



ARCHAEOLOGICA HEREDITAS

Konserwacja zapobiegawcza
środowiska 9.
Dziedzictwo kultur
tradycyjnych

pod redakcją
Joanny Wawrzyniuk
i Katarzyny Zdeb

21

ARCHAEOLOGICA HEREDITAS

**Konserwacja zapobiegawcza środowiska 9.
Dziedzictwo kultur tradycyjnych**

pod redakcją Joanny Wawrzeniuk
i Katarzyny Zdeb

Archaeologica Hereditas
Prace Instytutu Archeologii
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

<https://archaeologicahereditas.wordpress.com/>

Komitet Redakcyjny
Redaktor Naczelny:
Prof. dr hab. Zbigniew Kobyliński
Członkowie Zespołu:
Prof. dr hab. Martin Gojda, Dr hab. Louis Daniel Nebelsick, prof. UKSW, Dr hab. Fabian Welc, prof. UKSW,
Dr Magdalena Żurek
Sekretarz:
Mgr Katarzyna Zdeb

Międzynarodowa Rada Doradcza:
Dr Manuel Garcia Heras (Madryt)
Prof. Anthony Harding (Exeter)
Dr Ana Konestra (Zagrzeb)
Prof. Christopher Pare (Moguncja)
Prof. Alessandro Vanzetti (Rzym)
Prof. Pavel Vařeka (Pilzno)

Adres Redakcji:
ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 01-938 Warszawa
tel. +48 22 569 68 17, e-mail: archeologia@uksw.edu.pl
www.archeologia.uksw.edu.pl

Redakcja tomu: Joanna Wawrzeniuk i Katarzyna Zdeb
Korekta: Zbigniew Kobyliński, Joanna Wawrzeniuk i Katarzyna Zdeb
Skład: Ryszard Rybarczyk
Projekt okładki: Małgorzata Batsch na podstawie koncepcji Katji Niklas i Uli Zalejskiej-Smoleń
Rycina na okładce: Fragment ekspozycji parku etnograficznego Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku.
Fot. Zbigniew Kobyliński (2022 r.)

Publikacja recenzowana do druku przez
Dr hab. Katarzynę Smyk, prof. UMCS
Prof. dr hab. Jacka Woźnego

© Copyright by Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa and
Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich Oddział w Warszawie

ISBN 978-83-8281-194-0
ISBN 978-83-952162-4-4
ISBN 978-83-914666-4-3
ISSN 2451-0521

Wydawnictwo:
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ul. Dewajtis 5, domek nr 2, 01-815 Warszawa

SPIS TREŚCI

- 5 Katarzyna Zdeb i Joanna Wawrzeniuk
Dziedzictwo kultur tradycyjnych – problemy ochrony i zarządzania
- 9 Katarzyna Zeman-Wiśniewska
Figurki antropomorficzne w badaniach archeologicznych i etnograficznych: przykłady wykorzystania materiału porównawczego
- 15 Monika Lis
Amputacja jako element rytuału wśród plemion Ameryki Północnej i Wysp Pacyfiku
- 23 Radosław Andrzej Gawroński
Styl jazdy konnej współczesnych Mongołów – czy przypomina metody stosowane przez ich średniowiecznych przodków?
- 31 Katarzyna Podyma i Lucjan Buchalik
Kultura Kurumbów na cywilizacyjnym rozdrożu. Czy ma szansę na przetrwanie?
- 41 Rafał Fudala
Konfliktowy charakter dziedzictwa kulturowego Łemków
- 49 Weronika Bałdyga
Kurpiowszczyzna: o historii, lingwistyce i kulturze grupy etnograficznej nazwanej od obuwia
- 59 Magdalena Żurek
Drewniane dwory szlacheckie – etnografia czy historia sztuki?
- 87 Joanna Wawrzeniuk
Ręcznik jako rekwizyt w obrzędowości pogrzebowej
- 99 Michał Kowalik
Pająki ludowe – rękodzieło warte wpisania na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa UNESCO
- 107 Weronika Kobylińska
Narodowa polityka kulturalna i stołeczni krytycy wobec ludowej sztuki regionalnej w czasach PRL. O wystawie Kultura artystyczna wsi mazowieckiej (1962)
- 119 Maja Żyłajtys-Wrońska
Nuty jako materialne dziedzictwo kulturowe. Problemy analizy popularnej muzyki polskiej przełomu XIX i XX wieku
- 129 Katarzyna Zdeb
Prezentacja dziedzictwa etnograficznego w grach wideo
- 135 Weronika Kobylińska i Zbigniew Kobyliński
Współczesne tworzenie, transformacja i usuwanie nośników pamięci społecznej: pomniki, symulakry i inscenizacje
- *
- Noty o autorach

Dziedzictwo kultur tradycyjnych – problemy ochrony i zarządzania

Do rąk Czytelnika oddajemy niniejszą publikację poświęconą różnorodności etnograficznego dziedzictwa kulturowego. Mamy nadzieję, że treść zawarta w monografii stanowi odpowiedź i zarazem rozwinięcie pytania postawionego przez jednego z uczestników dziewiątej konferencji, z cyklu *Konserwacja zapobiegawcza środowiska*, a mianowicie: „czy możliwa (i potrzebna) jest konserwacja zapobiegawcza dziedzictwa tradycyjnej kultury ludowej”¹. To retoryczne pytanie stało się przyczynkiem do refleksji nad rozumieniem dziedzictwa etnograficznego, jego bogactwa niematerialnych przesłań i ich przejawów oraz odniesień w kulturze materialnej.

Zbigniew Kobyliński definiuje ten nurt jako „ciągły proces zmierzający do zapobiegania powstawaniu zagrożeń dla substancji zabytkowej” poprzez podejmowanie takich działań, które mają na celu opóźnić lub wyeliminować zniszczenie dziedzictwa kulturowego bez fizycznej ingerencji w jego strukturę². Postrzeganie wytworów kultury tradycyjnej przez pryzmat konserwacji zapobiegawczej jest przede wszystkim składową ochroną zabytków, sposobu ich zabezpieczania, eksponowania i udostępniania, przy jednoczesnym nakładaniu na badaczy obowiązku prowadzenia badań terenowych i dokumentacji w sposób właściwy dla antropologii kulturowej.

Dziedzictwo etnograficzne to niezwykle bogaty zbiór zawierający zarówno elementy materialne – wytwory rąk ludzkich, jak również niematerialne – w tym wierzenia i dialekty. Badania prowadzone nad kulturowym dziedzictwem etnograficznym towarzyszą rozwojowi różnorodnych dyscyplin naukowych, dla których są równorzędnym źródłem wiedzy o kulturze ludowej. W źródłach etnograficznych obserwowalne są przemiany historyczne, kulturowo-społeczne oraz przekształcenia dokonywane na podstawie importowania i przyswajania elementów innych społeczności. Samo pozyskiwanie danych wiąże się, między innymi z obserwacją uczestniczącą, gdzie badacz jest zaangażowany w społeczność lecz tak, aby możliwe było pozyskanie neutralnych danych. Takie badania umożliwiają pozyskanie informacji

prowadzących do pogłębienia opisu środowiska kulturowego badanej społeczności. W przypadku źródeł archeologicznych to właśnie etnografia często przychodzi w sukurs, gdy zastosowanie danego przedmiotu jest niejasne. Analogie pomiędzy kulturą ludową społeczności i grup etnicznych a znaleziskami z badań archeologicznych prowadzone są, z powodzeniem, w ramach etnoarcheologii. Poprzez połączenie obu dyscyplin możliwe jest pozyskiwanie informacji o korelacji kultury materialnej z elementami duchowości badanych społeczeństw w kontekście znalezisk archeologicznych, szczególnie społeczeństw zbieracko-łowieckich. Jest to także analiza zachowań współczesnych grup społeczno-kulturowych w odniesieniu do pytań stawianych przez archeologów³.

Początkowo prace ludoznawcze na ziemiach polskich, skupione były na poznaniu i zadokumentowaniu elementów kultury zróżnicowanego społeczeństwa, odnosity się do katalogowania jedynie materiałów źródłowych bez wykorzystywania założeń metodologicznych. Pracami ludoznawczymi od 1895 r. kierowało lwowskie Towarzystwo Ludoznawcze, do którego zadań należało badanie „ludu polskiego” oraz podejmowało działania, których celem było rozpowszechnienie niniejszych wiadomości. Prace badawcze kierowano na rozpoznanie elementów wiedzy i umiejętności, które przekazywano przez pokolenia, lecz także dotyczyły łączenia elementów obrzędowości pogańskiej i chrześcijańskiej wraz z ich przejawem w kulturze materialnej. Również badania nad folklorem stały się częścią prac ludoznawczych, poprzez sporządzanie spisów i analiz obrzędów i zabobonów, jak również ich źródeł, czyli ballad, pieśni i przysłów. Prowadzenie badań poświęconych kulturze ludowej, poprzez jej opis, zilustrowanie i analizę, w celu pozyskania możliwie najdokładniejszych informacji o różnorodnych elementach życia badanych społeczności i wytworów ich kultury. Zatem etnografia, a w szerszym ujęciu antropologia kulturowa, jest nauką dostarczającą informacji zarówno o dziedzictwie kulturowym materialnym i niematerialnym.

Jedną z najwybitniejszych postaci zajmujących się archiwizowaniem dziedzictwa etnograficznego był Zygmunt Głogier (1845–1910), którego prace łączyły różnorodne obszary

¹ Tytuł referatu prof. dr hab. Zbigniewa Kobylińskiego, który został wygłoszony podczas konferencji poświęconej etnograficznemu dziedzictwu kulturowemu (26.11.2021r.).

² Kobyliński 2009: 83.

³ Kobyliński 2012; Kobylińska i Kobyliński 1981.

zainteresowań, jakimi były etnologia, archeologia, historia i krajoznawstwo. Pasja kolekcjonera starożytności stanowiła podwaliny pod badania etnograficzno-ludoznawcze bogato okraszone rycinami. Badania etnograficzne stały się także dokumentacją przemian architektonicznych, dla których niezwykle istotnym elementem były bogate ilustracje. Ryciny, rysunki i fotografie stały się obowiązkowymi elementami dokumentacji omawianych przedmiotów i obiektów. Przykładem tak skatalogowanego leksykonu jest *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, który zawiera szczegółowy opisy detali architektonicznych, jak i całych budowli, a także elementy wyposażenia domów i dworów⁴.

Prowadzone badania z tego zakresu dotyczyły różnorodnych elementów codzienności, a także procesów gospodarczych i kulturalno-oświatowych, jak i zmian zachodzących w literaturze. Materiały historyczne stały się cennym uzupełnieniem zebranych danych folklorystycznych, które pozwalały na zobrazowanie zachodzących przemian i obserwację obcych wpływów⁵. I tak na przykład badania etnograficzno-ludoznawcze Wacława Łastowskiego (pseudonim Włast), przedstawione w artykule *Kalada-Gramawica*, dotyczyły analizy obrzędów Bożego Narodzenia pod względem ich pogańskiego pochodzenia, co rozszerzyło spojrzenie na prace etnograficzne ze względu na odniesienia do historii starożytnej. Łastowski przeprowadził analizę treści pieśni i zwyczajów, do których analogie znalazł w białoruskich wierzeniach zapisanych w legendach i podaniach⁶.

Gloger, przyczyniwszy się do powstania czasopisma „*Nasza Niwa*”, w dwóch pierwszych numerach (1910 r.) zamieścił zasady zapisu otaczającej rzeczywistości, w taki sposób, aby nadsyłane notatki miały charakter naukowy. W wytycznych zwracano uwagę na porównanie szopek bożonarodzeniowych wystawianych obecnie oraz tych, które czytelnicy mogli pamiętać, np. z dzieciństwa. Położono szczególny nacisk na stroje, w które były ubrane postacie, z rozróżnieniem na stroje kobiece i męskie oraz materiały z jakich zostały wykonane. Tego typu uwagi stały się podstawą do stosowania nowego warsztatu naukowo-badawczego, który rzutował na przyszłe prace, również te terenowe. Poza wartością historyczną, działanie to przyczyniło się do popularyzacji wśród społeczeństwa zmian zachodzących w tradycjach i wzmagало wyczulenie na ich obserwację⁷.

Ponadto zebrane i opublikowane materiały folklorystyczno-etnograficzne były także elementem samoświadomości i indywidualności kultury białoruskiej, co stanowiło podstawę do historycznego podkreślenia różnorodności narodowej Białorusinów w zestawieniu z innymi państwami o słowiańskich korzeniach. Ponadto również inne prace Glogera stały się podstawą utrwalenia pamięci narodowej, a tym samym również spoiwem dla odradzającej się w dwudziestolecie międzywojennym kulturze polskiej⁸.

Zwrot ku folklorowi stał się szansą na odrodzenie narodowej tożsamości i źródłem inspiracji do wyróżnienia się spośród innych nacji. Stefan Czarnowski opisuje folklor jako „wszystko to, co w całym społeczeństwie (bez względu na charakter folkloru badanych, przez nas poszczególnych grup społecznych) jest tradycyjne i nie znajduje wytłumaczenia w aktualnej rzeczywistości społecznej, a także wszystko, co się z tej tradycji wywodzi”⁹. Badacz ten wyróżnia folklor wsi i jego wewnętrzne zróżnicowanie w zależności od tego, czyją własnością była (np. królewska, duchowna albo szlachecka), a także odróżnia go od folkloru klasowego (np. szlachty, mieszczan, itp.) i duchownego, którego pochodzenie związane jest z tradycją duchową, czy zakonną¹⁰. Jednocześnie zwraca się uwagę, że nurt ten nie powinien powielać błędów młodopolskiej fascynacji prowadzącej do uniwersalizacji i zubażania symboli, stających się jedynie „pustym znakiem czy dobrem [...] dostępnym na globalnym rynku” dynamicznie rozwijającej się kultury konsumpcyjnej¹¹.

Współczesny trend do zmniejszania konsumpcjonizmu w stosunku do rzeczy codziennego użytku, powinien stać się nurtem kierującym naukowcami i odbiorcami kultury. Prace badawcze winny stać się przyczynkiem do upowszechniania w świadomości społecznej istnienia zróżnicowanych obrzędów, zwyczajów, wierzeń i praktyk, które mogą mieć swoje materialne uosobienia, aby możliwe stało się „wydobycie ich z nisz praktyk zmarginalizowanych” w sposób zrównoważony¹². Takie podejście nakłada na nas (badaczy) ograniczenia dotyczące nadmiernej eksploatacji dziedzictwa kulturowego – zaprzestania pozyskiwania ze źródeł coraz większej ilości informacji, ma również na celu zapewnienie dziedzictwa kulturowego w możliwie nienaruszonej postaci dla przyszłych pokoleń¹³. Czarnowski podkreśla, że nie należy tracić „dziedzictwa pozostawionego przez przeszłe pokolenia, które pragną owo dziedzictwo wzbogacać nie tylko tym, co sami stworzą, ale i tym, co zbiorą w nurcie idei i w przemianach form na całym świecie”¹⁴. Poznawanie, dokumentowanie i wreszcie upowszechnianie dziedzictwa etnograficznego, w którego skład wchodzi zarówno ludoznawstwo, folklorystyka, jak i rozważania dotyczące przemian historyczno-społecznych oraz analiza znalezisk archeologicznych, stanowi szansę na dogłębniejsze poznawanie otaczającego nas świata, a tym samym również na podniesienie zadowolenia z jakości życia.

Dziedzictwo kultur tradycyjnych, które jest tematem tomu, rozumieć należy w kontekście wieloznacznych przejawów zachowań. Według Kazimierza Dobrowolskiego jest to spuścizna, którą ustępujące generacje przekazują tym wchodzącym w życie społeczne. Jest ona przekazywana „za pośrednictwem mowy i innych dźwięków (np. muzycznych) odbieranych przez zmysł słuchu oraz za pośrednictwem pokazu czynności i przedmiotów dostrzeganych wzrokiem.

⁴ Gloger 1907.

⁵ Nawojczyk 2022: 392.

⁶ Nawojczyk 2022: 394.

⁷ Kopania 2016: 108; Nawojczyk 2022: 394.

⁸ Nawojczyk 2022: 395; Kopania 2016: 108–109.

⁹ Czarnowski 1978: 45.

¹⁰ Czarnowski 1978: 50.

¹¹ Dziuban 2013: 122; por. Tomaszewski 2012: 74–75.

¹² Dziuban 2013: 123.

¹³ Kobyliński 2009: 78.

¹⁴ Czarnowski 1978: 47.

W toku przekazywania dorobku kulturowego tymi środkami zachodzą zawsze bezpośrednie styczności międzyludzkie¹⁵. Drugi sposób transferu następuje mechanicznie za pomocą środków myśli i twórczości artystycznej społeczeństw (np. muzyki, śpiewu czy tańca) oraz innych takich, jak pismo, wszelkiego rodzaju techniki ikonograficzne i audiowizualne. Mamy wtedy do czynienia ze stycznościami pośrednimi, bezosobowymi¹⁶.

Według Jerzego Szackiego można wyróżnić trzy typy znaczenia tradycji. Pierwszy z nich, tzw. czynnościowy, jest transmisją danych, w którym podstawową rolę odgrywa przekaz ustny. W społeczeństwach niepiśmiennych pełnił on ważną rolę w kontaktach międzypokoleniowych oraz stanowił podstawę porządku lokalnego mikrokosmosu. Można też mówić o dziedzictwie przedmiotowym, czyli takim, które jest przekazywane z pokolenia na pokolenia. W końcu zaś tradycja może mieć znaczenie podmiotowe, w którym określa się stosunek danej grupy do przeszłości oraz zobowiązuje ją w do negacji lub afirmacji tradycji¹⁷.

Definicja „kultury tradycyjnej” powstała początkowo na oznaczenie zasobów kulturowych przekazywanych drogą ustną i dotyczyła przede wszystkim społeczeństw tradycyjnych¹⁸. Współcześnie badania i obserwacje prowadzą do wniosków, że niemal każda badana kultura uległa i nieustannie podlega, intensywnym przemianom. Tym bardziej cenna jest zróżnicowana dokumentacja zebrana w trakcie dawnych badań terenowych w zderzeniu z nowymi doświadczeniami.

*

Niniejszy, 21 tom serii *Archaeologica Hereditas*, jest zbiorem 13 artykułów poświęconych koncepcji konserwacji zapobiegawczej w odniesieniu do tradycyjnego dziedzictwa. Etnograficzne dziedzictwo zostało ujęte możliwie szeroko, aby przedstawić różnorodność tradycji w wymiarze materialnym i duchowym, które nierzadko narażone są na zapomnienie lub zniekształcenie jej symboli ze względu na nadmierną i niewłaściwą eksploatację.

W pierwszej części monografii przedstawiono możliwości zastosowania źródeł etnograficznych do interpretacji znalezisk archeologicznych. Katarzyna Zeman-Wiśniewska omówiła figurki antropomorficzne w kontekście kulturowo-obrzędowym. Monika Lis przedstawiła fenomen amputacji jako czynności rytualnej, stosowanej w różnych, także współczesnych społecznościach. Radosław A. Gawroński opisał konotacje pomiędzy stylem jazdy konnej plemion mongolskich z okresu średniowiecza a współczesnymi Mongołami, wskazując na potencjał analiz porównawczych w poznaniu dawnych technik jeździeckich ludów koczowniczych podbijających ziemie europejskie.

W kolejnej, zaprezentowano tradycje związane z kulturami grup etnicznych. Katarzyna Podyma i Lucjan Buchalik przedstawili współczesne funkcjonowanie, interakcje i funkcje sztuki afrykańskich kultur zamieszkujących północne prowincje Burkina Faso. Rafał Fudala omówił dziedzictwo Łemków, a następnie pokazał w jaki sposób ich wartości kulturowe są rozdarte konfliktami społecznymi. Weronika Bałdyga z kolei podjęła próbę scharakteryzowania Kurpiów jako grupy etnicznej wskazując, że ich potencjał tkwi w tradycyjnych rzemiosłach, sztuce i obrzędowości, utrwalanych dzięki izolacji środowiskowej i świadomościowej.

W najobszerniejszej części publikacji, zebrano artykuły dotyczące materialnego dziedzictwa kulturowego. Magdalena Żurek omówiła powiązania pomiędzy zagadnieniami z zakresu historii sztuki, jak i etnografii w kontekście drewnianych dworów szlacheckich. Joanna Wawrzyniak opisała fenomen podlaskiego ręcznika jako element obrzędów pogrzebowych. Michał Kowalik zaprezentował jeden z aspektów sztuki ludowej jakim są tzw. pająki ludowe. Weronika Kobylińska w artykule poświęconym wystawie *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* (1962), przedstawiła sposoby postrzegania sztuki ludowej przez odbiorców zewnętrznych w czasach PRL.

W ostatniej części monografii omówiono dwa różnorodne nośniki pamięci kulturowej i społecznej. Maja Żyłajtys-Wrońska poddała analizie nuty z okresu przełomu XIX i XX wieku, wskazując na ich wielowątkowość i możliwości w interpretacji życia społecznego, w tym także chłopstwa. Katarzyna Zdeb omówiła możliwości prezentacji dziedzictwa etnograficznego w grach wideo, przedstawiając je jako współczesne nośniki pamięci. W artykule autorstwa Weroniki Kobylińskiej i Zbigniewa Kobylińskiego została przedstawiona problematyka niszczenia materialnego i niematerialnego dziedzictwa pod wpływem nowych ideologii i zmian politycznych, a w dalszej kolejności zastępowania go nowymi przyjaznymi dla aktualnej władzy emblematami.

Zebrane w niniejszej publikacji teksty prezentują różnorodność podejść i interpretacji dziedzictwa etnograficznego. Wskazane zostały możliwości ochrony i popularyzacji w świadomości społecznej tego rodzaju dziedzictwa kulturowego.

Redaktorki tomu składają podziękowania prof. dr hab. Zbigniewowi Kobylińskiemu, Redaktorowi Serii *Archaeologica Hereditas*, za pomocne rady i cenne spostrzeżenia.

Wszystkim Autorom i Autorom składamy podziękowania za podjęty wysiłek przedstawienia w niezwykle interesujący sposób wybranych przez nich zagadnień. Dzięki wspólnej pracy możliwe było przygotowanie tak zróżnicowanej monografii poświęconej dziedzictwie kultur tradycyjnych.

¹⁵ Dobrowolski 2001: 314.

¹⁶ Dobrowolski 2001: 314.

¹⁷ Szacki 2004.

¹⁸ Współcześnie również chłopska kultura XIX i początku XX nazywana jest tradycyjną; Dobrowolski 2001: 314–315.

Spis cytowanej literatury

- Czarnowski, S.
1978. Kształtowanie się folkloru polskiego, [w:] M. Waliński (red.), *Teoria kultury. Folklor a kultura*, 45–51. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- Dobrowolski, K.
2001. Chłopska kultura tradycyjna, [w:] *Wiedza o kulturze. Część I. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. 314–323. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dziuban, A.
2013. *Gry z tożsamością. Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Gloger, Z.
1907. *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo W.Ł. Łazarski.
- Kobylińska, U. i Z. Kobyliński
1981. Kierunki etnoarcheologicznego badania ceramiki: przegląd problematyki. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 29(1): 43–53.
- Kobyliński, Z.
2012. Etnoarcheologia, [w:] S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłości społecznej. Próba konceptualizacji*, 721–731. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
2009. Konserwacja zapobiegawcza dziedzictwa archeologicznego: wprowadzenie do problematyki. *Ochrona Zabytków* 62(3): 77–104.
- Kopania, I.
2016. Materiały ikonograficzne i kształtowanie narracji na temat kultury polskiej u progu XX wieku. Przypadek Zygmunta Glogera, [w:] J. Leończuk, J. Ławski i Ł. Zabielski (red.), *Zygmunt Gloger: pisarz, myśliciel, uczyony: studia, redakcja naukowa*, 107–129. Colloquia Orientalia Białostocensia 25. Białystok: Katedra Badań Filologicznych „Wschód - Zachód”.
- Nawojczyk, P.
2022. Twórcze dziedzictwo folklorystyczno-etnograficzne Zygmunta Glogera na tle działalności kulturalno-edukacyjnej „Naszej Niwy”, [w:] Jarosław Ławski, Patryk Suchodolski, Łukasz Zabielski (red.), *Naukowe i literackie światy Zygmunta Glogera*, 391–399. Białystok: Colloquia Orientalia Białostocensia Literatura/Historia.
- Szacki, J.
2007. Trzy pojęcia tradycji. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3–4 (18): 243–264. Internet: <http://pfl.uw.edu.pl/index.php/pfl/article/view/871> (dostęp 21.11.2022).
- Tomaszewski, A.
2012. *Magia i miejsca duchowe*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Ku nowej filozofii dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Katarzyna Zdeb and Joanna Wawrzeniuk

Heritage of traditional cultures – problems of protection and management

Summary

Ethnographic heritage is an extremely rich set of both material elements, which are physical products of craft and creation, and intangible elements, that include beliefs and dialects. Research on cultural ethnographic heritage is accompanied by the development of various scientific disciplines, which are an equal source of knowledge about folk culture. Historical, cultural and social transformations as well as alterations based on importing and assimilating elements of other communities are observable in ethnographic sources.

The 21st volume of the *Archaeologica Hereditas* series is a collection of 13 articles devoted to the concept of preventive conservation in relation to traditional heritage. Ethnographic heritage has been included as broadly as possible in order to present the diversity of traditions in the material and spiritual dimension, which are often exposed to the risk of forgetting or distorting their symbols due to excessive and improper exploitation.

Translated by Monika Lis

Figurki antropomorficzne w badaniach archeologicznych i etnograficznych: przykłady wykorzystania materiału porównawczego

Praktyki, w których wykorzystywane były przedstawienia antropomorficzne, takie jak gliniane, drewniane czy kamienne figurki, były bardzo zróżnicowane i złożone. Bez wiedzy z zakresu etnografii wiele z takich możliwości interpretacji materiału byłoby dla badaczy nieznanymi lub nieoczywistymi, choć są popularne i często praktykowane w społecznościach o różnym tle kulturowym. W ten sposób dane etnograficzne mogą poszerzyć zakres hipotez, które najlepiej byłoby następnie przetestować w kontekście danych archeologicznych. Powinniśmy jednak być bardzo ostrożni przy stosowaniu analogii etnograficznych, aby nie traktować ich jako gotowej odpowiedzi na nasze pytania badawcze, ale raczej jako uświadamianie „sposobów zachowania, które trudno byłoby wydedukować samą logiką”¹. Niektóre modele wywodzące się z takich badań stały się ważną częścią zbioru możliwości interpretacyjnych powszechnie wykorzystywanych w badaniach nad figurkami antropomorficznymi.

Pionierską pracę w dziedzinie nowoczesnej metodologii, która jest obecnie stosowana w badaniach nad figurkami antropomorficznymi, wykonał Peter Ucko. Zaproponował jako pierwszy wykorzystanie danych etnograficznych w badaniach i podkreślił znaczenie kontekstualizacji każdego badanego obiektu². Ciekawe, alternatywne podejście do badań nad figurkami przedstawił w swoich badaniach Douglas Bailey³, który zaproponował uwzględnienie psychologicznych aspektów interakcji z miniaturowymi przedstawieniami antropomorficznymi i tego jaki wpływ mogą wywrzeć na widza.

Poniżej przedstawione zostały wybrane zagadnienia wiążące badania archeologiczne i etnograficzne oraz przykłady wykorzystania tych powiązań w interpretacji materiału archeologicznego.

ZABAWA TO POWAŻNA SPRAWA

Figurki antropomorficzne mogą być używane i/lub wykonane jako lalki czy zabawki, co jest zjawiskiem popularnym, o czym świadczą dane etnograficzne. Bailey⁴ twierdzi, że miniaturyzacja czyni złożone kwestie prostszymi i zrozumiałymi; lalki sprawiają, że świat relacji jest bardziej przystępny,

zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Pomagają w tworzeniu tożsamości poprzez ćwiczenie i eksperymentowanie na scenach społecznych, w bezpiecznym środowisku. Miniaturyzacja pozwala w kontakcie z figurką poczuć się lepszym i ważniejszym. Dziecko może kontrolować lalkę tak, jak rodzice kontrolują je, ucząc się w ten sposób swojego miejsca w grupie. Co więcej, lalki reprezentują również odpowiednie konwencje społeczne i reprezentacje płci. Z badań etnograficznych wiemy, że np. w kulturach afrykańskich, takich jak plemię Talensi, dzieci bawią się antropomorficznymi i zoomorficznymi figurkami, odtwarzając sceny znane im z życia codziennego i udając, że są właścicielami dużych stad⁵. Lalki odgrywają ważną rolę w kształtowaniu postrzegania świata przez dzieci, a zwłaszcza relacji społecznych i hierarchii⁶. Jak ważną funkcję społeczną potrafią pełnić, wskazują badania prowadzone wśród autochtonicznych ludów Alaski, gdzie wierzono, iż zabawa nimi poza chatą w ziemie sprawi, że wiosna nie nadejdzie, zaś wejście dziewczynki w dorosłość (powiążane z pierwszą menstruacją) określano mianem „odłożenia lalek”, a elementem rytuału przejścia było przekazanie zabawek młodszemu krewnemu⁷ (ryc. 1). Figurki podobne morfologicznie mogą być również używane w kontekście kultowym (jako *ex voto*, przedstawienie przodków, bóstw), np. w północnoamerykańskim plemieniu Pomo, gdzie lalka może stać się „święta” i być używana w rytuałach, jeśli zostanie pobłogosławiona przez naczelnego kapłana⁸.

Szczególnie ciekawe w tym zakresie były badania Michelle C. Langley oraz Mirani Litster opublikowane pod znamienym tytułem *Is it ritual? Or is it children?*⁹. Wykorzystując dane etnograficzne dotyczące współczesnych społeczności łowców-zbieraczy, ponownie przyjrano się zespołom znalezisk archeologicznych z całego świata, by wskazać w jaki sposób ślady dziecięcych zabaw mogą być błędnie interpretowane jako pozostałości po prehistorycznych działaniach o charakterze rytualnym. Badaczki zwracają uwagę na to, że dzieci stanowiły dużą część prehistorycznych społeczności, a zabawa i zabawki są uniwersalnym elementem dzieciństwa.

¹ Talalay 1993 : 40.

² Ucko 1962: 1996.

³ Bailey 2005.

⁴ Bailey 2005: 73.

⁵ Fortes 1938.

⁶ Bailey 2005: 67–76.

⁷ Lin i Lee 2006: 11.

⁸ Loeb 1926: 246.

⁹ Langley i Litster 2018.



Ryc. 1. Model kanoe z dwiema lalkami, kultura Micmac ok. 1860 (Kanada) (za: Metropolitan Museum of Arts; Internet: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319224> dostęp 07.11.2022)

Fig. 1. Model of a canoe with two dolls, Micmac culture ca. 1860 (Canada) (after Metropolitan Museum of Arts; Internet: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/319224> 07.11.2022)



stwa w każdej znanej kulturze¹⁰. Wśród zabawek bardzo popularną formą są lalki wykonywane zarówno przez dzieci, jak i przez dorosłych dla dzieci, z różnych materiałów, wykorzystywane często przez dziewczynki do odtwarzania w zabawie roli matki i jej codziennych czynności opiekuńczych wobec dziecka. Autorki przywołują tu przykład młodych Aborygenek z Milingimbi w Australii, które do zabawy w karmieniu niemowląt wykorzystują zestawy: dwa kamienie zawieszane na sznurku imitujące piersi i jeden płaski kamień z otworem pełniący rolę dziecka, które można nakarmić. Jako materiał porównawczy wskazane są trudne do zinterpretowania kamienie z nacięciami, znajdowane na stanowiskach lewantyńskich sprzed około 8000 lat, które w publikacjach często są określane jako obiekty rytualne¹¹. Langley i Litster zwracają również uwagę na kontekst znalezisk archeologicznych, np. umiejscowienie ich w pewnej odległości od centrum obozowiska, gdzie dzieci mogły z pewnej odległości obserwować dorosłych i naśladować ich zachowania¹². Podobnie, Lauren E. Talalay¹³ uważa, że trzy neolityczne figurki z jaskini Franchthi w Grecji mogły być używane jako zabawki przez dzieci, gdy dorośli wykonywali swoją codzienną pracę, gdyż odnaleziono je przy paleniskach i ze zwykłymi przedmiotami, takimi jak sztyło, wiertło i koraliki.

Z biegiem czasu figurki mogły pełnić różne funkcje, a lalka stać się wotum w sanktuarium lub zostać umieszczona w grobie. Dlatego bardzo ważna jest obserwacja śladów użytkowania, zużycia i pęknięć. W przypadku zabawek możemy oczekiwać powierzchni wyszczerbionych i obtartych, obszarów zużytych i złamań, jednak bez regularnego wzorca uszkodzeń¹⁴.

RUCH, GEST I TANIEC

Performatywność jest kategorią praktyki społecznej i/lub kulturowej oraz aspektem bytu społecznego. Archeologia performatywności zawiera wiele cech, takich jak analiza inscenizacji czy choreografia ludzkich gestów i ruchów. Ta część badań jest ściśle związana zarówno z funkcją, jak i znaczeniem figurek antropomorficznych, gdyż są to obiekty trójwymiarowe, w mniejszym lub większym stopniu przenośne. Oznacza to, że mogą być oglądane pod różnym kątem, poruszane, dotykane i przedstawiane innym na różne sposoby. Kiedy zastanawiamy się w jaki sposób dane obiekty mogły być traktowane i pokazywane oraz jak wpłynęłyby to na postrzeganie ich przez osoby, które miały z nimi kontakt, ważne jest oszacowanie ich wymiarów, zarówno ogólnie, jak i indywidualnie, ponieważ wpływają one bezpośrednio na ich mobilność. Kolejnym aspektem jest identyfikacja przestrzeni magazynowej i użytkowej oraz jej ewentualna dostępność. Obserwacja wzorców zużycia i pęknięć może również dostarczyć przydatnych wskazówek dotyczących interakcji z figurkami i figurami, w tym na przykład celowego niszczenia.

Niektóre grupy figur i figurek mogą być celowo ułożone w taki sposób, aby przedstawiały odgrywanie rytuału. Jednak także pojedyncza statuetka może ilustrować postawę znaczącą samą w sobie lub jako element serii gestów wykonywanych podczas rytuału¹⁵. Zgodnie z definicją zaproponowaną przez Michaela Wedde: „Gest jest definiowany jako ruch wykonywany jedną lub dwiema rękami/ramionami, przy jednoczesnym trzymaniu ciała w jednej lub kilku określonych pozycjach, którego znaczenie może być powszechnie rozumiane przez wszystkich lub część skodyfikowanego zachowania mniejszej grupy wewnątrz społeczeństwo”¹⁶. Gest jest często skierowany w stronę przedmiotu lub innego uczestnika akcji. Może mieć różne znaczenia, w zależności od sytuacji i tego, z kim lub z czym wchodzi w interakcję. Tę

¹⁰ Langley i Litster 2018: 618.

¹¹ Langley i Litster 2018: 619, ryc. 2 A–C.

¹² Langley i Litster 2018: 631.

¹³ Talalay 1993: 48–49.

¹⁴ Voigt 1983, tab. 29.

¹⁵ Morris 2001: 247.

¹⁶ Wedde 1999: 911.

samą czynność można określić jako aktywną (jako element spektaklu) i bierną (jako gest emblematyczny, symboliczny) w różnych kontekstach. Potwierdzeniem tego może być np. obserwacja określonych układów grup figurek lub ilustracji w innych mediach, takich jak freski czy kamienne pieczęcie. Również wykonanie pojedynczego ruchu może być głębokim przeżyciem, zwłaszcza jeśli zostanie zastosowane w kontekście rytualnym¹⁷.

Należy pamiętać, że interpretując gest przedstawiony w ikonografii, figurce czy figurze z terakoty, nie widzimy rzeczywistego ruchu, a tylko jeden z jego elementów, fragment większego obrazu poza kontekstem, choć zamrożony w tym, co jest prawdopodobnie najbardziej znaczącym momentem. Dlatego pracując z materiałem archeologicznym, badamy gest jako obraz, a nie jako dynamiczny ruch w działaniu. Podczas rytuału seria gestów mogła następować po sobie w sposób trudny do odtworzenia bez dowodów tekstowych i w połączeniu z innymi aspektami, takimi jak muzyka lub formuły mówione¹⁸. Dla widza wywodzącego się z tego samego kontekstu kulturowego, co ikonografia, reprezentowane gesty są „przybliżone” do symbolicznego znaczenia całej sceny i od razu zrozumiałe. Porównania międzykulturowe są mniej wiarygodne. Jednocześnie w przypadku obiektów trójwymiarowych istnieje o wiele więcej możliwości ukazania układu ciała, w porównaniu do fresków, gliktyki czy innego typu dwuwymiarowej ikonografii. Trudno więc dokonywać porównań gestów zilustrowanych w różnych mediach. To samo dotyczy użycia różnych materiałów, takich jak brąz czy terakota, które ułatwia lub utrudnia odwzorowanie określonego gestu¹⁹.

Specyficznym działaniem performatywnym jest taniec, prawdopodobnie znany w każdej kulturze, we wszystkich okresach i obszarach geograficznych. Co więcej, w wielu religiach taniec jest istotną częścią rytuału, jako wyraz wiary, forma modlitwy lub sposób na wejście w odmienny stan umysłu, przybliżający wyznawcę do boskości (ryc. 2). Najbardziej spopularyzowanym przykładem w kulturze zachodniej jest obraz wirującego rytuału tanecznego sufich, podczas którego osiągną oni stan ekstatyczny lub na wpół ekstatyczny (ryc. 3). Uważano, że muzyka sakralna wypełnia ciała tańczących sufich: „powoli wciągano nas w morze muzyki i wirowania i zatracaliśmy się w rytmie, dźwięku i duchu”²⁰. Podobne odczucia wyrażają również słowa pieśni kobiet ze społeczności Ewa w Ghanie, którą śpiewają uczestniczki rytuałów taneczno-bębniarskich związanych z pogrzebami: „Muzyka stała się boskim duchem. Wszyscy niech się przyłączą. Nasza muzyka Kinka stała się boskim duchem, wszyscy niech się przyłączają. A duch naprawdę działa przez swą moc!”²¹.

Ta forma kultu często oznacza zmienność uczestników i ich ciał nie tylko w przestrzeni, ale także w zakresie ich tożsamości, przekraczając obyczaje danej społeczności i ograniczenia kulturowe. Z Bliskiego Wschodu i Indii można przytoczyć



Ryc. 2. Tancerka w czasie festiwalu Ramayana, Tajlandia (fot. Sasin Tipchai/Pixabay)

Fig. 2. Dancer during the Ramayana festival, Thailand (photo by Sasin Tipchai/Pixabay)



Ryc. 3. Rytuał taneczny sufich, Turcja (fot. Günter Ruopp/Pixabay)

Fig. 3. Sufi dance ritual, Turkey (Photo by Günter Ruopp/Pixabay)

ciekawe przykłady, w których granice płci stają się płynne podczas takich rytuałów, przechodząc przez spektrum kobiecości i męskości. Uczestniczki i uczestnicy mieli możliwość doświadczania ról społecznych innych niż te, w których się urodzili lub wychowali. Przykłady z Egiptu, Iranu, Afganistanu i Uzbekistanu pokazują, że w niektórych rytuałach tancerki i tancerze często używają podobnych lub tych samych ruchów tanecznych, a mężczyźni nosili niejednoznaczne pod względem płci kostiumy, na przykład łącząc kobiece strój z męskimi kapeluszami i fryzurami²². W XIX-wiecznym Kairze tancerze często podszywali się pod kobiety, ale aby uniknąć pomyłki z ich prawdziwą tożsamością płciową, ich strój łączył elementy dwóch płci²³. W tym samym czasie w Indiach, południowoindyjski taniec dworski – *sadir kacheri*, był tradycyjnie tańczony w świątyni, na dworze i w domu przez kobiety (tzw. *dewadasi*), ale był też wykonywany w świeckim kontekście przez mężczyzn, zwykle stosujących metodę „gynemimesis” – imitację cech kobiecych²⁴. Znaczenie tańca i ruchów tanecznych jest często pomijane lub niedoceniane przez zachodnich uczonych, być może ze względu na jego nieobecność w europejskich, chrześcijańskich tradycjach.

¹⁷ Morris i Peatfield 2001: 245.

¹⁸ Morris 1999: 247.

¹⁹ Morris 1999: 248.

²⁰ Schimmel 2001: 10.

²¹ Burns 2009: 3.

²² Shay 2009: 287–308.

²³ Lane 2003: 382.

²⁴ Krishnan 2009: 378–391.

Figurki antropomorficzne, które prawdopodobnie przedstawiają tańczące postacie, pochodzą już z okresu górnego paleolitu. W Gönnerdorf (Niemcy) odnaleziono 11 figurek, pełniących funkcję zawieszek; przedstawiały one charakterystyczną pozę znaną również z rytów naskalnych – kobiety w pozycji półkucznej, czasami z częściowo podniesionymi ramionami. Podobnie jak w przypadku rytów, gdzie postacie te ustawione są często po kilka, jedna za drugą, figurki zdeponowane były w grupach²⁵. Ciekawe przykłady pochodzą również z południowej Europy okresu neolitu. W Dumesti (Rumunia), na stanowisku związanym z kulturą Cucuteni A3 i datowanym na koniec piątego tysiąclecia p.n.e. znaleziono zdeponowane, duże naczynie z 12 figurkami – sześcioma kobietami i sześcioma mężczyznami – przedstawionymi w dynamicznych pozach, interpretowanych jako tańczące²⁶. Z epoki brązu pochodzą znaleziska z Krety ze stanowiska Palaikastro, gdzie odkryto figurki datowane na okres późnominojski III (1400–1100 p.n.e.). Przedstawiają one trzy kobiety trzymające się za ręce i tańczące w kręgu, w towarzystwie czwartej kobiety grającej na lirze²⁷. Ponad 100 fragmentarycznych, niewielkich figurek (około 9 cm wysokości) znaleziono w zachodniej części sanktuarium Ingot God w Enkomi, na Cyprze, datowanego na przełom epoki brązu i żelaza (1100–1000 p.n.e). Wśród figurek reprezentowane były postacie z uniesionymi do góry rękoma i grające na instrumentach. Oba typy figurek prawdopodobnie były przymocowane do znalezionych tu również okrągłych podstawek i ułożone w grupy obejmujące jednego muzyka i trzech tancerek. Jednak ze względu na kontekst, w jakim zostały odnalezione, należy je postrzegać również jako przedstawienie elementu rytuału, a może nawet symbolizowały poświęcenie modlitwy lub rytuału, który miał być na wieki utrwalaony w terakotowych figurkach²⁸.

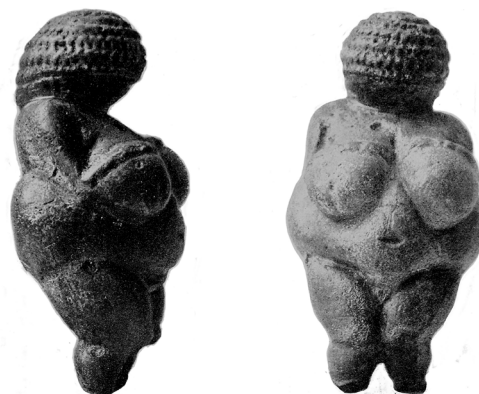
AKT TWORZENIA

Analizując figurki antropomorficzne badacze koncentrują się zazwyczaj na ich znaczeniu kulturowym, symbolicznym, czy religijnym, a także na przekazie społecznym (np. hierarchii, roli pełnionej przez daną płęć, itp.), który obiekty sobą reprezentują. Jednakże badania etnograficzne uświadamiają nam, że równie ważny jest sam proces tworzenia figurek antropomorficznych. Badania z dziedziny psychologii wskazują też na potencjał terapeutyczny własnoręcznego wykonywania różnych przedmiotów. W tym kontekście wykonywanie np. lalki skłania do autorefleksji i ułatwia proces przejścia od fragmentacji i bólu do samoukojenia i integracji wewnętrznej²⁹. Wykonywanie przedstawię antropomorficznych często podlega zasadom religijnym czy społecznym, ważny jest również podział pracy, jak w przypadku autochtonicznych ludów z Alaski, gdzie figurki rzeźbione są przez mężczyzn, natomiast miniaturową odzież dla nich wykonu-

ją kobiety³⁰. We wspomnieniach Marilyn Kinnett z czasów Wielkiego Kryzysu w USA odnajdujemy opis wykonywania lalek z różnych materiałów jako okazji do wspólnego spędzania czasu w wielopokoleniowym kręgu kobiet w jej rodzinie, któremu towarzyszyło przekazywanie opowieści i tradycji³¹.

W przypadku badań archeologicznych niezwykle rzadko znajdujemy figurki w kontekście ich produkcji, np. półprodukty, rzadko też zwraca się uwagę nie tylko na technologię produkcji przedstawię antropomorficznych, ale też na samo znaczenie procesu ich wykonywania, choć wiemy, że wytwarzanie figurek ceramicznych jest tradycją starszą niż wytwarzanie naczyń z tego materiału³². Warto uwzględnić w badaniach twórcę, gdyż to osoba wytwarzająca figurkę decyduje, które szczegóły przedstawienia zostaną uwzględnione, które szczególnie podkreślone, a co pominięte lub ukazane schematycznie, choć czasem wolność twórczą ograniczała obowiązująca konwencja³³.

Choć zagadnienie to pojawia się w badaniach etnograficznych, o wiele rzadziej znaleźć można jego przykłady w badaniach archeologicznych. Szczególne zainteresowanie wzbudziły paleolityczne figurki, tzw. Wenus znalezione na różnych stanowiskach w Europie, z najsłynniejszą pochodzącą z Willendorfu (ryc. 4). W niektórych analizach podkreślano rolę



Ryc. 4. Wenus z Willendorfu, paleolityczna figurka antropomorficzna ok. 24000-22000 p.n.e. (za: Naturhistorisches Museum in Vienna, fot. Wellcome Collection, <https://wellcomecollection.org/works/r7mywrws>, dostęp 07.11.2022)

Fig. 4. Venus of Willendorf, a Palaeolithic anthropomorphic figurine ca. 24000-22000 BCE (after: Naturhistorisches Museum in Vienna, photo Wellcome Collection; Internet: <https://wellcomecollection.org/works/r7mywrws> 07.11.2022)

samego procesu tworzenia, jako co najmniej równie znaczącego etapu biografii przedmiotu, co późniejsze użytkowanie i jako źródła znaczenia tych obiektów, zwłaszcza w kontekście wiążącym figurki z tożsamością kobiet jako twórczyń, której emanacją miały być paleolityczne figurki³⁴. Podobnie Vivian

²⁵ Bosinski 1970: 93–94; Garfinkel 2010: 208.

²⁶ Maxim-Alaiba 1987: 270; Garfinkel 2010: 211.

²⁷ German 2005: 117.

²⁸ Zeman-Wiśniewska 2015: 323.

²⁹ Feen-Calligan, McIntyre i Sands-Goldstein 2009: 168.

³⁰ Fair 2006: 233.

³¹ Gregor 2006: 124.

³² Budja 2006: 183.

³³ Morris 2019: 55.

³⁴ Hahn 1990; Dobres 1992a; Dobres 1992b.

L. Broman³⁵ w swoim studium figurek z Jarmo, datowanych na okresu neolitu dowodzi, że ich znaczenie tkwiło przede wszystkim w samej produkcji. Opierając się na technicznym i stylistycznym zróżnicowaniu pomiędzy tymi jedynie lekko wypalonymi lub wypalonymi terakotami, sugeruje, że modelowanie figurek przez ich twórcę może być w tym przypadku ważniejsze niż sam produkt finalny. Bardzo ciekawą analizę przedstawiła również Joyce Marcus³⁶ w swoim studium *Women's ritual in formative Oaxaca*, w którym wiele miejsca poświęciła domowym kultom sprawowanym przez kobiety za pomocą wykonywania i manipulowania figurkami, posiłkując się również badaniami i analogiami etnograficznymi dotyczącymi współczesnych mieszkańek środkowego Meksyku.

³⁵ Broman 1958.

³⁶ Marcus 1998

PODSUMOWANIE

Badania etnograficzne stanowią nieocenione źródło wiedzy dla archeologów. Uświadamiają nam, jak złożone i niejednoznaczne mogą być tradycje, zwyczaje i modele funkcjonowania różnych społeczności. Niejednokrotnie pozwalają nam lepiej, bardziej wszechstronnie badać kultury odległe od nas nie tyle w przestrzeni, co w czasie. Jest to szczególnie ważne w przypadku figurek antropomorficznych, które badacze często interpretują zbyt powierzchownie korzystając z prostych schematów, które są im bliskie kulturowo lub są powszechnie przyjęte (np. przedstawienia bogini matki i kult płodności lub przedstawienia przodków). W niniejszym tekście przedstawiono tylko wybrane kierunki badawcze spośród wielu, które można przyjąć w badaniach nad figurkami antropomorficznymi w materiale archeologicznym, dzięki zapoznaniu się z analogicznymi badaniami nad materiałem etnograficznym.

Wykaz cytowanej literatury

- Bailey, D.W.
2005. *Prehistoric figurines: representation and corporeality in the Neolithic*. London: Routledge.
- Bosinski, G.
1970. Magdalenian anthropomorphic figures at Gönnerdorf (Western Germany). Preliminary report on the 1968 excavations. *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 5: 57–97.
- Burns, J.
2009. *Female voices from an Ewe dance-drumming community in Ghana: our music has become a divine spirit*. Burlington: Ashgate Publishing.
- Dobres, M.A.
1992a. Reconsidering Venus figurines: a feminist inspired re-analysis, [w:] A.S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin i J. Smith (red.), *Ancient images, ancient thought: the archaeology of ideology*, 245–262. Calgary: University of Calgary.
1992b. Representations of Paleolithic visual imagery: simulacra and their alternatives. *Kroeber Anthropological Society Papers* 73–74: 1–25.
- Fair, S.W.
2006. *Alaska native art: tradition, innovation, continuity*. Fairbanks: University of Alaska. Press.
- Feen-Calligan, H., B. McIntyre i M. Sands-Goldstein
2009. Art therapy applications of dolls in grief recovery, identity, and community service. *Journal of the American Art Therapy Association* 26.4: 167–173.
- Garfinkel, Y.
2010. Dance in Prehistoric Europe. *Documenta Praehistorica* 37: 205–214.
- German, C.S.
2005. *Performance, power and the art of the Aegean Bronze Age*. Oxford: Oxford University Press.
- Hahn, J.
1990. Modelage et peinture dans l'art mobilier, [w:] J. Clottes (red.), *L'art des objets au paléolithique*, 217–222. Foix: UISPP.
- Krishnan, H.
2009. From gynemimesis to hypermasculinity. The shifting orientations of male performers of south India court dance, [w:] J. Fisher i A. Shay (red.), *When man dance. Choreographic masculinities across borders*, 378–391. Oxford: Oxford University Press.
- Langley, M. i M. Litster
2018. Is it ritual? Or is it children? Distinguishing consequences of play from ritual actions in the prehistoric archaeological record. *Current Anthropology* 59 (5): 616–643.
- Lane, E.W.
2003. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*. Cairo: American University in Cairo.
- Linn, A.J. i M.C. Lee
2006. Intimates and effigies. Dolls and human figurines in Alaska native cultures, [w:] M.C. Lee (red.), *Not just a pretty face: dolls and human figurines in Alaska native cultures*, 1–40. Anchorage: University of Alaska Press.
- Loeb, E.
1926. Pomo folkways. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 19(2): 149–405.
- Mac Gregor, M.
2006. Creation in the hand: the life in folk art dolls. *History* 16: 119–133.
- Maxim-Alaiba, R.
1987. Le complexe de culte de la phase Cucuteni A3 de Dumesti (dep. de Vaslui), [w:] M. Petrescu-Dimbovitza (red.), *La civilisation de Cucuteni en context Européen. Session scientifique Iasi-Piatra Neamt 1984.*, 269–286. Iasi: Université "Al. I. Cuza".
- Morris, C.
1999. The language of gesture in Minoan religion, [w:] P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffineur i W.D. Niemeier (red.), *Meletemata. Studies in Aegean archaeology presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th year. Aegaeum* 20, 245–251. Liege: Liege University Press.

- Morris, C. i A. Peatfield
2001. Feeling through the body: gesture in Cretan Bronze Age religion, [w:] Y. Hamilakis, M. Pluciennik i S. Tarlow (red.), *Thinking through the body. Archaeologies of corporeality*, 105–120. New York: Springer.
- Morris C., B. O'Neill i A. Peatfield
2019. Thinking through our hands: making and understanding Minoan female anthropomorphic figurines from the peak sanctuary of Pri-nias, Crete, [w:] C. Souyouzoglou-Haywood i A. O'Sullivan (red.), *Experimental archaeology: making, understanding, story-telling*, 53–62. Oxford: Archaeopress.
- Schimmel, A.M.
2001. The role of music in Islamic mysticism, [w:] A. Hammarlund, T. Olsson i E. Ozdalga (red.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East*, 9–17. London: Routledge.
- Shay, A.
2009. Hypermasculine dance styles as invented traditional Egypt, Iran, and Uzbekistan, [w:] J. Fisher i A. Shay (red.), *When man dance. Choreographic masculinities across borders*, 287–308. Oxford: Oxford University Press.
- Talalay, L.E.
1993. *Deities, dolls and devices. Neolithic figurines from Franchti Cave, Greece*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Ucko, P.
1962. The interpretation of prehistoric anthropomorphic figurines. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 92: 38–54.
- Ucko, P.
1996. Can we interpret figurines? *Cambridge Archaeological Journal* 6(2): 281–307.
- Voigt, M.M.
1983. *Haji Firuz Tepe, Iran: The Neolithic settlement. Hasanlu excavation reports*. Vol. 1. University Museum Monograph no. 50. Philadelphia: The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- Wedde, M.
1999. Talking hands: a study of Minoan and Mycenaean ritual gesture – some preliminary notes, [w:] R. Laffineur (red.), *Polemos. Le contexte guerrier en Egee a L'age du Bronze*, 911–920. Liege: Liege University Press.
- Zeman-Wiśniewska, K.
2015. A portable goddess. On performative and experimental aspects of figures and figurines, [w:] S. Cappel, U. Günkel-Maschek i D. Panagiotopoulos (red.), *Minoan archaeology perspectives for the 21st century*, 319–328. Louvain: Presses universitaires de Louvain.

Katarzyna Zeman-Wiśniewska

Anthropomorphic figurines in archaeological and ethnographic research: examples of the use of comparative material

Summary

Interpretation of archaeological material, aimed at reconstructing the life of ancient human communities, is one of the most difficult and, at the same time, the most interesting tasks an archaeologist has to face. Anthropomorphic figurines, one of the oldest and most fascinating types of archaeological artifacts, produced by various cultures over the course of millennia, are a particular challenge. Their superficial interpretation tempts researchers with patterns, and many such objects are given a vague meaning that places them in the category of cult objects, and most often

associating them with the so-called a cult of fertility. Ethnographic research presents a very important comparative material, which helps to go beyond the interpretation patterns imposed by the current practice and cultural circle of the researcher. The aim of this paper is to highlight the above issues on the example within three categories: play and toys, performative aspects and the act of creation.

Translated by Katarzyna Zeman-Wiśniewska

Amputacja jako element rytuału wśród plemion Ameryki Północnej i Wysp Pacyfiku

WPROWADZENIE

Amputacja, będąca zabiegiem chirurgicznym polegającym na trwałym usunięciu fragmentu lub całej części ciała, jest jedną z najstarszych procedur chirurgicznych¹. Powszechnie znana była już w starożytności, a najwcześniejsze dowody na jej stosowanie pochodzą z czasów paleolitu². Zabieg amputacji był niegdyś szeroko obecny w rytuałach, mitologii i wierzeniach kultur całego świata³. W niniejszej pracy, na przykładach znanych ze źródeł etnograficznych, zostanie przedstawione znaczenie i rola zabiegu amputacji w obrzędowości społeczności z terenu Ameryki Północnej i wysp Pacyfiku.

Jednoznaczne zidentyfikowanie amputacji w materiale osteologicznym pochodzącym z wykopalisk jest ograniczone przez szereg czynników. Pierwszym z nich jest zastosowana w trakcie operacji metoda. W przypadku, gdy w danej społeczności wytwarzano narzędzia zdolne do przecięcia kości, możliwe do zaobserwowania mogą być ślady pozostawione przez narzędzie. Druga z metod, która może być stosowana przy użyciu narzędzi kamiennych lub przedmiotów wykonanych z metali miękkich (takich, jak stopy miedzi czy złota), polega na przecięciu tkanek miękkich wokół stawu, a następnie na dezartykulacji (wyłuszczeniu) kości. Jednakże, amputacja wykonana w taki sposób może nie pozostawić śladów cięć na odnajdywanych kościach⁴.

Amputacja zidentyfikowana może zostać na podstawie widocznej proliferacji tkanki kostnej - zmian w obrębie powierzchni stawowej lub poprzez powstanie nowej tkanki kostnej wokół miejsca przecięcia. Jednakże, zmiany te formują się po upływie czasu od przeprowadzonego zabiegu, co jest efektem gojenia się rany. W przypadku przedwczesnej śmierci pacjenta, np. w trakcie lub tuż po zakończeniu zabiegu, nie ma możliwości zaobserwowania takich procesów. W tym miejscu należy wspomnieć, że przed odkryciem w XIX w. antyseptyków i antybiotyków, amputacje wiązały się z dużym ryzykiem zgonów. Śmiertelność spowodowana

wykonywaniem tych zabiegów sięgała kilkudziesięciu procent, czego dowodzą dane z London Hospital⁵.

Przeprowadzenie zabiegu amputacji części ciała związane jest z jego trwałym okaleczeniem, które może prowadzić do zaburzenia funkcji ruchowych i biomechaniki ciała⁶, a także do występowania bólu fantomowego⁷. Innymi, społecznymi następstwami przeprowadzonego zabiegu są chwilowe lub trwałe zmiany pełnionej funkcji w społeczeństwie⁸ oraz stany depresyjne i zaburzenia psychiczne⁹.

Pomimo wyżej wymienionych zagrożeń, zabieg amputacji był rozwiązaniem ratującym życie, w przypadku postępującej gangreny, związanej z zanieczyszczonymi ranami odniesionymi w czasie działań wojennych¹⁰ albo jadu węża, który dostał się do krwioobiegu na skutek ugryzienia¹¹, chorób niedokrwiennych¹², zespołu stopy cukrzycowej, jak również na skutek zaawansowanych odmrożeń¹³.

Poza medycznym zastosowaniem procedury amputacji, odjęcie kończyny pełniło również istotną rolę kulturową w różnych społecznościach, dawnych i obecnych. Dowody na rytualne pozbawianie kończyn obecne są w mitach i legendach, a także w materiale archeologicznym¹⁴. Na podstawie materiałów archeologicznych, niemożliwe jest jednak dokładne odtworzenie genezy tego fenomenu.

AMPUTACJE JAKO MOTYW MALOWIDEŁ NAŚCIENNYCH

Źródła świadczące o wykonywaniu amputacji występują w sztuce naskalnej górnego paleolitu. Malowidła dłoni z brakującymi paliczkami odnalezione zostały w Grotte de Gargas we Francji, pochodzą z okresu graweckiego (27 000 BP–22 000 BP)¹⁵, podobne znaleziska odkryto również

¹ Pogorzała i Rohde 2018.

² Kirkup 2007.

³ McCauley, Maxwell i Collard 2018.

⁴ Markatos *et al.* 2019.

⁵ Chaloner, Flora i Ham 2001.

⁶ Pogorzała i Rohde 2018.

⁷ Graczyk, Krajnik i Malec-Milewska 2010.

⁸ Tilley 2015.

⁹ Pogorzała i Rohde 2018.

¹⁰ Mendoza 2003.

¹¹ Pierini *et al.* 1996.

¹² Bartuś i Arif 2016.

¹³ Pollard i Murdoch 2003.

¹⁴ Kirkup 2007.

¹⁵ Marshall *et al.* 2018.

w Ameryce Południowej, w Cueva de las Manos (Argentyna)¹⁶. Jedną z ich interpretacji jest powszechnie praktykowana procedura amputacji paliczków. Istnieje również hipoteza, według której przedstawienia dłoni z brakującymi paliczkami, nie są efektem faktycznego braku występowania kończyny, ale raczej celowego ułożenia dłoni, aby uzyskać taki efekt. Mógł to być również rodzaj komunikacji lub przedstawienia znaków używanych między myśliwymi w trakcie polowania¹⁷. Jednak odnalezione w Grotte de Gargas odciski w błocie, przedstawiające dłonie z brakującymi paliczkami, zdają się podważać tę hipotezę¹⁸.

AMPUTACJE W MATERIALE ARCHEOLOGICZNYM

Oprócz malowideł, również w materiale archeologicznym ze środkowego paleolitu natrafiono na ślady amputacji. W jaskini Shanidar w Iraku odnaleziono dziewięć szkieletów neandertalczyków. Analiza osteologiczna tych osobników dostarczyła informacji o wielu przyżyciowych traumach i patologiach, które w przypadku dwóch z nich były równoznaczne z niepełnosprawnością. U osobnika Shanidar 3 (płec męska, wiek w chwili śmierci, 35–50 lat) stwierdzono zmianę penetrującą w obrębie IX żebra lewego o nieznaną etiologię¹⁹. Badania Trinkaus i Zimmerman dowodzą, że osobnik ten przeżył co najmniej kilka tygodni z niezidentyfikowanym przedmiotem w ranie, co wraz z umiejscowieniem i kątem powstania tego złamania według badaczy, sugeruje przemoc międzyosobniczą. Jednakże, badania eksperymentalne przeprowadzone przez Churchilla, podważają możliwość powstania tego urazu poprzez zadanie ciosu przez kamienne narzędzie²⁰. Ponadto, osobnik Shanidar 3 przyżyciowo cierpiał na zaawansowane zmiany degeneracyjne w obrębie prawego stawu skokowego i skokowo-goleniowego, mogące być następstwem złamania lub wielokrotnego skręcenia kostki, co trwale uniemożliwiło przemieszczanie ciężaru ciała na lewą stopę a co za tym niepełnosprawność.

W kontekście debaty o początkach amputacji, szczególnie interesujący jest osobnik Shanidar 1. Poza zaleconymi złamaniami w obrębie czaszki i kości śródstopia, a także chorobą degeneracyjną stawów w obrębie stawu kolannowego i skokowego zaobserwowano zmiany w obrębie kończyny górnej prawej. Z kolei kości kończyny górnej lewej były mniejsze i mniej urzeźbione, zaobserwowano również ściennienie istoty zbitiej. Natomiast, w przypadku prawej kości ramiennej w materiale osteologicznym brakuje nasady dalszej. Dobry stan zachowania miejsca przełamania kości, a także jej obły kształt i widoczna zmiana w strukturze kości, wskazują na proliferację i przebudowę tkanki kostnej. Nie odnaleziono również prawej kości promieniowej, kości łokciowej, kości nadgarstka, śródreżca czy paliczków. W takim przypadku, możliwe są dwa scenariusze: złamanie wraz z wytworzeniem się stawu rzekomego, lub odjęcie kończyny²¹.

Kolejnym, przykładem jest pochówek *homo sapiens* ze stanowiska Buthiers-Boulancourt we Francji. Szkielet mężczyzny, datowany na 4900 BC, był kompletny z wyjątkiem kości lewego przedramienia i ręki. Ponadto, oznaczono również anomalie części dystalnej kości łokciowej, ściennienie istoty zbitiej na końcu dystalnym, a także zaburzenie geometrii kości. Zdjęcie rentgenowskie wykazało również nadbudowę nowej tkanki kostnej. Wyniki analizy antropologicznej wraz z dobrym stanem szkieletu, pozwoliły autorom badania na wyeliminowanie wpływu procesów tafonomicznych czy też chorób wrodzonych, co zinterpretowano jako amputację²².

Do wczesnych znalezisk powiązanych z amputacjami należą również depozyty zawierające wyłącznie kości konkretnych elementów szkieletu. Z terenu Ameryki Południowej depozyty kości kończyny dolnej (piramida Akapana, kultura Tiwanaku basen jeziora Titicaca, Boliwia), kości ręki i stopy na stanowisku Khonkho Wankane (basen jeziora Tiwanaku, kultura Titicaca)²³, czy kości czaszki i kończyny górnej na stanowisku Pucara (kultura Pucara)²⁴. Wczesne przedstawienia rąk z amputowanymi paliczkami, w połączeniu z wotywnymi znaleziskami mogą wskazywać na głęboko zakorzenione rytualne znaczenie konkretnych części ciała.

MOTYW AMPUTACJI W WIERZENIACH

Istotnym elementem wierzeń i mitów są rytuały. Społeczność poprzez obrzędy sukcesywnie opowiada swoją historię, ponownie odtwarza i podtrzymuje tożsamość kulturową. Każdy rytuał u swoich podstaw odwołuje się do pewnego przekazu światopoglądowego lub mitologii²⁵. Mity tłumaczą i systematyzują wiedzę danej społeczności. Byty ponadnaturalne są w nich przedstawiane jako idealne i nadludzkie istoty pod postacią majestatycznych zwierząt lub chimer. Wśród licznych opowieści o herosach znajdują się także historie o amputacjach – niekiedy to bohater zostaje pozbawiony kończyny lub pojawia się sam motyw odłączania fragmentu ciała²⁶.

Motyw ten znany jest z innuickich mitów o stworzeniu świata. Innuici są społecznością zamieszkującą skrajnie wysunięte na północ tereny Ameryki Północnej, gdzie panują surowe warunki, niskie temperatury i silne wiatry. Mity i opowieści przekazywane są w formie ustnego przekazu międzypokoleniowego są istotnym repozytorium kultury innuickiej, za którego zachowanie i ciągłość odpowiedzialna jest starszyzna. Ten środek przekazu wpłynął na powstanie wielu wersji tego samego mitu²⁷.

Zarejestrowany przez antropologa Franza Boasa na wyspie Baffina mit opowiada o stworzeniu ssaków i ryb morskich poprzez amputacje palców Sedny, bogini mórz i oceanów, a także wszelkich stworzeń w nich żyjących. To ona odpowiadała za powodzenie połowów, i dzięki temu, znajdowała się w panteonie najważniejszych bóstw. Sedna, jako

¹⁶ Schneier *et al.* 2021.

¹⁷ Leroi-Gourhan 1967.

¹⁸ McCauley, Maxwell i Collard 2018.

¹⁹ Trinkaus i Zimmerman 1982.

²⁰ Churchill *et al.* 2009.

²¹ Trinkaus and Zimmerman 1982.

²² Buquet-Marcon, Philippe i Anaick 2007.

²³ Więckowski 2016.

²⁴ Trigo i Hidalgo 2009.

²⁵ Burszta 1998.

²⁶ Friedmann 1972.

²⁷ Fisher 1975; Stott 1990.

młoda i piękna dziewczyna, odmawiała małżeństwa każdemu mężczyźnie. Jednak „gdy roztopiły się lody i nadeszła wiosna, z nieba sfrunął fulmar, arktyczny ptak. Obiecał on Sednie dostatnie życie w luksusie na wyspie ptaków. Dziewczyna zgodziła się na małżeństwo i wyruszyła w długą podróż. Na miejscu okazało się, że wszystko było kłamstwem. Zrozpaczona dziewczyna zawołała o ratunek do ojca. Pozałowała swojej decyzji. Gdy po roku ojciec przybył odwiedzić dziewczynę, wysłuchawszy jej lamentów zabił fulmara, zabrał Sednę na łódkę i wyruszyli w podróż do domu. Towarzysze Fulmara odkryli jego śmierć i wyruszyli w pogon za łódką. Rozpętali ogromny sztorm. Ojciec postanowił ratować swoje życie i oddać córkę ptakom. Wypchnął ją z łodzi, jednak ta chwyciła się rantu palcami. Mężczyzna odciął jej wszystkie palce naraz, a dziewczyna wpadła do morza. Obcięte paliczki przemieniły się w ryby, foki i wszelkie znane stworzenia”²⁸.

AMPUTACJE RYTUALNE

Rytuały i obrzędy wielu kultur z terenu Ameryki Północnej i wysp Pacyfiku zawierały elementy samookaleczenia. Wliczają się w to upuszczanie krwi, poświęcanie fragmentów mięsa, skóry lub włosów, nadziewanie na pal i amputacja paliczków²⁹. W zależności od natury rytuału, cel tych działań był zróżnicowany. Spośród rytualnych amputacji można wymienić takie, które powiązane były z obrzędowością pogrzebową, innymi obrzędami przejścia, a także takie, w których odcięte fragmenty ciała składano jako ofiary prześlągalne.

OBRZĘDY FUNERALNE

Większość społeczności, również współczesnych, ma określone sposoby zewnętrznej ekspresji cierpienia po stracie bliskiej lub ważnej dla społeczności osoby³⁰. Śmierć wpływa nie tylko na jednostkę, ale również na całą społeczność. Reakcją na nią jest seria zachowań symbolicznych, rytuałów i obrzędów, które mają na celu pokazanie solidarności³¹. Wśród rdzennych społeczności Ameryki Północnej i Pacyfiku, ale także Afryki czy Indii, często spotykanym przejawem żałoby była amputacja paliczków³².

Zwyczaj amputacji paliczków na znak żałoby praktykowany jest przez społeczność plemienia Dani z Nowej Gwineji³³. Tam, kobiety i dziewczynki dokonują amputacji paliczków na znak żałoby po stracie bliskiego członka rodziny. Zgodnie z wierzeniami plemienia Dani, esencja, czyli magiczna energia, ważnych dla plemienia osób, po śmierci zostaje wraz z żyjącymi podczas codziennego życia. Praktyka amputacji ma na celu obłaskawienie i odpędzenie złych tych duchów, ale także fizyczne uzewnętrznienie bólu i cierpienia³⁴. Przed rozpoczęciem zabiegu palec jest ciasno obwiązywany, co powoduje zatrzymanie dopływu krwi, zaprzestanie krążenia

krwi i odrętwienie. Następnie, na tak znieczulonym palcu, dokonywana jest amputacja poprzez obcięcie go kamienną siekierką, a rana jest wypalana, aby zapobiec krwawieniu. Kikut okładany był popiołem oraz gliną i owijany liśćmi. Amputowany palec był wysuszany, a następnie palony lub przechowywany w specjalnym wyznaczonym do tego miejscu. Nie stosowano antyseptyków co prowadziło do wielu infekcji i w rezultacie nawet do utraty większości lub kilku palców. Kobiety wielokrotnie uczestniczyły w tej ceremonii. Obecnie, rytualna amputacja paliczków zanika, jednak, ślady tej praktyki widoczne są na dłoniach wielu kobiet ze starszych tych społeczności. Kobiety te, często pozbawione są większości palców, jednak są w stanie wykonywać codzienne czynności bez problemu. Praktyki plemienia Dani zostały udokumentowane w filmie Roberta Gardnera z 1963 r. *Dead Birds*, będącym jednym z pierwszych filmów etnograficznych³⁵.

Zwyczaj amputacji paliczków praktykowany był również w wielu społecznościach Ameryki Północnej. Jednym z poświadczeń jego stosowania jest opis ceremonii po śmierci wodza plemienia Wron (rdzennie: Absarokee), sporządzonym w 1856 przez Jamesa Pierzona Beckwourtha, trapera pochodzenia afroamerykańskiego. Krążyły legendy, że był on dzieckiem wodza plemienia, które zabrano za młodu. Plotka ta, doprowadziła do porwania trapera przez plemię, w którym następnie żył przez około 9 lat, i poślubił nawet córkę wodza. Podczas tego pobytu był świadkiem ceremonii pogrzebowej wodza. Opisywał, że podczas obrzędu zebrało się 10 000 członków plemienia Wron. „Ćwiartowanie i cięcie ludzkiego mięsa przewyższyło moje poprzednie oczekiwania. Palce były odrywane tak łatwo jak gałązki, a krew lała się jak woda”³⁶.

Inny opis stosowania rytualnej amputacji dostarczają wspomnienia Jess Rowledge z plemienia Arapaho (rdzennie Inuna-lna), spisane przez antropologa Trumana Michelsona³⁷. Indianka tak opisuje rytuał: „Moja siostra, po wielu latach w małżeństwie i urodzeniu kilkorga dzieci, zachorowała. Zdając sobie sprawę z obowiązku po mojej stronie [...] bez wahania zgodziłam się poświęcić mój lewy mały palec, tak, aby moja siostra była oszczędzona. Następnego ranka, kobieta z mojego plemienia, została wezwana aby usunąć mój palec w tradycyjny sposób. Powiedziała, że przez to że jestem szczupła, rana zagoi się szybko, i w rzeczywistości tak było. Moja siostra poczuła się lepiej, szybko zaczęło się jej poprawiać”³⁸.

MAŁŻEŃSTWO

W plemieniu Copmanhurst (Australia) istniał zwyczaj amputacji paliczków na znak narzeczeństwa. Kiedy młoda dziewczyna lub kobieta zostawała obiecana lub zaręczona z mężczyzną poprzez decyzję rodziców lub wodza tej społeczności, wyprawiana była wielka uroczystość. W jej trakcie, jedna z kobiet ze starszyny obwiązywała niemi z sieci

²⁸ Fisher 1975.

²⁹ MacLeod 1938.

³⁰ Hagman 1996.

³¹ DiNola2006.

³² McCauley, Maxwell i Collard 2018.

³³ Por. MacLeod 1938; Kirkup 2007.

³⁴ MacLeod 1938.

³⁵ Roscoe 2011.

³⁶ Beckwourth 1856.

³⁷ Michelson 1933.

³⁸ MacLeod 1938.

pajęcznych jeden z palców dziewczyny. Następnie, narzeczona była zamykana w odosobnieniu na miesiąc zgodnie z cyklem księżycy – od pełni do pełni, w trakcie którego jej palec obumierał i odpadał. W ten sposób, wiadomo było, że dana dziewczyna nie jest już wolna, a zalecanie się do niej było widziane w bardzo złym guście. Zwyczaj ten praktycznie zanikł w 1904 roku³⁹.

RYTUAŁY PRZEJŚCIA

Rytuały przejścia są to obrzędy które prowadzą do zmiany z jednego stanu do drugiego; przykładowo przejścia w dorosłość czy też zmiany funkcji społecznej. Mają na celu przeorganizowanie psychiki, połączone z momentem próby i przekazaniem nowych nauk i wiedzy. Amputacja była jednym z istotnych elementów tego rytuału⁴⁰.

Plemię Warimi z północno-wschodniego wybrzeża Australii to społeczność, której gospodarka oparta jest na zasobach morskich. Kobiety zajmowały się wyplataniem koszy i sieci, znanych z wysokiej jakości. Plemiennym prawem *Dreaming Law*, które opierało się na systemie wierzeń rdzennych Australijczyków, wymagało przejścia rytuału, który wiązał je na zawsze z oceanem lub rzeką i stworzeniami morskimi. Polegał on na obwiązaniu ostatniego stawu w małym palcu, i następnym pozostawieniu aż do odpadnięcia części dystalnej paliczka. Czasem, część ta usuwana była przez kobiety ze starszyny. Paliczek ten wrzucany był do oceanu lub rzeki, i wierzono, że zostanie zjedzone przez ryby, które już zawsze będą przyciągnięte do tego, do kogo on należał. Miało to zapewnić szczęśliwe i pomyślne połowy⁴¹.

Zabieg amputacji obecny jest również w rytuale przejścia *quest of vision*, charakterystycznym dla społeczności rdzennych z Ameryki Północnej. Jego nazwę można przetłumaczyć jako „poszukiwanie wizji”, jednak jego dokładna nomenklatura jest indywidualna w zależności od plemienia. Rytuał ten jest obecny wśród niektórych kultur Ameryki Północnej, w tym w społeczności plemienia Wron⁴². Zwykle podejmowany jest przez młodych mężczyzn wchodzących w dorosłość. W trakcie tego rytuału mężczyzna zwracał się do słońca o radę i zesłanie wizji. Dokonywał amputacji palca i następnie ofiarował go słońcu. Według jednych przekazów, Słońce i jego żona opisywani są jako lubiący ludzkie mięso, zjadali więc ofiarę⁴³. Według Lowiego, Słońce nie jadło, a jedynie akceptowało amputowane palce na znak oddania i szczerości⁴⁴.

Samookaleczenia oraz amputacje były istotnym elementem ceremonii Tańca Słońca. Geneza tego rytuału nie jest znana, przypuszcza się jednak, że rozpoczęły go społeczności z północnych terenów Ameryki Północnej⁴⁵. Było to coroczne wydarzenie, praktykowane na obszarze prerii. Prowadził ją duchowy lider, najczęściej szaman. Wśród plemion Siksika

(Blackfeet, rdzennie: Niitsitapi) i Tsuut'ina (Sarcee, rdzennie: Tsuut'ina), funkcję tą pełniła kobieta⁴⁶. Święto poprzedzone było kilkudniowymi obrzędami, w tym postem i ceremoniami. Główne obchody trwały kilka dni, a w trakcie ostatniego wykonywano kilka wersji jednego tańca. Tańce symbolizowały porwania, śmierć, tortury, wolność i ucieczkę. W ich trakcie tancerze dokonywali samookaleczenia, w tym również amputacji paliczków. Z kolei, w społeczności Dakota, to partnerki tancerzy dokonywały samookaleczenia, poprzez odcięcie palca, który następnie wystawiany był w stronę słońca i umieszczany przy specjalnie przygotowanym totemie słońca⁴⁷. Taniec Słońca, wraz z innymi tradycyjnymi ceremoniami, takimi jak potlach, został zakazany w 1895 w ustawie *the Indian Act*. Był to akt regulujący sytuację prawną osób rdzennych, a jego głównym celem było wykorzenienie ich tradycji i całkowita europeizacja⁴⁸.

SKŁADANIE W OFIERZE

Z plemienia Kutenai (rdzennie: Ktunaxa), nie zachowały się opisy przebiegu rytuału słońca. Jednak, Franz Boas, wspomina o nienazwanym rytuale, który miał na celu zapobiegnięcie katastrofie lub sprowadzenie wygrania wojny. W jego trakcie, członkowie plemienia amputowali paliczki i wieszali je na drzewach w ofierze dla Słońca⁴⁹. Amputacja paliczków w rytuałach przygotowujących do wyprawianej wojny obecna była również w społecznościach Arikara, Mandan (rdzennie: Numakiki) i Hiadsa⁵⁰. Z plemienia Arapaho znane są opisy kobiety, która zdecydowała się poświęcić swój paliczek w imię bezpiecznego powrotu męża z wojny. Paliczek został amputowany przez starszą kobietę, odpowiedzialną za tego typu czynności, a następnie uniesiony ku słońcu i spalony⁵¹.

DYSKUSJA

Zabieg amputacji to nie jedyny przypadek rozpowszechnionych rytuałów modyfikacji ciała. Innymi praktykami, które można zaobserwować wśród różnych kultur i społeczności, są tatuowanie⁵², skaryfikowanie i przekłuwanie różnych części ciała, jak również obrzezanie - powszechne wśród wyznawców judaizmu oraz subincyzja - praktykowana u plemion Aborygenów⁵³. Niektóre praktyki niosą ze sobą daleko posunięte konsekwencje zdrowotne, jak w przypadku stosowania zabiegów obrzezania u kobiet, który praktykowany jest między innymi wśród irackich Kurdów i ludności jemeńskiej, a także przez społeczności zamieszkujące Borneo, Nową Gwineę, wyspy Pacyfiku, a także kraje Afryki. Dotychczas procedura ta została przeprowadzona na ponad 200 milionach dziewczynek i kobiet. Jest to część rytuału przejścia, uważana za konieczny element wychowania dziewczynki, który mają przygotować

³⁹ Etheridge 1904.

⁴⁰ MacLeod 1938.

⁴¹ Perry 2013.

⁴² Lowie 1914.

⁴³ MacLeod 1938.

⁴⁴ Lowie 2004.

⁴⁵ Scott 1911.

⁴⁶ MacLeod 1938.

⁴⁷ Scott 1911.

⁴⁸ *Indian Act*, Internet: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian-a> (dostęp 15.04.2022 r.).

⁴⁹ Boas 1918.

⁵⁰ MacLeod 1938.

⁵¹ Michelson 1933.

⁵² Schneier *et al.* 2021.

⁵³ Pounder 1983.

do wejścia w dorosłość. Jest również mechanizmem zapewniającym przyszłemu małżonkowi „czystość” kobiety, a więc uniemożliwia jej współżycie przed ślubem. Zgodnie ze stanowiskiem World Health Organisation zabieg obrzezania kobiet nie niesie ze sobą korzyści zdrowotnych. Organizacja ta uznaje tę praktykę za pogwałcenie praw człowieka⁵⁴.

Podobnie, jak w przypadku okaleczenia kobiecych genitaliów, rytuał *Ikipalin*, czyli amputacja paliczka w akcie żałoby, jest to zabieg zagrażający życiu. Ten rodzaj amputacji stosowany jest przez członków społeczności Dugum Dani z obszaru Papui i Nowej Gwinei. W jego trakcie nie używa się anestetyków (leków znieczulających) i antyseptyków, co przekłada się na powolne gojenie się ran i powstawanie blizn lub może doprowadzi do zakażenia⁵⁵. Amputacja palca trwale ogranicza funkcje motoryczne ręki, osłabia chwyt, a co za tym idzie osłabia możliwości pracy manualnej takiej, jak wyplatanie koszy czy tkanie⁵⁶. Praktyki te powoli zanikają ze względu na rozpowszechnianie się religii chrześcijańskiej wśród członków społeczności Dugum Dani⁵⁷.

Przytoczone praktyki stanowią jedynie element społeczno-kulturowy, przez który nie należy definiować całości społecznych przekazów i tradycji. Jednak okaleczanie ciała, nie symboliczne lecz realne, budzi podświadomy sprzeciw zewnętrznych obserwatorów, wywołując u nich dysonans poznawczy. Z naukowej perspektywy, działania takie stanowią ważny element kultury (wierzeń i rytuałów) badanej społeczności, będący przejawem ich tradycji, a co za tym idzie również przekazywanego dziedzictwa kulturowego. Tak surowe, niezaangażowane postrzeżenie dziedzictwa kulturowego, sprowadza je jedynie do postaci faktów, oderwanych od żyjących ludzi. Jednakże w tym wypadku to ludzie są nośnikami tradycji (dziedzictwa kulturowego) – decydują o jej przetrwaniu i kultywowaniu. Czy w przypadku zabiegów i praktyk, których ingerowanie tak dalece wnika w funkcjonowanie jednostki i prowadzi do jej dysfunkcji, jak okaleczanie (amputacja) powinno pozostać bez szerszego komentarza społecznego? Czy stosowanie działań edukacyjnych, których efektem stanie się zaprzestanie takich praktyk jest zubażaniem dziedzictwa kulturowego powyżej wymienionych społeczności?

W konwencji UNESCO z 2003 r. dotyczącej ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, zawarto również jego definicję: „praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności - jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową - które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią

oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności”⁵⁸. Rytualne modyfikacje ciała są częścią systemu wierzeń, zawartym w przekazie międzypokoleniowym, a zatem stanowią część niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Jednakże w celu lepszego zachowania i ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego powołana została Lista Reprezentatywnego Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości. Jest to wykaz praktyk i zjawisk z całego świata, które pomagają ukazać różnorodność dziedzictwa niematerialnego i podnieść świadomość na temat jego znaczenia. Należy podkreślić, że nie każdy fenomen kulturowy może zostać w niej uwzględniony. Międzyrządowy Komitet ds. ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego odpowiedzialny jest za wpisów na Listę lecz dokonuje tego na podstawie oceny praktykowanych zjawisk kulturowych, które przekazywane są od pokoleń i pilnie wymagają ochrony ze względu na zagrożenie utratą. Należy podkreślić, że pomimo obejmowania ochroną przez UNESCO „praktyk społecznych, rytuałów i obchodów świąt”, pominięto działania, które doprowadzają do okaleczania ludzi⁵⁹.

PODSUMOWANIE

Amputacja jest zabiegiem, który pozwalał na uratowanie życia poprzez odseparowanie od ciała chorej lub obumarłej jego części. Poza ściśle medycznym zastosowaniem, stanowiła również istotny element wierzeń, stanowiła materialny przejaw kultury duchowej, w której zobrazowano tradycje dotyczące zarówno życia jednostek, jak i ich trwania po śmierci. Zabieg ten był sam w sobie rytuałem poświęcenia – widocznym znakiem przemiany znaczenia jednostki w społeczeństwie, a także elementem obrzędowości funeralnej, gdzie stanowił widoczną granicę pomiędzy śmiercią a życiem. Była także urzeczywistnieniem wewnętrznego – psychicznego bólu wynikającego z żałoby. Znaleziska archeologiczne dowodzą, że szczególne znaczenie konkretnych części ciała, przykładowo paliczków, jest głęboko zakorzenione na przykład w rytuałach kultur Ameryki Północnej i Wysp Oceanii. W zależności od tradycji obowiązujących w danej kulturze, objęte nią były różne grupy społeczne. Obserwowane w materiale archeologicznych, fragmenty ludzkich szczątków, oprócz możliwości wskazania na zaawansowaną wiedzę leczniczą, wskazują również na zróżnicowanie powiązanej z nią kultury symbolicznej – nierzadko nie w pełni zrozumiałe dla współczesnych odbiorców.

Obrzędy prowadzące do okaleczania i powodujące trwałe uszczerbek na zdrowiu, będące elementem tradycji i tożsamości społeczności, są niezwykle zawiłym problemem konserwatorskim. Ze względu na chęć ochrony tradycyjnych

⁵⁴ *Female Genital Mutilation*, Internet: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation> (dostęp 15.04.2022).

⁵⁵ Kirkup 2007.

⁵⁶ Kuret et al. 2015.

⁵⁷ *Mengintip Aktivitas Wanita Suku Dani dengan Bekas Potong Jari*, Internet: <https://www.merdeka.com/travel/mengintip-aktivitas-wanita-suku-dani-dengan-bekas-potong-jari.html> (dostęp 15.04.2022).

⁵⁸ *Female Genital Mutilation*, Internet: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation> (dostęp 15.04.2022). ‘UNESCO - Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage’.

⁵⁹ *Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices*. Internet: <https://ich.unesco.org/en/lists> (dostęp 15.04.2022).

rytuałów i wierzeń, wydaje się pewne, że należy zachować pamięć o takich działaniach w postaci wierzeń, opowieści i podań historycznych. Z humanitarnego punktu widzenia, praktyki te powinny zostać zastąpione przez edukację dotyczącą ich szkodliwości. Czy można jednoznacznie stwierdzić, że należy nakazać penalizację tych zwyczajów? Czy wówczas interwencja z zewnątrz nie stanie się przyczyną do załamania kultury społeczeństwa, a po czasie również nie będzie przy-

czyną do pozbawienia tożsamości? Z drugiej strony znajduje się kwestia ludzkiego zdrowia i życia, które również nie ma szansy na przetrwanie bez silnie zakorzenionych wartości i tradycji. Celem niniejszego artykułu nie jest rozstrzygnięcie powyższych wątpliwości, lecz jedynie przybliżenie problemów związanych z koniecznością wyboru, z którą należy mierzyć się w przypadku różnorodnych planowania ochrony praktyk i zwyczajów.

Wykaz cytowanej literatury

- Bartuś, S. i S. Arif
2016. Krytyczne niedokrwienie kończyny. *Kardiologia Inwazyjna* 11(1): 25–26.
- Buquet-Marcon, C., C. Philippe i S. Anaick
2007. The oldest amputation on a Neolithic human skeleton in France. *Nature Precedings*: 1–14.
- Chaloner, E. J., H. S. Flora i R. J. Ham
2001. Amputations at the London Hospital 1852–1857. *Journal of the Royal Society of Medicine* 94(8): 409–412.
- Churchill, S.E., R. G. Franciscus, H. A. McKean-Peraza, J. A. Daniel i B. R. Warren
2009. Shanidar 3 Neandertal rib puncture wound and Paleolithic weaponry. *Journal of Human Evolution* 57(2): 163–178.
- Fisher, J. F.
1975. An analysis of the Central Eskimo Sedna myth. *Temenos – Nordic Journal of Comparative Religion* 11: 27–42.
- Graczyk, M., M. Krajnik i M. Malec-Milewska
2010. Ból fantomowy–wyzwanie terapeutyczne. *Palliative Medicine in Practice* 4(2): 66–73.
- Kirkup, J. R.
2007. *A history of limb amputation*. London: Springer Science & Business Media.
- Kuret, Z., H. Burger i G. Vidmar
2015. Influence of finger amputation on grip strength and objectively measured hand function: a descriptive cross-sectional study. *International Journal of Rehabilitation Research*, 38(2): 181–188.
- Leroi-Gourhan, A.
1967. Les mains de gargas: essai pour une Étude d'ensemble. *Bulletin de la Société préhistorique Française. Études et Travaux* 64(1): 107–122.
- Markatos, K., M. Karamanou, T. Saranteas i A. F. Mavrogenis
2019. Hallmarks of amputation surgery. *International Orthopaedics* 43(2): 493–499.
- Marshall, M., B. McCauley, D. Maxwell, M. Collard, P. Pettitt i I. Gilligan
2018. Cave art may show finger sacrifice. *New Scientist* 240: 313–333.
- McCauley, B., M. Maxwell i M. Collard
2018. A cross-cultural perspective on Upper Palaeolithic hand images with missing phalanges. *Journal of Paleolithic Archaeology* 1(4): 314–333.
- Mendoza, R. G.
2003. Lords of the Medicine Bag: medical science and traditional practice in Ancient Peru and South America, [w:] H. Selin (red.), *Medicine across cultures. History and practice of medicine in non-western culture*, 225–257. *Science Across Cultures: The History of Non-Western Science* 3. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Pierini, S.V., D.A. Warrell, A. De Paulo i R.D.G. Theakston
1996. High incidence of bites and stings by snakes and other animals among rubber tappers and Amazonian Indians of the Jurua Valley. *Acre State, Brazil. Toxicon* 34(2): 225–236.
- Pogorzala, A. M. i A. Rohde
2018. Przyczyny, rodzaje i poziomy amputacji kończyn dolnych, [w:] A.M. Borowicz (red.), *Fizjoterapia–wiedza i doświadczenie*, 35–46. Poznań: Wyższa Szkoła Edukacji i Terapii im. prof. Kazimierzy Milanowskiej. Wydział Studiów Edukacyjnych w Poznaniu.
- Pollard, A. J. i D. R. Murdoch
2003. *The high altitude medicine handbook*. Abingdom: Radcliffe Medical Press Ltd.
- Schneider, P., A. Ponce i C. Aschero
2021. Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva: El Caso de Cueva de Las Manos, Patagonia Argentina. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* 6(1): 71–85.
- Stott, J. C.
1990. In search of Sedna: children's versions of a Major Inuit myth. *Children's Literature Association Quarterly* 15(4): 199–201.
- Tilley, L.
2015. *Theory and practice in the bioarchaeology of Care*. New York: Springer.
- Trinkaus, E. i R.M. Zimmerman
1982. Trauma among the Shanidar Neandertals. *Journal of Physical Anthropology* 57(1): 61–76.
- Źródła internetowe**
Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices. Internet: <https://ich.unesco.org/en/lists> (dostęp 15.04.2022).
Female Genital Mutilation, Internet: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation> (dostęp 15.04.2022).
Indian Act, Internet: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/indian> (dostęp 15.04.2022 r.).
Lista reprezentatywna niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości, Internet: https://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Lista_reprezentatywna/ (dostęp 15.04.2022).
Mengintip Aktivitas Wanita Suku Dani dengan Bekas Potong Jari, Internet: <https://www.merdeka.com/travel/mengintip-aktivitas-wanita-suku-dani-dengan-bekas-potong-jari.html> (dostęp 15.04.2022).

Monika Lis

Amputation procedure as a part of ritual among North American and Pacific Island societies

Summary

The amputation procedure was widely practised by different societies starting from the palaeolithic era. Proofs of its early genesis are present in cave art and archaeological material from various cultures, such as phalanx deposits' in Peru dated to pre-Colombian era. It is known, that apart from medical and punitive use, it was used also as a measure of a cultural expression. This paper's aim is to summarize and analyse different perspectives of intentional amputation in societies from North America and Pacific Islands. Body mutilation was

a vital part of rituals and spiritual believes of these societies. Based on ethnological sources, few main categories of ceremonial amputation can be distinguished: mourning and funerary practises, a sacrifice, a rite of passage, a marriage. Depending on the societies' traditions, different age and sex group were engaged in this procedure, as well as different amputation methods were applied.

Translated by Monika Lis

Styl jazdy konnej współczesnych Mongołów – czy przypomina metody stosowane przez ich średniowiecznych przodków?

Są obszary badań, w których obserwacja współcześnie stosowanych rozwiązań może w zdecydowany sposób oddziaływać na nasze postrzeganie przeszłości. Do nich należy rekonstrukcja sposobów walki średniowiecznych Mongołów. Jak wszyscy wiemy, Mongołowie w czasach Czyngis-chana walczyli konno. Rzecz w tym, że źródła historyczne z epoki nie przekazują zbyt wielu informacji na temat stylu jazdy ówczesnych koczowników. W tych warunkach jedynie analiza źródeł archeologicznych, a zwłaszcza pozostałości siodła, pozwala powiedzieć coś więcej na interesujący nas temat. Jednak interpretacja źródeł wspomnianego rodzaju wymaga wykorzystania danych pochodzących z obserwacji zachowań współcześnie żyjących koczowników. Warto zastanowić się, czy proponowana metoda wykorzystania obserwacji etnograficznych pozwala na uzyskanie wiarygodnych danych o przeszłości.

Umiejętności ludzi zachowujących tradycyjny sposób życia, w tym przypadku pasterzy ze stepów Mongolii, stanowią skarbnicę informacji o minionych wiekach. To samo dotyczy rzemieślników produkujących przedmioty tradycyjnymi metodami, zwłaszcza takie, które są wykorzystywane dla powszednich czynności typowych dla danej kultury. Nie inaczej jest z siodłami koczowników Mongolii, wykonywanymi w uświęcony tradycją sposób. Wszyscy wiemy, że niematerialne dziedzictwo kultury mieszkańców stepu trzeba chronić i dbać o jego zachowanie. Nie zawsze jednak uświadamiamy sobie pełną przydatność tegoż dziedzictwa dla poznania prawdy o odległej przeszłości. Pamiętajmy, że wnikliwa obserwacja umiejętności praktykowanych od wieków, w tym przypadku ukształtowanych tradycją umiejętności jeźdźców przekazywanych w prawie niezmienionej formie przez starszych mentorów, pozwala wyzyskać potencjał poznawczy tkwiący w materialnym i niematerialnym dziedzictwie koczowników Mongolii: taki zabieg daje możliwość kontaktu z wiedzą minionych czasów za pośrednictwem pokoleń zaangażowanych w uczenie nawyków związanych z wykorzystywaniem koni.

Pamiętajmy, że praktyczna ocena umiejętności jazdy konnej należy do szczególnych dziedzin wiedzy, ponieważ w kontakcie z koniem wszystko opiera się na wyćwiczeniu pewnych sekwencji odruchów i znajomości tychże zachowań. Tylko jeździec praktyk zrozumie działania innego jeźdźcy, nawet jeśli mamy tu do czynienia jedynie z zapisem fil-

lowym¹. Aby jednak właściwie zinterpretować informacje uzyskane tą drogą, należy skonfrontować rezultaty naszych obserwacji z analizą funkcjonalną konkretnych zabytków z przeszłości.

Disponujemy znaleziskami siodła średniowiecznych nomadów, przy czym najstarsze z nich pochodzi z XI wieku a najmłodsze może być datowane aż na wiek XIII², które pozwalają na zrekonstruowanie mongolskiego stylu jazdy. Pamiętajmy, że w czasie trwania wymienionego wyżej przedziału chronologicznego nastąpiła rewolucja militarna: koczownicy ze stepów Eurazji zaczęli używać siodła, które umożliwiały stawanie w strzemionach. Rzędy końskie stosowane wcześniej nie oferowały takich możliwości. Typy siodła wykorzystywane we wczesnym średniowieczu (do XI wieku) pozwalały stać w strzemionach tylko przez kilka sekund. Za przykład mogą tu posłużyć kulbaki stosowane w Chinach w czasach dynastii Tang, znane za pośrednictwem dobrej jakości źródeł ikonograficznych, choćby dzięki płaskorzeźbom ze zbiorów Penn Museum w Filadelfii. Jedna z nich przedstawia osiadanego wierzchowca pierwszego realnego twórcy potęgi dynastii Tang – cesarza Taizonga³ (ryc. 1)⁴. Siodła chińskie, a także niezwykle podobne do nich siodła wczesnośredniowiecznych koczowników, choćby Turków czy Awarów, były oparte o dwie drewniane ławki posadowione wzdłuż grzbietu końskiego. Ich kształt musiał być dostosowany do nierówności końskiego grzbietu. Ławki z wyglądu przypominały skręcone śmigła, przylegały do kłębu konia pod ostrym kątem, natomiast w pobliżu zadu przyjmowały kąt rozwarty. Były połączone dwoma półkolistymi łękami mocowanymi w poprzek grzbietu wierzchowca, przy czym przedni łęk był

¹ Internet: https://www.youtube.com/watch?v=iPcuD2_4sz4 (dostęp 01.11.2022).

² Świętosławski 2011: 58; Bemmann i Nomguunsüren 2012: 210.

³ Formalnie pierwszym cesarzem dynastii Tang był niejaki Li Yuan, znany pod cesarskim imieniem Gaozu (panował w latach 618–626), jednakże to jego syn Li Shimin był realnym przywódcą buntu znośzącego panowanie poprzedniej dynastii. W 626 roku Li Shimin wstąpił na tron jako cesarz Taizong, obalając przy tym swojego ojca; por. Hing Ming Hung 2013: 120–131. Ze względu na konfucjański szacunek dla rodziny nie chciano przyznać, że to Li Shimin był prawdziwym twórcą dynastii i realnym władcą. Tradycja o niezależności cesarza Gaozu miała legitymizować późniejsze rządy jego syna.

⁴ Świętosławski 2001: 83 ryc. 5; Xiuqin Zhou 2009: 294 ryc. 2a.

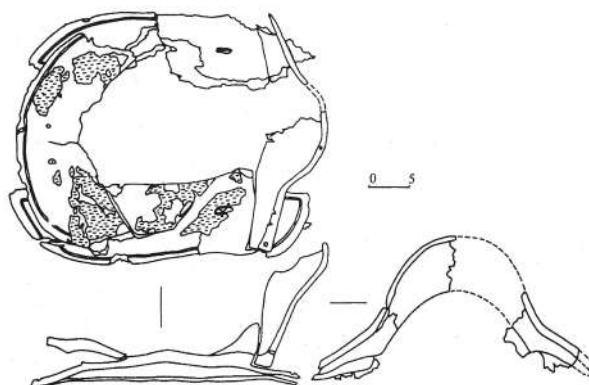


Ryc. 1. Siodło wczesnośredniowieczne: puślisko umieszczone tuż za przednim łękiem, występ na kabłąku strzemienia. Przedstawienie rannego konia z grobowca cesarza dynastii Tang, Taizonga (zm. 649 n.e.), Penn Museum, Filadelfia, (za: internet: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_Taizong_Horse_Relief_Saluzi.jpg; dostęp 01.11.2022)

Fig. 1. An Early Medieval saddle: stirrup leathers attached just behind the front pommel, protrusion on the top of the stirrup bow. Depiction of a wounded horse from the tomb of the Tang emperor Taizong (died 649 CE), Penn Museum, Philadelphia, (after: internet: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_Taizong_Horse_Relief_Saluzi.jpg; access 01.11.2022)

posadowiony prawie pionowo, a tylny nachylony pod kątem w kierunku zadu, tak by jeździec mógł obracać się w siodle w trakcie strzelania z łuku⁵.

Jednak w siodłach tych puśliska strzemion mocowano zaraz za przednim łękiem, jak jest to widoczne na wspomnianym wyżej reliefie z Penn Museum (ryc. 1). W takim siodle jeździec siedział jak w fotelu, zapierając się o tylny łęk, a nogi trzymał wysunięte do przodu⁶. W takich warunkach większość ciężaru jeźdźca była przenoszona na tylny łęk. Stosowanie takiego stylu jazdy poświadcza ikonografia z czasów wczesnego średniowiecza⁷. Przypominało to styl jazdy praktykowany przez dwiętnastowiecznych i współczesnych kowbojów. Pamiętajmy, że stanie w strzemionach w takim siodle jest bardzo utrudnione – w najlepszym razie można to było zrobić tylko przez kilka sekund. Działo się tak właśnie z powodu sposobu mocowania puślisk tuż za przednim łękiem: pionowe przenoszenie ciężaru ciała jeźdźca na strzemiona było niemożliwe, można było się w nich jedynie zaprzeć, a tylny łęk siodła przyjmował większy nacisk. W takich warunkach strzemiona nie stanowiły oparcia dla stóp. Taki dosiad uniemożliwiał równomierne rozłożenie ciężaru na ławkach siodła i prawdopodobnie powodował zanik mięśni



Ryc. 2. Siodło z terenów współczesnej Ukrainy z miejscowości Smeloe (Смелое), XII–XIII wiek (za: Świętosławski 2011: 113 tab. 25: 1)

Fig. 2. Saddle from the territory of modern Ukraine found at the village of Smeloe (Смелое), 12th–13th century (after Świętosławski 2011: 113 Pl. 25: 1)

grzbietu u zbyt intensywnie eksploatowanych wierzchowców przez utrudnianie właściwego ukrwienia mięśni⁸.

Wspomniany styl jazdy konnej powodował także patologiczne zwyrodnienia stawów biodrowych u jeźdźców. Materiał osteologiczny z cmentarzyska Sárrétudvari-Hízófold z północnej Niziny Węgierskiej, pozyskany z pochówków zawierających sprzęt jeździecki i datowanych na IX–X wiek, poświadcza występowanie takich patologicznych zmian w stawach biodrowych ówczesnych jeźdźców⁹. Co ciekawe, brak informacji o występowaniu podobnych zmian na kościach u późniejszych mongolskich pasterzy¹⁰. Można domniemywać, że styl jazdy późniejszych koczowników Mongolii różnił się znacząco od metod praktykowanych przez wczesnośredniowiecznych Madziarów.

Na tej podstawie można wnosić, że od czasów wczesnego średniowiecza dosiad jeździecki u koczowników zamieszkujących stepy Eurazji uległ dramatycznej zmianie. Niektóre znaleziska archeologiczne pozwalają stwierdzić, że w XII i XIII wieku konstrukcja siodła stepowych uległa pewnym przekształceniom. Chodzi o pozostałości dwóch siodła z terenów dzisiejszej Ukrainy, odkrytych na terenie miejscowości Smeloe (Смелое) (ryc. 2) i Prišib (Пришиб) (ryc. 3). Co ciekawe, oba egzemplarze odnaleziono w pochówkach przypisywanych Połowcom. Pierwsze ze wspomnianych siodła pochodziło z grobu męskiego, a drugie z kobiecego¹¹. Warto także dodać, że na terenie miejscowości Zelenki (Зеленки) na Ukrainie odkryto też pozostałości podobnego siodła (ryc. 4). Niestety, w tym konkretnym przypadku zachowały się jedynie kościane okładziny krawędzi terlicy: to na ich podstawie można rekonstruować wygląd całej konstrukcji¹². W pierw-

⁵ Tkačenko 2010: 5.

⁶ Nicolle 2008: 191.

⁷ Choćby rzeźby stiukowe z Qasr al-Hayr al-Gharbi w Syrii (VIII wiek) czy słynny srebrzony talerz Pur-i-Vahmana z Transoksanii lub Chorasanu, obecnie w zbiorach petersburskiego Ermitażu (VII wiek); por. Nicolle i McBride 1993: 33, 42.

⁸ O wpływie złego ukrwienia na proces atrofii mięśni grzbietu u koni wskutek niedopasowania siodła lub nierównomiernego rozłożenia ciężaru jeźdźca; por. Gołąb 2012: 137–138.

⁹ Berthon *et al.* 2019: 119, 124.

¹⁰ Eng *et al.* 2012.

¹¹ Świętosławski 2008: 41 ryc. 1; 2011: 113 tablica 25: 1,3.

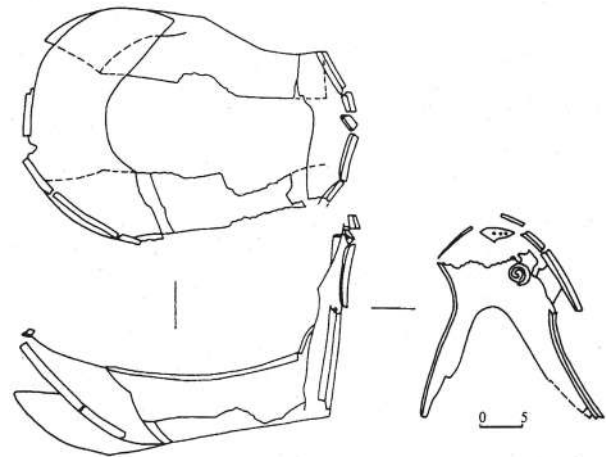
¹² Kirpičnikov 1973: 38, 39 ryc. 25; Świętosławski 2008: 44, 45 ryc. 7; 2011: 113 tabl. 25: 2.

szym przypadku zachowany otwór do mocowania puślika pozwala stwierdzić, że posadowiono jego w pewnej odległości od przedniego łęku. W Mongolii w miejscowości Cačirtyn Bičigt Chad znaleziono dobrze zachowane siodło z XI wieku, wspomniany zabytek obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Ułan-Bator (ryc. 5). Zastosowano tu podobne rozwiązanie¹³ z punktem zaczepienia puślika odsuniętym od przedniego łęku. Jak więc można domniemywać, wiedza o innowacjach pozwalających na przesunięcie puślika do tyłu musiała dotrzeć na stepy nadczarnomorskie ze wschodu. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że stało się to jeszcze przed inwazją mongolską na Ruś w 1240 roku, jako że wspomniane wcześniej znaleziska siodła z Ukrainy są powiązane z Połowcami, od dawna zadomowionymi na stepach nadczarnomorskich.

Przesunięcie miejsca mocowania puślika ułatwiło stanie w strzemionach. Zwraca uwagę fakt, iż świadectwa owych zmian pochodzą z obu krańców pasa stepów Eurazji. Zgodnie z hipotezą autora niniejszego artykułu¹⁴, w siodle nowszego typu cały ciężar jeźdźca był przenoszony pionowo na miejsca oparcia stóp w strzemionach. Taka konstrukcja umożliwiła bardziej równomierne rozłożenie ciężaru jeźdźca na grzbiecie konia, jako że puślika były przyłączone bliżej osi symetrii ławek, a jeździec już nie musiał zapierać się w siodle. Zwiększyła się również celność strzelania z łuku, a to ze względu na możliwość długotrwałego stabilizowania ciała łuczniczki w pozycji stojącej. Nowsza konstrukcja siodła pozwalała także na zadawanie silniejszych ciosów szablą czy mieczem, jako że ciężar opadającego ciała jeźdźca przydawał impetu zadawanym ciosom.

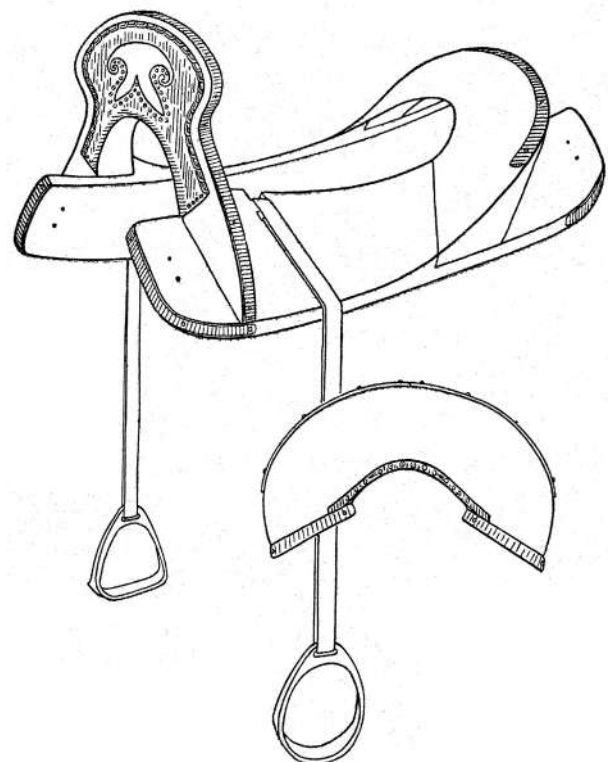
Wprowadzenie siodła nowego wzoru znacząco wpłynęło też na zdolności wytrzymałościowe wierzchowców wykorzystywanych przez ludy Wielkiego Stepu, a to ze względu na wspomniane wyżej równomierne rozłożenie ciężaru ciała jeźdźca na końskim grzbiecie, co eliminowało niebezpieczeństwo atrofii mięśni grzbietu wskutek niedokrwienia, a dodatkowo lepszy rozkład obciążenia mniej męczył konie¹⁵.

Nasuwa się jednak pytanie: jak właściwie wyglądał styl jazdy konnej praktykowany przez średniowiecznych Mongołów? Wspomniane wcześniej rezultaty badań osteologicznych, wykonanych dla grupy referencyjnej pasterzy mongolskich, nie wykazały patologicznych zmian stawu biodrowego rozpoznawalnych na kościach pozyskanych z pochówków konnych wojowników węgierskich z czasów wczesnego średniowiecza. Stąd też wypływa logiczny wniosek, iż sposób jazdy konnej Mongołów różnił się znacząco od zwyczajów panujących we wczesnym średniowieczu na Nizinie Węgierskiej. Istnieje bardzo duże prawdopodobieństwo, że zmianę tę należy wiązać z opisaną wyżej innowacją umieszczania miejsc mocowania puślika w pewnej odległości od przedniego łęku i wymuszoną pozycją nogi cofniętej bardziej do tyłu.



Ryc. 3. Siodło z terenów współczesnej Ukrainy z miejscowości Prišib (Пришиб), XII–XIII wiek (za: Świątosławski 2011: 113 tab. 25: 3)

Fig. 3. Saddle from the territory of modern Ukraine found at the city of Prišib (Пришиб), 12th–13th century (after Świątosławski 2011: 113 tab. 25: 3)



Ryc. 4. Rekonstrukcja wyglądu siodła Połowców na podstawie znalezisk z miejscowości Zelenki (Зеленки), Ukraina (after Kirpičnikov 1973: 39 ryc. 25)

Fig. 4. Reconstruction of the appearance of a Cuman saddle based on finds from Zelenki (Зеленки), Ukraine (za: Kirpičnikov 1973: 39 fig. 25)

¹³ Bemmann i Nomguunsüren 2012: 210 ryc. 14.

¹⁴ Problem został po raz pierwszy zasygnalizowany w: Gawroński 2018: 347 przypis 2221.

¹⁵ Jak dotąd, problem rewolucyjnego znaczenia stania w strzemionach został jedynie zasygnalizowany w krótkim artykule autorstwa Esther Inglis-Arnkell; Inglis-Arnkell 2017.



Ryc. 5. Drewniana terlica siodła z XI wieku znaleziona w Cačirtyn Bičigt Chad, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Ulan Bator. Zwraca uwagę otwór na puśliko umieszczony w pewnym oddaleniu od przedniego łęku (za: Bemann i Nomguunsüren 2012: 210 ryc. 14)

Fig. 5. An 11th century wooden saddle tree found at Cačirtyn Bičigt Chad, now in the collection of the National Museum in Ulaanbaatar. Noteworthy is the hole for the stirrup leather attachment positioned at some distance from the front pommel (after Bemann i Nomguunsüren 2012: 210 fig. 14)

Niestety, źródła historyczne odnoszące się do czasów mongolskich podbojów milczą na temat detali stosowanych technik jeździeckich. Jedynie jedna z chińskich relacji, pozostawiona przez wysoko postawionego wojskowego w służbie dynastii Sung (960–1279), opisuje jeźdźców mongolskich stojących w strzemionach: „główny ciężar ciała [rozkłada się] na łydkach lub dolnej części nogi, a pewna [część] wagi na stopach i kostkach”¹⁶. Nie bardzo jesteśmy w stanie zrozumieć, co oznaczają słowa chińskiego dowódcy.

Aby wyjaśnić tę zagadkę, należy przyrzeć się współczesnym koczownikom mongolskim. Współczesne, tradycyjne siodła Mongołów (ryc. 6) różnią się nieco od średniowiecznych egzemplarzy (ryc. 5). Porzucenie tradycji łucznicstwa konnego na rzecz broni palnej zmieniło nieco kształt tylnych łęków: brak konieczności odwracania się w siodle dla oddawania tzw. „partyjskiego strzału” sprawił, że elementy te stały się wyższe i posadowione bardziej pionowo. Współczesne strzemiona mongolskie (ryc. 6) są cięższe niż ich średniowieczne odpowiedniki (ryc. 8). Niemniej jednak pozycja mocowania puślik przypomina średniowieczne rozwiązania. Tak więc różnice te nie rzutują zbyt mocno na sposób wykorzystania współczesnych elementów wyposażenia jeździeckiego. Można domniemywać, że sposób wykorzystania współczesnych siodła mongolskich powinien przypominać style jazdy konnej stosowane w średniowieczu.

Jak widzimy, obserwacja współcześnie stosowanych u Mongołów stylów jazdy konnej staje się sprawą kluczową dla zrozumienia przewag konnicy Czyngis-chana. I tak, dosiad mongolski różni się znacząco od metod stosowanych we współczesnym jeździectwie klasycznym czy nawet od amerykańskiego stylu „western” (ryc. 7). Pierwsza zasadnicza różnica polega na tym, że ciężkie szerokie strzemiona nie pozwalają stopom „ugrzęznąć”, nie istnieje też niebezpieczeństwo uwięzienia stopy w strzemieniu podczas upadku. Polecenie, by trzymać „pięty do dołu”, tak kochane przez dzisiejszych instruktorów jazdy konnej, znalazłoby w Mongolii mało zrozumienia: nogi intencjonalnie są „zbierane pod siebie”, a palce stóp kierowane w dół. Pozwala to jeźdźcom pochylać się do przodu podczas strzelania z łuku, czy też podczas chwytania koni na arkan. Ponadto nie trzeba trzymać się kolanami siodła, nogi pracują swobodnie w pewnej odległości od tybinek: bierze się to stąd, że mongolskie siodła nie są przystosowane do skoków przez przeszkody – trzymanie się konia kolanami stabilizuje pozycję jeźdźcy podczas skoku. Pamiętajmy, że współcześni i dawni Mongołowie – poruszając się na trawiastych stepach – nie musieli i nadal nie muszą skakać przez przeszkody, skoro mogą je omijać. Pamiętajmy też, że trzymanie się siodła kolanami przenosi obciążenie wagą jeźdźcy na stawy kolano. Tak więc, w odróżnieniu od współcześnie stosowanych metod, „naturalny” styl jazdy Mongołów mniej obciąża kolana jeźdźcy. Być może to zwyczaj „zbierania nóg pod siebie” (ryc. 7) spowodował cytowanego wyżej chińskiego dowódcę do wyrażenia opinii, że w przypadku dosiada Mongołów większa część ciężaru ciała jeźdźcy jest przenoszona na łydki.

Mongolskie strzemiona z czasów średniowiecza (ryc. 8), a także i te obecnie stosowane (ryc. 6), są pozbawione występów do mocowania puślik¹⁷, w które zaopatrywano egzemplarze wcześniejszych typów, przykładem mogą tu posłużyć strzemiona używane przez Chińczyków (ryc. 1) czy Awarów¹⁸. W przypadku zabytków przypisywanych średniowiecznym Mongołom otwór do mocowania puślika wybijano bezpośrednio w kabłąku strzemienia. Wynikało to z konieczności „zbierania” nogi pod siebie. W takiej pozycji występ na kabłąku zawadzałby o but jeźdźcy. Konstrukcja tych strzemion ułatwiała także obracanie się w siodle we wszystkich kierunkach – rzecz niezwykle ważna podczas strzelania z łuku. Warto dodać, że mongolski styl jazdy konnej był możliwy do praktykowania jedynie przy użyciu miękkich butów skórzanych, pozbawionych twardej podeszwy. Miękka podeszwa zapewnia właściwe wycucie stopki strzemienia pod palcami, zapobiegając wpadaniu stopy wgłąb strzemienia.

Współczesne konie mongolskie (ryc. 6–7) mierzą sobie zazwyczaj średnio około 134 cm w kłębie¹⁹. Wbrew obiego-

¹⁶ Tłumaczenie autora na podstawie angielskiego przekładu przytoczonego przez Esther Inglis-Arnkell: „the main weight of the body upon the calves or lower part of the leg with some weight upon the feet and ankles”. Nie miałem możliwości zweryfikowania wierności przytoczonego przekładu angielskiego z oryginalnym chińskim tekstem. Autorka cytowanego artykułu nie podaje też imienia autora przytoczonego stwierdzenia; Inglis-Arnkell 2017.

¹⁷ Kirpičnikov 1973: 45 ryc. 29: typy IX i IXa; Świętosławski 2011: 114 tabl. 26: 4–6.

¹⁸ Hyland 1996: 12; Świętosławski 2001: 83 ryc. 5.

¹⁹ Kości koni mongolskich zostały wykorzystane jako grupa referencyjna dla badań szczątków koni z okresu rzymskiego; Johnstone i Hammon 2019: 646.



Ryc. 6. Koń ze współczesnym siodłem mongolskim, fot. Georg Mischer 2005 (za: internet: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mongolian-horse.jpg> podgląd 28.10.2022)

Fig. 6. A horse with a modern Mongolian saddle, photo by Georg Mischer 2005 (after internet: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mongolian-horse.jpg> access 28.10.2022)

wej opinii²⁰, nie są one spokrewnione z końmi Przewalskiego, które stanowią odrębny gatunek z inną liczbą chromosomów, choć hybrydy koni mongolskich i koni Przewalskiego dają płodne potomstwo²¹. Koniki mongolskie zachowały zdolność do poruszania się niezwykle szybkim i energicznym stępem, który nie pozwala jeźdźcom zbyt trząść się w siodle. Chód ten pozwalał armiom Czyngis-chana przemierzać znaczne odległości bez zbędnego wysiłku²². Amerykański antropolog kulturowy Jack Weatherford na podstawie autopsji stwierdził, że pokonanie dystansu około 80 mil (niespełna 130 kilometrów) w trakcie jednego dnia jazdy nie jest żadnym wyczynem, choć owinięcie brzucha pasami surowego jedwabiu zapobiega przykrym konsekwencjom wytrząsania wnętrza podczas jazdy na tak długim dystansie²³. Eksperymenty prowadzone w byłym Związku Radzieckim wykazały, że konik wyhodowany na stepach Kazachstanu był w stanie pokonać 66 mil (106 kilometrów) w cztery i pół godziny²⁴.

Warto również dodać, że inne ludy z pogranicza Azji Środkowej, jak Tadźycy, Afgańczycy, Kazachowie, Turkmeni czy Kirgizi, także mają swój swoisty styl jazdy konnej. Wszystkie te ludy tradycyjnie używają siodła nieco zbliżonych do mongolskich²⁵, których terlice są oparte o dwie równoległe posadowione ławki i dwa łęki. Ich kunszt jeździecki można podziwiać podczas dość brutalnych zawodów, zwanych *buskashi* bądź *kökbörü*, podczas których dwa zespoły wydzierają sobie ciało zabitego kozła²⁶, lecz ze względu na fakt, iż

²⁰ Jak w starszych pracach, np. Hyland 1996: 125.

²¹ Olsen 2006: 246.

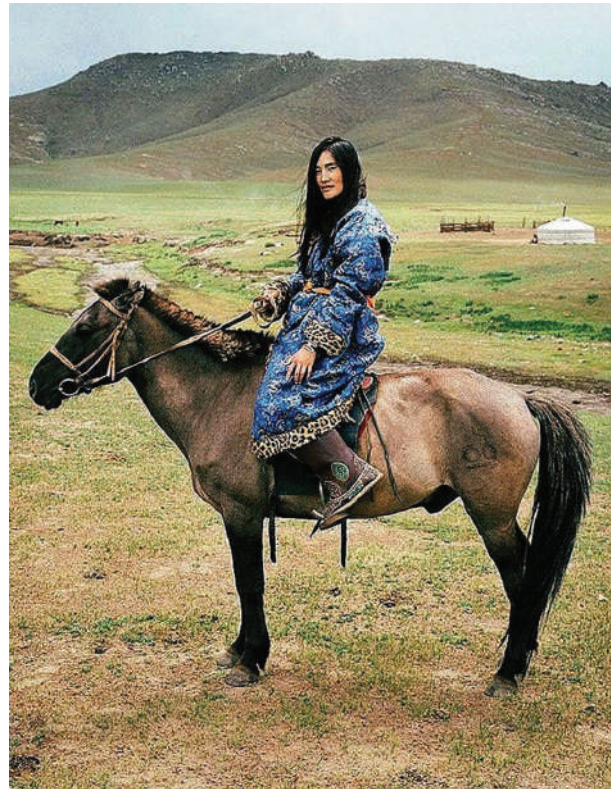
²² Weatherford 2006: 35–36.

²³ Na temat sposobu poruszania się mongolskich koni i stylu jazdy współczesnych mongolskich jeźdźców; internet: <https://www.youtube.com/watch?v=uDbRg1ykGVQ> (dostęp 01.11.2022).

²⁴ Hyland 1996: 137.

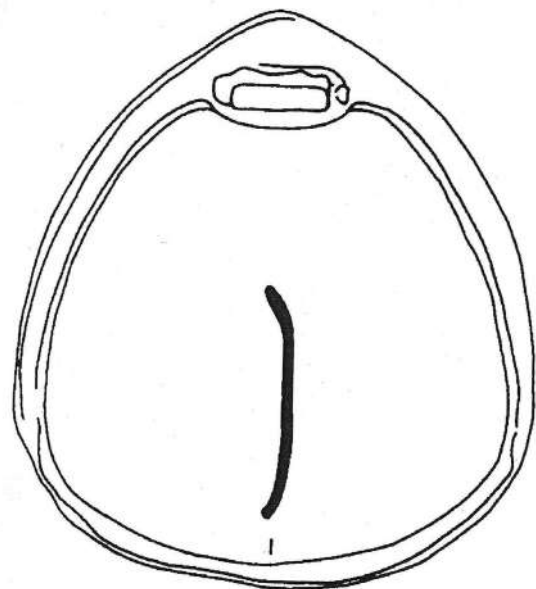
²⁵ Tkačenko 2010: 3.

²⁶ Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=cXKdxMz22mY> (dostęp 01.11.2022).



Ryc. 7. Współczesny dosiad mongolski stosowany przez jeźdźców używających tradycyjnych siodła (za: internet: <https://br.pinterest.com/pin/301248662556494508/> podgląd 28.10.2022)

Fig. 7. A modern Mongolian seat practiced by riders using traditional saddles (after internet: <https://br.pinterest.com/pin/301248662556494508/> access 28.10.2022)



Ryc. 8. Strzemię z czasów podbojów mongolskich z południowej Syberii, Samochval (Самохвал), Federacja Rosyjska (za: Świętosławski 2011: 114 tabl. 26: 4)

Fig. 8. Stirrup from the time of the Mongol conquests from southern Siberia found at Samochval (Самохвал), Russian Federation (after Świętosławski 2011: 114 Pl. 26:4)

jeźdźcy ci używają butów z obcasami, które są późniejszą innowacją, ich styl jazdy różni się znacznie od metod stosowanych przez średniowiecznych Mongołów. Nie należy go wiązać z metodami stosowanymi przez koczowników średniowiecza, choć jeźdźcy ci także jeżdżą na krótkich strzemiionach, z podgiętymi do tyłu tydkami, w stylu typowym dla Azji Środkowej.

Dzięki porównaniu zabytków z czasów imperium mongolskiego ze współcześnie stosowanymi siodłami, a także dzięki obserwacji stylu jazdy współczesnych jeźdźców ze stepów Mongolii, jesteśmy w stanie zrekonstruować dawne metody wykorzystania koni. Powiązanie znalezisk archeologicznych, w tym pozostałości siodła, z wynikami analiz antropologicznych i obserwacją współczesnych realiów pozwoliło datować zmianę w stylu jazdy u koczowników Wielkiego Stepu na XI wiek, choć nowinki te dotarły do Europy nieco później. Jak udowodniono, możliwość długotrwałego stania w strzemiionach dawała wojownikom znaczną przewagę w walce. Szczególnie istotna była możliwość stabilizowania pozycji jeźdźcy podczas strzelania z łuku. Można założyć, że konnica armii Czyngis-chana zaskakiwała nieprzyjaciół skutecznością prowadzonego ostrzału. Co więcej, ówczesny styl jazdy konnej, w odróżnieniu od współczesnych praktyk rodem z Europy i Ameryki, był bardziej naturalny i mniej męczący jeźdźców. Jak widać, właściwe wykorzystanie danych zebranych pod-

czas obserwacji współczesnych jeźdźców z Mongolii pozwoliło na zrozumienie jednej z przewag mongolskiej armii z czasów podbojów Czyngis-chana. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż przekazywane z pokolenia na pokolenie umiejętności mieszkańców stepu, stanowiące część ich niematerialnego dziedzictwa, posłużyły zrozumieniu jeszcze odleglejszej przeszłości. Tak samo tradycyjne siodła Mongołów, niejednokrotnie redukowane do roli czysto dekoracyjnej, mogą nadal być przydatne dla poznawania przeszłości. Dlatego warto dbać o zachowanie materialnego i niematerialnego dziedzictwa ludzi praktykujących dawne umiejętności.

Równie ważne jest promowanie wiedzy o dziedzictwie ludzi zachowujących tradycyjne sposoby życia, ponieważ ich kultura stanowi swego rodzaju „żywą skamielinę” przechowującą istotne informacje o przeszłości. Niestety, współcześni badacze zbyt rzadko wykorzystują ową skarbnicę wiedzy, a zasób dostępnych danych nieustannie maleje, a to ze względu na nieuchronny proces zastępowania tradycyjnej kultury nowoczesnymi rozwiązaniami. Dlatego tak ważne jest uzupełnianie badań archeologicznych i historycznych o analogie etnograficzne. Pamiętajmy, że możemy być jednym z ostatnich pokoleń wykorzystujących takie dane. Tym ważniejszym staje się rozpowszechnianie wiedzy o istniejących możliwościach.

Wykaz cytowanej literatury

- Bemmann, J. i G. Nomguunsüren
2012. Bestattungen in Felsspalten und Hohlräumen mongolischer Hochgebirge, [w:] J. Bemmann (red.), *Steppenkrieger: Reiternomaden des 7. – 14. Jahrhunderts aus der Mongolei*, 199–217. Bonn: LVR-LandesMuseum Bonn/Primus Verlag.
- Berthon, W., B. Tihanyi, L. Kis, L. Révész, H. Coqueugnot, O. Dutour i G. Pálfi
2019. Horse riding and the shape of the acetabulum: Insights from the bioarchaeological analysis of early Hungarian mounted archers (10th century). *International Journal of Osteoarchaeology* 29: 117–126.
- Eng, J.T., A. Baker, P. Tang, S. Thompson i J.M. Gomez
2012. *Morphometric analysis of acetabular rim shape among ancient Mongolian pastoralists*. Poster presented at the 19th Annual Meeting of the Midwest Bioarchaeology and Forensic Anthropology Association, Carbondale, IL, October 2012.
- Gawroński, R.A.
2018. *Roman horsemen against Germanic tribes. The Rhineland frontier cavalry fighting styles 31 BC – AD 256*. *Archaeologica Hereditas* 12. Warsaw: Instytut Archeologii UKSW.
- Gołąb, J.
2012. *Rzqd doskonaly*. Warszawa: Wydawnictwo IPS.
- Johnstone, C. J. i A. Hammon
2019. Mammal and bird bones, [w:] A. Poulter (red.), *The transition to Late Antiquity on the Lower Danube: excavations and survey at Di-*
chin a Late Roman to early Byzantine fort and a Roman aqueduct, 577–662. Oxford: Oxbow Books.
- Hing Ming Hung
2013. *Li Shi Min. Founding the Tang Dynasty. The Strategies that Made China the Greatest Empire in Asia*. New York: Algora Publishing.
- Hyland, A.
1996. *The Medieval warhorse from Byzantium to the crusades*. Stroud: Da Capo Press.
- Inglis-Arnkell, E.
2017. The Mongols built an empire with one technological breakthrough. *Ars Technica* 5(9). Internet: <https://arstechnica.com/science/2017/05/the-mongols-built-an-empire-with-one-technological-breakthrough/> (dostęp 01.11.2022)
- Kirpičnikov, A. N.
1973. *Snarāženie vsadnika i verhnovogo konā na Rusi IX–XIII vv*. *Arheologiā SSSR. Svod Arheologičeskikh istočnikov*. Vypusk E1-36. Leningrad: Leningradskoe otdelenie izdatel'stva Nauka.
- Nicolle, D.
2008. *Wajny za wiarę. Chrześcijaństwo i dżihad 1000–1500*. Warszawa: Bellona.
- Nicolle, D i A. McBride (il.)
1993. *Armies of the Muslim conquest*. London: Osprey Publishing.
- Olsen, S.
2006. Early horse domestication on the Eurasian steppe. *Documenting*

- Domestication: New Genetic and Archaeological Paradigms* 6: 245–269.
- Świętosławski, W.
2001. Rola Awarów w rozpowszechnieniu w Europie azjatyckich form uzbrojenia. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Archaeologica* 23: 75–85.
2008. The saddle of the Late Medieval steppe nomads. *Fasciculi Archaeologiae Historicae* 21: 39–49.
2011. *Uzbrojenie koczowników wielkiego stepu w czasach ekspansji Mongołów XII–XIV wieku*. Wodzisław Śląski: Wydawnictwo Templum.
- Tkačenko, I.D.
2010. Riding horse tack among the cattle-breeders of Central Asia and Southern Siberia in the first and second millennia CE. *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 41: 1–26. Internet: <https://doi.org/10.4000/emscat.1552>.
- Weatherford, J.
2006. *Czyngis Chan*. Warszawa: Świat Książki.
- Xiuqin Zhou
2009. *Zhaoling: The mausoleum of Emperor Tang Taizong*. Sino-Platonic Papers 187. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Źródła internetowe

- Internet: https://www.youtube.com/watch?v=iPcuD2_4sz4 (dostęp 01.11.2022).
- Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=uDbRg1ykGVQ> (dostęp 01.11.2022).
- Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=cXKdxMz22mY> (dostęp 01.11.2022).
- Internet: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emperor_Taizong_Horse_Relief_Saluzi.jpg (dostęp 01-11-2022).
- Internet: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mongolian-horse.jpg> (dostęp 28.10.2022).
- Internet: <https://br.pinterest.com/pin/301248662556494508/> (dostęp 28.10.2022).

Radosław Andrzej Gawroński

The riding style of modern Mongols – does it resemble the methods of their Medieval ancestors?

Summary

The present contribution shows the importance of material and non-material heritage for recreating Medieval horse riding techniques. Author analyses the methods of horse riding practiced by the contemporary Mongol pastoralists to show the similarities between their present riding style and past methods employed by the warriors of Genghis Khan. By the use of archaeological data, in particular the remains of Medieval saddles recovered from present-day Mongolia and Ukraine, the author put forward a hypothesis that standing in stirrups became popular among the nomadic warriors just before the Mongol era – such a conclusion was reached through the evidence concerning the position

of stirrup strap attachment. To support that theory, the author adduces the results of anthropological analysis of bones recovered from the Early Medieval Magyar cemeteries that show traces of some hip joint degeneration caused by horse riding. Since the evidence collected among the later Mongol pastoralists shows nothing like that, the author concluded that riding techniques changed much after the Early Medieval period due to the newly introduced technique of standing in stirrups.

Translated by Radosław Andrzej Gawroński

Kultura Kurumbów na cywilizacyjnym rozdrożu. Czy ma szanse na przetrwanie?

KULTURA I TOŻSAMOŚĆ – ZNACZENIE I ZALEŻNOŚCI

Pojęcia tożsamości, dziedzictwa narodowego i kultury¹ są obecnie znaczącymi elementami współczesnego dyskursu społecznego. W narracji społecznej traktowane są one jako niezmiennie, które nie tylko nie podlegają zmianom, ale tym zmianom nie powinny ulegać.

Tymczasem kultura stanowi sieć wzajemnie ze sobą powiązanych znaczeń i dookreśleń, które ewoluują w czasie, tworząc we własnej strukturze nowe sprzężenia i relacje. Jak pisał Clifford Geertz „człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczeń, które sam utkał”². Według niego owe sieci stanowią właściwą tkankę kultury, a będąc jednocześnie przedmiotem nauki interpretatywnej, odkrywają swoje znaczenia. Takie rozumienie kultury jest dla prowadzonych rozważań nadrzędne.

Warto jednak zwrócić uwagę, że fundament historycznej wykładni dały jej przede wszystkim dwie podstawowe definicje, których autorami byli Edward Burnett Tylor - ojciec współczesnej antropologii oraz Franz Boas, twórca amerykańskiej szkoły antropologicznej. Pomimo że koncepcje kultury, jakie zbudowali, dzieli znaczny dystans od czasów nam współczesnych, są one dla prowadzonych rozważań fundamentalne. Definicja Tylora traktująca kulturę jako złożoną całość³, która obejmuje wiedzę, przekonania, sztukę, moralność, prawo, obyczaje oraz wszelkie inne zdolności i nawyki nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa, stanowi punkt wyjścia rozważań⁴. Koncepcja Boasa opisująca kulturę jako zbiór wszystkich przejawów nawyków społecznych danej społeczności, reakcji jednostek będących pod wpływem nawyków grupy, w której żyje oraz wytworów ludzkich działań określonych przez te nawyki, pozwoliła z kolei na sprostowanie uniwersalnego deskryptu Tylora do znacznego

uszczegółowienia i podstawowego poziomu rozważań kulturowych⁵. Hipoteza, jaką postawili uczniowie Boasa odnośnie do rozprzestrzeniania się określonych idei i zjawisk, które w przypadku odczuwalnego „braku” adaptowane są przez jedną grupę od drugiej, dała dodatkowo perspektywę migracji motywów i znaczeń⁶. Połączenie obu wspomnianych powyżej definicji i ich pochodnych wraz z rozumieniem kultury jako sieci znaczeń spełnia w pełni kryterium epistemologiczne rozważań i analiz podejmowanych w artykule⁷.

Pojęcie kultury jest o wiele bardziej dynamiczne, niż nam się wydaje na podstawie jej historycznego umocowania, ale jednocześnie stanowi ona fundament dla dookreślenia tożsamości, a tym samym zdefiniowania dziedzictwa kulturowego. Zmiany, jakie zachodzą w tej materii, nie są jedynie efektem przyspieszonego rozwoju technologicznego. Należy je raczej traktować jako immanentną właściwość, która modyfikuje sieć, ale jej nie przerywa. Im mocniejsze są jej wewnętrzne połączenia, tym silniejsze staje się poczucie tożsamości jej uczestników. Kontakt z innymi kulturami może, ale nie musi wpływać na stan jej równowagi.

Dystans badawczy, jaki potrzebny jest w przypadku analizy zmian kulturowych, trudny jest do osiągnięcia w „miejscu i czasie” diagnozowania. Taki komfort naukowy daje z całą pewnością analizowanie zjawisk z perspektywy zarówno geograficznej, jak i czasowej. Mając również na uwadze Boasowski postulat opisywania zwyczajów w kategoriach konkretnych kontekstów historycznych, a nie jako momentów w abstrakcyjnym procesie ewolucyjnym, rozważania zawężone zostaną do relacji kulturowych Kurumbów z innymi grupami, zwłaszcza Mossi, współzamieszkującymi północne regiony Burkiny Faso w Afryce subsaharyjskiej.

¹ W celu uporządkowania narracji, autorzy przyjęli jako nadrzędną antropologiczną definicję kultury, choć zauważyć należy, że w przypadku analizowanego materiału znaczenie mają również definicje zaproponowane przez inne nauki.

² Geertz 2005: 19.

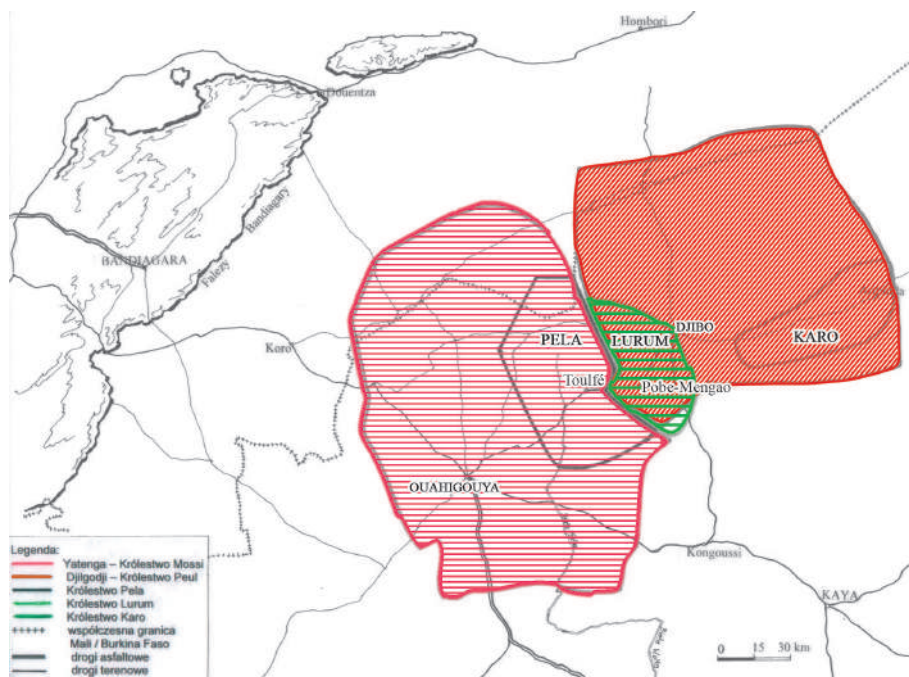
³ Pomimo, że uznana przez Geerta za grzęzawisko pojęciowe, w które można zabrnąć, stanowi mimo wszystko „najbardziej złożoną całość”, por. Geertz 2005: 18.

⁴ Tylor 1871: 1.

⁵ Boas 1938: 159.

⁶ Warto również wspomnieć o koncepcji Ruth Benedict, która opisywała kultury tradycyjne jako organiczne i estetyczne całości, których nie można wartościować i oceniać porównując (Benedict 1935: 33).

⁷ Pomimo dynamicznie zmieniającej się definicji kultury pod wpływem rozwoju nauk antropologicznych, ale nie tylko, kolejne rozumienia kultury nie są brane pod uwagę z uwagi na brak wpływu na przedmiot rozważań. Jak pisze Geertz, „[...] w odniesieniu do nauk społecznych [można by] zaproponować hasło «Szukajcie złożoności i porządkujcie ją». Badania kultury rozwijały się z pewnością właśnie w taki sposób, jakby stosowano w nich powyższą maksymę”, por. Geertz 2005: 51.



Ryc. 1. Mapa rozmieszczenia królestw: Kurumbów – Lurum, Mossi – Yatenga i Fulbów (fr. Peul) – Djilgodji. (za: Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 2. Map of the kingdoms: Kurumba - Lurum, Mossi - Yatenga and Fulbe (Peul in French) – Djilgodji (after Archives of the Municipal Museum in Żory)

KRÓLESTWO LURUM⁸

– SKOMPLIKOWANA HISTORIA MIEJSC I LUDZI

Kurumbowie zamieszkują północne tereny Burkiny Faso i przygraniczną strefę w Republice Mali. Ich liczebność trudna jest współcześnie do oszacowania, ponieważ kryterium etniczności⁹, jako jeden z elementów spisu nie jest precyzyjne, a wskazanie go zależne od wielu czynników, takich jak wiek, miejsce zamieszkania, wychowanie czy wykształcenie. Na podstawie danych spisowych można co najwyżej szacować ich populację na około 200 000¹⁰, czyli mniej niż 1% wszystkich mieszkańców Burkiny Faso¹¹. Źródła odnoszące się do struktury etnicznej społeczeństwa w ogóle nie biorą pod uwagę grupy¹² Kurumbów, informując tylko o udziale Mossi na poziomie około 50%. Zjawisko to jest efektem „wchłonięcia statystycznego” mniejszej grupy przez liczebnie większą grupę współzamieszkującą badany teren.

Do dzisiejszych siedzib Kurumbowie przybyli prawdopodobnie na przełomie XIII/XIV wieku i stworzyli cztery istnie-

jące do dzisiaj wodzostwa, w literaturze zwane zamiennie królestwami. Teren, na którym zamieszkali stanowił żyzny obszar rolniczy będący przedmiotem zainteresowania również dla innych grup, przede wszystkim Fulbów i Mossi¹³. Ilość ziemi, jaka była wówczas do dyspozycji oraz liczebność konkurencyjnych grup nie komplikowała życia ludom współzamieszkującym teren Lurum. Problem pojawił się wraz z napływem kolejnych fal migracyjnych Mossi oraz coraz bardziej roszczeniowego nastawienia Fulbów, którzy zarzucali Kurumbom uzurpację praw do ich terytorium. Zmiana charakteru relacji pomiędzy etnosami, którego źródła należało szukać w dążeniu do posiadania ziemi, stała się bezpośrednią przyczyną wybuchu licznych konfliktów zbrojnych, zakończonych wraz z przybyciem Francuzów.

Od XV do XIX wieku Kurumbowie toczyli walki z królestwami Mossi, które napierały na nich od południa i zachodu, doprowadzając w konsekwencji do ich podporządkowania. Od północy i wschodu napierali na nich natomiast Fulbowie. Wszystkie królestwa Kurumbów przez cztery wieki funkcjonowały więc w stanie permanentnego zagrożenia¹⁴ (ryc. 1).

O ile sytuacja z Mossi z czasem uległa normalizacji, co było pośrednim efektem rolniczego charakteru obu grup oraz pokrewieństwa kulturowego obu etnosów¹⁵, o tyle relacja z Fulbami ciągle pozostawała napięta, z uwagi przede

⁸ Królestwo Lurum stanowi jedno z czterech królestw, jakie zbudowali Kurumbowie, ale poprzez bezpośrednie powiązanie miejsc znaczących takich jak Oure, Sisse i Taga z mitologią stanowi najciekawszy obszar badawczy.

⁹ Pojęcie etniczności zostało sumarycznie przedstawione w artykule Lucjana Buchalika o granicach etniczności w relacjach pomiędzy Mossi i Kurumbami, por. Buchalik 2010: 70–71.

¹⁰ W rozważaniach przyjęto, że populacja Kurumbów od roku 2001, z którego pochodzą ostatnie dane, nie uległa zmianie, por. SIL. Nie jest to oczywiście poprawne założenie, ale nawet ono pokazuje jak niewielką liczebnie grupę etniczną stanowią Kurumbowie w porównaniu do grupy Mossi.

¹¹ W roku 2021 ludność Burkiny według Institut National de la Statistique et de la Démographie liczyła 21 510 181 mieszkańców przynależących do 60 różnych grup etnicznych.

¹² Pojęcia grupy etnicznej, ludu i etnosu są w artykule używane zamiennie z uwagi na ich konotacje znaczeniowe i bezpośrednie odwołania do kultury.

¹³ Gérard 1985: 35.

¹⁴ Szczegółowo historię relacji pomiędzy ludami zamieszkującymi obszar królestwa Lurum opisywali badacze francuscy, austriaccy i polscy. W latach 30. XX w. prowadzili tam badania etnologzy z tzw. „szkoły Griaule’a”. Trzydzieści lat później zastąpili ich austriaccy etnologzy Annemarie Schweeger-Hefel i Wilhelm Staude. Z kolei etnologzy polscy swój projekt rozpoczęli w 1997 roku. Dzięki tak szerokiej perspektywie badawczej można prześledzić zmiany, jakie następowały w każdym aspekcie życia Kurumbów od połowy XX wieku do początku XXI wieku.

¹⁵ Oba etnosy należą do grupy ludów woltyjskich.

wszystkim na naturalny konflikt interesów między grupami rolników i pasterzy¹⁶.

Relację pomiędzy ludami Kurumbów i Mossi należy również rozpatrywać w kontekście stosunku „ludzi ziemi” do „ludzi władzy”¹⁷. Mit etiologiczny Kurumbów mówiący, że to oni byli pierwszymi osadnikami i do nich należała ziemia, złagodził napięte stosunki z Mossi, którzy podchodzili do praw Kurumbów w sposób literalny, szanując je, ale również wykorzystując do własnych celów¹⁸. Stosunek ten odbił się nie tylko na ich historii, relacjach społecznych, ale pośrednio również na kulturze.

AKULTURACJA – MODEL WŁASNY KURUMBA-MOSSI

Relacje między kulturami w Afryce rozważane były w drugiej połowie XX wieku przede wszystkim w kontekście związków, jakie zachodzić mogły i zachodziły pomiędzy tradycyjnymi kulturami lokalnymi a kulturami pozaafrykańskimi. W latach 70. XX wieku pojęcie „ludu” posiadającego „kulturę” zaczęto uważać za kluczowy aspekt kolonializmu. Pierwsi krytycy twierdzili, że kultury tradycyjne¹⁹ stworzyły stałe byty, w które kultury kolonialne mogły interweniować poprzez pomiar, kategoryzowanie, opisywanie, reprezentowanie, a tym samym „znanie” innych²⁰. Wpływ badań prowadzonych nad kulturami tradycyjnymi rozpatrywany był nie tylko w negatywnym wymiarze zewnętrznego sterowania kulturą, ale również w kontekście działań związanych z jej zachowaniem, a nawet swego rodzaju petryfikacją, wynikającą z idealistycznego podejścia do rozumienia pojęcia kultury tradycyjnej. Taki stosunek był pośrednio efektem traktowania „kultur” przez szkołę brytyjskiego funkcjonalizmu jako niewielkich, ograniczonych bytów zorganizowanych przez gospodarkę, instytucje społeczne i polityczne, które współdziałały jako samoistna „całość” utrzymywana w statycznej równowadze.

Krytyka, jakiej poddana została teoria strukturalizmu, wynikała przede wszystkim z obiektywnego podejścia do sytuacji, z jaką badacz spotykał się na miejscu. Eric Wolf zwracał uwagę w swojej pracy, że myślenie takie było co najwyżej fikcją, ponieważ większość badanych miejsc, jakkolwiek odległych, odwiedzali nie tylko antropologowie, ale także kupcy, misjonarze czy chociażby administratorzy kolonialni. Społeczeństwa nie były zatem ani niezmiennie, ani ograniczone, ale stanowiły część porządku światowego zdominowanego najpierw przez kolonializm, a później przez państwa narodowe oraz inne czynniki wynikające z globalizującego się świata²¹.

Pojęcia kultury i tożsamości stały się kluczowymi desygnatami rozważań akulturacyjnych. Procesy akulturacyjne lub ich wyniki często są więc mierzone za pomocą efektów badań tożsamości²². Samo zaś pojęcie akulturacji jest tradycyjnie rozumiane jako psychologiczna i kulturowa zmiana jednostek i grup, która wynika z ciągłego bezpośredniego kontaktu z członkami innych kultur²³. Wskaźnikami akulturacji są więc najczęściej zmiany wartości, przekonań, norm, języka oraz praktyk kulturowych i religijnych, które traktowane są jak jej wskaźniki²⁴.

Sposób, w jaki każda z badanych grup nadaje priorytet własnej kulturze oraz wynik, jaki w tym procesie uzyskuje, decydują o wystąpieniu jednego z czterech wariantów akulturacyjnych: asymilacji, integracji, marginalizacji bądź separacji. Odpowiednio więc w przypadku asymilacji, grupa przyjmuje wybrane elementy innej kultury w miejsce własnych i dostosowuje się do niej. Grupy, które się integrują, zachowują i wymieniają się wszystkimi aspektami swoich kultur, podczas gdy grupa zmarginalizowana odrzuca zarówno swoją kulturę, jak i kulturę grupy drugiej, poszukując rozwiązań alternatywnych. W przypadku separacji grupa, która jej podlega, zachowuje swoją kulturę, całkowicie odrzucając kulturę grupy drugiej²⁵.

Na potrzeby prowadzonych w artykule rozważań wzięto pod uwagę jedynie związki pomiędzy tożsamościami zbiorowymi w procesie akulturacji, co w przypadku kultur afrykańskich jest działaniem wysoce uzasadnionym²⁶ oraz dwuwymiarowy model akulturacji, pomijając związki pomiędzy kulturą Kurumbów a pozostałymi dwiema kulturami współwystępującymi w czasie i przestrzeni²⁷.

W przypadku Kurumbów i Mossi wydawałoby się, że będziemy mieć do czynienia ze wzorcowym modelem akulturacji, w którym grupa silniejsza zdobywa dominację nad słabszą, narzucając jej własny wzorzec kulturowy. Silniejsi i liczniejsi Mossi powinni podporządkować sobie słabszych Kurumbów, w rezultacie czego kultura słabszej grupy powinna ulec stopniowemu zanikowi. Tymczasem pomiędzy dwoma etnosami nie została zrealizowana w klasycznej formie żadna z form akulturacji. Przyczyną takiego stanu rzeczy była burzliwa historia ich kontaktów i sposób przejmowania władzy przez Mossi, ale również specyfika układów własnościowych ziemi²⁸, których elementem było swoiste „poczucie «magii», w rozumieniu siły, jaką mieli w sobie Kurum-

¹⁶ Na skutek wzrostu populacji rolnicy zajmowali coraz więcej przestrzeni pod pola, co powodowało konflikty, kiedy na tereny te docierali pasterze ze swoimi stadami.

¹⁷ Ludźmi ziemi byli w tym przypadku Kurumbowie uważający się za autochtonów, podczas gdy Mossi stanowili ludzi władzy jako najeźdźcy.

¹⁸ Ustanowienie przez Mossi z Riziam królestwa Kurumbów z siedzibą w Po-be-Mengao traktowane jest przez historyków jako zabezpieczenie przed ekspansywnym zachowaniem Fulbów, przez samych zaś Kurumbów jako powrót na ziemię przodków, por. Gérard 1985: 36.

¹⁹ W literaturze ówczesnej często stosowano określenie plemiennej.

²⁰ Asad 1973: 41–70.

²¹ Wolf 1982: 45–47.

²² Pisz o tym szeroko Colleen Ward w pracy *Thinking outside the Berry boxes: New perspectives on identity, acculturation and intercultural relations* w rozdziale poświęconym procesom akulturacji *A framework for acculturation research*, por. Ward 2008: 201–226.

²³ Redfield, Linton i Herskovits 1936: 149.

²⁴ Adams, van de Vijver 2017: 116.

²⁵ Fundamentalną wykładnię dla strategii akulturacyjnych przedstawił w swojej pracy John Berry, por. Berry 1997: 9–10.

²⁶ Zdawać sobie jednak należy sprawę, że współcześnie stanowi znaczne uproszczenie. Z uwagi jednak na historyczny aspekt rozważań, taki zabieg wydaje się akceptowalny.

²⁷ W rozważaniach pominięto kulturę Fulbów z uwagi na jej pasterski charakter oraz kulturę kolonizatorów jako zbyt odmienną.

²⁸ Paradoksalnie słabsza grupa Kurumbów, zgodnie z ich mitem etiologicznym, była uznawana za „władców ziemi”. Mossi dali legitymację temu porządkowi, potwierdzając tym samym obowiązującą normę.

bowie”²⁹. Uspokojenie relacji pomiędzy ludami i pokojowe współzamieszkiwanie spowodowały daleko idące reperkusje na wszystkich płaszczyznach wyznaczonych kontaktem – kulturowej, społecznej i religijnej.

Poddając analizie historię relacji społecznych i kulturowych omawianych etnosów, należy mieć na uwadze jej dwudzielność. Do końca XIX wieku należałoby mówić o segregacji kultur i ich rozdzielności. Od momentu przybycia na te tereny Francuzów i zmiany w relacjach z Mossi, rozpoczął się proces asymilacji Kurumbów.

GRANICE ETNICZNOŚCI W RELACJACH

Wynikiem wojen pomiędzy Mossi i Kurumbami była głęboka niechęć tych ostatnich do najeźdźców, która przekładała się na bezpośrednie relacje i więzi kulturowe. Przykładem tej niechęci ze strony władców Kurumbów z przełomu XIX i XX w. były zarówno restrykcje związane z zawieraniem małżeństw mieszanych z Mossi, jak i zakaz posługiwania się w obecności władcy językiem wroga – *moore*. Po wkroczeniu wojsk francuskich pod koniec XIX wieku na północne tereny dzisiejszej Burkiny Faso zakończył się okres wojen i niepokojów, a stosunek Kurumbów do Mossi zaczął się zmieniać. Zmiana nastawienia nastąpiła samoczynnie, sprzyjała jej stabilizacja stosunków społecznych zapewniona przez władze kolonialne, a później również Burkiny Faso, oraz zapewne świadomość pochodzenia i łączyących dawnych adwersarzy związków kulturowych. Dzięki pokojowemu nastawieniu Kurumbów, Mossi zaczęli osiedlać się w ich wioskach. W latach 60. XX wieku austriacy etnologowie Annemarie Schweeger-Hefel i Wilhelm Staude zaobserwowali proces asymilacji Mossi przez Kurumbów oraz zmianę nastawienia samych Kurumbów do przedstawicieli niedawno jeszcze wrogiego ludu³⁰.

Zwrot w relacjach pomiędzy dwiema grupami, jaki nastąpił w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku widoczny był przede wszystkim w warstwie językowej, przekładając się w sposób bezpośredni na reorientację stosunku Kurumbów do języka *moore*. W maju 2007 r. w czasie pogrzebu *Pelayo*³¹ powstał problem właśnie takiej natury. Zgodnie z tradycją w trakcie pogrzebu władcy nie można było używać języka *moore*, którym mówiła część kobiet z małżeństw mieszanych. Postanowiono więc, że należy je odizolować, podobnie jak wychowywane przez nie dzieci nieznające języka *koromfe*, aby nie naruszyły tradycji.

Zjawiska tego typu dotyczą coraz częściej przestrzeni publicznej, z której *moore* wypiera język Kurumbów. Pogrzeb *Pelayo* jest jedną z nielicznych sytuacji, kiedy wśród mieszkańców wioski następuje podział na swoich i obcych, czyli na Kurumbów mieszkających w wiosce i mających prawo uczestniczenia w ceremoniach, oraz na pozostałych, którym to prawo nie przysługuje. W życiu codziennym, różnice te coraz bardziej się zacieraają. Nawet w konserwatywnym Toulfe

coraz więcej ludzi mówi w *moore*, a młodym coraz trudniej zadeklarować się, czy są Kurumbami, czy też Mossi. Mówi się w tym kontekście często o nowej kategorii tożsamości Kurumby „morofona”, czyli Kurumby posługującego się językiem *moore* i nieznającego *koromfe*, języka przodków³².

Język Mossi jest atrakcyjniejszy społecznie, osoby myślące o karierze czy wyjeździe do miasta, muszą go znać. W konsekwencji następuje zanik kultury, a nawet tożsamości. Tradycyjne nazwisko Kurumbów – Sawadogo – noszą dziś bardzo często ludzie uważający się za Mossi, których Kurumbowie traktują jak renegatów.

Proces odchodzenia od własnej tradycji i języka dotyczy nie tylko osób migrujących. Ulegają mu również osoby niezmienniejące miejsca zamieszkania, pozostające w kraju Kurumbów. Mossi są tak silnym i ekspansywnym ludem, że na drodze pokojowej potrafią zdominować mniejszy lud, jakim są Kurumbowie. Na przykładzie ich relacji można zaobserwować proces nazwany przez Jean-Luca Amselle’a wchłanianiem jednego społeczeństwa przez drugie. W ten sposób możemy określić Mossi jako *sociétés englobantes* w przeciwieństwie do *sociétés englobées*, jakim jest społeczeństwo Kurumbów³³.

AKULTURACJA ZAPISANA W SZTUCE

Kurumbowie stanowią grupę społeczno-polityczną „zdekalizowaną”, stali się na ziemi swoich przodków cudzoziemcami, czego rezultatem była tendencja do tworzenia specyficznej narracji kulturowo-społecznej. Zastosowane w niej terminy takie jak rozum, sens i pewność historyczna nie były jednak w stanie dookreślić konturów budowanej w ten sposób narracji, co jest jedną z cech charakterystycznych dla populacji przygranicznych³⁴, żyjących w stanie niepewności i braku stabilności struktur.

Kultura Kurumbów stanowi przykład skutków interakcji kulturowych spowodowanych różnorodnymi czynnikami zewnętrznymi. Na jej ostateczny kształt wpływ miały zarówno migracje ludności, jak i idei rozumianych jako zespół czynników natury religijnej, politycznej i społecznej. Otwartość układu narracji zapewniała możliwość przepływu informacji kulturowej i jej implementacji bez radykalnych zmian kultury własnej przy jednocześnie wolno postępującej erozji wartości.

Szczególnie ciekawym obszarem interakcji stała się sztuka, stanowiąc swoisty probierz zmian, jakie zachodziły w materii kulturowej. Zachowawczość przejawiająca się w silnej tradycji i przywiązaniu do własnej mitologii, a jednocześnie specyficzna otwartość na „inność” napływającą ze świata zewnętrznego i zaakceptowanie jej obecności, powodują, że kultura Kurumbów jest wyjątkowo interesującym tematem badawczym w zglobalizowanym świecie idei kulturowych.

Zgodnie z zachodnim poglądem, sztuka tradycyjna zawiera się w kulturowym systemie symboli i często analizowana jest podobnie jak język, tyle że „styl” w sztuce jest znacznie bardziej niedookreślony niż gramatyka języka. Sztuki trady-

²⁹ Informator Adam Sawadogo.

³⁰ Zmiana spowodowana została pośrednio przeobrażeniami kultury, jakie zachodziły w związku z kontaktem z kulturą obcą. Poczucie odrębności kulturowej Mossi i Kurumbów w stosunku do Francuzów, z całą pewnością było jednym z czynników ewolucji w ich wzajemnych relacjach.

³¹ Władca królestwa Kurumbów Pelayo.

³² Buchalik 2010: 79–80.

³³ Amselle 1999: 14–29.

³⁴ Gérard 1985: 36.



Ryc. 2. Lalka Mossi ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach. Nr inw. MŻo/A/1709 (fot. Jacek Struczyk. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach).

Fig. 2. Mossi doll from the collection of the Municipal Museum in Żory. Inv. no. MŻo/A/1709 (photo by Jacek Struczyk. Archives of the City Museum in Żory)



Ryc. 3. Lalka Kurumbów ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach. Nr inw. MŻo/A/2030 (fot. Jacek Struczyk. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 3. Kurumba doll from the collection of the Municipal Museum in Żory. Inv. no. MŻo/A/2030 (photo by Jacek Struczyk. Archives of the City Museum in Żory)

cyjnej nie można i nie należy odrywać od jej podłoża społeczno-religijnego. Bez niego staje się niezrozumiała, podobnie jak sztuka średniowieczna dla wielu współczesnych odbiorców. Łączy ją jednak regionalna wspólnota tak w aspekcie formalno-stylistycznym, jak i etnohistorycznym³⁵, pozwalając stworzyć zwarty i zamknięty system³⁶. Taka deskrypcja sztuki jest wspólna dla wszystkich ludów zamieszkujących obszar Sudanu Zachodniego, również Mossi i Kurumbów³⁷.

Jeżeli przyjmiemy, że efektem działalności każdej z grup jest zamknięty i wyróżniający się system kodów sztuki, należałoby zastanowić się, co się stanie, kiedy jeden system zostanie skonfrontowany z innym. Czy możliwa jest wówczas akulturacja w formie wzajemnej asymilacji wspomnianych kodów, a systemy nie są aż tak zamknięte? Czy nastąpi przepływ rozwiązań formalnych i znaczeń pod nich podpiętych? Czy też każda ze struktur będzie bronić się przed zmianą?

Wziąwszy pod uwagę fakt, jak silne są związki sztuki z religią i strukturami społecznymi, należałoby raczej myśleć o dążeniu do zachowania własnych kodów sztuki, w rozumieniu dążenia do zachowania spójności dziedzictwa. Rozdzielność w tym przypadku byłaby naturalną konsekwencją poczucia

tożsamości. Problem zachowania odrębności kulturowej w sferze sztuki nie jest jednak tak prosty i jednoznaczny. Stanowi raczej skomplikowaną strukturę powiązań i odrębności, podobieństw i różnic, występowania elementów wspólnych i ich braku.

Porównując obie kultury i analizując zbiór artefaktów opisanych jako reprezentatywny dla każdego z etnosów, można wskazać grupę obiektów, która wykazuje zadziwiająco wiele cech wspólnych, podkreślając podobieństwo stylistyczno-formalne.

Niewielkie antropomorficzne rzeźby określane jako lalki³⁸ obecne są zarówno w sztuce Mossi, jak i Kurumbów. Już pobieżna analiza formalna pokazuje, że właściwe są im określenia takie jak: schematyzm, synteza czy geometryzacja kształtu (ryc. 2–3).

Źródła motywów i stylów mogą być oczywiście różne, jeżeli jednak mowa o tradycyjnych kulturach afrykańskich nie można posługiwać się pojęciem przypadku. Znacznie bardziej prawdopodobna wydaje się ich migracja i miejscowa akulturacja.

W przypadku lalek Mossi i Kurumbów należałoby raczej prowadzić rozważania w kategoriach akulturacyjnych – wchłonięcia formy i jej znaczenia, czemu sprzyjało długie współzamieszkiwanie. Z uwagi na wymiar społeczno-religijny przedstawienia, wydaje się, że ostrożnie trzeba podejść do stwierdzenia, że proces asymilacji rozpoczął się dopiero

³⁵ Kucenkov 1990: 106.

³⁶ Badacze A.-M. Schweeger-Hefel i W. Staude pisali, że nie można oddzielić masek od kamiennych steli nagrobnych, rzeźbionych podpór wiat czy tatuszy, por. Schweeger-Hefel i Staude 1972: 164.

³⁷ W literaturze funkcjonuje teza o niezmienności i wspólnocie regionalnej sztuki tradycyjnej, por. Paulme 1956; Leuzinger 1961; Laude 1966; Delange 1967; Gromyko 1984. Z punktu widzenia prowadzonych rozważań niezmiernie istotny jest desygnat niezmienności pozwalający na analizy odnoszące się do bardzo długiego okresu czasu.

³⁸ Definicja lalki w kontekście kultur afrykańskich jest znacznie szersza i obejmuje nie tylko jej społeczno-edukacyjny charakter, ale przede wszystkim religijne znaczenia związane z płodnością, por. Dagan 1990: 22–28; Cameron 1996: 20–21.



Ryc. 4. Artefakty w galerii Almisi Sawadogo w Pobe-Mengao (fot. Lucjan Buchalik. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 4. Artifacts in the Almisi Sawadogo gallery in Pobe-Mengao (photo by Lucjan Buchalik. Archives of the Municipal Museum in Żory)



Ryc. 5. Lalka Kurumbów z zagrody kowala w Silgadji (Burkina Faso) (fot. Lucjan Buchalik. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 5. A Kurumba doll from a blacksmith's homestead in Silgadji (Burkina Faso) (photo by Lucjan Buchalik. Archives of the Municipal Museum in Żory)

w drugiej połowie wieku XX. Znaczenie płodności dla życia społeczności było tak wielkie, że sposoby radzenia sobie z jej brakiem mogły być asymilowane pomimo różnic etnicznych. Lalki poprzez odwołanie do określonego archetypu myślenia związanego z płodnością wspólnego obu grupom, umożliwiły otwarcie zamkniętego systemu i przyjęcie nowej formy obrazowania.

Jak pisze Christopher Roy, „Mossi są znani z małych lalek dla dzieci, które są popularnym przedmiotem kolekcjonerskim”³⁹. Rzeczywiście ilość obiektów, jakie spotyka się jeszcze w terenie, obiegu antykwarecznym oraz w kolekcjach muzealnych potwierdza opinię o ich powszechności, podczas gdy lalki Kurumbów występują sporadycznie⁴⁰.

Lalki Mossi zostały skrupulatnie skatalogowane i opisane przez Ch. Roya, który dokonał ich klasyfikacji na style powiązane z rejonem występowania. W przypadku Kurumbów z takim opracowaniem nie mamy do czynienia. Jednocześnie ilość obiektów napotkanych w terenie jest rzeczywiście znikoma (ryc. 4–5).

Pod uwagę należy wziąć jeszcze jeden aspekt – rzeźbę Kurumbów cechuje daleko idący schematyzm i synteza – czasami wręcz trudno rozróżnić, czy mamy do czynienia z przedstawieniem kobiety, czy mężczyzny. Z uwagi na formę i jej cechy charakterystyczne, asymilacja motywu ikonograficznego nie stanowiła więc większego problemu. Zdarzają się co prawda lalki, które różnią się od przedstawienia archetypicznego, nie przesądza to jednak o błędzie wnioskowania. Pod uwagę należałoby wziąć jedynie obiekty, które są jednorodne pod względem funkcji, jaką pełniły. W przypadku rozważań związanych z kulturami tradycyjnymi byłyby to lalki pokryte patyną powstałą w wyniku specyficznego użytkowania⁴¹(ryc. 6–7).

Analizując temat pod względem stosowanego słownictwa, napotykamy na problem ze znalezieniem odpowiednika nazwy dla przedmiotu, który określamy słowem lalka w języku *koromfe*. Powszechnie stosowane określenie *biiga* jest słowem *moore*, które wykorzystywane jest również przez Kurumbów⁴².

Biorąc pod uwagę wszystkie przedstawione argumenty wydaje się, że lalka Mossi uległa asymilacji i została wchłonięta przez kulturę Kurumbów, jednak nie stała się w niej elementem równie znaczącym i powszechnym. *Biiga* została zasymilowana dzięki prostocie przekazu i odwołaniom do życia codziennego. W odróżnieniu od znaczeniowo ważniejszych artefaktów związanych z życiem wspólnoty, traktowanych jako desygnaty tożsamości, lalka stała się transkulturowym znakiem odpowiadającym potrzebom indywidualnym, za-

³⁹ Roy 2015: 57.

⁴⁰ Na kilkadziesiąt stron zamieszczających informacje o lalkach Mossi, tylko jedna odwołuje się do lalki Kurumbów, która znajduje się w zbiorach British Museum, por. British Museum.

⁴¹ Ch. Roy dzieli lalki na te, które zostały pokryte kurzem i innymi substancjami będąc użytkowanymi oraz te, które zostały wykonane na potrzeby rynku antykwarecznego o ciemnej, wypolerowanej powierzchni, por. Roy 2015: 57–58.

⁴² Słowo *biiga* oznacza dziecko, zaś jego podstawowy trzon stanowi słowo *ma* - które oznacza matkę. *Biiga* łączy więc niejako świat dziecka ze światem dorosłych, a metaforycznie świat żywych ze światem duchów.



Ryc. 6. Lalka Mossi wykonana na potrzeby rynku antykwarycznego. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach. Nr inw. MŻo/A/161 (fot. Jacek Struczyk. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 6. Mossi doll made for the antiquities market. From the collection of the Municipal Museum in Żory. Inv. no. MŻo/A/161 (photo by Jacek Struczyk. Archives of the City Museum in Żory)



Ryc. 7. Lalka Kurumbów pokryta patyną, ale wykonana na potrzeby własne użytkownika. W obiegu antykwarycznym lalki tej grupy nie występują. Ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Żorach. Nr inw. MŻo/DA/76 (fot. Jacek Struczyk. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 7. Kurumba doll covered with a patina, but made for the user's own needs. There are no dolls of this ethnic group in the antiquarian circulation. From the collection of the Municipal Museum in Żory. Inv. no. MŻo/DA/76 (photo by Jacek Struczyk. Archives of the City Museum in Żory)

mkniętym w prostej i czytelnej formie, łatwej do zaakceptowania.

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt funkcjonowania lalek Mossi. Zwyczajowo były one rzeźbione przez kowala w porze suchej, kiedy rzemieślnik miał dużo wolnego czasu z braku zajęć polowych. Wytwarzane w zagrodzie kowala, były następnie przewożone z jednego lokalnego rynku na drugi, czasem nawet na targi znajdujące się w dużej odległości⁴³. Ten sposób rozprzestrzeniania był najprostszą metodą na szybką i efektywną asymilację formy i jej znaczenia. W przypadku artefaktów o większej sile znaczenia dla lokalnej wspólnoty taki model rozprzestrzeniania był nie do pomyślenia. Asymilacja motywu i formy lalki nie stanowiła przejawu utraty tożsamości grupy, była raczej efektem wspólnoty myślenia.

Potencjalnym zagrożeniem dla tożsamości obu kultur może być współcześnie plastikowa „europejska” lalka, produkowana w Chinach, która wkrótce zastąpi tradycyjne lalki Mossi i Kurumbów, stając się kolejnym przykładem globokulturalizacji.

MUZEUUM JAKO STRAŻNIK TRADYCJI

Jedynie na terenach zamieszkałych przez Kurumbów Musée du Plateau Korom Wonde (Muzeum Płaskowyżu Kurumbów) znajduje się w Pobe-Mengao. Przypadek szczególnie ciekawy z uwagi na okoliczności, jakie towarzyszyły jego budowie (ryc. 8).

Wpływ na decyzję o organizacji muzeum miały dwa niezależne od siebie czynniki, które w znaczący sposób ułatwiły jej podjęcie. Od lat 60. XX wieku prowadzone są wśród Kurumbów badania etnologiczne, które najpierw realizowali badacze austriaccy, a następnie naukowcy z Polski. Bezpośredni kontakt z warsztatem badawczym etnologa oraz poznanie efektów jego pracy w postaci książek, zwróciło uwagę mieszkańców na znaczenie dla ich kultury prowadzonych ba-



Ryc. 8. Musée de Korom Wonde w Pobe-Mengao (fot. Lucjan Buchalik. Archiwum Muzeum Miejskiego w Żorach)

Fig. 8. Musée de Korom Wonde in Pobe-Mengao (photo by Lucjan Buchalik. Archives of the Municipal Museum in Żory)

⁴³ Ważne było, aby kupujący mógł zidentyfikować ich pochodzenie.



Ryc. 9. Ekspozycja muzeum w Pobe-Mengao. Na pierwszym planie statu-
etka *mamio* (fot. Lucjan Buchalik. Archiwum Muzeum Miejskiego
w Żorach)

Fig. 9. The exposition of the museum in Pobe-Mengao. In the foreground
a *mamio* statuette (photo by Lucjan Buchalik. Archives of the
Municipal Museum in Żory)

dań oraz konieczność zachowania dziedzictwa pomimo nie-
sprzyjającej sytuacji etniczno-religijnej. Kiedy zaś na począt-
ku lat 90. XX wieku zaginęła *mamio* – jeden z integralnych
elementów ich dziedzictwa budujący poczucie tożsamości,
stan niepewności i zagrożenia, jakiego wówczas doświadczy-
li, uświadomił im potrzebę zabezpieczenia tego, co dla nich
najważniejsze (ryc. 9).

Po powrocie statuetki *mamio* do stolicy królestwa Lurum
– Pobe-Mengao – podjęto rozmowy na temat utworzenia
muzeum, aby zachować ważne dla kultury Kurumbów przed-
mioty. Co ciekawe, sama statueta się w nim nie znalazła,
starszyzna zdecydowała bowiem, że oryginał powróci do za-
grody w dzielnicy Selgue. Jej miejsce w muzeum zajęła kopia
wykonana przez lokalnego artystę Adiego Konfe⁴⁴.

„Istotę wystawy w Muzeum Korom Wonde stanowi po-
kazanie starych przedmiotów, insygniów władzy, rzeczy co-
dziennego użytku. To stanowi istotę tego muzeum, ponie-
waż wiedza o przedmiotach w nim umieszczonych jest wciąż
żywa i nie ma potrzeby jej odtwarzania, pozostaje jedynie
dbałość, aby przedmioty te zachować”⁴⁵.

⁴⁴ Buchalik 2021: 58.

⁴⁵ Buchalik 2021: 50.

Wykaz cytowanej literatury

- Adams, B.G. i F. van de Vijver
2017. Identity and acculturation: The case for Africa. *Journal of Psychology in Africa* 27(2): 115–121. Internet: https://www.researchgate.net/publication/316432741_Identity_and_acculturation_The_case_for_Africa (dostęp 29.01.2022).
- Amsel, J.-L.
1999. Ethnies et espaces: pour une anthropologie topologique, [w:] J.-L. Amsel i E. M'Bokolo (red.), *Au coeur de l'ethnie: ethnie, tribalisme et État en Afrique*, 11–48. Paris: La Découverte.
- Asad, T.
1973. *Anthropology and the colonial encounter*. New York: Humanities Press.
- Benedict, R.
1935. *Patterns of culture*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Berry, J.W.
1997. Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied Psychology: An International Review* 46(1): 56.
- Boas, F.
1938. *The mind of primitive Man*, New York: MacMillan Company. Internet: <https://ia800700.us.archive.org/11/items/mindofprimitive-00boas/mindofprimitive00boas.pdf> (dostęp 30.01.2022).
- Buchalik, L.
2010. Granice etniczności w relacjach między Mossi i Kurumbami w Burkina Faso. *Forum Politologiczne* 10: 69–84.
2021. Muzeum lokalne między statystyką a misją, [w:] W. Borkowski (red.), *I Doroczna Konferencja Stowarzyszenia Muzealników Polskich. Miejsca – nie miejsca? Muzea wobec zmian społecznych*, 43–58. Warszawa: Państwowe Muzeum Archeologiczne.
- Cameron, E.L.
1996. *Isn't s/he a doll? Play and ritual in African sculpture*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Dagan, E.A.
1990. *African dolls for play and magic. Poupées africaines pour jeux at magie*. Montréal: Galerie Amrad African Arts.
- Delange, J.
1967. *Arts et peuples de l'Afrique noire*. Paris: Gallimard.
- Geertz, C.
2005. *Interpretacje kultur*. Wybrane eseje, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gérard, B.
1985. Nous, les Kurumba, nous sommes des gens à problèmes: ce que nous avons trouvé, nous ne pouvons le laisser. *Cahiers ORSTOM. Série sciences humaines* 21(1): 35–42.
- Gromyko, A.
1984. *Maski i skulptura Tropiçeskoj Afriki*. Moskwa: Iskusstvo.
- Kucenkov, P. A.
1990. *Ètnos i ego iskusstvo: Zapadnyj Sudan*. Moskwa: Nauka.
- Laude, J.
1966. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris: Livre de Poche.
- Leuzinger, E.
1961. *Africa Nera*. Milano: Il Saggiatore.
- Paulme, D.
1956. *Les Sculptures de l'Afrique Noire*. Paris: Presses Universitaires.
- Redfield, R., R. Linton i M. Herskovits
1936. Memorandum for the study of acculturation. *American Anthropologist* 38: 149–152.
- Roy, Ch.D.
2015. *Mossi*. Milano: 5 Continents Editions.
- Schweegee-Hefel, A.-M. i W. Staude
1972. *Die Kurumba von Lurum*, Wien: Verlag A. Schendl.
- Tylor, E.B.
1871. *Primitive culture: researches into the development of mythology*, t. 1, London: John Murray. Internet: https://books.google.pl/books?id=AuclAAAAIAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (dostęp 30.01.2022)
- Ward, C.
2008. Thinking outside the Berry boxes: New perspectives on identity, acculturation and intercultural relations. *International Journal of Intercultural Relations* 32: 105–114.
- Wolf, E.R.
1982. *Europe and the people without history*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press.

Źródła internetowe

- Institut National de la Statistique et de la Démographie (INSD). Internet: <http://www.insd.bf/> (dostęp 31.01.2022).
- SIL International (SIL). Internet: http://www.ethnologue.com/show_country.asp?nameBF (dostęp 01.03.2005).
- British Museum. Internet: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1973-20-1 (dostęp 12.11.2022).

The Kurumba culture at the crossroads of civilization. Does it have a chance to survive?

Summary

The subject of the considerations in the article is an attempt to synthetically describe the cultural relations between two ethnos and the transformations that culture experiences under their influence.

The research object - the Kurumba and Mossi peoples living in the northern provinces of Burkina Faso - was selected due to the specificity and nature of the groups and the possibility of analyzing the relationships between them over a longer period of time. On their basis, the changes taking place in the weaker and smaller population are analyzed. The case of the Kurumba and Mossi is all the more interesting as it is not an acculturation model in which the stronger group gains dominance over the weaker by imposing its own cultural pattern on it. Between two ethnoses no form of acculturation was realized in the classical aspect. The reasons for this state of affairs were the turbulent history of their contacts and the way Mossi took power, but also the specificity of land ownership systems.

Art has become a particularly interesting area of interactions between two ethnoses, being a kind of test of changes taking place in cultural matter. The analysis of the phenomenon of assimilation of art codes was presented on the example of the migration of the motif and form of a doll - an arti-

fact with strong religious and social connotations. The Mossi doll appears to have been assimilated and absorbed into the Kurumba culture, but has not become an equally significant and commonplace element in it. *Biiga* was assimilated thanks to the simplicity of its message and references to everyday life. Contrary to the most important artifacts related to the life of the community, treated as designating identity, the doll has become a transcultural sign corresponding to individual needs, closed in a simple and readable form, easy to accept.

Behavior manifested in the strength of tradition and attachment to own mythology, and at the same time a specific openness to "otherness" flowing from the outside world and accepting its presence, make the Kurumba culture a particularly interesting research topic in the globalized world of ideas of the culture. The oldest cultural artifacts have been preserved by the Kurumba society despite unfavorable conditions, a specific lack of interest and the crisis of identity, ultimately becoming the most unequivocal determinant of it. A positive answer to the research question seems obvious. However, it raises doubt, in what form?

Translated by Katarzyna Podyma and Lucjan Buchalik

Konfliktowy charakter dziedzictwa kulturowego Łemków

WPROWADZENIE

Dziedzictwo, w najszerszym, słownikowym tego słowa znaczeniu to „dobra kultury, nauki i sztuki pozostawione przez poprzednie pokolenia”¹. Jak to jednak bywa na gruncie nauk społecznych, bardziej precyzyjne zdefiniowanie tego pojęcia (czy też jego operacjonalizacja) wiąże się z szeregiem barier, wynikających z różnych paradygmatów, nurtów czy szkół, których przedstawicielami są badacze reprezentujący poszczególne dziedziny nauki. W literaturze z pogranicza nauk społecznych i humanistyki przyjęło się wyróżniać dziedzictwo materialne (takie, jak zabytki ruchome, nieruchomości czy wytwory natury) oraz dziedzictwo niematerialne (obejmujące, m.in. zwyczaje, tradycje, czy związane z nimi przestrzeń kulturową)². Z punktu widzenia niniejszego tekstu ważne jest jednak spostrzeżenie, że dziedzictwo kulturowe, jest również „produktem” współczesności, ze względu na jego nieustanne interpretowanie i odczytywanie, a więc *de facto* konstruowanie³. Jest bowiem dziedzictwo konstruktem społecznym opartym na relacjach międzyludzkich oraz człowieka z miejscem, które budują kulturę i tożsamość⁴.

KULTURA ŁEMKOWSKA NA PRZESTRZENI WIEKÓW

Najszerszym, stosowanym w etnografii i socjologii terminem, odnoszącym się do ludzkich zbiorowości, jest grupa etniczna. Posiada on jednak również węższe znaczenie, obejmujące zbiorowości o niższym stopniu organizacji, nie będące narodami, lub też powstałe w wyniku procesów migracyjnych⁵. Naród, jako pojęcie podrzędne w stosunku do szeroko rozumianej grupy etnicznej, rozumiany jest na gruncie socjologii na różne sposoby. Przyjmując więc definicję za Stanisławem Ossowskim wyróżnić można konstytutywne jego cechy:

- trwałość i spójność grupy oparta nie na kontaktach osobistych;
- wspólna ideologia;
- wytworzone struktury państwowe;
- autoteliczność;
- suwerenność⁶.

W literaturze z pogranicza etnografii i socjologii, jak również bezpośrednio wśród ludności łemkowskiej, zauważyć można spór dotyczący postrzegania tej społeczności jako grupy etnicznej (w wąskim znaczeniu) lub narodu⁷. Związane jest to między innymi z podziałem wśród Łemków, istniejącym do dziś, na grupę pro-ukraińską i autonomiczną. Pierwsza z nich identyfikuje się z narodem ukraińskim, uważając się za przedstawicieli jednej z jego podgrup etnicznych. Druga opcja natomiast określa się mianem narodu łemkowskiego, niezależnego od jakiegokolwiek innego i odwołującego się do orientacji starorusińskiej.

W świetle polskiego ustawodawstwa wyróżnia się mniejszości narodowe i mniejszości etniczne. Różnią się one tylko jednym elementem, mianowicie mniejszość narodowa „utożsamia się z narodem zorganizowanym we własnym państwie”⁸. W myśl tego zapisu, Łemkowie uznani zostali za jedną z czterech mniejszości etnicznych, co – w świetle obowiązujących przepisów – stanowi argument za traktowaniem mniejszości łemkowskiej właśnie w kategoriach narodu. Czym innym jest jednak obowiązujące ustawodawstwo, a czym innym subiektywne odczucia poszczególnych aktorów, konstruujących swe tożsamości.

Etonim *Lemky* (Łemkowie) pojawił się w literaturze i historiografii dopiero w XIX wieku⁹. Początkowo miał on wydźwięk pejoratywny, obraźliwy – ludność sąsiadująca z Łemkami nazwała ich tak z powodu nadużywania w rozmowie słowa *lem* (oznaczającego „lecz” lub „tylko”). Łemkami nazywano osoby pochodzenia ruskiego, posługujące się gwarą w której widoczne były naleciałości języków obcych. Po raz pierwszy nazwy tej użył w 1820 roku słowacki etnograf Jan

¹ Internet: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/dziedzictwo.html> (dostęp: 03.11.2022).

² Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego; Internet: http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf, (dostęp: 03.11.2022).

³ Kobyliński 2011: 22.

⁴ Góral 2014: 278.

⁵ Michna 2004: 16.

⁶ Paleczny 2005: 82.

⁷ Michna 1995.

⁸ Ustawa z dnia 6 stycznia 2005 roku o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym; Internet: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20050170141> (dostęp: 03.11.2022).

⁹ Pudło 1987: 15.

Čaplovič. Określenie „Łemkowie” wśród przedstawicieli tej grupy nie było znane praktycznie do czasów pierwszej wojny światowej. Wcześniej określali się oni mianem Rusinów lub Rusnaków¹⁰. Nazwy te funkcjonują do dziś, stosowane są zarówno w naukowym piśmiennictwie jak i codziennych, potocznych rozmowach.

Historyczne granice Łemkowszczyzny ciągną się po obydwóch stronach Karpat, od Osławy i Laborca na wschodzie po Poprad na zachodzie. Ziemię tę przez długi czas nie zostały zasiedlone, ze względu na niesprzyjające warunki klimatyczne i ukształtowanie terenu. W XIV wieku, szczególnie w czasach panowania Kazimierza Wielkiego, powstały na tym terenie pierwsze większe miasta (m. in. Grybów, Gorlice, Dukła) oraz nieliczne wsie, zamieszkiwane przez ludność polską¹¹.

Protoplaści współczesnych Łemków, czyli Wołosi, pojawili się na terenach Łemkowszczyzny w XIV wieku (być może wcześniej, jednak nie jest to w żaden sposób udokumentowane). Prowadzili koczowniczo-pasterski tryb życia, prowadząc niewielkimi, rodowymi grupami całe stada owiec, wypasanych na polach powstałych w wyniku wypalania lasów. Nie prowadzili oni żadnej działalności rzemieślniczej, pozyskując potrzebne wyroby w większych ośrodkach, w procesie wymiany. Wołosi nie byli początkowo ludnością mile widzianą na terenach południowej Polski, ze względu na ich ogromną ruchliwość, nieuchwytność, niepłacenie podatków, a także odmienne od większościowego wyznanie. Kościół katolicki widział w nich niebezpiecznych innowierców, prawosławnych, często jednak nie znających podstawowych dogmatów swej wiary i nie uczęszczających (ze względu na koczowniczy tryb życia) do cerkwi. W połowie XV wieku na terenach Łemkowszczyzny pojawili się Rusini, przystosowani do prowadzenia osiadłego, rolniczego trybu życia, do którego potrzebne były im urodzajne i łatwo dostępne ziemie. Ze względu na ich brak, często zakładali osady „na surowym korzeniu”, czyli w miejscach wymagających karczowania puszczy. Z czasem zaczęli dołączać do nich wołoscy pasterze, którzy ze względu na mniejszą liczebność zostali z czasem przez Rusinów zasymilowani, przyjmując ich język, osiadły tryb życia oraz gospodarkę rolną¹².

Ogromny ruch kolonizacyjny ludności rusińsko-wołoskiej na Łemkowszczyźnie rozpoczął się w XV wieku. Bardzo często zdarzały się wówczas sytuacje ponownej lokacji wsi zakładanych pierwotnie na prawie niemieckim, ich zaludnienie przez Rusinów i Wołochów oraz dokonywanie lokacji na prawie wołoskim. Zdarzały się również akcje celowego opróżniania wsi z ludności polskiej, w celu udostępnienia miejsca nowo napływającym osadnikom. W ten sposób pod koniec XVI wieku ukształtowała się grupa etnograficzna, nazwana dopiero w XIX wieku Łemkami¹³.

Przedstawiona powyżej teoria dotycząca etnogenezy Łemków nie jest jedyną, a spory w tej kwestii trwają do dziś.

Jest ona jednak najbardziej prawdopodobna, opiera się na wielu naukowych przesłankach, pochodzących ze źródeł archeologicznych, zachowanych dokumentów a także studiów porównawczych kultury, a przede wszystkim języka¹⁴.

Głównym źródłem utrzymania Łemków do czasów drugiej wojny światowej było rolnictwo i hodowla wołów, krów, owiec i świń. W niesprzyjających warunkach terenowo-klimatycznych, były to jednak zajęcia bardzo pracochłonne i nieefektywne. Duża izolacja ludności łemkowskiej nie sprzyjała również postępowi technologicznemu, dlatego stosowali oni często prymitywne narzędzia (drewniane pługi) i przestarzałe metody uprawy ziemi (trójpolówka i system żarowo-odłogowy). Sporadycznie zajmowali się Łemkowie również innymi, bardziej dochodowymi profesjami, takimi jak produkcja mazi, dziegciu i terpentyny, kamieniarstwem, kowalstwem, koronkarstwem czy płóciennictwem. Częstym zjawiskiem były również emigracje zarobkowe: sezonowe (Czechy, Węgry, Górny Śląsk) i stałe (USA, Kanada, Niemcy, Francja, Anglia)¹⁵.

Łemkowskie wsie rozciągały się zazwyczaj w dolinach, których dnem płynęła rzeka lub potok, przecinany drogą, na której dominowały brody, mosty natomiast były rzadkością. Ziemia, która dla chłopów stanowiła ogromną wartość, w trakcie lokacji przydzielana była pasami biegnącymi w poprzek doliny, pomiędzy grzbietami. Powierzchnia takiej ziemi wynosiła średnio około dwudziestu hektarów, jednak gospodarstwa ulegały często znacznemu rozdrobnieniu, ze względu na jego podział pomiędzy liczne potomstwo¹⁶.

Życie codzienne Łemków cechowało się prostotą. Budownictwo (z wyjątkiem cerkwi) nie posiadało specjalnych walorów artystycznych. Zabudowania składały się z części mieszkalnej (*chyży*) i części przeznaczonej dla zwierząt. Głównymi elementami tej pierwszej były piec i stół. Często na ścianach zawieszane były ikony, przedstawiające wizerunki świętych, które stanowiły najbardziej wartościowy element wystroju. Również posiłki przygotowywane były z własnych upraw, a ich główną cechą była prostota przygotowania (mleko, kawa zbożowa, chleb, masło, ser, ziemniaki, pierogi, kapusta, kasza, groch, bób, fasola, a także *mastywo*, potrawa z gotowanej w mleku mąki i jaj i *kiesełycia*, czyli owsiany żur).

Kształtowanie się łemkowskiej tożsamości narodowej, poczucie odrębności, było (i wciąż jest) długim i skomplikowanym procesem. Ludność ta, żyjąca praktycznie w całkowitej izolacji, bardzo rzadko kontaktowała się ze swoimi najbliższymi sąsiadami – Polakami z północy lub Słowakami z południa. Większość kontaktów ograniczała się do handlu – Łemkowie często odwiedzali jarmarki, na których zdobywali potrzebne im artykuły, wymieniając je na własne wyroby¹⁷. Odmienność religijna i bariera językowa (język łemkowski nie był tak spolonizowany, jak obecnie) stanowiły duże przeszkody we wzajemnych kontaktach. Również podział administracyjny – Łemkowie zamieszkiwali swoje, a Polacy swoje wsie

¹⁰ Duć-Fajfer 1992: 11

¹¹ Reinfuss 1990: 7–8.

¹² Reinfuss 1990: 9–10.

¹³ Reinfuss 1990: 11–12.

¹⁴ Inne teorie dotyczące pochodzenia Łemków zawarte są, m. in. w: Misiak 2006: 45–54.

¹⁵ Pudło 1987: 17–19.

¹⁶ Reinfuss 1990: 16–17.

¹⁷ Reinfuss 1992: 172–177.

– nie sprzyjał zacieśnianiu więzi między narodami, a wręcz odwrotnie – ich wzajemnej separacji.

W kwestii religii, która jest dla Łemków bardzo ważnym składnikiem tożsamości, dominują wśród tej grupy dwa wyznania – prawosławie i grekokatolicyzm. Jednak historia kształtowania się poczucia religijności była, podobnie jak etnogenezy, dość skomplikowana i uwikłana w liczne zależności o charakterze kulturalno-politycznym. Pierwszą religią Łemków, a właściwie Rusinów, było prawosławie, które znacząco wyróżniało ich na zlatynizowanych ziemiach. Jednak po zawarciu unii brzeskiej (1596 r.) i powstaniu Kościoła grekokatolickiego zaczęto zmuszać ludność do poddania się władzy papieża, co nie obyło się bez znacznego oporu. Ostatecznie w 1692 roku zlikwidowano eparchię prawosławną w Przemyślu i do początków XX wieku praktycznie wszyscy Łemkowie byli wyznawcami grekokatolicyzmu. Wówczas, szczególnie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, rozpoczął się na szeroką skalę powrót do prawosławia, spowodowany między innymi ukrainizacją prowadzoną przez grekokatolickich księży. W 1946 roku sobór lwowski zdelegalizował grekokatolicyzm na Ukrainie, a decyzję tą przejęły również władze polskie. Kościół ten nieoficjalnie nigdy nie zaprzestał działalności¹⁸.

Tematem związanym ze stosunkami polsko-łemkowskimi, budzącym ogromne emocje, jest kwestia przesiedleń, którym została poddana ludność łemkowska w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Pierwsze z nich, na stosunkowo niewielką skalę, odbyły się na początku drugiej wojny światowej, na mocy porozumienia pomiędzy rządem III Rzeszy a ZSRR. W jego wyniku na teren Ukrainy przesiedlono około pięciu tysięcy Łemków, którzy jednak w większości powrócili w rodzinne strony wraz z rozpoczęciem wojny niemiecko-radzieckiej.

Drugie przesiedlenie, o charakterze „teoretycznie” dobrowolnym, odbyło się na mocy porozumienia między Polskim Komitetem Wyzwolenia Narodowego a rządem Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej z 1944 roku, o wzajemnej wymianie ludności. W jego wyniku, stosując różne formy przymusu, wysiedlono na Ukrainę około 65–70% ludności łemkowskiej, co przyczyniło się do trwałego rozłamów grupy, która znalazła się na pograniczu dwóch niezależnych i niezbyt przychylnie nastawionych do siebie państw¹⁹. Największym cieniem w stosunkach polsko-łemkowskich położyła się zainicjowana przez władze PRL akcja „Wisła”. Jej oficjalnym celem była likwidacja band Ukraińskiej Powstańczej Armii, napadających na ludność polską w południowo-wschodniej Polsce, a bezpośrednim pretekstem zamordowanie (rzekomo przez UPA) generała Karola Świerczewskiego. W jej wyniku, stosując zasadę odpowiedzialności zbiorowej, przesiedlono na tereny północnej i zachodniej Polski całą ludność uznaną za ukraińską. Również Łemków, nie wchodząc w jakiegokolwiek dyskusję, uznano za Ukraińców i wysiedlono (szacunkowo około 30–35 tysięcy)²⁰.

Współcześnie relacje na płaszczyźnie polsko-łemkowskiej z pozoru nie są naznaczone wrogością czy choćby niechęcią. Zdarzają się jednak incydenty, chętnie wykorzystywane i nagłaśniane przez lokalne i ogólnopolskie media, które mocno rzutują na ogólny obraz polsko-łemkowskich stosunków. Jeden z nich dotyczył wprowadzenia dwujęzycznych tablic w miejscowościach, które przed akcją „Wisła” zamieszkiwane były przez Łemków. Aby zgodnie z prawem takie tablice umieścić, konieczna jest uchwała Rady Gminy oparta na referendum przeprowadzonym wśród mieszkańców wsi. Niestety okazało się, że głosowania które z założenia miały być formalnością, stały się w wielu wsiach zarzewiem konfliktów, różniąc żyjących dotąd ze sobą w zgodzie mieszkańców. Najgłośniejszy tego typu spór, który odbił się echem w ogólnopolskich mediach, miał miejsce w miejscowości Bielanka²¹.

Obecnie wciąż widoczny jest podział Łemków ze względu na opcję narodowościową. Część z nich uważa się za Ukraińców, część za zupełnie odrębną grupę etniczną. Każda z opcji ma swoje stowarzyszenia, organizuje odrębne imprezy kulturalne oraz prowadzi własne wydawnictwa. Widoczny (choć skrywany) jest również konflikt na linii prawosławie – grekokatolicyzm, który dodatkowo wpływa na dezintegrację tej, coraz mniej licznej grupy, etnicznej. Jego najbardziej znanym na łemkowszczyźnie przejawem był spór o kaplicę na górze Jawor w Wysowej²².

ROLA KONFLIKTÓW ETNICZNYCH W PROCESIE TWORZENIA I REPRODUKCJI KULTURY

Konflikty obserwowane w Europie Środkowo-Wschodniej w XX w., poczynając od I wojny światowej, na rozpadzie ZSRR kończąc, spowodowały znaczącą reorganizację granic państw i ładu geopolitycznego w tym regionie. Nie pozostało to bez wpływu na procesy identyfikacyjne narodowo-etniczne poszczególnych grup. Każda z nich podjęła starania ukierunkowane na zajęcie jak najwyższych pozycji w strukturach organizującej się na nowo Europy. Rozpoczęły się wówczas bardzo intensywne działania mające na celu wzmocnienie tożsamości zbiorowych i narodowych grup, pozyskanie jak największej liczby ich członków oraz utworzenie struktur gwarantujących funkcjonowanie państwa lub – chociażby – jednostki autonomicznej. Analizując te procesy można zauważyć dwie, przeciwstawne tendencje, z jednej strony liberalną – zmierzającą do zbudowania kosmopolitycznej, europejskiej tożsamości²³, a z drugiej nasilające się ruchy konserwatywne, podkreślające konieczność powrotu do etniczności i wzmocnienia państw narodowych²⁴.

Konflikty etniczne (wewnątrzgrupowe i międzygrupowe), stanowią odmianę konfliktu społecznego²⁵. Szeroka definicja konfliktu, sformułowana przez Janusza Muchę określa konflikt jako „każdy układ skierowanych na siebie nawzajem

¹⁸ Misiak 2006: 68–71.

¹⁹ Michna 2004: 83.

²⁰ Michna 2004: 84.

²¹ Kuraś; Internet: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35798,6813911,Dwujezyczne_tablice_w_Bielance.html (dostęp: 03.11.2022).

²² Internet: <http://cerkiew.org/2017/04/10/cerkiew-na-sw-gorze-jawor-powrocila> (dostęp: 03.11.2022).

²³ Beck 2009.

²⁴ Smith 2007.

²⁵ Mucha 1996.

działań co najmniej dwóch stron, działań wynikających z rzeczywistej lub wyobrażonej sprzeczności interesów, mających na celu realizację przez daną grupę jej interesu i napotykających przeciwstawne działania drugiej strony²⁶. W literaturze socjologicznej ten sam autor wyróżnia trzy podejścia do konfliktu²⁷:

- podejście strukturalne – to tkwiąca w strukturze systemu niezgodność, która pomimo tego, że nie objawia się w sposób obserwowalny, posiada potencjał wywołania konfliktu otwartego;
- podejście behawioralne – działania o znamionach walki społecznej, rzeczywista konfrontacja dwóch zbiorowości;
- podejście psychologiczne – stan wrogości, pewne nastawienie społeczne, występujące pomiędzy grupami.

Dokonując opisu konfliktu etnicznego posłużyć można się jednym z trzech podejść, akcentujących jego cechy. Pierwsze z nich to podejście historyczne, odwołujące się do źródła konfliktu (np. historycznej obrony tożsamości). Drugie – podejście podmiotowe, skupia się na zdefiniowaniu stron biorących udział w konflikcie (w przypadku konfliktu etnicznego są to grupy etniczne, narody, mniejszości narodowe, itp.). Trzecie podejście – przedmiotowe – zwraca uwagę na przedmiot sporu (związany z tożsamością etniczną lub suwerennością narodową)²⁸. Pierwsze podejście, w przypadku mniejszości łemkowskiej, związane jest z odmiennymi wizjami etnogenezy, stanowiącymi uzasadnienie współczesnego modelu tożsamości etnicznej. W ujęciu podmiotowym wyróżnić możemy polaryzujące się strony: pro-ukraińską i narodowościową, co stanowi również przyczynek do instytucjonalizacji wewnątrzgrupowego konfliktu. Trzecie podejście, ukierunkowane na identyfikację przedmiotu sporu, zwraca uwagę na dziedzictwo kulturowe, o którego różne elementy toczy się wewnętrzny spór. Poczynając od języka, obyczajów, religii, terytorium na wytworach i twórcach łemkowskiej kultury kończąc, każda część dziedzictwa jest pierwiastkiem mającym potencjał wzmacniania jednej, bądź osłabienia przeciwnej opcji tożsamościowej.

Z klasycznymi, socjologicznymi teoriami konfliktu, wiąże się przede wszystkim nazwisko Karola Marksa. Ten niemiecki uczony zwrócił uwagę na fakt wewnętrznego podziału społeczeństw na grupę dominującą i podporządkowaną. Struktura taka sprzyja pojawianiu się konfliktów, które w sytuacji wewnętrznego napięcia stają się nieuniknione. Im wyższa świadomość grup podporządkowanych, na temat swych własnych interesów oraz ograniczeń, nakładanych przez grupę dominującą, tym wyższe prawdopodobieństwo wystąpienia gwałtownego konfliktu²⁹. Wśród łemków zaobserwować można współcześnie spór o podział i dystrybucję dóbr, jakimi są ministerialne i unijne dotacje na wspieranie kultury grup mniejszościowych. Każde z licznych stowarzyszeń chce uzyskać jak największe wsparcie, prowadząc jednocześnie akcje

informacyjne (np. w Internecie) dotyczące wykorzystywania funduszy przez inne ugrupowania.

Teoria Marksa poddana została krytycznej analizie przez Maxa Webera, który zanegował tezę, jakoby konflikt rewolucyjny był warunkiem rozwoju społeczeństwa. Dokonał on również podziału na konflikty wewnętrzne i zewnętrzne, które często pełnią funkcję mobilizującą i wyciszającą wewnętrzne spory. Zwrócił on także uwagę na rolę silnych przywódców, którzy potrafili zmobilizować podporządkowane sobie jednostki³⁰. W przypadku analizowanej w niniejszym tekście grupy, mówić można o kilku ośrodkach czy wręcz szkołach skupionych wokół liderów mniejszościowych stowarzyszeń. Stanowią oni autorytet dla grup działaczy reprezentujących odmienne podejścia do kwestii tożsamości czy historii łemków, tym samym starają się przekonać do swoich racji jak największą liczbę członków tej grupy mniejszościowej.

Analizy poczynione przez Webera, uzupełnione założeniami Emila Durkheima i Ervinga Goffmana, stały się podwaliną konfliktowej teorii stratyfikacji Randalla Collinsa³¹. Jej głównym założeniem jest przekonanie o konfliktogennym oddziaływaniu przymusu, na który człowiek „automatycznie” reaguje sprzeciwem. Zachowania takie zaobserwować można również wśród części członków społeczności łemkowskiej, którzy pytani o konflikty wewnątrz grupy okazują zmęczenie i znudzenie trwającymi sporami i zabiegami mającymi na celu pozyskanie zwolenników przez poszczególne stronnictwa.

Georg Simmel to kolejny uczony, który podjął refleksję nad konfliktem społecznym. Uważał on, że sama walka, która *de facto* ma charakter uspołeczniający, nie jest czynnikiem rozkładu społeczeństw. Są nim natomiast przyczyny walki, takie jak nienawiść, zawiść, bieda czy pożądanie. Wystąpienie otwartego konfliktu jest natomiast, w pewnym sensie, drogą dochodzenia do jedności³². Każde społeczeństwo wymaga więc współistnienia harmonii i dysharmonii, zgody i konfliktu – obydwa te procesy mają charakter pozytywny i wzajemnie się uzupełniają³³.

Ralf Dahrendorf, w zakresie teorii konfliktowych, był kontynuatorem myśli Marksa oraz Webera. Wskazywał na nieuchronność zaistnienia konfliktów społecznych, wynikającą z przyczyn strukturalnych, podziałów społeczeństwa na klasy niższe i wyższe (panujące, dążące do utrzymania *status quo*)³⁴. Skupił się również na sprzeczności interesów, wynikającej z pełnienia określonych ról społecznych, która jest główną przyczyną występowania konfliktów społecznych w społeczeństwie przemysłowym. Wspomniana powyżej sytuacja zabiegania o rządowe subwencje i dofinansowanie działalności poszczególnych stowarzyszeń łemkowskich, jest właśnie przykładem istnienia sprzeczności interesów. Każda z organizacji pragnie jak najdokładniej realizować założone cele, do czego potrzebne jest jej wsparcie budżetu pań-

²⁶ Mucha 2005: 29–30.

²⁷ Mucha 1999: 65.

²⁸ Budyta-Budzyńska 2003: 195–196.

²⁹ Marks i Engels 1992: 511–549.

³⁰ Turner 2004: 180.

³¹ Collins 2006.

³² Simmel 2008: 223.

³³ Simmel 2008: 225, 229.

³⁴ Dahrendorf 2006: 459.

stwa. Pula środków na działalność mniejszości narodowych i etnicznych jest jednak ograniczona i rozdysponowanie tych środków pomiędzy zwiększającą się liczbę podmiotów skutkuje zmniejszeniem przyznawanych jednostkowo środków.

Lewis A. Coser był amerykańskim socjologiem, który prowadził rozważania nad teorią konfliktów społecznych bazując przede wszystkim na myśli Geорга Simmla. Odwoływał się przede wszystkim do amerykańskiego wydania tekstu *Conflict* (1955), scalając wybrane postulaty i porządkując je w jednolitą narrację. Lewis A. Coser zwracał szczególną uwagę na pozytywne funkcje konfliktu, „a więc te jego konsekwencje, które przyczyniają się do wzrostu, a nie do spadku adaptacji i dostosowania poszczególnych stosunków bądź grup społecznych”³⁵. Coser rozwinął za Simmlem konfliktową teorię „wentyli bezpieczeństwa”, które stanowią ujście dla nagromadzonej w grupie wrogości. Bez tego rodzaju konfliktów znacznie częściej dochodziłoby do zerwania stosunków wewnątrzgrupowych i rozpadu grupy³⁶. Nieobecności konfliktu nie można również traktować jako wskaźnika siły i stabilności grupy. Wręcz odwrotnie – jeśli jej członkowie czują, że stosunki międzygrupowe są wątpliwe, za wszelką cenę będą unikać sporów. W stabilnych grupach sytuacje konfliktowe będą pojawiać się zatem znacznie częściej³⁷. Teoria ta również może mieć zastosowanie wśród członków omawianej grupy. Trwające w zasadzie od momentu transformacji ustrojowej spory wokół pochodzenia i tożsamości Łemków, podsycane czynnikami związanymi z zabieganiem o wewnątrzgrupowe przywództwo, kapitał kulturowy i ekonomiczny oraz edukację, nie doprowadziły – jak dotąd – do rozpadu grupy, zaniku bądź osłabienia jej tożsamości społecznej. Ukazały natomiast pewnego rodzaju mechanizmy rynkowe, związane ze zjawiskiem konkurencji i możliwością dokonywania wyborów oferty kulturalnej czy edukacyjnej proponowanej przez poszczególne organizacje. Działania te mają również potencjał kształtowania tożsamości etnicznych poszczególnych członków grupy.

Coser zwrócił również uwagę na konflikty z grupami zewnętrznymi i także im przypisał pozytywne funkcje. Główną z nich jest wzrost wewnętrznej integracji grupy w sytuacji zagrożenia. Czasami zaobserwować można zjawisko celowego poszukiwania wroga, czego efektem miałyby być podtrzymanie wewnętrznej spójności i jedności grupy. Również w przypadku zewnętrznego zagrożenia możliwe jest uruchomienie mechanizmu „kozła ofiarnego”, a więc poszukiwania wewnętrznego dysydenta, którego odnalezienie mogłoby przyczynić się do podtrzymania struktury zagrożonej z zewnątrz³⁸. W przypadku Łemków również to zjawisko możliwe jest do zaobserwowania, choć skala jego nasilenia nie jest znacząca. Traumatyczne wspomnienie wysiedleń, a w szczególności Akcji „Wisła” jest zjawiskiem, podczas wspomnienia którego dość jednoznacznie identyfikuje się wspólnego, grupowego wroga. Choć zdarzenia te miały miejsce na tyle dawno, że pozostało już niewiele ich naocznych świadków,

kultywowanie pamięci o nich stało się elementem łączącym, sprzyjającym podtrzymaniu jedności grupy.

Ważnym czynnikiem w kontekście omawianej problematyki jest również proces instytucjonalizacji konfliktów, który polega na ustanowieniu formalnych reguł i norm, regulujących przebieg i rozwiązywanie powstałych sporów. Wiąże się to z powstaniem instytucji, które byłyby w stanie monitorować społeczne napięcia. W przypadku konfliktów etnicznych instytucjonalizacja rozpoczyna się wraz z dostrzeżeniem i uznaniem odrębności grupy etnicznej, która może zostać oficjalnie uznana za stronę w konflikcie³⁹. Problem pojawia się jednak, gdy grupa, której zależy na wykazaniu swojej odrębności, jej rozbita i wewnętrznie skonfliktowana. Nie jest wówczas w stanie wskazać swego lidera (bądź spójnej grupy liderów), przez co słabnie jej pozycja w kontaktach z innymi grupami. Sytuacja taka występuje współcześnie właśnie wśród Łemków, którzy są grupą bardzo mocno wewnętrznie skonfliktowaną, zarówno na płaszczyźnie tożsamościowej, politycznej jak i religijnej.

PODSUMOWANIE

Według Lecha Nijakowskiego konflikt etniczny w wymiarze symbolicznym dotyczyć może takich dóbr niepodzielnych jak „język, nazwy topograficzne i fizjograficzne, religię zinterpretowaną etnicznie, obrzędowość, ideologię, wzór flagi, hymn, interpretację historyczną, charakter kuchni narodowej, święta narodowe, miejsca święte”⁴⁰. Dziedzictwo kulturowe Łemków jest z jednej strony domeną symboliczną w opozycji do grupy większościowej, z drugiej strony przedmiotem wewnętrznych konfliktów mających na celu pozyskanie zwolenników jednej z opcji tożsamościowych.

Jak zauważyli Zbigniew Bokszański⁴¹ i Zygmunt Bauman⁴² kwestie związane z tożsamością oraz jej przemianami w obliczu przyspieszającej zmiany społecznej w pierwszej połowie XX w. wydawały się mało istotne, wręcz banalne. Dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku zagadnienia z nią związane stały się przedmiotem zainteresowania naukowców. We współczesnych teoriach tożsamości bardzo często podkreślany jest jej dualistyczny charakter⁴³. Jest ona z jednej strony dynamicznym konstruktem, który w procesach społecznych interakcji ulega ciągłym zmianom i redefinicjom, z drugiej natomiast posiada cechy takie jak trwałość, stabilizacja i ciągłość. Ta druga „strona” tożsamości ujawnia się bardzo często w sytuacji konfliktu, kiedy wizje świata ulegają polaryzacji i wyostreniu. Dlatego też tożsamość zawsze jest określana w relacji do innych ludzi (lub grup), przez co każdy człowiek może wyrażać ją odmiennie w różnych sytuacjach (kontekstach). Funkcją tożsamości jest więc wynegocjowanie własnego wizerunku w taki sposób, aby uzyskać spójny model świata, służący legitymizacji naszych działań. Dialogiczny (negocjacyjny) charakter tożsamości przejawia się tu w relacji z „partnerami, bytami metafizycznymi, terytorium,

³⁵ Coser 2009: 6.

³⁶ Coser 2009: 32.

³⁷ Coser 2009: 66.

³⁸ Coser 2009: 84.

³⁹ Budyta-Budzyńska 2003: 201–202.

⁴⁰ Nijakowski 2006: 33.

⁴¹ Bokszański 2005.

⁴² Bauman 2001.

⁴³ Leary i Tangney 2012.



Ryc. 1. Łemko w tradycyjnym stroju (czuha), wieś Bartne (źródło: http://lemko.org/Gallery/var/albums/Bartne-Photos/Bartne_02.jpg?m=1548951390)

Fig. 1. Lemko in traditional dress (czuha), Bartne village (source: http://lemko.org/Gallery/var/albums/Bartne-Photos/Bartne_02.jpg?m=1548951390)

własną historią i jej interpretacjami czy jakimikolwiek innymi elementami naszego obrazu świata⁴⁴.

Tożsamość etniczna jest jedną z identyfikacji wchodzących w skład jaźni każdej jednostki, jednak wedle założeń strukturalnej wersji interakcjonizmu uruchamiana jest częściej w przypadku, gdy znajduje się na szczycie „hierarchii uwydatnień jednostki”⁴⁵. Z pewnością w mniejszościowych grupach etnicznych tożsamość etniczna będzie częściej przywoływana przez jednostki, jak również oddziaływanie struktury społecznej będzie w znacznym stopniu determinować wybór tożsamości etnicznej. Konflikt etniczny, którego przedmiotem jest niewątpliwie dziedzictwo kulturowe, jest więc również jednym z elementów budowania tożsamości członków grup mniejszościowych.



Ryc. 2. Łemkowskie kobiety, wieś Bartne (Źródło: http://lemko.org/Gallery/index.php/Bartne-Photos/Bartne_11)

Fig.2. Lemko women, Bartne village (source: http://lemko.org/Gallery/index.php/Bartne-Photos/Bartne_11)

Konflikt społeczny jest zjawiskiem towarzyszącym każdej zbiorowości ludzkiej, niezależnie od jej obiektywnych wyznaczników, takich jak liczebność grupy, dominująca religia, kluczowe fakty historyczne czy etnogeneza. Niektóre jego aspekty regulowane są za pomocą aktów normatywnych, stanowiących ustrój prawny. W przypadku małych zbiorowości, nie posiadających własnego państwa, zarządzanie wewnętrznymi konfliktami bazuje na procesie ich instytucjonalizacji, w którym znaczącą rolę odgrywają liderzy mniejszościowych organizacji. Wśród mniejszości łemkowskiej funkcjonuje znacząca (w stosunku do liczebności grupy) liczba stowarzyszeń, wśród których wyraźnie zaobserwować można procesy zarówno współpracy, jak i sporów. Brak jest jednak wyraźnej strategii, czy choćby dążenia przedstawicieli poszczególnych stronnictw do wygaszania konfliktów i poszukiwania pola do współpracy i realizacji wspólnych celów⁴⁶. Trudno przewidzieć, jakie będą długofalowe skutki takiego stanu, ze względu na to, że konflikt społeczny, jak wspominało powyżej, może mieć charakter zarówno destruktywny, jak i konstruktywny. Z pewnością ważnym elementem odpowiedzi na to pytanie będą wyniki przeprowadzonego niedawno spisu powszechnego, w którym polscy obywatele, w tym przedstawiciele mniejszości, udzielali odpowiedzi określających ich przynależność etniczną.

⁴⁴ Mach 2008: 12.

⁴⁵ Stryker i Burke 2000: 286

⁴⁶ Ostatni przykład stanowi spór, którego stronami są stowarzyszenia Ruska Bursa i Objednanie (Zjednoczenie) Łemków. Dotyczy od projektu edukacyjnego, opracowanego przez Objednanie Łemków, w ramach którego uczniowie klas siódmych i ósmych uczestniczyć będą w zajęciach dotyczących łemkowskiej kultury; por. Wodziński 2022.

Wykaz cytowanej literatury

- Bauman, Z.
2001. Tożsamość – jaka była, jest i po co? [w:] A. Jawłowska (red.), *Wokół problemów tożsamości*, 8–25. Warszawa: Wydawnictwo LTW.
- Beck, U.
2009. *Europa kosmopolityczna*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Bokszański, Z.
2005. *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: PWN.
- Budyta-Budzyńska, M.
2003. *Mniejszości narodowe – bogactwo czy problem?* Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Collins, R.
2006. Konfliktowa teoria stratyfikacji, [w:] A. Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne 1*: 482–500. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Coser, L.A.
2009. *Funkcje konfliktu społecznego*. Kraków: Zakład Wydawnictwo NOMOS.
- Dahrendorf, R.
2006. Teoria konfliktu w społeczeństwie przemysłowym, [w:] A. Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, J. Szacki i M. Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne 1*: 454–501. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Duć-Fajfer, H.
1992. Łemkowie w Polsce, [w:] A. Wielocha, T.A. Olszański i P. Luboński, *Magury'91. Przegląd krajoznawczy poświęcony Beskidowi Niskiemu*, 11–30. Warszawa: Towarzystwo Karpackie i Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich.
- Góral, A.
2014. Dziedzictwo kulturowe jako zasób wspólny. Rola współpracy między interesariuszami w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym. *Zarządzanie w kulturze* 15(3): 277–286.
- Kobyliński, Z.
2011. Czym jest, komu jest potrzebne i do kogo należy dziedzictwo kulturowe. *Mazowsze. Studia Regionalne* nr 7. 21–47.
- Leary, M.R. i J.P. Tangney
2012. *Handbook of self and identity*. New York: The Guilford Press.
- Mach, Z.
2008. Przedmowa, [w:] T. Paleczny, *Socjologia tożsamości*, 7–16. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne.
- Marks, K i F. Engels
1992. Manifest komunistyczny, [w:] K. Marks i F. Engels, *Dzieła* 4: 511–549. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Michna, E.
2004. *Kwestie etniczno-narodowościowe na pograniczu Słowiańszczyzny wschodniej i zachodniej*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
1995. *Łemkowie: grupa etniczna czy naród?* Nomos: Kraków.
- Misiak, M.
2006. *Łemkowie. W kręgu badań nad mniejszościami etnolingwistycznymi w Europie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mucha, J.
1996. Konflikt etniczny jako typ konfliktu społecznego, [w:] I. Kabzińska-Stawarz i S. Szykiewicz (red.), *Konflikty etniczne. Źródła – typy – sposoby rozstrzygnięcia*, 31–38. Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
1999. Konflikt społeczny, [w:] Z. Bokszański (red.), *Encyklopedia socjologii*, t. 2, 102–105. Warszawa: Oficyna Naukowa.
2005. *Oblicza etniczności. Studia teoretyczne i empiryczne*. Kraków: Zakład Wydawnictwo NOMOS.
- Nijakowski, L.
2006. *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Paleczny, T.
2005. *Stosunki międzykulturowe. Zarys problematyki*. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne.
- Pudło, K.
1987. *Łemkowie, proces wrastania w środowisko Dolnego Śląska 1947–1985*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Reinfuss, R.
1990. *Śladami Łemków*. Warszawa: Wydawnictwo PTTK „Kraj”.
1992. *Związki kulturowe po obu stronach Karpat w rejonie łemkowszczyzny*, [w:] J. Czajkowski, *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, część 1, 172–177. Rzeszów: Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.
- Simmel, G.
2008. *Spór*, [w:] G. Simmel, *Pisma socjologiczne*, wybór, opracowanie i wprowadzenie H.J. Dahme i O. Rammstedt, 223–240. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Smith, A.D.
2007. *Nacjonalizm*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Stryker, S. i P. Burke
2000. The past, present, and future of an identity theory. *Social Psychology Quarterly* 63(4): 284–297.
- Turner, J.H.
2004. *Struktura teorii socjologicznej*. Warszawa: PWN.

Źródła internetowe

- Kuraś, B. b.d. Dwujęzyczne tablice w Bielance. Internet: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35798,6813911,Dwujezyczne_tablice_w_Bielance.html (wgląd: 03.11.2022).
- Słownik języka polskiego PWN. Internet: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/dziedzictwo.html> (wgląd: 03.11.2022).
- Stepan, B. b.d. Cerkiew na św. Górze Jawor powróciła..., Internet: <http://cerkiew.org/2017/04/10/cerkiew-na-sw-gorze-jawor-powrocila> (wgląd: 03.11.2022).
- Wodziński, M. 2022. Dzieci w szkołach będą się uczyły o łemkowskiej kulturze, Internet: <https://www.radiokrakow.pl/aktualnosci/gorlice/dzieci-w-szkolach-beda-sie-uczyly-o-lemkowskiej-kulturze> (wgląd: 13.11.2022).

Akty prawne

- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sporządzona w Paryżu 17 października 2003 r., Art. 2. Internet: http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf, (wgląd: 03.11.2022).
- Ustawa z dnia 6 stycznia 2005 roku o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym, Dz.U. 2005 nr 17 poz. 141, tekst ujednolicony. Internet: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20050170141> (wgląd: 03.11.2022).

Conflicting nature of the Lemko cultural heritage

Summary

Cultural heritage, understood as all goods left to us by previous generations, is usually positively valued as a kind of legacy or even a gift given to us by our forefathers. However, cultural heritage can also be the subject of conflicts and disputes, both within and between groups. Additionally, the differentiation of cultural heritage may result from a conflict relationship due to various mechanisms aimed at legitimizing the right to all or part of the culture of a given group, the side effect of which is to provide incentives for its development.

The article consists of two main parts. The first presents selected elements of the Lemko culture and heritage, which today are still the subject of intra-group disputes. The second part presents the main sociological theories of conflicts, in the light of which an analysis of selected phenomena and processes present in the contemporary Lemko culture is presented.

Translated by Rafał Fudala

Kurpiowszczyzna: o historii, lingwistyce i kulturze grupy etnograficznej nazwanej od obuwia

KRÓTKI RYS HISTORYCZNY

Region kurpiowski jest bardzo interesującym, lecz stosunkowo mało znanym obszarem Polski. Porośnięty przez lasy; charakteryzuje się bogatą kulturą wyrażaną w języku, budownictwie, śpiewie i tańcach, a także twórczości ludowej i obrzędowości. Określenie Kurpie oznacza zarówno nazwę regionu, jak również mieszkańców¹.

Kurpiowszczyzna jest krainą położoną na styku trzech województw: mazowieckiego, podlaskiego oraz warmińsko-mazurskiego. Znajduje się na terenie Puszczy Zielonej (zwanej także Puszcza Kurpiowską lub Zagajnicą) i Puszczy Białej. Od nich pochodzą nazwy dwóch regionów, na które dzielą się Kurpie, tj. Kurpie Zielone i Kurpie Białe. Głównymi rzekami przecinającymi krainę są Narew oraz Pisa; posiadają one liczne meandry i starorzecza. Obszar Kurpi pokryty jest bioróżnorodną szatą roślinną². Ponad 22% całkowitej powierzchni terenu objęte jest ochroną prawną – na Kurpiowszczyźnie znajduje się około dziesięciu rezerwatów przyrody, w obrębie których rosną, między innymi sosny, świerki oraz dęby, brzozy i olchy³. Celem ochrony rezerwatowej są liczne torfowiska (Rezerwat przyrody Torfowisko Karaska, Rezerwat przyrody Torfowisko Serafin, Rezerwat przyrody „Łokieć”⁴), naturalny drzewostan Puszczy Zielonej (Rezerwat przyrody Podgórze, Rezerwat przyrody Mingos, Rezerwat przyrody Surowe, Rezerwat przyrody Kaniston, Rezerwat przyrody Tabor, Rezerwat przyrody Ciemny Kąt, Rezerwat przyrody Czarny Kąt, Rezerwat przyrody Olsy Płoszyckie) oraz pomniki przyrody – sosny bartne (Rezerwat przyrody Czarnia)⁵.

W celu zaznajomienia się z historią Kurpiowszczyzny, na początek należy się skupić na genezie kultury kurpiowskiej. Na jej ukształtowanie nałożyły się dwa główne czynniki. Pierwszym z nich było położenie tych ziem na pograniczu ob-

szarów zajmowanych przez ludy bałtyjskie. Następnie, w połowie XIII wieku, tereny te zostały przekształcone w obszar Prus Krzyżackich. Drugim z czynników była ludność, która decydowała się na zamieszkanie tych ziem, ponieważ obszary puszczy północnego Mazowsza stanowiły idealne miejsce do rozwoju takich dziedzin gospodarki, jak bartnictwo, gospodarcza eksploatacja lasów, w tym produkcja smoły, dziegciu i popiołu, które były pozyskiwane z drewna. Dawało to możliwości rozwoju wielu profesji, a taki stan rzeczy mógł utrzymać się przez długi czas dzięki przezornej gospodarce biskupów płockich – właścicieli tych ziem. Zdawali sobie oni sprawę z nieurodzajności gleb oraz z tego, że w „Puszczy biskupiej” bardziej opłacalna będzie gospodarka leśna⁶.

Pierwsze udokumentowane historycznie zmiany środowiska naturalnego Puszczy pojawiły się w XVI i na początku XVII wieku. Na wypalonych leśnych polanach osiedlali się pochodzący ze wschodniego Mazowsza ludzie o nowych profesjach – budnicy i inni, oprócz nich flisacy trudniący się wodnym transportem żywności i różnych materiałów budowlanych. Na przełomie wieków na niemal bezludnych wcześniej terenach pojawiły się nowe osady, które zamieszkiwała drobna szlachta zaściankowa, chłopci, bartnicy, cieśle i myśliwi. Podczas wojen szwedzkich Puszcza Biała została gospodarczo zdewastowana. Puszcza Zielona zachowała się, lecz jej mieszkańcy również cierpieli z powodu sytuacji w kraju. Doprowadziło to do emigracji ludności z północy na południe, na tereny mazowieckie. Biskupi płocki zagospodarowali opustoszałe wsie, osiedlając w nich ludność, głównie niemiecką i żydowską z terenów Niemiec. Za sprawą rozbiorów Kurpie znalazły się pod panowaniem pruskim. Prusowie popierali osadnictwo niemieckie lecz równocześnie znosili przywileje ludności kurpiowskiej. Kontynuacja tych działań miała miejsce w XX wieku. W wyniku tych działań puszcze straciły swój dotychczasowy charakter; od tego czasu mieszkańcy ziemi kurpiowskiej zaczęli posiadać własne, drobne gospodarstwa, co stało się możliwe na skutek zniesienia pańszczyzny. Po II wojnie światowej zniknęły kolonie niemieckie i skupiska żydowskie⁷.

¹ Chętnik 1924: 5–10.

² Dobroński 1993: 78.

³ Natura 2000 a turystyka; Internet: http://www.ine.eko.org.pl/index_areas.php?rek=820 (dostęp 30.09.2022).

⁴ Natura 2000 a turystyka; Internet: http://www.ine.eko.org.pl/index_areas.php?rek=820 (dostęp 30.09.2022).

⁵ Nadleśnictwo Myszyniec; Internet: <https://myszyniec.olsztyn.lasy.gov.pl/rezerwaty-przyrody#.Y3X2B3bMI2y> (dostęp 16.11.2022); Powiat Ostrołęcki; Internet: <https://powiatostrolecki.pl/64/rezerwaty-przyrody.html> (dostęp 16.11.2022).

⁶ Samsonowicz 1991: 8.

⁷ Samsonowicz 1991: 8–9.



Ryc. 1. Kurpie. Kadzidło, 15 kwietnia 1913 r. (za: A. Chętnik, *Puszcza Kurpiowska*, 1913)

Fig. 1. Kurpie. Incense, 15 april 1913 r. (after: A. Chętnik, *Puszcza Kurpiowska*, 1913)

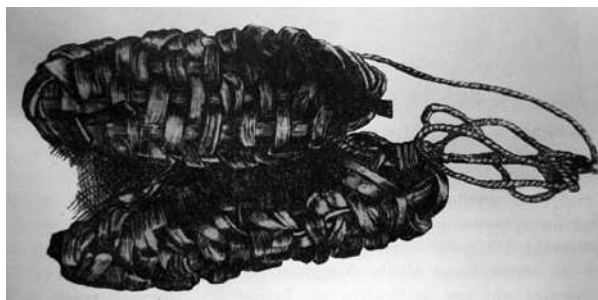
ETNONIMIA

Kurpie (ryc. 1), mimo swej trudnej historii, są społecznością posiadającą silną świadomość odrębności etnicznej. Zamieszkiwany przez nich rejon zmuszał do rozwoju gospodarki opartej w znacznym stopniu na zbieractwie i łowieckiej, niż na rolnictwie. Dlatego też etnolodzy porównują Kurpiów do górali, którzy musieli być samowystarczalni, pracowali w trudnych warunkach oraz czuli wyraźną odrębność od ludzi spoza własnego terytorium.

Na początku, nazwa „Kurpie” była określeniem obraźliwym, nadanym przez mieszkańców sąsiednich regionów. Zdaniem Henryka Samsonowicza, określenie Kurp pojawiło się w XVI wieku. Wtedy oznaczało jedynie rodzaj obuwia, gdyż mieszkańcy tych terenów nazywali się Puszczakami⁸.

W latach 30. XVIII wieku w źródłach odnotowano określenie *Kurpików*. W relacjach z bitew pojawił się wówczas zapis „swawolni i do rebellij skłonna Kurpikowie”⁹. Dotyczył on tych Kurpiów, którzy walczyli w konfederacji dzikowskiej w obronie elekcji Stanisława Leszczyńskiego¹⁰. Wspomnienie walk pojawia się również u ks. Jędrzeja Kitowicza, który opisał niejaki Dzierżanowski „zjawił się w Polsce i zbierał konfederacją w zielonej puszczy, sławnym kraju kurpików [...]”, a samych mieszkańców Puszczy opisał krótko: „Kurpikowie, lud prosty [...]”¹¹. W XIX w. nazwa *Kurpikowie* przestała funkcjonować, a jej miejsce zajęło określenie *Kurpiowie*, które przyjęło się wśród tej ludności oraz rozpowszechniło, utrzymało i trwa nadal w XXI wieku¹².

Określenie *Kurpie* znalazło się również w *Słowniku języka polskiego* z XIX wieku. Samuel Bogumił Linde przedstawił wyjaśnienie pojęcia *Kurp* jako rodzaj obuwia wykonany z drzewa lipowego. Takie samo obuwie było noszone przez litewskich chłopów. Autor słownika w swojej pracy umieścił



Ryc. 2. Buty z lipowego łyka, które dały nazwę regionowi. Ilustracja wykonana według zdjęcia Adama Chętnika z 1930 r. (za: A. Chętnik, *Atlas polskich strojów ludowych*, cz. 4 Mazowsze, z. 7: Strój kurpiowski Puszczy Zielonej, Warszawa 1961)

Fig. 2. Linden bast shoes that gave the region its name. Illustration made according to Adam Chętnik's photo from 1930 (after: A. Chętnik, *Atlas polskich strojów ludowych*, cz. 4 Mazowsze, z. 7: Strój kurpiowski Puszczy Zielonej, Warszawa 1961)

również hasło *Kurpik*. Był to mieszkaniec Ziemi Ciechanowskiej i Łomżyńskiej, „bardzo wyćwiczony w strzelaniu”¹³.

Słowo *Kurpie* (według gwary: *Kurpsie*) pochodzi więc od noszonego przez miejscową ludność obuwia¹⁴ (ryc. 2). Początkowo mieszkańcy Puszczy nosili buty zwane *chodokami* (nazwa wywodzi się od czynności, jaką jest chodzenie). Mieszkańcy Kurpi wykorzystywali wybielone, parciane materiały utkane na krosnach i owijali nimi stopy. Następnie, brano fragmenty skóry zwierzęcej (tzw. *surowca*) i mocowano je rzemieniami bądź sznurkami od spodu stóp. Niestety, obuwie to nie było odporne na deszcz czy śnieg, co doprowadzało do nasiąknięcia materiału wodą i zamrożenia. Aby temu zapobiec wymyślono, by na spodnią część *chodoka* nałożyć korę z drzewa liściastego. Do tego celu wykorzystywano m.in. wierzyby, dęby, olchy, topole czy też osiki. Według gwary kurpiowskiej kora to *kura*, co stanowi pierwszy człon nazwy *Kurpie* (lub *Kurpsie*). Geneza drugiego członu nazwy, *pie* lub *psie*, jest nieco bardziej skomplikowana. Wywodzono ją od słowa kogut, czyli w gwarze – od *psiejaka*. Nazwa ta pochodzi od piania, czyli *psienia*, *psiejenia*. Jak wiadomo *psiejak psieje* przed świtem, a mieszkańcy Puszczy zaczynają wtedy dzień. Kurp wstawał, zakładał *chodoki*, czyli już *kury*, co w połączeniu z *psiejakiem* dawało *kury-psiejak*. Literę „y” oraz cząstkę *jak* odrzucono, co dało nazwę *Kurpsie*, która po uproszczeniu zmieniła się w *Kurpie*. Można powiedzieć, że nazwa Kurpie oznacza buty piejące lub śpiewające, więc Kurp oznacza człowieka śpiewającego. Pasuje to do charakteru Kurpiów, gdyż uwielbiają oni śpiewać, tańczyć, skakać czy bawić się¹⁵.

KIM JEST KURP?

Kurpiowie uważali, że w hierarchii społecznej znajdują się wyżej niż chłopci pańszczyźniani, ponieważ nie odrabiali oni pańszczyzny. Nie było to prawdą, ponieważ ziemia kurpiow-

⁸ Samsonowicz 1991: 10.

⁹ Majewski 1987: 13.

¹⁰ Majewski 1987: 13.

¹¹ Majewski 1987: 120.

¹² Linde 1808: 1190.

¹³ Linde 1808: 1190.

¹⁴ Samsonowicz 1991: 10.

¹⁵ Dąbrowski 2005: 173–175.

ska należała do biskupów płockich, a pracujący na niej ludzie byli czynszownikami biskupów. Nie stanowiło to przeszkody dla Kurpiów, by czuć swoistą odrębność od swoich sąsiadów¹⁶.

Mieszkańcy Kurpi charakteryzują się niepowtarzalnym charakterem. Zdaniem innych, podczas wymiany zdań są szczerzy, jednak, gdy nie znają swojego rozmówcy, bywają nieufni i powściągliwi, dając wymijające odpowiedzi. Kurpie są ludźmi niezwykle gościnnymi, ale również gotowymi do „bitki i wypitki”, skłonni do uniesień. Mają także silne poczucie sprawiedliwości. Są pamiętliwi, lecz również łatwowierni. Cechuje ich również głęboka wiara i religijność. Kurpie byli zmuszeni żyć bardzo oszczędnie, co doprowadziło do szczególnego przywiązania do posiadanego majątku. Znani są również z ciekawości świata, gdyż interesuje ich to, co się dzieje wokół. Do dziś tzw. kurpiowski charakter utożsamiany jest z uporem, oszczędnością, umiłowaniem wolności oraz z zawziętością¹⁷.

Kurpie są zaradni oraz pracowici, zajmowali się rybołówstwem, myślistwem, a także bartnictwem, wydobywaniem oraz obróbką bursztynu, rzemiosłami drzewnymi, tkactwem, smolarstwem, węglarstwem i flisactwem¹⁸.

Ich umiłowanie wolności sprawiło, że w XVIII wieku powstał stereotyp Kurpia broniącego swojej niezależności przed wrogami¹⁹ i bardzo walecznego (ryc. 3). W czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów Kurpie zasłynęli z umiejętności strzeleckich. W 1830 r. Kazimierz Władysław Wójcicki umieścił w magazynie *Ziemiomysł* artykuł pt. *O Kurpiach*, w którym zapisał powiedzenie „strzela jak Kurp”, co miało wychwalać ich umiejętności strzeleckie. Brali oni również udział w walkach podczas insurekcji kościuszkowskiej oraz powstania listopadowego, skąd zostali zapamiętani jako doskonali strzelcy²⁰.

Kurpie, podobnie jak inne grupy etniczne, posiadają swoją gwara, która należy do zespołu dialektu mazowieckiego. Obecnie jest najczęściej używana przez osoby starsze, jednak podejmowane są inicjatywy, mające na celu jej reaktywację oraz wprowadzenie nauki w szkołach. Gwara ta posiada dwie podstawowe cechy fonetyczne dialektu mazowieckiego, tj. cechuje ją fonetyka międzywyrazowa nieudźwięczniająca (np. *tys robił* zamiast „też robił”) oraz mazurzenie (np. *nozycki, kosicek, przyjeżdżajo*). Gwarą kurpiowską zajmowało się wielu badaczy. Od 2009 roku istnieje opracowany przez Jerzego Rubacha system zapisu mowy tamtejszej ludności²¹. Gwara nie posiada zapisanych zasad gramatycznych związanych z odmianą oraz składnią; prowadzone są badania w tej dziedzinie. Literami charakterystycznymi dla gwary kurpiowskiej, a nie występującymi w języku polskim, są: É é (nazywane e-kreskowanym, wymawia się jako głoskę pośrednią pomiędzy e a y, np. *krésky*), Ę ę (nazywane ‘szwa’, dźwięk pomiędzy e a głoską a, np. *maluję*), Å å (a-tylne, głoska pośred-



Ryc. 3. „Kurpiki Ostrołęckie” w powstaniu (ilustracja: Friedrich Christoph Dietrich, 1831 rok)

Fig. 3. „Kurpiki Ostrołęckie” during the uprising (illustration: Friedrich Christoph Dietrich, 1831)

nia między o i a, np. *mås*), Ĩ ĩ (dźwięk między i a y, np. *jigła*) oraz Ę ę (tzw. szwa nosowa, wymawiana jako -en lub -an, np. *gęś*). W gwarze nie ma wyrazów zaczynających się na litery: a, i, o, u. Wyrazy polskie zaczynające się na i poprzedzane są j (izba – *jizba*), literę u poprzedza ł (urok – *turok*), natomiast w przypadku słów zaczynających się na a poprzedza je litera ł lub przedrostek je- (Adam – *Jedóm*), a słowa zaczynające się na e czasem poprzedzane są przedrostkiem je- (Ewa – *Jewa*). Miękkie głoski wargowe natomiast to: p’ – ps’ (np. piwo – *ps’iwo*), b’ – bz’ (np. biały – *bz’ółty*), f’ – s’ (np. figa – *ś’iga*), w’ – ź (np. witać – *ź’itać*), m’ – n’ (np. mieszkanie – *n’éskańe*). Słownictwo kurpiowskie dzieli się na trzy kategorie. Pierwsza grupa obejmuje wyrazy, które są identyczne jak w języku polskim (np. *matka, woda*). W drugiej wyrazy różnią się jedynie cechami wynikającymi z odmiennej wymowy oraz pisowni kurpiowskiej (np. pies – *psés*, szczeniak – *sc’ėńđk*, masz – *mås*). Słownictwo należące do trzeciej grupy obejmuje wyrazy znacznie różniące się od języka polskiego (np. huśtawka – *bujacka*, sierść – *turzyca*, szczelina – *skafa*, uczeń – *śkólńiik*)²².

SZTUKA LUDOWA

Kurpie są znani z tradycyjnego rękodzieła ludowego (ryc. 4). Odrębność kulturowa powstała dzięki naturalnej barierze

¹⁶ Samsonowicz 1991: 10.

¹⁷ Samsonowicz 1991: 11.

¹⁸ Chętnik 1919: 25–33.

¹⁹ Samsonowicz 1991: 11.

²⁰ Wójcicki 1830: 173.

²¹ Rubach 2009.

²² Rubach 2009: 12–23.



Ryc. 4. Wnętrze chałupy kurpiowskiej we wsi Dąbrowy (fot. Rudolf Macura. źródło: R. Macura, Ziemia Kurpiów, 1930)

Fig. 4. The interior of a Kurpie cottage in the village of Dąbrowy (photo by Rudolf Macura. source: R. Macura, Ziemia Kurpiów, 1930)

w postaci lasów i bagien, co wymuszało samowystarczalność. Najbardziej charakterystycznymi wytworami są ich stroje ludowe, hafty, przedmioty wykonane z bursztynu, wycinanki, plastyka obrzędowa, budownictwo, zdobienia w drewnie i rzeźby.

Mieszkańcy Kurpi posiadają własne stroje ludowe (ryc. 5). Wyróżniamy dwa rodzaje strojów: z Puszczy Zielonej i z Puszczy Białej. Mieszkańcy Kurpi Zielonych są bardziej związani z tradycją niż mieszkańcy Kurpi Białych, a co za tym idzie – ich stroje są bardziej popularne i znane. Pierwotną ich cechą charakterystyczną była prostota w formie i w kolorystyce. Dawnej wszystkie elementy stroju wykonywane były własnoręcznie przy pomocy materiałów lnianych czy wełnianych. Wytwarzano z nich koszule, spodnie, sukmany, spódnice, fartuchy oraz tradycyjne obuwie, *kurpie*. Z biegiem czasu, za sprawą jarmarków, targów i wędrownych kupców doszło do większej dostępności fabrycznych towarów, a w stroju kurpiowskim pojawiły się nowe elementy: pasmanteria, skórzane trzewiki i męskie buty o wysokich cholewkach. Zaczęto używać nowych materiałów, takich jak bawełna, atlas i jedwab.

Na kobiecej strój odświętny składała się koszula, spódnica, gorset, fartuch oraz różnorakie dodatki. Koszule robione były z białego płótna lnianego. Posiadały zdobienia na mankietach, kołnierzyku i przyramkach w postaci delikatnego haftu i koronki. Używano trzech typów spódnic: pasiaste z tzw. *orionkiem* (kurpiowskie określenie barwy żółtej), kra-



Ryc. 5. Stroje ludowe Puszczaków (za: A. Chętnik, Strój Kurpiowski Puszczy Zielonej, 1961)

Fig. 5. Puszczak folk costumes (after: A. Chętnik, Strój Kurpiowski Puszczy Zielonej, 1961)

ciaki (popularne w okolicy Myszyńca) oraz *miensiste*, szyte z wielobarwnych tkanin. W celu podkreślenia talii kobiety zakładały gorsety zwane *wystkami*, a przód spódnicy przykrywano fartuszkiem. Na głowy zakładały nakrycia w postaci czółek lub chust, a szyje ozdabiały koralami z bursztynu. Charakterystycznymi elementami stroju męskiego były natomiast sukmany i krótkie kaftany zwane *jakami*. Ich barwa oraz materiał wykonania odzwierciedlały status społeczny właściciela.

Odświętnym strojem Kurpia była płócienna koszula ze stójką bądź kołnierzykiem z tasiemką, a do niej zakładano parciane spodnie zdobione czerwonym lampasem oraz kapelusz typu „grzybek” ze wstążką, bursztynową klamerką oraz piórkem²³.

Teren kurpiowskiej Puszczy Zielonej obfitował w złoża bursztynu. Często miejsca bursztynodajne były jednak znajdowane przypadkiem, np. w czasie orki lub podczas kopania studni. Bursztyń znajdowano także podczas połowu ryb, wśród kamieni na dnach rzek. Pierwsze informacje na temat przemysłu bursztyniarskiego na Kurpiach sięgają XVIII wieku, a największe nasilenie eksploatacji tego surowca datowane jest na pierwszą połowę XIX wieku. W samym tylko leśnic-

²³ Samsel 2002b: 11–13.

twie ostrołęckim znajdowały się 144 kopalnie. Kurpiowskie bursztyniarstwo było cenionym zawodem, a bursztyn był powszechnie dostępny; każdy mógł go poszukiwać i wydobywać. Rzemieślnicy wytwarzali rozmaite przedmioty, takie jak tabakierki, krzyżyki, korale, wisiorki, fajki, figurki, zabawki, płaskorzeźby, łańcuszki, szkatułki, pierścionki, napastrki, cygarniczki, kieliszki oraz guziki. Wyroby te były bardzo popularne w Polsce i na świecie²⁴. Biorąc pod uwagę ubogość ziemi kurpiowskiej, bursztyniarstwo stanowiło istotne źródło dochodu dla mieszkańców Puszczy. Dowodem może być wieś Wolkowe, gm. Myszyniec, która utrzymywała się głównie z pozyskiwania bursztynu²⁵.

Ważnym elementem tradycyjnej sztuki ludowej były tworzone, za pomocą kolorowego papieru oraz nożycz do strzyżenia owiec, wycinanki (ryc. 6). W społeczności wiejskiej spełniały różne funkcje; mogły być wyrazem artystycznych upodobań i aspiracji lub wyrazem zaangażowania w obchodzenie dorocznych świąt kościelnych. Pierwsze wzmianki dotyczące wycinanek datowane są na lata 80. XIX wieku. Kobiety na Kurpiach ozdabiały nimi okna i zniszczone ramy obrazów przed najważniejszymi świętami w roku: Bożym Narodzeniem oraz Wielkanocą. Z upływem czasu wędrowni handlarze zaczęli rozprowadzać po Kurpiach kolorowy papier, dzięki czemu możliwe stało się tworzenie gwiazd, leluj, drzewek, kogutów i pawi oraz jeźdźców na większą skalę. Wycinanki charakteryzowały się powtarzalnością wzorów i motywów, co uzyskiwano przez odpowiednie cięcie złożonego papieru. Klasyczna forma wycinanki kurpiowskiej posiadała symetryczną kompozycję, była pionowa i dwuczłonowa. Dzieliła się na dwie części, dolną podstawę oraz górną, rozbudowaną ornamentalnie. Pierwszym typem wycinanek były leluje. Tworzyły ją trzy oddzielne części wychodzące z wazonu, który był ozdabiany naklejkami bądź kawałkami papieru. Drugą charakterystyczną formą były gwiazdy, znane także jako kółka. Składały się one z ażurowej siatki o drobnych motywach geometrycznych wyciętych w formie koła o środku w postaci krążka. Dawniej kolorowe wycinanki naklejano na białe ściany izb, co tworzyło ozdobne fryzy. Po II wojnie światowej zwyczaj ten zaczął zanikać. Obecnie wycinanki nie zdobią ścian, a są znakiem tożsamości regionu oraz pozostają dziełami sztuki²⁶.

Tak zwana plastyka obrzędowa u Kurpiów jest oryginalna i wyraźnie wyodrębnia się na terenie Polski. W każdej chacie znajdował się „święty kąt”, będący w głównej izbie miejscem o charakterze reprezentacyjnym. Umieszczano tam na ścianach święte obrazy, a na stole stawiano krzyż (zwany *pasyją*). Na obu stronach krzyża układano kolorowe bukiety z bibuły lub białych piór. Kompozycja ta była pionowa i statyczna, budowano ją za pomocą drewnianego patyka lub listwy mającej około 40–50 cm długości. Po obu stronach za pomocą cienkich drucików mocowano kolorowe kwiaty z bibuły lub piór, które układano w sposób symetryczny. W celu ozdobienia oraz ukrycia niedoskonałości ram obrazów naklejano na



Ryc. 6. Kurpiowskie wycinankarka (za: Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce)

Fig. 6. Kurpie cutter (after: Museum of Kurpie Culture in Ostrołęka)

nie wstążki z białej cienkiej bibuły. Z czasem ściany również zaczęto ozdabiać wielobarwnymi wycinankami, a do sufitu mocowano dekorację zwaną *kierec*, wykonaną z grochu, fasoli, słomy i zdobioną kwiatami z bibuły²⁷.

W kuchni umieszczano nieco inne dekoracje. Nad okapami kuchennymi zawieszano wycięte kawałki cienkiej bibuły, a bezpośrednio na nich ustawiano wypiekane w okresie noworocznym figurki zwierząt. *Byśki* przedstawiały wizerunki m.in. krów, wołów, byków, cieląt, kozłów oraz jeleni, saren, zajęcy i wiewiórek. Znane są również figurki w postaci ptaków domowych lub psa. Inny rodzaj pieczywa nazywano *nowe latko*. Był to krążek, na którym znajdował się pastuszek w otoczeniu dwunastu zwierząt, co miało odpowiadać liczbie miesięcy. Pieczywo obrzędowe zostało wpisane do rejestru niematerialnego dziedzictwa²⁸.

Jedną z czynności wykonywanych podczas obchodów Wielkiej Soboty było przyniesienie jądła do kościoła w celu jego poświęcenia. Do dziś w każdym koszyczku wielkanocnym znajdują się kolorowe pisanki. Aby uzyskać efekt zabarwionego jajka używano naturalnych barwników: wywaru z łupin cebuli, kory dębu lub leszczyny, mchu, ziaren i pędów żyta, owsa i pszenicy. Zgodnie z kurpiowską tradycją istnieją dwie techniki ozdabiania jaj: pierwsza polega na pisaniu woskiem (batikowa), druga na skrobaniu. Technika batikowa polega na malowaniu wzorów patyczkiem maczanym w roz-

²⁴ Henryk Sienkiewicz był w posiadaniu kałamarza stworzonego z kurpiowskiego surowca.

²⁵ Samsel 2002c: 23–27.

²⁶ Samsel 2004: 14–16.

²⁷ Ostrowski 2003: 29–31.

²⁸ Ostrowski 2003: 29–32.



Ryc. 7. Krzyże przydrożne na Kurpiach (za: *Tygodnik Ilustrowany* 1928: 20)

Fig. 7. Roadside crosses in Kurpie (after: *Tygodnik Ilustrowany* 1928: 20)

topionym wosku, by następnie zamoczyć jajo w barwniku. Dzięki tej technice otrzymujemy biały wzór na barwnym tle. Druga z technik polega na wyskrobywaniu ostrym narzędziem wzorów na zabarwionym wcześniej jajku. Najczęstszymi motywami, jakie wykorzystywano podczas dekorowania pisanek, były proste znaki, takie jak przecinki, kropki i linie, a także tradycyjne wzory wycinanek (leluje, gwiazdy)²⁹.

W Puszczy Zielonej znajduje się wiele drewnianych krzyży i kapliczek z figurami świętych (ryc. 7). Mimo tego, iż kapliczki występują w całej Polsce, to właśnie na terenie Kurpiowszczyzny można ich spotkać najwięcej. Pojawiają się w różnych formach: od małych skrzynek zawieszonych na drzewach lub ustawionych na wysokich drewnianych słupach po monumentalne rzeźby przedstawiające sylwetki świętych. Znajdują się one przy wjazdach do wsi, na skrzyżowaniach dróg, na polach, w lasach oraz przy rzekach. Proces stawiania tak wielu kapliczek zainicjował rozwój rzeźby ludowej w drewnie. Z początku przedstawiano jedynie tematykę sakralną, lecz w późniejszym okresie powstawały również rzeźby o tematyce świeckiej. Rzeźby figuralne nazywano *figurami*, *osobami*, *osóbkami* lub *wierzbami*. Do najchętniej przedstawianych wizerunków świętych można zaliczyć wizerunki: św. Jana

Nepomucena, którego zadaniem była ochrona pola przed zarazą, powodzią, gradobiciem, a w razie suszy miał przywołać deszcz; św. Floriana, mającego ochraniać przed ogniem; i św. Rocha. Często przedstawiano również sceny biblijne, takie jak Koronacja Matki Bożej (tzw. Trójca), która zabezpieczała przed złem, oraz wizerunki Chrystusa Frasobliwego, rozumiejącego ludzką niedolę i martwiącego się losem grzeszników, a także Chrystusa Ukrzyżowanego (tzw. Pasyja). Rzeźbą zajmowali się chłopcy pracujący na co dzień na gospodarstwie. Nie traktowali rzeźbienia jak zajęcia zarobkowego, a jedynie jako zajęcie dodatkowe³⁰.

Domostwa znajdujące się w Puszczy Kurpiowskiej naturalnie budowane były z drewna. Przez wiele wieków było to jedyne dostępne tworzywo budowlane. Najczęściej ściany domów stawiane były w konstrukcji zrębowej. Kurpiowskie chaty wyraźnie wyróżniały się w swojej formie od obiektów znajdujących się na pobliskich Mazurach czy też Mazowszu. Kurpiowscy cieśle wytwarzali domostwa opisywane w źródłach jako staranne i eleganckie, uporządkowane wewnętrznie i zewnętrznie³¹.

Kurpiowska zagroda nazywana była siedliskiem. Zawierała wiele elementów, takich jak: dom mieszkalny, stodoła, chlewy, spichlerz, stajnia, studnia, podwórko, ogródek warzywny oraz sad owocowy z pasieką. Zagrody te miały kształt wydłużonego prostokąta. Dom budowany był z najlepszej jakości bali, najczęściej ze starannie ciosanego drewna sosnowego; dach natomiast był prosty, dwuspadowy i kryty słomą. W głównej izbie znajdował się dośrodkowy system ogniowy, pozwalający ogrzać cały dom. Na przełomie XIX i XX wieku na wsi przeważały domy składające się z sieni, małej izby lub komory, alkierza oraz dużej izby. Większość czasu powszedniego spędzano w małej izbie, gdzie rozgrywało się życie codzienne Kurpiów. Znajdowała się w niej kuchnia z piecem chlebowym. Alkierz pełnił funkcję sypialni, składano tu również odzież oraz materiały tkackie. Największym pomieszczeniem domu była duża izba, będąca wizytówką domu. Znajdował się w niej „święty kąpiel”. Z izby korzystano jedynie z okazji uroczystości podczas religijnych obrzędów³².

TRADYCJE I TAŃCE

Tradycja stanowi bardzo ważny element życia Kurpiów. Zachowaniem i kultywowaniem kultury zajmuje się założony w 1996 roku Związek Kurpiów, do którego należy kilkaset osób. Jest to stowarzyszenie z siedzibą w Ostrołęce. Zainspirowali się oni Związkiem Puszczańskim, stowarzyszeniem założonym w 1919 roku przez Adama Chętnika, słynnego etnografa pochodzącego z Nowogrodu. Chętnik był piewą historii, kultury i tradycji Kurpi, czego przykładem może być jego publikacja *Kurpie* z roku 1924³³.

Jedną z najważniejszych tradycji kurpiowskich są charakterystyczne i bardzo popularne tańce. Większość z nich zachowała się w niezmienionej formie, inne nieco zmieniły się wraz z upływem lat. Cechuje je żywiołowość, natomiast rytm

²⁹ Olędzki 1971: 110–114.

³⁰ Chętnik 1964: 107–126.

³¹ Starzyk 2022: 73.

³² Ciołek 1952: 245–246.

³³ Chętnik 1924.

i tempo jest wyznaczone przez muzykę lub śpiew. Do najbardziej znanych tańców należy zaliczyć starą babę, *równiejsa*, *trampolka*, *trzęsionka*, walczyka, *powolniaka*, *okrągłaka*, konika, wyrwasa, ołędra, oberka, żurawia i *fafura*³⁴. Powszechnie uważa się, że „do tańca i zabaw Kurpie, szczególnie młodzież, są bardzo skorzy. Dziewczyny od najmłodszych lat zbierają się same w chałupach lub latem gdzieś na murawie i tańczą jedna z drugą zapamiętane. Toteż nietańczących dziewczuch prawie nie ma w puszczy, a zabawy z muzyką urządzone są parę razy tygodniowo, szczególnie w sobotę i niedzielę. Chłopcy tańczą gorzej, ale tak zawzięcie, że od ciepła zdejmują nieraz wierzchnie kapoty i pracują tak całą noc, aż się z czupryny kurzy”³⁵.

TRADYCYJNE POTRAWY KURPIOWSKIE

Spożywane przez Kurpiów jedzenie zmieniało się wraz z upływem lat. Z początku pożywienie zdobywali przede wszystkim dzięki Puszczy. Polowano na dziką zwierzynę i ptactwo, łowiono ryby oraz spożywano miód z barci leśnych. Uzupełniano dietę przy pomocy owoców leśnych oraz ziół. Wraz z rozwojem rolnictwa pojawiły się nowe potrawy mięsne i rybne, które wzbogacały znane dania kartoflano-mączne oraz barszcze. Pomimo małej żyzności gleb udawało się uprawiać żyto ozime i jare, grykę, groch oraz kartofle, rzadziej owies, jęczmień, len, konopie i łubin. Skromne zbiory zabezpieczano na zimę, co pozwalało przetrwać trudny okres. Intensywnie korzystano z zasobów leśnych. Dzikie gruszki i grzyby suszono, dzikie jabłka zakwaszono w beczkach razem z kapustą. Mąkę i kaszę przechowywano w specjalnych woreczkach lub drewnianych kadłubkach. Z mąki żytniej pieczono chleb, z pytlowej zaś kołacze i kluski. Pszenicę pozostawiano na specjalne okazje i święta, wykorzystując ją do wypieku placków. Z jęczmienia natomiast wyrabiano piwo.

Dieta Kurpiów miała związek z kalendarzem obrzędowym: inne potrawy spożywano podczas dni powszednich, inne w okresie postnym, a jeszcze inne – w świątecznym. Szczególnie uboga był dieta w okresie Adwentu i Wielkiego Postu. Podczas świąt Bożego Narodzenia, Wielkanocy, Zielonych Świątek oraz Wszystkich Świętych rekompensowano wszystkie niedostatki; na stole pojawiały się potrawy mięsne, placki, kołacze, piwo jałowcowe lub jęczmienne. Jednymi z najpopularniejszych dań kuchni kurpiowskiej są: *łagodniak* (ciasto drożdżowe), *fafurnuchy* (ciastka z mąki żytniej z dodatkiem marchwi i miodu), *psiwo kozicowe* (lekko sfermentowany wywar z nasion jałowca) oraz *rejbak* (ziemniaczana babka z surowych ziemniaków)³⁶.

KURPIOWSKA KULTURA LUDOWA – POTENCJAŁ TURYSTYCZNY DLA ZACHOWANIA DZIEDZICTWA

Kurpiowska kultura ludowa jest wciąż żywa. Wiele uroczystości i widowisk regionalnych corocznie jest organizowanych w okolicznych wsiach i miasteczkach³⁷. Jednym z najbardziej znanych świąt, a także tradycji Kurpi, jest tzw. Miodobranie

Kurpiowskie. Uroczystość odbywa się na leśnej polanie w Zawodzi koło Myszynca, zawsze w ostatnią niedzielę sierpnia. Podczas święta sprzedawane są ludowe rękodzieła, odbywają się występy artystyczne zespołów oraz (co wydaje się najistotniejsze tego dnia) możliwe jest spróbowanie prawdziwego miodu³⁸. Miodobranie Kurpiowskie w 2004 roku otrzymało Certyfikat Polskiej Organizacji Turystycznej jako „Turystyczny Produkt Roku”³⁹. Innym charakterystycznym dla Kurpi świętem jest Niedziela Palmowa w Łysych. W miejscowości od lat przeprowadzany jest konkurs na największą Palmę Wielkanocną, która jest wykonywana własnoręcznie przez mieszkańców Kurpi. Prace nad palmami trwają miesiącami; jeden obiekt ma od 1 do 10 m wysokości i cechuje się bogatą dekoracją z bibuły, wstążek i darów lasu⁴⁰.

Kolejna z imprez masowych – Wesele Kurpiowskie – organizowane jest corocznie w czerwcu w Kadzidle. Każdy z uczestników staje się gościem weselnym i bierze udział w swataniu, zaręczynach i zorganizowanej mszy ślubnej. Uroczystość jest okazją do skosztowania potraw regionalnych⁴¹. Dodatkowo, na Kurpiach można uczestniczyć w innych świątach regionalnych, takich jak Niedziela Kadzidlańska (Kadzidło), Noc Sobótkowa (Myszyniec), Kurpiowskie Granie (Lelis), Jarmark Kurpiowski (Myszyniec), Na Łowy (Baranowo) oraz Śladami Kurpiów (Kadzidło)⁴².

Uroczystości folklorystyczne powodują wzrost zainteresowania regionem kurpiowskim wśród okolicznych mieszkańców i turystów z innych części kraju. Promocja regionu jest możliwa dzięki licznym atrakcjom turystycznym, takich jak kościoły, plebanie, cmentarze, zespoły dworskie, grodziska, układy urbanistyczne oraz dwory, a także muzea i skanseny. Miejscowościami pielęgnującymi dawne kurpiowskie tradycje w Puszczy Zielonej są położone w powiecie ostrołęckim Kadzidło, Łyse oraz Myszyniec; znajdują się w nich liczne atrakcje i zabytki historyczne. W Nowogrodzie oraz Kadzidle znajdują się kurpiowskie skanseny, gdzie organizowane są liczne warsztaty i pokazy plenerowe. Nowogrodzki Skansen Kurpiowski posiada charakter parku etnograficznego z obiektami budownictwa kurpiowskiego oraz eksponatami na wystawie plenerowej. W Wachu oraz Ostrołęce znajdują się natomiast muzea poświęcone kulturze kurpiowskiej. Dużą rolę w turystyce na terenie Kurpiowszczyzny odgrywają gospodarstwa agroturystyczne. Mają one na celu zaprezentowanie gościom „tradycyjnej” polskiej wsi⁴³. W niektórych gminach, m.in. Nowogrodzie czy Zbójnie znajdują się bunkry i schrony bojowe pochodzące z okresu II wojny światowej.

W wyniku zmian, jakie zaszły w Polsce po wstąpieniu do Unii Europejskiej, nadeszła moda na tworzenie produktów turystycznych, wykorzystujące motywy ludowe⁴⁴. Chęć zaprezentowania tradycyjnej kultury jest nieodłącznie zwią-

³⁴ Kuczyński 2002: 35.

³⁵ Chętnik 1924: 112.

³⁶ Chętnik 1936: 92–95.

³⁷ Starzyk 2022: 70.

³⁸ Niedźwiedzki 2002: 10–12.

³⁹ Madej 2005: 267–268.

⁴⁰ Samsel 2002a: 10–11.

⁴¹ Bieńkowska i Nasiadka 2020: 12.

⁴² Starzyk 2022: 81–82.

⁴³ Gdzie Wyjechać; Internet: <https://gdziewyjechac.pl/57497/zerknij-na-kurpie-a-potem-juz-nigdy-o-nich-nie-zapomniesz.html> (dostęp 01.11.2022)

⁴⁴ Mokras-Grabowska 2009: 18.

zana z jej komercjalizacją. Obecnie można ją „sprzedawać” w formie różnych pamiątek (takich jak: kubki, koszulki, marneszy i torby z ilustracjami i/lub napisami nawiązującymi do Kurpiowszczyzny), które są wytwarzane na masową skalę. Dużą popularnością wśród turystów na Kurpiach cieszą się tradycyjne palmy sprzedawane w Niedzielę Palmową, pieczywo obrzędowe oraz wycinanki. Przedmioty te zmieniły swoją pierwotną formę za sprawą ich komercjalizacji i dopasowania pod klientelę. Obecnie kurpiowskie wytwory straciły swą pierwotną funkcję i stały się bardziej pamiątkami turystycznymi niż elementami tradycji⁴⁵. Mieszkańcy terenów wiejskich nie są już uzależnieni od własnych umiejętności takich, jak garncarstwo, tkactwo czy plecionkarstwo. Jednakże, sztuka ludowa i wytwórstwo rękodzielnicze stały się modne wśród turystów. Wytwory tradycyjne na nowo stały się pożądanymi produktami ze względu na swoją oryginalność i różnorodność. Dostrzeżenie tego potencjału renesansu kultury tradycyjnej jest szansą na gospodarczy i ekonomiczny rozwój regionu, przy jednoczesnym zachowaniu i ocaleniu od zapomnienia⁴⁶.

Mimo to, dzięki turystyce lokalna ludność zdobyła nowe źródło dochodów. „Tradycyjne” pamiątki stanowią chętnie kupowany towar, gdyż etnografia stanowi nieskończone źródło inspiracji. Należy zwrócić uwagę na prawdziwość przekazywanej tradycji, a także nie można pozwolić na zniszczenie lokalnej kultury poprzez chęć większego zarobku. Sprzedawane obiekty nie powinny zmieniać swoich form na siłę⁴⁷.

⁴⁵ Madej 2007: 7–17.

⁴⁶ Mokras-Grabowska 2009: 18.

⁴⁷ Madej 2005: 268.

PODSUMOWANIE

Region kurpiowski obfituje w wyjątkowe tradycje. Istotną rolę przypisuje się życiu w zgodzie z naturą i cyklem przyrody, różnym formom tańca i śpiewu, wykonywaniu dekoracji domów z bibuły oraz przygotowywaniu regionalnych dań kuchni kurpiowskiej. Las i życie w trudnych, wymagających warunkach wpłynęły na usposobienie, codzienność i umiejętności Puszczaków.

Wielu Kurpiów jest dumnym ze swojego pochodzenia i chętnie kultywuje wielowiekowe zwyczaje, do których można zaliczyć posługiwanie się gwarą kurpiowską na co dzień czy też branie udziału w dorocznych świętach organizowanych przez Związek Kurpiów w różnych miejscowościach czy w promowaniu tradycyjnych rzemiosł i sztuki zdobniczej. W regionie prężnie rozwija się turystyka kulturowa, która pozwala na obszarów wiejskich, co daje nowe źródło dochodu dla lokalnych mieszkańców. Bogata historia jest przekazywana za pomocą znanych od dawna zwyczajów i obrzędów, które w zmienionej formie kultywowane są do dziś.

Wraz z postępowaniem cywilizacyjnym obszar Kurpiowszczyzny uległ przemianom. Obecnie żyjący rzemieślnicy sprzedają swoje towary na licznych jarmarkach i festynach; nie mają potrzeby wytwarzania ich na własny użytek. Współcześni Kurpie nie potrzebują „świętych rekwizytów”, takich jak tradycyjnie wypiekane *byśki* czy wycinanki. Z drugiej strony, popularyzacja kultury wśród turystów zdecydowanie przyczynia się do jej zachowania. Tradycyjne formy uległy procesom adaptacyjnym do współczesnych realiów. W ten sposób oprócz klasycznych kurpiowskich wycinanek można zakupić dekorację z wizerunkiem postaci czy zwierzęcia. Źródła etnograficzne są nieustanną inspiracją dla artystów wytwarzających nowe formy wyrazu artystycznego rzemiosła.

Wykaz cytowanej literatury

- Bieńkowska-Gołasa, W. i D. Nasiadka
2020. Kultura ludowa jako element promocji regionu kurpiowskiego. *Turystyka i Rozwój Regionalny* 13: 7–17.
- Chętnik, A.
1924. *Kurpie*. Kurpie: Orbis.
1936. *Pożywienie Kurpiów: jadło i napoje zwykłe, obrzędowe i głodowe*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
1964. Twórczość ludowa Kurpiów w dziedzinie sztuki. *Polska sztuka ludowa* 18: 107–184.
- Ciołek, G.
1952. Wpływ środowiska geograficznego na formy osadnictwa i budownictwa wiejskiego w Polsce. *Lud* 34: 245–246.
- Dąbrowski, H.
2005. Od czego pochodzi nazwa Kurpie? *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 19: 173–175.
- Dobroński, A.
1993. Kształtowanie się granic Puszczy Zielonej. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 7: 78–85.
- Kitowicz, J.
1840. *Pamiętniki do panowania Augusta III i Stanisława Augusta*. Poznań: Wyd. z rękopismu przez E. Raczyńskiego; A. Woykowski.
- Kuczyński, W.
2002. Tańce regionalne. *Kurpie* 2: 35.
- Linde, S.B.
1808. *Słownik języka polskiego* 1(3). Warszawa: Drukarnia XX. Piłarów.
- Majewski, W.
1987. Puszcza Zielona ostatnią ostoją Dzikowian. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 1: 12–27.
- Madej, T.
2005. Imprezy folklorystyczne jako produkt turystyczny (doniesienia z badań terenowych na Kurpiach). *Turystyka i Rekreacja* 1: 265–268.
2007. Kultura ludowa jako produkt turystyczny na Kurpiach. *Studia nad turystyką. Prace geograficzne i regionalne* 2: 137–144.
- Mokras-Grabowska, J.
2009. Możliwości rozwoju turystyki kulturowej obszarów wiejskich w Polsce. *Turystyka Kulturowa* 1: 14–31.
- Niedźwiedzki, A.
2002. Skarby z ulla. *Kurpie* 3: 10–12.
- Olędzki, J.
1971. *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Ostrowski, M.
2003. Kurpiowska sztuka ludowa i jej twórcy. *Kurpie*: 7: 29–31.

Kurpiowszczyzna: o historii, lingwistyce i kulturze grupy etnograficznej nazwanej od obuwia

- Rubach, J.
2009. *Zasady pisowni kurpiowskiego dialektu literackiego*. Ostrołęka: Związek Kurpiów.
- Samsel, M.
2002a. Tradycje Niedzieli Palmowej. *Kurpie* 1: 10–11.
2002b. Strój kurpiowski Puszczy Zielonej. *Kurpie* 4: 11–13.
2002c. Kraina z bursztynu słynąca. *Kurpie* 5: 23–27.
2004. Wycinanka kurpiowska. *Kurpie* 14: 14–16.
- Samsonowicz, H.
1991. Kurpie na mapie Polski. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 5: 8–12.
- Starzyk, A.
2021. Kurpiowszczyzna w kulturze ludowej. *MAZOWSZE Studia Regionalne* 36: 67–84.
- Wójcicki, K. W.
1830. O Kurpiach. *Ziemiomysł* 3(18): 173–174.

Źródła internetowe

- Gdzie Wyjechać; Internet: <https://gdziewyjechac.pl/57497/zerknij-na-kurpie-a-potem-juz-nigdy-o-nich-nie-zapomniesz.html> (dostęp 01.11.2022).
- Nadleśnictwo Myszyniec; Internet: <https://myszyniec.olsztyn.lasy.gov.pl/rezerwaty-przyrody#.Y3X2B3bMI2y> (dostęp 16.11.2022).
- Natura 2000 a turystyka; Internet: http://www.ine.eko.org.pl/index_areas.php?rek=820 (dostęp 30.09.2022).
- Powiat Ostrołęcki; Internet: <https://powiatostrolecki.pl/64/rezerwaty-przyrody.html> (dostęp 16.11.2022).

Weronika Bałdyga

Kurpie: on the history, linguistics and culture of an ethnographic group named after footwear

Summary

The paper describes one of the ethnic group of Poland – Kurpie. They are fascinating people associated with the Kurpie Forest. People of this region are known for their unique living conditions, wildernesses, history, and language. They worked as beekeepers, hunters, gatherers, and craftsmen. Kurpie is the name of the people living here as well as the name of the region. Moreover, some researchers found that

the Kurpie region resembled another ethnic group – the Polish Highlanders. They are alike because for the most time of their existence they were viewed as “undesirable” and were treated as people of worst kind. The region is worth to visit because of its rich culture.

Translated by Weronika Bałdyga

Drewniane dwory szlacheckie – etnografia czy historia sztuki?

Dwór szlachecki zajmował (i zajmuje) wyjątkowe miejsce w świadomości Polaków. Ten dziewiętnastowieczny był postrzegany jako kolebka patriotyzmu, miejsce pielęgnowania tradycji narodowych i narodowowyzwoleńczych, wcześniejszy – jako ostoja szlachty, soli ziemi polskiej. Już u schyłku XIX w. zainteresowali się nim badacze, starając się dociec wyglądu dworu wczesnonowożytnego, tworząc na podstawie zachowanych budowli własne wyobrażenia. W wizjach tych budownictwo dworskie rozwijało się, ewoluując od prymitywniejszych form drewnianych do zabudowy murowanej. Badacze głoszący tę teorię, w tym Zygmunt Gloger, często nie wartościowali architektury ze względu na wykorzystany materiał budowlany, podkreślając jednak powszechność konstrukcji drewnianych¹.

Fascynacja rezydencją szlachecką, w świadomości autorów końca XIX w. drewnianą, pojawiła się w odpowiednim momencie – drewniane dwory szlacheckie, tak popularne w XVII–XIX w., w ciągu ostatnich 150 lat zanikały. Już u schyłku XIX w. zastępowano je budynkami murowanymi, po 1945 r. te, które przetrwały wojnę, często ulegały zniszczeniu wskutek zaniedbań lub niewłaściwego użytkowania. W naturalny sposób przerodziło się to w zainteresowanie dworem jako bryłą architektoniczną, tworzący też teorie na temat jego rozwoju. Już wówczas zdawano sobie sprawę, jak skąpa jest wiedza o zjawisku drewnianej rezydencji szlacheckiej, wynikająca z braku substancji zabytkowej i materiału ikonograficznego, orientowano się również, że dostępne zabytki pochodzą głównie z końca XVII–XVIII w.² Nie ostudziło to jednak emocji badaczy.

Od początku też badań nad dworem wykształciły się dwa nurty, skupiające równie zasłużonych badaczy – nurt etnograficzny i angażujący historyków sztuki. Dyskusję dotyczącą wartości artystycznych dworu rozpoczął historyk sztuki. Niestety, zwolennicy obu nurtów nie mogli zrezygnować całkowicie z mitologizowania dworu.

NURT HISTORII SZTUKI

Dyskusje na temat wartości architektury drewnianej zaczęto prowadzić w czasie, gdy w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych coraz częściej sięgano do epizodów z historii

Polski. Nie dziwi więc, że próbowano doszukać się też architektonicznego stylu narodowego, a najbardziej obiecującym tropem wydawał się dwór szlachecki, kolebka polskości.

Od czasu, gdy rezydencje szlacheckie przyciągnęły uwagę historyków sztuki, próbowano uporządkować wiedzę o dworze. Już u podstaw badań dokonano szeregu założeń dotyczących jego wyglądu w przeszłości, często błędnych, których geneza jest dla nas niezrozumiała. Wpłynęły one na ocenę dworów drewnianych jako problemu badawczego.

Słuszną hipotezą było twierdzenie, że głównym budulcem było drewno³. Był to zresztą argument *ex silentio* – zdaniem Zygmunta Glogera, największego wówczas orędownika dworów, musiały one być wznoszone z drewna, bo większość szesnastowiecznych inwentarzy dóbr wymienia dwory drewniane, zaledwie kilka wspomina murowane⁴. Pozbawione podstaw zaś było przekonanie, że ulegały one ciągłej ewolucji w okresie przed XVIII w. Badaczom wydawało się wówczas, że postęp techniki powodował stosowanie coraz to doskonalszych, trwalszych materiałów budowlanych. Przyjęto również, że rezydencja szlachecka, w tym dwór drewniany, rozwijała się liniowo od czasów średniowiecza, podlegając stałym zmianom cywilizacyjnym. Błędne również było przeświadczenie, że w minionych epokach, niezależnie od budulca, powstawały podobne założenia. Wierząc, że architektura murowana naśladowała formy budownictwa drewnianego, stworzono wizję idealnego drewnianego zamczku polskiego, opracowaną przez Kazimierza i Tadeusza Mokłowskich. Bazując na inwentarzach zamków wołyńskich i podolskich, prawdopodobnie siedemnastowiecznych, autorzy wykreowali obraz skomplikowanej, dwukondygnacyjnej bryły otoczonej podcieniami, wzniesionej w konstrukcji zrębowej, z dużymi oknami i spadzistymi dachami z okapem, przy kurtynie, lokując ją w XIV–XV w.⁵ Budowlę i wąski dziedziniec otaczała palisada na planie regularnego czworoboku, wzmocniona w narożnikach czterema wieżami⁶. Kreacja ta,

¹ Gloger 1901: 85.

² Łoziński 1921: 78.

³ Łoziński 1921: 79.

⁴ Gloger 1901: 85.

⁵ Mokłowski 1903b: 362–364.

⁶ Rysunek idealnego zamku drewnianego autorstwa Mokłowskich pojawił się w wielu publikacjach, stając się kreacją, którą uznano za istniejącą w rzeczywistości, patrz m.in. Mokłowski 1903b: 363, ryc. 169, też Łoziński 1921: 34. Plan: Łoziński 1921: 75, opis: Łoziński 1921: 71–75.

w rzeczywistości o niewielkich walorach obronnych, nosi wyraźne cechy stylu zakopiańskiego, plan natomiast przywołuje średniowieczne jednodomowe zamki nizinne.

Tropem rysunku Mokłowskich poszedł też Feliks Markowski, „odtworząc” wygląd dworu obronnego z XVI–XVII w.⁷ Na jego wizji zaważył przykład kaszтели renesansowych (np. Szymbark, gm. Gorlice, 1555 r.) i dworów alkierzowych (np. Czarnożyły, gm. *loco*, druga połowa XVIII w.) nie pamiętając, że choć mają podobne formy, to jednak inną dyspozycję wnętrza i funkcje pomieszczeń. W okazałe, drewniane zamki z tego okresu wierzył też Władysław Łoziński⁸.

U schyłku XIX w. zakładano również, że mógł i powinien się wykształcić rodzimy styl architektoniczny. Doszukiwano się śladów tego stylu w formach budownictwa ludowego lecz hipotezy architektoniczne ówczesnych autorów budowane były raczej na wyobrazeniach niż na znajomości budownictwa staropolskiego.

Historycy sztuki byli wobec drewnianych rezydencji szlacheckich dość krytyczni. Już Feliks Markowski zauważył w swojej monografii dworów, że od połowy XIX w., wśród wielu wzmianek, opisów oraz rycin i fotografii dworów pojawiają pierwsze, czasem niefortunne ich opracowania⁹. Przywołuje tu pracę Władysława Łuszczkiewicza: *Przyczynek do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI w.* Wymieniony autor, zajmujący się głównie architekturą romańską, nie cenił budownictwa drewnianego. Wierząc, w świetność monumentalnej architektury średniowiecznej – wszak XIX w. to okres przywoływania w budownictwie elementów stylu romańskiego i gotyckiego oraz tworzenia kreacji neoromańskich i neogotyckich – Łuszczkiewicz utrzymywał, że konstrukcja wieńcowa dworów „sprzeciwia się pojęciu piękna, że zająć musiała jakaś przerwa w rozwoju budownictwa drewnianych dworów” a ten dwór, „jaki nam dotąd za typowy przedstawiano, jest kreacją późną i bezstylową”¹⁰. Drugim cytowanym autorem jest Władysław Łoziński, który w *Życiu polskim w dawnych wiekach* utrzymywał, że dwór staropolski nie miał prawie nigdy architektonicznej jedności, był „nieforemny zlepką pomieszczeń”, dzięki czemu był malowniczy, a jego bryła była efektem potrzeby, obyczaju i smaku kilku pokoleń. Twierdził też, że dwory szlacheckie z reguły nie posiadały architektonicznych ozdób¹¹. Obaj autorzy, wychowani w tradycji klasycznej, nie zawsze byli w stanie dostrzec logikę i estetykę konstrukcji oraz zdobnictwa architektury drewnianej.

Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900), znany i zasłużony historyk sztuki i architektury, muzeolog i konserwator zabytków, we wstępie do wspomnianej monografii, odmówił architekturze drewnianej cech sztuki. Jego zdaniem konstrukcja zrębowa, pokryta dranicami lub strzechą, jedynie w górzystym regionie „przybiera cechy, zbliżone do pewnego arcyzmu”, choć nie powinna być uznana za dzieło

sztuki¹². Wydaje się, że ów „pewien arcyzm” powszechnie występujące chaty góralskie, choć ubogie, osiągają dzięki dostosowaniu konstrukcji do tradycji architektonicznych regionu. Arcyzmu nie widział jednak w architekturze drewnianych dworów, który – jego zdaniem – powinien wyrastać z tradycji. To spowodowało, że kwestionował, czy zagadnienie drewnianej rezydencji szlacheckiej jest godne uwagi historyka sztuki. Ceniąc architekturę dworów drewnianych niżej niż inne zabytki małomiasteczkowego budownictwa wznieszonego z tego materiału zauważa jednak, że cechami stylistycznymi przypominają dwory czasów saskich. Uwzględnił, że w innych szerokościach geograficznych rozwinęła się architektura drewniana zasługująca na miano sztuki – tu warunkiem *sine qua non* było stosowanie konstrukcji ramowej, określanej przez niego jako *pans de bois*, ze szlachetniejszych gatunków drewna (dąb lub inne twarde gatunki), ale absolutnie nie mógł się jej doszukać w Polsce, krytykując rodzimą architekturę drewnianą głównie za stosowanie konstrukcji zrębowej, określanej jako „system blokhausowy z pniów poziomo leżących na sobie i wiązanych w zrąb przez zacięcie na węglach”. Nie zyskiwało w jego oczach również stosowanie drewna stosunkowo miękkiego, jak modrzew, sosna czy jodła. Zdaniem Łuszczkiewicza, „takie układanie ścian z belek poziomych sprzeciwia się pojęciu piękna, wynikłego w architekturze z wyrażania formami życia statycznego. Niema w tem budownictwie kolumn, gzymsowań, frontonów, niema ornamentacji roślinnej lub figuralnej. Budowane są na zrąb nie tylko nasze chaty chłopskie ale kościoły i cerkwie, nawet domki mieszczańskie – wszystkie mają jedną zasadę, która jest bezpłodną.” Paradoksalnie, nawet dworów alkierzowych nie uznaje za piękne, choć przyznaje, że bywają ciekawe. Jedynie konstrukcje podcieniowe nieco zyskiwały w jego oczach, ale to dlatego, że wywodzi je z systemu ramowego, lub uznaje za próbę odwzorowania architektury murowanej w drewnie¹³. Wyraźnie widać, że jedynie architektura nawiązująca do repertuaru form klasycznych (kolumny, gzymsy, frontony, ornament architektoniczny o motywach roślinnych lub figuralnych) jest zgodna z kanonami piękna, a więc stanowić może przedmiot badań historyka sztuki.

Wychodząc z założenia, że rozwój architektury jest zjawiskiem liniowym, Łuszczkiewicz tłumaczy bezstylowość XVIII- i XIX-wiecznych dworów tym, że musiała zająć jakaś przerwa w rozwoju budownictwa drewnianych rezydencji szlacheckich między epoką średniowieczną, w której budowle drewniane z pewnością miały określony styl, a XVII w., z którego pochodzą już jedynie bezstylowe zabytki. Ową przerwę w XVI w. tłumaczy popularyzacją architektury murowanej, która pojawiła się pod wpływem „wyższych kultur” i wyparła drewniane budownictwo rezydencjonalne, a nawet spowodowała zanik umiejętności jego konstruowania¹⁴. Bazując na swoim przekonaniu o przynależności średniowiecznych drewnianych dworów szlacheckich do określonego stylu (nie używa terminu „gotyk” w odniesieniu do architektury dREW-

⁷ Markowski 1935: 23.

⁸ Łoziński 1921: 3.

⁹ Markowski 1935: 6.

¹⁰ Łuszczkiewicz 1890: 2.

¹¹ Łoziński 1921: 79.

¹² Łuszczkiewicz 1890: 1.

¹³ Łuszczkiewicz 1890: 1–2.

¹⁴ Łuszczkiewicz 1890: 3.

nianej), Łuszczkiewicz wnioskuje, że musiały być wznoszone w systemie ramowym, „jedynym możliwym do przyjęcia piękną architektonicznego”, a budulcem musiała być dębina. W formach wczesnorennesansowej kamieniarki dopatruje się naśladownictwa form drewnianych, choć tworzenie ostrołukowych portali w drewnie byłoby niepotrzebną komplikacją. To pozwala mu sądzić, że budowa modrzewiowych dworów w XVII w. jest konsekwencją zerwania z polską tradycją i koniecznością „w epoce biedy po wojnach szwedzkich, jako mieszkanie uboższego szlachcica lub w okolicy, gdzie o rękodzielnika i budowniczego trudno”¹⁵. Tym samym trafnie datując zjawisko podał błędne jego przyczyny.

Niestety, stosunek Władysława Łuszczkiewicza do dworów drewnianych, zaważył na tym, że nie dokumentował ich podczas objazdów, które organizował dla studentów już w latach 80. Zachowały się za to szkice kościołów drewnianych, które robił dla niego m.in. malarz Józef Mehoffer.

Z poglądami Łuszczkiewicza nie zgadzał się Ludwik Puszet (du Puget, 1877–1942), rzeźbiarz, rysownik i historyk sztuki. Podkreślając wartość budownictwa drewnianego, głównie zresztą wiejskiego wskazywał, że starannie wykonana i zdobiona chata (a nie wszystkie konstrukcje w obejściu), „zdradza poczucie piękna, sztukę zaczyna i znamiona stylu przyjmuje”. Tych cech dopatrywał się też w drewnianych kościołach, powstających wówczas domach zdrojowych i „domach ogrodowych”. Postulował wstrzymywanie rozbiórki drewnianych kościołów wiejskich i dokumentowanie istniejących zabudowań. Powoływał się tu zresztą też na poglądy archeologa, Józefa Łepkowskiego¹⁶. Puszet był entuzjastą stylu zakopiańskiego, wykorzystującego twórczo motywy ludowe z Podhala. Opisał również i rozrysował dokładnie konstrukcję zrębową i sumikowo-łątkową¹⁷.

Ludwik Puszet nie poświęcił wiele uwagi samym dworom¹⁸. Spozregł podobieństwo dworów szlachty zagrodowej do chat wiejskich oraz ich regularny, symetryczny plan – z centralną sienią i izbami białą i czarną po obu stronach. Dwory zamożniejszej szlachty uważał za rozwinięcie siedzib szlachty zagrodowej, również z sienią na osi, ale większą liczbą pokoi po obu jej stronach. Jako przykłady podał dwory w Rogowie (gm. Opatowiec, nieistniejący, centralna sień, po trzy pomieszczenia po obu jej stronach, 9-osioowy, 2 poł. XVII w.), Raciechowicach (gm. *loco*, 11-osioowy, na planie prostokąta, z facjatką w fasadzie) dwory alkierzowe w Czarnożyłach (gm. *loco*, nieistniejący, XVIII w., błędnie datowany przez Puszetę na wiek XV) i Smardzewie (gm. Sochocin, nieistniejący, prawdopodobnie 9-osioowy, z facjatką w fasadzie, XVIII w.) i nieznany, nieistniejący już w XIX/XX w. dwór w Jedlni, gm. Pionki¹⁹. Wymienione dwory mają różne plany, ale wydaje się, że prezentują popularne warianty drewnianych rezydencji szlacheckich w XVII w.

Władysław Łoziński (1843–1913), powieściopisarz i historyk, choć odmawiał bryłom drewnianych dworów jedności

architektonicznej, jednak uznawał je za malownicze, przyznając tym samym, że spełniają jedno z ważnych kryteriów estetyki, które przeniknęło do polskiej myśli o sztuce w XIX w. Drewnianą rezydencję uznał za zgodną z wiejskim krajobrazem²⁰. Jej forma odpowiadała funkcji obiektu, stąd popularność na wschodnich kresach tzw. fortalicy, pod którym to terminem kryły się – zdaniem Łozińskiego – jedynie drewniane dwory obronne²¹.

Ponieważ Łoziński uznawał budulec (w tym przypadku drewno), ale również klimat, warunki życia i kulturę za czynniki kształtujące budownictwo drewniane, sądził, że w XVI–XVII w. powinien się ukształtować rodzimy styl architektoniczny, choć przyznał, że nie ma na to dowodów. Uważał jednak, że jego śladów nie należy dopatrywać się w tradycyjnych formach budownictwa ludowego, czym wpisywał się zdecydowanie w „nurt historii sztuki”. Zwolenników koncepcji o wpływie budownictwa wiejskiego na formę dworu określał jako ulegających fantazji i nie znających realiów staropolskich²². Zauważył natomiast, że jedyny typ starych zachowanych dotąd dworów, to drewniane, „barokowe dwory z dachami mansardowymi, o dwóch kondygnacjach i z narożnikami o stromych, jakby wieżyczkowych lub basztowych kopułkach czy hełmach” (tzn. dwory alkierzowe), które powielają, jego zdaniem, formy pałaców polskich z ostatnich lat XVII i z XVIII w. Łoziński datuje je na 2 poł. XVIII wieku, i wywodzi od pałaców warszawskich „manier francuskiej”, takich jak przywołany nieistniejący pałac marszałka Bielińskiego i łubieńskich, wznoszonych na planie prostokąta, z ryzalitami w narożnikach²³. Spoztrzezenie to, choć niedokładne – bo nie tylko dwory alkierzowe przetrwały do przełomu XIX/XX w. – było jednak wnikliwe i interesujące oraz – wydawałoby się – wystarczające, by uznać dwór drewniany za problem godny, by historyk sztuki się nim zajął.

Wprawdzie zdaniem Łozińskiego, geneza drewnianej rezydencji nie jest polska, ale sam styl dworów stał się rodzimy, dzięki uproszczeniu i barbaryzacji form oraz detalu architektonicznego („nawne przeniesienie form i ornamentacji w kamienia i muru na drewno”), co spowodowało jego swojską oryginalność²⁴. Nie współgra ona jednak z najistotniejszą cechą dworu staropolskiego, którą jest swoista aglutynacyjność – rozwój bryły przez dostawianie przybudówek, które dopełniają, a nie oszpecają formę. Łoziński przyrównał dwór do żywego organizmu, który rozwija się w ciągu kilku pokoleń, aż wreszcie staje się kompletny²⁵. To pokazuje, jak trudno było uniknąć mitologizowania dworu jako zjawiska i spojrzeć na bryłę drewnianej rezydencji szlacheckiej jak na dzieło sztuki, a nie mistyczną kolebkę polskości.

Wydaje się, że krytyczny stosunek historyków sztuki do drewnianych dworów wynikał z jednej strony z głęboko zakodowanego przekonania, że jedynie budowla o formach i ornamentyce klasycyzującej może być piękna, a z drugiej

¹⁵ Łuszczkiewicz 1890: 3.

¹⁶ Puszet 1903: 5–6.

¹⁷ Puszet 1903: 6 i 9–13.

¹⁸ O dworach: Puszet 1903: 51, schematy planów chat, odpowiadające dyspozycji wczesnych dworów, znanych z inwentarzy: Puszet 1903: 22–23.

¹⁹ Puszet 1903: 51.

²⁰ Łoziński 1921: 70.

²¹ Łoziński 1921: 71.

²² Łoziński 1921: 77.

²³ Łoziński 1921: 77–79.

²⁴ Łoziński 1921: 78.

²⁵ Łoziński 1921: 78.

– oczekiwania, że w klarowny sposób da się dostrzec w formach dawnych dworów cechy „stylu narodowego”, który współgrałby z tradycją szlachecką, reminiscencją świetności Polski.

Stanisław Szyller (1857–1933), architekt i konserwator architektury, żywo interesował się zagadnieniem rodzimego stylu architektonicznego. W zbiorze artykułów pt. *Czy mamy polską architekturę?* – na pytanie, czy budownictwo powstające w Polsce ma formy rodzime – twierdzi, że jeszcze za mało wiemy, by odpowiedzieć, ale wierzy, że wiedza będzie tu pogłębiana²⁶. Ale zestawia formy typowych dworców zaściankowych z chatami chłopskimi. Uważa, że powstała rodzima architektura i wywodzi ją z budownictwa ludowego²⁷.

W okresie międzywojennym drewniane dwory stały się przedmiotem badań nie tylko ze względów sentymentalnych i patriotycznych, ale również dlatego, że dostrzeżono w nich interesujący problem badawczy, tym bardziej wart zainteresowania, im gwałtowniej kurczyły się zasoby. Zaczęto wówczas również przeprowadzać inwentaryzacje architektoniczne wybranych dworów i gromadzić dokumentację.

Do grona badaczy próbujących jeszcze dostrzec przejawy stylu narodowego w drewnianym dworze staropolskim należał też Tadeusz Szydłowski (1883–1942), historyk sztuki i konserwator zabytków, autor naukowej monografii drewnianego dworu w Rogowie, gm. Opatowiec²⁸. Uważał, że rodzimy styl architektoniczny mógł objawić się jedynie w budownictwie drewnianym, tworzonym przez rodzimych cieśli, a nie budowniczych sprowadzanych z zagranicy, co – jego zdaniem – zdarzało się w przypadku architektury murowanej. Widząc wspólną tradycję architektury wiejskiej, szlacheckiej i kościelnej sądził, że jednak budownictwo dworskie i sakralne stanowi doskonalszą część, osiągnącą pełnię artystycznych zadań, do których należały też elementy stylu rodzimego²⁹. Zdawał sobie również sprawę z faktu, że materiał badawczy zachowany jest szczątkowo, znacznie gorzej niż drewniane budownictwo sakralne, i przewidywał słusznie, że z biegiem czasu drewniane dwory będą zanikać. W związku z tym uważał za istotne badania nad tą grupą zabytków, by poszerzyć dotychczasowe spostrzeżenia oraz postarać się je uzasadnić, zaleca również sporządzenie dokumentacji opisowej, rysunkowej i fotograficznej. Wyraźnie podkreśla, że badania nad drewnianą rezydencją szlachecką powinny stać się dla polskiej historii sztuki pierwszorzędnym postulatem badawczym. Uzasadniając konieczność badań nad dworem polskim wspomina o jego związkach z polską tradycją i historią³⁰.

Władysław Tatarkiewicz (1886–1980), historyk sztuki i filozofii, napisał artykuł o dworach podlaskich w Staninie (gm. *loco*), Jagodnem (gm. Kłoczew) i Sarnowie (gm. Stanin), zlecając wcześniej dokonanie ich pomiarów³¹. Dwory te – murowany (Stanin) i dwa drewniane (Jagodnie i Sarnów) – powstawały w różnych okresach. Tatarkiewicz określił dwór

w Jagodnem jako bezstylowy, zwracając jednak uwagę na podobieństwo dyspozycji wnętrza do planów innych dworców z tego okresu. Uważał, że dwór w Sarnowie reprezentuje styl klasycystyczny. Podkreślił, że ukazanie klasycystycznych cech stylowych w architekturze drewnianej nietynkowanej nie jest prostym zabiegiem³². Wzmiankuje też ślady fosy w Sarnowie³³, co mogłoby świadczyć, że przed wzniesieniem tu opisywanego dworu w 1825 r., istniał dwór obronny w typie *fortalicium*. Obecnie relikty fortyfikacji ziemnych są już niewidoczne.

Wzmiankowany już wcześniej Feliks Markowski (1902–1985), architekt i historyk architektury, był autorem kilku monografii dworców, a jako wykładowca Politechniki Lwowskiej prowadził ze studentami ćwiczenia terenowe dokumentując m.in. rezydencje szlacheckie. Wydaje się, że był szczególnie zainteresowany architekturą tego rodzaju budowli – efektem tego był cykl pięciu artykułów: *Dwory ziemi lwowskiej* oraz monografie: *Fortalicium w Perehińsku* i *Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI – XIX w.*

Feliks Markowski opisuje rodzaje drewna budowlanego stosowane w Polsce, jego obróbkę oraz stosowane konstrukcje, powołując się też na wzmiankowaną tu pracę Puszcza. Jest zdania, że dwory staropolskie wznoszone były przede wszystkim z drewna, w konstrukcji zrębowej³⁴. Trafnie wskazał budynek dwuizbowy z sienią na osi jako pierwowzór dworców szlacheckich, wywodząc go od chałup kmiecyh. Równie trafnie opisał jego rozwój przestrzenny – dodanie dwóch komór do izb, co powoduje powstanie symetrycznego założenia dwutraktowego, wreszcie trzytraktowego. Niesłusznie za to uważa dwory trzytraktowe za rzadko występujące i obce rodzimej tradycji budowlanej³⁵.

Kolejnym celnym spostrzeżeniem jest uwaga o tendencji do wydłużania planu dworu. Zdaniem Markowskiego zwykle dotyczyło to dworców dwutraktowych. I rzeczywiście, w XVIII wieku i później, powstał szereg dworców dwutraktowych, na planie wydłużonego prostokąta, z sienią centralną, a czasem dwiema. Owe trafne spostrzeżenia przemieszane są z dość archaiczną już wówczas koncepcją o pochodzeniu planu dworu od chałupy chłopskiej, co stanowi o jego polskości³⁶. Poza uwagami o genezie i rozwoju planu dworców, Markowski opisał szczegóły konstrukcji ścian i dachów, podkreśla też podobieństwo między dworem a chatą, wynikające z zastosowania jednakowego materiału (drewno), systemu konstrukcji (zrębowa), podobnej dyspozycji wnętrza, opartej na zasadzie symetrii oraz korzystaniu z tych samych, wiejskich cieśli³⁷. Różnica widoczna była w rozmiarach, kształcie dachu, obecności ganku w dworach, oraz większych oknach i większej liczbie kominów. Zaznaczył też, że architektura dworców powinna powstawać pod wpływem stylu w sztuce właściwego dla danej epoki, ale tak się nie działo, lecz wykształciła się własna tradycja budowlana siedzib drewnianych, oparta

²⁶ Szyller 1916: 5–9.

²⁷ Szyller 1916: 198.

²⁸ Szydłowski 1918.

²⁹ Szydłowski 1918: 3–4.

³⁰ Szydłowski 1918: 4–5.

³¹ Tatarkiewicz 1932: 157–173.

³² Tatarkiewicz 1932: 164–168.

³³ Tatarkiewicz 1932: 173.

³⁴ Markowski 1935: 8–10.

³⁵ Markowski 1935: 11.

³⁶ Markowski 1935: 12.

³⁷ Markowski 1935: 15–17.

na powtarzaniu typu konstrukcji i dyspozycji budynku. Zdaniem Markowskiego to spowodowało powstanie rodzimego typu dworu, niezmiennego przez stulecia, którego cechą charakterystyczną był brak poddawania się stylom historycznym, a jednocześnie własny styl, absorbujący elementy dekoracyjne kolejnych stylów architektonicznych³⁸. Z całego wywodu wynika, że dla Markowskiego „dwory zwykłe” (tzw. nie posiadające cech dworu obronnego), to dwory drewniane. Drewniane dworskie zespoły obronne nazywał konsekwentnie „fortalicjami”, wyraźnie korzystając z terminu spopularyzowanego dzięki „Trylogii” H. Sienkiewicza, wzmiankując zresztą założenia na wschodnich kresach. Sugerował, że nieistniejące już w żadnym z zespołów dworskich wieże fortalicji – bojnice – mogły przypominać drewniane dzwonnice kościelne³⁹. Błędnie tłumaczył też genezę formy dworów alkierzowych, w których pomieszczenia narożne powstać miały w wyniku rozbudowy budynku o dyspozycji nie dostosowanej do nowych potrzeb już u schyłku XV w. Ta forma miała stać się wzorem dla muratorów włoskich, którzy wznosili w XVI w. w Polsce dwory murowane „z konieczności obronne”⁴⁰. Markowski również uważał, że z biegiem czasu dwór obronny z narożnymi pomieszczeniami⁴¹ tracił funkcje obronne, czego konsekwencją było stosowanie większych okien w alkierzach oraz zdobnictwa elementów drewnianych konstrukcji dachu. Jego zdaniem murowane dwory stały się po XVII w. coraz liczniejsze i powtarzały dyspozycję wewnątrz oraz bryłę rezydencji drewnianych, a zarówno jedne, jak i drugie wykazują już wiele cech miejscowej tradycji budowlanej⁴². Powstawanie typu siedziby, skupiającej zarazem cechy chaty, jak i rezydencji średniej szlachty i magnaterii datował na okres średniowiecza⁴³.

Niezależne od tego, jak naiwne i błędne były niektóre z hipotez Markowskiego, to jednak szereg jego spostrzeżeń było trafnych. Przede wszystkim, pokazał, że dwór drewniany jest zagadnieniem, zasługującym na zainteresowanie historyka sztuki oraz rzetelną dokumentację i badania, takie same, jakim podlegała architektura murowana. Dowodem na to mogą być prace inwentaryzacyjne w fortalicji w Perehińsku (obecnie obwód iwanofrankiowski, Ukraina), które Markowski prowadził wraz ze studentami Wydziału Architektonicznego Politechniki Lwowskiej. Istniało tam wówczas założenie w typie *palazzo in fortezza*, z drewnianym dworem alkierzowym, krytym dachem mansardowym w centrum fortyfikacji⁴⁴. Rezultatem badań była wzmiankowana wyżej monografia, zresztą stanowiąca podstawę przewodu habilitacyjnego.

Monografie Szydłowskiego i Markowskiego oraz artykuł Tatarkiewicza były pierwszymi, nowoczesnymi pracami

naukowymi, w których autorom udało się w rzeczowy sposób, w oparciu o istniejącą literaturę i kwerendę opracować zabytki oraz sformułować trafne wnioski i uniknąć dygresji emocjonalnych. Tekst uzupełniał materiał ilustracyjny: fotografie, plany i zwymiarowane rysunki. Powstanie prac poprzedzały kwerenda źródłowa oraz badania terenowe (pomiary inwentaryzacyjne). Wyniki opracowywali historycy architektury i historycy sztuki, posiadający przygotowanie akademickie, nie dyletanci. Władysław Tatarkiewicz, historyk sztuki, nie kwestionował istnienia cech stylowych drewnianych dworów szlacheckich.

NURT ETNOGRAFICZNY

Nastroje panujące na terenie ziem polskich w latach 80. XIX w. były również czynnikiem sprzyjającym pojawieniu się chłopomanii i, co ważniejsze, rozwojowi etnografii. Szczególnym zainteresowaniem cieszy się region Podhala, który zainspirował nie tylko artystów, twórców stylu zakopiańskiego w architekturze, ale też etnografów, w tym Władysława Matlakowskiego, autora *Budownictwo ludowe na Podhalu* (1892), który opisał cechy i specyfikę mieszkań góralskich, łącząc je z lokalną mentalnością i tradycją.

Najbardziej znanym i zaangażowanym w utrwalanie informacji o dworach szlacheckich był Zygmunt Gloger (1845–1910), historyk, archeolog i etnograf. Temat dworu i tradycji szlacheckich pojawił się w większości jego prac, zarówno opracowań i encyklopedii, jak i felietonów gazetowych. W jego tekstach obraz często miesza się z wyobrażeniem, dużo tu też egzaltacji, ale niewątpliwie dzięki jego działalności przetrwały informacje o wielu nieistniejących już dziś obiektach. Staropolski dwór szlachecki, jego zdaniem, to niski, drewniany budynek, z małymi oknami, kryty strzechą i otoczony palisadą⁴⁵. U schyłku XIX w. przekonanie, że średniowieczna architektura na ziemiach polskich była drewniana było tak silne, że wierzono nawet, że zamek wawelski był do 1306 r. drewniany.

Zygmunt Gloger znał teksty dotyczące wyglądu dworów, począwszy od *Krótkiej nauki budowniczej*, a skończywszy na *Domach i dworach* Łukasza Gołębiowskiego, kolekcjonował też inwentarze i archiwalia dworskie. One to, a także rysunki i informacje zdobyte podczas wycieczek były podstawą opracowań budownictwa dworskiego, które zamieszczał w swoich publikacjach. Praca Łukasza Gołębiowskiego (wydana 1820 r.) była dla Zygmunta Glogera szczególnie cennym źródłem informacji, ponieważ zdawał sobie sprawę, że autor widział wiele dworów z końca XVIII w. oraz mógł obserwować ich sposób funkcjonowania⁴⁶. Dworom szlacheckim poświęcił osobne hasła, zarówno w *Budownictwie drzewnym*, *Encyklopedii Staropolskiej Ilustrowanej*, jak i *Encyklopedii Rolniczej wydanej staraniem i nakładem Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie*⁴⁷. W hasłach ujęte są dwory drewniane i murowane, choć Gloger zdecydowanie preferuje te pierwsze.

³⁸ Markowski 1935: 17.

³⁹ Markowski 1935: 22.

⁴⁰ Markowski 1935: 25–26.

⁴¹ Prawdopodobnie Markowskiemu chodziło tu o renesansowy dwór obronny w typie kasztelu – z niewielkimi, zryzalitowanymi lub nadwieszonymi izbami narożnymi. Terminologia dotycząca murowanych dworów renesansowych została przyjęta dopiero w latach 70. XX w.

⁴² Markowski 1935: 33–34.

⁴³ Markowski 1935: 28.

⁴⁴ Markowski 1938: 5–7 i 11, widok „odtworzonego” założenia, za Markowski 1938: 7, ryc. 1.

⁴⁵ Gloger 1890: 778; Gloger 1901: 75.

⁴⁶ Gloger 1907: 266.

⁴⁷ Patrz: „Dwór ziemiański” [w:] Gloger 1907: 266–371; „Dwór magnacki” [w:] Gloger 1901: 72–75, „Dwory wiejskie” [w:] Gloger 1901: 75–86, też „Dwór, dworek” [w:] Gloger 1890: 776–778.

Hasło w *Encyklopedii* jest polemiką z poglądami Władysława Łuszczkiewicza. Gloger krytykował jego przekonanie o powszechności dworów murowanych w XVI w., z proporcji znanych mu inwentarzy dworów murowanych i drewnianych wnioskował, że jednak drewno dominowało w budownictwie dworskim⁴⁸. Uważał, że drewniana rezydencja rozwijała się systematycznie od wieków średnich, a polska szlachta, żyjąc w tradycji „rdzennie słowiańskiej”, „nienawidziła murów ani pięt, budując wszystko z drzewa i słomy i wierząc głęboko w szkodliwość murów dla zdrowia”⁴⁹. Przedstawiał plan typowego dworu drobnoszlacheckiego jako dwudzielny, z częścią pańską i czeladną, przedzielonymi centralnie położoną sienią, a w zamożniejszych założeniach – z odrębnym domem dla służby, mieszczącym też kuchnię i piekarnię. Jako wzorcowy publikuje plan dworu w Kowalewsczyźnie (gm. Sokoty) niedaleko Tykocina, który znał osobiście, a plan również był jego autorstwa. Uważał, że staropolskie budownictwo drewniane nie posiadało cech odrębnego stylu architektonicznego, było na tyle charakterystyczne, by spełniać kryteria ogólnego typu budownictwa narodowego⁵⁰.

Informacje o dworach zawarte w *Budownictwie drzewnym* są bardziej obszerne i dość chaotycznie zaprezentowane. Wśród faktów znalazły się również wyobrażenia o typowej siedzibie drobnoszlacheckiej i jego wyposażeniu⁵¹. Zygmunt Gloger ponownie przedstawił polemikę z poglądami Władysława Łuszczkiewicza⁵², przytoczył obszerne fragmenty *Krótkiej nauki budowniczej*, opisujące dość ogólnie dyspozycję dworu i jego konstrukcję⁵³. Opisując typową rezydencję drobnoszlachecką, korzystał z tekstu Gołębiowskiego: nie różni się on od chłopskich chałup, z wysokimi wrotami prowadzącymi na podwórze, kryty strzechą, z sienią na osi i dwoma izbami po obu jej stronach, w konstrukcji zrębowej, najwyżej dwukondygnacyjny. Stwierdził, że chłopci, sołtysi i Holendrzy w „województwach wielkopolskich” mają porządniejsze domy niż drobna szlachta mazowiecka⁵⁴. Istnienie dworu wiązał z posiadaniem przez szlachcica wsi i folwarku, zresztą prezentując błędne mniemanie na temat wielkości własności szlacheckiej⁵⁵. Próbuje odtworzyć wygląd budynku z XV–XVI w., dość ryzykownie sugerując, że wille w stylu zakopiańskim (wymienił „Willę pod Jedłami” w Zakopanem, zaprojektowaną przez Stanisława Witkiewicza dla Pawlikowskich) „świadczą, czym był dwór dawnych czasów”. Sądził też, że synagogi drewniane z pomieszczeniami narożnymi (wzmiankowane w Nasielsku (gm. loco), Wołpie (obecnie obwód grodzieński, Białoruś) i Zabłudowie (gm. loco) nawiązywały formą do dworów alkierzowych i mogą też być pomocą w wizualizowaniu dworów staropolskich, zarówno jeżeli chodzi o plan, jak i kształt dachu (mansardowy

polski) i ogólny wygląd bryły⁵⁶. Alkierze zaś wywodził od średniowiecznych baszt zamkowych⁵⁷.

Opracowanie Zygmunta Glogera, bardzo cenne pod względem ilości dostarczonych informacji, nie jest jednak opracowaniem naukowym, poprawnym metodologicznie, jak choćby praca przedstawionego niżej Kazimierza Mokłowskiego. W obszernym haśle cytowane są fragmenty inwentarzy dworskich w XVI–XVII w.⁵⁸, opisane wyposażenie z powołaniem się na różne relacje podróżników i właścicieli rezydencji⁵⁹, zamieszczone opisy, plany, rysunki i zdjęcia wielu dworów, głównie drewnianych - m.in. w Rogowie (gm. Opatowiec), Czarnożyłach (gm. loco), Sadowiu (gm. loco), Potoku Wielkim (gm. loco), Smardzewie (gm. Sochocin), Ciepeliowie (gm. loco), Kowalewsczyźnie (gm. Sokoty), Jackowszczyźnie (dziś obwód grodzieński, Białoruś), Nowoszybach (dziś obwód brzeski, Białoruś), Zaosiu (dziś obwód brzeski, Białoruś), Haciszczach (dziś obwód brzeski, Białoruś), Reginowie (dziś obwód brzeski, Białoruś), Mazurach (gm. Wysokie Mazowieckie), Pukiem (dziś okręg telszański, Litwa), Orwistowie (dziś okręg kowieński, Litwa), Chojnowie (gm. Czernice Borowe), Merczowszczyźnie (dziś obwód brzeski, Białoruś), Wiskach (gm. Komarówka Podlaska), Witulinie (gm. Leśna Podlaska), Suchej (gm. Grębków), Wojnach-Szubach (gm. Szepietowo), Brzózkach (gm. Kolno), Złotorii (gm. Choroszcz), Wroceniu (gm. Goniądz), Sudawskiem (gm. Wiżajny), Paplinie (gm. Korytnica), Łopusznej (gm. Nowy Targ) i Niepołomicach (gm. loco) – ale też murowanych. Formułując hipotezy dotyczące dworu, Gloger cytował głównie opinie Mokłowskiego o różnicach między domem szlacheckim a chatą chłopską (różnicę dostrzegł jedynie w orientacji względem ulicy)⁶⁰. Za łożińskim powtórzył teorię o dworze jako żywym tworze, który dojrzewa w ciągu trwania trzech pokoleń i prawie nigdy nie miał architektonicznej jedności⁶¹. Wprawdzie stwierdził, że „nie miałyby zgoła sensu dzisiaj nadawanie dawnemu budownictwu drzewnemu w Polsce nazw kastowych sztuki „ludowej” lub budownictwa szlacheckiego, skoro wszystko było bezwzględnie budownictwem narodowym”⁶², ale podkreślając jedność konstrukcyjną chaty i dworu, wpisuje się w nurt etnograficzny.

Rzetelne przygotowanie zawodowe miał Kazimierz Julian Mokłowski (1869–1905), dziennikarz i publicysta, architekt i historyk sztuki. W projektach chętnie stosował detal w stylu zakopiańskim, zajmował się też inwentaryzacją i konserwacją obiektów zabytkowych.

Obszerna jego praca – *Sztuka ludowa w Polsce* – składa się z dwóch części⁶³. W pierwszej (zatytuowanej *Dzieje mieszkań ludowych*) przedstawiała różne formy mieszkań ludzkich, począwszy od jaskiń i szałasów, poprzez palafity i chaty prądziejowe, opisywane też na przykładzie znalezisk archeolo-

⁴⁸ Gloger 1901: 77.

⁴⁹ Gloger 1901: 82.

⁵⁰ Gloger 1901: 84.

⁵¹ Gloger 1907: 267–270.

⁵² Gloger 1907: 275–277.

⁵³ Gloger 1907: 272–275.

⁵⁴ Gloger 1907: 266.

⁵⁵ Gloger 1907: 279.

⁵⁶ Gloger 1907: 281–282.

⁵⁷ Gloger 1907: 318 i 323.

⁵⁸ Gloger 1907: 282–295.

⁵⁹ Gloger 1907: 304–307.

⁶⁰ Gloger 1907: 280.

⁶¹ Gloger 1907: 298.

⁶² Gloger 1907: 324.

⁶³ Mokłowski 1903b.

gicznych, aż po współczesne budownictwo wiejskie. Podstawą rozważań było twierdzenie Wilhelma Heinricha Riehla o determinacji wytworów mieszkańców danego regionu (w tym budownictwa) panującymi tam warunkami środowiskowymi. K. Mokłowski zaprezentował przykłady schronień ludzkich uwzględniające specyfikę geograficzną, którą zresztą uważał za podstawowe źródło różnic kulturowych. W drugiej zajął się architekturą drewnianą na ziemiach polskich, omówił różne typy budowli, dwa pierwsze rozdziały poświęcając dworom.

Autor, wykształcony badacz, nie tylko opisał interesujący go problem – budownictwo drewniane – ale również potrafił skorzystać z literatury przedmiotu powstającej na terenach ościennych, a przede wszystkim stosował metodę pracy naukowej. Opracował niezwykle drobiazgowy „Kwestionariusz dla badania kultury ludowej”, zawierający 42 pytania, dotyczące dokładnego położenia obiektu, typu zagrody i jej najważniejszych elementów, budulca i techniki konstrukcji i jej wystroju, dyspozycji wnętrza, jego wymiarów i wyposażenia, opisu poszczególnych elementów budynku i jego wyposażenia, ponadto narzędzi strojów, pieśni i przypowieści odnoszących się do mieszkania, znaczenia motywów zdobniczych oraz zwyczajów zakładzinowych. Osobom chcącym prowadzić badania zgodnie z kwestionariuszem zalecał szkicowanie ewentualnie fotografowanie obiektów drewnianych (dworów szlacheckich, spichlerzy i świronów; domów podcieniowych, kościołów, cerkwi, dzwonnicy, kaplic, krzyży, nagrobków, synagog i meczetów) wraz z wyposażeniem, pytać o ich wiek, narodowość mieszkańców, dokładnie zaznaczać, nazwę i przynależność administracyjną miejscowości⁶⁴. Opublikował go również w czasopiśmie *Tydzień* licząc, że dotrze w ten sposób do pasjonatów, którzy pomogą mu zbierać materiały⁶⁵.

Dla Kazimierza Mokłowskiego kryterium uznania za sztukę ludową był stosowany materiał. Zalicza do niej wszelkie budowle wzniesione z drewna. Podkreślał też znaczenie budownictwa wiejskiego dla historii sztuki i budownictwa polskiego⁶⁶. Sądził, że bez znajomości rozwoju chaty wiejskiej nie można zrozumieć budownictwa mieszczańskiego i szlacheckiego, a niewłaściwa jego ocena jest przeważnie konsekwencją nieznanego genezy zdobnictwa i konstrukcji, zważywszy na rozwarstwienie stanu szlacheckiego⁶⁷. W tym upatrywał przyczynę silnych podobieństw między budownictwem chłopskim i szlacheckim, wykorzystującym ten sam materiał i wykonawcę, nie zgadzając się tym samym z poglądami Władysława Łuszczkiewicza⁶⁸. Krytykował go za brak zrozumienia konstrukcji drewnianych i pogląd, że nie spełnia kryteriów sztuki oraz tworzenie hipotezy o zerwaniu tradycji budownictwa drewnianego⁶⁹. Uważał, że materiał determinował typ konstrukcji, a więc u szlachty i chłopstwa musiał rozwinąć się ten sam typ budowli. Różnicę między dworem

i chatą widział jedynie w ilości izb mieszkalnych, a nie w ich rozkładzie oraz położeniu osi kompozycji.

Kazimierz Mokłowski zauważył, że bryły dworów dostosowywały się do stylów panujących w architekturze murowanej⁷⁰. Widział dwie drogi rozwoju dworu – rezydencja nie posiadająca funkcji obronnych ewoluowała z chaty chłopskiej, w miarę możliwości naśladowując formy detalu architektonicznego właściwego dla panującego stylu w sztuce, natomiast drewniane zamki – hipotetyczna konstrukcja, której istnienia jednak żaden z teoretyków nie poddawał w wątpliwość – zaopatrywano w wieże narożne, z których wykształciły się alkierze. Próbując zrekonstruować wygląd nieobronnego dworu z XV–XVI w. uznał, że Łuszczkiewiczem, że kształt otworów okiennych i drzwiowych drewnianych kościołów przypomina formy gotyckie, co świadczy o istnieniu równoległe rozwijającej się drewnianej architektury gotyckiej. Uważał też, że formy drewnianego detalu architektonicznego w stylu gotyckim przetrwały w zdobnictwie chat podhalańskich⁷¹.

W czasach, gdy rozpoczynano dyskusję o wyglądzie średniowiecznego dworu obronnego, nie zdawano sobie jeszcze sprawy z istnienia gródków stożkowych⁷². Próbowano więc zrekonstruować go na podstawie wyglądu XVIII-wiecznych dworów alkierzowych, murowanych kasztelei renesansowych i regularnych murowanych zamków gotyckich typu nizinnego, z wieżami narożnymi. Również i Mokłowski stworzył obraz budynku drewnianego na planie czworoboku z wieżami w narożnikach, ujętego wewnętrzną palisadą i fosą z mostem zwodzonym, za którymi znajdował się majdan otoczony zewnętrzną, również czworoboczną palisadą, z wieżami w narożnikach i bramą „przypominającą wielce nasze bramki do zagrody wiodące” i fosą z mostem zwodzonym⁷³.

Jan Sas-Zubrzycki (1860–1935), architekt, autor głównie budowli neogotyckich, ale też teoretyk architektury i konserwator zabytków, wpisuje się raczej w nurt etnograficzny, choć jego rozważania odbiegały znacznie od wyżej przedstawionych. Zainteresowania Jana Sas-Zubrzyckiego oscylowały wokół udowadniania obecności boskich pierwiastków w architekturze drewnianej oraz wspólnej proveniencji form jej zdobnictwa. Uważał, że dzięki ujawnianiu się „pierwiastków duchowych” w budownictwie drewnianym jest ono kluczowe dla poznania sztuki polskiej, a jego istota wynika dominacji aspektów duchowych nad funkcjonalnymi⁷⁴.

Jan Sas-Zubrzycki zabrał również głos w dyskusji dotyczącej drewnianych rezydencji, ale jego teorie, oparte na argumentach podobnych jak u wyżej wymienionych badaczy, prowadzą jednak do zupełnie innych wniosków. Już tytuł jego pracy – *Pierwotność założenia dworu staropolskiego* – pozwala się zorientować, jakie są konkluzje autora. Cały jego wywód, dość już archaiczny w doborze argumentów,

⁶⁴ Mokłowski 1903b: 548–550.

⁶⁵ Mokłowski 1903a.

⁶⁶ Mokłowski 1903b: 4 i 337.

⁶⁷ Mokłowski 1903b: 337.

⁶⁸ Mokłowski 1903b: 338.

⁶⁹ Mokłowski 1903b: 346–347.

⁷⁰ Mokłowski 1903b: 348.

⁷¹ Mokłowski 1903b: 350.

⁷² Jako pierwszy zwrócił uwagę na kopce kryjące pozostałości dworów ryckich G. Leńczyk (Leńczyk 1937: 229–231). Po wojnie problemem zajęła się też J. Kamińska (Kamińska 1966: 43–75). Problem szybko został podjęty przez innych badaczy.

⁷³ Mokłowski 1903b: 354.

⁷⁴ Sas-Zubrzycki 1930: 5.

jest świetnym przykładem zastosowania etnografii w propagandzie nacjonalistycznej, udowadniająca wczesną obecność Słowian na obszarach uznawanych za rdzenne ziemie niemieckie⁷⁵.

Wykazując się niewątpliwą znajomością budownictwa wiejskiego, niepotrzebnie jednak je mitologizował, doszukując się magicznych, wynikających z odległego w czasie wspólnego pochodzenia jego użytkowników, wpływających na dyspozycję wnętrza, nie uwzględniając często funkcji pomieszczeń. Najbardziej jaskrawym chyba przykładem są rozważania na temat planu chaty (i dworu), trójdzielnej, z sienią centralną oraz izbą białą z komorą i czarną, też z komorą po obu jej stronach. Zdaniem Sas-Zubrzyckiego, taka dyspozycja wnętrza wynika z chęci oddania symboliki liczb, jedyńki i „dwoistości podwójnej”. Założył też, że w każdym trakcie domu było ognisko, a nazwy izb „biała” i „czarna” nie dotyczą ich funkcji, „ale odnoszą się do ognia wiecznego: „znicza” – na cześć Jasnoboga i Czarnoboga. Z czią tej dwoistości jednoczą się i owe kaplice „dwoiste”, znane w historii sztuki, jako zakładane piętrowo”⁷⁶.

Odrzucając warstwę dekoracji architektonicznej, wpływającej na przynależność stylistyczną budowli („drobiazgi, które nas przyuczono nazywać niesłusznie niemieckimi lub włoskimi”, Jan Sas-Zubrzycki mieszał pojęcia odnoszące się do „materialnych” elementów konstrukcji budynku z warstwą niematerialną – tradycji, zakładając trwałość zwyczajów i występowanie tych samych wśród mieszkańców zarówno chaty, jak i dworu i pałacu w ciągu kilkusetletniego ich trwania, lekceważąc czas, dystans dzielący miejsca i budulec⁷⁷.

Jan Sas-Zubrzycki wywodził plan dworu dwutraktowego z centralną sienią od chaty chłopskiej, odwołując się tu do *Budownictwa drzewnego* Glogera. Jego zdaniem plan domu (i dworu) z sienią pośrodku i dwoma traktami izb po obu stronach (tzw. piętnica) wywodzi się ze starożytności i znany był już średniowiecznym Słowianom, argumentując to też układem kopuł w architekturze środkowo- i późnobyzantyńskiej, co też świadczyć miało o związku między kościołem a chatą, o pochodzeniu architektury świeckiej od sakralnej, bo „pierwiastki duchowe z wiary wnikały w życie powszednie i do jednego wyniku przychodziły”⁷⁸. W dość chaotycznym wywodzie kładzie nacisk na związki planu chaty/dworu („piętnica”) z sacrum chrześcijańskim, ale też odwołuje się do sił przyrody – „cześnie słońca w związku z czterema stronami świata, oto piętnica z miru światowego, świętego, świecącego i świetnego”⁷⁹. Owa „piętnica” miała być typowo sarmacka, polska⁸⁰.

Jan Sas-Zubrzycki widział też związki między planami chaty i rotundy na Ostrowie Lednickim. Rozrysowywał kwadrat dziewięciopółkowy, podkreślając kontur pół układających się w kwadrat, widząc tu schemat lednickiej kaplicy sprzężonej z palatium. W drugim wariantcie zaznaczył kontury pola cen-

tralnego i narożnych, co dało mu schemat dworu staropolskiego (dwór alkierzowy)⁸¹.

Ogólne podobieństwo planów chat i dworów było dla Sas-Zubrzyckiego dowodem tego, że oba są tworem rodzimym, nie mającym związków z architekturą zachodniej Europy⁸². Widział za to pokrewieństwo z architekturą Wschodu, doszukując się podobieństw między opisaną chatą/dworem i rozplanowaniem pałacu w Firuzabad (Iran), który łączył ze Scytami, co pozwoliło mu wysnuć teorię o związku pomiędzy „układem pierwotnym” chaty góralskiej i dworu staropolskiego ze sztuką sasanidzką, co uznał za „podwalinę nauki prawdziwej”⁸³. Próbuje też łączyć występowanie pewnych elementów po dwa jako dwoistość, światłość – ciemność, dobro – zło, ciało – duch. Odnosił to też do proporcji 1:2, z tego (dwie ćwiartki) wywodzi nazwę „czworak”⁸⁴.

Z przedstawionych wyżej stanowisk badaczy wynika, że na przełomie XIX i XX w. wiedza o wyglądzie dworów średniowiecznych czy wczesnonowożytnych nie była zbyt rozległa. Ponadto istniało wiele błędnych wyobrażeń o rezydencji szlacheckiej w przeszłości i jej przeobrażeniach.

Problemem, który pojawia się u wielu wzmiankowanych badaczy, jest wiara w liniowy rozwój architektury polskiej. Przyjęto, że u jej zarania pojawiły się formy prymitywne, drewniane, wyparte później przez konstrukcje murowane. Wiąże się z tym wartościowanie materiałów budowlanych i przekonanie o wyższości kamienia czy cegły nad tanim, prostym drewnem, choć również entuzjaści stylu rodzimego wierzyli, że mógł on się realizować jedynie w formach drewnianych. Badacze żyjący na przełomie XIX i XX w., mimo pojawiających się idei determinizmu geograficznego w architekturze, zastanawiając się nad rozwojem architektury, stawiali znak równości pomiędzy nim a postępem cywilizacyjnym, biorąc za pewnik, że konstrukcje murowane muszą być późniejsze od drewnianych, jako bardziej zaawansowane i wymagające wyspecjalizowanej wiedzy budowlanej. Mimo relatywnie dobrej znajomości wczesnonowożytnych źródeł pisanych, nie brali zupełnie pod uwagę danych ekonomicznych i historycznych, które wpłynęły na regres murowanego budownictwa drobno-szlacheckiego w okresie po połowie XVII w. i ogromna popularność szlacheckiej rezydencji drewnianej. Z drugiej jednak strony gloryfikowano dwór drewniany, dopatrując się w nim elementów rodzimego stylu architektonicznego.

Z wyżej opisanymi wiąże się też wizja średniowiecznego idealnego dworu obronnego. Dwór ten miał być wzniesiony z drewna na planie czworoboku, z wieżami w narożnikach zarówno domu, jak i całego założenia obronnego. Kreacja ta pojawiła się nie tylko u badaczy mających skłonności do idealizowania zjawiska dworu, ale też u Kazimierza Mokłowskiego, posługującego się konsekwentnie opracowaną metodą badawczą. Hipotetyczny twór, powstały na podstawie form architektonicznych istniejących w XIV–XVIII w., został umieszczony w przeszłości, jako punkt wyjścia dla ewolucji bryły dworu. Zaspokajało to potrzebę uzupełnienia jego cią-

⁷⁵ Sas-Zubrzycki 1934: 3–23.

⁷⁶ Sas-Zubrzycki 1934: 5–6.

⁷⁷ Sas-Zubrzycki 1934: 4–5.

⁷⁸ Sas-Zubrzycki 1934: 5–7, ryc. 1–2.

⁷⁹ Sas-Zubrzycki 1934: 16.

⁸⁰ Sas-Zubrzycki 1934: 23.

⁸¹ Sas-Zubrzycki 1934: 9, ryc. 5–6.

⁸² Sas-Zubrzycki 1934: 11.

⁸³ Sas-Zubrzycki 1934: 13–14 i 16.

⁸⁴ Sas-Zubrzycki 1934: 19.

gu rozwojowego. Ponadto zakładano, że jedynie obecność elementów dekoracyjnych wywodzących się z porządków klasycznych jest warunkiem uznania budowli za dzieło sztuki.

Również w „nurt etnograficzny” wpisywała dwory drewniane, żywa na przełomie XIX/XX w., potrzeba doszukiwania się „narodowych pierwiastków” i wiara w istnienie „narodowej architektury”, łączona z popularną wówczas chłopomanią, kierująca poszukujących w stronę sztuki ludowej, jej form i motywów.

ARCHITEKTURA DWORÓW DREWNIANYCH W XVII–XIX W.

Nie jest odkryciem stwierdzenie, że architektura dworów istnieje równie długo jak stan szlachecki (i jego społeczny poprzednik, stan rycerski). Ewoluuowała wraz z możliwościami ekonomicznymi, technologicznymi, potrzebami i modą. O ile nie zachowały się rezydencje rycerskie z XI–XV w., jesteśmy w stanie jedynie wskazać pozostałości późniejszych rezydencji obronnych, drewnianych lub szachulcowych dworów na kopcu⁸⁵.

Stosunkowo nieliczne przykłady murowanych rezydencji szlacheckich w późnym średniowieczu i wczesnej nowożytności potwierdzają, że jednak większość dworów w tym okresie wznoszono z drewna. Obecność drewnianych dworów na kopcach w Polsce centralnej, często już z murowanym podpiwniczeniem, potwierdzają m.in. badania Leszka Kajzera⁸⁶. Niestety, przeważnie ich istnienia możemy się jedynie domyślać – o ile nie posiadały elementów fortyfikacji ziemnych, nie jesteśmy w stanie wyróżnić ich w terenie. Sytuacji nie poprawia fakt, że jeszcze stosunkowo niedawno materiał wczesnonowożytny nie był zbierany podczas badań powierzchniowych, stanowiska podworskie nie są więc uwzględnione w starszej dokumentacji Archeologicznego Zdjęcia Polski. Nie zachował się również materiał ikonograficzny, choć pewnych informacji udzielają dokumenty dotyczące działów rodzinnych i procesów majątkowych, czasem też rachunki. Niestety, dane te są niewystarczające, by na ich podstawie pokusić się o rekonstrukcję ówczesnych dworów czy o ich precyzyjną lokalizację.

Ambicje szlachty w 2 połowie XVI w., spowodowane sukcesami ruchu egzekucyjnego, wzrost jej zamożności związany z koniunkturą na handel zbożem oraz poszerzenie horyzontów związane z podróżami, studiami zagranicznymi i karierami dworskimi skutkowały pojawieniem się murowanych dworów, również średniej szlachty⁸⁷. Dwa z nich – Je-

zów (gm. Bobowa) i Szymbark (gm. Gorlice) – opisał u schyłku XIX w. wzmiankowany tu już Władysław Łuszczkiewicz⁸⁸. Teresa Jakimowicz zebrała wiadomości o 33 murowanych dworach wzniesionych w XVI w. w granicach Korony. Większość uwzględnionych w katalogu obiektów pochodzi z terenów Małopolski (12), zwraca uwagę brak obiektów tego typu na prawym brzegu Wisły – poza Małopolską w katalogu znalazły się jedynie trzy dwory z terenów Lubelszczyzny i jeden z ziemi chełmińskiej⁸⁹. Oczywiście, badania archeologiczno-architektoniczne pozwoliły uzupełnić tę listę, ale proporcje lokalizacji dworów nie uległy zmianie. Niezależnie od możliwości wznoszenia murowanych siedzib rodowych, część szlachty nie widziała potrzeby, by zamienić rezydencję drewnianą na nową, modną, murowaną.

Niezależnie od ambicji i możliwości finansowych średniozamożnej szlachty, w XVI w. wciąż dominującą formą rezydencji szlacheckiej są dwory drewniane. Skarbnicą informacji o ich wyglądzie są inwentarze opisujące zabudowania dworskie, datowanych w większości na lata 1550–1650. Mówią nam one nie tylko o ogólnej dyspozycji budynku dworu, ale również o jego wyposażeniu. Część z nich została opublikowana, niektóre znamy jedynie z odpisów i wzmianek Zygmunta Glogera⁹⁰.

Wśród zachowanych opisów inwentarzowych warto wspomnieć spisany w 1603 r. inwentarz dworu w Lipnikach (gm. Tykocin), które były folwarkiem starostwa tykocińskiego, a w latach 1571–1603 pozostawały w dyspozycji Łukasza Górnickiego, dworzanina Zygmunta Augusta i wybitnego humanisty⁹¹. Wydaje się, że budynki gospodarcze (mydlarnia, kuźnia, olearnia, piekarnia, kuchnia, lodownia) oraz część zabudowy mieszkalnej (domek jednoizbowy przy bramie, sześć komór służebnych, izba służebna z sienią) powstała wcześniej, natomiast rezydencję („dom wielki, nowobudowany”) wzniesiono dopiero po objęciu folwarku przez Górnickiego⁹².

Wśród zabudowań dworskich znajdowały się dwa małe obiekty mieszkalne, wzniesione przed 1571 r., przeznaczone najprawdopodobniej dla służby. Miały one dość prosty układ – sieni, z niej wejście do izby i „komórki potrzebnej”, też schody prowadzące na górną kondygnację. Z tego okresu pochodził również „dom wielki”, prawdopodobnie mieszkanie zarządcy przed objęciem majątku przez Łukasza Górnickiego. Był on budynkiem podpiwniczonym, kilkupomieszczeniowym, zorganizowanym wokół sieni, z trzema izbami, pięcioma komorami (i dwoma na strychu), sionką i dwoma komórkami potrzebnymi. Po 1571 r. została wzniesiona nowa rezydencja, określona jako „dom wielki nowobudowany” – prawdopodobnie częściowo podpiwniczony, z sienią praw-

⁸⁵ O „kopcach historycznych” pisał już G. Leńczyk (Leńczyk 1937: 229–231). W połowie lat 60. XX w. J. Kamińska uznała je za rezydencje rodów rycerskich (Kamińska 1966: 43–75). Poza raportami wykopaliskowymi, szerzej omówili je L. Kajzer (Kajzer 1988, 2010: 36–59) i A. Marciniak-Kajzer (Marciniak-Kajzer 2011, tu też katalog i szczegółowa bibliografia). Obecność dworów na kopcu (gródków stożkowych) stwierdzono w Polsce centralnej, Małopolsce, Wielkopolsce i na Śląsku, ostatnio również na Warmii i Mazurach (Radkowski i Wysocki 2016: 295–385), choć tam nie wszystkie gródki stożkowe wiązać można z rezydencjami rycerskimi.

⁸⁶ Kajzer 1984: 46–52.

⁸⁷ Renesansowe dwory murowane, towarzyszący ich powstawaniu klimat polityczno-gospodarczy i koszty budowy omówił szczegółowo L. Kajzer (Kajzer 2010: 67–100).

⁸⁸ Łuszczkiewicz 1890.

⁸⁹ Jakimowicz 1979, mapa s. 204.

⁹⁰ Z. Gloger wielokrotnie wspominał o tekstach szesnastowiecznych inwentarzy majątkowych, które udało mu się zgromadzić, patrz: Gloger 1905b: 1–2, 1905c: 1–2, 1905d: 2–3 i 1905e: 1–2; też: Gloger 1905a: 72–77; 1901: 78–79. Obecnie przechowywane są w zbiorach Archiwum Narodowego w Krakowie.

⁹¹ Gloger 1901: 79–80; również Gloger 1889, dostęp 9.01.2022.

⁹² Ogród dworski w Lipnikach, Internet: <http://www.ogrodowy.minigo.pl/index.php/page/lipniki> (dostęp 9.01.2022)

dopodobnie pośrodku założenia, dwiema dużymi świetlicami, trzecią mniejszą, sionką, komorą i dwiema komórkami potrzebnymi⁹³. Wydaje się jednak, że nie jest to typowa rezydencja XVI-wiecznego szlachcica – uwagę zwraca obecność przynajmniej dwóch bardzo dużych pomieszczeń (posiadających po osiem okien, a więc więcej niż pozostałe dwory znane z inwentarzy), za to tylko jednej komory. Być może nietypowy układ dworu jest wynikiem konieczności sprostania wymaganiom życia towarzyskiego, które ze względu na swoją pozycję prowadził jego właściciel.

Dość zdawkowy, ale jednak dobry obraz układu dworów dają lustracje. Niestety, odnoszą się jedynie do królewskich, ale znaleźć w nich można krótkie opisy budynków folwarcznych, w tym dworów stanowiących mieszkanie zarządcy. Zachowany tekst lustracji województwa podlaskiego z 1602 r., wydany przez Michała Sierbę⁹⁴, wspomina dziewięć folwarków z zabudową dworską. Wprawdzie autor zapisków nie określił budulca, z którego wznoszono wzmiankowane dwory, ale niewątpliwie było to drewno. Wyfania się z nich obraz przeciętnego dworu znajdującego się na terenie folwarku. Najczęściej był dom był jednotraktowy, składający się z sieni i położonych naprzeciw siebie białej i czarnej izby. Czasem z białej izby można jeszcze przejść do komnaty (kownaty) i komory.

Prawdopodobnie typowy plan niewielkiego dworu drewnianego nie zmieniał się od późnego średniowiecza. Podobnie rozplanowany był dwór Jadwigi i Jagiełły w Jadownikach (gm. Brzesko), wzniesiony w 1394 r. – drewniany, z piecem, składał się z centralnie położonej sieni oraz izby i komnaty, przy których mogły znajdować się komory⁹⁵. Wydaje się, że odpowiadał on rozmiarom i dyspozycji dworu średniowiecznego feudała⁹⁶, utrzymującego się w tradycyjnym budownictwie drewnianym jeszcze w XVI w.

Po 1650 r. szlacheckie budownictwo murowane zostało znacznie ograniczone. Wpłynęło na to niewątpliwie wyniszczenie ziem polskich wieloletnimi wojnami oraz zubożenie szlachty spowodowane pojawieniem się zboża moskiewskiego na rynkach europejskich⁹⁷. Jednocześnie zniszczone budowle mieszkalne trzeba było szybko odbudować, co było przyczyną popularności architektury drewnianej, wymagającej niższych nakładów finansowych szlachty, która w zaistniałej sytuacji miała mniejsze możliwości gromadzenia kapitału. Nie bez znaczenia był też fakt, że niższa cena budownictwa drewnianego umożliwiała konstrukcję rozleglejszych siedzib, odpowiadających rosnącym potrzebom szlachty.

Być może powszechny ruch budowlany, obok możliwości zaadaptowania coraz popularniejszych motywów sztuki barokowej, spowodował pojawianie się kolejnych instrukcji budowlanych dla właścicieli ziemskich, ułatwiających przygotowanie do budowy rezydencji oraz nadzór nad inwestycją. Wprawdzie autorzy tychże instrukcji preferowali budownic-

two murowane, jako trwalsze i ognioodporne, ale zamieszczały też rady dla budujących z drewna.

Najstarszą z XVII-wiecznych instrukcji była *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, wydana w Krakowie w 1659 r.⁹⁸, prawdopodobnie autorstwa Łukasza Opalińskiego (zgodnie z ustaleniami A. Miłobędzkiego). Autor wyraźnie zaznacza, że rezydencja powinna być projektowana stosownie do możliwości finansowych inwestora, ale też uwzględniając „zwyczaj polski” – wieloosobowe rodziny szlacheckie związane z rezydentami (uboższymi krewnymi), zobowiązane do gościnności wobec członków rodziny i sąsiadów⁹⁹. Zaleca budowę z cegły lub kamienia, ale budownictwo drewniane uważa za należące do „zwyczaju polskiego”. Niezależnie od zastosowanego materiału, dwór ma być parterowy i przestronny. Wydaje się, że choć autor konsekwentnie omawia konstrukcję fundamentów i ścian z kamienia i cegły, to jednak odsyła przy omawianiu zasad dekorowania elewacji do traktatu Jakuba Vignoli, który powinien być przetłumaczony na język polski „nie tylko dla budowniczych, ale i dla stolarzów, snycerzów, którzy tych miernie umiejąc i nie zachowując barzo wielkie błędy w swoich robotach popełniają” świadczy, że zdaje sobie sprawę, że jego wskazówki mogą służyć też majstrom pracującym w drewnie. Potwierdza to też wzmianka, że rzeźby (raczej „ornament”, choć autor użył słowa „sculptura”) drewniane mają zdobić stropy, drzwi, ramy okienne i okiennice, ale też „wszystkie ściany czasem stolarką i snycerką zdobią”.

Kolejnym traktatem, który wpłynął na rozwój budownictwa, była *Ziemiańska Generalna Oekonomika o Obszerniejszym od przeszłej edycyey Stylem supplementowana i we wszystkich Punktach znacznie poprawiona*, napisana przez Jakuba Kazimierza Haura. Szczególny wpływ miała kolejna edycja dzieła, wydana w Krakowie w 1679¹⁰⁰. Dołączony do niej został suplement *Architektonika albo nauka budownicza gospodarska*¹⁰¹. Autor również zaleca budownictwo ceglane, ze względu na jego trwałość i ognioodporność, ale poświęca akapit budynkom drewnianym. Zaleca, by wznosić je na ce-

⁹³ Układ dworów na podstawie Gloger 1889, dostęp 9.01.2022, też Gloger 1901: 79–80.

⁹⁴ Sierba 2017.

⁹⁵ Kajzer 2010: 46–47.

⁹⁶ Kajzer 2010: 47.

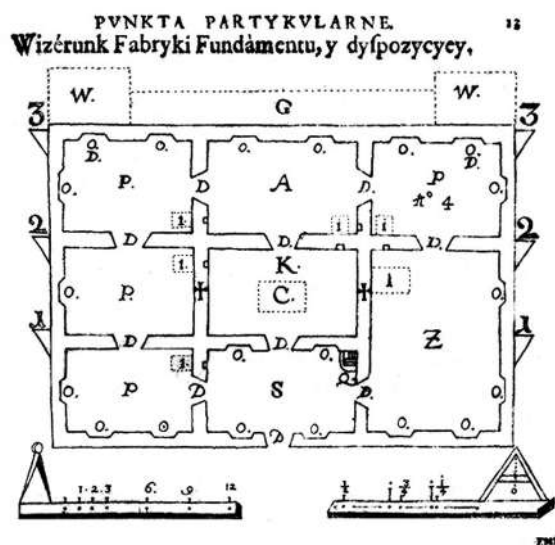
⁹⁷ Kajzer 2010: 143–145.

⁹⁸ Pierwsze wydanie z 1659, drukarnia A. Piotrkowczyka. Dzieło cieszyło się dużym powodzeniem, fragmenty przedrukowane (w:) K.W. Wóycicki, *Zarysy domowe*, t. 1, Warszawa 1842, s. 145–153; całość [w:] B. Podczaszynski *Pamiętnik Sztuk Pięknych 1850–1854*, s. 2–8, 74–75, 122–126; [w:] Z. Gloger, *Budownictwo Drzewne 1907*; całość wyd. krytyczne A. Miłobędzki, Wrocław 1957, *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*, t., re-print na podst. egzemplarza ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej PAN, Warszawa 2009, z którego korzystała autorka.

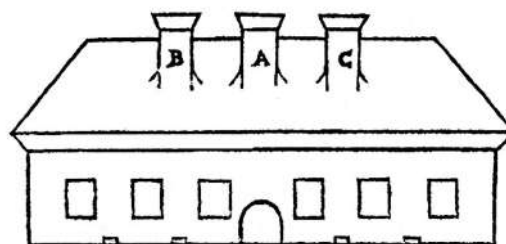
⁹⁹ Odniesienia do: *Krótką nauką budowniczą* 2009: 37–62.

¹⁰⁰ Pierwsze wydanie tomu *Oekonomika ziemianska generalna Punktami Partikularnemi, Interrogatoryami Gospodarskiemi, Praktyką Miejszczną, Modelluszami abo Tabułami Arithmetycznemi objaśniona. Pánom Dziedzicznym, Arendarzom, Oekonomom, Attendętom, Urzędnikom, Pisarzom Prowentowym y wszystkim wpospolitości Dobr ziemskich Dozorcom przyteczna i potrzebna*, miało miejsce w Krakowie w 1675 r. Książka doczekała się wielu wznowień w wersji pełnej i skróconej, fragmenty przedrukowane zostały [w:] J. Filipowicz, *Lud i czas*, 1845, 167–181. Jest to drobiazgowie kompendium wiedzy, którą powinien posiadać właściciel lub zarządca majątku ziemskiego, pozbawione jednak informacji o budowie dworu i budynków gospodarczych.

¹⁰¹ Haur 1679: 4–15.



PUNKTA PARTYKULARNE. 15
Wizerunek tego Budynku Facyaty.



Ryc. 1. Plan dworu (a) i jego elewacja (b), (za: Haur 1679: 13 (plan) i 15 (elewacja))

Fig. 1. Layout of a manor house (a) and its elevation (b) (after: Haur 1679: 13 (plan), 15 (elevation))

glanej podmurówce, co podnosi trwałość budynku. Drzewo należy ścinać w okresie od listopada do marca, budulcem winna być jedlina lub sośnina, twardy dąb nadaje się nawet na fundament. Ściany powinno się budować „w kleszcze” (konstrukcja zrębowa), co pozwala przenosić ciężar konstrukcji na całą długość belek, i tynkować wapnem zmieszanim z gliną, by je zabezpieczyć. Dachy o spadzistych połaciach, by łatwiej odprowadzały wodę deszczową, należy starannie kontrolować, by nie gnęły i nie przeciekały, z tego też powodu trzeba zrzucić śnieg i nie hodować na nich gołębi. Kuchnię zaleca lokować w osobnym budynku, w ogóle budynki gospodarcze nie powinny do siebie przylegać.

J.K. Haur zamieścił również plan postulowanego dworu (ryc. 1 a–b)¹⁰². Miał on być trójdzielny, o proporcjach 2:3, z pomieszczeniami ułożonymi w trzech traktach. W części centralnej znajdowała się sieni, za nią kuchnia z kominem, dalej spiżarnia lub schowek. Po lewej stronie, dostępne z sieni, trzy izby w amfiladzie, po prawej – jadalnia i czwarta izba, pozostawiona jako gościnna. W alkierzach w elewacji ogrodowej zaleca umieścić kaplicę i bibliotekę lub kancelarię. Służba domowa może spać na poddaszu. Rysunek fasady przedstawia dwór siedmioosiowy, kryty wysokim dachem z okapem.

Tak rozplanowany dwór przeznaczony był dla średniozamożnej szlachty. J.K. Haur zaprojektował również wersję „pańską”, gdzie kuchnia miałaby być przeniesiona do osobnego budynku, a pomieszczenia na osi sieni, w drugim i trzecim trakcie połączone, by pomieścić dużą izbę stołową. Tym samym po obu stronach sieni i izby stołowej znalazły się po trzy pokoje mieszkalne. Dla biedniejszej szlachty pozostawał wariant „chudopacholski”, który miał być redukcją wersji podstawowej, pozbawioną trzeciego traktu pomieszczeń. Dzieło Haura cieszyło się dużym zainteresowaniem, a postulowany plan, zwłaszcza w wersji „pańskiej” stosowany był w budownictwie, również drewnianym (np. Kowalewszczyzna).

Niewiele uwagi poświęcił budownictwu drewnianemu Kajetan Zdziański. Jego *Elementa architektury domowej Krotko zebranej, na lekcjach szkolnych po łacinie wydanej, a tu na Oyczysty język przełożone. Jaśnie Wielmożnemu J.M. Panu Franciszkowi Salezysuzowi Potockiemu, kracnemu koronnemu, Betzkikemu, Rubiszewskiemu, Robczyckiemu etc. staroście, od Jmci P. Kaietana Zdzanskiego Podstolica Mscisławskiego, przy zakończeniu nauk Matematycznych w szkołach Lwowskich Societas Iesu dedykowane roku 1749* są pracą napisaną na zakończenie nauk w studium matematycznym Faustyna Godzickiego we lwowskiej szkole jezuitkiej, najprawdopodobniej na podstawie wykładów profesora¹⁰³. Uwagi dotyczące architektury mieszkalnej odnoszą się wyłącznie do wiejskich siedzib szlacheckich, co pozwala sądzić, że Godzicki w swych wykładach starał się uczniom – przyszłym właścicielom ziemskim – przekazać podstawową wiedzę na temat projektowania dworu. W rozdziale XVII (*O xyllotechtonice albo architekturze z drzewa*), w części trzeciej pracy (*O wygodach architektonickich*), poświęcono architekturze drewnianej jedynie kilka zdań. Autor zaleca, by budynki drewniane nie były zbyt duże, bo belki, z których są wznoszone, ulegną wypaczeniu. Radzi też, by belki łączyły dodatkowo na dyble i obejmę, a domy stawiać na murowanym fundamencie (lub na palach), by zapobiegać osiadaniu konstrukcji¹⁰⁴. Na marginesie rozważań nie sposób zauważyć, że fakt, iż Grodzicki uznał za stosowne uczyć swoich uczniów podstaw wiedzy o budownictwie i zasad projektowania świadczy, że ta umiejętność wchodziła w zakres umiejętności wykształconego ziemianina, co potwierdza też popularność wcześniej spisanych tekstów tego rodzaju.

Ostatnim traktatem nowożytnym omawiającym problem mieszkalnego budownictwa drewnianego jest *Budowanie Wiejskie: Dziedzicom Dobr Y Possessorom toż wszystkim iakżkolwiek zwierchność po wsiach i miasteczkach maiącym*,

¹⁰² Rysunki postulowanego dworu [w:] Haur 1679: 13 (plan) i 15 (elewacja).

¹⁰³ Małkiewicz 1972: 186.

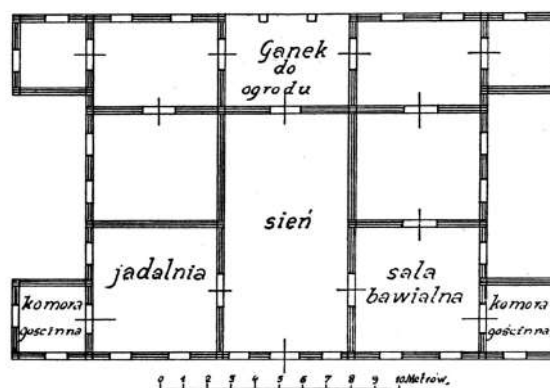
¹⁰⁴ Zdziański 1749: 58.

lata 80-te XVIII w., autorstwa Piotra Świtkowskiego¹⁰⁵. Autor w 20 rozdziałach opisał sporządzanie kosztorysów, przygotowywanie, przechowywanie i wykorzystanie materiałów budowlanych, planowanie i projektowanie budowli oraz całego folwarku. Tekst uzupełniają rysunki.

Wprawdzie Świtkowski, jak i jego poprzednicy, zalecał budowanie z cegły, jednak dość dużo miejsca poświęca budownictwu z drewna. Za najlepsze drewno budowlane uważał modrzew (słabo absorbujący wodę i relatywnie trudno zajmujący się ogniem) i sosnę (nie ugina się, można uzyskać relatywnie długie i proste belki). Cenił też dębinę – jest trwała, utrzymuje parametry w wodzie i ziemi, ale uważał, że stosować ją powinno się tylko w elementach pionowych konstrukcji, bo ulega odkształceniom¹⁰⁶. Przyznał, że budynki drewniane są trwałe, albo przynajmniej być powinny, gdyby je stawiano przyzwoicie. Należy zwracać uwagę na ich formę (figura), konstrukcję (wiązanie) i zabezpieczenie przed szkodliwymi warunkami. Zwraca uwagę również na obróbkę belek drewnianych w zależności od ich miejsca w konstrukcji. I tak belki użyte jako elementy pionowe winny mieć przekrój okrągły, do konstrukcji ścian jako elementy poziome – przekrój prostokątny, układane tak, by wysokość była większa niż szerokość¹⁰⁷. Opisany sposób konstrukcji – podwalina, w niej osadza się belki pionowe, wiązane na górze ankrami – sugeruje, że autor zalecał stosowanie konstrukcji sumiko-łatkowej.

Wspomniane traktaty popularyzowały wiedzę o budownictwie wśród szlachty. Dzięki nim niemal każdy właściciel majątku mógł zaprojektować i nadzorować budowę dworu. Choć wszyscy autorzy preferowali konstrukcje murowane (ze względu na trwałość i bezpieczeństwo), na podstawie spisanych porad można wznosić również budynki drewniane, a zachowany materiał ikonograficzny dotyczący dworów XVII-wiecznych dowodzi, że plan opublikowany przez J.K. Haura był chętnie stosowany (np. Kowalewsczyzna, ryc. 2).

Ogólne wyobrażenie o wyglądzie dworów szlacheckich dają nam również pamiętniki i poradniki gospodarstwa domowego z przełomu XVIII i XIX w. Jędrzej Kitowicz opisuje dwór szlachecki jako budynek na planie czworoboku, przeważnie drewniany, jedno- lub dwukondygnacyjny, z sienią na osi i pomieszczeniami po obu jej stronach, z narożnymi alkierzami mieszczącymi apteczkę, kapliczkę i skarbiec¹⁰⁸. Zgadza się to z planem Haura czy też dworu alkierzowego. Opis ten powtórzył Łukasz Gołębiowski dodając, że domy drobnej szlachty nie różnią się od chłopskich, ale mają inną dyspozycję wnętrza: sieni centralną i dwie izby po obu jej stronach, podczas gdy chałupy chłopskie miały wejście na krótszym boku, wchodzono do sieni, z niej do izby i dalej do komo-



Ryc. 2. Kowalewsczyzna, plan dworu (za: Mokłowski 1903: 346, ryc. 161)

Fig. 2. Kowalewsczyzna, layout of the manor house, (after: Mokłowski 1903: 346, il. 161)

ry¹⁰⁹. Jeśli wznoszono je z drewna, to stosowano modrzew ze względu na jego trwałość, konstrukcję przekrywał wysoki dach, zwykle kryty gontem¹¹⁰.

Większą ilością informacji dysponujemy w kwestii rekonstrukcji drewnianych dworów z XVII–XVIII w. Zachowany materiał ikonograficzny, głównie rysunki ilustrujące *Budownictwo drewniane* Glogera, *Cieślictwo polskie* Sas-Zubrzyckiego i *Budownictwo ludowe* Mokłowskiego¹¹¹, daje jednak dobre wyobrażenie o tym, jak wyglądała rezydencja szlachecka w tym czasie. Dzięki nim wiemy, jak wyglądały drewniane dwory w Kowalewsczyźnie (gm. Sokoty), Czarnożyłach (gm. loco), Sadowiu (gm. loco), Smardzewie (gm. Sochocin), Chruszczynie (gm. Kazimierza Wielka) i Wroceniu (gm. Goniądz). Do czasów II wojny światowej istniał XVII-wieczny dwór w Rogowie (gm. Opatowiec), którego monografia opublikowana została w okresie międzywojennym¹¹². Do naszych czasów przetrwało kilkadziesiąt dworów ze schyłku XVII–XVIII w., m.in. w Laskowej (gm. loco), Rdzawie (gm. Trzcianna), Wielogłowach (gm. Chełmiec), Ożarówie (gm. Mokrusko), Świdniku (gm. Łukowica) i Łopusznej (gm. Nowy Targ).

W drugiej połowie XVII w. rezydencje wznoszono na planie symetrycznym, często zgodnie z wytycznymi J.K. Haura, dostosowując je do drewnianego budulca. Plan propagowany przez J.K. Haura – z centralnie położoną sienią i salonem oraz pokojami w trzech traktach po obu jej stronach – zastosowano w Kowalewsczyźnie, jego ślady możemy też odnaleźć w Rogowie.

Dwór w Kowalewsczyźnie (gm. Sokoty) wzniesiono w drugiej połowie XVII w., gdy dobra należały do rodziny Orsettich (ryc. 2 i 3). Wprawdzie rozebrany został w 1880 lub 1881 r., ale znany jest z licznych opisów i rysunków¹¹³,

¹⁰⁵ *Budowanie Wiejskie: Dziedzicom Dobr Y Possessorom toż wszystkim iakąkolwiek zwierchność po wsiach i miasteczkach maiącym, lata 80-te XVIII w.*, Lwów, Warszawa 1782, ponownie wydane w 1793 r. Autor planował wydanie rozszerzone, trzypięciotomowe, ale ukazał się jedynie tom 1, *Budowanie Wiejskie: pożytkowi i wygodzie Dziedziców zwierchników wsi naszych i miasteczek poświęcone*, Warszawa 1793.

¹⁰⁶ Świtkowski 1793: 2–3.

¹⁰⁷ Świtkowski 1793: 121–123.

¹⁰⁸ Kitowicz 1855: 4–5.

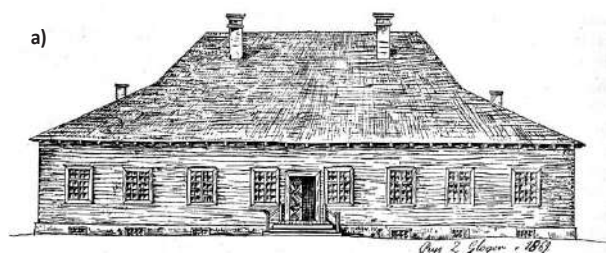
¹⁰⁹ Gołębiowski 1830: 6–7.

¹¹⁰ Gołębiowski 1830: 10.

¹¹¹ Należy pamiętać również o rysunkach, akwarelach i litografiach Napoleona Ordy, mniej jednak pomocnych ze względu na manierę autora, która nie pozwalała na uwzględnienie szczegółów przedstawianych budowli.

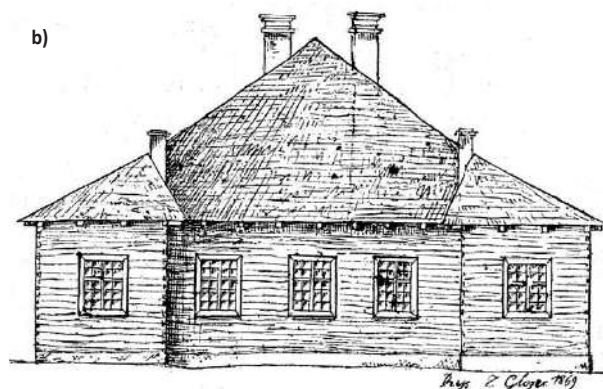
¹¹² Szydłowski 1918.

¹¹³ O dworze pisali: Gloger Z., Kowalewsczyzna [w:] *Słownik Geograficzny*



Ryc. 3. Kowalewscyżyna, elewacje dworu, a: fasada; b: widok boczny (za: Gloger 1907: 324)

Fig. 3. Kowalewscyżyna, elevations of the manor house, a: facade; b: side view (after Gloger 1907: 324)



niestety, posiadających wspólne źródło – relację Z. Glogera. We wszystkich publikacjach wzmiankujących go można znaleźć te same ilustracje – plan szkicowany przez Glogera, publikowany w *Encyklopedii Staropolskiej Ilustrowanej*, zamieszczono również w *Sztuce ludowej w Polsce* Kazimierza Mokłowskiego¹¹⁴ Zygmunt Gloger znał dobrze dwór w Kowalewscyżynie, należący do męża jego siostry stryjecznej, jego relacje są więc wiarygodne.

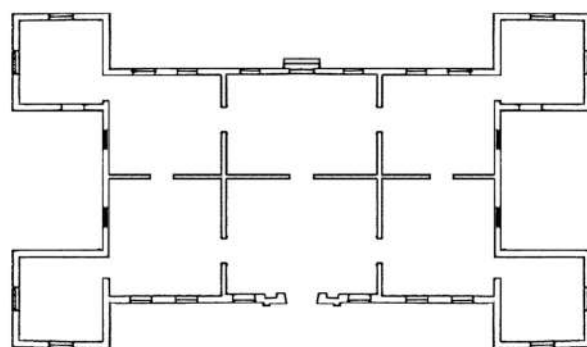
Rezydencję wzniesiono na planie trójdzielnym, z korpusem o wymiarach około 21 x 19,5 m (ryc. 2). W centrum znajdowała się sień około 13,7 x 6,5 m, zakończona kryptoportykiem od strony ogrodu. Flankowały ją pomieszczenia w trzech traktach, w amfiladzie. W narożnikach znajdowały się niewielkie alkierze utrzymane w linii fasady i elewacji ogrodowej, o wymiarach około 4,5 x 4,5 m. Podpiwniczony dwór był konstrukcją zrębową, z drewna sosnowego, dziewięcioosiową, krytą wspólnym dachem. Ganek w elewacji ogrodowej był kryptoportykiem, otwierającym się potrójną arkadą.

Wydaje się, że „plan Haura” cieszył się na wschodnim Mazowszu i Podlasiu pewną popularnością. Prawdopodobnie podobną dyspozycję miał nieistniejący już dworek w Drohiczyźnie, wzniesiony w XVIII w., rozebrany w 1940 r., znany jedynie z fotografii. W XVIII w. wznoszono też rezydencje mające jedynie alkierze w fasadzie, nie wychodzące jednak przed jej lico, wyodrębnione jedynie w elewacjach bocznych. Dobrym przykładem może być nieistniejący już dwór w Sadowiu (gm. *loco*, północna Małopolska), z 1755 r., parterowy, podpiwniczony, z gankiem¹¹⁵. Dzięki relacji właściciela, który opisał i narysował dwór przed jego rozbiórką, znana jest dyspozycja i funkcje pomieszczeń. Centralnym pomieszczeniem była sień, z niej wchodziło do kantorka właściciela. Po lewej stronie znajdowała się reprezentacyjna izba z przyległą sypialnią, a w narożnym alkierzu pokój dla córek, czasem też panien respektowych. Po prawej stronie sieni znajdowała się izba jadalna i apteczka.

Królestwa Polskiego, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski i W. Walewski, t. IV, 511–512, Warszawa 1883, Druk „Wiek”, Nowy Świat Nr 59; Gloger 1907: 324–327; również Maroszek 2008: 185–190. Wzmiankowany również (z planem) [w:] Gloger 1909, II: 83–84. Ilustracje również [w:] Mokłowski 1903b: 346.

¹¹⁴ Mokłowski 1903b: 346, ryc. 161.

¹¹⁵ Opis za: Olszowski 1876: 380–381. Za nim też Z. Gloger (Gloger 1907: 314–315).



Ryc. 4. Plan dworu alkierzowego (oprac. M. Żurek i R. Rybarczyk)

Fig. 4. Layout of the manor house with annexed rooms (drawn by M. Żurek and R. Rybarczyk)



Ryc. 5. Czarnożyły, widok dworu (za: Mokłowski 1903: 345, ryc. 160)

Fig. 5. Czarnożyły, view of the manor house (after Mokłowski 1903: 345, il. 160)

W tym samym okresie popularny stał się dwór z alkierzami narożnymi, parterowy, przeważnie dwutraktowy, z centralną sienią i czterema alkierzami narożnymi wyodrębnionymi wyraźnie w bryle i krytymi osobnymi dachami (ryc. 4). Zwyczajowo owe pomieszczenia narożne mieściły gabinet pana domu, apteczkę, kapliczkę i skarbiec¹¹⁶.

Rezydencje o tej dyspozycji wznoszono zarówno z drewna, jak i cegły. Nieistniejący już dwór w Czarnożyłach stanowił ilustrację większości publikacji o architekturze drewnianej na przełomie XIX i XX w. (ryc. 5). Do naszych czasów dotrwały

¹¹⁶ Kitowicz 1855: 4–5.



Ryc. 6. Łopuszna, dwór z końca XVIII w. z kuchnią w przybudówce (fot. M. Żurek)

Fig. 6. Łopuszna, the manor house with annexed kitchen, 18th century (photo by M. Żurek)

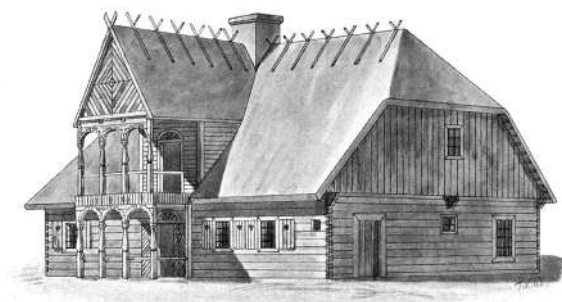
drewniane dwory m. in. w Świdniku (gm. Łukowica, 1752 r.) czy Ożarówie (gm. Mokrusko, z 1757 r.).

W XVII–XVIII w. często kuchnie urządzano w osobnych budynkach. Praktyka taka – ze względu na zagrożenie pożarowe, a także nieodłącznie związane z ówczesną kuchnią zapachy i zamieszanie – potwierdzona jest już w dworskich inwentarzach XVI-wiecznych oraz zalecana przez J.K. Haura. Być może śladem tego są tzw. „letnie kuchnie”, wznoszone jeszcze po II wojnie w niektórych rejonach Polski – wolnostojące, jednopomieszczeniowe budynki stojące w sąsiedztwie domu, w których przygotowywano posiłki w okresie, kiedy nie było konieczne ogrzewanie domu mieszkalnego. Nie zachowały się wczesnonowożytnie wolnostojące budynki kuchenne, znamy za to XVIII-wieczne dwory z kuchnią zorganizowaną w przybudówce, z osobnym wejściem (Łopuszna, gm. Nowy Targ, ryc. 6).

U schyłku XVIII w. pojawiają się też dwory dwuganeczko- we – na planie wydłużonego prostokąta, często dwutraktowe, mające w fasadzie dwa ganki. Wnętrze podzielone jest na dwa apartamenty, przeważnie o symetrycznym układzie, zorganizowane wokół dwóch sieni. Przykładem może być dwór w Pobikrach, wzniesiony w początku XIX w. w konstrukcji zrębowej, jednokondygnacyjny, dwutraktowy, dziesięcioosiowy, kryty dachem naczółkowym, z dwoma gankami wspartymi na czterech kolumnach.

W dworkach mniej zamożnej szlachty plan zredukowany był do jedynie niezbędnych pomieszczeń, a kuchnia stanowiła ich integralną część. Przykładem może być tu rozebrany jeszcze przed końcem XIX w. dworek we Wroceniu (gm. Goniądz) z 1787 r. – niewielki, w konstrukcji zrębowej, pięcioosiowy, kryty dachem naczółkowym ze strzechą (ryc. 7). Sień poprzedzał ganek z salką z balkonem. Rysunki pozwalają też się domyślać, że boczne pomieszczenia miał w dwóch traktach, a w narożnym mógł znajdować się kantorek właściciela (osobne wejście) lub kuchnia. Na osi sieni znajdowało się pomieszczenie z kominem – kuchnia, piekarnia, wędzarnia¹¹⁷. Prawdopodobnie podobną dyspozycję wnętrza (i również salkę nad gankiem, choć bez balkonu) miał dwór w majątku Pukie (Żmudź) z ok. 1800 r., którego fotografię i plan

¹¹⁷ Mokłowski 1903b: 349, ryc. 165.



Ryc. 7. Wroceń, dworek (za: Mokłowski 1903: 349, ryc. 165)

Fig. 7. Wroceń, manor house (after Mokłowski 1903: 349, fig. 165)



Ryc. 8. Ubiel, dworek Moniuszków, litografia Napoleona Ordy, 1883 r. (za: Ubiel.jpg (800x540) (zascianek.pl))

Fig. 8. Ubiel, manor house of the Moniuszko family, the lithography made by Napoleon Orda, 1883 (after: Ubiel.jpg (800x540) (zascianek.pl))

zamieścił Zygmunt Gloger¹¹⁸. Salka z balkonem nad gankiem znajdowała się też w dworku w Ubielu (dziś obwód miński, Białoruś), siedmioosiowym, krytym dachem mansardowym polskim (ryc. 8)¹¹⁹.

Niewielkie dworki drobnoszlacheckie z bardzo podobną dyspozycją wewnątrz istniały też w Złotorii (gm. Choroszcz), Brzókach (gm. Kolno) i Wojnach-Szubach (gm. Szepietowo). Dwór w Złotorii, w konstrukcji zrębowej, był trzyczęściowy i dwutraktowy. Funkcje pomieszczeń określił Gloger¹²⁰. Zgodnie z opisem, dwór zachował dwa ciągi pomieszczeń: po lewej stronie „pański”, z „izbą podstarościego” i alkierzem, a po prawej „czeladny”, z izbą czeladną z osobnym wejściem w fasadzie i alkierzem „matki czeladnej”. Po środku znajdowała się sień, a w jej tylnej części wąska sionka i komora, dostępna też z alkierza „matki czeladnej”. Z tym opisem nie zgadza się informacja Glogera o alkowie, wydzielonej z pokoju sypialnego¹²¹. Wydaje się, że określenie funkcji pomieszczeń, z „alkierzem matki czeladnej” pochodziło z czasów, gdy

¹¹⁸ Gloger 1907: 335, też Maroszek 2008: 210–211.

¹¹⁹ Ubiel; Internet: zascianek.pl (wgląd 10.01.2022).

¹²⁰ Gloger 1907: 359.

¹²¹ Gloger 1907: 7.

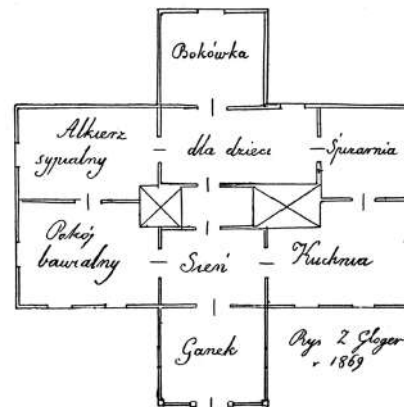
dwór był jedynie domem dyspozytorskim w folwarku, a jego właściciele – Starzeńscy – mieli też inną rezydencję. Prawdopodobnie alkowa pojawiła się, gdy w dworku zamieszkała na stałe rodzina szlachecka i trzeba było wewnątrz dawnego domu dostosować do potrzeb mieszkających tam stale właścicieli.

Dwór w Brzókach wzniesiono w 1745 r. w konstrukcji zrębowej, był trzyczęściowy i dwutraktowy (ryc. 9 i 10)¹²². Funkcje pomieszczeń wynikają z lokalizacji urządzeń grzewczych, opisane zostały też na rysunku Glogera z 1869 r. Tu również mamy zachowane dwa ciągi: po lewej stronie mieszkalny, z pokojem bawialnym i alkierzem sypialnym, po prawej gospodarczy, z kuchnią i spiżarnią. Po środku znajdowała się sieni, w ścianie po lewej stronie piec ogrzewający część mieszkalną, po prawej ściana kominowa kuchni, dostępnej z pomieszczenia kuchennego. Kominy obu, ułożone w tzw. portki, schodziły się w jeden ciąg ponad dachem. W tylnej części sieni wydzielono pomieszczenie dla dzieci, na osi dobudowano też bokówkę. W fasadzie domu znajdował się obszerny ganek. Podobny plan miał również dwór w Wojnach-Szubach, wzniesiony w drugiej połowie XVIII w.¹²³ – zarówno Brzózki, jak i Wojny-Szuby należały do Wojnow. Dom w konstrukcji zrębowej, kryty dachem naczółkowym ze strzechą, miał wymiary ok. 18 x 10 m, z centralnie położoną sienią, był trójdzielny i dwutraktowy. Oba dwory wzniesione były w tzw. okolicy szlacheckiej i stanowiły zapewne typowy przykład siedziby szlachty zagrodowej z około połowy XVIII w.

Do naszych czasów nie dotrwały drewniane pałace, zachowały się jednak informacje o nich w piśmiennictwie z drugiej połowy XIX w. i początków XX w. Opis pałacu w Drzewiecczyźnie koło Krzemieńca (dziś obwód tarnopolski, Ukraina) zachował się w pamiętnikach Józefa Drzewieckiego, publikowanych na łamach *Ateneum*¹²⁴. Wzniesiono prawdopodobnie w pierwszej połowie XVIII w., z drewna dębowego, z centralną, wielką sienią, jadalnią i dwoma sypialniami. Parterowy pałac drewniany, konstrukcji zrębowej, z dwukondygnacyjnym, trójdzielnym korpusem i jednotraktowymi, dwuosiowymi oficynami dostępnymi korytarzem w pierwszym trakcie korpusu wzniesiono w Jackowszczyźnie (dziś obwód grodzieński, Białoruś)¹²⁵. Drewniany pałac z oficynami obejmującymi podjazd nawiązywał do architektury pałaców murowanych o takiej dyspozycji.

Drewniany pałac konstrukcji zrębowej powstał również w Nowoszczykach (dziś obwód brzeski, Białoruś, ryc. 11 i 12)¹²⁶. Dysponujemy planem i fotografią opublikowaną przez Glogera oraz akwarelę Napoleona Ordy z 1863 r, dającymi dość dokładny obraz pałacu. Budynek został przeorientowany po wybudowaniu murowanego dworu i przestrzeń korpusu głównego zyskała nowy podział w XIX w., gdy po wzniesieniu nowego, murowanego dworu w starym pałacu urządzono mieszkania dla służby, ale rozmieszczenie urządzeń grzew-

czych pozwala odtworzyć dawną dyspozycję. Pierwotnie korpus główny był trójdzielny i dwutraktowy. W trakcie frontowym w centrum znajdowała się duża sieni i węższy pokój od strony ogrodu. Po obu stronach znajdowały się po dwa pomieszczenia. Piece znajdowały się po obu stronach sieni, w ścianach dzielących izby. W pomieszczeniach z boku sieni znajdowały się przejścia do oficyn. Oficyny miały takie same rozplanowanie – sionka, cztery pomieszczenia, z piecami i kominem pośrodku z sionki dostęp do przywetu, który prawdopodobnie znajdował się pomiędzy urządzeniami grzewczymi.



Ryc. 9. Brzózki, plan i bryła dworu (za: Gloger 1907: 356)

Fig. 9. Brzózki, layout and shape of the manor house (after Gloger 1907: 356)



Ryc. 10. Brzózki, widok dworu (za: Brzózki (dworypogranicza.pl))

Fig. 10. Brzózki, view of the manor house (after Brzózki (dworypogranicza.pl))

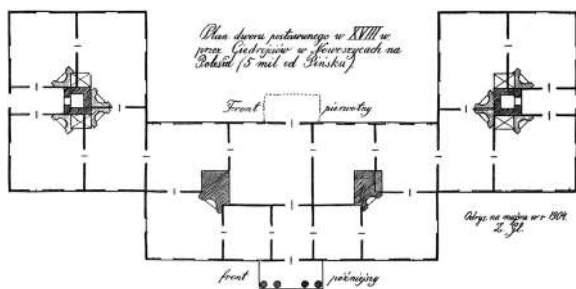
¹²² Gloger 1907: 356.

¹²³ Gloger 1907: 354–356, też Maroszek 2008: 29 i 396.

¹²⁴ Drzewiecki 1849: 57, też Gloger 1907: 306–307.

¹²⁵ Gloger 1907: 327.

¹²⁶ Gloger 1907: 327–328; Widnieje błąd w nazwie dworu – Nowoszyn, Internet: zaścianek.pl (wgląd 20.02.2022).



Ryc. 11. Nowoszyce, plan dworu (za: Gloger 1907: 328)

Fig. 11. Nowoszyce, layout of the manor house (after Gloger 1907: 328)



Ryc. 12. Nowoszyce, dwór Gierdojców, akwarela Napoleona Ordy, 1863 r. (za: Navašyčy, Giedrojć. Навашычы, Гедройц (N. Orda, 19.09.1863) - Nowołućki - Wikipedia, wolna encyklopedia)

Fig. 12. Nowoszyce, the manor house of the Gierdojć family, the watercolor painted by Napoleon Orda, 1863 (after Navašyčy, Giedrojć. Навашычы, Гедройц (N. Orda, 19.09.1863) - Nowołućki - Wikipedia, wolna encyklopedia)

Równie okazały był jednokondygnacyjny pałac w Dudzicach (dziś obwód miński, Białoruś) z 1769 r., ale wnętrzu miało już bardziej skomplikowany podział¹²⁷. Pośrodku założenia znajdowała się niewielka sień, na osi kredens i gabinet. Po obu stronach tego ciągu pomieszczeń mieściło się sześć izb w dwóch traktach - w trakcie frontowym sala, komnata i mała sionka, z której wchodziło do apteczki (po lewej stronie sieni) lub komórki (po prawej), w trakcie ogrodowym - po trzy izby, skrajne największe. Oficyny połączone były z korpusem pałacu galeriami, dobudowanymi do bocznych elewacji. Każda z oficyn była trójdzielną, z centralną sionką, w lewej były ponadto trzy izdebki i komórka, w prawej - kaplica z zakrystią i trzy pomieszczenia.

W okresie wczesnonowożytnym zabudowa dworska składała się przeważnie z kilku budynków. Poszczególne pomieszczenia - i to służące bezpośrednio właścicielom, nie mówiąc już o pomieszczeniach dla służby czy gospodarczych - względnie grupy pomieszczeń, znajdowały się w domach o rozmiarach i dyspozycji stosownie do potrzeb. O wzajemnym rozmieszczeniu ich decydowały względy

użytkowe, którym również podporządkowany był układ wnętrz. W odrębnych domach znajdowały się często kuchnie, piekarnie, wędzarnie, (czasem grupowane pod jednym dachem), serniki, lamusy i łaźnie. Budynek te niekiedy zestawiano, zachowując jednak ich odrębność. Często również zagospodarowywano stary dwór, przeważnie lokując w nim służbę. Zabudowa taka przeważnie była dość chaotyczna. Założenia osiowe i regularne prawdopodobnie do połowy XVII w. należały do wyjątków. Tradycje takich wielobudynkowych założeń dworskich oczywiście nie są właściwe tylko terenem polskim. W pewnym stopniu można dopatrzeć się tych tradycji w tradycji ruskiej - w pałacu Kołomenskoje (obwód moskiewski, Rosja) z lat 1667-1681. Pałac ten wydaje się odpowiadać opisom zawartym w inwentarzach dworów polskich z XVI w.¹²⁸. Rozplanowanie średniozamożnych dworów szlacheckich odnaleźć można w zachowanej zabudowie skansenu Semenkowo (obwód wołogodzki, Rosja)¹²⁹.

DWÓR DREWNIANY - PRZEDMIOT BADAŃ ETNOLOGA CZY HISTORYKA SZTUKI?

Budownictwo drewniane, choć mniej trwałe niż murowane - zaskakuje ciągłością technologiczną, niewątpliwie wynikającą z wygody, dostępności materiału i łatwości budowy. Konstrukcja zrębowa (wieńcowa) występuje w Polsce nieprzerwanie od czasów wczesnośredniowiecznych. Stosowana była chętnie na obszarach, gdzie dominowały lasy iglaste, dające drzewo o długim, prostym pniu, a jej zasięg wykraczał poza tereny etnicznej Słowiańszczyzny. Konstrukcja zrębowa występuje w ścianach większości zachowanych obiektów omawianego okresu, przy równoległym stosowaniu konstrukcji słupowo-ramowej, dopuszczającej wykorzystywanie drewna liściastego, dającego krótsze belki, w innych ich elementach. Lech Kalinowski, Czesław Krassowski i Adam Miłobędzki dostrzegli różnice między zrębowymi konstrukcjami wczesnośredniowiecznymi a XVI-wiecznymi - w tych późniejszych belki są starannie okantowane i tworzą gładkie lica ścian, a węzły posiadają skomplikowane zacięcia. Występuje w nich nakładka, jedno- lub rzadziej dwustronna, wzmocniona krytym czopem. Wydaje się, że tej techniki nie łączono z wczesnośredniowieczną wieńcówką o prymitywnych ścianach z okrągłaków zwęglowanych na obłap - te prymitywne formy konstrukcji przetrwały za to do XVIII w. w budownictwie chłopskim¹³⁰. Autorzy zwrócili też uwagę na doskonałość technik ciesielskich i stolarskich widoczne w opracowaniu otworów drzwiowych i okiennych oraz rozwój cechów ciesielskich od końca XV w., co łączyli z powszechnością architektury drewnianej miejskiej i sakralnej¹³¹. Wprawdzie nie wspominali o dworach drewnianych, ale również one - obok kościołów - powinny być zaliczane do realizowanych poza miastami budynków wymagających wysokich, gwarantowanych przez organizacje cechowe, kwalifikacji. Założenie, że drewniana zabudowa dworska musiała być wznoszona w konstrukcji zrębowej nie podtrzymał niemal 50 lat póź-

¹²⁸ Kalinowski, Krassowski i Miłobędzki 1953: 50-52.

¹²⁹ <https://www.semenkovo.ru> (wgląd 20.02.2022).

¹³⁰ Kalinowski, Krassowski i Miłobędzki 1953: 39.

¹³¹ Kalinowski, Krassowski i Miłobędzki 1953: 47-48.

¹²⁷ Gloger 1907: 329.

niej Leszek Kajzer, argumentując to ograniczeniami w długości ściany do około 6 m, wymuszonymi przez długość belki nadającej się do użycia w konstrukcji poziomej. Założył, że oszczędność dobrego drewna i chęć budowania większych pomieszczeń sprzyjała rozwojowi konstrukcji sumikowo-łatkowej, a zwłaszcza szkieletowej¹³².

Niewątpliwie problemem konstrukcji drewnianych była ich trwałość. W inwentarzach majątkowych wiele budowli drewnianych, zarówno mieszkalnych, jak i gospodarczych, określana jest jako obiekt w złym stanie, dodawane określenie „całkiem zgniła” pozwala przypuszczać, że nie chodzi tu o zdewastowanie, ale ogólny zły stan konstrukcji ze względu na degradację budulca. Trudno określić, jaką żywotność miały konstrukcje drewniane w okresie przed połową XVII w., ale wydaje się, że mogło to być ok. 50–100 lat, w zależności od eksploatacji. Przykładem tu może być dwór znajdujący się w folwarku Wiguszki (dziś obwód miński, Białoruś), określany w inwentarzu z 1598 r. jako nowy, w 1631 r. „w złym stanie”, rozebrany przed 1654 r., kiedy to już opisywano nowy budynek¹³³. Wynika z tego, że dwór w Wiguszkach mógł funkcjonować około 50–60 lat.

W połowie XVII w. J.K. Haur sugerował działania, które mogły przedłużyć żywot konstrukcji drewnianej. Często dwory drewniane wznoszono na kamiennych lub ceglanych podmurówkach. Do konstrukcji używano modrzewia, Haur zalecał też jedlinę lub sośninę, a drewno dębowe – na fundamenty. Niewątpliwie rady Haura wynikały z wieloletnich doświadczeń budowniczych. Drewno modrzewiowe jest stosunkowo twarde, nie wykazuje skłonności do pęknięć i paczienia się, ma dużą wytrzymałość, jest relatywnie ogniotrwałe, co powoduje, że jest najtrwalszym drewnem budowlanym. Słabszą wytrzymałość mają jedlina i sośnina, ponadto są odporne na działanie umiarkowanej wilgoci i dobrze zachowują się w wodzie. Dobre właściwości ma też dąb (drewno szerokosłojowe) – jest twarde, trudne w obróbce, ma dużą wytrzymałość i odporność na ścieranie, dużo garbników, twardnieje w wodzie, ale jako drzewo o stosunkowo krótkim pniu nie nadawał się do stosowania w konstrukcjach zrębowych. Z pewnością nie bez znaczenia był też fakt, że drewno wymienionych drzew iglastych ma najlepsze właściwości, gdy pochodzi z drzew około stuletnich, podczas gdy dębowe – z niemal dwukrotnie starszych.

Siedemnastowieczne teksty nie mówią wiele o zabezpieczeniu konstrukcji drewnianych, zalecają jednak ich tynkowanie wapnem zmieszonym z gliną, co niewątpliwie chroniło przed nasiąkaniem ścian, jak również przed owadami niszczącymi i drewno. Wydaje się jednak, że trwałość budynków wzrosła. Znanym już wówczas środkiem do impregnacji drewna był olej lniany i smoła drzewna, ale brak informacji o zabezpieczeniu nimi konstrukcji drewnianych. Tym bardziej interesująca jest wzmianka Z. Glogera dotycząca dworu w Kowalewsczyźnie (gm. Sokoły), rozebranego w 1881 r., po około 200 latach funkcjonowania. Podczas rozbiórki w ścianach dworu znaleziono „rdzenny i smolny starodrzew”, więc

drewno rozbiórkowe, które zostało wykorzystane potem do budowy sześciu mniejszych budynków¹³⁴. Czy jednak było to drewno zabezpieczone, czy przeżywiczone wskutek procesów naturalnych, nie sposób obecnie stwierdzić.

W połowie XVII w. dwory średniozamożnej szlachty zyskują na ilości pomieszczeń, jednocześnie wydaje się, że ich funkcje utrwalają się, a założenia zyskują na regularności. Dzięki adaptacji planu J.K. Haura (w wersji rozwiniętej i zredukowanej), a potem dworu alkierzowego, rezydencje zaczynają układać się w grupy typologiczne, a badacze zyskują nowe narzędzie do badań nad ich rozwojem.

Wydaje się, że kwestia zastosowanego budulca nie deprecjonowała dworów drewnianych w opinii siedemnastowiecznej szlachty. Oczywiście, koszt i dostępność drewna jako materiału budowlanego zdecydowanie działały na jego korzyść, ale nie oznaczało to, że architektura ta musi być gorszej jakości i mieć mniejsze walory artystyczne niż murowana, realizowana też przecież przez budowniczych cechowych, powielających popularne plany i motywy dekoracyjne. Również wybitni architekci projektowali budowle drewniane, w tym również dwory.

W szkicowniku Giovanniego Battisty Gisleniego (1600–1672) zachował się projekt niewielkiego, drewnianego dworu, krytego dachem czterospadowym¹³⁵. Założenie jest piętrowe, trójdzielne, trzyosiowe i dwutraktowe. W centralnym trakcie ma niewielką sien, a w drugim trakcie kuchnię, dostępną z pomieszczeń w drugim trakcie. Po lewej stronie sieni znajduje się dwubiegowa klatka schodowa, a za nią pokój, po prawej – duża sala, być może podzielona na dwie izby. Uwagę zwraca detal – półkolisty portal imitujący kamienny, z zaznaczonymi stopkami i kluczem tuku. Również okna mają tradycyjną barokową oprawę.

Drugi drewniany dwór wiązany z G.B. Gislenim wzniesiono w latach 30. XVII w. w Białowieży, gm. *loco*¹³⁶. Dwór dwutraktowy, siedmioosiowy, wybudowano na planie nieregularnym, uwzględniając funkcję pałacyku myśliwskiego.

Architektem, który zostawił po sobie wiele projektów drewnianych rezydencji, był Tylman z Gameren (1632–1706), architekt nadworny Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, a potem królewski. Zachowało się kilkanaście zwymiarowanych planów domów szlacheckich często trudno jednak związać je z określonymi realizacjami. Niestety, dwory jego autorstwa możemy oglądać jedynie dzięki zachowanym rysunkom projektowym. Projekty Tylmana charakteryzowało nowatorskie traktowanie wnętrza, o rozkładzie odbiegającym od sztywnych realizacji architektury murowanej, czemu sprzyjało dobre wyczcucie materiału i niewątpliwy talent. Z zewnątrz zaś bryły kształtowane w sposób tradycyjny, z zastosowaniem barokowego, klasycyzującego detalu architektonicznego.

Podmiejską willę Tylman zaprojektował w 1683 r. w Czeraniakowie dla S.H. Lubomirskiego (ryc. 13 a–b). Jej wygląd

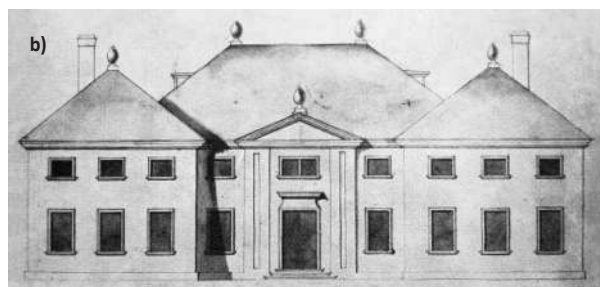
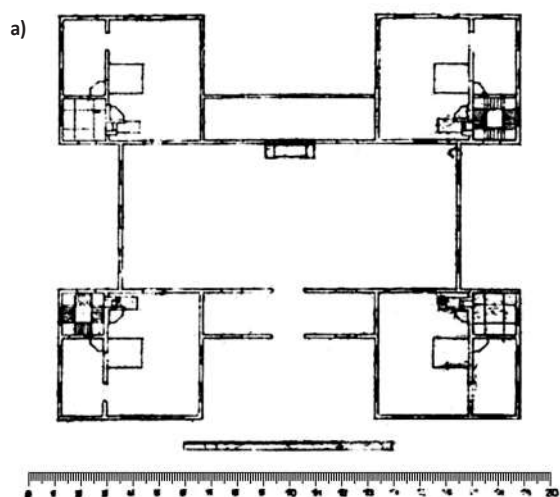
¹³² Kajzer 2010: 103.

¹³³ Zawadzki 2006: 101.

¹³⁴ Gloger 1901: 84.

¹³⁵ Kajzer 2010: 179, ryc. h.

¹³⁶ Dworek myśliwski w Białowieży za: Białowieża – park pałacowy, Internet: minigo.pl (dostęp 20.03.2022).



Ryc. 13. Tylman z Gameren, Czerniaków, willa S.H. Lubomirskiego: plan (a) i elewacja (b), (za: Kajzer 2010: 183, ryc. 7 (a) i Wątroba b.d.: 11 (b))

Fig. 13. Tylman of Gameren, Czerniaków, the villa of S.H. Lubomirski: layout (a) and the elevation (b), (after Kajzer 2010: 183, Fig. 7 (a), Wątroba undated: 11 (b))

i pomiary zawdzięczamy saskiemu Bauamtowi¹³⁷. Wprawdzie w pobliżu znajdowały się zabudowania folwarczne i klasztor z kościołem¹³⁸, jednak dyspozycja wnętrza odbiegała od typowych rezydencji szlacheckich. Była to dwukondygnacyjna budowla na planie prostokąta, kryta dachem czterospadowym, z czterema narożnymi, wyodrębnionymi w bryle, również dwukondygnacyjnymi pawilonami z dachami namiotowym (ryc. 13 b), odwołująca się do rozplanowania Villa Medici w Poggio a Caiano (architekt Giuliano da Sangallo, 1480 r.). Rysunek fasady pokazuje też, że otwórzony był ujęty pseudopertykiem w wielkim porządku, zwieńczonym tympanonem. Górna kondygnacja jest niższa, o nieznaną dyspozycję. Zgodnie z planem, przestrzeń willi zorganizowana była wokół centralnego pomieszczenia na planie wydłużonego prostokąta, o osi poprzecznej. Między aneksami narożnymi w fasadzie i elewacji ogrodowej znajdowały się wąskie galerie, dające dostęp z zewnątrz do centralnego pomieszczenia. Z owej izby prowadziły przejścia do aneksów narożnych, o identycznej dyspozycji, mieszczących cztery apartamenty. Każdy z nich w przyziemiu zawierał większą izbę, gabinet, urządzenie grzewcze i klatkę schodową, prowadzącą na górną kondygnację. Założenie posiadało dwie osie symetrii, a skomunikowanie z otaczającymi ogrodami – wejścia: główne, w elewacji ogrodowej i do każdego z aneksów – świadczą o adaptacji wzorców włoskich. Znane projekty wnętrz (AT 619 – strop i AT zaginiony – ściana)¹³⁹ sugerują, że Tylman oddawał w drewnie tradycyjne rozczłonkowanie elewacji wewnętrznych eleganckiego, klasycyzującego wnętrza barokowego.

Projekt dworu drewnianego AT 444 przedstawia plan dworu na planie prostokąta, z trójdzielną częścią środkową z prostokątną sienią o poprzecznej osi w trakcie frontowym. Prowadziły zeń wejścia do dużego pomieszczenia po lewej i dwóch po prawej stronie. Za sienią znajdowała się wyodrębniona, dwubiegowa klatka schodowa o osi poprzecznej, za nią niewielkie, ciemne pomieszczenie z prawdopodobnie przywetem po lewej i komórką po prawej stronie. Do elewacji ogrodowej przylegały dwa wyodrębnione kwadratowe aneksy, połączone szeroką, otwartą galerią. Aneksy podzielone na niewielkie izby, dostępne zarówno z korpusu głównego, galerii i z zewnątrz, stanowiły prawdopodobnie odrębne apartamenty¹⁴⁰.

Podobny układ wnętrza mógł mieć dwór, którego elewacja znajduje się na rysunku oznaczonym AT 472¹⁴¹. Był to dwór złożony z dwukondygnacyjnego korpusu głównego i dwóch lub czterech dwukondygnacyjnych, narożnych aneksów, połączonych z główną częścią budowli krótkimi galeriami. Wydaje się, że wyrysowana elewacja jest ogrodową. Układ okien przedstawiony na rzucie bocznym pokazuje, że od strony ogrodu na obu kondygnacjach korpusu znajdowały się pomieszczenia zajmujące całą jego szerokość. Dwa wejścia prowadziły z ogrodu do galerii zwieńczonych balustradą.

Projektem, w którym wyodrębniono dwa apartamenty jest rysunek AT 505¹⁴². Dworek jednokondygnacyjny, trójdzielny, rozplanowany symetrycznie, w części centralnej ma duże pomieszczenie, dostępne z dwóch niewielkich sionek, a w ciągach bocznych trzy trakty pomieszczeń. Z sionek można też wejść do narożnej izby w pierwszym trakcie oraz do wewnętrznego pomieszczenia z dostępem do urządzeń grzewczych. Z tego pomieszczenia można było przejść do izby w drugim trakcie (dostępnej też z pokoju narożnego), a z niej – do izby w trakcie trzecim. Z niej wchodziło do alkierza dobudowanego do bocznej elewacji. Idealna symetria i powtarzalność urządzeń w obu częściach domu zakłada

¹³⁷ Miłobędzki 1980: 378, ryc. 1170. Być może jest to projekt z sygnaturą AT 434 w zbiorach Gabinetu Rycin UW, a drobne różnice wynikają z rozbieżności między projektem i realizacją oraz ponad trzydziestoletnią eksploatacją budynku w chwili zdejmowania pomiarów przez Bauamt. Patrz też: Mossakowski 1973, ryc. 71–72; Kajzer 2010: 183, ryc. 7, Wątroba b.d.: 11.

¹³⁸ Kościół p.w. św. Antoniego Padewskiego i towarzyszący mu klasztor bernardynów, również realizacje Tylmana z Gameren na zlecenie S.H. Lubomirskiego, istnieją po dzień dzisiejszy.

¹³⁹ Mossakowski 1973, ryc. 73–74.

¹⁴⁰ Miłobędzki 1980: 379, ryc. 1173, też Kajzer 2010: 186, ryc. 12.

¹⁴¹ Mossakowski 1973, ryc. 311, też Kajzer 2010: 186, ryc. 13.

¹⁴² Mossakowski 1973, ryc. 309, też Kajzer 2010: 189, ryc. 18.

istnienie dwóch niezależnych apartamentów, posiadających duże pomieszczenie wspólne.

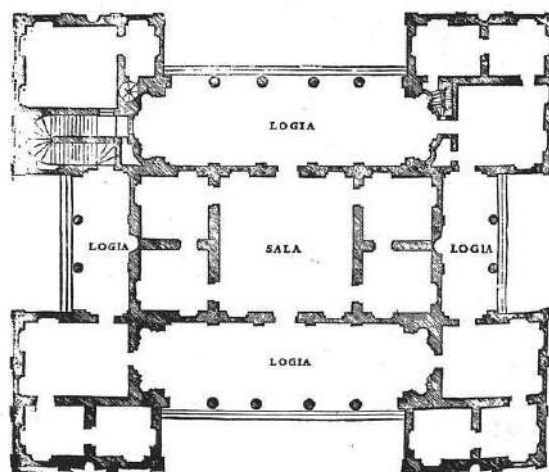
Wydaje się, że bardziej konwencjonalnie rozplanowany jest dwukondygnacyjny dworek, którego projekt ma sygnaturę AT 443¹⁴³. Trójdzielny i dwutraktowy, w części centralnej zawierał dwubiegową klatkę schodową o osi poprzecznej. Do elewacji ogrodowej dobudowano dwa jednoprzestrzenne alkierze, z trójarkadową loggia pomiędzy nimi. Wyraźnie uchwytne jest tu nawiązanie do ro dyspozycji wnętrza proponowanej przez J.K. Haura.

Zaprezentowane tu projekty to jedynie fragment twórczości Tylmana z Gameren, mającego w swym dossier również rozległe, drewniane pałace o skomplikowanych planach. Przytoczone przykłady wskazują na związki drewnianych realizacji tyłmanowskich z nurtami dominującymi w architekturze europejskiej tego okresu. Prócz wspomnianego wyżej nawiązania do planu willi w Poggio a Caiano, w jego projektach widoczne są również odwołania do wariantu willi Poggio Reale z Neopolu Sebastiana Serlio (1540 r., ryc. 14)¹⁴⁴.

Stosowane przez Tylmana elementy, np. palladiański trójdzielny układ z sienią lub salą w centrum założenia i izbami z dwóch traktów po obu pojawiały się również w jego rezydencjach murowanych, np. pałacach Gnińskich i Kotowskich w Warszawie a także pałacach Branickich w Białymstoku, Sandomierskim (faza I bez alkierzy, faza II – z alkierzami)¹⁴⁵ i Radziwiłłów w Warszawie czy projekcie pałacu z herbem Lis – w tych ostatnich trójdzielny korpus został rozbudowany o pawilony narożne, chętnie stosowane w architekturze baroku, zredukowane potem do formy dworu alkierzowego. Projektując większe budowle architekt korzystał ze znanego na ziemiach polskich schematu spopularyzowanego przez Pietro Cattaneo (ok. 1550 r.) – zespoły pomieszczeń po obu stronach sieni podzielone krzyżem murów wewnętrznych – choć często decydował się na asymetrię układu.

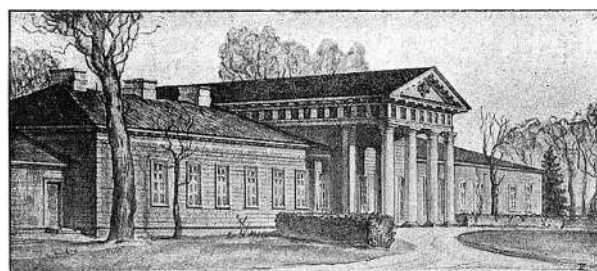
Wydaje się, że Tylman chętnie stosował narożne aneksy, zarówno jako sposób na rozczłonkowanie bryły, jak również organizację przestrzeni dworu (wydzielenie osobnych apartamentów). Inne charakterystyczne elementy jego projektów drewnianych to wąska, dwubiegowa klatka schodowa o osi poprzecznej pośrodku budynku i galeria, często arkadowa w elewacji ogrodowej. Gotowe budynki miały być tynkowane, upodabniając się tym bardziej do dworów murowanych.

Projektowaniem architektury rezydencjonalnej, również drewnianej, zajmował się też Carlo Spampani (1750–1783), działający na Litwie¹⁴⁶. Zaprojektował również i nadzorował budowę dwóch pałaców drewnianych: w Bienicy (1779–1781, dziś obwód miński, Białoruś) i Radziwiłłontach (1781–1783, dziś obwód miński, Białoruś). Pałac w Bienicy wzniesiono na planie wydłużonego prostokąta¹⁴⁷, z modrzewia, ze zredukowanymi skrzydłami dobudowanymi na krań-



Ryc. 14. Sebastian Serlio, wariant Poggio Reale, za: File:Napoli, Villa di Poggioreale, pianta 4.jpg- Wikimedia Commons (dostęp 12.05.2022)

Fig. 14. Sebastian Serlio, layout of the villa at Poggio Reale, based on: File:Napoli, Villa di Poggioreale, pianta 4.jpg- Wikimedia Commons (12.05.2022)



Ryc. 15. Radziwiłłonty, widok pałacu (za: Kieszkowski 1932, ryc. 2)

Fig. 15. Radziwiłłonty, view of the palace (after Kieszkowski 1932, fig. 2)

cach jedenastoosiowego korpusu i portykiem kolumnowym na osi. W Radziwiłłontach¹⁴⁸ powstał pałac parterowy, na murowanym fundamencie, siedemnastoosiowy, z oszczędnie opracowanymi elewacjami (ryc. 15). Zaakcentowaną wyraźnie oś centralną wyznacza sień poprzedzona portykiem, kryte wspólnym dachem dwuspadowym. Portyk kolumnowy, w wielkim porządku, prezentował styl dorycki – tu skupia się dekoracja budowli (ryc. 16).

Dwór drewniany na potrzeby własne wznosił w 1784 r. architekt Jan Kanty Fontana (1731–1800 r.) w Brześćcach (gm. Góra Kalwaria)¹⁴⁹. Dwór o wymiarach 14,75 x 17,96 m, na fundamencie murowanym, modrzewiowy, w konstrukcji zrębowej, jest kryty dachem mansardowym. Trójdzielny i trzytraktowy, ma fasadę 5-osiową poprzedzoną portykiem. W elewacji ogrodowej znajdowały się dwa wyodrębnione w bryle alkierze, również kryte dachem mansardowym (ryc. 17).

Architektura wczesnonowożytnych dworów, tak murowanych jak i drewnianych była różnej jakości i wartości artystycznej, począwszy od oryginalnych, starannie wykona-

¹⁴³ Mossakowski 1973, ryc. 311, też Kajzer 2010: 185, ryc. 11.

¹⁴⁴ Mossakowski 1973: 50, wariant Poggio Reale; patrz: Mossakowski 1973, ryc. 336.

¹⁴⁵ Mossakowski 1973: 44–45, ryc. VI.

¹⁴⁶ Kieszkowski 1932: 24–35 i 63–72.

¹⁴⁷ Gloger 1907: 339.

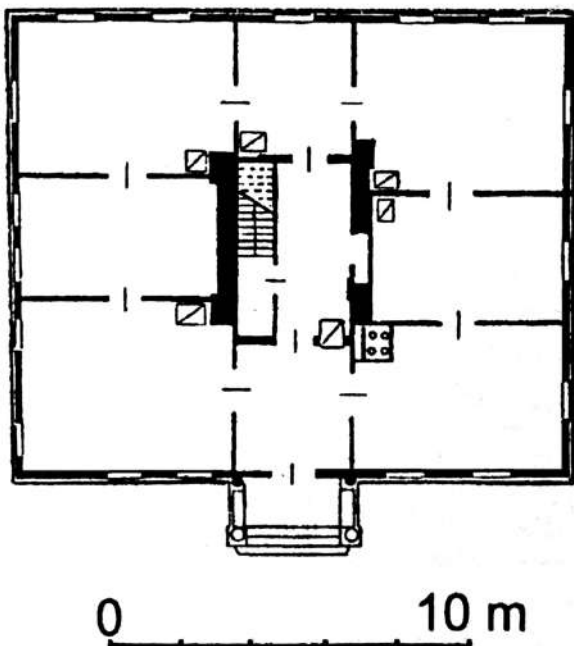
¹⁴⁸ Kieszkowski 1932, ryc. 2

¹⁴⁹ Kajzer 2010: 227, ryc. 92; Gawliński 2018: 35–39.



Ryc. 16. Radziwiłłmonty (dziś Krasnaja Zwiazda), portyk, 2006 r. (za: Zespół dworsko-parkowy Radziwiłłów, Krasnaja Zwiazda (Radziwiłmonty). Zdjęcia dodał(a) K. Шастоўскі (radzima.org))

Fig. 16. Radziwiłłmonty (Krasnaja Zwiazda), the portico, 2006 (after Zespół dworsko-parkowy Radziwiłłów, Krasnaja Zwiazda (Radziwiłmonty). Zdjęcia dodał(a) K. Шастоўскі (radzima.org))



Ryc. 17. Brzeście, plan dworu (za: Kajzer 2010: 227, ryc. 92)

Fig. 17. Brzeście, layout of the manor house (after Kajzer 2010: 227, fig. 92)



Ryc. 18. Paplin, samborza (za: Kłosy 1868: 289)

Fig. 18. Paplin, the gateway (after Kłosy 1868: 289)

nych projektów wybitnych architektów przeznaczonych dla arystokracji, skończywszy na produkcji cechowej dla drobnej szlachty. Niemal każda z rezydencji jednak charakteryzowała się pewnymi cechami: dyspozycja wnętrza, oparta na wskazówkach z traktatów budowlanych, nawiązanie – świadome lub nie – do europejskiej tradycji budowlanej (recepta schematów Palladia, Serlia i Cattanea), stosowanie detalu architektonicznego, odwołującego się do motywów dekoracyjnych stylów w sztuce europejskiej (recepta motywów barokowych i klasycystycznych), wreszcie brak zależności planów i dekoracji od cech regionalnych. To ostatnie, tak charakterystyczne dla budownictwa chłopskiego, nie występuje w budownictwie szlacheckim – dyspozycja dworu jest pochodną statusu właściciela, a nie regionu, w którym powstał.

Budowniczo rezydencji drewnianych odwoływali się do wzorców dworów murowanych zarówno w odniesieniu do wyglądu poszczególnych elementów założenia dworskiego, jak i dyspozycji i dekoracji budowli.

Elementem założeń dworskich była samborza – budynek bramny z izbą nad przejazdem oraz pomieszczeniami po obu jego stronach. Konstrukcje takie wzmiankowane są od końca XIV w. Znanych jest kilka inwentarzy XVI-wiecznych opisujących drewnianą samborzę: na zamku w Wiźnie (1572 r.), Włocławku (1582 r.) i w dworze starościńskim w Zakrocymiu (1608 r.)¹⁵⁰. W Drozdowicach (połowa XVII w., dziś obwód lwowski, Ukraina) samborza, z dwójgim wrót i furtką, zamykała wjazd na teren dworu. Po obu stronach przejazdu znajdowały się komory dla chowania sprzętów lub broni, na piętrze – izba z drzewa jodłowego o pięciu oknach przeszklonych, w izbie piec i komin murowany, obok izby alkowa¹⁵¹.

Zachował się rysunek samborzy w Paplinie (gm. Korytnica, ryc. 18)¹⁵². Wzniesiona w konstrukcji zrębowej, z central-

¹⁵⁰ Gloger 1907: 55–57.

¹⁵¹ Łoziński 1921: 75.

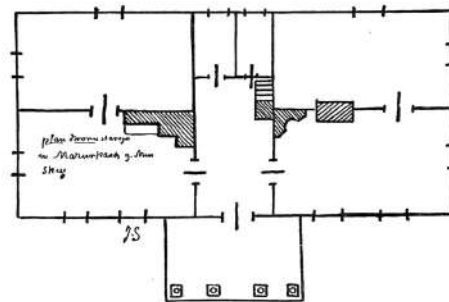
¹⁵² Wóycicki 1868: 279; Gloger 1907: 56 i Kłos *et al.* 1916: 166, ryc. 441.

nie położonym przejazdem, po obu jego stronach ma po dwa pomieszczenia, z piecami. Nad przejazdem znajduje się duże pomieszczenie, zwieńczone wieżyczką z zegarem. Podobną bryłę mają wciąż istniejące, murowane bramy w kompleksach pałacowych: w Mordach (gm. *loco*), połowa XVIII w.), po obu stronach przejazdu po jednym pomieszczeniu, nad nim pomieszczenie doświetlone dwoma oknami w elewacji frontowej i tylnej, drewniana wieżyczka zegarowa), Radzynie Podlaskim (połowa XVIII w., po obu stronach przejazdu po jednym pomieszczeniu, nad nim izba z oknem, wieżyczka zegarowa zwieńczona obeliskiem) i Białymstoku (połowa XVIII w., po obu stronach przejazdu po jednym pomieszczeniu, nad nim ślepa izba, wieżyczka zegarowa zwieńczona obeliskiem). Bramy murowane mają korpusy rozczłonkowane pilastrami, należą do rozległych kompleksów pałacowych należących do arystokracji, ale wyraźnie dyspozycja budynku bramnego i funkcje związanych z nim pomieszczeń nie odbiegały od tych ze skromniejszego założenia drewnianego.

Już Adam Miłobędzki zauważył trzy etapy kształtowania się siedemnastowiecznego dworu szlacheckiego, redukujące tradycyjny plan i bryłę środkowoeuropejskiego pałacu do budowli jednokondygnacyjnej, narzucające na tak zredukowaną bryłę kostium barokowy, z motywami przyjętymi z architektury monumentalnej, wreszcie normalizację bryły i planu dworu do postaci uproszczonego italianizującego pałacu lub willi¹⁵³. Proces ten jest uchwytany nie tylko w przeobrażeniach dworów murowanych, ale też drewnianych – wczesnonowożytny dwory średniozamożnej szlachty były rozplanowane i dekorowane podobnie, jak rezydencje murowane. Ich budowniczy – świadomie, mając pojęcie o ówczesnych tendencjach w sztuce, lub nieświadomie, kopiując plan dworu sąsiada – stosowali się do zaleceń włoskich teoretyków architektury z XVI w. Również zdobnictwo domów szlacheckich nawiązuje do tradycyjnych porządków architektonicznych, próbując odwzorować w drewnie zarówno motywy klasycyzujące, jak i manierystyczne, brak za to informacji o stosowaniu do dekorowania rezydencji detalu właściwego dla wiejskiego budownictwa regionalnego. Ściany dworów drewnianych pokrywały kompozycje malarskie. Stosowanie repertuaru planów i ornamentu właściwych dla nowożytnej sztuki europejskiej jest kryterium przynależności, znaleźć je można w dworach drewnianych.

1. Recepja schematów Palladia i Cattanea

Już autor *Krótkiej nauce budowniczej* odwoływał się wielokrotnie do włoskiej tradycji budowlanej i terminologii omawiając nie tylko ogólny układ pomieszczeń w pałacu czy dworze, ale też wielkość i rozmieszczenie okien w naprzeciwległych elewacjach tak, by sobie odpowiadały, a izb w amfiladzie, choć jest świadom, że amfilada w polskich warunkach klimatycznych może powodować przeciągi¹⁵⁴. Szczególnie często wzmiankował Palladia, zarówno odnośnie sposobu budowania (głębokość fundamentów), jak i proporcji pomieszczeń i ich układu (amfilada).



Ryc. 19. Mazurki pod Lachowiczami, plan i wygląd dworu (za: Gloger 1907: 334)

Fig. 19. Mazurki close to Lachowicze, layout and view of the manor house (after Gloger 1907: 334)

Krótką nauką budowniczą nie zawiera opisów dyspozycji dworu, przykładowe plany miały być załączone, ale żaden z zachowanych egzemplarzy ich nie zawiera. Jednak odwoływanie się do zaleceń „nowych architektów a mianowicie włoskich” przy rozplanowaniu budynku, które autor zawarł w regułach piątej i szóstej tego dotyczącej¹⁵⁵, daje nam plan dworu z zaznaczoną osią centralną (sień i jadalnia), z traktami pomieszczeń w amfiladzie po obu jej bokach. Zważywszy, że *Krótką nauką budowniczą* była dość popularna, można się spodziewać, że schemat palladiański mógł trafić pod strzechy.

Obecność nawiązań do arcydzieł włoskiej architektury renesansowej, spopularyzowanej przez szesnastowieczne traktaty oraz stosowanie schematów Palladia i Cattanea w projektach Tylmana z Gameren jest oczywiste. Architekt mógł je oglądać podczas swego pobytu we Włoszech, znał też niewątpliwie popularne włoskie traktaty architektoniczne. Układ palladiański, z sienią lub salą w centrum założenia i izbami z dwóch traktów po obu stronach jest bardzo prosty, funkcjonalny, stosowany w dworach trójdzielnych dwutraktowych. Odpowiadając ówczesnemu zamiłowaniu do symetrii układu, zapewniał jednocześnie wystarczającą liczbę izb. Można go dostrzec w wielu dworach drewnianych, m. in.

¹⁵³ Miłobędzki 1980: 339–340.

¹⁵⁴ *Krótką nauką budowniczą* 2009: 43.

¹⁵⁵ Piąta reguła: „sien i stołowa izba zawsze wielka być musi w polskim budynku, a zatem... dać można-li te magna membra budynku w środku samym”; szósta reguła: „...aby okna i drzwi sobie korespondowały jedno naprzeciw drugiemu tak, żeby przez budynek wszystkie były prospekt...” – „O formie budynków” [w:] *Krótką nauką budowniczą* 1659: 43.

w Mazurkach pod Lachowiczami (dziś obwód brzeski, Białoruś, ryc. 19)¹⁵⁶, Sadowiu (gm. *loco*) i Rdzawie (gm. Trzciana), oraz w dworach alkierzowych: Wielogłowy (gm. Chełmiec), Świdnik (gm. Łukowica) i Czarnożyty (gm. *loco*).

Większe założenia opierano na planie Pietro Cattaneo, często nie zachowując symetrii stron pałacu. Przykłady tego można znaleźć wśród projektów Tylmana z Gameren (AT 429, AT 437, AT 485) i Carla Spampani (Bienica i Radziwiłłmonty, dziś obie miejscowości w obwodzie mińskim, Białoruś). Zachowany skąpy materiał ikonograficzny i opisy pozwalają przypuszczać, że schemat ten zastosowano również w Dudziczach (obwód miński, Białoruś), Pukiem (dziś okręg telszański, Litwa, wbudowana kuchnia w sieni) oraz w Łuninie (dziś obwód brzeski, Białoruś), Lecieszynie (ok. 1793 r.) i Dereszewiczach (1 ćw. XIX w., dziś obwód homelski, Białoruś), o bryle zaskakująco podobnej do rozwiązania przyjętego w Radziwiłłmontach (przekrycie części centralnej i portyku odrębnym, dwuspadowym dachem).

2. Recepcja planu J.K. Haura

Ogromną popularność zyskał plan rezydencji, opracowany przez Jakuba Kazimierza Haura i opublikowany w 1679 r.¹⁵⁷, uwzględniający status majątkowy właściciela (ryc. 1 a).

Zgodnie z zaleceniami, dwór średniozamożnej i zamożnej szlachty winien być trójdzielny, o proporcjach 2:3, z pomieszczeniami ułożonymi w trzech traktach. W wariacie podstawowym – dla średniozamożnej szlachty – w części centralnej znajdowała się sień, za nią kuchnia z kominem, dalej spiżarnia lub schowek, po lewej stronie, dostępne z sieni, trzy izby w amfiladzie, po prawej – jadalnia i czwarta izba, pozostawiona jako gościnna. W alkierzach zryzalitowanych w elewacji ogrodowej zalecał umieścić kaplicę i bibliotekę lub kancelarię. Rysunek fasady przedstawia parterowy dwór siedmioosiowy, kryty wysokim dachem z okapem i trzema kominami, z których boczne były szybami dymowymi dla pieców ogrzewających pomieszczenia w bocznych traktach, środkowy – kuchenny (ryc. 1 b). Wariant dla zamożnej szlachty przewidywał przeniesienie kuchni do osobnego budynku, a pomieszczenia na osi sieni, połączone w drugim i trzecim trakcie, pełnić miały funkcję izby stołowej. Tym samym w bocznych traktach znalazły się po trzy pokoje mieszkalne. Dla biedniejszej szlachty pozostawał wariant będący redukcją wersji podstawowej, pozbawiony alkierzy w elewacji ogrodowej, a czasem i trzeciego traktu pomieszczeń.

Dzieło Haura, użyteczne dla właścicieli ziemskich, cieszyło się dużym zainteresowaniem. Proponowany plan stosowany był zarówno w budownictwie murowanym, jak i drewnianym. Choć skąpe informacje nie pozwalają orzekać z dużą pewnością, wydaje się, że popularny był zwłaszcza w czwartej ćwierci XVII w., później trójdzielny dwór trzyraktowy wyarty został przez dwory alkierzowe i dwory na planie wydłużonego prostokąta.

Chyba najbardziej znanym i oczywistym przykładem zastosowania planu J.K. Haura był dwór w Kowalewszczyź-

nie (gm. Sokoły), zbudowany w latach 60. XVII w. Zygmunt Gloger, który bywał we dworze w dzieciństwie, zamieścił plan, dwa rysunki elewacji i jeden ganek od strony ogrodu w *Budownictwie drzewnym i wyrobach z drzewa w dawnej Polsce* (ryc. 3)¹⁵⁸. Zwymiarowany plan opublikował też Kazimierz Mokłowski (ryc. 2)¹⁵⁹. Dwór był parterowy (wysokość kondygnacji około 4,5 m), podpiwniczony, sosnowy, w konstrukcji zrębowej, kryty wspólnym dachem. Wzniesiono go na planie prostokąta o wymiarach około 22,8 x 20 m, trójdzielny i trzyraktowy. W środkowej części znajdowała się sień o wymiarach około 6,3 x 13 m, zajmująca dwa trakty dworu, w ostatnim trakcie znajdował się głęboki kryptoportyk. W bocznych traktach znalazły się po trzy izby w amfiladzie, do narożnych dobudowano alkierze o wymiarach około 3 x 3 m, nie wyodrębnione w fasady i elewacji ogrodowej. Amfiladę zastosowano również w każdym z traktów. Fasada była dziewięcioosiowa (po jednym oknie w alkierzach, po dwa w bocznych traktach i w sieni), elewacje boczne – pięcioosiowe. W elewacji ogrodowej centralną oś zamykał głęboki kryptoportyk z potrójną arkadą. Poza tym elewacje pozbawione były artykulacji. Wszystkie okna były czterokwadratowe, rozmieszczone zgodnie z zaleceniem *Krótkiej nauki budowniczej*, „w prospekcie”.

Przykładem recepcji planu Haura jest dwór w Rogowie (gm. Opatowiec) z 1685 r.¹⁶⁰ Wzniesiony go na planie silnie skróconego prostokąta, o wymiarach ok. 26,8 x 22,2 m, podpiwniczony, modrzewiowy, w konstrukcji zrębowej. W późniejszym okresie dodano murowany portyk arkadowy i nowy dach mansardowy (przed 1770 r.?) oraz ganek od strony ogrodu (XIX w.?). Dwór był zamieszany do początku XX w., zniszczony podczas I wojny, zanikł po 1918 r., wcześniej jednak zdążył go opisać i pomierzyć Tadeusz Szydłowski¹⁶¹. W związku z długim użytkowaniem wnętrza uległy przekształceniu – wydaje się, że z wielkiej sieni wydzielono dwa ciągi pomieszczeń określonych jako „dla służby”, tym samym ją zawężając. Wyodrębniono też izbę przechodnią z pomieszczenia narożnego w elewacji ogrodowej, a narożne frontowe podzielono, tworząc sionkę i komorę. Podzielono również strych, wydzielając tam pomieszczenia dla służby w bocznych traktach¹⁶². Mimo tych zmian, pierwotny plan dworu, zgodny z zaleceniami J.K. Haura – trójdzielny i trzyraktowy – jest czytelny.

Nieznaczne przekształcenia wnętrza nie zatępiły planu Haura w nieistniejącym już modrzewiowym dworze w Mierzynie (XVII/XVIII w.). Wprawdzie większość pomieszczeń podzielono, ale zachował się układ trójdzielny i trzyraktowy, z gankiem w fasadzie i kryptoportykiem w elewacji ogrodowej.

Rezydencja prawdopodobnie na planie Haura zachowała się w Laskowej (gm. *loco*). Wzniesiona przed 1687 r.¹⁶³, na ka-

¹⁵⁶ Gloger 1907: 334.

¹⁵⁷ Rysunki postulowanego dworu [w:] Haur 1679: 13 (plan) i 15 (elewacja).

¹⁵⁸ Gloger 1907: 324–326.

¹⁵⁹ Mokłowski 1903b: 346, ryc. 161.

¹⁶⁰ Gloger 1907: 311; Szydłowski 1918: 6, ryc. 4.

¹⁶¹ Szydłowski 1918.

¹⁶² Szydłowski 1918: 7, ryc. 5.

¹⁶³ Kornecki 1988: 247–260 nie zwrócił uwagi na przeorientowanie budowli; też Dwór w Laskowej, Internet: dndiedziedzictwa.pl (wgląd 9.05.2022).

miennym fundamencie, modrzewiowa, w konstrukcji zrębowej, kryta jest dachem mansardowym polskim. Wydaje się, że dwór został przeorientowany i wnętrza przekształcone po przekazaniu go Zgromadzeniu Księżym Misjonarzy, którzy korzystali z budynku w okresie od 1689 r. do lat 80. XVIII w. Od tego czasu wejście znajduje się na krótszym boku budynku. Budynek jest trójdzielny, po lewej stronie, za długim, wąskim pomieszczeniem znajdowała się kaplica z zachowanym malowanym stropem, a po prawej izby. Śladem zmiany orientacji budynku – poza ułożeniem wejścia na krótszym boku – jest też większy odstęp między oknami w elewacji po lewej stronie fasady, przy zachowaniu układu okien – prawdopodobnie ślad po zablokowaniu drzwi wejściowych. Sześciosiowa elewacja po prawej stronie mogła kryć trzy trakty pomieszczeń. Zakładając zmianę orientacji budowli, uzyskujemy plan dworu trójdzielnego i trzytraktowego, z wejściem umieszczonym stosownie na dłuższym boku i pomieszczeniami o właściwych proporcjach – z otworami drzwiowymi na dłuższej ścianie.

Planu Haura doszukać się można też w dworku w Brześćcach (gm. Góra Kalwaria, ryc. 17). Właściciel, czynny zawodowy architekt, wznosił dwór na planie skróconego prostokąta, z pomieszczeniami w amfiladzie, zarówno w ciągach bocznych, jak i trakcie frontowym i ogrodowym (w trakcie środkowym sieć wydzielają ściany kominowe). Pewnym odstępstwem jest węższa część centralna¹⁶⁴.

Prawdopodobnie rozplanowany podobnie był też nieistniejący już dwór w Drohiczynie (XVIII w.), trójdzielny, z głębokim kryptoportykiem w siedmioosiowej elewacji ogrodowej.

3. Recepja schematu dworu alkierzowego

Wydaje się, że schemat drewnianego dworu alkierzowego wywodzi się z dyspozycji pałaców francuskich z wieżami czworo- i wielobocznymi w rogach, mieszczącymi w przyziemiu gabinety. Dyspozycja popularna była na ziemiach polskich około połowy XVII w., być może też w związku z wzorcowym planem pałacu autorstwa Jacquesa Androuet du Cerceau Starszego (pałac biskupów krakowskich w Kielcach, 1637–1641; Wilanów, Augustyn Locci, 1677–1679; wreszcie dzieła Tylmana z Gameren: pałac Branickich w Białymstoku, 1691–1697 czy projekt pałacu z herbem Lis). Adam Miłobędzki widział tu wzmiankowane już wyżej naśladownictwo wariantu Poggio Reale S. Serlia¹⁶⁵.

Dwór alkierzowy był trójdzielny i dwutraktowy, z alkierzami w narożnikach budowli, usytuowanych przeważnie tak, by były wyodrębnione we wszystkich elewacjach i przekryte odrębnymi dachami. Stanowił popularną formę siedziby szlacheckiej w XVIII w., a zwłaszcza w jego drugiej połowie.

Drewniane dwory alkierzowe, w konstrukcji zrębowej powstały m. in. w Czarnożyłach, gm. *loco* (poł. XVIII w.), Jasionnej, gm. Błaszki (1752 r.), Świdniku, gm. Łukowica (po 1752 r.), Ożarowie, gm. Mokrsko (1757 r.), Godowie, gm. Chodel (druga połowa XVIII w.) i Wielogłowach, gm. Chełmiec (XVIII w.).

Najczęściej chyba reprodukowany był nieistniejący już dwór w Czarnożyłach (ryc. 5)¹⁶⁶. Wzniesiono go w konstrukcji zrębowej. Korpus główny kryty był dachem dwuspadowym obitym gontem, z pomieszczeniami na osi krytymi odrębnym dachem dwuspadowym, o osi prostopadłej do dłuższej kalenicy. Alkierze przekryto cebulastymi kopułami. Na poddaszu znajdowała się facjatka.

Nie przetrwała również rezydencja w Ciepeliowie, gm. *loco*, wzniesiona z okazji ceremonii ślubnej Konstancji Denhoffówny z Januszem Sanguszką w 1731 r.¹⁶⁷ Niestety, źródła są dość lakoniczne, ale niezbyt wyraźne rysunki pokazują, że korpus był kryty dachem czterospadowym i flankowały go alkierze dwukondygnacyjne¹⁶⁸. Byłby to jedyny dwór alkierzowy z piętrowymi aneksami w narożnikach.

Modrzewiowy dwór w Ożarowie, gm. Mokrsko, ma również konstrukcję zrębową, na kamiennie-ceglany fundament. Korpus kryty jest dachem czterospadowym, z facjatką, alkierze – namiotowymi, z „szyszką”. Fasada jest trzyosiowa, alkierze zryzalitowane również w elewacji ogrodowej. Elewacje boczne sześciosiowe.

Mimo przekształceń, bryła czytelna jest również w dworze w Wielogłowach, gm. Chełmiec. Przekształcenia powstały po 1958 r., gdy we dworze mieszkały karmelitanki. Wyburzono parę alkierzy, między pozostałe boczne wbudowano drewnianą, krytą loggię, dostawiono ganek, elewacje otynkowano, a cokół obłożono płytkami kamiennymi.

4. Adaptacja elementów dekoracyjnych

W architekturze XVII i XVIII w. chętnie rytmizowano elewacje za pomocą pilastrów i półkomun, a osie akcentowano stosując ryzality i portyki. Autor *Krótkiej nauki budowniczej*, choć powoływał się na „niebo i zwyczaj polski”, zalecał stosowanie klasycznych porządków architektonicznych do dekorowania elewacji dworu. Nie opisywał zasady, odsyłał czytelników swojego dzieła do wydanego w tym czasie traktatu Jacopo Vignoli, *Regola delli cinque ordini dell' architettura*. Umiejętność stosowania klasycznej artykulacji i detalu uznał za konieczną wykonawcom, postulował więc przetłumaczenie traktatu na język polski. Wśród czytelników widział nie tylko budowniczych, ale też stolarzy i snycerzy. Świadczy to, że zdawał sobie sprawę, że wskazówki dotyczące artykulacji – czy szerzej – dekorowania elewacji potrzebne są też majstrom pracującym w drewnie, nie czytającym w języku włoskim. Potwierdza to też wzmianka, że rzeźby (raczej „ornament”, choć autor użył słowa „sculptura”) drewniane mają zdobić stropy, drzwi, ramy okienne i okiennice, ale też „wszystkie ściany czasem stolarką i snycerką zdobią”¹⁶⁹. Traktat J. Vignoli – uzupełniony zestawem ponad 30 tablic z precyzyjnymi rysunkami i krótkimi opisami – nadawał się świetnie do kopiowania jako wzornik.

¹⁶⁶ Dębicki 1860: 605–606; Mokłowski 1903b: 345, ryc. 160; Gloger 1907: 313; Kajzer 2010: 221, ryc. 80. Niestety, wszystkie przedstawiają ten sam widok dworu.

¹⁶⁷ Baliński 1843: 450.

¹⁶⁸ Mokłowski 1903b: 347, ryc. 163, też Gloger 1907: 316.

¹⁶⁹ *Krótką nauka budownicza* 2009: 52.

¹⁶⁴ Kajzer 2010: 227, ryc. 92.

¹⁶⁵ Miłobędzki 1980: 342.

Elementami dworów nawiązującymi do form klasycznych są portyki i ganki kolumnowe, akcentujące oś budowlą.

Ganki – wysunięte przed lico budowli, z dachem dwuspadowym wspartym na przynajmniej dwóch podporach – stanowiły bardzo często spotykany element dworu, często w późniejszych realizacjach ograniczany bocznymi ścianami. Popularny w XVIII w. i w latach późniejszych, niewątpliwie wykształcił się w związku z portykami kolumnowymi akcentującymi oś rezydencji murowanych. Często też zachowywały tę formę – dwóch lub czterech kolumn wspierających przeważnie niedekorowany tympanon, całość przekryta dwuspadowym dachem. Kolumny mają wyraźnie wyróżnione bazy i kapitele. Takie ganki dostrzec można m. in. w dworach w Brześćcach (gm. Góra Kalwaria), Czermnie (gm. *loco*), Mazurkach pod Lachowiczami (obwód brzeski, Białoruś), Rdzawie (gm. Trzciana), Węgrzynowicach (gm. Budziszewice) czy Pobikrach (gm. Ciechanowiec, założenie dwuganeczkowe).

W Czermnie i Pobikrach widoczny jest trójkątny tympanon ganku – w Czermnie otynkowanego na biało – ze starannie profilowanym gzymsem wspartym na podwójnych kolumnach z bazami i kapitelami, dość swobodnie odwołującymi się do porządków klasycznych.

Na uwagę zasługuje ganek niewielkiego, trójdzielnego dworku w Mazurkach pod Lachowiczami – o ile rysunek pozwala się zorientować, portyk wsparty jest na czterech kolumnach o bazach na plintach i kapitelach odwołujących się do form doryckich (ryc. 19). Nad kolumnami umieszczono również dorycki fryz tryglifowo – metopowy, ale rozplanowany bez znajomości zasady tryglifu. W trójkątnym naczółku umieszczono okno facjatki¹⁷⁰. Podobny fryz zdobił też portyki w Nowoszycach i Wieleśnicy (dziś obwód brzeski, Białoruś).

Interesujące rozwiązanie przyjęto w Radziwiłłmontach. Dwutraktowy, parterowy pałac wzniesiono na planie wydłużonego prostokąta. Pomieszczenia na osi budynku podniesiono o pół kondygnacji i zaakcentowano portykiem w wielkim porządku, przekryto odrębnym dachem dwuspadowym (ryc. 15). Portyk czterokolumnowy, z bazami na plintach i kapitelami nawiązującymi do porządku toskańskiego popularyzowanego przez A. Palladio, wspierał belkowanie z fryzem tryglifowo-metopowym, rozłożonym ze znajomością zasady tryglifu, drobniawo odtwarzającym wszystkie jego elementy, również *mutuli*, *regulae* i *guttae* (ryc. 16). Fryz obiegał też boczne elewacje portyku, sięgając kalenicy dachu kryjącego korpus. Trójkątny tympanon miał właściwe proporcje, a gzymsy – staranne profilowanie. Ponadto wydaje się, że elewację otynkowano w taki sposób, by imitować boniowanie. Architekt, Carlo Spampani, urodzony i wykształcony we Włoszech, niewątpliwie nie tylko świetnie znał traktat Palladia, ale również oglądał jego realizacje i ruiny antyczne.

Wydaje się, że bryłę i dyspozycję pałacu w Radziwiłłmontach powtórzyły założenia w Lecieszynie (1793 r., dziś obwód miński, Białoruś), Łuninie (pocz. XIX w., dziś obwód brzeski, Białoruś), Dereszewiczach (1828–1835 r., dziś obwód homelski, Białoruś) i Starym Bereźnie (dziś obwód miński, Białoruś) oraz w murowanym pałacu w Wysokiem Litewskim (pier-

wsza ćwierć XIX w., dziś obwód brzeski, Białoruś). Wariantem portyku w wielkim porządku były realizacje m.in. w Worocewiczach (dziś obwód brzeski, Białoruś) i Malewiczach (dziś obwód homelski, Białoruś) – kolumny w portyku zostały zdwojone, między nimi zawieszono balkon¹⁷¹.

Płytki ganek arkadowy – murowany, z potrójną arkadą wspartą na masywnych filarach z artykulacją – zastosowano w Rogowie, gm. Opatowiec, Paplinie, gm. Korytnica, i Suchej, gm. Grębków.

Elementem klasycyzującym, stosowanym w rezydencjach szlacheckich, był kryptoportyk. Zastosowany został już w projekcie Pozzo Reale, ale popularność zawdzięcza Andrei Palladio, jego rysunkom willi La Malcontenta, opublikowanym w *I quattro libri dell'architettura* (1570 r.). Element ten pojawił się w projektowanych przez niego willach w regionie Veneto, m.in. w Villa Caldogna i Villa Trisino. W architekturze polskiego baroku kryptoportyk chętnie łączono z bryłą z czterema wieżami/pawilonami w narożnikach. Od lat 40-tych XVII w. stosowano go często w pałacach barokowych, m.in. w dwóch elewacjach wspomnianego już tu pałacu w Kielcach (1637–1641), Kruszyńcu (gm. *loco*, 1630–1645), czy pałacach warszawskich: Ujazdowskim (po 1624 r.) i Koniępcowskich (1643–1645). O popularności tego typu rozwiązań świadczyć może recepcja ich przez budownictwo cechowe, potwierdzona np. majstersztykiem Piotra Rędziskowicza z XVII/XVIII w.¹⁷²

Kryptoportyki pojawiały się też w rezydencjach drewnianych, wydaje się, że zwłaszcza trójdzielnych i trzytraktowych. Belkowanie wspierać mogły dwie proste kolumny lub filary (Drohiczyń, Mierzyn, gm. Rozprza), czasem stosowano potrójną arkadę (Kowalewsczyzna, gm. Sokoły, Bogoniowice, gm. Ciężkowice). Poza wskazanymi przykładami, zdarzały się też wielokolumnowe kryptoportyki dźwigające proste belkowanie, zajmujące niemal całą elewację dworów na planie wydłużonego prostokąta.

Budowniczowie rezydencji drewnianych nie ograniczyli się tylko do recepcji form przestrzennych murowanej architektury monumentalnej. Starano się również dekorować bryłę, korzystając z bogatego repertuaru ornamentu barokowego lub klasycystycznego, w zależności od epoki.

Ornament najczęściej umieszczano na ganku lub portyku – dbano o elementy kolumn (baza, kapitel), wydaje się, że starano się również na trzonie kolumny uwzględnić *enthasis* (Brzeście, Jagodne). Często profilowano gzymsy. Czasem starano się również zastosować fryz tryglifowo-metopowy, wywodzący się zresztą, zgodnie z teorią Witruwiusza, z architektury drewnianej.

Miejscom, które również chętnie dekorowano, był szczyt facjatki lokowanej nad gankiem. Często stosowano tu elementy wywodzące się z repertuaru form barokowych: elementy wolut, zakłębnięte linie szczytu. Tak ozdobiono szczyt nad gankiem w Łopusznej, gm. Nowy Targ, Paplinie, gm. Korytnica, Brześćcach, gm. Góra Kalwaria czy w nieistniejącym już Smardzewie, gm. Wróblew.

¹⁷⁰ Gloger 1907: 334.

¹⁷¹ Gloger 1907: 343.

¹⁷² Rewski 1954: 68–69, ryc. 34.

Ryc. 20. Rdzawa, portal (za:
Plik:Skansen w Nowym
Saczu, dwor szlachecki
Rdzawa- polichromia
14.08.08 p4.jpg – Wikipedia,
wolna encyklopedia)

Fig. 20. Rdzawa, the entrance (after
Plik:Skansen w Nowym
Saczu, dwor szlachecki
Rdzawa- polichromia
14.08.08 p4.jpg – Wikipedia,
wolna encyklopedia)



Fakt, że wczesnonowożytnie drewniane rezydencje szlacheckie znane nam są przeważnie z rysunków i fotografii, nie zawsze szczegółowych, utrudnia analizę ich wystroju architektonicznego. Wydaje się, że oprawa okien i drzwi ograniczała się przeważnie do prostej, jedynie profilowanej stolarzki. Rysunki zamieszczone przez T. Szydłowskiego pokazują, że zdarzały się próby odtworzenia bogatej oprawy okien barokowych – dwór w Rogowie miał okna mansardowe ujęte wolutami¹⁷³.

Elewacje dworów przeważnie pozostawiano w stanie surowym. Zdarzało się jednak, że pokrywano je tynkiem. Dotyczy to zwłaszcza realizacji projektów architektów tworzących przeważnie architekturę murowaną. Wśród nich uwagę zwraca pałac w Radziwiłłmontach, którego fasada pokryta była tynkiem opracowanym tak, by naśladować boniowanie (ryc. 15).

Niewiele wiemy też o wystroju wnętrza – dla nich rzeczywistość okazała się jeszcze mniej łaskawa niż dla opracowania elewacji zewnętrznych. Wydaje się, że w ogromnej większości wnętrza były przekształcane – świadczą o tym nie tylko prace konserwatorskie w zachowanych dworach w Laskowej czy Rdzawie, ale również archiwalne zdjęcia rezydencji w Rogowie. Owo przekształcanie ograniczało się nie tylko do pokrywania ścian nową warstwą tynku, boazerii czy obić tekstylnych, ale często też do zmiany jego dyspozycji, co niszczyło elementy wystroju bezpowrotnie.

Rzut oka na projekty Tylmana z Gameren pozwala się zorientować, że wnętrza dworów zamożnej i średniozamożnej szlachty kształtowano tak, jak rezydencji murowanych, dzieląc ściany na panele ujmowane ramami z drobnym barokowym motywem roślinnym, często asymetrycznym. W Radziwiłłmontach sufity pomieszczeń reprezentacyjnych pokryte były stiukami, wspierały je kolumny, nad drzwiami znajdowały się supraporty, ściany pokrywały obrazy naścienne lub zawieszane. Za wystrój wnętrza odpowiadał współpracujący często ze Spampanim Antoni Smuglewicz¹⁷⁴.

W dworku w Rdzawie dekoracja malarska pokrywa bezpośrednio deski ścian. W ten sposób – dzięki malowidłom iluzjonistycznym – otwory wejściowe zyskały portale z uszakami i supraportami, a pod stropami biegną profilowane gzymsy (ryc. 20). Na ścianach malowano też panele z dekoracjami figuralnymi, ujętymi w ozdobne ramy.

Obecnie stosunkowo nieliczne przykłady zachowanych drewnianych dworów szlacheckich, znajdujących się w obecnych granicach Polski, są w rękach prywatnych. Odzyskały je rodziny, w których posiadaniu znajdowały się do 1945 r. Do właścicieli wróciły m.in. dwory w Laskowej i Pobikrach, nowych właścicieli mają: Wielogłowy, Świdnik, Paplin i Brzeście (fundacja), oddziałem muzealnym jest dwór w Ożarowie, gdzie mieści się Muzeum Wnętrz Dworskich. Do skansenów trafiły rezydencje w Rdzawie (Nadwiślański Park Etnograficzny w Wygietzowie), Bobra Wielka (Podlaskie Muzeum Kultury Ludowej), Brzózki (Muzeum-Skansen Kurpiowski im. A. Chętnika w Nowogrodzie), Sucha (Muzeum Architektury Drewnianej w Nowej Suchej). W skansenie (Wielkopolski Park Etnograficzny) znalazł się też dwór alkierzowy ze Studzieńca z połowy XVIII w., w konstrukcji szkieletowej, najprawdopodobniej pierwotnie w całości szachulcowej (potem sukcesywnie glinę zastępowała cegła)¹⁷⁵.

Niemal każda z rezydencji szlacheckich charakteryzowała się pewnymi cechami: dyspozycja wnętrza, oparta na wskazówkach z traktatów budowlanych, nawiązanie – świadome lub nie – do europejskiej tradycji budowlanej (repcja schematów Palladia, Serlia i Cattanea), stosowanie detalu architektonicznego, odwołującego się do motywów dekoracyjnych stylów w sztuce europejskiej (repcja motywów barokowych i klasycystycznych), wreszcie brak zależności planów i dekoracji od cech regionalnych. To ostatnie, tak charakterystyczne dla budownictwa chłopskiego, nie występuje w budownictwie szlacheckim – dyspozycja i dekoracja dworu są pochodnymi statusu właściciela, a nie regionu, w którym powstał. Jednak zastosowany budulec – drewno – sprawia, że zachowane egzemplarze dworów eksponowa-

¹⁷³ Szydłowski 1918: 8, ryc. 6.

¹⁷⁴ Kieszkowski 1932: 67.

¹⁷⁵ Fryza 2002: 241.

ne są w skansenach, nie bacząc na fakt, że dwór średniozamożnego szlachcica nie ma cech konstrukcji mieszkalnej charakterystycznej dla regionu, którego elementy zabudowy wiejskiej są w nim prezentowane. Prawdopodobnie nie bez znaczenia jest tu też łatwość przeniesienia konstrukcji drewnianej oraz rozwój skansenów po II Wojnie Światowej. A skoro skansen, to automatycznie przekazanie budynku dworu w ręce etnologa. A przydałby się historyk sztuki i archeolog, w tych rzadkich przypadkach, gdy uda się ustalić, gdzie zlokalizowany był dwór.

Umieszczanie dworów drewnianych w skansenach niewątpliwie spowodowało, że łatwiej jest je chronić przed dewastacją, łatwiej też znaleźć pieniądze na konserwację. Ale

jednocześnie wyrывa się je z otoczenia, czasem resztek parku dworskiego i otacza budynkami, które z często z dworem w ogóle, a tym konkretnym w szczególności nie miały nic wspólnego, kreując fałszywy obraz zarówno wsi, jak i zespołu dworskiego. I tak w skansenie w Nowej Suchej mamy: dwór z Suchej, dwór z Rudzienka, maneż spod Ostrołęki, kuźnię z wozownią, oficynę dworską, stajnię i lodownię, spichlerz ze Zbuczyna, stodołę z Polkowa, owczarnię z Sadownego, wiatrak z Ostrowka, chałupy ze wsi Szaniawy-Matysy i Jagodne, karczmę ze Skrzyszewa, ponadto dwa dwory miejskie i spichlerz z Siedlec, domy miejskie z Mińska oraz organistówkę z Mokobodów, dzwonnicy z Miedznej, plebanię z Grębkowa i wikarówkę z Garwolina.

Wykaz cytowanej literatury:

- Baliński, M.
1843. *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*. t. 2. Warszawa: Nakładem S. Orgelbranda.
- Dębicki, N.
1860. Dworzec modrzewiowy i lamus w Czarnożyłach. *Tygodnik ilustrowany* 2(64): 605–606.
- Drzewiecki, J.
1849. Pamiętniki, *Athenaeum* 4: 55–84.
- Filipowicz, J. (wyd.)
1845. Oekonomika ziemiańska, fragm., *Lud i czas* 1: 167–181.
- Fryza, M.
2002. Dwór w Wielkopolskim Parku Etnograficznym. *Studia Lednickie* 7: 239–263.
- Gawliński, F.
2018. Założenie dworskie w Brześćcach. *Spotkania z zabytkami* 7–8: 35–39.
- Gloger, Z.
1883. Kowalewsczyzna, [w:] F. Sulimierski, B. Chlebowski i W. Walewski (red.), *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. IV, 511–512, Warszawa: Druk „Wiek”, Nowy Świat Nr 59.
1889. Dworzec Łukasza Górnickiego w Lipnikach pod Tykocinem, *Biblioteka Warszawska* 1: 435–439 (r_1.pdf (ksiaznicapodlaska.pl) wgląd 9.01.2022)
1890. Dwór, dworek, [w:] *Encyklopedia rolnicza wydana staraniem i nakładem Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie*. t. 2, 776–778. red. J. Alexandrowicz et al., Warszawa: Muzeum Przemysłu i Rolnictwa.
1901. *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. t. 2, Warszawa: Druk P. Laskauera i W. Babickiego
- 1905a. Opisy majątkowe (inwentarze) na Litwie w VI wieku [w:] *Z wieku Mikołaja Reja. Księga Jubileuszowa 1505–1905*, 72–77. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- 1905b. Z przeszłości litewskiej, *Kurier litewski* 50: 1–2.
- 1905c. Z przeszłości litewskiej, *Kurier litewski* 58: 1–2.
- 1905d. Z przeszłości litewskiej, *Kurier litewski* 59: 2–3.
- 1905e. Z przeszłości litewskiej, *Kurier litewski* 60: 1–2.
1907. *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*. t. 1, Warszawa: Wł. Łazarzski.
- Gołębiowski, Ł.
1830. *Domy i dwory, przy tem opisanie apteczki, kuchni, stołów, uczt i biesiad; trunków i pijatyki; łaźni i kąpieli; łózek, pościeli, ogrodów, powozów i koni; błaznów, kartów, wszelkich zwyczajów dworskich i różnych obyczajów szczegółów*. Warszawa: Druk. N. Glücksberga (re-print: Warszawa: Graf_ika 2017).
- Haur, J.K.
1679. *Ziemiańska Generalna Oekonomika o Obszerniejszym od przeszłej edycyey Stylem suplementowana i we wszystkich Punktach znacznie poprawiona*. Kraków: drukarnia dziedz. Krzysztofa Schedla
- Jakimowicz, T.
1979. *Dwór murowany w Polsce w wieku XVI (wieża–kamienica–kasztel)*, Warszawa: PWN.
- Kajzer, L.
1984. *Dwory obronne wieluńskiego w XIII–XVII wieku*, Łódź: Uniwersytet Łódzki.
1988. *Archeologiczny rodowód dworu: przemiany siedzib obronno-rezydencjonalnych Polski Centralnej w późnym średniowieczu i czasach nowożytnych*, Łódź: Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne.
2010. *Dwór w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa: DiG.
- Kalinowski, L., C. Krassowski i A. Miłobędzki
1953. Z problematyki budownictwa drewnianego epoki Odrodzenia. *Biuletyn Historii Sztuki* 15 (3/4): 34–55.
- Kamińska, J.
1966. Grodziska stożkowate śladem posiadłości rycerskich XIII–XIV w. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Archeologiczna* 13: 43–75.

- Kieszkowski, W.
1932. Carlo Spampani – architekt włoski czynny w Polsce w XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury* 1: 24–35 i 63–72.
- Kitowicz, J.
1855. *Opis obyczajów panujących za czasów Augusta III*. t. 4. wyd. 2. Petersburg i Mohylew: Nakładem B.M. Wolffa.
- Kłos, J. et al.
1916. *Wieś i miasteczko. Materiały do architektury polskiej*. t. 1. Warszawa: Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości.
- Kornecki, M.
1988. Dwór w Laskowej na tle polskiego krajobrazu kulturowego XVII wieku. *Rocznik Historii Sztuki* 17: 247–260.
- Krótką nauka budownicza
1659. *Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*. Kraków: drukarnia A. Piotrkowczyka, re-print na podst. egzemplarza ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej PAN. Warszawa 2009.
- Leńczyk, G.
1937. Kopce historyczne w powiecie sieradzkim. *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności* 42(8): 229–231.
- Łoziński W.
1921. *Życie polskie w dawnych wiekach*. Lwów: H. Altemberg–Gubryniewicz & syn.
- Łuszczkiewicz, W.
1890. *Przyczynę do historii architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku. Jezów – Szymbark – Drzewica*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Małkiewicz, A.
1972. „Elementa architektury domowej” z roku 1749. Autorstwo – geneza – znaczenie, *Folia Historiae Artium* 8: 185–200.
- Marciniak-Kajzer, A.
2011. *Średniowieczny dwór rycerski w Polsce. Wizerunek archeologiczny*. Łódź: Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego.
- Markowski, F.
1935. *Polskie dwory zwyczajne i obronne*. Lwów: Skład Główny w Księgarni Gubrynowicza i Syna.
1938. *Fortalicium w Perehińsku. Zabytek staropolskiego budownictwa na Pokuciu*, Stanisławów: TPN.
- Maroszek, J.
2008. *Dzieje powiatu Wysokie Mazowieckie*. Białystok: Pro 100 Drukarnia.
- Miłobędzki, A.
1980. *Architektura polska XVII wieku*. t. 1–2. Warszawa: PWN.
- Mokłowski, K.
1903a. Kwestionariusz dla badania kultury ludowej, *Tydzień* 11: 51–52.
1903b. *Sztuka ludowa* Lwów: Drukarnia H. Altemberga,
- Mossakowski, S.
1973. *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Olszowski, B.
1876. Stary dwór w Sadowiu. *Tygodnik ilustrowany* seria III, 2(50): 380–381.
- Puszet, L.
1903. *Studia nad polskim budownictwem drewnianym. T. 1. Czata*. Kraków: Akademia Umiejętności.
- Radkowski, J. i J. Wysocki
2016. Wstęp do problematyki gródków stożkowatych z terenu średniowiecznego państwa zakonu krzyżackiego, znajdujących się na obszarze województwa warmińsko-mazurskiego [w:] Z. Kobyliński (red.), *Grodziska Warmii i Mazur* t. 2. *Nowe badania i interpretacje*, Archaeologica Hereditas 7, 295–385, Warszawa: UKSW.
- Rewski, Z.
1954. *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wieku*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich.
- Sas-Zubrzycki, J.
1930. *Cieślictwo polskie. Uzupełnienie polskiego budownictwa drewnianego*. Lwów: Tłocznia «Powściągliwość i Praca».
1934. *Pierwotność założenia dworu staropolskiego*. Lwów: Odbitka z „Czasopisma Technicznego”.
- Sierba, M.
2017. *Lustracja województwa podlaskiego 1602 roku*. Warszawa: Sub Lupa.
- Szydłowski, T.
1918. *Dwór w Rogowie. Zabytek budownictwa drewnianego XVII wieku*. Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności.
- Szyller, S.
1916. *Czy mamy polską architekturę*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Świtkowski, P.
1793. *Budowanie Wieyskie: pożytkowi i wygodzie Dziedziców zwierzchników wsi naszych i miasteczek poświęcone*, Warszawa: Nakładem Michała Grölla.
- Tatarkiewicz, W.
1932. Trzy dwory podlaskie: Stanin, Jagodne, Sarnów, *Prace Komisji Historii Sztuki* 5(2): 157–173.
- Wątroba, P.
b.d. *O projektach Tylmana z Gameren dla Czerniakowa i Siekierki słów kilka*, za: www.miasto-ogrod-sadyba.pl/files/user_upload/Tylman.pdf
- Woycicki, K.W.
1868. Dwór w Paplinie, *Kłosa* 71(179): 289, 297.
- Zawadzki, J.
2006. Dwory, zamki i pałace w siedzibach Kiszków herbu Dąbrowa do połowy XVII wieku, *Barok* 13(1): 95–115.
- Zdzański, K.
1749. *Elementa architektury domowej Krotko zebraney, na lekcjach szkolnych po łacinie wydanej, a tu na Oczysty język przelożone. Jaśnie Wielmożnemu J.M. Panu Franciszkowi Saleyzuszowi Potockiemu, krayczemu koronnemu, Bełżkikemu, Rubiszewskiemu, Robczyckiemu etc. staroście, od Jmci P. Kaietana Zdzanskiego Podstolica Mscislawskiego, przy zakończeniu nauk Matematycznych w szkołach Lwowskich Societas Iesu dedykowane roku 1749*, Lwów: brak danych

Źródła internetowe:

- Dwór w Białowieży - Internet: Białowieża - park pałacowy (minigo.pl), wgląd 20.03.2022.
- Dwór w Drohiczyźnie - Internet: Drohiczyń dworek sadow marszałkowskich. jpg - Wikimedia Commons, wgląd 15.02.2022.
- Dwór w Laskowej - Internet: dndiedzictwa.pl, wgląd 9.05.2022.
- Dwór w Lipnikach - Internet: Lipniki - ogród dworski (minigo.pl), wgląd 9.01.2022.
- Dwory w Nowoszynie i Ubielu - Internet: zascianek.pl, wgląd 10.01.2022, 20.02.2022.
- Skansen Semenkowo – Internet: www.semenkovo.com, wgląd 20.02.2022.

Wooden manor houses – ethnography or art history?

Summary

The author stresses the importance of a manor house for Polish culture. The statements of researchers at the turn of the 19th and 20th centuries on the issue of wooden noble house architectural genesis are divided into two groups: ethnographic and art historical.

The author presents hypothesis of art historians from the 19th/20th century about the genesis of the noble house and its appearance in the middle ages. They were convinced that a wooden manor house was a model for a brick one. They created a vision of a medieval wooden castle, which imitated the stone or brick castles. Some of them considered that climate, living conditions and culture were also factors shaping wooden construction, and thought that in the 16th to 17th centuries the home architectural style

should be shaped, although they admitted that there was no evidence of this. Art historians believed, however, that its traces should not be found in traditional forms of folk construction. Ethnologists considered a wooden manor house was the most popular and typical in the past. They were convinced that the form of wooden noble residences came from a peasant cabin.

The author reconstructs a plan of a typical wooden noble house on the basis of manor inventories and housekeeping handbooks dated back to the 17th – 18th centuries. She tried to answer the question of whether a wooden manor house should be examined by an art historian or an ethnologist.

Translated by Magdalena Żurek

Ręcznik jako rekwizyt w obrzędowości pogrzebowej

Płótno własnej roboty – lniany samodział, był materiałem chętnie wykorzystanym w gospodarstwie chłopskim na przestrzeni wieków. Szczególnie jednak na północno-wschodnim Podlasiu był materiałem wszechstronnego użytku. Jeszcze w okresie międzywojennym na wsiach wyłącznie z niego szyto bieliznę osobistą, pościelową i stołową¹. Ciężar przyodziewku całej rodziny spoczywał na barkach gospodyni. Produkcja płótna absorbowała wiele czasu, wymagała wysiłku i pewnych umiejętności. Po tym, ile go utkała, oceniano jej pracowitość, a po jego jakości poznawano zdolności i określano kunszt artystyczny oraz jej zaradność. Lniany samodział między innymi na północno-wschodnim Podlasiu stosunkowo długo pozostawał w powszechnym użyciu.

O tym, jak wielką rolę w życiu dawnych Słowian mógł odgrywać ręcznik, opowiada słowiańska legenda o zapadaniu ziemi w zimowy sen. „Wszystkie węże i gady oddalały się wtenczas do Wyraju. Jeśli ktoś miał w sobie wystarczająco dużo odwagi, mógł ujrzeć ten gadzi pochód, gdy zdecydował się pójść nocą do lasu. Na czele tego osobliwego pochodu szedł Wąż-Król, w złotej koronie na głowie, symbolizującej mądrość i moc. Nasi przodkowie radzili: nie przegapcie tego momentu, rozścielcie na ziemi ręcznik, upadnijcie na kolana i oddawajcie pokłon. Wąż-Król zdejmie swoją koronę i przekaże wam, a wraz z nią sekretną wiedzę na temat wszechświata, dar jasnowidzenia oraz rozumienia mowy przyrody. Tę właśnie tajemną wiedzę, kod życia i wszechświata, zaklęcia, prośby i marzenia, a także opowieści o swoim życiu wyszywały nasze babcie na niepozornym lnianym płótnie, oddając mu całą swoją duszę”². To legenda, ale symbolika i rola ręcznika sięga bardziej odległych czasów.

Określenie ręcznik pochodzić może od rdzenia: *rush*, *ruh*, co w słowniku M. Vasmera ma znaczenie jako ruszyć – łamać, drzeć czy darty – ręcznik. Na bazie tego określenia powstały słowa prześcieradło, koszula, odzież, rupiecie³. Wynika więc, że płótno początkowo było dzielone poprzez rozdarcie. Zakazane było przecinanie go nożycami lub nożem. W polskim językoznawstwie słowo ręcznik wywodzono od ręki⁴, co oznaczało jego bardziej praktyczną funkcję.

Historię ręcznika na Podlasiu, na słowiańskim pograniczu kulturowym, należy rozpatrywać przez pryzmat wpływów wschodnich. Na Słowiańszczyźnie Wschodniej, przyjmowanie się chrześcijaństwa było długotrwałym procesem, Kościół tolerował również istnienie i praktykowanie dawnych wierzeń. Tradycyjne zachowania przetrwały i choć w zmienionej formie to z pierwotnym sensem. Wyraźne połączenie tradycji chrześcijańskiej z dawnymi tradycjami pogańskimi nastąpiło na gruncie obrzędowości rodzinnej czy rolniczej. Interpretacja chrześcijańska spłótła się z dawnymi zwyczajami, ponieważ Kościół wschodni traktował je bez specjalnej wrogości przy jednoczesnej akcji edukacyjnej zmierzającej do eliminacji elementów magicznych (czary, wróżby) i ludycznych (zabawy). Istotną była również ogólna atmosfera, w której dokonywała się owa przemiana⁵. Pewna forma synkretyzmu przetrwała, jak uważa część badaczy do dzisiaj⁶. Powstał nowy system wierzeń będący połączeniem starej pogańskiej tradycji obejmującej mity o niebie, słońcu, księżycu, gwiazdach, piorunach, demonach, itd. z religią chrześcijańską. Z kolei na terenach zajmowanych przez Słowian wschodnich dość długo funkcjonowała dwuwiera – koegzystencja religii przedchrześcijańskiej i chrześcijańskiej. To też świadczy o tym, że proces chrystianizacji nie polegał tylko na przymuszaniu, ale także na przekonywaniu i edukacji. Chrześcijaństwo, od momentu swego zakorzenienia, wносиło ze sobą głębokie przemiany we wszystkich aspektach życia mieszkańców tych państw. Narody słowiańskie i niesłowiańskie, w zależności od opcji przyjętego chrześcijaństwa, przyjmowały równocześnie ogromne dziedzictwo cywilizacji bizantyjskiej lub łacińskiej.

Dużą rolę w trwałości obrzędowej ręcznika i płótna odgrywała samowystarczalność gospodarstwa. Jedną z ważniejszych czynności była umiejętność tkania i szycia, do którego wykorzystywano surowiec roślinny: len, konopie czy pokrzywy⁷. Tylko len i konopie miały znaczenie obrzędowe⁸. Perso-

¹ Matus 2006.

² <https://krainabugu.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-czyli-historia-recznika-obrzedowego/> (wgląd 10.11.2021).

³ Vasmer 1953: 553.

⁴ Np. Brückner 1998: 458.

⁵ Kłoczowski 2000: 96.

⁶ Np. Stomma 2002: 245–277.

⁷ Do tkactwa porównać można plecionkarstwo, szeroko rozpowszechnione wśród Słowian, którego podstawowym surowcem były korzenie drzew (sosny, świerku, jałowca), pręty leszczyny, gałązki brzozy, witki wikliny i łożyny, trzcina, sitowie, słoma, łyko albo łub. Z tych materiałów wytwarzano łapcie, uprząże, powrozy, sita, różnego rodzaju kosze i pojemniki wykorzystywane w gospodarstwie; Gołębiowska-Suchorska 2011: 40.

⁸ Gołębiowska-Suchorska 2011: 40.

nifikowanie lnu potwierdzają teksty ludowe poświęcone jego uprawie. Utożsamiano go z biedą, kobietą, żywiołami. Wyjątkowa pozycja lnu może wynikać ze stosunkowo długiego i żmudnego procesu jego obróbki, do którego angażowano siły przyrody. Przygotowanie lnianej przędzy wymagało, jak wiadomo, wiele zabiegów i czasu⁹. Utkane płótna były bielone: najpierw w popiele, następnie parowane w gorącym piecu, ponownie wybielane i płukane w wodzie. Następnie suszono je w słoneczny dzień, rozkładano na pagórkach lub w mroźny dzień, w ciepłym miejscu w budynku. Gotowe płótna były zwijane na wałki i prasowane, a następnie dzielone na ręczniki i przygotowywane do zdobienia¹⁰. Ręcznik, obrus lub inne płótno białej barwy był powszechny, jego produkcja nacechowana symboliką i dlatego chętnie wykorzystywano tkaninę lnianą w obrzędach. Już w czasach Rusi Kijowskiej zdobiono ręczniki, otaczano je szacunkiem, wykorzystywano do przechowywania cennych przedmiotów. W 1876 roku odkryto 120 srebrnych monet z czasów staroruskich, pospiesznie zakopanych w obliczu zagrożenia tatarskiego, wcześniej jednak zawiniętych w lniane ręczniki¹¹. Tkaninę znajdowano również przy innych skarbach¹².

Pierwsze dokładne informacje z terenów Słowiańszczyzny Wschodniej na temat ręcznika, spotykamy w dokumentach sądowych z XVI i XVII wieku z Mińska, Mohylewa, Brześcia, Grodna, Wilna, Słonima, Witebska i innych miast, które wymieniają ręczniki jako składniki posagu czy majątku. Powszechnie korzystano z domowego wyrobu prostych płócien codziennego użytku i wzorzystych – dekoracyjnych. Wchodziły one w skład posagu zarówno chłopki, jak i mieszczyki czy szlachcianki. Na przykład w posagu, jaki wniosła żona bojarowi Marcinowi Paszkiewiczowi z Grodna, wśród innych przedmiotów wymieniono siedem ręczników. Był on również przedmiotem handlu i wymiany towarowej¹³. W *Biblii* autorstwa Franciszka Skaryny z lat 1517–1519 na ilustracji ukazano roboczy stolik przykryty ręcznikiem, zdobionym geometrycznym ornamentem i zakończonym długimi frędzlami (ryc. 1). Podobnie dekorowane ręczniki spotykamy w północno-wschodniej Białorusi jeszcze w XIX wieku. Najczęściej



Ryc. 1. Ryta podobna Franciszka Skaryny, 1517 (za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Skaryna#/media/Plik:Skaryna_1517.jpg -dostęp 1.02.2022).

Fig. 1. Engraving portrait of Francysk Skaryna, 1517 (after https://pl.wikipedia.org/wiki/Franciszek_Skaryna#/media/Plik:Skaryna_1517.jpg-1.02.2022).

na ikonie Narodzenia Najświętszej Marii Panny, obok innych atrybutów, spotykamy ręcznik. Był to celowy zabieg, aby ten ludowy element został wpleciony w symbolikę ikony¹⁴.

Pierwszy ilustrowany materiał dotyczący ręcznika pojawił się w czasopiśmie etnograficznym i literackim dopiero pod koniec XIX i na początku XX wieku. W muzeach i zbiorach prywatnych spotykamy powszechnie ręczniki dwudziestowieczne, trafiają się także te z XIX wieku, ale ze względu na nietrwałość tkaniny trudno natknąć się na jeszcze wcześniejsze. Najstarsze zachowane dziewiętnastowieczne ręczniki o gładkim splocie tkaniny były zdobione wyłącznie splotem czerwono-czarnym krzyżkowym. Motywy na wzory czerpano z przyrody: roślinne – kwiaty i liście z łodyżkami, zwierzęce – głównie ptaki oraz ze zjawisk atmosferycznych i żywiołów: woda, ogień, powietrze i ziemia, które tworzą z krzyżyków, pasków, fal czy rombów¹⁵. Ornamentyka ta była nacechowana przede wszystkim symboliką życia czy płodności. Jej interpretacja, zdaniem badaczy, jest dość czytelna. Przedstawienia chmielu to symbol rozwoju, młodości

⁹ Sens zbiegów oddaje popularna rosyjska zagadka: *Били меня, били, Колотили, колотили, Ключьями рвали, По полю валяли, Под ключ запырвали, На стол сажали* – (w tłumaczeniu: Bili mnie, bili, rozszarpali mnie, po polu ciągnęli, zamykali na klucz, na stół kładli), rozwiązanie: len i serweta. Zebrany i wysuszony len młócono, uderzając klepadłem, a następnie jeszcze dokładniej ogławiano, ponownie uderzając drewnianą gocką w główki lnu położone na kamieniu. Klepanie powtarzano także po namoczeniu i wysuszeniu lnu, by nadać mu odpowiednią miękkość, po czym rozpoczynano pocieranie łodyg w specjalnym urządzeniu – cierlicy/międlicy. Ten etap obróbki polegał na silnym naciskaniu drewnianym ramieniem na wiązki lnu. Zgniecione w ten sposób łodygi po raz kolejny bito klepadłem w kształcie zaostrego jednostronnie miecza, aby wytrząpać paździerz z włókna. Dopiero teraz przystępowano do czesania lnu, poprzedzającego snucie nici; za: Gołębiowska-Suchorska 2011: 40–41; Ciszewski 1930: 55.

¹⁰ <http://sueverija.narod.ru/Kollekcii/Rushnik/Rushnik.htm> (wgląd 01.07.2022).

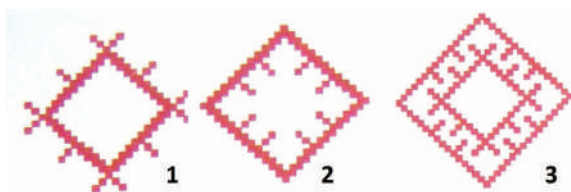
¹¹ Fadzeeva 1994: 7–8.

¹² Z okresu Kijowskiej Rusi pochodzi według autorki pięć skarbów zawiniętych w ręcznik; Korzuhina 1954: 9–11.

¹³ Fadzeeva 1994: 9–11.

¹⁴ Fadzeeva 1994: 10–12.

¹⁵ Kazberuk 2011: 35; Siegień-Matyjewicz 2020: 110.



Ryc. 2. Wzór słońca, ziemi i obudzenia się przyrody wiosną (za: Kacar 2011).

Fig. 2. The ornament of the sun, earth and arising of the spring (after Kacar 2011).

i miłości oraz ślubu. Romb, najczęstszy i archaiczny wzór na ręcznikach, szczególnie z odnózkami, zawijasami symbolizował boginię ziemi, był symbolem bezpieczeństwa, ochrony, przynosił szczęście i patronował płodności (ryc. 2). Róża oznaczała ruch słoneczny i wieczne odrodzenie życia. Symbolika winogron w hańcie miała związek z radością i pięknem tworzenia rodziny. Winnica to pole życia, na którym mąż jest siewcą, a żona jest zobowiązana do uprawy i pielęgnacji drzewa genealogicznego. Ptaki zwrócone ku sobie i drzewo życia pomiędzy nimi to ptaki szczęścia, uosabiające poranny i wieczorny świt. Postać kobieca i kwitnące drzewo uosabiały płodność ziemi. Słońce często przedstawiano jako ośmiokątną rozetę lub kwiat, znak Wody przypominał zwiniętego węża. Były to więc dwa elementy: kobiecy – woda i męski – energia słoneczna. Na ręcznikach wyszywano również inne symbole: gwiazdy, maki, dąb, kalinę czy lilie. Można więc łatwo odczytać „przesłania” hańciarek z przeszłości. Co więcej, każdy wzór był haftowany w określonym kolorze, co miało również znaczenie symboliczne. A jednak większość haftów została wykonana niciami bawełnianymi lub wełnianymi w kolorze czerwonym w różnych odcieniach – szkarłatnym, szkarłatnym, brązowym, wiśniowym, ceglany¹⁶.

Do dziś nie wiemy z całą pewnością, jak wyglądał dokładny tradycyjny podlaski ręcznik. Z pewnością był krótszy niż współczesny (o wymiarach 1,5–3,00 m), najprawdopodobniej tkany prostym, gładkim splotem i wyszywany. Powszechnie spotykamy ręczniki dwojakiego rodzaju, węższe i krótsze, bez zdobień, codziennego użytku, i szersze, dłuższe, wyszywane, dekoracyjne, wykorzystywane w czasie różnych obrzędów, a zwłaszcza uroczystości rodzinnych. W poszczególnych okresach różniły się barwą, formą dekoracji i zakończeniem, prostym, koronkowym, rzadziej frędzlami. Wraz z upływem czasu i wpływów (okres bieżniństwa) ręczniki traciły swój sakralny charakter. Zaczęto je zawieszać jako dekorację na ścianach izby, oknach i lustrach. Zmieniła się też ornamentyka i kolorystyka. Zaczęto odchodzić od czerwono-czarnych wzorów geometrycznych tkanych techniką „peretyków i pereborów”¹⁷ lub wyszywanych krzyżykami, wprowadzano nowe

¹⁶ <http://sueverija.narod.ru/Kollekcii/Rushnik/Rushnik.htm> (wgląd 01.07.2022)

¹⁷ „Perebora (pribora) – rodzaj haftu tkackiego, polegający na wybieraniu wzoru w osnowie za pomocą długich, cienkich pręcików i zakładaniu między nici deszczulek, usuwanych w miarę postępu pracy; pozwalało to na przerzucenie kolorowego wątku przez kilka naraz nitki osnowy, co umożliwiało tworzenie ornamentu złożonego z figur geometrycznych lub zgeometryzowanych motywów roślinnych; peretyk – odmiana pere-



Ryc. 3. Przydrożny krzyż z obrzędowymi ręcznikami. 1984. Wieś Makrec, Rejon Brahiński, obwód homelski (fot. V. Selivončyk, za: Labačeŭskaâ 2014)

Fig.3. The cross by the road with ritual towels. Makrec village, Brahiński district, Homel county (photo by V. Selivončyk, after Labačeŭskaâ 2014)

ornamenty. Te codziennego użytku i odświętne różniły się w zasadzie tylko jakością przędzy¹⁸.

W zależności od zastosowania, wyróżniano:

- ręczniki „uciralniki” do wycierania rąk i twarzy, czasami do wycierania naczyń
- ręczniki, stanowiące część odzieży, głównie nakrycie głowy

borów; haft tkacki polegający na przerzucaniu nitki ornamentu wzdłuż wątku w taki sposób, że nitki osnowy są wybrane, a prawa strona wzoru jest odwrotnością lewej” (<https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-sloownik-podstawowych-pojec/-wglad.11.10.2022>).

¹⁸ Ręczniki codziennego użytku nie były na ogół ozdabiane, przemawiały za tym zarówno względy ekonomiczne, jak i praktyczne. W okresie międzywojennym miejsce dwubarwnych zdobień krzyżykowych zajęły niezwykle kolorowe i bogate motywy roślinne z elementami zoomorficznymi, wyszywane techniką atłaskową. Także zakończenie ręcznika także stało się bardziej dekoracyjne, koronkowe. Ręczniki od drugiej połowy XX wieku były z reguły haftowane w kolorowe motywy roślinne. Powszechnie spotykamy ręczniki dwojakiego rodzaju, węższe i krótsze, bez zdobień, codziennego użytku, i szersze, dłuższe, wyszywane, dekoracyjne, wykorzystywane w czasie różnych obrzędów, a zwłaszcza uroczystości rodzinnych.



Ryc. 4. Ręcznik typu budzionnik. Semiancy, Rejon Lełczycki, Białoruś. Ekspedycja 1989, (za: Ramanûk 2000).

Fig. 4. Towel called budzionnik. Semiancy, Rejon Lełczycki, Białoruś. Ekspedycja 1989, (after Ramanûk 2000).



Ryc. 5. Ręcznik typu budzionnik (wg <https://krainabugu.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-czyli-historia-recznika-obrzedowego/-dostep-1.06.2022>)

Fig. 5. Towel called budzionnik (after <https://krainabugu.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-czyli-historia-recznika-obrzedowego/-1.06.2022>)



Ryc. 7. Ręcznik typu nabożnik w świętym kącie domostwa (za: Labačeŭskaâ 2014).

Fig. 7. Towel called nabożnik in holy corner in the home (after Labačeŭskaâ 2014).



Ryc. 6. Ręcznik typu budzionnik z cmentarza w okolicach Berezowki, obwód grodzieński, Białoruś, 2014 (fot. J. Wawrzenuk).

Fig. 6. Towel called budzionnik from cemetery near Berezovka, Grodno district, Belarus, 2014 (photo by J. Wawrzenuk).

- ręczniki, bądź kawałki płótna wykorzystywane w codziennych czynnościach gospodarczych, np. do nakrywania dzieży¹⁹
- ręczniki „abroczyjnye” mające chronić wieś przed epidemią, suszą i innymi nieszczęściami; na dobre zbiory; ofiarowywano je również do cerkwi, zawieszano na krzyżach przydrożnych (ryc. 3)
- ręczniki „budzionniki” używane do rytuału odzęgniwania choroby. Były to skromnie zdobione i zazwyczaj krótsze kawałki płótna, które zawieszano na krzyżach pomorowych, wotywnych czy cmentarnych, jako rodzaj ofiary bądź dekoracji (ryc. 4–6).
- ręczniki „nabożniki”, które zawieszano na ikonach; miały one też rytualne zastosowanie przy narodzinach, w obrzędach weselnych i pogrzebowych, wycierano nimi ikony i inne przedmioty sacrum w cerkwi (ryc. 7–8)²⁰.

¹⁹ Tzw. *nadzieźnik* – Siegień-Matyjewicz 2020: 107.

²⁰ Szerzej: Siegień-Matyjewicz 2020: 108.

Szczególną rolę odgrywała ręcznie produkowana tkanina jako podarunek, dar, ofiara czy przedmiot nacechowany specjalnym przeznaczeniem. Był to zazwyczaj prostokątny materiał o różnej wielkości, w zależności od sposobu wykorzystania. Ważną rolę odgrywał ręcznik w wielu obrzędach ochronnych i rodzinnych takich, jak chrzciny, wesela czy pogrzeby. Z dostępnych materiałów etnograficznych wynika, że ręcznik, bądź innego rodzaju płótno, wykorzystywano bardzo często w obrzędowości rodzinnej. Za końce ręcznika, przymocowanego do łóżka lub do belki, trzymała się rodzica kobieta, co miało uśmierzyć ból, przyspieszyć poród i zapewnić szczęśliwe rozwiązanie. Kawałek płótna otrzymywała akuszerka, która odbierała poród. Inny fragment z kolei dawała matka chrzestna niemowlęciu- był to pierwszy dla niego podarunek, tzw. chrzconka – *chryszczuonka*, wykorzystywana przez kapłana w czasie sakramentu chrztu, a później pieczęlowicie przechowywana w wielkim poszanowaniu przez matkę dziecka. Często traktowano ją jako płótno o specjalnym przeznaczeniu. Szyto z niego na przykład, na znak czystości, ślubną koszulę, którą następnie „przekazywano” nieboszczykowi (Koźliki, Kleszczele na Podlasiu)²¹.

Chustą – kawałkiem płótna w kształcie kwadratu, rzadziej trójkąta, bez zdobień, wielokrotnie posługiwano się w obrzędach weselnych. Szczególnie ważny był moment zaręczyn (czyli *zrukowin*) nawiązujący samą formą do archaicznego zwyczaju łączenia rodów. Lnianą chustę wykorzystywano do przenoszenia i dzielenia korowaja. Na kawałku płótna państwo młodzi klęczeli w domu czekając na błogosławieństwo rodziców i w cerkwi podczas ceremonii. Kawałkiem płótna, na znak zgody we wspólnie prowadzonym gospodarstwie domowym, nakrywano pannę młodą i teściową, kiedy tańczyły pierwszy po oczepinach rytualny taniec. Każda panna na wydaniu musiała mieć przygotowaną odpowiednią ilość wyszywanych i zwykłych ręczników. Niekiedy brakiem odpowiedniej ilości ręczników tłumaczono swatającemu się kawalerowi odmowę wydania córki. Ręcznik jako nieodłączny atrybutem weselnych obrzędów, pojawiał się kilkakrotnie, na każdym etapie wesela, i w różnej roli, choć najczęściej jako forma podarku, zmieniały się tylko obdarowywane osoby²².

Najbardziej archaiczne zachowania z ręcznikiem zachowały się w tradycyjnym obrzędzie pogrzebowym. Płótno, ręcznik, bochen chleba, czy gromniczna świeca, były nieodłącznymi atrybutami pogrzebów na Podlasiu. Śmierć od zawsze wywoływała strach, stanowiła tabu, była przeżyciem traumatycznym nie tylko dla najbliższej rodziny, ale i całej żyjącej ze sobą wiejskiej społeczności. O pośmiertny los najbliższych niepokoiła się też rodzina, uważano bowiem, że duszy można pomóc bądź zaszkodzić. Dlatego starano się przestrzegać zwyczajów związanych ze śmiercią, obrzędami pogrzebowymi i cyklem „pominkowym”. Powszechnie wierzono także w możliwość ingerencji zmarłych w świat żywych. Przede wszystkim przestrzegano, aby zmarły mógł dokończyć swój żywot w domu. Każda gospodyni miała przygotowany ręcznik na tzw. czarną godzinę. Towarzyszył on

wszystkim zmarłym domownikom w ich ostatniej drodze, był swoistym przewodnikiem w zaświaty. Wierzono, że poprzez swoją formę łączył on dwa światy ziemski i pozaziemski. Miał za zadanie służyć zarówno żywym, jak i zmarłym²³. W momencie śmierci starano się natychmiast zasłonić kawałkiem białego płótna wszystkie znajdujące się w domu zwierciadła. Miało to ustrzec duszę przed ujrzeniem własnego odbicia, co mogło mieć szkodliwe następstwa zarówno dla zmarłej osoby, jak i żywych. Przez okno, przy którym leżał nieboszczyk często przerzucono ręcznik (szczególnie na Homelszczyźnie, Białoruś)²⁴. Wierzono bowiem, że za tym ręcznikiem przez okres czterdziestu dni mieszkała dusza zmarłej osoby²⁵, na przykład w postaci owada lub pająka. Po czterdziestu dniach ręcznik zazwyczaj zdejmowano, prano i znów trzymano na wypadek kolejnej śmierci²⁶. U wezłowią nieboszczyka ustawiano przynoszony z cerkwi krzyż pogrzebowy często również przystrajany ręcznikiem, który pozostawiano w cerkwi (Kaniuki, Podlasie)²⁷.

Płótnem wyściełano trumnę (ryc. 9). Zdarzało się, że jego górną część dekorowano, wycinając ząbkowane wzory. Kiedy ostatecznie zakrywano trumnę, również ciało nieboszczyka przykrywano płótnem. Pełniło ono tu funkcję magiczną, ochronną i obronną. Wierzono, że białe płótno pomoże duszy oczyścić się z grzechów i uchroni przed pośmiertnym działaniem sił nieczystych²⁸.

Na Podlasiu powszechnie praktykowany był zwyczaj niesienia na ręcznikach trumienek małych dzieci (ryc. 8). Ręcznik ten przeważnie zabierano do domu, bądź – jak w rejonie Kleszczel – rzucano na trumienkę. Natomiast w rejonie Orli zawieszany był jako kolejny – drugi na ikonę po powrocie z cmentarza²⁹. Na Podlasiu i zachodniej Białorusi jeszcze do lat 80. XX wieku praktykowano zwyczaj niesienia trumny na ręcznikach, a następnie opuszczania jej do grobu, w którym pozostawały na zawsze (ryc. 10). Ręcznik niekiedy wkładano do trumny, owijając nim ciało nieboszczyka. Z kolei na Białorusi niesiono również trumnę dorosłego. F. Fadzeeva opisała zwyczaj z wsi Kościasze, w rejonie Liubiańskim, gdzie jeden koniec ręcznik przymocowano do wieka trumny a drugi zamotano na przygrobny krzyż³⁰. W tym przypadku był on, nie tylko symbolicznie, ale również i realnie był drogą dla nieboszczyka³¹. Ręczniki (na Białorusi także fartuchy), a współcześnie kolorowe wstążki wykorzystywano również do przystrajania krzyży (ryc. 11–14). Miało to znaczenie nie tylko estetyczne, ale i obrzędowe. Na Białorusi zaobserwowano różnorodność tego typu zachowań zależna od regionu, formy krzyża i materiału z jakiego był wykonany. Przyczyn mogło być o wiele więcej: „ręczniki na krzyż zawiązują, aby stworzyć drogę do nieba”³².

²³ Fadzeeva 194: 79.

²⁴ Fadzeeva 1994: 79.

²⁵ Fadzeeva 1994: 79.

²⁶ Jest to zwyczaj praktykowany jeszcze współcześnie.

²⁷ Matus 2006.

²⁸ Siegień-Matyjewicz 2020: 114.

²⁹ Matus 2006.

³⁰ Fadzeeva 1994: 82–83.

³¹ Labačeŭskaâ 2002: 8.

³² Fadzeeva 1994: 132

²¹ Matus 2006; Siegień-Matyjewicz 2020: 112.

²² Matus 2006; Siegień-Matyjewicz 2020: 113.



Ryc. 8. Ręcznik typu nabożnik wykorzystany do niesienia trumny. Pogrzeb dziecka orlańskiego kuśnierza Mariana (nazwisko nieznane). Lata 1930-te. (za: Horodecki, Chmielewski 2009).

Fig. 8. Towel called nabożnik used to carry the coffin. Funeral of the child of Orła's furrier Marian (name unknown). The 1930s. (after Horodecki, Chmielewski 2009).



Ryc. 10. Przygotowania do opuszczania trumny na ręcznikach. Wieś Hatyniły, Rejon Hancavicy, Białoruś. Ekspedycja 1989 r., 206/12 (za: Ramanůk 2000).

Fig. 10. Preparations for leaving the coffin on towels. The village of Hatyniły, Hancavicy District, Belarus. Expedition 1989, 206/12 (after Ramanůk 2000).



Ryc. 9. Niesienie trumny na ręcznikach. Wieś Hatyniły, Rejon Hancavicy, Białoruś. Ekspedycja 1989 r., 206/11 (za: Ramanůk 2000)

Fig. 9. Carrying the coffin on towels. Hatyniły village, Hancavicy district, Belarus. Expedition 1989, 206/11 (after Ramanůk 2000).



Ryc. 11. Krzyże nagrobne ozdobione ręcznikami, pasami i fartuchami. Wieś Tuláciŭ, Rejon Ivanaŭski. Ekspedycja 1981 r., 207/6 (za: Ramanúk 2000).

Fig. 11. Grave crosses decorated with towels, belts and aprons. Tuláciŭ village, Ivanaŭski district. Expedition 1981, 207/6 (after Ramanúk 2000).

Sposób mocowania na krzyżach, na cmentarzach białoruskich, zdaniem M. Ramaniuka, jest podobny do wiązania ręczników-pasów swatów w obrzędowości weselnej. Można to było wykonywać na cztery różne sposoby (ryc. 15). Badacze przypuszczają, że zarówno stroje weselne, jak i pogrzebowe w czasach przedchrześcijańskich miały ze sobą wiele wspólnego³³. Państwo młodzi, położna czy swat, czy nieboszczyk to osoby, których przynależność społeczna jest tymczasowo zawieszona. Skoro i ręcznik pełnił funkcję mediatora, wyżej wymienione osoby były idealne do sprawowania określonych obrzędów.

W zwyczajach wspominania zmarłych również obecność ręcznika była istotna. Płótno nacechowane symboliką było ważnym symbolem obrzędu (ryc. 16–18). W okresach związanych ze zmarłymi – np. w czasie Dziadów, Radunicy czy Troickiej Soboty (w guberni witebskiej) – wykorzystywano je jako drogę pomiędzy światami ziemskim i pozaziemskim, po to aby przodkowie znaleźli domy swoich żywych krewnych³⁴. Archaiczny jest zwyczaj, praktykowany w tych szczególnych okresach, rozścielenia białego płótna od komory (spichlerza) do stołu, aby domowy bożek – domowik znalazł drogę i przyszedł na ucztę³⁵. Krzyże nagrobne przystrajano także małymi i/lub dużymi fartuchami. W ten sposób oznaczano najczęściej groby zamężnych kobiet. Szczególnie w okresie wiosennych pominek obecność czystego ręcznika na krzyżu nagrobnym, obrusa na mogile, a na nim czerwonych jajek miało symboliczne znaczenie³⁶.

³³ Ramanúk 2000: 105–107.

³⁴ Labačeŭskaâ 2002: 9.

³⁵ Tokarev 1997: 663, Labačeŭskaâ 2002: 90.

³⁶ Bogdanovič 1895: 168.



Ryc. 12. Ozdabianie mogiły („prikład”) podczas Dziadów. Wieś Makava, rejon Hancavicy, Białoruś. Ekspedycja 1990, 206/203 (za: Ramanúk 2000).

Fig. 12. Decorating grave („prikład”) during *Dziady*. Makava village, Hancavivy District (after Ramanúk 2000).



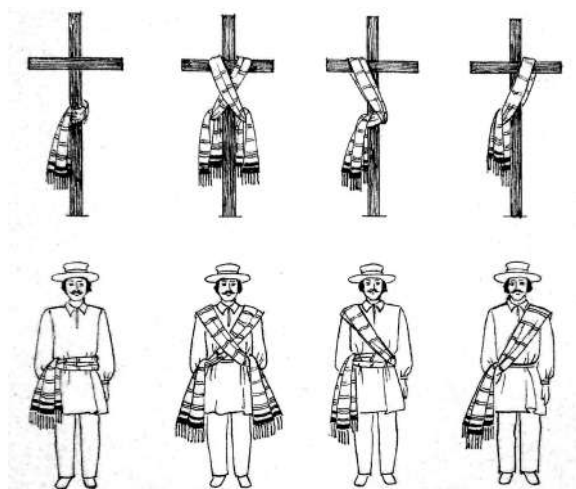
Ryc. 13. Ozdabianie murowanego nagrobka fartuchem. Wieś Hatyniŭcy, Rejon Hancavicy, Białoruś. Ekspedycja 1989 r., 206/173 (za: Ramanúk 2000).

Fig. 13. Decorating brick tombstone with apron. Hatyniŭcy village, Hancavivy District, Białoruś. Expedition 1989, 206/173 (after Ramanúk 2000).



Ryc. 14. Krzyże ozdobione wstążkami. Dubicze Cerkiewne, woj. podlaskie. 2022 (fot. J. Wawrzeniuk).

Fig. 14. Grave crosses decorating with ribbons. Dubicze Cerkiewne, podlaskie voivodship (photo by Wawrzeniuk).



Ryc. 15. Rozmieszczenie ręczników na drewnianych nagrobnych krzyżach, które mają analogię w wiązaniu pasów-ręczników drużbów weselnych. Centralna Białoruś, Polesie, II połowa XX w. (za: Ramanûk 2000).

Fig. 15. Arrangement of the towels on wooden tomb crosses, which have an analogy in tying the straps-towels of wedding grooms-men. Central Belarus, Polesie, second half of the 20th century (after Ramanûk 2000).



Ryc. 16. „Nastilnyk” - obrus układany na grobie drugiego dnia po pogrzebie, aby na oczy pokojnika nie padała ziemia. Wieś Zeleni, rejon dubrowicki, obwód rówieński, Ukraina (za: Nahornyuk 2011).

Fig. 16. „Nastilnyk” - a tablecloth placed on the grave on the second day after the funeral, so that no clods of earth fell on the maid’s eyes. Zelen village, Dubrovice county, Rivne region, Ukraine (after Nahornyuk 2011).

Podobne zachowania zapisano, między innymi, w XIV–XV wiecznym *Słowie św. Jana Złotoustego, arcybiskupa Miasta Konstantyna o tym, jak pierwsi pogani wierzyli w idole i ofiary (treby) im składali...*, gdzie czytamy, że „mniemając się chrześcijanami a pogańskie dzieła czynią; nawiom (zmarłym) łażnię czynią i popiół pośrodku (bani, łażni) sypią i przepowiadają [dla wróżby] mięso i mleko, i masło i jaja, i wszystko potrzebne biesom na piec (kładą) i lejąc wodę w bani każą im się myć,

wieszając w bani płaszcz i ręcznik (czechoł i ubrus)”³⁷. Takie czynności wykonywano w Wielki Czwartek³⁸.

Nie tylko ręcznik pełnił funkcję obrzędową. Samo jego tkanie nacechowane było sacrum, podobnie jak i płótno

³⁷ Brückner 1985: 187.

³⁸ Mansikka: 174, 183; Łowmiański 1986: 146.

Ryc. 17. „Priklad” z krzyżem i świętymi potrawami. Rejon Hancavicy. Ekspedycja 1990 r., 206/264 (za: Ramanúk 2000).

Fig. 17. „Priklad” with cross and festive dishes. Hancavicy District. Expedition 1990, 206/264 (after Ramanúk 2000).



Ryc. 18. Radunica na mogiłkach. Wieś Budzišča, rejon Čačerski (za Dučyc, Klimkovič 2011).

Fig. 18. Radunica on the cemetery called *mogilki*. Budzišča village, Čačerski District (after Dučyc, Klimkovič 2011).



związane było ze zmarłym. Śmierć jako kolejne po narodzinach i weselu, przekroczenie granicy między światami wymagało osoby i przedmiotu mediatora. Przedstawianie w folklorze, np. rosyjskim zgonu jako ruchu prowokującego przeobrażenie miało związek z koncepcją zmiany jako obrotu³⁹. Do tej czynności pasowało wrzeciono i tkanie, utożsamiane z ruchem obrotowym, a więc magicznym, rytualnym. W tekstach nić, wiązano z metaforą życia, a jej odpowiednie zastosowanie w ubraniu nieboszczyka – brak węzłów świadczył o swoistym przekraczaniu granicy. Elementy tkackie obecne w ludowym traktowaniu śmierci, były jednym z organizatorów całego systemu kultury tradycyjnej⁴⁰.

Tkanie to czynność nawiązująca do sakralno-symbolicznego tworzenia, przędzenie i przygotowywania do tkanie dało początek tradycyjnemu symbolizmowi w mitologii. Z nimi do kultury weszły takie pojęcia jak: nić-los; materia-materiał, osnowa-wątek. Czynność przędzenia i narzędzia, takie jak przęśliki, przęślice, wrzeciono, nicie obrosto w liczne

znaczenia. W wielu indoeuropejskich mitologiach wszystkie boginie losu i czasu były kobietami – prządkami i tkaczkami. Znaczenie słowa „materia” i pochodzący od niego „materiał” czyli tkanina pochodzi z łaciny i oznacza „matkę”, „żeńskość”, „kobietę. Przędzenie, przędza, stały się, więc odzwierciedleniem kobiecości, a narzędzia związane z tkactwem – męskiej działalności. Falliczną symbolikę przęślicy wiązać można z symboliką płodności czy prokreacją⁴¹.

Zgodnie z dostępnymi mitami i wierzeniami wiadomo, że w przeszłości czynność przędzenia była nacechowana *sacrum*, która odbywała się zespołowo. Związek ten podkreślają teksty folklorystyczne, a także opisy magicznych praktyk z przęślikiem⁴², czy też zagadki, przypowieści związane z przedmiotami do obróbki lnu, przędzeniem, przędzą, nitką czy motkami⁴³. Semantycznie przędzenie łączy się ze weselem-swadźbą. Atrybuty przędzenia i sama czynność włączano w rytuały obrzędu weselnego⁴⁴.

³⁹ Gołębiowska-Sucharska 201: 202 i n.

⁴⁰ Gołębiowska-Sucharska 2011: 214.

⁴¹ Labaceuska 2014: 14.

⁴² Getaŭ *et al.* (red.) 1993: 515.

⁴³ Kacar 2011: 12

⁴⁴ Labačeuska 2014: 14.

Specyfika ręcznika obrzędowego opisana przez materiały etnograficzne i mitologiczne świadczy wymownie o jego roli w codziennym i świątecznym życiu Słowianina, trwałość tego zwyczaju zachowała się w na wschodnim pograniczu. Ręcznik pełnił rolę – drogi, więzi oraz daru⁴⁵. A współcześnie, od kilkunastu lat dzięki zaangażowaniu instytucji muzealnych na Podlasiu i badaczy białoruskich, rola ręcznika obrzędowego jest coraz częściej opisywana, dokumentowana i promowana, na przykład poprzez działalność edukacyjną, wystawienniczą na terenie ośrodków kultury woj. podlaskie-

go⁴⁶. Do tej pory powstały liczne wzorniki prezentujące różnorodność podejmowanej ornamentyki i katalogi ręczników z gmin Bielsk Podlaski, Orla, i Boćki⁴⁷. Dzięki tym działaniom podlaski ręcznik obrzędowy zyskał istotne miejsce jako dziedzictwo materialne i niematerialne zarazem. Prowadzone są również starania, przez Muzeum w Bielsku Podlaskim (oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku), które rozpoczęło badania i stworzyło pierwsze kolekcje, aby podlaski ręcznik obrzędowy został wpisany na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

⁴⁵ Siegień-Matyjewicz 2020: 116.

⁴⁶ Siegień-Matyjewicz 2020: 117, przypis 34 i 35.

⁴⁷ Dębowska, Sołub i Sołub 2015, 2017, 2019.

Spis cytowanej literatury

- Getaŭ, V.V., U.F. Isaenka, A.V. Malaševič, V.N. Rabcevič, S.R. Samuel', B.I. Sačanka, M.A. Tkačou, A.A. Trusaŭ, I.P. i G.V. Haŭaratovič, G.V. Štyhaŭ (red.)
1993. *Arhealogiâ i numizmatyka Belarusi*. Minsk: Belaruskâ Encyklope-dyâ.
- Bajburin, A.K.
1983. *Žilišče v obrâdah i predstavleniâh vostočnyh Slavân*. Leningrad: Nauka.
- Bogdanovič, A.E.
1895. *Perežitki drevnego mirosozercaniâ u belorusov*. Minsk: Gubern-skaâ tipografiâ.
- Brückner, A.
1985. *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa: Państwowe Wydawnic-two Naukowe.
1998. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Po-wszeczna.
- Ciszewski, S.
1930. *Wojłok z łyka i wojłok z sierści*. *Prace etnologiczne* 3: 31–61.
- Dębowska, A., K. Sołub i J. Sołub
2015. *Ręcznik ludowy z okolic Bielska Podlaskiego. Haft i koronka*. Biały-stok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku.
2017. *Katalog ręczników ludowych gminy Boćki*. Białystok: Muzeum Pod-laskie w Białymstoku.
2019. *Katalog ręczników ludowych gminy Orla*. Białystok: Muzeum Pod-laskie w Białymstoku.
- Dučyc, L i I. Klimkovič
2011. *Sakral'naâ geografiâ Belarusi*. Minsk: Literatura i mastactva.
- Fadzeeva, V.Â.
1994. *Belaruskij ručnik*. Minsk: Polymja.
- Gołębiowska-Suchorska, A.
2011. *„Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”. O spójności ludowej wizji świata*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.
- Horodecki, D. i M. Chmielewski (red.)
2009. *Orla: historia zapisana obrazem*. Orla-Białystok: Kółko Rolnicze, Agencja Wydawniczo-Edytorska EkoPress.
- Kacar, M.S.
2011. *Belaruskij arnament. Tkactva, vyšyŭka*. Minsk: „Belaruskâ Ency-lopedyâ” imâ Petrusa Bruŭki.
- Kazberuk, G.
2011. *Funkcje ręcznika obrzędowego w rytuałach pogrzebowych Biało-rusinów*, [w:] J. Kolbuszewski (red.), *Problemy współczesnej tana-tologii. Medycyna-antropologia kultury-humanistyka* 15: 35–37. Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.
- Kłoczowski, J.
2000. *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*. Warszawa: Świat Książki.
- Korzhuhina, G.F.
1954. *Russkie klady IX-XIII vv*. Moskwa: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Labačeuškaâ, V.A.
2002. *Povjaz' časou – Belaruskij ručnik*. Minsk: Belarus'.
- Labačeuškaâ, O.A.
2014. *Belaruskij narodnyj tekstil': tradicii i hudożestvennye novicii v XX veke*. Minsk: Avtoreferat dissertacii.
- Łowmiański, H.
1986. *Religia Słowian i jej upadek*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mansikka, F.
1922. *Die Religion der Ostslaven*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Matus, I.
2006. *Ręcznik - przedmiot, symbol, sacrum*. *Przegląd Prawosławny* 8(254): 32–35.
- Nahornjuk, O.
2011. *Archaiczne nagrobki drewniane na Polesiu*, (w:) F. Czyżewski, A. Dudek-Szumigaj i L. Frolak (red.), *Nekropolie jako znak kultury pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego*, 133–142. Lublin: Wy-dawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Ramanûk, M.F.
2000. *Belaruskâ narodnyja kryży*. Vil'nja: Naša Niva.
- Rybakov, B.A.
1981. *Źyčestvo drevnih slavân*. Minsk: Navuka.
- Siegień-Matyjewicz, A.J.
2020. *Los człowieka na płótnie wyhaftowany – ręcznik obrzędowy jako symbol kultury materialnej Białorusinów z Podlasia*. *Acta Polono-Ruthenica* 25(2): 103–119.
- Stomma, L.
2002. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*. Łódź: Wydawca Piotr Dopierała.

Tokarev, S.A. (red.).

1997. *Mify narodov mira : Encyklopedyâ*, t. 1. Minsk: Bolšaâ Ros. Encyklopediâ.

Vasmer, M.

1953. *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. Zweiter Band L-Ssuda, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Vinikava, M.

1998. *Ručnik âk simval rodu, Ručnik âk ŭvasablenne tradycyjnaj kul'tury belarusaŭ: Materyaly ablasnoj navukova-praktyčnaj konferencij: Katalog wystaŭki „Vicebski ručnik”*. Vicebsk: Vicebsk, abl. Kraazn, muzej.

Źródła internetowe:

Matus, I., 2006. Piótno i chusta na Podlasiu, *Przegląd prawosławny* 11(257)/2006 http://www.przegladprawoslawny.pl/articles.php?id_n=1336&id=8 (wgląd 01.04.2022)

<https://krainabugu.pl/los-wyhaftowany-na-plotnie-czyli-historia-recznika-obrzedowego/> (wgląd 10.11.2021)

<https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/etnografia-lubelszczyzny-sloownik-podstawowych-pojec/> (wgląd 11.10.2022).

<http://sueverija.narod.ru/Kollekcii/Rushnik/Rushnik.htm> - (wgląd 01.07.2022).

Joanna Wawrzenuk

The towel as a prop in the funeral rites

Summary

Handmade linen has often been used in peasant farm over the centuries. Especially in Podlachia and Eastern Slavs territory ritual towel was especially valued. It was used not only for wiping but also in other household, aesthetic or ritual activities, and others specials moments in the family life. In funeral rites towel and the other piece of undecorating linen accompanied the deceased on the journey to the after-life, used as cover on the coffin, served as decoration of the

graves' cross or the tablecloth in special periods of the years. And before that the towel was hanging in a holy corner on the icon and icons. Customs associated with the ritual towel probably date back to the old pre-Christian times, according to the archaeological evidence, and in some way continued in the Eastern Slavic region, but less visible in Podlachia.

Translated by Joanna Wawrzenuk

Pająki ludowe – rękodzieło warte wpisania na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa UNESCO

W niniejszym artykule poruszona zostanie tematyka ludowej dekoracji izb i mieszkań. Na podstawie źródeł etnograficznych, wiedzy i doświadczenia autora jako twórcy ludowego, przedstawiona zostanie charakterystyka jednej kategorii ozdób związanych z wieloma regionami Polski, m.in. Lubelszczyzną, Podlasiem, Kurpiami czy Łowickiem. Pająki ludowe, zwane także żyrandolami lub *kiercami* (na Kurpiach), są rekwizytem zdobniczym i obrzędowym wykonanym ze słomy, bibuły, papieru i włóczki oraz fragmentów materiału. Ozdoby te stanowią ważną część polskiej sztuki ludowej, będące dziedzictwem materialnym, jak również przejawem niematerialnego, co należy łączyć ze sztuką ich wytwarzania, a także z ich symboliką i związkami z obrzędami. Ze względu na długą tradycję wykonywania pajaków i ozdabiania nimi sufitów (dawniej powały), oraz ich wieloznaczną symbolikę, powinny zostać objęte ochroną poprzez wpisanie na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego¹ lub Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości².

OCHRONA NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

UNESCO jest organizacją, zajmującą się upowszechnianiem kultury, sztuki i nauki. Jednym z nadrzędnych celów, działania tej instytucji, jest współpraca międzynarodowa w trzech wymienionych wyżej zakresach, które są ze sobą związane i pozwalają na kompleksową ochronę szeroko rozumianego dziedzictwa kulturowego ludzkości. Należy do niego zaliczyć nie tylko wytwory materialne jak zabytki sztuki, architektury czy inne materiały przejawy działalności człowieka, ale także niematerialne bogactwo kulturowe. To właśnie w tym ostatnim pojęciu zawierać się będą wszelkie normy kulturowe, bogactwo językowe, zwyczajowe oraz umiejętności wykonywania pewnych przedmiotów materialnych np. haftów jak i innych takich jak taniec czy śpiew.

W ramach działalności UNESCO istnieją trzy listy, których powstanie miało na celu dokumentację i ochronę cennych umiejętności wzbogacających różnorodność kulturową świata. Należą do nich:

- Lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego wymagającego pilnej ochrony, w obrębie której widnieją elementy niematerialnego dziedzictwa zagrożonego zapomnieniem. Na tej liście znajdują się rytuały, obrzędy i praktyki, techniki oraz wiedza i umiejętności dla których tworzone są programy ochronne;
- Reprezentatywna lista niematerialnego dziedzictwa ludzkości, na którą wpisane zostały tradycje i przekazy ustne, sztuki i tradycje muzyczne oraz wiedza, umiejętności, zwyczaje, obyczaje i obchody świąteczne z całego świata;
- Lista dobrych praktyk czyli programy, projekty i działania mające na celu ochronę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jest to rejestr działań służących ochronie, rozwojowi i promocji dziedzictwa kulturowego³.

Z obszaru Polski na listę światowego dziedzictwa UNESCO, jak dotąd, zostało wpisane niewiele tradycji ludowych. Są to szopkarstwo krakowskie oraz kultura bartnicza. Obydwa reprezentują ciekawe przykłady dziedzictwa niematerialnego oraz są unikatowe w skali światowej. Jednakże nie są one jedynymi niezwykłymi umiejętnościami przekazywanymi z pokolenia na pokolenie w naszym kraju. W kulturze ludowej zachowało się do dzisiaj różnorodne bogactwo zwyczajów, obrzędów i technik artystycznych, które cechuje unikalna forma i walory artystyczne predestynujące do objęcia ochroną przez UNESCO. Wysoka ranga tej instytucji pozwala na realną ochronę konkretnych tradycji, a co za tym idzie wsparcie instytucjonalne dla działaczy kultury i twórców, którzy kontynuują tradycyjne zachowania, rzemiosło i sztukę.

Oprócz wymienionych powyżej list o znaczeniu międzynarodowym, wyjątkowe praktyki i tradycje dla danego kraju mogą zostać wpisane na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jest to spis „przejawów żywego dziedzictwa niematerialnego z terenu Polski”⁴, który zgodny

¹ Internet: https://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/ (dostęp 30.10.2021).

² Internet: <https://ich.unesco.org/en/dive> (dostęp 30.10.2021).

³ Narodowy Instytut Dziedzictwa; Internet: https://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Listy_niematerialnego_dziedzictwa/ (dostęp 30.10.2021)

⁴ Internet: <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/listy-dziedzictwa-niematerialnego/krajowa-lista/> (dostęp: 02.11.2022)



Ryc. 1. Pająk krystaliczny biały. Autor: Michał Kowalik. Zdjęcie z archiwum prac autora

Fig. 1. White Crystalline pajak. Author: Michał Kowalik. Photo from author's archive

jest z Konwencją UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, jak również jest przekazywany z pokolenia na pokolenie, stale odtwarzany przez wspólnoty, które się z nim utożsamiają. Pomimo, iż lista ta ma charakter wyłącznie informacyjny, jest prowadzona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który w tym celu współpracuje z Narodowym Instytutem Dziedzictwa. Na liście tej znajdują się, między innymi rusznikarstwo artystyczne i historyczne, pochodź Lajkonika, umiejętność wytwarzania instrumentu i gry na kozie czy, tradycje tkackie⁵.

Wydaje się, że w pierwszej kolejności to właśnie na tej ostatniej Liście powinna znaleźć się tradycja wykonywania pajaków ludowych. W następnej kolejności potencjał tej działalności mógłby stać się przyczynkiem do podjęcia próby wpisania tego elementu na Reprezentatywną listę niematerialnego dziedzictwa ludzkości.

PAJĄKI LUDOWE

Pająki wieszano niegdyś w świętym kącie znajdującym się naprzeciwko pieca po przekątnej izby⁶ lub w centralnym punkcie domu pod powałą⁷. Były swoistym wzbogaceniem pomieszczenia o element dekoracyjny, od wejścia rzucającego się w oczy oraz urozmaicającego monotonię izby wiej-

skiej. Pająki miały charakter zdobniczy⁸, znaczenie obrzędowe (były jednym z rekwizytów jakie towarzyszyły weselu, wtedy często były w białym kolorze), magiczne, ochronne przed złymi mocami, a także zawierały w sobie koncepcje kosmogoniczne⁹. Jednak dzisiaj trudno jest ocenić to jednoznacznie, która z funkcji była tą najistotniejszą czy może znaczenie pajaków należałoby rozpatrywać poprzez ich wieloznaczną symbolikę.

Najprawdopodobniej inspiracją dla pierwszych twórców pajaków były żyrandole, jakie widzieli w kościołach i pałacach. Inspiracje te, dzięki zdolnościom artystycznym zostały połączone z już istniejącymi prostszymi formami zdobniczymi wykonywanymi np. ze słomy, następnie ta dziedzina sztuki ludowej szybko ewoluowała tworząc nowe, niezwykle zjawisko kulturowe. Wiele z pajaków posiada taki właśnie kształt, podobny do żyrandola (ryc. 1). Od niego wzięt się typ pajaków określanych mianem żyrandolowych opartych na obręczy, do której przymocowane są sznury ze słomy i różnych ozdób, np. z papieru¹⁰. Uwidacznia się tutaj jedna z cech sztuki jako dziedziny kultury, która ma charakter wielowymiarowy i wiele pomysłów przenika się wzajemnie¹¹. Istotną rolę w budowie pajaków odgrywa symetria i rytmiczny kształt. Szczególnie typ pajaków krystalicznych (ryc. 2) wykazuje wręcz matematyczną precyzję w operowaniu bryłami geometrycznymi, z których powstają niezwykle rozbudowane kompozycje. Najczęściej są to połączone ze sobą ostrosłupy tworzące strukturę podobną do tej jaką znamy krytalografii (dyscypliny mineralogii) zajmującej się budową kryształów (ryc. 3). Innym rodzajem są pająki tarczowe. Podstawą budowy jest wtedy tarcza wykonana z drutu stanowiącą rusztowanie, na który rozciągnięta zostaje wełniana włóczka lub odpowiednio spleciona słoma. Pająki świecznikowe powstają z połączonych ze sobą obręczy z drutu, z których to promieniście rozchodzą się ozdobne łańcuchy.

Natomiast jednym z najstarszych typów pajaków są egzemplarze o kształtach kulistych, zwane jeżami. Przypominają one dużą kulę powstałą najczęściej z wbitych na sztorc w bryłkę gliny, ciasta lub np. kawałek buraka, słomek z kłosami lub papierowymi ozdobami na ich końcu (w zamian za kłosy)¹².

Oprócz wyżej opisanych wydziela się jeszcze pająki kłoszowe i dzwonowe, przypominające nieco formę kłosza pustego wewnątrz, lub z wisiosem w centralnej części przypominającym serce dzwonu¹³.

Surowce z których powstają pająki są bardzo różnorodne i w zależności od regionu gdzie dany typ pajaków był wykonywany mogą się bardzo od siebie różnić. Jednak podstawowy materiał pozostaje w zasadzie taki sam dla całej Polski, a jest nim słoma, najczęściej żytnia lub jeśli ktoś hodował

⁵ Internet: https://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Krajowa_inwentaryzacja/Krajowa_lista_NDK/ (wgląd 29.10.2022).

⁶ Fryś-Pietraszkowa, Kuczyńska-Iracka, Pokropek 1998: 44.

⁷ Jackowski 2002: 108.

⁸ Grabowski 1977: 292.

⁹ W dużej mierze wiele z pajaków odzwierciedla wyobrażenie kosmosu, układu gwiazd lub np. schematycznego wyobrażenia gwiazdy jako wielokąta o szpiczastych krawędziach; Jackowski 2002: 108

¹⁰ Jackowski 2002: 19.

¹¹ Grabowski 1972; Śnieżyńska-Stolot 1972; Tatarkiewicz 1975.

¹² Strona główna Stowarzyszenia Twórców Ludowych; Internet: <https://zgstl.pl/tworcy-ludowi/?kategoria=pajaki> (dostęp: 10.11.2021).

¹³ Gauda 1999: 88.



Ryc. 2. Pająk krystaliczny w tradycyjnej kolorystyce Autor: Michał Kowalik, Zdjęcie z archiwum prac autora

Fig. 2. Traditional coloristic pajak. Author: Michał Kowalik. Photo from author's archive

inne gatunki zboża pszeniczna lub owsiana, lecz ta żytnia ma najlepsze parametry fizyczne, wycięta z całej łodygi rośliny słomka jest odpowiednio gruba, twarda i długa co pozwala na najbardziej szerokie użycie w dowolnej kompozycji i typie pająka. Inne gatunki zbóż (pszenica, owies, jęczmień, pszenżyto) dostarczają słomek o mniejszej średnicy i znacznie krótszych, a obecnie przy wielu zmianach w rolnictwie (tj. zastosowaniu preparatów tzw. skraccających źdźbło) i wprowadzeniu nowych odmian zbóż, np. niskiej odmiany pszenicy, krótkie słomki są niezdatne do wykorzystania w sztuce ludowej. Tylko żyto o standardowej wysokości ok. 1,8 m używane jest do produkcji słomek do pająków.

Kolejnym ważnym składnikiem pająków są nici, najczęściej są bawełniane, lniane lub syntetyczne w zależności od preferencji danego twórcy i konstrukcji pająka. Obecnie najczęściej używane są syntetyczne (zwykle nici do szycia



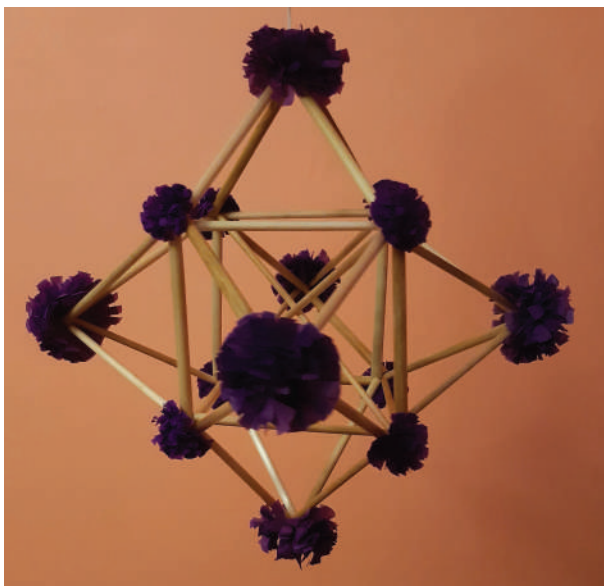
Ryc. 3. Pająk żyrandolowy z pisankami Autor: Michał Kowalik. Zdjęcie z archiwum prac autora

Fig. 3. Chandelier pajak with easter eggs. Author: Michał Kowalik. Photo from author's archive

wykonane z poliestru) lub bawełniane (do szycia lub kordonek do wyrobu serwetek/firaneek). Dawniej przy wykorzystaniu surowców z własnego gospodarstwa używano przede wszystkim nici lniane, choć teraz także są czasem używane. Wykorzystanie nici cieńszych lub grubszych do szycia wynika z preferencji twórcy, który dobiera dany rodzaj do konkretnego elementu tworzonego pająka. Kordonek używany jest do zrobienia zawieszki, wzmocnienia słomek utrzymujących całą konstrukcję czy połączenia ozdób o dużym ciężarze np. sznurów z nawleczonym grochem lub fasolą. Analogicznie cieńsza nitka zostaje użyta do bardziej delikatnych fragmentów, np. wiązania kwiatów z bibuły, produkcji pomponów i harmonijek z papieru.

Konstrukcje w pająkach wykonywano z drutu, najczęściej stalowego i dosyć cienkiego, który dawał się dość łatwo wyginać i formować w okrąg. Mógł to być drut używany w gospodarstwie np. do snopowiązałki, drut ogrodniczy czy pszczelarski.

Dawniej używano klei z surowców naturalnych np. mąki żytniej, kupnego kleju biurowego z kasztanów, czy już w latach późniejszych kleju w sztyfcie. Obecnie w użyciu są różnego typu kleje w sztyfcie, płynne, a w ostatnich latach tzw. klej na gorąco, zostawiający znacznie bardziej widoczne ślady niż poprzednie wymienione lecz znacznie przyspieszający pracę twórcy, który nie musi czekać aż dany fragment wyschnie lub przywiązywać np. pompony za pomocą nici, co było czynnością monotonną i długotrwałą.



Ryc. 4. Mini pająk w formie ozdoby choinkowej Autor: Michał Kowalik.
Zdjęcie z archiwum prac autora

Fig. 4. Mini pająk like christmas ornaments. Author: Michał Kowalik.
Photo from author's archive

Kolejna kategoria surowców używanych do tworzenia pająków to te o charakterze zdobniczym, różniące się w zależności od regionu i inwencji twórczej artysty. Podstawowymi są papier i bibuła. W najstarszych wersjach pająków nie były one obecne, ze względu na brak dostępności tych materiałów. Występowały wtedy w zamian za to kłosa zbóż, suche fragmenty roślin, pióra czy strzępki materiału. W czasach rewolucji przemysłowej (koniec XIX w.) dostęp do papieru i bibuły, stał się znacznie szerszy, zaś ich cena bardzo spadła. Pojawiają się one wraz z wędrownymi handlarzami i w większych sklepikach na szeroką skalę. Stały się wtedy jednymi z najczęściej używanych surowców do produkcji pająków. Służyły do wykonywania wszelkiego rodzaju kótek, gwiazdek, pomponów, łańcuchów, harmonijek, języków i kwiatów. Używane są również tzw. „pazłotka” czyli wszelkiego rodzaju folie metaliczne, papiery metalizowane i brokatowe. Niegdyś pochodziły one bardzo często z owijek cukierków wykonanych z kolorowej folii aluminiowej, dzisiaj są to przede wszystkim papiery metalizowane i bibuły kupowane w sklepach papierniczych. Nieco starszym i dziś praktycznie bardzo rzadko używanym surowcem są strzępki i fragmenty tkanin. Pochodziły one z resztek pozostałych po szyciu ubrań i tkanin użytkowych lub strzępek ze zniszczonych tkanin.

Kolejnym składnikiem pająków jest włóczka. Najczęściej występuje ona w postaci owiniętej na „krzyżak” z drutu, tworzący bazę do tarczy, do której podczepiane są inne elementy pająka np. pompony czy łańcuchy. Z surowej wełny, przędzy, tworzone były też swego rodzaju pompony lub pęczki podobne do tych z bibuły (obecnie tego typu ozdoby wykonuje twórczyni ludowa Marlena Krzysiak).

Innym rodzajem ozdób związanych z surowcami pochodzenia zwierzęcego było użycie szczeciny do produkcji elementów zdobniczych. Obecnie nie wykonuje się tego typu zdobin. Wykorzystuje się również ptasie pióra, najczęściej

kurze, kacze, gęsie lub perlicze. Służyły one do tworzenia kompozycji przypominających kwiaty lub stroiszy na zakończeniu łańcuchów¹⁴. Kolejnym produktem pochodzącym od ptaków są wydmuszki jaj i pisanki z nich powstałe. Wykorzystywane były głównie w pająkach o charakterze wielkanocnym. Najczęściej w regionie łowickim, gdzie pisanki były ozdabiane wycinankami charakterystycznymi dla tego regionu.

Z surowców roślinnych używany jest jeszcze groch i fasola głównie w pająkach kurpiowskich i łowickich, do tworzenia sznurów podobnych do tych wykonanych z koralu czy bursztynu wykorzystywanego w strojach regionalnych. Poza tym używane są czasem kłosa zbóż, i surowiec bazowy czyli słoma ale jako materiał do plecionek, np. ślimaczków (np. w pająkach lubelskich). Niektórzy twórcy dodają także suszone kwiaty i zioła np. owocnie lnu.

Jak widzimy w pająkach występuje wiele dodatków zdobniczych, które tworzą często kontrastujące ze sobą akcenty kolorystyczne¹⁵. O pięknie pająków nie decyduje tylko bogactwo elementów ale przede wszystkim harmonia i duża ekspresja wyrazu, poprzez użycie i zestawienie poszczególnych kolorów¹⁶. Podobnie jak świąty czyli ozdoby z kolorowego opłatka wykonywane w okresie Bożego Narodzenia. Często występowały jako samodzielne ozdoby powały wieszane w centrum izby lub jako element podłazniczki, z którymi pająki są pośrednio związane (tj. istotna funkcja zdobnicza, dość nietrwałe surowce, wykonywane w określonych porach roku). Świąty są mniej różnorodne i wykonane tylko i wyłącznie z opłatka oraz mają religijne odniesienie znaczeniowe) obie ozdoby można było wprawiać w ruch obrotowy delikatnym poruszeniem czy wręcz obserwować taki ruch na skutek podmuchów wiatru. Czasami takiemu poruszeniu pająka przypisywano znaczenie wróżebne, w zależności od kierunku obrotu i szybkości, miało znaczenie pozytywne - przybycie gości czy negatywne - zły omen¹⁷.

Pająki tworzone w okresie Bożego Narodzenia i Nowego Roku, a czasem także z okazji świąt Wielkanocnych. Wtedy częstym ich składnikiem były wydmuszki jaj. Starano się, aby na każde święta wykonać nowego pająka, tak by był na nowy i symbolizował znany w kulturze motyw powtarzania czasu początku¹⁸, który jest obecny w okresie świąt oraz oznaczał urodzaj i szczęście na Nowy Rok¹⁹.

Niegdyś były powszechne w całym kraju. Wyrabiano je w wielu domach, w najrozmaitszych formach i kształtach, w zależności od inwencji twórczej, domowników. W pierwszej połowie XIX wieku stanowiły ważny element dekoracyjno-obrzędowy izby²⁰. Obecnie, są one w głównie mierze ozdobami chałup w wielu skansenach, wystaw etnograficznych w muzeach i Izbach Regionalnych na terenie całej Polski.

¹⁴ Pająk kurpiowski z widocznymi zdobieniami z piór w kształcie kwiatów; Czarnecka 1958: 187.

¹⁵ Grabowski 1977: 292.

¹⁶ Jackowski 2002: 19.

¹⁷ Internet : <https://pismofolkowe.pl/arttykul/o-pajakach-co-nie-gryza-4807> (dostęp: 02.11.2022).

¹⁸ Zadrożyńska 1985.

¹⁹ Seweryn 1932.

²⁰ Jackowski 2002: 109.

Najczęściej występują w formach charakterystycznych dla danego regionu np. *kierce* (typ pajaków wyrabiany na Kurpiach) wykonywane są z użyciem grochu i fasoli, natomiast te wykonywane w Łowiczu mają formy tarczowe i żyrandolowe, zaś z terenu Lubelszczyzny - krystaliczne i świecznikowe²¹.

Współcześnie te rodzaje pajaków są mieszane i zmieniane w zależności od inwencji twórcy i potrzeb rynku. Z tym zjawiskiem związana jest utrata dawnej funkcji obrzędowo-magicznej i powolny zanik tradycji wykonywania pajaków w okresie świąt. Takie zjawisko obserwujemy w nasilonej formie od połowy XX wieku.

Dzisiaj pajaki oprócz wystaw etnograficznych, są wytworem sztuki ludowej cieszącym się dość dużym zainteresowaniem pasjonatów tej dziedziny sztuki. Wiele osób kupuje je do ozdobienia domu lub nawet wprowadza na stałe jako wystój wnętrza w stylu etno-designu. Różne formy pajaków są sprzedawane na kiermaszach świątecznych, jarmarkach ze sztuką ludową i wszelkiego rodzaju imprezach związanych z szeroko pojmowaną kulturą ludową, tam gdzie swoje stoiska mają twórcy ludowi.

Zjawisko komercjalizacji pajaków prowadzi do zachowania tego rękodzieła od całkowitego zapomnienia, ale powoduje także, coraz to większą chęć przypodobania się gustom kupujących, nawet jeśli cierpi na tym jakość gotowych wyrobów oraz ich tradycyjna forma czy techniki tworzenia. Jest to zjawisko nieuniknione, jeśli twórcy chcą w dalszym ciągu przyciągać uwagę klientów, zachwycać ich coraz to wymyślniejszymi formami i zestawieniami kolorystycznymi.

Z tego powodu, działaniem mogącym sprzyjać zachowaniu tradycji robienia pajaków bez nieustannej presji rynku, jest wpisanie umiejętności ich tworzenia na Listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości. Dzięki temu stworzona została by oficjalna definicja pajaków ludowych, do której należałoby się odnosić przy ich tworzeniu. Oznacza to, iż gotowy pajak nie zawierał by np. plastikowych kwiatów, nie byłby łączony klejem na gorąco czy zawierał plastikowych słomek do napojów. Wyrób zawierający takie elementy byłby już produktem folkowym, stylizowanym na oryginalnych pajakach. Następnie dzięki takiemu zapisowi podkreślona zostałaby rola twórców posiadających odpowiednie kwalifikacje merytoryczne i umiejętności plastyczne pozwalające na tworzenie poszczególnych odmian regionalnych pajaków. Pozwoliłoby to na zachowanie dużej różnorodności form w obrębie tej dziedziny sztuki ludowej. Najbardziej predestynowani do takiej roli byłiby twórcy ludowi zrzeszeni w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych, w którym to rada naukowa²² złożona z etnografów i badaczy kultury ludowej, ocenia wyroby każdego kto stara się zostać członkiem, pod względem zgodności z tradycją, jakości wykonania i interpretacji tradycyjnych form. Służy to zachowaniu ważnych dla sztuki ludowej umiejętności artystycznych i wie-

dy rzemieślniczej. Jest to ważne by przekaz istotnych treści odbywał się w zgodzie z dawnymi tradycjami, nie ulegając szybkim zmianom kulturowym dążącym do jej unifikacji.

Kolejnym działaniem ważnym dla zachowania tradycji pajaków byłyby programy edukacyjne różnego typu: warsztaty, pokazy ich tworzenia, wystawy oraz konkursy. Wszystkie te inicjatywy w zależności od zainteresowania odbiorców mogą przyjmować różne formy, odpowiednie dla różnych grup wiekowych np. dla młodzieży, dorosłych, seniorów jeśli chodzi o warsztaty, czy konkursy z podziałem na grupy. Wystawy i pokazy mogą także mieć różne formy dostosowanie do regionu lub mieć charakter ogólnopolski, np. wystawa w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie mogła by prezentować różne rodzaje pajaków z całej Polski zarówno ze zbiorów archiwalnych, jak i prac stworzonych współcześnie.

Oprócz tego typu działań edukacyjnych i promujących pajaki jako niematerialne dziedzictwo kulturowe, istotne jest tworzenie zbiorów muzealnych, dokumentujących na różne sposoby samą umiejętność tworzenia pajaków, zwyczaje z nimi związane, historie mówione ich twórców i tzw. świadków historii mogących jeszcze pamiętać czasy powszechnej tradycji robienia pajaków oraz prowadzenie dokumentacji fotograficznej i zbieranie wyrobów od różnych twórców jako desygnatu materialnego tego dziedzictwa. Wszystkie tego typu działania pozwoliły by na zachowanie tradycji tworzenia pajaków w ich tradycyjnej formie oraz podkreślały ich znaczenie w zachowaniu różnorodności kulturowej naszego kraju.

Wpis na reprezentatywną listę niematerialnego dziedzictwa wiąże się rzecz jasna z spełnieniem pewnych warunków związanych z samą definicją niematerialnego dziedzictwa jak i jego unikalnym charakterem. W rozumieniu 2 artykułu konwencji dziedzictwo niematerialne oznacza ważne dla danej grupy ludności: wartości, tradycje, przekazy²³ itd., wyrażające istotną dla niej poczucie tożsamości, identyfikacji w świecie i różnorodności kulturowej. Kolejnym warunkiem są już wspomniane działania ochronne i edukacyjne mające poprawić wiedzę na temat danego dziedzictwa oraz jego

²¹ Strona główna Stowarzyszenia Twórców Ludowych; Internet: <https://zgstl.pl/tworcy-ludowi/?kategoria=pajaki> (dostęp: 09.11.2021).

²² Rada sprawuje opiekę nad zachowaniem tradycyjnych wartości sztuki ludowej. Jej zadaniem jest sprawowanie opieki nad wytworami sztuki ludowej, aby nie doszło do ich unifikacji i dopasowania jedynie do potrzeb komercyjnych.

²³ Treść artykułu: 1. „Niematerialne dziedzictwo kulturowe” oznacza praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedze i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i w niektórych przypadkach jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności. Dla celów niniejszej konwencji, uwaga będzie skierowana wyłącznie na takie niematerialne dziedzictwo kulturowe, które jest zgodne z istniejącymi instrumentami międzynarodowymi w dziedzinie praw człowiek, jak również odpowiada wymogom wzajemnego poszanowania między wspólnotami, grupami i jednostkami, oraz zasadom zrównoważonego rozwoju.

²⁴ „Niematerialne dziedzictwo kulturowe” w rozumieniu ustępu 1, przejawia się między innymi w następujących dziedzinach: a) tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego; b) sztuki widowiskowe; c) zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne; d) wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; e) umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym[...]

znaczenie dla zachowania różnorodności kulturowej świata. Następnym warunkiem jest zgoda jak najszerszego grona osób zainteresowanych elementem dziedzictwa, mającym znaleźć się na liście reprezentatywnej. W przypadku pająków byłiby to twórcy ludowi zrzeszeni w STL, twórcy niezrzeszeni, galerie i muzea posiadające zbiory pająków i zajmujące się edukacją na ich temat oraz wszyscy odbiorcy chcący zabrać głos w tej sprawie. Ostatnim istotnym działaniem jest wpisanie zgłaszanego elementu na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego zgodnie z Art. 11 i 12²⁴ Konwencji. Pająki spełniają te kryteria w całej rozciągłości. Są wyjątkowe dla terenów Polski w swej niezwyklej różnorodności form i rodzajów. Mimo, iż na terenach Ukrainy czy Białorusi czasem tworzone są pająki to nie są one tak bogato zdobione i rozbudowane, jak w przypadku wyrobów z terenu Polski.

Inną kwestią jest wykorzystanie pająków jako dziedzictwa niematerialnego, nie w czysto tradycyjnej formie ale jako element współczesnego etno-designu. W XXI w. istotną rolę dla wielu osób odgrywa odpowiednie i modne urządzenie mieszkania czy domu. Część z nich decyduje się na użycie elementów folkowych czyli takich, które nawiązują do kultury i sztuki ludowej. W takiej stylizacji wnętrza pojawiają się często pająki. Nie są one często tak kolorowe jak te tradycyjne, także sposób ich konstrukcji może być dostosowany do koloru i przestrzeni we wnętrzu. Znaną na świecie propagatorką tworzenia i zawieszania we współczesnych domach pająków jest Karolina Merska, artystka pochodząca z Lublina, a tworząca i mieszkająca w Wielkiej Brytanii. Prowadzi tam warsztaty i działania edukacyjno-promocyjne na temat pająków. W ostatnim czasie wydała również anglojęzyczną książkę traktującą o tworzeniu pająków, pt. *Making Mobiles*²⁵. Jest to duży wkład w promocję polskich tradycji artystycznych. Dzięki temu iż język angielski jest językiem międzynarodowym wiedza na tematy pająków może dotrzeć w najodleglejsze zakątki świata.

Sam wizerunek pająka mógłby posłużyć także jako grafika użytkowa służąca do np. znakowania polskich produktów lokalnych wysyłanych za granicę. Mogłaby być wykorzystana

do tworzenia wzorów folkowych na różnego typu przedmiotach, stanowiących pamiątkę z Polski (np. kubkach). Przyczyniłoby się to do rozpowszechnienia wizerunku pająka w przestrzeni popkultury i budowaniu pewnej świadomości na temat rodzimych tradycji i dziedzictwa. Marginesem takich działań jest zagrożenie komercjalizacji rękodzieła i trywializacja wyszukanych form tradycyjnych pająków. Dlatego innym konceptem na wykorzystanie pająków jako regionalnej pamiątki kojarzącej się z Polską, mogą być ozdoby choinkowe w formie małych pajączków (ryc. 4), bazujące na tradycyjnych formach lecz na tyle małe i dobrze zapakowane by każdy turysta mógł taki produkt zakupić, bez obaw że ulegnie on zniszczeniu w transporcie. To tylko przykładowe koncepcje wykorzystania dziedzictwa pająków we współczesnym świecie, tak by promować rodzime rękodzieło i ich twórców.

PODSUMOWANIE

Pająki są częścią dziedzictwa kulturowego Polski, które posiada walory warte ocalenia od zapomnienia. Ich ponad wiekowa tradycja tworzenia, i trwająca do dziś żywotność świadczy, iż są one ważną częścią spuścizny naszych przodków wartą zachowania i dalszego rozwijania. Wpis najpierw na Krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego potem zaś na listę reprezentatywną UNESCO z pewnością byłby tego typu działaniem. Dzięki randze jaką posiada UNESCO, polskie dziedzictwo kulturowe mogło by być reprezentowane także przez pająki jako część sztuki ludowej. Dodatkowym atutem jest ekologiczność tego rękodzieła, która uwidacznia się w procesie produkcji pająków. Surowce naturalne użyte do ich tworzenia są w pełni biodegradowalne, zaś nieliczne dodatki syntetyczne można łatwo recyklingować. Do dziś żyje jeszcze wielu twórców pająków, którzy mogą służyć swymi umiejętnościami przy procesie wpisowym, a także wykonywać pająki i przekazywać swe umiejętności przyszłemu pokoleniom. Dzięki temu nasze dziedzictwo kulturowe i całego świata będzie w dalszym ciągu różnorodne i bogatsze w formy.

²⁴ Treść artykułów: Artykuł 11, Każde Państwo – Strona zobowiązane jest: a) podjąć niezbędne środki w celu zapewnienia ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego znajdującego się na jego terytorium; b) w zakresie środków ochrony, o których mowa w Artykule 2 ustęp 3, określić i zdefiniować różne elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego znajdującego się na jego terytorium, korzystając przy tym z pomocy wspólnot, grup oraz właściwych organizacji pozarządowych. Artykuł 12, 1. Dla zapewnienia identyfikacji w celu ochrony, każde Państwo – Strona sporządza, w sposób odpowiedni dla własnej sytuacji, jeden lub kilka rejestrów niematerialnego dziedzictwa kulturowego znajdującego się na jego terytorium. Rejestry te będą regularnie uaktualniane. 2. Każde Państwo – Strona, wraz z przekazaniem Komitetowi okresowego sprawozdania zgodnie z artykułem 29, przekazuje istotne informacje dotyczące wyżej wymienionych rejestrów.

²⁵ Merska 2021.

Wykaz cytowanej literatury:

- Czarnecka, I.
1958. *Polska sztuka ludowa*. Warszawa: Polonia.
- Fryś-Pietraszkowa, E. i A. Kuczyńska-Iracka, M. Pokropek
1988. *Sztuka ludowa w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Arkada.
- Gauda, A.
1999. *Współczesna twórczość ludowa między Wisłą i Bugiem*. Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych
- Grabowski J.
1972. Kryteria sztuki ludowej, [w:] J. Białostocki i J.Z. Łoziński (red.), *Granice sztuki z badań nad teorią i historią sztuki. Kultura antyczna oraz sztuka ludowa*, 148–153. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
1977. *Sztuka ludowa. Charakterystyki – porównania – odrębności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jackowski, A.
2002. *Polska sztuka ludowa*. Warszawa: PWN
- Merska, K.
2021. *Making Mobiles: Create beautiful Polish pajaki from natural materials*. Londyn: Pavilion Books.
- Seweryn, T.
1932. *Podłażniki*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Śnieżyńska–Stolot, E.
1972. Głos w dyskusji nad pojęciem sztuki ludowej, [w:] J. Białostocki i J.Z. Łoziński (red.), *Granice sztuki z badań nad teorią i historią sztuki*, 155–161. *Kultura antyczna oraz sztuka ludowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tatarkiewicz, W.
1975. *Dzieje sześciu pojęć, sztuka, piękno, forma, twórczość, odtworczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zadrożyńska, A.
1985. *Powtarzać czas początku*. Warszawa: Wydawnictwo spółdzielcze.

Źródła internetowe

- Narodowy Instytut Dziedzictwa. Internet: https://niematerialne.nid.pl/Konwencja_UNESCO/Listy_niematerialnego_dziedzictwa/ (dostęp 30.10.2021)
- Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Internet: <https://zgsl.pl/tworcy-ludowi/?kategoria=pajaki> (dostęp 09.11.2021)
- <https://pismofolkowe.pl/artukul/o-pajakach-co-nie-gryza-4807> (dostęp: 02.11.2022)

Akty prawne

- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, 2003 r. (Dziennik Ustaw nr 172, poz. 1018)

Michał Kowalik

Folk mobiles “pajaki” – crafts worth to be signed on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity

Summary

Folk mobiles “pajaki” are a valuable relic of intangible culture, worth signing on the UNESCO Representative List of Intangible Heritage of Humanity, in order to saving them from oblivion. In this article two aspects of this relic will be analysed: uniqueness features of this field of folk art, as well as the potential of representing our country abroad. Thanks to the collected knowledge: the subject literature and practical knowledge as an artist associated in the STL (Association of folk artist) a full description of the production process of “pajaki” have been prepared. It consists of historical outline and arguments prov-

ing the merit of its cultural diversity. Moreover role of artist and his skills are showed. Author emphasize how important mastery, adequate background- folk artist, verified by the STL scientific council to create them. New solutions for using “pajaki” heritage in modern design are proposed. Because of its importance in polish folk art, the cultural value of “pajaki” creates great potential for use, both in a purely traditional form and a slightly more modern version.

Translated by Monika Lis

Narodowa polityka kulturalna i stołeczni krytycy wobec ludowej sztuki regionalnej w czasach PRL. O wystawie *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* (1962)

JAK BADAĆ RELACJE MIĘDZY SZTUKĄ CENTRUM A SZTUKĄ PERYFERIÓW?

Badanie relacji zachodzących między miejscami a regionami – jak wykazywał Piotr Piotrowski – niejednokrotnie naznaczone jest cieniem dyskursu kolonialnego, w którym metropolia (centrum) dominuje nad podlegającym jej obszarem (peryferiami)¹. Chęć zastąpienia tej hierarchicznej geografii sztuki modelami dynamicznymi (czyli przełamującymi *status quo*) wiązała się z próbą reorientacji zainteresowania – skierowania go ku tematyce dotyczącej na przykład transferów artystycznych. W ten zakres należy wpisać refleksje naukowe poświęcone problematyce migracji² czy analizowanie form obecności artystów w różnych środowiskach ze szczególnym uwzględnieniem mechanizmów rynkowych i konsumpcji dzieł sztuki (np. wzajemne powiązania fundatorów, mecenasów, pośredników i wykonawców)³. Inną metodę unaoczniania stosunków władzy ukrytych w opozycji centrum – peryferia mogą stanowić badania z zakresu historii wystaw⁴. Analizowanie statusu wystawy stanowi – jak argumentuje Gabriela Świtek⁵ – obszar badawczy sytuujący się na pograniczu dyscyplin humanistycznych: obejmuje „historię recepcji (posiłkującej się krytyką artystyczną), historię instytucji czy historię polityczną”⁶. W niniejszym artykule – podejmującym

wątek konfrontacji „wysokiej” sztuki Warszawy i ludowej sztuki Mazowsza – sięgam właśnie po tę drugą metodę. Za punkt wyjścia obrałam rekonstrukcję wyglądu i ideowego podłoża jednej, wybranej wystawy, zorganizowanej w gmachu Zachęty w 1962 roku. Odtworzenie okoliczności powstania i charakteru tej ekspozycji przyczyni się do odpowiedzi na pytanie jak ludowe Mazowsze, czyli „daleki przyjaciel”⁷ Warszawy, zostało przyjęte przez stołecznych krytyków sztuki. Kwestia ta zostanie zarysowana również w szerszej perspektywie ówczesnej polityki kulturalnej. Scalenie tych wątków pozwoli na zilustrowanie mechanizmów funkcjonowania (a nawet: instrumentalizacji) regionalnej ludowości na powojennej scenie twórczej⁸.

ZMIENIĆ PERSPEKTYWĘ, UCIEC W FOLKLOR

Działalność wystawiennicza Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (CBWA) w latach 60. XX wieku w dużej mierze koncentrowała się na propagowaniu i umacnianiu w świadomości społecznej pozytywnego wizerunku Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Śledząc same tylko tytuły wystaw⁹ organizowanych wówczas w gmachu Zachęty możemy zaobserwować, że takie dziedziny jak malarstwo, fotografia czy nawet ilustracja książkowa, zostały wprzęgnięte w mechanizm władzy i wpisane w zideologizowany dyskurs legitymizujący ówczesny system polityczny. Początek dekady został bowiem naznaczony piętnem obchodów piętnastolecia PRL. Okazja ta stanowiła katalizator skłaniający Ministerstwo Kultury i Sztuki do zaangażowania Związku Polskich Artystów Plastyków

¹ Piotr Piotrowski (2013) dokonał m.in. krytycznego przeglądu najnowszych metodologii i propozycji badawczych związanych z tą problematyką.

² Przenosiny i zmiany miejsca dzieł, artystów i tendencji były przedmiotem refleksji podczas LXIV Ogólnopolskiej Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Migracje* (24–25.11.2016, Warszawa).

³ Odważnym propagatorem tej metody w warszawskim środowisku historyków sztuki jest obecnie m.in. Konrad Niemira, któremu dziękuję za wszystkie inspirujące rozmowy na ten temat; zob. Niemira 2019.

⁴ Raczający jeszcze w Polsce temat, za granicą doczekał się już obszernej literatury przedmiotu; zob. np. MacAgy 1968; Dunlop 1972; Gahtan i Peggazzano (red.) 2018.

⁵ Składam serdeczne podziękowania dr hab. Gabrieli Świtek za zainspirowanie mnie to badań z tego zakresu i za zaproszenie do projektu badawczego *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*, realizowanego w ramach programu NPRH. Więcej o projekcie zob. <https://zacheta.art.pl/pl/dokumentacja-i-biblioteka/> (dostęp: 15.03.2020).

⁶ Zob. wypracowanie nowego spojrzenia na historię plenerów osiekich (Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki organizowane corocznie w latach 1963–1981 w Osiekach nad jeziorem Jamno), którą Gabriela Świtek (2018) powiązała z prezentacją nowych metod badania historii wystaw.

⁷ Postępuję się tu pojęciem wypracowanym na gruncie badań kolonialnych. O toposie tzw. bliskiej odległości (*nahen Ferne*) lub oddalonej bliskości (*fernen Nähe*) w kolonialnym kontekście zob. np. Göckede i Karentzos 2015: 18.

⁸ Wątek ten był podejmowany na wystawie *Polska – kraj folkloru*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 15.10.2016–15.01.2017, kuratorka: Joanna Kordjak. Krytyczna recenzja z wystawy: Borys 2016.

⁹ *Polskie dzieło plastyczne w 15-lecie PRL – wystawa satyry* (1961, komisarz: Eryk Lipiński); *Polskie dzieło plastyczne w 15-lecie PRL – wystawa plakatu* (1961; komisarz: Bohdan Bocianowski); *Polskie dzieło plastyczne w 15-lecie PRL – wystawa książki i ilustracji* (1962; komisarz: Michał Bylina); *20 lat PRL w twórczości plastycznej – wystawa malarstwa* (1965; komisarz:); *25 lat PRL w fotografii* (1969; komisarz: Zygmunt Szargut). Pełny wykaz wystaw organizowanych w gmachu Zachęty zob. *Galeria Zachęta* 2003.



Ryc. 1. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_1

Fig. 1. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_1

w realizację szeregu wystaw sugestywnie obrazujących bujny rozkwit różnorodnych dyscyplin artystycznych, które wiele miały zawdzięczać żyznej glebie socjalistycznego systemu. Podkreśliśmy, że w tym czasie w kręgu zainteresowania władz znajdowała się jednak nie tylko szeroko zakrojona propaganda ustrojowa, ale też uwypuklanie wkładu partii w odbudowę i wzmacnianie pozycji Warszawy. W konsekwencji, alternatywą dla „wielkich (wystawienniczych) narracji” związanych z obchodami istnienia PRL, były ekspozycje o tematyce warszawianistycznej¹⁰. Partia oczekiwała, że środowiska twórcze „wyprodukują” pozytywny obraz kraju i jego stolicy; choć artyści starali się (z mniejszym lub większym sukcesem)

niuansować odgórne wpływy i wymykać się narzuconym wymaganiom, to jednak polityka kulturalna rzucała się cieniem na wiele z propozycji CBWA oferowanych w programie wystawienniczym. Za próbę jego reorientacji być może należałoby uznać inicjatywę związaną z ekspozycją *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* (1962). Odrzucenie tematyki krajowej i stołecznej oraz koncentracja na zagadnieniach lokalnych, to czynniki, które mogłyby wskazywać na chęć wymknięcia się politycznym zawłaszczeniom. Sam temat wystawy – skupienie się na sztuce ludowej wybranego regionu – wyróżnia się na tle programu realizowanego w latach 1960. przez CBWA.

Kultura artystyczna wsi mazowieckiej winna budzić nasze zainteresowanie nie tylko ze względu na nieoczekiwaną problematykę (kontrastującą z ówczesną ofertą wystawową), ale również z kilku innych powodów. Pierwszym z nich jest stosunkowo duży oddźwięk społeczny wystawy, którą zobaczyło ponad osiem tysięcy zwiedzających¹¹. Frekwencja wypadła tu lepiej niż w przypadku innych ekspozycji organizowanych w tym samym, 1962 roku – takich jak, przykładowo, wystawa malarstwa Władimira Hofmana (frekwencja: 4103)¹², rysunku i rzeźb Henryka Wicińskiego (frekwencja: 3440)¹³ bądź powstała dzięki międzynarodowej współpracy ekspozycja malarstwa kubańskiego (frekwencja: 7301)¹⁴. Drugim

¹⁰ Np. *Warszawa w sztuce* (1964; komisarze: Krzysztof Zeydler-Zborowski, Wiesław Müldner-Nieckowski, Stefan Rassalski); *Warszawa w sztuce* (1965; komisarze: Janusz Kaczmarek, Danuta Kołwzan-Nowicka, Gustaw Zemła); *Warszawa. Wystawa fotografii* (1965; komisarz: Zygmunt Szargut). Jak zwraca uwagę Marek Czapelski (2020), część z wystaw organizowanych w ramach cyklu *Warszawa w sztuce* miała stanowić asumpt do wyjścia z „wyeksploatowanej ikonografii odbudowy”. Ekspozycja z 1964 r. – jak pisał Andrzej Wojciechowski (1964) – obejmowała szeroki zakres tematyczny: „od obrazów chwytających na gorąco sceny podpatrzone na ulicy, na placach budowy, w fabrykach, od bogate reprezentowanego na wystawie pejzażu miejskiego – aż do alegorycznych dzieł mówiących o heroizmie walk wolnościowych”. Z perspektywy tej, i innych recenzji prasowych (np. [brak inf. o aut.] 1964), rodzi się zatem podejrzenie, że prace prezentowane na wymienionych wystawach wciąż dotykały tych samych, nieustannie obecnych w warszawskim dyskursie tematów: aktualnego, sprawnego funkcjonowania nowoczesnej stolicy oraz śladów dramatycznej przeszłości miasta. O problematyce opowiadania obrazem fotograficznym o Warszawie wypowiadałam się w innym miejscu – W. Kobylińska, *Reportaż metaforyczny – między prawdą zapisu a poetyką obrazu. Fotograficzny obraz powojennej Warszawy na podstawie analizy zdjęć publikowanych na łamach czasopisma „Stolica” – projekt realizowany w ramach stypendium m.st. Warszawy*, prelekcja w siedzibie Instytutu Sztuki PAN, organizowana przez Stowarzyszenie Historyków Fotografii (listopad 2020).

¹¹ Mniejmy jednak na uwadze, że dane te podajemy za *Rocznikiem CBWA*. Niestety, w archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki ani też w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego nie zachowała się bardziej szczegółowa dokumentacja związana z organizacją tej wystawy. Nie sposób zatem ustalić czy – przykładowo – na ekspozycję tę nie „zapraszano” wycieczek szkolnych w celu uzyskania wysokiej frekwencji. Informacje tego typu są zwykle odnotowywane na specjalnych, osobnych kwitach, którymi w przypadku analizowanej ekspozycji – nie dysponujemy.

¹² Hackiewicz *et al.* (red.) 1963: 15.

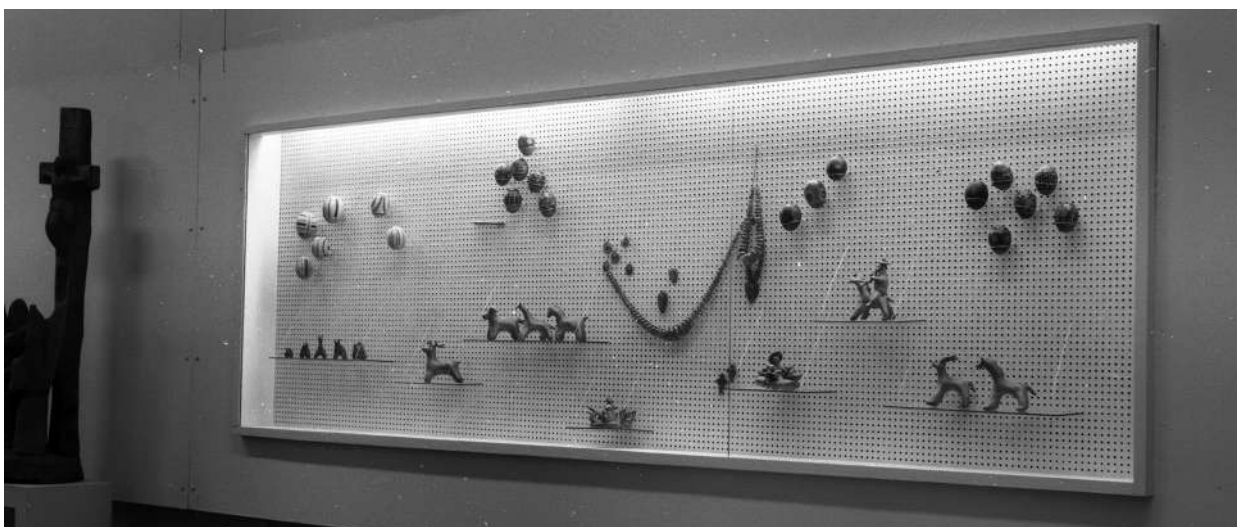
¹³ Hackiewicz *et al.* (red.) 1963: 27.

¹⁴ Hackiewicz *et al.* (red.) 1963: 24.



Ryc. 2. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_3

Fig. 2. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_3



Ryc. 3. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_5

Fig. 3. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_5

powodem, dla którego warto uważniej przyrzeć się ekspozycji poświęconej wsi mazowieckiej, jest jej niezaprzeczalny rozmach i skala¹⁵. W dwóch niewielkich salach parterowych Zachęty zaprezentowano aż 283 eksponaty. Były to obiekty z Kurpiów, Podlasia i Mazowsza Płocko-Ciechanowskiego. Najwięcej na wystawie znalazło się wycinanek (85, co stano-

wiło 30% wszystkich obiektów na wystawie, ryc. 1), drugie w kolejności pod względem liczebności były „wyroby z drewna” (58, czyli 20% całej prezentacji), trzecie zaś – pisanki (31 obiektów odpowiadających 11% całości). Prezentowano wówczas też tkaniny (27), ceramikę (27), ciasta obrzędowe (21), hafty i koronki (9), stroje (7) oraz „inne” (18)¹⁶. Pod tym ostatnim terminem kryły się m.in. pająki z grochu i słomy,

¹⁵ Wystawa ta jest godna przypomnienia również ze względu na to, że została pominięta w opublikowanej niedawno książce Ewy Klekot (2021), skądinąd omawiającej kompetentnie inne wystawy sztuki ludowej z czasów PRL.

¹⁶ W katalogu wystawy nazwane zbiorczym terminem „inne”, zaś w *Roczniku CBWA* określane jako: „różne”.



Ryc. 4. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_7

Fig. 4. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_7



Ryc. 5. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_11

Fig. 5. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_11

kwiaty z pierza czy bibułki, sznury bursztynów, medaliony kurpiowskie (nazywane niekiedy też rzeźbami w bursztynie), ręcznie malowane medaliki oraz krzyżyki z kości. Zasadniczą część obiektów na wystawie pochodziła ze zbiorów Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej¹⁷.

W ramach katalogu towarzyszącego wystawie, jak i w samej narracji ekspozycyjnej, próbowano odrzucić anachroniczną, zakademizowaną hierarchię tematów czy gatun-

ków. Wszelkie obiekty na wystawie miały być wobec siebie równorzędnymi, wzajemnie się dopełniającymi partnerami, ukazującymi heterogeniczność i wszechstronność twórczości mazowieckiej wsi. Dlatego też nie dokonywano rozróżnienia jakości poszczególnych obiektów. Ekspozycje łączyła w zbiory, a nicią powiązań był przede wszystkim charakter surowca (ryc. 2–7). Dzięki skanom negatywów odnalezionych w archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego¹⁸ w Warszawie, możemy zaobserwować, że koncepcję analizowanej

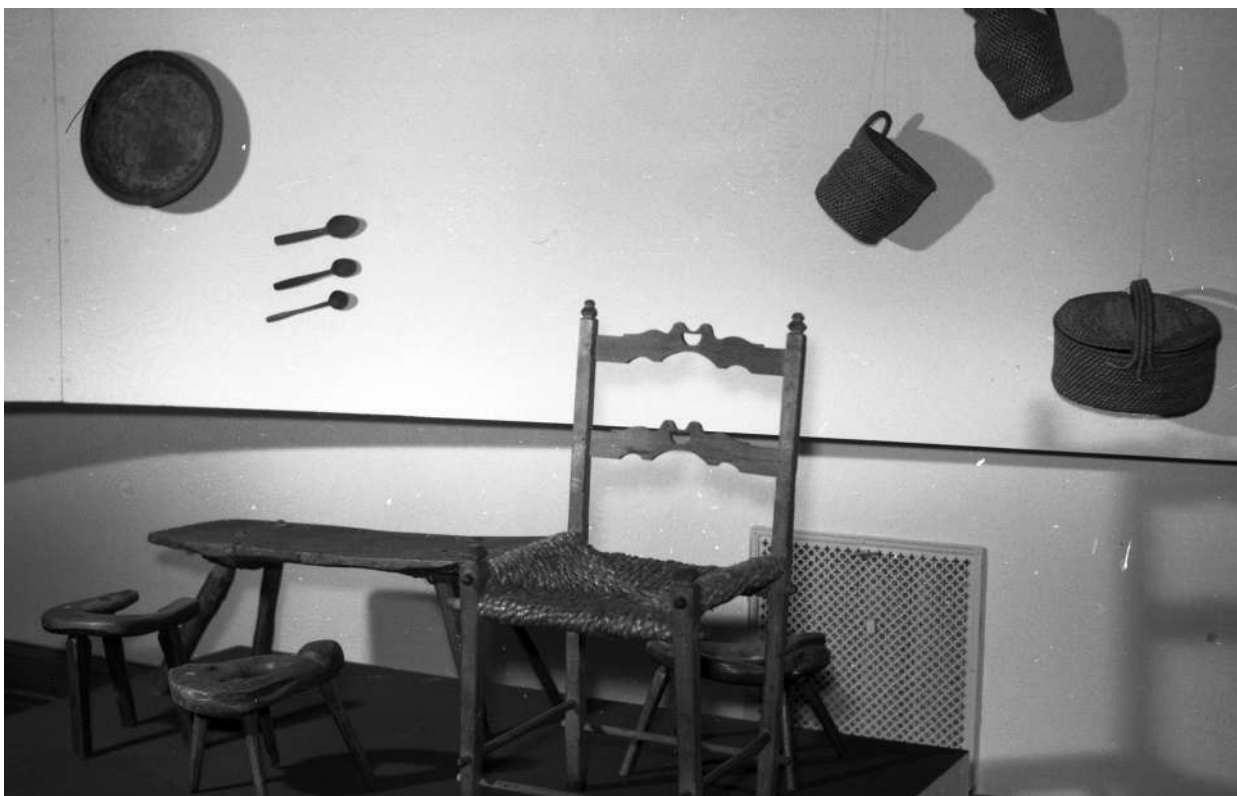
¹⁷ Pałac Brühla na warszawskich Młocinach był pierwszą powojenną siedzibą tej instytucji, którą znamy dziś jako Państwowe Muzeum Etnograficzne; otwarcie muzeum w znanej nam dziś siedzibie przy ul. Kredytowej 1 w Warszawie miało miejsce w 1937 r. W tekście posługuję się obowiązującą w latach 1960. nazwą instytucji.

¹⁸ Uprzejmie dziękuję dyrekcji tej instytucji za udzielenie mi bezpłatnej licencji na reprodukcję ilustracji do niniejszego artykułu oraz możliwość pozyskania wysokiej jakości skanów negatywów.



Ryc. 6. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_9

Fig. 6. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_9



Ryc. 7. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_8

Fig. 7. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_8



Ryc. 8. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_6

Fig. 8. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_6



Ryc. 9. Widok wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* w gmachu Zachęty, 1962, fot. Bohdan Czarnecki, skan negatywu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, nr sygn. 339_12

Fig. 9. View of the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* in the Zachęta building, 1962, photo by Bohdan Czarnecki, scan of the negative, State Ethnographic Museum in Warsaw, ref. No. 339_12

wystawy zdominowały pobudki edukacyjne. Organizatorom zależało na przybliżeniu zwiedzającym sposobu powiązania ze sobą poszczególnych elementów wystawy na zasadzie logicznego ciągu przyczynowo-skutkowego. Przykładowo, zestawiano ze sobą maszyny tkackie, tkaniny oraz stroje i ich

detale, by zobrazować przebieg procesu twórczego. Znamienne, że wyrafinowane, finalne produkty (jak hafty czy koronki) nie miały dominować bądź przesłaniać znaczenia samego kołowrotka lub przędzy (ryc. 8). Przejmująca swym doskonałym syntetycznym minimalizmem *Głowa Chrystu-*

sa¹⁹ z terenu Mazowsza Płockiego, była w taki sam sposób oceniana i opisywana, jak inne wyroby z drewna, takie jak choćby przyrządy rybackie. Praktyka ta nie powinna dziwić, bo – jak argumentowali organizatorzy – zarówno wiersza bezsercowa²⁰, jak i Matka Boska Skępska powstały z tych samych pobudek: wrodzonej potrzeby piękna²¹. Jak deklarowano w hasłach ozdabiających sale wystawowe: „Kaźde tworzywo w rękach ludowego artysty moźe przekształcić się w dzieło stuki” (ryc. 9). Odrzucenie – charakterystycznej dla akademickiej historii sztuki – analizy formalnej, i skupienie się na analizie materialnej mogłoby świadczyć o chęci neutralizacji „zachodnich” narzędzi badawczych i próbie odwołania się do tego, co lokalne. Byłaby to zatem, parafrazując tezy Jamesa Elkinsa, próba przełamania hegemonii neo-kolonialnych podziałów²². Zastanówmy się jednak czy istotnie teza ta jest w mocy. Czy wystawa ta była „wyrazem rozwijającej się współpracy Stolicy z Mazowszem i dalszym krokiem na drodze wzajemnego zbliżenia kulturalnego”²³, jak chciał Janusz Łopuski – zastępca przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Warszawie?

UPRZEDMIOTAWIAJĄCE SPOJRZENIE INTELIGENTA

Rozważmy, kto odpowiadał za dobór obiektów na analizowaną przez nas wystawę. Według informacji zawartej w katalogu ekspozycji, rolę komisarza pełnił Antoni Śledziewski²⁴. Według słów samego Śledziewskiego – który zechciał udzielić mi wywiadu²⁵ – jego zadanie wcale jednak nie polegało na autorskim, swobodnym doborze obiektów na wystawę, ale sprowadzało się wyłącznie do funkcji czysto organizacyjnych, takich jak zarządzanie zespołami, koordynacja i ustalanie kalendarium poszczególnych działań oraz redakcja katalogu²⁶. Konsultantami merytorycznymi koncepcji wystawy

byli Ksawery Piwocki²⁷, Kazimierz Pietkiewicz²⁸ oraz Tadeusz Delimat²⁹. Selekcja obiektów leżała jednak przede wszystkim w gestii Barbary Kaznowskiej³⁰, ówczesnej kierowniczki działu sztuki w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej. Jako podwładna Piwockiego³¹ – realizowała ona jego ogólne zalecenia³². Ponadto, dzięki doniesieniom prasowym wiemy, że to właśnie Kaznowska realizowała takie zadania kuratorskie, jak oprowadzanie po („swojej”) ekspozycji³³. Podsumowując: doboru materiałów na wystawę czy przygotowania towarzyszących im opisów nie realizował żaden artysta wiejski; robiła to – pochodząca z Warszawy – inteligentka.

Zwróćmy uwagę, że wśród kategorii wymienianych w katalogu eksponatów nie znalazły się takie pojęcia jak „malarstwo” czy „rzeźba”. Żaden z pokazywanych artefaktów, zdaniem organizatorów, nie korespondował należycie z tymi określeniami (choć fotograficzna dokumentacja wystawy zdaje się poświadczać, że – zwłaszcza rzeźby – były wówczas prezentowane)³⁴. Kategorie te nie wystąpiły też w artykule o wystawie opublikowanym na łamach „Zwierciadła”. Zdaniem anonimowego autora (autorki?) wiele obiektów z wystawy to „rzeczy wyłącznie ku uciechu oka zrobione”, które cechował „niepowtarzalny urok świeżości”³⁵. Dzieła Leona Kudły³⁶ – artysty najczęściej przywoływanego w kontekście tej wystawy – nazywano na łamach „Zwierciadła” nie rzeźbami, ale „drewnianymi świątkami”³⁷. W konsekwencji, stawiano go w jednym rzędzie z kategorią twórców określaną

¹⁹ Repr. w: *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej*, red. A. Śledziewski, kat. wyst., Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1962: t. 1. 9.

²⁰ Wiersza to narzędzie pułapkowe stosowane w tradycyjnym rybołówstwie śródlądowym co najmniej od czasów średniowiecza. Sercem nazywane jest lejkowate przewężenie uniemożliwiające rybom wypłynięcie z wierszy; zob. np. Czocharński 2016: 39.

²¹ Chwierut 1962: 11.

²² Elkins 2010.

²³ Łopuski 1962: 8.

²⁴ Antoni Śledziewski (ur. 1929) – filolog, kulturoznawca, publicysta i poeta, badacz i popularyzator sztuki ludowej i folkloru, kolekcjoner wycinanek ludowych; zorganizował ponad 40 wystaw i konkursów z zakresu sztuki ludowej.

²⁵ Wywiad przeprowadzony w warszawskiej pracowni Antoniego Śledziewskiego w sierpniu 2019 r., nagranie w zbiorach autorki. Panu Antoniemu pragnę gorąco w tym miejscu podziękować za poświęcony mi czas. Podziękowania składam też Pani Hannie Kaniastej z Konstancińskiego Domu Kultury za pomoc w nawiązaniu tego kontaktu.

²⁶ Słowa te potwierdza zapis w katalogu, w którym Barbara Kaznowska jest wymieniona jako osoba odpowiedzialna właśnie za „wybór i opis eksponatów”, czyli to zadanie, które zwykle wiążemy z funkcją komisarza (dziś: kuratora).

²⁷ Ksawery Piwocki (1901–1974) – historyk sztuki i etnolog; w okresie międzywojennym dyrektor Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, po wojnie profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Uniwersytetu Poznańskiego i Uniwersytetu warszawskiego, wieloletni prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki, dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w latach 1956–1968.

²⁸ Kazimierz Pietkiewicz (1910–1983) – etnograf, działacz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, konsultant naukowy i artystyczny „Cepelli”, dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie w latach 1969–1974.

²⁹ Tadeusz Delimat (1920–1964) – etnograf, pracownik Muzeum Morskiego w Szczecinie i Muzeum Kultur Ludowych (obecnie Państwowe Muzeum Etnograficzne) w Warszawie, organizator licznych wystaw etnograficznych.

³⁰ Barbara Kaznowska-Jarecka (1926–2007) – etnografka i geografka, wieloletnia kierowniczka Działu Stroju i Tkanin w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, konsultantka do spraw kostiumów dla Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”, projektantka w Spółdzielni Rękodzieła Ludowego i Artystycznego „Moda i Styl”, autorka kilkudziesięciu wystaw muzealnych.

³¹ Być może zatem Piwockiego można uznać za ideowego „ojca” tej wystawy. Jako jeden z bardziej aktywnych historyków sztuki piszących o twórczości ludowej i nieprofesjonalnej (zob. np. Piwocki 1936, 1975) pojawia się tu zatem jako istotny punkt odniesienia.

³² Potwierdzają to też wypowiedzi Śledziewskiego.

³³ Np. podczas wycieczki dla czytelników „Expressu Wieczornego” zob. (grt) 1962b.

³⁴ Co ciekawe, tego rodzaju zniesienie podziałów gatunków ma swoją modernistyczną (historyczno-artystyczną, ale też etnologiczną) tradycję, z przełomu XIX i XX wieku. Za ciekawą uwagę na ten temat dziękuję Tomaszowi Dziwickiemu.

³⁵ [brak inf. o aut.], Sztuka wsi mazowieckiej. *Zwierciadło* 30, 1962: 4.

³⁶ Ur. 1879 w Nowej Wsi, pow. kozienicki, woj. kieleckie. Od 50. roku życia pracował na poczcie w Warszawie. Zm. w 1964.

³⁷ [brak inf. o aut.], Sztuka wsi mazowieckiej. *Zwierciadło* 30, 1962: 4.

w „Tygodniku Demokratycznym” mianem „anonimowych świątkarzy”³⁸. W innym miejscu, w kontekście wystawy w Zachęcie pisano o Kudle, że „świetnie czuje proporcje, zna możliwości i uroki drzewa jak mało kto, a przy tym jest zachwycająco prosty i bezpretensjonalny [podkreśl. – WK]”³⁹. Anonimowy autor (autorka?) pisał o elementach pokazywanych na wystawie zmanierowanym tonem pełnym poślizgi. Pobrmiewają tu echa romantycznego mitu ludowości, w którym centralne miejsce zajmuje konstrukt wsi rozumianej jako źródło autentyczności i rezerwar cech narodowych. Mamy tu zatem do czynienia z podobnym procesem, który opisał niegdyś Partha Mitter, zasłużony badacz sztuki Indii. Mitter w swych badaniach koncentrujących się na zderzeniach kultur pisał o problemie jednokierunkowego importu sztuki prymitywnej: z kolonii – do metropolii; w mechanizmie tym zaimportowany produkt wpada w pułapkę tendencyjnego przedstawiania i opisywania⁴⁰.

Co ciekawe, już w 1952 roku niektóre prace Leona Kudły były własnością Ministerstwa Kultury i Sztuki⁴¹, co świadczy o popularności artysty, jak i szybkiej instytucjonalizacji jego dorobku (przejęciu jego realizacji przez oficjalne organy ministerialne). W kontekście wystawy w Zachęcie proces komercjalizacji folkloru opisywała Kira Gałczyńska w sposób następujący:

„Wiemy, że dużo łatwiej znaleźć oryginalny pasiak w sklepie CPLiA niż w chłopskiej chacie; wiemy, że 99 proc. wyrobów anonimowych twórców ludowych idzie do polskich sklepów za granicą. Naszym zdaniem, wyroby sztuki ludowej powinny być o nabycia w każdym najmniejszym nawet kiosku, czy sklepie w kraju. Przecież właśnie one są jedynym «argumentem» jaki możemy przeciwstawić zalewowi pseudo-ludowej szmiry”⁴².

„Produktem eksportowym”⁴³ stawał się nawet sam pokaz, tj. prezentacja „na żywo” działalności artystów ludowych. Rekonstrukcja doniesień prasowych o wystawie przy-

nosi nam bowiem informację, że specjalnie dla wycieczki zagranicznych studentów sprowadzono do Zachęty Czesię Konopkównę⁴⁴ z kurpiowskiej wsi Tatary i Piotra Puławskiego⁴⁵ z Kadzidła. Na oczach młodych, wykształconych obcokrajowców, lokalni twórcy „zabrali się do robienia wycinanek dla gości wielkimi nożycami od strzyżenia owiec” i, jak pisał komentator, „zachwyty i zdumienie było ogromne”⁴⁶. Zauważmy, że rozgrywające się na różnych polach utowarowienie ludowości przypomina opisywany przez Lilę Abu-Lughod proces „pragnienia obcego”, związany z tendencją do esencjalizmu, czyli procesu zamrażania i utrwalania różnic, który jest charakterystyczny dla wyobraźni kolonialnej⁴⁷.

W oczach stołecznych krytyków realizacji z różnych obszarów Mazowsza były przede wszystkim „ciekawostką budzącą sympatię”⁴⁸. Przywołana wypowiedź anonimowego korespondenta „Stolicy” może (z pozoru) świadczyć po prostu o braku stosownych narzędzi i metod opisu spotkania z danym obiektem kulturowym. Większe oczekiwania możemy jednak mieć w stosunku do Ignacego Witzta – wykształconego malarza, obytego w świecie sztuki krytyka. Witz, po obejrzeniu wystawy w Zachęcie, zaferował jednak czytelnikom „Życia Warszawy” bardzo lakoniczną notatkę o ekspozycji. Zachęcał do spotkania z folklorem w krótkiej, mało entuzjastycznej formule: „W sprawach sztuki ludowej jestem laikiem. Ale lubię ją oglądać”⁴⁹. Z jednej strony można argumentować, że Witz, świadomy swych ograniczeń w zakresie możliwości scharakteryzowania doświadczenia w Zachęcie, postanowił być szczery wobec odbiorców „Życia Warszawy” i wyznał swoją niekompetencję. Z drugiej jednak strony przykład ten doskonale pokazuje, że przyświecający ekspozycji cel zbliżenia środowiska warszawskich inteligentów i artystów regionalnych – nie został osiągnięty.

Najobszerniej i najbardziej pozytywnie odniósł się do wystawy *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* Andrzej Osęka. Zwracał on uwagę, że dotychczasowe folklorystyczne imaginarium było oparte na fikcyjnych założeniach i dlatego też może być to sztuka trudna w odbiorze:

„Prawdziwa sztuka ludowa wymyka się schematom «folkloru», z reguły okazuje się surowsza, mniej dekoracyjna, nie dbająca o zachowanie gładkiego «zadzierzystego» rytmu. Prawdziwa sztuka ludowa nie jest ani tak chwacka, ani tak sentymentalna i stylizowana – jak nauczono nas sądzić. [...] Nie tak łatwo poradzić sobie z siłą tej ekspresji, z gatunkiem poezji zawartej w tych kształtach”⁵⁰.

³⁸ Bezrefleksyjnie pojęcia tego użyła Zofia Sobańska (1962).

³⁹ [brak inf. o aut.], Sztuka wsi mazowieckiej. *Zwierniada* 30, 1962: 4.

⁴⁰ Mitter 2008.

⁴¹ Np. *Ukrzyżowanie i Ucieczka do Egiptu* (rzeźby w drewnie, polichromowane, obie z ok. 1945 roku). Świadczy o tym spis prac prezentowanych na wystawie w Krakowie, zob. K. Piwocki, Spis eksponatów, mps, AAN, zespół archiwalny 2/366/0 (Ministerstwo Kultury i Sztuki), seria 1.3. (Departament Plastyki), sygn. I 427, (teczka: Sprawozdanie z wystawy sztuki ludowej w Krakowie 1946), k. 15, poz. 185, 186. Teczka jest błędnie datowana przez AAN, dokument pochodzi najprawdopodobniej z 1948 r. (a nie: jak podaje inwentarz – z 1946) i podejrzewam, że dotyczy ekspozycji w Pałacu Sztuki TPSP zatytułowanej *Sztuka ludowa w Polsce*. Wspomniany dokument nie może pochodzić z 1946, gdyż w spisie obiektów są wymienione realizacje datowane na 1947. Maszynopis nie jest kompletny, brakuje w nim przynajmniej jednej strony.

⁴² Gałczyńska 1962: 4.

⁴³ Perspektywy komercjalizacji sztuki ludowej zarysowywano już wcześniej, w kontekście (pozytywnie!) ocenianej działalności Cepelii. Na łamach stołecznej prasy polecano np. szeroki asortyment (tkaniny dekoracyjne, makaty, kilimy, meble, hafty, koronki i ceramika) sklepów przy Alei Stalina 22 (dzisiejsze Aleje Ujazdowskie), Nowy Świat 64 i Nowy Świat 34. Niemniej, w tym samym źródle pada informacja, że w celu zachęcenia artystów do współpracy Cepelia musiała ukonstytuować specjalną Odznakę Twórcy Sztuki Ludowej; zob. Zetjot 1952.

⁴⁴ Czesława Konopka (1926–1993) – kurpiowska artystka ludowa specjalizująca się w wycinankach; Internet: <https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/352-wrzesien-pazdziernik-nr-69/kobiety-polskiej-wsi-portrety/787-czeslawa-konopka-dama-polskiej-wycinanki> (dostęp 18.06.2022); Kielak 1994: 294–295.

⁴⁵ Piotr Puławski (1902–1982) – kurpiowski artysta ludowy specjalizujący się w wycinankach, członek folklorystycznego zespołu pieśni i tańca; Kielak 1994: 296.

⁴⁶ (grt) 1962a.

⁴⁷ Abu-Lughod 1991: 146.

⁴⁸ (ab) 1962.

⁴⁹ Witz 1962.

⁵⁰ Osęka 1962.

Choć Osęka w pozytywny sposób ustosunkowywał się do wystawy i przeciwstawiał ją przaśności krzykliwej Cepelii, to zaskakujące jest, że ostatecznie konstatawał, że te „prawdziwe”, pokazywane w Zachęcie dzieła sztuki ludowej „nie powstają [podkreśl. – WK] z pobudek estetycznych”⁵¹. Tym jednym, dobitnym zdaniem, krytyk wykluczał wzmiankowane prace z pola sztuki. Trzeba jednak przyznać, że częściowo miał rację wypowiadając taki pogląd, ponieważ omawiana wystawa, obok dzieł, które z pewnością zaliczyć należy do kategorii sztuki, obejmowała także, z dosyć niezrozumiałych względów, narzędzia pracy o czysto utylitarnej funkcji, pozbawionych cech estetycznych, takie jak np. brona (ryc. 3).

ODRZUCONY PODARUNEK

Dlaczego wystawa *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* – która pokazywała przejmujące dziedzictwo wymagające ochrony (przed zapomnieniem i zniszczeniem) a w dodatku operujące „autentyczną, niekłamaniem polską” materią – nie spotkała się z aprobatą stołecznych krytyków sztuki? Problemem było zapewne nieprzygotowanie środowiska na spotkanie z bliskim (w sensie geograficzno-terytorialnym), ale jednak „innym”⁵² dziedzictwem. Zaskoczenie warszawskiego odbiorcy mogło zaś wynikać z faktu, że tematyka wystawy nie wynikała z potrzeb czy z zainteresowań kuratorskich zespołu organizacyjnego związanego z CBWA, ale została odgórnie narzucona przez władze. Analizowana ekspozycja była bowiem jednym z kluczowych wydarzeń kulturalnych Roku Wsi Mazowieckiej⁵³. Uroczystości te były powiązane m.in. także z przedsięwzięciami konserwatorskimi i odbudową lub restauracją zabytków (np. rogatek płockich czy dworu w Sokółowie Podlaskim). Niemniej, to „świętowanie” nie odbywało się wyłącznie w świecie sztuki. Akcja propagandowa była bardzo szeroko zakrojona i dotyczyła również m.in. takich aspektów funkcjonowania społecznego, jak popularyzacja piśmiennictwa (w ramach realizacji tezy: „Polska krajem ludzi kształcących się”), ulepszenie infrastruktury sanitarnej (zwiększenie liczby łóżek w szpitalach) czy rozwój fizyczny młodzieży (budowa pływalni i boisk)⁵⁴.

Rok Wsi Mazowieckiej wpisywał się z kolei w sześcioletni plan obchodów związanych z Tysiącleciem Państwa Polskiego. W opozycji do działalności kościoła, który w 1966 roku

planował rocznicę chrztu Polski, władze propagowały świecki (i obfity) program alternatywny pod hasłem „Tysiąclecie wstąpienia Polski na widowień dziejową”⁵⁵. W ramowych założeniach uroczystości deklarowano, że:

„Obchody te, powinny przynieść rozszerzenie wiedzy o przeszłości narodu od czasów najdawniejszych, do naszych dni, wzbudzać zainteresowania dziejami ojczyznymi, aby były one źródłem uczuciowego zaangażowania się ze wszystkim co postępowe i twórcze w naszym kraju, mobilizować energię społeczną w budownictwie socjalistycznym. [...] Obchody Tysiąclecia nie ograniczą się wyłącznie do uroczystości centralnych. Każde województwo, każdy region kraju wydobędzie w ich toku swoje własne postępowe tradycje historyczne, własny udział w kształtowaniu dziejów państwa i narodu. Wojewódzkie lokalne programy obchodów Tysiąclecia przewidują szereg wydawnictw monograficznych poświęconych poszczególnym miastom czy ziemiom, uroczystości związane z rocznicą miast, odbudową zniszczonych przez okupanta pomników, zabytków itp.”⁵⁶.

Dzięki dokumentacji z Archiwum Akt Nowych (AAN) wiemy, że wystawa *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* była tylko jednym z komponentów związanych z wykorzystaniem kultury ludowej do celów propagandowych. Już w 1959 roku rozpoczęto prace nad filmem *Co to jest kultura ludowa?*⁵⁷ Z kolei w archiwum Państwowych Zakładów Foto-Przeźrocy w Warszawie opracowano zestaw slajdów (na których prezentowano ceramikę, architekturę, stroje i tkactwo ludowe), który miał być wykorzystywany przy popularyzacji tematyki 1000-lecia⁵⁸. Przygotowywano również „akcję wydawniczą” i zamierzano opracować (m.in. we współpracy

⁵¹ Warto przywołać najbardziej kwiecisty fragment tej recenzji: „Ludowości mamy powyżej uszu. CEPELIA, ŁAD – raczą nas od dawna garnkami, kilimami, zapaskami, pisankami itp. Itp. Na falach eteru, zwłaszcza w niedzielę, huczno od rozmaitego typu ludowych kapel. Każde narodowe święto jest okazją do występów takiego lub innego zespołu, wywijającego oberasy w barwnych strojach, wypożyczonych z centralnych składnic ruchu amatorskiego [...] Raz jeszcze znajduje potwierdzenie fakt, iż prawdziwie interesująca sztuka powstaje bynajmniej nie z pobudek estetycznych” (Osęka 1962).

⁵² Postępuję się tym pojęciem, choć mam świadomość jego problematyczności. O wątpliwościach związanych z utrzymywaniem pojęcia „innego”, zob. Piotrowski 2013: 277–278.

⁵³ [brak inf. o aut.], [bez tytułu], *Express Wieczorny* 6: 1962: 5.

⁵⁴ Warszawski Wojewódzki Komitet Frontu Jedności Narodu, Program obchodów „Roku Ziemi Mazowieckiej”, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 660 (teczka: Obchody Roku Ziemi Mazowieckiej. Program), k. 1–10.

⁵⁵ W. Tułodziecki, List Ministra Oświaty do Nauczycieli w sprawie udziału szkół i innych placówek oświatowo-wychowawczych w obchodach Tysiąclecia Państwa Polskiego, 1960, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 3.

⁵⁶ Komitet Przygotowawczy Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, Założenia ramowego programu obchodów, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 12, 14.

⁵⁷ Elementy planu popularyzacji problematyki Tysiąclecia. Projekt roboczy, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 26.

⁵⁸ Elementy planu popularyzacji problematyki Tysiąclecia. Projekt roboczy, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 28.

z Ossolineum) *Popularną Bibliotekę Tysiąclecia*; w ramach serii miał się znaleźć tom poświęcony sztuce ludowej⁵⁹.

W wydarzeniach tych nie chodziło jednak o unaoznaczenie problemów wsi (i uczynienie z artystów ludowych w pełni samodzielnych, samostanowiących aktorów w ogólnopolskiej sieci artystycznych działań), ale o instrumentalne wykorzystanie kultury ludowej⁶⁰ w imię hasła „budujemy socjalistyczną kulturę dla całego społeczeństwa”⁶¹. Wydobywanie znaczenia dziedzictwa określanego jako rodzime, pierwotne, słowiańskie czy magiczne, było wymierzone przeciwko akcji kościoła katolickiego a także stanowiło wyraz „walki w obronie polskości przeciw germanizacji”⁶². Obawa o status Ziem Zachodnich rezonowała w ogólnokrajowym dyskursie na temat różnych regionów Polski Ludowej: należało przy różnych sposobnościach podkreślać ich „polskość”⁶³.

Warto też zwrócić uwagę, że drugim problemem związanym z odbiorem sztuki „wiejskiej” w Zachęcie był dyskurs polegający na ciągłym przeciwstawianiu – agresywnym konfrontowaniu – sztuki ludowej i twórczości profesjonalnej. Władze akcentowały potrzebę kształtowania gustów i este-

tycznej wrażliwości społecznej a folklor właśnie miał być bronią w „zwalczaniu wszelkiej pseudo-sztuki”⁶⁴. Próby narzucenia współczesnemu malarstwu ludowej poetyki pojawiały się już wcześniej; w kontekście tuż-powojennej działalności wystawienniczej pisano, że „prace artystów ludowych posiadają wciąż aktualną wartość artystyczną, niejednokrotnie znacznie wyższą niż współczesne im dzieła plastyków zawodowych”⁶⁵. Trudno zatem się dziwić, że warszawscy krytycy sztuki odrzucili nieoczekiwany i niechciany prezent w postaci wystawy o ludowym Mazowszu.

Być może, ze względu na polityczną atmosferę lat 1960. wystawa *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej* nie mogła stać się niezależną manifestacją tego, co wernakularne. Krytyczna dekonstrukcja tej ekspozycji stanowi jednak przyczynek zachęcający do otwarcia się współczesnej historii sztuki na pluralizm negujący homogeniczną wizję kultury⁶⁶. Odnoszę bowiem silne wrażenie, że lekcji tej – w przeciwieństwie do współczesnej antropologii – historia sztuki jeszcze nie odbyła. Twórczość „nieprofesjonalna” wciąż niezwykle rzadko przecież pojawia się na warszawskich salonach⁶⁷.

⁵⁹ Elementy planu popularyzacji problematyki Tysiąclecia. Projekt roboczy, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 8.

⁶⁰ W 1948 roku Jakub Berman (1901–1984), członek ścisłego kierownictwa Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, ogłosił „ofensywę ideologiczną” w dziedzinie kultury (zob. np. Ligarski 2014: 54). W ramach tej ofensywy istotną rolę miała odegrać sztuka ludowa. Już w 1949 r. Włodzimierz Sokorski (1908–1999), jeden z czołowych promotorów realizmu socjalistycznego, pisał (1949: 2), że: „siła, tężyzna, piękno i bogactwo motywów ludowych rzucone zostanie na prawdziwe, niezafalszowane tło społeczne i kulturalne naszego narodu”; zob. też Blaschke 2016: 64; Klekot 2021: 266.

⁶¹ Podstawowe dyrektywy dla obchodów Tysiąclecia, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 7.

⁶² Notatka o zamierzeniach Rady Naczelnej TRZZ w związku z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego, mps, AAN, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 1.

⁶³ Por. np. Kobyliński i Rutkowska 2006.

⁶⁴ Łopuski 1962: 6.

⁶⁵ K. Piwocki, Wstęp, mps, AAN, zespół archiwalny 2/366/0 (Ministerstwo Kultury i Sztuki), seria 1.3. (Departament Plastyki), sygn. I 427, (teczka: Sprawozdanie z wystawy sztuki ludowej w Krakowie 1946), k. 1.

⁶⁶ Przykłady silnego głosu samokrytycznego na gruncie naszej rodzimej etnografii: Stomma 2002; Rakowski 2009.

⁶⁷ Pierwsza wersja niniejszego tekstu przedstawiona została w czasie konferencji *Mazowsze – Warszawa, Warszawa – Mazowsze. Z dziejów wzajemnych relacji kulturowo-artystycznych regionu i metropolii*, która odbyła się w Mazowieckim Instytucie Kultury, 29–30 października 2019 r.

Wykaz cytowanej literatury

- [brak inf. o aut.]
1962. Sztuka wsi mazowieckiej. *Zwierzciadło* 30: 4.
- [brak inf. o aut.]
1962. [bez tytułu]. *Express Wieczorny* 6: 5.
- [brak inf. o aut.]
1964. Warszawa w sztuce. *Stolica* 38: 11.
(ab)
1962. Wieś mazowiecka w „Zachęcie”. *Stolica* 30: 14.
- Abu-Lughod, L.
1991. Writing against culture, [w:] R.G. Fox (red.), *Recapturing anthropology. Working in the present*, 137–162. Santa Fe: School of American Research Press.
- Blaschke, K.
2016. Z teorii sztuki ludowej w PRL-u, [w:] W. Szymański i M. Ujma (red.), *Pany chłopcy chłopcy pany*, 62–141. Nowy Sącz: Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół.
- Borys, M.
2016. „Sztuka wiejska”. Poza styl narodowy. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* 14. Internet: <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/414/816> (dostęp: 15.03.2020).
- Chwierut, H.
1862. [brak tytułu], [w:] A. Śledziewski (red.), *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej*, 9–17. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- Czapelski, M.
2020. *Warszawa w sztuce – opracowanie wystawy*. Internet: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/warszawa-w-sztuce> (dostęp: 15.03.2020).
- Czocharński, H.
2016. Tradycyjne narzędzia rybołówstwa śródlądowego w zbiorach Białostockiego Muzeum Wsi. *Rocznik Białostocki* 20: 35–50.
- Dunlop, I.
1972. *The shock of the new: seven historic exhibitions of modern art*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Elkins, J.
2010. Writing about modernist painting. *Transcultural Studies* 1: 42–77.
- Gahtan, M.W. i D. Pegazzano (red.)
2018. *Monographic exhibitions and the history of art*. New York: Routledge.
- Galeria Zachęta
2003. Galeria Zachęta. Kalendarium wystaw 1950–2000, [w:] G. Świtek (red.), *Zachęta 1860–2000*, 343–350. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Gałczyńska, K.
1962. Na marginesie jednej wystawy. By folklor Mazowsza nie zaginął. *Kurier Polski* 168: 4–5.
- Göckede, R. i A. Karentzos
2015. Einleitung: Der Orient, die Fremde, [w:] R. Göckede i A. Karentzos (red.), *Der Orient, Die Fremde. Positionen Zeitgenössischer Kunst und Literatur*, 9–20. Bielefeld: transcript.
- (grt)
1962a. *Śpiew i muzyka w... „Zachęcie”*. *Express Wieczorny* 160: 6.
1962b. Dziś, w piątek 2 bm. godz. 17 wycieczka Czytelników do „Zachęty”. *Express Wieczorny* 176: 6.
- Hackiewicz, W., M. Matusińska, B. Mitschein, A. Potocka i H. Zacharewicz (red.)
1963. *Rocznik 1962 CBWA*. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- Kielak, B.
1994. Kurpiowscy laureaci Nagrody im. Oskara Kolberga. *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 8: 290–302.
- Klekot, E.
2021. *Kłopoty ze sztuką ludową*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kobyliński, Z. i G. Rutkowska
2006. Propagandowe wykorzystanie archeologii w uzasadnianiu polskich praw do Ziemi Odzyskanych po drugiej wojnie światowej. *Saeculum Christianum* 13(2): 13–80.
- Ligarski, S.
2014. Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989. *Pamięć i Sprawiedliwość* 2(24): 51–73.
- Łopuski, J.
1962. [brak tytułu], [w:] A. Śledziewski (red.), *Kultura artystyczna wsi mazowieckiej*, 5–8. Warszawa: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.
- MacAgy, J.
1968. *A life illustrated by an exhibition*. Houston: University of St. Thomas.
- Mittter, P.
2008. Decentering Modernism: art history and Avant-Garde art from the periphery. *The Art Bulletin* 4: 543–545.
- Niemira, K.
2019. Rynek sztuki w Warszawie czasów Stanisława Augusta. *Almanach Warszawy* 12: 11–58.
- Oseka, A.
1962. Magia wsi mazowieckiej. *Przegląd Kulturalny* 31: 8.
- Piotrowski, P.
2013. Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki. *Teksty Drugie* 1–2: 269–291.
- Piwocki, K.
1936. *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
1975. *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Rakowski, T.
2009. *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sobańska, Z.
1962. Mazowiecki folklor w „Zachęcie”. *Tygodnik Demokratyczny* 30: 8.
- Sokorski, W.
1949. O właściwy stosunek do sztuki ludowej. *Wiś. Tygodnik Socjально-Literacki* 25(204): 1–2; to samo: *Polska Sztuka Ludowa* 3(5): 131–136.
- Stomma, L.
2002. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*. Łódź: Piotr Dopierała.
- Świtek, G.
2018. Ekspozycje. Koszalińskie plenery 1963–1968 w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych. *Sztuka i Dokumentacja* 18: 75–92.
- Witz, I.
1962. Przechadzka po warszawskich wystawach. *Życie Warszawy* 169: 3.

Wojciechowski, A.

1964. Warszawa w sztuce. *Stolica* 41: 12.

Zetjot

1952. Piękno ludowe zamiast kosmopolitycznej tandety. *Stolica* 24: 9.

Źródła niepublikowane

K. Piwocki, Wstęp, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/366/0 (Ministerstwo Kultury i Sztuki), seria 1.3. (Departament Plastyki), sygn. I 427, (teczka: Sprawozdanie z wystawy sztuki ludowej w Krakowie 1946), k. 1.

K. Piwocki, Spis eksponatów, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/366/0 (Ministerstwo Kultury i Sztuki), seria 1.3. (Departament Plastyki), sygn. I 427, (teczka: Sprawozdanie z wystawy sztuki ludowej w Krakowie 1946), k. 15, poz. 185, 186.

W. Tułodziecki, List Ministra Oświaty do Nauczycieli w sprawie udziału szkół i innych placówek oświatowo-wychowawczych w obchodach Tysiąclecia Państwa Polskiego, 1960, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 3.

Elementy planu popularyzacji problematyki Tysiąclecia. Projekt roboczy, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 26.

Komitet Przygotowawczy Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, Założenia ramowego programu obchodów, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 12, 14.

Notatka o zamierzeniach Rady Naczelnej TRZZ w związku z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 1.

Podstawowe dyrektywy dla obchodów Tysiąclecia, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 656, (teczka: Tysiąclecie Państwa Polskiego. Założenia programowo-organizacyjne, tezy, uchwały, korespondencja, 1961), k. 7.

Warszawski Wojewódzki Komitet Frontu Jedności Narodu, Program obchodów „Roku Ziemi Mazowieckiej”, mps, Archiwum Akt Nowych, zespół archiwalny 2/571/0 (Towarzystwo Rozwoju Ziemi Zachodnich. Rada Naczelna w Warszawie), seria 2 (Komisja Propagandowo-Wydawnicza), sygn. 660 (teczka: Obchody Roku Ziemi Mazowieckiej. Program), k. 1–10.

Weronika Kobylińska

National cultural policy and attitudes of Warsaw critics towards folk regional art in the times of the Polish People's Republic. About the exhibition *Artistic culture of the Masovian village* (1962)

Summary

The paper concerns the exhibition *Artistic culture of the Masovian village*, which was presented in Warsaw in 1962. Analysing the context of this exhibition, the political and ideological reasons for its creation, and the fundamentally negative reactions of Warsaw art critics, the author reflects

on the understanding of art at the time and the inability to accept its pluralism, resulting in the gap between „professional” and „folk” art that lasts until today.

Translated by Weronika Kobylińska

Nuty jako materialne dziedzictwo kulturowe. Problemy analizy popularnej muzyki polskiej przełomu XIX i XX wieku

Wraz z nadejściem rewolucji przemysłowej w zachodniej Europie kształtował się nowy słuchacz – głodny wrażeń, ambitny i liczny – mieszczaństwo. Przez ostatnie trzy stulecia Europa pełna była muzyków pochodzenia arystokratycznego – diuków, książąt i cesarzy, a w wieku XIX kultywowaniem muzyki zajęło się mieszczaństwo albo wykształceni przedstawiciele burżuazji. Pojawił się także muzyk amator i muzyk zawodowy, ponieważ muzyka nie była już rozrywką tylko dla wyższych sfer. Zaczęły powstawać coraz liczniejsze zespoły symfoniczne i kameralne, które miały gdzie grać, dzięki rozwojowi instytucji koncertowych otwartych dla publiczności. Muzycy zawodowi mogli zdobywać wykształcenie w coraz liczniejszych szkołach i konserwatoriach, które rozbudowywały się i zmieniały swoje struktury, dla lepszej edukacji¹. Chociaż Wielka Emigracja przyczyniła się doubożenia życia muzycznego na ziemiach polskich², to w latach 70. XIX wieku w Warszawie czy Lwowie zaczęły pojawiać się pierwsze pomysły wskrzeszenia szkolnictwa muzycznego i związanego z muzyką przemysłu. Rozwijano się także nowoczesna krytyka muzyczna, publikująca swoje teksty w muzycznej prasie. Muzyka towarzyszyła ludziom w życiu codziennym, zaczęto o niej pisać, a informacje z życia muzycznego stały się już powszechne³.

Pod koniec XIX wieku muzycy uważani byli wręcz za kapłanów, mających na celu edukację moralną społeczeństw. Sytuacja gwałtownych przemian społeczno-politycznych w całej Europie sprzyjała tworzeniu się Szkół Narodowych, a kompozytorzy odgrywali rolę przewodników po patriotyzmie i duchowości narodowej.

W Europie w 1800 roku było 180 milionów ludzi, a w ciągu stu lat ich liczba sięgnęła aż 460 milionów. Temu wzrostowi ludności towarzyszyły tendencje do uniezależnienia się od dominacji kultur obcych i do rozwoju kultur rodzimych⁴. Tendencje romantyczne, które rozwijały się w muzyce przez cały XIX wiek, znalazły wreszcie patriotyczne ujęcie i około połowy stulecia, kiedy to w wielu krajach europejskich zaczęły budzić się potrzeby narodowej odrębności. W muzyce proces ten przyczynił się do tworzenia Szkół Narodowych. W muzyce polskiej tendencje narodowe najbardziej dojrzały kształt otrzymały w twórczości Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki, najwcześniej jednak powstała szkoła rosyjska. Czynnikiem inspirującym twórczość muzyczną stał się przeważnie folklor oraz trudna sytuacja polityczna. Niewielkie kraje, takie jak Dania, Szwecja, Norwegia, Finlandia, Anglia, Węgry czy Hiszpania, stojące do tej pory na uboczu areny muzycznej, poddające się długotrwałej hegemonii muzyki francuskiej, włoskiej i niemieckiej, zaczęły wreszcie tworzyć po swojemu.

Do twórczości kameralnej, a nawet symfonicznej, dzięki muzycznym talentom i ambicjom twórców z ludu, przeniknęło wiele zwrotów melodycznych i rytmicznych. Muzyka narodowa czerpała pełnymi garściami ze skarbcza ludowego, z pieśni i tańców. Pod koniec XIX stulecia muzyka polska nie była zbyt rozwinięta, co było z pewnością wynikiem ogromnego zacofania kulturowego i ogólnego zaniedbania wynikającego z wieloletniego okresu niewoli narodowej. Polacy opłakiwali jeszcze Chopina, ale przez blisko pięć dekad po jego śmierci nie było kompozytora, który mógłby z sukcesem podjąć tę linię twórczości, adaptując przy okazji współczesne osiągnięcia muzyki na świecie. Wymagania te spełnił dopiero Karol Szymanowski (1882–1937), który osiągnął europejski poziom w swojej twórczości. Dzięki poszukiwaniom inspiracji w folklorze polskim, wielu kompozytorów tworzyło polską muzykę narodową, jednym z nich był właśnie Szymanowski. Czerpał on z muzyki ludowej Kurpiów i górali. Melodie podhalańskie pojawiły się w jego balecie *Harnasie*, a główną cechą jego twórczości jest charakter narodowy wywodzący się z rytmiki i melodyki ludowej.

¹ Pierwsze konserwatoria powstały we Włoszech w XVI wieku i nie były uczelniami wyższymi. Powstałe w 1537 roku konserwatorium w Neapolu kształciło sieroty w zakresie śpiewu oraz gry na instrumentach. Absolwenci takich szkół w całych Włoszech zasilali następnie orkiestry dworskie oraz zarabiali jako muzycy przy nabożeństwach. Pierwszym świeckim konserwatorium w Europie było Konserwatorium Paryskie, utworzone po Rewolucji Francuskiej.

² Ograniczone szkolnictwo muzyczne w Polsce oraz brak instytucji służących wykonawstwu odbierały także sensowność poczynaniom kompozytorskim.

³ Referat Teresy Chylińskiej pt. *Młoda Polska w muzyce - mit czy rzeczywistość* został wygłoszony na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, w grudniu 1978 roku w Krakowie; Chylińska 1979: 42.

⁴ Schaeffer 1987: 149.

Bardzo ważną formą w muzyce XIX wieku jest pieśń, szczególnie zaś pieśń ludowa. Otacza się ją kultem, nadaje cechy mistyczne, upatrując jej narodzin „z łona ludu” i zupełnie anonimowe pochodzenie⁵. W rzeczywistości pieśni ludowe zawsze były dziełem jednostki, ale przekazywane ulegały zmianom i uproszczeniom, migrowały do wyższych i niższych warstw społecznych. Ambicją wielu kompozytorów było „stworzenie” pieśni ludowej i wypuszczenie jej w świat – anonimowej, niczym folklor. Tak zrobił Johannes Brahms i tuż przed śmiercią wydał zbiór pięćdziesięciu pieśni ludowych z tekstem niemieckim (i zakazem tłumaczenia go na inne języki!). Brahms znany był ze swojego mistycznego stosunku do poezji ludowej, i zatriumfował tworząc pieśń *In Stiller Nacht* - „pieśń powstała tak spontanicznie, iż zdaje się być wytworem ducha ludu!”⁶.

Muzyka ludowa dostała od romantyków nowe życie – uznawali ją za zdolną do wytrącenia z apatii, działającą jak narkotyk, sentymentalną. Słuchacze poszukiwali w muzyce zupełnie nowych wrażeń, ekscytacji czy ukojenia. To czego nie dawało im życie, emocje odebrane im przez bieg historii, doświadczenia obce im na co dzień, to wszystko dać im miało obcowanie ze sztuką. W muzyce, plastyce czy literaturze, emocje te słuchacz i widz chciał przeżywać jeszcze namiętniej, intensywniej. W salach koncertowych czy operowych wzniecano lub uspokajano aktualne emocje, nadzieje i tęsknoty.

EDUKACJA MUZYCZNA

W literaturze traktującej o XIX wieku spotyka się czasem określenie domu rodzinnego jako mikroświata. Domu, który w mieście czy na prowincji, spełniał szereg funkcji i oprócz schronienia musiał zapewnić także edukację, rozrywkę i być oazą spokoju. W tym mikroświecie, tuż obok coraz popularniejszych sal koncertowych, oper i teatrów, domownicy tworzyli własne sale koncertowe, gdzie rozbrzmiewała muzyka modna, sentymentalna, dawni mistrzowie czy przeboje muzyki rozrywkowej. Wieczorami, w porze szczególnie korzystnej na amatorskie uprawianie muzyki, w gronie przyjaciół lub solo, ćwiczono i prezentowano swoje dokonania. Był to czas spędzany w półmroku, bo należy pamiętać, że elektryczność jeszcze w 1909 roku była czymś niezwykłym i wprawiała w szok. Amatorskie występy były normą podczas wieczorków z tańcami, kiedy goście zmieniali się przy instrumencie, by akompaniować do tańca zebranemu towarzystwu. Grywano wówczas kontredanse, polki, walce (choć jeszcze w połowie XIX wieku taniec ten miał złą reputację, podobnie jak tango pod koniec wieku). W intymnej atmosferze, wśród najbliższych krewnych i przyjaciół, przygrywające córki w zupełności wystarczały. Jednakże, by zapewnić wystawniejszy charakter uroczystości, chociaż ciągle w przestrzeni prywatnej, zatrudniano profesjonalistów.

Rozwijanie talentów muzycznych u panien było wręcz obowiązkowe. Przygotowanie dziewcząt do roli ozdób salonowych było na porządku dziennym, a umiejętność gry na instrumencie podnosiła ich wartość na rynku małżeńskim.

⁵ Einstein 2009: 47.

⁶ Einstein 2009: 48.

W pierwszej połowie XIX wieku szczególnie popularna była gra na harfie, a umiejętność gry na klawikordzie wręcz obowiązkowa⁷. W pamiętnikach spisanych w pierwszej połowie XIX wieku Aleksandra z Tańskich Tarczewska⁸ opisuje siebie: „[...] Głos mam miły, czysty i jak mówią, do serca przemawiający. Gram nieźle na klawikordzie, trochę na gitarze [...]”. Według jej wspomnień przy instrumencie spędzała nawet dwie godziny dziennie:

„Wstaję w lecie o szóstej, w zimie o siódmej. Ubrawszy się w strój ranny, sporządzam kawę [...]. Wydawszy ze spiżarni, co trzeba całego dnia wymaga, i porachowawszy się z kucharką, siadam przy biurku, gdzie czytam i piszę aż do dziesiątej. Idę do klawikortu, śpiewam i gram do dwunastej, potem ścieram kurz, podlewam kwiatki, daję pożywienie ptaszkom, ubieram się, co trwa do samej drugiej”⁹.

Chociaż ceniono dobre wychowanie, cnoty mieszczańskie takie jak oszczędność, pracowitość czy grę na gitarze, to jednak taki styl wychowania panien często był krytykowany. Potomstwo najpierw oddawano mamkom na wykarminienie, później na wychowaniem bonom, a następnie pod opiekę guwernantkom. Salonowa edukacja – kaligrafia, konwersacja, robótki ręczne, rysunek czy śpiew, nie przybliżały w żaden sposób młodych dam do wyzwania czekających je po ślubie – do prowadzenia domu, całego gospodarstwa.

WYDAWNICTWA NUTOWE

Przez cały XIX i pierwszą połowę XX wieku nuty wydawane drukiem były bardzo aktualne oraz popularne. Doborem utworu muzycznego oraz okładką odpowiadały potrzebom klientów oraz panującym modom. Ponieważ odtwarzanie muzyki z nośników nie było powszechne aż do początków XX wieku, a fonograf został wynaleziony przez Tomasza Edisona dopiero w 1877 roku, muzyka dostępna była prawie wyłącznie w formie granej na żywo. W większości domów mieszczańskich stał więc klawikord, z czasem zamieniony na fortepian salonowy lub pianino. Popularne były także skrzypce, gitary i akordeony (szczególnie w mniej zamożnych warstwach społecznych). Muzykujący ludzie mogli grać ze słuchu, ale z pewnością dużo łatwiej grać było z nut, opatrzonych tekstem, z piękną ilustracją na okładce lub starannie zaprojektowaną bordiurą.

Analizując okładki nut, należy podkreślić ich specyficzny charakter. Nuty były przede wszystkim produktem, który leżąc na półce w księgarni miał zainteresować klienta swoim wnętrzem, co czynił poprzez interesującą okładkę. Projektowanie druków muzycznych było więc nierozdzielnie powią-

⁷ Dobkowska i Wasilewska 2016: 59.

⁸ Aleksandra z Tańskich Tarczewska (1792–1850), była filantropką, autorką pamiętników, współpracowniczką pisma *Rozrywki dla Dzieci*, współzałożycielką Związku Dobroczynności Patriotycznej Warszawianek w czasie Powstania Listopadowego. Aleksandra, podobnie jak jej siostra Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, pozostawiła pamiętniki, wydane przez Ossolineum w 1967 roku jako *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*. Marcei i Aleksandra Tarczewscy mieli dwanaścioro dzieci, spośród których ponad połowa zmarła w dzieciństwie lub wczesnej młodości. Małżeństwo Tarczewskich prowadziło znany warszawski salon, tętniący życiem. Cenieni byli za swoje cechy moralne.

⁹ Dobkowska i Wasilewska 2016: 112.

zane z marketingiem. Trudno też przyjąć definicję druków ulotnych w przypadku nut – nie były to przecież żyjące tylko chwilę plakaty, broszury reklamowe, obrazki do zbierania czy popołudniowe gazety. Ciężko też porównać nuty do książek – tych ilustrowanych, czy też pozbawionych obrazków – służyły zupełnie innym celom, trafiały do odbiorcy z innych pobudek, inaczej też były wykorzystywane. Nuty mogły się zdezaktualizować, ale mogły przetrwać też wiele dziesięcioleci, a nawet stuleci będąc ciągle bardzo aktualnymi i ważnymi dla odbiorcy (jak na przykład repertuar muzyki poważnej). Wydawnictwa pozbawione twardej obwoluty, dwustronicowe, cienkie i kruche w swej naturze, musiały być traktowane z szacunkiem, jeżeli w dobrym stanie dotrwały do naszych czasów. Okładki nut mogły być projektowane na zamówienie, wykształcony i uzdolniony artysta mógł poświęcić na pracę nad projektem sporo czasu i zrobić go niezwykle starannie, ale powstały też tysiące mniej udanych okładek, a nawet serie wydawnicze, gdzie kolejne wydane tytuły nie różniły się wizualnie od siebie nawzajem. Skład, druk i sprzedaż nut to wbrew pozorom nie zwykły świat wydawniczo-drukarski, ale ciężka i bardzo wymagająca gałąź „czarnej sztuki”, napotykać na szereg problemów natury technologicznej i merytorycznej.

Andrzej Banach, w swojej analizie nut¹⁰ wyraża opinię, że niektóre okładki miały trafić do klienta powszechnego, niewykształconego estetycznie. Zwraca uwagę, że obok sztuki oficjalnej, wykwińskiej i salonowej, istniała także twórczość plastyczna półludowa albo półmieszkańska, mocno związana z reklamą i rozkwitającą prasą popularną¹¹. Warto jednak wziąć pod uwagę, że repertuar nutowy trafiał do bogatego mieszczaństwa, które stać było na edukację muzyczną dzieci, na kupno bądź wynajem instrumentu, oraz na regularne kupowanie abonamentów muzycznych, wizyty w operze i teatrze, wyjazdy zagraniczne. Wynika z tego, że nieudany projekt okładki nie jest ukłonem w stronę niewykształconego odbiorcy, o niewyszukanym guście, a raczej problemem, który leży po stronie wydawcy lub zatrudnionego projektanta, ewentualnie o przeświadczeniu, że estetyka i jakość projektu okładki nie ma znaczenia.

W nutach odkryjemy też modę – modne tańce i modne stroje, modne upięcia włosów czy dodatki. Zarówno muzyka, jak i tekst oraz obwoluta nut ilustrują życie danego okresu, dając nam wgląd w codzienność naszych przodków w warstwie, którą nie sposób było zarejestrować inaczej. Dzięki pamiętnikom, dziennikom oraz listom dowiadujemy się co grywały panny a co dojrzale kobiety. Dzięki kiełkującej krytyce muzycznej wiemy, czyje koncerty wzruszały publiczność do łez, jaki repertuar nie przypadł mieszkańcom danego miasta do gustu, albo która operetka bawiła czy wywoływała skandal. Wraz z rozwojem techniki litografii a później także fotografii, mamy wiarygodną informację o tym co wzbudzało zainteresowanie klientów, jaki wabik wizualny przekonywał ich do kupna nut z danego repertuaru. Okładki nut przeważnie były komponowane w pięciu typach ilustracji:

1. winieta lub bordiura,
2. ilustracja wraz typografią (forma hybrydowa), frontyspis lub strona tytułowa typograficzna,
3. ilustracja samodzielna,
4. portrety autorów lub wykonawców (graficzne lub fotograficzne),
5. zeszyty nut z ilustracjami na okładce oraz wewnątrz¹².

Najbardziej znany i rozpowszechniony format nut drukowany był na papierze folio, prawie kwadratowy, o wymiarach 34 na 27 cm. Kładziony na pulpitych chórów katedralnych a później fortepianowych, miał być jak najbardziej czytelny. Szczególnie miało to znaczenie w przypadku nut dla chórów, z których korzystało wiele osób naraz, często w niedostatecznie dobrym oświetleniu, czytane były z dużego dystansu. Partytury tego typu stawiano także na pulpitych przenośnych dla orkiestry lub na fortepianie (pierwsze pianina i fortepiany miały na stałe przymocowane kandelabry, dzięki którym pianistka lub pianista miał doskonale oświetlony blaskiem świec tekst muzyczny). Format folio¹³ ustępował czasem bardziej poręcznym i mniejszym „ósemkom” lub dużemu „quarto”. Mimo to format 34 na 27 cm jest najpowszechniejszy, także dziś. Do najbardziej popularnego formatu nut projektowano pulpity: wolnostojące lub przy instrumentach, co miało wielkie znaczenie dla wykonawcy. Długi, wielostronicowy zapis nutowy, zmusza instrumentalistę do częstego przewracania kartek, gdy nie opanował repertuaru na pamięć, lub jest akompaniatorem dla solisty lub śpiewaka. Stabilny pulpit utrzymuje nuty w odpowiedniej pozycji, a przy przewracaniu kartek nuty nie spadają i nie zsuwają się na podłogę lub klawiaturę (ryc. 1).

Zestaw pieśni i tańców ludowych z terenów Górnej Bawarii, wydano na początku XX wieku nakładem wydawnictwa Monachia z Monachium (ryc.1). Okładka, dobrej jakości artystycznej, została wykonana przez anonimowego artystę, który zgodnie z panującą modą, umieścił na niej kilka różnych krojów czcionek. Tytuł w stylu secesyjnym, pozostałe, o siedmiu różnych krojach, wpisane kompozycyjnie w przedstawienie tańczącej pary. Zeszyt nut obejmuje 26 pieśni w aranżacji na fortepian, stworzonej przez Stefana Seidl'a. Aranżacja nie wymaga wirtuozerii w grze na fortepianie, ale przynajmniej średniego zaawansowania w grze na tym instrumencie. Teksty piosenek wpisane są pomiędzy systemami, nie umieszczono dodatkowej pięciolinii z melodią dla wokalistów. Tekst dodatkowych zwrotek został umieszczony na dole strony, pod nutami.

Obok zbiorów, najpopularniejsze były wydania pojedynczych utworów. Wielki przebój *Tief im Böhmerwald*, pieśń w rytmie walca, skomponowana przez Th.W. Ernera, w ławnym opracowaniu na fortepian, wydana przez J.G. Seeling z Drezna pod koniec XIX wieku, ma bardzo udaną okładkę (ryc. 2). Wydawca, dla ułatwienia podjęcia decyzji przez klienta, umieścił pod rysunkiem, fragment pierwszych wer-

¹⁰ W 1969 roku została wydana, jedyna do tej pory, książka analizująca okładki nut – *Lekcja z nut* Andrzeja Banacha.

¹¹ Banach 1969: 5

¹² Żyłajtys-Wrońska 2021: 32–33.

¹³ Format folio czyli duży arkusz papieru, jednokrotnie złożony, składający się z dwóch kart, zawierający cztery stronicę.



Ryc. 1. «S'Alma Gläut», 26 Beliebte Volkslieder, Tänze und Schnadahüpfel aus den Bergen, op. 93, S. Seidl, op.93, Verlag Monachia, München, ok. 1900 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 1. «S'Alma Gläut», 26 Popular Folk Songs, Dances and Schnadahüpfel from the Mountains, op. 93, S. Seidl, op.93, Verlag Monachia, Munich, ca. 1900 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)



Ryc. 2. *Tief im Böhmerwald*, Th. W. Erner, Verlag von J. G. Seeling, Dresden- N., ok. 1900 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 2. *Deep in the Bohemian Forest*, Th. W. Erner, published by J. G. Seeling, Dresden- N. ca. 1900 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)

sów piosenki z zapisem nutowym. Kolorowa litografia przedstawia widok na jezioro w górach, z szeregiem budynków odbijających się w tafli jeziora, widziany z przeciwległego brzegu (ryc. 3). Na tylnej okładce widzimy skróty „ulubionych utworów salonowych”, wydanych nakładem tego wydawnictwa. Jest to sześć utworów, wraz z ceną i adresem bibliograficznym (jeżeli dany utwór znajduje się w większym zbiorze).

To starannie przygotowane wydawnictwo z pewnością kusilo klientów piękną okładką, ciekawym liternictwem, ozdobnymi dekoracjami. Projekt okładki zakładał, że można umieścić ją w oknie wystawowym, a przechodzień z łatwością dowie się, jaki utwór może zakupić, w jakiej cenie, na jakie instrumenty są aranżacje, i co najważniejsze - czy to dokładnie ta piosenka, na której mu zależy.

Popularnością cieszyły się także utwory o brzmieniu egzotycznym, nawiązujące tematem i melodią do odległych kultur (ryc. 4). To zrozumiała tendencja, chociażby ze względu na wzmożoną od roku 1868 wymianę artystów między Europą i Azją, głównie Japonią. Zbiór utworów *Mohnblumen* to japońskie romanse autorstwa Neila Moreta, wydane w Berlinie ok. 1900 roku. Na okładce widnieje prosta, dwukolorowa grafika, stylizowana na japońską. W ciasnym kadrze uję-

Ryc. 3. Tylna okładka utworu *Tief im Böhmerwald* (j.w.) (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

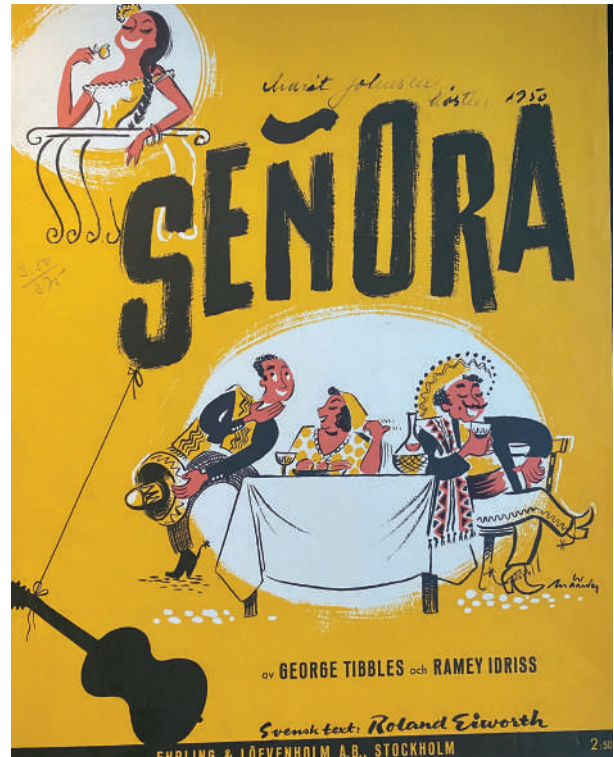
Fig. 3. Back cover of the song *Deep in the Bohemian Forest*, Th. W. Erner, published by J. G. Seeling, Dresden- N. ca. 1900 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońskiej)





Ryc. 4. *Mohnblumen*, N. Moret, op. 9, C.M. Roehr, Berlin, ok. 1900 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 4. *Poppy Flowers*, N. Moret, op. 9, C.M. Roehr, Berlin, ca. 1900 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)



Ryc. 5. *Señora*, G. Tibbles i R. Idriss, Ehrlin & Löfvenholm, Stockholm, 1950 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 5. *Señora*, G. Tibbles i R. Idriss, Ehrlin & Löfvenholm, Stockholm, 1950 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)

to wizerunek kobiety, trzymającej w dłoniach duży bukiet, ubranej w strój w drobny wzorek, o szerokich rękawach, najprawdopodobniej kimono. Grafik użył w projekcie także kilka typów czcionki, a w centrum prawej kolumny okładki zastosował logo wydawcy (mimo powtórzenia nazwy wydawnictwa także u dołu strony), co z pewnością było nowością w projektowaniu okładek.

Piosenkę, traktującą o meksykańskim romansie, napisaną przez George'a Tibblesa oraz Rameya Idrissa, pt. *Señora*, wydrukowano w 1950 roku w Sztokholmie, nakładem wydawnictwa Ehrlin & Löfvenholm. Żółta okładka z czarnymi napisami oraz zabawnym rysunkiem, z pewnością przyciągała klientów (ryc. 5).

W 1951 roku wydano pieśń *Why did I tell you I was going to Shanghai* (ryc. 6). Prosta okładka, podzielona na trzy części w poziomie, ukazuje widok na chińskie miasteczko, widziane z perspektywy oddalonej drogi i bambusowych drzew. Żywa kolorystyka - żółto-czerwona, zwracała na siebie uwagę, tak jak oryginalne liternictwo zastosowane do zapisania tytułu, utrzymane w charakterze azjatyckim.

Ryc. 6. „*Why Did I Tell You I Was Going to Shanghai*”, B. Hiliard i M. DeLugg, Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm, 1951 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 6. *Why Did I Tell You I Was Going to Shanghai*, B. Hiliard i M. DeLugg, Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm, 1951, (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)





Ryc. 7. *Lebe wohl mein flandrisch Mädchen*, A. Lortzing, Edition Schott, Mainz, ok. 1875 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 7. *Farewell my Flemish girl*, A. Lortzing, Edition Schott, Mainz, ca. 1875 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)

Żegnaj moja flamandzka dziewczyno to tytuł piosenki z opery *Car i stolarz* autorstwa Alberta Lortzinga (ryc. 7). Ciesząca się niegdyś dużą popularnością opera, w domach grywana była w aranżacji na głos z towarzyszeniem fortepianu. Jest to przykład muzyki, która ponad 150 lat temu była wielkim przebojem, nucona przez kilka pokoleń, dzisiaj wystawiana jedynie w krajach niemieckojęzycznych, trochę już zapomniana. Okładka nie zdradza nam treści libretta, stanowi przykład prostej, dwukolorowej bordiury o niewyszukanym wzorze floralnym. W dolną ramkę litograf wpisał nazwę wydawnictwa, wraz z nazwami miast, w których wydawca jest obecny.

Zbiór «Oj! Teres...» (ryc. 8). *Oberki i krakowiaki*, to zebrane tańce ludowe, w aranżacji na fortepian, ułożone przez Hipolita Brzezińskiego. W nutach pojawia się dedykacja: „Wielmożnemu Panu Romanowi Grochowskiego”, co zdarzało się dość często¹⁴. Wydawcą zbioru był Leon Idzikowski, a nuty dystrybuowane w Kijowie i Warszawie w cenie 50 kopiejek. Rysunek na okładce przedstawia tańczącą grupę ludzi w strojach ludowych, którym przygrywają skrzypek (prymista) i kontrabasista. Praca jest sygnowana, ale podpis jest



Ryc. 8. *Oj! Teres...*, H. Brzeziński, Wydawca L. Idzikowski, Warszawa, ok. 1910 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 8. *Oh! Teres ...*, H. Brzeziński, Publisher L. Idzikowski, Warsaw, ca. 1910 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)

nieczytelnym. Na tylnej okładce znajduje się reklama „Kompozycji Wojciecha Osmańskiego” na fortepian (ryc. 9). Bardzo udana, secesyjna bordiura, z elementami geometrycznymi oraz wieńcem liści, estetycznie odbiega od prostej ilustracji z okładki przedniej, ale jest uzasadniona marketingowo i świadczy o zróżnicowanym repertuarze nut, drukowanych w wydawnictwie Idzikowskiego.

Dzięki analizie nut (ryc. 10 i ryc. 11), możemy także odkryć do jakiej muzyki bawiono się podczas transatlantyckich rejsów. Nuty *Some of these days* oraz *Kiss me, my honey, kiss me*, to przykłady, które podróżowały statkiem Titanic, w 1912 roku. Wielki przebój wodewilowy, jakim była piosenka *Some of these days*, znaleziono we wraku statku podczas ekspedycji w 1993 roku. W skórzanej walizce odkryto bagaż Howarda Irvinga, a w nim egzemplarz nut o tym tytule¹⁵. Dochodzenie Krzysztofa Mędrali wykazało, że wydawnictwo Will Rossiter z Chicago, dostarczało nuty kapelmistrzowi i skrzypkowi orkiestry płynącej Titanikiem – Wallace’owi Hartleyowi. Nuty pochodzą z 1910 roku. Na okładce *Some of these days*, oprócz portretu wykonanego kredką, znajduje się także fotografia Irene Howley, a pod

¹⁴ Dedykacje tego typu drukowane były w ramach podziękowań za wsparcie finansowe dla wydawnictwa, kompozytora lub autora tekstu. Zdarzało się także, że dedykacją taką niejako „wymuszano” datkę lub honorarium od bogatego przedsiębiorcy albo arystokraty, już po wydrukowaniu nut.

¹⁵ Nuty mogą stanowić także cenne źródło informacji dla pasjonatów i kolekcjonerów, takich jak Krzysztof Mędrala, polski kolekcjoner pamiątek związanych ze statkami pasażerskimi. Przedstawione nuty pochodzą z jego kolekcji. Mędrala 2019; Internet: <http://www.1912.pl/?p=1438> (dostęp 25.02.2022).



Ryc. 9. Tylna okładka utworu *Oj! Tereś...* (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji M. Żyłajtys-Wrońskiej)

Fig. 9. Back cover of the song *Oh! Tereś ...*, H. Brzeziński, Publisher L. Idzikowski, Warsaw, ca. 1910 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of M. Żyłajtys-Wrońska)



Ryc. 10. *Some of These Days*, S. Brooks, Will Rossiter, Chicago, 1910 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji K. Mędrala)

Fig. 10. *Some of These Days*, S. Brooks, Will Rossiter, Chicago, 1910 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of K. Mędrala)

nią podpis, świadczący, że Howley jako pierwsza wykonała ten popularny, wodewilowy utwór. Umieszczanie podobizny znanego i lubianego wykonawcy na okładce nut, było bardzo skutecznym zabiegiem marketingowym. W wydawnictwach polskich często spotykane było zdjęcie Hanka Ordonówny albo Mieczysława Fogga. Podobnie postąpiono w przypadku drugiego utworu, który miał przepłynąć Atlantyk na pokładzie *Titanica*. Na okładce utworu *Kiss me, my honey, kiss me*, pośród zielonych pnączy, umieszczono kolorowaną fotografię aktorki Amy Butler, która „z wielkim sukcesem” śpiewała przebój z tego wodewilu, na amerykańskich scenach. Na trójbarwnej okładce, sygnowanej przez „F. Trew”, znajdujemy trzy kroje czcionek.

Muzyka, którą grywano, przeważnie należała do aktualnych przebojów, i takich nut spotykamy bardzo wiele. Analizując nuty pod kątem trudności ich wykonania, można przyjąć, że były umiarkowanie trudne. Repertuar piosenek rozrywkowych, tańców, arii operowych czy piosenek wodewilowych, jeżeli był trudniejszy w oryginale (np. opera lub operetka), to sprzedawane nuty miały łatwą aranżację, wymagającą jednak dość dobrej techniki i przynajmniej kilkuletniej nauki gry na fortepianie. Nie były to więc nuty przeznaczone dla dzieci lub początkujących instrumentalistów. Można założyć, że jeżeli fortepiany lub pianina były sprzętami kosztownymi (do kupienia lub wynajmu), to druki nut nie były przeznaczone dla najbiedniejszych mieszkańców miast czy wsi.

Kompozytorzy tworzyli swoje utwory do znanych wierszy albo współpracowali z poetami nad konkretną piosenką. Muzyka w XIX i XX wieku była bardzo wyczulona na zmiany polityczne, reagowała na każde ważniejsze wydarzenie. Pieśni mogły powstać w kilka godzin i zyskać niebywałą popularność w całym kraju a nawet Europie. W nutach historia odbija się echem - każda rewolucja, każde powstanie, wojna czy katastrofa znajduje swoje odzwierciedlenie w melodiach nuconych przez narody. Sprzedaż nut przyczyniała się także do polepszenia bytów weteranów wojennych albo opłacała uliczne kuchnie, karmiące najbiedniejszych. Tego typu inicjatywy, najczęściej pań wywodzących się z bogatego mieszczaństwa, zbierały pieniądze na posiłki dla poszkodowanych w wojnach, chorych, ubogich.

DRUKARSTWO MUZYCZNE

Drukarstwo muzyczne od początku swojego istnienia było samodzielną dziedziną, chociaż niewątpliwie mocno związaną z drukiem książek. Jednak druk nut zawsze wymagał specjalistycznej wiedzy, sprawiał techniczne trudności i zmuszał drukarzy do zatrudniania specjalnie wykształconych pracowników. Najczęściej było tak, że najlepszymi drukarzami muzycznymi byli sami muzycy i kompozytorzy. Pewnie dlatego druczarnie muzyczne koncentrowały się zawsze w najżywiej działających ośrodkach muzycznych, w których działali aktywnie kompozytorzy. Z największych miast wpływy najpopularniejszych kompozytorów przedostawały się



Ryc. 11. *Kiss me, My Honey, Kiss Me*, I. Berlin i T. Snyder, Ted Snyder Music Publishing, New York, ok. 1910 (fot. M. Żyłajtys-Wrońska, z kolekcji K. Mędrala)

Fig. 11. *Kiss me, My Honey, Kiss Me*, I. Berlin i T. Snyder, Ted Snyder Music Publishing, New York, ca. 1910 (photo by M. Żyłajtys-Wrońska, from the collection of K. Mędrala)

do mniejszych, rozsianych po całej Europie ośrodków, które przejmowały modne style, nowe formy muzyczne oraz nowinki techniczne z zakresu drukarstwa muzycznego. Wpływ na drukarstwo muzyczne miały także przemiany w stylach muzycznych. Nowe formy wymuszały na drukarzach wykorzystanie nowych narzędzi i udoskonalanie druku, a także sprawniejsze drukowanie coraz liczniejszych i coraz bardziej skomplikowanych w swym układzie dzieł muzycznych. Wraz z rozwojem litografii, wynalazkiem prasy szybkościowej (co nastąpiło w 1812 roku) oraz nowymi udoskonaleniami technicznymi przyspieszył także rozwój wydawnictw muzycznych¹⁶.

Drukarnstwo muzyczne wymaga specyficznej wiedzy z zakresu muzyki. Skład tekstu muzycznego, z mnogością znaków, określeń agogicznych i artykulacyjnych, czasami także tekstem pieśni umieszczanym pod zapisem nutowym, musi być nadzorowany przez osobę doskonale znającą zasady muzyki. Przed XIX wiekiem zajmowali się tym przeważnie sami kompozytorzy. Z czasem jednak, gdy druk stał się zmechanizowany, a drukarstwo także rozwinęło się jako dziedzina wymagająca głębszej wiedzy technicznej, drukarz muzyczny nie mógł być amatorem. Dlatego, chociaż druk nut można

uznać za część związaną z typografią książki, to jednak jest to samodzielna i odosobniona dziedzina, zakładająca długotrwałe szkolenie pracowników. Udoskonalenia maszyn, nowe wynalazki i usprawnienia drukowania były niezbędne także ze względu na rozwój muzyki – dzieła były coraz bardziej skomplikowane formalnie, miały rozbudowany układ, partytury na orkiestrę symfoniczną różniły się od partytur na mniejsze składy orkiestr kameralnych. Rozwój litografii i udoskonalenie tej techniki, szczególnie na przełomie XIX i XX wieku, gdy kolorowe litografie zdobyły całe miasta (plakaty oraz drobne druki ulotne zdominowały reklamę na całym świecie), bardzo pomógł w projektowaniu atrakcyjnych wizualnie, a czasem nawet pięknych okładek nut.

Biorąc do ręki jeden egzemplarz nut, mamy sposobność wyczytać z tego kawałka papieru wiele informacji – co grano i nucono, czyje słowa wzbudzały emocje i gościły na ustach wielu ludzi, kto projektował okładkę i gdzie można było dany egzemplarz nut zakupić, jaka panowała moda w ubiorze albo także tańcu, gdzie chadzano, co i kogo oglądano w teatrach i operze! Wydawnictwa nutowe zasługują na uwagę badaczy z kilku dziedzin naukowych, a powstająca monografia, ma za zadanie ten temat przybliżyć. Dyskusja nad obrazem kultury muzycznej w grafice użytkowej oraz w plastyce już trwa, temat ten pojawia się na konferencjach naukowych w Polsce coraz częściej, ciągle jednak brakuje kompleksowych wydawnictw naukowych obejmujących tematykę muzyczną w grafice użytkowej. Szukanie i odnajdywanie, dokumentacja, opisywanie, analiza, komparatystyka artefaktów związanych z naszymi przodkami przybliży nas do zrozumienia ich życia, do narysowania portretu pokoleń, które uformowały także nas i naszą kulturę muzyczną.

Warta uwagi jest wspomniana we wstępie historia melodii ludowych, które wychodząc od twórców ludowych, trafiały w ręce kompozytorów. Uzyskiwały wówczas zapisy nutowe, co z pewnością sprzyjało ich rozpowszechnianiu. Równie ważne były także nowe aranżacje, na instrumenty, głos z towarzyszeniem fortepianu, skrzypiec lub akordeonu, ale także zapisy na małe i duże zespoły orkiestrowe. Możliwe jest prześledzenie drogi melodii zaczerpniętej z folkloru, aż do spopularyzowania danej pieśni lub tańca, a nawet do wpisania jej w utwór muzyki klasycznej, co kompozytorzy czynili chętnie przez wiele stuleci i czynią do dziś. Pojawia się jednak pytanie czy wydrukowane nuty wpływały na środowisko wiejskie? Muzycy na prowincji grali ze słuchu, uczyli się gry na instrumentach zazwyczaj pod okiem starszych wykonawców. Nie można jednak wykluczyć, że muzycy wiejscy korzystali z nut i umieli je odczytywać. Obwoluty nut repertuaru opartego na utworach ludowych zazwyczaj ukazywał okoliczności wiejskie lub postacie w strojach ludowych (co widać na przykładzie ilustracji 1 i 8). Można spodziewać się też pewnego rodzaju sprzężenia zwrotnego – utwory, które kompozytorzy opierali na melodiach zaczerpniętych z repertuaru ludowego, poddane aranżacji i wydane drukiem zyskiwały na popularności w miastach, aby wrócić na wieś w formie nuczonych i tańczonych szlagierów (często przywożonych przez ludność wiejską, która okazjonalnie wracała w rodzinne strony, po przeprowadzce do miast). Do zbadania tego zagadnienia niezbędna będzie szersza analiza etnomuzykologiczna.

¹⁶ Banach 1969: 16.

Wykaz cytowanej literatury:

- Banach, A.
1969. *Lekcja z nut*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chylińska, T.
1979. *Młoda Polska w muzyce – mit czy rzeczywistość*, [w:] J. Ilnicka (red.), *Muzyka polska a modernizm*, 41–54. Muzyka polska w dokumentach i interpretacjach. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dobkowska, J. i J. Wasilewska
2016. *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Arkady.
- Einstein, A.
2009. *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Mędrala, K.
2019. *O nutach wydobytych z dna oceanu*. Internet: <http://www.1912.pl/?p=1438> (dostęp 25.02.2022).
- Schaeffer, B.
1987. *Dzieje kultury muzycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Żyłajtys-Wrońska, M.
2021. *Europejska grafika użytkowa o tematyce muzycznej w dobie secesji*. Praca magisterska obroniona w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.

Maja Żyłajtys-Wrońska

**Music sheets as a material cultural heritage.
Problems of analyzing popular Polish music at the turn of the 19th and 20th centuries**

Summary

The text presents the problems of analyzing popular music published on paper in the 19th and 20th centuries. Intangible cultural heritage in the form of music, passed on orally from generation to generation, is a recognized problem, with a rich scientific analysis and constantly progressing conservation and documentation works. Music sheets, music publications on paper, on the other hand, require a deeper analysis, documentation and interdisciplinary scientific involvement, which this article introduces.

Music notes are an inconspicuous, but rich source of knowledge about the past. Popular works, current hits, instrumental, opera, operetta and film music were published during the course of the 19th and 20th centuries. From old music publications we can read a lot about the mood in a given society, about the needs of the population and charitable activities, about fortitude in the face of the fight for freedom, about burning topics in times of peace. For us, they are also proof of the everlasting folk tradition, so far passed

on orally, and when the print became popular and cheap - finally published in the form of music notes with the text. Music publications can be analyzed from the point of view of several scientific disciplines: graphic and aesthetic (Art History), music (Musicology), advertising (Marketing) and printing. The composition and content of the music sheets covers, the quality and execution of the project and the way of printing also tell us a lot about the financial resources of a given community, but also about prevailing fashions. Analyzing the music sheets collection, we can also see the enormity of problems that the music publishers had to deal with - primarily in terms of printing.

The analysis of the music sheets collection of over 600 copies allowed to outline a typology of music publications in terms of design and form of publication. This text aims to interest the reader in this research problem.

Translated by Maja Żyłajtys-Wrońska

Prezentacja dziedzictwa etnograficznego w grach wideo

Postępujący rozwój technologiczny w XXI w. wpłynął na wszystkie sfery życia, poczynając od czasu poświęconego pracy po różnorodne formy rekreacji. Digitalizacja stała się niemal codziennością we współczesnych praktykach zachowania dziedzictwa kulturowego. Powszechną praktyką stało się udostępnianie online zbiorów muzealnych¹ oraz zasobów bibliotek i instytucji naukowych w formie cyfrowych repozytoriów². Udostępnianie wirtualnych spacerów po skansenach z wykorzystaniem narzędzia, jakim jest *Google Street View*³, czy też transmisje online na żywo (ang. *live streaming*) na platformie *You Tube* ze zwiedzania muzeów⁴ stały się powszechnym elementem promowania dziedzictwa kulturowego w ramach rozpowszechnionej w Internecie⁵ akcji zatytułowanej *Zostań w domu*⁶. Wszystkie te działania miały i nadal mają na celu przybliżenie dziedzictwa kulturowego oraz jego upowszechnienie w świadomości społecznej. Jednakże wciąż gry wideo⁷ stanowią medium, które nie jest w pełni wykorzystywane do popularyzacji dziedzictwa kulturowego⁸. Wraz z zastosowaniem tego środka przekazu możliwe staje się nie tylko wprowadzenie nowej formy ochrony (utrwalenia) dziedzictwa, ale także pozyskanie nowych odbiorców i technologii, które obecnie są stosowane w dynamicznie rozwijającym się świecie⁹.

Rozwój cywilizacyjny nie tylko stał się impulsem do przeobrażeń gier wideo, ale także inspiracją do ich tworzenia i rozwoju wraz z nastaniem pod koniec XX w. zwrotem światocentrycznym¹⁰. Stał się on przyczyną podniesienia roli kreowanego świata od tła historii do jej podstawy i najważniejszego punktu odniesienia. „Światotwórczość”¹¹ stało się spoiwem dla pola przewidzianych działań (linearnych punktów historii i konstrukcji bohaterów) i tych, których twórcy nie uwzględnili, a więc przestrzeni metagry (interakcji pomiędzy rozgrywką a graczem). Wykreowane uniwersum stanowi nie tylko podwaliny pod elementy narratologiczne i fabułowórcze, ale także przekłada się na „projektowanie narracyjne gracza”¹², który decyduje się na poznanie proponowanej historii¹³.

W XXI w. gry wideo zaczęły zajmować miejsca w muzealnych gablotach¹⁴ jako istotny element współczesnej kultury, jednocześnie posiadający własną historię i tradycję¹⁵. Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych w 2011 r. uznał gry wideo za przekątnik idei równy innym formom medialnym, np. filmom i książkom, orzekając jednocześnie o objęciu ich ochroną przez pierwszą poprawkę do Konstytucji Stanów Zjednoczonych Ameryki¹⁶.

Gry wideo stały się pomostem pomiędzy materialnym i niematerialnym dziedzictwem kulturowym, w którym materialność nośników (komputerów oraz konsol) i kod gry, jest nierozłącznym elementem odczuć wywoływanych przez strukturę przedstawianego świata (opowiadanej historii), która bez odbiorców – aktywnego, czyli gracza (będącego zarazem uczestnikiem, jak i aktywatorem) lub pasywnego – będącego jedynie obserwatorem rozgrywki, pozostaje nieożywiona. Są one, podobnie, jak inne grupy dziedzictwa kulturowego, narażone na unicestwienie w przypadku bra-

¹ Internet: <https://britishmuseum.withgoogle.com> ; <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna> (dostęp 03.11.2022).

² Internet: <https://rcin.org.pl/dlibra?language=pl> (dostęp 02.11.2022).

³ Internet: <https://www.biskupin.pl/street-view/> (dostęp 02.11.2022).

⁴ Internet: <https://www.facebook.com/1944pl/videos/136935134404928/UzpfSTExOTU1NzQxMTA0NDoxMDE1NzE4Nz cwMDixMTA0NQ/> (dostęp 02.11.2022).

⁵ Internet rozumiany jako WWW (ang. *World Wide Web*), czyli wszechświatowa pajęczyna; Internet: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/WWW;3998620.html>; <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Internet-czy-internet;228.html> (dostęp 11.11.2022).

⁶ Zorganizowanej w 2020 r. i rozpowszechnionej w Internecie jako #zostanwdomu, której celem było promowanie kultury i aktywności wśród osób decydujących się na ograniczenie kontaktów społecznych.

⁷ „Gra wideo to rodzaj aktywności realizowanej przy pomocy aparatu audiowizualnego, która przyjmuje formę danych zapisanych na nośniku treści i która może posiadać fabułę”; Internet: <http://digitalheritage.pl/wp-content/uploads/2020/07/WhitePapers-KK-2.pdf> (dostęp 04.11.2022).

⁸ Petrowicz 2016: 169–170.

⁹ Purchla 2014: 21.

¹⁰ Gry wideo (ang. *gameworld*) należy postrzegać w kontekście wielowymiarowości i złożoności przedstawionego świata; Maj 2017: 195.

¹¹ „Sztuka tworzenia wyobrażonych światów”; za: Maj 2021: 43.

¹² Maj 2021: 44.

¹³ Stelmaszewski 2016: 280–282.

¹⁴ Internet: <https://www.muzeumazji.pl/wystawy-czasowe/zabawa-z-kultura-tradycyjne-zabawy-i-gry-azji/> (dostęp 02.11.2022).

¹⁵ Internet: <http://wmkig.pl/>; <https://www.muzeumkomputerow.edu.pl/> (dostęp 04.11.2022).

¹⁶ Eklund 2022: 2; Muriel i Crawford 2018.

ku zachowania platform technologicznych i środowiska gier. Do takiej sytuacji dochodzi, gdy przez postęp technologiczny niemożliwe staje się „odczytanie” starszych nośników¹⁷.

Gry wideo rozpowszechniły się do tego stopnia, że ich odbiór możliwy jest w sposób stacjonarny z wykorzystaniem komputerów stacjonarnych i konsol (Xbox, PlayStation, Nintendo) oraz poprzez użytkowanie przenośnym urządzeń takich, jak laptopy i tablety, a także konsole mobilne (Nintendo Switch) i telefony komórkowe, stanowią element życia codziennego. Oprócz wspomnianego wymiaru materialnego, posiadają one również wartości edukacyjne i naukowe, przekazujące wiedzę i umiejętności w wymiarze niematerialnym. Takie postrzeganie i przywiązanie do dziedzictwa kulturowego Laurajane Smith określiła jako „tworzenie dziedzictwa” poprzez zaangażowanie emocjonalne odbiorców. Myśl tę rozwinęła przedstawiając dziedzictwo kulturowe jako proces społeczno-kulturowy, istniejący w aktach pamięci, który przekłada się na rozumienie i zaangażowanie w teraźniejszość¹⁸.

Gry wideo, będące interaktywnym nośnikiem wizualnym, stały się szansą na niemal kompletne odzwierciedlenie różnorodności społeczności z uwzględnieniem ich walorów społeczno-ekonomicznych, zaawansowania technologicznego oraz przemian i zawiłości historycznych, które na nie oddziaływały. Tym samym gry wideo są nowoczesnym narzędziem do zapisu i prezentowania dziedzictwa kulturowego¹⁹.

Gry te stanowią platformę do adaptacji, utrwalania i ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, jakim są mity, opowieści, rytuały czy pieśni²⁰. Gry są również szansą na popularyzację i przetrwanie pamięci o nich w formie wirtualnego projektu²¹. Zaprojektowanie w nich elementów dziedzictwa kulturowego nie musi dotyczyć jedynie wydarzeń historycznych, tworząc niejako dokumenty historyczne, lecz może obejmować także wplecenie ich w barwną opowieść, np. z elementami fantastyki lub całym światem czerpiącym z literatury fantazy²². Takim przykładem może być gra *The Elder Scrolls V: Skyrim*²³, w której mieszkańcy północnej prowincji krainy wzorowani są na skandynawskiej historii i tradycji kulturowej, lecz w ramach stworzonej fabuły egzystują w niej rasy elfów, humanoidów i animoidów²⁴. Natomiast do gry *Dragon Age: Inquisition*²⁵, do świata fantazy przeniesiono zakon templariuszy, który został uwikłany w wojnę z magami. W serii opowieści *God of War*²⁶ gracz wciela się w postać z greckiej mitologii – Kratos, będącego synem bogini Styks i tytana Pallasa. Kratos, uosobienie potęgi, mocy i przemo- cy, prowadzi gracza przez grecką historię (wojny pomiędzy miastami-państwami Atenami i Spartą) oraz mitologię, którą

jednak twórcy gry postanowili w znaczny sposób przekształcić (np. główny bohater okazuje się jednym z dzieci Zeusa, a ponadto w wyniku rozgrywki to Kratos zostaje nowym bogiem wojny, przejmując tron Aresa). Natomiast w kolejnej odsłonie gry *God of War: Ragnarok*²⁷, Kratos wraz ze swoim synem Atreusem, przemierzają Asgard – świat nordyckich bogów. W tej historii przedstawiono alternatywną wersję wydarzeń zawartych w nordyckiej mitologii – tytułowy „zmiernik bogów” ma nadzieję dla Asów właśnie za sprawą Atreusa – Lokiego. W przypadku opisanych gier niezbędna jest znajomość źródeł – mitologii nordyckiej i greckiej, aby zrozumieć zmiany wprowadzone przez twórców. Gry te mogą stać się inspiracją do poznania pierwowzorów, lecz same w sobie nie stanowią wykładni historii.

Nieco innym przykładem, w której świat fantazy przeplata się wierzeniami i tradycjami ludowymi jest trylogia *Wiedźmin*²⁸. Jednakże w tej serii pojawiają się nie tylko informacje o zabobonach, lecz są spersonifikowane ożywionym elementem świata przedstawionego²⁹. W podobnej konwencji powstała gra *Hellblade: Senua's Sacrifice*³⁰, w której główną bohaterką jest wojowniczką z celtyckiego plemienia Piktów (zamieszkującego od I w. n.e. do IX w. n.e., dzisiejsze tereny północnej Szkocji). Opowiadana historia osadzona jest w tradycji mitów nordyckich – rozgrywa się w krainie Helheim (nordyckiego miejsca życia umarłych). Główna bohaterka mierzy się z antagonistami zainspirowanymi mitologią³¹. Oba przytoczone przykłady wprowadzają gracza w świat legend i mitów, zapoznając go z ich przesłaniem w sposób nieingerujący w ich źródła.

Z drugiej strony wśród gier znajdują się i takie, w których przedstawiono historie cywilizacji, kreowanie państw i zróżnicowanie kulturowe przedstawianych społeczności; stanowią one medium edukacyjno-historyczne z rozwiniętą fabułą. W tym miejscu należy wspomnieć o serii *Assassin's Creed*³², opartej na różnorodnych wydarzeniach i epokach historycznych, które odbiorca poznaje poprzez wcielenie się w tytułowego zabójcę, a dokonywane przez niego wybory kreują przebieg linii fabularnej. W części *Assassin's Creed Unity* gracz staje się uczestnikiem Rewolucji Francuskiej i ma możliwość prześledzenia biegu zdarzeń od zdobycia Bastylli po wykonanie wyroku śmierci na królu Ludwiku XVI³³. W kolejnych dwóch odsłonach serii: *Origins*³⁴, w której przedstawiona historia rozgrywana jest w starożytnym Egipcie za cza-

¹⁷ Garda 2014: 126; Bontchev 2015: 54.

¹⁸ Smith 2006: 4.

¹⁹ Taylor 2009.

²⁰ Szewerniak 2016: 129.

²¹ Pym 2019: 20; Anderson *et al.* 2010.

²² Pym 2019: 20–21.

²³ Gra została wyprodukowana przez Bethesda Game Studio, a swoją promocję miała w 2011 r.

²⁴ Pym 2019: 28.

²⁵ Grę stworzyło studio BioWare w 2009 r.

²⁶ Seria gier stworzona przez Santa Monica Studio i wydawana przez Sony Interactive Entertainment od 2005 r.

²⁷ Gra została wydana w 2018 r.

²⁸ Gry zostały wydane przez studio CD Project Red, a ich fabuła oparta jest na opowiadaniach i powieściach autorstwa Andrzeja Sapkowskiego.

²⁹ W trzeciej części sagi *Wiedźmin* pt. *Dziki gon*, tytułowy bohater mierzy się, między innymi z utopcami, strzygami i porońcami – demonami znanymi z wierzeń słowiańskich; Gieysztor 2006: 250–257, 259–263.

³⁰ Produkcja studia Ninja Theory.

³¹ Pym 2019: 30.

³² Seria gier stworzona przez studio Ubisoft.

³³ Internet: <https://www.ubisoft.com/pl-pl/game/assassins-creed/all-games> (dostęp 4.11.2022).

³⁴ Premiera gry miała miejsce w 2017 r.; Internet: <https://www.european-heritagetimes.eu/2021/07/31/fact-and-fiction-assassins-creed-and-cultural-learning/> (dostęp 03.11.2022).

sów dynastii Ptolemeusza oraz *Odysej*³⁵ – akcja rozgrywki dzieje się w okresie wojen peloponeskich.

Oprócz przedstawionych powyżej przykładów łączenia światów fantasy z elementami mitologii oraz przebiegu zdarzeń historycznych, w trakcie których dzieje się fikcyjna przygoda bohatera, powstały też gry, w których opowieść ściśle wiąże się z dziedzictwem kulturowym różnych społeczności. W grze *Never Alone (Kisima Injitchuana)*³⁶ opowiadana historia oparta została na tradycji i wierzeniach ludu Inuitów, w której to gracz wciela się w przedstawicielkę plemienia Iñupiaq. Fabuła gry została oparta na narracji tradycyjnej historii *Kunuksaayuka*, która przekazywana jest z pokolenia na pokolenie (ryc. 1). W procesie tworzenia gry studio współpracowało z 24 przedstawicielami rdzennych mieszkańców Alaski. Konsultanci mieli pieczę nad wyglądem bohaterów, ich ubiorem i zachowaniem, w tym również w kwestii stosowanych metod polowania. Głównym celem powstania gry opartej na kulturze i tradycji ludu Iñupiaq była chęć zapoznania możliwie szerokiej grupy odbiorców, głównie młodszych graczy, ze społecznością Inuitów i ich zwyczajami³⁷.

Projekty, które zostały powyżej przytoczone stanowią jedynie wstęp do bogatego medium gier wideo, które stanowią wstęp do poznawania dziedzictwa kulturowego. Jednakże próba przedstawienia kultur i społeczności może spotkać się z lekceważeniem i ignorancją.

Gabrielle Hughes zwróciła uwagę na niebezpieczeństwo związane ze sposobem przedstawiania społeczności wraz z jej kulturą, bowiem może dojść do niewłaściwego przedstawienia spuścizny ze względu na jej złe zrozumienie lub splotenie znaczeń tradycji. Badaczka ta podkreśliła również niebezpieczeństwo dotyczące kontroli wiedzy o kulturze przez twórców gier, ponieważ stworzona narracja może zostać wykorzystana do zaprezentowania jej w negatywny sposób. Analogiczne działania miały miejsce, np. w okresie kolonializmu, kiedy to zniewalane społeczności były pozbawiane tożsamości, a znaczenie ich kultury i spuścizny było umniejszane w celu całkowitej eliminacji³⁸. Także w czasach feudalizmu kultura szlachecko – dworska dominowała w sposób przemocowy nad kulturą chłopską³⁹. Ważny problem stanowi również kwestia przywłaszczenia kulturowego (ang. *cultural appropriation*), którego przejawem jest przejęcie elementu innej kultury i używanie go w sposób niewłaściwy z brakiem poszanowania dla jego znaczenia, jednocześnie umacniając stereotypy społeczne. Promowanie fragmentu kultury w oderwaniu od jego pierwotnego znaczenia i przywłaszczenie sobie jego wizerunku jest szkodliwe także ze względu na przekłamania, które następują wobec odbiorcy. Przywłaszczenie kulturowe może dotyczyć dóbr niematerialnych, w tym także zwyczajów i tradycji, których komercjalizacja



Ryc. 1. Kadr z gry *Never Alone (Kisima Injitchuana)*: A) strój postaci z gry wzorowany na tradycyjnych ubraniach inuickich; B) Inuici w tradycyjnych strojach (źródło: <http://neveralonegame.com/inspirational-artwork/>)

Fig. 1. Still from the game *Never Alone (Kisima Injitchuana)*: A) game character's clothing based on Inuit clothes; B) Alaska Native in traditional style (source: <http://neveralonegame.com/inspirational-artwork/>)

w reklamach, stylach mody czy różnorodnej rozrywce staje się powszechne w erze globalizacji⁴⁰.

Przykładem wykorzystania elementów kultury w sposób niewłaściwy, a więc z pozbawieniem ich znaczenia i wartości, jest gra *Shadow of the Tomb Raider*⁴¹. Główna bohaterka, Lara Croft wyrusza w podróż, aby odnaleźć artefakty, które doprowadzają ją do Paititi – zaginionego miasta Inków, znanego z legend i mitów. Miasto miało zostać założone przez herosa o imieniu Inkarii, który był założycielem również Cuzco. W grze miasto prezentowane jest jako nadal zaludnione i dobrze prosperujące. Główna bohaterka ma możliwość zapoznania się z życiem codziennym Inków, a także po części brania w nim udziału. W trakcie rozgrywki bohaterce udostępniane są coraz to nowsze stroje, nawiązujące do historii i kultury inkaskiej (ryc. 2). Jest to kolejny przykład przywłaszczenia kultury i splotenia jej symboli – w tym przypadku ubiorów, których różnorodność związana była z podziałem na kasty oraz zależała od rodzaju obchodzonych świąt.

Kolejnym przykładem zawłaszczenia dziedzictwa kulturowego oraz wykorzystania go w sposób odseparowany od właściwego znaczenia jest gra *Far Cry 3*⁴². Główny bohater, po ucieczce od piratów, zostaje zmuszony do samotnego przeżycia na archipelagu zamieszkiwanym przez plemię wzorowane na maoryskiej kulturze. W trakcie rozgrywki wraz z rozwojem postaci pojawiają się także wyraźne zmiany w jego wyglądzie, a mianowicie w trakcie osiągnięcia kolejnych poziomów i zdobywania nowych umiejętności na skórze bohatera pojawiają się tatuaże. Twórcy gry do wykreowania wzorów tatuaży posłużyli się symbolami maoryskich tatuaży, których symbolika jest zgoła odmienna od tej zaprezentowanej w grze⁴³. W społecznościach zamieszkujących Nową Zelandię tatuowanie twarzy i ciała ma niezwykle istotne znaczenie, ponieważ symbolizuje pozycję społeczną – niektóre

³⁵ Premiera gry miała miejsce w 2018 r.

³⁶ Gra została opracowana przez studio Cook Inlet Tribal Council (CITC) we współpracy z E-Line Media; Pym 2019: 9–10.

³⁷ Internet: https://www.youtube.com/watch?v=SMbyN5Ej0L4&ab_channel=NeverAlone-Kisimalngitchuna (dostęp 04.11.2022).

³⁸ Pym 2019: 28–29.

³⁹ Wężowicz-Ziółkowska 2020: 413.

⁴⁰ Grzybczyk 2021: 13–14.

⁴¹ Gra została wydana w 2018 r. przez studia Eidos Montreal i Crystal Dynamic.

⁴² Gra stworzona przez studio Ubisoft Montreal w 2012 r.

⁴³ Internet: <https://www.eurogamer.pl/far-cry-3-z-rozwojem-postaci-i-sp-jn-fabu> (dostęp 04.11.2022).



Ryc. 2. Inkaskie stroje tradycyjne: A) Manco Cápac – legendarny przodek i władca Inków w Cuzco; B) obchody *Inti Raymi* (Święto Słońca); C) inkaski ubiór z gry *Shadow of the Tomb Raider* (źródło: <https://zmiłoscidoinkow.eu/tauantinsuyu-chinchaysuyu-antisuyu-qullasuyu-kuntisuyu/legendy-o-inkach/>; archiwum autorki)

Fig. 2. Inca traditional costumes: A) Manco Cápac – legenday ancestor and ruler of the Incas in Cuzco; B) celebration of the *Inti Raymi* (Sun Festival); C) Inca clothing from the game *Shadow of the Tomb Raider* (source: <https://zmiłoscidoinkow.eu/tauantinsuyu-chinchaysuyu-antisuyu-qullasuyu-kuntisuyu/legendy-o-inkach/>; author's archive)

wzory są zarezerwowane jedynie dla wodzów i wyróżniających się wojowników⁴⁴. Rytuał tatuowania symbolizuje wytrzymałość i odporność na ból fizyczny i jest wyrazem tożsamości (jaźni) tatuowanego, a proces ten rozpoczyna się wraz z okresem dojrzewania, symbolizując przejście i zmianę statusu społecznego. Każdy tatuaż jest indywidualną i wyjątkową historią (*kiri tuhi* – oznaczający skórę i sztukę), złożoną z różnorodnych elementów, opowiadaną przez tatuazystę. Głównym motywem tatuazaży są linie *manawy* (główna linia, czyli linia Serca – życie i podróż życiowa, powiązana z czasem, który człowiek spędza wśród żywych) i *korusy* (linie rozchodzące się od głównej linii – oznaczają powiązania z grupami ludzi oraz symbolizuje nowe życie i początek)⁴⁵. W grze symbole te zostały pozbawione swoich znaczeń i przypisane do bohatera pochodzącego z innej kultury, dla którego nie posiadały żadnego znaczenia.

Pomimo przytoczonych negatywnych przykładów wykorzystania dziedzictwa kulturowego w grach wideo, warto jednak rozważyć pozytywne strony tego medium. Gry wideo jako nowoczesne medium, dostosowywane do rozwijającej się technologii, umożliwiają prezentowanie i popularyzowanie dziedzictwa kulturowego na całym świecie bez barier

komunikacyjnych i językowych. Dynamicznie zmieniająca się dziedzina groznawcza staje się również szansą na wprowadzanie zmian w już wydanych produktach, co pozwala na uaktualnianie wykreowanego świata na podstawie nowych odkryć i przeprowadzonych badań⁴⁶. Umożliwia również uzupełnianie strony dydaktycznej gier o walory historyczne, archeologiczne i etnograficzne w poszanowaniu odmienności kulturowej⁴⁷.

Dziedzictwo kulturowe spaja społeczeństwo poprzez wzmacnianie tożsamości kulturowej, a jego ochrona istotna jest również dla procesów gospodarczo-ekonomicznych i politycznych. Stanowi również podwaliny pod edukację i integrację dla innych grup społecznych. W tych procesach swój udział mają, i mogą mieć jeszcze większy, gry wideo jako globalne medium służące do rozpowszechniania zasobów dziedzictwa kulturowego. Konstrukcja świata opartego na autentyzmie niematerialnym – kulturze, mitologii, wierzeniach, lokalnych historiach lub materialnym – przejawom wyjątkowości regionów poprzez osadzenie ich w realnych lokacjach z zamieszczeniem charakterystycznej architektury, nie tylko zwiększa potencjał immersji gracza, ale stanowi walor edukacyjny i poznawczy, a nieraz i symboliczno-sentymentalny. Jednocześnie pozwala graczom na wielopoziomowe odczuwanie i niemal „wnikanie” w świat przedstawiony, oddziałując na niego nie tylko w jednym wymiarze. Gry wideo są również szansą na przekraczanie barier wiekowych i kulturowych, które jedynie pozornie dzielą graczy, których zróżnicowane doświadczenie ubogaca ich odbiór przedstawionego świata. Podobnie jak w przypadku odległości pomiędzy twórcami a odbiorcami, również granice między światem przedstawionym a odbiorcami stają się nieistotne ze względu na dostępność wirtualnych platform⁴⁸. Gry stanowią także szansę na podniesienie jakości życia dla osób obciążonych różnorodnymi wykluczeniami społecznymi, między innymi niepełnosprawnością ruchową. Jak podkreśla J. Purchla „dostęp do dziedzictwa jest jednym z podstawowych praw człowieka”⁴⁹.

Gry wideo stanowią ważny element kultury popularnej, którego grupa odbiorców jest zróżnicowana pod względem wieku, płci, pozycji społecznej i pochodzenia, dlatego też rozwinięcie możliwości poznawczych innych kultur dla tak szerokiej grupy odbiorców jest szansą na przedstawienie różnorodności dziedzictwa kulturowego. Gry mogą stać się nie tylko uzupełnieniem dla eksponatów prezentowanych w muzeach czy też opisywanych w publikacjach, ale równowartościowym przekaznikiem kulturowo-społecznym i nośnikiem pamięci (tradycji)⁵⁰, który umożliwia zaangażowanie emocjonalne i intelektualne odbiorców oraz zachęca do powrotu w wykreowany świat⁵¹.

⁴⁴ Żukowska-Gardzińska 2017: 235.

⁴⁵ Internet: <https://devinbratki.wordpress.com/2018/12/03/maori-ta-moko-an-ethnographic-proposal/> (dostęp 03.11.2022).

⁴⁶ Poprawki (ang. *patch* – łątka) wprowadzane są do gier w formie pakietu instalacyjnego, które zmieniają kod źródłowy w celu wyeliminowania błędów lub dodania nowych elementów.

⁴⁷ Bontchey 2015: 54–55.

⁴⁸ Guzek, Szrajber i Jach 2016: 231–232, 241–242.

⁴⁹ Purchla 2014: 21.

⁵⁰ Seif El-Nasr 2008: 28–29; Bakun 2017: 15–16.

⁵¹ Artykuł dedykuję mojemu Ojcu – w podziękowaniu za zainspirowanie do poznawania mitologii i literatury fantasy.

Wykaz cytowanej literatury

- Anderson, E.F., L. McLoughlin, F. Liarakis, C.E. Peters, P. Petridis i S. de Freitas
2010. Developing serious games for cultural heritage: a state-of-the-art review. *Virtual Reality* 14(4): 1–34.
- Bakun, M.
2017. Niechący zrobiłam Dark Souls – gry wideo w instytucjach kultury z perspektywy twórcy i groźnawcy. *Replay* 1(4): 7–18.
- Bontchev, B.
2015. Serious games for and as cultural heritage. *Digital Presentation and Preservation of Cultural and Scientific Heritage* 5: 43–58.
- Eklund, L.
2022. *From trash to treasure: exploring how video games are moving from popular culture to cultural heritage* (niepublikowane wystąpienie konferencyjne). Kraków: konferencja DIGRA 7–11.07.2022.
- Garda, M.B.
2014. Gry komputerowe jako dziedzictwo kulturowe. *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1: 119–128.
- Gieysztor, A.
2006. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grzybczyk, K.
2021. *Skradziona kultura. Jak Zachód wykorzystuje cudzą własność intelektualną*. Warszawa: Wolter Kluwer.
- Guzek, K., R. Szrajber i S. Jach
2016. Architectural heritage and its representation in video games, [w:] A. Wojciechowski i P. Napieralski (red.), *Computer game innovations*, 231–243. Łódź: Lodz University of Technology Press.
- Maj, K.M.
2017. Słowo gra znaczy świat. Przestrzeń gry wideo w kognitywnej teorii narracji. *Teksty Drugie* 3: 198–209.
2021. O strukturze świata w narracyjnych grach wideo, *The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 29(38): 43–55.
- Muriel, D. i G. Crawford
2018. *Video games as culture: considering the role and importance of video games in contemporary society*. London: Routledge.
- Petrowicz, M.
2016. Gry wideo – medium XXI wieku, [w:] D. Gałuszka, G. Ptaszek i D. Żuchowska-Skiba (red.), *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, 157–171. Kraków: Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner.
- Purchla, J.
2014. Dziedzictwo kulturowe a kapitał społeczny, [w:] A. Rottermund (red.), *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe*, 21–30. Warszawa: Polski Komitet do spraw UNESCO.
- Pym, A.E.M.
2019. *The (virtual) myth conservancy: a framework for virtual heritage and game-based learning*. Santa Barbara: Pacifica Graduate Institute (niepublikowana praca dyplomowa).
- Seif El-Nasr, M.S. i M. Al-Saati, S. Niedenthal i D. Milam
2008. Assassin's Creed: a multi-cultural read. *Loading: The Journal of the Canadian Game Studies Association* 2(3): 1–32.
- Smith, L.
2006. *Uses of heritage*. London: Routledge.
- Stelmaszewski, M.
2016. Gra komputerowa jako dobro kulturowe. Węzłowe problemy ochrony. Przyczynek do dyskusji, [w:] P. Dobosz, M. Adamus, D. Guzek i A. Mazur (red.), *Węzłowe problemy prawnej ochrony dziedzictwa kulturowego*, 279–299. Kraków: Wydawnictwo Kasper.
- Szewerniak, M.
2016. Dziedzictwo kulturowe i doświadczenie wirtualne. *Turystyka Kulturowa* 3: 129–142.
- Taylor, T.L.
2009. The assemblage of play. *Games and Culture* 4(4): 331–339.
- Węzłowicz-Ziółkowska, D.
2020. Kultura ludowa – restytucja czy zawłaszczenie? *Konteksty Kultury* 17(4): 409–422.
- Żukowska-Gardzińska, D.
2017. Przekraczanie siebie w ciele – znaczenie tatuażu w przestrzeniach wiary. *Quarterly Journal. Fides et Ratio* 30(2): 234–243.

Źródła internetowe

- <https://www.biskupin.pl/street-view/> (dostęp 02.11.2022).
- <https://britishmuseum.withgoogle.com/> (dostęp 03.11.2022).
- <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/strona-glowna> (dostęp 03.11.2022).
- <http://digitalheritage.pl/wp-content/uploads/2020/07/WhitePapers-KK-2.pdf> (wgląd 04.11.2022).
- <https://devinbratkiv.wordpress.com/2018/12/03/maori-ta-moko-an-ethnographic-proposal/> (dostęp 03.11.2022).
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/WWW;3998620.html> (dostęp 11.11.2022).
- <https://www.europeanheritagetimes.eu/2021/07/31/fact-and-fiction-assassins-creed-and-cultural-learning/> (dostęp 03.11.2022)
- <https://www.eurogamer.pl/far-cry-3-z-rozwojem-postaci-i-sp-jnu> (dostęp 04.11.2022).
- <https://www.facebook.com/1944pl/videos/136935134404928/UzpfSTExOTU1NzQxMTA0NDoxMDE1NzE4Nz cwMDixMTA0NQ/> (dostęp 02.11.2022).
- <https://www.muzeumazji.pl/wystawy-czasowe/zabawa-z-kultura-tradycyjne-zabawy-i-gry-azji/> (dostęp 02.11.2022)
- <http://neveraloneygame.com/inspirational-artwork/> (dostęp 18.11.2022).
- <https://rcin.org.pl/dlibra?language=pl> (dostęp 02.11.2022).
- <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Internet-czy-internet;228.html> (dostęp 11.11.2022).
- <http://wmkig.pl/>; <https://www.muzeumkomputerow.edu.pl/> (dostęp 04.11.2022).
- <https://www.ubisoft.com/pl-pl/game/assassins-creed/all-games> (dostęp 04.11.2022).
- https://www.youtube.com/watch?v=SMbyN5Ej0L4&ab_channel=NeverAlone-Kisimalngitchuna (dostęp 04.11.2022).
- <https://zmloscidoinkow.eu/tahuantinsuyu-chinchaysuyu-antisuyu-quallasuyu-kuntisuyu/legendy-o-inkach/> (dostęp 18.11.2022).

Presentation of ethnographic heritage in video games

Summary:

Nowadays video games are used almost on every mobile device (mobile phones, tablets, and laptops). Yet, their potential to popularize and to spread awareness about cultural heritage is not fully used. Video games may create a platform between material and non-material heritage as a form of its consolidation in consciousness of the society. They enable

almost entirely to reflect social diversity as well as historical and cultural transformations. Thus the video games are modern tool, which helps to present cultural heritage.

Translated by Monika Lis

Współczesne tworzenie, transformacja i usuwanie nośników pamięci społecznej: pomniki, symulakry i inscenizacje

Dziedzictwo kulturowe posiada niezwykle istotną z politycznego punktu widzenia zdolność definiowania i legitymizowania istnienia określonych tożsamości grupowych oraz wzmacniania, a nawet kreowania określonych form pamięci społecznej¹. Jednocześnie materialne (pomniki i dzieła sztuki) i niematerialne (historia mówiona, wspomnienia, rytuały i ceremonie kulturowe) nośniki pamięci społecznej² jako elementy dziedzictwa kulturowego są – jak wykazał niegdyś francuski historyk Pierre Nora – podatne na manipulacje i zawłaszczanie. Polityka kulturalna państwa może tworzyć „implanty pamięci społecznej”³ – pożądane ideologicznie miejsca i obiekty pamięci lub zacierać pamięć o tych miejscach i obiektach, które są niezgodne z aktualnymi priorytetami politycznymi.

„Oficjalny” lub – innymi słowy – „usankcjonowany” dyskurs o dziedzictwie jest formułowany lub co najmniej kontrolowany przez władze polityczne, podczas gdy legitymizowany jest zwykle opiniami ekspertów odwołującymi się do wartości naukowych i artystycznych. Dyskurs ten rozpozszechniają i umacniają różnego rodzaju służby i instytucje państwowe posiadające kompetencje prawne i administracyjne. W ramach tego dyskursu podstawy selekcji dziedzictwa kształtowane są poprzez zdefiniowanie tego, co spośród dóbr kultury uważa się za godne ochrony i opieki, a co skazane jest na zapomnienie. Ów polityczny mechanizm utrwalania i pielęgnowania wartości określających tożsamość jednorodnego narodu, zmierza często do wyeliminowania wszystkiego, co jako „obce” lub jako „inne”⁴ uważane jest za zagrażające „bezpieczeństwu kulturowemu” państwa⁵.

W wyniku złożonej historii Europy Środkowej różne grupy etniczne, kulturowe i religijne pozostawiły tu ślady swojego istnienia od czasów starożytnych po współczesność. To różnorodne dziedzictwo w różnych okresach historii stawało się przedmiotem zainteresowania, sentymentu, dumy, ale także źródłem urazy, frustracji czy poczucia winy. Obiekty pamięci i miejsca pamięci⁶ powstawały lub były celowo two-

zone, były interpretowane i reinterpretowane, a także zapomniane lub usuwane, w zależności od aktualnej sytuacji politycznej i ideologicznej.

W niniejszym tekście⁷ przykłady związane z polską tradycją i z obszarem znajdującym się w topograficznych granicach współczesnej Polski służą jako ilustracja szerszego zjawiska, gdyż Polska to oczywiście tylko jeden z wielu krajów Europy Środkowo-Wschodniej, który boleśnie doświadczył mechanizmu politycznej manipulacji pamięcią kulturową.

W przypadku najnowszej historii Polski od XIX wieku można zidentyfikować co najmniej pięć kolejnych krucjat ideologicznych, w których dziedzictwo historyczne było wykorzystywane przez aktualnych rządzących do stworzenia pożądanej pamięci społecznej jako podstawy legitymizacji ich władzy. Takie działania podejmowano:

- w czasach zaborów – aby wymusić zapomnienie o polskiej przeszłości i powiązać okupowane ziemie z historią państw zaborczych;
- po odzyskaniu niepodległości po I wojnie światowej – aby odwrócić ten proces i przywrócić pamięć o historii niepodległej Polski;
- w czasie II wojny światowej – aby całkowicie zatrzeć ślady polskości i stworzyć historyczne uzasadnienie dla istnienia niemieckiej III Rzeszy;
- po II wojnie światowej – aby z jednej strony historycznie uzasadnić polityczne zmiany granic obejmujące przesunięcie Polski na zachód, a z drugiej aby utrwalić nową społeczną świadomość ustroju socjalistycznego i wymuszoną „przyjaźń” ze Związkiem Radzieckim;

zaproponowany przez Paula Norę w latach 1970., stał się bodźcem do podjęcia wielu innowacyjnych badań i przedmiotem niezliczonych publikacji (w polskiej literaturze naukowej, spośród najnowszych publikacji na ten temat warto wymienić np.: Szpociński 2008; Barański 2018; Krawczyk 2018; Szmyglin 2018).

⁷ Pierwsza wersja niniejszego artykułu przedstawiona została podczas międzynarodowej konferencji *Places of Memory – Protection, Conservation, Interpretation*, która odbyła się w dniach 8–10 marca 2017 r. we Florencji, organizowanej przez komitety Międzynarodowej Rady do spraw Zabytków i Miejsc Zabytkowych (ICOMOS): TheoPhilos (International Committee on Theory and Philosophy of Conservation and Restoration) i ICIP (International Committee on Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites). Za uwagi dotyczące wcześniejszych wersji dziękujemy prof. Louisowi Danielowi Nebelsickowi.

¹ Smith 2016.

² Kula 2002.

³ Golka 2009.

⁴ Wambler 2018.

⁵ Kobyliński 2019.

⁶ Termin „miejsca pamięci” (fr. *lieux de memoire*), od czasu, gdy został



Ryc. 1. Wieża Bismarcka w Szczecinie, zbudowana w latach 1913–1921
(za: Wikipedia Commons, fot. Torstenww, 2013)

Fig. 1. Bismarck tower in Szczecin, built 1913–1921 (after Wikipedia Commons, photo by Torstenww, 2013)

- wreszcie po 1990 roku – aby wymazać czasy PRL z pamięci społecznej i stworzyć nową wersję przeszłości, opartą przede wszystkim na fundamentach religijnych i narodowych.

Pod koniec XVIII wieku Polska utraciła niepodległość i została podzielona między trzy sąsiednie państwa: Rosję, Austrię i Prusy. Przez 123 lata, kiedy Polska nie istniała jako państwo, na jej terytorium zaborcy celowo tworzyli budowle i pomniki, których celem było zakorzenienie pamięci społecznej w nowej rzeczywistości politycznej i nadanie jej historycznej głębi. Jako przykład można podać tzw. wieże Bismarcka (*Bismarcktürme* – ryc. 1) wznoszone w Niemczech (i na byłych ziemiach polskich wcielonych do Niemiec) w latach 1869–1934 na cześć pierwszego kanclerza Niemiec Otto von Bismarcka⁸.

Po odzyskaniu niepodległości w wyniku I wojny światowej te zabytki i budowle stały się przedmiotem emocjonalnej reakcji. Rozebrano większość wież Bismarcka, a z cokołów usunięto pomniki wzniesione w czasach zaborów, jak np. pomnik (zbudowany w Warszawie w 1870 r. i rozebrany w 1917 r.) Iwana Paskiewicza, dowódcy wojsk rosyjskich, który w latach 1830–1831 stłumił powstanie listopadowe przeciwko Rosji, a następnie w latach 1832–1856 służył carowi rosyjskiemu Mikołajowi I jako wicekról Królestwa Polskiego (ryc. 2). Rozebrano także rosyjskie cerkwie wybudowane przez Rosjan,

podobnie jak prawosławną katedrę św. Aleksandra Newskiego na Placu Saskim w Warszawie, zbudowaną w latach 1894–1912, a zniszczoną w latach 1924–1925⁹ (ryc. 3).

W czasie II wojny światowej wojska niemieckie celowo niszczyły polskie (i słowiańskie) dziedzictwo kulturowe lub próbowały zmienić jego znaczenie, wykorzystując je jako legitymizację niemieckich praw do ziem okupowanych¹⁰. Zakrojone na szeroką skalę działania skierowane na miejsca niechcianej i obcej pamięci miały z kolei miejsce po II wojnie światowej, kiedy Polska ponownie zmieniła swoje granice w wyniku traktatów międzynarodowych. Dziedzictwo historyczno-archeologiczne posłużyło następnie do udowodnienia praw polskich do nowo włączonych ziem, ukazując ich prehistoryczne i wczesnośredniowieczne korzenie słowiańskie¹¹. Zniszczeniu uległy liczne obiekty historyczne uważane za nośniki obcej pamięci, znajdujące się na tzw. Ziemiach Odzyskanych na Zachodzie i Północy, przyłączonych po wojnie do Polski w ramach rekompensaty za utracone ziemie na Wschodzie.

O tym zjawisku pisał np. Lech M. Nijakowski w następujący sposób: „Po II wojnie światowej rozpoczęto spontaniczne niszczenie i przekształcanie wszelkich obiektów przypominających o obecności Niemców, których postrzegano jako nazistowskich zbrodniarzy. Destrukcja utożsamianego z Niemcami przedmiotu była czasami formą rozładowania agresji i nienawiści, działaniem dyktowanym głęboką traumą [...] Niszczenie pomników niemieckich przebiegało generalnie w dwóch fazach: powojennej, w dużym stopniu spontanicznej i kierowanej emocjami, oraz w latach sześćdziesiątych, gdy była to celowa akcja administracji rządowej, oczywiście popierana przez Polaków”¹².

Jednym z wielu wartych refleksji przykładów są tragiczne losy XVI-wiecznego pałacu w Amtitz (obecnie Gębice w województwie lubuskim), całkowicie zburzonego po II wojnie światowej, którego jedynym śladem są pojedyncze nieliczne fragmenty drobnej architektury ogrodowej (ryc. 4).

Jeśli tak pozornie niewinne budowle historyczne uznano za niebezpieczne dla ukształtowania się pożądanej nowej świadomości politycznej na „odzyskanym” terytorium, to nic dziwnego, że budowle o zasadniczym ładunku ideologicznym musiały – z punktu widzenia ówczesnych władz – zostać całkowicie wymazane z pamięci społecznej. *Tannenberg-Nationaldenkmal* był pomnikiem żołnierzy niemieckich poległych w bitwie pod Tannenbergiem w 1914 roku. Na pomnik, wzniesiony w latach 1924–1927 w ówczesnym Hohenstein w Prusach Wschodnich (obecnie jest to Olsztynek w województwie warmińsko-mazurskim), wpływ artystyczny miał zarówno Stonehenge w Wielkiej Brytanii, jak i Castel del Monte we Włoszech. W czasach nazistowskich obiekt ten był miejscem licznych uroczystości wojskowych i państwowych. W obliczu zbliżania się Armii Czerwonej w 1945 r. wojska niemieckie częściowo rozebrały pomnik. W latach 50. XX wieku władze polskie zburzyły całkowicie tę budowlę, a z jej gru-

⁸ Bielecka-Łańczak 2012; Grysińska-Jarmuła 2018.

⁹ Paszkiewicz 1991; Michalak 2010; Golimont 2020.

¹⁰ Estreicher 2003.

¹¹ Kobyliński i Rutkowska 2005.

¹² Nijakowski 2006: 186, 189.



Ryc. 2. Rozbiórka pomnika Iwana Paskiewicza w Warszawie w roku 1917 (za: Biblioteka Narodowa, nr inw. DŻS XII 8b/p.19/19)

Fig. 2. Demolishing of the monument of Ivan Paskevich in Warsaw in 1917 (after Polish National Library, inv. no. DŻS XII 8b/p.19/19)



Ryc. 3. Rozbiórka prawosławnej katedry Aleksandra Newskiego (wzniesionej w latach 1894–1912) w Warszawie w roku 1924 (za: Biblioteka Narodowa, nr inw. Pocz.20415; Narodowe Archiwum Cyfrowe 1926, nr inw. 1-U-7048)

Fig. 3. Demolishing of the Russian Orthodox Alexander Nevsky Cathedral (built 1894–1912) in Warsaw in 1924 (after Polish National Library, inv. no. Pocz.20415; National Digital Archives 1926, inv. no. 1-U-7048)

zów w niedalekim Olsztynie wzniesiono w 1954 roku pomnik wdzięczności Armii Radzieckiej, zaprojektowany przez wybitnego rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego (1875–1964). Wraz ze zmianami politycznymi w 1989 roku pojawiły się głosy, że i ten pomnik należy rozebrać. Obecnie pomnik nadal znajduje się w Olsztynie, jednak jego pierwotna nazwa została zmieniona na „Pomnik Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej”¹³ (ryc. 5).

Ciekawym przykładem całkowitej zmiany historycznego znaczenia tego samego miejsca pamięci jest Góra Świętej Anny (niem. *Sankt Annaberg*) na Górnym Śląsku w południowo-zachodniej Polsce. W latach 1933–1937 wybudowano tam jeden z *Thingstätten* – wielkich teatrów plenerowych, w których odbywały się *quasi-religijne* rytuały i spektakle te-



Ryc. 4. Pałac w Amtitz, obecnie Gębicach w województwie lubuskim, rozebrany w roku 1970 (za: https://fotopolska.eu/95243,obiekt.html?map_z=15&f=701678-foto; dostęp 30.09.2022)

Fig. 4. Palace at Amtitz, now Gębice, Lubuskie Province in western Poland, dismantled in 1970 (after https://fotopolska.eu/95243,obiekt.html?map_z=15&f=701678-foto; accessed on 30.09.2022)

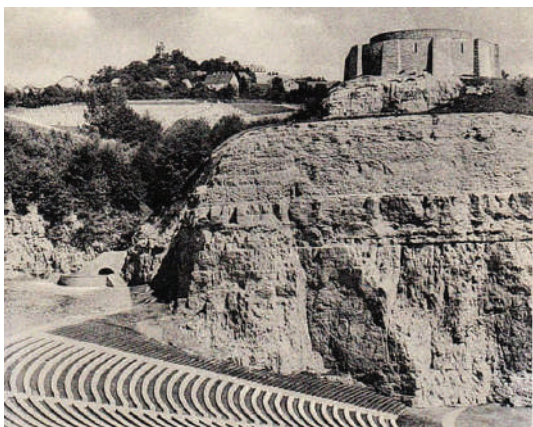
¹³ Internet: http://domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=319:b-kuzniowski-tannenberg-denkmal-i-jego-dzieje&catid=51&Itemid=190 (dostęp 30.09.2022).



Ryc. 5. *Tannenberg-Denkmal* (wzniesiony w latach 1924–1927), zburzony w latach 1950.; z jego gruzów zbudowano w roku 1954 w Olsztynie Pomnik Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej (fot. Walter Möbius, 1935, Deutsche Fotothek, inv. no. df_hauptkatalog_0052550; Wikimedia Commons, fot. Serdell, 2007)



Fig. 5. The Tannenberg Memorial (built 1924–1927), demolished in the 1950s; from the rubble the Monument for the Liberation of the Warmian-Masurian Land was built in 1954 (photo by Walter Möbius, 1935, Deutsche Fotothek, inv. no. df_hauptkatalog_0052550; Wikimedia Commons, photo by Serdell, 2007)



Ryc. 6. Góra Św. Anny (niem. *Sankt Annaberg*): mauzoleum członków niemieckich oddziałów *Freikorps*, wzniesione w latach 1936–1938, wysadzone w powietrze w roku 1945, a w roku 1955 zastąpione pomnikiem powstańców śląskich, zaprojektowanym przez Xawerego Dunikowskiego (za: <https://polska-org.pl/4534602,foto.html>; dostęp 30.09.2022 i Wikimedia Commons, fot. Błażej Duk, 2015)

Fig. 6. Góra Św. Anny (Germ. *Sankt Annaberg*): mausoleum for fallen members of the German *Freikorps* erected in 1936–1938, dynamited in 1945 and in 1955 replaced by a monument to the Silesian rebels, designed by Xawery Dunikowski (after <https://polska-org.pl/4534602,foto.html>; accessed on 30.09.2022 and Wikimedia Commons, photo by Błażej Duk, 2015)

atralne nawiązujące często do mitologii germańskiej – wraz z monumentalnym mauzoleum ku czci niemieckich żołnierzy. Po wojnie, gdy Górny Śląsk znalazł się w granicach Polski, w 1955 r. mauzoleum zostało przebudowane przez Xawerego Dunikowskiego jako Pomnik Czynu Powstańczego, dla upamiętnienia walk Polaków o ten region w latach 1919–1921.

Amfiteatr w czasach PRL służył do masowych uroczystości podkreślających polskość Górnego Śląska¹⁴ (ryc. 6).

¹⁴ Nebelsick 2018.

Ryc. 7. Pomnik cesarza Wilhelma I we Wrocławiu, wzniesiony w roku 1896, a zburzony w roku 1945; w roku 2007 na tym samym miejscu wzniesiono pomnik Bolesława Chrobrego (za: Library of Congress, in. np. LOT 13411, 1068; Wikimedia Commons, fot. Julio, 2007)

Fig. 7. Memorial to emperor Wilhelm I in Wrocław (Germ. *Breslau*) erected in 1896, demolished ceremonially in 1945; in 2007 in the same place the monument of the first Polish king Boleslaw Chrobry was erected (after Library of Congress, in. np. LOT 13411, 1068; Wikimedia Commons, photo by Julio, 2007)



Ryc. 8. Pomnik cesarza Fryderyka III w Oleśnicy, wzniesiony w roku 1901, a zburzony w roku 1945; na tym samym miejscu Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej i Polskiej wzniesiono w roku 1950 (za: http://olesnica.org/Pomnik_Fryderyka.htm; dostęp 30.09.2022 i Wikimedia Commons, fot. Marek Sliwecki, 2017)

Fig. 8. Monument of the German emperor Frederick III in Oleśnica, Lower Silesia, erected in 1901, demolished in 1945; in the same place the Monument for Gratitude to the Soviet and the Polish Armies was built in 1950 (after http://olesnica.org/Pomnik_Fryderyka.htm; accessed on 30.09.2022 and Wikimedia Commons, photo by Marek Sliwecki, 2017)



We Wrocławiu (wówczas *Breslau*) na Dolnym Śląsku w 1896 r. wzniesiono pomnik cesarza Wilhelma, który rozebrano w 1945 r., a w 2007 r. w tym samym miejscu wzniesiono pomnik pierwszego polskiego króla Bolesława Chrobrego (ryc. 7).

Innym przykładem zmiany znaczenia miejsca pamięci jest pomnik cesarza niemieckiego Fryderyka III, wzniesiony w ówczesnym *Oeyels* (obecnie Oleśnica na Śląsku) w 1901 r., a zburzony w 1945 r. W 1950 r. wykorzystano to samo miejsce i ten sam cokół aby postawić kolejny pomnik, tym razem wdzięczności Armii Radzieckiej i Wojsku Polskiemu. W 2018

roku i ten monument został zburzony w ramach tzw. „dekomunizacji”¹⁵ (ryc. 8).

Nie zawsze trzeba było z przestrzeni publicznej usunąć „obce” implant pamięci – niekiedy można było radykalnie zmienić jego wymowę dzięki drobnej korekcie symboliki. Jak pisze Lech M. Nijakowski: „W opolskim ratuszu np. znajduje

¹⁵ Internet: https://www.olesnica.org/Pomnik_Fryderyka.htm; <https://nolesnica.pl/artukul/zdemontowano-pomnik-wdzieczności/395431> (dostęp 30.09.2022).



Ryc. 9. Katowice: pomnik cesarzy Wilhelma II i Fryderyka III, wzniesiony w roku 1898, a zburzony w roku 1920; na tym samym miejscu Pomnik Nieznanego Powstańca Śląskiego wzniesiono w roku 1923, a zburzono go podczas II wojny światowej; w 1945 roku z kolei w tym samym miejscu wzniesiono Pomnik Armii Czerwonej, rozebrany w roku 2014 (za: <https://polska-org.pl/7449277,foto.html>; dostęp 30.09.2022 i Wikimedia Commons, fot. Jan Mehlich, 2007)

Fig. 9. Katowice, Silesia: monument of the German emperors Wilhelm II and Frederick III, erected in 1898 was demolished in 1920; in the same place the Monument of Unknown Silesian Insurgent was erected in 1923, and demolished during the Second World War; in 1945 in the same place the Monument of the Soviet Red Army, was erected in 1945, and demolished in 2014 (after <https://polska-org.pl/7449277,foto.html>; accessed on 30.09.2022 and Wikimedia Commons, photo by Jan Mehlich, 2007)



Ryc. 10. Pomnik Feliksa Dzierżyńskiego w Warszawie, wzniesiony w roku 1951 a zburzony w roku 1989 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felix_Edmundovich_Dzerzhinsky_monument_in_Warsaw.png)

Fig. 10. Monument of Felix Dzerzhinsky in Warsaw, erected in 1951 and demolished in 1989 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felix_Edmundovich_Dzerzhinsky_monument_in_Warsaw.png)

się witraż zaprojektowany przez prof. Maksę Babbenberga, a wykonany w 1934 roku, który przedstawia chłopca i żołnierza, przy czym przed wojną żołnierza niemieckiego, a po wojnie – dzięki dodaniu białego orła na hełmie – polskiego¹⁶.

Niekiedy miejsca pamięci na ziemiach Polski kilkakrotnie zmieniały swój przekaz ideowy. Dobrym przykładem takiego zjawiska jest Plac Wolności w Katowicach na Śląsku. W 1898 r. na środku placu, zwanego wówczas *Wilhelmsplatz*, stanął pomnik dwóch cesarzy niemieckich – Wilhelma I i Fryderyka III. W 1920 roku polscy powstańcy wysadzili ten pomnik. W 1923 roku, kiedy Katowice weszły w skład Polski, w tym samym miejscu stanął pomnik Nieznanego Powstańca Śląskiego. W okresie PRL nowy pomnik – tym razem poświęcony żołnierzom Armii Czerwonej – został wzniesiony w tym samym miejscu w 1945 roku. Pomnik ten został z kolei rozebrany w 2014 roku i przeniesiony na rosyjski cmentarz wojskowy w Katowicach¹⁷ (ryc. 9).

Rozbiórka zabytków z czasów komunizmu¹⁸ po upadku uprzednio obowiązującego systemu politycznego z pewnością nie jest polską specjalnością¹⁹; miało to również miejsce w Czechosłowacji i na Węgrzech, gdzie m.in. pomniki

¹⁶ Nijakowski 2006: 189.

¹⁷ Janota 1997.

¹⁸ Na temat licznych pomników wdzięczności Armii Czerwonej, wznoszonych w czasach Polski Ludowej, i ich dalszych losów, zob.: Czarnecka 2015.

¹⁹ W tym kontekście warto wspomnieć o nowej fali spontanicznego niszczenia pomników w roku 2020, związanej z ruchem Black Lives Matter, na przykład o zniszczeniu wzniesionego w roku 1895 w Bristolu w Anglii pomnika Edwarda Colstona (1636–1721), filantropa, ale równocześnie handlarza niewolnikami; Internet: <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/08/who-was-edward-colston-and-why-was-his-bristol-statue-topped-slave-trader-black-lives-matter-protests> (dostęp 30.09.2022).

Józefa Stalina zostały obalone już w okresie „odwilży” po jego śmierci. W stolicy Polski, po wielkich przemianach politycznych 1989 r. taki los spotkał m.in. pomnik twórcy sowieckiej tajnej policji Feliksa Dzierżyńskiego, wzniesiony w 1951 r. i zniszczony przy aplauzie mieszkańców (ryc. 10). Innym przykładem jest pomnik poległych w służbie i obronie PRL, zaprojektowany przez rzeźbiarza Bogdana Chmielewskiego (ur. 1946) w 1985 roku i rozebrany zaledwie sześć lat później. Niedawno – wbrew niejednoznacznej opinii mieszkańców, w 2011 r. w Warszawie zburzono pomnik Braterstwa Broni. Taki los miał również spotkać pomnik ofiar walk wewnętrznych po II wojnie światowej, zwany obecnie *Organami*, stworzony przez wybitnego artystę Władysława Hasiora (1928–1999) w 1966 roku w górach. Ze względu na rzekome treści ideowe (dodane przez władze bez wiedzy i aprobaty artysty) część opinii publicznej i władz lokalnych chciała go zburzyć, ale na szczęście ze względu na walory artystyczne został ostatecznie zachowany w krajobrazie. Warto dodać, że w zamyśle rzeźbiarza pomnik ten miał upamiętniać „wszystkich tych, którzy zaplątani w tryby historii, strzelali do siebie w tych okolicach aż do 1961 roku, niekiedy bez świadomości tego w czym uczestniczą”²⁰ (ryc. 11).

Niekiedy zmieniano znaczenie pomników po upadku komunizmu po prostu usuwając lub zmieniając napisy, które na nich widniały, co prowadziło do reinterpretacji ich przesłania, jak miało to miejsce w miejscowości Różan w województwie mazowieckim z pomnikiem wzniesionym w 1978 r. ku czci polskich i rosyjskich żołnierzy walczących w czasie II wojny światowej, gdzie w 1990 r. radziecka czerwona gwiazda na czołgu z II wojny światowej została zastąpiona polskim orłem. Podobnie w przypadku pomnika „Bojownikom o narodowe i społeczne wyzwolenie” wzniesionego w Kielcach w 1979 r., w celu uratowania go przed rozbiórką, w 2018 r. „symbole związane z systemami totalitarnymi”, takie jak sowieckie gwiazdy na hełmach żołnierzy, oraz napis: „Obowiązkiem było walczyć, prawem jest żyć w pokoju”, usunięto, a następnie orłom na pomniku dodano korony²¹.

Takie mechanizmy transformacji pamięci historycznej zastosowano oczywiście także w innych krajach po wielkich zmianach ideologicznych: w Kolonii Karnej w Berdiańsku na Ukrainie nad Morzem Azowskim przerobiono pomnik Feliksa Dzierżyńskiego: spiłowano brodę, dodano haft ukraiński na koszuli, a fryzurę na czubku głowy przemodelowano na kozacki czub – oseledec, a pomnik dziś honoruje „Maksyma Krywonisa (Pieribijnisa), 1600–1648, pułkownika armii zaporskiej” – przywódcę najbardziej radykalnej nacjonalistycznej frakcji uczestników powstania Chmielnickiego²².

Innym mechanizmem wykorzystywanym w przebudowie pamięci historycznej jest usuwanie pomników z ważnych



Ryc. 11. Pomnik Poległych na Podhalu w Walce o Utrwalenie Władzy Ludowej, zaprojektowany w roku 1966 przez Władysława Hasiora (za: Wikimedia Commons, fot. Rafał M. Socha, 2016)

Fig. 11. Monument to the Fallen in the Service to Consolidate the People's Power in the Podhale Region, designed by Władysław Hasiorek in 1966 (after Wikimedia Commons, photo by Rafał M. Socha, 2016)

punktów w przestrzeni społecznej. W Sejnach w północno-wschodniej Polsce w 1970 roku odsłonięto z okazji 25-lecia PRL pomnik dłuta Stanisława Wakulińskiego (1923–2013). W latach 1980. na cokole rzeźby umieszczono tablicę, która głosiła, że jest to hołd złożony Matce Polce. Pomnik został zburzony w 2018 r., ku niezadowoleniu mieszkańców, na mocy ustawy dekomunizacyjnej, gdyż oprócz postaci kobiety z mieczem znalazł się na nim także orzeł bez korony, postacie żołnierzy Armii Czerwonej oraz hasła gloryfikujące system komunistyczny (ryc. 12)²³. Jako najnowszy przykład może służyć pomnik polsko-radzieckiego braterstwa broni w Czechowicach-Dziedzicach, wzniesiony w 1953 roku i usunięty poza centrum miasta w 2021 roku²⁴.

W niektórych przypadkach takie pomniki usunięte z ważnych punktów centralnych przestrzeni publicznej są następ-

²⁰ Ożóg 2011; Swoboda 2016.

²¹ Internet: https://kielce.wyborcza.pl/kielce/7,47262,25175003,orlom-na-slynnym-pomniku-dolozono-korony-zeby-je-uratowac-przed.html#S.main_topic-K.C-B.7-L.2.maly; <https://www.rp.pl/Historia/304059876-Kielce-Przerobka-pomnika-Bojownikom-o-Wyzwolenie-Narodowe-i-Spoeczne.html> (dostęp 30.09.2022).

²² Internet: <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-10-21/dzierzynskiemu-przypilowano-brode-i-stal-sie-kozackim-atamanem-dekomuni->

[zacja-na-ukrainie/](#) (dostęp 30.09.2022).

²³ Internet: <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,23168756,pomnik-matki-polki-znika-z-sejn-dekomunizacja-w-podlaskiem.html>; <https://dzieje.pl/aktualnosc/prl-owski-pomnik-zostal-usuniety-z-centrum-sejn>; <https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/187470> (dostęp 30.09.2022).

²⁴ Internet: <https://www.onet.pl/informacje/czechopl/kontrowersyjny-pomnik-zniknie-z-centrum-czechowicz-dziedzic/d8gnh9b,30bc1058> (dostęp 30.09.2022).



Ryc. 12. Sejny, województwo podlaskie: Pomnik Ofiar II Wojny Światowej, rozebrany w roku 2018 (za: Wikimedia Commons, fot. Polimerek, 2009)

Fig. 12. Sejny, Podlaskie Province: Monument to the victims of the Second World War demolished in 2018 (after Wikimedia Commons, photo by Polimerek, 2009)

nie umieszczane w specjalnie zorganizowanych lapidariach. Tak było ostatnio m.in. w Legnicy na Dolnym Śląsku, gdzie w 2019 roku powstała ekspozycja typu *open space* pod nazwą *Cień gwiazdy. Relikty legnickich pomników PRL*²⁵. Ten pomysł – muzealnictwa plenerowego pomników wzniesionych w czasach komunizmu – zrealizowano w kilku miejscach w krajach byłego bloku sowieckiego, m.in. w parku Grūtas koło Druskiennik na Litwie, w Parku Muzeon w Moskwie czy w Memento Park w Budapeszcie²⁶.

Niekiedy miejsca pamięci stają się miejscami niepamięci (które można wówczas uznać za „nie-miejsca”²⁷). Ich historyczne znaczenie zostaje częściowo lub całkowicie zapomniane wskutek celowych działań podejmowanych przez rządy²⁸ lub po prostu dlatego, że nie jest objaśniane lokalnym miesz-



Ryc. 13. Dwór cadyka Icchaka Meira Rothenberga Altera (1789–1866), zbudowany po roku 1859 w Górze Kalwarii koło Warszawy; stan obecny (za: https://gorakalwaria.pl/cms/1353/dwor_cadyka_dom_modlitwy_synagoga, dostęp 30.09.2022)

Fig. 13. The mansion of tzadik Icchak Meir Rothenberg Alter (1789–1866) built after 1859 in Góra Kalwaria near Warsaw, the present state (after https://gorakalwaria.pl/cms/1353/dwor_cadyka_dom_modlitwy_synagoga, accessed on 30.09.2022)

kańcom i turystom. W Polsce wiele takich przykładów związanych jest z dziedzictwem żydowskim. Najbardziej uderzającym przykładem takiego zapomnienia wydaje się być Góra Kalwaria – niewielkie miasteczko na południe od Warszawy, które w XIX i XX wieku było niezwykle ważnym miejscem dla chasydzkiego judaizmu, jako siedziba słynnej dynastii cadyków Ger, liczbę wyznawców której szacowano przed Holocaustem na ponad 100 000. Dwór cadyka, który mógłby być atrakcją turystyczną i powinien być ważnym świadectwem historii Polski, mieści obecnie sklep z farbami, gabinet weterynarza oraz lokal mieszkalny i nie posiada żadnej tablicy, która informowałaby, co znajdowało się w nim w przeszłości²⁹ (ryc. 13). Innymi smutnymi przykładami takich miejsc nie-pamięci są liczne historyczne cmentarze ewangelickie, zapomniane, a nawet zdewastowane po wojnie³⁰.

Zapomnienie o miejscach pamięci może być wynikiem celowych działań władz politycznych. Przykładem może być położony na wschód od Warszawy Radzymin – miejsce jednej z najważniejszych bitew w dziejach nowożytnej Europy, która rozegrała się w 1920 roku i zatrzymała marsz komunistycznej Armii Czerwonej na zachód. Po wojnie, w wyniku wymuszonej przyjaźni polsko-sowieckiej, podjęto skuteczne działania administracyjne, starając się wymazać pamięć o tych wydarzeniach, która jednak została przywrócona po 1989 roku³¹.

Oczywiście takie zapomnienie pamięci społecznej występuje nie tylko w Polsce. Dla przykładu, na terenie byłej Jugosławii podobne problemy dotyczą m.in. nie tylko zapominania miejsc pamięci związanych z bitwami i męczeńską

²⁵ Internet: <http://historia-swidnica.pl/mozna-po-prostu-inaczej/> (dostęp 30.09.2022).

²⁶ Na temat różnych form „muzealizacji komunizmu” zob.: Ziębińska-Witek 2018.

²⁷ Douglas 2009.

²⁸ To zjawisko, opisywane łacińskim terminem *damnatio memoriae*, było znane już w starożytnym Egipcie, i często występowało w czasach Republiki Rzymskiej i Cesarstwa Rzymskiego – zob. Gałaj-Dempniak, Okoń i Semczyszyn (red.) 2016.

²⁹ Internet: <https://www.przegladpiaseczynski.pl/artukul/447,rabini-i-szemesy-czyli-rzecz-o-gorze-kalwarii> (dostęp 30.09.2022).

³⁰ Zob. np. Grzywa 2010; Dalidowicz 2014; Machowska 2015; Stachowiak 2015; Kielbasa 2019; Rabiega 2019; Szostek 2019.

³¹ Kula 2002: 214; Internet: <http://www.cmentarz1920.radzymin.pl/historia.html> (dostęp 30.09.2022).

śmiercią z II wojny światowej, ale także zbrodni wojennych popełnionych podczas walk w latach 1990., po upadku byłego państwa³².

Obecnie nowa pamięć społeczna w Polsce, poparta nową „polityką historyczną” obecnego rządu, owocuje wznoszeniem wielu nowych pomników³³. Wśród nich szczególne miejsce zajmują pomniki „żołnierzy wyklętych”, partyzantów, którzy odrzucili zmiany polityczne i walczyli z władzą po zakończeniu II wojny światowej. Ci ludzie byli torturowani i zabijani w komunistycznych więzieniach. Mimo niejednoznacznej oceny ich działań, które niekiedy obejmowały także zabijanie ludności cywilnej, obecnie przedstawia się ich oficjalnie jako niekwestionowanych bohaterów, którzy mają służyć za wzór dla młodych ludzi, a coroczna uroczystość narodowa 1 marca upamiętniająca ich pamięć została ustanowiona w 2011 roku.

Z punktu widzenia ochrony dziedzictwa kulturowego pojawia się pytanie, czy opisane powyżej zjawiska są nieuniknione, to znaczy czy za każdym razem, gdy następuje zmiana polityczna i ideologiczna, musi ona skutkować usunięciem wszystkich miejsc przestarzałej, a nawet niechcianej pamięci oraz tworzeniem nowych.

Europa dostarcza kilku przykładów dowodzących, że nie zawsze tak jest. W centrum Helsinek, stolicy Finlandii, nadal istnieje pomnik cara Aleksandra II, mimo że został wzniesiony w 1894 roku, podczas ponad stuletniego panowania Rosji nad Finlandią.

Czasem miejsce pamięci może zostać zachowane mimo zmian politycznych, ponieważ oficjalna interpretacja jego przesłania ulega radykalnej zmianie. Pomnik Bitwy Narodów w Lipsku w Niemczech, zbudowany w latach 1898–1913, upamiętnia klęskę Napoleona i pierwotnie był postrzegany jako symbol zwycięstwa narodu niemieckiego³⁴. Pomnik został odsłonięty w obecności cesarza Wilhelma II, a w czasach nazistowskich Adolf Hitler często wykorzystywał go jako miejsce swoich spotkań w Lipsku. Ten wyraźny wyraz nacjonalizmu z pewnością nie mógł być zaakceptowany w czasach, gdy Niemcy Wschodnie były państwem komunistycznym. Zdecydowano jednak, że pomnik powinien pozostać, ponieważ przedstawiał bitwę, w której rosyjscy i niemieccy żołnierze walczyli razem przeciwko wspólnemu wrogowi, a zatem był reprezentacją rosyjsko-niemieckiego braterstwa broni i symbolem wieloletniej przyjaźni niemiecko-rosyjskiej. Ponieważ ta interpretacja nie jest już aktualna po 1989 roku, nowa postulowana interpretacja jest taka, że można ten pomnik traktować jako symbol sprzeciwiający się nacjonalizmowi.

Innym pomnikiem upamiętniającym tę samą zwycięską wojnę z Napoleonem jest *Befreiungshalle*, czyli Sala Wyzwolenia, w Kelheim w Dolnej Bawarii w Niemczech. Ta piękna

budowla, wzniesiona w latach 1842–1864, wzorowana na centralnie rozplanowanych budowlach starożytnego Rzymu i włoskiego średniowiecza, jest obecnie wartościowym elementem historycznego krajobrazu, na który składają się także celtyckie grodzisko i średniowieczne opactwo Weltenburg, wywodzące się z VII wieku naszej ery. Dla gościa z krajów takich, jak Polska, gdzie przyzwyczailiśmy się myśleć o Napoleonie jako Wyzwoliciele, interpretacja historii Europy, jaką oferują pomniki w Kelheim i Lipsku jest szokującym odkryciem złożoności historii.

W niektórych społeczeństwach potrzeba pamięci historycznej jest tak silna, że miejsca pamięci tworzone są sztucznie poprzez np. tworzenie materialnych symulaków budowli historycznych lub poprzez odtwarzanie wydarzeń historycznych ważnych z punktu widzenia aktualnej interpretacji dziejów. Przyczyną takich działań może być ideologia – gdy aktualna władza szuka swojej legitymizacji w nowej i „jedyniej poprawnej” interpretacji historii swojego narodu³⁵.

W Polsce takie zjawiska: konstruowanie „historycznych” budowli i odtwarzanie wydarzeń z historii, początkowo były stymulowane zainteresowaniem historią odległą, oświeconą jedynie źródłami archeologicznymi, a przez to niełatwą do zrozumienia dla laików. (Re)konstrukcje „grozdów słowiańskich” z czasów wczesnego średniowiecza wzniesiono w kilku miejscach, mimo że nie dysponujemy żadną solidną wiedzą, która by takie budowle uprawniała, i mimo ich sprzeczności z przyjętą na gruncie międzynarodowym doktryną konserwatorską³⁶. W ciągu ostatnich 20 lat stały się one niezwykle popularne w Polsce, głównie dlatego, że zarządzanie nimi okazało się sukcesem komercyjnym.

Z biegiem czasu w świadomości społecznej powstała myśl, że możliwe jest również tworzenie symulaków późniejszych budowli, mimo braku jakiegokolwiek dokumentacji historycz-

³² Jaššo, Husár i Hajduk 2019; Internet: <https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,177333,25891585,uslugi-wellness-w-miejscu-kazni-czujesz-ze-to-nie-jest-do.html> (dostęp 30.09.2022).

³³ W Warszawie tylko w latach 1989–1998 wzniesiono aż 16 nowych pomników; Kula 2002: 127.

³⁴ Kontekst budowy tego pomnika, którym było „wynajdowanie tradycji” w Rzeszy Niemieckiej w czasach cesarza Wilhelma II, opisał Eric Hobsbawm (2008: 285–290).

³⁵ W tym kontekście nie możemy w pełni zgodzić się z Bogusławem Szymginem, który zakładał, że miejsce pamięci musi być zawsze rzeczywistym miejscem historycznym i że „autentyczność miejsca zdarzenia jest warunkiem koniecznym jego zaistnienia” (Szymgin 2018: 174). Miejsca pamięci mogą powstawać w miejscach o wątpliwej autentyczności historycznej (jak np. domniemane miejsca wczesnośredniowiecznego męczeństwa św. Brunona z Kwerfurtu w Giżycku czy św. Wojciecha na Świętym Gaju), mogą być tworzone poprzez wybór i autoryzację jednej z możliwych interpretacji miejsca historycznego (przykładem mogą być miejsca rzekomego chrztu pierwszych wczesnośredniowiecznych władców Polski w Poznaniu i na wyspie Ostrów Lednicki), a nawet mogą być tworzone całkowicie sztucznie w miejscach, które nie mają nic wspólnego z wydarzeniami historycznymi, które mają upamiętniać (przykładem może być głaz pamiątkowy postawiony w Warszawie ku czci pomordowanych Polaków w KL Warschau w czasie II wojny światowej, w miejscu, gdzie w ogóle nie znajdował się ten obóz). Przykładem zbieżności autentyczności miejsca pamięci w sensie geograficznym z brakiem autentyczności w sensie architektonicznym i aranżacji otaczającego krajobrazu może być Żelazowa Wola na Mazowszu, znana na całym świecie wielbicielem Fryderyka Muzyka Chopina, w której kompozytor urodził się właściwie w 1810 roku, ale przedstawiany zwiedzającym dwór i otaczający go park, to efekt całkowitej przemiany dokonanej w latach 30. XX wieku w celu dostosowania tego miejsca kultu narodowego do formy adekwatnej do jego rangi.

³⁶ W tym kontekście można przypomnieć, że słynna *Karta Wenecka*, uchwalona przez Międzynarodowy Kongres Architektów i Techników Zabytków w roku 1964, jednoznacznie wypowiadała się przeciwko wszelkim rekonstrukcjom obiektów historycznych.



Ryc. 14. „Zamek Królewski”
w Poznaniu, zbudowany
w latach 2010–2013 (za:
Wikimedia Commons, fot.
Diego Delso, 2014)

Fig. 14. „King’s Castle” in Poznań,
built 2010–2013 (after
Wikimedia Commons, photo
by Diego Delso, 2014)

nej czy ikonografii. Jednym z niedawnych przykładów tak wyraźnie nacechowanej ideologicznie działalności jest budowa „Średniowiecznego Zamku Królewskiego” w Poznaniu. Poznań, jak wykazały wykopaliska archeologiczne, jest oczywiście miejscem, w którym znajdowała się jedna z najwcześniejszych średniowiecznych warowni drewniano-ziemnych w Polsce. To właśnie tam w X wieku n.e. pierwsi władcy Polski z dynastii Piastów zbudowali jeden z najwcześniejszych kamiennych pałaców i kościołów. Na nieszczęście dla dumnych poznaniaków skąpe pozostałości tych najwcześniejszych budowli przetrwały jedynie pod ziemią, a późniejszy średniowieczny zamek murowany został zniszczony podczas Wielkiej Wojny Północnej na początku XVIII wieku. Paradoksalnie Poznań, mimo uzasadnionego pretendowania do miana pierwszej historycznej stolicy Polski, dysponował jedynie niemieckim zamkiem cesarskim, zbudowanym w latach 1905–1910 dla cesarza Wilhelma II (który chciał prezentować się jako dziedzic królów polskich) i będącym wyraźnym symbolem prób germanizacji tej części Polski. Dodatkowo zamek ten niósł ze sobą złe skojarzenia z czasów II wojny światowej, gdyż był siedzibą Adolfa Hitlera. Po wojnie ocalał tylko dlatego, że był zbyt solidną konstrukcją do rozbiórki, a z jego fasady usunięto jedynie nazistowskie symbole. Na początku XXI wieku, kiedy jednoznaczna doktryna konserwatorska, zawarta w *Karcie Weneckiej* z 1964 roku, zaczęła podlegać krytyce w świetle nowego rozumienia pojęcia autentyczności, przedstawionego w *Dokumencie z Nara* z 1994 roku, a służby konserwatorskie w Polsce osłabły, w latach 2010–2013 Zamek Królewski w Poznaniu został (od)budowany mimo wielu krytycznych głosów, podnoszących kwestię braku dokumentacji czy ikonografii, które pozwoliłyby na rzetelną rekonstrukcję. Paradoksalnie to symulakrum określa się obecnie jako „najstarszą zachowaną siedzibę królewską w Polsce”³⁷ (ryc. 14).

Z pewnością Polska nie jest odosobnionym przykładem inspirowanego ideologicznie rekonstruowania historycznych budowli i budowy pseudohistorycznych symulakrów: wystarczy przypomnieć rekonstrukcję XIX-wiecznej katedry Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, zburzonej w 1931 r. aby dać miejsce kolosalnemu Pałacowi Sowietów, a odbudowanej w latach 1995–2000. Innymi przykładami są XVIII-wieczny luterański kościół Najświętszej Marii Panny (*Frauenkirche*) w Dreźnie w Niemczech, zniszczony podczas bombardowania Drezna w 1945 roku, a odbudowany w latach 1994–2004, czy Zamek Miejski w Berlinie (*Berliner Stadtschloss*) – centralna rezydencja Niemców cesarzy, zburzony w 1950 r. jako symbol „pruskiego imperializmu”, a obecnie odbudowany. Istotną różnicą jest jednak to, że w większości tych przypadków, z wyjątkami, takimi jak odbudowa średniowiecznego zamku wyspowego w Trokach na Litwie, również stymulowana ideologicznie³⁸, budowle te przed ich zniszczeniem zostały obszernie i dokładnie udokumentowane, co pozwoliło na ich wiarygodną rekonstrukcję.

Podążając za tendencją do wznoszenia „historycznych symulakrów” budynków ważnych dla obecnej interpretacji historii, niezwykle popularne stało się w Polsce XXI wieku amatorskie odtwarzanie wydarzeń historycznych. Jest to oczywiście znowu przykład ilustrujący ogólniejsze zjawisko, o którym Piotr Tadeusz Kwiatkowski pisał w następujący sposób: „w drugiej połowie XX wieku zmienił się styl przekazu treści zawartych w zbiorowej pamięci – zmniejszyło się zapotrzebowanie na przekaz dyskursywny realizowany przez wypowiedzi werbalne”³⁹, zaś Tim Edensor stwierdzał, że pamięć jest „aktywnym procesem, który nie polega po prostu na przekazywaniu wiedzy ‘oficjalnej’, ale również na

³⁷ Ratajczak 2012.

³⁸ Rymaszewski 2000.

³⁹ Kwiatkowski 2009: 140.

kreatywnej, zmysłowej sztuce improwizowanych narracji i inscenizacji⁴⁰.

Ten ruch „inscenizowania przeszłości”, będący jednym z przejawów ogólniejszego zjawiska nazywanego przez Andrzeja Szpocińskiego – „wizualizacją pamięci społecznej”, w ramach której zmysłowe poznanie przeszłości dominuje nad poznaniem intelektualnym⁴¹, zapoczątkowany w Polsce pod koniec XX wieku, spopularyzowały coroczne biskupińskie festyny, podczas których w zrekonstruowanym grodzie z epoki brązu i wczesnej epoki żelaza naśladowano różne prehistoryczne rzemiosła. Wkrótce rekonstruktorzy zainteresowali się także późniejszymi okresami historii, koncentrując się na wydarzeniach militarnych, takich jak średniowieczna bitwa pod Grunwaldem w 1410 r. Obecnie najpopularniejsze wydarzenia, które wspierają zarówno władze lokalne, jak i władze państwowe, są rekonstrukcjami konfliktów zbrojnych z czasów II wojny światowej⁴², ze szczególnym uwzględnieniem działań „żołnierzy wyklętych”⁴³.

Jak pisze Piotr Tadeusz Kwiatkowski: „Czynnikami stymulującymi organizowanie kolejnych inscenizacji, a równocześnie określającymi ich treść oraz formę są nowoczesny przemysł turystyczny oraz poddane wymaganiom współczesnych mediów inscenizacje grupowych tożsamości”⁴⁴.

Jednym z przejawów współczesnej wizualizacji pamięci jest także tworzenie tzw. murali, o których w 2018 r. Małgorzata Sławek-Czochra pisała w taki sposób: „Ostatnie dziesięć lat to rozkwit murali, które możemy nazwać okolicznościowymi, upamiętniającymi, historycznymi lub patriotycznymi. Zamawiają je władze miast i województw, instytucje państwowe (np. IPN), dyrektorzy szkół, muzeów czy stowarzyszenia, by uczynić obchody kolejnych rocznic bardziej atrakcyjnymi dla młodych Polaków”⁴⁵. Również i w tym przypadku symbolika związana z „żołnierzami wyklętymi” stała się ostatnio dominująca, o czym pisze Małgorzata Sławek-Czochra: „Murale upamiętniające Żołnierzy Wyklętych można rozważać jako przejaw polityki pamięci, umiejętnie i z sukcesem prowadzonej przez instytucje kultury, a podchwyczone przez prawicowe środowiska, narodowców oraz kibiców, mówiącej, że pamięć o niezłomnych żołnierzach była do tej pory zaniedbywana. Można powiedzieć, że murale poświęcone żołnierzom, którzy po 1945 r. kontynuowali walkę pomimo braku rozkazu, zdominowały realizacje upamiętniające Powstańców Warszawy, które zaczęły pojawiać się w przestrzeni publicznej około 2008 r. za sprawą Muzeum Powstania Warszawskiego”⁴⁶.

Zarysowane wyżej zjawiska oficjalnego i usankcjonowanego prawnie uznawania za dziedzictwo (w tym znaczeniu Małgorzata Zawila używa zgrabnego i inteligentnego neologizmu „dziedziczynienie”⁴⁷), bądź przeciwnie – wykluczania

z zakresu dziedzictwa, mogą stwarzać zagrożenia dla autentycznego dziedzictwa historycznego, ponieważ – z jednej strony – tylko jego ideowo istotne w danym momencie dziejowym części mogą być objęte właściwą ochroną i konserwacją ze strony instytucji państwowych, a – z drugiej strony – polityka kulturalna państwa sprzyja tworzeniu wartościowanego pozytywnie – choć czasem fałszywego – dziedzictwa, które następnie staje się częścią społecznej pamięci narodu. Zatem, zamiast służyć jako podstawa tolerancji dla odmienności, dialogu o różnorodności kultur i wieloaspektowej interpretacji historii ludzkości, dziedzictwo historyczne staje się raczej fundamentem „tożsamości narodowej” i jednostronnie interpretowanej – ale w danym momencie politycznie pożądanej – „obiektywnej wiedzy” o przeszłości. Zamiast łączyć ludzi, dzieli ich. W ten sposób przeszłość i pamięć społeczna o przeszłości są przekształcane zgodnie z aktualnymi potrzebami. Dziedzictwo historyczne staje się użytecznym narzędziem kontroli teraźniejszości. Jak powiedział George Orwell w swoim *Roku 1984*: „Kto kontroluje przeszłość, kontroluje przyszłość. Kto kontroluje teraźniejszość, kontroluje przeszłość”.

Aby uniknąć takiego nadużywania dziedzictwa historycznego, konieczne wydaje się stworzenie środowiska edukacyjnego, które sprzyjałoby indywidualnemu poszukiwaniu własnej interpretacji miejsc pamięci. Może to być jednak bardzo trudne w sytuacji, gdy służby konserwatorskie są zależne od scentralizowanych władz politycznych, a środki finansowe na konserwację dziedzictwa są w rękach polityków. Paradoksalnie, międzynarodowe dokumenty prawno-doktrynalne, formułowane przez takie organizacje jak UNESCO, rekomendowały tworzenie takich służb przez państwa oraz przyjęcie polityki państwa w zakresie ochrony, konserwacji i prezentacji dziedzictwa kulturowego (np. *Konwencja UNESCO dotycząca Ochrony Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego* w 1972 r.). Wydawało się to wówczas rozsądne i być może było jedynym możliwym rozwiązaniem zapewniającym ochronę dziedzictwa historycznego w każdym kraju świata, ale jednocześnie nie tworzyło mechanizmu chroniącego „politykę historyczną” państw przed obciążeniem ideologicznym i politycznym. W Polsce było to wyraźnie widoczne w czasach komunizmu, kiedy „polityka historyczna” (niem. *Geschichtspolitik*) czy „polityka pamięci historycznej”, jak raczej należy ją nazwać⁴⁸, wpłynęła m.in. na proces odbudowy miast w zachodniej części kraju po ich zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Proces ten urzeczywistniał narzucaną odgórnie misję „odpruszczenia” miast, czyli usunięcia wszystkich historycznych budowli, cmentarzy i nazw ulic, które przypominały o przedwojennej historii regionu⁴⁹.

Innym przykładem tej „polityki pamięci historycznej” była próba usunięcia materialnych śladów szlachty, jako klasy wyzyskującej chłopów przez wieki. W efekcie niemal całkowicie

⁴⁰ Edensor 2004: 105.

⁴¹ Szpociński 2009: 231.

⁴² Baraniecka-Olszewska 2018, 2022.

⁴³ Por. Kwiatkowski 2009: 136, tabela 3.

⁴⁴ Kwiatkowski 2009: 141.

⁴⁵ Sławek-Czochra 2018: 108.

⁴⁶ Sławek-Czochra 2018: 114.

⁴⁷ Zawila 2019.

⁴⁸ Nijakowski 2008; Malczewska-Pawelec i Pawelec 2011.

⁴⁹ Incjatelem tego „odpruszczenia” tak zwanych Ziemi Odzyskanych po II wojnie światowej był w 1949 roku historyk sztuki i konserwator Zbigniew Rewski (1905–1989); zob. Rewski 1949. Losy „niechcianego” historycznego dziedzictwa Dolnego Śląska po wojnie opisała ostatnio Merta-Staszczak 2018.

zanikł typowy dla polskiej kultury krajobraz kulturowy dworów otoczonych parkami i ogrodami.

Po 1989 roku, kiedy upadł poprzedni reżim, a Polska stała się częścią Unii Europejskiej, ta selektywna „polityka pamięci historycznej” była stopniowo zastępowana akceptacją zawołności historii i zrozumieniem, że całe historyczne dziedzictwo jest „nasze”. Trzeba w tym kontekście przypomnieć rolę profesora Andrzeja Tomaszewskiego (1934–2010), inicjatora współpracy polskich i niemieckich konserwatorów i historyków sztuki, działających wspólnie na rzecz wspólnego dziedzictwa.

Warto zastanowić się, czy dziś, gdy w wielu krajach dziedzictwo kulturowe ponownie stało się przedmiotem „polityki pamięci historycznej”, nadal możemy zachować dziedzictwo w jego bogactwie różnorodności, które byłoby źródłem tolerancji, czy też „dziedzictwo narodowe” ponownie stanie się źródłem podziałów społecznych, wykluczenia i wyobcowania? Jakie są granice ingerencji państwa w wybór dziedzictwa ideologicznie „pożądanego” i „niepożądanego”? Czy możliwe jest osiągnięcie wspólnego zrozumienia i akceptacji wszystkich elementów pamięci i pomników, niezależnie od obecnego systemu wartości?

Specyficznym aspektem sytuacji jest fakt, że większość przypadków nowotworzonych miejsc pamięci i rekonstrukcji wydarzeń historycznych dotyczy dziedzictwa militarne⁵⁰. Niematerialny aspekt dziedzictwa wojskowego jest tu szczególnie ważny, ponieważ pamięć indywidualna i społeczna jest w tym przypadku zawsze mocno obciążona emocjami. Obejmuje ona dumę z czynów wojennych uznawanych za bohaterkie, radość ze zwycięstwa, nienawiść do wrogów, ale także rozpacz z powodu śmierci i porażki oraz wstyd i szok z powodu haniebnych czynów popełnionych przez bojowników jednej lub obu skonfliktowanych stron. Traumatyczne doświadczenia związane z krwawymi działaniami wojennymi o charakterze międzynarodowym, takimi jak I i II wojna światowa, czy konfliktami wojennymi o charakterze wewnętrznym, takimi jak np. wojna domowa w Stanach Zjednoczonych, hiszpańska wojna domowa czy partyzanckie działania „żołnierzy wyklętych” w Polsce, pozostawiają po sobie rany polityczne, ale przede wszystkim psychologiczne, które nawet dekady po ich zakończeniu są zbyt bolesne, by spuściznę tych wojen można było uznać za neutralną emocjonalnie. W związku z tym publiczny dostęp i interpretacja dziedzictwa militarne jest niezwykle trudna, gdyż oprócz faktów obiektywnych musi ono uwzględniać z wielką deli-

katnością indywidualne odczucia i ugruntowane społecznie przekonania. Zarządzanie dziedzictwem militarnym może powodować ostre konflikty polityczne i protesty społeczne, co często wiąże się z obalaniem nagromadzonych uprzedzeń i mitów, może też być zmuszone do sprzeciwiania się uproszczonym wizjom nawiązującym do potrzeb bieżącej polityki państwa. Wyzwaniem dla zarządzania dziedzictwem militarnym jest znalezienie sposobu, by – z zachowaniem prawdy historycznej – opowiedzieć historię wydarzeń wojennych z różnych punktów widzenia, nie tylko na zasadzie sformułowanej przez Winstona Churchilla, że „historię piszą zwycięzcy”. Dziedzictwo militarne z definicji jest dziedzictwem nie tylko jednej grupy etnicznej czy narodowej. Tym samym grupy zaangażowane w konflikt zbrojny mogą przypisywać zupełnie inne wartości materialnym i niematerialnym szczątkom i często podejmować próby pozbawienia strony przeciwnej prawa do interpretacji tego dziedzictwa, a nawet próby jego zniszczenia. W ten sposób wydarzenia z przeszłości mogą odrodzić się po wielu latach, dziesiątkach, a nawet setkach lat w postaci konfliktów powstałych wokół dziedzictwa. Dziedzictwo militarne ma więc wyjątkowe znaczenie – potencjalnie może być źródłem pojednania, ale także źródłem konfliktu, może mieć istotną wartość poznawczą, emocjonalną i symboliczną, ekonomiczną i estetyczną, ale może też być „przeklętym dziedzictwem”, celowo wymazywanym z pamięci społecznej. Może być wykorzystywane dla dobra ludzkości, ale też może podlegać ideologicznej manipulacji i jednostronnym lub fałszywym interpretacjom dla bieżących interesów politycznych tylko jednej grupy. Jest to zatem „niebezpieczna” spuścizna i jako taka wymaga specjalnej wiedzy, umiejętności i empatii od osób nią zarządzających⁵¹.

Dlatego celem humanistycznej konserwacji dziedzictwa nie powinno być tworzenie idyllicznej i heroicznej wizji własnej historii (podtrzymywanie jedynie „autoafirmatywnej” zbiorowej pamięci⁵²) i wykorzystywanie „przymusu upamiętniania” – tworzenie pożądanego ideologicznie pomników lub wymazywania pamięci o miejscach i epizodach niewygodnych z punktu widzenia aktualnych priorytetów politycznych za pomocą autorytarnej „polityki pamięci historycznej”, ale osiągnięcie wspólnego zrozumienia i akceptacji wszystkich obiektów pamięci i miejsc pamięci, niezależnie od obecnego systemu wartości społecznych⁵³, bo – jak pisał Andrzej Tomaszewski – „kto nie potrafi zaakceptować wszystkich dóbr kultury jako swojego dziedzictwa, nie jest ich goźdzen”⁵⁴.

⁵¹ Na temat interpretacji pól bitewnych dla turystów zob. np. Chylińska 2013, 2016; na temat przywracania pamięci o polach bitewnych z czasów I wojny światowej zob. np. Zalewska 2016; na temat trudnych problemów interpretacji miejsc związanych z wojną domową w Hiszpanii zob. np. Ayán, González-Ruibal i Ceasar 2015; González-Ruibal 2017.

⁵² Termin zaproponowany przez Marię Kobielską (2016).

⁵³ Jak ujmuje to Kinga Majchrzak (2013) – „zachowanie wierności własnej przeszłości i przodkom”.

⁵⁴ Tomaszewski 2000: 9.

⁵⁰ Bogacki 2010.

Wykaz cytowanej literatury

- Ayán, X., A. González-Ruibal i R. Ceasar
2015. Ethics, archaeology and civil conflict: the case of Spain, [w:] A. González-Ruibal i G. Moshenska (red.), *Ethics and the archaeology of violence*, 113–136. New York: Springer.
- Baraniecka-Olszewska, K.
2018. *Reko-rekonesans: praktyka autentyczności. Antropologiczne studium odtwórstwa historycznego II wojny światowej w Polsce*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
2022. *World War II historical reenactment in Poland: the practice of authenticity*. Abingdon: Routledge.
- Barański, M.
2018. Miejsce pamięci a przestrzeń pamięci. *Ochrona Dziedzictwa Kulturowego* 5: 33–46.
- Bielecka-Łańczak, O.
2012. Znaczenie miejsc symbolicznych w historycznym krajobrazie miasta na przykładzie lokalizacji Wieży Bismarcka w Szczecinie. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych* 8(1): 19–34.
- Bogacki, M.
2010. O współczesnym „ożywianiu” przeszłości – charakterystyka odtwórstwa historycznego. *Turystyka Kulturowa* 5: 4–27.
- Chylińska, D.
2013. Pole bitwy jako przedmiot zainteresowania i przystosowania turystycznego – zarys problematyki. *Turystyka Kulturowa* 11: 6–16.
2016. Krajobraz pola bitwy jako reprezentacja pamięci miejsca i pamięci kolektywnej narodu. Zarys problematyki. *Zeszyty Naukowe. Turystyka i Rekreacja* 1(17): 105–119.
- Czarnecka, D.
2015. „Pomniki wdzięczności” Armii Czerwonej w Polsce Ludowej i w III Rzeczypospolitej. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Dalidowicz, M.
2014. Lubuski problem z sepulkralnym aspektem dziedzictwa kulturowego. Już nasze czy jeszcze nie?, [w:] W. Musialik (red.), *Region. Współczesne przejawy dziedzictwa*, 203–218. Opole: Politechnika Opolska.
- Edensor, T.
2004. *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Estreicher, K.
2003. *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży. Cultural losses of Poland during the German occupation 1939–1944: with original documents of the looting*. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.
- Gałąj-Dempniak, R., D. Okoń i M. Semczyszyn (red.)
2016. *Damnatio memoriae w europejskiej kulturze politycznej*. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej.
- Golimont, A.
2020. Ostańce i miejskie legendy – losy pozostałości po prawosławnej katedrze p.w. Aleksandra Newskiego w Warszawie. *ELPIS. Czasopismo teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku* 22: 69–77.
- Golka, M.
2009. *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- González-Ruibal, A.
2017. Excavating memory, burying history. Lessons from the Spanish Civil War, [w:] R. Bernbeck, K.P. Hofmann i U. Sommer (red.), *Between memory sites and memory networks. New archaeological and historical perspectives*, 279–302. Berlin: Edition Topoi.
- Grysińska-Jarmuła, K.
2018. Pomniki pruskie jako element sąsiedztwa polsko-niemieckiego w kontekście zmieniającej się sytuacji politycznej, tj. powrotu Bydgoszczy do macierzy w 1920 roku, [w:] T. Maresz i K. Grysińska-Jarmuła (red.), *Obce – nasze – inne. Tom 2. Sąsiedzi w historiografii, edukacji i kulturze*, 225–242. Bydgoszcz: Uniwersytet Kazimierza Wielkiego.
- Grzywa, J.
2010. Zapomniane „sacrum” – cmentarze ludności niemieckiej i żydowskiej jako problem społeczno-kulturowy współczesnego miasta. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne* 10: 386–404.
- Hobsbawm, E.
2008. Masowa produkcja tradycji: Europa, lata 1870–1914, [w:] E. Hobsbawm i T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, 275–323. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Janota, W.
1997. Pomnik Poległych Powstańców Śląskich w Katowicach: historia i polityka. *Niepodległość i Pamięć* 4(2): 99–114.
- Jaššo, M., M. Husár i M. Hajduk
2019. “Spomenici” – the forgotten icons of concrete utopia. *Terra Spectra. Central European Journal of Spatial and Landscape Planning* 2: 12–20.
- Kielbasa, B.
2019. Dziedzictwo protestanckie i jego ochrona we wschodniej Wielkopolsce na przykładzie gminy Dobra (powiat turecki), [w:] K. Zdeb, K. Rabięga i R. Solecki (red.), *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 8. Dziedzictwo „nasze” czy „obce”?*, 97–106. Warszawa: Instytut Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Kobielska, M.
2016. Polska pamięć autoafirmacyjna. *Teksty Drugie* 6: 358–374.
- Kobyliński, Z.
2019. To (nie) jest moje dziedzictwo: dziedzictwo kulturowe jako źródło akceptacji odmienności czy źródło wrogości międzygrupowej?, [w:] K. Zdeb, K. Rabięga i R. Solecki (red.), *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 8. Dziedzictwo „nasze” czy „obce”?*, 9–15. Warszawa: Instytut Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Kobyliński, Z. i G. Rutkowska
2005. Propagandist use of history and archaeology in justification of Polish rights to the “Recovered Territories” after World War II. *Archaeologia Polona* 43: 51–124.
- Krawczyk, J.
2018. Miejsca pamięci jako przedmiot refleksji teoretyczno-konserwatorskiej. *Ochrona Dziedzictwa Kulturowego* 5: 91–101.
- Kula, M.
2002. *Nośniki pamięci historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Kwiatkowski, P.T.
2009. Czy lata III Rzeczypospolitej były „czasem pamięci”? [w:] A. Szpociński (red.), *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, 125–166. Warszawa: Scholar.

- Machowska, M.
2015. Czyje dziedzictwo? Stosunek mieszkańców gminy Kórnik do cmentarzy ewangelickich i możliwości ich ochrony, [w:] M. Machowska i J. Wałkowska (red.), *Ewangelicy w gminie Kórnik. Pamięć społeczna i dziedzictwo kulturowe*, 53–62. Poznań: Fundacja Hereditas Culturalis.
- Majchrzak, K.
2013. Od miejsc pamięci narodowej do miejsc żywej pamięci – implikacje dla andragogiki. *Rocznik Andragogiczny* 20: 301–312.
- Malczewska-Pawelec, D. i T. Pawelec
2011. *Rewolucja w pamięci historycznej. Porównawcze studia nad praktykami manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Merta-Staszczak, A.
2018. *Niechciane dziedzictwo. Nieruchomości zabytkowe na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Michalak, G.
2010. Sobór pw. Aleksandra Newskiego na Placu Saskim w świetle międzywojennej prasy. *Saeculum Christianum* 1: 79–91.
- Nebelsick, L.D.
2018. Phantom heritage: *Thingstätten* and „sacred” landscapes of the Third Reich, [w:] W. Kobylińska-Bunsch, Z. Kobyliński i L.D. Nebelsick (red.), *Preventive conservation of the human environment 6. Architecture as an element of the landscape*, 243–264. Warsaw: Institute of Archaeology of the Cardinal Stefan Wyszyński University and Institute of Art History of the Warsaw University.
- Nijakowski, L.M.
2006. *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*. Warszawa: Scholar.
2008. *Polska polityka pamięci. Eseje socjologiczne*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Ożóg, K.S.
2011. Zapomniane Organy, Ptaki i takie tam... Recepcja dzieł Hasióra po 1989 roku, [w:] M. Raińska (red.), *Granice sztuki współczesnej – wokół twórczości Władysława Hasióra*, 34–39. Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury Sokół.
- Paszkiewicz, P.
1991. *Pod berłem Romanowów: sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Rabiega, K.
2019. Cmentarze niekatolickie powiatu tureckiego – stan zachowania i problem ochrony „obcego” dziedzictwa, [w:] K. Zdeb, K. Rabiega i R. Solecki (red.), *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 8. Dziedzictwo „nasze” czy „obce”?*, 183–224. Warszawa: Instytut Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Ratajczak, T.
2012. Nowy zamek w Poznaniu – negatywny przykład adaptacji relikwów średniowiecznej architektury, [w:] B. Szmygin i P. Molski (red.), *Zamki w ruinie – zasady postępowania konserwatorskiego*, 219–231. Warszawa – Lublin: Politechnika Lubelska and Polski Komitet Narodowy ICOMOS.
- Rewski, Z.
1949. O odpruszczenie architektury Ziemi Zachodnich. *Odra* r. 5, nr 7: 2.
- Rymaszewski, B.
2000. Motywacje polityczne i narodowe związane z zabytkami, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, 81–96. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami.
- Sławek-Czochra, M.
2018. Symbolika narodowa w polskiej sztuce ulicy. *Roczniki Kulturoznawcze* 3: 97–121.
- Smith, D.
2009. Debating cultural topography: sites of memory and non-places in the work of Pierre Nora and Marc Augé. *Irish Journal of French Studies* 9: 31–48.
- Smith, L.
2016. „Zwierciadło dziedzictwa”: narcystyczna iluzja czy wielokrotnione odbicie? *Rocznik Antropologii Historii* 6(9): 25–44.
- Stachowiak, A.
2015. Niemieckie cmentarze na Ziemiach Zachodnich jako miejsca niepamięci. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne* 43(2): 123–140.
- Swoboda, S.
2016. Komu grają *Organy*? Wokół historii i mitów pomnika na Przełęczy Snozka. *Zeszyty Wiejskie* 22: 169–184.
- Szmygin, B.
2018. Miejsca pamięci – definiowanie pojęcia dla ochrony zabytków. *Ochrona Dziedzictwa Kulturowego* 5: 167–175.
- Szostek, K.
2019. Stan zachowania i problematyka ochrony podwarszawskich cmentarzy ewangelickich, [w:] K. Zdeb, K. Rabiega i R. Solecki (red.), *Konserwacja zapobiegawcza środowiska 8. Dziedzictwo „nasze” czy „obce”?*, 107–115. Warszawa: Instytut Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Szpociński, A.
2008. Miejsca pamięci (lieux de mémoire). *Teksty Drugie* 4: 11–20.
2009. Wizualizacja pamięci społecznej, [w:] A. Szpociński (red.), *Pamięć zbiorowa jako czynnik integracji i źródło konfliktów*, 227–237. Warszawa: Scholar.
- Tomaszewski, A.
2000. Dziedzictwo i zarządzanie, [w:] K. Gutowska (red.), *Problemy zarządzania dziedzictwem kulturowym*, 7–11. Warszawa: Res Publica Multiethnica.
- Wambler, A.
2018. Fenomenologia innego. Paul Ricœur i Emmanuel Lévinas wobec ontologii całości. *Logos i Ethos* 48: 99–120.
- Zalewska, A.
2016. Archeologie współczesnych konfliktów zbrojnych jako praktykowanie prospołecznej archeologii. Przykład wartości epistemologicznej i aksjologicznej, [w:] A. Zalewska (red.), *Archeologia współczesności*, 125–140. Warszawa: Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich.
- Zawiła, M.
2019. *Dziedziczyńienie przedwojennych cmentarzy na terenach postmi-gracyjnych Polski*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ziębińska-Witek, A.
2018. *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Źródła internetowe:

- <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,23168756,pomnik-matki-polki-znika-z-sejn-dekomunizacja-w-podlaskiem.html> (dostęp 30.09.2022).
- <http://www.cmentarz1920.radzymin.pl/historia.html> (dostęp 30.09.2022)
- http://domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=319:b-kuzniewski-tannenberg-denkmal-i-jego-dzieje&catid=51&Itemid=190 (dostęp 30.09.2022).
- <https://dzieje.pl/aktualnosci/prl-owski-pomnik-zostal-usuniety-z-centrum-sejn> (dostęp 30.09.2022).
- <http://historia-swidnica.pl/mozna-po-prostu-inaczej> (dostęp 30.09.2022)
- [https://kielce.wyborcza.pl/kielce/7,47262,25175003,orlom-na-slynnym-pomniku-dolozono-korony-zeby-je-uradowac-przed.html#\\$.main_topic-K.C-B.7-L.2.maly](https://kielce.wyborcza.pl/kielce/7,47262,25175003,orlom-na-slynnym-pomniku-dolozono-korony-zeby-je-uradowac-przed.html#$.main_topic-K.C-B.7-L.2.maly) (dostęp 30.09.2022).
- <https://nolesnica.pl/arttykul/zdemonowano-pomnik-wdzieczosci/395431> (dostęp 30.09.2022).
- https://www.olesnica.org/Pomnik_Fryderyka.htm (dostęp 30.09.2022).
- <https://www.onet.pl/informacje/czechopl/kontrowersyjny-pomnik-zniknie-z-centrum-czechowic-dziedzic/d8gnh9b,30bc1058> (dostęp 30.09.2022)
- <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-10-21/dzierzynskiemu-przypilowano-brode-i-stal-sie-kozackim-atamanem-dekomunizacja-na-ukrainie/> (dostęp 30.09.2022).
- <https://www.przegladpiaseczynski.pl/arttykul/447,rabini-i-szamesy-czyli-rzecz-o-gorze-kalwarii> (dostęp 30.09.2022).
- <https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/suwalki/id/187470> (dostęp 30.09.2022).
- <https://www.rp.pl/Historia/304059876-Kielce-Przerobka-pomnika-Bojownikom-o-Wyzwolenie-Narodowe-i-Spoleczne.html> (dostęp 30.09.2022).
- <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/08/who-was-edward-colston-and-why-was-his-bristol-statue-toppled-slave-trader-black-lives-matter-protests> (dostęp 30.09.2022).
- <https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,177333,25891585,uslugi-wellness-w-miejscu-kazni-czujesz-ze-to-nie-jest-do.html> (dostęp 30.09.2022).

Weronika Kobylińska and Zbigniew Kobyliński

Contemporary creation, transformation and removal of social memory carriers: monuments, simulacra and reenactments

Summary

Carriers of social memory can have tangible (monuments and works of art) and intangible (oral history, memoirs, cultural rituals and ceremonies) forms. These elements of cultural heritage are susceptible to manipulation and appropriation. A state's cultural policy can create ideologically desirable places and objects of memory, or obliterate the memory of such places and objects that are inconsistent with current political priorities. The political need for historical memory can be so strong that places of memory are not only reinterpreted, but are even being artificially fabricated by means of *e.g.* creation of material simulacra of historical buildings or through the re-enactment of historical events important from the point of view of the current interpretation of history. The cause

of such activities can be an ideology – when a current government seeks its legitimacy through a new and the “only correct” interpretation of the history of its nation. Such a situation can create serious threats to historical heritage, because only those ideologically relevant parts of it are meant to receive proper protection and conservation from the state institutions. Implemented in this way, heritage becomes not a basis for tolerance for otherness, dialogue on the diversity of cultures and multifaceted interpretations of the history of humankind, but rather a foundation for “national identity” and one and only “objective knowledge” on the past.

Translated by Zbigniew Kobyliński

Noty o autorach

Weronika Bałdyga – lic., archeolożka specjalizująca się w archeozoologii i archeologii wczesnego średniowiecza, studentka na Wydziale Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, ORCID 0000-0002-3692-0672

Lucjan Buchalik – dr, etnolog, afrykanista, dyrektor Muzeum Miejskiego w Żorach, ORCID 0000-0002-8547-8526

Rafał Fudala – dr, socjolog, pedagog, muzyk, adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Uczelni Państwowej im. Jana Grodka w Sanoku oraz nauczyciel w Miejskim Przedszkolu nr 5 w Gorlicach, ORCID 0000-0003-1355-9375

Radosław Andrzej Gawroński – dr hab., archeolog, specjalizujący się w historii jazdy konnej, wojskowości ludów koczowniczych i archeologii Rzymu, adiunkt w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0001-5324-7830

Weronika Kobylńska – dr, historyczka sztuki, adiunktka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, ORCID 0000-0003-4753-394X

Zbigniew Kobylński – prof. dr hab., archeolog i zabytkoznawca, teoretyk zarządzania dziedzictwem kulturowym, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0003-3393-6406

Michał Kowalik – lic., twórca ludowy zrzeszony w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych, artysta i teoretyk sztuki, student kulturoznawstwa w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, ORCID 0000-0003-2671-7563

Monika Lis – lic., archeolożka specjalizująca się w bioarcheologii i archeologii regionu Ameryk, studentka na Wydziale

Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, ORCID 0000-0002-7131-7916

Katarzyna Podyma – mgr, historyczka, historyczka sztuki, muzeolożka, główna inwentaryzatorka w Muzeum Miejskim w Żorach, ORCID 0000-0003-0477-8701

Joanna Wawrzeniuk – dr, archeolożka, etnolożka, specjalizująca się w archeologii symbolicznej i dziedzictwie kulturowym Podlasia, adiunktka w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0002-2157-3559

Katarzyna Zdeb – mgr, archeolożka, archeolożka sądowa, doktorantka w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0002-4753-9295

Katarzyna Zeman-Wiśniewska – dr, archeolożka, specjalizująca się w archeologii Cypru, adiunktka w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0002-4515-2142

Magdalena Żurek – dr, archeolożka, historyczka sztuki, specjalizująca się w archeologii Bliskiego Wschodu oraz polskiego średniowiecza i wczesnej nowożytności, adiunktka w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ORCID 0000-0002-9293-8623

Maja Żytajtyś-Wrońska – mgr, doktorantka, w ramach pracy doktorskiej tworzy monografię druków muzycznych, analizowanych z punktu widzenia historii sztuki oraz muzykologii, absolwentka kulturoznawstwa oraz historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, ORCID 0000-0003-2543-6460.

