

KURSY MALOWANIA OBRAZÓW NA SZKLE

ROMAN REINFUSS



Ryc. 1. K. Duda l. 11 i S. Sieczka l. 14 najzdolniejsi uczestnicy kursu malowania obrazów na szkle odbywającego się w Maniowach, pow. Nowy Targ. Fot. R. Reinfuss. 1951 r.

Z inicjatywy Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki, przy współdziałaniu Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie zorganizowane zostały na terenie powiatu nowotarskiego 3 kursy, których celem było zapoznanie ludowych artystów góralskich z zapomnianą już dziś techniką malowania na szkle i wyłowienie nowych malarskich talentów.

Kursy prowadziła znana malarka podhalańska Helena Rój-Kozłowska, której obrazy malowane na szkle wystawiane były na licznych pokazach sztuki ludowej.

Jako miejsca, gdzie kursy miały się odbyć wybrano trzy wsie położone w północno-wschodniej części powiatu nowotarskiego a mianowicie: Dębno, Szlembark i Maniowy.

W czasie kiedy kurs odbywał się w Maniowach, korzystając z zaproszenia ref. Wydziału Kultury i Sztuki w Krakowie Ob. Bieszczanina miałem możliwość zapoznania się ze sposobem prowadzenia nauczania, a po części i z wynikami.

W opuszczonej chałupie góralskiej, dobrze ogrzanej, urządzonej prowizorycznie sprzętami wypożyczonymi

z przedszkola, siedziała gromadka chłopców nachylnych nad stołem zasłanym papierami, kawałkami szyb i słoiczkami z farbą. Jedni z nich rysowali na papierze podkłady, inni ze sporządzonych przez siebie podkładów przenosili konturowy rysunek na szybę, lub uważnie zakładali kolorem partie rysunku uwidocznionego na szkle. Dookoła stołu krążyła Rój-Kozłowska przyglądając się uważnie pracom swych wychowanków. Zasadniczo starała się swym uczniom zostawiać możliwie największą swobodę, ograniczając się jedynie do uwag technicznych. Niemniej jednak, w niektórych wypadkach pomoc jej okazywała się niekiedy potrzebna. Właśnie zgłosił się nowy uczeń, chłopiec lat około 12. Dostał ołówek i papier z poleceniem skomponowania projektu obrazka. Chłopiec nie może się zdecydować, rysuje góry, przekreśla je i zaczyna rysować kościół, ale po chwili przerywa tę pracę i patrzy przed siebie niezdecydowany, nie może wybrać tematu. Rój-Kozłowska wdaje się z nim w krótką rozmowę, po paru minutach chłopiec już wie, że tematem projektu może być nie tylko kościół czy góry, ale także np. codzienna praca. Zabiera się więc żywo do rysowania i po chwili na papierze ukazuje się scena dojenia owiec.

Chłopcy malują swe prace posługując się materiałem dostarczonym w całości przez organizatorów kursu. Malują farbami temperowymi ręcznie na miejscu przez Rój-Kozłowską ucieranymi. Zastosowanie farb temperowych jest pewnego rodzaju uproszczeniem, wiemy bowiem, że w dawnych obrazach ludowych najczęściej używane były farby rozrabiane z pokostem, te jednak nie dałyby się na kursie zastosować z powodu zbyt powolnego wysychania.

Nauka na kursie odbywa się od rana do zmroku, gdyż część dzieci uczęszcza do szkoły rano, a część po południu.

W dniu, w którym odwiedziliśmy Maniowy, prócz prac znajdujących się na warsztacie, widzieć już można było kilka robót całkowicie wykonanych.

Tematyka tych prac jest dosyć różnorodna, spotykamy wśród nich bacę z owcami na hali, odbudowę Warszawy w naiwnej interpretacji dziecka, które nigdy Warszawy nie widziało (ryc. 3), pustelnika pienin- skiego (ryc. 2), sceny przedstawiające pracę codzien- ną, czy obrazy z życia zbójników (ryc. 4). Poza jed- nym wypadkiem, jawnie zresztą inspirowanym przez Rój-Kozłowską, gdzie 12-letni Kazimierz Duda nama- lował zbójników (ryc. 5) w ujęciu powtórzonym z ob- razów janosikowych przechowywanych w zakopiań- skim Muzeum, reszta prac ani w tematyce, ani w for- mie nie nawiązuje do dawnych góralskich obrazów na szkle malowanych.

Nić tradycji między dawnymi obrazami na szkle a tymi, które powstają dziś na omawianych kursach nie została nawiązana. Nic zresztą w tym nie ma dziwnego, skoro uświadomimy sobie, że w kursach biorą udział prawie wyłącznie dzieci (ryc. 1), których większość nigdy obrazu na szkle nie widziała. W takich warunkach nie może być mowy o kontynuowaniu i rozwijaniu zamarłego (przed niemal 100 laty) ma- larstwa tradycyjnego.

Zresztą gdyby nawet tego rodzaju próby zostały na szeroka skalę podjęte, wynik ich byłby prawdopodobnie z góry przesądzony. Nowa bowiem produkcja „sta- rych“ obrazów raziłaby swą nieszczerością, sztuczno- ścią i nasuwałaby takie same zastrzeżenia jakie przy- chodzą na myśl podczas oglądania obrazu Kazka Du- dy, powtarzającego mechanicznie motyw janosikowy.

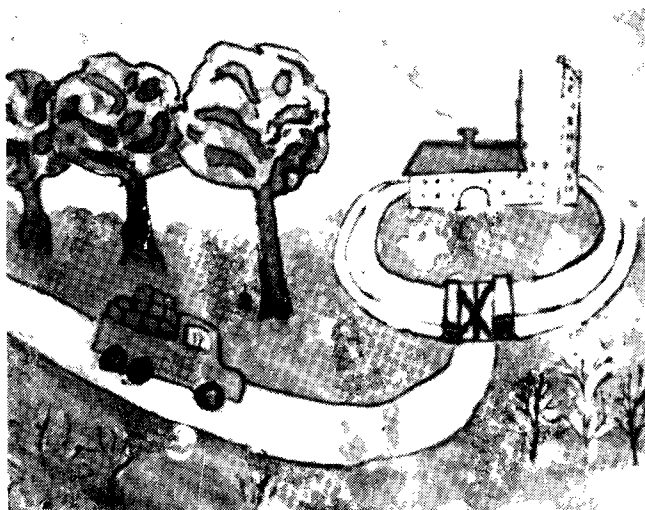
Wspomniany wyżej brak ciągłości powiązań między tradycyjną sztuką podhalańską a dzisiejszym ma- larstwem uprawianym przez młodzież na kursach powo- duje, że twórczość tę trudno jest uważać za sztukę w sensie ścisłym „ludową“. Jest to raczej sztuka dziec- ka i to dziecka słabo już zżytego z tradycyjną kulturą swojej grupy. Młodzi malarze w małym stopniu są „Góralami“. Zainteresowania ich kierują się raczej ku współczesności i ku przyszłości, dlatego w twórczości ich trudno byłoby doszukiwać się choćby tylko wpły- wów dawnej podhalańskiej sztuki ludowej.

Kursy w Dębnie, Szlembarku i Maniowach nie były więc reaktywowaniem tradycyjnego ludowego ma- larstwa podhalańskiego na szkle, niemniej był to nie- zwykłe ciekawy eksperyment, dający przegląd możli- wości malarskich młodzieży góralskiej i sposobność wyselekcjonowania jednostek utalentowanych.

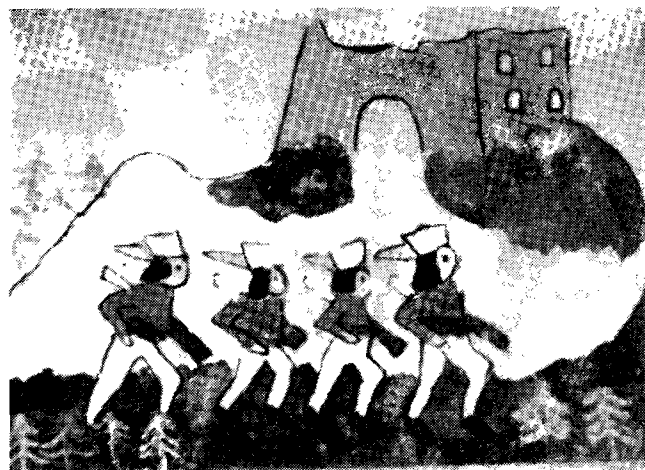
Oceniając wynik kursów pod tym właśnie kątem wi- dzenia należy podkreślić ich pozytywne znaczenie. Nie- wątpliwie spośród 28 chłopców i dziewcząt, uczęszcza- jących na kursy we wszystkich trzech wsiach, da się wydzielić grupę bardziej utalentowanych. Według in- formacji Rój-Kozłowskiej w Szlembarku do tej grupy zaliczyć można Wincentego Harendzę (l. 14), Czesła- wa Budza (l. 15), Ludwika Szlembarskiego (l. 12), w Dębnie Franciszka Jonasa (l. 15) (krewniaka ludo- wego rzeźbiarza), Jana Głodka (l. 15), w Maniowach Stanisława Sieczkę (l. 14), Kazimierza Dudę (l. 11) i syna miejscowej nauczycielki Andrzeja Paszkowskie- go. Wymienieni tu chłopcy wykazali duże zaintereso- wanie w kierunku malarstwa na szkle i talent. Nasu- wa się teraz pytanie czy i w jaki sposób nabyta na



Ryc. 2. Pustelnia w Pieninach, obraz na szkle 20x18 cm, mal. Józef Sekuła, Maniowy. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 3. Odbudowa Warszawy, obraz na szkle 13x12 cm, mal. Józef Jankowicz l. 14, Maniowy. Fot. R. Reinfuss.



Ryc. 4. „Zbójnicy idą wyrabować zamek w Czorsztynie“, obraz na szkle, 16 x 11 cm, mal. Kazimierz Duda l. 11 Maniowy. Fot. R. Reinfuss.

kursach umiejętność zostanie w przyszłości przez tych młodocianych malarzy zużytkowana. Znając upodobania artystyczne współczesnej wsi góralskiej wątpię ażeby prymitywne malatury naszych kursistów mogły znaleźć się kiedyś na ścianach izb wiejskich. Jakież więc będą dalsze losy produkcji artystycznej świeżo wyszkolonych malarzy? Gdzie znajdą one odbiorców? Skoro na wieś w tym względzie liczyć nie można, pozostaje miasto, ale i ta sprawa nie wydaje się taka całkiem prosta. Do niedawna artysta wiejski sprzedawał swe wyroby w mieście, gdzie nabywali je różni zbieracze, wśród których nie brakowało również zwykłych snobów rozpyływających się w płytkich pochwałach ludowego prymitywu. Obecnie stosunek do tych zagadnień uległ zasadniczej zmianie. Dziś artysta nie pracuje już dla zadowolenia prawdziwych czy udanych potrzeb garstki przypadkowych odbiorców lecz na zamówienie społeczne szerokich mas. I teraz właśnie należałoby gruntownie przedyskutować nasuwające się pytanie: czy i w jakiej mierze twórczość artystyczna w rodzaju omawianych tu obrazów na szkle odpowiada zamówieniu społecznemu chwili obecnej.



Ryc. 5. Janosikowa banda, obraz na szkle 31 x 32 cm.
Mal. Kazimierz Duda l. 11 Maniowy. Fot. R. Reinfuss.

RUDOLF BEDNARIK

Ludové náhrobníky na Slovensku

Turc. sv. Martin 1949 Wyd. Matica Slovenska str. 113,
33 rysunki, LXXII tablice na kredowym papierze.

Pracę swą o ludowych nagrobkach na Słowacji rozpoczyna autor od przedstawienia w skrócie wierzeń ludu słowackiego związanych ze śmiercią i dawnych form grzebania. Jeszcze w XVIII w. notują źródła historyczne wypadki kar pieniężnych nakładanych na chłopów, którzy pomijając formę pogrzebu chrześcijańskiego grzebali swych zmarłych wprost pod drzewami. Śladem tego zwyczaju jest późniejsze sadzenie drzew na grobach, co łączy się z rozpowszechnioną u ludu wiarą, że dusza zmarłego znajdzie w drzewie swą trwałą siedzibę. Na drzewie siadają nosiciele dusz — ptaki. Drzewa zasadzone na grobie jako miejsca schronienia dla duszy były równocześnie najpierwotniejszymi nagrobkami. Inne formy oznaczania grobów w postaci domków, słupów, krzyżów itp., były w istocie formami wtórnymi zastępującymi owo drzewo i też służyły jako siedlisko dla duszy zmarłego. Niekiedy drewnianemu pomnikowi stawianemu nad grobem nadaje się nawet kształty ludzkie, co uzmysławiać ma opiekuńczego ducha zmarłego przodka. Zdeformowane nagrobki czleko-kształtne przybrały postać słupków przypominając kształtem niektóre „pazdury“ z dachów podhalańskich. Nagrobki te posiadają często wy-

ryte na swej powierzchni znaki magiczne i apotropeiczne. Krzyż jako symbol przyjęty przez chrześcijaństwo zjawiając się na cmentarzach słowackich już w pierwszych wiekach po przyjęciu chrześcijaństwa miał na celu usunięcie z tych miejsc resztek pogańskiego kultu przodków. Od czasów baroku, krzyże bywają pięknie zdobione i zaopatrywane w symbole czerpane z wierzeń chrześcijańskich. Starsze przedchrześcijańskie znaki i symbole utrzymują się nadal na słupkowatych pomnikach nagrobnych wykonanych bądź z drzewa bądź kutych w kamieniu, które według autora są naśladownictwem drewnianych.

W pracy swej autor stara się przeciwstawić poglądom niektórych autorów, dopatrujących się w słupkowych nagrobkach słowackich wpływów obcych, madziarskich czy tureckich. Posługując się rozległym materiałem czerpanym z etnografii słowiańskiej udawadnia, że opisywane przez niego formy nagrobków (z wyjątkiem oczywiście krzyża) są zabytkami rodzimymi, wiążącymi się ściśle z wierzeniami dawnych Słowian, rozwiniętymi na tle ogólnego podłoża indoeuropejskiego.

R. Reinfuss

MELODIE TANECZNE POWIŚLA

Zebrał i objaśnieniem zaopatrzył Chorosiński Jan. Przedmowę napisał prof. dr. Adolf Chybiński. Kraków 1949. PWM. Str. 88 + 1 mapka. Okładka i rysunki M. Makarewicz.

Zbiór ten ma wprowadzić czytelnika w świat tanecznych melodii ludowych części woj. kieleckiego i niewielkiego skrawka woj. lubelskiego na przestrzeni biegu Wisły od Tarnobrzegu przez Sandomierz, Puławę pod Dęblin po Kozienice czyli w teren zwany przez jego mieszkańców „Powiślem“. Uderzającą jednak większość melodii zebrał autor z powiatu iłżyckiego, co stanowi uderzającą dysproporcję w stosunku do ilości przykładów z powiatów pozostałych (na 125 podanych melodii — 93 pochodzi z pow. Iłża). Zbioru więc nie można pojmować jako zobrazowanie całego omawianego regionu. Ponieważ jednak Jan Chorosiński gromadzi melodie ludowe interesujących go okolic od lat kilkunastu — można się spodziewać, że posiada on w swoich tekach równie liczny materiał z pozostałych powiatów „Powiśla“ i ujawni go w dalszych zapowiedzianych wydawnictwach.

Dyspozycja pracy przemyślana, podział materiału — przejrzysty, poruszone zagadnienia i obserwacje — liczne. Trafny tytuł dał autor swojemu zbiorowi: „Melodie taneczne“ a nie „Tańce“. Temat „Tańce“ wymagałby od autora sklasyfikowania typów tanecznych i pod względem muzycznym i choreograficznym. Tytuł „Melodie taneczne“ uwolnił autora od tych obowiązków. Tym niemniej Jan Chorosiński omawia poszczególne „grupy tańców“ i wylicza ich 15. Rozdrobnienie to ma swe uzasadnienie w czysto praktycznym zastosowaniu tańców i w okolicznościach w jakich taniec jest wykonywany. Stąd owe „flisackie“, „leśnioki“, „kopanioki“ itd. W rzeczywistości zaś nie są to pod względem muzycznym osobne grupy tańców — lecz wszystkie one stanowią jedną grupę, jeden typ melodii tanecznej, mianowicie typ oberka. I przede wszystkim to właśnie należało — przy dość szeroko potraktowanym omówieniu tańców — podkreślić. Po przeanalizowaniu zbioru okazuje się bowiem, że jest w nim nie 15 grup tańców lecz 7: oberki, „stare tańce“, marsze, walczyki, poleczki i dwie grupy niesklasyfikowane przez autora a umieszczone w innych grupach — polonezy i krakowiaki. Tak więc ta czysto użytkowa podstawa podziału, bez jednoczesnego zwrócenia uwagi na stronę muzyczną, wprowadza nieobeznanego czytelnika w błędne przeświadczenie, że na „Powiślu“ istnieje taka mnogość typów tanecznych. Wszak w innych regionach Polski oberek ujawnia się również pod różnymi nazwami (w Lubelskim — „majdaniak“, w Rzeszowskim — „chaciok“ itp.) nie mówiąc już o tym (co zresztą autor zaobserwował też na swoim terenie) — że melodie taneczne otrzymują często nazwy od imion lub nazwisk znakomitszych instrumentalistów, którzy je ze specjalnym ulubieniem grywali (np. „jastkowiak“, „paster-nak“ itp.) co nie znaczy bynajmniej, by miał to być

jakiś odrębny typ tańca. Tak też i tutaj niemal wszystkie melodie taneczne, zaklasyfikowane przez autora do 10-ciu grup, stanowią jeden zasadniczy typ ludowego oberka. — W dalszej grupie „stare tańce“ znajdujemy powszechne i znane w innych regionach tańce — zabawy jak „mietlorz“ „smit“ (w Wielkopolsce czy Opoczyńskim — „kował“), popularny „gołąbek“, „foter“ („ojciec“) itd. Nazwa „stare tańce“ uzasadniona tu jest widocznie cytatem wziętym z ust ludu, w rzeczywistości jeśli idzie o wartości melodyczne i rytmiczne tej grupy — to przymiotnik „stare“ jest tu mniej uzasadniony, a należy się on właśnie owym „okrągłokom“, „powiślalom“, „węglorzom“ itp. Najmniejsze wartości etnograficzno-muzyczne wykazuje grupa „walczyków“, w której łatwo dopatrzeć się powiązań z innymi regionami Polski (nr 114, 118) oraz reminiscencji z przeminionego repertuaru muzyki lekkiej (nr 117). Natomiast piękny okaz ludowego walca umieścił autor w grupie „oczepinowych“ (nr 74) pod nagłówkiem „chodzony“. W grupie „marszów“ melodyka ludowa również nie wypowiedziała się bogato, co zresztą zaobserwować można i w innych regionach Polski. W grupie tej autor zasugerowany przeświadczeniem, że marsze muszą być napisane w takcie parzystym, wklepszczył w ramy 2/4 melodię „oczepionego chodzonego“ (nr 112), który jest wyraźnie na 3/4 i w 3/4 powinien być zapisany. W grupie „poleczki“ doszło do większego zamieszania: na cztery zamieszczone polki pierwsza (nr 122) jest typowym krakowiakiem (znanym zresztą szeroko w całym Rzeszowskim), dwa następne numery to bardzo silnie, że się tak wyrażę „zkrakowiaczone“ polki, a dopiero ostatni numer grupy (nr 125) jest właściwą polką, nie nasuwającą żadnych podejrzeń. W grupie „weselne i obrzędowe“ znajdują się bardzo piękne a niesklasyfikowane przez autora okazy poloneza (nr 75, 77).

W sanym omówieniu i objaśnieniach podszeł Chorosiński do ludowego materiału muzycznego w sposób bardzo słuszny i rozumny, mianowicie od strony jego związku z życiem i warunkami życia. Zapatrzony w ideę takiego podejścia stara się autor podciągnąć pod nią cechy i wartości melodyczne tańców. W niejednym przypadku operacje te są wyraźnie sztuczne i nie można się oprzeć wrażeniu, że te brzmiające przykłady siłą zostały wciągnięte pod linię takiego wytłumaczenia. Tym więcej, że autor sam wpada z sobą w sprzeczność, bo okazuje się, że te same melodie, które określa i uzasadnia jako — można powiedzieć — „zawodowe“, a więc właśnie owe „leśnioki“ czy „kopanioki“, grane i tańczone w specjalnych i określonych okolicznościach łącznie z pracą zawodową, mają zastosowanie jako melodie taneczne na weselach czyli są zwykłymi oberkami tak samo chętnie tańczonymi na weselach jak i np. na porębie.

Nie wyszliśmy jeszcze z tego okresu, w którym o muzyce ludowej pisze się frazesami, poetyzując. Ślady

tej manieri widoczne są jeszcze i u Chorośnińskiego, trzeba jednak z góry zaznaczyć, że są one u niego zrównoważone rzetelnymi i treściwymi spostrzeżeniami poczynionymi w terenie zwłaszcza odnośnie kapel dawnych i dzisiejszych oraz praktyki instrumentalnej. Spostrzeżenia te nadają omawianej pracy dużą wartość. Zapis nutowy Chorośnińskiego dobry i przekonujący posiada cechy „porządnej roboty“. Zapis wystarczający jest dla użytku praktyki muzycznej, wystarczy też kompozytorowi pragnącemu zaznajomić się z melodią ludową regionu, odda usługi ruchowi amatorskiemu pragnącemu go zużyć do swoich celów. Rozmach melodyczny skrzypków kieleckich każe przypuszczać, że powtórki melodii nie przebiegają u nich w sposób identyczny jak to podaje zapis, zrozumiałe jednak, że zapisanie tego w terenie, bez oparcia o nagranie, jest w większości przypadków niewykonalne. Na specjalnie dodatnie podkreślenie zasługuje w notacji Chorośnińskiego fakt, że podał on za pomocą metronomu tempo melodii, co w ogóle — a w tańcach w szczególności — ma znaczenie decydujące i pozwala na scharakteryzowanie regionu. Chorośniński jest w notowaniu o tyle szczegółowy, że wypracowuje smyczkowanie, a nawet palcowanie. W przyszłości zapisy jego nabiorą jeszcze większej wartości, gdy wypracowane zostaną szcze-

gólowiej akcenty, które w tańcach odgrywają tak zasadniczą rolę, a które w łączności ze smyczkowaniem można zanotować i opracować.

Wydanie PWM jak zawsze na poziomie, korekta staranna. Natomiast zasadnicze zastrzeżenie nasuwa strona ilustracyjna. Ilustrator, pragnąc być najwidoczniej w zgodzie z treścią wydawnictwa, które przedstawia czysto ludowe, prymitywizmem technice melodii, postawił sobie słusznie za cel danie rysunku również prostego i prymitywnego. Niestety, w tej słusznej skądinąd tendencji, doszedł do przejawienia i stworzył ilustracje nie proste lecz karykaturalne. Tym samym wpadł w konflikt z treścią wydawnictwa, czyli wynikił z tego błąd, którego ilustrator właśnie chciał uniknąć. Zbiorek, wykazujący piękno melodii ludowych, zilustrował karykaturami postaci ludowych. Szkoda tym większa, że pomysły rysownika w nawiązaniu do treści śpiewek i objaśnień słownych autora są na ogół dobre. Poruszam to i z tego względu, że w przypadku gdy zbiorek dostanie się do rąk ludzi wsi ilustracja taka może wywołać wrażenie wprost przeciwne niż to jakie ilustrator miał na myśli.

Jadwiga Sobieska

LUDOWE MOTYWY W WYROBACH DZIANYCH



„Magierka“ z Tyńca. pow. Kraków, wykonana
Marcjanna Siwkowa.
(Balaskowa). Fot. w r. 1947 R. Reinfuss.

Parę kilometrów na zachód od Krakowa położona jest wieś Tyńiec znana niegdyś jako miejsce wyrobu, słynnych w okolicy, białych, bogato haftowanych chust czepcowych i magierek tj. czapek wełnianych (ryc. 1) robionych szydełkiem, które stąd rozchodziły się daleko, roznoszone przez wędrownych przekupniów docierających w okolice Rzeszowa, Sanoka, Gorlic a na północ prawie po Kielce.

Po I wojnie światowej wyrób „sytych chust“ tyńcieckich poszedł w zapomnienie, a zamiast magierek zaczęto wyrabiać na sprzedaż do miasta grube skarpety zimowe, i rękawiczki. Szydełkarstwo jest w Tyńcu tak rozpowszechnione, że zajęciu temu oddają się nie tylko kobiety, ale i dzieci, a nawet mężczyźni. W okresie międzywojennym wyrabiane w Tyńcu rękawice zaczęto zdobić spotykanymi dziś na każdym kroku motywami norweskimi.

Obecnie na terenie Tyńca została zorganizowana spółdzielnia pracująca w ścisłym kontakcie z krakowską Delegaturą C.P.L. i A.

W trosce o podniesienie poziomu estetycznego wyrobów tyńcieckich i dla nadania im charakteru twórczości rodzimej Delegatura krakowskiej C.P.L. i A. postanowiła wyeliminować wzory norweskie, zastępując je po zasięgnięciu rady w Zakładzie Badania Plastyki i Zdobnictwa Ludowego P.I.S. motywami zaczerpniętymi ze zdobnictwa dawnych magierek. Próbnym kompletem składający się z czapki, szalika, rękawic i skarpetek powierzono do wykonania Marcjannie Siwkowej zw. Balaskową, starej kobiecie, która w młodości swej sama jeszcze magierki wyrabiała. Próba wypadła nadspodziewanie i należy przypuszczać, że już w przyszłym sezonie zimowym w sprzedaży ukażą się wyroby tyńcieckie wykonane według obecnie opracowywanych wzorów.

R. R.