowe zbyt natrętnie propagowały „niezbywalne” wartości kultury ludowej, „mateczniaka polskości”, „skarbnicy tradycji”, obszaru przechowywania prymarnych wartości; zespoły folklorystyczne uczestniczące w świętach państwowych (rozumianych przez wielu jako antyświęta), banderie w strojach ludowych witające na lotniskach oficjalne delegacje państwowe; wszystko to wytworzyło swoisty społeczny odruch alergiczny. Niektórzy filmowcy pozostają jednak wierni tematyce ludowej. Do nich należeli Witold Żukowski i Andrzej Różycki, a – trzeba przyznać – obaj traktowali swoją działalność misyjnie.

Żukowski starszy i wcześniejszy stażem, w połowie lat 70. zrealizował kilka filmów traktujących o twórcach ludowych, o tak wyraźnej autorskiej poetyce, że filmowcy zbudowali w oparciu o te obrazy *model technologii tworzenia*. Model ten wykształcony w połowie lat 70. pomija analizę środowiska, jest pozbawiony komentarza, uwagę skupia na ludzkich rękach, z pomocą których wykonywane są dzieła sztuki ludowej i rzemieślniczej. Pokazuje kolejne fazy powstawania przedmiotu. Reżyser filmowy *sięga po autentycznych twórców ludowych, rejestrując konkretny, wybrany proces tworzenia. Z jednej strony jest to dzieło filmowe, z drugiej zaś dokumentacja*¹⁰ – pisał Maciej Łukowski.

Filmy te: *Trąbita, róg, gajdy* Jana Kawuloka, *W garncarskim rodzie* (garncarze z Łążka Ordynackiego), *Jarmark w Leżajsku* i ostatni z lat 80. *Lać światło*, uzyskały wiele nagród, a obraz ostatni był triumfem Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie.

Krytycy podkreślali neutralność autorską, obiektywizm, staranną selekcję materiału, perfekcyjny montaż – tak perfekcyjny, że widz może być usatysfakcjonowany – wie, po obejrzeniu filmów Żukowskiego, jak powstaje trąbita, róg, gajdy, beczka, łyżka, zabawka, gliniany dzban czy talerz. Czy jednak kino Witolda Żukowskiego jest obiektywne i neutralne? Na pewno Żukowski wie, że istota kina polega na opowiadaniu zdarzeń za pomocą ruchomych obrazów¹¹. Jurij Łotman uściślał: *Istotą kina jest synteza dwóch tendencji narracyjnych – przedstawiającej (ruchome malarstwo) i werbalnej. Słowo nie jest fakultatywną cechą opowiadania filmowego,*

¹⁰ M. Łukowski, *W kręgu modeli filmu etnograficznego*. W: *Przegląd Filmów Etnograficznych „Dorobek i tradycja”*. Materiały posesyjne z III Przeglądu Filmów Etnograficznych, Łódź, 27–29.10.1983 [1982] r. Łódź, 1983, s. 18–21.

¹¹ J. Łotman, *Semiotyka filmu*. Warszawa, 1983, s. 89.

lecz stanowi jego nieodłączny komponent. Istnienie filmów niemych bez napisów lub filmów dźwiękowych bez dialogów [...] nie obala tej tezy, lecz potwierdza ją – w tego typu filmach widz bowiem odczuwa nieobecność tekstu słownego; słowo występuje tu jako „chwyt mimusowy”¹².

Jarmark w Leżajsku ma klarowną kompozycję. Z przyklasztownych kramów kamera kolejno wybiera przedmiot należący do wytwórczości ludowej: koło, sito, łyżkę, zabawkę. Po ekspozycji każdego przedmiotu przenosimy się do warsztatu wytwórcy i obserwujemy kolejne fazy powstawania przedmiotu.

W *garncarskim rodzie* ukazany został cykl tworzenia z gliny, od jej wykopania przez formowanie kształtu przedmiotu, zdobienie go aż do wypalenia i wyjęcia z pieca. W trakcie wypału na zamkniętych drzwiach paleniska Żukowski ukazuje w szybkich zmianach wewnątrzkadrowych 56 motywów zdobnictwa charakterystycznych dla Łązka Ordynackiego. Film kończy nieruchoma fotografia członków dwóch garncarskich rodzin (dyskretny tekst informuje o miejscu zdarzeń i prezentuje nazwiska twórców). *Trąbita, róg, gajdy* Jana Kawuloka, film najczęściej nagradzany, doprowadza narrację obrazową do perfekcji. Widz obserwuje kolejno proces powstawania trzech instrumentów ludowych. Epilog twórczy każdego instrumentu wieńczy ujęcie wskazujące na jego zastosowanie, instrument ożywa – słyszymy dźwięki, fragmenty ludowych melodii.

Wszystkie filmy operują obrazem, dźwięk jest niejako „naturalny”, wynika z czynności piłowania, lepienia, uderzania siekierą, gładzenia itp. Twórcy wykonują swoją pracę w milczeniu. Brak narracji, narratora w pierwszej osobie, który opowiada o swojej pracy, jest chwytem przemyślanym. Teoretycy literatury wiedzą: *Skoro w powieści natknijemy się na „ja”, zdajemy sobie sprawę z istnienia umysłowości doznającej i jej stosunek do tych doznań wkracza między nas a wydarzenia. Kiedy nie ma takiego „ja” [...] niedoświadczony czytelnik może mylnie sądzić, że historia ta dochodzi doń bez pośrednictwa*¹³. Narratorzy nieukształtowani dramatycznie¹⁴ bywają pedantycznie bezosobowi.

Witold Żukowski, rezygnując z werbalnej warstwy filmów, skierowuje uwagę na wytwarzany przedmiot. Ale czy na pewno? Czy jest tylko obserwatorem, narratorem biernym? Owa nieobecność tekstu, milczenie twórcy jest znaczące. Brak jednego z tworzyw filmu musi być rekompensowane wzmocnieniem innych tworzyw: neutralna, ilustrująca muzyka i wszechobecny obraz. Już Andre Bazin powiedział kiedyś, że istnieją dwa rodzaje reżyserów: ci, którzy wierzą w obraz, i ci, którzy wierzą w rzeczywistość¹⁵. Żukowski należy do tych pierwszych: montaż, selekcja materiału odgrywa u niego podstawową rolę. Spośród dwóch typów opowiadań – narracji werbalnej i transformacji kadru – filmy Żukowskiego budowane są o narrację werbalną, ten typ filmu nazywa Łotman montażowym. Opowiadanie werbalne *buduje się*

¹² Tamże, s. 91–92.

¹³ W. C. Booth, *Rodzaje narracji*. W: *Narratologia*, red. M. Głowiński. Gdańsk, 2004, s. 255.

¹⁴ Terminologia W. C. Booth, tamże, s. 214.

¹⁵ Za: J. Łotman, *Semiotyka...*, dz. cyt., s. 107.

[...] przez dodawanie do siebie kolejnych jednostek tekstu i w ten sposób uzyskuje się szereg narracyjny¹⁶. Połączenie zbioru różnych kadrów w sensowną kolejność tworzy opowiadanie filmowe. Istnieje jednak pewien warunek: *Aby różne kadry mogły być połączone w sensowny szereg, muszą one mieć na jakimkolwiek poziomie wspólny element: może to być ten sam przedmiot przedstawiony z różnych punktów widzenia, mogą to być dwa różne przedmioty o wspólnym modusie. Może to także być zbieżność semantyczna – gwizdek milicjanta i parowozu lub powtarzalność jakiegoś szczegółu [...] albo wreszcie jedność kierunku akcji – po kadrze z wystrzałem następuje kadr z padającym człowiekiem. Istotne jest to, że przy połączeniu różnych kadrów powtarza się jakiś element dystynktywny*¹⁷.

W filmach Żukowskiego bez wątpienia bohaterem jest twórca, a dokładniej jego ręce. Ekspozowane z rytmiczną powtarzalnością, mają niejako metafizyczną łączność z powstającym przedmiotem. Te ręce są oczywiście spracowane, duże, ale nie nieporadne. Z niezwykłym mistrzostwem, bez najmniejszego zadrapania, nieudanych ciosów czy zaciosów twórca pracuje w drewnie czy metalu jak w maśle. Pamiętam po wielokroć powtarzaną przez filmowców i etnografów anegdotę z planu *Jarmarku w Leżajsku*: Żukowski odwiedził rzemieślnika zajmującego się wyrabianiem łyżek, zauważył, że ten robi łyżkę w stodole o zmierzchu. Na drugi dzień sfilmował to w podczerwieni (dla niewprawnego widza jest to niewidoczne w filmie) także o zmierzchu, w tej samej stodole. Skupienie się na procesie tworzenia bez jakichkolwiek kulturowych kontekstów czyni obrazy Żukowskiego ascetycznymi. Etnografowie uznali je za doskonałe, neutralne i obiektywne.

Przychylam się do słów Wayne'a C. Bootha: autor nie może postanowić, że uniknie retoryki, może co najwyżej wybrać rodzaj retoryki¹⁸. Retoryka tych filmów tkwi w obrazie i montażu. Mając do dyspozycji cały arsenał metod, reżyser jest w stanie narzucić widzom swoją interpretację przedstawionego zdarzenia. To kino, które nie chce odtwarzać świata, ale go konstruować. Jest parenetyczne, obserwujemy świat Mistrzów i Mistrzostwa. Bezblędnych ruchów, rąk zrośniętych z przedmiotem, twórcy z tworzywem. A tego z zezem i wytartym łokciem brak na tym obrazku – by sparafrazować słowa Wisławy Szymborskiej. Witold Żukowski, Kochając swoich twórców, przemienia nie tylko przedmioty, ale ich samych w twory estetyczne. Sam kiedyś mówił do mnie: *Trzeba najpierw zobaczyć, by mieć przyjemność w widzeniu*.

Nie jestem przeciwko filmom Żukowskiego, jestem jedynie krytyczna wobec opinii o ich autorskiej neutralności.

W latach 80. ubiegłego wieku kino etnograficzne zyskuje nowego twórcę, dziś uznawanego za klasyka gatunku – Andrzeja Różyckiego.

Różycki swoją realizatorską pracę traktował misyjnie. W wielu udzielanych wywiadach ekspozuje wątek ocalenia od zapomnienia – sztuki ludowej, twórców tradycyjnych, ich dzieł: *Mój wybór tematów był świadomy. Ciągle chciałem robić filmy*

¹⁶ Tamże, s. 132.

¹⁷ Tamże, s. 134.

¹⁸ W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, dz. cyt.

o twórcach ludowych. Gdy składałem kilka tematów, to podsuwano mi obrzędy, zwyczaję. Nazwiska artystów były nieznane. Tematy zatwierdziła WFO, ale oprócz niej musiało zatwierdzić jeszcze Ministerstwo Kultury i Sztuki. [...] Gdy redaktor mówiła mi, że nie chce o twórcach ludowych, to nie wiedziałem, czy w WFO, czy w Ministerstwie. Ministerstwo Kultury i Sztuki patronowało robieniu filmów. Rozumieli oni, że obrzęd jest ważniejszy niż twórca. Ja sądziłem odwrotnie¹⁹.

Różycki debiutował w latach 80., a wtedy – jak już wspomniałam – zdaniem ministerialnych decydentów wyczerpały się propagandowe funkcje filmów o kulturze ludowej. Sytuacja stała się paradoksalna: Różycki, realizując filmy o twórcach-outsiderach (takich obrazów zrealizował najwięcej), sam czuł się outsiderem.

Filmowe portrety ludowych artystów w większości filmów Różyckiego realizowane są w tej samej poetyce, co etnograficzne teksty o nich: *W Polsce twórczość ludowa stała się właśnie tą sztuką, której prezentacja i popularyzowanie dokonuje się prawie wyłącznie poprzez łączne eksponowanie dzieła i biografii „artystów”*²⁰. Przyjrzyjmy się dwóm filmom: *Ulecieć* (1984) i *Jaroslawa Furgala modlitwa w drewnie* (1986).

Tak jak w większości filmów Różyckiego, tak i w tych obrazach narratorem filmu jest rzeźbiarka ludowa. Jak twierdzą teoretycy literatury, narrator w pierwszej osobie (narratorskie „ja”) sugeruje poufałą bezpośredniość, ale stojący za nim autor wpisuje się w dzieło, tworząc doskonałą odmianę samego siebie, swoje „drugie ja”²¹. *Ulecieć* to reżyserska opowieść o kobiecie żyjącej poza środowiskiem, której wybór życia był świadomy – Krystyna Adamczyk mówi o tym tak sugestywnie, że widz musi wierzyć i jej, i Różyckiemu. Zabieg narracyjny w ekspozycji filmu, głosy innych, jej sąsiadów, mają ten pogląd obiektywizować. Wielu krytyków nazwało *Ulecieć* – „czarnym dokumentem”. Różycki eksponuje miejsce zamieszkania, oddalone, piękne (o tym świadczą liczne kadry i ujęcia), ale trudne w codziennym życiu. Chora matka, brat alkoholik odpoczywający w cieniu drzew lub na łóżku w towarzystwie radia tranzystorowego, ale dzielący pasję z siostrą incydentalnie rzeźbi w drewnie.

Remedium na trudy życia staje się sztuka – bohaterka filmu rzeźbi ptaki (stąd metaforyczny tytuł filmu). Reżyser długo ukrywa jej talent, skupiając się na codziennej egzystencji. Najpierw życie, potem sztuka. Ten zabieg z punktu widzenia retoryki jest bardzo ważny, bo sugeruje ewolucję narratora, wybór drogi twórczej jako azylu. Zmniejsza też dystans: narrator – autor. Różycki działa przez obraz: piękne jest miejsce, subtelne opowieści świadczą o wrażliwości autorki (lubi grać na bębnach). I wreszcie dzieło: ptaki, które w filmie zostają ożywione poprzez umieszczenie rzeźb w naturalnym środowisku – na drzewach, w trawie, na zainscenizowanych podestach z pni w różnych miejscach ogrodu artystki.

Estetyczny wymiar filmu zmniejsza dystans moralny i intelektualny między widzem a narratorem. Narratorska wiarygodność podkreślona jest przez śpiew z offu.

¹⁹ M. Paszkowska, *Osobowość twórcza A. Różyckiego*. Łódź, 2003, s. 27, praca magisterska, rękopis w IEiAK.

²⁰ Cz. Robotycki, *Etnografia wobec kultury współczesnej*. Kraków, 1992, s. 96.

²¹ W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, dz. cyt., s. 214.

Wykonywana przez autorkę ballada ludowa kategorycznie przesądza o przynależności Krystyny Adamczyk do kultury ludowej. Ten zabieg jest często wykorzystywany przez wielu twórców filmowych. Różycki przekonał wielu z nas. Tak pisał Aleksander Jackowski: *Znam Krystynę Adamczyk, ale po filmie Andrzeja Różyckiego znam ją lepiej. Może nie tyle znam, co odczuwam. „Ulecieć” jest pięknym i gorzkim filmem. O czystości serca, o trudzie życia, o przyrodzie, ptakach, muzyce, samotności*²².

*W każdym przeżyciu czytelnicznym – pisze Booth – dokonuje się dialog między autorem, narratorem, innymi postaciami a odbiorcą. Każdy z tej czwórki ma do dyspozycji całą skalę postaw, od utożsamienia do krańcowego sprzeciwu na każdej współrzędnej wartości: moralnej, intelektualnej, estetycznej, a nawet fizycznej*²³.

Można nie poddać się terrorowi estetycznemu, retoryce obrazu, wtedy jednak rodzą się pytania: czy sztuka powstaje li tylko dzięki konfliktowi życie – twórczość, czy w innych warunkach (dzięki mobilności bohaterów i chęci zmiany życia) nie powstałyby takie same bądź lepsze dzieła, ile jest w tym prawdy samego narratora, a ile kalkulacji autora filmu?

W 1986 roku Różycki realizuje *Jarosława Furgały modlitwę w drewnie*. Tak o tym pisał: *W Furgale widziałem nową kategorię twórcy. Z jednej strony uprawiał sztukę sakralną, ale również rzeźbił sceny z życia dziecka, dojrzewania, doli chłopca [...] Chciałem odkryć, co jest motorem jego działalności. Uprawiał słodką, kolorową sztukę. [...] Był pracownikiem PGR-u. Rzeźbienie uważał za awans. Miał głęboką filozofię, dlatego to robił, chłop jest bardzo ważny [...], przed wojną był ułomny, był nikim. Chciał siebie i chłopów uwiecznić w rzeźbie*²⁴.

Film Różyckiego doskonale wpisuje się w poetykę pisarstwa etnograficznego o twórcach ludowych, gdzie powiela się bezwiednie od lat kilka schematów opisu, stosując w nim nieświadomie pewne kryteria estetyczne i figury myślenia. Autorzy w ten sposób utrwalają recepcję twórczości ludowej. Tzw. twórcom świadomym poświęcono w kulturze PRL-u wiele miejsca. Furgała odtwarza folklor, rozszerza swoje zainteresowania, podejmując tematy współczesne, takie, które dotyczą dziejów Polski, zdobywa liczne nagrody, bierze udział w wystawach, pracuje dla swojego środowiska, ale ma także wycucie koniunktury²⁵.

Narrator Jarosław Furgała wierzy w to, co mówi: kompetentny widz dostrzeże jednak bardzo znajome tony: sztuka ludowa jest wzruszająca, płynie z serca, jest formą działania duchowego, jest pozbawiona fałszu, rodzi się z samotności i obserwacji natury, twórca ludowy to człowiek prosty, swoją twórczością chce uratować świat miniony. Drewno jako tworzywo jest szlachetne, służyło człowiekowi od zarania, od kolebki aż po grób. Trzeba być dojrzałym, by móc rzeźbić, bo sztuka to suma doświadczeń (to przekonanie powszechnie występujące w pisarstwie etnograficznym). Jest bardziej wartościowa niż ta w kościołach, katedrach, bo tamtym kazano, a twór-

²² A. Jackowski, *Kreacja i dokument. Filmy Andrzeja Różyckiego*. „Konteksty”, 1992, nr 3–4, s. 195.

²³ W. C. Booth, *Rodzaje narracji*, dz. cyt., s. 220.

²⁴ M. Paszkowska, *Osobowość twórcza...*, dz. cyt., s. 39.

²⁵ Cz. Robotycki, *Etnografia wobec...*, dz. cyt., s. 96.

ca ludowy działa z potrzeby serca. Poetyka wypowiedzi narratora Jarosława Furgały jest głębokim, nieświadomym zapożyczeniem języka oficjalnego i języka piszących o kulturze ludowej, jest więc niejako językiem wtórnym. Pełno tu stałych epitetów, gotowych związków frazeologicznych.

Film Andrzeja Różyckiego jest egzemplifikacją tez wielu antropologów o egzystencji zespołu zmityzowanych przekonaniach oryginalności, naturalności i szczerości wypowiedzi depozytariuszy kultury ludowej, w niej szczególną rolę odgrywają twórcy i piszący o nich. Jarosław Furgała – twórca świadomy – zna konteksty swojej działalności. Różycki nie tworzy dystansu między twórcą a sobą jako autorem filmu, autorskie „drugie ja” zaświadcza o akceptacji i fascynacji bohaterem filmu.

Tak więc filmy o twórcach ludowych są przede wszystkim środkiem ekspresji samych reżyserów. Ich retoryka to retoryka montażu bądź estetyki obrazu i słowa. Interesujące, że nigdy nie tolerowano w obrazach o tej tematyce narratora niewiarygodnego, figury nowoczesnej prozy i nowoczesnego kina, którego podstawą jest dystans, ironia, groteska. Narratora niewiarygodnego, a więc takiego, który mówi bądź działa w niezgodzie z normami dzieła (tzn. z normami wpisanego weń autora). Twórcy filmowi tak jak wielu badaczy kultury ludowej wprojektowali swoje wyobrażenia i swoją nostalgią chcieli zakonserwować to, co dla nich piękne, głębokie i mądre²⁶. Opowieść filmowa o twórcach ludowych, a także o sztuce ludowej nie tolerowała nigdy autoironii, gry znaczeniami, dystansu. A przecież sami twórcy doskonale wiedzą, co przyciąga koneserów i publiczność do ich dzieł i prowadzą z nimi swoistą grę.

²⁶ Tamże, s. 98.



Krystyna Piątkowska
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Łódzki

RYZIKO ARTYSTY. MIĘDZY PARODIĄ DEMIURGA A DRAMATEM PR

Ten tekst łączy ze sobą kilka wątków: krótką charakterystykę twórczości artysty, o którym już pisałam kilka lat temu w przepięknym edytorsko, bogato ilustrowanym eseju na użytek publiczności Galerii Miejskich w Łodzi¹, scenariusze filmów, z których jeden został zrealizowany przez Wytwórnę Filmów Oświatowych i Programów Edukacyjnych w Łodzi, w reżyserii Andrzeja Czuldy², a drugi może nigdy nie powstanie, bo i sam artysta projektem był zdziwiony, wreszcie refleksję o kondycji i statusie sztuki i jej twórców we współczesnej kulturze – przesyconej, „zmaczonej” i aksjologicznie indyferentnej.

O Dariuszu Milińskim dziennikarze i krytycy piszą, używając słów niezwykłych: *niesamowity, zbuntowany, charyzmatyczny artysta, malarz, poeta, aktor, inspirator, prowokator i pewnie filozof*³.

Aliści sam Miliński, odpowiadając na pytanie: *kim Ty jesteś?*, wprowadza nas od razu w rzeczywistość „z innej bajki”: *To takie podstawowe pytanie i dlatego mogę na nie odpowiedzieć bardzo prosto. Jestem żołędziowo-kasztanowym ludkiem, mieszkającym sobie w dziupli, wybudowanej własną energią, własną fantazją, sposobem. Dziupla jest moim światem, moją przyjemnością. Moja rodzina, wszystko jest w tej dziupli. Jestem sobie ludkiem takim, który coś tam sobie uprawia, drapie w ziemi – często na płótnie, ale bez jakiegoś takiego apetytu na powagę świata.*

Najkrótszy życiorys Dariusza Milińskiego można zawrzeć w kilku zdaniach. Urodził się w 1957 roku w Cieplicach. Jest z zawodu artystą-plastykiem, bowiem w 1980 roku zdobył uprawnienia Ministerstwa Kultury i Sztuki. Uczestniczył w przeszło 40 wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w Polsce, Niemczech, Francji i USA. Brał udział w kilkunastu happeningach artystycznych i plenerach. Zdobył wiele nagród i wyróżnień. Aktywny współpracownik teatru „Klinika La-

¹ K. Piątkowska, *Dariusza Milińskiego wpinanie księżycy*. Łódź, b.r.

² „Wpinanie księżycy”, scenariusz – Krystyna Piątkowska i Andrzej Czulda, zdjęcia – Roman Piotrowski, muzyka – Agim Dželilji, produkcja – WFOiPE w Łodzi, TVP S.A., TV Polonia. Film otrzymał nagrodę specjalną „Rzeczpospolitej” na VIII przeglądzie form dokumentalnych Nurt 2002.

³ W tej części tekstu przywołam obszernie fragmenty wspomnianego już eseju.

lek” od 1997 roku, założyciel grupy artystycznej „Pławna 9”. Niestrudzony animator kultury. Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych i państwowych w kraju i za granicą.

Ta standardowa notka biograficzna nie jest w stanie oddać meandrow życia artysty i jego bujnej natury, nie pokaże wielości kulturowych przestrzeni, które Miliński przemierzył w swojej artystycznej wędrówce. Jego twórczość porównuje się do malarstwa Hieronima Boscha i Petera Bruegla, Tadeusza Makowskiego i Jerzego Dudy-Gracza. Niepotrzebnie – wszak Milińskiego porównywać się z nikim nie da. W przeciwieństwie do twórców zakorzenionych w określonym wariacie „czasoprzestrzeni”, był Dariusz Miliński banitą, outsiderem, gwiazdą i szaleńcem w zależności od światów, w których przebywał, włóczył się, wpadał na chwilę lub z uczuciem sytości się w nich rozpierał. Był hiperrealistą, ludowym twórcą i wysmakowanym warsztatowo artystą. Balansował między typami kultur, czasami i artystycznymi konwencjami, poszukując swojej tożsamości w hybrydycznym, często nieciągłym procesie tworzenia. Jednak zawsze pozostaje Miliński mistrzem wizualnej metafory oraz kreacji ikonosfery powołanej przez swoją niesamowitą wyobraźnię spierającą się z codziennością nachalnej rzeczywistości.

Świat jest po prostu stuknięty i od tego trzeba zacząć – powiada malarz. – On mnie przeraża od obudzenia się do zaśnięcia. Przeraża mnie przez kochane moje istoty, przez dzieci, przez przyjaciół, przez mój ogród, przez przelatującego ptaka. Ogarnia mnie strach i wtedy chciałbym przeżywać świat na swój sposób. Tym sposobem, jedyną możliwą wersją egzystencji jest dla Milińskiego sztuka – być może jako idea mocno już zużyta, jako pojęcie – oddana w pacht nauce „kontrolującej” autentyczność i wartość artefaktów, ale jako element bytu, niczym „piękne żarcie” pozwalająca przetrwać. *W różnych okresach życia, człowiek różnie mówił o sztuce. Nawet – co tam sztuka! – ironizuje malarz. – Ale sztuka to życie. Taka jest – jak ty jesteś. Kiedy patrzę na swoje obrazy, widzę, że moje życie jest takie samo. Ja nią żyję od otworzenia powiek. Otwieram powieki i już się namawiam, nastraszam, namierzam na to, jak przemówić, jak rozrysować, jak zagadać, jak sprowokować. I to mi nie przechodzi, chociaż entuzjazm do pięknego żarcia opadł we mnie, bo trochę grasowałem i coś pogubiłem. Ale zachłanność na malowanie, na obrazowanie tkwi we mnie nadal.*

Przetransponować, unieruchomić, zawłaszczyć świat za pomocą obrazu, dziesiątków obrazów. Stworzyć wizualną opowieść o metafizyce ludzkiej emocjonalności, przemijaniu i nadziei – te pragnienia ukształtowały formułę malarstwa Milińskiego. Przy tym sam artysta nie daje sobie przywileju uwodzenia widzów. Choć współczesny człowiek przywykł do mistyfikacji, która – jako tendencja – stała się wręcz cechą jego natury, malarz otwarcie określa reguły tej swoistej relacji z odbiorcą: *Obraz to jest taka udawanka. To nie jest nic takiego do poruszania światem. Ja się nie ludzę, że obrazami wyprostuję czy skrzywię świat, czy w nim coś zmienię. Nie. To jest jakaś forma czegoś swojego, własnego. A jeśli ktoś się z nią utożsamia, swoje przeżycia lokuje gdzieś blisko, to dla mnie jest tylko przyjemność.*

Miliński nie ustanawia hierarchii między słowem a obrazem i to wcale nie dlatego, że pisze wiersze i scenariusze przedstawień swojego teatru. Podług niego, istotą sprawy jest imperatyw dokonywania translacji mowy, widzenia i aktywnego działania na teksty wizualne. Tak, jakby jedynie one były gwarantem istnienia, a istnienie – gwarantem prawdy. Sztuka jest prawdziwa, jeśli generuje obrazy będące translacją słów-kluczy, obrazy, w których można owe słowa zobaczyć. Dla malarza są to: *żarcie, jedzonko, chleb, miłość, natura*. Dlaczego akurat te? *Bo moja sztuka urodziła się z biedy. Z niej urodziłem się ja, rodzaj kondycji mojej. Rodzaj takiego apetytu na świat i niepodważalnego dekalogu – tyle, ile wezmę ze świata, tyle samo muszę światu dać. I jedno, co mi wtedy przyświecało, to wyjść z tego marazmu. Czulem marazm, bo miłości, jakie sobie wymyślałem, nie spełniały się, bo byłem brzydki, wiecznie gdzieś w kącie. Ja się na świat nie obraziłem, ale zacząłem kolejnymi obrazami wygrażać mu, że jeszcze będzie czas, że ktoś mnie pokocha. To mnie stworzyło właśnie – nędza. Byłem cały czas sam i coraz bardziej sam i była praca. Coraz więcej malowałem. W tym moim malarstwie wtedy było więcej hysterii, więcej turpizmo-czegoś; więcej zapożyczeń, bo więcej sugestii, więcej spostrzeżeń, budowania. Bo mojego świata jeszcze nie było. Ja teraz mam formę swojego świata. Ja to czuję – bo mój świat jest taki, a wtedy był sraki. Wtedy był żaden.*

Odpowiedź Milińskiego otwiera perspektywę wręcz niespodziewaną dla współczesnej kultury nawykłej do samooszukiwania się i narcyzmu swoich depozytariuszy, którzy zły los traktują jak wstydliwą przypadłość, złudzenie lub nic nieznaczący epizod. Malarz wskazuje nie tyle na fakty konstytuujące jego twórczą osobowość, ile na motyw jednolitości świata składającego się z fragmentów zdarzeń, zjawisk, ludzi. Jest w nim miejsce na dobro i zło, na piękno i brzydotę, na mędrców i głupców, na klęskę i na wyniesienie. Świat jest jeden, a ta pewność ma ogromne konsekwencje dla jego życiowego i artystycznego *credo*. Zaiste fascynująca dla widzów jest dziwna struktura powołanej przez artystę rzeczywistości. Przywykli do posługiwania się opozycjami, do lawirowania pomiędzy jakościami sytuującymi się na przeciwnych biegunach struktury, stają wobec projektu realności bez przeciwieństw, w której zło-dobro, piękno-brzydota, człowiek-nieczłowiek zostały scalone i obdarzone ciepłem afirmacji życia do dna. *W człowieku jest tyle ciepła, tyle przyjemności, jeżeli oczywiście pielęgnujesz tego człowieka. Niektórzy z ludzi są śmieszni, ale tacy mi się zdarzyli w życiu. Nie ma nic złego w tym, że ktoś dał lopatą przez łeb. Ktoś tam urywał cudze jabłka, ale to fajnie urywał, fajnie kradł, fajnie dostał lopatą.* To jest kwintesencja ładu świata, w którym niczyje prawa nie są uszczuplone, ale i nikt nikomu nie zagraża. Świata nieustającego żartu, czasami satyry filuternie mrugającej z leciutkich, delikatnych, zamyślonych obrazów, prezentujących kruchość bycia, nieoczekiwane grubiaństwo kontekstu lub filozoficzne zamyślenie.

Ja nie jestem malarzem obrazów, które by zachwycaly – twierdzi z właściwą sobie przekorą artysta. – Lubię sobie gadać, śmiać się, rechotać, dowcipkować. Interesują mnie nietuzinkowe osoby, które się fajnie czochoją, w wyjątkowy sposób ruszają swoimi lepetynami. One muszą mieć jakieś zadziwienie w oczach, jakąś głębię. Jeśli

któraś głupkowato otwiera oczy, to obok jest coś, co mówi: zobacz, jaka głupia sytuacja mi się przydarzyła. Ale suma tych dwóch figur tworzy coś zabawnego.

Postacie z *imaginarium* Milińskiego przebywają w otoczeniu szczególnych zwierząt, roślin i przedmiotów. *Najważniejsze są ptaki – moja malarska wizytówka. Ptak ma kruchość człowieka i potrafi latać, o czym człowiek zawsze marzył. Może dlatego lubię chudych ludzi – postacie z drewniaków, które potrafią wszystko przekazać gestem. Wyjątkowym ptakiem jest kura – człowiek jest kurą, nosi pewien rodzaj kury w sobie; znosi złote jajka, załatwia sprawy. Świnia ma w sobie coś głupiego, nie nauczy się jej latać. Osiołek ze skruszoną miną nikogo nie kopnie, a koń to klasyczna forma. Na niej zawsze można pojechać ze swoimi brzydalami.*

W taki sam sposób charakteryzuje Miliński drzewa (brzoza jest jak kochanka) i ciała niebieskie – Księżyc i Słońce (naprawdę są kartonowe i zawieszane na stoleżu). Aliści w tym przypadku toczy się wartko opowieść o symbolach, których znaczące i znaczone ukazują jeszcze dodatkowe możliwości. *Księżyc to samotność. Księżyc opowiada i przypomina obrazy. Jest magiczny i kijem nieraz człowiek by go popchnął – idź już, bo mi strach i zimno, wolę dzień. Ale Księżyc flirtuje ze mną, zaczepia. A Słońce odgryzasz jak komunię. Ma taką wystającą czuprynę i jest wzruszająca. Trzeba dystansu do tych symboli, ponieważ one potrafią przeciągnąć człowieka na stronę naiwności. Malarz konkluduje: Zresztą wszystko jest na niby. Pod spodem jest pudełko. Kompozycja na zapaleczki wsadzona. Zbiór form. Ładna kompozycja plus odrobina bajkoczarodzieja i nagle wszystko drży, wszystko pięknie żyje.*

Dokąd prowadzi ten trop zakodowany w języku narracji obrazów, w symbolicznym *universum* świata Milińskiego, wreszcie w barwnej historii niepospolitego żywota artysty?

Prowadzi wprost do Święta Głupców, którego obchody zostały zapoczątkowane w średniowieczu jako zimowa ekstrawagancja stanowiąca element świata odwróconego porządku czasu karnawału. Prowadzi do widowisk wesołych wagabundów-goliardów, którzy stworzyli rubaszną, groteskową parodię wspólnot religijnych, obrzędów i praktyk kultowych, wykorzystujących maskę będącą oznaką zmiany społecznej pozycji, a ubóstwo jako fascynację i inspirację twórczości, a następnie rozciągnęli to świętowanie na cały, okrągły rok⁴.

Rozpatrywane na przestrzeni wieków święta głupców nie są nigdy prostym przeniesieniem realiów w sferę burleski i pomimo nazwy nigdy nie „sławiły” głupców i głupstwa. Nie ma tu miejsca, aby wdawać się w opis genezy i wariantów tych świąt, jednak – po pierwsze – są one związane z pewnymi elementami liturgii, a po drugie – eksponują i dowartościowują tych, których kulturowy status jest najniższy: słabych, bezbronnych, maluczkich, upośledzonych pod względem majątku i pozycji społecznej, dzieci. Innymi słowy: wszystkich, którzy mogą stawać się obiektem kpin, których nieustannie upokarza codzienność, dla których możliwość ekspresji, stanowi rekompensatę społecznej dezawuacji. Ten motyw, ta zbiorowa inspiracja, będąca trwałą formułą myślenia w naszej kulturze, jest fundamen-

⁴ Zob. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher. Warszawa, 1995, s. 75 i nast.

tem sztuki Dariusza Milińskiego. Malarz z właściwą sobie bezkompromisowością wskazuje na wstydliwie skrywany fakt triumfu głupca nad mędrce; rozpościera przed widzami pola nostalgii za przejrzystością i dookreśleniem minionych czasów, za naturalnością pochylenia się nad potrzebującym i prawem każdego człowieka do słabości. I zachowuje w ten sposób naszą pokalaną moralność i etykę. Jego postacie łamią monotonię współczesnej ikonosfery, cierpliwie znoszą szyderstwa, można im współczuć i można nimi pomiatać, ale one – żonglując symbolami charakterystycznymi dla ludycznych spektakli – snują bez końca opowieść o prawdziwej wartości życia. Miliński jeszcze bardziej zbliżył je do ludzi, wyprowadzając na ulicę potężne i dziwaczne machinostwo i karty, wskazując tym samym i na niemoc malarza, i na uporeczywość koszarów nękających człowieczą duszę od początku świata, i na chętkę wysłania ich „statkiem głupców”, żartobliwym korowodem poza codzienną rzeczywistość.

Tej twórczości nie można zasufladkować ani włożyć do przegródki z przekonaniem, że się ją rozgryzło. Można najwyżej spróbować dotknąć tajemnicy dziwnego Dariusza Milińskiego, która przebłyskuje w jego niekończącym się opowiadaniu o świecie dobrych-złych uczuć, chłodnego-ciepłego nieba, uczłowieczonych marionetek i pięknych-brzydkich ludzi wpinających księżyc, słońca, a czasami serca. *Ja przez swój świat, przez swoją bajkę, przez swój wiersz zbliżam do siebie ludzi charakterystycznych. Pewien rodzaj ludzi, którzy mają swój świat gdzieś bardzo głęboko. Ja go często ilustruję demonstracyjnie i artystycznie. I wtedy jest to piękne, kiedy nabierają się ludzie na mojego drewnianego ptaka, ciągną go za ogon i chcą z tym moim ptakiem, moim światem poszybować. Bo mają do mnie zaufanie. Bo wiedzą, że moje kolorowanki, wymyślanki, moje kasztanowe światy, w których nikt nie walczy, są też ich. I oni szybują.*

Obrazy Milińskiego to metafory ludzkiego losu. Ale każdy z nas może wpiąć księżyc nad swoją głową.

Kiedy doszło do translacji opowieści o artyście na język filmu, sprawa była prosta. Semantycznie najważniejszy był On – Jego poglądy i oceny sytuacji, On w procesie tworzenia, przestrzeń Jego *orbis interior*. W tle konteksty antropologicznej interpretacji święta głupców oraz inspirująco-kompatybilne teksty wizualne wielkich malarzy przeszłości.

Początek – Święto Osła w inscenizacji grupy artystycznej Pławna 9. Przenikające się obrazy. Thum. Dwie postacie wprowadzają osła do wnętrza przypominającego świątynię. Przykrywają go kapą. Osła dosiada kobieta. Wyprowadzają go do oczekującego tłumu. Tam niektórzy sypią mu ziarno, kłują w zad, wygrażają kijem. Ludzie tańczą wokół, panuje ogólna radość. Kolejne sceny to *Statek głupców* Hieronima Boscha, *Królestwa głupców i raje* Boscha i Bruegla. (Zewnętrzna klamra filmu.)

Obraz Bruegla przenika się z drogą w Pławnej. Kamera wjeżdża na dziedziniec domu Milińskiego, rejestruje otoczenie. Przed dom wychodzi malarz.

Miliński gra. Zza kadru pada pytanie: *Kim ty jesteś?* Również zza kadru odpowiedź Milińskiego. Kamera zostawia malarza. Zaczyna się opowieść ilustrowana

jego obrazami. (Miliński opowiada świetnie, zatem decyzji reżysera pozostawiam tok narracji. Chętnie opowiada o swoim życiu, jak i o stosunku do świata, swoim rozumieniu symboli, swojej twórczości i filozofii, w której *nie ma apetytu na powagę świata*. Żadna rozmowa z Milińskim nie jest taka sama, bowiem on, jak dadaiści i surrealiści, kreuje się *a vista*. Pytania, które ja mu zadawałam, określają jego aksjologię, ale również sensualną, konkretną *praxis* życia: *Jaki jest świat, czy on przed nim ucieka? Czym jest sztuka? O kim myśli, kiedy maluje, dla kogo tworzy? Czy jego obrazy są takie same jak jego życie? Co jest ważniejsze: słowo czy obraz? Jakie są najważniejsze dla niego słowa, jakie obrazy? Dlaczego jego sztuka urodziła się z biedy? On mówi o pięknych i głupich ludziach, którzy mu nie chcieli pomóc, o udowadnianiu, że jest wiele wart, o początkach i turpistycznych wizualizacjach świata, o Szymonie Kobylińskim i programie w TV, który otworzył przed nim drzwi do kariery; Kim jest człowiek? Czym jest natura? Mówi, że człowiek jest pełen wrażliwości i ciepła; Dlaczego go obnaża, pokazuje jego brzydotę wewnętrzną i zewnętrzną? Czy chce zachwycać swoimi obrazami? Wszystko, co jest ludzkie, jest dobre, tak myśli? Czy jest coś, czego nie lubi w człowieku? Czym jest szczęście? Bestiarium artysty – dlaczego nie przedstawia pewnych zwierząt? Uwielbienie dla ptaków, kot ma w sobie coś wścikłego, nie można się do niego przytulić; Dlaczego są to „postacie z drewniak”? Jakie znaczenie mają drzewa? Czy świat jest teatrem? Czy ważniejszy jest chaos, czy porządek? Dlaczego, używając kolorów, mówi „ściszym głosem”, monochromatyczną barwą? Jaki ma stosunek do formy, a jaki do treści? Dlaczego pewne symbole powtarzają się w jego obrazach, co dla niego znaczą: księżyc, słońce, krzyż, wiatrak, marionetka, pielgrzym? Czym są ramy obrazu? Czy może jakoś podzielić swoją twórczość? Na ile ważny jest warsztat artysty? Jakich artystów uważa za znaczących dla siebie? Czym są pieniądze? Czy jest próżny, czym jest dobre życie? W czym jest podobny, a w czym odmienny od innych artystów? Dlaczego ludzie w zbliżony sposób reagują na jego sztukę? Czy nie boi się odkrywać przed innymi? Jaki ma stosunek do komercji? Czy jeszcze coś go wzrusza? Czy wszystko da się przełożyć na obraz? Czy nadal realizuje „marzenia o bitej śmietanie”? Czym jest fantazja? Opowieść o filozofii zielonej pietruszki? Czy odpowiada mu rola trickstera, żyjącego między światami? Czy ma ochotę wynieść się z Pławnej? Jeżeli wszystko jest bujda, to w czym tkwi prawda? Czy wierzy w świat irrealny? Kiedy gra, na ile ważny jest jego teatr? Co jest dla niego największym komplementem? Dlaczego w wieku 12 lat ukradł perukę?*

Obrazy Milińskiego pojawiają się jako cały tekst wizualny albo pewne ich fragmenty lub postacie wizualizują narrację. Co pewien czas jest ona przerywana scenami z podwórza malarza, gdzie zespół przygotowuje prezentację spektaklu, który będzie motywem przewodnim filmu. W trakcie tych przygotowań kamera co jakiś czas wraca do Milińskiego malującego lub oprowadzającego po swym *domicilium*, rejestrując przewijających się domowników i gości i przez zmieniające się światło – wpływ dnia. Narracja jest przerywana fragmentami wcześniejszych spektakli, inscenizacjami, których pierwowzorami są również motywy jego obrazów lub epizody

z jego życia. Jest ciemno. Kamera po raz ostatni pokazuje podwórze i Święto Osła. Miliński kończy grać, słycać ostatnie takty. Podnosi głowę, widzi dziedziniec, ludzi, księżyc. Sam z niedowierzaniem kręci głowę, wstaje. Jego słuchacze też, słycać śmiechy, gwar, coraz większy. Zespół się pakuje, składa dekoracje do samochodu, gasi dopalające się konstrukcje. Ludzie pokrzykują, rozmawiają, rusza samochód z logo grupy. Wyjeżdża na drogę, gdzie za chwilę zmienia się w wędrującą trupę goliardów, tych z karnawału głupców, nieruchomieje na fragmencie obrazu Boscha.

W powyższym założeniu przekaz odbywał się w jednym kierunku: arbitralnie od artysty w stronę widza, przy czym jego formuła zakładała swoiste wdrukowanie wykreowanej przez artystę wersji jego tożsamości publiczności. Antropolog i reżyser ustanowili tylko kontekst sensu oraz widowiska. Dlatego też scenariusz kolejny porządek miał odwrócić. W centrum znaleźć się miała sztuka, zatem aby spróbować zrozumieć jej istotę, indywidualnej twórczości artysty Dariusza M., zwróciłam się w stronę interpretacji psychoanalitycznej, budowanej poprzez metafory, które pozwalają wejść w głąb symbolicznych narracji. Repertuar symboli czasem obsesyjnie obecnych w tym malarstwie (księżyc, woda, ptak, noc, dziecko, wielobarwność) odsyła do „sierocego dzieciństwa”, matczynej kobiecości, z pozytywną waloryzacją kobiety, przyrody, środka (również poszukiwania metaforycznego środka świata wewnętrznego, własnego *orbis interior*), płodności. Wielki ptak o barwach tęczy to kapitalna metafora archetypu matki-natury. Krew, noc, kobiecość, ptak, drzewo, natura łączą się przez tradycję romantyczną, myślenie alchemiczne i analizę psychologiczną w strukturę archetypalną i nawiązują do pradawnej tradycji religijnej⁵. To wszystko stanowi istotę wizualnych tekstów tworzonych przez DM.

Historia sztuki, jak i refleksja krytyczno-artystyczna, wychodząc z przesłanek kartezyjskich, w zasadzie ograniczają pojęcie „prawdy o twórczości” i jej poznanie do treści racjonalnych. Miliński jest człowiekiem obdarzonym niesamowitą wyobraźnią, przy tym niespecjalnie zainteresowanym akademicką wiedzą dotyczącą sztuki, artystów i metod. Przyjęłam zatem jego perspektywę. Aby wnikać w to swoiste imaginarium, skorzystałam z wykładni Gilberta Duranda, podług którego wyobraźnia jest najbardziej twórczą siłą, a symbol ma ogromną wartość poznawczą; bez względu na wersje hermeneutyki przywoływane przez badaczy w *nieodwracalnym rozdarciu między ulotnością obrazu a długowiecznością znaczenia ustanawianego przez symbol, zagłębia się całość ludzkiej kultury, jako ciągła mediacja między Nadziejami ludzi a ich doczesnym losem*⁶.

Dlatego scenariusz filmu o Milińskim, zatytułowany *Wielki ptak o barwach tęczy* właśnie, nie rozbierał na czynniki pierwsze warsztatowych umiejętności malarza, nie oceniał jego inicjatyw społecznych i nie pochylał się nad „imperatywem teatralizacji codzienności”. *Credo* filmu miało stanowić przekonanie, że świat wyobrażeń

⁵ Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekład i wstęp J. Prokopiuk. Warszawa, 1981; oczywiście jest to pewien wybór, decyzyja natury metodologicznej, ograniczająca kwerendę po innych wersjach psychoanalizy.

⁶ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986, szczeg. s. 139.

jest źródłem wszelkiego myślenia, a myślenie symboliczne i obrazowe jest pierwotne i podstawowe. Teksty wizualne są translacjami figuratywnych struktur, a ich obrazowość potwierdza, że świat wyobrażeń człowieka jest pierwszy i jest nieredukowalny do uwarunkowań socjologicznych, historycznych, popędów libidalnych ani gier lingwistycznych. Świat wyobrażeń jest dyskursem na poziomie metajęzyka mitu, sacrum, archetypu. Artysta, posługując się strukturami wyobrażonymi i symbolami, unaocznia swój świat, czasem ukryty, marginalny, obrazoburczy, czasem dominujący i oficjalnie uznany.

Nasza kultura, nieufna wobec symbolu i fantastyki oraz bardzo racjonalna w swoich „wyjaśnieniach”, od czasu do czasu musi na swojej drodze spotkać takiego Milińskiego. Jego projekty są „odwróconym oglądem” rzeczy, zejściem w głąb, rozsunięciem kurtyny racjonalnego umysłu. Film miał iść za nim, pokazując w perspektywie emic – od wewnątrz, jego oczami i przez jego sposób myślenia – wykreowane, a może jedynie prawdziwe, światy pięknej wyobraźni.

Czołówka filmu, przez kadr przepływają pisane różnymi czcionkami napisy: *trikster, strażnik światów, peregrynacje Dariusza Milińskiego* – nieostre, zamglone, w zmieniających się, rozedrganych kolorach, z jakiejś litery ścieka kropla krwi, z innej zrywają się motyle do lotu, słycać łopot ptasiego? anielskiego? skrzydła.

Przed domem w Pławnej, może jeden z jego plenerów: ruch, artystyczny nieład, gwar, sztalugi, rzeźby, sporo ludzi; wśród nich Miliński: rozluźniony, uśmiechający się, ma być taki, jak chce, gada, coś poprawia, pokrzykuje na dzieciaki. Zmierzch. Kadr rozcina na sekundę obraz domu – z jego imaginarium: wielki, halowy, ryglowa konstrukcja ścian. Powrót do rzeczywistości Pławnej, na drzewie wisi księżyc; z domu wychodzi żona, niesie ogromny chleb, za nią pomocnicy z wielkim garem barszczu, michą pierogów, masłem, wodą; podchodzą do stołu, zaczynają ustawiać jedzenie na białym obrusie. M. patrzy, kadr znowu rozcina obraz z imaginarium – dom, ciemność, pełgające w oknach światła, droga, obok stoi rozczapierzone, martwe drzewo. Powrót na twarz M. Ludzie się schodzą do stołu: *Znalazłem stodołę, chałupę we wsi Pławna. Dom przy remoncie mi się rozleciał tak, że musiałem wybudować nowy. Budowa domu zawsze mi się kojarzyła, że to tylko bogaci ludzie, budylni, lekarze, prawnicy, że to tacy ludzie domy budowali. No, ale jakoś Matka Boska pomogła, obrazy dosyć dobrze szły. Troszeczkę zanurkowałem w taką prostytutkę artystyczną, malowałem kwiatki, bratki, pejzaże i jakieś duperele. Pobyłem w tym świecie, pomogło mi to stworzyć jakąś bazę, jakiś dom. Później otrzepałem tyłek z kurzu i po prostu zacząłem na nowo robić swoje sensowne obrazy. I już od tego czasu trzymam to wszystko za mordę. Pogodziłem się z tym, że nie jestem malarzem współczesnym, że nie jestem jakimś w kierunku Zachęty, bardziej w kierunku klimatu domowego. Uważam, że moje obrazy są domowe, tak jak pierogi.* (To z offu.)

Jedzą (kadr się zmniejsza, pod spodem pojawia się pismo M., tekst *Moje obrazy są domowe, tak jak pierogi*), zapada zmrok. Twarz M., słycać łopot skrzydeł, artysta odwraca głowę tam, skąd dochodzi, widać na horyzoncie drzewo. Zmrok, zapa-

lają się światła, ludzie się rozchodzą, M. sięga po latarkę, jest duża, ma kształt berła, idzie w kierunku drzewa, kiedy przekracza bramę, znowu słychać szum wodospadu, odwraca się; z tyłu ciemność i powiewająca jak rozedrgana kurtyna materia – woda; przed nim widziany wcześniej dom i pokryte zielenią drzewo, uchylone, skrzypiące drzwi, za nimi łopot skrzydeł. Wchodzi do środka. W momencie przejścia latarka-berło zamienia się w księżyc – taki sam, jaki wisiał na drzewie na jego podwórzu. M. spogląda na linki, do których podczepiony jest księżyc, wieszka go na kołku wbitym w ścianę.

Korytarz długi, lekko rozświetlony mrok, drgające drobiny pyłu, szereg drzwi. M. podchodzi do pierwszych, otwierają się przed nim. Puste, ciemne wnętrze, drewniana podłoga, okno. Na tle ściany pojawia się obraz – wnętrze domu jego dzieciństwa, jedzenie, stół, dzieci – to on musi wykreować. Kamera na twarz M., widzi samego siebie jako chłopca. Kradnie matce prześcieradło, biegnie na strych, maluje obraz, krzyk w domu, kradzież się wydała. M. ucieka do lasu, wpada w gąszcz. Na drzewach maski – takie jak jego i Stasysa, patrzy na ziemię, tam maski; słyszy szelest za krzakami, widzi scenę ze spektaklu *Kwiat paproci*. Postacie układają na ziemi prześcieradła i odchodzą, chłopiec kładzie się na nich i zasypia; M. patrzy (z offu, jakby sobie przypominał): *Ukradłem matce prześcieradło (gorączkowo, szeptem). Naciągnąłem na ramę, a pracownię zrobiłem sobie na strychu. I zobaczyłem, jakie to piękne – przez złożenie pomarańczy, żółci i czerwieni na przykład. Ja nie wiedziałem, że takie farby są, poza farbą podłogową orzechową i brązową. Nie przypuszczałem, że są jeszcze inne kolory i farby. I malowałem, coś tam na pewno się we mnie działo, jakaś iskra, jakaś tam sytuacja. Ja tylko po prostu chciałem być kimś i kiedy namalowałem jeden, drugi obrazek i ktoś się tym zachwycił, to zobaczyłem, że nie jestem wcale taki zły. I tak się zaczęło, od podkradania farb bratu, a matce i sąsiadom prześcieradeł (on to mówi nie do słuchaczy, ale do siebie).*

Obraz się rozmywa, zaciera, rozplywa, zostaje ciemne okno, za nim cień kwiatu. M. przechodzi korytarzem do następnych drzwi, które się przed nim uchylają. Pojawia się obraz, niech to będą suszące się prześcieradła, otwarte drzwi domu, gwar głosów mówiących po niemiecku. Obok rośnie drzewo. W drzwiach stoi kobieta z dzbanem mleka, obok chłopiec podobny do małego Mila, niebo zmienia się w różową lunę. Dzban wypada kobiecie z rąk, mleko rozlewa się w białą kałużę. Ludzie krzyczą, biegną, niosą jakieś rzeczy, ktoś ciągnie psa. Z napakowanego wozu zsuwają się prześcieradła i zostają powalane na ziemi. Drzewo płonie, dogasa. Kadr z wielkimi płytami nagrobnym z gotyckimi napisami, na tym mały kadr wypalonego drzewa. M. patrzy, obraz się rozmywa, pozostaje puste okno na ścianie, za nim czerwona luna i cień skrzydła.

Idzie dalej korytarzem, w księżycowym świetle widać jego sylwetkę z tyłu, głos z offu: *Jestem człowiekiem urodzonym i wychowanym na poniemieckim cmentarzu przykościelnym. Ogródek kiedyś był cmentarzem, leżały tam płyty, wciśnięte gdzieś w żywopłot – czarne, marmurowe, piękne płyty z gotyckimi napisami. Później domokraczy workami je okrywali i wywozili gdzieś tam dalej, bo tam sobie z drugiej*

strony wypisywali polskie literki. I świetnie rósł rabarbar – pamiętam – wysoki, olbrzymi rabarbar. I tak nigdy się nie zastanawiałem, skąd jest taki nuklearny, taki zdrowy, wielki. A jak się okazuje, to na niemieckich kościach. Po prostu autentycznie, ja zjadłem jakiegoś Niemca, jakiegoś Rudolfa czy innego Hansa. Przez kadr zaczyna przepływać gotycką czcionką pisana fraza: *Zjadłem jakiegoś Niemca, jakiegoś Rudolfa czy innego Hansa.*

M. podchodzi do kolejnych drzwi, otwierają się, za nimi obraz ludzi przychodzących z dobytkiem, płaczących, pies, chłopiec, jedzenie, białe prześcieradła na sznurze, drzewo się zazielenia, obok stoi drabina, wchodzi na nią anioł ze spektaklu M. W środku kadru pojawia się napis: *Drzewa rodzą się i umierają, zmieniając tylko fryzurę pejzażu. A ziemia? Obdarowuje i złych, i dobrych ludzi chlebem.* Anioł próbuje pokolorować swoje skrzydła, chłopiec puszcza latawca. M. patrzy: *Potem nadszedł czas osiedleńców. Przyszli na miejsce opuszczone przez niemieckich mieszkańców, gdzieś zza Buga, gdzieś stamtąd... Diabli wiedzą, może i ja mam kroplę niemieckiej krwi.* Obraz się rozmywa. Na oknie odkrojona kromka chleba.

Otwiera następne drzwi. Przekracza próg, za nim jego pracownia, zmieniające się kształty sztalug, wewnątrz, w których maluje, dźwięków, które temu towarzyszą. Widzi siebie piszącego, również gęsim piórem, mozolącego się nad drewnianą ramą, piłą, gwoździami. W pewnym momencie kaleczy dłoń, ścieka strużka krwi. Kamera na M. obserwującego samego siebie; podnosi dłonie do góry, plamy po czerwonej farbie, coraz bardziej rozjarzają się, wybuch jasności i wszystko pogrąża się w mroku. Z ciemności wychodzi dziewczynka z nieruchomym ptakiem, *Pieta z dziećciem*, mija DM, przenika przez drzwi na wprost. Malarz idzie za nią; otwiera skrzypiące odrzwia, wchodzi do zalanego światłem dużego pomieszczenia – świetlicy z trzema oknami. Przy oknie z lewej strony siedzi ten sam ptak, niesiony przez dziewczynkę. M. podchodzi. Za oknem dom ze spektaklu *Sztuka rodzi się na strychu*. Tęczowe postacie-ptaki otwierają kolejne obrazy na ścianach – sceny namalowane z przeszłości.

Głos Milińskiego: *Dom daje nam wielką przyjemność. Ochronia nasze śnienie, pozwala śnić w spokoju. Miejsce przeżywania tego snu, samo z siebie przeradza się w nowy sen. Dlatego mieszkania przeszłości są w nas nieprzemijalne. Mój dom to przechowalnia wspomnień, myśli i snów.* Otwiera się dach – chłopiec i księżyc. Dookoła tego kadru pojawia się napis: *Jeśli odważysz się tworzyć, odkryjesz nowe formy, nowe symbole i wzory.* M. go czyta, powtarza za nim głos pojedynczy, potem nakładają się inne głosy. Miliński kończy: *To alchemia.* Za kadrem słychać bulgotanie, pojawia się dym, zasnuwając wszystko kolorami. M. odchodzi od okna lewego.

Nad środkowym siedzą dwa ptaki – tym razem pawie, za oknem słychać głosy, przez szybę widać cień skrzydła. M. podchodzi, za oknem wszystkie postacie z jego sztuk, obrazów. Facet z ogromnym brzuchem, naga para, wesołek na rowerze, człowiek z domem na plecach, dziewczynka z dziećciem, staruszkowie, anioł z dziwnymi skrzydłami i grupa łowców słoneczka. Grupa przebrana za ptaki kopie w ziemi drewnianymi łyżkami. Reszta zbliża się do nich, przygląda, próbują kopać rękami, zaglądną w wykopaną dziurę w ziemi, wrzucają tam różne rzeczy: białe przeście-

radła, sztalugi, farby, maski. Zbliżenie na siewcę gwiazd, rzuca na ziemię lśniący pył, nagle jakby podmuch powietrza go rozwiewa, znowu słysząc łopot skrzydeł. *Te wszystkie moje obrazy to są istoty, to są kukielki, ludziki, przyjaciele moi. To są fajne, ciepłe sytuacje, często wykrzywione, trochę nadrealne może, ale coraz mniej. To jest taki bardzo przyjazny świat. Taki jak z rękawa, jak z kapelusza. Ja tak dużo przeżyłem, że już nie zastanawiam się nad tym, co maluję. Tak rękę sobie puszcza wolno i ona biegnie, i zasuwa, i przystaje, i wykręca się koślawo, i nurkuje w oceanie barw, a ja za nią. I coraz więcej ludzi poznaję, bo poznaję ich przez obraz. Wszystko jest przez obraz. Różnymi czcionkami następują po sobie napisy: *Poznaję ich przez obraz. Wszystko jest przez obraz.* M. podchodzi do ostatniego okna, zasłoniętego jak ciężką kotarą skrzydłami, reszty istoty, do której one należą, nie widzimy. Rozsuwa skrzydła, za nimi *Wieża Babel* w dół, M. nachyla się, jakby chciał dostrzec coś na płótnie, i wpada w obraz.*

Spadanie: leci w dół, wiruje, widzi swoje obrazy, kamera prześlizguje się po nich uważnie. Musi być to wrażenie lotu w głąb czasu, siebie i jak najwięcej fragmentów jego dzieł, a na końcu narasta jasność i zalewa wszystko.

Leży na trawie, jest dzień, pochyla się nad nim żona. Obok latarka i miniaturowy książeczek. M. wstaje, odchodzą w stronę domu. Ciepłe odgłosy lata. Szelest skrzydeł i wolno opada pióro w miejsce, na którym przed chwilą leżał M.

Pytanie, dlaczego taka wersja scenariusza nie przekonuje artysty, dlaczego innymi słowami twórcy zamiast wskazywać na sztukę, wskazują na samych siebie?⁷ Wydaje się, iż odpowiedź na to pytanie najbardziej dosadnie sformułował Pierre Bourdieu, a jest ona również swoistą diagnozą współczesnej kultury. Twierdzi on, iż obserwujemy coraz silniejsze przenikanie się świata sztuki i świata pieniądza. Ekonomia zawłaszcza poszukiwania artystyczne, bo ingeruje w samo wnętrze pola sztuki, m.in. przez kontrolę instancji konsekrujących twórców, którzy z kolei uwikłani w swoiste relacje z najważniejszymi kreatorami opinii – mediami – akceptują sugestie i normy rynku⁸.

Zatem artyści, pragnąc zdobyć jakąś formę uznania i sympatii publiczności, a nie potrafiąc zapewnić jej sobie samą kreacją i jej efektami, podejmują swoistą grę z mecenasami, niezindywidualizowaną publicznością, trendami oraz sukcesami innych („bycie na topie”), co w rezultacie doprowadza do postępującej komercjalizacji. Twórca chce mieć bestseller, a nie dzieło sztuki. Stąd – jak twierdzi Bourdieu – pole sztuki staje się siedliskiem artystów przeciętnych, ale mających jeden walor – heteronomiczność. Nie mogąc odnieść sukcesów w samej sztuce, działają na polach obcych, sąsiednich, wymagających para-kreatywności: dobro wspólne, polityka, społeczeństwo, rewitalizacja, edukacja. Strategia przechodzenia od autonomii do heteronomii może być wyborem dramatycznym, tym bardziej, iż klisze hetero-

⁷ Film nie jest realizowany z powodu trudności finansowych; pierwszy film powstał dzięki pomocy i zaangażowaniu artysty, bowiem wszystkie dotacje łącznie nie pokrywały kosztów jego produkcji.

⁸ P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki. Kraków, 2001, cz. I–III i Postscriptum.

nomiczne stają się arbitralne, opresyjne, dając złudzenie nowego modelu artystowskiej aktywności. Konsekrują media i reklama, również opis i interpretacja badaczy zmierzają w tę stronę: o ile bujniejsza jest osobowość transgresyjnego kreatora od dziwaka, tkwiącego w polu sztuki jednoznacznie? Dlatego sami artyści bronią się przed tą jednoznacznością, traktując to jako inwektywę. Demiurg – kreator woli być PR-owskim aktorem popkulturowej sceny. Obecność w polu sztuki w tej chwili nie gwarantuje autonomiczności artysty.

DM wywiesił billboardy zachęcające do głosowania za Unią Europejską – mówiły o tym wszystkie dzienniki TV, zbudował Cafe Galerie Miliński z pokojami gościnnymi, wydał książkę – eufemistycznie mówiąc: niepokojącą⁹, stanowiącą doskonałą egzemplifikację, iż materia języka znacznie różni się od materii wizualnej – organizuje plenery, jest moderatorem życia kulturalnego społeczności lokalnej, jeździ, wystawia, promuje. I szkoda, że gdzieś pomiędzy, zza węgła spoziera nieśmiało wielka idea sztuki.

⁹ D. Miliński, *Urodzony na cmentarzu*. Żary, 2006.

Jakub Stelągowski
Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

MIETEK SAWICKI – DOLNOŚLĄSKI TWÓRCA NIEPROFESJONALNY?¹

Nota biograficzna

Mietek Sawicki (il. 1.) pochodzi z Jeleniej Góry. Urodził się na Dolnym Śląsku 45 lat temu, tam też pobierał nauki od dzieciństwa po wiek dojrzały. Nauczanie sztuki w placówkach oświatowych odebrał na poziomie podstawowym. Konstytutywnym czynnikiem w tej materii stał się przedmiot zwany plastyką, którego wykładowcę – *panią nauczycielkę* – wspomina z lekką dozą ironii. Pierwsze świadome prace plastyczne na temat pierwotnego malarstwa jaskiniowego czy dzieł wielkich mistrzów powstały właśnie wtedy. Przygoda z plastyką została jednak przerwana, gdy młody twórca stwierdził: *Inni malują lepiej...* Dlaczego tak się stało? Odpowiedź pojawiła się wiele lat później, kiedy uświadomił sobie: *Nie interesuje mnie odtwórcze przedstawianie świata. Ja tego ani nie lubię, ani nie potrafię.* Tak zamknął się pewien rozdział życia Mietka.

Wykształcenie średnie – hotelarskie, odebrał w mieście rodzinnym, pracę dyplomową obronił z rocznym opóźnieniem. Przy wyborze szkoły ponadpodstawowej

¹ Poniżej przedstawiam materiał, stanowiący rezultat badań terenowych przeprowadzonych wraz z dr Joanną Cukras-Stelągowską 14 lutego i 2 maja 2004 roku. Podstawą stał się wywiad, obserwacja oraz dokumentacja fotograficzna. Część merytoryczna została znacznie zredukowana, nad zawiłą refleksję teoretyczną przedkładam bowiem chęć zapoznania czytelników z mało znaną w szerszych kręgach twórczością Mietka Sawickiego: [...] *sztuka ludowa i sztuka nieprofesjonalna* tzw. *współczesnych prymitywów* [...], *obie te dziedziny są ze sobą splecione następstwem w czasie* [...], *jednak ich geneza i status społeczny są bardzo różne. Pierwsza jest dzieckiem określonej grupy społecznej, emancypacji i społecznych ambicji, druga ma podłoże raczej psychologiczne w warunkach stworzonych przez rozwój przemysłu w okresie już pierwszej rewolucji przemysłowej*; K. Piwocki, *Twórczość ludowa i sztuka współczesnych prymitywów*. W: M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. T. III. Wiek XIX i XX*. Warszawa, 1988, s. 379. Odmienność motywacji „stymulatorów społecznych” nie wyklucza jednak przenikania się gałęzi sztuki. Często zdarzało się, iż mogły się dopełniać, stanowić nierozłączną całość. *Próba wyraźnego oddzielania sztuki ludowej od współczesnej, tej ostatniej zaś od naiwnej i od sztuki ekspresji osobistej (rozumianej w sensie L’art. Brut) – skazuje nas na arbitralne oceny, często podporządkowane celom, dla których dokonujemy klasyfikacji. Wiele współczesnych rzeźb ludowych może być wystawianych pod szyldem zarówno „ludowym”, jak „naiwnym”*; A. Jackowski, *Sztuka ludowa: relikł czy wartość żywa*. „Polska Sztuka Ludowa”, 1975, nr 3, s. 146.

kierował się zainteresowaniami własnymi. Od najmłodszych lat jego uwaga skupiała się na geografii, przyrodzie oraz całym – bliskim i dalekim – świecie. Pierwszą wielką fascynacją były otaczające rodzinną miejscowość pasma górskie, okoliczne wsie i miasteczka, pojmowane zawsze jako połączenie elementów architektonicznych oraz otwartych plenerów.



Il. 1. Mietek Sawicki; fot. J. Stelągowski

Wybór szkoły okazał się niezbyt trafny. Ścieżki edukacyjne niespecjalnie pokrywały się z wyobrażeniami Mietka na temat edukacji hotelarzy. Nauka geografii, na której najbardziej mu zależało, rozpoczęła się dopiero w klasie trzeciej. Ogarnęło go więc przemożne zniechęcenie. W tym okresie nie tworzył w ogóle, a naczelnym zajęciem stała się kontemplacja piękna świata. Po ukończeniu technikum rozpoczął pracę w charakterze przewodnika turystycznego, z którą łączą się wspomnienia dużo miłsze od tych z ławy szkolnej. Zajęcie to dało możliwość połączenia dwóch wielkich pasji: pieszych wycieczek w Karkonosze oraz bliskiego kontaktu z ludźmi, których – podobnie jak i jego – fascynowało piękno gór.

Jak już wspomniałem, fascynacja otoczeniem nie była ograniczona jedynie do małej ojczyzny Mietka. Przewodnik postanowił zmienić środowisko naturalne, korzystając z chwilowej zmiany sytuacji w Polsce. Zaczął ubiegać się o paszport, postanowił bowiem przekroczyć Wielką Wodę. Decyzja wydaje się bardzo odważna: młody człowiek samotnie, nie znając języków obcych, w 1981 roku zdecydował się na wyjazd do Stanów Zjednoczonych. W USA przebywał 8 lat – mieszkał, zwiedzał, pracował, uczył się. Na dłużej zatrzymały go wielkie miasta: Chicago, Nowy

Jork, a szczególnie Los Angeles. Jak sam opowiada: *Bywało różnie, mieszkalem w miejscach raczej nieszczególnych*. Imał się różnych prac fizycznych, próbował kontynuować edukację, rozpoczął także kurs językowy. Nie było łatwo pogodzić naukę z pracą, dodatkowo utrudnienie stanowiła rozpoczynająca się przerwa wakacyjna. Ostatecznie zmuszony był wybrać zarobkowanie i tak na nowo powróciła chęć przelewania świata na papier, tym razem zupełnie inaczej.

Szczęśliwie złożyło się, że miejsce pracy dawało możliwość bliskiego kontaktu ze sztuką. Specjalnością Mietka stała się oprawa obrazów, rysunków, grafik, plakatów. Pracownia miała już ustaloną renomę, więc – jak mówi Mietek – *zdarzały się dzieła mistrzów*. Szczególną uwagę zwrócił na polski plakat, uważany wówczas za jeden z najlepszych na świecie. Ujęcie świata prezentowane przez rodaków wyzwoliło siły twórcze, dało wiarę we własne możliwości. Oprawiane dzieła zdawały się wcale nie odbiegać od tych, które sam mógłby tworzyć. Praca dawała łatwość pozyskiwania materiałów, na kartonowych odpadach zaczęły powstawać pierwsze rysunki. *Pomysłów było tak wiele, że zapisywałem je na kartkach*. Tworzyły się długie listy tego, co dopiero miało nadejść, przybywało tworów skończonych. Pojawiła się także pierwsza osoba zainteresowana kupnem rysunków: *Koreańczyk kupował ode mnie wszystko, co narysowałem*. Mietek pozyskał więc pierwszego odbiorcę swych dzieł. Był to dodatkowy impuls – rysunek zaspakajał nie tylko samą przyjemność kreacji, ale jawił się jako sposób na życie. Reszty dopełniły muzea Los Angeles, spotkania z największymi twórcami wszechczasów. Tu jeszcze raz stwierdził, że warto być wiernym tylko temu, co przychodzi od wewnątrz, a nie silić się na jeszcze jedną, misterną kopię kogoś lub czegoś.

Po tak wielkich doznaniach duchowych, jakimi niewątpliwie były spotkania ze sztuką w ogromnych muzealnych gmachach Miasta Aniołów, pojawiła się potrzeba zgłębienia warsztatu wielkich plastyków. Mietek zaczął uczęszczać do college'u, nie trwało to jednak długo. Powody były dwa: względy ekonomiczne (wymagania dotyczące przyborów i materiałów przekraczały jego możliwości) oraz obawa przed zmanierowaniem. Z czasem zatęsknił za Polską, w końcu minęło 8 lat. Uśmiechając się, wspomina: *Gdyby nie ocean, wróciłbym na piechotę*. Skuszony nową sytuacją polityczną w Polsce (wydarzenia 1989 roku) kupił bilet i wrócił do kraju wraz z towarzyszką życia, Beverly – w połowie Irlandką, w połowie Indianką. Na miejsce zamieszkania wybrali Stankowice (ok. 40 km od Jeleniej Góry), niewielką wieś położoną nad malowniczym zbiornikiem wodnym Czocho, nieopodal zamku o tej samej nazwie. W samej Jeleniej Górze nie chciał się osiedlić, miasto nie kojarzy mu się zbyt dobrze: *Życie w nim toczy się właściwie wzdłuż jednej ulicy i Zabobrza (betonowej sypialni Jeleniej Góry). Żyć tu nie można, tylko dać się zadymić, nie ma tu ani sklepów, w których można by coś kupić, ani interesujących galerii*.

Mietek uważa się za *twórcę kompleksowego* i rzeczywiście, jest w nim coś z człowieka renesansu. Sam zajmuje się nie tylko malowaniem i rysowaniem, ale i architekturą wewnątrz, ogrodu, projektowaniem przedmiotów użytkowych i artystycznych, mebli. Nie ogranicza się więc do jednej domeny twórczej, lecz chętnie sięga do

różnorodnych środków wyrazu – działa na szeroko pojętym polu plastyki nieprofesjonalnej, a jego prace zdobią domy w Polsce, Belgii, Hiszpanii, Holandii, Niemczech oraz Stanach Zjednoczonych.

Dom w Stankowicach był wprost proporcjonalnie wielki do ogromu pracy, jaki należało weń włożyć, by normalnie zamieszkać. Należało zrobić wszystko, od podłogi po dach. Stodoła przylegająca do domu została zastawiona antykami, głównie meblami, swe miejsce znalazł w niej także powóz z XIX wieku. Handel meblami pozwolił na utrzymanie się i niezależność. Dom stanowi w jakiś sposób odzwierciedlenie wnętrza Mietka. Znajdziemy tu niekonwencjonalne rozwiązania zagospodarowania przestrzeni, mnóstwo obrazów, starych naczyń, foremek do ciast oraz różnych cynowych, glinianych, porcelanowych i emaliowanych przedmiotów, tworzących niesamowity klimat wiejskiego domu o trudnej do jednoznacznego ustalenia przestrzeni czasowej, wahającej się pomiędzy XVII a XXI stuleciem.

W Stankowicach Mietek wraz z Beverly mieszkali 8 lat. Dom został kupiony wraz ze wszystkim, co się w nim znajdowało, przez Holendrów, którzy oglądając go, nagrali wszystko na taśmę video (*Przed wprowadzeniem się dokładnie sprawdzili, czy wszystkie przedmioty znajdują się na swoim miejscu.*). Powody sprzedaży domu to przede wszystkim rozstanie z Beverly, najazd letników na Stankowice, powstanie pola namiotowego nad brzegiem Czochoy oraz nieodparta chęć zmian, która u Mietka pojawia się właśnie co 8 lat. Nowym miejscem zamieszkania stała się Kłopotnica, oddalona od Jeleniej Góry o ok. 30 km. Tym razem było jeszcze trudniej. Dom powstał właściwie na ruinach zabudowań gospodarczych o trzystuletniej historii. Na miejscu stajni i obory pojawiła się bardzo ciekawa propozycja architektoniczna.

Dom i ogród

Dom Mietka znacznie odróżnia się od reszty zabudowy wsi. Kolory i konstrukcja wskazują na artystyczną proveniencję właściciela². Taki obraz nie pozostawiał zatem żadnych wątpliwości. Podchodząc bliżej zauważamy niebanalne ogrodzenie, składające się ze starych, kutych ręcznie elementów, a także kamiennych, ciosanych słupów (postawionych współcześnie). Płot, obejście domu, a także (jak zobaczymy później) wnętrze jest swoistym połączeniem przeszłości z teraźniejszością. Decyduje to nie tylko o uroku miejsca, ale i o indywidualności, niepowtarzalności. Między bramą a furtką w jednym z takich słupów znajduje się kapliczka z umieszczoną

² Potrzeba plastycznego kształtowania własnego otoczenia nie musi przejawiać się wyłącznie w sztuce. Charakterystycznym zjawiskiem jest to, że także miejsca zamieszkania twórców nieprofesjonalnych wyróżniają się bogactwem i oryginalnością zdobnictwa. W przestrzeń ogrodów często wkomponowane są rzeźby. Artystyczne upodobania widoczne są również w zróżnicowaniu architektury domów, wystroju wnętrz. Niekiedy jest to również reklama twórczości, co staje się szczególnie ważne wówczas, gdy plastyk nastawiony jest na działalność komercyjną. Miejsce takie funkcjonuje jako czytelny znak dla turystów, osób przybywających z zewnątrz. Zapewne jednak nadrzędną intencją jest w tym przypadku dążenie do indywidualizacji najbliższego środowiska; E. Berendt, *Współczesna twórczość ludowa. W: Dziedzictwo kulturowe Dolnego Śląska*, red. Z. Kłodnicki. „Dziedzictwo Kulturowe”, Wrocław, 1996, t. I, s. 363–365.

przez Mietka rzeźbą. Do plotu przylega budynek, w którym znajdują się głównie ludowe meble malowane z XIX wieku, reszta z nich swoje miejsce znalazła w charakterystycznej dla Dolnego Śląska drewnianej wiacie, dobudowanej do budynku mieszkalnego.

Dom, o czym już wspominałem, powstał właściwie na szkieletcie dawnych zabudowań, jedna ze ścian została wyburzona. Jest to piętrowy murowano-ryglowy (w części słupowo-ryglowy) budynek o dwuspadowym dachu. Oszczędność materiału, jaką daje połączenie drewnianej kratownicy z cegłą, gliną, kamieniem, ograniczona była jedynie do elementów nieprzenoszących dużych naprężeń – konstrukcje takie występowały na wsi dolnośląskiej od XVI wieku, stopniowo zanikły ok. XIX wieku³. Budynek podpierają kamiennie-murowane łapy. Okienne wykonane z oheblowanych i bejcowanych desek, ocynkowane rynny z częściowo zdobionymi korytami oraz ule z brzozowych pni stanowią znakomite dopełnienie tej architektonicznej konstrukcji (il. 2.).



Il. 2. Dom Mietka Sawickiego; fot. J. Stelągowski

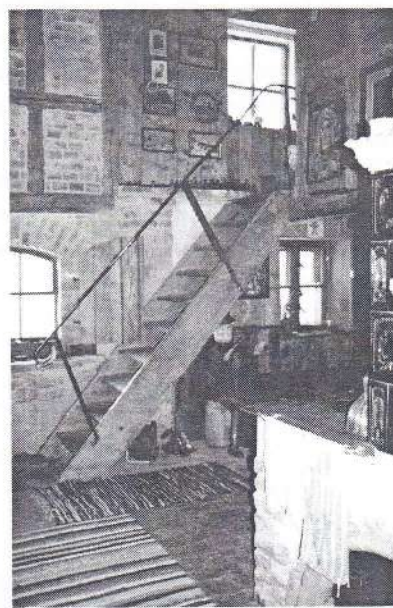
Wejścia do domu pilnują strażnicy stworzeni przez Mietka z kamieni szlifierskich, donic, a także dodających im marsowego oblicza metalowych elementów wyposażonych w kolce (*niegdyś służących do pracy na roli i stanowiących część większej konstrukcji do spulchniania ziemi*) oraz elementów z piaskowca, których pochodze-

³ Zob. H. Wesolowska, *Relikty kultury tradycyjnej*. W: tamże, s. 184–196.

nie jest znane (il. 3.). Na terenie posesji spod śniegu wylaniają się różnorodne rupiecie przywiezione ze złomu, stanowiące zaplecze materiałowe artysty. Powstają z nich świeczniki, piece, konstrukcje przestrzenne. Przedmioty, które innym wydają się bezużyteczne, zostają przywrócone do życia, odzyskują swe pierwotne kształty i przeznaczenie, także takie, o którym nawet nie śniło się ich projektantom.



Il. 3. Mietek Sawicki, *Strażnicy*;
fot. J. Stelągowski



Il. 4. Wnętrze domu Mietka Sawickiego;
fot. J. Cukras-Stelągowska

W ogrodzie znajduje się mnóstwo przedmiotów, w zimowej scenerii przypominających bardziej twór snu niż jawy (metalowe stelaże łóżek z XIX wieku, odważniki umieszczone pod szklanymi kloszami, porcelanowe izolatory wysokiego napięcia, kawałki neogotyckich płyt pamiątkowych). Całość otacza powstały z inspiracji irlandzkich kamienny mur dzielący ogród na kilka części.

W wydzielonych częściach parceli zostały ustawione stoły i krzesła (stalowe konstrukcje z drewnianymi oparciami i siedziskami). Do domu zapraszają rzeźby autorstwa znajomego twórcy nieprofesjonalnego z pobliskiej wsi Mojesz, w ogrodzie znajdują się również inne jego dzieła. Małowane, wejściowe drzwi do domu zostały osadzone w ościeżnicach z piaskowca.

Znajdujemy się w sieni. Tu swoje miejsce znalazły skrzynie należące zapewne niegdyś do dolnośląskich bauerów. Z sieni przechodzimy do kuchni połączonej z jadalnią. Centralne miejsce zajmuje piec kaflowy, który służy do przygotowywania gorących posiłków oraz ogrzewania całego domu. Kafle mają formę kwadratowych kasetonów i znacznie odbiegają swą postacią od tradycyjnie używanych na wsiach (zwykle kafle płaskie, przedstawiające ludzi, motywy kwiatowe lub zwierzęce) (il. 4.). W izbie

znajduje się jeszcze jeden, pierwotnie przenośny piec, o kształcie szerokiego niskiego walca. Na półkach poustawiane są tzw. buncloki, naczynia z ceramiki kamionkowej i fajansowej. Prawie cała kuchnia jest zestawieniem eksponatów muzealnych. Najbardziej wartościowy historycznie mebel to dębowy barokowy kufer ozdobiony metalowymi okuciami, dowodzącymi wielkiego kunsztu kowali. Naczynia kuchenne swoje miejsce znalazły w szafie chlebowej. Stół projektu Mietka został ustawiony w lewym rogu izby (nogi z konarów drzew, blat z dębowych desek) (il. 5.).



Il. 5. Wnętrze domu Mietka Sawickiego; fot. J. Stelągowski

Na ścianach wiszą obrazy o treści religijnej i świeckiej. Sztuka dewocyjna reprezentowana jest przede wszystkim przez grafikę kolorowaną farbami wodnymi oraz typowymi dla Sudetów obrazami na szkle. Kuchnię Mietka uatrakcyjnają dwa obrazy olejne jego autorstwa, drewniany model chaty karkonoskiej, rzeźba przedstawiająca muzyka (autorstwa twórcy z Mojesza) i wielu innych mniej lub bardziej znanych artystów (m.in. dwie kopie dzieł Nikifora). Piętro pełni funkcję pokoju dziennego – tu Mietek wyeksponował większą część swych dzieł (il. 6.). Kręcone ażurowe schody prowadzą w kierunku sypialni, której wejścia strzeże barokowy polichromowany anioł. Wszystkie meble, prócz stolika pod telefon, mają XIX-wieczną proveniencję. Rolę ławy pełni malowana skrzynia ludowa (il. 7.). By dojść do warsztatu Mietka, trzeba przejść jeszcze przez pokój gościnny.

Warsztat nie przedstawia się zbyt imponująco – jest małym, dość słabo oświetlonym pomieszczeniem. Taki stan rzeczy utrudnia w znacznym stopniu proces twórczy. W przyszłości ma powstać pracownia, która ułatwi pracę artyście: *ma być znacznie mniejsza i nie wymagać sprzątnia po każdej wykonanej pracy [...]. Na szczęście nie jestem artystą zbyt płodnym, maluję tylko jeden obraz olejny rocznie.* Jest w tych słowach duża doza humoru, ale i prawdy, ponieważ wzmożona twórczość artystycz-

na w takich warunkach nie mogłaby zaistnieć. Mietek skłania się raczej w stronę rysunku, który na szczęście nie wymaga aż tak wielkich przygotowań.

Mietek Sawicki – dolnośląski twórca nieprofesjonalny?⁴

Główny temat obrazów i rysunków artysty stanowi życie codzienne mieszkańców małych miasteczek, przedstawione w sposób oniryczny⁵. Postaci są karykaturalne, wyglądają jak obraz znanego nam świata, tyle że przedstawiony w krzywym zwierciadle. Autor pokazuje nam, co w jego mniemaniu jest dobre, a co złe, nie siląc się jednak na moralizatorstwo⁶.



Il. 6. Wnętrze domu Mietka Sawickiego;
fot. J. Cukras-Stelagowska



Il. 7. Wnętrze domu Mietka Sawickiego;
fot. J. Cukras-Stelagowska

Bardzo reprezentatywna dla Mietka Sawickiego, na co już wskazywałem, jest chęć artystycznego ukształtowania najbliższej mu przestrzeni. Architektura domu i ogrodu stanowi wspólny wyraz ekspresji twórcy – jest jego wizytówką, a dla ludzi spoza wsi może okazać się swoistym drogowym znakiem charakterystycznym. Za użyciem w stosunku do Sawickiego określenia „twórca nieprofesjonalny”

⁴ *Jeśli można mówić o pewnej odrębności sztuki nieprofesjonalnej na Dolnym Śląsku, to widzieć ją należy w wyjątkowym zróżnicowaniu postaw i konkretnych prac. One właśnie oraz intensywność rozwoju tej sztuki wynikają wprost z faktu zasiedlenia tego terenu przez ludność o zróżnicowanym pochodzeniu; E. Berendt, *Współczesna twórczość...*, dz. cyt., s. 323.*

⁵ *Współczesna sztuka nieprofesjonalna, w odróżnieniu od tradycyjnej sztuki ludowej, zdominowanej przez tematykę sakralną, sięga po wszelkie tematy, często wykraczając w świat fantazji, sennych urojeń, metafory; tamże, s. 326.*

⁶ *Ważnym zadaniem, jakie stawia przed sobą część twórców, jest przesłanie dydaktyczne. Malarze, rzeźbiarze, graficy przekazują nam swoją wiedzę o świecie i swoje poglądy na to, co jest dobrem i złem, czasem pouczają i przestrzegają; tamże, s. 328.*

przemawia brak wyższego wykształcenia plastycznego oraz swoista naiwność⁷ jego sztuki. Twórcą ludowym Mietek z pewnością nie jest. Nie spełnia bowiem nawet podstawowych wyznaczników, dotyczących miejsca urodzenia i pochodzenia, nie przynależy myślowo do kultury ludowej, nie powieli także jej wzorców⁸.

Taka jest właśnie prezentowana w tym szkicu twórczość Sawickiego, który nie integrował się przez długi czas ze społecznością wiejską, zaś większą część swego życia spędził w różnej wielkości aglomeracjach miejskich⁹. Jak łatwo zauważyć, ekspresje popelnione przez tego samego twórcę w różnych środowiskach nie są od siebie diametralnie różne, stanowią bowiem wyraz osobowości niepoddającej się temu, co zewnętrzne, naddane, zdominowane przez tradycję czy konwencję. Choć użycie słownych dopowiedzeń w całej twórczości Mietka pojawia się bardzo rzadko, to myślę, iż utrwalanie własnej historii nie jest mu obce¹⁰.

Skąd biorą się inspiracje twórcy?

Najczęściej z tego, co sam zobaczył, z odwiedzanych miejsc, sytuacji, w których uczestniczył¹¹. Czasem z zasłyszanych opowieści, tego, co szczególnie podoba mu się u innych artystów. Nie znaczy to jednak, iż korzysta z gotowych motywów. U Mietka sytuacje nabierają innego wymiaru. Wakacje w okolicach Łeby mogą stać się przyczynkiem do malowania afrykańskich klimatów, zasłyszana opowieść o Mikstat (niem. *Mixstadt*), ratuszu na kółkach i targu kobiet powodem do długiej refleksji i powstania serii obrazów. Mietek nie ukrywa, że sięga także do kolorowych zdjęć oraz artykułów „National Geographic”.

Zdarza się, iż na rysunkach pojawiają się bohaterowie mitów bądź postaci czy znaki niosące przesłanie symboliczne. Na wielu z jego rysunków została przedsta-

⁷ A. Jackowski w jednym ze swych artykułów zastanawia się przede wszystkim nad stosownością używania terminu „sztuka naiwnych”. Rezygnuje z ujemnie nacechowanego semantycznie epitetu „naiwny”, budzącego zresztą nietrudne do przewidzenia skojarzenia. Ową „naiwność” – podążając za Jackowskim – można określić jako: *niewspółmierność zamierzenia do sposobu jego realizacji*; A. Jackowski, *Sztuka ludowa...*, dz. cyt., s. 147. Autor wybrnął z tej kłępującej dla badacza sytuacji w następujący sposób: *wolałem w swej działalności zastąpić je innym, nie dezawuuującym człowieka. Stąd nazwy: „inni”, „samородni”, „nieprofesjonalni”*. A. Jackowski, *Sztuka naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1982, nr 1–4, s. 13.

⁸ *Sztuka nieprofesjonalna jest w stosunku do tradycyjnej sztuki ludowej zjawiskiem całkowicie nowym, w niewielkim tylko stopniu czerpiącym z jej tradycji*; E. Berendt, *Sztuka ludowa...*, dz. cyt., s. 331.

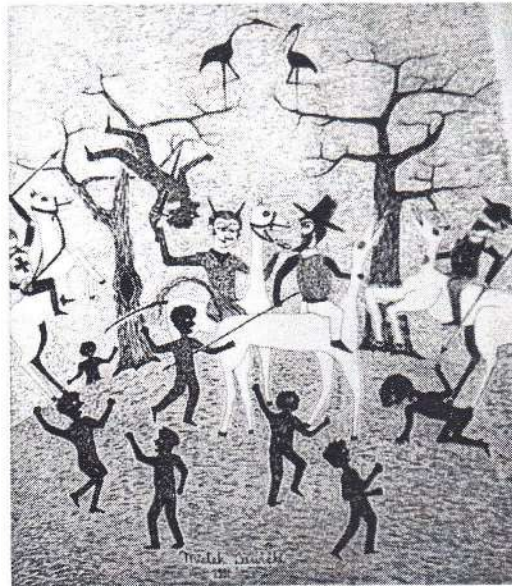
⁹ *Ludzi oddanych sztuce odnaleźć można zarówno na wsi, jak i w mieście. Muzea dokumentując ich pracę nie wprowadzają ograniczenia, co do miejsca zamieszkania, ani też pochodzenia ze środowiska wiejskiego czy miejskiego. Nie próbuje się też wydzielać tej części sztuki nieprofesjonalnej, która ze względu na swe treści lub formę mogłaby być uznana za najbliższą tradycyjnej sztuce ludowej*; E. Berendt, *Współczesna twórczość...*, s. 323–324.

¹⁰ *Duża grupa artystów rolę sztuki postrzega w dokumentacji tego, co przemija – historii własnej i narodu. Chęć uwiarygodnienia obrazu znajduje wówczas często odbicie w napisach, które dopowiadają to, czego nie zdola przekazać plastyka*; tamże, s. 328.

¹¹ *W dużym stopniu tematyka ich prac [twórców nieprofesjonalnych] oparta jest na własnym doświadczeniu. Znane im pejzaże, otoczenie i zdarzenia mogą się jednak stać punktem wyjścia do fantastycznych, baśniowych opowieści*; tamże, s. 328.

wiona walka większych z mniejszymi, przemożna chęć podporządkowania dużym całych gromad malutkich ludzików bądź stawiających opór jednostkowych przedstawicieli *nomadów wszechkultur*. Na obrazkach toczy się walka, której rezultatu nie możemy być pewni. Zdarza się, iż wymowa, choć groteskowa, jest pozytywna, bywa jednak i tak, że śmiech podszyty jest zwątpieniem. W większości przypadków utrwała charakterystyczne cechy pobliskich miast, miasteczek i wsi. Najogólniej mówiąc: nie miejsca, a doznania z nimi związane stanowią podniętą twórczą dla Sawickiego. Nad malarstwo przedkłada rysunek i uważa, że jest w nim lepszy.

Rysunek na papierze



Il. 8. Mietek Sawicki, rysunek bez tytułu; fot. J. Stelągowski

Swą działalność artystyczną rozpoczął Sawicki od rysunku na różnego rodzaju arkuszach papieru. Najczęściej wykorzystywany jest biały papier o formatach A4 i A3. Do rysowania przeważnie używa czarnego flamastra, przeważająca część rysunków utrzymana jest w czarno-białej konwencji, bardzo rzadko pojawiają się zieleń i czerwień (nanoszone także za pomocą pisaków). Wszystkie z rysunków zostały umieszczone za szybą i oprawione przez twórcę własnoręcznie w drewniane, efektownie malowane, różnokolorowe ramy (tej umiejętności wyuczył się w USA). Jedyny wyjątek stanowi ulubiony rysunek twórcy, zatytułowany „—imieniny—Urodziny Idioty” oprawiony w stare pudełko po cygarach. Posiada on jeszcze jeden odrębny, niespotykany detal: część kompozycji, w ramach poprawki, została domalowana na szkło. Jak już wspomniałem, niektóre z rysunków Mietka przedstawiają walkę, a raczej atak i beznadziejny opór. Twórca często manifestuje w ten sposób swój negatywny stosunek do Kościoła. Z przeprowadzonej rozmowy wynika, że pojmuje go

jako instytucję nawracającą ludzi siłą, niszczącą kultury oraz historię. Tak wielość zostaje podporządkowana jedności.

Na wielu rysunkach pojawia się misjonarz, czasem nawet uzbrojony, nierzadko wspomagany w swej misji przez rycerzy. Taki obraz przedstawia choćby trójkolorowy rysunek. Pod niebieskim, bezchmurnym niebem, na wzgórzu rozgrywa się rzeź, której jedynymi milczącymi świadkami pozostają drzewa i siedzące na nich ptaki. Trzem jeźdźcom pomaga czwarty, nienależący do świata żywych – jest nim uczestniczący w mordzie diabeł. Na napierśniku jednego z atakujących widnieje znak krzyża. Czarne postaci nie mają broni, w popłochu zwracają się twarzami w swoją stronę. Misionarz (Mietek zawsze rysuje go w charakterystycznym kapeluszu)



Il. 9. Mietek Sawicki, rysunek bez tytułu; fot. J. Stelagowski

z chustą na twarzy i maską przewiazaną wokół oczu, atakuje wyciągającą ręce w jego kierunku bezbronną postać. Taka wymowa nie pozostawia żadnych wątpliwości, co do prawidłowego odczytania treści. Przesłanie Mietka jest bardzo jasne. Rysunek oprawiono w kolorową ramę – na czerwony podkład naniesione zostały srebrne pasy w czarnych obwódkach (il. 8.).

Często na obrazkach pojawia się postać wyciągająca siłą z domów postaci trzymające się drzwi bądź ludzi tłamszonych, upychanych na siłę, zgniatanych w jednolitą masę. Tu (il. 9. – fragment) jest to mała kapliczka, położona na wzniesieniu. Po lewej góry, po prawej widoczne bezlistne drzewo, nieco dalej miasto: ratusz, kościół, domy. Budynki pochylone są w lewą stronę – daje to wrażenie załamывania się ich konstrukcji. Nad wszystkim góruje znak krzyża. Artysta chętnie przedstawia ludzi w przestrzeni miejskiej. Najczęściej tło stanowi zabudowa szeregowa, charak-

terystyczna dla małych miasteczek. Typową postacią jest karykaturalnie ukazany prowincjusz. Zdarza się, iż ulicę wypełniają osoby bliźniaczo podobne, uchwycone podczas wykonywania tego samego ruchu. Wyraźnie rysowane są tylko pierwszoplanowe, reszta stanowi odbicie, cień. Można chyba zaryzykować twierdzenie, że zlewają się w jedną masę.



Il. 10. Mietek Sawicki, rysunek bez tytułu; fot. J. Stelągowski

Osobną część stanowią rysunki, na których uchwycony został proces metamorfozy. Ludzie zmieniają się w drzewa i *vice versa*. Patrzą na siebie zastygając w bezruchu, ich twarze są zdeformowane. Zdarza się, że posiadają dwa nosy oraz dwa otwory gębowe. Ich wygląd wynikający z przepoczwarczenia odstrasza (il. 10. – fragment rysunku). Drugą kategorię stanowią ludzie-budynki, sprawiający wrażenie stałego wyposażenia przestrzeni miejskiej.

Obrazki przedstawiające ludzi podczas niczym niezakłóconego kontaktu z przyrodą stanowią najmniejszą grupę, należą jednak do najbardziej sielskich. Reprezentatywnym dla tej grupy jest rysunek (il. 11.), przedstawiający krajobraz Afryki (?), bardzo statyczny i pełen spokoju.

Ostatnią z prac, na którą chciałbym zwrócić uwagę, jest otoczony aurą tajemniczości nokturn. Dwie jaskrawo czerwone postacie (kobieta i mężczyzna) wyeksponowane zostały przez specyficzny dla twórczości Mietka zabieg, polegający na odwróceniu proporcji: ludzie górują nad miasteczkiem leżącym u ich stóp. Ich wzrost porównywalny jest do wysokości szczytów przedstawionych w dalszym planie (il. 12.).

Rysunek na łupku

Inną grupą są dzieła na tablicach łupkowych (niewątpliwie bardzo ciekawy pomysł wykorzystania materiału o dużej sztywności i ciężarze własnym), do których tworzenia Mietek używa różnokolorowych markerów. Docelowo ma powstać dwanaście takich prac, dla których wspólne pozostaną: materiał, temat (kościół) i sposób wykonania. Artysta, zdobiąc świątynie, chętnie sięga po motywy geometryczne:

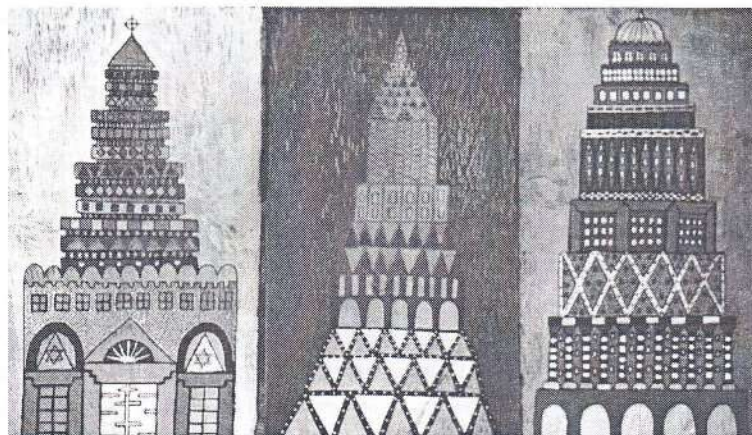


Il. 11. Mietek Sawicki, rysunek bez tytułu;
fot. J. Stelągowski



Il. 12. Mietek Sawicki, rysunek bez tytułu;
fot. J. Stelągowski

kwadrat, trójkąt, romb, elipsa czy symbole: krzyż, gwiazda Dawida, słońce. Inspiracje stanowiły przede wszystkim fotografie publikowane w „National Geographic”. Jak mówi: *Tworzy się je szybko i radośnie, pisakami maluje się bardzo przyjemnie i łatwo.*



Il. 13. Mietek Sawicki, *Kościół afrykański*; fot. J. Stelągowski

Afrykańskie kościoły (il. 13.) nie stanowią odzwierciedlenia żadnych z istniejących na Czarnym Kontynencie. *Mógłbym je nazwać zupełnie inaczej, efektowniej* – mówi Mietek. Zasadniczą kwestią wydaje się być gra kolorem i formą. Format pozwolił znakomicie uwypuklić strzelistość budynków, wymiar wertykalny przywodzi na myśl połączenie nieba i ziemi. Dominujące barwy ciepłe znakomicie oddają aurę upalnego klimatu Afryki, a materiał poprzez swą naturalną barwę rzeczywiście może kojarzyć się odbiorcy z tym kontynentem. Możliwe, iż właśnie ten wyróżnik stanowi o ich atrakcyjności. Obrazy stworzone na łupku zostały docenione przez znajomych artystów z Holandii, stosunkowo niedawno przybyłych do Polski. Nabyty przez nich „Afrykański kościół” zdoła teraz ściany nowego miejsca zamieszkania – starej wiejskiej chaty.



Il. 14. Mietek Sawicki, *Mixstad*; fot. J. Stelągowski

Malarstwo – obrazy na desce

Mietek tworzeniem obrazów olejnych na desce zajmuje się mniej więcej od 6 lat. Początkowo próbował malować na płótnie, ale odkąd pierwszy raz zamiast tego wykorzystał wewnętrzną część drzwi szafy, przekonał się do nowego materiału, uznając jego zalety (np. samoistnie powstającą ramę, płyciny zawsze zheblowane pod kątem ok. 45 stopni). Malowanie za pomocą pędzla przy użyciu farb olejnych zawsze poprzedzone jest szkicem ołówkiem (zdarza się bowiem, iż koncepcja podczas przygotowań trochę się zmienia, trzeba wówczas poprzesuwać naszkicowane już części, tak by dobrze komponowały się z całością). Materiały stosowane przez artystę, tj. farby i pędzle, są tanie i ogólnodostępne, Mietek nie zaopatruje się w specjalistycznych sklepach. Dotychczas powstały tylko cztery obrazy tego typu – trzy są w posiadaniu twórcy, jeden został sprzedany podczas wernisażu w Niemczech.

Tryptyk łączy wspólny temat – jak już wspomniałem, Mietek wykorzystał zasłyszaną opowieść o targu kobiet w mieście Mikstat i o znajdującym się w nim ratuszu na kółkach (il. 14.), czwarty z obrazów przedstawia powrót z wakacji.

Opowiadanie o Mikstacie bardzo zaintrygowało twórcę, po jakimś czasie pojawiły się pomysły, by wykorzystać tę historię. Mietek za pomocą właściwego mu narzędzia artystycznego zdecydował się opowiedzieć o Mikstacie, proponując oczywiście swoją wersję zdarzeń i ukształtowania przestrzeni. Miasteczko zostało przedstawione jako miejsce bardzo kolorowe, dominują w nim odcienie brązu, zieleni, fioleto, czerwieni, żółcienia, szarości, czerni. Całe miasto uległo atmosferze targu kobiet, przedziwnego festynu (il. 15. – fragment). Przedstawione sytuacje i postaci są groteskowe, karykaturalnie przerysowane. Jednym słowem, jeśli chodzi o malarstwo olejne, Sawicki epatuje szczegółem.



Il. 15. Mietek Sawicki, *Mixstad*; fot. J. Stelągowski

Zakończenie

Niestety, nie udało się pokazać wszystkich dzieł artysty, co było podyktowane różnymi względami. Szkoda, iż nie można było wykonać ani jednej fotografii tworzonych przez niego pieców, gdyż wszystkie trafiły w ręce nowych właścicieli. Zebrany materiał może jednak stanowić przyczynek do dalszych badań nie tylko nad twórczością Mietka Sawickiego, lecz także innych artystów żyjących u stóp masywu Śnieżki. Twórczość lokalna stanowi bowiem nieodłączny, składowy, element kultury narodowej, który, jak to miało miejsce na ziemiach Dolnego Śląska, na skutek licznych perturbacji historycznych i zaniedbań, został niejednokrotnie bezpowrotnie

stracony. *Region ten był zawsze schronieniem dla artystów mających skłonności ku „ożywczym siłom natury”. Karkonosze jako „wspaniały krajobraz” były, są i pozostaną dla nich twórczym punktem wyjścia*¹².

Optymistycznym wydaje się, iż twórczość nieprofesjonalna mieniąca się różnymi nazwami ważniejsza jest od samego dzieła. *Aby właściwie ocenić społeczną rolę plastyki niezawodowej, trzeba zdawać sobie sprawę z tego:*

- *czym jest ona dla higieny psychicznej autora;*
- *jaka jest jej rola w rozwoju kulturalnym twórcy, we wzbogaceniu jego osobowości;*
- *jak wpływa ona na środowisko.*¹³

Właściwe jest w takim razie stwierdzenie Aleksandra Jackowskiego znakomicie rozwiązujące sprawę „wymykania się podziałom” interesującego nas fenomenu osobowości twórczych oraz ich nazewnictwa: *poza „nieprofesjonalnymi” są więc jedynie „profesjonalni”*¹⁴, a w stronę Karkonoszy sprowadzają ich od końca XIX wieku podobne motywy, odczucia: *zmęczenia polityką, strachu przed przyszłością, tęsknotą za życiem w zgodzie z naturą. Ich „ucieczki”, jeśli chce się to tak nazywać, przeważnie bazują na ezoterycznych, religijnych lub ekologicznych wzorach, które są obecnie rozpowszechniane. Nie można nie docenić buddyjskiego wpływu, który to przynieśli ze sobą pierwsi „uciekiniery od cywilizacji”. Próba karmienia sztuki i życia z duchowych źródeł jest przeważnie tak samo silna, jak u wspólnot w ubiegłych dziesięcioleciach [...]. Widocznie Karkonosze sprzyjają takiemu ukierunkowaniu myślenia, już dla Gerharta Hauptmanna były one „mitycznymi górami”*¹⁵. Twórcy spotykają się, a język sztuki niweluje wszelkie bariery komunikacyjne – zawiązują się artystyczne przyjaźnie, a obrane przez nich drogi często przecinają się, biegną obok siebie... Korzystając z bogatej tradycji artystycznych przestrzeni niezwyklej, świadomi wielkości swoich poprzedników, artyści tworzą nadal enklawy artystycznego życia, nanosząc na stare mapy nowe punkty artystycznego bytowania.

¹² K. Bździach, *Wspaniały krajobraz...*, dz. cyt., s. 18.

¹³ A. Jackowski, *Plastyka nieprofesjonalna*. „Polska Sztuka Ludowa”, 1974, nr 4, s. 219.

¹⁴ Tamże, s. 216.

¹⁵ K. Bździach, *Wspaniały krajobraz...*, dz. cyt., s. 17–18.

Hubert Czachowski
Muzeum Etnograficzne
Toruń

SZTUKI I SZTUCZKI LUDOWEJ SZTUKI

Od wielu lat toczą się spory w środowisku etnologicznym o to, czym jest sztuka ludowa, jakie zajmowała miejsce w kulturze bądź jakie zajmuje obecnie oraz czym się charakteryzuje. Przegląd tej literatury pozwoliłby zapewne ułożyć pokaźny zestaw definicji, terminów, określeń. Niektóre z nich byłyby podobne, inne by sobie przeczyły, zwłaszcza gdy chodzi o tzw. współczesną sztukę ludową. Mamy bowiem z jednej strony badaczy przekonanych, że sztuka ludowa żyje, ma się świetnie, ewentualnie trzeba jej pomóc, żeby przetrwała. Z drugiej strony natomiast, są badacze przekonani o tym, że sztuka ludowa już nie istnieje...

Widać zatem, jak to zjawisko jest nieokreślone, mętne i jak trudno doszukiwać się tutaj wspólnego mianownika. Także dla mnie zjawisko współczesnej sztuki ludowej jest trudne do zdefiniowania. Jednak lektura pewnego tekstu z „*Twórczości Ludowej*”¹ pozwoliła poznać mi jedną, bardzo ważną i – co istotniejsze – obiektywną jej cechę. Mianowicie, sztuka ludowa jest przede wszystkim... policzalna. Autor tekstu wpadł na genialny w swej prostocie pomysł rozesłania ankiety do polskich muzeów w celu zdobycia informacji, ile tej sztuki ludowej właściwie jest. Akcja się powiodła, czego dobitnym dowodem są mapki, wykresy i zestawienia. Od razu informuję: sztuki ludowej w Polsce jest 384 588 sztuk (stan z 1999 roku). Wszystkich zbiorów etnograficznych 613 860 sztuk, a więc ponad połowa przedmiotów dokumentujących ludową kulturę należy do dziedziny sztuki! Zatem kultura ludowa sztuką stała i stoi nadal! I co zrobić z głosami tych etnologów, którzy wręcz odmawiali jej istnienia w nowożytno-europejskim rozumieniu?

Niestety, ankieta jest skonstruowana w taki sposób, że tak naprawdę zaciemnia tylko obraz, nawet gdyby zgodzić się, że o czymś informuje. Bo co właściwie mówią nam dane, że wycinanek w polskich zbiorach muzealnych jest 42 685? Dużo to czy mało? Ile wycinanek oddaje specyfikę historii polskiej wycinanki, jej regionalnych odmian? Ile z nich jest tylko nie niewnoszącym powielaniem? Nie wiemy też, ile tych wycinanek jest zabytkowych, ile współczesnych, powstałych po konkursach. Na ten temat ankieta milczy. Podobnie jest w grupach nazwanych „ceramika”

¹ A. Gauda, *Zbiory sztuki ludowej w muzeach polskich: wstępna analiza na podstawie badań ankietowych*. „*Twórczość Ludowa*”, 1999, nr 3–4, s. 9–20.

(55 456) i „pisanki” (26 567), a także kilku innych. Jeszcze większe problemy są z identyfikacją desygnatów znajdujących się w kategorii „stroje + haft” (78 146), „meblarstwo” (10 898) czy „instrumenty muzyczne” (4120). Czy to są całe stroje, czy tylko części? Oryginały czy rekonstrukcje? Ile jest w tym zbiorze haftowanych serwetek? Na ile reprezentowane są regiony etnograficzne? Czy każdy mebel to sztuka w sensie estetycznym, czy tylko ilościowym? Podobnie jest z instrumentami używanymi nie tylko przez wiejskich muzyków, ale i pasterzy. Jak zakwalifikować rożek z kory, a jak skrzypce używane przez ludowego grajka, ale powstałe w fabryce? Takich wątpliwości ankietę nie ujmuje. Sztuka określa sztukę, obojętnie jak ją rozumiemy. Podobnie jak w przypadku wielu prac etnograficznych, tezy i wnioski sondażu unoszą się poza czasem, mieszając je kompletnie (pojawia się tutaj jak demon słynny *praesens ethnographicum*²). Wszystko bowiem przynależy do mitycznej i stereotypowo ujętej jednej kultury ludowej, zawieszanej poza historią.

W ankiecie mamy także zestawienia ogólnej liczby sztuki ludowej w poszczególnych województwach, co wydaje się już zupełnie zestawieniem „sztuki dla sztuki”. Bo co daje nam informacja, że sztuki ludowej w zbiorach województwa małopolskiego jest 79 688, a podlaskiego 10 855. Znowu jesteśmy poza historią i poza regionami czy grupami etnograficznymi. Trzy największe muzea etnograficzne mają zbiory ogólnopolskie, a więc dane wojewódzkie są tylko czysto administracyjne i mogą przydać się jedynie urzędnikom.

Tego typu ahistoryczne myślenie o sztuce ludowej wynika z tego, że współczesna sztuka ludowa kamufluje się, przybiera pozę autentyczności, powołując się na tradycję, której w żaden sposób nie określa. Jest to dziś puste hasło, usprawiedliwiające każdą działalność. Bo przecież wiadomo, że tradycja jest wartością jednoznacznie pozytywną. Tak układa się stereotyp, ciągle niemo przyjmowany przez twórców, działaczy i wielu etnologów. Ale można przecież zadać pytanie: czy jest i zła tradycja? Współczesna sztuka ludowa jest przekonana o swojej misji i wartości. Wszystkich natomiast, którzy formułują najmniejsze chociaż wątpliwości wobec niej, odsądza się od czci i wiary, odmawia się etnograficznej kompetencji, bąka o podcinaniu gałęzi, na której się siedzi, zarzuca się brak patriotyzmu.

Twórca ludowy wydaje się cenną zdobyczą na wagę złota dla wielu etnologów. Po jego dzieła ustawiają się kolejki. Ciekawa byłaby w tym kontekście analiza tego, w jakim stopniu zbiory muzealne się powielają, ile dajmy na to jest w nich takich samych wycinanek, pisanek, ozdób czy rzeźb. Interesujące byłoby przeanalizowanie, jakie estetyczne poglądy mają współcześni twórcy ludowi. Zaznaczam, że chodzi mi o prywatne gusta, a nie te ujawniane w dziełach, powstających często z wycucia lub pod wpływem etnograficznego czy muzealnego rynku. Może okazałoby się, że komuś tak naprawdę nie podoba się to, co sam tworzy? Wielu twórców ludowych nie

² Na występowanie *praesens ethnographicum* zwracano już uwagę kilkakrotnie, m.in. W. J. Burszta, *Kultura – ludowość – postfolklorizm*. W: tenże, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*. Poznań, 1992, s. 188–211. Wątek ten rozwijam w tekście *Etnograficzne qui pro quo, czyli kłopoty z czasem*. „Etnografia Polska”, 2006, t. L, z. 1–2.

ma tak naprawdę własnego stylu i chętnie przystają na wszelkie podpowiedzi etnografów. Tak było i, niestety, ciągle jest z wszelakimi konkursami na ludową sztukę. A etnologa powinny przecież interesować przede wszystkim własne przekonania twórców – nieraz dziwne, kalekie, niejasne, prostackie, a czasem z kolei prezentujące całe systemy filozoficzno-kosmogoniczne. I jednych, i drugich nie naruszamy, nie poprawiamy według własnych upodobań. Potraktujmy artystów ludowych podmiotowo, a nie jak instrumenty do realizacji naszych projektów.

Obrońcy konkursów na sztukę ludową argumentowali i argumentują nadal, że często dzięki nim powstają rzeczy o dużym poziomie artystycznym. Czy jednak zadanie etnologa polega na tym, żeby generować powstawanie „dobrych” dzieł z zakresu tzw. sztuki ludowej (a dokładnie z tego, co sami uznamy za ludowe)? Może bardziej etnologicznym zajęciem byłaby próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego pewnym grupom podobają się rzeczy o jakiejś specyficznej estetyce, które sami określilibyśmy jako mizerne artystycznie? Może bardziej etnologicznym działaniem jest zaobserwowanie i analiza innych estetycznych kanonów, nawet wtedy, gdy się nam one nie podobają?

Etnologia bada kultury, ich mechanizmy, że przywołam już kanoniczne określenia, z których jednak nie są wysnuwane – zwłaszcza w etnologii muzealnej – konsekwentne wnioski. Postuluję więc badanie współczesnej sztuki ludowej także dzisiaj, ale tylko jako fragmentu współczesnej kultury, a nie fragmentu mitycznej „tradycyjnej kultury”, której twórca (najczęściej po konsultacjach z etnografami) jest nosicielem i przekaznikiem. Powinniśmy oddać współczesnej sztuce ludowej należne jej miejsce w pejzażu kultury, a nie na siłę wyolbrzymiać jej znaczenie. Należy ją przedstawić obok innych elementów współczesności.

Banalnym, ale ciągle bezrefleksyjnie przyjmowanym twierdzeniem jest to, że współczesna sztuka ludowa zmieniła swoje pierwotne funkcje w stosunku do tych przedmiotów, które określamy mianem sztuki w tradycyjnej kulturze ludowej. Jest to oczywiste. Sztuka ludowa wyszła przede wszystkim poza religijność (np. rzeźba i malarstwo), symbolikę (np. pisanki i wycinanki), użyteczność (np. ceramika). Ale jeżeli tak jest, to trzeba znaleźć jej odpowiednie miejsce dzisiaj, współcześnie. Dobrze, że istnieje, ale nie udawajmy, że jest czymś innym. Trzeba widzieć w niej kompletnie różne byty. Nie dajmy nabierać się na jej sztuczki. Często etnologiczne zainteresowanie sztuką ludową sprowadza się do zachwyty nad danym obiektem, jego sztuczka upodobnienia się do przedmiotu ludowego z przeszłości.

Nie trzeba doszukiwać się związków twórczości amatorskiej z tradycyjną kulturą ludową, by uznać ją za wartą badania, dokumentowania, pokazania. Celowo nie mówię za wartościowe, piękne, gdyż nie tylko to, co uznajemy za estetycznie udane, powinno interesować etnologów.

Chciałbym tutaj zaznaczyć jeszcze jedną bardzo ważną dla mnie kwestię. Mianowicie, aby nie zapominać o tym, że etnolog nie bada ani nie pokazuje nigdy np. domu, kolędniczych rekwizytów, garnka czy rzeźby, ale miejsce, w którym zamieszkiwali ludzie, rekwizyty potrzebne ludziom do wykonania obrzędu, naczynie do przecho-

wywnia pożywienia, estetykę i ideologię człowieka zamkniętą w drewnianej bryle, bo właśnie człowiek jest i powinien być w centrum zainteresowania etnologa, w tym etnologa-muzealnika, gdyż bez człowieka etnologia nie istnieje. Nawołuję więc do swoistej antropologizacji muzealnictwa etnograficznego i zainteresowań nad współczesną sztuką ludową. W etnologii mniej chodzi o samą wycinankę, strój, pisanek, wieniec dożynkowy, rzeźbę itd., więcej o motywy, którymi kieruje się ich twórca lub użytkownik.

Katarzyna Kulikowska
Oddział Etnografii
Muzeum Narodowego w Gdańsku

FOTOGRAFICZNE PRZEDSTAWIENIA ARTYSTÓW (POST)LUDOWYCH

Niedawno zajmowałam się analizą sposobu, w jaki przez kilkadziesiąt lat przedstawiano twórców ludowych w fotografii. Interesował mnie nie tylko ikonologiczny charakter zdjęć, ale także ich aspekt semiologiczny. Bazowałam na materiale zastanym – fotografiach, które w okresie od 1947 do 2003 roku pojawiły się na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” (PSL) i kontynuacji tego pisma, ukazującej się pod tytułem: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. Czasopismo to traktować można jako jedno z głównych źródeł wiedzy o twórczości ludowej – o tym, jak traktowano tę dziedzinę w różnych okresach, jak odnoszono się do artystów ludowych i, co dla mnie najważniejsze, jak ukazywano ich na fotografiach. Celem artykułu jest prezentacja projektu fotograficznego w pewnym stopniu opartego na wspomnianym badaniu. Tekst składa się z dwóch części. W pierwszej z nich przywołuję wnioski wyprowadzone z analizy zdjęć zamieszczonych w „Polskiej Sztuce Ludowej”. Druga to teoretyczne wprowadzenie do współczesnej fotograficznej próby przedstawienia artystów postludowych¹.

Część I.

Tam i kiedyś – fotograficzne przedstawienia artystów ludowych

Na przestrzeni 56 lat w „Polskiej Sztuce Ludowej” ukazały się 334 fotografie artystów ludowych. Jak wynika z zebranego materiału, pod pojęciem artysty ludowego kryją się w omawianym piśmie: rzeźbiarze, malarze, garncarze, twórcy zajmujący się wycinanką, tkacze, hafciarki, koronkarki, plecionkarze, twórcy wytwarzający wyroby z metalu i skóry, twórcy pisanek, pieczywa obrzędowego, palm, pajaków oraz sztucznych kwiatów.

Pierwszym, co zwraca uwagę, gdy ogląda się te zdjęcia, jest daleko posunięta stereotypizacja fotograficznych sposobów prezentacji twórców ludowych. Wśród fotografii zamieszczonych w kolejnych rocznikach „Polskiej Sztuki Ludowej” wyróżniają się trzy podstawowe sposoby przedstawienia. Są to: portret artysty, twórca przy pracy, autor i dzieło. Czwartą grupę zdjęć tworzą wszystkie inne fotograficzne

¹ Ze względu na przemiany, jakie zaszły w materii tzw. sztuki ludowej w odniesieniu do współczesnego jej stanu/etapu, decyduję się używać terminów „sztuka postludowa” i „twórca/artysta postludowy”.

sposoby prezentowania artysty ludowego. Można podzielić je ze względu na zawarty w nich kontekst na: sceny ze sfery polityki, obrazy niezwiązane z twórczością ludową, bezpośrednie ujęcia z sytuacji badawczych, fotografie prezentujące zbyt i wystawiennictwo sztuki ludowej.

Fotografie twórców ludowych w „Polskiej Sztuce Ludowej” sprawiają wrażenie, że w swoisty sposób nie poddają się upływowi czasu. Strategia prezentacji artysty ludowego w zasadzie nie zmieniła się w okresie istnienia czasopisma. Jedynie na nielicznych zdjęciach jesteśmy w stanie odczytać moment historyczny, w którym zostały wykonane. Pozostałe tchną tą samą pozornie ahistoryczną retoryką. W ten sposób negują przemiany, jakie dokonały się w tym czasie w polityce, ekonomii, rolnictwie oraz w życiu codziennym i świadomości twórców ludowych. Pokazują uniwersalny obraz artysty.

Fotografie twórców ludowych wykorzystywane były najczęściej jako ilustracja do tekstu poświęconego ich twórczości. Utrwalają wyglądy, stany, przedmioty, zjawiska odnoszące się do tej dziedziny. W tym kontekście należałoby przywołać także mit *fotografii ratowniczej*, czyli takiej, która ocala od zapomnienia elementy rzeczywistości, ginące fragmenty świata². Niosą w sobie określone kody, ujawniające się odbiorcom w zakresie zależnym od stopnia ich kulturowego przygotowania, od posiadanej umiejętności czytania fotografii. Zdjęcia artystów ludowych są także przekaznikiem przekonań ich autorów, redaktorów pisma, dopuszczających fotografie do druku, być może również odbiorców zdjęć, a nawet samych twórców ludowych. Stanowią środek, poprzez który ujawnia się światopogląd dominujący w okresie ich powstania, panująca w owym czasie moda.

Fotografie były (i są) medium, za pomocą którego zachodzi proces kreowania rzeczywistości. W „Polskiej Sztuce Ludowej” obiektem kreacji stawał się nie tylko przedstawiony na zdjęciu artysta i jego życie, ale także zjawisko twórczości ludowej jako kategoria semantyczna. Fotografia odrywała się od swego przedmiotu (podmiotu), czyli konkretnego, zazwyczaj znanego nam z imienia i nazwiska (dzięki podpisowi pod zdjęciem i zamieszczonemu obok artykułowi) artysty i stawała się symbolem nieco spekulatywnego pojęcia „twórcy ludowy”. W zależności od naszych zapatrywań możemy w niej widzieć symbol ludu, który przechował tradycyjne polskie wartości, lub symbol epoki, która chciała artystę w ten sposób oglądać.

² Por. S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*. Izabelin, 2004, s. 48; autor za Alanem Trachtenbergiem podaje: *Aparat jest narzędziem, które chwyta i ocala dzięki wysoce inskrypcyjnemu trybowi gromadzenia, który przekształca obiekty w „pamiątki i relikwie”, wspomnienia, pomniki, ślady, które przetrwały po zniszczeniu czy zniknięciu*; tamże, s. 27.



Il. 1. Józef Więcek; PSL, 1965, nr 4, s. 205



Il. 2. Filomena Robakowska;
PSL, 1970, nr 2, s. 103



Il. 3. Józef Grucela; PSL, 1972, nr 2, s. 114



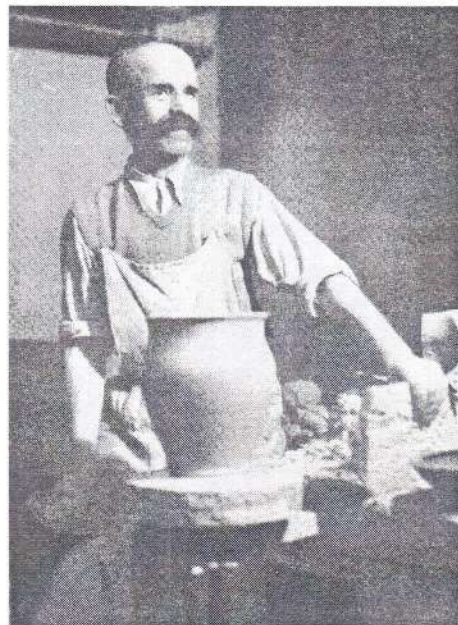
Il. 4. Karol Wójcik-Heródek;
PSL, 1972, nr 4, s. 208



Il. 5. Bez podpisu ; PSL, 1979, nr 3, s. 175



Il. 6. Aleksander Markowski – cieśla i stolarz; PSL, 1969, nr 3/4, s. 213



II. 7. Stanisław Pastuszkiewicz w swym warsztacie ceramicznym, Hża; PSL, 1953, nr 2, s. 68



II. 8. Bez podpisu; PSL, 1971, nr 4, s. 251



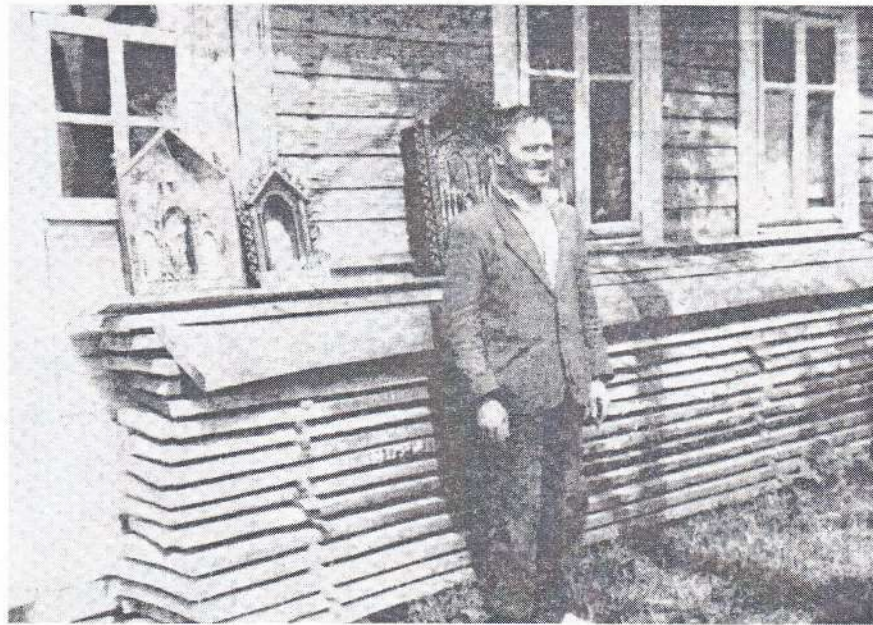
Il. 9. Zofia Wojno, Bobowa, pow. gorlicki; PSL, 1974, nr 2, s. 79



Il. 10. Maria Ignarska; PSL, 1973, nr 4, s. 219



II. 11. Karol Englert, 1958 r.; PSL, 1974, nr 4, s. 249



II. 12. Rzeźbiarz Stanisław Szeliga ze swoimi kapliczkami;
fot. Janusz Eysymont, PSL, 1968, nr 3, s. 164



Il. 13. Minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski w imieniu Rady Państwa dekoruje Srebrnym Krzyżem Zasługi ceramika ilżeckiego Stanisława Pastuszkiewicza, obok Felicja Curyło, malarka z Zalipia; fot. S. Deptuszeński, PSL, 1953, nr 2, s. 67



Il. 14. Bez podpisu; PSL, 1972, nr 4, s. 207



Il. 15. Andrzej Bednarz z rodziną; PSL, 1979, nr 4, s. 227



Il. 16. Zespół wieśniaczek z Zalipia podczas prac w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego;
fot. S. Zieliński, PSL, 1952, nr 4/5, s. 203



Il. 17. Bez podpisu; PSL, 1972, nr 2, s. 123



Il. 18. Marianna Bałdyga, za ladą w piekarni; PSL, 1969, nr 3/4, s. 180



II. 19. Bracia Rogowscy: Kazimierz (z lewej) i Ludwik; PSL, 1954, nr 5, s. 274



II. 20. Mistrz Franciszek Tryczyński na rynku leżajskim przy swoich wyrobach;
fot. Franciszek Kotuła, PSL, 1953, nr 1, s. 26

Część II.

Tu i teraz – fotograficzne przedstawienia artystów postludowych

Druga część artykułu dzięki zestawieniu teoretycznego wstępu i zbudowanych na jego podstawie fotograficznych opowieści przybiera kształt zbliżony do eseju fotograficznego. Czym jest esej fotograficzny? Według Krzysztofa Olechnickiego to *szczególna forma ikonizno-werbalnej narracji i ekspresji – w niewielkim, ale znaczącym stopniu praktykowana przez antropologów obrazu, prawie całkowicie za to lekceważona przez badaczy „głównego nurtu” – pozwalająca potencjalnie na sensowne połączenie nie tylko tekstu i obrazu [...], ale także nauki i sztuki, obserwacji i działania, szczegółu i uogólnienia, czyli na realizację idealów współczesnej antropologii czy socjologii*³. Ta swoista fuzja słowa i obrazu nie polega na prostym złożeniu tekstu i fotografii w jednym dokumencie – gdyby chodziło tylko o to, wystarczyłoby nazwać ten sposób przedstawienia (foto)reportażem. Niezbędne jest, by w wyniku zespolenia obu mediów powstała jakaś nowa jakość, wartość dodatkowa, której nie można zredukować do sumy obrazu i słowa⁴.

Podstawowe założenia

Naczelną przesłanką prezentowanego projektu fotograficznego jest zatem przekonanie, że moc fotografii nie zawiera się w funkcji ilustracyjnej. Zdjęcie nie pełni roli służebnej wobec tekstu. Jest (a przynajmniej powinno być) po prostu innym sposobem wyrażania się. We współczesnym świecie obraz stanowi rodzaj skrótu zamykającego w sobie wiele znaczeń, dociera do nas szybko i natychmiast znika, ustępując miejsce kolejnemu, wymaga błyskawicznego odczytania (por. np. estetyka wideoklipu czy reklamy). Komunikacja za pomocą eseju fotograficznego nie wpisuje się w ten rodzaj odbioru. Wbrew pozorom obrazy będące częścią projektu wymagają więcej namysłu. Aby odczytać te fotografie, niezbędny jest moment zatrzymania się nad nimi, świadomego czytania, czyli refleksja nad tym, co próbują opowiedzieć. Nie dają bowiem prostej i jednoznacznej odpowiedzi. Domagają się reakcji. W tym miejscu przychodzi mi na myśl słowa Sławomira Sikory: *wobec nieruchomej fotografii to umysł się porusza*⁵. Właśnie takiego oddźwięku potrzebują.

Kolejną przesłanką leżącą u podstaw projektu jest wyjście poza przywołany wcześniej schemat fotografowania twórcy ludowego. Środkiem ku temu staje się pytanie: jak chciałby widzieć siebie sam twórca? Ten projekt fotograficzny zmierza w kierunku przekazania części mocy kreacji mitu z rąk (a w zasadzie umysłu) fotografa w gestię twórcy ludowego, przyznania artyście prawa do większej autonomii, sprawienia, by również stał się sprawczym podmiotem fotografii, a nie tylko jej przedmiotem. Działanie takie nie gwarantuje osiągnięcia sukcesu. Konstruowany przez wiele lat mit artysty ludowego ma bowiem źródła społeczne, a nie jednostkowe. Może się zatem okazać tak zakorzeniony wśród zaproszonych do współpracy

³ *Obrazy w działaniu: studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki. Toruń, 2003, s. 15.

⁴ Tamże, s. 20–21.

⁵ S. Sikora, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 48.

twórców postludowych, że mimo wszystko powielą popularny dotychczas sposób jego fotograficznej realizacji. Mimo to warto podjąć to wyzwanie.

Na tych założeniach opierają się trzy ogólne propozycje fotograficzne:

- Znaczące przedmioty

Koncepcja ta polega na sfotografowaniu twórcy z wybranymi przez niego przedmiotami (rozumienie pojęcia „przedmiot” jest tu bardzo szerokie – w grę mogą wchodzić zarówno rzeczy materialne, jak i niematerialne, nieożywione i żywe; chodzi o wszystko, co dla twórcy jest ważne). Podobnie jak w kolejnej propozycji, to artysta decyduje, jak go ująć na fotografii.

- Autoportret 1

Twórca sam wybiera miejsce, strój i mówi, jak go na zdjęciu przedstawić. Od razu (fotografia cyfrowa) lub w przeciągu kilku dni ogląda zdjęcia i je komentuje. Następnie wybiera najbardziej odpowiednie i uzasadnia swój wybór.

- Autoportret 2

Twórca wybiera ze swego prywatnego albumu te zdjęcia, z którymi się najbardziej utożsamia, które uważa za najważniejsze.

Ze złożenia rezultatów tych koncepcji zrodziły się trzy opowieści o artystach postludowych.

Celem moich wcześniejszych badań było m.in. ujawnienie mitu, zwrócenie uwagi na ideologiczność, brak neutralności obiektywnych z pozoru zdjęć. Od subiektywności nie ma jednak ucieczki. Można co najwyżej łączyć w jednej działalności różne punkty widzenia, zewnętrzną i wewnętrzną perspektywę, co właśnie starałam się uczynić. Każda czynność fotografowania jest aktywnością kreatywną, być może w jakimś stopniu zakrawa na tworzenie kolejnej ideologii czy formy mitycznej albo zawiera się w już istniejących. Mamy więc do czynienia nie z końcem wszelkich działań mitycznych, ale z ich ujawnieniem i dalszym działaniem już ze świadomością mitotwórczych konsekwencji. *Postawa antropologa to dostrzeganie wśród wielu form zbiorowych wyobrażeń ciągłego procesu powstawania coraz to nowych wersji konstrukcji mitycznych* – jak napisał Czesław Robotycki⁶. Zdaję sobie sprawę z tego, że starając się odrzucić najbardziej powszechne schematy, zbudowałam jednocześnie inne ramy, w które wpisali się twórcy ludowi i narzuciłam poproszonym o współpracę artystom zewnętrzny szkielet fotograficznego opisu. Jest to jednak – podkreślam – projekt na tyle otwarty, że pozostawia twórcom dużą swobodę działania. To oni w głównej mierze byli kreatorami swych fotograficznych wizerunków, gdyż w zakresie przedstawionych fotograficznych propozycji pozwalałam im wybrać temat zdjęcia i – pośrednio – zbudować kadr (np. zadając im proste pytanie, jak chcieliby zostać sfotografowani).

Jednym z dominujących podejść do twórczości ludowej jest odwoływanie się do biografii artystów. Nie zamierzam wdawać się w spory na temat adekwatności tego sposobu analizy zjawiska. Zamiast tego chciałabym podkreślić pewne załamanie

⁶ Cz. Robotycki, *Nie wszystko jest oczywiste*. Kraków, 1998, s. 26.

na linii: tekst – obraz. Najczęściej artykułowi odnoszącemu się do biografii artysty towarzyszy jego portret lub zdjęcie jego dzieł⁷ (jeśli w ogóle znajdują się tam fotografie). W tym kontekście uderzający jest niedobór wizualnych odniesień do biografii (niewykorzystanie możliwości fotografii). Przedstawione fotograficzne propozycje stały się próbą przezwyciężenia tej niewspółmierności. Interpretacja zamieszczonych w nich zdjęć nie zamyka się oczywiście w odniesieniach biograficznych – można w nich odnaleźć wiele innych tropów natury społecznej i kulturowej. Nie będę ich tu bliżej precyzować, by nie narzucać sposobu odczytania zdjęć.

Do uczestnictwa w badaniu zaprosiłam trzech uznanych na Pomorzu twórców ludowych: Edmunda Zielińskiego, Stanisława Śliwińskiego i Józefa Chełmowskiego. Wszyscy są rzeźbiarzami. Zieliński ponadto zajmuje się malarstwem i linorytem, Chełmowski malarstwem i budową uli oraz machin według własnego pomysłu. Dobór artystów ze zbliżonej dziedziny twórczości stał się ciekawym fotograficzno-badawczym eksperymentem, dodatkowym wyzwaniem wobec stereotypu. Z mojej znajomości z tymi twórcami wynikało, że każdy z nich – odwołując się do klisz opisu twórców ludowych wyróżnionych przez Robotyckiego⁸ – wpisuje się w inny typ biograficzny, inaczej traktuje swoją twórczość.

Chełmowski nadal żyje w swoim wiejskim środowisku. Zieliński przeniósł się ze wsi do miasta i z Kociewia na Kaszuby. Śliwiński zaś jest twórcą, który urodził się i całe swoje życie spędził w mieście. Wszystko, co robi pierwszy z wymienionych twórców, określić można jako wypowiedź artystyczną. Charakteryzuje go pasja tworzenia, chęć komentowania zarówno rzeczywistości mitycznej, jak i tej bezpośrednio dostępnej, bieżącej, oraz ciągłe poszukiwanie nowych form wyrażania siebie. Zieliński prawdopodobnie równie mocno realizuje się w swej działalności społecznej, co artystycznej. Twórczość Śliwińskiego wynika w większej mierze niż w przypadku pozostałych przedstawianych tu twórców z zapatrzenia na sztukę ludową, ze świadomej nauki jej kanonów. Kształtują ją także prawa popytu, bowiem artysta ten utrzymuje się głównie ze sprzedaży swoich dzieł. Kierując na te postacie oko aparatu, dałam im możliwość zarówno potwierdzenia, jak i rozbicia tego dość powierzchownego wrażenia. Każdy z nich zapoznawał się wcześniej z założeniami mojej koncepcji fotoeseju i miał czas na przemyślenie tego, jak w ramach tych pomysłów chciałby zostać sfotografowany. Ten rodzaj fotograficznej gry przyjęli z ochotą.

⁷ Por. np. I. Bukowska-Floreńska, *Współczesna rzeźba w węglu i jej twórcy w województwie katowickim*. „Polska Sztuka Ludowa”, 1973, nr 2, s. 81–107; J. i A. Czerpińscy, *Władysław Chajec: rzeźbiarz ludowy z Kamienicy Górnej, powiat Jasło*. Tamże, 1961, nr 4, s. 333–342.

⁸ Cz. Robotycki. *Biografia twórcy ludowego jako prawda artystyczna*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, 1990, z. 27, s. 29–36.

Il. 21. Edmund Zieliński: „To jest mozolnie wyciosane nożem zwykłym, kuchennym w drewnie. Zostało zauważone przez etnografów, muzealników! Dla mnie to jest najcenniejszy przedmiot, który dotychczas wykonałem.

Tym bardziej, że jest w Muzeum. Z tym się właściwie utożsamiam. A te wszystkie dalsze rzeczy są konsekwencją tego mojego początku, tamtej działalności. Zrobiłem tę szopkę – pamiętam – zrobiłem sceny z drogi krzyżowej: Pan Jezus biczowany, prowadzony pod krzyżem (tego wszystkiego chyba nie ma w Muzeum) i coś tam z obrzędów wielkanocnych. No i poszło to na wystawę w N. w Powiatowym Domu Kultury. Uroczyste otwarcie, przewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej przecinał wstęgę – sześćdziesiąty pierwszy rok, wiosna...

Boże, jak zobaczyłem te swoje prace, to bym się najchętniej pod ziemię zapadł! No, co ja tam robię? – myślę sobie. Boże, oni tyle pracy, takie piękne, a moje... takie wypociny... Dobrze, że to nie konkurs tylko wystawa.

No, ale to było. I tak się zaczęło”.



Il. 22. Edmund Zieliński ze swoimi rzezbami z różnych okresów twórczości – wczesnego i dojrzałego. Prace widoczne na il. 21. i 22. są obecnie własnością Oddziału Etnografii Muzeum Narodowego w Gdańsku



Il. 23.–24. Zaproszony do udziału w projekcie Edmund Zieliński zaproponował, by wspólnie zobaczyć nie tylko jego pierwsze i najważniejsze prace, ale i miejsce urodzenia – Białachowo. Po drodze pokazywał teren, na którym stało gospodarstwo jego rodziców





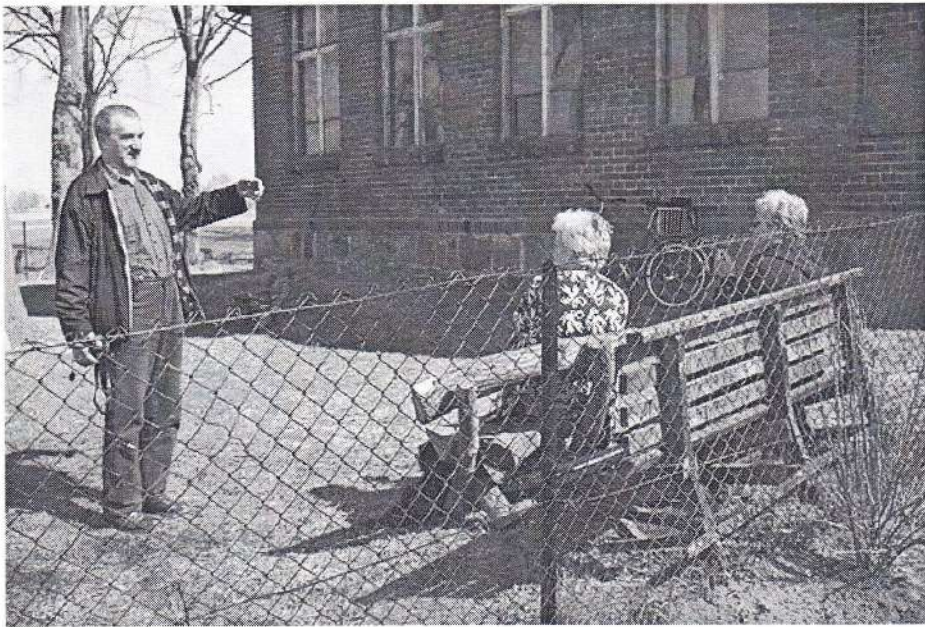
Il. 25. Edmund Zieliński w miejscu, w którym stało gospodarstwo jego rodziców



Il. 26.–28. W Białachowie Edmund Zieliński wdawał się w przyjacielskie pogawędki z napotkanymi znajomymi. Opowiadał między innymi o projekcie



II. 27.



II. 28.

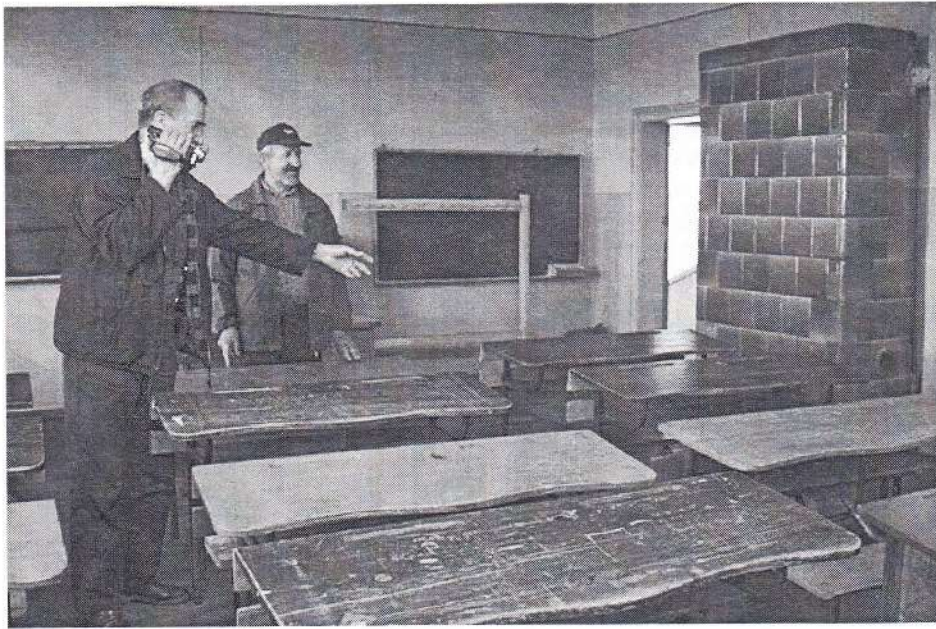
Edmund Zieliński: „Moje pierwsze przedmioty... W szkole podstawowej, w pierwszej albo drugiej klasie – już dokładnie nie pamiętam – lepiłszy główki do teatrzyku kukielkowego. To był wspaniały nauczyciel – ostatni raz go widziałem wczoraj w telewizji – ma 80 lat, mieszka w N. na Kociewiu i prowadzi zespół teatralny, teatrzyk kukielkowy. Całe życie to robi. I właśnie w tej szkole w Białachowie, kiedy on był tam nauczycielem, postanowił taki teatrzyk sobie zmontować. Jak przyszliśmy do szkoły, to przed każdym uczniem leżała grudka gliny. Powiedział, żebyśmy polepili jakąś główkę. A mnie to wyszło najlepiej podobno i te główki robiłem dla wszystkich postaci, które mieliśmy. Wiem, że leżałem nad sceną, wysoko tam nad scenką, i krzyżakiem poruszałem te laleczki na dole.”



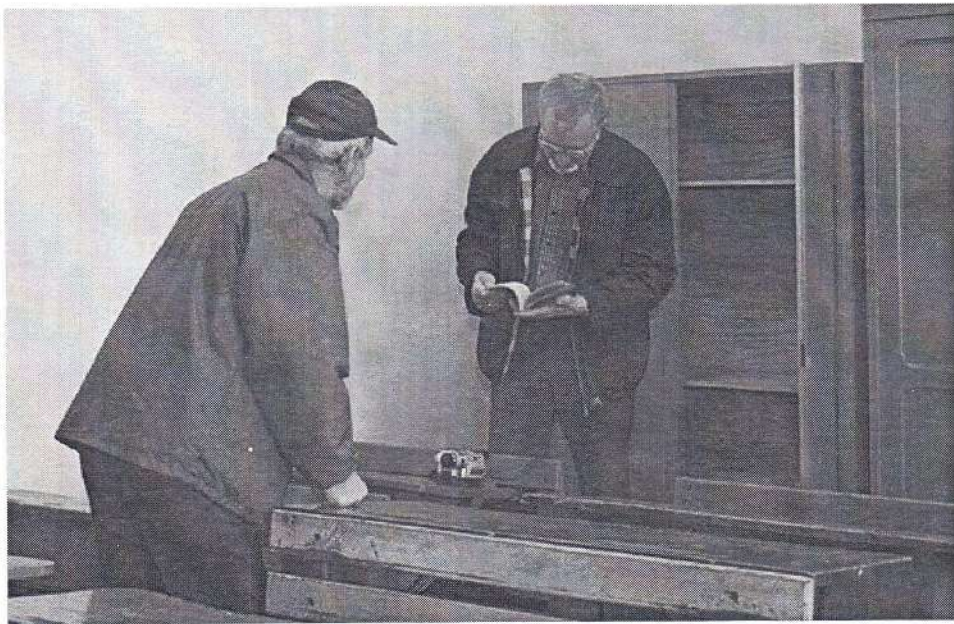
Il. 29. Edmund Zieliński przed szkołą podstawową w Białachowie, którą ukończył



Il. 30.–33. Edmund Zieliński w klasie w szkole w Białachowie. Wspominał spędzone tam chwile, rozpoznał miejsce, w którym siedział na lekcjach



II. 31.



II. 32.



II. 33.



II. 34. Edmund Zieliński przed kapliczką swojego autorstwa w Gdyni



Il. 35. Stanisław Śliwiński (w środku) z żoną i dziećmi w swoim mieszkaniu w Gdańsku



Il. 36.-38. Stanisław Śliwiński w swojej pracowni rzeźbiarskiej w piwnicy domu, w którym mieszka



II. 37.



II. 38.



II. 39.–40. Stanisław Śliwiński prezentuje swoje prace





II. 41.-45. Istotne dla artysty fotografie z rodzinnego albumu: trzy pokolenia Śliwińskich



II. 42.



Stanisław Śliwiński : „Ja wiem, że w tych czasach jakieś wszystko było proste, oczywiste. Ja już byłem stary koń, ale naprawdę nie było żadnych problemów wtedy. Byłem strasznie ważny, zadowolony z siebie i z tego wszystkiego, co było. I było mi bardzo dobrze. Dzisiaj jest trochę inaczej... Może to było wtedy... Wszystko wydawało się jasne, proste...”

II. 43.



II. 44.



II. 45.



Il. 46. Józef Chelkowski: „Miałem takiego konia... Ciekawe zdjęcie, jak to się mówi... Świadczy o rolniku, nie...? Ładny koń był. To była Cnota!”



Il. 47.–51. Fragment dialogu Józefa Chelkowskiego i jego żony Jadwigi:

„- Najważniejszego zdjęcia to w życiu nie ma!
Bo wszystkie są ważne!
- Dlatego się je przechowuje, nie?”

Rodzina i bliscy Chelkowskiego; kolejne wybrane zdjęcia z albumu rodzinnego.



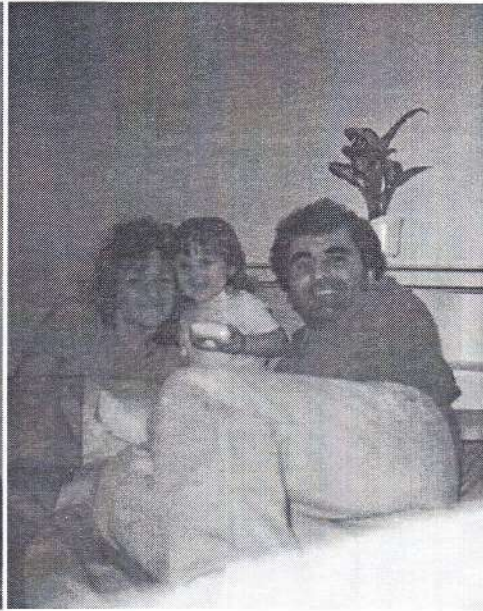
II. 48.



II. 49. Józef Chełmowski z zięciem



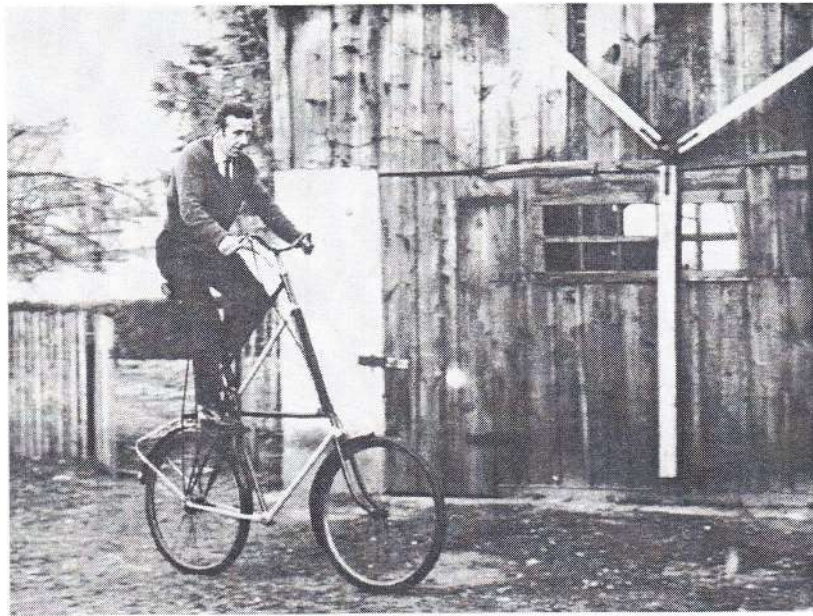
II. 50.



II. 51. Córka, wnuczka i zięć Chełmowskiego



II. 52. Józef Chełmowski na jednym z kiermaszy sztuki ludowej; zdjęcie z albumu rodzinnego



II. 53. Józef Chełmowski: „Na tym zdjęciu jest moja konstrukcja! Się myśli!”



II. 54. Fragment dialogu Józefa Chełmowskiego i jego żony:

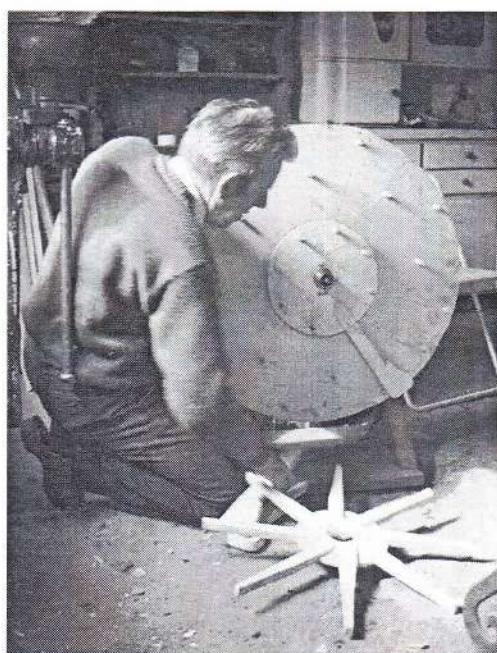
„- Chyba nie tobie zdjęcia?

- No, właśnie tak!

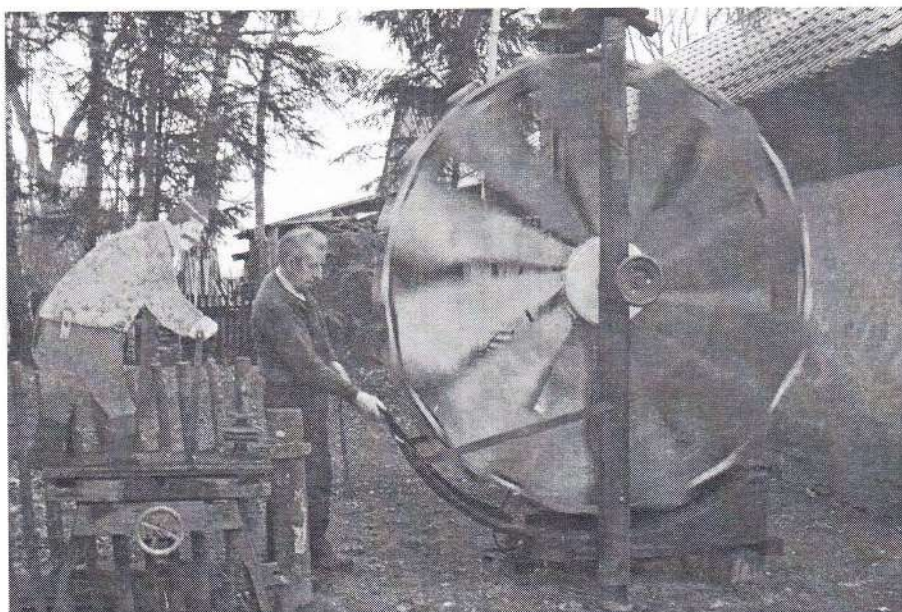
- Ale chyba nie w tym swetrze? No, popatrz, jak on wygląda!”



Il. 55. Józef Chelkowski przy pracy



Il. 56. Józef Chelkowski prezentuje maszynę, którą konstruuje



II. 57. Józef Chelkowski pokazuje działanie maszyny, którą zbudował;
Brusy-Jaglie, przed domem artysty



II. 58. Artysta przed kapliczką własnego autorstwa; Brusy-Jaglie, przed domem Chelkowskiego



Il. 59.–60. Józef Chelmowski i jego ule



Zakończenie

O czym więc opowiadają prezentowane fotograficzne opowieści? To pytanie rościć może wiele odpowiedzi. Czy ich tematem jest sztuka ludowa? Czy odnoszą się do jej współczesnej kondycji, czyli tego, co zdecydowałam się tu nazywać sztuką postludową? Czy te zdjęcia snują opowieści o twórcach postludowych, przedstawiają ich biografie? Pokazują, jak oni siebie widzą? A może mówią o wartościach, jakimi się kierują? Czy treścią tych fotografii może się również okazać osoba fotografa? Mogą one odmalowywać mój obraz artystów postludowych, informować o moich wartościach estetycznych i sposobie, w jaki pojmuję fotografię? I wreszcie – czy mogą zwracać uwagę na kreacyjne możliwości fotografii? Czy fotografie te są powtórzeniem, magicznym powrotem w przeszłość, pamiątką czasu minionego? Czy budują nowy mit artysty ludowego, czy też replikują ten sam, który ujawnia się po bliższym przyjrzeniu się zdjęciom z „Polskiej Sztuki Ludowej”?

Co jest kluczem do każdego z trzech przedstawionych fotograficznych opowiadań, szyfrem do odczytania sposobu, w jaki zdjęcia zostały w ich ramach ułożone? Czy jest nim chronologia? System ważności/wartości? Jeśli tak, to czyich? Może w ich układzie dominowały jednak wybory estetyczne lub – po prostu – rządził ich ustawieniem przypadek? Czy w ogóle istnieje jakaś wewnętrzna logika tych narracji?

Czy wszystkie trzy opowieści tworzą jeden spójny obraz? Czy stanowią jakiś zbiorowy portret? Czy też każda z nich opowiada o czymś zupełnie innym?

Zamiast udzielać jednoznacznych wyjaśnień, mnożę pytania. W ten sposób zapraszam czytelnika do intelektualnej gry, w której samotnie musi zmagać się z interpretacją fotografii. Chciałabym, by każdy sam określił, o czym mówią fotograficzne opowieści. W tym działaniu stoję po stronie *antropologii z dekonstrukcjonistyczną dyrektywą*. Według Czesława Robotyckiego: *Dekonstrukcja to gra odbić, stawianie tego samego w coraz to innej perspektywie. Antropolog nie musi obstawać przy raz wspólnie ustalonej „prawdzie”, raczej wędruje po tematach, szuka pytań, a nie odpowiedzi, przyjmuje postawę ironicznego dystansu. [...] „Antropologiczny dekonstrukcjonizm” idzie tropem myśli Michela Foucaulta, by odkrywać reguły dyskursów, pokazywać, jak ważne dla tekstu jest nie tylko jego meritum, ale też jego retoryka i kontekst. Za tekstem [również za obrazem – przyp. K. K.] ukryty jest zbiór idei, który poddaje się dekonstrukcji, przy czym taka antropologia usiłuje go tylko inaczej przedstawić, bez prób nowej syntezy czy nowego porządku¹.*

¹ Cz. Robotycki, *Nie wszystko...*, dz. cyt., s. 12, 35.

Tomasz Siemiński
Muzeum Zachodnio-Kaszubskie
Bytów

**IKONOSFERA Z KRASNALAMI,
CZYLI OD DOMOWEGO DEMONA DO FIGURY OGRODOWEJ**

Niniejsze refleksje poświęcę krasnoludkowi. Interesować mnie będzie przede wszystkim swoista droga, jaką przebył krasnal – od wyobrażeń na jego temat zapisanych w dawnym folklorze ludowym do jego zmaterializowanej formy w postaci figury stojącej na wystrzyżonym trawniku przed budynkiem.

Odwołam się przede wszystkim do Internetu, bowiem wiele cennego dla mnie materiału dostępnego jest tylko w cyberprzestrzeni. Sięgnę do niego jeszcze z innego powodu – to źródło informacji, których zdobycie w tradycyjny sposób jest często niemożliwe, zwłaszcza o sprawach zbyt „gorących”, jak i zbyt „banalnych”. Strony internetowe, z których korzystałem, zarejestrowane zostały w latach 1999–2004, a więc opisują rzeczywistość z tego okresu i wcześniejszą. Jest to na tyle istotne, bowiem ostatnie spostrzeżenia odnoszące się do interesującego mnie tematu (z 2005 roku) pokazują ogromną dynamikę zmian zachodzących na owych stronach. To, co dziś jest aktualne, jutro takim być przestaje. Dlatego wszelkie uogólnienia należy odnosić wyłącznie do stanu i okresu zilustrowanego w zaprezentowanym materiale.

Korzystam też z informacji zdobytych podczas własnych badań terenowych, prowadzonych na południowo-zachodnich Kaszubach w latach 1997–2000. To właśnie tutejsze krasnale ogrodowe stały się inspiracją dla niniejszych rozważań, bo jako rzeczy nowe w ikonosferze wsi kaszubskiej, egzystujące obok różnorodnych urządzeń i sprzętów, wywołują najwięcej kontrowersji, komentarzy i opinii.

Ikonosfera z krasnalami wywołuje refleksje, zazwyczaj natury estetycznej, prowokuje też pytania, m.in. o to, jak mają się tego rodzaju wiejskie dekoracje przydomowe do sztuki, którą zwykliśmy nazywać ludową? Czy możemy przyjąć, że mamy w tym przypadku do czynienia z jakąś współczesną jej wersją? Czy jest to tylko bezrefleksyjne przejmowanie zachodniej mody, czy jednak tego rodzaju kreacjami rządzą jakieś lokalne, kulturowe reguły?

Trudno odpowiedzieć wprost na te pytania. Nie taki jest też cel niniejszego tekstu, chociaż pewne sugestie na ten temat sformułuję na końcu. Niech ta opowieść będzie zatem powodem do dyskusji na temat kształtu sztuki w kulturze typu ludowego.

I

Kazimierz Moszyński pisze w *Kulturze ludowej Słowian* o szczególnym rozpowszechnieniu na Słowiańszczyźnie zachodniej nazw demonicznych istot domowych, zdradzających pochodzenie niemieckie, względnie germańskie. Wymienia tu takie określenia jak np. *skrzat, chobold, kobold, kłobuk*¹. Na gruncie słowiańskim są to demony powstałe pod działaniem wpływów z zewnątrz przez przekształcenie dawnych wierzeń lub przejście obcych postaci mitycznych.

Na Pomorzu, a więc w regionie, który mnie najbardziej interesuje, istniała duża różnorodność lokalnych postaci i nazw domowych duchów. W różnych okolicach regionu istoty te nazywane były najczęściej *krasnalami, koboldami, alfami, podziomkami, karłami, rotjackami*². Z reguły opisywano je jako osobniki z długimi brodami i wielkimi głowami, noszące czerwone czapeczki, ale przypominające wyglądem małe dzieci³. Częstym elementem ich ubioru była także czerwona kurtka⁴. Mogły też zmieniać swą prawdziwą postać i przeistaczać się w np. w ognistego ptaka⁵ lub ropuchę⁶ czy nawet w „czarną lalkę”⁷.

Krasnale, skrzaty, karły, alfy, koboldy, podziomki i rotjacki często kojarzono w folklorze dawnego Pomorza z wydobywaniem i posiadaniem złota⁸. Wierzono, że przynoszą ludziom bogactwo w różnych postaciach⁹. Mogły być to zarówno snopki zboża kradzione z innych pól, jak i bele płótna, pieniądze czy groch¹⁰. Były także użyteczne w wielu innych sprawach. Pomagały przy różnych pracach, np. szewcowi przy szyciu butów¹¹ czy gospodarzowi przy obrzędku koni¹².

Jednakże istoty te mogły być w podobnym stopniu dobre, jak i nieprzyjazne ludziom, wykazując dużą złośliwość¹³. Jeśli np. krasnale mieszkaly z ludźmi, musiano im podawać smaczne potrawy i świeże owoce. Za taką opiekę odwdzięczały się swoim gospodarzom, przysparzając im wszystkiego, czego potrzebowali. Jeśli nie dbano o nie, wówczas mściły się, powodując nieszczęścia i wypadki w rodzinie – sprowadzały choroby na ludzi i bydło, a nawet śmierć na kogoś z najbliższych¹⁴.

¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian. T. II. Kultura duchowa, cz. I*. Warszawa, 1967, s. 662, 670.

² Zob. A. Haas, *Pommersche Sagen*. Leipzig, 1926, s. 29; K. Rosenow, *Sagen von den Unterirdischen im Kreise Schlawe*. „Ostpommersche Heimat. Beilage der Zeitung für Ostpommern”, 1936, nr 11, s. 3–4.

³ O. Knoop, *Volkssagen, Erzählungen, Aberglauben, Gebräuche und Märchen aus dem östlichen Hinterpommern*. Posen, 1885, s. 108, 150–151.

⁴ A. Haas, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 28–29.

⁵ Tamże, s. 79–80, 124.

⁶ A. Haas, *Zwergsagen*. „Blätter für pommersche Volkskunde”, 1901, R. X, nr 3, s. 35.

⁷ Tenże, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 27–28.

⁸ Zob. np. tenże, *Greifenhagener Sagen*. „Blätter für pommersche Volkskunde”, 1901, R. X, nr 2, s. 19; tenże, *Zwergsagen*, dz. cyt., s. 34–35.

⁹ Zob. tenże, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 28; O. Knoop, *Volkssagen...*, dz. cyt., s. 80.

¹⁰ O. Knoop, *Volkssagen...*, dz. cyt., s. 78–79.

¹¹ A. Haas, *Zwergsagen*, dz. cyt., s. 36.

¹² Tenże, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 25.

¹³ Tenże, *Greifenhagener Sagen*. „Blätter für pommersche Volkskunde”, 1901, R. X, nr 1, s. 4.

¹⁴ O. Knoop, *Volkssagen...*, dz. cyt., s. 78.

Z reguły jednak ich złośliwość ograniczała się do spraw drobnych, jak zniszczenie zapasów mąki¹⁵, czy do kradzieży, np. pożywienia przygotowanego przez ludzi na dożynki¹⁶.

W wielu podaniach wszelkie takie istoty posiadają wojowniczą naturę. Potyczki ludzi z małymi ludkami zdarzały się dość często. Podania zapisują wiele sposobów, jak zabezpieczyć się przed nimi, zwyciężyć ich, oszukać i przechytryć, np. aby ustrzec się przed krasnalami kradnącymi chleb z piekarni, stosowano specjalny zielony proszek, którym strzelano do nich z karabinu¹⁷.

W świecie podań omawiane istoty mimo zatargów z ludźmi były często także podziwiane, głównie za swe nadzwyczajne umiejętności rzemieślnicze. Mówiono, że karły potrafią wykonać czarodziejskie miecze, których nie da się wyszczerbić, a ich uderzeń nie wytrzyma żaden hełm ani pancerz. Robią także wytrzymałe zbroje i cienkie koszule-kolczugi, lekkie jak pajęczyna, przez które nie przebije się żadna kula¹⁸.

Świat tychże istot lokalizowano generalnie poza ludzkim *orbis interior*. Najczęściej jako miejsce ich zamieszkania wskazywano kopalnie, w których wydobywały złoto, lub tajemne lochy, do których wejścia znajdują się w lesie¹⁹. Ale znane są podania opowiadające np. o karłach zamieszkujących w bezpośredniej bliskości ludzi, w stodołach i pod progami domostw, za piecem, u powały czy w kominie²⁰.

Wszystkie krasnale są aktywne głównie w nocy. Lubią tańczyć i świętować przy świetle księżyca²¹. Uwielbiają muzykę, którą często słyszano, będąc w pobliżu ich siedzib²². Ulubioną porą roku do zabawy i świętowania była dla nich wiosna i lato, kiedy wychodziły o północy na pola. Wyprawiały też wesela, chrzciny²³, celebrowały pogrzeby (zmarłych chowały w szklanych trumnach)²⁴. A nade wszystko uwielbiały kwiaty²⁵, co wydaje się szczególnie ważną informacją w kontekście całości niniejszych rozważań, bowiem figury krasnali z reguły ustawia się w ogrodach.

Popularność i zakorzenienie wielu wątków związanych z omawianymi istotami jest ogromna nie tylko w ludowym folklorze, ale i we współczesnej kulturze masowej, choćby za sprawą baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Marii Konopnickiej oraz *Królowny Śnieżki* Wilhelma i Jakuba Grimmów, która w przeróżnych wersjach upowszechniła się, także poprzez ekranizację Walta Disneya. Ostatnio chyba

¹⁵ A. Haas, *Volkssagen aus Pommern*. „Blätter für Pommersche Volkskunde”, 1902, R. X, nr 5, s. 77.

¹⁶ Tenże, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 30–31.

¹⁷ Tenże, *Zwergsagen*, dz. cyt., s. 33.

¹⁸ Tenże, *Rügische Sagen und Märchen*. Greifswald, 1891, s. 255–259.

¹⁹ Tenże, *Greifenhagener Sagen*. „Blätter für pommersche Volkskunde”, 1901, R. X, nr 2, s. 19; tenże, *Zwergsagen*, dz. cyt., s. 34.

²⁰ O. Knoop, *Volkssagen...*, dz. cyt., s. 54; K. Rosenow, *Sagen...*, dz. cyt., s. 3–4.

²¹ A. Haas, *Pommersche Sagen*, dz. cyt., s. 34.

²² O. Knoop, *Volkssagen...*, dz. cyt., s. 54.

²³ K. Rosenow, *Sagen...*, dz. cyt., s. 4.

²⁴ „Heimatkalender für den Kreis Lauenburg”, 1937, s. 63.

²⁵ A. Haas, *Rügische Sagen...*, dz. cyt., s. 255–259.

najbardziej spektakularnym odwołaniem się do omawianego tematu, w którym świat krasnoludków (krasnoludów) czy niziołków (hobbitów) pełni równoprawną rolę ze światem ludzkim, jest ekranizacja trylogii Johna R. R. Tolkiena *Władca pierścieni*. Polska premiera pierwszej części filmu miała miejsce na początku 2002 roku. Wcześniej, w 1990 roku ukazała się w naszym kraju bodajże jedyna wielonakładowa, a jednocześnie naukowa książka o skrzatach, w której udowadnia się pradawność istnienia krasnoludków obok ludzi, popierając to danymi archeologicznymi czy np. zapisaną relacją świadka z V w. n.e., pochodzącą z terenu dzisiejszej Holandii (sic!)²⁶.

Krasnoludki odcisnęły swe piętno i zaznaczyły swą trwałą obecność także w innym wymiarze kultury, poza oficjalnym nurtem, mianowicie w ruchach i ideologiach młodzieżowych. Jednym z nich, działającym pod koniec lat 60. XX wieku w Holandii, byli kabuterzy (*Kabouters*), wywodzący swą nazwę z holenderskiego folkloru. Grupy kabuterów działały w Amsterdamie. Organizowały akcje squatingu, czyli zajmowania niezasiedlonych domów i mieszkań. Zakładali domy noclegowe dla podróżujących i bezdomnych oraz byli inicjatorami m.in. akcji Biały Rower (pozostawiano rowery na ulicach, aby mogli z nich korzystać wszyscy potrzebujący). Ogłosili także powstanie Wolnego Państwa Oranii (*Orange Free State*) jako alternatywy dla ówczesnego społeczeństwa i państwa. Ich idee zyskały dodatkową popularność, gdy dwunastu kabuterów ubranych jak krasnoludki znalazło się w wyniku wyborów w radzie miejskiej Amsterdamu²⁷.

Działalność kabuterów miała wiele cech wspólnych z poczynaniami innego, bardziej radykalnego ruchu Provos, powstałego w Holandii nieco wcześniej, w 1965 roku, którego kabuterzy byli ideowymi spadkobiercami²⁸.

Libertyńsko-anarchistyczne ruchy holenderskie rozwijały się w Amsterdamie oraz w Kopenhadze i stanowiły wzór dla podobnych we Francji oraz Wielkiej Brytanii. W końcu lat 70. kabuterzy z Amsterdamu i Kopenhagi uwikłali się jednak w wojnę gangów narkotykowych i popadli w konflikt z władzami, *co spowodowało, że ich pacyfistyczna i zabawna taktyka została z czasem całkowicie zarzucona*²⁹.

Obecnie zarówno kabuterzy, jak i provosi są z punktu widzenia dynamiki współczesnej kultury ruchami z odległej przeszłości, działającymi w odmiennych uwarunkowaniach społeczno-politycznych i – co zrozumiałe – charakteryzującymi się odmienną reakcją na rzeczywistość niż współczesne ruchy kontrkulturowe. Pozostając w interesującej mnie problematyce, trzeba zatem wspomnieć o współcześnie istniejącej francuskiej organizacji pod nazwą Ruch Emancypacji Krasnali Ogrodowych (*Mouvement d'Emancipation des Nains de Jardin*). Jest to ruch pokojowy zmierzający do nadania należytej rangi krasnalom, a w zasadzie ich wyobrażeniom-figurom, które towarzyszą człowiekowi, jak podają twórcy strony internetowej, od dawien

²⁶ W. Huygen, *Skrzaty*, tłum. B. Durbajło. Warszawa, 1990.

²⁷ T. Thome, *Mody, kulty, fascynacje: słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, tłum. Z. Batko. Warszawa, 1999, s. 162–163.

²⁸ Tamże, s. 272.

²⁹ Tamże, s. 163.

dawna, w ilościach dochodzących do 100 mln sztuk na świecie, z czego 27 mln w Niemczech, gdzie produkuje się ich około 0,5 mln rocznie, i ok. 4 mln we Francji³⁰.



Il. 1. Strona internetowa Ruchu Emancypacji Krasnali Ogrodowych
(*Mouvement d'Emancipation des Nains de Jardin*)

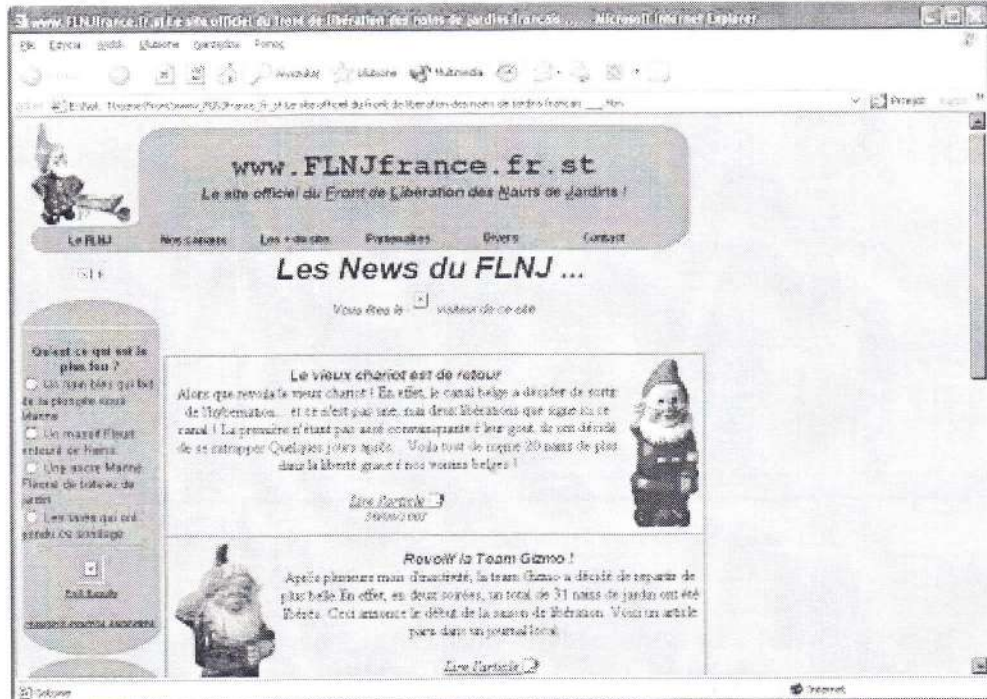
Na rozbudowanej stronie internetowej Ruchu (il. 1.) zebrane są wszelkie informacje dotyczące krasnali ogrodowych, od wyglądu poprzez imiona, aż do opisów ich nocnego życia i obyczajów. Cały problem związany z obecnością krasnoludków potraktowany jest przez Ruch Emancypacji bardzo poważnie i naukowo. Według nich pewne cechy fizyczne współczesnych ogrodowych krasnoludków zdają się wskazywać na ich egipskie i greckie pochodzenie. Za egipskiego protoplastę krasnoludkowego rodu wymienia się figurkę bożka o nazwie Bes³¹ – karłowatej

³⁰ Zob. strona internetowa: www.menj.com, dostęp: 2001 r.

³¹ *Bes, egipskie bóstwo, szczególnie popularne w czasach Nowego Państwa (ok. 4000 p.n.e. – 641 n.e.). Bes był opiekunem kobiet w pociu i małych dzieci. Patronował tańcom i zabawom, chronił przed bólem, cierpieniem, złymi duchami i złymi snami, stąd nieraz przedstawiany na łóżach oraz przybozach toaletowych, gdyż był on także patronem czynności toaletowych. W sztuce przedstawiany jako krzywonogi brodaty karzeł z dużą głową, wytrzeszczonymi oczyma, wywieszonym językiem, uszami, grzywą i ogonem lwa, na głowie nieraz nosił koronę z piór. W przeciwieństwie do innych bóstw egipskich najczęściej pokazywano go „en face”. W Abydos znajdowała się wyrocznia Besa, tłumacząca sny. W: Encyklopedia internetowa [online], <http://wiem.onet.pl>, dostęp: XII 2003 r.*

i krępej postaci o szpiczastych uszach z grymasem na twarzy. Przodkiem greko-romańskim ogrodowych krasnali mógł być natomiast, jak czytamy na stronie Ruchu, bóg Priap³², ucieleśniający płodność, dobroczynną i naturalną energię, po którym krasnale odziedziczyły funkcję strażników ogrodów.

Jednak za najbardziej prawdopodobne źródło współczesnego wizerunku ogrodowego krasnala uznaje się górników niewielkiego wzrostu pracujących w średniowieczu w tureckich kopalniach metali szlachetnych, ubranych w żywe, jaskrawe kolory, aby byli widoczni w ciemnościach, i w charakterystyczne szpiczaste czapki wypełnione słomą, chroniące przez spadającymi odłamkami skał. W drugiej połowie



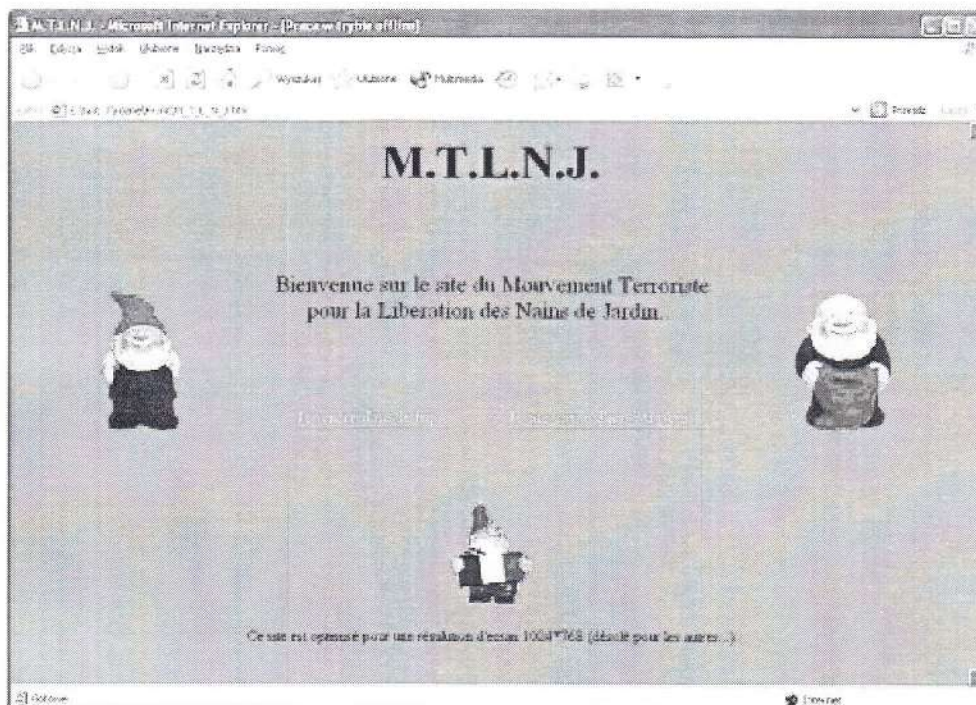
II. 2. Strona internetowa Frontu Wyzwolenia Krasnali Ogrodowych
(Front de Libération des Nains de Jardin)

wie XV wieku wyobrażenia figur tychże górników z kilofami i latarniami, którym przypisywano magiczno-ochronne właściwości, pojawiają się pierwszy raz w Niemczech (w Bawarii), później we Włoszech. Ich seryjną produkcję, która w efekcie spowodowała wkroczenie krasnali w połowie XX wieku do ogrodów, rozpoczęto w Niemczech w 1880 roku³³.

³² Priap, Priapos, w mitologii greckiej, falliczny bóg urodzaju. Czczony pierwotnie na północno-zachodnim wybrzeżu Azji Mniejszej. Kult Priapa rozpowszechnił się na hellenistycznym Wschodzie (IV/III w. p.n.e.). W Grecji i Rzymie Priap był początkowo opiekunem sadów i winnic, a później także płodności i urodzaju. W: tamże.

³³ Zob. strona internetowa: www.menj.com, dostęp: 2001 r.

Ruch Emancypacji Krasnali Ogrodowych działa w opozycji do innej francuskiej organizacji – Frontu Wyzwolenia Krasnali Ogrodowych (*Front de Libération des Nains de Jardin*). Mimo podobnie brzmiącej nazwy, organizacje te mają całkowicie przeciwstawne cele. Ruch Emancypacji, jak wyżej zaznaczyłem, jest organizacją stawiającą sobie za cel dowartościowanie krasnali stojących w ogrodach. Natomiast Front Wyzwolenia jest bardziej radykalny i dąży do uwolnienia krasnali i przywrócenia ich naturze³⁴. Na stronie internetowej Frontu (il. 2.) znajdują się opisy przeprowadzonych akcji oswoadzania krasnali, przeróżne ciekawostki i odnośniki do stron bliźniaczych ruchów we Włoszech³⁵ i Belgii³⁶.



Il. 3. Strona internetowa belgijskiej organizacji
Mouvement Terroriste pour la Liberation des Nains de Jardin

Sposób działania członków Frontu (mimo np. groźnie brzmiącej nazwy bliźniaczej organizacji belgijskiej – *Mouvement Terroriste pour la Liberation des Nains de Jardin*) (il. 3.) jest dość łagodny. Uważają, że oddają przysługę właścicielom uwięzionych i uciemężonych krasnali, zabierając je i pozostawiając w lesie lub nad rzeką, a więc w ich naturalnym środowisku. Polemizują przy tym ze swymi adwersarzami z Ruchu Emancypacji, którzy twierdzą, że żywiołem krasnali jest ogród. Członkowie Frontu, jak piszą na swej stronie internetowej, nie są złodziejami,

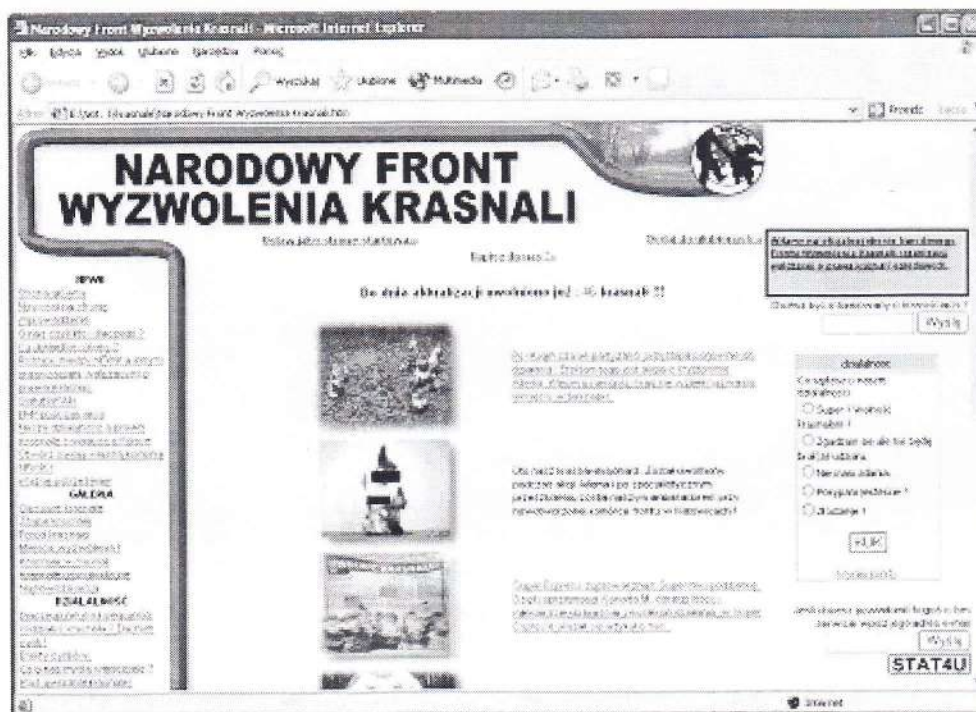
³⁴ Zob. strona internetowa: www.flnjfrance.fr.st, dostęp: X 2003 r.

³⁵ Zob. strona internetowa: www.malag.too.it, dostęp: X 2003 r.

³⁶ Zob. strona internetowa: <http://membres.lycos.fr/kinochka/mtlnj/index.htm>, dostęp: X 2003 r.

nie kradną krasnali, bowiem właścicielom uwolnionych figur zostawiają na miejscu liściki informujące o powodach uwolnienia krasnala, wskazujące również miejsce, gdzie można go znaleźć³⁷.

Jeśli chodzi o Polskę, to ruchy kontrkulturowe w latach 60. XX wieku, działające w podobny sposób jak kabuterzy i provosi, nie istniały. Aczkolwiek nieco później, w latach 80., pojawił się ruch pod wieloma względami inspirujący się ich zdobyczami. Mowa o wrocławskiej organizacji anarchistycznej – Pomarańczowa Alternatywa. Już sama nazwa odwoływała się do holenderskiego Wolnego Państwa Oranii. Organizacja miała za cel wskazywanie alternatywnego sposobu życia, a także protestowała przeciwko istniejącej rzeczywistości społeczno-politycznej w kraju. Główną formą przejawiania się aktywności Pomarańczowej Alternatywy były happeningi i akcje malowania na murach, w czasie których często odwoływano się do mitologii krasnoludkowej.



II. 4. Strona internetowa polskiego Narodowego Frontu Wyzwolenia Krasnali

Pierwszego krasnala namalowano w sierpniu 1982 roku na transformatorze we wrocławskiej dzielnicy Sępolno, drugiego na bloku w dzielnicy Biskupin. Były dziełem Waldemara „Majora” Fydrycha, szefa Pomarańczowej Alternatywy, oraz jego przyjaciela Wiesława Cupały. Później malowano je także w innych miejscach,

³⁷ Zob. strona internetowa: www.flnjfrance.fr.st, dostęp: X 2003 r.

m.in. w Gdańsku, Łodzi, Krakowie. Pomarańczowa Alternatywa podejmowała również takie działania, jak szycie strojów krasnali na happeningi i rozrzucanie ulotek o krasnalach. 1 czerwca 1988 roku odbył się we Wrocławiu największy happening Pomarańczowej Alternatywy pod hasłem „Rewolucja krasnoludków”, w czasie którego uczestnicy ubrani w krasnoludkowe czapki przemaszerowali przez miasto³⁸.

W latach 90. w Polsce pojawiła się kolejna kontrkulturowa organizacja odwołująca się do krasnoludkowego dziedzictwa o nazwie Narodowy Front Wyzwolenia Krasnali (il. 4.), tym razem inspirowana czy będąca wręcz kalką francuskiego Frontu Wyzwolenia Krasnali Ogrodowych. W manifestie polskiego Frontu czytamy:

Zmęczeni mnożeniem się domysłów na temat naszego istnienia, jego celu i charakteru stwierdzamy, co poniżej: My, Podziemny Front Wyzwolenia Krasnali Gipsowych [użyta jest tu nieco inna nazwa organizacji – przyp. T. S.] (zwani dalej PFWKG) ogłaszamy:

- 1. Krasnale są gipsowe.*
- 2. Gips jest nieszczęśliwy z racji daleko idącej niedoskonałości swej formy pod postacią krasnali gipsowych.*
- 3. Krasnale gipsowe są nieszczęśliwe, że gips jest nieszczęśliwy.*
- 4. Uszczęśliwmy gips i krasnale!!!!*
- 5. Poddajmy dezintegracji niedoskonałą formę bytu krasnali, przywróćmy gips, w jego pierwotnej formie, matce naturze!!!!!!³⁹*

Brzmi to dość żartobliwie, niemniej jednak organizacja przepełniona jest ideami i – co ważniejsze – wykonuje pewne działania, które poparte są opisami akcji i fotografiami z ich przeprowadzenia. Chodzi tu o główny cel Frontu, jakim jest uwalnianie krasnali ogrodowych i przywracanie ich naturalnemu środowisku. Przy tym działania frontowców, w odróżnieniu od ich pobratymców z Francji, są bardziej radykalne, bowiem akcje uwalniania krasnoludków nie zakładają odzyskiwania ich przez właścicieli⁴⁰.

Narodowy Front Wyzwolenia Krasnali jest bez wątpienia spontaniczną reakcją kulturową na nowe zjawisko, do tego zabarwioną patriotycznie, aczkolwiek sami twórcy przyznają, że idea ruchu została zaczerpnięta z zagranicy⁴¹.

II

Krasnoludki, jak widać, wzbudzają wiele emocji, są już jednak klasyczne, kanoniczne w swej formie i w pewien sposób nienaruszalne, przynajmniej na zachodzie Europy. W jednym z artykułów, który pojawił się w 2002 roku w marcowym numerze czasopisma „The Times”, niemieccy miłośnicy krasnali z oburzeniem zareagowali na wieść o planach pewnej firmy chcącej produkować krasnoludki płci żeńskiej,

³⁸ Zob. strona internetowa: <http://twojemiesto.gazeta.pl/wroclaw/1,35762,295737.html>, dostęp: XII 2003 r.

³⁹ Zob. strona internetowa: www.nfwk.prv.pl, dostęp: IX 2002 r.

⁴⁰ Zob. tamże.

⁴¹ Na stronie internetowej Frontu znajdują się odnośniki do bliźniaczej organizacji we Francji.

uznając ten fakt za profanację⁴². Jednak i w tym względzie pewne rygory ulegają rozluźnieniu, bowiem według najnowszej informacji pojawiły się ostatnio krasnoludki nietypowe: *Chcecie mieć u siebie w ogródku Victorię i Davida Beckhamów? Nic prostszego. Jest to możliwe. Na rynku w Wielkiej Brytanii pojawiły się bowiem krasnale ogrodowe na podobieństwo tejże pary. [...] Zainteresowanych odsyłam do Anglii lub na trasę Warszawa – Poznań*⁴³.



Il. 5. i 6. Niezabyszewo, 1999 r.; fot. T. Siemiński

Ale w naszym kraju problemem nie jest dyskusja o płci krasnoludków ani o ich odmianach, tylko one same. Aby miłośnicy krasnali mogli zastanawiać się nad takimi kwestiami, najpierw konieczne jest ich oswojenie, przyzwyczajenie się do nich i wpisanie ich w lokalny kontekst kultury; to wszystko Zachód ma już za sobą.

Kiedy spojrzymy pod tym kątem na faktyczną (a przynajmniej deklarowaną na stronach internetowych) działalność polskiego Narodowego Frontu Wyzwolenia Krasnali, to jest to w gruncie rzeczy osvajanie zjawiska – zachowanie typowe i uniwersalne w kulturze przy zetknięciu się z czymś nowym. Najpierw odrzucenie i negacja, a później stopniowo akceptacja lub obojętność. Jakże zatem perturbacje w naszej rodzimej kulturze wywołuje istnienie ogrodowych figur krasnali?

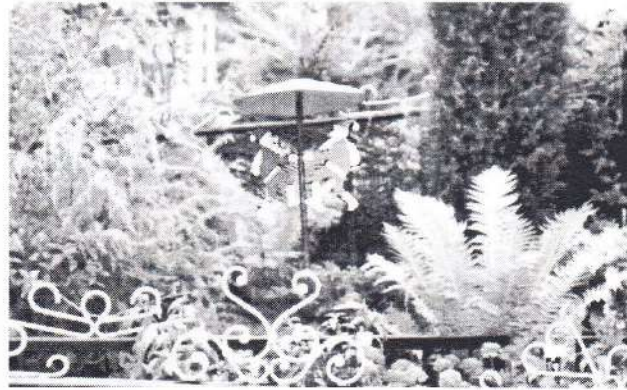
Generalnie wskazuje się na niemieckie zapożyczenia w tym względzie, negując je i uznając za obcy, niepożądany element. Wskazuje się przy tym na szkody, jakie wyrządzają krasnoludki w naszej rodzimej kulturze.

Jeden z uczestników forum internetowego dowodzi, że zło w postaci krasnoludków przybyło do Polski wraz z nadejściem kapitalizmu. Chodzi tu o rozpoczęcie

⁴² Świński, *szowinistyczne krasnoludki*. „Angora”, 24 III 2002, nr 12, s. 37 (przedruk z „The Times”).

⁴³ Zob. strona internetowa: www.miaostoplusa.pl/m/papers/kilomuzy/2001/40/uch4.html, dostęp: I 2004 r.

w latach 90. XX wieku masowej produkcji figur ogrodowych, głównie dla naszych zachodnich sąsiadów, wzdłuż zachodniej granicy, szczególnie w okolicach Nowej Soli. Problem polegał na tym, że sprzedawano figury po niższych cenach niż na Zachodzie, a przede wszystkim produkowano je z gorszych materiałów chemicznych, bez dbałości o ekologię. Za fabryki krasnoludków służyły szopy, garaże, komórki i stodoły, a także prywatne mieszkania i foliowe namioty. Takie zrozumienie wolności gospodarczej powodowało powstawanie bezpośrednich zagrożeń dla zdrowia (ulatnianie się chemikaliów) nie tylko samych pracowników, ale także okolicznej ludności. Powołajmy się na artykuł w „Expresie Zachodnim” (1994, nr 139, s. 1), w którym dziennikarz podał przykład śmiertelnego zatrucia mężczyzny oparami lakierów⁴⁴.



Il. 7. Nowa Wieś, 1999 r.; fot. T. Siemiński

Oto jedna z charakterystycznych wypowiedzi z forum internetowego, obrazująca stosunek do krasnali: *Czasami, gdy jestem w szczególnie głębokim dołku psychicznym, to wybieram sobie jakiegoś bardziej obrzydliwego krasnala, biorę młotek i spokojnie kawalek po kawaleczku rozkładam go na czynniki pierwsze. Po tej czynności czuję się jak bohater wyzwalający kolejny ogród od koszmaru*⁴⁵.

Powoli jednak krasnal zostaje oswojony. Głos zabierają także nasi rodzimi obrońcy figurek, postulując, że skoro krasnoludki już do nas przybyły, nie należy ich odrzucać, a wręcz propagować, tyle że wykonane z drewna i kamienia, co z pewnością uczyni z nich istoty bardziej swojskie i przyjazne przyrodzie⁴⁶. Ostatnim zanotowanym przykładem godzenia się z krasnoludkami i adaptowania ich do naszego kontekstu kulturowego jest fakt odsłonięcia na jednej z kamienic przy rynku we Wrocławiu, o czym informowały media, tablicy z napisem „Muzeum Krasnoludków” (24 października 2003 roku). Jak wiadomo, Wrocław ma tradycje krasnoludkowe sięgające lat 80. ubiegłego wieku (zob. wyżej Pomarańczowa Alternatywa). Mimo

⁴⁴ Zob. strona internetowa: www.zb.eco.pl/inne/uprawnien/krasni.htm, dostęp: VIII 2002 r.

⁴⁵ Zob. strona internetowa: <http://ogrody.agrosan.pl/krasnale.html>, dostęp: X 2002 r.

⁴⁶ Zob. strona internetowa: <http://www.webmedia.pl/ogrod/ogrody/krasnale.htm>, dostęp: III 2003 r.

iż akcja umieszczenia takiej tablicy na jednej z wrocławskich kamieniczek jest swoistym happeningiem (oraz atrakcją turystyczną?) i nie oznacza *de facto* powołania rzeczony instytucji, pokazuje jednak, że krasnale wrosły w naszą kulturę bez względu na poważny czy całkiem niepoważny stosunek do nich.

III

Odpowiedzmy na pytanie, skąd się biorą figury krasnoludków w dekorowanych ogrodach na Kaszubach. Ale zanim odwołam się do źródeł pochodzenia figur ogrodowych ustawianych zazwyczaj po kilka na trawie przed reprezentacyjną, przednią częścią budynku, wymienię ich najczęściej spotykane warianty. Są to: krasnal myśliwy ze strzelbą i lornetką lub ze strzelbą i psem; krasnal z leżącą u jego stóp sarenką lub ze stojącą obok sarenką i z latarnią w ręku; krasnal z rosnącymi obok czerwonymi muchomorami lub innymi grzybami; krasnal niosący koszyki z grzybami lub z wędką i wiadrem pełnym ryb; krasnal pchający taczkę lub z łopata czy miotłą; krasnal z nogą na beczce piwa i z kuflem w dłoni lub dźwigający przed sobą beczkę piwa albo jadący na świni; krasnal z piłką do grania lub z fajką w ustach.



Il. 8. Pomysk Mały, 1999 r.; fot. T. Siemiński



Il. 9. Tagowie, 2000 r.; fot. T. Siemiński

Jak nietrudno zauważyć, ogrodowe krasnale są postaciami dynamicznymi, pokazywanymi przeważnie w czasie lub gotowości do jakiegoś działania, pracy lub zabawy. Preferowane zajęcia to różne warianty krasnala-myśliwego, często w towarzystwie psa, sarenki lub w otoczeniu rosnących muchomorów, a także z koszem pełnym grzybów. Niewątpliwie są to istoty powiązane z lasem, ale także z wodą. Ich

pracowitość to także pospolite prace gospodarskie: z taczką, łopata, miotłą. Krasnale są też żartownisiami skorymi do zabawy, lubiącymi alkohol oraz tytoń (il. 5.–10.).

Wszystko to generalnie odpowiada więc ich właściwościom zanotowanym w folklorze, w którym – jak wyżej pisałem – postać krasnala zakorzeniona jest bardzo mocno. Ale jednocześnie znacznie skromniej utrwaliła się w sztuce ludowej, przeciwnie niż np. diabeł. Ten ostatni doczekał się niezliczonych wersji, przekształceń, wcieleń. Pod tym względem obecność krasnoludka w polskiej kulturze ludowej jest o wiele bardziej skromna. Krasnoludki nie znalazły swego miejsca w sztuce ludowej czy w sztuce dla ludu. Brak nam ludowych krasnoludków w rzeźbie i malarstwie, w takiej skali jak jeleni na rykowisku czy stawów z łódką. Zatem obecnie plastikowy skrzat znajdujący się w dekorowanym ogrodzie powinien zostać zracjonalizowany. Innymi słowy, musi istnieć uzasadnienie jego istnienia.



Il. 10. Ugoszcz, 2000 r.; fot. T. Siemiński

Oto krasnal z taczką, według przekonań mieszkańców wsi południowo-zachodnich Kaszub, symbolizuje ciężką pracę, którą wykonywali przodkowie dzisiejszych mieszkańców wsi. Krasnal-myśliwy może oznaczać profesję lub zamiłowanie do polowania gospodarza domu, przy którym stoi figura. Krasnal z sarenką jest symbolem opiekuńczości, co ma się przenieść na dom; dwa blaszane krasnale z odciętych nóg podstawy od choinki, przyspawane do bramy zapraszają do domu, bo ich postacie klęczą z wyciągniętymi dłońmi, co właścicielom domostw kojarzy się z gestem gościnności itd.

Przedstawione wyżej warianty przedstawień krasnali występujących na Kaszubach nie wyczerpują całej oferty proponowanej przy bardziej uczęszczanych dro-

gach, przede wszystkim przy większych stacjach paliw, a szczególnie w bezpośredniej bliskości zachodniej granicy (il. 11.; okolice Szczecina), jak i w innych punktach sprzedaży rozmieszczonych w zasadzie przez cały rok lub w sezonie wiosenno-letnim w miejscowościach turystycznych, głównie nad morzem. Oferta obejmuje kilkadziesiąt rodzajów figur zwierząt: psów, lampartów, kaczek, gęsi, kogutów, sów, a nawet krów, oraz znanych postaci, jak Flip i Flap czy Marilyn Monroe. Są też Baby-Jagi, kowboje, Indianie, żebracy, posągi Wenus, sierotka Marysia, kaczor



Il. 11. Okolice Szczecina, 2000 r.; fot. T. Siemiński

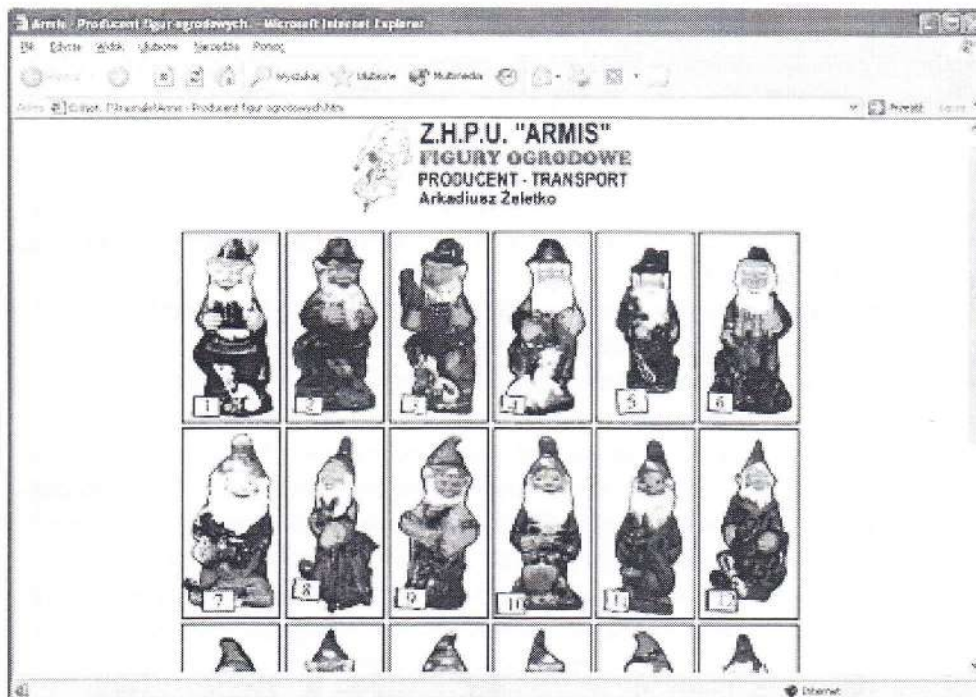
Donald, Murzyn grający na kontrabasie, kosmita w hełmie. Równie duża jest oferta zamieszczona na stronach internetowych, przede wszystkim producentów figur ogrodowych, mających zakłady w tzw. krasnoludkowym zagłębiu, czyli na Ziemi Lubuskiej, w okolicach Nowej Soli, Kożuchowa, Otynia i Siedliska, gdzie powstaje znaczna część figur ogrodowych produkowanych w naszym kraju (dane z 1999 roku)⁴⁷ (il. 12.; strona jednego z producentów krasnali z krasnoludkowego zagłębia).

IV

Jak starałem się pokazać, krasnoludki są trwale zakorzenione jako demony w tzw. tradycyjnej kulturze ludowej, jednak w naszym kręgu kulturowym ich postacie pozostały jedynie w sferze wyobrażeń, a materializację do postaci figur należy przypisać wpływom kultury zachodniej. Jest to związane ze zmianą ustroju w 1989 roku

⁴⁷ Np. „Armis” Producent Figur Ogrodowych (www.armis.prv.pl, dostęp: XI 2002 r.); P.P.U.H. „KRASBUD”, Zakład Produkcji Figur Dekoracyjnych (www.krasbud.pl, dostęp: I 2004 r.); P.P.H.U. EURO-TOP s.c. (www.eurotop-ns.alpha.pl/frimapl.html, dostęp: I 2004 r.); S.C. „DUET” (www.krasnale.iks.pl, dostęp: XI 2002 r.).

i pojawieniem się wolnego rynku oraz przyjmowaniem zachodniego stylu życia. Przejawem współczesnego zakorzenienia krasnali na Zachodzie były i są wspomniane ruchy i fronty, kontestujące zastaną rzeczywistość społeczno-polityczną. Krasnoludek, jak się zdaje, pełni w nich rolę swoistego reprezentanta przemian jako istota przynależna przecież do innego, lepszego (?) świata. Tego samego oczekiwała w latach 80. w Polsce Pomarańczowa Alternatywa – zmiany. Postać krasnala po-



Il. 12. Strona internetowa jednego z wytwórców ogrodowych krasnali

przez swoją wyrazistość jest także osią, wokół której z łatwością gromadzą się grupy ludzi złączoną wspólną nowoplemienną ideą – może nią być chęć emancypacji krasnali, uwolnienia ich czy podkreślenia własnej kontrkulturowości.

W tym kulturowym dialogu uczestniczy również krasnoludek z wiejskiego ogrodu, którego miejsce na trawniku jest głęboko uzasadnione i zracjonalizowane poprzez, jak wyżej wspomniałem, przypisywanie mu pewnych treści, które tłumaczą jego obecność. Znamienne, że z całej bogatej oferty figur ogrodowych trafiają na kaszubską wieś nieliczne – tylko te, które mogą być zaakceptowane, spełniają pewne wymogi lokalnej kultury (nie tylko estetyczne), nie burząc i nie zakłócając porządku. Ważne są więc w tym kontekście wybory dokonywane przez właścicieli przydomowych ogrodów. Innymi słowy, ikonosfera z krasnalami może wyglądać tylko tak, jak w pewnym sensie nakazują miejscowe zasady. Może być zbudowa-

na z jakichś wybranych elementów w sposób jednocześnie dowolny, ale i możliwy do zaakceptowania w chwili, w której powstaje.

Z pewnością ikonosfera z krasnalami będzie zmieniała się w zależności od mód i dynamiki kultury, będzie przybierać różne kształty i wypełniać się przeróżnymi przedmiotami. Ani maszyny i narzędzia rolnicze czy jakieś konstrukcje ogrodowe w postaci mostków, pergoli, altanek, ani też figury krasnoludków nie są przypisane przydomowym ogrodom na stałe. Trudno przewidzieć, jakie przedmioty w przyszłości stworzą teksty przydomowych ogrodów. Bez względu jednak na sposoby dekorowania prywatnej ikonosfery będzie ona zawsze powiązana sensami i znaczeniami z lokalną kulturą. Można tutaj zaryzykować stwierdzenie, że przydomowy ogród z krasnalami stanowi fragment własnej wizji kosmosu mieszkańców opisywanego zakątka Kaszub. Ponieważ skłaniam się w kierunku poglądu o równoprawnym dialogu kultur, uważam, że w ogrodach zapisana jest swoista autonomiczność badanej społeczności, fragment jej dialogu z KULTURĄ, którą chcemy nazywać masową, wysoką, audiowizualną itp.

Niegdyś XVI-wieczny młynarz Domenic Scandelli, zwany Menocchiem, za próbę dialogu, wyrażanie innych (ludowych) poglądów zapłacił śmiercią⁴⁸. Dziś za głoszenie własnej wizji kosmosu, której źródłem jest, bądź co bądź, kultura ludowa, Józef Chełmowski z Brus traktowany jest co najwyżej jak niegroźny dziwak⁴⁹. Obie postaci różni wiele i być może są one dość luźno powiązane z krasnalami. Niemniej jednak w każdym z tych przypadków zauważyć należy jedno – próbę dialogu między kulturami, na równych prawach. Dlatego nie uważam ikonosfery z krasnalami li tylko za bezrefleksyjną konsumpcję kultury masowej, psucie tradycji czy przejaw zbanalizowania ludowych wierzeń. Prywatna, przydomowa ikonosfera jest przecież obszarem wyrażania światopoglądu, a nie wyłącznie mniej lub bardziej wyrobionego gustu estetycznego. Czy w tym znaczeniu może to być przejaw sztuki w tej kulturze?

⁴⁸ Por. C. Ginzburg, *Ser i robaki: wizja świata pewnego młynarza z XVI w.*, tłum. R. Klos. Warszawa, 1989.

⁴⁹ Józef Chełmowski (ur. 1934 r.) jest obecnie jednym z najwybitniejszych artystów nieprofesjonalnych. Obok twórczości plastycznej (m.in. malarstwo na płótnie i szkłe oraz rzeźbiarstwo) zajmuje się pisaniem tekstów, w których często zawiera alternatywne widzenie pewnych aspektów religii, cywilizacji człowieka i historii świata.

IV. Materiały z sesji kaszuboznawczej

Józef Borzyszkowski
Uniwersytet Gdański, Instytut Kaszubski
Gdańsk

RUCH KASZUBSKO-POMORSKI W LATACH TRZYDZIESTYCH XX WIEKU

Dwudziestolecie międzywojenne to okres wyjątkowo krótki w dziejach jakiegokolwiek podmiotu historycznego. To zaledwie czas jednego pokolenia. Stąd w historii ruchu kaszubskiego mamy do czynienia z działalnością pokolenia ukształtowanego w okresie zaboru – głównie młodokaszubów – oraz nowego, które dorastało w latach 20., a na dobre w życiu publicznym zaistniało w latach 30. XX wieku.

To pierwsze pokolenie – młodokaszubi – w odrodzonej Rzeczypospolitej nie kontynuowało działalności Towarzystwa Młodokaszubów, ani też Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Kaszubsko-Pomorskiego w Sopocie¹. Jego najwybitniejsi przedstawiciele zaangażowali się w multum przedsięwzięć społecznych, także w politykę – w budowę partii politycznych, a przede wszystkim administracji polskiej na Pomorzu oraz wytyczanie granic Rzeczypospolitej².

W pierwszą dziedzinę zaangażowali się niemal wszyscy, ale w różnych podmiotach partyjnych. W drugą szczególnie zaangażowany był Jan Karnowski, w ostatnią – Aleksander Majkowski³. Organizacjami powstałymi przy ich udziale, o charakterze ogólnopomorskim, po części politycznym, była m.in. Rada Pomorska z 1920 roku i Bractwo Pomorskie z 1921. Pierwsza powstała w okresie wojny polsko-bolszewickiej, druga nabrała znaczenia zwłaszcza po zamachu majowym. Dzieje tych związków zostały wstępnie rozpoznane m.in. dzięki badaniom i publikacjom Andrzeja Bukowskiego i Janusza Kutty⁴, a także biograficznym studiom Józefa Borzyszkowskiego i Cezarego Obracht-Prondzyńskiego.

¹ A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*. Poznań, 1950.

² J. Borzyszkowski, *Inteligencja polska w Prusach Zachodnich 1848–1920*. Gdańsk, 1986; tenże, *Rola inteligencji polskiej na Pomorzu Nadwiślańskim w II połowie XIX i na początku XX wieku*. „Studia Pelplińskie”, 1998, t. XIX; tenże, *Stan i rola inteligencji Pomorza w latach 1918–1920*. W: *Dzieje kultury politycznej w Polsce od schyłku XIX wieku do roku 1939*, red. R. Wapiński. Gdańsk, 1981.

³ C. Obracht-Prondzyński, *Jan Karnowski (1886–1939) – pisarz, polityk i kaszubsko-pomorski działacz regionalny*. Gdańsk, 1999; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876–1938). Biografia historyczna*. Gdańsk – Wejherowo, 2002.

⁴ A. Bukowski, *Regionalizm...*, dz. cyt., s. 278–279; J. Kutta, „My” i „oni” na Pomorzu w latach 1920–1929. *Przyczynek do integracji społeczeństwa polskiego*. „Zapiski Historyczne”, 1991, z. 2–3; tenże, *Rada Pomorska*. „Pomerania”, 1998, nr 3; tenże, *Bractwo Pomorskie w pięciolecie swego istnienia*. Toruń, 1926; reprint w opracowaniu i ze wstępem J. Kutty. Bydgoszcz, 1997.

Jan Karnowski swoje aspiracje organizacyjno-pisarskie najlepiej realizował, redagując wychodzącego w latach 1925–1934 „Mestwina” – dodatek historyczno-literacki do „Słowa Pomorskiego”⁵. Majkowski był zaangażowany w redagowanie przez pewien czas „Pomorzanina” i kilka razy próbował wznowić „Gryfa”. Był także przy narodzinach jego IV serii, która powstała dzięki Władysławowi Pniewskiemu oraz Towarzystwu Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, gdzie poza biernością i krytyką autentycznych dokonań – sukcesów Pniewskiego – niczym się nie wyróżnił⁶. Można powiedzieć, że skupił się głównie na swoich interesach prywatnych, twórczości literackiej i rozpamiętywaniu niepowodzeń (sukcesów innych), pozostając niemal mityczną postacią ruchu kaszubskiego – nie tylko w Kartuzach. Ostatni z trójcy młodokaszubskiej, ks. Leon Heyke, prowadził działalność katechety-wychowawcy, także w zakresie spraw kaszubskich w Seminarium Nauczycielskim w Kościerzynie, którego absolwenci przyczynili się do rozwoju kaszubskiego ruchu regionalnego w latach 30. XX wieku.

Działający już od 1919 roku, w latach dwudziestych rozwinął się bardzo ruch pomorskich akademików, tworzących korporacje studenckie i podobne im towarzystwa. Najciekawszy dorobek miały Akademickie Koło Pomorzan i Korporacja „Pomerania” w Poznaniu oraz „Cassubia” i Stowarzyszenie Przyjaciół Pomorza w Warszawie⁷. Nie brakowało podobnych organizacji – środowisk w Gdańsku, Krakowie i Lwowie. Dzieje i dokonania organizacji akademików pomorskich w dwudziestolecie to wdzięczny temat na przewidywaną od lat monografię!

Można dziś powiedzieć, że działalność organizacji akademickich, zabiegających skutecznie o przynajmniej moralne wsparcie starszego pokolenia, doprowadziła w drugiej części dwudziestolecia międzywojennego do powstania nowych podmiotów w kaszubskim ruchu regionalnym. Pierwszym i najbardziej znanym, bo kontrowersyjnym, było powołane w 1929 roku z inicjatywy wychowanków ks. Heykego Zrzeszenie Regionalne Kaszubów (ZRK) w Kartuzach. Jego inspiratorzy pierwotnie zamierzali stworzyć jedynie organizację nauczycieli-Kaszubów. Jednakże za przyczyną przeciwnych im władz, jak i z braku chętnych, a z inspiracji Majkowskiego, zdecydowali się na ogólnospołeczne ZRK, którego Majkowski został prezesem, Aleksander Labuda – wiceprezesem, a Jan Trepczyk – sekretarzem. Początkowo organem ZRK był „Gryf Kaszubski” – dodatek do „Gryfa” wydawanego dzięki Pniewskiemu w Gdańsku, redagowany w latach 1931–1932 w Kartuzach⁸. Niestety,

⁵ D. Acecka, K. Podlaszewska, „Mestwin”. *Dodatek naukowo-literacki „Słowa Pomorskiego” 1925–1934. Bibliografia zawartości*. „Zeszyty Naukowe UMK, Nauki Humanistyczno-Społeczne. Nauka o Książce”, 1966, z. 4.

⁶ W. Pepliński, *Prasa pomorska w Drugiej Rzeczypospolitej*. Gdańsk, 1987; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 621–639.

⁷ Najwięcej informacji o ich działalności znaleźć można na łamach czasopism: „Roczniki Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego »Pomerania«”, Nr I–III (t. III, Poznań, 1928); „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Pomorza”, Warszawa, [1932–1938]; *Księga pamiątkowa Akademickiego Koła Pomorzan przy Uniwersytecie Poznańskim*. Poznań, 1929.

⁸ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 621–640.

ani w działalności organizacyjnej, ani redaktorskiej „Gryfa” ludzie ZRK nie zapisali zbyt wielu kart dziejów ruchu kaszubskiego.

Spis członków ZRK – jedyny zachowany w spuściźnie Feliksa Marszałkowskiego – obejmuje 39 osób⁹. Są wśród nich: Aleksandra i Aleksander Majkowscy oraz Franciszka Majkowska i Helena Radtkowa – siostry Aleksandra, Stanisław Brzeczowski z żoną, ks. dr Leon Heyke, konsul Witold Kukowski, poseł Stefan Dąbrowski – reprezentanci, można rzec, pokolenia młodokaszubów, a ponadto przedstawiciele młodego pokolenia: Aleksander Labuda (Skąpe, pow. toruński), Alfons Cierocki, Jan Trepczyk, Jan Rompski, Brunon Bałachowski (szwagier dr. Józefa Bruskiego) i inni *szkólni* oraz Karol Kreft – student prawa z Warszawy.

Wśród zachowanych dokumentów w spuściźnie Majkowskiego – Marszałkowskich jest pismo ks. Leona Heykego z 6 listopada 1929 roku, zgłaszające wystąpienie z towarzystwa! Działaczem ZRK był m.in. Leonard Richert z Kartuz (pierwszy mąż Marty Bistrzeń) jako sekretarz Zarządu Głównego i Brunon Sobczak (mąż znanej gdańskiej choreografki Janiny Jarzynówny-Sobczak). W 1932 roku prezesem koła w Kartuzach był Franciszek Wroński, sekretarzem Bernard Węsjora. (Na walnym zebraniu 8 maja 1932 roku Richert mówił m.in. o Zjeździe Delegatów Kaszubów w Warszawie¹⁰.)

Cele ZRK były bardzo szeroko sformułowane, obejmowały wszystkie dziedziny życia – poza polityką, którą wykluczono z zakresu swoich dążeń i celów. Ich realizacja wyszła jedynie poza stadium początkowe. Koła ZRK zdołano powołać – poza Kartuzami – w Goręczynie i Hopowie z inicjatywy Leona i Pawła Richertów z Goręczyna, przypuszczalnie braci Leonarda. Prezesem w Hopowie został Franciszek Wroński, zastępcą – Paweł Walkusz.

Do wiązanki skromnych osiągnięć ZRK zaliczyć trzeba ponadto wydanie 10 numerów „Gryfa Kaszubskiego”, uroczystość jubileuszową z okazji 50-lecia śmierci Floriana Ceynowy (1931 rok), udział delegacji Kaszubów z Aleksandrem Majkowskim w uroczystościach 25-lecia PTK w 1932 roku w Warszawie (udokumentowany piękną fotografią...)¹¹, obchody rocznicy układu w Kępnie w 1932 roku. W tymże roku w Kartuzach otwarto Szkołę Kaszubskiego Przemysłu Ludowego, w której kurs haftu prowadziła Franciszka Majkowska¹². Innej działalności nie znamy.

W latach następnych ZRK przestało faktycznie działać. Znamienne, że 28 lutego 1934 roku Jerzy Czarnocki, starosta kartuski i prezes Związku Polskich Obrońców Ojczyzny, kierując do Majkowskiego zaproszenie na zebranie Komitetu Obywatel-

⁹ Spuścizna A. Majkowskiego – F. Marszałkowskiego,teczka „Zrzeszenie Kaszubów” – kopia w zbiorach J. Borzyszkowskiego.

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. Pryczkowski, publikując ją (niby po raz pierwszy) na łamach „Nordy”, stwierdził, iż została wykonana przed Dworem Kaszubskim w Kartuzach. Nie dotarł do niego fakt opublikowania jej z właściwą informacją w moich opracowaniach – *Historia Brus i okolicy* oraz w biografii A. Majkowskiego.

¹² Spuścizna A. Majkowskiego – F. Marszałkowskiego..., dz. cyt.; T. Bolduan, *Nowy bedeker kaszubski*. Gdańsk, 2002, s. 503–509; J. Borzyszkowski, *Obchody 650-tej rocznicy „Zapisu Mściwoja”*. „Pomerania”, 1980, nr 2.

skiego Obchodu Imienin Pierwszego Marszałka Józefa Piłsudskiego, używał tytułu *Prezes Koła Regionalnego Kaszubów*,¹³ co może być sygnałem, iż nawet w samych Kartuzach właściwa nazwa ZRK była mało znana. Tym niemniej środowiska nauczycielskie regionalistów i im podobne w skali kraju dostrzegały obecność ZRK na scenie działalności organizacji społecznych w RP.

W samych Kartuzach i na Kaszubach dostrzeżono nie tyle ZRK, ile powołane wkrótce z inicjatywy kilku jego członków czasopismo „Zrzesz Kaszëbskô”, wychodzące od 1933 roku. Majkowski wówczas zrezygnował z przewodnictwa i działalności w ZRK, wspomagając młodych – nazwanych od tytułu gazety zrzeszeńcami – dobrą radą za pośrednictwem swego sekretarza Feliksa Marszałkowskiego, a z czasem także nielicznymi tekstami. O relacjach Aleksander Majkowski – „Zrzesz Kaszëbskô” napisał przed laty wspomnienie Feliks Marszałkowski z właściwym sobie umiarem...¹⁴

Pierwszy numer „Zrzeszy” w formie gazetki ukazał się 5 kwietnia 1933 roku w Gdyni pod redakcją Aleksandra Labudy. Od nr 17. redakcję przeniesiono do Kartuz. Początkowo wychodziła dwa razy w tygodniu, w latach 1934–1936 dwa razy w miesiącu, od grudnia 1936 roku pod redakcją Marszałkowskiego pismo ukazywało się jako miesięcznik. Przedmiotem szczególnego zaangażowania zrzeszeńców była troska o język kaszubski. Znamienne, że najwięcej tekstów w tymże języku ukazało się dopiero za czasów redakcji Feliksa Marszałkowskiego, który przyciągnął do współpracy m.in. Jana Karnowskiego.

Początkowo, przez pierwsze lata „Zrzesz” była w powszechnej opinii pismem bezkompromisowym i zbyt agresywnym, czym nie wzbudzała sympatii większości elit i środowisk kaszubskich¹⁵. Odstręczała też czytelników uduchowiona pisownia. Częste były konfiskaty z przyczyn politycznych („tendencje separatystyczne”) i wyroki sądowe, co pogłębiało radykalizm działaczy-redaktorów. Już w 1933 roku Jan Trepczyk pisał:

*Język nasz spycha się do rzędu gwar polskich, pomimo że uczeni już dawno zaliczają go w poczet samodzielnych języków słowiańskich, i dzieje nasze stara się zatrzeć względnie fałszować; Kaszubów się polonizuje i kolonizuje; urzędy publiczne obsadzone są ludźmi nieświadomymi naszych stosunków i ludźmi złej woli występującymi nawet wrogo przeciw nam i wszystkiemu, co kaszubskie. [...] kto nie darzy zaufaniem, nie może żądać i mieć zaufania. Sprawiedliwość i zaufanie oraz danie nam możliwości rozwijania naszych odrębności kulturalnych to są warunki i jedyny fundament wzajemnej miłości, zgody i braterstwa.*¹⁶

¹³ Zob. przypis 10.

¹⁴ F. Marszałkowski, *Aleksander Majkowski a „Zrzesz Kaszëbskô”*. W: *Pro memoria Feliks Marszałkowski (1911–1987)*, zebr. i oprac. J. Borzyszkowski. Gdańsk, 2007.

¹⁵ Zob. A. Bukowski, *Regionalizm...*, dz. cyt., s. 291–298; Z. Szymański, *Wydawnictwa prasowe ruchu zrzeszeńców na Kaszubach w latach 1930–1939*. „Zapiski Historyczne”, 1989, z. 2–3; W. Pepliński, *Prasa pomorska...*, dz. cyt., s. 302–313; tenże, „Zrzesz Kaszëbskô” w osądzie współczesnych. „Pomerania”, 1992, nr 5.

¹⁶ J. Trepczyk, *O wolny byt ducha Kaszubów*. „Zrzesz Kaszëbskô”, 1933, nr 3, s. 1.

Nawet takie opinie budziły sprzeciw władz i niechęć licznych środowisk, także części kaszubsko-pomorskich. Zrzeszeńcy bowiem przypisywali sobie monopol na jedynie właściwy kierunek w ruchu kaszubskim („pozytywny”) i bezpośrednią kontynuację działań młodokaszubów. Krytykując – potępiali tych, którzy nie podzielali ich poglądów: szczególnego podkreślania pierwszorzędnej roli języka i kaszubskiej odrębności oraz istnienia samodzielnego narodu kaszubskiego w ramach państwa polskiego.

W 1938 roku Aleksander Labuda na łamach „Kuriera Bydgoskiego” nieco przewrotnie dowodził:

Nie cechy wspólne, ale właśnie odrębności kulturalne i językowe Kaszubów stanowią założenie ideologiczne ich pozytywnej dla Kaszubów i Polski pracy. Wszystko bowiem to, co kiedyś było celem, zostało już dawno urzeczywistnione. Że Kaszubi czują się Polakami – jest już aksjomatem. Dali tego bowiem dostateczne dowody w dziejach, po trzykroć z własnych pobudek łącząc się dobrowolnie z Polską. Po co więc udowadniać rzecz samą już przez się udowodnioną i zrozumiałą [...]. Zrzeszowcy używają wyrażen „język kaszubski” i „naród kaszubski”. Pojęcie narodu kaszubskiego nie suponuje bynajmniej mniejszości narodowej, ale każe domyślać się jedynie syntezy naukowo stwierdzonych odrębności kaszubskich. Naród kaszubski należy więc uważać za część Narodu Polskiego w znaczeniu państwowym. A ideę państwowości stawia się ponad narodowością. Na podstawie tak pojętych odrębności kaszubskich zrzeszowcy skryształizowali ideologię ruchu kaszubskiego. Streszcza się ona w następującym zdaniu: Odrodzenie Kaszub dla Wielkiego Pomorza, odrodzenie Wielkiego Pomorza dla mocarstwowej Polski.¹⁷

Można przyjąć ten bunt zrzeszeńców przeciw ciąglemu udowadnianiu polskości Kaszubów za w pełni uzasadniony. A tego udowadniania oczekiwały nie tylko ówczesne władze. Z drugiej strony opinie zrzeszeńców o narodzie kaszubskim mogły i budziły podejrzenia o separatyzm. Wprawdzie nie głosili programu oderwania Kaszubów od Polski, ale naiwnie wówczas zakładali, iż dla braci Polaków idea państwa może być ważniejsza od idei narodu... Tworząc nowy naród kaszubski, pogłębiali i tak silny wówczas nacjonalizm polski. Byli w swych poglądach, mimo krytyki poglądów endecji i potępienia praktyk sanacji, bardzo narodowo-sanacyjni. Dotyczyło to jednak nielicznej grupy przywódców zrzeszeńców – przede wszystkim Aleksandra Labudy. Ogół współtwórców pisma nie przekreślał trwałej łączności Kaszubów z Polską, był zdecydowanie antyniemiecki: postulował rewizję granic, widząc w państwie polskim całe Pomorze Zachodnie i Gdańsk – głosząc jego ważną rolę jako stołecznego *gardu*¹⁸.

Bezdyskusyjnym dorobkiem zrzeszeńców jest – obok publicystyki – ich twórczość literacka. Grono najwybitniejszych pisarzy tego nurtu tworzyli: Jan Trepczyk,

¹⁷ T. Bolduan, *Nowy bedeker...*, dz. cyt., s. 506.

¹⁸ Na łamach pisma ukazał się m.in. artykuł *Gdańsk – nasz stołeczny gard*, a w samym Gdańsku przewidywano również wcześniej koło ZRK.

Jan Rompski, Stefan Bieszk i Aleksander Labuda¹⁹. Jedyńą samodzielną pozycję z lat 30., stanowiącą wizytówkę ich dorobku literackiego, stanowi tom pieśni Trepczyka *Kaszëbsczi pjesniók*²⁰. W pełni ich twórczość literacka zaistniała dopiero w okresie powojennym i to za przyczyną działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego, głównie w latach 70., którego byli w 1956 roku współtwórcami²¹. Do tego grona najwybitniejszych zaliczyć trzeba także Feliksa Marszałkowskiego – dokumentalistę działalności całego grona, jak i poszczególnych członków, w tym mitycznego nadto ks. Franciszka Gruczy. Bez wątpienia ZRK oraz „Zrzesz Kaszëbskô” – i ich twórcy – są także częstką zbioru kaszubskich mitów.

Ich nie zawsze klarownie formułowane poglądy, zawilości postaw i działań oraz znaczący dorobek publicystyczny i literacki, zwłaszcza po 1945 i 1956 roku, godne są nowej, w pełni naukowej monografii. Dobrym przygotowaniem gruntu do jej powstania są znaczące opracowania – wspomniane już artykuły choćby Tadeusza Bolduana i Wiktora Peplińskiego, jak też korespondencja i wspomnienia najwybitniejszych zrzeszeńców, w tym Feliksa Marszółki Marszałkowskiego, zawarte w *Pro memoria Feliks Marszałkowski (1914–1987)*²². Postacią ponadczasową stał się stworzony przez Aleksandra Labudę bohater jego felietonów – Guczów Mack!

W biografii Majkowskiego napisałem:

Kulminacja oddziaływania zrzeszeńców na społeczność kaszubską przypadła na lata po 1933 roku! Ich przywódcą, kreującym się na następcę wodza młodokaszubów – Majkowskiego, był A. Labuda (a byli przecież w owym czasie także inni wodzowie). Jego legionem była nieliczna grupa osób, mniej lub więcej uzdolnionych literacko, chciwych wiedzy naukowej, szczególnie tej potwierdzającej ich wyobrażenia, odpornych często na rzeczywistość, tym bardziej na racje innych. Siłą ludzi Zrzeszy była oczywistość faktów, które piętnowali, opinii formułowanych w piśmie, ujawnianie ówczesnych nieprawidłowości i niesprawiedliwości, nie tylko politycznych, a przede wszystkim ogromne umiłowanie Tatczëznë, silne zakorzenienie w mitologii i tradycji, poczucie misji, uleganie duchom, które sami szczególnie ostro piętnowali, uosabiającym przez endecję, krążącym wokół idei i rzeczywistości nacjonalizmu.

W dotychczasowych badaniach nie uwzględniono dostatecznie ówczesnej rzeczywistości państwa i Kościoła, idei i słownictwa sanacyjnego i kościelnego w zakresie

¹⁹ Zob. F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa. Gdańsk, 1982, s. 168–204; J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*. Warszawa, 1986, gdzie w *Aneksie* m.in. bardzo ciekawe wspomnienia A. Labudy i J. Trepczyka.

²⁰ Wydany w Rogoźnie Wielkopolskim w 1935 r., zawierający początkowy [...] dorobek pieśniarski i tekstowy autora.

²¹ C. Obracht-Prondzyński, *Zjednoczeni w idei. Pięćdziesiąt lat działalności Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (1956–2006)*. Gdańsk, 2006; tenże, *Kaszubi – między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*. Gdańsk, 2002; również T. Bolduan, *Nie dali się złamać. Spojrzenie na ruch kaszubski 1939–1995*. Gdańsk, 1996.

²² Korespondencja zrzeszeńców, m.in. listy A. Labudy w zbiorach rodziny Feliksa Marszałkowskiego. Bez wątpienia podobne dokumenty zawierają spuścizny A. Labudy i J. Trepczyka w zbiorach ich rodzin.

problematyki społecznej, atrakcyjności – nie tylko w pracy Akcji Katolickiej, kultu wodzów, w tym i tego, co zawiera w sobie śpiewana do dziś pieśń – hymn: „Chrystus wodzem, Chrystus królem...”.²³

W przypisie przytoczyłem stwierdzenie Cezarego Obracht-Prondzyńskiego z jego biografii Jana Karnowskiego: *Zrzeszeńcy to było już pokolenie wielkich ideologii i ruchów masowych*²⁴. Radykalne poglądy, doznawane przez zrzeszeńców represje ze strony władz, tworzone przez nich i upowszechniane przez następców mity spowodowały, iż ZRK i „Zrzesz Kaszëbskô” niejako zdominowały scenę działalności ruchu kaszubskiego w latach trzydziestych.

Tymczasem nie mniej ciekawymi, a chyba nawet szerszymi oddziaływaniami – pragnieniami i dokonaniem w dziejach kaszubskich tego czasu – zapisały się inne jeszcze podmioty organizacyjne. Mam tu na uwadze takie stowarzyszenia, jak Towarzystwo Miłośników Chojnic i Okolicy powstałe w 1934 roku, a od 1935 roku wydające czasopismo „Zabory”, mające w swoim dorobku edytorskim także utwory Stefana Bieszka czy np. monografię słynnego chojnickiego gimnazjum, patronujące również powstaniu Muzeum Regionalnego w Chojnicach, założonego przez Juliana Rydzkowskiego. Dobrymi i twórczymi duchami tego środowiska byli, obok Rydzkowskiego i samego Jana Karnowskiego: dr Jan Łukowicz, prezes Towarzystwa, ks. Leon Pryba, Helena i Bogumił Hoffmannowie²⁵.

Nieco później, bo w 1936 roku powstała w Toruniu (niewątpliwie za przykładem ZRK na Kaszubach) „Stanica” Zrzeszenie Miłośników Kaszubszczyzny, pierwotnie w postaci Klubu Kaszubów – w 1935 roku, którego prezesem i *spiritus movens* został z urodzenia kościelnik, Edmund Jonas (1893–1940), zasłużony w okresie walki o przyłączenie Pomorza do Polski, wysoki urzędnik samorządu województwa pomorskiego²⁶. Głównym inicjatorem utworzenia „Stanicy” był Wiktor Jagalski, również wysoki urzędnik w Starostwie Krajowym w Toruniu, od 1937 roku burmistrz Tczewa, zamordowany, podobnie jak Jonas, przez hitlerowców, pochodzący ze Sławoszyna, wychowanek i działacz poznańskiej „Pomeranii”²⁷.

Wśród założycieli i członków ZMK „Stanica” w Toruniu byli: ks. dr Franciszek Jank, Karol Kreft, Edwin Borzestowski, Edmund Borzyszkowski, Andrzej Bukowski, Kazimierz Dąbrowski, Marceł Łukowicz, ks. Otton Glock, ks. Stanisław Gronowski, Stefan Wojciechowski²⁸ – głównie młodzi inteligenci kaszubsko-pomorscy, wykształceni na uniwersytetach w II Rzeczypospolitej, znani ze swej działalności także po II wojnie światowej.

Działalność „Stanicy” skupiała się na popularyzacji spraw i kultury kaszubskiej, m.in. za pośrednictwem toruńskiej Rozgłośni Pomorskiej Polskiego Radia oraz pra-

²³ Tamże, s. 643–644.

²⁴ Tamże; C. Obracht-Prondzyński, *Jan Karnowski...*, dz. cyt., s. 259–262.

²⁵ A. Bukowski, *Regionalizm...*, dz. cyt.; *Historia Chojnic*, red. K. Ostrowski. Chojnice, 2005.

²⁶ *Pro memoria Edmund Jonas (1893–1940)*, zebrał i oprac. J. Borzyszkowski. Gdańsk, 2007.

²⁷ Jego biogram w *Słowniku biograficznym Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski. Gdańsk, 1992, oraz E. Kamiński, *Sławoszyńskie korzenie Jagalskich*. Wejherowo, 1993.

²⁸ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 660–669.

sy. Największym jej sukcesem było przygotowanie do druku i wydanie pośmiertne powieści Aleksandra Majkowskiego *Žēce i przigodē Remusa* (Toruń, 1938).

Z inicjatywy toruńczyków dr Alojzy Jagalski zorganizował na początku 1937 roku Koło Kaszubów w Gdyni (z myślą m.in. o większej obecności Kaszubów w Polskim Związku Zachodnim), z którego wyłoniło pod koniec tegoż roku samodzielne Zrzeszenie Regionalne Kaszubów w Gdyni. Jego statut wzorowany był na dokumentach konstytucyjnych „Stanicy” w Toruniu i ZRK w Kartuzach. Założycielami było 49 osób. Prezesem został adwokat Wiktor Roszczyniański, zastępcami – sędzia Władysław Kiedrowski i przemysłowiec Jan Radtke, dawny wójt Gdyni. Organizacja ta obok inteligencji skupiała przedstawicieli najstarszych, zamożnych rodów gdyńskich. Młodzi kaszubscy intelektualiści dotarli do starych gdyńskich Kaszubów²⁹. Toruńsko-gdyńskie porozumienie – powstanie nowej „Stanicy” – uchwalono na walnych zebraniach w Gdyni i w Toruniu 28 marca 1938 roku. Toruńczykom chodziło o to, by centrala stowarzyszenia była bliżej kaszubskiego matecznika, bliżej mitycznego, wyidealizowanego – zwłaszcza przez Aleksandra Labudę – „prostego ludu”. Prezesem nowej „Stanicy” z Zarządem Głównym w Gdyni został Edmund Jonas, wiceprezesem Wiktor Roszczyniański, a oddziałowi w Toruniu przewodniczył ks. Franciszek Jank. Dorobkiem „Stanicy” z Gdyni jest wydanie w 1939 roku *Historii Kaszubów* Majkowskiego, patrzącego – podobnie jak Karnowski – dość sceptycznie na elitę działaczy gdyńskich, wśród których brylował Leon Młyński³⁰. Karnowski 6 lipca 1939 roku napisał do Marszałkowskiego ciekawy list, w którym dystansując się od działaczy gdyńskich oraz ich nazbyt ambitnych planów i zapowiedzi, stwierdził:

*Podług mego zdania, winna „Stanica” się ograniczyć na razie do wydawnictw kaszubskich dzieł literackich. Wydawanie czasopisma „Stanica” uważam w obecnej sytuacji za drugorzędne. „Stanica” sama powinna przede wszystkim nad sobą pracować i rozwijać u członków „wiedzę kaszubską”. Pod tym względem gdyński oddział nic nie zdziałał, gdyż nic o tym nie słyszałem. Uważam dotychczasową akcję gdyńskiego oddziału za chybioną, gdyż podjął akcje toruńskiego oddziału, a sam nic produktywnego nie wniósł. Za Jonasa było zupełnie inne tempo pracy.*³¹

Już cztery lata wcześniej Karnowski, pisząc do Majkowskiego o „Zrzeszy” w Kartuzach, stwierdził: *Racja, że młodsza generacja nie pójdzie zupełnie po naszej linii. Nasza linia wymaga poświęcenia i ofiar i wielkiej dynamiki walki. A do tego „młodsza” nie dorosła. Jestem atoli przekonany, że dorośnie następna, tj. wnuczka.*³²

²⁹ Zob. tamże, s. 675–676: *W wyniku działań urzędowych i obywatelskich przy decydującym udziale przedstawicieli toruńskiej „Stanicy” „gdyńska” pierwotnie organizacja została ostatecznie zarejestrowana jako nowa, wspólna „Stanica” Zrzeszenie Regionalne Kaszubów, przy wprowadzeniu koniecznych zmian w uchwalonym pierwotnie statucie. Zmiany te były nawet spore, a poszły w kierunku zakreślenia programu realistycznego, przy czym teren działania określono tym razem krótko – Pomorze.*

³⁰ Tamże, s. 676–677.

³¹ J. Karnowski, *Moja droga kaszubska*. Gdańsk, 1981, s. 182; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 678.

³² List z 28 XII 1935 r.; zob. F. Marszałkowski, *Biôłtci i ikôłzei*. Kartuzë, MCMLXIV, s. 8; J. Borzysz-

Wypadałoby może tutaj dokonać głębokiej egzegezy obu opinii Karnowskiego, słusznie nazwanego mózgiem młodokaszubów i sumieniem regionalizmu kaszubskiego. Doświadczenia kartuskie i gdyńskie, nastawione na „prosty lud” działanie „Stanicy” z centralą w Gdyni i udziałem Labudy, Młyńskiego i innych pokazały, że nadmiar kandydatów na *duce* przyniósł jej oraz ruchowi kaszubskiemu niewiele dobrego. Powiedziano już, że największym sukcesem, dorobkiem ZRK i „Stanicy” była publicystyka, czasopisma i twórczość literacka licznego grona ich twórców.

Obok przywołanych organizacji, liczący był wkład środowisk wydających inne pisma regionalne, np. „Klëka” w Wejherowie (1937–1939) z takimi autorami, jak Leon Roppel, Franciszek Schroeder, Jan Bianga, Józef Ceynowa; „Kaszuby” – dodatek „Gazety Kartuskiej” (1936–1939) pod przewodnictwem Jana Bielińskiego oraz „Teki Pomorska” (1936–1938) – organ Koła Literackiego Konfraternii Artystów w Toruniu, redagowana przez Andrzeja Bukowskiego³³. Wszystkie one kontynuowały po trochu tradycje „Gryfa”, w których wyrosli ich twórcy.

Przyjmując, iż największym osiągnięciem ruchu regionalnego na Kaszubach w latach 30. XX wieku był rozwój czasopiśmiennictwa kaszubskiego i literatury, warto uwzględnić opinie najwybitniejszych młodokaszubów. Obok znanej już Jana Karnowskiego, przede wszystkim Aleksandra Majkowskiego. W 1937 roku w listach do Andrzeja Bukowskiego, charakteryzując stan literatury kaszubskiej, ocenił m.in. twórczość Leona Heykego i zwrócił uwagę na ks. Bernarda Sychtę, pisząc:

*Wyrabia się. [...] Uważam, że z niego co będzie, jeżeli go lud nie popsuje, jak to zwykle się dzieje z młodymi księżmi. [...] Píše też trzeci ksiądz, kleryk właściwie: X Grucza z Gowidlina pochodzący. Wystawił on dramat „Cholera” w swej wiosce, mający wśród innych tę zaletę, że dla Kaszubów pisany i na nich podobno wielkie wywarł wrażenie. Czytałem rzecz w rękopisie i mam dobre nadzieje co do Gruczy.*³⁴

Generalna uwaga Majkowskiego dotycząca literatury brzmi: *ma ona zalety i wady bardzo wczesnej młodości*. Wydaje się ona i wówczas, i dziś jeszcze słuszna. Ta młodość bowiem, raczej już nie wczesna, dała o sobie znać wśród wielu ówczesnych twórców także w ich powojennej twórczości. Wskazując wówczas Bukowskiemu najnowsze utwory Karnowskiego, Majkowski radził, by dać do „Teki Pomorskiej” rzecz *O Księdzu Worzale: jest bardzo dobra*. Zwrócił też uwagę na twórczość zmarłego Alojzego Budziszka – prawdziwie kaszubską. Oprócz Gruczy przywołał także innych zrzeszeńców:

*Co Labuda pisze, nosi odpowiednio do charakteru L. piętno rewolucyjne. Nawet jego wyrazom kaszubskim trzeba się z krytycyzmem przyjrzeć. Prócz tego piękne historyczne wiersze pisze Jan Rompski, młody człowiek, który się jako samouk przysposobił do matury. Takimże lirykiem jest Trepczyk Jan [...] i J. Bilot [...]. Na tym kończy się na razie plejada piszących Kaszubów.*³⁵

kowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 658.

³³ A. Bukowski, *Regionalizm...*, dz. cyt., s. 309.

³⁴ Zob. A. Bukowski, *Moja korespondencja z młodokaszubami z lat 1936–1948*. „Rocznik Gdański”, 1989, z. 2; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 679–682.

³⁵ Tamże, s. 681.

Warto te i dalsze słowa z ówczesnej korespondencji Majkowski – Karnowski oraz Majkowski – Bukowski brać pod uwagę, formułując współczesne opinie i oceny, posługując się nazbyt często opiniami mistrzów wyrwanymi z szerszego kontekstu, a zwłaszcza pozbawionymi elementów krytycyzmu, zawierających jedynie komplementy i sądy potwierdzające poglądy autorów piszących, bez należytego przestudiowania źródeł i dostępnej literatury, panegiryczne teksty, nie tylko o zrzeseńcach³⁶, najbardziej skrajnych, kontrowersyjnych w swoich opiniach i działaniach, nie tylko dla ówczesnych władz lokalnych i innych środowisk II Rzeczypospolitej. Polecam też studiowanie, badanie relacji np. zrzeseńcy a ks. Bernard Sychta – bohater AD 2007. Do pełnego poznania i właściwego ukazania dziejów ruchu kaszubskiego w dwudziestoleciu, a zwłaszcza w bogatych w wydarzenia latach trzydziestych, jeszcze daleka droga, ale otwarta – generalnie bez barier politycznych czy innych. Jednakże nawet otwartość to rzecz względna, o czym przekonujemy się na co dzień.

³⁶ Np. teksty w rodzaju D. Szymichowskiego i S. Cholchy, opublikowane w wydawnictwie okolicznościowym *Wokół Aleksandra Labudy – w 105. rocznicę urodzin*, red. S. Cholcha. Bolszewo, 2007 oraz książka E. Pryczkowskiego, *Kaszubski Kordecki. Życie i twórczość ks. pralata Franciszka Gruczy*. Banino, 2008.

Daniel Kalinowski
Akademia Pomorska
Słupsk

DRAMATURGIA JANA ROMPSKIEGO. ZARYS PROBLEMATYKI

1. Wielkość nieznana

Jeśli sięgniemy po syntetyczne opracowania dotyczące literatury kaszubskiej, w każdej z prac zetkniemy się z przekonaniem o wielkości artystycznej dzieł Jana Rompskiego, rozciągającej się na gatunki liryczne, epickie, dramaturgiczne i publicystyczne. Andrzej Bukowski – ze względu na upatrywanie w zrzeszeniach [kaszub. *Zrzeszińcë* – grupa literacka skupiona wokół pisma „Zrzesz Kaszëbskô” – przyp. red.] najbardziej separatystycznego skrzydła ruchu kaszubskiego – mimochodem tylko wspominał o talencie artystycznym Rompskiego¹. Jan Drzeżdżon wielokrotnie podkreślał wagę jego postromantycznej literatury, choć jednocześnie zauważał w niej nietrafność stylistyki poetyckiego natchnienia i dydaktycznego przewodnictwa². W najnowszym ujęciu Jerzy Samp skrótowo tylko pisze o *talencie i zdolnościach* na polu literatury i o *ważnej dziedzinie* twórczości, jaką był dla Rompskiego dramat³. We wszystkich niemal przywołanych tutaj opiniach na temat artystycznej działalności Rompskiego pobrzmiewa również szacunek do świata jego teatru i dramatów.

Najpełniej chyba, choć przecież zaledwie w kilku akapitach, opisał twórczość dramaturgiczną Rompskiego Jan Drzeżdżon w swych książkach historycznoliterackich. W *Piętnie Smętka* omawia *Vzenjik Arkonë*⁴, zaś we *Współczesnej literaturze kaszubskiej* krótko streszcza *Woźnjivjine*⁵. Ferdynand Neureiter w rozdziale swej *Historii literatury kaszubskiej* poświęconym zrzeszeniom nieco inaczej aniżeli Drzeżdżon streszcza wydrukowane dotąd dramaty artysty. Krótko charakteryzuje twórczość poetycką, prozatorską i – co szczególnie znamienne – wypowiada zdanie, iż Rompski *należy bez wątpienia do najwybitniejszych postaci w literaturze kaszubskiej*⁶. Wśród

¹ A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski: ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*. Poznań, 1950, s. 295.

² J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska: 1945–1980*. Warszawa, 1986, s. 49–53.

³ J. Samp, *Literatura kaszubska*. W: *Pomorze – mała ojczyzna Kaszubów: historia i współczesność*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht, tłum. P. Żywak, B. Ollech i in. Gdańsk – Lubeka, 2000, s. 687.

⁴ J. Drzeżdżon, *Piętno Smętka: z problemów kaszubskiej literatury regionalnej lat 1920–1939*. Gdańsk, 1973, s. 114.

⁵ Tenże, *Współczesna...*, dz. cyt., s. 179–180.

⁶ F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej: próba zarysu*, tłum. M. Boduszańska-Borowikowa. Gdańsk, 1982, s. 189.

najnowszych prac trzeba zauważyć artykuł Alicji Skwarły, całościowo ujmujący jego twórczość (w tym także dramaturgię), działalność społeczną i naukową⁷.

W oczywisty sposób poważaniem cieszyły się sztuki Rompskiego wśród samych zrzeszeńców. Aleksander Labuda wspomina w swym artykule z końca lat 30. XX wieku *wzruszający dramat „Arkona”*⁸. W pośmiertnym wspomnieniu pisze o dokonaniach Rompskiego jego ideowy przyjaciel Jan Trepczyk⁹. Także inni uznawali lirykę i dramaty za duże osiągnięcie artystyczne. Wystarczy tutaj wspomnieć głosy Ryszarda Kukiera¹⁰, Konstantego Bączkowskiego¹¹ i Tadeusza Bolduana¹².

W tych wszystkich pochwałach istnieje jednak dla czytelnika zainteresowanego tematyką dramaturgiczną poważny problem: dostępność tekstów. Jak bowiem można uznać za zasadną opinię o najwybitniejszym statusie przedwojennego jeszcze dramatu Rompskiego *Vzenjik Arkonë*, skoro nie został opublikowany w całości?¹³ Jedynie fragmenty tej sztuki znalazły się w „Zrzeszy Kaszëbskiej” w numerach z 1938 i 1939 roku, co w dzisiejszych czasach, po upływie siedemdziesięciu lat, nie ułatwia dotarcia do nich. Z dramatami powstałymi po II wojnie światowej nie jest lepiej. Chcąc zapoznać się z ich treścią, względnie łatwo możemy dotrzeć tylko do kilku: *Jiwer ostatnech*¹⁴, *Woźnjivjine*¹⁵ oraz *Jó chce na swiat*¹⁶. Pozostałe dramaty pozostają w rękopisach i maszynopisach, spoczywając w zbiorach Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej (MPiMK-P) w Wejherowie¹⁷.

Pojawia się teraz pytanie: czy wydrukowane sztuki Rompskiego rzeczywiście są dla niego reprezentatywne? czy dobrze odzwierciedlają specyfikę jego dramaturgii? W przypadku *Vzenjik Arkonë* decyzja druku wyszła od autora, on sam chciał w ten

⁷ A. Skwarło, *Życie i twórczość Jana Rompskiego*. W: *Katalog rękopisów Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. T. I. Sygnatury 1–144: spuścizna Jana Rompskiego*, oprac. J. Kurowska, A. Skwarło. Wejherowo, 2005, s. 97–136.

⁸ A. Labuda, *Region kaszubski*. „Kurier Bydgoski”, 1938, nr 89. Artykuł szerzej dostępny dzięki przytoczeniu go w: A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski...*, dz. cyt., s. 295–296.

⁹ J. Trepczyk, *Lubotny dręszce*. „Pomerania”, 1970, nr 3, s. 87–101.

¹⁰ R. Kukier, *Z ławy akademickiej Jana Rompskiego na UMK*. Tamże, s. 40–46.

¹¹ K. Bączkowski, *Odszedł „w porenk”*. Tamże, 1970, nr 1, s. 53–55.

¹² Tb [Tadeusz Bolduan], *Jan Rompski*. „Litera”, 1970, nr 2, s. 38.

¹³ J. Rompski, *Vzenjik Arkonë*. „Zrzesz Kaszëbskô”, 1938, r. VI, nr 4, s. 25; nr 5, s. 33; nr 6, s. 42; nr 7, s. 49; nr 8, s. 56; nr 9, s. 62; nr 10, s. 68; nr 11, s. 74; 1939, r. VII, nr 5, s. 22.

¹⁴ Tenże, *Jiwer ostatnech*. „Pomerania”, 1977, nr 4, s. 27–31.

¹⁵ Tenże, *Woźnjivjine*. „Zrzesz Kaszëbskô”, 1947, nr 71, s. 5.

¹⁶ Tenże, *Jó chce na swiat: komédia w trzech aktach*. Gdańsk, 1987.

¹⁷ O dużym znaczeniu owych rękopisów dobrze wiedzą pracownicy Muzeum, traktując spuściznę Rompskiego jako najcenniejsze zbiory. Opracowująca katalog zbiorów Muzeum Janina Kurowska pisze: *Archiwum Jana Rompskiego jest jednym z najcenniejszych i najbardziej różnorodnych zespołów w zbiorach wejherowskiego Muzeum. Wynika to z wszechstronnych zainteresowań samego Rompskiego, począwszy od jego terenowych badań archeologicznych i etnograficznych, poprzez kaszubską poezję i prozę, sprawy muzealne, a skończywszy na zaangażowaniu się w pracę społeczną w różnych organizacjach i towarzystwach. Należy także podkreślić olbrzymie znaczenie Rompskiego dla historii literatury kaszubskiej, jak i dla rozwoju całego ruchu kaszubsko-pomorskiego*. W: *Katalog rękopisów...*, dz. cyt., s. 11.

sposób zmanifestować swój program ideowo-artystyczny. Stylistyce tego dramatu nigdy się nie przeciwstawił, uznając ją za główną formę wyrazu. Podobnie jest z *Woznjivjine*, które pojawiły się w reaktywowanej po 1945 roku „Zrzeszy Kaszëbskiej”, będąc ideową kontynuacją myśli Rompskiego.

Gorzej jest jednak z pozostałymi sztukami. Wydrukowana w siedem lat po śmierci Rompskiego *Jiwer ostatnech* to tylko pierwszy akt dwuczęściowego utworu. Przygotowujący z rękopisu tekst Jan Trepczyk miał pewnie na względzie przypomnienie idei pomorskich Rompskiego, lecz trudno zrozumieć, dlaczego nie wydał tak niewielkiej w końcu rzeczy scenicznej w pełnej formie. Właściwie jedynie *Jô chce na swiat* to dramat zaprezentowany w całości – ideowo i artystycznie. Można jednak i tutaj powątpiewać, czy istotnie komedię uważał Rompski za najwłaściwszy sposób wyrażania swej ekspresji twórczej... Wszak nasz pisarz poprzez tragedię chętniej komunikował się z publicznością. Okazuje się więc, że dramaturgia Rompskiego to twórczość wielorako skomplikowana, która domaga się pracy edytora, filologa polskiego, znawcy kaszubszczyzny i teatrologa.

2. *Vzenjik Arkonë* – w świecie idei romantycznych i Słowian zaodrzańskich

Dramat ten powstał jeszcze przed II wojną światową jako artystyczna odpowiedź na zadanie opisania chlubnej przeszłości Kaszubów, jakie wysunął podczas jednego ze spotkań zrzeszeńców Jan Trepczyk. Pełen entuzjazmu dla sprawy kaszubskiej Jan Rompski napisał wówczas dramat drukowany we fragmentach w „Zrzeszy Kaszëbskiej”. Niestety, do wojny ukazał się jedynie pierwszy akt, choć utwór składał się z czterech części. Musiała to być dla niego bardzo ważna sztuka, skoro wrócił do niej po wojnie, próbując ją zrekonstruować¹⁸.

W sensie ideowym jest to być może najważniejszy utwór Rompskiego. Rozpoczynające go motto: *Dechu, v kraj lecë Veletov / zarzeklech budzec wotrokov...* jest hasłem wiążącym całą artystyczną drogę. W każdym bowiem obszarze swej działalności – czy była to poezja, czy też publicystyka – widział Rompski dla siebie zadanie wyciągnięcia z duchowego zastoju i życiowego marazmu swych pobratymców. Swoją pracę rozumiał jako duchowe przewodnictwo, snucie moralistyki rozpiętej wśród wysoko postawionych celów etycznych oraz stwarzanie możliwości krytyki lub pochwały zjawisk społecznych czy politycznych. Taka maksyma jak przytoczone motto była projektem maksymalistycznym i w latach powojennych skazywała go na zarzut rezonerstwa lub epigoństwa. Wcielał ją jednak w życie, nawet jeśli spotykał się z nieufnością, niechęcią czy wręcz wrogością.

Główny bohater dramatu, Aliks, jest wybitną jednostką, człowiekiem biorącym na siebie ciężar i odpowiedzialność wskrzeszania uspionych jak dotąd w duchowej beznadziei synów Wioletów, czyli w głębszym sensie samych Kaszubów. Niemal pozbawiony akcji dramat rozgrywa się na świętej wyspie Rugii i wokół jej najświętszego miejsca, jakim jest Arkona. Aliks – człowiek spoza Rugii, jednostka o niezwykle

¹⁸ Patrz: A. Skwarło, *Życie i twórczość...*, dz. cyt., s. 120.

intensywnym i bogatym życiu duchowym – trafia w obce sobie miejsce, spotykając leśniczego Gulicena, który z czasem staje się jego bliskim zaufanym i pomocnikiem. Zapalony do działania Aliks nie znajduje jednak w sobie dość ludzkiej mocy, aby z powodzeniem wypełnić misję budzenia upadłych na duchu Pomorzan. Usypia i w trakcie jego snu pojawiają się wokół niego różnego typu duchy oraz Guślarz. Wszystkie te istoty rozprawiają o Aliksie, komentując jego wodzowskie predyspozycje i szacując możliwości realizacji zadania. Jednocześnie zwracają się ku niemu, wpajając mu niejako treści historyczne, kulturowe i patriotyczne, dotyczące statusu Słowian żyjących w bezpośrednim sąsiedztwie z Niemcami. Uświadomiony w ten sposób Aliks rozpoczyna walkę.

Akt pierwszy sztuki właściwie niczego zasadniczego w porządku fabularnym nie zmienia. Przedstawione sceny z monologiem Aliksa, jego światopoglądowe rozmowy z Gulicenem i scena snu Aliksa wraz z objawieniem się wielu duchów i Guślarza mają minimalny wpływ na rozwój wypadków zewnętrznych. Za to jednak wiele zmieniają w motywacji wewnętrznej bohatera. On sam, czując w sobie moc przewodniczenia, dopiero pod wpływem sił zgromadzonych i przyjaznych mu duchów będzie miał potęgę zwyciężania. Stanie się to dzięki *via somnium*, przejściu w stan snu, podczas którego duchy objaśnia mu historię upadku Słowian nad Łabą i Odrą, a zwłaszcza przyczyny zaniku Kaszubów w zachodniej części Pomorza. To od nich również, choć na w pół świadomie, dowiaduje się, na czym polega świętość kaszubskiej mowy i jakie są najlepsze sposoby okazania czci dla Pomorza-macierzy.

Wyszczególnione tutaj krótko czynniki kompozycyjne i treściowe sytuują dramat Rompskiego przynajmniej w dwóch kontekstach kulturowo-ideowych. Pierwszy wywodzi się z literatury polskiej i polega na eksploatacji romantycznej figury wieszczki i męczennika narodowego¹⁹. Aliks jako postać literacka najwięcej zdaje się zawdzięczać Konradowi z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Mamy tutaj podobne rozterki duchowe, współbrzmiające poczucie mocy i chwile zwątpienia, nieodległe od siebie obrazy dojrzewania do sprawy narodowej. Nie tylko zresztą Aliks zawdzięcza swą postać romantycznym wzorcom stylistyczno-ideowym. Wszak Guślarz spełnia funkcję zbliżoną do postaci księdza Piotra z *Dziadów*, zaś galeria duchów to kreacje tyleż z arcydramatu Mickiewicza, co i z twórczości dramaturgicznej Juliusza Słowackiego²⁰.

¹⁹ Podstawowe prace na ten temat: K. Górski, *Przewyciężenie prometeizmu w „Dziadach”*. W: tenże, *Mickiewicz: artyzm i język*. Warszawa, 1977, s. 108–142; M. Janion, *Prometeusz, Kain, Lucyfer*. W: tenże, *Gorączka romantyczna*. Kraków, 2000, s. 445–459; J. Kamionkova, *Rola poety w społeczeństwie i jego wizerunek własny*. W: tenże, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*. Warszawa, 1970, s. 270–381; M. Janion, *Zapaleńcy epoki Paskiewiczowskiej*. W: tenże, *Romantyzm i jego media*. Kraków, 2001, s. 340–385.

²⁰ Pojawia się w tym momencie kwestia badawcza, na ile polski romantyzm wszedł w świat ideologii i wyobraźni literatury kaszubskiej. Rozpoznania w tym zakresie odnajdziemy w: A. Bukowski, *Kult Adama Mickiewicza na Pomorzu*. Gdańsk, 1959; T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa: w zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*. Gdańsk, 1996; K. Cysewski, „*Życie i przygody Remusa*”: tradycja romantyczna i niektóre cechy poetyki. W: „*Życie i przygody Remusa*” Aleksandra Majkowskiego:

Drugi kontekst kulturowo-ideowy sztuki Rompskiego wiąże się z tradycją kaszubską, dokładniej zaś z ideami młodokaszubów²¹. Aliksa można w takim układzie odbierać jako refleks postaci Remusa z powieści Aleksandra Majkowskiego, tyle że nie chodzi tutaj o podobieństwa losów czy dyspozycji psychologicznych bohaterów, ale o współbieżną postawę krzewienia i budzenia tożsamości kaszubskiej. Jeszcze bardziej zasadnym wzorcem literackim ze świata literatury młodokaszubów jest dramaturgia Jana Karnowskiego, a zwłaszcza jego sztuka *Wotrók Swantewita*²². W obydwu sztukach napotykaamy nadnaturalne i realne istoty, w obydwu mamy do czynienia z podobnym bohaterem (Aliks, Czeszk), realizującym zadanie budzenia świadomości narodowej. Podobieństwo znaleźć można nawet w figurze snu, przewijającej się w obydwu dramatach. Propozycję dramaturgiczną Rompskiego można zatem interpretować jako dopełnienie dramatu Karnowskiego.

3. *Woźnjivjine* – ludowość w optyce mitu

Jest to niewielkich rozmiarów obraz sceniczny, który za kanwę artystycznego ujęcia bierze obyczaj zakończenia żniw i dożynek. Bohaterami widowiska są anonimowi żniwiarze tworzący Chór oraz wyszczególnieni robotnicy rolni (Grabjorkji, Kosnjik, Kuczer, Gruba Ana). Akcji jest tutaj niewiele. Oto chłopci kończą żniwa, następnie powracają do wioski, niosąc do domu gospodarza wieniec dożynkowy. Właściciel pola przyjmuje dar, wszyscy zgromadzeni z powagą kultywują akt dożynek. Każdy z elementów obyczajowej celebry – czy odbywa się na polu, czy w czasie uroczystego przemarszu lub przed domem gbura – jest umotywowany uświęconą tradycją. Przy czym na zwyczaj składają się w sztuce Rompskiego różnorakie czynniki. Jednym z nich jest pogańskiej proveniencji kult ziemi, jakieś swoiste pokłosie rytów chtonicznych. To z nich wywodzi się rytuał plecenia wieńca i składania go w ofierze. Drugim czynnikiem jest obrzędowość chrześcijańska, przesiąknięta ludowym podejściem do religii. To stąd podczas przemarszu żniwiarzy z pola do domu rozbrzmiewa pieśń *Chto się w opiekę*. Trzeci to sytuacja społeczno-obyczajowa pomorskiej wsi, z niewzruszonymi prawami i stosunkami, która manifestuje się w hierarchii: pan – parobek, mężczyzna – kobieta i przyjmujący ofiarę – składający ofiarę.

Widowisko *Woźnjivjine*, choć wydrukowane w 1947 roku, zdaje się sięgać swoimi motywami do realiów życia społecznego jeszcze sprzed II wojny światowej. Rompski kreował jednak nie tyle obraz obyczajowy i społeczny, co alegoryczny i mityczny, a zatem w tych kategoriach właśnie należałoby go odczytywać. Tego

powieść regionalna czy arcydzieło europejskie? Referaty z sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej WSP w Słupsku, 27–28 V 1998 r., red. T. Linkner. Słupsk, 1999, s. 41–44; T. Linkner, *Aleksandra Majkowskiego młodopolskie peregrynacje i twórcze fascynacje*. W: *Życie i twórczość Aleksandra Majkowskiego: materiały z konferencji naukowej, Wejherowo 4 X 1996*, red. J. Borzyszkowski. Wejherowo, 1997, s. 69–105.

²¹ O związkach ideowych Jana Rompskiego z młodokaszubami pisali: J. Drzeżdżon, *Piętno Smełka...*, dz. cyt., s. 111; J. Zbrzyca, *Na tropach cierpiętnictwa*. „Literary”, 1970, nr 12, s. 32.

²² J. Karnowski, *Utwory sceniczne*, wstęp i opr. K. Ostrowski. Gdańsk, 1970.

typu podejście do dramatu powstrzymuje wówczas krytyka literatury czy teatru do formułowania opinii negatywnych, jakie w kilkudzaniowym streszczeniu utworu zawarł Jan Drzeżdżon, zaznaczając: *Scena [przejścia z pola do domu gospodarza – przyp. D. K.] z feudalnego średniowiecza i trudno mówić tutaj o świadomości społecznej chłopów, jak chciałby Bieszk, albo o zróżnicowaniu postaw tych warstw społecznych*²³. Mityczne odczytywanie dramatu *Woźnijivjine* pozwala na dostrzeżenie w nim figur uniwersalnego, niezmiennego i zabezpieczającego przyszłość porządku. Możemy odbierać obrazy, które swą symboliką, kolorystyką i emocjonalnym ciepłem tworzą sakralną aurę życia wiejskiego. To o świętość ziemi, o podstawowe emocje życia wyrażane w najbliższym sercu języku chodziło Rompskiemu, nie zaś o dbanie o zgodność z hasłami programowymi zrzeszeńców.

Obrazek *Woźnijivjine*, mimo zainteresowania ludowością, nie wiąże się z dramaturgią ludową i obrzędową, jaką uprawiał Bernard Sychta. Temu ostatniemu zależało na ukazaniu rozległej panoramy świata folkloru Kaszub, szczegółów obyczajowych, elementów rytuałów i życia codziennego²⁴. Rompski poprzestał na zarysowaniu sytuacji obrzędowej, bardziej skupiając się na fenomenie momentu kultowego, aniżeli drobiazgowo przedstawiając jego przejawy językowe czy obyczajowe. Tym samym pytał niejako o jego przyczynę, poszukując zasady, która nakazuje ludziom składać ofiarę i czcić siły natury.

4. *Jiwer ostatnech* – o długach, miłości i wynarodowieniu Słowińców

Jiwer ostatnech to zaledwie cztery sceny jednego aktu sztuki, która dotyczy życia Słowińców nad jeziorem Gardno²⁵. Mamy tutaj do czynienia z artystyczną techniką zbliżenia, dzięki której zapoznajemy się z codziennymi problemami jednej tylko rodziny Gojków. Tworzą ją: Maks Gojka – ojciec, Róża Gojczëñö – jego żona, Tóna i Marta – ich pełnoletnie już dzieci. Są to biedni rybacy, ciężko pracujący wokół swego gospodarstwa i z godnością znoszący pozycję ludzi na ciągłym dorobku. Ośią dramaturgiczną, wokół której spotykają się wątki dramatu, jest zamążpójście Marty. Gojka widzi dla niej męża w osobie Hansa Kupca, syna bogatego maszopa, który zresztą jednoznacznie wykazuje chęć żeniaczki. Gojce imponuje status materialny Kupców. Sam uznający przede wszystkim dobra materialne, z podziwem patrzy na pozycję społeczną i bogactwo, jakie zgromadzili. Po cichu liczy również, że wydanie córki za mąż za Hansa Kupca złagodzi formy egzekwowania wobec niego długu, jaki zaciągnął u Feliksa Kupca.

²³ J. Drzeżdżon, *Współczesna...*, dz. cyt., s. 179–180.

²⁴ Myślę przede wszystkim o dramacie B. Sychty, *Hanka się żeni*. Wejherowo, 1937. O dramaturgii Sychty piszą: J. Walkusz, *Piastun słowa: ks. Bernard Sychta 1907–1982*. Gdańsk – Pelpin, 1997, s. 66–97; M. Pająkowska-Kensik, *O weselu kociewskim Bernarda Sychty*. W: *Pro memoria: ks. Bernard Sychta (1907–1982) a Kociewie... Jego poprzednicy i następcy*, red. J. Borzyszkowski. Gdańsk – Starogard Gdański, 2007, s. 118–121.

²⁵ Kilkudzaniowe streszczenie dramatu odnajdziemy u F. Neureitera, *Historia literatury...*, dz. cyt., s. 188 oraz A. Skwarły, *Życie i twórczość...*, dz. cyt., s. 123.

Przeciwstawia się takiemu myśleniu syn Gojki, Tóna. Młody mężczyzna jest wrogo nastawiony do Kupców z powodu ich zauroczenia kulturą niemiecką, co przejawia się porzuceniem katolicyzmu dla nauk Lutera oraz wyśmiewaniem się z mowy kaszubskiej i przyjmowaniem niemieczyny. Tóna Gojka uważa przy tym Hansa Kupca za człowieka gruboskórnego, nieuczciwego, który w istocie nie kocha jego siostry. I wie doskonale, iż wybrankiem jej serca jest Boles, sierota i parobek Gojków – młodzieniec szlachetny, pracowity oraz prostolinijny, choć biedny i samotny. Róża Gojczëñô waha się między nakazem posłuszeństwa wobec męża a miłością do córki, której nie chce unieszczęśliwić nieudanym małżeństwem. Cała trójka – Marta, Tóna i Róża – utrzymują wspólną linię myślenia o rodzinie Kupców, jedynie stary Gojka miota się między chęcią naśladowania zgermanizowanych Słowińców a pozostaniem przy rdzennej tradycji.

Ten wydawałoby się tylko rodzinny dramat zarysowuje Rompski na szerszym planie sytuacji społecznej i kulturowej Słowińców w XIX i XX wieku. Tytułowy *jiwer* (ból) to przecież wyraz osamotnienia *ostatnech* Słowian zalewanych niemieckim żywiołem. Kaszubi nad Gardnem nie mają wsparcia u Polaków – jest ich zbyt mało, aby mogli stanowić rzeczywistą przeciwwagę dla niemieckiej dominacji gospodarczej czy politycznej. Najtrudniejszą wszakże sprawą jest to, że wewnątrz ich społeczności wyraźnie odczuwany jest kryzys tożsamości. Jak mówi Maks Gojka, nikt już nie wierzy w magiczną moc góry Rowokół, nie słucha dawnych opowieści i bajek słowińskiego ludu. Kaszubska przeszłość to ciężar, przeszkadzający w uzyskiwaniu profitów we współczesnych realiach Pomorza. Młody Gojka uważa jednak inaczej, jest w tym układzie ideowym przeciwieństwem swego ojca. Wierzy w duchowe odrodzenie, w kaszubski etos *Pomorańców*, dawnych mieszkańców tych ziem. Jest nie tylko emocjonalnie związany ze swoją ziemią, ale i intelektualnie przygotowany do sprzeciwu wobec germanizacji.

Ostatnia ze scen wydrukowanego fragmentu dramatu nie daje nadziei na poprawę. Odprawiony przez Martę Hans Kupc oraz wyszydzony przez Tónę Feliks Kupc przygotowują zemstę: przysyłają list z nakazem natychmiastowej spłaty długu. Jeśli Gojkowie tego nie uczynią, czeka ich licytacja. W taki oto sposób ostatni broniący swej tożsamości Słowińcy przegrywają z bezwzględną władzą pieniądza i nieuchronnym roztopianiem się wśród licznie dominujących Niemców w tej części Pomorza.

5. *Jô chcę na swiat* – dramat rodzinny z przemianami społecznymi w tle

Komedia w trzech aktach *Jô chcę na swiat* została napisana w 1946 roku. Był to dla Rompskiego intensywny, jeśli chodzi o pracę literacką i działalność społeczną, okres życia. Wydarzenia rozgrywają się w czasach dwudziestolecia międzywojennego w małym miasteczku na Kaszubach²⁶. Nie poznamy jednak bliżej topografii miej-

²⁶ Krótkie streszczenia sztuki odnajdziemy w pracach: J. Drzeżdżon, *Współczesna...*, dz. cyt., s. 179–180; J. Samp, *Literatura kaszubska*; dz. cyt., s. 689; tenże, *Wstęp*. W: J. Rompski, *Jô chcę na swiat*, dz. cyt., s. 5–6 oraz A. Skwarło, *Życie i twórczość...*, dz. cyt., s. 122.

sca akcji, ponieważ niemal wszystkie sceny odbywają się w jednym tylko mieszkaniu. Głównymi bohaterami są wdowa Kasza Nawolskô, jej córki Pelagia i Roza oraz Jan Semsczi, przyjaciel Kaszy i opiekun córek. Jako postacie drugoplanowe pojawiają się Tełk Grochowsczi – kawaler Pelagii, Michał Rózkowsczi – przyjaciel Semsczego i sąsiad Nawolskiej oraz Rózczeno – żona Rózkowsczego.

Czasowo akcja sztuki jest ograniczona do kilku dni i dotyczy wąskiego grona ludzi, którzy reprezentują w zamierzeniu autorskim dwa typy stosunku do świata zewnętrznego. Pierwszy wyraża Kasza Nawolskô swoim niezdecydowaniem, obawami i ciągłymi wspomnieniami o dawnych czasach. Drugi manifestuje Jan Semsczi poprzez gry towarzyskie, liberalny stosunek do wydarzeń społecznych i konformistyczny sposób życia.

Te skonfrontowane ze sobą postacie toczą z początku utajoną, a potem coraz bardziej jawną walkę o zawładnięcie umysłami młodych córek Nawolskiej. Starsza z nich, Pelagia, skłania się ku nowoczesnemu modelowi życia, jest zauroczona życiem w mieście, podoba jej się miejski styl życia, moda i życie towarzyskie. Wyraźnie interesuje się awansem społecznym, karierą zawodową i nobilitującym małżeństwem. Młodsza córka Rózka jest z kolei bardziej posłuszna matce. Daje się przekonać do pójścia do klasztoru, który ma być swoistą duchową rekompensatą za odejście z rodzinnej wsi i przenosiny do miasta.

Konflikt między Nawolską a Semsczim nie dotyczy jednak tylko sposobu wychowania córek. Emocjonalne napięcie między nimi wynika z tajonych uczuć, jakie przejawiają względem siebie. Semsczi jeszcze za życia męża Nawolskiej podkochiwał się w niej, potem po jego śmierci zdecydował się jedynie na wysunięcie propozycji zamieszkania u niego w domu. Na wyznanie miłości już się nie zdobył. Nawolskô zaś podejrzewała, jakie są prawdziwe motywacje Semsczego wobec niej, lecz wolała ich nie rozpatrywać, całkowicie wchodząc w rolę cierpiącej wdowy, potem zaś szlachetnej matki i matrony, której nie wypada myśleć o powtórnym małżeństwie.

Szczególnie ważna w sensie ideowym jest dla całej komedii Rompskiego forma tytułu. Owe *Jô chcę na świat* jest pragnieniem wybicia się na samodzielność każdego z bohaterów sztuki, osiągnięcia szczęścia i egzystencjalnego spełnienia. Ich zasadniczym problemem jest jednak to, że żyją pod presją swoich kompleksów i ciężarem narzuconych im ról społecznych. Pelagia chce jak najszybciej uciec z domu rodzinnego i próbuje uwolnić się od matczynej kurateli. Podejmuje grę emocjonalną z prostolinijnym Tełkiem Grochowscim, z jednej strony widząc w tym możliwość samodzielnego życia, z drugiej zaś – uspokajając matkę, pragnącą znaleźć dla niej odpowiedniego kawalera. Jej prawdziwą wszakże miłością jest młody urzędnik Pseni, który na koniec dramatu okazuje się uwodzicielem.

Roza bynajmniej nie czuje powołania do monastycznego życia, będąc w istocie prostą dziewczyną, patrzącą z zainteresowaniem na świat i ludzi, marzącą o życiu na wsi w otoczeniu natury. Dusi swój instynkt społeczny i wmawia sobie, że dla szczęścia matki powinna wdziać zakonny habit, choć w głębi duszy kocha Tełka.

Ów młody mężczyzna ukrywa swoje zainteresowanie Rozą, ponieważ czuje się zobowiązany względem Pelagii. On również *chce na świat*, tyle że nie potrafi wprost powiedzieć o swoich uczuciach. Najbardziej zagmatwana motywacja występuje u Semsczego. Niegdyś był człowiekiem o wiejskiej i chrześcijańskiej mentalności, obecnie poprzez życie w mieście jego postępowanie i światopogląd stały się niekonsekwentne, a momentami wręcz nieprzejrzyste. Z jednej strony kocha Nawolską i chciałby stworzyć z nią związek, wchodząc w rolę męża i ojczyma, z drugiej jednak zaraził się miejskim cynizmem, udawaniem i mówieniem „z wysoka”.

Najbardziej poważnie wygląda w komedii Rompskiego Kasza Nawolskô i jej potrzeba wyjścia w świat. Najchętniej wróciłaby do życia na wsi, tęskni za prostolinijnością ludzi, obrazami nieskażonej cywilizacją natury, nawet odgłosami domowego inwentarza. Swoją przeprowadzkę do Semsczego traktuje jako duchową zdradę męża, lecz jednocześnie chce przecież zapewnić stabilną przyszłość swoim córkom. Walczy również ze swoimi uczuciami wobec Semsczego, który imponuje jej zaradnością i światowym obyciem. Obawia się jednak reakcji córek na powtórne małżeństwo, dlatego woli je „uszcześliwiać” przez wyekspediowanie jednej do klasztoru, a drugiej za męża za odpowiedniego według niej konkurenta.

Omówione tu czynniki dramatu Rompskiego stawiają sztukę wśród tych, które dotyczą sfery obyczajowo-współczesnej Kaszub. Nie jest to częsta cecha dramaturgii kaszubskiej. Rompski jako autor sztuki teatralnej jawi się dzięki niej jako dojrzały twórca, potrafiący wykorzystać niedużą grupę postaci do zarysowania przeciwstawnego sposobu życia, konfliktu pokoleniowego i społecznego. Jego dramat nie razi sztucznością ujęcia problemu czy sztucznością języka, co poniekąd zarzucał Rompskiemu Drzędźdon. *Jô chce na świat* nie przypadkowo znalazł uznanie u kaszubskiego odbiorcy, będąc kilkakrotnie wystawiany na scenie²⁷.

6. Dramaty Jana Rompskiego – zadanie wydawnicze i badawcze

Gdyby w tym momencie zrobić krótkie podsumowanie dotyczące dramaturgii Jana Rompskiego, można by zacząć od danych czysto liczbowych. Sięgając po to, co zostało wydrukowane, oraz to, co zdeponowano w MPiMK-P w Wejherowie, odkrywamy zaiste imponujący zbiór utworów²⁸. Z rzeczy opublikowanych jeden akt *Vzenjik Arkoně* zajmuje 8 stron, zaś obrazek sceniczny *Wožnjivjine* zaledwie 5. Pierwszy i jedyny wydrukowany akt *Jiwer ostatnych* ma 6 stron, z kolei komedia *Jô chce na świat* ponad 80. Z utworów rękopiśmiennych: *Lelek* to kaszubskojęzyczny dramat zapisany na 80 kartach, polskojęzyczny *Ich tragedie* na 79 w dwóch ze-

²⁷ Premiera sztuki w reżyserii Klemensa Derca odbyła się 22 VIII 1948 r. w Teatrze Ziemi Kaszubskiej im. J. Karnowskiego w Wejherowie. Wspomina o tym list J. Rompskiego do L. Bądkowskiego z 20 VIII 1962 r., znajdujący się w spuściźnie Rompskiego w MPiMK-P. O okolicznościach powstania spektaklu pisze również w swych wspomnieniach K. Derc, Pamiętnik. T. 1. Wspomnienia z działalności w amatorskim ruchu artystycznym 1915–1972. Wejherowo, 1972, s. 58, maszynopis w zbiorach MPiMK-P.

²⁸ Przy sporządzeniu wykazu dramatów J. Rompskiego korzystałem z *Katalogu rękopisów...*, dz. cyt., s. 25–29.

szytach. Polskojęzyczny *Pan w okularach* mieści się na 117 kartkach czterech zeszytów, *Za zemiã* na 42, *Pòrénk* na 58, *Lepszé chëcze* na 91, komedia *Roztrãbarch* na 27, wreszcie *Ścinanie kani* na 66 stronach. Do tego zestawu należałoby jeszcze dodać rękopisy i fragmenty dramatów *Gësy ud*, *Reknica*, *Ûja Pòmpełk* oraz kilku innych pozbawionych tytułów, co łącznie dałoby się zmieścić na ok. 20 kartkach. Gdyby wydać te utwory razem, powstałby z tego całkiem spory tom dramatów²⁹. Warto by zaopatrzyć go w komentarze dotyczące kontekstów artystycznych, historycznych i ideowych, aby mógł być lepiej zrozumiany. Wszystkie te czynniki pozwoliłyby im na stałe wejść w obieg literatury pomorskiej, umożliwiając korzystanie z tego źródła kaszubszczyzny.

Patrząc na dramaturgię Rompskiego z punktu widzenia zawartych w nich treści stylistyczno-ideowych, można wyznaczyć trzy typy utworów: ideologiczne, obrzędowe i obyczajowe³⁰. W pierwszym nurcie najważniejsze byłyby *Vzenjik Arkone*, *Jiwer ostatnech* oraz *Za zemia*. Dominuje tutaj uwznioślanie, heroizowanie oraz mityzowanie wydarzeń i postaci. W drugim znalazłyby się dramaty *Woźnjivjine* czy *Ścinanie kani*. Zawarte w nich czynniki obrzędowości, wiedzy o ludzie i jego obyczajach są głęboko osadzone w świadomości autora i poświadczone w jego pracach etnograficznych (zwłaszcza w niedokończonej pracy doktorskiej)³¹. W trzecim typie sztuk Rompskiego należy umieścić społeczno-obyczajowe *Jô chcę na swiat*, *Roztrãbarch* oraz *Lelek*. Jest to szczególnie cenna dla dramaturgii kaszubskiej cecha stylistyczna z racji braku utworów o tematyce współczesnej.

Obydwa przywoływane czynniki słabej dostępności dramaturgii Rompskiego oraz jej tematyczno-stylistyczna różnorodność inspirują do działań edytorsko-wydawniczych oraz analityczno-interpretacyjnych. Należałoby tylko (a może aż) znaleźć formy organizacyjno-merytoryczne, aby taki program realizować. Na dzień dzisiejszy jednak mamy w zakresie dramaturgii Jana Rompskiego tylko namiastkę, która musi przekonać, że jej autor jest zaiste niepodważalną wartością literatury kaszubskiej.

²⁹ Tekst ten pisany był jeszcze przed decyzją Zarządu Instytutu Kaszubskiego w Gdańsku oraz Dyrekcji Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, aby trzeci tom „Biblioteki Pisarzy Kaszubskich” był poświęcony właśnie dramaturgii Jana Rompskiego. Tom pojawić się może w ciągu najbliższych miesięcy w opracowaniu Jerzego Tredera, Adeli Kuik-Kalinowskiej i autora tych słów.

³⁰ Syntetycznie z perspektywy antropologii teatru o dramaturgii kaszubskiej (w tym i o Rompskim) pisałem w artykule: D. Kalinowski, *Teatr kaszubski: od folkloru do antropologii teatralnej*. W: *Dzieje wsi pomorskiej. II Międzynarodowa Konferencja Naukowa. Włóścibórz, gmina Dygowo, powiat kolobrzeski, 23–24 maja 2003: materiały*, red. R. Gaziński, A. Chłodziński. Dygowo – Szczecin, 2003, s. 121–130.

³¹ J. Rompski, *Ścinanie kani: kaszubski zwyczaj ludowy*. Toruń, 1973.

Adela Kuik-Kalinowska
Akademia Pomorska
Słupsk

W ŚWIECIE POEZJI ALEKSANDRA LABUDY *KASZĚBSCZIM JESMĚ LĚDĀ*

Aleksander Labuda (pseudonim Guczów Mack) jawi się – obok Stefana Bieszka, Jana Rompskiego i Jana Trepczyka – jako jeden z przedstawicieli literackiej grupy Zrzeszeńcy (kaszub. *Zrzeszińcë*) skupionej wokół pisma „Zrzesz Kaszëbskô”, na łamach którego w latach 1933–1939 oraz 1945–1947 drukował swoją poezję¹. Labuda zasłynął przede wszystkim jako twórca satyrycznych felietonów o tematyce społecznej oraz politycznej, opublikowanych w zbiorach *Kąsk do smjechu* (1971), *Zupa z kreszków* (1971), *Kukuk* (1974) oraz *Chochołk* (1979). Ich żywotność wśród kaszubskich czytelników była na tyle duża, że ten aspekt twórczości Labudy doczekał się zbiorowego wydania w 1992 roku w zbiorze zatytułowanym *Guczów Mack gôdô*².

Warto jednak pamiętać, że w artystycznej spuściźnie Labuda pozostawił również sporo wierszy, które najbardziej w niniejszym szkicu mnie interesują. Te liryki, a jest ich blisko czterdzieści, zostały zebrane i wydane w tomiku poetyckim *Kaszëbsczim jesmĚ lĚDĀ* w 1996 roku przez oficynę „Szos”³. To poezja bardzo zróżnicowana, bowiem obok utworów wynoszących *mityczną potęgę Kaszubów* i osadzonych w ważkim świecie idei pomorskiej tożsamości⁴ (*Naje motto, Naj zěw, Chto..., Őckl sĀ Grif, Marsz Zrzeszińców, Zymk, Sen, Z Weletów, Jak Kaszëbskô...*) są również takie, w których przedmiotem poetyckiego obrazowania jest natura (*Skôwrónk, GĀsôrka, Leszczěna, Niezabôtci*), cykl pór roku (*Lato, Jesěń, Zěma*), kaszubska obyczajowość i życie codzienne Pomorza (*Děgùsĕ, Łżěkwiat*) oraz oparte na mo-

¹ O grupie literackiej nazywanej zrzeszeńcami pisali: A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski: ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*. Poznań, 1950, s. 291–298; J. Drzeżdżon, *Wstęp*. W: *Modra struna: antologia poezji kaszubskiej*, red. T. Bolduan. Gdańsk, 1973, zwłaszcza s. 22–25; F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej: próba zarysu*, tłum. M. Boruszyńska-Borowikowa. Gdańsk, 1982, s. 168–204; S. Janke, *Wstęp*. W: A. Labuda, *Kaszëbsczim jesmĚ lĚDĀ*. Gdynia, 1996, s. 5–6; J. Samp, *Literatura kaszubska*. W: *Pomorze – mała ojczyzna Kaszubów. Historia i współczesność*, red. J. Borzyszkowski, D. Albrecht. Gdańsk – Lubeka, 2000, s. 687–689; D. Szymikowski, „Zrzesz Kaszëbskô” i Aleksander Labuda. W: *Wokół Aleksandra Labudy: w 105. Rocznice urodzin*, red. S. Cholcha. Bolszewo, 2007, s. 19–38.

² Tamże; A. Labuda, *Guczów Mack gôdô*. Gdańsk, 1992.

³ Por. J. Samp, *Literatura kaszubska...*, dz. cyt., s. 689.

⁴ S. Janke, *Wstęp*, dz. cyt., s. 6.

tywach bajek i legend ludowej proveniencji. Te ostatnie opatrzone zostały przez autora sygnaturą gatunkową *wějimk* czy *bôjka*, jak w przypadku utworów: *Reknica*, *Kątor ë žabě*, *Órzech*. Pod koniec życia pisał Labuda wiersze o tematyce biblijnej, które wydane w zbiorze pod tytułem *Ewanielskô spiéwa*⁵ stanowią poetycką refleksję nad problematyką metafizyczną i religijną⁶.

1. *Z Weletów krwi pòczãté*

Tytuł jednego z wierszy Aleksandra Labudy dobitnie określa ideową tematykę tomiku poetyckiego *Kaszëbsczim jesmë lëdã*, bowiem motywem dominującym staje się w nim mit ziemi kaszubskiej i ludzi związanych właśnie z Kaszubami. *Z Weletów krwi pòczãté* to pierwszy wers utworu, który przegradza się w szczególny manifest wolnościowy. Labuda w intelektualnym przesłaniu nawiązuje tutaj do postromantycznego wzorca poezji patriotyczno-tyrtejskiej, której podstawowa rola sprowadza się do głoszenia haseł o niepodległości, wolności myśli i ducha, utrzymywania i rozwijania samoświadomości narodu, w tym wypadku tożsamości ludu kaszubskiego⁷.

Ów tyrtejski charakter poeta buduje przede wszystkim poprzez dobór słów o ekspresyjnym wydźwięku. Cały utwór, pisany dynamicznym metrum (dominuje rytm siedmiozgłoskowy przeplatany swoistym refrenem sześciogłoskowym), sprawia wrażenie pieśni-marszu, pieśni-manifestu, tym bardziej, iż ani razu bezpośrednio nie ujawnia się podmiot liryczny, pozostając w cieniu głoszonej zachęty i odezwy ideowej.

Cały wiersz jest pisany z perspektywy określonej racji polityczno-społecznej, a jego bezpośrednim adresatem są Kaszubi. Frazy *Z Weletów prochù wzãté* / *Kaszëbszczë wstówò plemiã* czy też *Kaszëbszczë wstówò lud* / *Wòlnotë witò wid* wskazują na zbiorowy charakter wiersza, wyrażony w formie apelu. W utworze tym rysują się dwa plany przestrzenno-czasowe: pierwszy, dotyczący kaszubskiej przeszłości, przedstawiony za pomocą figury snu, obrazów grobu i motywów wylewanych łez; drugi, pokazujący moment budzenia się Kaszubów z duchowej niemocy i zniewolenia od zewnętrznych czynników:

Chòc chòdò nóm jak chòdòl
Wróg zwiarti wiedno chëbã,
Chòc mdze nóm wcyg dobòdòl,
Kaszëba mdze Kaszëbã,
Na wiedno bëc nim chce,
*Na wieczy nim téż mdze.*⁸

Po niewolniczej przeszłości, pełnej bólu i poniewierki, przychodzi czas wolności i chwały. W poetyckiej wizji przyszłość ludu kaszubskiego jawi się jako harmonijna

⁵ A. Labuda, *Ewanielskô spiéwa*. Wejherowo – Banino, 2002.

⁶ Por. S. Janke, *O autorze*. W: A. Labuda, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 51.

⁷ Można w tym miejscu przywołać klasyczne ujęcie interpretacyjne, omawiające specyfikę polskiej romantycznej poezji patriotycznej: M. Janion, *Reduta: romantyczna poezja niepodległościowa*. Warszawa, 1979.

⁸ A. Labuda, *Z Weletów*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 29–30.

całość wszystkich Kaszubów, których jednoczą rodzinna ziemia, język i wspólnota myśli. W tej idealistycznej i nieco natchnionej wizji wyrażona została myśl braterstwa i równości wśród, wydawałoby się, rozczłonkowanej społeczności. Fragment utworu *Jak Kaszëbskô...* wyraża ową ideę zbiorowej wspólnoty, podkreśloną jeszcze geograficznym opisaniem granic kaszubskiej ziemi. Poeta wymienia więc Kaszubów belackich (potocznie nazywanych *belokama*), Kaszubów z południowych stron, z tzw. Gochów, i tych, którzy zamieszkują obszar nadmorski (okolice Gdańska):

*A òd bëlacczégò sztrądu
Jaż do Gochów pòlnié lądu
I òd Gduńska do Słowińc
Splòtiwò nas swójsczi wińc.*⁹

Ideę wolności poeta wyraził dobitnie również w utworze *Marsz Zrzeszińców*. Jeśli mówimy o romantycznej proveniencji poezji Aleksandra Labudy, który jej wyobrażenie i sposób krzewienia zaczerpnął od Aleksandra Majkowskiego¹⁰, to zauważa się tutaj aspekt narodowy, wolnościowy, ekspresję ponagląjącą do czynu, kształtowania odrębnej pod względem kultury, języka, obyczajowości i wyobraźni świadomości Kaszubów. Co prawda, Labuda nie przedstawia w swej liryce wyrazistego obrazu odmiennego narodu czy państwa kaszubskiego, jednak tego typu myślenie zawarte jest w niej pośrednio. Nie bez znaczenia są tutaj tyrtejskie aspekty, manifestowane poprzez ideę wyzwolenia oraz narodową topikę. Można by *Marsz Zrzeszińców* odnieść do romantycznej poezji powstałej przed 1831 rokiem, do pierwszych utworów Adama Mickiewicza i jego *Ody do młodości*, wzorowanej na Schillerowskim wierszu *Oda do wolności*. W *Marszu Zrzeszińców* już pierwsze wersy zwiastują ruch i przemianę. Utwór w całości przekształca się w rodzaj pieśni-czynu, manifestującej radość i wolność:

*Hej, Kaszëbi to jidą:
Zrzeszińców krok i strój!
I tak za krój swój pùdą
Ò wòlã dëcha w bój.*¹¹

Labuda bardzo często w swoich utworach kreśli wizerunek Kaszubów. W poetyckiej wizji ukazał ich jako ludzi o niezwyklej sile ducha i wewnętrznej dyscyplinie. „Stolemowy ród” porównany zostaje do skały (*Më jesmë jak ze skalë...*), której nic nie jest w stanie zniszczyć. Poeta przywołuje również narodotwórczą symbolikę,

⁹ A. Labuda, *Jak Kaszëbskô...* W: tamże, s. 31; w druku jest *nasz* zamiast *nas*.

¹⁰ Badacze twórczości A. Labudy dobitnie podkreślają ogromny wpływ A. Majkowskiego na kształtowanie się myślenia i krystalizowanie idei niezależności Kaszubów. Patrz A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski...*, dz. cyt., *passim*; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876–1938): biografia historyczna*. Gdańsk – Wejherowo, 2002 i nowsze prace w książkach zbiorowych: „*Życie i przygody Remusa*” *Aleksandra Majkowskiego: powieść regionalna czy arcydzieło europejskie. Referaty z sesji naukowej zorganizowanej przez Katedrę Filologii Polskiej WSP w Słupsku, 27–28 V 1998 r.*, red. T. Linkner. Słupsk, 1999 oraz *Życie i twórczość Aleksandra Majkowskiego: materiały z konferencji naukowej, Wejherowo 4 X 1996*, red. J. Borzyszkowski. Wejherowo – Gdańsk, 1997.

¹¹ A. Labuda, *Marsz Zrzeszińców*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 10.

z czuwającym nad ludem kaszubskim *Czôrnym Grifem*, godłem Kaszub i wschodniego Pomorza, rozciągniętym na świętym sztandarze. Refren utworu wznaga charakter wolnościowego marszu pełnego mocy i odwagi:

*A stanica nad nama
A na ni Czôrny Grif.
I póczy je nad nama,
To Kaszëbskô mdze żyw.*¹²

2. ...żęc na wieczi mdze

W tomiku poetyckim *Kaszëbsczim jesmë lëdã* pośród utworów o charakterze tyrtejsko-patriotycznym są i takie, w których przeważa aura nostalgicznej tęsknoty za chwalebą przeszłością, wyrażona obrazowaniem przejętym ze świata przyrody. I tak np. w liryku *Zymk* nostalgiczna tęsknota za *prochami ojców, grobami przodków* przekształca się w rodzaj lirycznej ballady czy też zadumy. Subtelna metaforyka, porównania przesyczone najbardziej urokliwymi fragmentami kaszubskiego krajobrazu tworzą obraz przestrzeni świętej, wtapiają się w mit ziemi stołemowych praojców. Ten obszar obleczony jest np. w zimową szatę, przypominającą odświętny strój panny młodej:

*A ze snôżich grzëpów, gór
Las zelony na dól wżérô,
W jezorach sã tam przezérô,
Drénëje wstec spiewã bór.*¹³

Cała natura w przywoływanym wierszu w radosnym uniesieniu oczekuje jakiegoś doniosłego zdarzenia. *Las zelony*, jeziora, śpiewający bór uczestniczą w specyficznym kosmicznym obrzędzie upamiętniającym czasy przodków. W liryku zderzają się dwie czasoprzestrzenie: wielkich, bohaterskich przodków i obecnych gospodarzy ziemi spod godła „Czarnego Gryfa”, co pozwala Labudzie stworzyć szczególną historiozofię. W tym ujęciu teraźniejszość polityczna, społeczna i ideowa, nawet jeśli wydaje się bardzo smutna, nie istnieje bez pamięci o świetnej przeszłości Kaszub. To właśnie dawne dzieje, pełne odważnych wojów, szlachetnych postaw i harmonijnego życia nadają sens i podnoszą wartość działań współczesnych. W końcowej strofie utworu ta właśnie idea zostaje wyrażona. Wszak *wińc* (wieniec) zostaje złożony przez literacki podmiot na zapomnianych grobach ojców:

*– Mùszã jic, a mùszã przinć,
Bë na prochë pòzabëté
Òjców twòjich zložëc wińc.*¹⁴

Ten emocjonalny i w istocie symboliczny gest ożywia oraz uwzniośla wartość przeszłości, uwydatnia znaczenie życia tych, których prochy zostały złożone na pomorskiej ziemi. Labudzie bynajmniej nie chodzi tylko o przypominanie losów ludzi

¹² Tamże.

¹³ A. Labuda, *Zymk*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁴ Tamże.

poświęcających się sprawie kaszubskiej w najbliższym chronologicznie zrzeszeńcom okresie I wojny światowej. Bardziej już poeta myśli o odwadze cywilnej i osobistej Floriana Ceynowy, który w programie ideologicznym zrzeszeńców wyrasta na ich najważniejszego protagonistę. Najbardziej jednak sięga myślą ku najdawniejszym czasom kaszubszczyzny – ku epoce wczesnego średniowiecza, w której Kaszubi żyli nie tylko w niewielkim okręgu dolnej Wisły, Noteci, rzeki Łupawy i Bałtyku, ale zajmowali całe Wielkie Pomorze, w geograficznej przestrzeni między Łabą, Notecią i Wisłą.

Wraz z innymi zrzeszeńcami Labuda w pojmowaniu heroicznych czasów ludności kaszubskiej kieruje się myślą ku przestrzeni Słowiańszczyzny zachodnio-północnej. To stąd wziął się u niego poemat *Reknica* o walkach żywiołu słowiańskiego z germańskim, to stąd u Jana Rompskiego pojawia się dramat *Vzenjik Arkonë* o dojrzewaniu Aliksa do obudzenia Pomorza przeciwko Niemcom, to stąd wreszcie w poezji Jana Trepczyka tego typu utwory.

Wiersze refleksyjne Labudy służą zatem nie tyle zachęcie do walki o samostanowienie, ile obrazują problematykę zbiorowej odpowiedzialności i etnicznej godności. Ten aspekt liryki poety ukazuje, że żaden naród nie może trwać i rozwijać się w procesie historii bez pamięci. Nie musi się ona manifestować w retorycznych hasłach i emocjonalnych odezwach, może się pojawić nagle, w przestrzeni spraw codziennego życia.

3. *Ten bòkadny źniwny czas!*

Cykl wierszy Aleksandra Labudy *Lato, Jesień, Zëma* układa się w poetycką triadę. Poprzedza je liryk *Zymk*, symbolicznie znaczący tyle, co przedwiośnie (we frazeologii kaszubskiej często używa się frazy *na zymku*, która odwołuje się do pory pomiędzy zimą a wiosną). Zatem *Zymk* jest zapowiedzią kolejnych pór roku zawartych w poetyckim opisie lata, jesieni i zimy. Poeta w swym obrazowaniu sięga do pór roku i związanych z nimi zmian w naturze, aby poprzez symbolicznie budowaną przestrzeń i obrazy przyrody stworzyć paralełę zmian narodowych w świecie Kaszubów. Na przykład w *Lecie* symboliczny czas żniw i związanej z nim pracy, do której włączają się zarówno kobiety, jak i mężczyźni, ma podwójną wymowę. Czas zbioru plonów jest owocem wcześniejszego wysiłku. Żniwa z jednej strony dotyczą fizycznego trudu, z drugiej zaś odnoszą się do pracy ideowej, rozwijania samoświadomości narodowej Kaszubów:

*Slòdë sã na miónczi rwiã:
Bialczy rzãdë rësz stówiãjã,
Chłopi dodóm je zwózãjã,
Że jaż wszëtcë zmòkli sã.¹⁵*

Bardzo istotna jest tu rola poety. Staje się on ideowym przewodnikiem, kimś, kto w sposób świadomy i twórczy przewodzi ludowi kaszubskiemu. Nie ma tutaj mowy

¹⁵ A. Labuda, *Lato*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 12.

o czynnym akcie patriotycznym czy walce narodowyzwoleńczej. Celem staje się budowanie tożsamości narodowej Kaszubów, uświadamianie zbiorowości kaszubskiej jej tradycji, historii i odrębności narodowej:

*Brace, głosno wòlò nas
Do robòtë, do robòtë
Ten bòkadny źniwny czas!*

*Chcemë budzëc ten nasz lud –
Do robòtë, do robòtë!
Bò robòta robi cud.¹⁶*

Ta sama poetyka i ta sama wymowa ideowa dotyczy kolejnych dwóch liryków: *Jesëni* oraz *Zëmy*. W krajobrazie obumierającej jesiennej natury poeta odnajduje paralelę przyszłości narodu kaszubskiego. Specyficzną jesienną melodykę i nastrój nostalgii Labuda buduje poprzez dobór metaforyki i rytmiki. Jesienny deszcz i grad, powodujące spadanie na ziemię dojrzałych owoców w sadzie, wicher rwący liście z drzew oraz pełna smutku jesienna melancholia skłaniają do ideowej refleksji. Także w tym przypadku poeta nie odstępował od swego narodowego zadania i tym samym niemalże każdy z wierszy podkreśla przewodnią ideę tomiku *Kaszëbsczim jesmë lëdã*:

*Le czej dëcha mòsz ju w se;
Tej nasz kròj pòniewiéróny
Wstónie - źëc na wieczy mdze.¹⁷*

Poeta w cyklu wierszy odwołujących się do czterech pór roku wprowadza lokalny koloryt krajobrazowy i geograficzny Kaszub, poetyckim słowem kreśli obrazy natury, aby wprowadzić refleksyjny, nostalgiczny nastrój i tym samym przejść do sensu ukrytego, do wymowy ideowej. W utworach tych przenikają się wzajemnie przestrzenne energie natury, wskazujące na samego obserwatora, jego plastyczno-muzyczną wrażliwość. W partiach opisujących naturę poeta odsłania zmysłowy aspekt odbierania świata. Utwory te pełne są zarówno malarskiej, jak i muzycznej ekspresji i piękna. W pałecie poetyckiej zauważamy kolorystykę natury, wyrażoną poprzez porównania: *Zemi naszi jak na gòdë / Nòpiäkniészã sëkniã dól*¹⁸ czy *Zëma – jak pòd plòchtã trup*, epitety (*las zelony*) oraz uosobienia: *Las zelony na dól wzérò, / W jezorach sã tam przezérò, / Drënjë wstec spiëwã bór*¹⁹. W obrazach tych dominuje ruchowa i dźwiękowa ekspresja, jej siłę szczególnie odczuwa się w utworze *Zëma*. W przestrzeni powietrznej toczy się walka żywiołów (ta cecha widoczna jest również w liryku *Jesëń*). Natura przygotowuje w pewnym sensie jakąś teatralną scenę, w której głównymi aktorami są wicher i ziemia. Żywioł powietrza przynosi ziemi kolejną metamorfozę:

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Labuda, *Jesëń*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 13.

¹⁸ Tenże, *Zymk*. W: tamże, s. 11.

¹⁹ Tamże.

*A przez bòrë, łuszczë, rzmë
Nëkò wicher, plëskã priszczë,
Gwiżdżë, rëczë, w smiotach piszczë
I pieczelne stwòrzô grë.²⁰*

I tym razem, podobnie jak w trzech poprzednich utworach, po panoramicznym opisie przyrody przechodzi poeta do znaczeń patriotycznych. Ostatnie dwie trójwersowe strofy (w omawianych tutaj wierszach zasada sonetowej kompozycji budowy jest ta sama: dwie czterowersowe strofy i następujące po nich dwie trójwersowe) są bezpośrednim zwrotem do zbiorowości kaszubskiej. Zatem zmiany występujące w naturze współlistnieją ze zdarzeniami historycznymi i społecznymi. To powiązanie przyrody i historii jest szczególnym znamieniem poetyckiej twórczości Labudy:

*Brace, taczë wicherów czas
Mómë nierôz ju przeżëté,
A òn równak nie zwiôł nas.*

*Nas nie zwieje chëbny wróg
Co tak zgrówô na nas sprzëti,
Bò z kaszëbsczim lëdã Bóg.²¹*

Aleksander Labuda najczęściej wychodzi od zarysowania tła krajobrazowego, by następnie przejść do problematyki tożsamości narodowej Kaszubów. Ta cecha warsztatu poetyckiego powoduje, iż ciężar ideowy utworu zostaje zrównoważony obrazami przestrzennymi. Charakter prezentowanego tutaj tomiku poetyckiego jest szczególnie, w pewnym sensie jednolity, chwilami monotony. Zważywszy jednak na pozaliterackie tło historyczne, jego narodowy charakter staje się bardziej zrozumiałą. Sprawa kaszubska dla Aleksandra Labudy właśnie w tym momencie, kiedy pracował nad zbiorem poezji, przeradza się w rodzaj życiowej misji. A ponad tym wszystkim góruje miłość i ukochanie kaszubskiej ojczyzny. Ta *tateczëzna*, w myśl idei wyrażonej w utworach Labudy, jest nie tylko dumą, lecz etycznym obowiązkiem ochraniającego wspólnoty kaszubskiej:

*– Më jesmë z Weletów pòczãti,
Praòjcama wajima w znónkach,
Më chcëmë w ti zemi naj' swiãti
Spòkójno so leżec w tich grónkach.²²*

²⁰ A. Labuda, *Zëma*. W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 14.

²¹ Tamże.

²² A. Labuda, *Na brzegach...* W: tenże, *Kaszëbsczim...*, dz. cyt., s. 35.

Jowita Kęcińska-Kaczmarek
Akademia Pomorska
Słupsk

KS. FRANCISZEK GRUCZA – KAPŁAN, LITERAT I DZIAŁACZ SPOŁECZNY

Wśród zrzeszeńców (kaszub. *Zrzeszińcë* – grupa literacka skupiona wokół pisma „Zrzesz Kaszëbskô”) różne były osobowości i nieco odmienne postawy wobec problemów istotnych dla tej grupy. Być może to, że prezentowany Franciszek Gruca był także (a może przede wszystkim?) kapłanem, powodowało, iż mógł szerzej i lepiej patrzeć na sprawy, które były tak istotne dla tejże grupy. Bo tak właśnie, trójwymiarowo – jako na kapłana, literata (kaszubskiego oczywiście) oraz działacza (czy społecznego? rozmaicie można to określić) – chcę dzisiaj na niego spojrzeć.

Najpierw więc Gruca-kapłan. Jak większość pomorskich duchownych tego okresu uczęszczał do seminarium w Pelplinie. Studiował zarówno teologię, jak i filozofię. Jego znajomość z Aleksandrem Majkowskim spowodowała, iż – jak pisze Ferdynand Neureiter – *pod wpływem tego spotkania stał się kaszubskim nacjonalistą*¹. Ta właśnie postawa mogła zaważyć na jego dalszej drodze życiowej, bowiem *z powodu rzekomego separatyzmu kaszubskiego niewiele brakowało, żeby go usunięto z Seminarium Duchownego w Pelplinie*². Na czym ów separatyzm kaszubski polegał, Neureiter nie pisze. Po latach, podczas Spotkań Pelplińskich, słysząc kaszubszczyznę w murach pelplińskiego seminarium, Gruca wspomni: *To było w ten czas nie do pomeszlenio*³.

Jeszcze jako kleryk zaczyna parać się piórem – pisze po kaszubsku, drukując w 1935 roku w „Zrzeszy Kaszubskiej” *Syjęto wumarlich*. W tym samym roku jego przeróbkę sceniczną *Pana Czorlińskiego* wystawia stowarzyszenie młodzieży katolickiej, potem – także w okresie studiów w Pelplinie – powstają dwa utwory sceniczne. Tak więc okres pelpliński – czas kształtowania przyszłego kapłana – jest jednocześnie okresem wchodzenia w twórczość literacką i współpracę ze „Zrzeszą Kaszubską” (nie da się więc oddzielić sylwetki Grucy-kapłana od Grucy-pisarza).

Pierwsza placówka duszpasterska to Piece koło Starogardu Gdańskiego, a jest już rok 1939. W kilka miesięcy później (październik) Gruca, jak większość kapłanów,

¹ F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej: próba zarysu*, tłum. M. Boruszyńska-Borowikowa. Gdańsk, 1982, s. 194.

² Tamże, s. 194.

³ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876 –1938): biografia historyczna*. Gdańsk, 2004, s. 830.

zostaje aresztowany, a następnie do świąt Bożego Narodzenia więziony. Potem wraca do Gowidlina, w którym od 1912 roku mieszkali jego rodzice. Obejmuje tamtejszą parafię po proboszczu rozstrzelanym przez Niemców. Płaci wysoką cenę za bycie polskim kapłanem. Jego okupacyjne związki z Gryfem Pomorskim powodują, iż Niemcy zaczynają go poszukiwać. Wyjeżdża zatem do Bawarii, Szwarcwaldu, gdzie zostaje aresztowany i przewieziony do Stutthofu. Ewakuacja obozu to marsz śmierci na zachód. Na szczęście, Gruczy udaje się zbiec... Dramatyczna i jakże bliźniacza podobna do przeżyć wielu pomorskich kapłanów była jego droga okupacyjna.

Niedługo potem, w lipcu 1945 roku, rozpoczyna posługę duszpasterską w katedrze oliwskiej, potem w Sopocie – już jako proboszcz. Droga duszpasterzowania to także mianowanie w 1961 roku na szambelana papieskiego. Opiekował się również grobem Friedricha Lorentza, którego grób znajdował się właśnie na cmentarzu przy kościele parafialnym.

W tym miejscu należy wspomnieć o tym, że już w okresie powojennym [Feliks Marszałkowski] *korzystał w trudnych sytuacjach z pomocy ks. Franciszka Gruczy, który „Erem” i jego gospodarzy nazywał ową „studnią bez dna”*⁴. Po prostu i zwyczajnie – Grucza-kapłan wspomagał materialnie rodzinę Majkowskiego. A co najważniejsze, *dzięki Franciszkowi Gruczy został ufundowany nagrobek cmentarny Aleksandra Majkowskiego*⁵.

Powołanie kapłańskie miało wpływ na treść jego utworów literackich. Może tylko wstępnie przypomnimy, iż Grucza zostanie w pamięci potomnych dzięki *Kaszubsko Biblejo. Nowi testament. IV Ewanjelje*, wydanej w 1992 roku w Poznaniu. Ale do tego tekstu wrócimy. I jeszcze tylko dla dopełnienia kapłańskiej sylwetki dodajmy, iż to właśnie z jego inicjatywy została dokonana koronacja Matki Boskiej Sianowskiej na Królową Kaszub i dla niej to właśnie napisał pieśń. To znów sylwetka kapłana-twórcy.

Jak widzimy Gruczę jako społecznika? Działacza – zaznaczmy to od razu – na niwie sprawy kaszubskiej?

Wiemy, że już w okresie studiów w Pelplinie Grucza spotkał się z Aleksandrem Majkowskim⁶ i można zaryzykować stwierdzenie, iż to spotkanie miało ogromny wpływ na postawę i poglądy kapłana-Kaszuby. Jak pisze Neureiter, *jest zatem rzeczą naturalną, że znalazł drogę do Zrzeszców. To właśnie w „Zrzeszy Kaszubskiej” debiutował swą nowelą „Svjęto wumarlich”*⁷.

W 1927 roku Karol Kreft i jego koledzy z Pomorza założyli korporację „Cassubia” – organizację apolityczną i międzyuczelnianą. W Kartuzach co roku odbywały się zjazdy akademików, ich gościem honorowym był Aleksander Majkowski. *Obok A. Arendta wśród aktywnych był także Brunon Sobczak, Brunon Kolka i Robert Kol-*

⁴ Tamże, s. 765.

⁵ Tamże.

⁶ *Ze środowiska klerycko-seminaryjnego w Pelplinie Aleksander Majkowski miał bliższy kontakt jedynie z ks. prałatem doktorem Kazimierzem Bieszkim – bratem poety Stefana i klerykiem Franciszkiem Gruczą.* Tamże, s. 610.

⁷ F. Neureiter, *Historia...*, dz. cyt., s. 194.

ka oraz Franciszek Grucza⁸. Działalność korporacji to sporo ciekawego materiału, nadającego się na osobne opracowanie. Nie wiemy, w jakim stopniu Grucza uczestniczył w różnych działaniach „Cassubii”. Brał także udział w działaniach ludzi skupionych wokół „Zrzeszy Kaszubskiej”, o których to Józef Borzyszkowski pisze:

Silą ludzi Zrzeszy była oczywistość faktów, które piętnowali, opinii formułowanych w piśmie, ujawnianie ówczesnych nieprawidłowości i niesprawiedliwości, nie tylko politycznych, a przede wszystkim ogromne umiłowanie Tatrzańskie, silne zakorzenienie w mitologii i tradycji, poczucie misji [podkr. J. K.], *uleganie duchom, które sami szczególnie ostro piętnowali, uosobionym przez endecję, krążącym wokół idei i rzeczywistości nacjonalizmu*⁹.

I jak dalej pisze badacz, wiemy, iż:

*Zrzesz, mając już sławę separatystycznego pismka głoszącego i tworzącego odrębny naród pomorski, czyli kaszubski i język kaszubski [...] pod wpływem Majkowskiego w 1934 i 1935 roku zmieniła, złagodziła swój charakter na bardziej historyczno-literacki. Obok Majkowskiego zdecydowały o tym publikacje utworów Trepczyka, Bieszka, Rompskiego, F. Gruczy, podzielających poglądy Labudy, ale nie metody działania – formę pisanego negatywnego – atakowania wszystkich dokoła*¹⁰.

Grucza uczestniczył też zapewne przynajmniej w rozmowach poświęconych piśmowni i gramatyce kaszubskiej, bo właśnie on – jako jedna z 15 osób – otrzymał egzemplarz maszynopisu Majkowskiego *Gramatyka kaszubska. Przygotował F. M.* [arszałkowski], Kartuzy 18 IV 1960¹¹.

Przy okazji warto wspomnieć, iż wyjątkowo potraktował zrzeszeńców Andrzej Bukowski, który w swym *Regionalizmie kaszubskim* niewielki stosunkowo rozdział poświęcił tej grupie, nie wymieniając w nim w ogóle nazwiska Franciszka Gruczy¹².

Wiadomo, iż od razu po wojnie pierwszy numer nowej „Zrzeszy” ukazał się 4 X 1945 roku. Współpracownikami Richerta i współtwórcami pisma byli Jan Rompski, Ignacy Szutenberg oraz inni działacze kaszubscy, np. ks. Franciszek Grucza, którzy przeżyli wojnę i byli już wówczas w kraju¹³.

Wiadomo też, iż ten pierwszy [chodzi o Tadeusza Wrotkowskiego – przyp. J. K.] z ramienia Zachodniego Archiwum Fonograficznego (głównie ks. Franciszka Gruczy) dokonywał pierwszych nagrań pieśni ludowych¹⁴. Tenże autor wspomina o towarzystwach, które w okresie powojennym:

⁸ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 609.

⁹ Tamże, s. 643–644. W przypisie czytamy: *Dotyczy to A. Labudy, J. Trepczyka, J. Rompskiego, F. Gruczy, I. Szutenberga, S. Bieszka, B. Sobczaka, a najbardziej bezinteresownie ofiarnego – nie tylko wobec Majkowskiego – jego sekretarza osobistego, Feliksa Marszałkowskiego.*

¹⁰ Tamże, s. 652.

¹¹ Tamże, s. 721.

¹² Patrz: A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski: ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*. Poznań, 1950, s. 291–298.

¹³ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 726.

¹⁴ C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi: między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*. Gdańsk, 2002, s. 48–49.

Były świadectwem samoorganizowania się społeczności kaszubskiej. [...] Komitet Pomocy Dzieciom i Starcom Kaszubskim „Rada” powołany został do życia w czerwcu 1946 roku w Sopocie i miał się zajmować przede wszystkim świadczeniem pomocy socjalnej dla sierot i starców doświadczonych przez wojnę [...]. Byli jego członkami, obok K. Krefta, także ks. Franciszek Grucza, Aleksander Arendt, Robert Komkowski, Brunon Miąskowski, Abdon Stryszak, Ignacy Szutenberg...¹⁵

Wreszcie przyszedły lata po Październiku '56, kiedy to założono Zrzeszenie Kaszubskie oraz pojawiły się dyskusje i oceny stanu, w jakim znajduje się środowisko kaszubskie. Przykładem może być przygotowany we wrześniu 1956 roku przez czterech działaczy kaszubskich, tj. Stefana Bieszka, Feliksa Marszałkowskiego, Jana Rompskiego i ks. Franciszka Gruczę, *Memorial grupy inteligencji i pisarzy kaszubskich o położeniu kulturalnym Kaszub*¹⁶. Warto przypomnieć część tego dokumentu:

*Nie ma na widowni społecznej inteligencji świadomej swej kultury regionalnej, nie ma ośrodków życia umysłowego kaszubskiego. Nie ma żadnego kaszubskiego organu prasowego ani gazety lub czasopisma uwzględniających kaszubszczyznę, nie ma wydawnictw książkowych prawdziwie kaszubskich, które by podtrzymywały życie umysłowe, nie ma wydawnictw odbijających własne oblicze i bogactwo mowy i innych cech wartościowych dla kultury ogólnopolskiej, nie ma ani książnictwa, ani czytelnictwa, ani śpiewników, gdyż książki sprzed wojny uległy zniszczeniu lub usunięciu z domów wskutek czystki niemieckiej*¹⁷.

Gorzki to zaiste dokument. Jednocześnie świadczy o głębokim zaangażowaniu w sprawy kaszubskie. I z głębokiego umiłowania tego, co kaszubskie, wynika charakter twórczości Franciszka Gruczy. Przede wszystkim jako – należy to podkreślić – twórcy kaszubskiego.

Możemy przypuszczać, że zaczęło się od spotkania z Majkowskim i to właśnie z tej inspiracji chwycił młody kleryk za pióro. Bo to przecież w czasach pelplińskich, w 1935 roku, Grucza zadebiutował nowelą *Svjeto wumarlich*. Potem przygotował sceniczną wersję poematu Derdowskiego *O panu Czorlińscim*. Teatralna realizacja tego utworu miała miejsce w Gowidlinie w gospodzie ojca. Niedługo potem powstał już własny utwór sceniczny Gruczy – *Cholera*. Akcja tragedii ma miejsce właśnie w rodzinnej miejscowości autora.

Czy oglądał którąś z tych inscenizacji Karnowski? Neureiter pisze: *Życzliwe uwagi krytyki, zwłaszcza Jana Karnowskiego, skłoniły go do dalszego zajmowania się literaturą*¹⁸. Na pewno były zachęty ze strony Majkowskiego, skoro w jego korespondencji znajdujemy zdanie: *Pisze też trzeci książk, kleryk właściwie: x. Grucza z Gowidlina pochodzący. Wystawił on dramat „Cholera” w swej wiosce, mający wśród innych tę zaletę, że dla Kaszubów pisany i na nich podobno wielkie uczynił wrażenie. Czytałem rzecz w rękopisie i mam dobre nadzieje co do Gruczy*¹⁹. Tro-

¹⁵ Tamże, s. 436–437.

¹⁶ Tamże, s. 476.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ F. Neureiter, *Historia...*, dz. cyt., s. 194.

¹⁹ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 679.

chę opinia ta pisana była bez przekonania, co zauważa też Borzyszkowski: *Jest w tej pozytywnej opinii coś z dystansu, nie tylko do „Cholery”, ale i do... Kaszubów z Gowidlina. Generalna jego uwaga dotycząca literatury: „ma ona zalety i wady bardzo wczesnej młodości”* – wydaje się wówczas i dziś jeszcze słuszną²⁰. Tak więc nie za bardzo ta pierwsza, dość dobra opinia, znalazła potwierdzenie w późniejszej twórczości w oczach pisarza.

Przyjrzyjmy się więc, jak wygląda dorobek literacki Franciszka Gruczy. Oprócz wymienionych sztuk scenicznych, do których dodać jeszcze należy *W gnieździe Gryfa* (rękopisy zaginęły w czasie wojny), publikował Grucza w „Zrzeszy Kaszubskiej” artykuły i krótkie opowiadania po kaszubsku, a także ogłosił tam fragment sztuki „*V adveñtni vjeczór*”²¹. Te utwory to: *Jastrowi zvone*, *Na vjeczni rorote*, *Gvjozdka*. Po wojnie pisze w odnowionym piśmie „Zrzesz Kaszëbskô”, wreszcie w 1965 roku jedno z jego opowiadań – *Rebacczy syn* – ukazało się w „Biuletynie Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego”.

Według Neureitera *wiele rzeczy pozostaje jednak wciąż w rękopisie, jak kolędy, modlitwy, kazania i wspomnienia „Moj kaszebszczi drożeszczé”*²². Jednak do tej pory nie wiadomo, czy tak było istotnie. Trudno więc opisywać i oceniać te domniemane utwory.

Ukazał się jednak najbardziej znaczący tekst Gruczy, wzbudzający wiele kontrowersji. Chodzi oczywiście o *Kaszebską Biblię*, którą to – jak głosi strona tytułowa – *z łacezne przełožel na kaszebszczi jazek ks. Franciszek Grucza*. Już strona tytułowa wzbudziła liczne zastrzeżenia. Edward Breza w recenzji *Ewangelie po kaszubsku* pisał: *Według deklaracji Tłumacza miało to być tłumaczenie łacińskie Nowego Testamentu [...], okazuje się, że podstawą tłumaczenia było głównie tłumaczenie tzw. katolickiej Biblii Tysiąclecia*²³.

Błędów znaczących zauważa recenzent znacznie więcej. Są to: sytuacje nieprawdopodobne, przykłady zniekształcenia myśli teologicznej, przeinaczania faktów. Poważny jest zarzut, iż to język quasi-kaszubski, *bo dziwactwa językowe Tłumacza nie pozwalają jej uznać za autentycznie kaszubską. Tłumacz tworzy wyrazy nowe, choć kaszubszczyzna ma stare, zdomowione, będące wspólnym dziedzictwem słowiańskim*²⁴. Wreszcie sam tytuł, który *jest snobistyczny. Po pierwsze, że ta „Biblii” publikacja zawiera tylko najważniejszą jej część – Ewangelie*²⁵. Są inne jeszcze krytyczne uwagi, sama recenzja jest długa. Czy jednak znaczy to, że tekst nie posiada żadnej wartości? Nie, bo *niektóre fragmenty czyta się z zadowoleniem. Przystępne też i wy-czerpujące są wstępy do poszczególnych Ewangelii i do Pisma św. w całości*²⁶.

²⁰ Tamże, s. 680–681.

²¹ F. Neureiter, *Historia...*, dz. cyt., s. 197.

²² Tamże.

²³ E. Breza, *Ewangelie po kaszubsku*. „Pomerania”, 1993, nr 2, s. 30.

²⁴ Tamże, s. 32.

²⁵ Tamże, s. 33.

²⁶ Tamże, s. 34.

Tak właśnie też należy oceniać niezwykle trud włożony w przekład tekstu tak bardzo potrzebnego! Odwaga autora, który podjął się tak niezwykle zadania, jest naprawdę ogromna. I należy, moim zdaniem, pochylić głowę nad tłumaczeniem, które poprawić trzeba, ale jednocześnie uwzniośla język służący przede wszystkim codzienności, sferze *profanum*. Ta próba, może i nie do końca udana, jest przecież nobilitacją języka, rodnej mowy, o której wysoki status walczyli swymi działaniami zrzeszeni. Wśród nich ten, o którym tu dzisiaj opowiedziałam, mając świadomość, że dotykam większego problemu. Należy bowiem przede wszystkim ustalić, co ze spuścizny Gruczy jeszcze się ostało. Czy rzeczywiście istnieje niedrukowany tekst wspomnień *Moj kaszebszczy drożeszczce?* Na pewno powiedziałby nam wiele nie tylko o autorze. Czy i jakie są teksty kazań, kolęd, modlitw, które pokazałyby piękniej, pełniej Gruczę jako literata i kapłana?

A na zakończenie prezentacji tej ciekawej osoby słów kilka o tym, iż o mały włos nie został... aktorem filmowym! Tak, to nie żarty. Otóż w okresie stanu wojennego w latach 1982–1983 powstał projekt filmu pod pięknym Remusowym tytułem *Zapadły zamek*. Jak czytamy w opracowaniu Józefa Borzyszkowskiego:

Tematem filmu jest kaszubszczyzna, jej zanikanie oraz walka z tym procesem w imię zachowania jej wartości dla kultury. Aleksander Majkowski – najwybitniejszy piewca tej krainy – wprowadził pojęcie „Skra Ormuzdowa”. Określił nim ludzi walczących o uświadomienie Kaszubom ich tożsamości i godności²⁷.

I fragment najbardziej nas interesujący:

F. Grucza – poeta, dramaturg, działacz jest jednym z nielicznych (może jednym z pięciu) żyjących współpracowników Majkowskiego. Jest bezpośrednim świadkiem chyba wszystkich najważniejszych wydarzeń w ruchu kaszubskim, którego formy organizacyjne mają w ogóle ponad 150-letnią tradycję. Wykształcenie filologiczne ks. Gruczy, rozległość jego doświadczeń, jego ekspresja, logika, perfekcja w sterowaniu emocjami słuchaczy gwarantują mi uniknięcie tzw. gładzenia w filmie dokumentalnym²⁸.

Ostatecznie do realizacji tego zamierzenia nie doszło, pozostała zapewne tylko nowela filmowa reżysera Grzegorza Torzeckiego, bowiem w rezultacie film miał stać się *widowiskiem pogrzebowym, metaforyczną interpretacją (mającą wywołać katharsis) spostrzeżeń Majkowskiego, który powiedział: „Wy, Kaszubi, jesteście jak starodawne zwierzęta, wymierające na naszych oczach”²⁹.*

Dla sprawy kaszubskiej zapewne lepiej, że nie zrealizowano filmu – przynajmniej w zaplanowanym wymiarze. Szkoda jednak, iż nie doszło do zdjęć z udziałem ks. Franciszka Gruczy. Jego wypowiedzi dotyczące spraw kaszubskich, ekspresja, o której wspominał reżyser, logika i perfekcja powiedziałyby zapewne najwięcej o nim jako o człowieku – wszechstronnym (co starałam się tu pokazać), z bogatym wnętrzem, i przede wszystkim prawdziwie oddanemu swej *Tatczesznie*.

²⁷ J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski...*, dz. cyt., s. 816.

²⁸ Tamże, s. 817.

²⁹ Tamże.

Edmund Kamiński
Wejherowo

**JAN TREPCZYK – JEDEN ZE ZRZESZEŃCÓW.
PRÓBA OCENY IDEI ZRZESZEŃSKIEJ W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ¹**

Setna rocznica urodzin zmarłego przed osiemnastu laty Jana Trepczyka wydaje się być dobrym momentem, aby choć w skróconej formie przypomnieć jego dokonania w zakresie kulturotwórczym dla Kaszub i *kaszëbizne*. Sądzę, że nie będę odosobniony w postawieniu jego twórczości obok znanych reprezentantów literatury kaszubskiej, takich jak Florian Ceynowa, Hieronim Derdowski, Aleksander Majkowski, ks. Leon Heyke czy Jan Karnowski. Jestem bowiem przekonany, że Jan Trepczyk należy do grona najwybitniejszych przedstawicieli literatury kaszubskiej z kręgu zrzeszeńców i nie tylko.

Jan Trepczyk urodził się 22 października 1907 roku w Stryszej Budzie koło Mirachowa w powiecie kartuskim. Przyszedł na świat w domu rolnika na 20-hektarowym gospodarstwie ojca Jana i matki Berty z domu Hebel. Był najmłodszym z pięciorga rodzeństwa. Edukację odbył w szkole powszechnej w Mirachowie, gdzie tzw. świadectwo uwolnienia otrzymał 30 czerwca 1921 roku. Dalszą naukę kontynuował w Seminarium Nauczycielskim w Kościerzynie. Po pięciu latach nauki zdał egzamin dojrzałości 22 maja 1926 roku. Pierwszą pracę nauczycielską podjął 1 września 1926 roku w Kartuzach, zaś po roku przeniesiony został do szkoły w Miszewie koło Żukowa. Przepracowawszy tam siedem lat został karnie przesiedlony, rzekomo dla dobra placówki, do siedmioklasowej szkoły w Rogoźnie. Powodem tej decyzji było zbyt mocne zaangażowanie w pracę na rzecz kaszubszczyzny.

Przełomowym w życiu Jana Trepczyka okazał się rok 1928. Znaczący wpływ na osobowość młodego nauczyciela wywarły odwiedziny u dr. Aleksandra Majkowskiego, w czasie których towarzyszył mu szkolny kolega i zarazem sąsiad zza między, Aleksander Labuda. Ten ostatni tak oto relacjonował owo spotkanie:

W przygodnej rozmowie z Jankiem [Trepczykiem] wspomniałem o „Gryfie” i Majkowskim. Kolega Jan od razu zainteresował się tematem, powiedział mi też, że doktor Majkowski mieszka w swojej willi „Erem”. Rozmawialiśmy odtąd prawie wyłącznie na tematy dotyczące Kaszubów, a Janek wyraził życzenie zapoznania się z treścią wspomnianego numeru „Gryfa” z 1925 roku.

¹ Tekst ten w wersji kaszubskojęzycznej został opublikowany pt. *Jan Trepczyk – Zrzesińc (Zrzeszińskó de ja w usôdztwie Méstra Jana)*. W: *Feliks Marszałkowski i inni Zrzeszińcy a rozwój języka oraz literatury kaszubskiej*, oprac. Ł. Bieszke. Wejherowo – Gdańsk, 2007, s. 37–53.

A że miałem go w szkole w Zelewie, dokąd niedawno przeniesiony zostałem z Lini, postanowiliśmy jeszcze tego samego dnia tam pojechać na rowerach, a jest to ok. 30 km drogi.

W Zelewie spędziliśmy całą noc na rozmowach i studiowaniu numerów „Gryfa”, jakie wówczas posiadałem. Postanowiliśmy pojechać do Kartuz złożyć doktorowi Majkowskiemu wizytę w nadziei, że dowiemy się czegoś bliższego o Kaszubach.

Dr Majkowski przyjął nas w swojej bibliotece. Po kilku zdaniach formalnych przedstawiłem cel naszej wizyty i poprosiłem go o swoje zdanie w takiej oto sprawie: Czy Kaszubi są odrębnym narodem słowiańskim, czy tylko szczepem polskim? Czy mowa nasza jest odrębnym językiem słowiańskim, czy tylko gwarą polską?

Majkowski uśmiechnął się dobrodusznie, wstał i stanął przed olbrzymimi półkami pełnymi ksiąg i książek. Lewą ręką pogladził się po łysinie, a prawą sięgnął po księgę dużego formatu. Pokazał nam stronę tytułową i rzekł: – Proszę czytać – i wskazał palcem nazwisko autora, tytuł książki i wydawnictwo: Stefan Ramult, „Słownik języka pomorskiego, czyli kaszubskiego”, Akademia Umiejętności w Krakowie. Położył księgę na stole mówiąc:

– Gdybym ja wam to samo powiedział, moglibyście mi uwierzyć lub nie, ale najwyższej instytucji naukowej w Polsce, jaką jest Akademia Umiejętności w Krakowie, ja szczerze wierzę i taka jest odpowiedź moja na wasze pytania. Reszta zależy od was.²

To wspólne odczuwanie wartości kaszubskich, stanowiących wówczas pewnego rodzaju tabu w życiu społecznym, pozostało im do końca życia. Odbicie tej fascynacji odnajdujemy w licznych wierszach Jana Trepczyka, m.in. w *Ōjczżzna – Tatczżzna*:

*Jakuż pësznô jes mie Kaszëbskô,
Jakuż snôżi je twój strój,
Jakże farwné twòje ùstronë,
Co tak redëją zdrok mój!
Të zarzekli chòwiesz w se pòzdrzatk,
Lase, wądolë strzód gór,
Gdzie jak kwiatë leżą przezerné
Trojnë gladzënë jezór.
Û ce rodną czëjã chòrankã
Swiãti wiarë liskô gón
A zabëtò dzejów pówiesca
Widniò kòl twòjich ùstrón.
Cë wic pòczestnosc òddówómë,
Żecé naszé z tobą zdówómë
Bò nad brëzlejącym Bóltem je
Najò Ōczżzna ë mól.³*

² Cyt. za: J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska*. Warszawa, 1986, s. 213–214.

³ J. Trepczyk, *Ōdecknienie*, wstęp T. Bolduan, wyb. E. Puzdrowski. Gdańsk, 1977, s. 7.

W swoim życiorysie Jan Trepczyk wspomina: *Nigdy bym pewnie nie napisał żadnego wierszyka, nie skomponował żadnej pieśni, gdybym nie zetknął się z przedstawicielami ówczesnego ruchu kaszubskiego. Właściwym inspiratorem głównych poczynań związanych z tym ruchem był Aleksander Labuda. Naszą ideą przewodnią była praca społeczna i kulturalna wśród ludu kaszubskiego, oparta na rodzimych wartościach, do których w pierwszym rzędzie zaliczaliśmy język kaszubski. Nasze hasło brzmiało: „Odrodzenie ludu kaszubskiego przez pielęgnowanie i rozwój mowy kaszubskiej i wszystkich rodzimych wartości kulturalnych”⁴.*

W ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej na Kaszubach i Pomorzu istniał pewien marazm, jak też i niezrozumienie spraw regionalnych – tu: kaszubskich. Sytuację tę wykorzystali dwaj zapaleńcy – przyjaciele, którzy skutkiem harmonijnej współpracy z dr. Aleksandrem Majkowskim założyli 28 sierpnia 1929 roku Zrzeszenie Regionalne Kaszubów w Kartuzach. Na prezesa wybrano dr. Aleksandra Majkowskiego, zastępcą został Aleksander Labuda, a sekretarzem Jan Trepczyk.

W tym samym czasie w życiu osobistym Trepczyka zaszły znaczące zmiany – pracując w Kartuzach, w 1926 roku poznał Anielę Rompską, z którą ożenił się w 1930 roku. Była ona siostrą poety i etnografa Jana Rompskiego – też bez reszty zaangażowanego zrzęszeńca, bliskiego współpracownika swego późniejszego szwagra. Małżeństwo Trepczyków doczekało się sześciorga dzieci: córki Bogusławy, syna Świętopelka, kolejnych córek: Mirosławy, Damroki i Sławy oraz najmłodszego syna Mestwina, który zmarł w 1943 roku w wieku 7 lat. Pozostałe dzieci żyją do dziś.

Pierwsze próby literackie Trepczyka powstały w 1929 roku. Debiutował utworem *Na szlachu zbrodnjé* w dodatku „Chëcz Kaszëbskô”, który ukazywał się w „Dzienniku Gdyńskim”. Ponadto swoje utwory i artykuły polemiczno-interwencyjne drukował w „Gryfie Kaszubskim” (1931), w „Gryfie” – piśmie poświęconym sprawom kaszubsko-pomorskim, a od 1933 roku związał się z radykalnym pismem zrzęszeńców „Zrzesz Kaszëbskô”, z którym współpracował do wybuchu II wojny światowej.

Wcześniej jednak, na mocy pisma Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, podpisanego przez Wacława Jędrzejewicza 21 kwietnia 1934 roku, został karnie przeniesiony dla dobra szkoły z Miłoszewa do Rogoźna w powiecie obornickim. Tu w drukarni Stefana Formelli ukazał się jego pierwszy tomik *Kaszëbskji Pjesnjôk. Dzel 1*. Po roku na własną prośbę przeniósł się do szkoły powszechnej w Tłukawach w powiecie obornickim, gdzie mieszkał do maja 1940 roku. W sierpniu tego samego roku powrócił w rodzinne strony, podejmując 1 grudnia pracę kasjera w Urzędzie Gminy. Po przyjęciu w 1942 roku trzeciej grupy narodowościowej okupanta, wiosną 1943 roku został wcielony – jak wielu innych mieszkańców Pomorza – do armii niemieckiej. Służąc w kompanii sanitarnej na terenie Włoch, przedostał się do tamtejszej partyzantki, by później wraz z armią gen. Władysława Andersa zawędrować do Anglii. Powrót do kraju z Zachodnich Sił Zbrojnych nastąpił w czerwcu 1946 roku. Od tego momentu Trepczyk na dobre związał

⁴ Podaję za: J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura...*, dz. cyt., s. 228.

się z Wejherowem – początkowo poprzez reaktywowane pismo „Zrzesz Kaszëbskô” (1945–1947), gdzie publikował swą twórczość, w szczególności na łamach dodatku literacko-naukowego „Chëcz”. W tym czasie poniósł bolesną stratę – 19 lutego 1951 roku zmarła jego żona Aniela.

Drugi związek małżeński Trepczyk zawarł 25 kwietnia 1955 roku z wdową Leokadią Czają z domu Uzdrowską. Leokadia, z zawodu krawcowa, była osobą muzycznie uzdolnioną. Śpiewała od 16. roku życia w chórze „Cecylia” w Wejherowie, natomiast od chwili ślubu wiele czasu dzieliła z *Méstrom* Janem na popularyzowaniu jego pieśni poprzez wspólne śpiewanie w duecie.

Jako nauczyciel Jan Trepczyk pracował od lipca 1946 aż do przejścia na emeryturę w sierpniu 1967 roku. Zatrudniony w Szkole Podstawowej nr 4 w Wejherowie uczył m.in. geografii i wychowania muzycznego. Prowadzony przezeń chór przez wiele lat zajmował czołowe miejsca w konkursach powiatowych (wówczas mieli jeszcze z kim konkurować, jako że chórów było wiele – prawie przy każdej szkole istniał zespół wokalny). Nie znaczy to jednak, że zarzucił działalność poetycką.

W latach 80. Trepczyk tak się wypowiadał o swoim pisaniu:

Nie jestem wielkim poetą i to nie są moje ambicje; pierwszą rzeczą, która jest mi najbliższa, to mowa kaszubska. Wielką poezję rozumiem jako coś pogłębionego o refleksję nad losem ludzkim, a mnie chodzi o wyrażenie ojczystego zakątka w naszej mowie⁵.

Ten zakątek to krajobraz pięknej pradoliny rzeki Łeby, wzgórz i wąwozów oraz okolicznych lasów, które wykształciły w młodym Janie wrażliwość na uroki przyrody, co w wieku dojrzałym zaowocowało wspaniałymi arcydziełami kaszubskiej poezji. Przykładem jest m.in. wiersz:

*Kaszëbskô Rodnô Zemiô! Ôj kraju mój!
Të jes mie w ôczach wiedno.
Ô ce na jawie snijã, a w meslach trój,
Z tobą jô jem na jedno.*

Refren:

*Jak jô ùmrzã, tej të mie
Wezniesz w klin swój, w grób do se
Zadërzi ze żôlu Bôlt,
W smutk sã ôblecze twój sztôlt.*

*Kaszëbskô Rodnô Zemiô! Na Twòjich rzmach
Stalat sã głównie żôlq
A ôdrodë kaszëbsczy w miastach ë wsach
Nowi sã widë pôlq.⁶*

⁵ Tamże.

⁶ J. Trepczyk, rękopis nr 204, s. 36. Zbiory E. Kamińskiego.

A oto inny liryk o podniosłym charakterze, nacechowany profetyzmem, traktujący o kaszubskiej ziemi i ludziach ją zamieszkujących, jakże typowy dla zrzęszeńskiej ideologii, wskazujący na zaangażowanie Trepczyka: *Nasz gón – Naji ùdba ě bùcha!* (czyli „Nasz pęd, długi pas pola – działania”), także stanowczość i dumę:

*Ùkòchac Kaszëbską Zemiã
Ę to mòrze, miasta, wsë,
Swòjim pòdac w biòtkach remiã
Ę bęc wçag kaszëbsczë dbë;
Ùlubic pëszné swój jãzek,
W bëlnoce swój dwiëgac lud,
Ûczec sã rodnëch naj dzejów,
Dac Kaszëbom miecz ě wid;*

*Dwignąc ze zabëtëch grobów
Nasz dzejowi wialdži drów
Na nim pòbudowac znowa
Domòcé nowëch naj zgrów;
To sjãtò sã naji ùdbë,
Wiedno naji bùchą mdze,
Tim òdnëkome le „biédã”
Co Kaszëbów grãdzy – gnie...⁷*

Zgłębianie treści kaszëbizne *Méstra* Jana przypomina czerpanie z praźródła ludzkiej tożsamości z jednoczesnym zapytaniem: kim właściwie jesteśmy? Co wnosimy do ludzkiej egzystencji?

Wczytując się w poezję tomików *Mòja stegna* (1970) czy znacznego zbioru wierszy *Òdecknienié* (1977), dochodzimy do przekonania, że poezja Jana Trepczyka jest dla samego poety *namienionò*, czyli naznaczona charyzmą niezwykłości i wtajemniczenia.

Poeta wyraża głębokie przekonanie, że człowiek ma moc przewidywania, może stać się prorokiem ukochanego kaszubskiego ludu. Jego swoista filozofia, jak i sposób artystycznego przekazu, znajdują poetycką wykładnię w utworze *Piesniò Wendów*, w którym pisze:

*Ju rozdërگا w nas snòżò piesniòczka,
Jak bójka pierwëch czòs,
Ju wid nad cemzą bierze dobëcé,
Dzys bójka jawą zòs.
W nas brëslëje jész stòrëch Wendów krew,
Jak szëmòt mòrsczych wól,
Nóm zrzeszą mdze ò przòdë òjcach wdór,
Co wiedzą òrtu dól.*

⁷ Tamże, s. 49.

*Naj przeszed z nowa swiãti wòli wiéw,
 Jak chaja ě grzëmòt!
 Czò, swòńszich stanic szëmòt częc ě Grif
 W Pòmòrsce kanie wnet.
 O, Wendowie, Pòmòrzani!
 Mě dzecë macë słowiańszci!
 O, Wendowie, Pòmòrzani!
 Nóm słuńce wòlë zasklëni!⁸*

Takich przesłań nadziei spotykamy wiele w utworach Trepczyka, podobnie u innych piszących zrzeszeńców. W kolejnym wierszu *Rzeczëta*, powstałym na kanwie zrzeszeńskiej ideologii, za pośrednictwem świata alegorycznego autor prowadzi swoistą narrację, wprowadzając motyw rozmowy:

*Rzeczëta mie wiatrë, co wiejeta w swiat,
 Co pò drodze còrnieta kòzdëchny kwiat,
 Co zazdrzita skalą w kaszëbsczi budink
 I mujkòta cëcho rodny nasz kòmink,
 Co nêkòta po mòrzu walë na sztrąd
 I blonë napité grzëmòtem na ląd...
 Rzeczëta mie, rzeczta! jak miewò sã brat
 I sostra zabëtò òd wiele stalat,
 Jak duńc do jich serca, jak wmiłnac w jich musk
 I pòdskacëc dejã – kaszëbiznë lisk?!*

*Rzeczëta mie wilożë, rzeczta mie rzmë
 Co chòwieta trëmë i starków lize,
 Gdzie cërpiska dzejów, krëwi naji szlach
 W se zarzeklë trud nasz i niewòrtny strach?!
 Co szëmita lëstoma swòjich drzewiãt
 I zbòżim na pòlach, i skrzydlem ptòszãt?!
 Rzeczëta mie, rzeczta! Cziej nadindze czas,
 Że w domòcëch régach ju kòzdi mdze z nas?
 Czej duńdzemë swiadë, że jedniò z naj je,
 W kaszëbiznie szczescé, ùbëtk dló nas mdze?*

*Rzeczëta mie sztormë, cziej przindze grzëmòt,
 Co remiã niszczotny ju ùsady wnet?
 Co piorënem czidnie w òbzëbli naj duch,
 Spleśniałosc roznëkò jak niedòżny pich,
 I ùdzërzi serca, co przëstoją so,
 I zrócy w përzënë, co chëbą nóm szło?*

⁸ J. Trepczyk, *Ódecknienié*, dz. cyt., s. 11.

Rzeczëta mie, rzeczta! Czë długò tak źdac?
Czë wiedno tak damic ë nieluso spac?
O wiatrë, o sztormë, o wilozë rzmë,
Czë wa nama skrzosyta domòcé skrë?⁹

Wymowę tego utworu najlepiej charakteryzuje wypowiedź Andrzeja Bukowskiego:

Powstanie i działalność „Zrzeszy Kaszebskiej” były wynikiem niezdrowych stosunków, jakie się wytworzyły na tym terenie. Składały się na nie z jednej strony: błędy ciasnej i krótkowzrocznej administracji, godzenie w ambicje ludu i inteligencji kaszubskiej przez lekceważenie i spychanie na drugi plan, zaniedbania w zakresie szkolnictwa i życia gospodarczego, brak jakiegokolwiek wysiłku ze strony ludności napływowej w kierunku zrozumienia miejscowych ludzi; z drugiej strony uczucie zawodu, rozczarowania, krzywdy, wreszcie bunt młodej ideowej młodzieży.¹⁰

W tym duchu nacechowany jest wiersz *Slużka*, piętnujący służalczość współbraci:

Wcyg sã przënãcyl bëc slużką
Lëchi jego je dobëtk:
Zemi kãsynuszk piòszczësti,
Plachce bulewk, owsa, źëtk.

Jegò sënowie – parobcë –
Còrczi mają skarnie dzëwk,
Wëzëblòk sã wszedny buchë,
Wlòz w pòjmańca przëòdzëwk. [...]

Chëcze z ùstrzechą pòd słomą,
W nicht zacht wiòlgą grëpã dzòtk
I ti biëdë jesz skòpicą,
I sòdzowëch, gãstëch kròtk.

Kò ju ùszli są té czase,
Żëbë slużką kògòs bëc!...
Przënãcenié chòba taczë,
Że pòjugą nie chce żëc?...¹¹

W podobnej tonacji jest opublikowany na łamach bezpłatnego dodatku do pisma „Zrzesz Kaszëbskò” w 1933 roku wiersz *Wudba*:

Kaszëhji z nade Vjeżëcë gór
Jaż hònë v nocë do Bòltu –
Kaszëba mjeszkańc kròjnjë jezór
Wodrodë jimó so sztòltu. [...]

⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰ A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski: ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*. Poznań, 1950, s. 294–295.

¹¹ J. Trepczyk, *Ódecknienié*, dz. cyt., s. 5.

*Jidze na naju dobětni chuch
Dzes hõnë z kaszëbskijich lasów,
Vstõvają wudbë – budzi so duch
Ze spjiku stalatnëch czasów.*

*Nje mdze so lud nasz zgibõł vjicé
Przed njeprzëjacela blõsë –
Nje bądze slëgą cëzich dalé!
Javą stac mësel ta mô sę!¹²*

Do pierwszych utworów poetyckich Trepczyka należy *Pjesnjô Slave*. Jej treść wyraźnie nawiązuje do Kongresu Ogólnosłowiańskiego w Moskwie, w którym uczestniczył budziciel ludu kaszubskiego dr med. Florian Ceynowa w 1867 roku:

*V rozparce më vjekji źële,
Zabël brata brat,
Zabëlesme czim më bële,
Zabël wo nas svjat,
Chadac kôzól cëzi noma
V cemnjice woman,
A tam vësok źdala sama Matka,
Vjid Slovjan:*

*Parlëczme sę lede vszeden
Koždi pod svój cëch
Jesme na vepõdk jak jeden
Kanële do rég!
Kaszëbji z nad krëju Bõltu
Zdrovas bratom slą –
Kaszëbji, Slovjanów sztõltu
Wolają: „Ze mną!”*

*Trójni Rusce, rëdi Czesze,
Z bëlnote me slõvni Lesze.
Pojme, pojme v novi vjid!
Këde sluńcë gorõ java,
Këde źdže nas Matka-Slava,
Slovjańskijich to lëdów cud!¹³*

Pewną kontynuacją myśli zawartej w artykule Trepczyka pt. *Wodrodë Kaszëbov nadeszed czas* jest jedyny utwór poetycki napisany literacką polszczyzną. Nosi tytuł *Kępno*:

¹² „Chëcz Kaszëbskõ”, 1933, nr 2, s. 8.

¹³ „Gryf”, 1931, nr 1, s. 34.

*Pomorza Czarny Gryf
I polski Orzeł Biały
Wśród Kępną złotych niw
Przysięgą się związały.*

*Że odtąd razem już
Od morza po Karpaty
Wśród złotawych naszych wzgórz
Odbywać będą czaty.*

*Tam Mestwin, książę nasz,
Pomorze z Polską brata,
Tam, Matko, przykład masz
I dziś, i po wsze lata.¹⁴*

Szczególnie okres przedwojenny w twórczości Trepczyka nacechowany jest patriotyczną ideą zrzeszeńców. Dotyczy to m.in. wiersza *Róczba*, w którym zaprasza rodaków słowami:

*Waj domóków wszęczech
Jak wiele waj je,
Do robòtë wólóm
I chcã miec kòl se.
Ce rëbòkù wdały,
Ce gbùrze z naj kròjn,
Robòtnikù z miast naj',
Ze wsów, z pôde chòjn.
Jò zrzeszëc chcã wespól,
Chcã miecz dac ë wid –*

*Chcã wpròdk pòprowadzëc
Naj' kaszëbsczy lud.
Wez przëzdrzë sã zemi,
I na mòrze zdrzë,
Jak pëszné jéch kròse,
Jak chłosq do se.
Z tém mòrzã, z tim lądã,
Je sprzëgli twój trud,
Wic w dobëcym jejéch,
Mòsz widzec swój cud.¹⁵*

Autor zachęca, by przyjrzeć się morzu, pięknu ziemi, z którą związany jest codzienny trud. Przewyciężywszy go, dostrzec można dopiero swój prywatny cud.

¹⁴ „Gryf Kaszubski”, 1932, nr 5, s. 4.

¹⁵ J. Trepczyk, *Mòja stegna*, wyb. W. Kiedrowski. Gdańsk, 1970, s. 5.

Jednak warunkiem tego jest:

*Lě zrzyszĕc sã muszysz,
I trzĕmac ze mnã,
I bĕc chòc malinuszkã
Òrmuzda skrã.¹⁶*

Zdarzały się też autorowi chwile zwątpienia, kiedy to zostawał sam z wizją swej wyidealizowanej krainy, okupowanej przez duchy. Zwracał się do nich w wierszu *Dłó kògu?*:

*Jó le dló waj' dĕchĕ spiĕwiã,
Co jak orzlĕ lecyta,
Coróz wĕszĭ, blĕži slũnca,
W złotĕch widach parminia.*

*Jó le dló cĕ dĕchu nócã,
Co ju mursz stalatny szĭd,
A na tóflach naji dziejów
Wĕsklĕniwósz nowi wid.*

*Jó le dló tĕch dĕchów żĕjã,
Co dobĕtno w przĭndosc zdrzã
I sã w grãdĕch naji biótkach
Swiãtã, Òrmuzdowã skrã!¹⁷*

Znakami sacrum w poetyckiej twórczości Trepczyka są m.in.: *nowi widĕ parminia*, *swiãtò Òrmuzdowò skra*, *tófle dziejów* itd. Podobnie często powtarzają się pojęcia symboliczne, np. *Wendów krew* – dziedzictwo Pomorzán, *pĕsznò Kaszĕbskò* – określenie małej Ojczyzny lub *Kaszĕbów szlach* – wyznaczony kierunek, kiedyś szlak dla Pomorzán-Kaszubów.

Zagłębiając się w poezję Jana Trepczyka, można wyróżnić różną tematykę, np. patriotyczną, marynistyczną z apologią morza jako zjawiska, opisem życia rybaków, liryki opiewające piękno przyrody i kaszubskiego krajobrazu lub wierszyki dla dzieci w postaci *Úklódk dló dzótk*, wzbogacone o zapis specjalnie skomponowanej melodii. Ponadto notowanych jest kilkadziesiąt utworów o treści religijnej. Znaczna część tekstów poetyckich Trepczyka posiada charakter muzyczny – cechuje je wewnętrzny rym i rytm, o czym świadczą wydane zbiory pieśni *Kaszĕbskji Pjesnjók* (1935) czy dwa wydania *Lecĕ choranko* (1980, 1997).

Do nurtu twórczości marynistycznej przynależy ekspresyjny w swym wyrazie wiersz *Chaja*. Określa on dość wyraźnie wewnętrzny stan przeżyć autora:

*Rĕczã grzĕmòtĕ, piorĕnĕ bijã,
Bóltu walĕ sã szuńcĕjã wstec,*

¹⁶ Tamże.

¹⁷ J. Trepczyk, *Ódecknieniĕ*, dz. cyt., s. 81.

*Brëzlejã, szëmiã, z przepadni pijã
Nowigò chwatu, stolëma mòc.*

*Wala za wala wëcygò remiã,
Na wszëtczy starne jak straszny juńc,
Chwótają strãdu, bijã ò zemiã,
Nie do przebëcò robiã z se szuńc.*

*Piorënë jidã z mòrzã do tuńca,
Mòrzigò to ë piorënow zwëcz
Chaja zòs wëje, wëje bez kuńca,
Na mòrzu rëbòk wòddzëkiwò chëcz...¹⁸*

W podobnym duchu życie na morzu opisuje autor w wierszach *Rëbòk* i *Mësła rëbòka*. Fascynacji morzem daje wyraz również w utworach: *Przodë dali*, *Dënëga*, *Mòrze*, *Hej na mòrze*, *Na walë*, *Pòjuga* (czyli swoboda) czy *Hej, mòrze, mòrze* lub kolęda bożonarodzeniowa *Szëmi mòrze, szëmi bór*. Do niektórych tekstów autor skomponował również melodie. W jego dorobku poetycko-kompozytorskim znalazło się także kilka pieśni religijnych, współcześnie śpiewanych w wielu kościołach na Kaszubach, jak: *Kaszëbskò Królewò*, *Bóg noma przëstojól*, *Bibi, bibi* i inne.

Wśród wielu ciekawych utworów, które powstały w okresie powojennym, największą moim zdaniem wartość poetycką ma wiersz *Kaszëbskò mòwa* – swoisty manifest, testament *Mëstra* Jana Trepczyka, w którym obiecuje ukochanej mowie wynieść ją na piedestał:

*Tczëwòrtńò jes jak dziejów duch
Co w tobie sã przezérò
Bò slòdë wdór i rodny chuch
Wespól z tobã ùmiérò.*

*Tczëwòrtńò jes jak naji gón
Do widu i do słuńca,
Të szërok mdesz brzëmia jak zwón,
Na wiedno i bez kuńca!*

*Skażonã miòł ce wej cëzyńc
I znikwic chcól do nédzy,
Le më ce dóme w pałac przyńc
I w pierwszy sadnąc rëdzy*

*O, mòwa starków! Nad twój zwãk.
Nick lepszégò nicht ni mò!*

¹⁸ Tenże, *Mòja stegna*, dz. cyt., s. 33.

*Jô lubiã ce, móm ò ce lãk,
Ce stracëc strach mie zjimô.*

*Jô ùkòchól ce jak no brat
Widzalosc zaczarzonã...
Òd małosce do stòrech lat
Jes dlô mie namienionã.*

*W ce dëch, zarzeklô dësza je
I serce naji lëdu,
Ze zgardë më ce dwigniemë
Rozwicô doždôsz cëdu.*

*O, mowa starków! Më ce w strój
Òbleczemë buszny
Że mdzesz sklënia jak gwiondzów rój
Jak słuńca wid pëszny!¹⁹*

Jan Trepczyk pisywał także wiersze okolicznościowe związane z wydarzeniami z życia Zrzeszenia Kaszubskiego czy dedykowane różnym zasłużonym osobom, jak dr. Aleksandrowi Majkowskiemu *Óddzëkòwani Méstra* lub *Zrzeszińc* na pożegnanie Jana Rompskiego. W dziewięciu zwrotkach utworu *W roczëznã* tak pisze:

*Na dólëznach swiata sã mërgô,
Jak wid mòrszczi blizë, nasza ide.
I skrzi sã, i gòrô, i dërgô...
Tëj znów ùzybónã cemzô jã mô. [...]*

*Pòjużny nóm duch niech dô pòkrok
Do dobëcô widu, do rozmieni se...
Niech bratnictwa sens znaje òtrok,
Cziëj biôtka ò nasze bierze na se.*

*Tak wespól tój domôcë, razã
Òbrôbiac rodny naji plón!
Na roczëznã pòstawić wazã
Ùbëtku ë szczescô na trón!...²⁰*

By wnikać głębiej w ów nieco wyidealizowany zrzeszeński świat kaszubski Jana Trepczyka, warto także zapoznać się z innym jego wierszem *Mòja kaszëbizna*:

*Jes słuńcem, co grzejë i sejë wkól wid,
Jes wińcem ùplotlim i z kwiontków, i z krut,*

¹⁹ „Kaszëbë”, 1960, nr 18, s. 412.

²⁰ J. Trepczyk, *Ódecknienië*, s. 32–33.

*Jes mòcą, co prowadzy lédztwò na czëp
I lubòtą miodną, co wëmikò z lëp.*

*Dozdrzónò, tã zwãczisz i zwònisz, sklënisz,
I dërgòcesz szczescym i ùsmiëwno zdrzisz,
Cziëj jes zabiwónò, to czëc je twój chlëch,
Pòjuga sã grużdzi i twój bëlny dëch.*

*O, mòja kaszëbizna, szczescym mie mdzë!
Jak kwiòtk naji zemi, jak słuńcë sklënië!
Tã zwãczë pòjuga, jak dobëtny zwòn,
Rozkòscërzë skrzydla, zdzërzëwòj swój gón!²¹*

Konkludując, należy stwierdzić, że kaszëbizna Jana Trepczyka jest zarazem apoteozą jego małej ojczyzny, której mowa, zwyczaj, a także krajobraz stapiają się w harmonijny świat najwyższych wartości. Symbolizm, alegoria – matka symbolizmu, to główne struny poetyckiej liryki *Mëstra* Jana Trepczyka. Potężny ładunek wiary – *Wid roznëkò wszëden smrok czy Bùdzta sã Kaszëbi spikù je ju dosc* – w znaczący sposób nadaje poezji charakter walki o wydobywanie ze szponów marazmu, bezwoli. Szczególnie wyraża to w słowach drugiej, powojennej *Ùdby*, czyli postanowieniu:

*Jesz wëj nie zdżinał Kaszëbów zbiëg,
Cały Pòmòrzczy drëżëñ,
Jesz wëj sztormom dzejów nie ùlëg,
Dzys nowy swój witò dzyñ.*

*Nama szëmi nową spiwã Bòlt,
Ze spikù nią bùdzy nas,
Je w nowy so ruchna òblëc gwòlt
I pòdskacac płom co zgas.*

*W régach Zrzëseni mdze kòždy z nas:
Ni ma co bë szed apart,
Bò ju nadeszed dobëcy czas,
Të je ùdbë naji part:*

*Nas coròz wicy na wasze je
Naji zgrówów, nasi dbë.
Z lécerzów dëch òdpòjãty mdze
Ju pòjmani niechómë.*

²¹ Tamże, s. 28.

*Mě ò naszymy sprawie bądzēmē
Wòcmani wcyg stojelě,
Bò tu Zemìa naji Starków je,
Tu domôcy płom brënie.*

*Lëno dzyrkò, brace, przodě biěj,
Nijak nie còp so na krok
Bò ùsmiëwò so kaszëbsczy rôj,
Wid roznëkò wszëden smrok.²²*

Jan Trepczyk zmarł 3 września 1989 roku w Wejherowie, tu także został pochowany.

²² F. Neureiter, *Kaschubische Anthologie*. München, 1973, s. 169–170.

Zuzanna Szwedek
Akademia Pomorska
Słupsk

JAN TREPCZYK
(RELACJA BIOGRAFICZNA Z PERSPEKTYWY CÓRKI BOGUSŁAWY DAMPS¹)

Jan Trepczyk urodził się 22 października 1907 roku w Strysej Budzie koło Mirachowa. Rodzice – Jan Trepczyk oraz Berta z domu Hebel – mieli gospodarstwo rolne². Poeta był ostatnim z pięciorga dzieci państwa Trepczyków (Gertruda, Wiktor, Jadwiga, Elżbieta i Jan – dopowiada pani Bogusława Damps, córka poety). W latach 1914–1921 Jan Trepczyk uczył się w pobliskiej szkole w Mirachowie. Od 1921 do 1926 roku kształcił się w Seminarium Nauczycielskim w Kościerzynie.



Jan Trepczyk

Il. 1. Jan Trepczyk w 1926 roku; zbiory prywatne Bogusławy Damps

¹ Wywiad z p. Bogusławą Damps.

² J. Trepczyk, *Moje życie [Aneks]*. W: J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*. Warszawa, 1986, s. 227.

W tym czasie miał styczność z ks. dr. Leonem Heykem, nauczycielem religii. To on sprawił, że młody Trepczyk zaczął interesować się szeroko pojmowaną kulturą Kaszub³. Pani Bogusława Damps przywołuje słowa ojca, który wielokrotnie mówił: *Nigdy bym pewnie nie napisał żadnego wierszyka, nie skomponował żadnej pieśni, gdybym nie zetknął się z przedstawicielami ówczesnego ruchu kaszubskiego*⁴. Córka poety dopowiada, że utwory ojca nie były przypadkowe. Miały być bronią w walce o zachowanie kultury kaszubskiej. Mówi: *Ojciec wiedział, że muzyką i śpiewem jest w stanie podnieść kulturę Kaszub, ocalić język od zapomnienia, a że w którymś momencie życia dosyć mocno zaangażował się w działalność na rzecz Kaszubów, to postanowił podporządkować tej działalności swoje życie*.

Ten moment, o którym mówi pani Damps, mógł mieć miejsce już w seminarium lub podczas wizyty u dr. Majkowskiego w 1928 roku, podczas której Majkowski udowodnił młodym nauczycielom, Trepczykowi i Labudzie, że kaszubski nie jest gwarą, lecz językiem⁵. Na pewno w przekonaniu o odrębności kulturowej i językowej utwierdziły Trepczyka wydarzenia z 1929 roku, gdy po raz pierwszy dał o sobie znać jego duch bojowy, kiedy gotów był się bić o chorągwie kaszubskie, a nawet oddać za nie życie⁶. Pani Bogusława Damps w jednej z pierwszych rozmów ze mną potwierdziła, jak ważne dla ojca były symbole kaszubskie, mówiąc: *serce się raduje, gdy na rynku obok flagi polskiej wisi nasza [kaszubska] żółta chorągiew z czarnym gryfem [...]. Ojciec byłby dumny, widząc, że już nikt nie próbuje tej flagi zdjąć*.

W czasie zjazdu nauczycieli kaszubskich w 1929 roku Labuda i Trepczyk zostali posądzeni o tendencje separatystyczne⁷. Czy słusznie? Spytałam o to panią Damps, która odpowiedziała, że jej ojciec ani nie chciał oddzielenia od Polski, ani utworzenia odrębnego państewka kaszubskiego. Pragnął jedynie, aby nie zabraniano mówić po kaszubsku, aby uszanowano ich obyczaje i kulturę, które stanowią dziedzictwo kulturalne nie tylko Polaków, ale i wszystkich Słowian. Słowianofilstwo, które fascynowało Trepczyka, jest szczególnie widoczne w jego poezji, a swoje źródło, jak wspomina pani Bogusława, ma w studiach ojca nad tekstami Ceynowy, którego portret zawsze wisiał w domu⁸. W tym samym roku (1929) powstało również Zrzeszenie Regionalne Kaszubów, którego sekretarzem był Jan Trepczyk.

W domu państwa Trepczyków często słychać było śpiew, ponieważż dzieci pana Trepczyka z pierwszego małżeństwa (Bogusława ur. 1930 r., Świętopełk ur. 1931 r., Mirosława ur. 1933 r., Damroka ur. 1934 r., Mestwin ur. 1936, zm. 1943 r., Sława ur. 1937 r.) z matką Anielą z domu Rompską były pierwszymi odbiorcami i wykonawcami jego pieśni. Z Anielą Trepczyk poznał się i ożenił cztery lata po ukończeniu Seminarium Nauczycielskiego w Kościerzynie. Zanim jednak założył rodzinę,

³ Tamże, s. 227–228.

⁴ Tamże, s. 228.

⁵ A. Labuda, *Moja droga kaszubska [Aneks]*. W: J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura...*, dz. cyt., s. 213–214.

⁶ Tamże, s. 216.

⁷ Tamże, s. 218.

⁸ J. Trepczyk, *Moje życie*, dz. cyt., s. 230–231.

uzyskał status tymczasowego nauczyciela szkół powszechnych i rozpoczął pracę w placówce w Kartuzach (1926–1927), a następnie w Miszewie (1928–1934)⁹.



Il. 2. Zdjęcie ślubne Anieli i Jana Trepczyków z 1930 roku; zbiory prywatne Bogusławy Damps

Debiut poetycki Trepczyka przypadł na rok po narodzinach pierwszego dziecka, a *Pjesnjô Slave* została odśpiewana, jak wspomina pani Damps, w 1929 roku prezydentowi Ignacemu Mościckiemu przez delegację młodzieży kaszubskiej na zamku w Warszawie, o czym informuje także sam Trepczyk w *Aneksie do Współczesnej literatury kaszubskiej* Jana Drzeżdżona:

Pieśń ta została odśpiewana po raz pierwszy przez grupę młodzieży kaszubskiej w ratuszu warszawskim w obecności prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, Ignacego Mościckiego, w czasie uroczystości związanych z dwudziestopięcioleciem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w roku 1929. W Warszawie nastąpiło także uroczyste spotkanie i nawiązanie bliższych kontaktów z klubem studenckim „Cassubia”¹⁰.

Debiut ten miał miejsce na łamach magazynu „Gryf” w 1931 roku¹¹. Nie była to jednak pierwsza publikacja poety w prasie, ponieważ rok wcześniej w „Chęcze Kaszëbskji”, będącym dodatkiem niedzielnym do „Dziennika Gdyńskiego”,

⁹ Tamże, s. 228.

¹⁰ Tamże, s. 230.

¹¹ F. Neureiter. *Zrzeszeńcy*. W: tenże, *Historia literatury kaszubskiej: próba zarysu*, tłum. M. Boruszyńska-Borowikowa. Gdańsk, 1982, s. 178.

14 września 1930 roku ukazało się niedokończone opowiadanie *Na szlachu zbrodnje*¹². Na dłużej Trepczyk związał się z „Gryfem”, a przede wszystkim z jego dodatkiem – „Gryfem Kaszubskim”.



Il. 3. Młodzież kaszubska u prezydenta Ignacego Mościckiego w Warszawie w 1929 roku, Jan Trepczyk trzeci od prawej w drugim rzędzie, pośrodku z gryfem p. Arendt z Kartuz; zbiory prywatne Bogusławy Damps

Współpraca z „Gryfem Kaszubskim” trwała do 1932 roku – do momentu, kiedy przestał się ukazywać. W jego miejsce powstała „Zrzesz Kaszëbskô”, wydawana od 1933 roku jako organ zrzeszeńców, w której także ukazywały się teksty Trepczyka¹³.

Rok później, mówi córka poety, rodzina państwa Trepczyków została przeniesiona do Rogoźna Wielkopolskiego, a sam Mistrz Jan tak wspomina tamten okres:

*Moje przeniesienie nie było odosobnionym przypadkiem: dziesiątki nauczycieli przeniesiono już poprzednio na tzw. Kresy wschodnie. Niektórzy z nich rezygnowali wówczas z posad nauczycielskich. Ich miejsca zajmowali nauczyciele z głębi kraju*¹⁴.

Oprócz nauczania zajmował się wówczas pisaniem piosenek i uprawą ogródka przy szkole, w której nauczał. *Mërk* był bowiem wielkim miłośnikiem przyrody, co znalazło swoje odzwierciedlenie w jego tekstach poetyckich¹⁵.

W Rogoźnie Wielkopolskim, rok po przesiedleniu, dzięki wsparciu miejscowego drukarza Stefana Formelli, który wedle słów pani Bogusławy był serdecznym

¹² Tamże, s. 177.

¹³ Tamże, s. 178.

¹⁴ J. Trepczyk, *Moje życie*, dz. cyt., s. 231.

¹⁵ Tamże, s. 238.

Jan Trepczyk został powołany do wojska niemieckiego 1 czerwca 1943 roku. Córka poety wspomina, że był to wyjątkowo ciężki okres zarówno dla ojca, jak i całej rodziny państwa Trepczyków. W okresie trzyletniej rozłąki dzieci chorowały na szkarlatynę i dyfteryt. Na skutek komplikacji po chorobie zmarł Mestwin, jeden z braci pani Bogusławy Damps. Niestety, ojciec, jak wspomina córka poety, przyjechał na urlop dwa miesiące po śmierci brata.



Il. 5. Kopia okładki debiutanckiego zbioru pieśni Jan Trepczyka; zbiory prywatne Bogusławy Damps

Trepczyk został powołany do jednostki stacjonującej w Hanowerze. Po kilku tygodniach, jak sam mówił, przeniesiono go do Belgii. W wojsku niemieckim pozostał do końca wojny. Gdy wojska amerykańskie wkraczały do Coste di Maser we Włoszech, gdzie wówczas przebywał, witał ich jako pierwszy wspólnie z włoską ludnością, trzymając flagę Włoch w rękę, o czym także opowiadał sam Trepczyk, a co potwierdza jego córka²¹. Pani Damps dodaje również, że późniejszy słownik polsko-kaszubski poety był wzorowany na jednym ze słowników włoskich, który nabył, gdy przebywał w Italii. Poinformowała także, że właśnie we Włoszech nazwano go Mistrzem Janem, ponieważ także tam dało o sobie znać jego zamiłowanie do muzyki. W dwa miesiące po tym, jak *Mërk* zgłosił się do wojska polskiego

²¹ Tamże, s. 232.

w Treviso, przyjechał po niego porucznik, który zawiózł Trepczyka do Bolonii – tym samym znalazł się w 2. Korpusie wojsk polskich. Podczas służby w armii generała Andersa Trepczyk zorganizował trzymiesięczny kurs języka polskiego w San Giorgio, a gdy w wojsku znalazło się jeszcze dwóch nauczycieli, już w Senigalii realizował program szkoły podstawowej²².



Il. 6. Jan Trepczyk z przyjacielem Wiktorem Majerem w wojsku niemieckim; zbiory prywatne Bogusławy Damps

Jan Trepczyk nie zrezygnował z pracy nauczyciela nawet w wojsku, a pedagogiem był bardzo wymagającym, o czym wspomina pani Bogusława Damps, która była wychowanką ojca: *Aby dostać „czwórke”, musiałam umieć na bardzo dobry. Ojciec mówił: „Nie, Ty musisz umieć bardzo dobrze, aby dostać ocenę dobrą”. Był nieugięty i mimo próśb moich koleżanek, które się za mną wstawiały, nigdy nie dał się przekonać – skarży się z przekorą w głosie.*

Po powrocie do kraju (czerwiec 1946 roku) już w lipcu przyjął posadę nauczyciela w Wejherowie w Szkole Podstawowej nr 4, a w czasie wakacji przeprowadził się z rodziną do Wejherowa. W SP nr 4 pracował do przejścia na emeryturę, czyli do 1967 roku²³. Córka pieśniarza wspomina, że ojciec po przyjeździe do Wejherowa uczył muzyki i geografii, a nie, jak było do tej pory, pozostałych przedmiotów – chyba że zachodziła taka potrzeba. Lata powojenne były dla Trepczyków bardzo ciężkie, chociażby z powodu kradzieży, która miała miejsce, gdy sprowadzili się do Wejherowa. Skradziono im praktycznie wszystko, włącznie z ubraniami rodziców, pozostawiając jedynie ubrania dziecięce. Potrzeby pięciorga dzieci rosły, a poeta, chcąc utrzymać rodzinę, dorabiał, ucząc wieczorami w szkole dla dorosłych,

²² Tamże, s. 232–233.

²³ Tamże, s. 233.

prowadząc lekcje dla więźniów w miejscowym więzieniu oraz kierując chórem pracowników milicji i więzienia²⁴.

W latach 1952–1954 wziął udział razem ze Stefanem Bieszkem oraz Janem Wiczorkiem w akcji zachowywania folkloru muzycznego. Badania przeprowadzane były z ramienia Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, a rola Trepczyka polegała na wyszukiwaniu ludowych odtwórców, sporządzaniu dokumentacji z zanotowaniem melodii i tekstu oraz udziale w akcji nagrywania przez ekipę z Warszawy²⁵.



Il. 7. Jan Trepczyk w czasie prowadzenia kursu języka polskiego we Włoszech, 1945 rok; zbiory prywatne Bogusławy Damps

W 1951 roku zmarła pierwsza żona, Aniela z domu Rompska. Pani Bogusława Damps, podobnie jak reszta rodzeństwa, bardzo przeżyła śmierć matki. Poeta także cierpiał, a odejście żony uczyniło go, jak powiedziała pani Bogusława, bardziej zamkniętym i niedostępnym. Mimo osobistego nieszczęścia, Jan Trepczyk angażował się w coraz to nowe działania na rzecz szerzenia kultury kaszubskiej, m.in. w 1951 roku został kierownikiem Powiatowego Ośrodka Metodycznego Śpiewu przy Inspektoracie Oświaty w Wejherowie. Prowadził także chór utworzony tamże, którego opiekunami byli: Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, Związek Zawodowy Kolejarzy, a także Oddział Zrzeszenia Kaszubskiego w Wejherowie²⁶. Dwa lata po śmierci żony Jan Trepczyk wziął ślub z Leokadią z domu Czaja, która miała wówczas piętnastoletnią już córkę z poprzedniego małżeństwa, Zofię.

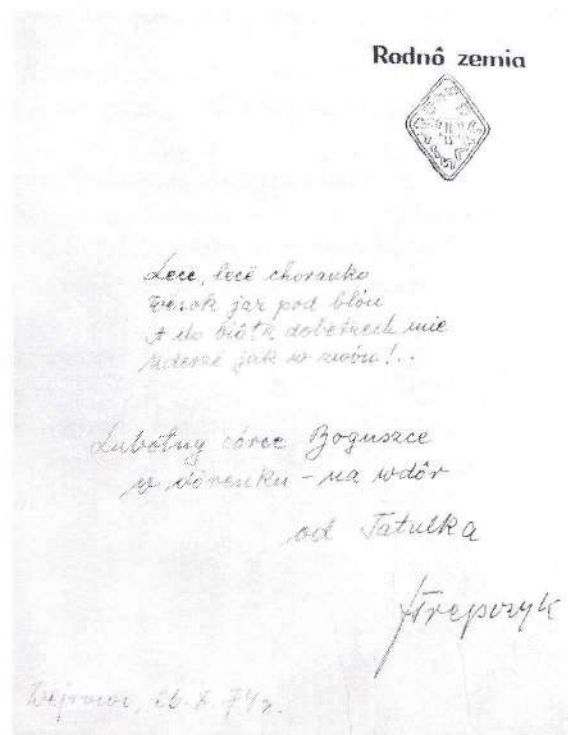
W 1956 roku został członkiem Zarządu Głównego Zrzeszenia Kaszubskiego w Gdańsku, a w niedługim czasie mianowano go na prezesa Oddziału Zrzeszenia

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 233–234.

Kaszubskiego w Wejherowie, przy czym – jak wspomina pani Bogusława – nie przepadał za prezesowaniem. Wolał brać czynny udział w propagowaniu kultury kaszubskiej, o czym sam mówił: *Poświęcałem się głównie pracy związanej z działalnością kulturalną, zwłaszcza propagowaniem poezji i piosenki kaszubskiej*²⁷.



Il. 8. Dedykacja Jana Trepczyka dla córki Bogusławy; zbiory prywatne Bogusławy Damps

W 1956 roku wezwano Trepczyka do Urzędu Bezpieczeństwa, gdzie musiał tłumaczyć się ze swojej działalności²⁸. Cztery lata później m.in. u Rompskiego i Labudy przeprowadzono rewizję. Na szczęście, jak wspomina Trepczyk, ominięto jego mieszkanie, ponieważ obawiano się zbyt dużego rozgłosu²⁹. Rok 1956 był niewątpliwie przełomowy dla kultury kaszubskiej, ale, jak mówił Trepczyk, *dopiero w roku 1970 Zrzeszenie już teraz Kaszubsko-Pomorskie, zajęło się wydawaniem dzieł literatury kaszubskiej*. Od 1970 roku ukazały się kolejno dzieła kaszubskiego twórcy³⁰: *Môja stegna* (1970), *Rodnô zemia* (1974), *Ūklôdk dlô dzôtka* (1975), *Ôdecknienié* (1977), *Môja chëcz* (1978), *Lecë chòrankò. Pieśni kaszubskie* (1981), *Słownik polsko-kaszubski* (1994)³¹.

²⁷ Tamże, s. 234.

²⁸ Tamże, s. 235.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 241–242.

³¹ R. Osowicka, *Bedeker wejherowski*. Wejherowo, 2006, s. 444.

Regina Osowicka w *Bedekerze wejherowskim* wśród utworów godnych zainteresowania wymienia także dwa zestawy pieśni kaszubskich opublikowanych w 1959 roku przez Klub Studentów Kaszubów „Ormuzd” w Gdańsku oraz cztery pieśni kaszubskie wydane w Wejherowie. *Jan Trepczyk był niewątpliwie płodnym twórcą* – mówi Osowicka³². Doceniony za życia, uhonorowany wieloma odznaczeniami, m.in. w 1966 roku odznaką Zasłużonego Działacza Kultury, w 1967 roku medalem Stolema³³, a 26 czerwca 1979 roku przyjęty w poczet członków Związku Literatów Polskich, sam był człowiekiem raczej skromnym, który tak oceniał swoją twórczość:

Ze swojej strony stwierdzam, że właściwie mało posiadam danych na miano poety. Niektórzy powiedzą, że moje utwory są staromodne, oparte na starych wzorach i mało w nich polotu. I to prawda. Innym znowu wierszyki się moje podobają. Są proste, zrozumiałe, przeznaczone przede wszystkim dla dzieci i młodzieży. Co ja w nich wyrażam? Umiłowanie swojej ziemi, swego ludu i wszystkiego, co z tą ziemią i z tym ludem jest związane. Pragnę, żeby moje ukochane „Domocezne” stało się udziałem wszystkich domoków³⁴.

Czy ziściło się jego marzenie? Czy odszedł spełniony, szczęśliwy? Krótco przed śmiercią pani Bogusława spytała ojca: *Tata, czy Tata jest szczęśliwy?* Nie odpowiedział, pokręcił tylko głową, nie zaprzeczając, ani nie potwierdzając. Zmarł 3 września 1989 roku³⁵.

³² Tamże.

³³ J. Trepczyk, *Moje życie*, dz. cyt., s. 235.

³⁴ Tamże, s. 245.

³⁵ R. Osowicka, *Bedeker...*, dz. cyt., s. 444.

V. Językoznawstwo

Hanna Makurat
Uniwersytet Gdański

SŁOŃCE
W JĘZYKOWYM OBRAZIE ŚWIATA KASZUBÓW
NA TLE KULTURY INNYCH SŁOWIAN

Wprowadzenie

Słońce opisywane jako rzeczywistość językowego obrazu świata Kaszubów pojawiło się dotychczas w pracy *Kult i toteizm* (2) autorstwa Jerzego Tredera drukowanej w „Pomeranii” w 1979 roku w cyklu „Ze słownika Sychty”¹ oraz w monografii tegoż autora *Frazeologia kaszubska a wierzenia i zwyczaje (na tle porównawczym)*².

W polskiej etnolingwistyce zagadnienie słońca ujmowane z perspektywy językowego obrazu świata szczegółowo zostało opisane w opracowaniach redagowanych przez Jerzego Bartmińskiego. W 1980 roku wydano *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, przygotowany pod naukowym kierownictwem Bartmińskiego³, w którym znalazły się m.in. rozdziały poświęcone językowemu obrazowi słońca⁴. W latach 90. ukazał się pierwszy tom I *Słownika stereotypów i symboli ludowych* zatytułowany *Kosmos: niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*⁵, gdzie również opisano słońce⁶. Ponadto autorką prac tematycznie związanych z problemem językowego obrazu słońca jest Stanisława Niebrzegowska: *Słońce się raduje – metafora czy mit?*⁷, *Stereotyp słońca w polszczyźnie ludowej*⁸.

Niniejsza praca ma charakter etnolingwistyczny i folklorystyczny. Język ujmowany jest tutaj jako nośnik kultury, dane językowe poddaje się analizie kulturowej. W pracy wykorzystane zostały – związane tematycznie ze słońcem – teksty przy-

¹ J. Treder, *Ze słownika Sychty. Kultury i toteizm* (2). „Pomerania”, 1979, r. XVI, nr 11/12 (94/95), s. 57–60, przedruk: J. Treder, *Kaszubi: wierzenia i twórczość. Ze słownika Sychty*. Gdańsk 2004, s. 115–116.

² J. Treder, *Frazeologia kaszubska a wierzenia i zwyczaje (na tle porównawczym)*. Wejherowo. 1989, s. 16–18.

³ *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, kier. nauk. J. Bartmiński, wstęp Cz. Heras. Wrocław, 1980, s. 74–79.

⁴ J. Bartmiński, *Słońce*. W: tamże, s. 205–230.

⁵ *Słownik stereotypów i symboli ludowych. T. I, Kosmos: niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, red. J. Bartmiński, . Lublin, 1996.

⁶ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Słońce*. W: tamże, s. 119–157.

⁷ S. Niebrzegowska, *Słońce się raduje – metafora czy mit?* „Akcent”, 1986, nr 26, s. 37–39.

⁸ S. Niebrzegowska, *Stereotyp słońca w polszczyźnie ludowej*. „Etnolingwistyka”, 1994, t. VI, s. 95–145.

słów, powiedzeń oraz frazeologizmy znane ludowi kaszubskiemu. Ponadto przedstawiono wiadomości o wierzeniach, wyobrażeniach, obyczajach, związanych ze słońcem. Kontekst slawistyczny jest w tej pracy bardzo ogólny i ma funkcję wyłącznie porównawczą.

Praca została oparta przede wszystkim na materiale etnograficznym, zawartym w siedmiotomowym Słowniku gwar kaszubskich na tle kultury ludowej autorstwa Bernarda Sychty⁹. Jest to obszerne i wiarygodne opracowanie w zakresie kaszubskiej leksyki oraz frazeologii, przysłów, zwyczajów i wierzeń. W mniejszym stopniu wykorzystano, odczytane z rękopisów, teksty z badań terenowych zgromadzone i spisane przez Jana Rompskiego, które miały stanowić materiał do jego pracy doktorskiej pt. „Opowieści ludu pomorskiego. Odbicie rzeczywistości społecznej w XIX i na początku XX wieku”¹⁰. Rękopisy te przechowywane są w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie i obejmują 10 tomów. W pracy wykorzystuję także fragmenty baśni i legend. Uwzględniono również frazeologię i przysłowia zawarte w *Słowniku języka pomorskiego, czyli kaszubskiego* Stefana Ramuła¹¹. Ponadto wykorzystano fragmenty materiału tekstowego, który został zgromadzony przez autorkę niniejszego artykułu podczas badań terenowych przeprowadzonych na Kaszubach w latach 2005–2009.

Słońce w słowiańskiej tradycji ludowej

Kult słońca był znany wśród Słowian już u początków kultury. Symbole tego kultu, takie jak: krzyże, swastyki, koła szprychowe, figurki ptaków, znane były już w epoce prasłowiańskiej¹². Starosłowiańskim bóstwem słońca był Swaróg (określany również jako Swarozyc, Radogost, Dadźbóg¹³). Po wprowadzeniu chrześcijaństwa słowiański ludowy kult słońca został przetransponowany na grunt nowej religii i pogańskie święto narodzin słońca ustanowiono dniem Bożego Narodzenia. Kult słońca u Słowian zaczął mieszać się z kultem chrześcijańskiego Boga¹⁴. Słowianie nazywali słońce *okiem Boga* lub *twarzą Boga*; słońce określano również jako *święte* bądź *boże*.

⁹ B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*. Wrocław, 1967–1976, t. I–VII.

¹⁰ J. Rompski, Materiały z badań terenowych, podania, bajki, legendy, wypisy z literatury do pracy doktorskiej pt. „Opowieści ludu pomorskiego. Odbicie rzeczywistości społecznej w XIX i na początku XX wieku”, t. I–X, rękopisy przechowywane w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Praca doktorska Jana Rompskiego nie powstała ze względu na jego przedwczesną śmierć.

¹¹ S. Ramułt, *Słownik języka pomorskiego, czyli kaszubskiego*, scalil i znormalizował J. Treder. Gdańsk, 2003.

¹² Hasło *Słońce* w: *Mały słownik kultury dawnych Słowian*, red. L. Leciejewicz. Warszawa, 1972, s. 358.

¹³ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*. Warszawa, 1986, s. 127–137; według innej teorii Swaróg jest bogiem ognia, natomiast jego syn Daźbóg (Dadźbóg, Dabog) to bóg Słońca. Słowianie nazywali Słońce synem Swarogowym, zob. A. Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk. Warszawa, 1980, s. 115.

¹⁴ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian. T. II, Kultura duchowa*. Warszawa, 1967, cz. 1, s. 438.

Kult słońca uzewnętrzniał się zwłaszcza w momencie wschodu. W Polsce jeszcze w pierwszej połowie XX wieku klękano przed wschodzącym słońcem, zdejmowano czapki, śpiewano pieśni i odmawiano modlitwy. Podobnie było na Białorusi: tam też kobieta, zanim zaczęła żąć, odwracała twarz do słońca, odmawiała pacierz i dopiero potem zaczynała pracę. Na Ukrainie, jeśli chłop nie miał przed sobą krzyża lub świętego obrazka, zwracał się ku słońcu. W Bułgarii znane jest radosne witanie wschodzącego słońca, czemu również towarzyszy zdejmowanie czapek z głów, klękanie i temu podobne rytuały. W Serbii żegnano się wobec wschodzącego słońca. W tradycji serbskiej również, gdy dziewczyna wychodziła za mąż, zalecano jej modlić się do sprawiedliwego Boga i do jasnego słońca na wschodzie. Na Rusi znany był zakaz stawania tyłem do słońca – uznawano to za grzech ciężki. Ponadto wśród niektórych ludów słowiańskich zmarłego świadomie układa się tak, aby oczy jego zwrócone były ku wschodowi. Natomiast zachód słońca wartościowany jest wśród Słowian negatywnie.

Na Bałkanach znana była przysięga na słońce, polegająca na wyciągnięciu palców ku słońcu. Natomiast wśród Słowian zachodnich i wschodnich panował przesąd, że w wigilię św. Jana bądź też w dzień Wielkanocy słońce skacze, tańczy, kłania się, trzęsie, mieni, kąpie, cieszy się; jednak taniec słońca mogą ujrzyć tylko sprawiedliwi. Słowianie wierzą też, że wrogami słońca są jaszczurki i żmije. Wzrok żmii odbiera blask słońcu; według wierzeń ludu białoruskiego żmije, wygrzewając się na słońcu albo leżące w cieniu, piją słońce. Zbytne rozmnożenie żmij może doprowadzić do całkowitego zaginięcia słońca. Kto spotka żmiję i nie zabije jej, na tego słońce nie będzie świeciło przez trzy dni. Według wierzeń bułgarskich, słońce miało kiedyś dwoje oczu, lecz pewnego dnia schyliło się nad wodą, aby się napić, i żmija mu jedno oko wypila. Czarnogórcy wierzą, że były trzy słońca, ale dwa zostały pożarte przez żmiję. W Serbii i Chorwacji znanych było dziesięć słońc, z których dziewięć zostało wypitych przez żmiję lub węża¹⁵.

W Bułgarii słońce wyobrażane jest jako istota ludzka, która posiada wszelkie cechy człowieka, żeni się, ma braci, siostry, matkę. Znane jest też wierzenie, iż słońce ma wiele oczu, wszędzie patrzy i pomaga ludziom. Według innych legend słońce ma wielkość olbrzymia i zjada kilka pieców chleba¹⁶. W wyobrażeniu ruskich ludów słońce to car nieba. Codziennie obchodzi ono ziemię dookoła i w nocy udaje się na odpoczynek za koniec ziemi¹⁷.

Nazwa, etymologia nazwy, derywaty

Kaszubski wyraz *sluńce* Sych¹⁸ V 84–86, Ra 343 jest kontynuantem prasłowiańskiej postaci **sľnъce*, będącej zdrobnieniem wyrazu **sľnъ*, pochodzącego z praindoeuropejskiej formy **sǵlnǵ-*. Dodany do rdzenia **sľnъ* przyrostek **-ko* w wyniku III

¹⁵ K. Moszyński, tamże, s. 438–451.

¹⁶ Ch. Vakarelski, *Etnografia Bułgarii*. Wrocław, 1965, s. 210–211.

¹⁷ E. Левкиевский, *Мифы русского народа*. Москва, 2007, s. 87–88.

¹⁸ Wykaz skrótów na końcu artykułu.

palatalizacji przeszedł w *-ce (*slnь-ko > *slnь-ce). Słowo to występuje we wszystkich językach słowiańskich, por. pol. *słońce*, czes. *slunce*, słowac. *slnko*, słowen. *sonce*, serb. *sunce*, chorw. *sunce*, bułg. *слънце*, maced. *сонце*, ros. *солнце*, ukr. *сонце*, białorus. *сонца*.

Na Kaszubach często spotyka się zdrobniałe i pieszczotliwe formy takie jak: *slunkò* Sych V 86, *slumuszkò* Ra 342, *slunyszko* Ra 343, *slunëszkò* Sych V 86. Na Kępie Swarzewskiej odnotowano *slóniszczkò* Sych V 86, w Sławoszynie – *slóniszczkò* Sych V 86, w Jastarni i Borze – *sluńckò* Sych V 86. W Podjazdach, Sulęczynie, Puzdrowie, Tuchlinie, Sierakowicach spotyka się też postać *slinelkò* Sych V 86.

Formami pochodnymi od rzeczownika *sluńce* są również przymiotniki *sluńcowi* Sych V 86 1. 'słoneczny'; 2. 'wystawiony na słońce'. Natomiast od przymiotnika *sloneczny* pochodzą rzeczownikowe formy: *slonecznik* – bot. 'słonecznik zwyczajny, *Helianthus annuus*' Sych V 86; *slonecznica* † 1. 'izba słoneczna'; 2. bot. 'część rośliny wystająca ponad ziemią, łodyga, liście, kwiaty' Sych V 87; 3. 'czerwony krąg naokoło zachodzącego słońca, wróżący zmianę pogody' Sych V 86; 4. bot. 'słonecznik zwyczajny, *Helianthus annuus*' Sych V 87.

Ludowy obraz słońca u Kaszubów

Pozostałości starosłowiańskiego kultu Słońca istnieją obecnie m.in. na Kaszubach. Jak podaje Rompski, wyrazem kultu słonecznego jest na Kaszubach m.in. palenie świecetek¹⁹. Na *przerachubę słoneczną* wskazuje *stary kalendarz, który obejmuje ostatnią lunację letnią (od drugiej połowy stycznia), pierwszą fazę września, pierwszą lunację jesienną [...], pierwszą zimową – zbliżenie się frontu słońca – część grudnia i stycznia* Ro IV 311, *Kult ognia, słońca*.

Kaszubscy chłopcy traktują słońce z wielkim szacunkiem. Wierzą, że nie wolno obrażać słońca. Śladem kultu słońca są kierowane do niego modlitwy – modlitwa poranna: *Slunëszkò, jak tē nas ògrzewòsz i òswiécòsz twòją taską! Jakže sã ceszã, zem sã ciebie doczekała i dzys wstała!* Sych V 84 (Jereczkowa z Jamna); oraz modlitwa odmawiana przy zachodzie słońca: *Slunëszkò, dzäkujã cě, žesmě skùńczëlë ten dzień*, po czym osoba odmawiająca tę modlitwę przeżegnała słońce, siebie, pola i zagrodę Sych V 84 (Jereczkowa z Jamna, 1953). Świadectwem kultu słońca jest też używany na Kaszubach, zwłaszcza na Gochach w okolicach Borowego Młyna, frazeologizm *trzë pò sluńcu*, wskazujący na to, że kierunek słońca był znaczący dla zabiegów magicznych. Podczas robienia na drutach pończoch, swetrów mówi się: *trzë pò sluńcu, a piãc òpak* 'trzy w prawo, a pięć w lewo' Sych V 85. Reliktem starosłowiańskiego kultu solarnego może też być odnotowana w Odargowie formułka, którą wypowiedziano po włożeniu chleba do pieca²⁰:

*Zdarzë sã, chleba,
jak sluńce z nieba.* Sych VII 291

¹⁹ Palenie świecetek – ani w rękopisach Jana Rompskiego, ani w innych tekstach etnograficznych nie wyjaśniono, na czym polega ten obrzęd.

²⁰ J. Treder, *Frazeologia kaszubska...*, dz. cyt., s. 17.

Ponadto wyrazem deifikacji słońca może być wzywianie słońca na świadka: *sluńce, tē bądź mójim świōdkã* Sych VII 291, jak również zwroty: *òbénc wóltōrz pò sluńcu, òbchòdzęc wóltōrz pò sluńcu* 'rozpoczynając od prawej strony, obchodzić ołtarz dla uproszenia łask sobie lub innym' Sych VII 291. Na Kaszubach znany jest zwyczaj, że po chrzcie rodzice chrzestni niosą dziecko i obchodzą z nim ołtarz; ołtarz obchodzi również matka po urodzeniu dziecka, także młoda para wraz z orszakiem weselnym. Zwraca się uwagę (zwłaszcza na Gochach), aby obrzęd obchodzenia ołtarza rozpoczynał się od prawej strony, czyli *po słońcu* Sych VII 291–292.

W Ostrowitem pod Borzyszkowami znana jest zagadka przedstawiająca ludowy obraz słońca: *za górama, za lasama czerwòno becška sã pòli – sluńce* Sych I 341. Natomiast *Hirty* twierdzą, że początkiem wszelkiego stworzenia była ich wyspa – z jej jaskini wyszło słońce i księżyc Ro IV 439, *Megalomania narodowa*.

W kaszubskiej tradycji ludowej powszechna jest też wiara w promyk sobotni – słońce musi wyrzeć chociaż na krótki czas, żeby wyschły odświętne ubrania: *mòže bęc nôwiãkszò niepògòda w sobòtã, ale sluńce chòc le na sztiëruszk przedrze sã przez chmùrë, żebë Panu Jezëskòwi kòszulczy wëschtë na lince, bò wintro je niedzela* Sych V 85; *chòcbë bëla nôwikszò niepògòda, ale w sobòtã wiedno slunëszkò tëlë wëswiëcy, żebë ùbòdżëmù kòszla wëschtla na płocë* Sych II 215–216; *mùszë w sobòtã sluńce zaswiëcëc ksãdzowi na kòmeszkã, a ksydzowi na biòli szlips* Sych V 85. Powiązanie kultu słońca z wierzeniami chrześcijańskimi wyraża się też w przysłowiu odnoszącym się do dni maryjnych: *slunyszko wiedno wëtknë glówkã w sobòtã i strzodã* Sych I 327.

Bez słońca i plony, i wszystko, co żyje, staje się słabe i wątłe: *bez slunëszka wszëtchè lëbò rosce, i kwiatë, i chòwa, i lëdze* Sych II 340. Natomiast deski zbyt długo leżące na deszczu i słońcu wykrzywają się: *dél legnie sã na slunëszkù* Sych II 347 (Przyjezierze Żarnowieckie); *czej déle leżq dlugò na deszczu i sluńcu, tej òne sã kòbielq* Sych II 182 (Puckie). Na Kaszubach wierzono również, że ta część wykarczowanego pnia, która widzi słońce, grzeje, zaś ta, która jest pod ziemią, również się pali, ale nie grzeje: *le ten dzël kòrcza, co widzy slunëszkò grzeje, a ten, co je w zemi, ten sã téż pòli, ale òn nie grzeje* Sych II 137.

Pierwszego stycznia obserwowano słońce, by wysnuć prognozy na temat urodzaju bądź nieurodzaju w rozpoczynającym się roku: *Stodolë bëlë całë z délów. Jak w nowi rok sluńce przëswiecało i to bëło widzëc pò drëdżi stronie stodolë, tej to to bëło znaczało, że to bądze biédny rok. Tak to stòri lëdze przepòwiëdelë.* ex (MM, 1937, Klukowa Huta)²¹.

Słońce określane jest przez Kaszubów jako *wieczny zëgar* Sych VI 208. Według słońca określa się też na Kaszubach porę dnia: *wnetka mdze pòlnié, bò ju slunòszkò zazërò kòminã w gròpã* Sych II 194–195, *na wsë lëdze czerëjq sã wiecznym zëgarã* Sych VI 208, *sluńce je ju na sëtmië chłopów wësok, a tē jész we wërach leżisz* Sych V 85–86; *slunëszkò je ju na chłopa wësok, a wa jész gnijeta we wërcëskach* Sych II

²¹ W nawiasie podane inicjały informatora, jego rok urodzenia i miejsce zamieszkania.

38–39. Od słońca Kaszubi uzależniają też niektóre czynności, zwłaszcza związane z pracą na roli: *czej słuńce ju bądze na chłopa ód zemi, tej wëprzãżë kònie* Sych V 86, mowa o tym również w pieśni rolniczej:

*Parobcë òrac, òrac,
A karczme nie pilowac,
Bò karczma nie ùcecze,
A słuńce rolą piecze.* Sych V 84

W kulturze ludowej ważne znaczenie ma ruch słońca – jego wschody i zachody. Wjeście słońca w kaszubskiej tradycji ludowej tłumaczono, mówiąc, że ono *chòdzy spać za górã lub las* albo *òdpòcziwò w mòrzu i dlòtegò òno òb noc nie swiëcy*. Na Kępie Oksywskiej panowało przekonanie, że słońce w morzu *sã kãpie i temù òno na drëdżi dzëń je tak jasnuszé i czësté*. W Nowej Hucie i Pomieczynie opowiadano, że słońce ściągane co wieczór z nieba jest przechowywane w skrzyni. W Puzdrowie i Potęgowie wyjaśniano, że słońce kładą *na karã i karëją na drëdżi kùńc swiata, dze òno znówù reno wschòdzy* Sych V 85. Kaszubi z Kujat i Prokowa twierdzili, że słońce *bùdzy sã, czej w kòscele zwòniã na Aniół Pańszci* Sych V 85. W powieście kartuskim mówi się, że słońce najpierw wystawia głowę, a potem wdrapuje się po wieżach, zwłaszcza gdańskich kościołów, albo po drzewach, bo *to nie letkò wëdostac sã wësok na niebie*. Szelest drzew, którego przyczyną jest wspinające się po nich słońce, powoduje budzenie się ptaków i *ptòchë pierszé witają słuńce* Sych V 85.

Ze wschodem słońca wiąże się również wierzenie, że w pierwsze dni świąteczne, szczególnie na Wielkanoc, we wschodzącym słońcu skacze baranek albo też nawet samo słońce Sych V 84. W Nierostowie utrzymywano, że w wielkanocną niedzielę przed wschodem słońca należy udać się do rzeki i przynieść z niej wodę. W tej wodzie należało się następnie umyć – praktyka ta miała uchronić skórę człowieka przed liszajem, krostami i wszelkimi skórnymi chorobami ex (JN, 1943, Nierostowo). Ponadto tradycyjnie o wschodzie słońca kończy się zabawa weselna, mowa o tym w przyśpiewce, śpiewanej na środkowych Kaszubach:

*Nie pùdzem dodóm, jaż renkò,
Jaż wzëndze nóm slunkò,
Jaż bądze biòli dzëń.* Sych V 86

Wśród Kaszubów (zwłaszcza na północnych i środkowych Kaszubach) panowało przeświadczenie, że zachód słońca sprowadzają sąsiedzi Kaszubów mieszkający na Pomorzu Zachodnim (*w Pòmòrsce, w Pòmrach*) – w momencie, gdy słońce jest już blisko nad ziemią, sąsiedzi ściągają je na dół bosakami, dragami, grabiami, hakami czy motykami Sych V 85, biorą je za las: *w Pòmrach ju zjachelë ze slunòszkã w las* Sych IV 134 bądź chowają je do skrzyni: *w Pòmòrsce chòwają ju slunkò do skrzëni* Sych IV 132. Niektórzy o sprowadzanie zachodu słońca posądzają chłopców z Lęborka: *knòpi z Lãbòrga słuńce scygają na dól* Sych II 177, *lãbòrscy knòpi sã ju dobijają z mòtëką do słuńca* Sych II 338, *lãbòrscy knòpi ju ze słuńcã na dól jadą* Sych II 338.

Na Kaszubach dość powszechne było też wyobrażenie, że zachód słońca powodują pasterce, ponieważ zależy im, żeby wieczór nastął jak najszybciej. W Staniszewie i Sianowie mówi się, że pasterze *zakładają lińcuch òd krowë słońcowi na szëjã* Sych V 85, w Głazicy i Szemudzie podaje się, że pasterze *wiążą pòwróz wkół słońca*, żeby je łatwiej było *scygnąc na zemiã* Sych V 85. Na Gochach odnotowano również wypowiediany przez pasterzy bezpośrednio do słońca tekst: *zachòdz le sùnëszkò, zachòdz, jò cë dóm gãs* Sych V 85. Kaszubi na Zaborach o rychły zachód słońca, zwłaszcza w czasie żniw, oskarżali *Góchów spod Borzyszków*, i chcieli, żeby słońce znów było podźwignięte do góry: *biéjta to sùnëce dragã do górë pòddzwignąc, żebë ten dzień bël dlugsi* Sych V 85. Pod Wielem słońce jest sprowadzane na ziemię przez Rogalę, dlatego na widok zachodzącego słońca mówi się tam: *le sã spieszta, bò Rogala bòsakã scygò sùnëce* Sych V 85. W okolicach Brus gospodarz *Wręcza z Windorpu* usuwa słońce z nieba za pomocą *grulczy* ‘kociuby’ – *grulkijje sùnëce na dól* tak, jak się wygarnia wypalone węgle z pieca chlebowego Sych V 85.

Krwawy zachód słońca bywa też okreśłany na Kaszubach frazeologicznymi wyrażeniami; na Kępie Swarzewskiej o zachodzącym krwawo słońcu mówi się: *sùnëszkò dzys lësa piecze* Sych II 356–357, na środkowych Kaszubach w odniesieniu do krwawo zachodzącego słońca używa się określenia: *sùnëce żòli sã jak òdziń* Sych VI 268, natomiast w okresie adwentu mówi się: *w niebie ju òrzechë pieczã na gwiónkã* Sych III 336.

U Kaszubów panował zwyczaj, że *wieczerzã* ‘kolację’ spożywa się po zachodzie słońca; na Kępie Swarzewskiej odnotowano przysłowie: *sùnëce na dole, wieczerzò na stole* Sych V 86; na Kępie Oksywskiej, w Kazimierzu i Rumi znane jest przysłowie: *sùnëce za górã, wieczerzò za skórã, pòcerz, a tej spac* Sych V 86; natomiast w Strzeczcu, Nowej Hucie, Lini, Tłuczewie: *czej sùnëce za górã, tej wieczerzò za skórã i pòd gãsë pióra* Sych V 86.

Na Kaszubach wierzono, że sowa, nietoperz i żmija ukrywają się przed słońcem. Panowało również przekonanie, że żmija zabita w biały dzień i pocięta na kawałki może zdechnąć dopiero po zachodzie słońca Sych V 84. Po zachodzie słońca nie wolno handlować zwierzętami z obory, ponieważ będą się źle chowały u nowego właściciela ex (BO, 1931, Odargowo).

W wigilię św. Jana zachód słońca był momentem magicznym. Należało w ten dzień przyprowadzić krowy do domu przed zachodem słońca, ponieważ po zachodzie może im zaszkodzić czarownica: *w swiãti Jan czarownica mòże zòs szkòdzëc krowóm dopiërze pò zachòdze słońca i temù nòlepi zrobi ten, co nëkò w ten dzień krowë wczas dodóm* Sych II 79 (Kazimierz). Również dopiero po zachodzie słońca wyruszano na poszukiwanie cudownego kwiatu paproci Sych V 84.

Niektóre czynności zgodnie z kaszubskimi tradycjami muszą odbywać się po zachodzie słońca albo przed wschodem słońca, np. pójście w Wielkanoc do rzeki czy jeziora po wodę, a nawet mycie się i kąpanie się w Wielkanoc Sych V 84. Przed wschodem i po zachodzie słońca odbywały się różne praktyki magiczne, np. zaduszenie kreta, „uspiewywanie” kogo na śmierć Sych V 84, zamawianie róży Sych IV 362.

Wyraz *sluńce* ma też znaczenie metaforyczne – odnosi się do człowieka pogodnego; o kimś pogodnym mówi się na Kaszubach: *pòlknął sluńce* Sych V 84; znane jest też powiedzenie: *ten sluńce pòlknął, a nié jak nasza sąsádka, ta lazy jak deszczowó chmúra* Sych V 84. O kimś bez humoru Kaszubi ze Strzepeca i Łebna powiedzą też: *sluńce mù zle wschòdzy* Sych V 84. W Puzdrowie odnotowano frazeologizm *miesz-kómě pòd jednym sluńcã* ‘jesteśmy wszyscy braćmi’ Sych V 84.

W kaszubskiej kulturze ludowej znane są liczne przysłowia wskazujące zarówno na szacunek, jakim darzono słońce, jak i na harmonię życia ludu kaszubskiego z rytmem słońca: *sluńce w listopadze ju wczas spac sã kładze* Sych V 84; *daj Bòże, sluńce, na te mòje juńce* Sych III 112; *dze nie wpùszczają òknã sluńca, tam chòrzeją bez kùńca* Sych V 84 (Puzdrowo); *czej bógòcz biédòka krziwdzy, slunyszko twòrz za chmùrą zakriwò* Sych V 415; *ě dlò tóch biédniészich lédzy slunyszko swięcy* Ra 83; *przë sluńcu swięca ani lãpa widu nie daje* Sych V 84; *i na sluńcu są plamě* Sych V 84.

O mocno świecącym słońcu mówi się na Kaszubach: *sluńce kòle w òczë* Sych V 84 bądź też *sluńce przebijò sã* Sych V 84; o przypiekającym słońcu na środkowych Kaszubach mówią: *to slunëszkò dzys mòcno pchò* Sych IV 65. Gdy jednocześnie pada deszcz i świeci słońce, w Jastami i w Borze mówi się, że *sluńce krzëczy* ‘placze’ Sych V 84. Na środkowych Kaszubach, gdy słońce przebija się przez chmury, rzucając cień na pola, używa się frazeologizmu: *sluńce chòdzy pò pòlach* Sych V 84.

Słońce ma też znaczącą funkcję w ludowych prognozach pogody. Gdy *sluńce sã pòli*, zanosí się na zmianę pogody – tak wierzą w Kuźnicy i Chałupach Sych V 84. Zmianę pogody zapowiada też czerwony krąg naokoło zachodzącego słońca, zwany *slonecznicą* Sych V 86: *slonecznica je widzec, to na zmianã pògòdë* Sych V 87, *slonecznica nie je wiedno widzec* Sych V 87. Ponadto według kaszubskiego przysłowia po chwilach smutnych zawsze następują chwile szczęśliwe: *pò nógòrszi szladze sluńce le wëswięcy* Sych V 84.

W baśniach kaszubskich *sluńce* jest upersonifikowaną postacią, pomocną, przyjazną i życzliwą dla innych bohaterów Mpijd 7–8 (*Słońce i Miesiąc*), *O siedmiu krukach i ich wiernej siostrze* Bd 21–33, Ro VII 356, *O kręgu okrągłym żelaznej ziemi (bajka, motyw: zaczarowanych dzieci królewskich)*, upersonifikowaną żoną Księżyca – *Słonecznicą* Dpis, 164–166 (*Księżyc i Słonecznica*), upersonifikowaną postacią w błyszczącym ubiorze, klócającą się z wiatrem i mrozem Ro II 213 (*Trzej osobliwi osobnicy*) bądź też jest elementem przyrody, dającym ciepło Ro I 292 (*Krosniãta w Przetroczenie 1*), Ro II 804 (*Krosniãta w Przetroczenie 2*). W innej baśni załamywanie promieni słonecznych wyzwała w człowieku niepewność, wątpliwość, trwogę Ro VI 308 (*Motyw: Załamywanie promieni: podchmieleni [...] pomieszali swoje nogi przy myciu w morzu i nie mogli wstać*).

Podsumowanie

Obraz słońca zaprezentowany w niniejszej pracy stanowi fragment ludowego widzenia świata, mieszczący się w ramach kultury duchowej. Wyobrażenia słońca, wytworzone na Kaszubach oraz na innych obszarach Słowiańszczyzny, określają

związek człowieka ze sferą pozaziemską i pokazują jego postawę wobec rzeczywistości odległej i tajemniczej. Ludowa interpretacja tej rzeczywistości tak w myśleniu ludu kaszubskiego, jak i innych ludów słowiańskich, stanowi połączenie potoczności z mitologizacją oraz prostoty z symboliką.

Kultura duchowa ludu często wiąże ze sobą wierzenia chrześcijańskie z wyobrażeniami przedchrześcijańskimi. Jednak w procesie kształtowania ludowych wierzeń istotne znaczenie mają także wpływy kulturowe. Znany wśród Słowian kult słońca wyrósł z tradycji indoeuropejskiej skontaminowanej z chrześcijańskim wyobrażeniem słońca-Chrystusa. Kaszubska kultura duchowa dotycząca słońca to kontynuacja dziedzictwa dawnych Słowian, ale jednocześnie wynik interferencji kulturowych z tradycjami innych ludów i narodów słowiańskich. Uwzględniony w pracy kontekst slawistyczny pokazuje, że mimo wspólnego ogólnosłowiańskiego dziedzictwa dochodziło do kulturowych zapożyczeń.

Wykaz skrótów

- Bd – E. Puzdrowski, *Bursztynowe drzewo. Baśnie kaszubskie*. Gdańsk, 2003.
Dpis – A. Necel, *Demony, purtki i stolemy. Baśnie kaszubskie*. Warszawa, 1975.
ex – eksploracja terenowa (badania przeprowadzone przez autorkę na Kaszubach w latach 2005–2009).
Mpijd – A. Nagel, *Matka Przyroda i jej dzieci*. Gdańsk, 1981.
Ra – S. Ramułt, *Słownik języka pomorskiego, czyli kaszubskiego*, scalił i znormalizował J. Treder. Gdańsk, 2003.
Ro – J. Rompski, Materiały z badań terenowych, podania, bajki, legendy, wypisy z literatury do pracy doktorskiej pt. „Opowieści ludu pomorskiego. Odbicie rzeczywistości społecznej w XIX i na początku XX wieku”, t. I–X, rękopisy przechowywane w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.
Sych – B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*. Wrocław, 1967–1976, t. I–VII.

Lucyna Warda-Radys
Uniwersytet Gdański
Gdańsk

SŁOWNICTWO ZWIĄZANE Z BUDOWNICTWEM
W XVII-WIECZNYCH INWENTARZACH BISKUPSTWA CHELMIŃSKIEGO
(NAZWY BUDYNKÓW I POMIESZCZEŃ GOSPODARSKICH)

Wstęp

Biskupstwo chełmińskie zostało erygowane przez legata papieskiego w lipcu 1243 roku i w tym samym roku zatwierdzone przez papieża Innocentego IV¹. Do przelomu XVI i XVII wieku obszar majątności biskupich kilkakrotnie się zmienił: poszerzał lub zmniejszał. W wieku XVII zwraca uwagę duża rozległość latyfundium biskupiego, a przede wszystkim znaczne odległości pomiędzy poszczególnymi kluczami i wsiami. Biskupstwo obejmowało terytorium między rzekami Osą, Wisłą i Drwęcą (tu leżą dobra klucza wąbrzeskiego i starogrodzkiego) oraz znaczny obszar na lewym brzegu Drwęcą (klucz lubawski).

Przedmiotem niniejszego opracowania są cztery (powstałe na przestrzeni sześćdziesięciu lat) rękopiśmienne inwentarze z XVII wieku: I z 1614, II z 1646, III z 1661 i IV z 1676 roku. Wszystkie te dokumenty są niemal w całości pisane po polsku (z nielicznymi wtrętami w języku łacińskim). Każdy dokument pisano bardzo starannie, w całości jedną ręką. Jedyne w inwentarzu III znajdują się trzy strony, które wyszły spod innego pióra, a na marginesach najmłodszego zabytku można znaleźć kilka uwag zanotowanych innym charakterem pisma (jak stwierdza wydawca tej lustracji, sięgają one prawdopodobnie roku 1682). Spośród przedstawionych tu dokumentów, tylko inwentarz z 1661 roku nie został wydany drukiem².

Z treści lustracji wynika, że były spisywane w czasie wakansu biskupstwa: po zgonie, przy przenoszeniu się biskupów na inną katedrę lub gdy oddawano poszczególne klucze czy folwarki w dzierżawę. O ich autorach wiemy jedynie, że byli delegatami kapituły. Znane jest tylko nazwisko pisarza jednego z dokumentów: pod

¹ Dane historyczne, dotyczące dziejów i obszaru biskupstwa chełmińskiego, czasu urzędowania jego biskupów oraz informacje o okolicznościach sporządzania inwentarzy podaje wydawca lustracji w *Przedmowie do: Inwentarz dóbr biskupstwa chełmińskiego (1646 i 1676)*, wyd. R. Mienicki. „Fontes Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, Toruń, 1955, nr 40, s. XIII–XXI.

² Rękopisy omawianych lustracji znajdują się w Archiwum Diecezjalnym w Pelplinie pod sygnaturami: I-C 5, II-C 15, III-C 17a, IV-C 20. Dzięki uprzejmości ks. prof. Anastazego Nadolnego, długoletniego dyrektora Archiwum pelplińskiego, mogłam w swojej pracy wykorzystać odbitki kserotypiczne tych zabytków, a więc teksty z niezmienioną przez wydawców pisownią.

inwentarzem z 1676 roku podpisał się ks. Tomasz Prątnicki, kanonik chełmiński. Nie udało mi się jednak znaleźć żadnych dodatkowych informacji o nim.

Badane dokumenty dostarczają bardzo różnorodnego i bogatego materiału z zakresu słownictwa. Na treść rękopisów składa się bowiem opis zamków biskupich, zabudowań folwarcznych, miast, wsi, młynów, jezior, łąk, lasów, odłogów i ugorów. Spis obejmuje narzędzia, naczynia, meble, elementy dekoracyjne (obrusy, herby, portrety) znajdujące się w poszczególnych dobrach biskupich. Poza tym inwentarze dają obraz struktury społecznej i zawodowej ludności, informują o zajęciach, profesjach, rzemiosłach, o pańszczyźnie i rodzajach ciężarów świadczonych w pieniądzu i w naturze. Wymieniają dokładnie ilość i gatunek koni, bydła, owiec, trzody chlewnej i ptactwa domowego.

W tym miejscu chciałabym zaprezentować fragment niezwykle bogatego zbioru słownictwa związanego z budownictwem: nazwy budynków i pomieszczeń gospodarskich służących do przechowywania płodów rolnych oraz pomieszczeń dla zwierząt hodowlanych.

Pomieszczenia służące do przechowywania plonów

Ziemia Chełmińska to w przeszłości przede wszystkim obszar rolniczy. W ciągu XVI wieku, wraz ze wzrostem zapotrzebowania na zboże w Europie, krainy leżące w dorzeczu rzek (drogi wodne miały w dobie staro- i średniopolskiej ogromne znaczenie) przestawiały się na jego uprawę. O tym, jak wielkie znaczenie dla mieszkańców biskupstwa chełmińskiego miała uprawa zbóż, przekonuje skrupulatność, z jaką autorzy inwentarzy przedstawili ilość i stan pomieszczeń do ich przechowywania.

Miejsce, do którego zwozi się ścięte zboże, to w inwentarzach powszechnie *stodola* lub *stodółka* – nazwa znana obecnie w całej Polsce. Oprócz tego pojawia się w omawianych lustracjach *gumno* (wg SJPD³ to nazwa przestarzała), ale kontekst nie zawsze pozwala rozstrzygnąć, czy chodzi o 'stodołę', czy o 'podwórze': *Gumno. Stodol 2. Pod niemi krownia y Staynia. I/12⁴; Sopa; odGumna. Pod nią Sąsiekow dwa dla wydawania siana II/6; Dogumna wrota wParkanie [...] Wnim stodol dwie. Klepisk sesc II/6; Idąc ku Gumnam wrębu sztuka stoi. III/14; Przy Gumnie warzywnik warzywem rozmem zasiany. III/20; Dworzec ten oparkaniony od gumien asz do sczytu Dworca IV/11.*

Mamy też w inwentarzu I i II nazwę *bróg*⁵. Według L to 'miejsce na zboże lub siano, składające się z ruchomego dachu opartego na czterech słupach': *Gumno. Stodolá 1. otrzech klepiskách Vnieyklotek3. Przy stodole brog Niemiecki. I/31; Gumno. Wniem stodol 3. Wnich sąsiekow 11. Klepisk 8. [...] Brog wiązany Niemiecki. I/41;*

³ Wykaz skrótów znajduje się na końcu artykułu.

⁴ Przy cytowaniu przykładów zachowuję pisownię oryginałów, zmieniam jedynie literę $\frac{1}{4}$ na z oraz opuszczam znaki diakrytyczne nad y (dwie kropki, kreska), ponieważ nie pełnią żadnej funkcji fonetycznej. Lokalizuję wybrane zabytki formy według schematu: oznaczony umownie numer inwentarza (od I do IV) i – po ukośniku – numer strony lub stron, zgodny z paginacją rękopisów.

⁵ SES I 44 stwierdza prasłowiańskie pochodzenie tego wyrazu i podkreśla jego prapokrewieństwo germańskie.

Brog. Niemiecki; wwiązanie zbudowany, wnim się Sciany powywaliały Posycię nanim zły y scytow niemasz. II/17; Zastodolami Brogow stery II/31.

Inne słowniki (SJPD, SW, SWil i Mac) objaśniają to słowo raczej jako 'stertę zboża, stóg siana'. W przytoczonych wyżej kontekstach *bróg* stoi w pobliżu stodoły, posiada dach i ściany, więc wygląda raczej jak desygnat opisywany w słowniku Lindego.

Należy podkreślić, że w lustracjach biskupstwa chełmińskiego wyraz ten pojawia się z przydawką *niemiecki*. Być może chodzi tu o jakiś specyficzny, charakterystyczny dla Niemców sposób stawiania tego zadaszenia. Według Basary⁶, ta nazwa funkcjonuje dziś w południowo-wschodniej Polsce⁷. W przeszłości była jednak znana także na Mazowszu, choć trudno określić jej dokładne znaczenie. W SGP bowiem *bróg* objaśnia Karłowicz jako 'kilka kłosów nietkniętych po żniwie' i dokumentuje mazowieckim powiedzeniem *naobiecowała mu stogi brogi*, tzn. złote góry.

Przy opisie stodoły lustratorzy zwracali uwagę na to, ile miała przedziałów, w których składano ścięte zboże lub przechowywano ziarno. W inwentarzach chełmińskich na oznaczenie tego desygnatu pojawia się jedynie nazwa *sąsiek* i (nienotowane przez słowniki) deminutivum *sąsieczek*. Współcześnie jest ona znana w Wielkopolsce, na zachodnim i południowym Mazowszu oraz na Śląsku. Oto kilka przykładów: *Szopá Nowo zbudowana przy niey sąsieczech do zboza. I/42v; Stodolá. O Jednym klepisku z sąsiekiem I/13; Sopa; od Gumna. Pod nią Sąsiekow dwa dlia wydawania siana II/6; Stodoły dwie wrębiste wktorych sąsiekow dziewięć, boiowisk siadem III/17; Stodolá od Klasztora o czterech Sąsiekách á trzech Klepiskách. IV/12; Stodoły dwie wrębiste, wktorych Sąsiekow dziewięć, boiowisk siedm. IV/15. Trzeba tu jeszcze zaznaczyć, że zgodnie z opisem lustratorów, sąsiek mógł znajdować się także koło stodoły: *zá tą Szopą Ku Stodolom Sąsiek z klepiskiem IV/20; Przy tey stodolie sąsiek wrębisty o jednem boiowisku III/22.**

Drugim ważnym miejscem w stodole jest miejsce młocki. Na jego określenie w każdym z inwentarzy funkcjonują dwie nazwy. Są to rzeczowniki utworzone od podstaw czasownikowych *bić* lub *klepać*: *klepisko* i *bojowisko* || *bojewisko*: *Stodolá. O Jednym klepisku z sąsiekiem I/13; Stodola odwoch sąsiekach y odwoch klepiskach II/7v; Stodola wielka o czterech klepiskach III/54; Stodolá od Klasztora o czterech Sąsiekách á trzech Klepiskách. IV/12 // Stodola odwoch Sąsiekach y odwoch bojewiskach [...] sciana jedna wypręzasię odbojewiska. II/9; Stodoły dwie wrębiste, wktorych Sąsiekow dziewięć, boiowisk siedm. IV/15.*

Dziś *klepisko* zajmuje północno-wschodnią część Polski z Pomorzem i Kujawami, północno-wschodnią część Wielkopolski i północną Małopolskę. Jak stwierdza Basara, jest to nazwa ekspansywna.

Bojowisko jest charakterystyczne dla wschodniej części Wielkopolski i północnej Małopolski. Trzeba tu zaznaczyć, że Sstp notuje tylko formę z grupą *-ew-*.

⁶ J. Basara, *Terminologia budownictwa wiejskiego w dialektach polskich. Cz. 2, Pomieszczenia gospodarskie, ogrodzenia, zamknięcia*. Wrocław, 1965, s. 11.

⁷ MAGP 562 w znaczeniu 'dół na ziemniaki' dokumentuje na Śląsku.

Izba lub budynek, w którym tnie się słomę na sieczkę albo ją przechowuje, to w inwentarzach ogólnie znana *sieczkarnia* (choć w SJPD i u Mac występuje tylko w znaczeniu maszyny rolniczej) i nie notowana przez słowniki postać morfologiczna: *sieczkownia*. Oto przykłady: *Sieczkarnia nowo także postawiona, wslupy zdylow, pokryta snopkami dobrze*. IV/16; *Śieczkownia, wniew kossá, Lada y Rynka*. I/11, *Wolarnia. Vniej wrothá zwrzećiądżem. Wni zlobow 2. Drabin 2. Ná Wolarni śieczkownia* I/41.

Specjalne pomieszczenie na ziarno najczęściej nazywane jest (występującą w różnych wariantach fonetycznych i morfologicznych) starą pożyczką z niem. *Speicher* SJPD. I tak mamy: formy najbliższe dawnemu zapożyczeniu: *szpicherz*, *śpicherz* i deminutivum *szpicherek*; formy z wtrąconym *-l-*: *szpichlerz*, *szpichlerek* oraz skróconą formę *szpichrz* (powstała prawdopodobnie pod wpływem przypadków zależnych, w których *e* zanikło wcześniej przez analogię do wyrazów z *e* ruchomym)⁸.

Jest to wyraz znany w całej prawie Polsce, chociaż L, Sstp i SWil nie notują żadnej postaci zdrobniałej⁹. Z opisów zawartych w inwentarzach chełmińskich wynika, że mógł to być osobny budynek (często piętrowy), np. *Spichlerek dawniejszy o dwu piętrach ku runie się ma* IV/25; *Szpichlerz Nowo postawiony o dwu górach do sypania zboza* IV/15; *Szpichlerz na przygodku wrębisty nachylony y pogniety [...] wspaniu wschod na górę* III/56; *Szpichlerz na przygodku wrębisty nachylony y pogniety* III/56 lub tylko jego część (także kilkupiętrowa): *Nad Wozownią Szpichlerz murowany do zboza o trzech piętrach* III/2; *Stodoły o dwóch klepiskách, á o trzech sąšekách wiedzny sąsieku od Owczárni Szpichlerz u Szpicherza Zámknienie porządne, y kłotká zkluczem*. IV/102; *Szpycherz pod nim dwoie záchowánia dla ćieląt y swiń z dwiema drzwiami na biegunách* IV/20; *Przy tem Dworze Staienka wwiązanie przy niey Szpicherek*. III/58; w *Wozowni podSzpichrzem przy Burgrabstwie, wrotá stáre dwoiste* IV/4. W jednym miejscu w inwentarzu II użyto nazwy *spicherek* w innym znaczeniu 'miejsca do przechowywania nabiału': *Spichierek Domliecna [...] Podspichierkiem Piwnica do Mleczna* II/5v; *Spichierek dlia Mleczna* II/8. Takiego znaczenia *spichlerza* nie zanotowano w żadnym ze słowników.

Specjalne pomieszczenie do przechowywania ziarna nazywa się w inwentarzach także *sypaniem*. Nie notuje tego wyrazu w znaczeniu spichrza ani L ani SJPD. Przez SW określony jest on jako gwarowy. Współcześnie MAGP¹⁰ lokalizuje go na południowo-zachodnim Śląsku. Trzeba tu jeszcze dodać, że zarówno historycznie, jak i współcześnie *sypanie* może mieć drugie znaczenie: 'skrzynia do przechowywania ziarna'¹¹. W inwentarzach wyraz pojawia się przede wszystkim w znaczeniu 'przegrody, przedziału, często nad jakimś innym pomieszczeniem': *Owczarnia Wielka; [...] NaNiei sypanie do zboza* II/7; *WSięni drabká ná górę, Sypanie dobre* IV/76; *Sypánie ná całym budowániu* IV/78. Może *sypanie* jako 'naczynie do przechowywa-

⁸ J. Basara, *Terminologia budownictwa...*, dz. cyt., s. 13 (za J. Siatkowskim).

⁹ Mac notuje tylko formę z przejściem *-ch-* w *-k-*: *śpikrz*.

¹⁰ MAGP.

¹¹ MAGP podaje też znaczenie 'strych'.

nia ziarna' dokumentuje cytat: *Staynia Pánska, wniew sypánie do zboza* I/1v. Pisarz inwentarza z 1646 roku informuje nas, że *sypanie* mogło być wykorzystywane także do składowania plew: *Dosopki drzwi nazawiasach, ynaniei sypanie dopliw spustosale* II/20.

Poza tym prawdopodobnie w tym znaczeniu pojawia się w lustracji I **plewnia**: *Nad Trzećią szopą Plewnia. V niey drzwi ...* I/43. Wyraz nie jest notowany przez SJPD, znany L, Sstp i SPXVI, przez SW określony jako staropolski i gwarowy. Przez SGP objaśniony jako 'miejsce na plewy'.

W inwentarzu IV zanotowano w tym znaczeniu jeszcze **abzejcik** (tylko jeden raz): *Stodola od obory [...] Podle Abseyczyk do plew, drzwi ná biegunach zSkoblem* IV/66. Jest to zdrobnienie od *abzejt* 'przybudówka do stodoły lub spichrza' z niem. *Abseite* 'lewa strona, tylna strona'. Słowniki formy zdrobniałej nie notują, zresztą i forma podstawowa w postaci *obzejt(a)* znalazła się jedynie w SW i została objaśniona jako 'rodzaj przybudówki, komory do stodoły przystawionej i przeznaczonej do przechowywania sprzętów gospodarskich'. Wyraz był jednak z pewnością używany na Pomorzu, ponieważ dokumentują go w różnych postaciach fonetycznych liczne inwentarze, np.: *obzejt(a)* w *Opisie królewsczyzn w województwach chełmińskim, pomorskim i malborskim w 1664 roku* i w inwentarzu starostwa skarszewskiego¹², *abzejda* w inwentarzach starostw puckiego i kościerskiego oraz *abszyt* w inwentarzach wsi Szczytno, Dąbrowa i Szonowo¹³. Brak tego wyrazu w słowniku Mac.

W inwentarzu z 1614 roku w jednym miejscu jako pomieszczenie na ziarno wymieniono też **kornus** || **kornuz**: *Pod kornuzem wrothá [...] Ná kornus idąc, Drzwi [...] Ná kornušie Sypánie do zboza* I/2v. Edward Breza¹⁴ wywodzi tę nazwę z dolnoniemieckiego *Kornhus*, SPXVI z niem. *Kornhaus*. Wydawca lustracji, ks. Alfons Mańkowski, podaje, że była ona używana już w XIV wieku, ale nie notuje jej Sstp. Brak jej też w SJPD, SW, MAGP i u L. SPXVI notuje w formie bliskiej niemieckim: *kornhaus*¹⁵.

Z innych nazw miejsc do przechowywania ziarna można jeszcze wymienić różne części budynków, służące też do innych celów, takich jak **góra**: *Nad iedną owezarnią do połowice dlia sypania zboza góra tarcicami położąna y szendlem pokryta* III/26; **schowanie**: *Na staini schowanie do zboza* II/1.

¹² Por. L. Warda-Radys, *Słownictwo „Opisu królewsczyzn w województwach chełmińskim, pomorskim i malborskim w roku 1664”*. W: *Polszczyzna regionalna Pomorza*, red. K. Handke. Warszawa, 1993, t. V, s. 55; też, *Uwagi o języku „Inwentarza starostwa skarszewskiego” z 1737 roku*. W: *Polszczyzna...*, dz. cyt., Warszawa, 1994, t. VI, s. 55.

¹³ E. Breza, *Język inwentarzy wsi Szczytno, Dąbrowa i Szonowo w dawnym pow. człuchowskim z XVIII wieku*. W: *Polszczyzna...*, dz. cyt., Warszawa, 1994, t. VI, s. 96; tenże, *Słownictwo inwentarzy starostw puckiego i kościerskiego z XVII wieku*. „Gdańskie Studia Językoznawcze”, Gdańsk, 1991, t. V, s. 86.

¹⁴ E. Breza, *Germanizmy leksykalne w „Inwentarzu dóbr biskupstwa chełmińskiego z 1614 r.”*. W: *Polszczyzna...*, dz. cyt., Warszawa, 1996, t. VII, s. 64.

¹⁵ W SW tylko w znaczeniu 'wódka prosta, zwykła gorzałka', w tym znaczeniu notuje też N i Sych.

We wszystkich czterech dokumentach pojawia się archaiczny¹⁶ wyraz *solek*: *Ná Podworzu solek, vnie*^o [to dokładne powtórzenie zapisu z inwentarza, pisarz miał w zwyczaju skracać w ten sposób końcówkę dopełniacza liczby pojedynczej rodzaju męskiego przymiotników i zaimków – przyp. L. W.-R.] *Drzwi z Zamkiem*. I/11; *Solek wwiązanie, Drzewem zbudowany agliną vliepiony*. II/20; *Przeciwko Dworowi Solek wrębisty pod ktorem piwnica zkamięni murowana, z wierzchu dylami pokryta, v solku na wierzchu drzwi na biegunach* III/17; *Solek pod nim piwnicá po stronách mur okryty drzewem ná wierzchu Sernik wrębisty* IV/13. Nazwy tej nie notuje SJPD, L ani Mac, jest w SW i w Sstp. MAGP lokalizuje współcześnie w Sądeckiem i Wiełuńskiem.

Niektóre konteksty wskazują, że *solek* mógł oznaczać także ‘miejsce karmienia inwentarza’: *Solek; wPoisrodku Podworza; dlia Karmienia wieprzow* II/6 oraz ‘spizarnię’, np.: *Solek Vnie*^o *drzwi Názáwiássách zkłotką. Wnim Mástá Achteli 2. Gomolek kop 2. Polži Mięssá10. Sadel 5.* I/43. Choć w tym ostatnim znaczeniu zdecydowanie najczęściej pojawia się sama *spizarnia*: *WSpizarni Mączney* [...] *dwie skrzynie mączne* IV/7; *W Spizarni kuchenny Drzwi Názáwiássách zwrzeczadzem y Zamkiem y kłotką.* I/3v; *Spizarnia kuchenna* [...] *Wniey Tragi do wiesania miessa, skrzynia do Legumin. Safa. Policza.* II/2; *Spizarnia Kuchmistrzowa* [...] *Wniei skrzynia doliegumin y Tragi.* II/2.

Poza tym w inwentarzu I w omawianym znaczeniu jeden raz użyto nazwy *mącznica*: *Spizarnia álbo Mącznicza. Wniey Mięssá polči 20. Sadel 6. obrus 1. skrzyń Mącznych 2.* I/35. W pozostałych dokumentach *mącznica* oznacza ‘pomieszczenie do przechowywania mąki’: *Mącznicza. Wniey Koryt do Mąki 3. y skrzyniá do Mąki Pszenny.* I/39v; *Domącznice drzwi* [...] *Tamze koryt dwie dochowania Mąki Skrzyn Mącznych dwie.* II/16v; *Do Mącznice drzwi* [...] *wniey koryt do chowania mąki dwa, koryto iedno do smoły Skrzyn mącznych dwie.* III/52. Takie znaczenie podaje SJPD oraz SPXVI, nie notuje Sstp ani Mac.

Nazwy pomieszczeń dla zwierząt

Stanowią równie liczną, bogatą i ciekawą grupę w inwentarzu biskupstwa chełmińskiego. Na kartach lustracji pojawiają się znane i używane do dziś w polszczyźnie ogólnej nazwy: *chlew, chlewik (chlewek), karmnik, kurnik, obora, przegrada, stajnia, stajenka, szopa, szopka*. Miały one jednak zdecydowanie inne niż we współczesnym języku polskim znaczenie. O ówczesnym szerszym znaczeniu przedstawionych wyrazów przekonują nas dodane do nich określenia. Są to najczęściej konstrukcje analityczne z przyimkiem *dla* (struktury proste: przyimek + rzeczownik nazywający zwierzę, i rozbudowane: przyimek + rzeczownik z przymiotnikiem określającym wiek zwierzęcia lub przyimek + rzeczownik – zwykle odslowny – z przydawką rzeczowną nazywającą zwierzę), np.:

chlew dla świni || *dla świń* || *dla cieląt* || *dla starszych cieląt*: *Szopá Nowo zbudowana, wni chlewow 3. dla swini* I/12, *Wolarnia snopkami poszyta, przy niey chlew*

¹⁶ L. Moszyński, *Geografia niektórych zapożyczeń...*, dz. cyt., s. 12–13.

- dla Cieląt* III/14; *Budynek wżrąbisty wktorym chlew dla Starszych cieląt, drugi dla Świń.* IV/12;
- chlewek dla cieląt i dla koni** || **dla wygody prosiąt i karmi wieprzów:** *chlewkow dla cieląt y dla koni dwa* IV/1; *Chlewki dwa [...] dla wygody prosiąt y Karmi wieprzow* IV/19;
- chlewik dla świni** || **dla drobiazgow** || **dla drobiazgu** || **dla gęsi** || **do świni** || **dla karmienia wieprzów:** *po lewey ręce chlewiki dwa, dla świni, y innych drobiazgow.* IV/69; *Wszczycie drugim także chlewik dla drobiazgu.* IV/60; *Przysieni chlewik dla Gęsi* II/30; *Idąc ná Oborę po Práwey ręce chlewiki do Świni ná hákách w chrost ogrodzone.* IV/74; *chlewik dla karmienia wieprzow* II/7;
- karmnik dla wieprzów:** *Po prawey Stronie pomienoney Bramy Karmnik dla wieprzow* IV/61;
- obora dla bydła** || **dla stada** || **do wegnania bydła:** *Obora dla Bydła [...] Druga Obora dla Stada* II/6; *Oborá do wegnania bydlá* IV/13;
- przegroda dla krów** || **dla cieląt:** *Szopa dobra dla bydła, wniey przegroda dla krow.* III/20; *z Sięni do Krowni drzwi [...] także przegroda dla cieląt* IV/12;
- przegrodzenie dla dobytku:** *Krownia wniey troie przegrodzenia dla dobytku* III/54;
- szopa dla bydła** || **dla podchodu bydła** || **dla wołów i krów:** *Koniarnia. Szopá wniey dla bydlá* I/11; *Szopá natylnia, dla podchodu bydlá* IV/20; *Szopá dla wołow y krow od Ogroda* IV/19;
- szopka dla bydła:** *Woborzę Sopek dwie złych dla Bydła* II/7v;
- stajnia dla koni** || **dla wygody źrebiąt jałowiat:** *z teyże Sięni drzwi do Stayni dla koni* IV/70; *Staynia [...] dla wygody Rzebiąt Jałowiat* IV/19;
- stajenka dla chowania koni** || **dla chowania cieląt i innego drobiu:** *Staienka dla chowania Koni* IV/23; *Stanienka Nowa w drzewo wiązana dla chowania cieląt i innego drobiu* IV/22;
- zachowanie dla cieląt i świń:** *Szpycherz pod nim dwoie zachowania dla cieląt y świń* IV/20.

Zdecydowanie rzadziej określeniami są przydawki przymiotne: **chlew świni** || **cielęcy:** *Śieczkownia [...] Podniá Swinich chlewow 2.* I/11, *Przy Folwarku. Chlewy Świnie* IV/65; *Szopá drugá. Pod nią krownia, dwa chlewy cielęcze y stáienká.* I/13, *Krownia. Wniey zlob chlew cielęcy [...] Pod Málými szopámi chlew Świni.* I/44.

Pojawia się więc np. *chlew* jako pomieszczenie wspólne dla świń, cieląt, gęsi i drobnego inwentarza, *stajnia* dla koni, bydła i innych małych zwierząt, *obora* dla bydła i koni. Nie piszą lustratorzy, czy są to budynki i pomieszczenia trwale przeznaczone dla poszczególnych gatunków zwierząt, czy też znalazły się one obok siebie przypadkowo, z braku innego odpowiedniego miejsca. Pisarze informują bowiem bardzo często o ogromnych rozmiarach zniszczeń poszczególnych folwarków i majątków. Z tego powodu trudno zinterpretować przedstawiony wyżej materiał.

Drugim sposobem precyzowania przeznaczenia budynku lub pomieszczenia było wykorzystywanie nazw jednowyrazowych o węższym zakresie znaczeniowym, zwykle fundowanych przez nazwę zwierzęcia, dla którego były przeznaczone.

Te nazwy są do dziś zrozumiałe dzięki swojej strukturze: 'pomieszczenie dla...', ale w języku ogólnopolskim używa się ich rzadko lub wcale.

I tak pojawia się w inwentarzu III oparta o podstawę *świnia* nazwa *świniec*: *WSrod podworza Świniec wiązany wdylicie*. III/13. W tym znaczeniu notuje ją tylko Sstp.

Dla określenia pomieszczenia dla koni mamy w lustracjach *koniarnię*¹⁷: *Koniarnia*. *Szopá w niey dla bydła y szor na oborze* I/11. Warto też przyjrzeć się nazwom opartym na niem. *Marstall* 'stajnia': *masztalnia*, *masztarnia* i *masztalernia*. Ostatnia nazwa nie została odnotowana w żadnym słowniku, dwie pierwsze natomiast objaśniane są zwykle przez źródła leksykograficzne jako 'stajnia'. Kontekst, w jakim pojawiają się w inwentarzach (składają się z sionki i izdebki, są wyposażone w piec) wskazuje raczej na znaczenie podane przez SPXVI 'mieszkanie masztalerza' lub SGP 'duża izba na skład rzeczy stajennych'. Oto garść przykładów: *Masztalernia*, *pod iednym zkuznią przykryciem z dachowki, wniewy drzwi tylko iedne ná zawiásách, piecá y okien nie mász, wstrop pognił, dách zły, náprawy potrzbuie*. IV/4; *Przy kuzni Másztalnia*, *wniewy Śionká Jzdebká, okná szkláne, Piec prosty, drzwi dwoie Ná zawiásách v iednych klámká* I/2; *Masztarnia* *pod iednym pokryciem z kuznią wniewy drzwi na zawiasach dwoie zklamkami, v iednych wrzeciádz, piec prosty kafelkowy okien dobrych wołowiu dwa, dach pod dachowkę*. III/2.

Nazwy pomieszczeń dla bydła oparte są na dwóch rdzeniach: *krow-* i *woł-* || *wol-*. Wiele przykładów dokumentuje nazwę *krownia*, musiała więc to być powszechna nazwa w biskupstwie chełmińskim: *Szop 3. Woborze. Pod Pierwszą chlewow 2. Pod drugą Krownia*, *chlewow Ćięlęcych 2*. I/31; *Obora Strogowaniem ogrodzona. Wniewy Sopa pod którą krownia* II/8v; *Przy dworze folwarkowem stary budynek na krownią obrocony, wniewy zlobow trzy, wtymze budynku Chlewkow dlia cieliat ykoni. Dwa*. III/17; *Krownia o trzech przegrodách, częścią wwiązerek w drzewo, drzwi do niey ná biegunách zloby y drabie do kolá, odSczytu Staienká dla chowania koni* IV/23. Wyrazu tego nie ma w słownikach ogólnopolskich historycznych i współczesnych. Znany jest z pewnością na Pomorzu (Basara podaje, że bez Kaszub i Kociewia, ale znalazłam go w słowniku Sychty: *krównia* 'pomieszczenie dla krów, szczególnie na majątkach'), w Ostródzkiem, na Warmii, w kilku punktach Krajny i Tucholszczyzny oraz na Śląsku¹⁸.

Tylko jeden raz w inwentarzu IV pojawiła się określona przez SJPD jako przestarzała *krowiarnia*: *Szopá dla wołow y krow od Ogroda ná przyciesiach wiązána [...]* *Przegrod albo záchowania czworo, iedne dla wołow karmnych, drugie Sieczkarnia, trzećie dla młodych cielát. Czwarte dla krow. Zlobow wkrowiarni pięć*. IV/19. Sstp nie notuje, u L (pod hasłem *krowi*) opatrzona gwiazdką, jest w SPXVI, SWil, SW. Wedle MAGP jest to nazwa żywa na Krajnie i na północnych Kaszubach.

Nazw fundowanych od podstaw *woł*, *wołowy* nie ma w monografii Basary. We wszystkich inwentarzach używa się nazwy *wolarnia*: *Wolarnia wniewy wołow 2*. I/11; *CHlew dliaSwini [...]* *Przyniem wolarnia drzewem budowana podwustron;*

¹⁷ Ze słowników historycznych ogólnopolskich notuje ją tylko SWil.

¹⁸ MAGP m. 65.

apodwu wwiązanie Murowana II/6; *Wolarnia snopkami poszyta, przy niey chlew dlia Cieląt ziedne^o brzega, zdrugiego brzega staięnek dlia koni dwie*. III/14; *Wolárnia wrzębista, wrotá do niey ná biegunách drzewianych, dách ná tey wolárni iusz zły* IV/13; *Wolárnia Nowa wslupy w lepiankę Sczyty ieszcze nie lepione, Koryta drabie wniey porzanne* IV/78.

Druga nazwa to *wołownia*, ale pojawia się tylko w inwentarzu II: *Wołownia* [...] *Wniei złoby y drabię* II/6; *wołownia Podrugiei stronie; wniei złoby dokoła; y przy-niei sopa dlia Bydla* II/7; *Obora. Zewsi dyliowaniem ogrodzona. przyniei wołownia obaliona*. II/21. Wyraz ten został odnotowany przez słowniki: SJPD jako dawny, L, SW, SWil, nie ma go u Mac.

Obecnie poza Podhalem hodowla owiec jest raczej marginalna, ale że w Ziemi Chełmińskiej owce niegdyś hodowano przekonuje nas istnienie specjalnych pomieszczeń dla nich. Są to znane obecnie w całej Polsce *owczarnie*.

Za pomocą tego samego formantu utworzona została nazwa pomieszczenia dla kóz: *koziarnia*. Pojawiła się ona tylko raz na kartach inwentarza I: *Krownia, Koziarnia y szopá dlá bydla poszrod obory*. I/14. Wyraz jest notowany przez SJPD, L, SWil, SW, SPXVI.

Nazw pomieszczeń dla ptactwa domowego jest w inwentarzach chełmińskich niewiele. Najczęściej pojawia się ogólnie dziś znany *kurnik*. O tym, że już w XVII wieku nie tylko kury w nim chowano, przekonują określenia precyzujące przeznaczenie tego miejsca: *dlia kurow kurnik* II/7. Poza tym jeden raz w inwentarzu IV zanotowano *gąsieniec*: *Dom Folwárkowy wrzębisty dawny, słomą pokryty, przed domem gąsieniec, drzwi do niego ná biegunách* IV/22; (SJP jako przestarzały i SWil notują w postaci fonetycznej *gęsiniec*, SW określa wyraz jako gwarowy, nie ma go u L, w Sstp, SPXVI, u Mac)¹⁹, a w inwentarzu I *gołębieńiec*: *Ná oborze Gołębieńiec Nowo postáwiony* I/31; w SJPD i Sstp *gołębiniec*; SPXVI, L i SWil notują oba warianty fonetyczne.

Z nazw multiwerbalnych należy przywołać wspomniany już wyżej *chlewik dla gęsi i dla drobiazgu*. Poza tym pojawiły się też wyrażenia *domek* i *komora dla drobiazgu*: *domek stary dlia drobiuzgow* II/7v; *dwie komory dla drobiazgu* IV/65.

Podsumowanie

Realia życia wiejskiego nie ulegają tak szybkim przemianom jak w mieście, stąd większość wyżej przytoczonych leksemów do dziś jest znana, a przynajmniej zrozumiała dla większości Polaków, w gwarach żywa. W wielu wypadkach sprzyja temu wyrazista i jednoznaczna budowa słowotwórcza. Wiele tych pojęć to nazwy rodzime lub od dawna w znacznym stopniu bądź całkowicie spolszczone. Ze zjawisk szczegółowych warto zwrócić uwagę na grupę rzeczowników odsłownych, które stały się nazwami pomieszczeń: *schowanie*, *sypanie*, *przegrodzenie*, *zachowanie*.

Na zakończenie wypada jeszcze podkreślić, że wyrazy o zróżnicowanym zasięgu terytorialnym i czasowym występują często obok siebie na kartach tego samego

¹⁹ Sych notuje *gąsieniec* w znaczeniu 'odchody gęsi'.

inwentarza. Może to świadczyć o tym, że w XVII wieku nie istniało jeszcze jakieś ogólnopolskie słownictwo specjalistyczne z tego zakresu, a pisarz nazywał dane pomieszczenie czy budynek tak, jak to robiła miejscowa ludność lub używał nazwy takiej, jaką sam znał.

Wykaz skrótów

- L – S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. Lwów, 1854–1860, t. I–VI, wyd. 2.
Mac – J. Maciejewski, *Słownik chełmińsko-dobrzyński*. Toruń, 1969.
MAGP – *Mały atlas gwar polskich*. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1957–1970, t. I–XIII.
SES – F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków, 1952–1982, t. I–V.
SGP – J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*. Warszawa, 1900–1911, t. I–VI.
SJPD – *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski. Warszawa, 1958–1969, t. I–XI.
SPXVI – *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M. R. Mayenowa. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1966–1997, t. I–XXV.
Sstp – *Słownik staropolski*. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1952–1997, t. I–XI (z. 1–3).
SW – J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*. Warszawa, 1900–1927, t. I–VIII (tzw. słownik warszawski).
SWil – *Słownik języka polskiego*, red. M. Orgelbrand. Wilno, 1861, t. I–II.
Sych – B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1967–1976, t. I–VII.

VI. Sprawozdania

Janusz Kopydłowski

**SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI
MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIEGO W BYTOWIE
W 2007 ROKU**

W dotychczasowej działalności Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie 2007 rok należał do bardziej udanych. Dotyczy to zarówno rekordowej liczby gości, zwiedzających stałe i czasowe wystawy muzealne, ilości zakupionych eksponatów, jak i wysokości wypracowanego dochodu własnego.

W 2007 roku Muzeum realizowało dwa programy, które uzyskały wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN):

1. Oblicza współczesnej kaszubskiej sztuki ludowej w ramach zadania „Wspieranie i ochrona kultur mniejszości narodowych i etnicznych oraz kultur regionalnych”.

W ramach tego programu muzeum otrzymało z ministerstwa dotację w wysokości 42 tys. zł, przeznaczoną na współorganizację konkursu „Kaszubska sztuka ludowa” adresowanego do dzieci i młodzieży, zakup prac od pomorskich artystów ludowych, zorganizowanie wystawy „Z pracowni pomorskich twórców ludowych” oraz przygotowanie, a także wydanie katalogu i plakatu tej wystawy. Całkowity koszt przedsięwzięcia realizowanego w ramach programu „Mecenat 2007” wyniósł 63 600 zł.

2. Rozwój kolekcji dzieł Józefa Chełmowskiego w zbiorach Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie – zadanie realizowane w ramach ministerialnego programu operacyjnego „Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury”.

W ramach tego projektu, zaplanowanego na lata 2007–2008, Muzeum otrzymało z MKiDN dotację w wysokości 40 tys. zł na powiększenie kolekcji prac Józefa Chełmowskiego. Zakupione dzieła zostaną zaprezentowane na zaplanowanej na 2008 rok wystawie dorobku tego wybitnego artysty z Brus. Całkowity koszt realizacji przedsięwzięcia zamknie się w kwocie 85 tys. zł.

Na 2007 rok przypadł jubileusz 35-lecia działalności Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie. Działalność wystawiennicza Muzeum w bieżącym roku została wpisana w całoroczne obchody jubileuszowe.

Wystawiennictwo

W czasie całego okresu sprawozdawczego w zamkowej siedzibie Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego czynne były stałe ekspozycje:

- „Zabytki kultury materialnej Kaszubów”,
- „W kręgu sztuki sakralnej”,

- „Portrety książąt zachodniopomorskich – Gryfitów”,
- „Dawna broń i uzbrojenie”,
- „Zamek bytowski dawniej i dziś”.

W 2007 roku pracownicy muzeum zorganizowali i zaprezentowali w siedzibie głównej muzeum 13 różnotematycznych wystaw czasowych:

1. „Muzealne spotkania z fotografią” – wystawa pokonkursowa ze zbiorów organizatora cyklicznych konkursów Muzeum w Koszalinie.
2. „Pomorze w grafice i rysunku Rudolfa Hardowa”, przygotowana przez Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach, oddział Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (marzec – kwiecień).



Il. 1. „Z największą brutalnością. Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce” – otwarcie wystawy

3. „Kaszubskie spotkania” – pastele Paolo Statutiego (marzec – kwiecień).
4. „Zamek – okno integracji” – prace osób niepełnosprawnych, uczestników Warsztatów Terapii Zajęciowej w Bytowie (kwiecień – maj).
5. „Z największą brutalnością. Zbrodnie Wehrmachtu w Polsce, wrzesień – październik 1939”, przy współpracy gdańskiego oddziału Instytutu Pamięci Narodowej (kwiecień – maj).
6. „Kontrfiguracja” – malarstwo Jana Macieja Bojki (maj – czerwiec).
7. „Twórczość kaszubska dzieci i młodzieży” – prace uczestników XV przeglądu organizowanego przez bytowski oddział Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (maj – czerwiec).
8. „Delikatne, silne i piękne” – konie w pastelach Katarzyny Linetty (czerwiec – sierpień).

9. „Dekalog” – malarstwo Józefa Chełmowskiego i Stanisława Frymarka (czerwiec – sierpień).
10. „Z pracowni pomorskich twórców ludowych” – prace Norberta Glińskiego z Lęborka, Zygmunta Kędzińskiego z Przymuszewa, Włodzimierza Ostoja-Lńskiego z Czerska oraz Józefa Walczaka z Więcborka zakupione w ramach ministerialnego programu „Mecenat 2007” (sierpień – październik).
11. Aleksandra Bibrowicz-Sikorska „Małe formy sztuki włókna”; Lucija Vrubliauskiene „Jedwabne inspiracje” – wystawy towarzyszące VII Międzynarodowemu Nadbałtyckiemu Triennale Miniatury Tkackiej Gdynia 2007 (sierpień – listopad).
12. „Bytów – historia w szklanym obiektywie” – wystawa fotograficzna ze zbiorów własnych Muzeum (październik 2007 – luty 2008).



Il. 2. „Zamek – okno integracji” – otwarcie wystawy prac osób niepełnosprawnych, uczestników Warsztatów Terapii Zajęciowej w Bytowie

13. „Anioły, aniołki, aniołeczki” – prace podopiecznych fundacji „Sprawni inaczej”, zorganizowana przy współpracy Środowiskowego Domu Samopomocy w Bytowie (grudzień 2007 – luty 2008).

Prezentowanym w 2007 roku wystawom towarzyszyły przygotowane przez Muzeum składanki, katalogi i plakaty:

- składanka „Kaszubskie spotkania” – pastele Paolo Statutiego (300 egz.),
- katalog wystawy „Z pracowni pomorskich twórców ludowych” (1000 egz.),
- plakat towarzyszący powyższej wystawie (300 egz.).

Wystawy prezentowane w zamkowej siedzibie Muzeum obejrzało 38 947 osób. Oddział Historii Miasta w wieży parafialnej odwiedziło w 2007 roku 2117 zwiedzających, a ekspozycje prezentowane w Muzeum Szkoły Polskiej w Płotowie – od-



Il. 3. „Z pracowni pomorskich twórców ludowych” – otwarcie wystawy

dziale terenowym – 836. W 2007 roku z oferty wystawowej muzeum bytowskiego skorzystało 41 900 zwiedzających. Z ogólnej liczby gości 33 981 osób obejrzało ekspozycje muzealne indywidualnie, a 7 919 osób zwiedziło prezentowane wystawy w 246 zorganizowanych grupach wycieczkowych. Wśród 7 919 uczestników zorganizowanych grup turystycznych było ponad 6300 dzieci i młodzieży w wieku szkolnym.

Z ogólnej liczby 41 900 gości 34 877 osób zakupiło bilety wstępu, a 7023 osoby skorzystały z wolnego wstępu. W 2007 roku frekwencja w Muzeum w porównaniu do roku 2006 wzrosła o ponad 7 tys. osób.

W roku sprawozdawczym przygotowane przez dział etnograficzny wystawy współczesnej sztuki ludowej Kaszub prezentowane były w:

1. Muzeum Regionalnym w Człuchowie,
2. Muzeum – Zamku Książąt Pomorskich w Darłowie,
3. Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury w Miastku,
4. Muzeum Narodowym Rolnictwa w Szreniawie.



Il. 4. Aleksandra Bibrowicz-Sikorska „Małe formy sztuki włókna”; Lucija Vrubliauskiene „Jedwabne inspiracje” – otwarcie wystaw towarzyszących VII Międzynarodowemu Nadbałtyckiemu Triennale Miniatury Tkackiej Gdynia 2007

Zbiory etnograficzne Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie prezentowane były również na różnotematycznych wystawach i okolicznościowych ekspozycjach w:

- Bibliotece Miejskiej w Bytowie,
- Chacie Kaszubskiej w Brusach-Jagliach,
- Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy,
- Muzeum Historyczno-Etnograficznym w Chojnicach,
- Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach,
- Muzeum w Lęborku,
- Centrum Inicjatyw Obywatelskich w Słupsku,
- Kaszubskim Klubie Studenckim w Słupsku.

Działalność naukowo-oświatowa

Wszyscy uczestnicy zorganizowanych grup wycieczkowych, odwiedzający zamek, zostali zapoznani ze stałymi i czasowymi ekspozycjami muzealnymi oraz z dziejami zabytku i historią ziemi bytowskiej. W trakcie roku pracownicy merytoryczni Muzeum oprowadzili po ekspozycjach i dostępnych częściach zamku 218 grup turystycznych.



Il. 5. „Bytów – historia w szklanym obiektywie”
– otwarcie wystawy fotograficznej ze zbiorów własnych Muzeum

W 2007 roku pracownicy działu artystyczno-historycznego i etnograficznego przygotowali i przeprowadzili 27 lekcji muzealnych, w których wzięło udział 584 uczniów miejscowych szkół podstawowych i gimnazjalnych. Nauczyciele oraz opiekunowie mogli skorzystać m.in. z następujących zajęć:

1. Poznajmy naszą przyszłość,
2. Zajęcia codzienne na Kaszubach,
3. Gryfici – książęta zachodniopomorscy,
4. Specjały kaszubskiej kuchni,
5. Folklor Pomorza,
6. Zwyczaje bożonarodzeniowe,
7. Na świętego Andrzeja dziewczętom z wróżby nadzieja.

Lekcje muzealne, prowadzone w formie pogadanek z aktywnym udziałem uczestników oraz wykorzystaniem ciekawie dobranych rekwizytów i pomocy naukowych, cieszyły się sporym zainteresowaniem zarówno opiekunów, jak i wychowanków.

W ramach lekcji muzealnych pracownicy działu etnograficznego zapoznali uczestników koła historycznego przy Gimnazjum nr 1 w Bytowie z problematyką i specyfiką pracy w muzeum. W 2007 roku muzealnicy bytowscy przygotowali osiem tekstów do periodyków specjalistycznych oraz wzięli udział w konferencjach i sympozjach naukowych w Bytowie, Słupsku, Szczecinie i Świętym Krzyżu.

Jesienią 2007 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie było gospodarzem VI Konferencji Kaszuboznawczej „Zrzeszeńcy – literatura i tożsamość”. W konferencji zorganizowanej przy współpracy młodych pracowników nauki z Pracowni Kultury Literackiej Pomorza przy Akademii Pomorskiej w Słupsku brali udział m.in. naukowcy z ośrodków akademickich w Gdańsku i Słupsku. Opiekunem naukowym konferencji była dr Adela Kuik-Kalinowska z Akademii Pomorskiej w Słupsku.

Na konferencji referaty wygłosili:

- Józef Borzyszkowski, *Ruch kaszubski w latach 30. XX wieku*;
- Daniel Kalinowski, *Dramaturgia Jana Rompskiego*;
- Edmund Kamiński, *Jan Trepczyk – jeden ze zrzeszeńców*;
- Jowita Kęcińska-Kaczmarek, *Ks. Franciszek Grucza – kapelan, literat i działacz społeczny*;
- Adela Kuik-Kalinowska, *Poezja Aleksandra Labudy*;
- Zuzanna Szwedek, *Jan Trepczyk (relacja biograficzna z perspektywy córki Bogusławy Damps)*.

Pod koniec 2007 roku ukazał się drukiem w nakładzie 300 egzemplarzy VIII tom rocznika Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie „Nasze Pomorze”. W przygotowanym do druku przez pracowników Muzeum zbiorze znalazło się m.in. szesnaście artykułów autorstwa reprezentantów różnych dyscyplin naukowych, w tym pięć referatów wygłoszonych podczas V Konferencji Kaszuboznawczej „Jan Drzeżdżon i kaszubska enklawa kulturowa”.

W ramach ministerialnego programu „Mecenat 2007” Muzeum zrealizowało projekt „Oblicza współczesnej sztuki ludowej”. Ukoronowaniem zadania była zorganizowana w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim wystawa „Z pracowni pomorskich twórców ludowych”. Wystawie towarzyszyły przygotowane przez pracowników Muzeum barwny katalog i plakat reklamowy, wydane przy pomocy finansowej MKiDN.

W roku sprawozdawczym muzealnicy bytowscy uczestniczyli w organizacji szkolnych przeglądów artystycznych i różnorodnych konkursów, współorganizowali również zamkowe koncerty kameralne, brali udział w przygotowaniach do święta miasta. W ramach tradycyjnych obchodów Dni Bytowa pracownicy Muzeum zorganizowali w 2007 roku festyn archeologiczny.

Ze zbiorów biblioteki muzealnej skorzystało w ciągu roku kilkadziesiąt osób zainteresowanych historią zamku, dziejami miasta i ziemi bytowskiej oraz przeszłością Kaszub i Pomorza. Wszystkim zainteresowanym pracownicy Muzeum udostępnili zgromadzoną dokumentację i specjalistyczną literaturę oraz udzielili konsultacji z zakresu archeologii, historii, historii sztuki, etnografii i etnologii.

W okresie sprawozdawczym pracownicy merytoryczni muzeum udzielili kilkunastu wywiadów na temat bieżącej działalności historii miasta i regionu dla prasy, radia i telewizji.

Gromadzenie i opracowywanie zbiorów

W 2007 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie przeznaczyło na zakupy muzealiów 45 260 zł. Zbiory muzeum wzbogacone zostały o 225 eksponatów zakupionych za wymienioną kwotę oraz o 9 darów wycenionych na 450 zł.

Zbiory działu etnograficznego powiększyły się o 224 nabytki i 1 dar. Wszystkie zakupione muzealia to prace współczesnych artystów nieprofesjonalnych z Kaszub i Pomorza. Większość z nich nabyto w ramach ministerialnych programów, wspierających mniejszości etniczne i kultury regionalne oraz nakierowanych na edukację i upowszechnienie kultury. W ramach wspomnianych programów Muzeum otrzymało z MKiDN 53,5 tys. zł na zakupy prac od twórców ludowych w latach 2007–2008. Z otrzymanej dotacji w 2007 roku muzeum zakupiło ogółem 214 prac od objętych programem artystów ludowych za łączną kwotę 31 150 zł, z tego od Józefa Chelmowskiego z Brus – 51, od Norberta Glińskiego z Lęborka – 36, od Zygmunta Kędzierskiego z Przymuszewa – 24, od Włodzimierza Ostoi-Lniskiego z Czerska – 42 i od Józefa Walczaka z Więcborka – 61 prac.

Stosunkowo skromne zbiory działu artystyczno-historycznego wzbogaciły się o 1 zabytek zakupiony za 150 zł i 8 darów wycenionych na 410 zł. Większość nabytków pozyskanych w formie daru to zabytki archeologiczne.

31 grudnia 2007 roku w Księdze Wpływów Muzealiów zarejestrowanych było 5 366 zabytków ruchomych. Znaczna część pozyskanych w 2007 roku muzealiów została opracowana na kartach katalogu naukowego i zaopatrzona w dokumentację fotograficzną. Ogółem opracowano 129 muzealiów, w tym m.in. zabytki archeologiczne, zbiory sztuki ludowej oraz szaty i tkaniny liturgiczne. Wszystkie nabytki zostały sfotografowane i wprowadzone do komputerowej bazy danych.

W ciągu roku wykonano ponad 850 zdjęć dokumentacyjnych. Były to m.in. fotografie z badań sondażowo-weryfikacyjnych na stanowisku archeologicznym w okolicach wsi Dąbie koło Bytowa, z otwarć i wernisaży wystaw wspomnianych nabytków, wydarzeń muzealnych, zabiegów konserwatorskich i penetracji terenowych.

W trakcie roku uzupełniana była systematycznie komputerowa baza danych dotycząca zasobów muzealnych, w tym gromadzonych zabytków ruchomych i zbioru negatywów bytowskiej kroniki fotograficznej z lat 1946–1975.

W ciągu roku modernizowano i uaktualniano dostępne w Internecie informacje o bieżącej działalności Muzeum i planowanych zamierzeniach oraz o historii miasta i dziejach ziemi bytowskiej.

W okresie sprawozdawczym księgozbiór biblioteki muzealnej wzbogacił się o 114 pozycji, w tym 13 książek zakupionych za kwotę 732 zł i 101 książek pozyskanych drogą wymiany, darów i przekazów wycenionych na kwotę 1 972 zł.

Wszystkie nabytki biblioteki muzealnej zostały wpisane do ksiąg inwentarzowych i zaopatrzone w karty książek.

Według stanu na 31 grudnia 2007 roku w inwentarzu bibliotecznym Muzeum zarejestrowane były 3 592 woluminy (książki i wydawnictwa ciągłe).

Zatrudnienie i finanse

W ciągu roku na różnych zasadach w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim zatrudnionych było 20 osób, z tego 10 pracowników na czas nieokreślony, 8 pracowników na czas określony oraz 2 stażystów. 31 grudnia 2007 roku w Muzeum było ogółem 14 pracowników, z tego 4 osoby z umową na czas określony, na następujących stanowiskach: 6 muzealników, 2 pracowników administracyjno-finansowych, 1 przewodnik muzealny i 5 pracowników obsługi. Z powodu długotrwałych urlopów bezpłatnych muzealna pracownia stolarsko-konserwatorska przez cały rok pozostawała bez obsady etatowej. Wynikające stąd oszczędności umożliwiły zatrudnienie w okresie sezonu letniego pracowników pomocniczych do opieki nad ekspozycjami muzealnymi i obsługi ruchu turystycznego.

Przy współpracy Urzędu Miejskiego w Bytowie i Powiatowego Urzędu Pracy muzeum zorganizowało prace interwencyjne i staże absolwenckie. W ramach tej współpracy czasowe zatrudnienie w Muzeum znalazło 6 osób, z tego 4 osoby w systemie prac interwencyjnych i 2 stażystki.

W 2007 rok Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie otrzymało z Samorządu Województwa Pomorskiego dotację w wysokości 571 tys. zł.

W trakcie roku pierwotna dotacja została zwiększona o kwotę:

- 28,5 tys. zł przekazaną przez MKiDN na realizację programu „Wspieranie i ochrona kultur mniejszości narodowych i etnicznych oraz kultur regionalnych”,
- 21 tys. zł na regulację wynagrodzeń,
- 15 tys. zł na przygotowanie wspólnie z Muzeum Historyczno-Etnograficznym w Chojnicach katalogu wystawy Józefa Chełmowskiego „Madonny”.

Po zmianach dotacja dla Muzeum w 2007 roku wyniosła 635,5 tys. zł. Z otrzymanych pieniędzy pokryto m.in. koszty zatrudnienia i pochodnych oraz część wydatków na usługi materialne, dostawę energii, zakup materiałów i amortyzację.

W 2007 roku w ramach realizowanych przez Muzeum programów otrzymaliśmy z MKiDN dotację celową na zakup muzealiów (powiększenie kolekcji współczesnej sztuki ludowej) w wysokości 53,5 tys. zł.

W roku sprawozdawczym Muzeum zakupiło nowy samochód osobowo-towarowy Renault Trafic za 93,5 tys. zł. Zakup wspomnianego samochodu był możliwy dzięki pomocy finansowej Urzędu Marszałkowskiego Województwa Pomorskiego w Gdańsku. Na zakup samochodu Muzeum otrzymało dotację celową w wysokości 49 tys. zł. Różnica została sfinansowana ze środków własnych Muzeum.

W roku sprawozdawczym Muzeum wypracowało dochód w wysokości 201 857 zł. Złożyły się na niego m.in. wpływy ze sprzedaży biletów wstępu i usług przewodnickich łącznie na kwotę 161 139 zł, z działalności gospodarczej 26 586 zł

i pozostałe przychody w wysokości 14 132 zł, w tym dary muzealiów i wydawnictw 2 422 zł.

Z dochodów własnych Muzeum zostały sfinansowane m.in. koszty utrzymania instytucji, w tym dostawy energii cieplnej, energii elektrycznej i bieżącej wody oraz koszty zakupów materiałów i część kosztów usług materialnych. W dużej części z dochodów własnych sfinansowano prace modernizacyjno-remontowe części pomieszczeń magazynowych adaptowanych na sale wystawowe. W 2008 roku udostępniona zostanie przygotowywana aktualnie stała ekspozycja pomorskiej sztuki ludowej ze zbiorów własnych.

Ogółem budżet Muzeum po zmianach zamknął się kwotą 939 857 zł.

Janusz Kopydłowski
Muzeum Zachodnio-Kaszubskie
Bytów

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI
MUZEUM ZACHODNIO-KASZUBSKIEGO W BYTOWIE
W 2008 ROKU

W ponad 35-letniej działalności Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie rok 2008 należał do najlepszych. Dotyczy to zarówno liczby gości zwiedzających stałe i czasowe wystawy muzealne, ilości zakupionych eksponatów, wysokości wypracowanego przez Muzeum dochodu, jak i realizacji nakreślonych w planie pracy zadań.

W połowie roku udostępniona została zwiedzającym stała ekspozycja współczesnej sztuki ludowej Kaszub i Pomorza. W zaadaptowanych na cele wystawiennicze pomieszczeniach magazynowych pokazano reprezentatywną część bogatej kolekcji współczesnej sztuki ludowej. Na wystawie znalazło się ok. 200 prac autorstwa ponad 80 artystów z Kaszub i Pomorza. Na ekspozycji zaprezentowano takie dziedziny sztuki ludowej i rękodzieła jak rzeźba w drewnie, malarstwo na szkle, malarstwo na płótnie i płycie, haft czepcowy, haft wielobarwny, instrumenty muzyczne, garncarstwo i zabawkarstwo.

W 2008 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie zrealizowało dwa nowe zadania w ramach programów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN) oraz zakończyło realizację 2-letniego programu operacyjnego „Edukacja kulturalna i upowszechnienie kultury”. W ramach tego przedsięwzięcia w latach 2007–2008 Muzeum otrzymało z MKiDN dotację celową w wysokości 40 tys. zł na wzbogacenie kolekcji prac Józefa Chelmowskiego z Brus. Otrzymane środki umożliwiły zakup 103 prac tego wybitnego współczesnego artysty ludowego. Za wyasygnowane w ramach programu środki w wysokości 5 080 zł nabyto dodatkowo 14 prac artysty. Zakupione dzieła powiększyły bogatą kolekcję artysty w zbiorach bytowskiego Muzeum, która liczy obecnie 539 prac. Następnie zostały zaprezentowane na przygotowanej w ramach programu wystawie, której towarzyszył bogato ilustrowany album poświęcony sylwetce Józefa Chelmowskiego. Realizacja tego zadania o łącznej wartości 85 tys. zł była możliwa m.in. dzięki wsparciu Samorządu Województwa Pomorskiego w wysokości 15 tys. zł.

W 2008 roku Muzeum zrealizowało ponadto dwa zadania w ramach ministerialnych programów:

1. „Wzbogacenie stałej ekspozycji sztuki ludowej Kaszub i Pomorza o elementy multimedialne”.

Na realizację tego zadania w ramach programu „Mecenas 2008” Muzeum otrzymało dotację w wysokości 41,5 tys. zł, z tego na zakupy inwestycyjne 34 tys. zł. Za otrzymane środki nabyto monitor plazmowy oraz kioski multimedialne. Koszty zakupu komputera przenośnego, montażu, instalacji oraz przygotowania oprogramowania w wysokości 25 tys. zł zostały sfinansowane z dochodów własnych Muzeum.

2. „Estetyzacja codzienności. Badania terenowe na południowo-zachodnich Kaszubach nad współczesnymi problemami kultury ludowej: ikonosferą, sztuką ludową, zdobnictwem, plastyką nieprofesjonalną i pograniczami sztuki”.



Il. 1. Otwarcie wystawy: sławieńska galeria „W ratuszu” na bytowskim zamku. Po wystawie prowadzi twórcę galerii, artysta-plastyk Kazimierz Babbkiewicz; fot. T. Siemiński

Efektem podjętych w ramach programu badań jest kilka tysięcy zdjęć wykonanych w 20 wsiach powiatu bytowskiego oraz kilkadziesiąt opracowanych rozmów źródłowych, dotyczących analizowanych zjawisk. Na realizację tego zadania w ramach programu operacyjnego „Edukacja kulturalna i upowszechnienie kultury” Muzeum otrzymało ze środków pozostających w dyspozycji ministra dofinansowanie w wysokości 25 tys. zł. Koszt całości zadania zamknął się w kwocie 35 tys. zł. Różnica została sfinansowana z dochodów własnych Muzeum oraz z dotacji podmiotowej Samorządu Województwa Pomorskiego.

Wystawiennictwo

W 2008 roku w zamkowej siedzibie Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie prezentowane były stałe ekspozycje:

- „Zabytki kultury materialnej Kaszubów”,
- „Współczesna sztuka ludowa Kaszub i Pomorza”,
- „W kręgu sztuki sakralnej”,
- „Dawna broń i uzbrojenie”,
- „Trofea myśliwskie”,
- „Portrety Gryfitów – książąt zachodniopomorskich”,
- „Z dziejów zamku bytowskiego”.



Il. 2. Wernisaż wystawy „Józef Chelmowski – artysta z Kaszub”; fot. M. Kwaśkiewicz

Oddziały terenowe

W terenowym oddziale w Muzeum Szkoły Polskiej w Płotowie dostępna była stała wystawa poświęcona działalności kulturalno-oświatowej związku Polaków w Niemczech na terenie V dzielnicy związku obejmującej m.in. Kaszuby.

W wieży po kościele pw. św. Katarzyny w Bytowie, w której mieści się Oddział Historii Miasta, prezentowane były stałe wystawy: archeologiczna, historyczna i sztuki sakralnej. Na wystawie archeologicznej eksponowane są m.in. zabytki ze zbiorów Muzeum w Koszalinie, Muzeum w Lęborku i Muzeum Narodowego w Szczecinie.

W 2008 roku pracownicy muzeum zorganizowali, przygotowali i zaprezentowali w siedzibie głównej Muzeum 11 różnotematycznych wystaw czasowych:

1. „Nasza przygoda ze sztuką” – prace osób niepełnosprawnych uczestników Warsztatów Terapii Zajęciowej w Bytowie przy stowarzyszeniu „Jesteśmy” (luty – maj).
2. „Sławińska galeria »W Ratuszu« na bytowskim zamku” – prace artystów współpracujących z galerią (marzec – kwiecień).
3. „Pamiątka z pielgrzymki” – częstochowski ośrodek wyrobu dewocjonaliów, ze zbiorów Muzeum Częstochowskiego w Częstochowie (kwiecień – lipiec).



Il. 3. Wernisaż wystawy malarstwa i grafiki Ewy Magdaleny Chać; fot. M. Kwaśkiewicz

4. „Twórczość kaszubska dzieci i młodzieży” – prace uczestników XVI przeglądu twórczości regionalnej organizowanego przez bytowski oddział Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego (maj – czerwiec).
5. „Wiatr od morza” – dorobek twórczy trójmiejskich artystek (czerwiec – sierpień):
 - Marii Aftanas-Jujki (tkanina unikatowa),
 - Aleksandry Bibrowicz-Sikorskiej (fotografie),
 - Alicji Jakrzewskiej-Sochaj (malarstwo),
 - Janiny Karczewskiej-Koniecznej (rzeźba),
 - Honoraty Kozłowskiej (rysunek),
 - Gertrudy Kuziemskiej-Wilczopolskiej (medale).
6. „Kaszubskie motywy w wycinance Blanche Krbeček z USA” (lipiec – wrzesień).
7. „Józef Chełmowski – artysta z Kaszub” – ze zbiorów własnych Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie, w ramach programu operacyjnego współfinansowanego przez MKiDN (lipiec – listopad).

8. „Ewa Magdalena Hać – malarstwo i grafika” (sierpień – wrzesień).
9. „Ego Jego” – malarstwo, fotografia studentów i doktorantów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu.
10. „Pomorskie klimaty” – malarstwo Szarloty i Bronisława Makuckich (październik 2008 – luty 2009).
11. „Andrzej Jan Piwarski. Malarstwo – rysunek – grafika” – wystawa jubileuszowa z okazji 70-lecia artysty (listopad 2008 – luty 2009).



Il. 4. Udostępniona zwiedzającym w połowie roku stała ekspozycja współczesnej pomorskiej sztuki ludowej (fragment wystawy); fot. T Siemiński

Prezentowanym w 2008 roku wystawom towarzyszyły przygotowane i opublikowane przez Muzeum wydawnictwa:

- album *Józef Chelmowski* (1200 egz.),
- katalog wystawy *Andrzej Jan Piwarski. Malarstwo – rysunek – grafika* (200 egz.).

Zorganizowane i zaprezentowane w zamkowej siedzibie Muzeum wystawy zwiedziło 37 680 gości, Oddział Historii Miasta w wieży kościelnej zaś 2 013 osób, a ekspozycje prezentowane w terenowym oddziale Muzeum Szkoły Polskiej w Płotowie 1 115. W 2008 roku z oferty wystawienniczej Muzeum skorzystało ogółem 40 808 zwiedzających. Z liczby tej 32 671 osób obejrzało prezentowane ekspozycje stałe i wystawy czasowe indywidualnie, a 8 137 w 261 zorganizowanych grupach, głównie młodzieżowych. Z ogólnej liczby gości 35 644 osoby zakupiły bilety wstępu, a 5 164 skorzystały z wolnego wejścia.

W roku sprawozdawczym przygotowane przez Dział Etnograficzny wystawy współczesnej sztuki ludowej prezentowane były w:

- Muzeum Częstochowskim w Częstochowie,
- Muzeum Regionalnym w Człuchowie,
- Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury w Miastku.

Zbiory etnograficzne i historyczne Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie pokazywane były również na różnotematycznych wystawach i ekspozycjach czasowych w:

- Chacie Kaszubskiej w Brusach-Jagłiach,
- Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
- Muzeum Regionalnym w Człuchowie,
- Muzeum – Zamku Ksiąząt Pomorskich w Darłowie,
- Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle nad Notecią,
- Muzeum w Lęborku,
- Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku,
- Muzeum Regionalnym w Szczecinku,
- Muzeum – Kaszubskim Parku Etnograficznym im. T. I. Gulgowskich we Wdzydżach Kiszewskich.

W 2008 roku na stałych ekspozycjach Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego wraz z oddziałami prezentowane były m.in. muzealia wypożyczone z:

- Muzeum w Koszalinie,
- Muzeum w Lęborku,
- Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku,
- Muzeum Narodowego w Szczecinie,
- Muzeum Ziemi Złotowskiej w Złotowie.

Działalność naukowo-oświatowa

W 2008 roku zamkową siedzibę Muzeum oraz ekspozycje prezentowane w Oddziale Historii Miasta w wieży po kościele św. Katarzyny w Bytowie odwiedziło 7 370 osób w 229 zorganizowanych grupach wycieczkowych. Wszyscy uczestnicy zorganizowanych grup, odwiedzający zamek i wieżę pokościelną, zostali zapoznani ze stałymi i czasowymi ekspozycjami muzealnymi, dziejami wymienionych zabytków architektury oraz historią ziemi bytowskiej.

W okresie sprawozdawczym pracownicy merytoryczni instytucji przygotowali i przeprowadzili 66 lekcji muzealnych, w których wzięło udział 1 384 dzieci w wieku przedszkolnym oraz młodzież różnych typów szkół z terenu Ziemi Bytowskiej. Nauczyciele i opiekunowie mogli skorzystać m.in. z następujących zajęć:

1. „Kręć się, kręć, wrzeczono”.
2. „Wróżby andrzejkowe”.
3. „Architektura Bytowa na przestrzeni wieków”.
4. „Sztuka ludowa Kaszub”.
5. „Dzieje ziemi bytowskiej”.

Lekcje muzealne prowadzone w formie pogadanek z aktywnym udziałem uczestników oraz wykorzystaniem interesujących pomocy naukowych i rekwizytów cieszyły się sporym zainteresowaniem zarówno opiekunów, jak i wychowanków.

W 2008 roku muzealnicy bytowscy napisali lub byli współautorami 2 artykułów do roczników i specjalistycznych periodyków oraz przygotowali 3 referaty na konferencje naukowe:

1. Kamil Kajkowski, *Desakralizacja czy rewaloryzacja? Przejawy nieliturgicznych praktyk religijno-magicznych w murach pomorskich kościołów*. W: *Kultura ludów Morza Bałtyckiego. Starożytność i średniowiecze*, red. M. Bogacki, M. Franz, Z. Pilarczyk. „Mare integrans. Studia nad dziejami wybrzeży Morza Bałtyckiego”, Toruń, 2008, t. III.
2. Tenże, *Pokarm duszy – pokarm ciała. Szczątki zwierzęce we wczesnośredniowiecznej przestrzeni grzebalnej* (złożony do druku w kolejnym numerze rocznika „Stargardia”) – przygotowany wspólnie z Andrzejem Kuczkowskim z Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu.
3. Tenże, *Słowiańskie święte gaje na Pomorzu we wczesnym średniowieczu*, na konferencję „Las w kulturze polskiej” – przygotowany wspólnie z Andrzejem Kuczkowskim z Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu.
4. Tomasz Siemiński, *Idea boskiego lasu, czyli iglaki w przydomowym ogrodzie*, na konferencję „Las w kulturze polskiej”.
5. Tenże, *Kilka uwag na temat pożywienia wigilijnego na Kaszubach*, X Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Ustka – Kluki, 2008.

Pracownicy Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie wzięli też udział w sympozjach i konferencjach naukowych w Bytowie, Kłopotowie, Koszalinie, Stargardzie Szczecińskim, Szczecinie i Ustce.

Jesienią 2008 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie było gospodarzem VII Konferencji Kaszuboznawczej „Jan Karnowski – między ideą a literaturą”. W sympozjum, zorganizowanym przy współpracy Pracowni Kultury Literackiej Pomorza przy Akademii Pomorskiej w Słupsku oraz Instytutu Kaszubskiego w Gdańsku, wzięli udział m.in. naukowcy, regionaliści i studenci z Gdańska, Łubiany oraz Słupska. Podczas konferencji ogłoszono referaty:

- Felicja Baska-Borzyszkowska, *Jan Karnowski w procesie edukacji kaszubskiej*,
- Daniel Kalinowski, *Historyzm i monumentalizm. O dramaturgii Jana Karnowskiego*,
- Jowita Kęcińska-Kaczmarek, *Poezja Jana Karnowskiego. Notatki z tłumaczeń*,
- Adela Kuik-Kalinowska, *A jednak poezja... O liryce Jana Karnowskiego*,
- Tadeusz Linkner, *Słowiańskie bogi i kaszubskie demony w dramatach Jana Karnowskiego*,
- Cezary Obracht-Prondzyński, *Jak Kaszubi stali się Polakami... Jan Karnowski o procesie narodowym na Kaszubach*,
- Zuzanna Szwedek, *Karnowski i Gulgowski*.

W dniach 3–4 października 2008 roku muzeum bytowskie było gospodarzem konferencji naukowej poświęconej historii obiektów militarycznych w dawnych Prusach Królewskich i Książęcych na przestrzeni wieków. Konferencja została zorganizowana przez Komisję Historyczną Towarzystwa Naukowego w Berlinie zajmującą

się problematyką przeszłości wschodnich i zachodnich Prus. W konferencji pod naukowym kierownictwem profesora Bernharta Jähninga wzięli udział duńscy, niemieccy i polscy historycy.

W 2008 roku pracownicy Muzeum przygotowali do druku i wydali:

- IX tom rocznika Muzeum „Nasze Pomorze”,
- album „Józef Chełmowski”,
- informator o ekspozycjach prezentowanych w oddziale Muzeum w wieży po kościele św. Katarzyny (2000 egz.),
- katalog wystawy „Andrzej Piwarski. Malarstwo – rysunek – grafika”, współfinansowany przez Urząd Miejski w Brusach (200 egz.),
- katalog wystawy „Malarstwo Krystyny Hrehorowicz” (wystawa planowana na 2009 rok).

W IX tomie rocznika „Nasze Pomorze” znalazły się materiały (referaty, dyskusja panelowa) z II Jesiennych Warsztatów Antropologicznych, poświęconych obliczom muzealnictwa. Zorganizowało je Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie w listopadzie 2006 roku przy współpracy uniwersytetów w Łodzi i Toruniu.

W 2008 roku pracownicy merytoryczni Muzeum przygotowali 4 projekty wraz z wnioskami o ich dofinansowanie w ramach ministerialnych programów:

1. „Cassubia incognita” – projekt dotyczący badań współczesnej kondycji kaszubskiej muzyki, pieśni i obrzędowości, przygotowany w ramach programu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, mający na celu ochronę, zachowanie i rozwój tożsamości kulturowej mniejszości narodowych i etnicznych oraz zachowanie i rozwój języka regionalnego.
2. „Spotkania ze sztuką ludową Kaszub i Pomorza” – celem projektu jest wzbogacenie muzealnej kolekcji sztuki ludowej oraz zapoznanie młodzieży z twórczością współczesnych artystów ludowych z Kaszub i Pomorza.
3. „Archeologiczna podróż w przeszłość Pomorza” – przesłaniem projektu jest idea zorganizowania w Muzeum wystawy archeologicznej, przedstawiającej dzieje Pomorza od pradziejów do późnego średniowiecza.
4. „Jak było w zamku krzyżackim?” – projekt zakłada pozyskanie ministerialnych dotacji na zakup rzeźb, wyrobów rzemiosł artystycznych, elementów wystroju wnętrz, broni i uzbrojenia oraz przedmiotów codziennego użytku w celu przebudowy ekspozycji w reprezentacyjnych salach gotyckiego skrzydła zamku.

Wspomniane wnioski o dofinansowanie zadań realizowanych ze środków pozostających w dyspozycji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego zostały przygotowane i złożone w ramach ministerialnych programów operacyjnych na 2009 rok.

W roku sprawozdawczym muzealnicy bytowscy uczestniczyli w organizacji szkolnych przeglądów artystycznych i różnorodnych konkursów, współorganizowali koncerty kameralne oraz spotkania, imprezy i konferencje, odbywające się w zamkowej siedzibie Muzeum.

W 2008 roku ze zbiorów biblioteki Muzeum skorzystało kilkadziesiąt osób zainteresowanych historią zamku, dziejami miasta i ziemi bytowskiej oraz przeszłością Kaszub i Pomorza. Wszystkim zainteresowanym pracownicy merytoryczni udostępnili zgromadzoną literaturę fachową oraz udzielili konsultacji z zakresu archeologii, historii, historii sztuki, etnografii i etnologii.

Gromadzenie, opracowywanie i konserwacja zbiorów

W 2008 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie wydatkowało na zakupy muzealiów kwotę 96 690 zł. Zbiory Muzeum wzbogacone zostały o 148 eksponatów i 4 dary wycenione na 920 zł.

Zbiory Działu Etnograficznego powiększyły się o 145 muzealiów zakupionych za 53 540 zł i 2 dary o wartości 220 zł. Niemal wszystkie nowe eksponaty to prace współczesnych artystów ludowych z Kaszub i Pomorza. Znaczną część prac zakupiono w ramach ministerialnego programu wspierania mniejszości etnicznych i kultur regionalnych. W latach 2007–2008 Muzeum otrzymało z MKiDN 40 tys. zł na zakup prac Józefa Chełmowskiego. W 2008 roku z dotacji celowej ministerstwa Muzeum nabyło 52 prace tego wybitnego artysty z Brus za 22 350 zł oraz 6 obrazów na płótnie o łącznej wartości 3 740 zł ze środków własnych. Łącznie w latach 2007–2008 kolekcja prac artysty w zbiorach Muzeum powiększyła się o 117 prac (rzeźby w drewnie, obrazy na płótnie, płycie i szkle, zabawki, instrumenty muzyczne) o wartości 45 080 zł.

W 2008 roku kolekcja sztuki ludowej w zbiorach Muzeum wzbogaciła się także o dzieła artystów, pozostających od dawna w kręgu zainteresowania etnografów bytowskich, w tym m.in. 19 prac Norberta Glińskiego z Lęborka, 30 prac Zygmunta Kędzierskiego z Przymuszewa i 23 prace Józefa Walczaka z Więcborka.

Skromne zbiory Działu Artystyczno-Historycznego wzbogacone zostały o 3 zabytki zakupione za 43 150 zł i 2 dary wycenione na 700 zł.

Najcenniejsze nabytki to:

- rzeźba w drewnie św. Barbary, datowana na XV wiek,
- późnogotycki kuferek, okowany, z przełomu XV/XVI wieku.

Wymienione zabytki zakupiono w celu wzbogacenia ekspozycji historycznej, planowanej w reprezentacyjnych pomieszczeniach skrzydła północnego zamku, nawiązującej do pierwotnych funkcji pomieszczeń zamkowych (refektarz, kaplica, dormitorium, izba prokuratora). Od niemal roku w Muzeum gromadzone są materiały na temat wyposażenia zamków średniowiecznych. Zebrane informacje posłużą do opracowania scenariusza przyszłej wystawy i przygotowania programu rekonstrukcji części dawnego wystroju.

Na koniec 2008 roku w „Księdze wpływów muzealiów” zarejestrowanych było 5 518 zabytków. Znaczna część pozyskanych w 2008 roku muzealiów została opracowana na kartach katalogu naukowego i zaopatrzona w dokumentację fotograficzną. Ogółem opracowano 91 nabytków, w tym m.in. rzeźby w drewnie, obrazy na płótnie, szkle i płycie z kolekcji współczesnej sztuki ludowej. Wszystkie nowe

nabytki zostały wprowadzone do komputerowej bazy danych i sfotografowane. W ciągu roku wykonano ok. 1,5 tys. zdjęć, w tym m.in. fotografie z otwarć i wernisaży, z penetracji terenowych oraz dokumentujące zakupione muzealia i zabiegi konserwatorskie.

W 2008 roku muzealna pracownia stolarsko-konserwatorska tylko przez okres kwartału pracowała w 2-osobowym składzie, przez pozostałe 3 kwartały w 1-osobowym. W okresie sprawozdawczym przeprowadzono renowację i konserwację 60 eksponatów z drewna i metalu, w tym m.in. 10 zabytkowych krzeseł, 4 zegarów szafkowych, 3 sanek, 2 luster ściennych oraz innych przedmiotów codziennego użytku i narzędzi rzemieślniczych. Uzupełniono ubytki malarskie w 14 rzeźbach z kolekcji współczesnej sztuki ludowej oraz zaopatrzone w listwy 20 obrazów namalowanych przez współczesnych artystów ludowych.

Konserwacji poddano też obiekty z metalu, w tym zabytki archeologiczne z brązu, replikę pieczęci miejskiej, elementy warsztatu zegarmistrzowskiego oraz patenę liturgiczną.

W okresie sprawozdawczym księgozbiór biblioteki muzealnej wzbogacił się o 71 pozycji, w tym 23 książki zakupione za 1093 zł i 48 pozyskanych drogą wymiany, darów i przekazów, wycenionych na kwotę 843 zł. Według stanu na 31 grudnia 2008 roku w inwentarzu bibliotecznym Muzeum zarejestrowane były 3 663 woluminy (książki i periodyki).

W 2008 roku w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie przeprowadzono pełną inwentaryzację zasobów bibliotecznym i spis z natury wszystkich zgromadzonych w zbiorach zabytków ruchomych.

Zatrudnienie i finanse

W ciągu roku w Muzeum zatrudnione były 23 osoby, w tym 11 pracowników na czas nieokreślony i 12 pracowników na czas określony. W trakcie roku 3 pracownice administracji i obsługi nabyły prawa emerytalne i z nich skorzystały. Z dwiema podpisano umowy o dalszym zatrudnieniu na czas określony. W ciągu roku zatrudniono na pełny etat asystenta w Dziale Etnograficznym oraz w wymiarze 1/2 etatu asystentkę w Dziale Artystyczno-Historycznym.

31 grudnia 2008 roku w Muzeum zatrudnionych było 17 osób, w tym 8 pracowników stałych i 9 zatrudnionych na czas określony. Wśród nich zaś 8 muzealników (3 starszych kustoszy, 5 asystentów muzealnych), 2 pracownice administracyjno-finansowe, 1 przewodniczka muzealna, 1 renowator zabytków oraz 5 pracowników obsługi.

Przy współpracy Powiatowego Urzędu Pracy w Bytowie i Urzędu Miejskiego w Bytowie zatrudniono czasowo w Muzeum 6 osób w ramach prac interwencyjnych i 1 stażystkę. Większość z zatrudnionych zajmowała się w okresie sezonu turystycznego obsługą zwiedzających oraz dozorem ekspozycji stałych i wystaw czasowych.

W 2008 roku Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie otrzymało z Samorządu Województwa Pomorskiego dotację w wysokości 690 tys. zł. W ciągu roku dotacja podmiotowa została zwiększona o 55 tys. zł na wzrost zatrudnienia i 7,5 tys. zł na realizację programu „Mecenat 2008”.

Po zmianach dotacja dla Muzeum w 2008 roku wyniosła 752,5 tys. zł. Z otrzymanych pieniędzy pokryto m.in. koszty zatrudnienia i pochodnych oraz część wydatków na usługi materialne, energię, zakupy materiałów, fundusz świadczeń socjalnych i amortyzację.

W 2008 roku na realizację zadań w ramach ministerialnych programów otrzymaliśmy dotację celową na zakupy inwestycyjne w wysokości 34 tys. zł oraz 25 tys. zł na realizację programu operacyjnego „Estetyzacja codzienności” z przeznaczeniem na badania terenowe.

W roku sprawozdawczym Muzeum wypracowało dochody w wysokości 256 464 zł. Na dochody własne Muzeum złożyły się następujące wpływy:

- ze sprzedaży biletów wstępu i usług przewodnickich (181 263 zł),
- z działalności gospodarczej (32 878 zł),
- pozostałe przychody (41 384 zł),
- przychód finansowy (939 zł).

Z dochodów własnych Muzeum zostały sfinansowane m.in. koszty utrzymania instytucji, działalność merytoryczna, w tym zakup muzealiów, część kosztów usług materialnych, materiałów i świadczeń pracowniczych. Ogółem budżet Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie w 2008 roku wyniósł niemal 1 068 000 zł.

Tomasz Siemiński
Muzeum Zachodnio-Kaszubskie
Bytów

SPRAWOZDANIE
Z WYKONANIA BADAŃ TERENOWYCH
PT. „ESTETYZACJA CODZIENNOŚCI NA POŁUDNIOWO-ZACHODNICH KASZUBACH”
NAD WSPÓŁCZESNYMI PROBLEMAMI KULTURY LUDOWEJ: IKONOSFERĄ, SZTUKĄ
LUDOWĄ, ZDOBNICTWEM, PLASTYKĄ NIEPROFESJONALNĄ I POGRANICZAMI SZTUKI;
WEDŁUG PROJEKTU DOFINANSOWANEGO
PRZEZ MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO,
DEPARTAMENT SZTUKI – W RAMACH PROGRAMU:
EDUKACJA KULTURALNA I UPOWSZECHNIANIE KULTURY [2008],
(PRIORYTET II – OCHRONA DZIEDZICTWA KULTURY LUDOWEJ)

Badania terenowe podjęło i wykonało Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie przy współudziale Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego – Oddział Gdański i Zakładu Antropologii Kulturowej przy Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego w Łodzi. Celem badań była rejestracja zjawisk zaliczanych do szerokiego kręgu sztuki i pogranicza sztuki w kulturze typu ludowego (w postaci zapisu rozmów) oraz wykonanie dokumentacji fotograficznej stanu ikonosfery wybranych wsi na badanym terenie. Efektem tychże działań było zatem stworzenie źródeł do badania kultury współczesnej, żywej i dynamicznej. Przygotowywane są także publikacje wyników badań w specjalistycznych wydawnictwach etnograficznych.

Projekt realizowany był od kwietnia do grudnia 2008 roku. Zespół badawczy składał się z czterech osób, pracowników Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie: trzech etnografów (Gabriela Pluto-Prądyńska, Maciej Kwaśkiewicz, Tomasz Siemiński) i archeologa (Kamil Kajkowski). Fotografie – w ilości ponad 4000 – wykonał zawodowy fotograf Kazimierz Rolbiecki.

Skonstruowano wytyczne do badań, zawierające ujęcie problemów w trzech hasłowych blokach tematycznych: „Ikonosfera wsi i otoczenie domu”, „Wnętrze”, „Sztuka”. Wsie wytypowane do badań wybrane zostały w taki sposób, aby znalazły się wśród nich zarówno tzw. popegeerowskie (z blokowiskami), jak i te, które w przewadze zachowały budownictwo jednorodzinne.

Przystępując do realizacji projektu, sformułowano ogólne założenia i problemy badawcze, które wytyczyły drogę postępowania i kierunek poszukiwań zespołowi przeprowadzającemu penetracje terenowe. Stwierdzono, że zjawiska kulturowe zachodzące na wsi współczesnej były przedmiotem wielu naukowych refleksji, jednakże w dziedzinie sztuki ludowej i pogranicza sztuki panuje obecnie problemowe i intelektualne rozchwianie ze względu na fakt nieistnienia kultury ludowej w formie opisanej i zarejestrowanej przez badaczy, a odnoszącej się do rzeczywistości dawno już minionej. Z tego też powodu wypracowane metody badawcze i zakres pojęcia „sztuka ludowa” muszą ulegać przewartościowaniu i zmianom. Rzeczywistość stawia nowe wyzwania i trudno nie zauważyć, że współczesność wiejska w dziedzinie zdobnictwa, sztuki i ikonosfery w ogóle nie mieści się w dawnych schematach, nie przystaje już do wypracowanych wcześniej teoretycznych schematów i formuł.

Dość powszechnie panuje dziś przekonanie o szerzeniu się kiczu i bezrefleksyjnym przejmowaniu *złych* wzorów z Zachodu. Wiele mówi się o *jarmarczności* w dziedzinie sztuki ludowej oraz o wątpliwych gustach, zarówno twórców, jak i odbiorców tejże sztuki. O zawrót głowy przyprawiają niektórych obserwatorów i interpretatorów współczesności dekorowane przeróżnymi figurami wiejskie ogrody i *źle urządzone* wnętrza mieszkań. Panuje też przekonanie wśród znacznego grona ludzi zajmujących się zawodowo lub amatorsko kulturą ludową, że *prawdziwa* sztuka ludowa może powstawać wyłącznie pod czujnym okiem specjalistów strzegących jej *zgodności z tradycją*.

Obserwujemy więc gwałtowną przemijalność rzeczy i dynamikę kultury, w której za życia jednego pokolenia może zmieniać się radykalnie świat otaczających nas przedmiotów. Jednakże, mimo szybko zmieniającej się rzeczywistości, istnieją w kulturze rzeczy i zachowania względnie trwałe, uniwersalne, do których należy sfera zjawisk związanych z szeroko rozumianą estetyzacją codzienności. Antropologia kultury zauważa bowiem, że zaciera się obecnie rozróżnienie między kulturami – „wysoką” a „niską”, a zatem wskazuje istnienie równouprawnienia różnych obieguów kultury. Dostrzega na tym polu archaiczne i nowsze kody oraz funkcjonujące kanoniczne i apokryficzne teksty, a także proces *podmieniania wartości*. Chodzi zatem o to, aby opisać, jak funkcjonuje tradycja we współczesności, czym jest sztuka ludowa w dobie obecnej, czym jest i jaką rolę pełni estetyzacja codzienności dla depozytariuszy kultury ludowej.

Od kwietnia do września 2008 roku odbyły się wyjazdy w teren w celu wykonania dokumentacji fotograficznej w wytypowanych do badań 20 wsiach leżących na południowo-zachodnich Kaszubach. Były to: Modrzejewo, Trzebiatkowa, Tagowie, Jutrzenka, Niezabyszewo, Płotowo, Sierzno, Dąbrówka Bytowska, Udorpie, Ząbino-wice, Chośnica, Kistowo, Rabacino, Osława Dąbrowa, Czarna Dąbrowa, Skwierawy, Nakła, Gołczewo, Jamno, Żukówko. W tym samym czasie zespół badawczy przeprowadził 32 wywiady terenowe z rozmówcami w wieku od około 40 do 80 lat.

Od października do listopada 2008 roku trwało opracowywanie zbiorcze wywiadów i przygotowywanie dokumentacji do złożenia w archiwum Działu Etnograficz-

nego Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie. Przygotowany został także skrócony opis badań wraz z wybranymi fotografiami, które to materiały opublikowano w tzw. kiosku multimedialnym, znajdującym się w Muzeum Zachodnio-Kaszubskim na ekspozycji stałej poświęconej sztuce ludowej.

Od listopada do grudnia 2008 roku przygotowywano referat dotyczący przeprowadzonych badań, który został opublikowany w specjalistycznym wydawnictwie pokonferencyjnym¹.

W ramach projektu wykonano również serię ponad stu odbitek fotograficznych dużego formatu, które służyć będą celom edukacyjnym bądź wystawienniczo-okazowym.

Całość zgromadzonych materiałów źródłowych dostępna jest w archiwum Działu Etnograficznego Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie.

¹ T. Siemiński, *Estetyzacja codzienności. Wokół ikonosfery wsi południowo-zachodnich Kaszub*. W: *Dzieje wsi pomorskiej. VIII Międzynarodowa Konferencja Naukowa, Kłopotowo, gm. Dygowo, pow. kołobrzeski, 15–17 maja 2009 r.*, red. A. Chłodziński i R. Gaziński, Dygowo – Szczecin – Pruszcz Gdański, 2009, s. 247–266.