



Chełmoński - Kolberg

Źródła i inspiracje



Wystawa ze zbiorów Muzeum w Łowiczu

Radziejowice 2014

scenariusz i kuratela wystawy: Magdalena Bartosiewicz
opracowanie źródeł Oskara Kolberga: Maria Pomianowska
opracowanie źródeł Józefa Chełmońskiego: Elżbieta Charazińska
redakcja: Justyna Stolarska, Agnieszka Banasikowska
fotografie eksponatów: Piotr Ligier

wydawca:



Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach

projekt graficzny: Dominik Szustakowski
druk: Top druk

ISBN 978-83-61639-29-9

Chełmoński - Kolberg

Źródła i inspiracje

Wystawa ze zbiorów Muzeum w Łowiczu

Projekt dofinansowano ze środków MKiDN w ramach projektu
"Kolberg 2014 - Promesa" realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

instytut muzyki i tańca


Radziejowice 2014

NA KOLBERGOWSKĄ NUTĘ

Muzyczna wieś i salon czasów Józefa Chełmońskiego

Muzyka ludowa, stanowiąca istotę polskości w muzyce, jest skarbnicą dawnych tradycji, a często też źródłem inspiracji dla wielu polskich kompozytorów. Tym czym jest dla artysty malarza piękno natury dostarczające niezwykłych wzruszeń i emocji, dla kompozytora muzyki klasycznej jest brzmienie ludowych nut przekazywane w tradycji ustnej z pokolenia na pokolenie przez wiejskich grajków i śpiewaków. Taka płynąca prosto z serca muzyka ma swoje własne, autonomiczne piękno. Czuć w niej bezinteresowność aktu twórczego tysięcy anonimowych geniuszy ludowych. Jej przekaz jest szczególnie ważny w czasach, gdy stoimy „twarzą w twarz” ze zjawiskiem wielokulturowości, gdy coraz częściej zadajemy sobie pytanie „skąd jestem?”, „jakie są moje korzenie?”. Polska to kraj o burzliwych losach w dużym stopniu uwarunkowanych unikalnym usytuowaniem w Europie. W związku z tym ojczyzna nasza poddana była przez wieki silnym wpływom z Północy, Południa, Zachodu i Wschodu. Badając uważnie tradycyjną muzykę naszych przodków okazuje się, że można odnaleźć w niej wiele wpływów z zewnątrz zarówno w materii melodycznej jak i rytmicznej. Wpływy tak dalekich kultur jak: turecka, tatarska czy perska pozostawiły ślady w muzyce Mazowsza. Dość intensywnie asymilowane były one już w XVI w. Nic zatem dziwnego, że w ludowych pieśniach polskich czasami odezwie się echo czasów Tatarów i Turków, podbijających Europę i przynoszących ze sobą rytmy oraz melodie z dalekiej Azji. Muzykę wsi polskiej z całą jej różnorodnością, której słuchał w dzieciństwie Chełmoński czy Chopin, a spisywał z taką pieczołowitością Kolberg można

traktować jako anonimowy zapis różnorodnych wpływów z daleka i bliska. Dlatego być może, jest ona tak barwna i zaskakująca.

Wielcy artyści od wieków poszukiwali w ludowej kreacji śladu archetypu muzycznego. Analizując od strony geograficznej te poszukiwania, pojawiają jako się Mazowsze i Kujawy. Doskonałym przykładem inspirowania się muzyką tego regionu są fortepianowe „Mazurki” Chopina. Słysząc w nich echo wiejskich kujawiaków, oberków czy mazurów. I choć cytaty melodii ludowych w dziełach Chopina są rzadkością cała jego twórczość przesycona jest duchem Mazowsza. Miał nasz genialny kompozytor przyjaciela, Oskara Kolberga, którego największą zasługą stało się wierne spisanie muzyki ludowej wielu regionów Polski.

Kolberg mając 25 lat po raz pierwszy wybrał się na Mazowsze w celach badawczych i rozpoczął zbieranie materiałów o folklorze muzycznym. Początkowo robił to by gromadzić unikalne melodie ludowe wzbogacając je krytykowanym przez Chopina akompaniamentem fortepianu. Publikując pieśni ludowe dołączał do nich swoje „salonowe” opracowania. Z czasem jednak zmieniło się jego podejście i bardziej niż kompozytorem, stał się etnografem. Finalnie został pierwszym badaczem, który zebrał i usystematyzował kulturę ludową Polski dzieląc ją według regionów. Jego dzieła są świadectwem bogactwa polskiej tradycji pierwszej połowy XIX stulecia. Dzięki zapiskom Kolberga możemy dotknąć przeszłości, tradycji i odczuć jej obecność w twórczości nie tylko polskich kompozytorów.

Na Mazowszu w czasach opisanych i dokumentowanych przez Oskara Kolberga urodził się i wychował jeden z najwybitniejszych malarzy polskich Józef Chełmoński. Leon Wyczółkowski napisał o nim „to największy malarski talent polski, wielki poeta wsłuchany w polską naturę”. Wielce zadziwiające jest, iż artysta potrafił w swych obrazach oddać ducha polskości podobnie jak to czynił Chopin w swojej muzyce. Gdzie leży tajemnica przenikania się świata dźwięków ze światem barw na płótnach wybitnego malarza? Czy poznając muzykę i tradycje, w których dorastał artysta odbiór jego płócien może być pełniejszy? Tak jak kompozytor zachwycony pięknem przyrody może swój zachwyt przełożyć na język dźwięków, tak genialny malarz świat dźwięków potrafi materializować pędzlem. I tak właśnie czynił Józef Chełmoński, urodzony w Boczkach koło Łowicza, dorastający w atmosferze, którą tworzyła muzyka regionu opisywana przez Oskara Kolberga. A jawi się ona w pierwszej połowie XIX wieku jako bardzo tradycyjna i bogata. Można w dziełach Kolberga oprócz zapisów melodii, pieśni, zwyczajów, znaleźć też liczne wzmianki na temat instrumentów muzycznych epoki.

Najpopularniejsze w tych czasach były skrzypce, wszechobecne w muzyce wszystkich regionów Polski, gdzie stanowiły bazę wszystkich rodzajów kapel, a także basy. Taki właśnie skład kapeli – skrzypce i basy – opisuje Oskar Kolberg jako występujące bogato na Kujawach i na Mazowszu. Zanim jednak zaczęto w Polsce grać na skrzypcach, przez wieki szczególnie rozpowszechnione były tzw. fidele kolanowe, nie zachowane do naszych czasów, ale występujące jeszcze w XIX wieku. Trzymano je pionowo opierając na kolanie lub zawieszano na ramieniu przy pomocy rzemienia bądź sznurka. O popularności pozycji kolanowej na ziemiach polskich świadczą zapiski niemieckiego teoretyka muzyki Martina Agricola w jego dziele z 1545 r. *Musica instrumentalis deudsch* dotyczącym tzw. polskich skrzypiec. Jako charakterystyczne dla



kultury polskiej opisuje Agricola trzymanie instrumentu w pozycji pionowej oraz granie tzw. techniką „paznokciową”. Polega ona na skracaniu strun poprzez odepchnięcie ich w bok płytką paznokcia palców lewej ręki. Powodem, dla którego Agricola zainteresował się polskimi skrzypcami była odmienna od zachodnio-europejskiej technika gry, która powodowała piękne brzmienie instrumentu. Niestety fidele kolanowe nie dotrwały do naszych czasów. Dzięki jednak zachowanym skąpom informacjom w różnych historycznych źródłach, przedstawieniom ikonograficznym oraz wykopaliskom można było odtworzyć kilka z nich wraz z ich praktyką wykonawczą. Pierwszą, zrekonstruowaną na podstawie źródeł ikonograficznych, fidelą kolanową była suka.

Na początku lat 90. ubiegłego stulecia zajęłam się odtworzeniem praktyki wykonawczej tego instrumentu, wspierana wiedzą prof. Ewy Dahlig i wybitnego lutnika Andrzeja Kuczowskiiego. Wielce pomocne były tu zachowane z końca XIX wieku wzmianki prasowe oraz przedstawienia ikonograficzne suki. Została ona zaprezentowana na odbywającej się w Warsza-

wie w r. 1888 wystawie instrumentów muzycznych. Sukę określano wówczas w prasie jako „starożytne nader skrzypce”. Dokładnie opisana została w artykule Jana Karłowicza, do którego dołączone były ilustracje instrumentu autorstwa Tadeusza Dowgirda oraz akwarela namalowana przez Wojciecha Gersona, artystę malarza, w którego prywatnej pracowni kilka lat kształcił się młody Józef Chełmoński. Oryginał kolejnego zrekonstruowanego chordofonu smyczkowego, 6-strunowej fideli płockiej, którego sposób gry odtworzyłam, odnaleziono w 1985 r., podczas prac wykopaliskowych na płockiej starówce. O wyjątkowości tego instrumentu decydował rzadki typ podstawka o dwóch nóżkach nierównej długości oraz bardzo zachowawcze cechy konstrukcyjne (brak podstrunnicy i strunociągu), nawiązujące do średniowiecza.

Kilka lat temu do materiałów poszerzających wiedzę na temat zapomnianych polskich fidelii kolanowych doszło jeszcze jedno źródło informacji. Przechowywana w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego akwarela, autorstwa Stanisława Putiatyckiego, przedstawia „włościanina ze skrzypcami



z okolic Mielca”. Instrument wygląda na hybrydę powszechnie już wówczas znanych skrzypiec i będących w zaniku form kolanowych z minionych stuleci. Poza skrzypcami, basetlami czy fideliami kolanowymi, w czasach Oskara Kolberga dość bogato reprezentowane były membranofony, czyli różnorodne bębny, ponadto idiofony, a wśród nich liczne drewniane kołatki czy terkotki. Kolberg wspomina też o sprzętach codziennego użytku stosowanych w muzyce. Wymienia tu powszechnie stosowane kije, siekierki, łopaty, młotki, naczynia, łyżki. Podaje nadto wzmianki o rozmaitych formach grzechotek, dzwonek, a także o drumli. Wśród wymienionych przez Kolberga aerofonów są wszelkie odmiany fletów, klarnety, dudy, a także ligawki, trembity i rogi. Bogactwo instrumentów z epoki Chełmońskiego daje nam wyobrażenie na temat wielobarwności muzyki jego czasów, która musiała mocno wzbogacić wrażliwość artystyczną malarza. Jego obrazy są dynamiczne, a pejzaże oddziałują na odbiorcę nie tylko barwami, ale też ukrytym pulsem rytmu samej natury. Kolory zdają się brzmieć.

Ponad dwadzieścia lat temu, gdy zajęłam się odtwarzaniem praktyki wykonawczej zapomnianych instrumentów polskich, musiałam studiując dzieła Kolberga odbyć swoistą podróż w przeszłość. Przywoływanie brzmienia zaginionych instrumentów to zawsze podróż w nieznanne. Tak jak prawdopodobnie inne są już dzisiaj niż w czasach Chełmońskiego kolory liści, kwiatów czy wody w jeziorach, inaczej też brzmi współczesny instrument od tego z epoki Oskara Kolberga. Inaczej się ogląda obrazy, inaczej słucha muzyki. Zmienił się przecie odbiorca, warunki percepcji muzyki, zmieniły się kryteria estetyczne, ale też i funkcja muzyki. Przez ostatnie kilkadziesiąt lat obserwujemy powrót do brzmienia instrumentarium, które przed wiekami zostało zapomniane, a także powrót do brzmienia starych melodii zapisanych w dziełach Oskara Kolberga.

Mówi to wyraźnie o poszukiwaniu przez nas, ludzi XXI wieku, tożsamości w celu przywrócenia zagubionej, naturalnej hierarchii wartości. Szukając dźwięków i barw dawnych pokoleń szczególnie interesuje mnie więź pomiędzy artystą ludowym a jego instrumentem. Instrument, w rękach muzyka bez względu na epokę, powinien płakać, śmiać się, rozmawiać. Jest jakby przedłużeniem ciała artysty. Ma wywoływać emocje, wzruszenia. Zestaw instrumentów w zespole, który stworzyłam wynika z mojego przekonania, iż prawdziwy rozwój w sztuce wiąże się z wrastaniem w przeszłość

z jednoczesnym wybieganiem w przyszłość.

W składzie zespołu znalazły się zatem archaicznie brzmiące zrekonstruowane fidele kolanowe (fidel płocka i suki wykonane przez Andrzeja Kuczkowskiego i Huberta Połoniewicza), ludowe basy obok prostych piszczałek, fletów czy bębnow obręczowych. To zestaw instrumentów należących do tzw. starej tradycji. Melodie zapisywane przez Kolberga, których mógł słuchać w dzieciństwie Chełmoński czy Chopin, wzbogacają swymi barwami instrumenty, które należą do tzw. nowej tradycji: akordeon i wspak. Ten ostatni to prawdziwa podróż



w przyszłość. Zarówno kształty, jak i budowa instrumentu, to eksperyment, którego autorem jest warszawski rzeźbiarz Andrzej Król. Sam autor tak mówi o swym dziele – rodzinie wspaków czyli instrumentów, których zasady budowy są odwrotne niż stosowane przy konstrukcji wiolonczel czy ludowych basów.

„Wspaki to instrumenty smyczkowe o menzurze wiolonczeli. Ich rozmiary bywają różne: mniejsze i większe. Nie konkurują z wiolonczelą, podziwiają barwę i siłę jej dźwięku, ale szukają innej barwy i nie mniejszej siły. Wspaki doskonale się czują w towarzystwie instrumentów ludowych i historycznych, których twórcy nigdy nie pozwolili stłamsić swojej inwencji. W budowie wspaków wszystko jest na odwrót niż w wiolonczelach czy basach, a jednak ich dźwięk jest piękny, niepowtarzalny i nowy.”

Program, który przygotowałam specjalnie na VI edycję Letniego Festiwalu im. Jerzego Waldorffa w Radziejowicach, ma za zadanie wprowadzić słuchaczy w atmosferę czasów Józefa Chełmońskiego. Dlatego też muzyka wsi to utwory zaczerpnięte z dzieł Kolberga, monografii poświęconych łowiczyźnie i Mazowszu Zachodniemu. Są tu melodie oparte o rytmikę mazurkową, traktowaną od wieków jako wyznacznik polskości w muzyce. Są także tańce dwudzielne, polki, flisy, szorce, skoczki i przeróżne pieśni. Muzyka salonu to wybrane dzieła Marii Szymanowskiej, której twórczość jest przez historyków uważana za wstępną formę stylistyki chopinowskiej z uwagi na obecność inspiracji muzyką ludową oraz utwory samego Fryderyka Chopina.

Mam nadzieję, że publiczność oglądając obrazy Chełmońskiego, słuchając muzyki wsi i salonu jego czasów i podziwiając niniejszą wystawę pełniej odczuje magię Mazowsza - tego

niezwykłego regionu Polski, który w tak istotny sposób wpłynął na genialne artystyczne talenty epoki. To znamienne, że właśnie ta część Polski wydała tak wybitnych artystów, u których granica pomiędzy muzyką a malarską kreską, między tym co salonowe a tym co wiejskie, zaciera się. Nad wszystkim unosi się piękno mazowieckiej natury malowane pędzlem, przesycone dźwiękami wiosennego lasu, tłumaczone na instrumenty muzyczne przez wiejskich muzykantów, spisywane przez etnografów i przetwarzane w arcydzieła przez genialnych kompozytorów. To, że ta sztuka wyrosła na mazowieckiej ziemi świadczy o jej niezwykłości i ukrytej mocy inspirującej od pokoleń artystów regionu.

Dr hab. Maria Pomianowska

MUZYCZNE TONACJE W MALARSTWIE CHEŁMOŃSKIEGO

„Natura przemawiała do jego wrażliwego umysłu całą różnorodnością swoich objawów; nie tylko kształt, barwa i światło obchodziły go i zajmowały! Starał się on wyrazić **muzykę wieczoru**, szept skrzydeł nietoperza, cichy lot lelaków, skrzeczenie żab, skrzypienie derkacza i dalekie dudnienie czapli-bąk. On **pierwszy**, a może jedyny, malował chmarę **komarów** dźwięczących w powietrzu i huczenie lecącego jak kula chrabąszcza. Jemu chodziło o to, żeby wiatr na obrazie świszczał w badyłach zwiędłych słoneczników, **dzwonił** deszczem po szybach i **stukał** wiadrem wiszącym u żurawia, a w ciemnej nocy rozlegało się wołanie zdyszanego koniucha: **Otwori worota!** On robił obrazy, w których z gestwi mgły miał z dala dolatywać **dźwięk** dzwonka pocztowego i jęczeć wśród stepów drzemiących w szarym oparze, budząc senne, obmokłe dropie. Jemu się zdawało, że lecący w bidce sztafetnik klnie: **Trastia twoju mamu!...** kamień, o który uderzyło koło. Zza brudnych szyb karczmą **słychać** skrzypce, basy i uciekły tupot oberka, chichotanie dziewczek, śpiewy i wrzaski chłopaków, przytupywanie podpitego dziada, w którym krew stara zagrała... Jemu się chciało, żeby namalowany jarmark brzęczał i dźwięczał całym warcholem i wrzaskiem rzeczywistego życia. Kwik gryzących się koni, turkot bryczek, śpiew obrzękłych, pokaleczonych dziadów, trzaskanie batów i krzyk handlarza: **Los ni springen....**, wszystko to okryte tumanami pary, obrzygane błotem, miało z płaszczyzny płótna, obwiedzionej złotą ramą, wyrwać się

i ruszać jak żywe.” Stanisław Witkiewicz, *Józef Chełmoński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 316 [cyt. wg: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas, Pisma zebrane*, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. I, Kraków 1971, s. 414-415 z podkreśleniami autora]

Pomimo upływu 125 lat od napisania tych słów przez Witkiewicza, zawarte w nich sformułowania są najczęściej przytaczane przez wszystkich badaczy twórczości Chełmońskiego, nie tylko ze względu na trafność osądu, ale również dla urody i obrazowości języka. Tu również wydają się uprawnione, gdyż chcemy zwrócić uwagę na „muzyczną” stronę jego obrazów, jako jeden z wielu możliwych aspektów odbioru i interpretacji jego twórczości. Niewiele wiemy o upodobaniach muzycznych malarza. Spisane po latach, snute przez Chełmońskiego wspomnienia, czy obserwacje zaprzyjaźnionych świadków życia artysty, odnoszą się z rzadka do jego upodobań w tej sferze sztuki. Wiemy, że podobnie jak na rozbudzenie zainteresowania malarstwem, także zamięłowanie do muzyki wyniósł z rodzinnego domu, gdzie ojciec, Józef Adam Chełmoński, zubożały szlachcic, skromny dzierżawca folwarku Boczki w łowickim, szanowany wójt gminy: „rysował z upodobaniem i grał prześlizcznie na skrzypcach” – jak odnotowała Pia Górka czy jak to zapamiętała córka

artysty, Maria Łoskowska: „grywał na skrzypcach włoskich z pasją całymimi godzinami”. Zatem domowe osłuchanie wzbogacone zwyczajową dozą pieśni patriotycznych i kolęd, muzyki kościelnej, jak też śpiewami „gminnymi” – przyspiewkami odpustowych dziadów, obrzędowym graniem kapel i śpiewem ludowym tworzyły bogatą paletę dźwięków, które otaczały Chełmońskiego od dzieciństwa i zapadły mu głęboko w pamięć.

Ich reminiscencje malarskie w rozumieniu najprostszym – wykorzystania motywów tańca czy gry na instrumentach – odnajdujemy bez trudu w scenach rodzajowych. Przede wszystkim w obrazie uznanym za sztandarowe dzieło polskiego realizmu – *Przed karczmą* z 1877 r. Rozgrzany zabawą tłum mieszkańców wsi, której zabudowania rysują się w głębi, wysypał się z rozjarzonej światłem karczmy na rozmiękłe błoto przyprószone śniegiem. Dosadnie scharakteryzowane postacie: starych chłopów podpierających ścianę czy ujęte w groteskowych niemal pozach, przerysowane w ruchach młodsze

pokolenie tworzące kłębowisko tańczących, czy mocujących się dziewczyn i chłopaków, z kapitalnie podpatrzoną parą dziadów przytupujących w pijackim tańcu, aż dudni nieprzebrzmiałymi akordami skocznej melodii (il. 1).

Dopełnieniem tej tanecznej opowieści był mniej znany obraz *Oberek* z 1878 r. i podobny mu rysunek (il. 2). Ujęta w bliskim planie scena, podpatrzona zapewne w letni wieczór, została również ukazana na tle obleganej przez ludzi karczmy. W tłumie, poza miejscowymi chłopami, widzimy rosyjskich wojskowych, wędrownego żydowskiego sprzedawcę, proszalnego dziada, lokalnego pijaka. W skocznym tańcu wirują pary w barwnych księżackich strojach oraz para w ubiorze miejskim. Przygrywa im stojący w odrzwiach karczmy grajek ze skrzypkami. W rytm szybkiego oberka furkoczą szerokie spódnice, odsłaniając białe, falbaniaste halki. Jednak impet tej sceny – w porównaniu z natężeniem emocji i dźwięków – odczuwanymi przy oglądaniu obrazu *Przed karczmą*, nieco osłabia bliskie, rozciągnięte ujęcie kompozycyjne.



il. 1 - *Przed karczmą*, 1877, olej, płótno, 71 x 174,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 1051 MNW, fot. Piotr Ligier



il. 2- Oberek, 1878 ołówek, tusz lawowany, papier, 33,4 x 45,8 cm
Muzeum w Łowiczu

Wspaniałą kapelę żydowskich muzykantów ukazał Chełmoński w pełnej animuszu, gromadnej scenie zimowego kuligu z wężowo rozciągniętym korowodem sań i jeźdźców, podążających śnieżną równiną z głębi od strony dworu. W tym, znacznych wymiarów, obrazie *Kulig* z 1884 r. (własność prywatna), grajkowie z basetlą i skrzypcami otwierają kawalkadę, zasiadając w pierwszych saniach zaprzężonych w dorodne konie. Ze sceny emanuje radosny nastrój skocznej muzyki, beztrudnej młodości i słonecznego dnia. Natomiast pełna nostalgicznej zadumy jest skromna kompozycja, ograniczona do dwóch postaci ujętych na tle krajobrazu, *Sielanka* z 1885 r., znana zarówno w wersji olejnej, jak i skromniejszej rysunkowej. Przedstawia bosonogiego wiejskiego pastucha z uczuciem przygrywającego na skrzypkach dziewczynie, leżącej na łące z głową wspartą na łokciu, wyraźnie rozmarzonej i zasłuchanej w smętną melodię. Równie sielska, mocno sentymentalna była plenerowa scena z gromadką dzieci wiejskich pilnujących wypasu stada krów, zwana *Pastuszki*, namalowana w 1890 r., już

po zamieszkaniu Chełmońskiego w Kuklówce (obraz zaginiony, il. 3). Wolno i monotennie płynący czas, długiego letniego dnia, urozmaica siedzącym na łące pastuszkom ich rówieśnik, mały grajek ze skrzypkami, otoczony trzema dziewczynkami, być może podejmującymi przyśpiewki. Obraz malowany był starannie, odtwarzał z uwagą detale miejscowych strojów. Inną wersję grającego na skrzypkach wiejskiego, bosonogiego dziecka ukazał malarz w obrazie *Owczarek* z 1897, przedsta-



il. 3 - Pastuszki, 1890, olej na płótnie, 85 x 130 cm, obraz zaginiony
fot. Piotr Ligier wg kolorowej pocztówki

wiając wyogromniałą w bliskim ujęciu sylwetkę chłopca ze stadem owiec na łące, upraszając detale samej postaci i sumarycznie potraktowanego tła (il. 4). Również samotnie muzykującego grajka, tym razem aż z Litwy, ukazał dmącego z wysiłkiem w długą, drewnianą ligawkę w późnym obrazie *Głos z Litwy* z 1908 r.

W innych scenach rodzajowych, jakże licznych poczynając od warszawskiego debiutu w 1869 roku, przez obrazy malowane w Monachium, potem krótko ponownie w Warszawie i wreszcie w Paryżu z motywami rozpedzonych bryczek i sań, scenach z polowań, wyjazdów gospodarzy czy pożegnań gości przed dworem, kielznania koni sprzedawanych na kresowych



il. 4 - Owczarek, 1897, olej, płótno, 96 x 125 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-a-430, Pracownia Fotograficzna MNK

jarmarkach, już nie odnajdziemy bezpośrednich odwołań do tańca czy gry na instrumentach. Natomiast w tych dynamicznych, jakby rozsadzanych od środka, wylewających się poza ramy obrazów, zarówno w kompozycjach wielopostaciowych, jak i skromniejszych, usłyszymy ich sugestywne brzmienie. Są niezwykle mocno nasycone muzyką. Nieposkromiona dynamika, niekiedy dość prostych, rozwiązań kompozycyjnych utrzymuje w najlepszych obrazach zawrotne tempo *allegro furioso*, chociażby w *Próbie czwórki* z 1878 r. czy w *Sannie*. *Powrocie z balu* z 1879 (il. 5). Bardziej skomplikowany układ ukazał Chełmoński na płótnie *Targ na konie w Balcie* (1879, il. 6), zderzając pierwszoplanową grupę dzikich, rozbrykanych rumaków z pozornym łaodem gromady ludzi, wozów i koni w tle, podkreślając dynamikę kompozycji zróżnicowanym oświetleniem planów. Do niedoścignionego mistrzostwa doprowadził brzmienie *forte* w swym najślynniejszym, monu-



il. 5 - Sanna (Powrót z balu), 1879, olej, płótno, 80,5 x 160 cm, Muzeum Śląskie w Katowicach, nr inw. MŚK/SzM 363, Pracownia Fotograficzna MŚK



il. 6 - Targ na konie w Balcie, 1879, olej, płótno, 135 x 294 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4128 MNW, fot. Piotr Ligier

mentalnym obrazie *Czwórka* z 1881 r. Przy posuniętej do granic iluzji dynamice układu, udało mu się zharmonizować barwę, formę i kompozycję. Nie sposób tu wymienić innych obrazów malowanych z podobną pasją, z umiejętnością charakteryzowania ruchu ludzi i zwierząt, swobodą oddawania skrótów perspektywicznych, wnikliwego odtwarzania subtelnych zmian pór dnia i roku, wreszcie przy wzbogacaniu lub eliminacji szczegółów. Musimy się jednak odnieść do zupełnie wyjątkowej kompozycji rodzajowej, surowo osądzonej przez ówczesną krytykę za „przesadny realizm”, a mianowicie do *Babiego lata* z 1875 r. (il. 7). Bohaterka obrazu, wiejska dziewczyna, zmęczona długim pilnowaniem stada i upałem gasnącego dnia, położyła się beztrudnie na łące i zabawia się z rozmazaniem zwiewnymi nitkami babiego lata. Swą dorodną sylwetką w jasnym stroju i żółtej chuście, ujętą w bliskim planie

i mistrzowskim skrócie, wydaje się emanować z rozległej, równinnej przestrzeni. Z obrazu, mimo niepokojącej obecności ciemnej sylwetki psa, sływa łagodny, tęskny nastrój chylącego się ku jesieni lata, brzęmiący jak szeroka, śpiewna linia melodyczna.

Wszystkie sceny rodzajowe malowane *fortissimo* przeplatały się z dziełami sugerującymi tempo *largo maestoso* (powoli poważnie) czy wręcz *piano*, nawet *pianissimo* (bardzo cicho). Możemy tu przywołać urzekającą nutą melancholii nokturny, jak zaginione *Stróż nocny* czy *Noc księżycowa* (oba z 1875 r.), różniące się motywem, rozwiązaniem kompozycji i wreszcie wymową. Pierwszy jest wyciszoną kameralną sceną z pojedynczą sylwetką chłopca ze stróżującymi psami, zagapionego w rozgwieżdżone latem niebo, rozciągające się nad dworem, zabudowaniami folwarcznymi i uśpioną wsią (il. 8). Drugi to malownicza



il. 7 - Babie lato, 1875, olej, płótno, 119,7 x 156,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 423 MNW, fot. Piotr Ligier

scena zimowa, gdzie w bezbrzeżnej śniegowej przestrzeni, w przyczajonej ciszy tężejącego mrozem wieczoru mkną sanie, większe, unoszone przez czwórkę buchających parą koni i drugie, niskie zaprzężone w pojedynkę. Podobna jest nocna scena



il. 8 - Stróż nocny, 1875, olej, płótno, 65 x 146, obraz zaginiony, fot. Piotr Ligier wg kolorowej pocztówki

z bezkresem zaśniewzonej połaci ziemi pod granatowym niebem usianym gwiazdami, ale rozgrywająca się w bezpiecznej bliskości przydrożnej stacji z gromadą rozgrzewających się podróżnych, popasających koni i baraszkuje psów w obrazie *Noc na Ukrainie zimą*. Jeszcze jeden z nokturnów *Cicha noc* z 1889 r., tym razem pejzaż pozbawiony obecności ludzi z motywem wiejskich chałup z głucho zamkniętymi okiennicami oraz utrudzonymi czuwaniem uśpionymi psami, leżącymi w pobliżu.

Podstawą warsztatu Chełmońskiego realisty było szeroko rozumiane studium z natury (zarówno człowieka i zwierząt w ich naturalnym środowisku, jak i samego pejzażu) i gdy w połowie lat osiemdziesiątych XIX w. jego obrazy coraz częściej brzmiały „głucho”, bowiem wyczerpywały się podniepty płynące z fenomenalnej pamięci, to powrót do kraju otwierał jedyną możliwość odświeżenia wrażeń i ratowania własnej sztuki. Zakupiony z wysiłkiem splechetek ziemi z drewnianym dworkiem pod Grodziskiem Mazowieckim, w Kukłowie, w pobliżu Teresina, gdzie mieszkała matka artysty, spowodował renesans jego malarstwa. Po rozpadzie domowego ogniska, w swej pustelni, z dala od ludzi oddawał się kontemplacji dzieła stworzenia. Jak notowała Pia Górka: „Wobec

piękności przyrody stawał się pokorny, mały i jakby bezbronny – twierdził, że nic nie umie, że trzeba się wszystkiego uczyć od natury i słuchać «aż raczy przemówić do duszy malarza».” Jego kondycja psychiczna zatraczała o naiwną, niemal dziecięcą, prostą radość życia i w połączeniu z mistycyzmem ostatnich lat, taka postawa umożliwiała artyście reagować, jak czuły kamerton na czerpane z natury impulsy. To wówczas nadeszła epoka czystego pejzażu, niekiedy urozmaiconego obecnością ptaków czy zwierząt i bardzo sporadycznie

człowieka, a wszystkie bez mała w tonacji *largo maestoso* (powoli poważnie) lub *moderato* (umiarkowanie).

Chełmoński, wkrótce po powrocie, w 1889 r. stworzył niewielki, jakby niepozorny obraz *Polna droga*, zawarł w nim kwintesencję mazowieckiego pejzażu. Dostrzegł wokół siebie motywy najprostsze wynikające z monotonnej, łagodnej konfiguracji ziemi z układem pól i łąk, przeciętej wstęgą drogi biegnącej po horyzont, gdzie majaczy wąziutka linia lasu i zarys zabudowań wsi pod kopułą lekko rozjaśnionego nieba. Klasyczną grą perspektywy i podniesieniem linii horyzontu ukazał bezmiar pustej przestrzeni, odsłaniając jej metafizyczny wymiar (il. 9). Podobną kondensację nastroju osiągnął w znacznie większym, panoramicznym płótnie *Przed wschodem słońca. Jutrzenka* z 1891 r. Za najwybitniejsze jego dzieło już o wymowie symbolicznej uznaje się *Kuropatwy* z tego samego roku, o którym napisał Zenon Miriam-Przesmycki: „Chełmoński tworzy tu, jak natura tworzy” (il. 10).



il. 9 - Polna droga, 1889, olej, płótno, 45,5 x 55 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2248 MNW, fot. Piotr Ligier

Sylwetkami rozmaitych ptaków, podpatrywanych wnikliwie i z czułością, zapełniał w tym okresie karty szkicowników i uczynił z nich bohaterów swoich głęboko wymownych pejzaży. Czasami notował błyskawiczny lot nad wodą, jak o zmierzchu w obrazie *Lelaki* z 1888 r., czy w pogodny ciepły dzień



il. 10 - Kuropatwy, 1891, olej, płótno, 123 x 199 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 424 MNW, fot. Piotr Ligier

w wyjątkowo rozświetlonym płótnie *Czajki* z 1890. Niekiedy, zgodnie z ich naturą ujawniał cechy drapieżne, jak w obrazach *Czapla bąk* z 1891 (il. 11), czy *Pogoda. Jastrząb* z 1899, szczególnie wymowne w kontraście z miniatorsko wręcz oddaną urodą mokradła czy kwitnącej łąki. Swym pędzlem, modelującym lekko kształty, roztopiającym kontury, potrafił ukazać nie tylko odmienność gatunków, ale także ich cechy wyróżniające, takie jak majestat łabędzi sunących z gracją po radziejowickim stawie tonącym w porannej mgłę (1898), czy samotność bociana czyszczącego pióra na kopie siana podtopionej szeroko rozlaną wodą, gdzieś na Pińszczyźnie, gdzie żywioł zabarwionego różem powietrza przenika i delikatnie barwi żywioł wszechobecnej wody (1899). Ten szeroki wachlarz

praszki bohaterów dopełniała zwodniczo barwna, choć drażniąca sówka, swym malowniczym upierzeniem wyróżniająca się na tle zimowego lasu. I wreszcie tajemniczy ptak o pięknej, wysmukłej sylwetce, żuraw obdarzony wielością symbolicznych znaczeń, który uosabia wzniosłość i nieśmiertelność, wędrówkę, mądrość i wierność oraz poetyckie natchnienie. Towarzyszył Chełmońskiemu od wczesnej młodości, gdy w 1871 r. namalował elegijny *Odlot żurawi* po rok 1906, kiedy poprzedzony

licznymi studiami powstał nastrojowy *Świt. Królestwo ptaków*, a w 1910 rozbudowana wersja, mocno nasycona barwami poranka *Powitanie słońca. Żurawie* i w 1913 uznany za ostatni, nieukończony obraz artysty *Żurawie o poranku*.

I może kilka uwag o pejzażu kresowym, który swą specyfiką kojarzącą się na południowym wschodzie ze swobodą i wolnością, z nieogarnioną dalą i przejmującą pustką stepów, łagodnością pofalowanych wzniesień, czy śladami pradawnej,



il. 11 - Czapla bąk, 1891, olej, płótno, 129 x 192 cm, własność prywatna, fot. Piotr Ligier

przemijającej obecności człowieka, a na północnym wschodzie z rozległością wód i mokradeł, gęstwiną przepastnych lasów, zawsze ożywczo działał na Chełmońskiego powracającego na Pińszczyznę, Podole (il. 12) oraz Ukrainę i Litwę. Obraz tego świata, wywiedziony z lektury romantycznej poezji i prozy, ugruntowany podróżami obejmującymi również malownicze miasteczka z ich ludnością i niekiedy egzotycznym obyczajem, często wypełniał płótna malarza. Wskazywał też dobitnie na małość człowieka wobec potęgi natury i jej elementarnych sił oraz ujawniał wszechmoc Boga.



il 12 - Krajobraz z Podola, 1910, olej, płótno, 92,5 x 147 cm Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 1894 MNW, fot. Piotr Ligier

Siłę i majestat nieskażonej natury może najpełniej oddał Chełmoński w symbolicznym, tajemniczym widoku *Dniestr w nocy* z 1906 r. Jakby na drugim biegunie w stosunku do tego majestatycznego, nocnego pejzażu pozostaje kameralna, niemal abstrakcyjna kompozycja *Świt* z 1892 r., zestrojona

w cieplej, pastelowej gamie barwnej, w której artysta osiąga pełnię zespolenia z naturą.

Chełmoński, który przez całe twórcze życie stronił od wszelkich teorii sztuki i stylistycznych kategoryzacji, wpisuje się większością dzieł pejzażowych, powstałych na przełomie XIX i XX wieku, w zjawisko symbolizmu. Jako człowiek i artysta, świadomie odwrócony od cywilizacji, całkowicie zatopiony w naturze, podporządkowany jej odwiecznemu prawu i rytmowi przemiany, do końca zapamiętałe rejestrował płynące z otoczenia impulsy, starając się intuicyjnie zgłębić nieprzeniknioną tajemnicę istnienia. Dla wyrażenia tych doznań nacechowanych emocją, operował szeroką gamą barw i kształtów. Pozostawił monumentalną symfonię o urodzie świata rozpisaną na wiele głosów i instrumentów.

Elżbieta Charazińska

ŁOWICKIE SERCU BLISKIE

Józef Chełmoński – Księżacy Łowiccy

Józef Chełmoński (1849-1914) wyniósł na piedestał wiejski krajobraz i kulturę chłopską. Inspirację do swoich dzieł czerpał w dużej mierze z mazowieckiej przyrody oraz bogactwa kultury ziemi, z którą od dzieciństwa był związany. Szczególnym miejscem na mapie jego życia była wieś Boczki leżąca w niedalekiej odległości od Łowicza. Tutaj się urodził i dorastał, bawił się z chłopskimi dziećmi i stawiał pierwsze artystyczne kroki. Jako początkujący, a następnie dojrzały artysta inspirował się pejzażem, miejscami i ludźmi, które obserwował w dzieciństwie i dorosłości. Bez tych doświadczeń i „mazowieckiej duszy”, którą w sobie nosił, Chełmoński zapewne nie zostałby niestrudzonym „malarzem chłopów, pędzących koni i pól wylącanych pszenicą” - jak pisała o nim Pia Górska (*Paleta i pióro*, 1956). Boczki, zwane dziś Chełmońskimi, znajdują na obszarze dawnego dominium Arcybiskupów Gnieźnieńskich i Prymasów Polski – Księstwa Łowickiego, leżącego na południowo-zachodnim Mazowszu. Dziś ziemie te określane są nazwą Region Łowicki. Tereny księstwa zamieszkiwała ludność chłopska zwana Księżakami Łowickimi, Łowiczanami lub Mazurami Łowickimi. W I poł. XIX w. na ziemiach księstwa, pozostających już wówczas pod zaborem rosyjskim, zniesiono pańszczyznę. Nastąpiło to prawie ćwierć wieku wcześniej niż w sąsiednich dobrach szlacheckich. Fakt ten spowodował wzrost zamożności tutejszych włościan i przyczynił się do



Stroje kobiece mody łowickiej, l. 30 XX w., wykonane z tkaniny samodzielowej zdobione haftem koralikowym, płaskim i krzyżykowym.

rozwoju bogactwa ludowej kultury i sztuki, którego Chełmoński był świadkiem. Artysta często bywał w Łowiczu, a podczas nauki w łowickim gimnazjum realnym mieszkał u swojej babki (1962-1865). Znał okolice. Obok mazowieckiego krajobrazu zachwycały go łowickie stroje ludowe, obyczaje i wiara łowickich włościan. Mawiał: „Bo u Księżaków, to co innego (...) oni mają królewskie stroje (...) Laboga ! jak tam ludzie wyglądają, kiedy się ustroją! Polne maki czy co?” (Pia Górska, 1954).

Księżacy posiadali silnie wykształcone poczucie dumy wynikające z bycia, przez długie wieki, poddanyymi prymasów i poczucie wyższości w stosunku do sąsiadów zwanych pogardliwie „szlachciorzami”. Aniela Chmieleńska (1868-1936) – miłośniczka i badaczka kultury regionu oraz twórczyni otwarte-

go w Łowiczu w 1905 r. Muzeum Etnograficznego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego pisała: „Księżak, zwykle łagodny, wybucha gniewem jeśli kto ośmieli się „nastawać na honor księżacki”, nie daruje nikomu lekceważenia, a tem bardziej szyderstwa. Swój honor, „samopoczucie księżackie”, ceni i do rodu starego przywiązuje wagę”. (A. Chmieleńska, *Księżacy i ich strój*, 1930). Spośród innych mazowieckich sąsiadów Księżacy wyróżniali się m.in. strojem, mową i obyczajami.

Pejzaż, dom rodzinny i wiara - elementy, tak ważne w życiu i twórczości Chełmońskiego, wywierały także ogromny wpływ na życie Księżaków o czym „opowiadają” eksponaty ze zbiorów Muzeum w Łowiczu, prezentowane na wystawie.



Ubiór kobiety 1910-1920, stanik sukienkowy, haftowany wełną, spódnica o tle *dubeltowym* (pomarańczowym), bursztyny naturalne i korale *kamienioki*



Strój kobiety mody kocierzewskiej, 1940 r., stanik z haftem płaskim, kołnierzyk od koszuli z haftem richelieu,



Ubiór kobiety, koniec XIX w., spencer z samodziła lniano-wełnianego,

Pejzaż i przyroda



Urszula Żaczek, Wycinanka kodra, *W zagrodzie*, 1958 r.

Rozległe mazowieckie przestrzenie, płaskie i ciągnące się po horyzont, miejscami lekko pofalowane, z płynącą przez nie Bzurą i jej licznymi dopływami, z wierzbami i polnymi gruszami na miedzach pól, determinowały chłopskie życie. Zarówno czas świąteczny, jak i codzienny biegł w zgodzie z naturą i ściśle był z nią powiązany poprzez prace i zabiegi gospodarcze, zwyczaje, obrzędy i wierzenia. Podstawą egzystencji była praca na roli, traktowanej jako matka – żywicielka. Księżacy wykazywali wielki szacunek do rodzinnej ziemi. „(...) są tak przywiązani do swych stron rodzinnych, że wyjazd w strony dalsze uważają za wygnanie; wolą znosić niedostatek w pobliżu swoich, aniżeli dobrobyt wśród obcych (...) nabywają ziemię możliwie najbliższej umiłowanego Księstwa.” (A. Chmieleńska, *Księżacy i ich strój*, 1930).

Do okresu uwłaszczenia w łowickim obowiązywał trójpolowy system uprawy ziemi (jare, ozime, ugór). Ugory wykorzystywano pod pastwiska dla owiec i bydła. Wsie, posadzone między gromadzkimi polami, skupiały się w pobliżu

źródeł wody, wokół wioskowego placu, na małym obszarze, przyjmując kształty okolnic (Boczki), owalnic (Lipce Reymontowskie). Po uwłaszczeniu i nowym podziale gruntów, uprawianych systemem płodozmianu, zaczęły powstawać wsie rzędówki, z zabudowaniami mieszkalnymi i gospodarczymi po jednej stronie drogi biegnącej przez wieś.

Zróżnicowana żyzność gleb spowodowała, że na obszarze Księstwa Łowickiego nie powstały monokultury. Do roślin tradycyjnie uprawianych przez Księżaków należały: żyto, pszenica, owies, jęczmień, proso, gryka, len i konopie, z których pozyski-



Aleksandra Kołaczyńska, Wycinanka kodra, *Pasterka*, 1958 r.



Justyna Grzegory, Wycinanka kodra, *W sadzie*, 1971 r.

wano surowiec do produkcji tkanin samodzielnych, a od XIX w. także ziemniaki i buraki cukrowe. Wiejscy rzemieślnicy: cieśle, stolarze i kowale, a także sami gospodarze na miarę swoich możliwości wytwarzali prymitywne narzędzia do uprawy roli, zbioru plonów i ich wstępnej obróbki. Były to drewniane i drewniano-żelazne łopaty, kopaczki, motyki, sochy, brony, widły, grabie, sierpy i cepy. W XIX w. na wsi łowickiej pojawiają się narzędzia produkowane w fabrykach polskich i zagranicznych.



Chalupa z końca XIX w., Łowickie, l. 60. XX w., fot. H. Świątkowski

Nieodłącznym elementem krajobrazu była wieś i jej architektura. Do początków XX w. podstawowym materiałem budowlanym było drewno i polne kamienie, z których wznoszono budynki gospodarcze. Czterospadowe dachy kryto słomianym poszyciem gładkim na połaciach dachowych i schodkowym w narożnikach. *Chatupy* ustawiano

frontem do drogi. Ich ściany malowano początkowo na biało, a od połowy XIX w. na niebiesko, zdobiąc je białymi wzorami tzw. *fijorami*. W ich wnętrzach, obok *sieni* znajdowały się zazwyczaj dwie *izby*: *święteczna* i *robocza*. W szczytach chałup sytuowano *komory* – pomieszczenia służące m.in. jako spiżarnie.

Życie chłopów opierało się na samowystarczalności. Korzystano z darów natury, a przy ich pozyskiwaniu ze współpracy rodzinnej, sąsiedzkiej i gromadzkiej. Księżacy współegzystowali z przyrodą, żyli z nią za pan brat czerpiąc z niej to co konieczne i potrzebne do życia. Jednocześnie traktowali ją



Widok wsi Dąbkowice Dolne, l. 60. XX w., fot. H. Świątkowski.

z pokorą i szacunkiem, jako istotę ożywioną, w której człowiek, na równi z inni „boskimi stworzeniami”, wyznaczone ma swoje miejsce i rolę.



Stanisław Dybowski, *Lowiczanka na tle krajobrazu*, 1943 r., tektura, gwasz



Kazimierz Strzemiński, *Wieś lowicka po burzy*, ok. 1915 r., tektura, olej

Dom i rodzina



Weronika Wróbel, Wycinanka kodra z sentencją, 1961 r.

„Kto przestąpi próg domu Księżaków z życzliwym uczuciem w duszy, dobrym słowem, powie „niech będzie pochwalony”, może być pewien życzliwego przyjęcia (...) – lubią „towarzyszyć się” (...) lubią posłuchać „nowości” (...), zwykli potakiwać, słuchają, a myślą i czynią po swojemu.” (A. Chmielińska, *Księżacy i ich strój*, 1930).

Wokół domu, jako miejsca zamieszkania i schronienia, a także najbliższej oswojonej i bezpiecznej przestrzeni koncentrowało się życie codzienne i świąteczne chłopskiej rodziny.

Rodzina, często wielopokoleniowa i funkcjonująca w uświęcony tradycją sposób, dawała poczucie bezpieczeństwa i niezmienności, stojąc w opozycji do mało znanego świata zewnętrznego. Przestrzeń domu podzielona była na część świąteczną i służącą do codziennych, prozaicznych czynności takich jak przygotowywanie pokarmów dla domowników i inwentarza, przędzenie i tkanie, sen czy odpoczynek po ciężkiej pracy.



Justyna Grzegory, Wycinanka kodra z sentencją, 1964 r.

W patriarchalnej rodzinie Księżackiej do mężczyzn należały najcięższe połowe prace. Kobiety pracowały równie ciężko. Do ich obowiązków należało „żywienie rodziny, krów, trzody, drobiu, psów, wszelkie pielienie, sadzenie, kopanie ziemniaków, hodowla warzyw (...)” (A. Chmielińska, *Księżacy*, 1925), obróbka lnu, tkanie płótna, wełniaków, a także dbanie o porządek i opieka nad dziećmi. W społeczności księżackiej kobiety posiadały wysoką pozycję: „Mąż obdarza ją pełnym zaufaniem, nie postanowi nic bez naradzenia się z żoną, ona przechowuje pieniądze” (A. Chmielińska, *Księżacy*, 1925, s. 33). Jednym z kobiecych obowiązków, wynikających z tradycyjnego podziału ról, było zapewnienie odzieży dla rodziny. W pasiastych ubiorach księżackich, wykonanych z lniano-wełnianych tkanin samodziłowych i zróżnicowanych według mód parafialnych przejawia się poczucie piękna oraz niezwykły zmysł estetyczny i kolorystyczny Księżanek. Moda łowicka silnie oddziaływała także na ubiory regionów etnograficznych sąsiadujących z Ło-



Ubiory kobiecej i męski, koniec XIX w.



Ubiór dziewczęcy, okres międzywojenny, kamizelka zapinana na potrzeby zdobiona haftem płaskim, obszyta kożuszkim.



Ubiór kobiecej, przeł. XIX i XX w, zapaska naramienna z samodziłu i gorset *ornatowy*

wickiem, a strój łowicki z biegiem lat stał się wyznacznikiem kanonu piękna i symbolem polskiej kultury ludowej.

Izba świąteczna stanowiła wizytówkę domu. W myśl zasady panującej w chłopskiej kulturze: „mieć znaczy być” - stały tutaj najpiękniejsze meble, łóżko zasłane poduchami sięgającymi do powały i domowy ołtarzyk, przy którym się modlono. Wnętrze było bogato dekorowane wycinankami i bukietami z papieru, bibuły i wełny. Pod sufitem, na środku izby wisiał *pająk* - ozdoba wykonana ze słomy, wełny i papieru.

Od narodzin poprzez dzieciństwo, dojrzałość i śmierć Księżakom towarzyszyły obrzędy rodzinne i doroczne wpisane w rytm życia i przyrody, które miały swoje miejsce w przestrzeni domu. Jednym z nich było wesele, angażujące do działania nie tylko najbliższą i dalszą rodzinę, ale także sąsiadów i całą wioskową społeczność. Na pocz. XX w. trwało ono 6 dni i odbywało się według z góry ustalonego, pełnego symbolicznych i magicznych zachowań, rytuału. Panna młoda ubrana w najpiękniejszą i przygotowywaną specjalnie na tę okazję odzież, nosiła na głowie ślubny wieniec w postaci czapeczki z przyszytą doń koroną z gałązek kwiatowych, bombek, szychu i wstążek. Za koszulę wkładano jej zioła z wianków poświęconych w oktawę Bożego Ciała, aby chroniły w tak ważnym momencie życia połączonym z obrzędami przejścia w stan kobiet zamężnych. Widocznym znakiem zmiany stanu było zdjęcie młodej wieńca podczas obrzędu oczepin i nałożenie na głowę tiulowego czepca przysługującego mężatkom.



Dwojaki i dzban, Warsztat Konopczyńskich, Bolimów, 1966 r.



Dziezka i garnek, Warsztat Smelów, Bolimów, ok. poł. XX w.



Zofia Wiechno, Wycinanka kodra, *Wyrób koszyków*, 1961 r.



Czepiec, nakrycie głowy mężatki, przeł. XIX i XX w.



Zofia Wiechno, Wycinanka kodra, *Para młodych*, 1964 r.

Świątynia i wiara



Grażyna Gładka, Wycinanka kodra, *Boże Ciało*, 2004 r.

„Księżacy są religijni, rankami po ciemku, podczas mrozu lub deszczu, chodzą tłumnie do kościoła, wiara ich jest szczerą, czystą, często naiwną, a nawet zabobonna” - pisała Aniela Chmieleńska (*Księżacy i ich strój*, 1930).

Wokół domowego ołtarzyka i parafialnej świątyni koncentrowało się życie duchowe. Księżacy byli w zdecydowanej większości katolikami. Do końca XVIII w. na terenie Księstwa obowiązywał zakaz osiedlania się innowierców. Religijność chłopów łowickich charakteryzowała się: sensualizmem, bog-

ctwem obrzędów, kultem Matki Boskiej i Świętych, związkiem rytmu życia religijnego z kalendarzem prac rolnych i dużym wpływem środowiska naturalnego na obrzędowość. Religijność Księżaków łączyła też w sobie w harmonijny i synkretyczny sposób światopogląd chrześcijański i pogański. Wierzono w obecność wśród żywych dusz zmarłych przodków, którzy mieli wpływ na toczące się ziemskie życie, a także stworzeń będących wyrazem dualizmu świata i ścierającego się w nim dobra i zła, takich jak diabeł, strzygi, zmory czy topielce.

Sfera *sacrum* zaczynała się od najbliższej przestrzeni – domu i przenikała do *profanum*. Wkraczała w wydawałoby się tak prozaiczne czynności jak pieczenie i spożywanie chleba, który, w celu oddania mu czci i zapewnienia obfitości, oznaczano znakiem krzyża w trakcie przygotowywania i przed spożyciem. Ołtarzyk domowy – najważniejszy punkt w izbie



Matka Boska Skępska, przełom XIX i XX w.



Krucyfiks z ołtarzyka domowego, pocz. XX w.

świętecznej stanowił miejsce prywatnej i codziennej modlitwy płynącej z prostoty serca. Nad domownikami i ich życiem czuwała Najświętsza Pani, Chrystus i anioły, których figurki, obok krucyfiksu, stały na ołtarzyku. Ze ścian spoglądali zatroskani święci patroni, do których modlono się o pomoc w konkretnych życiowych problemach. „Najpopularniejszymi” świętymi wśród Księżaków byli św. Józef – patron rodzin, ojców, kobiet w ciąży i rzemieślników, św. Agata – patronka od pożarów czy święci Izydor Oracz i Roch, patroni rolników.

Oswajając przestrzeń wykraczającą poza chłopską zagrodę, starając się czynić ją bezpieczną i przyjazną dla człowieka,



Maria i Jezus z „Otwartym Sercem” – figurki z ołtarzyka domowego, I poł. XX w.

wznoszono okazałe parafialne świątynie i rozsiane w przestrzeni wsi krzyże i kapliczki. Wokół świątyni odbywały się słynne łowickie procesje Bożego Ciała i uroczystości ku czci patronów parafii, połączone z ludycznymi odpustami. Tak więc kościoły pozostawały nie tylko miejscem kultu, ale także miejscem spotkań z bliższymi i dalszymi mieszkańcami regionu, wymiany treści kulturowych i nowinek np. w dziedzinie mody. Modlono się także przy przydrożnych krzyżach i kapliczkach: „W każdej wsi, zwłaszcza na końcach, pośrodku, w lesie, przy drogach, szczególnie rozstajnych, i w polu stoją krzyże z Męką Pańską, zakończone monstrancją, kulą, kogutem, pełne napisów, często ręką samouka-snycerza zdobione rzeźbami. Każdy krzyż ma swoją historię, jest w poszanowaniu u ludu, stroją go zielenią, kwiatami, a gdy mijają oddają

pokłon (...)” (A. Chmieleńska, *Księżacy*, 1925). Jednym ze sposobów doświadczania *sacrum* i wypraszania łask były pielgrzymki do miejsc świętych. Stanowiły one wielkie przeżycie religijne, i były okazją do poznania „dalekiego świata” oraz do wypraszania łask dla rodziny i całej wioskowej społeczności. Księżacy najczęściej pielgrzymowali do Domaniewic z cudownym obrazem Matki Boskiej, Skępego, Międnic, Łagiewnik i Częstochowy.

Magdalena Bartosiewicz



Matka Boska Częstochowska,
collage, I poł. XX w.



Grażyna Gładka, Wycinanka kodra, *Boże Ciało*, 2004 r.

Literatura:

1. Aniela Chmieleńska, *Księżacy i ich strój*, Warszawa 1930, Wydawnictwo Polskiej Macierzy Szkolnej
2. Aniela Chmieleńska, *Księżacy (Łowiczenie)*, Kraków 1925, Nakładem Księgarni Geograficznej „Orbis”

WYKAZ EKSPONATÓW ZE ZBIORÓW MUZEUM W ŁOWICZU

Wystawa „Łowickie sercu bliskie.

Józef Chełmoński - Księżacy Łowiccy”

zrealizowana w ramach projektu Chełmoński - Kolberg. Źródła i inspiracje.

PEJZAŻ

Obrazy

1. Art-4150-MŁ, Stanisław Dybowski (1895-1956),
Łowiczanka na tle krajobrazu, 1943 r., tektura, gwasz
2. Art-3574-MŁ, Aleksander Krawczyk (1882-1949),
Łowiczanki, 1928 r., tektura, olej
3. Art-1583-MŁ, Zdzisław Pagowski (1909-1976),
Wieś Strzelcew, 1959 r., tektura, olej
4. Art-3693-MŁ, Kazimierz Strzemiński (1888-1938),
Wieś łowicka po burzy, 1915 r., tektura, olej
5. Art-2071-MŁ, Zdzisław Pagowski (1909-1976),
Stodola i chlewik, 1947 r., papier, akwarela
6. Art-1324-MŁ, Zdzisław Pagowski (1909-1976),
Widok Łowicza wg fotografii z okresu międzywojennego,
1936 r., papier, akwarela

Wycinanki

7. E.3437-MŁ – Wycinanka kodra,
Zniwa, Stanisława Bogusz, 1963 r.
8. E.5.165-MŁ – Wycinanka kodra,
W sadzie, Justyna Grzegory, 1971 r.
9. E-4593-MŁ – Wycinanka kodra,
Przed kuźnią, Maria Głowacka, l. 60-te XX w.
10. E.1966-MŁ – Wycinanka kodra,
Pasterka, Aleksandra Kołaczyńska, 1958 r.
11. E.3323-MŁ – Wycinanka kodra,
W zagrodzie, Urszula Zaczek, 1958 r.

Pocztówki (pejzaż)

12. D.479/26-MŁ – „MALARSTWO POLSKIE / Józef Chełmoński pinx. Koncert” „WYD. „GALERIA POLSKA” KRAKÓW”, okres międzywojenny
13. D.479/28-MŁ – „MALARSTWO POLSKIE / Józef Chełmoński pinx. Owczarek / Garçon berger” „WYD. „GALERIA POLSKA” KRAKÓW”, okres międzywojenny
14. D.525/2-MŁ – „Serie 63/3 Oestl. Kriegsschaupl: Zu den Kämpfen zwischen Łodz und Lowicz: Stellungen an der Bzura.“, I wojna światowa
15. D.462-MŁ – „Kriegsschauplatz 1914/15. / LOWITSCH / Bauernhäuser“, I wojna światowa
16. D.479/17-MŁ – „Widoki z Królestwa Polskiego“, okres międzywojenny
17. D.482/3-MŁ – „Widoki i typy z Królestwa Polskiego“, okres międzywojenny
18. D.479/8-MŁ – „Widoki z Królestwa Polskiego“, okres międzywojenny
19. D.209/24.MNW – „G. Pillati / Na łące / Z Księżtwa łowickiego.”, okres międzywojenny
20. D.500-MŁ – „Fot. H. Poddębski” „Wydawnictwo T-wa Gniazd Sierocych Wydż. Ofiar na Zawodowe Kształcenie – Warszawa – Hoża 5.”, okres międzywojenny
21. Łowicz, Na pastwisku 1, Photo-Plat, fot. Plater-Zyberk, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
22. Łowicz, Na pastwisku 2, Photo-Plat, fot. Plater-Zyberk,

okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa

23. Łowicz, Na pastwisku 3, Photo-Plat, fot. Plater-Zyberk, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa

Fotografie z archiwum Muzeum w Łowiczu (kopie)

24. Grabienie ścierniska, Zduny, 1962 r., fot. H. Świątkowski
 25. Mendle z pszenicy, Mszczonów Pólko, 1962 r., fot. H. Świątkowski
 26. Koszenie żyta „na ścianę”, Seligów, 1957 r., fot. H. Świątkowski
 27. E-5809-MŁ – radio ramowate dwuręczne, II poł. XIX w.

DOM

Stroje (komplety)

I. kobiece

28. E-7721/6-MŁ – welon panny młodej, l. 50. XX w.
 29. E-7721/2-MŁ – zapaska ślubna, l. 50. XX w.
 30. E-7721/1-MŁ – kiecka ślubna, l. 50. XX w.
 31. E-7721/5-MŁ – kołnierzyk, l. 50. XX w.
 32. E-7726/4-MŁ – koszula ślubna, l. 50. XX w.

II. kobiece

33. E-5846-MŁ – chustka z haftem płaskim, I poł. XX w.
 34. E-3234-MŁ – koszula z haftem krzyżykowym, l. 30. XX w.
 35. E-6391-MŁ – zapaska haftem koralikowym, 1934 r.
 36. E-5564-MŁ – kiecka, l. 30. XX w.

III. kobiece

37. E-538-MŁ – koszula z haftem polskim, 1875 r.
 38. E-624-MŁ – kiecka, 1900 r.
 39. E-5638-MŁ – chustka szalinówka, XX w.
 40. E-5025-MŁ – zapaska na odziew, 1890 r.
 41. E-395-MŁ – zapaska, 1880 r.

IV. męski

42. E-6518-MŁ – sukmana biała, I poł. XX w.
 43. E-4604-MŁ – koszula z haftem krzyżykowym, 1928 r.
 44. E-1037-MŁ – kapelusz, okres międzywojenny
 45. E-494-MŁ – kamizela, 1928 r.

46. E-47-MŁ – pas, 1890 r.

47. E-619-MŁ – spodnie męskie, 1880 r.

48. E-6979/1-2-MŁ – buty, okres międzywojenny

V. męski

49. E-5947-MŁ – koszula z haftem krzyżykowym, 1935 r.
 50. E-3608-MŁ – kapelusz, okres międzywojenny
 51. E-4571-MŁ – kamizela lejbik, 1920 r.
 52. E-52-MŁ – pas, 1913 r.
 53. E-5578-MŁ – spodnie męskie, 1930 r.
 54. E-5658-MŁ – buty, okres międzywojenny

Dary weselne młodych

55. E-3134-MŁ – krawat z haftem koralikowym, 1925 r.,
 56. E-1716-MŁ – buty damskie, okres międzywojenny
 57. E-4456-MŁ – rękawki z haftem koralikowym, 1930 r.
 58. E-5018-MŁ – wstążka do wieńca ślubnego, zielona, okres międzywojenny
 59. E-3688-MŁ – wstążka do wieńca ślubnego, żółta, okres międzywojenny
 60. E-2371-MŁ – wstążka do wieńca ślubnego, różowa, okres międzywojenny
 61. E-2582-MŁ – wstążka do wieńca ślubnego, beżowa, okres międzywojenny

Tkaniny

62. E-415-MŁ – narzuta na łóżko – nospa, 1920 r.
 63. E-5384-MŁ – narzuta na łóżko – nospa z taśmą z haftem płaskim, 1925 r.
 64. E-6054-MŁ – tkanina pasiasta, 1970 r.
 65. E-5982-MŁ – tkanina na fartuch, 1955 r.
 66. E-7283-MŁ – skrzynia wianna, 1841 r.
 67. E-1163-MŁ – kołowrotek, okres międzywojenny

Wycinanki

68. E.5.162-MŁ – Wycinanka kodra, Wesele, Justyna Grzegory, 1969 r.
 69. E.4522-MŁ – Wycinanka kodra, Wesele, Justyna Grzegory, 1969 r.
 70. E.7642-MŁ – Wycinanka kodra, Wesele, Maria Ciechańska, 2009 r.

71. E-4922-MŁ – Wycinanka kodra, Muzyka, Zofia Wiechno, l. 60-te XX w.
72. E-3565-MŁ – Wycinanka kodra, Para młodych, Zofia Wiechno, 1964 r.
73. E-3586-MŁ – Wycinanka kodra z sentencją, Justyna Grzegory, 1964 r.
74. E-2882-MŁ – Wycinanka kodra z sentencją, Weronika Wróbel, 1961 r.
75. E-4648-MŁ – Wycinanka kodra, Przędka i wycinankarka, Jadwiga Łukawska, 1969 r.
76. E-3000-MŁ – Wycinanka kodra, Łowiczanka z kierzynką, Zofia Wiechno, 1961 r.
77. E-3597-MŁ – Wycinanka kodra, Wyrób koszyków, Zofia Wiechno, 1961 r.
- Pocztówki (dom)**
78. D.495/9-MŁ – Mężczyzna i chłopiec w strojach ludowych, I wojna światowa
79. D.519/8-MŁ – Kobieta w czepcu ślubnym „Nakładem Księgarni K. Rybackiego w Łowiczu”, okres międzywojenny
80. D.495/8-MŁ – Kobieta w stroju ludowym, okres międzywojenny
81. D.495/9-MŁ – „Typy z Księstwa Łowickiego / Volkstypen aus Polen”, wojna światowa
82. D.521/6-MŁ – Kobieta w wienku ślubnym „Nakł. B-ci Rzepkowicz. Warszawa.”, do 1904 r. (ręcznie podkolorowywana)
83. D.521/4-MŁ – Mężczyzna w stroju ludowym „Nakł. B-ci Rzepkowicz. Warszawa.”, do 1904 r., (ręcznie podkolorowywana)
84. D.524/3-MŁ – „Państwo młodzi s pod Zdun (Łowickie).” „Nakładem St. Winiarskiego w Warszawie N.1025. A.II. Варшава 1903.”, pocztówka litograficzna, do 1904 r.
85. D.495/10-MŁ – Kobieta w stroju ludowym, okres międzywojenny
86. D.523/4-MŁ – „Typy z Księstwa Łowickiego” „Nakład Księgarni S. Kronenberga w Łowiczu.”, ok. 1910 r.
87. D.534-MŁ – „Typy Polskie – Volkstypen aus Polen”, I wojna światowa

88. D.507/1-MŁ – „P. Stachiewicz pinx / Hedwig / Jadzia – Łowiczanka”, okres międzywojenny
89. D.507/2-MŁ – „P. Stachiewicz pinx. / PANNA MŁODA – ŁOWICZANKA / LA FIANCÉE ENVIRONS DE ŁOWICZ”, okres międzywojenny

Ceramika:

90. E-4003-MŁ – dzban, 1966 r., Bolimów, warsztat Konopczyńskich
91. E-4078-MŁ – dwojaki, 1966, Bolimów, warsztat Konopczyńskich
92. E-4240-MŁ – garnek, ok. poł. XX w, Bolimów, warsztat Smelów
93. E-4162-MŁ – misa, ok. poł. XX w., Bolimów, warsztat Smelów
94. E-1533 – dziełka, I poł. XX w., Bolimów, warsztat Smelów

Instrumenty:

95. E-7606-MŁ – harmonia, okres międzywojenny, warsztat warszawski
96. E-5623/1-ML – bębenek, pocz. XX w.
97. E-5623/2-ML – pałka do bębena, pocz. XX w.

Fotografie z archiwum Muzeum w Łowiczu (kopie)

98. Dziewczynka z Otolic, I Komunia Święta, l. 30. XX w.
99. Fotografia ślubna, Łowickie, okres międzywojenny
100. Pogrzeb gospodarza, Głuchów, okres międzywojenny

ŚWIĄTYNIA

Pocztówki (świątynia)

101. D.498/2-MŁ – „Lowitsch”, I wojna światowa
102. D.510/1-MŁ – „LOWITSCH / Kriegsschauplatz 1914/15 / Vor der Kirche”,
103. D.505/1-MŁ – „POLOGNE POLAND POLEN / POLSKA / NABOŻENSTWO W ŁOWICKIM/ ...“ „Wydawnictwo Ministerstwa Komunikacji.”, okres międzywojenny
104. D.209/9.MNW – „ŁOWICZ / DZIEWCZYNY ŁOWICKIE W KOŚCIELE „Nakł. „PHOTO-PLAT”, Warszawa, Długa 42.”, okres międzywojenny

105. D.209/23.MNW – „Emil Lindeman, Modlitwa, La Prière, Praver“ „Wydawca: A. J. Ostrowski. Łódź-Warszawa“, okres międzywojenny
106. D.495/15-MŁ – „Przed Kościołem w Królestwie Polskiem. / Vor einer poln. Kirche“, okres międzywojenny
107. D.522/3-MŁ – „Książeczki z pod Łowicza (gub. Warsz.)” „Wydawnictwo K. Wajutyńskiego w Warszawie“, ok. 1910 r.
108. W kościele łowickim, photo-plat, Plater-Zyber, Warszawa, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
109. Łowicz, przed kościołem na nabożeństwie, Feldpost, 1915 r., ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
110. W Wielką Niedzielę, Salon Warszawski Karpowicza, W. Strusiński, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
111. Z Wielkanocnej Sumy, wyd. Karpowicz, Warszawa, l. 40 XX w., ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
112. G.. Pillati, Z Księstwa Łowickiego, Modlitwa, wyd. Świt, Warszawa, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
113. G.. Pillati, Z Księstwa Łowickiego, W Kościele, wyd. Świt, Warszawa, okres międzywojenny, ze zbiorów A. Chmielewskiego z Nieborowa
124. E-6728-MŁ – figurka ceramiczna, Matka Boska, I poł. XX w.
125. E-6728-MŁ – figurka ceramiczna Jezus, I poł. XX w.
126. N-38-MŁ – dzbanuszek z wydmuszki, kon. XX w.
127. N-67-MŁ – dzbanuszek z wydmuszki, kon. XX w.
128. E-3176-MŁ – kapliczka nadrzewna, I poł. XX w.
129. E-1176-MŁ – rzeźba MB Skępska, przeł. XIX i XX w.
130. TC-637-MŁ – pająk, Z Siekiera, 2009 r.

Obrazy

131. E-5653-MŁ – collage św. Teresa, okres międzywojenny
132. E-7332-MŁ – collage św. Helena, okres międzywojenny
133. E-7683-MŁ – collage św. Antoni, okres międzywojenny
134. E-6034-MŁ – collage św. Agata, okres międzywojenny
135. E-7895-MŁ – oleodruk Św. Rodzina, pocz. XX w.
136. E-7736-MŁ – collage, MB Częstochowska, I poł. XX w.

Fotografie z archiwum Muzeum w Łowiczu (kopie)

137. Pielgrzymka łowicka przed Klasztorem Jasnogórskim, 1946 r.
138. W drodze na odpust św. Rocha, Godzianów, 1940 r.
139. Gospodarze przed kościołem, Złaków, pocz. XX w.

Wycinanki

114. E.7270-MŁ – Wycinanka kodra, Kapliczka, Teresa Kapuścińska, 2005 r.
115. E.7167-MŁ – Wycinanka kodra, Boże Ciało, Grażyna Gładka, 2004 r.
116. E.7262-MŁ – Wycinanka kodra, Święcenie wianków, Henryka Lus, 2005 r.

Wyposażenie ołtarzyka

117. IP-272/3-MŁ – bukiet na ścianę, pocz. XXI w.
118. IP-2882/7-MŁ – bukiet na ścianę, pocz. XXI w.
119. IP-272/1-MŁ – bukiet stojący, pocz. XXI w., B. Świderek
120. IP-272/2-MŁ – bukiet stojący, pocz. XXI w., B. Świderek
121. E-3140-MŁ – krucyfiks drewniany, pocz. XX w.
122. E-6640-MŁ – figurka gipsowa, anioł, I poł. XX w.
123. E-6639-MŁ – figurka gipsowa, anioł, I poł. XX w.

