

# POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK VII

1953

NR 3

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

Na okładce: Fragment tkaniny dekoracyjnej zaprojektowanej i wykonanej przez art. plast. A. Milwicza w oparciu o wycinanki ludowe z Sannik.

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

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

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI  
WARSZAWA, DEUGA 26.

# POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

## TREŚĆ:

	str.
<i>Wanda Telakowska</i> Próby włączenia twórczości ludowej do wzornictwa przemysłowego . . . . .	135
<i>Aleksander Wojciechowski</i> Wycinanka sannicka . . . . .	142
<i>Tadeusz Seweryn</i> Niszczenie dzieł sztuki wynikiem zabiegów magicznych . . . . .	149
<i>Maria Przeździecka</i> Nieznany drzeworyt ludowy . . . . .	153
<i>Zofia Czażnicka</i> Zdobione gorsety ludowe . . . . .	159
<i>Barbara Bazielić</i> Ludowy haft śląski . . . . .	165
<i>Alfred Zaręba</i> Tańce ludowe w Szwecji . . . . .	172
<i>Maria Przeździecka</i> Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego województwa łódzkiego . . . . .	178
<i>Adam Glapa</i> Elementy ludowe w pokazie szkół artystycznych Poznania . . . . .	186
<i>Roman Reinfuss</i> Recenzja albumu „Architektura polska do połowy XIX wieku“ . . . . .	187
<i>Roman Reinfuss</i> Recenzja teki „Mánesove narodopisne studie“ . . . . .	189
<i>Roman Reinfuss</i> Recenzja „Katalogu garncarstwa ludowego województwa rzeszowskiego“ . . . . .	189
<i>Adam Glapa</i> Recenzja przewodnika Stanisława Błaszczyka „Dział kultury i sztuki ludowej w Rogalinie“ . . . . .	190
<i>Maria Grzeszczak</i> Recenzja książki: M P. Sztokmar „Issledowanija w oblasti russkowo narodnowo stichosłoženija“ . . . . .	192

ROK 1953

MAJ – CZERWIEC

NR 3

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI



Ryc. 1. Wzór tkaniny zaprojektowany przez Irenę Uszko (lat 16) z projektanckiego zespołu młodzieżowego w Zakopanem, pracującego pod kierunkiem art. plastyka K. Szczepanowskiej.

## PRÓBY WŁĄCZENIA TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ DO WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO

WANDA TELAKOWSKA

Wśród wielu zagadnień podejmowanych przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego na szczególną uwagę zasługują próby włączenia inwencji ludowego twórcy do wzornictwa przemysłowego. Próby takie, chociaż dokonywane dotychczas w nader skromnych rozmiarach, pozwalają jednak na wyciągnięcie pewnych wniosków co do dalszych perspektyw włączania ludowej inwencji do wzornictwa, jak też co do metod pracy zawodowego plastyka z ludowym zespołem.

Przez ubiegłe pół wieku niemal bezskutecznie usiłowano wykorzystać w przemyśle artystycznym motywy sztuki ludowej. Mniejsze lub większe pomyłki zarówno artystów, jak przedsiębiorców żerujących na dorobku wsi, wywoływały opozycję, słusznie zwalczającą pseudoludową tandetę — która nie miała nic wspólnego ani ze sztuką, ani z ludem.

Jedni — ceniąc artystyczny dorobek twórców ludowych i nie wierząc w możliwości dobrych wyników włączania plastycznej inwencji wsi do wzornictwa — widzieli ratunek przed

degeneracją sztuki ludowej jedynie w akcji ochrony jej zabytków.

Drudzy, obserwując zanikanie sztuki ludowej w krajach uprzemysławiających się na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych — twierdzili, iż wszelkie zabiegi zmierzające do kontynuowania tradycji sztuki ludowej są skazane na niepowodzenie, gdyż pojawienie się elektryczności i motoru na wsi jest niemal równoległe z szybkim obumieraniem inwencji wsi.

Trzecią grupę przeciwników, nieprzychylnych eksperymentom w zakresie włączania inwencji ludowej do wzornictwa — stanowili ci, którzy niesłusznie przewidywali kosmopolityzację kultury, wynikającą z uprzemysłowienia kraju.

Poważne osiągnięcia poszczególnych artystów lub zespołów ludzi otaczających omawianą sprawę należytą troskliwością — stanowiły jakby „kroplę w morzu”, kroplę cennych i wartościowych doświadczeń — przeoczoną wobec bezmiaru tandety pseudoludowej.

W takiej atmosferze podejmowanie nowych prób nie wzbudzało zaufania.

Od 1945 r. grupa artystów skupionych wokół Wydziału Wytwórczości Min. Kultury i Sztuki, późniejszego Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, dziś współdziałająca z I.W.P., prowadziła doświadczenia w zakresie włączania inwencji ludowej do wzornictwa.

Metodą najbardziej popieraną przez kierownictwo artystyczne tych kolejno działających instytucji była współpraca artystów zawodowych z samorodnymi talentami poprzez formę projektanckich kolektywów robotniczych, chłopskich i młodzieżowych.\*

Rezultatem wielu doświadczeń było nie tylko uzyskanie pięknych nowych wzorów — ale przede wszystkim stwierdzenie ogromnych możliwości, stojących przed ludową twórczością plastyczną w zakresie przygotowywania wzorów dla wytwórczości rękodzielniczej, produkcji małych serii typu wytwórczości półmechanicznej i wreszcie produkcji maszynowej.

Oczywiście, doświadczenia tej trzeciej grupy są niewątpliwie najbardziej dla nas istotne.

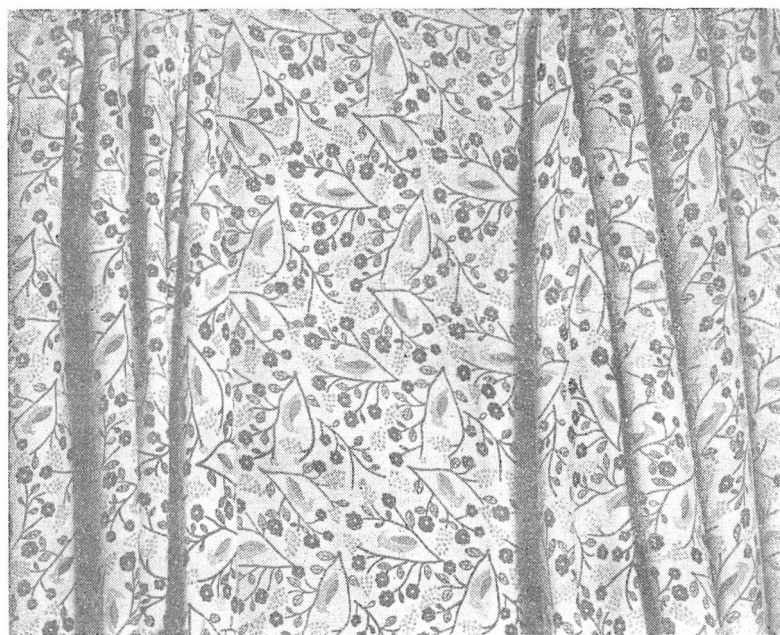
Przed Instytutem Wzornictwa Przemysłowego — w ramach jego prac naukowych — za-

\* Telakowska Wanda: Projektanckie kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe. „Polska Sztuka Ludowa” 1952 nr 1.

rysowała się konieczność bardziej szczegółowych badań nad możliwościami wprowadzenia plastycznej twórczości ludowej wprost do produkcji fabrycznej.

Instytut Wzornictwa Przemysłowego, obok dalszych szczegółowych prac nad powiązaniem współczesnej ludowej inwencji plastycznej z produkcją, rozpoczął badania możliwości i zakresu włączania tradycyjnych form sztuki ludowej do wzornictwa. I tak np. szereg doświadczeń ma wykazać, w jakich warunkach uzyska się właściwą transpozycję wzoru tkactwa ludowego dla potrzeb fabrycznej produkcji tekstylnej. Inne badania powinny przynieść odpowiedź na pytanie, czy i w jakich okolicznościach bogactwo naszych ludowych wycinanek można wykorzystać w produkcji. Tematów takich wyliczyć oczywiście można znacznie więcej.

Może się oczywiście okazać, że wielorakie badania dadzą wynik ujemny, albo pozytywny przy takich ograniczeniach, które uniemożliwią praktyczne wykorzystanie rezultatów. Nawet w takim przypadku obecne eksperymenty pomogą ustalić, czy i w jakich granicach plastyczna twórczość ludowa może przejść z typu wytwarzania rękodzielniczego w formy produkcji maszynowej, bez nabrania niepożądanych cech pseudoludowości.



Ryc. 2. Wzór na tkaninę. Projektowała Stanisława Satola z projektanckiego zespołu młodzieżowego w Zakopanem, pracującego pod kierunkiem art. plastyka K. Szczepanowskiej.



Ryc. 3. Wzór na tkaninę według projektu Felicji Curyło z projektanckiego zespołu chłopskiego w Zaliptu, pracującego pod kierunkiem art. plastyków M. Szymańskiego i K. Szczepanowskiej. Ryc. 4. Wzór na tkaninę zaprojektowany przez Marię Wojtyło z projektanckiego zespołu chłopskiego w Zaliptu, pracującego pod kierunkiem art. plastyka K. Szczepanowskiej.

Niestety, mimo wagi i ogromnej aktualności omówionych badań, w latach 1951 i 1952 I.W.P. mógł je przeprowadzić tylko na marginesie innych pilniejszych zadań bieżących.

Taki właśnie charakter pracy pozaplanowej nosiło zobowiązanie podjęte ku uczczeniu 60-lecia urodzin Bolesława Bieruta, a mające na celu próbę włączenia samorodnej twórczości do produkcji masowej.

Oczywiście, dla sformułowania ostatecznych wniosków potrzebne są różnorodne eksperymenty i wielostronne dyskusje plastyków, historyków sztuki, etnografów, działaczy kultury i tych wszystkich, którzy biorą odpowiedzialność za planowe kształtowanie naszej przyszłej kultury plastycznej.

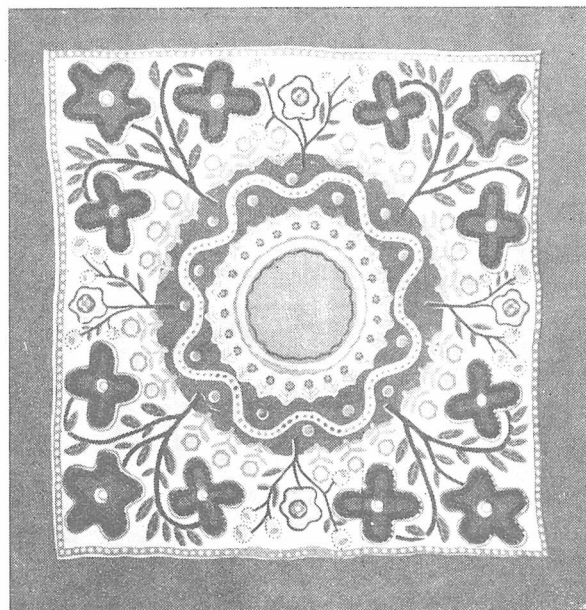
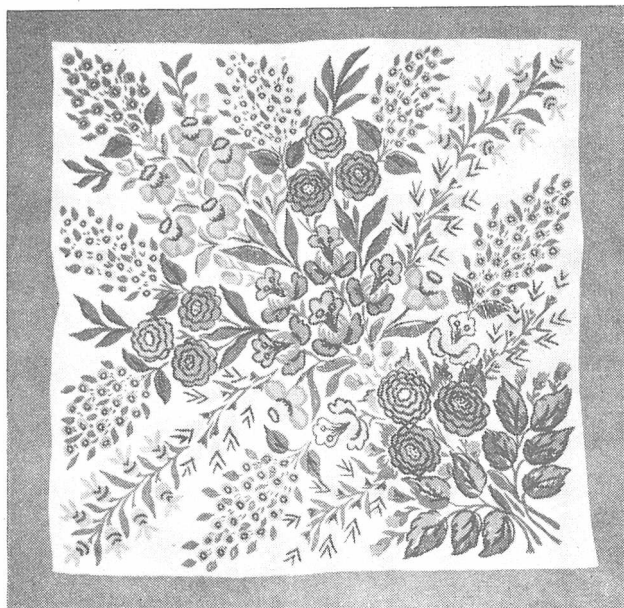
Zanim jednak nagromadzi się taki materiał, trzeba było w toku pracy pokazać dotychczas zdobyte doświadczenia zainteresowanym, aby w porę podjęta dyskusja mogła podkreślić osiągnięcia i zwrócić uwagę na możliwe zawsze pomyłki. Zapoczątkowaniem takiej dyskusji

może na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej” będzie omówienie dorobku artystycznego dwóch projektanckich zespołów, które wysunęły się na czoło w czasie dotychczasowych doświadczeń. Pierwszy stanowiły artystki ludowe — malarki z Zaliptu. W skład drugiego weszły dziewczęta z podhalańskich wsi, uczęszczające do zasadniczej szkoły odzieżowej w Zakopanem.

Oba zespoły uprzednio projektowały szkice wzorów dla produkcji na specjalnie dla nich zorganizowanych kursach w ich własnych środowiskach.

Omawiane tu próby przeprowadzono z zespołami w Warszawie, w bezpośrednim kontakcie z naszą pracownią filmdruku.

Jak się okazało, nowe zadania, nowe warunki pracy, a wreszcie zetknięcie z nowym warsztatem — nie tylko nie zaszkodziły ludowym projektantkom, ale przeciwnie, przyczyniły się do ich dalszego rozwoju, poszerzyły zakres ich artystycznych możliwości.



Wzory na chustki. Ryc. 5. Według projektu Marii Kłwior z projektanckiego zespołu chłopskiego w Zalipiu, pracującego pod kierunkiem art. plastyka R. Orłowa. Ryc. 6. Projektowała Helena Urbaś z projektanckiego zespołu młodzieżowego w Zakopanem, pracującego pod kierunkiem art. plastyka K. Szczepanowskiej.

Okazało się, że ogromny potencjał inwencji artystek ludowych nie tylko nie zachwiał się w zetknięciu z wzornictwem przemysłowym, ale wytworzył formy nowe, a przy tym bardzo rodzime.

Bezpośrednim zadaniem obu zespołów było przygotowanie wzorów dla fabrycznej produkcji włókienniczej w zakresie techniki film-druku. Tematem pracy były projekty na chustki, tkaniny odzieżowe, dekoracyjne, jak też projekty zdobienia wykrojów sukienek dziecięcych, bluzek, spódnic — drukowanych na kawałkach tkanin.

Spośród wielu szkiców i projektów namalowanych przez ludowe projektantki — na razie tylko część mogła być zrealizowana w formie druku na tkaninie. Wzory te zostały wykonane w Zakładzie Włókienniczym I.W.P. lub w fabrykach podległych Ministerstwu Przemysłu Lekkiego.

Okazało się, iż dzięki właściwie ustawionej współpracy zawodowych artystów i techników z obu zespołami — kompozycje ludowych projektantek nie nastroczały trudności przy realizacji w przemyśle.

Analiza porównawcza całości dorobku obu grup doprowadza do szeregu wniosków. Przede wszystkim dobre wyniki doświadczeń po-

twierdziły nasze przypuszczenia o możliwościach włączenia amatorskiej inwencji plastycznej wsi do wzornictwa produkcji fabrycznej.

Ogromna ilość wzorów wykonanych w bardzo krótkim okresie czasu dowiodła, że ludowi projektodawcy są pełni inwencji. W pracach ich uderza różnorodność założeń kompozycyjnych, przy czym cechą wspólną kompozycji obu zespołów jest tendencja do płaskiego i dwuwymiarowego komponowania kwiatów i liści, tak charakterystyczna dla sztuki ludowej wszystkich krajów. I tu więc wystąpiło unikanie perspektywicznego, trójwymiarowego przedstawienia rzeczywistości.

Wspólną też cechą prac obu zespołów jest siła wyrazu poszczególnych wzorów. Nie ma w nich konwencjonalnej, banalnej „sztamperki”; każdy wzór to inna, szczerza wypowiedź, mówiąca znacznie więcej niż słowa, którymi autorki objaśniały swe kompozycje.

Potwierdzają to wrażenie zagraniczni goście, którzy licznie odwiedzając Instytut, podkreślali zgodnie specyficzny „polski” charakter produkowanych wzorów.

Charakteryzując projekty Zalipianek trzeba podkreślić ich rozmach kompozycyjny. Z prac tych widać przyzwyczajenie autorek do du-

żyh wymiarów komponowanych powierzchni, jakie wytworzyło się w trakcie wieloletniego malowania pułapów izb, ścian i pieców.

Swobodne kształty, płynne układy projektów wykazują także doskonale opanowanie pędzla (który każda z Zalipianek robi sobie z końskiego włosia). Bujne, pełne kształty kwiatów i całych bukietów nasuwają skojarzenia z motywami baroku, które przenikały zapewne za pośrednictwem tkanin dworskich, malowideł kościelnych itp.

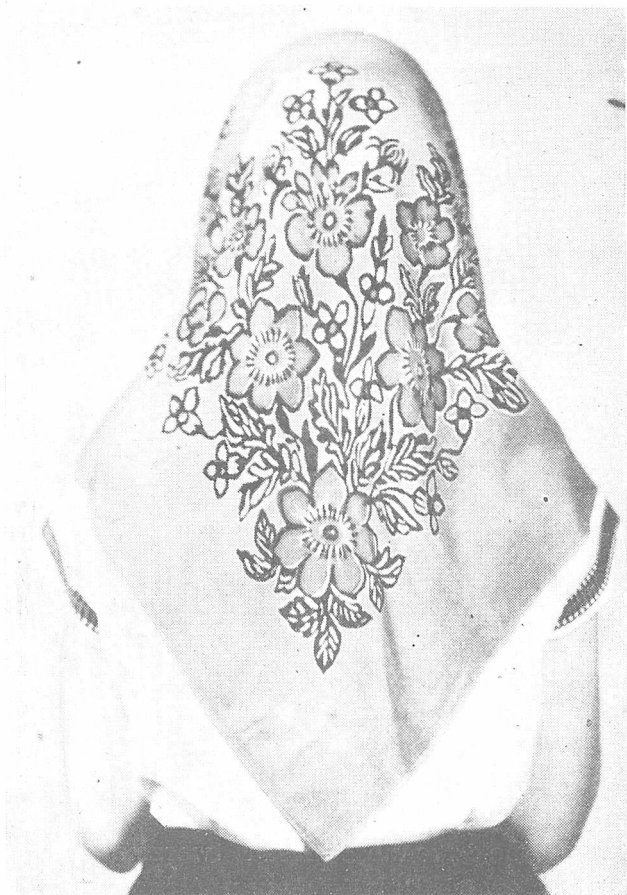
Wzory Zalipianek, choć różnią się od ich projektów malarstwa ściennego — tkwią jednak, mocno w jego tradycji.

W przeciwieństwie do młodocianych projektantek zespołu zakopiańskiego — zespół z Zalipia składa się z kobiet dorosłych. W wyrazie prac, zwłaszcza F. Curyłowej, uderza szczerść wypowiedzi, rozmach i prawdziwa kobiecość.

Kompozycja projektów dziewcząt z Podhala jest znacznie trudniejsza do scharakteryzowania. Wzory ich nie wiążą się bezpośrednio, jak w zespole Zalipia, z miejscową tradycją malarstwa lub haftu. Mimo to, surowość kompozycji, jakiś jej „linearyzm” nasuwa porównanie z ornamentem haftowanym lub ryzowanym, ostro odcinającym się od tła.

Projekty ich wzorów są przejrzyste w układzie, lapidarne, zbliżone do kompozycji charakterystycznych dla sztuki dziecka, które przedstawia widziane przedmioty zupełnie inaczej niż dorosły człowiek naszej cywilizacji.

Ta naiwna, bardzo czytelna kompozycja wiąże się zapewne zarówno z młodocianym wiekiem projektantek — mających od 13 do 16 lat, jak też i z tradycją prostych, raczej surowych ornamentów Podhala.



Wzory na chustki. Projektantki zespół chłopski w Zalipiu pracujący pod kierunkiem art. plastyka R. Orłowa.  
Ryc. 7. Projekt Marii Wojtyto. Ryc. 8. Projektowała Maria Kiwior.



Projektancki kolektyw dziewcząt z Zakopanego prowadziła Krystyna Szczepanowska. Grupą Zaliپیanek, którą dawniej opiekowali się H. i L. Grześkiewiczowie — na ostatnim kursie w I.W.P. zajmowało się kolejno parę osób. Pracowały one początkowo z M. Szymańskim, później R. Orłowem, M. Załęską i K. Szczepanowską.

Niewątpliwie zasługą plastyków współpracujących bezpośrednio z projektantkami ludowymi jest to, że służą ludowym autorkom radami, umiejętnie powodują postęp, podtrzymują chęć coraz to lepszych rozwiązań — ale nie narzucają własnych koncepcji. Kierownicy zespołów wnieśli do pracy wysoki poziom kultury plastycznej, długoletnie doświadczenie kompozycyjne, wrażliwy smak estetyczny, umożliwiający właściwą selekcję pierwszych pomysłów i szkiców oraz talent pe-



Ryc. 9. Wzór na tkaninę. Projektowała Maria Wojtyła z projektanckiego zespołu chłopskiego w Zaliپیu, pracującego pod kierunkiem art. plastyków M. Szymańskiego i K. Szczepanowskiej.

dagogiczny ułatwiający kierowanie zespołem.

Doświadczenia w zakresie włączania poprzez projektanckie kolektywy ludowej inwencji plastycznej do wzornictwa — stwarzają konieczność zbadania nie tylko możliwości artystycznych robotników, chłopów, młodzieży i dzieci, ale powodują potrzebę szczegółowej analizy kwalifikacji, jakie winni posiadać plastycy — kierownicy omawianych grup, jak również technicy współpracujący z zespołami, dla zapewnienia wzorom przydatności przemysłowej.

Czułość w doborze kadr jest konieczna, aby nie popełniać błędów, których skutki dotychczas oglądamy w formie tandety pseudoludowej, wytwarzanej niestety dość często nawet rękami chłopów i robotników na zamówienie dyletantów, chcących handlować tak zw. „ludowością” wedle secesyjnych wzorków zaprojektowanych 50 lat temu w Wiedniu lub Monachium. Jest to zrozumiałe w krajach kapitalistycznych, że nakładca ogranicza wolność twórczą artystów ludowych — u nas to jednak nie może mieć miejsca. Winniśmy zabezpieczyć naszym twórcom ludowym tę wolność przez stawianie wysokich wymagań kwalifikacyjnych ludziom, współpracującym z ludowymi artystami.

Wracając do omawiania doświadczeń Instytutu Wzornictwa Przemysłowego warto nadmienić, że część wykonanych tkanin przekazano z Zakładu Włókienniczego do innych Zakładów Instytutu — celem zbadania możliwości ich zastosowania w konfekcji, w wyrobie galanterii, w meblarstwie.

Wyniki pierwszych, nielicznych dotychczas prób, są dobre. Zarówno tkaniny zaprojektowane przez Zaliپیanki, jak i przez dziewczęta z okolic Zakopanego nie ustępują w niczym pracom zaprojektowanym w I.W.P. przez plastyków. Co więcej — dają się one stosować w różnych zestawieniach z meblami i nowoczesnym wnętrzem. Można sądzić, że w toku dalszych prób, dalszej współpracy z ludowymi zespołami uda się powiązać w ściślejszy sposób nasze wzornictwo z najlepszymi tradycjami żyjącymi dotychczas w naszej kulturze ludowej.

Zapewne, zgodność zasad tworzenia artystów ludowych i plastyków współdziałających z I.W.P. sprawia, iż wyniki omawianej współtwórczości są dobre. Wspólne są, choć nie pi-



Ryc. 10. Fragment wzoru na spódnice. Projektowała Helena Urbaś z projektanckiego zespołu młodzieżowego w Zakopanem, pracującego pod kierunkiem art. plastyka K. Szczepanowskiej.

sane, ale honorowane zasady: celowości i całości. Z tą ostatnią wiąże się zasada zależności formy od materiału, narzędzi i techniki wykonania, zasada oszczędnego używania środków plastycznych — prowadząca do szlachetnej prostoty (tak zw. zasada selekcji i ograniczenia elementów) — oraz zasada jedności wyrazu wszystkich środków. Łącznie stwarza to warunki planowego i konsekwentnego kształtowania nowego wzornictwa.

Oba omówione zespoły, podobnie jak i inne grupy, podejmowały w roku ubiegłym próby włączania inwencji ludowej wyłącznie do fabrycznego wzornictwa włókienniczego.

Tylko wiele doświadczeń dobrze udokumentowanych umożliwi opracowanie właściwych metod pracy i wytycznych dla organizacji zespołów, odpowiedniego doboru składu ich oraz kierowników.

Zbadanie zależności wyników pracy kolektywów projektanckich od składu osobowego zespołu (płeć, wiek, środowisko), jego liczebności, wpływu współpracującego artysty — jest istotne i musi być oparte na wielu doświadczeniach.

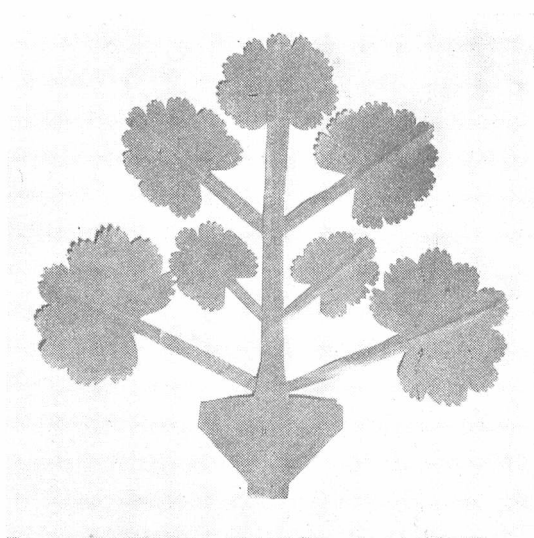
Konieczne jest w wyniku wielostronnych prób szczegółowe opracowanie instrukcji — zabezpieczającej pracę zespołów przed wypaczeniami w kierunku pseudoludowości.

Dopiero po przeprowadzeniu wielu różnych doświadczeń — wolno nam będzie wyciągnąć ostateczne wnioski oraz wytyczne dla prowadzenia dalszych bardziej masowych prac w tym zakresie.

Również ostrożnie należy podchodzić do sprawy rozpowszechnienia tych doświadczeń, rozszerzenia ich na inne ośrodki opracowujące wzorce. Raz jeszcze należy podkreślić konieczność niezmiernie czujnego i wnikliwego podejścia ze strony kierujących pracą artystów. Muszą oni, obok wysokiej kultury plastycznej, posiadać również nieprzeciętny talent pedagogiczny i entuzjazm dla sprawy tworzenia kultury narodowej wspólnie z narodem, a nie tylko dla narodu.

Jedynie wzorowo przygotowana organizacja projektanckich kolektywów może przynieść oczekiwane rezultaty, może przyczynić się do rozwoju nowego wzornictwa związanego głęboko z tradycjami naszej ludowej sztuki.

Fotografie wykonał Stefan Deptuszewski.



Ryc. 1. „Zielko“. Wycinająca Zofia Makowska.  
Sanniki (pow. Gostynin).

## WYCINANKA SANNICKA

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

Kiedy przed paru laty prowadzono dyskusję na temat przyszłości sztuki ludowej, wydawało się, że w oparciu o doświadczenia ubiegłych okresów dojść można do precyzyjnych wniosków określających drogi rozwojowe plastyki ludowej. Wnioski te, w wielu przypadkach zupełnie słuszne, stwarzały jednak zbyt wyraźny rozdział między sztuką tradycyjną a dzisiejszą twórczością artystyczną. Konsekwencją tego było przekonanie, że tradycyjna sztuka ludowa, w swej dawnej formie, nie powinna być wznowiana tam, gdzie można by ją jeszcze wskrzesić, gdyż zmieniające się warunki życia rodzą nową sztukę. Spowodowało to w efekcie zbyt wyraźne przeprowadzenie granicy między „starym“ a „nowym“ w sztuce ludowej, między

tym co istnieje jeszcze „siłą ciężkości“ i musi się niedługo przeżyć — a tym co młode, prężne, zapatrzone w przyszłość.

Ale jak określić zjawisko, które obserwujemy obecnie we wsi Sanniki, pow. gostyniński, polegające na odrodzeniu dawnego wycinankarstwa? Przeprowadzony tam przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w roku 1951 konkurs na wycinankę ludową dał pozytywne wyniki. W Sannikach rozpoczęto tworzyć wycinanki oparte w głównej mierze o dawną twórczość sąsiedniej ziemi łowickiej<sup>1</sup>. Pewien wpływ miała tu również tradycja miejscowa. W wyniku objazdu, przeprowadzonego przez ekipę terenową Państwowego Instytutu Sztuki, pod kierun-

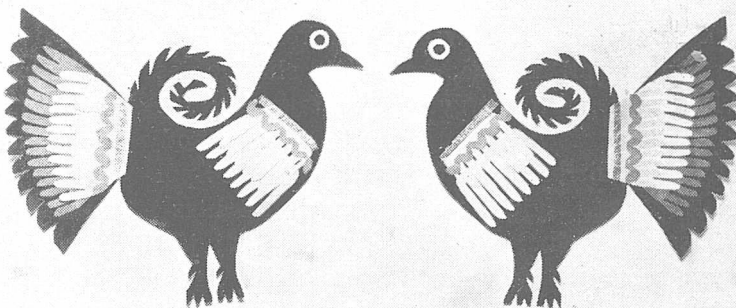
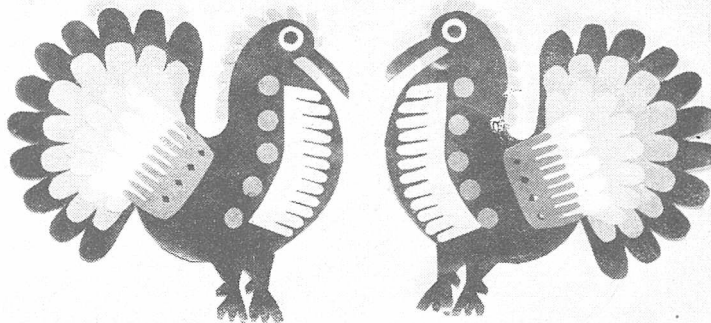
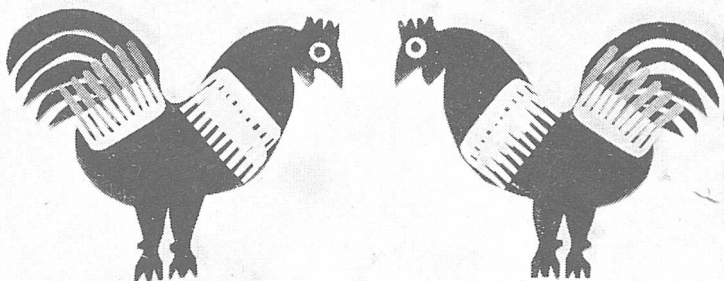
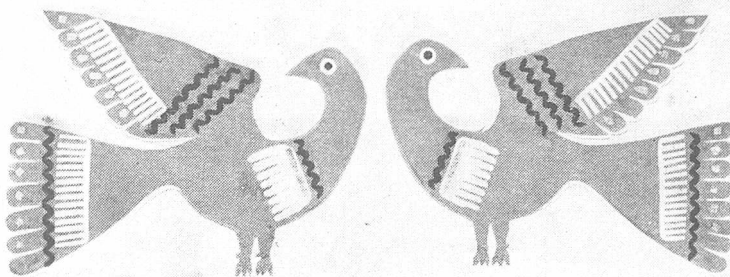
<sup>1</sup> Omawiane przez nas wycinanki sannickie występowały przed I wojną światową we wschodniej części powiatu gostynińskiego — okolice Sannik i Pacyny; obecnie wykonywane są już przez dwie tylko wycinankarki mieszkające w Sannikach: Marię Siedlarek i Zofię Makowską. Z punktu widzenia techniki wykonania wycinanki sannickie są raczej wyklejankami, zbliżonymi do wyklejank łowickich, różnią się jednak od tych ostatnich brakiem kompozycji tematycznych i tym, że nie występują w nich realistycznie trakto-

wane motywy kwiatowe (jak w Łowickiem). Według informatorki, której matka do dziś jeszcze robi „klapoki“, zwyczaj zdobienia ścian oraz belek tymi wycinankami zagał mniej więcej przed 30 laty. Do 1914 r. naklejało „klapoki“ na belkach, używając jako kleju białka. Czasem tak wiele było wycinanek i takie długie były wstęgi, że mieszkańcy musieli schylać głowy w izbie. Wyrabiano je jedynie na Wielkanoc. Informacje te zebrała Zofia Cieśla-Reinfussowa.

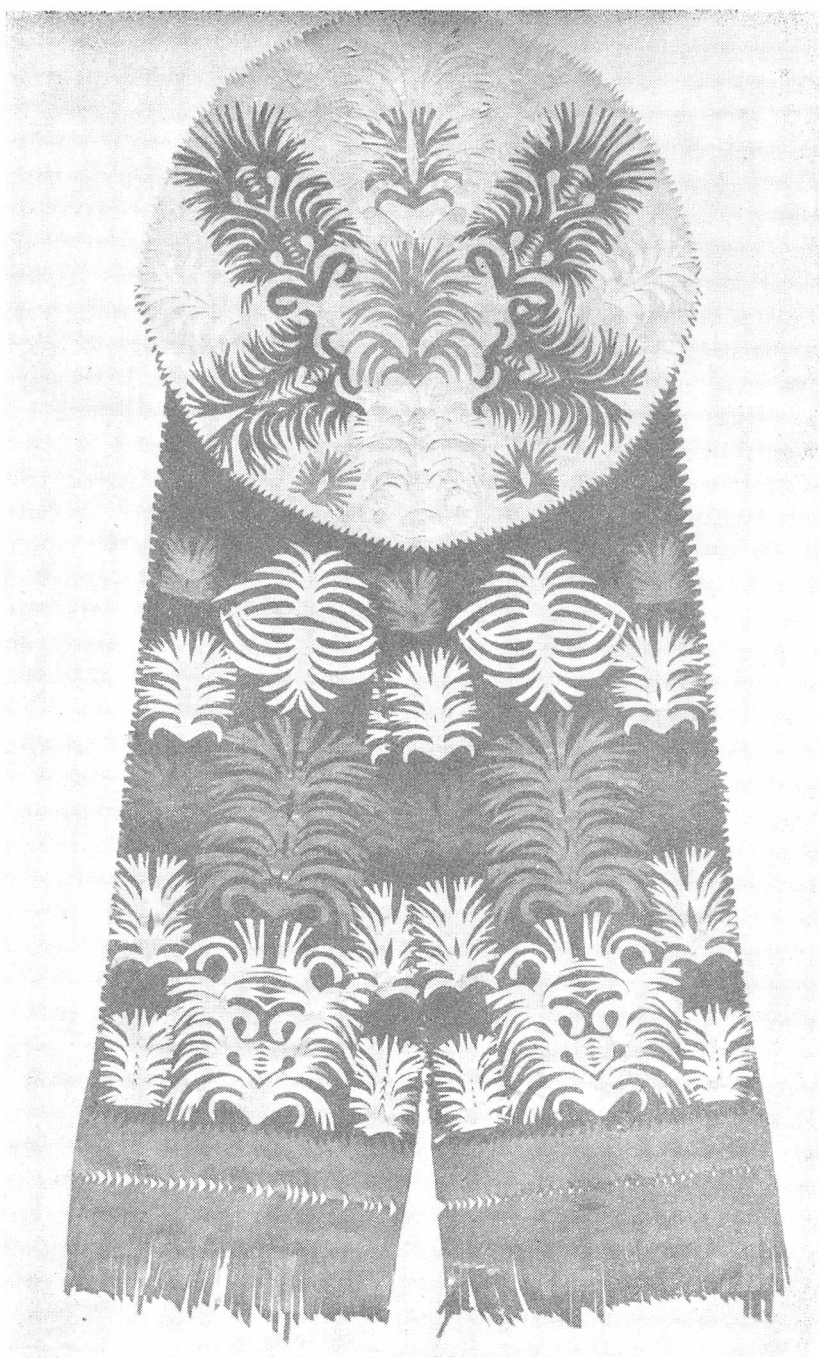
kiem dra Reinfussa, ustalono, że występowały tam jeszcze przed kilkunastu laty tkaniny ludowe, stroje, wykryto ślady kowalstwa artystycznego, snycerki, wycinankarstwa, produkcji mebli i in. Tak więc istniała tam tradycja sztuki ludowej, lecz była zbyt słaba, aby przyczynić się do ponownego ożywienia miejscowej twórczości artystycznej. Niewątpliwie bez konkursu, bez pomocy i opieki państwa nie odrodziłaby się wycinanka sannicka. Mamy tu więc przykład reaktywowania zmarłej już twórczości — i to przeważnie w dawnej formie. Czy będą to tzw. „klapoki”, to znaczy wycinanka kolista z doklejonymi dwoma zwisającymi w dół wstęgami, czy też motywy pawi, kogucików — wszystko to znamy już od wielu lat, jest to zresztą stała tematyka tradycyjnej wycinanki łowickiej.

Wycinanka sannicka jest więc w pewnym sensie „nowym” w sztuce ludowej jako rozbudzony znów potencjał siły twórczej, ale jednocześnie forma jej jest zdecydowanie tradycyjna, tak jak i wyrażana przez nią treść — tym samym więc zawiera jednocześnie zdecydowane elementy „starego”. Zrodziła się w swej tradycyjnej formie, nie wnosi nowych treści, podczas gdy wycinanka łowicka posługuje się już tematyką współczesną, porusza najistotniejsze dla wsi problemy polityczne i gospodarcze, jest ściśle związana z bieżącym życiem i jego przemianami.

Spoglądając na sąsiednią wycinankę łowicką warto się zastanowić, jak ustosunkowują się do



Ryc. 2, 3, 4, 5: *Goiąbki, Koguciki, Indorki, Kurki*. Wycinała Zofia Makowska. *Sanniki (pow. Gostynin)*.



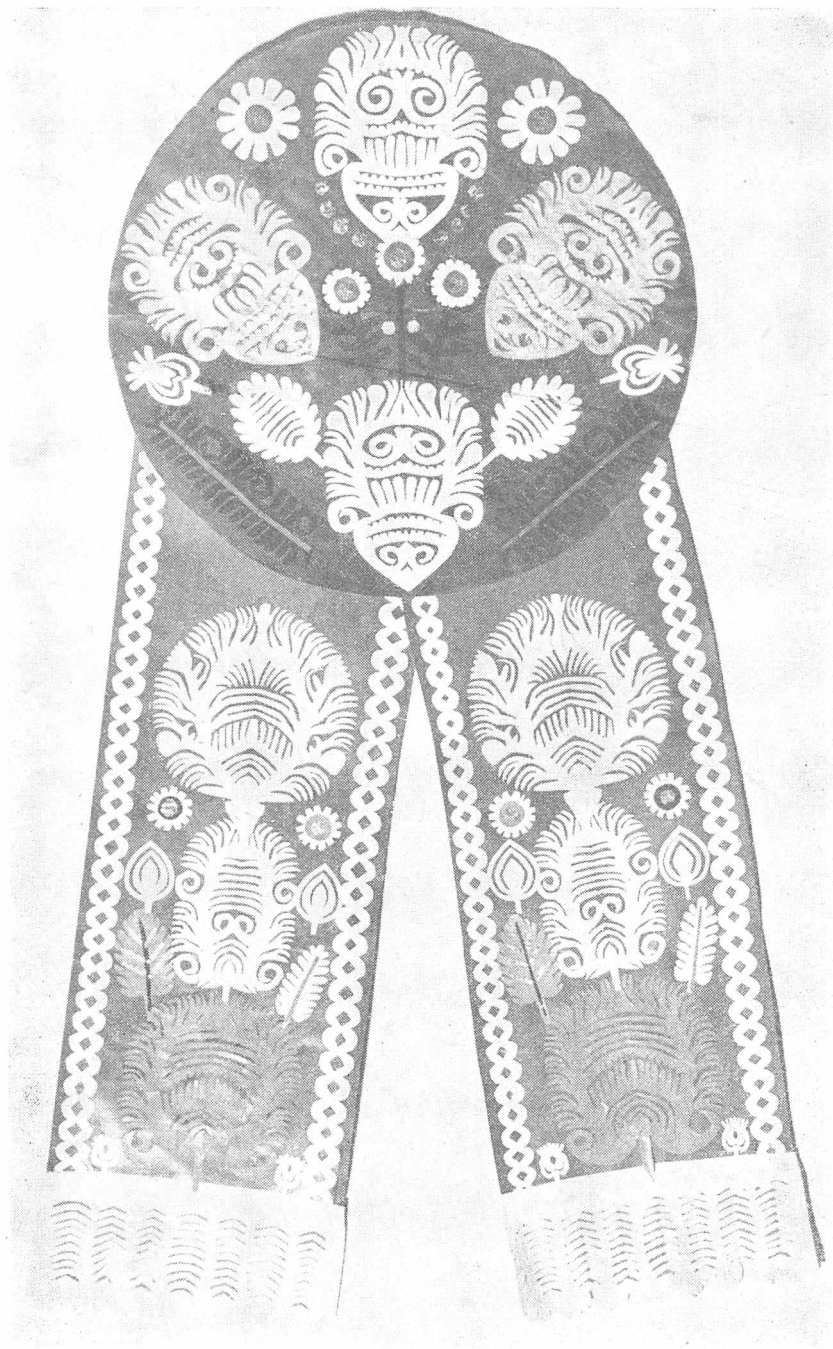
Ryc. 6. „Klapok”. Wycinała Fortunata Siedlarek. Sanniki (pow. Gostynin).

tych samych zjawisk w swej twórczości autorzy wycinanek sannickich i o ile słuszne jest twierdzenie, że nowe życie, związane z uprzemysłowieniem wsi, z elektryfikacją zagrody chłopskiej, z traktorami na polach PGR i Spółdzielni Produkcyjnych nie pozwoli na utrzymanie tradycyjnej sztuki ludowej, takiej jaka przetrwała jeszcze w wielu zakątkach kraju.

Wydaje mi się, że przeprowadzony w Sannikach eksperyment nie przeczy wcale tej ostat-

niej tezie. Wszędzie tam, gdzie postęp ekonomiczny jest coraz wyraźniejszy, gdzie zachodzą rewolucyjne przemiany w strukturze wsi polskiej — następują przemiany w sztuce. Ich natężenie zwiększa się wyraźnie w miarę postępu w uprzemysłowieniu wsi i następuje znacznie szybciej tam, gdzie przebudowa ta prowadzona jest z większym rozmachem.

Właśnie na ziemi łowickiej mogła powstać nowa wycinanka, gdyż maszyna rolnicza zmie-



Ryc. 7. „Klapok”. Wycinała Maria Siedlarek. Sanniki (pow. Gostynin).

niła szybko życie tamtejszego chłopca, podniósł się równocześnie poziom oświaty, stopień świadomości społecznej.

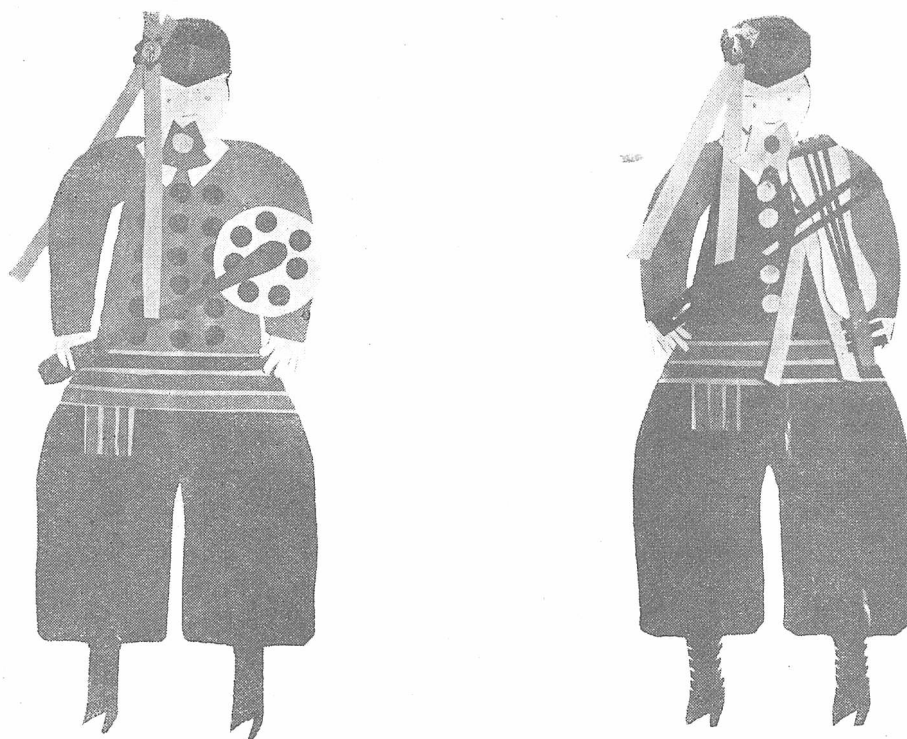
Mniej jeszcze rozwinięta nowa gospodarka w okolicach Sannik nie mogła z taką siłą dostarczyć tamtejszym twórcom nowych tematów. Ale jednocześnie stopień oświaty podniósł się na tyle, że zrozumiano celowość pracy artystycznej, że znów zbudziła się potrzeba twórczości.

Wycinanka sannicka nie jest więc przykładem sztucznego wznawiania sztuki ludowej, kontynuowania jej w zamkniętych rezerwatach — lecz odrodzenie jej świadczy o świadomej i celowej opiece ze strony państwa w kierunku pobudzania twórczości plastycznej chłopca w tych okolicach, w których są wszelkie dane ku temu, by twórczość ta mogła się rozwijać nadal.

Punkt wyjściowy nie przesądza tu wcale sprawy dalszego kierunku twórczości. Takim



Ryc. 8 i 9. Państwo młodzi.



Ryc. 10 i 11. Kapela.

SANNICKIE

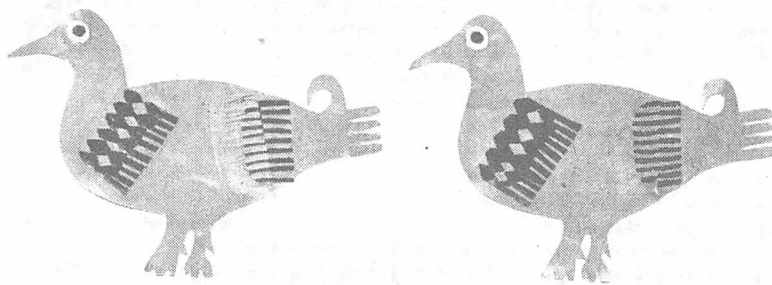


Ryc. 12, 13, 14, 15, 16 i 17. Druhny i družbowie.



Wycinająca Maria Siedlarek. Sanniki (pow. Gostynin).





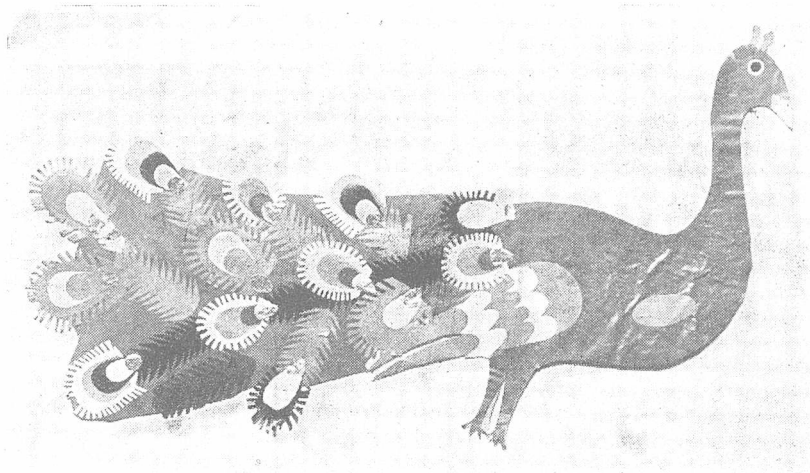
Ryc. 18. Kaczki. Wycinała Zofia Makowska. Sanniki (pow. Gostynin).

właśnie punktem wyjściowym może być — tak jak w Sannikach — zwykły ornament roślinny i zwierzęcy, tak powszechna na wsi chęć przystrajania chaty, zamiłowanie do jaskrawych barw, które rozweselają monotonną białą ścianę, czy też stanowią akcenty kolorystyczne na ciemnym suficie. Twórczość taka, kierowana świadomie od momentu jej narodzin, stale rozwijana i wzbogacana o nowe treści, stanie się z czasem nieodłącznym czynnikiem rozszerzającym zainteresowania kulturalne wsi.

Jest rzeczą oczywistą, że nadchodzące do Sannik nowe życie zmieni wycinankę sannicką, przepoi ją nowymi treściami, rozwinie jej for-

mę, lecz taka jaka jest obecnie, przy całym swym tradycjonalizmie motywów zdobniczych — jest również przejawem „nowego“ w sztuce ludowej.

Istniejące przed wojną na wsi warunki materialne niszczyły tamtejszą sztukę ludową, a obecne przyczyniły się do jej wznowienia. Nadchodzące życie będzie ją nadal kształtowało, wzbogacało i rozwijało. I właśnie z myślą o tym nadchodzącym życiu możemy wycinankę sannicką określić jako „nowe“, które dopiero się kształtuje, rozpoczyna swój żywot i całkowicie należy do przyszłości.



Ryc. 19. Paw. Wycinała Maria Siedlarek. Sanniki (pow. Gostynin).

Fotografie wykonał Stefan Deptuszewski.

# NISZCZENIE DZIEŁ SZTUKI WYNIKIEM ZABIEGÓW MAGICZNYCH

TADEUSZ SEWERYN

W Muzeum Etnograficznym w Krakowie znajduje się świątek drewniany, przetrzynięty w poprzek piłą. Barbarzyńca, który uszkodził tę rzeźbę, uczynił to niezawodnie w celach magicznych. Na zachowanym fragmencie tego okazu (ryc.) widać, że zwolennik czarnej magii dwukrotnie — może spłoszony — zabierał się do dzieła, piłując świątka to z jednej, to z drugiej strony. Czynił to prawdopodobnie w nocy — przecież chciał zjednać dla siebie moce szatańskie.

Tego rodzaju praktyki związane ściśle z aktem profanacji nie należały w Polsce do rzadkości. Uprawiać je mieli łowcy ludowi, grajkowie i artyści, a więc ludzie oddający się zajęciom, które wymagały dużej wprawy technicznej i talentu. W Pińczowskim jeszcze w pierwszej ćwierci XX wieku wierzono, że cieśla lub kołodziej, „chcąc zostać dobrym majstrem i mieć wziętość u ludzi, powinien o północy pójść w takie pole, gdzie znajduje się Boża Męka i na niej przeciąć Panu Jezusowi nogi“<sup>1</sup>.

Obok tego rodzaju zabiegów należących do czarnej magii, a odbijających się ujemnie na stanie dzieł sztuki przedstawieniowej, tj. rzeźbie i malarstwie — daleko szerszą sferę obejmują praktyki magiczne, uprawiane dawniej na podłożu kultu religijnego.

Wiadomo np., że lud czczył swych patronów za ustalone tradycją funkcje, wyprowadzane z różnych szczegółów hagiograficznych. Niemniej, w razie potrzeby dowolnie powierzał świętym funkcje, które w ogólnej tradycji były im obce. Tak np. obraz św. Jacka, płasko-rzeźbiony i polichromowany przez świątkarza beskidzkiego, Jana Gracjasza ze Stryszowa w pow. wadowickim, przybity został do węgara drzwi wejściowych, aby bronił domu przed inwazją złego. Figurka zaś przedstawiająca św. Jana Kantego, wyrzezana przez Jakuba Pazere z Pstroszyc w pow. miechowskim, przybita została w Woli Podleśnej w pow. mie-

chowskim na słupie z dzwonkiem loretańskim, aby wspólnie z cudownym dzwonkiem rozpedzać planetników i burze — choć wiadomo, że św. Jacek nie jest patronem mającym bronić ludzi przed złodziejami, a św. Jan Kanty przed piorunami. Zlecone świątkom funkcje, należące do magii apotropaicznej (odwracanie zła), pociągały za sobą wynoszenie rzeźb z izby i umieszczanie ich na dworze, gdzie, wystawione na wpływy atmosferyczne, szybko się starzały. Jeśli zaś świątek zawodził nadzieje człowieka, zachowując bierną postawę względem słanych ku niemu petycji, wtedy, po wyczerpaniu sfery praktyk kultowych, stosowano doń zabiegi wymuszeniowe, a więc przede wszystkim bicie i lajanie. Na praktykach tych najgorzej wychodził w Niemczech św. Urban, we Francji św. Eutropiusz patron Vieux-Beausset, we Włoszech św. January, na Sycylii św. Franciszek z Paulo, a w Polsce św. Jan, choć i inne świątki leniwe i „nierobotne“ (jak np. w Krynówku w pow. krakowskim) też bywały w opałach.

W r. 1908 etnograf Seweryn Udziela, rozmawiając w Żywieckiem z pewną góralką o trwającej wówczas klęsce słyty, zapytał, czy to prawda, że św. Jan Nepomucen potrafi wstrzymać deszcz, gdy się ludzie do niego modlą; góralka ofuknęła Udziele: „jeszcze się modlić do takiego próżnioka? E, dy temu świętemu worce wsuć<sup>2</sup>, ze tak furt leje!“

To, co góralka tylko zapowiadała, spełnił w pewnej miejscowości francuskiej „stróż pustelni“, który podczas długotrwałych deszczów zdjął z postumentu posąg świętego Eutropiusza, wyniósł go przed bramę i bił kijem, ile mu sił starczyło. Na pytanie, co czyni, strażnik odpowiedział: „O mój dobry panie, gdybym się z nim tak nie obchodził, nie doszedłbym z nim do ładu“<sup>3</sup>.

Również chłopcy sycylijscy znali sposoby wymuszania na swych patronach deszczu. Pod-

<sup>1</sup> Zbiór wiad. do antrop. kraj. IX 1885, s. 41.

<sup>2</sup> warto go obić

<sup>3</sup> S. Udziela: Górale od Żywca. „Wierchy“ t. II.

czas posuchy w 1893 r., gdy nie pomogło magiczne prowokowanie deszczu przy pomocy zatykania świeżych liści na drzewach oraz strzelania w niebo raketami (magia naśladowcza), gdy nie pomogły procesje z chorągwiami, bicowanie się ludzi po plecach i dzwiganie ciężkich krzyżów oraz modlitwy do św. Franciszka z Paulo, patrona warzyw i jarzyniarzy — chłopci przeprowadzili dochodzenie karne przeciw swym nierobotnym świętym, a skazanych powynosili z kościoła i położyli na ziemi rozpalonej od słońca. „Niech na sobie, na własnej skórze — mówili — przekonają się, co to jest upał i spiekota!“ I przysięgli, że dopóty nie odniosą ich z powrotem w cień kościoła, dopóki nie zacznie padać deszcz<sup>4</sup>.

A że rzeźby te wyniesione z cienia i chłodu kościoła na słońce mogły doznać szwanku skutkiem nagłej zmiany temperatury — tym oczywiście nikt się nie przejmował.

Praktyki tego rodzaju, sprzeczne z zasadą działania po dobremu, znane są różnym ludom, których stosunek do niezrozumianych sił przyrody oparty jest na przewadze pierwiastków fetyszystycznych. Spokrewnione z nimi są zabiegi magiczne, stosowane przez braminów do boga deszczu. W Benares, niedaleko obserwatorium astronomicznego, jest maleńka świątynia poświęcona bogowi deszczu. Bożek ten ma obowiązek sprowadzać deszcz. Gdy posucha trwa już zbyt długo, oblewają bramini bożka wodą, a gdy to nie pomoże i deszczu nie ma, rzucają go uwiązanego na sznurze kwiecistym do „studni mądrości“ głową na dół, by zmażdżał i zaczął pełnić swój mokry obowiązek<sup>5</sup>.

Jest to jeden z typowych przejawów magii naśladowczej, posługującej się zasadą: similia similibus, klin klinem. Zrodziła się ona z „mistycznego“ myślenia człowieka prymitywnego, który nie był zdolny do analizującej obserwacji przyrody, do wykrywania właściwego związku między przyczyną a skutkiem. Jego myślenie dyfuzyjne zacierało różnice między procesem zjawiska a jego przyczynowością, stawiając na skrzyżowaniu interesujących go zagadnień — symbol. Przyjmując zaś wewnętrzny, automatyczny związek między symbolami a procesem lub przedmiotem symbolizowanym, otwierał sobie człowiek drogę do wielokierunkowego oddziaływania na świat zewnętrzny i to właściwie za pośrednictwem symbolu, a więc rzeczy, ruchu, słowa itp. Ob-

lewanie św. Jana wodą, czy też wpuszczanie indyjskiego boga deszczu do studni, jest wynikiem błędzącego po manowcach — myślenia człowieka prymitywnego.

O ile praktyki wyżej omówione należą do dziedziny magii naśladowczej, to bicie i łajanie świątków, jako praktyki wymuszeniowe, dadzą się podciągnąć pod teorię mistycznej partycypacji, wedle której osoba przedstawiona na wizerunku ma odczuwać wszelkie udręczenia zadawane jej obrazowi. Tym przeświadczeniem powodować się mieli wolnomularze, gdy mieczem przebijali portret swego towarzysza, mszcząc się za zdradę tajemnic. Podobnie dziewczyna zdradzona wykluwała oczy w podobiznie niewiernego kochanka, by tym magicznym sposobem porazić go ślepotą<sup>6</sup>, dzieci zaś wydrapywały oczy w ilustracjach książkowych, przedstawiających Judasza, diabła, cara, itp.<sup>7</sup> Logicznym więc wnioskiem przesądnych wierzeń w obecność człowieka portretowanego w swoim wizerunku było przeświadczenie, że „niedobrze dać się odmalować lub odfotografować, bo są ludzie, którzy, przebiwszy portret szpilką przy odmówieniu pewnych zaklęć sprowadzają śmierć na przedstawioną na obrazie osobę“<sup>8</sup>.

Osobną grupę stanowiły praktyki magiczne wywodzące się z przekonania, że materia fizyczna obrazu lub rzeźby o temacie religijnym posiadała moc cudowną. Dlatego, podczas oczyszczania obrazów ołtarzowych z kurzu lub mycia ich z brudu, kobiety zatrudnione tą pracą odrywały z nich strzępki, by potem używać ich do magii erotycznej, „aby dziewice nosząc je przy sobie — były tak przez chłopców otaczane, jak są oblegane ołtarze przy mszy świętej“ (magia naśladowcza)<sup>9</sup>. Dlatego też w Badenii odłupywano potajemnie trzaski i wiórki z obrazu lub rzeźby, tarto je na proszek i w papce podawano choremu dziecku, jako cudowne medicamentum<sup>10</sup>. We Francji zaś w kościele Avesnières w Laval dziewczęta i chłopcy wbijali szpilki w figurę św. Krzysztofa, aby

<sup>6</sup> H. Biegeleisen: Wesele, s. 53.

<sup>7</sup> Z wiary w mistyczną partycypację człowieka żywego w portrecie zrodziła się również „zemsta“ pewnej kobiety, która podczas „Kulturkampfu“ wychłostała o północy podczas Zielonych Świątek portrety cesarza Wilhelma i Bismarcka (Zeitschr. d. Ver. f. rheinische u. westfälische Volkskunde 4.1907, s. 118).

<sup>8</sup> Wisła XIII. 1899, s. 126.

<sup>9</sup> Pruski: Obchody weselne. Kraków 1869, s. 31.

<sup>10</sup> T. Seweryn: Polskie malarstwo ludowe. Kraków 1937. s. 56.

<sup>4</sup> Schrenzel: Bracia z całego świata, s. 266.

<sup>5</sup> J. Hupka: Z wędrowek po Indiach. Kraków 1913.



*Głowa Chryslusa. Rzeźba w drzewie z pow. radomskiego. Muzeum Etnograficzne w Krakowie.*

nie zapomniał użyzyć im szczęścia w miłości. W Polsce zeskrobywano w podobnym celu ramy cd obrazów, wisiory z chorągwi itp. Na Białorusi, jak zanotował Wereńko w 1896 r., wierzono, że moc cudowną ma nawet brud pozostały na obrazie lub rzeźbie po pocałowaniu, dlatego „rodzącej podawano wodę po zmyciu nóg figury P. Jezusa Ukrzyżowanego“<sup>11</sup>.

Z tego rodzaju wierzeń wywodzą się również ludowe zabiegi lecznicze, w których główną rolę odgrywają obrazki religijne, uważane, jako odbicie cudownych obrazów, za nosicieli i rozsiewaczy ich sił cudownych. Z tej dziedziny medycyny ludowej wymienić należy drzeworytowe odbitki M. B. z Mariaszell, sprzedawane w Styrii na odpustach, oraz M. B. z Einsiedeln, które pątnicy zakupywali na zapas, a w razie potrzeby po prostu połykali jak pigułki. Ten średniowieczny zwyczaj, rozpowszechniony w Austrii i Niemczech, starała się podtrzymać Kongregacja S. Officii jeszcze w XX wieku, jeśli na posiedzeniu odbytym 29 lipca 1903 dozwalała „parvas imagines chartaceas Beatae Mariae Virginis in aqua liquefactas vel ad modum pillulae involutas ad sanitatem impetrandam deglutire“<sup>12</sup>.

Tę, niejako energię metafizyczną, tkwiącą w przedmiotach o temacie religijnym lub poświęconych, starano się przejąć za pomocą specjalnych czynności. Całowano więc obraz, aby tym aktem sakralnym wchłonąć w siebie przez usta jego moc cudowną. Całowano ryciny w modlitewnikach, a nawet stronicze zadrukowane słowem bożym. Szerniały nogi Ukrzyżowanego wiszącego w kruchtach kościelnych, szerniały i wgniecione części religijnych obrazów, popularnych i nisko zawieszonych i szerniały niektóre ryciny w starych książkach — dowodzą jak głęboko dawne praktyki magiczne wsiąkły w kult.

Sam materiał figury świętej, tj. drzewo, kamień, blacha, płótno, farba itp., przepojony miał być świętością, a tym samym, wedle dawnych wierzeń ludowych, miał moc poświęcania każdej rzeczy drogą kontaktu. Ten prastary sposób poświęcania uprawiają pielgrzymi w Kalwarii Zebrzydowskiej, którzy przed wejściem na Dróżki tłoczą się do figury św. Barbary, by w pośpiechu uderzyć ją świecami i o-

<sup>11</sup> Materiały archeol. — antrop. i etnogr. I 1896, s. 125.

<sup>12</sup> Hoffmann — Krayer u. Bächtold — Stäubli: Handwörterbuch d. deutschen Aberglaubens I.1920 (Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde 7.1897, s. 189).

dejsć w przekonaniu, że świece zetknięwszy się ze świętą figurą zostały już poświęcone. Że zaś w odpust na Zaśnięcie M. B. ociera się o tę figurę 200 — 300.000 świec, nie dziw, że cała twarz, włosy, ręce i szaty tej figury aż biela się od puszystych wiórek parafinowych<sup>13</sup>.

Wiara w świętość, a co za tym idzie, w nietykalność ciała figur świętych sprawiła, że niektórzy wiejscy a mniej poboczni posiadacze skarbów przemyślnie wyświdrowywali w nich otwory, w których chytrze tezauryzowali swoje pieniądze i kosztowności. Zwyczaj ten rozdził na wsi pokusy łatwego wzbogacenia się, stając się źródłem barbarzyńskich praktyk poszukiwaczy skarbów w figurach i kaplicach przydrożnych. W Śladkowie koło Buska miał pewien chłop istotnie znaleźć jakieś pieniądze ukryte w świątku przydrożnym. Fakt ten wzmógł swego czasu gorączkę „poszukiwaczy złota“. W okolicach Olsztyna w 1937 r. widziałem kilka figur świętych, gęsto podziurawionych przez owych poszukiwaczy. W Polsce jest bardzo dużo figur tego rodzaju zniszczonych przez chciwców. Obelisk w Kamionnej w pow. bocheńskim, wzniesiony podobno przez Lubomirskiego na pamiątkę zwycięstwa nad Szwedami, posiadał od dołu otwór (obecnie zamurowany), świadczący o próbach odkrycia skarbów rzekomo ukrytych w kamieniu.

Wiara w nietykalność ciała figur świętych wytworzyła nadto inny zwyczaj. Ponieważ nie wolno było zniszczyć nawet takiego świątka, który przestał spełniać funkcję kultową, przeto wszelkie rzeźby z odrażonymi głowami i członkami składano w kaplicach przydrożnych; z tego samego powodu składano tam resztki modlitewników, strzępy chorągwi, starych tkanin, czerepy świeczników, zniszczone, pocczniały obrazy staroświeckie, stare rzeźby kościelne itp. Tym sposobem kaplice przemieniały się w pewnego rodzaju muzeum, w którym znalazła prawo azylu wszelka starzyzna przedmiotów kultowych. Muzea tego rodzaju istniały tak długo, dopóki wszystkich ich „eksponatów“ nie złożono na stos. Tylko ogień ma prawo zniszczyć rzeczy święte.

Przytoczone tu przykłady zabiegów magicznych wystarczają do stwierdzenia, że świat zabobonu stanowił poważną zaporę na drodze postępu w zabezpieczeniu dzieł sztuki przed zniszczeniem.

<sup>13</sup> Widowska takiego byłem świadkiem jeszcze w r. 1936.



Ryc. 1. Św. Mikołaj. Drzeworyt ludowy z Jurkowa (pow. Pińczów).

## NIEZNANY DRZEWORYT LUDOWY

MARIA PRZEŹDZIECKA

W czasie badań terenowych, prowadzonych przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki w 1952 roku, został odkryty w miejscowości Jurków (pow. pińczowski, woj. kielecki) ciekawy drzeworyt ludowy przedstawiający św. Mikołaja.

Drzeworyt (ryc. 1) o wymiarach 17,5 x 27 cm odbity jest czarną farbą na grubym papierze czerpanym, obecnie pożółkłym, i podmalowany w niektórych miejscach farbą czerwoną z odcieniem cynobru. Założenie drzeworytu jest dwustrefowe. W strefie górnej, wypełniającej ok. 2/3 całości, oddzielonej kreską prostą od dolnej, ustawiona jest frontalnie postać św. Mikołaja, odzianego w szaty pontyfikalne biskupa łacińskiego, z pastorałem w ręce prawej, wskrzeszającego troje dzieci, które wychyla ją się z beczki umieszczonej u stóp biskupa.

Z prawej strony znajduje się drzewo u góry lekko wygięte, wyprowadzone wprost z podstawy o formie ozdobnego szlaku. Korona drzewa, o kształcie wydłużonym i falistej linii brzegu, posiada dekoracyjnie nałożone białe listki na czarnym tle. Po lewej stronie św. Mikołaja przedstawiony jest budynek kościelny z wieżą i dużym krzyżem na sygnaturce. Na czarnych drzwiach kościoła widoczne są, zaznaczone białą kreską, zawiasy i klamka. Powyżej kościoła umieszczony jest napis: „OBRAZ' + SWIETEGO MIKOŁAJA PASTEZA DOBYTKU, R'P' 1830“. Datę trudno jest dokładnie odczytać, ze względu na niewyraźne odbicie przedostatniej cyfry. Można domyślać się, że drzeworyt został wykonany w roku 1830 lub 1850.

Dolną strefę drzeworytu wypełnia scena rodzajowa, przedstawiająca pasterza z psem pilnującego owce, na które wśród drzew czai się

wilk. Owce rozmieszczone są w terenie górzystym, opadającym falisto ku stronie prawej, gdzie stoi z biczem wzniesionym ku górze pasterz w czarnym kapeluszu i długim płaszczu przewiązanym w pasie. Nad wilkiem, umieszczonym u dołu obrazu, znajdują się dwa czarne koła; każde z nich otoczone jest szeregiem kropek — być może koła przedstawiają słońce i księżyc. W kołach tych można dopatrzeć się litery I oraz G (lub S), co, być może, jest sygnaturą (monogramem) autora drzeworytu.

Obydwie opisane wyżej kompozycje ujmują w jedną całość wspólne obramowanie, którego boki pionowe stanowi szlak białoczarnych ząbków ujęty w dwie równoległe linie. Górne rogi obramienia wypełniają trójlistne motywy z okiem opatrności.

Drzeworyt oprawiony jest w oryginalną drewnianą ramkę ludową z pierwszej połowy XIX wieku, o wymiarach 24 x 34,5 cm, szeroką na 3 cm. Ramka, wykonana z drzewa brzoźowego, wiązana jest na rogach na skomplikowane zacięcia i sklejona. Od strony tylnej posiada szyny wycięte z deseczki sosnowej, przyklejonej i przybitej kołkami. Szyny te służą do

zasuwania cienkiej, również sosnowej deseczki (21 x 33 cm) ochraniającej obraz od tyłu. Wprawiona w ramkę szyba wykonana jest ze starego szkła o lekko żółtawym odcieniu i nierównej, falistej powierzchni, pełnej drobniutkich baniek i pęcherzyków.

Opisany wyżej drzeworyt z Jurkowa wzbogaca o nową pozycję serię naszych drzeworytów ludowych przedstawiających św. Mikołaja. Podobnie jak na innych obrazach tego rodzaju, na treść ikonograficzną drzeworytu składają się elementy zaczerpnięte z legend i literatury religijnej, jak również z wierzeń ludowych, które związane są wtórnie z osobą świętego i mogą pochodzić z czasów odległych, być może dawniejszych niż rozpowszechnienie chrześcijaństwa na naszych ziemiach.

Jeśli chodzi o wyobrażenie św. Mikołaja, cechą nawiązującą do opowieści religijnych jest owa beczka, z której wylania się troje małych dzieci. Wg Künstlego<sup>1</sup> motyw ten wiąże się z legendą o wskrzeszeniu trojga dzieci zabitych

1. Karl Künstle: *Iconographie der Christl. Kunst*. Freiburg 1926 s. 460.



Ryc. 2. Fragment drzeworytu ludowego z Jurkowa.

przez złą gospodynię, która chcąc ukryć swą zbrodnię włożyła ich ciała do beczki i nasoliła (ryc. 4). Zdaniem Sokołowskiego<sup>2</sup> legenda ta powstać miała na tle mylnej interpretacji dawniejszych ujęć ikonograficznych św. Mikołaja, którego we wczesnym średniowieczu przedstawiano wraz z trzema wskrzeszonymi męczennikami, wychylającymi się spoza blanków węży. W każdym razie już w XIII w. atrybut w postaci dzieci umieszczonych w beczce spotyka się zarówno w niektórych witrażach francuskich, jak i malowidłach z Kolonii.

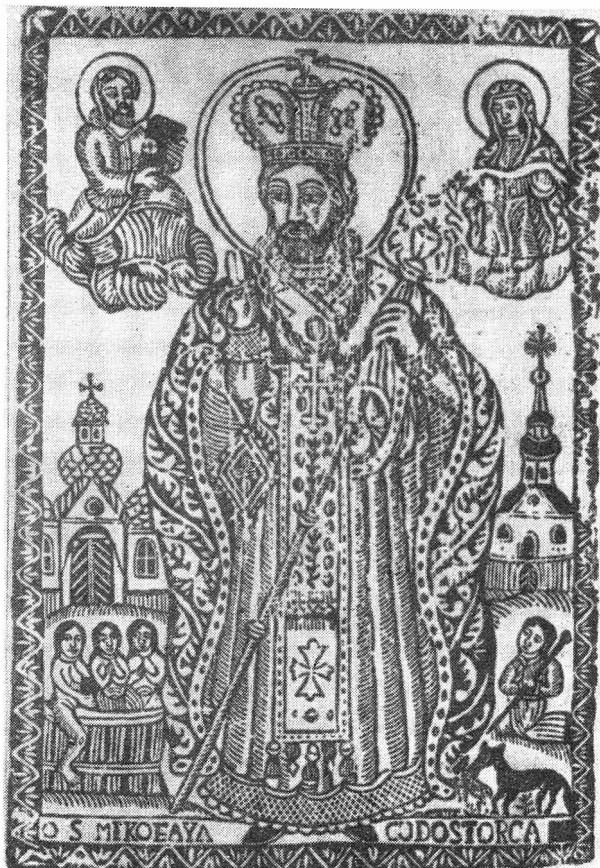
W wierzeniach ludowych św. Mikołaj występuje przede wszystkim jako patron zwierząt. Na terenie Niemiec w wyobrażeniach św. Mikołaja spotyka się w korowodzie towarzyszącym mu szereg postaci w maskach zwierząt (wołu, kozła, jelenie, konia, bociana)<sup>3</sup>. Z czasem uważany był św. Mikołaj za patrona chroniącego bydło domowe przed zarazą, a zwłaszcza przed nosacizną<sup>4</sup>.

Na terenie Polski podobnie jak na terenie Białorusi czy Ukrainy św. Mikołaj występował w ludowych wierzeniach przede wszystkim jako władca wilków i opiekun pasterzy. Obawa przed wilkiem, groźnym dla pasterskiego dobytku, znalazła szczególnie silny wyraz w opowiadaniach i wierzeniach ludu małopolskiego. Na podgórzu karpackim, gdzie plaga wilków szczególnie dawała się ludności we znaki, w czasie wieczery wigilijnej wychodził gospodarz przed dom i rzucając przed siebie garść strawy zapraszał wilka do wigilijnej wieczery, dodając równocześnie zaklęcie, żeby się później przez cały rok nie pokazywał<sup>5</sup>.

W Sokołowie (pow. Gorlice) zapraszano wilka następującymi słowami:

„Ne wilczku żuru  
Wleź do dziuru,  
Ne wilczku grochu  
Nie choć tu tego roku“<sup>6</sup>.

Według opowiadań ludowych z tego terenu, św. Mikołaj jest władcą wilków; on to wyzna-



Ryc. 3. Św. Mikołaj. Drzeworyt ludowy z Płazowa (pow. Lubaczów).

cza, co i kiedy wolno im będzie pożreć<sup>7</sup>. Tym się tłumaczy, że w niektórych wsiach Krakowskiego zamiast wilka zapraszano na wieczerę wigilijną św. Mikołaja, jako władcę wilków i opiekuna pasterzy<sup>8</sup>.

Wierzenia przypisujące św. Mikołajowi władzę nad wilkami szerzyły się wśród ludu już w XVI w., popierane przez duchowieństwo, które starało się przy tej okazji wyciągnąć dla siebie korzyści. Mikołaj Rej w „Krótkiej rozprawie“, zarzucając proboszczowi wprowadzanie nowych wierzeń i zwyczajów, pisze:

„Alboć wezma, ebo co daj,  
Tak kazał święty Mikołaj,  
Bo jestli mu barana dasz,  
Pewny pokój od wilka masz“<sup>9</sup>.

2. M. Sokołowski: Drzeworytnictwo u nas. Sprawozd. Kom. Hist. Szt. t. VII, 1903 r., s. 468.

3. A. Spanner: Sitte und Brauch, rozdział w „Handbuch d. deutschen Volkskunde“, wyd. p. W. Pestlera, t. II, s. 120.

4. H. Samson: Die Schutzheiligen, 1889, s. 268.

5. K. Moszyński: Atlas kultury ludowej w Polsce, zes. III.

6. A. Wójcik: Św. Mikołaj i wilki, „Kuryer Literacko-Naukowy“, dodatek do nr 340 „II. Kuryera Codz.“, 7.12.1936.

7. jw. oraz Ziemia Biecka: Materiały zebrane pod kier. Seweryna Udzieli. III. Kultura duchowa D. Powieści.

8. K. Moszyński: Atlas kultury ludowej w Polsce, zes. III.

9. J. St. Bystron: Kultura ludowa. Warszawa 1936, s. 182.



Zwyczaj, o którym wspomina Rej, znany był również na terenie Rusi, gdzie w gubernii Kostroma w celu zjednania sobie opieki św. Mikołaja składano 6 grudnia ofiarę z owcy (tzw. „nikołszczyzna“)<sup>10</sup>.

Wierzenia ludowe, przypisujące św. Mikołajowi moc ochraniającego przed wilkami, znalazły swój wyraz w ikonografii ludowych drzeworytów

dostrzegł „kobyłkę ze źrebakiem“ (ryc. 5), podczas gdy w drzeworycie tym najprawdopodobniej przedstawiony jest wilk niosący w pysku upolowaną owcę czy jagnię.

Drzeworyt z Jurkowa, w porównaniu z innymi drzeworytami o podobnej treści ikonograficznej, szczególnie silnie wiąże się ze wspomnianymi wyżej wierzeniami ludowymi.



Ryc. 4. Fragment drzeworytu ludowego z Plazowa.

tów, gdzie święty przedstawiany jest często w otoczeniu wilków<sup>11</sup>.

W świetle przytoczonych wyżej zwyczajów i wierzeń ludowych wątpliwa wydaje się interpretacja Sokołowskiego, który na jednym z drzeworytów przedstawiających św. Mikołaja

Scena z wilkami, która w innych drzeworytach traktowana jest jako atrybut o tej samej ważności co beczka z postaciami dzieci, tworzy tu całą scenę rodzajową, stanowiącą właściwie oddzielną kompozycję o tematyce świeckiej, przedstawiającą obraz z życia pasterskiego.

Odmierna tematyka górnej i dolnej strefy drzeworytu wpłynęła w pewnej mierze na róż-

10. Zelenin: Russische Volkskunde. Leipzig 1927.

11. Ksawery Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1934, s. 56 — 57.

ny sposób formalnego rozwiązania przez autora obu części.

W części górnej, gdzie motywem głównym jest postać świętego, artysta wzoruje się na tradycyjnych wzorach ikonograficznych, przetwarzając jedynie na swój sposób pewne szczegóły. Przykładem może być np. zakończenie pastorału, które ze spiralnie zakrzywionego liścia

uzyskania perspektywy, czy też zachowania wzajemnych proporcji między poszczególnymi elementami. Spory natomiast nacisk położył autor na stronę dekoracyjną drzeworytu. W sposób wyraźnie zdobniczy potraktowane jest zarówno drzewo, jak i budynek kościoła, ściany beczki, czy nawet grunt, z którego wyrasta drzewo.



Ryc. 5. Fragment drzeworytu ludowego z Płazowa.

akantu zamienia się w gałązkę ze zwykłymi lancetowatymi listkami, zakończoną kwiatkiem. Podobną swobodę widzimy w sposobie traktowania infuły. Założenie kompozycyjne w tej części drzeworytu jest zupełnie proste. Wszystkie zasadnicze elementy (kościół, postać świętego, beczka, drzewo) ustawione są na jednej linii poziomej, bez jakiegokolwiek dążności do

W strefie dolnej ujęcie całości jest inne. Przebija się tu jak gdyby pewna dążność do bardziej realistycznego traktowania tematu: usiłowanie oddania głębi (uzyskanej co prawda w sposób prymitywny, polegający na umieszczeniu na wyższym poziomie przedmiotów dalszych) oraz podkreślenia rzeźby terenu i roślinności, która w tej części obrazu nie jest już

traktowana w sposób dekoracyjny. W postaciach zwierząt (owce) stara się artysta wydobyć bryłę.

Zarówno w strefie górnej jak i dolnej operuje autor trzema walorami: plamą białą, czarną i szarą uzyskaną przez kreskowanie, ponadto posługuje się akwarelą w kolorze czerwonym z odcieniem cynobru, w niektórych miejscach (np. płaszcz) nakładaną być może przy pomocy patronu. Plamy barwne rozłożone są w sposób następujący: kolor najbardziej intensywny występuje na płaszczu Mikołaja, nieco bledszy i nierówno nałożony — na płaszczu pasterza, na koronie drzewa (środek wzdłuż pnia i obwód), dachach kościoła i wieży. Farbą silnie rozwodnioną podkreślone jest obramowanie drzeworytu, nimb, infuła oraz niektóre szczegóły rzeźby terenu w strefie dolnej.

Omówiony tu drzeworyt z Jurkowa, zarówno pod względem ikonograficznym (św. Mikołaj z wilkami), jak i wykonania, na pierwszy rzut oka zbliżony jest najbardziej do niektórych drzeworytów ze zbiorów Jana Gwalberta Pawlikowskiego, znanych nam częściowo z publikacji Sokołowskiego<sup>12</sup>, Piwockiego<sup>13</sup>, Skoczylasa<sup>14</sup> i Łazarskiego<sup>15</sup>.

12. M. Sokołowski: Drzeworytnictwo u nas. Sprawozd. Kom. Hist. Szt. t. VII, 1903 r., s. 459.

13. Ksawery Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1934.

14. Wł. Skoczylas: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1933.

15. Z. Łazarski: Teki drzeworytów ludowych dawnych. Warszawa (1921) Nr 45 — Św. Katarzyna Aleksandr. i św. Barbara — Płazów, ok. 1830 r.

Przypuszczać można, że znaczna część tych drzeworytów pochodziła z obszaru b. Galicji, co w pewnej mierze wskazywałoby i na ewentualne miejsce wykonania drzeworytu z Jurkowa.

Dokładniejsza analiza porównawcza, zwłaszcza szczegółów drugorzędnych, jak np. dekoracja szat<sup>16</sup> i sposób traktowania drzew<sup>17</sup>, pozwala przypuszczać, że miejscem pochodzenia drzeworytu jest Płazów w pow. lubaczowskim, znany w XIX w. ośrodek drzeworytnictwa ludowego<sup>18</sup>.

Jakimi drogami drzeworyt z Płazowa przedostał się na teren byłej Kongresówki, do wsi leżącej w pobliżu Pińczowa, trudno byłoby dociec. Zapewne został tam przeniesiony przez wędrownego obraznika, których wielu krążyło po wsiach w ubiegłym stuleciu, lub zakupiony był przez któregoś z mieszkańców wsi w jakimś odległym miejscu odpustowym. W każdym razie odkrycie drzeworytu na terenie woj. kieleckiego może być argumentem świadczącym o dużym promieniu oddziaływania płazowskiego ośrodka drzeworytniczego.

16. jw.

17. Z. Łazarski: Teki drzeworytów ludowych dawnych. Warszawa (1921) Nr 54 — Św. Mikołaj. Płazów — (Maciej Kostrycki) ok. 1830 r.; Nr 56 — Sceny z Księgi Rodzaju. Płazów (Maciej Kostrycki), ok. 1830.

18. Ksawery Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1934, s. 37.

# ZDOBIONE GORSETY LUDOWE

ZOFIA CZASZNICKA



*Ryc. 1. Gorset krakowski. Tył.*



Ryc. 2. Gorset krakowski wykonany z sukna czarnego, haftowany jedwabiem różnobarwnym, płaskim ściągciem z cieniowaniem, z frędzlami ze sznureczka bajorkowego, naszywany koralami różowymi, obszyty tasiemką z nitką metalową. Cekinki przyszywane nicią wiązaną w supełki. Zielonki, pow. Kraków. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Gorset, nazywany również, w zależności od okolicy, inaczej, jak np. wierzcheń, lajbik, choć stanowi dziś jedną z charakterystycznych części ludowego stroju kobiecego, z pochodzenia nie jest ludowy. Jakie były drogi jego rozwoju dotychczas nie wiadomo. Może formą wyjściową było oddzielenie części górnej od jednolitej kobiecej sukni bez rękawów, może powstał samodzielnie<sup>1</sup>. W każdym jednak razie pierwotnie nosiły go kobiety ze sfer elitarnych, szlacheckiej i mieszczańskiej, z czasem dopiero przyjął się również i u ludu.

W Polsce już pod koniec XVI wieku, jak świadczy o tym współczesny drzeworyt, rybaczki gdańskie no-

siły krótkie, sięgające do pasa gorsety, szyte z gładkiego materiału<sup>2</sup>. Początek rozpowszechnienia się tego ubioru wśród ludu wiejskiego wywodzi się właśnie z Gdańska. Flisacy, którzy z różnych stron Polski spławiali towary do Gdańska, wracając do domu przywozili swoim bliskim różne upominki, wśród których wymienia Sebastian Klonowicz w swym arcyciekawym „Flisie“ (1598) między innymi:

„...gdański pas puklasty

Na odświętny kształt muchajer ceglasty“.

Ow „kształt“ z ceglatego „muchajeru“ — to właśnie gorset szyty z kupnej materii produkcji weneckiej, niemieckiej lub tureckiej<sup>3</sup>.

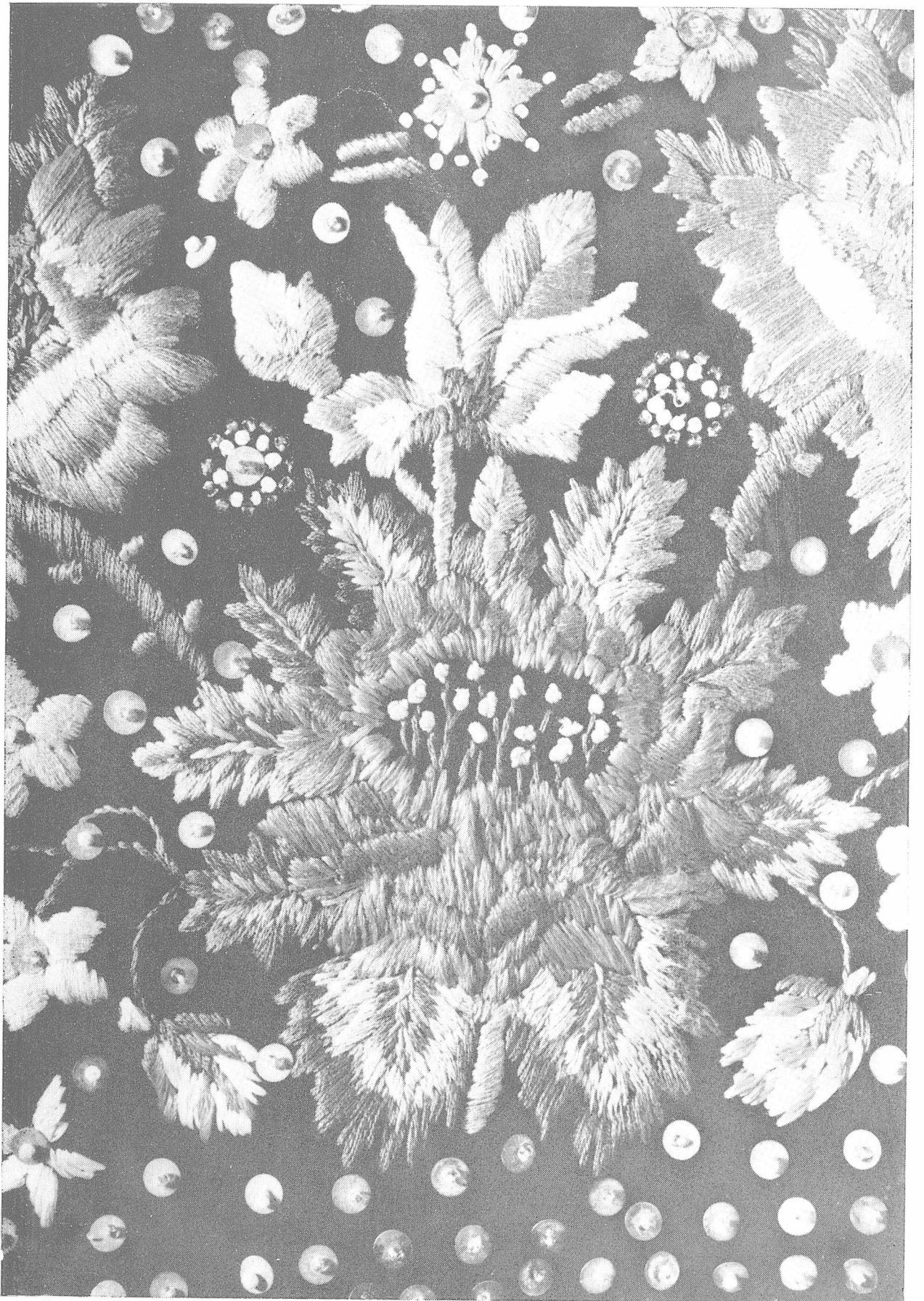
<sup>1</sup> D. Stránska: Lidové kroje v Československu. Praha b. d. s. 27.

<sup>2</sup> T. Seweryn: Ikonografia etnograficzna. „Lud“ t. XXXVII s. 299.

<sup>3</sup> Ł. Gołębiowski: Ubiory w Polsce, Kraków 1861 s. 155.



Ryc. 2a. Fragment haftu gorsetu krakowskiego, przedstawionego na ryc. 2. Zielonki, pow. Kraków. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.



*Ryc. 2b. Fragment haftu gorsetu krakowskiego z Zalipia.*



Ryc. 3. Gorset wykonany z czarnego aksamitu, haftowany szklanymi, przezroczystymi, kolorowymi paciorkami. Podegrodzie, pow. Nowy Sącz. Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

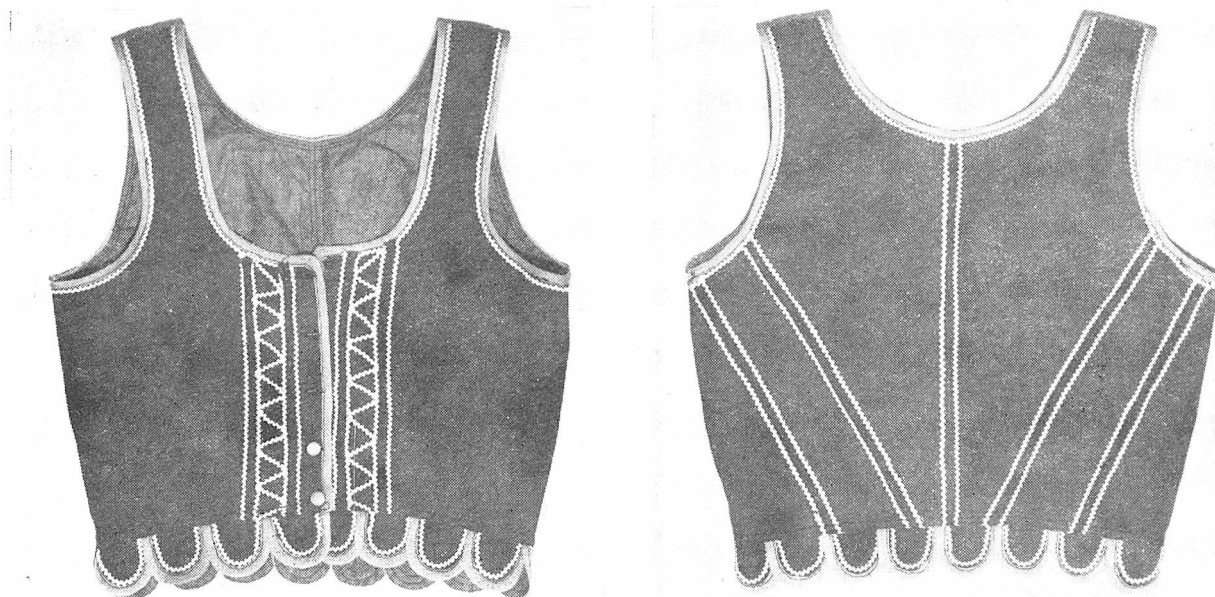
Zwyczaj noszenia przez kobiety z ludu gorsetów szytych z kosztownych tkanin szeroko się w Polsce rozpowszechnił. Wśród okazów muzealnych, pochodzących z pierwszej połowy XIX w. a może i starszych, nierzadko spotyka się gorsety szyte z wzorzystych adamaszków, atlasów czy brokatów; spotykamy je zarówno w ubiorze mieszczanek, jak i kobiet wiejskich z różnych stron Polski, i to nawet z tych okolic, gdzie podstawą stroju były tkaniny samodziiałowe. Przykładem może być gorset z wzorzystego jedwabiu, nabyty przed laty przez Dembowskiich w Zakopanem od słynnego bazarza i muzyka podhalańskiego Sabaly Krzeptowskiiego, a pochodzący zapewne z przełomu XVIII i XIX w. Gorsety szyte z drogich materiałów

fabrycznych utrzymały się w różnych stronach Polski do końca XIX w. W samej Małopolsce spotykamy je, prócz Podhala, w Rzeszowskiem<sup>4</sup>, Krakowskiem, czy na Spiszu<sup>5</sup>. Poza drogimi materiałami, jak atlasy, brokaty i coraz modniejszy aksamit, do szycia gorsetów używano fabrycznych materiałów wełnianych, jak np. cienkich, delikatnych tybetów, czy grubszej, mięsistej „angliji“ Na codzien szyto gorsety z kolorowego perkalu lub flaneli. Materiałów samodziiałowych rzadko do tego celu używano. Gorseciki z brązowego sa-

<sup>4</sup> F. Kotula: Strój rzeszowski, Lublin 1951 s. 30.

<sup>5</sup> R. Reinfuss: Wytwórcy ludowych ubiorów w Karpatach polskich. „Polska Sztuka Ludowa“ 1951 nr 1—2 s. 33, ryc. 15.





Ryc. 4. Gorset wykonany z cienkiego materiału wełnianego, fabrycznego, koloru bordo, obszyty naokoło tasiemkami: granatową i białą bawełnianą ząbkowaną. Borysów, pow. Puławy. Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

modziałowego sukna noszono dawniej na wschodnim Podlasiu, w Łowickim szyto je z barwnych pasiastych wełniaków, w Opoczyńskim zaś z białej tkaniny lnianej, przetykanej w czerwony deseń.

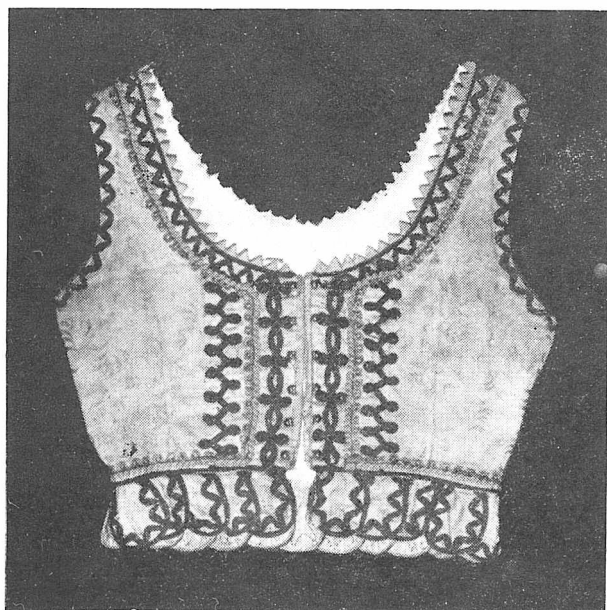
Gorsety z materiałów wzorzystych najczęściej nie są zdobione. Całą ozdobą jest sam materiał oraz krój, o którym na tym miejscu pisać nie będę<sup>6</sup>. Gorsety

<sup>6</sup> Obszerną pracę na temat polskich gorsetów ludowych opracowała ostatnio dr Zofia Malewska. Praca ta ukaże się wkrótce w jednym z wydawnictw Pol. Tow. Ludoznawczego.

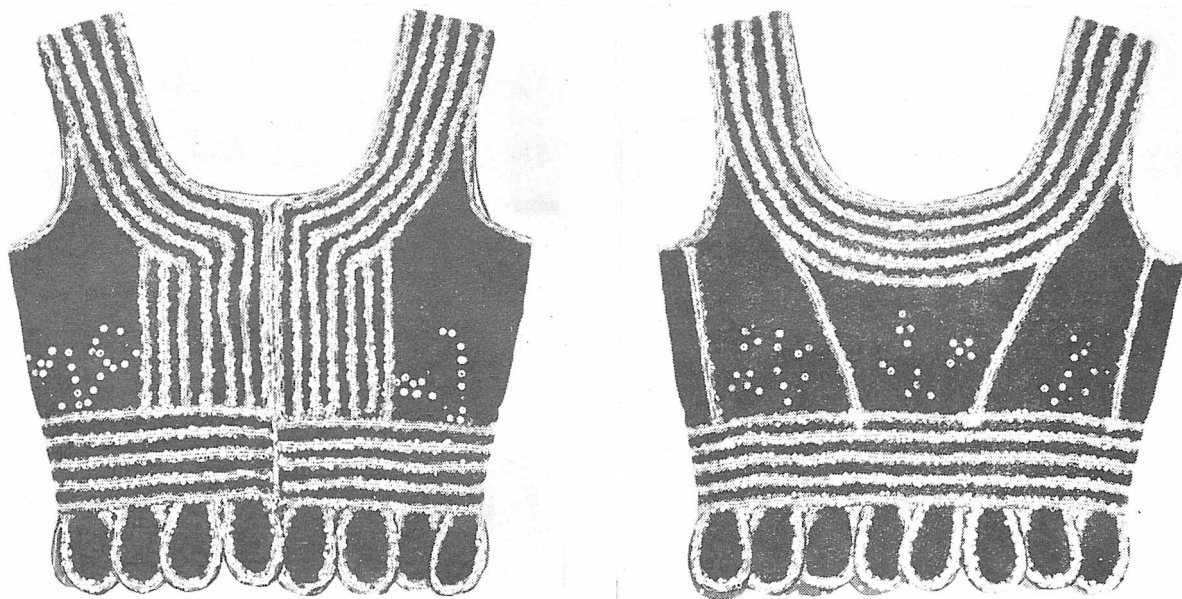
szyte z materiałów gładkich (tybet. sukno, aksamit) były początkowo bądź w ogóle pozbawione ozdób<sup>7</sup>, bądź też zdobienie ich ograniczało się do naszywek z kolorowych wstążek wzdłuż brzegów i barwnych wypustek. Spotykamy je np. w ubiorze Kujawianek z okolic Sempolna<sup>8</sup> i na Kurpiach. Czasem zamiast zwykłych kolorowych wstążek do ozdoby gorsetów

<sup>7</sup> E. Janikowska: Stare gorsety krakowskie. „Polska Sztuka Ludowa“ 1951 nr 1—2 s. 40, ryc. 5.

<sup>8</sup> O. Kolberg: Kujawy t. 1, ryc. barwna przed tekstem.



Ryc. 5. Gorset wykonany z bawełnianego adamaszku w kolorze kremowym, zdobiony naszywaną tasiemką wełnianą ciemnomalinową i bawełnianą białą, przeplatana złotą nitką, z przodu wiązany na haczyki wstążeczką lub tasiemką. Kamień, pow. Nisko. Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach. Ryc. 6. Gorset podhalański — wykonany z samodziałowego płótna, haftowany ścięciem łańcuszkowym. Ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem.



Ryc. 7. Gorset wykonany z czarnego aksamitu, naszyty tasiemkami złotymi i białymi z nitkami metalowymi oraz barwnymi cekinami. Bychawa, woj. lubelskie. Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

używano złotej lub srebrnej borty. Z tym rodzajem zdobienia spotykamy się zarówno w ubiorze kobiet wiejskich (np. na Spiszu), jak i mieszczanek (Szczepreszyn w woj. lubelskim). W niektórych okolicach zamiast wstążek i bort używa się do zdobienia gorsetów tzw. „krepinek“ lub „plotek“, tj. kolorowych tasiemek układanych fabrycznie w zygzaki lub linię falistą. Zdobienie krepinkami przed pierwszą wojną światową występowało dość pospolicie, zwłaszcza w Polsce środkowej (Kieleccyzna) i wschodniej (Lubelszczyzna). Przykładem skromnej, ale bardzo szlachetnej ozdoby gorsetu, wykonanej przy pomocy kolorowej obszewki i krepinki, jest okaz z Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach, pochodzący z okolic Puław (ryc. 4).

W miarę jak na rynku zaczęły się rozpowszechniać coraz bogatsze ozdoby fabryczne, mogące znaleźć zastosowanie do upiększenia ubiorów, przenikały one oczywiście i do stroju ludowego. Na przełomie XIX i XX wieku obok prostych krepinek wykorzystywane też były produkowane fabrycznie błyszczące naszytka w postaci srebrzystych plecionych wstążek, mieniających się od blaszek lub szklanych koralików. Wyroby te, dosyć równomiernie rozrzucone po rynkach całego kraju, używane jednak były przez kobiety wiejskie w sposób różny, zależnie od miejscowego zwyczaju i gustu, skutkiem czego gorsety nawet przy zastosowaniu identycznych materiałów i ozdób posiadały odrębny charakter regionalny. Talent zdobniczy wiejskich wykonawczyń przyczyniał się do tego, że nawet gorsety ozdobiane tandetnymi naszywkami fabrycznego pochodzenia odznaczały się niekiedy wysokimi wartościami artystycznymi.

Czasem zamiast lub obok krepin i błyszczących naszywek spotykamy szamerunki wykonane ze zwykłej kolorowej tasiemki lub srebrnego szychu, składanego ręcznie w zygzaki, pętle itp. i przyszywanego wzdłuż szwów na plecach i przodach. Szczególnie bogato zdobiono zwykle przody gorsetów po obu stronach roz-

cięcia. Gorsety takie na początku bieżącego stulecia można było spotkać zarówno na Góralczyźnie (Podhale, Gorce, okolice Szczawnicy<sup>9)</sup>), jak i w innych okolicach (widły Wisły i Sanu czy Powiśle Dąbrowskie). Piękny okaz gorsetu zdobionego przy pomocy szamerowania kolorową tasiemką, pochodzący z Kamienia w powiecie Nisko (widły Wisły i Sanu), przedstawia rycina 5. Szamerunki i naszytka z kolorowego szychu, barwnych szklanych lub porcelanowych guziczek i złotych lub srebrnych frędzli są podstawo-

<sup>9)</sup> R. Reinfuss: Stroje górali szczawnickich. Kraków 1949, ryc. 16.



Ryc. 8. Gorset wykonany z czarnego aksamitu, haftowany różnobarwnym jedwabiem i cekinami. Pow. Biała Podlaska. Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

wym elementem dekoracyjnym gorsetów krakowskich<sup>10</sup>.

Ważną rolę w zdobieniu gorsetów grają hafty. W starych gorsetach, pochodzących przeważnie z końca ubiegłego wieku, haftowane ozdoby bywają zwykle jeszcze dosyć skromne, są one wykonane kolorowymi nitkami ścięciem stębenkowym. Wzory roślinne lub geometryczne, bardzo delikatne i subtelne, mają charakter wybitnie linearny. Zapewne ze względu na ich nikłość łączy się je najczęściej z dekoracją wykonaną z guziczków (np. w sukiennych gorsetach krakowskich<sup>11</sup>) lub z szychu czy mieniących się naszywek fabrycznych.

Niekiedy zdarzało się, że do wzorów hafciarskich przenikały motywy i wzory stosowane dawniej w gorsetach szamerowanych. Interesującym przykładem tego rodzaju jest gorset z Podhala, odtworzony na podstawie starego okazu przez artystkę ludową z Zakopanego, Helenę Roj-Kozłowską. Gorset ten, uszyty z białego płótna samodziałowego, zdobiony jest haftem wykonanym ścięciem łańcuszkowym o motywach niewątpliwie nawiązujących do wzorów przejętych z ozdób szamerowanych (ryc. 6).

Przeważnie dopiero na początku bieżącego stulecia do ozdabiania gorsetów zaczyna być stosowany kolorowy haft atłaskowy, czyli płaski, który pozwala na operowanie nie kreską barwną lecz plamą. Zdobione w ten sposób gorsety spotyka się w okolicach Krakowa, na Powiślu Dąbrowskim, koło Szczawnicy, w Łowickim, koło Gąbina (Sanniki) i w wielu innych. Początkowo haft ten zjawiał się na gorsetach w postaci drobnych kwiatuszków, zwykle arealistycznych w formie i kolorze, występując obok innych technik zdobniczych. Klasycznych przykładów tego rodzaju dostarczają nam okolice Krakowa, gdzie przed pierwszą wojną światową na aksamitnych gorsetach zdobionych szychowymi szamerunkami, z tyłu na obramionym płacie pleców zaczęto wyszywać niewielki motyw roślinny, nie przekraczający 5 cm wysokości. Nowa moda przyjmuje się szybko, nikiła roślinka rozszerza się z czasem na wszystkie strony i wkrótce wypełnia całe wolne od innych ozdób pole płatu tylnego i obydwu przodów. Drobne kwiatki rozrastają się w duże elipsowate róże czy piwonie, wzór zagęszcza się i stłacza (ryc. 2a i 2b). Sam haft doskonali się technicznie i wzbogaca w barwy. Zamiast jednolitych plam barwnych coraz częściej stosuje się cieniowanie listków i płatków kwiatowych, które w rysunku i barwie stają się coraz bardziej naturalistyczne.

Odrębny sposób zdobienia stanowi naszywanie gorsetów metalowymi „cekinami“ czyli „szelązkami“ lub szklanymi paciorkami. Cekiny, tj. małe krążki z błyszczącej, najczęściej białej lub żółtej blachy, używane były dość powszechnie jako ozdoby gorsetów. Początkowo stosowano je dość oszczędnie, akcentując

cekinami krawędzie szwów lub wplatając je między haftowane czy inne ozdoby. Z czasem jednak w niektórych okolicach (np. na Podhalu) zaczęto z gęsto naszywanych cekinów układać na plecach i przodach gorsetów całe wzory roślinne, jak np. gałązki chryzantem, nie mówiąc już o ostach i dziewięciornikach, typowych dla tandetnego pamiątkarstwa zakopiańskiego.

Gorsety zdobione cekinami występowały też na Powiślu Dąbrowskim i w Rzeszowskim<sup>12</sup>. W okresie międzywojennym do szerokiego rozpowszechnienia się tej techniki zdobniczej przyczyniły się tzw. „gorsety krakowskie“, sprzedawane w krakowskich Sukiennicach. Gorsety te, prze'adowane świecidełkami, pozbawione jakiegokolwiek wartości artystycznej i związku z tradycyjnymi ubiorami krakowskimi, rozchodziły się szeroko po Polsce i zapoczątkowując nową „krakowską modę“, wypierały lokalne ubiory ludowe, nawet w regionach o tak charakterystycznych i pięknych strojach, jak opoczyński, kielecki czy kujawski.

Szlachetniejsze od poprzednich są gorsety wyszywane szklanymi paciorkami. Można je spotkać w różnych stronach Małopolski i Polski środkowej, najbardziej jednak dojrzałą postać posiadają one w okolicach Łańcuta, Sannik (pow. Gostynin) i Starego Sącza. Przed pierwszą wojną światową w Sądeczyźnie do haftowania gorsetów używano przeważnie kolorowych paciorków przezroczystych, które naszyte na czarny aksamit traćły swą jaskrawością; osiągnano w ten sposób złagodzenie kontrastu kolorów. Gorsety z czasów międzywojennych haftowane były paciorkami ze szkła mlecznego. Paciorki, naszyte na ciemne tło gorsetu, tym ostrzej odcinały się od niego jaskrawością swych kolorów. Na skutek tego zmienił się kolorystyczny wyraz sądeckich haftów koralikowych. Równoległe z powyższą zmianą uległy przeobrażeniu same wzory. W starych gorsetach sądeckich motywy kwiatowe miały rozmiary niewielkie, a traktowane były w sposób linearny (ryc. 3)<sup>13</sup>. W późniejszych gorsetach motywy roślinne rozrosły się prawie do krawędzi płatów, kwiaty zaś i liście traktowane były po malarsku większymi barwnymi plamami, co stworzyło pomost do kolorowego haftu wykonywanego ścięciem płaskim, rozwijającym się tam obecnie.

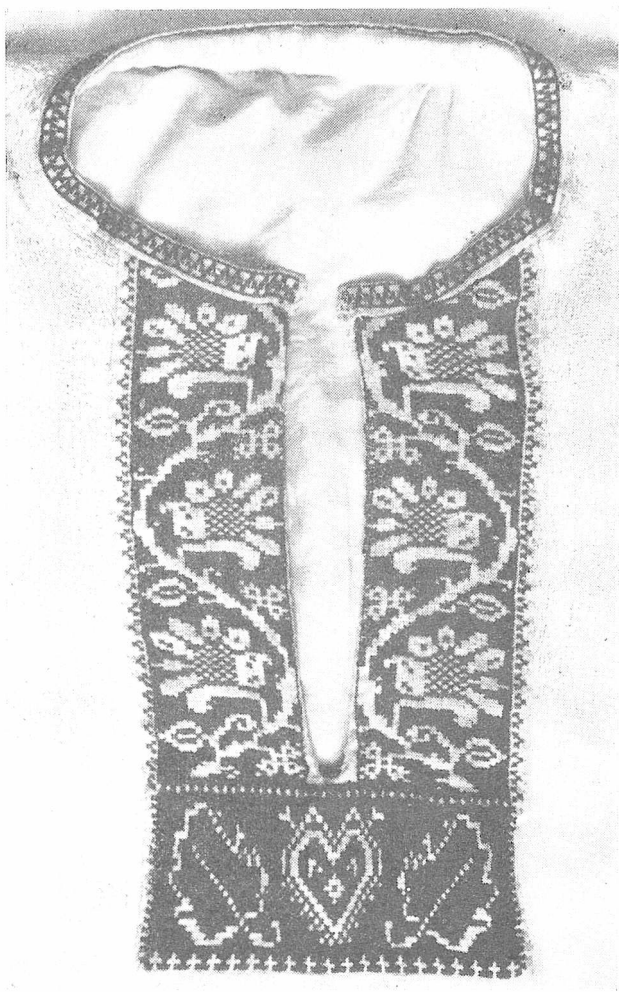
Garść przedstawionych wyżej przykładów nie wyczerpuje bynajmniej bogactwa form i technik zdobniczych, jakie spotykamy w ludowych gorsetach. Wystarczy ona jednak dla zilustrowania, w jaki sposób pewne zjawisko, przejęte przez lud od innych warstw społecznych, zaczyna na nowym gruncie rozwijać się, zmieniać, wytwarzać nowe formy o charakterze regionalnym. Wskazuje, jak z elementów czerpanych przypadkowo z różnych źródeł, dzięki talentowi ludowych twórców powstają dzieła wewnętrznie jednolite i niekiedy doskonałe pod względem plastycznym.

<sup>10</sup> E. Janikowska: Stare gorsety krakowskie, ryc. 2 i 3.

<sup>11</sup> jw. ryc. 4.

<sup>12</sup> F. Kotuła: Strój rzeszowski, s. 30.

<sup>13</sup> S. Udziela: Kilka słów o starych budowlach, sprzętach i naczyniach w Sądeczyźnie. „Lud“ t. X s. 186, ryc. 18 i 19.



## LUADOWY HAFT ŚLĄSKI

BARBARA BAZIELICH

Ryc. 1. Haft na wykładzie koszuli męskiej wykonany ścięciem krzyżykowym, bawełną czarną, brązową i czerwoną. Pow. Koniaków, Śląsk Cieszyński. Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

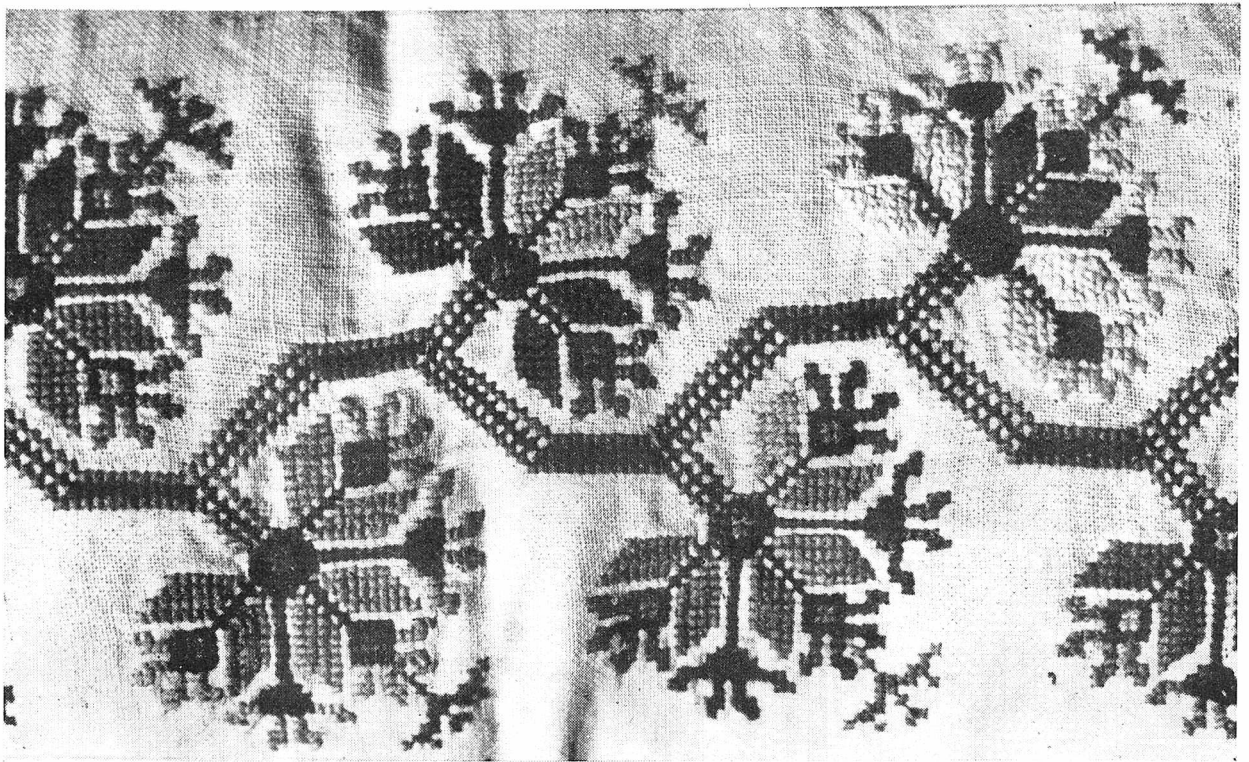
Na terenie Polski, gdzie od dawna krzyżowały się drogi handlowe i migracyjne oraz gdzie silnie zaznaczyły się w sztuce nie tylko wpływy Bliskiego Wschodu, ale przede wszystkim Zachodu — występują hafty zarówno starszego, jak i nowszego typu. Nie na wszystkich jednak obszarach przechowały się w hafcie do obecnych czasów stare wązki zdobnicze. Spotkać je można na terenach gęsto zalesionych, trudniej dostępnych, bądź kulturowo nierozmytych, a więc w Kurpiowskim, Lubelskim, Rzeszowskim, Lasowskim, w pewnym stopniu także w Opoczyńskim i Łowickim, oraz na obszarach górskich, a szczególnie w Beskidzie Śląskim.

Haft na bieliźnie, spotykany na obszarze polskim, ze względu na typ ornamentu można podzielić na dwie grupy: pierwsza obejmuje formy geometryczne i geometryzowane, znane od bardzo dawna, w drugiej zaś dominują motywy roślinne. W grupie pierwszej mamy nie tylko elementy geometryczne w formie krzyżyków, gwiazd, kwadratów czy rombów, jak w haftach pochodzących np. z terenów Lubelszczyzny czy Lasowiaków, ale także o liniach falistych, zwinię-

tych na podobieństwo litery S, jak np. w haftach rzeszowskich. Elementem do nich podobnym są motywy wykonane ścięciem łańcuszkowym w formie spiralnie skręconych wolut, rozpowszechnione zwłaszcza w powiecie biłgorajskim, a nawet na terenach widel Wisły i Sanu. Nieco zbliżone, ale nawiązujące już do form późniejszych są niektóre hafty pochodzące ze Śląska Cieszyńskiego, w których jednak linia spiralna jest znacznie luźniejsza.

Inną nieco kategorię stanowią motywy geometryczne, nawiązujące z jednej strony do elementów spiralno-wolutowych, a z drugiej do nowych motywów roślinnych (tak np. charakterystycznych dla terenów kurpiowskich), w których pewną archaiczność wydobywa się przez wyrazistość uzyskaną za pomocą podkreślenia czarnym konturem, w zestawieniu z barwą czerwoną.

Haft nowszego typu związany jest wprawdzie tematycznie z motywami roślinnymi, lecz zachowuje niejednokrotnie formy geometryczne bądź geometryzowane. Motywy tego rodzaju są dość częste, zwłaszcza na Śląsku Cieszyńskim, a szczególnie na Pod-



Ryc. 2. Haft wykonany bawełną, ścięgiem krzyżyko wym. Wieś Jaworzynka, pow. Cieszyn.

górze Beskidzkim oraz w Łowickim, Opoczyńskim i Świętokrzyskim. Gdziekolwiek nawet, jak np. w Opoczyńskim, występują one wraz z motywami geometrycznymi, albo też te ostatnie w swym układzie przybierają kształt roślinny. Do tego typu należy również zaliczyć motywy z00- i antropomorficzne spotykane na Śląsku Cieszyńskim, których w innych częściach Polski na ogół się nie spotyka.

Do motywów zaliczonych do grupy drugiej, które dziś są znacznie powszechniejsze, należą rozmaitego kształtu liście, kwiaty i pęczki mniej lub więcej stylizowane, jak rumianki, róże, tulipany itd., a w okolicach Wilanowa nawet słoneczniki. Zdobiny te w dużej mierze oparte są na wzornikach haftowanych bądź drukowanych, pochodzenia zachodnio-europejskiego, zadomowionych u nas zwłaszcza w XVIII i XIX wieku. Przedostały się one do ludu i dziś już w znacznym stopniu wyparły dawne wątki zdobnicze.

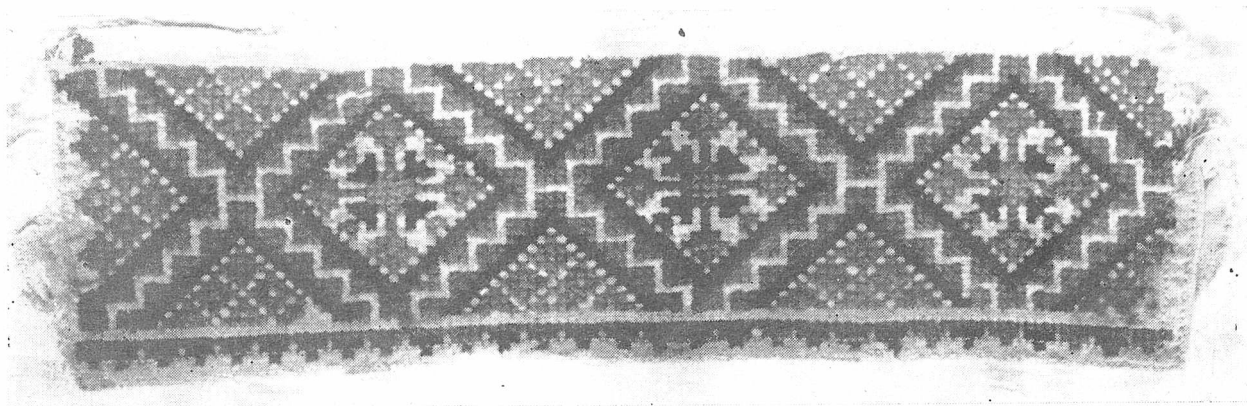
Przy rozpatrywaniu haftu jakiegokolwiek regionu — jak wiadomo — zwracamy uwagę nie tylko na jego stronę ornamentacyjną, ale także na wykonanie, gdyż nieraz może ono rozwiązać wątpliwości co do chronologii i pochodzenia haftu. Używanie technik hafciarskich na terenie Polski wiąże się bowiem często z podziałem, który zastosowałam wyżej, a więc z formą ornamentu. I tak wzory należące do grupy pierwszej wykonane są ścięgami licznymi, idącymi po linii płótna, jak krzyżykiem, łańcuszkiem czy ścięgiem płaskim. Natomiast w grupie drugiej obok ścięgu płaskiego i łańcuszkowego stosuje się ścięg wodny, dziergany, pełny i inne, których wykonanie nie jest

uzależnione od struktury materiału. Niewątpliwie do najstarszych z powyżej omówionych ścięgów trzeba zaliczyć przede wszystkim: ścięg krzyżykowy (point de croix, Kreuzstich), ścięg płaski (point plat, Flachstich), ścięg łańcuszkowy (point de chaînette, Kettenstich), na co wskazują z jednej strony najstarsze zachowane okazy pochodzące z końca XVIII wieku, z drugiej zaś ich ogromnie rozległy zasięg. K. Moszyński pisze, powołując się na H. Blümnera, że krzyżykowy ścięg znany był podobno „już w starożytnej Europie południowej, Azji południowo-zachodniej i Afryce północno-wschodniej“<sup>1</sup>. Niemniej jednak w Polsce istnieją tereny, gdzie technikę tę zapoczątkowano stosunkowo niedawno, bo dopiero z końcem ubiegłego stulecia, pod nazwą „ruskie szycie“ (np. w Łowickim). Nieco starszy jest na naszym terenie ścięg płaski, który rozwinął się zwłaszcza w dobie renesansu i baroku, a wśród ludu przyjął się wraz z ornamentem roślinnym.

Przechodząc obecnie do szczegółów śląskiego zdobnictwa odzieży trzeba zaznaczyć, że ten rodzaj ornamentu występuje niemal na całym obszarze Śląska<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. Kraków 1939, II, 2, 804.

<sup>2</sup> A. Dobrowolska: *Wzory hafciarstwa ludowego na Górnym Śląsku*. Katowice 1936; A. Dobrowolska: *Żywotek cieszyński*. Katowice 1930; A. i T. Dobrowolscy: *Strój, haft i koronka w woj. śląskim*. Kraków 1936; T. Seweryn: *Strój Dolno-Śląski*. „Atlas Polskich Strójów Ludowych“; Walter Steller: *Schlesische Volkstrachten*. 1938; E. Grabowska: *Die Volkstrachten in Oberschlesien*. Wrocław 1935; M. Gładysz — materiały rękopiśmienne.



Ryc. 3. Haft na przyramku wykonany bawełną w kolorach czerwonym, czarnym i żółtym — ścięciem krzyżowym. Pow. Biłgoraj. Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

A więc nie tylko na południu u Górali Śląskich, ale także w stroju ludności grup podgórskich i nizinnych, a więc Dólan<sup>3</sup>, Lachów<sup>4</sup>, w okolicach Pszczyny i Raciborza, oraz dalej na północy w stroju Górzan<sup>5</sup>

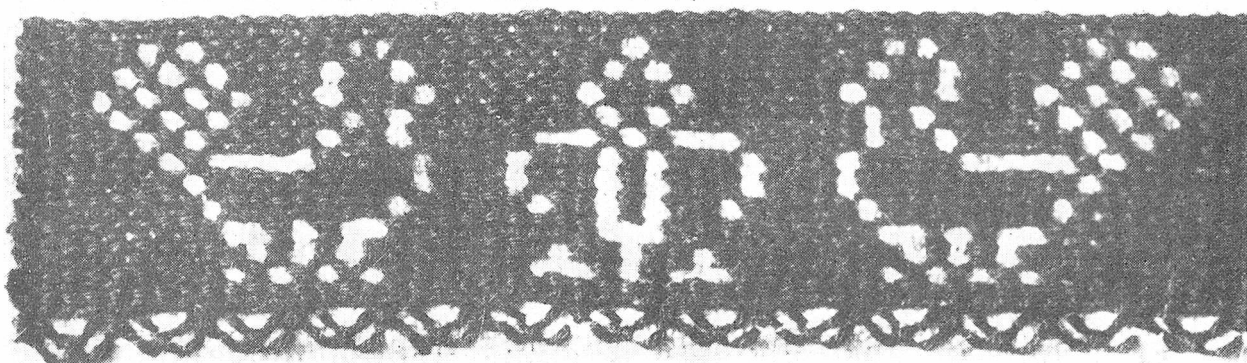
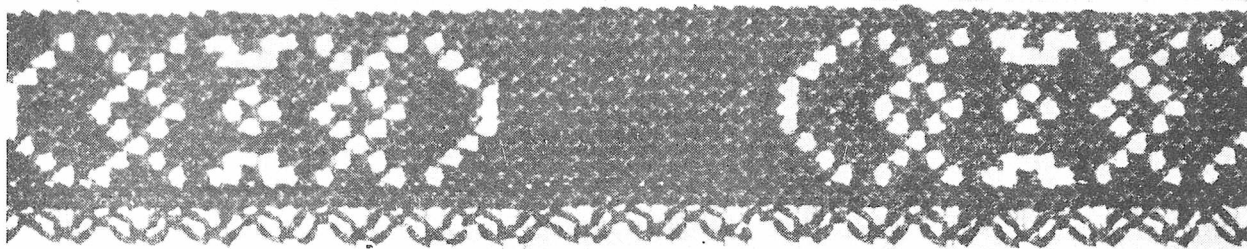
<sup>3</sup> Grupa etnograficzna zamieszkująca dawny powiat bielski i wschodnią część pow. cieszyńskiego.

<sup>4</sup> Grupa etnograficzna zamieszkująca poł.-zach. część pow. cieszyńskiego oraz pow. frydecki, frysztacki i przyległą część Śląska Orawskiego.

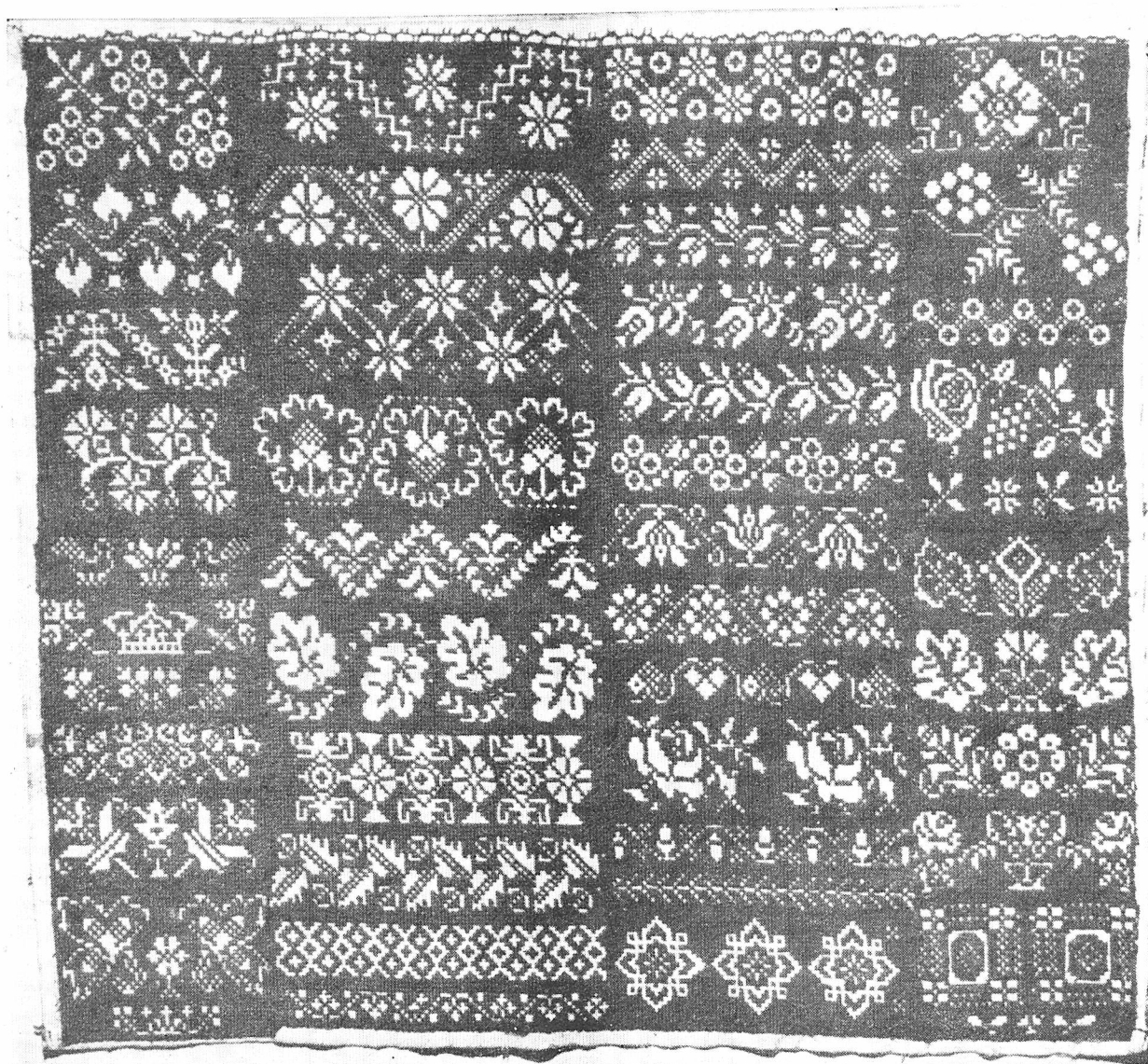
<sup>5</sup> Grupa etnograficzna zamieszkująca pow. tarnogórski, bytomski i stalinogrodzki.

i Opolan<sup>6</sup>. Poza tym, jeśli chodzi o teren Śląską Dolnego, to, o ile mi wiadomo, również w stroju ludności jego południowych połaci górzystych nie należy do rzadkości. Na całej tej przestrzeni różnorodność haftu jest dość znaczna. Występują tu wszelkie jego rodzaje, poczynając od białego lub jednobarwnego haftu bawełnianego czy jedwabnego, poprzez wełniany, bawełniany i jedwabny haft kolorowy, aż do haf-

<sup>6</sup> Grupa etnograficzna zamieszkująca pow. opolski.



Ryc. 4 i 5. Haft na koszuli wykonany ścięciem krzyżowym. Wieś Jaworzynka, pow. Cieszyn.

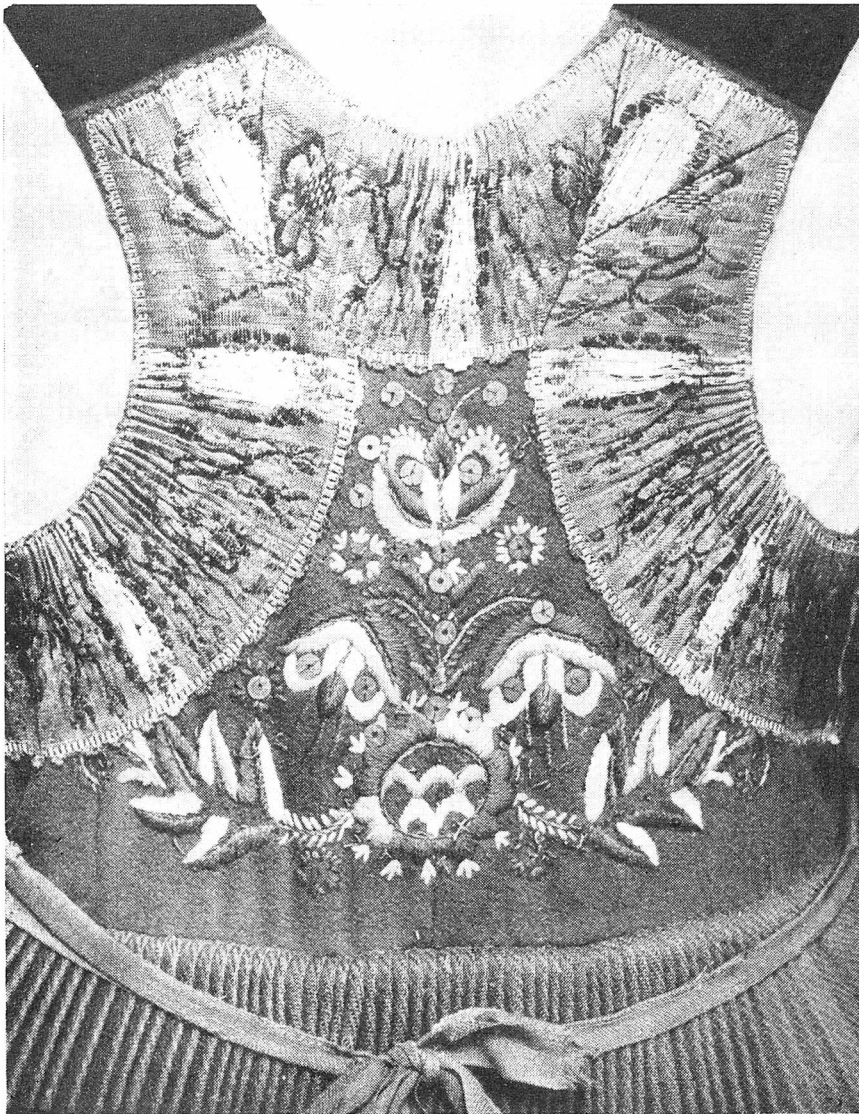


Ryc. 6. „Pylle” (wzorniki) ze wsi Jaworzynka, pow. Cieszyn. Ze zbiorów Woj. Wyd. Kultury i Sztuki w Stalinogrodzie.

tu wykonanego nicią złotą i srebrną oraz kolorowymi paciorkami. Wszystkie te odmiany bynajmniej nie są wyłącznie charakterystyczne dla któregoś z wyżej wymienionych regionów śląskich, zdarza się bowiem, że występują samoistnie w różnych stronach. I tak np. na odzieży Górali Beskidowych pojawia się haft jednobarwny najczęściej czarny, czerwony lub brązowy. Jest to haft bieliźniany, a zdoła przede wszystkim kołnierzyki i mankiety kobiecych bluzek, tj. „kabołków”, rozcięcia („zaniedrza”) koszul męskich, przy koszulach świątecznych także ich mankiety, oraz narożniki chust. Hafty tego rodzaju rozwinęły się na obszarze Beskidu Śląskiego, a do obecnych czasów przechowały się zwłaszcza we wsiach Jaworzynka, Koniaków i Istebna.

W stroju ludności podgórskiej przeważał do końca ubiegłego wieku haft złoty i srebrny, pokrywający gorsety („żywotki”) oraz, w mniejszym stopniu, wie-

lobarwny haft na chustach i fartuchach. Haft kolorowy ze Śląska Cieszyńskiego nie jest jednakże tak bogaty i różnorodny jak kolorowy haft w stroju pszczyńskim. Tutaj występuje on nie tylko w gorsetach („opleckach”), czepkach panny młodej i czepczkach dzieciennych, ale także na pasach płócien-nych, którymi owijano dzieci do chrztu, tj. „powojnikach”. Nadto pojawia się jeszcze haft biały na bluzkach kobiecych („kabołkach”), fartuchach i chustkach. Na Śląsku poza Ziemią Pszczyńską haft biały znany jest także w Cieszyńskim, Raciborskim, Rozbarskim, Opolskim i południowych częściach Dolnego Śląska. Pokrywa on czepce, chustki oczePINOWE, fartuchy i „kabołki” oraz kołnierzyki przy koszulach męskich (np. w stroju rozbarskim). W stroju Górzan i Opolan wraz z haftem białym występuje, podobnie jak w Pszczyńskim, także haft wielobarwny, i to głównie na gorsetach i fartuchach.



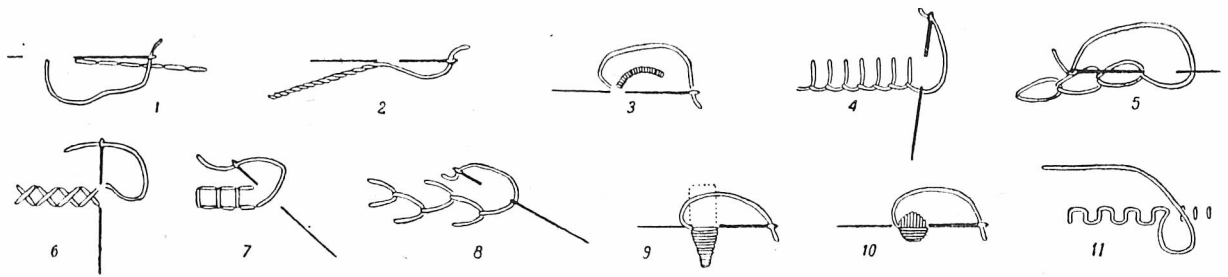
Ryc. 7. Haft na gorsecie opolskim. Muzeum w Opolu.

Z techniki hafciarskiej ścieg krzyżykowy ma na Śląsku obecnie zastosowanie wśród Górali Beskidowych, a znany był nie tylko w Pszczyńskim, ale także prawie na całym obszarze Śląska Południowego. Na pozostałych zaś terenach stosowano ściegi: płaski, pełny, wodny i łańcuszkowy.

Ścieg krzyżykowy wiąże się ściśle z ornamentem geometrycznym i geometryzowanym, co nie pozostaje bez znaczenia, albowiem motywy i technika, jak wiadomo, tworzą zespół haftów starszego typu, opartych na zasadzie liczenia nitki tkaniny podczas wyszywania. Ścieg krzyżykowy ma zastosowanie jedynie w zdobieniu odzieży płóciennej lnianej, a więc przede wszystkim koszul, chustek oczepinowych i świątecznych. Pozostałe rodzaje techniki, najczęściej nie uzależnione od struktury płótna, na obszarze Śląska należą wraz z ornamentem roślinnym do grupy haftów nowszego typu, przy czym występowanie ich nie jest związane z rodzajem tkaniny. Prócz tego w hafcie białym używa się jeszcze ściegu dzierganego, an-

gielskiego i innych. Nie wspominam tutaj o technikach haftu złotego, gdyż jest to sprawa całkiem odrębna. Porównując rodzaje techniki haftu śląskiego z występującymi na innych terenach Polski, zauważyć można, że na Śląsku, na który tak silnie oddziaływały bezpośrednio wpływy zachodnio-europejskie, jak też rozwój przemysłu, przetrwały zakątki przechowujące dawne tradycje zdobnicze. Tradycje te dostrzec można nie tylko w technice wykonywania, ale również w motywach, zestawieniach barw i kompozycji całego ornamentu. Przytoczę tu znowu jako przykład haftu Górali Beskidowych, w których wyróżnić można typ haftu o motywach czysto geometrycznych oraz typ haftu o wzorach geometryzowanych roślin, zwierząt i ludzi. Te dwa ostatnie, jak już wspomniałam poprzednio, na pozostałych obszarach Polski występują bardzo rzadko. Lecz motywy geometryczne nie są najbardziej charakterystyczne tylko dla tego terenu. Wykraczają one bowiem poza granice Europy i przybierają zasięg ogólnoświa-





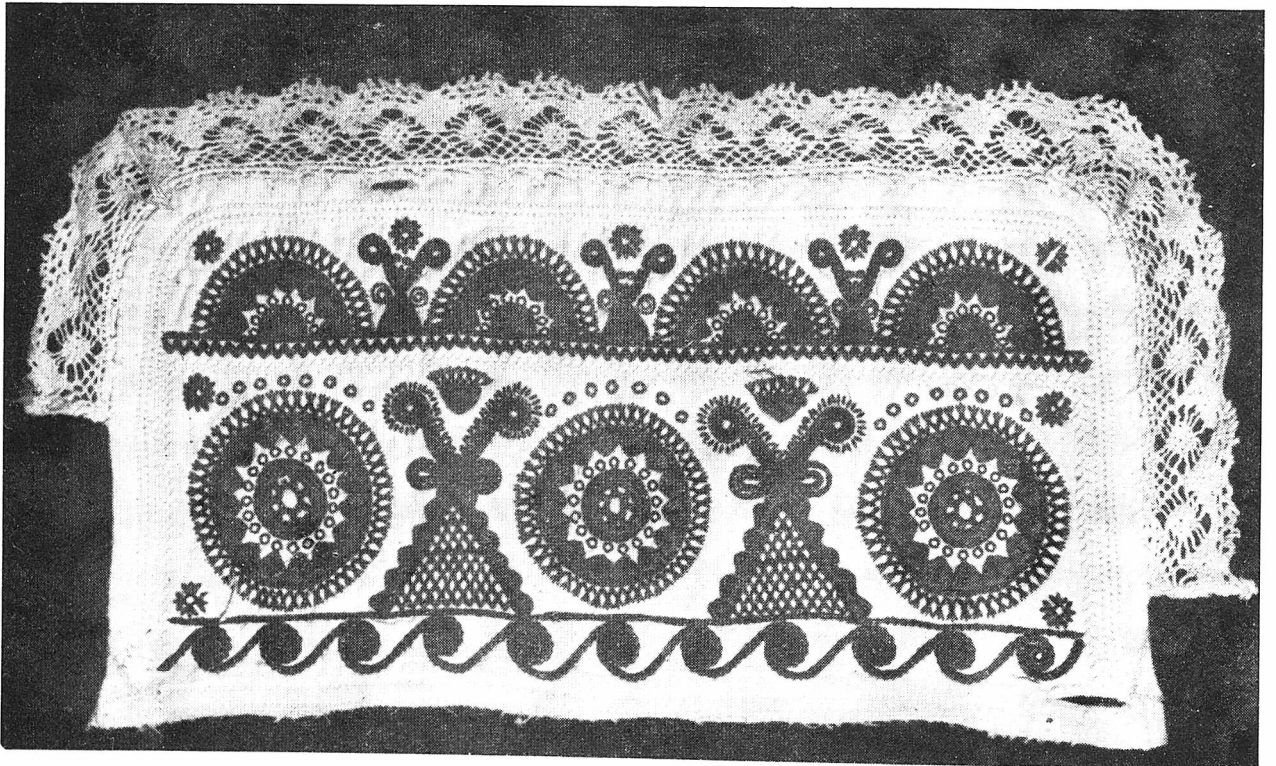
Ryc. 8. Rodzaje ściegów: 1. stębenkowy, 2. wodny, 3. okrętkowy, 4. dziergany, 5. łańcuszkowy, 6. krzyżkowy, 7. kwadratowy, 8. gałązkowy, 9. płaski, 10. pełny, 11. szczebelkowo-meandrowy.

towy, mając również swe odpowiedniki w ozdobnym tkactwie ludowym. Stare wązki zdobnicze zachowały się tutaj dzięki tradycji, a o jej żywotności świadczą m. in. szczególnie troskliwie przechowywane haftowane wzorniki, tzw. „pytle“.

Na pozostałych terenach śląskich dominują motywy roślinne i to zarówno w hafcie wielobarwnym, jak i białym. Przedostały się one i rozwinęły wśród ludu tłujszego głównie za pośrednictwem drukowanych wzorników oraz maszynowych haftów miejskich, pokrywających wstążki i wstawki do bielizny. Pośredniczkami w tym procesie były niejednokrotnie hafciarki specjalistki, które swą umiejętność często wynosiły ze szkół lub z praktyki w mieście. Pod względem formy, techniki i kolorystyki motywy te niewiele różnią się od haftów tego samego typu z innych regio-

nów Polski. Dla porównania przytaczam tu dwie ilustracje, jedną ze Śląska opolskiego, drugą z pow. sandomierskiego, przedstawiające hafty wykonane kolorową bawełną, ściegiem płaskim i wodnym, o motywach odbiegających od formy naturalnej roślin.

Zależnie od sposobu wykonania ornament — jak wiadomo — może być wklęsły, płaski lub wypukły. Haft rozpatrywany sensu largo w stosunku do tkaniny, na której występuje, bez względu na technikę jest niemal zawsze wzorem wypukłym, jakkolwiek normalnie wypukłość haftu powstaje tylko przez zastosowanie techniki pełnej. Ornament wklęsły natomiast tworzy się przez zupełne zahaftowanie tła, które przybiera nieregularne formy przysłonięte kształtem motywu. Sposób ten, nader rzadko stosowany nie tylko w Polsce, ale nawet na całej Słowiańszczyźnie,



Ryc. 9. Haft na mankiecie przy koszuli kurpiowskiej. Ze zbiorów P.I.S. w Warszawie.

znany mi jest jedynie — jako współcześnie używany — z odzieży Górali Śląskich.

W haftach starszych zachowany jest pewien umiar, który uwidacznia się nie tylko w formie, ale i w barwie. Zauważyć to można w zdobnictwie odzieży, którą noszą w Beskidzie Śląskim, gdzie na ogół dominuje jednobarwność. Podobnie rzecz ma się i na terenie całej Polski, przy czym do barw czarnej, czerwonej lub brązowej dołączyć jeszcze trzeba żółtą i niebieską, które pojawiają się zazwyczaj w połączeniu z poprzednimi. Ponieważ haft występuje najczęściej wzdłuż szwu albo krawędzi, przeto ma przeważnie układ pasowy. Motywy w tym układzie mogą powtarzać się rytmicznie, przy czym rytm wyraża się nie tylko w samej formie, lecz i w barwie. Rytm barwny w haftach śląskich na ogół nie występuje. Natomiast symetria, której poczucie u Ślązaków zaznacza się bardzo silnie, jest stosowana powszechnie, i to zarówno w urozmaiconym układzie zdobin jak też i barwie.

Jak już zaznaczyłam poprzednio, w hafcie z terenu Śląska, zwłaszcza beskidowego, występują wątki starszego i młodszego typu. Wprawdzie materiał rzeczowy nie odnosi się do czasów dawniejszych niż pierwsza połowa ub. stulecia, jednakże zagadnienie zarówno pochodzenia, jak i wieku haftu śląskiego zarysowuje się dość jasno w oparciu o materiał porównawczy, zwłaszcza o motywy i techniki o zasięgu światowym. Wątki zdobnicze bowiem są elementem o niezmiernej sile ekspansywnej i jeżeli natrafiają na podatne podłoże społeczno-gospodarcze, rozchodzą się wówczas wszystkimi możliwymi drogami, a więc i przez fale kulturowe płynące z jakiegoś centrum, przez migrację ludności, podboje i szlaki handlowe oraz wszelkiego rodzaju kontakty, których, jak wiadomo, nigdy nie było brak na Śląsku. To, że tradycja przechowała na niektórych obszarach Śląska



Ryc. 10. Haft na fartuchu wykonany kolorową bawełną. Opole. Muzeum w Opolu.

stosunkowo niewiele wątków zdobniczych, wpływa również z samej specyfiki tego regionu. Inny niż gdzieindziej w Polsce charakter pracy człowieka, inny tryb życia oraz dość wczesne na ogół zetknięcie się z nowymi przemysłowymi miastami i ich kulturą wyrobiły wśród ludności tych terenów odmienne upodobania i odmienny smak estetyczny, dostosowany do codziennych potrzeb i wymagań.

*Fotografie wykonał Steian Deptuszewski.*



Ryc. 1. Średniowieczny taniec szwedzki rytowany przez arcybiskupa Olausu Magnusa.

## TAŃCE LUDOWE W SZWECJI

ALFRED ZARĘBA

Zamieszczenie artykułu o szwedzkich tańcach w „Polskiej Sztuce Ludowej” uzasadniają dwie okoliczności: związki tańca szwedzkiego z polskim (co nie jest obojętne dla historii tańca polskiego) oraz sprawozdawczy charakter tej notatki, podającej m. in. szereg uwag o propagowaniu i popularyzacji tańca ludowego oraz o sposobach gromadzenia materiałów choreograficznych w Szwecji.

Ogólnonarodowym tańcem szwedzkim jest tzw. *taniec długi* (*långdansen*)<sup>1</sup>. Ten dawny, bo trwający setki lat w tradycji szwedzkiej taniec, nazwę swą wziął od wykonania: polega ono na tym, że większa ilość tańczących, trzymając się za ręce, posuwa się w takt muzyki po dużej przestrzeni otwartej, albo w mieszkaniu przechodząc przez kilka otwartych na oścież pokoi.

*Taniec długi* przechodzi niekiedy w tzw. *taniec kołowy* (*ringdansen*). Dzieje się to najczęściej wtedy, gdy tańczy się go wokół pary narzeczonych, grupy muzyków czy tzw. drzewka ma-

jowego (o którym niżej). Łańcuch tańczących zwiera się wtedy w koło. Szczególną odmianą tańca kołowego jest taniec *bożenarodzeniowy* (*juldansen*), wywodzący się z tańczenia tańca długiego wokoło choinki. Ustawienie partnerów w koło sprzyjało urozmaiceniu treści tańca np. przez wprowadzenie motywu poszukiwania dziewczyny przez chłopca, kończącego się tańcem solowym tej pary w kole.

Najpopularniejszym od trzystu lat ludowym tańcem szwedzkim jest tzw. *taniec polski*, po szwedzku *poliska*, przejęty z Polski przez Szwedów w ciągu XVII stulecia. Taniec ten składa się z dwóch części. W pierwszej jest powolny, w drugiej przechodzi w zawrotne tempo. Rozpowszechnił się on w całej Szwecji, ulegając zarazem różnym przeobrażeniom. Odmian polskiego jest wiele. Tak np. w graniczącej z Norwegią środkowo-szwedzkiej prowincji *Värmland* wprowadzono do niego pewne figury grzecznościowe, jak ukłony i dygi, tworząc tzw. *taniec Värmland-Polska*. W położonej na północ od *Värmlandu* *Dalarnie* znany jest inny wariant polskiego, tzw. *taniec polski Dalarny* (*Dalpoliska*), albo *polski*

<sup>1</sup> Opis tańców wg ilustrowanego wydawnictwa Muzeum Nordyckiego i Skansenu pod redakcją A. Lindbloma pt.: *Swedish folk dances*, Sztokholm 1939. Opracowanie tekstu i wybór ilustracji przez M. Rehnberga.

m i o t a n y (s l ä n g p o l s k a). W wymienionym już Värmlandzie znana jest jeszcze jedna odmiana polskiego, nazwana od powiatu Jösse, J ö s s e h ä r a d s p o l s k a (härad = powiat), która ma oddawać spotkanie Szwedów z Norwegami w tej pogranicznej prowincji na targach, jarmarkach i przy innych okazjach. Częstym motywem w tej odmianie polskiego jest kręcenie w czasie tańca kołem wozu. Inne figury to skoki, stawianie na rękach i dotykanie paląpu nogami, powszechnie stosowany w Norwegii sprawdzian zręczności. W okolicy jeziora Siljan, w środkowej Dalarnie, urozmaicają sobie chłopcy t a n i e c p o l s k i przez wzajemne wykradanie i odbijanie dziewcząt; taniec ten nosi nazwę L e k s a n d s l ä t e n (Leksand = nazwa miejscowości, läten = melodia). Prócz tego odmianami polskiego są t a n i e c p o l s k i t r z e c h c h ł o p c ó w (t r e k a r l s p o l s k a), p o l s k i c z t e r e c h o s ó b (f y r a m a n n a p o l s k a), w i r u j ą c y k o z i o ł (s n u r r e b o c k e n) i wiele innych.

O popularności prawie w całej Szwecji tańca polskiego (polska) świadczy ilość zachowanych do dziś melodii do niego granych. Liczba ich, np. w południowych prowincjach, równa się łącznej sumie melodii wszystkich innych tańców.

Cieszący się tak dużym i trwałym powodzeniem taniec „p o l s k a“ nie jest jedynym przejętym z Polski. Moda polskich tańców, która powtórnie zapanowała z początkiem XVIII w., utrwaliła dwa inne, mianowicie poloneza i mazura. Obydwa te tańce zmodyfikowały rozpowszechniony już przedtem taniec i w ten sposób początkowo pod starą nazwą p o l s k i e g o (p o l s k a) tańce te wtargnęły na teren szwedzki, później dopiero wyodrębniając się w mazurkę (m a z u r k a) i polonez (p o l o n a i s e). Dostojny, spokojny polonez tańczono tylko w salonach, natomiast żywy, bezpośredni mazur rozpowszechnił się w ciągu XVIII w. jako taniec ludowy.

Wpływy obce na ludowy taniec szwedzki nie tylko szły z Polski. Lud szwedzki przejął francuskiego kadryla (menuet, zbyt wolny i spokojny, podobnie jak polonez, nie przyjął się wśród ludu), taniec szkocki zwany s c o t t i s c h (via Niemcy), czeską polkę, wreszcie południowo-niemieckiego walca. Szczególnie rozpowszechniły się polka i walc, z przeróżnymi odmianami, jak p o l k a b e r l i Ń s k a (B e r l i n s k a), h a m b u r s k a (H a m b u r g s k a) i kilka jej rodzajów oznaczanych jedną nazwą h a m b o. Z odmian walca wymieńmy: t a n i e c ś c i e n n y (V ä g g a d a n s e n), powstały w południowej prowincji Skåne, w a l c z d y g i e m (n i g v a l s), w a l c p n ą c y (s t i g v a l s), w a l c o w s i a n y (h a v r e v a l s) i in.

Niezależnie od przejmowania obcych tańców, wpływy zewnętrzne ujawniły się w modyfikacji istniejących już w Szwecji tańców, jak np. w przypadku opisanego wyżej t a Ń c a p o l s k i e g o z V ä r m l a n d u. Nowe tańce przejmowali Szwedzi od swych bezpośrednich sąsiadów, czy też sąsiadów zza morza (np. od Polaków, Finów, Francuzów) poprzez związki handlowe, wojny, podróże itp.

Oprócz wymienionych wyżej tańców o charakterze towarzyskim, wykonywanych przez mężczyzn i kobiety, istnieją też tańce specjalne, produkowane tylko



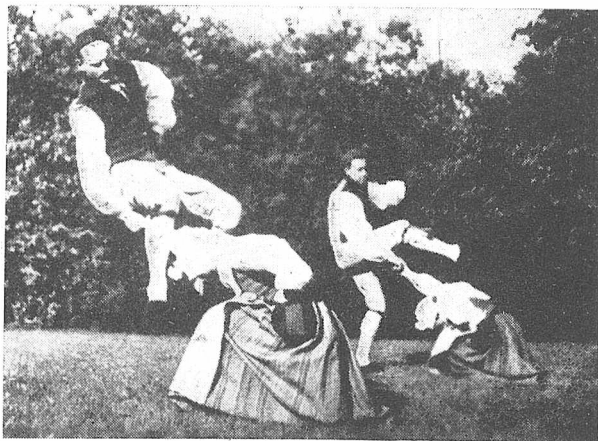
Ryc. 2. Taniec kołowy, odmiana tańca długiego, tańczony wokół drzewka majowego. Mal. Stikå Hansson. Mora, Dalecarlia.

przez mężczyzn. Istotą tych tańców jest wykazanie zręczności, albo motyw komiczny. Niektóre są wprost popisem akrobacji, np. przejęty z Norwegii h a l l i n g; inne wymagają od tancerzy dużej zręczności, jak t a n i e c n a ż d ź b l e (d a n s p å s t r å), który polega na zgrabnym omijaniu rozrzuconych po podłodze żdźbeł. Znany w południowej prowincji Skåne t a n i e c k o w a l s k i (k o p p a r s l a g a r e n), czy w południowo-zachodniej prowincji Halland t a n i e c n i e d ź w i e d z i (b j ö r n d a n s e n), polega na niezwykle skomplikowanych ruchach nóg.

Tańcem charakterystycznym o motywach komicznych jest południowo-szwedzki t a n i e c m i e s z k a Ń c ó w l a s u (s k o b o d a n s e n), w którym jeden z partnerów zarzuca drugiemu, kładącemu, nogę na ramię i w tej pozycji kiwają się obydwa na zmianę jeden ku drugiemu, zderzając się co chwila ze sobą. Nierzadko występuje w tańcach komicznych motyw rubaszości. Tak np. w tańcu zwanym p o-



Ryc. 3. Taniec polski łańcuchowy przez jedną parę.



Ryc. 4, 5, 6. Taniec polski „Jössehäradspolska”.

liczkowym (örfiladansen) partnerzy usiłują wymierzać sobie nawzajem policzki.

Bardzo ciekawy jest taniec w ołowy (oxdansen), który miałem sposobność oglądać w Lundzie (płd. Szwecja) w czasie tzw. midsommar, święta ludowego obchodzonego 24 czerwca w związku z letnim zrównaniem dnia z nocą. Pod wysokim, ubranym zielenią, wieńcami i kwiatami drzewkiem majowym (majstången), przy akompaniamencie skrzypiec, dwóch mężczyzn staje na przeciw siebie, w takt muzyki stroją do siebie miny, przybierają różne pozy, wysztykują się przy pomocy ruchów rąk, przykładają palce do nosa itp. Spokojne z początku ruchy, stają się stopniowo coraz szybsze i coraz mniej ceremonialne. Sprzeczka, którą do tej chwili taniec imitował, przechodzi w gorącą kłótnię, by wreszcie zakończyć się naśladowaniem bójki.

Są specjalne okazje urządzania zbiorowych tańców, jak np. wesela, czy Boże Narodzenie, jednak najlepszą i powszechną okazją jest wspomniany midsommar. Jak Szwecja długa i szeroka, w każdej miejscowości odbywają się tego dnia tańce publiczne. Mieszkańcy dużych miast wyjeżdżają poza ich obręb, albo zbierają się w parkach, gdzie tradycyjnie obchodzi się to święto. Na środku placu zarosłego trawą stoi przystrojone drzewko majowe (majstången), a pod nim gra kapela. Program jest zwykle dwuczęściowy. Pierwsza część jest przeznaczona dla dzieci, które tańczą ze sobą i z rodzicami. Zabawę dzieci prowadzi nauczyciel szkoły ludowej. Kapela gra całe popołudnie ogólnie znane melodie ludowe, śpiewane przez wszystkich w czasie tańca. Oprócz tańca w takt melodii ludowych, urozmaiconego często gestami i klaskaniem, tańczą dzieci tańce dziecięce, np. ulubiony, powtarzany na każdym publicznym zebraniu taniec żabek, polegający na imitowaniu żab za pomocą ruchów rąk, skoków i „kumkania”.

Wieczorem i przez całą noc tańczą wokół drzewka majowego starsi, i to wyłącznie w rytm melodii ludowych.

Nie wszystkie wymienione tańce są dziś powszechnie wykonywane wśród ludu. Większość z nich wyszła już z użycia, zwłaszcza pod koniec XIX w.

Na tle szybko występującego pod koniec ubiegłego stulecia zaniku kultury ludowej, również i dawne tańce zostały wyparte przez tańce nowoczesne. Stąd wyłoniło się z jednej strony zagadnienie utrwalenia w jakiś sposób tańców ginących, zebrania możliwie dokładnych opisów ich wykonania, z drugiej zaś — powstała konieczność roztoczenia opieki nad tą gałęzią sztuki ludowej.

Zagadnienie utrwalenia tańca i gromadzenia wiadomości o nim powiązano w ramach ogólnych starań o zachowanie szwedzkiej kultury ludowej. Twórca i założyciel historyczno-etnograficznego Muzeum Nordyckiego w Sztokholmie i jego, pierwszej w świecie na dużą skalę, części etnograficznej pod gołym niebem, Skansenu, zawiązał w 1893 r. Szwedzkie Stowarzyszenie Miłośników Tańca Ludowego (Svenska Folksdansens Vänner), które swą działalnością przyczyniło się do wzbudzenia dużego zainteresowania tańcem ludowym w społeczeństwie szwedzkim. W otwartym w 1891 roku dla publiczności Skansenie urządzał Hazelius pokazy tańca ludowego. Wprawni

tancerze przyjeżdżali do Skansenu na występy z dalekich nieraz okolic. Produkowali oni oryginalne tańce swej rodzinnej prowincji, tańcząc w strojach regionalnych przy dźwiękach ludowej kapeli.

Wprowadzony przez Hazeliusa zwyczaj takich pokazów podtrzymali jego następcy. Do dzisiaj odbywają się w Skansenie festiwale taneczne, zwłaszcza w okresie lata. Każdego prawie wieczoru można oglądać tancerzy i muzykantów ludowych. Mniej więcej co dwa tygodnie zaprasza się zespoły z coraz innego regionu, tak że w ciągu roku większość szwedzkich prowincji produkuje swe tańce w Skansenie.

Niezależnie od występów zespołów regionalnych, można w Skansenie oglądać dawne tańce ludowe w wykonaniu stałych grup tanecznych, utrzymywanych przez Muzeum Nordyckie i przygotowanych pod jego fachowym kierunkiem. Istniejące dzisiaj grupy taneczne nawiązują do podobnych grup tańca i muzyki ludowej (Folkvisedanslag), utworzonych przez syna założyciela Muzeum Nordyckiego, Gunnara Hazeliusa.

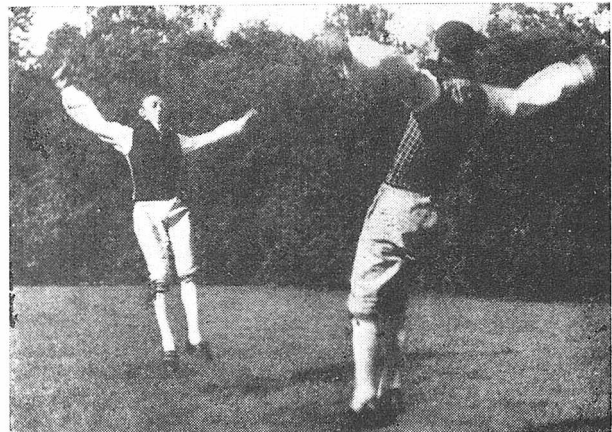
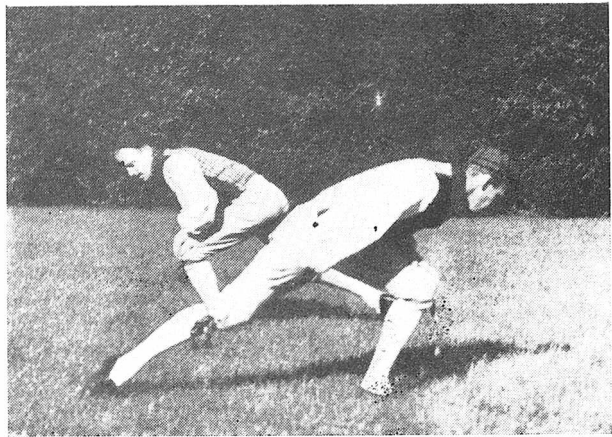
Taniec ludowy jest ogromnie popularny w całym społeczeństwie szwedzkim, w którym żyje, rozbudzone przez Hazeliusa i jego współpracowników, szczerze i powszechne umiłowanie kultury ludowej. Dowodem tego jest 700 Stowarzyszeń Ochrony Kultury Rodzimej (Hembygdsförening) i ponad 100.000 czynnych i.h członków. Stowarzyszenia te walczyły przyczyniły się do masowego tworzenia terenowych muzeów etnograficznych i historyczno-etnograficznych. Wśród nich sporo jest muzeów typu skansenowskiego. Ogólna ilość szwedzkich muzeów etnograficznych i etnograficzno-historycznych dochodzi do 800. Każde takie muzeum jest zarazem ośrodkiem propagującym rodzimą kulturę, a więc i taniec ludowy. Prawie wszystkie muzea organizują, podobnie jak Skansen, tylko na mniejszą skalę, pokazy tańca ludowego. Nic też dziwnego, że przy takim zainteresowaniu społeczeństwa kulturą ludową taniec ludowy jest tak popularny, do czego też w pewnej mierze przyczynia się jego rozrywkowy charakter.

Zupełnie naturalny jest fakt, że szczególnie żywo tańcem interesuje się młodzież, zrzeszona w licznych związkach tańca ludowego. Centralną instytucją dla rozproszonych po całej Szwecji związków jest Szwedzkie Koło Młodzieżowe dla Kultury Regionalnej (Svenska ungdomsringen för bygdekultur).

Obok pracy nad ochroną, zachowaniem i popularyzacją tańców ludowych nie zaniedbano też i badań naukowych. Badania nad ludowym tańcem szwedzkim prowadzą etnograficzne instytuty naukowe przy uniwersytetach albo muzeach. Materiały instytutów dotyczące tańca ludowego stanowią albo wyniki badań przeprowadzanych przez własnych pracowników naukowych, albo informacje uzyskane jako odpowiedzi na kwestionariusze od amatorów-badaczy spośród ludu.

Zbieranie materiałów za pomocą rozsyłania kwestionariuszy stosuje się z powodzeniem w całej Skandynawii; w Szwecji robi się to na dużą skalę.

Praca ta, dobrze przemyślana i zorganizowana<sup>2</sup>, daje dobre wyniki w postaci tysięcy szczegółowych



Ryc. 7, 8, 9. Taniec akrobatyczny „halling”.

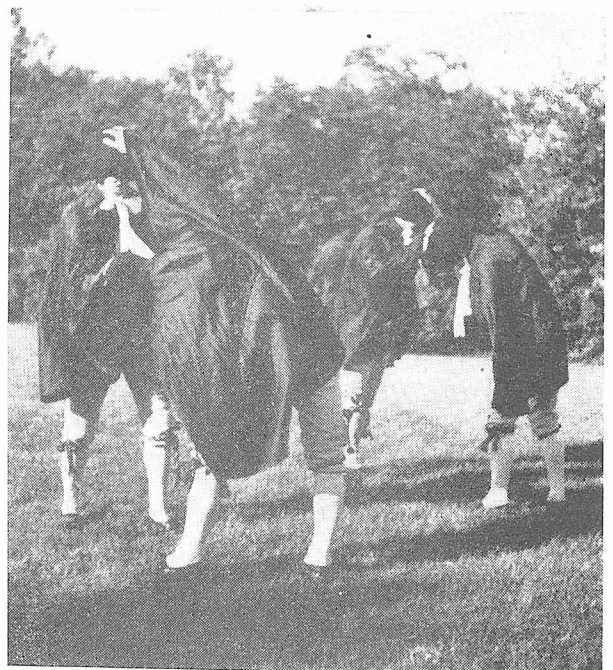
<sup>2</sup> Zbieranie materiałów etnograficznych za pomocą rozsyłania kwestionariuszy to odrębny temat, który chciałbym przedstawić w osobnym artykule.



Ryc. 10. *Taniec polski potrójny w Skansenie.*

odpowiedzi, szkiców rysunkowych i fotografii, corocznie powiększających archiwa instytutów. W prowadzonych przez Muzeum Nordyckie na terenie całej Szwecji badaniach uwzględnia się również tańce, którym poświęcono szczegółowy, 10-stronicowy in folio kwestionariusz. Określa on na wstępie tematykę i zakres badania oraz podaje w kilku punktach zasadnicze pytania, na które informator powinien przy każ-

dym opisie tańca udzielić odpowiedzi. Pytań tych jest siedem: a) nazwa tańca w gwarze miejscowej, b) od jak dawna występuje dany taniec albo kiedy go wprowadzono, c) czy i kiedy taniec zaginął, d) wykonanie: postawa, kroki, figury etc., e) skąd taniec pochodzi, f) jakie osoby przyczyniły się do wprowadzenia tańca, g) czy tańczy się go do różnych melodii czy też do jednej.



Ryc. 11, 12. *Taniec wołowy.*



Ryc. 13. Taniec szkocki w Skansenie.

Z kolei następuje część szczegółowa, z pytaniami dotyczącymi poszczególnych tańców. Kwestionariusz wymienia około 30 tańców, a dla każdego z nich są pytania specjalne, dotyczące wariantów tańca, jego nazw gwarowych, ciekawszych figur itd. Tak np. osobno omówiony jest walc, taniec niedźwiedzi, polka, taniec rybacki, polski (polska), któremu w porównaniu z innymi poświęcono bardzo dużo uwagi, itd.

Archiwum Muzeum Nordyckiego posiada największy w Szwecji zbiór opisów tańca i zwyczajów z nim związanych. Cennym uzupełnieniem opisów jest kolekcja filmów (ok. 50), przedstawiających różnorodne dawne tańce ludowe. W różnych prowincjach kraju sfilmowano albo rekonstrukcje dawnych tańców, odtworzone przy współudziale starych, pamiętających je jeszcze ludzi, albo oryginalne tańce z natury.

*Reprodukcje ze „Swedish folk dances” wykonał Stefan Deptuszewski.*



Ryc. 14. Taniec kowalski w Skåne.



# WYSTAWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

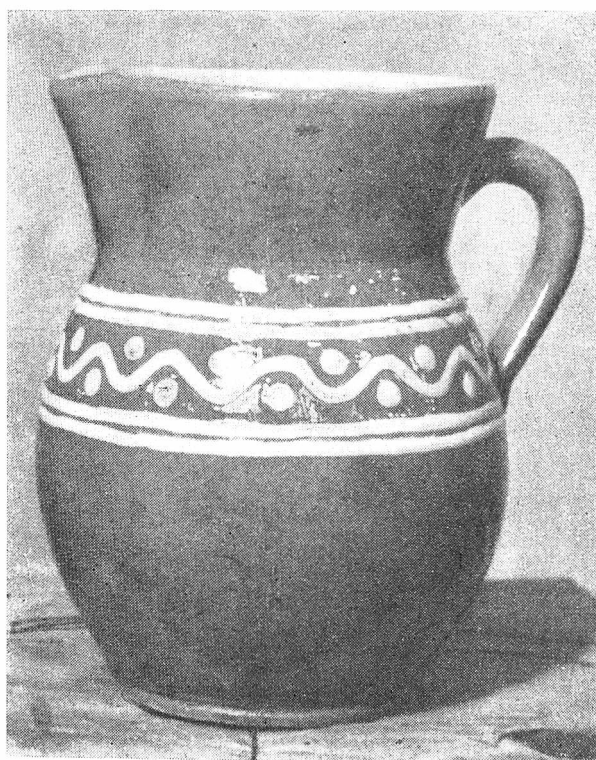
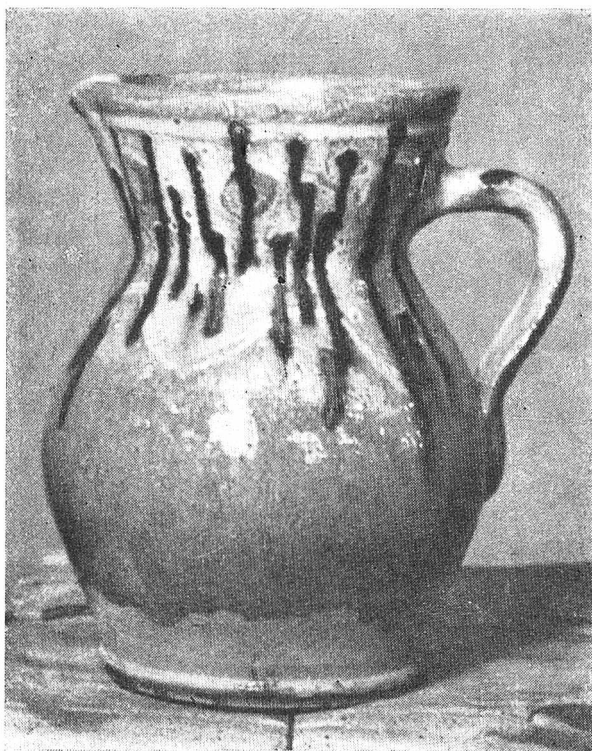
MARIA PRZEZDZIECKA

W styczniu b.r. otwarta została w Łodzi w Ośrodku Propagandy Sztuki wystawa „Sztuka a Rękodzieło Ludowe Woj. Łódzkiego“. Celem wystawy było zapoznanie społeczeństwa robotniczej Łodzi z dorobkiem kultury plastycznej wsi oraz pokazanie możliwości zastosowania różnych dziedzin twórczości plastycznej w miejskich wnętrzach mieszkalnych.

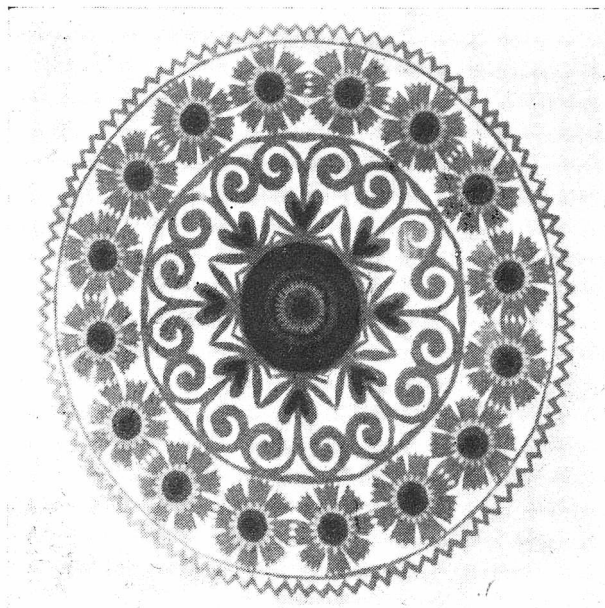
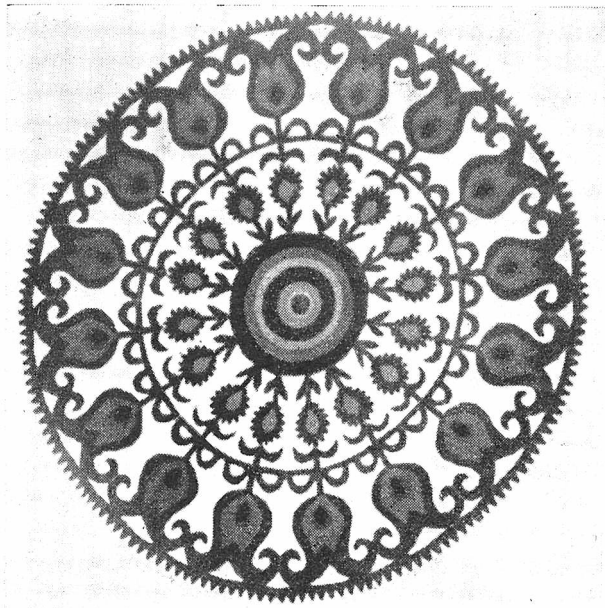
Komisja selekcyjna, w której skład wchodził przedstawiciele: Ministerstwa Kultury i Sztuki, Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Związku Plastyków oraz Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, dokonała starannego doboru materiału. Spośród ponad 500 zebranych z terenu przedmiotów wybrano do

ekspozycji około 370. Wystawa, której scenariusz i opracowanie plastyczne wykonał artysta-plastyk R. Jackowski, była przeglądem dorobku twórczości wiejskiej. Pokazano komplety ubiorów ludowych, wiele różnorodnych tkanin, wyroby ceramiczne ważniejszych ośrodków garncarskich województwa łódzkiego oraz wycinanki, zdobione wydmuszki i pająki używane do ozdoby wnętrz izb wiejskich. Znalazło się też kilka współczesnych rzeźb w drzewie.

Szereg plasz i fotografii zapoznawał widza z rodzajami tworzywa, techniką pracy i z samym artystą (na wystawie umieszczono 11 zdjęć portretowych z krótką charakterystyką zasłużonych artystów ludowych woj. łódzkiego). Techniki tkanin demonstrowa-



Ryc. 1. Dzban gliniany. Średnica 9,5 cm, wysokość 15 cm. Wykonał Józef Budkiewicz (Tomaszów Mazowiecki). Ryc. 2. Dzban gliniany. Średnica 11 cm, wysokość 16,5 cm. Wykonał Hieronim Muszyński (Sieradz).



Ryc. 3, 4. Wycinanki łowickie. Wykonała Józefa Strycharska (Łowicz).

wała tkaczka z Rzeczycy tkająca na wiejskim warsztacie pasiak „w koziołki“. Duża mapa obrazowała rozmieszczenie czynnych ośrodków garncarskich i wycinarskich oraz rzeźby i tkactwa ludowego. Inne plansze dawały krótką charakterystykę instytucji i organizacji zajmujących się badaniem sztuki ludowej oraz roztaczających nad nią opiekę (Państwowy Instytut Sztuki, Muzea Etnograficzne, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersyteckie Zakłady Etnograficzne, Wydziały Kultury WRN, Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego).

U wejścia do sali umieszczono hasło: „Chcesz poznać wieś — poznaj jej pracę i twórczość“. Wymienione wyżej eksponaty i plansze znajdowały się w pierwszej części sali. W drugiej części zaś pokazano wybór wyrobów CPLIA (przeważnie tkactwo i strój) oraz przykład wnętrza wiejskiego urządzonego estetycznie przez racjonalne zastosowanie dekoracyjnej tkaniny, ceramiki i wycinanki ludowej. Przeciwwstawione mu zostało identycznie umeblowane wnętrze, ozdobione w stylu drobnomieszczańskim z okresu międzywojennego. W głębi sali mieściło się stoisko CPLIA sprzedające wyroby przemysłu ludowego i artystycznego, zaopatrzone szczególnie obficie w ceramikę i kilimy oraz tkaniny dekoracyjne.

W szczegółach wystawa została opracowana równie starannie jak i w ogólnym założeniu. Pokazano 12 skompletowanych strojów kobiecych i męskich z różnych części województwa: z powiatu brzezińskiego — kobiece, łódzkiego — kobiece, rawskiego — kobiece zwykły i weselny, dziecinny oraz męski, sieradzkiego — kobiece letni i zimowy oraz męski, skierniewickiego — kobiece, łowickiego — kobiece i męski. Ponadto znalazło się też dużo efektownie upiętych po-

jedynczych części strojów, jak kaftany i gorsety łowickie z barwnych pasiaków, zapaski w „bączki“ oraz białe czepce tiulowe noszone do malowanych chustek jedwabnych. Dano też obfity i ładny przegląd tkanin z powiatów łowickiego, sieradzkiego, radomszczańskie-go, rawskiego, piotrkowskiego, a więc wełniane pasiaki proste i tkane w „kozyłki“ czy w „bączki“, oraz bardzo ładne kompozycyjnie i kolorystycznie kraciaki na „nospy“. Przegląd obejmował tkaniny od starych do najnowszych, ciekawe zarówno pod względem techniki jak i zestawień kolorystycznych. Podkreślono próby nawrotu do starych tkanin przez wystawienie próbnej tkaniny wykonanej przez Antoninę Legutowską z Rzeczycy, tkanej wełną na lnianej osnowie według „starej mody“ (z ok. 1860 r.) w kolorach czarnym i pasowym na niefarbowanej osnowie.

Wśród eksponatów ceramicznych znalazły się próby z najważniejszych ośrodków garncarskich województwa łódzkiego. Z Sieradza wystawiono wyroby Hieronima Muszyńskiego, Juliana Petrykiewicza i Tadeusza Tomali. Wyroby Muszyńskiego wyróżniały się bardzo ładną i gładką polewą. Dzbanki jego zdobione były wokół brzuśca ornamentem pasowym z grubo nakładanej pobiałki na ciemne tło. Ornament składał się przeważnie z drobnych gałązek lub linii falistej z kropkami, ujętej w dwie proste linie podwójne. Wystawione wyroby Petrykiewicza były wszystkie czerwone, niepolewane, dekorowane ornamentem pasowym z pobiałki. Niektóre z wyrobów Tomali, na ogół bardzo zbliżone do wyrobów Petrykiewicza, posiadały polewę brązową. O poszukiwaniu nowych form świadczy twórczość Jana Wierzbickiego ze Stefanówka Barczewskiego, pow. Sieradz.

Garncarstwo Tomaszowa Mazowieckiego reprezentowane było przez wyroby Jana Malczewskiego, ka-



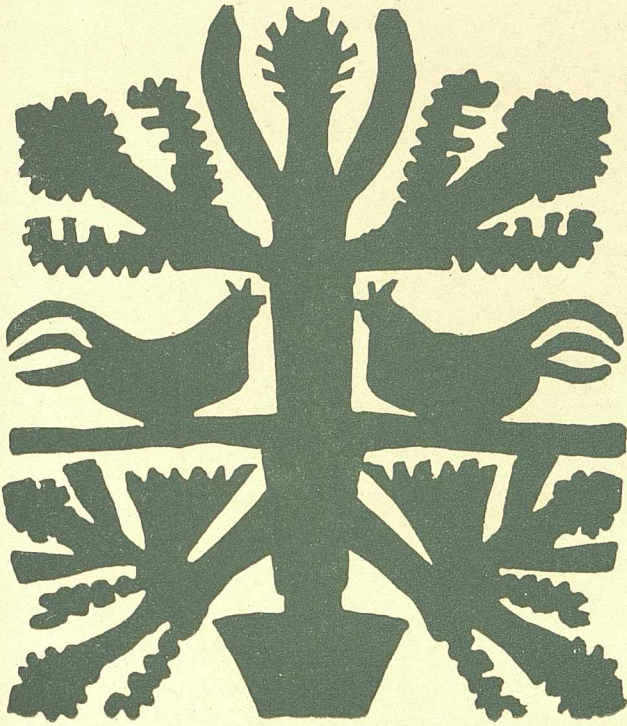
Ryc. 5 i 6 wykonała Agata Sobolewska (Zakościele).



Ryc. 7 wykonała Antonina Królikiewicz (Zakościele).



Ryc. 8 wykonała Józefa Siwkowa (Zakościele).



Ryc. 9 wykonała Maria Szczur (Sadykierz). Ryc. 10 wykonała Antonina Ośniecka (Zakościele).

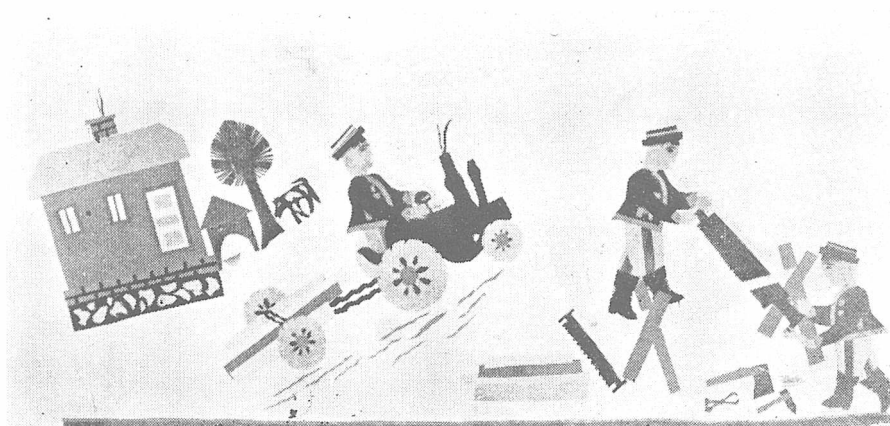


Ryc. 11 i 12 wykonała Janina Przyborkowa (Zakościele).

TEMATYCZNE NAKLEJANKI ŁOWICKIE



Ryc. 13. „Szkoła dla dorosłych”. Wyk. Marianna Pietrzak (Błędów).



Ryc. 14. „Zwózka i piłowanie drzewa”. Wyk. Józefa Surma (Maurzyce).



Ryc. 15. „Orka”. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

## WYCINANKI ŁOWICKIE



Ryc. 16. Wycinanka łowicka „Kodra”. Wyk. Marianna Pietrzak (Błęków).

zimierza Arkusińskiego, Józefa Budkiewicza i Edwarda Arkusińskiego. Dzbanki Malczewskiego posiadały polewę brązową na całej powierzchni i nie były zdobione. W wyrobach innych garncarzy polewa obejmowała górną część brzuśca i wylew, dekorację zaś stanowił podszkliwy ornament pasowy.

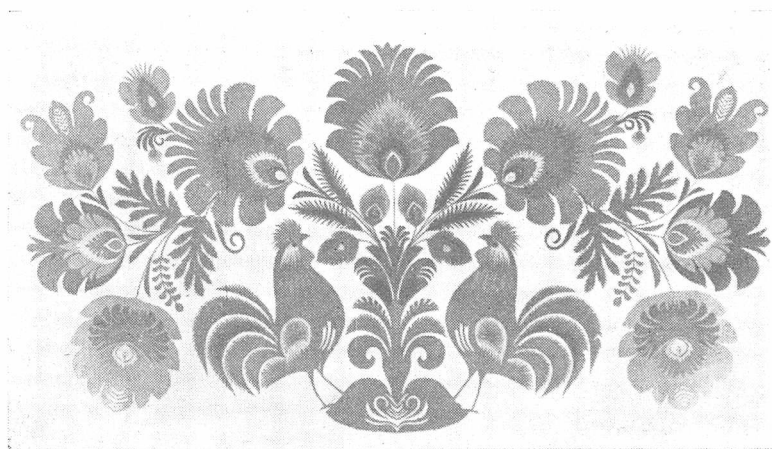
Z Bolimowa znalazły się znane wyroby Konopczyńskich (Aleksandra i Stefana); były to dzbanki i talerze w kolorowe kwiaty i płaszki na tle pociągniętym pobialką.

Z zakresu zdobnictwa wnętrz pokazano wycinanki, wydmuszki i pająki. Ogółem znalazło się na wystawie około 120 wycinanek: łowickie (koła, „kodry“

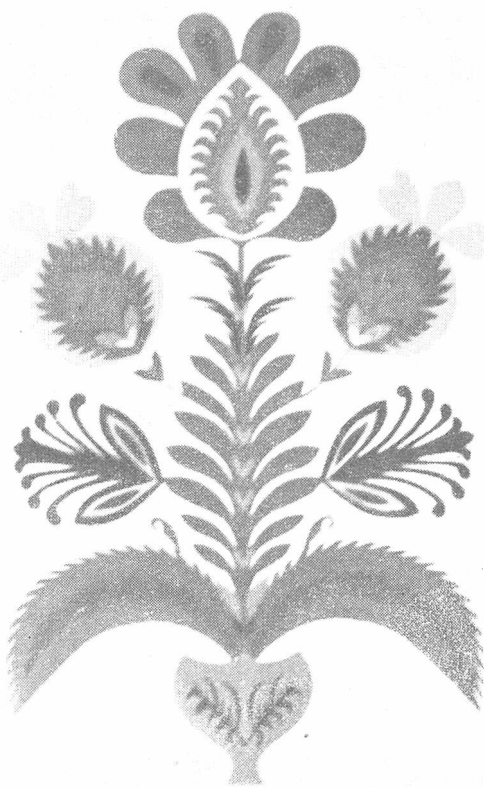
i 11 tematycznych), sieradzkie (kwadraty i koła), rawskie (donice z kwiatami, koguciki, postaci ludzkie).

Najbardziej rozwinięte pod względem technicznym i kolorystycznym są wycinanki łowickie, które właściwie są naklejankami. Wystawione „kodry“ łowickie były przeważnie bardzo dobre kompozycyjnie (lekkie i równomierne wypełnienie przestrzeni). Pomimo swojej szerokiej gamy kolorystycznej miały one dobrze rozmieszczone walory, co wywoływało ogólne wrażenie pewnego stonowania kolorów.

Łowickie wycinanki tematyczne świadczą o coraz śmielszym wprowadzaniu do sztuki ludowej nowych zagadnień i nowych tematów, o coraz większym



Ryc. 17. Wycinanka łowicka „Kodra”. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

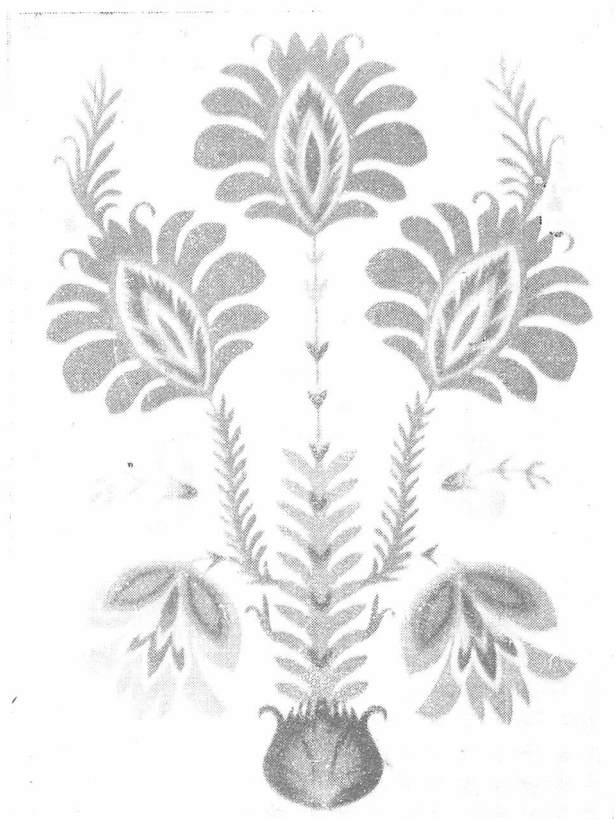


Ryc. 18 i 19. Wycinanki łowickie. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

zainteresowaniu artysty ludowego wydarzeniami współczesnymi i wprowadzaniu ich do swojej sztuki. Wśród wycinanek tematycznych występują takie, jak np. „Szkoła dla dorosłych“, „Skup zboża“, „Wybory“, „Nowa wieś“, „Orka plugami i traktorem“, „Zwózka i pilowanie drzewa“. Spotyka się również ujęcia tradycyjne, np. „Izba łowicka“, „Międlenie“. Zaletą pokazanych wycinanek tematycznych jest poprawność formy i kompozycji przy postępowej ich treści.

Do zdobienia wnętrza używane są w Łowickim dzbanuszki wykonane z „wydmuszek“ z jajek. Na wystawie łódzkiej pokazano około 30 takich dzbanuszków, bardzo starannie wykonanych przez Józefę Strycharską i Przyżyczką z Łowicza. Dzbanuszki te mają dekorację geometryczną lub kwiatową, w obu przypadkach bardzo drobną, powstałą przez naklejanie kolorowych wycinanek. „Wydmuszki“ Strycharskiej posiadały wzory raczej geometryczne, podczas gdy Przyżyczkiej przeważnie kwiatowe. Józefa Strycharska wykonała również „pająka“ przybranego „wydmuszkami“, słomą i krążkami papieru kolorowego, ułożonymi w poziome pasy (pomarańczowy, żółty, buraczkowy, ciemnożółty, niebieski i biały). Dookoła „pająka“ obiega falbanka z różowego papieru, ozdobiona wpiętymi różnokolorowymi kokardkami. Dwa inne pająki łowickie wykonane były tylko z bibuły kolorowej i słomy.

Na wystawie łódzkiej została również pokazana współczesna rzeźba ludowa w drzewie. Między innymi wystawiono dwie rzeźby Józefa Strugińskiego z Rogoźna: „Sprzątaczką“ i „U kowala“. W obu przypadkach wyczuwa się pewne nieskoordynowanie między treścią a formą. Artysta, czerpiąc tematykę z bezpośredniej obserwacji otoczenia, waha się między idealistyczną formą niektórych tradycyjnych świątków a naturalizmem i nie może zdobyć się na ujęcie realistyczne, które niewątpliwie stanowi jego zamiar. Rzeźba „Sprzątaczką“ posiada płaskość i proporcje świątków (szeroka w ramionach przy stosunkowo wąskich biodrach); włosy i warkocze Strugiński traktuje schematycznie i płasko, natomiast szczotka do zmiatania, układana spódnica i ściągacz na sweterku oddane są w sposób naturalistyczny. W drugiej rzeźbie Strugińskiego „U kowala“ widoczne jest to samo wierne oddanie szczegółów drugorzędnych (np. skrzynia z narzędziami kowalskimi) i zupełny brak podkreślenia cech typowych. Obie rzeźby nie są zbyt szczęśliwie rozwiązane kompozycyjnie, brak im zwartości i podporządkowania głównej idei. Przy dużych wymiarach obu rzeźb (1—1,5 m) braki te wystąpiły tym jaskrawiej. Byłoby może wskazane, gdyby artysta w przyszłości zmniejszył wymiary swych rzeźb, gdyż w ten sposób



Ryc. 20 i 21. Wycinanki łowickie. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

łatwiej znajdzie drogę do koniecznych uogólnień i typowości, z pominięciem zbyt licznych szczegółów.

Rzeźba zatytułowana „Kobieta murarz”, wykonana przez Kazimierza Ajsa z Sulejowa, jest bardziej zwrócona pod względem kompozycyjnym, chociaż z punktu widzenia jedności treści i formy budzi również zastrzeżenia. Autor nie potrafił przedstawionej przez siebie postaci nadać cech charakterystycznych dla tego środowiska zawodowego.

Spośród wystawionych rzeźb najlepsza była „Przędka” wykonana przez Józefa Grzegorego ze wsi Złotków Borowy (pow. Łowicz). Przedstawia ona starszą kobietę wiejską przy kołowrotku. Postać kobiety, jej wyraz twarzy, ruch rąk uchwycone są bardzo dobrze; artysta nie gubi się w szczegółach, określa wyraźnie środowisko i wiek kobiety. Kompozycyjnie gorzej rozwiązany jest kołowrotek, a zwłaszcza kądziel, która niepotrzebnie jest zbyt duża i ciężka.

Ostatnia z wystawionych rzeźb, „Para opoczyńska w tańcu”, wykonana została przez Władysława Żaka, rzeźbiarza wiejskiego, który dokształcał się z zakresu rzeźby w Łodzi i dlatego trudno jego pracę uważać za czysto ludową.

Jak widać z powyższego, na wystawie zebrano eksponaty różnorodne, dające w zarysie obraz całokształtu twórczości artystycznej wsi województwa łódzkiego, z uwzględnieniem w miarę możliwości zabytków z różnych okresów czasu (np. w tkactwie z rozpiętością czasu blisko 70 lat).

Możliwość zastosowania sztuki ludowej w dekoracji miejskich wnętrz mieszkalnych pokazano, jak wspomniałam, w drodze kontrastowego zestawienia wnętrza ozdobionego ludowymi tkaninami, ceramiką i wycinankami — z urządzeniem w guście drobnomieszczańskim z okresu międzywojennego. Wydaje mi się, że tutaj pełny efekt nie został osiągnięty, gdyż wnętrza, mające na widza działać w sposób ujemny, było właściwie za mało brzydkie i z pewnością znaleźli się zwiedzający, którym mogło się ono nawet podobać.

W ekspozycji bardzo starannej i estetycznej widoczne było konsekwentne dążenie do uwypuklenia podstawowego problemu, jakim dla organizatorów wystawy było zagadnienie przemiany tradycyjnej sztuki ludowej, zaspokajającej dotychczas potrzeby własnego środowiska, w artystyczne rzemiosło, pracujące dla szerokiej mas ludności wsi i miasta.



## ELEMENTY LUDOWE W POKAZIE SZKÓŁ ARTYSTYCZNYCH POZNANIA

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej — Wydział Kultury w Poznaniu, chcąc zaznajomić społeczeństwo z dorobkiem szkół artystycznych, zorganizowało w dniu 18.IV.1953 r. „Pokaz prac uczniów szkół artystycznych miasta Poznania“. Pokaz ten odbył się w wielkiej auli Uniwersytetu Poznańskiego. Udział w nim wzięły: Państwowa Podstawowa Szkoła Muzyczna, Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna, Państwowe Liceum Muzyczne, Państwowa Szkoła Muzyczna, Państwowa Szkoła dla Instruktorów Teatrów Ochołniczych, Państwowe Liceum Instruktorów Świeclicowych i Teatralnych, Państwowa Średnia Szkoła Baletowa. Program „Pokazu“ składał się z dwóch części. W pierwszej przedstawiono utwory muzyczne, wokalne, choreograficzne i recytacyjne, należące do repertuaru klasycznego, w drugiej zaś, poza dwoma utworami o aktualnej treści politycznej, przedstawiono 20 utworów o charakterze ludowym i etnograficznym. Wszyscy wykonawcy tej części programu wystąpili w wielkopolskich strojach ludowych. Ze względu na tematykę i formę wykonania utworów drugiej części „Pokazu“ uważamy za wskazane umieszczenie sprawozdania na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej“.

Elementem nowym w Poznaniu, który przedstawiono po raz pierwszy w „Pokazie“ na wielką skalę, był ludowy strój wielkopolski, który silnie podkreślał regionalny charakter imprezy. Podczas wykonywania programu mieliśmy możliwość obserwowania strojów z okolic Ołoboku, Śremu, Buku, Pałuk, Krobi i przedmieść Poznania. Ogólnie je oceniając, należy podkreślić dość wierną rekonstrukcję i staranne wykonanie; w pewnych przypadkach zastosowano nawet oryginalne części stroju wypożyczone z terenu (np. Dzierżaczka z okolic Krobi w czepku i kryziku). Przyjemne wrażenie, jakie sprawiał efektowny strój wielkopolski, osłabiała jednak dające się zauważyć usterki, których w przyszłych pokazach powinno się unikać. Np. za mało zróżnicowano stroje pod względem kolorystyki w poszczególnych regionach, tym samym nadając strojom ludowym charakter swoistych mundurów.

Inne niedociągnięcia — to niestaranne odtworzenie niektórych części stroju: np. zamiast czarnych z połyskiem buty były siwe, zapaski bez haftu albo ze stosowanym tak skromnie, że trzeba go było się doszukiwać; Dzierżaczka śpiewająca solową partię wystąpiła w pięknym oryginalnym czepku i kryziku, lecz przy tym w koszuli o kroju odbiegającym od oryginalnego (za szerokie rękawy) i w zapasce również niezgodnej pod względem zdobienia i barwy z miejscowym charakterem.

Skromnie, a nawet mundurowo, przedstawiał się strój Bamberk, w który przebrano małe dziewczyn-

ki. Monotonia kolorów wywoływała wrażenie nudy. Brak haftu na zapaskach tiulowych oraz wysokich bucików na wysokich obcasach poważnie osłabiał efekt, wbrew woli organizatorów, którzy chcąc np. zachować wszystkie szczegóły stroju oryginalnego, nie zapomnieli małym Bamberczkom pod zapaski tiulowe przywiązać barwnie haftowanych kieszeni. W związku ze strojem bamberskim nasuwa się jednak pytanie, czy w ogóle było celowe wprowadzenie na scenę zespołu w takim stroju, czy celowe jest podnoszenie do rangi reprezentacyjnego stroju wielkopolskiego ubiorów byłych mieszkańców czterech wiosek należących obecnie do miasta Poznania. Wiadomo przecież, że Bambrowie, w początku XVIII w. sprowadzeni w okolice Poznania z krańców Słowiańszczyzny, spod Bambergu, na gruncie słowiańskim bardzo szybko się spolszczyli. Pokazana odmiana stroju bamberskiego posiada wybitne cechy stroju zachodnio-europejskiego. Faworyzowanie więc tego stroju i przedstawianie w nim przebranych małych dzieci uważam za posunięcie niewskazane, tym bardziej, że mamy na obszarze Wielkopolski wiele innych strojów, silniej związanych z historią i kulturą tego regionu.

Jeśli chodzi o tańce ludowe przedstawione w opracowaniu Jadwigi Szmidtowej to z uznaniem trzeba zaznaczyć, że przygotowanie ich było staranne i poprawne, chociaż wykonane na nich retusz, jak i postawa tancerzy, w pewnych wypadkach odbiegają od charakteru tańca ludowego. Niekiedy raził też widza sposób trzymania się tancerzy — zbyt prosty i sztywny — jak i chęć unoszenia się na palcach, co w tańcach ludowych nie ma prawie zastosowania. Poza tym nieszcześliwym pomysłem było ubranie dziewcząt, występujących w tańcach ludowych — w czarne miniaturowej wielkości slipki. Pokazywanie w tańcach ludowych gołych nóg spod szerokich barwnych spódnic — nie należało chyba do efektów zamierzonych.

W związku z całą drugą częścią „Pokazu“, a szczególnie z tańcami ludowymi, które tańczono przy dźwiękach fortepianu, nasuwa się uwaga, że brak ludowego wielkopolskiego zespołu instrumentalnego jest niezrozumiałe. Posiadamy przecież liczne instrumenty ludowe: dudy, kozły, siesieńki, mazanki, maryny itd., mamy muzykujących na tych instrumentach grajków, mamy w Poznaniu wybitnych muzyków, kompozytorów i lutników, istnieje nawet poważny zaczątek takiego zespołu w Zbąszyniu. Niezrozumiałe więc jest, dlaczego w poznańskim ośrodku muzycznym, gdzie istnieje, prócz Opery, tyle szkół muzycznych, gdzie organizuje się międzynarodowe imprezy muzyczne, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej nie wpłynęło na odpowiednie instytucje, by zorganizowały re-

prezentacyjny zespół muzyki ludowej. Brak zainteresowania w tej dziedzinie jest, moim zdaniem, za przepaszczeniem poważnych wartości kulturowych, wytworzonych przez nasz lud w ciągu wieków. Organizatorzy „Pokazu“ i miejscowe środowisko muzyczne zna przecież słowa Bolesława Bieruta: „Twórczość naprawdę wielka wyrasta z tego co ludowe i dzięki temu staje się dorobkiem ogólnoludzkim“.

Ogólnie oceniając „Pokaz“, należy stwierdzić, że był on poważnym osiągnięciem kulturalnym. Wreszcie społeczeństwo poznańskie zainteresowało się wartościami lokalnymi i przedstawiło je choć w części szerszemu ogółowi. Po tym pierwszym kroku — na-

stępnym powinno być zorganizowanie **wielkopolskiego reprezentacyjnego zespołu instrumentalnego**, zespołu takiego, który poziomem artystycznym i popularnością dorównywałby „Mazowszu“.

Jeśli chodzi o stronę organizacyjną, wydaje mi się niesłuszne, aby imprezę związaną tylko z miastem Poznaniem organizowało aż Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Skoro zaś Prezydium Woj. Rady Narodowej — Wydział Kultury — podjęło się organizacji „Pokazu“, to wydaje się, że do udziału w popisach powinny być zaproszone również szkoły i ogniska artystyczne z terenu.

*Adam Glapa*

## ARCHITEKTURA POLSKA DO POŁOWY XIX WIEKU (Album).

Wydawnictwo oprac. pod kierunkiem Jana Zachwatowicza przy współudziale Zygmunta Świechowskiego i Jerzego Miłobędzkiego).

Warszawa 1952. Państw. Wydawn. Techniczne. 4<sup>o</sup> s. 25. tabl. 449. Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej (Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. t. 9).

Bogatą część ilustracyjną poprzedza wstęp pióra ministra Romana Piotrowskiego oraz zarys rozwoju architektury w Polsce, napisany przez prof. dra Jana Zachwatowicza.

Na część ilustracyjną składa się 449 reprodukcji zdjęć fotograficznych, przedstawiających zabytki architektury i ich fragmenty. Ilustracje wykonane są bardzo dobrze pod względem technicznym i artystycznym. W albumie około 10% stanowią zdjęcia wiejskich i małomiasteczkowych budynków mieszkalnych oraz obiektów przemysłowych (wiatraki, młyny) i sakralnych, które w sumie stanowią w obrębie wydawnictwa jak gdyby osobny rozdział poświęcony architekturze ludowej, wymagający szczegółowego omówienia na łamach Polskiej Sztuki Ludowej.

Już sam fakt umieszczenia w reprezentacyjnym albumie architektury polskiej przykładów budownictwa ludowego świadczy jak najkorzystniej o zamierzeniach Redakcji, która nie uważała za stosowne ograniczyć treści wydawnictwa do architektury monumentalnej warstw elitarnych, ale jednocześnie postanowiła wprowadzić o wiele skromniejszą i nie zawsze tak efektowną, jednak dla historii naszej kultury bardzo istotną — architekturę ludową.

Redakcja włożyła sporo wysiłku w wyeksponowanie możliwie plastycznie tego działu architektury polskiej, z uwzględnieniem funkcjonalnego i geograficznego zróżnicowania budownictwa ludowego. Jednakowoż porównując ze sobą obydwie działy dostrzegamy, że nie są one w albumie opracowane w sposób równomierny. Podczas gdy w części ilustrującej architekturę nieludową selekcja materiału dokonana została w sposób wysoce umiejętny i staranny, dając możliwość zorientowania się w najcelniejszych zabytkach architektury z różnych epok i różnych stron

Polski, w części wstępnej nie udało się Redakcji osiągnąć równie pomyślnego wyniku. Widoczne to jest zarówno w doborze materiału jak i w jego układzie. Przeglądając karty tej części albumu, dostrzegamy dążność do uporządkowania jego treści według schematu, który ująć można w sposób następujący: krajobraz, budownictwo przeddziejowe, współczesne budownictwo prymitywne, zabudowa wsi, chałupa wiejska, wnętrze, zagroda, budynki gospodarcze, budynki przemysłowe, budownictwo małomiasteczkowe i sakralne. Wewnątrz obszerniejszych działów (chałupa wiejska) widoczne są usiłowania w kierunku wprowadzenia układu typologicznego. Zarówno jednak w ogólnym rozplanowaniu materiału, jak i w obrębie poszczególnych grup, wkrađły się pewne niekonsekwencje, które mącą przejrzystość układu.

Zgromadzony materiał, jakkolwiek dosyć obfity, nie zawsze daje właściwy obraz bogactwa polskiej architektury ludowej. Braki dotyczą zarówno sposobu zabudowy wsi (uwzględniono jedynie ulicówkę, i to aż w dwóch zdjęciach), form architektonicznych (nie ma np. domów o konstrukcji przysłupowej, charakterystycznych dla niektórych okolic Dolnego Śląska, Krakowskiego i Rzeszowskiego), jak i ważniejszych typów ludowego budownictwa regionalnego (brak chałupy góralskiej ze Śląska Cieszyńskiego, chałupy krakowskiej, podhalańskiej, sanockiej z wnęką i wielu innych).

Prócz braków, o których wspominałem tu przykładowo, obserwuje się w interesującej nas części albumu nie zawsze właściwy dobór materiału. Bez większej szkody dla całości można by usunąć jedno ze zdjęć, które się dublują, np. zdjęcie wiatraków, szalásów pasterskich, ulicy wiejskiej; należałoby wymienić słabe technicznie zdjęcie młyna wodnego i ładne, ale niewiele o ludowej architekturze mówiące zdjęcie dziedzińca zagrody białostockiej, stodoły w Łazi-

skach Górnych (budynek 8-boczny, fotografowany od ściany szczytowej, wskutek czego nie daje właściwego pojęcia o bryle), kościółka w Sieniawie i Sękowej. Zamiast na pół zrujnowanej karczmy w Jeleśni właściwsze wydawałoby się umieszczenie bogatej pod względem architektonicznym karczmy w Suchej.

Zastrzeżenia natury bardziej zasadniczej budzą zdjęcia chałup, mających reprezentować budownictwo ludowe Opoczyńskiego i Rzeszowskiego. W pierwszym przypadku na 19 rycinie albumu widzimy jako jedyny przykład z Opoczyńskiego fotografię chałupy z podcieniem narożnikowym z Kalinkowa. Chałupa ta, niewątpliwie bardzo pod względem architektonicznym interesująca, nie może jednak być użyta jako przykład chałupy „opoczyńskiej”. Kalinków jest bowiem dawną kolonią niemiecką założoną na przełomie XVIII i XIX wieku przez kolonistów niemieckich z Pomorza, i zarówno w wyglądzie zewnętrznym, jak i rozplanowaniu stanowi na tym terenie formę obcą. Podobnie budownictwo rzeszowskie nie może być ilustrowane przez chałupę z Lisznej, wsi położonej w powiecie leskim, w głębi Karpat, zamieszkiwanej do niedawna przez obcą etnicznie ludność bojkowską. Nie reprezentuje też należycie budownictwa rzeszowskiego nowsza i zupełnie przypadkowo wybrana chałupa z Bratkowic.

Szereg wspomnianych wyżej dla przykładu usterek składa się na to, że zagadnienie architektury ludowej, mimo niewątpliwego wysiłku ze strony Redakcji, nie znalazło w wydawnictwie właściwego wyrazu. Pomijając jednak takie pomyłki, jak z wspomnianą wyżej chałupą z Kalinkowa, czy Lisznej, których można by łatwo uniknąć, gdyby materiał został przekonsultowany w gronie etnografów, jako istotne pozostałyby dwa zarzuty: pierwszy, że w wydawnictwie uwzględnionych zostało zbyt mało różnych form architektonicznych, i drugi, że poszczególne formy nie zawsze ilustrowane są najlepszymi przykładami. W obydwu przypadkach odpowiedzialnością za braki trudno byłoby obciążać Redakcję wydawnictwa. Jeżeli omawiana tu część albumu nie dorównuje zasięgiem i celnością wyboru części poświęconej architekturze ludowej, przyczyna leży wyłącznie w rodzaju materiału jakim dysponowała Redakcja, przygotowując to piękne i wartościowe wydawnictwo. Podczas gdy z zakresu monumentalnej architektury murowanej do dyspozycji Redakcji stały otworem bogate zbiory materiałów ilustracyjnych, zawierające znakomite pod względem technicznym i artystycznym dokumentarne zdjęcia najbardziej wartościowych zabytków, gdy właściwą selekcję i ujęcie ułatwiały liczne prace o charakterze monograficznym i syntetycznym, zadanie zespołu redakcyjnego, przygotowującego część wstępną, było o wiele trudniejsze.

Przyczyny należy szukać w stanie naszych badań etnograficznych, które prowadzone od lat blisko stu, nie dały jeszcze pełnej inwentaryzacji typów ludowej architektury, nie doprowadziły do precyzyjnego wyznaczenia ich zasięgów i określenia historycznego rozwoju. W ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu prace, zmierzające do syntetycznego ujęcia zagadnienia polskiego budownictwa ludowego, wyszły niedaleko poza pierwsze próby z czasów Karłowicza i Pugeta. Poważną trudność w opracowaniu na należytych po-

ziomie ilustrowanego przeglądu polskiej architektury ludowej stanowi brak systematycznie prowadzonej dokumentacji fotograficznej. Materiał fotograficzny z zakresu ludowej architektury, którym rozporządza my obecnie, jest w 80% zupełnie przypadkowy, poza tym jest on rozproszony po różnych archiwach i zbiorach, często na poziomie technicznym i artystycznym uniemożliwiającym jego wykorzystanie.

Obok trudności wynikających z braku należytej dokumentacji faktograficznej i odpowiednich opracowań naukowych, wysuwa się tu jeszcze zagadnienie specjalne — wypracowania kryteriów, według jakich należałoby kierować się przy planowaniu i realizowaniu wydawnictwa mającego dać obraz polskiej architektury ludowej.

Jednym z podstawowych problemów, który musimy rozstrzygnąć na wstępie, jest problem ram chronologicznych. Połowa XIX w., przyjęta w omawianym albumie jako granica górna, znajduje pełne uzasadnienie dla architektury warstw elitarnych, natomiast w architekturze ludowej trudna jest do utrzymania. W architekturze nieludowej I połowa ubiegłego stulecia stanowi schyłek ostatniego z wielkich stylów historycznych, w kulturze ludowej zaś jest to jeszcze okres, kiedy na znacznych obszarach Polski panował ucisk pańszczyźniany, kiedy masy ludowe walczyły o byt w ciężkich warunkach materialnych i moralnych, kiedy wreszcie, z wyjątkiem niektórych części kraju (jak np. Karpaty) budownictwo ludowe przedstawiało się dość ubogo i dalekie było od tego bogactwa form dekoracyjnych, jakie pojawiły się w nim na przełomie XIX i XX wieku oraz w czasach późniejszych.

Wydaje mi się, że dla pokazania architektury ludowej w jej pełnym rozkwicie należałoby jako granicę górną przyjąć raczej datę pierwszej lub nawet drugiej wojny światowej.

Drugie ważne pytanie, które należałoby rozstrzygnąć, łączy się z zagadnieniem, czy celem albumu jest przedstawienie pełnego obrazu architektury ludowej w jej historycznym rozwoju i klasowym uwarunkowaniu, czy też pokazanie osiągnięć szczytowych, ze świadomym eliminowaniem form o mniejszej wartości artystycznej. W zależności od tego, jak rozstrzygniemy powyższe pytanie, zmieni się dobór i tematyka materiału ilustracyjnego. W wypadku pierwszym, ilustrując budownictwo jakiegoś regionu, należałoby w serii zdjęć pokazać rozwój budownictwa w kilku przekrojach chronologicznych, z uwzględnieniem różnych klas społecznych (kmiecie, zagrodnicy, chałupnicy, służba folwarczna). Należałoby pokazać formy najpowszechniejsze i najciekawsze wyjątki, a poza tym budynki gospodarcze i przemysłowe. Wydaje mi się jednak, że ujęcie takie, celowe i słuszne np. w albumie budownictwa ludowego, czy w powiatowych katalogach zabytków sztuki, w wydawnictwie typu „Architektury“ nie byłoby najwłaściwsze. Ogólnym zadaniem omawianego tutaj wydawnictwa nie jest danie pełnego obrazu architektury polskiej, ale przeglądu jej najwyższych osiągnięć. Toteż w części poświęconej architekturze nieludowej pominięte zostały zabytki, może nawet typowe dla naszego krajobrazu, ale posiadające mniejszą wartość artystyczną. Podobne kryterium należałoby również stosować w

doborze materiału obrazującego dorobek chłopstwa polskiego w zakresie jego architektury. Należałoby większą niż dotychczas uwagę zwrócić na to, aby poszczególne typy reprezentowane były w albumie przez zabytki najbardziej rozwinięte, najdoskonalsze pod względem formy, proporcji i detalu architektonicznego, aby obok form powszechnie występujących znalazły się również formy rzadziej spotykane, ale stanowiące w dziejach ludowej architektury przykłady szukania nowych dróg i pozytywnych rozwiązań. Niewątpliwie do uwzględnienia w albumie kwalifikuje się np. chałupa z wnęką z okolic Sanoka, stanowiąca

przykład ciekawego rozwiązania planu i bryły, czy klasycyzująca chałupa podlaska.

Omawiana tu „Architektura“, która mimo znacznego nakładu została po prostu rozchwyтана z półek księgarskich i dziś już pomnożyła serię trudno dostępnych „białych kruków“, doczeka się zapewne wkrótce drugiego wydania, w związku z czym łatwo będzie przeprowadzić pewne korekty w doborze zdjęć i usunąć usterki, tak by część wstępna, poświęcona architekturze ludowej, stanęła na równie wysokim poziomie jak dalsze partie omawianego dzieła.

R. Reinfuss

## MĀNESOVE NARODOPISNE STUDIE

(12 plansz barwnych z tekstem Mileny Freimanovy).

Wyd. „Orbis“, Praha 1952.

W listopadzie 1952 r. ukazała się w Pradze teka zawierająca 12 barwnych reprodukcji rycin Józefa Manesa, przedstawiających typy ludowe.

Manes, którego twórczość przypada na połowę ubiegłego stulecia, gdy Czechy przechodziły okres swego narodowego odrodzenia i walk rewolucyjnych związanych z Wiosną Ludów, wiele uwagi poświęcał studiom nad bogatą kulturą ludową swojej ojczyzny. W obfitej jego spuściźnie artystycznej znajduje się seria podkolorowanych rycin, przedstawiających przeważnie chłopów w strojach ludowych lub, rzadziej, całe sceny rodzajowe.

Prócz walorów artystycznych, prace te przedstawiają dużą wartość dokumentarną, jako źródło badań z zakresu kostiumologii ludowej. Manes bowiem kładł duży nacisk na inwentaryzacyjną ścisłość swoich prac, dodając niekiedy na marginesie rysunki detali i zaopatrując je w ścisłe metryki.

Omawiana teka zawiera jedynie wybór prac Manesa. Są to plansze przedstawiające głównie ubiory z Czech północno-wschodnich (stroje Hanaków z Wołoszczyzny morawskiej) i Słowaczyny, a więc te, które mogą interesować społeczeństwo czechosłowackie. Nie znajdujemy tam ubiorów polskich, które Manes malował w czasie podróży do Małopolski w r. 1847. Dwie z tych plansz, przedstawiające męski i kobiecy ubiór z okolic Krakowa, reprodukowane były w monografii zatytułowanej „Dilo Josefa Manesa“, wydanej w Czechach w latach międzywojennych.

W związku z ukazaniem się omawianej teki Manesa, która jest wydawnictwem popularnym, przeznaczonym dla szerokich rzesz odbiorców, a zarazem stanowi cenne źródło naukowe, nasuwa się pytanie — dlaczego dorobek polskich artystów nie jest u nas w podobny sposób udostępniony. Dotychczas z twórczości licznych artystów, zajmujących się w różnych okresach studiami stroju ludowego, opublikowano serię typów ludowych wykonanych przez Norblina, którą wydało w opracowaniu J. St. Bystronia Muzeum Etnograficzne w Krakowie w r. 1934. Nadal natomiast leżą w tekach, niedostępne dla ogółu społeczeństwa, cenne akwarele Ksawerego Preka (1801—1863), Kajetana Wincentego Kisieleńskiego (1808—1849) i wielu innych mniej znanych artystów.

Prócz systematycznego wydawania tek dotychczas nie publikowanych, należałoby pomyśleć również o zebraniu i wydaniu rozproszonego dorobku o wartości etnograficznej takich artystów jak np. Gerson. Wydawnictwa tego rodzaju ze względu na swą wartość artystyczną zostałyby niewątpliwie życzliwie przyjęte przez społeczeństwo, budząc zainteresowanie strojem ludowym wśród tych, do których nie dociera, ze względu na swój zbyt specjalny charakter, Atlas Polskich Strojów Ludowych, wydawany od kilku lat przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

R. Reinfuss

## KATALOG GARNCARSTWA LUDOWEGO WOJEWÓDZTWA RZESZOWSKIEGO.

Praca zbiorowa pod redakcją J. Krajewskiej.

Wyd. Muzeum Etnograficzne w Łodzi r. 1952, 84 str. tekstu, 6 tabl. rys., 128 ilustr. na kred. pap.

Staraniem zespołu pracowników Muzeum Etnograficznego w Łodzi opracowany został katalog, który obejmuje część bogatych zbiorów ceramicznych tego Muzeum, a mianowicie eksponaty pochodzące z terenu województwa rzeszowskiego.

Katalog dzieli się na kilka części. Na początku, po spisie ilustracji tablic, podany jest wykaz uwzględnionych w tekście ośrodków garncarskich oraz spis alfabetyczny garnarzy pracujących w poszczególnych ośrodkach.

We wstępie, który rozpoczyna właściwy tekst katalogu, podana została ważniejsza literatura dotycząca garncarstwa w Polsce oraz wiadomości ogólne o garncarstwie rzeszowskim, zebrane przez pracowników Muzeum na terenie województwa rzeszowskiego w latach 1948—51, a odnoszące się do poszczególnych ośrodków garncarskich uwzględnionych w katalogu.

W dalszych częściach omawianej pracy materiały uporządkowane są ośrodkami; znajdujemy tu wiadomości dotyczące techniki wyrobu i zdobnictwa, warunków produkcji, form sprzedaży, a następnie opisy poszczególnych eksponatów z danego ośrodka. Spośród ośmiu w ten sposób opracowanych centrów garncarskich najobszerniej potraktowany jest duży ośrodek znajdujący się w Medyni Głogowskiej, omówiony łącznie z pobliskim Zalesiem i Pogwizowem. Inne ośrodki (Sokolów, Kołaczyce, Brzostek, Jodłowa, Mrzygłód) opracowane są bardziej pobieżnie.

Cenne uzupełnienie katalogu stanowi jego bogata szata ilustracyjna. Szereg tablic rysunkowych przedstawia typologię form naczyń ceramicznych, narzędzia garncarskie, rysunki techniczne pieców do wypalania. Całość dopełnia kilkadziesiąt reprodukcji na papierze kredowym, ilustrujących pracę garncarza, jego narzędzia oraz szereg wyrobów pochodzących ze wszystkich ośrodków uwzględnionych w katalogu.

Dla etnografa, interesującego się tą dziedziną twórczości ludowej, katalog stanowi cenny zbiór materiałów, który pozwoli zorientować się w produkcji najważniejszych ośrodków garncarskich województwa rzeszowskiego. Pełnego obrazu garncarstwa na tym terenie katalog jednak nie daje. Częściowo dlatego, że celowo zostały pominięte mniejsze ośrodki, gdzie pracują pojedynczy garncarze (np. Żmigród, Leżajsk, Domastawa), częściowo zaś z tego powodu, że prze-

prowadzona przez grupę badaczy ewidencja nie była kompletna. Z tej zapewne przyczyny nie mamy w katalogu wzmianki o poważnym ośrodku garncarskim w Porębach Dębskich i czynnym jeszcze w 1948 r. ośrodku w Niwiskach, gdzie obok glazurowanych naczyń wyrabiano także „siwaki“.

Jeśli chodzi o ogólną ocenę katalogu, to pewne zastrzeżenie może budzić świadome ograniczenie się do przedstawienia stanu garncarstwa z czasów ostatnich i to wyłącznie na podstawie własnych badań terenowych. Literatura, dotycząca garncarstwa w województwie rzeszowskim, wprawdzie nie jest obfita, niemniej jednak o ośrodkach wymienionych w katalogu pisano już dawniej. W niektórych z tych prac znajdujemy ciekawe wiadomości historyczne (Stefan Koziarz: „Cech garncarski w Sokolowie“ Lwów 1899), w innych szczegóły techniczne (opis odnoszący się do Mrzygłodu w pracy J. Falkowskiego i B. Pasznyckiego: „Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim“), w innych wreszcie opis dawniejszych sposobów zdobienia („Garncarstwo w Kołaczycach“ Lud X), czy bodaj zdjęcie przedstawiające dawne wyroby garncarskie (Fischer: „Lud polski“ str. 91, dzbany z Kołaczyc). Drobne te wiadomości, których liczbę można by pomnożyć, uzupełnione informacjami zaczerpniętymi z tradycji ustnej, pozwoliłyby niewątpliwie na ujęcie zagadnienia garncarstwa rzeszowskiego również w perspektywie historycznej, na wskazanie zmian, które w ogólnym stanie rzemiosła garncarskiego zaszły w ciągu ostatnich półwiecza, i na ustalenie ich przyczyn. Tego rodzaju ujęcie niewątpliwie podniosłoby wartość katalogu i przyczyniłoby się do zwiększenia zainteresowania losami garncarstwa ludowego wśród rzesz zwiędzających łódzkie Muzeum Etnograficzne.

R. Reinfuss

## BLASZCZYK STANISŁAW. DZIAŁ KULTURY I SZTUKI LUDOWEJ W ROGALINIE.

Przewodnik.

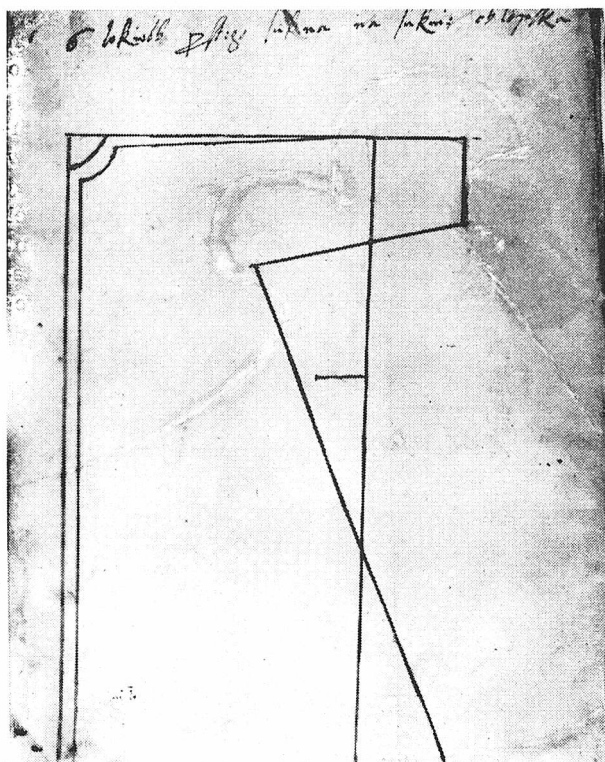
Poznań 1952 Min. Kultury i Sztuki Centr. Zarząd Muzeów 16<sup>o</sup> s. 102, tabl. 32, ilustr.

Do wybitnych osiągnięć w całokształcie naszego życia w okresie powojennym należy stały rozwój kultury i sztuki, przejawiający się między innymi w rozbudowie muzeów, wzbogacaniu ich zbiorów oraz w wielkiej ilości dobrze zorganizowanych wystaw. W wyniku wielkich przemian i osiągnięć Muzeum Wielkopolskie, ongiś regionalne, zostało podniesione do rangi Muzeum Narodowego, a pewne jego działy otrzymały nowe siedziby w zabytkowych budowlach.

Jedną z filii Muzeum Narodowego w Poznaniu jest Dział Kultury i Sztuki Ludowej w Rogalinie, udostępniony społeczeństwu do zwiedzania w 1949 r. Dział ten, dzięki troskliwej opiece Rządu i fachowemu kierownictwu, stale się rozwija. Muzeum w Rogalinie mieści się w kilku salach. I sala zawiera budownictwo i rozplanowanie wsi w Wielkopolsce; II sala — zajęcia podstawowe: 1) rybołówstwo, 2) rolnictwo, 3) pszczelarstwo, 4) kowalstwo; III sala — przetwó-

stwo: 1) przeróbka włókna, 2) plecionkarstwo, 3) obróbka kory i rogu, 4) przetwórstwo zbóż, 5) garncarstwo; IV sala — gospodarstwo domowe; V sala — ubiory i stroje, sztukę ludową i przedmioty obrzędowe (malarstwo i rzeźbę, hafty, tkaniny i ubiory, instrumenty muzyczne).

W celu ułatwienia zwiedzającym korzystania ze zbiorów, Muzeum Narodowe w Poznaniu wydało „Przewodnik Działu Kultury i Sztuki Ludowej“. Przewodnik ten opracował Stanisław Błaszczyk, większość fotografii wykonał Leon Perz, okładkę projektował Józef Skoracki. Wstępem całość zaopatrzył prof. dr Eugeniusz Frankowski. Publikacja ta, poza drobnymi usterkami, związanymi z formatem fotografii, wydana została w bardzo starannej i estetycznej formie graficznej i stanowi zwięzły i cenny przegląd wystawionych eksponatów, a zarazem pewne ogólne podsumo-



Ryc. 1. Krój sukni „chłopka”. Reprodukacja ze „Sztuki bractwa krawieckiego Chwaliszewa”. Poznań 1593 r. s. 28. Oryginał w redakcji Postępu Krawieckiego. Poznań.

wanie dotychczasowych osiągnięć w dziedzinie etnografii na terenie Wielkopolski. W Przewodniku omawia autor 496 eksponatów oraz wspomina marginesowo o szeregu innych, powiązanych szczegółowiej z omówionymi przedmiotami. Poza tym podaje literaturę, indeks nazw eksponatów i spis ilustracji (32). Pokażna ilość niekiedy bardzo ciekawych zabytków ludowej kultury zgromadzonych w Rogalinie i omówionych w Przewodniku zasługuje na uwagę i uznanie dla autora, który jest również głównym organizatorem zbiorów ludoznawczych. Nie przypuszczano, że w tak bardzo zurbanizowanej Wielkopolsce zachowało się jeszcze do połowy XX wieku tyle godnych uwagi zabytków kultury ludowej. Z tego też między innymi powodu Przewodnik stanowi wartościowe dziełko, które jednak nie jest, jak i wiele innych poważniejszych prac, wolne od usterek i błędów.

Na stronie np. 83 autor w pozycji 430 niewłaściwie nazywa czapkę granatową z daszkiem — „maciejówką”. W Dąbrówce Wielkopolskiej taką czapkę nazywano „poznaniwką” i do dzisiaj ta nazwa jest tam znana. Na str. 90 w poz. 476 autor błędnie informuje, że „koziół wielkopolski ma taką samą budowę jak dudy, ale jest większy i ma miech ze skóry białego kozła z włosami na wierzchu”. Istotna różnica między dudami a „kozłem” nie leży w barwie i wielkości, ale w ilości i wysokości tonów, która jest inna u „kozła” niż w dudach. Autor w spisie literatury wymienia pracę Jadwigi Pietruszyńskiej pt. „Dudy wielkopolskie” — wydaną w Poznaniu w 1936 r., ale

z przytoczonej wyżej błędnej informacji w Przewodniku wynika, że autor nie zwrócił uwagi na str. 49, 55 i 56 książki J. Pietruszyńskiej, gdzie jasno i wyraźnie jest mowa o istotnych różnicach między dudami a „kozłem”. Wiadomości te autor Przewodnika zupełnie pominał i źle określił tak ciekawy instrument, jakim jest „koziół”.

Pisząc o stroju, wspomina mgr Błaszczuk, że „nie znamy jednak materiałów ilustracyjnych z wieku XVIII, podczas gdy materiał ikonograficzny z XVIII w. znajduje się w Poznaniu w Muzeum Narodowym i w Państwowym Archiwum, a poza tym jest publikowany w Kronice Gostyńskiej. Fakt nieuwzględnienia przez autora wymienionych przedstawień ikonograficznych jest niezrozumiały, zwłaszcza że autor o ich istnieniu był przeze mnie informowany. Na str. 97 czytamy: „Nazwy gwarowe podane są w Przewodniku w cudzysłowie”, jednak na str. 49 nazwę „opałka” spotykamy raz bez cudzysłowu (poz. 190 i 192), drugi raz w cudzysłowie (poz. 191). Na str. 43 wprost odwrotnie — nazwa „ochlica” dwa razy jest napisana w cudzysłowie, a raz bez cudzysłowu. Niekonsekwencja utrudnia orientację czy są to wyrazy gwarowe czy niegwarowe.

W objaśnieniu do tablicy II niewłaściwie jest użyta nazwa „strug”, którą autor określił narzędzie leżące na „kobylicy”. W języku technicznym i w li-



Ryc. 2. Chłopka w stroju odświętnym z XVII w. Fragment wota z Białcza (pow. Kościan). Obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Poznaniu.



Ryc. 3. Ubiór chłopca z okolic Poznania. Kapelusz czarny, koszula biała, kamizelka modrakowa, spodnie szaro-zielonkawe. Fragment z obrazu Karola Albertiego, przedstawiający widok Poznania z 1795 r. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

teraturze stolarskiej\* „strugiem“ nazywa się narzędzie do gładzenia drzewa, składające się z prostokątnego klocka drewnianego, w którym mniej więcej w środku, pod kątem ostrym, ustawione jest żelazko umocnione drewnianym klinem (narzędzie zwane dawniej „heblem“). Przedstawione na tablicy II narzędzie nazywa się w języku powszednim „ośnikiem“;

\* Patrz np. A. S. Ardańsk: *Stolarz budowlany*. Warszawa 1952 s. 78.

### M. P. SZTOKMAR. ISSLEDOWANIJA W OBLASTI RUSSKOWO NARODNOWO STICHOSŁOŽENIJA. (Badania w dziedzinie rosyjskiej wersyfikacji ludowej).

Wyd. Akademii Nauk Z.S.R.R. — Moskwa 1952, str. 419.

Praca niniejsza jest próbą wykrycia praw rządzących rosyjską wersyfikacją ludową i zastosowania tych praw również w stosunku do współczesnej rosyjskiej poezji.

W tym celu autor pracy bada bardzo skrupulatnie bibliografię zagadnienia, referuje i ocenia poglądy autorów XVIII, XIX i XX w. na temat wersyfikacji i wreszcie przedstawia również swój pogląd.

a „strugiem“ w gwarze wielkopolskiej. Zgodnie więc z wyżej cytowaną formułą pisaną słów gwarowych, nazwa „strug“ powinna być umieszczona w cudzysłowie albo zastąpiona wyrazem „ośnik“.

Na str. 42 autor pisze, że ludność wiejska „płachty, pstruchy i wełniaki tkala pod koniec XIX w. z wełny kupowanej w mieście na osnowie lnianej, roboty domowej“. Ujęcie takie sugeruje, jakoby wełnę kupowano wyłącznie w mieście; a materiał na osnowę przędziono w domu. W świetle materiałów terenowych odnoszących się do wzorów współczesnych i drugiej połowy XIX w. — wiadomość ta wydaje się bardzo wątpliwa. Wełnę wówczas również przędziono na wsi, kupowanie jej w mieście było raczej rzadkością.

Niezrozumiałe jest również, dlaczego w objaśnieniu dotyczącym ilustracji na str. 5 nie podano nazwiska autora fotografii, na str. 2 zaś zaznaczono niezgodnie z rzeczywistością, że zdjęcie to wykonał znany i ogólnie ceniony fotograf Muzeum Narodowego Leon Perz, który nie jest autorem zdjęcia.

Na marginesie recenzji nasuwa mi się myśl, czy nie byłoby celowe, aby w przyszłości przy wydawaniu przewodników wymieniać i opisywać nie tylko przedmioty wystawione, które prędzej czy później przy zmianie wystawy zostaną usunięte, ale również ważniejsze ekspozycje zgromadzone w magazynie. Przewodnik taki, obejmujący wystawę i przedmioty znajdujące się w magazynie, spełniłby w większym stopniu funkcję informatora naukowego i byłby niewątpliwie bardzo wartościową publikacją.

Inna uwaga, nasuwająca się na tle omawiania Przewodnika, dotyczy ekspozycji zbiorów rogalińskich, która nie jest zgodna z ogólnie stosowanymi ujęciami; przejawia się to np. w zaliczeniu kowalstwa do zajęć podstawowych (sala II), a nie przetwórstwa (sala III), przy równoczesnym pominięciu istotnie podstawowego zajęcia wiejskiego, jakim jest niewątpliwie hodowla.

Ekspozycja ta powinna ulec korekturze. Hodowla na terenie Wielkopolski, jako zajęcie podstawowe, rozwijająca się obok rolnictwa od tysięcy lat, powinna znaleźć oddźwięk zarówno w Muzeum jak i w przyszłym przewodniku. Dotychczasowy brak tego działu wynika może z ograniczonej ilości miejsca, niezależnie jednak od tego choćby mały „kącik“ na tę dziedzinę gospodarki wiejskiej powinien się znaleźć.

Adam Glapa

literatura, a przede wszystkim poezja. Najwybitniejsi przedstawiciele klasycznej literatury rosyjskiej: Puszkina, Lermontowa, Kolcowa, Niekrasowa, Ostrowskiego i Gorki obficie czerpali z rosyjskiego folkloru. Nie więc dziwnego, że zagadnienie wersyfikacji ludowej już od XVIII w. stało się przedmiotem badań filologów rosyjskich. Powstawały rozmaite teorie, najczęściej wzorowane na badaniach wersyfikacji innych narodów. Uczni rosyjscy usiłowali zastosować do języka rosyjskiego i ludowej poezji rosyjskiej formy i przykłady wyjęte z języków obcych i z obcych utworów, od skandynawskich sag i starohebrajskiej poezji począwszy, od wersyfikacji łacińskiej i greckiej do niemieckiej i włoskiej włącznie.

Nie ma chyba potrzeby dowodzić, że badania oparte na tego rodzaju podstawach musiały doprowadzić do fałszywych wniosków.

Wersyfikacja ludowa musi być oparta na specyfice, na właściwościach danego języka, nie można więc włączać ją sztucznie w obce ramy. Wystarczy przyrzeć się bliżej rosyjskiej poezji ludowej, aby wysnuć wniosek o bezwzględnej samoistności jej wersyfikacji — stwierdza autor.

Folklor studiują przedstawiciele różnych dyscyplin nauki, historycy, etnografowie, muzykolodzy i lingwiści; wyniki ich badań mogą znakomicie ułatwić pracę historykom literatury oraz wszechstronnie oświetlić zagadnienie. Najistotniejszą zaś sprawą jest ścisła współpraca historyka literatury i muzykologa.

W pieśni ludowej bowiem rytm muzyczny i rytm wiersza nie są takie same i badanie w kierunku wykrycia tego co jest wspólne a co różne przyczyniłoby się niewątpliwie do właściwego postawienia zagadnienia. Należy pamiętać, że w chwili swego powstawania pieśń ludowa czy bylina są to teksty słowne ściśle powiązane z melodią. Sztokmar dochodzi jednak do wniosku, że w ciągu swego istnienia tekst często odrywa się od melodii i oba te elementy prowadzą dalszy żywot niezależnie od siebie.

Zdaniem autora jednym punktem wyjścia dla badań nad wersyfikacją ludową są drobiazgowo studia i ścisła analiza fonetyki języka ludowego. Na tych też przesłankach opiera Sztokmar swe studium.

Pierwsza część „Badań nad wersyfikacją ludową” poświęcona jest przeglądowi i analizie literatury przedmiotu. Autor kolejno omawia liczne teorie wersyfikacji, które powstały w ciągu XVIII — XX w. i wskazuje ich zalety i braki.

Na początku autor omawia teorię „stopową”, według której wersyfikacja pieśni ludowych i bylin opiera się na stałej kolejności zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych. Ale teoria ta bardzo szybko zawodła, gdyż pieśń ludowa nie dawała się wcisnąć w żadne określone formy rytmiczne.

Wobec tego wysunięto nową teorię, która głosiła, że metryka poezji ludowej jest nieokreślona: wiersz jest różnogloboskowy, oparty na zasadach wiersza tonicznego. Jednak ta teoria również się nie utrzymała wobec różnicy poglądów rozmaitych badaczy w sprawie stałego akcentu łączącego jednostkę prozodyczną, tj. taką, której granice nie rozrywają słów na części, lecz bezwzględnie zbiegają się z podziałem słów. Jedni badacze nie zwracali w ogóle uwagi na ten akcent, inni nazywali go akcentem logicznym, inni znów

tonicznym, sk'adniowym, logiczno-gramatycznym. Brak porozumienia w tej najistotniejszej dla koncepcji tonicznej sprawie spowodował w rezultacie odrzucenie samej koncepcji.

Następnie powstała teoria „stopy syntaktycznej”, która usiłowała dowieść, że składnia każdego wiersza w bylinie jest ściśle powiązana z rytmem, że najprostsza niepodzielna jednostka, która może stać się częścią składową każdego wiersza w bylinie, powinna posiadać następujące właściwości: ma być zespolona jednym akcentem gramatycznym, ma stanowić całość pod względem składniowym (s. 76). Jednostka taka może zawierać akcent logiczny. Mimo, iż teoria ta najbardziej chyba zbliżona jest do rzeczywistości, nie jest ona jeszcze dostatecznie opracowana i na razie zostało jedynie postawione samo zagadnienie. Nie wykryto natomiast związku pomiędzy metryką a składnią wiersza.

Zupełnie odrębne od poprzednich są teorie muzyczne wiersza ludowego. Założenia tych teorii są jasne i logiczne, oparte na tym, że wszystkie utwory ludowe są śpiewane lub też wypowiedane śpiewnie.

Wobec powyższego odpada zagadnienie równości zgłosek, gdyż mogą one być dowolnie skracane lub przedłużane przez wykonawcę, który reguluje je według zasad rytmu muzycznego. Tak powstała teoria muzyczno-rytmiczna, której twórca, A. Kubariew, pisał w 1829 r., że metryka pieśni ludowej zostaje określona nie ilością wyrazów lecz melodią.

Teorie muzyczne wersyfikacji ludowej rozwijały się w ciągu całego wieku XIX. Badacze-muzykolodzy podkreślali specyfikę ludowej muzyki rosyjskiej, jej odrębność w stosunku do muzyki zachodniej. Toteż już w połowie XIX w. jeden z najznakomitszych znawców pieśni ludowej, W. F. Odojewski, zaleca: „Należy zapisywać melodię tak jak ją śpiewa lud (zaznaczając warianty) nawet wówczas, gdy wydaje się, że są w niej nieprawidłowości w stosunku do rytmu lub ruchu melodii. Właśnie te (pozorne) nieściśłości są specyficzne dla muzyki rosyjskiej różniąc ją od zachodniej“ (s. 91).

Następnie autor omawia rozmaite odcienie muzycznych teorii, które powstawały w ciągu XIX w. Okres ten cechują niemal nieustanne spory pomiędzy filologami i muzykologami na temat prymatu w twórczości ludowej tekstu słownego czy też rytmu muzycznego.

Filolodzy tak formułują swe stanowisko: „Bylina jest utworem pieśniowym, utworem przeznaczonym do śpiewu... Rytm wersyfikacyjny jest ściśle uzależniony od melodii“ (s. 101).

Muzykolodzy zaś stawiają kwestię wręcz odwrotnie: „...jeżeli pieśni taneczne są podporządkowane w swym rytmie charakterowi tańca, to również muzyka towarzysząca słowom musi być powiązana nie tylko z treścią słów, lecz również z ich rytmem, zwłaszcza tam, gdzie tekst słowny jest zagadnieniem zasadniczym, które wymaga ze strony słuchacza szczególnej, jeśli nie wyłącznej uwagi“ (s. 101).

Sytuacja staje się paradoksalna. Filolodzy są zwolennikami muzycznego, muzykolodzy zaś filologicznego opracowania rytmiki rosyjskich pieśni ludowych. Przyczyny — jak się wydaje — szukać należy w niepowodzeniach badań filologicznych. Braki teorii filo-



logicznych zrodziły myśl o konieczności szukania innych, jeszcze, poza filologicznym, rozwiązań zagadnienia wersyfikacji ludowej. Wówczas filolodzy dokonali ciekawego odkrycia: okazało się, że teksty pieśni układają się w teksty muzyczne.

Ale przecież każdy tekst, nawet prozajczny, może być zastosowany do muzyki. Trudność polega tylko na tym, że przy takim podkładaniu pieśni pod muzykę, przy dopasowywaniu jej do taktów — zostaje zakłócony rytm pieśni i traci ona swą specyfikę.

Stąd niewątpliwy wniosek jest tylko jeden: zagadnienie rytmiki rosyjskiej poezji ludowej należy widzieć w dwóch aspektach — muzycznym i filologicznym.

Obok wymienionych przez nas koncepcji wersyfikacyjnych istnieją ponadto liczne teorie prowadzące do całkowitej negacji rytmicznej organizacji wiersza ludowego.

Jeden z badaczy w XIX w., K. Aksakow, wręcz pisał: „Lud nasz nie zna właściwie wierszy, tzn. nie istnieją kanony, według których należałoby pisać wiersze rosyjskie. Rodzą się one i kształtują w chwili, kiedy są wypowiedzane; jest to harmonijny zespół wyrazów, harmonijny układ mowy, nie podlegający żadnym z góry narzuconym prawom.“

I dalej ten sam autor stwierdza: „...Nasza pieśń rosyjska (ludowa) nie jest wierszem, który by miał wyraźną metrykę różniącą ją od prozy. Pomiedzy rosyjskim wierszem a prozą nie ma tej wyraźnej granicy, jaką spotykamy u innych narodów. Nie posiadamy osobnej, z góry przygotowanej wierszowanej formy, do której można by było dostosować tekst...“ (s. 105).

Jak z tego wynika, autor tych słów odrzuca istnienie wszelkich praw wersyfikacji pieśni ludowej.

W ostatniej ćwierci wieku XIX Szafranow wysuwa odmienny pogląd. Głosi on teorię stylistyczną, która zaprzecza istnieniu regularnej wersyfikacji w pieśni ludowej. Zasadniczą podstawę układu pieśni ludowej widzi Szafranow w muzyce, w melodii i rytmie pieśni. Znaczy to, że wiersz sam przez się nie posiada ani specyficznej budowy, ani metryki.

Oprócz wymienionych już zasadniczych teorii Sztokmar wymienia również i teorie pomniejszych, których ze zrozumiałych względów nie możemy na tym miejscu omawiać.

Podsumowując przegląd istniejącej literatury przedmiotu, autor dochodzi do następujących wniosków:

1. Zagadnienie wersyfikacji ludowej jest w chwili obecnej problemem jeszcze nie rozwiązany.

2. Punktem wyjścia dla dalszych badań w tej dziedzinie powinno być rozwiązanie zasadniczej kwestii: czy wersyfikacja ludowa jest problemem muzycznym czy też filologicznym, tzn. czy istnieje w ogóle wersyfikacja ludowa?

3. Jeżeli problem wersyfikacji ludowej jest problemem filologicznym i wersyfikacja taka istnieje, to należy usystematyzować prawa nią rządzące. Należy przy tym bacznie uważać, aby nie naginać wersyfikacji ludowej do jakichś z góry ustalonych norm, lecz wykryć istotne zasady, na których jest oparta.

Jest to zadanie bardzo trudne i odpowiedzialne, wymagające precyzyjnych badań, ścisłości zapisu

i wierności dokumentacji. Zadanie to próbuje Sztokmar rozwiązać w dalszym ciągu swej pracy.

W części drugiej, zatytułowanej „Tekst i melodia“, autor omawianej pracy zajmuje się rozważaniem postawionej przez siebie tezy o synkretycznym okresie rozwoju pieśni ludowej, o rytmicznej jedności melodii i tekstu i jednoczesności powstawania tych dwóch elementów pieśni ludowej.

Trzeba jednak pamiętać — zaznacza autor — że materiał dowodowy, którym rozporządza nauka w tej dziedzinie, jest fragmentaryczny i jednostronny. Toteż należy korzystać z niego ostrożnie. Zasadniczą podstawą studiów w tym kierunku są badania współczesnych etnografów, prowadzone wśród plemion afrykańskich będących jeszcze obecnie na bardzo niskim poziomie kultury. Uczni stwierdzają, że taniec, muzyka i pieśń powstają u tych plemion równocześnie, i wysnuwają stąd wniosek, że w zaraniu dziejów ludzkości takie same zjawiska zachodziły wśród ludów znajdujących się obecnie na wysokim poziomie kultury. Wniosek ten nie uwzględnia specyfiki rozwoju poszczególnych narodów i dlatego też jego wartość naukowa jest, zdaniem autora, niewielka.

Drugim zasadniczym momentem teorii synkretycznych jest fakt, że obejmują one olbrzymie okresy czasu, okresy, które można byłoby nazwać nie epokami nawet, lecz erami w historii rozwoju ludzkości. Erom tym odpowiadają fazy rozwoju sztuki ludowej od pierwotnego słowotwórstwa do pieśni o tekście poetyckim, pełnym treści. Autor zaznacza, że przy dokładniejszym badaniu tych zjawisk napotyka się na znaczne trudności, których wyjaśnienie nie leży w zakresie pracy, podkreśla jedynie, iż w ciągu dalszego wykładu posługuje się terminem „synkretyzm“ tylko dla określenia jedności elementów pieśni. Oczywiście chodzi mu w tym przypadku nie o potrójną jedność tańca, muzyki i tekstu, lecz raczej o podwójną — tekstu i muzyki. Podkreśla przy tym, że pierwszeństwo ma bezwzględnie tekst.

Dalej Sztokmar daje obszerny wywód na temat stosunków, w których powstawała twórczość ludowa i które wpływały na treść tekstu słownego i tworzonej jednocześnie melodii. Omawia również problem wędrówek wątków słownych i muzycznych oraz improwizacji wykonawstwa poszczególnych utworów.

Należy bowiem zaznaczyć, że każdy bazarz jest jak gdyby twórcą byliny — powtarza ją z coraz to nowymi zmianami, zarówno tekstu jak i melodii.

W tych warunkach szczególnie trudną staje się praca badacza-zbieracza. Bez pomocy fonografu nie można mówić o dokładnym zapisaniu pieśni ludowej. Przy porównywaniu zapisów daje się z łatwością zauważyć, że tekst słowny częściej się zmienia niż melodia. Autor stwierdza dalej, że po to, aby uzyskać pełnowartościowy materiał dokumentarny, należy dążyć do uzyskania dokładnych zapisów pieśni oraz starać się o powtarzanie zapisów tych samych pieśni. Praca badawcza nad materiałem porównawczym da niewątpliwie wyczerpującą odpowiedź na szereg problemów, które są specjalnie ważne, a mianowicie:

1. stosowanie różnych melodii do tych samych tematów epickich lub liryki

2. stosowanie jednej melodii do różnorodnej tematyki

3. wariacje melodii i tekstu w ramach jednego utworu, uwarunkowane zgodnością rytmu

4. wyraźne sprzeczności zachodzące w rytmice melodii i tekstu, które świadczą o wtórnym ich powiązaniu

5. kontaminacja, tzn. częściowe przenoszenie ludowych tekstów poetyckich do innych utworów.

Zagadnienie migracji melodii i tekstów bada Sztokmar na obfitym materiale zapisów fonograficznych. Podkreśla przy tym wielkie znaczenie dokładności i ścisłości transkrypcji nutowo-słownych, które powinny być dokonywane przez specjalistów — muzyka i filologa.

Na podstawie drobiazgowej analizy posiadanych zapisów autor wykazuje, jak często wędrują wątki muzyczne i słowne z jednej pieśni lub byliny do innej, z drugiej zaś strony, podkreślając zmiany, które często zachodzą w tym samym utworze, u tego samego bajora, omawia zjawisko zmian improwizacyjnych w twórczości ludowej.

Ciekawe jest zagadnienie kontaminacji tekstu słownego i muzycznego, z którym spotykamy się również często. Kontaminacja zachodzi także we współczesnej pieśni ludowej, zwłaszcza w czastuszce.

Zjawiska te mają duże znaczenie dla sprawy akcentowania, przez co wpływają na układ wersyfikacyjny utworów.

Jeżeli tekst słowny i melodia nie powstawały jednocześnie, to nie są też ze sobą powiązane organicznie i muszą być wówczas sztucznie dopasowywane. Stąd też wynikają nieraz akcenty tak niedorzeczne, że wyraz, a nieraz całe zdanie tracą sens.

Jednocześnie daje się zaobserwować fakt, że melodie są ściśle powiązane nie z tekstem, lecz z osobą bajora; często zjawisko to występuje zwłaszcza w tekstach epickich a więc przede wszystkim w bylinach. Autor podkreśla przy tym, że wiązanie wiersza z melodią nie powoduje zmian wersyfikacyjnych. Wynika stąd wniosek, że nie istnieje nierozzerwalna więź pomiędzy tekstem a muzyką, że obydwa te elementy żyją swoim życiem samoistnym, niezależnie od tego, który element ma pierwszeństwo i przewagę.

„Przy tworzeniu się oraz słuchaniu pieśni ludowej lub byliny nie wprowadzamy podziału na muzykę i tekst jako dwa osobne elementy sztuki, i żaden z tych elementów nie jest zaciemniony lub przytłumiony przez drugi“ (s. 215).

Lud, wielki realista, żąda od utworu prawdy życia. Dlatego też zwraca baczniejszą uwagę na treść pieśni lub byliny, nie rażą i nie nudzą go częste powtórzenia wyrazów lub też zwrotów, stwarzające pozory przebiegu rzeczywistej akcji. Lud uznaje utwór fantastyczny (baśń) za odrębny gatunek poezji ludowej, natomiast pieśń lub bylina muszą być realistyczne. A więc treść utworu ma doniosłe znaczenie zarówno dla wykonawcy, jak też dla słuchacza.

Lapidarnie określa swój stosunek do utworu lud w przysłowiu: „Z pieśni ni słowa wyrzucić się nie da“.

Stopniowo jednak rytm muzyczny i melodia zyskują coraz to większe znaczenie, tak iż „...stopniowo w rosyjskiej pieśni ludowej prymat tekstu zostaje wyparty przez prymat melodii. Tę okoliczność należy brać pod

uwagę przy chronologizacji opracowania. Początkowo, w okresie wczesnego synkretyzmu tekstu słownego i muzycznego, pierwszeństwo miał tekst słowny. Potem stopniowo więź między słowem i muzyką słabła na tle migracji melodii i wiersza, aż muzyka zaczęła górować nad tekstem słownym... taki jest zasadniczy kierunek rozwoju rosyjskiej pieśni ludowej w przeszłości“ (s. 221).

„Struktura fonetyczna języka ludowego jako podstawa rosyjskiej rytmiki ludowej“ — taki jest tytuł trzeciej części pracy Sztokmara, w której autor dowodzi, że istnieje bezpośrednia zależność pomiędzy systemem wersyfikacji i strukturą fonetyczną języka, w którego ramach istnieje ta wersyfikacja.

„Wersyfikacji «w ogóle» wiersza oderwanego, niezależnego od bazy tego języka, do którego należy, nie ma i być nie może. Zarówno proza jak i wiersz opierają się na strukturze fonetycznej, prawach morfologii i składni danego języka. Żadnych elementów fonetycznych nie istniejących w języku wiersz zawierać nie może“ (s. 226).

„Podstawy zasad wersyfikacji ludowej zawarte są w języku“ (s. 227).

Ruchomość i ruchliwość akcentu w języku rosyjskim wpływa bardzo wydatnie na folklor rosyjski.

W ramach nawet dość obszernej recenzji trudno wymienić wszystkie omówione w pracy rodzaje enklityk i proklityk, partykuł i końcówek, dodatkowych wyrazów o specjalnym znaczeniu, które służą do celów wersyfikacyjnych. Warto jednak zaznaczyć, że w rosyjskiej twórczości ludowej spotyka się bardzo znaczną ilość tego rodzaju form językowych. Zjawisko to, świadczące o niezwykłym bogactwie i różnorodności form języka rosyjskiego, wyraźnie jest podkreślone w pracy Józefa Stalina „W sprawie marksizmu w językoznawstwie“.

„...im bogatsze i różnorodniejsze jest słownictwo, tym bogatszy i bardziej rozwinięty jest język.“\*

Folklor rosyjski posiada nie tylko bardzo bogaty zasób słów, lecz również wielką żywotność. Intensywnie przebiegają w nim procesy słowotwórcze, dzięki którym powstają nowe wyrazy na bazie zasadniczego zasobu słów. Praźródłem dynamiki rosyjskiej mowy ludowej jest język staroruski, język pierwszych pomników literackiej kultury rosyjskiej. Badać to zjawisko należy na podstawie studiów porównawczych współczesnego rosyjskiego folkloru językowego i archaicznego języka literackiego. Autor opracowania dochodzi do wniosku, że język utworów ludowych nie posiada nic sztucznego i nagiętego do potrzeb wersyfikacji i rytmiki wiersza.

Tak samo, o ile chodzi o rytmikę melodii ludowych, należy stwierdzić, że genezy jej szukać trzeba w najstarszych utworach ludowych. Wspólnym prażródłem całej literatury ludowej jest, jak z tego wynika, struktura fonetyczna ludowego języka staroruskiego. Język ten jest również wspólnym źródłem, które wydało współczesne pokrewne języki: ukraiński, rosyjski i białoruski.

Ostatecznie dochodzi Sztokmar do wniosku, że wersyfikacja ludowej twórczości jest ściśle powiązana

\* J. W. Stalin: W sprawie marksizmu w językoznawstwie. Warszawa 1950, s. 23.

z dynamizmem układu języka staroruskiego. Z bogactwa i różnorodności form tego języka wynika różnorodność rytmiki i wersyfikacji ludowej. „Obok ogólnych przyczyn natury społecznej, wpływających na trwałość form życia i narodowej psychiki ludu rosyjskiego, jego «metoda twórcza» miała swoje wymagania, które stały się podstawą sławetnego «konserwatyzmu» poetyki ludowej“ (s. 409). Prawdą jest że poetyka ludowa, jako określony system praw i reguł, nie istniała. Najistotniejszym zaś probierzem twórczości ludowej — prozaicznej i poetyckiej, epickiej i lirycznej — było żądanie od utworu prawdy życiowej. Forma zaś dzieła miała być ściśle powiązana z jego treścią. Bajarz uświadamiał sobie, albo może tylko czuł, że o „starodawnych dziejach“ można mówić „starodawnymi słowami“.

Język potoczny zmieniał się, rozwijał i unowocześniał wraz ze zmianami zachodzącymi w życiu narodu, ale język epickich opowieści i starych pieśni ludowych zachował się niezmienny, zachował swój rytm i rym powiązany z treścią utworu.

Wersyfikacja ludowa nie opierała się na wzorach obcych, wykuwała się w toku swego powstawania.

broniąc się od obcych naleciałości. To samo zachodziło w sferze muzycznej. Dlatego też rosyjska pieśń ludowa jest tak bardzo narodowa, posiada tak wyraźną specyfikę. Autor kładzie na to zagadnienie duży nacisk, wykazując na wielu przykładach specyfikę rosyjskiej pieśni.

Wskazując na konieczność ścisłej współpracy filologa z muzykologiem, etnografa z historykiem literatury — Sztokmar pokazuje drogę, którą kroczyć powinni badacze folkloru.

Pierwszym zaś etapem przygotowawczym jest opisanie marksistowskiej metody językoznawstwa, która uczy wykorzystywać w sposób naukowy podstawowy zasób słów języka ludowego.

Recenzowana na tym miejscu praca posiada niewątpliwie znaczenie dla naszej folklorystyki, stanowi bowiem cenny wzór metodyczny dla pracy badawczej nad polską twórczością ludową. Jasność i zwięzłość wykładu oraz bogactwo materiału rzeczowego sprawiają, że praca Sztokmara może być zaliczona do najlepszych publikacji z dziedziny wersyfikacji poezji ludowej.

*Maria Grzeszczak*

Wszystkie wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych księgarniach „Domu Książki“, a w szczególności w następujących punktach:

BIAŁYSTOK — Rynek Kościuszki 12/14.	OLSZTYN — Plac Wolności 2/3.
BYDGOSZCZ — Dworcowa 14.	OPOLE — Ozimska 8.
BYTOM — Stalina 10.	POZNAŃ — 27 Grudnia 23.
CZĘSTOCHOWA — Al. N.M.P. 14.	RZESZÓW — 3 Maja 2.
GDAŃSK-WRZESZCZ — Grunwaldzka 8.	STALINOGRÓD — 3 Maja 12.
GLIWICE — Zwycięstwa 35.	SZCZECIN — Sikorskiego 6.
KIELCE — Sienkiewicza 30.	TORUŃ — Rynek Staromiejski 30.
KOSZALIN — 1 Maja 14.	WARSZAWA — Krakowskie Przedmieście 7.
KRAKÓW — Podwale 6.	WROCLAW — Stalinozrodzka 21.
LUBLIN — Krakowskie Przedmieście 52.	ZAKOPANE — Krupówki 28.
ŁÓDŹ — Piotrkowska 147.	ZIELONA GÓRA — Żeromskiego 16.

Księgarnie te przyjmują zamówienia na czasopisma P.I.S.

Poza tym czasopisma P.I.S. są również do nabycia w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy

Przyjmowanie prenumeraty czasopism P.I.S. na rok bieżący jest zakończone.

Warunki prenumeraty na r. 1954 podamy w następnym numerze.