

POLSKA SZTUKA LUDOWA



Redaguje zespół kierowników Sekcji Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej
Redaktor Naczelny Tadeusz Zyglar * Wydawca Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej
* Sekretarz Redakcji okładka i układ graficzny Barbara Suchodolska * klisze Państwowe
Warszawskie Zakłady Graficzne * tłoczono w drukarni Ministerstwa Spra-
wiedliwości w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Galewskiego * Redakcja
i Administracja Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej — Warszawa, Krak. Przedm. 17.

POLSKA SZTUKA LUDOWA

Miesięcznik, Organ Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
Ежемесячный журнал

L'ART POPULAIRE POLONAIS
Revue mensuelle

POLISH PEASANT ART
Monthly revue

T R E Ś C

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

Witold Dynowski — Historyzm w sztuce ludowej cz. VI.

O P R A C O W A N I A

Roman Reinfuss — Malowane zręby chałup wiejskich.
Zdzisław Szulc — Gęśle czy skrzypce. *Jadwiga Sobie-
ska* — Chłonność muzyczna naszego ludu *Jan Żołna-
Manugiewicz* — Zadania generalne Muzeum Kultur Ludo-
wych. *Wiesława Cichowicz* — Haft wielkopolski i czepe
wielkopolskie.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

Franciszek Kotula — Kłoczek drzeworytowy z Woli Zar-
czyckiej *Janina Staniewiczowa* — Pokonkursowa wy-
stawa kurpiowskiej sztuki ludowej w Pułusku.

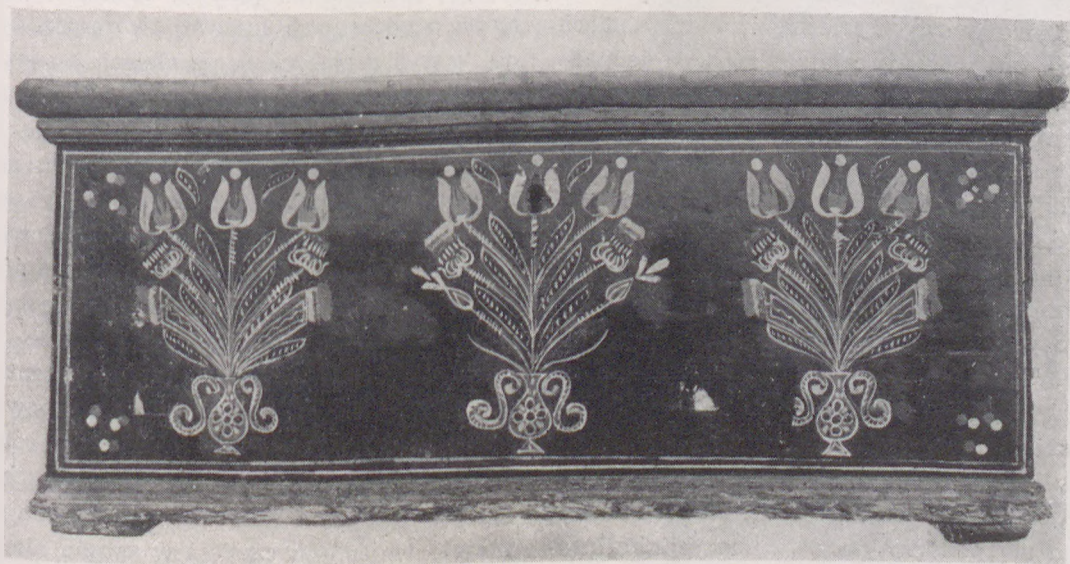


CIII1038

HISTORYCYZM W SZTUCE LUDOWEJ

Cz. VI

WITOLD DYNOWSKI



Ryc. 1. Skrzynia ze wsi Kaszów okolice Krahowa. Polska.

Fot. St. Deptuszewski.

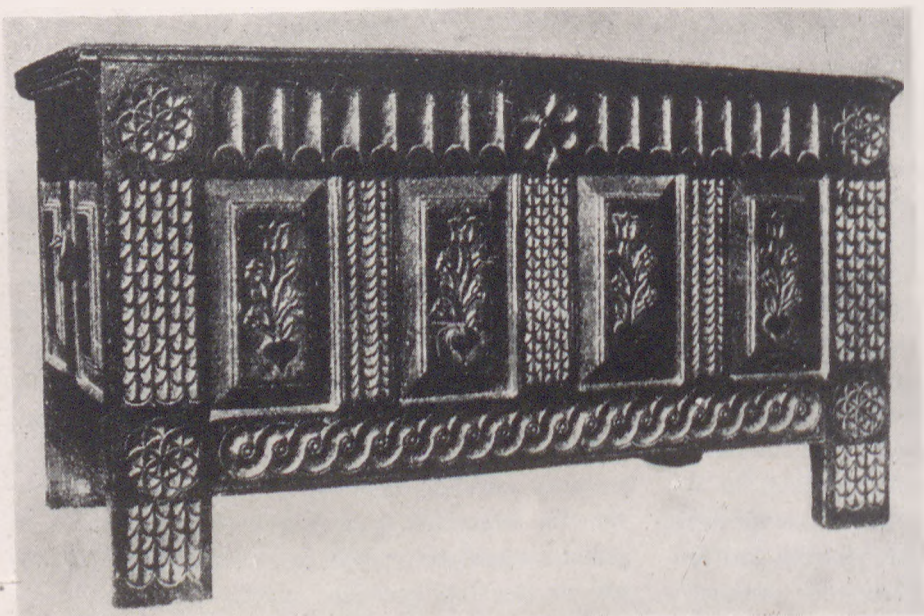
Odmienny typ dłuta bądź piły (np. do tarcia drzewa wzdłuż), umiejętność pлавienia, kucia i hartowania metali (przede wszystkim żelaza), lub inny podstawowy sposób ich obróbki, czy też udoskonalenie warsztatu tkackiego przez wprowadzenie większej ilości nicielnic, kołowrotek oraz inne narzędzia pracy i nowe techniki, pojawiające się w różnym czasie na horyzoncie wynalazczości technicznej, posiadały łatwiejszy dostęp do samowystarczальной ekonomiki chłopskiej niż gotowe wytwory przemysłowe. Powyższe twierdzenie być może da się interpretować znacznie szerzej. To znaczy, że po bardziej wszechstronnym oświeceniu procesów prowadzących do dekompozycji kulturowej i do utworzenia się odmiennych poziomów kulturowych wewnątrz grupy, być może da się ustalić że pierwsze znamiona formowania się pa-

raleli cywilizacyjnych i co za tym idzie — pierwsze drgnięcia wskaźnika dla ludowej twórczości artystycznej, poprzedzającej jego wznoszenie się na skali chronologicznej (zob. przykład cyt. cz. II zesz. listopad-grudzień 1948), będą związane nie tyle z infiltracją gotowych dóbr przemysłowych i gotowych wzorów do naśladownictwa co z upowszechnieniem się dotychczas nieznanych narzędzi i z poznawaniem podstaw nowych technik obróbki surowców. W żadnym jednak wypadku nie popełnimy błędu jeżeli w kręgu zjawisk nas interesujących uznamy wszelkie inowacje techniczne za katalizator dla większości przeobrażeń kulturowych i za jeden z najistotniejszych czynników w kształtowaniu się paraleli cywilizacyjnych.

O tym, jak wyglądały początki formowania się paraleli cywilizacyjnych w zasięgu geograficz-

nym nie wiele co da się powiedzieć. Być może prze-
 błyski postępu technicznego przenikały i zyskiwa-
 ły na sile w miarę jak rozpędzone koło historii
 obrotami swymi chwytało pozostające w luźnym
 kontakcie grupy plemienne. Kolejność jednak jak
 i początki sprzęgania się z kierunkiem przeobrażeń
 zakreślonym przez rozwój historyczny na ogół są
 nam mało znane i posiadają wiele stron niejas-
 nych. Dla nas rzecz prosta największe zaintereso-
 wanie budzi obraz stosunków kulturowych, jakie
 się ułożyły pomiędzy zachodem i wschodem czy
 też północnym-wschodem Europy. Najczęściej
 obraz ten widziany jest przez pryzmat więzów
 ustalonych, na przykład w świetle danych etno-
 graficznych w postaci szlaku emigracyjnego, utar-
 tego przez wpływy zachodnie. Szerzące się z za-
 chodu wpływy w swych falach i nawarstwieniach
 jednak nie obejmowały całej przestrzeni jednoli-
 cie. W grę wchodził tu zarówno moment odległo-
 ści, jak i występujące przeszkody terenowe w dzi-
 siejszym pojęciu nawet mało istotne, niemniej
 ongiś decydujące o zakłóceniach ekspansji i o krót-
 szej bądź dłuższej izolacji kulturowej. Oczywiście
 w tych warunkach nie mogło być mowy ani o jed-
 noczesnym tworzeniu się paraleli cywilizacyjnych
 ani też o występowaniu jednakowej ilości współ-
 rzędnych. Toteż ze sposobu rozprzestrzeniania się
 wartości kulturowych dadzą się wysnuć analogicz-
 ne wnioski do tych, jakie wypływały z obserwacji
 sposobów ich uwarstwiania. Chodzi mianowicie
 o to, że „uhistorycznienie“, czy też mówiąc inaczej
 tworzenie się podstaw do dekompozycji kulturo-
 wej i w następnym etapie do narastania paraleli

cywilizacyjnych będzie zawsze nosiło indywidual-
 ne piętno dziejów środowiska, w którym się doko-
 nywało. Dla tego też słusznym będzie raz jeszcze
 podkreślić, że nie mamy żadnych podstaw po te-
 mu żeby kulturę i sztukę łącznie z ich wytworami
 traktować poza środowiskiem, w którym one pow-
 stawały. Nic więc nas nie upoważnia do tego, żeby
 nawet w stosunkowo wąskim kręgu, zakreślonym
 przez ludową twórczość artystyczną, wybrawszy
 sobie dowolnie jeden punkt wyrokować poprzez
 pryzmat najbliższego otoczenia o całości. Zespół
 zjawisk występujących w nieusystematyzowanej
 twórczości artystycznej nie da się potraktować, że
 tak powiemy w czambuł, to jest nie dadzą się one
 wpasować i umieścić na jednej skali chronologicz-
 nej ani też oznaczyć jednym wskaźnikiem. Wiado-
 mości o początkach ludowej twórczości artystycz-
 nej, o występujących tu paralelach i o jej history-
 czymie zawsze będziemy czerpać w każdym środo-
 wisku z osobna. Jeżeli powyższe procesy oznaczy-
 my w sposób już przyjęty, to ze wszystkich stron
 otoczą nas szeregi wskaźników, każdy oznaczając
 odrębne dzieje rozwoju twórczości ludowej. Oczy-
 wiście im głębiej sięgniemy do przeszłości, kierując
 się ku punktom zwrotnym w dziele budowania
 kultury i sztuki, tym trudniej będzie odnaleźć
 w tych szeregach większą ilość elementów sobie
 współrzędnych. Z dotychczasowych bowiem wy-
 wodów wynika, że sprzęganie się z obrotami koła
 historii i ustawianie się na równoległych torach
 dla przetwarzania wartości kulturowych nie prze-
 biegało w jednym czasie i w sposób nie jednako-
 wy. Czy pod tym względem zachodzą zmiany istot-



niejsze, niejako w połowie drogi odmierzonej w czasie, tj. mniej więcej w końcowej fazie średniowiecza. Otóż, wiele przemawia za tym, że w ówczesnej Europie kulturę najszerszych warstw ludowych da się już podzielić na zespoły, gdzie proces uhistorycznienia poczynił postępy i na zespoły jak gdyby jeszcze nie tknięte. Mówiąc inaczej, jakkolwiek ekonomiczno-społeczna struktura średniowiecza zwłaszcza w jego fazie końcowej nie sprzyjała żywszej wymianie treści kulturowych między zespołami o odmiennej dynamice rozwojowej, niemniej tam gdzie proces uhistorycznienia kultury ludowej poczynił już postępy, krzepnący ustrój feudalny nie zdołał go zahamować. Narastające przegrody stanowe nie mogły zniweczyć skomplikowanego systemu połączeń, jakie zdołały się już uformować i ułożyć pomiędzy wszystkim tym, co było wytworzone i co tworzyło się nadal w płaszczyźnie życia historycznego a kompleksami wytworów kulturowych, przetwarzanych bez jakiegokolwiek bądź dążności do systematyzacji. Stosunki kulturowe średniowiecza widziane od strony selekcji składników kulturowych na poszczególnych szczeblach drabiny społecznej niewątpliwie stanowią zagadnienie pasjonujące i temat do specjalnych dociekań. Jest to jednak zagadnienie złożone i wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Dla dalszych rozważań wystarczy jeżeli uwypuklimy jeden z podstawowych elementów tego zagadnienia, mianowicie tworzenie się klasy rzemieślniczej i werbunek do rzemiosła. Wprawdzie inaczej wyglądało to w Niemczech, inaczej we Francji i Niderlandach, inaczej znów we Włoszech, Austrii, Czechach czy na Węgrzech. Niemniej utartym zwyczajem, wspólnym dla wszystkich było sięganie po siły robocze do na szerszych warstw ludowych. W tej chwili nie interesuje nas strona socjologiczna podstawy rekrutacyjnej rzemiosła zachodnio i środkowo europejskiego w średniowieczu. Natomiast ważnym jest to, że przez zetknięcie się z rzemiosłem a raczej z „peryferiami“ rzemiosła szeroki ogół ludności z jego trzonem klasą chłopską zawsze miał możliwość rejestrowania silniejszych wstrząsów wynikających z przeobrażeń w kulturze organizowanej planowo. Ważnym jest również i to, że pomimo pogłębiania się różnic klasowych, właśnie dzięki kontaktom z rzemiosłem i jego peryferiami szeroki ogół ludności był także w jakimś sensie konsumentem dóbr wytwarzanych poza kręgiem t. zw. kultury ludowej. W pierwszym rzędzie wypadnie tu wskazać na cały szereg umiejętności technicznych na narzędzia pracy a także na gotowe wyroby przemysłowe.

Dalsze dociekania na temat w jakim stopniu kontakty z rzemiosłem i jego „peryferiami“ wpływały na kształtowanie się ludowej twórczości

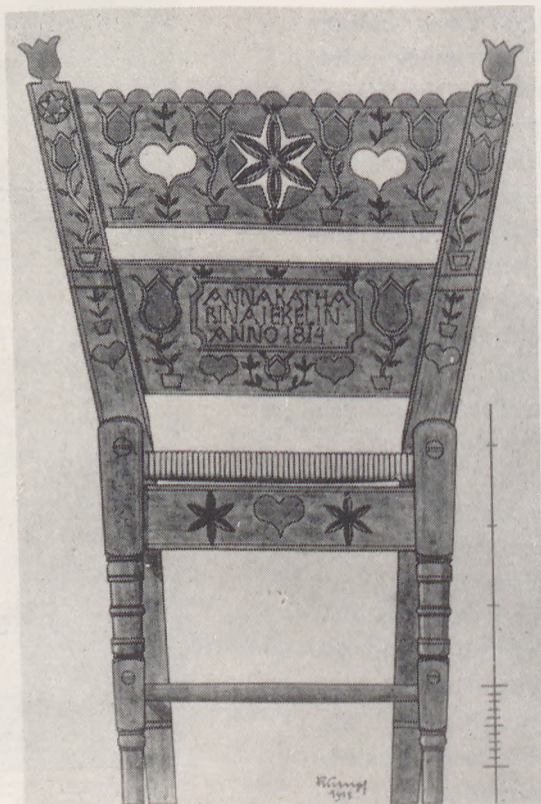
Ryc. 3. Ornament na drzwiach szafy. Niemcy, Bawaria wg Bosserta.



artystycznej przedstawiają duże ryzyko. Wobec niezmiernie skąpych wiadomości, odnoszących się do omawianego okresu, każde bardziej szczegółowe wywody będą tu w gruncie rzeczy odzwierciedlały subiektywny punkt widzenia. Niemniej przy zachowaniu największej ostrożności, tam gdzie jesteśmy skazani na błądzenie po omacku, jednocześnie opierając się na przesłankach, zaczerpniętych z kręgu wiadomości bardziej ugruntowanych¹⁾ możemy jednak wnosić, że w okresie średniowiecza, zwłaszcza na tle jego fazy końcowej nie tylko da się przeprowadzić linię podziału w kulturze ludowej, rozgraniczającą dziedziny i środowiska uhistorycznione od tych, które jeszcze nie weszły na tę drogę, lecz również, za pośrednictwem elementów sobie współrzędnych ustalić zarysy więzi już zespalającej większość środowisk kulturowych w Europie.

¹⁾ Rekonstruując szeregi rozwojowe wytworów wywodzących się z zespołów kulturowych środkowej i zachodniej Europy stwierdzamy, że większość z nich rozwijała się stopniowo z zachowaniem następności przemian bez większych przeskoków z jednego poziomu na drugi. Pewna ich ilość w okresie średnio-

wiecza uległa kolejnym przeobrażeniom, dającym się umiejscowić w czasie ze względną dokładnością. Przy kompletnych mrokach otaczających procesy kulturowe w średniowieczu w wielu wypadkach powyższe dane będą służyły za jedyny drogowskaz.



Ryc. 4. Krzesło weselne panny młodej. Muzeum Górnej Hesji wg Bosserta

L'HISTORICISME DANS L'ART POPULAIRE.

Nous ne savons pas grand'chose sur les commencements de la formation des parallèles de civilisation géographiquement parlant. Il est probable qu'ils se formaient à mesure que la roue accélérée de l'histoire entraînait le reste des groupes de peuplades en contact relâché entre eux. D'après les données ethnographiques les influences venant de l'Occident n'agissaient pas sur toute une étendue uniformément. Il entraînait ici en ligne de compte l'élément de distance ainsi que les obstacles de terrain de nos jours négligeables, mais qui pourtant entravaient naguère l'expansion et décidaient de la durée de l'isolement de culture. D'après la manière de l'extension des valeurs de culture on peut arriver par analogie à des conclusions semblables à celles qui résultent de l'observation de leur mode de se superposer. Il s'agit notamment de reconnaître que „l'historisation“ ou la formation des bases pour la décomposition de culture, et à l'étape suivante la formation de parallèles de culture, porteront toujours la marque individuelle de l'histoire du milieu où elles s'accomplissent. Les indications sur les commencements de la création artistique populaire, sur l'apparition des parallèles et sur leur historisation sont à examiner dans chaque milieu séparément. Examinons par exemple une des étapes de développement qui nous intéresse; ainsi la dernière phase du moyen-âge. Les relations de culture du moyen-âge au point de vue de la sélection des composants de culture sur les différents échelons de l'échelle sociale, présentent un sujet pour des recherches spéciales. Notre intérêt est éveillé pour un des éléments de base fondamentaux de cette relation, la formation d'une classe manufacturière et la recrutement à la manufacture. En Europe occidentale et centrale ces procès là avaient un cours différent. Toutefois, l'usage général adopté par tous était de chercher la main d'œuvre dans les plus larges couches populaires. Sans s'arrêter au côté sociologique de ce phénomène, il nous importe d'observer que par le contact avec le métier, ou plutôt avec sa périphérie, la grande majorité de la population avec son point d'appui, c'est à dire la classe paysanne, avait toujours la possibilité d'enregistrer les plus fortes secousses provenant des transformations de la culture organisée d'après un plan préalable.

ИСТОРИЧНОСТЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА.

О началах формирования цивилизационных параллелей в географическом объеме нам известно не много. Вероятно они формировались по мере того, как разогнавшееся колесо истории захватывало своими оборотами находящиеся в слабом взаимном контакте племенные группы. В освещении этнографических данных, проникающие с запада влияния не охватывали всей территории одинаково. Здесь имели значение как расстояние, так и географические препятствия, в нынешнем понимании даже мало существенные, но тем не менее являющиеся некогда решающими в задержке экспансии и для более или менее продолжительной культурной изоляции. Поэтому, из способа распространения культурных ценностей можно сделать выводы аналогичные тем, какие вытекали из наблюдения способа их наслоения. Важно именно то, что их включение в историю или, иначе говоря, появление основ культурной декомпозиции, а на следующем этапе — основ для нарастания цивилизационных параллелей, всегда будет носить индивидуальный отпечаток истории той среды, в которой оно происходило. Сведения о истоках народного художественного творчества, о выступающих здесь параллелях и о их историчности мы всегда будем черпать из каждой среды в отдельности. Для примера рассмотрим один из интересующих нас этапов развития — последнюю фазу средневековья. Культурные отношения средневековья, наблюдаемые со стороны селекции составных культурных элементов на разных ступенях общественной лестницы, составляют тему для специальных исследований. Нам интересуют один из основных элементов этих отношений — появление ремесленного класса и привлечение к ремеслу. В западной и центральной Европе эти процессы не проходили одинаково. Тем не менее, по укоренившемуся повсеместному обычаю, всеобщим было обращение за рабочей силой к наиболее широким народным слоям. Не касаясь социологической стороны этого явления, для нас важно то, что благодаря соприкосновению с ремеслом, а вернее с его „перифериями“ широкие массы населения с его ядром — крестьянским классом — всегда имели возможность испытывать более сильные потрясения, вытекающие из преобразований в культуре, организуемой по плану.

HISTORICISM IN POPULAR ART.

We know but little about the formation of parallels of civilisation in the geographical scope. They were probably formed when the accelerated wheel of history drew in its orb the straggling tribe-groups in loose contact with one another. Ethnographical researches enlighten us that the influences spreading from the West did not comprise the whole area uniformly. The moment of distance had to be reckoned with and also the ground-obstacles unimportant nowadays but decisive in the past as regards the impeding of expansion and the longer or shorter stage of cultural isolation. The manner of spreading of cultural values helps us to draw inferences analogical to these which were the outcome of the study of the manner of their layers. The point is that the: „historization“, or in other words the formation of civilisation will always bear the mark of the history of the centre in which they occur. Knowledge of the beginnings of the artistic folk-creation of parallels appearing here and of its historicism will always be sought for in each centre separately. Let us for example, consider an interesting stage of development, the end-phase of the Middle-ages. Relations of mediaeval culture seen from the point of view of the selection of cultural components on separate rungs of the social ladder, are a subject for a separate inquire. We are interested in one of the basic elements of this relation; the formation of a handi-craft class and the recruiting to this craft. In Western and Central Europe those processes differed in their course. The custom common for all was to look for workmen in the largest layer of the population. Setting aside the sociological feature of this phenomenon it is of importance to observe that through contact with handicraft, or rather with its „peripheries“, the great majority of the population with its back-bone the peasant class, always had the possibility of registering greater shocks which were the outcome of transformations occurring in the planned organisation of culture.

MALOWANE ZRĘBY CHAŁUP WIEJSKICH



ROMAN REINFUSS

Malaturami wykonywanymi na zewnętrznych ścianach wiejskich budynków zajmowano się u nas dotychczas bardzo mało. Garść rozproszonych informacji, kilka fotografii i rysunków rozrzuconych w różnych pracach stanowi cały nasz dorobek na tym odcinku, a szkoda, gdyż zaniedbany ten dział ludowej twórczości plastycznej bynajmniej nie ustępuje innym, które więcej na sobie skupiały uwagi.

Pierwociny malarskiego zdobnictwa zewnętrznych ścian domów wiejskich sięgać mogą czasów odległych. Na terenach niemieckich zdobienie niektórych części budynku malaturami wykonanymi przy pomocy gliny występowało już w czasach Tacyty.¹⁾ Czy i u nas ozdoby tego rodzaju sięgają w przeszłość odległą trzeba byłoby dopiero zbadać przeszukując źródła historyczne. Na razie można tylko ogólnie powiedzieć, że tak częste w Polsce jednolite bielenie zrębów poprzedzane bywa przez bielenie wzorzyste.

Na terenach, gdzie dopiero dziś obserwować można pierwsze początki bielenia zrębów wapnem jak np. w niektórych wsiach Beskidu Zachodniego (Żywieckie, okolice Babiej Góry, Ruś Szlachecka, Zachodnia Łemkowszczyzna etc.) bielenie ścian rozpoczyna się od malowania

na białą szpar między belkami (ryc. 7), znaczenia zrębu szeregami pionowo, czy poziomo biegnących kropek (ryc. 8)²⁾, lub wykonywaniem otoków koło okien. Na Orawie często widuje się bielenie samych zakończeń węglów.

Z tych niepozornych zaczątków rozwija się następnie linia falista (ryc. 3), lub łamana, krata prosta (ryc. 4) czy ukośna³⁾. Powstają układy pasowe składające się z dwu lub więcej elementów jak np. linii falistej i kropek (ryc. 5), czy trójkątów, które niekiedy mimo swej prostoty sprawiają wrażenie dużego bogactwa (ryc. 17 Tabl. V, 1).

Fakt, że na terenach całkowicie dziś opanowanych przez zręby jednolicie bielone (np. Krakowskie lub Opoczyńskie) występują jeszcze owe prymitywne zupełnie malatury (ryc. 2), wskazuje na to, że kiedyś wzorzysty sposób malowania zrębów musiał być w Polsce bardzo rozpowszechniony.

Obok ściśle geometrycznych pojawiają się też na zrębach motywy roślinne (ryc. 1) najczęściej w formie jodełki (tabl. III, 1, 10), lub kwiatu rastającego z doniczki (Tabl. II 2, Tabl. IV 2, Tabl. V 5, 7).

Motywy roślinne występują bądź samodzielnie, bądź (co zdarza się częściej) w połączeniu z geometrycznymi (ryc. 10, Tabl. V 7).



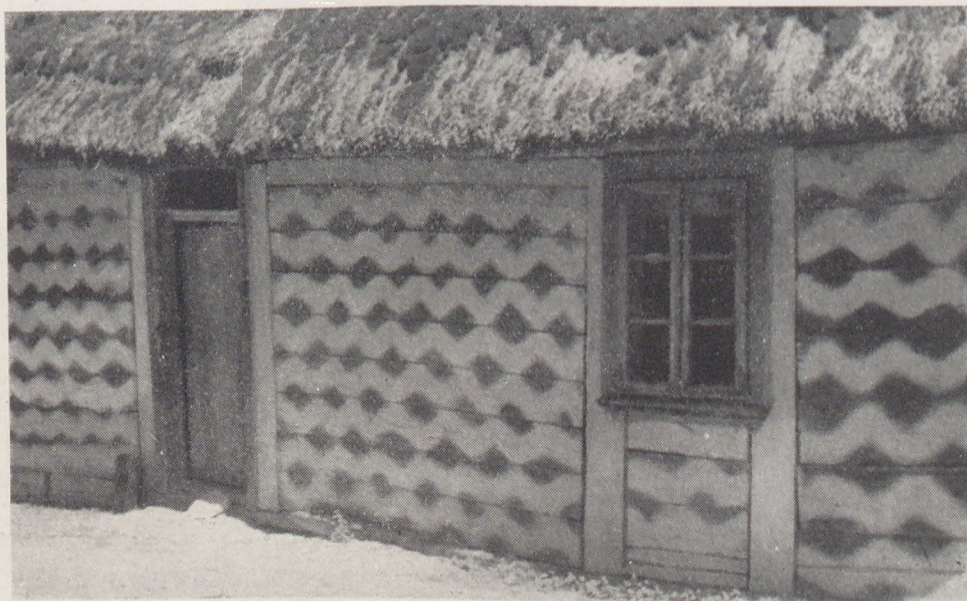
Ryc. 1. Motyw malowany wapnem na drzwiach chałupy. Solinka pow. Lesko. Fot. R. Reinfuss 1937.
Ryc. 2. Malowane zręby budynków gospodarczych. Zatoka powiat Bochnia. Fot. R. Reinfuss 1939.

Opisywane tu malatury, wykonywane wapnem w kolorze białym lub niebieskim występują przeważnie na tle surowego spatynowanego zrębu. Wyjątkowo tylko bywa on wcześniej pokrywany inną farbą w kolorze kontrastującym. I tak np. na środkowej Łemkowszczyźnie w powiecie krośnieńskim (wieś Ropianka i sąsiednie) zapuszczają zrąb chałupy odpadkami ropy naftowej na kolor czarny⁴), w Krakowskim (w Kleszczowie, Burowie i kilku innych wsiach leżących koło Zabierzowa), przed „bieleniem na siwo“ szpar między belkami, malują cały zrąb farbą jasno brązową. Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim w dorzeczu Osławy i Solinki zręby chałup pomalowane są od zewnątrz farbą koloru terakota, powstałą z utartej palonej glinki, na którym to dopiero tle występują ostro białe pasy biegnące między belkami zrębu i inne zdobienia wykonane wapnem⁵). Drzwi i wrota boisk malowane tam są gliną naturalną na kolor jasno żółty, podobnie jak w bielonych chałupach Dolinian z okolicy Sanoka, Tyrawy Wołoskiej czy Mrzygłodu. Na Powiślu Dąbrowskim (Pilcza Żelichowska, Zalipie) ściany malowanych w kwiaty budynków gospodarczych (chlewy, stajnie) założone są poprzednio jednolitym tłem w kolorze kremowym, jasno-brązowym lub różowym (ryc. 9).

Wzory wykonywane wapnem na zrębie ustępują z czasem malowaniu całych ścian wapnem na kolor biały lub „siwy“ o ile w danej okolicy jest zwyczaj (jak w Krakowskim) dodawania do białej farby niebieskiej.

Zdarza się, że jednolicie bielą tylko jedną część budynku np. mieszkalną, podczas gdy sień i część gospodarczą pomalowana jest po staremu w pasy (ryc. 5). Często starszy, wzorzysty sposób malowania znika z licowej ściany budynku ale utrzymuje się na ścianie szczytowej (ryc. 11) lub na budynkach gospodarczych⁶).

Niekiedy na białym malowanym zrębie chałupy pojawiają się z powrotem kolorowe zdobiny. W roku 1937 spotkałem w Wetlinie (pow. Lesko) chałupę o ścianach jednolicie wybielonych, która szpary między belkami wymalowane miała czerwoną farbą z palonej gliny. Tym samym kolorem wykonane też były jodełkowate motywy zdobiące węgły i ściany budynku (Tabl. III, 5). Podobne odwrócenie kolorów powszechnie w danej okolicy stosowanych zdarza się jednakowoż zupełnie wyjątkowo. Zwykle na bielonych ścianach chałup zaczyna rozwijać się zdobnictwo odmienne od pierwotnego. Spotykamy tu bowiem motywy o przewadze elementów roślinnych, wykonanych jedno



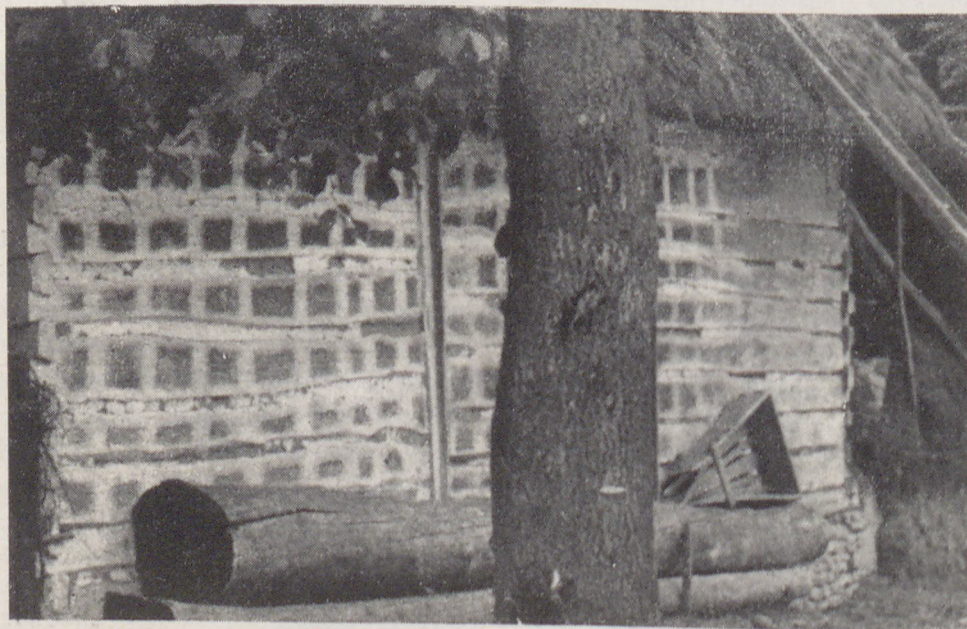
lub wielobarwnie, które skupiają się dookoła okien i drzwi, rzadziej zaś pokrywają całe ściany budynku.

Malatury takie bardzo prymitywne, wykonane jednobarwnie kolorem niebieskim („lakmusewym“), zanotowano w Radomskim (Tabl. I)⁷⁾, na zachodniej Łemkowszczyźnie⁸⁾ i koło Opoczna.

Wielobarwne ozdoby roślinne malowano jeszcze przed I wojną światową w Bronowicach koło Krakowa (ryc. 22)⁹⁾, dziś spotyka się je na Powiślu Dąbrowskim (ryc. 9).

Ostatnio, w związku z badaniami terenowymi prowadzonymi przez Sekcję Zdobnictwa i Budownictwa P.I.B.Sz.L., odkryty został w okolicy Medyki i Poździacza (na północ od Przemyśla) interesujący ośrodek ludowego malarstwa, w którym, na tle wybielonych ścian chałup, rozwinęła się polichromia o przewadze motywów geometrycznych, częściowo zaś roślinnych, ujmowanych stosunkowo dosyć naturalistycznie.

Problem kompozycji w malarskim zdobnictwie zrębów przedstawia obraz skomplikowany.



Ryc. 5. Chałupa bielona w części mieszkalnej jednolicie, w cz. gospodarczej w deseń. Radzice Duże pow. Opoczno. Fot. R. Reinfuss. 1949.



Nigdy prawie nie zdarza się, ażeby budynek traktowany był jako blok jednolity, w którym wszystkie cztery ściany zewnętrzne są jednakowo rozwiązane pod względem zdobniczym. Zwykle ozdobnie malowana jest tylko ściana licowa i jedna ze szczytowych ścian budynku.

Na wschodniej Łemkowszczyźnie a czasem też i w Opoczyńskim (np. chałupa z Ogonowic ryc. 3) ściana szczytowa i frontowa bywają malowane jednako. Na Powiślu Dąbrowskim w domach mieszkalnych dawne wzorzyste malowanie zrębów spo-

tyka się raczej na ścianach szczytowych, podczas gdy ściany licowe bywają gładko bielone.

W zagrodach jednobudynkowych, gdzie część mieszkalna i gospodarcza znajdują się pod wspólnym dachem, zewnętrzne ściany izby bywają bielone, podczas gdy ściany stajen, czy stodoły posiadają tylko malowane szpary lub inne ozdoby jak np. szeregi kropek, zygzaki itp.

Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim w dorzeczu Solinki część mieszkalna budynku z frontu i u szczytu pomalowana jest paloną cegłą na ko-



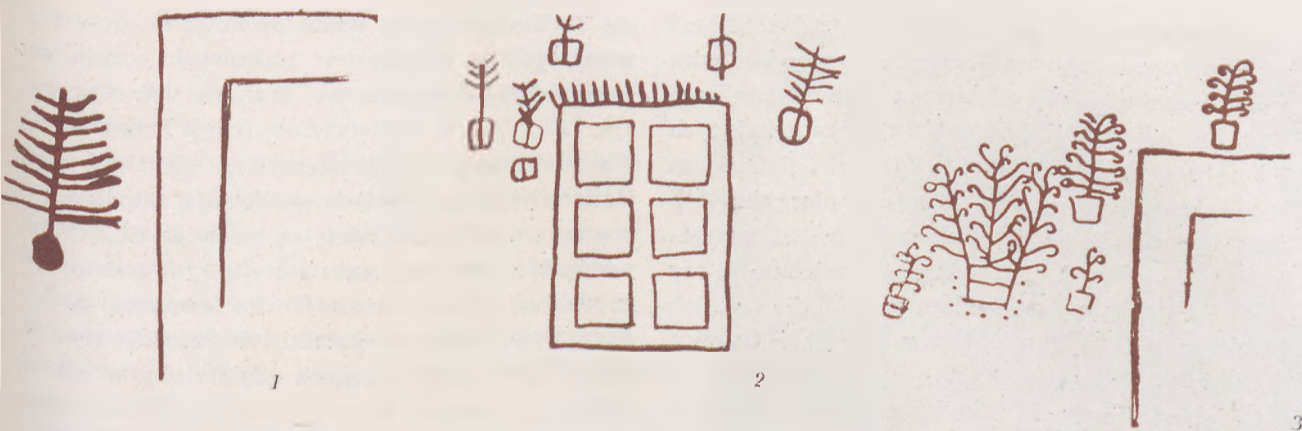
Ryc. 6. Malowana wapnem chałupa łowicka według publikacji Griesebacha.



Ryc. 7. Chatupa malowana wapnem w poziome pasy. Pielgrzymka pow. Jasto, fot. R. Reinfuss 1933.

Ryc. 8. Chatupa malowana wapnem w pionowe szeregi kropek. Leluchów pow. N. Sącz, fot. R. Reinfuss 1936.



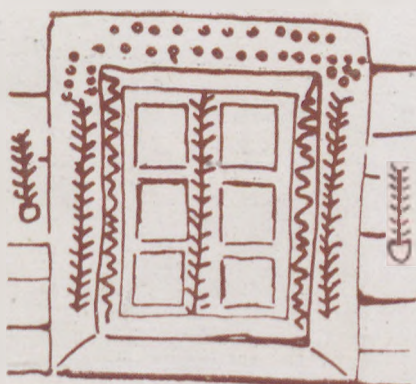
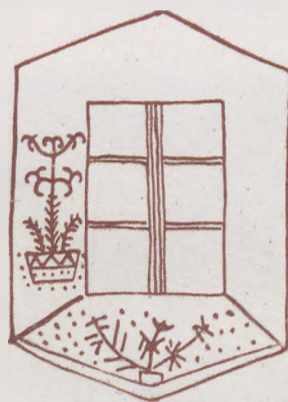
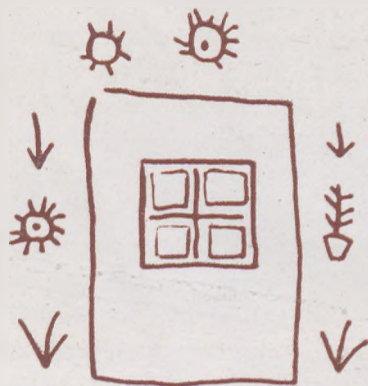


lor terakota, podczas gdy w części gospodarczej pozostawiony jest zręb w stanie surowym. W dzierzcu Osławy część gospodarcza bywa pokryta, w odróżnieniu od mieszkalnej, nie paloną, lecz żółtą gliną¹⁰).

Ozdoby malowane na ścianie mogą bądź jednolicie wypełniać całą powierzchnię, bądź skupiać się tylko w pewnych jej partiach. Do pierwszej grupy należy przede wszystkim szeroko w Polsce południowej i środkowej rozpowszechnione malowanie zrębów wzdłuż szpar między belkami, a także malowanie w pionowe, czy poziome szeregi kropek (występujące dość często, zwłaszcza u Węgrinów z Leluchowa i Dubnego koło Muszyny, ryc. 8), krat prostych, czy skośnych, równoległe poziomo biegnących linii falistych, czy nawet jak np. w Łowickim (ryc. 6) i na Powiślu Dąbrowskim (ryc. 9) motywów roślinnych.

W przypadku, gdy ściana bielona jest w szparach między belkami (ryc. 7), lub też gdy motywy pasowe biegną wzdłuż belek zrębu (ryc. 17), zachodzi pełna zgodność między ornamentem a strukturą architektoniczną podłoża. Zgodność ta bynajmniej nie stanowi jednak ogólnie obowiązującej zasady, świadczą o tym zręby, w których zdobiny jak np. szeregi kropek (ryc. 8, 11), lub kwiaty (ryc. 6, Tabl. V 5, 7) malowane są pionowo w poprzek belek. W budynkach gospodarczych na Powiślu Dąbrowskim zdarzają się przypadki, że powierzchnia ściany zostaje całkowicie zamalowana rozrzuconymi nieregularnie motywami roślinnymi (ryc. 15).

Tam gdzie malowane zdobiny nie wypełniają jednolicie całej płaszczyzny, lecz skupiają się



T A B L I C A I.
Ozdoby zrębów w Radomskim według M. Wawrzenickiego:
1. Ozdoba drzwi w Rogowej nad Radomką.
2, 5, 6 malowidła okien wykonane „lakmu-
sem modrym“ we wsi Mąhowsy Stare.
3. Ozdoby drzwi w Jastrzębi.
4. Ozdoba okna w Jastrzębi nad Radomką.

w poszczególnych jej częściach, widoczna jest w kompozycji chęć podkreślenia bryły budynku przez rozmieszczenie zdobin na jego narożnikach (ryc. 13), lub wzdłuż linii poziomych zamykających ścianę u góry i dołu (okolice Medyki i Poździacza koło Przemyśla, a czasem także i w Sądeczyźnie)¹¹⁾. Często, występujące przed zrąb końce belek przekreśla się dwoma przekątniami w formie litery „X” (Bystra koło Jordanowa), lub maluje na nich jodełkowate motywy roślinne (dorzecze Oslawy, Solinki ryc. 21).

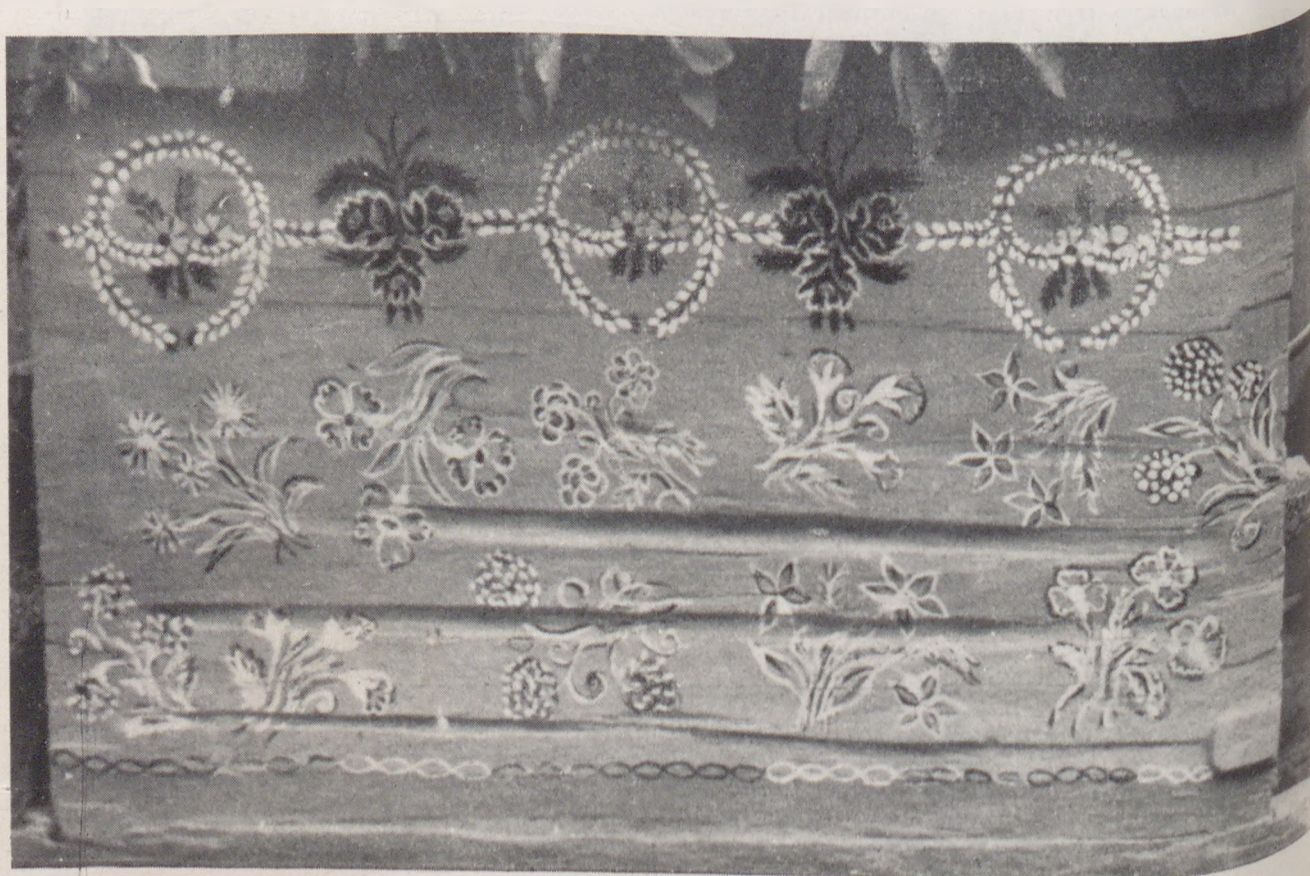
Ozdobione malaturą zakończenia belek uwypuklają znakomicie rytmikę architektonicznego podziału wnętrza budynku.

W Opoczyńskim, w domach nakrytych dachem dwuspadowym o ścianach szczytowych szalowanych deskami, podstawa trójkąta szczytowego zaznaczona bywa przez szereg dużych białych kropek, nad którymi w pośrodku wznosi się również wapnem nakreślony krzyż (tabl. V, 4). Podobny motyw zanotował S. Udziela na ścianie ganku w śpichlerzu ze Starego Sącza (tabl. V, 6)¹²⁾.

W wielu przypadkach zdobnictwo zewnętrznych ścian budynku skupia się dookoła okien i drzwi. W formie najprymitywniejszej ozdoba ta redukuje

się do białego otoku wymalowanego dookoła framugi, jak to widzimy w niektórych wsiach zachodniej Łemkowszczyzny (np. we wsi Florynka ryc. 12), lub w Sądeczyźnie (wieś Przysietnica). Na wschodniej Łemkowszczyźnie (Smolnik koło Baligrodu) okna obwiedzone bywają wapnem, same zaś ramy pomalowane są na kolor zielony lub niebieski co w połączeniu z brązowym zrębem daje wrażenie dużej barwności. Na framudze, po bokach malują wapnem jodełki lub gwiazdki (ryc. 20 tabl. III, 6, 7). Na terenach gdzie zręby w całości bywają malowane wapnem często dookoła okien zaczyna rozwijać się jak to już wyżej wspomniałem zdobnictwo kolorowe. Wawrzeniecki w cytowanej już poprzednio notatce podaje rysunki kilku tego rodzaju okien z Radomskiego (tabl. I, 2, 4, 5, 6). Ornamenty okalające okna składają się z bardzo prymitywnie zrobionych elementów roślinnych i geometrycznych, wykonane są przy pomocy niebieskiej farbki czyli tzw. w Radomskim „lakmusu”. Ornament kolorowy można sporadycznie spotkać również na zachodniej Łemkowszczyźnie. Jako przykład posłużyć może zdobienie okna w Bednarce (p. Gorlice), gdzie na białym tle wykonana została ramka z niebieskiej linii łamanej,

Ryc. 9. Polichromowana ściana szczytowa stajni, malowana przez Marię Janeczko we wsi Woli Żelichowskiej powiat Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948



z dwoma czerwonymi kropkami przy każdym zewnętrznym załamaniu. Po bokach rozmieszczone były kwiatki koloru czerwonego z niebieską łodygą i listkiem⁸).

Od wyżej opisanych odbiegają swą dojrzałą formą ozdoby nadokienne malowane przez Felicję Kosieniakową w Zalipiu koło Dąbrowy, wykonane kilku kolorami w formie bukietu, składającego się z trzech dużych kwiatów z dwoma spiralnie powyginałymi gałązkami. Całość komponowana jest w formie niskiego trójkąta równoramiennego (ryc. 24 i 25).

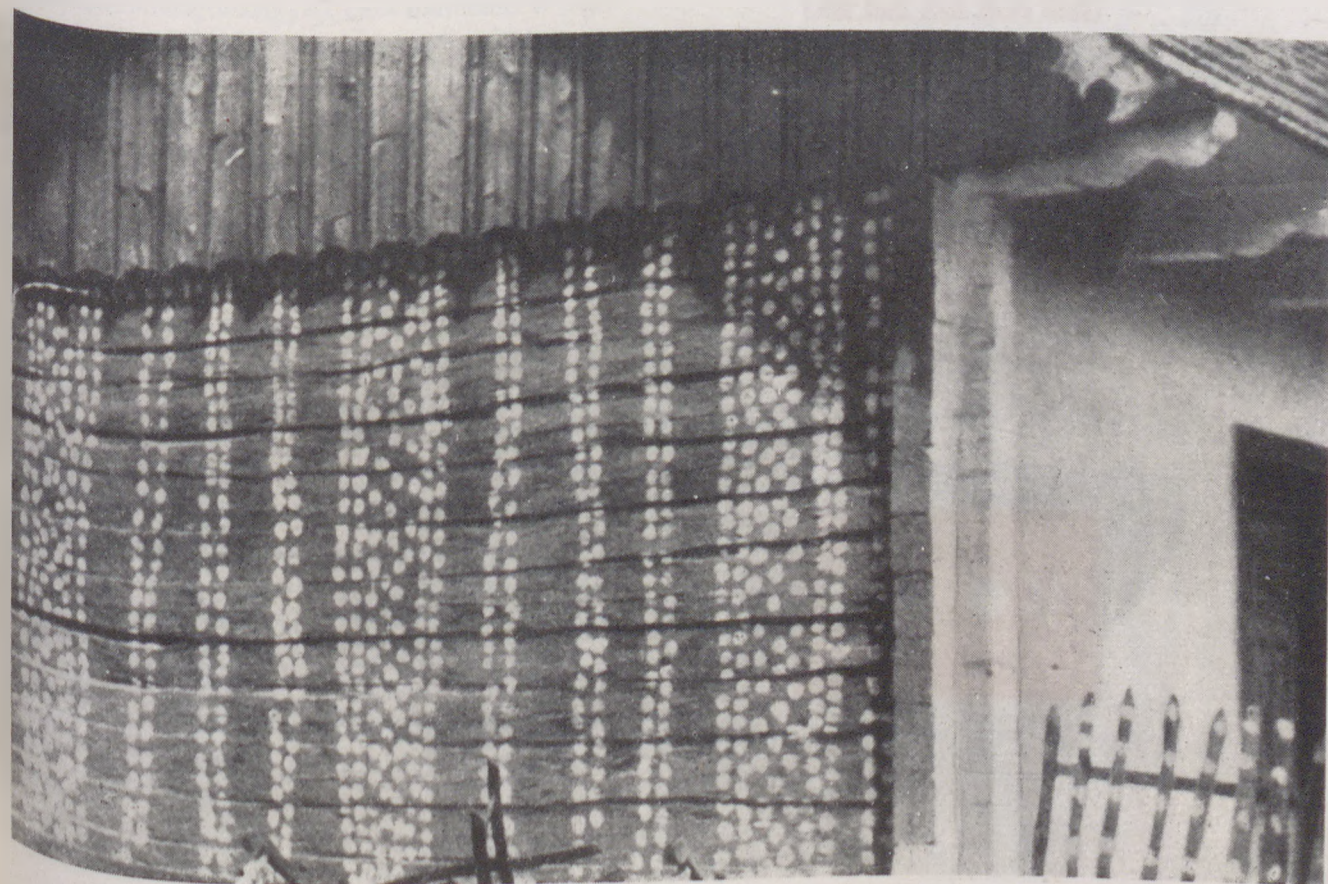
Jeszcze inna forma zdobienia okien rozwinęła się w kilku wsiach położonych na północ od Przemyśla (Poździacz, Medyka), gdzie okno obiega wielobarwny szlak złożony najczęściej z motywów geometrycznych (ryc. 16).

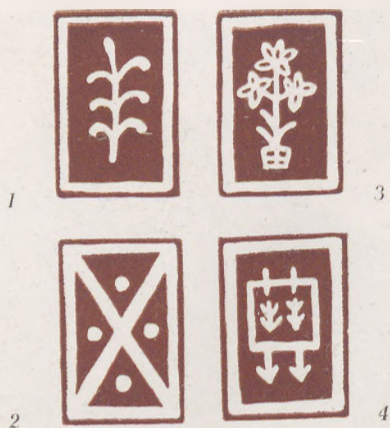
Tam gdzie w oknach przyjęły się okiennice spotyka się czasem na ich powierzchni malatury. Zjawisko to występuje raczej w południowo-zachodniej Polsce na stokach Sudetów (okolice Jeleniej Góry, Karpacza, Kłodzka). W Polsce środkowej, gdzie okiennice w budynkach wiejskich w ogóle występują rzadko, malatury na nich pojawiają się sporadycznie (np. w Łowickim lub



Ryc. 16. Szczytowa ściana domu malowana na konkurs w r. 1948 przez Leokadię Kosieniak w Zalipiu pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss.

Ryc. 11. Ściana szczytowa domu przedstawionego na ryc. 10 przed konkursem malowana była w szeregi pionowych kropek. Zalipie pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss.

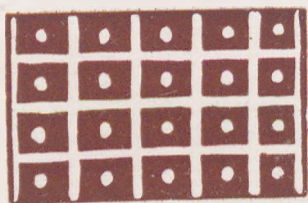




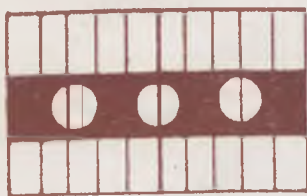
1 – 2. Wapienne. 3. Krywe. 4. Rozdziele pow. gorlicki.



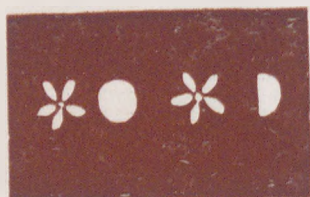
5. Przegonina powiat gorlicki



6. Wapienne powiat gorlicki



7. Przegonina powiat gorlicki



8. Przegonina powiat gorlicki

w Woli Prymusowej w Opoczyńskim). Na Śląsku motywami spotykanymi na okiennicach bywają naturalistycznie traktowane bukiety kwiatów.

Malowane ozdoby drzwi wystąpić mogą bądź na futrynie, bądź też zewnątrz, na zrubie z czym spotykamy się np. w Radomskim (tabl. I, 1, 2), czy Krakowskim (ryc. 22), a także na samej tafl. Często obydwa sposoby zdobienia występują obok siebie (ryc. 14). Motywami tych zdobin są przeważnie gałązki i kwiaty, rzucone luźno (tabl. III, 10), lub wyrastające z doniczek. Z tymi ostatnimi spotykamy się na drzwiach chlewów na Powiślu Dąbrowskim (ryc. 14) w chałupach u Łemków zachodnich (tabl. II, 1, 2) i wschodnich (ryc. 21), a także u sanockich Dolinian (tabl. IV, 2, 6).

Obok roślinnych trafiają się na drzwiach również motywy geometryczne (tabl. II, 3 tabl. IV, 1).

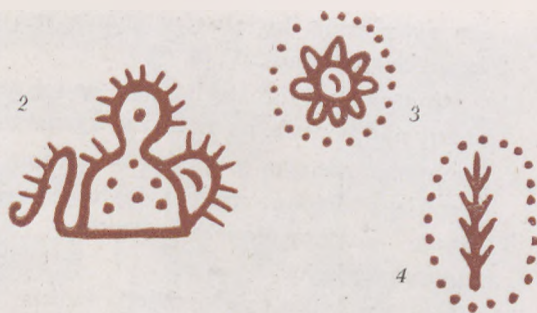
Bardzo ciekawie przedstawiają się malatury na wrotach stodół.

Na Łemkowszczyźnie zachodniej (w pow. gorlickim) ozdoby te wykonywane bywały wprost na surowych deskach wrót. W dorzeczu Osławy podobnie jak i u Dolinian sanockich koło Birczy, Tyrawy Wołoskiej, a także w okolicach Przemyśla, najpierw powierzchnie wrót pokrywano jasno żółtym kolorem naturalnej glinki, a dopiero na tym podkładzie malowano wapnem różne motywy. Pięknie zdobione wrota stodoły widzimy na fotografii (ryc. 18) przedstawiającej chałupę w Smolniku koło Baligrodu (Łemkowszczyzna wschodnia). Powierzchnia wrót pomalowana tam jest glinką naturalną na kolor jasno żółty. Wzdłuż górnej i dolnej krawędzi oraz środkiem biegną szerokie pasy barwy terakota (wykonane paloną glinką), na nich zaś zdobiny malowane cienkim pędzlem przy użyciu wapna. Pas górny i dolny posiada na brzegach po jednym szeregu białych kropek w środku zaś biegnie linia falista złożona z kreski ciągłej między dwoma kropkowanymi. W pasie wewnętrznym przy brzegach widzimy linię zygzakowatą z kropkami w załamaniach, w pośrodku zaś szlak z ułożonych na zmianę ukośnych krzyżyków i promienistych kółek z zaznaczonym środkiem.¹⁴⁾

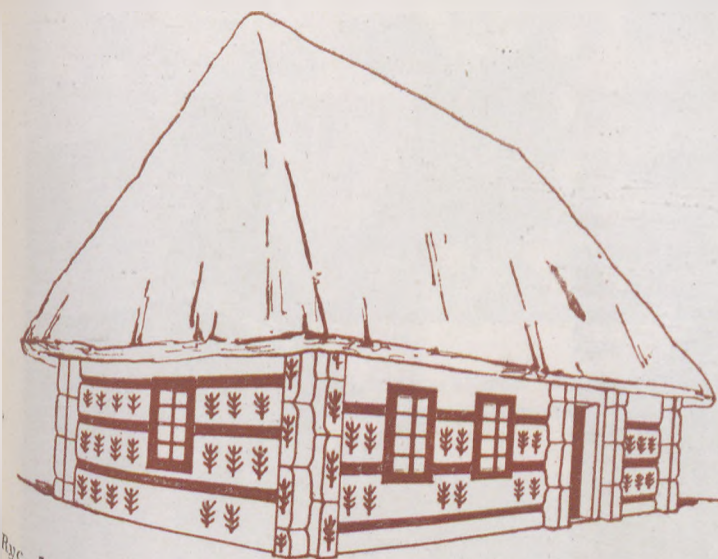
Wolne przestrzenie zrębu między węglami a oknami i drzwiami wypełniają niekiedy pojedyncze lub rytmicznie powtarzające się zdobiny roślinne (jodełka lub kwiaton), czy geometryczne. Ze zjawiskiem tym spotykamy się zarówno na wschodniej Łemkowszczyźnie (tabl. III. 5) jak i w Przemyślim czy Łowickim¹⁵⁾. Motyw powtarzających



Ryc. 1. Fragment malowanego zrębu chałupy z dorzecza Oślawy.



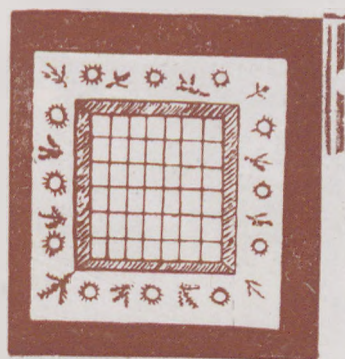
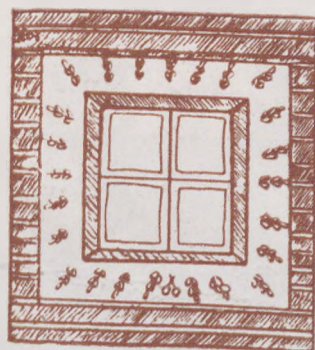
Ryc. 2, 3, 4. Motywy wykonane czerwoną gliną na białym zrębie chałupy w Zubraczem pow. Sanok.



Ryc. 5. Chałupa białona, pasy w szparach między belkami i motywy jołtkowe wykonane czerwoną farbą z palonej glinki, Wetlina p. Lesko.

T A B L I C A III

Ilustracje: 1, 6, 7, 9, 10 wyjęte są z pracy J. Tarnowycza pt. Łemkowszczyzna reszta zaś pochodzi ze zbiorów autora.



Ryc. 6, 7. Sposób zdobienia okien z dorzecza Oślawy.



Ryc. 8. Malowidło na drzwiach, Solinka pow. Lesko.



Ryc. 9. Malowidło na drzwiach z dorzecza Oślawy.

się rytmicznie kwiatonów znany jest też z Opoczyńskiego¹⁶⁾ (tabl. V, 5, 7).

Zbyt szczupły materiał jaki w tej chwili posiadamy nie pozwala na razie na wyznaczenie dokładniejszego zasięgu, w jakim na terenie Polski występują zdobione zręby i jakie jest rozprzestrzenienie poszczególnych motywów, czy układów kompozycyjnych.

Ogólnie tylko powiedzieć można, że ozdobne malarstwo na ścianach chałup trafia się w Polsce południowej: na stokach Sudetów i w całej Małopolsce. Na terenach centralnych Polski z wzorzy-

stym malowaniem zrębów spotykamy się w Radomskim, Opoczyńskim, Łowickim, oraz sporadycznie w okolicach Iłży.

Na tle tego szkicowego potraktowania zasięgu wyróżnia się kilka ważniejszych ośrodków, gdzie zdobnictwo ścian występuje w formie szczególnie rozwiniętej. Na południu do ośrodków takich należy wschodnia Łemkowszczyzna, Powiśle Dąbrowskie i świeżo odkryte przez pracowników Sekcji Zdobnictwa centrum koło Przemyśla. W Polsce centralnej na pierwszym planie wymienić należy Łowickie.

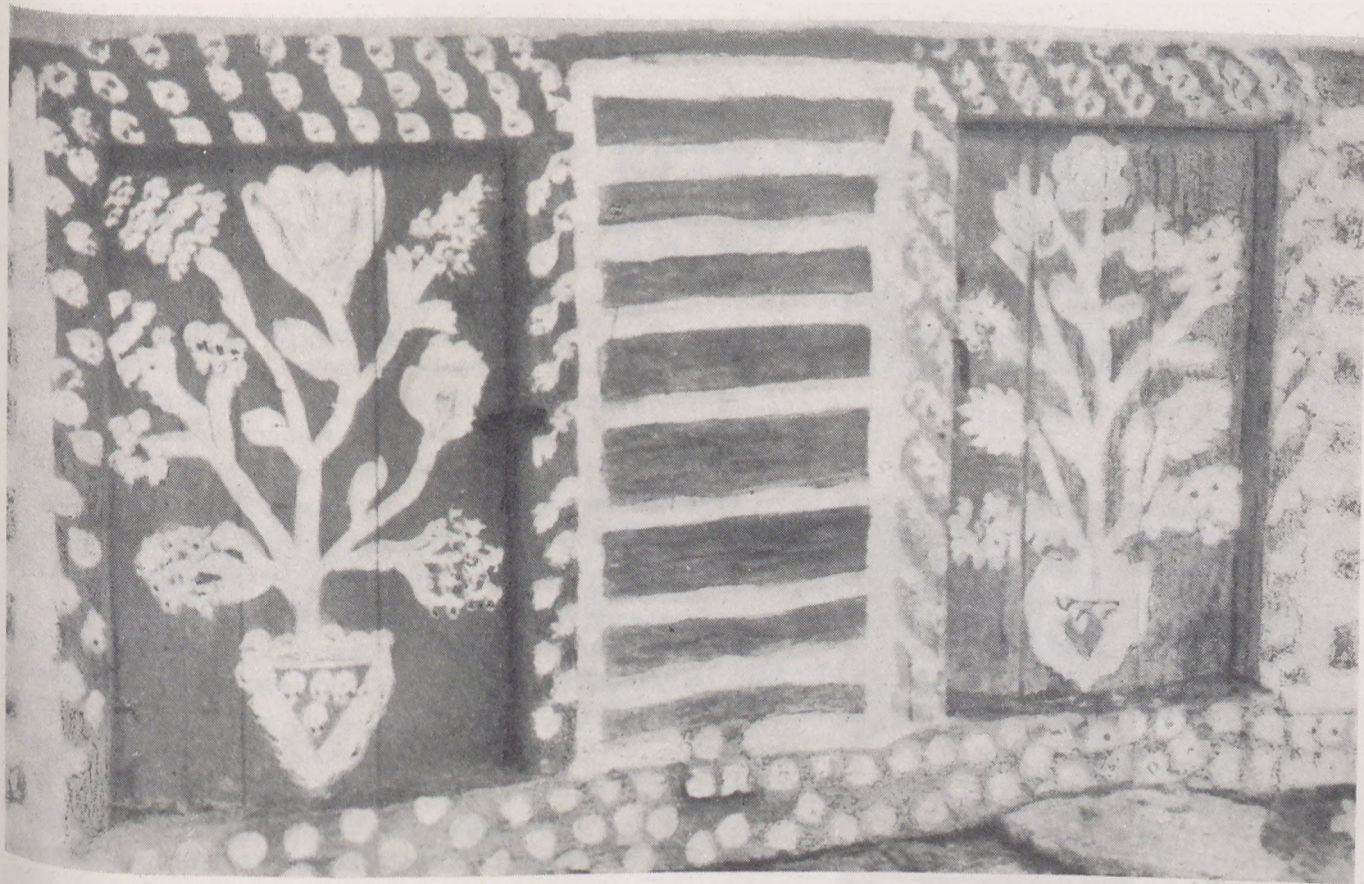


Ryc. 12. Zrąb bielony tylko dookoła okien. Florynka pow. N. Sącz. Fot. R. Reinfuss 1933.
Ryc. 13. Chałupa z Białej Wody powiat Nowy Targ malowana w kropki na narożnikach. Fot. R. Reinfuss 1933.

Dla każdego z wymienionych ośrodków znaleźć można pewną sumę cech, która charakteryzuje jego zdobnictwo i wyróżnia od innych. Zarysowujące się jednakowoż między poszczególnymi ośrodkami różnice odnoszą się raczej do nabytków nowszych jak np. polichromia ścian, lub zdobnictwo wprowadzające czysto wapienne ale bardzo rozwinięte. Proste elementy zdobnicze jak np. kropki, linie proste, łamane, jodełki itp. występują jak widziemy z załączonego materiału ilustracyjnego w znacznych od siebie odległościach na terenach Polski a także wychodzą poza jej granice.

Z terenów poza polskich, bogatym zdobnictwem zrębów wyróżnia się przede wszystkim chałupa słowacka. W Cziczmanach na południe od Turczanowskiego Św. Marcina piętrowe domy posiadają ściany pokryte bogatą ornamentyką o motywach geometrycznych wykonanych wapieniem na surowym drzewie (ryc. 26)¹⁷⁾.

Na pograniczu Słowacko Morawskim koło Brec-lawy na bielonych ścianach chałup występują piękne wielokolorowe ozdoby kwiatowe koło okien i drzwi¹⁸⁾. W Czechach częste są domy drewniane bielone tylko w szparach między belkami.



Ryc. 14. Malowane wapnem drzwi chlewów w Woli Żelichowskiej pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948

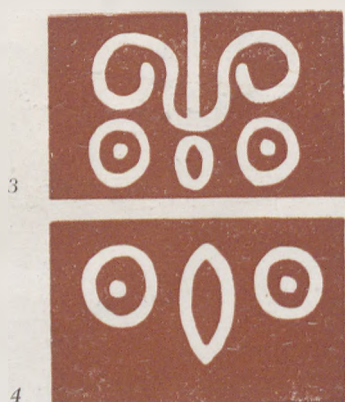
Ryc. 15. Drzwi i ściana frontowa chlewu polichromowanego przez Felicję Curyłową w Żalipiu pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948.



TABLICA IV. *Malowidła na wrotach stodół i drzwiach u Dolinian sanockich
(Wszystkie miejscowości położone na północny wschód od Sanoka)*



Ryc. 1. Wieś Siemiuszowa Ryc. 2. Rakowa



Ryc. 3. Wieś Siemiuszowa Ryc. 4. Bircza Stara



Ryc. 5. Wieś Siemiuszowa Ryc. 6. Wieś Siemiuszowa



Ryc. 7. Wieś Siemiuszowa Ryc. 8. Wieś Siemiuszowa

Na terytorium niemieckim malatury na białym tle wyprowadzonej ściany występują przede wszystkim w części południowej, w Bawarii i Tyrolu, gdzie na ścianie szczytowej spotyka się nieraz bogatą polichromię. Często bywają to mało ze sztuką ludową związane kompozycje figuralne jak np. postacie świętych w okolicy Ober i Unterammergau¹⁹⁾ trafiają się też jednakowoż, jak widać z ryciny 19 malatury roślinne o charakterze całkowicie ludowym²⁰⁾. Kwiaty na ścianach domów spotyka się też w Szwarewaldzie. Na terenie całych prawie Niemiec, gdzie występuje konstrukcja ryglowa, czy pruski mur, belki stanowiące szkielet budynku bywają podkreślone kolorem innym niż reszta ściany. Czasem w poszczególnych kwadrantach, belkowania pojawiają się też malowane zdobiny geometryczne lub roślinne (np. w Górnej Hessji). Prymitywne malatury wykonane wapnem na surowym zrębie znane mi są w tej chwili tylko z Dolnej Saksonii, gdzie w okolicy Nienburga występują na ścianach budynków gospodarczych malowane wapnem kwiaty w doniczkach (ryc. 27).

Na południowym wschodzie interesujące malatury spotyka się na fasadach domów włościańskich w Rumunii na południe od Bukaresztu (Copaciu) gdzie na tle białej ściany wykonane są farbą czerwona i niebieską bardzo staranne pod względem rysunkowym motywy geometryczne, roślinne i zoomorficzne, a mianowicie ptaki (ryc. 23²¹⁾).

Zarówno w Polsce jak i na wymienionych wyżej terenach pozapolskich (Czechosłowacja, Niemcy) w zdobnictwie zrębów dają się zaobserwować dwa występujące obok siebie sposoby malowania. Jeden niewątpliwie młodszy, polega na wielobarwnym zdobieniu fasady, zwłaszcza koło okien i drzwi, motywami roślinnymi lub nawet figuralnymi (południowe Niemcy) tą czy inną drogą czerpanymi z inwentarza malarstwa stylowego, głównie kościelnego.

Drugim sposobem jest malowanie, przeważnie na surowym zrębie chałupy, ozdób wykonanych wspólnie, czy jasną gliną. Zespół stosowanych tu motywów jest nadzwyczaj prymitywny. Ogranicza się on do najprostszych elementów geometrycznych i zupełnie schematycznie traktowanych form roślinnych. Duży zasięg geograficzny tych zdobin, jak i ich bliskie pokrewieństwo z ornamentyką wczesnohistoryczną występującą np. na ceramice, pozwala przypuszczać iż w tym typie zdobnictwa zrębów można mieć do czynienia z tradycjami bardzo odległymi. Zbieżność geometrycznych motywów występujących dziś na zrębach chałup wie-

TABLICA V.



1. Malatura pod oknem. Libiszów gm. Bukowiec pow. Opoczno.



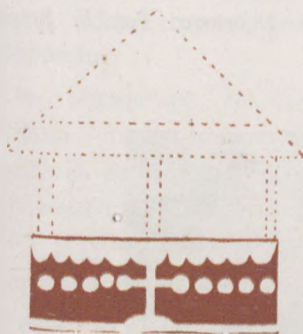
2 – 3. Malatura pod oknem. Zakosćciele gm. Drzewica pow. Opoczno.



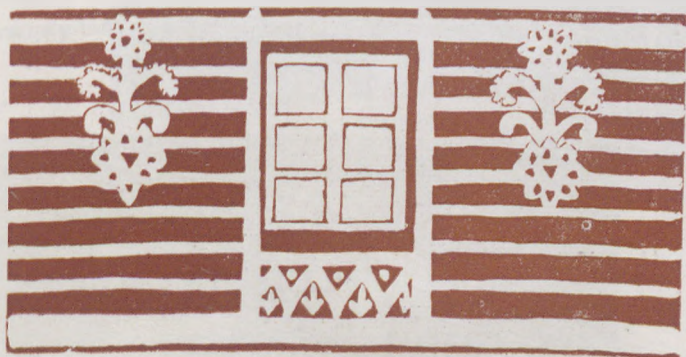
4. Sposób malowania szczytowych ścian dachów. Kruszwiec pow. Opoczno



5. Malatura na ścianie szczytowej domu w Libiszowie pow. Opoczno, szpary między belkami malowane wapnem, „łachmusowym” (wapno z dodatkiem farby niebieskiej).



6. Malatura na ganku od spichrza, Stary Sącz (według fotografii publikowanej przez S. Udziele w X t. Ludu).

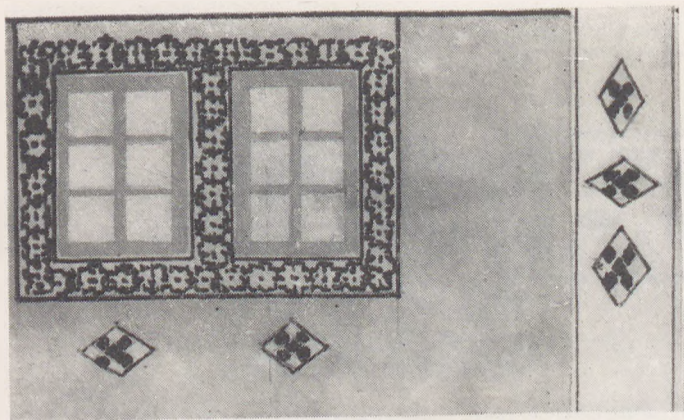


7 Malatura na ścianie frontowej domu w Libiszowie, szpary między belkami malowane wapnem, dwa kwiatony i wzór geometryczny poniżej okna wykonane kolorem „łachmusowym”.

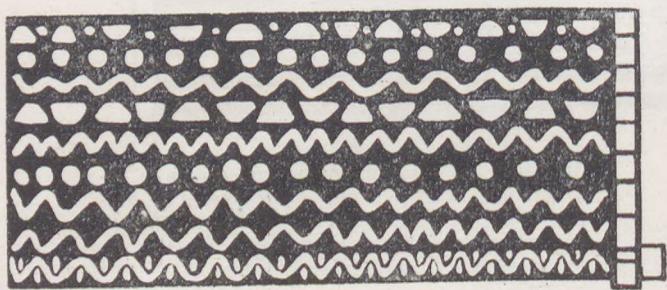
skich z motywami spotykanymi na przykład na ceramice z okresu pierwszych Piastów nie jest być może zupełnie przypadkowa.

Wiemy o tym, że zdobnictwo malarskie zrębów, wywodzące się ze zwykłego polepienia ścian gliną²²), było i jest czynnością kobiet, te zaś według przypuszczeń profesora Kostrzewskiego²³), uzasadnionych współczesnym materiałem etnograficznym, zarówno słowiańskim²⁴), jak i egzotycznym, trudniły się w czasach wczesnohistorycznych również wyrobem garnków glinianych.

O ile w polichromiach roślinnych stanowiących główny trzon grupy pierwszej, jako cel podstawowy i jedyny uważać należy efekt dekoracyjny, o tyle w zespole motywów grupy drugiej spotyka się cały szereg takich, które nasuwają przypuszczenie, że u genezy ich kryją się też jakieś momenty pozaestetyczne. Widoczne to jest zwłaszcza w układach o charakterze asymetrycznym, składających się z elementów geometrycznych i schematycznie traktowanych motywów roślinnych. Wiele z nich przypomina raczej znaki własnościowe²⁵), czy ma-



Ryc. 16. Fragment polichromii ściennej, wieś Poździacz pow. Przemyśl z kopii akwarelowej Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 17. Malowana wzorzyste ściana szczytowa chałupy w zalipiu pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948.



Ryc. 17. Malowana chałupa, zręb w kolorze terakota, wrota jasno żółte, framugi okien zielone, białe. Smolnik h. Baligrodu w pow. Leszno. Fot. R. Reinfuss 1935.

giczne (tabl. II, 5, tabl. IV, 6) niż zdobiny w sensie ścisłym.

Sposoby wyjaśnienia tych malatur są różne. A. Fischer wspomina, iż malaturami wykonanymi wapnem na niebielonym zrębie oznaczano niekiedy front chałupy, w której były dziewczęta na wydaniu²⁶). Tłumaczenie to ma sporą dozę prawdopodobieństwa, gdyż gdzieniegdzie i w związku z samym obrzędem weselnym występuje czasem malowanie, względnie rysowanie różnych motywów²⁷).

Niemcy, widząc w ludowym zdobnictwie przede wszystkim mowę znaków symbolicznych, stworzyli od początku XIX wieku całą bardzo bogatą literaturę, gdzie systematyzują występujące w zdobnictwie elementy, wiążąc z nimi w sposób dowolny ich rzekome znaczenie lub pojęcia, które mają wyrażać²⁸).

Unikając przesady z jaką nauka niemiecka dostrzeka się w zdobnictwie ludowym wyrazu symbolicznego przypuszczać można, że poza niektórymi znakami malowanymi na zrębach, mogło istotnie ukrywać się dawniej znaczenie magiczne, a mianowicie apotropeiczne. Moszyński wspomina o istnieniu znaków magicznych w ludowej kulturze Słowian (pentagram, gwiazda sześcioramienna,

sześciolistna rozeta wpisana w koło, czy tak zwany „czarny krzyż“ powstający z przecięcia się pod kątem prostych dwóch równoległych linii²⁰).

Być może, że liczba ich dałaby się pomnożyć niektórymi znakami występującymi w malaturach zrębów, a zwłaszcza drzwi i wrót budynków wiejskich, gdzie najczęściej umieszcza się znaki mające w wierze ludowej własności ochronne. W miejsce dawnych rysunków apotropeicznych wchodzi z czasem chrześcijański krzyż, który dlatego właśnie spotykamy tak często po wsiach na drzwiach budynków gospodarczych głównie zaś stodół. Występowanie na wrotach krzyża obok innych znaków (tabl. IV, 7, 8) wzmacnia podejrzenie, że w tych ostatnich widzieć należy starsze rysunki apotropeiczne mające na celu ochronę pól gro-madzonych w stodole. Za innym, niż wyłącznie zdobniczym, charakterem tych malatur przemawiać może też fakt, malowania na wrotach stodół fa-ksieżyca i słońc, które pod ręką malarki nieświa-domej już dziś właściwego znaczenia motywów zmieniają się łatwo w pięciolistne kwiatki. (tabl. II, 8).

Nie jest całkowicie wykluczone, że magiczne znaczenie mogły też mieć pierwotnie antropomor-ficzne rysunki w Opoczyńskim tak zwane „kozaki“ malowane wapnem lub czarną farbą na stodołach i domach mieszkalnych podczas Wielkanocy i w śródościu.

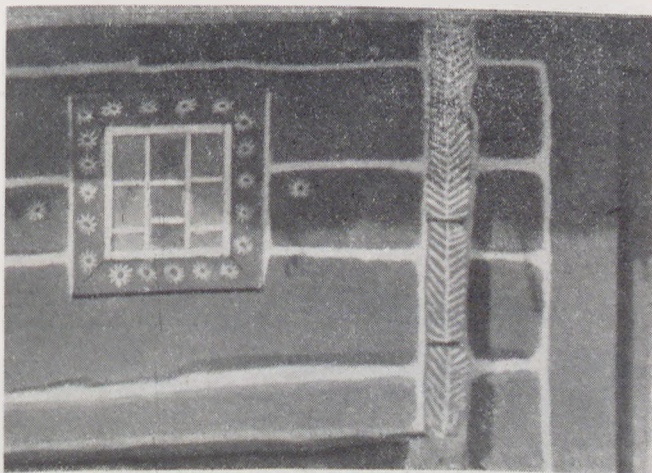
Dziś te obrzędowe malowanki zeszły już do poziomu psot wykonywanych sąsiadom przez wiejskich chłopów. W krakowskim z rysun-ków tych rozwinął się interesujący dział ludowej karykatury (rycina na okładce).

Wyrażone powyżej przypuszczenie o apotropeicz-nym znaczeniu pewnych motywów malowanych na zrębach, należałoby oczywiście sprawdzić przez zbieranie wypowiedzi samego ludu. Jak dotychczas wywiady zmierzające do wyjaśnienia sensu zna-ków malowanych na wrotach prowadzone przeze mnie na terenie Łemkowszczyzny i Dołów Sanoc-kich nie dały pozytywnego rezultatu.

Dziś wobec szeroko rozpowszechnionego w Pol-sce jednolitego bielenia ścian wapnem, dawne wzorzyste malatury wykonywane na surowym zrębie znajdują się w stanie postępującego zaniku. Wobec tego, że istnieją u nas instytucje zajmujące się z urzędu opieką nad ludową twórczością pla-styczną, należałoby wysunąć niezupełnie jeszcze spóźnioną myśl, ażeby w którymś z bardziej inte-resujących ośrodków jak np. w Łowickim lub Opoczyńskim wskrzesić przez zorganizowanie od-powiedniego konkursu, dawny wzorzysty sposób malowania surowych zrębów, a następnie utrzy-mać go przez stałą opiekę konserwatorską.



Ryc. 19. Malatury na ścianie domu bawarskiego.



Ryc. 20. Fragment malowanej ściany, zręb terakota, zdo-biny białe. Solinka pow. Lesko, Fot. R. Reinfuss '937 r.



Ryc. 21. Malowana chatupa. Solinka pow. Lesko. Fot. R. Reinfuss 1936. 215



Ryc. 22. Odrzwia chatupy z Bronowic w pow. krakowskim, zdjęcie z kopii wykonanej dla Muzeum Ziemi Krakowskiej. Fot. R. Reinfuss.

PRZYPISY

1. K. T. Weigel: „Germanisches Glaubensgut in Runen und Sinnbildern“, München 1939, str. 4.

2. Podobny przebieg miał również rozwój bieleńa a następnie polichromii wewnątrz na Powiślu Dąbrowskim. Jak wynika z badań Z. Szewczyka prowadzonych z ramienia Sekcji Zdobnictwa P. I. B. Sz. L. w Zaliptu i okolicy zdobnictwo ścian rozwinęło się z kolistych białych „pacek“ to jest placków wykonanych przy pomocy pędzla lub szmaty rozpuszczoną gliną wymieszaną z popiołem. „Packi“ takie umieszczano dla rozjaśnienia ciemnego wnętrza kurnej chatupy na powierzchni pieca, ścian i na powale (Z. Szewczyk: „Konkurs na malowanki dąbrowskie“ Polska Sztuka Ludowa nr. 11/12, 1948 str. 44).

3. Rysunek chatupy z Woli Załęznej (p. Opoczno) malowanej w ukośną kratę publikuje M. Wawrzyniecki w XVII tomie Wisły str. 697.

4. R. Reinfuss: „Budownictwo ludowe na zachodniej Łemkowszczyźnie“ (Odb. z XXXIII tomu Ludu 1934 str. 27).

5. O malowanych zrębach w dorzeczu Oslawy i Solinki znajdziemy wzmianki w pracach:

a) J. Falkowski, B. Pasznyi: „Na pograniczu Łemkowsko-bojkowskim“ Lwów 1935 str. 60.

b) R. Reinfuss: „Łemkowie“ odb. z XIV t. Wierchów 1936 str. 4.

c) H. Schramówna: „Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej“ Wilno 1939, str. 13 i następne, z dwoma ilustracjami barwnymi.

d) J. Tarnowicz: „Łemkiwszczyzna“ Kraków 1941 str. 70 i nast.

6. We wsi Buków p. Opoczno fotografowałem stodołę, której ściany zdobiły z zewnątrz biegące po-

ziomo szeregi dużych białych kropek, to samo spotyka się czasem w Krakowskim.

7. M. Wawrzyniecki: „Budownictwo i zdobnictwo ludowe“, Wisła t. XVII str. 694 — 697.

8. R. Reinfuss: „Budownictwo ludowe na zachodniej Łemkowszczyźnie“ str. 27.

9. Polska Sztuka Stosowana zeszyt nr IV Kraków 1904.

10. J. Falkowski, B. Pasznyi: „Na pograniczu Łemkowsko — бойkowski“ str. 60.

11. Z. Szewczyk dostarczył mi, nienadające się niestety do reprodukcji, zdjęcie przedstawiające ścianę szczytową budynku z wsi Ochotnicy, drewnianego, ale tynkowanego i bielonego. Wzdłuż górnej krawędzi ściany biegnie poziomo podwójny szereg ciemnych kolistych kropek, boczne zaś ozdobione są na zmianę ułożonymi barwnymi kwadratami i gwiazdami ściopromiennymi.

12. S. Udziela: „Kilka słów o strojach, budowlach, sprzętach i naczyniach w Sądecczyźnie“ Lud t. X, str. 310.

13. R. Reinfuss: „Budownictwo ludowe na zachodniej Łemkowszczyźnie“.

14. Mówiąc o malarstwie zrębów na Łemkowszczyźnie i sąsiednim pograniczu бойkowski mam zawsze na myśli stan z roku 1939. Czy dziś wobec przesiedlenia ludności ruskiej na inne tereny dawny sposób malowania chatup jest przez osiadłą tam ludność polską dalej kontynuowany nie wiem.

15. A. Chmieleńska: „Księżacy“ (Ziemia, 1913 str. 257).

H. Griesebach: „Das polnische Bauernhaus“, Berlin 1917 str. 85 — 87.

16. W Muzeum Etnograficznym w Łodzi wystawiona jest fotografia z Zakościela w powiecie opoczyńskim, przedstawiająca chałupę o zrębie malowanym w poziome białe pasy, przy czym na jednym z rogów widnieją trzy kwiatony wysokie mniej więcej na jeden metr, rozdzielone leżącymi w pośrodku białymi kropkami.

17. B. Vavrousek i Z. Wirth: „Dedina“, Praha 1925 ryc. 405 — 422.

18. Jak wyżej rycina 329, 330, 335, 338.

19. R. Kempe: „Dorfwanderungen, die interessantesten Bauernhaustypen Süddeutschlands“ Frankfurt am M. 1904.

20. K. T. Weigel, S. Lehmann: „Sinnbilder in Bayern“ Berlin 1938.

21. K. Hielscher: „Rumänien“ Lipsk 1933 tabl. 59.

22. K. Moszyński: „Kultura ludowa Słowian“ tom II str. 799.

23. J. Kostrzewski: „Kultura prapolska“ Poznań 1947 str. 257.

24. K. Moszyński: „Kultura ludowa Słowian“ tom. I str. 343.

25. Porównaj np. znamiona bartne u Kurpiów (L. Krzywicki: „Kurpie“, Biblioteka warszawska, rok 1892), gmerki Kaszubów (B. Namysłowski: „Merki rybaków pomorskich“ Rocznik Heraldyczny tom VII)

26. A. Fischer: „Lud polski“, Lwów 1926 str. 35.

27. J. Gulgowski np. w swej pracy pod tytułem „Kaszubi“ (Kraków 1924) wspomina na stronie 112, że podczas wesela a także i przy innych zabawach mężczyźni rysują (zwykle na drzwiach) dziwaczne rysunki, które następnie śpiewając objaśniają.

U Niemców mieszkających na pograniczu Czech i Bawarii na drzwiach gospody w której odbywało się wesele malowano jako zaproszenie motywy kwiatowe (K. T. Weigel, S. Lehmann: „Sinnbilder in Bayern“, str. 32).

28. W nauce niemieckiej pogląd o symbolicznym znaczeniu elementów używanych w zdobnictwie jest niesłychanie rozpowszechniony. Klasycznym przykładem przesady w tym względzie jest książka W. Blachetty: „Das Buch der deutschen Sinnzeichen“ (Berlin 1941), gdzie dosłownie każdy możliwy znak rysunkowy począwszy od kropki posiada komentarz wyjaśniający jego znaczenie jako symbolu.

W praktyce podejście takie do zjawisk z zakresu plastyki znajdziemy w całym szeregu prac niemieckich jak np. E. O. Thilego, (Sinnbild und Brauchtum), K. E. Weigla (Germanisches Glaubensgut in Runen und Sinnbildern in Bayern), A. Augustinna (Germanische Sinnbilder als Hofgiebel — Zeichen) i wielu innych jak K. Spiess, J. Strzygowski, Strobel.

29. K. Moszyński: „Kultura ludowa Słowian“ tom II str. 333.

Ryc. 23. Malowidła w kolorze czerwonym i niebieskim na ścianie domu wiejskiego w Copaciu, na poł. od Bukaresztu.

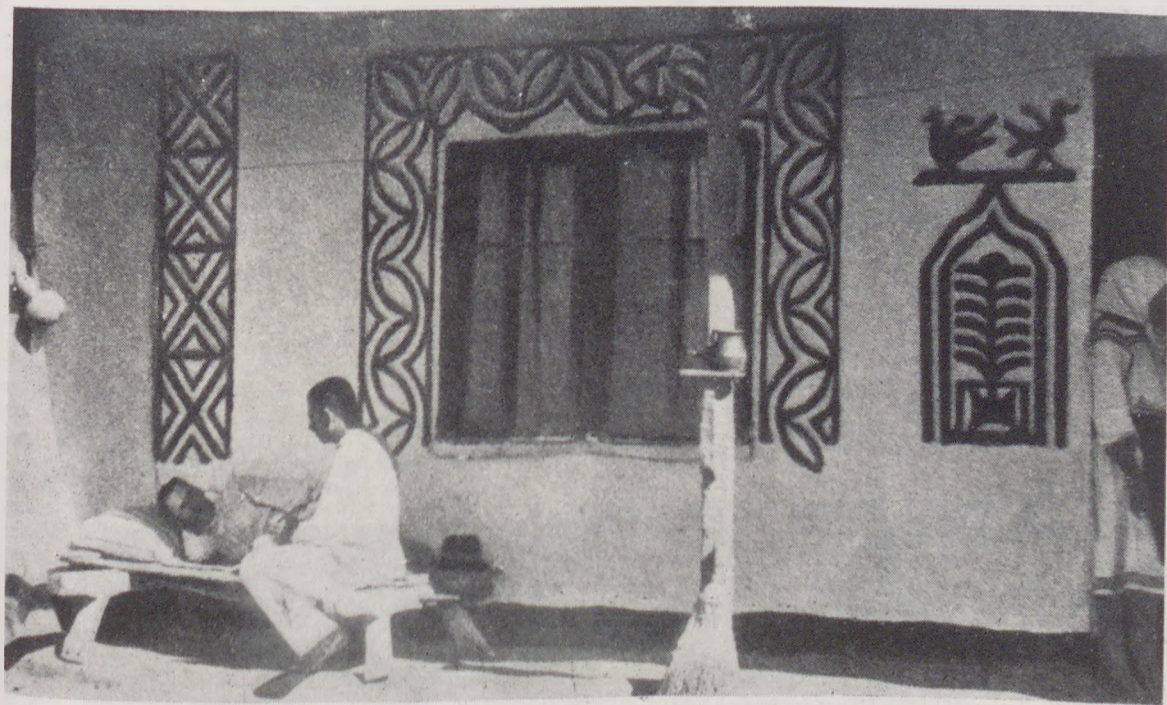




Рис. 24. *Malatura wielobarwna wykonana nad oknem przez Felicję Kosieniakową, Żalipie pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948*

КРАШЕНЫЕ СРУБЫ.

На территории южной и средней Польши известен обычай, ныне, впрочем, замирающий, раскрашивать наружные стены деревенских строений разными узорами.

В этой жизни можно отличить две группы: младшую, в которой многоцветный узор, преимущественно с растительными мотивами, представлен на побеленной стене строения (Рис. 10, 12, 13, 15, 20, 21) и „старшую“, в которых орнамент, сделанный известью на сыром фоне сруба, состоит из наиболее простых геометрических элементов (Рис. 22, рис. 1 — 8, 14) или схематически представленных растительных мотивов. Иногда рисунками бывают покрыты все стены строения, а иногда украшения концентрируются на углах, окнах и дверях. Весьма интересны украшения, помещаемые на воротах, ведущих на овин, и на дверях домов (Табл. II, III IV). Среди этих рисунков часто встречаются знаки или комбинации знаков, которые могут иметь не столько декоративное, сколько, скорее, апотропеическое значение (напр. Табл. II 3, 8, Табл. IV 5, 7).

Более старые формы украшения хат (известно по сырому срубу) до недавнего времени наблюдались в средней Польше в районе Ловича (Рис. 14), Опочно (Рис. 3—5) и Радома, а в Южной Польше — в районе Кракова, Бохни (Рис. 7) и севернее Тарнова (Рис. 6).

Южнее Санока, на так называемой Лемковщине, стены деревянных домов первоначально красят жженой глиной в однородный бронзовый цвет и чуть на этом фоне рисуют известию разные украшения (Рис. 8, 17, 19, 23, Табл. III). Многоцветная живопись с цветочными мотивами встречается на стенах жилых домов и даже на стенах конюшен и коровников в районе местечка Домброва, расположенного севернее Тарнова (Рис. 10, 15, 10, 21), а прежде она наблюдалась также в деревнях, находящихся в окрестностях Кракова (Рис. 12).

Рис. 25. *Malatura wielobarwna wykonana nad oknem przez Felicję Kosieniakową, Żalipie pow. Dąbrowa. Fot. R. Reinfuss 1948*



PEINTURE DE CHARPENTE

Dans le sud et dans le centre de la Pologne on avait l'habitude bien connue, mais aujourd'hui presque tombée en désuétude, de mettre des peintures diverses sur les murs extérieurs des maisons. On peut diviser ce genre de peintures en deux groupes: Les unes plus récentes, aux motifs polychromes de plantes sur les murs passés au lait de chaux (tabl. 10, 12, 13, 15, 20, 21) les autres plus anciennes, avec une ornementation exécutée avec de la chaux sur le fond cru du mur et composées des éléments géométriques les plus simples, ou bien de motifs de plantes schématiques. Ces peintures couvrent entièrement les murs des constructions ou bien l'ornementation se borne aux angles, aux portes et aux fenêtres. La plus intéressante est l'ornementation peinte sur les portes des granges et des maisons (tabl. II, III et IV). Parmi ces peintures on voit souvent des signes ou des combinaisons de signes, dont l'importance est plus apotropaïque que décorative (exemple: Table II 3, 8, Table IV 5, 7).

Les formes plus anciennes de la décoration des murs (la chaux sur le mur brut) apparaissent encore à une époque peu reculée dans le centre de la Pologne, près de Łowicz, (tableau 14), Opoczno (tableau 3, 5) et Radom, dans le centre de la Pologne près de Cracovie, Bochnia (tableau 7), ainsi qu'au nord de Tarnów. Au sud de Sanok, au pays des Lemki, on commence par peindre les murs des maisons en bois avec une couleur brune monochrome d'argile cuite et ensuite on peint sur ce fond avec de la chaux toute sorte d'ornements variés (tableau 8, 17, 19, 23, tableau III).

La peinture polychrome avec motifs de plantes s'est étendue sur les murs des habitations et même des écuries et des porcheries, et dans les environs de la petite bourgade de Dąbrowa située au nord de Tarnów (tableau 10, 15, 20, 21). On la voyait encore autrefois dans les villages des alentours de Cracovie.



Ryc. 26. Fragment malatur wapnem na surowym zrębie we wsi Cziczmany na Słowaczczyźnie

PAINTED HOUSE - FRONTS SUMMARY

In the South and in the centre of Poland it was a custom — now in its decline — to paint various designs on the exterior walls of buildings. This painting presents two groups; a more recent one using polychrome, mostly plant motifs on white-washed walls of buildings (see pictures 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21) and an older one, where the ornament is composed of geometrical designs executed with lime on the rough back-ground of the frame-work. (picture 22 drawing 1, 8, 14), or of schematically treated plant-motifs. This painting either covers whole walls of buildings or only part of them. The ornamental designs assemble at the angles, doors and windows. Most interesting are the ornaments painted on the gates leading to barns and on the doors of houses (picture II, III, IV).

Among those paintings one often finds signs which may have a more apotropaic than ornamental importance (e.g. picture II 3, 8, picture IV 5, 7).

The older forms of ornament used for cottages in central Poland near Łowicz (picture 14) Opoczno (picture 3, 5,) Radom, and in the south of Poland near Cracow, Bochnia (picture 7) and North of Tarnów (picture 6).

South of Poland in the so-called Lemkoshire, the walls of wooden houses were painted first with a uniformly brown paint of burned clay and on this background were then painted various ornamental designs (see pictures 8, 17, 19, 23). Table III. The polychrome floral painting developed on the walls of houses and even of stables and pig-sties in the neighbourhood of the small town of Dąbrowa lying south of Tarnów (picture 10, 15, 20, 21). It appeared previously also in the villages near Cracow.



Ryc. 27. Malatury na ścianie dolnosaskiego budynku gospodarczego.

GĘŚLE CZY SKRZYPCE



Ryc. 1. Drzeworyt przedstawiający gęślarza polskiego grającego na gęślach.

ZDZISŁAW SZULC

Artkuł niniejszy pragnie stać się przyczynkiem do rozwikłania problemu czy gęśle a skrzypce to dwa różne instrumenty, czy też jak się dotychczas sądzi dwa te pojęcia określają jeden i ten sam instrument. Przy okazji wyświetli się zarazem czy termin „polnische Geige“ używany przez teoretyków niemieckich odnosi się również do jednego czy do dwu różnych instrumentów.

DAWNE POLSKIE GĘŚLE.

W literaturze naszej już w najdawniejszych czasach spotykamy termin gęśl, gęśle, gąśl, gęśliczki, gąślecзки, gąsiołki itp. Nazwy te odnoszą się do różnych instrumentów, a w ostatnich czasach określa się nimi instrument strunowy smyczkowy, a nawet nazwy te stały się synonimem miana „skrzypce“. Zachodzi tu więc przypuszczenie, że jest to nazwa jakiegoś wymarłego już instrumentu, nazwa — która stała się popularna, ulubiona i dlatego stosowano ją do różnych instrumentów.

Przypuszczenie to tym trudniejsze jest do udowodnienia, że dawni pisarze nie przekazali nam

opisu instrumentu, który się nazywał gęśl, czy gęśle. Na pewne ślady określenia chociaż bardzo pobieżnego natrafiamy jedynie w bardzo bajkowej jeszcze historii muzyki K. Łady¹⁾ oraz u Al. Polińskiego²⁾. Pierwszy identyfikuje gęśle raz z lirą korbową, drugi raz z dudami, co tym więcej zaciemnia to zagadnienie. Inaczej Poliński³⁾. Píše on tak: „Gęśle starożytne były narzędziem w formie arfy horyzontalnej....“ i podaje nawet dokładny rysunek (ryc. 7). Ze słów i rysunku stwierdzić można, że jest to rodzaj psalterium. Poliński cytuje również wyjątek z „Sobótki“ Kochanowskiego (Panna XI):

„Skrzypku, by w tej pięknej rocie
Usłyszeć coś o Dorocie
Weźmij gęśle, jakoś miła
A zagraj nie myśląc siła“

Poliński jest zdania, że Kochanowski „oczywiście miał tylko na myśli skrzypki i skrzypiciela, nie zaś gęśl, która zresztą oznaczała wówczas każdy instrument muzyczny wogóle a skrzypce

w szczególności". Dalej Poliński pisze tak: „raz jeden tylko w całej naszej literaturze spotkałem się z nazwą gęśli w znaczeniu instrumentu specjalnego, może właśnie starosłowiańskiego!" i cytuję wiersz z XVI wieku wyjęty z „Nabożna rozmowa św. Bernarda z Panem Jezusem nowonarodzonym dzieciątkiem“.

„Trąbami i organy, bębny i też zwoły
Gęslami, skrzypcami i wszystkim narządem...”

I słusznie wnioskuje Poliński z tego, że gęśle musiały być innym instrumentem niż ówczesne skrzypce-skrzypice.

Zachodzi jednak pytanie dlaczego Poliński jako gęśle podał rysunek instrumentu szarpanego. Mogą to jedynie wytłomaczyć okoliczności następujące:

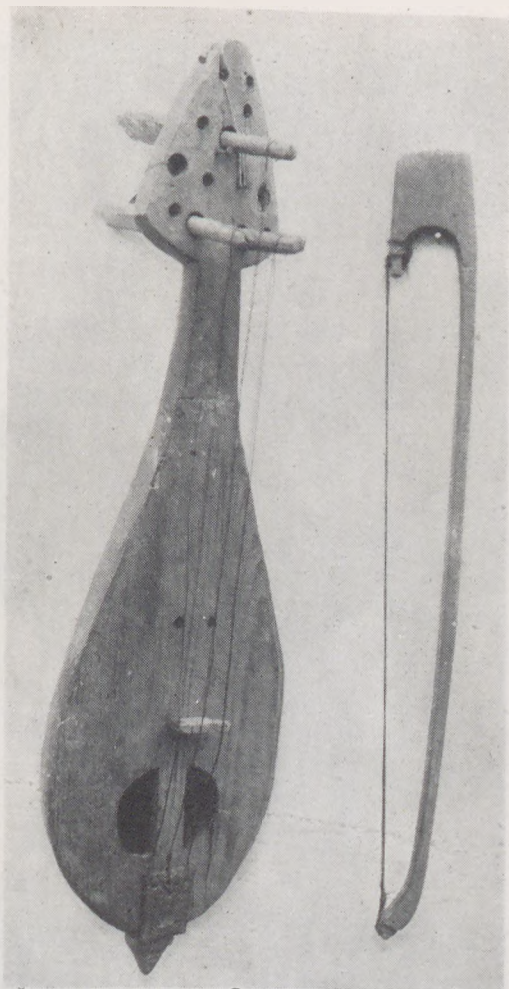
1) wydany w roku 1763 u Pijarów w Warszawie „Nomenklator francusko-polsko-niemiecko-łaciński” wymienia na str. 522 w jednym szeregu oraz jako jeden instrument: „un psalterion, timpanon — psalterz, gęśle — eine Hacke Brett — Sambuca.”

2) W katalogu instrumentów muzycznych muzeum Brukselskiego znajduje się instrument Czeremiszów Fińskich tzw. *g u s l a* — instrument zbliżony do instrumentu podanego przez Polińskiego.⁴⁾

Natomiast za tym, że gęśle nie były instrumentem szarpanym lecz smyczkowym (jak to możemy wnioskować z wiersza Kochanowskiego) i że różniły się od skrzypiec, przemawia wzmianka w „Skarbnicze naszej archeologii...” Ambrożego Grabowskiego (Lipsk, 1854) gdzie na str. 99 czytamy: „...bowiem używanie gęśli do skrzypka należy.”

Ślad tego, że gęśle to instrument strunowy używany w opisie niemieckiego teoretyka Marcina Agricoli dalsze wyjaśnienia. Równocześnie padnie pewne światło na dotychczas źle interpretowany termin „die Polnische Geige”, jaki stosuje tenże M. Agricola w dziele „Musica instrumentalis deutsch” Wittemberga 1545 rozdział „Das Fundament der Polnischen Geigen” str. 204⁵⁾.

Marcin Agricola (właściwe nazwisko Sore) urodził się w Świebodzinie jako syn chłopca, a zatem miał styczność z polskimi skrzypkami ludowymi i mógł znać dokładnie instrumenty polskie. Agricola wyraźnie zaznacza, że oprócz skrzypiec włoskich istnieje inny rodzaj tego instrumentu powszechny w Polsce. Skrzypcom tym daje termin „Polnische Geige”. Czytamy u niego co następuje:



2

3





*Weiter will ich dir anzeigen
Das ander Geschlecht der Geigen
Welche im Polerland gemein sind
Drauff die seiten gestimpt di quint
Und werden auf ein ander Art
Gegriffen dann wie vor gelahrt*

a na stronie 210 dalej:

*Mit den Negeln rührt man sie an
Drumb die seiten weit von ein stan
Mich dünket sie lauten gantz rein
Auch das sie viel subtiler sein
Künstlicher und lieblicher gantz
Dann die Welschen mit resonantz...
Allein das die Pollacken zwar
Greifen zwischen die seiten gar
Unnd sie mit den negeln rührn an
Da die Bünd recht sollten stan...*

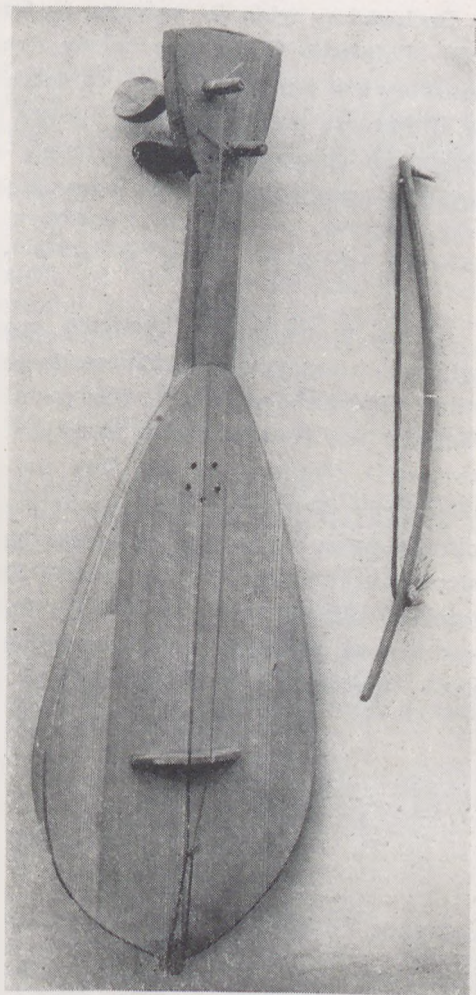
Ryc. 4. Sposób gry na gęśli jugosłowiańskiej

Z tego opisu wnioskujemy co następuje: Polnische Geige były instrumentem strunowym, smyczkowym. Różniły się od skrzypiec włoskich tym, że nie posiadały progów, że stroiły w kwintach i że ton wydobywano w ten sposób, że nie naciskano na struny z góry palcami, lecz stawiano palce między strunami, dotykając struny z boku paznokciem i dlatego też — co Agricola podkreśla — na „Polnische Geige” struny rozstawione były szerzej niż na „Welsche Geige” czyli na włoskich skrzypcach. Agricola jeszcze specjalnie zaznacza, że ton wydobyty w ten „polski sposób” paznokciem brzmi jaśniej, bez stłumienia, które ma miejsce na włoskich skrzypcach, gdzie struny przyciskano miękką częścią palca. Niestety Agricola nie podał rysunku ani polskiej nazwy tego wówczas przez Polaków używanego instrumentu, podaje jedynie dokładną w stosunku do skrzypiec technikę gry na tym instrumencie, technikę — jak się okazuje — typową dla gry na gęslach słowiańskich. W tenże bowiem sposób grają po dzień dzisiejszy Słowianie południowi — Bułgarzy na guślicy, a Serbowie i inni tamtejsi Słowianie na gusle. (Ryc. 2 — guślica bułgarska, ryc. 3 — gusla jugosłowiańska).

Autor niniejszego artykułu miał okazję obserwowania gry na gęśli jugosłowiańskiej — jednostrunowej gusle (Trebinie, 1930“).

Rycina 4 pokazuje nam sposób gry na tym instrumencie. Grajek dotyka z boku strunę grzbietem paznokcia czyli zupełnie tak samo jak to opisuje Agricola przy Polnische Geige. Można z tego wnioskować, że gusle są analogicznym instrumentem do tego, który opisuje Agricola pod nazwą Polnische Geige. Czyli Polnische Geige Agricoli są to poprostu gęśle, którym Agricola dał niemiecką nazwę Geige z przymiotnikiem polnische dla odróżnienia od włoskich skrzypiec. Miałem okazję przekonać się, obserwując grę na gusle jugosłowiańskiej, że dźwięk wydobyty za pomocą wspomnianej techniki paznokciowej jest subtelny, o charakterze fłażoletowym. Zgadza się to ze spostrzeżeniem Agricoli, który podkreśla, że dźwięk Polnische Geige czyli gęśli jest „subtiler” niż na skrzypcach włoskich. A wobec tego, że Polnische Geige miały więcej strun niż jedną (trzy) Agricola wyraźnie podkreśla, że struny na tym instrumencie musiały być szeroko rozstawione — by — chcąc dojść z boku do każdej struny — muzykant mógł stawiać palce pomiędzy strunami. Do zastosowania techniki paznokciowej muzykant inaczej musiał trzymać swe gęśle, niż to robi dzisiejszy skrzypek. W wypadku gusle np. grającej

Ryc. 5. Fotografia gęśli zrekonstruowanych wg drzeworytu ryc. 1.



i małym) przypuszczać trzeba, że grający stosuje technikę paznokciową.

W związku ze śledzeniem zagadnienia Polnische Geige i gęśle udało się autorowi odnaleźć maleńki, niestety niebardzo wyraźny drzeworyt, przedstawiający zapewne gęślarza polskiego grającego na gęślach, w dziele J. K. Haura: *Skarbiec ekonomiczny Ziemiańskiej...* wyd. III. Kraków, 1693, str. 514. (Przedrukowany z Jeżowskiego: *Oekonomii*, 1648. Patrz ryc. 1 muzykant z prawej strony, bosy). Sztycharz, aczkolwiek nieszczególnie dla naszych celów wywiązał się ze swego zadania, jednakże wyraźnie uwydatnił technikę paznokciową, na oryginale tylko pod lupą dostrzegalną, na co w stosunku do muzykanta (kobeznika) z lewej strony, który gra na kobzie — rodzaju u nas kiedyś używanej lutni, a który wyraźnie przyciska struny do podstrunnicy — zwracam szczególną uwagę. Rycina 5 jest fotografią gęśli zrekonstruowanych według wyżej wymienionego drzeworytu w pracowni Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.

trzyma szyjkę instrumentu w lewej ręce, opuszczając dół instrumentu ku dołowi i przystawia grzbiet paznokci palców lewej ręki do struny z lewej strony instrumentu, tworząc paznokciem rodzaj prozków jakie spotykane są na podstrunnicy mandoliny czy gitary.

Niestety Agricola nie wspomina przy żadnym z instrumentów strunowych w jaki sposób trzyma się instrument podczas gry, a wiemy że w tym czasie istniały instrumenty „da gamba” i „da braccio” czyli trzymane przy kolanach lub przy ramieniu. Podobnie nowocześni instrumentologowie nie zwracają uwagi na sposób trzymania instrumentu w czasie gry. Jest to duży mankament. Szczegół ten bowiem — zdaniem moim — przyczyniłby się niejednokrotnie do wyjaśnienia zawilej sprawy ewolucji instrumentów, szczególnie smyczkowych. Ma to również miejsce w wypadku gęśli. Nawet taki specjalista jak C. Sachs nie bierze szczególnego sposobu trzymania instrumentu pod uwagę i twierdzi⁷⁾, wręcz, że Polnische Geige wspomniane przez Agricola i innych — to nic innego jak gęśliki podhalańskie opisane przez A. Chybińskiego⁸⁾. Natomiast Chybiński wyraźnie wskazuje na sposób trzymania gęślików podhalańskich — sposób podobny do sposobu trzymania dzisiejszych skrzypiec. Zaś technika paznokciowa jest niemożliwa przy takim sposobie trzymania instrumentu co każdy skrzypek potwierdzi. Technika paznokciowa wymaga trzymania instrumentu ku dołowi z oparciem go. Oparcie to może mieć miejsce na kolanach grającego lub przez zawieszenie instrumentu na pasie (porównaj ryc. 1 i 4). Z tego wniosek — że Sachs jest w błędzie: gęśliczki podhalańskie nie są identyczne z dawnymi polskimi gęślami. Wspólną mają tylko nazwę, która — być może — przeszła na nie z gęśli dawnych, mimo odmiennego sposobu gry. Zjawisko takiego przenoszenia nazwy spotyka się często w dziejach instrumentów, że wspomnę choćby ową góralską k o z ę (dudy), na którą przeszła bez żadnego uzasadnienia (prócz fonetycznego) nazwa k o b z a, która określała dawny instrument strunowy a nie dęty.⁹⁾

K. Moszyński¹⁰⁾ podaje reprodukcję akwaforty z 18 wieku, ilustrującą grę na rosyjskim instrumencie smyczkowym g u d o k. Grajek w identyczny sposób gra na gudoku jak jego kolega bałkański na gusle: opiera dół instrumentu na kolanach. Aczkolwiek sposobu dotyku strun z powodu niewyraźnego rysunku ustalić nie można, z układu ręki jednakże (ostre zgięcie palców serdecznego i średniego przy wyciągniętych wskazującym

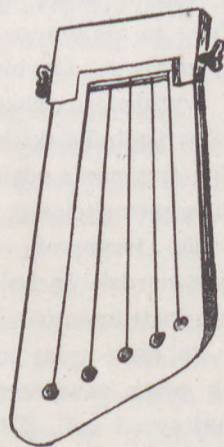
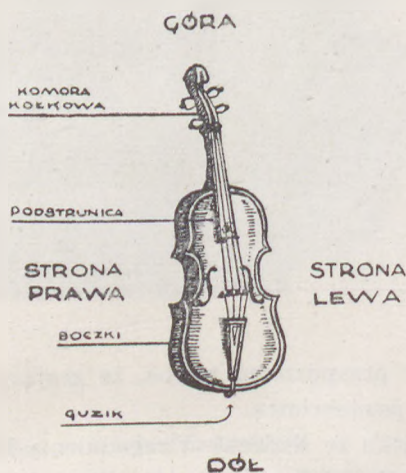
Dochodzimy więc do wniosku, że terminu Agricoli „Polnische Geige“ nie należy tłumaczyć jako polskie skrzypce — co dotychczas miało w literaturze niejednokrotnie miejsce i do niepotrzebnych prowadziło nieporozumień — lecz jako gęśle względnie polskie gęśle.

P O L S K I E S K R Z Y P C E.

Niemal w sto lat po Agricoli spotykamy powtórnie w muzycznej literaturze teoretycznej termin „Polnische Geige“ względnie „Polnische Geigeln“ użyty przez innego teoretyka — M. Praetoriusa¹¹⁾. Termin ten jednakże nie określa już odrębnego instrumentu jak u Agricoli, czyli nie określa gęśli, lecz odnosi się do dyszkantowego instrumentu rodziny viol — „rechte Diskantgeige“ (violine) o stroju takim jaki mają dzisiejsze ceterostrunowe skrzypce. Ten instrument Praetoriusa — aczkolwiek o kształcie jeszcze nieco su-

wym — wykazuje wszelkie cechy istotne skrzypiec dzisiejszych. Rycina 4 przedstawia nam kopię instrumentu podanego przez Praetoriusa jako „Polnische Geige“, z czego wnioskujemy ostatecznie, że mianem „Polnische Geige“ Praetorius określa zwykle skrzypce. Praetorius wyjaśnia, że określenie „Polnische Geige“ czyli p o l s k i e s k r z y p c e pochodzi „przypuszczalnie stąd, że ten rodzaj przybył początkowo z Polski, albo — że tamże spotykało się biegłych i doskonałych artystów na tych skrzypcach¹²⁾. Szczegół ten — przemilczany przez dalszą literaturę niemiecką — rzuca ciekawe światło na sprawę pochodzenia skrzypiec, która przecież do dzisiaj nie jest rozwiązana.

Wnioskując — dochodzimy do przeświadczenia, że w dawnej Polsce istniały obok siebie dwa rodzaje instrumentów smyczkowych: gęśle z ich charakterystyczną techniką paznokciową i skrzypce o technice gry analogicznej do dzisiejszej.



Ryc. 6. Polskie Skrzypce wg. M. Praetoriusa.

Ryc. 7. Gęśle starożytne w formie arfy horyzontalnej wg. A. Polińskiego.

Fotografie wykonał Zdzisław Szulc.

P R Z Y P I S Y.

¹⁾ Łada Kazimierz, Historia muzyki, Warszawa, 1861.
²⁾ Poliński Aleksander, Zarys do dziejów muzyki polskiej. Lwów, 1907.

³⁾ Poliński Aleksander, op. cit. str. 9.

⁴⁾ Mahillon, Catalogue descriptive et analytique du Musée Instrumentale du Conservatoire Royal de Music de Bruxelles. Gandawa, 1900. Tom 3 str. 73.

⁵⁾ Przedruk R. Eitnera w wyd. Breitkopf u. Haertel. Lipsk, 1896.

⁶⁾ Aby czytelnikowi ułatwić zrozumienie późniejszego opisu gry na gęślach podaję ryc. 6. Zrozumie na nim czytelnik które części nazywamy górą, które dołem, lewą i prawą stroną instrumentu strunowego.

⁷⁾ (C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Lipsk, 1920. str. 173/4.

⁸⁾ A. Chybiński, Instrumenty muzyczne ludu polskie. go na Podhalu. Kraków, 1924.

⁹⁾ J. Pietruszyńska, Dudy wielkopolskie, Poznań, 1938.

¹⁰⁾ K. Moszyński, Kultura ludowa Słowian. Cz. II. zes. II. Kraków, 1939. str. 1053, fig. 239.

¹¹⁾ M. Praetorius, Syntagma musicum. Wolfenbüttel. 1619.

¹²⁾ „vielleicht daher dass diese Art erstlich aus Polen hergekommen sein soll, oder dass daselbsten auch bundige, treffliche Künstler auf diesen Geigen gefunden werden“.

ГУСЛИ ИЛИ СКРИПКИ.

В своей статье автор старается показать, что „скрипка“ и „гусли“ это не два названия одного инструмента, как это обычно принято считать, но что в старой Польше гусли были отличным от скрипки струнным инструментом и чуть когда гусли вышли из употребления сохранившееся название их стало синонимом скрипки. Ни мнение Полинского, что гусли были инструментом в виде „горизонтальной арфы“ (псалтериум), ни предположения других, что наши гуралы (жители Татр) играют на гусях — не отвечают истине. По мнению автора, в группе струнных инструментов гусли составляли самостоятельную семью, в которой звук добывался при помощи смычка, а струны сокращались не при помощи надавливания пальцем на струну, как в нынешней скрипке, но при помощи дотрагивания к струне ногтями пальцев, приставленных к струне с боку. Именно подобную „ногтевую“ технику игры описывает немецкий теоретик музыки 16 века — Агрикола, имея в виду инструмент, названный им „Polnische Geige“. Агрикола, определенно говорит, что „Polnische Geige“ это инструмент отличный от итальянской скрипки, что имеет три струны к которым прикасаются ногтями.

Автор лично видел на Балканах музыкантов, играющих при помощи подобной, ногтевой техники, и утверждает, что Агрикола (настоящая фамилия которого Соре, он был родом из Свободина, т. е. из Польши и, поэтому, как сын крестьянина, хорошо знал польские народные инструменты) имел в виду именно гусли, а не скрипку.

Поэтому, употребляемый Агриколей термин „Polnische Geige“ следует понимать не как „польская скрипка“, как это делалось до сего времени, но как гусли.

Этим самым термин „гусли-гуслики“ (генсле-генслички), присвоенный инструментам гуралей Татр, не является соответствующим термином, так как на этих инструментах играют скрипковой, а не „ногтевой“ техникой.

„GEŚLE“ OU VIOLON

L'auteur tient à prouver dans son article, que „geśle“ et violon ne sont pas les deux termes d'un même instrument comme il est généralement admis, mais que dans l'ancienne Pologne les „geśle“ étaient un instrument à cordes différent du violon et que ce n'est qu'après l'oubli des „geśle“ tombés en désuétude que leur nom devint synonyme de violon.

Ni l'opinion de Polański que les „geśle“ étaient un instrument en forme de harpe horizontale (psalterium) ni la supposition d'autre part, que nos montagnards jouent des „geśle“, ne sont conformes à la vérité. L'auteur est d'avis que les „geśle“ formaient une famille à part dans le groupe des instruments à corde qu'on fait résonner sous l'archet, car on abrégeait les cordes non en y posant les doigts, comme on fait avec les violons d'aujourd'hui, mais en touchant la corde avec l'ongle des doigts appliqués de côté. C'est justement ce jeu avec technique d'ongle que décrit le musicien-théoricien allemand du XVI-me siècle Agricola quand il parle d'un instrument qu'il

appelle le violon polonais. Agricola dit clairement que le violon polonais est un instrument différent du violon italien et qu'il possède trois cordes qu'on touche avec l'ongle.

L'auteur lui même, a vu dans les Balkans des musiciens jouant avec cette technique d'ongle et considère qu'Agicola (dont le vrai nom était SORE et l'origine de Świebodzie), devait en sa qualité de fils de paysan parfaitement bien connaître les instruments de musique populaires, polonais et avait justement les „geśle“ et non pas le violon en vue.

Il faut par conséquent traduire le terme employé par Agricola: „violon polonais“, par „geśle“ et non par violon polonais comme on le faisait jusqu'à présent. Par cela même le terme „geśle“, „geśliczki“ (diminutif) appliqué au violon des montagnards des Tatra est un terme impropre car on emploie avec ces instruments la technique non pas d'ongle mais de violon.

„GEŚLE“ OR FIDDLE

The author intends to prove in his article that fiddle and geśle are not two names of one instrument as was generally believed, but that in the Poland of old geśla was a string instrument different from fiddle and it is only when geśle ceased to be used that its name became synonymous to fiddle. Neither the opinion of Poliński that geśle was an instrument in the form of a horizontal harp (psalterion), nor the supposition of others that our mountaineers play on the geśle, are conform to truth. The author considers that the geśle formed a distinct family in the group of string instruments, a family in which the sound is produced by the bow but the cords are shortened not by placing the fingers on them as with the fiddle of to-day, but by touching the cords with the nail of the fingers approaching them side-ways. Such a nail-technique in playing is indeed mentioned by the ger-

man musical theorician of the XVI-th century Agricola, describing the instrument he calls the „Polish fiddle“. Agricola distinctly states that the Polish fiddle is an instrument different from the italian violin and has three strings which are touched by the nail. In the Balkans the author has indeed seen musicians playing with this nailtechnique and assures that Agricola (whose real name was Sore and who originated from Świebodzin i. e. from Poland) being a peasant's son must have had the „geśla“ and not the fiddle in mind. The term „Polish Geige“ used by Agricola should be understood as till to-day, not by Polish fiddle but by geśla.

This same term „geśla“, „geśliczki“ is wrongly applied to the fiddles of the Tatra mountaineers as one plays on those instruments with the finger and not with the nail-technique.

CHŁONNOŚĆ MUZYCZNA NASZEGO LUDU

jeszcze na marginesie Festiwalu Muzyki Ludowej

JADWIGA SOBIESKA



*Ryc. 1. Kapela
Szamotulska
fot. M. Sobieska*

Szerokim echem odbił się w prasie polskiej miniony Festiwal Muzyki Ludowej, szeroko komentowane były tak w prasie jak i na konferencji poświęconej omówieniu Festiwalu, wyniki, jakie Festiwal dał, jakie da jeszcze i jakie dałby, gdyby realizacja jego była w sposób idealny przygotowana. Umknęła jednak uwadze obserwatorów jedna okoliczność, która nie w prasie — a w terenie odbija się już dziś echem, a która pozwoliła nam w sposób bardziej niż dotychczas szeroki zaobserwować jedną jeszcze cechę, jeden jeszcze objaw muzyczności ludu polskiego, spotykany już przez nas w terenie niezależnie od Festiwalu na przypadkach indywidualnych — mianowicie wrażliwość i chłonność muzyczną naszego ludu.

Festiwal był pierwszą — w ramach ogólnopolskich — okazją zetknięcia się ze sobą muzycznych grup i indywidualnych wykonawców z regionów muzycznych niemal całej Polski. I ten właśnie fakt stanowi osobną kartę przeżyć muzycznych, jakie Festiwal dał już nie widzom, nie publiczności — lecz wykonawcom. Jakiego rozmiaru były te przeżycia i wrażenia — osądzić najlepiej mogliśmy my wszyscy, którzy pracowaliśmy z zespołami podczas długich godzin prób, poprzedzających każdy wieczór festiwalowy i którzy widzieliśmy naszych wykonawców od strony kulis.

Więc przede wszystkim ciekawość, prosta, nieukrywana, można powiedzieć, dziecinna ciekawość każdej grupy, czekającej niecierpliwie podczas prób na to, co pokaże grupa z drugiego krańca Polski. Ta właśnie ciekawość była rękoiem pilnej obserwacji wzajemnej, pewnego powiem, natężenia uwagi, z jaką śledzono się nawzajem. Nastrój ten stał się najlepszą podstawą dysponującą do działalności wrażliwość, chłonność i pamięć muzyczną obserwujących się wzajemnie wykonawców. Obok ciekawości — szczerłość odczuć była drugim najbardziej charakterystycznym objawem „postawy obserwacyjnej” wszystkich zespołów, a z nią entuzjastyczne przyjmowanie i uzewnętrznianie doznanych wrażeń. Brak pozy, prostoduszność i wysoki emocjonalny stopień doznań muzycznych były jeszcze jednym rysem atmosfery szczerości i panowała poza kulisami, a jakiej barwny obraz ukazał M. Walentynowicz w pięknym felje-

tonie „Za kulisami ze szkicownikiem” (Radio i Świat, nr 196). Jedną jednak różnicą zaznaczyła się w tym względzie między zespołami: zespoły — że się tak wyrażę — „naturalne”, samorodne, niekształcone, chociaż z zachwytem niemal przyjmowały występy swoich towarzyszy z innych zespołów, same nie przeżywały żadnej tremy czy obawy, że ich pokaz wypadnie słabiej, że nie będzie tak piękny jak tamte. Zrosnięte ze swą muzyką organicznie, nie dające nic z nauczanej pozy, traktowały swój program tak naturalnie, jak się traktuje wszystkie inne przejawy własnego życia, nie podejrzewały, że może nie podobać się ich śpiew czy tańiec, rzecz tak przyrodzona jak ręka czy noga. Bawiły się, śpiewały i przeżywały na scenie momenty swego roztańczenia i rozśpiewania w sposób całkiem naturalny tak, że miało się wrażenie, iż jakaś olbrzymia dłoń chwyciła to całe żywiołowe rozbawione towarzystwo i z ich izby przeniosła jednym ruchem na scenę Romy czy Teatru Polskiego, gdzie zabawa niezmaczenie poszła dalej swym naturalnym biegiem. Natomiast zespoły „kształcone”, dotknięte przez reżyserję, steatralizowane, przeżywały uczucie tremy i lęku, patrząc na przebieg prób, gotowe były niemal w ostatniej chwili jeszcze coś zmienić w swoim programie, coś „poprawić”, upiększyć czyli dostosować do wymagań popisu.

Jeden tylko „gatunek” wykonawców patrzył na siebie wzajemnie w sposób krytyczny w dobrym znaczeniu tego słowa — to instrumentalisci.

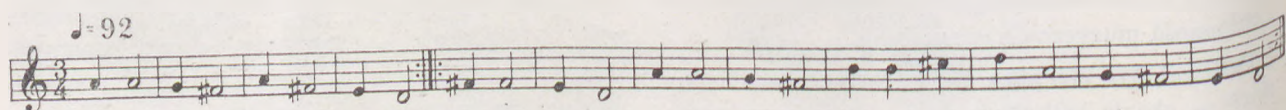
Rzecz to znamienita i na każdym kroku obserwować się dająca w terenie, że instrumentalisci, ci — którzy stoją już na nieco wyższym od szerszej braci poziomie — ustosunkowani są do siebie krytycznie i oceniają swych kolegów ostro, zwykle ujemnie, widząc najlepszy wzór i najwyższy poziom w samych sobie. Myliłby się jednak ten, kto by twierdził, że podstawą tego sądu jest tylko zawiesz zawodowa. Tutaj podstawą jest szczerłość przeżycia muzycznego: każdy z nich gra tak jak jemu to najbardziej odpowiada i tylko ten sposób jest dla niego piękny. Odmienność stroju instrumentu, indywidualne odchylenia innego gracza traktuje jako wyraz jego niedoskonałości. Zainteresowanie wzajemne wśród instrumentalistów pod-

czas Festiwalu było bodaj czy nie większe niż w przypadku grup tanecznych czy śpiewaczych. Dudziarz wielkopolski, kierowany zawodową ciekawością, chwycił dudy żywieckie czy gajdy śląskie, by wypróbować „jak one idą”, jaki mają strój i „wdzięk” (brzmienie); siesieńkarz wielkopolski i skrzypek w jednej osobie obleciał wszystkich instrumentalistów i wybadał zarówno dudy, jak i skrzypki góralskie, czy cymbały rzeszowskie, by wypraktikować jak się na nich gra, a dudziarze żywieccy z największym zainteresowaniem próbowali swych sił na kozłach zbąsko-lubuskich. Sala noclegowa Domu Akademickiego była pod tym względem dalszym przedłużeniem Festiwalu. To samo wśród śpiewaków „solistów”, a raczej właściwszym określeniem powiedziawszy — indywidualistów. Sławna dziś po Festiwalu, od lat nam znana, Franciszka Ciesiołkowa porównywała swój repertuar z najcelniejszym przedstawicielem czystego folkloru — bacą Dendysem z Korbielowa i wtedy okazało się, że na te słowa śpiewa się u nas taką melodię, a na te same u nich jest inna

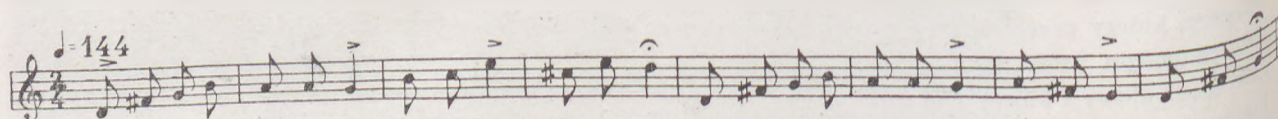
i odwrotnie — pokrewne sobie melodie posiadają w różnych regionach rozmaite teksty. Na tym podłożu uwidoczniły się liczne pokrewieństwa, które jednak nie sięgały w nieskończoność, lecz dochodziły do pewnej granicy. Linją demarkacyjną, przez którą wpływy nie przekraczają, jest odrębność podłoża muzycznego, ściślej mówiąc — odrębność skali muzycznej. Dlatego np. większość regionów nie znalazła punktów styecznych ze Skalnym Podhalem, podczas gdy w obrębie dur-molu punktów styecznych między regionami okazywało się bardzo wiele, tu język muzyczny był wspólny.

Tyle na samym Festiwalu.

Ale dopiero teraz, w dwa miesiące po Festiwalu możemy obserwować w terenie — narazie w odniesieniu do Wielkopolski — wyniki, jakie dało to przemieszanie regionów i objawy wzajemnej infiltracji. Nie chodzi tu tylko o to, że wykonawcom naszym przyczepiła się do ucha taka czy owaka melodia z innego terenu, jak na przykład wdzięczny, acz pozbawiony wartości folklorystycznej walczyk lubelski:



Czy wysoko gatunkowe pod względem linii i rozmachu melodycznego przyśpiewki Kielecczyzny (Bieliny):



lub druga z bielińskich przyśpiewek, pełna w dynamizmie i o charakterystycznym dla ludu wyżynnego (Góry Świętokrzyskie) rysunku opadającej linii melodycznej.



Nie chodzi o to, że ten i ów z wielkopolskich uczestników Festiwalu nuci sobie te śpiewki jako wspomnienie miłych chwil festiwalowych, acz już to jest dowodem ich chłonności muzycznej, ale chodzi o fakt bardziej ciekawy, mianowicie, że grupa szamotulska — jako całość — skopiowała na podstawie trzykrotnej obserwacji (próba, występ

w Romie i występ w Teatrze Polskim) całe dwa tańce z muzyką, tekstem i układem choreograficznym z programu Suchodołu (ziemia Rzeszowska). Są to mianowicie krzyżak i równy. Oto zestawienie oryginalnej melodii w wykonaniu samego skrzypka zespołu suchodolskiego z jej wersją szamotulską:

Wersja Suchodołu
♩ = 80

1 2 3 4 5 6 7 8

Wersja Szamotuł
♩ = 90

9 10 11 12 13 14 15 16

♩ = 140

♩ = 160

Widzimy z zapisu, że:
skrzypek szamotulski przyswoił sobie śpiewkę
Suchodołu z pewnymi modyfikacjami. Modyfikacje
wkraczają zarówno w zakres melodyki jak i w za-
kres ugrupowań rytmicznych (porównaj takty: 1,
3, 5, 8, 10, 11, 12, 13, 14). Zmiany te spowodowały,
że o ile wersja suchodolska brzmi płynnie, okrągło,
co sprawia przede wszystkim wyjściowa grupa
triolki, o tyle wersja szamotulska nabrała ostrych

zarysów rytmicznych, które Szamotulanom są wro-
dzone, zwłaszcza w zakresie tańców, bowiem tak
przodek jak i wiwat mają silne zrytmizowanie
i wyrazisty akcent muzyczny i taneczny na trzeciej
części taktu. Samą melodię skrzypek szamotulski
ozdobił na swój sposób, a zgodnie z wymaganiami
swego instrumentu uniknął powtarzania tych sa-
mych nut, zmieniając np. grupę



na



O ile w „krzyżaku“ wersja szamotulska okazuje
się bogato i ozdobnie, o tyle w przyswojeniu „rów-
nego“ pamięć muzyczna skrzypka szamotulskiego

wyraźnie chybiła i melodia została przez niego
zmieniona w sposób raczej ujemny. Uwidocznia to
porównanie następujących zapisów:

♩ = 100

I oto dzisiaj Szamotulanie włączyli „krzyżaka“
„równego“ do swego repertuaru i produkowali je
już w całości na okazyjnych występach na terenie
swego powiatu.

Te dwa fakty przejścia melodii innych regionów
mają się dla nas przykładami przemian, jakim ule-
ża melodia ludowa, przyswojona ze słuchu, na

drodze tradycji ustnej, tam gdzie nieznany jest
zapis nutowy. Jednocześnie obrazują nam one
pierwsze stadium zmienności, jakiemu ulega me-
lodia przechodząca z jednego regionu do drugiego.
Nie ulega wątpliwości, że po dłuższym okresie
czasu ta nowoprzyjęta melodia dostosuje się jesz-
cze bardziej do wymagań muzycznych nowego re-

gionu, stwarzając nowy wariant. Być może, że po latach uda się wysledzić dalsze formy przemian jakim te melodie ulegną na terenie Wielkopolski i tym sposobem uchwycić drogę tworzenia się wariantów zapożyczonej melodii, a może i metodą porównawczą wykazać przyczyny kształtowania się takich a nie innych odmian.

Ciekawe, że „walczyk lubelski“ oraz „krzyżak“ i „równy“ zespołu suchodolskiego okazały do tej chwili najsilniejszą moc zapładniającą w stosunku do ziemi wielkopolskiej, bowiem i z terenu wielkopolskiego zespołu kościańskiego dowiadujemy się, że te właśnie trzy utwory zostały przez nich również skopiowane, acz w ramach indywidualnych, a nie zespołowych.

W ten sposób folklor wielkopolski wchłonał w siebie wartości muzyczne okręgu rzeszowskiego i lubelskiego. Przygodny zbieracz za lat 50 będzie w prawdziwym kłopotcie, jak takie zjawisko wytłumaczyć. Fakt, że okręgi te spotkały się na Festiwalu jest tutaj przyczyną tylko mechaniczną — przyczyną zaś zasadniczą, natury psychologiczno-muzycznej jest chłonność muzyczna naszego ludu, która tu uwidoczniła się w zakresie wyjątkowo szerokim, biorąc pod uwagę, że dotyczyła całej grupy.

Toteż możliwość obserwowania obecnie w terenie tego zjawiska zaliczam do jeszcze jednego spośród pozytywnych wyników Festiwalu Muzyki Ludowej.



Ryc. 2. Dudziarz i skrzypek spod Poznania.
fot. M. Sobieski.

УСВОЕНИЕ МУЗЫКИ НАШИМ НАРОДОМ.

Состоявшийся в текущем году в Варшаве фестиваль народной музыки представлял собой первую в общепольском масштабе возможность непосредственного взаимного соприкосновения народных коллективов и индивидуальных исполнителей почти всех областей Польши, а тем самым — возможность ознакомления с музыкальным и танцевальным репертуаром. Результатом этого факта были явления, наблюдавшиеся после фестиваля на местах и показавшие степень музыкальной усвояемости польского народа. Именно оказалось, что отдельные группы взаимно переняли одна у другой ряд мелодий и танцев, но не в смысле точного их копирования, а в смысле изменения слышанного музыкального материала на свой лад. Автор приводит мелодию Жешовской группы (Суходув), перенятую Великопольской группой (Шамотулы) и своеобразно ею измененную. Эти видоизменения мелодии идут в направлении придания заимствованной мелодии музыкальных особенностей своей области. Автор делает анализ Жешовской мелодии в интерпретации шамотульцев, давая тем самым возможность проследить те пути, по которым идет создание в польской народной музыке отдельных вариантов мелодии.

LA RÉCEPTIVITÉ MUSICALE DE NOTRE PEUPLE

Le Festival de la musique populaire qui eut lieu dans l'année courante à Varsovie, fut — dans un cadre largement polonais — l'occasion d'un contact immédiat de groupes populaires et d'exécutants individuels de toutes les régions polonaises, par conséquent la possibilité d'une connaissance mutuelle du répertoire musical et choréographique.

Ce fait eut des suites observées après le Festival, et qui permirent de constater le degré de réceptivité musicale du peuple polonais. Ainsi, il apparut que les groupes singuliers avaient fait un échange mutuel de toute une série de mélodies et de danses,

non dans le sens d'une copie littérale mais d'une transformation qui génère du matériel musical entendu.

L'auteur présente les mélodies du groupe de Rzeszów (Suchodół), passées par réception dans le groupe Grand Polonais de Szamotuły et transformées à sa façon. Ces changements tendent à donner à la mélodie empruntée les traits musicaux régionaux.

L'auteur analyse les mélodies de Rzeszów dans l'interprétation Szamotulienne et voudrait ajouter un nouveau moyen de recherches à l'étude des variantes mélodieuses de la musique populaire polonaise.



*Ryc. 3. Wielkopolskie sie-
sienki. fot. M. Sobieski*

MUSICAL RECEPTIBILITY OF OUR PEOPLE

The Festival of popular music which took place in the current year in Warsaw was — in a general Polish frame — the occasion for contact between popular groups and individual performers from nearly all parts of Poland, thence the occasion of mutual recognition of each parties musical and choreographic repertory. This fact has brought results which have been remarked after the Festival, results showing the degree of the musical receptibility of the Polish people.

It appeared that singular groups had made mutual exchanges of a whole series of melodies and dances,

not in the sense of a literal copy but an original transformation of the contacted musical material.

The author presents the melodies of the Rzeszów groups (Suchodół) which have passed by reception to the Great Poland group (Szamotuły) and have undergone a characteristic transformation. These changes add regional musical traits to the borrowed melodies.

The author analyses the Rzeszów melodies which have been subjected to Szamotulian interpretation, thus giving a new means of research to the study of the way in which the creation of melodious variants takes place in Polish Popular Music.



ZADANIA GENERALNE MUZEUM KULTUR LUDOWYCH

JAN ZOENA-MANUGIEWICZ



Muzeum Kultury Ludowej powołane pod koniec 1946 otrzymało skromne możliwości rozwoju dopiero w rok później, tak że ledwie kilkanaście miesięcy może być uznane za okres systematycznej pracy.

Rodzące się narodowe muzeum etnograficzne nie otrzymało żadnego spadku po zdrowej niegdyś przeszłości warszawskiego ruchu ludoznawczego. W latach zaboru, póki żył niestrudzony Jan Karłowicz, etnograf i językoznawca, organizator co dwoił się i troił i zjednywał legion współpracowników, zgromadzono w Warszawie wbrew oporom władz carskich wcale zasobne zbiory etnograficzne. Objęły one nie tylko rzeczy krajowe ale i dorobek długich lat tułaczki polskich emigrantów i zesłańców po krajach egzotycznych. Nie małe już do roku 1939 Warszawskie Muzeum Etnograficzne, niezabezpieczone, spłonęło podczas niemieckich bombardowań Warszawy. Zginął całkowicie dorobek kilkudziesięciolecia ambitnych wysiłków społeczeństwa polskiego nad zachowaniem świadectw swojej indywidualności etnicznej.

Nowopowołana instytucja stanęła wobec potrzeby odrobienia strat, przystępując do pracy z opóźnieniem co najmniej stulecia, w warunkach doprawdy nie budujących. Jedyne lokale jakie można było osiągnąć był to zniszczony przez działania wojenne pięknie położony pałacyk zabytkowy w Młocinach nad Wisłą. W pałacyku mieściła się ostatnio obora, nie było dachu, okien i podłóg, akcja konserwatorska spóźniła się tu wyjątkowo. Trzeba było sposobem gospodarczym dokonać najkonieczniejszych zabezpieczeń w ramach drobnego zasiłku pieniężnego.

Dwa miliony ofiarowane na zakup z funduszy dyspozycyjnych Premiera i kilka milionów z Naczelnej Dyrekcji Muzeów to wszystko czym wypadło budować treść narodowego muzeum rzeczy etnicznych. Mimo braku w Warszawie fachowego personelu pomocniczego zdołało się wprowadzić do pracy grono osób spośród asystentów i zaawansowanych studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego i kilku innych etnografów poza warszawskich. Kilkanaście miesięcy do daty otwarcia zużytkowano na intensywną penetrację terenu wiejskiego, a teren to spustoszały. Wieś polska żyła w ciężkich warunkach. Bieda chłopów polskiego w latach na pół kolonialnej gospodarki dwudziestolecia między wojennego czyniła na wsi popularnymi hasła radykalne, wpływające dość mocno na kulturę ludową. Wy-

siłki „kadzichłopów“ z ostatnich lat przedwojennych z akcentem na dożynkach w Spale u „najwyższego włodarza“, dokąd ściągano po kilkanaście tysięcy chłopów były to imprezy teatralne, nie szczere i nie mogły powstrzymać spontanicznego nurtu redukcyjnego.

Burza drugiej wojny światowej proces ten na wsi polskiej pogłębiła. Właśnie z lewicy społecznej płynię hasło obrony rzetelnych rodzimych wartości, kultury chłopskiej. Bo też troska usprawiedliwiona. Każdy rok będzie przynosił nowe odkrycia i nowe rewelacje o przygasłym dorobku kulturalnym chłopów.

Rewolucja jak praca archeologa zdejmując całość zniszczenia i odsłania krasę lepszych stanów odległej przeszłości. Ponieważ rzecz dotyczy nie martwych przedmiotów lecz, słabnących wprawdzie, ale jeszcze żywych kontynuacji kulturalnych i żywego materiału ludzkiego więc odkrywane skarby swojszczyzny trzeba rozumieć jako potencjonalne ładunki możliwości rozwojowych. Zagadnienie leży w usunięciu osobliwej wstydlivosti jaka tkwiła do niedawna na dnie poczyną regenerative. Wyzbycie się fałszywego poczucia niższości może być dokonane przez odsłonięcie najlepszych zaawansowań kulturalnych ludu, równie mało znanych środowiskom inteligentnym jak i szerokim kręgom działaczy chłopskich czy pracowników życia kulturalnego.

Oddając w przyspieszonym tempie i w niesłychanie trudnych warunkach pierwszy zbiór wystawowy stroju i odzieży w liczbie setki ubiorów, Muzeum Kultury Ludowej zdołało zaprezentować szlachetne archaizmy jednego z działów rodzimej kultury chłopskiej. Jest to wstęp. Za nim mają przyjść wystawy dalsze, czy to rzeczy krajowych czy wielkiej sztuki kolorowych społeczeństw niecywilizowanych. W tych ostatnich wystawach polscy działacze kulturalni spotykają się z dorobkiem osiągniętym w warunkach ustnego dziedzictwa kulturalnego ludów niepiśmiennych. Ten brak przekazu kulturalnego po przez pismo nie przeszkadzał ludowym społeczeństwom kolorowym stworzyć w pełni dojrzałych szkół artystycznych i wykazywać się zdumiewającymi osiągnięciami w sztuce plastycznej i innych przejawach kultury humanistycznej.

Ujawnienie tych zjawisk ma swoją wymowę socjologiczną i ona to jest jednym z najważniejszych problemów postępowej muzealistyki etnograficznej.



Ryc. 3. Strój mieszczy z Żywieca (sala VI) Muzeum kultury ludowych w Młocinach

Ryc. 1 i 2 przedstawiają pałac w Młocinach, Siedzibę Muzeum Kultury Ludowej

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ МУЗЕЯ НАРОДНЫХ КУЛЬТУР

Истопленно уничтожая памятники польской культуры, в течение первых недель сентября 1939 года немецкая армия разрушила зажигательными снарядами Варшавский Этнографический Музей, вместе со всеми его польскими экспонатами и плодами достижений поляков в области общеевропейских исследований. Возрожденное Польское Государство приступило к восстановлению Музея в масштабе, значительно больше предыдущего. Во временном помещении организационного бюро нового Музея Народных Культур в Млоцинах возле Варшавы проводятся работы по восстановлению польской этнографии и уже открыта постоянная выставка народных нарядов. В недалеком будущем будут открыты следующие отделы, вместе с отделами мировой этнографии.

Кроме традиционного предназначения этнографических музеев задачей новой институции является способствовать возрождению художественной культуры широких народных масс, опираясь на богатое отечественное культурное наследие крестьян.

Ryc. 4. Strój lubelski południowy (sala VI) Muzeum kultur ludowych w Młocinach.



Fotografie wykonał Stefan Deptuszewski

LES BUTS GÉNÉRAUX DU MUSÉE DES CULTURES POLONAISES

Dans les premières semaines de Septembre de l'année 1939, l'armée allemande dans sa rage contre les monuments de la culture Polonaise, détruisit avec des bombes incendiaires le Musée Ethnographique à Varsovie avec toutes les collections polonaises et l'apport polonais dans le domaine des recherches dépassant l'Europe. L'État Polonais rénové se mit de suite à l'oeuvre reconstruisant l'institution saccagée sur une base plus large que d'antan. Dans le nouveau bâtiment-atelier de l'organisation du nouveau Mu-

sée des Cultures Polonaises à Młociny, près de Varsovie, on commença par reconstruire la section de l'ethnographie polonaise et l'on ne tarda point à ouvrir une exposition permanente du costume populaire. D'autres sections suivront avant peu celle de l'Ethnographie Mondiale. Le but de l'institution — outre le travail traditionnel des Musées Ethnographiques est de soutenir la renaissance de la culture artistique des masses, basée sur le riche héritage inné de la culture paysanne.

GENERAL OBJECTS OF THE MUSEUM OF POPULAR CULTURE

In the first weeks of September 1939 the german army possessed with the rage of destroying the monuments of Polish culture damaged with fire-bombs the Ethnographical Museum in Warsaw, with all the Polish collections and the achievement of the Poles in the field of beyond-european researches.

The renovated Polish State started the rebuilding of this institution on a larger scale than of yore. In the provisional, organisationnal laboratory of the new Museum of Polish Culture in Młociny near

Warsaw, the first step taken was to restore the section of Polish Ethnography and the opening of a permanent Exhibition of popular garb has already taken place. Further sections are expected to be formed in the near future, jointly with World-Ethnography.

Besides the traditionnal work of the ethnographical museums, the object of this institution is to promote the renascent artistic culture of the masses on the ground of the innately rich heritage of the peasant's culture.

Ryc. 1. Czepek dziewczyny z Niegolewa pod Bukiem, pow. N. Tomysł, około roku 1885. Haft cerowany czyli snuty.



HAFT WIELKOPOLSKI I CZEPCE WIELKOPOLSKIE

WIESŁAWA CICHOWICZ

Jedną z najcenniejszych ozdób wielkopolskiego stroju ludowego jest biały haft występujący na czepcach, kryzikach, chustkach, fartuchach i koszulkach. Haft wielkopolski jest biały na tle białym lub kolorowym: ciemno-różowym, modrym, niebieskim lub pomarańczowo-sepiowym, przy czym tło może być gładkie lub prążkowane. Haft projektuje i wykonuje „wyszyczka”, jak ogólnie mianuje się hafciarkę, na tiulu, batystie lub płótnie bawełniczką D.M.C. Nr 20 lub 25 twistem.

Jeszcze na początku naszego stulecia wieś wielkopolska słynęła ze swoich haftów. Do wielkich propagatorek tego haftu zaliczamy: Helenę Mosszczeńską i Felicję Gosieniecką, które zaczęły haft wielkopolski stosować w dekoracji wnętrza i do bielizny kościelnej.

Obecnie zawodowych „wyszyczek” jest coraz mniej. Już 1-sza wojna światowa wprowadziła wielki wyłom wśród wiejskiej rzeszy haftujących kobiet, a druga wojna światowa położyła nieomalże kres tej artystycznej pracy wsi. Przyczynił się do tego brak surowca, zaabsorbowanie gospodarstwem domowym oraz wędrowni wsi do miasta. I byłaby ta piękna sztuka wielkopolska uległa zupełnej zagładzie, gdyby nie wydatna pomoc Ministerstwa Kultury i Sztuki, które wyznaczyło znaczne fundusze na podtrzymanie i ożywienie hafciarstwa wiejskiego mocno chylącego się ku upadkowi.

Wielkie zasługi na tym polu położyła Z. Czaśnicka. Sama jeździła i badała dane ośrodki, w któ-

rych jeszcze można było napotkać ślady hafciarstwa i dzięki jej zainteresowaniu i nieustannemu zachęcaniu, wieś, mimo początkowego oporu, znowu zaczęła brać igłę do rąk i wykonywać hafty na tiulu i płótnie, a Ministerstwo Kultury i Sztuki zakupywało je.

Gospodynie, widząc w swej umiejętności źródło zarobku zaczęły się garnąć coraz liczniej i chętniej do haftu, szczególnie zaś gdy stworzono nowy narybek hafciarski przez urządzenie 1-go kursu hafciarskiego w Golinie pow. Jarocin, zorganizowanego staraniem „Wielkopolskiej Spółdzielni Przemysłu Ludowego” w Poznaniu. Kurs ten zgromadził około 50 uczestniczek i trwał 3 miesiące. Kierownictwo spoczywało w doświadczonym ręku Heleny Bernasowskiej, jednej z najzdolniejszych „wyszyczek”. Kurs wydał dobre rezultaty i dzisiaj szereg wykwalifikowanych pracowników wykonuje już „snutki golińskie” oparte na dawnych motywach wiejskich. Dobry przykład podzielał zachęcająco na innych: prezes Samopomocy Chłopskiej w Gostyniu Woźny zorganizował w Rogowie kurs haftów wielkopolskich, który również znalazł duży oddźwięk wśród młodego pokolenia wsi. Kurs w którym brało udział około 20 kursistek, prowadziły Wawszczakowa i Antonina Chuda.

Oprócz tego spotykamy jeszcze i w innych powiatach województwa poznańskiego „wyszyczki” dawniejszej daty, które nierzadko poświęcają hafciarstwu każdą wolną chwilę.

Wielkopolska posiada kilka rodzajów haftów. Nasnuwany haft na płótnie, rozpowszechniony głównie w powiatach jarocińskim oraz krotoszyńskim, jest biały i tło ma również białe. Po narysowaniu wzoru, który „wyszywoczka” sama tworzy, i obwiedzeniu go nasnuwa się na wierzchu płótna nóżki pajęczę nitką maszynową Nr 30, poczem obdzierguje się wzory. Ażury tworzy się przez wycięcie płótna pod nóżkami pajęczymi, a wśród drobnych motywów wykłuwają się dziurki kościanym patykiem śpiczasto zakończonym.

Haft nasnuwany, popularnie zwany „snutki”, ozdobił kiedyś czepki, kryziki, fartuchy i bieliznę kościelną. Dzisiaj natomiast stosuje się go do serwet, obrusów, poduszek oraz do celów konfekcyjnych.

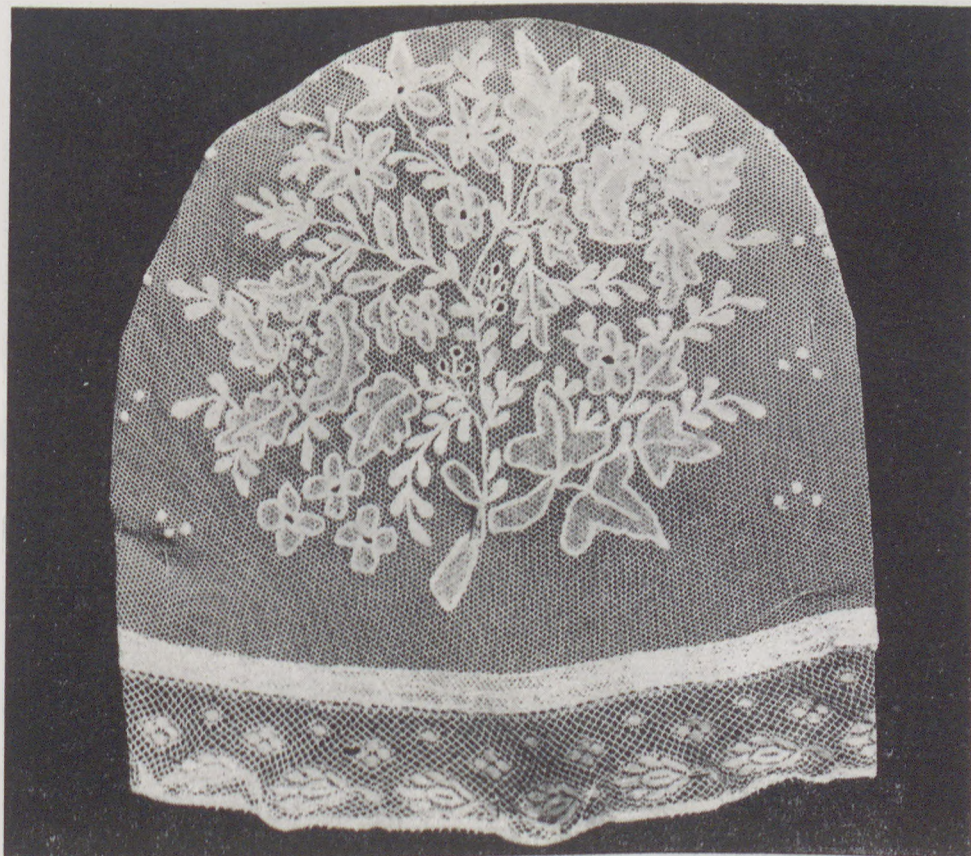
Agnieszka Pietrzak, Kasia Parolnicza, Frania i Jadwiga Banaszyńskie, to nazwiska wybitnych specjalistek tego haftu z lat dawniejszych, które jeszcze stale wspomina się z wielkim uznaniem wśród młodego pokolenia. W chwili obecnej zajmuje się haftem nasnuwanym przeszło 30 sił wykwalifikowanych.

Haft na tiulu zaczął przyjmować się na wsi w drugiej połowie XIX w. Jest używany do czepków,

kryzików, chustek i fartuchów zdobionych bogato wzorami kwiatowymi, winogron, gwiazd, mniejszych i większych kółek zw. trojaczki (od monety trojak), itp. Mnożyły się wyszywaczki i każda niemal wieś miała swoje specjalistki od haftu. Cieszyły się one dużym wzięciem i zajęcia miały wbród. Przypomnę choć kilka czołowych nazwisk z lat minionych, a wśród nich niejedno dotąd cieszy się uznaniem i poważaniem: Pakoszka Maria, Pazolina Marianna, Foersterowa, Wielgosz Michalina, Trzeciak Marcyna, Kałdyk Maria, Franciszka Bandosz, Spychała Konstancja, Lisiecka Zofia.

Każda kobieta (mężatka czy panna) na wsi posiadała po kilka czepków skromniejszych i strojnych, które nakładała na głowę czy to idąc do miasta czy też z okazji większych lub mniejszych uroczystości.

Haft był wypukły i ażurowy. Często podkładano drugą warstwę tiulu czy batystu pod niektóre motywy dla lepszego wycieniowania i kontrastu. Motywy zależnie od wielkości powtarzały się raz lub kilkakrotnie. Do czepka stosowano i „bandy” czyli odpowiednie wiązania.



Ryc. 2. Czepiec mężatki z Kiełczewa, pow. Kościan — koniec XIX w. Podkład z tiulu.

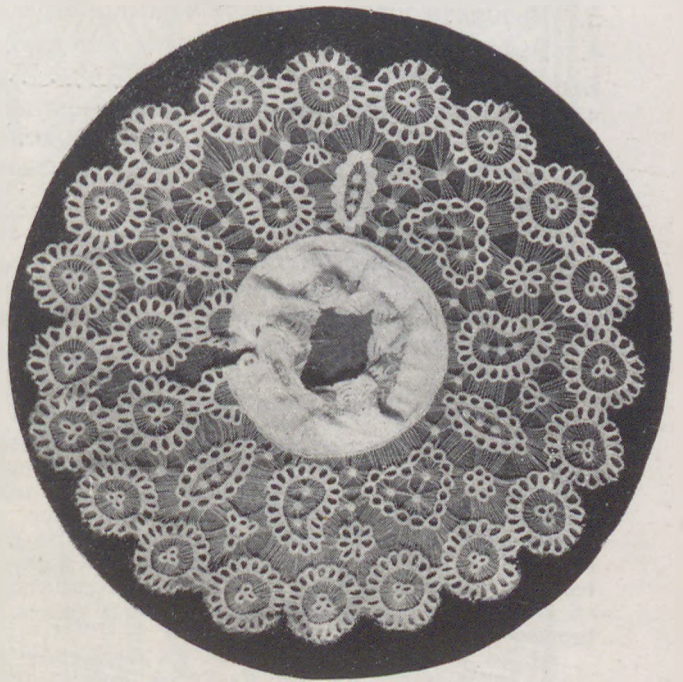


3. Czepek dla dziewczyny z Rozdrażewa, pow. Krotoszyn, noszony w ostatnim dwudziestoleciu w. XIX oraz z początkiem XX wieku.



Ryc. 4. Próby haftów z Dąbrowki Wlkp. wykonała Maria Karolczakowa z domu Budych. Fot. Wiesława Cichowicz.

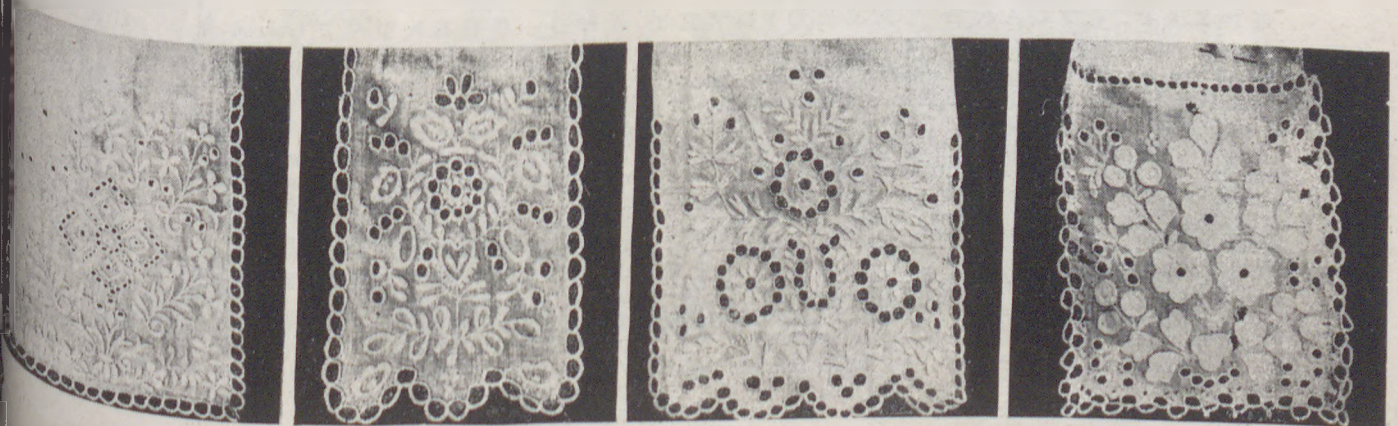
Ryc. 5. Haft nasnuwany na płótnie. Kryzik z Rozdrażewa, pow. Krotoszyn. Wykonała Agnieszka Pietrzak około 1890 roku. Fotografowała Wiesława Cichowicz.



Wielkim powodzeniem cieszył się również haft na batyscie o wzorach czy to ażurowych czy też wypukłych oraz z inkrustacją tiulu. Rzadziej spotykano czepek batystowe lecz za to powtarzały się w obfitości bandy z batystu, koszulki, kryziki i chustki. Te ostatnie szczególnie u Bamberg.

Bardzo rozpowszechnione było cerowanie czyli snucie na tiulu, które posługiwało się głównie motywami geometrycznymi, najodpowiedniejszymi do tego rodzaju haftu, choć nie brak i kwiatów, liści oraz winogron. Cerowanie jest szczególnie związane z pow. międzyrzeckim, babimojskim oraz leszczyńskim.

6. Bandy bamberskie, czyli wstęgi do czepek, koniec XIX w. Dawniejsze wsie, dzisiejsze podmięścia Poznania: Górczyn, Jeżyce, Dąbiec, Winiary, Żegrze itp. Haft na batyscie.



W dziedzinie fartuchów widzimy bogactwo haftu białego na tle kolorowym: różowym, modrym, oraz pomarańczowo-sepiowym, w skali odcieni jaśniejszych i ciemniejszych. Materiał najodpowiedniejszy to płócienna lniana, nie zawsze gładkie, często pasiate.

Jedną z zasadniczych rzeczy, które tamują rozwój haftów wielkopolskich, to zupełny brak na

rynku krajowym odpowiedniego tiulu bawełnianego, drobnoziarnistego oraz trudności w otrzymywaniu białej bawełniczki typu D.M.C. niezbędnej i najodpowiedniejszej do tego rodzaju haftu.

Z chwilą usunięcia tych zatorów i trudności haft wielkopolski będzie mógł zaspokoić nie tylko zapotrzebowania wewnętrzne lecz i zagraniczne.

ВЕЛИКОПОЛЬСКАЯ ВЫШИВКА И ВЕЛИКОПОЛЬСКИЕ ЧЕПЦЫ.

К наиболее прекрасной польской вышивке следует отнести великопольскую белую вышивку. Великопольская вышивка — исключительно белая на белом полотняном, батистовом или тюлевом поле. Фон может быть и цветной: темнорозовый, оранжевый (сепиовый) с яркими и темными оттенками или голубой. Вышивальщицы вышивают чепцы, воротнички, рубашечки, передники и головные платки.

В Великопольше встречается несколько родов вышивки, а именно:

1. Наводная вышивка на полотне (Broderie sur toile „pattes d'araignée“ et au relief—(genre Carrick-Ma-Gross) Embroidery „Spider-legs“ relief. Spécialité des arrondissements de Jarocin et Krotoszyn.— Speciality of the countries of Jarocin and Krotoszyn).
2. Вышивка гладью на тюле и на батисте (Broderie en relief sur tulle, batiste et lin).
3. Вышивка штопкой на тюле (Reprisage — Darning).
4. Вышивка на цветном льняном полотне.

Вышивальщицы сами создают свои композиции и многие из них приобрели такую сноровку, что вышивают без рисунка, руководясь интуицией, чутьем ритма и формы. Мотивы заимствуются ими с натуры. Преобладают растительные мотивы: цветы, листья, ветки, виноград, довольно часто встречаются геометрические мотивы, а именно звездочки меньших и больших размеров.

Народная вышивка служила украшением только деревенских нарядов. Ныне, благодаря заботам и помощи Министерства культуры и искусства, которое активно поддерживает вышивальную работу в деревне, она все больше распространяется путем применения народных мотивов в вышивках, доставляемых городскому населению, особенно для столового и постельного белья, для дамской конфекции и т. д.

BRODERIES ET BONNETS DE GRANDE POLOGNE

La broderie blanche de Grande Pologne prime toutes les broderies du pays. On la fait exclusivement blanche sur fond blanc de toile, de batiste, ou de tulle. Le fond peut être de couleur rose-foncé, azur ou orange-sépia avec des nuances plus claires ou plus foncées. La brodeuse brode des bonnets, des collerettes, des chemisettes, des tabliers et des mouchoirs. En Grande Pologne on rencontre plusieurs genres de broderies, ainsi:

- 1). La broderie sur toile „pattes d'araignée“ en relief (genre Carrick Ma-Cross). Spécialité des contrées de Jarocin et de Krotoszyn.
- 2). La broderie en relief sur tulle, batiste et lin.
- 3). Le reprisage sur tulle.
- 4). La broderie sur toile de lin de couleur.

Les brodeuses créent elle-mêmes leurs compositions et nombreuses sont celles qui arrivent à un tel

degré d'adresse qu'elles travaillent en se passant de dessin tracé, guidées par l'intuition, le sentiment du rythme et de la forme. Elles trouvent leurs motifs dans la nature. Il y a prédominance de motifs de plantes, fleurs, feuilles, branches, grappes de raisin, mais les motifs géométriques ne manquent pas, ainsi des étoiles grandes ou petites se rencontrent assez souvent.

La broderie populaire servait autrefois à orner uniquement les costumes des paysans. De nos jours, grâce à la protection et à l'appui du Ministère de la Culture et des Arts, qui soutient fortement l'action en faveur des broderies populaires, elles se propagent de plus en plus par l'introduction des motifs populaires dans les broderies fournies aux citadins, spécialement du linge de table, de la literie et de la confection féminine.

GREAT-POLAND EMBROIDERY AND GREAT-POLAND CAPS

The Great-Poland white embroidery ranks first and is the finest of all. It is solely white on a background of the same colour either of linen-batiste or of tulle.

The back-ground can be also coloured deep-rose, blue or orange-sepia with lighter or darker tints. The „embroiderer“ or woman-worker embroiders caps, collerettes, chemisettes, aprons and kerchiefs. In Great Poland we find several species of embroidery, for instance:

- 1). Embroidery on linen, „spider-legs“ and in relief (Carrick manner Ma-Cross), a speciality of the Jarocin and Krotoszyn provinces.
- 2). Embossed embroidery on tulle, batiste and linen.
- 3). Darning embroidery on tulle.

- 4). Embroidery on coloured linen.

The women-embroiderers make their own compositions and many of them are so expert that they need no pattern of drawing for their embroideries. They are guided by intuition and by the sense of rhythm and form. The motifs are taken from nature, mostly from plants, flowers, leaves, branches, grapes, but also geometrical designs. Indeed bigger and lesser stars are found quite often. The popular embroidery used to adorn only village garbs. Nowadays thanks to the protection and aid of the Ministry of Culture and Art which gives efficient help to the promotion of village embroidery, it begins to spread, because village-embroidery motifs are being supplied for the use of towns-people, especially for table and bed-linen, women's millinery etc.





SPAWEAA

POSTOEA LR

KLOCEK DRZEWORYTOWY Z WOLI ZARCZYCKIEJ

Trzydzieści kilka km. na północny-wschód od Rzeszowa w powiecie łańcuckim, wśród szczątków dawnej puszczy Sandomierskiej, leży duża wieś — Wola Zarczycka. Według badań tamtejszego proboszcza, ks. Józefa Podgórskiego, ogłoszonych w r. 1878 pt. — Wola Zarczycka — streszczenie kroniki kościelnej — „powstawała na raty“, w XV i XVI w. i nazywała się ongiś Trzebośnica, a więc na obszarach wydartych puszczy.

Wola do chwili obecnej zachowała dużo z tradycyjnej, polskiej kultury ludowej. Wolanie sami wyrabiają z drzewa przeróżne maszyny gospodarskie solidnie i estetycznie, chodzą powszechnie w bieliźnie z konopnego płótna, w nowoczesnych domach budują wspaniałe, staroświeckie piece... odznaczają się uprzejmością i pogodą.

Wolanin z dziada pradziada, Franciszek Gap, lat około siedemdziesięciu, mający wygląd patriarchalnego kmiecia, stolarz, tokarz, konstruktor drzewny, w r. 1948 przypomniał sobie i odnalazł na strychu swej chałupy klocek drzeworytowy; oświadczył, że odkąd tylko zapamiętał, klocek ten poniewierał się po chałupie, a dzieci nim się bawiły. To też dziwne, że dochował się w świetnym wprost stanie. I być może, że wykonał go ktoś z jego przodków.

Klocek ten został wyryty dwustronnie w desce gruszkowej — długości 229 mm. i nierównej szerokości: u dołu 150 mm., u góry 153 mm. Grubość deski też jest różna: od 18 mm. do 23 mm. Wybrane pola świadczą, że twórca posługiwał się bardzo prymitywnymi narzędziami.

Franciszek Gap przekazał klocek Muzeum Miasta Rzeszowa, gdzie nosi numer inwentarzowy 1150.

FRANCISZEK KOTULA

POKONKURSOWA WYSTAWA KURPIOWSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W PUŁTUSKU



Ryc. 1. Fragment ściany, z wycinankami wykonali: Józefa Prus, Świętkowska Maria, Rudnicka Katarzyna, Włodarczyk Franciszka

JANINA STANKIEWICZOWA

W dniach 12 — 26 czerwca br. odbyła się w Pułtusku wystawa, zorganizowana z inicjatywy Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki. Protektorat nad wystawą objął wojewoda warszawski Ob. Lucjan Dura. Wystawa ta była jednym z przykładów planowej akcji kulturalnej, zmierzającej do włączenia cennego dorobku kultury ludowej w nurt ogólnej kultury narodowej.

Uroczystość otwarcia wystawy urozmaicona była konkursem na stroje ludowe kurpiowskie i występami zespołów ludowych tanecznych na wolnym powietrzu. Na konkurs i wystawę zebrano

ponad 600 eksponatów z obydwóch powiatów regionu kurpiowskiego. Udział w wystawie wzięło 200 osób.

W dwóch salach na zamku pokazano dorobek kulturalny, bogato reprezentowany przez różne działy twórczości ludowej kurpiowskiej. W jednej z sal rozmieszczono eksponaty Puszczy Białej z wnętrzem izby mieszkalnej, a w drugiej eksponaty Puszczy Zielonej, również z fragmentem wnętrza izby mieszkalnej. Oba te wnętrza dekorowały autorki, umyślnie sprowadzone z terenu. Wnętrze pułtuskiej izby dekorowały: Katarzyna

Rudnicka i Józefa Prus, a wewnątrz izby ostrołęckiej: Czesława Konopkówna.

Najliczniej na wystawie reprezentowane było tkactwo, około 250 eksponatów, następnie haft, około 100 eksponatów. Resztę stanowiły wycinanki, malowidła, wyroby z ceramiki i bursztynu, sprzęty, pisanki, ozdoby z papieru i słomy.

W dziale tkactwa „kilimy” wełniane na lnianej osnowie, ilustrowały starszy typ samodziałów ludowych. Tkaniny te były „strojone” rytmicznymi splotami przez deskę, tworzącymi wąskie pasma ornamentu z okienek, krutek, krzyżyków itp. na tle zielono-granatowego zestawienia pasów, uzupełnionych kolorem ciemno-wiśniowym. Przędza barwiona była barwikami roślinnymi i dlatego tkaniny zachowały szlachetny ton. Tkano je na wąskich krosnach wiejskich, więc są zszywane po środku (jak zresztą wszystkie tkaniny ludowe) i z dwóch stron obrębione lnianymi nićmi. Trudno ustalić dokładną datę ich wykonania. Naprzykład: W latach 1890-tych Rudnicka Katarzyna ze wsi Dąbrowa, gm. Wyszaków, otrzymała od swej matki taki kilim, służący do przykrycia łóżka, jako wiadno. Trochę nowsze kilimy wykonane były tą samą techniką, różniły się natomiast żywymi kolorami, gdyż barwione były indontrenami. Zestawienie kolorystyczne pasów przeważnie czerwonych na zielonym „dnie” i odwrotnie, zielonych na czerwonym „dnie”, uzupełnione głębokim fioletem. Kilimy te bywają suto ofrendzlowane różnokolorową włóczką. Właściciel jednego z takich kilimów, Jan Rosłonec, ze wsi Sadykierz gm. Obryte, pamięta jeszcze jak jego matka tkła takie kilimy w latach 1890-tych. A w tymże Sadykrzu żyje jeszcze 86-letnia Helena Borkowska, która umie tkąć te kilimy.

Piękny w swej prostocie jest okaz, tzw. „półdywanik strojony”, tkany na krosnach w 6 nicielnic z wełny czerwonej i zielonej na lnianej osnowie. Prosty wzór geometryczny tworzyły kwadraty przetykane splotami z różowej, żółtej i zielonej przędzy. Pozytyw czerwony, a negatyw zielony, ofrendzlowany włóczką w tych samych barwach. Wykonała go w 1938 r. Jackowska Ewa (lat 80) ze wsi Cieńsza gm. Zatory.

Wystawiono też rozpowszechnione na Kurpiach płachty wełniane, zszywane, tzw. „boronki”. Przeważnie są one tkane splotem rządkowym w kostkę i kratę dwukolorową, np. czerwono-zieloną, lub modną obecnie różowo-zieloną. Starsze typy „boronek” nie posiadały obramienia, tylko były z dwóch stron zakończone frendzlą, wiązaną z pozostałych końców osnowy. Ostatnio, według panującej mody, „boronki” zdobiono z czterech stron

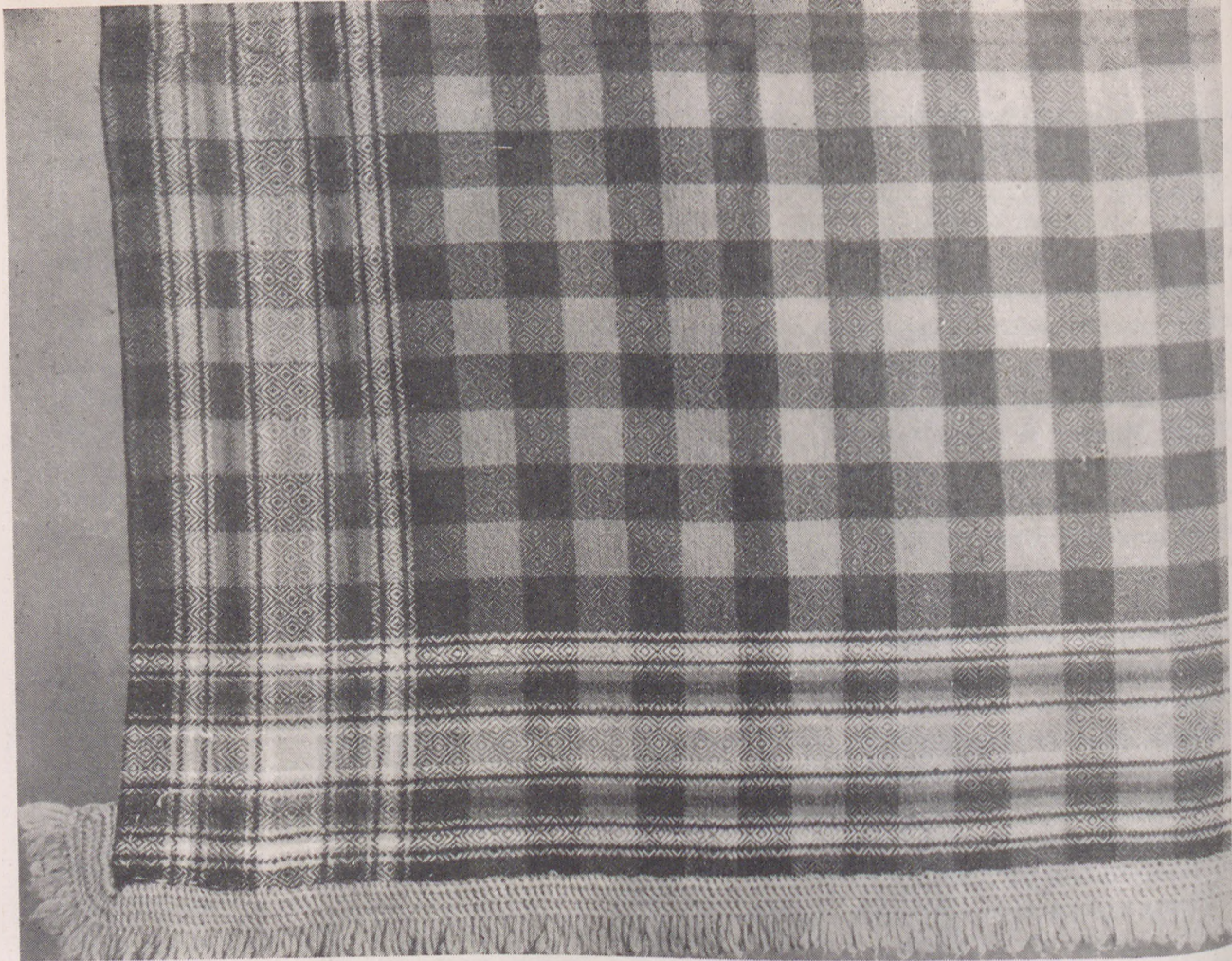
szerokimi pasami czyli „koroną” w kolorze żółtym, szafirowym, różowym i fioletowym i suto ofrendzlowano kolorową włóczką. „Boronki” są nieodzowną częścią wiana i służą do „przyodziania się” i zawinięcia dziecka noszonego na ręce, a także również do przykrywania łóżek.

Poza tym wielka różnorodność na wystawie tkanin lnianych jak: płachty, pasiaki, „boronki”, kra-ciaki, chodniki, szmaciaki i różne płótna, świadczą o specjalnym zamięłowaniu do tkactwa i zdolnościach twórczych regionu.

Prawie cała wytwórczość tkacka Kurpiowszczyzny nadaje się do przystosowania i upowszechnienia dla potrzeb miasta.

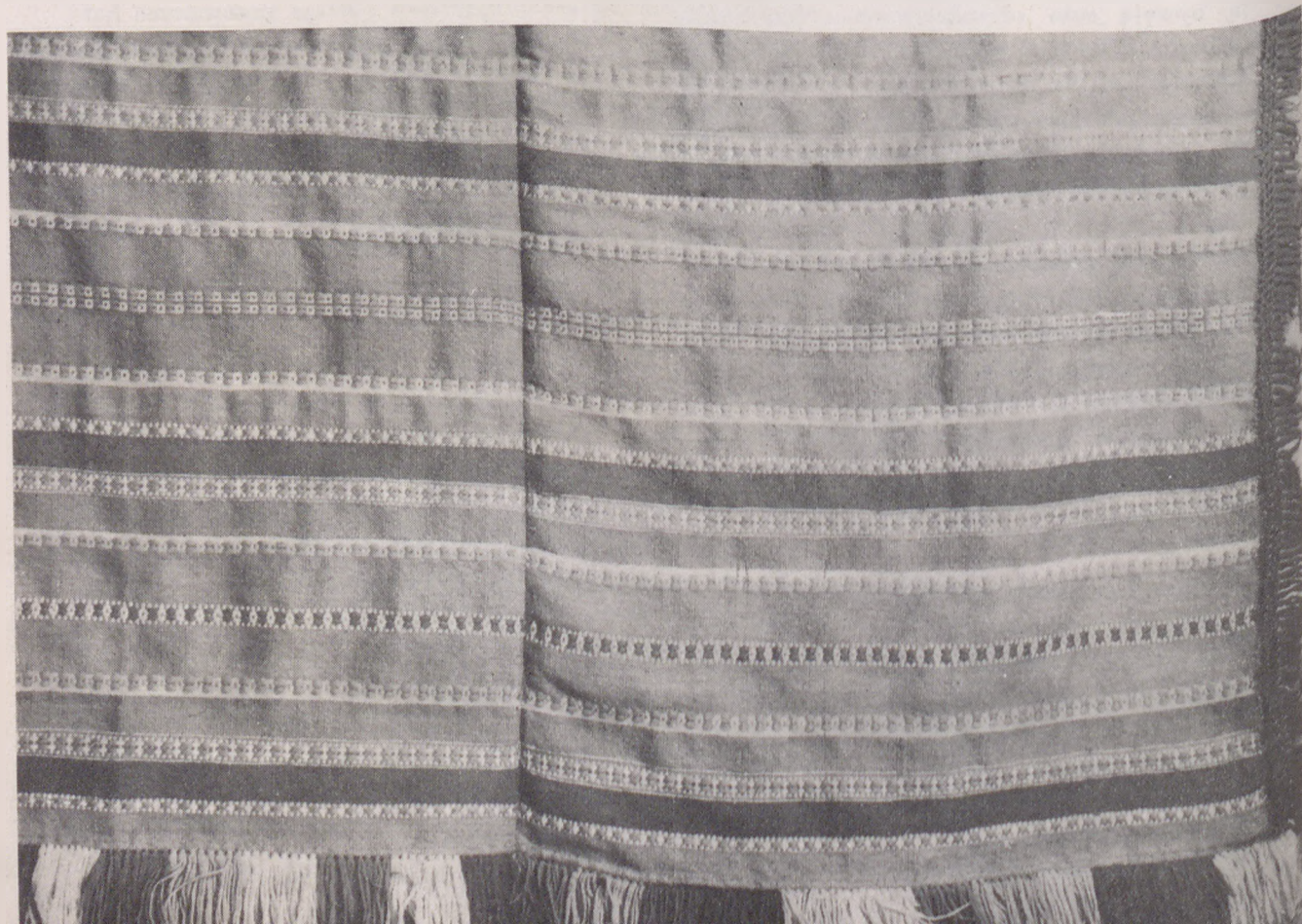
Osobny dział stanowiły tkaniny wełniane, dwuosnowowe dywany kurpiowskie tkane przeważnie w dwóch kolorach, dawniej granatowo-czerwonym i czerwono-zielonym, a obecnie różowo-zielonym, z tradycyjnym motywem gwiazdy z pazurami. Dywany te od kilku pokoleń wyrabiane są na Kurpiach przez rodzinę Składanowskich. Starsze typy dywanów z motywem gwiazdy z pazurami, wyrabiane były przez ojca Składanowskiego w kolorach: granatowo-czerwonym i zielono-czerwonym, często z dodatkiem żółtej przędzy w osnowie i w wątku który tworzył kratę. Poza tym zupełnie różne od wspomnianych dywanów, były dwa inne: jeden ponsowo-czarny, drugi czerwono-zielony, przypominające dawne wzory mazurskie. W dziale haftów pokazane były dwa rodzaje stosowanych haftów. Jeden rodzaj w dwu odmianach to, czerwono-czarny i biały, używany do ozdoby koszul. Drugi rodzaj, to haft biały na tiulu, przeniesiony z dawnych czepców skrzydłowych. Obydwa te rodzaje i ich odmiany stosowane są do użytku miasta, jako ozdoby na obrusach, kompletach stołowych, bluzkach, fartuszkach itp. a tiule z haftem na kompletach deserowych, wstawkach, kryzach itd.

Specjalnie ciekawy dział stanowiły wycinanki, odrębnie i bogato reprezentowane przez oba powiaty, różniące się typem, techniką i formą. Większość powszechnie znanych wycinanek kurpiowskich w typie „leluj” i kółek pochodzi z powiatu ostrołęckiego z ośrodka Kadzidło i Myszyniec. Charakteryzuje je precyzyjna technika cięcia o wybitnym poczuciu rytmu u twórców poza tym różnorodność form i motywów, świadczy o bogactwie wyobraźni u wykonawców. Są one przeważnie jednobarwne, gdyż kolor jest uzupełnieniem formy. W powiecie pułuskim natomiast występują trzy typy wycinanek: kółka, zielka i wstażki. Technika ich cięcia prosta a budowa ornamentu nieskomplikowana.



Ryc. 2. Thanina wełniana na łóżko—„boronka”. Wykonana na krosnach w 1938 r. splotem rządowym, w kratę zielono-różowego koloru, z obramieniem t zw. koroną w kolorze zielono-żółto-różowym. Własność Małgorzaty Cieszkowskiej ze wsi Dębiny gm. Zator

Ryc. 3. Thanina na łóżko „kilim” wełniana na lnianej osnowie, thana w pasy i przez deskę w kolorze: czerwonym, zielonym i fioletowym, ofrendzlowana różno kolorową włóczką. Wykonana w 1890 r., własność Heleny Borkowskiej ze wsi Sadyhierz gm. Obręty



W przeciwieństwie do wycinanek spotykanych w powiecie ostrołęckim, są one w kilku kolorach w ograniczonej skali barw pastelowych w syntetycznym układzie i nieco większe w rozmiarach. Poza tym tworzą tam ciekawe kompozycje figuralne — w ruchu i wyrazie, jak: pojazdy z zaprzęgiem, jeźdźcy na koniach, sceny z życia na wsi, oraz sylwety zwierząt i ptaków, również w kilku kolorach. Wycinanki te służą do ozdoby wnętrz izb kurpiowskich i do tego celu są używane po dziś dzień. Z powodzeniem mogły by być również zastosowane, przy umiejętnym rozmieszczeniu i oprawie, jako akcenty do dekoracji wnętrz miejskich, świetlic, domów kultury itp., ze względu na ich wysokie walory plastyczne.

Dział ceramiki reprezentowali na wystawie trzech garncarzy z Pułtusk, którzy wyrabiają najczęściej gliniane ręcznie, na kole, na użytek miejscowej ludności. Wśród dostarczonych eksponatów zwracały uwagę charakterystyczne formy niepolewanych dzieł do kiszenia żuru, z warsztatu Franciszka Latoszka i dzbany polewane w kształcie gruszki, zakończonej u góry płynnie wyrobioną, krótką szyjką z małym żłobionym dziobkiem i dużym łukowatym uchem. Plagowski Zdzisław wyrabia dzbany ciemno-żółte pod bezbarwną glazurą, Piotrowski Eugeniusz zaś polewane piękną lśniącą ciemno brązową polewą. Piotrowski wystawił także próby swojej ceramiki dekoracyjnej jak: wazoniki, popielniczki, dwojaczki itp., które już znalazły zbyt na rynku warszawskim.

W dziale sprzętów wyróżniły się prostotą formy i czystością wykonania krzesła kurpiowskie lub z terenu powiatu ostrołęckiego i pułtuskiego, wyplatane rokowicą lub słomą owsianą i łączone czopami drewnianymi.

Dużą niespodzianką dla zwiedzających były sznury bursztynów, które wykopał na własnej łacie, obrobił i oszlifował Deptuła Wiktor ze wsi Surowa gm. Czarnia, pow. ostrołęckiego.

Wyróżnił się pochodzący z terenu tegoż powiatu (malarz ludowy) Lenkiewicz Konstanty ze wsi Długi Kąt gm. Durlasy. W prostych i oryginalnych w rysunku i graficznym układzie plam barwnych obrazkach przedstawił on różne sceny z życia wsi kurpiowskiej, które przypominały perskie malowidła.

Osobliwością powiatu pułtuskiego były wydmszki z jaj oklejane w różne ornamenty rdzeniem z sitowia, naprzemian z kolorową włóczką.

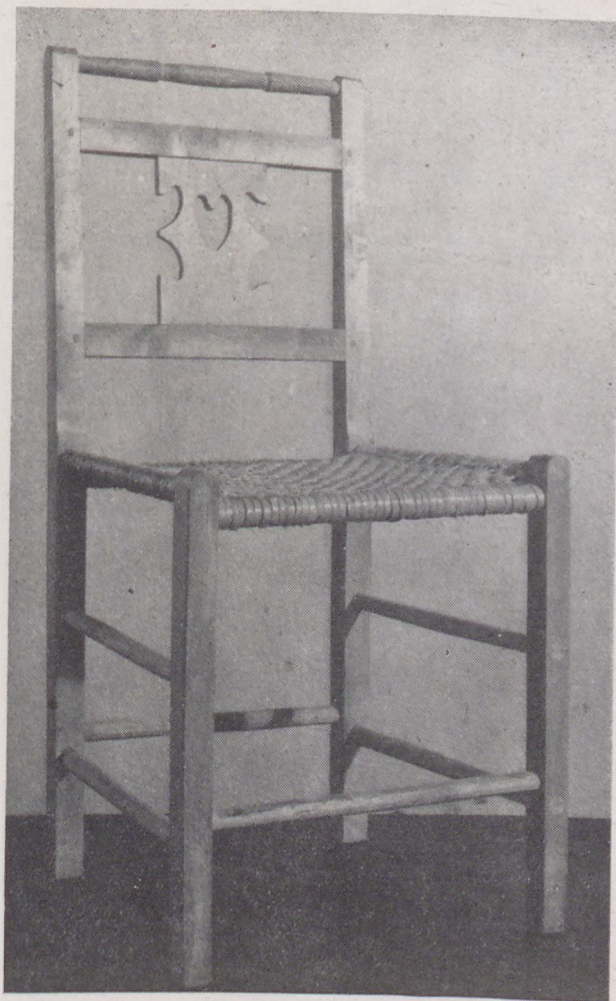
Inne pokazane w tym dziale pisanki, zdobione były znaną techniką woskową, lub były to rysanki drapane ostrzem na barwionej skorupce, pochodzące przeważnie z powiatu ostrołęckiego.

W końcu wyroby ze słomy i bibułki, jak: pająki

z terenu pow. pułtuskiego i „kierce“ z terenu pow. ostrołęckiego, służące do ozdoby pułapów w izbach kurpiowskich, oraz starannie wykonane, ładne w układzie bukiety sztucznych kwiatów z bibułki i piór również używane do dekoracji wnętrz.

Zbytem zorganizowanej wytwórczości miejscowego regionu zajmuje się Spółdzielnia Przemysłu Ludowego w Pniewie pod kierunkiem długoletniej pracowniczkii Stefani Ulrychowej

Ryc. 4. Krzesło kurpiowskie wykonane przez Zdzisława Piotra ze wsi Komorowo gm. Wyszków.



Opiekę nad sprawami ochrony kultury regionu sprawuje artysta-plastyk Duda Miron. Nacz. Wydz. K. i S. w Wojewódzkim Urzędzie Warszawskim i kierownicy powiatowych referatów kultury: Halina Nowosadowa w Ostrołęce i Cicharski Edward w Pułtusku.

Po zakończeniu wystawy rozdzielono między wystawców 150 nagród w naturze.

Ryc. 2. Dywan dwuosnowowy trójbarwny (zielony, czerwony, żółty) wzór gwiazdy z pazurami bez obramienia wykonany przez Składanowskiego ojca. wym. 2,55 × 1,55. Wyszaków.



Fotografie wykonał Ludwik Żukowski

Z KRONIKI SEKCJI ZDOBNICTWA

METODA WYKOPALISKOWA W BADANIACH ETNOGRAFICZNYCH

W związku z badaniami zanikłego już dziś garncarstwa opoczyńskiego, zastosowano w czasie prac terenowych metodę podobną do tej, którą posługują się w swej pracy prehistorycy; zbierano skorupy w miejscach gdzie dawniej znajdowały się wioski i rozkopywano doły odpadkowe w pobliżu pieców garncarskich. Metoda powyższa dała wyniki pomyślne. Ułamki skorup pozwoliły np. stwierdzić, że w opoczyńskim były w połowie ubiegłego stulecia w użyciu (obok innych) naczynia niepolerowane, o powierzchni kopconej na czarno i naczynia wypalane z ubogiej w żelazo kremowej glinki zdobione na niepolero-

wanej powierzchni odciskami tłoczka, czy też bardzo prymitywnymi zdobinami rytymi odręcz-
nie.

Z. K.

BADANIA NA POMORZU, MAZURACH PRUSKICH, DOLNYM ŚLĄSKU.

Współpracownicy Sekcji Zdobnictwa P.I.B.St.L. przeprowadzili w miesiącach letnich badania zdobnictwa ludowego w muzeach w Szczecinie, Białogardzie, Koszalinie, Słupsku, Olsztynie, Szczytnie, Wdzydzach i Wrocławiu.

Rezultatem poszukiwań był bardzo obfity zbiór odbitek z klocków do drukowania tkanin, oraz około 100 plansz przedstawiających malowane meble lubowe.

Z. K.