

## „K O Z I O Ł” Z B A Ś K O - L U B U S K I

We wrześniu r. b. Sekcja Muzyczna w Poznaniu Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej przeprowadzała badania terenowe w okolicach Zbąszynia i Wolsztyna (Wielkopolska Zachodnia) oraz na wschodnich połaciach Ziemi Lubuskiej. Celem ich było: 1) penetracja terenu, na jakim osadził się starodawny ludowy instrument muzyczny, istnienie którego — jako instrumentu polskiego — stwierdzają niemieckie rozprawy teoretyczne 16-go wieku. Instrumentem tym jest tzw. «k o z i o ł»; 2) dokonanie nagrań na płyty repertuaru muzycznego kozła; 3) zebranie wszelkich danych o wygasłych już instrumentach, które towarzyszyły kulturze kozła, mianowicie o m a z a n k a c h i k o ź l e ś l u b n y m.

Objazdu terenu dokonaliśmy na rowerach. Zaopatrzeni byliśmy w sprężynowy aparat (własnej konstrukcji) do mikrofonowego nagrywania na płyty, łącznie z koniecznym sprzętem technicznym (mikrofon, akumulator, baterie, głośnik, słuchawki, zapas płyt decelitowych). Resztę wyposażenia stanowił aparat fotograficzny, przyrządy do zdejmowania pomiarów z instrumentów, oraz do stwierdzenia ich stroju muzycznego. Pomiarów dokonywano według poprzednio opracowanych tablic schematów pomiarowych. Okazała się przy tym bardzo praktyczna, po raz pierwszy zastosowana metoda zdejmowania na papier odcisków otworów palco-

wych piszczałki melodycznej. Odciski takie dają dokładny obraz wielkości i rozmieszczenia otworów palcowych piszczałki, a możliwość wygodnego zestawienia ich obok siebie na arkusikach papieru ułatwia przeprowadzanie nad nimi studiów porównawczych. Trasa objazdu prowadziła przez wszystkie te wsie, w których mieszkają jeszcze, lub ongiś mieszkali, koźlarze i skrzypkowie. Miejscowości te wskazywali nam sami gracze oraz ludność. Objechaliśmy i przebadaliśmy 24 wsie.

Zbiór pomiarów, zdjętych z instrumentu, a popartych kolekcją odcisków otworów palcowych piszczałek, pozwolił na skonstatowanie konstrukcji i sposobu wyrobu kozła do jego najdrobniejszych szczegółów. Łącznie z tym przebadano wysokość stroju kozła i technikę gry na nim. Okazało się, że jest to technika zupełnie swoista, odmienna od techniki gry na dudach wielkopolskich, polega bowiem na umiejętności wykorzystania przedęcia drugiego i trzeciego otworu palcowego. Daje to melodyce kozła swoiste, jemu tylko właściwe zwroty i maniery melodyczne, które — rzecz znamienna — w regionie kozła wpłynęły wydatnie na obraz melodyki ludowej pieśni śpiewanej. Nagrania, jakie zostały w terenie przeprowadzone w ilości 90 sztuk, pozwolą na zanalizowanie wyłaniającego się tu problemu wpływu instrumentu ludowego na melodykę ludowej pieśni wokalne. Wędrując od gracza do gracza ustaliliśmy spis imienny koźlarzy oraz granice geograficznego zasięgu kozła. Pragnąc zbadać żywotność kozła i udział jego w muzycznej praktyce wsi, zgromadziliśmy na ten temat — niezależnie od obserwacji własnych — szereg wypowiedzi i opinii samych graczy i ludu, z których wynika, że dzisiaj w ludzie wśród generacji starszej istnieje umiłowanie, niemal kult kozła. Dla tych ludzi nie ma muzyki bez kozła. Powszechne jest zjawisko, że dla ludzi starych zawsze przeszłość jest piękniejsza nad to, co dzieje się dzisiaj. Przymuszczać więc ten właśnie fakt stanowi część podłoża, na którym do legendarnych rozmiarów dochodzi dziś chwalba czasów minionych, kiedy to nie było innej muzyki, jak tylko kozieł ze skrzypcami, oraz sława najprzedniejszych koźlarzy, wymarłych przed trzydziestu do pięćdziesięciu laty. Tym niemniej mistrzowskie tradycje koźlarzy lat dawnych przejęli koźlarze dzisiejsi, nestorzy dzisiejszej sztuki koźlarskiej, których postacie wyrosły ponad szereg szarej braci graczy na tym instrumencie i niewątpliwie z tym samym entuzjazmem ich sławę głosić będzie za lat pięćdziesiąt dzisiejsza młodzież. Fakt, że w naszym spisie imiennym, obejmującym nazwiska dziewiętnastu praktykujących koźlarzy, istnieją pozycje, które wymieniają koźlarzy czterdziestoosmio, czterdziesto, trzydziestodwuletnich, a nawet jednego osiemnastoletniego, sam przez się wskazuje na to, że żywotność tego instrumentu nie tylko trwa, ale i toczy się bieżącym nurtem ku pokoleniom najmłodszym.



Nie da się jednak zaprzeczyć, że obie wojny uczyniły w muzyce kozłarskiej głębokie wyłomy. Po pierwszej wojnie światowej naniesione zostały — jako pozostałości po orkiestrach wojskowych — fabryczne instrumenty dęte, przede wszystkim klarnet es i trąbka. Z nimi jednak kozioł dał sobie szybko radę, bo je po prostu włączył do swego zespołu i o ile przed rokiem 1914 powszechnym zespołem był kozioł ze skrzypcami, o tyle po roku 1918 zespół ten począł pęcznić, dobrał sobie klarnet, potem trąbkę czyli tych właśnie intruzów, którzy mogli mu praktykę odebrać, względnie zanieczyścić ludową muzykę instrumentalną elementem muzycznym poza ludowym. W ten sposób tak klarnet jak i trąbka poszły po supremację kozła, przejęły jego repertuar czyli zostały zasymilowane przez siłę melodyczną kozła. Wojna ostatnia uczyniła wyłom bardziej dotkliwy, bowiem w czasie okupacji praktyka kozłarska zamarła, nie tylko z powodu zakazu urządzania zabaw, ale i z obawy przed zniszczeniem instrumentu przez okupanta. Moment ten, łącznie z faktem wysiedlenia i rozproszenia ludzi, zwłaszcza młodzieży, stał się — zdaniem kozłarzy — przyczyną dwu dzisiejszych bolączek. Po pierwsze, że młodzież nie miała gdzie i kiedy osłuchać się z kozłem, wobec czego jest niedostatecznie zżyta z muzyką kozłową, stąd zmniejszony dziś stopień zainteresowania młodzieży kozłem; po drugie — że nikły jest narybek młodych graczy.

Sytuacja jednak nie jest tak groźna, jak to przedstawia jeden osiemdziesięcioletni kozłarz, który żyje jeszcze wspomnieniem dni swej największej chwały, kiedy to chodził z wesela na wesela i ku strapieniu żony po parę tygodni nie zaglądał do domu. Ale miłsza była mu sława kozłarska nad gospodarzkę. Praktyka muzyczna wsi układa się bowiem w ten sposób, że na wesela i zabawy zapraszane są dwa zespoły: stary — złożony z kozła, skrzypiec, klarnetu i trąbki oraz «modny», w skład którego wchodzi akordeon, saksofon i trąbka. I okazuje się, że ta sama młodzież, która tańczy i bawi się przy modnym zespole, z całą swobodą i zapałem tańczy starodawne wiwaty czy szocze «pod kozła», rzucając wesolymi przyspiewkami z tym samym zapałem, jak czynią to dziś jeszcze starsze kobiety, dawne śpiewaczki weselne.

Największe wzięcie ma taki zespół, który zależnie od zapotrzebowania może przedzierzgnąć się ze starego w modny, wtedy bowiem ma się na zabawie oba zespoły za jedną zapłatą. I rzeczywiście jest w Zbąszyniu zespół taki, złożony z ojca i trzech synów, którzy — otrzymawszy zaproszenie do grania na weselu czy zabawie — siadają na motocykl, zabierają podwójny komplet instrumentów i grają w obsadzie kozioł, skrzypce, klarnet, trąbka albo akordeon, saksofon, klarnet, trąbka. Ci właśnie gracze twierdzą jednak stanowczo, że bez kozła nigdy nie idą grać, bo ludzie żądają kozła, że młodzież «równo ze starymi» umie tańczyć «po kozle» i przyspiewywać starodawne piosenki.

Gdyby jeszcze czynniki samorządowe w sposób wydatniejszy popierały muzykę kozłową, gdyby na wszystkie uroczystości państwowe, samorządowe, regionalne brano zawsze kozłarza ze skrzypkiem i zawsze zapewniano mu tym zarobek — moglibyśmy nie mieć żadnych obaw co do przyszłości tego pięknego, polskiego instrumentu.

W biegu penetracji terenu udało nam się odszukać egzemplarz wymarłego przed 50-ciu laty instrumentu, mianowicie k o z ł a ś l u b n e g o. Był to instrument obrzędowy używany przez kozłarza przy obrzędzie weselnym. Głos kozła ślubnego spraszał gości weselnych, towarzyszył młodej parze przy wyjeździe do kościoła i rozbrzmiewał aż do chwili wieczery weselnej. Po wieczery kozioł ślubny ustępował miejsca kozłowi właściwemu. Odnaleziony egzemplarz kozła ślubnego (wprawdzie uszkodzony) oraz informacje zasięgnięte od kozłarzy, którzy grali jeszcze na kozle ślub-



nym — pozwolą na rekonstrukcję i opracowanie tego instrumentu.

Razem z kozłem ślubnym wyszły z praktyki muzycznej towarzyszące mu m a z a n k i. Jest to rodzaj małych skrzypczek własnej roboty, o specyficznej konstrukcji. Odnalezienie na Ziemi Lubuskiej dwu egzemplarzy mazanek oraz informacje otrzymane od skrzypków, którzy za młodych lat grali na mazankach, stanowią źródłowy, o wielkiej wartości materiał.

Materiały, zebrane w naszym objeździe, są w opracowaniu i stają się podstawą następujących, będących w toku prac: «Kozioł zbąsko-lubuski» (mgr. J. Sobieska), «Mazanek wielkopolskie» (mgr. M. Sobieski), «Zbąsko-lubuski kozioł ślubny» (J. i M. Sobiescy).

MGR MARIAN SOBIESKI



# Z DOŚWIADCZEŃ NAD FOTOGRAFOWANIEM TAŃCÓW LUDOWYCH

Jedną z pomocniczych form w notowaniu tańców ludowych, w ich wyobrażaniu i odtwarzaniu jest niewątpliwie dobre zdjęcie fotograficzne, które w pewnym wycinku ilustruje ruch tańca. Doskonalszą formą od fotografii jest utrwalenie ruchów na taśmie filmowej i odtwarzanie ich dla różnych celów przy pomocy projektorów. Film ruchomy jest specjalnie predystynowany, szczególnie do naukowych analiz i do nauki tańców. Jednak ujemną jego cechą jest trudność produkcji, eksploatacji i publikowania we właściwej formie — w ruchu. W publikowaniu więc tańca na papierze musimy zadowolić się tylko składowym elementem filmu, poszczególnymi jego klatkami i fotografią, przedstawiającymi w najdoskonalszej postaci dany ruch.

Fotografując tańce spotykamy się z szeregiem zagadnień, występujących w ogóle przy każdej fotografii, ale niezmiernie ważnych i specyficznych dla ilustracji tańców, jako pomoc naukowa, mająca spełnić swą rolę w postaci możliwie najprostszej, najprzystępniejszej a zarazem istotnej. Do tych zagadnień zaliczam kompozycję grupy, czy pary taneczników, oraz oświetlenie względnie naświetlenie filmu wraz z całą techniczno-laboratoryjną stroną. Specjalnej uwagi i należytego rozwiązania wymagają takie zagadnienia jak tło, naświetlenie, ostrość, środki nastrojowe, skład zespołu, ilość fotografowanych osób, ruch, strój i «reżyseria». Z tymi to problemami spotkałem się, dokonując zdjęć tańców w Wielkopolskiej Dąbrowce pow. Międzyrzecz (Ziemie Odzyskane). Korzystając ze spostrzeżeń i doświadczenia uważam, że spotykane trudności dobrze jest rozwiązywać w następujący sposób:

1. Tło winno być naturalne, a więc takie, które stwarza warunki swobodnego poruszania i całkowitego wyzycia się uczestników w tańcu. Takim są zabawy i majówki pod gołym niebem, rzadziej we wnętrzach zabudowań. Stąd zdjęcia należy wykonywać na polanach, na tle krzaków, już to w mieszkaniu na tle właściwych temu regionowi urządzeń i mebli. Fotografowanie lub nakręcanie filmów z pokazów dokonywanych na specjalnych podiach czy scenach, nie uwzględniających wcale środowiska nie jest pożądane, gdyż stwarza warunki sztuczne i wrywające produkujących z atmosfery normalnej, wpływa tym samym ujemnie na ich zachowanie się. Przedstawiania tańców ludowych na scenach jak i utrwalanie ich tam na tle jednobarwnych kulis kojarzy się z baletem, potrzebą stylizacji, a tym samym wprowadza odchylenie od naturalności, na jakiej nam w badaniach tak bardzo zależy.

2. W celu uniknięcia niewyraźności ruchów i kontrastowości jak i spotęgowania przejrzystości zdjęć nie należy fotografować w pełnym słońcu, szczególnie w godzinach pomiędzy 10—17. Za najodpowiedniejszą porę do naświetlania uważam godziny poza wymienionymi (w porze letniej) i dnie, w których słońce jest ukryte za niezbyt grubą warstwą chmur, umożliwiającą naświetlanie przez filtr na 1/250, 1/100 i 1/50 sekundy przy jasności obiektywu zależnej od warunków świetlnych. W celu uzyskania tonacji barw w stroju, konieczne jest użycie filtra ciemno-żółtego lub jasno-zielonego. Cały szereg zdjęć o niepożądanym cieniach i prześwietleniu jest reprodukowany w «Wiązance tańców śląskich» (Jerzy Drozd, Wisła — Poznań, 1937 r.). Przy wykonywaniu zdjęć przy sztucznym oświetleniu uważam za niezbędne wyzbycie się wszystkich efektów światła i półcieni, gdyż one głównie przyczyniają się do zamazania ruchów, na których pokazaniu przede wszystkim zależy. Zawsze pożądane jest rzucanie światła z jednego

kierunku, wyjątkowo dyskretnie, a dla rozjaśnienia zbyt silnych cieni, z drugiego źródła, odbitego jednak o ekran.

3. Niezmiernie ważnymi czynnikami wzbudzającymi w tanecznikach właściwego ducha i oddającymi charakter tańca jest muzyka, która koniecznie musi przygrzywać w czasie dokonywania zdjęć. Ważnym też jest dobór odpowiednich par, jak również i pora dnia. Czułe oko fotografa i badacza terenowego, te i podobne przejawy musi w czas zauważyć i na nie właściwie w porę reagować.

4. Mając na uwadze zapobieżenie nieporozumieniom trzeba z góry przewidzieć skład zespołu pod względem wieku, wzrostu, specjalnego pochodzenia i innych cech, mogących mieć pewien wpływ na uzyskanie jednolitości. Niedopatrzenie drobnego szczegółiku może stworzyć nieprzyjemne sytuacje zarówno dla fotografującego, jak fotografowanych, których sympatie i antypatie mogą zawsze stworzyć niespodziankę i wiele popsuć.

5. Fotografując tańce zdecydować się trzeba na jedną z trzech form: a) zdejmowanie całych zespołów, b) poszczególnych par, czy grup, tworzących zasadniczy element taneczny, c) łączne wykonywanie zdjęć grupowych i poszczególnych par. Każde z tych podejść i ujęć ma swoje zalety i wady. Zdjęcia grupowe dają obraz całości zespołu w akcji. Mniej widoczny w tym ujęciu jest ruch, który rozprasza się w gronie osób, zamazuje się i rzadko kiedy da się uchwycić w formie właściwej u wszystkich taneczników. Zdjęcia poszczególnych par są przejrzystsze, jaśniej ilustrują ruch taneczników, łatwiej się z nich zorientować o sposobie tańczenia pary, czy grupy — elementu. Wadą ich jest oderwanie, wyeliminowanie w sztuczny sposób pary z całości. Jednak ze względu na zasadnicze cechy i walory tych zdjęć należy je stosować obok grupowych, dających obraz zespołu w akcji i jego barwną grupę estetyczną i społeczną. Połączenie tych dwóch rodzajów sposobów fotografowania i ilustrowania tańców wydaje mi się najszcześniejsze i mam wrażenie, że te dwie metody winny być przeważnie stosowane przy nakręcaniu filmów i ilustrowaniu tańców. Dodatkową formą ilustracyjną, objaśniającą fragmenty winny być zdjęcia obrazujące wycinki poszczególnych części ciała w swej dynamice mięśni. Ten rodzaj zdjęć należy stosować w wyjątkowych wypadkach, kiedy ruch jest niezmiernie skomplikowany i przedstawienie fragmentu całości daje jaśniejsze i pełniejsze wyobrażenie o jakości wykonywanego ruchu lub efektu stroju.

6. Taniec jest artystyczną formą ruchów, wykonywaną w takt i rytm melodii. Stąd niezmiernie ważną czynnością jest uchwycenie właściwego ruchu na negatyw. Sądzę, że fotografując, należy kierować się nie tylko estetyką ruchu ile również techniką wykonania. Najtrudniejsze figury należy fotografować tak, aby fotografią pomóc odtwórcy. Niezmiernie pożądane są zdjęcia wykonane podczas ruchu, które stosunkowo łatwo poznać po rozwiewie ubioru, i te uznać należy za wyższą klasę fotografii tańca. Należy natomiast unikać sztucznych zdjęć ruchu utworzonego przez ustawienie tańczącego w pozycji naśladowczej ruch. Przyznać muszę, że dosyć trudno jest uchwycić na film pożądaną ruch w klasycznym wykonaniu, ale pełna wartość dokumentalna zdjęcia jak i efekt artystyczny nakazują potrudzić się dla uzyskania tych wyników. Do takich pięknych zdjęć w ruchu należy zaliczyć fotografie reprodukowane we wspomnianej «Wiązance tańców śląskich» oznaczone numerami 7 i 8.

7. Strój winien być miejscowy, charakterystyczny dla re-

gionu, możliwie odświętny, w którym zwykle ludność łączy. Od niego w wielu wypadkach zależy szereg ruchów i ich celowość. Przy napotykanu trudności w kompletowaniu strojów, lepiej fotografować taneczników w ich ubierze codziennym, który przeważnie w pewnym stopniu jest zbliżony do stroju odświętnego, niż przenosić czas wykonywania zdjęć na lepszą okazję, na później, co kończy się ostatecznie odtwarzaniem ich w środowisku miejskim, w stroju ogólnoeuropejskim, na osobach nie mających żadnego związku ze wsią i regionem tanecznym.

8. Mimo, że zdjęcia fotograficzne tańców ludowych oryginalnych są dokumentami naukowymi, zachodzi czasami konieczność, w pewnym sensie, reżyserowania. Reżyseria ta jednakowoż powinna się ograniczyć tylko do ustawienia par, tak by jedna drugiej nie zasłaniała, oraz do wyeliminowania z tła powtarzających się grup i osób, szczególnie wtenczas kiedy grupy i postacie drugoplanowe na fotografii nie wychodzą ostro i nic nowego nie wnoszą do całości. Taką nieprzemysłaną ilustracją fotograficzną jest zdjęcie na tytułowej okładce «Płaszów» Ludmiły Turkiewicz-Jur-

kowskiej (Lwów 1939 r., «Książka»). Za przykłady rozsądnej reżyserii i właściwego rozwiązania tła można uważać obrazy Wacława Boratyńskiego z cyklu «Obchody i zwyczaje ludowe» — «Taniec zbójnicki» i «Wesele krakowskie». Mniej szczęśliwe rozwiązanie tych zagadnień, na skutek daleko idącej stylizacji ruchu widać w obrazie Z. Stryjeńskiej pt. «Wieczornica góralska».

Kończąc powyższe uwagi, uważam, że zdjęcia fotograficzne winny być na szeroką skalę stosowane w publikacjach, ilustrujących tańce, szczególnie do chwili rozpowszechnienia filmów wąskotaśmowych. Ze względu na improwizację pewnych ruchów w tańcach ludowych pożądane jest wykonywanie zdjęcia równocześnie z notowaniem piśmiennym. Odkładanie zdjęć na inny czas nie tylko naraża badacza na nowe wydatki związane z dojazdem, ale zmusza go do niepożądanego reżyserowania zdjęć wedle poprzednio opracowanego tekstu. Poza tym uważam, że obecnie zdjęcia fotograficzne są najtańszymi, plastycznymi ilustracjami tańców, o walorach dokumentu.

ADAM GLAPA

## BADANIA SZTUKI LUDOWEJ NA ŚLĄSKU CIESZYŃSKIM, GÓRNYM I OPOLSKIM

W latach 1946—1948, głównie w miesiącach letnich, przeprowadzono badania nad śląskim zdobnictwem ludowym w 39 miejscowościach, rozrzuconych na obszarze Śląska Cieszyńskiego, Górnego i Opolszczyzny w powiatach: cieszyńskim (Brenna, Istebna, Jaworzynka, Koniaków, Wisła); gliwickim (Księży Las, Pławnowice, Rudziniec); głubczyckim (Krzyżanowice, Sulków); kiuczborskim (Kujakowice); lublinieckim (Gosławice, Gwoździany); nyskim (Przyłek); oleskim (Biały, Kocianowice); opolskim (Dobrzeń Wielki, Kaniów, Ładza, Siolkowice Stare); prudnickim (Dzierżyszwał, Raclawice); pszczyńskim (Grzawa, Miedzna); raciborskim (Brzeźnica, Gamów, Ligota Książęca, Łęgi, Maków, Miedonia, Owsiszczce, Pawłów, Siedliska, Tworków, Zabełków); tarnogórskim (Brzozowice, Dąbrówka Wielka, Kamień, Piękary Śląskie). Oprócz tego nieco materiałów otrzymano z niewielkiego skrawka Śląska Dolnego, zamieszkałego przez śląską ludność autochtoniczną, mianowicie z powiatu namysłowskiego (Domasłowice, Strzelce)<sup>1)</sup>. Poza tym opracowano większość zbiorów, wchodzących w ramy śląskiego zdobnictwa ludowego, zgrupowanych w muzeach miejscowych (Bytom, Chorzów, Cieszyn, Gliwice, Głubczyce, Nysa, Opole, Racibórz, Zabrze). Uzyskano także część materiałów z obszarów sudeckich znajdujących się w muzeum w Karpaczu<sup>2)</sup>.

Badaniami objęto zatem tereny pokrywające się mniej więcej z obszarami zamieszkałymi przez śląskie grupy etniczne. Nie wszystkie one wprawdzie zostały równomiernie zbadane, jednak biorąc ogólnie można by już z grubsza scharakteryzować na omawianych terenach zasoby i żywotność poszczególnych działów śląskiej sztuki ludowej, a zwłaszcza zdobnictwa. Przede wszystkim badane ziemie można by podzielić na dwa obszary: południowy i północny, a za granicę podziału przyjąć linię przebiegającą mniej więcej na odcinku od Tarnowskich Gór do Opola. Obszar południowy od dawna pozostawał pod silnym oddziaływaniem żywotnych kultur zgrupowanych w basenie śródziemnomorskim. One to prąc ku północy poprzez kraje bałkańskie i alpejskie a następnie Rumunię, Węgry, Sło-

wację, a częściowo i Morawy ożywiały południowe śląskie obszary zasobami swojej twórczości, przynosząc barwność i różnorodność motywów oraz bogactwo elementów i form zdobniczych. Oddziaływania te widzimy szczególnie w sztuce ludowej grup wyżynnych, tj. Górali i Wałachów, którzy do ostatnich czasów wyrażali swoje zamiłowanie zdobnicze w tkaninach, w drzewie i metalu, a więc upodobania i umiejętności dobrze znane ludom pasterskim. Tymczasem mieszkańcy obszarów północnych o bardziej surowej psychice (nie miały wpływ wywarł na ich usposobienie protestantyzm), pozostający w bliskim kontakcie kulturowym z Wielkopolską, posiadają stosunkowo ubogą skalę zainteresowań artystycznych. Twórczość zdobnicza — zresztą dość ograniczona zarówno w technice wykonania, jak też motywach — objawia się w wytworach drewnianych i w budownictwie. Do nich będą np. należały ozdoby wycinane ornamenty szczytów tzw. pachołków (pazdury), powiaternic i in.

Ogółem z całego terenu zebrano 1720 jedno- i wielobarwnych szkiców rysunkowych, wykończonych następnie tuszem, bądź gwaszem i akwarelą. W zakres badań wchodziły następujące działy sztuki ludowej: 1) ceramika (dzbanki, misy, kubki, garnki, kropielniczki, przęśliki i in.), zwłaszcza brane były pod uwagę stare formy garncarskie, obficie występujące do ostatnich czasów na obszarze Beskidu Śląskiego; 2) sprzętarstwo (skrzynie, szafy, ławy, półki, stołki, łóżka, kołyski itd.); 3) naczynia i narzędzia oraz przyrządy gospodarcze i rzemieślnicze (solniczki, łyżniki, cedzidła, kołowrotki, przęślice, wrzeciona, cierlice, miary, formy na masło, laski pasterskie, świecaki, itd.); 4) budownictwo (odrzwia, szczyty dachów, wypusty, sosręby i tragarze itd.). Osobliwie na uwagę zasługują dotychczas nieznanne barwne motywy zdobiące wypusty i zgłowce (rysie) a niekiedy i tragarze oraz szczyty chat beskidzkich. Warto równocześnie nadmienić, że stosowano przy tym prymitywne techniki zdobienia oraz przyrządzania farb, a mianowicie łączono krwią bydłą glinę, tartą cegłę i sadzę.

Poważną gałąź ludowego zdobnictwa śląskiego stanowi zdobienie metalu i inkrustacja metalem. Pierwsze — powszechnie znane i praktykowane — objawia się w wybijaniu motywów na okuciach wozów, siekierach, obuszkach, pierścieniach kos, różnego rodzaju okuciach drzwi i skrzyń, a więc kołatkach, zamkach, wrzeciędzach itd. Zebrane motywy uzupełniają osiągnięte wyniki badawcze w latach przedwojennych na obszarach Śląska. Drugie natomiast, a więc zdobienie drzewa cyną, srebrem, bakwunem, miedzią, mosiądzem, należy już do rzadkości. Ten rodzaj zdobienia dawniej był powszechnie znany na całym obszarze Śląska południowego (cieszyńskie, raciborskie, głubczyckie) i nawiązuje zarówno techniką jak też motywami do wytworów słowackich, węgierskich i południowo-słowiańskich. Inkrustacją zdobiono instrumenty muzyczne (gajdy, fujarki), trzonki noży, rękojeści obuszków, batów, lasek a także części drewnianych fajek itd. Tak bogatych i oryginalnych zdobień nie spotykamy na innych obszarach Polski.

Ciekawą grupę tworzą narzędzia do zdobienia skóry, metalu, drzewa i kamienia. Są to przeważnie stempelki żelazne i dłuteczka, a także noże, krążydła, a nawet drewniane samorodne szydła, nawiązujące do narzędzi prehistorycznych.

Bogatą kolekcję stanowią zebrane wzory odbite sposobem drzeworytniczym z form drewnianych przeważnie nabijanych metalem, służących do drukowania płócien.

Osobny dział przedstawiają sprzęty, naczynia i przyrządy malowane, a więc przede wszystkim skrzynie (truhtły, malówki, krzynie) z bogato zdobionym licem o symetrycznie rozłożonych kwiatach i wazonach w podziale jedno- i dwupolowym. Zanikające te wytwory o motywach opartych głównie na renesansowych układach, pochodzą przeważnie z ubiegłego stulecia. Spotyka się jednak i typy starsze noszące daty osiemnastowieczne.

Opierając się na materiałach zebranych, datowanych mniej więcej na przestrzeni dwustu lat, można doskonale obser-

wować natężenie, rozwój i zanik ludowej twórczości na od-cinku tej właśnie gałęzi zdobnictwa barwnego.

Łącznie przepracowano w terenie 165 dni. W badaniach poza mną brali udział: art.-mal. F. A. Hayder, W. Ukleja i A. Podzorski. Poza tym częściowo i tylko pewne zagadnienia opracowywali: dr J. Klimaszewska, dr A. Kutrzebianka i mgr M. Suboczowa.

Otrzymane materiały nie tylko poszerzają znacznie zasięg terytorialny moich poprzednich badań nad śląską sztuką ludową, ale wydatnie uzupełniają niektóre działy zdobnictwa. Niespodziewanie zupełnie okazało się jak dużą różnorodność form zdobniczych posiadają śląskie łyżniki dwudzielne lub tak niepokazny przyrząd gospodarczy, jakim jest zwyczajne cedzidło. Podobnie interesującymi okazały się malowane ornamenty na odrzwiach, zgłowcach, wypustach, tragarzach oraz szczytach chat beskidzkich. To nie są oczywiście jedyne zdobycze naszych poszukiwań na obszarze całego Śląska. Uzyskano także bogaty materiał do zdobnictwa barwnego oraz budownictwa. W czasie zesło-rocznych systematycznych poszukiwań terenowych odkryliśmy najstarsze chaty typowe dla Śląska południowego o nienotowanej dotychczas konstrukcji ani zdobieniach. Również datowanie ich należy do najstarszych, bo sięgają samego początku w. XVIII. Podobnie stare datowane chaty o ozdobnych tragarzach i napisach polskich odnaleźliśmy na obszarze Śląska Opolskiego (Leśnica, Rudziniec) a nawiązują one do chaty z r. 1738 odkrytej w Domasłowicach pow. namysłowskiego (Śląsk Dolny), odkrytej w czasie badań etnograficznych zorganizowanych przez Instytut Śląski w roku 1946.

MIECZYŚLAW GŁADYSZ

#### PRZYPISY

- 1) Pierwsze orientacyjne badania przeprowadzono w czasie etnograficznej wyprawy zorganizowanej w roku 1946 przez Instytut Śląski w Katowicach. Wówczas to przebadano całe pogranicze Śląska Opolskiego i Dolnego.
- 2) Inwentaryzację oraz rysunki wykonała mgr M. Kaczanowska.

## C Z E P C E T I U L O W E H A F T O W A N E Z REGIONU KURPIE-GOCIE (PUSZCZA ZIELONA)

Zaraz po ślubie haftowano młodej mężatce czepiec, było bowiem w zwyczaju, że w pierwszą niedzielę szła do kościoła do «wyvodu» w nowym czepcu. Odtąd w niedzielę i święta ubierała się w ten czepiec, a po śmierci była w nim pochowana. Elegantki i zamożniejsze kobiety miały po kilka czepców, trzymany w pudełkach lubianych, żeby się nie gnioły.

Specjalistki «wyszywaczki» czepców były nieliczne — jedna lub dwie na parafię, bo tyle wystarczyło na miejscowe potrzeby. Ostatnie hafciarki czepców Sobociniankę z Zator i Zieleńską z Bartodziej poznałam około 1928 roku już jako zdziwciniały staruszki. Ostatnia z nich posiadała na strychu zatęchły worek z resztkami czepców. Do roku około 1900 wyszywano czepce tak zwane chłopskie «z kaczorami». Zawieszano na nich wielkie chustki «szalinówki» z lekkiej wełny w kwiaty. Chustki dla starszych modne były «lilowe», «pieprzowe» lub «na dnie» czarnym. Młode lubiły chustki «na dnie» pomarańczowym, czerwonym, zielonym lub «modrym». Chustki wiązano bardzo kunsztownie w kształcie turbanu, jeden koniec spadał rogiem na plecy.

Dlatego tył czepca jest skromnie wyszyty, że był zakrywany rogiem chustki. Czoło obramowywała biała, tiulowa «langietka» krochmalona i równo, sztywno układana w rurki. Praniem tych czepców, które krochmalone i układane, schły na desce, a także prasowaniem letnich białych spódnic i staników z falbankami, mocno krochmalonych — zajmowały się specjalne «strefinie». Jedną z ostatnich takich «strefin» była Józefa Tontarska z Cienszy zmarła w 1942 roku jako 80-letnia staruszka. Szła ona także strojne kaftanki z wełny, noszone do stroju «kurpieckiego». Po roku 1900 modne były czepki «szlacheckie» w kształcie czółenka z długimi końcami, wiązanymi pod brodą na kokardę. Z tyłu młode mężatki upinały warkocz strojnymi szpilkami ze świecidłami i drobnymi kwiatami. Czepce przestano nosić z wybuchem wojny 1914 roku. Bezpośrednią przyczyną tego był brak chustek do wiązania na czepku, które przeważnie poginęły w czasie zatrzymania się frontu wojennego nad Narwią i walk na przyczółku mostowym pomiędzy Pułtuskiem a Wyszkowem — w sercu Kurpi-Goci.

WANDA MODZELEWSKA

# UWAGI — UZUPEŁNIENIA — POLEMIKA

## REALIZM KAFLI MAZURSKICH

W związku z numerem 4—5 «Polskiej Sztuki Ludowej» poświęconym wystawie Sztuki Ludowej Mazur i Warmii otrzymaliśmy od twórcy jej następujące uwagi:

«Osobiście jednakowoż trwałbym nadal przy określeniu «realizmu» (str. 20 num. w lewej kolumnie), jaki nadałem pewnej grupie kafla mazurskich. Pojęcie realizmu nie jest dla mnie identyczne z naturalizmem. Realizm uważam za swoisty rodzaj sublimacji natury; za formę artystyczną uchwycenia rzeczywistości, pośrednią pomiędzy naturalizmem a abstrakcjonizmem. Zdaje mi się, że forma realistyczna stanowi wśród form wyrazu artystycznego ludu tj. w sztuce warstw wiejskich — raczej mniejszy procent i pewną rzadkość, w przeciwieństwie do form abstrakcyjnych. Wśród kafla mazurskich widzę właśnie te dwie różne formy wyrazu artystycznego. Z jednej strony formy realistyczne a z drugiej abstrakcjonistyczne. Stwarza to

ogromną różnorodność, bogacąc pozornie wąski zakres kaflarstwa mazurskiego.

Rodzaj sztanc używanych do wyrobu kafla reliefowych, jest niestety nieznanymi mi w kaflarstwie mazurskim. Relacje E. S. Biedrawiny uważałem za niesprawdzone i hipoteczne, dlatego jej nie powtarzałem. Zależność ikonograficzną kaflarstwa mazurskiego od sztuki ludowej szwedzkiej uważam za bardzo doniosłe spostrzeżenie. Niestety ze względu na nieznaną tego obszaru, jak również braku odpowiedniej literatury porównawczej, nie mogłem tego wyzyskać. Wiem np. że występowanie korowodu weselnego, jako motywu wśród kobierców mazurskich, jest wspólne całej grupie ludów bałtyckich a więc i ludowi szwedzkiemu. Niestety nasza podręczna biblioteka muzealna nie posiada i długo nie będzie posiadała, dzieł z obszarów skandynawskich. Ponadto odszukanie właściwego materiału jest ogromnie utrudnione a często wręcz niemożliwe».

HIERONIM SKURPSKI

# Z P I Ś M I E N N I C T W A

## NAJNOWSZE WYDAWNICTWA DOTYCZĄCE WĘGERSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ

Osiągnięcia pracy badawczej nad węgierską muzyką ludową Bartóka i Kodálya, skierowały cały szereg specjalistów do przewartościowania dotychczasowych ujęć sztuki ludowej na Węgrzech. Wzbogaciło to w dużej mierze dotychczasową literaturę węgierską, przynosząc w niektórych dziedzinach, podstawowe źródłowe prace i po raz pierwszy opracowane tematy. Przytaczamy poniżej, w 5 grup ujęty materiał, który może nie tylko służyć do zorientowania się w różnorodności tej literatury, lecz również może być pomocny w pracy polskich badaczy nad sztuką ludową.

1. Do pierwszej grupy zaliczamy literaturę ludową, która podczas drugiej wojny była istotnym krzepicielem ducha węgierskiego: a) Bajki ludu węgierskiego wydał Illyés Gyula és Ortutay Gyula: Magyar parasztesék. (Ilustracje Buday György. Budapest, Franklin Társulat, str. 170). b) Ortutay Gyula: Mesél a nép (Bajki ludowe. Nemzeti Könyvtár. Budapest 1940, str. 32). c) Ortutay Gyula, Buday György: Székely népballadák. (Seklerskie ballady ludowe. Budapest, str. 312. Po polsku w przekładzie Jana Kota = Adam Bahdaja).

2. Najbardziej podstawowe prace ukazały się z dziedziny etnografii: a) Ortutay Gyula: Kis magyar néprajz (Mała etnografia węgierska. Egyetemi Nyomda. Budapest. II wydanie 1947, str. 208. b) Ortutay Gyula: Magyar népismeret (Ludoznawstwo węgierskie. Budapest. Magyar Szemle Társaság. 1937, str. 80). c) Czako Elemér: A magyarság néprajza I—IV (Etnografia Węgier. Egyetemi Nyomda. Budapest. Tom I i II zawiera przedmiotową etnografię Węgier, str. 878, tom III i IV zawiera duchową etnografię Węgier, str. 976). Jest to podstawowa i źródłowa praca o etnografii Węgier, bogato ilustrowana i podająca całą literaturę poszczególnych zagadnień.

3. Z poszczególnych działów sztuki ludowej ukazały się następujące opracowania: a) Andrásy-Kurta János: A magyar nép szobrászata I. (Ludowa rzeźba węgierska. ABC. Budapest 1944, str. 68, tabl. LXXVI). b) Domanovszky György: A Balatonkőnyék népművészete. (Sztuka ludowa nad Ba-

latonem. Balatoni Könyvek II. Budapest 1943, str. 87). c) Domanovszky György: L'art pastoral Hongrois. (Węgierska sztuka pasterska. Officina. Budapest 1948, str. 38, tabl. XXXII). d) Domanovszky György: Ungarische Töpferei. (Węgierskie garncarstwo. Budapest. Muzeum Etnograficzne, str. 37, tabl. XXXII. e) Györfly István: Magyar népi himnuszok. (Ludowe hafty węgierskie. Budapest 1930, str. 154, 88 kolorowych ilustr., 80 jednobarwnych, 200 obrazków w tekście). f) Györfly István: Matyó szürhímzések. (Hafty ludności tzw. «matyó». Budapest. 17 ilustr. kolorowych). g) Palotay Gertrud: Oszmán-török elemek a magyar himnuszben — Les elements turcs-ottomans des broderies hongroises). Turecko-osmańskie elementy w węgierskich haftach. Budapest 1940. Bibliotheca Humanitatis Historica, str. 145, tabl. I). h) Czako Elemér és Györgyi Kálmán: A magyaros izlés. (Smak węgierski. Budapest. Egyetemi Nyomda, str. 220). i) Csorba Tibor: A halas csipke multja-jövője. (Koronki z Kiskunhalas. Kiskunhals 1933, str. 46).

4. Z w y c z a j e i o b y c z a j e są przedmiotem następujących opracowań: a) Bálint Sándor: Az esztendő néprajza (Zwyczaje ludowe w czterech porach roku. Budapest. Magyar Szemle Társaság, str. 78). b) Visky Károly: Hungarian dances (Tańce węgierskie. Budapest 1937, str. 194). c) Volly István: Népi játékok (Zabawy ludowe, I—III tomów. Budapest 1941. Egyetemi Nyomda, str. 67, 87, 70. Tom I zawiera: powinszowania, zwyczaje na św. Błażeja i Grzegorza, Wielkanoc, Zielone Święta. Tom II: zwyczaje w okresie Bożego Narodzenia, Trzech Króli, jasełka. Tom III: ballady, dożynki, prząsniczki.

5. Największe zainteresowanie budzą stroje ludowe, dlatego tę dziedzinę starano się wydać też w językach obcych: a) Visky Károly: Hungarian peasant customs. (Stroje ludowe węgierskie. Budapest. Dr. G. Vajna. 1937, str. 187, 32 ilustracje). b) Károlyi F. Aleksander: Hungarian pageant. (Lud węgierski. Budapest. Dr. Vajna. Str. 113). c) Miklós E.: Píuresque Hungary. (Malowniczość Węgier. Budapest, Cserépfalvi, 1934, str. 160).

MARIA NYIRY

## GŁÓWNE OPRAWOWANIA SZTUKI LUDOWEJ SŁOWACKIEJ

- Umeni na Slovensku, Praha 1938. Dzieło zbiorowe poświęcone sztuce słowackiej. Osobne ustępy poświęcone są sztuce ludowej pióra A. Vaclavika.
- Vydra Josef, *Lidové staviteľstvi na Slovensku*, Praha 1925. Czeska praca o słowackim budownictwie ludowym, bogato ilustrowana i zawierająca obfity materiał do słowackiej sztuki ludowej. Obejmuje nie tylko budownictwo, ale i urządzenie wnętrz, sztukę dekoracyjną, rzeźbę ludową etc. Zaopatrzona w bibliografię.
- Vaclavik A., *Tradicie ludovej drevorezby*. Obszerna monografia, obejmująca zasadniczo zagadnienie rzeźbienia i zdobienia ornamentyką maglownic i kijanek, ale wychodząca znacznie szerzej i starająca się objąć całość teorii słowackiego ornamentu ludowego.
- Vaclavik A., *Slovenské pálice*, 1937. Tegoż autora również sumienna praca o ornamentach na słowackich laskach.
- Droppa Vl., *Slovenský cyklus*, 1938. O słowackim stroju ludowym.
- Dusa Ferd., *Lidovj dřevoryt XVIII a XIX století*. O słowackim i czeskim drzeworycie ludowym.
- Güntherová-Mayerová A., *Slovenská ceramika*. Monografia słowackiej ceramiki.
- Landsfeld H., *O technike značkovania slovenských dzbankárov a hrnčiarov*. Sborník Slov. Muzealnej Spoločnosti XXII. O technice znaczenia swych wyrobów przez garnarzy słowackich.
- Sochan P., *O obrusoch na Slovensku*, Čas. Muz. Slov. Společn. XXVI, 1935. O obrusach.
- Kavulják A., *Starobylé drevené kostoly v Orave*. Sbor. Muz. Slov. Společn. XXIX, 1935. O drewnianych kościołkach wiejskich na Orawie.
- Güntherová-Mayerová E., *Dejiny a supis vytvárných pamiatok Oravy*. Sborník Slovenského Národného Muzeum, XXXVI, VII 1941/43. Pamiątki artystyczne Orawy. Jest i o zabytkach sztuki ludowej.
- Pražak V., *Slovenské vyšivky*. Słowackie hafty i wyszywanki.
- Pražak V., *Taliánské ornamenti v slovenskej ľud. vyšivke*, 1940. O wpływach włoskich na wyszycia ludowe słowackie.
- Slovenské Tatry — Kraj a lid*, 1931. W artykule o ludzie pod Tatrami pisze Stranská o sztuce ludowej.
- Medvecký Karol, *Detva*. Monografia wsi odznaczającej się silnie rozwiniętą sztuką ludową.
- Vaclávik A., *Podunajská dedina*, 1925. Monografia wsi Chorwackiej Grob nad Dunajem, z uwydatnieniem sztuki ludowej b. rozwiniętej w tej wsi.
- Hala J., *Podtatranská dedina*, 1931. O wsi Ważec pod Tatrami, z licznymi rysunkami, zawiera też materiały do sztuki ludowej.
- Güntherová-Mayerová A., *Slovenské ľudové sošky* (Słowackie rzeźby ludowe). Bratislava 1944.

JAN REYCHMAN

## TVAR

TVAR. 1948, nr 1, 2—3, 4, 5—6. Od początku 1948 wychodzi w Pradze Czeskiej «Tvar» organ «Centrali Ludowej i Artystycznej Wytwórczości». Jest to bogato ilustrowany, starannie, na kredowym papierze wydawany miesięcznik poświęcony zasadniczo sztukom stosowanym ze szczególnym uwzględnieniem ludowej twórczości artystycznej. Oczywiście sztuka ludowa uwzględniana jest przede wszystkim jako źródło nowych motywów piękna wytwórczości artystycznej, ale tym nie mniej cały szereg artykułów czasopisma uwzględnia najrozmaitsze jej zagadnienia. Numer 1 zawiera m. in. artykuł profesora uniw. A. Vaclávika «Na marginesie uwag o ludowej twórczości» oraz J. Kováčikovej-Horovej «Garncarstwo słowackie». W numerze 2 mamy artykuł E. Markovej «Słowackie koronki ludowe». Numer 4 zawiera artykuł Holléczyovej «O słowackiej wyszywance ludowej»,

wreszcie numer 5—6 zawiera rozważania V. Boučka «Kultura nowoczesna — sztuka ludowa» oraz artykuł J. Hokoovej «Nieznany urok ludowych spinek».

«Tvar» łączy zagadnienie sztuki ludowej z zagadnieniem piękna w życiu powszednim, z estetyką wnętrz, przedmiotów codziennego użytku, z nasycaniem motywami ludowymi zdobnictwa, dekoracji, bibelotów, ba nawet i strojów i całego otoczenia człowieka. Forma zewnętrzna czasopisma, jego artykuły na tematy sztuki ludowej, lubo głównie opisowo-sprawozdawcze przypominają «Polską Sztukę Ludową», pod względem dążeń do estetyzacji życia piśmo przypomina dawne «Arkady». W każdym razie jest to ciekawe czasopismo, godne poświęcenia mu u nas specjalnej uwagi.

J. R.

## TANEČNI LISTY

TANEČNI LISTY, dwumiesięcznik poświęcony kulturze tanecznej, wychodzi od 1947 roku w Pradze, pod redakcją Jana Reya, nakładem Athosu. Dotychczas ukazało się dziesięć numerów w siedmiu zeszytach. Czasopismo obejmuje wszelkie zagadnienia z zakresu sztuki tanecznej i zawiera dużo interesującego i wartościowego materiału z dziedziny tańca ludowego różnych narodów. Nie mogąc z braku miejsca szczegółowiej omówić artykułów dotyczących tańca ludowego wymienię przykładowo kilkanaście tytułów:

J. Mojsiejew: Tańce narodów ZSSR; E. Kuryło: Polskie tańce ludowe; J. Šaršeova i L. Hynkova: Nieznane skarby (o tańcach macedońskich); J. Rey: Kultura tańca w Japonii; F. G. de Rode: O folklorze francuskim (tanecznym); M. A. Dymichova: Na granicy Strażnic a Rożnowa (o folklorze tanecznym Czechosłowacji); A. Mandelova: Czechosłowacki zespół tańca narodowego; E. Holečy: O wartościach folklorystycznych

tańców na Słowaczczyźnie; S. Kukudov: Kilka uwag o bułgarskim tańcu ludowym; H. Rajchertova: Kilka uwag dotyczących teorii tańca ludowego; M. Ždimal: Ludowy taniec w ludowej demokracji; T. Zyglar: Polskie tańce ludowe i ich badanie; S. Hajdukova: Śpiewy i tańce z Wielkiej Kubry koło Trenczyna; M. Soukupova: Taniec ludowy we Francji — i szereg innych.

Czasopismo jest bogato ilustrowane w tekście i wkładkami na papierze kredowym oraz przykładami muzycznymi. Poziomem swoim i wszechstronnością przewyższa większość, nielicznych zresztą czasopism z zakresu tańca, wychodzących w krajach Europy zachodniej. Jest to niewątpliwą zasługą redaktora prof. Jana Reya, wybitnego choreologa, autora szeregu cennych prac i kierownika wydziału tanecznego w Konserwatorium praskim.

T. Z.