



Il. 16. Maria Konopka w czasie zarábiania ciasta na „nowe latka” i „byśki”.

Konopka ze wsi Tatary, Józef Brzozowy II ze wsi Brzozówka, Czesława Kaczyńska ze wsi Piasecznia (pow. Ostrołęka), Stanisław Lemański ze wsi Gleba (pow. Ostrołęka).

Wydaje się, że wyniki konkursu dowodzą, jak żywy oddźwięk znajdują wśród mieszkańców Kurpiowskiej Puszczy Zielonej wszelkie akcje organizacyjne z dziedziny tradycyjnego rękodzielnictwa ludowego. Fakt ten powinien zachęcić zwłaszcza CPLiA do szerszego niż dotychczas zakupu dla swych

placówek krajowych i zagranicznych kurpiowskich „nowych latek” i „byśków”. Należałoby jedynie opracować technologię konserwacji wypieków, co przedłużyłoby żywot wypiekanych figurek. Działalność CPLiA na tym polu przyniosłaby z jednej strony wzbogacenie jej sklepów atrakcyjnymi i wartościowymi wyrobami, z drugiej zaś strony przyczyniłaby się do zachowania, a nawet rozwoju tak interesującej dziedziny twórczości ludowej wśród mieszkańców Kurpiowskiej Puszczy Zielonej.

Fot. S. Deptuszewski — il. 16; J. Świdorski — il. 3, 9, 10, 13; autor — pozostałe.

R E C E N Z J E

Herta Haselberger: METHOD OF STUDYING ETHNOLOGICAL ART, „Current Anthropology”, vol.2, nr 4, october 1961.

Autorka omawianej rozprawy, docent historii sztuki na Wydziale Architektury Wyższej Szkoły Technicznej w Wiedniu, prowadziła badania nad sztuką ludów afrykańskich. Wykorzystując swe doświadczenia i studia teoretyczne podjęła interesującą próbę opracowania teorii sztuki ludów nie związanych bezpośrednio z nowoczesną cywilizacją.

Na wstępie rozprawy autorka określa znaczenie przyjętego przez siebie terminu „sztuka etnologiczna”. Obejmuje on sztukę tych ludów Afryki, Ameryki, Azji, Australii i Oceanii, które są przedmiotem badań etnologicznych (czy antropologicznych), zastępując dotychczas używane a niezadowalające określenia, jak prymitywna, plemienna, tradycyjna, tubylcza, ludowa, sztuka ludów natury itp. Termin „sztuka etnologiczna” uważa autorka za najdokładniejszy, najbardziej adekwatny dla dyskusowanego zakresu sztuki, ale ponieważ przedstawia on w zasadzie definicję negatywną — „obejmuje wszystkie przedmioty sztuki, które nie należą do kultur włączanych zwykle do

zakresu badań historyków sztuki” — można go traktować jedynie jako termin roboczy. Jak sądzi autorka, sztuka ludów etnologicznych posiada wystarczającą ilość wspólnych cech, by można ją było studiować według wspólnych metod i zasad.

Termin powyższy został przyjęty w odniesieniu do tzw. sztuk pięknych, jak architektura (łącznie z kształtowaniem przestrzeni), malarstwo i rysunek, rzeźba, rzemiosło i sztuka użytkowa, przy czym autorka podkreśla często dość płynne granice między tymi działami. Nie zawsze można też przeprowadzić dokładne rozgraniczenie między przedmiotami artystycznymi i nieartystycznymi. Problem ten był z dawna przedmiotem dyskusji i sporów; według zdania autorki, podstawowym wyróżnikiem jest tu intencja artystyczno-estetyczna, jaką zawiera dzieło sztuki.

Skrótowo został przedstawiony dalej rozwój badań nad sztuką etnologiczną oraz ich stan obecny, przy czym autorka stwierdza, że wprowadzie badania nad

sztuką etnologiczną są mniej więcej jednakowo zaawansowane we wszystkich częściach świata, ale poszczególne gałęzie tej sztuki są traktowane bardzo nierównomiernie. W badaniach nad architekturą np. głównym kierunkiem zainteresowania jest zwykle dekoracja budynków, a prawie zupełnie pomija się zasady formowania artystycznego domów i osiedli. Szczególną uwagę poświęca się rzeźbie, ale głównie rzeźbie w drewnie, kamieniu i metalu, podczas gdy rzeźba w glinie czy błocie, rzadko kolekcjonowana w muzeach ze względu na swą kruchość, pozostaje prawie nieznana. Zapóźnione są także studia nad niektórymi działami malarstwa.

Za najpilniejszą potrzebę w obecnym stanie rzeczy uważa autorka systematyczne badania terenowe, prowadzone na wielką skalę, które objęłyby całą produkcję artystyczną wszystkich ludów etnologicznych. W badaniach nad sztuką zaznaczają się cztery główne zadania; są to: szczegółowe studia nad poszczególnymi obiektami sztuki, biografie artystów, studiovanie sztuki w całej strukturze kultury oraz historia sztuki — ustalenie stylów w sztuce etnologicznej i ich historycznych następstw. Szczególnie konieczne będzie tu wszechstronne podejście do sztuki etnologicznej. Dotychczas brakuje kryteriów, które ułatwiłyby badaczom ustalenie standardów wartości artystycznej sztuki ludów etnologicznych i dopomogły w dokonaniu klasyfikacji stylów wszystkich dzieł sztuki. Dlatego też trzeba wypracować nowe metody badań na podstawie metod stosowanych przez etnologów i historyków sztuki, które pozwolą na zrozumienie specyficznych wartości artystycznych sztuki ludów etnologicznych.

Szczegółowo zajmuje się autorka wstępną fazą studiów nad sztuką etnologiczną, omawiając zadania i metody badań terenowych. Podkreśla tu, że w badaniach nie można pomijać nowego gatunku sztuki, jakim jest pamiątkarstwo (tourist art), uprawiane w ramach tradycyjnych kultur plemiennych. Podstawowe zadania badań terenowych, omawiane przez autorkę, to kolekcjonowanie, opis, wywiad i obserwacja.

Kolekcjonowanie uważa ona za niezbędne, bo tylko dobrze prowadzone zbiory muzealne umożliwiają zachowanie dzieł sztuki, zagrożonych poważnie w warunkach naturalnych. Metryka każdego przedmiotu, oprócz danych dotyczących daty i miejsca znalezienia oraz opisu samego przedmiotu, powinna także zawierać wywiad o jego znaczeniu, pochodzeniu, wytwórcy i właścicielu oraz komentarz badacza, zawierający ocenę autentyczności i prawdopodobieństwa uzyskanych informacji. Opis udostępnia dla studiów naukowych dzieło sztuki nieprzenośne lub niemożliwe do nabycia. Z tym łączy się zagadnienie fotografii, rysunków oraz kopii w łatwym do użycia materiale. Zdjęcia i rysunki powinny ukazywać obiekt w jego zwykłym kontekście. Autorka omawia tu publikowane przykłady najbardziej właściwych ujęć fotograficznych. Wywiad trzeba prowadzić w dwóch formach: wywiad ogólny oraz indywidualny. W ogólnym — badacz stawia pytania informatorom co do wartości artystycznej danych dzieł sztuki i nasuwających się w związku z nimi skojarzeń. W wywiadzie indywidualnym rozmówca, przede wszystkim sam artysta, pytany jest o jego osobisty stosunek do sztuki. Dopiero porównanie wyników wywiadów obu typów może dać właściwy efekt. Obserwacja dotyczy np. procesu pracy artysty i na ogół nie napotyka w terenie większych trudności, gdyż, według doświadczeń autorki, ludy etnologiczne są dumne ze swych uzdolnień artystycznych i chętnie je demonstrują. Tu należy także analiza postawy grupy lub pojedynczych osób wobec dzieł sztuki.

Szczegółowe badanie dzieł sztuki. W toku badań trzeba ustalić autentyczność obiektu sztuki, identy-

fikując późniejsze przeróbki i — w miarę potrzeby — rekonstruując wygląd pierwotny. Następnie powinno się ustalić datę i miejsce jego pochodzenia. Lokalizacja obiektu jest szczególnie ważna wobec braku tradycji ustnej lub dokumentów, bowiem „wśród kultur niepiśmiennych style czasowe utrzymują się długo i są trudniejsze do zlokalizowania niż style lokalne i regionalne”.

Podstawowe kryteria klasyfikacji przedmiotu, uwzględnione przez autorkę, to materiał, technika wykonania, cel, treść, forma i struktura. Za ważniejsze cele, którym służą dzieła sztuki, uważa autorka użytkowość, potrzeby rytualne, kształcenie, znaczenie handlowe, umocnienie siły i bogactw władcy (social prestige), utrzymanie porządku i dyscypliny (social control), wreszcie tworzenie tylko „sztuki dla sztuki” (art for art's sake).

Gdy brakuje źródeł pisemnych i ustnych do interpretacji treści obiektu, przede wszystkim trzeba znaleźć w naturze ewentualny model, a następnie sięgnąć do mitologii, religii i historii danej kultury. W razie gdyby to nie wystarczyło, pomocą może być metoda interpretacji unilateralnej, tzn. porównanie danego przedmiotu z podobnym, który już został wytłumaczony, lub metoda interpretacji wzajemnej, w której dzieło o treści znanej tylko częściowo trzeba porównać z innym, również częściowo lecz w innych partiach zinterpretowanym, tak że się wzajemnie uzupełniają. Obie te metody można stosować przy użyciu przedmiotów bardzo sobie bliskich w przestrzeni i w czasie.

Wstępnym krokiem w badaniu formy jest analiza zewnętrznej formy przedmiotu. Indywidualny styl dzieła sztuki najlepiej uwidacznia się przez porównanie z podobnymi obiektami. Oczywiście jest tu zastrzeżenie autorki o porównywaniu przedmiotów najbliższych sobie pod względem tworzywa, techniki wykonania, celu i treści. Porównanie należy zacząć od formy całego przedmiotu, a następnie można dopiero przejść do szczegółów. Przy porównywaniu dzieł sztuki etnologicznej znajdują zastosowanie przeciwstawne pary cech stylistycznych, wypracowane w ramach studiów nad sztuką europejską, np. formy tektoniczne i atektoniczne, haptyczne i optyczne, naturalistyczne i stylizowane, frontalne i przestrzenne. W formach tektonicznych struktura wewnętrzna jest wyraźnie widzialna zewnątrz i zaakcentowana, podczas gdy w atektonicznych nie jest podkreślona, a czasem wręcz zatarta. Formy haptyczne najlepiej można rozumieć oglądając je z bliska lub trzymając w ręku, natomiast optyczne osiągają najlepszy efekt podczas oglądania ich z dystansu. Te ostatnie według autorki nie są raczej wyróżniane w sztuce etnologicznej. Obiekt o formie naturalistycznej (sensuous) przedstawiany jest niekoniecznie tak, jak przedmiot wygląda w rzeczywistości, ale jak jest pojmowany przez zmysły (zwłaszcza wzrok). W przeciwnym wypadku punktem wyjściowym dla artysty jest jego własne pojęcie przedmiotu. Ta druga cecha stylowa przeważa w sztuce ludów etnologicznych, więc autorka omawia ją szczególnie dokładnie, dzieląc na kilka możliwych podgrup. Dzieła o formie frontalnej przeznaczone są do oglądania tylko z jednego, stałego punktu. Cecha ta wywołuje czasem wrażenie płaskości. W wypadku przeciwnym trzeba szukać różnych punktów widzenia, by właściwie ocenić zależność i przenikanie się form, by uzyskać wrażenie głębi przestrzeni.

Autorka uważa jednak, że wymienione przeciwstawienia nie wystarczają w studiach nad sztuką etnologiczną i wstępnym zadaniem dalszych prac jest odkrycie par kontrastowych, które lepiej wykażą podstawowe zasady kształtowania formy w sztuce etnologicznej.

Przez badanie struktury dzieła sztuki rozumie autorka odkrywanie współzależności i wzajemnego

oddziaływania wymienionych już elementów, więc techniki, materiału, celu, treści i formy. Znaczenie ich dla ostatecznego stanu dzieła sztuki zmienia się w różnych okresach. Zagadnienia te ciągle jeszcze nie są dokładnie przebadane w odniesieniu do sztuki etnologicznej i wymagają dalszych studiów. Dla ilustracji autorka przedstawia tu szereg przykładów z dziedziny historii sztuki europejskiej.

Końcowym zadaniem systematycznych badań nad dziełem sztuki jest umiejscowienie jej w obrębie kultury, do której należy, a przede wszystkim w obrębie określonego stylu, oraz ustalenie, do której fazy rozwojowej tego stylu należy.

Biografia artysty. Ten dział badań autorka traktuje bardzo szeroko. Pierwszym zadaniem jest tu szczegółowe, chronologiczne ustalenie kolej życia artysty, łącznie z uwzględnieniem środowiska rodzinnego, rasowego i narodowego, wyróżnienie jego zainteresowań i motywów twórczości. Druga część biografii powinna ukazywać rozwój indywidualnego stylu artysty, wypunktować najważniejsze okresy dla jego pracy twórczej. Do dokładniejszego poznania osobowości artysty pomagają metody psychologii indywidualnej i grupowej. Najlepiej znaną metodą psychologii indywidualnej jest psychoanaliza, która wykrywa impulsy twórczości, jednak oparte na niej badania poglądów estetycznych nie są wystarczające. Metoda psychologii typów wprowadza „ideały heurystyczne” różnych typów artystów. Można ją traktować jako uzupełnienie poprzedniej, pomimo że idealne typy heurystyczne posiadają pewne odchylenia. Badania nad tym zagadnieniem są w toku i do studiów nad sztuką trzeba stale adaptować najnowsze ich osiągnięcia.

Autorka omawia tu tzw. typy konstytucyjne (Constitutional type, Konstitutionstypus). Udowodnienie hipotezy, że typ konstytucyjny powiązany jest z poszczególnymi stylami w sztuce, jest bardzo skomplikowane, autorka uważa jednak za prawie pewne — istnienie powiązań między typami konstytucyjnymi a stylami w sztuce. Trzeba ustalić typy konstytucyjne, które powinny być uwzględnione w badaniach nad sztuką etnologiczną, ustalić wartość artystyczną tej sztuki i przeprowadzić korelacje rasowych, antropologicznych i psychologicznych typów osobowości z różnymi kierunkami stylizacyjnymi. Dotychczasowe, dorywcze badania nad tym zagadnieniem sugerują, że można takie typy ustalić, trzeba jednak sięgnąć do pomocy psychologów.

Innego rodzaju klasyfikację artystów można opierać na rodzaju talentu estetycznego. Ustalono tu zostały cztery typy podstawowe, a mianowicie: typ zmysłowy (artysta wydobywa szczególnie postrzeżenia zmysłowe, np. w malarstwie kolor i kształt), kinestetyczny (artysta tworzy własne pojęcia ruchu i przestrzeni), wyobraźniowy (przedstawianie własnych wizji, często stylizacja) oraz emocjonalny.

Brak na razie szerszych podstaw do omawiania męskich i kobiecych typów osobowości artystycznej, choć np. opierając się na własnych badaniach autorka jest w stanie wyróżnić je w malarstwie ściennym zachodniej Afryki.

Duże znaczenie dla sztuki etnologicznej ma typ eidetyczny artysty, który potrafi odtworzyć z wyobraźni subiektywny obraz przedmiotów raz dostrzeżonych, nawet po dużym odstępie czasu. Właściwość ta może być sztucznie wywołana lub pobudzona przez stosowanie środków wywołujących wizje, jak na przykład przyjmowanie używek, narkotyków, a nawet truciźn.

W określeniu rodzaju talentu artysty pomaga śledzenie procesu jego pracy. Ważna jest tu kwestia kolejności w kształtowaniu ogólnej formy obiektu i detali, sprawa naśladownictwa, czy ewentualnego kopiowania.

Autorka stwierdza, że w zasadzie przeminął już czas na studiowanie biografii artystów, gdyż stale zmniejsza się ilość twórców pracujących według plemiennych tradycji.

Studia nad sztuką w całej strukturze kultury. Badacz sztuki powinien zawsze mieć na uwadze całość kultury, gdyż każda cywilizacja stanowi niepodzielną całość. Dla wykazania pozycji sztuki w kulturze, jak i rangi jej poszczególnych gałęzi, niezbędna jest analiza budowy tej kultury, stosunków i powiązań między jej poszczególnymi działami. Przykładowo omawia autorka powiązania między sztuką a gospodarką, strukturą społeczną i ideologią. Uważa ona, że wpływ gospodarki na sztukę jest nieco przeceniany. Nie można na przykład uważać sztuki za luksus, oparty na bogactwie. Okres prosperity gospodarczej wpływa wprawdzie na bogactwo i ilość obiektów sztuki, ale niekoniecznie na ich wartość artystyczną. W społeczeństwach etnologicznych na pewnym poziomie gospodarczym dzięki podziałowi pracy sztuka może stać się źródłem utrzymania dla artysty, co uważa autorka za bardzo ważny czynnik. Z kolei specjalny rodzaj gospodarki wytwarza się w pewnych okolicach, gdzie wytwórczość czy sprzedaż obiektów sztuki jest podstawą egzystencji. W zakresie struktury społecznej np. rozwój różnorodnych klas i rang społecznych jest pierwszym warunkiem do specjalizacji artystów. Sztuka uzależniona jest w wielu punktach od struktury społecznej, natomiast wpływ sztuki na strukturę społeczną w społeczeństwach etnologicznych nie jest wielki.

Bardzo duży wpływ na sztukę wywiera kultura intelektualna, do której zalicza autorka między innymi obyczaje i moralność, wierzenia, poezję, taniec i muzykę. Pewne ideologie czy wierzenia wpływają na sztukę destrukcyjnie, np. wywołany przez nowe idee masowy ruch niszczenia dzieł sztuki wśród plemion Bantu w 1954 r. Na upadek tradycyjnej sztuki plemiennej wpłynęły też w dużym stopniu misje chrześcijańskie. Inne ideologie działają na sztukę pobudzająco. Z kolei sztuka może przyczynić się do rozszerzania się religii.

Wśród innych aspektów sztuki i kultury uwzględnia autorka pozycję sztuki w całej kulturze danego ludu oraz aktualne przewodnictwo danej gałęzi sztuki. Oczywiście badając te problemy trzeba mieć na względzie stale zmiany, które zachodzą w omawianej dziedzinie.

Historia sztuki ludów etnologicznych, a więc chronologiczne przedstawienie rozwoju stylów sztuki, jest następnym zadaniem studiów nad tą sztuką. Wstępem do badań historycznych jest dokonanie wyboru potrzebnych dzieł sztuki z wielkiej masy obiektów, które nie posiadają wartości artystycznej i historycznej. Wydaje się, że autorka za mało uwagi poświęciła temu problemowi w ramach całego, tak szczegółowo opracowanego zagadnienia. Dalsze klasyfikowanie obiektów oraz eliminacja przedmiotów obcego pochodzenia pozwała na zgrupowanie ich w pokrewne grupy o podobnych cechach artystycznych. Podobieństwa wśród grupy przedmiotów z sąsiadujących regionów tworzą styl lokalny, a podobieństwa między dziełami z poszczególnych okresów czasu dają możliwość wyróżnienia stylu czasowego. Następnie trzeba określić charakter każdego stylu i prześledzić jego ewolucję i upadek. Wtedy dopiero przez porównanie motywów i stylów można ustalić powiązania, współdziałanie i przenikanie różnych stylów, ustanawiając w końcu szersze kompleksy sztuki jednorodnej i linie jej rozwoju. Podejmowano już podobne badania, w wyniku których zostały ustalone i scharakteryzowane okręgi stylowe, między innymi dla Nowej Gwinei, Afryki, czy północno-zachodniego wybrzeża Ameryki Północnej.

Na poparcie swoich wywodów autorka zamieszcza zarys historii sztuki etnologicznej w Afryce. Twierdzi

ona, że na podstawie zebranych dotychczas materiałów można by już napisać pełnowartościową historię sztuki ludów Afryki, Ameryki północnej i Indonezji.

Przed badaczami sztuki etnologicznej stoi konieczność ustalenia, czy możliwe jest rozróżnienie w rozwoju sztuki etnologicznej idealnych stylów czasowych, podobnych do ustanowionych dla sztuki europejskiej. Periodyzacja taka została już także opracowana dla sztuki neolitu, brązu i okresu wędrówki ludów. Autorka sądzi więc, że podobne fazy stylowe zostaną odkryte w sztuce ludów etnologicznych, chociaż nie jest wiadomo, czy następują one równie dynamicznie jak na Zachodzie. Trzeba tu brać pod uwagę specyficzną dynamikę różnych kultur.

W podsumowaniu autorka stwierdza, że nieliczne tylko ważne kwestie, dotyczące sztuki etnologicznej, zostały do chwili obecnej rozstrząsane zadowalająco. Przed badaczami stoi więc bardzo wiele pracy, którą trzeba prowadzić za pomocą dokładnie ustalonych metod.

Artykuł Herty Haselberger przed oddaniem do druku został rozesłany przez redakcję „Current Anthropology” do 49 naukowców całego świata, interesujących się podobnymi problemami. Z nich 26 zabrało głos w dyskusji; obszernie ich komentarze zo-

stały umieszczone w czasopiśmie równocześnie z omawianą pracą.

Większość dyskutantów nie zgodziła się z przyjętym przez autorkę terminem „sztuka etnologiczna”. Proponowane przez nich określenia, jak „sztuka preindustrialna”, czy „nieeuropejska plemienna”, według zdania autorki, wyrażonego w odpowiedzi, nie są jednak bardziej przekonujące. Zgadza się ona ze zdaniem niektórych, że na obecnym poziomie wiedzy o sztuce ludów etnologicznych nie trzeba już wspólnej nazwy dla tej dziedziny sztuki, a wystarczy termin roboczy, za jaki zawsze uważała przyjęte przez siebie określenie.

Kilku komentatorów wysunęło konieczność ustalenia precyzyjnie zdefiniowanych terminów i wyjaśniających komentarzy, które pozwoliłyby na dyskusowanie problemów estetyki i sztuki bez nieporozumień. Między innymi atakowano definicję sztuki, podaną w artykule, którą jednak sama autorka traktuje jako uproszczoną.

Autorzy komentarzy uzupełnili studium H. Haselberger szeregiem informacji o mało znanych ludach, a także rozszerzyli jego zakres własnymi ideami i pomysłami.

Ewa Fryś-Pietraszkowa

IS LIETUVIU KULTUROS ISTORIJS, t. III, Vilnius 1961, s. 355, ilustracje.

Trzeci tom (rec. I i II t. — „Polska Sztuka Ludowa”, 1959, nr 2, s. 103 i 1961, nr 4, s. 248) pracy zbiorowej wydawanej przez Instytut Historii przy Litewskiej Akademii Nauk zawiera ogółem 19 opracowań różnych tematów z historii kultury litewskiej.

Część archeologiczna obejmuje 6 artykułów (głównie o wykopaliskach kurhanowych i cmentarnych), spośród których dwa zawierają szczególnie interesujące materiały o garncarstwie. R. Jablonskyté-Rimantienė („Garncarstwo wczesnego okresu żelaza w Lapainia”, s. 3—16) podaje wyniki badań wykopalisk, pozwalających na odtworzenie technologii, form i ozdób stosowanych w dawnym garncarstwie litewskim. R. Volkaitė-Kulikauskienė („Wyniki badań kurhanu w Punia”, s. 41—65) omawia m. in. rekonstrukcję XVII-wiecznych kafli reliefowych niebiesko-białych i zielonych (typu kafli gdańskich).

Część etnograficzna obejmuje 5 opracowań.

A. Vyšniauskaitė daje w pracy pt. „Zwyczaj pogrzebowe w XIX i początkach XX wieku na Litwie” (s. 132—157) drobiazgową ich analizę, dzieląc cały materiał na cztery zasadnicze okresy: choroba i zgon, oporządzenie ciała i czuwanie przy zmarłym, pogrzeb, obchody ku czci zmarłych.

Omawiając pierwszy okres (choroba i zgon), autorka przytacza różne przepowiednie śmierci oraz zwyczaje związane z odwiedzeniem chorych i ich żegnaniem. Do ciekawszych należał zwyczaj częstowania przez chorego w obliczu śmierci — piwem domowej roboty; zwyczaj ten, notowany w XVI w., utrzymał się w pełni w XIX w., kiedy to jeszcze np. pewna chorowita wdowa piła dziesięciokrotnie swe „piwo śmierci”. Umierającego kładziono na podścielonej na ziemi słomie, aby dusza mogła prędzej oddzielić się od ciała (podobny zwyczaj istniał u nas).

Zwyczaj towarzyszący oporządkowaniu ciała i czuwaniu przy nim miały przede wszystkim na celu ułatwić nieszkodliwe odejście duszy: przez unikanie hałasu, przez zawiadomienie bydła i pszczoł, przez pozbycie się przedmiotów „tabu” (naczynie i woda po obmyciu ciała, odcięte włosy itd.), przez odpowiednie ubranie i ułożenie ciała oraz przez formy zawiadomienia krewnych i sąsiadów, a następnie odprawienie „šermenis” (poczęstunek duszy) i „raudos” (lament). W tym też okresie przygotowywano trumnę, która od początku XIX wieku wykonywana była

z sześciu desek i wewnątrz wybita płótnem (wzmiankowane w XVIII w. trumny drażone nie były już napotykanne). Tylko w niektórych okolicach zachodniej i północnej Litwy istniał zwyczaj wcześniejszego przygotowania trumny, którą następnie trzymano na strychu własnej chałupy lub spichrza czy kościoła (np. w Rusne bywało na strychu kościoła ułożonych 100 — 200 trumnien, a jedna z napisem „1857 m. N. P.” przetrwała tam zapomniana aż do drugiej wojny światowej).

Z dniem pogrzebu związane są niektóre zwyczaje podobne do polskich, np. wkładanie do trumny różnych przedmiotów — na Litwie były to przedmioty, których zmarły używał, które szczególnie lubił, albo też monety (potwierdziły to wykopaliska z XIX-wiecznych cmentarzysk; XVI-wieczne źródła mówią o wkładaniu żywności). W tej części autorka omawia kolejno: złożenie ciała do trumny, likwidację rzeczy „tabu”, czas i sposób wytransportowania zmarłego, spuszczenie do grobu, rzucanie ziemi i poczęstunek na cmentarzu, tzw. „paskutines”. Wśród bogatszych praktykowany był czasem zwyczaj spuszczenia trumny na haftowanych ręcznikach, które potem ofiarowywano księdzu.

Poczęstunek ku czci zmarłych urządzano zazwyczaj w dziewiątym i czterdziątym dniu po pogrzebie (lokalnie — w innych dniach), a ponadto co roku po jesiennych zbiorach; jeszcze w początkach XX wieku wierzono, że na te poczęstunki zjawiają się dusze zmarłych.

Autorka uwzględnia materiały źródłowe dotyczące Litwy oraz Prus Wschodnich, Łotwy i Polski (Długosz, Strykowski). W zakresie nowszej literatury — ogranicza się do terenu Litwy i zagadnień ogólnosłowiańskich w opracowaniu uczonych radzieckich. Natomiast polski czytelnik widziałby tu chętnie zestawienie z naszymi badaniami (np. H. Biegeleisen: „U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą”, Lwów 1929; J. Bystron: „Słowiańskie obrzędy rodzinne”, Kraków 1916; A. Fischer: „Zwyczaj pogrzebowe ludu polskiego”, Lwów 1921).

I. Butkevičius w artykule pt. „Nowe dane o żmudzkich zabudowaniach chłopskich z XVIII w.” (s. 158—172) omawia trzy datowane chałupy, jedną „kietis”, spichrz oraz jedną stodołę. Chałupy (1730, 1771 i 1799 r.) posiadają pośrodku obszerny komin z otwar-

tym ogniskiem, dwie sienie, dwie izby (brudną i czystą), alkierzyk, komory i inne pomieszczenia (w sumie 8—9). Charakterystyczne jest urządzenie komina, bardzo przypominające opisywane w „numas”, jak i rodzaj podcienia końcowego, tzw. „lepis”, gdzie latem zbierano się na posiłki i różne prace.

Zinwentaryzowana „kletis” pochodzi z 1753 r. i była cała pionowo szalowana deskami przybitymi za pomocą drewnianych kołków. Jest to budynek obszerny, bez okien, o kilku wejściach i o wielu pomieszczeniach mieszkalnych i gospodarczych. Ozdoby zgrupowane są w fasadowym podcieniu (drzwi, profilowane podpory, rysie). Na ogół zachowała się duża ilość „kletis”, pochodzących z pocz. XIX w., które są nadal używane indywidualnie przez zrzeszonych w spółdzielniach gospodarzy. Natomiast gorszy los spotkał stodoły, które w nowym systemie rolnym są przebudowywane lub rozbierane. Dlatego zinwentaryzowana stodoła z 1756 r. stanowi rzadki dziś okaz tego typu budownictwa utrzymującego się od XVIII po XX wiek. Rolę najbardziej istotną spełnia jej część ogrzewana, tzw. „jauja” (na Żmudzi „pirtis”), wyposażona w duży piec gliniany, a użytkowana do suszenia zboża; po jej bokach znajdują się pomieszczenia na plewy, a przed nią — duże klepisko, za którym mieści się tzw. „trisienis” o ścianach z pionowych słupków, służący do składania świeżo zwiezionego zboża.

M. Masonyte w pracy pt. „Kobiece ubiory drugiej połowy XIX i początku XX w. w regionie Dzukija” (część Litwy między Wilną a Niemnem oraz przyległe tereny za Niemnem) na s. 173—189 podaje dokładne opisy poszczególnych wariantów ubiorów i materiałów, z których były one wykonywane. Na tym obszarze Litwy najdłużej utrzymały się w użyciu tkaniny samodziałowe. Na spódnice starszego typu używano najczęściej tkaniny kręciastej lub rzadziej pasiaka (w tym wypadku spódnica szyta z tkaniny w poprzek). Krata była przeważnie duża i dwubarwna (biało-czerwona, biało-granatowa, biało-fioletowa) lub wielobarwna (zielono-czerwono-czarno-fioletowa). Używano też tkanin przetykanych na zapaski oraz w drobną kratkę i pasiaki — na gorsety. Wierzchnie „siermięgi” noszono z szarego lub rzadziej — brązowego samodziału. Bardzo wanym elementem zdobniczym były krajki, których znano tu aż sześć odmian w zależności od techniki ich wykonania.

Szukając analogii z naszymi strojami ludowymi można wymienić prymitywny krój, tzw. „poncho podłużne”, występujący w tamtejszych tradycyjnych koszulach (bez szwu na ramieniu i wzmocnionych w tym miejscu naszytymi przyramkami). W drugiej połowie XIX wieku był również noszony lniany rańtuch z czerwonym wetkanym lub haftowanym szlakiem. Rańtuch utrzymał się w tym regionie o ponad 50 lat dłużej niż w innych częściach Litwy. Wreszcie jako ubiór głowy kobiety zamężnej używane były czepce siatkowe występujące również u nas, a znane w ogóle w bardzo szerokim zasięgu (O. Mułkiewicz: „Koronki siatkowe w Kańczudze”, Polska Sztuka Ludowa, 1958, nr 3, s. 169—174). Wspomnieć jeszcze należy o tzw. „nuometas” (płat najcieńszego płótna 3,5 × 0,5 m), którym mniej więcej do połowy XIX w. owijano w skomplikowany sposób głowę kobiety zamężnej. Osiedlone na naszych Ziemiach Zachodnich stare kobiety pochodzące z Białorusi i Polesia posiadają podobne stroje głowy, zwane w ich nomenklaturze „namiołki”, które według starego zwyczaju

mają jeszcze służyć do „przykrycia rąk” po śmierci (jako ubranie głowy służyły ich matkom).

Charakterystycznymi elementami obecnego ubioru kobiecego w rejonie Dzukija są zapaski (fartuchy) i duże chustki naramienne, powszechnie noszone nawet do ubiorów świątecznych.

Artykuł S. Bernotiene pt. „Wyrób środków transportu konnego” (s. 190—198) zawiera ciekawe informacje historyczne i współczesne o organizacji i technice produkcji. Dowiadujemy się np., że jeszcze w 1940 r. istniały całe wioski trudniące się zginaniem łąków do kół. Proces produkcji był dość skomplikowany i wymagający urządzeń pomocniczych. Jednorazowo wyrabiano do 100 sztuk. Autorka opisuje narzędzia i sposób wyrobu wozów i bryczek, informując, że do XIX w. używano wozów niekutek, jeszcze w XX w. spotykano sanie o płozach wzmacnianych twardszym drzewem. Na wyjazdowych bryczkach i sankach występowały ozdobne okucia, ale jedynie wyginane i malowane (nie ma wzmianek o znanych u nas ozdobach stempelkowych). Obecnie istnieją przy społecznych gospodarstwach rolnych pracownie zrzeszające odpowiednich rzemieślników trudniących się wykonywaniem środków transportu konnego, który jest jednak już coraz bardziej wypierany przez samochodowy. Brak wzmianek o współczesnych ozdobach.

Wreszcie artykuł V. Miliusa pt. „W sprawie badań nad rzemiosłami wiejskimi” (s. 199—214) omawia zarówno materiały historyczne jak i zebrane od 1957 r. w akcji badań terenowych. Ciekawe, że na Litwie garncarstwo zaliczane jest — obok krawiectwa, tkactwa i przędzenia — do rzemiosł wykonywanych przez kobiety, a nawet były okolice, gdzie prawie każda kobieta umiała toczyć garnki, które następnie wypalała w zwykłym piecu kuchennym. Ponadto ma swoją wymowę zdjęcie fotograficzne z 1951 r. przedstawiające toczenie garnka na kole sponowym.

Artykuł stawia szereg zagadnień, takich jak: skąd rekrutowali się rzemieślnicy (od pierwszych wzmianek w XVI w.), jakie były warunki nauki i pracy, miejsce pracy, narzędzia, sposoby wynagrodzenia i sprzedaż na jarmarkach oraz różne zwyczaje. Autor podsumowuje dotychczasowe materiały i odpowiada na kilka podstawowych pytań, a mianowicie: co litewscy rzemieślnicy dali sąsiadom, a co od nich zapożyczyli, jaki jest wkład mniejszości narodowych (Rosjan, Żydów, Tatarów — brak wzmianek o Polakach) i wpływ stylów historycznych. Praca jest tym cenniejsza, że zajmuje się szeregiem zagadnień mało na ogół w literaturze fachowej poruszanych (prace polskich etnografów opublikowane zostały w I t. „Etnografii Polskiej”, Wrocław 1958).

Ponadto książka zawiera opracowania takich tematów, jak: „Paralot” A. Griškievičiūsa (połowa XIX w.), kowieńska mennica (XVII w.), działalność stow. „Kultura” (okres międzywojenny), organizacja sztuki w okresie pierwszej Litewskiej Republiki Rad (1918—1919), litewska grafika (głównie książkowa XVI—XIX w.), litewskie zbiory grafiki, pejzażysta Kaj. Šklerius (okres międzywojenny), byt i kultura pracowników cementowni w Naujoji Akmenė (miasto założone w 1952 r. — zestawienie interesujących przemian socjologicznych).

Omawianą publikację uważać można za dalszą cenną pozycję w serii historii kultury litewskiej.

Maria Przeździecka