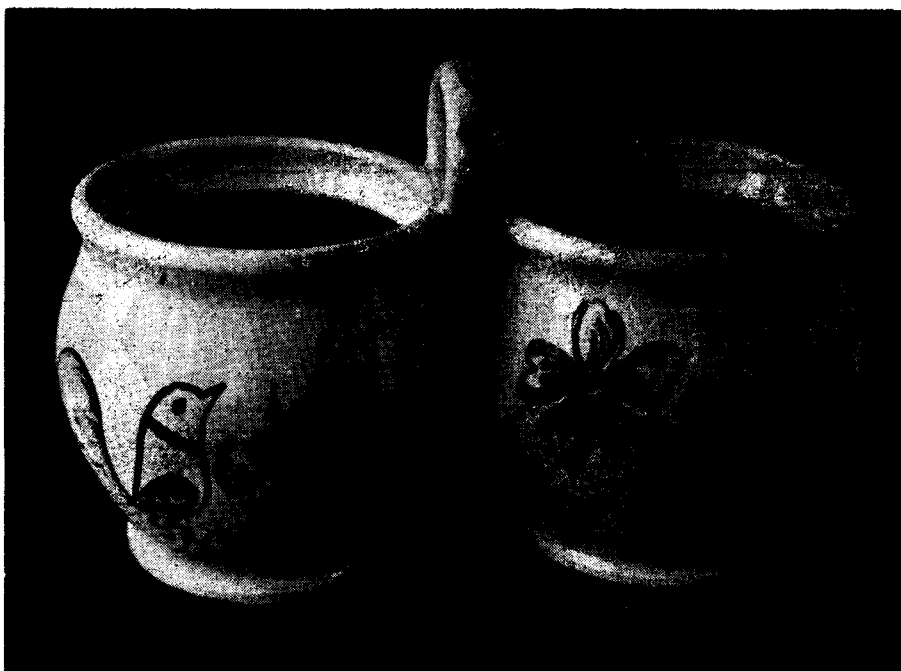




Ryc. 1. Dwojaki wykonane przez St. Konopczyńskiego z Bolimowa. Fot. B. Brachacka.

KONKURS I WYSTAWA CERAMIKI LUDOWEJ WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

CHWALISŁAW ZIELIŃSKI

Dnia 4.XII ub. r. odbył się w Łodzi konkurs, zorganizowany przez Wydział Kultury W.R.N., obejmujący wyroby garncarstwa ludowego woj. łódzkiego. Materiał zgromadzony drogą konkursu został następnie pokazany na wystawie, urządzonej w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki, której otwarcia dokonano w styczniu br. Organizacją wystawy zajął się Wydział Kultury W.R.N. wraz z miejscową Delegaturą CPLiA.

Konkurs miał za zadanie wydobyć wartości artystycznych istniejących w tej gałęzi rzemiosła ludowego. Chodziło o to, żeby stworzyć możliwie dokładny obraz zdobnictwa w ceramice, pochodzącej z bliższych i dalszych okolic Łodzi.

Zadanie to nie było łatwe, gdyż w województwie łódzkim na 27 ośrodków garncarskich zaledwie połowa wykonuje wyroby ozdobne, podczas gdy reszta produkcji, to niezdobione naczynia użytkowe.

Wyniki konkursu były zadawałające, chociaż prace nadesłane na konkurs nie zawsze odpowiadały stawianym wymaganiom. Na 16 uczestników, 12 nadesłało naczynia zdobione, z czego 8 wykonało je specjalnie na konkurs. Inni garncarze, w których pracowniach nie ma tradycji zdobniczych, nadesłali eksponaty w postaci zwykłych naczyń użytkowych, niezdobionych, tylko szkliwionych, względnie tzw. „zgrzebnych”, tj. pozbawionych szkliwa. Ogółem nadesłano na konkurs 216 eksponatów, pochodzących z 10 ośrodków.

B o l i m ó w reprezentowany był przez wyroby Stefana Konopczyńskiego i Walentego Smeli. Konopczyński dał szereg dzbanków, misek, talerzy, wazoników i dwojaków ozdobionych charakterystycznymi dla tej pracowni motywami kwiatowymi i ptaszkami malowanymi podszkliwnie na białej polewie (ryc. 1). Od powyższych odbijały swą surową prostotą wyroby Smeli, który prócz dwóch foremek do ciasta dał tylko parę niezdobionych naczyń użytkowych (ryc. 2) żółto polowanych i glazurowanych.

Drugi ośrodek garncarski z okolic Łowicza to B a r t k o w i c e. Z ośrodka tego wzięli udział w konkursie Agnieszka Urbanek i Franciszek Jezierski. Wyroby Urbanek, na które składały się garnki, dzbanki, dwojaczki, doniczki i skarbonki były bądź „zgrzebne”, tzn. nieglazurowane, bądź pokryte glazurą w kolorze żółtym lub zielonym. Wśród wyrobów jej zwracał uwagę dzbanek „zgrzebny”, posiadający na brzuscu wzór malowany pobiałką w postaci pionowo ustawionych motywów roślinnych. Jezierski nadesłał na konkurs szereg garnków użytkowych zewnątrz częściowo glazurowanych (ryc. 3) oraz serię naczynek miniaturowych sprzedawanych dawniej na targach jako zabawki dla dzieci.

Z B r z e z i n koło Łodzi wzięł udział w konkursie Bolesław Kawecki. Wyrabia on dzbanki i garnki o prostej tradycyjnej formie, „zgrzebne” lub szkliwione jedy-

nie od wewnątrz, zdobione w górnej części brzuśca równoległymi paskami; białej polewy względnie ornamentem falistym wyskrobywanym na tle białego pasa polewy (ryc. 4).

Edward w pow. piotrkowskim reprezentowany był przez wyroby Wawrzyńca (ojca) i Franciszka (syna) Kostrzewskich. Wyroby przez nich wykonane nie wiele się różnią od siebie. Są to przede wszystkim naczynia użytkowe, jak dzbanki, garnki, dwojaki, donice, misy czy doniczki na kwiaty, bądź całkowicie „zgrzebne“, bądź glazurowane w całości czy w części (ryc. 5). Czerepy zgrzebnych naczyń bywają przeważnie zdobione ornamentem falistym lub w postaci poziomych pasków wykonanych pobiłką. Podobne zdobnictwo występuje wewnątrz glazurowanych misek. Ciekawym przykładem archaizmu niektórych wytworów garncarskich jest pokrywa wykonana przez Wawrzyńca Kostrzewskiego o kształcie zbliżonym do pokrywek znanych z czasów średniowiecza.

Ceramikę z Łasku (koło Sieradza) reprezentowały wyroby Józefa Serwecińskiego. Dzieli się one wyraźnie na dwie grupy, a mianowicie: grupę naczyń glazurowanych o kolorze intensywnie czerwonym, pozbawionym najczęściej jakichkolwiek malowanych dekoracji (ryc. 6) i grupę naczyń „zgrzebnych“ zdobionych pobiłką o ornamentacie geometrycznym. Wśród tych ostatnich zwracają uwagę starannością wykonania doniczki o wygniatanych czyli „bryzowanych“ brzegach (ryc. 7).

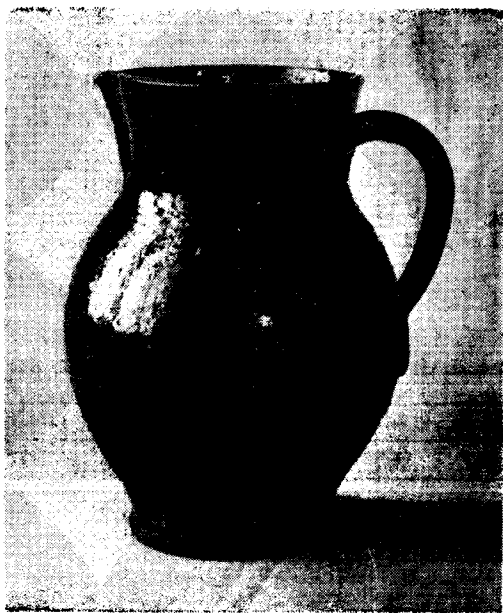
W Porębie — Grocholicach (pow. Piotrków) posiada swą pracownię Józef Kostrzewski. Naczynia przez niego nadesłane pokryte żółtą lub zieloną glazurą zdobione są poziomo biegnącymi paskami kremowej lub białej polewy.

Stefan Czerkawski z Radomska przedstawił zaledwie kilka naczyń użytkowych całkowicie lub częściowo glazurowanych o formach tradycyjnych (ryc. 8) różnych jednak nieco od tych, jakie wyrabiane są w Edwardowie czy Brzezinach.

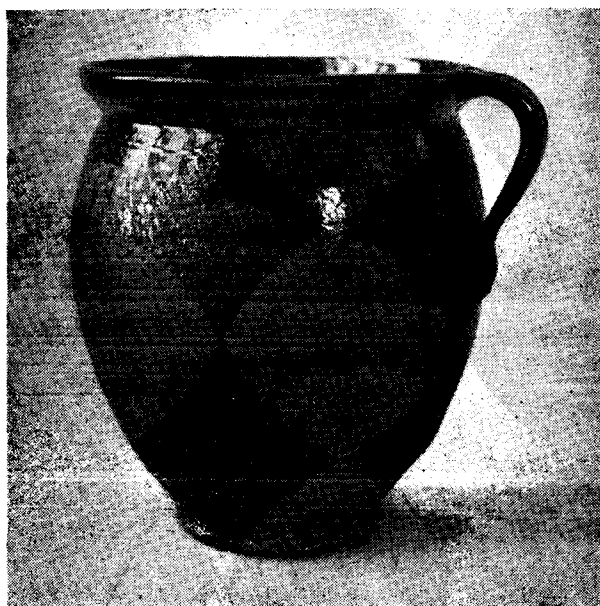
Z pracowni Hieronima Muszyńskiego w Sieradzu pochodził szereg naczyń, głównie dzbanów i do-

niczek w kolorze białym (ryc. 9) lub żółtym, zdobionych ornamentem geometrycznym, obiegającym naczynie poziomo, złożonym z linii prostych, falistych, łamanych i kropek. Bogactwem dekoracji i jej ogólnym charakterem nawiązują one do wyrobów Jana Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego (pow. Sieradz). Jan Wierzbicki należy niewątpliwie do najbardziej uzdolnionych garncarzy województwa łódzkiego. Wyroby jego w liczbie ponad 20 sztuk dały przegląd jego bogatych możliwości zdobniczych. Spotykamy tu naczynia o formach tradycyjnych, jak dzbanki, miski, dwojaki, rynienki trójnożne glazurowane lub „zgrzebne“, a także naczynia wykonywane pod kątem widzenia potrzeb miejskich, jak imbryki, karafki itp. Wyroby swe zdobi Jan Wierzbicki bogatym ornamentem geometrycznym wykonanym pobiłką na ścianach naczyń lub delikatnym rytym słabo widocznym spod glazury (ryc. 11).

Ostatni z reprezentowanych na konkursie i wystawie ośrodków był Tomasz Mazowiecki, skąd nadesłały swe wyroby aż 4 pracownie. Najobficiej przedstawiał się zespół naczyń (użytkowych i miniaterek) wykonany przez Józefa Budkiewicza. Wyroby jego przeważnie szkliwione o intensywnym czerwonym lub zielonym kolorze, zdobione są potrójnym najczęściej pasieczkiem białej polewy (ryc. 12). Podobny do wyrobów Budkiewicza był dzbanek nadesłany przez Jana Malczewskiego (jedeny eksponat tego garncarza) i garnek wykonany przez Edwarda Arkuszyńskiego, który z Dąbrowej nad Czarną w pow. opoczyńskim przeniósł się do Tomaszowa Mazowieckiego i tu swój garncarski zawód kontynuuje. Ze wspólnej pracowni Heleny Wasiakowej i Józefa Trzeźnińskiego pochodziła spora ilość naczyń, głównie dzbanków, garnuszków, talerzy i doniczek w kolorach czerwonym, zielonym, żółtym, glazurowanych i malowanych we wzory kwiatowe lub geometryczne (białe paski). Józef Trzeźniowski pochodzi z Kosowa. Po przeniesieniu się do Tomaszowa wykonywał początkowo wyroby ceramiczne zdobione na sposób pokucki, obecnie tego zaniechał. Helena Wasiakowa pierwsza wprowadziła do ceramiki tomaszowskiej swobodnie rzucany motyw promienistego kwiatu.



Ryc. 2. Dzbanek żółto polewany, wykonał Walenty Smela z Bolimowa. Fot. B. Brachacka



Ryc. 3. Garnek tzw. „zgrzebny“ wykonany przez Fr. Jezierskiego z Łowicza. Fot. B. Brachacka



Ryc. 5. Garnki wykonane przez Wawrzyńca Kostrzewskiego z Edwardowa, pow. Piotrków. Fot. B. Brachacka

ka w kolorze zielonym i białym, który spotyka się na naczyniach pochodzących z omawianej pracowni.

Nadesłane na konkurs prace oceniane były dwukrotnie. Raz przez jury konkursowe, w skład którego wchodził przedstawiciel władz i instytucji organizujących konkurs, drugi zaś raz przez komisję złożoną głównie z plastyków. Oceny obydwu komisji wykazały pewne, drobne zresztą, rozbieżności, które uwidacznia poniższe zestawienie:



Ryc. 11. Dzbany polewany, ciemnozielony, wykonany przez J. Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego, pow. Sieradz. Fot. B. Brachacka

Bolesław Kawecki	I nagroda
dobry	
Stefan Konopczyński	I „
dobry	
Stefan Czerkawski	II „
(nie zdoł)	
Edward Arkusiński	II „
dostateczny	
Jan Wierzbicki	III „
+ dostateczny	
Hieronim Muszyński	III „
dostateczny	
Wawrzyniec Kostrzewski	IV „
niedostateczny	
Franciszek Jezierski	IV „
(nie zdoł)	
Józef Budkiewicz	IV „
— dostateczny	
Józef Serweciński	IV „
dostateczny	
Franciszek Kostrzewski	—
— dostateczny	
Józef Kostrzewski	—
— dostateczny	
Agnieszka Urbanek	—
+ niedostateczny	
Helena Wasiakowa	—
niedostateczny	
Józef Trzeźniewski	—
niedostateczny	

W ocenach zarówno jury jak i późniejszej komisji artystycznej odsunięty został na miejsce poślednie wspomniany wyżej Jan Wierzbicki ze Stefanowa Barczewskiego. Fakt ten nie bardzo jest zrozumiały, gdyż prace jego posiadają duże zalety artystyczne i techniczne, nie odbiegające od regionalnych form ceramiki ludowej z okolic Sieradza. Przeciwnie, Wierzbicki nie tylko odtworzył zapomniane zdobnictwo sieradzkie, ale je rozwinął i uszlachetnił. Człowiek ten pełen entuzjazmu i zapалу do swej pracy zawodowej w prace konkursowe.



Ryc. 6. Dzbany polewany, czerwony, wykonany przez J. Serwecińskiego z Łasku. Fot. B. Brachacka



Rys. 4. Dziejka tzw. „zgrzebna” wykonana przez B. Kaweckiego z Brzezin. Fot. B. Brachacka

we włożył wyjątkowo dużo wysiłku i inicjatywy. Wykazał on nieprzeciętny talent, wykonując zarówno regionalne naczynia zdobione jak i przyjemne w formie naczynia o charakterze miejskim.

Pokaz pokonkursowy ma tę właściwość, że nie wymaga specjalnej oprawy ekspozycyjnej i akcentów problemowych, jest bowiem raczej podsumowaniem pewnych wyników i osiągnięć artystycznych w dziedzinie objętej konkursem. Jeżeli jednak pokaz nosi charakter wystawy, co podkreślone jest przez formę ekspozycji jak i wysuniętą problematykę, musi już stać na wysokim poziomie nie tylko artystycznym, ale i dydaktycznym, w przeciwnym razie wystawa nie może spełnić swego zadania w sposób należyty. Zagadnienia sztuki ludowej wymagają szczególnie wnikliwego i starannego opracowania materiału ekspozycyjnego. Tymczasem omawiana tu pokonkursowa wystawa ceramiki wiele pod tym względem pozostawiała do życzenia. Ekspozaty poustawiane były w grupkach autorskich, bez specjalnej koncepcji ułatwiającej zrozumienie i objęcie całości lub poszczególnych zagadnień, bez starania o podkreślenie specyfiki i podobieństw poszczególnych ośrodków czy pracowni. Wbrew założeniom opieki nad tradycyjną twórczością ludową wysunięto na czoło prace eksperymentatorskie zakładu ceramicznego C.P.L.i.A. w Sieradzu, stawiając je obok okazów ceramiki bolimowskiej, która na wystawie powinna stanowić trzon zasadniczy.

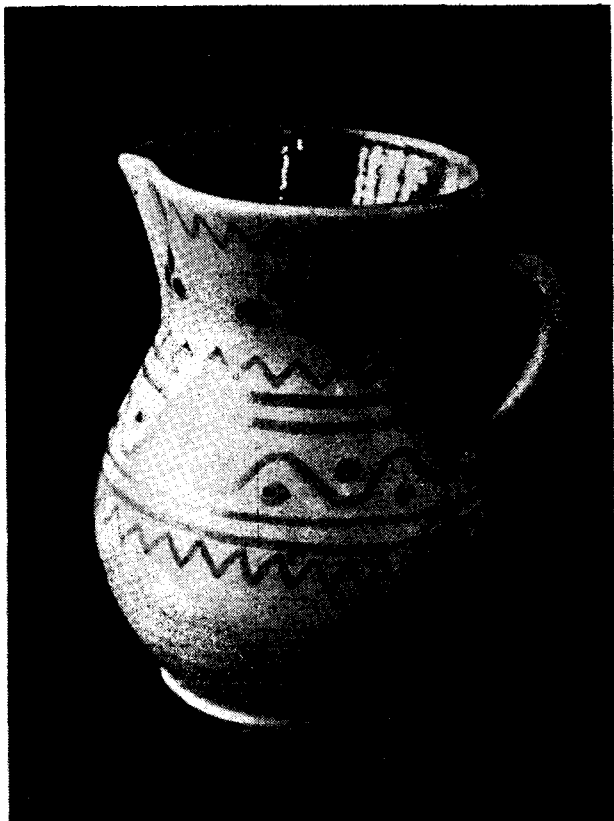
Na ścianach lokalu wystawowego rozwieszono plansze, których celem miało być zapoznanie zwiedzających z procesem pracy garncarza. Treść dydaktyczna poszczególnych plansz pozostawiała jednak wiele do życzenia. I tak np. plansza zatytułowana: „Jak powstaje dzban” była wręcz bałamutna, ponieważ mylnie informowała o kolejnych etapach powstawania dzbana, podobne niedociągnięcia powtarzały się również przy technice zdobienia naczyń. Szczególnie duże zastrzeżenia budziła umieszczona na wystawie mapa ośrodków ceramicznych. Na mapie tej brak było zasięgów poszczególnych regionów garncarstwa ludowego, brak



Ryc. 7. Doniczka tzw. „zgrzebna” bryzowana, wykonana przez J. Serwecińskiego z Łasku. Fot. B. Brachacka



Ryc. 8. Garnek tzw. „zgrzebny” wykonany przez St. Czerkawskiego z Radomska. Fot. B. Brachacka



Ryc. 9. Dzbanek biały z ozdobą zieloną, wykonany przez Hieronima Muszyńskiego z Sieradza. Fot. B. Brachacka



Ryc. 12. Dzbanek polewany, ciemnoczerwony, wykonany przez J. Budkiewicza z Tomaszowa Maz. Fot. B. Brachacka

podziału na powiaty i co ważniejsze brak typowych przykładów charakteryzujących dane ośrodki czy regiony garncarskie. Od poszczególnych punktów na mapie, które oznaczały ośrodki garncarskie biegły sznurki, łączące te punkty z grupkami naczyń, mających charakteryzować produkcję danego regionu.

Na terenie województwa łódzkiego da się wykreślić 6 regionów, wyróżniających się wyrobami ceramiki garncarskimi, a mianowicie: tomaszowski, łowicki, piotrkowski, sieradzki, łódzki i rawsko-mazowiecki. Niejako poza powyższym podziałem znajduje się pracownia bolimowska Stefana Konopczyńskiego, która charakterem swych wyrobów odbiega w ogóle od pozostałych garncarskich wyrobów ludowych i stanowi sama dla siebie osobną klasę.

Błędy wspomnianej wyżej mapy polegają między innymi i na tym, że cały region sieradzki charakteryzują garnki Hieronima Muszyńskiego z Sieradza, niegdyś ucznia Antoniego i Jana Wierzbickiego ze Stefanowa Barczewskiego w pow. sieradzkim, dziś początkującego pod kierunkiem C.P.L. i A. eksperymentatora, który szuka dopiero pewnych form i wartości artystycznych, pominęto natomiast zupełnie twórczość dawnego jego mistrza i wybitnego artysty Jana Wierzbickiego. Region łowicki niesłusznie reprezentowały wyroby bolimowskie

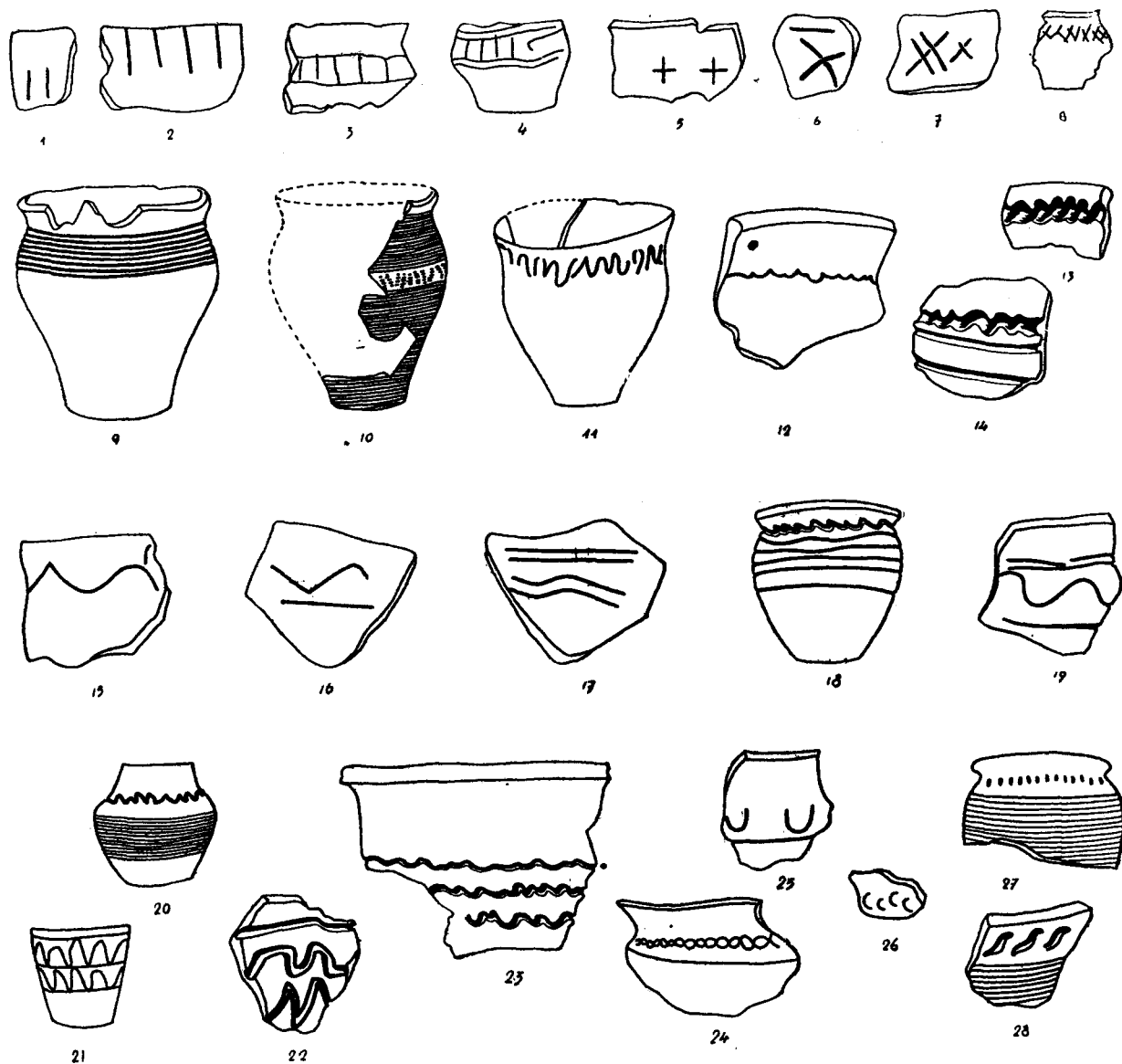
Konopczyńskiego, które, jak już wspomniałem, stanowią zjawisko wyjątkowe w tamtejszej ludowej ceramice, podczas gdy za typowe formy uznać można by bezpretensjonalne wyroby Walentego Smeli z Bolimowa czy Franciszka Jezierskiego z Bartkovic, tradycyjnego garncarza. Wyroby garncarzy tomaszowskich w żadnym wypadku nie mogą charakteryzować okolic Brzeziny, gdyż Brzeziny należą do regionu łódzkiego, zaś garncarze pracujący w Tomaszowie robią garnki dla całego powiatu opoczyńskiego. Nie uwidocznił też na omawianej mapie wpływu regionów sąsiednich na tereny województwa łódzkiego, co zachodzi zwłaszcza tam, gdzie nie ma miejscowych ośrodków garncarskich lub też są one produkcyjnie słabe. Przykładem może tu być okolica Rawy Mazowieckiej i Skierniewic, gdzie wyroby ceramiczne dowozi się z Mszczonowa, oraz okolica Kutna, gdzie znów ekspandują wyroby garncarskie z ośrodków północnych Lubienia i Gostynina.

Oprawa artystyczna wystawy wykonana bardzo starannie. Dostosowano ją specjalnie do ekspozycji naczyń. Zaprojektowane i wykonane na wystawę sprzęty w postaci niskich stolików i półek o ciekawym kształcie w połączeniu z dekoracyjnymi tkaninami rozwieszonymi na ścianach i firankami nadawały wystawie miły wygląd o kameralnym nastroju.



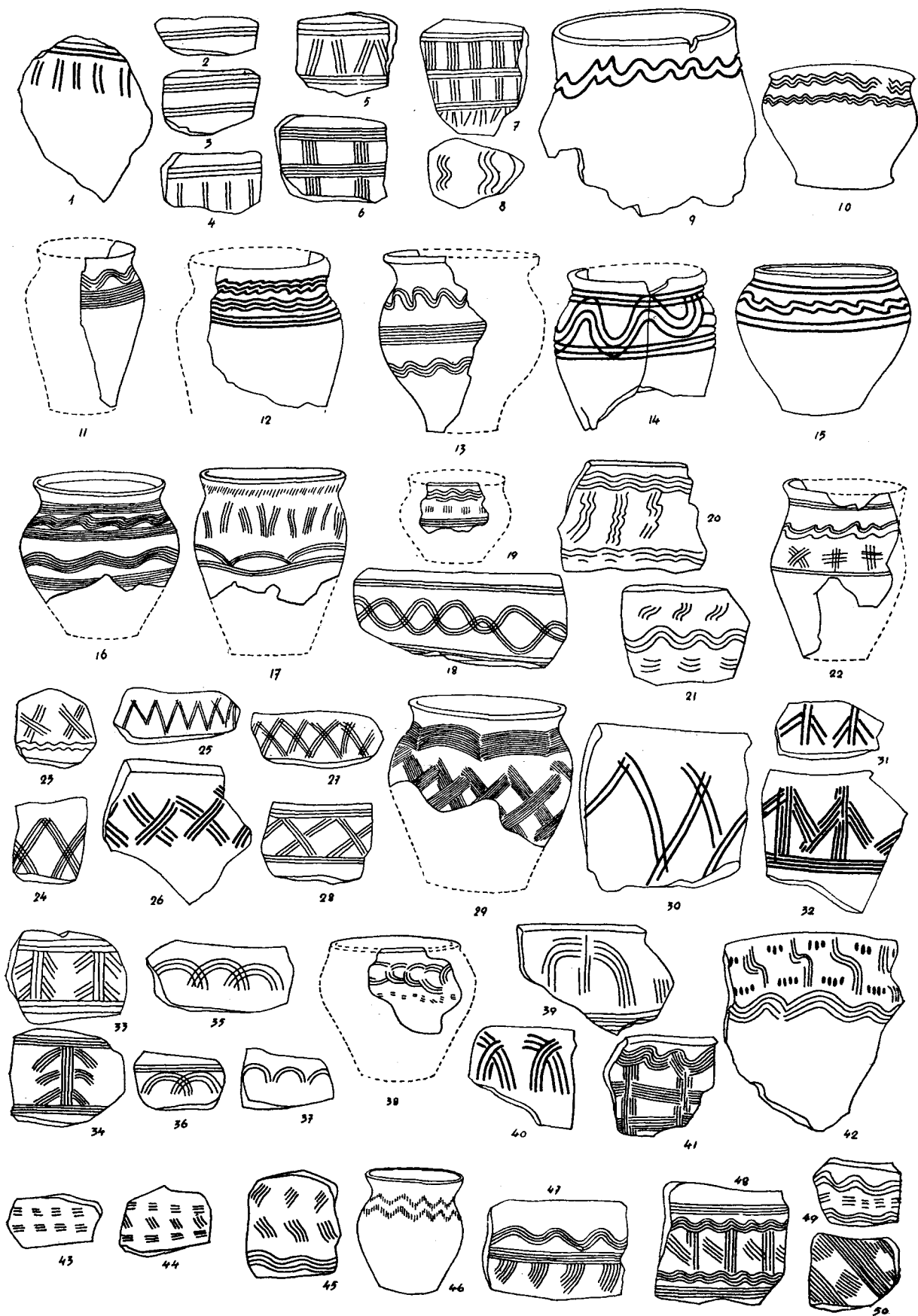
TABL. I. NACZYNIA OKRESU WCZESNO SREDNIOWIECZNEGO. RYS. WENKRYNOWICZ.

1. Blota, pow. Lubusz. 2. Syrynia, pow. Rybnik. 3. Nurnina Wielka, pow. Jarostaw. 4. Orzeszkowo, pow. Sroda. 5. Kl. Steinersdorf, pow. Susz-Itawa. 6. Ruda, pow. Wieluń. 7. Lisowski Młyn, pow. Rypin. 8. Żerków, pow. Jarocin. 9 Wolin.



TABL. II. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO RYLCEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

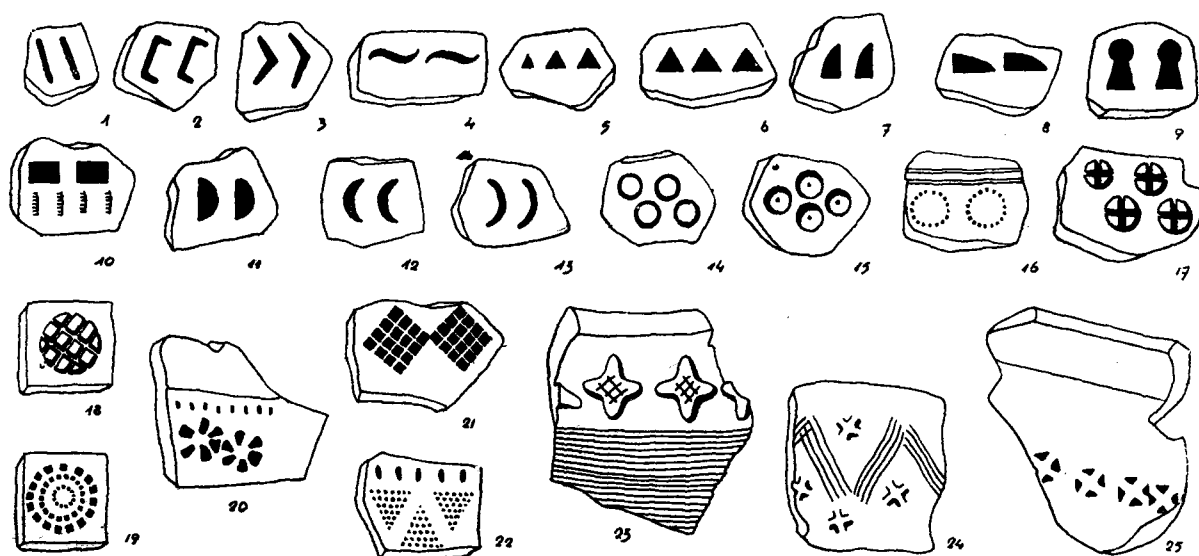
1. Klenica, pow. Zielona Góra. 2. Klenica, pow. Zielona Góra. 3. Klenica, pow. Zielona Góra. 4. Kurcwo, pow. Pyrzyce. 5. Mierczyce, pow. Legnica. 6. Klecko, pow. Gniezno. 7. Golęcin, pow. Poznań. 8. Klenica, pow. Zielona Góra. 9. Klecko, pow. Gniezno. 10. Klecko, pow. Gniezno. 11. Wolin. 12. Brzeźno, pow. Starogard. 13. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 14. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 15. Klecko, pow. Gniezno. 16. Klecko, pow. Gniezno. 17. Klecko, pow. Gniezno. 18. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 19. Klecko, pow. Gniezno. 20. Sandomierz. 21. Nieborowo, pow. Pyrzyce. 22. Lemborg, pow. Brodnica. 23. Syrynia, pow. Rybnik. 24. Gostyń, pow. Głogów. 25. Gniezno. 26. Klenica, pow. Zielona Góra. 27. Strumiany, pow. Środa. 28. Gniezno.





TABL. IV. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO GRZEBYKIEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

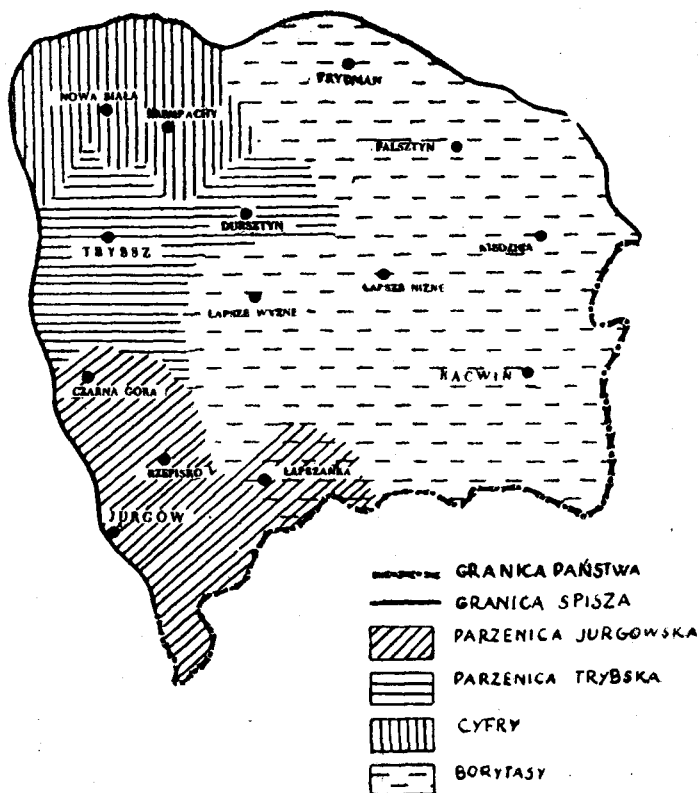
1. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 2. Żerniki Dolne, pow. Stopnica. 3. Syrynia, pow. Rybnik. 4. Kłeco, pow. Gniezno. 5. Kalbuda (Kahlbude), pow. Gdańsk. 6. Gniezno. 7. Jasudów, pow. Augustów. 8. Wolin. 9. Gniezno. 10. Warszawska, pow. Kalisz. 11. Gniezno. 12. Gniezno. 13. Gniezno. 14. Gniezno. 15. Syrynia, pow. Rybnik. 16. Syrynia, pow. Rybnik. 17. Gniezno. 18. Kłeco, pow. Gniezno. 19. Kłeco, pow. Gniezno. 20. Kłeco, pow. Gniezno. 21. Kłeco, pow. Gniezno. 22. Kłeco, pow. Gniezno. 23. Przodkowo, pow. Kartuzy. 24. Kłeco, pow. Gniezno. 25. Kłeco, pow. Gniezno. 26. Przodkowo, pow. Kartuzy. 27. Lubomia, pow. Rybnik.



TABL. V. MOTYWY ORNAMENTU WYKONANEGO STEMPLEM. RYS. D. OSIKOWSKA.

1. Gniezno. 2. Rusiec, pow. Łask. 3. Kałdus, pow. Chełmno. 4. Osiek, pow. Świecie. 5. Kl. Steinersdorf, pow. Susz. 6. Morgi, pow. Świecie. 7. Tczew. 8. Kałdus, pow. Chełmno. 9. Ostrowite, pow. Chojnice. 10. Korolewo, pow. Starogard. 11. Mały Starzyn, pow. Morski. 12. Ryńsk, pow. Wąbrzeźno. 13. Ryńsk, pow. Wąbrzeźno. 14. Dakowy Mokre, pow. Nowy Tomyśl. 15. Przywidz, pow. Gdańsk. 16. Szczecin. 17. Ostrowite, pow. Wąbrzeźno. 18. Oksywie, pow. Morski. 19. Jedwabno, pow. Toruń. 20. Łęzkowice, pow. Bochnia. 21. Gorzędziej, pow. Tczew. 22. Chmielno, pow. Kartuzy. 23. Rzęczkowo, pow. Toruń. 24. Kłeco, pow. Gniezno. 25. Gniezno.

Ryc. 1. Zasięg typów parzenic spiskich



PARZENICE SPISKIE

EDYTA STAREK

Parzenica haftowana, ozdoba góralskich „portek”, nie przedstawia się jednolicie na obszarze Podhala¹. Inna jest na terenie Zakopanego i najbliższych wsi², inna na Orawie i odmienna na Spiszu. Parzenice zakopiańskie, jakkolwiek wykazują wiele odmian, są zasadniczo jednakowe w samym założeniu, tzn. zawsze mają te same części składowe: centralną gwiazdę, boczne pętle i dolne zakończenie w postaci krzesiwka. Różnice zachodzą jedynie w kolorystyce, proporcjach, ilości bocznych pętli, których liczba zmieniała się od 8—5. Wszystkie te przemiany kształtowały się w zależności od mody, miejsca i czasu pochodzenia. Dokładnie i wyczerpująco opracował zagadnienie parzenicy T. Seweryn („Parzenice góralskie”, Kraków 1930). Parzenica spiska nie była dotychczas opracowana.

Na podstawie dostępnego nam materiału możemy ustalić, że na terenie polskiego Spisza występują 4 typy parzenic³. Terytorialny zasięg pokrywa się z zasięgiem 3 różnych typów ubiorów spiskich z tym, że

w obrębie jednego z tych typów występują dwie różne odmiany zdobienia spodni. A więc: 1) Spiszacy z Jurgowa, Czarnej Góry i Rzepisk mają odrębny typ parzenicy, 2) inni mieszkańcy Trybsza i Dursztyna, 3) jeszcze inni ludność Nowej Białej i Krempach i wreszcie odmienny 4) górale spiscy z Kacwina, Niedzicy, Łapsz Wyżnich i Niżnich i Frydmana. Rozmieszczenie poszczególnych typów ilustruje wyżej podana mapka (ryc. 1).

Różnice między odmianami zdobienia przyporów znajdują wyraz także w terminologii. A więc mianem „parzenic” określa się obecnie grupę 1 i 2, tzn. haftowane ozdoby przyporów. Nazwa „parzenica” na określenie spiskich wyszyć musiała być prawdopodobnie przejęta od górali tatrzańskich i to stosunkowo niedawno, gdyż w pracy T. Seweryna pt. „Parzenice góralskie” na str. 8 czytamy takie zdanie: „terytorialny zasięg „parzenicy” jako nazwy haftowanej ozdoby jest ciśniejszy od rozprzestrzenienia samego motywu, który w postaci serca, wyszytego na spodniach, występuje jedynie u górali pienięskich i u Lachów z Sącza”, a jednocześnie w przypisach na str. 9 tejże pracy autor podaje: „na Spiszu znają „parobskie wysite przypory” oraz „borytasy”, wskazywałoby, że w latach 30-tych jeszcze nazwa „parzenica” nie występowała na Spiszu, gdzie haftowane ozdoby przy przyporach nazywano „parobskie wysite przypory”.

¹ Nazwa Podhale użyta jest w późniejszym szerszym znaczeniu, tzn. odnośnie do całego powiatu nowotarskiego.

² tzn. na terenie Podhala rozumianego w węższym znaczeniu tego słowa, czyli na terenie tzw. „Skalnego Podhala”.

³ Nazwy parzenicy użyłam w tym wypadku na ogólne oznaczenie wszystkich ozdób spiskich bez względu na miejscowe określenie.



Ryc. 2. Parzenica spiska wyhaftowana na konkurs haftu i rzeźby w 1950 r. przez J. Martniczaka
Fot. S. Zwolińska

Wymieniona grupa trzecia zwie się zarówno w Nowej Bałej jak i w Krempachach „cyframi”⁴. Nazwy tej używali powszechnie Słowacy jako określenia każdej sznurowej ozdoby stroju. Grupa czwarta zwie się na Spiszu „borytasy” i oznacza ogólnie dawne, husarskie, ułożone w pętle naszytka ze sznurów.

Historyczny rozwój każdego z wyżej wymienionych typów da się prześledzić niemal z fotograficzną dokładnością. W odległych czasach, kiedy w sporządzaniu ubiorów panowała całkowita samowystarczalność, tzn. kiedy prawie nic kupnego nie stosowano, spodnie nie były zdobione. Wskazuje na to sztych rytownika holenderskiego (z ok. 1680 r.) Kaspra Luyckena, przedstawiającego zbójnika tatrzańskiego, który ubrany jest w spodnie bez żadnych ozdób. Ten stan rzeczy musiał przetrwać do pierwszego ćwierćwiecza lub połowy XIX wieku, kiedy to spodnie zaczęto ozdabiać sznu-

rowymi motywami. Pierwotnie obszywano przypory trzema sznurkami, które otaczały dookoła rozcięcie przypora, a u dołu ułożone były w małą kolistą pętlę (Czarna Góra, Jurgów, (Tabl. 1a). Boczne szwy nogawic i szwy dookoła pośladków również ozdobione były trzema sznurkami. Sznurki skręcano z kupnej wełny kilimowej w dwu kolorach: czerwonym i granatowym. Stopniowo sznurowa ozdoba przy przyporach zaczęła się poszerzać, dochodząc do pięciu sznurków. Na tej embrionalnej formie, a właściwie dookoła niej nagromadzały się z czasem motywy złożone ze ściegów hafciarskich, tworząc różne w typie ozdoby. W Jurgowie, Czarnej Górze, Rzepiskach najstarszą formą, powstałą po sznurowych naszytkach z kolistą pętlą u dołu było przybranie rozcięcia przyporów otoką złożoną z trzech sznurków z wyhaftowaną dookoła przyporu krokiewką i tzw. „szpicem” u dołu (Tabl. 1c)⁵, zamiast kolistej pętli uwitej ze sznura. Inną odmianą tego typu była ozdoba przyporu, złożona z pięciu dwubarwnych sznurków, obhaftowana dookoła jednobarwną krokiewką z romboidalnym „szpicem” u dołu. Otok „szpica” ob-

⁴ powszechnie używa się nazwy „cyfra” nie tylko na określenie sznurowych, pętlowych ozdób spodni, ale również na określenie wszelkich ozdób zarówno na ręcznych drukach, jak i rytach w metalu itp.

Sama czynność zdobienia zwie się „cyfrowanie”.

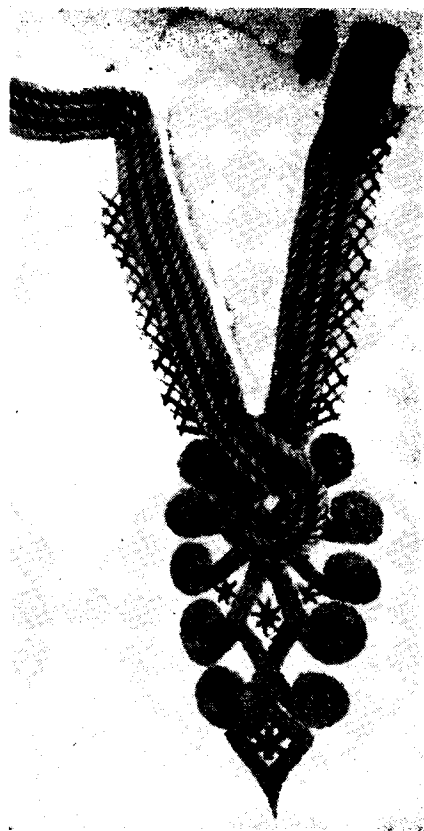
⁵ forma analogiczna do romboidalnego zakończenia parzenicy podhalańskiej, zwanego „krzesiwkiem”.

haftowany był ścięciem łańcuszkowym, środek — pełnym (Tabl. 1, b). Czasami zamiast sznurów otaczających przypór dawano dookoła rozcięcia wyszycie ścięciem łańcuszkowym. Po każdej stronie haftowanego otoku występowała również krokiewka przerywana dużymi „kropkami”. U dołu zakańczai ozdobę „szpic” (Tabl. 1, d). Wyżej wymienione typy ozdób przyporów stanowiły grupę pierwszą w łańcuchu przemian. Dalszą ewolucją jurgowskich wyszyć przy przyporach było zastąpienie krokiewki występującej po bokach sznurów przy rozcięciu przypora, gadzikiem, między zębami którego umieszczano motywy kwiatowe na razie ograniczające się do jednego kwiatka w każdym zagłębieniu. Uzyskano w ten sposób znaczne poszerzenie całej ozdoby na boki. Równocześnie umieszczony jako zakończenie dolne „szpic” zaczął zmieniać kształt i górne jego boki tworzyły kąt rozwarty, a linia prosta, łącząca dolne końce górnych boków równała się szerokości całej ozdoby (Tabl. 2, d). W ten sposób romboidalna forma „szpica” zaczęła się zniekształcać i wg relacji wytwórcy ludowego Józefa Marticzaka z Jurgowa, który zawód przejął po ojcu, stopniowo zaczęła zatracać swój właściwy kształt, zmieniając się w serduszek.

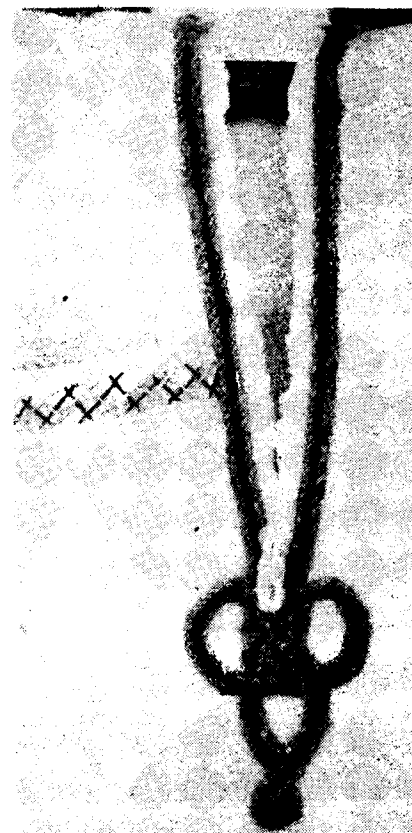
Wykształciła się w ten sposób nowa grupa wyszyć, w której dookoła przyporów występują dwójakie motywy: bądź ścięgi, tworzące kombinacje geometryczne, bądź roślinna stylizacja. Do pierwszych należy rozszerzona krokiewka ujęta z dwu stron dookoła otokiem z pazdurkami, rozmieszczonym w odstępach (Tabl. 1, e), do drugich należą ozdoby z tzw. „ślimockami” z wyrastającymi po bokach kwiatkami (Tabl. 2, e) lub gadzikami również z kwiatkami. Wewnątrz serduszka umieszczano pierwotnie jeden czterolistny kwiatek bez łodyżki i liści, potem pięciolistny kwiatek na łodyżce z dwoma listkami po bokach. Dalszy rozwój parzenicy jurgowskiej polegał na całkowicie hafciarskim jej traktowaniu, tzn. odrzuceniu sznurków przy rozcięciu przypora i umieszczeniu na miejscu ich krokiewki lub gadzika oraz na dalszym rozszerzeniu całej ozdoby. Kwiatki dookoła gadzików lub „ślimocków” zaczęły występować nie w jednym, ale w dwu rzędach, przegradzane „pazdurkami” (ryc. 5). Ten typ parzenicy wyszywano około 1930 roku. Ostatnim wyrazem paradnej parzenicy jurgowskiej była zdobina o dalszych tendencjach rozwojowych w kierunku odśrodkowym. Oba boczne szlaki przy rozcięciu przypora, znacznie poszerzone w stosunku do poprzedniej ozdoby, składały się już z trzech rzędów kwiatów, przy czym zapełnione zostały haftem wszystkie wolne miejsca między kwiatami. Motyw serca przestał być zamknięciem kompozycji od dołu, gdyż otoczony był dookoła motywami kwiatowymi (ryc. 2). Kłapa przykrywająca przypór, tzw. „załóżka”, ozdobiona również została bogato roślinnym ornamentem, jak i „pieski” przy szwach bocznych.

Ten typ parzenicy cechuje nie tylko tendencja do nadmiernego rozrostu, ale i stosowanie ujemnych naturalistycznych motywów w postaci szarotek i ostów pojawiających się także w wyszyciach portek podhalańskich pod wpływem tyrolskiej mody szerzonej m. in. przez kupców rozpowszechniających tandetę pamiątkarską.

Przeładowane, paradne parzenice jurgowskie nosili tylko młodzi parobcy. Starsi gazdowie natomiast składali spodnie ze skromnymi wyszyciami przy rozcię-



Ryc. 3. Parzenica z Trybsza. Fot. Z. Kamykowski



Ryc. 4. „Cyfry” z Nowej Białej. Fot. Z. Kamykowski

ciach przyporów (Tabl. 1, b-d). Spodnie z tą zdobiną są w użyciu do dnia dzisiejszego. Paradny natomiast typ sercowej parzenicy, noszonej przez młodych, osiągnął swój punkt szczytowy w ewolucji, zanika obecnie



Ryc. 5. Parzenica z Jurgowa. Fot. Z. Kamykowski

w tym sensie, że nie zamawia jej sobie u wytwórcy ludowego młodzież, która w dobie powojennej, jeśli chodzi o ubiór, przeszła na miejską manufakturę.

W Trybszu i Dursztynie haftowana parzenica rozwinęła się z tej samej formy sznurowej ozdoby przyporu co w Jurgowie (Tabl. 1, a). Pierwotnie dookoła kolistej pętli zaczęto haftować kropki (Tabl. 1, f). Z tej przejściowej formy wykształciła się późniejsza parzenica trybska niewielkich rozmiarów, której częściami składowymi były: 1) sznurowa ozdoba z kolistą pętlą u do-

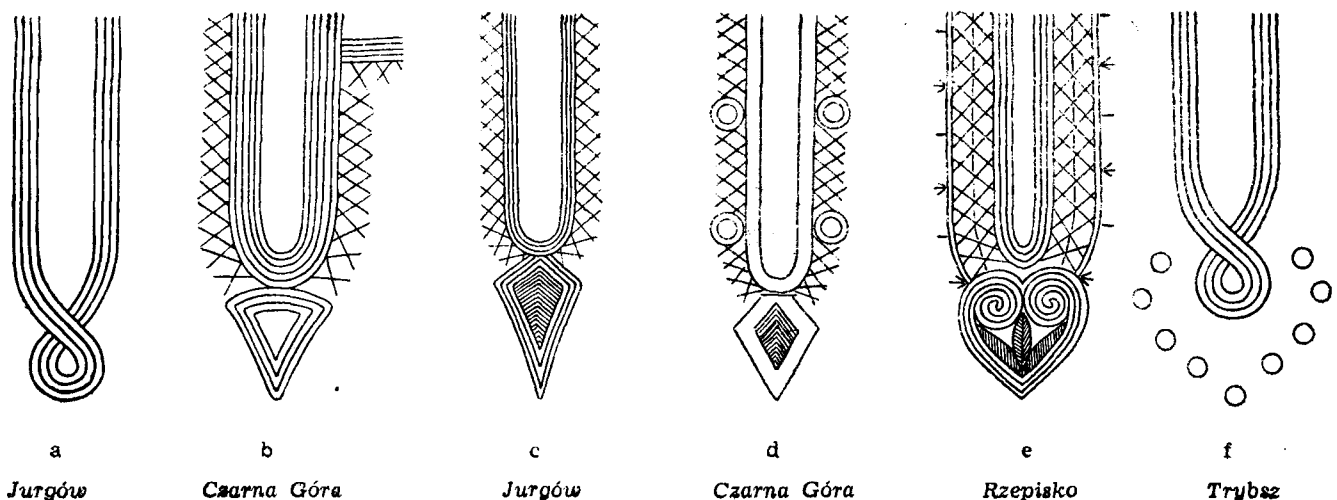
łu, 2) „kogutki”⁶ lub „pazdurki” — boczne ślimakowato zawinięte ramiona, powstałe z połączenia kropek ze sznurową ozdobą, 3) „motyczka” czyli dolne romboidalne zakończenie. Uzupełniały ją „gwiazdki”, występujące w środku „motyczki” i między „kogutkami” (ryc. 3). Dalszą przemianą parzenicy typu trybskiego był jej rozrost w kierunku odśrodkowym, polegający na dodaniu „kwiatków” wyrastających spomiędzy „kogutków” czy „pazdurek”. Ten typ parzenicy był ostatnim ogniwem w rozwoju parzenicy trybskiej. W latach przedwojennych (1937—1938) mieszkańcy Trybsza zaczęli zarzucać swój sposób zdobienia i zamawiać portki z wyszyciami podhalańskimi u wytwórców w Bukowinie Tatrzańskiej. Przejęte od Podhalań parzenice miały jednak koloryt właściwy ozdobom spiskim, tzn. przeważały tony różowo-czerwone, a nie granatowe. W latach międzywojennych zarzucono już i własną barwę i zamawiano spodnie u wytwórców z Gronkowa z parzenicami właściwymi modzie podhalańskiej zarówno pod względem formy jak i pod względem kolorystycznym.

Przejęcie sposobu zdobienia portek przez Trybszaków od Podhalań było ostatnim wyrazem ciągłego, podświadomego zapewne, wzorowania się w zdobnictwie portek na motywach sąsiadów górali tatrzańskich. Poszczególne części składowe bowiem parzenicy trybskiej, jakkolwiek inaczej nazwane niż podhalańskie, wykazywały wyraźne podobieństwo. Tak więc boczne odgałęzienia przy kolistej pętli parzenicy trybskiej nazywane przez miejscowych wytwórców bądź „kogutkami” bądź „pazdurkami” przypominały wyraźnie boczne pętle parzenicy podhalańskiej. Dolne zakończenie parzenicy natomiast zwane przez Spiszaków „motyczką” nie jest niczym innym, jak podhalańskim krzesiwkiem. Późniejsze motywy kwiatowe dodane między poszczególne „kogutkami” wzorowane są wyraźnie nie na motywach parzenicy podhalańskiej lecz jurgowskiej.

W wykształconej zatem parzenicy trybskiej widoczne jest krzyżowanie się wpływów najbliższego sąsiedztwa, a więc podhalańskich i jurgowskich.

³ nazwę „kogutków” nosiły również ozdoby na „kistką” u dołu szwa bocznego nogawic. Ozdoby natomiast na szwach bocznych na linii bioder zwały się „raki”.

TABL. 1.



Prototypem trzeciej grupy ozdób przy przyporach, noszonych w Nowej Białej i Krempachach, była pierwotnie również sznurowa mała kolistą pętla. Nie wykształciła się jednak z niej, tak jak to miało miejsce w typie parzenicy jurgowskiej i trybskiej haftowana zdobina, zdradzająca tendencje rozwojowe w kierunku odśrodkowym, lecz uwita z trzech sznurków „cyfra”, przypominająca wybitnie ozdoby sznurowe węgierskiej piechoty⁷.

Ten typ sznurowego obszycia przyporów przetrwał w niezmienionej formie zapewne od drugiej poł. XIX wieku do czasów obecnych (ryc. 4). Jedynie różnicowaniem są tzw. „kluczki”, tzn. dwie kolistę, małe pętelki, uwite po obu bokach przyporu nad właściwą cyfrą⁸. Jedne „cyfry” wije się bez „kluczek” (Tabl. 2, a), inne z „kluczkami” (Tabl. 2, b). Ten typ zdobienia występuje w Nowej Białej i Krempachach powszechnie. Spodnie z „cyframi” noszą wszyscy bez względu na wiek, a więc zarówno mali chłopcy, w wieku szkolnym, jak i parobcy, i starsi mężczyźni.

„Borytasy”, występujące niegdyś na pozostałym obszarze polskiego Spisza (patrz mapa), były bardziej skomplikowaną zdobą, uwita już nie ze sznurków skręconych z wełny, lecz z tasiemek wełnianych czerwonych z granatowym brzeżkiem i szafirowych (Tabl. 2, b). Tasiemki te kupowano na Spiszu słowackim, skutkiem czego po odcięciu granicą polityczną w roku 1920 centrów i źródeł zakupu odpowiedniego tworzywa „borytasy” zaczęły zanikać wcześniej niż haftowane i uwite z wełnianych sznurów ozdoby spodni na pozostałym terenie polskiego Spisza. Kacwińskie „borytasy” były bardzo zbliżone do ozdób spodni mieszkańców Żdziaż na Spiszu słowackim, z tą wszakże różnicą, że te ostatnie były gorsze w formie i otoczone dookoła szeroką ośminą.

W obrębie ozdób typu kacwińskiego wyróżniamy dwie nieco odmienne zdobiny, uwite na tej samej zasadzie, różniąc się między sobą jedynie proporcją: jedne były węższe i bardziej wydłużone (Tabl. 2, c), drugie krótsze a szersze.

⁷ T. Seweryn: „Parzenice góralskie”, Kraków 1930, str. 24, ryc. 11.

Występujące na interesującym nas obszarze ozdoby spodni można połączyć grupami wedle techniki wykonania w dwa zasadnicze zespoły: jurgowska z trybską, jako ozdoby haftowane, oraz „borytasy” kacwińskie z „cyframi” z Nowej Białej i Krempach, jako pętlowe naszycia przy przyporach. Przy czym ozdoba z witych, naszywanych sznurów z kolistą pętelką u dołu (Tabl. 1, e) poprzedziła haftowaną parzenicę, z tym, że nie weszła w skład parzenicy jurgowskiej, natomiast była zawsze częścią składową parzenicy trybskiej (ryc. 3).

Często przy szyciu portek dla oszczędności wełny odpruwano od starych spodni sznurową pętlę i przenoszono na nowe.

W grupie parzenic haftowanych najczęściej występują elementy zdobnicze: krokiewka, tj. krzyżujące się ścięgi, pazdurki — 3 ścięgi wychodzące z jednego punktu, ślimocki, gadzik. Używane do wykonania haftu ścięgi, to: ścięg łańcuszkowy, dziergany i płaski.

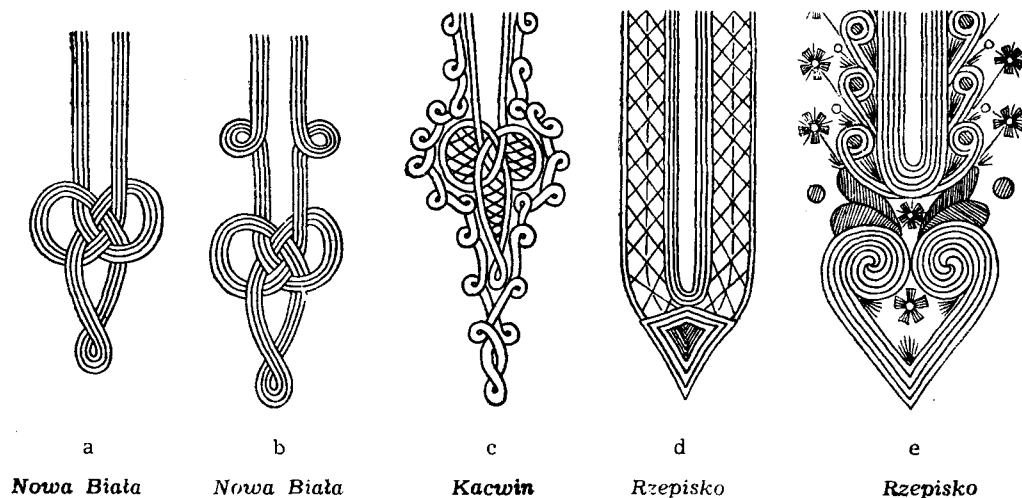
W pętlowych ozdobach z Nowej Białej i Krempach występuje tylko jeden element hafciarski i to nie w uвитеj potrójnej pętli, lecz przy kieszonce, a mianowicie krzyżujące się ścięgi, zwane ogólnie krokiewką, w języku mieszkańców Nowej Białej natomiast „piłką”.

W „borytasach” kacwińskich środki pętli haftowane są krzyżującymi się ścięgami.

Koloryt haftowanych parzenic zmieniał się wraz z ich rozbudową. Naszycia pętlowe poprzedzające haftowane ozdoby, jak również „cyfry” i „borytasy” były dwubarwne, późniejsze parzenice jurgowskie ze szpicem u dołu (Tabl. 1, b, c) były trójbarwne, jeszcze późniejsze z motywami kwiatowymi pierwotnie oznaczały się umiarem w stosowaniu kolorów, w miarę jednak rozpowszechnienia się w handlu włóczek fabrycznych gama barw się rozszerza, co widoczne jest szczególnie w okresie rozrastania się w kierunku odśrodkowym parzenicy jurgowskiej i trybskiej — im więcej motywów roślinnych, tym więcej kolorów, szczególnie odcieni różowych, czerwonych, jasno zielonych, żółtych i niebieskich.

Parzenica trybska w okresie, gdy składała się tylko z uwitej pętli „kogutków” i „motyczki”, wyróżniała się ogromnym umiarem barw, gdyż użyte były do wyszy-

TABL. 2.



cia tylko dwa kolory: czerwony i czarny. Przejęta przez Trybszaków od sąsiadów górali tatrzańskich parzenica utrzymana była jednak w barwach właściwych modzie spiskiej, tzn. w odcieniach różowych. Według relacji miejscowych ludzi, starzy, konserwatywni górale tatrzańscy przy zetknięciu ze Spiszakami na jarmarkach w Nowym Targu, po pierwszej wojnie światowej, wyrażali się z uznaniem o zachowywaniu dawnej mody przez Spiszaków, wyrażającej się w przestrzeganiu używania czerwonego koloru w ozdobach spodni: „Wy jeszcze trzymiecie dawną modę, a nasi już zarzucili”.

Parzenice spiskie zanikają w szybkim tempie. W pierwszym rządzie przestano zdobić „borytasami” spodnie kacwińskie i najbliższych wsi z powodu braku tworzywa. Paradne wyszycia jurgowskie, zamawiane niegdyś przez zamożnych gazdów, którymi kierowała chęć posiadania jak najbardziej bogatych wyszyć, również zanikają obecnie. Różnice ekonomiczne, zachodzące wśród ludności spiskiej, wpływały wydatnie na kształtowanie się samej ozdoby haftowanej. Im bardziej zamożny gazda, tym paradniej chciał mieć wyszyte „portki”, stąd tendencje do rozwoju parzenic w kierunku odśrodkowym. Wytwórcy, chcąc dogodzić swym klientom dodawali coraz więcej motywów kwiatowych u bocznych szlaków przy rozcięciach przyporów. Tworzyła się w ten sposób moda, którą i biedniejsi starali się naśladować.

Jaka była ogromna rozpiętość cen na spodnie szyte niezdobione i zdobione może świadczyć fakt, iż wytwórcy z Jurgowa do niedawna za uszycie spodni z powierzonego materiału z wyhaftowaniem parzenic brali po 150 zł, a za samo uszycie 10 zł. Obecnie w wyszyciach spodni jurgowskich, szytych z sukna samodziałowego, zaobserwować się daje nawrót do pierwszej grupy ozdób, a mianowicie do zdobienia rozcięcia przyporów otokiem wyszytym ściegiem łańcuszkowym oraz

krokiewką z romboidalnym szpicem u dołu. Spodnie zdobione w ten sposób zamawiają sobie starsi gazdowie. Młodzież, uczęszczająca do szkół, pracująca w spółdzielniach itp., przeszła prawie całkowicie na miejską manufakturę. Stąd krawcy ludowi, mając coraz mniej pracy w swoim zawodzie, szukają dodatkowych zajęć⁸.

W Trybszu, z którego duży procent ludności wyemigrował przed pierwszą wojną światową do Ameryki, skąd wielu gazdów później wróciło, daje się zaobserwować ogromne poszanowanie dla tradycyjnego stroju, ale jednocześnie oddziaływa tu silnie strój podhalański, z którego młodzież trybska już ok. 1937 roku przejęła sposób zdobienia, zachowując pierwotnie swoje barwy zastosowane do form podhalańskich parzenic. Obecnie zamawiają sobie już u wytwórców w Gronkowie czysto podhalańskie wyszycia, nie szczędząc na nie pieniędzy. Przeciętnie za wychaftowanie spodni z uszyciem płacą 350 zł. Posiadanie „portek” z parzenicą podhalańską należy obecnie do mody. Spodnie z dawnymi tradycyjnymi wyszyciami dodziera się już przy codziennej pracy.

„Cyfry” z Nowej Białej i Krempach przetrwały do dnia dzisiejszego i pomimo trudności w zdobyciu do skręcenia sznurów odpowiedniej w kolorze wełny, nie zarzucono tego sposobu zdobienia, farbując nieraz domowym sposobem na odpowiedni kolor wełnę z własnych owiec.

Największy rozkwit hafciarstwa w zakresie zdobnictwa spiskich portek przypada na pierwsze trzy dziesięciolecie XX w., kiedy to parzenice osiągnęły swój szczytowy punkt rozwoju. Z czasem będzie je można oglądać jedynie w zbiorach muzealnych.

⁸ R. Reinfuss: „Wytwórcy ludowych ubiorów w Karpatach Polskich”, Polska Sztuka Ludowa, Rok V, nr 1—2.

POKONKURSOWY POKAZ HAFTÓW SIERADZKICH

MARIA STANKIEWICZOWA

Dnia 24.II br. odbyło się w Muzeum w Sieradzu otwarcie pokonkursowego pokazu kolorowych haftów ludowych wykonanych na zapaskach kobiecych szytych z materiałów fabrycznych.

Konkurs zorganizowany został z inicjatywy i funduszy Wydziału Kultury W.R.N. w Łodzi i Referatu Kultury P.R.N. w Sieradzu.

Zadanie zorganizowania konkursu wymagało ze strony organizatorów ostrożności i znajomości miejscowego zdobnictwa ludowego, gdyż zwyczaj noszenia haftowanych ręcznie zapasek szytych z materiałów fabrycznych przyjął się w ubiorze sieradzkim dopiero przy końcu ubiegłego stulecia, przyniesiony przez kobiety wyjeżdżające na sezonowe roboty rolne. Naukowym opracowaniem konkursu zajęła się mgr Zofia Neymanowa, kustosz muzeum sieradzkiego, zaś w pracach terenowych pomagała jej referentka wydziału kultury P.R.N. ob. Janina Jaworska.

W wyniku przeprowadzonych poszukiwań zebrano 44 haftowane zapaski szyte z wełnianych lub bawełnianych materiałów fabrycznych w kolorach: białym, czarnym, zielonym, niebieskim i kilka zrobionych z białego perkalu w drobne różowe paski. Krawędzie zapasek zdobione były kolorowym haftem wykonanym przy pomocy włóczki lub tzw. „bawełniczki”. Motywy tych haftów wzorowane były na drukowanych wstążkach i chustkach fabrycznych oraz na innych tym podobnych wzorach pochodzenia miejskiego, co jednakowoż nie wykluczało pewnego wkładu inwencji artystycznej ze strony hafciarek.

Zebrany materiał wystawiony został na pokazie w trzech grupach. W pierwszej znalazły się najstarsze zapaski w liczbie siedem (w tym jedna z r. 1890), zdobione z umiarem ornamentem przejrzystym w motywach i kolorach przejawiającym samodzielną inwencję twórczą. Do drugiej grupy zaliczono 34 okazy późniejsze, pochodzące z okresu międzywojennego o bogatym wzorze kwiatowym wykonanym haftem wielokolorowym, stanowiącym mniej lub więcej swobodną interpretację wzorów czerpanych z kwiecistych wstążek fabrycznych. Trzecią grupę, składającą się z trzech tylko okazów tworzyły zapaski wykonane w ostatnich latach. Wzory haftowane na nich kopiowane były z banalnych wzorników miejskich.

Orzeczenie jury potwierdziło słuszność podziału materiału na grupy, zaznaczając, że hafty jakkolwiek wyraźnie oparte na wzorach przemysłowych nie są pozbawione cech swobodnej interpretacji, o czym w niektórych wypadkach świadczy ich kolorystyka i układ. Jury uznało, że w obecnej formie hafty te nie nadają się do dalszej adaptacji w przemyśle przez C.P.L.A., chyba że w dalszym swym rozwoju nabiorą wyrazu bardziej

indywidualnego i regionalnego. Niemniej biorąc pod uwagę pojawiające się od lat 60 zamiłowanie do hafciarstwa i uwzględniając jak najszerszy aspekt społeczny w specyficznych warunkach tego terenu jury przyznało uczestniczkom konkursu szereg nagród, których suma ogólna wynosiła 4.680 zł.

Kwota ta została rozdzielona między 34 uczestniczki konkursu, pochodzące z 14 gromad położonych w najbliższej okolicy Sieradza (gminy Bogumiłów, Chrupia, Chojny).

Pokaz według własnej koncepcji plastycznej zorganizowała art. plast. Helena Samorewicz-Waręska z Warszawy. Ekspozycja zapasek wypadła bardzo dobrze, była przejrzysta, prosta, estetyczna i uwzględniająca założenia dydaktyczne. Dla dekoracji i ożywienia pokazu na ścianach umieszczone zostały sieradzkie wycinanki i wiązanki sztucznych kwiatów. Dla pokazania jednego ze źródeł inspiracji haftów sieradzkich rozwieszono na jednym ze stelaży kolorowe wstążki fabryczne oraz olejny obraz, przedstawiający sieradzką pannę młodą w wieńcu weselnym na głowie, ozdobionym haftowanymi wstążkami.

Otwarcie pokazu, na którym uczestniczki stawily się wyjątkowo licznie, urozmaicone zostało występem zespołu dziecięcego w regionalnych strojach sieradzkich.



Stara zapaska haftowana przez Józefę Płachtę z Monic, gm. Bogumiłów, ok. r. 1906.

Zagadnienia ludowej kostiumologii stanowią od dawna przedmiot żywego zainteresowania ze strony etnografów. W literaturze naukowej narodów europejskich wymienić można szereg kapitalnych dzieł z tego zakresu, czy to posiadających charakter ogólny, jak znane prace Maxa Tilkego, czy monograficzny, jak niedawno wydana praca Drahomiry Stranskeyej, poświęcona czeskim ubiorom ludowym. Również w Polsce badania nad strojem ludowym prowadzone są w niesłabnącym tempie, czego wyrazem jest na miarę monumentalną zakresłone dzieło zbiorowe wydawane przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze pod tytułem „Polski Atlas Strojów Ludowych“, którego pierwsze zeszyty pojawiają się od dwóch lat na półkach księgarskich. Fakt, że tego rodzaju wydawnictwo jest u nas w toku, zmusza nas do tym staranniejszego śledzenia najnowszych wydawnictw innych narodów, poświęconych zagadnieniom ludowej kostiumologii. W ostatnich czasach nadesłano do Polski dwa tego rodzaju wydawnictwa, jedno bułgarskie, drugie rumuńskie — obydwie o charakterze albumowym.

Wydawnictwo bułgarskie zatytułowane „Błgarski narodni nosii i szewici“ (Sofia 1950 r.) zawiera krótki tekst, który opracowała Maria Welewa, 60 plansz figuralnych, wykonanych techniką offsetową z oryginałów malowanych przez Nową Tuzsuzową i Wenę Naslednikową, pod kierunkiem artystycznym Georgija Atanasowa, oraz 20 plansz barwnych, drukowanych techniką siatkową z 35 fragmentami haftów ludowych.

W tekście potraktowanym bardzo zwięźle i syntetycznie podaje M. Welewa najogólniejszą charakterystykę bułgarskich ubiorów ludowych, podkreśla ich zależność od zmiennych w rozwoju historycznym stosunków gospodarczych i społecznych. Wstęp ten, napisany raczej dla laików i miłośników kultury niż dla etnografów, z natury rzeczy jest dla nas mniej interesujący, natomiast plansze są podwójnie ciekawe, jako materiał naukowy i próba artystycznego rozwiązania problemu ilustrowania ludowych ubiorów.

Album obejmuje szeroką wachlarz ubiorów ludowych od form archaicznych, zawierających elementy wspólne wszystkim ludom słowiańskim, poprzez późniejsze, świadczące o wpływach kulturalnych islamu, aż do warstwy najmłodszej, kiedy w ubiorze ludowym przyjmują się swoiście przetransponowane elementy ogólnoeuropejskich ubiorów mieszczańskich.

Dla badacza polskiego stroje opublikowane w albumie dostarczają cennego materiału porównawczego, zwłaszcza jeśli chodzi o ubiory naszych górali, tkani pasiaste i hafty. Szkoda tylko, i tu przechodzimy do zagadnienia drugiego, że plansze te, jak na potrzeby analizy naukowej, są potraktowane zbyt mało realistycznie. Nie zawsze np. możemy sobie zdać sprawę z jakości materiału, z którego dany szczegół gardero-

by został wykonany, często pomijane są szwy, co utrudnia odczytanie kroju, nie zawsze też wiadomo jaką techniką są przedstawione ubiory zdobione. Ogólnie uderza duża generalizacja szczegółów, co przede wszystkim jaskrawo uwidacznia się np. w sposobie rysowania obuwia.

Plansze figuralne potraktowane są w sposób graficzny, malowane zasadniczo płasko z lekko tylko podkreślonymi tu i ówdzie cieniami, względnie fałdami szat. Rysunek postaci wyraźnie stylizowany razi niekiedy dowolnością proporcji i sztucznością gestu.

Znajdujące się w drugiej części albumu plansze, przedstawiające fragmenty haftów i tkanin, drukowane są techniką siatkową na papierze kredowym. Reprodukcje barwne wykonane z oryginałów oddają wiernie wszelkie szczegóły techniki i właściwości materiałów.

Drugi ze wspomnianych powyżej albumów zatytułowany: „Costumes nationaux de la République Populaire Roumaine“ wydany został przez Institut Roumain Pour Les Relations Culturelles Avec L'Étranger (bez miejsca i daty wydania), zawiera 11 plansz barwnych wykonanych z kolorowych fotografii, reprodukowanych techniką siatkową na papierze kredowym.

W doborze plansz starano się uwzględnić różne regiony Rumunii. Znajdują się tam więc ubiory z pogranicza rumuńsko-węgierskiego (okręg Bihor i Arad), północnego (Mołdawia), południowego (okręg Dolj) z Rumunii centralnej i wschodniej (okręgi Prahova, Sibiu, Arges, okolice Bukaresztu), mimo to album nie daje obrazu istotnego zróżnicowania i bogactwa typów tamtejszych ubiorów. Zdjęcia bowiem są w albumie dobrane tak, że można by na ich podstawie odnieść wrażenie, iż strój ludowy rumuński daje obraz na ogół dosyć wyrównany. Przyczyna leży w tym, że pokazano jedynie ubiory letnie, które istotnie nie wykazują zbyt wielkiego zróżnicowania, pomijając zupełnie ubiór wierzchni, zwłaszcza zimowy, posiadający największą różnorodność form, często niezwykle ciekawych, np. bundy baranie noszone włosami na wierzchu z okolic Braşov, Făgăraş i Avrig, wspaniałe zdobione aplikacjami i haftem kożuchy z okręgu Sibiu, welniane samodziałowe narzutki podobne do huculskiej „gugli“, występujące w okręgu Hunedoara, czy płaszcz z olbrzymimi, spadającymi na plecy kołnierkami, przypominające „czuchy“ karpaccich Łemków, noszone w Rumunii w okręgu Sibiu. W sumie omawiany album daje nam mniejsze wyobrażenie o bogactwie strojów rumuńskich niż np. dawna praca T. Papachagi (Imagines d'Ethnographie Roumaine), czy album fotograficzny K. Hilschera (Rumänien 1933).

Omawiane tu wydawnictwo stanowi ciekawy przykład, w jakiej mierze fotografia barwna może dziś znaleźć zastosowanie w pracach nad strojem ludowym. Czę-

sto wypowiedziane bywa u nas przekonanie, że w związku z postępującym udoskonalaniem się fotografii barwnej, stała się ona podstawowym i jedynym absolutnie wier-
nym sposobem utrwalania materiałów etnograficznych tego rodzaju jak barwny strój, malowane sprzęty itp. Niestety omawiany tu album wskazuje, że w praktyce metoda ta nie daje jeszcze zadawalających rezultatów. Plansze zawarte w albumie daleko odbiegają pod wzglę-
dem ścisłości kolorystycznej od precyzji w oddawaniu

szczegółów, od laboratoryjnych przykładów publiko-
wanych np. w podręczniku H. Windischa (*Schule der
Farbenfotografie* 1940). Kolory plansz są często zbrud-
zone, nienaturalne, skala barw ulega typowym prze-
sunieniom w zależności od naświetlenia podczas ekspozycji negatywu, szczegółów w partiach ciemnych brak
zupełnie, a rysunek np. haftów w związku z powiększa-
niem obrazu z taśmy małoobrazkowej zaciera się w
wielu wypadkach aż do zupełnej nieczytelności.

SPRAWOZDANIE XXVII WALNEGO ZGROMADZENIA POLSKIEGO TOWARZYSTWA LUDOZNAWCZEGO W KATOWICACH

Tegoroczne Walne Zgromadzenie (XXVII) Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, które odbyło się w dniach 16—18 maja w Katowicach, miało nieco inny charakter niż zjazdy dotychczasowe, na plan pierwszy bowiem wysunięto problematykę śląską. Wyraziło się to szczególnie w pierwszym i drugim dniu obrad, mianowicie w referacie inauguracyjnym prof. S. Szczotki „Odbicie przeszłości w kulturze ludowej Śląska“, oraz w referatach wygłoszonych w drugim dniu przez dr M. Gładysza „Śląskie grupy etniczne i etnograficzne“, mgr J. Ligęzy „Próba charakterystyki grupy zawodowej na Śląsku“, mgr M. Żywirskiej „Folklor i kultura materialna górników śląskich“ oraz mgr M. Suboczowej „Stan badań etnograficznych na Śląsku“. dopełnieniem tego ściśle etnograficznego cyklu zagadnień były referaty popołudniowe w dniu 17 maja, mgr S. Bronicza „Podłoże klasowe kultury ludowej Górnego Śląska“ i mgr J. Pawłowskiej „Proces kształtowania się nowego oblicza etnograficznego wsi dolnośląskiej“, w których ujęto zagadnienie powstania śląskiej grupy etnograficznej z punktu widzenia rozwoju klasowego, uwarunkowanego faktami historycznymi.

Ważnym wprowadzeniem do zagadnień kształtowania się pogranicza polsko-niemieckiego na terenie Śląska miał być referat prof. K. Dobrowolskiego „Problem granicy etnicznej polsko-niemieckiej w XVIII—XX wieku“, którego niestety, wskutek zwołania w tym samym czasie konferencji komisji P.A.N. w Nieborowie, prelegent nie mógł wygłosić.

Szczególnie ciekawie toczyła się dyskusja nad trzema pierwszymi referatami, zabierali w niej głos: prof. Czekanowski, Antoniewicz, Adamska, dr Burszta, dr Karwot, dr Reinfuss.

Dr E. Karwot przeprowadzając ocenę referatu prof. Szczotki podkreślił ubóstwo przytoczonych dokumentów historycznych dotyczących Śląska, oraz w związku z tą krytyką, przedstawił zebrany dokument z XIII wieku zwany katalogiem brata Rudolfa z klasztoru Cystersów w Rudach w powiecie Raciborskim, datowany na lata 1235—1250. Katalog ten znajdował się w

bibliotece uniwersytetu wrocławskiego do 1945 roku, po czym zaginął. Zawiera on niezwykle cenny dla etnografii materiał z XIII w. związany ze zwyczajami rodzinnymi, dorocznymi, medycyną ludową, magią itp. W zakresie kultury materialnej istnieje według recenzenta uderzająca zbieżność między materiałem zawartym w dokumencie a wynikami badań archeologicznych w Opolu. Sprawozdanie dr Karwota było swego rodzaju odkryciem etnograficznym, które znajdzie wyraz w najbliższych publikacjach Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, podobnie jak wszystkie referaty ośrodka śląskiego, które po przystosowaniu ich do druku wejdą w skład XII tomu „Prac i materiałów etnograficznych“.

Oprócz tematyki śląskiej wysunięty został problem współpracy etnografów z archeologami w cennym referacie prof. A. Nasza „Perspektywy naukowej współpracy archeologów z etnografami“, nawiązujący do analogicznego referatu prof. K. Jażdżewskiego na XXVI Walnym Zgromadzeniu P.T.L. w Łodzi. Ważne to zagadnienie z punktu widzenia planowania przyszłych prac badawczych w zakresie obu dyscyplin stanowi dal-
sze ogniwo w całokształcie przemian znamionujących współczesną etnografię polską, a polegających na uhistorycznieniu etnografii. W dyskusji nad zagadnieniem powyższym wypowiedzieli się prof. Antoniewicz, dr War-
tołowska, dr Przesławska i inni.

Ostatni dzień obrad wypełniły sprawozdania Zarządu i 9 Oddziałów oraz wycieczki do śląskich muzeów etnograficznych w Gliwicach, Bytomiu, Sosnowcu; zorganizowano również wycieczkę do kopalni węgla.

Ważnym osiągnięciem zjazdu katowickiego było opracowanie i zatwierdzenie planu wydawniczego i naukowego na rok bieżący przez Zarząd oraz Walne Zgromadzenie. W dziale wydawniczym Zarząd zmierza do wzmocnienia tempa swoich publikacji, zwłaszcza „Ludu“, „Prac Etnograficznych“, „Prac i materiałów etnograficznych“, „Archiwum etnograficznego“ i do przygotowania pierwszych opracowań kartograficznych „Polskiego Atlasu Etnograficznego“ z zakresu kultury materialnej. Walne Zgromadzenie zatwierdziło również

wniosek o zawarcie umowy z Państwowym Instytutem Sztuki w sprawie współpracy nad „Atlasem Polskich Strojów Ludowych“.

W planie naukowym Towarzystwa zatwierdzono projekt badań terenowych, które obejmą w tym roku zagadnienia związane z rolnictwem i hodowlą. Plan badań terenowych został opracowany na specjalnej konferencji w dniach 21—23.III.br. w Krakowie, na której opracowano również kwestionariusz oraz ustalono pierwszy rzut siatki badań dla P.A.E.

Walne Zgromadzenie zatwierdziło również dwa wnioski oddziału śląskiego, a to: w sprawie konieczności zorganizowania planowych badań nad kulturą grup za-

wodowych oraz w sprawie utworzenia na Śląsku w pobliżu Katowic w Wielkim Parku Kultury i Wypoczynku, śląskiego Skansenu, w którym należało by zgromadzić przede wszystkim resztki drewnianych zabytków architektury ludowej śląskiej.

Dodać należy, że na Walne Zgromadzenie Pol. Tow. Lud. w Katowicach przybyło około 86 etnografów z całej Polski oraz delegaci: Polskiej Akademii Nauk, Państwowego Instytutu Sztuki, Ministerstwa Kultury i Sztuki, licznych towarzystw naukowych śląskich oraz instytucji społecznych a także przodownicy pracy — górnicy.

O.G.

RADOSTNÁ ZEMĚ

MIECZYŚLAW GŁADYSZ

Kwartalnik Śląskiego Instytutu Naukowego oraz ludoznawców Ziemi Opawskiej. Czasopismem kieruje: R. J. Rohel (etnografia) i dr D. Šajtar (folklorystyka) przy współudziale zespołu 29 pracowników naukowych (kolektyw opawskich studentów SUEN oraz kolektyw współpracowników Państwowego Instytutu Pieśni Ludowych w Brnie). Wydawca: Śląski Instytut Naukowy w Opawie. Opawa 1951, r. I, nr 3, str. 48+2 nl., 26 il. siat. w tekst. + 3 il., 40, papier ilustr. bezdrzewny, okładka i wkładki papier kredowy cena pojed. zesz. 30 kc.

Nowe czasopismo Śląskiego Instytutu Naukowego w Opawie obejmujące swoim zasięgiem Śląsk Opawski, a więc najbliższe tereny Śląska Cieszyńskiego i Opolskiego, zamieszcza materiały ludoznawcze zebrane głównie z ziem zamieszkałych przez ludność wchodzącą w skład wielkiej grupy etnograficznej zwanej Lachami śląskimi. Jest to wystarczający powód, aby było dokładniej znane przede wszystkim naszym etnografom, a zwłaszcza zajmującym się kulturą ludową południowo-zachodniej Polski. Zresztą są i inne powody, dla których należy stale omawiać, bądź sygnalizować prace pojawiające się w tym interesującym nas czasopiśmie.

Zaraz na wstępie należy podkreślić, że Komitet Redakcyjny stara się zamieszczać zespół różnorodnych, a przy tym krótkich i wyczerpujących artykułów powiązanych wspólnym zagadnieniem, a także terenem przynależnym do danej grupy etnograficznej, bądź zawodowej. Takie wydają się być wytyczne omawiające czasopismo. Oczywiście, niejednokrotnie z braku odpowiedniego czy wyczerpującego materiału odbiegają one od wytkniętego programu. Ukazują się wtedy pewne nieścisłości czy niedomówienia, które zresztą są nieuniknione przy najbardziej starannej i przemyślanej redakcji.

W numerze 3 (roczn. I, 1951), poświęconym folklorowi górników ostrawsko-karwińskich, w artykule wstępnym

autorzy¹ m. in. wskazują na elementy zawarte w folklorze miejscowym, a zwłaszcza w ludowej poezji, świadczące o dużym rozwarstwieniu wsi opawskiej, na co dawniejsi, a nawet współcześni etnografowie nie zawsze zwracają uwagę. Świadczy to równocześnie, jak poważnie zaciążyło nad całą działalnością tamtejszych ludoznawców głęboko zakorzenione ich romantyczno-idealistyczne nastawienie. Albowiem jednolitość kulturowa wsi i jej mieszkańców jest fikcją. Dalej autor wskazuje, iż procesy rozwoju i zaniku twórczości ludowej w okręgach przemysłowych pozostają w ścisłym związku z rozrostem kapitalizmu i wyzyskiem robotnika.

W artykułach monograficznych autorzy zwracają uwagę na pewne odrębności słownikowe² i właściwości gwarowe tamtejszych mieszkańców³. Do najciekawszych jednakże należą materiały wchodzące w zakres literatury ludowej, a więc opowiadania, legendy, podania względnie wspomnienia górników zanotowane w gwarach laskich⁴. Większość zebranych materiałów posiada polską podstawę językową⁵. W ogólnej charakterystyce górniczej literatury ustnej autorzy podkreślają zanik tej bogatej dziedziny sztuki ludowej⁶.

Do najbardziej rozbudowanego działu tegoż czasopisma należy folklor muzyczny. Zarówno poezja jak i muzyka ludowa stanowią bowiem na tych terenach obok

¹ Dr Drahomir Šajtar, Otárky nad dělnickým folklorem, str. 105—209.

² Josef Malý, Slovníček nářeč frýdlantského, str. 138—141.

³ Dr Vaclav Křístek, O mlově našich horníků, str. 110—113.

⁴ Jan Rohel, Z paměti starého havíře, str. 116—121.

⁵ Antonín Satke, Lidové povídky ze Štěpánkovic, str. 135—158 — Jan Rohel, Z hornického humoru, str. 125—127.

⁶ Dr Alois Sivek, K charakteristice hornického prostředí a vyprávěče, str. 113—114.

tradycyjnej literatury ustnej najbujniej rozrosłą gałąź ludowej twórczości. Twórczość ta jest dominującą zwłaszcza na obszarze zamieszkałym przez ludność polską. Podobny folklor muzyczny jest znany w całym Zagłębiu karwińsko-ostrowskim oraz dorzeczu Olszy.

Zarówno pieśni górnicze⁷, jak też zanotowane wśród ludności rolniczej⁸ noszą te same wspólne znamiona, jakie widzimy w poezji i muzyce ludowej całego Śląska Cieszyńskiego.

Do wartościowych przyczynków należy także krótki artykuł o drewnianym budownictwie ludowym ziemii frysztańskiej⁹. Zwłaszcza wiadomość o istnieniu na tych terenach dawnych stodół sześciu- czy ośmiobocznych znacznie rozszerza znajomość zasięgu tego typu budownictwa notowanego przede wszystkim na obszarze małopolsko-górnośląskim.

Najmniej uwagi poświęcono twórczości plastycznej. Artykuł o ozdobnych siekierkach z w. XVIII¹⁰, będących przy tym pochodzenia niemieckiego, nie charakteryzuje zasobów zdobniczych tej ciekawej grupy zawodowej. Czyżby w inwentarzu tamtejszych górników tak

czeskich jak też polskich, nie można odnaleźć ich własnych wytworów kulturowych, jak np. ozdobnych dawnych narzędzi, świadczących o wrażliwości artystycznej tego ludu. Jeśli tuż za miedzą, na naszych terenach, twórczość zdobnicza istniała i jakże różnorodna.

Każdy numer „Radostná Země“ posiada bogatą szatę ilustracyjną¹¹, omawia publikacje zarówno własne, jak i obce, zwłaszcza nowe z zakresu pieśni¹², literatury ustnej (opowiadania, przysłowia itp.). Nadto prowadzi ciekawy dział zapytań i odpowiedzi, w których znajduje się sporo materiału etnograficznego w pierwszym rzędzie informującego o znajdujących się w terenie zabytkach sztuki ludowej, twórcach i jej odtwórcach itd.

W obszernej kronice znajdujemy informacje o wystawach muzealnych, działalności kulturalnej na odcinku folkloru oraz notatki o czołowych folkorystach czeskich¹³. Dział ten zamyka nowy dorobek ludoznawców czeskich rozwijających swoją ożywioną działalność naukowo-popularyzatorską na tak bliskim Śląsku Opawskim.

⁷ Lidové písně heviřské, str. 121—123.

⁸ Lidové písně z Petřvaldu. — Slezské národní písně.

⁹ Jaroslav Zahradník. Jak bydlel a jak se oblekal lid na Fryštatsku před 80 lety, str. 132—3.

¹⁰ Jan Rohel a Josef Svatek, Hornické sekery z 1 pol. XVIII století, str. 114—115.

¹¹ Kaganki i lampki górnicze, str. 123—124.

¹² F. Suchý a K. Fiala, Hornické písně, Praha 1950. — Fr. L. Čelakowský, slovenské národní písně, Praha 1946. — K. udec, Slovenské lidové písně, Bratislava 1950.

¹³ Dr V. Schenfler, Sedmdesát let prof. dr K. Chotka, str. 152.

PIERWSZY ROK DZIAŁALNOŚCI WĘGERSKIEGO INSTYTUTU TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ

SZANDOR ASTALOSZ

Węgierski Instytut Twórczości Ludowej powstał przed rokiem, w ramach inwestycji kulturalnych planu pięcioletniego. Powstanie jego wywołane było koniecznością ujednolicenia ogromnej działalności na polu upowszechnienia kultury ludowej, prowadzonej dotychczas przez różne związki i organizacje. Życie wysuwało zresztą coraz to nowe problemy zarówno badawcze jak i popularyzacyjne, które należało rozwiązać. Skasowano więc różne organizacje i stowarzyszenia prowadzące te prace na poszczególnych odcinkach, jak np. stowarzyszenie im. Beli Bartoka, i powołano Instytut, którego zadaniem było odpowiedzieć na te wszystkie problemy, które dojrzały i dojrzewają w toku rewolucji kulturalnej, który miałby objąć swym zasięgiem wszelkie dziedziny twórczości ludowej oraz problematykę jej umasowienia.

Tak więc Instytut objął wszystkie gałęzie sztuki ludowej, począwszy od tańca i przyspiewek, a skończywszy na rzeźbie czy garncarstwie.

Nie chodziło przy tym o zbadanie po prostu samego zagadnienia, o ewidencję pieśniarzy, bazarzy czy najlepszych ludowych hafciarek — ale o to, by wtopić te bezcenne skarby wielowiekowej tradycji w organicz-

ną całość życia naszego narodu — ludności zarówno wiejskiej jak i miejskiej.

Obok więc prac ewidencyjno-badawczych, stało przed Instytutem ogromne zadanie wpływania na żywot twórczości mas ludowych. Wystarczy zacytować kilka cyfr, aby zdać sobie sprawę z rozmachu i zasięgu rewolucji kulturalnej, która dokonała się w naszym kraju. Powstało ok. 4 tysięcy chórów zrzeszających w przybliżeniu ok. 120 tysięcy pieśniarzy, 4 tysiące zespołów tanecznych z ilością 45 tysięcy uczestników. Około 3 tysięcy słuchaczy uczęszcza do 80 wieczorowych szkół artystycznych, ok. 6 tysięcy osób liczy 800 zespołów teatrów kukiełkowych itd.

Jeden rok to krótki okres czasu — ale może on przynieść ogromne wyniki. Świadczy o tym doświadczenie rocznej pracy Instytutu. Pierwszy rok był okresem przygotowań i zapoczątkowania pracy. Swoją uporczywą i konsekwentną pracą Instytut przenika do wszystkich dzielnic, bez rozgłosu i prawie niepostrzeżenie ogarniając swą siecią cały kraj. Na Węgrzech nie ma już dziś prawie miejscowości, do której nie dotarłyby jego wydawnictwa repertuarowe, jednoaktówki opatrzone wskazówkami reżyserskimi, w której nie wie-

dziano by o pierwszomajowych uroczystościach wiosennych, o nowych świętach pracy, o dożynkach, o winobranii czy o święcie 7 Listopada.

Burżuazyjna nauka uczy, że technika i cywilizacja zabijają samodzielną twórczość artystyczną, że zatem okres ludowej twórczości przeminął, że tradycja się zatracza.

My tymczasem obserwujemy fakty narodowego odrodzenia się twórczości ludowej, o czym świadczyć może choćby nowa forma stroju w południowej części węgierskiej niziny, czy też napełnione nową treścią dawno zapomniane obyczaje winobrania w Taie i innych nadbalańskich miejscowościach. Ze smakiem udekorowane witryny sklepów z wyrobami sztuki ludowej i coraz to wzrastająca liczba kupujących — dowodzą takiego rozwoju i odrodzenia twórczości ludowej, o jakich nie śmieliśmy nawet marzyć.

Weźmy dalsze przykłady: a więc zespoły ludowe w naszych restauracjach, odgrzebanie z zapomnienia i rozpowszechnienie „werbunkoszo“, starego tańca rekrutów). Przejdźmy się po zakładach zbiorowego żywienia — usłyszymy w nich narodowy taniec kallő, utwór napisany przez Z. Kodályego w oparciu o zapisy ludowych melodii prof. Lajtha. Do zaistnienia tych faktów przyczynił się niewątpliwie Instytut Twórczości Ludowej.

Trudno byłoby zresztą zliczyć te wszystkie problemy, które już podjął lub rozwiązał Instytut w 1951 r., jak trudno też byłoby wymienić wszystkie sprawy, które Instytut zaplanował na rok 1952. Wymieńmy jednak dla przykładu, że 1300 słuchaczy ukończy 8- i 12-tygodniowe kursy, które organizuje Instytut w celu dostarczenia nowych kierowników organizacjom mającym na celu upowszechnienie kultury; że Instytut powierzył czołowym literatom węgierskim napisanie 30 jednoaktówek — zaznaczmy przy tym, że wydał już na użytek masowego odbiorcy utwory pisarzy radzieckich, pisarzy demokracji ludowych oraz dzieła klasyków literatury; że opracował filmy, mające na celu zapoznanie oraz doszkolenie dyrygentów i kierowników zespołów muzycznych z instrumentami muzycznymi; że utworzone przy zakładach pracy tzw. „brygady piosenki ludowej“ (czastuszek) otrzymają w niedalekiej przyszłości — „księgę pieśni powitalnych“, zbiór starych i nowopowstałych pieśni dla uczczenia świąt i uroczystości.

W tej wielostronnej działalności Instytutu, współpracując z nim związki artystyczne i organizacje masowe, nie mówiąc już o zakładach naukowych, jak np. Instytut Etnograficzny.

Na podstawie tego krótkiego przeglądu mógłby ktoś sądzić, że Instytut Twórczości Ludowej to pewnego rodzaju Instytut Etnograficzny, który tylko „między innymi“ zajmuje się problematyką masowego upowszechnienia kultury ludowej. W istocie jednak Instytut wraz z całą działalnością etnograficzną nie stanowi bynajmniej archiwum przeróżnych zbiorów, czy topograficznego i statystycznego katalogu przeróżnych ośrodków twórczości ludowej, lecz jest instytucją, mającą głęboki i żywy związek z życiem.

Nie chcemy oczywiście przez to powiedzieć, że w pierwszym roku swej działalności Instytut nie popełnił błędów, że żaden z oddziałów Instytutu nie zboczył z właściwej linii działania propagując wyłącznie twórczość wiejskich ośrodków. Błąd ten, niebezpieczny zresztą, tłumaczy się po części tym, że istotnie arcydzieła ludowej twórczości wiejskiej, które się przed nami obecnie otwierają — mogą zafascynować zbieracza czy badacza sztuki ludowej. Stąd też wynikają wspomniane wyżej błędy czy przesadna idealizacja ludowej twórczości wiejskiej. Ponadto niektórzy stawiają zagadnienie w ten np. sposób: co jest ważniejsze — pieśń ludowa, czy pieśń masowa? Również i w takim postawieniu sprawy zawiera się pewne niebezpieczeństwo, polegające na stwarzaniu przedziału między dwoma bliskimi, nierozzerwalnie ze sobą związanymi problemami. Pieśń masowa jest bez wątpienia ważniejsza — na nią też kładziemy główny akcent — ale chodzi nam o taką pieśń masową, która potrafi w swoim własnym języku wykorzystać i rozwinąć najcenniejsze, najpiękniejsze tradycje pieśni ludowej.

A zatem chodzi tu o twórczość milionów budujących socjalizm i walczących o pokój Węgrów — opartą o tradycję ludową. I to stanowi główny akcent działalności Instytutu, nie tylko w zakresie muzyki, ale i we wszystkich innych dziedzinach twórczości ludowej. Akcent ten wyczuwamy szczególnie wyraźnie w zaprojektowanym na rok przyszły planie Instytutu — wyraźniej niż w jego dotychczasowej działalności.

Wyniki osiągnięte w pierwszym roku pracy zasługują na pochwałę, zwłaszcza zaś zasługuje na nią śmiałość inicjatywy, która — nawet gdyby do pracy zakradły się pewne błędy — cenniejsza jest od oportunistycznej ostrożności, którą świetnie określa znane powiedzenie: „lepiej nic nie robić, niż popełnić błąd“.

Tak więc dotychczasowa działalność Instytutu daje nam nadzieję na wiele nowych osiągnięć w najbliższej przyszłości.

ERRATA

do nr 1 — 1952 r. „Polskiej Sztuki Ludowej“

s. 9, lewa kolumna, wiersz 22 od góry: zamiast kredytów ma być kryteriów.