

ROCZNIK

Muzeum

Górnoszlaski

Park

Etnograficzny

w Chorzowie

8 2020



Muzeum

Górnosławski
Park
Etnograficzny
w Chorzowie

8 2020

Rada naukowa

Prof. dr hab. Antoni Barciak
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Dr hab. Dionizjusz Czubala, prof. ATH
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Dr Krzysztof Fokt
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Dr Jerzy Gorzelik
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Prof. zw. dr hab. Ewa Kosowska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Doc. PaedDr. Jana Raclavská, Ph.D.
Ostravská univerzita w Ostrawie

Prof. zw. dr hab. Halina Rusek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Prof. dr hab. Jan Świąch
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelna
Agnieszka Przybyła-Dumin
kontakt: dumin@muzeumgpe-chorzow.pl

Redaktorzy tematyczni
Krzysztof Bulla
Agata Krajewska
Przemysław Nocuń
Barbara Papaj
Ewa Zacharyasz

Redaktor statystyczna
Monika Miczka-Pajestka

Redaktor językowa
Iwona Guzik

Czasopismo recenzowane

Artykuły/Studia

9 *Rafał Ciesielski*

Folklor muzyczny w polskim jazzie – idea, realizacje, funkcje

23 *Jan Paweł Borowski*

Ikonografia najstarszej pieczęci wsi Drogomyśl

34 *Małgorzata Pietrzak*

Zabytkowe kołowrotki przędzalnicze w muzeach województwa śląskiego.

Wybrane zagadnienia praktyczne

80 *Ewa Zacharyasz*

Historia powstania i kształtowania się księgozbioru muzealnego i zasobu archiwalnego (Muzeum) „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” na przestrzeni lat 1969–2019 w kontekście specyfiki muzeów na wolnym powietrzu w Polsce

108 *Sylwia Kudła-Herner*

Konserwacja i restauracja komody z Golezowa ze zbiorów

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

130 *Klementyna Kozyra*

Mazerowanie. Nieco o historii i technice

Materiały/Koncepcje

146 *Angelika Nowicka*

Noc Muzeów. Horror w skansenie. Spotkanie ze śląskimi straszkami w Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Recenzje/Opinie

154 *Krystyna Turek*

Recenzja wystawy „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” oraz katalogu jej towarzyszącego

162 *Dominika Machnio*

Recenzja książki: *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii w czasach II wojny światowej*

Articles/Studies

9 *Rafał Ciesielski*

Music Folklore in Polish Jazz – Concept, Realizations, Functions

23 *Jan Paweł Borowski*

Iconography of the Oldest Seal of the Village of Drogomyśl

34 *Małgorzata Pietrzak*

Historical Spinning Wheels in Museums of the Silesia Province.
Selected Practical Issues

80 *Ewa Zacharyasz*

History of Creation and Formation of the Book Collection and Archival
Resources of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”
from 1969 to 2019 in the Context of the Specificity
of Open-Air Museums in Poland

108 *Sylvia Kudła-Herner*

Preservation and Restoration of a Chest of Drawers from Golezów from the
Collection of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”

130 *Klementyna Kozyra*

Graining. A Few Words about History and Technique

Materials/Concepts

146 *Angelika Nowicka*

Long Night of Museums. Horror at the Open-Air museum. Meeting with Silesian Bogeymen at the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”

Reviews/Opinions

154 *Krystyna Turek*

Review of the Exhibition “Life as Song. From the Portfolio of Professor Adolf Dygacz” and Accompanying it Catalog

162 *Dominika Machnio*

Book Review: *Bielsko-Biała and its Surroundings during the Second World War in Old Postcards and Photographs*

Szanowni Państwo, Drogie Czytelniczki i Czytelnicy!

Kolejny – ósmy już – tom „Rocznika Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«” jest znakomitą ilustracją tezy o uniwersalnej – obejmującej wszystkie rodzaje doświadczenia – naturze nauk etnograficznych i antropologicznych. Wystarczy pobieżny rzut oka na spis treści naszego wydawnictwa, by dostrzec tyleż jego niezwykłą różnorodność tematyczną, co rozmaite pola badawcze, eksplorowane przez autorów poszczególnych tekstów.

Już otwierający tom artykuł Rafała Ciesielskiego, przybliżający rozliczne (dla wielu zapewne zaskakujące) związki między polskim jazzem a folklorem muzycznym, wydobywa ludowe inspiracje w postrzeganej jako elitarna twórczości wybitnych rodzimych jazzmanów – Zbigniewa Namysłowskiego, Andrzeja Trzaskowskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Jerzego Miliana, Leszka Kułakowskiego, Michała Urbaniaka, Grażyny Auguścik, Urszuli Dudziak, Witolda Szczurka, Andrzeja Jagodzińskiego czy Andrzeja Dutkiewicza. Po raz kolejny okazuje się więc, że kultura wysoka podszyta jest kulturą ludową i to właśnie ta ostatnia staje się kluczowym czynnikiem dystynktywnym, umożliwiającym tożsamościową identyfikację gatunku, który (w tym wypadku) nazywany jest „polskim jazzem”.

Równie interesujące konstatacje przynoszą kolejne publikowane w naszym roczniku teksty. Jan Paweł Borowski wskazuje nowe tropy interpretacyjne związane z ikonografią XIX-wiecznej pieczęci wsi Drogo-myśl, Małgorzata Pietrzak przedstawia analizę imponującej liczby ponad dwustu zabytkowych kołowroteków przędzalniczych z województwa śląskiego, Klementyna Kozyra odkrywa tajniki mazerowania (podkreślając przy okazji najważniejsze różnice pomiędzy technikami stosowanymi przez poszczególne ośrodki meblarskie), zaś Dominika Machnio wnikliwie recenzuje album *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii w czasach II wojny światowej*.

Osobną grupę tekstów stanowią te związane bezpośrednio z działalnością Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”. I tak, Ewa Zacharyasz – głównie na podstawie dokumentów zgromadzonych przez naszą instytucję – przybliży historię powstawania i kształtowania się muzealnego księgozbioru oraz zasobu archiwalnego w latach 1969–2019. Z kolei Sylwia Kudła-Herner opisuje zagadnienie

konserwacji i restauracji komody z Golezowa ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, podejmując równocześnie próbę rekonstrukcji historycznego pochodzenia mebla. Angelika Nowicka na przykładzie organizowanej cyklicznie przez MGPE Nocy Muzeów analizuje zależność między promocyjnym i edukacyjnym potencjałem tego cieszącego się wielką popularnością przedsięwzięcia, a – *last but not least* – Krystyna Turek recenzuje zorganizowaną w 2020 roku wystawę „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”, prezentującą fragmenty olbrzymiego dorobku tego wybitnego muzykologa, folklorysty i etnografa.

Jestem przekonany, że – nawet tak szkicowa prezentacja zawartości ósmego tomu muzealnego rocznika – pokazuje nie tylko, jak szeroko zakrojone są działania Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, ale (przede wszystkim), jak intrygujące efekty przynosić mogą badawcze próby uchwycenia żywego doświadczenia lokalnych wspólnot i konkretnych ludzi.

Mam nadzieję, że – biorąc niniejszy tom do ręki – przekonają się Państwo o tym sami.

Artur Madaliński

Dyrektor Muzeum

„Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Folklor muzyczny w polskim jazzie – idea, realizacje, funkcje

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Jagielloński

Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0001-7420-9649

Odwoływanie się przez inne rodzaje muzyki do muzyki ludowej jako źródła inspiracji ma bogatą tradycję. Było i jest ono nie tylko formą sięgania do atrakcyjnego repertuaru, a zatem rezultatem fascynacji samym tylko materiałem muzycznym, ale także – i może przede wszystkim – pozostaje gestem jednoznacznej identyfikacji etnicznej czy narodowej, środkiem wskazania na przynależność do określonej kultury. Oba rozwiązania pozostają aktualne, choć z perspektywy dziejów muzyki klasycznej można by mówić o tendencji do coraz częstszego podejmowania stylizacji materiału ludowego z założeniem jego nie tylko muzycznego (źródłowego), ale kulturowego odczytania i wykorzystania. W takiej formule sięganie do materiału ludowego postrzegane było w kulturze europejskiej, zwłaszcza od końca wieku XVIII i przez cały wiek XIX, gdy w wielu krajach zaczynała kształtować się świadomość narodowa, a odniesienia do własnej tradycji stanowiły w tym procesie zasadniczy składnik. Motywy ludowe w muzyce artystycznej obecne były w każdej kulturze, w której muzyka ta była jeszcze uchwytna, zwłaszcza w żywej tradycji. Jako taka stanowiła ona niewyczerpane źródło inspiracji – zarówno w twórczości wielu kompozytorów, jak i w poszczególnych nurtach narodowych oparte na materiale ludowym dzieła zajmowały poczesne miejsce. Obecność folkloru w muzyce artystycznej definiowała jej etniczną bądź narodową tożsamość.

Bardzo zróżnicowane były i pozostają sposoby wykorzystywania materiału ludowego: od cytowania melodii po korzystanie z elementów charakterystycznych dla danej tradycji. Rozwiązania te rozszczepiały się ponadto wraz z uwzględnieniem zróżnicowania regionalnego muzyki. Równie szeroki był wachlarz ujęć formalnych i gatunkowych: od pieśni i miniatur instrumentalnych po uwertury, poematy symfoniczne, symfonie i opery. Obszerność powstałej w tej orientacji twórczości z jednej strony świadczy o znacznym i trwałym zainteresowaniu kompozytorów materiałem ludowym, z drugiej – ukazuje wypracowanie na tym gruncie niezmiernie wielu rozwiązań jego transformacji do przestrzeni muzyki artystycznej.

Wprowadzenie jednego rodzaju muzyki do innego tworzy relację *muzyki w muzyce*. Ma ona charakter uniwersalny i obejmuje na przykład odwołania do muzyki dawnej, sięganie po obce tradycje etniczne i narodowe, przywoływanie indywidualnych idiomów kompozytorskich czy wszelkie formy stylizacji. Relacja ta ma zatem charakter otwarty, będąc polem swoistych dialogów, jakie sama z sobą – w swym niezmiernym zróżnicowaniu – prowadzi muzyka.

Zarówno idea, jak i utrwalony w rozmaitych ujęciach stylistyczno-formalnych tryb spożytkowywania materiału ludowego obecne są także na gruncie polskiej muzyki jazzowej. Celem artykułu jest przedstawienie tego zjawiska w kontekście potencjalnego konstruowania kategorii „polskiego jazzu”. Muzyka jazzowa – będąc zjawiskiem zapożyczonym z kultury amerykańskiej i w swym zasadniczym wymiarze podążając za koncepcjami jazzu amerykańskiego – na gruncie polskim przez dziesięciolecia kształtowała zarazem specyfikę własną. Składały się na nią zróżnicowane co do natury i zakresu elementy oraz cechy, których źródła wywodzone były z rozmaitych związków jazzu z polską kulturą, w tym z polską muzyką. Czy wobec tego (wciąż trwającego) procesu mówić można o powstawaniu kategorii „polskiego jazzu” jako względnie samodzielnego rodzaju w ramach jazzowego uniwersum? Czy – uwzględniając idiomy jazzowych indywidualności – można przyjąć istnienie tu kategorii nadrzędnej, kierującej ku wyznaczaniu w polskiej muzyce jazzowej odrębnej, narodowo określonej tożsamości?

Zagadnienie to rozpatrywać można przynajmniej z czterech zasadniczych perspektyw: teoretycznej, artystycznej, krytyczno-muzycznej oraz historyczno-społecznej. Perspektywa pierwsza tyczyłaby się określenia możliwości i warunków wymaganych do ukonstytuowania się kategorii każdego – poza amerykańskim – jazzu narodowego (w tym polskiego). Druga odnosiłaby się do analitycznego podejścia do muzyki jazzowej pod kątem uchwycenia jej specyficznych (narodowych, polskich) cech. Trzecia

sięgałyby do podejmowania kwestii polskiego jazzu w towarzyszących twórczości jazzowej opiniach wyrażanych na gruncie krytyki muzycznej, a później krytyki jazzowej. Czwarta odwoływałaby się do kontekstu historyczno-społecznego jako wyznaczającego specyficzne dzieje i status jazzu w polskiej kulturze.

W niniejszym artykule podjęte zostanie jedynie zagadnienie odwołań w jazzie do polskiego folkloru muzycznego, co stanowi element perspektywy artystycznej, na którą składają się ponadto: zagadnienie odniesień do różnorodnych tradycji muzyki polskiej i kwestia zasadnicza – istnienia idiomu „polskiego jazzu”.

W naturalny sposób w jazzie – poszukując inspiracji – sięga się po sprawdzone, a zarazem jednoznaczne i czytelne rozwiązania. Wykorzystywanie repertuaru ludowego zdawało się być działaniem z perspektywy jazzu optymalnym: było poszukiwaniem nowego materiału do standardowej formuły improwizacji. Forma melodii ludowych pozwalała traktować je jako fundament przekształceń w konwencji ornamentowania i temat dla kolejnych jazzowych chorusów. Równie istotna była bliskość pewnych elementów muzyki ludowej i jazzowej. Wspólnym dla obu polem pozostawały tu pokrewieństwa skalowe, improwizacyjność i wariantowość oraz otwartość na nacechowanie muzyki indywidualnością wykonawcy. Przywołując ideę *muzyki w muzyce* i traktując jazz jako folklor, można mówić tu o konstrukcji *folkloru w folklorze*.

Odwoływanie się w polskim jazzie do rodzimej tradycji muzycznej miało miejsce już niemal u początków pojawienia się w naszym kraju jazzu (jego elementów)¹. Jedno z pierwszych tego typu działań, z roku 1922, dotyczyło sięgnięcia po muzykę Fryderyka Chopina, czego świadectwo – znaczone ostrą reakcją sprzeciwu – przyniosła ówczesna prasa². Na okres dwudziestolecia międzywojennego z dużym prawdopodobieństwem datować można także początki obecności w jazzie rodzimego folkloru muzycznego. Jako rodzaj ukłonu w stronę publiczności potraktować można wykorzystanie „ludowej piosenki polskiej” przez duo fortepianowe *Wiener-Doucet* podczas jego koncertów w Polsce w roku 1929. Ważniejszy jednak był tu wyrażony z tej okazji komentarz Karola Stromengera, który pisał, iż:

■ 1 Kwestia początków jazzu w Polsce – w zakresie świadectw pisanych – jest uwarunkowana terminologicznie (co w latach 20. i 30. XX w. miano na myśli i co rozumiano pod pojęciem „jazz”) oraz faktem inkrustowania wybranych elementów jazzu w konwencję muzyki rozrywkowej i złożonego procesu kształtowania się *stricte* jazzowych stylów, por. R. Ciesielski, *Polska krytyka jazzowa XX wieku. Zagadnienia i postawy*, Zielona Góra 2017, s. 55–62.

2 *Profanacja sztuki. Przeróbki Chopina przez Jazz-bandę*, „Rytm” 1922, nr 1, s. 6.

tu może otwierają się widoki nowej stylizacji. Nie szukać tu znaczenia głębszego, ani symbolu. Oczywiście ludowość związana z pojęciem sukmany chłopskiej, wycinanki i parzenicy straci swój charakter, kiedy wda się w rytm jazzowy. Ale nie należy tu szukać „kwestii”, ani od razu płakać nad „zanikiem” [...], tu nie chodzi o spaczenie charakteru ludowego tych pieśni, ale właśnie o podkreślenie go nowymi środkami [...]. „Miała Babuleńka” w guście Revellersów [...] – to w każdym razie pomysł godny uwagi³.

Autor pisał o „pożyczkach” materiału z innych rodzajów muzyki jako o zjawisku typowym dla jazzu⁴. Była to zatem praktyka zwyczajna i otwarta na wszelkie źródła. Przypuszczać można, iż tego rodzaju zabiegi nieobce były także ówczesnym polskim zespołom korzystającym z elementów jazzowej stylistyki (bo jeszcze nie jazzowym). Jazz silnie kojarzono wówczas z muzycznym humorem⁵, a samo odwoływanie się do rodzimego folkloru w kontraście do konwencji dixielandowej czy swingowej mogło nabierać takiego właśnie charakteru. Nagrania zespołu Zygmunta Wicharego z przełomu lat 50. i 60. XX wieku⁶ pozwalają traktować muzykę ludową jako jedynie źródło atrakcyjnych tematów przywoływanych w celu zaskoczenia słuchacza, wywołania uśmiechu z faktu „zderzenia” i „odległości” jazzowej stylistyki oraz motywu ludowego, z połączenia tak odmiennych muzycznie i kulturowo składowych, z „oswajania” czy swoistego „udomawiania” jazzu. Spotkanie obu stylistyk, w pewnym sensie charakter ich wzajemnego dziwienia się sobie, wykazywało znamiona – ze świadomością niezbędnego dystansu – eksperymentu czy nawet artystycznej prowokacji.

W latach 1949–1955 kontekst dla związków jazzu i muzyki ludowej stanowiła sytuacja w oficjalnie projektowanej kulturze młodzieżowej, gdy forsowano repertuar folklorystyczny (zarówno w odniesieniu do praktyki tanecznej, jak i w ogólnym organizowaniu zespołów pieśni i tańca). Dla tych działań jazz stanowił wówczas realną alternatywę, a zarazem – w związku z jego piętnowaniem przez władze – był jednoznacznym gestem o wymowie społecznej i ideologiczno-politycznej. Tworzyło to między jazzem a muzyką ludową pewne napięcie: w większym stopniu relację

■ 3 K.S. [K. Stromenger], *Muzyka do „Moralności Pani Dulskiej” – Polski jazz?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 15, s. 288.

4 K. Stromenger, *Plagiaty muzyczne*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1930, nr 2, s. 2.

5 Por. R. Ciesielski, *Polska krytyka jazzowa...*, s. 112–113.

6 Pojawiły się tu takie utwory, jak m.in. *Miała baba koguta, Trojak, Pije Kuba czy Góralu, czy ci nie żal*.

opozycyjności i alternatywności niż artystycznego porozumienia czy dialogu. Pod koniec lat 50. głos wsparcia dla nawiązywania przez jazz do polskiego folkloru muzycznego przyszedł ze strony zgola nieoczekiwanej. Rozwiązanie takie podczas wizyty w Polsce w czerwcu 1959 roku zasugerował polskim jazzmanom Willis Conover. Mimo wyrażanej wobec tej sugestii (głoszonej wszak przez niezmiernie autorytatywną postać) rezerwy polskiego środowiska jazzowego, mogła ona być swoistym katalizatorem wielu odwołujących się do folkloru poczynań. Przywołanie niektórych z tych kompozycji pokazuje konsekwencję tego typu zainteresowań: Andrzej Wróblewski, *Bandoska in blue* (1959), Zbigniew Namysłowski, *Piątawka* (1963), Andrzej Trzaskowski, *Wariacja jazzowa na temat „Chmie-la”* (1965), Z. Namysłowski, *Siódemawka* (1965), A. Trzaskowski, *Ej, tam u boru* (1966)...

Już w początkach nawiązań do folkloru traktowano go nie tylko jako rezerwuar tematów, ale obszar obecności pewnych cech polskiej muzyki ludowej, elementów mogących na poziomie niejako materiałowym stanowić potencjalną podstawę kształtowania jazzu o specyficznie polskich walorach. Przełamywano więc parzystość jazzowego metrum, asymilując podziały nieparzyste, korzystano z rozwiązań skalowych, stosowano charakterystyczne dla folkloru zwroty motywiczne i układy fakturalne, przekształcano utrwalone w jazzie konstrukcje formalne i harmoniczne.

Na lata 70. przypadało coraz szersze zainteresowanie muzyków jazzowych polskim folklorem. Orędownikiem tej orientacji był wtedy przede wszystkim Zbigniew Namysłowski. Ukazują się wówczas jego płyty – *Winobranie* (1973) i *Kuyaviak Goes Funky* (1975). Odtąd obserwować można utrwalanie się związków jazzu z folklorem, który staje się obszarem niezwykle atrakcyjnym, przy tym takim, wobec którego nie tylko można, ale warto zająć stanowisko. W latach 90. można już mówić o pełnym zakorzenieniu się w jazzie czerpania z rodzimego folkloru muzycznego. W sposób realny staje się on jedną ze składowych budowania specyfiki polskiego jazzu, w znacznym stopniu określającą jego formułę stylistyczną. I znowu – potwierdzeniem tego może być przywołanie choćby wyboru powstałych wówczas płyt i kompozycji: *Silesian Schetches* (1996) Jerzego Miliana, *Zbigniew Namysłowski Quartet and Zakopane Highlanders Band* (1995), *Cy to blues cy to nie blues* (1997) Zbigniewa Namysłowskiego, *Leszek Kułakowski and Kaszubi* (1996) Leszka Kułakowskiego, *Krakus, Mazurek czy Walcoberek* Michała Urbaniaka, *To i hola* (1999) Grażyny Auguścik i Urszuli Dudziak, a także *East End Wind* (1998) i *Bassfiddle alla polacca* (1999) Witolda Szczurka.

Nurt jazzu inspirowanego polskim folklorem obecny jest nadal w twórczości wielu muzyków. Wydaje się przy tym, iż poszerza się on, i to w dwóch wymiarach: w sięganiu po folklor przez wciąż nowych twórców oraz w eksplorowaniu dotąd nieobecnych lub słabo reprezentowanych w jazzie regionów Polski⁷. Z nowszych ujęć tego nurtu wymienić trzeba między innymi płyty: *The Polish Folk Explosion* (2002) i *Home* (2007) Witolda Szczurka, *Muzyka polska* (2011) tria Andrzeja Jagodzińskiego, *Mazurki* (2012) Andrzeja Dutkiewicza, *Melodie wielkopolskie na kwartet jazzowy* (2012) Katarzyny Strońskiej-Sierant czy *Hope* (2014) Włodzimierza Nahornego.

Trwająca od ponad półwiecza obecność elementów polskiej muzyki ludowej w jazzie pozwala twierdzić, iż folklor stał się obszarem, z którym polski jazz wszedł w stabilną, szczerą, wnikliwą i satysfakcjonującą artystycznie relację. Muzycy jazzowi doceniają potencjał inspiracji ludowych i osiągane w oparciu o te źródła rezultaty artystyczne. Folklor nie jest przez nich traktowany epizodycznie, częste są powroty do tego materiału, który dla wielu stanowi ważny składnik ich indywidualnych artystycznych poszukiwań.

Pewna naturalność w sięganiu przez jazz do folkloru wynika nie tylko z perspektywy ideowej – zamiaru zaakcentowania polskiego charakteru czy potrzeby indywidualnej identyfikacji etnicznej. Opiera się ona na pokrewieństwie formuły obu rodzajów muzyki, na szeregu wspólnych im cech i elementów strukturalnych.

W nurcie zorientowanego na folklor jazzu, jako składnik „ludowo-jazzowego” dialogu, istotną rolę odgrywa właściwa obu obszarom prymarność wykonywania muzyki w czasie rzeczywistym (jako cecha przekazu oralnego). W tradycji ludowej warunki takie zapewniało osadzenie muzyki między innymi w obrzędowości, w ramach której wykonywany był odnośny repertuar. W muzyce jazzowej sytuację taką tworzą praktyka koncertowa i formuła *jam sessions*. W obu tradycjach wykonywanie muzyki „tu i teraz” jest optymalnym sposobem jej zaistnienia. Z tej perspektywy jako wtórne uznać można zarówno wykonania muzyki ludowej w rozmaitych sytuacjach okolicznościowych czy koncertowych (folklorystycznych), jak i rejestracje fonograficzne koncertów jazzowych, będące w istocie jedynie dokumentacyjnym zapisem danego, jednostkowego wydarzenia.

■ 7 Wgląd w terytorialny rozkład tego nurtu daje Zofia Komuszyna, por. Z. Komuszyna, *Geografia jazzu inspirowanego polską muzyką ludową*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej*, t. 1, red. R. Ciesielski, Zielona Góra 2014, s. 113–122.

Z właściwego praktyce ludowej i jazzowej wykonywania muzyki „na żywo” wynika w obu przypadkach ich charakter jako tworów jednostkowych i niepowtarzalnych, uwzględniających wszelkie elementy będące rezultatem konkretnych okoliczności wykonania. Jest to płaszczyzna otwarta w pierwszym rzędzie na indywidualne podejście muzyków, każdorazowo konfrontowane z repertuarem usankcjonowanym przez tradycję (w muzyce ludowej) lub mającą postać standardu (w jazzie). Stąd ukształtowana i silnie oddziałująca w obu rodzajach muzyki postać wykonawcy: znawcy repertuaru i jego kreatywnego interpretatora (w tym także lidera, prymisty). Znaczną zbieżność wymiaru „ontologicznego” oraz praktyki wykonawczej tworzą przestrzeń dla potencjalnego „ludowo-jazzowego” dialogu.

Kolejną jego płaszczyzną jest improwizacja, rozumiana w sensie *largo* jako włączenie przez wykonawcę pierwiastka całkowicie własnego, gest indywidualnej, niepowtarzalnej ekspresji, pozostający w różnych relacjach do repertuaru ludowego bądź jazzowego standardu. Tworzenie muzyki w tej przestrzeni opiera się na różnych formach i określane może być jako: ornamentowanie, wariantowość (wariacyjność), improwizacyjność czy – w wąskim już sensie – improwizacja, która w zróżnicowanym zakresie i formule obecna jest w jazzie i w muzyce ludowej (analiza tego pozostaje poza zakresem niniejszego szkicu). Istotny jest fakt, iż w obu rodzajach muzyki ma ona swe miejsce, co tworzy rodzaj analogii w podejściu do materiału muzycznego i wpływa na charakter narracji. Na istniejące tu pokrewieństwo wskazują sami muzycy. Katarzyna Stroińska-Sierant pisała, iż „potencjał wariantowości ludowej równoznaczny jest potencjałowi improwizacji jazzowej”⁸. Analogie między obszarami muzycznej ludowości a jazzem obejmują ponadto uwarunkowania wykonania wynikające z interakcji z muzykami zespołu (kapeli), z odbiorcami (wykonawcami nieprofesjonalnymi) czy z kontekstu sytuacyjnego.

Elementem formalnym określającym zasadnicze ramy utworu pozostaje temat rozumiany jako melodia czy przyśpiewka (w muzyce ludowej) bądź standard (w jazzie). Wyrazisty na ogół kształt formalno-melodyczno-harmoniczny tematu pozwala traktować go jako nośny materiał dla rozmaitych przekształceń. Jego formotwórcza rola dla narracji muzycznej jest nie do przecenienia. Sięganie przez jazz do melodii ludowych jako struktur tematycznych stanowiących podstawę improwizacji (w funkcji standardu) jest najbardziej zasadniczym i najczęstszym sposobem odwoływania się do ludowości. Można tu mówić o cytowaniu melodii (co samo

■ 8 K. Stroińska-Sierant, *Rodzimy folklor jako źródło inspiracji w polskiej muzyce jazzowej*, [w:] *De Musica. Verba Collectanea*, red. U. Kozłowska, Konin 2014, s. 147.

w sobie ma znamiona swoistej artystycznej opozycji do stylistyki standardów jazzowych).

Odwołania do folkloru mogą dotyczyć się ponadto korzystania z jego wybranych cech skalowych, formuł motywicznych, rozwiązań fakturalnych, rytmicznych, harmoniczych, instrumentacyjnych, kolorystycznych itd. i ich integralnego wpisywania w jazzową tkankę, wreszcie – konstruowania narracji opierającej się na incydentalnym wprowadzaniu przywołanych elementów, ale pozwalających na przywołanie ogólnego klimatu polskiej muzyki ludowej. W wymiarze repertuarowym granice ujęć wyznacza tu z jednej strony sięganie do stylizowanego, powszechnego i mającego znamiona „ludowych wizytówek” repertuaru zespołów „Mazowsze” (*Ej, przeleciał ptaszek*) czy „Śląsk” (*Ondraszek, Starzyk*), z drugiej – odkrywanie folkloru w jego regionalnym zróżnicowaniu i odrębności oraz korzystanie z jego postaci *in crudo*. Jest to wyrazem coraz wnikliwszego poznawania i doceniania rodzimego folkloru jako źródła inspiracji, a zarazem świadectwem uwzględnienia rozwiązań bliższych naturze i duchowi muzyki ludowej.

Dla fenomenu jazzu znaczonego polskim folklorem muzycznym, a być może także dla faktu jego powstania, trwałości i artystycznej kondycji istotne jest, iż funkcjonuje on w szczególnej sytuacji istnienia wciąż żywej praktyki w zakresie polskiego folkloru muzycznego, który pozostaje wówczas w bezpośredniej dostępności i w wiarygodnej postaci. Stąd sięganie po ludowy repertuar traktować można jako naturalny gest „komunikacji artystycznej”, swoistej intertekstualności, realizowanej także w formule realnych konfrontacji (jak choćby w inicjatywach wspólnych występów Zbigniewa Namysłowskiego z góralami czy Leszka Kułakowskiego z Kaszubami). Zarazem działania takie – ukazując czytelne, bo odwołujące się do wciąż jakoś obecnego w doświadczeniu słuchaczy ludowego idiomu i możliwości jego uchwycenia⁹ – kierują słuchacza ku narodowej identyfikacji samego jazzu.

W odniesieniu do sposobu korzystania z folkloru można mówić o dwóch trybach: inspiracjach bezpośrednich, gdy jazz wprost sięga do materiału ludowego, i pośrednich, kiedy motywy ludowe są w jazzie za pośredniczone poprzez inną muzykę, w szczególności przez twórczość kompozytorską. Tak jest, gdy w nurcie dokonań jazzowych znajdujemy

■ 9 W oparciu np. o rozpoznawanie muzyki Podhala czy utworów z ludowego repertuaru ogólnopolskiego bądź podświadome odczuwanie i identyfikowanie charakteru polskiego folkloru muzycznego. Znany repertuar ludowy może stanowić medium komunikacji z publicznością, a przedstawiony w nowej (jazzowej) formule artystycznej może również *per se* być przedmiotem jej estetycznego zainteresowania.

nawiązania do *Albumu tatrzańskiego* Ignacego Jana Paderewskiego, *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego, mazurków Chopina, pieśni Feliksa Nowowiejskiego, Witolda Lutosławskiego czy Stanisława Moniuszki.

Ujmując inspiracje rodzimym folklorem muzycznym w polskim jazzie w perspektywie historycznej, stwierdzić można, iż trwale określają one jego charakter, nadając mu zarazem wyraźny profil etniczny. Nie są to działania jednostkowe – zarówno w odniesieniu do całego środowiska jazzowego, jak i w dokonaniach wielu muzyków stanowią wyrazisty nurt. Sposoby traktowania folkloru rozpięte są między odniesieniami materiałowo-strukturalnymi a budowaniem klimatu kojarzonego z idiomem polskiej muzyki ludowej. Inspiracje folklorem stanowią wyjście poza kanon standardów jazzowych, przydają polskiemu jazzowi oryginalności i świeżości, korzystanie z odmiennego materiału daje mu inny rezultat brzmieniowy i wyrazowy, są istotnym czynnikiem pozwalającym identyfikować go jako „polski jazz” w rozumieniu jazzu narodowego.

Kwestia istnienia tej kategorii, postrzegana przez pryzmat odwoływania się przez polskich muzyków jazzowych do rodzimego folkloru muzycznego, stanowiła trwały motyw rozważań krytyki jazzowej. Od połowy lat 50. XX wieku określeniem „polski jazz” posługiwano się zarówno w trybie potocznym (w znaczeniu jazzu granego w Polsce), jak i z intencją nadania mu – z uwagi na specyficzny charakter – rangi zjawiska odrębnego stylistycznie. Wskazania na folklor były historycznie pierwszym, najczęściej przywoływanym i najbardziej wyrazistym sposobem budowania tej kategorii. Już u początków refleksji krytyki pojawiała się świadomość zaistnienia tu pewnych uproszczeń. Twierdziła zatem krytyka, iż kategorii „polski jazz” nie mogą konstytuować jedynie proste odwołania i użycia polskiego folkloru. Stanisław Sapała uważał, iż nie można naśladować jazzu amerykańskiego, gdyż „każdy musi grać na własny sposób”¹⁰, ale sądził jednocześnie, iż „nie są i nie będą jazzem preparowane pod amerykański styl poleczki czy oberki”¹¹. Zarazem o powstałej wówczas *Bandosce in Blue* Jana Wróblewskiego Adam Sławiński pisał jako o „jednej z pierwszych udanych prób transplantacji polskiego folkloru na teren jazzu”¹².

Na gruncie krytyki jazzowej kwestię statusu folkloru w polskim jazzie podejmowało wielu autorów. Ich zróżnicowane perspektywy poszerzały i pogłębiały pozorną jednoznaczność tej relacji. Bohdan Pilarski inspiracje folklorem widział jako jeden z czynników polaryzujących przestrzeń jazzu.

■ 10 S. Sapała, *Jazz – muzyka naszej epoki*, „Tygodnik Demokratyczny” 1956, nr 51–52.

11 Ibidem.

12 A. Sławiński, *Jazz Jamboree* 59, „Jazz” 1959, nr 10, s. 5.

Twierdził, iż każda kompozycja jazzowa jest zjawiskiem na tyle partykularnym, na ile jest zdeterminowana przez ekspresję indywidualną wykonawcy, przez warunki etniczne, w jakich kształtował się jej zamysł pierwotny, oraz przez ekspresję¹³. W każdym z tych elementów upatrywał odcisk charakteru narodowego. Zarazem wychodził poza folklor, kierując ku „cechom mentalności narodowej”¹⁴, które w poszczególnych krajach w naturalny i spontaniczny sposób przenikają do kompozycji jazzowej. Szerszej ujmował to Mateusz Świącicki, który uważał, iż jazz stał się międzynarodową formą wypowiedzi, czemu towarzyszyło szukanie nowych źródeł inspiracji¹⁵. Autor wskazywał zwłaszcza na muzyków z Europy Wschodniej jako dysponujących „subtelnością i wrażliwością muzyczną wyższego rzędu istniejącą jeszcze w narodach mniej tkniętych cywilizacją”¹⁶. Dostrzegał przy tym zbieżność sposobu podejścia do procesu muzykowania w jazzie i folklorze tych narodów. Ten motyw, odnoszony do sytuacji polskiej, pojawił się już w roku 1956 w kontekście Festiwalu Jazzowego w Sopocie. Tadeusz Prejzner, uznając możliwość istnienia jazzu poza kulturą amerykańską, w narodowych redakcjach, wskazywał na jego szczególną relację do kultury polskiej: „jazz odpowiada nam dlatego, że doszukujemy się w nim pewnych wspólnych cech z naszą muzyką ludową”¹⁷. Jako konsekwencję procesu wrastania jazzu w kulturę narodowe postrzegał relację do miejscowego folkloru A. Wróblewski. Sądził, iż nadszedł moment, w którym jazz, będąc dotąd w wielu kulturach jedynie źródłem inspiracji, teraz zaczyna zwrotnie czerpać z ich tradycji. Jest to możliwe dzięki zdolności jazzu do wchłaniania rozmaitych składników¹⁸. W ten sposób krytyka wyznaczała pole refleksji i zarazem kreśliła podstawy potencjalnego kształtowania się polskiej odmiany jazzu. Wykorzystanie rodzimego folkloru było dla niej najbardziej czytelnym sposobem naznaczenia jazzu lokalną specyfiką. Obecność pierwiastków folkloru nie pozostawiała wątpliwości co do identyfikacji danej muzyki. Sytuację tę krytyka postrzegała jako rezultat przemian zachodzących w jazzie od połowy lat 60. XX wieku, gdy kończył się okres naśladownictwa jazzu amerykańskiego i ujawniała się aktywność „szkół narodowych”, których odrębność w znacznym stopniu

■ 13 B. Pilarski, *Uniwersalizm i partykularyzm jazzu*, „Jazz Forum” 1969, nr 9, s. 16.

14 Ibidem.

15 M. Świącicki, *Radziecki jazz*, „Przyjaźń” 1972, nr 5.

16 Ibidem.

17 T. Prejzner, *O „polskim jazzie”, dwóch obozach i jednej wielkiej rodzinie*, „Jazz” 1956, nr 3, s. 2.

18 A. Wróblewski, *Motyl na bębnie, czyli ten swojski nasz blues*, „Panorama Śląska” 1974, nr 46.

opierała się na odwołaniach i inspiracjach folklorem¹⁹. Wpisywało się to w szersze przekonanie krytyki, iż sensem działalności artystycznej europejskich jazzmanów może być stworzenie odrębnych, odwołujących się do regionalnych tradycji poetyk muzycznych²⁰. Wobec aktywizowania się w jazzowym uniwersum tendencji do identyfikacji etniczno-narodowej, wspierała ona ten kierunek, dostrzegając tu wręcz szansę polskiego jazzu na wielką światową karierę²¹. Wielokrotnie wskazywała i pozytywnie odnosiła się do rozwiązań korzystających z rodzimych tradycji ludowych, niejednokrotnie uznając je za najbardziej interesujące w ramach poszczególnych programów koncertowych czy dokonań fonograficznych.

Z czasem obszar źródeł „polskiego jazzu” w sposób istotny poszerzył się. Na tyle, że w połowie lat 90., w kontekście dyskusji o jego źródłach i formule, Roman Kowal wyróżniał już dwie prowadzące doń drogi:

Pierwsza z nich prowadzi poprzez rodzimy folklor; może to być ludowa melodia, albo też stylizacja jazzowego tematu, aranżacji czy improwizacji na muzykę ludową [...], [druga:] opracowania na nowo kompozycji najbardziej polskiego z polskich jazzmanów – Komedy, albo też opracowania najbardziej polskiego kompozytora wszech czasów – Chopina [...]. W ostatnich latach obserwujemy prawdziwy „wysyp” opracowań na jedną i drugą nutę²².

Dominującą w praktyce krytycznej tendencję do identyfikacji polskiego jazzu poprzez odwołania do folkloru dopełniało przekonanie o znaczeniu korzystania przez niego z rozwiązań współczesnego jazzu i wyrażania polskiej odrębności w jego uniwersalnym języku. Swoisty kontrapunkt dla odwołań do rodzimych tradycji ludowych stanowiła więc często konstatacja (a zarazem postulat) o jego otwartości:

na wszystko, co w dziedzinie techniki kompozytorskiej i warsztatu na świecie nowe i wartościowe! Tak grał właśnie Zbigniew Namysłowski, który [...] zagrał po prostu kujawiaka. Słuchając go – to rozkosz zmysłowa i przygoda intelektualna jednocześnie [...]. Namysłowski jest do wódem nie do zbiccia na istnienie polskiej szkoły jazzu nowoczesnego²³.

■ 19 K. Brodacki, *Jazz zakochany w folklorze*, „Radar” 1978 nr 3; por. R. Kowal, *Pomiędzy Newport i Jazz Jamboree*, „Przekrój” 1973, nr 1489.

20 J. Poprawa, *Jazz Jamboree*, „Non Stop” 1974, nr XII.

21 K. Brodacki, *Król jest prawie nagi*, „Argumenty” 1970, nr 47.

22 R. Kowal, *Robert Majewski, Plays Komeda*, „Jazz Forum” 1996, nr 9, s. 60.

23 A. Wróblewski, *Motył na bębnie...*

Namysłowskiemu przyznawano wyjątkową pozycję. Krytyka wskazywała na jego postawę jako w optymalny sposób odnoszącą się do polskości i tworzącą obraz „polskiego jazzu”. Pisano o nim:

Jest tylko jeden polski muzyk [...], który od dawna, bez żadnych przyczyn komercyjnych, intelektualnych czy nadzmysłowych nasycił swój jazz polskim folklorem. Nazywa się Zbigniew Namysłowski [...]. Jego kompozycje są polskie z krwi i kości, a jednocześnie – w improwizacjach, rytmicznych przebiegach, harmonicznych komplikacjach – czysto jazzowe [...], posiadał tajemnicę polskiego folkloru [...], folklor pojawia się w jego kompozycjach z wewnętrznej, często nieświadomej potrzeby²⁴,

Namysłowski jest chyba najbardziej „polski” z naszych jazzmanów [...]. Jazz jego kompozycji ma zadzierzystość i urok ludowej przyśpiewki²⁵.

Mimo udanych realizacji artystycznych i pozytywnych opinii krytyki, kwestia odwoływania się do polskiego folkloru muzycznego nie była przesądzona, skoro jeszcze pod koniec lat 70. Krystian Brodacki twierdził, iż powodzenie płyty Michała Urbaniaka *Atma* przekonało wreszcie muzyków, że „naszej muzyki ludowej nie należy się wstydić, a przeciwnie, trzeba ją eksponować”²⁶.

W opiniach krytyki pole odniesień jazzu do tradycji ludowej postrzegane było szeroko. Krytyka zwykle jednak nie analizowała i nie precyzowała wielości istniejących tu rozwiązań i relacji: pisano więc ogólnie na przykład o podświadomym wykorzystywaniu czy echach polskiego folkloru muzycznego (u Krzysztofa Komedy), o jazzie, w którym brzmi cięć „nadwiślańskiej fujarki” (u Namysłowskiego), czy o kompozycjach wyrastających z naszych tradycji folklorystycznych (u Tomasza Stańki). Polska muzyka ludowa jako źródło narodowej identyfikacji jazzu była i jest nadal traktowana przez krytykę jako obszar otwarty co do sposobu inspiracji i możliwych ujęć. Przy czym rodzimy folklor muzyczny pozostaje dla niej najbardziej wyrazistym środkiem narodowej identyfikacji polskiego jazzu.

Na koniec pozostaje pytanie o funkcjonalny wymiar ludowych fascynacji jazzu. Wskazać można tu trzy obszary. Po pierwsze – źródło zapożyczeń czysto materiałowych, sięganie do folkloru jako rezerwuaru oryginalnych

24 K. Brodacki, *Jazz zakochany...*

25 W. Królikowski, *Jazz i folklor, czyli Namysłowski*, „Nowy Medyk” 1975, nr 9.

26 K. Brodacki, *Jazz zakochany...*

i muzycznie atrakcyjnych rozwiązań²⁷. Po drugie – sposób na kształtowanie przez muzyków indywidualnej drogi twórczej, pole poszukiwań i element kreowania własnego języka wypowiedzi, indywidualnej tożsamości twórczej. Po trzecie – składnik budowania tożsamości polskiej muzyki jazzowej. W ten sposób polski jazz, trwale zorientowany na odrębność swego wymiaru etnicznego (obecność rodzimego folkloru muzycznego w polskim jazzie od końca lat 50. XX wieku), dokonuje zarazem określenia własnej, narodowej przynależności i identyfikacji.

Kształtowanie tożsamości polskiego jazzu jest istotne wobec jazzu jako szczególnie pojemnego języka muzycznego, jego nieustannego wzbogacania poprzez działania nacechowane różnymi rodzajami identyfikacji: indywidualnej, stylistyczno-historycznej, etnicznej, narodowej, religijnej. Polski jazz w znacznym stopniu identyfikuje się poprzez polski folklor muzyczny. Płynące stąd inspiracje pozostają jednym z najbardziej jednoznacznych i oryginalnych, a zarazem czytelnych źródeł pozwalających zarówno na budowanie indywidualnych idiomów poszczególnych twórców, jak i specyfiki i odrębności „polskiego jazzu” – w znacznej mierze konstytuowania go jako kategorii narodowej w ramach jazzowego uniwersum.

■ 27 Na inną motywację (związaną z polityką kulturalną PRL) – traktując ją jako przejściową i niewyłączną – wskazuje Piotr Wróblewski, gdy pisze: „Prawdą jest, że wykonywanie jazzowych wersji melodii ludowych było często ukłonem w stronę władz, które na muzyków mających takie opracowania w swoim repertuarze patrzyły życzliwym okiem. Nie należy jednak postrzegać utworów jazzowych inspirowanych folklorem jako tylko i wyłącznie „haraczu”. Dowodem tego jest ich znaczna obecność po 1989 r., bowiem – twierdzi dalej autor – „Jazz plus folklor to nie jedyna, ale z pewnością jedna z recept na twórczość oryginalną”: P. Wróblewski, *Inspiracje rodzimym folklorem w polskiej muzyce jazzowej*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej...*, s. 130–131, 133.

Music Folklore in Polish Jazz – Concept, Realizations, Functions

The following article discusses the issue of inspiration and presence of music folklore in Polish jazz. This phenomenon can be observed at least since the end of the 1950s. From that time it has become a fixed part of Polish jazz. Pieces of jazz music inspired by Polish folklore can be found in the output of many musicians, including: Zbigniew Namysłowski, Andrzej Trzaskowski, Andrzej Wróblewski, Jerzy Milian, Leszek Kułakowski, Michał Urbaniak, Grażyna Auguścik, Urszula Dudziak, Witold Szczurek, Andrzej Jagodziński, Andrzej Dutkiewicz.

Employing music folklore by jazz simplifies the formula affinity between these two music types: primary character of playing the music live, existence of improvisation as a gesture of individual, unique expression and creativity of musicians, interaction with musicians from the band and with spectators (not professional performers), and finally – the role of situational context. References to folklore can concern its attributes of scale, motive formulas, textural, rhythmic, harmonic, instrumentation, tone and other realizations.

Music folklore can act in jazz as: 1. a source of original musical material; 2. a field of search of the jazzman's own musical language and 3. a component of building the identity of Polish jazz music. Reaching into the native folklore jazz, as a universal musical language gains a specific, distinct character. That allows us for its national identification, for setting its national affiliation and to constitute – as a part of jazz universe – the category: “Polish jazz”.

Ikonografia najstarszej pieczęci wsi Drogomyśl

Jan Paweł Borowski

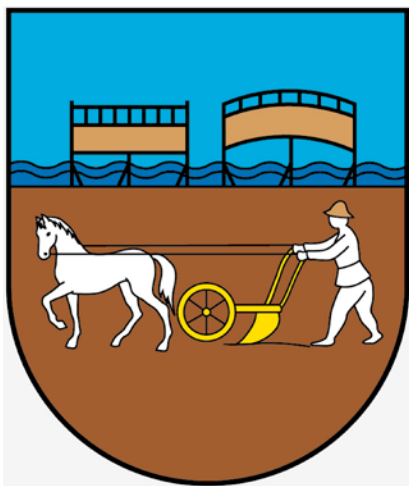
Muzeum Śląska Cieszyńskiego

ORCID: 0000-0003-4146-9211

W roku 2017 mieszkańcy Drogomyśla świętowali jubileusz 550-lecia istnienia swojej miejscowości. Rada sołectwa za najstarszą wzmiankę w jej dziejach przyjęła datę 1467¹. Podczas jubileuszowych uroczystości prezentowano także nowy herb zaproponowany przez radę, który jednak nie zyskał statusu

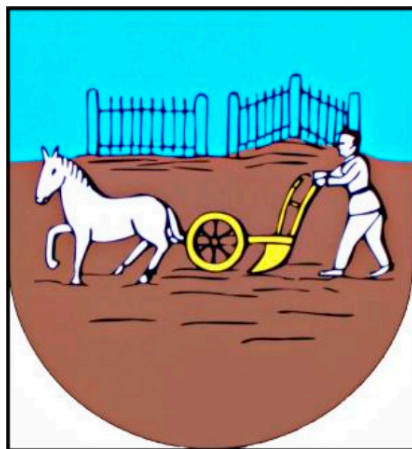
■ 1 *Ruszają obchody jubileuszu 550-lecia Drogomyśla*, [a:] www.wiadomosci.ox.pl/rusza-obchody-jubileuszu-550-lecia-drogomysla,35932, dostęp: 30.01.2020.

Na 1467 r. wskazuje m.in. miejscowy badacz dziejów Drogomyśla, Jan Jerzy Szeruda, zob. J.J. Szeruda, *Historia Drogomyśla w aspekcie przemian reformacyjnych*, Drogomyśl 2006, s. 5. Również Alfred Znamierowski, znakomity znawca pieczęci miejskich i wiejskich Śląska Cieszyńskiego, uważał 1467 r. za datę pierwszej wzmianki o Drogomyślu, zob. A. Znamierowski, *Pieczęcie i herby Śląska Cieszyńskiego*, Górki Wielkie – Cieszyn 2011, s. 114. Jednak inni historycy zajmujący się dziejami księstwa cieszyńskiego wykazują, że Drogomyśl ma starszą metrykę. Profesor Idzi Panic przyjmuje, że Drogomyśl po raz pierwszy wzmiankowany był w dokumencie z 1454 r., w którym podzielono dobra po zmarłym Gochu z Ochab, zob. I. Panic, współ. B. Czechowicz, *Śląsk Cieszyński w średniowieczu do 1528 roku*, Cieszyn 2010 [Dzieje Śląska Cieszyńskiego od zarania do czasów współczesnych, t. 2, red. I. Panic], s. 309; idem, *Język mieszkańców Śląska Cieszyńskiego od średniowiecza do połowy XIX wieku*, Cieszyn 2016, s. 166. Miejscowość ta jest jeszcze starsza, a pierwsza wzmianka o niej pochodzi z 1436 r., zob. J.P. Borowski, *Najstarsza wzmianka o Drogomyślu*, „Pamiętnik Cieszyński” 2019, t. 23, s. 9–16. W 1436 r. wdowa po księciu cieszyńskim Bolesławie I księżna Eufemia oraz ich syn książę Waław I zatwierdzili przywileje Pruchnej i Drogomyśla, zob. Österreichisches Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Codex Miscellanea Silesiaca, sygn. 14618, s. 732. Odpisów z wiedeńskiego kodeksu dokonał profesor Karol Maleczyński, zob. K. Maleczyński, B. Turoń, *Średniowieczne silesiaca i polonica w zbiorach bibliotecznych i archiwalnych w Wiedniu*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1963, nr 1, s. 93.



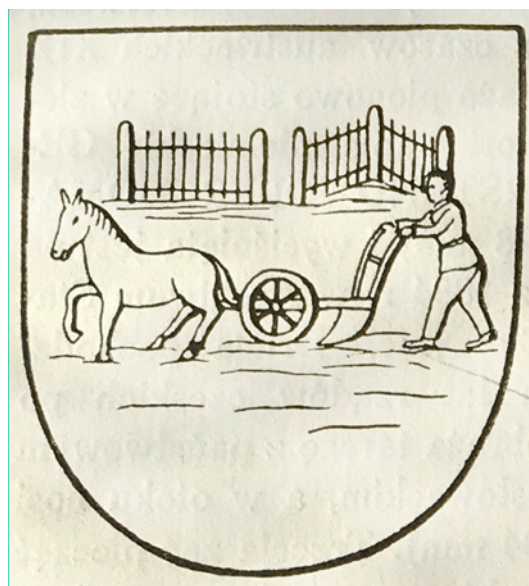
Rys. 1. Herb zaproponowany przez radę sołectką

Źródło: www.edrogomysl.pl/herb-drogomysla/,
dostęp: 21.11.2018



Rys. 2. Herb Drogomyśla

Źródło: *Plan odnowy miejscowości Drogomyśl, Strumień 2015*, s. 1



Rys. 3. Herb Drogomyśla wyrysowany przez Mariana Gumowskiego

Źródło: M. Gumowski, *Herby i pieczęcie miejscowości województwa śląskiego*, Katowice 1939, s. 72

oficjalnego. Aktualny herb Drogomyśla oparty jest na propozycji Mariana Gumowskiego².

Obie koncepcje herbu odwołują się do wizerunku przedstawionego na XIX-wiecznej pieczęci Drogomyśla, lecz różni je interpretacja obiektów topograficznych znajdujących się na przedstawieniu napieczętnym. Obiekty, które dla M. Gumowskiego są wyobrażeniem dwóch wiejskich pól, dla rady sołectwa jawią się jako dwa mosty. Zdaniem Mariana Gumowskiego na XIX-wiecznej pieczęci Drogomyśla dostrzec możemy „wyobrażenie oracza, kierującego pługiem i zaprzężonym doń koniem, a zasłoniętego płotami od tyłu”³. Na tej podstawie ten znakomity badacz wyrysował herb Drogomyśla, który opisał w sposób następujący: „herbem gminy jest wyobrażenie orki, które oddane w kolorach może mieć: białego konia i biało ubranego wieśniaka, złoty pług, czarną ziemię i niebieskie tło”⁴. Podobną interpretację wyobrażenia tej pieczęci zaproponował Alfred Znamierowski, w jego opinii „pod koniec XIX w. gmina używała pieczęć, w polu której był wieśniak orzący pługiem zaprzężonym w jednego konia, a nad nim były dwa płoty. Legenda pieczęci brzmiała GEMEINDE DRAHOMISCHEL”⁵. Natomiast autor koncepcji nowego herbu Drogomyśla, pastor Karol Macura, przesłał mi następujący opis owej pieczęci:

Na pierwszym planie widnieje przedstawienie oracza wykonującego orkę wzdłuż brzegu rzeki. Na drugim planie widoczne są dwa mosty wzniesione na palach. Słupy przyporowe osadzone ukośnie zanurzone są w nurtach rzeki. Każdy most różni się inną konstrukcją. Umieszczenie tego faktu w pieczęci świadczy o charakterystycznym wyróżniku wsi, która już wtedy musiała posiadać dwa mosty. Na otoku pieczęci widnieje napis GEMEINDE DRAHOMISCHEL⁶.

■ 2 A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 115. Nowy projekt drogomyskiego herbu występuje w przestrzeni miejscowości równolegle do oficjalnego, pojawia się w materiałach promocyjnych oraz na stronie internetowej sołectwa, na której pada stwierdzenie, iż inspiracją dla jego wyrysowania była pieczęć Drogomyśla z przełomu XVIII i XIX w., zob. *Herb Drogomyśla*, [a:] www.edrogomysl.pl/herb-drogomysla/, dostęp: 30.01.2020. Przedstawiony jest także na tarczy znajdującej się w centrum miejscowości.

3 M. Gumowski, *Herby i pieczęcie miejscowości województwa śląskiego*, Katowice 1939, s. 72.

4 Ibidem, s. 72.

5 A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 115.

6 W tym miejscu pragnę podziękować pastorowi Karolowi Macurze za udzielone informacje nt. jego interpretacji XIX-wiecznej pieczęci oraz możliwość zapoznania się z zasobem archiwum parafii ewangelicko-augsburskiej w Drogomyślu.

Tym szczegółem różni się herb zaproponowany przez radę sołecką od oficjalnego – miast dwóch płotów Gumowskiego ma dwa mosty, oddane w bardzo zbliżonej formie do przedstawionych na pieczęci używanej przez gminę Drogomyśl w XIX wieku.



Fot. 1. Pieczęć Drogomyśla, odcisk z 1855 roku

Źródło: Archiwum parafii ewangelicko-augsburskiej w Drogomyślu, fot. K. Macura

M. Gumowski oraz A. Znamierowski podają, że owa pieczęć, która posłużyła za inspirację do wyrysowania herbu Drogomyśla, pojawiła się na dokumentach pod koniec XIX wieku⁷. Co jednak interesujące, pastor K. Macura opisuje odcisk pieczęci na dokumencie z 1855 roku⁸.

Ma rację pastor K. Macura, wysuwając wniosek, że w XIX wieku w Drogomyślu znajdowały się dwa mosty. Więcej niż jeden most na Wiśle w tej miejscowości dojrzeć można chociażby na austriackich mapach

■ 7 M. Gumowski, *Herby...*, s. 72; A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 115. Niestety obaj badacze nie zamieszczają reprodukcji pieczęci, którą opisują. Prawdopodobnie A. Znamierowski nie widział pieczęci, którą opisują M. Gumowski i K. Macura.

8 Archiwum parafii ewangelicko-augsburskiej w Drogomyślu, Zbiór dokumentów luźnych, [b.syggn.].

wojskowych z tego okresu⁹. Zgadzam się z pastorem, iż był to wyróżnik wsi. Mosty te istniały jednak 100 lat wcześniej i moim zdaniem stały się inspiracją dla wyobrażenia starszej pieczęci, której pastor nie bierze pod uwagę.

W katastrze karolińskim w rubrykach poświęconych Drogomyślowi obok podpisu ówczesnego wójta Georga Orawskiego brak odcisku pieczęci gminy¹⁰. Nie jest to sytuacja niezwykła, wiele ówczesnych miejscowości księstwa cieszyńskiego w momencie zbierania danych do katastru karolińskiego nie posiadało swojej pieczęci, dobrym przykładem takiego stanu rzeczy może być Dębowiec¹¹. W sąsiedniej ziemi pszczyńskiej własnej pieczęci na początku XVIII wieku nie miały między innymi miejscowości Orzesze i Góra¹².

Odcisk najstarszej pieczęci Drogomyśla zdaniem M. Gumowskiego pojawił się dopiero na dokumencie z roku 1784¹³. Legenda umieszczona w otoku brzmiała *DRAHOMISCHEL*¹⁴. A. Znamierowski nie odnalazł dokumentu z datą 1784, na który powoływał się Gumowski, dlatego za pierwszy dokument z ową pieczęcią uznał kataster józefiński z 1791 roku. Zdaniem tego heraldyka jej ikonografia przedstawiała „dwie sterty drewnianych bali”¹⁵. M. Gumowski twierdził, że na pieczęci „widoczne są jakby 2 równoległe pasy, lub 2 drabinki, których dziś na niewyraźnych odciskach

■ 9 Militär-Aufnahme von Mähren und Schlesien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kartensammlung 1836–1842, sygn. B IX a 144–20.

10 Zemský archiv v Opavě [dalej: ZAO], Karolińský Katastr 1721–1790 [dalej: KK], inv. č. 44, fol. 535–536.

11 A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 66.

12 D. Dębosz-Zalewska, E.M. Ryguła, *Pieczęcie gminne Górnego Śląska na przykładzie wybranych miejscowości powiatu pszczyńskiego od początku XIII w. do 1939 r.*, [w:] *Wież w heraldyce i sfragistyce polskiej*, red. A. Gut, P. Gut, Warszawa 2012, s. 55.

13 M. Gumowski, *Herby...*, s. 72. M. Gumowski nie podał ówczesnej sygnatury owego dokumentu, poinformował jedynie o miejscu jego przechowywania, było to Muzeum w Cieszynie. Cieszyński oddział Archiwum Państwowego w Katowicach utworzono w 1952 r., znaczącą część jego zasobu stanowią archiwalia związane z dawnym księstwem cieszyńskim wcześniej przechowywane w Muzeum Cieszyńskim. Wśród nich najliczniejszy jest zespół akt książęcej Komory Cieszyńskiej, w którym, jeśli ten przetrwał zawieruchę wojenną, najpewniej należy szukać rzeczzonego dokumentu z 1784 r., zob. K. Bałon, *Archiwum Państwowe w Cieszynie*, „Cieszyński Rocznik Muzealny” 1969, nr 1, s. 127–130; W. Gojniczek, A. Machej, *Oddział w Cieszynie*, „Szkice Archiwalno-Historyczne” 1998, nr 1, s. 69–78.

14 Dywizor w legendzie najstarszej pieczęci Drogomyśla przybrał kształt ludzkiej twarzy.

15 A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 114–115; ZAO, Józefiński Katastr [dalej: JK], inv. č. 920, sygn. II/201, fol. 105.

dokładnie rozpoznać nie można”¹⁶. Co interesujące, badacz widział tę pieczęć jeszcze na dokumencie z 1894 roku.



Fot. 2. Starsza pieczęć Drogomyśla, odcisk z roku 1793

Źródło: Archiwum Państwowe w Katowicach, Oddział w Cieszynie, Komora Cieszyńska, sygn. 2148, s. 109, fot. J.P. Borowski

Biorąc pod uwagę fakt, że nowsza pieczęć posłużyła do uwierzytelnienia dokumentu z roku 1855, oznacza to, iż do końca wieku XIX gmina Drogomyśl posiadała dwie pieczęcie o różnych wyobrażeniach¹⁷.

■ 16 M. Gumowski, *Herby...*, s. 72. Na dokumentach Drogomyśla w katastrze józefińskim odcisk jest czytelny, zob. ZAO, JK, inv. č. 920, sign. II/201, fol. 105.

17 Warto wspomnieć, że pod koniec XVIII w. nie tylko gmina, ale także mieszkańcy Drogomyśla uwierzytelniali dokumenty za pomocą własnych pieczęci. Mam na myśli pieczęć barona Fryderyka Kalischa z Kiss Biroc, właściciela dóbr drogomyskich i fundatora kościoła w tej miejscowości, jej odcisk widnieje m.in. na dokumencie z 1793 r. obok odcisku pieczęci Drogomyśla, zob. Archiwum Państwowe w Katowicach, Oddział w Cieszynie, Komora Cieszyńska, sygn. 2148, s. 109. Pieczęć właściciela wsi widniejąca na dokumentach z nią związanych nie jest oczywiście niczym zaskakującym, natomiast wyjątkowym zabytkiem sfragistycznym jest pieczęć, która należała do przedstawiciela drogomyskiej społeczności żydowskiej, Izraela Hirschela, jej odcisk odnaleźć można na dokumencie z 1781 r., zob. K. Müller, *Pečeti židů v rakouském Slezsku ve 2. polovině 18. století*, [w:] *Moravští Židé v rakousko-uherské monarchii (1780–1918)*, red. E. Kordiovský, J. Starek, H. Teufel, Brno 2003, s. 201–204.

Chciałbym zaproponować inną interpretację wyobrażenia starszej pieczęci. Uważam, że dwa obiekty znajdujące się na najstarszej znanej pieczęci Drogomyśla nie są stosami drzewa czy drabinkami lub pasami, lecz drewnianymi (o nawierzchni z bali) mostami ukazanymi z perspektywy lotu ptaka¹⁸.

Most w Drogomyślu po raz pierwszy w źródłach historycznych pojawia się na planie biegu Wisły od Drogomyśla do Wisły Małej z 1691 roku¹⁹. W tym samym czasie, w którym zbierano informacje do katastru karolińskiego, w roku 1724 Jonasz Nigrini wydał w Cieszynie pierwszą mapę księstwa cieszyńskiego *Ducatus in Silesia Superiore Teschinensis* [...], na której w Drogomyślu na Wiśle naniósł sygnaturę mostu²⁰. Podczas gdy Nigrini kończył pracę nad swoim kartograficznym dziełem, porucznik Jan Wieland z polecenia cesarza Karola VI rozpoczynał pomiar całego Śląska, czego owocem stał się słynny *Atlas Silesiae*. W jego skład weszła także mapa księstwa cieszyńskiego *Principatus Silesiae Teschinensis nova et accurate* [...] z pięknie zdobionym winoroślą kartuszem, na którym widnieje data 1736²¹. Co jednak istotne, pomiar do mapy tego obszaru Jan Wieland przeprowadził w 1731 roku²². Widnieją na niej wyraźnie zaznaczone dwa mosty na Wiśle w Drogomyślu, mniej więcej w tych miejscach, w jakich

Izrael Hirschel prowadził gospodę, handlował wełną, mieszkał w Drogomyślu wraz z żoną, córką i synem, zob. J. Spyra, *Materiały do dziejów Żydów w okręgach sądowych skoczowskim i strumińskim do końca XIX w.*, [w:] *W cieniu skoczowskiej synagogi*, red. J. Spyra, Skoczów 1994, s. 15. Własną pieczęcią posługiwała się także parafia ewangelicko-augsburska w Drogomyślu, lecz jej odcisk znany jest z dokumentu wystawionego w 1856 r., zob. Archiwum parafii ewangelicko-augsburskiej w Drogomyślu, Zbiór dokumentów luźnych, [b.sygn.].

18 Zgodnie z zaproponowaną klasyfikacją Józefa Szymańskiego wyobrażenie napieczątne najstarszego *sigillum* wsi Drogomyśl pozwala je zaklasyfikować jako pieczęć obrazową typu topograficznego, zob. J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2008, s. 615.

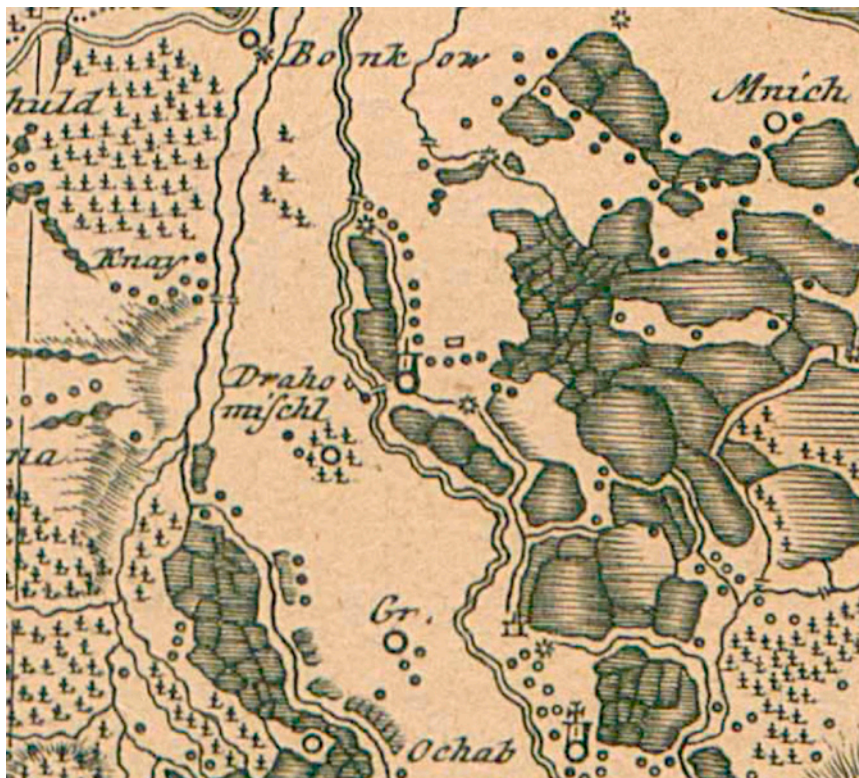
19 Archiwum Państwowe w Katowicach, Oddział w Pszczynie, Archiwum Książąt Pszczyńskich, sygn. X 2370.

20 Muzeum Śląska Cieszyńskiego [dalej: MŚĆ], Dział Kartografii, J. Nigrini, *Ducatus in Silesia Superiore Teschinensis* [...], 1724, sygn. MC/K/910. Prace nad mapą zajęły autorowi 7 lat, niestety z nie do końca jasnych do dziś przyczyn został aresztowany, a niemal cały nakład jego dzieła skonfiskowany i zniszczony, czego przyczyną mogła być niekorzystnie dla księstwa cieszyńskiego poprowadzona granica z Górnymi Węgarami, zob. B. Horodyski, *Dzieje Atlasu Śląska 1720–1752*, Warszawa 2002, s. 60–61, przypis nr 42.

21 Atlas wydano dopiero w 1752 r. w Norymberdze w oficynie Dziedziców Homanna, jednak zdecydowano, iż na wszystkich mapach widnieć będzie 1736 r., zob. B. Horodyski, *Dzieje...*, s. 150.

22 A. Konias, *Kartograficzny obraz Śląska na podstawie map księstw śląskich Jana Wolfganga Wielanda i Mateusza Schubartha z połowy XVIII wieku*, Katowice 1995, s. 117.

znajdują się one współcześnie²³. Na tej podstawie można wysunąć wniosek, iż drugi drogomyski most, współcześnie zwany także mostem w Zowadzie, powstał między 1724 a 1731 rokiem, natomiast starszy obiekt istniał już około 1691 roku.



Mapa 1. Fragment mapy Wielanda, widoczne dwa mosty w Drogomyślu, Johann Wolfgang Wieland, *Principatus Silesiae Teschinensis nova et accurate [...]*, 1736

Źródło: MŚC, Dział Kartografii, sygn. MC/K/909

■ 23 MŚC, Dział Kartografii, J.W. Wieland, *Principatus Silesiae Teschinensis nova et accurate [...]*, 1736, sygn. MC/K/909. W 1740 r. Mateusz Schubarth przeprowadził rewizję mapy księstwa cieszyńskiego, jego korekta nie została jednak uwzględniona w oficynie Dziedziców Homanna, w związku z czym nie wyraził on zgody, aby jego nazwisko widniało tuż obok Wielanda na kartuszu tej mapy. Stało się tak jeszcze w przypadku map księstw raciborskiego i opolskiego. Tym samym zaznaczenie dwóch mostów w Drogomyślu jest wynikiem obserwacji Wielanda z 1731 r., a nie Schubartha z 1740 r., zob. A. Konias, *Kartograficzny...*, s. 117; B. Horodyski, *Dzieje...*, s. 89–91.

Dwa mosty na Wiśle w Drogomyślu zauważyli także austriaccy oficerowie przeprowadzający w roku 1763 pomiar do tzw. zdjęcia józefińskiego²⁴. Warto tutaj zwrócić uwagę na fakt, iż niedaleki Skoczów, miasteczko, przez które przechodziła droga na Kraków, w tym czasie mostu na Wiśle nie miał, przeprawiano się w bród²⁵.

Trwałe przeprawy na Wiśle wyróżniały Drogomyśl spośród innych miejscowości, przez które przepływała rzeka, a które posiadały tylko jeden most bądź w ogóle go nie miały²⁶. Stały się charakterystycznym elementem krajobrazu kulturowego tej miejscowości²⁷. Trudno dziś powiedzieć z całą

■ 24 Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, *Kriegs-Charte derer Fürstenthümer Teschen, Troppau, Jägendorf und Neisse [...]*, 1763, sygn. B IX a 175. Zdjęcie Śląska Austriackiego sporządzono najwcześniej (w latach 1763–1764) z wszystkich terytoriów, które objęło to największe osiągnięcie XVIII-wiecznej austriackiej kartografii, zob. A. Konias, *Kartografia topograficzna Śląska Cieszyńskiego i zaboru austriackiego od II połowy XVIII wieku do początku XX wieku*, Katowice 2000, s. 47–48; W. Bukowski, A. Janeczek, *Mapa józefińska Galicji (1779–1783) w przededniu edycji. Przedmiot i założenia programu wydawniczego*, „Studia Geohistorica” 2013, nr 1, s. 91–112.

25 Most w Skoczowie powstał w czasie budowy tzw. drogi cesarskiej, jest już naniiesiony na reambulacji zdjęcia józefińskiego przeprowadzonej w latach 1780–1784, na której widnieją ukończone fragmenty owego traktu, zob. Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, *Kartensammlung, Kriegs-Charte derer Fürstenthümer Teschen, Troppau, Jägendorf und Neisse [...]*, 1780–1784, sygn. B IX a 175. O zasobie kartograficznym przechowywanym w Wojskowym Archiwum w Wiedniu zob. L. Sawicki, *Przyczynki do biblijografii kartograficznej ziem polskich. Spis map Archiwum Wojennego w Wiedniu, odnoszących się do ziem polskich*, Warszawa 1920; o zdjęciu józefińskim zob. ibidem, s. 104. Plan budowy drogi cesarskiej na odcinku Skoczów – Bielsko, 1776 r., zob. ZAO, Královský úřad Opava, inv. č. 1346, sign. 23/17a. Most na Wiśle w Skoczowie istniał w średniowieczu, świadczy o tym dokument króla Władysława II Jagiellończyka, w którym nadawał miastu przywilej poboru myta. Tak pozyskane fundusze miały być przeznaczone na remonty drogiego w utrzymaniu mostu na Wiśle, zob. D. Pindur, *Księżę czasów przełomu. Kazimierz II Cieszyński (1450–1528) i jego władztwo*, Wrocław 2010, s. 75. W wojskowym opisie do zdjęcia józefińskiego Śląska Austriackiego odnaleźć można krótką charakterystykę Wisły w tym rejonie (przeł. A. Konias): „Rzeka Wisła ma duży spadek, jest płytka i ma kamieniste dno do wsi Ochaby, a dalej zamknięta jest wysokimi brzegami i dno ma piaszczyste. [...] do wsi Ochaby jest wszędzie do przejścia”, zob. A. Konias, *Kartografia...*, s. 66, rys. 28. Do sąsiadujących z Drogomyślem Ochab można zatem było przekroczyć Wisłę w bród, natomiast od tej miejscowości jej brzegi rosły, a dno było niepewne, nie dziwi więc, że zdecydowano się na most w Drogomyślu, dlaczego jednak na tak krótkim odcinku wybudowano dwa mosty, nie jest wiadome.

26 Współcześnie w Drogomyślu nadal na Wiśle funkcjonują dwa mosty drogowe, podczas gdy w sąsiednich miejscowościach występuje tylko jeden, tak jest w Strumieniu, Ochabach oraz Skoczowie.

27 Pod koniec XVIII w. Drogomyśl zyskał jeszcze jeden charakterystyczny element krajobrazu – kościół. Patent tolerancyjny wydany przez cesarza Józefa II w 1781 r. pozwalał ewangelikom na zakładanie zborów oraz budowę domów modlitwy, jednak bez wieży, dzwonów i z wejściem usytuowanym nie od strony ulicy. Fundator

pewnością, czy były powodem do dumy dla ówczesnych mieszkańców Drogomyśla, nie zachowały się bowiem żadne pisemne wzmianki na ten temat, jest to jednak wysoce prawdopodobne. Badający wiejskie pieczęcie w zaborze austriackim Bartłomiej Skrobek daje ważną uwagę o kreowaniu wyobrażenia pieczęci wiejskich, które jego zdaniem są „przejawem inicjatywy i świadomości mieszkańców wsi, a tym samym [...] mogą stanowić ciekawe źródło do badań nad ich mentalnością”²⁸. Dlatego właśnie – jak uważam – dwa mosty pojawiły się na najstarszej znanej pieczęci, jaką posługiwała się gmina Drogomyśl, a której najwcześniejszy odcisk widział M. Gumowski na dokumencie z 1784 roku. Pieczęć ta nie widnieje na dokumentach katastru karolińskiego spisanych w latach 1723 i 1724, a więc w czasie, kiedy w Drogomyślu istniała jedna stała przeprawa przez Wisłę. Pojawia się natomiast, gdy wszystkie znane źródła kartograficzne z tego okresu lokalizują w miejscowości dwa tego typu obiekty. Na nowszej, XIX-wiecznej pieczęci wyobrażenie dwóch mostów oddano w sposób, który nie powinien budzić wątpliwości, i dodano typowy dla *sigilli* wiejskich motyw z pługiem i oraczem²⁹. Wyobrażenie owo zatem wywodzi się z ikonografii starszej pieczęci i bazuje bezpośrednio na fakcie istnienia w Drogomyślu od około 1731 roku dwóch stałych przepraw przez Wisłę.

świątyni, baron Fryderyk Kalisch z Kiss Birocz, przekonał cesarza, żeby ten uczynił wyjątek, w ten sposób wybudowano w Drogomyślu kościół z wieżą zaopatrzoną także w dzwony, jedyny taki spośród domów modlitwy wzniesionych na mocy patentu tolerancyjnego, zob. J.P. Borowski, *Pałac baronowej Petröczy w Drogomyślu*, „Cieszyńskie Studia Muzealne” 2020, t. 7, s. 274.

28 B. Skrobek, *Pieczęcie wiejskie w Galicji — stan i perspektywy badań*, [w:] *Wież w heraldyce i sfragistyce...*, s. 105.

29 Pług pojawia się na wyobrażeniach napieczętnych sąsiednich miejscowości, m.in. Wiślicy, Pruchnej, Ustronia, Hermanic, zob. A. Znamierowski, *Pieczęcie...*, s. 108, 115, 118, 120.

Iconography of the Oldest Seal of the Village of Drogomyśl

Two outstanding researchers, M. Gumowski and A. Znamierowski, claimed that the seal of the village of Drogomyśl dating back to the 19th century depicts a villager plowing the field. In the background, behind the villager, the researchers noticed two fences. But a closer look at the seal on a document dating from 1855 reveals that it is not a fence but two bridges. There had been two bridges over the Vistula river in Drogomyśl since the beginning of the 18th century. They were marked on the map of the Duchy of Cieszyn dating from 1736. M. Gumowski describes two ladders and A. Znamierowski – a pile of wood on the seal of the village of Drogomyśl dating from the 18th century. However, if we look at the iconography of this seal in the context of the Vistula crossings in Drogomyśl, it should be assumed that it represents two bridges instead of two piles of logs.

Zabytkowe kołowrotki przędzalnicze w muzeach województwa śląskiego

Wybrane zagadnienia praktyczne

Małgorzata Pietrzak

Instytut Myśli Polskiej im. Wojciecha Korfantego

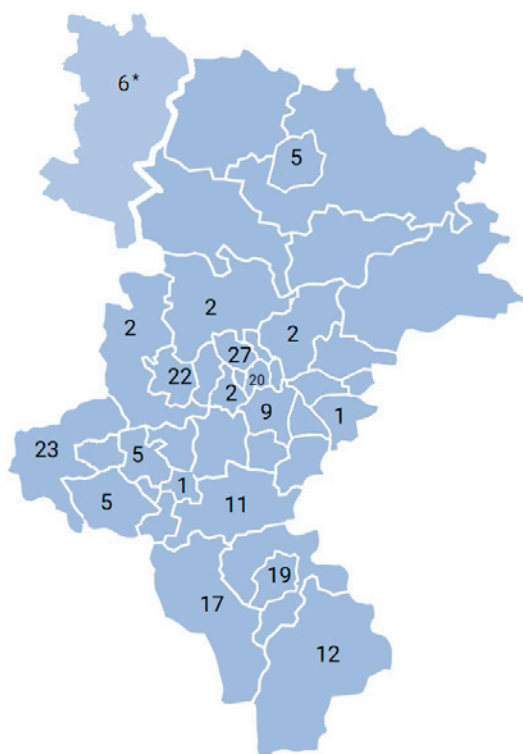
Kołowrotki przędzalnicze są częstymi eksponatami w muzeach, izbach regionalnych czy szkolnych kąciach poświęconych dziedzictwu kulturowemu. Kojarzą się z tradycją, wiejską sielanką, dawnym rzemiosłem. Są przedmiotami łatwych skojarzeń: czy to z pieśnią *Przędniczka* Stanisława Moniuszki¹, czy z bajką o Śpiącej Królewnie.

W 1. połowie 2020 roku dzięki uprzejmości i pomocy pracowników ponad trzydziestu instytucji² znajdujących się na terenie województwa śląskiego (oraz kilku spoza województwa) – zarówno muzeów państwowych, jak i miejskich, regionalnych, szkolnych, a także prywatnych – przeanalizowano budowę ponad dwustu zabytkowych kołowrotków³.

■ 1 *Przędniczka*, [a:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Przędniczka>, dostęp: 7.05.2020.

2 „Izba łód Starki” w Chudowie; „Kamajówka” – prywatne muzeum rodziny Szenderów w Suszcu; Muzeum Częstochowskie; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu; Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”; Muzeum Historii Katowic; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej; muzea miejskie w: Chorzowie, Gliwicach, Jaworznie, Raciborzu, Rybniku, Tarnowskich Górach, Tychach, Wodzisławiu Śląskim, Zabrze, Żorach, Żywcu; Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Ustrońskie im. Jana Jarockiego; Muzeum Zagłębia w Będzinie; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej; Oleskie Muzeum Regionalne; Przytulnia w Brennej; Zagroda Wsi Pszczyńskiej; „Stara Karczma” w Szczyrku; Żywiecki Park Etnograficzny w Ślemieniu; Zespół Szkół Budowlanych w Bytomiu itd.

3 Autorka miała szczęście i przyjemność znajdować w każdym ze zbiorów muzealnych (w jej entuzjastycznej ocenie) albo perełki niespotykane gdzie indziej, albo kolekcje, które dobrze odzwierciedlały specyfikę regionu, będącego przedmiotem zainteresowania danej instytucji. To drugie może nawet należałoby uznać za większy



Mapa 1. Liczba przebadanych przez autorkę zabytkowych kołowrotek przechowywanych w muzeach i zbiorach prywatnych znajdujących się w poszczególnych powiatach województwa śląskiego (*zaznaczono również 6 kołowrotek przebadanych w pow. oleskim należącym do woj. opolskiego)

Oprac. M. Pietrzak na bazie map: *Województwo śląskie – powiaty*, [@:] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Województwo_śląskie_powiaty.svg, dostęp: 8.09.2020; *Województwo opolskie – powiaty*, [@:] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Województwo_opolskie_powiaty.svg, dostęp: 8.09.2020

Artykuł ma na celu przybliżenie czytelnikowi (zarówno początkującemu pasjonatowi, jak i kustoszowi muzeum) bogatego i różnorodnego zasobu zabytkowych kołowrotek przedziałniczych znajdujących się w zbiorach muzealnych na terenie województwa śląskiego. Stereotypowy

komplement, bo przecież właśnie stworzenie kolekcji przedmiotów odzwierciedlających specyfikę, historię czy różnorodność regionu jest jednym z najważniejszych celów muzeum regionalnego. Nie inaczej jest w przypadku wydawcy niniejszego tomu, Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, dzięki czemu możliwe było zilustrowanie fotografiami pochodzącymi z Archiwum MGPE głównych typów i jednocześnie najpopularniejszych podtypów omawianych kołowrotek.

„polski” kołowrotek poziomy nie był popularny w województwie śląskim, występowała tu natomiast cała gama innych modeli.

Podjęcie tematu w odniesieniu do całości województwa śląskiego autorka potraktowała jako intrygujące wyzwanie i pretekst do wyjścia z komfortowej pozycji mieszkanki Górnego Śląska, wyrosłej z jego tradycji. Województwo nazywane śląskim jest w głównej mierze zlepkiem wschodniej części Śląska oraz zachodniej Małopolski (północne skrawki to fragmenty ziem wieluńskiej i sieradzkiej). Przy wyznaczaniu takiego podziału pojawia się pokusa czy nawet ujawnia potrzeba podkreślania specyfiki mniejszych krain składających się na jego części⁴. W skład województwa śląskiego weszły bowiem ziemie, które rozwijały się w przeszłości w ramach różnych państw – Prus, a potem Niemiec, Austrii oraz Rosji, łączy w sobie także tereny o różnej historii rozwoju przemysłu, rolnictwa itd.

Pierwsza część artykułu ma na celu zarysowanie kontekstu historycznego i kulturowego funkcjonowania opisanych dalej kołowroteków przędzalnich na terenie województwa śląskiego oraz roli i statusu prądkki. Kolejna część prowadzi czytelnika przez dzieje rozwoju techniki przędzalnicy – od wrzeciona do kołowrotka nożnego z zespołem wrzeciona, uzasadniając następne innowacje i wyjaśniając ich funkcje. Część trzecia przedstawia nazewnictwo, popularną typologię kołowroteków, ukazując również powiązania nazw z miejscami ich domniemanego pochodzenia lub użytkowania. Część czwarta jest owocem analizy zasobów muzealnych województwa śląskiego i zawiera propozycję szczegółowej typologii według wspólnych cech budowy stelaży kołowroteków. Podczas lektury całości warto posiłkować się częścią piątą, w której zamieszczono schematy podzespołów kołowroteków wraz z opisami oraz wybór nazw regionalnych, potocznych i anglojęzycznych.

Prądkka

Kołowrotek, obok wrzeciona, był głównym narzędziem pracy prądkki. Ta – w zależności od tego, czy mówimy o tkactwie domowym czy włókiennictwie przemysłowym – występować mogła zarówno w roli zlecaniodawcy (jeśli zanosila własną przędzę do tkacza, zamawiając np. płótno na

■ 4 Także w związku ze specyfiką występujących w nich modeli kołowroteków, co zostanie ukazane w dalszej części.

potrzeby własnej rodziny⁵), jak i podwykonawcy (jeśli wykonywała pracę nakładczą, np. dla tkacza, przetwarzając powierzony surowiec⁶).

Podczas gdy jako podstawowe dziedziny wytwórczości włókienniczej możemy wymienić sukiennictwo i płóciennictwo⁷, ujęte w sformalizowane, samodzielne zawody – prządka była raczej bezimiennym i nieszkolonym podwykonawcą: „Jedynie przędzenie było tym etapem produkcji, który nie wymagał w żadnej branży włókienniczej droższego narzędzia niż kołowrotek i które było często wykorzystywane przez miejskie lub wiejskie prządki uzależnione od kapitału handlowego. Należy tu przypomnieć, iż przędzenie było typowym »wąskim gardłem« wszelkiej produkcji włókienniczej, a maszyny przędzalnicze rozpowszechniają się w naszym kraju dopiero na początku XIX wieku”⁸.

Znaleziska archeologiczne w grobach kobiecych od okresu starożytnego („przy końcu starej ery zaczęto nagminnie dawać przęśliki do grobu zmarłym kobietom”⁹) dowodzą, iż do typowo kobiecych zajęć zaliczano przędzenie i tkanie. Co więcej, zajęcia te były „nie tylko koniecznością wynikającą z potrzeb gospodarczych, ale także »rozrywką« kobiet warstw możniejszych”¹⁰.

Od XIV do XVIII wieku produkcja włókiennicza była głównie drobną wytwórczością małych warsztatów, gdzie pracował właściciel i od dwóch do trzech pomocników, podporządkowani sztywnym karbom organizacji cechowej. W tym czasie przędzeniem zajmowały się już wyłącznie kobiety. Bardzo często praca ta była dla nich dodatkową formą utrzymania – obok chodzenia na posługi, roznoszenia owoców, pieczywa, uprawy ziemi (na przedmieściach). Przędzeniem dorabiały również żony i córki rzemieślników różnych specjalizacji. Prządki były służącymi w domu tkacza, których dodatkowymi obowiązkami były obróbka i przędzenie wełny, nawijanie osnowy itd. Często żyły w skrajnej nędzy, było to bowiem zajęcie dające zarobki głodowe¹¹.

■ 5 L. Malicki, *Zarys kultury materialnej Górali Śląskich. Materiały do kultury społecznej Górali Śląskich*, Katowice 2004 (podrozdział: *Obróbka włókien i wełny*), s. 67; *Teksty gwarowe z polskiego Śląska*, z. 1: *Teksty z 12 wsi w powiatach rybnickim i pszczyńskim*, zebrał i opracował S. Bąk, Kraków 1939 [Polska Akademia Umiejętności. Wydawnictwa Śląskie. Prace Językowe nr 14], s. 5.

6 Zob. *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 144, 322.

7 Ibidem, s. 125.

8 Ibidem, s. 322–323.

9 Ibidem, s. 53.

10 Ibidem, s. 53.

11 Ibidem, s. 121–126.

Wytwarzanie przędzy stanowiło jedną z powinności pańszczyźnianych (obróbka surowego włókna, przędzenie i tkanie wchodziło w zakres umiejętności każdej wiejskiej gospodyni¹²), na przykład według urbarza bytomskiego z 1623 roku chłopci zamieszkujący wieś Kochłowice (obecnie dzielnica Rudy Śląskiej) mieli płacić swoje zobowiązania pod postacią: talarów, kapłonów, jajek oraz przędzy (od pół do jednej sztuki)¹³. Z kolei urbarz bytomski z 1789 roku zawiera informację:

Każda służąca dworska musi bezpłatnie uprząść 6 kawałków przędzy lnianej i to 3 kawałki przed i 3 po Bożym Narodzeniu na to otrzyma dla każdego kawałka przędzy 2 ½ funta lnu od państwa¹⁴.

W następnych stuleciach postępująca mechanizacja, rozpowszechnienie napędu parowego i elektrycznego oraz kolejne wynalazki¹⁵ wykreśliły kołowrotki z użytku przemysłowego. Jednocześnie tanieość i łatwy dostęp tkanin fabrycznych sprawiły, że i w środowisku wiejskim zmniejszyło się zapotrzebowanie na tkaniny, a więc i przędzę własnej produkcji. Te okoliczności nie spowodowały jednak, że domowe przędzalnictwo, a wraz z nim kołowrotki zniknęły zupełnie. Na przykład w latach 30. XX wieku na górnośląskich wsiach przetwarzano len na własne potrzeby¹⁶, jeszcze na początku XXI wieku na częstochowskiej wsi można było zobaczyć kobietę z narzuconym na ramiona samodzielnym pasiakiem, a na górskich terenach obecnego województwa śląskiego tradycje domowej obróbki lnu i wełny pozostają do dziś nie tylko żywym wspomnieniem, ale i bywają nadal praktykowane¹⁷.

Rzemiosło odżywa również na nowo jako hobby, czego dowodem są liczne blogi i fora internetowe poświęcone przędzeniu¹⁸ oraz doskonale prosperująca poznańska firma¹⁹ produkująca kołowrotki, co prawda jej

■ 12 Ibidem, s. 395.

13 650 lat Kochłowic. *Źródła i materiały do dziejów miejscowości*, red. M. Smierz, Ruda Śląska 2012, s. 192.

14 Ibidem, s. 185–186.

15 *Spinning Jenny*, [@:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Spinning_Jenny, dostęp: 7.05.2020; *Rewolucja przemysłowa*, [@:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Rewolucja_przemys%C5%82owa, dostęp: 7.05.2020.

16 *Teksty gwarowe z polskiego Śląska*, z. 1: *Teksty z 12 wsi...*, s. 5.

17 Film pt. 60 sekund: *Tajemnice Koniakowa. Jak przerobić wełnę na nici?*, [@:] www.youtube.com/watch?v=DLN52rC0cGo, dostęp: 8.09.2020.

18 Np. *Prząśniczka* – blog na temat przędzenia i tkania, [@:] <https://polskiewrzeciona.wordpress.com/>, dostęp: 8.09.2020; *Hobby Wełna*, [@:] www.hobby-welna.pl/category/przedzenie, dostęp: 8.09.2020.

19 Kromski i Synowie S.C., [@:] <http://kromski.com/pl/>, dostęp: 8.09.2020.

głównym rynkiem zbytu są Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, ale sprzedaje też swoje produkty na rynek polski. Warto jednak poznać historyczny zasób regionu, nim zainteresujemy się nowoczesnymi modelami.

Historia i rozwój kołowrotka przędzalniczego

Wrzeciono

Trudno pisać o historii, budowie czy zasadach działania kołowrotka, nie zaczynając od wrzeciona. Fakt, że tak proste narzędzie jak wrzeciono było chętnie używane jeszcze w XX wieku²⁰, świadczy o jakości tego rozwiązania²¹. Podczas gdy oczekiwania co do ilości produkowanej przędzy napędzały wynalazców, dla jakości pracy samej prządki²² najważniejsze były sprawne palce i dobra kądziel²³ – jakość włókien oraz ich odpowiednie przygotowanie.

Najprostsze wrzeciono może mieć formę kijka o odpowiedniej długości, dzięki której można je wygodnie trzymać jedną ręką i nawijać na nie uprzedzoną nić²⁴. Dzięki wąskiemu czubkowi prządka sprawnie rozpędza narzędzie, wprawiając je w ruch wirowy. Obciążeniem wrzeciona w dolnej jego części jest przęślik – okrągły ciężarek²⁵. Dzięki odpowiedniemu ciężarowi działała siła bezwładności, która pozwalała wprawionemu w ruch wrzecionu kręcić się na tyle długo, by prządka miała czas tą samą ręką, którą wprawiła narzędzie w ruch, wysnuć z kądzieli pasmo włókna i po-

■ 20 Zob. opisy o nr kat. 36, 63–64 w: *Catalogue of the Horner collection of spinning wheels and accessories*, by Belfast Municipal Art Gallery and Museum, Publication 19, Belfast 1909, [a:] <https://archive.org/details/catalogueofhorne00ulstrich/page/n4/mode/2up>, dostęp: 14.04.2020.

21 *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 170.

22 Choć w historii europejskiej produkcji włókienniczej znalazły się okresy (XVIII w.), kiedy do przędzenia zatrudniano każdą parę sprawnych rąk bez względu na płeć, a w niektórych tradycyjnych kulturach pozaeuropejskich (np. Indian Hopi) to mężczyźni z reguły zajmowali się tą czynnością, w artykule dla ułatwienia zamiennie dla określenia osoby używającej kołowrotka będzie się używać słowa „prządka” – rodzaju żeńskiego.

23 Kądziel – włókno przygotowane do przędzenia – przymocowane do przęślicy lub np. w formie ruloników wełny zdjętych ze zgrzebla, zob. *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 66–67, ryc. 35.

24 Zob. A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 19.

25 L. Malicki, opisując elementy kultury materialnej górali śląskich, jako nazwę przęślika wymienia *przęślinę*. Wspomina również, iż wrzeciona spotykane jeszcze (w latach 50. XX w.) „tu i ówdzie” (w Beskidzie Śląskim) zamiast przęślika mają toczony zgrubienie w dolnej części (L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67–68).

zwoić mu się skrócić (powtarzając tę czynność tak długo, aż wrzeczono przestanie się obracać albo uprzedziona nić będzie wymagała zwinięcia)²⁶.

Im cięższe wrzeczono, tym dłużej się kręci. Jednocześnie, kiedy jest już mocno obciążone, pętka wiązana na jego czubku może łatwo spadać, a nić zacząć się rwać. Zjawisko rwania się nici pod własnym ciężarem wykorzystuje się do określania wytrzymałości nici czy włókna przez tzw. samozryw²⁷.

Z pomocą wrzeczona można było prząść zarówno w domu, jak i poza nim, także podczas marszu, na przykład obchodząc gospodarstwo, na pastwisku czy podczas drogi na targ²⁸. Pozwalało to wykorzystywać każdy (potencjalnie bezproduktywny) moment na tworzenie kolejnych metrów przędzy. Było to istotne udogodnienie, ponieważ zapotrzebowanie na przędzę było duże – przędzono zarówno na własne potrzeby (w domowym tkactwie), jak i w ramach obowiązków pańszczyźnianych lub dla zarobku (praca nakładcza dla lokalnych tkaczy)²⁹.

Pierwsze kołowrotki – napęd ręczny

Pierwsze napędzane ręcznie kołowrotki do przędzenia zostały wynalezione w Azji (Chiny, Indie) w XI wieku n.e. Dwa wieki później były używane w Europie Zachodniej, na przykład we Flandrii. Z manufaktur i warsztatów cechowych te wynalazki rozeszły się pod strzechy wiejskich tkaczy, a za ich pośrednictwem – wśród prządek³⁰.

■ 26 Zob. *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 155.

27 Samozryw, samozerwalność – miara wytrzymałości materiału (włókien, przędzy, wstęgi papieru) na zerwanie; określana długością swobodnie zwisającego odcinka tego materiału, przy której następuje jego zerwanie pod własnym ciężarem, zob. *Samozryw*, [w:] Encyklopedia PWN, [a:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/samozryw;3971760.html>, dostęp: 18.02.2020.

28 „A Jagustynka łaźła po chałupie i obejściu z prząslicą pod pachą i nagłądała – przędła, aż wrzeczono turkotało w powietrzu, nawijała nić i szła dalej, do gęsi, do świń, do obory [...]”: W. Reymont, *Chłopi*, cz. 1. *Jesień*, [a:] <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/chlopi-czesc-pierwsza-jesien.html>, dostęp: 18.12.2014. Zob. też: *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 70.

29 Przykładowo obowiązki mieszkańców wsi Kochłowice (obecnie dzielnica Rudy Śląskiej) opisano w urbarzach bytomskich z 1603 i 1623 r., zob. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. Rep. 45, fol. 111–116; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fol. 155–263, [za:] *650 lat Kochłowic...*, s. 151–193. Zob. też: P. Lokaj, *Z historii rzemiosła w Żorach*, „Kroniki Rybnickie” 1983, nr 1, s. 61–64; *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 323–324, 344.

30 M. Pokropek, *Etnografia. Materialna kultura ludowa Polski na tle porównawczym*, Warszawa 2019, s. 402; *Foreword*, [w:] *Catalogue of the Horner collection...*, s. 2–3.

Pomysł na usprawnienie pracy, który doprowadził do stworzenia kołowrotka ręcznego, polegał na zabranii wrzeciona z rąk prządki i przymocowaniu go poziomo do podstawy, zamontowaniu na jej drugim końcu koła napędowego i połączeniu obu części linką napędową. Wrzeciono wprowadzano w szybki ruch, kręcąc dużym kołem, przez popychanie samej szprychy, rączki przymocowanej do szprychy lub poruszanie korbą zamocowaną do osi koła³¹.

W celu skręcenia wysnutych włókien nitkę (z kądzielą na końcu) ustawiano równolegle do wrzeciona, tak by osmykiwała się na wirującym czubku. Kiedy uprzedzono wystarczająco długą nić, ustawiano ją prostopadle do osi wrzeciona, tak by nitka nawinęła się na nie. Następnie znów dłoń z kądzielą ustawiano na linii osi wrzeciona i skręcano kolejne włókna.

Taki system przędzenia odciażał prawą dłoń, uwalniając ją od funkcji wprowadzania wrzeciona w ruch, i angażował w napędzanie koła zamachowego. Wprawna prządka, z dobrze przygotowaną kądzielą, potrzebowała więc tylko jednej ręki, żeby snuć nić. Umiejętność ta zainspirowała zapewne wynalazców do skonstruowania kołowrotka dwuwrzecionowego³² – ale to dopiero po wynalezieniu napędu nożnego, kiedy z kolei prawa ręka została zwolniona z napędzania mechanizmu.

Wrzeciono zamienia się w zespół wrzeciona

Umieszczenie wrzeciona w kołowrotku pozwoliło zwiększyć czas, który prządka mogła poświęcić na samo przędzenie (nie musiała przerywać pracy, by rozpedzić ponownie narzędzie, jakim było wrzeciono wiszące na przedzionej nici). Jednak skręcanie nici i jej nawijanie było nadal dwoma

■ 31 W internetowych publikacjach angielskojęzycznych taki kołowrotek opisywany jest pod nazwą *spindle wheel* lub *great wheel*. Zob. *Spinning wheel*, [a:] https://en.wikipedia.org/wiki/Spinning_wheel, dostęp: 15.04.2020 oraz *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 73; *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 5. Zob. popychanie szprychy koła („Popular Science Monthly” 1891, vol. 39, [a:] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSM_V39_D304_A_wool_spinning_wheel.jpg, dostęp: 24.04.2020), koło napędzane ręcznie uchwytem (najstarsze przedstawienie kołowrotka w Das Mittelalterliche Hausbuch Schloss Wolfegg, 1480 r., za: „Im Oberland“, 8. Jg. 1997, Heft 2, S. 39, [a:] [https://de.wikipedia.org/wiki/Hausbuch_\(Schloss_Wolfegg\)#mediaviewer/File:Hausbuch_Wolfegg_34r_Spinnrad.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Hausbuch_(Schloss_Wolfegg)#mediaviewer/File:Hausbuch_Wolfegg_34r_Spinnrad.jpg), dostęp: 24.04.2020), koło napędzane ręcznie korbą (drzeworyt z pocz. XVII w., za: *Horizon Book of the Elizabethan World by Lacey Baldwin Smith*, New York 1967, [a:] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcut_Woman_Spinni_and_Detail.jpg, dostęp: 6.05.2020); por. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: kołowrotek poziomy na ekspozycji muzealnej.

32 Wynaleziony w Anglii w 1750 r., zob. *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 342, rys. 126 i s. 343.

odrębnymi czynnościami – jedna musiała być przzerwana, by mogła nastąpić druga.

Kolejny skok w usprawnieniu i upłynnieniu procesu, datowany na 1530 rok, przypisuje się Johannowi Jürgenowi, rzeźbiarzowi z Wattenbüttel koło Brunszwiku. Dodał on skrzydełko do wrzeciona, co umożliwiło jednoczesne skręcanie włókna i nawijanie powstałej przędzy. Opisywana innowacja była wielkim krokiem naprzód, ponieważ umożliwiała przędce poświęcenie całej uwagi procesowi skręcania przędzy (podczas gdy nie nawijała się sama) oraz przekładała się na produkowanie podwójnej ilości przędzy w tym samym czasie. Jeszcze w 1909 roku to rozwiązanie nadal było stosowane w przemysłowych maszynach do przędzenia lnu.

Mamy powody, by wierzyć, że pomysł J. Jürgena był oryginalny i bezsprzecznie jego zasługą jest realizacja nowatorskiego pomysłu w 1530 roku, jednak sama idea pojawiła się i opracowywana była kilka lat wcześniej przez Leonarda da Vinci. Fakt, że wynalazek Jürgena powstał jedenaście lat po śmierci Leonarda da Vinci w 1519 roku, wskazuje pierwszeństwo Leonarda. Najprawdopodobniej pomysł Włocha nigdy nie został zrealizowany w praktyce – dowiedziano się o nim wiele lat po jego śmierci, kiedy pośród szkiców znaleziono projekt³³.

Napędy podwójne i pojedyncze (z hamulcem)

Dzięki różnej (w odpowiedniej proporcji) prędkości wirowania skrzydełka i szpulki nitka jednocześnie skręcała się i nawijała. W tym miejscu opowieści docieramy do punktu, w którym rozeszły się drogi konstruktorów kołowrotek ze skrzydełkiem i szpulką. Pytanie, jakie najpewniej sobie zadawali, brzmiało: jak nadać skrzydełku i szpulce odpowiednio różne prędkości? Jak pokazują same kołowrotki, odpowiedzi wymyślono dwie.

Sposób pierwszy, nazywany **podwójnym napędem**³⁴, najbardziej rozpowszechniony w kołowrotekach spotykanych w Polsce (i w polskiej literaturze opisywany), to połączenie obu elementów zespołu wrzeciona tą samą linką napędową z kołem zamachowym³⁵. Zarówno oś ze skrzydełkiem, jak i niezależna od nich szpulka są wyposażone w kółka pasowe z rowkami,

■ 33 Zob. *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 14.

34 Ang. *double drive*. Zob. *How to choose a spinning wheel...*, [a:] <https://halcyonyarn.com/news/how-to-choose-a-spinning-wheel/17969>, dostęp: 20.02.2020.

35 Linkę skręca się w „ósemkę” i składa w podwójny okrąg, nakładając na kołowrotek tak, żeby podwójnie biegła przez koło zamachowe, a następnie rozdzielała się, by osobno (równolegle) napędzać skrzydełko i szpulkę.

którymi biegnie linka napędowa. Skrzydełko i szpulka obracają się z różną prędkością dzięki różnicy w obwodach tychże kółek.

Sposób drugi, nazywany **pojedynczym napędem**³⁶, to połączenie prosta pojedynczą pętlą z kołem zamachowym tylko jednego elementu – albo szpulki, albo skrzydełka. Drugi element obraca się, ciągnięty przez przędzę (biegnącą z ręki prządki przez skrzydełko do szpulki), a różnicę w prędkości obracania się skrzydełka i szpulki uzyskuje się dzięki zastosowaniu hamulca na tym drugim elemencie. Hamulec ma prostą formę sznurka lub rzemienia, którego naciąg reguluje się kołkiem, podobnie jak na przykład reguluje się naciąg struny w skrzypcach.

Zapoznając się z zestawieniem danych uzyskanych z kwerend muzealnych w województwie śląskim, dotyczących XIX- i XX-wiecznych kołowrotek o napędzie nożnym, zwrócić można uwagę na dwa obszary występowania systemu, w którym napędzana jest szpulka, a rzemienny hamulec przytrzymuje oś skrzydełka³⁷: tego typu rozwiązania pojawiają się licznie w kołowrotekach ramowych³⁸ używanych przez górali żywieckich³⁹ oraz w kołowrotekach słupkowych⁴⁰ występujących w miejscowości Suszec (powiat pszczyński)⁴¹. Różna budowa wspomnianych sprzętów w tych dwóch lokalizacjach może wskazywać na inny czas lub drogę wejścia tego rodzaju mechanizmu w użycie na tychże obszarach. Zwraca uwagę fakt, iż właściwie wszystkie zidentyfikowane kołowrotki danego typu „RT” i „REI”⁴² w Beskidzie Żywieckim są jednonapędowe, podczas gdy kołowrotki słupkowe zazwyczaj spotykamy z mechanizmem dwunapędowym, jak na razie z wyjątkiem kolekcji znajdującej się w Suszczu.

Jak dotąd jedynym zabytkowym urządzeniem wyposażonym w system odwrotny – w którym napędzana jest oś ze skrzydełkiem, a sznurkowy hamulec przytrzymuje szpulkę⁴³ – z jakim autorka zetknęła się na terenie województwa śląskiego, jest kołowrotek pochodzący z jej własnych zbiorów rodzinnych – wykonany prawdopodobnie przed II wojną światową przez

■ 36 Ang. *single drive*. Zob. *How to choose a spinning wheel...* oraz porównaj opis działania różnych napędów w *Catalogue of the Horner collection...*, s. 17, 19, nr kat. 49.

37 Ang. *irish tension*. Zob. *How to choose a spinning wheel...*

38 Kołowrotek ramowy – zob. typologię opisaną w dalszej części artykułu.

39 Takie kołowrotki znajdują się m.in. w „Starej Karczmie” w Szczyrku, Żywieckim Parku Etnograficznym w Ślemieniu, ale także w zbiorach „Izby od Starki” w Chudowie.

40 Kołowrotek słupkowy – zob. typologię opisaną w dalszej części artykułu.

41 Prywatne muzeum państwa Szenderów – „Kamajówka” – zgromadziło ciekawy zbiór kołowrotek słupkowych z hamulcem. Zarówno kołowrotki, jak i hamulce różnią się detalami i prawdopodobnie datą wykonania, jednak łączy je rodzaj konstrukcji.

42 Zob. propozycję typologii opisaną w dalszej części artykułu.

43 Ang. *scotch tension*. Zob. *How to choose a spinning wheel...*

rzemieślnika z okolicy Beskidzkiej Trójwsi⁴⁴. Czy dzięki temu artykułowi uda się rozwikłać tajemnicę powstania tego nietypowego egzemplarza?

W jakiej kolejności i gdzie rodziły się pomysły na oba rodzaje napędów i hamulców? Fakt, że podwójny napęd wymaga wytworzenia kółek pasowych szpulki i skrzydełka o określonej proporcji obwodów, wskazuje, że jest to system wymagający większego kunsztu i wiedzy wytwórcy. System z hamulcem wydaje się prostszy do wykonania (oraz do modyfikacji z kołowrotka dwunapędowego), pozostawiając losy sprawnej pracy i dobrej proporcji skrętu przędzy w rękach prządki⁴⁵.

Napęd nożny

Wracając do rozwoju mechanizmu napędu kołowrotków. W kołowrotkach chińskich możemy zauważyć belkę przymocowaną do koła napędowego, którą prządka poruszała stopami na zasadzie korb⁴⁶. W Europie, w Norymberdze, około 1530 roku wynaleziono bardziej skomplikowany napęd nożny, który pozwalał prządce w sposób ciągły wykorzystywać obie ręce do snucia nici, kiedy stopa rytmicznie napędzała koło zamachowe. Na przełomie XVI i XVII wieku takie kołowrotki kręciły się w Europie, początkowo na dworach, w klasztorach i manufakturach. Potrzebowały kolejnego wieku, by na przełomie XVII i XVIII stulecia pojawić się również na wsiach. Czasem rozpowszechnienia się kołowrotków nożnych i zastępowania nimi wrzecion w produkcji wiejskiej były dopiero XVIII i XIX wiek⁴⁷.

Między dwiema nóżkami kołowrotka, bliższymi siedzącej prządce, montowano poprzeczkę, do której mocowano deskę. Na poprzeczce prządka opierała piętę, stopą deptała rytmicznie deskę – pedał. Na jego końcu

■ 44 Wsie Istebna, Jaworzynka, Koniaków (pow. cieszyński, gm. Istebna). Informacja pochodzi z drugiej ręki – od dwojga dorosłych już dzieci nieżyjącej właścicielki kołowrotka – Stefanii Wrożyny z d. Wilczek. Urodziła się w Kochłowicach (obecnie dzielnica Rudy Śląskiej) w 1921 r. Jako nastolatka spędziła rok w szkole gospodarstwa domowego w Cieszynie prowadzonej przez siostry boromeuszki.

45 Porównaj z analizą kolekcji J. Hornera w: *Catalogue of the Horner collection...*, s. 17, 19.

46 Sugeruje się, iż opisany napęd był w użyciu już w III w. p.n.e., zob. podpis ilustracji w: *Even the simplest tools lead to great things*, [a:] <https://spinoffmagazine.com/even-the-simplest-tools-lead-to-great-things/>, dostęp: 15.04.2020. Autorka nie dotarła do wiarygodnego potwierdzenia tej tezy, jednak z pewnością możemy mówić o popularności takiego napędu w XIX w., zob. rycinę z 1837 r. w: *Spinning in China*, [a:] https://habetrot.typepad.com/habetrot/2007/04/spinning_in_chi.html, dostęp: 15.07.2020. Por. *Catalogue of the Horner collection...*, s. 4–6.

47 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404. Zob. też: Z. Wójcik, *Historia powszechna XVI–XVII wieku*, Warszawa 1979, s. 12; *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 128, 170.

był przymocowany ruchomo korbówód⁴⁸, jego koniec zahaczało się o metalową korbę, która połączona była z osią koła napędowego.

Ogólnie przyjęta typologia i nazewnictwo toponimiczne

Kołowrotek do przędzenia z napędem nożnym (sam w sobie) był nazywany w epoce jego popularyzacji *warsztatem samoprząśniczym*⁴⁹. Z kolei w muzealnych kartach inwentarzowych możemy spotkać takie nazwy gwarowe, jak: *kolewrot*, *kolewrotek*, *kółko*, *prządka* czy *wózek*⁵⁰.

Powszechnie kołowrotki dzieli się na dwa typy: **pionowe** i **poziome** (określenia dotyczą ułożenia względem siebie zespołu wrzeciona i koła napędowego)⁵¹. W zbiorach muzeów województwa śląskiego na 195 analizowanych sprzętów tylko w 22 egzemplarzach zespół wrzeciona i koło napędowe znajdują się na tym samym poziomie, natomiast w zdecydowanej większości (173) elementy te umieszczono w układzie pionowym.

Kołowrotki poziome

John Horner w swoim katalogu z 1909 roku⁵² wymienia między innymi kołowrotek w typie niderlandzkim (*Doutch type*), w którym zespół wrzeciona i koło napędowe osadzone są w układzie poziomym, na niezależnych podpórkach umieszczonych na skośnej ławce, wspartej na trzech

■ 48 W zbiorach województwa śląskiego znajdują się w większości korbowody drewniane, często ozdobnie wycinane.

49 Określenie kołowrotka o napędzie nożnym za: Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12.

50 *Kolewrot* – nazwa kaszubska, zob. karta inwentarzowa Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/868. *Kolewrotek*, zob. Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE/9, GPE/46, GPE/91, GPE/130, GPE/1426, GPE/1480, zidentyfikowane jako wytwory kultury górali śląskich (Istebna, Koniaków, Jaworzynka); zob. też: L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 66–67. *Kółko*, zob. karta inwentarzowa Muzeum w Gliwicach: sygn. MGł/Et/3052; zob. też: A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20. *Prządka* – oba kołowrotki tak nazwane wytworzone przez górali żywieckich, zob. Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/141 oraz E/1074. *Wózek* – termin pojawiający się na karcie, zob. Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/142, może być też określeniem konkretnej odmiany.

51 Często niestety na tym kończy się charakterystyka obiektu ze względu na jego konstrukcję. Dalsze rozróżnienia zazwyczaj są bardzo wybiórcze i w jednym opracowaniu często obejmują kilka zaledwie odmian różnych typów, bywają też nieprecyzyjne.

52 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 13, 19, 23–24, 26–27, 39, 68, 83.

nogach. Ten typ we współczesnych publikacjach internetowych częściej opisywany jest jako *saksoński*⁵³. Z kolei Marian Pokropek (podając, iż w materiale etnograficznym przełomu XIX i XX wieku odróżnia się dwa podstawowe rodzaje kołowrotek nożnych) pisze prawdopodobnie o tym właśnie podtypie kołowrotek poziomych: „ze stołkiem skośnym (*babką krzywą*) zwane *leżakami*”⁵⁴. Takie kołowrotki z podłużną deską, jako podstawą do zamocowania zespołu wrzeciona i koła napędowego, określane są w muzealnych kartach inwentarzowych jako *typ angielski*, *kołowrotek ławczkowy* lub *ukośny*⁵⁵.

W zbiorach Muzeum Miejskiego w Chorzowie jeden z takich kołowrotek określony został w karcie inwentarzowej jako *miejski*⁵⁶, jednak prawdopodobnie (w opozycji do bardziej topornych kołowrotek wiejskich) nazwa odnosi się do filigranowej formy, niewielkiej pojemności szpulki oraz ozdobnych detali, świadczących o kunszcie jego wytwórcy. Kołowrotek ten był najpewniej w pełni sprawnym narzędziem⁵⁷ i mógł służyć na przykład do przędzenia cienkich nici – z tym wiązały się stosunkowo niewielki rozmiar zespołu wrzeciona i całego urządzenia.

J. Horner opisał jeszcze kilka konstrukcji kołowrotek poziomych. Jako *typ tyrolski* wskazał kołowrotki poziome, gdzie nogi wspierają ustawioną horyzontalnie ramę (zamiast deski), w której umieszczono koło

■ 53 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

54 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404. Zob. też: Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12. Porównaj ze znaczeniem słowa *babka* w nazewnictwie elementów kołowrotka w Łowickiem, zob. H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem* [Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna 1989], 1987, nr 27, s. 9–11.

55 *Typ angielski* – Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. MB 277/E – bazą jest skośna deska na trzech nogach. *Ławczkowy* – w odniesieniu do kołowrotka sprowadzonego z Kaszub, w którym zespół wrzeciona i koło napędowe zamontowane są na poziomej taliowanej ławce, wspartej na czterech nogach, za kartą inwentarzową Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/868. *Ukośny* – Muzeum Miejskie w Chorzowie: sygn. MCh/Et/607 – bazą jest skośna ławka wsparta na trzech nogach, ustawiona prawie pionowo. Pochodzi z Górnego Śląska. Opis budowy wraz z łowickimi nazwami gwarowymi można znaleźć w: H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

56 Muzeum Miejskie w Chorzowie: sygn. MCh/Et/601 – nietypowy niewielki i ozdobny kołowrotek, którego podstawą jest ławka skośna na trzech nogach, pochodzenie: Górny Śląsk. Nietypowa budowa skrzydełka: do krążka wbite są pod kątem ostrym dwie listewki. Na górnych toczonych elementach, we wgłębieniach znajdują się drewniane toczone obrączki – prawdopodobnie pełnią funkcję estetyczną i są znakiem kunsztu rzemieślnika – tokarza.

57 Jest to egzemplarz kompletny i ma właściwą proporcję obu kółek pasowych. Przy zastosowaniu odpowiedniej linki napędowej i jej naciągu oraz po nasmarowaniu możliwa jest jego praca.

zamachowe i zespół wrzeciona. Nogi przy ziemi zostały połączone w dwie płozy, ustabilizowane parą poprzeczek. Badacz wskazuje na wtórne pojawianie się tego typu kołowrotka również na Dolnym Śląsku (dokąd zawędrował wraz z osadnikami z Tyrolu) oraz w północnych Włoszech⁵⁸.

Prócz tego w katalogu J. Hornera zamieszczono fotografię (wraz z opisem) kołowrotka pochodzącego z Węgier, który ogólnie nie różni się od typu tyrolskiego, jednak koło zamachowe wystaje poza krótszą, otwartą ramę⁵⁹. W zbiorach muzeów województwa śląskiego możemy odnaleźć kilka takich kołowrotek, ich karty inwentarzowe nie zawierają nazwy określającej tę grupę ani nie precyzują ich pochodzenia⁶⁰.

Inne typy kołowrotek poziomych, z kołem napędowym i zespołem osadzonym w ramie, nazywane są *typem norweskim* – w nich rama (z wystającym z niej kołem, jak w kołowrotku z Węgier, opisanym przez J. Hornera⁶¹) jest wsparta na nogach, które z kolei zakotwiczone w poziomej ławce, a ta opiera się o podłoże na czterech nogach⁶².

Kołowrotki pionowe

Druga grupa sprzętów, według ogólnego podziału kołowrotek z napędem nożnym, to kołowrotki pionowe (ang. *upright style*), w których zespół wrzeciona jest ustawiony nad kołem napędowym⁶³. Ten rodzaj zajmuje mniej miejsca i może być wygodniejszy w przenoszeniu⁶⁴.

W polskich i angielskich źródłach internetowych kołowrotki o budowie pionowej określane są często nazwą *castle*⁶⁵. W starszych źródłach tak określany jest irlandzki kołowrotek pionowy, w którym wyjątkowo na

■ 58 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 29, 44, 47, 60, 62, 84.

59 Ibidem, nr kat. 47 oraz tab. I, nr 3. Porównaj także kołowrotek na tralkach ze zbiorów śląskich muzeów.

60 Zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGS/Et/858, sygn. LBSt-C5772 (ekspozycja); Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/02043; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/362 (por. z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu: sygn. MGS/Et/LBST/5820).

61 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 47 oraz tab. I, nr 3.

62 Zob. J. Seland Nilsen, *The spinning wheel*, [@:] www.vestagdermuseet.no/the-spinning-wheel/, dostęp: 23.04.2020; Kołowrotek Polonez, strona polskiej firmy produkującej współcześnie kołowrotki przędzalnicze Kromski i Synowie, [@:] <http://kromski.com/pl/spinning/the-polonaise-spinning-wheel/>, dostęp: 23.04.2020; Spinning Wheel: Husfliden, Bergen, Norway, [@:] <https://the1764shepherdess.com/2015/04/18/spinning-wheel-husfliden-bergen-norway/>, dostęp: 23.04.2020.

63 Wyjątkiem jest irlandzki kołowrotek *castle*, zob. akapit niżej.

64 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

65 *Wheel styles*, Blog „Joy of handspinning”, [@:] www.joyofhandspinning.com/wheel-styles.shtml, dostęp: 23.04.2020.

szczycie 4-nożnego stelażu umieszczono koło napędowe, a zespół wrzeciono znajduje się poniżej, wewnątrz konstrukcji⁶⁶.

W literaturze oraz muzealnych kartach inwentarzowych, opisując kołowrotki pionowe, używa się określeń: *typ francuski*⁶⁷ lub *pruski*⁶⁸. Z powodu braku szczegółowego opisu czy materiału porównawczego przyjmujemy, że są to ogólne określenia typu pionowego – w odróżnieniu do poziomego.

Z kolei określenia pochodzące od informatorów: *niemiec*⁶⁹, *niemka*⁷⁰ – najwyraźniej są nazwami konkretnego typu kołowrotka pionowego – dla którego proponuje się w typologii (w dalszej części artykułu) określenie *kołowrotek słupkowy*⁷¹. J. Horner opisuje liczne kołowrotki *typu niemieckiego*, a na ilustrujących je fotografiach widzimy właśnie kołowrotki słupkowe. Co intrygujące – w jego zestawieniu nie zilustrowano żadnego pionowe-

■ 66 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 12; *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

67 Zob. Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. MB 326/ E (pionowa rama oparta na 4-nożnym stołku, kołowrotek z terenu Zagłębia Dąbrowskiego); Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGS/Et/12601 (zespół wrzeciona umieszczony pionowo nad kołem napędowym, pochodzi z Czerwionki k. Knurowa), MGS/Et/12942 (pionowa rama na płaskiej podstawie z 2 płóz z poprzeczkami, z hamulcem na osi skrzydełka, pochodzi z Czorsztyna), MGS/Et/16162 (słupek na 4-nożnym stołku, z Radzionkowa), MGS/Et/13127 (słupek bez regulacji naciągu linki napędowej – zbliżony do konstrukcji ramowej, wsparty na ramie 4-nożnej, wzorowany na kołowrotku lubelskim z Sienicy Różanej k. Krasnegostawu). Określenie typu prawdopodobnie odnosi się do umiejscowienia zespołu wrzeciona pionowo nad kołem napędowym.

68 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

69 Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/1881. Głównym elementem konstrukcyjnym kołowrotka jest słupek na 3-nożnym stołku. Na osi skrzydełka znajduje się hamulec (kołek z rzemieniem). Wykonany w Beskidzie Żywieckim. Cytat z karty inwentarzowej: „Data, miejsce wykonania przedmiotu, imię i nazwisko, wiek i adres wykonawcy [:] 1942 r., Peweł Ślemieńska, Władysław Cul ur. 1904 r. Peweł Ślemieńska 234 [...] Kołowrotek wykonany został na wzór kołowrotka niemieckiego – z takim typem kołowrotek autor spotkał się w czasie drugiej wojny światowej na Śląsku (w rodzinie niemieckiej)”. Inskrypcja wycięta na podstawie kołowrotka: *Cul / Peweł Ślem / ROK 1942 / Wł.* Podczas gdy użycie hamulca można uznać za typowe dla kołowrotek z Beskidu Żywieckiego, uzasadniona może się wydawać teza, iż określenie *niemiec* odnosi się do typu konstrukcji ramy, czyli słupka ze śrubą na 3-nożnym stołku.

70 Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/142. Słupek na 3-nożnej podstawie, inna nazwa wymieniona w karcie: *wózek*. Pochodzi z miejscowości Las w Beskidzie Żywieckim. Cytat z karty inwentarzowej: „przy krawędzi podstawy – naprzeciw drugi pion. Trzon przypominający osadę z falfą. Wym. Typ. (pochodz. zachod.) zwana tutaj dla odróżnienia od drugiego [...] stosowanego typu »t.zw. niemką«. Wyszyły z użytku ok. 1900 r. z wygaśnięciem tkactwa miej. i wiejskiego w jego poprzedniej skali. Dziś spotykany w użyciu b. wyjątkowo”. Czy „osada z falfą” podobna do trzonu w tym kołowrotku była charakterystyczna dla innego typu? Czym dokładnie jest „trzon”?

71 Zob. propozycję typologii opisaną w dalszej części artykułu.

go kołowrotka ramowego⁷². Katalog pozostawia pod tym względem duży niedosyt, tym bardziej, że pisząc na przykład o *typie szwajcarskim*⁷³, autor opracowania chwali jego konstrukcję i doskonale proporcje, jednak go nie pokazuje. Z kolei analiza fotografii ilustrującej opis nietypowego w tym zestawieniu kołowrotka używanego w Górnej Austrii wskazuje, iż może być mowa o pionowym kołowrotku ramowym, jednak kąt ustawienia kołowrotka na fotografii pozwala skupić uwagę na nietypowym zastosowaniu podwójnego zespołu wrzeciona, podczas gdy dokładna analiza konstrukcji stelażu jest niemożliwa⁷⁴.

Na tle często słabo uzasadnionego nazewnictwa kołowrotek w muzealnych kartach inwentarzowych wyróżnia się pozytywnie *typ istebniański*, między innymi dzięki bogatej reprezentacji w muzeach województwa śląskiego oraz dość jednolitej formie, w połączeniu z dużym odsetkiem egzemplarzy o zidentyfikowanym pochodzeniu. Określenie *typ istebniański* odnosi się do grupy kołowrotek, które były wytwarzane i używane w okolicach wsi Istebna (Beskid Śląski). Są to kołowrotki pionowe, o konstrukcji ramowej, z podstawą w kształcie litery „A”, o podwójnym napędzie i z charakterystycznymi detalami⁷⁵.

72 Zob. propozycję typologii, poniżej.

73 „Ten kołowrotek jest w czysto szwajcarskim typie i był w użyciu w kantonach Berna, Valais, Ticine, Lucerna, Unterwalden i Grisens. Z tego ostatniego kantonu trafił do Tyrolu i jest używany do dzisiaj przez wieśniaków w Oetzthal [...]. Wydaje się być najlepiej zaprojektowanym, choć lekkim z wyglądu, najciekawszym elementem [opisywanej tutaj] Kolekcji. Posiada dobre mechaniczne proporcje i jest doskonale pracującym kołowrotkiem. [...] W St. Gall, Thurgau i Appenzell zdarzają się pracujące kołowrotki, [ale] w tych kanonach wszystkie kołowrotki są w typie niemieckim”: *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 56, przeł. autorka.

74 Ibidem..., nr kat. 46 oraz tab. I, nr 5.

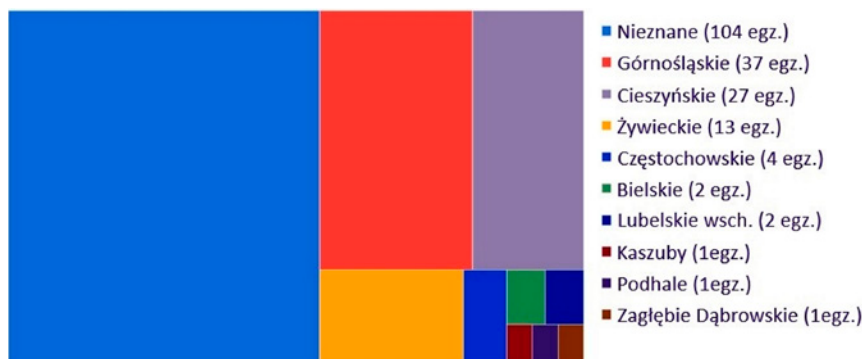
75 Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE/9, GPE/46, GPE/91 – kołowrotki z pionową ramą na podstawie w kształcie litery „A”, zidentyfikowane jako wytwory kultury górali śląskich (Istebna). Por. L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 66–67. Zob. typologię w dalszej części artykułu.

Toponimy w nazewnictwie kołowrotek

Jako *typ opolski* został w jednej z muzealnych kart inwentarzowych określony jeden kołowrotek, jednak brak fotografii i samego eksponatu nie pozwala stwierdzić, czym ów typ się charakteryzował ani nawet czy był to kołowrotek pionowy czy poziomy⁷⁶.

Najczęściej używane nazwy typów kołowrotek nawiązują albo do nazwy miejsca (kraju, regionu czy miejscowości), gdzie dany typ był zaobserwowany przez badacza z zewnątrz jako charakterystyczny, albo do nazwy miejsca, skąd (jak uważa obserwator lub użytkownik kołowrotka) dany typ „przywędrował”⁷⁷.

Wykres 1. Liczba kołowrotek zgromadzonych w muzeach województwa śląskiego według regionów pozyskania konkretnych egzemplarzy



Źródło: opracowanie własne

Znajdujemy typy utożsamiane z następującymi miejscami:

- Anglia – typ, który „przywędrował” do Polski z Anglii⁷⁸;
- Francja – typ, który „przywędrował” do Polski z Francji⁷⁹;

76 Zob. Muzeum w Chorzowie: sygn. MCh/Et./601; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGS/Et/11956 – tylko karta, brak obiektu do zweryfikowania opisu w naturze. Z opisu wynika, że był to kołowrotek-miniaturka, drewniany, części toczone i ryzowane, o napędzie nożnym, wykonany w 1981 r. na konkurs „Współczesna sztuka ludowa” przez M. Słomskiego z Woli koło Pszczyny, ul. Szkolna 8.

77 „Przywędrował” w wyposażeniu osadników, na wozach handlarzy czy w głowach konstruktorów itd.

78 Zob. nazwę w karcie inwentarzowej Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. MB 277/E. Typ, który Polacy uznają za angielski, w Anglii uznaje się za holenderski? We wszystkich tych przypadkach prawdopodobnie chodzi o ten sam typ kołowrotka poziomego ze skośną deską.

79 Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. MB 326/E; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGS/Et/12601, MGS/Et/12942, MGS/Et/13127 oraz MGS/Et/16162.

- Istebna – typ charakterystyczny dla miejscowości Istebna i okolic (Beskid Śląski)⁸⁰;
- Niderlandy – typ wywodzący się z Niderlandów (czy z Holandii)⁸¹;
- Niemcy – typ charakterystyczny dla Niemiec⁸², który „przywędrował” z Niemiec (przez Śląsk?) na Żywiecczynę⁸³;
- Norwegia – typ charakterystyczny dla Norwegii⁸⁴;
- Opolszczyzna – typ charakterystyczny dla tego regionu lub który „przywędrował” z niego do powiatu pszczyńskiego⁸⁵;
- Pikardia – typ charakterystyczny dla Pikardii (Francja)⁸⁶;
- Prusy – typ, który „przywędrował” na wieś łowicką z Prus⁸⁷;
- Saksonia (*Saxony*) – w publikacjach internetowych pojawia się często, także na polskich stronach⁸⁸;

■ 80 Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE/9, GPE/46 oraz GPE/91.

81 Z Holandii – jako historycznego miejsca rozkwitu przemysłu włókienniczego – rozpowszechniał się tamtejszy model kołowrotka i na pocz. XX w. był identyfikowany przez Johna Hornera w Danii, Francji, Niemczech oraz w Górnej Szkocji i Irlandii, a także w Polsce i Rosji, zob. *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 13, 19, 23–24, 26–27, 39, 68, 85; zob. też: Polska (czy Cardoff to Kraków?), nr kat. 83. M. Pokropek z kolei przywołuje anegdotę mówiącą, „że Piotr I przywiózł z Niderlandów kołowrotek. Bojarom kazał zgolić brody, a ich żonom i córkom porzucić wrzeciona i przęślice. Wiadomo na pewno, że kołowrotki nożne były wykorzystywane w manufakturach carskich, dworach i monastyrach, z czasem przenikały do zaścianków szlacheckich i na wieś całego europejskiego obszaru Imperium Rosyjskiego, w tym również na ziemię północno-wschodnie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, które znalazły się po III rozbiorze w jego składzie” (M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404). Autor pisze również, iż na terenach Śląska i Wielkopolski kołowrotki pojawiły się wcześniej, stąd może wynikać różnica między popularnymi tam i w pozostałych regionach Polski typami.

82 *Typ niemiecki* J. Horner zaobserwował w Bawarii, Saksonii i Spreewaldzie, zob. *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 20, 34, 35, 40, 46 (wraz z tab. 1, nr 5), 48, 61, 71.

83 Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/1881, cytat z karty inwentarzowej: „Kołowrotek wykonany został na wzór kołowrotka »niemieckiego« – z takim typem kołowrotek autor spotkał się w czasie drugiej wojny światowej na Śląsku (w rodzinie niemieckiej)”. Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/142, cytat z karty: „Wym.[ieniony] Typ. (pochodz.[enie] Zachod.[nie]) zwana tutaj dla odróżnienia od drugiego [...] stosowanego typu »t.zw. niemka«.

84 *Typ norweski*, zob. J. Seland Nilsen, *The spinning wheel...*; Kołowrotek Polonez...; Spinning Wheel: Husfliden, Bergen, Norway...

85 Określenie użyte przez twórcę z innego regionu (Wola k. Pszczyny) lub opracowującego kartę inwentarzową, zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/11956.

86 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 21.

87 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

88 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020; *Wheel styles...*

- Szwajcaria – typ charakterystyczny dla Szwajcarii⁸⁹;
- Tyrol – typ charakterystyczny dla Tyrolu (Niemcy)⁹⁰.

Propozycja typologii kołowrotek

Ze względu na konstrukcję stelaża

Spośród 195 egzemplarzy kołowrotek poddanych analizie⁹¹ zdecydowana większość ma napęd nożny⁹², wszystkie zaopatrzone są w zespół wrzeciona (skrzydełko i szpulkę)⁹³. Wśród nich możemy wyróżnić tradycyjnie dwa zasadnicze typy – poziome i pionowe, a następnie podtypy:

- kołowrotki poziome:
 - „D” – z poziomą deską na kilku nogach;
 - „P” – z poziomą ramą wspartą na płozach;
 - „F” – z poziomą ramą wspartą na tralkach;
 - „N” – nietypowe;

■ 89 *Catalogue of the Horner collection...*, nr kat. 56.

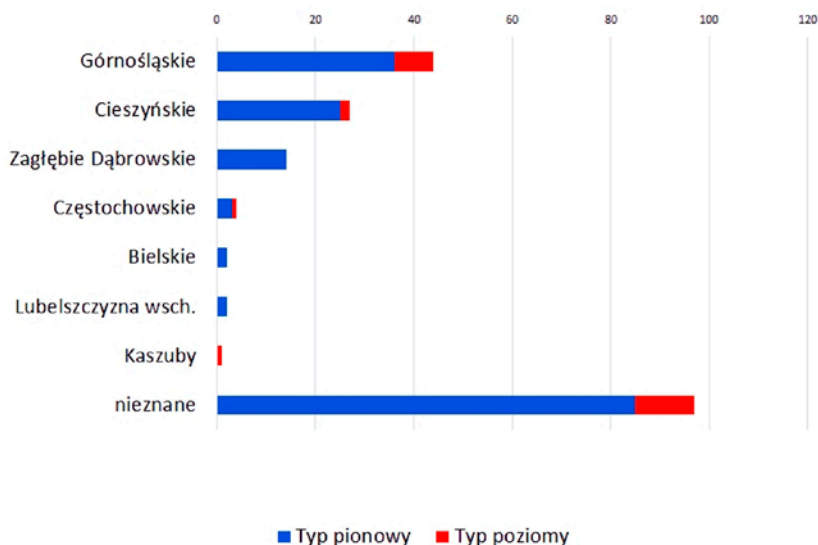
90 Ibidem, nr kat. 29, 44, 60, 62, 84.

91 Ze zbiorów muzeów: „Izba łód Starki” w Chudowie; „Kamajówka” w Suszcu; Muzeum Częstochowskie; Muzeum Górnos Śląskie w Bytomiu; Muzeum „Górnos Śląski Park Etnograficzny w Chorzowie”; Muzeum Historii Katowic – Dział Etnologii Miasta; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej; muzea miejskie w: Chorzowie, Gliwicach, Jaworznie, Raciborzu, Rybniku, Tarnowskich Górach, Tychach, Wodzisławiu Śląskim, Zabrze, Żorach, Żywcu; Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Ustrońskie im. Jana Jarockiego; Muzeum Zagłębia w Będzinie; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej; Oleskie Muzeum Regionalne; Przytulnia w Brennej; Zagroda Wsi Pszczyńskiej; „Stara Karczma” w Szczyrku; Żywiecki Park Etnograficzny w Ślemieniu; Zespół Szkół Budowlanych w Bytomiu itd.

92 Jeden – egzemplarz z Muzeum Ustrońskiego – wyposażony jest w napęd elektryczny.

93 Część zabytków to destrukty pozbawione często zespołu wrzeciona, jednak porównanie ich budowy z budową kołowrotek zaopatrzonych w samo wrzeciono pozwala domniemywać, że wśród zlokalizowanych w województwie śląskim obiektów nie występują kołowrotki o tak archaicznej formie. Jedynym jak dotąd wyjątkiem jest niewielka drewniana rzeźba przedstawiająca prądkę przy pracy, jednak ten kołowrotek może być po prostu formą uproszczoną (zob. zbiory Muzeum Historycznego w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/01250). Intrygujący jest egzemplarz w Muzeum Miejskim w Chorzowie: sygn. MCh/Et/602 – jednak wątpliwe, czy w tej formie pełnił on funkcję kołowrotka – szpic na niewielkim kółku pasowym mógł pełnić rolę cewiarki (do nawijania cewek do czółenka tkackiego) lub prymitywnej wiertarki. Por. z wiertarką do bursztynu, „Lud” 1952, r. 39, s. 382, ryc. 7.

Wykres 2. Proporcja liczby kołowrotek typu pionowego i poziomego w grupach sprzętów pozyskanych z różnych regionów. W zbiorach muzeów województwa śląskiego zdecydowanie dominują kołowrotki pionowe



Źródło: opracowanie własne

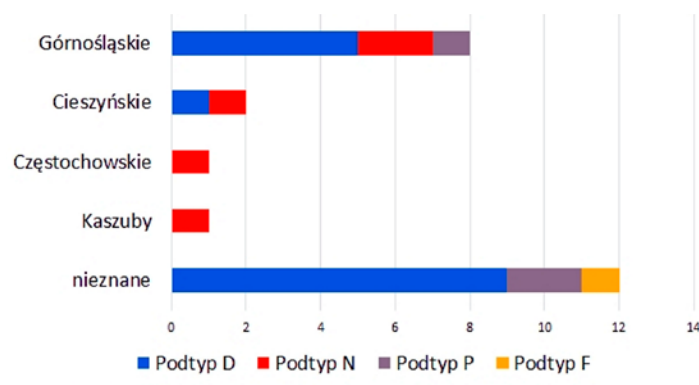
- kołowrotki pionowe:
 - „S” – słupkowe:
 - „SA” – podnoszenie jednego końca wrzeciona;
 - „SB” – podnoszenie całego zespołu wrzeciona;
 - „SC” – podnoszenie całego zespołu wrzeciona i podpórka;
 - „R” – ramowe:
 - „RS” – na stołku wspartym na kilku nogach;
 - „RA” – w *typie istebniańskim*;
 - „RV” – w *typie istebniańskim*, XX-wieczne;
 - „RT” – szersze, z hamulcem, spotykane w Beskidzie Żywieckim;
 - „REI” – szersze, z hamulcem, spotykane w Beskidzie Żywieckim;
 - „Nt” – nietypowe.

Kołowrotki poziome

Proponowana typologia kołowrotek poziomych:

- „D” – z poziomą deską na kilku nogach;
- „P” – z poziomą ramą wspartą na płozach;
- „F” – z poziomą ramą wspartą na tralkach;
- „N” – nietypowe.

Wykres 3. Wśród kołowrotek poziomych w zbiorach muzeów województwa śląskiego dominuje klasyczna forma z deską



Źródło: opracowanie własne

Tzw. kołowrotki poziome nawiązują swoją konstrukcją do wcześniejszych ręcznych, zaopatrzonych we wrzeciono. Najczęściej spotykane, których podstawą jest skośna deska wsparta na trzech nogach (symbol „D”, reprezentowane przez 15 egzemplarzy⁹⁴), to pod względem konstrukcji właściwie te dawne kołowrotki, w których wrzeciono wymieniono na zespół składający się ze skrzydełka i szpulki, a do koła zamachowego dodano elementy napędu nożnego (korbę, korbówód i pedał napędowy). Pozostałe kołowrotki poziome wydają się być pochodnymi tej archaicznej konstrukcji, ulepszonymi poprzez jej odciążenie, w której litą deskę zastąpiono

■ 94 Zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/LBST/C/5129, sygn. MGŚ/Et/LBST/C/5130; Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE-3761, sygn. GPE-76; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MB-B/E/00047, sygn. MBB/E/02267; Muzeum Miejskie w Chorzowie: sygn. MCh/Et/601, sygn. MCh/Et/608, sygn. MCh/Et/607; Muzeum w Rybniku: sygn. E/1214; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGl/ET/3153; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/2236; Muzeum w Tarnowskich Górach: sygn. MTG/ET/860; Muzeum Wodzisław Śląski: sygn. MWS-II/305/Et; Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. 277/E; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej: sygn. MC/E/2564; sygn. MC/E/2598.

lżejszą ramą. Zachowana została, często w tym samym miejscu, regulacja napięcia linki napędowej⁹⁵.



Fot. 1–2. Kołowrotek poziomy z Bruśka (powiat lubliniecki) z przełomu XIX i XX wieku. Przed i po renowacji. Fotografia po prawej wykonana z perspektywy prządki, jako najwyższy element dostrzegamy toczoną przęślicę wetkniętą w podstawę kołowrotka – skośną deskę (typ „D”)

Źródło: eksponat oraz jego fotografie ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. GPE-76, sygn. GPE-3761, fot. A. Pucher

Przykładami takiej lekkiej konstrukcji jest kilka podobnych do siebie sprzętów z ramą wspartą na czterech nogach połączonych płozami (symbol „P” – typ reprezentowany przez trzy egzemplarze⁹⁶) oraz kołowrotek z charakterystyczną trójkątną podstawą, która wspiera ramę na toczonych tralkach (symbol „F” – jeden egzemplarz napotkany podczas kwerendy)⁹⁷.

95 Zwraca uwagę częsty brak w modelach wykonanych z prostych niezdobionych belek (z poł. XX w.?) regulacji naciągu linki napędowej za pomocą śruby. Może to być związane z zaniechaniem używania jako linki napędowej sznurka na rzecz rzemienia lub paska gumowego. Niektórzy współcześni użytkownicy kołowrotek twierdzą, iż w kołowrotekach dwunapędowych korekta napięcia linki napędowej jest konieczna na kolejnych etapach zapełniania szpulki przędzą. Zależność pomiędzy formą lub w ogóle obecnością takiej regulacji a wiekiem, konstrukcją, mechanizmem oraz pochodzeniem kołowrotka wydaje się tematem godnym rozpatrzenia.

96 Zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/858, sygn. LBSt-C5772 (ekspozycja); Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/02043; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/362 (por. z Muzeum Górnośląskim w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/LBST/5820).

97 Kołowrotki „P” (z płozami) znajdują się w kilku śląskich muzeach, natomiast kołowrotek „F” (o trójkątnej podstawie z tralkami) znaleziono jeden na terenie województwa śląskiego, natomiast można tego typu kołowrotki zobaczyć w Internecie

Kołowrotki oznaczone w zestawieniu modeli poziomych symbolem „N” to konstrukcje poziome o nietypowej formie: jeden – możliwy do przyporządkowania do grupy z płozami, lecz z nietypowo wygiętą ramą; drugi – masywny z deską, ale poziomą, wyciętą w kształcie siodełka i nietypową boczną regulacją; trzeci – z prostych listew z nietypowym ramowym pedałem⁹⁸.

Kołowrotki pionowe

Proponowana typologia kołowrotek pionowych:

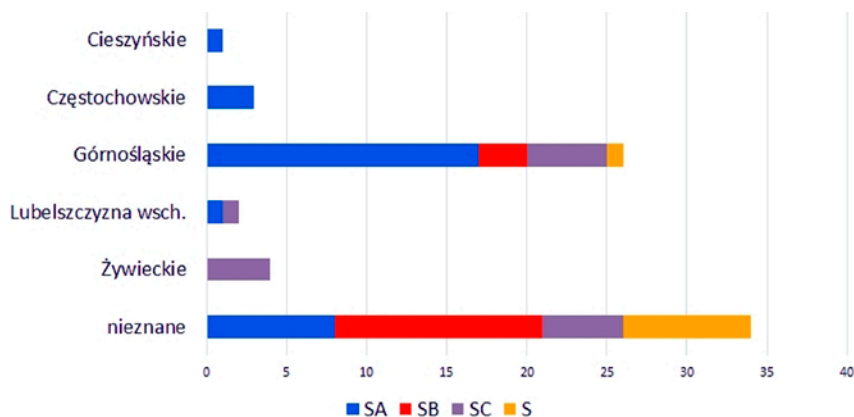
- „S” – słupkowe:
 - „SA” – podnoszenie jednego końca wrzeciona;
 - „SB” – podnoszenie całego zespołu wrzeciona;
 - „SC” – podnoszenie całego zespołu wrzeciona i podpórka;
- „R” – ramowe:
 - „RS” – na stołku wspartym na kilku nogach;
 - „RA” – w *typie istebniańskim*;
 - „RV” – w *typie istebniańskim*, XX-wieczne;
 - „RT” – szersze, z hamulcem, spotykane w Beskidzie Żywieckim;
 - „REI” – szersze, z hamulcem, spotykane w Beskidzie Żywieckim;
- „Nt” – nietypowe.

Kołowrotki pionowe w zbiorach muzealnych na terenie województwa śląskiego reprezentowane są przez konstrukcje, w których zespół wrzeciona został umieszczony nad kołem napędowym. Dwa najpopularniejsze podtypy możemy nazwać: słupkowe i ramowe.

na wielu dawnych pocztówkach francuskich (np. z regionu Bretania). Zob. Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/01117.

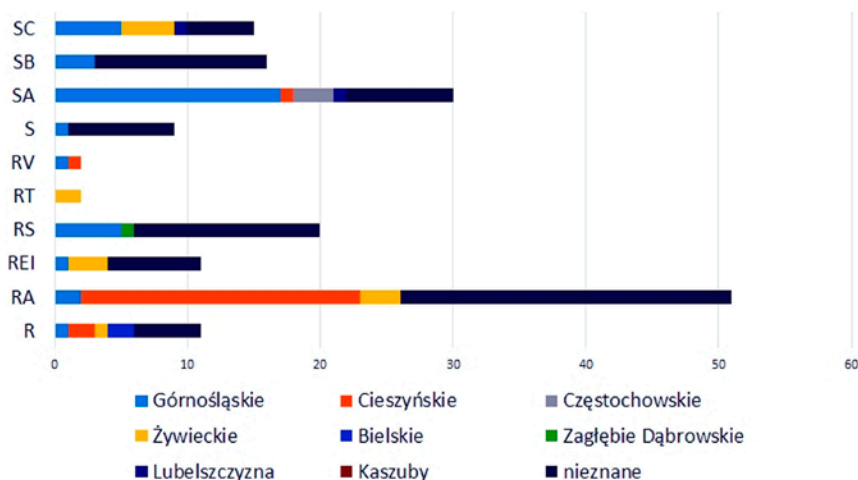
⁹⁸ Zob. Muzeum Częstochowskie: sygn. II/110; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGS/Et/868; Muzeum Historii Katowic: sygn. MHK/E/878.

Wykres 4. Podtypy kołowrotek słupkowych (S) w zbiorach muzeów województwa śląskiego z podziałem na region ich pozyskania. Kołowrotki słupkowe różnią się sposobem podparcia i regulacji wysokości zespołu wrzeciona (sposób A, B, C). Grupa oznaczona na wykresie samą literą S to egzemplarze wybrakowane w sposób uniemożliwiający przypisanie do którejkolwiek grupy



Źródło: opracowanie własne

Wykres 5. Liczebność poszczególnych podtypów kołowrotek pionowych w zbiorach muzeów województwa śląskiego. Wykres zawiera informację o pochodzeniu egzemplarzy każdej z grup



Źródło: opracowanie własne

Słupkowe (symbol „S”) najczęściej umocowane są na 3-, rzadziej 4-nożnym niewielkim stołku⁹⁹. W blacie stołka osadzone są dwa pionowe słupki, między którymi umieszczone jest koło napędowe. Słupek ustawiony bliżej prządki jest niższy i służy do stabilizowania koła, podczas gdy drugi jest wyższy i w górnej części podtrzymuje zespół wrzeciona znajdujący się nad kołem. Słupek od góry zakończony jest śrubą, która reguluje naciąg linki napędowej poprzez obniżanie lub podwyższanie zespołu wrzeciona względem koła napędowego. Kołowrotki słupkowe można podzielić na kilka kolejnych podtypów, ze względu na sposób mocowania i wsparcia zespołu wrzeciona oraz tego, w jakim zakresie śruba regulująca napięcie linki napędowej przesuwają tenże zespół.



Fot. 3–4. Kołowrotki pionowe słupkowe. Oba w typie „SA”, gdzie oś zespołu wrzeciona z jednej strony (na fotografiach na dalszym planie) wsparta jest na klocku, którego wysokość reguluje śruba w głównym słupku. Różni je sposób umocowania wbudowanej przędzy: po lewej słupek przędzy (brakuje górnej części) zamocowano w stołku – podstawie kołowrotka; po prawej do poprzeczki (łączącej słupki utrzymujące koło napędowe) zamocowano pod kątem prostym ramię, w które wetknięto przędę

Źródło: eksponaty oraz ich fotografie ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. GPE-3, sygn. GPE-3759, fot. M. Kubica

■ 99 W kształcie prostokąta, pełnego lub ściętego koła, siodelka lub belek ustawionych w literę „T”.

W typie „SA” (reprezentowanym przez 30 egzemplarzy¹⁰⁰) pozioma listwa, będąca podstawą pionowych podpórek wrzeciona, jest jednocześnie poprzeczką stabilizującą pionowe słupki, utrzymujące koło napędowe. Napięcie linki napędowej reguluje się, podnosząc wyłącznie koniec wrzeciona, osadzony w klocku, który jest umieszczony w otworze głównego słupka¹⁰¹.

W typie „SB” (reprezentowanym przez 17 egzemplarzy¹⁰²) listwa (będąca podstawą pionowych podpórek wrzeciona) oraz poprzeczka (stabilizująca pionowe słupki utrzymujące koło napędowe) to dwa niezależne elementy. Napięcie linki napędowej reguluje się przez podniesienie całego zespołu wrzeciona, osadzonego stabilnie między podpórkami, połączonymi na dole poziomą listwą, której koniec zakotwiczono w klocku, umiejscowionym w otworze głównego słupka¹⁰³.

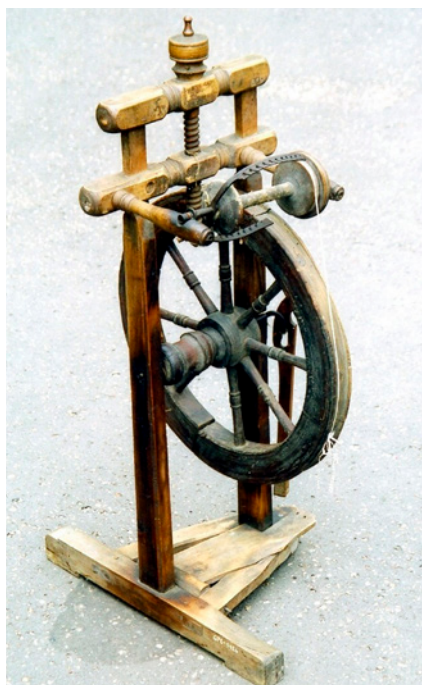
■ 100 Zob. jeden z kołowrotek w „Izbie łód Starki” w Chudowie; „Kamojówka” w Suszcu: sygn. MRKS/E-422, sygn. MRKS/E-424, sygn. MRKS/E-425; Muzeum Częstochowskie: sygn. II/313, sygn. II/1936, sygn. II/2647, sygn. II/2655; Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE-3, sygn. GPE-3759; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/klisza 1398A, sygn. MGŚ/Et/LBST/5871, sygn. MGŚ/Et/862, sygn. MGŚ/Et/13127, sygn. MGŚ/Et/16162; Muzeum Śląskie w Katowicach: sygn. MŚK/E/322, sygn. MŚK/E/1190, sygn. MŚK/E/1703; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/3052, sygn. MGI/ET/3216; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/147, sygn. E/1807; Muzeum w Rybniku: sygn. E/580, sygn. E/901; Muzeum w Wodzisławiu Śląskim: sygn. MWS-II/61/E, sygn. MWS-II/192/Et; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej: sygn. MC/E/3834.

101 Zob. na schematach na końcu artykułu. Grupę podzielono na A1, gdzie faktycznie istnieje opisana regulacja, oraz grupę A2 – kołowrotki nowsze, gdzie prawdopodobnie konstruktor zrezygnował z regulacji w ogóle, jednak ułożenie listew wydaje się nawiązywać do formy A1.

102 Zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/LBST/5872 oraz 5874, sygn. MGŚ/Et/864, sygn. MGŚ/Et/860; Muzeum Miejskie w Chorzowie: sygn. MCh/Et/602, sygn. MCh/Et/604, sygn. MCh/Et/606; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/355, sygn. MGI/ET/359, sygn. MGI/ET/361, sygn. MGI/ET/364, sygn. MGI/ET/2900; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/143, sygn. E/151, sygn. E/152, sygn. E/155, sygn. E/1033, sygn. E/1297.

103 Zob. na schematach na końcu artykułu. Grupę podzielono na dwie osobne kategorie ze względu na sposób umieszczenia na podpórcie zespołu wrzeciona. W grupie B1 mamy do czynienia z typowym usadowieniem skrzydełka i szpulki między dwiema podpórkami. W grupie B2 podpórki są umieszczone bardzo blisko siebie, mieszcząc kółko pasowe skrzydełka, natomiast część wrzeciona, na której są umieszczone skrzydełko i szpulka, wystaje poza podpórki.

W typie „SC” (reprezentowanym przez 15 egzemplarzy¹⁰⁴) mamy do czynienia z taką samą konstrukcją jak w typie „SB1”¹⁰⁵, z tą różnicą, iż pozioma podstawa mocowania zespołu wrzeciona została dodatkowo wsparta na niżej umieszczonej poziomej belce, stabilizującej podpory koła napędowego¹⁰⁶.



Fot. 5–6. Kołowrotki pionowe ramowe o podobnej formie, różniące się nieznacznie podstawami: po prawej w kształcie litery „A” (typ „RA” – charakterystyczny dla Beskidu Śląskiego końca XIX wieku), po lewej w kształcie litery „V” (typ „RV”)

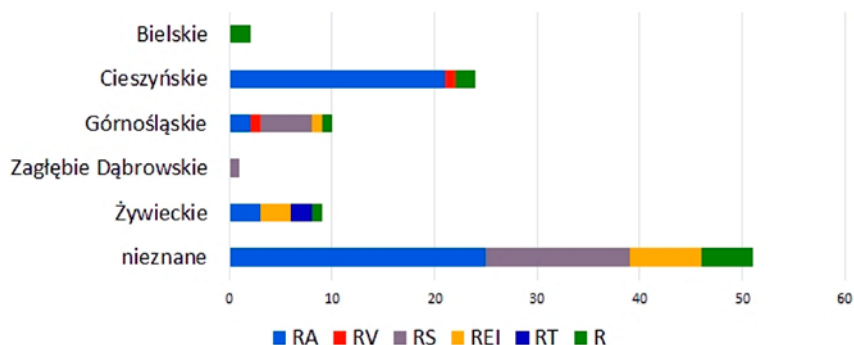
Źródło: eksponaty oraz ich fotografie ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. GPE-2526, sygn. GPE-4325

■ 104 Zob. „Kamajówka” w Suszcu: sygn. MRKS/E-423, MRKS/E-426; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/859, sygn. MGŚ/Et/863; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/02692, sygn. MBB/E/02693; Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/141, sygn. E/142, sygn. E/1881; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/352; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/137; Muzeum w Wodzisławiu Śląskim: sygn. II/15/E.

105 Zob. schemat mocowania zespołu wrzeciona.

106 Zob. schemat na końcu artykułu. Grupę podzielono na C1, gdzie jako podporę zastosowano śrubę, dzięki czemu podporę zespołu wrzeciona można wypoziomować. W grupie C2 jako podpory użyto listewki, której wysokości się nie reguluje.

Wykres 6. Podtypy kołowrotek ramowych („R”) w zbiorach muzeów województwa śląskiego z podziałem na region ich pozyskania. Kołowrotki ramowe różnią się przede wszystkim formą podstawy. Grupa oznaczona na wykresie samą literą „R” to egzemplarze o nietypowych podstawach



Źródło: opracowanie własne

Wspólną cechą kołowrotek **ramowych** (symbol „R”) jest to, że ich głównym elementem konstrukcyjnym są dwie (tej samej wysokości) pionowe podpory koła zamachowego połączone u góry poprzeczką, która tworzy razem z nimi ramę. Na śrubie osadzonej na środku tej poprzeczki zawieszony jest zespół wrzeciona (tworzący mniejszą ramę wraz z poprzeczką i dwoma poziomymi wspornikami). Poziome kołowrotki ramowe możemy podzielić na kilka kolejnych podtypów ze względu na rodzaje podstaw, na których są wsparte. Niektóre modele kołowrotek o konstrukcji ramowej wydają się charakterystyczne dla określonych subregionów.

Symbolem „RS” (reprezentowanym przez 20 egzemplarzy¹⁰⁷) oznaczone zostały kołowrotki ramowe na podstawach w formie niewielkiego stołka (najczęściej 3-, rzadko 4-nożnego), podobnie jak w kołowrotekach słupkowych¹⁰⁸.

Symbolami „RA” i „RV” oznaczono kołowrotki ramowe o zbliżonych proporcjach, podobnym zdobieniu elementów oraz najczęściej metalowych

107 Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/01107; Muzeum Miejskie w Chorzowie: sygn. MCh/Et/605, MCh/Et/609; Muzeum w Gliwicach: sygn. MG/ET/365, MG/ET/511; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/142, sygn. E/148, sygn. E/149, sygn. E/150, sygn. E/153, sygn. E/154, sygn. E/220, sygn. E/419, sygn. E/1056, sygn. /1061; Muzeum Zagłębia w Będzinie: sygn. 326/E; Oleskie Muzeum Regionalne w Oleśnie: sygn. MO/Et/124, sygn. MO/Et/134.

108 Stołki w kształcie prostokąta, pełnego lub ściętego koła, siodełka lub belek ustawionych w literę „T”.

piórach w zespole wrzeczona (wykonanych z pałąkowato wygiętych płaskowników z nacięciami). Obie grupy charakteryzuje kształt płaskich podstaw – odpowiednio zbliżonych w formie do liter „A” i „V”. Kołowrotki „RA” reprezentuje w zestawieniu 51 egzemplarzy¹⁰⁹, podczas gdy grupę „RV” – dwie sztuki (obie datowane na lata 50. XX wieku)¹¹⁰. To pozwalałoby na wysnucie tezy, iż kołowrotki typu „RV” są bardziej współczesną odmianą grupy „RA”. Ich odrębność jednak zachowano dla utrzymania konsekwencji podziału na grupy kołowrotek ramowych według formy podstawy.

Grupa kołowrotek typu „RA” (wraz z grupą „RV”?) jest specyficzna, dość jednolita pod względem formy, na muzealnych kartach inwentarzowych bywa opisywana jako kołowrotki „w typie istebniańskim”¹¹¹. Zestawienie leżące u podstaw tego opracowania pokazuje, iż 80% spośród egzemplarzy tej grupy o zidentyfikowanym pochodzeniu jest z powiatu cieszyńskiego (najwięcej z Istebnej, w mniejszej liczbie z Brennej, Jaworzynki, Koniakowa itd.).

W kołowrotekach typu „RA” i „RV” w zdecydowanej większości spotykane są metalowe skrzydełka wykonane z wygiętego w pałąk płaskownika z nacięciami.

Symbolami „RT” oraz „REI” oznaczono dwie grupy podobnych kołowrotek ramowych, których ramy są proporcjonalnie szersze od

■ 109 Zob. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/klisza274, sygn. MGŚ/Et/klisza1435, sygn. MGŚ/Et/klisza4366/III/1671, sygn. MGŚ/Et/klisza4811/II/1361, sygn. MGŚ/Et/397, sygn. MGŚ/Et/856;

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE-9, sygn. GPE-46, sygn. GPE-91, sygn. GPE-130, sygn. GPE-1426, sygn. GPE-1480, sygn. GPE-2526, sygn. GPE-2737; Muzeum Historii Katowic: sygn. MHK/E/9; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/00260, sygn. MBB/E/00533, sygn. MB-B/E/02329, sygn. MBB/E/02381, sygn. MBB/E/03398; Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/1877, sygn. E/2393, sygn. E/2530; Muzeum w Rybniku: sygn. E/1320; Muzeum Śląskie w Katowicach: sygn. MŚK/E/1470, sygn. MŚK/E/4258; Muzeum w Gliwicach: sygn. MGI/ET/353, sygn. MGI/ET/354, sygn. MGI/ET/356, sygn. MGI/ET/357, sygn. MGI/ET/358, sygn. MGI/ET/363; Muzeum w Raciborzu: sygn. E/1510, sygn. E/1998; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej: sygn. MC/E/783, sygn. MC/E/2039 sygn. MC/E/3533, sygn. MC/E/3578, sygn. MC/E/4390, sygn. MC/F/2494, sygn. MC/F/3521; Muzeum w Żorach: sygn. 1043.

110 Stan na marzec 2020 r., z których jeden to miniaturka wykonana w Istebnej -Kubalonce jako pamiątka do sprzedaży w Cepelii, a o drugim wiemy tyle, że został zakupiony w Chorzowie. Miniaturka należy do zbiorów Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/9357, została wykonana przez E. Podzorskiego z Istebnej -Kubalonki w 1955 r. na wzór beskidzki (opis za kartą inwentarzową). Kołowrotek pełnowymiarowy znajduje się w zbiorach Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE/4325.

111 Zob. Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE-9, sygn. GPE-46, sygn. GPE-91.

pozostałych podtypów. Wynika to z innej wspólnej cechy kołowrotek „ET” i „REI” – ramy są szersze, ponieważ wewnątrz, obok koła zamachowego, mieszczą również pedały napędowe. Tylko w tych dwóch grupach (sic!) prądka zasiada nie na osi zespołu wrzeciona i koła napędowego, ale prostopadle do nich. Kolejną charakterystyczną cechą tych grup jest zastosowanie napędu pojedynczego w połączeniu z hamulcem na osi wrzeciona¹¹².

Kołowrotki typu „RT” (reprezentowane przez dwa egzemplarze¹¹³) mają ramę z dwóch pionowych listew, pośrodku której znajduje się krótsza pionowa listwa, połączona z główną listwą lewą przez małą poprzeczkę. Utworzony w ten sposób prostokąt mieści pedały, korbówód i korbę. Prawa listwa wraz z krótszą środkową wspiera koło zamachowe. Wszystko to opiera się na podstawie z listew ułożonych płasko na ziemi w kształcie litery „T”.

Kołowrotki typu „REI” (reprezentowane przez 12 egzemplarzy¹¹⁴) mają podstawę z listew ułożonych płasko na ziemi w kształcie zbitki liter „EI” – to jest dwóch przylegających do siebie prostokątów, stąd literowa nazwa grupy. W tego typu kołowrotekach rama składa się z trzech listew o tej samej wysokości. Przestrzeń ramy po prawej stronie mieści koło napędowe, a przestrzeń po lewej stronie – pedały, korbówód i korbę. Skrzydełka w kołowrotekach typu „REI” to najczęściej wystrugane z drewna proste listwy – dwa pióra osadzone w poprzeczce, oczywiście zamocowane na metalowej osi.

Nietypowe konstrukcje

W konsekwencji proponowanej typologii trzecim rodzajem kołowrotek pionowych (obok słupkowych i ramowych) powinien być kołowrotek „nakładkowy”. W analizowanym zestawieniu występują cztery takie egzemplarze. Z dużym prawdopodobieństwem możemy powiedzieć, że rozwiązanie to wymyślone zostało najpóźniej. Nie były to niezależne sprzety, tak jak opisane już kołowrotki, tworzono je jako nakładki na stoliki napędzanych nożnie maszyn do szycia¹¹⁵ lub na podstawy, do których docze-

■ 112 Sznurek lub rzemień jest zakotwiczony w lewej podpórce zespołu wrzeciona, przeciągnięty nad osią skrzydełka i przymocowany do drewnianego kołka (często o charakterystycznym liskowatym kształcie). Przekręcenie kołka powoduje naprężenie hamulca, podobnie jak przy strojeniu instrumentów strunowych.

113 Zob. Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/686, sygn. E/2449.

114 Zob. jeden z kołowrotek w „Izbie łód Starki” w Chudowie; Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/00639, sygn. MBB/E/01984, sygn. MBB/E/02081, sygn. MBB/E/03628; Muzeum Miejskie w Żywcu: sygn. E/1074, sygn. E/2448.

115 Dwa egzemplarze w zbiorach „Kamójówki” w Suszcu.

piano silniczek elektryczne¹¹⁶. Nakładka składała się z mechanizmu zespołu wrzeczona wspartego na dwóch słupkach przymocowanych do deski. Do grupy kołowrotek nakładkowych można zaliczyć również nietypowy sprzęt z rodzinnych zbiorów autorki, który jest konstrukcją pełną (zespół wrzeczona jest na stałe osadzony na drewnianym koźle), jednak został przyporządkowany do tej grupy z powodu nakładkowego kształtu górnej części oraz podobieństwa konstrukcji części dolnej do stolika maszyny do szycia z napędem nożnym.

Właściwie w każdej grupie kołowrotek pojawiają się egzemplarze nietypowe, na przykład z niestandardową śrubą, podstawą itd., oraz uproszczone. Interesujące w swoich konotacjach historycznych są kołowrotki, które nie zachwycają może kunsztem detali, często prosto toczone lub ciosane, z ciężkimi kołami napędowymi, bez ozdobnych szprych, wyposażone w proste metalowe śruby i nakrętki, jednak są częścią dramatycznych losów właścicieli. Chodzi o dwie grupy: pierwsza to sprzęty, które (według lokalnych przekazów) w czasie II wojny światowej były przerabiane na prądnice w celach konspiracyjnych¹¹⁷, druga grupa to sprzęty (lub umiejętności ich budowania) przywiezione na Górną Śląsk przez przesiedleńców ze wschodniej Lubelszczyzny w ramach akcji „Wisła”¹¹⁸.

Schematy i nazewnictwo części

Poniżej zamieszczono schematy budowy kołowrotek różnych typów wraz z opisami, zawierającymi także wybór nazw poszczególnych podzespołów¹¹⁹.

■ 116 Muzeum Ustrońskie – ekspozycja.

117 Co najmniej jeden kołowrotek w zbiorach „Kamiojówki” w Suszcu, według informacji Waldemara Szendery, właściciela i opiekuna kolekcji.

118 Kołowrotki przywiezione przez przesiedleńców – Muzeum w Raciborzu: sygn. E/2236; Muzeum w Wodzisławiu Śląskim: sygn. MWS-II/15/E, sygn. MWS-II/61/E. Kołowrotki wykonane na wzór – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/13127; Muzeum Śląskie w Katowicach: sygn. MŚK/322.

119 W nawiasach kursywą podano określenia gwarowe oraz nazwy, z którymi można spotkać się w źródłach anglojęzycznych.

Zespół wrzeciona
(wrzeciono ze skrzydełkiem¹²⁰, ang. *flyer assembly*¹²¹)

Do wrzeciona (ang. *spindle*)¹²² zamocowane jest **skrzydełko** [F]¹²³ (*pióro*¹²⁴, *siera*¹²⁵, *sierka*¹²⁶, *sierza*¹²⁷, ang. *flyer*) w kształcie litery „U”, wyposażone w haczyki¹²⁸. Do wrzeciona na gwint przymocowane jest też **kółko pasowe** [I]¹²⁹.

Na wrzeciono, między skrzydełko a jego kółko pasowe, nałożona jest luźno **szpulka** [M]¹³⁰ (*cewka*¹³¹, *fajfa*¹³², *falfka*¹³³, *falska*¹³⁴, *tarczówka*¹³⁵, ang. *bobbin*). Szpulka składa się z cewki (*trzciołki*¹³⁶) ograniczonej z obu stron krążkami, z których jeden pełni funkcję **kółka pasowego** [h] (*wharve or pulley of the bobbin*¹³⁷).

W mechanizmach jednonapędowych stosuje się **hamulec** [J] (ang. *tension*), składający się z kółka i cięgna (sznurka lub rzemienia). Kręcąc kółkiem, reguluje się napięcie cięgna na kółku pasowym szpulki lub na wrzecionie (w zależności od rodzaju mechanizmu: *scotsh tension* lub *irish tension*¹³⁸).

■ 120 Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12, [za:] *Kołowrotek*, [a:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kołowrotek>, dostęp: 7.05.2020.

121 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

122 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020; Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12.

123 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa*, Warszawa 1995, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki. Narzędzia i maszyny. Techniki i technologie. Wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006, s. 180; Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12, [za:] *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020.

124 Nazewnictwo beskidzkie, zob. A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20; L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67.

125 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

126 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

127 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

128 Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12, [za:] *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020.

129 Ibidem.

130 Ibidem.

131 A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20.

132 Ibidem.

133 L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67.

134 Odmianę nazwy używanej przez górali śląskich podała w rozmowie telefonicznej Małgorzata Kiereś, kierownik Działu Etnograficznego Muzeum Beskidzkiego w Wiśle.

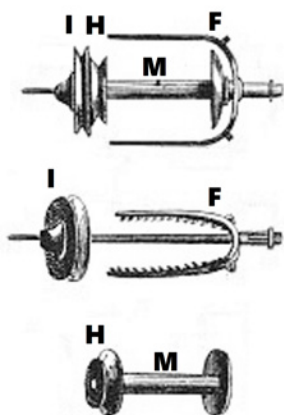
135 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

136 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

137 *Catalogue of the Horner collection...*, przeł. autorka.

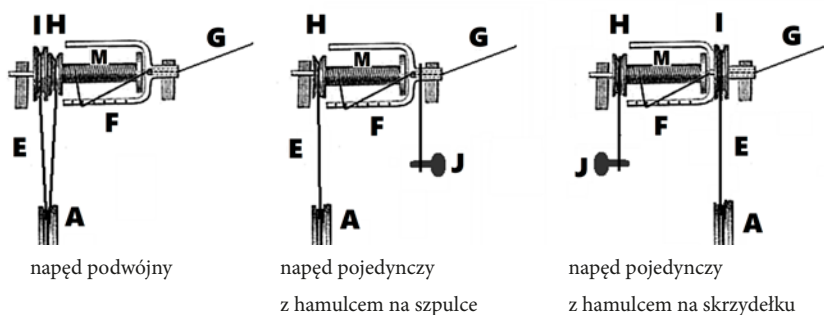
138 Zob. *How to choose a spinning wheel...*

W niektórych mechanizmach występuje również *tryca* – przekładnia złożona z dwóch połączonych ze sobą kółek¹³⁹.



Rys. 1. Zespół wrzeciona na przykładzie kołowrotka z podwójnym napędem w całości (góra) oraz rozłożony na dwie części: skrzydełko (środek) i szpulkę (dół)

Źródło: zmodyfikowany fragment ilustracji z *Encyclopédie* D. Diderota wydawanej w latach 1751–1766 z późniejszymi suplementami i wydaniem poprawionymi, *Fil. Rouet, Dévidoirs*, [@:] <http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2016/05/spinning-images-by-diderot.html>, dostęp: 24.04.2020



Rys. 2. Porównanie zespołu wrzeciona w kołowrotkach z napędami: podwójnym i pojedynczym (dwie lokalizacje hamulca)

Źródło: na potrzebę przedstawienia napędów pojedynczych zmodyfikowano schemat napędu podwójnego, *Kołowrotek_0211*, [@:] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kołowrotek_0211.png, dostęp: 6.05.2020

Tabela 1. Porównanie cech zespołu wrzeciona w kołowrotekach z napędami: podwójnym i pojedynczym (dwie lokalizacje hamulca)¹⁴⁰

rodzaj napędu	podwójny	pojedynczy	
rodzaj hamulca	brak	tzw. irlandzki	tzw. szkocki
linka napędowa	skręcona w „ósemkę” i złożona w podwójną pętlę	pojedyncza pętla	pojedyncza pętla
kółko pasowe szpulki	napędzane przez linkę napędową	napędzane przez linkę napędową	hamowane przez ciągnio hamulca
kółko pasowe skrzydełka	napędzane przez linkę napędową	brak	w miejscu mocowania skrzydełka; napędzane przez linkę napędową
hamulec	brak	ciągnio hamulca umieszczone na wrzecionie, u nasady skrzydełka	ciągnio hamulca umieszczone na kółku pasowym szpulki

Źródło: opracowanie własne

Mocowanie zespołu wrzeciona¹⁴¹

Podpora zespołu wrzeciona (*krzyż*¹⁴²) składa się z **bazy [K]** (*babka*¹⁴³, ang. *mother of all*) z wałkiem na **śrubę [B]**¹⁴⁴ (*piesek*¹⁴⁵, *presek*¹⁴⁶, ang. *tension screw*¹⁴⁷). Do niej zamocowana jest poprzeczna belka z **pionowymi słupkami [C]**¹⁴⁸ (ang. *maiden*¹⁴⁹, *uprights*¹⁵⁰). W połowie wysokości tych

■ 140 Ibidem.

141 Por. *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

142 Określenie krzyż prawdopodobnie zawiera w sobie również element nazywany gdzie indziej *babką*. Por. M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405; H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

143 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

144 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

145 Zob. L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67. Przeinaczenie określenia *presek*? – zob. niżej.

146 Zob. karty inwentarzowe Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”: sygn. GPE/9, sygn. GPE/46. Według internetowego słownika gwary cieszyńskiej *presek* to: „1. część kołowrotu – drewniana śruba w górnej części służąca do naprężania sznurka 2. część lampy naftowej – kapturek blaszany z wycięciem na płomień”. Por. *presówka* (prasowany tytoń do fajki); *preswórzt* (salceson – kielbasa spod prasy), *Słownik naszej cieszyńskiej rzeczy podle ABECEDA...*, [a:] www.gwaracieszynska.pl/s%C5%82ownik-gwary, dostęp: 15.07.2020.

147 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

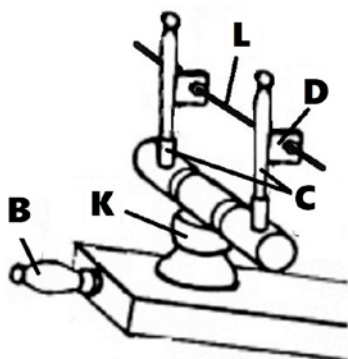
148 A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20.

149 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

150 *Catalogue of the Horner collection...*, przeł. autorka.

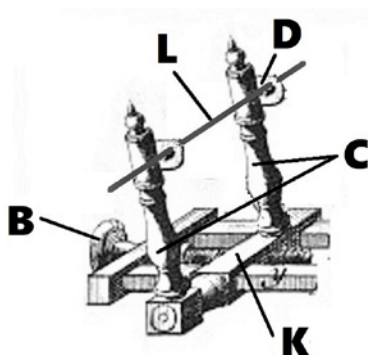
słupków umieszczone są **skórzane oczka [D]** (ang. *bearings*¹⁵¹) do zawieszenia **zespołu wrzeciona [L]**.

Podpora zespołu wrzeciona jest elementem ruchomym, który z pomocą śruby można przesuwając bliżej lub dalej od koła napędowego w celu regulacji naprężenia linki napędowej.



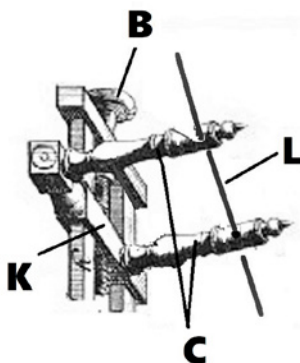
Rys. 3. Mocowanie zespołu wrzeciona w kołowrotku poziomym (ze skośną deską)

Źródło: zmodyfikowany schemat *Spinning wheel*, [a:] https://en.wikipedia.org/wiki/Spinning_wheel#/media/File:WHEELPARTS.jpg, dostęp: 6.05.2020



Rys. 4. Mocowanie zespołu wrzeciona w kołowrotku poziomym (z poziomą ramą)

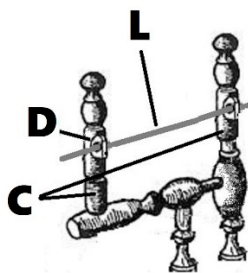
Źródło: zmodyfikowano fragment ilustracji z *Encyclopédie* D. Diderota wydawanej w latach 1751–1766 z późniejszymi suplementami i wydaniem poprawionymi, *Fil. Rouet, Dévidoirs*, [a:] <http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2016/05/spinning-images-by-diderot.html>, dostęp: 24.04.2020



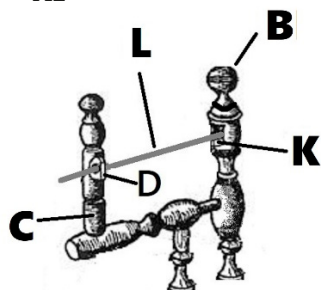
Rys. 5. Mocowanie zespołu wrzeciona w kołowrotku pionowym (z pionową ramą)

Źródło: zmodyfikowano fragment ilustracji z *Encyclopédie* D. Diderota, wydawanej w latach 1751–1766 z późniejszymi suplementami i wydaniem poprawionymi, *Fil. Rouet, Dévidoirs*, [a:] <http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2016/05/spinning-images-by-diderot.html>, dostęp: 24.04.2020

A1



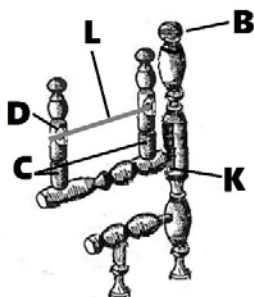
A2



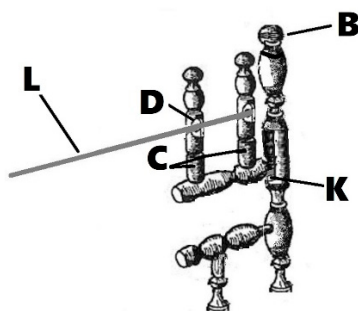
Rys. 6. Mocowanie zespołu wrzeciona typu: A1 (ze śrubą) i A2 (bez śruby) w pionowych kołowrotkach słupowych

Źródło: zmodyfikowano ilustrację z czasopisma „Юный техник – для умелых рук” 1980, 01, s. 16

B1



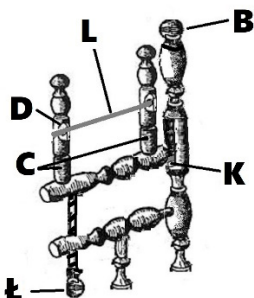
B2



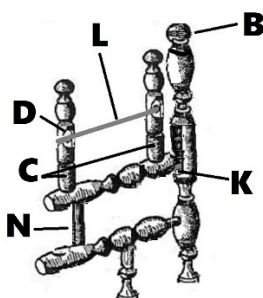
Rys. 7. Mocowanie zespołu wrzeciona typu: B1 (zespół wrzeciona między słupkami) i B2 (zespół wrzeciona poza słupkami) w pionowych kołowrotkach słupowych

Źródło: zmodyfikowano ilustrację z czasopisma „Юный техник – для умелых рук” 1980, 01, s. 16

C1



C2



Rys. 8. Mocowanie zespołu wrzeciona typu: C1 (z podpórką – śrubą do regulacji) i C2 (z podpórką bez regulacji) w pionowych kołowrotkach słupowych

Źródło: zmodyfikowano ilustrację z czasopisma „Юный техник – для умелых рук” 1980, 01, s. 16

Napęd

Wszystkie kołowrotki, które stały się przedmiotem kwerend w muzeach i zbiorach prywatnych województwa śląskiego, były wyposażone w napęd nożny. Jeden z nich dodatkowo miał na końcu korby drewnianą rękojeść¹⁵².

Linka napędowa [E] (*ciągno*¹⁵³, *sznur*¹⁵⁴, ang. *drive band*¹⁵⁵) to pętla (podwójna lub pojedyncza – w zależności od napędzanego mechanizmu) wykonana na przykład ze sznurka lub rzemienia¹⁵⁶. Przenosi ruch do zespołu wrzeczona z **koła napędowego** [A]¹⁵⁷ (*hubka*¹⁵⁸, ang. *driving wheel*¹⁵⁹), które jest równocześnie kołem zamachowym¹⁶⁰ (ang. *fly-wheel*¹⁶¹). Koło jest umieszczone między **słupkami** [O] (*uprights*¹⁶²). Do jego osi przymocowana jest **korba** [P]¹⁶³, która przenosi ruch z **korbowodu** [R]¹⁶⁴ (*ciągła*¹⁶⁵, *kijawki*¹⁶⁶, *pachołka*¹⁶⁷, *suki*¹⁶⁸, ang. *footman*¹⁶⁹). Korbowód to drewniana zazwyczaj listwa o łezkowatym otworze u góry (do zawieszenia na korbie) oraz otworami w dolnym końcu (do elastycznego mocowania pedału – ang. *treadle connection*¹⁷⁰). **Pedał napędzający** [S]¹⁷¹ (*clapak*¹⁷², *człapiej*¹⁷³,

■ 152 Kołowrotek na ekspozycji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

153 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020.

154 A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20.

155 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020; *Catalogue of the Horner collection...*, przeł. autorka.

156 Zob. *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

157 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020; M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

158 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

159 *Catalogue of the Horner collection...*; *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

160 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020.

161 *Catalogue of the Horner collection...*

162 Ibidem.

163 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020; *Korba*, [a:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Korba>, dostęp: 5.03.2020.

164 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020. Niekiedy w ikonografii w roli korbowodu odnajdujemy zwykły, giętki sznurek.

165 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

166 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

167 A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20; Z. Wójcik, *Historia powszechna...*, s. 12.

168 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

169 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

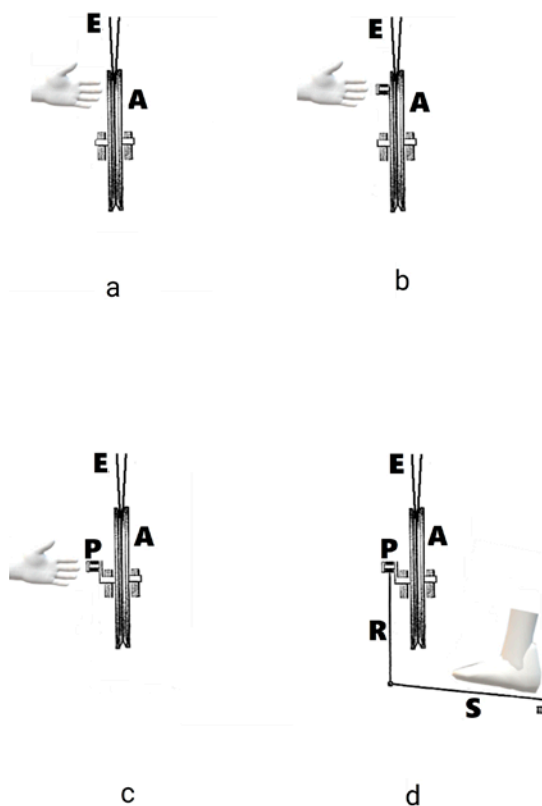
170 Ibidem.

171 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

172 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

173 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020.

deptak, ławeczka¹⁷⁴, natłoczek¹⁷⁵, pedał¹⁷⁶, podnózek¹⁷⁷, szłapka¹⁷⁸, trep¹⁷⁹, ang. *treadle*¹⁸⁰) ma formę prostej lub ozdobnie wycinanej deski i zamocowany jest na **progu** [T]¹⁸¹ (ang. *treadle bar*). Próg to poprzeczka mocowana ruchomo między dwiema nóżkami kołowrotka (bliższymi prządce¹⁸²).



Rys. 9. Porównanie schematów napędu ręcznego i nożnego w kołowrotkach europejskich:

- a – popychanie szprychy;
- b – uchwyt na kole;
- c – uchwyt na korbie;
- d – korba, korbówód, pedał, poprzeczka

Źródło: zmodyfikowany schemat *Kołowrotek_0211*, [[:]] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kołowrotek_0211.png, dostęp: 6.05.2020

174 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

175 L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67.

176 *Kołowrotek...*, dostęp: 7.05.2020; M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

177 Ibidem.

178 A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 20; L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 67.

179 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

180 *Catalogue of the Horner collection...*

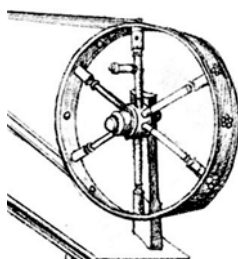
181 H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11; *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

182 Nazewnictwo beskidzkie czynności napędzania kołowrotka nogą: pedałowanie, deptanie, na podstawie rozmowy telefonicznej z Małgorzatą Kiereś, kierownik Działu Etnograficznego Muzeum Beskidzkiego w Wiśle.



Rys. 10. Koło napędzane ręcznie

Źródło: „Popular Science Monthly” 1891, vol. 39, [@:] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PSM_V39_D304_A_wool_spinning_wheel.jpg, dostęp: 24.04.2020



Rys. 11. Koło napędzane ręcznie uchwytem

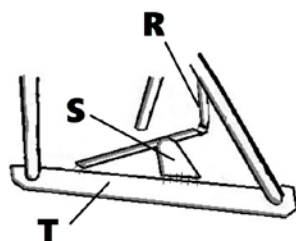
Źródło: najstarsze przedstawienie kołowrotka w *Hausbuch Schloss Wolfegg*, 1480 rok, za czasopismem „Im Oberland”, 8. Jg. 1997, Heft 2, s. 39, [@:] [https://de.wikipedia.org/wiki/Hausbuch_\(Schloss_Wolfegg\)#mediaviewer/File:Hausbuch_Wolfegg_34r_Spinnrad.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Hausbuch_(Schloss_Wolfegg)#mediaviewer/File:Hausbuch_Wolfegg_34r_Spinnrad.jpg), dostęp: 24.04.2020



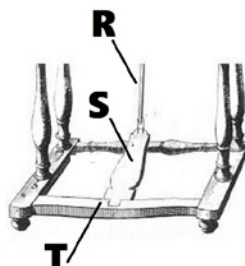
Rys. 12. Koło napędzane ręcznie korbą

Źródło: drzeworyt z początku XVII wieku, za: *Horizon Book of the Elizabethan World* by Lacey Baldwin Smith, New York 1967, [@:] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcut_Woman_Spinning_Detail.jpg, dostęp: 24.04.2020

a

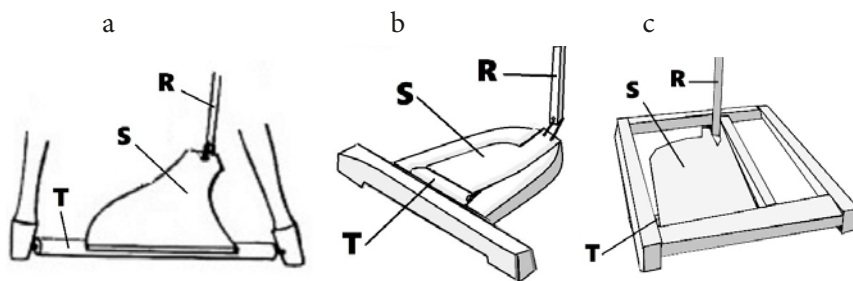


b



Rys. 13. Przykłady pedałów napędowych w kołowrotkach poziomych: a – ze skośną deską; b – z poziomą ramą

Źródło: rysunek własny oraz zmodyfikowany fragment ilustracji z *Encyclopédie* D. Diderota wydawanej w latach 1751–1766 z późniejszymi suplementami i wydaniem poprawionym, *Fil. Roüet, Dévidoirs*, [@:] <http://woodsrunnersdiary.blogspot.com/2016/05/spinning-images-by-diderot.html>, dostęp: 24.04.2020



Rys. 14. Przykłady pedałów napędowych w kołowrotekach pionowych: a – ze stołkiem, b – *typ istebniański* (na podstawie „A”), c – na podstawie „EI”

Źródło: zmodyfikowany schemat *Spinning wheel*, [a:] https://en.wikipedia.org/wiki/Spinning_wheel#/media/File:WHEELPARTS.jpg, dostęp: 6.05.2020; rysunek własny na podstawie egzemplarza ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. GPE/2526; rysunek własny na podstawie eksponatu znajdującego się w „Izbie łód Starki” w Chudowie

Stelaże

Stelaż kołowrotka ma za zadanie utrzymać trzy podstawowe elementy: **zespół wrzeciona [L]**, **koło napędowe [A]** i **pedał napędowy [S]** oraz niekiedy czwarty element – **przędlicę [U]**.

Poniżej wymieniono elementy różnych rodzajów stelaży (wraz z nazwami gwarowymi i anglojęzycznymi), a dalej opisano i zilustrowano przykładowe typy stelaży kołowrotek, które można odnaleźć w zbiorach muzealnych województwa śląskiego:

- podłużna deska lub poziomy stołek (*ryčka*¹⁸³, ang. *table*¹⁸⁴);
- rama (ang. *framework*¹⁸⁵);
- nóżki¹⁸⁶;
- pionowe słupki (ang. *uprights*¹⁸⁷);

■ 183 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180; *Ryčka*, [w:] *Prawdziwe przedzenie*, Aldonna.blog, [a:] www.aldonna.pl/2016/06/prawdziwe-przedzenie/, dostęp: 23.04.2020; *Nowy lokator – kołowrotek typu norweskiego*, Blog „Twory Sztuki”, [a:] <http://twory-sztuki.blogspot.com/2016/09/nowy-lokator-koowrotek-typu-norweskiego.html>, dostęp: 23.04.2020.

184 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020.

185 *Catalogue of the Horner collection...*

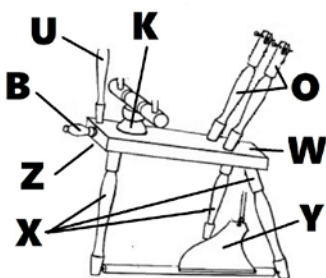
186 *Kołowrotek*, [w:] M. Michałowska, *Słownik terminologiczny włókiennictwa...*, s. 29; eadem, *Leksykon włókiennictwa...*, s. 180.

187 *Catalogue of the Horner collection...*

- podpory (ang. *stays, struts*¹⁸⁸; *bearings*¹⁸⁹, *stand, stock*¹⁹⁰);
- ramiona, na których zamocowane jest koło napędowe (*sztwechy*¹⁹¹).

Kołowrotek poziomy z deską „D”

Bazą konstrukcji jest podłużna **deska** [W] ustawiona najczęściej skośnie na trzech **nogach** [X]. Jedna noga podpira wyższy koniec deski (tam ulokowany jest zespół wrzeciona), gdzie znajdują się otwory, które mieszczą: **kłoczek** [Z] (na którym osadzona jest **babka** [K]¹⁹²), z boku przesuwającą kłoczek **śrubę** [B]¹⁹³ oraz (zazwyczaj) otwór na **prześlicę** [U]. Para nóg podpira niższy koniec deski, gdzie umieszczono koło napędowe na dwóch **słupkach** [O] (zwanach *sztwechami*¹⁹⁴). Między tą parą nóg poprowadzony jest korbówód¹⁹⁵.



Rys. 15. Kołowrotek poziomy z deską „D”

Źródło: zmodyfikowany schemat *Spinning_wheel*, [@:] https://en.wikipedia.org/wiki/Spinning_wheel#/media/File:WHEELPARTS.jpg, dostęp: 6.05.2020

Kołowrotek poziomy z ramą „P”

Bazą konstrukcji jest podłużna pozioma **rama** [W], otwarta od strony koła napędowego, ustawiona na czterech **nogach** [X], które są dodatkowo stabilizowane płozami i poprzeczkami, wspartymi na podłożu. Oś koła zamachowego jest oparta (bez pośrednictwa słupków) na końcu ramy [O] tak, że koło wystaje poza nią. Na drugim końcu ramy znajduje się zespół wrzeciona osadzony na poprzeczce nadzianej w dwóch punktach na ramę. Oddalenie zespołu wrzeciona od koła napędowego jest regulowane przez

■ 188 Ibidem.

189 Ibidem.

190 Ibidem.

191 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

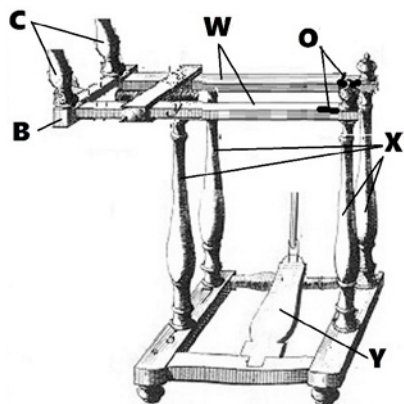
192 Zob. wyżej: opis mocowania zespołu wrzeciona.

193 Przesuwanie klocka za pomocą śruby oddala lub przybliża zespół wrzeciona do koła napędowego, regulując w ten sposób napięcie linki napędowej.

194 M. Pokropek, *Etnografia...*, s. 404–405.

195 Zob. opis kołowrotka łowickiego: H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*

śrubę, która przechodzi przez krótszą listwę ramy oraz poprzeczkę z zespołem wrzeciona. Korbówód jest poprowadzony za dłuższym boki ramy (po przeciwnej stronie niż zasiada prządka).



Rys. 16. Kołowrotek poziomy z ramą „P”

Źródło: zmodyfikowany fragment ilustracji z *Encyclopédie* D. Diderota wydawanej w latach 1751–1766 z późniejszymi suplementami i wydaniem poprawionymi, *Fil. Rouët, Dévidoirs*, [a:] <http://woodrunnersdiary.blogspot.com/2016/05/spinning-images-by-diderot.html>, dostęp: 24.04.2020

Kołowrotek pionowy ramowy „R”

Wspólnym elementem kołowrotek tego typu jest pionowa rama¹⁹⁶ (wsparta na różnych podstawach¹⁹⁷), która składa się z dwóch **słupków** [S], połączonych u góry poziomą **poprzeczką** [N]. Poniżej (równoległe do tej poprzeczki) umieszczona jest druga **poprzeczka** [C] z zespołem wrzeciona, która dwoma otworami nasadzona jest na pionowe belki. Przez poprzeczkę wieńczącą ramę kołowrotka oraz przez poprzeczkę utrzymującą zespół wrzeciona przechodzi **śruba** [B], której kręcenie reguluje napięcie linki napędowej między zespołem wrzeciona a kołem napędowym. Koło napędowe znajduje się poniżej [O], umieszczone między pionowymi belkami ramy.

Kołowrotek pionowy słupkowy „S”

Głównym elementem konstrukcyjnym jest **słupek** [S1]. W dolnej części wraz z drugim, **mniejszym słupkiem** [S2], wspiera **koło napędowe** [O]. W górnej części główny słupek ma otwór, w którym umieszczono **kłoczek** [Z] połączony z **zespołem wrzeciona** [L]. Wysokość klocka względem koła napędowego reguluje **śruba** [B] umieszczona w szczycie słupka

196 Porównaj z ramą poziomego kołowrotka „P”.

197 Zob. propozycję typologii.

[S1]. Zazwyczaj pionowy kołowrotek słupkowy opiera się na niewielkim 3- lub 4-nożnym **stołku** [W]¹⁹⁸.

Przędlice mocowane do kołowrotków

Przędlica (ang. *distaff*)¹⁹⁹ to uchwyt lub stojak na włókno przygotowane do przędzenia określane jako „kądziel” zarówno trzymana w ręku, jak i przymocowana do przędlicy²⁰⁰. Len zawsze przedziano z jej użyciem, wełnę tak samo lub bezpośrednio z ręki²⁰¹.

W zbiorach muzeów województwa śląskiego najczęściej odnajdujemy przędlice stojakowe – w formie listwy zamocowanej pionowo na niewielkim stołku. Czasem listwa była dwuczęściowa – dzięki zębom można było regulować jej wysokość. Włókno mocowano bezpośrednio do listwy lub do dodatkowej nakładki (nazywanej *kręzołkiem*, *kręzelem*, *kręzelokiem*, *krynziółkiem*)²⁰². W użyciu bywały także przędlice przysiadkowe (mocowane do poziomej deski, kładzonej na siedzisku i obciążanej ciałem prządk), przędlice ręczne (w formie trzymanego w dłoni kijka) lub dłuższe – załknięte za pasek fartucha i trzymane pod pachą²⁰³.

■ 198 Z białem w kształcie prostokąta, pełnego lub ściętego koła, siodełka lub belek ustawionych w literę „T”.

199 *Spinning wheel...*, dostęp: 15.04.2020; *Catalogue of the Horner collection...*

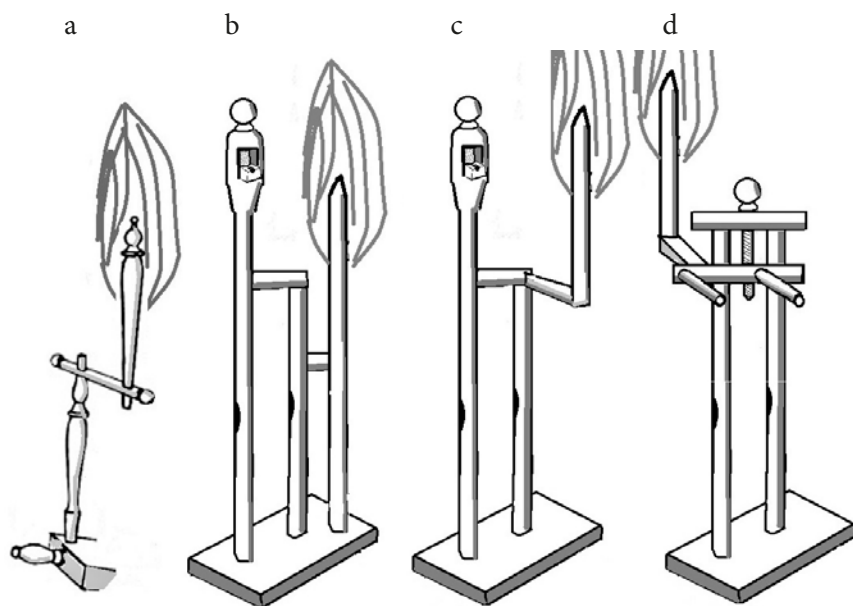
200 Kądziel – włókno przygotowane do przędzenia – przymocowane do przędlicy lub np. w formie ruloników wełny zdjętych ze zgrzebła, zob. *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 66–67, ryc. 35.

201 Zob. fotografie autorstwa T. Kubiczek z 1959 r. przedstawiające przędzenie wełny za pomocą wrzeciona w miejscowości Kołysów (pow. częstochowski), w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/5810/III2335, sygn. MGŚ/Et/5811/III2336, sygn. MGŚ/Et/5812/III2337, sygn. MGŚ/Et/5813/III2338 (numery klisz).

202 Zob. A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 19 oraz opis konstrukcji poziomego kołowrotka do lnu: H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

203 Za najprostszą przędlicę mógł służyć kawałek gałęzi – trzymany w ręku, pod pachą lub wetknięty za pasek fartucha. Zob. też: L. Malicki, *Zarys kultury materialnej...*, s. 98–69 (szczegółowy opis przędlic krązołkowych – przysiadkowej i stojakowej – używanych przez górali śląskich, wraz z nazewnictwem gwarowym ich elementów oraz alternatywnego zastosowania przędlicy stojakowej jako podstawy „świycoka” – por. fotografię Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/1298 [nr kliszy]); A. Szpryc, J. Szymik, *O rzemiośle...*, s. 18–19; H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11; *Zarys historii włókiennictwa...*, s. 70, 155. Por. **stojakowa** – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/397 (Jan Wałach, Prządka), sygn. MGŚ/Et/1298 A, sygn. MGŚ/Et/ 1435 (nr kliszy), sygn. MGŚ/Et/ 4366/III/1671 (nr kliszy), sygn. MGŚ/Et/ 4811/II/1361 (nr kliszy) (Jan Wałach, Prządka w kurnej chacie), sygn. MGŚ/Et/b.n. („Prząśniczka przy kądzieli”); Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej: sygn. MBB/E/1250; Muzeum Ziemi Cieszyńskiej: sygn. MC/E/1218, sygn. MC/E/1746, sygn. MC/E/4109, sygn. MC/F/1373/11;

Kołowrotki często miały wbudowane przęślice²⁰⁴ zamocowane do podstawy – skośnej deski, ramy (w kołowrotkach poziomych) lub blatu stołka (w kołowrotkach pionowych) czy dodane jako ramię do podpory zespołu wrzeciona lub nadziane na dodatkowy pionowy słupek (w kołowrotkach pionowych)²⁰⁵.



Rys. 19. Przykłady mocowania przęślicy:

- a) w kołowrotku poziomym (do skośnej deski)
- b) w kołowrotku pionowym „S” (ze słupkiem – do podstawy)
- c) w kołowrotku pionowym słupkowym („S”, do poprzeczki)
- d) w kołowrotku pionowym z ramą („R”, do ruchomej podpory zespołu wrzeciona)

Źródło: zmodyfikowany schemat *Spinning_wheel*, [a:] https://en.wikipedia.org/wiki/Spinning_wheel#/media/File:WHEELPARTS.jpg, dostęp: 6.05.2020 (opracowania własne)

przysiadkowa – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚ/Et/b.n. („Górny Śląsk. Przy kądzieli podczas przędzenia lnu”); Muzeum Ziemi Cieszyńskiej: sygn. MC/E/3090;

zatknięta za pas – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu: sygn. MGŚl/Et/431 („Rumunia. Kobieta w stroju przy przędzeniu”).

204 Świadczą o tym nie tylko licznie zachowane kompletne egzemplarze, ale i otwory (w ramach czy podstawach kołowrotek) świadczące o dawnej obecności wbudowanej przęślicy.

205 Zob. H. Świątkowski, *Ludowe tkactwo w Łowickiem...*, s. 9–11.

Zakończenie

Kołowrotek bywał w historii świata symbolem wielkich zmian społecznych, przemysłowych, politycznych²⁰⁶, jednocześnie zajęcia związane z wytwarzaniem odzieży były niegdyś codziennością wielu kobiet i ważnym elementem życia domowego.

Artykuł miał za zadanie przybliżyć czytelnikowi zabytkowe kołowrotki znajdujące się w zbiorach muzealnych na terenie województwa śląskiego i ukazać ich niezwykle różnorodność, która komunikuje ze sobą wiele treści. Towarzyszy poczuciu lokalnej tożsamości (kołowrotki *w typie istebniańskim*), niesie ze sobą wspomnienie dramatycznych zawirowań historii (kołowrotki związane z historią II wojny światowej), ukazuje kunszt rzemieślników i bogactwo myśli technicznej (wydawałoby się) prostego urządzenia. Autorka ma nadzieję, że udało się jej przyczynić do uporządkowania wiedzy o tym zasobie.

Podziękowanie

Autorka składa podziękowania za życzliwość wszystkim informatorom oraz muzealnikom, którzy umożliwili zebranie danych leżących u podstaw opracowania tego artykułu. Szczególne podziękowania należą się pani Ewie Zacharyasz (Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”), która na nowo podsyciła fascynację autorki z czasów dzieciństwa i wspierała ją zarówno jako pasjonatka pokrewnej dziedziny (tkactwa), jak i bibliotekarz oraz Dobra Dusza.

■ 206 Np. dla Indii zob. podrozdział *Prostota*, [w:] *Mahatma Gandhi*, [a:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Mahatma_Gandhi, dostęp: 7.05.2020.

Historical Spinning Wheels in Museums of the Silesia Province

Selected Practical Issues

The article shows the diversity of historic spinning wheels in the Silesia Province. Spinning wheels illustrate not only a technical thought and craftsmanship. They also can illustrate local identity, dramatic turbulences of history etc. In 2020, thanks to the courtesy of over 30 institutions in the Silesia Province (and several from outside the province), the construction of over 200 historic spinning wheels was analyzed. On that basis this article was written. It begins with a description of the history of spinning wheel development, justifying further innovations and explaining their functions. Then the study presents the names and popular typology of wheels, showing the connections of its names with places of its alleged origin or use. Next part is a proposal of a detailed typology, according to their frame construction. The last part contains component diagrams with descriptions and a selection of regional, colloquial and English names.

Historia powstania i kształtowania się księgozbioru muzealnego i zasobu archiwalnego Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” na przestrzeni lat 1969–2019 w kontekście specyfiki muzeów na wolnym powietrzu w Polsce

Ewa Zacharyasz

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Artykuł jest pierwszą próbą przedstawienia historii powstania i kształtowania się zasobu archiwalnego (Muzeum) „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”¹ (obecna nazwa obowiązuje od 20 października 2010 roku) oraz księgozbioru muzealnego na przestrzeni lat 1969–2019 z uwzględnieniem specyfiki muzeów na wolnym powietrzu w Polsce. Historia obu zbiorów (dokumentacyjnego i bibliotecznego) nie była dotąd opracowywana, nie powstała również monografia na temat historii budowy, powstania i działalności Górnośląskiego Parku Etnograficznego w Chorzowie, która byłaby oparta na wyczerpujących wymienione kwestie poszukiwaniach źródłowych². Niniejszy tekst powstał głównie na podstawie dokumentów przechowywanych w archiwum zakładowym (M)GPE. Ważne informacje zawarto również w artykułach różnych autorów związanych z realizacją badań terenowych budownictwa drewnianego, stroju i folkloru prowadzonych na Górnym Śląsku w latach 1952–1963, opracowaniach naukowych zamieszczonych w czasopismach i wydawnictwach ciągłych. Cenny był ponadto materiał wspomnieniowy pozyskany w czasie rozmów z osobami, które uczestniczyły w tych badaniach oraz pracach związanych zarówno

■ 1 Dalej używać będę skrótu – (M)GPE.

2 W 2019 r. rozpoczęto prace związane z poszukiwaniem w archiwach źródeł dotyczących początków organizacji i budowy muzeum.

z powstaniem założeń projektowych i realizacyjnych zagospodarowania przestrzennego, jak i budową muzeum.

Rozwój muzealnictwa etnograficznego opartego na naukowym opracowywaniu zbiorów oraz działalności dydaktycznej i popularyzatorskiej nastąpił w Europie w 2. połowie XIX wieku, pod wpływem rozwijającego się w tym czasie (również na ziemiach polskich) regionalizmu, ruchu intelektualnego i społecznego. Niespotykany dotąd rozwój przemysłu miał bezpośredni wpływ na dokonujące się w niektórych regionach przekształcenia między innymi w obrębie zabudowy wsi. Szybko postępujące przemiany ładu przestrzennego obszarów wiejskich „z wyraźnym podziałem na tereny oraz architekturę miejską i wiejską”³ spowodowały, że pojawiło się przekonanie o potrzebie ochrony dziedzictwa narodowego oraz wypracowania zasad i metod budowlano-konserwatorskich, w tym doboru odpowiedniej kadry rzemieślników (do ochrony budownictwa drewnianego niezbędne było zatrudnianie specjalistów posiadających m.in. umiejętności realizacji robót ciesielskich) i materiałów budowlanych. Konieczne stało się również zaznajomienie wykonawców z problemami konserwacji oraz potrzebą specjalistycznych warsztatów z zakresu konserwacji zabytków ruchomych i prowadzenia prac budowlano-konserwatorskich⁴. W 1909 roku Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości zorganizowało w Warszawie I Konferencję Konserwatorską, na której powstał pierwszy polski dokument konserwatorski, w którym:

uwypuklono m.in. konieczność doboru wykonawcy prac budowlano-konserwatorskich, określono też niezbędny zakres prac inwentaryzacji i dokumentacji techniczno-kosztorysowej przed przystąpieniem do właściwych prac konserwatorskich (pkt. Ia-d). Prace winny być prowadzone z zastosowaniem materiałów i technik występujących w danym obiekcie (pkt. IId). Szeroko też zostały omówione zasady ustalania programu prac konserwatorskich w obiekcie zabytkowym. Znajomość tych zasad potrzebna jest nie tylko architektowi projektującemu zakres prac, ale i wykonawcy, aby w trakcie konserwacji nie nastąpiło naruszenie detali architektonicznych, usunięcie starych elementów konstrukcyjnych czy też zastosowanie niewłaściwych materiałów⁵.

■ 3 A. Rumińska, *Krajobraz i ład przestrzenny – resentyment czy konieczność?*, [@:] <http://dolnoslaskosc.pl/krajobraz-i-lad-przestrzenny,995.html>, dostęp: 28.05.2020.

4 T. Polak, *Wykonawstwo budowlano-konserwatorskie jako odrębna dziedzina sztuki budowlanej*, „Ochrona Zabytków” 1979, t. 32, nr 1, s. 19.

5 Ibidem, s. 19–20.

Dziś stwierdzić możemy, że muzealnictwo skansenowskie po przeszło stuletniej historii stało się bardzo ważną gałęzią muzealnictwa, realizującą statutowe zadania poprzez metody ochrony budownictwa drewnianego wypracowywane i udoskonalane przez dziesięciolecia:

Wiele muzeów na wolnym powietrzu stało się placówkami naukowymi, które w oparciu o wyszkolone kadry merytoryczne i techniczne realizują do dziś budowy ekspozycji według ustalonego programu⁶.

Muzea tego typu, oprócz celów i uwarunkowań wspólnych dla wszystkich podobnych instytucji, między innymi gromadzenia, upowszechniania oraz zapewnienia bezpieczeństwa zbiorom muzealnym, uwzględniają w swojej działalności rozległy i różnorodny zakres specyficznych zadań. Należą do nich choćby kwestie konserwatorsko-budowlane związane z realizacją planu zagospodarowania przestrzennego muzeum na kilkunastohektarowych terenach, bieżące remonty obiektów już posadowionych, ochrona krajobrazu otoczenia ekspozycji plenerowej oraz mikropejszażu zagród. Do specyficznych dla tego rodzaju muzeów należą prace związane z urządzeniem zieleni, tradycyjnymi pracami rolnymi i uprawami oraz hodowlą zwierząt.

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” to instytucja typu skansenowskiego. Wielohektarowe założenie przestrzenne, w układzie typu park o powierzchni 35,6 ha, prezentuje 78 obiektów drewnianego wiejskiego (w ograniczonym zakresie również pozachłopskiego: sakralnego i dworskiego) i małomiasteczkowego budownictwa ludowego z uwzględnieniem jego przestrzennego, czasowego, gospodarczego i społecznego zróżnicowania. Zagrody chłopskie i budynki wolnostojące, usytuowane wzdłuż trasy zwiedzania przypominającej wiejską drogę, zgrupowane są w odrębnych sektorach, które miały być – zgodnie z projektem – oddzielone od siebie ekranami zieleni. Wśród tych ostatnich wymienić można obiekty: przemysłu wiejskiego (folusz, garbarnia, kuźnia, wiatrak), sakralne (kościół, kapliczki), użyteczności publicznej (szkoła, karczma, areszt sołecki) oraz spichlerze (dworskie, chłopskie i plebańskie). Zabytki pochodzą z okresu od XVII wieku do lat 40. XX wieku z części Górnego Śląska znajdującej się obecnie w województwie śląskim oraz z Zagłębia Dąbrowskiego. Oprócz ekspozycji budownictwa drewnianego w latach 1975–2019 opracowano i zrealizowano również wystawy wnętrz wymienionych obiektów, które odtworzono zgodnie z ich dawnym wyposażeniem

⁶ H. Olszański, *Dokumentacja konserwatorsko-budowlana dla potrzeb muzeów skansenowskich*, „Acta Scansenologica” 1980, t. 1, s. 42.

i układem. W spichlerzach dworskich i w jednej ze stodół ośmiobocznych – o dużej kubaturze – eksponowane są wystawy stałe etnograficzne prezentujące ciekawe kolekcje muzealiów z zakresu rzemiosła wiejskiego, narzędzi rolniczych, środków transportu oraz młynarstwa wiejskiego. W mniejszych spichlerzach – chłopskich – można zapoznać się z tradycyjnymi sposobami przechowywania zboża i innych płodów rolnych oraz naczyniami zasobowymi. W latach 2014–2015 pozyskano nowe tereny o łącznej powierzchni 10,5 ha, na których zaplanowano: obszar dworski i sektor przemysłu wiejskiego oraz utworzenie nowych ekspozycji budownictwa ery przemysłowej (w 2017 roku posadowiono w tej części kościół ewangelicki z Bytomia-Bobrza) oraz parku archeologicznego.

W tym miejscu podjęty zostanie temat główny niniejszego artykułu – historia zasobu archiwalnego (M)GPE i księgozbioru muzealnego, bez których nie byłoby możliwe prowadzenie jego budowy (trwającej do dziś), badania terenowe, opracowywanie muzealiów, wydawnictw naukowych, popularnonaukowych i turystycznych oraz podejmowanie działalności edukacyjnej związanej z upowszechnieniem wiedzy o unikatowych kolekcjach muzealnych.

W pierwszej kolejności jednak należy rozważyć kwestię definicji terminów użytych na potrzeby artykułu w odniesieniu do omawianych zbiorów – zasobu archiwalnego (M)GPE (a–e) i wchodzących w jego skład dokumentacji: terenowej i sprawozdawczej dotyczącej organizacji muzeum (a), budowlano-konserwatorskiej (b), infrastruktury technicznej muzeum i koncepcyjno-projektowej (c), zbiorów fotograficznych, fonograficznych i audiowizualnych (d), fotograficzno-opisowej dokumentacji pracowni konserwatorskiej (e)⁷ oraz księgozbioru muzealnego.

Zasobem archiwalnym (a–e) określać będziemy dokumenty, które powstały lub zostały opracowane przez instytucje zewnętrzne, między innymi w toku sporządzania inwentaryzacji budownictwa ludowego na Górnym Śląsku i objazdów kontrolnych prowadzonych w latach 1953–1964, a także te, które powstały na potrzeby realizacji zagospodarowania przestrzennego i budowy muzeum lub zostały wytworzone przez samą instytucję w wyniku jej statutowej działalności w latach 1975–2019. Na podstawie ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach z 14 lipca 1983 roku dokumentacja ta przechowywana jest w całości (kat. A).

Określeniem dokumentacja terenowa i sprawozdawcza dotycząca organizacji muzeum (a) obejmujemy grupę dokumentów przechowywanych

■ 7 Dokumentacja jest bardzo obszerna, powstawała przez dziesięciolecia w pracowni konserwatorskiej (M)GPE w trakcie prac konserwatorskich przy eksponatach ruchomych i obiektach kubaturowych, wymaga jednak osobnego omówienia.

w segregatorach i ułożonych topograficznie (uporządkowanie według powiatów i miejscowości, w których prowadzono penetracje terenowe), składającą się z kart formatu A4 zawierających rysunki, opisy tekstowe i fotografie wykonane w trakcie badań terenowych prowadzonych na Górnym Śląsku w latach 1953, 1956 i 1962. Dokumentacja ta wymaga opracowania: sporządzenia katalogu i zeskanowania zawartości.

Dokumentacja budowlano-konserwatorska (M)GPE (b) składa się z 1169 teczek, powstała w związku z wykupem typowanych do muzeum obiektów, pracami rozbiórkowymi, montażowymi i pomontażowymi oraz scenariuszami wyposażenia wnętrz⁸. Zawiera dokumentację konserwatorską, badawczą i projektową: historyczno-etnograficzną (studium naukowe obiektu), pomiarowo-rysunkową (inventaryzacja budowlano-konserwatorska), opracowań formalno-prawnych (m.in. operaty szacunkowe, opinie konstrukcyjne, orzeczenia mykologiczne, kosztorysy), projekty zieleni, dróg i dojazdów. Należą do niej również dziennik prac konserwatorskich prowadzony dla poszczególnych obiektów posadawianych na ekspozycji muzealnej oraz scenariusze zagospodarowania wnętrz mieszkalnych i gospodarskich. Większość obiektów architektonicznych, zarówno znajdujących się na ekspozycji muzealnej (M)GPE, jak i zaplanowanych do przeniesienia zgodnie z planem zagospodarowania przestrzennego, zaopatrzona jest w komplet opisanej dokumentacji. Osobną grupę tworzą dokumentacje pomiarowo-rysunkowe obiektów kubaturowych typowanych do przeniesienia, ale z różnych powodów nieuwzględnionych w planie zagospodarowania przestrzennego.

Bezpośrednio z budową muzeum związana jest dokumentacja infrastruktury technicznej, architektury i konstrukcji obiektów towarzyszących, a także koncepcyjno-projektowa (c). Powstała ona w związku z opracowywaniem różnych koncepcji zagospodarowania przestrzennego i lokalizacji (M)GPE. Składa się z 391 teczek w układzie rzeczowym zawierających między innymi: opinie górniczo-geologiczne, opisy warunków gruntowo-wodnych, szkice i projekty architektoniczne budynków zaplecza, pawillonu muzealnego, projektów zieleni, cieków wodnych, komunikacji oraz sieci zewnętrznej uzbrojenia całego terenu.

Ostatnią grupę omawianych dokumentów tworzą bogate zbiory fotograficzne, fonograficzne i audiowizualne (d), które powstały między innymi w efekcie prowadzonych w latach 50. i 60. XX wieku badań terenowych

■ 8 Omawiana dokumentacja powstała zgodnie ze wzorem wypracowanym w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku i zaleconym do stosowania przez wszystkie muzea skansenowskie, zob. H. Olszański, *Dokumentacja konserwatorsko-budowlana...*, s. 44–45.

związanych z dokumentowaniem budownictwa drewnianego, realizacją planu zagospodarowania przestrzennego i projektów badawczych oraz prowadzeniem przez muzeum w kolejnych dziesięcioleciach różnorodnej działalności edukacyjno-upowszechnieniowej.

Do części dokumentacji fotograficznej, związanej ściśle z ekspozycją wiejskiego budownictwa drewnianego prezentowanego w muzeum, sporządzono katalog kartkowy (arkusze formatu A4) fotografii wykonanych w przedziale od lat 60. XX wieku do 2019 roku (obiektów *in situ*, z badań terenowych i wykonanych na ekspozycji oraz tysiące zdjęć eksponatów muzealnych) liczący obecnie 17 272 pozytywy, z czego do dziś zdigitalizowano 12 678. Katalog zdjęć w formie cyfrowej dostępny jest w sieci wewnętrznej muzeum.

Materiały zdjęciowe z obu wspomnianych katalogów były podstawą do opracowania naukowego muzealiów (przez pracowników merytorycznych) w postaci katalogu kart naukowych eksponatów kubaturowych i ruchomych. Początkowo miał on wersję kartkową, później cyfrową, którą opracowano z wykorzystaniem programów do ewidencji i zarządzania zbiorami: Kustosz (w latach 2000–2006), Musnet (od 2007 roku wprowadzane są bieżące opisy muzealiów), RegMus (od 2018 roku służy realizacji projektu związanego z kolekcją efektów badań terenowych prof. Adolfa Dygacza).

Fotografie, uprzednio przygotowane do druku⁹, wykorzystane zostały w różnego rodzaju publikacjach wydanych drukiem oraz w opracowaniach cyfrowych popularyzujących zbiory (M)GPE. Setki czarno-białych zdjęć archiwalnych i współczesnych kolorowych fotografii ujmujących składowe ekspozycji muzealnej zamieszczono w przewodniku turystycznym po muzeum¹⁰, jak również w jego wirtualnym wydaniu (aplikację można uruchomić na tabletach dostępnych w kasie) oraz na interaktywnej mapie zamieszczonej na stronach internetowych instytucji¹¹. Podobną liczbę zdjęć archiwalnych wykorzystano w 20 zeszytach wydawnictwa popularnonaukowego pt. „Historia, ludzie, miejsce. Zeszyty Budownictwa Drewnianego Muzeum »Górnśląski Park Etnograficzny w Chorzowie«”, w artykułach zamieszczanych między innymi w „Roczniku Muzeum »Górnśląski Park

■ 9 Opracowaniem zdjęć i katalogowaniem omawianych zbiorów od 1992 r. zajmuje się Antoni Kreis, zatrudniony na stanowisku dokumentalisty. Jest on również autorem znakomitej większości zdjęć i filmów wykonanych w czasie badań terenowych, imprez folklorystycznych, zajęć edukacyjnych i dokumentowania stałych oraz czasowych wystaw muzealnych.

10 Muzeum „Górnśląski Park Etnograficzny w Chorzowie”. Przewodnik, oprac. E. Zacharyasz, Chorzów 2016.

11 Mapa interaktywna, [a:] <http://muzeumgpe-chorzow.pl/pl/dla-zwiedzajacych/mapa-interaktywna>, dostęp: 26.05.2020.

Etnograficzny w Chorzowie»” oraz na wystawach stałych i czasowych organizowanych w muzeum¹².

W skład wspomnianego katalogu cyfrowego, zamieszczonego w sieci wewnętrznej muzeum, wchodzi ponadto w liczbie 5037 pozytywów między innymi zdjęcia kościołów drewnianych z województwa śląskiego (autorstwa Antoniego Kreisa), które zostały wykorzystane przy opracowywaniu tablic informacyjnych umieszczonych na Szlaku Architektury Drewnianej Województwa Śląskiego. Katalog zawiera również 2007 unikalnych szklanych klisz fotografii wykonanych w pracowni fotograficznej Franciszka Mielczarka w Ciasnej (powiat lubliniecki, województwo śląskie) w latach 30. XX wieku.

Do grupy materiałów fotograficznych, które czekają na opracowanie i digitalizację, należą: dokumentacja fotograficzna (zdjęcia kolorowe) z działalności upowszechnieniowej muzeum wykonana w końcu lat 70. XX wieku (m.in. pierwsze folklorystyczne imprezy plenerowe) i dokumentowane w następnych dziesięcioleciach wystawy, działalność w ramach edukacji regionalnej, przeglądy konkursowe „WICI” i inne. Do bardzo cennych należą liczne zdjęcia z badań terenowych prowadzonych przez pracowników merytorycznych (M)GPE (m.in. Damiana Adamczaka, Tomasza Liboskę i Antoniego Kreisa) na temat rzemiosła ludowego, młynów wodnych, obrzędów i zwyczajów ludowych oraz bardzo cenna kolekcja analogowych negatywów zdjęć kościołów drewnianych z terenu Górnego Śląska (6497 klatek) autorstwa Józefa Matuszczaka.

Obecnie trwają działania na rzecz opracowania wersji cyfrowej i udostępnienia archiwum etnograficznego prof. Adolfa Dygacza w ramach projektu pt. „Digitalizacja zbiorów prof. dr. hab. Adolfa Dygacza (Etap II)” (dzięki funduszom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Kolekcja znajduje się w części fonograficznej zbioru (d) i składa się z 47 archiwalnych nagrań audio na taśmach szpulowych połączonych z dokumentacją tekstową pieśni ludowych, ich zapisów nutowych, informacji etnograficznej itd.

■ 12 Do bardzo ciekawych przedsięwzięć należy m.in. organizowany w muzeum cykl wystaw pt. „Jeden przedmiot, wiele opowieści”, na których prezentowane ekspozyty muzealne „prowadzą swój drugi żywot”, a pojedynczy zabytek „Współuczestniczy wraz z grupą innych obiektów w opisie rzeczywistości, dzięki której ten przedmiot mógł zaistnieć. Upamiętnia wiedzę technologiczną i wrażliwość estetyczną swojego twórcy”, zob. Z. Skuza, *Ekspozycje w muzeach na wolnym powietrzu jako sposób zapamiętania przeszłości*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2006, nr 9, s. 78.

W poprzednim etapie opracowano, zdigitalizowano oraz udostępniono na stronach internetowych za pośrednictwem platformy System Informacji Muzealnej¹³ oraz Śląskiej Biblioteki Cyfrowej ponad dwieście pieśni w postaci skanów tekstów, nut i ich współczesnych zapisów nutowych, w obecnie realizowanym liczba ta wzrośnie do kilkunastu tysięcy. Na tych samych stronach dostępnych jest również, w wersji cyfrowej, blisko dziewięćset oryginalnych nagrań pieśni zarejestrowanych przez prof. A. Dygacza w latach 50., 60. i 70. XX wieku w dawnym powiecie lublinieckim, po realizacji aktualnego projektu będzie ich kilka tysięcy z różnych rejonów Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego.

Zbiór fonograficzny – część zbioru (d) – zawiera ponadto cenne nagrania na analogowych nośnikach zapisu: 23 kasety magnetofonowe, na których utrwalono występy regionalnych zespołów folklorystycznych podczas organizowanego w muzeum dorocznego Wojewódzkiego Przeglądu Zespołów Folklorystycznych „WICI”¹⁴, oraz 33 taśmy wideo z rejestracjami prowadzonych przez muzeum badań terenowych w ramach programu z 1994 roku zainicjowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki dotyczących ochrony w Polsce ginących zawodów oraz umiejętności rękodzielniczych. Bogata jest również dokumentacja filmowa imprez plenerowych organizowanych w (M)GPE. Archiwum zawiera 15 płyt DVD z nagraniami filmowymi realizowanymi podczas wspomnianych badań terenowych, które zostały zmontowane i przygotowane przez A. Kreisa na potrzeby publicznych projekcji, oraz filmową dokumentację (9 godzin nagrań w wersji cyfrowej) z rozbiórek obiektów budownictwa drewnianego przeniesionych do muzeum.

Literatura przedmiotu na temat organizacji i funkcjonowania bibliotek muzealnych jest bardzo skromna. Najnowsze artykuły powstały w związku z konferencjami zorganizowanymi przez Muzeum Śląskie w Katowicach pt. „Biblioteki muzealne dziś i jutro” (4 czerwca 2019 roku) oraz Bibliotekę Muzeum Warszawy pt. „Biblioteka muzealna wczoraj, dziś, jutro” (18 października 2019 roku). Poruszano w ich trakcie tematy związane z funkcjonowaniem księgozbiorów w instytucjach macierzystych, współpracą między nimi oraz wyzwaniami i kierunkami zmian, przed którymi stoją.

■ 13 Platforma jest rozwinięciem systemu RegMus, z którego muzeum korzysta od 2018 r., wprowadzone w nim dane umożliwiają publikowanie ich na stronie simuz.pl (zbiory.muzeumgpe-chorzow.pl).

14 Celem „WICI” była ochrona, popularyzowanie, dokumentowanie lokalnych tradycji muzykowania, śpiewu i tańca, a także ludowych zwyczajów i obrzędów dorocznych, rodzinnych, towarzyskich oraz zajęć gospodarskich przedstawianych w formie inscenizacji zgodnych z tradycją własnego regionu.

Określenia „biblioteka muzealna” i „księgozbiór muzealny” w piśmienictwie używane są często zamiennie, mają jednak, jak podkreśla Sebastian Tempczyk, ścisły związek z miejscem w strukturze organizacyjnej danej placówki muzealnej:

Idąc tym tropem, za bibliotekę muzealną uznać należy każdą wyodrębnioną jednostkę organizacyjną muzeum, której głównym zadaniem jest gromadzenie, opracowywanie i udostępnianie zgromadzonych w muzeum książek. [...] Natomiast księgozbiór muzealny, nazywany również „zbiorami bibliotecznymi”, jest to określenie używane na oznaczenie zgromadzonego w danym muzeum zbioru, kolekcji książek i innych publikacji, które nie stanowią odrębnej jednostki organizacyjnej¹⁵.

Na tej podstawie używane będzie określenie księgozbiór muzealny. Jego funkcjonowanie związane było zawsze z danym działem (podobnie jak zasób archiwalny) i podporządkowany był zarówno ustawie o bibliotekach z 27 czerwca 1977 roku (Dziennik Ustaw nr 85, poz. 539), jak i statutowi muzeum¹⁶.

Czas powstawania i kształtowania się zasobu archiwalnego i księgozbioru muzealnego (M)GPE można podzielić na dwa etapy: pierwszy związany bezpośrednio z okresem budowy muzeum na wolnym powietrzu oraz datą jego powstania – 1 sierpnia 1974 roku¹⁷ – jako odrębnej od Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu instytucji i trwający do końca 2012 roku. W latach 1975–1987 omawiane zbiory znajdowały się w starej siedzibie muzeum (murowanym baraku), w Dziale Etnografii, w kolejnych latach (1987–2012) w Dziale Edukacji, następnie w Dziale Nauki i Edukacji, a od 2014 roku (wraz z przejściem pracownika opiekującego się zasobem na inne stanowisko) – w Dziale Nauki¹⁸.

■ 15 S. Tempczyk, *Księgozbiory muzealne w Sochaczewie, Rybnie, Skierniewicach i Wyszogrodzie*, „Biuletyn EBIB” 2014, 7 (152), s. 1, [a@:] <http://ebibojs.pl/index.php/ebib/article/view/346>, dostęp: 23.03.2020.

16 Statut Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, rozdz. 2, par. 7, pkt 14, załącznik do uchwały nr IV/43/2/2013 Sejmiku Województwa Śląskiego z 28 października 2013 r.

17 Do tego czasu nadzór merytoryczny nad budową skansenu sprawował Zespół Realizatorski, powołany przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach, działający przy Okręgowym Muzeum Górnośląskim w Bytomiu.

18 Opiekę nad zasobem archiwalnym i księgozbiorem muzealnym sprawowała w tym okresie Ewa Zacharyasz, kierownik Działu Edukacji do 2012 r., następnie pracownik Działu Nauki i Edukacji, a od 2014 r. Działu Nauki MGPE.



Fot. 1. Dawna siedziba muzeum usytuowana na zapleczu gospodarczym

Fot. E. Zacharyasz, 2019 rok

Drugi etap zaczyna się z początkiem 2013 roku, w którym oddano do użytku budynek wielofunkcyjny. Wówczas księgozbiór muzealny przeniesiono do oddzielnego pomieszczenia, założonego na ten cel już w fazie projektowej nowej siedziby, na drugim piętrze (zajmowanym obecnie w całości przez Dział Nauki), w bardzo dobrze oświetlonym pomieszczeniu o powierzchni około 50 m². Książki ułożono na 28 drewnianych regałach. W projekcie budowlanym dla zbiorów książkowych przewidziano część magazynową w podziemiach budynku, praktyka wyznaczyła jednak inne priorytety.



Fot. 2. Nowa siedziba muzeum – budynek wielofunkcyjny

Fot. E. Zacharyasz, 2019 rok

W tym samym czasie zasób archiwalny przeniesiono i złożono na pierwszym piętrze w części objętej kontrolą dostępu, w pomieszczeniu magazynowym o powierzchni 29,2 m². Wspomnianą dokumentację aktową (a, b, c) ułożono w stacjonarnych metalowych, zamykanych i ponumerowanych szafach aktowych (20 sztuk) z nadstawkami (19 sztuk).

23 lutego 2018 roku, w porozumieniu z dyrektorem Archiwum Państwowego w Katowicach, uzgodniono przepisy kancelaryjno-archiwalne, które na mocy Zarządzenia Dyrektora Muzeum nr 5/2018 z 9 marca 2018 roku zaczęły obowiązywać od 3 kwietnia 2018 roku. Od tego czasu omawiany zasób archiwalny stał się częścią archiwum zakładowego (M)GPE i objęty został nadzorem Archiwum Państwowego w Katowicach. Pomieszczenie magazynowe archiwum zakładowego umożliwia przechowywanie ogółem 107 m.b. dokumentacji aktowej (z czego wykorzystanych jest 40,5 m.b.) i wyposażone jest między innymi w termohigrometr Testo 174H z rejestratorem danych. Osobą odpowiedzialną za prowadzenie archiwum jest Grzegorz Teneta, który ukończył kurs kancelaryjno-archiwalny I stopnia i ma wyższe wykształcenie uwzględniające archiwistykę.



Fot. 3. Budynek pracowni konserwatorskiej na zapleczu gospodarczym

Fot. E. Zacharyasz, 2019 rok

Historia przechowywania i udostępniania zasobu archiwalnego (M)GPE zaczyna się prawdopodobnie z chwilą powstania w latach 1965–1969 zaplecza budowlanego w postaci murowanych parterowych budynków z przeznaczeniem na magazyny drewna, wiatę do impregnacji, stolarnię i budynek administracyjno-socjalny. Ten ostatni stał się w pierwszej

kolejności siedzibą personelu technicznego Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków w Krakowie (od 1969 roku również siedzibą pracowników przyszłego muzeum), który realizował na Górnym Śląsku przedsięwzięcia budowlano-konserwatorskie, między innymi budowę (M)PGE pod kierownictwem inż. Józefa Kopacza. W tym czasie dokumentacja (b, c) została prawdopodobnie przekazana przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach Adama Kudłę¹⁹ i złożona w szafach (w jednym z pomieszczeń wspomnianego budynku). Opiekowała się nią Helena Sobolewska, konserwatorka zabytków, zatrudniona w muzeum do marca 1972 roku²⁰.

W pierwszych dziesięcioleciach budowy z zasobu archiwalnego (M)GPE (a-d) korzystano prawdopodobnie głównie podczas prowadzenia robót budowlano-konserwatorskich związanych z realizacją projektu zagospodarowania przestrzennego. Dopiero od lat 90. XX wieku sięgano do niego, w szczególności dokumentacji (b) i (d), w związku z organizacją zajęć o charakterze edukacyjnym, realizacją prac projektowych związanych z rekonstrukcją typowanych wcześniej obiektów, które nie przetrwały *in situ* do czasów współczesnych, w wydawnictwach o charakterze przewodnikowym, albumowym oraz w opracowaniach naukowych i popularno-naukowych.

W celu ułatwienia dostępu do zasobu archiwalnego w latach 90. XX wieku opracowano zbiory dokumentów (b, c). W pierwszej kolejności opracowano system sygnatur²¹ dla obu części oraz opatrzono nimi każdą z teczek, następnie wpisano je do osobnych inwentarzy. Opracowano też dla nich oddzielne katalogi kartkowe. Układ kart dla części (b), podobnie jak teczek w szafach, odzwierciedlał położenie obiektów kubaturowych na ekspozycji muzealnej. Karty katalogowe dla części (c) ułożone zostały rzeczowo, jednak teczki na półkach stoją według nadanych im numerów inwentarzowych.

■ 19 Autorka nie dotarła do informacji potwierdzających to przypuszczenie.

20 Informacje te uzyskano w rozmowie z Barbarą Heidenreich (28.04.2020). Przebieg działalności konserwatorskiej Heleny Sobolewskiej zachował się w pisanim przez nią w okresie od 1969 do marca 1972 r. dzienniku prac konserwatorskich prowadzonym dla obiektów typowanych i posadawianych w owym czasie na ekspozycji muzealnej.

21 System sygnatur – przykładowo: A/I/1/1-9, gdzie A oznacza sektor na ekspozycji muzealnej, I – numer zagrody, 1 – kolejne numery nadane obiektom na ekspozycji muzealnej, 1–9 rodzaj dokumentacji, np. etnograficzna (1), zieleni (6) itd. – opracowany dla dokumentacji (b) jest wspólny również dla zbiorów (d) w części fotograficznej będącej integralną częścią archiwum zakładowego (M)GPE, opracowywanej od 1992 r. przez Antoniego Kreisa – dokumentalistę.

Przełomowym momentem dla ochrony zasobu archiwalnego (M)GPE i upowszechnienia udostępniania zawartych w nim dokumentów było przygotowane w 2006 roku, przez pracownika opiekującego się wówczas zbiorami, dokumentacji (b) do zeskanowania i opracowania w wersji cyfrowej, w formacie .pdf²². Było to pierwsze w tym czasie przedsięwzięcie tego typu zrealizowane w krajowym muzeum skansenowskim. Powstały dwie wersje cyfrowe tego samego zbioru: do wydruków wielkoformatowych i dla czytelników – w formie podglądu. Zlecenie wykonała firma „E-ARCHIW” z Katowic. Wersja cyfrowa udostępniana jest od tego czasu przede wszystkim pracownikom merytorycznym muzeum, studentom uczelni technicznych, wykonawcom prac zleconych przy zabytkowych obiektach posadowionych na ekspozycji muzealnej (M)GPE oraz autorom publikacji naukowych i popularnonaukowych wydawanych przez muzeum.

Historia powstania księgozbioru muzealnego zaczyna się od momentu przekazania w 1978 roku przez Bibliotekę Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu do istniejącego już wówczas od prawie czterech lat Górnośląskiego Parku Etnograficznego w Chorzowie 245 woluminów dubletów²³ oraz 442 woluminów druków zwartych, czasopism i wydawnictw ciągłych pochodzących z księgozbioru doc. Józefa Ligęzy²⁴, które wpisano do ksiąg inwentarzowych dla wydawnictw zwartych oraz czasopism i wydawnictw ciągłych.

W tym miejscu wypada wspomnieć szerzej o tej wyjątkowej osobie, mającej nieocenione zasługi w badaniu kultury Śląska oraz bezpośredni związek z powstaniem górnośląskiego muzeum na wolnym powietrzu, którego współinicjatorem był już od 1952 roku.

Urodził się 28 lutego 1910 roku w Piaskach koło Krakowa. Był synem Jana Ligęzy, pracownika Muzeum Etnograficznego w Krakowie, badacza historii regionalnej, co zapewne miało wpływ na jego zainteresowania

■ 22 Ze skanowania wyłączono dokumentację zakupu obiektów kubaturowych i innych muzealiów oraz kosztorysy budowlane.

23 Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 10 II 1978 r. [podpisany przez Wyszymirskiego]: „Biblioteka Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu przekazuje Muzeum Wsi Górnośląskiej w Chorzowie 245 wol. dubletów niżej wyszczególnionych” (na tej samej stronie rozpoczyna się wykaz tytułów książek i czasopism, protokół przechowywany jest w dokumentacji bieżącej Działu Nauki).

24 Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 14 II 1978 r., s. 1 [podpisany przez Wyszymirskiego]: „Biblioteka Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu przekazuje Muzeum Wsi Górnośląskiej w Chorzowie 442 wol. dubletów ze zbioru po doc. Józefie Ligęzie” (na tej samej stronie rozpoczyna się wykaz tytułów książek i czasopism; w 1969 r. nastąpiła zmiana nazwy muzeum na Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie, pomimo tego sporządzający dokument z niewiadomych powodów posłużył się poprzednią nazwą; protokół przechowywany jest w dokumentacji bieżącej Działu Nauki).

zawodowe. W latach 1928–1932 Józef Ligęza studiował historię, etnografię i geografię na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, uzyskując stopień magistra geografii i magistra filozofii w zakresie historii. W 1934 roku zamieszkał na Górnym Śląsku, w Chorzowie. Jeszcze w tym samym roku przystąpił, wraz z muzykologiem Stefanem Marianem Stoińskim, do prac związanych z wydaniem wielkiego zbioru pieśni śląskich zgromadzonych w archiwum Akademii Umiejętności w Krakowie oraz zbiorów miejscowych folklorystów. W 1938 roku ukazał się drugi tom pt. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, a publikację trzeciego tomu przerwała II wojna światowa, podobnie jak badania terenowe pierwszej etnograficznej ekspedycji na Śląsku, zorganizowanej w 1939 roku przez Komitet Wydawnictw Śląskich Polskiej Akademii Umiejętności oraz Muzeum Śląskie w Katowicach pod kierunkiem Mieczysława Gładysza, w których Józef Ligęza wziął udział.

5 marca 1945 roku wrócił na Górny Śląsk, do Katowic i rozpoczął dzieło intensywnej odbudowy zniszczonych struktur instytucji kultury, społecznego życia kulturalnego i naukowego. Spośród bardzo wielu inicjatyw wymienić tu można ważniejsze, związane z prowadzeniem i publikowaniem badań etnograficznych, między innymi tych dotyczących prac projektowych budowy (M)GPE. W latach 1945–1948 był członkiem Komisji Etnograficznej Instytutu Śląskiego w Katowicach i brał udział w pierwszej powojennej naukowej ekspedycji zorganizowanej w 1946 roku przez Polską Akademię Umiejętności w Krakowie pod kierunkiem M. Gładysza na obszarze Śląska Opolskiego. Wspomniane badania terenowe wraz z poszukiwaniami przedwojennymi zakończono opublikowaniem zbiorowej pracy pt. *Śląsk, ziemia i ludzie* wydanej w 1948 roku przez Instytut Śląski w Katowicach²⁵.

W 1949 roku Józef Ligęza założył oddział śląski Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, którego był wieloletnim prezesem. Potwierdzeniem niezwyklej aktywności badacza na polu etnograficznym jest akcja zbierania folkloru zorganizowana w latach 1950–1955 na zlecenie Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie, która swym zasięgiem objęła cały Śląsk. Kierował wówczas zespołem składającym się ze znanych badaczy folkloru, między innymi Jana Taciny, Stanisława Wallisa, Adolfa Dygacza i Józefa Majchrzaka²⁶.

■ 25 J. Ligęza, *Lud*, [w:] *Śląsk, ziemia i ludzie*, red. R. Lutman i K. Popiołek, Katowice – Wrocław 1948, s. 167–210, gdzie autor „przedstawił zarys kultury ludowej w nowym metodycznie ujęciu, przy wykorzystaniu warsztatu naukowego historyka”, zob. E. Jaworski, *Józef Ligęza 28 II 1910–24 XII 1972*, „Lud”, 1974, t. 58, s. 362.

26 E. Jaworski, *Józef Ligęza...*, s. 363.

Był wykładowcą na Uniwersytecie Śląskim (etnografia i folklorystyka), gdzie w uznaniu zasług i osiągnięć naukowych został mianowany docentem. W latach 1959–1968 kierował zespołem²⁷ do badań nad współczesnym stanem kultury ludowej Górnego Śląska. Od 1952 roku pracował w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, a w latach 1963–1972 był jego dyrektorem. Zajmował się folklorem wiejskim, rozwijając też badania nad współczesnymi przemianami kulturowymi, kulturą grup zawodowych, zwłaszcza górników. Był konsultantem i redaktorem wydawnictw muzealnych w Gliwicach, Zabrze i Cieszynie oraz autorem licznych opracowań, między innymi *Śląska kultura ludowa*, *Ludowa literatura górnicza*, *Kultura ludowa Górnego Śląska*. W niniejszym artykule przedstawiono tylko niewielki wycinek twórczej pracy i działalności tego wybitnego etnografa, folklorysty, działacza społecznego i kulturalnego²⁸, który zmarł przedwcześnie 24 grudnia 1972 roku w Katowicach. Fragment jego warsztatu naukowego – zbioru książek i czasopism, z których korzystał, będąc w pełni sił twórczych – stanowi symboliczną część księgozbioru muzealnego (M)GPE. Dr Eugeniusz Jaworski (etnograf i antropolog kultury, kustosz w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, długoletni współpracownik prof. Mieczysława Gładysza i doc. Józefa Ligęzy oraz autor m.in. rozprawy doktorskiej poświęconej budownictwu drewnianemu na Górnym Śląsku) we wspomnieniu pośmiertnym o Józefie Ligęzie napisał, że „uosabiał współczesny wzorzec etnografa praktyka, folklorysty, muzeologa, którego wnikliwie poznanie przydać może wiele walorów pracy młodszego pokolenia”²⁹.

Do 1987 roku księgozbiór znajdował się pod opieką Barbary Heidenreich – etnografki, długoletniego pracownika muzeum i późniejszego dyrektora tej instytucji. W 1987 roku powierzono go Ewie Zacharyasz – z wykształcenia bibliotekoznawcy i informatyka naukowego. Od tego czasu uzupełniano go w większości poprzez zakupy oraz prenumeratę czasopism. Przyjmowano również publikacje wydawane przez muzea i przekazywane w ramach wymiany wydawnictw³⁰.

■ 27 W badaniach zespołowych brali m.in. udział: Maria Żywirska, Maria Suboczowa, Stefan Łysik, Ludwik Dubiel, Eugeniusz Jaworski, Irena Bukowska-Floreńska, Barbara Bazielić, Krystyna Kaczko, Bernadeta Turno, za: E. Jaworski, E. Kosowska, *Antropologia i hermeneutika. O tekstach Józefa Ligęzy*, Katowice 1994, s. 78.

28 Biogram na podstawie artykułu wspomnieniowego: E. Jaworski, *Józef Ligęza...*, s. 360–371; oraz opracowania: E. Jaworski, E. Kosowska, *Antropologia...*, s. 78.

29 E. Jaworski, *Józef Ligęza...*, s. 367.

30 Działalność wydawnicza muzeum rozpoczęła się w 1997 r. wydaniem pierwszych opracowań monograficznych: B. Bazielić, *Śląskie stroje ludowe*, Chorzów 1997 oraz K. Turek, *Górnośląskie pieśni ludowe*, Chorzów 1997, a rozwinęła się szczególnie intensywnie od 2013 r. Z tym faktem wiąże się szeroka wymiana wydawnictw

Innym cennym źródłem w następnych latach było przejmowanie na podstawie przekazania większych partii książek od instytucji lub stowarzyszeń oraz darów od osób prywatnych. W 2012 roku księgozbiór powiększył się o 367 woluminów książek i czasopism biblioteki metodycznej zlikwidowanego w 1993 roku Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Katowicach, przekazanych przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną w Katowicach. Są to wielojęzyczne opracowania między innymi o tematyce etnograficznej, z zakresu historii sztuki, architektury, teatru, tańca oraz historii regionalnej. W tym samym roku Śląski Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego przekazał na własność księgozbiór zdeponowany od wielu lat w (M)GPE i liczący 210 woluminów (z przewagą czasopism i wydawnictw ciągłych) o podobnej tematyce. Dzięki tym nabytkom uzupełniono brakujące numery czasopism fachowych, między innymi „Ludu”, „Etnografii Polskiej”, „Prac i Materiałów Etnograficznych”, „Polskich Strojów Ludowych”, z lat 50. i 60. XX wieku. Były to bardzo wartościowe nabytki, bowiem w tych latach w całej Polsce prowadzono inwentaryzację budownictwa drewnianego oraz intensywne penetracje terenowe, w wyniku których powstawały ważne opracowania naukowe podsumowujące efekty badań zarówno przedwojennych, jak i powojennych³¹.

W 2018 roku zasoby biblioteczne powiększyły się o kolejne cenne pozycje książkowe pochodzące z części prywatnego księgozbioru Antoniego Halora. Jego spadkobiercy na 10 lat przekazali do muzeum³², na podstawie umowy przechowania, 714 woluminów³³ książek i czasopism w językach polskim, niemieckim, rosyjskim i innych (przedwojennych i współczesnych) o tematyce regionalnej, między innymi publikacje dotyczące życia i pracy naukowej znanych badaczy Śląska – ks. Józefa Czempieła, Ludwika Malinowskiego, ks. Emila Szramka, Ryszarda Gansińca, Józefa Ligęzy, Adolfa Dygacza oraz opracowania z zakresu historii Górnego Śląska, monografie miejscowości czy liczny zbiór prac z zakresu folklorystyki,

z ok. 50 instytucjami (m.in. muzeami różnych typów, bibliotekami, instytutami i towarzystwami naukowymi).

31 I. Bukowska-Floreńska, *Stan i potrzeby etnologicznych badań śląskoznawczych*, [w:] *Deficyty badań śląskoznawczych*, red. M.S. Szczepański, T. Nawrocki, A. Niesporrek, Katowice 2010, s. 135.

32 17 września 2017 r. w MGPE odbyła się uroczystość związana z przekazaniem przez spadkobierców księgozbioru A. Halora m.in. żony i syna artysty: Bogumiły Hrapkowicz-Halorowej i Jakuba Halora, prelekcję na temat jego twórczości artystycznej i pisarskiej wygłosił Krzysztof Karwat.

33 Protokół zdawczo-odbiorczy z 19.09.2019 r. do umowy nr 1/2018 z 14.03.2018 r. dot. księgozbioru Antoniego Halora, s. 1 (protokół przechowywany jest w dokumentacji bieżącej Działu Nauki).

w tym bajki i legendy polskie, eskimoskie, czeskie, bliskowschodnie, sagi skandynawskie i islandzkie. Omawiany księgozbiór jest zatem odbiciem tylko części zainteresowań artysty, którego bogaty dorobek twórczy przedstawiono w skrócie w dalszej części artykułu.

Antoni Halor urodził się 12 lipca 1937 roku w Siemianowicach Śląskich. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 1965 roku uzyskał dyplom. Ukończył też studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej w Łodzi (dyplom otrzymał w 1971 roku). W 2004 roku na Uniwersytecie Śląskim powstała jego praca doktorska z zakresu literaturoznawstwa pod tytułem *Legenda i prawda. Wokół wybranych mitów w kulturze śląskiej*.

Był osobą o wszechstronnych zainteresowaniach. Jako malarz, grafik i rysownik, członek Związku Polskich Artystów Plastyków, brał udział w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą. Jego prace plastyczne znajdują się w kolekcjach górnośląskich muzeów³⁴ oraz zbiorach prywatnych w Europie i Kanadzie. Zajmował się również ilustracją książkową – w tym swoich dzieł literackich.

Bogaty jest również dorobek filmowy artysty jako reżysera i scenarzysty spektakli teatralnych oraz filmów dokumentalnych, animowanych, fabularnych, za które otrzymywał nagrody i wyróżnienia w konkursach i na festiwalach filmowych. Od 1971 roku był członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich, jego pełna filmografia zawiera blisko 50 tytułów. Na uwagę zasługuje film dokumentalny *Testament* nagrodzony na KFFK w Krakowie w 1970 roku i na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Tours we Francji w 1971 roku. Film *Jeden plus jeden* otrzymał nagrody na festiwalu filmów krótkometrażowych w fińskim mieście Tampere oraz na festiwalu filmowym w Londynie za najlepszy film roku 1974.

Pod koniec lat 80. XX wieku artysta zajmował się twórczością literacką, której podłożem była ogromna wiedza naukowo-literacka, historyczna i filozoficzna. Powstało wiele publikacji związanych z problematyką obyczajowości i folkloru Górnego Śląska, między innymi cykle: *Podania i legendy naszych miast* (1987 rok), *O słynnych zbójcach Eliaszu i Pistulce* (1988 rok) oraz – na łamach czasopisma „Śląsk” – *Pejzaż mitologiczny* (od pierwszego numeru miesięcznika aż do śmierci twórcy). Spośród licznych publikacji książkowych wymienić należy: *Podania i legendy mikołowskie, Bożogrobcy*

■ 34 Od września 2017 r. do maja 2018 r. zorganizowano w muzeum wystawę czasową ze zbiorów rodziny Halorów pt. „Pejzaż górnośląski w grafice Antoniego Halora z okresu młodości”.

i pudłyryze. Podania i legendy chorzowskie, Rok obrzędowy na dawnej ziemi bytomskiej. Antoni Halor zmarł 10 lutego 2011 roku w Katowicach³⁵.

Artysta związany był również przez pewien czas z (M)GPE. Przy współpracy z nim w roli gawędziarza zrealizowano w 1990 roku we wnętrzach chałupy z Katowic jedną z pierwszych lekcji muzealnych dla uczniów szkoły podstawowej pt. „Wieczór u Skiby” i „Wieczór podań i baśni górnośląskich”³⁶.

Ciekawostką jest również fakt, że podstawą polskiego wydania książki Antona Oskara Klausmanna pt. *Górny Śląsk przed laty*³⁷, w tłumaczeniu Antoniego Halora i opracowaniu graficznym Edwarda Josefowskiego, był egzemplarz wypożyczony przez tłumacza właśnie z biblioteki (M)GPE³⁸. Publikacja ma charakter wspomnieniowy, opowiada o okresie gwałtownych przemian w 2. połowie XIX wieku na Górnym Śląsku – krainie młodości autora. Liczne anegdoty oraz barwne opisy zwyczajów dni powszednich i świątecznych Górnoślązaków sprawiają, że lektura dzieła jest dla współczesnych zajmująca.

Profil księgozbioru muzealnego od samego początku zgodny był z polityką gromadzenia zbiorów muzealnych i ze specyfiką muzeum na wolnym powietrzu. Rozległa tematyka badawcza i zakres prac realizowanych przez pracowników merytorycznych (M)GPE stawiały przed bibliotekarzem konieczność budowania księgozbioru o charakterze specjalistycznym, zawierającego opracowania naukowe między innymi z etnologii i etnografii oraz dziedzin pokrewnych, historii materialnej i duchowej wsi, dworów oraz małych miasteczek, jak również z zakresu kultury i historii regionu, muzealnictwa, w szczególności konserwacji zabytków budownictwa drewnianego i opracowań odnośnie do organizacji oraz funkcjonowania

■ 35 Opracowano na podstawie: *Biogram*, [a:] <http://halor.art.pl>, dostęp: 7.05.2010.

36 Antoni Halor chętnie odwiedzał w owym czasie bibliotekę muzeum, autorka miała wówczas okazję do rozmów z artystą, w wyniku których powstał projekt zrealizowania wspomnianych zajęć muzealnych.

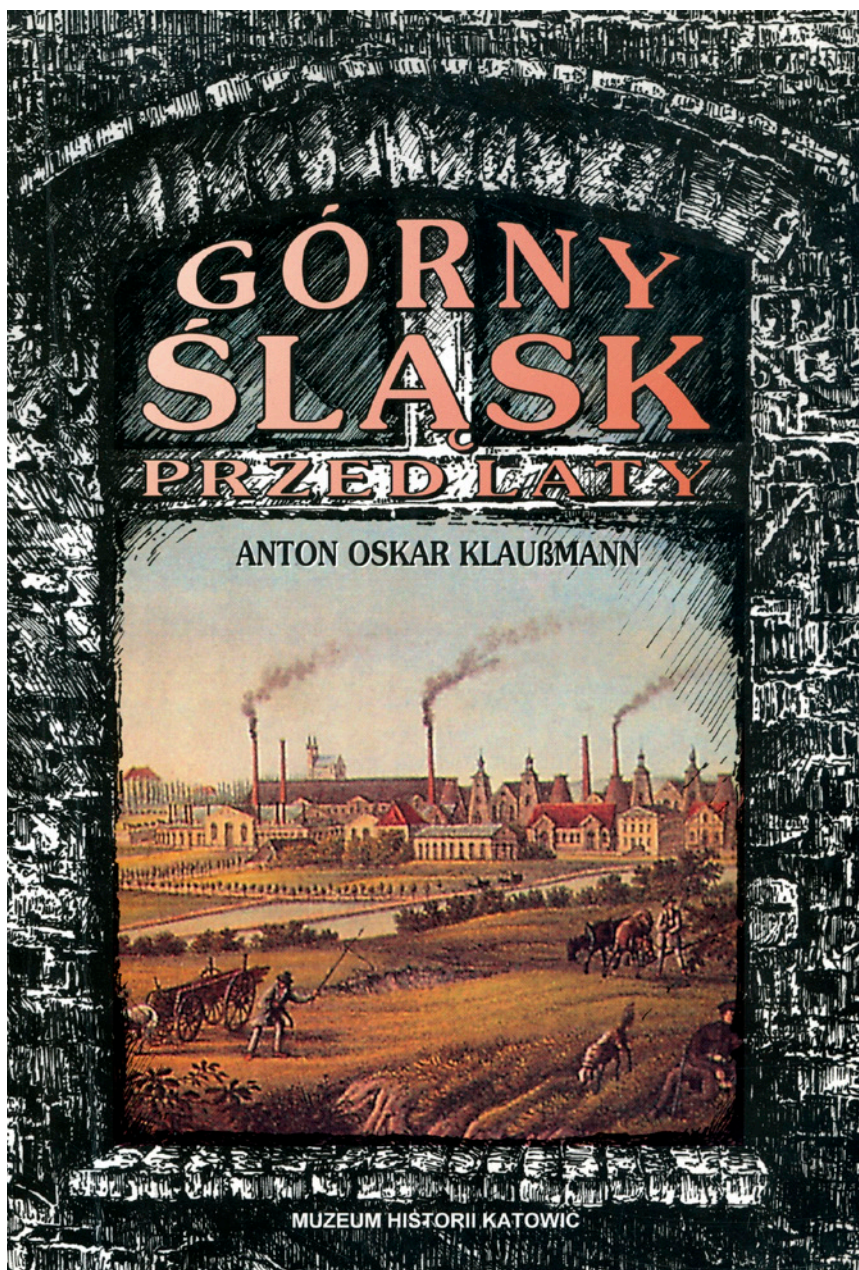
37 Oba wydania znacząco się różnią m.in. formatem i oprawą, w polskim wydaniu zrezygnowano z publikacji kolorowych tablic z litografiami m.in. z 1. połowy XIX w., fotografii z 2. połowy XIX w. (jedynie na przedniej i tylnej stronie okładki zamieszczono kolorowe litografie przedstawiające m.in. Królewską Hutę w 1828 r.) oraz rysunków R. Knötla, tytuł wydania polskiego nie oddaje również w pełni brzmienia oryginału, zob. A.O. Klausmann, *Górny Śląsk przed laty. Pierwsze wydanie Berlin 1911*, Katowice 1996, s. 219.

38 A.O. Klausmann, *Oberschlesien vor 55 Jahren und wie ich es wieder fand: nach persönlichen Erinnerungen geschildert*. Mit einem buntfarbigen Titelbild, 3 doppelseitigen und 29 ganzseitigen Illustrationen nach alten Lithographien und Photographien, sowie mit 21 Originalzeichnungen und einem Original-Umschlagbild/von Professor Richard Knötel, Berlin: Phönix Verlag [1911], s. XII, 339.



Fot. 4. Okładka wydania A.O. Klaussmann, *Oberschlesien vor 55 Jahren...*, z księgozbioru (M)GPE

Fot. A. Kreis, 2019 rok



Fot. 5. Okładka polskiego wydania A.O. Klaussmann, *Oberschlesien vor 55 Jahren...*, z księgozbioru (M)GPE

Fot. A. Kreis, 2019 rok

muzeów typu skansenowskiego. Zbiory biblioteczne służą przede wszystkim działalności naukowo-badawczej oraz popularyzatorsko-edukacyjnej pracowników (M)GPE. Udostępniane są również na miejscu studentom i doktorantom różnych uczelni górnośląskich, uczynom oraz pracownikom instytucji kulturalnych.

Ze względu na ograniczoną powierzchnię pomieszczenia bibliotecznego (i wspomnianego braku pomieszczenia magazynowego) druki zwarte ułożone są na regałach według numerów inwentarzowych, a czasopisma i wydawnictwa ciągłe – według sygnatur. Dla wygody czytelników wydzielono z całości księgozbiór podręczny składający się między innymi ze słowników, encyklopedii, bibliografii oraz monografii historycznych miast, na przykład Katowic, Będzina, Pszczyny, Czeladzi oraz regionów, w tym Śląska Cieszyńskiego. Oddzielnie ułożono księgozbiór A. Halora. Książki stoją według numerów inwentarzowych pochodzących z osobno – dla tego zbioru – założonego inwentarza.

W wyniku dokonanych zakupów, darów i prowadzonej od 2013 roku przez MGPE intensywnej wymiany wydawnictw, dzięki której zbiory książkowe powiększyły się o wiele cennych publikacji między innymi z zakresu muzealnictwa, opracowań regionalno-historycznych, monograficznych miast górnośląskich, stan księgozbioru na 31 grudnia 2019 roku wynosił 4871 woluminów³⁹.

W pomieszczeniu bibliotecznym znajdują się, oprócz zbiorów książkowych i części czytelniczej, stanowisko komputerowe pracownika Działu Nauki opiekującego się zbiorami, kserokopiarka oraz tradycyjny katalog kartkowy – alfabetyczny i rzeczowy (wszystkie opisy katalogowe sporządzano wówczas odręcznie lub na maszynie do pisania). Zaprzeszono jednak jego aktualizacji z chwilą zakupu programu bibliotecznego MATEUSZ stosowanego przez duże i małe biblioteki pracujące w systemie rozproszonym. Umożliwia on między innymi automatyczne pozyskiwanie opisów z baz zewnętrznych (opisów z plików .mrc w formacie .iso), wydruk kart księgi inwentarzowej⁴⁰, rejestrację wypożyczeń książek oraz przeprowadzanie skontrum, ma również wygodny w obsłudze katalog książkowy. Zastosowanie komputerów usprawniło dostęp do zasobów bibliecz-

■ 39 Stan księgozbioru (M)GPE na 31 grudnia 2019 r. wynosił 2957 woluminów książek i 1914 czasopism: Protokół finansowo-ilościowy stanu księgozbioru (M)GPE z 31.12.2019, s. 2 (dokumenty bieżące Działu Nauki).

40 Do lipca 2014 r. bieżące nabytki wpisywano do dwóch inwentarzy książkowych: druków zwartych oraz czasopism i wydawnictw ciągłych. Po tej dacie przeniesiono wpisy z obu ksiąg do inwentarza w wersji cyfrowej, a pliki zapisano w programie Excel.



Fot. 6. Pomieszczenie biblioteczne, przestrzeń wydzielona dla czytelników

Fot. E. Zacharyasz, 2019 rok

nych, poprawiając efektywność pracy bibliotekarza, jednak konieczne jest w przyszłości udostępnienie MATEUSZA w sieci wewnętrznej muzeum i zakończenie prac związanych z wprowadzeniem do programu czasopism i wydawnictw ciągłych.

Warto wspomnieć o kilku ważnych opracowaniach znajdujących się w księgozbiorze muzealnym, istotnych w pracy naukowej przede wszystkim etnografa i historyka. Na pierwszym miejscu należy wymienić wielotomowe dzieło Oskara Kolberga, które powstało w oparciu o badania



Fot. 7. Widok z okna pomieszczenia bibliotecznego na ekspozycję muzealną

Fot. E. Zacharyasz, 2019 rok

terenowe prowadzone „w granicach Polski przedrozbiorowej”. Na jego etnograficzne zbieractwo miało wpływ staranne wykształcenie ogólne i muzyczne. Był uczniem między innymi Józefa Elsnera, nauczyciela Fryderyka Chopina. Grał na fortepianie i komponował, korzystając z motywów muzyki ludowej⁴¹, dlatego początkowo interesowały go wyłącznie pieśni.

Spośród wielu tytułów na szczególną uwagę zasługują między innymi wielotomowe wydania: *Komentarzy*⁴² do map *Polskiego Atlasu Etnograficznego*⁴³, *Słownika gwar śląskich*⁴⁴, „Biuletynu Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”⁴⁵.

Ważną rolę pełnią opracowania na temat budownictwa drewnianego z terenów dawnej Rzeczypospolitej oraz przedwojennego Śląska, ponieważ dokumentują i opisują w większości obiekty, które nie przetrwały do naszych czasów. Do takich należy praca zawierająca alfabetyczny spis przykładów budownictwa drewnianego w dawnej Polsce autorstwa Zygmunta Glogera, pt. *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*⁴⁶. Zapewne z miłości do książki historycznej wydane zostały reprinty tej pozycji, między innymi przez wydawnictwo „Grafika” w 2006 roku, chociaż oryginał dostępny jest już w formie cyfrowej na stronie polskiej biblioteki cyfrowej „Polona”⁴⁷.

■ 41 S. Krzemień-Ojak, *Autorytety polskiej humanistyki. Oskar Kolberg (1814–1890)*, „Obrazy w kulturze” 2006, 4 (50), s. 232–233, 236, [a:] www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/18_slaw_krzemien-ojak_-_oskar_kolberg.pdf, dostęp: 19.05.2020.

42 *Komentarze do Polskiego Atlasu Etnograficznego*, t. 1–5, red. J. Bohdanowicz, Wrocław 1993–1999, t. 6–8, red. Z. Kłodnicki, Wrocław – Cieszyn 2002–2009, t. 9, red. Z. Kłodnicki, A. Pieńczak, Wrocław – Cieszyn 2010–2013.

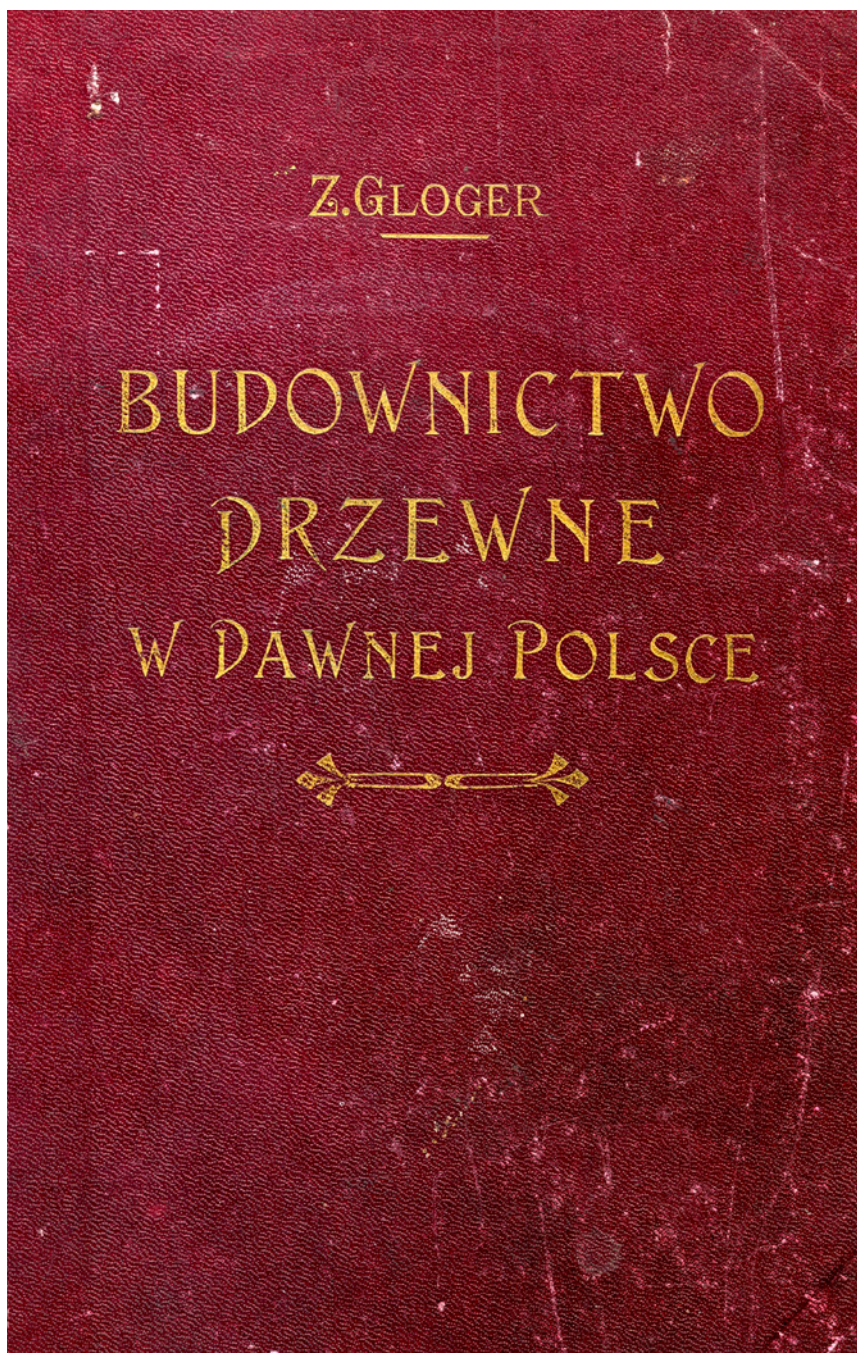
43 *Polski Atlas Etnograficzny*, z. 1–6, red. J. Gajek, Warszawa 1964–1981. Dzieje tego opracowania sięgają okresu międzywojennego, w 1953 r. prace na atlasem przejął Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk we Wrocławiu (Zakład Etnografii), zob. Z. Kłodnicki, A. Pieńczak, J. Koźmińska, *Polski atlas etnograficzny. Historia, osiągnięcia, perspektywy badawcze*, Katowice 2017, 23–24.

44 *Słownik gwar śląskich*, t. 1–14, red. nauk. B. Wyderka, Opole 2000–2017.

45 „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”, Wdzydze, Toruń 1999–2015. Periodyk jest ważnym dla środowiska muzealników skansenowskich wydawnictwem, w którym drukowane są m.in. materiały z konferencji skansenowskich.

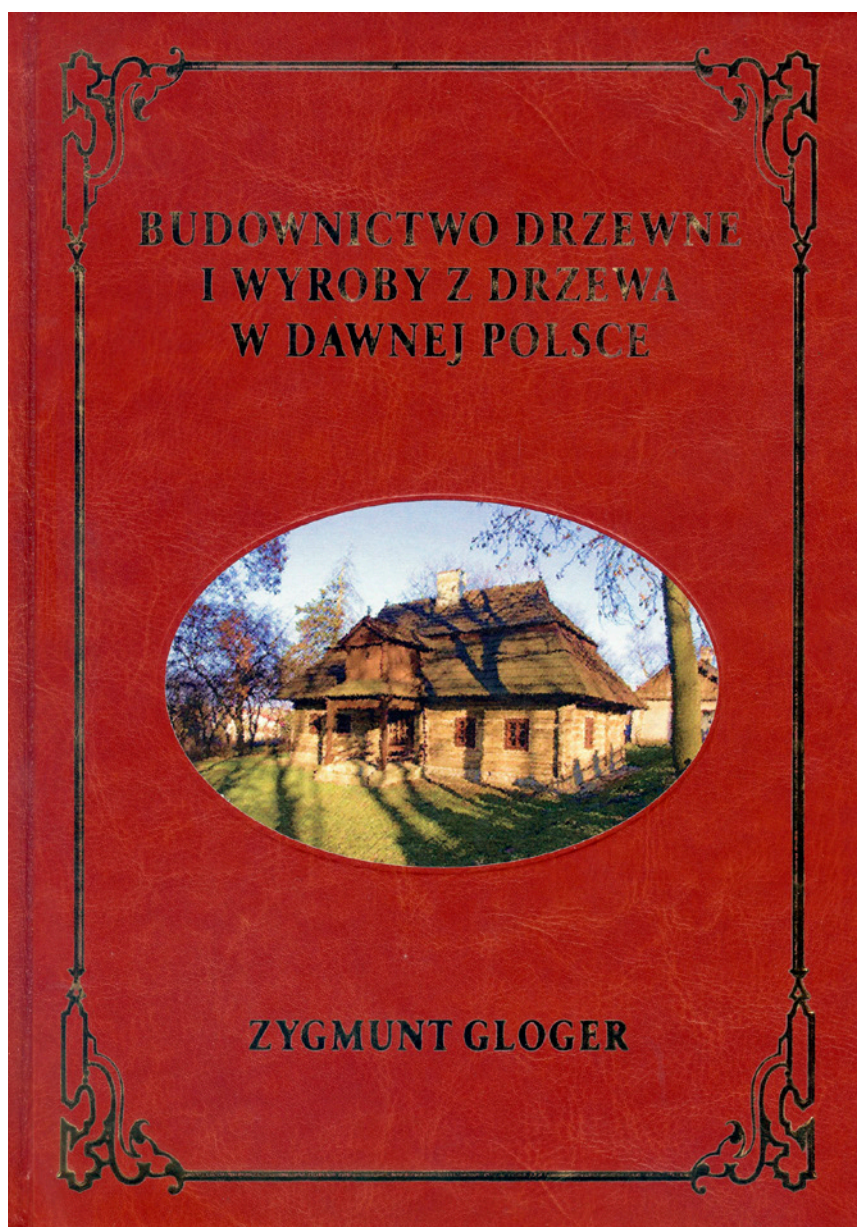
46 Z. Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1–2, Warszawa 1907–1909 (oraz reprint tego dzieła wydany przez wydawnictwo „Grafika”).

47 *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1, [a:] <https://polona.pl/item/budownictwo-drzewne-i-wyroby-z-drzewa-w-dawnej-polsce-t-1,NzA1MjA/2/#info:metadata>, dostęp: 17.05.2020.



Fot. 8. Okładka oryginalnego wydania Z. Gloger, *Budownictwo drzewne...*, z księgozbioru (M)GPE

Fot. A. Kreis, 2019 rok



Fot. 9. Okładka reprintu warszawskiego wydania książki Z. Gloger, *Budownictwo drzewne...*, z księgozbioru (M)GPE

Fot. A. Kreis, 2019 rok

Lista wartościowych publikacji wchodzących w skład księgozbioru muzealnego jest długa, zakończyć ją więc wypada informacją o wydawnictwach Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, które, będąc efektem realizowanych przez instytucję projektów badawczych, są znakomitą uzupełnieniem omawianej kolekcji książkowej i znalazły swe miejsce na (jeszcze) wolnych półkach bibliotecznych. Należą do nich wydawnictwa naukowe, w tym wydawane od 2013 roku czasopismo „Rocznik Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«”, w którym zamieszczane są studia i opracowania o interdyscyplinarnym podejściu badawczym na temat historii oraz materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Szczególnym zainteresowaniem cieszy się naukowa seria pt. „Monografie i Materiały MGPE”, którą zapoczątkowały trzy tomy obszernego opracowania wyników badań terenowych prowadzonych na terenie Zagłębia Dąbrowskiego w latach 1999–2004 w formie wywiadów mających na celu zapis bajek ludowych, legend, anegdot, podań, opowieści wspomnieniowych i legend współczesnych pt. *Proza folklorystyczna u progu XXI wieku*⁴⁸, które zebrała, opracowała i wstępem opatrzyła dr Agnieszka Przybyła-Dumin. Na uwagę zasługuje również tom czwarty serii, w którym opublikowano unikatowe, nieznane wcześniej akta sądowe z obszarów dwóch wsi górnośląskich – Chorzowa i Dębu – z lat 1534–1804, przechowywane dziś w Archiwum Państwowym Pruskiego Dziedzictwa Kultury w Berlinie. W tej serii wydane zostały również materiały z badań terenowych prowadzonych w ramach takich tematów badawczych, jak wieś jako organizm społeczny, genealogia chłopska, przekształcanie się zabudowy i krajobrazu obszarów wiejskich oraz folklor narracyjny i wspomnieniowy. Na uwagę zasługuje zamieszczony w kolejnych tomach (5, 13 i 17) cykl monografii zbiorowych o charakterze interdyscyplinarnym poświęcony problematyce przemian w obrębie kultury materialnej, społecznej i symbolicznej wsi, w tym zabudowy późnośredniowiecznych i nowożytnych osad, które z różnych powodów zostały w przeszłości porzucone, oraz pozostałości dawnych układów ruralistycznych i struktur osadniczych. Niezwykle cenne są opracowania genealogii górnośląskich rodów chłopskich na tle ówczesnych stosunków społecznych, które są efektem wieloletnich badań autorów. W związku z omawianym tematem pozostaje 20 zeszytów z popularnonaukowej serii wydawniczej „Historia, ludzie, miejsca. Zeszyty

■ 48 Szczegółowe informacje na temat tej i innych publikacji zamieszczone są na stronie internetowej (M)GPE [a:] <http://muzeumgpe-chorzow.pl/pl/dzialalnosc-naukowa/publikacje-muzeum/>, dostęp: 25.05.2020.

budownictwa drewnianego Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«, w których przedstawiane są historie prezentowanych na ekspozycji muzealnej drewnianych obiektów mieszkalnych i sakralnych oraz innych przykładów architektury wiejskiej, a także związanych z nimi dziejów rodzin chłopskich – ich dawnych właścicieli czy użytkowników.

Autorami cennych opracowań wspomnieniowych są nie tylko badacze regionu i naukowcy z dużych ośrodków uniwersyteckich, ale również osoby mocno związane z lokalnymi społecznościami – a przez pamięć o życiu przodków – z historią rodziny i miejscowości, w której spędzili dzieciństwo i młodość. Mają zatem swoją serię popularyzatorską pt. »Jako downi bywało«, w której publikują jako depozytariusze dziedzictwa kulturowego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego.

Na przedstawioną historię powstania i kształtowania się księgozbioru muzealnego (M)GPE składają się różne ciekawe wątki związane między innymi z postaciami zasłużonymi dla kultury Górnego Śląska, znakomitym naukowcem i badaczem regionu – etnografem Józefem Ligęzą oraz znanym artystą i literatem Antonim Halorem, których księgozbiory weszły w skład omawianego zbioru książkowego, powiększając jego zawartość. Z kolei książki pozyskane w drodze przekazania darów przez instytucje i stowarzyszenia wzbogaciły go o dzieła często o antykwarycznej wartości.

Na zakończenie należy podkreślić jeszcze raz unikatową wartość omawianego w pierwszej części zasobu archiwalnego, którego instytucja jest strażnikiem:

Dokumentacja konserwatorska spełnia wiele funkcji. Ważna jest jej rola jako pomocy w pracy muzealno-edukacyjno-pedagogicznej dla różnego rodzaju placówek zajmujących się opieką i ochroną dzieł sztuki. Ważna jest dla konserwatora, sprawującego bezpośrednio tę opiekę, dla kuratora odpowiedzialnego za kształt projektu w kolejnych ekspozycjach, ale również i dla samego artysty. [...] Dokumentacja więc to rodzaj »czarnej skrzynki« – zbioru danych, które niezależnie od tego, czy samo dzieło będzie istniało, są zgromadzone, usystematyzowane i będą stanowić źródło informacji i bazę dla wszelkich badań, analiz humanistycznych i działań konserwatorskich w przyszłości⁴⁹.

■ 49 M. Jadzińska, *Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej*, [a:] sid_vol_04_jadzinska.pdf, dostęp 8.05.2020.

Opracowanie nie wyczerpuje tematu, konieczne będzie kontynuowanie między innymi podjętych ostatnio szczegółowych badań archiwalnych związanych z 45-letnią historią (M)GPE, które pozwolą odpowiedzieć na liczne pytania związane z omawianymi zbiorami archiwalnymi i bibliotecznymi, w szczególności z początkami budowy, organizacji i działalności muzeum, nie zapominając również o ludziach, którzy w nim pracowali.

Summary

History of Creation and Formation of the Book Collection and Archival Resources of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów” from 1969 to 2019 in the Context of the Specificity of Open-Air Museums in Poland

The article is the first attempt to present the history of the creation and development of the archival resource the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów” and the museum’s book collection in the years 1969–2019, taking into account the specificity of open-air museums in Poland. This study was based mainly on documents stored in the museum’s archives. Important information was also contained in articles by various authors related to the field research on wooden construction, clothing and folklore conducted in Upper Silesia in years 1952–1963, as well as in scientific studies published in journals and periodicals. Furthermore, the memoirs obtained during interviews with people who participated in these studies and works related to both the design and implementation assumptions of the spatial planning, and the construction of the museum were also highly valuable.

Konserwacja i restauracja komody z Goleiszowa ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Sylvia Kudła-Herner

Pracownia Konserwacji Zabytków Artcon

Wnętrza dawnych chałup były wyposażane w meble użytku codziennego, których standard zmieniał się wraz z zamożnością gospodarzy i panującymi modami. Gromadzono zwykle podstawowe, najniezbędniejsze sprzęty o prostej drewnianej konstrukcji, jak na przykład łóżko, stół, ława, stołki, skrzynie, komody i szafy. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie krótkiej historii oraz przebiegu prac konserwatorskich i restauratorskich jednego z nich, mianowicie komody pochodzącej z Goleiszowa.

Komoda z Goleiszowa jest meblem skrzyniowym z szufladami wywodzącym się od *cassettone* (włoskich renesansowych skrzyń lub niskich szafek wyposażonych w szuflady), który wyrabiany był we wszystkich krajach Europy i występował w licznych odmianach w zależności od wymiarów i kształtów przedniej ścianki oraz liczby szuflad¹. Omawiany obiekt to drewniana komoda skrzyniowa o budowie prostokątnej z trzema szufladami zamykanymi na klucz. Krawędzie blatu profilowane są z trzech stron. Lico między szufladami jest zdobione listowaniem o frezie wklęsło-wypukłym. Szuflady mają po jednym zamku oraz po dwa uchwyty z dekoracyjnym sztyldem z motywem roślinnym. Skrzynia komody ustawiona jest na czterech nogach toczonych w kształcie spłaszczonych kul.

¹ S. Kozakiewicz, *Komoda*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 182.



Fot. 1. Komoda po częściowym usunięciu wtórnych warstw malarskich

Źródło: archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Komoda została zakupiona do zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” w 2009 roku wraz z chałupą przysłupową, która należała wówczas do rodziny Stanieczków. Wspomniany mebel stanowił jeden z elementów wyposażenia domu, wybudowanego w 1886 roku przez Andrzeja Badurę. W latach 1888–1904 mieszkała w nim jego córka Zuzanna, żona Wysockiego, urzędnika nowo powstałej cementowni w Goleszowie. Budynek przechodził wiele remontów, na przykład w latach 30. XX wieku dach został pokryty papą. W 1950 roku przebudowano go, do ścian dostawiono drewniane słupy, na których spoczęła więźba dachowa, pokryta następnie cementową dachówką wyprodukowaną w goleszowskiej fabryce². Datowanie komody jest trudne do ustalenia, jednak przypuszczam, iż mieści się ono w przedziale końca XIX wieku i 1. ćwierci XX wieku. W dalszej części artykułu przybliżę jej pochodzenie oraz czas powstania.

Stan zachowania

Z powodu złego stanu zachowania eksponatu w muzeum najprawdopodobniej nie był on już używany zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem,

■ 2 D. Gmitruk, *Przysłupowa chałupa z Goleszowa w Górnośląskim Parku Etnograficznym w Chorzowie*, Katowice 2011 [Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego. Architektura drewniana, t. 3, red. B. Klajmon], s. 13–14.

lecz – podobnie jak inne stare i zużyte sprzęty – został przeniesiony do pomieszczeń gospodarczych³. Zanim komoda trafiła do pracowni konserwatorskiej, była już poddawana w MGPE zabiegom konserwatorskim, takim jak między innymi częściowe usunięcie wtórnej warstwy malarskiej. Stan zachowania mebla można było określić jako średni, z elementami w stanie złym. Drewno świerkowe, z którego skonstruowana jest komoda, wykazuje się średnią trwałością i odpornością ze względu na szybkość procesu destrukcji. Obiekt zaatakowany był przez larwy owadów niszczących drewno. Otwory po nich rozproszone były na całej powierzchni komody. Żerowiska były nieaktywne, na co wskazywały brak mączki drzewnej oraz obłe i czarne otwory wylotowe. Małe, wielkości około 3–5 mm, sugerowały porażenie drewna przez owady z rodziny kołatkowatych (*Anobiidae*)⁴, natomiast wewnętrzne elementy konstrukcyjne wydawały się być zaatakowane przez spuszczle (*Hylotrupes bajulus*)⁵, które żerują przede wszystkim w bielastej części drewna iglastego, a szerokość ich korytarzy wynosi około 6–11 mm⁶. Owady doprowadziły do osłabienia niektórych elementów komody. Szczególnie silnie zostały zaatakowane listwy konstrukcyjne oraz toczone nóżki, które nie pełniły już swoich funkcji nośnych.

Główne ubytki drewniane komody, jakie w znaczący sposób wpłynęły na statykę mebla, to brak dwóch nóżek tylnich, które zostały zastąpione prostymi klockami drewnianymi. Pozostałe dwie nóżki, przednie, wykazywały znaczne żerowanie owadów niszczących drewno.

Połączenia desek szuflad uległy rozluźnieniu, przez co trudno je było otwierać i zamykać. W jednej z nich nieprawidłowo wykonano rekonstrukcję deski, mocowanej za pomocą metalowych śrub bez zastosowania złącz wczepowych.

Prawdopodobnie w przeszłości komoda była narażona na silne zawilgocenie lub nawet zamoczenie, szczególnie tylnej części skrzyni, co skutkowało utratą nóżek oraz silnym zniszczeniem drewna desek w partii dolnej i tylnej ścianki. Owa wysoka wilgotność sprzyjała dodatkowo rozwojowi owadów żerujących na drewnianym materiale obiektu.

■ 3 B. Klajmon, *Konserwacja malowanej szafy ludowej ze zbiorów Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”*, „Rocznik Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«” 2014, t. 2, s. 162.

4 Do rodziny tej należą kołatek domowy, kołatek uparty oraz wyschlik grzebyko-rożny. Najbardziej sprzyjającymi warunkami dla rozwoju tych owadów są temperatura 20°C oraz wilgotność powietrza ok. 70%.

5 Spuszczle potrzebują do swojego rozwoju ciepła oraz wysokiej wilgotności. Meble zaatakowane przez tego owada pochodzą z zawilgoconych pomieszczeń.

6 A.B. Strzelczyk, J. Karbowska-Berent, *Drobnoustroje i owady niszczące zabytki i ich zwalczanie*, Toruń 2004, s. 154–161.



Fot. 2. Jedna ze ścian bocznych komody, stan po usunięciu wtórnej monochromii olejnej: uwidoczniony mazerunek oraz liczne ubytki jego warstwy, ciemne otwory wylotowe owadźnich szkodników drewna rozproszone na całej powierzchni

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Należy przypuszczać, iż komoda w przeszłości znajdowała się w niestabilnych warunkach klimatycznych. Jeżeli stała w obiekcie mieszkalnym wykonanym z drewna, to mogła być zainfekowana przez owadzie szkodniki z jego elementów konstrukcyjnych lub innego drewnianego

wyposażenia. Żerowaniu larw owadów sprzyjały wysoka wilgotność oraz odpowiednia temperatura otoczenia. W warunkach o niższej wilgotności natomiast drewno zaczęło się rozsychać, co powodowało rozluźnienie połączeń i spękania. Drewno jest materiałem higroskopijnym, związane są z tym zmiany jego wymiarów – kurczenie się i pęcznienie, pękanie i pączenie oraz liczne wady wynikające z morfologicznej budowy materiału. Te gwałtowne zmiany warunków klimatycznych spowodowały znaczne wypaczenie i zwichrowanie skrzyni komody.



Fot. 3. Fragment komody z pozostałością jednej z dwóch toczonych nóg: widoczne ślady znacznego żerowania owadzych szkodników drewna

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Warstwy malarskie zostały zasłonięte monochromatyczną olejnicą założoną na całą powierzchnię, która zakryła występujący na komodzie mazerunek. Kiedy eksponat trafił do mojej pracowni konserwatorskiej, warstwy przemalowań ze ścian bocznych skrzyni oraz z lic szuflad zostały już usunięte. Pozostałe elementy, jak blat i jego krawędzie oraz obramienia szuflad, nadal były nimi pokryte. Warstwy malarskie były w bardzo

różnym stanie zachowania, zależnie od ścianki. Najliczniejsze ubytki warstwy podłoża gruntującego oraz warstw malarskich występowały na blacie komody, co związane jest zapewne z użytkowaniem mebla, oraz w obrębie otworów wylotowych owadów szkodników drewna. Szczegółowy opis warstw malarskich zamieszczono w dalszej części artykułu.



Fot. 4. Błat komody, stan przed pracami konserwatorskimi: widoczne znaczne zniszczenia spowodowane użytkowaniem komody, w niektórych miejscach można dostrzec ślady pozostałości mazerunku

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Technika i technologia wykonania

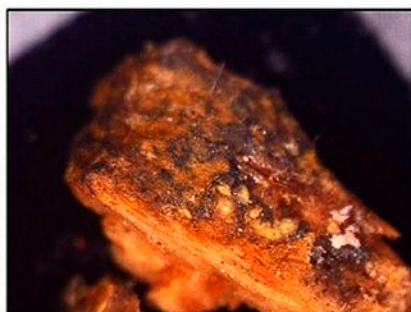
Komoda wykonana jest z drewna świerkowego w konstrukcji skrzyniowej. Łączenia elementów szuflad wykonano w postaci złącz wczepowych skośnych, deski natomiast, stanowiące prowadnice do szuflad, mocowane są do ścianek bocznych skrzyni połączeniem wpustowo-wypustowym. Podobnie montowane są deski ściany tylnej, które dodatkowo przybito gwoździami w dolnej partii. Błat komody przymocowany jest do konstrukcji mebla łączeniem wręgowym, nóżki zaś – kołkowo.

W celu zbadania techniki wykonania warstw malarskich przeprowadzono badania stratygraficzne *in situ*, rentgenowską analizę fluorescencji składu pierwiastkowego (XRF) oraz przekroje poprzeczne. W celach badawczych pobrałam dwie próbki z mebla – pierwszą z szuflady, a drugą ze ścianki bocznej. Przeprowadzono analizę składu pierwiastkowego materiału zabytkowego poprzez rentgenowską analizę fluorescencyjną

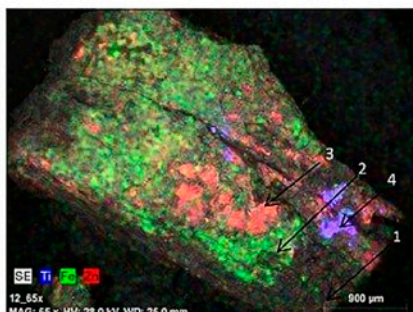
XRF⁷. Badanie wykazało obecność następujących pigmentów w warstwie oryginalnej: pigmenty żelazowe Fe_2O_3 (ugier), biel cynkową ZnO i biel ołowiową $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, natomiast w warstwie przemalowań – biel tytanową TiO_2 ⁸.



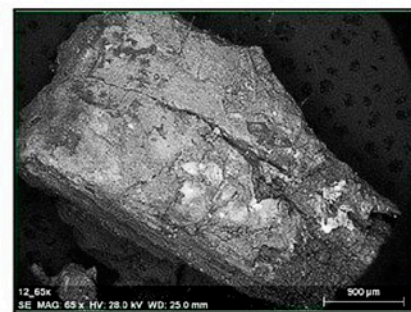
Próbka 1. Mikrofotografia próbki w świetle VIS



Próbka 1. SEM – EDX. Zaznaczone miejsce skanowania



Próbka 1. Mapping – EDX próbki



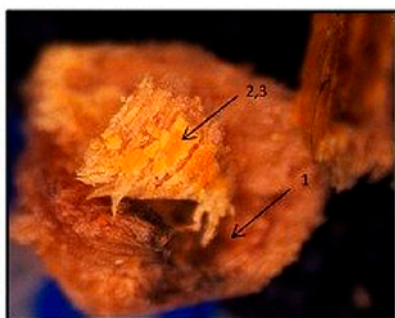
Próbka 1. Opis warstw chronologicznych			
numer warstwy	charakterystyka warstwy	skład chemiczny	faza chronologiczna
4	biała warstwa	biel tyanowa	3
3	biała warstwa	biel cynkowa	2
2	ugrowa warstwa	pigmenty żelazowe (ugier, siena)	1
1	drewno	węglan wapnia, siarczan wapnia, glinokrzemiany	

Próbka 1. Zdjęcia wykonane mikroskopem skaningowym: na fotografiach zaznaczone kolejne warstwy technologiczne mebla, które wyszczególniono w tabeli 1

Oprac. na podstawie badań oraz zdjęć D. Zasady-Kłodzińskiej

■ 7 Badania na energodispersyjnym spektrometrze rentgenowskim MiniPal PW 4025 wykonała mgr Daria Zasada-Kłodzińska z Katedry Technologii i Technik Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zakres analityczny aparatu zawarty jest w granicach od sodu (Na) do uranu (U). Spektrometr wyposażony jest w układ helowy umożliwiający dokonywanie analiz pierwiastków lekkich sodu (Na) i potasu (K).

8 P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Warszawa 1960, s. 34–42.



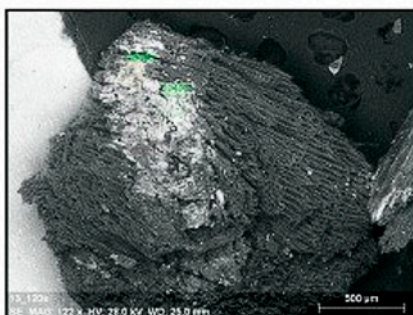
Próbka 2. Mikrofotografia próbki w świetle VIS



Próbka 2. Mikrofotografia próbki w świetle VIS



Próbka 2. Mikrofotografia próbki w świetle VIS



Próbka 2. SEM – EDX. Zaznaczone miejsca skanowania

Mass percent (%) - próbka nr 2

Spectrum	C	O	Al	Si	Cl	K	Ca	Cr	Fe	Zn	Ba	Pb
39498	15.20	41.57	5.17	0.89	0.19	-	1.42	0.21	0.73	28.74	1.30	4.59
39499	17.45	34.61	8.19	2.82	0.25	0.16	0.51	0.25	1.88	27.63	1.64	4.61

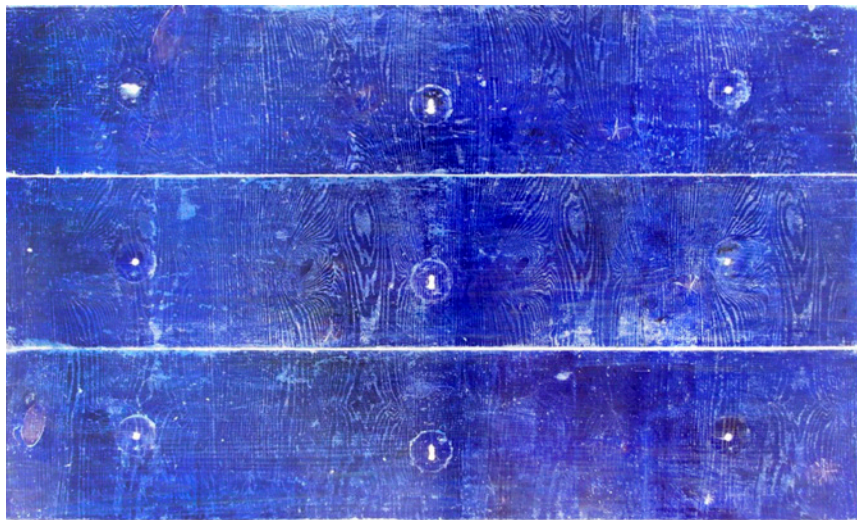
Próbka 2. Opis warstw chronologicznych			
numer warstwy	charakterystyka warstwy	skład chemiczny	faza chronologiczna
3	ugrowa warstwa	pigmenty żelazowe (ugier)	
2	biała warstwa	biel cynkowa, biel ołowiowa	
1	drewno	węglan wapnia, siarczan wapnia, glinokrzemiany	

Próbka 2. Zdjęcia wykonane mikroskopem skaningowym: na fotografiach zaznaczono kolejne warstwy technologiczne mebla, które wyszczególniono w tabeli 1

Oprac. na podstawie badań oraz zdjęć D. Zasady-Kłodzińskiej

Kolejne badania, pozwalające na ustalenie techniki powstania obiektu, przeprowadzono na podstawie zdjęć wykonanych mikroskopem skaningowym w świetle widzialnym, które ukazały stratygrafię obiektu. Pokazują one cztery zasadnicze warstwy technologiczne, z jakich się składa: drewno, warstwy – gruntująca, malarska oryginalna (mazerunek) pokryta lakierem oraz olejnego przemalowania.

Dodatkowo w muzeum, w ramach prac konserwatorskich przy obiekcie, wykonano zdjęcia w fluorescencji wzbudzonej UV. Na ściankach komody i szuflad widoczna była charakterystyczna fluorescencja bieli ołowiowej – jasnobłękitna⁹, występująca w obszarze usłojenia. Wskazywało to na użycie bieli ołowiowej do wykonania mazerunku¹⁰.



Fot. 5. Lica szuflad w fluorescencji wzbudzonej UV: widoczna fluorescencja jasnobłękitna charakterystyczna dla bieli ołowiowej; świecenie to występuje w obrębie rysunku mazerunku

Źródło: archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

W podsumowaniu stwierdzić można, że dekoracja malarska komody składa się z trzech zasadniczych warstw. Na drewnianą powierzchnię nałożono podłoże wyrównujące w postaci farby sporządzonej z bieli cynkowej¹¹, żółtego pigmentu ugru lub ochry rozrobionej ze spoiwem klejowym

■ 9 J. Rogóż, *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Toruń 2009, s. 34.

10 Biel ołowiowa używana była we wszystkich technikach, jednak nie należało jej stosować w technice wapiennej, ponieważ pod wpływem zasad może ciemnieć na skutek tworzenia się czarnego siarczku ołowiu. Można przypuszczać dwie wersje wykonania mazerunku: pierwsza to celowe pociemnienie bieli ołowiowej i zastosowanie jej jako ciemnej farby do mazerunku lub biel ołowiowa stanowiła wypełniacz, na którym osadzono brązowy pigment wraz ze spoiwem, zob. P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Warszawa 1960, s. 40.

11 Biel cynkową charakteryzuje słabe krycie, co znajduje potwierdzenie w warstwie gruntującej tejże komody, gdyż w niektórych miejscach można dostrzec faktyczne usłojenia drewna stanowiącego konstrukcję mebla.

albo lakierem podkładowym. Następnie po wyschnięciu gruntu naniesiono rysunek słoju (mazer) najprawdopodobniej stemplem, poprzez kalkę lub nadruk, stosując farbę brązową wraz z bielą ołowiową¹². Kolejna warstwa – zachowana szczątkowo – to lakier, być może pokost, który delikatnie barwił całość w odcieniu żółtym oraz stanowił jej zabezpieczenie. W tabeli 1 zaznaczono schematycznie kolejne warstwy technologiczne obiektu.

Tabela 1. Stratygrafia warstw malarskich (poglądowa, nieuwzględniająca stanu zachowania)

Warstwa technologiczna	Oznaczenie graficzne	Warstwa chronologiczna	Charakterystyka warstwy
1		II	wtórna warstwa malarska brązowa w technice olejnej
2		I	warstwa lakieru – pokost
3			warstwa malarska – mazerunek – wykonana brązową farbą z bielą ołowiową
4			zaprawa z bieli cynkowej z ugiem lub ochrą
5			podłoże drewniane – świerk

Źródło: opracowanie własne

Trudno ustalić wykonawcę czy pochodzenie owej komody, należy jednak stwierdzić, iż mazerunek został wykonany bardzo precyzyjnie, po-
prawnie od strony technologicznej i zachował swój pierwotny koloryt.

Prace konserwatorsko-restauratorskie

Po rozpoznaniu stanu zachowania i techniki wykonania mebla przystą-
piono do zabiegów konserwatorskich i restauratorskich. Najważniejszym
ich celem było wzmocnienie osłabionej struktury drewna oraz uzupełnie-
nie ubytków warstw malarskich.

■ 12 Technika mazerowania w XX w. została zastąpiona metodą nadruku (tzw. dekorfolie i folie), zob. I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 1998, s. 284.

Prace rozpoczęto od gruntownego oczyszczenia wnętrza komody oraz elementów niepolichromowanych, stosując miękkie gumki, sztyft szklany, pędzle szczecinowe, szczotki ryżowe itd. Aby rozpocząć kolejne etapy, należało przeprowadzić zabiegi dezynsekcji oraz impregnacji drewnianego podłoża. Najlepsze rezultaty zwalczania owadów uzyskuje się poprzez wstrzykiwanie środków toksycznych w otwory przez nie wydrążone. Jest to zabieg pracochłonny, lecz najmniej szkodliwy dla powłok wykończeniowych. Dlatego też zdecydowano się na takie postępowanie przy dezynsekcji drewna komody, którą wykonano poprzez iniekcję (w miejscach polichromowanych) oraz nanoszenie pędzlem (w miejscach niepolichromowanych). Zastosowano preparat owadobójczy do drewna Hylotoks Q. Po tym zabiegu komodę owinięto folią malarską, aby zmaksymalizować penetrację użytego środka.

Następnym zabiegiem była impregnacja drewnianego podłoża, którą wykonywano w dwóch fazach. W pierwszej wstrzykiwano do otworów 5–7-procentowy roztwór Paraloidu B-72 w dawanolu. Po oczyszczeniu uszkodzonego elementu i usunięciu z otworów mączki drzewnej odkurzaczem (o ile było to możliwe) przystąpiono do wstrzykiwania preparatu. W przypadku części otworów prowadzono iniekcję strzykawkami bez tłoków, aby roztwór mógł swobodnie spływać do wydrążonych przez owady korytarzy. Następnie obiekt szczelnie okryto folią. Kolejna faza wzmacniania drewno polegała na aplikowaniu Paraloidu B-72 o wyższym stężeniu – 10–15%, co wykonywano podobnie jak w pierwszej fazie. Celem uzyskania zadowalających efektów impregnacji wykonywano ją kilkakrotnie, aż do momentu wypłynięcia nadmiaru roztworu. Impregnacja, wbrew oczekiwaniom, była procesem długotrwałym, gdyż jak się okazało, drewno było bardzo silnie uszkodzone przez owady.

Kolejne prace polegały na uzupełnianiu ubytków podłoża drewnianego i warstw malarskich. Otwory pozostałe po żerowaniu owadów wypełniano wcześniej przygotowanymi kołkami mocowanymi klejem, po jego wyschnięciu nadmiar fleka odcinano szczypczykami. Otwory, które nie stwarzały możliwości flekowania, oraz inne większe ubytki drewna wypełniano żywicą epoksydową tiksotropową – Araldite SV/HV. Natomiast brakujące elementy drewniane, na przykład drewniane nóżki, dorobiono z odpowiedniego drewna sezonowanego.



Fot. 6. Fragment komody podczas impregnacji poprzez iniekcję swobodną

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok



Fot. 7. Fragment jednej ze ścian bocznych komody podczas zabiegu flekowania drewnianymi kołkami

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Prace stolarskie obejmowały: usunięcie błędnie wykonanego uzupełnienia deski w szufladzie dolnej; uzupełnienie ubytków drewna powstałych na skutek używania szuflad (otwierania i zamykania) w ich tylnej części; wymianę prowadnicy w postaci deski w górnej szufladzie, wytoczenie brakujących nóżek. Usunięto wtórnie dodane tylne nóżki w postaci klocków, które uwidoczniły silnie zakres destrukcji struktury desek podłoża. Nowo dodane elementy zostały zabezpieczone preparatami owadobójczymi oraz szelakiem, dostosowując ich kolor do drewna oryginalnego. Wytoczonym nóżkom natomiast nadano barwę i mazerunek zgodne z warstwą oryginalną znaną z zachowanej w całości jednej nóżki.

Następnie, po wykonaniu konserwacji i restauracji drewnianego podłoża, można było przystąpić do prac związanych z warstwami malarskimi. Pierwszym zabiegiem było usunięcie pozostałości wtórnej warstwy malarskiej, która zachowała się głównie na krawędziach blatu oraz na listwach, stanowiąc obramienie szuflad. Prace ukazały kolejny rodzaj mazerunku w postaci swobodnie malowanych falowych słoików.



Fot. 8. Fragment listwy stanowiącej obramienie szuflad: po usunięciu wtórnej monochromii olejnej ukazał się mazerunek w postaci falowych pasów

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Równoległe z oczyszczaniem z wtórnych warstw malarskich oraz ich pozostałości rozpoczęto punktowanie brakujących elementów mazerunku. Wykonano je, stosując farby konserwatorskie ketonowe. W trakcie realizacji prac zwrócono uwagę na to, że każdy kolejny krok, począwszy od przygotowania podłoża, a skończywszy na pełnym odtworzeniu dekoracji obiektu, przywraca meblowi niepowtarzalny jednorodny charakter, który zapewne był zgodny z zamysłem twórcy.

Wymagającym zadaniem było odtworzenie oraz wypunktowanie mazerunku występującego na blacie komody, ponieważ ubytki były bardzo rozległe. Mazerunek w tym miejscu wykonano w układzie dwupolowym¹³,

■ 13 Szerszy opis układu mazerunku na powierzchni komody znajduje się w dalszej części artykułu.

co oznacza występowanie tego samego układu usłojenia w dwóch pasach. W pierwszym etapie wypunktowano jedną ze stron lepiej zachowaną na zasadzie porównawczej, stosując również metodę kalkowania. Uzupełnianie ubytków zapraw podłoża wykonywano równolegle, aby nie zatracić formy mazerunku. Drugą część zachowaną w minimalnym stopniu odtworzono, stosując kalkę.



Fot. 9. Błat komody, stan podczas uzupełniania ubytków warstw malarskich zarówno gruntu, jak i jednej części pola mazerunku

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Ściana frontowa komody występuje w układzie czteropolowym, gdzie ten sam rodzaj usłojenia znajduje się na czterech pasach obok siebie. W tym miejscu dekoracja zachowana w znacznie lepszym stopniu pozwalała na wykonanie punktowań scalających całość.



Fot. 10. Szuflady: górna – stan przed punktowaniem, dolna – podczas uzupełniania ubytków mazerunku

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Na ściankach bocznych konieczne było zastosowanie w niektórych miejscach kalkowania. Po wypunktowaniu i scaleniu warstw malarskich całość zabezpieczono lakierem barwiącym.

Elementami towarzyszącymi komodzie były również części metalowe, jak mosiężne szyldy i uchwyty oraz zamki, które także wymagały prac konserwatorskich i renowatorskich. Oczyszczono je z wtórnych powłok malarskich chemicznie z zastosowaniem mieszanki rozpuszczalników oraz mechanicznie (włóknem szklanym), następnie całość zabezpieczono transparentnym werniksem. Brakujący szyld odlano z żywicy epoksydowej barwionej na żółto, następnie jej powierzchni nadano efekt metaliczny zbliżony do oryginalnych szyldów. Dodatkowo dopasowano nowy uchwyt mosiężny na wzór oryginalnych. Zamki do szuflad były niesprawne, nie miały też kluczy, dlatego wymagało to przeprowadzenia ich renowacji oraz dorobienia braków. Stalowe zamki oczyszczono mechanicznie i chemicznie. Następnie całość zabezpieczono żywicą Paraloid B44 w benzynie lakiowej.



Fot. 11. Szyldy, stan podczas oczyszczania z wtórnej warstwy olejnej

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Podczas prac związanych z oczyszczaniem zamków odsłonięto pieczęć PATENTE WIEN znajdującą się na stronie wewnętrznej zamka. Być może jest to pieczęć zakładu patentowego w Wiedniu, co może sugerować zagraniczne pochodzenie mebla.



Fot. 12. Pieczęć znajdująca się na wewnętrznej stronie mechanizmów zamykających szuflady. Należy najprawdopodobniej do urzędu patentowego – PATENTE WIEN

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Mazerunek

Wykonanie prac konserwatorskich i restauratorskich komody oraz w szczególności scalenie kolorystyczne warstw malarskich pozwoliło na ukazanie mebla w jego pierwotnej formie. Rekonstrukcja brakujących partii była szczególnie istotna ze względów wizualnych, ponieważ wszelkie, nawet najmniejsze uszkodzenia i ubytki w mazerowanych dekoracjach niszczą wrażenie naturalnego drewna, powodując utratę iluzji i zaburzając efekt. Komoda ma swoisty charakter dekoracji mazerunkowej w postaci powtarzalnego wzoru usłojenia, który pokrywa całą powierzchnię mebla. Mazerunek komody możemy podzielić na dwa rodzaje ze względu na technikę jego wykonania. Pierwszy jest powtarzalny wykonany najprawdopodobniej na zasadzie stempla – nadruku, a drugi znacznie prostszy zrealizowany poprzez malowanie usłojenia pędzlem.



Fot. 13. Fragment mazerunku, stan po usunięciu wtórnej warstwy malarskiej: można dostrzec, iż rysunek słoików nie był malowany pędzlem, lecz wykonany na zasadzie stempla lub nadruku

Fot. S. Kudła-Herner, 2019 rok

Pierwszy rodzaj usłojenia, wykonany na zasadzie stempla lub nadruku, można było powielać tak jak na ścianach komody, gdzie został on kilkakrotnie powtórzony. Tenże rodzaj mazerunku ma trzy rodzaje wzoru usłojenia (kalki), które zostały odbite na komodzie. Na ściankach bocznych znajduje się pierwszy wzór, na szufladach drugi, a na blacie komody trzeci rodzaj mazerunku. Ścianki boczne oraz blat zostały ujęte w schemat kompozycyjny dwupolowy, gdzie dwa te same wzory zostały odbite obok siebie. Z kolei szuflady są czteropolowe. Usłojenia zostały odbite równomiernie obok siebie, tworząc powtarzalne słoje.



Fot. 14. Stan komody po pracach konserwatorskich i restauratorskich

Źródło: archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Kolejny rodzaj mazerunku, wykonany poprzez malowanie usłojenia pędzlem, został naniesiony na krawędziach blatu, na listwach stanowiących obramienie szuflad oraz na toczonych nóżkach. Na jasnougrywym podłożu za pomocą jasnobrązowego lakieru – pokostu namalowane zostały falowane słoje. Usłojenie to malowane jest bardzo swobodnie.

Mazerowanie, fladrowanie, słojowanie to nazwy techniki zdobniczej naśladującej naturalne słoje drewna, stosowanej w starożytności i ponownie rozpowszechnionej od XVI wieku. Szczególnie znana była w prowincjonalnych pracowniach stolarskich na przełomie XIX i XX wieku oraz

w meblarstwie ludowym¹⁴. Mazerowanie uchodziło za trudną technikę zdobnictwa i stosowali ją tylko lepsi stolarze, dlatego też wszelkie szczegóły z nią związane trzymali w ścisłej tajemnicy. Z tego powodu w XX wieku zastosowano metodę mazerowania w formie nadruku, tzw. dekorfolie lub folie¹⁵.



Fot. 15. Reprodukacja rysunku ukazującego wykonanie nadruku mazerunku na stolarnie drzwiowej

Źródło: www.alamy.com/vintage-book-page-image216999540.html, dostęp: 23.02.2020

Najprawdopodobniej z taką formą nadruku mamy do czynienia w przypadku omawianej komody. Z całą pewnością mazer komody nie został wykonany poprzez zastosowanie pędzli, ostrych narzędzi itp., które znamy ze słownikowych opisów tejże techniki¹⁶.

Podczas kwerendy źródłowej autorce trudno było odnaleźć zastosowanie podobnej techniki nadruku usłojenia na meblach na terenie Polski.

■ 14 I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli...*, s. 284.

15 Ibidem s. 284.

16 Mazerunek – „w celu uzyskania ciekawych efektów do fadrowania używano np. piwa a z narzędzi szczotek, grzebieni i wałków”: I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli...*, s. 284.

Jako że technika nadruku mazerunku rozpowszechniła się w XX wieku, w związku z tym zawężyła to okres datowania komody na 1. ćwierć XX wieku. Z kolei jej forma zbliżona jest do mebli zdecydowanie starszych, ponieważ podobne komody wyrabiano w środowisku miejskim już w 1. połowie XIX wieku w stylu *biedermeier*. Charakterystyczne dla tego okresu były komody masywne trójszufladowe stojące na klockowatych nogach. Narożniki mebla traktowano ukośnie lub stosowano boki w formie ćwierci koła, aby nadać lekkości obiektom prostopadłościennym¹⁷. Meble *biedermeierowskie* nie były wykańczane dekoracją mazerunkową, która naśladuje jedynie okładziny fornirowe wykonane z lepszych gatunków drewna. Komoda z Golezowa stanowi więc ludową redakcję mebla mieszczańskiego.

Natomiast mebel – komoda – pojawił się na Śląsku pod koniec XIX wieku, w innych częściach kraju nieco później. Skrzynie malowane zostały wyparte w 2. połowie XIX wieku przez komody, a przede wszystkim przez szafy produkcji miejskiej, w których odzież można było wieszać¹⁸, dlatego żywot komody we wnętrzach był krótki. Robiono je wyłącznie na zamówienie, co odbijało się na ich cenie. Czasem są to stare meble wyeliminowane z wnętrz mieszczańskich¹⁹. U schyłku XIX wieku majątniejsi gospodarze wyposażali swoje mieszkania w prawdziwe komody, które stanowiły ich dumę. Były one nowym elementem wyposażenia wnętrza, a ich nieruchome blaty stawały się miejscem ekspozycji różnych przedmiotów, na przykład ołtarzyków²⁰. Omawiana komoda pochodzi z Golezowa, w którym na przełomie wieków XIX i XX zanotowano rozwój przemysłu, co spowodowało jednocześnie wzrost liczby ludności napływowej. W tym czasie gmina miała już charakter przemysłowy, a to dzięki fabryce produkującej wapno. Właśnie w owej cementowni na stanowisku urzędniczym pracował właściciel wspomnianej chałupy. Być może to za jego sprawą zamówiono do wnętrza omawiany mebel. Poza komodą wyjątkowo cenna okazała się również malowana szafa na ubrania datowana na 1878 rok, która była zamalowana, podobnie jak komoda, farbą olejną²¹.

Podsumowując, uważam, iż omawiana komoda jest dość oryginalna i ciekawa w swojej formie ze względu na technikę wykonania dekoracji mazerunkowej. Pomimo prostej budowy jest ciekawym przykładem dekorowania mebli w 1. ćwierci XX wieku, a z racji formy stanowi ludową

■ 17 I. Swaczyna, *Meble. Naprawa i odnawianie*, Warszawa 1990, s. 42–46.

18 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Warszawa 1977, s. 103.

19 E. Berendt, J. Bohdanowicz, K. Różycka, *Sztuka drewna: meblarstwo i snycerstwo ludowe na Dolnym Śląsku*, Wrocław 2005, s. 34.

20 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 90.

21 B. Klajmon, *Konservacja malowanej szafy ludowej...*, s. 158–173.

redakcję mebla mieszczańskiego, nawiązującego do stylu *biedermeier*. Dodatkowo do nurtu mieszczańskiego nawiązują również okucia z neo-renesansowymi motywami roślinnymi. Proweniencja mebla ze względu na brak sygnatury jest nieokreślona, wiemy jedynie, że był wyposażeniem chałupy z Goleiszowa, która to wieś leży obecnie na pograniczu Polski i Czech, natomiast w 1. ćwierci XX wieku znajdowała się w obszarze Austro-Węgier. Dodatkowo na zamkach znajdujących się w szufladach komody widnieje pieczęć urzędu patentowego PATENTE WIEN, co sugeruje, iż komoda mogła powstać na terenie austriacko-węgierskim.

Summary

Preservation and Restoration of a Chest of Drawers from Goleiszów from the Collection of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”

The chest of drawers comes from the village of Goleiszów located in Cieszyn Silesia, and currently belongs to the collection of the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”. The article describes the subject of preservation and restoration of a chest of drawers, and also attempts to establish the history and origin of this piece of furniture. Apart from the descriptions of the preservation works, the technique and technology of making the graining, which comes in two varieties, are presented. The first is a lining made on the basis of a stamp or print, whereas the second one is made by loose painting with a brush.

Mazerowanie

Nieco o historii i technice

Klementyna Kozyra

Muzeum Wsi Radomskiej

Drewno można ozdobić na wiele sposobów, robi się to, aby nadać powierzchni wygląd ładniejszy, szlachetniejszy, bogatszy. Gatunki drewna używane w meblarstwie do wykonania konstrukcji najczęściej są tańsze i mało dekoracyjne. Dlatego zaczęto fornirować powierzchnię szlachetniej wyglądającymi gatunkami. Sama technika kładzenia okładzin drewnianych wymagała czasu i precyzji, a co piękniejsze forniry miały odpowiednio wysoką cenę. Kierując się kryterium ceny i nie zawsze łatwym dostępem do fornirów z pożądanym układem stoi, zaczęto malować ich rysunek, zamiast naklejać wzory z okładzin drewnianych. Nie oznacza to, że efekt był gorszy, a praca przy tej technice łatwiejsza i niewymagająca dokładności. Technika malowania usłojenia drewna na innym podłożu to właśnie mazerunek, zwany często z języka niemieckiego fladowaniem¹.

Przytoczę dokładną definicję zamieszczoną w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych*:

Mazerowanie, fladowanie, technika zdobnicza naśladowująca usłojenie drewna, wykonywana na różnych podłożach (drewno, mur, papier itp.). Jeden z gł. sposobów polega na naniesieniu na podłoże farby (przeważnie bieli cynkowej, ugru lub ochry) rozrobionej spoiwem klejowym lub lakierem podkładowym, a następnie, po wyschnięciu, wykonaniu

■ 1 W niektórych opracowaniach można spotkać określenie fladowanie.

rysunku odtwarzającego barwę i strukturę drewna (specjalnym grzebieniem, pędzlem, szczotką, szmatką, płytką gumową itp.); do imitowania używa się przeważnie farb suchych rozpuszczonych w occie lub piwie; rysunek utrwala się pokostem lub lakierem. Sposób zdobienia znany w starożytnym Egipcie, w Europie stosowany bardzo często w XVI w. np. dla uszlachetnienia boazerii, drzwi, mebli itp., rozpowszechnił się szczególnie w prowincjonalnych pracowniach stolarskich na przeł. XIX i XX w.; technika mazerunku wymaga wysokich umiejętności rzemieślniczych, w przemyśle meblarskim zastąpiono ją obecnie metodą nadruku².

Dziś, gdy mówimy o mazerunku, najczęściej kojarzymy tę technikę z ludowymi skrzyniami wiannymi bądź kuframi, zdobionymi motywem równoległych linii falistych w rozmaitych układach (fot. 1).



Fot. 1. Skrzynia mazerowana z 1. połowy XX wieku

Źródło: zbiory Muzeum Wsi Radomskiej, nr inw. MWR/KM 424/4346

Są to przykłady mazerunków, które powstały w warsztatach ludowych. Wiejscy stolarze z braku wiedzy i umiejętności wykonywali fladrowanie jako element zdobniczy własnego pomysłu, odpowiadający miejscowej modzie, nie zaś jako odwzorowanie układu słoje drewna. Tymczasem mazerunek pod koniec XIX wieku, w czasach szczytu swojej świetności, był wykonywany na bardzo wysokim poziomie. Starano się jak najwierniej

■ 2 K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2003, s. 252.

odwzorować usłojenie różnych gatunków drewna. Traktowano go jak sztukę, jak inny rodzaj *trompe l'oeil*.

Mistrzowie mazerunku byli bardzo cenieni w środowisku, gdyż nie każdy potrafił uzyskać efekt pełnej iluzji. Realizatorom tej techniki zależało, żeby był „najlepszym oszustwem”. Paradoksalnie pragnęli, aby ich dzieło było niedostrzegalne, bo świadczyło to o doskonałości pracy. Przykładem sztuki udawania drewna wykonanym na płótnie jest obraz Johanna Heinricha Füssli pt. *Trompe-l'oeil* z 1750 roku, przedstawiający deskę, do której przybity jest rysunek na papierze. Całość sprawia niesamowite wrażenie, dowodzi wielkiej staranności w odtworzeniu każdego szczegółu i zmysłu obserwacji autora (fot. 2).



Fot. 2. Johann Heinrich Füssli, *Trompe-l'oeil*, olej, płótno

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_066.jpg, dostęp: 22.02.2020

We Włoszech mazerowanie było popularne w XVI wieku i z czasem rozprzestrzeniło się w Europie Wschodniej. Do Polski zawitało wraz z meblami renesansowymi. Zdobiono w ten sposób skrzynie i szafy z tego okresu³, po-

czątkowo we wnętrzach szlacheckich. Pod koniec XVI wieku na południowym wschodzie Polski w źródłach historycznych są wspomniane skrzynie fladrowane⁴. Mazerunek był stosowany jako jedyna sztuka zdobnicza, która sama w sobie była piękna, a przy jego wykonaniu starano się jak najwierniej naśladować wygląd oryginalnego drewna. Bardzo często naśladowano gatunki szlachetne, takie jak orzech czy dąb, i nie tylko sam układ słojów, ale również pory drewna czy blyszcz (fot. 4, 5, 6).

Fladrowanie wykorzystywano z powodzeniem na meblach, stolarce okiennej czy drzwiowej oraz na boazeriach. Efekty były trudne do odróżnienia od oryginału i wprowadzały iluzję bogatych wnętrz. Przykładem mogą być boazerie w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (fot. 3).



Fot. 3. Pokój Myśliwski w Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Fot. K. Kozyna, 2019 rok

■ 4 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe w Polsce*, Wrocław 1977, s. 74.



Fot. 4. Płycina drzwi, mazerunek imitujący orzech, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Fot. K. Kozyra, 2019 rok



Fot. 5. Płycina drzwi, mazerunek imitujący dąb, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Fot. K. Kozyra, 2019 rok



Fot. 6. Płycina drzwi, mazerunek imitujący dąb i orzech, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Fot. K. Kozyra, 2019 rok

Mazerunek był też stosowany przy malarskich dekoracjach jako tło, co nie oznacza, że mógł być wtedy gorszej jakości. Starano się wykonać imitację tak dokładnie, żeby nie zwracała na siebie uwagi, stanowiąc jedynie tło dla przedstawień malarskich, będących głównym elementem zdobniczym przyciągającym uwagę. Efekt ten był stosowany nie tylko na meblach, ale i na stolarce drzwiowej czy kasetonach (fot. 7, 8).



Fot. 7. Kaseton w Pokoju Chińskim w Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Muzeum Pałac Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie



Fot. 8. Malowany bukiet kwiatów na mazerowanych drzwiach w Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

Muzeum Pałac Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie

W meblarstwie ludowym moda na fladrowanie nastąpiła znacznie później, pod koniec XIX wieku⁵. Mazerunek stosowano jako urozmaicenie jednorodnego tła na skrzyniach, a od początku XX wieku zaczęto używać go jako jedyną technikę zdobienia. W mniejszym stopniu było to naśladowanie drewna, techniką typową dla fladrowania wykonywano wzory, które były powtarzane jako element zdobniczy. Najczęściej były to „wiatraczki”, motyw szachownicy⁶, pofalowane linie, wzory geometryczne⁷ oraz motyw kratki (fot. 9, 10, 11).

⁵ Ibidem, s. 80.

⁶ R. Reinfuss, *Ludowe skrzynie malowane*, Warszawa 1954, s. 49.

⁷ R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 85.



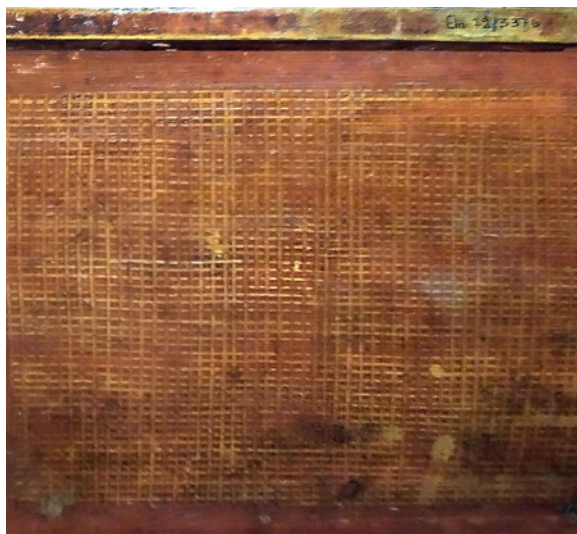
Fot. 9. „Wiatraczki” i falowane linie

Źródło: zbiory Muzeum Wsi Radomskiej



Fot. 10. Wzory geometryczne

Źródło: zbiory Muzeum Wsi Radomskiej



Fot. 11. Motyw kratki

Źródło: zbiory Muzeum Wsi Radomskiej

W całej Polsce funkcjonowały ośrodki skrzyniarskie zajmujące się wyrobem skrzyń, ale tylko niektóre miały w ofercie fladrowanie. W Radomskim przykładowo istniało kilka takich ośrodków (Zwoleń, Radom, Kozienice, Tarłów, Skaryszew, Głowaczów⁸), jednak podobnie jak w innych rejonach nie wszystkie wprowadzały ten rodzaj zdobienia. W Żarnowie, w Bodzentynie, w Radomskim, w okolicach Garwolina, w okolicach Puław i w Siemiatyczach na Podlasiu mazerowanie występowało jako samodzielna technika dekoracji⁹. Na terenie Małopolski wykorzystywana była sporadycznie. Częściej stosowano ją w połączeniu z polichromią. Przykładem są skrzynie z Sokołowa Małopolskiego, z Lubaczowa i ze wschodniej części Rzeszowskiego. Zdobienie, które Roman Reinfuss określił „naiwną imitacją fornirowanych powierzchni”¹⁰, było często spotykane na Dolnym Śląsku, tam też zdarzało się inne – swobodniejsze – podejście do naśladowania drewnianych okładzin, a dokładniej do koloru imitowanego drewna. Występują tam meble z niebieskimi bądź różowymi usłojeniami.

Kufry zdobione techniką fladrowania były spotykane jeszcze przed I wojną światową w Bielsku Podlaskim, Ciechanowie, Łosicach

■ 8 M. Szejgiec, M. Stańczuk, *Przestrzeń oswojona*, Radom 2015, s. 63.

9 R. Reinfuss, *Ludowe skrzynie...*, s. 49.

10 R. Reinfuss, *Elementy renesansowe w polskim meblarstwie ludowym*, „Polska Sztuka Ludowa” 1953, t. 7, z. 6, s. 328.

i w Brańsku. W 1961 roku w Hajnówce można było nabyć je w cenie 400–500 zł¹¹. Ośrodek w Hajnówce zasługuje na uwagę także z innego względu. Kufry były tam zdobione bardzo bogatym ornamentem roślinnym. W latach 1946–1947 przesiedlono na tereny Polski stolarzy z Szereszewa (okolice Prużan, wówczas ZSRR), gdzie istniał spory ośrodek stolarstwa. Ich wyroby były malowane jednobarwnie, ale po osiedleniu się w Hajnówce zaczęli dbać o to, aby ich skrzynie odróżniały się od miejscowych wyrobów. Aby je uatrakcyjnić, stosowali technikę mazerowania, ale bardziej przypominającą *sgraffito*. Na powierzchni pokrytej mieszaniną kleju i kredy kładli jedną warstwę farby pokostowej w kolorze ciemnego ugru, brązu lub zieleni. Zanim pokost wysechł, pospiesznie, odręcznie wyskrobywali wzór twardym narzędziem (patykiem, rylcem, grzebykiem z uciętego widelca itp.)¹². W ten sposób odsłaniali naturalny kolor deski, tworząc wzór dwubarwny. Pomimo że taka dekoracja nie ma cieni ani półtonów, jest lekka i czytelna. Ornament roślinny składa się z kilkunastu odmian rozetowych, wielopłatkowych kwiatów, liści sercowatych i lancetowatych (rzadko liści dębu). Na bokach kufrów spotykane są esownice, romby, krzyżyki rysowane wielozębnym grzebieniem. Są to dość charakterystyczne wyroby na tle innych, najczęściej wielobarwnych¹³.

Dopóki mazerowanie było wykonywane w miejskich warsztatach stolarskich, gdzie tajników techniki pilnie strzeżono, odznaczało się wysokim stopniem dopracowania rysunku i efektywnością do złudzenia przypominającą prawdziwy układ słoików. Z *Inwentarzy dóbr ziemskich województwa krakowskiego*¹⁴ wiadomo, że mazerowane meble, takie jak chociażby szafy, były popularne na dworach szlacheckich¹⁵. Stolarze z małych wiejskich warsztatów, chcąc rozszerzyć swoją ofertę, podpatrywali omawianą technikę. Mazerunek miał za zadanie zbliżyć swym wyglądem ludowy mebel do eleganckich fornirów na mieszczańskich odpowiednikach. Miał być namiastką luksusu. Niestety, tylko zdolniejsi stolarze umieli go wykonywać, dlatego strzegli wszelkich metod i przepisów¹⁶. Zapewne dlatego wielu przedstawicieli rzemiosła próbowało na własną rękę opracować technikę i z braku podstawowych wiadomości i umiejętności fładrowanie stawało

11 S. Krzysztofowicz, *O sztuce ludowej w Polsce*, Warszawa 1972, s. 125.

12 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 82.

13 E. Fryś-Pietraszkowa, *Mazerowane kufry podlaskie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1961, nr 3, s. 165–170.

14 *Inwentarze dóbr ziemskich województwa krakowskiego 1576–1700*, do druku przygotowali A. Kamiński, A. Kiełbicka, S. Pańków, Warszawa 1956, s. 42, 201, 301 i in., [za:] R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 74.

15 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 74.

16 Ibidem, s. 80.

się coraz bardziej prymitywne. Mazerunek w ich wykonaniu przestał być szlachetny i elegancki. Po latach wręcz zaczął się kojarzyć wyłącznie ze zdobnictwem tanim, tandetnym, w niekorzystnym znaczeniu słowa „wiejskim”, powoli tracił popularność, żeby w końcu zaniknąć. Tym niemniej w niektórych częściach Polski takie zdobienie mebli rozpowszechniło się dopiero w okresie międzywojennym, w okolicach Nowego Targu było popularne po II wojnie światowej, a jak podaje Ewa Fryś-Pietraszkowa, nawet pod koniec XX wieku w południowej części województwa krakowskiego meble zdobione mazerunkiem cieszyły się olbrzymim popytem¹⁷.

Technikę mazerunku w meblarstwie ludowym w postaci malowania słoje drewna opisała między innymi Stefania Krzysztofowicz, wskazując, że jest to „tworzenie ornamentu przez pociągnięcia po wilgotnej bejcy grzebieniem, gąbką, szczotką, palcem, co pozostawia odpowiednie wzory w zasychającym podkładzie”¹⁸. Roman Reinfuss wspomina jeszcze o wykorzystaniu gęsiego pióra, szmatki, grzebyka zrobionego z ziemniaka, gumy, skóry, deseczki, blachy czy po prostu z obciętego widelca. Na zakończenie prac przy fładowaniu powierzchnie pokrywano cienko pokostem lub kafaloną rozpuszczoną w terpentynie dla zabezpieczenia wzoru¹⁹.

Współcześnie ta idea zdobnicza nie została zapomniana, choć technika wykonania jest już inna. Konieczność posiadania wysokich umiejętności rzemieślniczych i artystycznych, żeby wykonać imitacje usłojenia, skłoniła do opracowania drukarskiej techniki nanoszenia rysunku na wybraną powierzchnię²⁰. Wykorzystanie wizerunku szlachetnego drewna nadal jest popularne i często stosowane w postaci drukowanych oklein meblowych. Idea drukowania wzoru usłojenia jest znana od lat 30. XX wieku. Był to nadruk ręczny z wykorzystaniem żelatynowych wałków jako stempli nanoszących farbę na płaską powierzchnię. Opis wszystkich etapów procesu i składu farby drukarskiej Józef Tyszka zawarł w publikacji *Barwienie drewna*²¹.

Farby i narzędzia

Na sztukę wykonania dobrego mazerunku składają się przede wszystkim umiejętności, ale też odpowiedni sprzęt malarski i dobre farby.

■ 17 E. Fryś-Pietraszkowa, *Mazerowane kufry...*, s. 166.

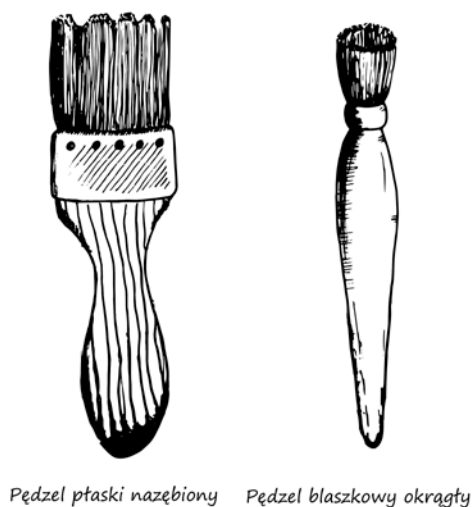
18 S. Krzysztofowicz, *O sztuce ludowej...*, s. 121.

19 R. Reinfuss, *Ludowe skrzynie...*, s. 28.

20 I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 2000, s. 496.

21 J. Tyszka, *Barwienie drewna*, Warszawa 1955, s. 101–112.

Warsztat musiał być zaopatrzony w różne rodzaje pędzli, grzebieni, ryłców i wiele innych przyborów ułatwiających pracę. Z braku odpowiedniego asortymentu w handlu wykonawcy sami wytwarzali niektóre pędzle. Nawijano na patyczek brew wołu dla uzyskania pędzelka konturowego²² albo wrywano zwierzętom sierść, żeby zrobić odpowiedni pędzel²³. Do pracy wykorzystywano to, co było „pod ręką”, stąd spotykany w literaturze ziemniak, postrzępiony patyk czy po prostu palec²⁴. W małych warsztatach stolarskich pędzle wyrabiali często stolarze, a niektóre były „przerabiane” tak, aby były użyteczniejsze. Przykładem jest pędzel blaszkowy okrągły oraz płaski nazębiony²⁵. Pierwszy służył do malowania sęków (wycięta szczecina ze środka), a drugi do wykonywania rysunku słoików (końce szczeciny wycięte w nierówny zygzak) (rys. 1).



Rys. 1. Przykłady przycinania pędzli na potrzeby mazerowania

Rys. K. Kozyra

Współcześni rzemieślnicy czy majsterkowicze żywią przekonanie, że narzędzia mają być gotowe i przeznaczone do konkretnej pracy czy techniki. Zawężają w ten sposób własne możliwości.

22 T. Seweryn, *Technika malowania ludowych obrazów na szkło*, „Lud” 1931, t. 10, s. 153; T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937, s. 17.

23 S. Krzysztowicz, *O sztuce ludowej...*, s. 66; T. Seweryn, *Krakowskie skrzynie malowane*, Kraków 1928, s. 13; T. Seweryn, *Polskie malarstwo...*, s. 16; C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955, s. 37–38.

24 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 78, s. 80; idem, *Ludowe skrzynie...*, s. 27.

25 J.H. Baum, *Malowanie drewna i lakierowanie mebli*, Warszawa 1959, s. 21–24.

Najlepszy mazerunek można poznać po tym, że nikt go nie poznał

Doprecyzowując, mowa tu o mazerunku wykonywanym w miejskich warsztatach, który miał zbliżyć się do iluzji. Ten pochodzący z wiejskich, wykonywany w późniejszych okresach, jest rozpoznawalny od pierwszego spojrzenia. Bez względu na efekt, aby dobrze wykonać mazerunek, należy posiadać umiejętności manualne oraz mieć zmysł obserwacji, dobrze znać strukturę drewna, jego rysunek oraz barwę. Oczywiście drewno drewnu nierówne i w każdym gatunku są odstępstwa w wyglądzie ze względu na różne stanowiska rozwoju, klimat czy inne czynniki. Jednak ogólne charakterystyczne cechy są niezmiennie, jak chociażby porowatość czy układ słoï.

Dokładność i precyzja wykonania dają możliwość zbliżenia się do idealnego odwzorowania natury. Wykonując mazerunek, konieczny jest plan działania. Pośpiech nigdy nie jest dobrym doradcą i bardzo łatwo można zniweczyć całą wykonaną pracę. Postaram się przybliżyć dawniejsze szczegóły postępowania przy wykonywaniu mazerunku, zarówno tego szlacheckiego, jak i prowincjonalnego.

Najogólniej można stwierdzić, że pracę rozpoczyna malowanie mebla na kolor żółty (ochra, ugier jasny), po wyschnięciu tego podkładu następuje pokrycie farbą laserunkową w kolorze brązowym i częściowe starcie jej grzebieniem w celu nadania wyglądu słoï na drewnie, na koniec całość należy zabezpieczyć warstwą pokostu. W praktyce jest to proces bardziej złożony i ma zdecydowanie więcej etapów. Najważniejsze jest przygotowanie podłoża. Drewno musi być oczyszczone, wygładzone (kitem stolarskim były wyrównywane wszelkie skazy na drewnie) i odkurzone. W meblarstwie ludowym gruntem najczęściej była farba w kolorze brudnobiałym (mieszanina litoponu²⁶ lub bieli cynkowej z jasną ochrą), którą po wyschnięciu należało przeszlifować²⁷. Do imitacji rysunku drewna w kolorach czerwonych czy różowych (np. amarantowe, mahoni czy czereśni) używano mieszaniny bieli, ochry, żółci chromowej i czerwieni angielskiej²⁸. W mazerunkach wyższej klasy stosowany był cienki grunt kredowo-pokostowy, tzw. „mleko”²⁹. Warstwę gruntu (czy tę wykonaną

■ 26 Litopon jest sztuczną farbą mineralną koloru białego. Otrzymuje się go z siarczku baru przez strącenie roztworem siarczanu cynku. S.J., *Litopon i jego analiza*, „Chemik Polski” 1902, nr 17, s. 389.

27 J.H. Baum, *Malowanie drewna...*, s. 28.

28 Ibidem, s. 32.

29 R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 77.

farbą, czy na bazie kredy) należy przeszlifować, żeby uzyskać gładką powierzchnię. Początkowo meble malowano farbami, które stolarze przygotowywali samodzielnie. Stosowano przy tym farby olejne, pokostowe, klejowe lub wodne. O temperowych używanych do malowania skrzyń wiannyh wspomina Tadeusz Seweryn³⁰. Aktualnie dokładne odtworzenie całego procesu mogłoby stwarzać problemy wobec niemożności zdobycia niektórych składników, wycofanych ze sprzedaży ze względów bezpieczeństwa (np. w zieleni paryskiej zawarty był arszenik). Warto zaznaczyć, że czasem zdobieniem zajmowały się żony, córki³¹, a mężczyźni podejmowali prace stolarskie.

Farby były kupowane w bryłach (gruzłach), które następnie ucierano w moździerzach i w zależności od przewidywanego stosowania (we wnętrzu lub na zewnątrz) dodawano do nich różne spoiwa³² (tab. 1).

Tabela 1. Rodzaje farb i ich zastosowanie

	Rodzaje farb	
	pokostowe i olejne	wodne i klejowe
miejsce stosowania	powierzchnie zewnętrzne i wewnętrzne, boazerie, drzwi itp.	meble i powierzchnie wewnętrzne
trwałość	nie wymagają zabezpieczenia	są zmywalne i należy je zabezpieczyć
 dodatki do farby	sykatiwa, kreda pławiona/ wosk rozpuszczony w oleju terpenowym	skwaśniałe piwo, ocet, krochmal, cukier, mleko

Źródło: opracowanie własne

Kreda pławiona lub wosk były dodawane głównie do farby laserunkowej, ponieważ sprawiały, że ta nie rozlewała się po przeciągnięciu grzebie-niem, co pozwalało na uzyskanie efektu ostrej krawędzi mazerunku. Ten sam efekt dawał krochmal przy farbach klejowych. Dodatek octu zwiększał lepkość farby, tak samo jak piwo, które musiało być skwaśniałe. Świeże nie nadawało koniecznej lepkości.

Stolarze stosowali farby podgrzane, wiedząc z praktyki, że ciepła farba lepiej spływa z pędzla³³. Po zakończonych pracach malarskich, w celu zabezpieczenia dzieła, powlekali je pokostem, który sami wytwarzali. Pokost ten był niezbyt dokładnie oczyszczony i przyciemniał kolory stosowanych

30 T. Seweryn, *Polskie malarstwo...*, Kraków 1937, s. 17.

31 T. Seweryn, *Krakowskie skrzynie...*, s. 12; R. Reinfuss, *Ludowe skrzynie...*, s. 28.

32 S. Krzysztofowicz, *O sztuce ludowej...*, s. 65.

33 T. Seweryn, *Krakowskie skrzynie...*, s. 13.

farb. Aby tego uniknąć, zaczęto stosować werniksy na bazie kalafonii i terpentyny z dodatkiem cukru ołowianego³⁴ (octan ołowiu).

Tabela 2. Stosowana paleta barw i ich nazwy używane przez wytwórców ludowych

Nazwy barw stosowane przez wytwórców ludowych ³⁵	
farby	lazury
zielona – szfamfuter (<i>Schweinfurtergrün</i>) (zieleń paryska)	brunat kasselski (brązowy)
niebieska – ultramaryna i parseblo/parseblau (błękit paryski)	sjena naturalna (pomarańczowo-brązowy)
żółte – satynober (ugier złoty i ciemny), krongelb/krangel/bałtyna (żółty chromowy), sitgielb/silgielb (złoty kanarkowy)	kraplak (czerwony)
biała – kreda lub cyngwajs (biel cynkowa)	umbra
czarna – sadza, kinrus	błękit paryski
czerwona – minia, cynober; wiśniowa, madzienta = kuglak (<i>Kugellack</i>) = czerwień anilinowa	czerń kostna
	bejca „terezyna”

Źródło: opracowanie własne

Współczesna technika konserwacji mazerowania

W praktyce konserwatorskiej przeważnie mamy do czynienia z koniecznością uzupełnienia stosunkowo drobnych przetarć na krawędziach mebli czy innych stolarskich detalach. W takich sytuacjach stosuje się metodę punktowania, jednak nie farbami urabianymi ręcznie, lecz łatwiejszymi w użyciu, gotowymi produktami dobrej jakości. Oczywiście dobór musi być zgodny z rodzajem tej użytej oryginalnie.

Mając do uzupełnienia większe powierzchnie, należy dobrać odpowiednie farby do wykonania rekonstrukcji. Musimy działać w obrębie kilku rodzajów, ale nie trzeba już ucierać pigmentów i ważyć wody klejowej, do dyspozycji są współczesne materiały – chyba że konieczne jest odтворzenie efektu, na który składały się istotne, widoczne cechy materiału użytego pierwotnie. Warto wówczas pokusić się o większy nakład pracy, pamiętając zarazem, że niektóre tajniki autora mogą być nierozpoznane. Wyważenie wszystkich racji jest powinnością konserwatora.

Etapy pracy zawsze pozostają te same: przygotowanie powierzchni, gruntowanie, szlifowanie, warstwa podkładowa, warstwa izolacyjna, warstwa imitująca usłojenia i zabezpieczenie całości. Efekt naszych działań jest

³⁴ Ibidem, s. 14.

³⁵ R. Reinfuss, *Meblarstwo ludowe...*, s. 78.

składową jakości materiałów malarskich, doświadczenia oraz zdolności manualnych.

Summary

Graining

A Few Words about History and Technique

The article contains information on the wood graining technique. It discusses the history and the difference between the various furniture craftsmanship facilities that worked using this technique. It describes the patterns used in folk graining as exemplified by Radom Village Museum and the appearance of wood graining on panelling, coffering and door frame woodwork in King John III Sobieski's Palace at Wilanow. One can find here a discussion on graining techniques, types of paint and its colours.

Noc Muzeów. Horror w skansenie

Spotkanie ze śląskimi demonami
w Muzeum „Górnośląski Park
Etnograficzny w Chorzowie”

Angelika Nowicka

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

Raz w roku Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” zostaje opanowane przez śląskie straszki. Zwiedzający mają okazję stanąć oko w oko z postaciami demonicznymi, które przenoszą ich w świat magiczny i tajemniczy. Świat wierzeń naszych przodków, ale także dziecięcych lęków i obaw, z którego większość dawno wyrosła, a do którego każdy z nostalgią i radością wraca.

Niespodziewany sukces

Gdy w 1997 roku w Berlinie zorganizowano pierwszą Długą Noc Muzeów (*Lange Nacht der Museen*) nikt się nie spodziewał, że będzie ona jednym z czołowych wydarzeń, a do jej organizacji włączy się 120 europejskich miast. Od 2006 roku impreza odbywa się pod auspicjami Rady Europy, a zdobyta popularność pozwoliła jej zyskać takich patronów, jak UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) czy ICOM (International Council of Museums).

Polska przyłączyła się do obchodów w 2003 roku, a pierwszą instytucją, która nocą otworzyła dla zwiedzających swoje podwoje, było Poznańskie Muzeum Narodowe. Obecnie w corocznych obchodach Nocy Muzeów biorą udział nie tylko muzea, ale również galerie sztuki, biblioteki, urzędy czy domy kultury z całej Polski. Tysiące osób z niecierpliwością czeka na tę jedyną w roku majową noc, podczas której zupełnie za darmo lub za symboliczną opłatą można nie tylko zwiedzić wybraną instytucję, ale i wziąć

udział w koncertach, zabawach, pokazach filmowych i warsztatach. Sama impreza jest skomercjalizowana i mocno propagowana medialnie, a w jej organizację nierzadko włączają się miasta czy instytucje samorządowe¹, łożąc na wydarzenie niemałe sumy.

Noc Muzeów urosła do rangi jednego z ważniejszych wydarzeń w roku, na które czekają nie tylko zwiedzający, ale i sami organizatorzy: „Ulotki, plakaty, ale też Internet mają za zadanie doinformować zainteresowanych uczestników o dokładnym programie”², specjalnie na tę okazję powstają strony internetowe, mówiące o wydarzeniach w danym mieście, a autobusy oraz tramwaje kursują w tę noc bezpłatnie i z większą częstotliwością, aby ułatwić gościom dostanie się do wybranych instytucji.

Kultura dla wszystkich

Noc Muzeów to nierzadko jedyna okazja do obejrzenia gromadzonych przez muzeum zbiorów i eksponatów, poznania miasta i jego historii, ale też obcowania z polską kulturą i tradycją regionu. Choć są sceptycy, którzy uważają, że organizowanie Nocy Muzeów nie ma sensu i wiąże się z „trwonieniem wysiłków i środków finansowych na działania, które wydają się efemeryczne, nie przynoszące, poza chwilowym wzrostem frekwencji i zainteresowania mediów, trwałych korzyści muzeom”³, to nie można pominąć ogromnej roli popularyzatorskiej i często edukacyjnej, która Nocy Muzeów towarzyszy.

Setki muzeów i instytucji kultury w całej Polsce dokładają wszelkich starań, aby w tę wyjątkową noc za pomocą nieszablonowych metod promować polską kulturę w sposób swobodny i przystępny dla każdego:

Powszechną praktyką, w szczególności w muzeach polskich, jest [...] spychanie działalności edukacyjnej w sferę drugoplanowych obszarów funkcjonowania muzeum. Inaczej mówiąc, marginalizuje się wszystkie te aspekty działalności muzeów, które mają szansę budowania płaszczyzny porozumienia między instytucją a szeroką publicznością. W tym sensie Noc Muzeów jest wydarzeniem, które odwraca stosowany powszechnie przez muzea w Polsce system priorytetów.

■ 1 W Warszawie pierwsza Noc Muzeów odbyła się w 2004 r. i od tamtego czasu co roku wydarzenie koordynowane jest przez Miasto Stołeczne Warszawa.

2 K. Rokosz, P. Głowacki, *Noc Muzeów. Zjawisko kulturowe i społeczne ostatnich lat*, „Muzealnictwo” 2008, t. 49, s. 289.

3 M. Szela, *Noc Muzeów w opinii publicznej*, „Muzealnictwo” 2008, t. 49, s. 295.

Otwarcie na publiczność w ten jeden wieczór i uczynienie atrakcji z działań o charakterze popularyzatorskim i edukacyjnym stanowi chyba o szczególnej i stale rosnącej popularności Nocy Muzeów⁴.

Wiele instytucji na ten szczególny wieczór przygotowuje atrakcje związane z prowadzoną działalnością lub nawiązujące do niej w luźny sposób – przez organizację konkursów z nagrodami, różnych rodzajów *questów* wymagających choćby pobieżnego poznania ekspozycji, koncertów przykładowo muzyki folkowej, zwiedzania niedostępnych na co dzień zakamarków wybranej instytucji czy udziału w warsztatach edukacyjnych i rękodzielniczych. Badacze zjawiska zwracają uwagę, że „Noc Muzeów to wyjście ze sztuką, przede wszystkim tą określaną mianem wysokiej, do każdego, kto zechce poświęcić jej swój wolny czas. Zatem sztuka i kultura stają się wówczas w pewien sposób egalitarne”⁵. To też często jedyna okazja, aby przyciągnąć do siebie widza, który na co dzień nie jest klientem muzeum lub dotychczas nie interesował się jego działalnością.

Lubimy się bać

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” to instytucja typu skansenowskiego, której ekspozycję stanowią przede wszystkim obiekty tradycyjnego budownictwa ludowego, w tym zagrody chłopskie, obiekty przemysłu wiejskiego, obiekty sakralne, użyteczności publicznej oraz spi-chlerze – dworskie, plebańskie i chłopskie z części Górnego Śląska oraz Zagłębia Dąbrowskiego od końca XVIII wieku do lat 50. XX wieku. Jak zauważają w swoim artykule Marcin Wądołowski i Paweł Roszak-Kwiatek:

Skansen stwarza warunki do odtworzenia elementów kultury minioniej w nawiązaniu do rzeczywistej przestrzeni geograficznej i społecznej. Współcześnie coraz częściej muzea typu skansenowskiego podejmują liczne, różnego rodzaju inicjatywy, których celem jest wywołanie u widzów „zachwyty”, co często wiąże się z nieodzowną w takim wypadku komercjalizacją wielu treści⁶.

■ 4 Ibidem, s. 295.

5 K. Rokosz, P. Głowacki, *Noc Muzeów...*, s. 288.

6 M. Wądołowski, P. Roszak-Kwiatek, *Kultura ludowa Beskidu Śląskiego na ekspozycji Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”*, „Rocznik Muzeum »Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie«” 2014, t. 2, s. 102.

Chorzowski skansen od lat ma w ofercie szereg imprez plenerowych, które swoją tematyką nawiązują do roku obrzędowego wsi śląskiej, tradycyjnego rzemiosła i rękodzieła ludowego czy dawnych zajęć i prac wiejskich. Każda z nich cieszy się dużym zainteresowaniem wśród zwiedzających, a frekwencja podczas wydarzeń utrzymuje się zazwyczaj na stałym poziomie⁷. Wyjątek stanowi Noc Muzeów, do której organizacji muzeum włączyło się w 2013 roku. Impreza pod nazwą „Horror w skansenie. Demony śląskie” z roku na rok staje się coraz atrakcyjniejsza pod względem programu, a liczba zwiedzających, chcących przeżyć tę noc w chorzowskim skansenie, ma tendencję wzrostową, co pokazuje poniższe zestawienie:

- 2013 rok – 1300 osób,
- 2014 rok – 1637 osób,
- 2015 rok – 2732 osoby,
- 2016 rok – 3063 osoby,
- 2017 rok – 3150 osób,
- 2018 rok – 4814 osób,
- 2019 rok – 2659 osób⁸.



Fot. 1. Pierwsza Noc Muzeów zorganizowana w 2013 roku – zainteresowanie imprezą przerosło najśmielsze oczekiwania organizatorów

Źródło: archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

■ 7 Wahania frekwencji w danych latach są spowodowane złymi warunkami atmosferycznymi w dniu imprezy.

8 W 2019 r. nad Chorzowem przeszły intensywne opady deszczu oraz burze, które zmusiły organizatorów do przerwania imprezy po czterech godzinach. Wpłynęło to znacząco na frekwencję Nocy Muzeów.

Choć wydawać by się mogło, że „masowość” Nocy Muzeów i natłok atrakcji sprawia, iż gość muzealny nie będzie świadomym odbiorcą kultury, a ogląd ekspozycji czy działalności podstawowej instytucji zostanie zmarginalizowany, to doświadczenie pokazuje, że Noc Muzeów jest wartością dodaną – stwarza nie tylko możliwość promocji, ale i przyciąga potencjalnie nowych klientów. Niezaprzeczalnie już rodzaj instytucji kultury, jakim jest muzeum na wolnym powietrzu, pozwala poznać ekspozycję podczas Nocy Muzeów choćby pobieżnie, a jej niezaprzeczalny urok sprawia, że chce się odwiedzić to miejsce ponownie, by obejrzeć zabytkowe chałupy i inne obiekty także w ciągu dnia.

Horror w skansenie. Demony śląskie

Kiedy podjęto decyzję o organizacji pierwszej Nocy Muzeów w skansenie, tematyka nasuwała się sama – śląskie demony, a w związku z tym informacje zaczerpnięte z podań wierzeniowych, a konkretnie demonologicznych, czasem także wierzeń magicznych, stanowiących integralny element kultury wiejskiej społeczności. Jak pisze Paweł Zych w swoim *Bestiariuszu*:

Studiując rodzime baśnie, podania i legendy, odnosimy nieodparte wrażenie, iż nasi przodkowie kochali niesamowite opowieści [...]. Czasem mroczne, a czasem wesołe, tajemnicze i rubaszne, straszne lub wzruszające, do śmiechu i ku przestrodze, zawsze jednak oryginalne, nieskrępowane niczym poza fantazją autora. Co i rusz pojawiały się w nich utopce, wąpierce, strzygi, diabły, duszki, zjawy oraz inne fantastyczne istoty⁹.

Oczywiście nie można zapominać, że dawniej stanowiły one istotny element wierzeniowości ludowej i za ich pośrednictwem nasi przodkowie wyjaśniali sobie, jak funkcjonuje świat¹⁰.

Próba przybliżenia magicznego świata wierzeń podczas Noc Muzeów okazała się strzałem w dziesiątkę. Z roku na rok przybywa śmiałków, którzy chcą wystawić swoją odwagę na próbę. Czeka ich jednak nie lada

■ 9 P. Zych, W. Vargas, *Bestiariusz słowiański*, cz. 1, Olszanica 2015, s. 5.

10 A. Przybyła-Dumin, *Uwaga! Nowość! Rzecz o tradycyjnych i współczesnych sposobach ostrzegania przed niebezpieczeństwem*, [w:] *Kultura codzienności, codzienność w kulturze*, red. R. Mielczarek, M. Skorzycki, A. Sołtys, B. Sułkowski, Łódź 2014, s. 28–30.



Fot. 2. Noc Muzeów 2018: mamuna i podciep

Fot. M. Śliwa

wyzwanie, na terenie ekspozycji bowiem spotkają dwanaście śląskich straszaków¹¹, które mają za zadanie zarówno przestraszyć, jak i rozbawić gości. Wśród pełnej uroku i tajemniczości muzealnej scenerii, podążając za przewodnikiem, zwiedzający spotykają między innymi: szaloną heksę

11 W rolę śląskich straszaków wcielali się aktorzy Teatru Nowego w Zabrzu, Teatru „Lufcik na korbkę”, Fabryki Kultury oraz aktorzy scen śląskich.

szykującą magiczne napary, sympatycznego i wygadanego utopca, który zachęca, żeby wejść do stawu po skarby, czy blakającego się po polach miedzianika szukającego odkupienia i pomocy. Na trasie pojawiają się także demony mniej życzliwe, których zadaniem jest wzbudzać strach i niepokój. Jest głodny krwi, rzucający się na przechodniów upiór, atakująca z zaskoczenia – szczególnie osoby odłączające się od grupy – strzyga czy wylaniająca się zza pleców gości i porywająca dzieci mamuna. Dodatkowo atmosferę tajemniczości podkreślają odgłosy wycia, zawodzenia i jęki rozchodzące się po całym muzeum.

Wspólna zabawa to nie jedyne założenie imprezy „Horror w skansenie”. Niesie ona ze sobą także wartość edukacyjną. Demony w charakterystyczny dla siebie sposób opowiadają historię swojego pochodzenia. Przewodnicy zdradzają dawne sposoby skutecznego odczyniania czarów i odstraszenia złych mocy, a na głodnych wiedzy przy kręgach ogniskowych czekają gawędziarze oraz znawcy kultury regionu opowiadający o dawnych wierzeniach¹².

Ideą wydarzenia „Horror w skansenie. Demony śląskie” jest zaprezentowanie wizji świata naszych przodków, ale także dostarczenie rozrywki za pośrednictwem kontaktu z tajemnicą, wywołanie niepokoju i zadumy nad przeszłością. Odniesienie do „śląskiego horroru” ma pokazać, że:

ludowe podania wierzeniowe, mające wywoływać grozę, strach i lęk, były wykorzystywane do ściśle określonych celów. Ich skutek był społecznie pozytywny. Wszak wychowywały, uświadamiały, napominały, wprowadzały w atmosferę norm etycznych [...]. Horror tradycyjny, ten ludowy wynikał z myślenia magicznego, z irracjonalnych postaw i wierzeń¹³.

Choć współczesny odbiorca daleki jest od wiary w istnienie demonów i traktuje je raczej z przymrużeniem oka, to nie można im odmówić

■ 12 Spotkania odbywające się przy kręgach ogniskowych prowadzili: Agnieszka Przybyła-Dumin – kierownik Działu Nauki Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, doktor nauk humanistycznych, folklorysta, etnograf, kulturoznawca; Paweł Zych – autor *Bestiariusza słowiańskiego*; Marek Szołtysek – śląski pisarz, dziennikarz, historyk, autor książek związanych z kulturą i kuchnią śląską; Leon Śladek – członek Stowarzyszenia Miłośników Śląskiej Tradycji, Kultury i Historii, znawca kultury regionu, przewodnik turystyczny; Paweł Roszak-Kwiatkiewicz – pracownik Działu Zabytków i Obiektów Ruchomych Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, kustosz, historyk.

13 D. Simonides, *Śląski horror. O diablach, skarbnikach, utopcach i innych strachach*, Katowice 1984, s. 7.

swoistego uroku. Dawna kultura, a wraz z nią cały szereg wierzeń magicznych działają jak magnes nawet na najbardziej zatwardziały racjonalistów, bo jak pokazuje frekwencja – z roku na rok coraz więcej osób chce spędzić tę wyjątkową noc właśnie w towarzystwie śląskich straszaków. Pomimo iż sama organizacja przedsięwzięcia jest pracochłonna i angażuje bardzo wiele osób, to efekt końcowy oraz zadowolenie zwiedzających są warte zachodu, dając także ogromną satysfakcję samym organizatorom.

Summary

Long Night of Museums.
Horror at the Open-Air museum
Meeting with Silesian Bogeymen at the Museum
“Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”

The article *Long Night of Museums. Horror at the open-air museum. Meeting with Silesian bogeymen at the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów”* tries to bring closer the issue related to the organization of the event Long Night of Museums. It discusses the success of the event and presents the activities undertaken to make the event attractive. Furthermore, it draws attention to the commercialization of the Long Night of Museums, but also tries to demonstrate its promotional and educational nature. The article illustrates how the attendance and thus the popularity of the event has grown over the years.

Recenzja wystawy „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” oraz katalogu jej towarzyszącego

Krystyna Turek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wystawa „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza” zorganizowana w 2020 roku przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” jest częścią działań instytucji związanych z wieloletnią digitalizacją archiwum etnograficznego badacza, które zostało przekazane przez spadkobierców. Kuratorami wystawy oraz autorami towarzyszącego jej katalogu¹ są Krzysztof Bulla i Agata Krajewska.

Kompozycja wystawy wraz z przygotowanym katalogiem tworzy spójną w treści, rzeczową i logicznie rozplanowaną całość. Poświęcona jest materiałom archiwalnym zachowanym w tece folklorystycznej profesora Adolfa Dygacza, wybitnego znawcy tradycyjnej kultury muzycznej Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. W odrębnym fragmencie wystawy prezentuje sylwetkę uczonego, jego życie, działalność zawodową, pedagogiczną i społeczną, zwłaszcza rozległy obszar jego zainteresowań i rezultatów badawczych sfinalizowanych w wielu studiach i pracach naukowych, edycjach śpiewnikowych oraz szkicach popularnonaukowych². Głównym tematem

■ 1 K. Bulla, A. Krajewska, *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza. Katalog wystawy*, Chorzów 2020.

2 Np. A. Dygacz, *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921*, Katowice 1958; idem, *Pieśni górnicze. Studium i materiały*, Katowice 1960; idem, *Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich*, „Opolski Rocznik Muzealny” 1966, t. 2; idem, *Rzeka Odra w polskiej pieśni ludowej. Studium folklorystyczne*, Katowice 1966; idem, *Ludowe pieśni górnicze w Zagłębiu Dąbrowskim*, Katowice 1975; idem, *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*, Katowice 1987; idem, *Śląskie pieśni ludowe. Wybór źródeł*



Fot. 1–4. Wystawa „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”

Fot. A. Kreis

poznawczym wystawy pozostaje obszerny zbiór pieśni ludowych, udokumentowanych przez Adolfa Dygacza podczas długoletniej pracy terenowej i naukowo-badawczej. Archiwalny zasób materiałów źródłowych ułożono w czytelne bloki tematyczne – tablice informacyjne, opracowane poprawnie i szczegółowo, z przykładami tekstów i melodii pieśni oraz planszami zabytkowych instrumentów ludowych i szklanych. Obszerną ekspozycję uzupełniono poglądowymi nagraniami muzycznymi i audiowizualnymi. Uczestnicy wystawy mają więc możliwość wyboru interesujących ich zagadnień, umiejscowionych w odrębnych tablicach tematycznych.

Na szczególną uwagę zasługuje kompetentnie przygotowany katalog wystawy, opracowany w kilku częściach, poprzedzonych wstępem,

i opracowanie, Katowice 1995; idem, *Pieśni powstańcze. Wybór źródeł i opracowanie*, Katowice 1997.

w którym uzasadniono tytuł wystawy oraz związki pieśni ludowej z całościem kształtem życia ludzkiego. Jego zaletą jest wyrazisty i komunikatywny styl wypowiedzi.

Początkowa część ekspozycji i (w skróconej formie) katalogu zawiera biografię Adolfa Dygacza, w której przedstawiono ród Dygaczów, wyjaśniono etymologię nazwiska, dołączając drzewo genealogiczne rodu. Opisano miejsce urodzenia folklorysty, dzieciństwo i atmosferę domu rodzinnego, jego edukację podstawową z podkreśleniem inspirujących poczyną nauczycieli, którzy rozbudzili w nim zainteresowanie rodzinnymi pieśniami ludowymi. Dalsze wiadomości dotyczą kolejnych etapów kształcenia Adolfa Dygacza w Lublińcu, Katowicach i w Warszawie oraz trudnego życia w czasie II wojny światowej i po jej zakończeniu, gdy podjął studia ekonomiczno-prawne, muzyczno-pedagogiczne i muzykologiczne.

W zwięzły sposób omówiono karierę naukową badacza, długoletnią działalność pisarską jako recenzenta wydarzeń artystycznych na Śląsku oraz współpracę z organizacjami i instytucjami kultury. Ważkie poznawczo treści zawarto w prezentacji publikacji książkowych Dygacza, studiów i opracowań pieśni górniczych i powstańczych, pieśni odrzańskich, swawolnych i religijnych, uzupełniając rozważania o liczne artykuły ogłaszane w czasopiśmie naukowych oraz codziennej prasie. Przedstawiono również działalność radiową i telewizyjną badacza, akcentując znaczenie cyklu telewizyjnego pt. „Z teki Adolfa Dygacza”, który popularyzował ludową twórczość muzyczną. Oceniony też został talent pedagogiczny profesora, który wypromował liczne grono teoretyków muzyki i nauczycieli, w tym czternastu doktorów, którzy z szacunkiem i uznaniem wspominali swojego Mistrza.

Szczegółowo opisano drogę naukową uczonego. Wspomniano o zaginionych rękopisach, o czynnym udziale w ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, o całokształcie dokonań z wyróżnieniem ważnych osiągnięć badawczych dotyczących zagadnień komparatystyki oraz związków folkloru z twórczością literacką i kompozytorską. W tej części opracowania zdefiniowano ponadto pojęcie pieśni ludowej, omówiono zasady porządkowania kolekcji pieśniowych, ujawniono też pochodzenie pieśni ze zbiorów Dygacza, sposobów ich zapisywania oraz wypracowaną przez niego klasyfikację materiałów źródłowych. Przedstawione treści, z dołączoną mapą jego działalności terenowej, mają charakter wprowadzenia do szczegółowego opisu zapisów pieśniowych oraz ich naukowego oglądu.

Zasadniczy zrąb wystawy i opracowanego katalogu tworzy archiwalna kolekcja muzyczna Adolfa Dygacza. Prezentacją i rozważaniami objęto zgromadzony zasób pieśniowy, który uporządkowano zgodnie z przyjętymi w nauce zasadami klasyfikacji utworów ludowych. Wyodrębniono

samodzielną grupę pieśni zawodowych, zwłaszcza górniczych i hutniczych charakterystycznych dla regionu śląsko-zagłębiowskiego, które zajmowały szczególne miejsce w działalności naukowej folklorysty. W nawiązaniu do sporządzonej przez badacza klasyfikacji i systematyki pieśni górniczych i hutniczych omówiono typowe przykłady utworów związanych z tymi zawodami oraz ich specyfiką. Cytowane teksty akcentują społeczną rangę zawodu, mówią o pracowitości i wytrwałości w pracy, o codziennych trudach, życiu rodzinnym i towarzyskim, w wielu strofach o realiach zawodu i narzędziach pracy, także o sytuacji bytowej i kulturze obyczajowej. Przedstawiono również utwory związane z innymi zawodami, na przykład profesjami typowymi dla folkloru muzycznego Nadodrza czy przykłady pieśni rzemieślniczych.

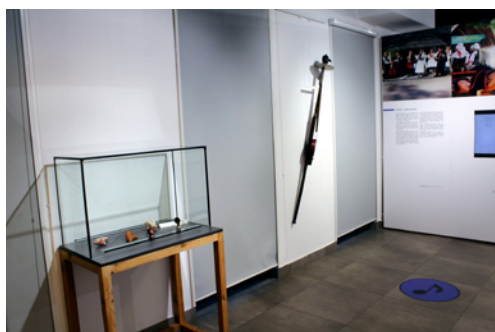
Wiele uwagi poświęcono charakterystyce pieśni powszechnych, ze szczególnym wyróżnieniem historycznych i rewolucyjnych. Przedstawiono i omówiono repertuar powiązany z wydarzeniami okresu powstań i plebiscytu na Śląsku, repertuar pieśni zróżnicowany tematycznie i gatunkowo, często nacechowany krytyką ówczesnej rzeczywistości oraz akcentami bojowymi i patriotycznymi. W prezentacji uwzględniono bardzo ciekawy materiał źródłowy dokumentujący czas II wojny światowej, o tematyce zbrojnej, agitacyjnej i więziennej, ilustrujący w realistyczny sposób obraz okupacji hitlerowskiej, ze wskazaniem katowickiej pieśni z okresu kampanii wrześniowej, jak również twórczą adaptację melodii kołędowych do aktualnych wydarzeń dziejowych.

Z grupy pieśni historycznych wybrano przykłady tekstów o nośnym wydźwięku społecznym, znane wśród górników i hutników oraz w środowisku wiejskim, z dominującym tematem bezrobocia, nędznego życia wielu rodzin, niskiego wynagrodzenia za pracę oraz wyzysku pracowników.

W odrębnej części opracowania omówiono zespół pieśni rodzinnych, podejmujących tematykę współżycia rodzinnego, małżeńskiego i obyczajowego, przywołano również kilka pięknych kołysanek, piosenek i zabaw dzieci.

Szczegółowej charakterystyce poddano dział liryki miłosnej, z dominującymi wątkami miłosnymi i zalotnymi w pieśniach górniczych i hutniczych. Przykładowe teksty odzwierciedlają relacje młodych ludzi, gamę ich wzajemnych uczuć, wyznań i trosk, jakże odmiennych w tonie – jak podkreślił Adolf Dygacz – bo mniej żywiołowych i powściągliwych w wyrazie niż w ujęciach znanych twórczości chłopskiej³. Wiele cytowanych strof

■ 3 Por. A. Dygacz, *Ludowe pieśni górnicze...*, Katowice 1975, s. 67; idem, *Z badań nad pieśnią...*, s. 290.



Fot. 1–4. Wystawa „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”

Fot. A. Kreis

pieśniowych wskazuje, że historie miłosne łączą się często z wątkami pracy, ze stylem życia robotników, z rangą ich zawodu. Wyraźnie mówią o tym popularne ujęcia z motywem wyboru męża. Cenne poznawczo pozostają refleksje skupione wokół pieśni frywolnych i żartobliwych. Utrwalone przez Dygacza przekazy uzupełniają wiedzę o twórczej inwencji wykonawców ludowych, którzy dość często sięgali do humoru sytuacyjnego, do znanych im relacji rodzinnych, do tematów damsko-męskich, jak też dosadnej ironii i kąśliwej satyry. Wiedzę o tradycyjnym repertuarze ludowym dopełniają przykłady pieśni pijackich, dziadowskich, więziennych i refleksyjnych. Część z nich to unikatowe zapisy w kolekcji folklorysty, aby przypomnieć o katowickiej gilotynie w pieśni *Katowskie więzienie*, czy też utwory pełne zadumy nad życiem ludzkim, nad przyrodą i światem, nad pięknem krajobrazu lokalnego, zachowane w folklorze odrzańskim.

Ważny fragment obszernej wystawy i przygotowanego katalogu stanowią pieśni obrzędowe cyklu dorocznego i rodzinnego. W omówieniu tej grupy utworów

przywołano dawne teksty marzankowe oraz pieśni goikowe i sobótkowe z odpowiednim komentarzem. Podobnie uczyniono, odnosząc się do pieśni dożynkowych, do tradycyjnego kolędowania i życzeń składanych w okresie świąt Bożego Narodzenia, do ludowych przedstawień (z zachowaną w archiwum Dygacza szopką hutniczą) oraz szczątkowych już form celebrowania ostatnich dni karnawału.

Analizie poddano również zespół obrzędowych pieśni rodzinnych, związanych z przebiegiem wesela (z uwagą o zachowanym w materiałach archiwalnych hutniczym obrzędzie weselnym), także z kresem ludzkiego życia, nie zapominając o chwilach radosnych, łączących się z narodzinami dziecka, jak w unikatowym zapisie pieśni *Radośnik*, na powitanie syna narodzonego w rodzinie hutnika. Kilka uwag poświęcono obrzędowym pieśniom górniczym i hutniczym, które upamiętniają patronów tych zawodów: św. Barbarę i św. Floriana oraz ich doroczne święta.

Zasób treściowy omawianej wystawy wzbogacają tematyczne „Ciekawostki”. Zawierają one następujące informacje: o tańcach górniczych i hutniczych z przykładowymi pieśniami, o instrumentach ludowych oraz instrumentarium hutników szkła, o związkach literatury z folklorem hutniczym (poemat Walentego Roździeńskiego), o wybranych wątkach pieśniowych (*Karolinka*, kołysanka powstańcza *Kajze mi sie podziół mój synocek miły* oraz pieśń *Do bytomskich strzelców*), także o folklorze górników naftowych i powiązaniach folkloru wokalnego z twórczością literacką. Całość szaty wizualnej dopełniają wiadomości o aranżacjach wielu utworów ludowych i współczesnym wykonawstwie tradycyjnych pieśni śląskich, które wsparto przykładowymi nagraniami.

W konkluzji pragnę podkreślić, iż zarówno kompozycja wystawy, jak i estetyczny wystrój całości, wraz z kompetentnie opracowanym katalogiem, zasługują na pozytywną ocenę. Wystawa spełnia bowiem doniosły cel dokumentacyjny, poznawczy, dydaktyczno-wychowawczy i społeczny. Prezentuje archiwalny materiał pieśniowy pochodzący z teki folklorystycznej Adolfa Dygacza, który utrwalony został zapisami tekstów i melodii pochodzących z żywej tradycji, a więc utworów udokumentowanych podczas prowadzonych przezeń eksploracji terenowych. Udostępnione źródła ukazują główne kierunki badań uczonego. Poznajemy więc rozległy obszar jego zainteresowań oraz sukcesywnie podejmowane tropy badawcze, finalizowane wydawnictwami źródłowymi, studiami analitycznymi i interpretacyjnymi, które potwierdzają bogactwo form dawnej kultury ludowej, społecznej i obyczajowej, słownej i muzycznej terenu Górnego Śląska oraz Zagłębia Dąbrowskiego. Opracowany dla potrzeb wystawy zasób pieśniowy rozplanowany został czytelnie i prawidłowo, zgodnie z przyjętymi

Summary

Review of the Exhibition “Life as Song. From the Portfolio of Professor Adolf Dygacz” and Accompanying it Catalog

The exhibition “Life as Song. From the Portfolio of Professor Adolf Dygacz” was organized by the Museum “Upper Silesian Ethnographic Park in Chorzów” in 2020. The curators of the exhibition and the authors of the accompanying it catalog are Krzysztof Bulla and Agata Krajewska.

The composition of the exhibition together with the prepared catalog form a coherent in the terms of its content, factual and logically planned whole. The exhibition is devoted to archival materials preserved in the folklore portfolio of

w folklorystyce polskiej zasadami porządkowania i klasyfikacji utworów ludowych. Materiały źródłowe opatrzone zwięzłym wykładem, objaśniającym charakter i tematykę poszczególnych grup pieśniowych, ich znaczenie, sprawowane funkcje, zachowane wartości i przesłania.

Przedstawiona kolekcja jest cennym źródłem wiedzy o ludowej kulturze muzycznej, zwłaszcza twórczości wokalne, kulturze społecznej i obyczajowej różnych środowisk i grup zawodowych Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Urozmaicona dokumentalnymi zdjęciami, filmem przybliżającym osobowość i działalność badacza, licznymi przykładami rękopisów i maszynopisów pieśni ludowych pochodzących z archiwum Adolfa Dygacza oraz nagraniami muzycznymi i audiowizualnymi ma nie tylko wartość emocjonalną, ale przede wszystkim poznawczą, wywołującą w odbiorcach świadomość rodzimej tradycji kulturowej.

Z wielkim uznaniem należy przyjąć fakt zorganizowania przez Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” wystawy „Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza”, poświęconej spuściznie naukowej tego wybitnego przedstawiciela etnomuzykologii i folklorystyki śląskiej. Dzięki wysiłkowi pracowników tego ośrodka muzealnego bardzo cenne i zabytkowe już dzisiaj pieśni ludowe, potwierdzające inwencję i twórczy dorobek naszych przodków, nie uległy zapomnieniu.

Podjęte przedsięwzięcie organizacyjne, wystawiennicze i naukowe ma rangę szczególnie ważkiego dokumentu, jest bowiem pionierskim, odkrywczym i doniosłym wydarzeniem, które wyraźnie i trwale wpisuje się w krajobraz współczesnej kultury Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego.

Professor Adolf Dygacz, an outstanding expert in the traditional musical culture of Upper Silesia and the Dąbrowa Basin. In a separate part, the exhibition presents the scientist, his life, professional, pedagogical and social activity, especially the extensive area of his interests and research results collected in many studies and scientific works, songbook editions and popular science study sketches. The main subject of the exhibition is an extensive collection of folk songs, documented by Adolf Dygacz during many years of his field work and research. The archival resource of source materials was arranged into clear thematic blocks – information boards, correctly and precisely prepared, with examples of texts and song melodies, and boards of antique folk and glass instruments. The extensive exhibition has been complemented with illustrative music and audiovisual recordings. Therefore, the participants of the exhibition have the opportunity to choose only elements of their interest, which are placed in separate thematic boards.

The organizational, exhibition and scientific project undertaken has the rank of a particularly important document, as it is a pioneering, revealing and momentous event that clearly and permanently fits into the landscape of contemporary culture of Upper Silesia and the Dąbrowa Basin.

Recenzja książki: *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii w czasach II wojny światowej*

Dominika Machnio

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ORCID: 0000-0003-0672-140X

Dominika Machnio
Recenzja książki: *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii...*

Album pt. *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii w czasach II wojny światowej* został opracowany przez dwóch badaczy – Wiesława Dziubka i Wojciecha Kominiaka. Stanowi kontynuację poprzednich pozycji wydawniczych dotyczących tego miasta, z których pierwsza poświęcona była czasom cesarstwa austro-węgierskiego¹, a druga okresowi międzywojennemu².

Jest to jedyna wydawnicza próba przedstawienia lat okupacji hitlerowskiej w Bielsku-Białej w oparciu o zebrany materiał fotograficzny i ilustracyjny, dokonana po 80 latach od wybuchu II wojny światowej. Zbiór prezentowany w albumie zawiera 250 fotografii i widokówek, w wielu przypadkach wcześniej niepublikowanych. Wśród nich znajdują się również znalezione w archiwach amerykańskich unikatowe zdjęcia lotnicze Bielska, Białej i okolic z około 1941 roku. Warto podkreślić, że autorzy publikacji w odróżnieniu do poprzednich tomów wykorzystali nie tylko pocztówki, ale również amatorskie zdjęcia, najczęściej wykonane przez niemieckich żołnierzy stacjonujących w mieście podczas wojny. Pocztówki natomiast pochodzą głównie od wydawców działających na terenie miasta.

Całość ułożona jest w taki sposób, że stanowi swego rodzaju repertarz z wydarzeń, które miały miejsce w okresie wojny. Najstarsze zdjęcie

■ 1 P. Kenig, W. Kominiak, *Bielsko-Biała na dawnej pocztówce w czasach monarchii austro-węgierskiej*, Bielsko-Biała 2001.

2 E. Janoszek, W. Kominiak, *Bielsko-Biała w czasach II Rzeczypospolitej*, Bielsko-Biała 2008.

pochodzi z 3 września 1939 roku, a najnowszym jest zbiorowa fotografia żołnierzy Armii Czerwonej na tle schroniska na Magurce wykonana w lutym 1945 roku.

Książka została podzielona na siedem części: *Bielsko-Biała w latach 1939–1945*, *Wrzesień 1939*, *Bielitz*, *Okolice*, *Zdjęcia lotnicze*, *1945* oraz *Aneksy*. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż łatwo odnaleźć potrzebne informacje, ponieważ nawigację po publikacji ułatwia symbol „rączki”, czyli rodzaj odnośnika, który pozwala na znalezienie skojarzeń i powiązań pomiędzy obiektami, wydarzeniami czy osobami opisywanymi w albumie.

We wstępie autorzy przedstawili motywy, jakie skłoniły ich do stworzenia tej publikacji. Zostały również wymienione źródła, z jakich korzystali, oraz osoby, które służyły im pomocą. Warto zauważyć, że konsultacji historycznych udzielił dr Jerzy Polak, a redakcji dokonała dr Ewa Janoszek, dwoje wybitnych specjalistów z zakresu historii Bielska-Białej. Tak jak w poprzednich publikacjach, pokazujących dawne Bielsko i Białą, autorzy postanowili utrzymać opisy w czasie teraźniejszym – słowa „obecny” i „dzisiejszy” odnoszą się zatem do II wojny światowej. Warte zaznaczenia jest to, że do 67. fotografii w podpisach posługują się polskimi nazwami ulic, używanymi w okresie międzywojennym, od 68. natomiast dodają określenia niemieckojęzyczne, informując o zmianie stosowanej w tym czasie nomenklatury. Modyfikacja nazewnictwa nastąpiła już 18 października 1939 roku³.

W pierwszej części, zatytułowanej *Bielsko-Biała w latach 1939–1945*, autorzy podjęli się wyjaśnienia dość skomplikowanego tła historycznego do wybuchu oraz w trakcie II wojny światowej. Słusznie zostało podkreślone, że już przed wojną dwa miasta – Bielsko i Biała – były powiązane wieloma instytucjami miejskimi. W okresie okupacji zostały połączone w jedno – *Bielitz*. Ludność polska poddana została licznym prześladowaniom i eksterminacji, żydowska natomiast, która w latach 30. XX wieku stanowiła około 20% mieszkańców Bielska i 12,8% Białej⁴, została wysiedlona do gett utworzonych w Białej, Kozach i Kętach, a następnie wywieziona do obozu w Auschwitz-Birkenau lub innych obozów zagłady⁵.

W czasie wojny *Bielitz* nadal funkcjonowało jako miasto wysoko uprzemysłowione, przy czym cała produkcja była nastawiona na potrzeby III Rzeszy. Wskazać można, że dzięki temu miasto wyszło z działań wojennych z niewielkimi stratami w zabudowie miejskiej i fabrycznej.

■ 3 W. Dziubek, W. Kominiak, *Bielsko-Biała i okolice na dawnej pocztówce i fotografii w czasach II wojny światowej*, Bielsko-Biała, 2019, s. 111.

4 P. Kenig, W. Kominiak, *Bielsko-Biała...*, s. 9.

5 W. Dziubek, W. Kominiak, *Bielsko-Biała i okolice...*, s. 21.

Nieznaczne szkody dotyczyły budynków wiejskich w okolicach dzisiejszych dzielnic Lipnik, Straconka i Hałcnów. II wojna światowa zmieniła jednak całkowicie obraz Bielska i Białej, przerwaniu uległy wielowiekowe powiązania kulturowe, zakończył się definitywnie okres wielonarodowości, a na długie lata historia uległa zapomnieniu i zatarciu. Autorzy podkreślają, że mimo podejmowanych prób do dziś nie udało się ustalić dokładnej liczby strat w ludności polskiej i żydowskiej z Bielska i Białej.

Druga część, poświęcona wrześniowi 1939 roku, jest zarazem pierwszym rozdziałem, który składa się wyłącznie z pocztówek i fotografii opatrzonych podpisami. Rozpoczyna się zdjęciem widoku ogólnego miasta z dominującą wieżą kościoła pw. św. Mikołaja. Następnie opublikowane zostały ujęcia przedstawiające ulicę 3 Maja zniszczoną po wybuchu ładunków w tunelu linii kolejowej przebiegającej przez miasto. Autorzy, ukazując ogrom zniszczenia, przybliżają nam jednocześnie, jak normalnie w pierwszych dniach wojny toczyło się życie mieszkańców. Od zdjęcia nr 10 możemy zobaczyć fotografie i pocztówki, na których uchwycono mieszkańców Bielska witających wojska Wehrmachtu. W jednym z opisów, które im towarzyszą, autorzy przypominają, że według spisu powszechnego z 1931 roku około 50% ludności Bielska deklarowało narodowość niemiecką⁶. Po bliższym zapoznaniu się ze zdjęciami można zauważyć, iż większość osób tam sfotografowanych to kobiety – mężczyźni zostali zmobilizowani do Wojska Polskiego. W tym rozdziale pokazane są też ujęcia spalonej na początku września 1939 roku bielskiej synagogi. W czasach nam współczesnych na jej miejscu znajduje się Galeria Bielska BWA.

Część trzecia – *Bielitz* – rozpoczyna się fotograficzną dokumentacją odbudowy wysadzonego tunelu kolejowego. Jest to rozdział najdłuższy, ukazujący funkcjonowanie miasta w czasie okupacji. Autorzy wspominają, że mimo często tragicznego losu części rdzennych mieszkańców miasta, miejscowi i przyjezdni Niemcy znajdowali w Bielitz spokój i bezpieczeństwo. Organizowane były obchody świąt, zawody sportowe czy pokazy gimnastyczne. Pocztówki i fotografie zebrane w tym rozdziale prezentują wręcz sielankowy obraz miasta z dala od wojny. Dla współczesnych jego mieszkańców ważne może być poznanie tych obiektów i budynków, które przetrwały w prawie niezmienionej formie, oraz tych, które się nie zachowały.

Kolejna część poświęcona jest okolicom Bielska i Białej. Przedstawia malownicze krajobrazy pobliskich wsi, stanowiących dziś dzielnice miasta, takich jak Wapienica, Kamienica, Olszówka czy Lipnik. Zdjęcie

nr 210 pokazuje nieistniejący współcześnie, zlokalizowany na stoku Dębowca Cmentarz Bohaterów – żołnierzy niemieckich poległych podczas kampanii wrześniowej. Czytelnicy mogą zapoznać się również z fotografiami schronisk górskich, z których kilka funkcjonuje do dzisiaj.

Część piąta prezentuje zdjęcia lotnicze z zaznaczonymi miejscami egzekucji ludności cywilnej oraz partyzantów. Na fotografiach zostały naniesione oznaczenia miejsc, w których znajdowały się obiekty zasługujące na szczególną uwagę, jak na przykład ważne budynki w mieście istniejące do dzisiaj i te związane bezpośrednio z czasami II wojny światowej – siedziba gestapo czy położenie getta żydowskiego.

Ostatnia część jest najkrótsza, ponieważ zawiera tylko jedno, za to unikatowe zdjęcie, które przedstawia wspomnianych wcześniej żołnierzy Armii Czerwonej przed schroniskiem górskim na Magurce w lutym 1945 roku, po wyparciu ostatnich oddziałów niemieckich z miasta.

Zwieńczeniem książki są *Aneksy*, zawierające spis ulic z podziałem na dzielnice, ich nazwy z 1939 roku, z okresu okupacji oraz współczesne. Pozwala to czytelnikowi na lepsze zorientowanie się w topografii miasta w latach 1939–1945 w porównaniu z dzisiejszą. Dodatkowo dla osób pragnących rozszerzyć wiedzę została dodana literatura dotycząca historii Bielska-Białej.

Książka jest bardzo wartościową oraz unikatową pozycją i wspaniale poszerza wiedzę dotyczącą funkcjonowania miast Bielska i Białej w tych trudnych czasach. Z jednej strony jest dokumentem historycznym, ukazującym ich atmosferę podczas wybuchu i w trakcie II wojny światowej, z drugiej – urbanistycznym, przedstawiającym w jak niewielkim stopniu zmieniło się centrum miasta. Dla obecnego mieszkańca Bielska-Białej album stanowi więc możliwość retrospekcyjnego spaceru po ulicach, które codziennie przemierza.

Book Review:
*Bielsko-Biała and its Surroundings
during the Second World War
in Old Postcards and Photographs*

The album Bielsko-Biała and its surroundings during the Second World War in old postcards and photographs is the first publishing attempt to present – in such an extensive form – the period of the Nazi occupation in Bielsko-Biała, based on the collected photographic and illustrative material. The photographs are accompanied by an appropriate commentary, edited in such a way as to give the reader the impression that their directly participate in the events illustrated by the photographs.

Opracowanie graficzne

Marek J. Piwko {mjp}

Redakcja techniczna

Agencja Reklamowa TOP

Daniel Jaskóła

Zdjęcie na okładce – Antoni Kreis

Copyright © by Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, Chorzów 2020



ISSN 2353-2734

Wydawnictwo

Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”

ul. Parkowa 25, 41-500 Chorzów

tel. (32) 241-07-18, fax: (32) 241-55-01

www.muzeumgpe-chorzow.pl

Institucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego

Skład, łamanie, druk i oprawa

Agencja Reklamowa TOP

ul. Toruńska 148, 87-811 Włocławek

tel. 54 423 20 40, fax 54 423 20 80

agencja.top@agencjatorp.pl, www.agencjatorp.pl