

A 16415

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK II

MARZEC 1948

Nr 3

REDAGUJE ZESPÓŁ KIEROWNIKÓW SEKCJI
PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA
SZTUKI LUDOWEJ * REDAKTOR NACZEL-
NY JÓZEF GRABOWSKI * WYDAWCA PAŃ-
STWOWY INSTYTUT BADANIA SZTUKI
LUDOWEJ * KIEROWNICZKA SEKCJI WY-
DAWNICZEJ BARBARA SUCHODOLSKA *
OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY CZESŁAW
WIELHORSKI * KLISZE: „ATLAS“ CHMIEL-
NA 61 — PAŃSTWOWE WARSZAWSKIE ZA-
KŁADY GRAFICZNE * TŁOCZONO W DRU-
KARNI MINISTERSTWA SPRAWIEDLIWOŚCI
W WARSZAWIE POD KIERUNKIEM TADEU-
SZA GALEWSKIEGO * REDAKCJA I AD-
MINISTRACJA: MINISTERSTWO KULTURY
I SZTUKI, PAŃSTWOWY INSTYTUT BADANIA
SZTUKI LUDOWEJ W-WA, RAKOWIECKA 4 A

A 16.91

517

POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

L'ART POPULAIRE POLONAIS

REVUE MENSUELLE

POLISH PEASANT ART

MONTHLY REVUE



T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

JÓZEF GRABOWSKI—Zagadnienie stylu ludowego.
MARIA SĄGAJŁO-KACZANOWSKA — Znaczenie
ornamentu i techniki zdobienia w pisankach.

O P R A C O W A N I A

STANISŁAW PIOTROWSKI — Elementy ludowe
w „Tańcu zbójnickim“ Kasprowicza. JÓZEF GRA-
BOWSKI—„Szkoła Krośnieńska“ w rzeźbie ludowej.
MARIAN SOBIESKI — „Maryna“.

PUBLIKACJE MATERIAŁÓW

J. G. — Drzeworyt ludowy z Wietrzna.

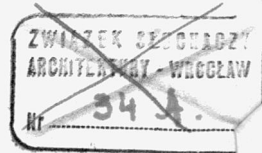
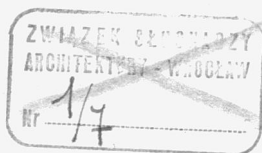
D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

WŁADYSŁAWA KOLAGO — Z badań nad strojem
w powiecie będzińskim. JANINA STANKIEWI-
CZOWA — Konkurs wycinanki łowickiej. ADAM
GLAPA — Z doświadczeń nad notowaniem tańców
ludowych. JAN REYCHMAN — Prace węgierskie
odnoszące się do sztuki ludowej węgierskiej.

ROK II M A R Z E C 1948

Nr 3

4332





»PIETA«. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana. Kapliczka przydrożna we wsi IWONICZ pow. Krosno.

Prinw. 1.

ZAGADNIENIE STYLU LUDOWEGO

IV

JÓZEF GRABOWSKI

Mimo stwierdzenia, że najistotniejsze znamiona stylu ludowego nie dadzą się ustalić jedynie przy pomocy cech formalnych, znaczna większość wywodów Piwockiego na temat stylu dotyczy ich właśnie. Należy tu zaznaczyć, że Piwocki po raz pierwszy w piśmiennictwie polskim wyodrębnił zagadnienie stylu ludowego spośród innych problemów teoretycznych sztuki ludowej i poświęcił mu w swej książce pełne trzy rozdziały. Dzięki temu poszczególne elementy formalne stylu ludowego zostały wielostronniej rozpatrzone i otrzymały określenia, bardziej sprecyzowane i zbliżone do właściwego ich znaczenia dla stylu ludowego.

Elementy te dzieli Piwocki na cztery grupy: 1) linia, kontur i modelunek 2) płaszczyzna 3) koloryt 4) ornamentyka i kompozycja. W pierwszym stadium swoich rozważań nad znaczeniem ich dla stylu ludowego największe znaczenie przypisuje Piwocki konturowi, uważając go za „zasadniczy element kształtujący treść przedstawień” przy pomocy którego artysta ludowy przedstawia przedmioty świata zewnętrznego na płaszczyźnie.²²⁾ Ważność konturu podnosi fakt zaobserwowany przez Piwockiego przy zestawianiu drzeworytów ludowych z ich pierwowzorami, że „posługiwanie się konturem dla wydobycia przedmiotów nie jest cechą nabytą, lecz specyficzną ludową”.²³⁾ Modelunek związany z pierwszą grupą jedynie dlatego, że częścią składową jego w drzeworycie jest krótka linia, posiada właściwie charakter płaszczyznowy i tam winien być rozpatrywany. Wypowiedział to nawet Piwocki w charakterystyce istoty modelunku, którego linie — wedle niego — „nie modelują ciała w sensie sztuki współczesnej, nie biegną nawet najczęściej za plastycznym kształtem ciała” — lecz jedynie są „raczej wypełnieniem pewnych płaszczyzn cieniami, dla przeciwstawienia ich innym jasnym”.²⁴⁾

Dominujące znaczenie konturu maleje, gdy Piwocki rozpatruje go łącznie z drugą grupą elementów formalnych stylu: to jest z płaszczyzną. Wtedy cały punkt ważności przenosi na płaszczyznę, które „przegrodzone konturem i wzajemnie sobie przeciwstawione, są zasadniczym elementem formalnym drzeworytu ludowego”.²⁵⁾ Powstały w ten sposób spór o pierwszeństwo w znaczeniu dla stylu ludowego konturu i płaszczyzny godzi następnie w zdaniu stwierdzającym, że ścisły „związek konturu, obrysującego przedmioty z płaszczyzną — wyciska charakterystyczne piętno na całej twórczości ludowej” przez co je niejako równouprawnia. Konsekwentnie do tak określonego znaczenia płaszczyzny i konturu rozpatruje Piwocki następnie znaczenie kolorytu i twierdzi, że „wartość formalną kolorytu rozumiał obraznik ludowy jako wartość płaszczyznową. Znaczy to, że barwa nie służyła do plastycznego nuancowania powierzchni — jak to widzimy w sztuce warstw wyższych — lecz do rozbijania pola obrazu na poszczególne elementy płaszczyznowe. Równocześnie zaś barwa służy jako wzmocnienie konturu”.²⁶⁾ Naznaczywszy w ten sposób główne zadanie barwie w stylu ludowym charakteryzuje

PIWOCKI PRECYZUJE ELEMENTY FORMALNE STYLU LUDOWEGO.

KONTUR, PŁASZCZYZNA I MODELUNEK

BARWA

też Piwocki zestroje kolorystyczne, dla tego stylu istotne: „obok skłonności do zespolenia kolorów wedle reguły barw dopełniających, spotykamy w drzeworytach śmiało przeciwstawienia dyssonansowe: fiolet z karminem lub zielenią, błękit z karminem itp. Przeciwstawienia zaś takie wynikają ze stosunku kolorytu drzeworytów ludowych do innych elementów formalnych, a szczególnie płaszczyzny”.²⁷⁾ Ponad to jeżeli chodzi o barwy dawane poszczególnym przedmiotom, stwierdza Piwocki, „że obok kolorów tradycyjnych; schematycznie powtarzających się niemal we wszystkich gałęziach sztuki ludowej i wartw wyższych (np. kolor ciała ludzkiego i włosów) — istnieje cały szereg wypadków, gdzie barwa przedmiotu na drzeworycie nie pochodzi ani z obserwacji natury, ani nie wiąże się z praktyką współczesnej sztuki oficjalnej (np. ziemia, drzewa, obłoki, płomienie).²⁸⁾

ZESPOŁY KOLORYSTYCZNE

Można więc dodać — czego nie czyni Piwocki — że są pozornie dowolne, a właściwie podlegają potrzebom kompozycji i skali barwnej, wprowadzonej w danym przedmiocie przez artystę ludowego.

Doniosłe dla zrozumienia istoty stylu ludowego są spostrzeżenia Piwockiego dotyczące ornamentyki: „Ornamentyka w drzeworycie ludowym” — pisze on — „stanowi integralną część kompozycji formalnej i równocześnie w niej właśnie odzwierciedlają się najwyraźniej różnice stylowe między utworami ludowych ksylografów, a dziełami, na których oni się wzorowali... Ornament wkracza w drzeworycie ludowym na wszystkie pola wolne, bez względu na ich jakość i wielkość, a okupację taką ułatwia znana nam już dążność do rozbijania powierzchni obrazu na poszczególne, odgraniczone od siebie płaszczyzny. Oddzielna zaś taka płaska powierzchnia może zostać wypełniona ornamentem bez względu na jej sens przestrzenny. Tu właśnie tkwi węzeł łączący ornament z kompozycją, w ten sposób bowiem staje się on jednym z jej formalnych elementów.²⁹⁾ Z wywodu tego skonstruowanego przede wszystkim pod kątem stosunku ornamentu do płaszczyznowego charakteru stylu ludowego bardziej ogólne znaczenie posiadają twierdzenia, że ornament stanowi integralną część kompozycji, oraz że wchodzi na wszystkie pola wolne bez względu na ich jakość oraz ich sens przestrzenny. Z nich bowiem wynika odmienny rodzaj rzeczywistości artystycznej istniejącej w działach stylu ludowego.

ORNAMENTYKA

ORNAMENT INTEGRALNĄ CZĘŚCIĄ KOMPOZYCJI

Zagadnienie kompozycji zostało omówione przez Piwockiego jedynie w odniesieniu do ornamentu i płaszczyzny, przy czym doszedł do wniosku „że kompozycja ornamentu w drzeworycie ludowym jest w zupełnej zgodzie ze sposobem formowania linii i powierzchni obrazu. Ornament ten bowiem jest z reguły dwuwymiarowy i wpisany w płaszczyznę, okolone wyraźnym konturem”.³⁰⁾

Dość jednostronnie zostały omówione przez Piwockiego sposoby przedstawienia przez artystę ludowego przyrody, to znaczy: pejzażu, zwierząt, roślin i postaci ludzkiej. Zostały one rozpatrywane przez Piwockiego tylko od strony płaskiego ujęcia. Rola zaś istotna jaką odgrywa w dziele artysty ludowego została podkreślona dopiero w wierszach ostatnich: „Bardzo częsty jest zupełny brak perspektywy, a gdy już ona się pojawia, to w formach prymitywnych... Zwierzęta, drzewa i kwiaty odgrywają w kompozycji drugorzędną rolę i spełniają zwykle funkcje pomocniczych zdobniczych akcesoriów. Postać ludzka na koniec występuje w formie schematycznej, ujęta ogólnikowo. Podkreślone są tylko najważniejsze, najistotniejsze elementy jej kształtu. Prowadzi to często-

SPOSOBY PRZEDSTAWIANIA PRZYRODY

kroć — przy równoczesnym braku znajomości anatomii ciała i przy stałym dążeniu do form dekoracyjnych — do deformacji kształtu. W ten sposób mimo schematyzacji form osiąga drzeworyt ludowy wielką siłę wyrazu".³¹⁾

Cechą charakterystyczną dla metody badania stylu ludowego przez Piwockiego jest rozpatrywanie elementów stylowych drzeworytnictwa ludowego głównie od strony zgodności z rzeczywistością fizykalną, która została przedstawiona w dziełach będących modelem dla artysty ludowego. Za mało jest brana pod uwagę własna hierarchia ich znaczenia i ważności w rzeczywistości artystycznej sztuki ludowej. Z tego też wynika np. niedocenianie w cytowanym wywodzie kwiatów i zdobniczych akcesoriów w dziele ludowym i wartościowanie ich z punktu ikonograficznego przedstawionej sceny.

Wracając do szczegółowych analiz Piwockiego dotyczących sposobu przedstawiania przyrody warto zanotować szereg drobniejszych spostrzeżeń ważnych dla określenia stylu ludowego. Oto kilka z nich: „Cechą bardzo wyraźną pejzażu ludowych drzeworytów jest ustawienie przedmiotów na linii horyzontu, lub przynajmniej na szczytach poszczególnych fałdów terenowych.³²⁾ „Wszystkie zwierzęta i ptaki, które spotykamy w drzeworytach ludowych, przedstawiane są z profilu, a ten sposób przedstawiania zwierząt jest charakterystyczny... dla sztuki barbarzyńskiej i dla sztuki dziecka".³³⁾ Przedstawienia zwierząt w drzeworycie ludowym, mimo ogólnikowego podobieństwa do ich form rzeczywistych, daleko odbiegają od przyrody. Jeszcze wyraźniej występuje ów brak naturalistycznego ujęcia w wyobrażeniu drzew. Prawidło to można rozciągnąć na kwiaty, które w naszym wypadku występują tylko jako ornament — tym samym więc kształt ich musi się stosować do prawideł dekoracyjnych".³⁴⁾

d. c. n.

PRZYPISY:

- 22). Drzeworyt ludowy w Polsce, str. 103. 23). loc. cit. str. 106. 24). loc. cit. str. 104. 26). loc. cit. str. 114. 27). loc. cit. str. 112. 28). loc. cit. str. 117. 29). loc. cit. str. 119, 30). loc. cit. str. 124. 31). loc. cit. str. 140. 32). loc. cit. str. 129. 33). loc. cit. str. 133, 34). loc. cit. str. 134.

LA QUESTION DU STYLE POPULAIRE. IV.

La partie de l'article sur la question du style populaire, qui est imprimé dans ce numéro, se rapporte entièrement à l'exposé des résultats des observations que K. Piwocki a exprimées dans son livre „La gravure sur bois dans l'art populaire en Pologne". Piwocki, le premier dans la bibliographie polonaise, a traité à part la question du style et lui a consacré deux chapitres complets, sans compter des considérations sur le même sujet disséminées dans le texte. Il s'occupe surtout des éléments de la forme du style populaire, c'est à-dire: la ligne, le contour, le modelé, le plan, le coloris, l'ornement et la composition en précisant les formes et les aspects propres au style populaire. De plus, il a tenté une interprétation psychologique du style populaire.

PROBLEMS OF PEASANT STYLE — PART IV.

The part of the article dealing with problems of peasant style, printed in this issue, is wholly concerned with the results of studies of Ksawery Piwocki, published in his book „The peasant engraving in Poland". Piwocki was the first writer, who tackled the peasant style as a problem and devoted to it the first two chapters of his book and many passages in the text of other chapters. He was interested in questions of form such as: line, contour, plane, shape, tone, ornament and composition, defining characteristic forms of peasant style. He gave also a psychological analysis of the peasant style.

FORMY WYOBRA-
ŻANIA POSTACI
LUDZKIEJ

DROBNIJSZE SPO-
STRZEŻENIA PIWOC-
KIEGO

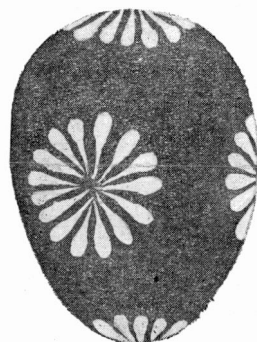
ZNACZENIE ORNAMENTU

I TECHNIKI ZDOBIENIA W PISANKACH

MARIA SĄGAJŁO - KACZANOWSKA

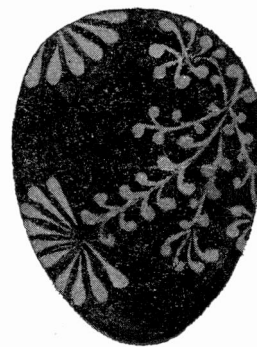
Rok rocznie w okresie Wielkanocy, mimo różnorodnych przemian społecznych, gospodarczych czy politycznych, pojawiają się w tysiącach polskich wsi barwne pisanki. Uprzemysławianie kraju, przenikanie i dominowanie kultury miejskiej na wsi wpływa na osłabienie żywotności, upadek, a nawet miejscami na zanik pisankarstwa. Pomimo tego i dziś jeszcze można stwierdzić w terenie powstawanie pięknych pisanek, będących dokumentem zdolności artystycznych naszego ludu. Nie tylko sama tradycja utrzymuje poprzez wieki zwyczaj zdobienia jajek, mimo niesprzyjających mu warunków. Ważnym czynnikiem jest również to, że dla większości wiejskich kobiet zdobienie jajek jest często jedyną możliwością wypowiedzenia swych upodobań estetycznych. Niejednokrotnie można stwierdzić, że tylko uświęcone dawnym obyczajem opisywanie jajek pozwala dziewczynie czy mężatce uwolnić się choć raz do roku na kilka godzin od zajęć domowych i poświęcić ten czas na wykonanie pisanek, pięknych choć nietrwałych. Oczywiście jest przy tym, że ich wartość artystyczna a nie materialna bywa ceniona, a nawet może górować nad obrzędową, magiczną. Zdarza się, że w wielu wsiach, naprzykład w woj. lubelskim, zdobienie jajek przetrwało już zanikłe hafciarstwo, dające dawniej możliwość twórczości artystycznej. Usankcjonowanie pisankarstwa wypływa oczywiście z pradawnych wierzeń i zwyczajów, które mimo zmieniających się w ciągu wieków form życiowych, nadal odgrywają znaczną rolę w społeczeństwie. Świadczą o tym liczne dane z całego kraju, niezależnie nawet czy są notowane na ziemiach o charakterze rolniczym, jak w woj. lubelskim, czy też obecnie wybitnie przemysłowym naprzykład Górnym Śląsku. Obrzędy i zwyczaje, dotyczące magicznej wartości jajka, symbolu życia, występują w okresie wiosennym, zasadniczo na Wielkanoc, ale w wielu okolicach również i w ciągu następnych tygodni aż do Zielonych Świątek, a nawet na Zaduszki. Rozpiętość tych zwyczajów jest znaczna. Jedne z nich sprowadzać mają urodzaj i zdrowie, drugie działają apotropeicznie, lub też grają rolę w zalotach. Chociaż obyczaje te nie zostały dotąd dokładnie opracowane, większość badaczy ujmowała zdobnictwo pisanek od strony magicznej, dopatrując się à priori w ich ornamentyce takichże momentów, i klasyfikowała różnorodnie skomponowane i ozdabiane jajka pod tym kątem widzenia. Tego rodzaju ujęcie sprawy prowadzi do dużych niedokładności w systematyzowaniu materiału, paczy jego istotny stan i wyraz artystyczny. O ile natomiast wiadomo, nikt dotąd nie starał się bezpośrednio w terenie zebrać danych o rodzaju pisanek i ich ornamentyce w zestawieniu z różnymi zwyczajami. Są to sprawy, wymagające żmudnej i bezstronnej pracy, która jednak dostarczyłaby wiele cennego materiału. Interesujące zagadnienia zostałyby wreszcie oświetlone konkretnymi dowodami.

PISANKARSTWO
JEST NADAL ŻYWE



1

ZDOBIENIE JAJEK
PRZETRWAŁO HAF-
CIARSTWO



2

BADANIE PISANEK
OD STRONY MA-
GICZNEJ I ZWYCZA-
JOWEJ

Niezależnie od tego rodzaju badań dokładne zapoznanie się z obszernym materiałem zdobionych jajek z Polski, oraz sąsiadujących i dalej położonych krajów, przekonywuje, że istnieją bezsporne zależności ornamentu od techniki i powierzchni dekorowanej. Kwestia ta nie była dotąd należycie zbadana, mimo iż zawiera wiele ciekawych momentów. I tak niektóre wzory są nie do wykonania inną techniką, lub choćby innym narzędziem. Znane są powszechnie pisanki, wykonywane techniką batikową, posługującą się woskiem dla zakrycia tych partii wzoru, które w końcowym efekcie mają być jaśniejsze od tła. Sposób ten daje wysokie osiągnięcia artystyczne. Podobne wyniki otrzymuje się inną metodą, polegającą na mozolnym skrobaniu wzoru na barwionym uprzednio jajku. Pierwsza z tych technik w formie udoskonalonej, posługuje się dwoma rodzajami narzędzi. Jedno z nich to zwykła szpilka, osadzona w drewnianym, na którą zaczerpuje się roztopiony wosk, przenoszony następnie na powierzchnię jajka.

Uzyskiwane tym narzędziem efekty rysunkowe, a co za tym idzie malarskie, są tak różne od wyników opisywania jajek „pisakiem”, to jest rurką czy lejkiem osadzonymi w drewnianej ręczce, że należałoby je traktować całkowicie oddzielnie. Różnice techniczne wpływają na zupełnie odmienne kształtowanie się układu i tworzenia wzorów. Jako przykład może służyć pisanka wykonana główką szpilki na terenie np. Górnego Śląska (ryc. 1). Najprostszy element zdobniczy, biała kreska w formie grubego przecinka, ogranicza możliwości rysunkowe pisanczarki, w najprostszym tego słowa znaczeniu, nie krępując natomiast układu kompozycyjnego i uzyskiwania różnych efektów stylistycznych (ryc. 2). Przekonać się można również, jak odmiennie kształtuje się element zdobniczy i cała kompozycja na pisankach wykonanych pisakiem. Ułatwione prowadzenie ciągłej linii pozwala pisanczarce na odmiennie niż w poprzednich przykładach tworzenie wzoru, oraz komponowanie całej powierzchni jajka (ryc. 3). Szczegółowe badanie tych zagadnień nie jest celem tego szkicu. Trzeba jeszcze tylko zauważyć, że udoskonalenie techniki daje możliwość w dalszym rozwoju do przekształcania typu zdobizny i jej układu, i prowadzi niejednokrotnie do pewnego rodzaju degeneracji ornamentu, wynikającej z rozluźnienia jego związku z właściwościami technicznymi i zdobioną powierzchnią. Przykładem tego może być pisanka z powiatu jarosławskiego (ryc. 4).

Skrobanki z Górnego Śląska czy z Kurpiowszczyzny przedstawiają zupełnie odmiennie efekty artystyczne, nie do uzyskania w poprzednio omawianej technice (ryc. 5). Przyczyny tego, wynikające z odmiennie dającej się kształtować, cienkiej, wiotkiej linii skrobanej, są dla wszystkich jasne.

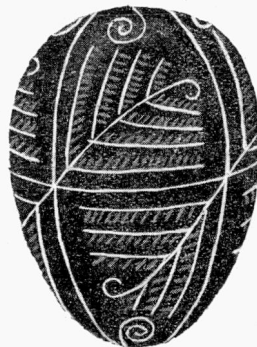
Ornament pisanek łączy się, w przeważającej procentowo ilości, ściśle z powierzchnią jajka, będącą sferoidem. Kształt ten warunkuje w znacznej mierze takie a nie inne rozwiązanie kompozycyjne (ryc. 6).

Dalszym zagadnieniem zdobnictwa pisanek jest ich kolorystyka. Wiąże się ona z początkiem zdobienia jajek i ich znaczeniem magicznym, ale z biegiem czasu ulega samodzielnemu rozwojowi.

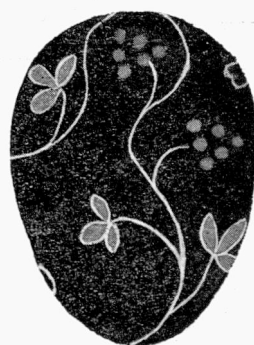
Tak więc przedmiot zdobiony i technika odgrywają decydującą rolę w kompozycji i tworzeniu motywów.

Należy przeto sądzić, że dopiero po zestawieniu tych faktów ze stroną wierzeniową zagadnienia można rozpatrywać charakter magiczny ornamentu pisanek, badać ewentualne pierwszeństwo niektórych, może sym-

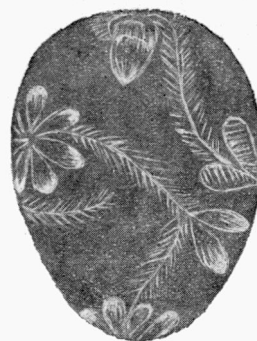
ZALEŻNOŚĆ ORNAMENTU OD TECHNIKI



3



4



5

KSZTAŁT JAJA WARUNKUJE RODZAJ KOMPOZYCJI

bolicznych, motywów dekoracyjnych, oraz śledzić drogi ekspansji tego zdobnictwa. Inne metody prowadzą do pomieszania zakresów pojęć czy też z góry przedsięwziętych tez.

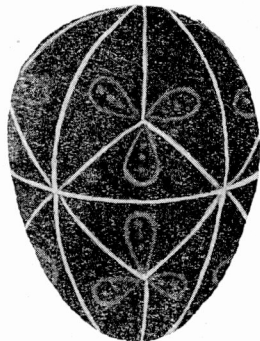
Interesującą nakoniec kwestią jest obecnie jeszcze dająca się obserwować ekspansja pisankarstwa. Spotyka się ją zarówno na terenach, gdzie zdobienie jajek nie było znane w rozwiniętej postaci, lub też gdzie stanowi powrót do przerwanej tradycji. Mimochodem trzeba wspomnieć o chybiającym celowi rozpowszechnianiu przez szkołę opisywania jajek, czy ich malowania na lekcjach rysunków i robót ręcznych. Ciekawym natomiast objawem jest fakt, zanotowany w pow. gorlickim. Kobieta lat około trzydziestu, pochodząca i zamieszkała we wsi nie znającej opisywania, samorzutnie zainteresowała się i wyuczyła mozolnej techniki od pisanczarek z odległej wsi. Takie wypadki mają potwierdzenie w rozmaitych stronach Polski i świadczą, że nie tylko tradycja, ani nakazy natury magicznej mogą stanowić przyczynę tworzenia, czy rozwoju pisankarstwa, przeciwstawiać się jego zanikowi. Umiłowania estetyczne i żywotność uzdolnień artystycznych grają bezsprzecznie znaczną rolę. Tego rodzaju pobudki stwarzają przemiany w kompozycji, wzbogacają zasób elementów zdobniczych i kolorystyki. Jednocześnie rozszerzają się zasięgi, powstają odrębne typy czy style pisanek, przysparzając i obecnie jeszcze zdobnictwu pisanek ciekawe osiągnięcia artystyczne.

Stwierdzenie tego pozwala cenić umiejętność pisankarską jako dorobek kulturalny narodu, jako żywy wyraz jego wrodzonego uzdolnienia i upodobania estetycznego.

SPIS RYCIN:

Ryc. 1. Rydułtowy, pow. Rybnik r. 1935, zbiory aut. **Ryc. 2.** Sztabin, pow. Augustów d. Muz. Etnogr. W-wa, not. aut. **Ryc. 3.** Sąsiadka, pow. Zamość r. zbiory aut. **Ryc. 4.** Surochów, pow. Jarosław, d. Muz. Ziemi Przem. not. aut. **Ryc. 5.** Kuźnia Raciborska pow. Raciborz. r. 1935, zbiory aut. **Ryc. 6.** Żminne, pow. Radzyń. d. Muz. Etnogr. W-wa, not. aut.

WŁAŚCIWA METODA
BADANIA PISANEK



6

CZYNNIKI POWO-
DUJĄCE ZMIANY
ORNAMENTU

IMPORTANCE DE L'ORNEMENT ET DE LA TECHNIQUE DE LA DÉCORATION DANS L'ART DES OEUFS PEINTS.

La coutume qui consiste à décorer des oeufs à l'époque de Pâques survit encore et s'étend à toute la Pologne, bien qu'elle ait disparu de certaines régions. C'est surtout sous cette forme que s'expriment les goûts artistiques des femmes de la campagne et cet art subsiste souvent même là où celui de la broderie populaire a déjà disparu. L'auteur examine ensuite les méthodes le plus souvent employées jusqu'ici dans l'étude de cet art, qui consistent à l'ornement par son côté magique et il montre que cette méthode mène à de grandes inexactitudes. Du fait que le côté artistique ainsi que la technique jouent un rôle décisif dans la façon dont se forme l'ornement dans l'art des oeufs peints, étudier celui-ci par son côté magique ne devient donc possible qu'après l'étude des deux premiers points de vue. L'auteur de cet article s'occupe en outre des rapports de la technique avec la valeur de l'ornement ainsi que du développement de cet art.

DECORATION AND ORNAMENTATION OF EASTER EGGS.

The custom of decorating Easter eggs is alive and still developing in almost the whole of Poland, the custom disappearing only in a few regions. This is one of the chief forms of artistic expression of the country women, and still exists even in those areas where peasant embroidery has disappeared. Former writers attributed a magical origin to the designs painted on these eggs, but the author stresses that this method of analysis leads to great inaccuracies. The decisive factors in the ornamentation of eggs are its size and shape and skill of the artist. It is only after establishing the technical and artistic sides of the ornamentation that one can seek a magic source. The author also discusses the technical questions of decoration and the development of the custom.

ELEMENTY LUDOWE W »TAŃCU ZBÓJNICKIM« KASPROWICZA*)

STANISŁAW PIOTROWSKI

Utwór Jana Kasprowicza p. t. „Taniec Zbójnicki” ukazał się w druku 1896 roku, trzy lata przed ogłoszeniem dramatu „Buntu Napierskiego” (1899). Jednak, jak przypuszcza Stefan Kołaczkowski (domysł jego potwierdza poeta) „Bunt Napierskiego” wcześniej był napisany niż „Taniec Zbójnicki”. Dramat należy do wcześniejszego okresu twórczości poety, do okresu wojującego socjalizmu, kiedy zagadnienia krzywdy społecznej wypełniały treść jego twórczości. Temat „Tańca zbójnickiego” przesuwają się z lekka na zagadnienie obyczajowe i zagadnienie psychiki góralskiej. Wniosek z tego jest taki: że odbicie pieśni ludowej, które znalazło miejsce w „Buncie” będzie już wtórnym użytkowaniem w „Tańcu”.

OKOLICZNOŚCI
POWSTANIA
DRAMATU

Na tle obcowania ze współczesnymi góralami, a szczególnie z ich „elitą”, za jaką uchodzą przewodnicy, przynajmniej w oczach turystów, wyrasta nowy utwór Kasprowicza, zawierający w sobie najróżnorodniejsze ułamki, powiązane w jedną artystyczną całość. Taniec góralski, który sięga swą tradycją daleko wstecz, noszący często cechy religijnego kultu, a zarazem wyzycia się fizycznego krewkich temperamentów górali, jest jednym z tych wielu zjawisk góralszczyzny, podziwianych przez przybyszów.

Tak kiedyś, jak i dziś taniec zbójnicki zniewalał widzów i był kopalnią najróżniejszych koncepcji literackich jak i muzycznych. Wystarczy wspomnieć „Harnasiów” Szymanowskiego. O wielkości dzieła, wypowiedziała się bardzo wyraźnie, nie mając słów uwielbienia, opinia świata artystycznego.

Taniec ten pełen nerwowości, werwy i niepokojącego tempa, zyskuje na wyrazistości wyjaśniającej jego układ, tylko wtedy, gdy go przeniesiemy na tło życia zbójnickiego. Życia barwnego jak film kolorowy, bajki z tysiąca i jednej nocy, o szybkim tempie akcji o najróżniejszych niebezpieczeństwach i jednocześnie dziwnego uśmiechu na widok szubienicy. Życie ich odbijało od przyjętych zasad etycznych, często stało w wyraźnej z nimi sprzeczności, a nie rzadko przerastało je pod względem ujęcia sprawiedliwości społecznej.

Zbójnictwo już zginęło, pozostała po nim tylko tęsknota, legenda i wspomnienie. Często jest ono utożsamiane z walorami wolności niekępowanej żadnymi przepisami, czy względami etycznymi. Zbójnictwo przeszło do żywej historii z uczuciowym zabarwieniem spadkobierców, wyrażającym się często tylko w westchnieniu „haj...”. Pozostał podziw dla harnasiowych wyczynów odwagi, sprytu fizycznego i ich taniec zwany zbójnickim.

Dla Kasprowicza był on nie tylko przedmiotem podziwu, ale i funkcją, w której najdobitniej objawia się dusza podhalańca, odbija się to, co

TANIEC ZBOJNICKI
JAKO WYKŁADNIK
ŻYCIA GORALI

KASPROWICZ A TA-
NIEC ZBOJNICKI
I PIESN LUDOWA

*) Wyjątek z niedrukowanej pracy. p.t. „Góralszczyzna w twórczości Jana Kasprowicza”.

stanowi o jego odrębności etnicznej. Wulkaniczność i zapamiętanie — to zarazem cechy charakteru Kasprowicza, wywodzące się bodajże spod strzechy, z natury chłopskiej.

Punktem wyjściowym jest dla poety pieśń ludowa. Dzięki modzie spularyzowana już i w innych dzielnicach. U górali odgrywa ona rolę przyspiewu w tańcu zbójnickim:

**„BACO NASZ, BACO NASZI!
DOBRYCH CHŁOPCOW NA ZBOJ MASZ!”**

Kasprowicz stara się oddać w jednej całości tańca, epopcję życia zbójnickiego. Ich charakter hardy, jednak skłonny do tkliwości, graniczące często z rozmarzeniem. Ich radości i niepokoje, jednak w rytmie szybkiego tańca, który jest odbiciem tempa życia zbójnika — dziś hula, a jutro może szubienica go czeka... W duchu pojęć i fantazji góralskiej Kasprowicz powiązał luźne wątki pieśni ludowych, nadając im charakter harmonijnej całości, jak gdyby podkładając słowa pod melodię muzyki. Miejscami nie stara się nawet o przetworzenie ich we własne wypowiedzi, a wprost przytacza je w swej pierwotnej szacie ludowej, dlatego zyskuje na charakterze poematu, organicznie wiążąc go z zakopiańszczyzną. Przez takie powiązanie z charakterem i melodią „zbójnickiego”, stworzył dzieło poetyckie, niepodzielnie oparte na rytmie tańca, w którym spowiada się dusza zbójnika.

Trudno byłoby dopatrywać się w tym poemacie jakiejś modnej tendencji z okresu Młodej Polski, poza charakterem ludowo-lokalnym opartym na góralszczyźnie. Najczęstszym motorem wypraw był „pieniązek gotowy” znajdujący się w kasach za górami, w szufladzie lady szynkowej, czy tylko w komorze ukryty przed zbójnikami i im podobnymi ludźmi.

„Za bukowy las,
za bór jaworowy,
hań-ci czeka nas
pieniązek gotowy”.

Prawie wszyscy twórcy małopolscy, opierając się na śpiewkach i żywej legendzie góralskiej, trafiali zawsze na ten motyw „pieniązka” i nie ma „zbójnickiego utworu” w którym by ten motyw nie wystąpił. Kasprowicz wykorzystał go dwa razy nie wiele zmieniając układ słowny. Strofę powyżej przytoczoną napotykamy już wcześniej w „Buncie Napierkiego”.

„Od buczka do buczka
Zasię do jawora,
będzie z pieniżkami
nie jedna komora”.

Obydwie oparte są na ludowym dwuwierszu:

**„OD BUCKA DO BUCKA AZE DO JAWORA,
TAM NASE PINIONSKI, TAM NASA KUMORA”.**

W innym miejscu użyty podobny dwuwiersz jest dosłownym powtórzeniem ludowego, a mianowicie:

SPOSÓB KORZYSTANIA
PRZEZ KASPROWICZĄ
Z TEKSTÓW LUDOWYCH

MOTYW „PIENIAŻKA”

„Poza buczki, poza haść
Hejże chłopcy, zbijać, kraść”.

(Zejszner „Pieśni ludu Podh.” str. 155), z tą tylko różnicą, że Kaspro-
wicz zastąpił słowem „Pójdziem” — słowo: „Hejże”. Mimo woli nasu-
wa się wątpliwość, czy poeta miejscami nie korzystał ze zbioru Zej-
sznera, a nie z ustnej literatury góralskiej. (Przykładów takich jest
znacznie więcej). Odstęp czasu między Zejsznerem a Kaspro-
wiczem wynosi pół wieku, a przez taki czas ustna tradycja może dużo słów po-
przekreślać. Jednocześnie na przykładzie tym widzimy jak różne migawki
literatury ludowej mogą być zużytkowane dla celów tworzywa arty-
stycznego. Taka wzajemna współzależność czy tylko współpraca daje nam
nowy wariant wyrazu artystycznego.

A oto nowa strofka Kaspro-
wicza:

„A wy bracia, bratowie,
I po waszej też głowie
Przy orawskim murze
Zawiśnie na sznurze,
W podwórku w Kubinie
Od topora zginie”.

Ten sam niepokój i ostrzeżenie przed niechybną śmiercią zbójnika daje
pieśń ludowa:

**„NA DOLE NA DOLE, SZUBIENICZEK TROJE,
WYBIERAJ BRACISZKU, FTORE BEDOM TWOJE,
BRATOWIE WY MOJI, KOCHANI BRATOWIE
BEDOM WAM SCINALI GŁOWICKI KATOWIE”.** (Zejszner str. 153).

SMIERC, MUZYKA,
WINO I TANIEC
W PIEŚNI LUDOWEJ
I U KASPROWICZA

Nie odstraszy zbójnika szubienica, ani topór, większy jest od nich urok
„pieniążka” i miraże pohulanki.

„Z buczaka na pniaka:
Z niejednego pana
Zrobimy żebraka”.

Ludowe:

**„KIEDY JA SE SKACEM Z BUCAKA NA PNIAKA,
NIE Z JEDNEGO PANA UROBIEM ŻEBRAKA”.** (Zejszner str. 154).

Pojęcie „pana” utożsamia poeta, za przykładem wariantu ludowego,
z człowiekiem posiadającym pieniądze. Celem nie jest zagadnienie spo-
łeczne, robienie z nich „żebraków”, to tylko zwrot „fasonu” zbójnic-
kiego. Zbójnik nie tylko rabuje, ale też się i bawi. Jest bardzo wrażli-
wy na muzykę, często z gęśliczkami pod cuchą idzie na uherską
stronę. U Kaspro-
wicza zbójnicy:

„Hań! w zamkowej świetlicy
Każą sobie pięknie grać
Wino z beczki szumnie lać!”

Oparte na góralskiej pieśni:

**„TANCOWALI ZBOJNICY W MUROWANEJ PIWNICY
KAZALI SE PIKNIE GRAC, NIE UMIELI TANCOWAC”.** (Stopka M. A. A. i E.)

W „Tańcu zbójnickim”:

„Płynie wina złoty zród —
Szubienice ujrzał zbój,
Jakże bym ja wiedzieć chciał,
Na której bym wisieć miał,
A od spodu po sam wirch
Powybijać bym ją dał —
Hej!
Dukatami, talarami!...”

WYBIJANA ZŁOTEM
SZUBIENICA

Motyw powyższy upiększania szubienicy, znalazł miejsce i w „Buncie Napierskiego”, gdzie Hanusia na odczepne, obiecuje Czepcowi „wybić” szubienicę, aby tylko dał jej spokój. Sabała śpiewa pieśń o Jaśku z Brzezawicki, który na widok szubienic powiada:

**„OJ, KIEBYK WIEDZIOŁ SE, NA KTÓREJBYK WISIEC MIAŁ,
OD SPODKU DO WIRCHU POWYBIJACBYK JOM DAŁ.
EJ OD SPODKU TALARAMI, A DO WIRCHU DUKATAMI,
A NA WIRCHU ZŁOTU KAWKU, TAM POŁOZU MOJU HŁAWKU”.**

Tak przytacza w formie bezpośredniej St. Witkiewicz. Motyw ten Sabała wplótł Tetmajer do pieśni „Pod jaworem pod zielonym”. Jak widać źródłem był Sabała. Jednak i Gadeja Tomasz śpiewa o tym motywie, ale pełni on rolę doczepki do innego zasadniczego (Bystrzeń). Nie przywiązuje go, jak Sabała do Jana z Brzezawicki, ale obojętnie który zbój, widząc szubienice, chciałby je „odmalować, srybrem, złotem wyobijać”. Zachodzi pytanie czym wytłumaczyć ów motyw? Odpowiedź daje prof. J. Krzyżanowski „Uzasadnienie wyzłoconej szubienicy pochodzeniem delikwenta z rodu królewskiego z biegiem czasu zatarało się, ustępując miejsca racjonalistycznemu wytłumaczeniu motywu, wprowadzającemu dukaty i talary szczerą dłońią rozrzucone przez legendarnych harnasiów w karczmach słowackich lub zakopywane w kotlinach po dolinach górskich.

Z punktu widzenia literackiego... Pisarze nasi poczytywali go za znamienny przejaw fantazji góralskiej, Janosikowej hojności, tak znamiennej dla charakteru górala”. (Paralele 1935 str. 178).

Starość jak i więzienie, jest w życiu zbójnika najbardziej odstrasżającym faktem, graniczącym prawie z obłąkaniem, bo harnaś, co buczi przeskakiwał, dla którego nie było przeszkody, wyżywał się na wolnym powietrzu z przyrodą, musi siedzieć w zamkniętej, ciasnej celi, co najwyższej spoglądać może przez szczeliny więzienne na rozwijające się drzewa.

„Z Orawskiego zamku chłopcy pozierają,
Czy się popod Tatry buczi ozwijają.

WIĘZIENIE I GÓRY

Hory nasze hory,
Wy nasze komory!
Bukowe listeczki,
Nasze poduszeczki!"

Te dwie strofy prawie dosłownie wzięte z pieśni góralskiej. Witkiewicz przytacza pierwszą, która u Kasprowicza występuje w nieznaczonej odmianie. Gwarowe rymy: pozierajom, ozwijajom — zmienił na literackie. Drugą znajdujemy u Zejsznera. Kasprowicz „hora” zamienił na liczbę mnogą dając „hory”. (Zejszner str. 149).

Jak wiele wspólnego ma z pieśnią ludową „Taniec zbójnicki”, nawet w miejscach, gdzie wydaje się, że poeta tylko według wzorów rytmiki wiersza ludowego tworzy własne, oryginalne, może posłużyć choćby ten luźny przykład.

„Ozwija się buczek, jawor się ozwija
A chłopcom w ciemnicy biały dzionek mija”.

Wprawdzie bez porównania inaczej mówi o tej ciemnicy pieśń ludowa, ale jednak coś wspólnego mają między sobą.

„SIEDZIAŁ JA W ZAMKU PRZEZ ROK I PRZEZ TYDZIEN,
NIGDY JA NIE WIEDZIAŁ KIEDY NOC, KIEDY DZIEN”. (Z. s. 168).

Tak w jednym jak i w drugim wariantach zasadniczym elementem staje się ciemnica, do której zamykano złapanych zbójników. Zagadnienie walki społecznej i krzywd jakich doznają ci wolni ludzie gór ze strony dworu, hajduków i wojsk cesarskich przebija się i w tym na pozór tylko obyczajowym utworze. W psychice zbójnika nie mieści się zrozumienie że popełnia jakiegokolwiek przestępstwo, bo przecież idąc na wyprawę ryzykuje własnym życiem, dokonuje wyczynów harnasiowskich, takich jakich nie dokona byle kto. Postawa jego jest na wskroś postawą sportową. Nie rozumiał zbójnik dawny, że nie wolno mu polować w lesie dworskim na kozy, jak też i nie mógł tego zrozumieć i Sabała, który w młodości parał się sportem zbójnickim i tęsknie wspominał o tym w starości. Nie chodził już na „zbój”, ale „myśliwstwo” uprawiał stale. Rozumował, że nikt zwierzyny nie hoduje, a więc wszyscy mają do niej równe prawo.

Dwór strzegł swoich przywilejów i interesów. Przez hajduków urządzał obławy na wolnych górali.

„Wysłali z łańcuchami, z grubymi powrozy,
Ześmy na turniczkach wystrzelali kozy”.

To była jedna przyczyna „myśliwstwa”, ale była też i druga „pańszczyzniana”. Górale jak mogli bronili swojej wolności osobistej. Szli z Napierskim szukać sprawiedliwości. Przegrali, biskup krakowski był mocniejszy. Wiatr halny, orły unoszące się nad skałami, gęstwina leśna, stale im przypominała wolność. Buntowali się przeciwko pańszczyźnie, nie chcieli „sługiwać u dworu”. Dwór zaś wszelkimi środkami starał się ich złamać, wprządz w jarzmo służby pańskiej.

„Wysłali za nami do lasu, do boru
Ześmy im nie chcieli sługiwać u dworu”.

Husaria przychodziła w pomoc hajdukom dworskim, aby przetrząsać okolicę i wylapywać „zbójników”.

RYTMIKA PIESNI LUDOWEJ WZOREM DLA KASPROWICZA

KŁUSOWNICTWO,
PANSZCZYŻNA
I FRAJERKA W POMOCIE KASPROWICZA

Sami, może by i nic nie zrobili, gdyby nie zdrady. Słabą stroną zbrojnika była „fajerecka” - dziewczyna. Przez nią wpadali harnasie. Ona wiedziała o ich miejscu ukrycia. Ona była Dalilą pokonywującą Samsona. Możliwe, że mundur huzara był mocniejszy niż wierność zbrojnikowi. Zjawiska te widocznie nie były odosobnione, jeśli znalazły swoje utrwalenie w pieśni ludowej. Kasprowicz zanotował dwuwiersz:

„Ku naszym dziedzinom husaryja sadzi,
Zejdą się z dziewczyną, dziewczyna nas zdradzi!”

I te trzy przytoczone dwuwiersze, które moralnie rehabilitują zbrojników, wykazują krzywdę, jaka im się działa, uzasadniają ich sposób „sportowego” życia, oparł poeta, tak jak i poprzednie, składowe wątki na pieśniach ludowych.

A oto fragmenty dla przeprowadzenia porównania:

**„DYDZIEK NIC NIE SKRADŁ, JINO DWA BARANCE
JUŻ ME SE UOKULI W ŻELAZNE BUGANCE.
UCIEKAJcie CHŁOPCY DO LASA ,DO BORU,
BO WAS IDOM ŁAPAC HAJDUCI DO DWORU”.** (Z. str. 159).

TE SAME TEMATY
W PIESNI LUDOWEJ

**MOJA FRAJERECKA SAMA ZAPŁACIŁA
COBY MNIE ZABILI, BO MNIE NIE LUBIŁA.** (Z. str. 68).
**PŁACZE MI MAMICZKA, PŁACZE OJCIEC STARY,
A JA SE PRZECHODZEM POMIĘDZY HUSARY”.** (Z. str. 79).

Załuże junak, że nie słuchał matki. Pęd do życia zwycięża. Przykro jest rozstać się z nim w młodym wieku. Fantazja i obojętność często zawodzi. Zjawisko naturalne, psychologiczne i ludzkie.

„Zorują junacy: o mamiczko luba
Iżem cię nie słuchał, przyszła na mnie zguba”.

W pieśni ludowej jeszcze bardziej spotęgowane to uczucie.

MOTYW SKRUCHY

**„CZEMUS MNIE MATULU, CZEMUS MNIE NIE BIŁA,
KIEDY BĘDĘ WISIOŁ, BĘDZIESZ SIĘ HANBIŁA”.** (Z. str. 149).

Spiewa tę pieśń Sabala. Tetmajer wprowadza ją w opowiadaniu „O Zosi Walcakówniej”. Pod koniec poematu sprowadza poeta nastrój pokrewny „Buntowi”. Wyzwanie rzucone warstwom uprzywilejowanym jest momentem wiary w przyszłą samodzielność.

Tym samym dwuwierszem ludowym wyraża ją Kasprowicz, co i lud: „Panowie, panowie, będziecie panami, ale nie będziecie przewodzić nad nami”. Wspomnienie o Janosiku, bohaterze ludowym, które kończy poemat, — jest konsekwencją rzuconego wyzwania. Jest ta sama wiara w przyszłość, nadzieja, że „pałasz rdzawy” jest wolny „zacięty w jaworze”, czeka na swego Janosika, aby go podjął i z nim ruszył do ponownej walki.

„Janosik nie żyje,
Czarny dół go kryje,

A ten pałasz rdzawy,
Co nas wiódł z Orawy,
Na wysokiej horze
Zacięty w jaworze”.

SYMBOLICZNE ZA-
KONCZENIE POE-
MATU OPARTE NA
WERSJI LUDOWEJ

Kasprowicz czuły na przejawy szerokiej fantazji góralskiej, starał się ją skupić w jednym utworze. Często jest ona dość tajemnicza i tym bardziej go absorbuje:

„JANOSIK, JANOSIK, KAS PODZIAŁ PAŁASIK?
W LEWOCI NA MURZE, NA JEDWABNYM SZNURZE,
NA WYSOKIEJ HORZE ZACIĘTY W JAWORZE!” (Stopka M. A. A. i E.).

Ow symbol zaciętego pałasa w jaworze, przyjmie kształty realne w „Buncie”. Ma on coś wspólnego ze śpiącymi rycerzami w górach, czekającymi na przebudzenie, „gdy przyjdzie czas”, tak i on czeka, aż się znajdzie godny następca. Znalazł się Napierski Janosik, pochwycił oręż i powiódł lud, ale niestety załamał się...

Tradycja góralska oparta na miłości gór, podziwia zbójników, pasowanych na bohaterów, dla których rabunek nie jest hańbiącym rzemiosłem, znalazła w „Tańcu”, jak też i w „Buncie” swój całkowity obraz, zbierany z mglistych zarysów legendy, często tylko z jej strzępów. Zbójnik nie boi się śmierci, „na szubienicy wisieć to ta honorna rzecz! To tam dziadów nie wisajom ino chłop! Tam dziada nie wołajom, ino co natęższy chłop to musi wisieć”.

Takie miał wyobrażenie jeszcze Sabała. Frajerka — nieodstępny epizod życia zbójnika — łączona często ze zdradą w pieśni ludowej, w tej samej roli wystąpiła w poemacie „Tańcu zbójnickim”.

Zestawienie wersji ludowej z wariantami utworu poety miało na celu pokazać, jak Kasprowicz korzystał z folkloru pohalańskiego, tworząc swoje oryginalne dzieło literackie. Szedł po tej linii i dopełnił całości obrazu życia harnasiów. Na zakończenie należy stwierdzić, że motyw bohaterских zrywów wolności społecznej, podejmowany przez górali i ich Janosików, był opiewany przez twórców Młodej Polski, przede wszystkim przez Kasprowicza, Tetmajera, Orkana, trochę później przez Zegadłowicza, ale i dla dzisiejszej literatury daje ogromne możliwości twórcze.

HARNASIE ODPO-
WIEDNIKAMI WOL-
NOŚCI SPOŁECZNEJ
U TWORCÓW „MŁO-
DEJ POLSKI”

LES ÉLÉMENTS POPULAIRES DANS „LA DANSE DES BRIGANDS” DE KASPROWICZ.

L'objet principal de cet article est une comparaison entre un chant populaire de montagnards et un poème de Kasprowicz intitulé „Danse des brigands”. L'auteur analyse la danse des montagnards qui porte ce nom et en souligne les éléments qui, étant fonctions de la vie d'autrefois des montagnards, se retrouvent dans les œuvres de Kasprowicz. En définissant les moyens par lesquels Kasprowicz a tiré parti des textes populaires, l'auteur prouve que le poète, pour rendre l'aspect épique de la vie des brigands a rassemblé différents motifs conducteurs de chants populaires et parfois même n'a pas hésité à se servir de certains fragments sans y changer quoi que ce soit. La deuxième remarque importante de l'auteur est que la rythmique du vers populaire a servi de modèle à celle du poème de Kasprowicz.

TATRA FOLKLORE IN THE POEM „TANIEC ZBÓJNICKI” BY KASPROWICZ.

This article is mostly concerned with the comparison between songs of Polish highlanders (inhabitants of the Tatra mountains) and the poem of the famous Polish poet Kasprowicz „Taniec zbójnicki” (Dance of the Tatra robbers). The author gives an analysis of this dance, stressing those elements of the dance which, being characteristic of the traditional way of living in the highlands, found a place in the poem of Kasprowicz. The author further explains that in composing his poem Kasprowicz had tied together loose fragments from popular songs, inserting sometimes whole passages without any alteration. In this way the poem reflects the real life of the highlanders. The author stresses also the fact that the rhythmic form of popular songs was followed by Kasprowicz in his poem.

»SZKOŁA KROŚNIEŃSKA« W RZEźBIE LUDOWEJ

JÓZEF GRABOWSKI

Wśród dzieł sztuki ludowej najmniej powiązań grupowych, a tym samym największą różnorodność form, można zauważyć w rzeźbie figuralnej. Stąd też trudność w sprowadzeniu jej do jakichś wspólnych mianowników, wyjąwszy najbardziej zasadnicze i ogólnie występujące cechy słylowe. Przyczyną wielopostaciowości rzeźby ludowej była przede wszystkim łatwość techniczna tworzenia, nie wymagająca koniecznie uczenia się tajników rzemiosła u innych — co pozwalało każdemu talentowi rozwijać się samodzielnie — a dalej stosunkowo nie wielkie zapotrzebowanie wsi na świątki, przez co rzeźba nie mogła być twórczością masową, jak np. tkanina barwna, czy pisanki. Figury rzeźbiły tylko nieliczne jednostki, mieszkające zazwyczaj zdala od siebie i bardzo często nic, lub nie wiele o sobie wiedzące.

Dlatego też trudno mówić o grupach regionalnych w rzeźbie ludowej, choć niemal każda okolica posiada dzieła jej tylko właściwe. Powstawały one jednak jako twór poszczególnych artystów, a nie ich zespołów, co oczywiście ogromnie skraca promień rozprowadzenia rzeźb w terenie, a tym samym uogólnienia form, właściwych pewnemu indywidualnemu twórczemu. Nie mniej jednak wnikliwe badania wykazują, że można napotkać wśród rzeźb pewnych większych połaci kraju, jak np. kilku sąsiednich powiatów, wspólnotę form wywodzących się z jednego lub kilku pierwowzorów¹⁾, a dość bliskie między nimi pokrewieństwo wy-

kazuje dowodnie, że mistrzowie — twórcy mieli tam swoich uczniów — kontynuatorów, czy też naśladowców, oraz, że oddziaływali na siebie wzajemnie, co razem prowadziło do powstania „szkół”.

Jedną z nich udało się ustalić w okolicy Krosna w województwie rzeszowskim w wyniku szeregu wypraw terenowych, prowadzonych w przeciągu kilku lat. Ponieważ najwięcej dzieł o pewnych stałych, powtarzających się formach znalazłem niedaleko od Krosna, a nawet w samym Krośnie — przeto nazwałem całą grupę „szkołą krośnieńską”, nie chcąc jednak tym terminem w niczym przesądzać miejsca pracy jej twórcy, względnie uczniów lub współpracujących.

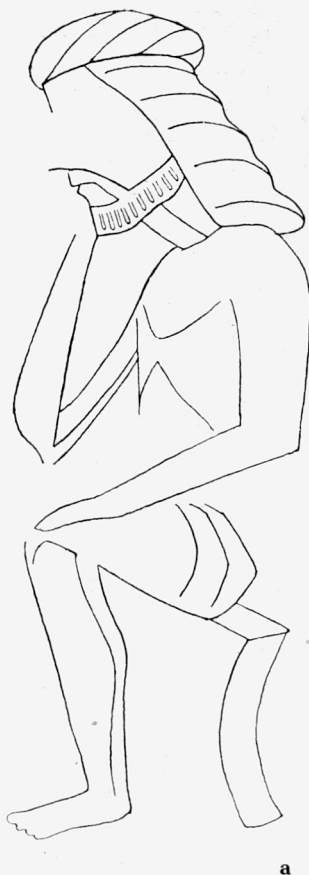
Najpowszechniejszą cechą tej szkoły, łączącą wszystkie rzeźby ze sobą jest sposób uformowania włosów postaci męskich (ryc. a, b, c, d, e). Poza tym pewne wspólne cechy posiadają rzeźby, przedstawiające poszczególnych świętych jak np. Chrystusa Frasobliwego, Chrystusa Ukrzyżowanego, Matki Boskiej z Dzieciątkiem, czy inne.

Wśród zabytków „szkoły krośnieńskiej” najczęściej spotyka się figurę Chrystusa Frasobliwego. Jedną z najbardziej rasowych rzeźb tego typu ikonograficznego znajduje się w kapliczce przydrożnej we wsi Iwonicz, powiatu Krosno (ryc. 1, 2). Cechy charakterystyczne dla „szkoły krośnieńskiej” znajdują się we wszystkich częściach tej fi-

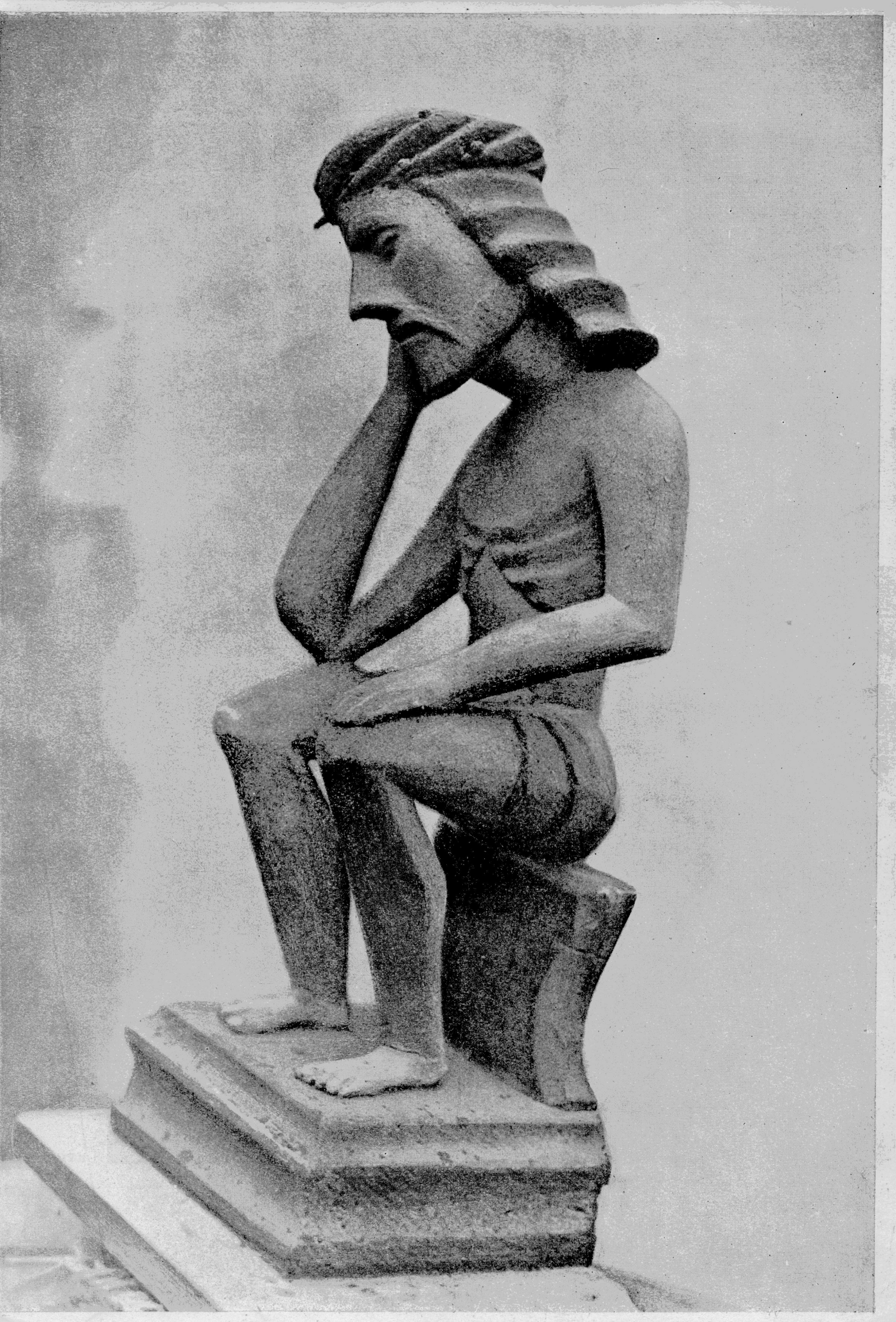
gury: głowie, piersiach, plecach, rękach, nogach, perisonium i podstawie. Najistotniejszy jest układ włosów, tworzących sztywną, twardą, ukośnie ułożoną i pofalowaną płaszczyznę. Rytm fal, biegnących poziomo, urywają się z jednej strony ostro poniżej karku z drugiej zaś łączą się z płaską i stosunkowo niewielką koroną cierniową. Korona ta uformowana jest również z rytmicznie zestawionych wałeczków, ułożonych jednak ukośnie i kontrastujących swym kierunkiem z rytmem fal włosów. Dla piersi Chrystusów Frasobliwych „szkoły krośnieńskiej” charakterystyczne jest odcięcie od partii brzucha liniami prostymi, o kształcie daszku. Oryginalnie bardzo potraktowane są plecy, przecięte na całej długości paciorkowatym ornamentem, w który przekształcony został kręgosłup, i zamknięte od dołu półkolistym, śmiałym wycięciem opaski biodrowej, załamanej następnie na rogach w schodkowato do siebie ustosunkowane płaszczyzny. Łatwo też można rozpoznać „szkołę krośnieńską” wśród figur Chrystusa Frasobliwego po rękach, głównie po tej, na której opiera się głowa, ze względu na szczególny kształt partii łokcia. Swoiste dla tych rzeźb są również: ręka położona na kolanie, przez pionowość i krótkość ramienia oraz kąt nachylenia prosto i twardo połączonego z dłonią przedramienia, dalej kształt goleni uformowanych od przodu z dwu płaszczyzn schodzących się ostro ze sobą — w końcu forma wciętej we środku deseczki, na której siedzi Chrystus (ryc. a, b).

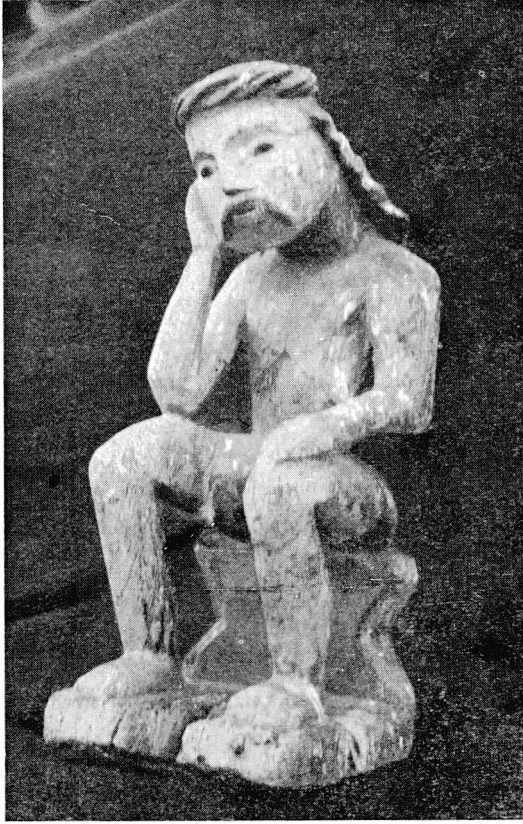
Przy wyliczonych cechach wspólnych, każda rzeźba Chrystusa Frasobliwego „szkoły krośnieńskiej” posiada wygląd indywidualny. Są one w stosunku do siebie mniej lub więcej smukłe, staranniejszej lub bardziej grubej roboty, o zatartych czy bardziej wypracowanych szczegółach, posiadają wreszcie różne wyrazy twarzy (ryc. 3 i 4). Wszystkie te różnice są jednak zbyt drobne, by móc odpowiedzieć na pytanie: czy wyrażają one rozpiętość czasową, względnie inną, w pracach jednego artysty, albo też czy wynikają z autorstwa innych osób: uczniów lub naśladowców. Porównawczo natomiast — nie przesadzając kwestii wzajemnych związków genetycznych — można „szkołę krośnieńską” powiązać np. z rzeźbą z Wrocanki o podobnej głowie (ryc. 5) a przede wszystkim z Chrystusem Frasobliwym z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie (ryc. 6), w którym znajdujemy zbliżony sposób ukształtowania partii włosów no i kapitalne powiązanie smukłej i okrągłej bryły torsu z płaskimi i szerokimi, choć równie okrągłymi biodrami — przypominające, w pewnym stopniu, rozwiązanie tego problemu w rzeźbach krośnieńskich, a szczególnie w figurze z Iwonicza.

Bliskie pokrewieństwo formalne łączy Chrystusa Frasobliwego „szkoły krośnieńskiej” z postaciami Ukrzy-

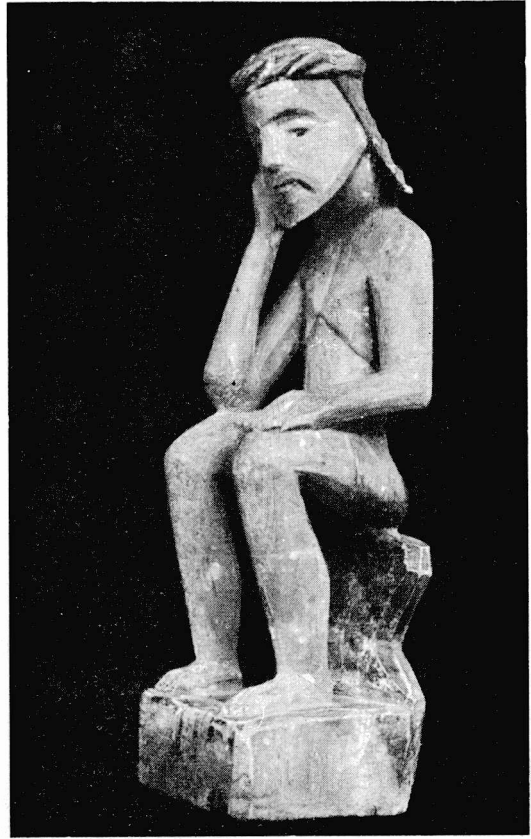








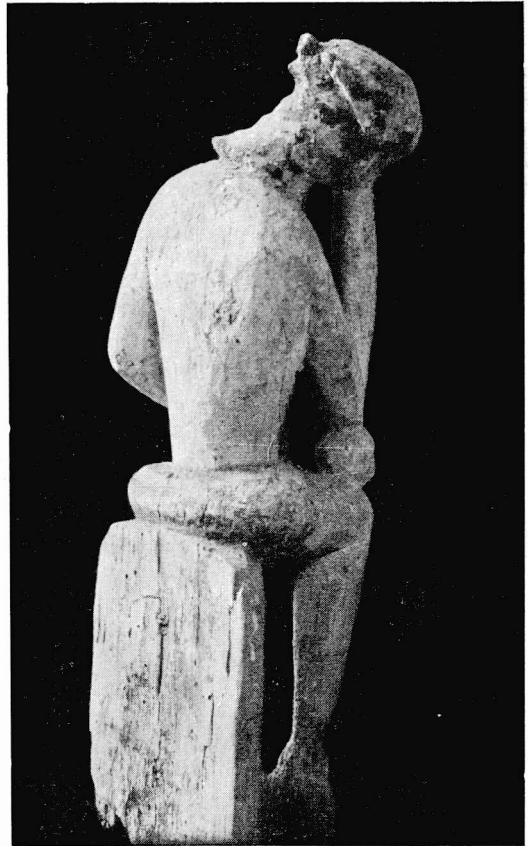
RYC. 3



RYC. 4



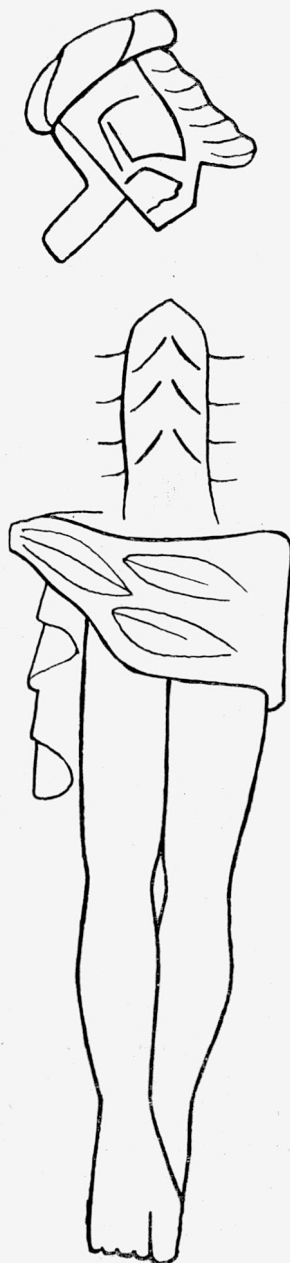
RYC. 5



RYC. 6

zowanego tej samej grupy. Dotyczy to głównie głowy. Tu i tam mamy te same rytmy włosów i korony, co widać jasno na zestawieniu figury z Iwonicza z Ukrzyżowanym z Dukli²⁾ (ryc. 2 i 7). Zbliżone są bardzo oba profile, wyraz twarzy, zwłaszcza rysunek ust, wąsów i brody. Ale tu zbieżności się urywają, jeżeli chodzi o głowę. Każda postać Ukrzyżowanego „szkoły krośnieńskiej” posiada z lewej strony głowy lok niewielki, sztywny, o przekroju zbliżonym do graniastego, odrywający się od partii włosów pod kątem niemal prostym i biegnący ukośnie aż do pachy. Jest to jeden szczegół znamieny dla Ukrzyżowanych krośnieńskich, którego nie było w Frasośliwych. Drugi to sposób uformowania piersi. Nie ma tu już linii daszkowatej, biegnącej ku plecocom lecz klatka piersiowa oddzielona jest od brzucha rodzajem soczewkowato zakończonych, długiej elipsy, przeciętej u dołu przepaską. Elipsa tu posiada zawsze niczym anatomicznie nie uzasadnione rytmiczne wypukłości, o kształtach schematycznej jodełki, symetrycznie rozmieszczone wobec osi pionowej. Charakterystyczna dla „szkoły krośnieńskiej” jest również przepaska biodrowa bardzo schematyczna, płaska, ornamentowana równoległymi do jej brzegów głębokimi i szerokimi nacięciami. Przepaska ta jest uformowana w linię zygzakowatą na związaniu u boku (ryc. c). Nogi są podobne do figur Chrystusa Frasośliwego. Różnice indywidualne wśród Chrystusów Ukrzyżowanych „szkoły krośnieńskiej” zamykają się zasadniczo w ramach określonych już przy Frasośliwych, (ryc. 8, 9). Występują tu jednak ponad to warianty w sposobie zebrowania klatki piersiowej.

W formach „szkoły krośnieńskiej” Chrystusa Ukrzyżowanego znaleźć można też pokrewieństwo z innymi rzeźbami jak dowodzi porównanie z figurą z Muzeum Miejskiego w Rzeszowie (ryc. 10), gdzie mamy podobny układ włosów, profil i sposób nachylenia głowy, a nawet do pewnego stopnia rozplanowanie torsu. Inne są natomiast korona cierniowa, zarost na twarzy, i perisonium. Warto tu



zaznaczyć, iż Ukrzyżowany rzeszowski wykazuje zespołem form włosów i korony, że należy do tej samej grupy co Frasośliwy z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie (ryc. 6).

Chrystus Frasośliwy i Ukrzyżowany — to dwa sposoby kształtowania przez „szkołę krośnieńską” ciała ludzkiego nagięgo. Posiada też ta szkoła swoje sposoby formowania szat, polegające na przeciwstawianiu sobie w jednej rzeźbie gładkich dużych płaszczyzn partiom



RYC. 7



RYC. 8

drobno i rytmicznie żłobkowym.

Widzimy to już w postaci Jana Nepomucena z kapliczki przydrożnej w Lubatowej, pow. Krosno (ryc. 11). Kształt głowy z charakterystyczną falą włosów już znamy, chociaż zamiast korony cierniowej występuje tu gładki biret. Sposobowi żłobkowania włosów odpowiada w charakterze żłobkowanie białej komży, która poza tym łączy się z resztą szat unikaniem fałdowań i grawitacją ku płaszczyznom okrągłym, uwydatniającym masę bryły. Dla figur Jana Nepomucena charakterystyczne są nadto w „szkole krośnieńskiej” zbliżone do tulipana kształty gładkiej pelerynki, a przede wszystkim uformowanie dołu sutanny w rytmiczne, grube fałdy, z których przednia jest ostro zgięta i jodełkowato ornamentowana nacięciami (ryc. d).

Większą jeszcze miąższość okrągłych kształtów masy spotykamy w „szkole krośnieńskiej” w postaciach św. Floriana. Rzeźba przedstawiona na rycinie 12, pochodząca z Suchodołu, pow. Krosno posiada dwa zespoły rytmiczne: charakterystyczny, na tyle głowy, oraz niewielką partię sfalowanej tkaniny u pasa. W jednym i drugim nacięcia są rzadkie, szerokie, ciężkie, jak sama postać, której smukłości ujmuje płaszcz, przechodzący od połowy figury w płaskie tło. Płaszcz ten łączy figurę św. Floriana z najbliższą grupą rzeźb „szkoły krośnieńskiej” mianowicie z wyobrażeniem Matki Boskiej.

Odmiennie nieco, od opisanych figur, formowane są te postacie, które zachowują zawsze niezmienny typ ikonograficzny: z Dzieciątkiem na ręku i z berłem. Rozbudowane są one szeroko frontalnie. Charakterystyczne poziome fale włosów występują



RYC. 9



RYC. 10

tylko u Chrystusika. Włosy Matki Bożej, opadające na plecy, nawiązują tylko do tamtych w niektórych figurach przez ukośne karbki umieszczone z przodu po obu stronach głowy. Powtarza się zaś stale i jest cechą istotną dla tej grupy zestawienie trzech płaszczyzn szat Matki Boskiej: gładkiej, szerokiej i okrągłej płaszczka; podobnej, tworzącej suknię wierzchnią; oraz drobno, pionowo żłobkowanej, przedstawiającej suknię spodnią. Układają się one symetrycznie do osi pionowej rzeźby. Równie istotny dla rozpoznania „szkoły krośnieńskiej” w rzeźbach Matki Boskiej jest figura Chrystusika, często doczepiana, a zawsze o ruchomych rękach (ryc. c). Nie jest ona wkomponowana w postać matki, ale niejako dostawiona do nie-

przygotowanego do jej przyjęcia układu linii i płaszczyzn postaci głównej. Drobne, zawsze rytmicznie ułożone, równoległe fałdy sukienki łączą się co prawda z analogiczną częścią stroju Marii, całość jednak swoją delikatną rytmiką nacięć i małą, czworokątną, zazwyczaj ostro załamana bryłą oraz ustawieniem profilem do widza — kontrastuje z płaską i przeważnie gładką powierzchnią głównego trzonu rzeźby — wnosząc w ten sposób do niej sporo ożywienia.

Obok tych wspólnot posiadają figury Matki Bożej „szkoły krośnieńskiej” i różnice. I to dość duże. Dotyczą one nawet szczegółów ikonograficznych: jedne figury mają pod stopami Matki Boskiej półksiężyc, inne są go pozbawione. Te, które go nie mają (ryc. 13 i 14) odznaczają



d

się płaskim rozpostarciem płaszcza u dołu, tworzącego w ten sposób szerokie tło, uwydatniające mniejszą lub większą smukłość kompozycji postaci. Linie pionowe przecięte są na sukniach paskiem, zbliżającym w tym miejscu płaszczyny gładkiej szaty wierzchniej, dzięki czemu część żłobkowana dzieli się na dwa lancetowato zakończone pola. Dążenie do urozmaicenia i ożywienia ciężkawej i bardziej monumentalnie skomponowanej bryły całej rzeźby widzimy również w pokryciu powierzchni gładkich drobnymi nacięciami w kształcie centków lub krótkich równoległych kresek. Strona rzeźbiarska, a zwłaszcza podział powierzchni bryły na mniejsze płaszczyny, podkreślona jest polichromią, zazwyczaj trójbarwną: niebieską, czerwoną i białą, przy czym niebieski jest płaszcz, czerwoną suknią wierzchnią, a białą część pionowych żłobień. Suknia Jezusika bywa najczęściej czerwona. Przy pomocy bar-

wy ożywiona bywa i twarz postaci, przez nałożenie na policzkach dużych, odznaczających się rumieńców. Wyras tych twarzy jest w tych rzeźbach mocno do siebie zbliżony, co widzimy na reprodukowanych tu dwu figurach tej podgrupy: z kapliczek przydrożnych w Klimkówce (ryc. 13) oraz Iwonicy w powiecie krośnieńskim (ryc. 14).

W podgrupie z półksiężcem na pierwszy plan wybija się figura z Suchodołu (ryc. 15) o przekroju poprzecznym w kształcie soczewki. Jest ona bardzo zwarta, jednolita i w charakterze swym abstrakcyjna, czego przykładem jest zakończenie u dołu, pozbawione stóp, z nałożonym dużym półksiężcem wprost na szaty. Zamknięcie kompozycji u dołu poziomo biegnącym półksiężcem, u góry zaś również poziomą opaską, podkreśla masywność rzeźby i stanowi wraz z pasem i szeroko rozbudowaną twarzą równoważnik pionowych linii brzegów szat i równoległych żłobkowań. Mała postać Dzie-



RYC. 11



ciątka swymi drobnymi rozmiarami i wkomponowaniem w zespół główny przez złączenie linii ud z pasem, nie pomniejsza wrażenia monumentalności trzonu rzeźby, ale ją jeszcze potęguje. Zwartości figury służy też zygzakowaty ornament na brzegach płaszcza, zamykający ją po bokach szerszą listwą, oraz wąska od przodu linia włosów, dla których nie starczyło już miejsca przy twarzy wielkiej i rozbudowanej wszerz.

Innym typem figury Matki Boskiej z półksiężycem jest rzeźba z kapliczki przydrożnej w Głowieńce, pow. krośnieńskiego (ryc. 16). Przede wszystkim pozbawiona jest ona płaszcza i skomponowana w schemacie prostokąta, a nie trójkąta. Półksiężyc przeniesiony jest na podstawę i nosi charakter ornamentu raczej, niż części kompozycyjnej. Ornament też odgrywa w tej rzeźbie dość ważną rolę: pokrywa wszystkie części figury. Widzimy go na włosach w formie jakby na nitkę nanizanych perełek, pokryta jest nim też w stopniu wyraźnym powierzchnia „gładkiej” sukni — no i wreszcie występuje w charakterystycznej dla „szkoły

krośnieńskiej” formie w partii środkowej. Zupełnie luźno — pod względem kompozycyjnym doczepione jest do figury Dzieciątko o wyrazie twarzy charakterystycznym dla podgrupy bez półksiężyca.

Bardziej luźny związek z przedstawionymi dotąd figurami Matki Boskiej widzimy w Matce Boskiej z kapliczki w Korczynie, również w powiecie krośnieńskim (ryc. 18). Zasadniczy schemat trzech płaszczyzn jest utrzymany. Zniknęło tylko frontalne rozwinięcie. Rzeźba jest skupiona przy osi pionowej i raczej okrągła, co widać we wszystkim aż do twarzy i palców u rąk włącznie. Przeważają w niej wybitnie linie pionowe, których koncentracja nastąpiła w figurze Chrystusika, gdzie suknia na nogach została uformowana wyraźnie w formę kwadratowego graniastosłupa. Tendencja do takiego kształtu przebiega się wprawdzie u wszystkich figur Dzieciątka w „szkole krośnieńskiej”, jednakże nigdzie nie jest tak zdecydowana jak w tej rzeźbie. Na uwagę zasługuje również użycie półksię-





RYC. 13



RYC. 14

życa do kompozycji rzeźby u dołu, przez wtopienie go w zasadniczy trzon, z którym się łączy na końcach.

Ze omówione dotąd rzeźby są wytworem szkoły raczej niż jednego artysty dowodzi figura kamienna Matki Boskiej z kapliczki przydrożnej w Iwoniczu (ryc. 17). (Zaznaczam tu, że przez „szkołę” rozumiem nie koniecznie „terminowanie” uczniów u mistrza, ale przede wszystkim kontynuowanie formy stworzonej przez jakiegoś mistrza). Widzimy bowiem w niej ten sam schemat kompozycyjny co w figurze Matki Boskiej z Suchodołu (ryc. 15) jednakże z szeregiem zmian, wpływających zarówno z inszości materiału jak też indywidualności artysty. Na karb jednego i drugiego można złożyć zupełnie odmienne potraktowanie dzieciątka, które zostało przedstawione w rzeźbie kamiennej frontalnie i pionowo, jak też formę mocno pogrubioną, bardziej ciężką i uproszczoną. W tej rzeźbie mamy więc odmianę „szkoły krośnieńskiej” w kamieniu.

Na koniec warto zwrócić uwagę na

rzeźbę pokrewną figurom Matki Boskiej „szkoły krośnieńskiej” — jednakże od nich różną. Jest nią „Pietà” z kapliczki przydrożnej w Iwoniczu (ryc. 19 oraz reprodukcja na str. 2). Znajdujemy w niej takie same graniaste rozwiązanie partii dolnej rzeźby, jak u Dzieciątka z Korczyzna. Podobny jest również do „szkoły krośnieńskiej”, stosunek gładkiej powierzchni płaszcza do poślózonej drobno sukni. Poza tym jest to rzeźba inna, przede wszystkim przez wyjątkowy w sztuce ludowej wyraz twarzy, i sposób kształtowania tkaniny w chuście na głowie, oraz drugiej złożonej, trzymanej w ręku, odpowiadających formą swą raczej stylowi rzeźb zespołu Bożego Grobu z kaplicy w Glinniku Charczewskim, powiatu rzeszowskiego, o którym pisałem w poprzednim numerze „Polskiej Sztuki Ludowej”.

Spróbujmy obecnie nakreślić ogólną charakterystykę „szkoły krośnieńskiej”. Figury jej są różnej wielkości: od dwudziestu kilku centymetrów do pół metra.





RYC. 16



RYC. 17

Powtarzają pewne określone, zawsze te same typy ikonograficzne. Są statyczne, posiadają zwartą masę o liniach miękkich, z przewagą pionowych. Elementem zdobniczym są rytmy równoległych żłobkowań, najczęściej drobnych, urozmaicających raczej płaszczyznę, niż ją łamiących. Stąd zasadniczy płaski charakter wszystkich jej powierzchni. Lubowanie się w przeciwstawianiu sobie naprzemian różnych powierzchni o brzegach tworzą-

cych razem jakiś rytm czy układ symetryczny widzimy nawet w szyi Ukrzyżowanego z Dukli (okładka), utworzonej z dwu ostro stykających się płaszczyzn, których linia przecięcia jest równoległa do biegu włosów. Twarze wszystkich figur, wypracowane i zbliżone do pewnego typu, posiadają w zasadzie wyraz spokoju, doprowadzony do pewnego maksimum w rzeźbie z Dukli.

PRZYPISY:

1. Związek między kilkoma zasadniczymi typami został np. wykazany przy rozpatrywaniu zespołów rzeźb z wyobrażeniem Bożego Gro-

bu w poprzednim numerze „Polskiej Sztuki Ludowej”.

2. Obecnie w Muzeum Śląskim w Bytomiu.

SPIS RYCIN

Ryc. 1-2. — CHRYSZTUS FRASOBLIWY. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 30 cm. Kapliczka przy potoku we wsi Iwonicz pow. Krosno.

Ryc. 3. — CHRYSZTUS FRASOBLIWY. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym, ze śladami polichromii. Wys. 26 cm. Kapliczka na drzewie przy ścieżce w Białobrzegach pow. Krosno.

Ryc. 4. — CHRYSZTUS FRASOBLIWY. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana, wysokość 25 cm. Kapliczka skrzynkowa na chacie we wsi Gąsówka pow. Jasło.

Ryc. 5. — CHRYSZTUS FRASOBLIWY. Rzeźba w drzewie lipowym, ze śladami polichromii. Pochodzenie: Wrocanka pow. Jasło. Muzeum Etnogr. Łódź.

Ryc. 6. — CHRYSZTUS FRASOBLIWY. Rzeźba w drzewie lipowym ze śladami polichromii. Muzeum Diecezjalne w Tarnowie.

Ryc. 7. — CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY (głowa i tors). „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym, zabarwiona na czarno, wysokość 22 cm. Pochodzenie: Dukla pow. Krosno. Muzeum Śląskie Bytom nr. inw. 4846.

Ryc. 8. — CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY (bez rąk). „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 27 cm. Pochodzenie pow. Krosno. Własność: J. Grabowski Warszawa.

Ryc. 9. — CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość: 13,5 cm. Pochodzenie: pow. Krosno. Własność: J. Grabowski Warszawa.



RYC. 18

Ryc. 10. — CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY (bez rąk). Rzeźba w drzewie lipowym ze śladami polichromii, wysokość 39 cm. Muzeum Ziemi Rzeszowskiej nr. inw. 76. Katalog krakowskiej wystawy Sztuka Ludowa w Polsce nr. 87.

Ryc. 11. — SW. JAN NEPOMUCEN. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 60 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Lubatowa pow. Krosno.

Ryc. 12. — SW. FLORIAN. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 82 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Suchodół pow. Krosno.

Ryc. 13. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 58 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Klimkówka Nr 160 pow. Krosno.

Ryc. 14. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie polichromowana, wysokość 58 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Iwonicz, ul. Długa 136 pow. Krosno.



RYC. 19

Ryc. 15. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 26 cm. Pochodzenie: Suchodół pow. Krosno. Własność: J. Grabowski Warszawa.

Ryc. 16. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana, wysokość 37 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Zęcín pow. Krosno.

Ryc. 17. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w piaskowcu polichromowana, wysokość bez korony 44 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Iwonicz pow. Krosno.

Ryc. 18. — MATKA BOSKA z dzieciątkiem. „Szkoła krośnieńska”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 95 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Korczyzna pow. Krosno.

Ryc. 19. — „PIETA”. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wysokość 56 cm. Kapliczka przydrożna we wsi Iwonicz pow. Krosno.

Zdjęcia fotograficzne do rycin: 8, 9, 10 i 15 wykonał Stefan Deptuszewski.

„L'ÉCOLE DE KROSNO” DANS LA SCULPTURE POPULAIRE.

Les figures sculptées apparaissant dans l'art populaire polonais avec une immense variété de formes. Cela résulte du fait que ses créateurs vivaient d'ordinaire sans aucun contact les uns avec les autres et créaient ainsi des oeuvres tout individuelles. Néanmoins, on peut rencontrer en Pologne dans certains centres, des sculptures montrant la réunion de formes propres à différents artistes, ainsi que des variantes, ce qui fait supposer l'existence „d'écoles”. L'une de ces „écoles”, dont les oeuvres se rencontrent actuellement en assez grand nombre dans les chapelles le long des chemins des environs de Krosno (département de Rzeszów) a été remarquée au cours de recherches dirigées par l'Institut. Les caractéristiques de cette école, détaillées sur les dessins: a, b, c, d, ont été définies et établies en rapport avec chaque type particulier de sculpture.

„THE KROSNO SCHOOL” IN PEASANT SCULPTURE.

Figural sculpture in polish peasant art is rich in forms. The peasant sculptors worked individually, without any mutual influence. Nevertheless some artistic centres can be found in Poland, where the sculptors' works are so closely connected with each other that one supposes the existence of a „school”. One of such „schools” existed in the Krosno area (Rzeszów district), where its relics can be found in road-side chapels. Its characteristics, depicted on the designs a, b, c, d, are discussed by the author — in relation to the various types of figures.

» M A R Y N A «

MARIAN SOBIESKI

Na Pałukach spotykany był przed ostatnią wojną instrument ludowy, o którym wspomina również O. Kolberg w serii IV swego „Ludu”. Był to instrument strunowy dużych rozmiarów, okreśłany mianem „maryna”. Nazwa ta do dnia dzisiejszego istnieje wśród ludu. Określa on bowiem bardzo chętnie w naszych dzisiejszych

RYC. 1



XXXVI *Tromba Marina*

orkiestrach używane kontrabasy i wiolonczele — mianem „maryna”, „Tub maryna”, „gruba maryna”, uśmiechając się przy tym żartobliwie w przekonaniu, że owe basy to karykatura jakiejś grubej, wiejskiej dziewczuchy.

Tymczasem nazwa „maryna” wywodzi się zgoła nie od dziewczyny, lecz od morza. W średniowieczu używano na okrętach długiej trąby, którą trąbiono w czasie mgły w celach sygnalizacyjnych (ryc. 1).

Instrument ten miał łacińską nazwę „Tromba marina” — trąba morska lub trąba marynarska. Jak widać z załączonego rysunku, datującego z r. 1722 (mieczoryt Bonaniniego z „Gabinetto armonico”) była to rzeczywiście duża tuba o menzurze konicznej, zadymana przez ustnik, a drugim, szerszym końcem oparta o ziemię w pozycji ukośnej do grającego. Należy więc do grupy aerofonów.

Drugi rysunek (ryc. 2), z tego samego czasu pochodzący i tego samego autora, przedstawia nam pod tą samą nazwą „Tromba marina” zgoła odmienny instrument, z grupy chordofonów — strunowy, o jednej strunie.

Niestety nie udało się dokładnie stwierdzić, dlaczego nazwa łacińska dętego instrumentu przeszła na instrument strunowy. Istnieje przypuszczenie, że ten ostatni zastępował czasem wspomnianą trąbę i dlatego otrzymał jej nazwę. Nasuwa się tu jednak wątpliwość, czy taki strunowy instrument był w stanie zastąpić przy sygnalizacji na morzu dźwięk trąby.

Według przypuszczenia innych, utożsamienie nazw nastąpiło dlatego, że instrument strunowy przypominał swym wydłużonym kształtem ową podłużną trąbę i był też, podobnie jak ona, trzymany pod kątem do grającego (porównaj ryc. 1, 2). A wreszcie na przeniesienie nazwy mógł być wpłynąć niski dźwięk, jaki wydawała owa długa struna.

Obok nazwy „Tromba marina” dla naszego instrumentu strunowego, napotykamy też nazwę „Tromba Mariana” — trąba maryjna. Ta druga podobna nazwa pochodzić może jeszcze z innego źródła, Mianowicie w zakonach żeńskich stosowano dawniej ten instrument, grając na nim z wieży klasztornej dla celów sygnalizacyjnych i na Anioł Pański w za-



LXI *Tromba Marina*

stępstwie drogich wówczas dzwonów oraz trąb, na których nie wolno było grać niewiastom. Wobec tego, że grano na tym strunowym instrumencie na Aniol Pański czyli na cześć Matki Bożej — z czasem zmieniła się nazwa, może i przez podobieństwo słów, z marina na „Tromba Mariana”. W Niemczech oznaczano ten instrument nazwą „Marintrumpete” czyli od mare — trąba morska lub też nazwą „Marientrumpete” od Maria — trąba maryjna. Również w inwentarzu kapeli w Coethen z r 1773 czytamy „eine Trompete Mariae” — czyli też nazwa, pochodząca od imienia Marii. Obok tych nazw spotykane były nazwy „Nonnengeige” — skrzypce zakonnice, lub też „Trumscheit” — co pochodziło od dawnego niemieckiego słowa „Trumme”, oznaczającego trąbkę lub bębenek i „Scheit” — w znaczeniu muzycznym pudło rezonansowe. (Np. Scheitholt — był to prototyp cymbałów strunowych).

W słowie Trumscheit pojawiła się więc nazwa dla tego instrumentu, łącząca jego dawne pochodzenie od trąby z podkreśleniem faktu, że był to instru-

ment strunowy, bo miał „Scheit” czyli pudło rezonansowe. Wspomnieć jeszcze wypada, że upodobnienie tego instrumentu strunowego do trąby wywodzi się też z powodu specjalnie skonstruowanego podstawka, który w czasie drgania struny drżał również i swobodnym końcem uderzał o pudło rezonansowe, przydając dźwiękowi struny charakterystycznej barwy drżenia jak w trąbce.

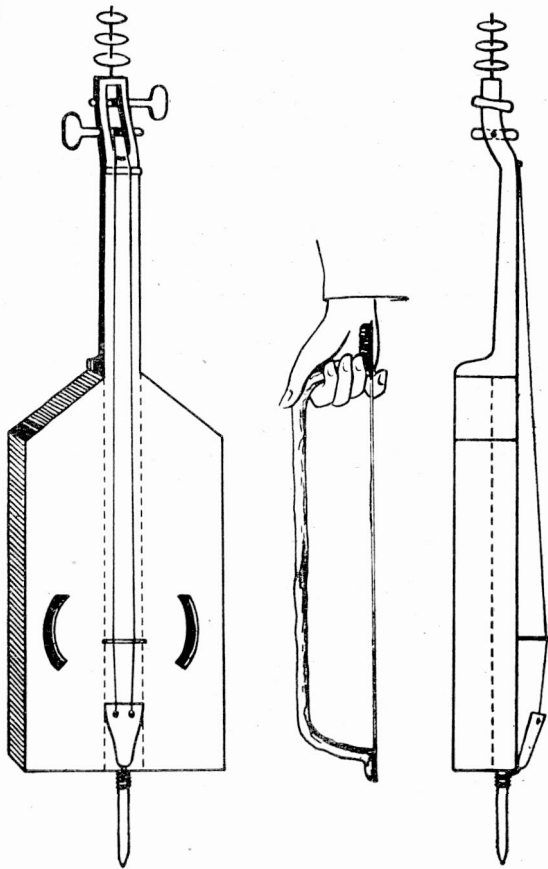
Jak wynika z opisów¹⁾ grano na Marintrumpete czy Trumscheit na zachodzie Europy w ten sposób, że — jak to wskazuje ryc. 2 — grający pociągał smyczkiem w pobliżu główki, więc u góry instrumentu, struny zaś dotykał palcami lewej ręki poniżej, lekko, w manierze flażoletowej, otrzymując przy grze flażolety a nie dźwięki pełne.

Curt Sachs²⁾ również nie znalazł wytłumaczenia etymologii słowa Marintrumpete, przypuszcza natomiast, że nazwa ta jest pochodzenia słowiańskiego a raczej polskiego, gdyż w ludowej nomenklaturze instrumentów polskich spotykamy terminy „tubmaryna” i „maryna”. Rzeczywiście, istnieje taka nazwa u ludu polskiego, spotykamy ją w dawnych polskich pastoralkach, gdzie po prezentacji różnych instrumentów przed żłóbkim Dzieciątkiem, śpiewa się:³⁾

Hej, hej, hej. Z Tub Maryną Bartek pro-
stak,
Idąc przez wieś w karczmie został. Hej.

Pierwszy składnik nazwy Tub Maryna jednakże w żadnym wypadku nie jest polski ani słowiański, a wskazuje na pochodzenie łacińskie (tub od tuba to znaczy trąba), z czego można wysnuć wniosek, że nazwa a z nią również instrument przybyły do Polski z zewnątrz, raczej z zachodu. Fakt ten potwierdza się jeszcze przez tę okoliczność, że na zachodzie w zbiorach instrumentów zachowały się tego rodzaju instrumenty z 17 i 18 wieku bardzo licznie i że w Niemczech był on stosowany w klasztorach żeńskich do 19 wieku, zaś bawarski lutnik Jan Ulrich Fischer, żyjący około 1730 r. w Monachium, znany był jako budowniczy pokaźnej liczby „Marintrom-

RYC. 3



peten". A poza tym nie spotykamy wcale u naszego ludu techniki gry fłażoletowej, która wymaga przecież delikatnego i ostrożnego stawiania palców, co wcale nie odpowiada temperamentowi naszego grajka wiejskiego. Wobec tego, że nazwa Tub Maryna nie jest pochodzenia polskiego, że technika gry fłażoletowej obca jest polskiemu ludowi — twierdzenie Sachsa o pochodzeniu zachodnio-europejskiej Marintrompete z Polski jest bezpodstawne.

Wobec tego przyjąć tylko możemy, że zakony żeńskie, pochodzące przecież z zachodu, również i w Polsce używały Tuba marina. Lud polski zaś przejął od zakonów formę zewnętrzną instrumentu i dostosował go do swoich wymogów, zmieniając technikę gry fłażoletowej na zwyczajne pociąganie smyczkiem po strunach, ale już przy podstawku, brzęczenie zaś podstawka zastąpił brzęczeniem talerzyków, umieszczonych nad główką (jak wyniknie z dalszego opisu), a nazwę łacińską tuba marina lub tuba mariana

spolszczył sobie na Tub Maryna a wreszcie krótko na „maryna”. W ten sposób powstał instrument strunowy, dający, wobec niskiego brzmienia jednej lub dwu strun, akompaniament burdonowy do skrzypiec, podobny, wobec prawie niestosowanego palcowania, do jednostajnego buczenia bąka w dudach i spełniający prawdopodobnie rolę podobną do bąka dudowego.

Kolberg niewiele mówi o marynie. Czytamy u niego, że „skrzypkom towarzyszą bardzo często Basy czyli Maryna, której dwie tylko próżne struny w takt huczają nie zawsze ściśle się stosując do nakazanej im przez skrzypce tonacji”.⁴⁾

Z cytatu tego potwierdza się praktykowanie na marynie akompaniamentu w postaci stałej nuty basowej, burdonowej, co przecież jest tak charakterystyczne dla ludowej muzyki w zachodniej Polsce, gdzie melodia skrzypiec czy przebieżki dudowej biegnie po górnych alikwotach (od 8-go) dźwięku zasadniczego, którym jest dźwięk bąka dudowego czy też maryny, a obecnie basów.

Z opisu zebranego przeze mnie na Kujawach i Pałukach wynika, że maryna to instrument dawny ludowy, obecnie zastąpiony przez fabryczne basy. Dawna maryna taka, jakiej używano na Pałukach, (ryc. 3) budowana była na wysokość człowieka i wielkość jej dostosowana do postawy „gracza”. Była to listwa długa, przechodząca przez pudełkowaty, prostokątny, od góry zaostrożony korpus, spełniający rolę pudła rezonansowego. Listwa ta stanowiła u dołu pudła wystającą nóżkę, w górze zaś przechodziła w kształt główki z kołkami dla strun. Na główce nasadzone były luźno, na osi przymocowanej do główki, dwa lub trzy krążki metalowe, najczęściej mosiężne talerzyki, które w czasie grania pobrząkiwały, szczególnie gdy grający uderzał instrumentem o podłogę. Stuknięciem takim i brzękiem talerzy zaznaczał grający akcenty w tańcu, szczególnie przy przechodzeniu z „ksebki” na „odsibkę”. Pudło maryny zrobione było ze świerszczyzny, przy czym niektórzy stosowali dla spodu drzewo starsze, co zależało od

drzewostanu okolicy. Zapewniano mnie również, że wykończenie instrumentu pozostawiało dużo do życzenia o co nie dbano zważywszy, że chodziło nie o piękny ton maryny, lecz tylko o to, aby basowała.

Maryna miała najczęściej dwie, czasem trzy struny flaczane, umocowane od dołu do strunicy, przyczepionej drutem, owiniętym wokół wystającej nogi. Struny przechodziły nad podstawkiem i szyjką do główki i kołków. Marynę strojono w kwintach A E lub G D zależnie od tego, na których strunach swego instrumentu skrzypek najchętniej wygrywał.

Grano na marynie smyczkiem własnej konstrukcji. Był to najczęściej pręt drewniany, wygięty nad parą w kształcie smyka. Oba tak wygięte końce łączono włosiem końskim. Smyk trzymano z boku, całą garścią, jak kontrabasiści (ryc. 3).

Przy graniu trzymano smyczek na jednej strunie, nie pociągając nim; dźwięk bowiem wydobywano przez obracanie w lewo i w prawo instrumentem. Dźwięczały wtedy struny po kolei na zmianę, a przy tym w ruchu obrotowym poruszały się i brzęczały równocześnie tale-

rzyki.⁵⁾ Można przypuszczać, że brzęczenie talerzyków mosiężnych na marynie w założeniu swym miało naśladować owo brzmienie charakterystyczne, uzyskiwane na Tromba marina, dzięki omówionemu wyżej drzeniu i uderzaniu o pudło rezonansowe ruchomej części podstawka. Byłby to więc jeszcze jeden atut przemawiający za pokrewieństwem, łączącym marynę z Tromba marina.

Chciałbym tu jeszcze zaznaczyć, że analogiczną praktykę, nawiązującą do owego brzęczenia instrumentu w czasie grania stosowali dawniej Górale tatrzańscy na swoich basach. Z opisu J. Kleczyńskiego⁶⁾ wynika, że Górale kładli u dołu basów, pod strunicę (między strunicę a dekę) płytkę z grubego szkła, przez strunicę zaś przepuszczali gwóźdź, drut lub śrubę, która opierała się na płytce. Urządzenie to miało na celu ewentualne podwyższenie strunicy, zależnie od wysokości podstawka, a prócz tego sprawiało, że „za każdym pociągnięciem smyczka, instrument wydaje brzęczenie tremolando, coś w rodzaju burdonu“. Być może, że i Górale używali kiedyś Tub maryny i resztki tej praktyki w ten sposób się ujawniały.⁷⁾

Rysunki wykonał R. Urban.

PRZYPISY:

- 1) C. Sachs. Handbuch d. Musikinstrumentenkunde, Lipsk 1920, str. 156. G. Kinsky. Katalog Musikhistorisches Museum von W. Heyer. Kolonia, 1912. 2) C. Sachs., op. cit. 3) Mioduszewski. Pastoralki i kolendy. Kraków 1843. str. 70. 4) Oskar Kolberg, Lud. seria IV (Kujawy). 5) Bardzo często spotyka się dziś jeszcze na Kujawach i Pałukach fakt, że muzykant wiejski, grający na basach, również nie pociąga smyczkiem po strunach, lecz trzyma go nieruchomo, pociągając on strunami basów przez obracanie instrumentu lewą dłonią. Czyżby to były jeszcze resztki we krwi tkwiącej praktyki przeniesionej z Tub maryny? 6) J. Kleczyński. Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego, Tom. XII. 1888. 7) Szerze omówienie czytelnik znajdzie w: A. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. Kraków 1924. str. 51.

„M A R Y N A”.

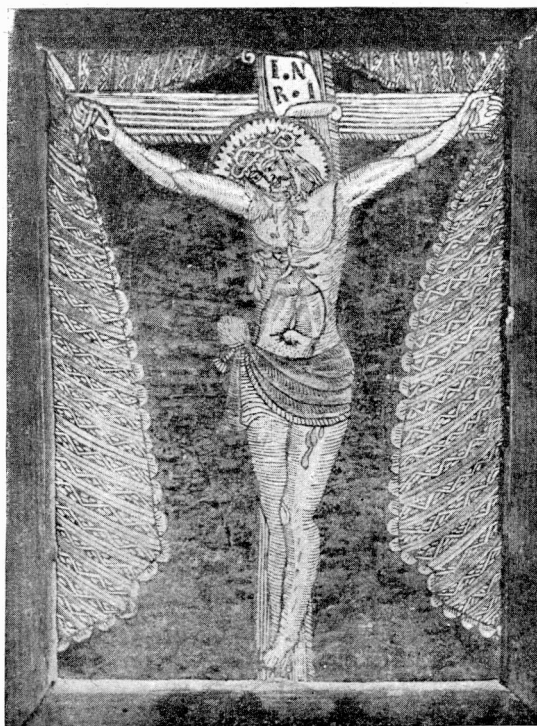
Au cours d'études sur le terrain, l'auteur a trouvé en Coujavie et en Palukie un instrument populaire de musique actuellement en voie de disparition appelé „maryna“. L'auteur fait provenir ce nom du moyen âge, de l'appellation d'une longue trompe appelée: tromba marina et, plus directement, d'un instrument à cordes apparu plus tard qui porte le même nom. Ce „tub maryna“ ou plus simplement „maryna“, trouvé par l'auteur, est un ancien instrument populaire polonais à deux ou trois cordes tendues sur une caisse de résonance et muni en outre d'une cliquette placée à la crosse. Il est accordé en quintes: A E ou G D et servait à accompagner le violon. Pour jouer de cet instrument on tenait l'archet immobile tandis que l'on faisait pivoter l'instrument lui-même de gauche à droite, ce qui agitait en même temps la cliquette.

„MARYNA” — AN OLD AND POPULAR MUSICAL INSTRUMENT.

Investigating the regions of Kujawy and Pałuki the author discovered an almost forgotten peasant instrument called „Maryna“. The author deduces that its name was taken from an old medieval horn called „Tromba marina“. Later this name was used for a string instrument. „Tub maryna“ or „maryna“, discovered by the author, is an old Polish peasant instrument, equipped with two strings, a resonance box and rattles, attached to the instrument's head. It is tuned in quints: AE or GD and is used as an accompaniment for fiddle. One plays with a bow held immobile, while the instrument is revolved left and right, which causes the rattles to resound.

PUBLIKACJE MATERIAŁÓW

DRZEWORYT LUDOWY Z WIETRZNA



Fot. STEFAN DEPTUSZEWSKI

Podczas badań terenowych, prowadzonych w roku 1946 przez Sekcję Rzeźby i Malarstwa Instytutu w powiecie krośnieńskim województwa rzeszowskiego, znaleziono we wsi Wietrzno w starym kościółku dawny drzeworyt ludowy. Był on rozpięty na desce i zaopatrzony w ramki czerwono malowane i przytwierdzone do deski kołeczkami.

Treścią drzeworytu jest przedstawienie na czarnym tle Chrystusa rozpiętego na krzyżu, ujęte z trzech stron w kotary płaskie, pokryte geometrycznym ornamentem. Rozmiary papieru dziewiętnastowiecznego, białego choć już nieco żółkłego, odpowiadały wielkości deski z ramkami to jest: 450x310 mm, zaś części pokrytej ryciną: 365x260 mm. Większą część płaszczyzny drzeworytu pokrywa farba czarna o mocnym natężeniu. Z niej wyłaniają się zaś partie białe: Chrystusa, krzyża i ornamentów kotary. Niezaczernione proste i ukośnie ułożone paski

kotar, dalej perisonium, krople krwi na ciele Chrystusa i brzeg aureoli zamalowane są ręcznie farbą czerwoną, dziś już wyblakłą, o odcieniu cynobru. Szrafowanie na płaszczach białych jest oczywiście czarne.

Określenie tego drzeworytu od strony ikonograficznej i formalnej natrafia na pewne trudności. Brak akcesoriów i cech właściwych znanym obrazom cudownym Chrystusa na Krzyżu uniemożliwia związanie drzeworytu z jakimś określonym pierwowzorem. Być może, że jest to odmiana Chrystusa Kobyłańskiego, odtwarzanego niekiedy w ujęciu kotar, o kształcie zbliżonym do występujących w naszym drzeworycie¹⁾. Przeciwno temu przemawia jednak odmienna forma przepaski biodrowej, potraktowanej bardzo spokojnie, oraz brak w tle wotów.

Równie trudno podporządkować drzeworyt z Wietrzna jakiejś znanej grupie pod względem sposobu przedstawienia ciała Chrystusa i jakości ornamentów. Płaskie, plackowate piersi, obwiedzione kilkoliniowym konturem, następnie korona cierniowa, wydobyta białym rytem z czerni partii włosów wskazują na pokrewieństwo formalne z drzeworytami z Płazowa²⁾. Za płazowskim pochodzeniem przemawia również sposób szrafowania ciała i rysowania kolana, charakter głowy i w dużym stopniu ornament kotar o charakterze geometrycznym³⁾. Odmienne natomiast jest rozwiązanie partii brzucha, dość chaotyczne i swoim niepokojem czy nieporządkiem wyrwywające się z ogólnego charakteru drzeworytu w którym dominuje zasada spokoju i symetrii. Warto również zwrócić uwagę na ornamentalne rozwiązanie rozczłonkowania rąk, charakterystyczne dla obrazów na szkle i drzeworytów⁴⁾ znajdujących w Lubelszczyźnie.

Ogólnie biorąc drzeworyt z Wietrzna przynależy stylowo do grupy form spotykanych na południowym wschodzie Polski, jest spokrewniony z drzeworytami z Płazowa, mimo tego jednak posiada pewne własne odrębności

J.G.

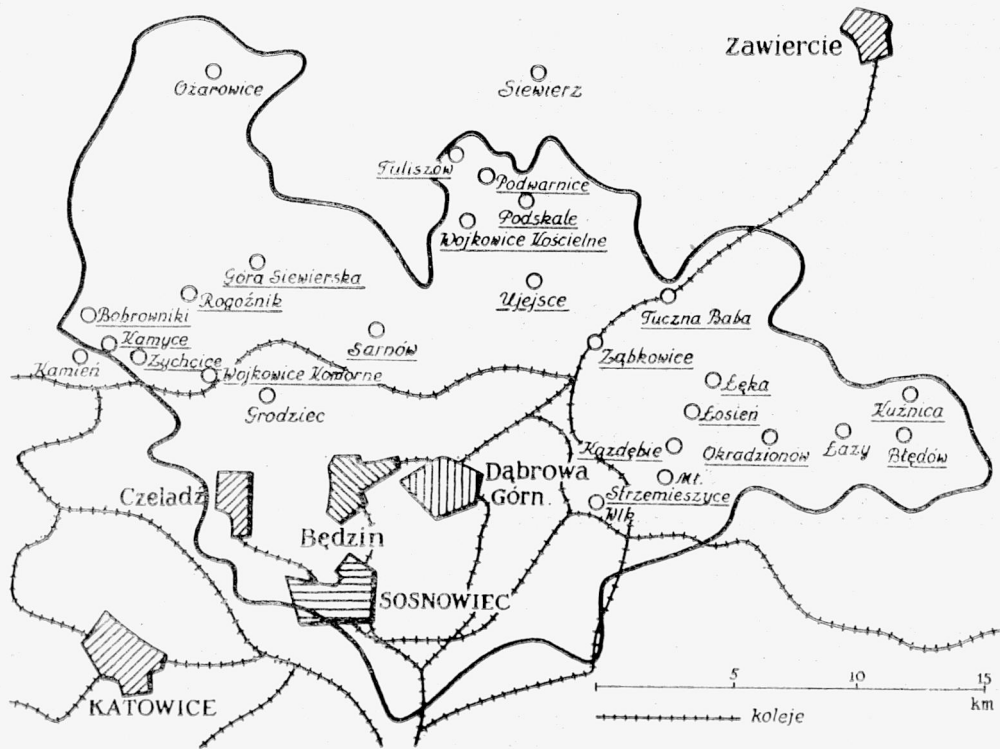
P R Z Y P I S Y.

1) Naprzykład reprodukowana przez Piwockiego (Drzeworyt ludowy w Polsce) rycina 24 lub też drzeworyt z Płazowa z P. Muz. Etnograf. nr. inw. 7814. 2) Dowodzą tego drzeworyty płazowskie reprodukowane przez Skoczylasa w dziele „Drzeworyt ludowy w Polsce“ ryc. 79 i 81. 3) Wszystkie te cechy występują wśród drzeworytów, znajdujących głównie w dawnym województwie lwowskim, za których klasycznego przedstawiciela można uważać drzeworyt z wyobrażeniem Chrystusa Fraso-bliwego z P. Muz. Etnograf. w Krakowie, reprodukowany przez Skoczylasa na str. 72. Drzeworyty te po analizie formalnej wykazują mocne związki z egzemplarzami znanymi z Płazowa, skąd też zapewne same pochodzą. 4) Drzeworyt ludowy z Lubelszczyzny o takim rysunku rąk znajdował się przed ostatnią wojną w zbiorze Stanisława Dąbrowskiego.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Z BADAŃ NAD STROJEM W POWIECIE BĘDZIŃSKIM

W. KOLAGO.



Powiat będziński.

Podkreślone wsie zbadano w październiku 1947 r.

Strój ludowy powiatu będzińskiego nie został nigdzie dotąd opisany, ani też nie zachowały się o ile mi wiadomo jego egzemplarze w muzeach.

Przyczynę ten jest wynikiem badań terenowych, dokonanych w październiku 1947 roku.

Teren opisywany, leżąc w pasie Wyżyn Polskich stanowi obniżenie między Jurą Krakowską, a Wyżyną Śląską. Strefa rzadszego zaludnienia Jury Krakowskiej stanowi granicę od północo-wschodu; od zachodu i południa naturalnej granicy niema, lecz na stosunki etnograficzne wpływ wywarł dawny podział zaborów. Rozwój górnictwa węglowego, zbliżył jednak teren pow. będzińskiego do Śląska, z którym tworzy on dziś dość ścisły związek, nietrudny do zaobserwowania w kulturze materialnej ludu. Od chwili rozpoczęcia eksploatacji węgla (koniec XVIII w.) Śląsk przestoczył się z krainy leśnej i rolnej w środowisko silnie uprzemy-

słowione. Mało urodzajne ziemie i wielkie rozdrobnienie gospodarstw zmusiły chłopów do częściowego porzucenia roli, kierując go do przemysłu. Południowo zachodnia część powiatu będzińskiego została już całkowicie zurbanizowana. Górnictwo i przemysł zmieniły przede wszystkim kulturę materialną wsi. Widać to tutaj w każdej dziedzinie głównie zaś w budownictwie i stroju.

W ciągu 19 wieku prawie wszędzie zarzucano samodziały i zaczęto posługiwać się materiałami fabrycznymi. Nie spotyka się już warsztatu tkackiego, nawet we wsiach wysuniętych ku wschodowi powiatu (jak np. gmina Łosień, granicząca z pow. Olkuskim), gdzie spotyka się wsie czysto rolnicze jak Błędów, Łazy, Kuźnica. Pomimo większego oddalenia od miast i rolniczego charakteru strój ludowy i tu nie jest w użyciu. Wieśniacy zupełnie zarzucili samodziały, kupując w miastach materiały, z których szyją sami, lub też u małomiasteczkowych krawców.

Powiat będziński pod względem stroju jest obszarem przejściowym między Małopolską, (wpływ widoczny w opisanym stroju z Łosienia) a Śląskiem, z przewagą tego ostatniego. Ślady dawnego ubioru ludowego zaginęły niemal doszczętnie. Na podstawie tradycji ustnej i zachowanych resztek stroju, możemy go zaledwie odtworzyć, sięgając wstecz nie dalej jak do 1860 roku.

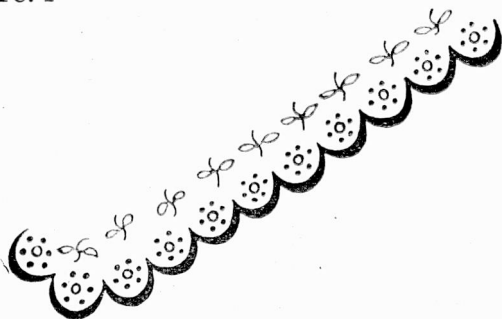
Według informacji, zebranych między innymi we wsi Łosień (Kokotka Maria l. 33, Bagińska Marianna l. 80) około roku 1860 kobiety chodziły tam w sukmanach białych, szamerowanych czerwonym sznurkiem. Mężczyźni zaś w sukmanach granatowych, szamerowanych kolorowymi sznurkami i ozdobionych po bokach „chwastami“ różnego koloru. Przez plecy tej „sukni“ męskiej przechodziło cięcie, od talii ku dołowi wiodły dwie fałdy.

Domowe, codzienne ubranie tak mężczyzn jak i kobiet stanowiła sukmana z płótna lnianego, zapinana z przodu na haftki, z tyłu zaś posiadająca rozporek; w pasie była ona marszczona, tworząc tak zwane „zbiiry“. Później weszła w użycie „kamizela“ z rękawami („jakła“).

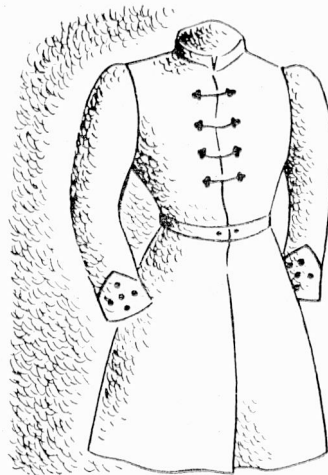
Na strój kobiecy oprócz sukmany składały się: koszula z długimi rękawami i kołnierzykiem, długa fałdzista „kiecka“ (z 6 „pólek“) i kaftan z mocno marszczonymi rękawami. Aby kiecka dobrze wyglądała zakładano kilka spódnic t. zw. „bielonki“. „Bielonki“ były z białego perkalu, ozdobione koronkową falbaną i mocno skrochmalone. Każda „kiecka“ na dole musiała posiadać „listwę“ zakończoną „szczoteczką“.

Z przodu zakrywał kieckę suto zmarszczony w „obszywkę“ fartuch, który nie mógł być od kiecki ani krótszy ani dłuższy, normalnie wynosił on ok. 80 cm długości i 170 cm szerokości. Fartuchy szyto z wzorzystego adamaszku lub perkalu; z perkalu były też często fartuchy dziergane w ząbki (ryc. 1) lub obszywane koronką maszynową.

RYC. 1



RYC. 2



W chłodne dni kobiety nosiły zakięty t.zw. „katanki“ (ryc. 2), sięgające do kolan (Błędów).

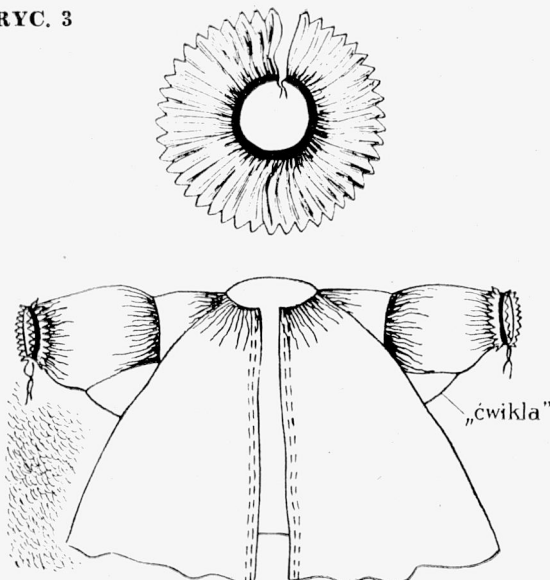
We wsiach położonych w północnej części powiatu (Podskale, Podwarpie, Tulisów) znaleźć można jeszcze i dziś, choć b. rzadko, „kieckę“ przyszytą do stanika, stanowiącego z nią jedną całość („stanik“¹⁾).

Drugą zasadniczą częścią stroju jest tam kaftan przeważnie tego samego koloru. Suknie w kolorach brązowym, fioletowym, ciemnozielonym, granatowym, szyte były z materiału fabrycznego, zwanego „marynusem“. W zimie używano spódnic z grubej wełny, a nawet sukna. Strój ten jest zbliżony do śląskiego; był on powszechnie noszony stosunkowo jeszcze niedawno bo przed 50 laty, choć pamięć o nim ginie. Na głowie nosiły kobiety tutejsze czusteczki wiązane w węzeł (czołowe wiązanie).

Elementy stroju Śląskiego, a ściślej t.zw. rozbarskiego²⁾ przeniknęły m. innymi do wsi: Rogoźnik, Zychceice, Kamyce, a przede wszystkim do Bobrownik.

W tej ostatniej — według informacji zebranych między innymi od Jędrzejec Antoniny l. 50 — można jeszcze widzieć wdziewane przez kobiety na koszule 2 lub 3 spódnice białe do 3 m. szerokie z bogato zdobioną falbaną. Wszystkie spódnice są mocno wykrochmalone i starannie wyprasowane; wierzchnia spódnica z jedwabiu lub wełny, a na dzień powszedni z perkalu, układana w fałdy sięga kostek. „Kieckę“ wdziewa się na biały „kabotek“, (ryc. 3), rodzaj bluzeczki z krótkimi rękawami; posiadający koronki przy rękawach i krezę koronkową przy szyji. Na to wdziewany jest gorset „wierzcheń“ czerwony (dawniej czarny), przybrany przy szyji rodzajem płaskiej krezy z atlasowej niebieskiej wstążki, zaprasowanej w fałdki.

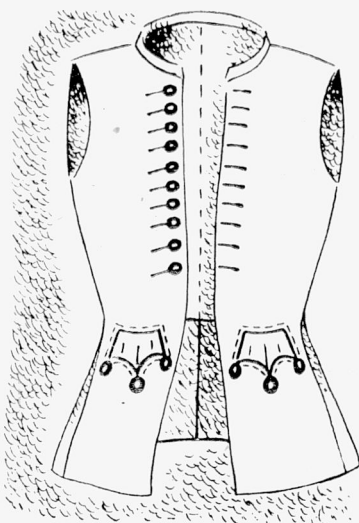
RYC. 3



„Wiercheń“ posiada z tyłu 4 „kaletki“, obszyte wstążką i zapinany jest na 6 złotych guzików. „Wiercheń“ noszono tylko w dni świąteczne. Na dzień powszedni używano zaś „jakli“. Na wierzchnią spódnicę przywdziewa się szeroki fartuch z wzorzystego adamaszku lub białego batystu, który jest tak długi jak spódnica.

Ozdobę szyji stanowią prawdziwe koraliki ze złotym krzyżykiem (kupowane zwykle przez narzeczonego). Do koralików przywiązana jest z tyłu kokarda z jedwabnej wstążki, o zwisających końcach. Na głowie czerwona chustka perkalowa („purpurka“), wiązana z tyłu na potylicy.

Strój ten uzupełnia składany na pół szal turecki („szpigiel“), sięgający do połowy kiecki. W chłodne dni zimowe zakładano „jaklę“ watowaną, a przed sześćdziesięciu laty nosiły kobiety „katanki“.



RYC. 4

Męski strój w Bobrownikach jest mniej barwny. Na koszulę białą z wyhaftowanym kołnierzykiem wkładają tam jeszcze starsi (głównie na święta i uroczystości) kamizelkę t.j. „brzuślak“ granatowy, zapinany na mosiężne guziki (ryc. 4).

Na to wdziewa się „jaklę“ a następnie sukmanę („suknia“) zapinaną na haftki. Krój wszystkich części stroju jest wcięty w talji i posiada z tyłu rozcięcie, po bokach znajdujemy kilkanaście fałdek zszytych razem. Na nogi wdziewa się spodnie z jeleniej skóry („jelenioki“) i wpuszcza w buty.

Niegdyś sukmany „sieraczkowe“ i spodnie granatowe wdziewano tylko do ślubu.

Uzupełnieniem stroju męskiego jest jedwabna chustka, którą okręca się szyję pod kołnierzykiem koszuli i wiąże z przodu na węzeł. Niegdyś kawaler nosił chustkę czerwoną, a żonaty zieloną. Na głowie chłop z Bobrownik nosi czarny kapelusz z szeroką „strzechą“, w zimie zaś czapkę. Strój bobrownicki sztyty bywał na Śląsku w Kamieniu lub Bytomiu.

Strój śląski odznaczał się bogatym używaniem wstążek, koronek, złotych guzików. Sukmany „kamzole“, „brzuślaki“ posiadały, oprócz guzików, wypustki z czerwonego sukna i aplikacje jedwabne.

W chwili obecnej jak wspomniano strój ludowy w będzińskim wychodzi całkowicie z użycia. Zachodnia część powiatu nosi strój śląski tylko w czasie świąt kościelnych lub uroczystości narodowych. We wschodniej i tych zwyczajów już się nie widzi.

Niemal w każdej gminie powiatu istnieją obecnie Koła Gospodyń Wiejskich (przy Zw. Samopomocy Chłopskiej). Ambicją każdej prezeski jest „mieć“ w swoim okręgu własny strój, oparty na stylizacji wzorów obcych (np. krakowskiego, góralskiego) lub zgoła fantazji.

Stroje takie, nie ugruntowane na żadnych trwałych przesłankach nie mają przed sobą szans utrzymania się i będą zapewne tylko przemijającą modą.

Rysunki wykonała W. Kolago.
Opracował graficznie Maksymilian Kałużny.

PRZYPISY:

¹⁾ Informacja od Landeckiej Józefy. I. 75 wieś Podskale.

²⁾ Dobrowolscy. A. F. Strój, haft i koronka w województwie Śląskim. Katowice 1936 str. 72-79.

Malinowski Lucjan. Zarysy życia ludowego na Śląsku. Ateneum. 1877 tom I str. 357, tom II str. 101-112.

KONKURS WYCINANKI ŁOWICKIEJ

JANINA STANKIEWICZOWA.

Z inicjatywy Spółdzielni Przemysłu Ludowego w Łodzi zorganizowano konkurs na wycinankę ludową w Łowiczu przy poparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Sztuki w dniach 19-21 XII 1947 r. Zadaniem konkursu było zbadanie wartości artystycznych i charakteru etnicznego wycinanki łowickiej w obecnym stanie w zastosowaniu dla celów użytkowych i handlowych.

Konkurs zebrał 250 prac z całego Regionu łowickiego przy udziale 44 uczestników wieku od 67 do 11 lat. Po wyeliminowaniu 82 prac nie spełniających warunków konkursu (prace na niskim poziomie nie w charakterze regionalnym), przyznano 27 nagród na łączną sumę 50000 zł za 113 prac, pozostałe 55 prac zakupiono. Poza tym Spółdzielnia poczyniła zamówienia na sumę 100.000 zł.

Pierwszą nagrodę otrzymała Marianna Pietrzak z Błędowa ur. 1913 r. za piękną wycinankę kompozycji figuralnej „Wesele“, poza tym inne większe nagrody przyznano Zaczek Elżbiecie ze Złakowa Borowego ur. 1897 r. Klimkiewiczównie Jadwidze z Łowicza ur. 1895 r. Strycharskiej i innym ze starszego pokolenia. Najmłodszą nagrodzoną uczestniczką była Danusia Dzikówna lat 11 ze Strugienicy.

Wystawa prac w czasie uroczystego rozdania nagród w dniu 21.XII.1947 r. w Łowiczu, nie przesądzając dalszych następstw konkursu dowiodła, że żywa spontaniczna sztuka ludowa w regionie łowickim nie uległa zniszczeniu ani deprawacji swych wartości etnicznych. Wycinanka łowicka ma tendencje rozwojowe, mimo to, że zmniejsza się jej zastosowanie użytkowe we własnym środowisku.

Z DOŚWIADCZEŃ NAD NOTOWANIEM TAŃCÓW LUDOWYCH

ADAM GLAPA

Z chwilą, gdy po wojnie zaczęto organizować domy ludowe, świetlice i t. p. ośrodki oświatowe, a sam wówczas prowadziłem Wielkopolską Świetlicę Ludową, przychodziło do mnie wiele osób, które chciały ożywić nasze życie kulturalne i poszukiwały wszystkiego co rdzennie polskie, słowiańskie, ludowe, prosząc często o tańce. Przykro mi było się przyznać, ale tańców żadnych nie miałem. Bardziej zainteresowanym zalecałem odtwarzać tańce wielkopolskie na podstawie opisów Jana Bzdęgi zawartych w jego publikacji pt. „Biskupianie“. Dając te rady wiedziałem, że nie są one dobre ale lepszych nie miałem, były to najlepsze na jakie mnie było stać.

Kiedy przyjechał do Poznania kolega Alfons Kowalski wraz z Janem Bzdęgą namówiłem go aby mi pomógł opisać parę tańców, tak aby na podstawie opisu i nut można było wiernie je odtworzyć. Zaczęliśmy opisywanie tańców.

Bzdęga, pochodzący z Biskupizny, z żoną i na zmianę z Kowalskim i ze mną tańczył a potem myśmy — Kowalski i ja opisywali i stale kontrolowali zgodność opisu z ruchami tańca i melodią. Opisywaliśmy początkowo bez podziału na takty, w formie opowiadania, podkładając ruchy pod słowa. Szło nam wówczas to niezmiernie trudno. Opisy stale poprawialiśmy, tak że z długości kilku linii wyciągały się na długie strony papieru. Wkrótce po pierwszych doświadczeniach w opisach przeszliśmy na podział taktowy wbrew przyjętej formie Józefa Waxmana (Tańce narodowe — Wydanie trzecie — Poznań 1937).

Miłym stwierdzeniem kroczenia po dobrej drodze był przyjazd zespołu rodowitych Biskupian — dziewcząt i chłopców i zademonstrowanie przez nich opisanych tańców. Opisy nasze w dość wiernym stopniu odpowiadały ich praktyce tańczenia.

Chcąc się wreszcie upewnić co do właściwego sposobu notowania tańców zaraz z rozpo-

częciem roku akademickiego w 45 r. zwróciłem się do prof. dr E. Frankowskiego po rady. Pokazał mi w encyklopedii alfabet choreograficzny, który niestety nie miał większego zastosowania zagranicą ani u nas, podał mi literaturę i zalecił mi zwrócić się do baletmistrzów Opery Poznańskiej z którymi się z skontaktowałem. W rozmowie z baletmistrzem Kaplińskim i Miszczykiem przekonałem się, że choreografia w Polsce pod względem teoretycznym stoi na bardzo niskim poziomie, że sami nie stosują żadnego alfabetu choreograficznego prócz notatek na własny użytek. Pozatym stwierdzili, że na podstawie przedłożonych opisów można z wielką wiernością odtworzyć podane tańce. Dodatnia ocena opisów tańców i sposobu zanotowania napełniły mnie otuchą do dalszej pracy, a zarazem zasmucili. Nie mogłem pogodzić się z tym, że wszystko co napisaliśmy jest jasne, że opisy są dobre. Dla mnie były one jeszcze nie wystarczające, widziałem stale braki precyzyjnych określeń ruchów, jak również brak jakiegokolwiek alfabetu umożliwiającego notowania i rysowania w pewnym skrócie.

Po przejrzeniu literatury zagadnienia uznałem za najlepsze opisanie tańców ludowych przez Z. Kwaśnicową¹⁾ i przejąłem od niej formę notowania i znakowania rysunków. Poddawszy analizie opisy jej tańców, jako czynniki składowe i niezbędne przy opisie tańca, uważam następujące dane:

1. Nazwa tańca, miejscowość, data spisania.
2. Melodia (nuty) podać tempo najlepiej cyfrowo podług metronomu, lub określić słowami szybko, wolno i t.p.
3. Podać rytm tańca, jeśli zachodzi potrzeba oznaczyć nuty akcentowe oraz charakterystykę tańca.
4. Podać kto spisał melodię, kto śpiewał lub grał.
5. Słowa do melodii (choć byłyby rubaszne).
6. Podać dokładnie postawę wyjściową, ustawienie się taneczników do tańca, układ rąk, nóg, tułowia, głowy i t.d.
7. Wykonanie samego tańca, opisując figury takt po takcie, uwzględniając w każdym takcie postawę wyjściową, oraz podając dokładnie jaki ruch wykonuje się na danej wartości nut. Dla jasności opisu takty należy numerować i wyrzucić na margines.
8. Podać zakończenie tańca, kiedy kończą, co robią, gdzie idą tanecznicy, względnie co tańczą dodatkowo. Jeśli jest charakterysty-

czne powitanie i pożegnanie opisać je dodatkowo.

9. Podać w uwagach na czym polega specjalne piękno tańca, co jest nadzwyczaj trudne do wykonania, co należy podkreślić aby uzyskać jak największe walory.

10. W koniecznych wypadkach należy wykonać rysunki, oznaczając ▲ = partnera, △ = partnerkę, wierzchołek trójkąta oznacza kierunek tańca, przebytą drogę.

Powielilem te dane kilkakrotnie i rozesłałem do zdolniejszych i aktywniejszych powiatowych referentów kultury i sztuki. W odpowiedzi — jeden czy dwóch referentów poinformowało mnie, że do tych danych należałoby dołączyć na wzór jeden, w ten sposób opisany taniec. Wobec tego wyjechałem z Kowalskim na Ziemię Lubuską do Wielkiej Dąbrówki opisać tamtejsze tańce. Młodzież tańczyła w świetlicy, a każdy z nas opisywał na swój sposób. Opisy później uzgadnialiśmy i kontrolowali jeszcze raz z tańczącymi, a następnie wielokrotnie jeszcze zgodnie z notatkami i tym cośmy zapamiętali, jak mechaniką ciała i coraz dokładniej precyzującą się terminologią.

W ten sposób opracowaliśmy „wzorowo“ taniec „Mój Tatusiu“, który załączyłem do powyższych danych i rozesłałem do powiatowych referentów kultury i sztuki, aby zainteresowali na terenie swej pracy osoby odpowiednio uzdolnione i poprosili je o opisanie podług załączonego wzoru miejscowych tańców. Na wysłanych 45 wzorów z objaśniającymi danymi, po kilku ponagleniach otrzymałem z trzech powiatów pięć tańców i oświadczenie, że bez zapłaty w gotówce trudno ludzi wciągnąć do ważnej dla mnie roboty. Po kilku miesiącach postarałem się o pieniądze. Rozesłałem znów 45 ankiet z wzorami opisu tańca i zawiadomiłem, że za opisanie tańca płacę 500 — 1500 złotych. Tym razem rozesłałem pisma do Inspektorów Szkolnych i osób skądinąd mi znanych, a nie związanych ze szkolnictwem. Po trzech miesiącach otrzymałem opisanych ponad 20 tańców. Pojechałem na miejsce celem skontrolowania ich.

Opisane i skontrolowane tańce w terenie były jeszcze kilkakrotnie przepisywane i poprawiane zgodnie z notatkami, przyjętymi normami i formą. Ostatnią naszą kontrolą było oddanie tańców do sekcji muzycznej F. I. B. S. L., do mgr. M. Sobieskiego w celu szczegółowego poprawnego zanotowania melodii, dokonania ewentualnych poprawek i ocenienia w melodiach wpływów i naleciałości obcych, niepolskich.

Po dwuletniej praktyce w opisywaniu tańców przyszedłem do przekonania, że każdy

¹⁾ Z. Kwaśnicowa. Zbiór piosenek 2 t. Warszawa, 1937.

taniec z wielką dokładnością da się opisać. Warunkami jednak niezbędnymi jest subtelny słuch, spostrzegawczość, znajomość właściwej precyzyjnej terminologii. Rysunki należy raczej traktować jako pomoc.

Dla celów naukowych jak i dydaktycznych bardzo pożądanym jest nakręcenie tańców na filmy, możliwie dźwiękowe i to z kilku stron. Wystarczającym to jednak nie jest i nie może uchodzić za jedyny i idealny sposób notowania. Opisy literackie, wyrazowe

ze względu na mieszczącą się w nich analizę terminową, myślową, graficzną i dźwiękową są niezbędne. Poza tym opisanie wyrazowe i nutowe ma tę zaletę, że pozwala na większe, liczniejsze rozprowadzenie tańców w terenie i rozpowszechnienie ich przy minimalnych kosztach nakładczych. Waznym czynnikiem przy notowaniu wyrazowo—nutowym jest większa pewność zachowania opisów tańca poprzez kataklizmy dziejowe. Z licznych egzemplarzy zawsze parę zostanie.

PRACE WĘGIERSKIE ODNOSZĄCE SIĘ DO SZTUKI LUDOWEJ WĘGIERSKIEJ*)

Malonyay „A magyar nép művészete“ (Sztuka ludu węgierskiego), 5 tomów.

Dzieło starsze, z licznymi ilustracjami, obejmujące całość sztuki ludu węgierskiego.

Ortutay G. „Magyar népművészet“ (Węgierska sztuka ludowa), Budapeszt 1942. Nowa praca z licznymi ilustracjami i bogatą bibliografią.

Czakó El. (red.) „Magyarország néprajza“ (Etnografia Węgier) 4 t. 1933-37. W tomie I m. in. stroje i budownictwo przez Batkyego, Gyorffyego, Viskiego, w tomie II sztuka dekoracyjna przez Viskiego i Gyorffego.

Lukacs Gy. (red.) „A magyar művelődés története“ (Dzieje kultury węgierskiej), Budapeszt 1940. Dzieło zbiorowe, obejmujące m. in. rozdział „Magyar népművészet“ (Węgierska sztuka ludowa) przez Viskiego.

Gyorffy I. „Magyar nép — magyar folklór“ Budapeszt 1941.

Gyorffy I. „Magyar falu — magyar ház“ Budapeszt 1943. Dwa zbiory prac, rozpraw i artykułów największego etnografa węgierskiego obejmują też liczne rozprawy odnoszące się do sztuki ludowej, budownictwa itp.

Luko Gabor „A magyar lelek formái“ (Formy ducha węgierskiego) Budapeszt 1942. Teoria zdobnictwa ludowego węgierskiego.

Luko Gabor „A magyar himzóművészet eredete és története“ Budapeszt 1939. Praca o pochodzeniu i dziejach węgierskich ludowych wyszyciach ozdobnych. Wiąże się z naszymi wzorami zdobniczymi, wyszyciami i haftami.

Gyorffy I. „A cifraszúr“, Budapeszt 1930. Praca o typowym wyszyciu na kozuchach węgierskich, tak zwanej „cyfrze“, („u nas „cyfrowane porteckie“).

Szentivanyi „Magyar mosoly“, Budapeszt 1942. O węgierskim stroju ludowym.

Viski „Hungarian peasant Customs“. Po angielsku o węgierskim stroju ludowym.

Palotay G. „Les elements turco-ottomans des broderies hongroises“ (Elementy tureckie w wyszyciach węgierskich) Budapeszt 1940. Praca po węgiersku i po francusku o wpływie tureckim na wyszycia węgierskie, licznie ilustrowana obejmuje i wpływ na wyszycia ludowe.

Madarassy „Dunantuli tükrosok“ (Lustrzarze z okolic za Dunajem) Bud. 1932.

Viski „Tiszafuredi cserepedenyek“ (Ceremika z Tiszafurediu) Budapeszt 1942. Dwie prace wydane przez Komisję etnograficzną Akademii Umiejętności obejmujące ceramikę i szklarstwo zdobnicze z pewnych okolic. Oba dzieła bogato ilustrowane i zaopatrzone w angielskie streszczenie.

Domanovszky Gy. „Magyar paraszt bútör“ Mała, ale bogato ilustrowana książeczka o węgierskich meblach ludowych.

Balogh H. „Magyar fatornyok“, Budapeszt 1935. Praca z zakresu budownictwa ludowego o drewnianych wieżach, dzwonicach.

Madarassy „A magyar pásztorművészetről“ (O węgierskiej sztuce pasterskiej) Budapeszt 1932. O sztuce ludowej pasterzy węgierskich.

Batky „Pásztor ivópoharok“, Budapeszt 1928. O czerpakach pasterskich. Rozprawa ważna ze względu na pokrewieństwa typów z czerpakami karpackimi.

Zestawił i zaopatrzył w objaśnienia

Jan Reyhman

*) Z powodu braków technicznych drukarni, nazwy w języku węgierskim wydrukowano bez właściwych akcentów.

W n-rze 2 naszego miesięcznika nie umieszczono przez pomyłkę nazwiska autorki nad artykułem „Hafty Kurpiowskie Puszczy Białej“. Autorką tego artykułu jest p. Maria Zywirska, co zaznaczone zostało w spisie rzeczy na str. 1.

Redakcja.



CENA EGZEMPLARZA ZŁ. 150.- (PODWOJNEGO ZŁ. 300.-) WARUNKI PRENUMERATY : MIESIĘCZNIE
Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ. 100.-WPLĄTY NA KONTO P. K. O. Nr I-6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA
215. 2.500

B-60802

