

prawdopodobniej w wysokości kosztów, które się z tym wiązały. Gdy z początkiem obecnego stulecia w związku z mechanizacją większych przemysłowych ośrodków tekstylnych wycofywane z nich krosna żakardowe zaczęły przenikać do małych rzemieślniczych pracowni tkackich, przedostawały się wraz z nimi i gotowe zestawy kart żakardowych, które przypuszczalnie wykonywane były przez odpowiednich specjalistów od razu w kilku egzemplarzach, skoro identyczne wzory spotykamy w różnych pracowniach tkackich. Przykładem tego są pracownie Płońskiego i Łazowskiego, które tkają z takich samych kart żakardowych, pracownia Wiktora Pacelta w Toczyskach Podborskich, posługująca się kartami do tkania wzoru „w róże”, czy pracownia Bronisława Kowalskiego w Kosowie (obydwie miejscowości leżą w powiecie sokołowskim), gdzie używano kart do tkania dywanów „w gwiazdy”¹⁰.

Trudno jest udowodnić, że stosowane w Brańsku wzory żakardowe były bezpośrednio przeniesione z tkactwa przemysłowego, gdyż produkcja przemysłowa zmieniała się i rozchodziła bez jakiegokolwiek dokumentacji. Niemniej wyraźne w niektórych motywach wpływy secesji (Tabl. II. 1, 17), czy tendencja do naturalistycznego traktowania niektórych wzorów (Tabl. II. 2, 3) wyraźnie wskazują, że mamy tu do czynienia z działalnością zawodowych projektantów, którzy z początkiem bieżącego stulecia zasilali swymi pracami fabryczny przemysł tekstylny.

Nie wiadomo, jak więcej odbiorcy przyjęli ową bądź co bądź rewolucyjną zmianę we wzornictwie dywanów, którą przyniosła ze sobą technika żakardowa. Są pewne dane wskazujące na to, że w pierwszych latach po zainstalowaniu żakardu wyrabiano w Brańsku nadal dywany ręczne o starych wzorach. Wskazywałoby to, że spółka musiała liczyć się z wymaganiami bardziej konserwatywnych klientów, którzy nie godzili się na wzory tkane techniką żakardową. Niższa cena za wykonanie dywanu sposobem mechanicznym i urok nowości płynącej z „szerokiego świata” zrobiły jednak z czasem swoje.

Dywany żakardowe nie tylko przyjęły się po wsiach w szerokim promieniu od Brańska (głównie na terenie powiatu bielskiego i siemiatyckiego), ale są obecnie przez wiejskie tkaczki odrabiane na ręcznych warsztatach. Mamy wiele przykładów tego rodzaju kopii wykonanych w ostatnim dziesięcioleciu. Najczęściej wśród kopiowanych wzorów występują dywany „w róże”, „kwadraty”, czasem „liście i róże”.

Poziom techniczny i artystyczny owych kopii bywa różny i zależy od biegłości tkaczki. Jedne potrafią „odrobić” żakardowy dywan z niewolniczą dokładnością, inne wprowadzają pewne zmiany idące w kierunku uproszczeń.

Losy brańskiego ośrodka tkackiego stanowią interesujący przykład ilustrujący proces wzajemnego przenikania elementów dawniej już w kulturę ludową wrośniętych z nowymi, które przedostają się na wieś w wyniku oddziaływania przemysłu fabrycznego. Na naszym odcinku proces ten wiąże się ściśle z ogólnymi przemianami, zachodzącymi w systemie produkcji kapitalistycznej na przełomie XIX i XX w. Ułatwiły one unowocześnienie techniki tkackiej w drobnych rzemieślniczych warsztatach, ale równocześnie uczyniły z nich ośrodki transmitujące na wieś nowe wzory czerpane z wzornictwa przemysłowego, które z kolei wnikają do wytwórczości ludowego rękodzieła i przyjmują się w kulturze ludowej obok form bardziej tradycyjnych.

1 R. Reinfuss: Sztuka ludowa Podlasia zachodniego, Polska Sztuka Ludowa 1952, s. 279, 280.

2 Praca niniejsza oparta jest w całości na materiałach zgromadzonych w Archiwum Sekcji Badania Plastyki Ludowej PIS w Krakowie.

3 R. Reinfuss j. w.

4 Leonard Namietkiewicz zmarł w r. 1920 w Brańsku. Od dłuższego czasu nie zajmował się on tkactwem, skoro w księdze zgonów określono go jako rolnika.

5 Wiadomości o sposobie wyrobu dywanów dwuosnowowych podaje Z. Staronkova w pracy pt.: Technika tkania dywanów dwuosnowowych, Pol. Szt. Lud. 1955, s. 206—216.

6 Z. Cieśla-Reinfussowa: Dywany dwuosnowowe braci Składanowskich z Wyszkowa, Pol. Szt. Lud. 1954, s. 44, ryc. 15.

7 Konrad Hahm: Ostpreussische Bauernteppiche, Jena — Berlin 1937.

8 R. Reinfuss: Pokonkursowa wystawa sztuki ludowej w Augustowie i Kolnie, Pol. Szt. Lud. 1951, s. 187, ryc. 3.

9 K. Hahm: Ostpreussische... s. 78, tabl. XXXIV.

10 R. Reinfuss: Sztuka lud. Podlasia zachodniego, s. 291, ryc. 15.

Fotografował: Jan Świdorski.

Z DOŚWIADCZEŃ NAD STOSOWANIEM FILMU W DOKUMENTACJI ETNOGRAFICZNEJ

Roman Reinfuss

Precyzyjna dokumentacja badanego zjawiska jest w każdej pracy naukowej czynnością podstawową. Szczególnie jednak ważna staje się ona w dziedzinie etnografii, której przedmiot badań — kultura ludowa, ulega tak silnym przemianom w czasie, a ostatnio gwałtownie zanika pod wpływem wzmagającej się z roku na rok fali urbanizacji. Etnograf pracujący w terenie zdaje sobie z tego sprawę, że przeprowadzona przez niego dokumentacja jest często jedynym, niepowtarzalnym już utrwaleniem dla celów naukowych ginącego zjawiska. W tej sytuacji każda nowa metoda, która może przyczynić się do usprawnienia prac dokumentacyjnych, musiała spotkać się ze stro-

ny etnografów z należytym zainteresowaniem. Dotyczy to i oczywiście filmu, który jest jedyną i najdoskonalszą formą utrwalania wszystkiego, czego istotą jest ruch. Opis słowny, rysunek czy fotografia nigdy nie da pełnego obrazu zjawisk takich, jak taniec, obrzędy i zwyczaje, zabawy i gry młodzieży, wykonywanie pewnych czynności etc. We wszystkich tych wypadkach niezastąpioną formą dokumentacji jest oczywiście taśma filmowa, rejestrująca w sposób ścisły przebieg obserwowanego zjawiska.

W Polsce z pierwszymi próbami zastosowania filmu dla celów etnograficznych spotykamy się już w okresie międzywojennym, kiedy znany fotografik

warszawski Stanisław Jankowski przy fachowej współpracy prof. Eugeniusza Frankowskiego nakręcał film o zwyczajach ludowych w Łowickiem. Po wojnie zainteresowania etnografów filmem wzmożyły się znacznie. Pisano o konieczności zastosowania filmu w badaniach ludowego tańca¹ i innych dziedzin ludowej kultury². Podejmowano również w tym kierunku konkretne próby. Szły one bądź drogą amatorskiej produkcji filmów etnograficznych, bądź drogą współpracy etnografów z Filmem Polskim. Przykładem prób amatorskich w dziedzinie utrwalania na taśmie filmowej zjawisk etnograficznych była akcja prowadzona w latach 1946—1948 przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie, które w roku 1946 nabyło bardzo dobrze wyposażony aparat wąskotaśmowy (16 mm) marki Movicon i rozpoczęło przy jego użyciu pierwsze zdjęcia w terenie. Przedmiotem zdjęć były głównie prace rolne oraz zwyczaje doroczne w Krakowskiem. Rezultat dwuletnich prób stanowią trzy dłuższe filmy: „Prace rolne w Tyńcu” (ok. 120 m), „Zwyczaje wielkanocne w Krakowskiem” (ok. 150 m) i „Zwyczaje Bożego Narodzenia w Krakowskiem” (ok. 200 m), ponadto nakręcono kilka większych fragmentów ilustrujących plectenie koszyków (30 m), wyrób czapek-magierek (20 m), produkcję garnków glinianych (30 m), odpust w Kalwarii (60 m), tańce góralskie (90 m) i parę innych. Filmy nakręcone były sposobem ściśle amatorskim³. W charakterze operatora pracowałem ja (po krótkim kursie operatorskim w krakowskim Instytucie Filmowym), filmy czy poszczególne sceny reżyserowaliśmy na zmianę z dyrektorem muzeum prof. Tadeuszem Sewerynem. Taśmę inwersyjną wywoływał bardzo prymitywnym sposobem nieżyjący już dziś A. Hamzaczek, z zawodu technik teatralny. Wyniki tych prób były na ogół zadowalające, a nawet dobre. Sceny nakręcane w plenerze, rzadziej w świetle reflektorów (tańce góralskie) wychodziły ostro i czysto, chyba że Hamzaczekowi zdarzyła się jakaś awaria przy wywoływaniu. Kompozycja obrazów była na ogół niezła, nastrój sytuacji w pełni wydobyty (zwyczaje i obrzędy) czytelność dzięki częstemu stosowaniu zbliżeń, a czasem i zwolnionego tempa, duża (tańce, techniki wyrobu), gra aktorska prawie z reguły bez zarzutu, gdyż od poruszających się przed obiektywem żądaliśmy w zasadzie tylko jednego: żeby zachowywali się przy wykonywanych czynnościach normalnie, nie zwracając uwagi na kamerę. Sceny przedstawiające zwyczaje względnie prace były częściowo reżyserowane, zdjęcia z odpustów czy procesji robiono „na gorąco”, sposobem reporterskim.

Ujemną stroną pracy, która niewątpliwie musiała zaważyć na ostatecznych wynikach naszych poczynań filmowych, była konieczność oszczędzania taśmy, która prawie wykluczała zarówno powtarzanie scen, jak i wszelkie nakręcanie „na wyrost”. Zwykle około 90% nakręconej taśmy zostawało w ostatecznym montażu wykorzystywane, co w „prawdziwym” filmie nigdy nie bywa praktykowane. Dobrze zapowiadające się próby stosowania filmu w dokumentacji etnograficznej zostały w krakowskim Muzeum Etnograficznym przerwane w roku 1949. Przyczyną był brak taśmy filmowej, trudności z jej obróbką, a po części może i to, że przestałem w Muzeum Etnograficznym pracować. Gdy po przejściu do PIS-u próbowałem kontynuować moje prace filmowe w dziedzinie dokumentacji plastyki ludowej, wyników nie było już żadnych. Dostałem do ręki rozklekotaną „16-tkę” Zeissa z jednym obiektywem, a taśm oddanych do wywołania nigdy nie oglądałem.

Inaczej sprawę dokumentacji filmowej rozwiązało w tym samym mniej więcej czasie Muzeum Etnograficzne w Łodzi. Nie przejmowało ono całej produkcji filmowej na siebie, ograniczało się jedynie do naukowego opracowania scenariusza i zorganizowania zdjęć w terenie, które wykonywali na taśmie 16 mm

studentki łódzkiej szkoły filmowej. Znam jeden z tych filmów o garncarstwie w Medyni Głogowskiej, nakręcony według scenariusza i pod kierunkiem dr Janiny Krajewskiej. Film był pod względem dokumentalnym bez zarzutu, a jego poziom techniczny był również zupełnie zadowalający.

Prócz wspomnianych wyżej prób organizowania dokumentacji filmowej przez placówki etnograficzne zanotować też należy wypadki współpracy z Filmem Polskim, a ściślej z placówką łódzką, produkującą filmy oświatowe. Inicjatywa wyszła z kół filmowych, które zwróciły się w roku 1946 do niektórych etnografów z propozycją opracowania scenariuszy do filmów przedstawiających ludowe zwyczaje doroczne. Zostały wówczas zrealizowane trzy filmy krótkometrażowe: „Wielkanoc w Łowickiem” (wg scenariusza M. Świątkowskiej), „Zwyczaje górali śląskich” (wg scenariusza M. Gładysza) oraz „Zwyczaje doroczne w Krakowskiem” (wg scenariusza R. Reinfussa). Filmy te wykonane dobrze pod względem technicznym (Forbert) skutkiem dużej niefrasobliwości ze strony reżysera, nie dbającego ani o scenariusz, ani o zachowanie dokumentalnego charakteru filmów, wypadły bardzo słabo. Na ekrany weszła jedynie „Wielkanoc w Łowickiem” i (na krótko) „Zwyczaje górali śląskich”. „Zwyczaje doroczne w Krakowskiem”, które zostały wykonane najgorzej, nie wyszły poza sale przeznaczone do wyświetlania filmów dla ciasnego grona specjalistów. Na tych nieudanych próbach urwała się współpraca etnografów z filmowcami. Czasem jednak do tematyki etnograficznej wracali sami filmowcy, nakręcając filmy krajoznawcze (np. „Wielki redyk”) czy reportaże dla kroniki lub też studenci szkoły filmowej, szukający w dziedzinie etnografii tematu dla swych szkolnych wypracowań. Przykładem filmu szkolnego może być krótkometrażówka o garncarzach łżeckich (głównie o Kitowskim) nakręcona przed paru laty przez A. Wajdę.

Reportaże z zakresu sztuki ludowej, które wyświetlane są w ramach kroniki filmowej, bywają interesujące jeśli chodzi o zdjęcia czy montaż, ale ich wartość dokumentalna jest zazwyczaj niewielka. Celem reportażu jest przecież stworzenie efektownej migawki, nie zaś dokumentu naukowego, stąd i przypadkowość w wyborze tematu, brak etnograficznej ścisłości itp. Zresztą jakże można od kinoreporterów wymagać innych rezultatów, skoro w dziedzinie etnografii przystępują oni do pracy jako laicy pozbawieni jakiegokolwiek przygotowania.

Reasumując dotychczasowe doświadczenia nad zastosowaniem filmu do celów etnograficznych trzeba na wstępie stwierdzić jeszcze raz to, co już wielokrotnie mówiono: że film w dokumentacji etnograficznej jest istotnie narzędziem niezbędnym i najwyższej klasy. Chodzi jedynie o to, ażeby go umieć należycie wykorzystać i wiedzieć, kto ma się tym zająć. Próby prowadzone drogą amatorską nie mają w tej chwili szans powodzenia ze względu na znaczne trudności zdobycia precyzyjnych kamer i taśmy filmowej, trudności w organizowaniu oświetlenia w czasie zdjęć, wywoływania i kopiowania.

Współpraca z Filmem Polskim też nie rokuje najlepszych nadziei. Film nie jest zainteresowany w zdjęciach takich, jakie są potrzebne etnografom do celów naukowych; te zaś, które film robiłby ze swego punktu widzenia, nie posiadają większej wartości dla etnografów. Gdyby zaś film wykonywał dokumentację etnograficzną na zlecenie etnografów, to po pierwsze: dokumentacja ta byłaby zbyt kosztowna, po wtóre: praca i tak napotykałaby w praktyce na duże trudności. Wykonanie poprawnego filmu dokumentalnego wymaga nie tylko znajomości przedmiotu, którą wnosi etnograf, i umiejętności technicznych, które reprezentuje operator, ale i właściwej reżyserii, na którą składa się spory zasób wiedzy i talentu. Gdyby osobę reżysera ze współpracy wyeliminowano, dobry etno-

graf i dobry operator kręciliby prawdopodobnie liche, a może i nieużyteczne filmy; jeżeli zaś przyjęto by współpracę zawodowego reżysera, ale nie znającego się na zagadnieniach kultury ludowej, nie będzie on umiał wczuć się należycie w swą pracę i nie zachowa tej proporcji, w jakiej dopuszczalna jest w filmie dokumentalnym ingerencja sztuki reżyserskiej. Wszelkie zaś nadużycie reżyserskiej swobody musi nieodwołalnie pociągnąć za sobą obniżenie poziomu naukowego filmu, a zatem uderzy w podstawowy sens całej pracy.

Jakież jest więc wyjście z sytuacji? Wydaje mi się tylko jedno. Należy stworzyć warunki, w których mogliby wyrastać etnografowie-filmowcy, a więc ludzie, którzy łączyliby wiedzę etnograficzną ze znajomością kinooperatorstwa i reżyserii filmowej. Ze na tej drodze mogą wyrosnąć prawdziwe talenty, mamy przykład na Włodzimierzu Puchalskim, który przecież nie stworzyłby swoich znakomitych filmów z życia zwierząt, gdyby był tylko znakomitym fotografikiem i filmowcem, a nie przyrodnikiem.

Kształtowanie się tego rodzaju pracowników naukowych w dzisiejszej sytuacji gospodarczej, gdy fil-

mowy ruch amatorski nie rozwija się z braku sprzętu i pieniędzy, jest trudne. Sprzyjające temu warunki powinny stworzyć instytuty naukowe, dając do rąk zatrudnionym przez siebie etnografom odpowiedni sprzęt do wykonywania zdjęć kinowych, rozszerzając pracownie fotograficzne w sposób umożliwiający pełne opracowanie negatywowej i pozytywowej taśmy filmowej. Konieczne byłoby też systematyczne doszkadzanie interesujących się techniką filmową etnografów przez umożliwienie im korzystania z kursów kinooperatorskich i reżyserskich oraz odbywania praktyki w instytucjach zajmujących się produkcją filmów naukowych.

Rss.

1 T. Zyglar: Polskie tańce ludowe i ich badanie, Pol. Szt. Lud. 1948, nr 1, s. 10.

2 R. Reinfuss: Etnografia w produkcji Filmu Polskiego, Lud 1947, s. 340—348.

3 R. Reinfuss: Uwaga! Kręcimy film! (Reportaż ze zdjęć w terenie), Orli Lot 1947, s. 50—53.

ZBIGNIEW GAWRAK

O FILMOWE ARCHIWUM POLSKIEJ TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ

Nasi etnografowie i badacze, dokumentujący dla celów naukowych i archiwalnych plastykę ludową i folklor, posługują się w swej działalności dość ubogim asortymentem środków: fotografią, rysunkiem, zapisem słownym, a z metod bardziej nowoczesnych — taśmą magnetofonową. Nie dostrzegają oni na ogół czynnika, który w całym świecie wybija się w dokumentacji naukowej na pierwszy plan — kamery filmowej.

Wybór metod i środków dokumentacji musi odpowiadać specyficznym potrzebom każdej dziedziny nauki i sztuki. Jeżeli chodzi o plastykę ludową (malarstwo, rzeźbę, architekturę, zdobnictwo) — operującą elementami statycznymi, sprawę rozwiązuje w pewnym stopniu fotografia lub rysunek, choć rozwiązuje ją w sposób niedoskonały, pokazując dzieło w oderwaniu od środowiska, twórcy i procesu twórczego. Gorzej z dokumentacją muzyki i pieśni ludowej. Tu taśma magnetofonowa notując dźwięk oderwany od tła wizualnego, zwłaszcza od wykonawcy, daje efekt połowiczny. Całkowicie ułomny efekt z punktu widzenia naukowej dokumentacji dają dotychczasowe metody tam, gdzie na zjawisko artystyczne, poza obrazem i dźwiękiem, składa się element ruchu. Klasyycznym przykładem jest taniec ludowy, gdzie ruch i gest jest czynnikiem dominującym. Jakież efekt naukowy i artystyczny może tu dać fotografia? Jest rzeczą oczywistą, że jedyną pełnowartościową i uniwersalną metodą, zespalałą jednocześnie elementy obrazu, ruchu, słowa, dźwięku i barwy jest nowoczesna taśma filmowa. Niestety, ta właśnie metoda, w naukowym dokumentowaniu plastyki ludowej, folkloru i tańca najmniej dotychczas odgrywa rolę.

Wartość dokumentacyjna taśmy filmowej polega nie tylko na mechanicznym sumowaniu walorów fotogra-

fil, tekstu i magnetofonu. Barwna i dźwiękowa taśma daje najpełniejszą i najbardziej zbliżoną do rzeczywistości reprodukcję zjawiska artystycznego. Posiada ona nadto dla badacza tę wyższość nad obserwacją z natury, że pozwala dla celów naukowej analizy dowolnie zatrzymać bieg obrazu i dźwięku na stole montażowym.

Drugim istotnym walorem taśmy filmowej jest jej swobodna przenośność i łatwość powielania. Stwarza to nowe możliwości nie tylko dla dydaktyki, ale i dla popularyzacji tematu w salach kinowych. Jednocześnie może rozwiązać w dużym stopniu problem naukowej wymiany międzynarodowej i popularyzacji naszej twórczości ludowej za granicą (bądź zastępując kosztowne wystawy zagraniczne, bądź stanowiąc ważne uzupełnienie wystaw).

Trzecią zaletą filmu jako środka dokumentacji jest trwałość. Należy pamiętać, że konserwowana taśma filmowa trwa dziesiątki lat i może być przekopiewywana w nieskończoność. Ta zaleta powinna być poważnie brana pod uwagę m. in. przy rozpatrywaniu zagadnień związanych z przyszłym muzeum polskiej twórczości ludowej.

* * *

Jest rzeczą znamioną, że idea filmowego rejestrowania niektórych przejawów folkloru narodziła się w Polsce już przed 60 laty, niemal jednocześnie z powstaniem kinematografii, a pierwszym jej szermierzem był pionier naszej kinematografii, znany w świecie propagator idei archiwów filmowych — Bolesław Matuszewski. O działalności tego warszawskiego fotografa, producenta pierwszych naszych filmów dokumentalnych i kronik, pisze w 1898 r. Ty-