

POLSKA SZTUKA LUDOWA

C-III-1038





C-III 1038

cras. 108/59

K. 217/5/59

35

Redaguje Sekcja Sztuki Ludowej Państwowego Instytutu Sztuki • Redakcja i administracja:
Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 17 • Tłoczono w drukarni:
Zakłady Graficzne im. Marcina Kasprzaka — Poznań, ulica Piotra Wawrzyniaka nr 39

POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK, ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI

T R E Ś C :

A R T Y K U Ł Y T E O R E T Y C Z N E

Roman Reinfuss — Stan badań nad polską sztuką ludową. *Julian Krzyżanowski* — Folklorystyka w zasięgu badań naukowo-literackich.

O P R A C O W A N I A

Jadwiga i Marian Sobiescy — Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej w świetle dotychczasowych badań. *Roman Reinfuss* — Orawski dom z wyżką. *Agnieszka Dobrowolska* — Meble ludowe zachodnio-pomorskie. *Zofia Staronkowa* — Wskazówki do badania tkanin ludowych. *Józef Vydra* — Funkcja nieprzemakalności tkanin ludowych.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

Piotr Greniuk — Wystawa sztuki i przemysłu ludowego w Węgrowie. *Blanka Kaczorowska* — Pokaz zapaski ludowej w Piotrkowie Trybunalskim. *E. A. Milsztein* — Państwowe Muzeum Etnografii narodów ZSRR. *K. P.* — Chełmińska-Świątkowska J. Wycinanka łowicka. *W. K.* — Różycka M. B. Od ściegu do haftu. Instrukcje i kwestionariusze dla badaczy kultury ludowej. *Piotr Grzegorzczuk* — Plastyka ludowa Polski, bibliografia orientacyjna.

STAN BADAN NAD POLSKĄ SZTUKĄ LUDOWĄ

ROMAN REINFUSS

O mawianie stanu badań nad polską sztuką ludową, nawet jeśli uwagę swą skupimy na samej tylko plastyce, nasuwa szereg poważnych trudności. Zreferować stan i dorobek badań w pewnej dziedzinie wiedzy, to znaczy przedstawić jej dzieje w rozwoju historycznym, wskazać na podejmowane prace, publikowane wyniki, omówić metody i kierunki, a na końcu spojrzeć na całość krytycznie i wyciągnąć wniośki na przyszłość. Dokonanie takiego przeglądu w dziedzinie badań nad ludową plastyką, wymagałoby szeregu miesięcy żmudnej pracy, połączonej z wertowaniem obszernej i bardzo rozproszonej literatury, otrzymane zaś wyniki nie dałyby się zamknąć w wąskich ramach jednego artykułu.

Krótki stosunkowo czas, jaki miałem do napisania niniejszego szkicu, szczupła ilość miejsca, skłoniły mnie do tego, że w doborze materiału ograniczyłem się raczej do omawiania faktów reprezentacyjnych i tych, które w rozwoju badań plastyki ludowej miały odegrać, lub rzeczywiście odegrały rolę poważniejszą.

Na wstępie zaznaczyć muszę, że plastyka stanowi jedną z najmłodszych dziedzin badania polskiej sztuki ludowej. Podczas gdy w zakresie literatury, już w pierwszych dziesiątkach lat ub. wieku kwitnie ożywiona praca zbieracka, której wynikiem jest szereg publikacji, zawierających przysłówia, pieśni i opowiadania; ludową twórczością plastyczną nie zajmuje się wówczas nikt, a nikt nie wiadomości z tego zakresu bywają notowane niekiedy na marginesie opisów, poświęconych innym zagadnieniom, np. budownictwu, strojom itp. Nawet u Oskara Kolberga, któremu zawdzięczamy zebranie tak bo-

gatych materiałów etnograficznych z zakresu muzyki, tańca, literatury, obrzędów, czy nawet kultury materialnej, zagadnienie ludowej twórczości plastycznej, jako dział kultury jest zupełnie nie uwzględnione.

Przyczyną tego stanu rzeczy jest charakterystyczna dla pierwszej połowy ubiegłego wieku postawa sfer naukowych, które doceniając (a nawet przeceniając niekiedy) znaczenie badań nad ludową literaturą, z lekceważeniem odnosiły się do chłopskiej twórczości plastycznej, widząc w niej nieudolny prymityw, pozbawiony jakiejkolwiek wartości estetycznej. Z uprzedzeniami owymi usiłował walczyć J. I. Kraszewski, który w swej „Sztuce u Słowian”, drukowanej w roku 1860 wskazywał, że sztuka „nawet na najniższym szczeblu rozwoju, u źródeł swych śledzoną i badaną być powinna”. Zwracając się pod adresem współczesnych badaczy sztuki, zapatrzonych wyłącznie w dzieła świata antycznego i późniejszych stylów historycznych, wypowiada Kraszewski znamienne słowa:

„Nie szukajmy świątyń greckich, gdzie ich nie było i być nie mogło, ale starajmy się poznać charakter budownictwa ziemi naszej, wyczytać wdzięk jego i odrębne piętna; w życiu powszednim, sprzęcie codziennego użytku, usiłujmy rozpoznać, co rzemieślnikowi podała materialna potrzeba, a co zrobił natchniony, choć nierozwiniętym, tęsknym uczuciem piękności, żądzą nadania wdzięku dziełu swej ręki. W polowie prostego garnka, najpośledniejszego z wyrobów ceramiki, znajdziemy i odróżnimy, za-
stanowiwszy się nieco, czego nauczyła potrzeba, czego wymagała trwałość, a co nakreśliła wy-
kluwająca się już myśl ornamentacji dla oka, ozdoby zaspokajającej tylko pragnienie duszy”.

Wezwania Kraszewskiego na długo pozostały bez echa, a zakorzenione uprzedzenia, powodujące niedocenywanie ludowej twórczości plastycznej, jeszcze pod koniec XIX stulecia nie były zupełnie przełamane. Przykładem może być wypowiedź prof. W. Łuszczkiewicza, cytowana u Mokłowskiego, który budownictwu ludowemu, zwłaszcza podhalańskiemu, przyznawał „pewien artyzm”, ale równocześnie zastrzegał się, że nie doszło ono nigdy „do znaczenia rzeczy sztuki”. Nie mniej, przy końcu ub. wieku zainteresowanie ludową sztuką plastyczną staje się już całkiem widoczne. Wyrazem tego są w „Wiśle”, od pierwszych niemal chwil jej powstania, pojawiające się wzmianki, artykułiki, rysunki poświęcone ludowemu zdobnictwu. Na łamach „Wisły” odbywa się pierwsza bodaj w polskiej literaturze etnograficznej polemika, na temat „ludowości” pewnych motywów hafciarskich. W owych czasach, wśród osób interesujących się ludową twórczością plastyczną wybija się Z. Gloger, W. Gerson, M. Wawrzeniecki, publikujący w licznych artykułkach zebrane przez siebie materiały, dotyczące zdobnictwa architektonicznego, dekoracyjnego kowalstwa i inn. oraz Seweryn Udziela. Zasłużony ten etnograf rozpoczął na terenie Małopolski szeroko zakrojoną akcję zbierania materiałów, odnoszących się do ludowego zdobnictwa. Niektóre z nich, zwłaszcza dotyczące haftów, zostały przez Udzielę opublikowane w licznych pracach, reszta zaś, zebrana w tzw. „Tekach Udzieli” spoczywa niewydana w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Udziela, który początkowo gromadził materiały z zakresu ludowej sztuki w formie barwnych kopii i rysunków, zaczął następnie zbierać oryginały. W muzeum, utworzonym przez niego w Krakowie, na plan pierwszy wybijały się zbiory ludowej sztuki, co pośrednio wpłynęło na pewien styl i innych muzeów etnograficznych, powstałych później.

Budzące się zainteresowanie i podziw dla plastycznej twórczości ludowej, znalazło wyraz w propagowanej przez Jerzego Warchałowskiego „sztuce stosowanej”, której jednym z celów było gromadzenie motywów ludowych i wprowadzenie ich do twórczości dekoracyjnej artystów miejskich. W Krakowie wychodziło w latach 1906—1910 czasopismo „Polska Sztuka Stosowana”, w którym publikowane były również bogate materiały z zakresu ludowego zdobnictwa, głównie zaś architektury i meblarstwa.

Czasy poprzedzające wybuch pierwszej wojny światowej, jeśli chodzi o badania ludowej pla-

styki, można by nazwać „okresem zbieractwa”. Zbieranie materiałów (zresztą niesystematyczne i po trosze dyletanckie), oraz publikowanie drobnych przyczynków, wybija się w tym czasie na plan pierwszy. Z wybitniejszych prac tego okresu wymienić należy: L. Puszcza „Studia nad polskim budownictwem drewnianym”, Z. Glogera: „Budownictwo drewniane i wyroby z drzewa”, Wł. Matlakowskiego „Budownictwo ludowe na Podhalu” i „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu”.

W roku 1904 wychodzi pierwsza (i jedyna) część „Sztuki ludowej w Polsce” napisana przez K. Mokłowskiego. Obszerna ta praca wbrew temu co głosi tytuł, nie daje pełnego obrazu plastycznej twórczości ludu polskiego, lecz tylko studia nad budownictwem, w których jednakże uwzględniony jest również problem zdobnictwa architektonicznego, a po części i sprzętarstwo. K. Mokłowski, nie posiadający należytego przygotowania naukowego, nie umiał poradzić sobie z rozległym przedmiotem, zabląkał się na bezdroża naiwnych często etymologii i dał w rezultacie pracę, której jedynym trwałym walorem okazał się nagromadzony w niej materiał oraz ilustracje.

Wśród drobniejszych prac, poświęconych zagadnieniu ludowej sztuki, na podkreślenie zasługuje drobny artykuł Seweryna Udzieli, drukowany w r. 1889 w III t. „Wisły” pt. „Poczucie piękna ludu Ropczyckiego”, w którym autor daje zarys artystycznej twórczości włościan z okolic Ropczyc, usiłując równocześnie ustalić kryteria piękna, uznawane przez lud tamtejszy. Wzmiankowany tu artykuł Udzieli jest wbrew entuzjastycznej ocenie J. St. Bystronia pracą słabą. Jeśli o niej wspominam, to dlatego jedynie, ażeby wskazać, iż problem ludowej estetyki, jako przedmiot badania, został postawiony już pod koniec XIX wieku.

O ile przed pierwszą wojną światową zagadnienia sztuki ludowej były badane głównie przez osoby nie posiadające do tego odpowiedniego przygotowania fachowego, amatorów, często entuzjastów (np. Wł. Matlakowski, z zawodu lekarz), o tyle w okresie międzywojennym, na odcinku sztuki ludowej pracują również etnografowie zawodowi. W czasie tym etnografia wykładana jest w Polsce na 5 uniwersytetach, przy czym niektórzy z wykładających profesorów jak np. prof. E. Frankowski w Poznaniu i Cezaria Jędrzejewiczowa (wykładająca początkowo w Wilnie, później w Warszawie), wyraźnie zwracają uwagę swych uczniów w kierunku badań sztuki ludowej.

W związku z przyjmującymi się u nas nowymi kierunkami w sztuce, wychodzącymi z założeń czysto formalnych, wprowadzającymi celowo deformację, sztuka ludowa w kołach artystów plastyków zaczęła zyskiwać coraz większe uznanie. Prócz Wawrzeńckiego i Udzieli, którzy w dalszym ciągu publikują prace z zakresu ludowej plastyki, pojawiają się nowe nazwiska, głównie artystów (Stanisław Barabasz, Leonard Lepszy, Władysław Skoczylas), czasem historyków sztuki (Tadeusz Dobrowolski, Agnieszka Dobrowolska, Józef Grabowski, Ksawery Piwocki, Tadeusz Seweryn), a wreszcie wyszkolonych etnografów (Witold Dynowski, Mieczysław Gładysz, Bożena Stelmachowska), pewną ilość wartościowych prac zawdzięczamy osobom, które ze sztuką ludową stykały się od strony gospodarczej, pracując na odcinku organizacji ludowego przemysłu artystycznego (Janina Orężyńska, Helena Schramówna). Z profesorów wykładających na katedrach etnografii i etnologii, najwięcej prac z zakresu sztuki ludowej publikuje E. Frankowski. Pod koniec okresu międzywojennego sztuką ludową Słowian, zatem i Polski zajmował się Kazimierz Moszyński. Wyjątkowo, tematy z zakresu ludowej plastyki porusza J. St. Bystron.

Lista wymienionych nazwisk nie jest oczywiście kompletna. Zagadnienia wchodzące w zakres ludowej sztuki plastycznej głównie zdobnictwo, uwzględnione były również w wielu pracach poświęconych zasadniczo omawianiu tych czy innych dziedzin kultury materialnej, zwłaszcza zaś opisowi budownictwa i stroju.

Okres międzywojenny, w badaniach nad sztuką ludową cechuje duży wysiłek osobisty poszczególnych badaczy, wielki chaos poczynañ i małe możliwości osiągnięcia większych wyników.

Z wyjątkiem nielicznych wypadków, kiedy akcja badawcza była finansowana przez P.A.U. (jak np. w badaniach śląskich M. Gładysza), lub inną jakąś instytucję, badania prowadzone były przeważnie na własny koszt przez poszczególnych pracowników naukowych, którzy skutkiem tego, latami zmuszeni byli przewlekać swe prace, nie osiągając zresztą zwykle (jeśli chodzi o zebranie materiałów) wyników zadowalających. W poczynaniach naukowych, gdzie jedyną busolą były osobiste zainteresowania autorów, widzimy rażący chaos, wyrażający się zarówno w zakresie organizacji badań terenowych (ośrodek warszawski prowadził badania na Huculszczyźnie, lwowski zaś na Kaszubach), jak i wy-

boru tematów. Częściowo ze względów politycznych, częściowo dlatego, że tereny te były z punktu widzenia sztuki ludowej specjalnie bogate i interesujące, uwaga naszych badaczy koncentrowała się na etnicznie ruskich ziemiach wschodnich. Intensywnym badaniom poddana była Huculszczyzna, Podole, Wołyń, Polesie i tereny pogranicza litewsko-białoruskiego, zaniedbywano natomiast obszary Polski środkowej (Mazowsze), czy zachodniej (Wielkopolska), której badanie było zagadnieniem szczególnie palącym z powodu szybko postępującej urbanizacji i zaniku ludowej kultury tradycyjnej. Przeglądając katalogi i inne wydawnictwa polskiej sztuki ludowej, dostrzegamy osobliwe zjawisko, że w 80% „polskość” tej sztuki demonstrowana była wyrobami pochodzenia ukraińskiego lub białoruskiego.

Ruch wydawniczy w zakresie badań nad sztuką ludową, w okresie międzywojennym był raczej słaby. Prace ze względów materialnych ukazywały się rzadko i z trudem. Dotacje rządowe na cele wydawnictw etnograficznych były nadzwyczaj skąpe, co powodowało, że np. ówczesny dyrektor Muzeum Etnograficznego w Krakowie, drukując w czasie od r. 1928 do 1937, 10 tomów publikacji (poświęconych w dużej mierze ludowej sztuce), zmuszony był pomagać sobie w zdobywaniu funduszy wydawniczych handlem ludowymi ubiorami.

Mimo wskazanych trudności pojawiło się jednak szereg prac z zakresu ludowej sztuki, wydanych staraniem P.A.U., Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Książnicy Atlas, względnie przez wydawców prywatnych, a w szczególności J. Mortkowicza. Z prac, które w tym okresie znalazły się na półkach księgarskich, należy wymienić niektóre jak np. W. Antoniewicza („Metalowe spinki góralskie”), A. Dobrowolskiej („Żywotek cieszyński”), T. Dobrowolskiego („Śląska rzeźba ludowa w drzewie”), W. Dynowskiego („Barwione kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia”), M. Gładysza („Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku” i „Zdobnictwo metalowe na Śląsku”), K. Piwockiego („Drzeworyt ludowy w Polsce”), T. Seweryna („Skrzynie krakowskie”, „Parzenice góralskie” i „Polskie malarstwo ludowe”), B. Stelmachowskiej („Sztuka ludowa na Kaszubach”). Prócz monografii (wymienionych przeze mnie w pewnym wyborze) pojawiają się też w owym czasie publikacje materiałów. Do takich zaliczyć można St. Barabasza „Sztuka ludowa na Podhalu”, E. Frankowskiego „Malowanki” i „Wycinanki”,

Wł. Skoczylasa „Drzeworyt ludowy w Polsce”, S. Udzieli „Hafty kurpiowskie” i szereg innych.

Syntetyczne ujęcie całości polskiej ludowej twórczości plastycznej w okresie międzywojennym dokonane nie zostało. Nie jest nim bowiem ani wydana przez Mortkowicza „Sztuka ludu polskiego” E. Frankowskiego, zawierająca tekst bardzo krótki i popularnie potraktowany, ani przez tegoż autora napisana „Sztuka ludowa”, która weszła w skład wydawnictwa zbiorowego „Wiedza o Polsce”. Druga ta praca poza obszernym wstępem teoretycznym, o czym wspomnę jeszcze na innym miejscu, w swej części szczegółowej ogranicza się do omówienia budownictwa ludowego (głównie od strony technicznej) oraz analizy kilku motywów, występujących między innymi w ludowym zdobnictwie (motyw drzewka, orłów, węża). Ujęcie tematu nie wyczerpujące całokształtu twórczości plastycznej ludu polskiego spowodowało, że praca Frankowskiego nie stała się tym, czym stać się powinna, tj. długo wyczekiwanym podręcznikiem dla studiującej młodzieży uniwersyteckiej i działaczy pracujących na odcinku organizacji ludowego przemysłu. Wzrastającego zapotrzebowania na tego rodzaju podręcznik nie zaspokoił również rozdział o sztuce plastycznej w II tomie, napisanej przez K. Moszyńskiego, „Kultury ludowej Słowian”. Autor ten omawia wprawdzie w sposób systematyczny całokształt plastycznej twórczości ludowej, referując jednakowoż poszczególne zagadnienia w zasięgu całej Słowiańszczyzny, materiał polski uwzględnia, jak dla naszych potrzeb, w sposób zbyt skondensowany.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej akcja badania sztuki ludowej posunęła się żwawo naprzód. Dzięki dużemu zrozumieniu, z jakim zagadnienia naukowe spotykają się wśród decydujących czynników państwowych, nie skąpi się grosza na cele badawcze i wydawnicze. W roku 1946 przy Ministerstwie Kultury i Sztuki zostaje założona pod nazwą Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej specjalna placówka, której zadaniem było naukowe badanie i opracowywanie całokształtu sztuki ludowej. Instytut dzielił się wewnętrznie na 5 sekcji, z których 3 (Sekcja plastyki, zdobnictwa i budownictwa) zajmowały się zagadnieniami plastyki ludowej. Jako organ naukowy Instytutu został założony miesięcznik „Polska Sztuka Ludowa”, redagowany początkowo przez założyciela i pierwszego dyrektora Instytutu dra Józefa Grabowskiego a po jego ustąpieniu przez dyr. Tadeusza Zyglera.

Dookoła „Polskiej Sztuki Ludowej” skupili się prawie wszyscy pracownicy naukowcy w Polsce, aktywni na odcinku badania ludowej sztuki. Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej skoncentrował znaczny wysiłek w kierunku prowadzenia badań terenowych.

Badania te, podejmowane przy udziale licznych współpracowników, rekrutujących się z grona młodzieży studiującej etnografię, historię sztuki i uczniów szkół artystycznych, obejmowały głównie tereny mniej znane, specjalnie ważne, lub takie, gdzie akcja zbieracka stawiała się potrzebą palącą, na skutek gwałtownego tempa przemian, jakim ulegała kultura tradycyjna.

Od 1 stycznia 1950 r. Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej został w całości wcielony jako „Sekcja Sztuki Ludowej” do utworzonego w tym czasie Państwowego Instytutu Sztuki w ramach, którego kontynuuje dawne badania i wydaje „Polską Sztukę Ludową”.

Prócz Polskiej Sztuki Ludowej, która obecnie zaczyna swój czwarty rocznik, pojawiło się kilka prac oddzielnych, poświęconych zagadnieniom ludowej plastyki. Jako przykład wymienić należy B. Stelmachowskiej „Zdobnictwo ludowe ziemi Pyrzyckiej”, czy Świątkowskiej „Wycinanka łowicka”. Problem ochrony twórczości tradycyjnej i adaptacji wyrobów ludowego przemysłu do warunków życia miejskiego omawia T. Seweryn w książce pt. „Rozdroża sztuki ludowej”. W związku z wzmożonym zainteresowaniem sztuką ludową i dzięki poparciu Ministerstwa Kultury i Sztuki, zorganizowano w minionym pięcioleciu szereg większych i mniejszych wystaw. Niektóre z nich wysyłane również zagranicę (do ZSRR i krajów Europy zachodniej) zyskiwały sobie jak najżyyczliwsze recenzje. Dla każdej większej wystawy opracowywane są bardzo starannie katalogi, które czasami zamieniają się w zwięzłe zarysy, ujmujące syntetyczne wiadomości o danej gałęzi sztuki lub twórczości artystycznej w pewnym regionie.

Przystępując z kolei do omawiania wyników naukowych opisanych wyżej prac badawczych i publikacji, zacznę od zagadnień metodologicznych, z których na czoło wysuwa się problem samego przedmiotu badań. Czy istnieje odrębna sztuka ludowa, mogąca być przedmiotem badań specjalnej gałęzi studiów? Pytanie to, na które odpowiedź wydaje się pozornie tak prosta i oczywista, zostało dopiero niedawno pozytywnie rozstrzygnięte.

Wspomniałem już o tym na innym miejscu, że szereg badaczy, zwłaszcza historyków sztuki¹⁾, jeszcze pod koniec ub. stulecia, ludowej twórczości plastycznej nie uznawał za godną miana „sztuki”. Ludzie ci podchodzący do zagadnienia twórczości artystycznej wyłącznie od strony estetycznej, stosujący do wytworów ludowych kryteria oceny wypracowane dla dzieł sztuki historycznej, traktowali ludową twórczość plastyczną bądź jako pierwociny, „które jeszcze nie stały się sztuką” (Łuszczkiewicz) lub odwrotnie, jako zbarbaryzowane, względnie zdegenerowane odpryski sztuki „wielkiej”, nieudolne jej naśladownictwo, pozbawione wartości estetycznych. Stanowisko to zostało wprawdzie porzucone i w praktyce uznaje się istnienie odrębnej sztuki ludowej, niemniej zagadnienie to nie zostało dotychczas pod względem teoretycznym należycie oświetlone. Ostatnio problem ten poruszyła w jednej ze swych prac Bożena Stelmachowska, wysuwając szereg argumentów, mających wykazać, „że teoretycy historii sztuki są upoważnieni do postawienia tezy, iż istnieje sztuka ludowa”²⁾).

Wiele wysiłku, zwłaszcza w okresie międzywojennym, włożone zostało w to, ażeby pojęcie sztuki ludowej możliwie precyzyjnie zdefiniować i ustalić granicę między ludową, a nie-ludową twórczością plastyczną. Ponieważ poglądy wyrażone na ten temat przez zajmujących się ludową plastyką historyków sztuki, etnografów i artystów zostały już zestawione i opublikowane w artykułach B. Stelmachowskiej³⁾ i J. Grabowskiego⁴⁾, nie będę ich na tym miejscu streszczał po raz trzeci.

Jak wynika z owego zestawienia, od zarania badań ludowej plastyki definicję sztuki ludowej starano się budować przede wszystkim na założeniach formalnych. Szukano „ludowego stylu”. Terminu tego używa w swej pracy już K. Mokłowski, a bliżej precyzuje go J. Kieszkowski we wstępie do katalogu drzeworytów ludowych,

wydanym w roku 1921⁵⁾, w którym jako cechy ludowego stylu podkreśla typizację, płaszczyznowość, dekoracyjność, konturowanie itd. Od tego czasu definicja stylu ludowego została przez szereg autorów uzupełniona i rozbudowana. Pisał na ten temat J. St. Bystron⁶⁾, T. Dobrowolski⁷⁾, K. Piwocki⁸⁾, T. Seweryn⁹⁾ i inni.

Żmudnie zestawiane „cechy” stylu ludowego ustalone na podstawie analizy porównawczej elementów formalnych nie zadowalają jednakowoż całkowicie nawet najbardziej zdecydowanych zwolenników takiego ujęcia. Przykładem może być J. Grabowski, który w jednym ze swych artykułów pisze w sposób następujący: „Uważam, że opieranie się przy określaniu stylu ludowego wyłącznie na kryteriach formalnych, nie może wyjaśnić dostatecznie jego istoty i dlatego należy sięgnąć do innych jeszcze sposobów”, do których należy według autora bliżej nieokreślone „odczuwanie istoty stylu ludowego” przez ludzi wrażliwych na sztukę ludową, a szczególnie artystów¹⁰⁾.

Godząc się na to, że sztuka ludowa posiada swój własny styl, odróżniający ją całym szeregiem cech formalnych od sztuki warstw elitarnych, poszczególni badacze wyrażają różne poglądy na temat genezy ludowego stylu. Według T. Dobrowolskiego, u podstaw różnic formalnych zachodzących między sztuką warstw elitarnych, a sztuką ludową, stoją różnice poziomu umysłowego i umiejętności technicznych. Różnice te zdaniem autora traktować należy „jako skutek braku umiejętności i mało wnikliwej obserwacji charakterystycznej dla niskich kultur”¹¹⁾.

Zupełnie inaczej na istotę ludowego stylu zapatruje się autor pracy o polskim drzeworycie ludowym Ksawery Piwocki. W artykule polemicznym, skierowanym przeciw Dobrowolskiemu, pisze on co następuje: „Dzieła ludowe zaciekawiają nas nie swą „nieudolnością”, lecz

¹⁾ Np. wspomniany wyżej W. Łuszczkiewicz.

²⁾ B. Stelmachowska: Na drodze do teorii sztuki ludowej. Lud t. XXXVII.

³⁾ j. w.

⁴⁾ J. Grabowski: Zagadnienie stylu ludowego. Polska Sztuka Ludowa t. I, II.

⁵⁾ J. Kieszkowski: Zwięzły katalog dawnych drzeworytów ludowych zebranych i wystawionych przez Zygmunta Łazarskiego. Warszawa 1921.

⁶⁾ J. St. Bystron: Polskie drzeworyty ludowe. Sztuki Piękne r. V.

⁷⁾ T. Dobrowolski: Śląska rzeźba ludowa w drzewie. Katowice 1930.

Kilka uwag o rzeźbie ludowej. Zaranie Śląskie r. 1935. — Polska rzeźba ludowa. Nike 1939.

⁸⁾ K. Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce, Warszawa 1934.

Z badań nad powstaniem stylu ludowego. Przegląd Współczesny 1930.

⁹⁾ T. Seweryn: Technika malowania obrazów na szkłe. Lud 1932.

Polskie malarstwo ludowe. Kraków 1937.

Polska sztuka ludowa (katalog wystawy) Kraków 1948.

¹⁰⁾ J. Grabowski: Zagadnienie stylu ludowego. Polska Sztuka Ludowa t. I, II.

¹¹⁾ T. Dobrowolski: Śląska sztuka ludowa w drzewie. Katowice 1930.

swą odrębnością, przez którą przeziara inny, odrębny od naszego świata pogląd artystyczny" ¹²⁾).

Odrębność dzieł sztuki ludowej, wyrażająca się przede wszystkim tendencją do wprowadzania deformacji wynika według Piwockiego z artystycznego światopoglądu wiejskich twórców, który jest odmienny od światopoglądu artystów kształcących się w miastach. „Dzieła ludowe posiadają swój własny styl, styl ludowy, a u podstawy jego leży specyficzna postawa psychiczna artysty ludowego, prymitywna, zbliżona do postawy dziecka i ludzi pierwotnych" ¹³⁾.

„Ponieważ według poglądów powyższych styl ludowy jest wynikiem „specyficznej postawy psychicznej artysty”, nasuwa się wniosek, że na tle jednakowych postaw psychicznych powstawać będą niezależnie od siebie jednakowe dzieła, świadczące o jedności „stylu ludowego”. Bardzo wyraźną wypowiedź na ten temat znajdziemy w „Sztuce ludowej” E. Frankowskiego.

„Ten sam materiał i ta sama technika nadają formom kulturowym, a w związku z tym i zdobniczym na całym świecie wspólny charakter, niezależnie od zapożyczeń i krzyżowań. Czynnikiem wspólnoty pomysłów jest wspólna budowa ciała ludzkiego, wspólne właściwości psychiczne, wspólne nakazy życia, wspólne przeżycia emocjonalne, które w warunkach odpowiednich wyłaniają samorzutnie z człowieka, mimo jego różnic rasowych, te same pierwsze formy użytkowania otaczającego go świata. W ten sposób powstają wspólne wszystkim ludom zasadnicze typy wyrobów”.

Na tle „zasadniczej jedności wytworów” przejawia się jednak dosyć znaczna różnorodność powstająca na skutek przeobrażeń, jakim podlegają wspólne wszystkim „typy zasadnicze” wytworów kulturowych: „Decydującą rolę w tym procesie odgrywają warunki antropogeograficzne środowiska, życie i właściwości rasowe osobników twórczych w gromadzie współżyjących. W ten sposób „typy zasadnicze wytworów kulturowych” w dalszych swych przeobrażeniach otrzymują piętno odrębności grupowej” ¹⁴⁾.

Pogląd wyrażony przez Frankowskiego znajdziemy w podobnym sformułowaniu u J. Grabowskiego: „Sztuka ludowa rozpatrywana w skali ogólnoludzkiej, posiada dwa oblicza:

1. narodowe, na które składają się odrębności, właściwe tylko pewnej grupie etnicznej oraz
2. międzynarodowe, a raczej ogólnoludzkie, wytworzone przez wspólnotę stylową sztuki naturalnej, wypływającej z podstawowych i wrodzonych praw kształtowania artystycznego, tkwiących w psychice człowieka” ¹⁵⁾.

Zestawiając następnie dwie prymitywne rzeźby, z których jedna wykonana była przez polskiego chłopca, a druga przez Murzyna z Afryki, wyciąga Grabowski następujący wniosek: „Zestawienie to dowodzi bezspornie, że styl ludowy posiada zasięg ogólnoludzki, a poszczególne jego analogie i odmiany powstają bez kontaktu z sobą w różnych, często bardzo odległych od siebie punktach globu ziemskiego” ¹⁶⁾.

Styl ludowy jest nie tylko wspólny wszystkim ludom, ale jest również niezmienny w czasie. „Sztuka ludowa (pisze J. St. Bystron w swej pracy o ludowym drzeworycie) sprawia wrażenie świata oderwanego od czasu i przestrzeni, nie dającego się złączyć z czymś konkretnie znanym”. Zupełnie analogiczny pogląd wyraża Leon Chwistek ¹⁷⁾.

Szereg scharakteryzowanych powyżej podstaw czołowych badaczy polskiej sztuki ludowej wskazuje, że wszyscy oni wychodzili z założeń idealistycznych, które jako błędne nie mogły wiedzy o sztuce ludowej pchnąć na tory właściwe. Materializm historyczny, jako metoda badań naukowych, nie był w naszej dziedzinie stosowany. Wprawdzie u Mokłowskiego znajdziemy pewne ślady, wskazujące na to, że pisząc swe dzieło korzystał on między innymi z pism Marksa i Engelsa, niemniej jednak, nie potrafił on przyswoić sobie ich sposobu myślenia i pracy jego w żadnym wypadku za marksistowską uznać nie można.

Zreferowane tu poglądy na istotę sztuki ludowej znalazły swój pełny wyraz w metodach stosowanych do badania ludowej twórczości plastycznej. Jako czołowe zagadnienie wysunięto błędnie zagadnienie formy. „Problem formy (pisze prof. Frankowski) stanowi jedno z najważniejszych zagadnień etnologii. Jedynie wnikięcie w jego istotę, zrozumienie praw, ja-

¹²⁾ K. Piwocki: Z badań nad podstawami stylu ludowego. Przegląd Współczesny 1930.

¹³⁾ j. w.

¹⁴⁾ E. Frankowski: Sztuka ludowa. Wiedza o Polsce t. III.

¹⁵⁾ J. Grabowski: Sztuka ludowa sztuką ludów. Polska Sztuka Ludowa t. II.

¹⁶⁾ j. w. ,

¹⁷⁾ L. Chwistek: Zagadnienie wiedzy o malarstwie. Przegląd Współczesny 1936.

kie się z nim wiążą, umożliwi nam właściwą pracę naukową¹⁸⁾.

Zagadnienie twórczości artystycznej rozpatrywane jest przez Frankowskiego w płaszczyźnie psychologicznej. Opierając się na „Filozofii sztuki” M. Sobieskiego wyraża on pogląd, że „klucz do rozwiązania zagadki twórczości leży w poznaniu przebiegu procesu twórczego, jaki zachodzi w duszy artysty, w poznaniu ich pobudek psychologicznych”. Za Hirthem przyjmuje Frankowski, że „należy przeniknąć istotę procesu twórczego artysty¹⁹⁾”.

Wobec trudności tego rodzaju badań, przyznaje autor, że właściwie jest to tylko postulat, do zrealizowania którego nie ma jak dotychczas odpowiedniej metody naukowej. Metodę psychologiczną stosuje do wyjaśnienia zagadnień sztuki ludowej większość badaczy, pracujących na tym polu. Niektórzy z nich chcąc swe psychologiczne studia ująć w karby jakiejś bardziej konkretnej metody szukali pomocy w metodzie testów. Posługiwał się nią T. Dobrowolski w czasie badań prowadzonych wśród śląskich rzeźbiarzy ludowych²⁰⁾ i M. Gładysz, opracowujący zdobnictwo ludowe na Śląsku. Zwłaszcza Gładysz metodę testów, którą zastosował w związku ze studiami nad estetyczną wrażliwością ludu śląskiego, rozbudował w formie zwartego systemu, dającego możliwość cyfrowego ujmowania i porównywania badanych zjawisk.

Nie wszyscy badacze uznają jednak pełną wartościowość metody testów, powtarzając przeciw niej zarzuty, wysuwane przez psychologów (bylejakość, fabulacja, mniemanie zasugerowane, mniemanie wywołane, mniemanie samorodne). Jakkolwiek proces twórczy przebiega całkowicie w obrębie psychiki artysty, jest on jednak uzależniony od czynników zewnętrznych. Gładysz w swych studiach nad zdobnictwem górali śląskich, jako podniety wpływające na twórczość artystyczną górali wysuwa podniety estetyczne w formie kontaktów z cudzymi dziełami sztuki plastycznej, podniety religijne, magiczne i społeczne. Niektórzy autorowie, jak np. T. Seweryn te same zagadnienia omawiają pod nazwą „podłoży” (podłoże kultowe, magiczne, społeczne).

Naszkicowany powyżej zarys poglądów teoretycznych na zagadnienie sztuki ludowej, wypracowany głównie w latach międzywojennych

przez szereg badaczy polskiej sztuki ludowej, już w pierwszym rzucie zwraca uwagę swoją fragmentarycznością. Jak słusznie podkreśliła B. Stelmachowska, cała uwaga została tu skierowana na malarstwo, rzeźbę i grafikę ludową, przy prawie zupełnym nieuwzględnieniu nie mniej ważnego działu: sztuki stosowanej, tj. zdobnictwa.

Zagadnieniem tym prócz Heleny Schramównej zajmowała się w jednej ze swych prac Agnieszka Dobrowolska, usiłując na podstawie analizy treści, kompozycji, formy i techniki przeprowadzić granicę między zdobnictwem ludowym a nieludowym²¹⁾.

Wychodzące z założeń idealistycznych definiowanie sztuki ludowej na podstawie formalnej, jest niesłuszne i z punktu widzenia naukowego jałowe. Określanie sztuki ludowej poprzez takie czy inne cechy formalne, przyjmowane jako stałe, jest błędne, nie uwzględnia bowiem możliwości rozwoju sztuki ludowej.

Obserwacja zaś poucza nas, że sztuka ludowa rozwija się, a rozwój jej idzie w kierunku, który rozsadza formalistyczne ujęcia ludowego stylu. Na skutek rozdzwieku, jaki zachodzi z powodu rozwoju sztuki ludowej między nowszymi wytworami wiejskich artystów, a sztywnymi definicjami ludowego stylu, niektórzy badacze nie mieszczące się w definicji wytwory artystów ludowych wyłączają w ogóle poza nawias sztuki ludowej, gdyż „po osiągnięciu pewnej poprawności, twórczość ludowa traci swój charakter”, innymi słowy przestaje być „ludową”.

Sztuka ludowa ujmowana jest zwykle jako zjawisko statyczne. Wynika to z metafizycznych założeń naszych teoretyków sztuki, którzy ludową twórczość artystyczną traktują jako zjawisko w swej istocie niezmiennie i usiłują sztukę ludową przeciwstawić raz na zawsze sztuce warstw elitarnych, budując między nimi wieczny przedział oparty na zasadach różnic formalnych.

Stanowisko takie jest oczywiście niesłuszne, skrytykowane zostało w przemówieniu ministra W. Sokorskiego, wygłoszonym 28 maja 1949 roku z okazji Festiwalu Muzyki Ludowej: „Sporządzenie zakresu i zasięgu sztuki ludowej (mócił min. Sokorski) do jakoby niezmiennych i jakoby zakończonych już w swoim rozwoju motywów, tonacji, wątków tematycznych, czy też

¹⁸⁾ E. Frankowski: Sztuka ludowa. Wiedza o Polsce t. III.

¹⁹⁾ j. w.

²⁰⁾ T. Dobrowolski: Kilka uwag o rzeźbie ludowej. Zaranie Śląskie 1935.

²¹⁾ A. Dobrowolska: Kilka uwag o istocie ornamentu ludowego. Zaranie Śląskie t. XIII.

wzorów artystycznych jest poważnym nieporozumieniem, zaistniałym w pewnych kołach tylko na skutek niedostatecznej znajomości prac badawczo-porównawczych²²⁾.

Idealistycznemu sposobowi ujmowania sztuki ludowej, jako zjawiska pozaczasowego, przeciwstawia się po marksistowsku sformułowana definicja min. Sokorskiego, w myśl której „sztuka ludowa jest określoną zupełnie kategorią historyczną, historycznie powstałą i ulegającą historycznym przekształceniom, kategorią wkraczającą w nową epokę jako zjawisko żywe, twórcze i kształtujące się wciąż na nowo”²³⁾.

Zgodnie z zasadami kierunków idealistycznych w estetyce, jako podstawowa, używana była przez naszych badaczy sztuki ludowej metoda psychologiczna.

Wobec rozbieżności poglądów, braku dostatecznie ścisłych metod i sformułowań w obrębie samej psychologii, wiodła ona niektórych autorów i piszących o sztuce ludowej na bezdroża²⁴⁾. Czasem pod osłoną psychologizmu szerzył się beztreściowy werbalizm, zaprawiony tu i ówdzie zwrotami o brzmieniu nieomal mistycznym. Ileż to razy w trudniejszych wypadkach, wymagających sumiennej analizy, popartej badaniami historycznymi, ekonomicznymi, wymagających nałożenia badanego zjawiska na szerokie tło warunków społecznych, pisze się po prostu o „pięknie promieniującym mądrością pokoleń”, „mądrości opierającej się na doświadczeniach wieków” itp.

Metoda historyczna w badaniach sztuki ludowej odgrywała rolę o wiele późniejszą. Uciekano się do niej w wypadkach koniecznych, gdy chodziło o wykrycie w sztuce ludowej obcych zapożyczeń, lub wpływów i wówczas, gdy starano się określić chronologicznie moment rozszczepienia podstawowego pnia sztuki na dwie odrośle, tj. sztukę ludową i nieludową²⁵⁾.

Metoda historyczna nie była u nas dotychczas w badaniach sztuki ludowej należycie wykorzystana, co wynikało z idealistycznego, antydialektycznego nastawienia badaczy, zajmujących się ludową twórczością artystyczną.

Traktując sztukę ludową jako zjawisko stałe, nie ulegające zmianom, nie odczuwali oni potrzeby rozleglejszych studiów historycznych.

Stanowisko takie było z naukowego punktu widzenia niesłuszne i szkodliwe.

Stojąc na gruncie marksistowskiej dialektyki wiemy, że żadna rzecz nie pozostaje tym, czym jest, każda ulega przemianom.

„Metoda dialektyczna (mówi J. Stalin) wymaga rozpatrywania zjawisk z punktu widzenia ich ruchu, ich zmian, ich rozwoju, z punktu widzenia ich powstawania i obumierania²⁶⁾”. Otwiera to szerokie pole do zastosowania metody historycznej.

W okresie międzywojennym niektórzy badacze, zajmujący się sztuką ludową, jak np. E. Frankowski, K. Moszyński, T. Seweryn uwzględniali zmienność badanych zjawisk, nie wyciągali jednakowoż z tego pełnych konsekwencji.

W polskiej literaturze poświęconej zagadnieniu sztuki ludowej, podejście historyczne spotyka się niekiedy w pracach monograficznych (np. T. Seweryn „Parzenice góralskie”). Nie znaczy to jednak, ażeby one czyniły zadość wymaganiom marksistowskiej dialektyki.

Metoda marksistowska wymaga, ażeby badane zjawisko nie było rozpatrywane w postaci izolowanej, lecz w łączności z innymi otaczającymi go zjawiskami. Niedociągnięcia metodyczne prac, ujmujących od strony historycznej pewne zjawiska z zakresu ludowej sztuki, polegają najczęściej właśnie na tym, że ograniczają się do omawiania przeszłości i rozwoju samego przedmiotu badań, bez łączności z resztą związanych z nim zjawisk. Jeżeli nawet niektórzy autorowie, opracowując pewne zagadnienia rozszerzali je, uwzględniając „podłoża” czy „podniety” wpływające na kształtowanie się procesów twórczych, zwykle ograniczali się do stwierdzenia faktów, nie posuwając się już do ich wyjaśnienia. Pisało się więc o „podłożu” czy „podniecie”: religijnej, magicznej, społecznej, nie wnikając w to, jakie były przyczyny, że te właśnie momenty w danym czasie odegrały rolę w kształtowaniu się twórczości ludowej. Sztuka ludowa jako jeden z przejawów życia duchowego jest w stosunku do bytu materialnego zjawiskiem wtórnym i od niego uzależnionym. W myśl leninowskiej teorii odbicia rzeczywistości w sztuce, dzieło sztuki stanowi historycznie uwarunkowane, subiektywnie przez ar-

²²⁾ W. Sokorski: O właściwy stosunek do sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. II.

²³⁾ j. w.

²⁴⁾ M. Wawrzeniecki: Nowe naukowe stanowisko pojmowania i wyjaśniania niektórych przejawów w dziedzinie ludoznawstwa i archeologii przedhistorycznej. Warszawa 1910.

²⁵⁾ K. Piwocki: Pojęcie sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. I.

²⁶⁾ W. Dynowski: Historycyzm w sztuce ludowej. Polska Sztuka Ludowa t. II, III.

²⁷⁾ J. Stalin: O materializmie dialektycznym.

tystę wyrażone odbicie rzeczywistości obiektyw- nie istniejącej. Chcąc więc zjawiska z zakresu sztuki należycie zrozumieć i objaśnić, musimy stale rzutować je na właściwe tło ekonomiczne i polityczne. Tego u nas nie robiono lub robio- no w zakresie bardzo niewystarczającym. Wy- jątkowo zdarzało się, by autorowie piszący o sztuce ludowej wiązali zagadnienie twórczości ludowej z warunkami, jakie panowały na wsi w poszczególnych okresach historycznych. Jest rzeczą bardzo znamioną, iż w polskiej litera- turze etnograficznej nie została prawie zupeł- nie poruszona kwestia wpływu, jaki na ludową twórczość artystyczną wywarła, np. niewola pańszczyźniana i jej zniesienie. Sztuka ludowa jako zjawisko, które powstało i rozwinęło się w obrębie mas ludowych, posiada swoje oblicze klasowe, którego w naukowych badaniach nie wolno nie dostrzegać, względnie świadomie po- mijać.

Przechodząc od zagadnień teoretycznych do omówienia dorobku naukowego w innych dzie- dzinach badania sztuki ludowej, zacznę od mo- nografii publikacji materiałów. Gdy zestawim- my nasz dotychczasowy dorobek na tym odcin- ku dostrzegamy, że zainteresowania naukowe naszych badaczy nie obejmowały w sposób równomierny wszystkich dziedzin ludowej twór- czości plastycznej.

Stosunkowo najliczniejsze są prace poświę- cone ubiorom i ich zdobnictwu. W pracach z te- go zakresu mamy zarówno monografie poszcze- gólnych ubiorów regionalnych (krakowskiego, śląskiego, pogórzańskiego, sądeckiego, lubel- skiego, łowickiego, górali beskidowych i szcza- wnickich), jak i niektórych części składowych, np. pasów, czepców, gorsetów (żywoitek cie- szyński). Stosunkowo dużo zajmowano się haf- tem. Dotychczas opracowane są hafty kaszub- skie, śląskie, opoczyńskie, kurpiowskie i nie- które odmiany krakowskiego. Z terenów kar- packich opracowane są hafty krzyżykowe, gó- rali śląskich, ponadto doczekały się opracowa- nia parzenice górali podhalańskich. Na drugim miejscu, jeśli chodzi o liczebność umieścić moż- na prace poświęcone ozdobnemu sprzętarstwu i zdobnictwu w drewnie. Dotychczas opracowa- ne zostały pod tym względem tereny Kaszubów, Pomorza zachodniego, Góral szczyzny śląskiej, Podhala, Sądeckizny. Z Krakowskiego publi- kowane są głównie prace poświęcone malowa- nym skrzyniom. Bez porównania mniejsze za- interesowanie budziło zdobnictwo w metalu. Poza gruntownie opracowanym terenem Góral- szczyzny śląskiej mamy z tego zakresu właści-

wie dwie tylko większe prace, z których jedna poświęcona jest ludowej biżuterii krakowskiej, druga zaś spinkom góralskim. Jeszcze mniej zajmowano się wyrobami ceramicznymi. Prócz wydawnictwa, zawierającego barwne reproduk- cje ceramiki kaszubskiej, wymienićby tu można zaledwie kilka drobnych artykułów, rozrzuco- nych w czasopismach etnograficznych, głównie zaś w „Rzeczach Pięknych” i „Polskiej Sztuce Ludowej”.

Zróznicowany dział zdobnictwa wewnątrz opra- cowany jest dosyć nierównomiernie. Stosunko- wo najwięcej posiadamy publikacji dotyczących wycinanek. Prace te tworzą szeroki wachlarz, jeśli chodzi o treść i zakres. Prócz pracy ujm- jącej w formie syntetycznej całość zagadnienia, mamy opisy poszczególnych odmian regional- nych, a nawet monografie poświęcone pojedyn- czym twórcom.

Podczas gdy wycinanka cieszyła się wielkim zainteresowaniem, malowanki doczekały się za- ledwie kilku drobnych artykułów i jednego, barwnego wydawnictwa materiałów. Z innych ozdób spotykanych we wnętrzu opracowane zo- stały pająki, podłazniki i światy.

Zdobnictwo architektoniczne, jako zagadnie- nie samodzielne, a nie traktowane na marginesie opisu technicznego, jest dotychczas bardzo słabo uwzględniane. Istnieje kilka artykułów, od- noszących się do zdobnictwa dachów, drzwi, względnie malowania zrębów. Najlepiej znane jest dotychczas zdobnictwo w budownictwie Kurpiów, Podhala i okolic Babiej Góry. Co do innych terenów wiadomości są na razie frag- mentaryczne.

Nieco bardziej wyrównany obraz daje do- tychczasowy dorobek naukowy w zakresie malarstwa, drzeworytu i rzeźby. W malarstwie najwięcej zajmowano się obrazami na szkle. Istnieje kilka prac poświęconych temu temato- wi. Prócz jednej, która dotyczy zagadnienia techniki malowania na szkle, reszta stanowi opisy poszczególnych zespołów regionalnych, czy też grup wyróżniających się tematem. Naj- więcej publikacji odnosi się do terenów Podhala i Żywiecczyny. Malarstwo na płótnie, drzewie etc. doczekało się jednej, większej pracy, opar- tej głównie na materiale pochodzącym z Polski południowej. Z kilku prac o ludowym drzewo- rycie na szczególną wzmiankę zasługują dwie, z których jedna posiada charakter syntetyczny, druga jest obszernym zbiorem pięknie wyda- nych materiałów. O rzeźbie ludowej pisano sto- sunkowo dużo, głównie z okazji różnych wystaw. Przeważnie są to artykuły ogólne, porozrzucane

po różnych czasopismach. Monografii regionalnych jest bardzo mało, obejmują one rzeźbę śląską, lubelską i z okolic Krosna.

Większej pracy syntetycznej, która ujmowałaby łącznie zagadnienie malarstwa, drzeworytu i rzeźby ludowej na terenie całej Polski, dotychczas nie posiadamy. Ukazały się natomiast dwie mniejsze, ale obejmujące całość, napisane w związku z „Wystawą Polskiej Sztuki Ludowej”, zorganizowaną w Krakowie, w roku 1948 przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Jak wynika z powyższego zestawienia, w zakresie monografii i publikacji materiałów badania polskiej sztuki ludowej zdziałano dotychczas stosunkowo dużo, niemniej wyniki dotychczasowe nie są zupełnie zadowalające. Okazuje się bowiem, że materiał zbierany i publikowany był niejako „na wrywki”. Stosunkowo najlepiej zbadana została Polska południowa, a zwłaszcza Góraliszczyzna, a poza tym Kaszuby, Kurpie, słabiej Lubelszczyzna, Krakowskie, a najmniej Wielkopolska, Kujawy, Mazowsze, Podlasie i Rzeszowskie. Nawet na terenach najlepiej opracowanych, na każdym niemal kroku dostrzega się rażące luki.

Na publikacje, o których powyżej pisałem, składają się obszerniejsze prace o charakterze monograficznym (np. Bożeny Stelmachowskiej „Sztuka Ludowa na Kaszubach” lub Mieczysława Gładysza „Zdobnictwo drzewne górali śląskich”) jak i zbiory materiałów (np. E. Frankowskiego „Malowanki”).

W pracach monograficznych, zebrany materiał analizowany jest zwykle od strony formalnej, a wyjaśniany przy pomocy metody psychologicznej. Historyczne naświetlenie materiału, o ile jest uwzględnione, stosowane bywa zazwyczaj w skali zacieśnionej, ściśle do badanego zagadnienia, bez uwzględnienia powiązań z innymi dziedzinami kultury, warunkami ekonomicznymi i społecznymi. Jeśli chodzi o wyczerpanie materiału, wartość monografii bywa różna. Ogólnie można powiedzieć, że im większe terytorium geograficzne obejmuje praca, tym słabsza jest jej podbudowa przy pomocy materiału faktycznego. Przyczyna leży w dawnej metodzie zbierania materiałów terenowych, która najczęściej polegała na osobistych badaniach autora. Gdy wyniki tych prac konfrontujemy dziś z materiałem zebrany na tym samym obszarze metodą badań zbiorowych okazuje się, że dawne prace opierały się na materiałach cząstkowych i wnioski na ich podstawie wysnuwane są zazwyczaj błędne. Z tego właśnie powodu nawet tereny, względnie zagadnienia,

które już zostały pod względem naukowym przepracowane, powinny być zasadniczo poddane powtórny, chociażby tylko kontrolnym badaniom.

Prace w zakresie dokumentacji, prowadzone były w czasie międzywojennym, głównie przez muzea i uniwersyteckie zakłady naukowe. Archiwa zakładów naukowych, podczas wojny uległy przeważnie zniszczeniu lub rozproszeniu. Z archiwów muzealnych zachowało się archiwum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem i archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W tym ostatnim znajdują się nie wydane dotychczas dużej wartości materiały ilustracyjne z zakresu sztuki ludowej, zebrane przed laty 50 pod kierunkiem Seweryna Udzieli. Pewna ilość materiałów rękopiśmiennych i ilustracyjnych znajduje się również w archiwum Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Lublinie.

Wynikiem powojennych badań terenowych jest bogate archiwum Sekcji Sztuki Ludowej Państwowego Instytutu Sztuki, zawierające zbiory tkanin ludowych, wycinanek, barwnych kopii zdobionych mebli, haftów, okuć na wozach etc. Archiwum uzupełnia bogaty zbiór fotografii, obejmujących poza wyżej wymienionymi zagadnieniami, również zdjęcia rzeźb, malowanych obrazów i drzeworytów.

Z naszkicowanego na tym miejscu stanu badań nad polską sztuką ludową wynika, że dotychczasowy dorobek nasz na tym odcinku wykazuje jeszcze poważne braki i sporo będzie trzeba włożyć pracy i zbiorowego wysiłku, aby je w możliwie szybkim tempie usunąć i luki powypełnić.

Jednym z najpilniejszych zadań jest niewątpliwie wypracowanie nowych, opartych na zasadach dialektycznego materializmu metod badania sztuki ludowej i stworzenia dla niej nowej definicji. Definicji, która zagadnienie sztuki ludowej ujmowałaby nie od strony formalnej nie jako tak czy inaczej określony „styl ludowy”, ale jako zjawisko historycznie uwarunkowane, wyrosłe na tle klasowego zróżnicowania. Zarówno w opracowaniach, jak i w badaniach terenowych trzeba będzie jak najściślej uwzględniać momenty powiązań, zachodzące między zjawiskami sztuki ludowej, a innymi dziedzinami życia. Ze szczególną uwagą prześledzić trzeba, w jaki sposób na rozwoju sztuki ludowej zaważyły momenty kluczowe w dziejach wsi, jak zniesienie pańszczyzny, a teraz z kolei moment uspołecznienia gospodarstw rolnych. Wypełniając luki w interesującej nas li-

teraturze, należy dążyć do wydania nowocześnie opracowanego podręcznika polskiej sztuki ludowej, który w formie syntetycznej obejmowałby rzeczywiście całokształt tego skomplikowanego zagadnienia. Prócz podręcznika o charakterze ogólnym, odczuwa się potrzebę monografii, obejmujących poszczególne działy ludowej twórczości artystycznej np. tkactwa, ceramiki, meblarstwa, zabawkarstwa etc. Monografie takie, poza swoim znaczeniem czysto naukowym, odegrałyby doniosłą rolę w życiu praktycznym, służąc przemysłowi i miejskiej sztuce użytkowej.

Oczywiście, ażeby nie popełniać błędów minioniej przeszłości, prace syntetyczne muszą być oparte na możliwie najpełniejszych badaniach terenowych. I dlatego właśnie jednym z najpilniejszych zadań chwili bieżącej, jest zorganizowanie na wielką skalę badań terenowych, badań, do których wciągnięte byłyby wszystkie zainteresowane instytucje oraz wszyscy pracujący na polu sztuki etnografowie. W badaniach tych, należałoby uwzględnić przede wszystkim te tereny, które dotychczas zbyt mało, albo zupełnie nie były przez etnografów badane i te, które na skutek szczególnie ostrego tempa urbanizacji tracą cechy kultury tradycyjnej.

Osią przedsięwziętej na wielką skalę akcji badawczej musi stać się jednolity plan, który w naszej dziedzinie przeprowadziłby trudne zadanie zróżnicowania hierarchii potrzeb, synchronizacji i korelacji wysiłków, podejmowanych przez różne instytucje i osoby biorące udział w długo falowych badaniach sztuki ludowej.

Planu takiego dotychczas nie posiadaliśmy i mimo tego, że od zakończenia wojny minęło już lat parę, praca na interesującym nas odcinku biegła w dalszym ciągu starym trybem od wypadku do wypadku.

Sytuacja uległa zmianie od momentu utworzenia Państwowego Instytutu Sztuki, który

jako jedno z podstawowych swych zadań postawił zagadnienie planowania i realizacji szeroko zakrojonych prac badawczych we wszystkich dziedzinach sztuki.

Obrazem dotychczasowego wysiłku Instytutu na odcinku badania twórczości ludowej jest, prowadzona w tej chwili akcja zbierania folkloru muzycznego, której zasięg obejmuje całą Polskę, a rezultatem, po kilku zaledwie miesiącach pracy są setki nagrań, ilustrujące twórczość muzyczną szeregu regionów etnograficznych.

Działalność zapoczątkowana szczęśliwie w dziedzinie ludowej muzyki, rozszerzana będzie w najbliższych czasach i na inne działy sztuki ludowej, a w szczególności na ludową plastykę. W ramach prac poprzedzających Kongres Nauki, w związku z mającą się odbyć w jesieni Konferencją Podsekcji Historii Sztuki, wypracowują się w Państw. Inst. Sztuki obok innych, także plany organizacji naukowych badań w zakresie ludowej twórczości plastycznej. W planach tych szczególny nacisk położony zostanie na zagadnienia metodologiczne i zmianę samego stylu dotychczasowej pracy naukowej, w której w miejsce dawnego systemu pracy jednostkowej, punkt ciężkości przełożony zostanie na wysiłek zbiorowy, na pracę kolektywną. Zaplanowana zostanie organizacja przyszłych badań terenowych na obszarze całego państwa, oraz sposób opracowania nagromadzonych tą drogą materiałów.

Wypracowane plany po przedyskutowaniu w gronie fachowców, zgromadzonych na Konferencji Podkomisji Historii Sztuki, wejdą w stadium realizacji, której rytm zostanie dostosowany do rytmu ogólnego Planu sześcioletniego. W ten sposób w ciągu kilku najbliższych lat Państwowy Instytut Sztuki pragnie nadrobić dotychczasowe braki w dziedzinie badań ludowej twórczości artystycznej.

FOLKLORYSTYKA W ZASIĘGU BADAŃ NAUKOWOLITERACKICH

JULIAN KRZYŻANOWSKI

I

Folklor, zwany inaczej literaturą ludową lub tradycją, a więc zespół zjawisk literackich, przekazywanych nie wzrokowo, na piśmie, lecz słuchowo, ustnie — jest zespołem, wobec którego badacz problemów literackich czuje się trochę bezradnie, a którego jednak ignorować nie wolno. Nie ulega wprawdzie wątpliwości, że folklorystyka, a więc naukowe badanie literatury tradycyjnej ma do czynienia z nieco innym materiałem, a wskutek tego wymaga pewnych modyfikacji metodologicznych w porównaniu z badaniami zjawisk literackich właściwych, utrwalonych przy pomocy liter, nie sądzę jednak, by różnice te pozwalały na wyeliminowanie folklorystyki z zakresu badań literackich a włączenie jej do obrębu etnologii. Stosunek bowiem folklorystyki do etnologii jest dokładnie taki sam, jak stosunek historii literatury do historii kultury. Jeśli to nie przeszkadza traktowaniu historii literatury jako nauki samodzielnej, to nie ma powodu, by inaczej traktować folklorystykę. Jeśli dalej rozumowanie to jest słuszne, to warunkiem związania badań literackich z folklorystycznymi będzie rozszerzenie u badacza literackiego jego znajomości kultury tak znaczne, by objęła ona również te dziedziny etnologii, które zawierają wyznaczniki zjawisk folklorystycznych.

Takie stanowisko metodologiczne wydaje się jedynie słuszne ze stanowiska historycznego i znajduje potwierdzenie w historii procesów społecznych, które w naszych oczach dokonują się na ogromnej polaci dzisiejszego świata.

Folklorystyka jest mianowicie nauką stosunkowo bardzo młodą, zrodziła się na progu XIX w. jako wynik demokratyzacji, wywołanej przez rewolucję francuską. Gdy bariery, odgraniczające klasy „oświecone” i literacko czynne poczęły pękać, dojrzano poza nimi zjawiska literacko ciekawe i przystąpiono do poznawania ich i programowego zasilania nimi twórczości pisarskiej (ludowość romantyczna),

przy czym ów proces poznawania stał się właśnie podłożem folklorystyki. Rychło jednak okazało się, że stopniowy zanik barier klasowych, a zatem zdobywanie nowych uprawnień społecznych i związane z tym upowszechnianie się jednolitej kultury umysłowej pociągnęły za sobą zanik folkloru. Lektura poczęła wypierać słuchanie, przekaz ustny jął cofać się przed wzrokowym. W rezultacie już w drugiej połowie XIX w., w głuchych zakątkach Rosji, poczęto ze zdziwieniem stwierdzać zamieranie czy to poezji bylinnej, czy bajki ludowej. Zrozumiałe to było, z chwilą bowiem gdy wieś zmieniała się w osadę robotniczo-fabryczną, przekształcanie w strukturze społecznej wywołać musiało nieuchronnie analogiczne przemiany kulturowe, odzwierciedlone nie tylko w obyczaju, budownictwie i stroju, ale również w produkcji literackiej.

Nie podobna mi tu wchodzić w szczegóły, mówić o sprawach takich, jak sztuczne podtrzymywanie folkloru przez tworzenie jego rezerwatów, przez kultywowanie regionalizmów, zabiegi te bowiem dawały i dają wyniki bardzo mierne, w rodzaju „wieczornic góralskich” po dancingach warszawskich, dawno, dawno już z bolesną ironią ukazane na tle wymarłego folkloru Indian w noweli Sienkiewicza „Sachem”. Wydaje mi się też, że rozwój naszej kultury społecznej na szlakach socjalizmu, cały folklor, jako zespół zjawisk znamienych dla przeciętnych form życia pewnych klas, ograniczy się do występów estradowych czy festiwalowych, tj. włączy jego przeżytki do tej dziedziny, z którą jest on od wieków ściśle związany, tj. do zakresu zjawisk artystycznych, a więc w naszym wypadku literackich.

Proces ten — jak wspominałem — przebiega w naszych oczach i godzien jest bardzo wnikliwej uwagi. Ostoją folkloru w Europie zanikającego już od połowy ubiegłego wieku, był stale

Wschód, uprawiający ustną literaturę, ojczyzna „Tysiąca i jednej nocy” i kolebka niezliczonych pieśni. Dzisiaj w krainach wschodnich, wchodzących w skład Republiki Radzieckiej, dostrzega się bez wysiłku ogromny wzrost intensywnego życia literackiego, które czerpie swe soki z folkloru, ale odcina się od niego zupełnie zdecydowanie. Wskazują na to wyraźnie ciekawe i bardzo liczne, u nas prawie nie znane, w prasie naszej nie omawiane wydawnictwa radzieckie, przynoszące przekłady rodzimej twórczości ludów wschodnich. Świadczą one, że na obszarach radzieckich powstaje nowa kultura literacka, powszechna i jednolita, kładąca kres odrębnościom folklorystycznym.

Coś podobnego choć w drobnej skali zachodzi u nas na ogromnej połaci Ziemi Odzyskanych. Ludność ich z natury rzeczy miesza się i krzyżuje, z konieczności gubi swe odrębne cechy obyczajowe i językowe, a zatem i folklorystyczne. W osadzie, której mieszkańcy przyszli z Bugu znad Sanu, z Mazowsza i Podhala — gdyby nawet folklor miał szanse utrzymania się, musiałby on utracić swe właściwości pierwotne i otrzymać jakąś nową postać.

Zbyteczne dodawać, jak ciekawe i naukowo doniosłe otwiera się tu pole badań socjologicznych, etnograficznych i folklorystycznych, nie wiem czy podejmowanych systematycznie a koniecznych, proces bowiem, o którym mowa, przebiega szybko i domaga się chwytania migawkowo, na gorąco.

Jego praktycznym opanowaniem byłaby praca wielu grup folklorystów, zaopatrzonych w aparaty do nagrywania, by zgromadzić żywe jeszcze dzisiaj przeżytki folkloru.

II

Nie wdając się w dalsze roztrząsanie sprawy miejsca folklorystyki w nauce o literaturze, zajmę się z kolei zagadnieniem natury nie terenowej lecz pracownianej: jak wyglądają materiały nauce dostępne, jaki jest stan i opracowania i jakich wymagają one prac dalszych?

Odpowiedź na pytanie pierwsze jest trudna, folklorystyka bowiem nasza nie ma dotąd form naukowych, w których można by się łatwo orientować. Mamy muzea etnograficzne, ale nie zdobyliśmy się dotąd na archiwum etnograficzne, udostępniające badaczowi dziesiątki tysięcy tekstów, rozproszonych w wydawnictwach przygodnych i systematycznie ale bezplanowo gromadzonych w wydawnictwach etnograficznych. Przestarzała i nieporządna „Bibliografia ludoznawstwa polskiego” Fr. Gawelka jest

książką niezwykle rzadką. O kompedium w rodzaju Korbuta ludoznawca polski ani marzy.

Co gorsza, wielkie magazyny materiałów ludoznawczych, zawierające również teksty tradycyjne, a więc zarówno „Lud” Kolberga, jak periodyki „Wisła” i „Lud”, czy ZWAK i MAAE należą do rzadkości, którymi nie wszystkie duże biblioteki pochwilić się mogą, a cóż dopiero mówić o wydawnictwach wcześniejszych, o książkach Wacława z Oleska, Żegoty Paulego, Zmorskiego, Kozłowskiego, Berwińskiego i innych.

W tej sytuacji nie wydaje mi się potrzebne szkicowanie planu pracy naukowej o charakterze badawczo-syntetycznym, cały bowiem wysiłek skierować należy na czynności: A) organizacyjne, B) wydawnicze i C) systematyzacyjne. Ich zadania realne widzę, jak następują:

A) Konieczne jest stworzenie jakiegoś ośrodka centralnego, archiwum folklorystycznego, które zgromadziłoby całą naszą literaturę ludową w postaci zarówno dotychczasowych wydawnictw specjalnych, jak fotokopii i odpisów tekstów rozproszonych po czasopismach, kalendarzach, dziennikach; wejść tu powinny nadto wszelkie teksty rękopiśmienne przechowywane w zbiorach naszych archiwów, bibliotek i muzeów (zwłaszcza nie wydane dotąd rkp. Kolberga, Lompy, Kopernickiego, Federowskiego, Udzieli i in.).

Zaczątki takiego archiwum powstały w „Sekcji literatury ludowej” w PIS, brak jednak lokalu i odpowiedniego zespołu należycie przygotowanych pracowników nie pozwolił dotąd wyjść poza stadium załączkowe.

B) Konieczne jest wznowienie fundamentalnych wydawnictw folklorystycznych zarówno „klasyków” czy choćby pionierów folklorystyki polskiej, poczynawszy od zbiorów pieśniowych Wacława z Oleska, Wóycickiego, Paulego, Rogera i in., w przedrukach anastatycznych, a to samo dotyczy poniekąd Adalberga „Księgi Przysłów Polskich”. Problemem daleko trudniejszym jest reedycja wielkich wydawnictw zbiorowych, w rodzaju Kolberga.

Magazyny te bowiem wymagają opracowania krytycznego, które poprzedzić by prawdopodobnie trzeba pracami z zakresu systematyki, a więc w dużej mierze badawczymi.

C) Systematyka materiałów, wymagająca wykwalifikowanego zespołu pracowników naukowych, stoi na pograniczu prac edytorskich i badawczych, dlatego omawiam ją tutaj, choć wskutek trudności wspomnianych w punkcie poprzednim, do spraw wydawniczych wypadnie mi jeszcze powrócić.

Systematyka ta powinna objąć: a) pieśni, b) bajki, c) podania, d) przysłowia, e) zagadki, f) widowiska, g) inne zjawiska folkloru. Wymieniam je w tej kolejności, dwie bowiem grupy pierwsze doczekały się już pewnego ujęcia. I tak: a) Pierwsze nikt nie prace nad systematyką naszej pieśni ludowej prowadził już Jan Karłowicz, w jego zaś ślady poszedł J. St. Bystroń, który sporządził bardzo ogólnikowo, notatkową kartotekę wątków pieśniowych. Kartotekę tę nabyło TNW, opracowanie zaś podjęła Sekcja literatury ludowej PIS. W ciągu dwu lat udało się ją opanować i częściowo przepisać, sprawdzić i uzupełnić w zakresie kilkuset pozycji. Praca ta, wykonana przez jednego asystenta, w trudnych warunkach bibliotecznych i lokalowych, wymaga jeszcze okresu kilkuletniego, który dało by się skrócić, zasadzając do niej kilku jeszcze pracowników, przygotowanych do niej na moim konserwatorium. Warunkiem ich realizacji byłoby zorganizowanie wspomnianego poprzednio archiwum.

b) Systematykę tekstów bajkowych ze źródeł drukowanych książkowo sporządziłem podczas wojny. Nie objąłem nią jednak czasopism kalendarzy i dzienników, były one bowiem wówczas niedostępne. Połowa wykonanej pracy przepadła, odtworzeniem jej zajmowałem się w Sekcji literatury ludowej i ostateczne jej wykończenie wymaga jeszcze około roku czasu. Połowę natomiast pierwszą, która ocalała, wydałem, z tym oczywiście, że wymaga ona dopełnienia tekstami, do których nie mogłem dotrzeć.

c) Systematykę przysłów sporządził właściwie Adalberg, układając je alfabetycznie. Dlatego monumentalny jego zbiór wymieniałem wśród dzieł, wymagających reedycji. Ale tutaj właśnie wysuwają się trudności z pogranicza systematyki i prac wydawniczych. Książka Adalberga¹⁾, wywołała dużo uzupełnień, Goldmana, Estreichera i in. Wznawiając ją, należałoby dodać do niej owe uzupełnienia i przy pomocy odpowiednich indeksów związać je z jej całością. Wydaje się jednak, że wygodniej byłoby uzupełnienia wcielić w jej tekst, innymi słowy przebudować ją, tak by w ramach układu alfabetycznego zamknąć cały nasz materiał paremiograficzny.

Trudności, które w zakresie książki Adalberga jako dzieła tematycznie jednolitego, dadzą się stosunkowo łatwo opanować, piętrzą się, gdy się zastanowić nad Kolbergiem i zbiorami o tematyce różnorodnej. Kolberg w trzydziestu

tomach swego „Ludu” gromadził wszystko co wpadło mu w rękę, zarówno teksty autentyczne jak rzeczy rzekomo ludowe, sporządzane na miarę ludową. Przy całym szacunku dla wielkiego ludoznawcy, reedycja musiałaby owe naleciałości obce odrzucić, a sporo podanych przezeń wiadomości uwierzytelnić źródłowo. Proceder to bardzo długi i zawiły — zasady jego ustalić by musiała jakaś powołana do tego komisja. Pracę jej przygotować by — moim zdaniem — należało przez sporządzenie dokładnego indeksu, który musiałby urosnąć do rozmiarów sporej książki i byłby przewodnikiem po starym Kolbergu, niezastąpionym dla każdego, kto sięgnie do Kolberga nowego, zaopatrzonego we właściwe indeksy.

Niezależnie jednak od wznowienia Kolberga konieczne wydaje mi się podjęcie wydań, do których weszłyby i jego teksty — a mianowicie: 1. zbioru pieśni, obejmującego w układzie systematycznym ogół naszych pieśni ludowych, 2. zbioru bajek ułożonego jak poprzedni, 3. zbioru podań, 4. przysłów, 5. zagadek, 6. widowisk, 7. innych zjawisk folklorystycznych. Całość tego monumentalnego wydawnictwa wymagałaby ok. 80 tomów i byłaby godnym pomnikiem literatury ludowej.

Postulaty wymienione uważam za najpilniejsze i podstawowe, wykonanie ich zaś w warunkach dzisiejszych wymaga tak dużego wkładu planowej pracy, że ogrom ten automatycznie odsuwa na plan dalszy studia o charakterze badawczym.

Ogół ich szkicowo ująć można, jako: rozprawy specjalne, tego pokroju co studia pieśniowe, których kilkanaście ogłosił J. St. Bystroń, rozprawy ogólniejsze w rodzaju monografii o „Przysłowiach polskich” tego samego uczzonego; studia specjalne o infiltracji pomysłów folklorystycznych do dzieł literackich, w rodzaju moich „Paraleli” i studia wreszcie ogólne tego typu, co St. Zdziarskiego „Pierwiostek ludowy w literaturze polskiej”. Równoległe z nimi pojawić by się winny studia porównawcze z zakresu folkloru słowiańskiego, ustalające stosunki między naszą literaturą ludową a ukraińską, białoruską, rosyjską, czeską i słowacką, pieśni bowiem, bajki, podania, przysłowia, zagadki czy widowiska bywają niejednokrotnie wspólną własnością narodów sąsiednich i na terenie jednego tylko narodu ująć się nie dadzą.

Dopiero zaś planowa realizacja naszkicowanych tutaj postulatów postawiłaby na nogi folklorystykę polską i wyznaczyła jej puste dotąd miejsce w świecie naszej nauki.

¹⁾ pomijająca nasz zbiór przysłów najszerszy, w „Ezopie” Biernata z Lublina.



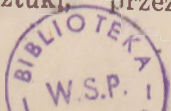
PIEŚŃ I MUZYKA LUDOWA WIELKOPOLSKI I ZIEMI LUBUSKIEJ W ŚWIEtle DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ

Metoda naszej pracy zbierawczej

JADWIGA i MARIAN SOBIESCY

Z folklorem muzycznym Wielkopolski jesteśmy w stałym kontakcie od roku 1930, wyjąwszy lata okupacji. Ziemię Lubuską objęliśmy badaniami po wojnie, w r. 1945, po zniesieniu granicy państwowej z r. 1939. W okresie przedwojennym pracowaliśmy w terenie jako studenci, a następnie jako asystenci Katedry Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego, po wojnie zaś — jako pracownicy kolejno powstających placówek, poświęconych badaniu polskiego folkloru muzycznego, a więc: Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu (od r. 1945), które jako instytucja prywatna, subwencjonowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki,

przekształciło się w r. 1947 na Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej — Sekcja Muzyki, a następnie w r. 1949 na Dział Muzyki Państwowego Instytutu Sztuki — w Sekcji Sztuki Ludowej. Pracę niniejszą, która próbuje ująć wyniki dotychczasowych naszych badań terenowych, opieramy na naszych doświadczeniach przedwojennych, z których najważniejsze pozycje dał objazd rowerowy Wielkopolski (1934), łącznie z pracą nad dudami wielkopolskimi (nagrania ówczesnej placówki poznańskiej zaginęły bezpowrotnie w czasie wojny) oraz na 1455 nagraniach, dokonanych przez nas po wojnie, a stanowiących dziś zbiór





Fot. 1. „Dziadzia“ z powiatu gostyńskiego udziela cennych wskazówek. Fot. B. Brock.



Fot. 2. Pokornowska Maria 1862. Biskupice p. Poznań.
Fot. M. Sobieski.

Państwowego Instytutu Sztuki. Teren objęty nagraniami i badaniami (496 miejscowości) uwidacznia w sposób schematyczny mapka nr 1.

Założeniem naszej pracy zbierawczej było i jest dokonywanie nagrań pieśni i muzyki ludowej w terenie, mianowicie na miejscu, tam, gdzie ona żyje, w jej własnym środowisku, przy osobistym kontakcie z wykonawcami ludowymi. Dlatego też, mimo trudności natury technicznej, polegających przede wszystkim na braku środka lokomocji, staraliśmy się wyjeżdżać z aparatami w teren, a nie poprzestawać na sprowadzaniu wykonawców ludowych z terenu do Poznania, do pracowni, w celu dokonania nagrań. Wykonawca ludowy czuje się bowiem u siebie w chacie znacznie swobodniej niż w pracowni — obcym dla siebie środowisku — a tym samym materiał muzyczny podaje pod względem wykonawczym w sposób o wiele swobodniejszy, niepozbawiony pierwiastka emocjonalnego, wyrażającego się w swoistej artykulacji muzycznej, czyli jest to materiał cenniejszy, niż ten sam nagrany w pracowni, w warunkach środowiskowych dla wykonawcy niekorzystnych. W trudnych warunkach technicznych, w jakich znajdowaliśmy się przez szereg lat pracy, radziliśmy sobie w ten sposób, że pociągami przewoziliśmy aparaty i nasze rowery do upatrzonego miasta powiatowego i stamtąd, załadowawszy aparaty na rowery, jeździliśmy po okolicznych wsiach. Konieczność osobistego kontaktu z terenem dyktowana jest z naszej strony dążnością do stwierdzenia stanu żywotności muzycznej praktyki ludowej, wyszukiwania wykonawców oraz instrumentów ludowych będących w użyciu i wychodzących z praktyki muzycznej, jako też chęcią rozbudzenia wśród wykonawców zamiłowania do ludowej praktyki muzycznej. Jedyną drogą prowadzącą do uzyskania wyników w tych wszystkich rozpatrywanych aspektach mogła być li tylko droga osobistego przebadania terenu i bezpośredniej styczności z wykonawcami. W tym przekonaniu utwierdziła nas również zastosowana w początkowym stadium naszej powojennej pracy próba zbierania materiałów i informacji drogą rozsyłania w teren odpowiedniej ankiety (urzędy powiatowe i gminne oraz nauczycielstwo). Okazało się jednak, że ankietą była niewystarczającym środkiem zbierania materiałów, co tym więcej skłoniło nas do bezpośredniej pracy w terenie.

Uciążliwość poruszania się w terenie ze skomplikowaną, ciężką i zarazem delikatną aparaturą załadowaną na rowery i nasze długo-

trwałe w związku z tym alarmy sprawiły, że w sierpniu ub. roku przydzielono nam odpowiedni środek lokomocji w postaci samochodu, z krytym nadwoziem. Od tej chwili praca nasza w terenie wygląda następująco: wyjeżdżamy w upatrzonego teren samochodem, zabierając ze sobą sprzęt do nagrywania, tzn. aparat do nacinania płyt decelitowych, wzmacniacz i agregat benzynowy do wytwarzania prądu elektrycznego, co nas uniezależnia w terenie od sieci elektrycznej. Jest to dla nas szczególnie ważne, ponieważ typując miejsca nagrania, nie potrzebujemy liczyć się z tym, czy wieś jest zelektryfikowana czy nie. Jadąc od chaty do chaty, od wsi do wsi dowiadujemy się drogą rozmów i indagacji (fot. 1) o wykonawców ludowych, instrumentalistów. Pytamy o dziewczęta i kobiety, które umieją śpiewać i znają teksty pieśni i typujemy materiał do nagrań, skontaktowawszy się z każdym wskazanym wykonawcą i przebadawszy jego repertuar muzyczny czy śpiewaczy. Gdy materiał jest przygotowany, wtedy samochód podjeżdża pod okno chaty (fot. 3), do izby przeprowadzamy kabel z mikrofonem i sygnalizacją świetlną, agregat wystawia się w odległości mniej więcej 50 m od miejsca nagrań i uruchomiwszy aparaty w samochodzie, nagrywamy. Naturalnie przy pracy takiej należy wytworzyć odpowiednią atmosferę muzyczną, tu i ówdzie wypadnie tę czy ową śpiewkę zanucić, aby zachęcić i przypomnieć, podać jak brzmi ona w innym regionie czy innej wsi. Nierzadko sprawić trzeba jakiś poczęstunek, a w całości dbać o to, by wykonawcy czuli się jak najswobodniej, by muzykowali czy śpiewali z chęcią, przekonani, że słuchamy ich ze zrozumieniem. Do nagrań dochodzi przeważnie późnym wieczorem, gdy ludzie zejść z pola i po pracy swobodnie rozporządzają swoim czasem. Toteż nagrania przeciągają się nieraz długo w noc. Naturalnie, że akcja taka zgromadza wokół samochodu i w samej izbie gromadę ciekawych z całej wsi, co wprawdzie utrudnia nam pracę bardzo, ale z drugiej strony wpływa dodatnio na atmosferę wyładowania się muzykanckich temperamentów. Magnesem specjalnego znaczenia jest moment odegrania przez głośnik tego, co nagrano, moment rozpoznawania swego głosu czy gry przez wykonawców itd. Szlachetne współzawodnictwo otworzy wtedy niejednej śpiewaczce usta.

Wobec szybko postępujących przemian społecznych, zmienia się dziś w naszych oczach wieś polska. Folklor muzyczny związany z nią ulega przeobrażeniom, jakie są wynikiem nowego,



Fot. 3. Rozmowy przed nagraniem. Fot. B. Brock.

uspołecznionego nurtu życia, w który wieś polska wkracza. Wobec tego faktu, nasza praca zbierawcza w terenie, nastawiona była przede wszystkim na uchwycenie i zarejestrowanie folkloru muzycznego czysto wiejskiego, reprezentowanego przede wszystkim przez starsze pokolenie ludu wiejskiego, a w dużej mierze i przez młodzież. W drugim rzucie pracy terenowej zajmujemy się folklorem muzycznym robotniczym i małomiasteczkowym.

* * *

Na ogół przeważa przekonanie, że lud wielkopolski jest niemuzyczny, że procesy wynaradawiania spowodowały zanik twórczości ludowej. Tymczasem jest wprost przeciwnie! Właśnie tutaj, w Wielkopolsce i na Ziemi Lubuskiej ostały się i trwają w praktyce ludowej te formy folkloru muzycznego, które posiadają cechy najbardziej słowiańskie. Tu właśnie kultywuje się instrumenty muzyczne, które w innych regionach Polski wyszły już dawno z użycia, a które literatura obca XVI wieku podaje jako instrumenty typowo polskie. Fakty te są znowu potwierdzeniem obserwowanego przez etnografów zjawiska, że właśnie tam, gdzie nacierają na siebie dwie obce kultury, dwie różne rasy — tam w pasie styczności, kultura autochtoniczna trzyma się kurczowo swoich obrzędów, swoich pieśni i swoich instrumentów, aby w oparciu o nie znaleźć ostoję przeciw obcym wpływom. Dlatego nie zdziwi nas fakt, że w Wielkopolsce i na Ziemi Lubuskiej zachowały się tak licznie dudy. Właśnie tutaj, gdzie w czasie niewoli Niemcy zarzucali rynek tanim sprzętem muzycznym, lud z uporem trzymał się prymitywnych dudów, sam sobie je w trudzie budował, mając do pomocy zwykły kozik lub skleconą z desek i kółka tokarkę. Mało tego! Jeśli Wielkopolanom przyszło na całe lata wyjechać „za chlebem” na roboty do Westfalii, „na Sachsy”, czy do



*Fot. 4. Ciesiółka Franciszka 1881. Kościan.
Fot. B. Brock.*



*Fot. 5. Woźna Maria 1933. Chwałkowo, p. Gostyń.
Fot. B. Brock.*

Francji — zabierali ze sobą dudy i na obczyźnie muzykowali po swojemu, tworząc tam oazy polskiego folkloru. Starzy „westfalczy” są dla nas do dziś źródłem najczystszej sztuki dudziarskiej. U niejednego z nich zastaliśmy w chacie pieczolowicie przechowywane fotografie, ilustrujące to rodzime życie muzyczne na obczyźnie, dyplomy uznania, odznaczenia za grę itp. Ruch ten jednoczył się na obczyźnie przy polskich stowarzyszeniach śpiewaczych, które przejęły w tym względzie tradycje z kraju, z okresu niewoli niemieckiej. Jeszcze dzisiaj dudziarze wielkopolscy uprawiają na obczyźnie swoją rodzimą ludową muzykę. Jesteśmy w posiadaniu odpisu listu Związku Polaków w Niemczech (Bochum), kierowanego do Koła Śpiewaczego „Dudziarz” w Poznaniu, w którym to Związek wyraża podziękowanie za podarowane mu dudy. Dudy te wręczone zostały ob. Szymańskiemu — dudziarzowi wielkopolskiemu (rodem z Kotlina pow. Jarocin), który — podobnie jak starzy „westfalacy” — pielęgnuje dzisiaj na obczyźnie tradycje wielkopolskiego dudziarstwa.

Czyż nie jest godny podziwu fakt, że na Ziemi Lubuskiej taka Dąbrówka Wielka, Stary Kramsk czy Podmokle były w latach niewoli niemieckiej do r. 1945 niezwykle silnymi ośrodkami polskiego folkloru muzycznego i obrzędowości polskiej! Ośrodki te tworzyły niedostępne dla wpływu muzyki niemieckiej, zamknięte w sobie gromady, które na krok nie odstępowały od starej obrzędowości, strojów i praktyki muzycznej na starodawnych instrumentach ludowych kozłach, mazankach i skrzypcach. Jeszcze przed wybuchem wojny w r. 1939 kozłarze wielkopolscy, zgrupowani nad ówczesną granicą państwową, opowiadali nam nieraz i zapewniali, że „po tamtej stronie” też są „nasi kozłarze”, że grają „te same kawółki co my gramy” i innych wesół nie robią, jak „ino te staropolskie”. Przy dalszej penetracji okazało się (co wówczas powierzano nam jako tajemnicę), że nie brakło kontaktu muzycznego między Wielkopolską a Ziemią Lubuską, że nadgraniczni kozłarze uzyskiwali przymyślnymi sposobami przepustki i chodzili na Ziemię Lubuską grać na zabawach i wesolach, zasilając szeregi tamtejszych graczy. Niestety mimo starań nie udało nam się przed rokiem 1939 przedostać na „tamtą stronę”.

Dlatego też po wojnie jeden z pierwszych naszych rowerowych wyjazdów z aparatami poprowadził na Ziemię Lubuską — w region kozła.

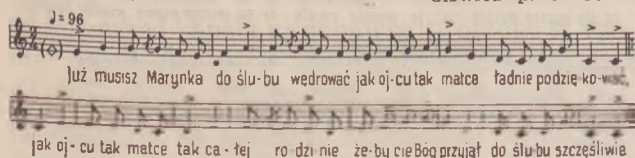
Związek pieśni ludowej z życiem

Tak jak gdzie indziej, tak w Wielkopolsce i na Ziemi Lubuskiej pieśń ludowa (w sensie zespolenia słowa z melosem) wyrosła z codziennego, potocznego życia, z licznych dobrych czy złych sytuacji życiowych. Muzykowanie płynące z potrzeby życiowej, związane z realnym, codziennym życiem i z niego wynikające, jest najbardziej ważkim dokumentem, stwierdzającym muzykalność danego terenu. A tych dokumentów mamy na terenie Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej ilość ogromną.

Najbardziej skondensowaną zbiornicą ludowego folkloru muzycznego jest wesele wiejskie. W tym zgęszczeniu jednakże istnieje wielka różnorodność melodyczna i tekstowa. Obok pieśni czysto obrzędowych, których tekst mówi sam za siebie*):

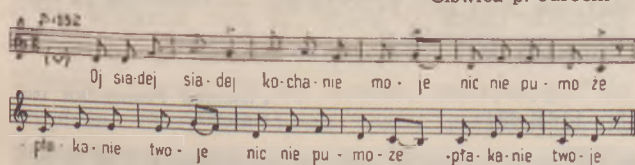
1. 97A-570

Czaczyk Maria, 1887
Ciświca p. Jarocin



2. 97A-571

Czaczyk Maria, 1887
Ciświca p. Jarocin

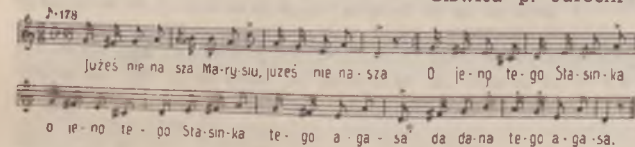


Nic ci nie nada, nic nie pomoże.
(:Bo już koniki stojom we wozie:).

czy śpiew druhen w drodze od ślubu:

3. 97B-574

Czaczyk Maria, 1887
Ciświca p. Jarocin

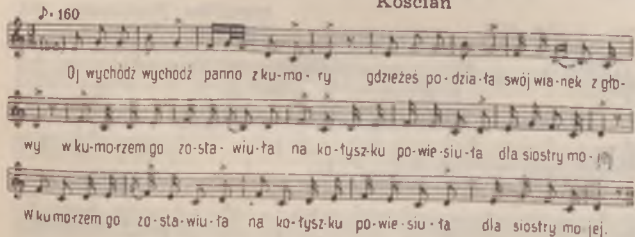


1) agasa-fagasa

czy pieśń po oczepinach:

4. 118A-701

Ciesiołka Franciszka, 1881
Kościan

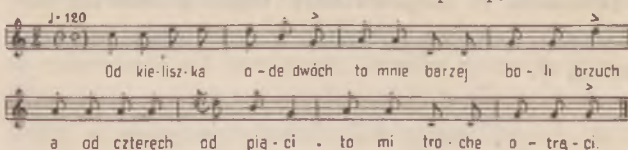


obok tych pieśni, związanych z poszczególnymi momentami obrzędu weselnego, który jest przecież wielkim przedstawieniem teatralnym wsi, a każdy obecny na weselu — jego aktorem,

pragnącym swoją rolę odegrać jak najlepiej — pojawiają się niezliczone pieśni okazyjne, tworzone ad hoc. Gdy nie ma czego nalać do kieliszka gospodarze usłyszą:

5. 133A-785

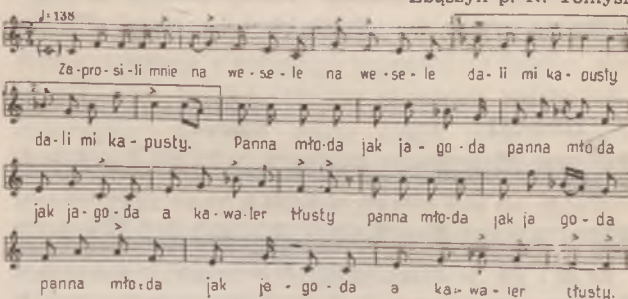
Pokornowska Maria, 1862
Biskupice p. Poznań



Gdy na stole za mało mięsa weselnicy upomną się, nie oszczędzając przytyków państwu młodym:

6. 176B-1148

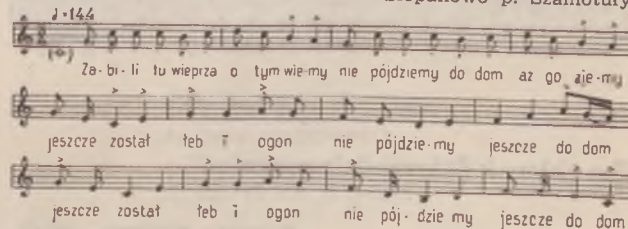
Hirt Bronisław, 1902
Zbąszyń p. N. Tomysł



lub domagają się mięsiwa w sposób całkiem stanowczy:

7. 179B-1184

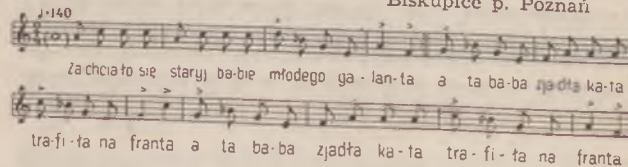
Orlik Stanisława, 1891
Ślupanowo p. Szamotuły



Przycinki do młodej bywają bardzo dotkliwe, jeśli owa młoda jest już w starszym wieku:

8. 131A-768

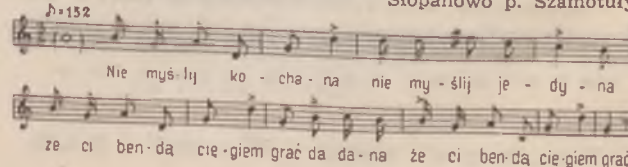
Pokornowska Maria, 1862
Biskupice p. Poznań



To znów młodziutkiej, a uradowanej weselem młodej pannie przypomną mężatki, że życie po weselu nie jest tak bez troskie, jako samo wesele:

9. 177B-1160

Orlik Stanisława, 1891
Ślupanowo p. Szamotuły



(:Oj trzeba nam trzeba dorabiać się chleba:)
W poniedziałek rychło wstać da dana,
W poniedziałek rychło wstać.

Każdy, kto staje przed kapelą (zwaną tutaj „grocami”), improwizuje tekst stosowny do sytuacji, tak, że śpiewom i dowcipom nie ma końca ¹⁾.

Lecz niech się nie zdaje przygodnemu obserwatorowi, który znalazł się na weselu wiejskim, że wesele i zabawa to jedyna okazja wypowiedzenia się muzycznego wsi. Pieśń jest i na co dzień, do każdej pracy, każdej codziennej sytuacji. Oto „pani matka” niesie nieużytego kotka na rynek, bo „ij nie chciół rano pioć”:

10. 120A-711

Ciesiółka Franciszka, 1881
Kościan

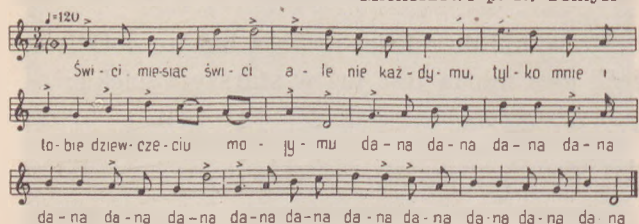


Po - szta pa - ni matka z ko - kot - kiem na ry - nek bo jej nie chciół ra - no
pioć da i pioć po - szta pa - ni mat - ka z ko - kot - kiem na ry - nek bo jej nie chciół ra - no
pioć ra - no pioć za - pioć ci jej za pioć na gó - rze przy dziu - rze
jak sie wzie - na pa - ni mat - ka śmioć za - pioć ci jej za - pioć
na gó - rze przy dziu - rze jak sie wzie - na pa - ni mat - ka śmioć

albo chłopak śpiewa dziewczynie:

11. 27B-143

Kulawiak Marianna, 1868 (†)
Michorzewo p. N. Tomyśl

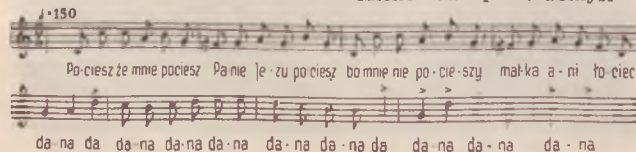


Świ - ci mie - siac świ - ci a - le nie każ - dy - mu, tył - ko mnie i
to - bie dzie - w - cie - ciu mo - j - u - mu da - na da - na da - na da - na
da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na

Zaś opuszczona sierotka uzali się tryskającym pełnią werwy melodycznej wiwatem:

12. 29B-161

Kulawiak Marianna, 1868 (†)
Michorzewo p. N. Tomyśl



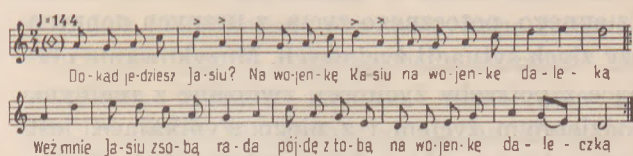
Po - cie - sz że mnie pociesz Pa - nie Je - zu pociesz bo - mne nie po - cie - szy mat - ka a - ni to cie - c
da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na

¹⁾ Patrz, fotografie naszych wykonawczyń nr 2, 4, 5.

Powołanemu do służby wojskowej Kasia stawia pytanie w pieśni, opartej na archaicznej skali pentatoniki bezpółtonowej:

13. Zapis ze słuchu

Krotoszyn

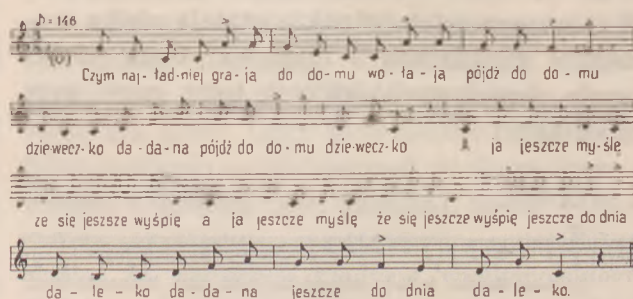


Do - kad je - dzie - sz ja - siu? Na wo - jen - kę Ka - siu na wo - jen - ke da - le - ka
Weź mnie ja - siu zso - ba - ra - da pójdę z to - ba na wo - jen - ke da - le - czka

Dziewczyna tańcząca na zabawie odwoływana zostaje do domu następującą śpiewką:

14. 29A-159

Kulawiak Marianna, 1868 (†)
Michorzewo p. N. Tomyśl

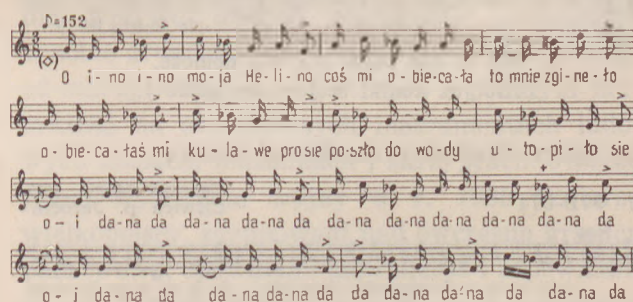


Czym naj - ład - niej gra - ja do do - mu wo - la - ja pójdź do do - mu
dzie - w - ko da - da - na pójdź do do - mu dzie - w - ko ja jeszcze my - się
ze się jeszcze wy - śpię a ja jeszcze my - ślę że się jeszcze wy - śpię jeszcze do dnia
da - le - ko da - da - na jeszcze do dnia da - le - ko.

Dziewczyna winna dotrzymać danej obietnicy, bo jeśli jest przeciwnie — częstują ją następującą śpiewką:

15. 116B-694

Ciesiółka Franciszka 1881
Kościan

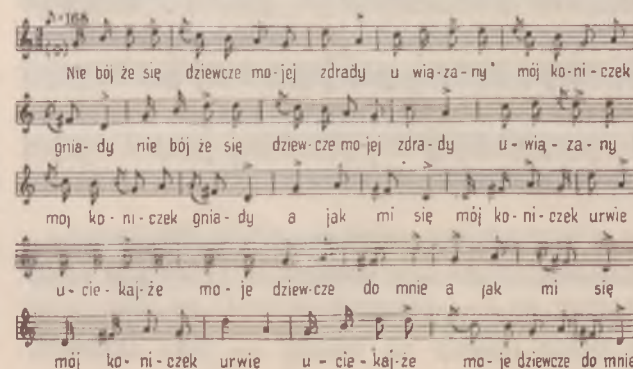


O i - no i - no mo - ja He - li - no coś mi o - bie - ca - ta to mnie zgi - ne - to
o - bie - ca - taś mi ku - la - we pro - sie po - szło do wo - dy u - to - pi - to sie
o - i da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na
o - i da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na da - na

Albo urocza piosenka, zapewniająca o wierności narzeczeńskiej:

16. 113A-674

Ciesiółka Franciszka 1881
Kościan

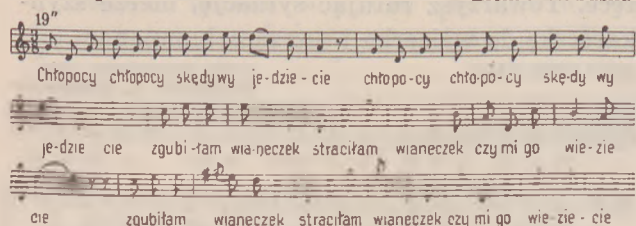


Nie bój że się dzie - w - ce mo - jej zdra - dy u - wi - a - za - ny* mój ko - ni - czek
gnia - dy nie bój że się dzie - w - ce mo - jej zdra - dy u - wi - a - za - ny
mój ko - ni - czek gnia - dy a jak mi się mój ko - ni - czek urwie
u - cie - kaj - że mo - je dzie - w - ce do mnie a jak mi się
mój ko - ni - czek urwie u - cie - kaj - że mo - je dzie - w - ce do mnie.

Wierność ta nie jest traktowana zbyt surowo, skoro dziewczęta w tak niefrasobliwy sposób śpiewają o swym wianuszku:

17. Zapis ze słuchu

Podmokle
Ziemia Lubuska



(:Wieżemy wieżemy ale już niecały:)

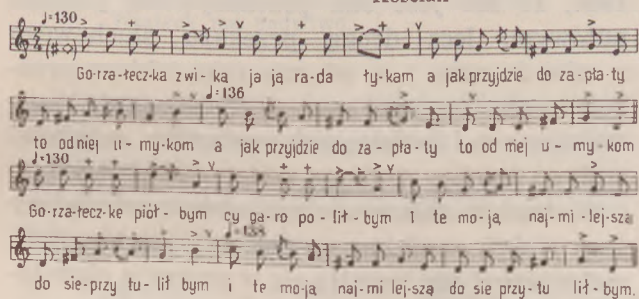
(:Dwa listka zielone, trzy róże czerwone

Z niego wyleciały:)

Śpiew jest połączony z zabawą, zabawa z wypitką, toteż nie dziwmy się, ani nie gorszymy tym, że — stwierdzić to musimy — mamy w omawianych regionach tak dużą ilość pieśni — nie można powiedzieć pijackich — ale stojących w związku z wypitką. Pieśni te, rzucane ad hoc przed kapelą na zabawie, tworzone w stanie rozbawienia i podochożenia, wykazują wielkie walory melodyczne, pod względem zaś rytmicznym są tańcami, najczęściej wiwatami (patrz rozdział — Tańce). Rozmaitość tekstowa i melodyczna pieśni o wypitce jest ogromna, dużo większa nad tę, którą wykazał Kolberg w swym „Wielkim Księstwie Poznańskim”. Teksty przeważnie są wesołe, zachęcające do wypicia, choć nie brak też i refleksyjnych, przedstawiających ujemne skutki trwonienia dorobku na napitek. Oto dwa krańcowe pod względem tekstu przykłady:

18. 218A-1740

Cieślówka Franciszka 1881
Kościan



Gorzołeczke piul bym,

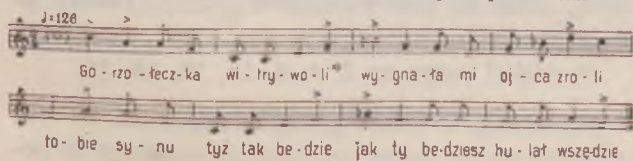
Cygora poliłbym

(:I te mojom najmilejszą

Do sie przytulilbym:)

19. 133A-786

Pokornowska Maria, 1862
Biskupice p. Poznań



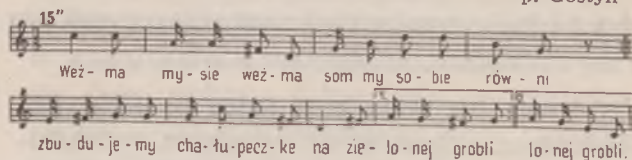
* witrywoli = witriolety.

Ta ilościowa wybujałość pieśni o charakterze wypitkowym nie oznacza bynajmniej, że zabawy i wesela wiejskie polegają tutaj na pijatyce, czy na pijackim zachowaniu się weselników. Właśnie przeciwnie. Godność obrzędu weselnego jest zachowywana, a ogólne podochożenie rozładowuje się właśnie w tańcu i śpiewie, w tworzeniu ad hoc przed kapelą nowych tekstów do improwizowanych czy już znanych melodii, w podchwytywaniu ich przez innych, we wzajemnym licytowaniu się weselników — kto lepiej zaśpiewa — a nie w bijatyce czy uchybiającemu obrzędowi zachowaniu.

Znana pracowitość ludu wielkopolskiego i lubuskiego, jego zamięłowanie do pracy i cenie tejże, w tekstach pieśni ludowych nie ma takiego odbicia, jakiego należałoby się spodziewać. Moment pracy występuje wprawdzie często, ale raczej jako krótkie tło do piosenek zalotnych, miłosnych. A tam, gdzie tekst pieśni mówi o samej pracy, tam jest ona przedstawiona od strony zabawnej, tak jak gdyby lud w śpiewie i zabawie niechętnie wracał myślą do trudu codziennych zajęć. Oto przykład:

20. Zapis ze słuchu

Chwałkowo
p. Gostyń



(:Ty bedziesz buty szył,

Ja bede wyszywać:)

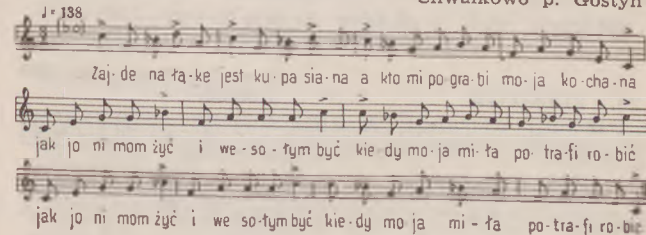
(:Nie bedziemy ciężko robić,

A dobrze sie miewać:)

oraz inny, przedstawiający w najlepszym świetle współpracę dwojga młodych ludzi.

21. 213A-1688

Woźna Maria, 1933
Chwałkowo p. Gostyń



W jednej z następnych zwrotek dziewczyna odpowiada:

Co jo nie zrobie on za mnie robi

Jeś ugotuje, krowe wydoi,

(:Krowe wydoi, mleko przecydz,

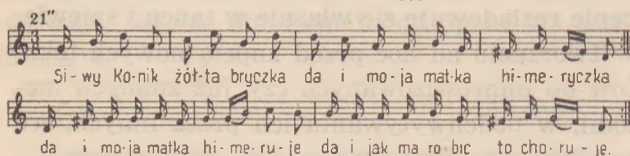
Choć się ludzie śmiejom,

On sie nie wstydzi:)

W jakiej jednak cenie jest praca i umiejętność jej wykonywania świadczą liczne śpiewki, w których wyśmiewa się tych, którzy są leniwi i pracować nie chcą, lub którzy nie umieją wykonać swojej roboty:

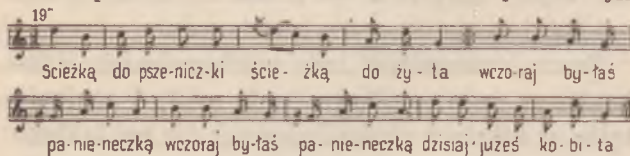
22. 116-695

Ciesiółka Franciszka, 1881
Kościan



23. Zapis ze słuchu

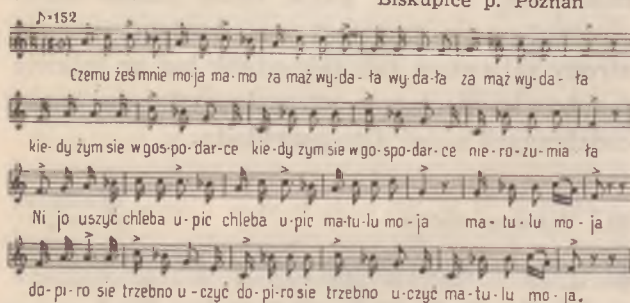
Buk p. N. Tomyś



Ścieżką do pszeniczki, ścieżką do żyta,
(:Nie umiała chleba upiec :) Józefowa kobita.

24. 129A-756

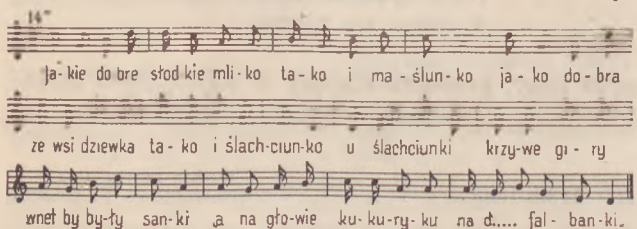
Pokornowska Maria, 1862
Biskupice p. Poznań



Od tego już tylko krok jeden do sarkazmu. Sarkastyczne śpiewki są wyraźnym wykładnikiem cichej walki klasowej, czego dowodem są następujące przykłady:

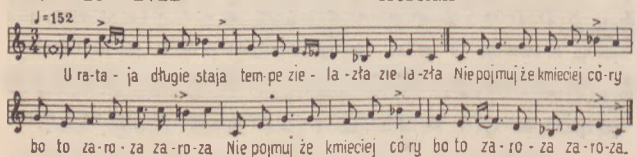
25. Zapis ze słuchu

Krotoszyn



26. 215A-1712

Ciesiółka Franciszka, 1881
Kościan



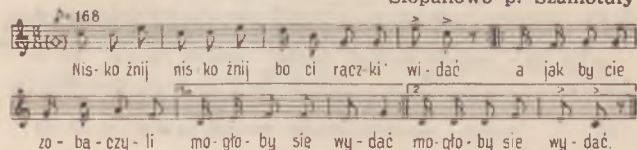
Pojmij sobie służebnice, ta cie pocieszy, pocieszy,
Chociaż łona długo leży, to sie pospiesz, pospiesz.
Służebnica niewolnica już krowy doi a doi
A swojszczonka różowionka w przejrzadle stoi a stoi.

Jest więc rzeczywiście tyle tych pieśni, ile sytuacji życiowych. Jedną z najbardziej zabawnych scenek rodzajowych uchwyciła śpiewka „Nisko różnij”. Oto w gościńcu zabawiają się

dwaj chłopacy, jeden gości się z szynkareczką i tańczy z nią, drugi w tym czasie ucina polcie słoniny, wiszące za schowkiem. Zajęty tym, nie spostrzega, że tnie zbyt wysoko, aż widać jego ręce. Towarzysz ratując sytuację, bierze szynkareczkę do walcercy i ostrzeżę kumpana:

27. 178B-1174

Orlik Stanisława, 1891
Słopotowo p. Szamotuły



Pieśni tu przytoczone dają obraz wsi wielkopolskiej i lubuskiej mijającego dziś okresu, wsi nieuspołecznionej. Niewątpliwie następujący po nas zbieracze znajdą za lat kilkadziesiąt w pieśniach wielkopolsko-lubuskich tematykę treściową nową, podyktowaną nowymi warunkami życia i pracy rolniczej (traktor, przodownictwo pracy itp.).

Jeżeli, patrząc na przedstawione bogactwo pieśni, uprzytomnimy sobie jeszcze, że pieśni te nie są przekazywane pismem nutowym, lecz drogą pamięciową, drogą tradycji ustnej, wtedy zdamy sobie sprawę z tego, że każda z nich posiada wielką ilość wariantów, że jest zmienna i w melodii i w treści i co wieś, co okolica, to inna odmiana, inny wariant pieśni, czyli tym większe uwielokrotnienie ich ilości.

Charakterystyka melo-rytmiczna

Jeżeli mamy wyliczyć cechy pieśni ludowych regionu wielkopolskiego i lubuskiego, to rozpoczniemy od stwierdzenia dopiero co omówionych. Cechą tutejszej pieśni ludowej jest więc fakt, że nie jest ona przekazywana pismem nutowym, lecz drogą przekazu słuchowego z ucha do ucha i że właśnie fakt takiego przekazywania jest przyczyną powstawania podświadomych i świadomych wariantów, co z kolei wpływa bardzo silnie na zmienność pieśni.

Śledząc w dalszym ciągu obraz melodyczny tych pieśni, zwrócimy uwagę na to, że bieg linii melodycznej nie rozwija się w pewnym określonym kierunku, np. z dołu ku górze, lub przeciwnie, z góry ku dołowi (jak np. u górali), lecz linia melodii biegnie ruchem falującym. Nuty pieśni połączone wspólną linią dadzą nam obraz krzywej, oscylującej. Krzywa ta rozpoczyna swój bieg w przeważającej liczbie pieśni od dołu.

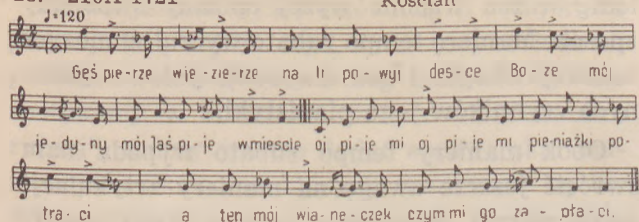
Przykład patrz nr 2, 4, 6, 11, 12, 15, 16.

Niemniej, w wielu pieśniach krzywa ta rozpoczyna się od góry, lecz kończy również w pozycji dolnej.

Obserwujemy to w następującym przykładzie:

28. 216A-1721

Cieślówka Franciszka, 1881
Kościan

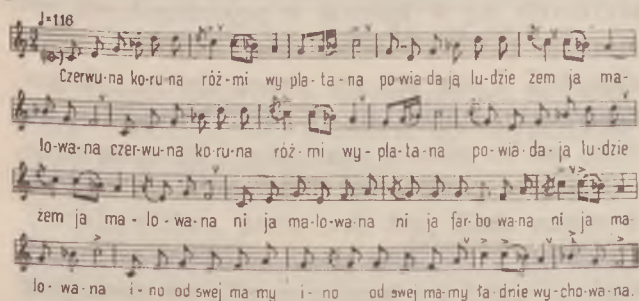


Myślałaś ty, piękna panno, żem ci sie zalicoł,
Żem ci skłonkę piwa kupiul — kawalerski zwyczaj.
(:A myślołaś ty, chłopoku, żem ci je wypiuła,
A jo od cie odebrała, na stół postawiula:)

Gdy spojrzymy na bieg linii melodycznej, zwrócimy natychmiast uwagę na to, że pieśni, które biegną od dołu ku górze, bardzo chętnie krocą po dźwiękach rozłożonego akordu septymowego lub nonowego.

29. 118B-706

Cieślówka Franciszka, 1881
Kościan

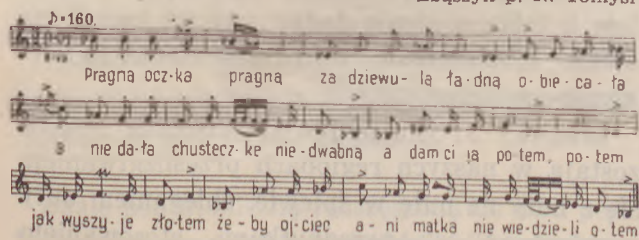


A żebym jo była u mej mamy dłużyj,
Wyglundałabym jo jako kwiatek róży.
A teraz wyglundam, a teraz wyglundam
Jak biało lilija.
Wyjde na poleczko, wyjde na poleczko,
Wiatrek me podwiwo.

Linia melodyczna ma tutaj bardzo szeroki ambitus (skrajne nuty melodii — najniższa i najwyższa), dochodzący do undecymy szczególnie w pieśniach z okolic Zbąszynia i Ziemi Lubuskiej. Przykład:

30. 175A-1131

Hirt Bronisław, 1902
Zbąszyń p. N. Tomysł



Dalszą cechą tutejszych pieśni ludowych jest umiłowanie śpiewania, względnie grania ich w bardzo szybkim tempie. Nie ma tu rozwodze-

nia się nad poszczególnymi nutami, nie ma ciągłości i zawodzenia, melodia płynie w tym nadwarciańskim kraju wartko i potoczyście, nawet wtedy, gdy wyraża żal czy smutek (patrz przykład nr 12).

Wystarczy spojrzeć na oznaczenia metronomiczne podane przy każdej pieśni, by przekonać się, że tempo wykonawcze waha się w granicach od 130-190 MM. Im dalej natomiast pójdziemy z Wielkopolski ku wschodnim granicom naszego kraju, tym tempo pieśni ludowych staje się wolniejsze, tym więcej spotykamy zatrzymywania się nad poszczególnymi nutami, tym więcej jest zawodzenia. Dla porównania prześpiewajmy sobie poniżej podaną pieśń z regionu opoczyńskiego:

31. 188A-1273

Stanik Paweł, 1912
Kozenin p. Opoczno



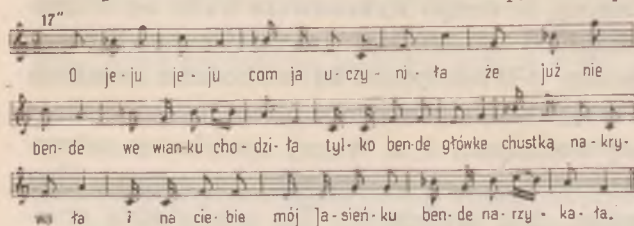
Takie właśnie wykształcenie się linii melodycznej tutejszych pieśni ludowych — linii, w której przy szybkim biegu melodii pojawia się duży ambitus i kroczenie po dźwiękach akordu — ma w Wielkopolsce i Ziemi Lubuskiej swoje uzasadnienie na tworzenie się melosu w silnym wpływie instrumentów muzycznych (dudów i skrzypiec). Grający dudziarz prowadzi bowiem melodie najchętniej co drugi otwór na przebierce, a skrzypek bierze na przemian pierwszy i trzeci palec lub pustą strunę i drugi palec. W ten sposób prowadzona melodia sprawia wrażenie, jakoby biegła po stopniach rozłożonego akordu septymowego czy nonowego (najczęściej dominantowego). Należy tu jednakże z naciskiem stwierdzić, że taki pochod melodyjny nie wynika z harmonicznego (durmolowego) nastawienia wykonawcy ludowego, bo takie nastawienie jest mu z gruntu obce (o czym niżej), lecz ma swoje uzasadnienie we wpływie instrumentu na tworzenie melodii. Uwidacznia to dobrze przykład 29.

Że właśnie w muzyce wokalne ludu wielkopolsko-lubuskiego przeważa czynnik instrumentalny, niech poświadczy jeszcze takie zjawisko, z którym spotykamy się w regionie kozła zbąsko-lubuskiego. Mianowicie w odróżnieniu od dudów, kozłarze stosują technikę przedęcia drugiego i trzeciego otworu w piszczałce melodycznej, uzyskując w ten sposób podrywanie

melodii ku górze, co jest właśnie bardzo charakterystyczną cechą gry na tym instrumencie. Za taką techniką instrumentu podąża pieśń śpiewana tamtejszego regionu, co ma swój wyraz w podrywaniu melodii ku górze. Porównaj nr 6 oraz następujący przykład:

32. Zapis ze słuchu

Chrośnica p. N. Tomyśl



Melodie ludu wielkopolskiego i Ziemi Lubuskiej rozpoczynają się zawsze na mocnej części taktu, na raz. Fakt ten jest tu zjawiskiem stałym i każda melodia, która rozpoczyna się inaczej czyli nie od mocnej części taktu, winna być uznana za melodię przyjętą z zewnątrz, napływową, najczęściej pochodzenia niemieckiego, bo te rozpoczynają się przedtakterem.

Chociaż pieśni tutejsze rozpoczynają się od mocnej części taktu nie ulegają one schematowi stałego akcentowania tych części mocnych. W szybkim bowiem toczeniu się melodii akcenty rozrzucone zostają po różnych częściach taktu lecz nieregularnie, a zależnie od woli i fantazji śpiewaka czy „grocza”. Akcenty te nie tylko nie są związane z metrum taktu, lecz też nie są związane z akcentami tekstu śpiewanego, a zatrzymują się raczej na nutach dłuższych w takcie lub wyżej od innych wewnątrz taktu położonych. Rozpatrzenie przykładów dotąd podanych i następnych uwidoczni czytelnikowi całą „fantazyjność” rozmieszczenia akcentów w pieśniach tego regionu.

Z omówioną swobodą rytmiczną w pieśniach łączy się jeszcze stosowana tutaj dosyć często przez wykonawców wiejskich maniera „tempo rubato”. Istnienie tej manieri obala — głoszone przez ludzi niepowołanych — opinie o braku poczucia rytmu w naszym ludzie. Tempo rubato pojęte we właściwym znaczeniu tego słowa jest manierą niezwykle precyzyjną, która możliwa jest tylko tam, gdzie poczucie rytmu jest niezachwiane, wrodzone. Tempo rubato polega bowiem na żonglowaniu wartościami rytmicznymi wewnątrz taktu w ten sposób, aby metrum zostało ściśle zachowane, podczas gdy poszczególne nuty melodii zostają przez wykonawcę skracane lub wydłużane na korzyść lub niekorzyść nut sąsiednich. Dzieje się to zazwyczaj w ten sposób, że instrumentalista czy śpie-

waczka wybija sobie takt nogą i w oparciu o tak ściśle metrum gra, względnie śpiewa melodię w ten właśnie wyżej opisany swobodny sposób. Manierę tempo rubato wyczuł w muzyce ludowej Chopin i ona stanowiła jeden z głównych czynników jego pianistyki.

Obok manieri tempo rubato wypada nam zwrócić jeszcze uwagę na manieri artykulacji wykonawczej śpiewaków, które tutaj spotykamy. I tak, w południowych powiatach Wielkopolski (okolice Rawicza i Gostynia), śpiewa się głosem zduszonym, piersiowym, w pozycjach wysokich. Śpiewak cały czerwienieje na twarzy i szyi. Im więcej jest czerwony — tym lepiej śpiewa, tak się tu uważa. W okolicy Zbąszynia przechodzi się (wobec podążania za techniką kozła podrywania melodii) z rejestru piersiowego do falsetu, przy czym samo podrywanie melodii uważać należy również za specyficzną manierę wykonawczą.

Do manier artykulacyjnych należy jeszcze trzymanie się w śpiewie w poszczególnych regionach pewnego określonego wycinka skali głosowej. I tak np. we wspomnianym okręgu gostyńskim śpiewa się w pozycji wysokiej, im dalej zaś ku północy i zachodowi używana skala dźwiękowa obniża się. Trzymanie się takiego wycinka skali jest przyczyną zadziwiającego zjawiska, że ta sama pieśń śpiewana w innym regionie niżej (w innej pozycji), uważana jest przez śpiewaczki danego regionu za inną pieśń. Jedna ze starych śpiewaczek z powiatu nowotomyskiego zapytana, czy wie jak się śpiewa daną pieśń w powiecie gostyńskim stwierdza, że śpiewa się ją tam zupełnie inaczej, na inną melodię. A na jaką? I tu śpiewaczka zaśpiewała dokładnie taką samą jak jej własna melodię, lecz o tercję wyżej. I to jej wystarczyło do stwierdzenia, że jest to pieśń „zupełnie inna”.

A więc do artykulacji wykonawczej należy stosowanie w poszczególnych regionach innego wycinka skali głosowej. Lecz i to zjawisko idzie w parze ze strojem instrumentów, głównie dudów. Nie zbadano jednakże tego czy przyczyna leży li tylko w stroju dudów, czy też raczej ma swoje uzasadnienie w przesłankach fizjologiczno-psychologicznych.

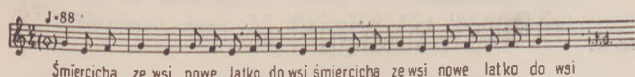
Manieri artykulacyjne podkreślone jeszcze zostają w naszych regionach prześlizgiwaniem się z nuty na nutę w śpiewie, obieganiem nuty mordentami czy przednutkami, stosowaniem nutek przejściowych, śpiewaniem na jednym oddechu długich odcinków melodii; przy tym wszystkim śpiew ten cechuje się legatowym połączeniem nut.

Do wszystkich wyżej omówionych cech, które przyczyniają się do tego, że melodyka ludowa posiada swoiste zwroty i bieg taki, którego nie spotykamy w melodiach muzyki „konserwatoryjnej”, należy jeszcze dodać sprawę skal muzycznych. Skale, na których zbudowane są tu-tejsze melodie ludowe, odmienne są od tych, z którymi osłuchani jesteśmy z estrady.

W uroczym Zaborówcu (powiat Leszno), ukrytym wśród lasów i jezior do dnia dzisiejszego praktykuje się zwyczaj topienia „śmiercichy” — symbolu martwoty zimowej. Towarzyszy temu obrzędowi w nieskończoność recytowana melodia, obracająca się w trzech dźwiękach:

33. Zapis ze słuchu

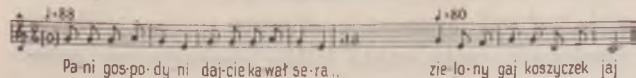
Zaborówiec p. Leszno



W tymże Zaborówcu usłyszymy też melodię, która rozszerza ten trichord do tetrachordu i kwinty w śpiewce do gaiku.

34. Zapis ze słuchu

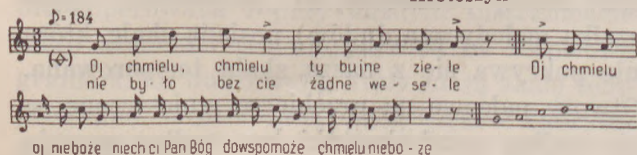
Zaborówiec p. Leszno



Szeroko śpiewana jest w Wielkopolsce pieśń o chmielu, obrzędowa pieśń oczepinowa. Pośród licznych przykładów tejże można natrafić na takie, których melodia zbudowana jest na skali pentatonicznej (mającej w obrębie oktawy tylko 5 kroków o specyficznym układzie). Skale takie znajdziemy w kulturze matriarchalnej i we wczesnej kulturze chińskiej. Niedawno nagraliśmy taką pentatoniczną melodię w Kroto-szynie:

35. 238A-1935

Figlak Magdalena, 1890
Krotoszyn



Skalę pentatoniczną rozszerzoną do dwu pentachordów ma pieśń o wojackiej dziś tematyce: pierwsze jej takty identyczne są z melodią średniowiecznego „laisu” „Chrystus zmar-twychwstan jest”. (Patrz nr 13). Obok skal pentatonicznych napotykamy w Wielkopolsce



Fot. 6. Dudy wielkopolskie. Fot. M. Sobieski.

pieśni utrzymane w skalach kościelnych. Przytoczona już pieśń z Ciświcy (patrz przykład nr 2) utrzymana jest w re-dmous (skala dorycka). Podobnie w skali re-modus z pentatonicznymi zwrotami brzmi kościańska melodia obrzędowa „Oj wychódź wychódź” nr 4.

Naturalnie, że obok tych dawnych skal, wiele pieśni ludowych wykazuje tutaj materiał skalowy brzmiący jak dur lub moll. Nie jest to jednak wynikiem (jak już wspomniano) nastawienia harmonicznego wykonawcy ludowego,



Fot. 7. Smczyński Ludwik 1885, Krotoszyn. Fot. M. Sobieski.



Mapka nr 2.

lecz ma swoje uzasadnienie w omawianym już wpływie instrumentu na melodykę. Z tym zjawiskiem łączy się również fakt, na który już Kolberg zwrócił uwagę, że wykonawca ludowy chętnie kończy melodię na dominancie a nie na tonice. Dotychczasowe nasze rozpatrywania prowadzą nas do przekonania, że pochodzi to z praktyki dudziarskiej. Mianowicie dudziarz, umieszczając melodię pieśni w skali swej piszczałki melodycznej, rozpoczyna ją od drugiego otworu palcowego, który jest dlań jakby toniką, a który brzmi o dwie oktawy wyżej od nuty piszczałki basowej, stale brzmiącej. Przy kończeniu melodii, dudziarz chętnie prowadzi ją do dźwięku, który otrzymuje zakrywając wszystkie otwory palcowe. Ten dźwięk otrzymany w ten sposób z całej piszczałki melodycznej stoi w stosunku do dźwięku bąka w duodecymie — czyli jest to kwinta w stosunku do wspomnianego drugiego otworu palcowego. Taka praktyka instrumentalna dudów przyjęła się również i w śpiewie, jako też u skrzypków wiejskich i wywołała wśród muzyków fachowych zapytanie, dlaczego grajek wiejski kończy na dominancie a nie na tonice? Kwestię tę tłumaczą niektórzy tym, że grajek wiejski stosuje tę praktykę dlatego, żeby umożliwić sobie przy nawrotach melodii (zwłaszcza przy tańcach) wejście z dominanty do toniki, stanowiącej początek melodii. Niewątpliwie oba te czynniki wchodzi tu równorzędnie w grę.

Podana poniżej tabelka uwidacznia skalę dźwięków, które można wydostać na piszczałce melodycznej i basowej dudów wielkopolskich typu bukosko-kościńskiego. Kółka umieszczone nad nutami oznaczają chwytty poszczególnych dźwięków, przy czym kółka zaczerwienione oznaczają otwór palcowy zamknięty, kółka puste —



otwór palcowy otwarty. Obok melodia znanej nam już pieśni (nr 29) w adaptacji dudziarskiej.

Wracając do muzykanta wiejskiego — „grocza” należy podkreślić, że „przebiełka” (piszczałka melodyczna dudów) posiada skalę, która nie pokrywa się z naszą skalą temperowaną. Otwory palcowe na przebiełce umieszczone są nie według zasad akustyki, lecz według uznania każdorazowego budowniczego dudów. A ten znowu posiada swoje własne kryteria, na które wpływają różne warunki poboczne np. moment ornamentacyjny, lub grubość palców dudziarza. I tak jeden ze znakomitszych dudziarzy-budowniczych oświadczył nam podczas dyskusji na temat rozmieszczania otworów palcowych

sonas jest czynnikiem decydującym, lecz bieg melodii i linearne, ozdobne prowadzenie tychże.

Instrumenty muzyczne

Zaznaczaliśmy niejednokrotnie w biegu artykułu rolę instrumentów ludowych. Wielkopolska i Ziemia Lubuska zawdzięcza rozrost i zachowanie swego materiału melodycznego właśnie ludowym instrumentom muzycznym. Wielkopolska jest krainą dudów od nich też zaczniemy.

„Ale nie masz nad nasze z krzywym rogiem dudy,
Bo te może mieć zawždy y pacholek chudy,
A też nic tak napęlnia ciche strony ucha,
Jako ony gdy puszcza ogromnego ducha“ —

woła o tym rodzimym instrumencie muzycznym wielkopolski poeta z przełomu XVII i XVIII wieku Kasper Miaskowski rodem spod Gostynia.

Tak więc już w szesnastym wieku dudy były instrumentem powszechnym w Wielkopolsce i jak widać z przytoczonej strofy — ulubionym. I dzisiaj możemy powtórzyć, że są one tym instrumentem ulubionym. Lata wojenne sprawiły, że ilość graczy zmalała, w tym większym jednak poszanowaniu wśród swoich pozostają dzisiejsi dudziarze wielkopolscy, których liczba w każdym razie przekracza setkę, a możemy mieć na-

dzieję, że wobec zainteresowania czynników rządowych sprawami muzyki ludowej umiejętna opieka sprawi, że szeregi dudziarzy wielkopolskich będą wzrastać. Dzisiejsze rozsiadanie dudziarzy wielkopolskich ukazuje mapka. Granica ich zasięgu zamyka się linią, łączącą punkty: Poznań, Środa, Jarocin, Ostrów, Krotoszyn, Rawicz, Kaszczor, Wolsztyn, Nowy Tomyśl, Młodasko, Poznań. Na prawym brzegu Warty i na północ od Poznania w kierunku Szamotuł i Gniezna, dudów dzisiaj już się nie napotyka.

Dudy (patrz fot. 6, 7, 9), jest to instrument dęty o dwu piszczałkach typu klarnetowego, zadymanych sposobem mechanicznym. Dudziarz wielkopolski, poruszając mieszkciem umieszczonym pod prawym ramieniem, a będącym jakby miniaturą miecha kowalskiego, pompuje powietrze do wora skórzanego, stanowiącego rezerwuuar powietrza, potrzebnego do zadęcia obu piszczałek. Lewe ramię grającego, uciskając nadęty wór, wtlacza powietrze do dwu piszczałek umieszczonych we worze. Jedna z nich — to piszczałka melodyczna. Posiada ona pojedynczy stroik z trzciny rzecznej i 7 otworów palcowych, po których przebiegają palce obu rąk dudziarza. Od tego przebiegania — pisz-



Fot. 9. Para dudziarska z Chwałkowa, p. Gostyn.
Pakosz Marcin, 1866 — skrzypek. Dubicki Wojciech, 1874 — dudziarz.

Fot. M. Sobieski.



Fot. 10. Stefan Rybicki, koźlarz. Stefanowo, p. Nowy Tomysł. Fot. J. Sobieska.

czalka ta zwie się „przebieką”. Druga, dłuższa piszczałka posiada podobny stroik, lecz większy, a w przeciwieństwie do przebieki nie ma otworów palcowych, wobec czego wydaje tylko jeden niski i niezmienny w swej wysokości dźwięk, zwany w terminologii muzycznej bordunem. W gwarze ludowej ta długa piszczałka nosi nazwę „zadni róg” lub „bąk”, bo też dźwięk jej brzmi jak bąk, uparcie, przez cały czas grania i stanowi fundament, na którego tle piszczałka melodyczna rozwija swoje melodie.

Gra na dudach nie jest sztuką łatwą, wymaga skoordynowania ruchów, a jednocześnie dużej siły fizycznej. Dlatego też chłopcy, rozmiłowani w tym instrumencie, zaczynają naukę od gry na samej przebiece, którą zadymają ustami.

Przed mniej więcej trzydziestu laty wyszedł z użycia wielkopolskiej praktyki muzycznej instrument, który był ćwiczebnym instrumentem, służącym do zaprawy w sztuce dudziarskiej, a który jednocześnie spełniał rolę instrumentu pasterskiego, używanego przez kilkunastoletnich chłopców przy pasieniu bydła i gęsi. Instrument ten to sierszeńki. Zbudowany jest w sposób następujący: przebieka dudowa zakończona krótkim rogiem bydlęcym osadzona jest w pęcherzu nadymanym ustnie za pomocą drewnianej rurki (ustnika). Pęcherz

ten spełnia tę samą rolę, jaką przy dudach spełniał wór, a więc jest rezerwuarem powietrza, służącego do zadęcia piszczałki. Nieraz zamiast jednego dużego pęcherza łączono rurką dwa mniejsze. Piękna nazwa „sierszeńki” wywodzi się od nazwy szerszenia — owada, brzęczącego po łąkach tak uparcie, jak to czynią na sierszeńkach młodzi, zamięłowani muzykanci.

W niemieckiej literaturze XVI wieku ten polski instrument miał nazwę „Hümmelchen”, od niemieckiego „Hummel”, co jest tłumaczeniem dosłownym naszego słowa szerszeń.

Sierszeńki wskrzeszone przez nas po wojnie wśród ludu wywołały zainteresowanie młodzieży wiejskiej. Jak zdołaliśmy w terenie stwierdzić, ten i ów chłopiec już sobie takie sierszeńki wybudował i na nich wygrywa. Patrz fot. nr 8.

Jak wspomniano region dudów kończy się na linii Wolsztyn—Nowy Tomysł. Od tej granicy ku zachodowi, aż na Ziemię Lubuską, poza Babimost, Kramsk, Dąbrówkę Wielką, Trzciel (mapka 2) rozpościera się region, w którym panuje rodzony brat dudów — kozioł. (Fot. 10).

Kozioł jest w konstrukcji niemal analogiczny do dudów wielkopolskich, różni się tylko tym, że ma znacznie większe rozmiary, a więc dłuższą przebiekę, dłuższy bąk i większy wór. Najbardziej charakterystyczna zewnętrzna cecha kozła jest ta, że wór jego zrobiony jest z całej skóry kozłęcia wraz z jego białym włosiem. Przebieka zaś tkwi w główce imitującej głowę kozła, nie zaś kozy jak to jest u dudów. Co do różnicy akustycznej, to wspomnieliśmy już, że kozioł stroi nisko (E_{s_0}), o wiele niżej niż dudy, a posiadając możliwość przedęcia, rozwija skalę przekraczającą znacznie skalę dudów.

Podobnie jak sierszeńki w regionie dudów, tak przed kilkudziesięciu laty wyszedł z użycia w regionie kozła tzw. „k o z i o ł ś l u b n y” — instrument obrzędowy, związany z obrzędem zaślubin i wesela. Grano na nim aż do chwili obiadu weselnego, po którym koźlarz odkładał kozła ślubnego, a brał do rąk białego, dużego kozła. Zewnętrznie różni się kozioł ślubny od dużego tym (patrz rys. 11), że jego wór jest gładki, bez włosia, piszczałka bordunowa sterczy za ramieniem gracza jako długa rura, nie jest bowiem zawinięta. Przebieka, krótsza niż kozłowa, posiada jednakże tę samą co u kozła aplikaturę i możliwość przedęcia, a osadzona jest w worze bez pośrednictwa główki kozłej.

W badaniach przedwojennych, które prowadziliśmy w regionie kozła, o kozle ślubnym uzyskaliśmy jedynie wiadomości ustne, opisowe,

podane przez koźlarzy. Dopiero po okupacji, po zniesieniu dawnej granicy udało nam się odnaleźć egzemplarz kozła ślubnego na obszarze Ziemi Lubuskiej, w okolicy Dąbrówki. Tam też wyszukaliśmy w terenie towarzysza kozła ślubnego, wspólnie z którym on muzykuje, mianowicie „m a z a n k i” (patrz ryc. 12). Mazanki — to rodzaj małych skrzypceczek, mających pewne pokrewieństwo z celtycką „Chrotta”, o której dane posiadamy z IX wieku. Nazwa „mazanki” wywodzi się od mazania — pociągania smyczkiem po strunach. Mazanki mają mały wymiar (48 cm), 3 struny strojone w kwintach (o kwintę wyżej od naszych skrzypiec), spód z bokami, szyjką i główką wydrążony jest z jednego kawałka drewna, wierzch zaś naklejony. Podstawek, podobnie jak w celtyckiej Chrotta, krótszą nóżką opiera się o wierzch mazanek, a prawa, dłuższa przechodzi poprzez wycięcie w wierzchu do wnętrza mazanek, opierając się na spodzie. Tym sposobem podstawek spełnia podwójną rolę: podstawka i duszy. Mazanki były najpewniej powszechne ongiś w Polsce. Kolberg znał je już tylko z nazwy. Niewątpliwie wyparte zostały przez fabryczne skrzypce, a zdołały się jedynie zachować w dawnym pasie nadgranicznym starej Ziemi Lubuskiej, wśród trudno dostępnych jezior, piachów i lasów, dając swym istnieniem jeszcze jedno niezbite świadectwo słowiańskości i polskości tych ziem.

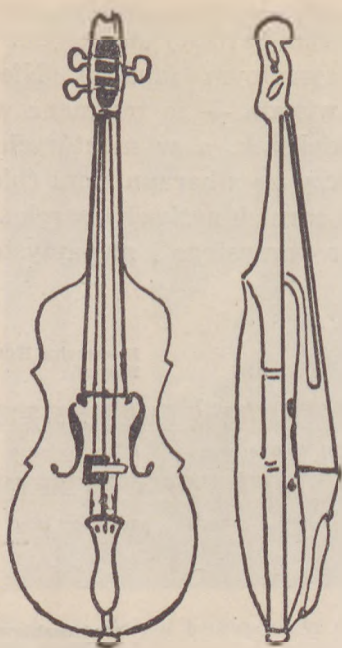
W praktyce muzycznej ani dudy, ani kozioł, nie są instrumentami traktowanymi pojedynczo — solistycznie, lecz grupują się w kapele. Dudziarska kapela jest skromna, bo składa się jedynie z dudów i skrzypiec podwiązanych. Co to znaczy skrzypce podwiązane? Kiedy w połowie XIX wieku rynek wielkopolski zarzucony został tanimi skrzypcami fabrycznymi produkcji tyrolskiej, które w pewnej fazie stosunków gospodarczo-handlowych nie znalazły rynku zbytu w Ameryce — nasi wiejscy skrzypkowie mieli możliwość zaopatrzenia się w tanie skrzypce fabryczne, co stało się powodem wyparcia mazanek z wiejskiej praktyki muzycznej. Skrzypce jednak brzmiały niżej niż krótkostrunne mazanki. Żeby temu zaradzić i w łatwy sposób uzyskać na skrzypcach wysokie brzmienie mazanek — nasi ludowi skrzypkowie poradzili sobie w ten sposób, że przewiązali struny skrzypiec w jednej trzeciej ich długości, podłożywszy tam patyczek, jako sztuczny próg. Tym sposobem skrzypce brzmiały jak mazanki, sztuczny próg podwyższał ich strój o kwintę, a ręka grającego chociaż położona teraz w pozycji piątej zachowała aplikaturę pozycji pierwszej.

Dlaczego do dudów używano dawniej mazanek, a dziś używa się skrzypiec podwiązanych? Chodzi tu o uzyskanie wysokiego brzmienia, o oktawę wyższego od brzmienia dudów, aby w ten sposób dźwięk skrzypiec mógł się wybić ponad melodię dudów i konkurować skutecznie z ich silnym brzmieniem.

Zespół koźlarski — to już większa kapela. Wprawdzie dawniej kozioł grał tylko z samymi skrzypcami (normalnej wielkości, niepodwiązanymi, ponieważ niskie brzmienie kozła tego nie wymagało), lecz obecnie w skład tej kapeli wchodzi jeszcze Es-klarnet i trąbka B (pozostałości po orkiestrach wojskowych). W tych regionach Wielkopolski, w których dudów i kozłów nie ma, kapela wiejska składa się ze skrzypiec niepodwiązanych, basów i klarnetu C. Na terenie regionu szamotulskiego zachowała się — jako instrument basujący — dawna „m a r y n a”. Nazwa „maryna” nie pochodzi od żartobliwego porównania instrumentu do dziewczyny, której na imię Maria, lecz przeniesiona została z instrumentu, którego ongiś używali nasi flisacy (jako instrumentu sygnałowego) przy spławie na rzekach i morzu. Zwał się on „tuba marina” czyli tuba morska. Lud przejął tę nazwę jako „gruba maryna” lub „maryna”, Maryna (fot. 13) ma dziś 2 lub 3 struny strojone w kwartach, długość jej sięga 2 metrów. Nad główką posiada nasadzone na pręt talerze mosiężne, które w czasie grania pobrzękują, gdy dla zaznaczenia akcentów rytmicznych gracz uderza maryną o podłogę.



Ryc. 11. Kozioł ślubny.



Ryc. 12. Mazanki wielkopolskie.

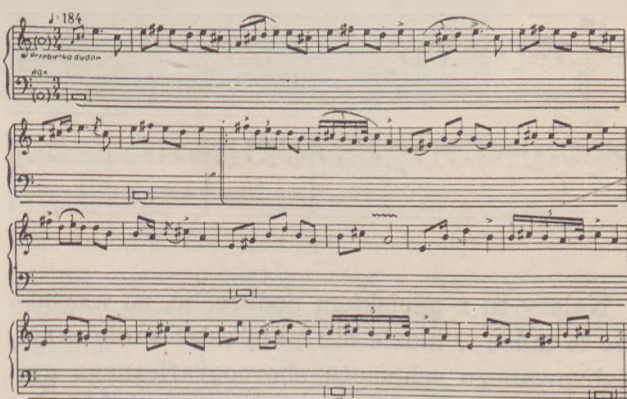
Obok tych instrumentów, mających zastosowanie w praktyce muzycznej, spotykamy w Wielkopolsce i na Ziemi Lubuskiej najrozmaitsze odmiany piszczałek i fujarek, powszechnych w całej Polsce, a służących raczej dzieciom jako zabawki akustyczne, do których zaliczymy również klekotki i grzechotki.

Tańce

Wielkopolskie tańce ludowe pokrywają się w dużej mierze z tańcami ludowymi ogólnopolskimi. Spotykamy więc i tutaj oberka, kujawiaka (przykł. 36), nawet mazurka, chociaż ta nazwa rzadziej się pojawia, ustępując miejsca nazwie oberek. Dalej okrągły, chodzony, równy, wolny, w koło. Nie miejsce tu na choreograficzne opisy tańców, ograniczamy się do wskazania na pewne rysy muzyczne oraz przyjrzenia się tańcom specjalnie dla naszych regionów charakterystycznym.

Kurowski Stanisław,
dudziarz, 1880
Puszczykowo p. Kościan

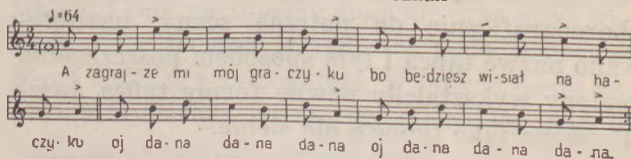
36. 126A-739



Niemalą grupę wśród ludowych tańców wielkopolskich stanowią przybysze. Tak więc niemiecki walc otrzymał tu nazwę „walcerek”, lub „do koła”, a w ludowej koncepcji przyjął formę pośrednią, między walcem, a kujawiakiem. Oto przykład:

Horemska Konstancja, 1894
Poznań

37. 1A-1



Formę jeszcze bardziej pośrednią między walcem, kujawiakiem, a oberkiem, ma podany przykład nr 27.

Nie brak i takich odmian walca, które występują pod nazwami „ländler” (Ländler), „reinländler” (Rheinländer), a nawet sztajer. Do tego ostatniego zbliża się tempem pozostająca w metrum parzystym „polka”, która tu bardzo powszechnie jest tańczona. Obok polki występuje „szocz”, o podobnym co polka metrum. Nazwa szocz pochodzi od „Schottisch”, a u nas przyjęła formy szorecz, siocz, sioczek, czocz, czoczek. Nie obce są też ludowi tutajszemu skrzyżowane formy tańca jak polka-węgierka, polka-mazurka, tyrolinka, którą zwie się też „potrząsaną”.

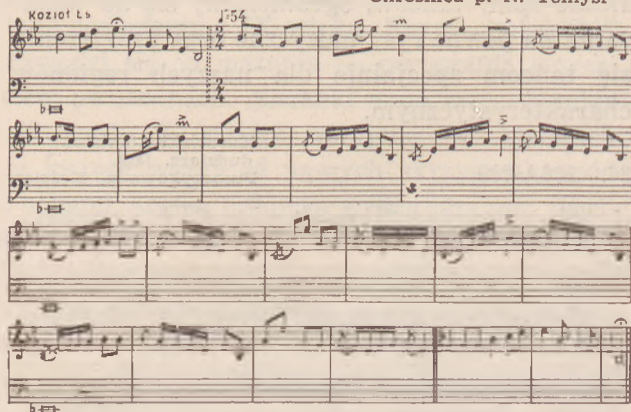


Fot. 13. Kapela szamotulska: klarnet, skrzypce, maryna. Fot. M. Sobieski.

W obrzędzie wesela szerokie zastosowanie mają marsze, tzw. marsze weselne lub podróżne, jako że towarzyszą młodej parze w drodze orszaku weselnego. Mają one tutaj zwartą budowę i zaczynają się zawsze od mocnej części taktu, w odróżnieniu od marszów zachodnio-europejskich. Oto przykład:

38. 235B-1910

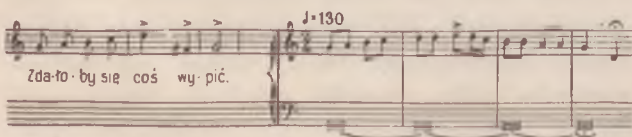
Sliwa Tomasz, koźlarz, 1892
Chrośnica p. N. Tomysł



Należy tu z naciskiem podkreślić, że wszystkie te tańce w ludzie nie mają ostatecznie skryzalizowanego schematu choreograficznego ani muzycznego, jako też, że stosowane wśród ludu nazwy nie są jednoznaczne. Ten sam taniec w jednej wsi nazywa się szocz, w innej polka, a walcerek raz jest walcerkiem, drugi raz kujawiakiem, wolnym, do koła lub oberkiem. Tak się rzecz ma wśród ludu. Natomiast w świetlicach, z wielkiej ilości tańców czysto ludowych, wybrano parę form, uznając je według swego mniemania za typowe, rozbudowano te formy choreograficznie do potrzeb sceny, ugruntowano nazwę tańca i tym sposobem poszczególne regiony wykształciły pewne formy tańca świetlicowego jako typowe dla siebie.

To przemieszanie nazw, odnoszące się głównie do tańców napływowych, nie dotyczy najbardziej charakterystycznego dla całości regionu wielkopolsko-lubuskiego tańca mianowicie „wiwata”. Jest to taniec szybki, o melodii biegnącej przeważnie w ósemkach, z akcentami rozłożonymi na wszystkich częściach taktu. Wiwaty są parzyste i nieparzyste. Kończą się charakterystyczną inwokacją instrumentalną, której nierzadko towarzyszą słowa „zdałoby się coś wypić”.

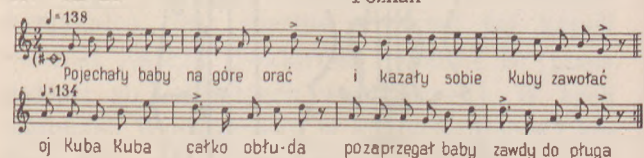
39



Wiwat jest tańcem bardzo powszechnym wśród ludu i najbardziej ulubionym. Tańczy się go z maksymalnym zapalem. Nieodzownym atrybutem wiwata — to trzymana w ręku butelka lub kieliszek, a w niektórych okolicach wiwata tańczy się z harapnikami (biczami osadzonymi na sarnich nóżkach) w ręku. Oto przykład wiwata parzystego i nieparzystego.

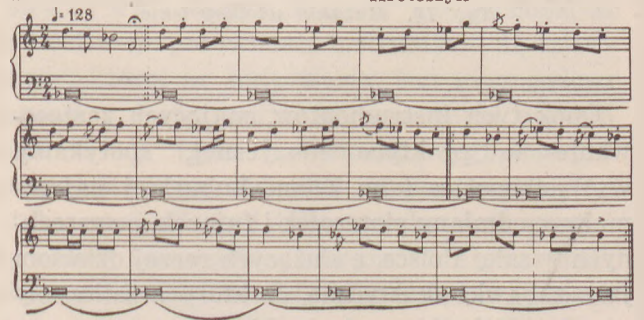
40. 3B-13

Horemska Konstancja, 1894
Poznań



41. 224B-1814

Madroszkiewicz Wojciech,
dudziarz, 1877
Krotoszyn



Na zabawach przy kapeli i na weselach jest zwyczaj, że jeśli ktoś z uczestników zabawy zapłaci kapeli jakiś taniec i w ten sposób zamówi go dla siebie, wówczas mówi się, że będzie to taniec „do przodka”, albo krótko — „przodek”. Kapela wtedy gra tę melodię, którą zamawiająca para zaśpiewa, może to więc być wiwat, oberek czy kujawiak itd. Tańczy go wówczas zamawiająca para przez pewien czas sama, zapraszając następnie pozostałych gości słowami „proszę przed sobą i za sobą”. Na to zaproszenie pary dołączają się do tańca, przy czym fundująca para tańczy na przedzie czyli „do przodka”.

W okolicy Szamotuł tańczenie do przodka przyjęło specjalną formę i wykształciło się w samodzielny taniec zwany przodkiem, o specyficznych krokach i figurach. W izbie chłopskiej przodek ten był zawsze tańczony przez jedną parę, tę która taniec zamówiła i zapłaciła. W tańcu tym główną rolę miała niewiasta. Z tego też tańca wykształcił się dzisiejszy „przodek szamotulski”, tańczony zespołowo i już nie w izbie, lecz w świetlicy lub na scenie. Przykład 42.



Fot. 14. Zespół biskupiański tańczy „wiwata”.

Fot. S. Deptuszewski.

42. Zapis ze słuchu

Szamotuły

♩ = 104

Jakem jechał od mojej ko - chanki od mojej ko - chanki
 świecił miesiąc wy - so o - na stała okienkiem pa - trza - fa
 o na sta - fa o - kienkiem pa - trza - fa jak już jestem da - le - ko.

Obok tańców wyżej przytoczonych (z których wiwatom i przodkowi poświęcona została osobna praca, która ukaże się w druku), spotykamy szeroki wachlarz tańców zabaw pod rozmaitymi nazwami: kłaniany, klepany, ceglarz, mietlarz, szewc, wielki ojciec, chusteczkowy, lusterkowy itd. Tańce te składają się zwykle z dwu części, z których pierwsza polega na naśladowaniu ruchami ciała, rąk i mimiką czynności wskazanych przez nazwę tańca, drugą zaś część stanowi zwykle polka lub oberek, tańczone w szyb-

kim tempie. Są to tańce niewątpliwie pochodzenia mieszczańskiego (tańce rzemieślników), które przejęte zostały przez wieś i dotąd kulturowane.

Rzeczą niezmiernie ciekawą jest porównanie nagranych dziś w terenie materiału, z materiałem, jaki podaje Oskar Kolberg w siedmiotomowym „Wielkim Księstwie Poznańskim” 1875—1882. Rozważenie i zanalizowanie tej sprawy przekracza ramy niniejszej pracy. Możemy jednak ogólnie stwierdzić, że między materiałem melodycznym Kolberga i zbiorów dzisiejszych istnieje wiele punktów stycznych. Napotykamy na zupełne analogie oraz obserwujemy, że w jednych wypadkach melodie podane przez Kolberga są bogatsze, w innych nasze nagrania wykazują bujniejszą melodykę. Jest to wyrazem silnej żywotności muzycznego folkloru wielkopolsko-lubuskiego.

*) Wszystkie podane tu melodie pochodzą z transkrypcji płyt nagranych w terenie, a stanowiących zbiór i własność Działu Muzyki Sekcji Sztuki Ludowej Państwowego Instytutu Sztuki. W paru wypadkach są to melodie z naszego zapisu słuchowego. Transkrypcji i zapisu dokonali autorzy niniejszego artykułu, a zarazem pracownicy Działu Muzyki w Poznaniu. Dla wygody czytelników melodie transkrybowane podane są w zapisie najdogodniejszym, unikającym znaków chromatycznych i linii dodanych. Umieszczona na początku zapisu pusta nuta rombowa oznacza punkt wyjścia melodii czyli dźwięk, od którego wykonawca melodię roz-

począł. W przypadku zapisu melodii instrumentalnych pozostawiono oryginalną wysokość brzmienia, ilustrującą strój i zasięg instrumentu. Żeby nie sugerować wrażenia tonacji nie zastosowaliśmy znaków przykluczowych, dając znaki chromatyczne w biegu melodii. Z lewej strony zapisu melodii nad pięciolinia podano oznaczenie metrum względnie czas trwania melodii w sekundach. Nad tym podano sygnaturę katalogową zbioru, z prawej zaś strony — nazwisko wykonawcy, rok jego urodzenia oraz miejsce pochodzenia melodii. Zamieszczone tu melodie powinny być — w razie cytowania — podane z zaznaczeniem źródła.



Ryc. 1. Dom z wyżką, wieś Harkabuz, pow. Nowy Targ.

Fot. R. Reinfuss.

ORAWSKI DOM Z WYŻKĄ

ROMAN REINFUSS

Obserwując tradycyjne budownictwo ludowe na obszarze ziem polskich, widzimy, że rozwój chałupy wiejskiej szedł z reguły po linii rozbudowy w kierunku poziomym. Pominąwszy niektóre obszary zachodnie, gdzie tu i ówdzie występują budynki piętrowe, obcego zresztą pochodzenia, wszędzie mamy do czynienia z domami parterowymi, które dopiero w ostatnich czasach pod wpływem architektury miejskiej zaczynają rozrastać się wznwyż, uzyskując izhy na poddaszach, pięterka itp. Jedyny wypadek, gdzie w tradycyjnym naszym budownictwie wiejskim przejawiała się tendencja do rozmieszczania wnętrza w kierunku pionowym stanowi tzw. „chałupa z wyżką” występująca u nas głównie

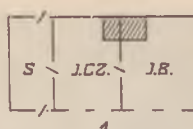
na terenie Orawy, obok zwyczajnych domostw parterowych. Od tych ostatnich różni się chałupa z wyżką, tym, że na strychu posiada zbudowaną obszerną komorę, służącą jako spichlerz, do której prowadzi wejście z ganeczku, biegnącego wzdłuż licowej ściany budynku. W części dolnej, budowa chałupy z wyżką nie odbiega od innych góralskich budynków mieszkalnych. Widoczne to jest zarówno w planie, jak i w konstrukcji ścian na parterze.

Jeśli chodzi o plan przyziemia w chałupie z wyżką, najprostszą, a zarazem najczęstszą formę stanowi budynek, składający się z sieni biegnącej przy ścianie szczytowej i dwóch izb, umieszczonych jedna za drugą, z których pier-

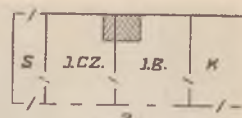
wsza z piecem do gotowania nosi nazwę „izby czarnej”, druga zaś „izby białej”, tj. świetlicy (tabl. I, ryc. 1). Niekiedy obok trzech wymienionych wewnątrz, występuje też komora, umieszczona bądź za izbą białą, przy drugiej ścianie węższej, bądź po przeciwległej stronie sieni. W pierwszym wypadku (tabl. I, ryc. 2) wejście do komory znajdujące się w ścianie licowej wiedzie wprost z pola, tak, że obserwując front budynku, widzimy na bokach dwoje drzwi, a w pośrodku między nimi szereg okien, należących do izb mieszkalnych. W drugim wypadku (tabl. I, ryc. 3) komora umieszczona jest w bezpośrednim sąsiedztwie sieni, przy czym wchodzi się do niej bądź z pola (tabl. I, ryc. 3), bądź z sieni. Komora z wejściem z sieni zmienia się łatwo w izdebkę mieszkalną, tworząc formę przejściową od chałupy o planie jednostronnie rozwinętym (tzw. przez Puszeta „chałupa jednoinizbowa”¹⁾ do symetryczno dwuizbowej.

Zagrody, w których występują chałupy z wyżką, posiadają zazwyczaj oddzielne budynki gospodarcze, ustawione najczęściej równolegle do budynku mieszkalnego (ryc. 3). Czasem zdarza się, że budynki gospodarcze stoją w przedłużeniu (ryc. 6), a wyjątkowo pod kątem prostym. Piękny okaz tego typu spotykamy w Harkabuzie, przy drodze wiodącej do Podsarnia. Jest to stara, opuszczona już zagroda, złożona z budynku mieszkalnego, o planie tym samym, co przedstawiony na tabl. I/1, do którego od strony sieni, pod kątem prostym, przylega rozległy budynek gospodarczy, składający się ze spichlerza, stajni i stodoły (ryc. 5). Przestrzeń między sienią części mieszkalnej, a spichlerzem, nakryta jest dachem, pod którym mieści się wozownia. W gospodarstwach mniej zamożnych, łączono pomieszczenia gospodarskie pod wspólnym dachem z częścią mieszkalną. Przykładem takiego układu może być chałupa z Bukowiny (tabl. I, ryc. 6), gdzie po jednej stronie sieni widzimy dwie izby mieszkalne, po drugiej boisko do młócenia, za którym przy ścianie szczytowej znajduje się obora. Podobny układ spotykamy też w planie chałupy z Podsarnia (tabl. I, ryc. 7), różniący się od poprzedniego tym, iż za izbami mieszkalnymi przy ścianie szczytowej znajduje się komora z wejściem od pola.

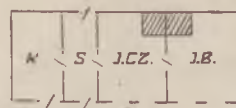
Prócz podziału poprzecznego, który występował w planach omawianych dotychczas, zdarza się w chałupach z wyżką również podział równoległy do ściany licowej. Widzimy go najczęściej w związku z sienią. W chałupach poprzednio opisanych, sień wypełniała całą przestrzeń, między dłuższymi ścianami budynku, posiada-



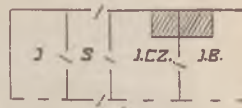
1. Podszkle.



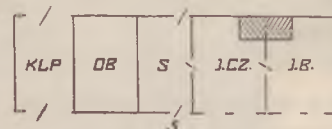
2. Podszkle.



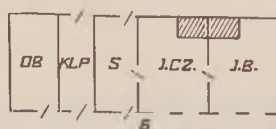
3. Podsarnie



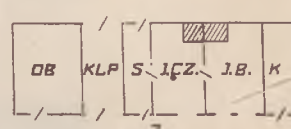
4. Harkabuz.



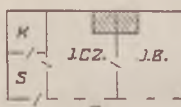
5. Harkabuz.



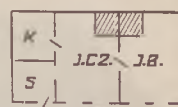
6. Bukowina.



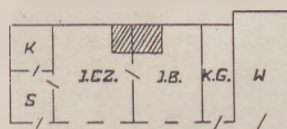
7. Podsarnie.



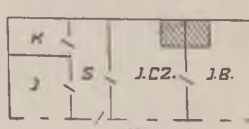
8. Podszkle.



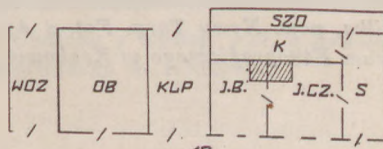
9. Bukowina.



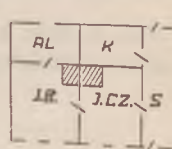
11. Podszkle.



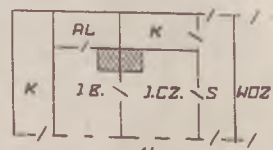
10. Podsarnie.



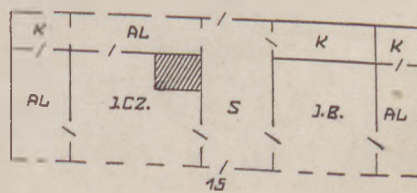
12. Zubrzyca Górna.



13. Podwilk.



14. Podsarnie.



15. Zubrzyca Górna.

TABLICA I. PLANY CHAŁUP.



*Ryc. 2. Dom z wyżką z Piekielnika, pow. Nowy Targ.
Fot. z Archiwum Państw. Muzeum Etnograficznego
w Krakowie.*



*Ryc. 3. Dom z Podwilka, pow. Nowy Targ. Fot. z Ar-
chiwum Państw. Muzeum Etnograficznego w Krakowie.*



*Ryc. 4. Chałupa z wyżką o planie symetrycznym, dwu-
izbowym z Podwilka na Orawie, Fot. z Arch. Państw.
Muzeum Etnograficznego w Krakowie.*

jąc z reguły drzwi na przestrzał. W kilku jednako-
woż wypadkach, zanotowano poprzeczny po-
dział sieni na dwie części, z których jedna po-
została nadal sienią, w drugiej zaś urządzono
komorę. Wejście do tej komory wiodło bądź
z sieni (Tabl. I, ryc. 8, 10), bądź z przylegają-
cej do niej czarnej izby (Tabl. I, ryc. 9). Cza-
sem zdarza się, że równolegle do ściany licowej
podzielona zostanie dawna komora. Widzimy
to w chałupie z Podszkla (Tabl. I, ryc. 11), gdzie
komora sąsiadująca z sienią rozdzielona została
na dwa pomieszczenia, jedno stanowi izdebkę
mieszkalną, drugie zaś używane jest nadal jako
komora. Niekiedy omawiany tu podział podłużny
spotykamy też w izbach mieszkalnych. W Zu-
brzycy Górnej, na roli Chrapkowej znajduje się
stary, nie zamieszkały już dom (ryc. 7), posia-
dający wąską, długą komorę, biegnącą przy tyl-
nej ścianie budynku, wzdłuż obydwu izb. Wej-
ście do komory prowadzi z sieni, umieszczonej
przy ścianie szczytowej (Tabl. I, ryc. 12). Nie-
jako dalszą konsekwencją poprzedniego planu,
jest rozmieszczenie wewnątrz w chałupie z Pod-
wilka. Widzimy tam (Tabl. I, ryc. 13) odcięte
ścianą podłużną dwa pomieszczenia, jedno z wej-
ściem od sieni szczytowej stanowi komorę, dru-
gie z wejściem od izby białej — alkierz. Podob-
ny rozkład wewnątrz zanotowano też w Podsarniu
(Tabl. I, ryc. 14).

Obok chałup o planie wywodzącym się z typu
asymetrycznego (Tabl. I, ryc. 1), spotyka się
na Orawie, znacznie zresztą rzadziej, domy
z wyżką o planie przyziemia symetryczno-dwu-
izbowym. W chałupach tych, oś budynku sta-
nowi sień z dwoma izbami po bokach (ryc. 4).
Rozwiniętym bogato okazem tego typu jest pu-
blikowany już ²⁾ dworek sołtysi Moniaków z Zu-
brzycy (Tabl. I, 15, ryc. 8), oddany przez ro-
dzinę Lattyaków Państwu, w celu stworzenia
tam muzeum regionalnego.

Chałupy z wyżką, podobnie jak i parterowe
budynki na Orawie, stawiane są na fundamen-
cie, ułożonym z surowych głazów, układanych
bez zaprawy. Celem fundamentu jest przede
wszystkim niwelacja terenu i dlatego częstym
zjawiskiem jest częściowe wprowadzenie fun-
damentu, a mianowicie w tych tylko miejscach,
gdzie teren ulega obniżeniu (ryc. 9). Pod bu-
dynkiem znajduje się piwnica o ścianach zbud-
owanych z surowego kamienia (ryc. 9, 10). Pier-
wszy wieniec zrębu, czyli tzw. „przyciesie”,
związane są dla większej wytrzymałości na za-
mek, ściany zaś, układane najczęściej z bierwion
jodłowych, posiadają węgiel na „rybi ogon”,
rzadziej „na zamek” lub „na obłap”. W budow-



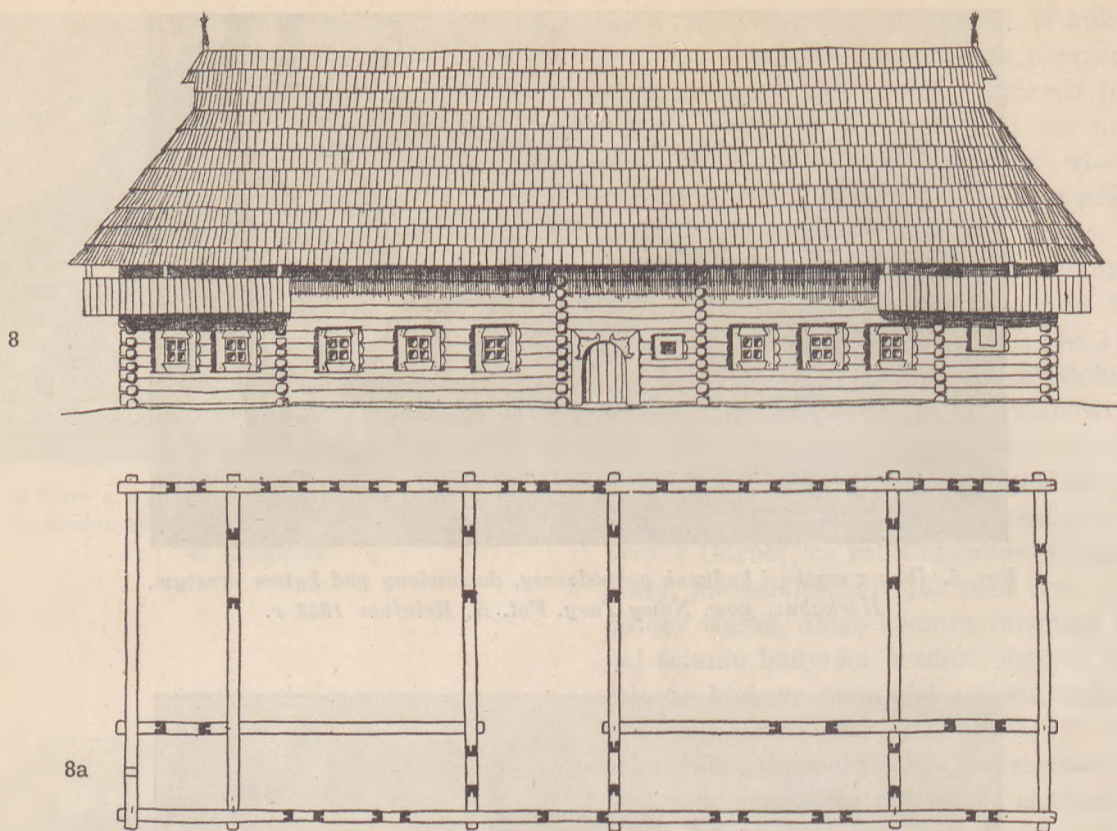
*Ryc. 5. Dom z wyżką i budynek gospodarczy, dostawiony pod kątem prostym.
Harkabuz, pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss 1949 r.*



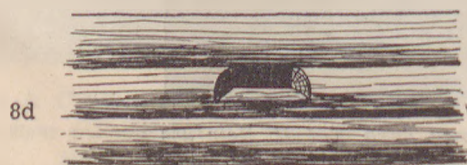
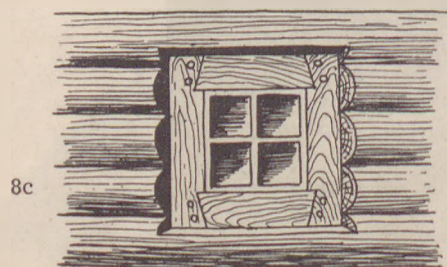
*Ryc. 6. Polhora na Orawie słowackiej. Chatupa z wyżką. Fot. z Archiwum
Państw. Muzeum Etnograficznego w Krakowie.*



*Ryc. 7. Dom z wyżką. Zubrzyca Górna, pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss
1948 r.*

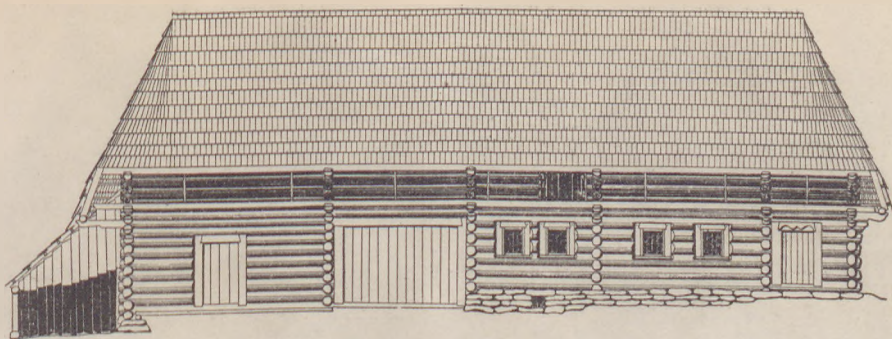


Rys. 8. Dworek Moniaków z Zubrzycy Górnej, wg szkicu wykonanego w terenie przerysował Z. Milczanowski.

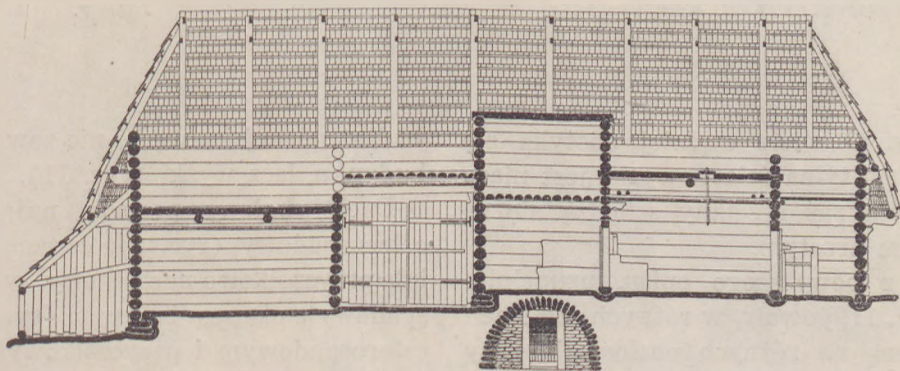


nictwie orawskim, belki zrębu są bądź obrabiane w ten sposób, że posiadają przekrój w formie kwadratu o ściętych narożach, lub z połówek, które do środka zwrócone są stroną płaską, na zewnątrz zaś, bądź całkiem nie obrabioną, bądź o licu lekko ściosanym. W opuszczonej już dziś chałupie Czopa, z roli Chrapkowej w Zubrzycy Górnej, nawet część mieszkalna budynku (obydwie izby), zbudowana jest z drzewa okrągłego, co w budownictwie orawskim jest już dziś bardzo rzadkim zabytkiem.

Zarówno w ścianach zewnętrznych, jak i działowych, 8 względnie 9 belka wypuszczona jest mniej więcej na 1 m przed zrąb chałupy. Wzdłuż ściany licowej na tych wypustach, czyli tzw. „tragarzach”, spoczywa „przedwysce”, czyli ganeczek, służący do komunikacji z komorą zbudowaną na strychu. Tragarze, wystające przy ścianach węższych i tylnej, służą do podtrzymywania okapu dachu. O jedną, lub dwie belki powyżej wystających tragarzy, położona jest powała: (rys. 9) w sieni z desek, w izbie białej i stajni z belek. W izbie czarnej, ze względu na kurny piec, zadymiający wnętrze, powała wznosiła się o dwa, lub nawet o trzy wieńce wyżej, niż w izbie białej. Na tej wysokości, gdzie w izbie białej znajdowała się powała, w izbie czarnej biegłą wzdłuż ścian



Ryc. 9. Dom Czopa z Zubrzycy Górnej.



Ryc. 9a. Przekrój podłużny przez chałupę Czopa z Zubrzycy Górnej.

tzew. „polenie”, tj. masywne półki z okrągłaków, na których suszono drzewo opałowe, len itp.

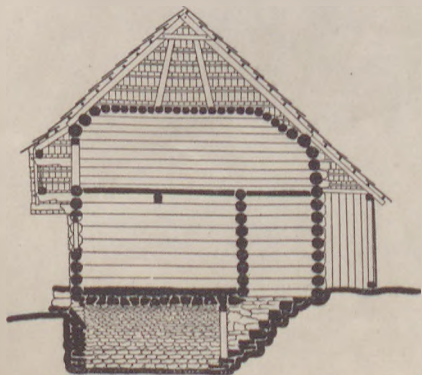
Nad boiskiem, o ile było ono pod jednym dachem z częścią mieszkalną, powała znajduje się mniej więcej na poziomie powały w izbie czarnej, ażeby wozy, naładowane snopami, mogły wjechać do środka.

W starej chałupie Czopa, z Zubrzycy Górnej, belki powały w izbie białej spoczywają bezpośrednio na tragarzu, którego ozdobnie wycięty koniec przechodzi do izby czarnej (ryc. 9).

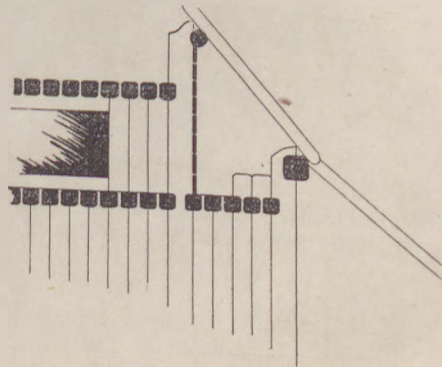
„Wyżka”, czyli komora, znajdująca się na piętrze, zbudowana jest zawsze nad izbą białą

(ryc. 9). W chałupach, które jak np. dom Józefa Trybuły, w Rabie Wyżnej, posiadają dwie izby białe, na dwóch końcach budynku, a nad oboma izbami wznoszą się wyżki. W dworku Moniaków z Zubrzycy Górnej, wyżki zbudowane są przy obydwu ścianach szczytowych nad alkierzami.

Wyżka stanowi dosyć obszerne pomieszczenie, o ścianach zbudowanych na węgiel i masywnej powale ułożonej z belek. Jak widać na rysunku 10, ściany wyżki równoległe do dłuższych ścian budynku w górnej swej części nachylone są ku środkowi, zgodnie z położeniem połaci dachu. Rozwiązanie takie nie stanowi



Ryc. 10. Przekrój poprzeczny przez chałupę Czopa z Zubrzycy Górnej.



Ryc. 11. Przekrój poprzeczny przez chałupę z wyżką o ścianach prostych.



Ryc. 12. Chałupa z r. 1860, właściciel Jan Moniak, Zubrzyca Górna. Fot. R. Reinfuss 1948.



Ryc. 13. Chałupa z Harkabuza. Fot. Roman Reinfuss 1949 r.

jednak reguły. O wiele częściej spotyka się domy, w których tylna ściana wyżki jest nieco cofnięta, powała zaś i ściany schodzą się ze sobą pod kątem prostym.

Jak widać z powyższego opisu, uzupełniono przez ryc. 11, powały, w różnych częściach budynku, biegną na różnych poziomach, przy czym najbardziej wyniesiona jest w górę powała wyżki. Zewnętrzne ściany zrębu (nie licząc wyżki), wyprowadzone są zwykle ponad tragarze „przedwysca” o 7 wieńców, co równa się niemal wysokości ściany w izbie białej. Powstaje w ten sposób pojemny strych, nakryty wraz z wyżką dachem krokwiowym.

W chałupach takich, jak wspomniana już chałupa Czopa z Zubrzycy Górnej, gdzie wyżka posiada strop załamany „platew”, na której osadzone są krokwie, stanowi najwyższa belka, zamykająca od góry krawędź ścian strychowych (ryc. 10). Tam zaś, gdzie wyżka nie dochodzi do zewnętrznej, tylnej ściany budynku, platew, lekko wysunięta na zewnątrz, biegnie

wzdłuż górnej krawędzi nie zewnętrznej ściany budynku, lecz wyżki (ryc. 11).

Dach chałupy posiada najczęściej kształt czterospadowy (ryc. 2), czasem przyczółkowy, lub przyczółkowo-naczółkowy, wyjątkowo dwuspadowy z okapem bocznym (ryc. 16). W dachu czterospadowym i przyczółkowym, konstrukcja podtrzymująca wyższe połacie dachu wsparta jest bądź na najwyższych belkach zrębu, bądź na płatwiach, umieszczonych na wystających rysiach (ryc. 9 a).

Obszerny okap dachu, który od frontu nakrywa ganek, z tyłu zaś i z boków spływa do wysokości wystających na zewnątrz tragarzy, nie jest oparty na krokwiach dachowych, lecz na krótkich krokwiach dodatkowych. Krokiewki te, górnym swym końcem przymocowane są do tej samej płatwi co krokwie właśnie, dołem zaś wpuszczone w belkę, zwaną przez Orawców „płatwią” lub „oblamkiem”, która leży poziomo na końcach tragarzy. Dach kryty jest z reguły gontami. Czasem, dolna krawędź zamiast gon-



Ryc. 14. Chałupa z wyżką podparta słupami, Katarzyny Zondlak w Podsarniu. Fot. R. Reinfuss 1949 r.



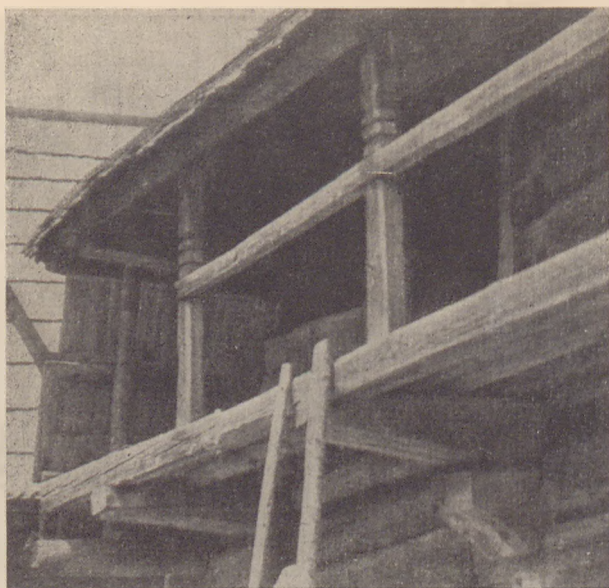
Ryc. 15. Dom z podwyszcem rozbudowanym w balkon. Podsarnie, pow. Nowy Targ. Fot. J. Pieniążek 1928 r.



Ryc. 16. Chałupa z Piekelniku. Fot. dr M. Gotkiewicz 1949 r.



Ryc. 17. Chałupa z Piekelnika, przeniesiona z Lipnicy, data na sosrębie 1934. Fot. dr M. Gotkiewicz.

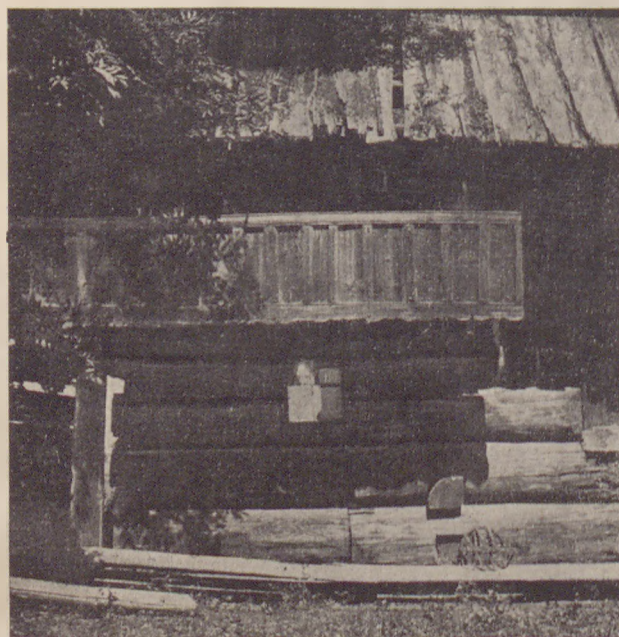


Ryc. 18. Konstrukcja przedwysca, Podsarnie.
Fot. R. Reinfuss 1948 r.

tów pobita jest (podobnie jak na Podhalu) tarcicami. Wyjątkowo zamiast gontu pojawia się czasem jako materiał do krycia dachu słoma, poszywana w schodki (ryc. 17).

Na licowej ścianie dachu znajdują się zwykle jeden, lub dwa dymniki, a na końcach kalenicy sterczące, rzeźbione pazdury. Na ścianie szczytowej dostrzec można czasem półokrągły „koszyczek” (ryc. 8, 13).

Pominąwszy pewne różnice w proporcji poszczególnych części budynku, pozwalające rozróżnić chałupę z wyżką, od domu parterowego, jedyną zewnętrzną cechą charakterystyczną dla

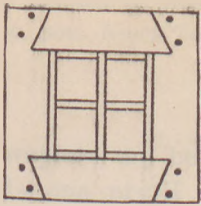


Ryc. 19. Przedwysca chałupy z r. 1729 Czarny Dunajec, pow. Nowy Targ. Ze zbiorów P. M. Etn. w Krakowie.

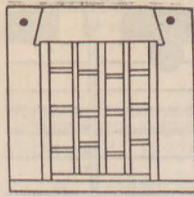
omawianych tu chałup z komorą na piętrze, jest wspomniany już poprzednio ganek, czyli „przedwysce”, biegnący wzdłuż całej ściany frontowej. Z istniejących dziś domów z wyżką, jedynie dworek Moniaków w Zubrzycy Górnej, z dwoma wyżkami umieszczonymi po przeciwnych końcach budynku, posiada 2 oddzielne przedwysca (rys. 8). Podobnie rozwiązany był problem przedwysca w starej, pochodzącej z roku 1729 chałupie z Czarnego Dunajca, której fotografia (ryc. 19) znajduje się w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Bardzo interesujący (aczkolwiek zupełnie wyjątkowy) przykład rozwoju przedwysca obserwujemy w chałupie z Podsarnia (ryc. 15). Widzimy tam dom z przedwyscem, którego środek zamienił się w rodzaj balkonu, wysuniętego ku przodowi i podpartego od dołu profilowanymi słupami.

Jak wspomniałem poprzednio, „przedwysce” położone jest na „tragarzach”, powstałych przez wypuszczenie przed zrąb chałupy 2 belek, wchodzących w skład każdej ze ścian poprzecznych (ryc. 21). Zwykle belka górna długa jest mniej więcej na 1 metr, druga zaś, która ją podpira od dołu nie przekracza połowy poprzedniej. Na końcach górnych tragarzy umieszczony jest tzw. „oblamek niżni” tj. gruba belka, stanowiąca krawędź zewnętrzną „przedwysca”. Przestrzeń między oblankiem niżnim, a ścianą domu, wypełniają deski, stanowiące podłogę. W większości „przedwysce” w oblanku niżnim, osadzonych jest w różnych odstępach 5 drewnianych kolumn (ryc. 12), połączonych u góry poziomo biegnącym „oblankiem wyżnim”, na którym wspiera się krawędź dachu (ryc. 21, 22). Mniej więcej w połowie wysokości kolumn biegnie zwykle pozioma poręcz. Czasem może to być tylko zwyczajna grubsza tyczka, przeważnie jednak poręcze są dość starannie wykonane i związane konstrukcyjnie z kolumnami. Przestrzeń między poręczą, a niżnim oblankiem bywa niezabudowana, czasem widzimy tam jednak starannie wykonaną ukośną kratę lub ściankę z pionowo biegnących desek. Inną, zdaje się chronologicznie wcześniejszą formę stanowi przedwysce w rodzaju tego, które przedstawione jest na ryc. 21. Jest ono zwykle niższe, pozbawione kolumn i poręczy, zaś górny oblamek, podobnie jak i dolny, położony jest również na wystających tragarzach.

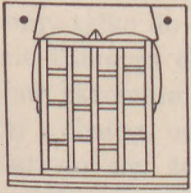
Wejście na przedwysce wiedzie bądź wprost z pola po drabinie (ryc. 22), bądź drzwiami, wiodącymi ze stryszku nad sienią. Tam, gdzie



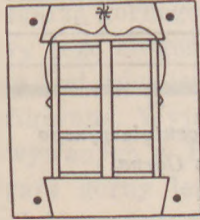
1. Zubrzyca Górna.



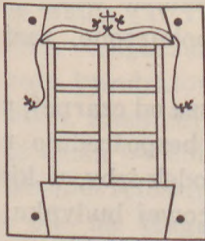
2. Zubrzyca Górna
(okno od zewnątrz).



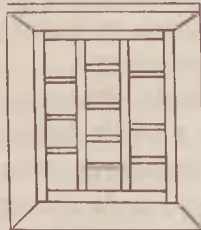
3. to samo okno
od wewnątrz.



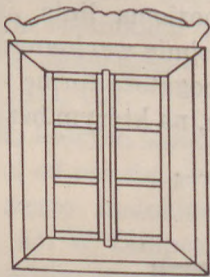
4. Jabłonka.



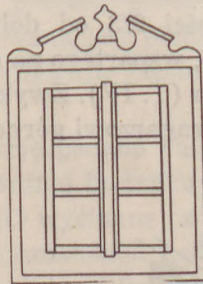
5. Piekelnik
(r. 1820).



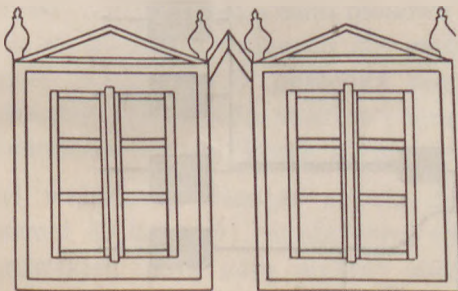
6. Bukowina
(r. 1877).



7. Podszkle
(r. 1861).



8. Harkabuz
(r. 1890).



9. Podwilk (r. 1863) okna bliźniacze.

tragarze podtrzymujące przedwysca są już poważnie nadwątlone, podpierają je niekiedy od dołu szeregiem pionowych słupów (ryc. 21).

Okna w starej chałupie orawskiej były małe, niemal kwadratowe (T. II, ryc. 1). Konstrukcyjnie obramienie okna składało się z dwóch belek pionowych, które u dołu były wpuszczone wprost w belkę zrębu, u góry zaś zwieńczone poziomym ocapem (T. II, ryc. 2). Otwór okna zamknięty był przybitą z zewnątrz ramą, podzieloną pionowo dwoma lub trzema listwami, między którymi wprawione były szyby. Poprzeczki między listwami dostosowane do rozmiaru szyb wypadały zwykle na różnych poziomach (T. II, ryc. 2, 6).

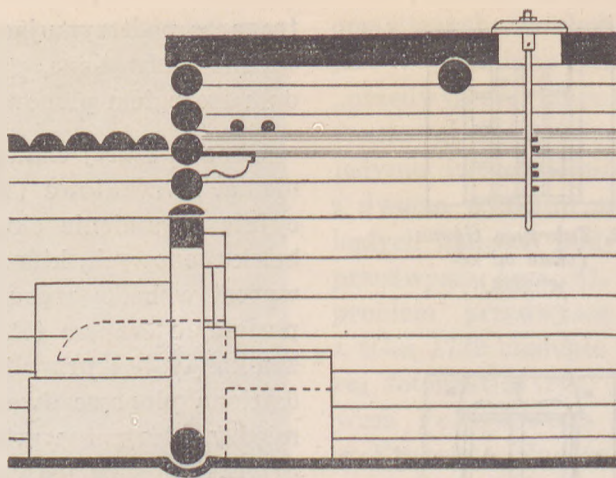
W pomieszczeniach magazynowych, jakimi są komory, zamiast okien spotyka się czasem proste otwory, podobne do strzelnic, wycięte wzdłuż szpary między dwoma belkami. W budynkach nowszych, otwory okienne zaopatrzone są w futryny z desek, w których osadzone są na zawiasach dwudzielne ramy do otwierania.

Drzwi występują zasadniczo w dwóch odmianach, jedna z nich posiada wykrój prostokątny, druga u góry zakończona jest łukiem, powstającym przez umieszczenie po rogach ozdobnych „zastrzałów”. Odrzwia o wykroju półkolistym, występują wyłącznie w ścianach zewnętrznych budynku. Zwykle spotykamy je w drzwiach wiodących do sieni, zanotowano jednak wypadki, że występowały one w spichlerzach (ryc. 23), a nawet w komorach, o ile wejście do nich wiodło z pola.

We wnętrzu chałupy uwagę skupia przede wszystkim izba czarna. Do dnia dzisiejszego zachowało się jeszcze we wsiach orawskich (Zubrzyca Górna, Podwilk, Podsarnie), kilka chałup kurnych, posiadających urządzenia ogniowe bez przewodów kominowych.

Piec na Orawie umieszczony jest między izbą czarną a białą, przy ścianie przeciwległej do ściany licowej, zaopatrzonej w okna. Ściana rozdzielająca izbę czarną od białej, przechodzi nad piecem w ten sposób, że mniejsza jego część nalepą i otworem czeluści znajduje się w izbie czarnej (ryc. 25), reszta zaś w izbie białej.

Piec, zbudowany przeważnie na drewnianej podstawie bity jest z gliny, czasem z częściowym zastosowaniem kamieni. W podstawie znajduje się rozległe pomieszczenie, w którym trzyma się kury lub króliki, u wylotu czeluści, nad rozległą nalepą, wisi na łańcuchu lub drewnianym haku kocioł do grzania wody.



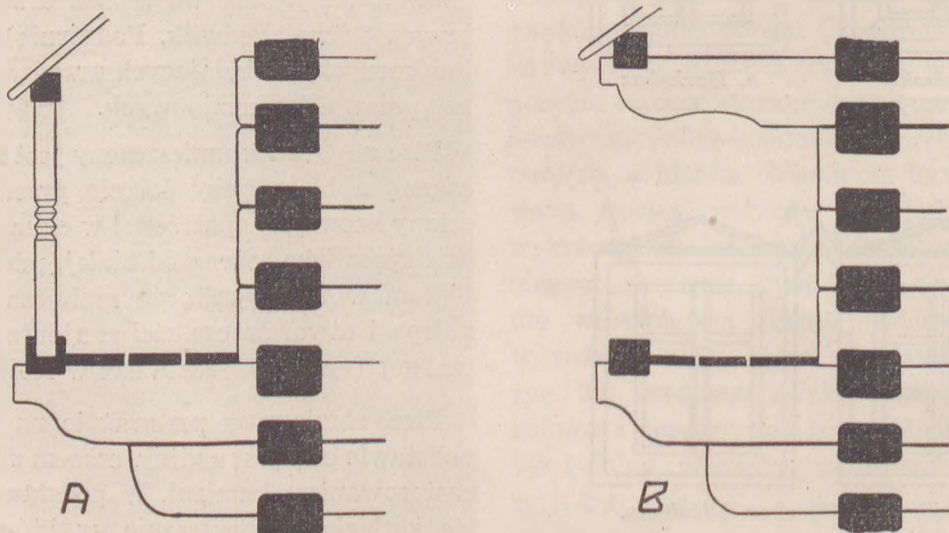
Ryc. 20. Konstrukcja urządzenia wentylacyjnego w kurnej chałupie, Zubrzyca Górna.

W czasie gotowania stawy garnki umieszcza się na płaskim, żelaznym trójnogu, tzw. „dynarku”, stojących na nalepie. Podczas palenia, dym wydobywający się z czeluści pieca lub z ogniska rozłożonego na nalepie snuje się po izbie i ucieka przez tzw. „woźnicę”, tj. kwadratowy otwór wentylacyjny, umieszczony w pośrodku powały. Woźnica od góry posiada drewnianą klapę, przybitą na skórzanych zawiasach, którą można podnosić, względnie zamykać przy pomocy drążka, umieszczonego ruchomo na osi w pośrodku klapy. Ażeby otwór woźnicy dało się dowolnie regulować, w dolnej części drążka wpuszczonych jest kilka kółków, które można zaczepiać o drewniany hak, wbity w belkę biegnącą środkiem izby na wysokości „poleni” (ryc. 20) (przyściennych półek do suszenia drzewa).

W chałupach nowszych często zdarza się, że nowoczesny piec kuchenny z blachą i popielnikiem postawiony jest obok dawnego, kurnego pieca piekarskiego. Ostatnio, w wielu domach, kurne piece piekarskie poburzone, zastępując je nowoczesnymi.

Izba biała, znacznie niższa od czarnej, posiada powały z belek leżących bezpośrednio na tragarzu biegnącym przez środek izby, w kierunku równoległym do ściany licowej budynku.

Zdobnictwo w ludowej architekturze orawskiej odznacza się dużym umiarem i szlachetnością formy. Licową ścianę zrębu, o kolorze surowego, spatynowanego drzewa, przecina na wysokości 2/3 od dołu pozioma linia „przedwysca”, wspartego na ozdobnie wycinanych tragarzach (T. IV). Zwykle bogatszą formę nadaje cieśla tragarzowi górnemu, na którym bezpo-



Ryc. 21. Konstrukcja przedwysca:

- a) ze słupami pionowymi
- b) z dwoma parami tragarzy

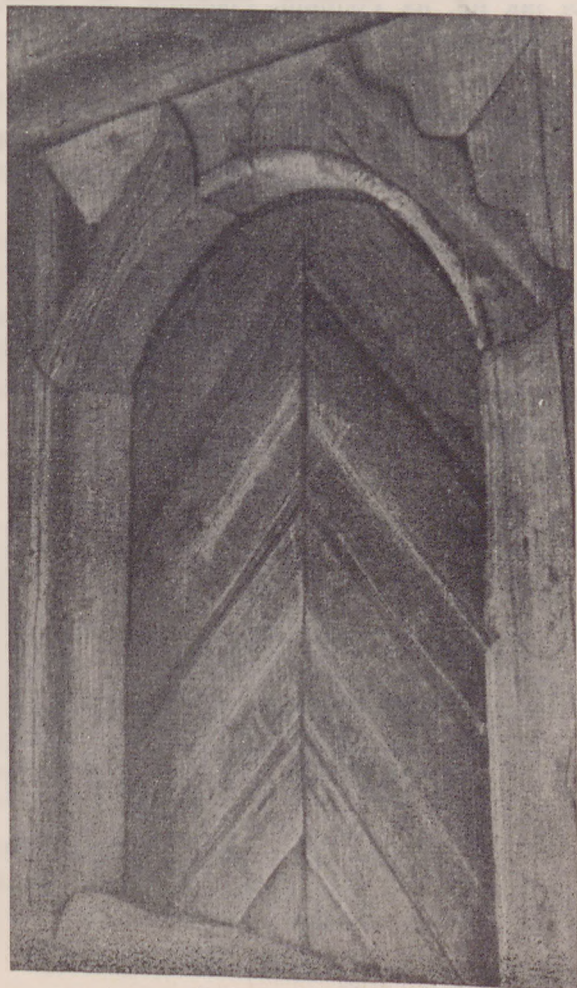
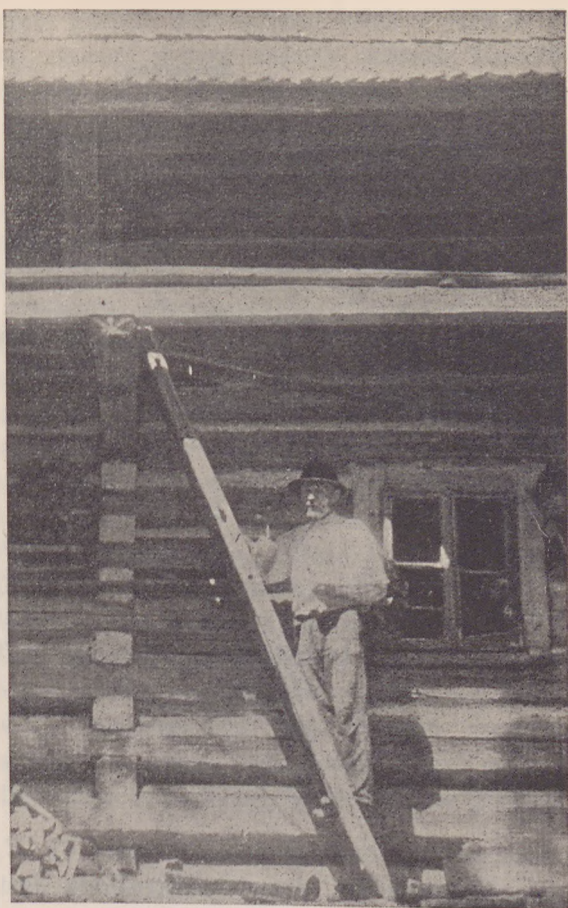
Ryc. 22. Wejście po drabinie na „przedwysce“, Zubrzyca Górna, pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss 1949 r.

dnio wspiera się belka „oblanka“. Najczęściej posiada ona profil wycięty w kształcie litery „S“ (T. IV, 4—9), z charakterystycznym, prostokątnym wypustem na końcu. Wypust ten, od dołu posiada czasem wycięty szereg trójkątnych zębów (T. IV, 5, 6). Tragarz dolny, którego celem jest wzmocnienie tragarza górnego, sięga jak wiemy, tylko do połowy jego długości. Zakończenie tragarza dolnego jest również ozdobnie, choć skromniej profilowane. Wyjątkowo w jednej z chałup, opracowywanych w Podśarniu, zdarzyło się, że tragarz górny leżał nie bezpośrednio na tragarzu dolnym, lecz o jeden wieniec niżej. Wolne miejsce, jakie się na skutek tego między tragarzami wytworzyło, wypełnione zostało pionowo stojącym słupkiem w formie walca (T. IV, 9). „Oblamek“, leżący na górnym tragarzu, stanowi zwykle belka o przekroju kwadratowym, nie posiadająca żadnych ozdób, niemniej zdarzają się czasem wypadki, że belka — oblamek posiada krawędzie dolne ukośnie sciosane, a w miejscach, gdzie wspiera się na tragarzach ozdobne zacięcia. (T. IV, 8).

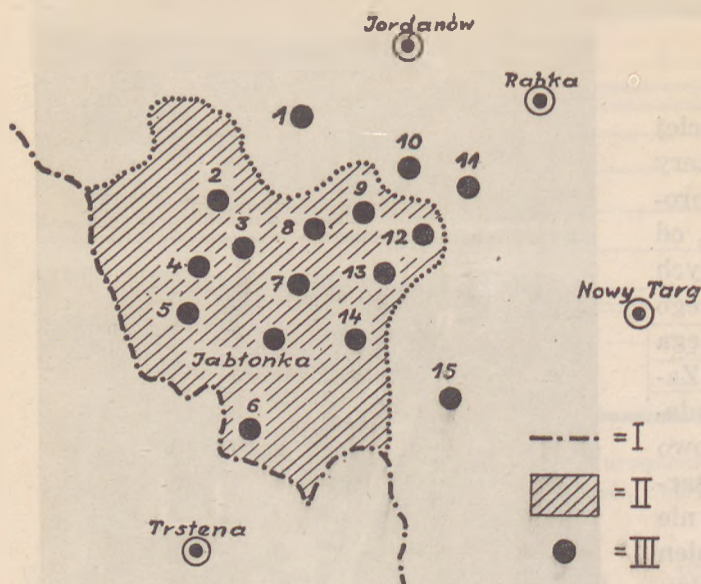
Osadzone w oblamku pionowe słupy „przedwysca“ są w górnej swej części profilowane. Jeżeli przestrzeń między poręczą przedwysca, a dolnym oblamkiem szalowana jest pionowymi deskami, zakończenia ich bywają często ozdobne (T. III, 13).

Okna, których konstrukcję podano na innym miejscu, od strony zewnętrznej budynku posiadają często nadokienniki wycinane z deski (T. II, 5). W kompozycji orawskich nadokienników uderza silny wpływ stylów historycznych, a zwłaszcza baroku (T. II, 8). Od strony izby, framuga okienna posiada brzegi wewnętrzne pięknie profilowane (T. II, 4). W niektórych domach zarówno ocap, jak i belki pionowe okien, zdobione są rytym, o wijących się motywach roślinnych (T. II, 5). W pośrodku ocapu, od wewnątrz wycięte bywają znaki o charakterze apotropeicznym, jak np. krzyż, gwiazda itp.

Drzwi wejściowe, wiodące z pola do sieni (a czasem i do komory), w starszym zdobnictwie orawskich mają górą wykrój półkolisty,



Ryc. 23. Drzwi do spichrza, Harkabuz. Fot. R. Reinfuss 1949 r.



RYC. 24. ZASIĘG DOMU Z WYŻKĄ NA TERENIE POLSKI

I. granica państwa,

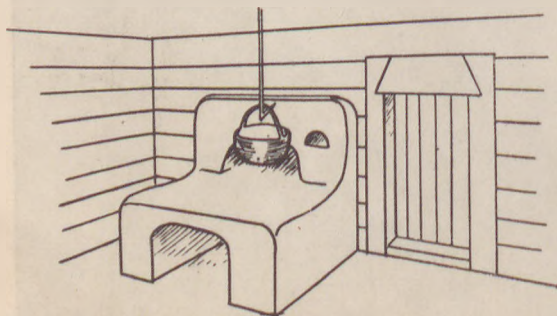
II. teren polskiej Orawy,

III. miejscowości, gdzie występuje lub występowała chałupa z wyżką:

1. Sidzina, 2. Zubrzyca Górna,
3. Zubrzyca Dolna, 4. Lipnica Mała,
5. Lipnica Wielka, 6. Chyżne,
7. Orawka, 8. Podwilk, 9. Podsarnie,
10. Spytkowice, 11. Raba Wyżna,
12. Harkabuz, 13. Bukowina-Podszkle,
14. Piekiełnik, 15. Czarny Dunajec.

w rogach zaś ozdobnie wycięte zastrzały (T. V, 3—15). Architektura drzwi podkreślona jest umiejętnie przez zastosowanie kołkowania, które jednak na Orawie nigdy nie jest tak bogate jak np. na Podhalu. Podobnie jak okna, tak i futryny drzwi zdobione są ponadto czasem rytem o motywach roślinnych (T. V, 2, 12, 15), a na belce górnej trafiają się krzyżyki (T. V, 6), rozety (T. V, 4), lub tzw. krzyż św. Andrzeja o ramionach zwróconych ukośnie do góry (ryc. 23).

Tafla drzwi zbita jest z desek, biegnących równolegle w kierunku pionowym (T. V, 1, 3, 4, 6, 9, 11, 13, 15), poziomym (T. V, 7, 8), lub ułożonych ozdobnie (T. V, 5, 10, 14). Wśród tych ostatnich zdarza się czasem motyw słońca (T. V, 12).



Ryc. 25. Kurny piec. Podsarnie, pow. Nowy Targ.

Oprócz drzwi o wykroju półkolistym, występują też prostokątne, przy czym kształt belki górnej bywa czasem wycięty ozdobnie (T. V, 1). Wewnętrzne drzwi budynku, wiodące z sieni do izby i z izby czarnej do białej lub komory, posiadają z reguły wykrój prostokątny. Czasem na belce górnej spotykamy rzeźbiony motyw, podobny do występującego w gotyku „oślego grzbietu” (T. V, 2).

Wewnątrz, poza oknami i drzwiami zdobiony jest „sosręb”, tj. belka poprzeczna, wspierająca strop nad izbą białą. Ozdobne tragarze orawskie publikowane już były w pracy Barabasa³⁾, tu wspomnę jedynie, że główną ozdobą, umieszczoną w pośrodku sosrębu jest rzeźbiona rozeta, najczęściej 6-płatkowa, znajdująca się w otoku z trójkątnych ząbków. Po obu stronach rozety umieszczona jest data budowy i nazwisko fundatora. Czasem tragarze przyozdabiano też rytymi motywami roślinnymi, z charakterystycznym kwiatem tulipana.

W związku z opisem konstrukcji, wspomniałem już o tym, że dachy, którymi kryte są chałupy z wyżką, posiadają najczęściej kształt czterospadowy lub rzadziej przyczółkowy, względnie naczółkowo-przyczółkowy. W tych ostatnich, pionowa część ściany szczytowej, szalowana jest deskami, przy czym trafia się ozdobne układanie desek. Czasem na ścianie szczytowej dachu widoczny jest półokrągły „koszyczek” (ryc. 8), charakterystyczny dla dawnego budownictwa drewnianego, po obu stro-

nach zachodnich Karpat i wschodnich Sudetów. Kalenice dachów na obydwu końcach zdobią sterzące pionowo przysadkowate pazdury, zakończone stożkowato (T. VII, 3, 4) lub zębatą koroną (T. VII, 1, 2). Nowszym nabytkiem jest pazdur w formie krzyżyka (T. VII, 5).

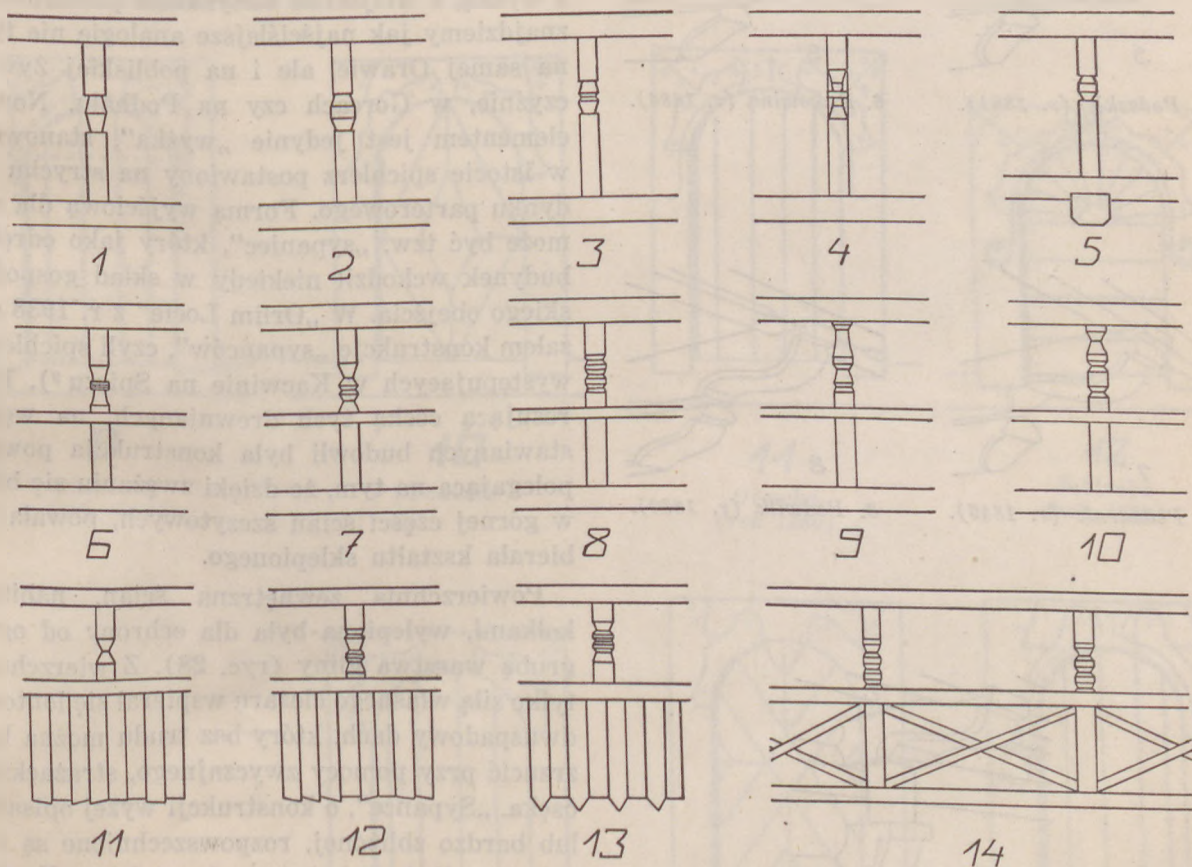
Dymniki, występujące na frontowej połaci dachu, posiadają formy dosyć urozmaicone. Prócz dymników kształtu półkolistego (T. VI, 1), trafiają się dymniki o trójkątnych ściankach bocznych, nakryte bądź daszkiem jednospadowym (T. VI, 2, 3), bądź dwuspadowym ze szczytem, zwróconym ku ścianie bocznej (T. VI, 4, 5). M. Treter⁴⁾ wspomina o występujących na Orawie dymnikach, których dachy dwuspadowe przechodzą od frontu w półstożek.

Otwory dymników, listwy obrzeżające daszki bywają wykonane ozdobnie. Na dymnikach krytych daszkami dwuspadowymi umieszczone są pazdury (T. VII, 5).

W orawskim budownictwie, zdobnictwo przy pomocy bielenia występuje bardzo rzadko i to stosunkowo niedawno. Bielone są zakończenia

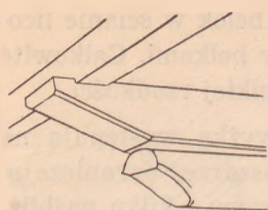
ucięte gładko, zakończenia belek w ścianie licowej, czasem szpary między belkami. Całkowite bielenie ścian należy do wielkiej rzadkości.

Opisane tu chałupy z wyżką występują na stosunkowo niewielkim obszarze, ograniczającym się do wsi polskiej Orawy i kilku najbliższych, położonych po stronie słowackiej, obejmujące miejscowości sąsiadujące z Orawą od północy i wschodu, a mianowicie: Sidzinę, Spytkowice, Rabę Wyżną i Czarny Dunajec⁵⁾. Ścisłych analogii do chałupy z wyżką nie spotykamy ani na terenach pobliskich, ani, o ile mi wiadomo, dalszych. Drewniane domy piętrowe z gankiem przypominającym przedwysce, które występują na terenie Czech (ok. Mielnika, Newelkowa, Palicka, Litomyśla, Kral. Hradca, Czeskeho Duba, Turnova, Sobotki, Mladego Boleslava), Moraw (ok. Roznova) i Słowacji (ok. Żiliny, Dolnego Kubina, Brzezny)⁶⁾ wykazują podobieństwo czysto optyczne. Budownictwo to bowiem reprezentuje typ wysoko rozwinięty, w którym piętro wykorzystane jest całkowicie dla celów mieszkalnych. Najbliższe geograficz-

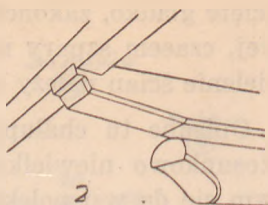


TABLICA III. OZDOBY PRZEDWYSCA.

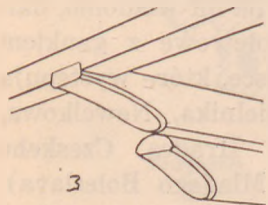
1. Podszkle (r. 1830), 2. Podszkle (r. 1885), 3. Bukowina (r. 1886), 4. Podwilk (r. 1863), 5. Podszkle (r. 1862), 6. Podwilk (r. 1870), 7. Podsarnie (1881), 8. Podsarnie (r. 1886), 9. Podwilk (r. 1830), 10. Harkabuz, 11. Podsarnie (r. 1845), 12. Raba Wyżna (r. 1852), 13. Podszkle (r. 1899), 14. Podszkle (r. 1875).



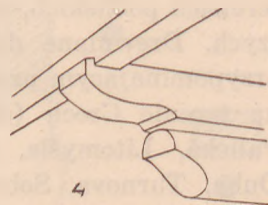
1. Podgarze (r. 1881).



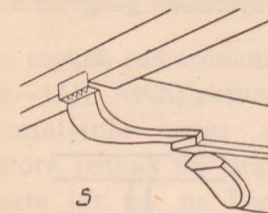
2. Podgarze (r. 1886).



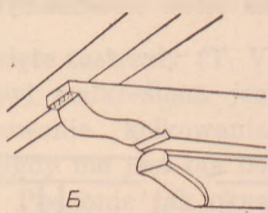
3. Harkabuz (r. 1893).



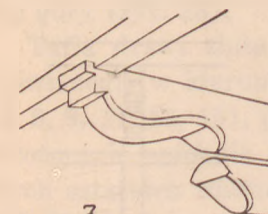
4. Podgarze (r. 1875).



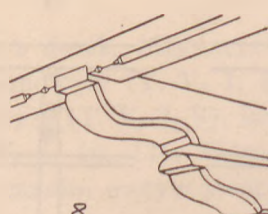
5. Podgarze (r. 1861).



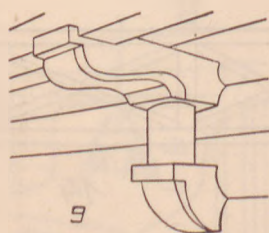
6. Bukowina (r. 1886).



7. Podgarze (r. 1845).



8. Podwilk (r. 1830).



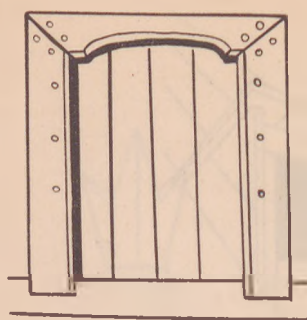
9. Podgarze (r. 1811).

TABLICA IV. TRAGARZE OZDOBNE,
DŹWIGAJĄCE „PRZEDWYSCA”.

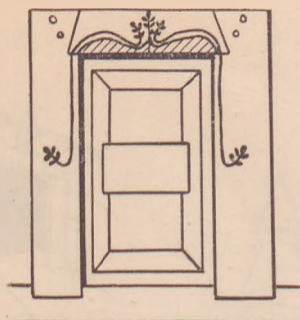
nie naszej Orawie domy piętrowe występują w Ciczmanach koło Żiliny (ryc. 26), Dolnego Kubina, czy w Trstenie, nie posiadają jednak, jak słusznie podkreśla Bednarik ⁷⁾ z „wyżkami” bliższych związków. Domy piętrowe w Trstenie, ze swymi arkadami i loggiami stanowią przykład budownictwa mieszczańskiego, wykształconego na wzorach renesansowych, domy zaś w Ciczmanach (pochodzenia prawdopodobnie obcego, niemieckiego ⁸⁾), również daleko odbiegają od interesujących nas domów orawskich. W porównaniu z mieszkalnym domem w Ciczmanach, czy Velicki R. Dolnego Kubina, orawska chałupa z „wyżką” jest bez porównania prymitywniejsza. Wyżka stanowi tu zamknięte pomieszczenie w obrębie rozległego strychu, nie jest dostosowana do potrzeb mieszkaniowych, nie ma okna, wejście zaś do niej, gdy „przedwysce” jest niskie, bywa często utrudnione.

Szukając genezy chałupy z wyżką, nie potrzebujemy wychylać się zbyt poza granice Orawy. Z opisu planu i konstrukcji umieszczonego na wstępie wiemy, że część przyziemna budynku tkwi jak najściślej w tradycjach miejscowego budownictwa parterowego. Porównując plan i konstrukcję dolnej części domu z wyżką, z wiejskimi budynkami parterowymi, znajdziemy jak najściślsze analogie nie tylko na samej Orawie, ale i na pobliskiej Żywiecczyźnie, w Górcach czy na Podhalu. Nowym elementem jest jedynie „wyżka”, stanowiąca w istocie spichlerz postawiony na strychu budynku parterowego. Formą wyjściową dla niej może być tzw. „sypaniec”, który jako odrębny budynek wchodził niekiedy w skład gospodarskiego obejścia. W „Orlim Locie” z r. 1938 opisałem konstrukcję „sypanców”, czyli spichlerzy, występujących w Kacwinie na Spiszu ⁹⁾. Interesującą cechą tych drewnianych, na węgiel stawianych budowli była konstrukcja powały, polegająca na tym, że dzięki zwężaniu się belek w górnej części ścian szczytowych, powała nabrała kształtu sklepionego.

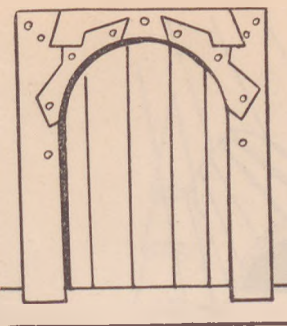
Powierzchnia zewnętrzna ścian, nabitych kołkami, wylepiona była dla ochrony od ognia grubą warstwą gliny (ryc. 28). Z wierzchu, li tylko siłą własnego ciężaru wspierał się lontowy, dwuspadowy dach, który bez trudu można było zrzucić przy pomocy zwyczajnego, strażackiego osęka. „Sypance”, o konstrukcji wyżej opisanej, lub bardzo zbliżonej, rozpowszechnione są szeroko wzdłuż południowych stoków Karpat, przechodząc również w kierunku Sudetów. Na terenie Polski spotykamy je poza Spiszem, na południowo-zachodnich kresach Łemkowszczy-



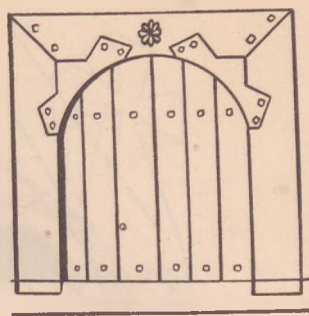
1
Piekiełnik



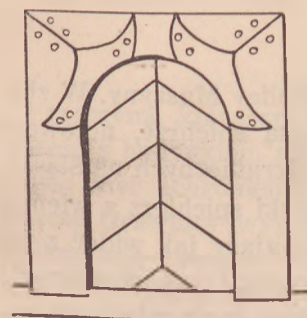
2
Piekiełnik
(rok 1820)



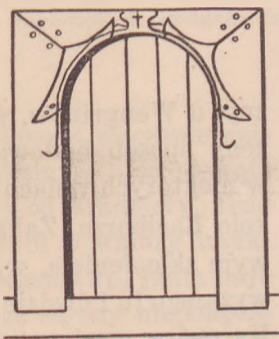
3
Piekiełnik
(rok 1842)



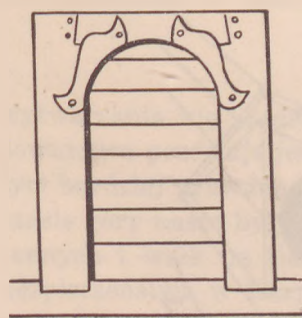
4
Zubrzyca Górna
(rok 1850)



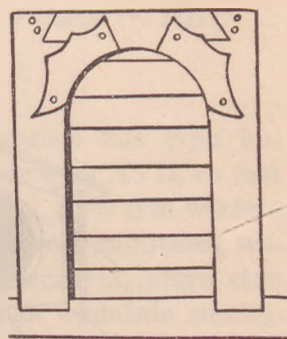
5
Jablonka
(rok 1923)



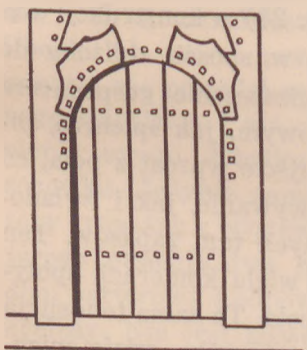
6
Jablonka



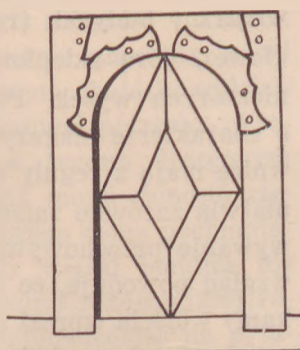
7
Podwilk



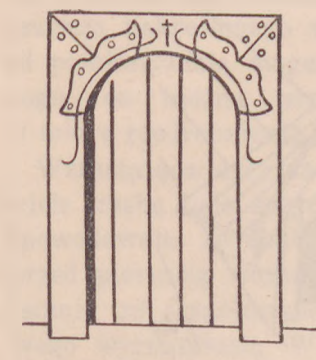
8
Harkabuz



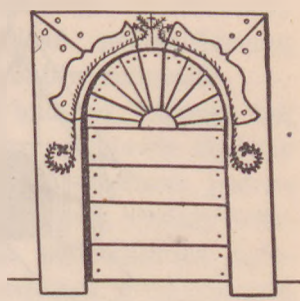
9
Piekiełnik
(rok 1820)



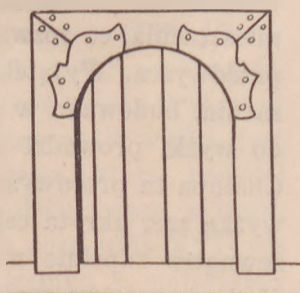
10
Podwilk



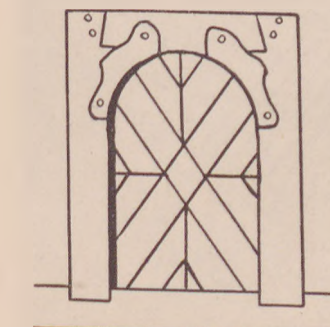
11
Orawka
(rok 1880)



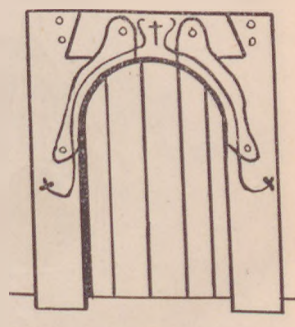
12
Jablonka
(rok 1852)



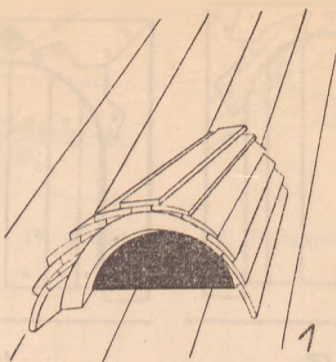
13
Jablonka
(rok 1843)



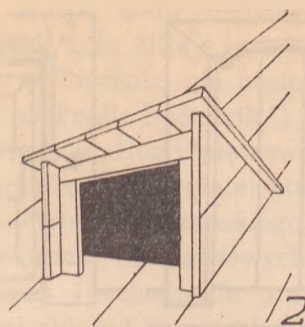
14
Podwilk



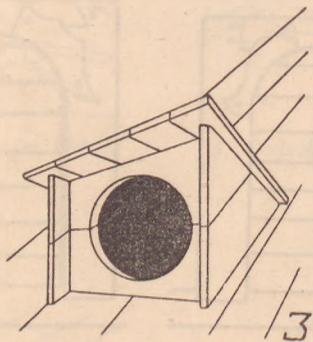
15
Zubrzyca Dolna



1. Podszkle.



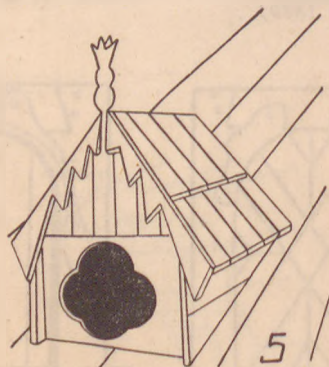
2. Podsarnie.



3. Podwilk.



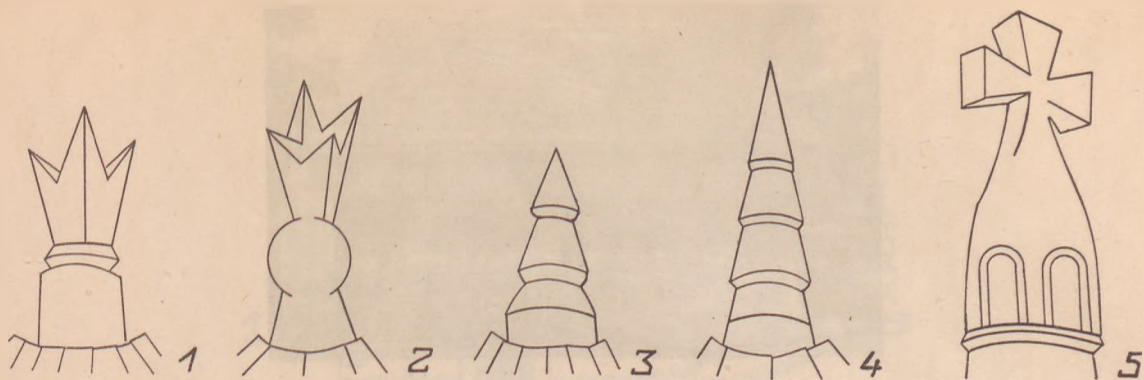
4. Bukowina.



5. Sidzina.

TABLICA VI. DYMNIKI.

zny, u Wengrinów, w okolicy Muszyny. W zbliżony sposób budowane są spichrze, notowane w niektórych wsiach nadgranicznych na Śląsku, koło Raciborza. Zakarpacki spichlerz z wieńcowym sklepieniem, występujący jak widać z powyższego tu i ówdzie również i po naszej stronie Karpat w swej zasadniczej konstrukcji ma pewne rysy wspólne z orawską wyżką. Jeśli z sypanca zdejmie dach, który i tak jest na nim zupełnie luźno zawieszony, usuniemy ze ścian pancierz z gliny i kołki, pozostanie jednolity wewnętrzny budynek (ryc. 28) o konstrukcji węglowej, górą sklepiony w sposób zbliżony do niektórych wyżek. Pomieszczenie gospodarcze o charakterze magazynowym, jak spichrze, piwnice mają z reguły wejście wprost z pola, co ułatwia zarówno załadowywanie, jak i wyładowywanie przechowywanych tam zapasów. Ten wzgląd powoduje, że w wielu komorach spotykamy wejścia wprost z pola. Ta sama tendencja przejawia się w chałupie z wyżką, gdzie spichlerz — sypaniec został w ten sposób wybudowany na zrębie parterowej chałupy, by drzwi od niego znalazły się w podwyższonej licowej ścianie budynku. Pociągnęło to za sobą w konsekwencji konieczność zbudowania na zewnątrz urządzenia ułatwiającego dostęp do nowego pomieszczenia, co rozwiązano w formie ganku — przedwysca. Wyjątek stanowi chałupa z Podsarnia, budowana w r. 1811, w której wejście do wyżki prowadzi od wewnątrz, ze strychu. Chałupa ta przedwysca oczywiście nie posiada, wyżka zaś, ukryta całkowicie pod dachem, jest zewnątrz zupełnie niewidoczna. Wypadek ten dla budownictwa orawskiego jest atypowy. Być może, że ta odbiegająca od normy konstrukcja jest wynikiem jakiejś późniejszej przebudowy.



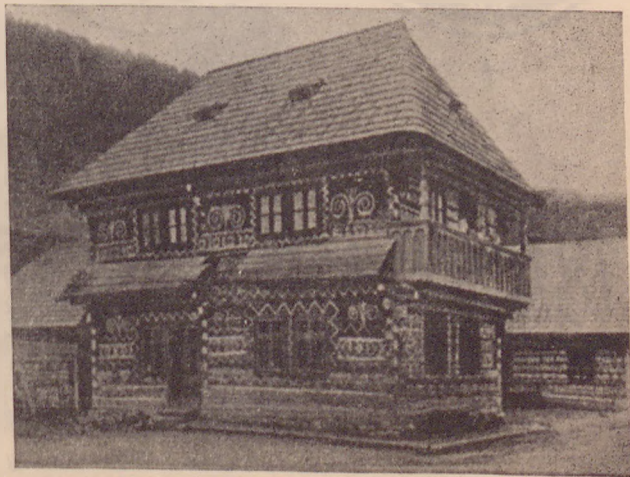
TABLICA VII. PAZDURY.

1. Podszkle (r. 1862), 2. Jabłonka, 3. Podwilk (r. 1870), 4. Podwilk (r. 1880), 5. Podszkle (r. 1899).

Przyczyną, która spowodowała złączenie spichlerza z budynkiem mieszkalnym była niewątpliwie chęć uchronienia się od kradzieży. Dziś jeszcze Orawiaci wypytywani o walory wyżki podkreślają znaczne bezpieczeństwo, jakie daje ona na wypadek zakusów ze strony niepożądanych gości. Dom z wyżką, która dziś występuje już na Orawie w niewielkiej liczbie, nigdy nie był tam typem panującym niepodzielnie. Budownictwo to zrodziło się i kontynuowało w obrębie klas najzamożniejszych mieszkańców wsi, tj. dziedzicznych sołtysów i kmieci. Ubogi, lub nawet przeciętnie zamożny góral orawski nie posiadał w swym obejściu oddzielnego spichlerza i nie odczuwał potrzeby chronienia swego dobytku w trudno dostępnym schowku. Jedynie zamożni mogli ponosić ciężary związane z wystawieniem domu pochłaniającego przeszło dwa razy więcej budulca niż dom parterowy i odpowiednio znaczniejszej robocizny. Nie jest łatwo odpowiedzieć na pytanie, kiedy mogło się odbyć owo przeniesienie luźno stojącego spichrza na powalę parterowej chałupy. Większość domów z wyżką stojących dziś na Orawie i w jej sąsiedztwie, powstało w ciągu wieku ubiegłego. Istnieją jednak domy z wyżkami datowane z r. 1811 (Podsarnie, własność Józefa Jurczaka), 1784 (Dworek Moniaków z Zubrzycy), nawet 1729 (Czarny Dunajec), względnie 1711 r.¹⁰), co wskazuje, że wykształcenie się tego typu należy przesunąć na wiek XVIII. O ile chałupa z wyżką jest istotnie wytworem lokalnym, który powstał i rozwinął się w obrębie dzisiejszego zasięgu, przesuwanie jej powstania poza wiek XVII nie jest możliwe, gdyż jak wynika z materiałów historycznych, zebranych przez Semkowicza, w wieku XVI na Orawie zaczęły dopiero powstawać pierwsze osady. Jako ewentualny czas

wytwarzania się interesującego nas typu budownictwa pozostaje jedynie wiek XVII, co jest tym bardziej prawdopodobne, że w tym właśnie czasie góry nasze były widownią zamieszek wojennych i walk na tle społecznym, które stan bezpieczeństwa w Karpatach wydatnie zmniejszały. Powstanie chałupy z wyżką stworzyło na Orawie możliwość powstania budownictwa z piętrem mieszkalnym. Liczne przykłady uczą nas bowiem, iż komora z łatwością przekształca się w alkierz lub świetlicę. Orawska wyżka nie przeszła nakreślonego wyżej procesu ewolucji od pomieszczenia magazynowego do mieszkalnego, co można przypisać postępującemu w miarę rozdrobnienia gruntów zubożeniu.

Wzrastająca drożyzna budulca, którego tak wiele trzeba było zużyć przy budowie chałupy spowodowała, że chałupy te stawiane jeszcze przed pierwszą wojną światową zostały ostatecznie ze współczesnego budownictwa ludowego wyrugowane. W czasach międzywojennych, wiele chałup z wyżką zostało przebudowanych, wyżki i przedwysca pokasowano, ściany



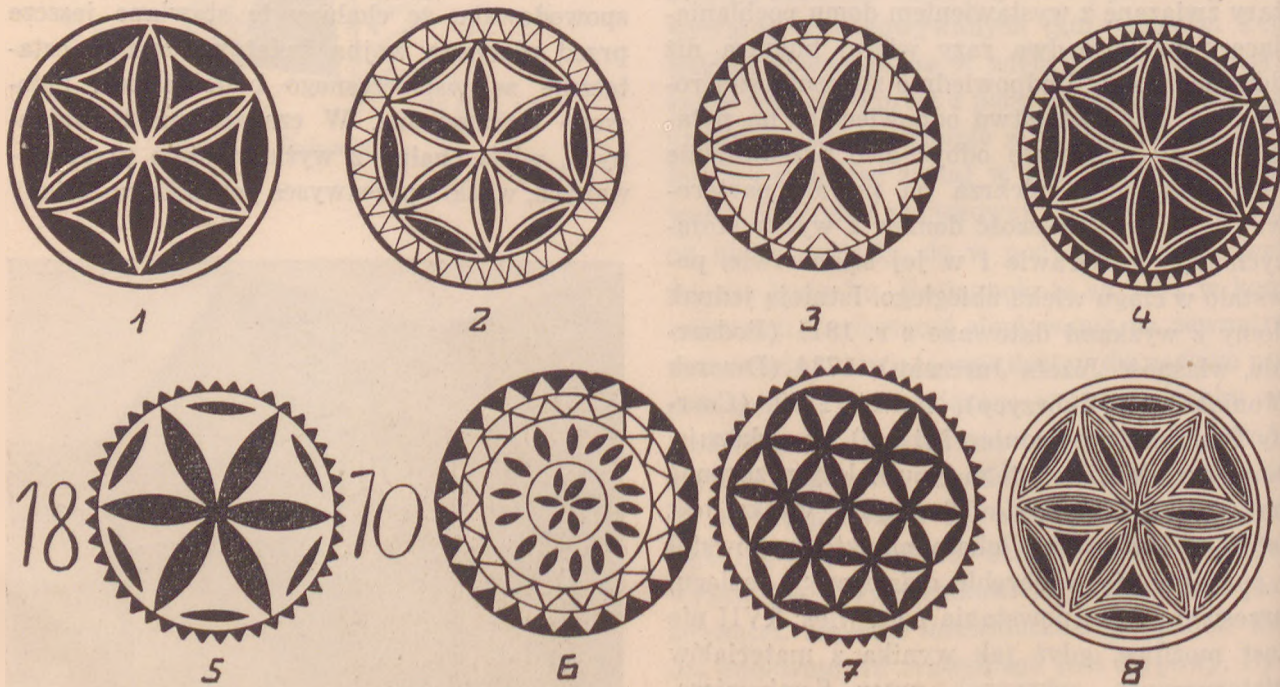
Ryc. 26. Piętrowy dom z Cziczman na Słowacji.



Ryc. 27. Najmłodsza z istniejących chałup z wyżką,
zbudowana w r. 1901. Sidzina, pow. Myślenice.
Fot. R. Reinfuss 1948 r.

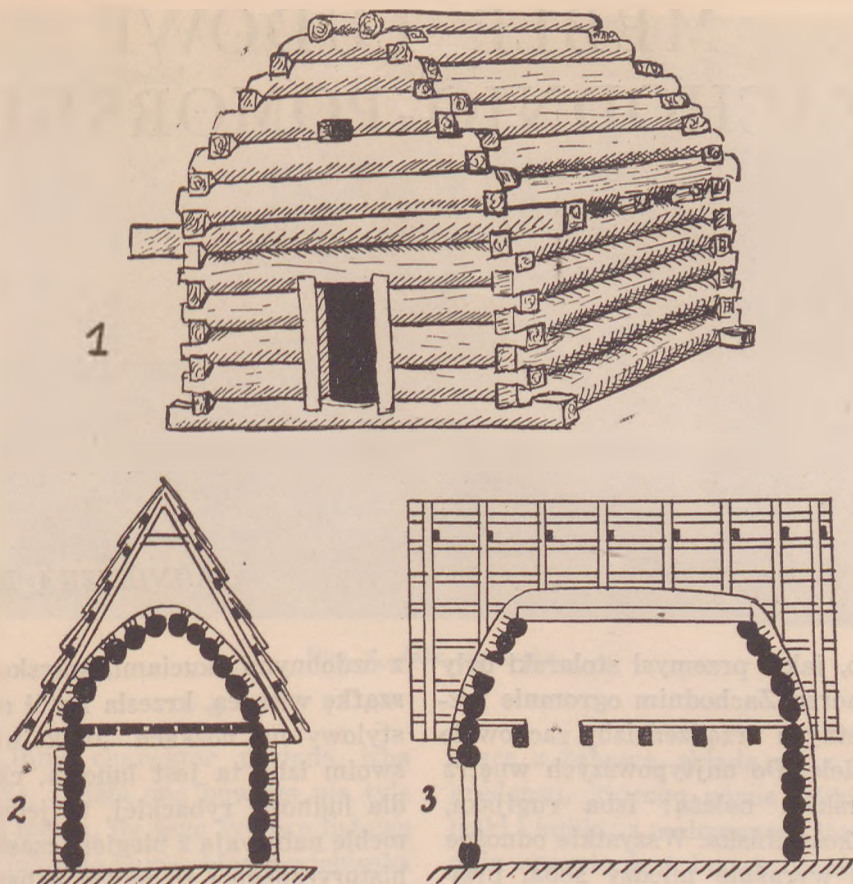
strychów obniżono i pokryto nowym dachem i tak powstały z nich domy parterowe, niczym nie odbiegające od innych chałup orawskich. Z nielicznych już domów z wyżką, które zostały do chwili obecnej, wiele stoi opuszczonych, niezamieszkałych, lub ewentualnie użytkowanych jako szopy, gdzie przechowuje się zużyte narzędzia itp. rupiecie. Ilość tych domów maleje z każdym rokiem, gdyż właściciele rozbierają je na opał lub na przebudowę. Chałupa z wyżką, stanowiąca dziś zabytek epoki minionej, niedługo zniknie z krajobrazu wsi orawskiej¹¹⁾. Ze względów naukowych i muzealnych, należałoby jednak zastanowić się nad tym, w jaki sposób kilka najbardziej wartościowych okazów można by od zniszczenia uchronić? W chwili obecnej pod opieką konserwatorską znajduje się

wspomniany przeze mnie kilkakrotnie dworek Moniaków. Fakt ten, bardzo pocieszający, nie wyczerpuje jednak całego zagadnienia, gdyż dworek ten ze względu na stanowisko socjalne swych dawnych właścicieli (nobiletowany ród sołtysi), nie może być uważany za typowy przykład orawskiego budownictwa włościańskiego. Wydaje mi się rzeczą celową roztoczenie opieki konserwatorskiej przynajmniej na dwa jeszcze budynki z wyżkami, z których jednym byłby opuszczony dom Czopa stojący w Zubrzycy Górnej, na roli Chrapkowej, budowany archaicznym sposobem z okrąglaków, drugim zaś stara chałupa z Podsarnia posiadająca do dziś kurną izbę czarną z kotłem nad nalepą i pełne urządzenie, ilustrujące wnętrze domu orawskiego z końca ubiegłego wieku.



Tablica VIII. Rozety wycięte na tragarzach.

1, Piekienik (r. 1868), 2, Jablonka, 3, Piekienik (r. 1863), 4, Jablonka, 5, Podwilk, 6, Piekienik (r. 1863), 7, Piekienik (r. 1868), 8, Piekienik (r. 1820).



Ryc. 28. Konstrukcja „sypańca” z Kocwina, pow. Nowy Targ.

Przypisy:

- ¹⁾ L. Puszet: Studia nad polskim budownictwem drewnianym. I Chata, Kraków 1903
- ²⁾ M. Treter: Dwór Moniaków w Zubrzycy Górnej. Wierchy T. XVI, str. 62
- ³⁾ St. Barabasz: Sztuka ludowa na Podhalu Cz. II.
- ⁴⁾ M. Treter: Dwór Moniaków.
- ⁵⁾ J. Kantor: Czarny Dunajec, Mat. Antr. Arch. i Etn. T. IX (1907) str. 77
- ⁶⁾ B. Vavrousek: „Diedina” Praga 1925
- ⁷⁾ Slovanska Vlastiveda T. II, str. 158
- ⁸⁾ J. w.
- ⁹⁾ R. Reinfuss: Zabytkowe sypańce spiskie w Karwinie, Orli Lot 1938 r., str. 146

¹⁰⁾ J. Kantor: Czarny Dunajec str. 77

¹¹⁾ Według danych zebranych w r. 1949, na terenie Orawy znajduje się obecnie około 50 chałup z wyżkami, a mianowicie w Bukowinie 2, Chyżnem 3 i 1 do połowy zwalona, w Harkabuzie 4, Jabłonce 7, Lipnicy 2, Piekielniku 11, Podwilku 4, Podsarniu 5, Podszklu 7, Zubrzycy 5. Informacje powyższe zawdzięczam w znacznej części uprzejmości dra M. Gotkiewicza, za co na tym miejscu składam wyrazy serdecznego podziękowania. Poza Orawą znajdują się chałupy z wyżką w Sidzinie 2, Rabie Wyżnej 1 i Spytkowicach 1. Powyższe dane cyfrowe posiadają charakter orientacyjny.



Ryc. 29. Sypaniec po zdjęciu dachu. Kocwin, pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss 1938 r.

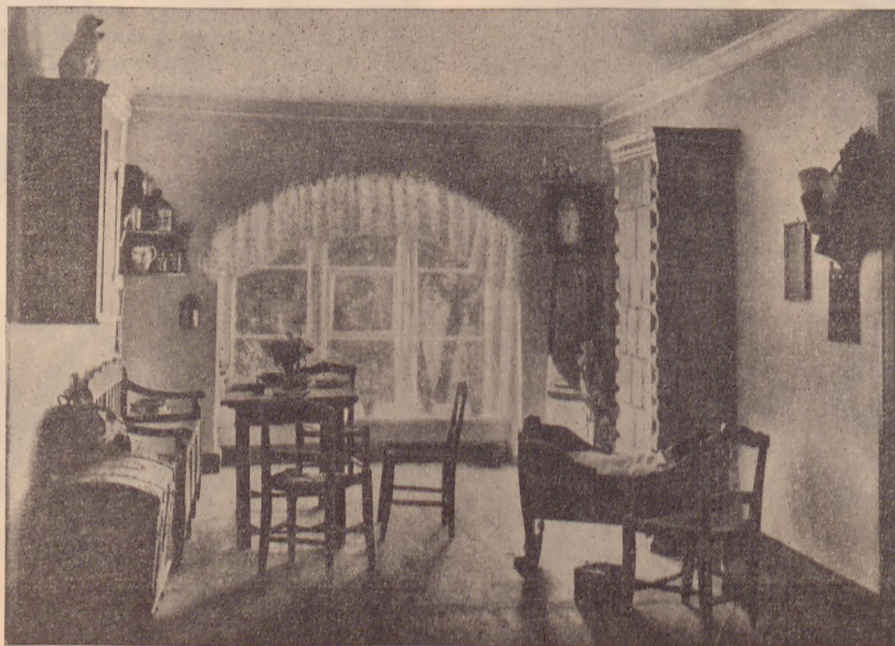
MEBLE LUDOWE ZACHODNIO-POMORSKIE

AGNIESZKA DOBROWOLSKA

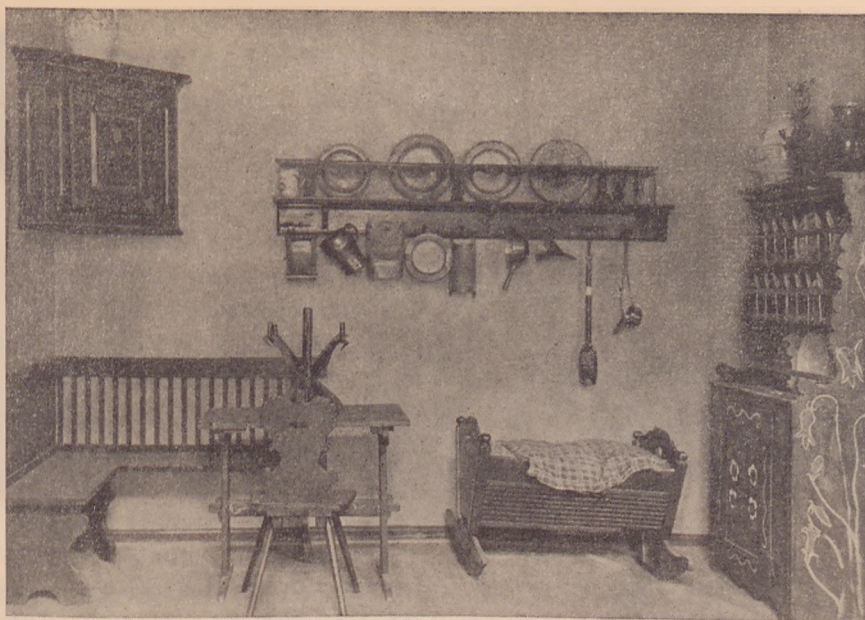
Meblarstwo, jak i przemysł stolarski były niegdyś na Pomorzu Zachodnim ogromnie rozwinięte. Kompletnych urządzeń izby zachowało się jednak niewiele. Do najtypowszych wewnątrz zachodnio-pomorskich należą: izba rugijska, izba pyrzycka i koszalińska. Wszystkie odnośne typy różnią się wyraźnie między sobą, przy czym przewijają się wzdłuż całego Pomorza Zachodniego. Najprymitywniejsza jest może izba rugijska (ryc. 1), nie posiada bowiem łóżka, lecz jeszcze rozsuwaną ławę, zamienioną z czasem w kanapę rozsuwaną, zamiast szafy skrzynię, ale już w formie stylowego kufra

z ozdobnymi okuciami, kołyskę, zegar, narożną szafkę wiszącą, krzesła i stół oraz barwny piec stylowy na nóżkach. Jakkolwiek w założeniu swoim izba ta jest ludowa, charakterystyczna dla ludności rybackiej, to jednak poszczególne meble nabywają z biegiem czasu znamion mebla historycznego i to nawet o bardzo zdecydowanych cechach empiru lub biedermeieru.

Meble te były nawet w początkach XVII w. eksportowane do Szwecji. Ten typ wnętrza występuje też w Skandynawii, Finlandii, na Litwie, w Danii a ława rozsuwana i na Śląsku.



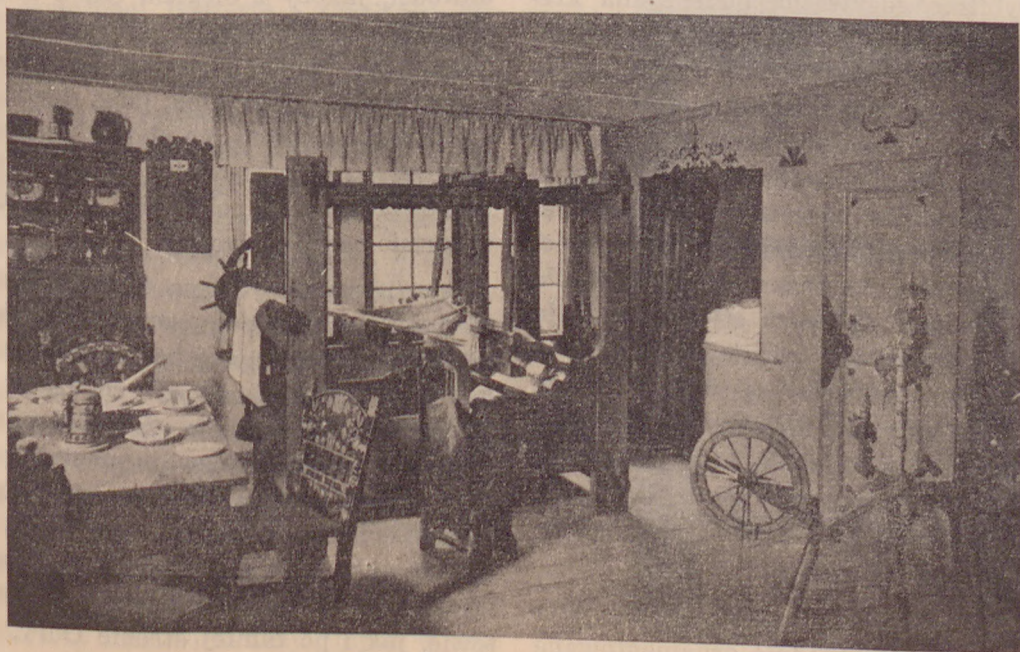
Ryc. 1. Izba rugijska.



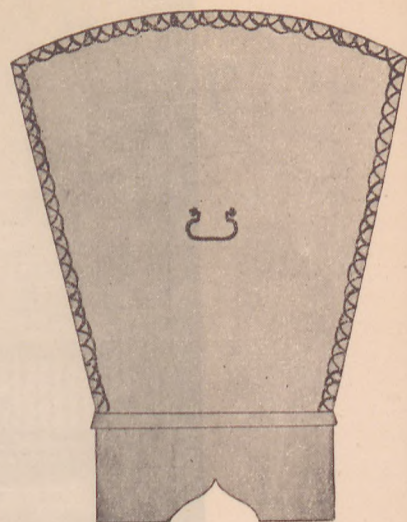
Ryc. 2. Izba pyrzycka.

Najzupełniej inny charakter posiada izba pyrzycka (ryc. 2). Działa ona bowiem nie tyle prymitywizmem mebla, ile jego typowo ludową barwą. Jest nią jako tło barwa ciemnoniebieska z zielonkawym odcieniem, motywy ornamentalne są utrzymane w kolorze czerwonym, białym lub żółtym. Był to kolor używany ostatnio, jak świadczy o tym izba (jeszcze nieudostępniona), urządzona w Muzeum Szczecińskim; w dawnym bowiem kolorze tła dominował wiele jaśniejszy odcień, bo jasno-niebieski i działał przez to bardziej pogodnie. Zasadnicze urządzenie, jak świadczy o tym izba z XVIII w. pocho-

dząca z Żąbowa, składa się z jednoszafkowego kredensu, którego górne półki zdobią talerze, łyżki i kubki; z malowanego łóżka, którego przednie oparcie jest bogato profilowane i zwieńczone u góry motywem centralnym, splecionymi elipsami, lub jak później koroną. Łóżko to jest przykryte stosem poduszek, które wyszywane w czerwono-niebieskie kwadraty, są też wiązane czerwono-niebieskimi wstążkami. W rogu stoi prosta ława narożna, stół i pięknie wyrzynane zydle, których oparcia zdobią motywy zwierzęce, ptasie głowy, serca itd. Do tego dochodzi kołyska, raczej ozdobna tak jak i łóżko,



Ryc. 3. Izba jamnieńska.



Ryc. 4. Kufer pyrzycki (Muzeum w Szczecinie).

wisząca szafka narożna, nad nią półki z talerzami i kubkami, skrzynia malowana dwupolowa i kołowrotek o nieprawdopodobnie ozdobnym wrzecionie, dźwigającym całe rusztowanie, jednak już o wybitnie stylowych znamionach ornamentu. Specjalna szafka spiżarniana do przechowywania mleka, zaopatrzona górami w wentylację w formie kratki, cała malowana i wykończona trójkątnym gzymsem, należy do importowanych mebli nowego typu.

Kredens, dołem lekko fazowany falistą linią zyskuje dzięki temu niskie nóżki i posiada szafkę, której drzwiczki zamykane są na skobel. Półki, o bocznych ścianach bogato wycinanych w woluty, są górą pozbawione gzymsu. Uwagę zwraca wybitnie adekwatna polichromia kredensu, zwłaszcza na jego bocznych ścianach. Jest nią gałąź kwietna, falista, wijąca się ku górze, o kwiatach róży, margerity czy wiotkiego tulipana i dekoracyjnych liściach jak gdyby paproci. Wmontowana w niski wazon, doskonale uzupełnia wysmukłą linię mebla. Szafka jest zdobna w centralny motyw kwietny i pionowe woluty na obramieniu. Malowidła te, pozostające pod wpływem stylu, zdradzają finezję rokoka, aczkolwiek późniejsze zdobienia, występujące na kredensie, są wystylizowane w duchu secesji (ryc. 2). Podobny typ lekkiego ornamentu wykazują też zydle, których oparcia wycinane w motywy zwierzęce lub też w bogate woluty, malowane są w esownice lub inne zakrętaszy w czerwonym kolorze.

Inny sposób zdobienia wykazuje łóżko, którego ozdobne oparcie przednie ornamentowane wzdłuż wycięć w woluty i zawijasy oraz prost-

sze tylne, malowane jest w duże płaszczyzny, jak gdyby kartusze, na których wypisana jest data, monogram lub też jak potem werset protestancki. Tak samo i listwa boczna jest malowana w podłużne, czerwone płaszczyzny. Podobnie rozwiązano też ornament na kołyszce z tym jednakże, że ścianki szczytowe charakteryzuje centralny motyw kwietny.

W delikatne układy pasowe malowana jest skromna ława, na oparciu o pionowych balaskach, uchwyconych górą w prostą listwę oraz zwykły stół na dwóch prostych nogach, połączonych listwą, która też jest malowana podobnie jak i jego płyta, w czerwone zawijasy.

Tak wyglądała izba żabowska, co jednak nie dowodzi, jakoby z biegiem czasu meble te nie miały ulec w szczegółach pewnym zmianom, zależnym od mebla historycznego. Najbardziej może uległa jej skrzynia, gdyż dawniej prosta, dołem lekko zwężona, na płytkich nogach i o płaskim wieku, przekształciła się w malowany kufer o półkolistej pokrywie, nie mającej już w formie cech ludowości.

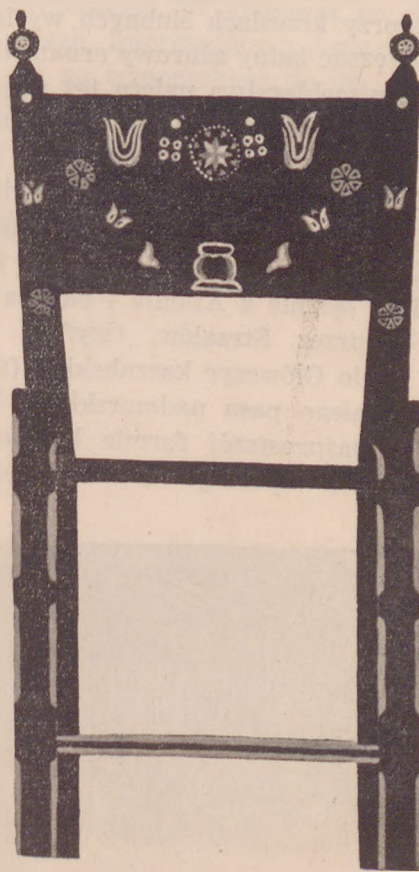
Izba pyrzycka jest na terenie Pomorza Zachodniego zjawiskiem zupełnie wyjątkowym, tak odbija swoją żywą barwą i swym piętnem ludowości i to zarówno jeśli chodzi o typ mebla, jak i o jego zdobienie. Stanowi ona niejako punkt szczytowy w rozwoju wnętrza posługującego się meblem malowanym, nie będąc jednak zjawiskiem odosobnionym. Takie bowiem wnętrza spotyka się i w Stargardzie, Nowogardzie, Drahimiu, Szczecinku, Miastku, Lęborku, Bytowie, jak i po tamtej stronie Odry, na Uznamiu-Wolinie, w Wkryjściu, Dyminie, Nakle.

Polichromia ta, związana z pyrzyckim zdobnictwem hafciarskim, wykazuje też jak najdalej idące podobieństwa z zdobnictwem i meblarstwem kaszubskim, jak w ogóle z układem wnętrza i żywą polichromią meblarską izby, nie tylko w Polsce, lecz na Litwie, w Czechach, na Słowaczynie, na Węgrzech i na Bałkanach. W pomniejszych szczegółach może wykazywać pewne odchylenia, jak np. w zwężającej się dołem skrzyni, w bogactwie łóżka itd., ale w ogólnym wyrazie stanowi zupełną jedność z omawianymi terenami słowiańskimi, dlatego też nie będziemy się bawić w szczegółowe wyliczanie ogromnej ilości przykładów. Jest też odrębną całkowicie, jak powiada Holsten (str. 164) od wnętrza niemieckiego. Zamiast bowiem sofy, stoi ława, zamiast szafy czy komody — skrzynia i brak jest firanek w oknach. Nie posiada też typowego dla Niemiec łóża z baldachimem, malowanego podobnie jak barokowa szafa, kołyska czy skrzynia renesansowa w ciężkie płaszczyzny, motywy architektoniczne itd. Nawet bowiem roślinny ornament ma zupełnie inny charakter na ciężkim, rzeźbionym, stylowym meblu niemieckim (Tyrol, Bawaria, Turynia), że wystarczy przejrzeć publikację o niemieckim meblarstwie ludowym K. Hahma.

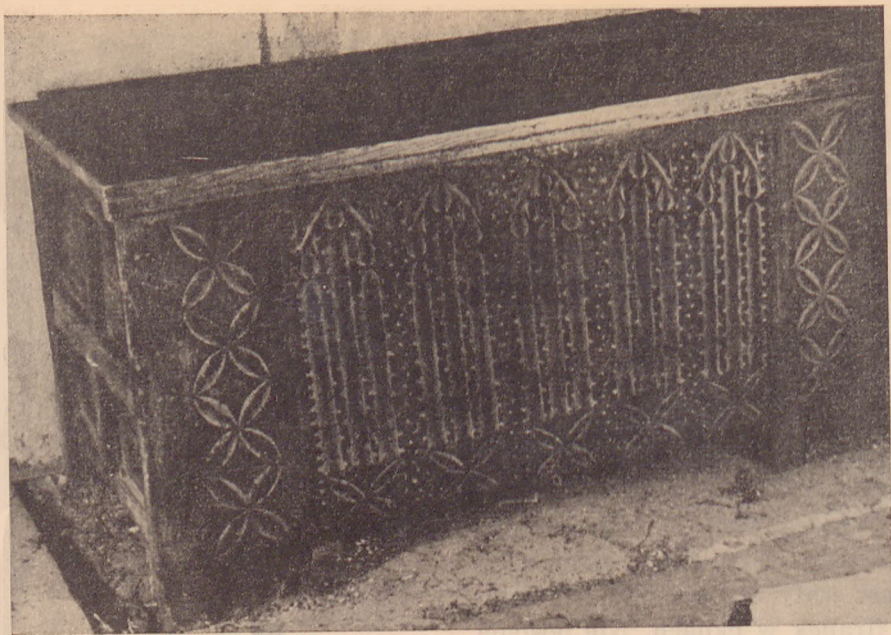
Zupełnie inny typ stanowi izba jamnieńska, o wybitnie zachodnim charakterze (ryc. 3). Zdobi ją ciężki, dwuszafkowy kredens, miejski stół czwórnożny, dwójakiego typu krzesła, o których będzie później mowa, fotele, karła, barwny piec na kręconych nóżkach, warsztat tkacki, kołowrotek i łóżka, które nadają charakter całej izbie. Są to łóża wnękowe, osadzone w ścianie, wyłożonej boazerią i zasuwane na dzień firanką. Ten typ wnętrza nie jest rzecz jasna właściwy izbie miejscowego pochodzenia, pokazał się bowiem razem z kolonistami z Holandii. Tak wygląda bowiem izba holenderska, a za nią izba fryzyjska, jak również izba właściwa dla całego zasięgu domu dolno-saskiego. Najciekawszą częścią umeblowania są krzesła, dwójakiego typu. Jeden typ, to po prostu zydel jak w Pyrzychach, wycinany w autentyczne ptaśzki na oparciu lub zwykle woluty (ryc. 5), podczas, gdy drugi typ, to krzesło wyplatane, też rodem z Holandii, lecz o ciekawej polichromii na oparciu, polichromii miejscowego pochodzenia (ryc. 6). Przypomina ona bowiem silnie hafciarskie zdobnictwo pyrzyckie, zdobnictwo, które wyparło ornament pierwotny, w drobny rzucik kwiatowy (por. Baltische Studien 1937). Motyw centralny stanowi tu duży tulipan w wazonku, rozeta i po rogach umieszczane serca,



Ryc. 5. Zydel jamnieński. (Muzeum w Szczecinie).



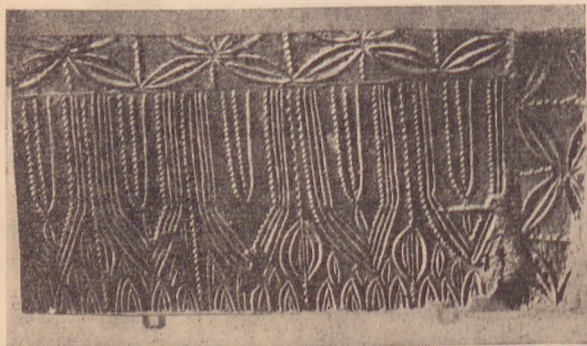
Ryc. 6. Krzesło jamnieńskie. (Muzeum w Szczecinie).



Ryc. 7. Skrzynia z Jamna, w. XVI.

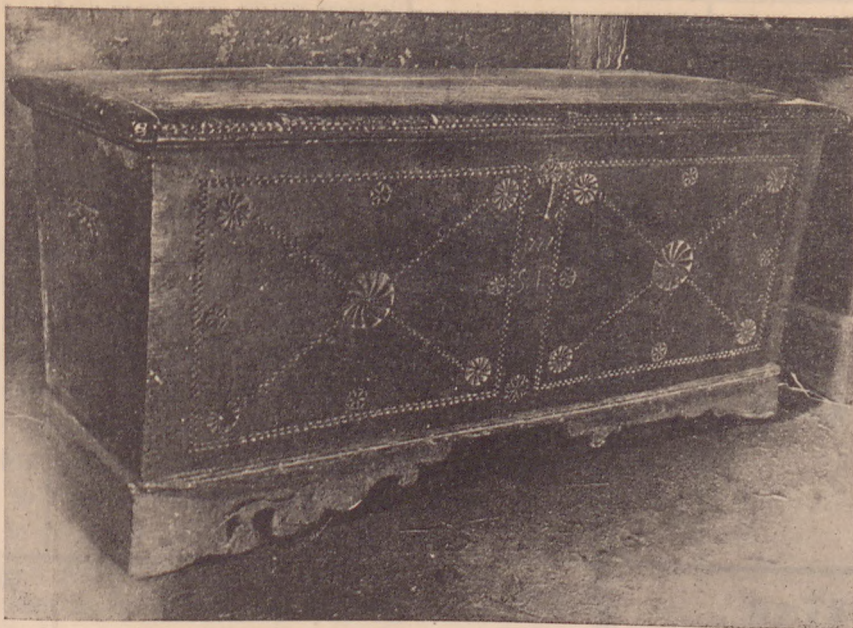
lub też całe wijące się gałęzie, zwieńczone tulipanem, rozetą czy sercem i wyrastające z donic. Motywy te bardzo duże i gęsto umieszczane przy sobie, odznaczają się też żywą grą barw olejnej farby, kładzionej przez drewniany patron. Tło zydli i krzeseł bywa malowane niebieską lub brunatną farbą. — Motywy te bywają też przy krzesłach ślubnych wycinane w drzewie tworząc ładny ażurowy ornament.

Do reszty meblarstwa należą też wyjątkowo pięknie rzeźbione skrzynie ludowe, stanowiące zupełną rzadkość, bo pochodzące z XV i XVI w. Jakkolwiek skrzynia ta jest pochodzenia francuskiego, niemniej ten typ skrzyni ciągnie się od Anglii poprzez całą Holandię i od puszczy lüneburskiej łącznie z Kilonią i okolicami Kopenhagi, poprzez Strzałów, Gryfice, Jamno (ryc. 7) aż do Głównicz kaszubskich (ryc. 8), tj. wzdłuż całego pasa nadmorskiego. Jest to skrzynia o najprostszej formie lub też typu sarkofagowego, wspartego na dwóch bocznych



Ryc. 8. Skrzynia z Głównicz kaszubskich, w. XVI.

słupach i o płaskim wieku. Posiada rzeźbione lice, wycinane w żłobki i jamki o gotyckim jeszcze ornamencie arkadowym. Zdobienie to posiada dzięki temu symetryczny układ wertykalny, gdzie żłobione, ostrołukowe arkadki uzupełnione są w tle ornamentem z jamek i dziurek. Dolna listwa skrzyni, lub też słupy boczne zdobne są w czteroramienne rozety. Skrzynie z terenów słowiańskich wykazują zupełnie jednaki charakter w sensie ludowej transpozycji gotyku, o odrębnym natomiast sposobie stylizacji podobnych skrzyń z Holandii. Zadziwiająca jednolitość w potraktowaniu ornamentu omawianych skrzyń, nieledwie, że jego tożsamość dowodzi jednolitości pochodzenia ich twórców. Są też dowodem faktu, że podłoże, z którego wyszli, musiało być wspólne. Dlatego też ten typ skrzyń uważać można za produkt miejscowy, jakkolwiek inspirowany przez styl historyczny. Zjawisko to zresztą bardzo powszechne w sztuce ludowej. znalazło tu wyjątkowo szlachetny wyraz. Wiek XV i XVI był zresztą jeszcze wiekiem autochtonizmu ludnościowego na słowiańskim Pomorzu. Jak bowiem wiadomo, puszcza łuska czy łunawska (lüneburska) przechowywała język, a potem miejscową kulturę ludową do niedawna. Istnienie języka słowiańskiego w Meklemburgii potwierdzają wypowiedzi Marcina Kromera, z okazji jego podróży do Rostoki. Należy też pamiętać, iż w Bardzie strzałowskim jeszcze w XVIII w. istniał w cerchach niemieckich zakaz przyjmowania Słowian, a pozostałości słowiańskie w języku

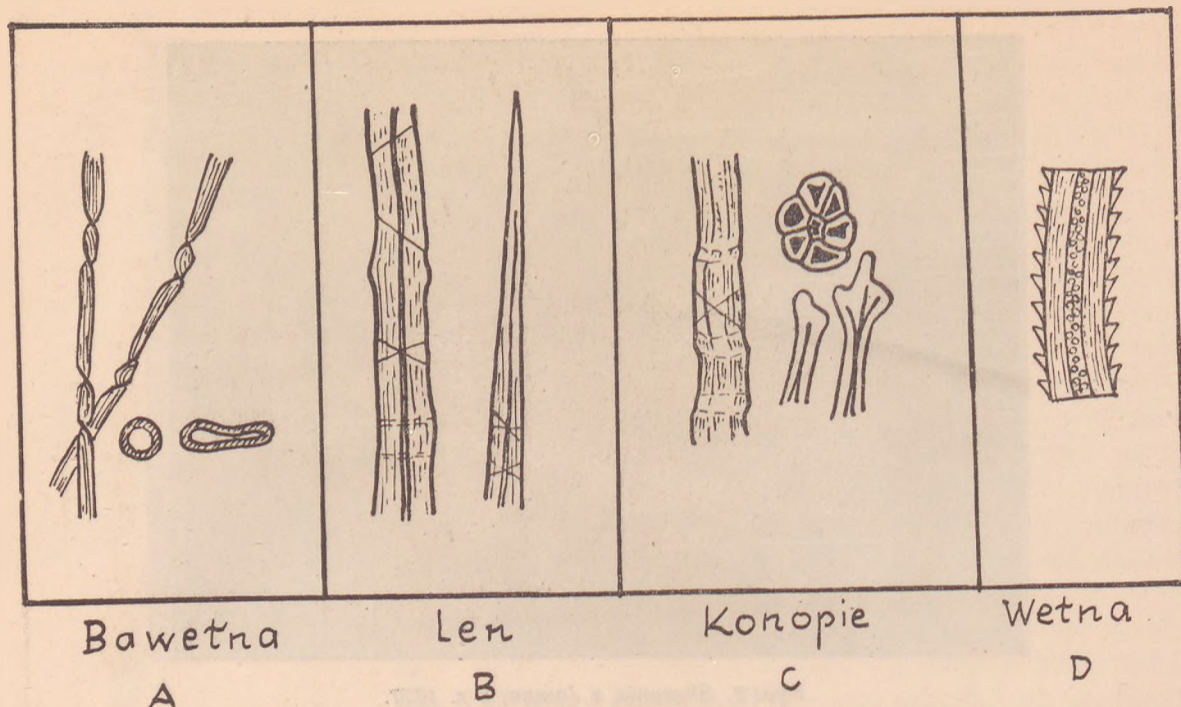


Ryc. 9. Skrzynia z Jamna, z r. 1777.

i obyczaju mieszkańców półwyspu Mnichowskiego na Rugii, stwierdził Wincenty Pol pod koniec ubiegłego wieku. Dlatego też nie dziwnego, że mogła się była wytworzyć wspólna kultura artystyczna. Jak zresztą stwierdził K. Hahm, najwcześniejsze okazy ludowego meblarstwa niemieckiego pochodzą dopiero z XVIII wieku i żaden okaz poniżej tej daty nie sięga, dlatego również nauka niemiecka nie uważa tych obiektów za swój wytwór, nawet się nimi nie chwając.

Odrębny rodzaj ornamentu rzeźbionego wykazuje inna skrzynia, z Jamna, z r. 1777 (ryc. 9). Ornament ten, rozmieszczony na dwóch

polach, stanowi wirująca rozeta w środku i na narożnikach, połączona motywem perełkowym. Bowiem skrzynie i zydle jamnińskie stanowią przede wszystkim główne pozostałości po dawnym urządzeniu izby, pochodzenia miejscowego, gdzie motyw kilkuramiennej rozety prostej lub wirującej, należał do zasadniczych motywów snycerskich. Występował on nie tylko na skrzyniach, interesujących formach na masło, ale też na trzepaczkach do lnu, kijankach, ozdobnych kopytach szewskich, jak i na wyjątkowo ozdobnych deseczkach tkackich, występujących powszechnie na całym Pomorzu Zachodnim, na Rugii, w Jamnie, Pyrzycach, Miastku, Słupsku itd.



Ryc. 1.

WSKAZÓWKI DO BADANIA TKANIN LUDOWYCH

ZOFIA STARONKOWA

Wśród licznych działów, na które rozpada się ludowe zdobnictwo, jednym z najważniejszych jest zdobnictwo wyrobów tkackich. Budzi ono żywe zainteresowanie nie tylko etnografów badających tę dziedzinę ludowej twórczości z punktu widzenia naukowego, ale przede wszystkim znaczne rzesze miłośników — amatorów i osób współpracujących z instytucjami zajmującymi się ochroną lub handlową organizacją przemysłu ludowego. Osoby te, nie zawsze posiadają fachowe przygotowanie w zakresie techniki tkackiej, najczęściej podchodzą do zagadnień tkackich w sposób powierzchowny, zwracając uwagę raczej na zewnętrzny wygląd tkaniny, jej barwy i wzory, nie umiając wnikać w trudniejszy bez porównania problem struktury oglądanego samodziálu.

Celem poniższego szkicu jest danie kilku najelementarniejszych wskazówek, na podstawie których nawet nieprzygotowany zawodowo amator ludowych tkanin będzie mógł z pożytkiem zająć się ich badaniem.

Zacznijmy od materiałoznawstwa. Do wyrobu samodziół ludowych używane jest kilka rodzajów przędzy. W okolicach, gdzie dominują jeszcze tradycyjne sposoby tkackie, do wyrobu samodziół używa się przędzy lnianej, konopnej i owczej. W niektórych okolicach, jak np. na Spiszu, w okolicach Szczawnicy, na Mazurach czy Dolnym Śląsku od dawna stosowano na wsi, pochodzącą z zakupu, przędzę bawełnianą. W czasach ostatnich zaczęły się w tkaninach ludowych pojawiać włókna sztuczne, jak sztuczny jedwab, lanital, względnie szkło. Jeśli chodzi o rozpoznanie rodzaju włókna przy pomocy prostej metody „na oko”, łatwiej nam to przychodzi w materiałach niezniszczonych niż starych, brudnych i wytartych. Najłatwiej jest rozróżnić wełnę od lnu.

Len jest gładki, zwykle lśniący (gotowany nie ma połysku) o dużej wytrzymałości na zerwanie. Wełna jest miększa w dotyku, puszysta, wytrzymałość na zerwanie ma dużo mniejszą niż len. Jeżeli jest barwiona, to kolor jej jest

żywszy niż kolor lnu barwionego, który posiada w tkaninie ludowej barwy „stonowane” czy „zgaszone”, co wynika z techniki barwienia tych materiałów. Prócz tego można przeprowadzić próbę spalania. Przędza wełniana będąc pochodzenia zwierzęcego, pali się jak róg, tzn. topi się w kuleczki i wydziela przy tym zapach palonych włosów. Natomiast len jest pochodzenia roślinnego, pali się dużym płomieniem jak drzewo. Drugi sposób, to użycie alkaliów (ługów), które rozpuszczają wełnę, a nie działają na włókna roślinne (len, konopie, bawełna).

Gorzej jest z odróżnieniem lnu od konopi, względnie bawełny (włókien roślinnych między sobą). Mimo to w nowej i dobrze zachowanej tkaninie można je również „na oko” rozpoznać. Len jest miększy i połyskliwy, konopie twardsze i bardziej matowe. Jeżeli bawełna jest niebarwiona, posiada barwę niemal kredowo-białą, len i konopie na ogół w nowej tkaninie ludowej nie są nigdy tak białe. Poza tym bawełna jest miękka i fabrycznie podwójnie przędzona (podwójny skręt). Cienka nić lniana jest przeważnie pojedynczo przędzona i ma większą niż przędza bawełniana wytrzymałość na zerwanie (ryc. 2). Bawełna, podobnie jak wełna, przyjmuje wszystkie najżywsze barwniki, natomiast len farbowany ma, jak to już wspomniałam, kolory nieco stłumione.

Sztuczny jedwab jest łatwy do rozpoznania ze względu na swą wybitnie lśniąca, gładką i miękką nić. Ponadto jest specjalnie łatwo zapalny.

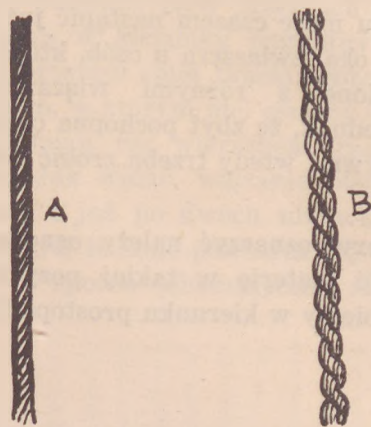
W materiałach starych, wytartych, brudnych napotyka się na dużo większe trudności w rozpoznaniu użytego włókna. Dlatego lepiej w tym wypadku posłużyć się badaniem mikroskopowym. Włókno bawełniane pod mikroskopem przedstawia się jako płaska, skręcona tasiemka. Długość włókna wynosi od 15—50 mm (ryc. 1).

Włókno lniane, to pręcik, zwężający się na końcach z cieniutkim wewnątrz otworem. Pręcik ten posiada kolanka. Długość włókna dochodzi do 900 mm (ryc. 1 b). Konopie wyglądają pod mikroskopem podobnie jak len, tylko pręcik jest grubszy i mniej regularnie zbudowany, a zakończony tępo. Długość włókna od 1-1,75 m (ryc. 1 c).

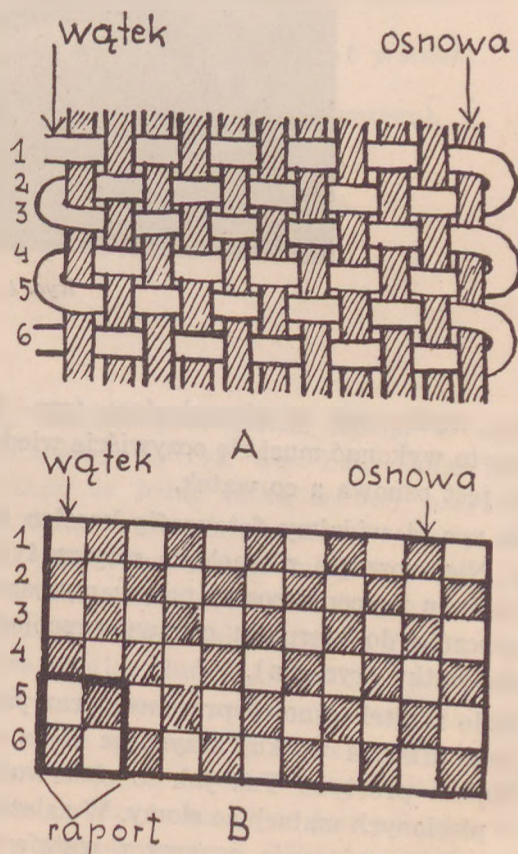
Wełna owcza posiada widoczne na włóknach łuski oraz rdzeń. Długość włosa od 36—150 mm (merynosy) (ryc. 1 d).

Podczas rozpoznawania gatunku przędzy musimy pamiętać o tym, że często różne części tkaniny mogą być z różnych przędz wykonane, np. w wełniakach opoczyńskich osnowa bywa

Włókno pojedynczo/A/
i podwójnie skręcone/B/
Obserwacja „na oko”.



Ryc. 2.



Ryc. 3.

lniana, wątek przeważnie wełniany, ale czasem trafiają się też prążki czy nitki z bawełny, lannitalu czy jedwabiu sztucznego.

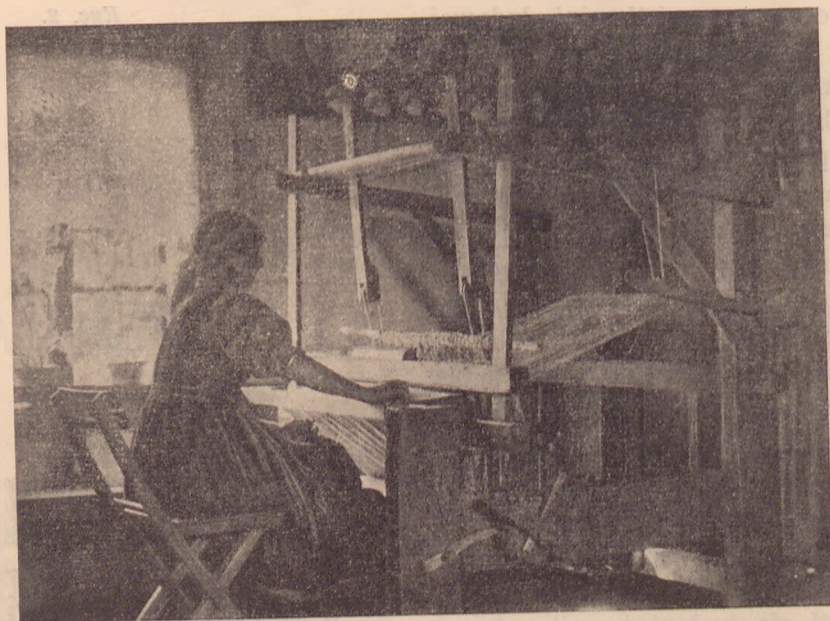
Zorientowawszy się w rodzaju użytej przędzy z jakiej powstała tkanina, trzeba z kolei rozpatrzeć jej strukturę i oznaczyć splot. Określenie splotu może czasem nastąpić już na pierwszy rzut oka, zwłaszcza u osób, które są dobrze obznajmione z różnymi wiązaniami. Zdara się jednak, że zbyt pochopna ocena okazuje się fałszywa i wtedy trzeba zrobić dokładną jej analizę.

Najpierw oznaczyć należy osnowę i wątek i ustawić materię w takiej pozycji, by nici osnowy biegly w kierunku prostopadłym do ba-

Trzeba tu jednak zauważyć, że o pomyłkę w oznaczeniu osnowy i wątku jest niestety bardzo łatwo, zwłaszcza jeżeli posiada się jedynie mały skrawek badanej materii, a nie ma możliwości skontrolowania położenia materii na warsztacie, lub uzyskania odpowiedniej informacji.

Do orientacji zasadniczej mogą tu służyć następujące wskazówki:

Osnowa jest przędzą od wątku mocniejszą, gładszą i silniej kręconą. W osnowie użyty jest prawie zawsze jednolity gatunek przędzy, w wątku mogą być zastosowane różne gatunki. Naprężenie nitki w wątku jest o wiele słabsze niż w osnowie, skutkiem czego wątek w materii układa się „perlisto”.



Ryc. 4. Krosna tkackie.

dacza, wątku zaś w równoległym (rys. 3 a). Ażeby to wykonać musi się oczywiście wiedzieć, co to jest osnowa a co wątek.

Na ryc. 4 widzimy fotografię krosien tkackich. Nici rozpięte równolegle między tylnym a przednim walcem krosien nazywamy osnową. Poprzecznie do kierunku osnowy przeplecione są nici wątku (ryc. 3 a).

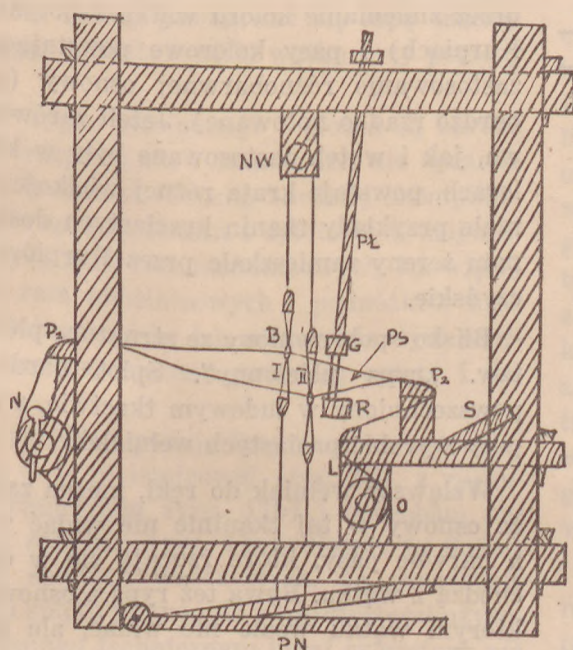
Każda z nitek osnowy przechodzi raz ponad, raz pod nitkami wątku, krzyżując się z nimi pod kątem prostym. Tak jak to obserwujemy np. w plecionych matach ze słomy. W zależności od sposobu powiązania osnowy z wątkiem — rozróżniamy rozmaite sploty tkackie, noszące najczęściej osobne nazwy.

Jeżeli w badanym kawałku tkaniny występują części brzeżne, to osnowa posiada nitki ucięte, kończące się strzępiasto, frędzlami lub krawędź obszyta jest w rękach, czy maszynowo. Nitki wątku nie są na krajach przecięte, lecz zagięte ku środkowi materii (ryc. 3 a).

Po ustaleniu osnowy i wątku, przystępujemy do analizy splotu tkackiego. W tym miejscu należy wyjaśnić, w jaki sposób splot tkacki powstaje. Na ryc. 5 przedstawiony jest schematyczny rysunek krosien tkackich. Na walcu oznaczonym literą N (tzw. nawój), nawinięte są równolegle obok siebie nitki osnowy, które następnie przewleka się przez nicielnice (B I, II), grzebień płochy (G—R) i umocowuje

do wału odbiorczego (O). Najistotniejszą częścią krosien są nicielnice, których najmniej musi być dwie. Nicielnice (ryc. 6) składają się z dwóch równoległych beleczek, między którymi biegą grube nici w ten sposób wiązane, iż w pośrodku między dwoma beleczkami tworzy się szereg tzw. „oczek” (ryc. 6 c), dwie nicielnice połączone są ze sobą u góry dwoma sznurkami, które bądź ślizgają się swobodnie po powierzchni walca (NW), na którym są zawieszane, bądź (dla zmniejszenia tarcia) przechodzą przez bloki. Od dołu każda para nicielni złączona jest przy pomocy sznurka z jednym podnóżkiem (PN). Naciśnięcie podnóżka powoduje, że złączona z nim nicielnica przesuw

jak mówi lud „ziew”, przez który przesuwają się nici wątku. W następnym ruchu pociska się drugi podnóżek, co powoduje, że wraz ze zmianą położenia nicielni nici nieparzyste osnowy wznoszą się do góry, a parzyste zbiegają na dół. Nitka wątku zostaje w ten sposób uwięziona. Przez świeżo powstały ziew przerzuca się członko z osnową w kierunku powrotnym. Tak powstaje najprostszy splot tkacki, zwany splotem płóciennym, w którym nici osnowy przebiegają na przemian raz wierzchem, raz dołem nitek wątku. Jak widać, wiązanie płótna jest bardzo proste i już po dwóch nitkach wątku można zauważyć, że stale powtarza się to samo (ryc. 3 a). W sposób schematyczny strukturę



Ryc. 5. Schematyczny rysunek krosien tkackich.

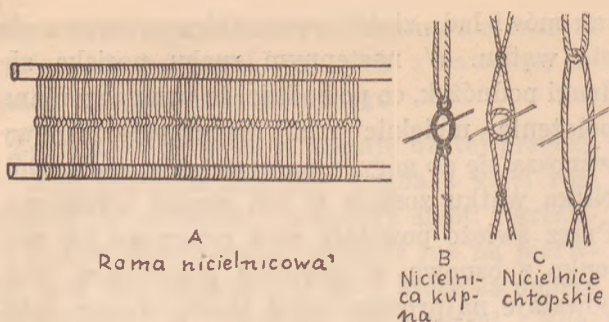
- N — wał osnowowy.
- P₁ — przewal tylny.
- B — rama nicielnicowa.
- PL — płocha z ładą (G grzebień z równią R).
- P₂ — przewal przedni i L przewal przedni drugi.
- O — wał odbiorczy (towarowy).
- S — ławeczka.
- PN — podnóżki.
- WN — walek nicielnicowy.
- PS — przesmyk (ziew).

się ku dołowi, co oczywiście pociąga za sobą równoczesne podniesienie się do góry drugiej nicielnicy. Nici osnowy w ten sposób przewlekają się przez nicielnicę, że część nici, np. nieparzyste, unieruchomione są w oczkach pierwszej nicielnicy, przez drugą zaś nicielnicę przepuszczone są wolno i na odwrót nici parzyste przez pierwszą nicielnicę przechodzą między oczkami, a w drugiej są unieruchomione.

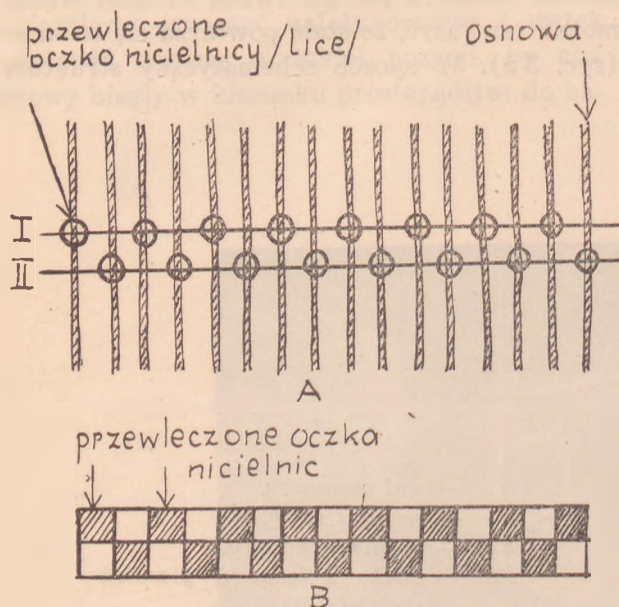
Przy naciśnięciu podnóżka połączonego z nicielnicą pierwszą, wszystkie nieparzyste nici osnowy przesuwają się w dół, a parzyste pociągnięte przez nicielnicę drugą unoszą się do góry. Między parzystymi a nieparzystymi nitkami osnowy powstaje tzw. „przesmyk”, czyli

takiej tkaniny przedstawić można w sposób uwidoczniiony na ryc. 3 b. Zakreślone kratki oznaczają, że jedna nitka osnowy przykrywa jedną nitkę wątku, niezakreślone, że jedna nitka wątku przykrywa w tym miejscu osnowę. Raport w tkaninie o splocie płóciennym tworzą jak widać na rysunku, 2 nici osnowy i 2 nitki wątku.

Opracowując ludową tkaninę, powinniśmy umieć zanotować sposób przewleczenia wątku przez oczka nicielni. Do wykonania splotu płótna potrzeba jak wiemy 2 ramy nicielnicowych. Pierwsza rama to ta, która jest położona bliżej wału osnowowego (ryc. 5 B I), druga (ryc. 5 B II), położona jest bliżej płochy. Ażeby zobrazować sposób przewleczenia nicielni, rysujemy 2 li-



Ryc. 6.



Ryc. 7.



Ryc. 8.

nie, przedstawiające 2 ramy nicielnic i numerujemy je jak na ryc. 7 a. Następnie rysujemy nitkę osnowy i oczko, przez które ta nitka przeszła. Z ryc. 7 a widać, że oczka przewleczone na pierwszej i drugiej ramie, nie leżą na przeciw siebie, lecz mijają się. Przy technicznym przedstawieniu tkaniny sposób nabierania (przewlekania) podaje się również na kratkach (ryc. 7 b).

Po rozpoznaniu i zanotowaniu splotu, należy zwrócić uwagę na gęstość tkaniny, tj. ilość nitek osnowy na 1 cm. Najlepiej to zrobić przy pomocy lupy tkackiej, której okienko ma wymiar 1 cm².

Następnym etapem jest analiza kolorystyczna. W tkaninach o prostym splocie płóciennym zachodzić mogą następujące możliwości zdobnicze: różnokolorowe pasy, powstające przez zmienianie koloru wątku (spotyka się na Kurpiach) i pasy kolorowe powstające przez zastosowanie różnobarwnej osnowy (na ogół bardzo rzadko notowane). Jeżeli zarówno osnowa, jak i wątek zastosowane były w kilku kolorach, powstaje krata różnej wielkości. Wspomniane przykłady tkanin kraciastych dostarczają nam tereny zamieszkałe przez Kurpiów i Opoczyńskie.

Blisko spokrewniony ze strukturą płótna jest tzw. „ryps płócienny”. Splot bardzo rozpowszechniony w ludowym tkactwie, zwłaszcza przy wyrobie pasiastych wełniaków.

Wziąwszy wełniak do ręki, można zauważyć, że osnowy w tej tkaninie nie widać w ogóle, a barwne pasy, które rzucają się w oczy pochodzą z wątku. Bywa też rypś z osnowy, przy którym wątku wcale nie widać, ale ten jest bardzo rzadki w tkaninie ludowej. Brak udziału osnowy (lub wątku) w zewnętrznej kompozycji tkaniny, odróżnia ją zasadniczo od tkanin o splocie płóciennym.

Analizując urządzenie warsztatu do wykonywania splotu rypсового i sposób nabierania nicielnic, przekonujemy się, że wszystko jest tam jak w splocie płóciennym. Jedynie osnowa w rypsie wątkowym posiada mniejszą gęstość, niżby miała w płótnie. Wątek zaś jest tak mocno zbijany płochą, że osnowa staje się skutkiem tego całkiem niewidoczna (ryc. 8).

Jeżeli chodzi o techniczne zanotowanie tkaniny o splocie rypsu płóciennego, to jest ono identyczne jak przy płótnie (ryc. 3 b). Tak samo oczywiście notujemy i nabieranie nicielnic (ryc. 7 a i b). Dla informacji, pod rysunkiem należy jedynie dodać „ryps płócienny”.

Z kompozycyjnych możliwości w tym splocie, w tkactwie ludowym występują przede wszystkim pasy znane nam np. z wełniaków łowickich, kurpiowskich czy opoczyńskich. Pasy te posiadają rozmaitą szerokość, od kilkunastu cm, do 1 mm a nawet pojedynczej, cienkiej nitki (Opoczyńskie).

Prócz tego występują tu też tzw. „zeberka” charakterystyczne dla rypsu, a powstające na każdej nitce osnowy, wskutek zastosowania w materii 2 wątków różnego koloru (ryc. 9). Przy sporządzaniu kolorowej kopii trzeba oczywiście uwzględnić te drobne 2-kolorowe zeberka. Zwykle pasiaki bez żeber, maluje się gładko odpowiednią farbą. Plansze należy zaopatrzyć w rysunek techniczny (jak dla płótna), z napisem „ryps płócienny”.

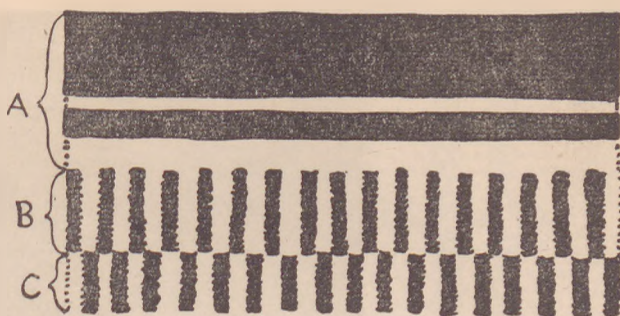
Jeżeli tkanina jest cienka i gęsta przy analizie splotu należy posługiwać się lupą tkacką, rozsuwając delikatnie nitki wątku przy pomocy szpilki.

Sploty rypsu płóciennego i płótna są bardzo łatwe w rozpoznaniu i analiza ich nie sprawia żadnych trudności. Trochę bardziej skomplikowana jest sprawa tkanin o splotach wymagających więcej niż 2 ram nicielnicowych. Im więcej bowiem ram nicielnicowych i podnóżków oraz rozmaitych sposobów ich naciskania, tym oczywiście bardziej złożone powstają sploty i desenie.

Jako przykład podaję fragment białostockiej tkaniny 4 — nicielnicowej (ryc. 10), z rysunkiem technicznym (ryc. 11b) i sposobem nabierania nicielnic (ryc. 11a). Należy tu dodać, że przy splotach wzorzystych, na oznaczenie wiązania splotu płótna, dla przejrzystości używa się w rysunku technicznym innej sygnatury niż dla splotu, tworzącego właściwy deseń (np. na rysunku 11b splot płótna zaznaczono kółeczkami, zaś splot dekoracyjny kwadracikami czarnymi).

Plan kolejnych czynności przy analizowaniu tkaniny da się tutaj ująć podobnie jak poprzednio w punkty:

1. Zorientowanie się w rodzaju użytej przędzy.
2. Ustawienie materii ze względu na kierunek osnowy i wątku.
3. Zrobienie szczegółowej dekompozycji splotu, a więc zanotowanie na kartach każdego wątku w raporcie, jeden po drugim i jego systemu splatania się z osnową. Dla uproszczenia podaję, że nie jest wcale konieczne, żeby notować ściśle z tkaniny np. 8 wątków następujących po sobie niczym się od siebie nie różniących.



Ryc. 9.

A — gładkie pasy.

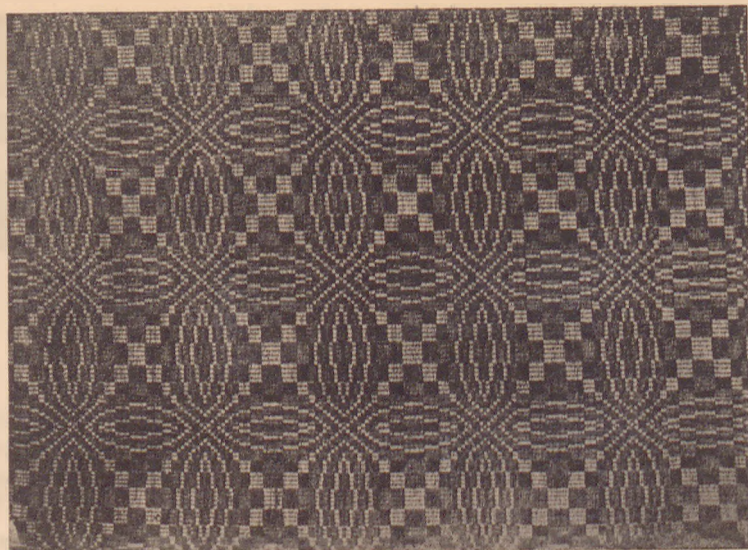
B — zeberka powstałe na każdej nitce osnowy wskutek zastosowania 2 kolorów w wątku — co drugi taki sam 1 — biały, 2 — czarny, 3 — biały itd.

C — Przez powtórzenie 2 razy tego samego koloru zmienia się kolejność barwnych żeber.

cych. Jak widać z rysunku 12b całą tę kolumnę długich splotów można tylko zaznaczyć jedną linią wątku (ryc. 12c — 1), w drugiej linii podać wiązanie płótna, w trzeciej zaś uwzględnić nową sytuację długich splotów wątku (ryc. 12b), 17 rząd krutek licząc od góry). Czwartą linię oznaczyć znowu sygnaturą dla splotu płóciennego, występującego na zmianę. Piątą i szóstą linię wyczerpuje wszystkie możliwości usytuowania się długich splotów, a przegradza je znowu splot płótna, który już tutaj powtarza się jak w linii 2. Taki rysunek wystarcza do zorientowania się w splocie, a wygląd tkaniny pokaże fotografia, plansza kolorowa lub ewentualnie sam oryginał.

Nabieranie nicielnic w tkaninach 4 i więcej nicielnicowych jest często w tkactwie ludowym odmienne od takiego, jakie by zrobił fachowy, miejski tkacz na podstawie rysunku technicznego tkaniny. Dlatego tutaj duży nacisk należy położyć na odpisanie systemu przewleczenia wprost z warsztatu i zanotowania go w sposób podany przy splocie płótna. Analogicznie postępujemy przy 4, 6, a nawet 8 ramach nicielnicowych. Przypominam więc, że trzeba oznaczyć na kartkach tyle linii, ile jest ram np. 4 (ryc. 11a), numerując je od najbliższej do najdalej położonych względem wału osnowowego, cyframi I, II, III, IV. Potem notuje się kolejno każde przewleczone oczko, dopóki system przewleczenia nie powtórzy się lub (w wypadku wzoru symetrycznego) nie otrzymamy jego połowy (ryc. 11).

Niekiedy, jak np. w tkaninie opoczyńskiej zdarza się, że nitka osnowy przewleczona jest naraz przez 2—3 oczka nicielnicowe (ryc. 12a).



Ryc. 10. Tkanina ze wsi Dobrowola, gm. Kleszczek, pow. Bielsk, woj. białostockie.

Podkreślam jeszcze raz, że przewleczenie trzeba podpatrzyć wprost na warsztacie. Jeżeli z jachis względów jest to niemożliwe, to należy podać sam rysunek analityczny tkaniny, zaznaczając przy pomocy ilu ram nicielnicowych została ona wykonana.

Sposobu wyszukania przewleczenia z rysunku technicznego tkaniny nie podaję, ponieważ nie ma on większego zastosowania w badaniu tkactwa ludowego.

Często spotykanym typem tkanin ludowych są tzw. materie „przetykane”, w których na przemian, co drugi wątek, występuje splot płótna i ozdobny długi splot, tworzący motywy wzorzyste. Tkaniny przetykane białostockie, mazurskie czy pomorskie różnią się między sobą systemem przewlekania nicielnic, co wpływa oczywiście na wygląd wzoru. (Porównaj ryc. 11 i ryc. 12).

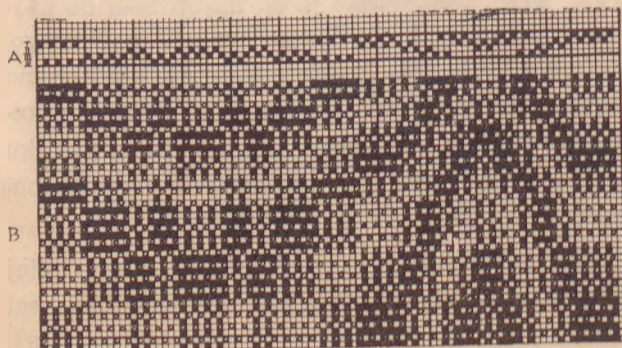
Dość często występują też w zdobnictwie ludowym tkaniny o splocie rządowym. Splot rządowy polega na tym, że nitka wątku w jednym szeregu kryjąca po 1 lub więcej nitek

osnowy, w każdym następnym przesuwają się o 1, względnie kilka nitek osnowy na lewo lub na prawo. Powstają w ten sposób rządki (skosy) biegnące w prawą lub lewą stronę, węższe lub szersze, zależnie od splotu (ryc. 13 i 14).

Rzecz jasna, że tkaniny tutaj opisywane czy reprodukowane nie wyczerpują całego bogactwa samodziółów ludowych. Jak to na wstępie zaznaczyłam, chodziło mi głównie o umiejętność zanotowania struktury tkaniny i zainteresowania się warsztatem, z którego ta tkanina wyszła jako, że są to rzeczy ściśle od siebie zależne. Należy tu również podkreślić wagę wywiadu bezpośredniego i wszelkich informacji ustnych. Na dowód przytoczę tak zwaną „tkaninę w deskę”, występującą w tkactwie opoczyńskim.

Wziąwszy do ręki materię zrobioną przy pomocy deski, można by przypuszczać, że efekt dłuższego splotu, biegnącego od czasu do czasu wśród rypsu płóciennego został wywołany użyciem trzeciej ramy nicielnicowej. Z rozmowy dopiero dowiadujemy się, że tkaczka osiągnęła to przy pomocy „deski”, którą zakłada się w osnowie pomiędzy wałem tylnym a ramami nicielnicowymi (ryc. 5), przewlekając ją przez tyle nitek osnowy, na ile nitek potrzebny jest dłuższy splot (ryc. 15). Gdy tkaczka chce wytknąć ozdobny splot, deskę leżącą dotąd płasko stawia pionowo, skutkiem czego tworzy się ziew dodatkowy, w który wkłada odpowiednią przędzę, po czym opuszcza deskę do pierwotnej pozycji. Tkanie w „deskę” jest możliwe tylko przy specjalnie dużych oczkach nicielnic (ryc. 6 c). Podobnie jak i w tkaninach omawianych na wstępie, tak i tu podajemy gęstość materii czyli ilość nitek na 1 cm².

Ryc. 11.



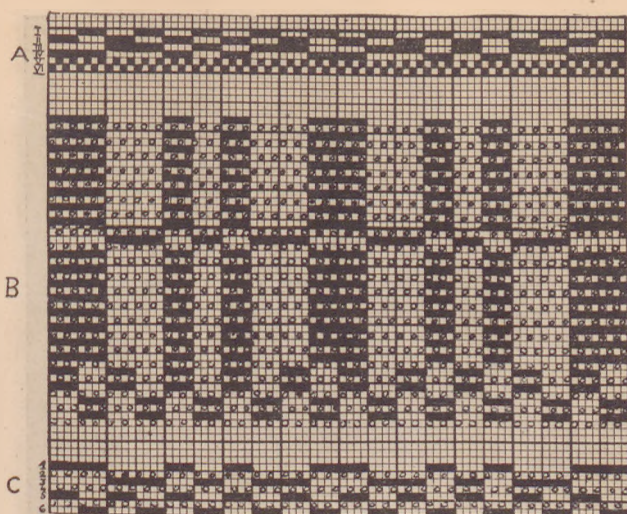
Rozpatrując tkaniny wielonicielnicowe pod względem artystycznym zauważymy, że główną rolę będzie w nich grał splot i jego wykorzystanie w kompozycji. Kolor natomiast nie występuje tu w takiej bogatej gamie, jak w materiałach o splocie płóciennym i rypсовym. Bardzo często tkaniny wzorzyste, zwłaszcza lniane, bywają dwukolorowe, jak np. białe, szare lub czarne, brązowo-fioletowe, biało-wiśniowe.

W tkaninach przetykanych wełną na lnie (np. opoczyńskie), spotyka się dość duże bogactwo kolorystyczne, zwłaszcza w wyrobach nowszych, stare raczej posiadają gamę ubogą.

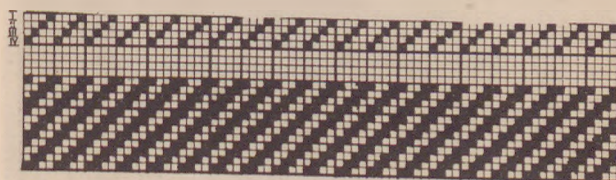
Analizę techniczną badanej tkaniny należy uzupełnić wiadomościami zebranymi przez wywiad. Drogą tą uzyskujemy informacje, odnoszące się do technicznych szczegółów wykonania materii, sposobów barwienia przędzy, dowiadujemy się kto i kiedy tkaninę wykonał, do czego ona była używana. W czasie wywiadu staramy się też poznać historię przemian, jakie zachodziły w technice i zdobnictwie tkackim.

Ostatnim etapem pracy jest segregowanie zebranych materiałów. Sposobów może być kilka (według miejscowości, gatunków surowca, rodzaju splotu czy desena). Wydaje mi się jednak, że żaden z tych sposobów nie jest praktyczny, o ile stosowalibyśmy go w formie wyłączonej. Najodpowiedniejszą wydaje mi się segregacja materiału oparta o podział na większe regiony, odpowiadające np. terytorialnym grupom etnograficznym (Kurpie, Łowiczanie itp.). Wewnątrz takiego ramowego układu topograficznego należałoby podzielić zebrane materiały według rodzaju splotu: splot płótna, splot rypsu płóciennego, tkaniny przetykane, tkaniny o oplocie rzędkowym (czynowatym).

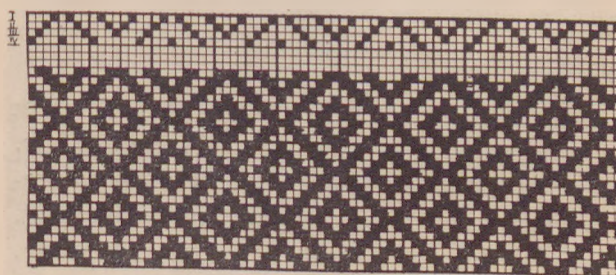
Z kolei w obrębie każdego splotu powinno się przeprowadzić podział ze względu na rodzaj użytego surowca: len (100% — osnowa i wątek), len z wełną (w jakim %), len z bawełną (w jakim %), len z jedwabiem sztucznym (w jakim %), len z innym sztucznym włóknem (w jakim %), wełna z bawełną (w jakim %), wełna (100% osnowa i wątek), wełna z lnem (w jakim %), wełna z bawełną (w jakim %), wełna z jedwabiem sztucznym (w jakim %), wełna z innym sztucznym włóknem (w jakim %), bawełna (100% — osnowa i wątek), bawełna z wełną (w jakim %), bawełna z lnem (w jakim %), bawełna z jedwabiem sztucznym (w jakim %), bawełna z innym sztucznym włóknem (w jakim %), konopie i ewentualnie inne użyte surowce.



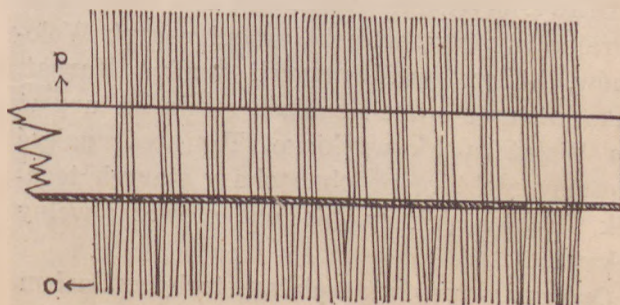
Ryc. 12.



Ryc. 13.



Ryc. 14.



Ryc. 15.



Ryc. 1. Chłop w „gubaszce” z Brzeźnicy, koło Stropkowa. (Słowacja).

FUNKCJA NIEPRZEMAKALNOŚCI TKANIN LUDOWYCH

JÓZEF VYDRA

Artykuł Romana Reinfussa pt. „Wełniane torby góralskie” — w 3—4 zeszytach 1949 r. „Polskiej Sztuki Ludowej”, wielce mnie zainteresował, szczególnie ze względu na jego temat, który dotąd jeszcze nie był nigdzie poruszony. Zainteresował mnie również pogląd autora na pochodzenie owych wełnianych toreb góralskich, które autor przypisuje po jednej stronie karpaccim wałachom, po drugiej zaś polskim góralom, a lokalizuje je według informacji dra M. Koleczani z Bratysławy, do Spisza i Orawy. Myślę wszakże, że są one raczej kulturalną zdobyczą wołoską autentycznych Wołochów, którzy ongiś przyszli wzdłuż Karpat, jako pasterze owiec i zanieśli swoją kulturę aż do Walażska Morawskiego. Tam też znaleźć możemy niektóre podobne okazy starych technik tkackich, jak np. plecione z owczej wełny rękawice.

Opisane w artykule wełniane torby znalazłem dotąd tylko w Czarnym Baloghu, pod Hornim

Hronem, na Słowacji i do tej pory nigdzie więcej. Należy tedy przypuszczać, że opisane w artykule R. Reinfussa torby, to resztki wołoskiej kultury, jakie pozostały na południowej granicy wędrowek Wołochów po Karpatach, nie zaś jako wytwór potrzeb ludności spisko-orawskopodhalańskiej. Na Spiszu i Orawie nigdzie ich nie znalazłem. Dokonany opis i ornamentyka torby z Baloghu zgodne są z opisywanymi torbami w artykule dra Reinfussa.

W Baloghu torby te były używane do noszenia żywności, gdy wybierano się do pracy daleko w lesie. Mieściła ona pożywienie dla jednego człowieka na cały tydzień. Torby takie, odpowiednio wielkie, zdobione, nazywają tam „cedidlo”, pewnie dlatego, że ich frędzle czynią wrażenie ściekającego deszczu po plecach. I oto jesteśmy przy funkcji, jaką te frędzle spełniały.

Dla tej właśnie funkcji, jeszcze bardziej nas zainteresował omawiany artykuł, a szczególnie

ciekawie podany materiał historyczny, dotyczący szerokich, opadających na plecy kołnierzy, przyszywanych do peleryn i kapturów z frędzlami z czasów Wikingów, a znalezione w Orkney (Szwecja).

Na Słowaczynie Morawskiej kołnierze takie z frędzlami nazywali „darmowis”. Nakładało się je przez głowę, a służyły jako zabezpieczenie przed zimnem, a szczególnie przed deszczem. Stwierdzamy więc tu właściwą funkcję frędzli, a sama ich nazwa „cedidlo” prowadzi nas do problemu nieprzemakalności wełnianych materiałów, z których była szyta odzież ludu, zwłaszcza dla pasterzy, którzy byli narażeni na niepogody, podczas przebywania ze stadem w polu czy w lesie. Frędzle więc, mają tu określoną funkcję ekonomiczną — umożliwić ściekanie wody deszczowej naturalnym spadkiem, po frędzlach do dołu, chroniąc spodnią część wełnianej torby, lub siermięgi pod kołnierzem. W ten sposób frędzle zabezpieczały przed zamoknięciem pożywienia w torbie, podobnie jak szeroki, opadający na plecy kołnierz peleryny umożliwiał ściekanie wody deszczowej ku dołowi, chroniąc plecy i ramiona przed zmoknięciem. Stwierdzamy w ten sposób główną funkcję, dla której powstała — to jest funkcję ochronną przed niepogodą, funkcję nieprzemakalności.

Funkcję tę, w dziś noszonej odzieży rozwiązuje się głównie przez impregnowanie materiałów, w dawnych czasach natomiast istniały sposoby sporządzania materiałów z funkcją ochronną, którą spełniała wełna i sierść zwierząt, z której odzież była szyta. „Szytyrskie lodeny”, wykonane z koziej sierści, przez takąż właśnie funkcję, umożliwiającą ściekanie deszczowej wody, stały się odzieżą charakterystyczną dla klimatu alpejskiego. Na Słowacji znaleźliśmy bardzo ciekawy okaz odzieży, sporządzonej z włochatego materiału, która niezbicie utwierdza nas o tej to głównej funkcji ściekania i o starożytności jej formy.

Jest to włochaty, szeroki płaszcz, dziś już nie wyrabiany i nie noszony, skrojony na wzór opadającego na plecy kołnierza, zwany „guba”, „gubaszka”. Noszony był przez karpaccich pasterzy. Powszechniejszy był wśród pasterzy węgierskich i siedmiogrodzkich, a na Bałkanach znany był również pod nazwą „bjurka”.

Ostatniego wytwórcę tych materiałów, zwanych „gubaczami”, na próżno poszukiwałem na



Ryc. 2. Ostatni „gubacz” Ludwik Kowacz z Jelszawy, przed swoim warsztatem.

Ryc. 3. Ludwik Kowacz przy swoim warsztacie tkackim, z naciągniętą tkaniną „guba”.

Słowacji przez prawie dwadzieścia lat, a znalazłem go przed ubiegłym rokiem w Jelszawie, numer domu 155, w osobie Ludwika Kowacza. Kiedyś było tych gubaczów w Jelszawie ze siedemdziesięciu. Ostatni z nich wyrabia jeszcze tę pospolitą tkaninę z długiej, białej wełny, tkaną w ten sposób, że przy przeplataniu wątkiem, kłaczki, kosmyki wełny jednym końcem są umocowane w tkaninie, reszta zaś zwisa wolno. Technika ta nazywa się „zakładana robota”, w odróżnieniu od tak zwanej „roboty gładkiej”, występującej przy wyrobie gładkich tkanin pilśniowych.

Nie można jednak tej techniki porównywać z techniką wiązania dywanów, gdzie kosmyki wełny są przeciągane lub przywiązywane do osnowy, natomiast tu się je jednym końcem zakłada na osnowę i wątkiem przymocowuje w tkaninie. Sądzę, że technika ta jest starszą niż technika wiązania dywanów, która, mniemam, powstała właśnie z tego zakładania wełny, na co zwraca uwagę również wiedeński historyk sztuki Alojzy Riegel w swoim dziełku „Alt-orientalische Teppiche”, wskazując na Karpaty, jako na jeden z rezerwatów najstarszych technik tkackich w Europie. Te długowłose materiały, greckie „kaunakes” są notowane w Grecji już w okresie wojen peloponeskich, jako chaldejskie, a przyszły tam z Sardes. Znajdowano je również w wykopaliskach egipskich i wyraźnie odgraniczano od techniki wiązania, włączając je do technik tkackich. Tę technikę tkania w Jugosławii określa się mianem „biljacz”, a posługują się nią w okręgu Łyka, przy wyrobie dywanów. Słowacki gubacz L. Kowacz techniki tej używa do dziś, przy wyrobie dywanów na podłogę. W muzeum sztuki w Belgradzie znajdują się zbiory kopii starych fresków, zebrane ze starych klasztorów z całej Jugosławii. Na jednym z nich z Sopaczan, w Sandżaku pochodzącym z XIII stulecia, jest przedstawiony pasterz-chłop w takim właśnie włochatym płaszczu, ciemnego koloru, długim, sięgającym do kolan. Tak więc starożytność „guby”, jako włochatego runa nie budzi żadnej wątpliwości.

„Guba” była noszona zwykle włosiem do wierzchu. Tkanina, którą sporządzano techniką „zakładanej roboty” była jeszcze poddawana folowaniu w ciepłej wodzie i zbijana w stępach, ale nie tak długo, jak to czyniono przy wyrobie sukna na gunie, chodziło o to, aby więcej włosów wełny było wolnych, nie zbitych. Następnie materię bielono na słońcu i wtedy nabierała pięk-

nego wyglądu. Była podobną do futra białego niedźwiedzia.

Człowiek więc, pierwszą odzież futrzaną zaczął sporządzać techniką tkacką, gdy poznał jej zalety nieprzemakania, odporność na działanie wody, na co zresztą naprowadziła go obserwacja przyrodzonego runa owiec. Zwierzęta, narażone na niepogody klimatu, zabezpiecza przed przemoknięciem długa sierść lub wełna.

Frędzle więc, czy tkana materia futrzana, lżejsze niż kozuchy i przewiewne, stanowią doskonałą ochronę przed gorącymi promieniami słońca, a w porze deszczowej przed przemokaniem odzieży.

„Guba”, jako krótka kurtka z szerokimi rękawami, sięgająca zaledwie po pas, zrobiona z brunatnej, owczej wełny, spotyka się również na Bałkanach, a w ubiegłym roku widziałem odziane w nie dziewczęta, pasące owce w Hercegowinie, koło Buny, ostatnia stacja przed Mostkiem. Nazywają ją tam „bjurka”. Dokładniejsze przestudiowanie tej odzieży miałem możliwość przeprowadzić zwłaszcza w Jugosławii, w muzeum etnograficznym w Serajewie.

Malarz Wereszczagin w swoich pamiętnikach o wojnie rosyjsko-tureckiej na Bałkanach, wspomina również o „bjurce”, którą jego służący nabył od pastucha i o pożytecznej roli, jaką spełniała przy niepogodnym klimacie na Szipce. (Wasilij W. Wereszczagin — „Na wojnie w Azji i w Europie”).

Na Morawskim Walażsku, koło Nowego Hrozenkowa nosili dawniej chłopci brunatne guńki, zwane „bure”, o czym świadczy rysunek z Walażsko Mezirzickiego muzeum. Że ten rodzaj ludowego stroju i wyrób był kiedyś szeroko przez lud stosowany, przypomina nam jeszcze uszczypliwe powiedzonko — „chodzisz oskubany jak gubacz”, jakie się do dziś zachowało w okolicach Starego Hrozenkowa, na południowym krańcu zachodnich Karpat, etnograficznie jednej z najstarszych miejscowości na Morawach. Na Słowacji noszona była „gubaszka” w rodzaju szerokiej peleryny, cała biała, z wąskim, stojącym kołnierzem, ozdobionym czerwonym wyszyciem. Kołnierzyk ten, cały czerwony, pięknie odcinał się od białej, kożuszonej tkaniny. Zamieszczona tu fotografia nie uwydatnia ani barwności, ani malowniczości tego stroju.

Nosi się ją włosiem do wierzchu. Wydaje mi się, że jest to jeden z najstarszych okazów nie tylko tkaniny, ale także i odzieży.

Na Węgrzech, w okolicach Szatmarska noszą również ten strój i też nazywa się „guba”. Było

by również interesujące usłyszeć także opinię etnografów o tej tkaninie i kroju odzieży z niej sporządzonej w Polsce. Prof. dr Witold Gądzikiewicz, w swojej książce pt. — „Strój górali podhalańskich pod względem higienicznym” — na stronie 14, opisując „cuhe” stwierdza, „że odpowiada ona burce noszonej na Kaukazie”. Zaciemnia w ten sposób podobieństwo, bo chociaż „gunia” istotnie noszona jest częściej na ramionach, ale posiada również rękawy i można ją wdziewać jak kurtkę, podczas gdy „burka” i „gubaszka” ich nie mają.

Dr Gądzikiewicz cytuje także za S. Udzielą, że „gunia” jest najstarszym odzieniem w Polsce, a szyta była z wełnianego, włochatego, grubego sukna. Ten rodzaj odzieży przedstawiony jest na pasterzach „w ołtarzu Wita Stwosza, w kościele w Koszycach”. Ołtarz ten pochodzi z drugiej połowy XV wieku. Dr Gądzikiewicz w swojej pracy wskazuje dalej na zasadnicze właściwości tkaniny, z której szyta była „cuha”, to jest na jej technikę tkacką, na jej grubość i porowatość, od których zależą ochronne jej właściwości. Już sama grubość i włochatość materiału gwarantuje jego nieprzemakalność na przeciąg nawet dłuższego deszczu, chociaż nie można mówić o całkowitej nieprzemakalności.

Podobną funkcję spełnia „serdak” (czeskie „owcze krzno”), kożuszana kamizelka z owczej skóry, którą się latem nosi włosem do wierzchu — nie przemaka i doskonale chroni przed przemoczeniem spodnią część odzieży, koszulę.

Dzieje się to wszystko na skutek specjalnych właściwości owczej wełny, która posiada dość dużą pozostałość tłuszczu, chroniącego przed wsiąkaniem wody i ułatwia jej ściekanie po runie.

Stwierdzamy tu wspólną funkcję zapobiegawczą przed przemakaniem, jaką spełniają — weł-



Ryc. 4. Wełniana torba „cedidlo” z Czarnego Balogh, koło Brezna, na Słowacji.

niana torba „cedidlo”, czy „gubaszka”, właśnie frędzlami, właśnie długim runem wełny czy spiłniałym włosem, czy sukno „guni” swoją grubością.

Należy przeto mniemać, że ze względu na takie rozwiązanie właściwości nieprzemakania tkaniny, znajdzie ona w przyszłości większe zastosowanie nie ze względu na kult dla jej starożytności, lecz dla tego, że jest przewiewna i zdrowsza niż materiały impregnowane. Również, ze stanowiska wytwórczości, wyższość tkaniny wełnianej przez swą włóczkowatą, spływową własność jest pełniejsza nad materiały impregnowaną.

Tłumaczył z czeskiego
Piotr Greniuk

Fotografie wykonał Józef Vydra.

WYSTAWA SZTUKI I PRZEMYSŁU LUDOWEGO W WĘGROWIE

PIOTR GRENIUK

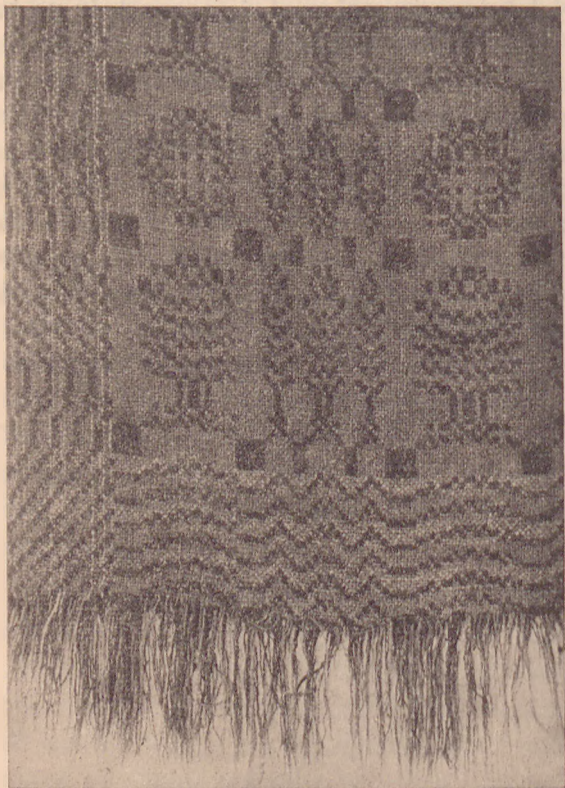
Z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki, w wykonaniu Wydziału Kultury i Sztuki Warszawskiej Wojew. Rady Narodowej oraz Spółdzielni Sztuki i Przemysłu Ludowego w Węgrowie odbyła się tam w czasie od 25 czerwca do 9 lipca 1950 r. wystawa sztuki i przemysłu ludowego.

Wystawa była podzielona na dwie części — jedna z nich mieściła się w lokalu zajmowanym dziś przez Spółdzielnię, druga pomieszczona została obok, w specjalnie na ten cel wybudowanym baraku, który w przyszłości służyć będzie dla prac spółdzielni.

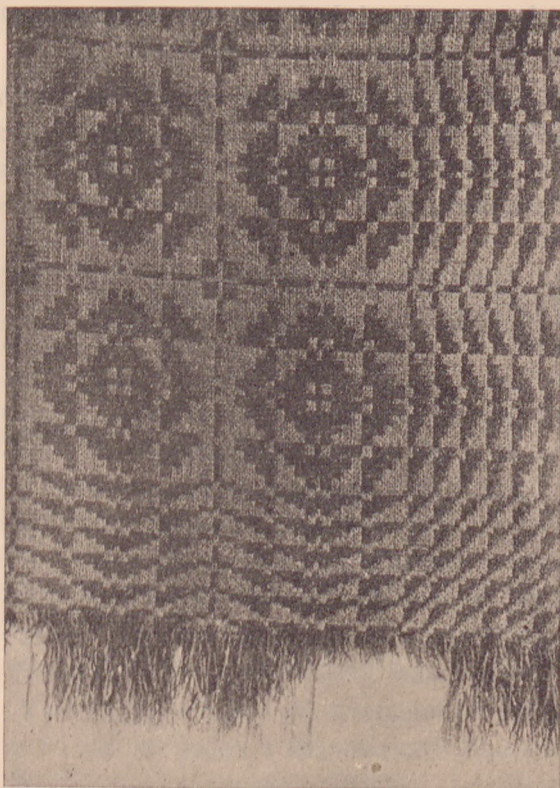
Pierwsza część wystawy obejmowała prze-

ważnie wyroby spółdzielni, przede wszystkim firanki i tkaniny, bo to jest jej specjalnością, kilkanaście okazów ceramiki (powiat węgrowski ubogi w glinę garncarską, w tej gałęzi przemysłu nie przoduje), figurki z ciasta tzw. „prostyńskie kozy”. Tu również znajdowały się eksponaty gotowej odzieży kobiecej i dziecięcej, uszyte z materiałów spółdzielni, przez Państwowe Liceum Odzieżowe w Warszawie.

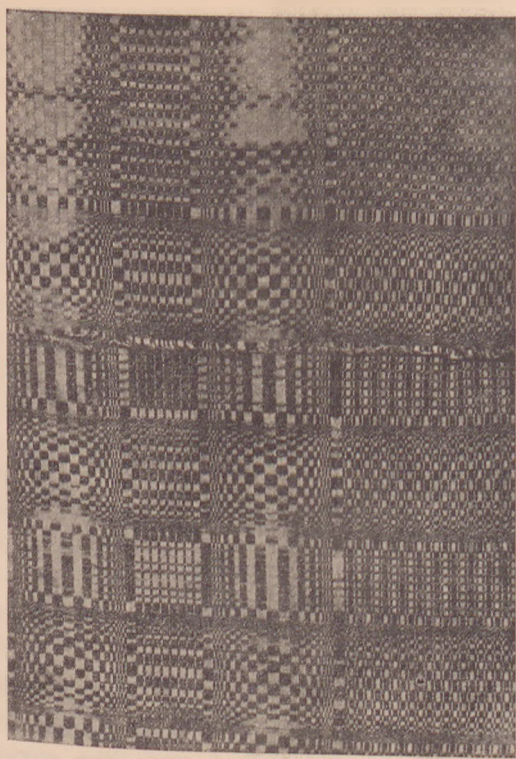
W tej części organizatorzy urządzili wzorcowy „kącik dla dzieci”, z dziecięcymi mebelkami firmy „ŁAD”, książkami i zabawkami oraz świetlicę-czytelnię. Tu również odbywała się sprzedaż wyrobów spółdzielni, a także książ-



Ryc. 1. Dywan dwuosnowowy wyk. w 1875 r.
we wsi Orzeszówko, gm. Miedzna.



Ryc. 2. Dywan, wyk. Leokadia Wrzosek, wieś
Lubieszka, gm. Olezew.



Ryc. 3. Dywan, wyk. Feliksa Zdunek w 1890 r.,
wieś Jarnica, pow. Węgrów.

żek i zabawek dla dzieci oraz oddanych w komis przedmiotów jak — fartuchy, chusteczki, paski skórzane itd.

Druga część wystawy obejmowała eksponaty w liczbie 336 sztuk, pochodzące z trzech powiatów Podlasia, z dziedziny tkactwa współczesnego i zabytkowego, w charakterystyczny dla tego regionu deseń w kraty, spódnice, zapaski, dywany, chodniki itp., nieco ciekawych wyrobów ludowych, muzealnej już dziś wartości, jak wyroby ze słomy tzw. „koszki” na ziarno i krupy, sprzęt domowy i gospodarski, trombity, wycinanki z opłatków, kilka okazów dawnego stroju kobiecego oraz współczesną odzież męską i kobiecą, szytą z materiałów wyrabianych bądź przez miejscową spółdzielnię, bądź przez kobiety na wsi. Rozwieszone na ścianach mapy, wykonane przez Mariana Adamkiewicza ilustrowały rozmieszczenie tkactwa i innych rodzajów rzemiosła ludowego na terenie powiatów węgrowskiego, sokołowskiego i siedleckiego.

Ten podział, zastosowany może nie umyślnie, był na wystawie słuszny, bowiem wykazywał porównawczo postęp twórczości ludowej i jej przystosowywanie się do warunków, potrzeb i wymagań człowieka doby dzisiejszej. Nie był to jedynie pokaz starych eksponatów, już dziś historycznych, chociaż częstokroć pięknych i o dużej wartości artystycznej, ale na wystawie pokazano, jak postępuje zmiana i rozwój

zarówno techniki, jak też materiału w odniesieniu do potrzeb wsi współczesnej.

Znajdywały się tam np. dwa warsztaty tkackie, jeden sprzed 85 laty, ze wsi Lipki, prymitywny, wąski, drugi nowoczesny, szeroki, o mechanicznym przerzucaniu czołenka. W czasie trwania wystawy przy jednym i przy drugim tkwały kobiety i każdy ze zwiedzających mógł stwierdzić naocznie, jak ciężki był trud tkania dawniej, a jak dziś, dzięki ulepszeniom, praca na nowym warsztacie jest o wiele lżejsza, a co najważniejsze jest sprawniejsza i znacznie wydajniejsza.

Organizatorzy wystawy poszli jeszcze dalej. Aby wyraźniej ukazać postęp i rozwój życia na wsi, Spółdzielnia dostarczyła Państwowemu Liceum Odzieżowemu w Warszawie, ul. Górnośląska 31, 250 m różnych tkanin, z których uczennice, pod fachowym kierunkiem nauczycieli zaprojektowały i wykonały ponad 60 różnych modeli sukienek, spódnic, bluzek, fartuchów, płaszczy, bielizny pościelowej, roboczych kombinezonów dla robotników państwowych gospodarstw rolnych, stroju wycieczkowego, nakrycia głowy dla żniwiarzy (połączenie słomianej plecionki z płótnem) itd.

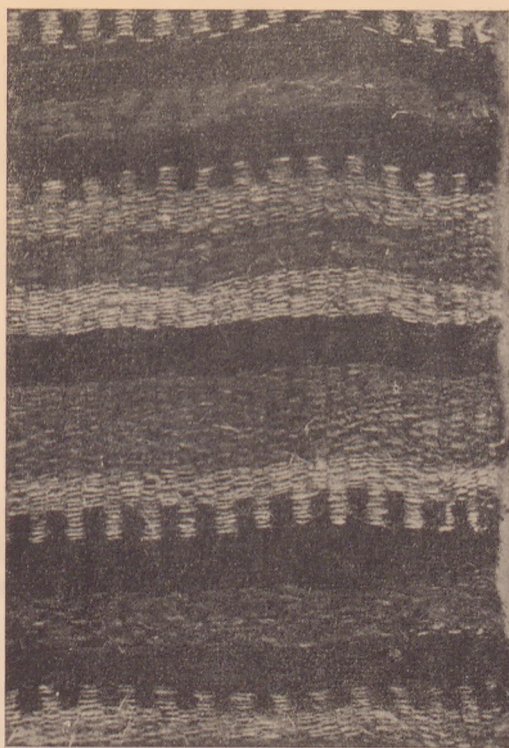
Wykonaną w ten sposób odzież prezentowały zebranej publiczności w dniu otwarcia wystawy na specjalnym „pokazie mody” uczennice w. w. Liceum. Ten sposób wiązania wystawy z prezentacją wyrobów współczesnej techniki tkackiej, z pokazem nowych tkanin barwionych, deseniowych i ich zastosowaniem w dzisiejszej odzieży, w urządzeniu wnętrza mieszkalnego zarówno na wsi, jak i w mieście jest bardzo dobrze pomyślany, jeśli przypomnę, że niektórym podobnym wystawom wyraźnie go brakowało. Cóż bowiem z tego, że na wystawie sztuki ludowej pokazemy stare, nawet piękne okazy, pochodzące z twórczości ludowej, jeśli jednocześnie nie uprzytomnimy szerokim rzeszom zainteresowanych, jak one w szeregu zmian przekształciły się do służby dnia dzisiejszego. Dziś jest dla nas jasnym, że różnica między wsią i miastem musi się zacierać. Postęp i rozwój życia gospodarczego na wsi, wzrastający dobrobyt pracującego chłopstwa budzi coraz szersze pragnienia i dążenia do pogłębienia dóbr kulturalnych. Wieś pragnie na równi z miastem współuczestniczyć w dorobku kulturowym Polski Ludowej, pragnie iść z prądem socjalizacji życia i na tej drodze widzi swoją przyszłość. Stąd każdy przejaw przemian w kierunku postępu jest nam wszystkim bliski i winniśmy go wspierać.

Chłop pragnie widzieć rozwój techniki wśród przedmiotów codziennego użytku i ma do niej pozytywny stosunek. Cieszy się więc, gdy widzi, że rzeczy stare, wykonane w braku odpowiednich narzędzi ręcznie, prymitywnie, zastępowane są dziś ulepszonymi, przydatniejszymi, choć z tamtymi mają łączność formy, ale przez swoją współczesną treść stają się inne, nowe.

Ten bardzo dobry sposób ukazania przeszłości rzemiosła i sztuki ludowej w zestawieniu z dzisiejszymi osiągnięciami na tym polu, był na wystawie węgrowskiej przeprowadzony jeszcze nieśmiało. Niektóre eksponaty muzealne nie miały odpowiedników, wyrosłych z pracy człowieka dzisiejszego. I tak np. ul pszczeli, wydłubany w kłodzie drzewa, pochodzący z Chojeczna Cesarzy, gm. Grębków, pow. Węgrów, a mający 110 lat, czy ul słomiany „koszka” z Sadolesia, gm. Sadowne, pow. Węgrów, jakie nam pokazano na wystawie, winny były również mieć obok siebie ule dziś stosowane w racjonalnej pasiece, z nadstawkami, aby ujawniały postęp, aby pouczyły o korzyściach rozwoju w tej dziedzinie, aby wśród chłopów-pszczelarzy, bartników nie budziły niepotrzebnej lęzki, że tamte ule były „piękne”, „ciekawie”, ale żeby pomogły im dojść do wniosku, że ul słomiany czy kłoda były wyrazem zacofania gospodarczego wsi, jej prymitywu, biedy i nędzy, że postęp w każdej dziedzinie jest konieczny, bo przynosi udogodnienia, przynosi człowiekowi pożytek. Jeśli nam mówią kierownicy wystawy, że ule takie są jeszcze dziś w użyciu w Tończy, gm. Starawieś i w Wierzbnie, gm. Ossówno, pow. Węgrów, to słuchamy tego z pewnym niepokojem, że gromady te przejawiają wyraźne zacofanie gospodarcze, że pszczelnictwo w nich jest prymitywne i nie przynosi ich właścicielom odpowiedniego zysku, a czas i praca włożone przy takiej pasiece są zmarnowane. Nie należy jednak wyciągać z tego mylnego wniosku, jakoby na takich wystawach, jak w Węgrowie nie należy pokazywać rzeczy z lat dawnych. Przeciwnie, trzeba koniecznie, właśnie dlatego, aby zwiedzającym pomóc śledzić za postępem życia na wsi.

Potrzeba dyktowana jest i tymi względami również, że poprzez tego rodzaju wystawy wyciągamy muzealne eksponaty niejako na światło dzienne i organizujemy dla nich właściwą opiekę.

Oto np. do Węgrowa udał się pracownik Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach, który szereg eksponatów zakupił do zbiorów tego muzeum. W ten sposób powędrowały do muzeum



Ryc. 4. Pasiak, wyk. Stanisław Kuta w 1949 r., wieś Wrotnów, pow. Węgrów.

— stara socha drewniana z Zawad, gm. Jaczew, pow. Węgrów, która będzie dowodem rewolucyjnych zmian, jakie w Polsce powrześniowej zaszły w naszym rolnictwie, które na pola spółdzielni produkcyjnych i państwowe gospodarstwa rolne wprowadza traktory; stępa nożna, również z pow. węgrowskiego ukazująca w porównaniu z dzisiejszymi młynami straszliwy móżół pańszczyźnianego chłopą, który w tym prymitywnym sprzęcie przygotowywał dla siebie i swej rodziny krupy; do muzeum oddano też długie „trombity” — „ligawki” pochodzące z Górek Grubaków, gm. Jaczew i Wilczogąb, gm. Sadowne, pow. Węgrów oraz z gminy Sterdyń, pow. Sokołów.

Chłopi, którzy posiadają tego rodzaju eksponaty, jeśli się o nie zwrócą organizatorzy wystaw, winni je chętnie dostarczać, gdyż w ten sposób wystawy nasze będą miały możliwość pogładowego pokazania zaszłych zmian gospodarczo-ekonomicznych na wsi, a w wypadku, gdy któryś z eksponatów ma wartość muzealną, winni go za odpłatą, czy bezinteresownie przekazywać do muzeów etnograficznych, aby je w ten sposób wzbogacić o dowody życia i pracy przeszłych pokoleń.

Właściwe zastosowanie znalazły piękne, choć skromne fartuszki podlaskie z dyskretnymi, drobnymi, kolorowymi pasieczkami, których na wystawę dostarczyły — Aleksandra Sobieska z Orzeszówki, Stanisława Pielech z Wólki Mie-

dzyńskiej i Helena Supeł z Wrotnowa, gm. Miedzna, pow. Węgrów oraz Maria Biernacka z Wyrozęb Konaty i Janina Głowko z Paderewki, gm. Sterdyń, pow. Sokołów. Płócienné tkaniny, z których uszyto fartuszki, posłużą jako wzór dla produkcji lnianych materiałów odzieżowych, wykonywanych przez Spółdzielnię. Takie wyzyskanie dawnych tkanin do współczesnej produkcji jest normalnym zjawiskiem i w łańcuchu przemian koniecznym.

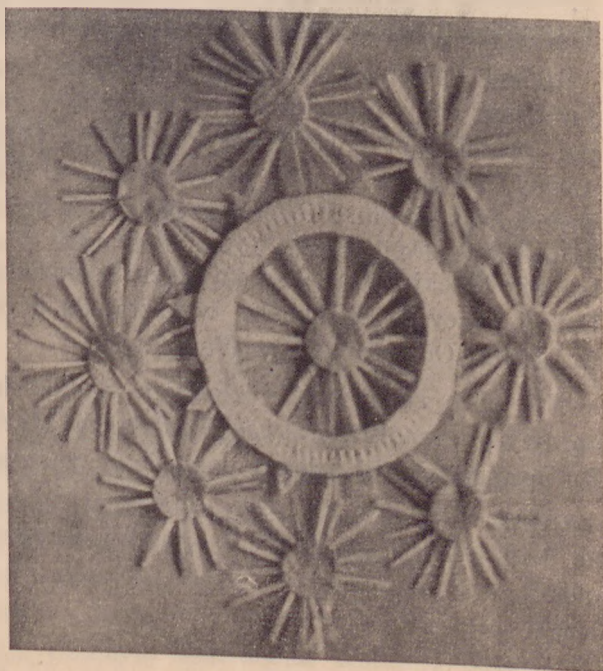
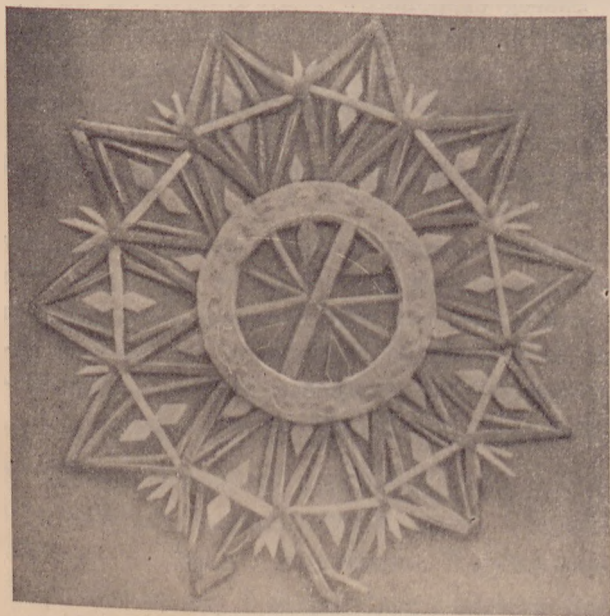
Bardzo ciekawymi eksponatami na wystawie w Węgrowie były wycinanki z opłatków, zwane na Podlasiu „kolędy”. Pochodzą one z Górek, gm. Jaczew, pow. Węgrów, a wycinały je Helena Górńska i Czesława Rowicka. Sztukę tę posiadają również mężczyźni, a jednym z nich, którego prace były na wystawie, jest Franciszek Salach ze wsi Dzięcioły Bliższe, gm. Sterdyń, pow. Sokołów. Wycinanki te, bardzo delikatne w rysunku, bogate w ornamentyce, w kształcie rozet, wielkości mniej więcej dużego talerza związane były z obrzędem świąt go-dnich. Choinki w tych stronach Podlasia, w końcu ubiegłego stulecia i w dwudziestych latach bieżącego na wsiach nie były znane, „kolędy” zatem, zawieszane na nitce u sufitu były swego rodzaju odświeżną ozdobą izb wiejskich. Do całości omawianych eksponatów należy jeszcze wymienić realistyczne rzeźby w drzewie, wykonane przez Stanisława Bajdeckiego, ze wsi Bujały Gniewosze, gm. Sabnie, pow. Sokołów. Rzeźby te są zazwyczaj małe, zrobione z jednego lub kilku kawałeczków drewna, barwione. Drewniane ptaszki i zwie-

rzęta Bajdeckiego są zgrabne, a jego dokładna, precyzyjna technika wskazują na nieprzeciętne zdolności autora, którym należałoby się bliżej zainteresować, a umiejętności jego dalej kształcić.

Dla całokształtu opisu wystawy sztuki i przemysłu ludowego w Węgrowie, trzeba koniecznie osobno poświęcić nieco uwagi dla omówienia działalności Podlaskiej Spółdzielni Sztuki i Przemysłu Ludowego, która z jednej strony była organizatorem i gospodarzem wystawy, z drugiej zaś, na tle jej prac, możemy bliżej zorientować się o przyszłości naszego rzemiosła ludowego i o jego najbardziej prawdopodobnym kierunku rozwojowym.

Spółdzielnia pracuje od roku 1946 i w tej chwili zrzesza około 300 członków; przeważnie kobiety (jest kilku mężczyzn), bezrolne lub małorolne, spośród których ponad 100 należy do Związku Zawodowego. Przez przyjęcie spółdzielczej formy pracy, powstał nie tylko rzutki warsztat pracy dla wiejskich rzemieślników, którym Spółdzielnia ułatwia nabycie surowców i umożliwia opłacalny zbyt wyprodukowanych towarów, ale również zapewnia członkom związku zawodowego bezpłatne leczenie, potrzebującym udziela pożyczek i zapomóg. Rozbudzono również wśród zrzeszonych życie społeczne, oświatowe i kulturalne. Co dwa tygodnie członkowie spółdzielni zbierają się w swojej świetlicy, gdzie odbywają się fachowe wykłady i pogadanki, śpiewy, gry i zabawy.

Spółdzielnia, której dewizą jest hasło — „Własnymi rękami wypracujemy naszą przy-



Ryc. 5, 6. Wycinanki z opłatków tzw. „kolędy” z Górek, gm. Jaczew, pow. Węgrów.

szłość” — ma na celu, w oparciu o surowiec wiejski i fabryczny, w oparciu o warsztaty tkackie własne i indywidualnych właścicieli, czerpiąc wzory z bogatej tradycji tkackiej na tym terenie — rozwinąć na zasadach kolektywnej, zespołowej pracy produkcję tanich tkanin, firanek dla świata pracy. Ambicją Spółdzielni jest, aby jej produkcja nosiła charakter piękna, estetyki, aby przez zastosowanie nowoczesnych warsztatów, praca była zarazem sprawna, by czyniła trud człowieka lżejszym i wydajniejszym.

W ciągu dwuletniej praktyki członkowie Spółdzielni opracowali normy pracy i wprowadzili między sobą współzawodnictwo. Normy te są następujące:

1. siatkarka — ma wykonać w ciągu miesiąca, przy normalnych zajęciach domowych 3 szt. siatki w rozmiarze 3×3 m,
2. poszywaczka — winna w ciągu miesiąca poszyć wzorem ozdobnym 9 firanek,
3. tkaczka — winna w okresie miesiąca utkać z przędzy fabrycznej 30 m tkaniny, albo z przędzy ręcznej 40 m, albo płótna grubego 50 m, albo chodnika 60 m,
4. tkaczka tkająca w deseń — winna w tymże okresie czasu utkać — wąskiej tkaniny 30 m, szerokiej 25 m.

Wyznaczono nagrody — przodownik pracy otrzymuje 8 tys. złotych, I nagroda wynosi 6 tys. zł, II — 5 tys. zł, III — 3 tys. zł. Oprócz tego przyznawane są nagrody w wysokości 200 zł za ciekawsze pomysły zdobnicze.

W dniu 1 maja 1950 r. rozdano członkom Spółdzielni — I nagród 19, II — 11 i III — 12.

Przodownikami pracy są:

Helena Salach z Żeleźnik, gm. Miedzna, która już drugi rok z rzędu przoduje w pracy w grupie produkcyjnej siatkarek, osiągając 155% normy. Zuzanna Konik, poszywaczka, z Woli Orzeszowskiej, gm. Miedzna, artystycznie uzdolniona 134%, Feliksa Rosa 110%, Marianna Kłos, technik tkacki, jedna z założycielek Spółdzielni. Dzięki pracy w Spółdzielni wykształciła córkę w Liceum Odzieżowym w Warszawie.

Nie obce są również członkom Spółdzielni sprawy racjonalizatorstwa. Frędzlarka Maria Bujnowska, dzięki swemu pomysłowi, zastoso-

wanemu przy dorabianiu frędzli do firanek zarobiła w ciągu roku 42 tys. złotych, nie odrywając się od swych normalnych, codziennych zajęć.

W regulaminie Spółdzielni znajduje się nast. punkt, odnośnie pracy społecznej członków — „czy przez swoją pracę oddziałuje dodatnio na swoją rodzinę, na otoczenie”. — Widać, że i to zagadnienie żywe jest wśród członków Podlaskiej Spółdzielni, skoro 27-letnia, bezrolna chłopka Jadwiga Kuśmierczykowa uzyskała tytuł przodownika pracy w tym zakresie. Ona pierwsza, mimo przesądów kobiet wiejskich, od była poród w szpitalu, a w swojej okolicy, wśród tamtejszych rzemieślników jest żarliwą propagatorką pracy zespołowej, kolektywnej.

Słusznymi są przeto usiłowania, aby rozwój spółdzielczych warsztatów tkackich, firankarskich obejmował coraz szersze grono rzemieślników wiejskich, aby w oparciu o zespołowe formy pracy mogli oni z korzyścią dla siebie wykonywać swe rzemiosło, ale żeby jednocześnie nie starali się naśladować fabryk lub z nimi konkurować. Byłoby to nonsensem. Są to dwie różne, choć pokrewne sobie dziedziny, które winny się tylko uzupełnić. Pierwszeństwo fabryk jest w tym względzie konieczne. Nie wydaje mi się przeto słusznym stanowisko Scholastyki Chrupkowej ze wsi Poszewki, powiatu węgrowskiego, która utkała materiał na garnitur dla swego męża (numer katalogu wystawy 90). Przecież fabryka robi to znacznie lepiej i szybciej. Zgódźmy się, że może to być praca pojęta amatorsko, dla przyjemności, nigdy jednak nie może być zasadą w dalszym rozwoju Spółdzielni.

Szereg eksponatów znajdujących się na wystawie uzyskało nagrody bądź dyplomy uznania. Ogółem nagrodzono 98 osób, pośród których rozdzielono 566 tysięcy złotych. Ponadto na zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki każdy wystawca otrzymał 1.000 zł nagrody za udział w wystawie.

Zorganizowane w dniu otwarcia wystawy występy artystyczne zespołów młodzieżowych z okolicznych wsi były celowym uzupełnieniem jej artystycznego charakteru, co nie umniejszało wystawie znaczenia społeczno-gospodarczego, które było jej głównym zadaniem.

Fotografie wykonał Stefan Deptuszeński.



Ryc. 1. Dwie osiemdziesięcioletnie staruszki Marianna Krus z Komornik i Marianna Męcarska z Bogusławic pow. piotrkowski, nagrodzone pierwszymi nagrodami za najbardziej typowe zapaski.

POKAZ ZAPASKI LUDOWEJ W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM

BLANKA KACZOROWSKA

W dniach od 2 do 16 lipca br., odbył się w Piotrkowie Trybunalskim pokaz zapasek regionalnych, powiatów piotrkowskiego i radomszczańskiego, zorganizowany przez Wydział Kultury i Sztuki Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i ekspozyturę Łódzkiej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Wystawa zgromadziła 100 eksponatów w postaci różnorodnych zapasek, pochodzących sprzed kilkudziesięciu lat jak i współczesnych. Wypożyczono je od kobiet wiejskich ze wsi należących do w. w. powiatów, jak: Bogusławice, Żarnowica, Komorniki, Podolin, Ręko-rej, Uszczyn, Czarnocin, Konary, Masłowice, Pacierzów, Zawada.



Ryc. 2. Zapaska ze wsi Rękorej, gm. Podolin, pow. piotrkowski, wyk. w roku 1905 przez Janinę Bednarek (I nagroda).



Ryc. 3. Zapaska ze wsi Bogusławice, pow. piotrkowski, wyk. w 1908 r. przez Mariannę Pękarską (I nagroda).



Ryc. 4. Zapaska ze wsi Komorniki, gm. Bogusławice, pow. piotrkowski, wyk. w roku 1935 przez Mariannę Krus (I nagroda).

Zapaski zebrane na wystawie wykazały wysokie wartości artystyczne samorodnej twórczości ludowej w zakresie tkactwa, tak bardzo charakterystyczne dla tych regionów. Tym niemniej nie brakowało tu okazów, na których wyraźnie widoczne były wpływy „mody” łowickiej, zarówno w układzie pasów wełniaka, jak i ich zestawieniu kolorystycznym.

W powiecie piotrkowskim, dominującym kolorem jest „pąs” (cynober), na którego tle rozłożone są symetryczne, rytmicznie powtarzające się zespoły barwnych prążków (pasków), ułożonych koncentrycznie, po obu stronach jednego środkowego.

Zapaski starsze posiadają prążki drobniejsze (ryc. 1, 2, 3), w nowszych zaś, stają się one coraz bogatsze (ryc. 4). Rozwój ich wykazuje tendencję ku rozbudowywaniu owych poszczególnych grup (zespołów) pasków, które dla urozmaicenia prostych, pionowo biegnących kolorowych nitek tkaniny, przybierają formę „ząbków”, na skutek wprowadzenia odmiennej techniki tkackiej, przy pomocy tzw. „deski” (deseczka tkacka). Technika ta wprowadza „przetykania” na przemian powtarzających się kolorów i wnosi bogaty element dekoracyjny do prostej zdawałoby się tkaniny (ryc. 5, 6).

Zapaska radomszczańska jest skromniejsza, utrzymana w tonach ciemniejszych. Mniej spotyka się tu „przetykań”, a ewolucja układu i kolorów wykazuje analogię z zapaską piotrkowską (ryc. 7, 8, 9).

Obydwa typy zapasek charakteryzuje ograniczona ilość kolorów, zamykająca się w ramach 4 — 7 barw jak: pąsowy, czarny, szafirowy, zielony, biały, fioletowy i bordo. Barwa biała występuje jako nikła prążka, wykonana w wełnianym wątku, bawełną. Zapaski współczesne odznaczają się większą rozpiętością kolorysty-



Ryc. 5. Zapaska ze wsi Bogusławice, pow. piotrkowski, wyk. w r. 1930 przez Zofię Węgrzynowską (II nagroda).

czną a także różnią się od starszych pod względem samego układu pasków, które upodabniają je do wzorów stosowanych w Łowiczu.

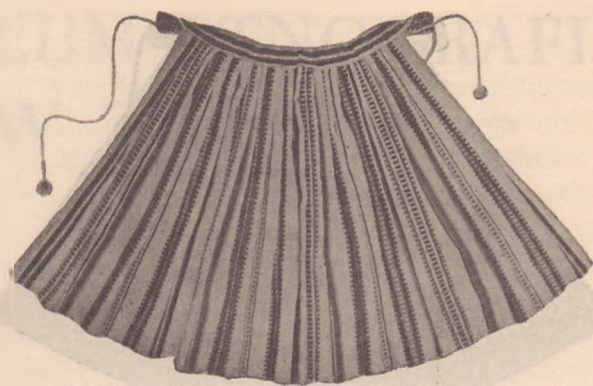
Prócz wprowadzenia nowych kolorów (żółty, różowy, niebieski), daje się zauważyć użycie kilku odcieni w zakresie jednego koloru, np. cztery odcienie zielonego, kilka odcieni żółtego, aż do pomarańczowego, różowego do amarantowego itp. Zapaska zatracą wtedy swą kolorystyczną intensywność, a stają się miejscami niemal pastelowa. Zespoły pasków komponowane są „tęczowo”, tworząc szereg niesymetryczny od jasnego odcienia do ciemnego. Owe zespoły poszczególnych pasków nabierają zarazem coraz większej szerokości, tworząc tzw. „długie mody”.

Nowe te układy pasków wprowadzane są w zapasce na przemian z dawnymi, symetrycznymi układami (ryc. 6), a przestrzeń między nimi wypełnia tło.

W latach ostatnich zaczął coraz silniej występować w tkaninie kolor biały, a na wystawie znalazła się nawet zapaska wykonana na białym „dnie” (tle), zrobiona w roku 1949 (ryc. 7).

Należy zwrócić uwagę na to, iż województwo łódzkie wyróżnia się z terenu całej Polski bardzo żywą po dziś dzień tradycją tkactwa i stroju ludowego i że w jego obrębie istnieją ośrodki, które zaznaczają się w ludowej twórczości artystycznej szczególnie silnie, promieniując szeroko na okoliczne regiony.

Ową dominantę kulturową o bardzo odrębnym charakterze stanowią Łowickie i Opoczyńskie, których zasięg odnośnie wpływów w tkaniu trudny jest w chwili obecnej do uchwycenia. Wskazują na to nowsze eksponaty, zebrane z innych stron województwa, mające pewne cechy wspólne z wzorami łowickimi i opoczyńskimi.



Ryc. 7. Zapaska na białym „dnie” ze wsi Bogusławice, pow. piotrkowski, wyk. w roku 1949 przez Mariannę Kaźmierczak (III nagroda).



Ryc. 8. Zapaska ze wsi Pacierzów, gm. Konary, pow. radomszczański, wyk. w roku 1915 przez Kordulę Miechoń.



Ryc. 6. Zapaska ze wsi Zalesie, gm. Uszczyn, pow. piotrkowski, wyk. w roku 1934 przez Helenę Kulbat (IV nagroda).



Ryc. 9. Zapaska ze wsi Pacierzów, gm. Konary, pow. radomszczański, wyk. w r. 1910 przez Kordulę Miechoń.



Ryc. 10. Zapaska ze wsi Zawada, gm. Konary, pow. radomszczański, wyk. w roku 1915 przez Wiktorię Borowik (I nagroda).

Zagadnienie tych naleciałości w tkaninie piotrkowskiej i radomszczańskiej poruszył i omówił w prelekcji wygłoszonej na terenie wystawy do zebranych na niej kobiet wiejskich, prof. Chwalisław Zieliński, jeden z organizatorów tej imprezy. Zdaniem prof. Zielińskiego (zajmującego się między innymi opracowywaniem strony artystycznej tego okręgu), należałoby wyrugować z terenu obce, szczególnie łowickie wpływy, przez co doprowadziłoby się do oczyszczenia tutejszej twórczości tkackiej z niewłaściwych, jego zdaniem, elementów układu i skali barwnej.

Jako najlepsze z wystawionych na pokazie wyróżnione zostały nagrodami pieniężnymi te zapaski, które wykazały jak największą ostrożność ich twórców w stosunku do obcych „zawidzianych” wzorów, a które świadczyły o zachowaniu miejscowej tradycji w sposobie komponowania zespołów poszczególnych pasów i prążków.

Zapaski odbiegające pod względem artystycznym od wzorów starszych, zawierające nowe motywy układu i bogatsze zastosowanie kolo-

rów, wskazujące na wpływy obce — zostały w nagrodach pominięte.

Zbyt rygorystyczne stanowisko jury w traktowaniu tkanin, odbiegających od starych wzorów, moim zdaniem, jako antydialektyczne — jest niesłuszne.

Sztuka ludowa jest tworem żywym i ustawicznie zmiennym. Zmienność ta, jako zjawisko naturalne i konieczne, nie może być hamowana przez sztuczne petryfikowanie form dawniejszych, które zresztą były też tylko jednym z etapów rozwojowych.

Nagród pieniężnych rozdano 45 na łączną sumę 200.000 zł, wyasygnowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, a także 25 nagród po 2000 zł, przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego.

Prócz tego poszczególnym osobom jak i urzędowi gminnym wręczono szereg dyplomów i listów pochwalnych, zarówno za pomoc i zrozumienie ważności oraz doniosłości zorganizowania wystawy, jak i za pielęgnowanie tradycji ludowych w noszeniu i popieraniu stroju regionalnego.

Omówiona tu wystawa poprzedza jesienny konkurs tkaniny ludowej, mający się odbyć w Łodzi, na którym pokazane będą prace obecnie wykonywane przez kobiety wiejskie.

Na zakończenie podkreślić należy skromną wprawdzie, ale pomysłową i dowcipną ekspozycję wystawy, gdzie zapaski po prostu rozmieszczono na poręczach krzeseł, przez co w bardzo prosty i plastyczny sposób udostępniono je zwiedzającym.

Wystawa ta dała możliwość zaznajomienia się nie tylko z tkactwem ludowym tych stron, ale także z pracami tkackimi spółdzielni pracy „Runo” w Wolborzu, powiatu piotrkowskiego, która wystawiła swoje samodzielne tkaniny, wykonane w oparciu o tutejsze oryginalne wzory ludowe.

Fotografie wykonał Ludwik Żukowski.

PAŃSTWOWE MUZEUM ETNOGRAFII NARODÓW ZSRR

Tłumaczenie z rosyjskiego:
Sowietskaja Etnografia nr 1, 1950 r.
Przekład: Zofia Turska.

E. A. MILSZTEIN

W 1948 r. po siedmioletniej przerwie, Muzeum znowu zostało otwarte dla zwiedzających. W nowo odbudowanych salach odbyła się w dniu 15 lipca 1948 r. inauguracja wystawy — „Sztuka ludowa i regionalne stroje narodów słowiańskich”. Myśl przewodnią, wyrażającą ideowy kierunek wystawy, zaczerpnięto z następujących słów Stalina, wypowiedzianych z okazji przyjęcia rządowej delegacji Finlandii:

„Ludzie radzieccy kierują się tym przekonaniem, że każda narodowość, bez względu na liczebność, posiada swoje odrębne cechy, swoją specyfikę, jej tylko właściwą — różną od specyfiki innych narodów. Te cechy odrębne stanowią ten wkład, jaki wnosi każda narodowość do wspólnej skarbnicy światowej kultury, uzupełniając ją i wzbogacając”.

Bogate zbiory Muzeum pozwoliły przedstawić różnorodne dziedziny sztuki ludowej: ruskiej, białoruskiej, ukraińskiej, jak również zachodnich i południowych Słowian.

Trzy pierwsze sale poświęcono ruskiej sztuce ludowej. Wystawiono tu zabytkową i współczesną rzeźbę — wspaniałe rzeźby w korze brzozy — a wśród nich ulubiona postać wodza narodów Z.S.R.R. towarzysza Stalina, widoki Kremla, bohaterskie sceny wojenne Armii Radzieckiej. Wśród eksponatów w tym dziale wyróżnia się wyrzeźbiona w jednej bryle brzozy grupa zatytułowana: „Wiejscy delegaci u W. I. Lenina”. Z dużym odczuciem wydobyl z niej artysta-samouk Tierentjew nastrój bezpośredniej pogawędki wielkiego wodza Lenina z chłopami. Z bogatej kolekcji chołmogórskich rzeźbiarzy wyróżnia się swą misterną robotą kubek, wykonany przez młodego rzeźbiarza radzieckiego tow. Sztanga.

Kubek ten, wykonany z kła mamuta, przedstawia wielkich wodzów rosyjskich: Aleksandra Newskiego, Dymitra Pożarskiego, Aleksandra Suworowa i Michała Kutuzowa.

Z zamiłowaniem i uparciem pracował nad nim Sztang w ciągu 13 miesięcy. Jego ażurowa, mi-

sterna koronka wzbudza zachwyt zwiedzających, którzy utwierdzają się w przekonaniu, że bogactwo sztuki ludowej, sięgającej swymi korzeniami w daleką przeszłość, osiąga obecnie, w warunkach radzieckich, swój niebywale wysoki poziom.

Szeroko reprezentowane są na wystawie narodowe stroje północnych, południowych i centralnych regionów. Obok archaicznych kolekcji Muzeum, przedstawiono odzież wyprodukowaną w ostatnich latach.

W salach tych wystawiono także ceramikę, koronki, hafty i malaturę na drzewie. Spośród malatur olejnych zaprezentowano różnorodną technikę, stosowaną przez poszczególne ośrodki: Msterę, Fedoskin, Chołujew i Paleks. Paleszanie przedstawili cały szereg szkatulek, z ilustrowanymi cytatami z bajek Bażowa jak: „Kamienny kwiatek” i inne. Mistrz ich D. N. Butorin w ciągu całego roku pracował nad stworzeniem obrazu o treści następującej: „Towarzysz Stalin wznosi toast na cześć rosyjskiego narodu” — osiągnął przy tym efekt nadzwyczajny. Obraz przedstawia, w kompozycji złożonej, właściwej dla sztuki Paleszan, różne sceny z wielkiej, narodowej wojny. W barwnej formie i kolorycie autor zgrał umiejętnie, wiernie przekazał patos i prostotę radzieckich ludzi, którzy na zew tow. Stalina bohatersko pracowali na tyłach frontu, zmagali się w bitwach, aby przybliżyć godzinę zwycięstwa nad bestialskimi, faszystowskimi hordami. W środku obrazu wielki Stalin w otoczeniu swych współbojowników: Mołotowa, Żdanowa, Kaganowicza, Mikojana, Berii, marszałków Związku Radzieckiego, stachanowców, inżynierów — wznosi toast na cześć rosyjskiego narodu.

Z lewej strony widnieje szereg scen charakteryzujących bohaterstwo i całkowite oddanie się radzieckich ludzi swej socjalistycznej Rodzinie. Tu utrwalono legendarne zmaganie Aleksandra Matrosowa, przykrywającego własną

piersią lufę wrażego karabinu, bohaterskie wysiłki sewastopolskich marynarzy na Małachowym Kurhanie i partyzantów na głębokich tyłach wroga. Radziecka Armia, uzbrojona w nowoczesną technikę: tanki, samoloty, „katusze” kieruje swoje ostatnie uderzenie w gniazdo niemieckiego faszyzmu — Berlin. Pod naporem radzieckich wojsk zmykają w bezładzie niemieccy faszyści; płonie Reichstag. Salwy zwycięstwa na tle Kremla i Admiralicji — głoszą narodowi dziejowe zwycięstwo. Jednocześnie z tymi wojennymi zmaganiem odbywa się gigantyczna praca na tyłach wojsk. Zakłady przemysłowe, elewatory, szyby mówią o potencjale rozbudowy gospodarczej na Uralu, Syberii, Kazachstanie.

Obraz wykonano na planszy z papier-mache. Jak objaśniał Butorin złożyło się na nią 120 arkuszy brunatnego, drzewnego kartonu, sklejanego klajstrem z pszenicznej mąki. Płaty sprasowanego kartonu przesuszono, napuszczono olejem i znowu suszono, a potem politurowano w stolarni. Po należytym wygładzeniu, gruntowano gliną zmieszaną z sadzą, czyszczono szmerglem, lakierowano i ostatecznie dosuszano. Wówczas dopiero można było przystąpić do malowania. Praca Butorina wywołuje duże zainteresowanie zwiedzających i wysoką ocenę.

„Człowiek z natury swojej jest artystą” — mówił wielki pisarz rosyjski M. Gorkij. To twierdzenie znajduje swój pełny wyraz na wystawie ukraińskiej sztuki ludowej. Tu przede wszystkim rzuca się w oczy wspaniałe malarstwo ścienne, wykonane przez mistrzynie z ludu, a w ich rzędzie i mistrzyń radzieckich (Pawlenko i innych) kontynuujących i rozwijających tradycje tej sztuki, bogato zademonstrowanej na wystawie. Z jakim przejęciem hafciarki ukraińskie wyszywały ręcznik — przedstawiający Kreml — symbol wielkiego zbratania narodów Z.S.R.R., ażeby go złożyć w darze wielkiemu przyjacielowi ukraińskiego narodu — Stalinowi, widać to na wystawionym w Muzeum egzemplarzu ręcznika. Haft na nim rozwiązano w tradycyjnych motywach krolewskich mistrzyń. W dziele przedstawiono szereg eksponatów żywcem wyjętych z kolorytu epoki uwiecznionej w dziełach Gogola. Tu bogata narzuta, tam kwietny oczepek (przybranie głowy) i świtka i szara czapka i żupan i fujarka, wszystko co utrwała Gogol w swoich powieściach rodzajowych — a zwłaszcza w powieści: „Wieczór na futorze w pobliżu Dikanki”.

Na wystawie wykazano nie tylko różnorodność ludowej sztuki, ale i etnograficzną spójnię

słowiańskich narodów. Tematowi temu poświęcono centralną salę, gdzie umieszczono ekspozycję nie tylko Rosjan, Białorusinów, Ukraińców, ale i Bułgarów, Czechów, Słowaków i innych słowiańskich narodów. Ta wspólnota w stroju, w ozdobach nie jest bynajmniej przypadkową, na równi z danymi archeologicznymi, lingwistycznymi i historycznymi jest ona dokumentem pobratymstwa słowiańskich narodów na czele z Z. S. R. R.

Mieszkańcy Leningradu z dużym zainteresowaniem odwiedzają Muzeum. Wielu z nich było świadkami tych dni, gdy faszystowscy barbarzyńcy zrzucaли zapalające bomby i ostrzeliwali Muzeum. „Ja, żywy świadek zniszczeń Państwowego Muzeum Etnografii, dokonywanych ręką hitlerowskich bandytów w ciągu minionych lat wielkiej, narodowej wojny. Nie udało się bandytom zniweczyć cennego dorobku narodowego. Na wystawie wybijają się nowe okazy ludowej twórczości, a wśród nich rzucają się w oczy prace paleskich majstrów, które swym kolorytem i formą zniwalały wzrok każdego ze zwiedzających” — pisze Chramow w księdze pamiątkowej Muzeum, a znowu inny (tow. Kornilow) dodaje: „Dzięki za doznaną twórczą radość”.

Z początkiem kwietnia 1949 otwarto w Muzeum nową wystawę: „Produkcja dywanów wśród narodów środkowo-azjatyckich”.

M. I. Kalinin kiedyś powiedział, że „sztuka ludowa jednego z narodów Związku Radzieckiego jest serdecznie bliską drugiemu narodowi”. Z dużym więc zainteresowaniem oglądają mieszkańcy Leningradu wystawę i zaznajamiają się z pięknymi wzorami kunsztu kobierczego, wypracowanymi przez bratnie narody. W okresie władzy radzieckiej jeszcze bardziej rozwinął się ten przemysł wśród republik środkowo-azjatyckich.

Na miejscu honorowym wystawy umieszczono wielki kobierzec — portret W. I. Lenina, a obok mapę republik Środkowej Azji oraz kronikę rozwoju przemysłu dywanowego wśród tych narodów. Przedstawiono tam wyroby kobiernicze Uzbeków (dywany i „koszmy”, manekiny wyobrażające Uzbekanki przędzące i czeszące wełnę); wyrób dywanów, wzorzystych „koszem” i „czcij” u Kirgizów; obróbkę wełny i folowanie „koszem” w Kazachstanie; a szczególnie bogato przedstawiają się na wystawie wyroby tkackie Turkmenii. Przedstawiono tu jurte turkmeńską z pełnym wyposażeniem i wszechstronnym wykorzystaniem produktów tkackich w życiu codziennym (kobierce do sie-

dzenia. wojłoki okrywające jurte, chodniki, firanki itd.). Kobierce występują tu jako nieodłączna część składowa kompleksu bytowania życiowego Turkmeńczyka.

Mistrzowie turkmeńscy — często poszukują tematyki dla swych dywanów w-ojczystych scenach rodzajowych, jak np. „Przewożenie zaślubionej do domu męża”, „Najeźdźca Turkmeński” itd.

W okresie rządów radzieckich przemysł ręko-dzielniczy, dywanowy osiągnął tu swój rozkwit. Pojawiły się nowe motywy. Na wystawie umieszczono wielki dywan — panneau — przedstawiający „Braterstwo narodów Z. S. R. R.”. Pod sztandarem, na którym wytkano portrety Lenina i Stalina, zebrali się radośnie przedstawiciele różnych republik, symbolizując jedność i nierozzerwalną więź narodów Z. S. R. R.

Jednocześnie z rozwojem życia społecznego Turkmenii, dywany weszły i do pomieszczeń społecznych, jak klubów, czytelní; na wystawie zademonstrowano „czerwoną czajchanę”, ozdobioną kobiercami. Wszędzie one zdobią i podnoszą poziom życia codziennego.

Współczesne dywany są wyrabiane w głównych artelach tkackich Aszhabadu, Taszkientu, Alma-Ata i innych.

Znacznie podniosła się obecnie liczba węzłów na 1 m², co jest miernikiem kunsztu; jeśli przedtem na 1 m² turkmeńskiego dywanu wypadało 80—120 tysięcy węzłów — to teraz liczba ta dochodzi do 400 tysięcy. Tego poziomu dywany przedstawiono właśnie w przeważającej części na wystawie.

Jeśli chodzi o pracę naukowo-badawczą, prowadzoną przez Muzeum w r. 1948, to ta łączyła się ściśle z odbywającymi się wystawami i polegała w pierwszym rzędzie na syntetycznym opracowywaniu wystawionych eksponatów. I tak: A. J. Dujsburg opracował temat: „Elementy wspólne w strojach narodów słowiańskich”; T. S. Wjazowska: „Zmiany w rosyjskim stroju narodowym związane z rozwojem kapitalizmu na wsi”; L. W. Tazichina: „Współczesne hafty złote u Rosjan”; E. N. Studenecka: „Współczesne mieszkanie kabardyńskie”.

Na tle wystawionych eksponatów pracownicy naukowí Muzeum wygłaszali prelekcje na następujące tematy: „Sztuka ludowa i regionalne stroje słowiańskich narodów”, „Rosyjska sztuka ludowa”, „Białoruska i ukraińska sztuka ludowa”, „Wspólne cechy w kulturze materialnej słowiańskich narodów” i inne.

Jednocześnie z tymi pracami prowadzono badania terenowe, które stanowią integralną część

systematycznej działalności Muzeum. Kolekcje Muzeum wymagają bowiem stałej odnowy. W związku z tym, w r. 1948 zorganizowano przez pracowników naukowych Muzeum szereg ekspedycji badawczych do następujących republik i regionów: do Mordawskiej, Marijskiej i Tatarskiej A. S. R. R. wyjechała T. A. Kriukowa, do Kirgijskiej S. R. R. — S. M. Lejkina, do Kabardyńskiej i Północno-Osetyńskiej A. S. R. R. — E. N. Studencka i Ł. F. Wino-gradowa i do Ziemi Kurskiej — T. S. Wjazowska.

Od 15 lipca 1948 r. do 1 stycznia 1949 r. Muzeum odwiedziło 30.000 osób.

W końcu 1948 r. zapadła uchwała Rady Ministrów, o przekazaniu zbiorów Moskiewskiego Muzeum Narodów Z. S. R. R. — Muzeum Etnograficznemu w Leningradzie i przemianowaniu go na: „Państwowe Muzeum Etnografii Narodów Z. S. R. R. W ciągu drugiego półrocza 1948 r. odbywało się przekazywanie zbiorów Moskiewskiego Muzeum Z. S. R. R. Muzeum w Leningradzie; w ten sposób powstało tam jedyne, reprezentacyjne Muzeum narodowe, wspólne dla całego Z. S. R. R.

Zbiory Moskiewskiego Muzeum gromadzono w ciągu 100 lat. Weszły doń zbiory galerii Daskowskiej i Rumiancewych, kolekcje zebrane przez rosyjskich uczonych po rewolucji październikowej oraz uzupełniają je kolekcje zbierane przez współczesnych uczonych, członków Instytutu Etnografii Akademii Nauk Z.S.R.R.: S. P. Tołstowa, M. G. Lewina i innych.

Obecnie Zarząd Muzeum przystąpił do organizowania stałych wystaw. Rozpracowano już projekty wystaw dla narodów zawołżańskich oraz północnego Kaukazu. Plany, wytypowanych do otwarcia wystaw, zostały poddane ocenie przedstawicielom Marijskiej A. S. R. (Autonomicznej Socjalistycznej Republice), Kabardyńskiej A. S. R. R. i Udmurckiej.

Te wystawy zostaną otwarte już w nowozbudowanych salach. Latem 1949 roku Muzeum zorganizowało wyprawy do Republiki Udmurckiej, Czuwaskiej, Kabardyńskiej i Północno-Osetyńskiej Republiki.

Partyjne i naukowe organizacje radzieckie przyjęły żywy udział w ocenie przedstawionych im planów wystaw oraz podjęły szereg uchwał, dotyczących udziału w ich realizacji. Powołano komisje miejscowe do wytypowania i zebrania eksponatów. Ta ścisła więź z organizacjami pozwala na głębszą penetrację i wierniejsze przedstawienie życia narodów w epoce radzieckiej.

RECENZJE

Chelmińska-Swiątkowska J.

WYCINANKA ŁOWICKA. Lublin 1950. Odbitka z VIII tomu Prac i materiałów etnograficznych. Pol. Tow. Ludoznawcze. Str. 55.

Pięćdziesięcio pięć stronicowa broszura poświęcona wycinance łowickiej, a zawierająca 42 ilustracje i 6 tablic barwnych jest bez wątpienia pozycją dodatnią w naszej literaturze o sztuce ludowej. Zawiera znacznie więcej materiału, niż wszystkie prace poprzednie w tym zakresie, ale zagadnienia nie wyczerpuje i jest jeszcze jednym, stosunkowo obszernym, przyczynkiem. Wartość tego przyczynku polega przede wszystkim na tym, że autorka nie opiera się wyłącznie na literaturze, ale i na własnych badaniach terenowych, prowadzonych w przeciągu kilku lat.

Twórczość ludowa jest ściśle związana z dziejami społeczno-ekonomicznymi ludu w różnych okresach historii, jest odbiciem stosunków panujących i pełni ona swoistą funkcję. Tego stanowiska wyraźnie w pracy nie stwierdzamy. Nie znaczy to jednak, że zagadnień tych autorka wcale nie porusza. Owszem, omawia je, ale są one nieskoordynowane.

Dziwnym np. wydaje się podział książki, gdzie sama wycinanka, jej rodzaje, tematyka, narzędzia itp. są rozpatrywane osobno, a osobno chronologia, etapy rozwoju wycinanki. Nie ulega wątpliwości, że sam wytwór artystyczny jest uzależniony od czasu i stosunków, w których występuje i dlatego w określonym czasie musi być rozpatrywany.

Dla przykładu przytaczamy dwa okresy rozwoju wycinanki łowickiej na odcinku tematyki.

Między innymi motywami, istotnie ludowymi, w pierwotnej wycinance łowickiej z końca XIX wieku występuje motyw kielicha, karety, pani z pieskiem lub tp.

Są to motywy obce, narzucone wsi przez klasy inne, panujące w tym okresie. Tymczasem w wycinance współczesnej (mówię tu o wycinance obrazkowej), dominuje różna tematyka pracy, walki o pokój, elektryfikacja wsi itp.

Obraz wycinanki łowickiej nie jest pełny z tego względu, że autorka nie zajmuje się bardziej szczegółowo wycinanką współczesną, choć stronicie książki zdobią prace współczesne. Autorka bardzo się ogranicza pod tym względem i stwierdza, że rola wycinanki współczesnej jest inna, ale jaka, tego nam nie wyjaśnia. Wspomina jedynie o konkursach organizowanych po ostatniej wojnie i daje wykaz autorów nagrodzonych. Fakt ten pozbawia autorkę możliwości porównania wycinanek z różnych okresów ich rozwoju.

Za bardzo dodatni natomiast fakt należy uznać, że podane są w pracy sylwetki wybitniejszych artystek i ich wypowiedzi. Autorka pod tym względem słusznie zrywa z anonimowością w sztuce ludowej i wysuwa na plan pierwszy człowieka — twórcę.

Pod względem artystycznym praca na ogół nie daje dostatecznej analizy wycinanki łowickiej. Ocena poszczególnych artystek choć jest interesująca, tylko częściowo słuszna. Autorka nie zawsze daje sobie radę z materiałem artystycznym, jeżeli pochodzi on od wycinankarek wybitniejszych. Mianowicie. Zarówno I. Strycharzka-Wawrykowicz, jak i Elżbieta Żaczek, niechybnie utalentowane artystki, wskutek braku głębszej i świadomej kultury artystycznej, ulegając złym wpływom, tworzą czasem dzieła wręcz nieudane, przerafinowane i złe. Świadectwem tego są reprodukowane wycinanki okrągłe obu autorek (Tabl. 3, Tabl. 5, Ryc. 36 i 37), odbiegające od zasadniczego stylu wycinanek łowickich, o wyraźnym charakterze najgorszej secesji, wywodzące się z miejskiej, zachodnio-europejskiej tandety.

Jest to zresztą z punktu widzenia artystycznego najłabsza strona pracy. Wyżej wymienione bowiem wycinanki, podane w kolorze na planszach należy uznać za niedociągnięcia broszury.

Wynikło to stąd, że autorka nie przeanalizowała dokładnie co jest istotnie ludowe w wycinance łowickiej, a co jest szkodliwą naleciałością. A naleciałości te, istnieją w wycinance

nawet u wybitnych artystek, które sięgają bądź do niewłaściwych źródeł, bądź ulegają niewłaściwym inspiracjom i zamówieniom ludzi o spaczonym smaku artystycznym.

Nie jest winą autorki, że reprodukcje są złe, a układ graficzny nieopracowany. Są to przyczyny natury technicznej.

W pracy omawianej przydała by się również mapka rozmieszczenia różnych typów wycinanek łowickich.

Różycka M. B.

OD ŚCIEGU DO HAFTU. Biuro Wzorów i Mody Przemysłu Włókienniczego w Łodzi. Str. 87+8 tablic barwnych. Bibliografia haftów i koronek — Andrzej Ryszkiewicz, str. 73—83.

Praca przeznaczona przede wszystkim dla szkół zawodowych, świetlic, warsztatów odzieżowych i „domowych” miłośniczek haftu, przedstawia w przystępny sposób technikę ściegów hafciarskich, które autorka dzieli na 7 grup.

W części wprowadzającej („Kilka słów o hafciarstwie”), autorka zaznajamia z krótką analizą rękodzieła hafciarskiego, jego tworzywem, kompozycją oraz metodami pracy zespołowej. Materiał historyczny, dotyczący hafciarstwa, korzystnie uzupełnia tekst, szkoda tylko, że został umieszczony pośród przeprowadzanych rozważań nad elementami haftu współczesnego, co powoduje zaciemnienie układu wstępu. Nieco inne rozłożenie ilustracji zapewniłoby ściślejszy ich związek z treścią, a nie tak, jak to uczyniła autorka zamieszczając np. hafty kurpiowskie przy tekście historycznym, stare zaś sycylijskie i węgierskie przy opisie haftu współczesnego.

Właściwy, przejrzysty wykład techniki, obejmujący 7 grup ściegów, jest bogato ilustrowany rysunkami (wyjaśniającymi m. i. sposób przewlekania igły), w bardzo udany sposób uzupełniający dydaktyczne opisy. Podobnie potraktowane są uwagi o rozbudowie ściegów, przenoszeniu wzorów na materiał, o tkaninach jako tworzywie, o hafcie na tiulu itd. Przepisy dotyczące prasowania haftów oraz praktyczne wskazówki dla haftujących, uzupełniają zasadniczą część podręcznika.

Umieszczenie bibliografii zagadnienia i streszczenia w języku francuskim zaliczyć należy do stron dodatnich pracy.

Spółdzielnia Sztuki i Przemysłu Ludowego w Łodzi przez sfinansowanie nakładu udowodniła, że spółdzielczość artystyczna może również spełniać poważną rolę kulturalną. Broszura na pewno przyda się pracownikom kulturalno-społecznym i, w pewnym sensie, naukowym.

K. P.

Bibliografia polska o hafcie A. Ryszkiewicza, obejmująca 128 pozycji, stanowi cenny aneks.

Autorka „Od ściegu do haftu” stara się połączyć swój tekst ze sztuką ludową. W hafcie ludowym podkreśla ustawiczne komponowanie i nowatorstwo artystyczne, „gdyż lud rysunku mechanicznie przenoszonego w hafcie nie stosuje — wychodzi zawsze prawie z natury materiału, którego (haft) ma być ozdobą”. Słusznie jest podkreślona ścisła zależność kompozycji artystycznej od tworzywa, zależność tak istotna w różnych gałęziach sztuki, wyczuwana przez artystów ludowych. Bogactwo form hafciarstwa ludowego, z innych nieco przesłanek wychodząc, podkreślała w 1937 r. J. Oryńczyna: „Haft jest techniką może najgiętszą spośród sztuk ludowych, najmniej skrupowaną narzędziem i używającą coraz więcej kupnych surowców, dzięki czemu skala jego przeobrażeń jest prawdopodobnie najbardziej urozmaicona”.

Autorka jednak za mało sięga do wzorów ludowych, do ich kompozycji i rozwoju. Temu zagadnieniu poświęca rozdziałik zatytułowany „Kilka słów o hafcie ludowym”. Zamieszcza reprodukcje tylko kurpiowskich haftów, powinna natomiast pokazać krótki, lecz typowy obraz regionalny ludowego hafciarstwa z jego ostatnimi wytworami. Nie byłyby one mniej celowe niż fragmenty makaty XI-wiecznej z Bayeux.

Całość pracy należy ocenić pozytywnie. Problem łączności z wzorami ludowymi, choć nie rozpracowany, przedstawiony jest we właściwym świetle i przez żadnego z czytelników „Od ściegu do haftu” nie może być przeoczony. Szwankuje nieco rzeczowy układ treści.

W. K.

INSTRUKCJE I KWESTIONARIUSZE DLA BADACZY KULTURY LUDOWEJ

W lecie 1949 r. zorganizowany został przez Związek Kół Historyków Sztuki Studentów Wyższych Uczelni Polski obóz naukowy pod Sulejowem, którego zadaniem było przeprowadzenie inwentaryzacji zabytków sztuki powiatu opoczyńskiego oraz prace szkoleniowe. W ramach tego obozu została zorganizowana przez Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej ekipa folklorystyczna spośród stałych pracowników Instytutu, studentów etnografii, historii sztuki i wyższych szkół plastycznych. Dla uczestników tej ekipy, którzy w większości nie byli dostatecznie przygotowani teoretycznie i praktycznie do badań terenowych, dr R. Rein-fuss przygotował instrukcje i kwestionariusze. Pisane częściowo już w trakcie prac obozowych noszą na sobie ślady pośpiechu i zawierają niejedną usterkę, niemniej jednak redakcja postanowiła je opublikować jako materiał do dyskusji.

A. INSTRUKCJA W ZAKRESIE ZDOBNICTWA LUDOWEGO

Celem badań jest zebranie możliwie jak największej ilości materiałów, naświetlających wszechstronnie zagadnienie zdobnictwa ludowego.

Ze względu na bogactwo materiału, znajdującego się w terenie, konieczna jest maksymalna racjonalizacja wysiłku badawczego, wykluczająca wszelką stratę czasu innym badaczom na utrwalenie w opisach czy materiale ilustracyjnym przedmiotów oraz odkrytych i opracowanych.

Praca w terenie odbywa się grupami. Każda z grup pracuje pod kierunkiem instruktora i zajmuje się zasadniczo jednym tylko zagadnieniem, w oparciu o odpowiedni kwestionariusz. W każdej grupie powinien pracować przynajmniej jeden rysownik.

Ażebv sobie wzajemnie w terenie nie przeszkadzać, poszczególne grupy zaczynają pracę w różnych punktach wsi. W czasie pracy należy też zwracać uwagę na materiały interesujące inne grupy i robić dla nich notatki informacyjne.

W czasie badań należy położyć największy nacisk na możliwie najściślejsze zanotowanie badanego okazu. Każdy rysunek powinien być już w terenie wykonany w sposób techniczny, a więc w określonej podziałce, która dla przedmiotów większych (np. meble, kroje) przyjmujemy w skali 1:5, dla mniejszych (ceramika, solniczki, wrzeciona itp.) 1:2, lub nawet 1:1 (raporty tkackie, wycinanki, szczegóły przęślice itp.).

Również tzw. rysunki „odreczne“ powinny być w rzeczywistości rysunkami technicznymi. sporządzonymi co najmniej w 2 rzutach (frontowy i boczny).

Kolory należy notować przy pomocy akwareli, tempery lub kredek, o ile skala barw jest dostatecznie szeroka.

W rysunku trzeba stosować wszelkie ułatwienia techniczne, skracając czas ich wykonania. Rysowania na przedmiotach drewnianych, haftu wypukłe itp., należy kopiować przy pomocy „przecierki“, wykonanej na białym papierze, przy pomocy łyżki cynowej (lub ewentualnie aluminiowej), firanki papierowe, wycinanki należy obrusować na kalce (szkicowce). Haftu krzyżkowe, dekompozycje tkanin i kroje strojów wykonuje się na papierze milimetrowym.

Każdy ważniejszy rysunek powinien być uzupełniony fotografią. W czasie wykonywania rysunku przez jednego członka grupy, inni przeprowadzają wywiad. Tekst kwestionariusza winien być zasadniczo opanowany pamięciowo. W przypadku jawnego używania kwestionariusza należy informatorom wyjaśnić naukowo („szkolny“) cel badań.

Odpowiedzi należy notować na miejscu, pisząc zawsze tylko po jednej stronie kartki, odwrotną zostawiając czystą.

Notatki i wszystkie rysunki, odnoszące się do tego samego obiektu, powinny być w jednakowy sposób oznaczone (miejscowość, nr domu, właściciel obiektu). W przypadku gdyby w tym samym domu opracowano dwa analogiczne przedmioty (np. 2 przęślice), należy je oznaczyć kolejnymi literami alfabetu, według kolejności opracowywania.

Celem wywiadu jest ustalenie miejscowej:

- a) nomenklatury, związanej z badanym przedmiotem (o każdy drobiazg należy pytać: „jak się to u was nazywa“ i starannie notować odpowiedzi;
- b) historii przedmiotu indywidualnej (miejsce wykonania, przeróbki itp. tego konkretnie badanego przedmiotu) i ogólnej, przez którą rozumiemy historię całego rodzaju badanych przedmiotów (np. kwestia kiedy i skąd rozpowszechniły się kołowrotki w danej okolicy). Zagadnienie pochodzenia, centra produkcji i przemiany w czasie należy notować jak najstaranniej;
- c) ekonomicznego i społecznego tła badanego wytworu, przez co rozumie się ustalenie czynników gospodarczych, powodujących powstanie, rozwój, ewentualnie zanikanie badanego zjawiska (ściśły związek z wymienianą w punkcie poprzednim „historią“ przedmiotu) i jego przydział do określonej klasy społecznej w obrębie wiejskiej społeczności. Ludność wsi jest klasowo zróżnicowana, pewne zjawiska kulturalne z przyczyn przede wszystkim ekonomicznych, kształtują się różnie w obrębie różnych klas społecznych. Różnice te należy specjalnie starannie wyszukiwać i notować, podobnie jak i wszelkie przejawy podstaw klasowych, uwidaczniających się w związku z badanymi zagadnieniami;
- d) zasięgu geograficznego, badając zjawisko pod kątem jego zasięgu w danej miejscowości. Należy zawsze pytać, jaki jest jego zasięg terenowy. Czy w sąsiedniej i dalszej wsi np. ubierają się zupełnie tak samo, w których ubierają się już inaczej i na czym różnice polegają. Odpowiedzi na te pytania uczulają badacza na dostrzeganie w terenie różnic, które normalnie mogłyby przeoczyć i pozwalała w dalszych badaniach sprawdzić słuszność zebranych w drodze wywiadu informacji;
- e) funkcji, czyli zastosowania (roli) badanego przedmiotu w kulturze miejscowego ludu. Zbierając informacje do funkcji badanego przedmiotu, nie trzeba zadowalać się wymienieniem funkcji głównej (np. skrzynia — sprzęt do przechowywania ubrań), lecz trzeba poznać i wszelkie funkcje wtórne (np. stara skrzynia zastosowana jako klatka na króliki czy kury);
- f) ideologii przedmiotu, gdzie chodzi o ocenę wartości badanego przedmiotu według opinii informatorów. Czy przedmiot odpowiada ich dzisiejszym wymaganiom praktycznym, estetycznym itp. Czy uważany jest za piękny, ewentualnie jaki on powinien być, ażeby ich potrzeby praktyczne i estetyczne w całości zaspokajał.

Podanie podstaw ideologicznych ludności jest bardzo ważne, gdyż wpływa ono na utrzymanie się, wreszcie zanikanie w terenie zjawisk ludowej kultury;

- g) wrażliwości estetycznej, podczas ustalania której należy ustawicznie pytać, czy dany przedmiot uważany jest za „piękny“ czy nie. Notować wypowiedzi wraz z całym uzasadnieniem, podanym przez informatora. Zebranie znacznej ilości

tego rodzaju wypowiedzi pozwoli w rezultacie na ustalenie: a) kanonów piękna ludu wiejskiego, b) jego wrażliwości estetycznej na barwy i ich zestawienia, kompozycje ornamentalne itp.

Wypowiedzi należy notować dosłownie, z zachowaniem właściwości gwarowych. Zwracać należy uwagę na różnice w wypowiedziach informatorów różnego wieku, płci i klasy społecznej w obrębie wsi.

Po przeprowadzeniu badań w pewnej miejscowości, należy natychmiast przystąpić do opracowania zebranych materiałów na czysto.

Instruktorzy, przeglądając każdy opis, sporządzony w terenie, wynotowują ewentualne braki, które należy możliwie najszybciej uzupełnić. Wynotowują też informacje odnoszące się do innych miejscowości, które w dalszych badaniach trzeba będzie sprawdzić lub szczególnie starannie przepracować. Wynotowują zarysowujące się na tle zebranego materiału problemy, do których następnie opracowują osobne kwestionariusze, stanowiące w dalszych badaniach uzupełnienie kwestionariusza głównego, posiadającego z natury rzeczy charakter ramowy.

Instruktorzy, przy pomocy stojących do ich dyspozycji rysowników, od pierwszego dnia badań zakładają kartoteki, zawierające typologiczny przegląd znalezionych dotychczas przedmiotów.

Arkusz takiej kartoteki, o formacie nie większym jak éwiartka papieru znormalizowanego, zawiera schematyczny rysunek przedmiotu, wraz z ozdobami i notatka, gdzie go wykonano i znaleziono.

Kartotekę bierze się ze sobą na badania terenowe i tam opracowuje się gruntownie tylko te z przedmiotów znalezionych, które nie znajdują ścisłego odpowiednika w kartotece. Jeśli zostanie znaleziony przedmiot, który pod względem materiału, konstrukcji, formy i zdobienia odpowiada przedmiotowi już poprzednio opracowanemu, notuje się tylko szczegóły metryki (miejscowość znalezienia, pochodzenia itd.) zamiast opisu zaś, powołuje się na odnośną kartkę z kartoteki. Oczywiście kartoteka musi być stale uzupełniana nowymi znaleziskami.

Instruktorzy (każdy w zakresie swej specjalności), kierują porządkowaniem zebranych materiałów.

Poszczególne opisy przedmiotów, obejmujące opracowanie na czysto i notatki brulionowe powinny zostać spięte i zaopatrzone w okładkę i następujące dane: miejscowość, powiat, nazwa przedmiotu.

Materiały zebrane w danym dziale (np. meblarstwo) zostają zebrane w jednej teczce z nazwą tematu i miejscowości na okładce.

Wykaz działów:

1. Zdobnictwo architektoniczne i wnętrza.
2. Tkactwo.
3. Ubiór.
4. Różne (meble, narzędzia, ceramika, wycinanki, pajaki).

B. INSTRUKCJA W ZAKRESIE STROJU LUDOWEGO

Celem badań jest gruntowne zaznajomienie się:

- a) z ludowym ubiorem tradycyjnym, noszonym do czasów ostatnich i z przemianami, jakim uległ w przeszłości. Dlatego przy opisie każdej części ubioru trzeba wypytwać: jak było dawniej i notować przybliżone daty zaszłych przemian oraz warunki, w jakich pojawiły się nowości. (Kto zapoczątkował, w jakiej miejscowości, skąd przyszła nowa moda itp.);
- b) ze zmiennością ubioru w zależności od płci (kobiety, meski), wieku (dzieci, młodzież), stanu cywilnego (kawalerowie, żonaci, panny, mężatki), pory roku (ubiór letni, zimowy), czynności (ubiór codzienny w ogóle i do prac specjalnych), ubiór pastuchów, żeńców itp., ubiór odświętny, zwykły i specjalny „na duże święta”, np. Boże Ciało i obrzędowy, chrzestny, weselny, żałobny, od sytuacji ekonomicznej (ubiór ubogich i bogatych), stanu społecznego (ubiór starszyny wiejskiej — wójtów, sołtysów, radnych).

W związku z powyższym zawsze należy pytać, czy dany ubiór noszony był przez wszystkich (a jeśli nie, to przez kogo?) i w jakich sytuacjach;

- c) ze zróżnicowaniem terytorialnym ubioru. Dlatego po zaznajomieniu się z zespołem ubiorów w danej miejscowości, należy wypytwać informatorów, w których miejscowości noszone są ubiory analogiczne, a gdzie panuje już „inna moda” i na czym polegają różnice. Podane miejscowości i granice należy starannie notować.

Traktując ubiór jako jeden z przejawów ludowej twórczości artystycznej, należy zwrócić uwagę na wypowiedziane przez informatorów oceny estetyczne (trzeba zadawać pytanie „czy wam się to podoba” i „dlaczego się wam podoba”), uzasadnienia notować trzeba możliwie dosłownie.

W związku z badaniami ocen estetycznych należy pamiętać, że zmieniały się one w czasie, dlatego o tym samym przedmiocie należy notować opinie ludzi starych, w średnim wieku i młodych. Opinie te dotyczyć mogą ubioru jako całości lub poszczególnych jego części, czy nawet poszczególnych ozdób.

Każdy z członków grupy badającej strój w danej wsi wyszukuje sobie informatorów oddzielnie. O ile możliwości należy dążyć do tego, aby każdy z badaczy przeprowadził pełny wywiad w sprawie stroju kobiecego i męskiego przynajmniej dwa razy w jednej miejscowości. W drugim wywiadzie (z innym informatorem), należy zwrócić uwagę przede wszystkim na te punkty opisu stroju, które w pierwszym wywiadzie przedstawiały się niejasno lub nieprawdopodobnie (tzw. wywiad sprawdzający). Należy zwracać uwagę na odpowiedni dobór informatorów. Wybieramy przede wszystkim ludzi w wieku średnim i starych, którzy ubiór ludowy noszą, lub choćby tylko posiadają. Jeżeli we wsi mieszkają ludzie, którzy sporządzają lub sporządzali ubiory ludowe, a więc krawcy, szwaczki, szewcy dajemy im pierwszeństwo przed wszystkimi innymi informatorami.

Wiadomości techniczne.

1. Wywiad prowadzimy w kolejności wynikającej z załączonego do instrukcji kwestionariusza.
2. Opis poszczególnych części powinien być oparty na bezpośredniej analizie obiektu, uzupełnionej objaśnieniami informatora. Na informacjach ustnych popieramy wyjątkowo o ile chodzi o ubiory, których dziś absolutnie w danej miejscowości odzyskać nie można.
3. Opis pojedynczej części ubioru musi zawierać: a) miejscową nazwę gwarową, b) krótkie określenie rodzaju ubioru (np. krótka kamizelka bez rękawów), c) opis materiału, d) rysunek schematyczny, wykonany w formie siatki, z uwzględnieniem wszystkich wymiarów, e) rysunek schematyczny, przedstawiający przód i tył ubioru i zaznaczenie ozdób, f) rysunki fragmentów ozdób w naturalnej wielkości i rysunki barwne, przedstawiające raporty tkanin użytych.

Opis techniczny ozdób.

W wypadku, gdy wywiad robiony jest z rzemieślnikiem (np. krawcem), należy podać opis wszystkich czynności związanych z wykonaniem ubioru (branie miary, krojenie, ścieg, kolejność i technika zdobienia, g) wiadomości historyczne o badanym ubiorze, h) wiadomości o dzisiejszym i dawnym jego zasięgu, i) zastosowanie (kto i kiedy go nosił), j) ludowa ocena ubioru, względnie jego części z punktu widzenia praktyczności, użyteczności, piękna, k) czy strój utrzymuje się, a jeżeli nie, to jakie są przyczyny jego ginięcia.

4. W terenie rysunki wykonujemy ołówkiem na bloku, znacząc kolory przy pomocy farb akwarelowych lub kredek. Należy pisać i rysować tylko po jednej stronie kartki papieru. Na każdej kartce papieru pisać miejscowość, numer domu, nazwisko właściciela.
5. Zarówno pojedyncze części ubioru jak i komplety należy fotografować.
6. Na czysto przerysowujemy się zebrany materiał ilustracyjny tuszem, lub maluje temperami.

I. KWESTIONARIUSZ DO OPISU ZDOBNICTWA W BUDOWNICTWIE I WNĘTRZU

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

I. Otoczenie.

1. Czy wybierając miejsce pod budowę domu zwracając na to uwagę, by było „ładne“ ... Jakiego miejsca, przy łące itp...., a może inne względy wpływają na wybór miejsca, a więc jakie...
2. Czy w pobliżu domu posiadają ogródki kwiatowe... Jak wyjaśniają ich cel... Co w nich rośnie... Które kwiaty uważają za najpiękniejsze... Dlaczego...
3. Czy sadzą w pobliżu zagrody drzewa lub krzewy nieowocowe... Jakiego... W jakim celu... Czy zagrody zadrzewione uważają za piękne...
4. Czy znany był zwyczaj wysypywania podwórza przed światem w różne wzory przy pomocy piasku. Jakiego to były wzory?... Czy robili to wszyscy, czy tylko niektórzy, a wtedy kto...
5. Czy zagroda otoczona jest płotem... Z czego on jest wykonany... Czy jest ozdobny (np. wyplatany w deseń)... Czy na parkanach z desek występują malatury... Czy w ogrodzeniu bywają ozdobne bramy wjazdowe lub furtki dla pieszych...
6. Jakiego były zewnętrzne cechy, które odróżniały zagrodę bogatego chłopca od biednego...

II. Budynki.

7. Czy we wsi przeważają zagrody wielobudynkowe czy jednobudynkowe...
8. Jaki jest stosunek widzialnej części ścian do wysokości dachu — a) w starych domach, b) w nowych... Czy uzasadniają zmianę wysokości dachu (momenty gospodarcze, konstrukcyjne i estetyczne)... Które proporcje bardziej się podobają... Dlaczego...
9. Z jakiego materiału wykonane są ściany?... Jaką techniką (np. na słup, na węgiel, na rygiel itp.)... Czy belki użyte do budowania zrębu są okrągłe, czy obrobione... (jaki mają przekrój)... Czy belki zrębu bywają na końcach ozdobnie wycinane (rys. lub fot.)...
10. Czy zrąb domu urozmaicony jest wnęką, podcieniem lub gankiem... Jeśli tak, opisać i podać rys. względnie fot. całości i odnośnych części...
11. Czy obramienia drzwi posiadają formy ozdobne... Czy bywają (ew. bywały) drzwi o górnym wykroju owalnym... Czy tafla drzwi bywa ozdobnie wykładana (rys., fot.)... Czy bywają ozdobne okucia przy klamkach...
- 11a. Czy jako ozdoba okien występują u góry lub u dołu listwy rzeźbione... Jak się one nazywają... Czy występują okiennice... Narysować kształt otworów w okiennicach... Czy bywają okiennice malowane... Co malowano na nich (rys., fot.)... Co oznaczają takie malowania i kolor, np. malowane okiennice — panna na wydaniu...
12. Czy na surowym zrębie chałupy malowano gliną lub wapnem jakiegoś ozdoby... Co one przedstawiały... (kropki, pasy, zygzaki, rośliny itp.)... Jak one były na ścianie rozmieszczone... Kto je malował, przy jakiej okazji, w jakim celu... Czy malowane w ten sposób domy uważają za piękne... Dlaczego... Gdzie (w których wsiach) teraz jeszcze takie ozdoby malują... Od jakiego czasu rozpowszechniło się malowanie całego zrębu wapnem na biało... Czy rozumiane jest higieniczne znaczenie bielenia... Czy na białym zrębie chałupy malowano jakiegoś znaki lub ozdoby barwne...
13. Jaki jest kształt dachu... Jakiego były dawne kształty dachów... Jaki kształt dachu uważany jest za najpiękniejszy... Dlaczego... Czym jest dach pokryty... Jeżeli słomą, to czy poszycie jest gładkie, czy w schodki... Czy poszycie układane

jest ozdobnie (opis, rys., fot.)... Czy kalenica opatrzona jest kozłami... Czy są dymniki, czy posiadają formę ozdobną (rys., fot.)... Jeśli dach jest z gontów, to czy ostatni górny i ostatni dolny szereg składa się z gontów ozdobnie wycinanych (rys.)... Czy ściana szczytowa dachu jest szalowana deskami... jeśli ozdobnie, podać opis i rysunek, wzgl. fotografie... Zanotować kształt i układ okienek w ścianie szczytowej dachu. Czy występują „śparogi“ lub „pazdury“ (rys., fot.)... Jak się w gwarze ludowej nazywają... W jakim celu się je robi...

14. Budynki gospodarcze — stajnię, stodołę i inne budynki gospodarcze opracować według tego samego schematu (punkt 7—11).

15. Studnie. Zwrócić uwagę na konstrukcję studni i sprawdzić, czy poszczególne części są wykonane ozdobnie (fot., rys.)...

III. Zdobnictwo wnętrza.

16. Czy występują ozdoby rzeźbione na konstrukcjach drewnianych wnętrza — a) na powale (tragarze), b) na obramieniach okien i drzwi...
17. Opracować formę pieca kuchennego ze szczególnym uwzględnieniem ozdób jak np. gzymsy, filarki etc. Kto takie piece budował? (rys., fot.)...
18. Opisać sposób malowania wnętrza... Czy malowane jest wraz z powalą... Czy malowane jest na jeden kolor, czy kilkoma kolorami... Czy na tle pomalowanej ściany występują jakiegoś ozdoby wykonane inną barwą... Jak są wykonane, odręcznie, czy przy użyciu szablonu lub w sposób mechaniczny, np. gumowym wałkiem... Jakiego są motywy tych ozdób (geometryczne, roślinne itp.), (zrobić barwny rysunek i fot.)...
19. Jakiego poza malowaniem występują ozdoby ściennego... Czy naklejają lub nakleją na ścianach i belkach powały papierowe wycinanki... (jeśli tak, opracować je według kwestionariusza nr Va). Czy występują na ścianach izby inne ozdoby wykonane np. z drzewa, szyszek itp.... Opisać je, podać rysunek i fot.... Czy zdobią ściany zielenią, jaką i w jakiej okazji... Czy w izbie są obrazy święte... Czy miejsce, w którym się znajdują jest dodatkowo zdobione... Jeśli tak, to czym (np. wycinankami, zielenią, kolorową bibułą, sztucznymi kwiatami)...
20. W jaki sposób przyozdobione są okna, czy występują firanki... Z czego są wykonane... Kto je robił... (opisać według kwestionariusza nr Vb). Jakiego kwiaty występują w oknach... (podać ich nazwę botaniczną i ludową)... Dlaczego stawiają kwiaty w oknach... Które kwiaty lub ich zespoły uważają za najpiękniejsze... Dlaczego...
21. W jaki sposób przyozdobiona jest powała... Czy spotyka się „pajaki“... Jeśli tak, to opracować je według kwestionariusza nr VI.
22. Kiedy według opinii miejscowych ludzi izba jest „pięknie“ przyozdobiona... Jaki jest główny cel zdobienia... Kto się tym zajmuje... Kiedy się zdomi... W związku z jakimi okazjami...
23. Czy w zdobieniu domów i wnętrz zachodzi różnica między bogatymi i ubogimi gospodarzami... Na czym ta różnica polega...

IV. Umeblowanie.

24. Jak rozplanowane są meble w izbie (rys.)...
25. Wymienić, które ze znajdujących się mebli w izbie są pochodzenia ludowego (np. kredens, łóżko, skrzynia, półka na talerze zw. „listwą“ itp), które zaś pochodzą z miasta (fornierowana szafa, konsola, komoda, otomana itp.). Określić stopień przywiązania do dawnych sprzętów... Czy jest wśród chłopów dążenie do nowoczesnych mebli... W czym się wyraża...
26. Meble pochodzenia ludowego opracować sztuką posztuce, według kwestionariusza nr IV.

Opracował...

dnia...

II. KWESTIONARIUSZ DO OPRACOWANIA TKANIN

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

1. Ludowa nazwa tkaniny...
 2. Z jakiego materiału wykonana jest... a) osnowa... b) wątek...
Uwaga: W wypadku jeśli w osnowie lub wątku zastosowanych jest kilka surowców, określić w przybliżeniu, w jakim procencie i zestawieniu występuje każdy z nich.
 3. Jakim spłotem wykonano tkaninę (nazwy ludowe)...
 4. Ile ram posiadał warsztat... W jaki sposób przewlekano osnowę w bardzie i grzebieniu... Wykonać rysunek dekompozycji tkaniny i schemat przewleczenia... Podać gęstość tkaniny na 1 cm i szerokość...
 5. Kompozycja zdobnicza tkaniny — a) układ pasowy... b) układ kraciasty... c) tkaniny o desenie kostkowym... d) tkaniny o splocie ozdobnym (jak atlas itp.)... Nazwy poszczególnych tkanin w gwarze ludowej... W wypadku tkaniny deseniowej należy opisać, narysować, względnie sfotografować...
 6. Zestawienia kolorystyczne — a) zanotować raport kolorystyczny... b) ludowe nazwy barw...
 7. Technika barwienia — a) Jakich używano barwników naturalnych... b) Jakich używano środków chemicznych... Podać ludowe nazwy...
 8. Czy białe tkaniny samodzielnie zdobiono sposobem drukarskim... a) gdzie istniały tego rodzaju warsztaty... b) jakiego koloru było tło i wzór... c) jakie były motywy .. (rys., fot.)...
 9. Wykończenie tkaniny — a) płótno, w jaki sposób wykonywano po zdjęciu z krosien (frędzle, obszycie itp.), technika bielenia... b) sukno (folowanie, czesanie i dekatyzowanie)... c) jak zakańczano osnowę...
 10. Wykonawca — a) czas wykonania... b) miejsce... c) czas potrzebny do wykonania tkaniny... d) wynagrodzenie (w pieniądzu... w naturze...). Czy znane były wypadki wyzysku... jakie...
 11. Czy podobne tkaniny — a) pod względem technicznym, b) pod względem kolorystycznym, robiono dawniej...
 12. Od jakiego czasu je pamiętają...
 13. Jakie nastąpiły po nich (technika, kolor)...
 14. Skąd przyszła nowa moda...
 15. Kto ją rozpowszechnił... Czy wieś garnie się do mody, czy woli poprzestać na swoich wyrobach... Jak się odnosi ludność wiejska do osób zalecanych stróż dawny...
 16. Do czego opisana tkanina używana była dawniej...
 17. Do czego używana jest dzisiaj...
 18. Które tkaniny uważają za piękne...
 19. Uwagi...
- Opracował... dnia...

III. KWESTIONARIUSZ DO OPRACOWANIA STROJU

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

- A. Stroje kobiece.

1. Co ubierały na głowę dziewczęta... Czy wpłatały we włosy jakie ozdoby... Czy nosiły chustki... Z czego zrobione i gdzie kupowane... (O ile można podać miejsce zakupu i próbki materiału)...
2. Jaki był ubiór głowy panny młodej... Z czego zrobiony... Czy były w nim sztuczne kwiaty i wstążki... Gdzie kupowane... Czy żyją jeszcze

kobiety, które umiałyby sporządzić ubiór panny młodej...

3. Jak ubierały głowy kobiety zameczne... Na czym upinały włosy... Czy nosiły na głowie chusty... Z czego zrobione... Gdzie kupowane... (podać próbki materii).
4. Z czego szyto koszule... Z płótna samodziiałowego czy kupnego... Czy wyrabiają jeszcze w okolicy płótno samodziiałowe... (jeżeli jest tkacz, podać jego adres)... Czym koszule zdobiono... (koronki, hafty itp.)... Czy żyją jeszcze kobiety, które umiałyby zdobić koszule według dawnych wzorów... (jeżeli tak, to podać ich nazwiska i adres)... (Czy używano do ozdoby koszul przedmiotów kupnych... (np. guziczki itp.)...
5. Z czego szyto spódnice letnie, zimowe, odświeżne... Podać próbki materiałów... Jeżeli spódnice szyto z materiałów samodziiałowych podać, czy te samodziiały są jeszcze obecnie wyrabiane... Czy nosiły dawniej kobiety spódnice z samodziiałowego płótna farbowanego przez małomiasteczkowego farbiarza w różne desenie tzw. malowanki, wybijkanki... Jeżeli tak, to podać, czy żyje jeszcze w okolicy farbiarz, który barwi samodziiały w desień... na jeden kolor... lub jego najbliższa rodzina (np. syn, żona), podać adres...
6. Z czego robiono zapaski (fartuchy)... podać próbki... Czy materiały te można jeszcze kupić i u kogo...
7. Co ubierano na nogi... (onuce, skarpety, pończochy). Z czego wykonane... Robione ręcznie, czy kupne... Czy były zdobione... Czy dziś wyrabiają je jeszcze...
8. Jakie noszono obuwie (trzewiki, buty z cholewkami)... Z jakiego materiału... Kto je wyrabiał i gdzie... Czy przy obuwiu były jakieś ozdoby np. tasleiki, gwoździe mosiężne do nabijania...
9. Czy nosiły kobiety gorsety... Z jakiej materii... (podać próbki materii z gorsetów, pochodzących z różnych czasów)... Czym były gorsety zdobione (podać próbki)...
10. Jakie było wierzchnie okrycie kobiety... W lecie (bluza, katana, kaftan, kacabajka itp.)... W zimie (sukmana, płaszcz watowany itp.)... Z czego poszczególne okrycia były wykonane i czym zdobione... Podać próbki materii i ozdób... Czy żyją jeszcze krawcy, którzy te stroje szyją... Jeżeli tak, to podać ich nazwiska i adresy...
11. Czy w zimie nosiły kobiety kożuchy... Czym te kożuchy były zdobione... Kto je wyrabiał, względnie gdzie je kupowano... Jeżeli jest w okolicy jakiś kuśnierz robiący kożuchy według starej mody, podać jego adres i nazwisko...
12. Czy nosiły kobiety jako strój wierzchni narzutki (chusty, płachty, łotusze, rańtuchy, obrusy itp.)... Z jakiej materii... Czym zdobione... (podać próbki). Jak je ubierały...
13. Jakie noszono ozdoby (korale, paciorki, naszyjniki z mosiądzu itp.)... Kto je wyrabiał... Gdzie je nabywano...
14. Jakże są części stroju kobiecego nie wymienione w powyższych pytaniach, a występujące w stroju regionalnym (np. krajki do przepasywania itp.)... Przy każdym wymienionym przedmiocie podać jego miejscową nazwę, opis, podać próbki materiału i ozdób oraz zaznaczyć kto te przedmioty wyrabiał...

B. Stroje męskie.

15. Jaki był letni ubiór głowy mężczyzny... Czy nosili kapelusze słomiane... Kto je robił... Czy noszono kapelusze filcowe... Kto je robił... Gdzie je kupowano... Czy żyje w okolicy kapelusznik, który wyrabia z filcu kapelusze ludowe według dawnej mody... Jakich używano ozdób do kapelusza (np. parobek, družba, pan młody)... Jakie było zimowe nakrycie głowy... Czy noszono wełniane czapki dziane na drutach... Czy zachowały się jeszcze stare okazy czapek futrzanych...

16. Z czego szyto koszule... Jaki był krój najdawniejszych koszul... Czy są w okolicy specjalistki lub specjaliści od zdobienia koszul... Jeżeli tak, to podać ich nazwiska i adresy... Czy do koszul używano jakichś kupnych ozdób (tasiemki, spinki, guziki itp.)... Podać ich wzory... Czy jest w okolicy specjalista wyrabiający ozdobne spinki do koszul... Jeżeli tak, to podać jego nazwisko i adres...
17. Z czego szyto dawniej letnie spodnie... Jaki był ich krój... Czym je zdobiono... Z czego szyto zimowe spodnie... Podać krój i ozdoby...
18. Co ubierają mężczyźni na nogi (onucki, skarpety)... Czy te części stroju są zdobione... Kto je wykonuje...
19. Jakie obuwie nosili mężczyźni (łapcie plecione z łyka, kierzce, chodaki, buty z cholewami)... Z jakiego materiału... Kto je wyrabiał... Czy do ozdoby obuwia były używane jakieś kupne ozdoby, jak np. mosiężne gwoździe itp.... Jeżeli tak, postarać się o próbkę i podać gdzie te ozdoby wyrabiano i nabywano...
20. Czy mężczyźni nosili krótkie kamizelki sukienne... Jak je nazywali... Z jakiej materii były szyte... Podać próbkę materii... Czym były zdobione... Podać próbki ozdób, guzików...
21. Jaka była wierzchnia odzież męska... Letnia i zimowa... Z jakiej materii była szyta... Z czego były wykonane ozdoby... Podać próbki... Czy w okolicy jest krawiec umiejący szyc i zdobić stroje ludowe według starego zwyczaju... Podać nazwiska i adresy...
22. Jakie kożuchy nosili mężczyźni... Czym były zdobione... Gdzie je kupowano, względnie kto je wyrabiał... Jeżeli jest w okolicy kuśnierz, który te kożuchy wyrabia, podać jego nazwisko i adres...
23. Jakie noszono dawniej pasy... Jakie były ich rodzaje i z czego zrobione... Gdzie je nabywano, a kto je robił... Czy żyje w okolicy rymarz, który takie pasy wykonuje... Czy nosili mężczyźni krajki, względnie pasy wykonane z nici...
24. Wymienić składowe części stroju męskiego, pominięte w poprzednich pytaniach, a występujące w danym stroju regionalnym (np. torby skórzane, torby wełniane, ozdoby, kaptuchy na tytoń, fajki itp.)... Podać opis, a więc materiał, z którego są wykonane ozdoby, następnie wymienić, gdzie te przedmioty były kupowane, względnie kto je wyrabiał (adres)...

Opracował... dnia...

IV. KWESTIONARIUSZ DO OPISU WSZELKICH PRZEDMIOTÓW ZDOBIONYCH (NARZĘDZIA, CERAMIKA ITP.)

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

1. Przedmiot...
2. Jego nazwa ludowa...
3. Materiał z jakiego jest wykonany (przy drewnie podać też gatunek)...
4. Technika wykonania (sposób obróbki np. strugane, kute, lepiące z gliny itp.)...
5. Konstrukcja (sposób łączenia części składanych, opis wraz z rysunkami w rzutach, przekrojach, fot. (rysunki szczegółów konstrukcyjnych w podziale 1:5)...
6. Ozdoby. — Technika wykonania ozdób... Kompozycje (podział na pola zdobnicze)... motywy z rysunkami całości i fragmentów... układ ornamentu... opis barw...
7. Kto wykonał... Gdzie... Sposób nabycia... (Jeśli dar, to przy jakiej okoliczności)...
8. Gdzie było centrum wyrobu tego rodzaju przedmiotów... Czy dziś przedmioty te są wykonywane... Jeśli nie, dlaczego...
9. Jak opisywany przedmiot i jego zdobnictwo zmieniło się w czasie (informacje zaczerpnięte z...

dycji)... Czy używany był powszechnie, czy tylko u najbogatszych, względnie właśnie biedniejszych... Czym różniły się badane przedmioty w zależności od zamożności właściciela...

Opracował... dnia...

V. KWESTIONARIUSZ DO OPISU WYCINANEK

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

A. Wycinanki kolorowe.

1. Czy we wsi wykonywano wycinanki z kolorowego papieru... Czy wykonują dziś... ewentualnie odkład zaniechano ich wyrobu i z jakiego powodu...
2. Czy są we wsi osoby, umiejące wykonywać kolorowe wycinanki, dostarczyć im materiału i poprosić, by wycięły znane sobie wzory wycinankowe, poczynając od najdawniejszych...
3. Opisać technikę wycinania (narzędzia, materiał, składanie papieru, ewentualne rysowanie motywu etc.)...
4. Jak nazywają się w gwarze miejscowej poszczególne typy wycinanek, w zależności od formy (np. koliste, kwadratowe, pasowe, o motywach antropomorficznych)... Jak nazywają się części (elementy), z których składają się wycinanki...
5. Jakich kolorów papieru używają najchętniej... Jak w gwarze miejscowej nazywają się poszczególne kolory... Jakie barwy uważają za najpiękniejsze i dlaczego...
6. Czy wykonują wycinanki z kilku kolorów papieru, naklejanych warstwami jedna na drugiej...
7. Jak się takie wycinanki nazywają...
8. Do czego wycinanki były używane... Gdzie wycinanki naklejano... W jakim porządku... Czy w uboższych domach też...

B. Wycinanki białe.

9. Czy zawieszają w oknach firanki wykonane z białej, wycinanej bibułki...
10. Czy firanki te kupują (gdzie, u kogo), czy robią sami...
11. W jaki sposób zawieszają firanki w oknie (poziomo u góry, pionowo po bokach, ukośnie itp.)...
12. Technika wycinania (składania papieru, ewentualny rysunek)...
13. Opis kompozycji wzoru, poszczególnych motywów... Wykonać rysunek (przez odbicie na szybie) lub fotografię firanki...
14. Skąd czerpią wzory motywów firankowych...
15. Kto zrobioną firankę wycinał... Gdzie... Kiedy...

Opracował... dnia...

VI. KWESTIONARIUSZ DO OPISU PAJĄKÓW

Nazwa wsi... nr domu...
Gmina zbiorowa... powiat...
Nazwisko, imię i wiek informatora...

1. Czy zdobi się powały izb „pająkami“... Jak się one w gwarze miejscowej nazywają...
2. Z czego (z jakich materiałów) wykonywane „pająki“...
3. Jaka jest podstawowa konstrukcja (szkielet) „pajaka“, wykonać rysunek...
4. W jaki sposób wykonane są poszczególne części składowe (podać rysunki fragmentów z oznaczeniem materiału i barw)...
5. Kto wykonuje „pająki“... Z jakiej okazji robi się je i zawiesza...

Opracował... dnia...

WAŻNIEJSZE POPRAWKI I UZUPEŁNIENIA
do nr 11—12, 1949.

1. Str. 305 (tytułowa), 7 wiersz od góry zamiast Volk — winno być: Folk.
2. Fotografie do artykułu A. Wojciechowskiego pt. „Tematyka społeczna i polityczna w wycinance łowickiej” — wykonał Henryk Kukowski.
3. Fotografie do artykułu J. Stankiewiczowej pt. „Wojewódzka wystawa sztuki ludowej w Łańcucie” — wykonał Stefan Deptuszeński.
4. Wycinanki zamieszczone na str.: 345, 346, 348 wykonała Maria Kołaczyńska, a nie M. Kołaczowska. Dotyczy to również tegoż nazwiska w tekście artykułu.
5. Str. 345, szpalta druga, 1 od góry zamiast J. Sura — winno być: J. Surma.
6. Str. 347, szpalta druga, 9 wiersz od dołu zamiast „Welesa” — winno być: „Wesela”.
7. Str. 352, w tytule streszczenia francuskiego zamiast SUMET — winno być: SUJET.

