

WYSTAWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

MARIA PRZEŹDZIECKA

W styczniu b.r. otwarta została w Łodzi w Ośrodku Propagandy Sztuki wystawa „Sztuka a Rękodzieło Ludowe Woj. Łódzkiego“. Celem wystawy było zapoznanie społeczeństwa robotniczej Łodzi z dorobkiem kultury plastycznej wsi oraz pokazanie możliwości zastosowania różnych dziedzin twórczości plastycznej w miejskich wnętrzach mieszkalnych.

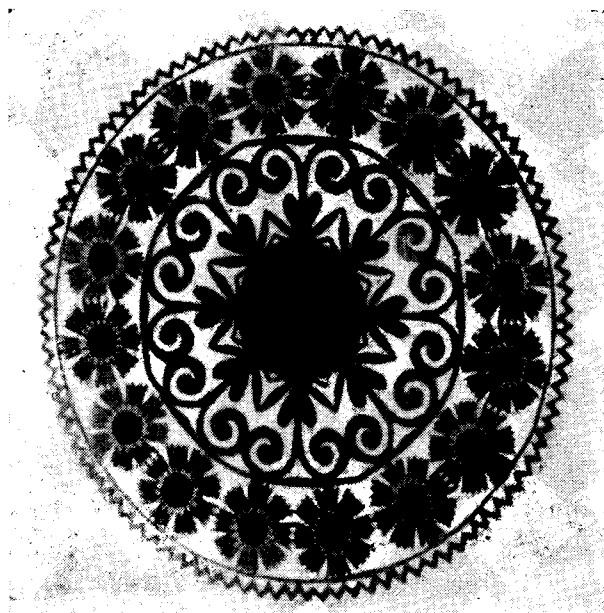
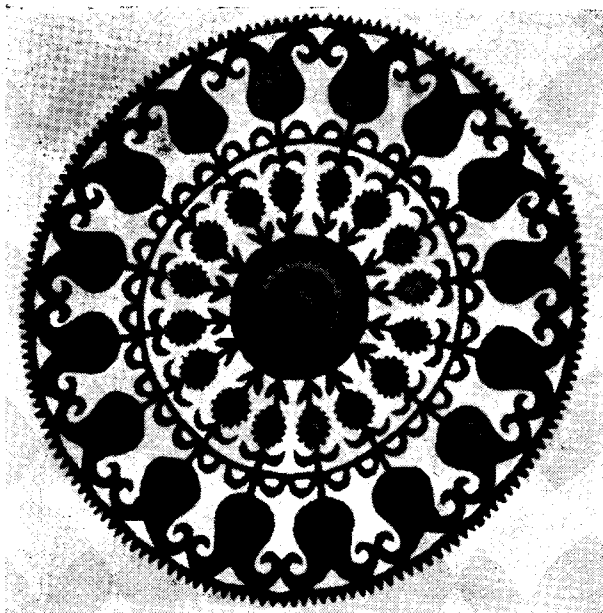
Komisja selekcyjna, w której skład wchodził przedstawiciel: Ministerstwa Kultury i Sztuki, Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Związku Plastyków oraz Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, dokonała starannego doboru materiału. Spośród ponad 500 zebranych z terenu przedmiotów wybrano do

ekspozycji około 370. Wystawa, której scenariusz i opracowanie plastyczne wykonał artysta-plastyk R. Jackowski, była przeglądem dorobku twórczości wiejskiej. Pokazano komplety ubiorów ludowych, wiele różnorodnych tkanin, wyroby ceramiczne ważniejszych ośrodków garncarskich województwa łódzkiego oraz wycinanki, zdobione wydmuszki i pająki używane do ozdoby wnętrz izb wiejskich. Znalazło się też kilka współczesnych rzeźb w drzewie.

Szereg plansz i fotografii zapoznawał widza z rodzajami tworzywa, techniką pracy i z samym artystą (na wystawie umieszczono 11 zdjęć portretowych z krótką charakterystyką zasłużonych artystów ludowych woj. łódzkiego). Techniki tkanin demonstro-



Ryc. 1. Dzban gliniany. Średnica 9,5 cm, wysokość 15 cm. Wykonał Józef Budkiewicz (Tomaszów Mazowiecki). Ryc. 2. Dzban gliniany. Średnica 11 cm, wysokość 16,5 cm. Wykonał Hieronim Muszyński (Sieradz).



Ryc. 3, 4. Wycinanki łowickie. Wykonała Józefa Strycharska (Łowicz).

wała tkaczka z Rzeczycy tkająca na wiejskim warsztacie pasiak „w koziołki”. Duża mapa obrazowała rozmieszczenie czynnych ośrodków garncarskich i wycinarskich oraz rzeźby i tkactwa ludowego. Inne plansze dawały krótką charakterystykę instytucji i organizacji zajmujących się badaniem sztuki ludowej oraz roztaczających nad nią opiekę (Państwowy Instytut Sztuki, Muzea Etnograficzne, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Uniwersyteckie Zakłady Etnograficzne, Wydziały Kultury WRN, Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego).

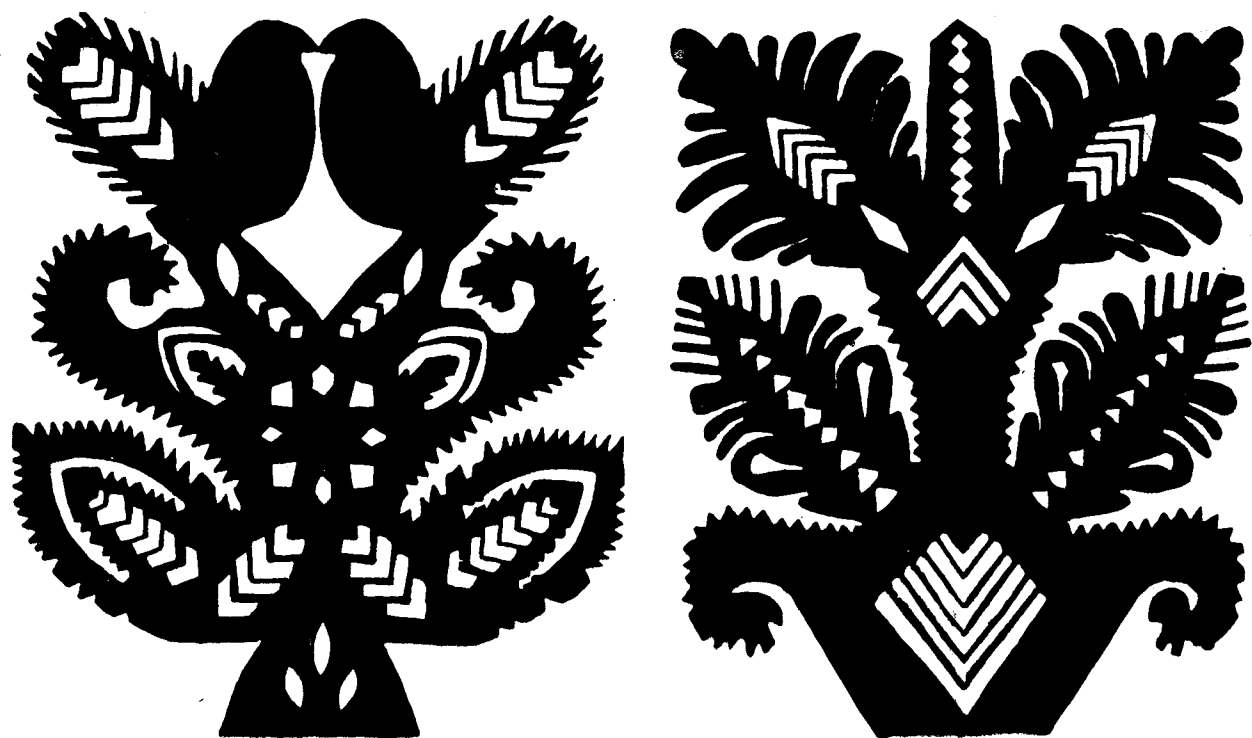
U wejścia do sali umieszczono hasło: „Chcesz poznać wieś — poznaj jej pracę i twórczość”. Wymienione wyżej ekspozyty i plansze znajdowały się w pierwszej części sali. W drugiej części zaś pokazano wybór wyrobów CPLIA (przeważnie tkactwo i strój) oraz przykład wnętrza miejskiego urządzonego estetycznie przez racjonalne zastosowanie dekoracyjnej tkaniny, ceramiki i wycinanki ludowej. Przeciwwstawione mu zostało identycznie umeblowane wnętrze, ozdobione w stylu drobnomieszczańskim z okresu międzywojennego. W głębi sali mieściło się stoisko CPLIA sprzedające wyroby przemysłu ludowego i artystycznego, zaopatrzone szczególnie obficie w ceramikę i kilimy oraz tkaniny dekoracyjne.

W szczegółach wystawa została opracowana równie starannie jak i w ogólnym założeniu. Pokazano 12 skompletowanych strojów kobiecych i męskich z różnych części województwa: z powiatu brzezińskiego — kobiece, łódzkiego — kobiece, rawskiego — kobiece zwykły i weselny, dziecinny oraz męski, sieradzkiego — kobiece letni i zimowy oraz męski, skierniewickiego — kobiece, łowickiego — kobiece i męski. Ponadto znalazło się też dużo efektownie upiętych po-

jedynczych części strojów, jak kaftany i gorsety łowickie z barwnych pasiaków, zapaski w „bączki” oraz białe czepce tiulowe noszone do malowanych chustek jedwabnych. Dano też obfity i ładny przegląd tkanin z powiatów łowickiego, sieradzkiego, radomszczańskiego, rawskiego, piotrkowskiego, a więc wełniane pasiaki proste i tkane w „kozyłki” czy w „bączki”, oraz bardzo ładne kompozycyjnie i kolorystycznie kraciaki na „nospy”. Przegląd obejmował tkaniny od starych do najnowszych, ciekawe zarówno pod względem techniki jak i zestawień kolorystycznych. Podkreślono próby nawrotu do starych tkanin przez wystawienie próbnej tkaniny wykonanej przez Antoninę Legutowską z Rzeczycy, tkanej wełną na lnianej osnowie według „starej mody” (z ok. 1860 r.) w kolorach czarnym i pasowym na niefarbowanej osnowie.

Wśród ekspozatów ceramicznych znalazły się próby z najważniejszych ośrodków garncarskich województwa łódzkiego. Z Sieradza wystawiono wyroby Hieronima Muszyńskiego, Juliana Petrykiewicza i Tadeusza Tomali. Wyroby Muszyńskiego wyróżniały się bardzo ładną i gładką polewą. Dzbanki jego zdobione były wokół brzuśca ornamentem pasowym z grubo nakładanej pobiałki na ciemne tło. Ornament składał się przeważnie z drobnych gałązek lub linii falistej z kropkami, ujętej w dwie proste linie podwójne. Wystawione wyroby Petrykiewicza były wszystkie czerwone, niepolewane, dekorowane ornamentem pasowym z pobiałki. Niektóre z wyrobów Tomali, na ogół bardzo zbliżone do wyrobów Petrykiewicza, posiadały polewę brązową. O poszukiwaniu nowych form świadczy twórczość Jana Wierzbickiego ze Stefanówka Barczewskiego, pow. Sieradz.

Garncarstwo Tomaszowa Mazowieckiego reprezentowane było przez wyroby Jana Malczewskiego, Ka-

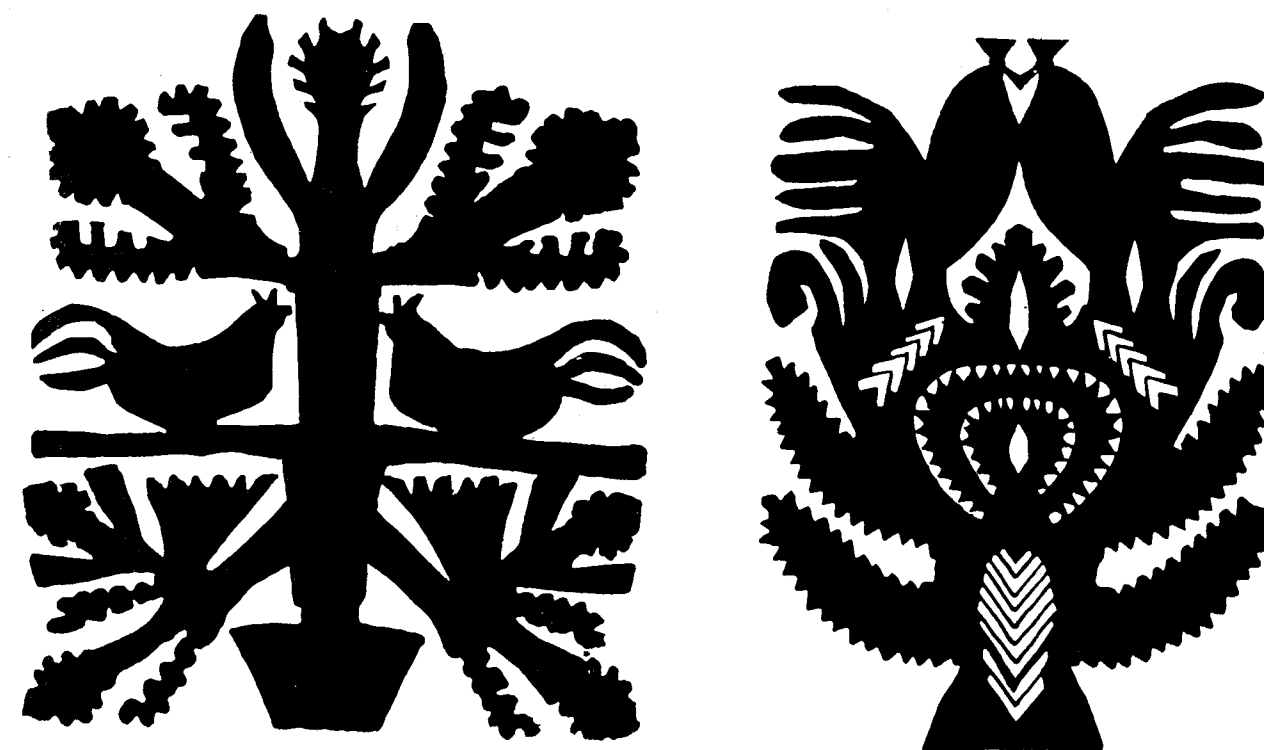


Ryc. 5 i 6 wykonała Agata Sobolewska (Zakościele).



Ryc. 7 wykonała Antonina Królikiewicz (Zakościele).

Ryc. 8 wykonała Józefa Siwkowa (Zakościele).



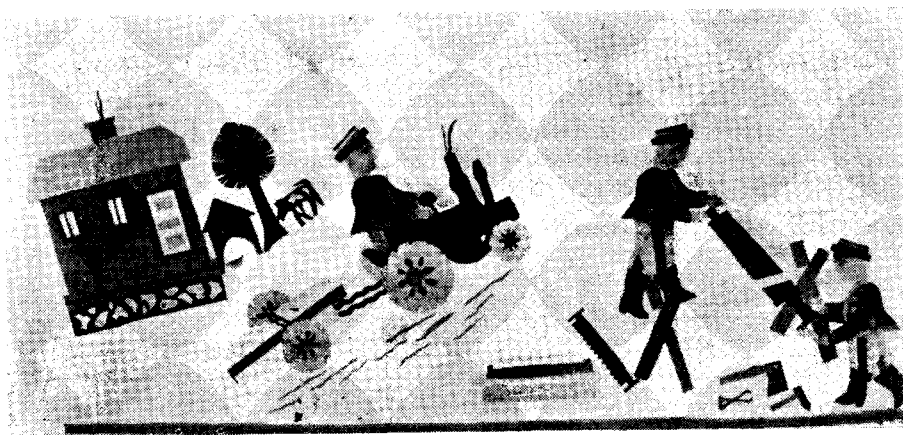
Ryc. 9 wykonała Maria Szczur (Sadykierz). Ryc. 10 wykonała Antonina Ośniecka (Zakościele).



Ryc. 11 i 12 wykonała Janina Przyborkowa (Zakościele).



Ryc. 13. „Szkoła dla dorosłych”. Wyk. Marianna Pietrzak (Błędów).



Ryc. 14. „Zwózka i piłowanie drzewa”. Wyk. Józefa Surma (Maurzyce).



Ryc. 15. „Orka”. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).



Ryc. 16. Wycinanka łowicka „Kodra”. Wyk. Marianna Pietrzak (Błędów).

zimierza Arkusińskiego, Józefa Budkiewicza i Edwarda Arkusińskiego. Dzbanksi Malczewskiego posiadały polewę brązową na całej powierzchni i nie były zdobione. W wyrobach innych garncarzy polewa obejmowała górną część brzośca i wylew, dekorację zaś stanowił podszklny ornament pasowy.

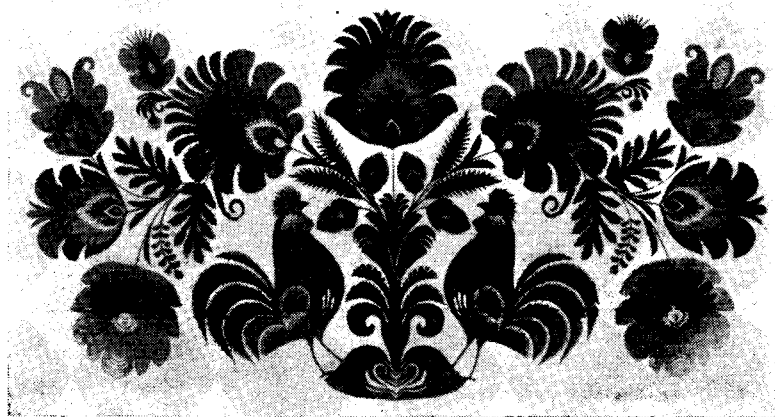
Z Bolimowa znalazły się znane wyroby Konopczyńskich (Aleksandra i Stefana); były to dzbanki i talerze w kolorowe kwiaty i ptaszki na tle pociągniętym pobiałką.

Z zakresu zdobnictwa wnętrza pokazano wycinanki, wyduszkę i pajaki. Ogółem znalazło się na wystawie około 120 wycinanek: łowickie (koła, „kodry“

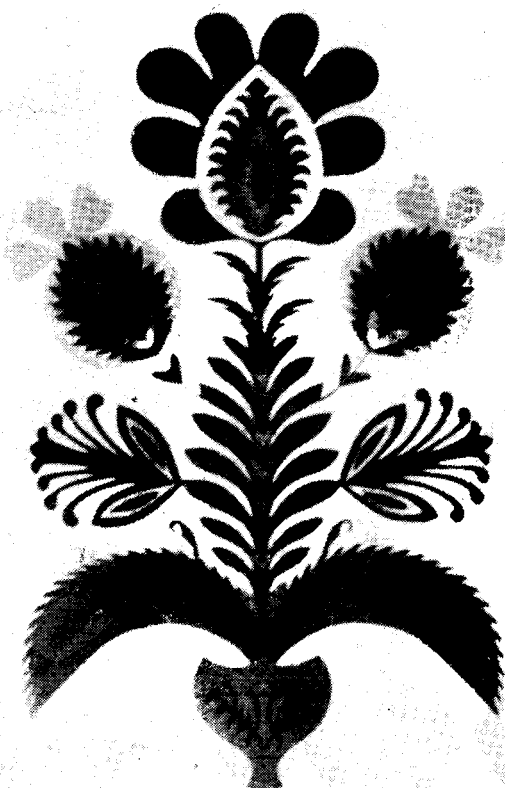
i 11 tematycznych), sieradzkie (kwadraty i koła), rawskie (donice z kwiatami, koguciki, postaci ludzkie).

Najbardziej rozwinięte pod względem technicznym i kolorystycznym są wycinanki łowickie, które właściwie są naklejkami. Wystawione „kodry“ łowickie były przeważnie bardzo dobre kompozycyjnie (lekkie i równomierne wypełnienie przestrzeni). Pomimo swojej szerokiej gamy kolorystycznej miały one dobrze rozmieszczone walory, co wywoływało ogólne wrażenie pewnego stonowania kolorów.

Łowickie wycinanki tematyczne świadczą o coraz śmielszym wprowadzaniu do sztuki ludowej nowych zagadnień i nowych tematów, o coraz większym



Ryc. 17. Wycinanka łowicka „Kodra”. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).



Ryc. 18 i 19. Wycinanki łowickie. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

zainteresowaniu artysty ludowego wydarzeniami współczesnymi i wprowadzaniu ich do swojej sztuki. Wśród wycinanek tematycznych występują takie, jak np. „Szkoła dla dorosłych”, „Skup zboża”, „Wybory”, „Nowa wieś”, „Orka pługami i traktorem”, „Zwózka i piłowanie drzewa”. Spotyka się również ujęcia tradycyjne, np. „Izba łowicka”, „Międlenie”. Zaletą pokazanych wycinanek tematycznych jest poprawność formy i kompozycji przy postępowej ich treści.

Do zdobienia wnętrza używane są w Łowickim dzbanuszki wykonane z „wydmuszek” z jajek. Na wystawie łódzkiej pokazano około 30 takich dzbanuszków, bardzo starannie wykonanych przez Józefę Strycharską i Przyżycą z Łowicza. Dzbanuszki te mają dekorację geometryczną lub kwiatową, w obu przypadkach bardzo drobną, powstałą przez naklejanie kolorowych wycinanek. „Wydmuszki” Strycharskiej posiadają wzory raczej geometryczne, podczas gdy Przyżyckiej przeważnie kwiatowe. Józefa Strycharska wykonała również „pająka” przybranego „wydmuszkami”, słomą i krążkami papieru kolorowego, ułożonymi w poziome pasy (pomarańczowy, żółty, buraczkowy, ciemnożółty, niebieski i biały). Dookoła „pająka” obiega falbanka z różowego papieru, ozdobiona wpiętymi różnokolorowymi kokardkami. Dwa inne pająki łowickie wykonane były tylko z bibuły kolorowej i słomy.

Na wystawie łódzkiej została również pokazana współczesna rzeźba ludowa w drzewie. Między innymi wystawiono dwie rzeźby Józefa Strugińskiego z Rogoźna: „Sprzątaczką” i „U kowala”. W obu przypadkach wyczuwa się pewne nieskoordynowanie między treścią a formą. Artysta, czerpiąc tematykę z bezpośredniej obserwacji otoczenia, waha się między idealistyczną formą niektórych tradycyjnych świątków a naturalizmem i nie może zdobyć się na ujęcie realistyczne, które niewątpliwie stanowi jego zamiar. Rzeźba „Sprzątaczką” posiada płaskość i proporcje świątków (szeroka w ramionach przy stosunkowo wąskich biodrach); włosy i warkocze Strugiński traktuje schematycznie i płasko, natomiast szczotka do zmiatania, układana spódnica i ściągacz na sweterku oddane są w sposób naturalistyczny. W drugiej rzeźbie Strugińskiego „U kowala” widoczne jest to samo wierne oddanie szczegółów drugorzędnych (np. skrzynia z narzędziami kowalskimi) i zupełny brak podkreślenia cech typowych. Obie rzeźby nie są zbyt szczęśliwie rozwiązane kompozycyjnie, brak im zwartości i podporządkowania głównej idei. Przy dużych wymiarach obu rzeźb (1—1,5 m) braki te wystąpiły tym jaskrawiej. Byłoby może wskazane, gdyby artysta w przyszłości zmniejszył wymiary swych rzeźb, gdyż w ten sposób



Ryc. 20 i 21. Wycinanki łowickie. Wyk. Stanisława Bogusz (Łowicz).

łatwiej znajdzie drogę do koniecznych uogólnień i typowości, z pominięciem zbytecznych szczegółów.

Rzeźba zatytułowana „Kobieta murarz“, wykonana przez Kazimierza Ajsa z Sulejowa, jest bardziej zwrócona pod względem kompozycyjnym, chociaż z punktu widzenia jedności treści i formy budzi również zastrzeżenia. Autor nie potrafił przedstawić przez siebie postaci nadać cech charakterystycznych dla tego środowiska zawodowego.

Spośród wystawionych rzeźb najlepsza była „Przędka“ wykonana przez Józefa Grzegorego ze wsi Złotków Borowy (pow. Łowicz). Przedstawia ona starszą kobietę wiejską przy kołowrotku. Postać kobiety, jej wyraz twarzy, ruch rąk uchwycone są bardzo dobrze; artysta nie gubi się w szczegółach, określa wyraźnie środowisko i wiek kobiety. Kompozycyjnie gorzej rozwiązany jest kołowrotek, a zwłaszcza kądziel, która niepotrzebnie jest zbyt duża i ciężka.

Ostatnia z wystawionych rzeźb, „Para opoczyńska w tańcu“, wykonana została przez Władysława Żaka, rzeźbiarza wiejskiego, który dokształcał się z zakresu rzeźby w Łodzi i dlatego trudno jego pracę uważać za czysto ludową.

Jak widać z powyższego, na wystawie zebrano ekspozycję różnorodną, dającą w zarysie obraz całokształtu twórczości artystycznej wsi województwa łódzkiego, z uwzględnieniem w miarę możliwości zabytków z różnych okresów czasu (np. w tkactwie z rozpiętością czasu blisko 70 lat).

Możliwość zastosowania sztuki ludowej w dekoracji miejskich wnętrz mieszkalnych pokazano, jak wspomniałam, w drodze kontrastowego zestawienia wnętrza ozdobionego ludowymi tkaninami, ceramiką i wycinankami — z urządzeniem w gęście drobno-mieszczańskim z okresu międzywojennego. Wydaje mi się, że tutaj pełny efekt nie został osiągnięty, gdyż wnętrza, mające na widza działać w sposób ujemny, było właściwie za mało brzydkie i z pewnością znaleźli się zwiedzający, którym mogło się ono nawet podobać.

W ekspozycji bardzo starannej i estetycznej widoczne było konsekwentne dążenie do uwypuklenia podstawowego problemu, jakim dla organizatorów wystawy było zagadnienie przemiany tradycyjnej sztuki ludowej, zaspokajającej dotychczas potrzeby własnego środowiska, w artystyczne rzemiosło, pracujące dla szerokich mas ludności wsi i miasta.

Fotografie wykonał Jerzy Langda.

ELEMENTY LUDOWE W POKAZIE SZKÓŁ ARTYSTYCZNYCH POZNANIA

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej — Wydział Kultury w Poznaniu, chcąc zaznajomić społeczeństwo z dorobkiem szkół artystycznych, zorganizowało w dniu 18.IV.1953 r. „Pokaz prac uczniów szkół artystycznych miasta Poznania”. Pokaz ten odbył się w wielkiej auli Uniwersytetu Poznańskiego. Udział w nim wzięły: Państwowa Podstawowa Szkoła Muzyczna, Państwowa Średnia Szkoła Muzyczna, Państwowe Liceum Muzyczne, Państwowa Szkoła Muzyczna, Państwowa Szkoła dla Instruktorów Teatrów Ochotniczych, Państwowe Liceum Instruktorów Świeclicowych i Teatralnych, Państwowa Średnia Szkoła Baletowa. Program „Pokazu” składał się z dwóch części. W pierwszej przedstawiono utwory muzyczne, wokalne, choreograficzne i recytacyjne, należące do repertuaru klasycznego, w drugiej zaś, poza dwoma utworami o aktualnej treści politycznej, przedstawiono 20 utworów o charakterze ludowym i etnograficznym. Wszyscy wykonawcy tej części programu wystąpili w wielkopolskich strojach ludowych. Ze względu na tematykę i formę wykonania utworów drugiej części „Pokazu” uważamy za wskazane umieszczenie sprawozdania na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”.

Elementem nowym w Poznaniu, który przedstawiono po raz pierwszy w „Pokazie” na wielką skalę, był ludowy strój wielkopolski, który silnie podkreślał regionalny charakter imprezy. Podczas wykonywania programu mieliśmy możliwość obserwowania strojów z okolic Ołoboku, Śremu, Buku, Pałuk, Krobi i przedmieść Poznania. Ogólnie je oceniając, należy podkreślić dość wierną rekonstrukcję i staranne wykonanie; w pewnych przypadkach zastosowano nawet oryginalne części stroju wypożyczone z terenu (np. Dzierżaczka z okolic Krobi w czepku i kryziku). Przyjemne wrażenie, jakie sprawiał efektowny strój wielkopolski, osłabiały jednak dające się zauważyć usterki, których w przyszłych pokazach powinno się unikać. Np. za mało zróżnicowano stroje pod względem kolorystyki w poszczególnych regionach, tym samym nadając strojom ludowym charakter swoistych mundurów.

Inne niedociągnięcia — to niestaranne odtworzenie niektórych części stroju: np. zamiast czarnych z połyskiem buty były siwe, zapaski bez haftu albo ze stosowanym tak skromnie, że trzeba go było się doszukiwać; Dzierżaczka śpiewająca solową partię wystąpiła w pięknym oryginalnym czepku i kryziku, lecz przy tym w koszuli o kroju odbiegającym od oryginalnego (za szerokie rękawy) i w zapasce również niezgodnej pod względem zdobienia i barwy z miejscowym charakterem.

Skromnie, a nawet mundurowo, przedstawiał się strój Bamberek, w który przebrano małe dziewczyn-

ki. Monotonia kolorów wywoływała wrażenie nudy. Brak haftu na zapaskach tiulowych oraz wysokich bucików na wysokich obcasach poważnie osłabiał efekt, wbrew woli organizatorów, którzy chcąc np. zachować wszystkie szczegóły stroju oryginalnego, nie zapomnieli małym Bambereczkom pod zapaski tiulowe przywiązać barwne haftowanych kieszeni. W związku ze strojem bamberskim nasuwa się jednak pytanie, czy w ogóle było celowe wprowadzenie na scenę zespołu w takim stroju, czy celowe jest podnoszenie do rangi reprezentacyjnego stroju wielkopolskiego ubiorów byłych mieszkańców czterech wiosek należących obecnie do miasta Poznania. Wiadomo przecież, że Bambrowie, w początku XVIII w. sprowadzeni w okolice Poznania z krańców Słowiańszczyzny, spod Bambergu, na gruncie słowiańskim bardzo szybko się spolszczyli. Pokazana odmiana stroju bamberskiego posiada wybitne cechy stroju zachodnio-europejskiego. Faworyzowanie więc tego stroju i przedstawianie w nim przebranych małych dzieci uważam za posunięcie niewskazane, tym bardziej, że mamy na obszarze Wielkopolski wiele innych strojów, silniej związanych z historią i kulturą tego regionu.

Jeśli chodzi o tańce ludowe przedstawione w opracowaniu Jadwigi Szmidtowej to z uznaniem trzeba zaznaczyć, że przygotowanie ich było staranne i poprawne, chociaż wykonany na nich retusz, jak i postawa tancerzy, w pewnych wypadkach odbiegają od charakteru tańca ludowego. Niekiedy raził też widza sposób trzymania się tancerzy — zbyt prosty i sztywny — jak i chęć unoszenia się na palcach, co w tańcach ludowych nie ma prawie zastosowania. Poza tym nieszczęśliwym pomysłem było ubranie dziewcząt, występujących w tańcach ludowych — w czarne miniaturowej wielkości slipki. Pokazywanie w tańcach ludowych gołych nóg spod szerokich barwnych spódnic — nie należało chyba do efektów zamierzonych.

W związku z całą drugą częścią „Pokazu”, a szczególnie z tańcami ludowymi, które tańczono przy dźwiękach fortepianu, nasuwa się uwaga, że brak ludowego wielkopolskiego zespołu instrumentalnego jest niezrozumiały. Posiadamy przecież liczne instrumenty ludowe: dudy, kozły, siesieńki, mazanki, maryny itd., mamy muzykujących na tych instrumentach grajków, mamy w Poznaniu wybitnych muzyków, kompozytorów i lutników, istnieje nawet poważny zaczątek takiego zespołu w Zbąszyniu. Niezrozumiałe więc jest, dlaczego w poznańskim ośrodku muzycznym, gdzie istnieje, prócz Opery, tyle szkół muzycznych, gdzie organizuje się międzynarodowe imprezy muzyczne, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej nie wpłynęło na odpowiednie instytucje, by zorganizowały re-

prezentacyjny zespół muzyki ludowej. Brak zainteresowania w tej dziedzinie jest, moim zdaniem, zaprzeczeniem poważnych wartości kulturowych, wytworzonych przez nasz lud w ciągu wieków. Organizatorzy „Pokazu” i miejscowe środowisko muzyczne zna przecież słowa Bolesława Bieruta: „Twórczość naprawdę wielka wyrasta z tego co ludowe i dzięki temu staje się dorobkiem ogólnoludzkim”.

Ogólnie oceniając „Pokaz”, należy stwierdzić, że był on poważnym osiągnięciem kulturalnym. Wreszcie społeczeństwo poznańskie zainteresowało się wartościami lokalnymi i przedstawiło je choć w części szerszemu ogółowi. Po tym pierwszym kroku — na-

stępnym powinno być zorganizowanie **wielkopolskiego reprezentacyjnego zespołu instrumentalnego**, zespołu takiego, który poziomem artystycznym i popularnością dorównywałby „Mazowszu”.

Jeśli chodzi o stronę organizacyjną, wydaje mi się niesłuszne, aby imprezę związaną tylko z miastem Poznaniem organizowało aż Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Skoro zaś Prezydium Woj. Rady Narodowej — Wydział Kultury — podjęło się organizacji „Pokazu”, to wydaje się, że do udziału w popisach powinny być zaproszone również szkoły i ogniska artystyczne z terenu.

Adam Glapa

ARCHITEKTURA POLSKA DO POŁOWY XIX WIEKU (Album).

Wydawnictwo oprac. pod kierunkiem Jana Zachwatowicza przy współudziale Zygmunta Świechowskiego i Jerzego Miłobędzkiego).

Warszawa 1952. Państw. Wydawn. Techniczne. 4^o s. 25. tabl. 449. Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej (Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. t. 9).

Bogatą część ilustracyjną poprzedza wstęp pióra ministra Romana Piotrowskiego oraz zarys rozwoju architektury w Polsce, napisany przez prof. dra Jana Zachwatowicza.

Na część ilustracyjną składa się 449 reprodukcji zdjęć fotograficznych, przedstawiających zabytki architektury i ich fragmenty. Ilustracje wykonane są bardzo dobrze pod względem technicznym i artystycznym. W albumie około 10% stanowią zdjęcia wiejskich i małomiasteczkowych budynków mieszkalnych oraz obiektów przemysłowych (wiatraki, młyny) i sakralnych, które w sumie stanowią w obrębie wydawnictwa jak gdyby osobny rozdział poświęcony architekturze ludowej, wymagający szczegółowego omówienia na łamach Polskiej Sztuki Ludowej.

Już sam fakt umieszczenia w reprezentacyjnym albumie architektury polskiej przykładów budownictwa ludowego świadczy jak najkorzystniej o zamierzeniach Redakcji, która nie uważała za stosowne ograniczyć treści wydawnictwa do architektury monumentalnej warstw elitarnych, ale jednocześnie postanowiła wprowadzić o wiele skromniejszą i nie zawsze tak efektowną, jednak dla historii naszej kultury bardzo istotną — architekturę ludową.

Redakcja włożyła sporo wysiłku w wyeksponowanie możliwie plastycznie tego działu architektury polskiej, z uwzględnieniem funkcjonalnego i geograficznego zróżnicowania budownictwa ludowego. Jednakowoż porównując ze sobą obydwa działy dostrzegamy, że nie są one w albumie opracowane w sposób równomierny. Podczas gdy w części ilustrującej architekturę nieludową selekcja materiału dokonana została w sposób wysoce umiejętny i staranny, dając możliwość zorientowania się w najcelniejszych zabytkach architektury z różnych epok i różnych stron

Polski, w części wstępnej nie udało się Redakcji osiągnąć równie pomyślnego wyniku. Widoczne to jest zarówno w doborze materiału jak i w jego układzie. Przeglądając karty tej części albumu, dostrzegamy dążność do uporządkowania jego treści według schematu, który ująć można w sposób następujący: kraj- obraz, budownictwo przeddziejowe, współczesne budownictwo prymitywne, zabudowa wsi, chałupa wiejska, wnętrze, zagroda, budynki gospodarcze, budynki przemysłowe, budownictwo małomiasteczkowe i sakralne. Wewnątrz obszerniejszych działów (chałupa wiejska) widoczne są usiłowania w kierunku wprowadzenia układu typologicznego. Zarówno jednak w ogólnym rozplanowaniu materiału, jak i w obrębie poszczególnych grup, wkradły się pewne niekonsekwencje, które mącą przejrzystość układu.

Zgromadzony materiał, jakkolwiek dosyć obfity, nie zawsze daje właściwy obraz bogactwa polskiej architektury ludowej. Braki dotyczą zarówno sposobu zabudowy wsi (uwzględniono jedynie ulicówkę, i to aż w dwóch zdjęciach), form architektonicznych (nie ma np. domów o konstrukcji przysłupowej, charakterystycznych dla niektórych okolic Dolnego Śląska. Krakowskiego i Rzeszowskiego), jak i ważniejszych typów ludowego budownictwa regionalnego (brak chałupy góralskiej ze Śląska Cieszyńskiego, chałupy krakowskiej, podhalańskiej, sanockiej z wnęką i wielo innych).

Prócz braków, o których wspominałem tu przykładowo, obserwuje się w interesującej nas części albumu nie zawsze właściwy dobór materiału. Bez większej szkody dla całości można by usunąć jedno ze zdjęć, które się dublują, np. zdjęcie wiatraków, szalasów pasterskich, ulicy wiejskiej; należałoby wymienić słabe technicznie zdjęcie młyna wodnego i ładne, ale niewiele o ludowej architekturze mówiące zdjęcie dziedzińca zagrody białostockiej, stodoły w Łazi-

skach Górnych (budynek 8-boczny, fotografowany od ściany szczytowej, wskutek czego nie daje właściwego pojęcia o bryle), kościółka w Sieniawie i Sękowej. Zamiast na pół zrujnowanej karczmy w Jeleśni właściwsze wydawałoby się umieszczenie bogatej pod względem architektonicznym karczmy w Suchej.

Zastrzeżenia natury bardziej zasadniczej budzą zdjęcia chałup, mających reprezentować budownictwo ludowe Opoczyńskiego i Rzeszowskiego. W pierwszym przypadku na 19 rycinie albumu widzimy jako jedyny przykład z Opoczyńskiego fotografię chałupy z podcieniem narożnikowym z Kalinkowa. Chałupa ta, niewątpliwie bardzo pod względem architektonicznym interesująca, nie może jednak być użyta jako przykład chałupy „opoczyńskiej”. Kalinków jest bowiem dawną kolonią niemiecką założoną na przełomie XVIII i XIX wieku przez kolonistów niemieckich z Pomorza, i zarówno w wyglądzie zewnętrznym, jak i rozplanowaniu stanowi na tym terenie formę obcą. Podobnie budownictwo rzeszowskie nie może być ilustrowane przez chałupę z Lisznej, wsi położonej w powiecie leskim, w głębi Karpat, zamieszkiwanej do niedawna przez obcą etnicznie ludność bojkowską. Nie reprezentuje też należycie budownictwa rzeszowskiego nowsza i zupełnie przypadkowo wybrana chałupa z Bratkowic.

Szereg wspomnianych wyżej dla przykładu usterek składa się na to, że zagadnienie architektury ludowej, mimo niewątpliwego wysiłku ze strony Redakcji, nie znalazło w wydawnictwie właściwego wyrazu. Pomijając jednak takie pomyłki, jak z wspomnianą wyżej chałupą z Kalinkowa, czy Lisznej, których można by łatwo uniknąć, gdyby materiał został przekonsultowany w gronie etnografów, jako istotne pozostałyby dwa zarzuty: pierwszy, że w wydawnictwie uwzględnionych zostało zbyt mało różnych form architektonicznych, i drugi, że poszczególne formy nie zawsze ilustrowane są najlepszymi przykładami. W obydwu przypadkach odpowiedzialnością za braki trudno byłoby obciążać Redakcję wydawnictwa. Jeżeli omawiana tu część albumu nie dorównuje zasięgiem i celnością wyboru części poświęconej architekturze nieludowej, przyczyna leży wyłącznie w rodzaju materiału jakim dysponowała Redakcja, przygotowując to piękne i wartościowe wydawnictwo. Podczas gdy z zakresu monumentalnej architektury murowanej do dyspozycji Redakcji stały otworem bogate zbiory materiałów ilustracyjnych, zawierające znakomite pod względem technicznym i artystycznym dokumentarne zdjęcia najbardziej wartościowych zabytków, gdy właściwą selekcję i ujęcie ułatwiały liczne prace o charakterze monograficznym i syntetycznym, zadanie zespołu redakcyjnego, przygotowującego część wstępną, było o wiele trudniejsze.

Przyczyny należy szukać w stanie naszych badań etnograficznych, które prowadzone od lat blisko stu, nie dały jeszcze pełnej inwentaryzacji typów ludowej architektury, nie doprowadziły do precyzyjnego wyznaczenia ich zasięgów i określenia historycznego rozwoju. W ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu prace, zmierzające do syntetycznego ujęcia zagadnienia polskiego budownictwa ludowego, wyszły niedaleko poza pierwsze próby z czasów Karłowicza i Pugeta. Poważną trudność w opracowaniu na należytych po-

ziomie ilustrowanego przeglądu polskiej architektury ludowej stanowi brak systematycznie prowadzonej dokumentacji fotograficznej. Materiał fotograficzny z zakresu ludowej architektury, którym rozporządzamy obecnie, jest w 80% zupełnie przypadkowy, poza tym jest on rozproszony po różnych archiwach i zbiorach, często na poziomie technicznym i artystycznym uniemożliwiającym jego wykorzystanie.

Obok trudności wynikających z braku należytej dokumentacji faktograficznej i odpowiednich opracowań naukowych, wysuwa się tu jeszcze zagadnienie specjalne — wypracowania kryteriów, według jakich należałoby kierować się przy planowaniu i realizowaniu wydawnictwa mającego dać obraz polskiej architektury ludowej.

Jednym z podstawowych problemów, który musimy rozstrzygnąć na wstępie, jest problem ram chronologicznych. Połowa XIX w., przyjęta w omawianym albumie jako granica górna, znajduje pełne uzasadnienie dla architektury warstw elitarnych, natomiast w architekturze ludowej trudna jest do utrzymania. W architekturze nieludowej I połowa ubiegłego stulecia stanowi schyłek ostatniego z wielkich stylów historycznych, w kulturze ludowej zaś jest to jeszcze okres, kiedy na znacznych obszarach Polski panował ucisk pańszczyźniany, kiedy masy ludowe walczyły o byt w ciężkich warunkach materialnych i moralnych, kiedy wreszcie, z wyjątkiem niektórych części kraju (jak np. Karpaty) budownictwo ludowe przedstawiało się dość ubogo i dalekie było od tego bogactwa form dekoracyjnych, jakie pojawiły się w nim na przełomie XIX i XX wieku oraz w czasach późniejszych.

Wydaje mi się, że dla pokazania architektury ludowej w jej pełnym rozkwicie należałoby jako granicę górną przyjąć raczej datę pierwszej lub nawet drugiej wojny światowej.

Drugie ważne pytanie, które należałoby rozstrzygnąć, łączy się z zagadnieniem, czy celem albumu jest przedstawienie pełnego obrazu architektury ludowej w jej historycznym rozwoju i klasowym uwarunkowaniu, czy też pokazanie osiągnięć szczytowych, ze świadomym eliminowaniem form o mniejszej wartości artystycznej. W zależności od tego, jak rozstrzygniemy powyższe pytanie, zmieni się dobór i tematyka materiału ilustracyjnego. W wypadku pierwszym, ilustrując budownictwo jakiegoś regionu, należałoby w serii zdjęć pokazać rozwój budownictwa w kilku przekrojach chronologicznych, z uwzględnieniem różnych klas społecznych (kmięcie, zagrodnicy, chałupnicy, służba folwarczna). Należałoby pokazać formy najpowszechniejsze i najciekawsze wyjątki, a poza tym budynki gospodarcze i przemysłowe. Wydaje mi się jednak, że ujęcie takie, celowe i słuszne np. w albumie budownictwa ludowego, czy w powiatowych katalogach zabytków sztuki, w wydawnictwie typu „Architektury” nie byłoby najwłaściwsze. Ogólnym zadaniem omawianego tutaj wydawnictwa nie jest danie pełnego obrazu architektury polskiej, ale przeglądu jej najwyższych osiągnięć. Toteż w części poświęconej architekturze nieludowej pominięte zostały zabytki, może nawet typowe dla naszego krajo-
brazu, ale posiadające mniejszą wartość artystyczną. Podobne kryterium należałoby również stosować w

dobrze materiału obrazującego dorobek chłopów polskiego w zakresie jego architektury. Należałoby większą niż dotychczas uwagę zwrócić na to, aby poszczególne typy reprezentowane były w albumie przez zabytki najbardziej rozwinięte, najdoskonalsze pod względem formy, proporcji i detalu architektonicznego, aby obok form powszechnie występujących znalazły się również formy rzadziej spotykane, ale stanowiące w dziejach ludowej architektury przykłady szukania nowych dróg i pozytywnych rozwiązań. Niewątpliwie do uwzględnienia w albumie kwalifikuje się np. chałupa z wnęką z okolic Sanoka, stanowiąca

przykład ciekawego rozwiązania planu i bryły, czy klasycyzująca chałupa podlaska.

Omawiana tu „Architektura“, która mimo znacznego nakładu została po prostu rozchwytana z półek księgarskich i dziś już pomnożyła serię trudno dostępnych „białych kruków“, doczeka się zapewne wkrótce drugiego wydania, w związku z czym łatwo będzie przeprowadzić pewne korekty w doborze zdjęć i usunąć usterki, tak by część wstępna, poświęcona architekturze ludowej, stała na równie wysokim poziomie jak dalsze partie omawianego dzieła.

R. Reinfuss

MÁNESOVE NARODOPISNE STUDIE

(12 plansz barwnych z tekstem Mileny Freimanovy).

Wyd. „Orbis“, Praha 1952.

W listopadzie 1952 r. ukazała się w Pradze teka zawierająca 12 barwnych reprodukcji rycin Józefa Manesa, przedstawiających typy ludowe.

Manes, którego twórczość przypada na połowę ubiegłego stulecia, gdy Czechy przechodziły okres swego narodowego odrodzenia i walk rewolucyjnych związanych z Wiosną Ludów, wiele uwagi poświęcał studiom nad bogatą kulturą ludową swojej ojczyzny. W obfitej jego spuściźnie artystycznej znajduje się seria podkolorowanych rycin, przedstawiających przeważnie chłopów w strojach ludowych lub, rzadziej, całe sceny rodzajowe.

Prócz walorów artystycznych, prace te przedstawiają dużą wartość dokumentarną, jako źródło badań z zakresu kostiumologii ludowej. Manes bowiem kładł duży nacisk na inwentaryzacyjną ścisłość swoich prac, dodając niekiedy na marginesie rysunki detali i zapatrując je w ścisłe metryki.

Omawiana teka zawiera jedynie wybór prac Manesa. Są to plansze przedstawiające głównie ubiory z Czech północno-wschodnich (stroje Hanaków z Wołoszczyzny morawskiej) i Słowaczyny, a więc te, które mogą interesować społeczeństwo czechosłowackie. Nie znajdujemy tam ubiorów polskich, które Manes malował w czasie podróży do Małopolski w r. 1847. Dwie z tych plansz, przedstawiające męski i kobiecy ubiór z okolic Krakowa, reprodukowane były w monografii zatytułowanej „Dilo Josefa Manesa“, wydanej w Czechach w latach międzywojennych.

W związku z ukazaniem się omawianej teki Manesa, która jest wydawnictwem popularnym, przeznaczonym dla szerokich rzesz odbiorców, a zarazem stanowi cenne źródło naukowe, nasuwa się pytanie — dlaczego dorobek polskich artystów nie jest u nas w podobny sposób udostępniony. Dotychczas z twórczości licznych artystów, zajmujących się w różnych okresach studiami stroju ludowego, opublikowano serię typów ludowych wykonanych przez Norblina, którą wydało w opracowaniu J. St. Bystronia Muzeum Etnograficzne w Krakowie w r. 1934. Nadal natomiast leżą w tekach, niedostępne dla ogółu społeczeństwa, cenne akwarele Ksawerego Preka (1801—1863), Kajetana Wincentego Kisielińskiego (1808—1849) i wielu innych mniej znanych artystów.

Prócz systematycznego wydawania tek dotychczas nie publikowanych, należałoby pomyśleć również o zebraniu i wydaniu rozproszonego dorobku o wartości etnograficznej takich artystów jak np. Gerson. Wydawnictwa tego rodzaju ze względu na swą wartość artystyczną zostałyby niewątpliwie życzliwie przyjęte przez społeczeństwo, budząc zainteresowanie strojem ludowym wśród tych, do których nie dociera, ze względu na swój zbyt specjalny charakter, Atlas Polskich Strojów Ludowych, wydawany od kilku lat przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

R. Reinfuss

KATALOG GARNCARSTWA LUDOWEGO WOJEWÓDZTWA RZESZOWSKIEGO.

Praca zbiorowa pod redakcją J. Krajewskiej.

Wyd. Muzeum Etnograficzne w Łodzi r. 1952, 84 str. tekstu, 6 tabl. rys., 128 ilustr. na kred. pap.

Staraniem zespołu pracowników Muzeum Etnograficznego w Łodzi opracowany został katalog, który obejmuje część bogatych zbiorów ceramicznych tego Muzeum, a mianowicie eksponaty pochodzące z terenu województwa rzeszowskiego.

Katalog dzieli się na kilka części. Na początku, po spisie ilustracji tablic, podany jest wykaz uwzględnionych w tekście ośrodków garncarskich oraz spis alfabetyczny garncarzy pracujących w poszczególnych ośrodkach.

We wstępie, który rozpoczyna właściwy tekst katalogu, podana została ważniejsza literatura dotycząca garncarstwa w Polsce oraz wiadomości ogólne o garncarstwie rzeszowskim, zebrane przez pracowników Muzeum na terenie województwa rzeszowskiego w latach 1948—51, a odnoszące się do poszczególnych ośrodków garncarskich uwzględnionych w katalogu.

W dalszych częściach omawianej pracy materiały uporządkowane są ośrodkami; znajdujemy tu wiadomości dotyczące techniki wyrobu i zdobnictwa, warunków produkcji, form sprzedaży, a następnie opisy poszczególnych eksponatów z danego ośrodka. Spośród ośmiu w ten sposób opracowanych centrów garncarskich najobszerniej potraktowany jest duży ośrodek znajdujący się w Medyni Głogowskiej, omówiony łącznie z pobliskim Zalesiem i Pogwizowem. Inne ośrodki (Sokołów, Kołaczyce, Brzostek, Jodłowa, Mrzygłód) opracowane są bardziej pobieżnie.

Cenne uzupełnienie katalogu stanowi jego bogata szata ilustracyjna. Szereg tablic rysunkowych przedstawia typologię form naczyń ceramicznych, narzędzia garncarskie, rysunki techniczne pieców do wypalania. Całość dopełnia kilkadziesiąt reprodukcji na papierze kredowym, ilustrujących pracę garncarza, jego narzędzia oraz szereg wyrobów pochodzących ze wszystkich ośrodków uwzględnionych w katalogu.

Dla etnografa, interesującego się tą dziedziną twórczości ludowej, katalog stanowi cenny zbiór materiałów, który pozwoli zorientować się w produkcji najważniejszych ośrodków garncarskich województwa rzeszowskiego. Pełnego obrazu garncarstwa na tym terenie katalog jednak nie daje. Częściowo dlatego, że celowo zostały pominięte mniejsze ośrodki, gdzie pracują pojedynczy garncarze (np. Żmigród, Leżajsk, Domastawa), częściowo zaś z tego powodu, że prze-

prowadzona przez grupę badaczy ewidencja nie była kompletna. Z tej zapewne przyczyny nie mamy w katalogu wzmianki o poważnym ośrodku garncarskim w Porębach Dębskich i czynnym jeszcze w 1948 r. ośrodku w Niwiskach, gdzie obok glazurowanych naczyń wyrabiano także „siwaki“.

Jeśli chodzi o ogólną ocenę katalogu, to pewne zastrzeżenie może budzić świadome ograniczenie się do przedstawienia stanu garncarstwa z czasów ostatnich i to wyłącznie na podstawie własnych badań terenowych. Literatura, dotycząca garncarstwa w województwie rzeszowskim, wprawdzie nie jest obfita, niemniej jednak o ośrodkach wymienionych w katalogu pisało już dawniej. W niektórych z tych prac znajdujemy ciekawe wiadomości historyczne (Stefan Koziański: „Cech garncarski w Sokołowie“ Lwów 1899), w innych szczegóły techniczne (opis odnoszący się do Mrzygłodu w pracy J. Falkowskiego i B. Pasznyckiego: „Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim“), w innych wreszcie opis dawniejszych sposobów zdobienia („Garncarstwo w Kołaczycach“ Lud X), czy bodaj zdjęcie przedstawiające dawne wyroby garncarskie (Fischer: „Lud polski“ str. 91, dzbanki z Kołaczyc). Drobne te wiadomości, których liczbę można by pomnożyć, uzupełnione informacjami zaczerpniętymi z tradycji ustnej, pozwoliłyby niewątpliwie na ujęcie zagadnienia garncarstwa rzeszowskiego również w perspektywie historycznej, na wskazanie zmian, które w ogólnym stanie rzemiosła garncarskiego zaszły w ciągu ostatniego półwiecza, i na ustalenie ich przyczyn. Tego rodzaju ujęcie niewątpliwie podniosłoby wartość katalogu i przyczyniłoby się do zwiększenia zainteresowania losami garncarstwa ludowego wśród rzesz zwiędających łódzkie Muzeum Etnograficzne.

R. Reinfuss

BLASZCZYK STANISŁAW. DZIAŁ KULTURY I SZTUKI LUDOWEJ W ROGALINIE.

Przewodnik.

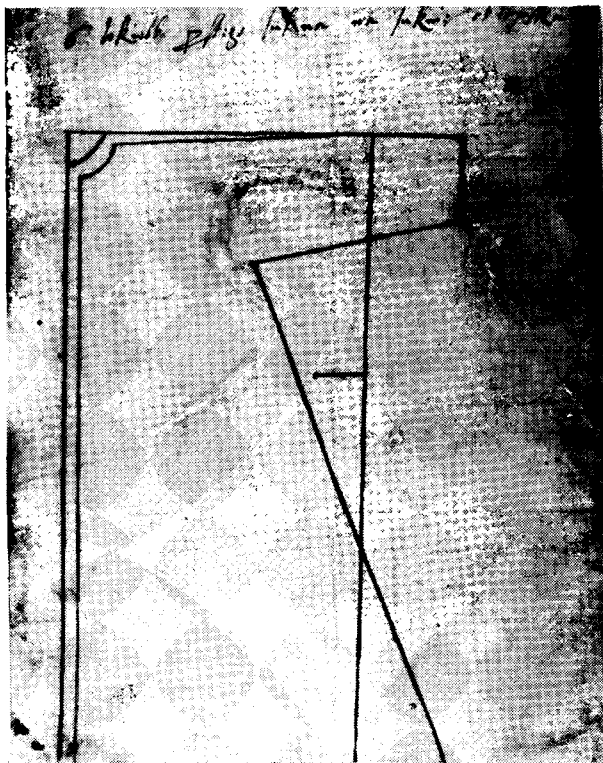
Poznań 1952 Min. Kultury i Sztuki Centr. Zarząd Muzeów 16^o s. 102, tabl. 32, ilustr.

Do wybitnych osiągnięć w całokształcie naszego życia w okresie powojennym należy stały rozwój kultury i sztuki, przejawiający się między innymi w rozbudowie muzeów, wzbogacaniu ich zbiorów oraz w wielkiej ilości dobrze zorganizowanych wystaw. W wyniku wielkich przemian i osiągnięć Muzeum Wielkopolskie, ongiś regionalne, zostało podniesione do rangi Muzeum Narodowego, a pewnie jego działy otrzymały nowe siedziby w zabytkowych budowlach.

Jedną z filii Muzeum Narodowego w Poznaniu jest Dział Kultury i Sztuki Ludowej w Rogalinie, udostępniony społeczeństwu do zwiedzania w 1949 r. Dział ten, dzięki troskliwej opiece Rządu i fachowemu kierownictwu, stale się rozwija. Muzeum w Rogalinie mieści się w kilku salach. I sala zawiera budownictwo i rozplanowanie wsi w Wielkopolsce; II sala — zajęcia podstawowe: 1) rybołówstwo, 2) rolnictwo, 3) pszczelarstwo, 4) kowalstwo; III sala — przetwó-

stwo: 1) przeróbka włókna, 2) plecionkarstwo, 3) obróbka kory i rogu, 4) przetwórstwo zbóż, 5) garncarstwo; IV sala — gospodarstwo domowe; V sala — ubiory i stroje, sztukę ludową i przedmioty obrzędowe (malarstwo i rzeźbę, hafty, tkaniny i ubiory, instrumenty muzyczne).

W celu ułatwienia zwiedzającym korzystania ze zbiorów, Muzeum Narodowe w Poznaniu wydało „Przewodnik Działu Kultury i Sztuki Ludowej“. Przewodnik ten opracował Stanisław Blaszczyk, większość fotografii wykonał Leon Perz, okładkę projektował Józef Skoracki. Wstępem całość zaopatrzył prof. dr Eugeniusz Frankowski. Publikacja ta, poza drobnymi usterkami, związanymi z formatem fotografii, wydana została w bardzo starannej i estetycznej formie graficznej i stanowi zwięzły i cenny przegląd wystawionych eksponatów, a zarazem pewne ogólne podsumo-



Ryc. 1. Krój sukni „chłopka”. Reprodukacja ze „Sztuki bractwa krawieckiego Chwaliszewa”. Poznań 1593 r. s. 28. Oryginał w redakcji *Postępu Krawieckiego*. Poznań.

wanie dotychczasowych osiągnięć w dziedzinie etnografii na terenie Wielkopolski. W *Przewodniku* omawia autor 496 eksponatów oraz wspomina marginesowo o szeregu innych, powiązanych szczegółowiej z omówionymi przedmiotami. Poza tym podaje literaturę, indeks nazw eksponatów i spis ilustracji (32). Pokażna ilość niekiedy bardzo ciekawych zabytków ludowej kultury zgromadzonych w Rogalinie i omówionych w *Przewodniku* zasługuje na uwagę i uznanie dla autora, który jest również głównym organizatorem zbiorów ludoznawczych. Nie przypuszczało, że w tak bardzo zurbanizowanej Wielkopolsce zachowało się jeszcze do połowy XX wieku tyle godnych uwagi zabytków kultury ludowej. Z tego też między innymi powodu *Przewodnik* stanowi wartościowe dziełko, które jednak nie jest, jak i wiele innych poważniejszych prac, wolne od usterek i błędów.

Na stronie np. 83 autor w pozycji 430 niewłaściwie nazywa czapkę granatową z daszkiem — „maciejówką”. W Dąbrowce Wielkopolskiej taką czapkę nazywano „poznaniąką” i do dzisiaj ta nazwa jest tam znana. Na str. 90 w poz. 476 autor błędnie informuje, że „koziół wielkopolski ma taką samą budowę jak dudy, ale jest większy i ma miech ze skóry białego kozła z włosiem na wierzchu”. Istotna różnica między dudami a „kozłem” nie leży w barwie i wielkości, ale w ilości i wysokości tonów, która jest inna u „kozła” niż w dudach. Autor w spisie literatury wymienia pracę Jadwigi Pietruszyńskiej pt. „Dudy wielkopolskie” — wydaną w Poznaniu w 1936 r., ale

z przytoczonej wyżej błędnej informacji w *Przewodniku* wynika, że autor nie zwrócił uwagi na str. 49, 55 i 56 książki J. Pietruszyńskiej, gdzie jasno i wyraźnie jest mowa o istotnych różnicach między dudami a „kozłem”. Wiadomości te autor *Przewodnika* zupełnie pominął i źle określił tak ciekawy instrument, jakim jest „koziół”.

Pisząc o stroju, wspomina mgr Błaszczyk, że „nie znany jednak materiałów ilustracyjnych z wieku XVIII, podczas gdy materiał ikonograficzny z XVIII w. znajduje się w Poznaniu w Muzeum Narodowym i w Państwowym Archiwum, a poza tym jest publikowany w *Kronice Gostyńskiej*. Fakt nieuwzględnienia przez autora wymienionych przedstawień ikonograficznych jest niezrozumiały, zwłaszcza że autor o ich istnieniu był przeze mnie informowany. Na str. 97 czytamy: „Nazwy gwarowe podane są w *Przewodniku* w cudzysłowie”, jednak na str. 49 nazwę „opałka” spotykamy raz bez cudzysłowu (poz. 190 i 192), drugi raz w cudzysłowie (poz. 191). Na str. 43 wprost odwrotnie — nazwa „ochlica” dwa razy jest napisana w cudzysłowie, a raz bez cudzysłowu. Niekonsekwencja utrudnia orientację czy są to wyrazy gwarowe czy niegwarowe.

W objaśnieniu do tablicy II niewłaściwie jest użyta nazwa „strug”, którą autor określił narzędzie leżące na „kobylicy”. W języku technicznym i w li-



Ryc. 2. Chłopka w stroju odświętnym z XVII w. Fragment wola z Białcza (pow. Kościan). Obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Poznaniu.



Ryc. 3. Ubiór chłopca z okolic Poznania. Kapelusz czarny, koszula biała, kamizelka modrakowa, spodnie szaro-zielonkawe. Fragment z obrazu Karola Albertiego, przedstawiający widok Poznania z 1795 r. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

teraturze stolarskiej* „strugiem“ nazywa się narzędzie do gładzenia drewna, składające się z prostokątnego klocka drewnianego, w którym mniej więcej w środku, pod kątem ostrym, ustawione jest żelazko umocnione drewnianym klinem (narzędzie zwane dawniej „heblem“). Przedstawione na tablicy II narzędzie nazywa się w języku powszednim „ośnikiem“.

* Patrz np. A. S. Ardańsk: *Stolarz budowlany*. Warszawa 1952 s. 78.

a „strugiem“ w gwarze wielkopolskiej. Zgodnie więc z wyżej cytowaną formułą pisania słów gwarowych, nazwa „strug“ powinna być umieszczona w cudzysłowie albo zastąpiona wyrazem „ośnik“.

Na str. 42 autor pisze, że ludność wiejska „płachty, pstruchy i wełniaki tkala pod koniec XIX w. z wełny kupowanej w mieście na osnowie lnianej, roboty domowej“. Ujęcie takie sugeruje, jakoby wełnę kupowano wyłącznie w mieście, a materiał na osnowę przedziano w domu. W świetle materiałów terenowych odnoszących się do wzorów współczesnych i drugiej połowy XIX w. — wiadomość ta wydaje się bardzo wątpliwa. Wełnę wówczas również przedziano na wsi, kupowanie jej w mieście było raczej rzadkością.

Niezrozumiałe jest również, dlaczego w objaśnieniu dotyczącym ilustracji na str. 5 nie podano nazwiska autora fotografii, na str. 2 zaś zaznaczono niezgodnie z rzeczywistością, że zdjęcie to wykonał znany i ogólnie ceniony fotograf Muzeum Narodowego Leon Perz, który nie jest autorem zdjęcia.

Na marginesie recenzji nasuwa mi się myśl, czy nie byłoby celowe, aby w przyszłości przy wydawaniu przewodników wymieniać i opisywać nie tylko przedmioty wystawione, które przedzedy czy później przy zmianie wystawy zostaną usunięte, ale również ważniejsze ekspozycje zgromadzone w magazynie. Przewodnik taki, obejmujący wystawę i przedmioty znajdujące się w magazynie, spełniłby w większym stopniu funkcję informatora naukowego i byłby niewątpliwie bardzo wartościową publikacją.

Inna uwaga, nasuwająca się na tle omawiania Przewodnika, dotyczy ekspozycji zbiorów rogalińskich, która nie jest zgodna z ogólnie stosowanymi ujęciami; przejawia się to np. w zaliczeniu kowalstwa do zajęć podstawowych (sala II), a nie przetwórstwa (sala III), przy równoczesnym pominięciu istotnie podstawowego zajęcia wiejskiego, jakim jest niewątpliwie hodowla.

Ekspozycja ta powinna ulec korekturze. Hodowla na terenie Wielkopolski, jako zajęcie podstawowe, rozwijająca się obok rolnictwa od tysięcy lat, powinna znaleźć oddźwięk zarówno w Muzeum jak i w przyszłym przewodniku. Dotychczasowy brak tego działu wynika może z ograniczonej ilości miejsca, niezależnie jednak od tego choćby mały „kącik“ na tę dziedzinę gospodarki wiejskiej powinien się znaleźć.

Adam Glapa

M. P. SZTOKMAR. ISSLEDOWANIJA W OBLASTI RUSSKOWO NARODNOWO STICHOSŁOŽENIJA. (Badania w dziedzinie rosyjskiej wersyfikacji ludowej).

Wyd. Akademii Nauk Z.S.R.R. — Moskwa 1952, str. 419.

Praca niniejsza jest próbą wykrycia praw rządzących rosyjską wersyfikacją ludową i zastosowania tych praw również w stosunku do współczesnej rosyjskiej poezji.

W tym celu autor pracy bada bardzo skrupulatnie bibliografię zagadnienia, referuje i ocenia poglądy autorów XVIII, XIX i XX w. na temat wersyfikacji i wreszcie przedstawia również swój pogląd.

Praca składa się z części historycznej, referującej stan wiedzy o wersyfikacji ludowej od XVIII do XX w., oraz z dwóch części poświęconych badaniom nad tekstem i melodią pieśni, a następnie nad fonetyką języka ludowego uznaną za podstawę rytmu poezji ludowej.

Na wstępie autor podkreśla znaczenie folkloru, z którego wywodzi się zarówno muzyka jak też i li-

teratura, a przede wszystkim poezja. Najwybitniejsi przedstawiciele klasycznej literatury rosyjskiej: Puszkina, Lermontowa, Kołcowa, Niekrasowa, Ostrowskiego i Gorkiego obficie czerpali z rosyjskiego folkloru. Nic więc dziwnego, że zagadnienie wersyfikacji ludowej już od XVIII w. stało się przedmiotem badań filologów rosyjskich. Powstawały rozmaite teorie, najczęściej wzorowane na badaniach wersyfikacji innych narodów. Uczni rosyjscy usiłowali zastosować do języka rosyjskiego i ludowej poezji rosyjskiej formy i przykłady wyjęte z języków obcych i z obcych utworów, od skandynawskich sag i starohebrajskiej poezji po cząwszy, od wersyfikacji łacińskiej i greckiej do niemieckiej i włoskiej włącznie.

Nie ma chyba potrzeby dowodzić, że badania oparte na tego rodzaju podstawach musiały doprowadzić do fałszywych wniosków.

Wersyfikacja ludowa musi być oparta na specyfice, na właściwościach danego języka, nie można więc wślazwać ją sztucznie w obce ramy. Wystarczy przyrzeć się bliżej rosyjskiej poezji ludowej, aby wysnuć wniosek o bezwzględnej samostności jej wersyfikacji — stwierdza autor.

Folklor studiują przedstawiciele różnych dyscyplin nauki, historycy, etnografowie, muzykolodzy i lingwiści; wyniki ich badań mogą znakomicie ułatwić pracę historykom literatury oraz wszechstronnie oświetlić zagadnienie. Najistotniejszą zaś sprawą jest ścisła współpraca historyka literatury i muzykologa.

W pieśni ludowej bowiem rytm muzyczny i rytm wiersza nie są takie same i badanie w kierunku wykrycia tego co jest wspólne a co różne przyczyniłoby się niewątpliwie do właściwego postawienia zagadnienia. Należy pamiętać, że w chwili swego powstawania pieśń ludowa czy bylina są to teksty słowne ściśle powiązane z melodią. Sztokmar dochodzi jednak do wniosku, że w ciągu swego istnienia tekst często odrywa się od melodii i oba te elementy prowadzą dalszy żywot niezależnie od siebie.

Zdaniem autora jedynym punktem wyjścia dla badań nad wersyfikacją ludową są drobiazgowo studia i ścisła analiza fonetyki języka ludowego. Na tych też przestankach opiera Sztokmar swe studium.

Pierwsza część „Badań nad wersyfikacją ludową” poświęcona jest przeglądowi i analizie literatury przedmiotu. Autor kolejno omawia liczne teorie wersyfikacji, które powstały w ciągu XVIII — XX w. i wskazuje ich zalety i braki.

Na początku autor omawia teorię „stopową”, według której wersyfikacja pieśni ludowych i bylin opiera się na stałej kolejności zgłosek akcentowanych i nieakcentowanych. Ale teoria ta bardzo szybko zawiodła, gdyż pieśń ludowa nie dawała się wcisnąć w żadne określone formy rytmiczne.

Wobec tego wysunięto nową teorię, która głosiła, że metryka poezji ludowej jest nieokreślona: wiersz jest różnogatłowski, oparty na zasadach wiersza tonicznego. Jednak ta teoria również się nie utrzymała wobec różnicy poglądów rozmaitych badaczy w sprawie stałego akcentu łączącego jednostkę prozodyczną, tj. taką, której granice nie rozrywają słów na części, lecz bezwzględnie zbiegają się z podziałem słów. Jedni badacze nie zwracali w ogóle uwagi na ten akcent, inni nazywali go akcentem logicznym, inni znów

tonicznym, składowym, logiczno-gramatycznym. Brak porozumienia w tej najistotniejszej dla koncepcji tonicznej sprawie spowodował w rezultacie odrzucenie samej koncepcji.

Następnie powstała teoria „stopy syntaktycznej”, która usiłowała dowieść, że składnia każdego wiersza w bylinie jest ściśle powiązana z rytmem, że najprostsza niepodzielna jednostka, która może stać się częścią składową każdego wiersza w bylinie, powinna posiadać następujące właściwości: ma być zespolona jednym akcentem gramatycznym, ma stanowić całość pod względem składowym (s. 76). Jednostka taka może zawierać akcent logiczny. Mimo, iż teoria ta najbardziej chyba zbliżona jest do rzeczywistości, nie jest ona jeszcze dostatecznie opracowana i na razie zostało jedynie postawione samo zagadnienie. Nie wykryto natomiast związku pomiędzy metryką a składnią wiersza.

Zupełnie odrębne od poprzednich są teorie muzyczne wiersza ludowego. Założenia tych teorii są jasne i logiczne, oparte na tym, że wszystkie utwory ludowe są śpiewane lub też wypowiadane śpiewnie.

Wobec powyższego odpada zagadnienie równości zgłosek, gdyż mogą one być dowolnie skracane lub przedłużane przez wykonawcę, który reguluje je według zasad rytmu muzycznego. Tak powstała teoria muzyczno-rytmiczna, której twórca, A. Kubariew, pisał w 1829 r., że metryka pieśni ludowej zostaje określona nie ilością wyrazów lecz melodią.

Teorie muzyczne wersyfikacji ludowej rozwijały się w ciągu całego wieku XIX. Badacze-muzykolodzy podkreślali specyfikę ludowej muzyki rosyjskiej, jej odrębność w stosunku do muzyki zachodniej. Toteż już w połowie XIX w. jeden z najznakomitszych znawców pieśni ludowej, W. F. Odojewski, zaleca: „Należy zapisywać melodię tak jak ją śpiewa lud (zaznaczając warianty) nawet wówczas, gdy wydaje się, że są w niej nieprawidłowości w stosunku do rytmu lub ruchu melodii. Właśnie te (pozorne) nieścisłości są specyficzne dla muzyki rosyjskiej różniąc ją od zachodniej” (s. 91).

Następnie autor omawia rozmaite odcienie muzycznych teorii, które powstawały w ciągu XIX w. Okres ten cechują niemal nieustanne spory pomiędzy filologami i muzykologami na temat prymatu w twórczości ludowej tekstu słownego czy też rytmu muzycznego.

Filolodzy tak formułują swe stanowisko: „Bylina jest utworem pieśniowym, utworem przeznaczonym do śpiewu... Rytm wersyfikacyjny jest ściśle uzależniony od melodii” (s. 101).

Muzykolodzy zaś stawiają kwestię wręcz odwrotnie: „Jeżeli pieśni taneczne są podporządkowane w swym rytmie charakterowi tańca, to również muzyka towarzysząca słowom musi być powiązana nie tylko z treścią słów, lecz również z ich rytmem, zwłaszcza tam, gdzie tekst słowny jest zagadnieniem zasadniczym, które wymaga ze strony słuchacza szczególnej, jeśli nie wyłącznej uwagi” (s. 101).

Sytuacja staje się paradoksalna. Filolodzy są zwolennikami muzycznego, muzykolodzy zaś filologicznego opracowania rytmiki rosyjskich pieśni ludowych. Przyczyny — jak się wydaje — szukać należy w niepowodzeniach badań filologicznych. Braki teorii filo-

logicznych zrodziły myśl o konieczności szukania innych jeszcze, poza filologicznym, rozwiązań zagadnienia wersyfikacji ludowej. Wówczas filolodzy dokonali ciekawego odkrycia: okazało się, że teksty pieśni układają się w teksty muzyczne.

Ale przecież każdy tekst, nawet prozaiczny, może być zastosowany do muzyki. Trudność polega tylko na tym, że przy takim podkładaniu pieśni pod muzykę, przy dopasowywaniu jej do taktów — zostaje zakłócony rytm pieśni i traci ona swą specyfikę.

Stąd, niewątpliwy wniosek jest tylko jeden: zagadnienie rytmiki rosyjskiej poezji ludowej należy widzieć w dwóch aspektach — muzycznym i filologicznym.

Obok wymienionych przez nas koncepcji wersyfikacyjnych istnieją ponadto liczne teorie prowadzące do całkowitej negacji rytmicznej organizacji wiersza ludowego.

Jeden z badaczy w XIX w., K. Aksakow, wręcz pisał: „Lud nasz nie zna właściwie wierszy, tzn. nie istnieją kanony, według których należałoby pisać wiersze rosyjskie. Rodzą się one i kształtują w chwili, kiedy są wypowiedzane; jest to harmonijny zespół wyrazów, harmonijny układ mowy, nie podlegający żadnym z góry narzuconym prawom.”

I dalej ten sam autor stwierdza: „...Nasza pieśń rosyjska (ludowa) nie jest wierszem, który by miał wyraźną metrykę różniącą ją od prozy. Pomiedzy rosyjskim wierszem a prozą nie ma tej wyraźnej granicy, jaką spotykamy u innych narodów. Nie posiadamy osobnej, z góry przygotowanej wierszowanej formy, do której można by było dostosować tekst...” (s. 105).

Jak z tego wynika, autor tych słów odrzuca istnienie wszelkich praw wersyfikacji pieśni ludowej.

W ostatniej ćwierci wieku XIX Szafranow wysuwa odmienny pogląd. Głosi on teorię stylistyczną, która zaprzecza istnieniu regularnej wersyfikacji w pieśni ludowej. Zasadniczą podstawę układu pieśni ludowej widzi Szafranow w muzyce, w melodii i rytmice pieśni. Znaczy to, że wiersz sam przez się nie posiada ani specyficznej budowy, ani metryki.

Oprócz wymienionych już zasadniczych teorii Sztokmar wymienia również i teorie pomniejsze, których ze zrozumiałych względów nie możemy na tym miejscu omawiać.

Podsumowując przegląd istniejącej literatury przedmiotu, autor dochodzi do następujących wniosków:

1. Zagadnienie wersyfikacji ludowej jest w chwili obecnej problemem jeszcze nie rozwiązany.

2. Punktem wyjścia dla dalszych badań w tej dziedzinie powinno być rozwiązanie zasadniczej kwestii: czy wersyfikacja ludowa jest problemem muzycznym czy też filologicznym, tzn. czy istnieje w ogóle wersyfikacja ludowa?

3. Jeżeli problem wersyfikacji ludowej jest problemem filologicznym i wersyfikacja taka istnieje, to należy usystematyzować prawa nią rządzące. Należy przy tym bacznie uważać, aby nie naginać wersyfikacji ludowej do jakichś z góry ustalonych norm, lecz wykryć istotne zasady, na których jest oparta.

Jest to zadanie bardzo trudne i odpowiedzialne, wymagające precyzyjnych badań, ścisłości zapisu

i wierności dokumentacji. Zadanie to próbuje Sztokmar rozwiązać w dalszym ciągu swej pracy.

W części drugiej, zatytułowanej „Tekst i melodia”, autor omawianej pracy zajmuje się rozważaniem postawionej przez siebie tezy o synkretycznym okresie rozwoju pieśni ludowej, o rytmicznej jedności melodii i tekstu i jednoczesności powstawania tych dwóch elementów pieśni ludowej.

Trzeba jednak pamiętać — zaznacza autor — że materiał dowodowy, którym rozporządza nauka w tej dziedzinie, jest fragmentaryczny i jednostronny. Toteż należy korzystać z niego ostrożnie. Zasadniczą podstawą studiów w tym kierunku są badania współczesnych etnografów, prowadzone wśród plemion afrykańskich będących jeszcze obecnie na bardzo niskim poziomie kultury. Uczeni stwierdzają, że taniec, muzyka i pieśń powstają u tych plemion równocześnie, i wysnuwają stąd wniosek, że w zaraniu dziejów ludzkości takie same zjawiska zachodziły wśród ludów znajdujących się obecnie na wysokim poziomie kultury. Wniosek ten nie uwzględnia specyfiki rozwoju poszczególnych narodów i dlatego też jego wartość naukowa jest, zdaniem autora, niewielka.

Drugim zasadniczym momentem teorii synkretycznych jest fakt, że obejmują one olbrzymie okresy czasu, okresy, które można byłoby nazwać nie epokami nawet, lecz erami w historii rozwoju ludzkości. Erom tym odpowiadają fazy rozwoju sztuki ludowej od pierwotnego słowotwórstwa do pieśni o tekście poetyckim, pełnym treści. Autor zaznacza, że przy dokładniejszym badaniu tych zjawisk napotyka się na znaczne trudności, których wyjaśnienie nie leży w zakresie pracy, podkreśla jedynie, iż w ciągu dalszego wykładu posługuje się terminem „synkretyzm” tylko dla określenia jedności elementów pieśni. Oczywiście chodzi mu w tym przypadku nie o potrójną jedność tańca, muzyki i tekstu, lecz raczej o podwójną — tekstu i muzyki. Podkreśla przy tym, że pierwszeństwo ma bezwzględnie tekst.

Dalej Sztokmar daje obszerny wywód na temat stosunków, w których powstawała twórczość ludowa i które wpływały na treść tekstu słownego i tworzonej jednocześnie melodii. Omawia również problem wędrowek wątków słownych i muzycznych oraz improwizacji wykonawstwa poszczególnych utworów.

Należy bowiem zaznaczyć, że każdy bazarz jest jak gdyby twórcą byliny — powtarza ją z coraz to nowymi zmianami, zarówno tekstu jak i melodii.

W tych warunkach szczególnie trudną staje się praca badacza-zbieracza. Bez pomocy fonografu nie można mówić o dokładnym zapisaniu pieśni ludowej. Przy porównywaniu zapisów daje się z łatwością zauważyć, że tekst słowny częściej się zmienia niż melodia. Autor stwierdza dalej, że po to, aby uzyskać pełnowartościowy materiał dokumentarny, należy dążyć do uzyskania dokładnych zapisów pieśni oraz starać się o powtórne zapisy tych samych pieśni. Praca badawcza nad materiałem porównawczym da niewątpliwie wyczerpującą odpowiedź na szereg problemów, które są specjalnie ważne, a mianowicie:

1. stosowanie różnych melodii do tych samych tematów epickich lub liryki

2. stosowanie jednej melodii do różnorodnej tematyki

3. wariacje melodii i tekstu w ramach jednego utworu, uwarunkowane zgodnością rytmu

4. wyraźne sprzeczności zachodzące w rytmice melodii i tekstu, które świadczą o wtórnym ich powiązaniu

5. kontaminacja, tzn. częściowe przenoszenie ludowych tekstów poetyckich do innych utworów.

Zagadnienie migracji melodii i tekstów bada Sztokmar na obfitym materiale zapisów fonograficznych. Podkreśla przy tym wielkie znaczenie dokładności i ścisłości transkrypcji nutowo-słownych, które powinny być dokonywane przez specjalistów — muzyka i filologa.

Na podstawie drobiazgowej analizy posiadanych zapisów autor wykazuje, jak często wędrują wątki muzyczne i słowne z jednej pieśni lub byliny do innej, z drugiej zaś strony, podkreślając zmiany, które często zachodzą w tym samym utworze, u tego samego bajora, omawia zjawisko zmian improwizacyjnych w twórczości ludowej.

Ciekawe jest zagadnienie kontaminacji tekstu słownego i muzycznego, z którym spotykamy się również często. Kontaminacja zachodzi także we współczesnej pieśni ludowej, zwłaszcza w czasuszcze.

Zjawiska te mają duże znaczenie dla sprawy akcentowania, przez co wpływają na układ wersyfikacyjny utworów.

Jeżeli tekst słowny i melodia nie powstawały jednocześnie, to nie są też ze sobą powiązane organicznie i muszą być wówczas sztucznie dopasowywane. Stąd też wynikają nieraz akcenty tak niedorzeczne, że wyraz, a nieraz całe zdanie tracą sens.

Jednocześnie daje się zaobserwować fakt, że melodie są ściśle powiązane nie z tekstem, lecz z osobą bajora; często zjawisko to występuje zwłaszcza w tekstach epickich a więc przede wszystkim w bylinach. Autor podkreśla przy tym, że wiązanie wiersza z melodią nie powoduje zmian wersyfikacyjnych. Wynika stąd wniosek, że nie istnieje nierozdzielna więź pomiędzy tekstem a muzyką, że obydwa te elementy żyją swoim życiem samoistnym, niezależnie od tego, który element ma pierwszeństwo i przewagę.

„Przy tworzeniu się oraz słuchaniu pieśni ludowej lub byliny nie wprowadzamy podziału na muzykę i tekst jako dwa osobne elementy sztuki, i żaden z tych elementów nie jest zaciemniony lub przytłumiony przez drugi“ (s. 215).

Lud, wielki realista, żąda od utworu prawdy życia. Dlatego też zwraca baczną uwagę na treść pieśni lub byliny, nie rażą i nie nudzą go częste powtórzenia wyrazów lub też zwrotów, stwarzające pozory przebiegu rzeczywistej akcji. Lud uznaje utwór fantastyczny (baśń) za odrębny gatunek poezji ludowej, natomiast pieśń lub bylina muszą być realistyczne. A więc treść utworu ma doniosłe znaczenie zarówno dla wykonawcy, jak też dla słuchacza.

Lapidarnie określa swój stosunek do utworu lud w przysłowiu: „Z pieśni ni słowa wyrzucić się nie da“.

Stopniowo jednak rytm muzyczny i melodia zyskują coraz to większe znaczenie, tak iż „...stopniowo w rosyjskiej pieśni ludowej prymat tekstu zostaje wyparty przez prymat melodii. Tę okoliczność należy brać pod

uwagę przy chronologizacji opracowania. Początkowo, w okresie wczesnego synkretyzmu tekstu słownego i muzycznego, pierwszeństwo miał tekst słowny. Potem stopniowo więź między słowem i muzyką słabła na tle migracji melodii i wiersza, aż muzyka zaczęła górować nad tekstem słownym... taki jest zasadniczy kierunek rozwoju rosyjskiej pieśni ludowej w przeszłości“ (s. 221).

„Struktura fonetyczna języka ludowego jako podstawa rosyjskiej rytmiki ludowej“ — taki jest tytuł trzeciej części pracy Sztokmara, w której autor dowodzi, że istnieje bezpośrednia zależność pomiędzy systemem wersyfikacji i strukturą fonetyczną języka, w którego ramach istnieje ta wersyfikacja.

„Wersyfikacji «w ogóle» wiersza oderwanego, niezależnego od bazy tego języka, do którego należy, nie ma i być nie może. Zarówno proza jak i wiersz opierają się na strukturze fonetycznej, prawach morfologii i składni danego języka. Żadnych elementów fonetycznych nie istniejących w języku wiersz zawierać nie może“ (s. 226).

„Podstawy zasad wersyfikacji ludowej zawarte są w języku“ (s. 227).

Ruchomość i ruchliwość akcentu w języku rosyjskim wpływa bardzo wydatnie na folklor rosyjski.

W ramach nawet dość obszernej recenzji trudno wymienić wszystkie omówione w pracy rodzaje enklityk i proklityk, partykuł i końcówek, dodatkowych wyrazów o specjalnym znaczeniu, które służą do celów wersyfikacyjnych. Warto jednak zaznaczyć, że w rosyjskiej twórczości ludowej spotyka się bardzo znaczną ilość tego rodzaju form językowych. Zjawisko to, świadczące o niezwykle bogactwie i różnorodności form języka rosyjskiego, wyraźnie jest podkreślone w pracy Józefa Stalina „W sprawie marksizmu w językoznawstwie“.

„...im bogatsze i różnorodniejsze jest słownictwo, tym bogatszy i bardziej rozwinięty jest język.“ *

Folklor rosyjski posiada nie tylko bardzo bogaty zasób słów, lecz również wielką żywotność. Intensywnie przebiegają w nim procesy słowotwórcze, dzięki którym powstają nowe wyrazy na bazie zasadniczego zasobu słów. Praźródłem dynamiki rosyjskiej mowy ludowej jest język staroruski, język pierwszych pomników literackiej kultury rosyjskiej. Badać to zjawisko należy na podstawie studiów porównawczych współczesnego rosyjskiego folkloru językowego i archaicznego języka literackiego. Autor opracowania dochodzi do wniosku, że język utworów ludowych nie posiada nic sztucznego i nagiętego do potrzeb wersyfikacji i rytmiki wiersza.

Tak samo, o ile chodzi o rytmikę melodii ludowych, należy stwierdzić, że genezy jej szukać trzeba w najstarszych utworach ludowych. Wspólnym praźródłem całej literatury ludowej jest, jak z tego wynika, struktura fonetyczna ludowego języka staroruskiego. Język ten jest również wspólnym źródłem, które wydało współczesne pokrewne języki: ukraiński, rosyjski i białoruski.

Ostatecznie dochodzi Sztokmar do wniosku, że wersyfikacja ludowej twórczości jest ściśle powiązana

* J. W. Stalin: W sprawie marksizmu w językoznawstwie. Warszawa 1950, s. 23.

z dynamizmem układu języka staroruskiego. Z bogactwa i różnorodności form tego języka wynika różnorodność rytmiki i wersyfikacji ludowej. „Obok ogólnych przyczyn natury społecznej, wpływających na trwałość form życia i narodowej psychiki ludu rosyjskiego, jego «metoda twórcza» miała swoje wymagania, które stały się podstawą sławetnego «konserwatyzmu» poetyki ludowej» (s. 409). Prawdą jest że poetyka ludowa, jako określony system praw i reguł, nie istniała. Najistotniejszym zaś probierzem twórczości ludowej — prozaicznej i poetyckiej, epickiej i lirycznej — było żądanie od utworu prawdy życiowej. Forma zaś dzieła miała być ściśle powiązana z jego treścią. Bazarz uświadamiał sobie, albo może tylko czuł, że o „starodawnych dziejach“ można mówić „starodawnymi słowami“.

Język potoczny zmieniał się, rozwijał i unowocześniał wraz ze zmianami zachodzącymi w życiu narodu, ale język epickich opowieści i starych pieśni ludowych zachował się niezmienny, zachował swój rytm i rym powiązany z treścią utworu.

Wersyfikacja ludowa nie opierała się na wzorach obcych, wykuwała się w toku swego powstawania,

broniąc się od obcych naleciałości. To samo zachodziło w sferze muzycznej. Dlatego też rosyjska pieśń ludowa jest tak bardzo narodowa, posiada tak wyraźną specyfikę. Autor kładzie na to zagadnienie duży nacisk, wykazując na wielu przykładach specyfikę rosyjskiej pieśni.

Wskazując na konieczność ścisłej współpracy filologa z muzykologiem, etnografą z historykiem literatury — Sztokmar pokazuje drogę, którą kroczyć powinni badacze folkloru.

Pierwszym zaś etapem przygotowawczym jest oprowadzenie marksistowskiej metody językoznawstwa, która uczy wykorzystywać w sposób naukowy podstawowy zasób słów języka ludowego.

Recenzowaną na tym miejscu pracę posiada niewątpliwie znaczenie dla naszej folklorystyki, stanowi bowiem cenny wzór metodyczny dla pracy badawczej nad polską twórczością ludową. Jasność i zwięzłość wykładu oraz bogactwo materiału rzeczowego sprawiają, że praca Sztokmara może być zaliczona do najlepszych publikacji z dziedziny wersyfikacji poezji ludowej.

Maria Grzeszczak