

PROF. DR KSAWERY PIWOCKI
1901–1974

Odszedł w okresie największego rozwoju sił twórczych¹. Kończył korektę książki o naiwnych malarzach i szkicował nowe dzieło — o poetyce form plastycznych. Tej książki nikt już nie napisze. I nie tylko tej.

Piwocki należał do ostatnich już reprezentantów pokolenia uczonych — humanistów, łączących w sobie szerokie zainteresowania badawcze z nieprzeciętną wrażliwością artystyczną, z twórczą postawą wobec problemu, który go zaprzętał. Nie ukrywał swych sympatii ani zaangażowania, interesowała go sztuka, ale i człowiek, który ją tworzy, szeroki kontekst różnych przejawów kultury w kręgu których powstało dzieło. Wszechstronność zainteresowań pozwalała mu na nieoczekiwane zderzenie różnych zjawisk, że wspomnę tu choćby studium *Husserl i Picasso* („Estetyka” t. 3, 1962) na analizę dzieła w powiązaniu z ideami, prądami filozoficznymi czy artystycznymi. „Dziełem sztuki jest dla mnie forma „mówiąca” — podkreślał wielokrotnie — nie piękna, nie użyteczna, funkcjonalna itd., choć może być opatrzona niekiedy i takimi przymiotnikami”. W widzeniu sztuki chodziło mu o rzecz głębszą niż „...rozwijanie zdolności postrzegania zespołów brył, barw, cieni i światel, ich przejść, ich wzajemnych stosunków, ich spistości czy rozproszenia, ale o umiejętność dostrzegania za tymi zestawami ich symbolicznych znaczeń”².

Rozległość zainteresowań stanowiła Jego siłę, i choć był erudyta, nie interesowała go poszczególna cegiełka sama w sobie, ale jej rola, jej sens w budowie całości. Interpretował — a nie tylko znał fakty, toteż rozmowy z Nim ukazywały nowe aspekty zjawisk, pobudzały do myślenia.

Ludzi tylko dużo wiedzących można nieraz zastąpić, ludzi myślących — trudno, ponieważ siłą myśli jest przekraczanie granicy oczekiwanego, twórcze dostrzeżenie i powiązanie faktów. Piwocki lubił rozmowy przy kawie, dzielił się swymi spostrzeżeniami i myślami z hojnością człowieka, który nie boi się, że mu ktoś wykorzysta pomysł, ponieważ pomysłów tych miał zawsze więcej niż mógłby je zrealizować. Zresztą miał wielki dar — życzliwego słuchania, zachęcania, animowania. Nie miał w sobie cienia zawiści czy ambiejonalności, z satysfakcją patronował ludziom, w których wierzył, którzy mieli pasję. Cieszył się, gdy rozwijali tematy przez Niego zapoczątkowane, dawał temu wyraz w licznych recenzjach, m.in. prac doktorskich. „Przed czterdziestu pięciu laty należałem do pionierów badań nad sztuką ludową i z przyjemnością widzę, c ile dalej i głębiej umięją dzisiejsi nasi następcy wnikać w problemy tej twórczości, rozszerzając nie tylko bazę materiałową, ale i znajdując bardzo istotne przesłanki historyczne powstania tej gałęzi narodowej kultury” — pisał o pracy doktorskiej Stanisława Błaszczyka³. W recenzjach tych pojawia się nuta osobista, ton satysfakcji, że ktoś rozwinął tezy rzucane przez Niego czy Jemu współczesnych. „Sztuką ludową w Polsce zajęło się już trzecie pokolenie badaczy — pisał

w recenzji pracy doktorskiej Anny Kunczyńskiej-Iraackiej — ... grupa Zakopiańców i Sztuki Stosowanej, ale też i prof. Marian Sokołowski, pamiętający norwidowskie wskazania swej górnej młodości — potem działający już w dwudziestoleciu międzywojennym Bystron i pokolenie, do którego i ja należę — i wreszcie plejada badaczy pracujących już w Polsce Ludowej. Pierwsi — szli jeszcze jakby po omacku, chwytając zarys poszczególnych ogniw, drudzy — stawiali szerokie już hipotezy, oparte na konkretnym, ale zgoła niewystarczającym materiale, współcześni — poszerzyli nie tylko bazę materiałową przez szerokie penetracje terenowe prowadzone w ramach Instytutu Sztuki, lecz także wzięli się do systematycznego przeglądu danych archiwalnych, kwerend w pamiętnikach i prasie XIX wieku. Zamieniają powoli hipotezy na pewniki, intuicję na solidną pracę historyka. ... Muszę wyznać, że czytając pracę Kunczyńskiej zazdrościłem jej wiedzy i możliwości tak szerokiego i równocześnie szczegółowego objęcia materii pracy. Ale równocześnie cieszyłem się, że w tak szerokiej mierze potwierdza ona moje intuicje, oparte jeno na autopsji dzieł i próbach logicznego myślenia o ich proveniencji”⁴.

Dla nas, zajmujących się sztuką ludową, Piwocki był postacią wyjątkową, pierwszym, który konsekwentnie zastosował w swych pracach metodę i warsztat badawczy historyka sztuki; pierwszym, który dojrzał potrzebę analizy twórczości ludowej od strony psychologicznej i socjologicznej. Pierwszym, który sztukę tę sytuował na szerokim tle artystycznego dorobku narodu. Czytając Jego rozprawy, od najwcześniejszej z 1930 r. (*Z badań nad drzeworytem ludowym w Polsce*) po ostatnie — powstałe w ostatnich miesiącach życia (*Rzeźba ludowa⁵, Styl w sztuce także ludowej⁶* czy drukowany w tym numerze raport o współczesnej sztuce ludowej) dostrzec można stałe drażnienie tych samych kilku tematów — granic sztuki, metod poznawczych, osobowości twórcy i jego stosunku do wzoru, tradycji i rodzimoci sztuki.

Studia nad sztuką ludową interesowały Piwockiego, ponieważ — jak pisał jeszcze w 1936 r. — „... pozwalają w bardzo wybitnym stopniu zająć się rozwiązaniem szeregu teoretycznych, a nadzwyczaj ważnych dla nauki o sztuce problemów. Skromny, często ubogi splot zagadnień formalnych, brak bardziej zawiłych związków historycznych, brak bogatszych, bardziej skomplikowanych indywidualności artystycznych — wszystko to pozwala badaczowi zająć się wprost podstawowymi zagadnieniami tej nauki, których przy omawianiu procesów historycznych sztuki warstw wyższych nie jest się w stanie całkowicie ogarnąć”⁷.

„Obserwacja żywej twórczości ludowej nasuwa więc szereg refleksji posiadających szersze znaczenie, a prostota i nieobłędna postawa jej twórców pozwalają dojrzeć wiele spraw, które są ukryte pod rozmaitymi pozorami i nawalnymi słów w sztuce oficjalnej, dawnej i nowej” — pisał trzydzieści lat później w szkicu *Podnieta i realizacja⁸*. Jak tytuł wskazuje, chodziło tu Piwockiemu o ujawnienie roli

podniety, z jakiej korzysta artysta. Nie tając — jak plastyk wykształcony — tej podniety, artysta ludowy „z nie mniejszą siłą usiłuje zrealizować, wyrazić w ramach czy pancerzu swej twardej, tradycyjnej dyscypliny siebie i obraz swego własnego świata”.

Takie określenie przedmiotu zainteresowań wykluczało płytkie, sentymentalne podejście. Nieraz dawał wyraz swej fascynacji dawną ludową rzeźbą, szanował tę wiejską kulturę, szanował tak dalece, że zrywał się, widząc jej rozmienianie na drobne, roztapianie w produkcji pamiątek cepeliowskich i kiecu⁹. Wyraźnie przy tym stwierdzał: „Nie jestem chłopomanem i nie widzę swego wysokiego uznania dla modelu kultury ludowej. Zajmowałem się sztuką ludową z przyczyn badawczych — wydawała mi się znakomitym „królikiem doświadczalnym” dla badań nad rozmaitymi aspektami sztuki, szczególnie procesu twórczego czy psychologii twórczości... Sztuka ludowa — konkludował — choć prawdziwa jej uroda nie jest mi obca — pociągnęła mnie z powodu problematyki teoretycznej, jaką otwierała przed jej badaczem”¹⁰.

Najważniejsze spory o principia w badaniach nad sztuką ludową, w których brał udział, przyniosły ważne ustalenia. Pierwszy dotyczył charakteru ludowej twórczości. Polemizując w 1936 r. z Tadeuszem Dobrowolskim, przeciwstawiał się pogładowi, że „dzieło ludowe to po prostu dzieło nieudolne i nieoryginalne”. W pracy *Sztuka ludowa w nauce o sztuce* („Lud”, t. 51, cz. II, 1968, s. 367), mówiąc o podobnych sądach Haberlanda czy Berensona stwierdza: „Do tego rodzaju wniosków musi dojść metoda patrzenia na sztukę od strony tematu czy motywu oraz przy wartościowaniu dzieła od strony jego zgodności z nawykami widzenia „realistycznego”. Polemika z Dobrowolskim przyniosła artykuł *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego* („Przegląd Współczesny”, 1936, nr 7), w którym Piwocki, powołując się na swą pracę *Drzeworyt ludowy w Polsce* (W-wa 1934), dowodzi, iż dzieła ludowe mają swój własny styl, u podstawy którego leży „... specyficzna postawa psychiczna artysty ludowego, prymitywna, zbliżona do postawy dziecka i ludzi pierwotnych”. A więc — nie brak wiedzy technicznej, lecz odrębny światopogląd artystyczny. „Póki tkwią oni we własnym światopoglądzie artystycznym, trudności techniczne... nie istnieją, bowiem poprawność konwencjonalna nie jest tu żadnym sprawdzianem”¹¹.

Z biegiem czasu Piwocki uściśla, koryguje swoje sądy. Wyraźnie określa granice stylu, niewystarczalność tego pojęcia dla analizy sztuki ludowej. We wspomnianym już artykule *Styl w sztuce także ludowej* zauważa, że „sam katalog gramatyki form jest zbyt ubogi i niewystarczający, by mógł służyć interpretacji dzieła sztuki. (...) Jest się zmuszonym pytać o znaczenie, o sens użytej formy stylowej, jej wartość informacyjną, ideową czy inną”. A więc „... Jakkolwiek badania styloznawcze są potrzebne, a nawet konieczne dla uzyskania materiału do dalszych rozważań i interpretacji, podobnie jak konieczne są studia nad społeczną funkcją sztuki i jej społecznym uwarunkowaniem w każdej gromadzie ludzkiej i w danym czasie — są to jednak dopiero działania wstępne, przygotowawcze, jeśli interpretacja nie ma być czystą intuicją”.

Stojąc na gruncie Chwistkowskiej teorii wielkości sposobów widzenia świata, w sztuce ludowej upatruje wyraz odrębnego światopoglądu artystycznego, u źródeł którego „... leży specyficzna postawa psychiczna artysty ludowego, prymitywna, zbliżona do postawy dziecka i ludzi pierwotnych”¹².

Rzeźbiarze, malarze czy drzeworytnicy ludowi wypo-wiadali się w kręgu nielicznych wątków i schematów ikonograficznych, interpretując je w sposób właściwy dla sztuki ludowej danego czasu i ośrodka. W podjętych tematach wyrażali swe marzenia, swą tęsknotę „... za światem innym

niż świat pańszczyźnianych obowiązków, niż nasz świat codzienny”¹³.

Inspiracją i źródłem formy dzieła był dla nich zapożyczony wzór, a nie natura czy fakt bezpośrednio widziany. „Jest coś wzruszającego w surowej dyscyplinie tej sztuki, w jej szacunku dla dzieł poprzednich i w ciągłej z nimi rozprawie” — pisał w rozprawie *Podnieta i realizacja*. Temat ten wielokrotnie pojawia się w Jego pracach¹⁴, bliski jest idei sztuki, jaką wyznawał, idei ciągłości kultury, dialektycznej więzi między tradycją a twórczym jej przekraczaniem.

Ten szacunek dla dorobku przeszłości, dla dorobku innych, cechuje zresztą i naukową działalność Piwockiego. Większość Jego prac i przemyśleń powstała w oparciu o podniętę wyniesioną z lektury, rozwiniętą w twórczy sposób lub — rzadziej — prowokującą polemikę, zakończoną wyraźnym zdefiniowaniem swojej postawy. Sztukę ludową rozumiał Piwocki jako zjawisko historyczne, produkt społecznego rozwarstwienia kultury, toteż początki odrębnego nurtu ludowego w naszej sztuce widział w XVI wieku, a rozkwit — od końca XVIII aż po początek XX. Sądy te wywołały ostrą polemikę, znów — jedną z najistotniejszych dla rozwoju teorii sztuki ludowej. „Nie istniała żadna sztuka lechicka, dowodził Piwocki w dyskusji z poglądami archeologa Andrzeja Abramowicza¹⁵, cechy stylistyczne właściwe sztuce wczesnośredniowiecznej stanowią bowiem wspólne dobro różnych ludów”¹⁶.

W kilku pracach i recenzjach analizował cechy naszej sztuki prowincjonalnej, która w wielu dziedzinach prze- działa ludową, „... a w swej istocie była równocześnie głównym nurtem sztuki narodowej w formie”. Przeprowadzał ważne rozróżnienia między pojęciem „rodzimości” a „sztuką narodową”¹⁷, podkreślając z kolei, że „... każda sztuka ludowa jako niosąca treści zawsze rodzime, będzie posiadała cechy sztuki rodzimej, chociaż pojęcia rodzimości i ludowości bynajmniej się nie pokrywają, gdyż rodzime treści i formy posiadać może także sztuka nieludowa”¹⁸.

Pogłębiając w kolejnych artykułach swoje widzenie sztuki ludowej, analizuje jej zasięg i granice¹⁹, dochodzi w końcu do wniosku (idąc śladem myśli Gramsciego), że „Miarą ludowości jest »inność« w stosunku do przyjętego oficjalnie standardu socjo-kulturalnego. Miara tej ludowości ma zmienne w czasie wymiary, historycznie uwarunkowane, gdyż inność jest płynna. To, co jest wspólne dla całej społeczności w jednym czasie, staje się stopniem dyferencjacji w innym”²⁰.

Jest to stwierdzenie bardzo ważne, otwierające duże perspektywy badawcze, definiujące przedmiot naszych zainteresowań.

Piwocki bynajmniej nie sądził, że rodzimość naszej sztuki współczesnej polegać będzie na kontynuacji ludowych wzorów, na ich „podnoszeniu”. Widział przeżywanie się dawnego systemu instytucji artystycznych, form funkcjonowania dzieła w społeczeństwie. „Gdyby udało się — mówił — znaleźć nowe pole dla działań plastycznych w najrozmaitszych zakresach (nie myślę tu o opakowaniach czy przemysłowym wzornictwie), zgodne z potrzebami nowego społeczeństwa, musiałaby powstać nowa sztuka i nowa jej forma, nie małpująca wyczynów obcych. Ach, gdyby to Polacy potrafili się na to zdobyć! Mielibyśmy wówczas naprawdę odrębną naszą sztukę”²¹.

Zainteresowania problemem rodzimości widoczne są nie tylko w pracach naukowych Profesora, ale i działalności konserwatorskiej czy pedagogicznej. Zresztą trudno rozdzielać tu postawę człowieka i jego zainteresowania. Piwocki konsekwentny był we wszystkim co robił, jego życie, przecież nie lekkie, miało w sobie wewnętrzną spójność, i a d, który tak cenił i bez którego nie wyobrażał sobie sztuki i w ogóle kultury. Łączył przy tym w sobie cechy pozornie skrajne,

łagodność i pryncypialność w sprawach zasadniczych, autorytet z życzliwością, dojrzałość i stabilność zasadniczych sądów z wrażliwością na to, co nowe.

Był Europejczykiem, uczestnikiem wielu zagranicznych konferencji, laureatem nagrody im. Hordera a zarazem Polakiem, angażującym się w sposób oczywisty we wszystko co się na los kraju składało. Już jako młody chłopiec brał udział w I wojnie światowej, a w latach okupacji należał do AK, by skończyć II wojnę w szeregach Ludowego Wojska Polskiego jako ochotnik, porucznik piechoty.

Życiorys prof. Piwockiego, który przytoczę tu w dużym skrócie, określa zresztą krąg tematów zajmujących Go przez całe życie.

Urodził się we Lwowie 19.XI.1901 r. Studiował początkowo architekturę, później historię sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Tam doktoryzował się u prof. Władysława Podlacha na podstawie pracy o drzeworycie ludowym w Polsce (1930). Był już w tym czasie asystentem w Muzeum Lubomirskich i konserwatorem województw wileńskiego i nowogródzkiego, przewodniczył i działał aktywnie w Radzie Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego. Na rok przed wojną został dyrektorem lwowskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego.

Muzeolog, konserwator zabytków, organizator, działacz społeczny, pedagog — znał sztukę polską wszechstronnie, tak historyczną, jak współczesną i ludową. Po wyzwoleniu był (do 1951 r.) dyrektorem Państwowego Instytutu Historii Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków przy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków M.K.iS., uczestniczył w akcji rewindykacyjnej dzieł sztuki zagrabionych w czasie wojny, w podjęciu prac nad inwentaryzacją zabytków. Wykładał na Uniwersytecie w Poznaniu, potem w A.S.P. w Warszawie.

(przez kilka lat był prorektorem, kierownikiem katedry przedmiotów teoretycznych).

Współpracował aktywnie z Instytutem Sztuki PAN, kierował Zakładem Sztuki Dawnej, brał udział w pracach Rady Naukowej, w redakcji podręcznika historii sztuki. Przewodniczył Komitetowi Nauk o Sztuce PAN (1969—71), Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, Radzie Muzealnej.

W najtrudniejszym okresie kształtowania profilu Państwowego Muzeum Etnograficznego i budowy nowej siedziby — był dyrektorem tej instytucji, organizował pierwsze wystawy powojenne ludowej rzeźby, malarstwa i drzeworytu (m.in. wystawę w Paryżu — 1957 r.). Od dwudziestu przeszło lat był członkiem kolegium redakcyjnego „Polskiej Sztuki Ludowej”, zawsze przyjazny, gotowy do pomocy, konsultacji. Potrafił nawet w nawale prac znaleźć czas na to, aby napisać zabawny pastisz artykułu zamieszczonego przez nas w piśmie, aby podjąć rozmowę przy kawie na temat sztuki, rozmowę niemal zawsze puentowaną zabawną galicyjską anegdotą.

Bardzo będzie nam brak tych rozmów, mądrego, dobrego uśmiechu, delikatności i życzliwej zachęty Profesora. Na pociechę powiedzieć tylko można, że długo jeszcze obcować będziemy z Jego pracami, czytać teksty, które jeszcze przez dłuższy czas dopiero będą się ukazywać²², na nowo interpretować Jego myśli. Parafrazując słowa Malraux'a, napisał kiedyś: „Trwanie dzieła sztuki jest nie tylko śladem kroniki ludzkości, lecz wachlarzem jej możliwości; możliwości ciągle nowych ich interpretacji”. Tworzenie dzieła myśli — także.

Aleksander Jackowski

PRZYPISY

¹ Pełny życiorys Piwockiego podaje Barbara Wolff-Łozińska we wspomnieniu pośmiertnym w „Roczniku Historii Sztuki”, R. XI, 1976 (w druku). Analizę twórczości naukowej przynoszą dwa ważne teksty Mieczysława Porębskiego *Zywa wartość i nauka. Twórczość naukowa Ksawerego Piwockiego* [w:] *Granice Sztuki*, W-wa 1972, s. 266—276 oraz wspomnienie pośmiertne w „Biuletynie Historii Sztuki”, 1976, nr 1. Bibliografię prac, doprowadzoną do 1972 r. opublikowała Maria Kossakowska we wspomnianym tomie *Granice Sztuki*.

² Oba cytaty z rozmowy przeprowadzonej przez Jacka Ołędzkiego w redakcji „Nowe Książki”, nr 18 (542) z dn. 30.IX.1972 r.

³ Recenzja z dn. 15.IX.1971, maszynopis w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN.

⁴ Recenzja wygłoszona dn. 14.IV.1973 r., maszynopis w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN.

⁵ Tekst napisany do zamierzonego tomu poświęconego rzeźbie w drewnie i architekturze drewnianej krajów słowiańskich, który ma się ukazać w serii wydawanej przez UNESCO. Tekst ten zamieścimy w jednym z najbliższych numerów.

⁶ *Styl w sztuce także ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. XXVII, 1972, nr 2, s. 67—68.

⁷ *Z badań nad powstaniem stylu ludowego* (1936), cyt. wg Piwocki, *Sztuka żywa*, Wrocław 1970, s. 129—135.

⁸ Piwocki, *Sztuka żywa*, s. 119—128.

⁹ Por. wypowiedzi w dyskusji *Co zrobić ze sztuką ludową*, „Kultura”, R. XI, nr 31, z. 5.VIII.1973.

¹⁰ Rozmowa w „Nowych Książkach” j.w.

¹¹ *Z badań ...* j.w.

¹² *Z badań ...*, cyt. wg *Sztuka żywa*, s. 131.

¹³ *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s. 15.

¹⁴ Folk artists and their inspiration, „The British Journal of Aesthetics”, R. III, 1963, nr 2 oraz *Sztuka i tradycja*, „Miesięcznik Literacki”, 1967, z. 1.

¹⁵ A. Abramowicz, *Studia nad genezą polskiej kultury artystycznej*, Łódź — Warszawa, 1962.

¹⁶ *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*, Wrocław, 1953. Piwocki polemizuje też z poglądami Abramowicza w rozprawie *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud”, t. 51, cz. 2, 1968, s. 359—389.

¹⁷ Por. *Zagadnienie rodzimej twórczości w badaniach nad polskim renesansem*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIV, 1952, nr 4, s. 40—61; *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*, „Studia Estetyczne”, 1966, z. 3, s. 31—47; *Sztuka ludowa i narodowa*, „Pol. Szt. Lud.” R. V, 1951, nr 3.

¹⁸ *Próba definicji kilku pojęć*, „Pol. Szt. Lud.”, R. VII, 1953, nr 6.

¹⁹ *A la limite de l'art populaire et non-populaire*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej”, Warszawa, 1961, t. I.

²⁰ *Kilka słów o sztuce współczesnych prymitywów*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXII, 1968, nr 1—2.

²¹ „Nowe Książki”. Rozmowa ... j.w.

²² Myślę tu zwłaszcza o takich pryncypach, jak: książka o naiwnej sztuce, tom dziejów sztuki poświęcony Renesansowi i Barokowi, syntetyczny zarys rzeźby ludowej, notatki i szkice do zamierzonej pracy o poetyce form.

IGNACY KAMIŃSKI 1883—1974

Rzeźbiarz ludowy, gawędziarz, rozmiłowany w dziejach swego regionu — ziemi łączyckiej. Chłop światły, działacz społeczny, poseł na pierwszy Sejm Rzeczypospolitej. Rzeźbić zaczął w późnym wieku. Miał 74 lata, gdy poproszono go, aby opisał, jak wyglądał strój ludowy w latach jego młodości. Rysować nie umiał, prośby nie chciał zlekceważyć — więc spróbował wyrzeźbić wiejskie postacie w dawnym stroju. Zdziwił się, gdy figurki te pochwaliła pani Jadwiga Grodzka, ówczesna kierowniczka Muzeum w Łęczycy. Zaczął rzeźbić, miał przecież czas, a rzeźbiąc opowiadał o swym regionie, o ludziach, legendach, łączyckich diabłach i miernikach. Szybko stał się znany, ceniony.

Mógl Kamiński — spróbowali i inni, więc po kilku latach w Łęczycy był już duży ośrodek rzeźby, liczący obecnie ponad trzydziestu twórców. Ale Kamiński rzeźbił nie dla zarobku — powiedzmy ściślej — nie tylko dla zarobku. Strugając swe figurki (a wyrzeźbił ich parę tysięcy), wiedział, że przekazuje innym, młodszemu — pamięć dawnych zwyczajów, legend i bajd. Wiedział, że to co robi jest ważne, więc z godnością zabierał głos na naradach ludowych twórców, na różnych uroczystościach. Był jak dąb, pamiętający dawne czasy. Umarł w swym rodzinnym Oraczewie 15.IX.1974 r.

Kilka tygodni wcześniej rozmawialiśmy o Ignacym Kamińskim z Wojciechem Siemionem. Stary rzeźbiarz urzekł swoją osobowością, charakterem, pięknym języka i gestu. Toteż, gdy nadeszła wiadomość o śmierci Kamińskiego, poprosiliśmy znakomitego aktora, aby napisał na łamach naszego pisma pożegnanie zmarłego rzeźbiarza.

Redakcja

Najbardziej mi żał tego, że Go już nie usłyszę ... To co zostało po Nim — JEGO RZEŻBY — to ważne, ale ...

Opowiadał Pan Ignacy chętnie i pięknie — o wszystkim: i o ptakach, i o trawach, o roli i o drewnie, o ludzkich bolach i o bolach Boruty, i bolach „omętrów” pokutujących na źle pomierzonych chłopskich miedzach.

Wszystko to miało swój świat, swój język, swoje dźwięki, które pan Ignacy przekładał na polski.

JAK OBRAZIŁEM PANA IGNACEGO

Kiedyś przyjechał Wiktoryn.

— Ale Pan Ignacy na ciebie jest obrażony! Już się w Oraczewie nie możesz pokazać!

— Dlaczego obrażony?

— Byłeś u niego z ekipą telewizyjną?

— Tak! Uważam, że było znakomicie: mamy świetny materiał z...

— Ale po zdjęciach był poczęstunek dla ekipy?

— No, tak — Chleb, masło, jaja, mleko ...

— Ale potem ...

— Co potem?

To „potem” musiałem wyjaśnić już u pana Ignacego. — Bo ja myślałem — mówił pan Ignacy — że to pan kazał tym z telewizji płacić za poczęstunek! A to nie wolno! To obraża gospodarza! Moi ojcowie uczyli mnie, że zawsze, nawet gdy nikogo nie ma w domu, na stole musi stać mleko, chleb i nóż. Dla wędrowca, może głodny wejdzie do chaty, żeby mógł zjeść chleba i wypić mleka. Dlatego dom musi być otwarty i chleb i mleko musi stać! I za to nie wolno płacić! A ci z telewizji upracowali się, a potem jeszcze mojej zostawili pieniądze! Tak nie wolno!

No, ale nie będę się już gniewał, ale za te pieniądze to dostanie pan diabła. O, tego ... Ten diabeł ma wszystko co trzeba, to może go będzie trudno sprzedać, bo on ma, o, i ogon, i rogi, i widły, ale ... i kuśkę. Tylko czarne. Diabelskie.

I tak oto „diabeł” — który ma wszystko” przypomina mi o białym mleku i czarnym chlebie ...

O Wdzięczności dla Nieznajomego

Tego pomnika nie chciał poświęcić ani proboszcz, ani sekretarz — mówi pan Ignacy — postawiłem go sobie sam na Tysiąclecie Państwa Polskiego czy tam na Milenium.

Oglądamy pomnik. Przed domem pana Ignacego jest ni to mały staw, ni to bajoro, w którym kąpią się kaczki. Na środku wodnej tafli wybudowany z cementu czworoboczny pomnik, z każdej strony ozdobiony płasko-rzeźbą. — Widzi pan, sekretarz nie mógł przyjechać na



otwarciem, bo tu jest o Chrzcie Polski, bo tu jest zakonnik, tylko on się bał chodzić z krzyżem, bo tu byli poganie, to wszystko ma w tej torbie na plecach. A tu, z tej strony to jest staropolski woj, znaczy — rycerz. Ksiądz tego nie chciał poświęcić, bo z tej strony z czerwonymi gwiazdami na hełmach to są dwaj żołnierze radzieccy, którzy przyszli do Oraczewa, do naszej wsi w czterdziestym piątym roku. No to ksiądz nie chciał ich poświęcić. — A to kto? — zapytuje pana Ignacego o czwartą płaskorzeźbę. To? — Nie wiem. To znaczy wiem: to jest „Promyk” — tylko naprawdę nie wiem, jak on wyglądał ani jak się nazywał, ale on mnie nauczył czytać po polsku i dlatego postawiłem mu ten pomnik. To było jeszcze za carskich czasów. Byłem małym chłopakiem, pasalem krowy, ale chodziłem do ruskiej szkoły. I wtedy dostałem polskie piśmiwo dla dzieci. Na tym piśmiwo uczyłem się po polsku. To piśmiwo to pisał „Promyk” — tak się podpisywał*. Nie znałem go, ale to musiał być dobry i mądry pan. Ja pamiętam, że to on mnie nauczył po polsku i dlatego zrobiłem mu pomnik.

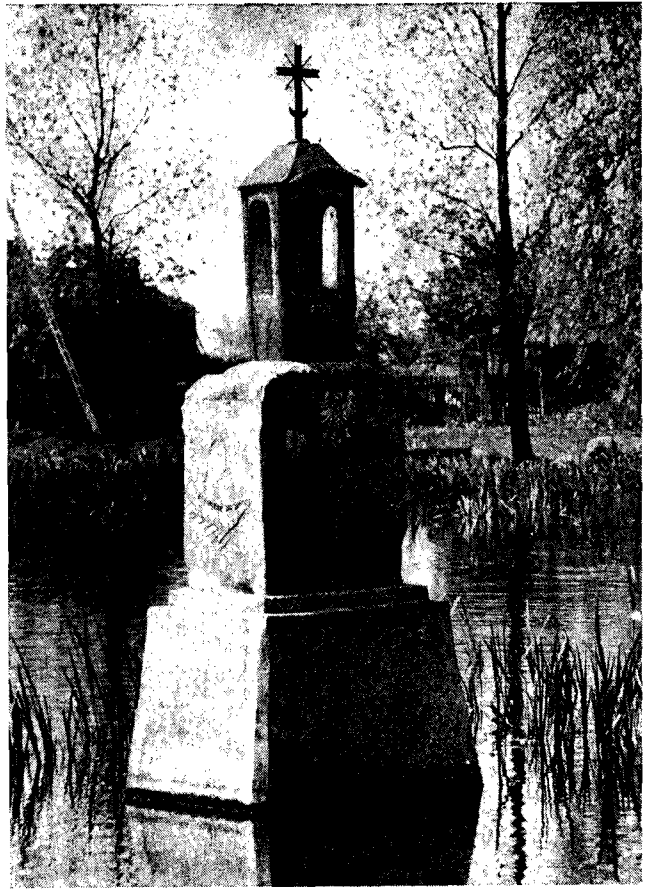
*

I tak oto wszyscy znajomi — nieznanymi pana Ignacego spotkali się na tym pomniku, i ten, który walczył nad Odrą, i mieszkowy woj, i ci, którzy poszli nad Odrę — radzieccy żołnierze, i ten, który przyniósł chrzest — mnich, i ten, który oświecił — „Promyk”.

*

Jaki pomnik postawić panu Ignacemu? Chyba taką postać wiejską, jaką On sam rzeźbił: niewysoki, krępy, o szerokich ramionach, długich rękach, krótkich nogach mocno wpartych w ziemię, a spod kapelusza patrzące na świat bystre, szeroko otwarte, mądre oczy człowieka, który

* Konrad Prószyński — pseudonim Kazimierz Promyk (1851—1908), pedagog, autor elementarzy i czytanek, red. i wydawca tyg. lud. „Gazeta Świąteczna”.



„Pomnik Milenijny” wystawiony przez Kamińskiego w Oraczewie.

wiele doświadczył, ale jeszcze więcej wybaczał: ziemi, sąsiadom, światu, Borucie, omętrom, ludziom.

Wojciech Siemion