



Ślady

Świadomość • Pamięć • Interpretacja

Nie znikniemy bez śladu. A nawet jak znikniemy, to zostaną nasze rzeczy, zakurzone barykady.

(Marcin Wicha, „Rzeczy, których nie wyrzuciłem”)

Wystawa jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak różne znaczenie w kulturze, szczególnie ludowej, może mieć pojęcie ŚLADY.

Ślady odciskane w sensie dosłownym, jako jedna z technik zdobniczych i artystycznych.

Ślady autorskiego „ja” artysty pozostawiane w dziełach.

Ślady otaczającej rzeczywistości utrwalone jako dokument czasów na fotografiach, w pamiętnikach i listach.

Znaki boskości obecne w kulcie i w sztuce.

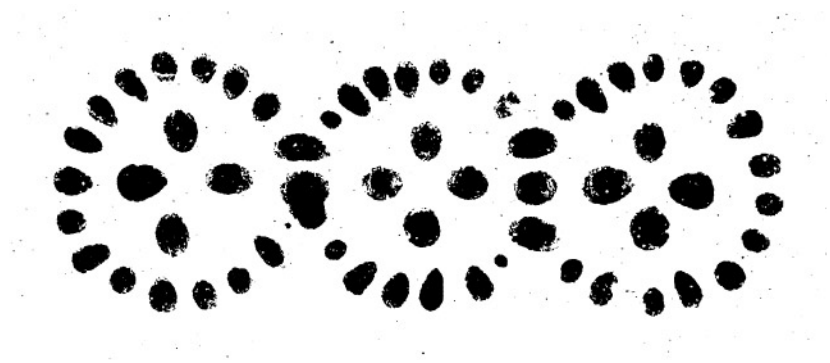
Ślady kreślone symbolicznie, jako znaki magiczne i ochronne.

Ślady przeszłości na przedmiotach gromadzonych w muzealnych kolekcjach.

Ślady, jakie na ludzkich losach odcisnęły kataklizmy dziejowe.

Ślady

Świadomość • Pamięć • Interpretacja



Muzeum Ziemi Sądeckiej

Nowy Sącz 2026

Spis treści

Od redakcji	5
Referaty	
Elżbieta Jodłowska Raport z projektu: „Kropki i kreski. Upowszechnianie wiedzy o dekorowaniu ścian w drewnianym budownictwie regionalnym”	8
Leszek Janiszewski Ślady pośledniego gatunku. Zagroda Heródka w Muzeum-OPE jako szansa na nową opowieść o możliwej, lecz wcale niepewnej (re)interpretacji dziedzictwa wsi w muzeum na wolnym powietrzu.....	18
Mirostaw Kuklik Zdobienie rybackich szelek (kasz. <i>šel’ci</i>) niewodowych z Kaszub Północnych	28
Magdalena Fołta, Janusz Radwański „Každy wie i trzyma dla siebie”. Relacje polsko-ukraińskie zachowane w pamięci mieszkańców Leżajskiego	40
Ewa Baniowska-Kopacz, Katarzyna Kość-Ryżko Ślady czasu wojny ukryte w fotografiach i zachowane w pamięci. Przykłady z kolekcji zdjęć wsi polskiej do 1945 r. z Archiwum Ośrodka Etnologii i Antropologii Współczesności (OEiAW) IAE PAN	48
Ślady odciskane.....	69
Ślady autorskiego Ja.....	115
Ślady Boskości.....	167
Ślady czasu.....	195
Materiały z wystawy	225

Od redakcji

Katalog, który oddajemy w Państwa ręce, zamyka projekt badawczy i popularyzatorski prowadzony przez Muzeum Ziemi Sądeckiej w latach 2025 i 2026. To podsumowanie (i ślad) naszych muzealnych rozważań nad pojęciem ŚLADY. Jest opowieścią o tradycyjnej kulturze regionu, widzianej poprzez pryzmat śladów, jakie odciska ona na człowieku, jego dziełach, ideach i potrzebach, ale też nosi zapisane w sobie. Pokazuje ślady jako odciski, znaki i pozostałości. Niektóre wykonano celowo: dla ozdoby, ochrony i kultu, wyrażenia siebie, zachowania wspomnień, podkreślenia własności. Inne powstały niezależnie od nas – zostawił je czas. Są też te najtragiczniejsze – ślady wojen i konfliktów. Co mówią o nas nasze rzeczy, *zakurzone barykady*?

Obiekty zgromadzone w publikacji wybrano spośród muzealiów i archiwaliów prezentowanych na wystawie pt. „Ślady. Świadomość – Pamięć – Interpretacja”. Większość pochodzi ze zbiorów własnych Muzeum Ziemi Sądeckiej, w notach katalogowych nie podajemy wówczas ich właściciela. Uzupełniają je eksponaty udostępnione przez Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju, Muzeum Lubowskie w Starej Lubowli, a także fotografie ze zbiorów Fundacji im. Zofii Rydet oraz kolekcji prywatnych. Za ich użyczenie serdecznie dziękujemy.

W katalogu zamieszczono także wybrane referaty, wygłoszone podczas konferencji naukowej zorganizowanej we wrześniu 2025 r. z okazji 50-lecia Sądeckiego Parku Etnograficznego, poświęconej problemowi interpretacji tytułowego pojęcia w muzeach i instytucjach badawczych.

Projekt „Ślady. Świadomość – Pamięć – Interpretacja” został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w programie Kultura ludowa i tradycyjna.





Referaty

dr Elżbieta Jodłowska

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Kraków

Raport z projektu: „Kropki i kreski. Upowszechnianie wiedzy o dekorowaniu ścian w drewnianym budownictwie regionalnym”¹

Streszczenie

Projekt „Kropki i kreski”, realizowany w latach 2022–2025 przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze dzięki dotacji Ministerstwa Edukacji i Nauki (program *Nauka dla Społeczeństwa II*), poświęcony jest badaniom nad zanikającymi formami zdobienia wiejskich domostw – prostymi wapienymi malaturami w postaci kropek, kresek i pasów. Inspiracją do jego powstania stał się spichlerz z Gostwicy w Sądeckim Parku Etnograficznym, na którego ścianach zachowały się unikalne dekoracje wapienne. Badania objęły zarówno analizę archiwalnych fotografii i źródeł muzealnych, jak i terenową dokumentację w Małopolsce oraz w wybranych regionach Polski. Celem projektu było rozpoznanie genezy, funkcji i symboliki tych malatur, ich regionalnych wariantów oraz współczesnych śladów w pejzażu kulturowym. Zespół badawczy – antropolożka i artystka plastyk, aktorka i animatorka kultury oraz muzyk i rzemieślnik – prowadził badania interdyscyplinarne, łącząc perspektywę etnograficzną, artystyczną i edukacyjną. Istotnym elementem projektu były warsztaty terenowe i spotkania z mieszkańcami, podczas których uczestnicy wspólnie interpretowali znaczenia dawnych ornamentów. Projekt „Kropki i kreski” pokazał, że tradycyjne malowanie domów łączyło funkcje estetyczne, wspólnotowe i symboliczne. Wapienne dekoracje, wykonywane przez kobiety, były zarówno ozdobą, jak i znakiem tożsamości oraz ochrony. Efektem projektu jest publikacja *Na początku była kropka*, prezentująca wyniki badań oraz bogaty materiał fotograficzny i archiwalny.

Partnerzy projektu

Sądecki Park Etnograficzny – Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu,
Małopolskie Centrum Kultury „SOKÓŁ” w Nowym Sączu,
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego,
MEK – Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Inspiracją do projektu „Kropki i kreski” stał się spichlerz z Gostwicy [Fot. 1], przeniesiony do Sądeckiego Parku Etnograficznego. Na jego ścianach zachowały się wapienne dekoracje – regularne rzędy dużych kropek oraz wariacja krzyża, któremu towarzyszą po bokach trzy kropki.



Fot. 1. Spichlerz z Gostwicy w Sądeckim Parku Etnograficznym, 2025. Fot. E. Jodłowska.

¹ Informacja o projekcie KROPKI I KRESKI na stronie PTL Zarząd Główny:
<https://ptl.info.pl/dzialalnosc-naukowa/granty-projekty-dotacje/nauka-dla-spoleszenstwa/510,KROPKI-I-KRESKI-2024-2025.html>

Motyw ten, przywołujący na myśl symboliczną postać ludzką czy znaki runiczne, zaintrygował nas jako badaczki i stał się punktem wyjścia do refleksji nad znaczeniem dawnych zdobień wiejskich budynków. To właśnie w spichlerzu z Gostwicy Pani Magdalena Kroh pokazała nam publikację z tekstem Anny Bomby *Sądeckczyzna 100 lat temu w fotografii Wojciecha Migacza* – te niezwykle fotografie, na których ów fotograf utrwalił „kropkowane” domostwa, stały się bezpośrednim impulsem do rozważań nad ideą projektu badawczego. W ten sposób narodził się pomysł projektu *Kropki i kreski. Upowszechnianie wiedzy o dekorowaniu ścian w drewnianym budownictwie regionalnym*, prowadzonego w latach 2022–2025 dzięki dotacji Ministerstwa Edukacji i Nauki w ramach programu *Nauka dla społeczeństwa II*, realizowanego przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Celem badań było sprawdzenie, czy archaiczne formy dekoracji – tzw. kropy i packi nanoszone wapnem na czysty zrąb – przetrwały jeszcze w pejzażu Małopolski oraz jakie były ich geneza i znaczenie. Projekt ma charakter zarówno badawczy, jak i edukacyjny. Odwołując się do pracy etnografów i ludoznawców, którzy od końca XIX wieku dokumentowali w terenie drewniane budownictwo – utrwalając na fotografiach, często nieświadomie, wapienne malatury, kontynuowaliśmy te wysiłki, prowadząc zarówno kwerendy archiwalne (w muzeach, skansenach i zbiorach prywatnych), jak i badania terenowe. Analiza archiwaliów pozwoliła lepiej zrozumieć genezę i funkcję tego zdobnictwa oraz określić jego historyczny zasięg. Badania terenowe miały natomiast odpowiedzieć na pytanie, czy w wybranych regionach Polski zachowały się jeszcze domy z motywami kresek i kropek oraz umożliwić ich dokumentację fotograficzną i opisową.

Zespół badawczy projektu liczy trzy osoby, reprezentujące różne zawody i zainteresowania. Są to: Elżbieta Jodłowska (kierowniczka projektu, antropolożka i jednocześnie artysta plastyk), Maja Spychaj-Kubacka (aktorka i reżyserka teatru lalek, badaczka i animatorka kultury) i Krystian Pisowicz (psycholog, muzyk, plastyk, warsztatowiec – zajmujący się muzyką tradycyjną oraz rękodziełem artystycznym). Pracę wspierali eksperci z dziedzin

etnologii, etnografii, regionalistyki i muzykologii. Konsultacje z nimi poszerzały perspektywę badawczą dotyczącą znaczenia, przyczyn i technik malowania prostych malatur, nazwanych przez nas *kropkami i kreskami*. W trakcie badań terenowych dołączyli etnografowie i folklorysty, którzy dzięki kontaktom z lokalnymi tradycjami i będąc depozytariuszami „pamięci regionu”, umożliwili dokonanie prawdziwych odkryć. Szczególne znaczenie miały osoby pełniące rolę „odźwiernych”, otwierających dostęp do miejsc i wiedzy niedostępnej w oficjalnych archiwach. Szczególnie podziękowania kieruję do Zbigniewa Wolanina oraz Krzysztofa Bodzionego.

W ciągu prawie dwóch lat trwania projektu odbyliśmy dziesiątki wizyt terenowych, kwerend muzealnych, objazdów i pieszych wędrówek oraz prowadziliśmy rozmowy z etnografami, regionalistami, historykami i przedstawicielami lokalnych społeczności, spotkaliśmy się z przychylnością i autentycznym zainteresowaniem naszymi dociekaniem etnografów, archiwistów, regionalistów, którzy byli bezpośrednimi opiekunami nas i naszych kwerend w muzeach, skansenach i w terenie.

Kwerendy i badania terenowe w latach 2023–2025 przeprowadzono w następujących instytucjach:

Muzeum Ziemi Sądeckiej w Nowym Sączu – oddziały:

Sądecki Park Etnograficzny oraz Muzeum Lachów
Sądeckich im. Zofii i Stanisława Chrzastowskich
w Podegrodziu,

Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku,

Muzeum „Dwory Karwacjanów i Gładyszów” w Gorlicach

– oddziały: Skansen Wsi Pogórzańskiej im. prof. Romana

Reinfussa w Szymbarku i Zagroda Maziarska w Łosiu,

Zagroda Lachowska „Kubalówka” w Podegrodziu,

Gminny Ośrodek Kultury w Podegrodziu,

Muzeum Miasta Ostrowa Wielkopolskiego,

Muzeum Regionalne w Odolanowie – Odolanowski Dom
Kultury,

Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu,

Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej,

Muzeum Wsi Kieleckiej – Park Etnograficzny w Tokarni,

Park Etnograficzny Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej,
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

W trakcie badań nawiązano współpracę z Międzynarodowym Projektem Artystyczno-Naukowym „Łemkowszczyzna – Лемковина” (Łem Art), promującym dziedzictwo kulturowe Łemkowszczyzny, wspierającym lokalne talenty i organizującym warsztaty plastyczne dla dzieci i młodzieży. Kontakt z twórcami Łem Art był inspirujący i pozwolił na zorganizowanie działań edukacyjnych oraz wywiadów z lokalnymi działaczami i twórcami. W ramach projektu Łem Art brałam udział w warsztatach i wystawach jako plastyk – praktyk sztuk plastycznych, wnosząc późniejsze doświadczenie warsztatowe i artystyczne do działań edukacyjnych i twórczych, co dodatkowo wzbogaciło projekt. Odwiedziliśmy także Łemkowską Watrę 2025 w Zdyni, co umożliwiło spotkania z regionalistami i ukraińszanami, przynosząc wiele cennych informacji.



Fot. 2. Malowane wrota do stodoły. Efekt warsztatów plenerowych w gospodarstwie Kazimierza Basty, twórcy ludowego, w Stadłach (gmina Podegrodzie) dnia 12.04.2025. Na fotografii Kazimierz Basta oraz kierowniczka projektu dr Elżbieta Jodłowska. Fot. E. Jodłowska.

Działania edukacyjne

W ramach projektu zrealizowano cykl warsztatów i spotkań, podczas których uczestnicy i prowadzący wspólnie podejmowali próby interpretacji zgromadzonych materiałów oraz dzielili się własnymi doświadczeniami. Równocześnie prowadzono kwerendy i badania, włączając w nie osoby spoza środowiska naukowego – mieszkańców, pasjonatów i lokalnych aktywistów.

Edukacyjna część projektu okazała się inspirująca – nie tylko jako forma popularyzacji wiedzy o zdobnictwie, lecz także jako przestrzeń refleksji badawczej. Warsztaty umożliwiały pogłębienie interpretacji materiałów, wymianę doświadczeń z uczestnikami i stawianie nowych pytań o funkcje i znaczenia tradycyjnego zdobnictwa we współczesnym kontekście kulturowym. Warsztaty: *Pierwszy znak* w Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury i Sportu w Dobczycach, *Od kropki do dzieła – tradycja jako inspiracja* w Zagrodzie Maziarskiej w Łosiu, oraz *Kropka, pauza, rytm – muzyczne inspiracje ze ścian domostw* w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

W miejscowości Stadła (gmina Podegrodzie) przeprowadzono warsztaty plenerowe: *Ślady i Znaki*. I tu szczególnie podziękowania kierujemy do Kazimierza Basty – rzeźbiarza ze Stadel, artysty ludowego o otwartej, twórczej osobowości głęboko zakorzenionej w regionie. Choć nie jest etnografem, jego intuicja, zrozumienie lokalnej kultury i życzliwość okazały się nieocenione. Pan Kazimierz udostępnił swoje gospodarstwo jako przestrzeń dla warsztatów podsumowujących część edukacyjną projektu [Fot. 2].

Cele i założenia

Celem projektu było nie tylko dokumentowanie obiektów, lecz także ich twórcza reinterpretacja – poszukiwanie sposobów, w jaki mogą dziś przemawiać do nowych

² R. Reinfuss, *Malowane zręby chałup wiejskich*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, r. III, nr 7–8, s. 200–219, oraz fotografie drewnianej zabudowy w wydawnictwie: *Karpacki świat Bojków i Łemków*. Roman Reinfuss. Fotografie, tekst i wybór fotografii Z. Libera, H. Ossadnik, Olszanica 2015.

³ M. Brylak, *Wierzenia i przesady* [w:] *Nad rzeką Ropą. Zarys kultury ludowej powiatu gorlickiego*, red. R. Reinfuss, Kraków 1965, s. 287–309.

⁴ D. Blin-Olbort, *Dekoracje malarskie we wnętrzach mieszkalnych na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1979, t. 25, s. 74–87.

⁵ A. Dobrzańska-Pawlicka, *Malarskie zdobienie chałup we wsi Samokłeski, pow. Jasło*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1965, t. 19, nr 1, s. 49–53.

⁶ A. Bartosz, *O genezie i drogach rozwoju ludowego zdobnictwa naściennego w Europie Środkowo-Wschodniej* [w:] *Tradycje malowanych domów w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. A. Bartosz, Tarnów 2024, s. 7–38.

⁷ U. Gieroń, *Malarki z Powiśla Dąbrowskiego*, Tarnów 2024.

⁸ Publikacja ukazała się w 2025 roku (przyp. red.).

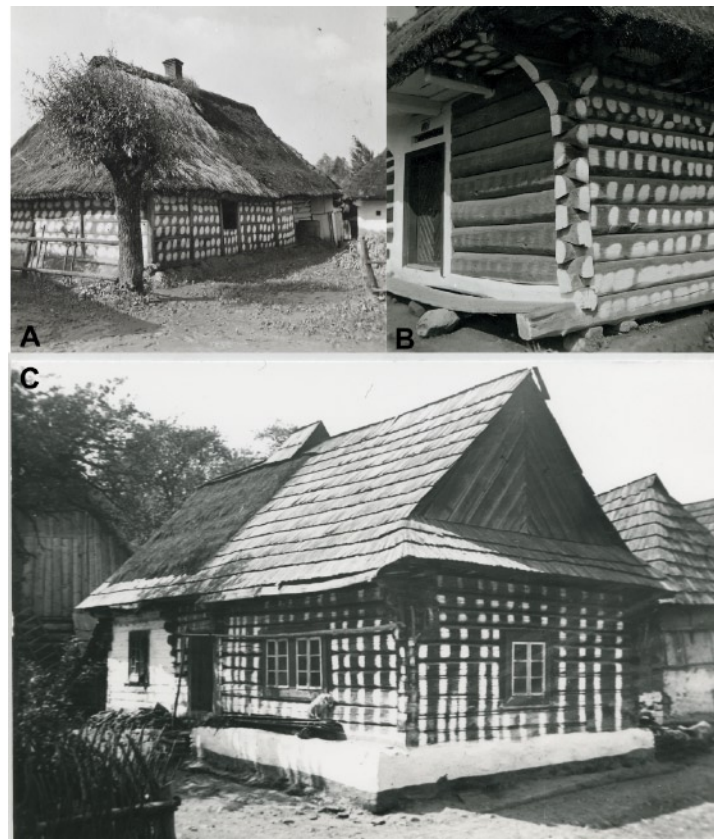
odbiorców. Kluczowe pytania dotyczyły śladów pamięci i tradycji: jak odczytywać zapisane w nich doświadczenia minionych pokoleń, jakie znaczenia im nadawać i w jaki sposób włączać je do współczesnych narracji o regionie. Projekt miał również wymiar edukacyjny i integracyjny – angażował różne grupy wiekowe i środowiska, tworzył okazje do wspólnego odkrywania lokalnych historii oraz rozwijania kompetencji interpretacyjnych.

Publikacja

Poniższy szkic przedstawia główne wątki i konteksty planowanego opracowania przygotowywanego w ramach projektu grantowego. Temat malowania prostych wapiennych malatur – kropek i kresek – na drewnianych zabudowaniach pojawia się w pracach wielu badaczy, m.in. Romana Reinfussa², Marii Brylak-Załuskiej³, Danuty Blin-Olbert⁴ i Anny Dobrzańskiej-Pawlickiej⁵, a także w nowszych opracowaniach autorów, takich jak Adam Bartosz⁶ czy Urszula Gieroń⁷. W ich publikacjach kwestia „kropek” i „pacek” stanowi jednak jedynie fragment szerszych badań i nie była przedmiotem odrębnego opracowania. Nasza publikacja nie ma ambicji stworzenia pełnego kompendium, lecz czerpiąc inspiracje z wcześniejszych badań i dodając własne wnioski, scala te rozproszone źródła i wzmianki. Bibliografia tematu jest obszerna i pokazuje szeroki potencjał badawczy zagadnienia.

Efektom tych działań są teksty etnograficzne i analityczne, bogaty materiał fotograficzny oraz archiwalia, które przede wszystkim stanowią punkt wyjścia do dalszych opracowań. Duży wpływ na ostateczny kształt książki miały warsztaty i rozmowy z ich uczestnikami. Dzięki ich pytaniom i refleksjom wyłonił się zestaw kluczowych kwestii: kto malował kropki, czym i w jakim celu, dlaczego pojawiały się tylko na niektórych ścianach oraz czy pełniły jedynie funkcję dekoracyjną, czy też miały znaczenie symboliczne lub użytkowe. W publikacji opisano również obecność tych wzorów w różnych regionach oraz ich lokalne wariacje, z uwzględnieniem perspektywy rozmówców.

Pełna wersja publikacji – *Na początku była kropka* – jest obecnie w fazie redakcji. Zainteresowanych szczegółową



Fot. 3. Kropki zdobiące ściany zrębowych budynków. Uszew, 1943. Fot. E. Riemann (A, B); Dubne, lata 30. XX w. Fot. S. Leszczycki (C). Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie.

analizą materiałów badawczych, odniesieniami do literatury przedmiotu oraz pogłębionymi refleksjami teoretycznymi odsyłam do tejże publikacji, która ukaże się wkrótce⁸.

O „kropach” i „pacach” – charakterystycznych, kropkowych zdobieniach ścian wiejskich domostw – pisano w etnografii polskiej od XIX wieku [Fot. 3]. Już pierwsi badacze, w drugiej połowie XIX stulecia, odnotowywali ich występowanie, zwracając uwagę zarówno na funkcję estetyczną, jak i symboliczną tego typu ornamentów. W okresie międzywojennym pojawiły się dokładniejsze opisy technik i motywów malarskich, jednak zjawisko to pozostawało często na marginesie zainteresowań badaczy koncentrujących się na konstrukcji i funkcji budynków. Dopiero po II wojnie światowej, zwłaszcza w latach 40. i 50., pojawiły się szczegółowe opracowania poświęcone malowaniu zrębowych ścian, analizujące genezę, technologię oraz regionalne różnicowanie malatur kropkowych.

W kolejnych dekadach – od lat 60. po 80. – etnografowie związani z muzeami i parkami etnograficznymi dokumentowali i rekonstruowali te zanikające dekoracje, nadając im status ważnego elementu dziedzictwa kultury ludowej. Dzięki temu zjawisko „krop” i „pacek” zostało rozpoznane jako trwałe i wielowarstwowy fenomen estetyczny, obejmujący zarówno funkcje zdobnicze, symboliczne, jak i – w szerszym sensie – światopoglądowe.

Semiotyka kropek i kresek w dekoracji chat

Kropki i kreski malowane na ścianach wiejskich domów stanowią fragment szerszego krajobrazu kulturowego; by zweryfikować dane źródłowe, udałyśmy się w teren, nawiązując do doświadczeń XIX-wiecznych etnografów. Jak zauważa Zbigniew Libera, etnografia to „praktykowanie semiotyki”⁹ – badanie symboli i gestów w codziennym życiu ludzi. Podobnie nasze wyprawy terenowe miały na celu odkrycie znaczeń i funkcji kropkowych dekoracji. Malowanie kropek, pasów i prostych ornamentów to forma twórczości „samorodnej”, balansująca między rzemiosłem a sztuką ludową. Kropki, choć materialnie powtarzalne, niosą wymiar symboliczny, estetyczny i społeczny. Mogą być interpretowane jako przejaw „estetyki poza estetyką”, zakorzenionej w codziennych rytuałach, zwyczajach i praktykach.

Wspólnotowy charakter tej dekoracji – ujmowany w kategoriach *communitas* Victora Turnera – manifestował się poprzez coroczne praktyki malowania, kiedy cała wieś uczestniczyła w odnawianiu swoich domostw, szczególnie w okresie Wielkanocy. Starsi mieszkańcy wskazywali, że „u nas wszyscy tak malowali”, co podkreśla lokalną spójność i poczucie przynależności. Jednocze-

śnie różnice w stosowaniu kropek między sąsiednimi wioskami odzwierciedlały lokalną tożsamość i mikroregionalne różnice kulturowe. Często też malowano, „jak kto chciał”, nie obowiązywała jednolita formuła estetyczna co do konkretnych zdobień.

Początkowo dekoracje miały funkcję utylitarną – ochrona drewna przed wilgocią i insektami poprzez bielenie wapnem lub gliną. Z czasem praktyka ta zyskała walor estetyczny: powstawały pasy, kropki i kompozycje geometryczne, nadając budynkom indywidualny charakter. Materiały stosowane w malaturze, takie jak ultramaryna czy biel wapna, miały również znaczenie symboliczne – niebieski kolor chronił przed owadami, działał uspokajająco i harmonizująco, a w tradycji ludowej wiązał się z niebem, boskością, czystością i opiekuńczością. Przede wszystkim panowało przekonanie, że zabezpiecza przed muchami i innymi insektami. Kropki i pasy na ścianach wiejskich domów stanowią przejaw estetyki wernakularnej, łączącej funkcję użytkową i dekoracyjną z ekspresją wspólnotowej tożsamości oraz pamięci wpisanej w tradycję budownictwa drewnianego.

Malowanie i bielenie chałup – domena kobiet

Sztuką malowania kropek, bielenia i wykonywania innych dekoracji zajmowały się przede wszystkim kobiety. Błękitne malowanie domów lub zdobienia w kropki mogły pełnić funkcję znaku, że w gospodarstwie mieszka panna na wydaniu. Zjawisko to opisywał już Oskar Kolberg¹⁰, a Danuta Blin-Olbert¹¹ podkreśla jego dodatkowe znaczenie symboliczne – dekoracje mogły informować o zaradności, zdolnościach i gospodarności młodej kobiety. Urszula Gieroń w swoim opracowaniu o malowanych

⁹ Z. Libera, *Etnografia jest praktykowaniem semiotyki (przykład z polskiej etnografii XIX wieku i później)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Etnograficzne” 2021, r. 49, z. 3, s. 191–192.

¹⁰ O. Kolberg, *Dzieła wszystkie, Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 3, Kujawy, cz. 1, Wrocław 1962, s. 81 oraz t. 24, Mazowsze cz. 1 (warszawskie), s. 60, oraz t. 27, Mazowsze cz. 3 (Płockie zachodnie), s. 90.

¹¹ Wywiad z Danutą Blin-Olbert: Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, dnia 10.06.2024 oraz D. Blin-Olbert, *Łemkowska chłopa malowana* [w:] *Łemkowie wczoraj, dziś, jutro*, red. J. Starzyński, B. Tarasiewicz, Legnica 2011, s. 171–172, [kwer. E.J., M.S.K.].

¹² Wywiad z Danutą Blin-Olbert, MBL w Sanoku dnia 10.06.2024.

¹³ D. Blin-Olbert, *Dekoracje malarskie we wnętrzach mieszkalnych na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1979, t. 25, s. 75.

¹⁴ Wywiad: Mokra Wieś, mężczyzna, lat 86, dnia 29.05.2024, [bad. ter. E.J.].

¹⁵ *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1, z. III, Kosmos. Meteorologia, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 2012, s. 202–211.

¹⁶ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 158–160.

¹⁷ K. Ceklarczyk, U. Janicka-Krzywdy, *Góralskie czary. Leksykon magii Podtatrz i Beskidów Zachodnich*, Zakopane 2024, s. 166–167, oraz informacje związane z funkcjonowaniem „złego oka” w dzisiejszej Ukrainie zachodniej, wywiad: Olga Solarz, Łemkowska Watra, Zdynia, dnia 19.07.2025, [bad. ter. E.J.].

chatach Zalipia, szczegółowo przedstawia sylwetki malarek z niemal całego Powiśla Dąbrowskiego – wśród nich jest zaledwie kilku mężczyzn. Badacze malatur Powiśla Dąbrowskiego, m.in. Adam Bartosz czy Teresa Rościszewska-Komornicka, podkreślają, że zdobieniem domostw zajmowały się przede wszystkim kobiety. To one odpowiadały zarówno za bielenie, jak i za malowanie dekoracji ściennych, często inspirowanych wzorami hafciarskimi. Kobiety charakter tego rodzaju twórczości potwierdzają również rozmowy z Danutą Blin-Olbert¹². Umiejętność malowania chat była dla wielu kobiet formą okazania zręczności i talentu wobec wspólnoty wiejskiej. W niektórych wsiach istniały kobiety wyspecjalizowane w tej dziedzinie, które przyjmowały zlecenia, otrzymując ekwiwalent rzeczowy – „zagon pod uprawę”, żywność lub przysłowiową miskę zupy. Te *malorki*¹³ cieszyły się uznaniem w swoich społecznościach i wykonywały rzemiosło jeszcze do lat 70. XX wieku, łącząc kreatywność z konkretną strategią ekonomiczną. Przestrzeń domu, w której działały kobiety, miała charakter sprawczy. To one kształtowały codzienne praktyki i estetykę wnętrza, uczestnicząc w budowaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Ich działania integrują rodzinę i wyznaczają symboliczne granice rozpoznawalne dla „swoich” i odróżniające od „obcych”.

Gwiazdy i kropki – funkcje estetyczne, utylitarne i magiczne

Mieszkaniec Mokrej Wsi, senior¹⁴, wspominając dawne, kropkowane domy, mówił, że malowano je „aby słonecko się ładnie odbijało”. W tej krótkiej wypowiedzi kryją się co najmniej trzy pola znaczeniowe. Dopytywany o szczegóły, rozmówca wskazał trzy zasadnicze funkcje tych malatur: utylitarłą, estetyczną i magiczną.

Respondent przede wszystkim podkreślił, że malowało się kropy, bo „drzewo lepiej oddychało”, proszony o bliższe wyjaśnienia, potwierdził utylitarne zastosowanie: „po waszemu konserwowało, po naszymu oddychało” oraz aby ładnie się „świeciło od drogi” – malowało się na ścianach „widocznych od drogi”, „aby było ładnie”.

Związek malowideł z niebem i gwiazdami wydaje się tu nie bez znaczenia. W kulturze ludowej motyw gwiazdy niósł różnorodne sensory – od praktycznych po symboliczne. Gwiazdy¹⁵ mogły być znakiem pogody, przepowiadać zjawiska atmosferyczne, zapowiadać urodzaj lub jego brak, a także odzwierciedlać rytmy natury¹⁶. Niekiedy przypisywano im również moc ochronną (gwiazda – oko), zabezpieczając przestrzeń domostwa przed „złym okiem”¹⁷ (funkcja apotropeiczna). Kropka, stylizowane „oko”, pełni funkcję czuwania i błogosławieństwa, a jej malowanie było gestem apotropeicznym, analogicznym do stawiania miotły do góry nogami, odciągającym negatywną energię. Współcześnie dekoracje domów Bojków obejmują różne materiały – drewno, ceramikę, plastik czy metal – łącząc funkcję estetyczną z ochronną. Dla tradycyjnych społeczności takie praktyki nie były „magiczną” (jak zauważa O. Solarz), lecz realną częścią codziennego świata.

Związek malowideł z niebem i gwiazdami

Gwiazdy w kulturze ludowej pełniły rolę praktyczną i wróżebną – były znakiem pogody, urodzaju i rytmów natury. Mogły również chronić domostwa, wprowadzając ład i harmonię w zagrodzie. Maria Gładyszowa podkreśla, że tradycyjna wiedza o gwiazdach w kulturze ludowej była niezwykle bogata i szczegółowa, choć dziś w dużej mierze popada w zapomnienie. Polskie kosmonimy wykazują wiele cech wspólnych z innymi tradycjami słowiańskimi. Nazwy gwiazd odzwierciedlają charakterystyczną dla astronomii ludowej tendencję – obecną w większości kultur świata – od tłumaczenia i wyobrażania sobie ciał niebieskich poprzez ich podobieństwo do zjawisk znanych z codziennego doświadczenia. W Polsce, podobnie jak w całej Słowiańszczyźnie, najbardziej rozpoznawalne gwiazdy i gwiazdozbiory to Plejady, Orion, Wielki Wóz, Wenus oraz Droga Mleczna. Nazwy gwiazd w tradycji ludowej często odnosiły się do ludzi i zwierząt, przykładem: Plejady nazywano „babami” lub „kurą z kurczętami”, a Pas Oriona – „kosiarzami”. Układ trzech kropek na drzwiach spichlerza w Gostwicy, jeśli potraktować go jako odwzorowanie zjawiska obserwowanego w naturze, do złudzenia przypomina Pas Oriona, a towarzyszący

mu krzyż mógłby wskazywać na jego funkcję apotropeiczną. Warto zauważyć, że powszechna znajomość liczby gwiazd w Plejadach (6–7) stanowi przykład ludowej wiedzy o niebie, co mogło wynikać nie tylko z uważnych obserwacji, lecz także z przypisywania liczbie 7 szczególnych, magicznych właściwości. Magiczne właściwości cyfry 7 i jej wielokrotności były uważane za jedne z najsilniejszych¹⁸, więc szczególnie często stosowano ją w zabiegach magicznych. Ową ciągle żywą tradycję odnalazliśmy także w terenie: Łukasz Łuczaj¹⁹, etnobotanik, populary-



Fot. 4. Kropy na garażu Łukasza Łuczaja, 2025. Fot. E. Jodłowska.

zator nauki i wideobloger, umieścić 23 niebieskie kropki na wrotach garażu [Fot. 4]. Jak sam mówi – w celach apotropeicznych, zainspirowany archiwalnym rysunkiem o takim zastosowaniu gwiazd-kropek, który znalazł na portalu Olgi Solarz „Magia Ludowa Karpat”.

Kropka jako element ornamentu ma wymiar uniwersalny – od paleolitycznych malowideł jaskiniowych, przez aborygeńskie *dot painting*, po geometryczne mandale Wschodu. Współczesne mapy nieba pełne są kropek będących ich substytutami, ich odzwierciedleniem graficznym. W sztuce naskalnej oraz w artefaktach ludów przedrolniczych kropka funkcjonowała jako „pierwszy znak”, odwozujący gwiazdy, Drogę Mleczną czy Plejady. Obserwacja nieba i gwiazd była czynnością bardzo pożyteczną i praktyczną – umożliwiała mierzenie czasu i prognozowanie pogody. Tym samym rola gwiazd w kulturze ludowej wiązała się z porządkowaniem rytmu życia wspólnoty. Być może malowanie gwiazd na ścianach spichlerzy symbolizowało pogodę, urodzaj i dostatek, a także ochronę plonów – o takim znaczeniu może świadczyć frazeologizm „jak gwiazd na niebie”, odnoszący się do obfitości i pełni.

Krzyże i znaki ochronne

Krzyże malowane na drzwiach, często w towarzystwie kropek, pełniły funkcję magiczną i apotropeiczną, chroniąc domostwa przed złem. Podobne znaki – geometryczne, antropomorficzne i krzyże – pojawiały się nie tylko na drzwiach, lecz także na płotach, ogrodzeniach, a w latach 60.–70., w dobie industrializacji, nawet na drogach i asfalcie. Wzmianki o takich praktykach odnajdujemy w pracach Jerzego Czajkowskiego, Marii Brylak, Anny Dobrzańskiej-Pawlickiej oraz badaczy i dokumentalistów sztuki ludowej, R. Reinfussa i J. Świdorskiego.

Malowidła antropomorficzne, zwane „dziadami” lub „bałwanami”, pojawiały się od początku XX wieku wraz z użyciem wapna do bielenia ścian. Malowano je na

¹⁸ K. Ceklarz, U. Janicka-Krzywda, *Góralskie czary...*, s. 129.

¹⁹ Wywiad dnia 02.08.2025.[E.J.].

²⁰ Informatorzy z regionu potwierdzają istnienie ciągle żywej tradycji wykonywania krzyżyków z poświęconych palm wielkanocnych, powszechnie stawia się je także w polach. Dla celów magiczno-ochronnych wieszano się w sieniach i izbach oświęcone w oktawie Bożego Ciała bukiety i wianki ziół (zwane potocznie „bożymi ziołami”). Wywiady dnia 29.05.2024, Mokra Wieś, Stronie, Długołęka, Gostwica. [bad. ter. E.J., Zbigniew Wolanin].

²¹ Online.

²² Wywiad z Olgą Solarz, Łemkowska Watra, Zdynia, dnia 19.07.2025, [bad. ter. E.J.].

²³ M. Kujawska, Ł. Łuczaj, J. Sosnowska, P. Klepacki, *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, 2016, t. XXXVII, s. 153–157.

²⁴ K. Prorok, *Ludowe sposoby wzmagania plenności roślin na przykładzie grochu i kapusty*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, t. 28, 2016, s. 227–243.



Fot. 5. Krzyżyki na drzwiach budynków gospodarczych, Mokra Wieś, 2025. Fot. E. Jodłowska.

drzwiach, płotach i wrotach do stodół i budynków gospodarczych. W dzisiejszych czasach znaki te już nie istnieją, jednakże przetrwała tradycja umieszczania krzyżyków nad lub na wrotach i drzwiach budynków, czasami na słupie drzwiowym. Są to krzyżyki wykonane z patyczków z poświęconych palm wielkanocnych²⁰ [Fot. 5]. Ciekawą interpretację krzyża na drzwiach spichlerza w Gostwicy przedstawia Marek Kryda²¹, łącząc go ze starogermańskim znakiem runicznym Algiz, oznaczającym ochronę. Znaki te, według autora, mają swoje odległe echo w znamionach bartnych, używanych na drzewach do oznaczania własności. Symbole solarne, antropomorficzne krzyże oraz motywy przypominające postać ludzką lub roślinę (np. drzewko) pojawiały się również w tradycji wschodniej²², gdzie u Rusinów malowanie znaków ochronnych odbywało się w okresie Święta Jordanu (6 stycznia według kalendarza juliańskiego / 19 stycznia według gregoriańskiego). W tym czasie na drzwiach odnawiano krzyże, gwiazdki, księżycy oraz kropki, mające chronić przed „złym okiem”.

Groch – symbole ochrony i płodności

Motyw kropek zdobiących spichlerz z Gostwicy można odczytać również jako wizualne odniesienie do ziarna – grochu, kaszy czy „krup”. Groch²³ to symbol życia, płodności i odrodzenia, zajmuje w kulturze ludowej wyjątkowe miejsce: łączy sferę ziemską i boską, pojawia się w pieśniach, kolędach, rytuałach agrarnych i obrzędach weselnych. Okrągłe, liczne ziarna przywodzą na myśl gwiazdy – symbol porządku kosmicznego i obfitości.

Analogicznie do „rozwieżdzonego nieba”, groch w ludowej wyobraźni symbolizuje urodzaj i błogostawieństwo: z nieba spadają łzy Matki Boskiej²⁴, stają się ziarnem, które wraca do ziemi i rodzi plon. Malarskie kropki – jako gwiazdy lub ziarna – można więc rozumieć jako apotropeiczne symbole płodności ziemi i nieba, łączące świat boski z ludzkim i chroniące spichlerze oraz zgromadzone w nich ziarno.

Ostatnie ślady kropkowanych chałup

Współczesny krajobraz wsi polskich świadczy o postępującym zaniku tradycyjnego malarstwa kropkowego na domach zrębowych. Już w 1949 r. Roman Reinfuss zauważał, że jednolite bielenie ścian wyparło dawne wzory, co potwierdzają współczesne badania terenowe. W rozmowach z mieszkańcami okolicy Podegrodzia, swoistej „Regio Punctata” – ujawniają się dwie perspektywy: część informatorów nie pamiętała zdobień, inni wskazywali na ich dawną powszechność oraz całkowite zapomnienie we współczesnych czasach.

Mimo że tradycyjne budynki zrębowe stopniowo zanikają z krajobrazu wsi, odnalezione w gminie Podegrodzie przykłady stanowią ostatnie materialne świadectwo tej formy budownictwa. Odnalazłyśmy dwa budynki [Fot. 6] z kropkowanymi malaturami. Są to charakterystyczne dla regionu Lachów Sądeckich chałupy zrębowe, jednotraktowe i szerokofrontowe, pochodzące z końca XIX wieku. Zachowały one bielone fragmenty belek oraz rytmiczne układy kropek, odnawiane sezonowo. Malatury te obejmowały również stajnie i powaty, gdzie układ punktów mógł przywoływać skojarzenia z motywem gwiazd – co potwierdzają relacje najstarszych mieszkańców regionu. Poza



Fot. 6. Ostatnie malowane w kropki domy w Mokrej Wsi, 2025. Fot. E. Jodłowska.

obszernym materiałem archiwalnym odnalezionym w zbiorach muzealnych dotarliśmy również do archiwów prywatnych Krzysztofa Bodzionego i Adama Bartosza. Zgromadzone tam materiały fotograficzne i notatki terenowe potwierdzają proces zanikania tych unikalnych malatur i stanowią cenne świadectwo dawnego zasięgu i różnorodności malatur kropkowych, niegdyś szeroko rozpowszechnionych w regionie Podegrodzia oraz na Powiślu Dąbrowskim.

Ostatnie zachowane chałupy kropkowe stanowią istotne świadectwo kultury materialnej i wyobraźni ludowej, a ich dokumentacja jest kluczowa dla badań nad regionalnymi formami dekoracji architektonicznej i zapomnianymi praktykami apotropeicznymi.

Wystawa

Integralną częścią projektu była wystawa „Na początku była kropka”, której koncepcję i ścieżkę zwiedzania opracowała dr Elżbieta Jodłowska. Wernisaż odbył się w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie w połowie grudnia 2025 roku. Ekspozycja prezentowała wyniki badań zespołu projektu, łącząc funkcje dokumentacyjną, artystyczną i edukacyjną. Motywem przewodnim wystawy były podstawowe znaki wizualne – kropka i kreska – jako elementy ludowego zdobnictwa Małopolski. Kropka występowała tutaj zarówno jako ornament estetyczny, jak i nośnik potencjalnych znaczeń symbolicznych oraz znak lokalnych stylów malarskich domostw. Wystawa miała charakter interdyscyplinarny: część etnograficzna obejmowała fotografie zabytków architektury drewnianej, te archiwalne jak i współczesne odkrycia, relacje z warsztatów w Krakowie, Łosiu i Dobczycach oraz dokumentację działań uczestników; część artystyczna to twórcze interpretacje motywów kropki i kreski autorstwa współczesnych artystów z Małopolski i Podkarpacia; artysta malarz i grafik, dr hab., prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Grzegorz Sztwiertnia – malarz, twórca instalacji, performer, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jan Burnat – artysta grafik i teoretyk sztuki, Andrzej Najder – doktor sztuki, historyk, fotograf i artysta grafik, wykładowca w Instytucie Sztuki i Designu Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Twórcza interpretacja kropki obejmowała zarówno poszukiwania czysto formalne, jak i analizę tych podstawowych malarskich form i ich obecność w regionalnym zdobnictwie, odwołania do pejzażu kulturowego oraz związane z nim znaczenia i konteksty. Pokazano także prace powstałe w trakcie warsztatów plastycznych i muzycznych, w tym projekty gorsetów inspirowane tradycyjnymi wzorami oraz prace wykonane tradycyjnymi technikami malarskimi na różnorodnych podłożach. Wystawa prezentowana była w Domu Esterki Muzeum Etnograficznego w Krakowie, w sali „banku”, w okresie od grudnia 2025 do maja 2026 roku.

Podsumowanie. Refleksje i znaczenie projektu

Projekt „Kropki i kreski” wyrósł z potrzeby powrotu do źródeł lokalnej kultury oraz ponownego odczytania tego, co może umknęło uwadze badaczy etnografów, co było może nieistotne, co pozostało zaledwie śladem – packą wapna na zrębowej ścianie, a jednak przetrwało na archiwalnych fotografiach czy w relacjach świadków i pozostało „żywym” doświadczeniem przeszłości. Projekt wykazał, że dawne ślady zdobnictwa, nawet te najbardziej niepozorne – mogą stać się źródłem inspiracji i dialogu. Odczytywane dziś na nowo, ujawniają nie tylko fakty z przeszłości, ale także sposoby, w jaki społeczność nadawały sens światu.

Praca nad projektem zwróciła również uwagę na znaczenie wspólnotowego wymiaru pamięci – tego, jak jednostkowe doświadczenia i rodzinne historie splatają się z szerszą opowieścią o regionie. Ostatecznie projekt stał się przestrzenią spotkania: nauki z praktyką, przeszłości ze współczesnością, lokalnej wiedzy z refleksją akademicką.

Instytucje współpracujące w projekcie

Galeria pod Mostem, Gładyszów,
Zagroda Maziarska w Łosiu,
Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury i Sportu w Dobczycach,
Muzeum w Łowiczu,
Skansen Wsi Pogórzańskiej w Szymbarku,
Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku,
Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu,
Muzeum Etnograficzne w Krakowie,
Muzeum Fotografii w Krakowie,
Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej.

Bibliografia

Bartosz Adam, *O genezie i drogach rozwoju ludowego zdobnictwa naściennego w Europie Środkowo-Wschodniej* [w:] *Tradycje malowanych domów w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. A. Bartosz, Tarnów 2024, s. 7–38.

Bartosz Adam, *Stefania Łęczyńska*, L'ART Ludowi Artyści Regionu Tarnowskiego, red. serii: A. Bartosz, Tarnów 2015.

Blin-Olbert Danuta, *Łemkowska chyża malowana* [w:] *Łemkowie wczoraj, dziś, jutro*, red. J. Starzyński, B. Tarasiewicz, Legnica 2011, s. 171–179.

Blin-Olbert Danuta, *Zdobnictwo wnętrz na Podkarpaciu od końca XIX wieku po lata 1980*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 2004, t. 36, nr 6, s. 135–176.

Blin-Olbert Danuta, *Dekoracje malarskie we wnętrzach mieszkalnych na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1979, t. 25, s. 74–87.

Brylak Maria, *Wierzenia i przesądy* [w:] *Nad rzeką Ropą. Zarys kultury ludowej powiatu gorlickiego*, red. R. Reinfuss, Kraków 1965, s. 287–309.

Brylak-Załuska Maria, *Maziarska wieś Łosie*, Wrocław 1983.

Brylak-Załuska Maria, *O kulturze ludowej Lachów Sądeckich. Komentarz do wystawy w Muzeum Lachów Sądeckich w Podegrodziu*, Nowy Sącz 1993.

Brylak-Załuska Maria, *Zarys kultury materialnej Lachów Podegrodzkich* [w:] *Podegrodzie i gmina podegrodzka. Zarys dziejów*, red. F. Kiryk, Kraków 2014, s. 835–900.

Ceklarz Katarzyna, Janicka-Krzywda Urszula, *Góralskie czary. Leksykon magii Podtatrz i Beskidów Zachodnich*, Zakopane 2024.

Dobrzańska-Pawlicka Anna, *Malarskie zdobienie chatup we wsi Samokłęski, pow. Jasło*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1965, t. 19, nr 1, s. 49–53.

Gieroń Urszula, *Malarki z Powiśla Dąbrowskiego*, Tarnów 2024.

Karpacki świat Bojków i Łemków. Roman Reinfuss. *Fotografie, tekst i wybór fotografii*: Z. Libera, H. Ossadnik, Olszanica 2015.

Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie, Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, t. 3, Kujawy, cz. 1, Wrocław – Kraków – Warszawa 1962.

Komornicka-Rościszewska Teresa, *Moje Zalipie*, L'ART Ludowi Artyści Regionu Tarnowskiego, red. serii: A. Bartosz, Tarnów 2023.

Kroh Magdalena, *Wywiady z badań terenowych*, 1974, Archiwum Sądeckiego Parku Etnograficznego, teka maszynopisów: Architektura ludowa, sygn. I/ 1-249.

Libera Zbigniew, *Etnografia jest praktykowaniem semiotyki (przykład z polskiej etnografii XIX wieku i później)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, 2021, t. 49, z. 3, s. 185–200.

Reinfuss Roman, *Malowane zręby chatup wiejskich*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, r. III, nr 7–8, s. 200–219.

Ślady pośledniego gatunku. Zagroda Heródka w Muzeum-OPE jako szansa na nową opowieść o możliwej, lecz wcale niepewnej (re)interpretacji dziedzictwa wsi w muzeum na wolnym powietrzu

Pośledni znaczy „gorszy od innych tego samego rodzaju”¹. Pośledni gatunek to „taki, który w porównaniu z innymi oceniany jest jako gorszy”². Pośledni to ostatni, zamykający listę, ten w ogonie, zawsze z tyłu, poślednie ziarno to tzw. poślad – źle rozwinięte albo uszkodzone nasiona zboża lub innych roślin, nienadające się do zasiewu, traktowane raczej jako pasza. Zbyt liche, niepełno(s)prawne, nienadające się by rodzić, a jakoś je przecież zagospodarować wypada.

Takie właśnie „poślednie” ślady są zagospodarowywane przez muzea etnograficzne, w szczególności zaś, jak się wydaje, muzea na wolnym powietrzu. Obiekty są zbierane, by „ilustrować przedmiotami różne aspekty codzienności”³. Takie ślady, także w wymiarze niematerialnym, gromadzi Muzeum – Orawski Park Etnograficzny w Zubrzycy Górnej i właśnie jeden z nich stał się inspiracją dla powstania niniejszego tekstu. Ślad ostatni, ślad

dla wielu mało znaczący, ślad pośredni i pośledni: chałupa z połowy XX wieku z częściowo zachowanym wyposażeniem. Ani reprezentatywna, ani sama w sobie nie bardzo wyjątkowa. Ale za to... Heródkowa, choć i to nie do końca.

Rzeczoną „pośledniość”, choć bardziej metaforycznie niż semantycznie i w połączeniu z myślą potoczną, można odnieść także do pozycji społecznej osób z niepełnosprawnością na wsi polskiej mniej więcej od drugiej połowy XIX do początku drugiej połowy XX wieku, a nawet do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

W ówczesnym dyskursie publicznym, tak na ziemiach polskich, jak i gdzie indziej, zainteresowanie osobami z rozmaitymi dysfunkcjami było zwykle podszyte litością bądź ciekawością i postrzegane raczej w kategoriach problemu społecznego. Dominowało rozumienie niepełnosprawności jako wady ciała lub umysłu, która uzależniała człowieka od opieki innych⁴. Podobnie w dyskursie potocznym sprowa-

¹ *Pośledni* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online], https://sjp.pwn.pl/sjp/posledni;2506121.html#google_vignette [ostatni dostęp: 16.12.2025].

² *Pośledni* [w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego IJP PAN*, [online], <https://wsjp.pl/haslo/podglad/94093/posledni/5233833/gatunek> [ostatni dostęp: 16.12.2025].

³ Por. Cz. Robotycki, *Muzeum, miejsce dla rzeczy i idei* [w:] *Wyznania i perswazje. Werbalizacja obrazu*, red. M. Koško, Poznań, t. 1, 1998, s. 11.

⁴ Por. C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność*, Warszawa 2008.

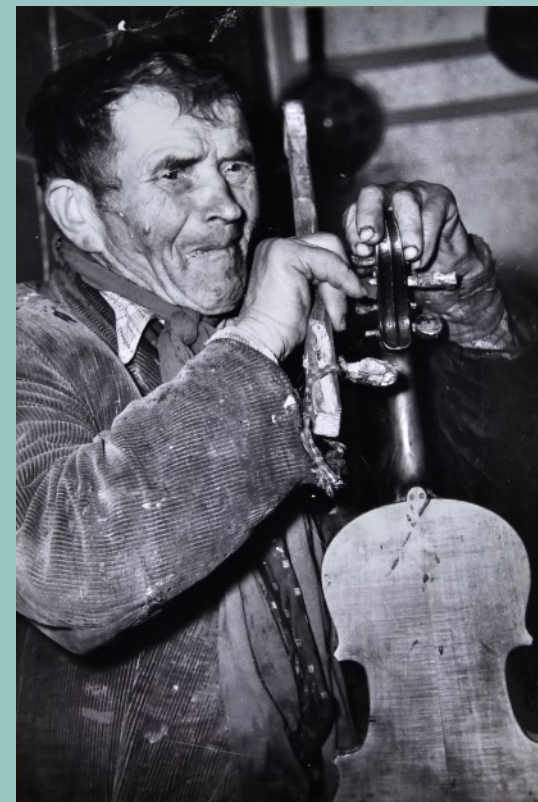
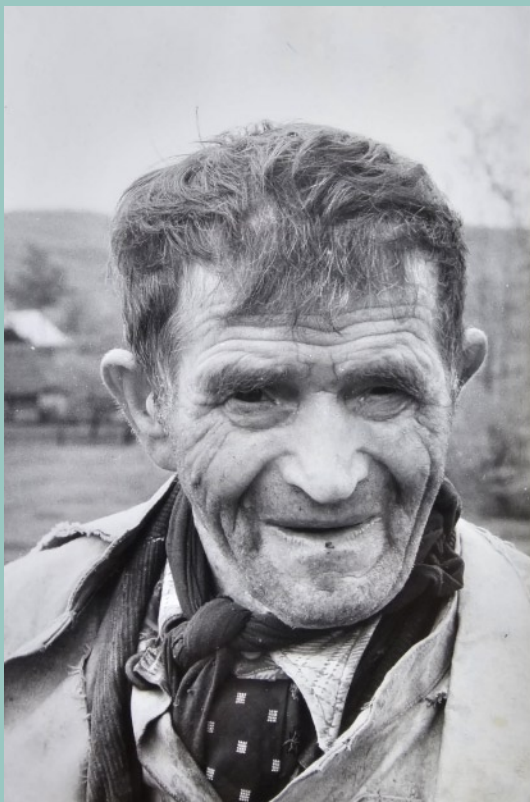
⁵ W języku potocznym istniało i do dziś istnieje skojarzenie niepełnosprawności z wyrokami bożymi, czasem jest ona też emanacją lub wcieleniem złych mocy, czego najbardziej znanym przykładem jest postać Diabła Kuternogi, ale i cała sieć pejoratywnych skojarzeń np. z utykaniem, por. przysłowia: *Kuternoga, ni do ludzi, ni do Boga* oraz *Lys, zyz, kuternoga — jeśli co dobrego, wielka łaska Boga*, odnotowane [w:] S. Jarzyna, *Praktyczna mądrość życia w najlepszych i najczęściej używanych zdaniach i przysłowia*ch [w:] *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, Warszawa, Wrocław 1998, s. 197. Przykładem współczesnym niech będzie choćby tytuł książki z 2020 r.: *Goebbels, il diavolo zoppo*, pol.: *Goebbels, kulawy diabeł*, autorstwa L. Pavetto i G. Villa, który zresztą nawiązuje do faktycznej niepełnosprawności ministra propagandy III Rzeszy.

⁶ W tym kontekście warto przypomnieć o obowiązujących w latach 1867–1974 tzw. „Ugły laws”, które zakazywały lub ograniczały pod karą grzywny przebywanie w miejscach publicznych także osób, których widoczna niepełnosprawność naruszała poczucie estetyki, por. R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienie niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, Warszawa 2020, s. 41.

⁷ Do nich zaliczylibyśmy np. pochodzenie rodzinne, status materialny, przyczynę niepełnosprawności, jej formę, zdarzenia i zjawiska, które mogłyby być uznane za znaki sił nadprzyrodzonych oraz ewentualne zagrożenie, jakie osoba z niepełnosprawnością mogła stanowić dla społeczności.

⁸ Por. np. Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000 i tegoż, „Gość w dom, Bóg w dom” i obcy jako bogowie [w:] *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Wołowiec 2016, s. 111–140; J.S. Bystron, *Megalomania narodowa* [w:] *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, Warszawa 1980, s. 277–354 (w szczególności *Wierzenia o obcych* w niniejszym rozdziale) oraz L. Stomma, *Antropologia wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.

⁹ P. Kowalski, *Kalestwo* [w:] *Leksykon. Znaki Świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa, Wrocław 1998, s. 196.



Fot. 1-3. Heródek, Heródek-pastuch, Heródek-muzykant, fot. ze zbiorów Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju, podpis oryginalny: Karol Wójciak-„Herodek”, rzeźbiarz ludowy, zam. Lipnica Wielka 432. Fot. J. Sierostawski, 1967 r.

dzano ją często do rodzaju tragedii osobistej, niezawinionej bądź zawinionej (choćby i nie bezpośrednio) i traktowanej np. jako formę kary bożej⁵. Przy czym jeżeli cechy fizyczne lub atrybuty (czarne okulary, laska itd.) wskazywały na czyjąś odmienność, nie czyniono większego rozróżnienia między ludźmi określanymi jako „pokrzywdzonymi przez los” (ofiary wypadków, kombataneci wojenni, osoby z tzw. wadami wrodzonymi i dysfunkcjami). Bez względu na przyczynę i podłoże niepełnosprawności determinowała ona życie człowieka, częściowo lub całkowicie izolując od pozostałych, pełnosprawnych członków społeczeństwa⁶.

Po części inaczej postrzegano i traktowano niepełnosprawność w społecznościach o cechach bardziej tradycyjnych, tzn. tych, w których wciąż dominowała tzw. ludowa wizja świata. Społeczności te, z racji szeregu cech je konstytuujących, posiadały wewnętrzną zdolność do regulowania statusu osób z niepełnosprawnościami w swojej strukturze i wykształciły ją, co zrozumiałe, dużo

wcześniej, nim powstały pierwsze mechanizmy o charakterze systemowym. Zbiorowości te poprzez każdorazową ocenę (samokontrola grupy), analizę więzi społeczno-gospodarczych i uwarunkowań szczególnych⁷ pozycjonowały osobę z niepełnosprawnością bądź wewnątrz hierarchii, bądź poza nią, przy czym w niektórych wypadkach wyłączenie z układu było tożsame z włączeniem w inny.

To ostatnie spośród wymienionych usytuowań wpisuje się w znaną i analizowaną w ujęciu strukturalnym i funkcjonalnym koncepcję: opozycję „swój – obcy”⁸. Piotr Kowalski pisze:

Niekompletność ciała, odstępstwo od zwyczajowego wyglądu czy brak normalnie występujących zmysłów i narządów powodują zasadniczą trudność przy klasyfikacji postaci. [...] budzą niepokój swoją niepełną przystawalnością do uporządkowanego świata i określających go siatek taksonomicznych⁹.

Jako takie właśnie osoby z niepełnosprawnością mogły być (co nie znaczy, że zawsze były) uznawane za posiadające potencjał graniczny, mediacyjny, sytuujący je w porządku *sacrum*¹⁰. Z kolei w wypadku osób całkowicie niezdolnych do samoistnej egzystencji i z którymi nie sposób nawiązać komunikacji oraz w sytuacji, gdy niepełnosprawność – zwykle intelektualna – wiązała się ze spowodowaniem okresowego lub stałego zagrożenia dla członków społeczności (przy czym mowa tu o zagrożeniu o charakterze materialnym – działaniu przeciwko życiu i mieniu), orzekano o konieczności izolacji. Tymczasem zauważmy jeszcze inną możliwość: istniały osoby, które zwłaszcza jeżeli nie zachodziły ku temu dodatkowe przesłanki, nie były lokowane wśród postaci granicznych, ich działania nie łączono z ingerencją sił nadprzyrodzonych (np. z opętaniem), nie dostrzegano w nich znamion hierofanii, także później – na poziomie opisu lub interpretacji. Jak wówczas spojrzymy na figury tzw. „wiejskiego głupka” czy „dziada”, „bożego człowieka”?¹¹

Odpowiedź przychodzi wraz ze zmianami, jakie dokonały się w okresie mniej więcej od początku lat pięćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku w Polsce w związku z rozpadem tradycyjnych struktur społecznych i rewizji ludowej wizji świata. O ile już wcześniej osoby o lekkim stopniu niepełnosprawności były stygmatyzowane, lecz jednocześnie umiejętnie włączane w system, w którym miały jasno określone – poślednie (sic!) miejsce, o tyle właśnie w tym okresie grupa wykluczonych poszerzyła się o ludzi odartych już z pierwiastka

sacrum. Oto „boży szaleniec” staje się głupkiem i nieudacznikiem, a „dziad” staje się dziadem, ich marginalizacja nie niesie ze sobą już pierwiastka *obcości* – ambiwalentny stosunek do nich przestaje wiązać się z *innością*¹². Nie zmienia się za to kolejny czynnik właściwy tradycyjnemu modelowi kultury – wśród naczelných, autotelicznych wartości pozostaje praca¹³. „Kto nie pracuje, niech nie je” – wydają się zgodnie powtarzać św. Paweł (2 Tes 3,10-12), Władysław Gomułka i chłopska mądrość.

W tym okresie do zagrody Smreczaków trafia niejaki „Heródek” („Herodek”, „Herudek”, czasem „Karólek”).

Karol Wójciak (1892–1969), bo tak faktycznie się nazywał, urodził się w Lipnicy Wielkiej. Całe życie spędził w rodzinnych stronach, na Orawie¹⁴. Po śmierci rodziców, tułając się pośród dalszej rodziny, szukał chleba wśród lipnickich gospodarzy. Ostatecznie trafił do rodziny Smreczaków. Pod dachem Ignacego Smreczaka (1910–1994) i jego żony Marii (1920–2013) spędził prawie dwadzieścia lat – od początku lat pięćdziesiątych XX wieku po kres życia w końcu lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia.

Ostatni okres jego życia został stosunkowo dobrze udokumentowany głównie dzięki zainteresowaniu, jakie wzbudziła jego twórczość. Ta dostrzeżona została najpierw przez krakowskie „Tempo”, a potem opisana przez Jerzego Darowskiego (1930–2004) związanego z Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem i Jana Bujaka (1931–1991) z Muzeum im. Orkana w Rabce-Zdroju. Artykuły (odpowiednio w „Polskiej Sztuce Ludowej”

¹⁰ Por. P. Kowalski, *Szaleństwo* [w:] *Leksykon. Znaki Świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa, Wrocław 1998, s. 540.

¹¹ Por. np. *Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1996.

¹² Zmianę tę spowodował szereg czynników, których opis wykracza poza zakres niniejszego tekstu, wymienimy jedynie transformację społeczno-gospodarczą i okres tzw. „małej stabilizacji”, nieco później – docierające na wieś elementy kontrkultury i rewolucji obyczajowej, przemiany pokoleniowe (zwróćmy uwagę np., że właśnie wówczas decydujący głos w gromadzie przypadał pierwszemu pokoleniu, które obejmował obowiązek szkolny wprowadzony w II RP, a zatem uczącej się przez cały okres nauki w języku polskim).

¹³ Por. A. Zadrożyńska, *Homo faber, homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*, Warszawa 1983.

¹⁴ Orawa to kraina historyczno-geograficzna na pograniczu polsko-słowackim. Większa część Orawy leży w granicach Słowacji, jedynie niewielka jej część znajduje się po stronie Polskiej (14 wsi), w tym także i obie Lipnice – Mała i Wielka, które w zasadzie od lat dwudziestych XX w., z wyłączeniem okresu II wojny światowej, są wsiami polskimi.

¹⁵ Zob. E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk 2021, s. 257–258.

¹⁶ Wymienimy np.: wyreżyserowany przez Maję Spychaj-Kubacką w 2012 r. spektakl „Nieudany krewniak”, wydarzenie „Zapełniona pustka – konferencja poświęcona monografii Karola Wójciaka Heródka” i szereg inicjatyw skierowanych do społeczności lokalnej.

¹⁷ Pomiędzy pierwszą a drugą falą, a może na zakończenie tej pierwszej, w 1978 roku ukazał się w „Pracach Etnograficznych – Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” jeszcze jeden niezwykle istotny z naszej perspektywy tekst: Karol Wójciak-Herodek. *Kilka uwag o recepcji jego twórczości w rodzinnej wsi*, pióra Ryszarda Kantora.

¹⁸ O okolicznościach i rozmaitych dylematach związanych z odbudową i aranżacją tej ekspozycji zob. M. Wachalowicz-Kiersztyn, *W cieniu Heródka, czyli kilka słów o zagrodzie Ignacego Smreczaka z Lipnicy Wielkiej. Próba analizy*, „Rocznik Orawski” XIV, 2024, s. 129–150 oraz L. Janiszewski, *Trzy światy z Heródkiem w tle. O wyzwaniach przy tworzeniu koncepcji ekspozycji stałej w muzeum na wolnym powietrzu*, tamże, s. 151–168.

¹⁹ Zob. hasło *Mit* [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań, 1987, s. 244–248.

²⁰ Zob. *Mit* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/mit;2568108.html> [dostęp 9.01.2026 r.].

i „Przekroju”) zwróciły uwagę wykształconej publiczności na Heródkowe rzeźby – niewielkie klocki drewna opałowego, strugane, malowane, czasem z przymocowanymi doń drutem innymi elementami, a przede wszystkim ze swymi konturowymi lecz ekspresywnymi i sugestywnymi rysami. Pełne emocji, większe i mniejsze „świętki”, w końcu ochrzczone *gnátkami* czy *gnotkami*, zdawały się być powiewem świeżości, nowym trendem w myśleniu o sztuce ludowej, odpowiedzią na poszukiwanie autentyczności związanej z podejmowaniem nieuświadamianych wyborów stylistycznych¹⁵.

O Wójciaku zrobiło się głośno, odwiedzali go badacze (jak choćby psycholożka Bożena Kłobuszowska czy Roman Reinfuss) i wielu innych entuzjastów zainteresowanych fenomenem jego twórczości, jak Piotr Skrzynecki czy Marian Eile: czasem z notatnikami, aparatami, dyktafonami, czasem z upominkami, zawsze z ciekawością.

Materiały przez nich gromadzone, opracowywane i publikowane, a zapewne i poczta pantoflowa oraz kawiarniane rozmowy – czynniki nie do przecenienia – to wszystko przyczyniło się do ugruntowania pozycji Heródkowej twórczości w krakowskim (i nie tylko) środowisku. Choć z czasem zainteresowanie przygasało, a mit uległ petryfikacji, powstała wówczas dokumentacja okazuje się dziś bezcenna.

Po niemalże pięciu dekadach od śmierci Wójciaka do tematu powrócono. Wśród wielu inicjatyw grupy badaczy i miłośników Heródkowych rzeźb powstało wówczas także obszerne opracowanie monograficzne *Heródek. Novy mit*¹⁶. Do powstałych w latach sześćdziesiątych fotografii, co na owe czasy stanowi lokalny ewenement dokumentacji, w drugiej dekadzie XXI wieku dołączył szereg interesujących tekstów: różnych wspomnień i wywiadów z mieszkańcami Orawy¹⁷.

Kiedy w 2024 roku zapadła decyzja o rozbiórce i translokacji stojącej w Lipnicy Wielkiej starej chałupy Smreczaków do Muzeum – Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej, którą następnie w 2025 roku odbudowano, z tematem przyszło zmierzyć się skansenowskim muzealnikom¹⁸. Przedsięwzięte przy tej okazji kwerendy, wywiady i wyjazdy terenowe, współ



Fot. 4. Zagroda Heródka in situ. Fot. L. Janiszewski, 2024 r.

z ponowną lekturą wcześniejszych tekstów, zaowocowały wypracowaniem nowej czy może przyjęciem nieco innej, bardziej antropologicznej optyki w myśleniu o Heródku. Dało to jednocześnie asumpt do rozważań nad stanem muzealnej ekspozycji. Nie tyle nawet nad samą jej koncepcją, jej kształt i charakter jest bowiem zdeterminowany przez rozwój przestrzenny i ewolucję myśli skansenowskiej oraz cały szereg innych czynników. Chodzi tu raczej o towarzyszącą jej narrację, opowieść, która zmienia się wraz ze stanem badań oraz zróżnicowanymi kompetencjami odbiorców, a także zaawansowaniem badań, technologią oraz globalnymi trendami.

I tak po raz kolejny trzeba zmierzyć się z mitem Heródka. Pojęcie „mitu” obok swojego ładunku narracyjnego niesie však także pierwiastek wyobrażeniowy odnośnie do wybranego fragmentu rzeczywistości¹⁹. W pojęciu bardziej potocznym zaś często za mit uznaje się ubarwioną „wymyślonymi szczegółami historię o jakiejś postaci lub o jakimś wydarzeniu”²⁰.

Z mitem Heródka w ciekawy sposób poradzili sobie redaktorzy wspomnianej monografii *Heródek. Novy mit* – Maja Spychaj-Kubacka i Grzegorz Graff, wyjaśniając sens użycia tego terminu, motywację i metodologię wyboru tekstów, nie ingerując w najstarsze artykuły, oddając przy tym głos pamięci (i postpamięci), jednakowoż uznając prawo do „czucia i przeżywania sztuki samorod-



Fot. 5. Zagroda Heródka w muzeum. Fot. L. Janiszewski, 2025 r.

nej”²¹, publikują także (mniej lub bardziej udane) współczesne interpretacje. Ta, skądinąd ciekawa, formuła wydaje się jednak nie przystawać do charakteru ekspozycji stałej w muzeum na wolnym powietrzu.

W parku etnograficznym bowiem *ex definitione* akcenty położone winny być gdzie indziej. Ekspozycja w muzeum na wolnym powietrzu zamiast dekontekstualizacji zagadnienia, zamiast uwalniania sztuki, będzie dążyć wpierw do maksymalnej redukcji, istoty rzeczy, a więc: do relacji człowieka i kultury. Dopiero wtedy, z tej perspektywy: perspektywy antropologicznej, można spoglądać i opisywać rzeczywistość obecną i minioną i osadzać ją w szerszym kontekście.

Nie można się więc dać uwieść przebijającej się gdzieś-niegdzie zjawiskowej (mitycznej?) narracji o artyście-pastuchu, jego nietuzinkowej powierzchowności, gołębim sercu i jego niezwyklej, płynącej z głębi duszy twórczości, która tak przyciągała i przyciąga doń ludzi nauki, kultury i sztuki, i w której widzieli oni i widzą w Wójciaku i jego *gnotkach* coś więcej (lub coś innego) niż jego ziomkowie.

W oczach tych ostatnich był on po prostu lokalnym *dziwakiem*. W relacjach z mieszkańcami wsi trudno dostrzec emanację *obcego*, tak szeroko opisywaną przez badaczy, łączącą w sobie pierwiastki *sacrum* i *profanum*, osobliwości wymykającej się ustalonym kategoriom, nieprzewidywalnej, nieprzystającej do ustalonego porządku z kontentacjami w stronę uosobienia figury pradawnego *dziada*. Jednak najprawdopodobniej w oczach mieszkańców Wójciak na co dzień był pastuchem, parobkiem, zapewne w jakimś stopniu niepełnosprawnym intelektualnie. Czas spędzał głównie w polu, doglądając bydła na pastwiskach, ewentualnie w obejściu, gdzie w budynku gospodarczym miał urządzone mieszkanie, sypiał w szopie lub w izbie na podłodze, a z czasem na przygotowanym dla niego prostym pościeliu.

Co oczywiste, niediagnozowane zaburzenia, polegające na obniżeniu funkcji intelektualnych, komunikacyjnych oraz na trudnościach w przystosowaniu, zdeterminowały sposób jego funkcjonowania. Infantylna osobowość i wyraźna inność spowodowały, że szybko został predestynowany do pełnienia roli wioskowego *outsidera*. Był to wyrok, choć nienajsurowszy. W oczach gromady, kolektywu, a dzisiejszym językiem – w oczach lokalnej społeczności Heródek został wyłączone z ustalonego porządku; pozostał poza nawiasem czy włączono go w inny?

Ubrany dość niechlujnie, nawet jak na swój stan, czasem z kwiatami w dziurach wyciętych w starej, przydługiej kapocie, z kilkoma krawatami i zegarkami, z wypchanymi kieszeniami, z bełkotliwą mową – przedstawiał się dość pokracznie. Miał przy tym swoje własne zwyczaje oraz upodobania, które były nie tyle aprobowane, co tolerowane przez społeczność i chlebobdawców, jak choćby kolorowe czasopisma (lubił szczególnie te z wizerunkami kobiet), wędrówki po wsi i wokół wsi z opowiastkami i skrzypcami, bywanie na spotkaniach i uroczysto-

²¹ Zob. M. Spychaj-Kubacka, G. Graff, *Novy mit [w:] Heródek. Novy mit*, Jabłonka 2019, s. 197–199.

²² por. R. Kantor, *Karol Wójciak-Heródek. Kilka uwag o recepcji jego twórczości w rodzinnej wsi*, „Prace Etnograficzne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1978, z. 11, s. 63–75 oraz rozmowy i wywiady zamieszczone we wspomnianej monografii: *Głosy tustela*, oprac. B. Zgama, M. Spychaj-Kubacka [w:] *Heródek. Novy mit*, red. M. Spychaj-Kubacka, Jabłonka 2019, s. 91–194.

²³ Por. np. J. Czajkowski, *Wybrane zagadnienia metodologiczne dotyczące urządzania ekspozycji skansenowskich*, „Acta Scansenologica”, red. tenże, t. 1, 1980, s. 36–37; R. Tubaja, *Wypożyczenie wnętrza w muzeum typu skansenowskiego – rekonstrukcja obrazu kulturowego*, „Acta Scansenologica”, red. J. Czajkowski, t. 5, 1989, s. 164. Za szczególnie ciekawe uznaję teksty: D. Kasprzyk, „Brod, smród i ubóstwo”. O dylematach ukazania biedy w przestrzeni skansenowskiej, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu”, 2011, nr 12, s. 19–35; M. Marciniak, „Czystość w chatkach pozostawia dużo do życzenia...”, tamże, s. 59–76; M. Wójtowicz, *Mityzacja rzeczywistości w przedstawieniach kultury, czyli gdzie się podział smutek istnienia*, tamże, s. 83–103; J. Adamowski, *Skansenowskie deja vu*, „Lud”, 1998, t. LXXXII, s. 299–307.

ściach (na których jego udział raczej przewidywano niż go proszono).

Obiekt żartów, pośmiewisko, lekceważenie być może połączone ze współczuciem, dziś pejoratywnie wartościowane, są właśnie bezpośrednią konsekwencją pozycji społecznej Wójciaka. Mieszkańcy daleko bardziej kojarzyli go z charakterystycznym muzykowaniem i rzeczonym udziałem w wiejskich uroczystościach (a szczególnie w pogrzebach, bowiem zezwalano mu nieść krzyż na czele orszaku, co dziś uznalibyśmy za działanie inkluzywne) niż z twórczością rzeźbiarską, która zanim zainteresowali się nią przybysze, wprawiała współziomków raczej w konsternację, zwłaszcza z racji swojego quasi-sakralnego wymiaru. Nie uznawano tego w żadnym wypadku za sztukę, a właśnie za jedną z owych ekscentryczności – wzbudzających zarówno śmiech, politowanie, jak i zapewne czasem refleksję nad meandrami ludzkiego losu i umysłu²².

Nie jest tu rolą autora, ani rolą antropologii czy etnografii w ogóle, ocenianie stosunku mieszkańców wsi do Karola Wójciaka. Niemniej, analizując dostępne relacje i materiały, warto dostrzec ich złożoność: Heródek-maskotka, Heródek niosący krucyfiks czy Heródek-parobek, pasący bydło za wikt i opierunek, Heródek karmiony na zapleczu czy w kącie izby weselnej, Heródek dobro- i prostoduszny, to wciąż ta sama osoba w oczach współziomków. Czasem wyśmiewany, czasem wykorzystywany, ale ostatecznie jednak lipnicki.

I to jest punkt wyjścia. Przedstawienie Wójciaka nie jako ewenementu, nie jako wcielenia ideału samorodnego artysty, nie jako „Orawskiego Nikifora” – tę historię zostawmy świetnym: Muzeum Etnograficznemu im. Seweryna Udzieli w Krakowie i Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju, które dysponują doskonałymi specjalistami i zbiorami *gnotków*. Antropologów śledzących koleje losu Heródka imperatyw wewnętrzny skłania, by zainteresować się nie tylko wyjątkowością, ale i typowością jego losu, tę typowość ukazać i opowiedzieć odbiorcy. Wychodząc od niego, można opowiadać o czymś większym, o zjawiskach w kulturze, które wciąż nie doczekały się odpowiedniej reprezentacji w ekspozycji

muzeum na wolnym powietrzu. W tym wypadku narracja rozpoczęta od Heródka (i smutnych oczu jego rzeźb) może być punktem wyjścia do rozważań na temat obecności i funkcjonowania osób z niepełnosprawnościami w dawnej wsi, a szerzej nawet dotyczyć mechanizmów społecznej regulacji (czy kontroli).

Propozycja ta nie jest nowością. Na konieczność refleksji nad niewystarczająco reprezentowanymi elementami i aspektami kultury ludowej zwracano już wielokrotnie uwagę. W przeszłości przestrzegano przed estetyzacją muzealnej ekspozycji, nadmierną czystością, niedostatkami ekspozycji w budynkach gospodarczych i wokół nich, wskazywano i przestrzegano przed różnymi wypaczeniami²³. Bieda, brud, brak higieny, choroby (zwłaszcza przewlekłe i nieuleczalne), niepełnosprawność, sankcjonowana przemoc zwłaszcza wobec słabszych, praca dzieci, uzależnienia, wykorzystywanie seksualne, wreszcie wszechobecny obskurantyzm – to zagadnienia do dziś często wręcz tabuizowane. Abstrahując od rozmaitych propozycji i (nie)możliwości przedstawienia tych zagadnień w ekspozycji, mamy wciąż wrażenie, że *status quo* nie jest postrzegany jako problem do rozwiązania w muzeum, jak przysłowiowy stół w pokoju. Do lęku przed dotykaniem tych zagadnień (podobnie jak wielu innych, tzw. delikatnych kwestii) dołączają inne obawy, nieraz przesadzone, np. o negatywną ocenę odbiorców, o koszty takich „eksperymentów” i zgodność z przepisami. Wreszcie, zwłaszcza u pracowników rekrutujących się spośród lokalnej społeczności, powodem oporu przed zmianą może być rodzaj wstydu pojmowany jako obawa o negatywną ocenę np. stanu czystości obiektów i obejść („Jakże to tak możecie, moglibyście w takim brudzie siedzieć?”) lub wręcz ludowe poczucie przyzwoitości („U nas tego zjawiska/takich osób nie było, po co to o tym opowiadać?”). Obok tych skądinąd ciekawych i wartych dalszego badania kwestii, idących w stronę antropologii, są jeszcze inne, często podszyte, być może niesłusznie, merkantylizmem. Muzea na wolnym powietrzu często dziś budują swoją markę na pięknych plenerach, malowniczych krajobrazach, barwnych imprezach folklorystycznych, przedstawiają się jako harmonijne połączenie kultury i natury. Mniej lub

bardziej świadomie same rugują w ten sposób z dyskursu rzeczne zagadnienia w imię nadreprezentacji pocztówkowych (może raczej „instagramowych”) zakątków, kolorowych okien i uroczych detali, widząc w tym, nie bez racji, potencjał frekwencyjny.

Przy tak zachwianych proporcjach trudno zatem oczekiwać od odbiorcy gotowości i otwartości na zmierzenie się z zagadnieniami o nieco większym ciężarze ładunkowym. Zróznicowanie autoprezentacji i wzbogacenie narracji (rozumiane tu w sensie jakościowym, związanym z budowaniem wizerunku muzeum, a nie ilości wytwarzanych materiałów) jest tu zatem konieczne. Czy możliwe?

Wydaje się, że jak najbardziej. Wydaje się, że to jest ten moment.

Z jednej strony w muzeach na wolnym powietrzu tkwi olbrzymi potencjał medialny, współczesne trendy, oparcie na kulturze obrazkowej, w tym rozwój mediów 2.0 (opartych na współtworzeniu) są świetną szansą dla muzeów skansenowskich, by zaistnieć w gąszczu informacyjnym, przez który tysiące potencjalnych odbiorców przedziera się codziennie, przewijając kolejne rolki w mediach społecznościowych na swoich urządzeniach.

Z drugiej: obserwowany w ostatnich latach silny zwrot ludowy w kulturze, nauce i sztuce a zwłaszcza literaturze zdaje się wykraczać poza ramy naukowe, a nawet popularnonaukowe. Postmodernistyczny „rewriting” i „retelling” („rewizjonizm”?), czyli opowiadanie na nowo historii, które uznano za zawłaszczone przez uprzywilejowaną grupę, każe spojrzeć na lud i kulturę ludową innymi oczami – z perspektywy tych... „poślednich” warstw społecznych.

Chamstwo Kacpra Pobłockiego, *Chłopstwo. Historia bez krawata* Mateusza Wyźgi, *Chłopki i Służące* Joanny Kuciel-Frydryszak, *Nieprzezroczyście* Agnieszki Pajączkowskiej²⁴ to tylko pojedyncze tytuły spośród wielu, mniej lub bardziej udanych opracowań, reportaży czy esejów. Nie warto lekceważyć również kina i kultury popularnej, np. zahaczającego jedynie o poruszane tu zagadnienia



Fot. 6. Heródkowy „Święty” (postać nieokreślona) ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Fot. L. Janiszewski, 2025 r.

„Kosa” (reż. Paweł Maślona, scen. Michał A. Zieliński) czy satyrycznej komedii „1670” (reż. Maciej Buchwald i Kordian Kądziała, scen. Jakub Rużyłto). Abstrahując od fabuły i tzw. prawdy historycznej (cokolwiek przez to sformułowanie można rozumieć), kultura, szczególnie popularna, zwraca uwagę na elementy kultury ludowej i ludowej historii jako na rezerwuar motywów do przetworzenia i czyni to w sposób, który potrafi zasiać ziarno zaintereso-

²⁴ Mowa o: K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wołowiec 2022; M. Wyźga, *Chłopstwo. Historia bez krawata*, Kraków 2022; A. Pajączkowska, *Nieprzezroczyście. Historie chłpskiej fotografii*, Wołowiec 2023; J. Kuciel-Frydryszak, *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023 oraz też: *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2024.

²⁵ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. z 2018 r. poz. 720, z późn. zm., art. 1.

²⁶ K. Kowalczyk, *Podtrzymać pamięć o Heródku – o izbie pamięci w Lipnicy Wielkiej* [w:] *Heródek. Nowy mit*, red. M. Spychaj-Kubacka, Jabłonna 2019, s. 500.

wania, zachęcić do choćby chwilowych i incydentalnych eksploracji celem weryfikacji bądź poszerzenia zakresu informacji. I tu rodzi się potencjalny odbiorca muzealnej oferty. Z jednej strony wizualnie kuszony malowniczością muzeum na wolnym powietrzu, z drugiej zaskakiwany ewentualną nieszablonowością ekspozycji, która potrafi poruszyć emocje, czasem zmuszając do wyjścia ze strefy komfortu, która może wejść w umiejętną grę ze stereotypem skansenu. Właśnie emocje są dziś szczególnie ważne, są wykorzystywane zarówno w marketingu bezpośrednim, jak i przy długofalowym budowaniu wizerunku marki – także muzeum, którego jedną z ról jest przecież *informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej*²⁵.

Emocje niezmiennie są więc kluczem, dzięki któremu okruciny świata naszych przodków mogą mieć w ogóle szansę przedstawienia następnym pokoleniom, podczas gdy wspomnienia, sentymenty i nostalgia z racji upływającego czasu tracą na sile i coraz rzadziej pojawiają się wśród motywacji zwiedzania muzeum na wolnym powietrzu.

Czy muzeum uda się wykorzystać ten moment, by ostatecznie nie tylko ukazać piękno i malowniczość dawnej architektury i kultury ludowej, ale i opowiedzieć o często pełnej bólu, łez i smutku istnienia przeszłości, by lepiej rozumieć współczesność?

Niechby ten ostatni, pośledni ślad obecności Heródka, który wywędrował z rodzinnej wsi do Zubrzycy Górnej, znalazł tu swoje nowe miejsce, bowiem jak pisze Karolina Kowalczyk:

W każdym z nas Heródek porusza jakąś strunę. Jego dobroć i prostota powinny być dla nas wszystkich drogowskazem. Nie chodzi jedynie o jego sztukę, ale i osobę. [...] Niech będzie kontynuacja, niech będzie woła, niech będzie zainteresowanie – żeby „nasz Heródek lipnicki” przetrwał²⁶.

I przetrwa, co do tego można być pewnym, tak jak jego „smutnookie” rzeźby i fotografie przetrwały dzięki ośrodkom w Rabce-Zdroju i Krakowie, tak dzięki orawskiemu muzeum przetrwa pamięć o losie jego i jemu podobnych, jeżeli tylko starczy odwagi, by uczynić krok w stronę możliwej, lecz wcale niepewnej (re)interpretacji dziedzictwa wsi w muzeum na wolnym powietrzu.

Bibliografia

Adamowski J., *Skansenowskie deja vu*, „Lud”, 1998, t. LXXXII, s. 299–307.

Barnes C., G. Mercer G., *Niepełnosprawność*, Warszawa 2008.

Benedyktowicz Z., *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000.

Benedyktowicz Z., „Gość w dom, Bóg w dom” i obcy jako bogowie [w:] *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Wołowiec 2016, s. 111–140.

Bystroń J.S., *Megalomania narodowa* [w:] *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, Warszawa 1980, s. 277–354.

Czajkowski J., *Wybrane zagadnienia metodologiczne dotyczące urządzania ekspozycji skansenowskich*, „Acta Scansenologica”, t. 1, 1980, s. 29–40.

Garland-Thomson R., *Niezwykłe ciała. Przedstawienie niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, Warszawa 2020.

Heródek. *Novy mīt*, red. M. Spychaj-Kubacka, Jabłonka 2019.

Janiszewski L., *Trzy światy z Heródkiem w tle. O wyzwaniach przy tworzeniu koncepcji ekspozycji stałej w muzeum na wolnym powietrzu*, „Rocznik Orawski”, 2024, XIV, s. 151–168.

Jarzyna S., *Praktyczna mądrość życia w najlepszych i najwięcej używanych zdaniach i przysłowiach jako też cytatach z różnych języków i cytatach z Pisma świętego zawarte*, Kraków 1901, ss. 66, 72.

Kantor R., *Karol Wójciak-Heródek. Kilka uwag o recepcji jego twórczości w rodzinnej wsi*, „Prace Etnograficzne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1978, z. 11, s. 63–75.

Kasprzyk D., „Brud, smród i ubóstwo”. *O dylematach ukazania biedy w przestrzeni skansenowskiej*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu”, red. S. Klein, nr 12, Wdzydze 2011, s. 19–35.

Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk 2021.

Kowalski P., *Leksykon. Znaki Świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa, Wrocław 1998.

Kuciel-Frydryszak J., *Chłopki. Opowieść o naszych babkach*, Warszawa 2023.

Kuciel-Frydryszak J., *Służące do wszystkiego*, Warszawa 2024.

Marciniak M., „Czystość w chatach pozostawia dużo do życzenia...”, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu”, red. S. Klein, nr 12, Wdzydze 2011, s. 59–76.

Mit [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa-Poznań, 1987, s. 244–248.

Mit [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online], <https://sjp.pwn.pl/sjp/mit;2568108.html> [ostatni dostęp 9.01.2026 r.].

Obraz głupca i szaleńca w kulturach słowiańskich, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1996.

Pajączkowska A., *Nieprzezroczyście. Historie chłopskiej fotografii*, Wołowiec 2023.

Pobłocki K., *Chamstwo*, Wołowiec 2022.

Pośledni [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, [online], https://sjp.pwn.pl/sjp/posledni;2506121.html#google_vignette [ostatni dostęp: 16.12.2025].

Pośledni [w:] *Wielki Słownik Języka Polskiego IJP PAN*, [online], <https://wsjp.pl/haslo/podglad/94093/posledni/5233833/gatunek> [ostatni dostęp 16.12.2025].

Robotycki Cz., *Muzeum, miejsce dla rzeczy i idei* [w:] *Wyznania i perswazje. Wербalizacja obrazu*, red. M. Kośko, Poznań, t. 1, 1998, s. 7–14.

Stomma L., *Antropologia wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.

Tubaja R., *Wyposażenie wnętrza w muzeum typu skansenowskiego – rekonstrukcja obrazu kulturowego*, „Acta Scansenologica”, red. J. Czajkowski, t. 5, 1989 s. 161–166.

Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r., Dz. U. z 2018 r. poz. 720, z późn. zm.

Wachałowicz-Kiersztyn M.D., *W cieniu Heródka, czyli kilka słów o zagrodzie Ignacego Smreczaka z Lipnicy Wielkiej. Próba analizy*, „Rocznik Orawski”, 2024, XIV, s. 129–150.

Wójtowicz M., *Mityzacja rzeczywistości w przedstawieniach kultury, czyli gdzie się podział smutek istnienia*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu”, red. S. Klein, nr 12, Wdzydze 2011, s. 83–103.

Wyżga M., *Chłopstwo. Historia bez krawata*, Kraków 2022.

Zadrożyńska A., *Homo faber, homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*, Warszawa 1983.

Zdobienie rybackich szelek (kasz. *šelći*) niewodowych z Kaszub Północnych

W naszej spuściźnie etnograficznej zachowało się niewiele zdobionych narzędzi pracy stosowanych jako przedmioty codziennego lub sezonowego użytku. Zbyt często się one zużywały i nie stanowiły obiektu szczególnej uwagi, a wiązano je raczej z codziennym znojem. Czasami znaczone je jedynie znakami indywidualnej własności. Na tym tle wyróżniają się niektóre narzędzia stosowane dawniej przez rybaków morskich z kaszubskiego wybrzeża. Dotyczy to przedmiotów, które mogły służyć dłużej lub być również obiektem pewnego lokalnego kultu. Były to jednak wyjątki, ponieważ większość rybackich narzędzi nie posiadała żadnych zdobień – przy pracy na morzu istniał jedynie obowiązek zaznaczenia na nich własności.

O ile w rolnictwie, zwłaszcza zimą i wczesną wiosną istniał dość długi okres zaniechania pracochłonnych prac gospodarczych, sprzyjający często oddawaniu się działalności niezwiązanej bezpośrednio z uprawą roli czy hodowlą, o tyle u rybaków nie było takich systematycznych przerw. Charakter rybackiej pracy zmuszał do intensywnego, całorocznego oddawania się zajęciom związanym z połowami lub ich przygotowaniem. Wszystkie okresy im niesprzyjające, np. czas sztormów, złodzenia wód lub bezrybia, wykorzystywano do naprawiania sprzętów lub wykonywania nowych sieci, w co zaangażowani byli

wszyscy – bez wyjątku – członkowie rodzin rybackich¹. Dodatkowo, okres złodzenia wód rybacy wykorzystywali często nadal do połowów za pomocą specjalnych technik podlodowych. Tą samą przyczyną – brakiem czasu pozwalającego na długotrwałe wytchnienie od prac zawodowych – tłumaczyły żony rybaków brak haftowanych zdobień nawet na stroju świątecznym, a zwłaszcza haftu tak powszechnie dziś prezentowanego w zrekonstruowanych kaszubskich strojach i ozdobach. Brak własnych przykładów sztuki zdobniczej nie świadczy bynajmniej



Fot. 1. Kolekcja szelek niewodowych w ekspozycji „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.

¹ J. Kucharska, Z. Batorowicz, *Rybołówstwo przybrzeżne w Kuźnicy* [w:] *Studia i materiały do historii kultury wsi polskiej w XIX i XX w.*, red. K. Zawistowicz-Adamska, Wrocław 1958, s. 141.

² H. Wünsche, *Studien auf der Halbinsel Hela*, 1904, s. 40; H. Gołębiewski, *Obrazki rybackie*, 1975 (wyd. III), s. 21.

³ H. Gołębiewski, *Obrazki...*, s. 29–30.

⁴ Np. zawiązywano w matni czerwone wstążki mające odczynić złe uroki, polewano sieć piwem, strzelano do niej „psinendzami” (monetami), okadzano ziołami (B. Stelmachowska, *Stosunek Kaszub do Polski*, 1932, s. 29–30).

⁵ H. Gołębiewski, *Obrazki...*, s. 32.

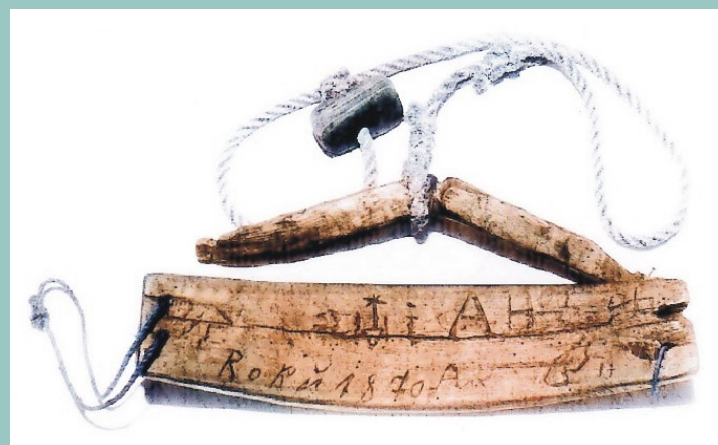


Fot. 2. Wyciąganie niewodu dobrzeżnego za pomocą szelek. Kadr z filmu oświatowego „Nad Bałtykiem zielonym”. Chłapowo, 1960.

o braku wrażliwości na piękno dawnych mieszkańców nadmorskich osad naszego wybrzeża. Badacze opisują liczne przykłady dekorowania wnętrz rybackich chat obrazami, porcelaną i innymi ozdobnymi przedmiotami, wykonywanymi własnoręcznie lub – częściej – zakupowanymi w odległych krajach, jakie mieli rybacy możliwość odwiedzać podczas pełnienia służby w marynarce lub pracy na statkach handlowych². O wysokiej kulturze estetycznej morskich rybaków kaszubskich świadczy również wielokrotnie opisywana umiejętność prowadzenia wielogłosowego śpiewu kościelnego³.

Dlatego pewnym zaskoczeniem mogą być powszechne, pieczętowanie wykonane zdobienia, spotykane na zachowanych rybackich szelkach (kasz. *šelći*), stosowanych dawniej do wyciągania dużego niewodu łososiowego, nazywanego „laskornem”. Są one, obok nielicznych, udokumentowanych ornamentów wyciętych na służących do transportu ręcznych siatkach tzw. kaszorkach, jedynymi powszechnie tu spotykanymi zdobionymi narzędziami i sprzętami. Obecnie, gdy minęło już ponad 80 lat od czasu ostatnich powszechnych połowów laskornem, bezpośrednie – bardzo mgliste – relacje o zdobieniach wykonywanych na szelkach można uzyskać już tylko z dawnych opisów.

Szelki rybackie, na których zachowały się zdobienia wykonane przez nadmorską ludność kaszubską, służyły do wyciągania dobrzeżnego niewodu łososiowego, nazywanego przez kaszubskich rybaków morskich „laskornem”. Wiosenny połów z jego użyciem miał dla nich szczególne znaczenie. Kończył trudny okres zimowy ze skromną roślinnością, a zaczynał czas przejścia do pełnej nadziei na nowy zarobek wiosennych połowów. Czekali na niego wszyscy, ponieważ uzyskany dochód, czy to w naturze, czy pieniądzu, dzielony był nie tylko pomiędzy osoby zaangażowane do pracy, ale i te, które nie były już w stanie pomagać – służył do wzmocnienia poczucia komunalnej wspólnoty. Do połowu laskornem podchodzono z wielką sumiennością, starannie przygotowując niezbędne narzędzia i materiały. Przygotowaniom towarzyszyły wyjątkowo bogate zwyczaje, które miały zapewnić pomyślność w pracy. Przeprowadzano szereg czynności o charakterze magicznym⁴ oraz religijnym – wszystko po to, by zwyciężyć w niepisanej rywalizacji zespołów rybackich (maszoperii). Zapraszany do poświęcenia niewodu lokalny ksiądz błogosławił niewód i rysował kredą znak trzech krzyży na „pęku” – największym pływaku umieszczonym centralnie nad siecią. Podczas wiosennych nabożeństw rybacy wypowiadali suplikację „Abyś nas na naszych niewodach pobłogosławił raczył”⁵. Połów za pomocą „laskorna” trwał zazwyczaj ponad miesiąc – od dnia św.



Fot. 3. Zdobienia na wewnętrznej stronie jednych z najstarszych zachowanych w zbiorach muzealnych szelek niewodowych (1870). Zbiory „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.

Grzegorza (1 marca) do św. Wojciecha (23 kwietnia). Tylko w wyjątkowych latach przedłużał się do św. Jana (24 czerwca).

Konstrukcja rybackich szelek, używanych na całym obszarze Kaszubskiego Wybrzeża, jest zbliżona. Zbudowane są one z dwóch różniących się wielkością, wygiętych drewnianych deseczek, nazywanych „jarzemkami”, które rybacy podczas pracy zakładali na wysokości pasa. Ich długość dopasowywana była do indywidualnych wymiarów użytkownika. Każda szelka składa się z wyższego jarzemka „naplecznego” – stanowiącego oparcie dla osoby ciągnącej oraz masywniejszego, ale niższego jarzemka „brzusznego”, z którym połączona jest linka konopna, na końcu której znajduje się nanizany, drewniany lub korkowy element nazywany „klockiem” lub „toczką”⁶. Za jego pomocą można było sprawnie i szybko połączyć i rozłączyć szelki z grubą liną („lejpem”), służącą do wyciągania niewodu z morza.

Ornament zdobniczy wykonywano zazwyczaj na zewnętrznej stronie słabiej wygiętego jarzemka „naplecznego”. Strona ta podczas pracy była widoczna dla współuczestników połowu. Znacznie rzadziej zdobiono część wewnętrzną tego jarzemka, którą zobaczyć można było dopiero po zdjęciu szelek. Zupełnie sporadycznie i to jedynie za pomocą prostych wzorów geometrycznych ozdabiano jarzemko brzuszne oraz klocek, na którym czasami wycinano znak własnościowy. Szelki „laskornowe” rybaków z Półwyspu Helskiego były narzędziem wyjątkowym na południowych wybrzeżach Bałtyku i to zarówno pod względem konstrukcji, jak i zdobień na nich występujących. Dlatego zapewne starzy rybacy przechowywali je – być może z powodów sentymentalnych – jeszcze przez wiele lat po zakończeniu ostatnich takich połowów.

Kompozycje zdobień szelek można podzielić na kilka typów. Na najstarszych zachowanych egzemplarzach powierzchnia jarzemka jest ograniczona obramowaniem o szerokości około 1,5–2 cm, wykonanym w formie różnorodnie modyfikowanego, zygzakowatego wzoru. Wewnątrz tak wyodrębnionej przestrzeni rozmieszczone są, w sposób mniej lub bardziej symetryczny, elementy tworzące ornament. W centralnej części znajduje się



Fot. 4. Zdobienia na szelkach niewodowych z Jastarni z końca XIX wieku. Zbiory „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.

zazwyczaj duży symbol lub monogram związany z wiarą, ewentualnie rozeta. Na bokach umieszczone są znaki własnościowe – geometryczny merk, inicjały lub pełny podpis (z imienia i nazwiska) oraz nazwa miejscowości. Wokół tych rysunków rozmieszczone są często, już bez wyraźnego schematu i zachowania symetrii, inne znaki i ozdobniki. Całość sprawia wrażenie uporządkowane i przejrzyste. Odmienna jest kompozycja zachowana na kilku egzemplarzach szelek pochodzących z przełomu wieku XIX i XX, w których wewnętrzne, nadal obramione pole, zostaje całkowicie wypełnione mniej lub bardziej regularnymi i symetrycznymi linearnymi rytami.

Zdarza się, że w takie tło wprowadzone zostają pojedyncze rysunki lub znaki, choć w tym wypadku najczęściej możemy je spotkać po wewnętrznej stronie



Fot. 5. Szelki rybackie z monogramem religijnym z Jastarni (1924). Własność prywatna. Fot. M. Kuklik.

jarzemka. W ewolucji formy kompozycyjnej wyróżnić można jeszcze szelki pochodzące głównie z lat 20. XX stulecia, wyróżniające się staranną – prawie snycerską – jakością wykonania i pieczołowitym dobraniem i obróbką drewna. Ozdoby ograniczają się w tym przypadku do podpisu, pojedynczego znaku wiary, ewentualnie roku wykonania [Fot. 5] lub tylko wypisanego imienia i nazwiska.

Na szelkach pochodzących z tego okresu nie ma już obramowania. Nie występują na nich już także inne, tajemnicze rysunki spotykane powszechnie na starszych



Fot. 6. Literowe kompozycje zdobień na zewnętrznej stronie szelek niewodowych z Jastarni. Koniec XIX wieku. Ze zbiorów „Muzeum pod Strzechą” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.

egzemplarzach. Być może na starannie wykonanych szelkach nie wypadało już wycinać nic innego lub zmienić się stosunek rybaków do mocy symboliki magicznej. Wyróżniającą się grupę pod względem kompozycji zdobień stanowią także szelki, których ornament składa się wyłącznie z szeregu wyciętych liter [Fot. 6]. Odczytać z nich można zawartą w formie skrótów informację, dotyczącą właściciela. Na przykład napis IMS EM DH według Juliusza Strucka z Jastarni oznacza „In Mascho-peri Struckowa Emil Muża Danziger Heisternest”, czyli że są to szelki Emila Strucka z Boru, należącego do maszoperii Struckowej.

Znaczna liczba egzemplarzy pochodzących z lat 30. i młodszych posiada jedynie umieszczony w centralnej

części merk właściciela. Równolegle czasowo, obok szelek zdobionych zgodnie z opisanymi wzorcami, występują również egzemplarze, na których rysunki i znaki rozmieszczono w sposób przypadkowy i chaotyczny. Po cechach nacięć można się domyślać, że powstały one stopniowo – w różnym czasie i być może zostały wykonane przez kilku użytkowników. Niestaranność wykonania może świadczyć, że znaki te powstały w terenie, np. podczas oczekiwania na powrót „laskorna”. O ile brak w ich układzie jakiegokolwiek koncepcji kompozycyjnej, to zawarte w nich motywy nie są prawdopodobnie przypadkowe, lecz zawierać mogą pewne ukryte treści, gdyż powtarzają się one na różnych, pod względem czasu powstania i miejsca pochodzenia, szelkach.

Zdobienia spotykane na wewnętrznej stronie jarzemka „naplecznego” trudno jest uchwycić w jakikolwiek schemat. Jedynie w kilku starszych egzemplarzach zauważyć można regularne rozmieszczenie, obok siebie, pojedynczych (zazwyczaj trzech) znaków. Jest to najczęściej merk otoczony dwoma symbolami o treści religijnej.

Sporadycznie występujące nacięcia na dolnej i górnej krawędzi tego jarzemka przedstawiają zazwyczaj skrzyżowane linie, uzupełnione w pojedynczych przypadkach inicjałami właściciela lub nazwą miejscowości. Rzadko ornament lub znaki spotkać można na jarzemkach brzusznych. Odrębnym zagadnieniem jest barwienie szelek lub wybranych ornamentów. Generalnie zdecydowana większość egzemplarzy jest bezbarwna. Jedynie w dwóch



Fot. 7. Znaki wiary i własności na wewnętrznej stronie szelek z Jastarni Gdańskiej (1886). Zbiory „Muzeum pod Strzechą” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.



Fot. 8. Znak wiary obok merku i daty (zapewne) wykonania szelek niewodowych z Jastarni. Zbiory „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. J. Konkol.



Fot. 9. Częściowo barwione szelki Paula Barlascha z Jastarni. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Fot. M. Kuklik.

przypadkach odnotowano wypełnienie czerwoną farbą niektórych z wyciętych wzorów, a w dwóch pomalowanie całej powierzchni na biało lub zielono.

Najważniejsza i najpowszechniejsza grupa znaków występujących na rybackich szelkach związana jest z określeniem ich właściciela. Znaki te pozwalały każdemu uczestnikowi zbiorowo wykonywanego połowu bez trudu odróżnić swoje narzędzie oraz w wypadku jego utracenia lub zagubienia, ułatwiały ewentualnemu znalazcy zwrot. Obecność znaków własności na narzędziach i sprzętach była dawniej powszechna. Nanosili je bartnicy, rzemieślnicy, pasterze⁷, ale u kaszubskich rybaków morskich przetrwały one najdłużej i często jeszcze obecnie spotkać je można na używanych narzędziach połowu. Własność na szelkach nie była zazwyczaj określana wyłącznie za pomocą wyciętego geometrycznego lub literowego „merku”. Na starszych, bogaciej zdobionych egzemplarzach, towarzyszy mu z reguły pełen podpis, składający się z imienia i nazwiska, a także miejsce zamieszkania, przynależność do maszoperii oraz rok wykonania. W jednym przypadku, na zachowanej szelce dziecięcej, umieszczono również datę urodzenia młodego użytkownika. Znaczenie merków w tradycyjnym rybołówstwie określa stare, kaszubskie powiedzenie *Merki chronią od*

sierki. Miały one bowiem pierwotnie za zadanie chronić prywatną własność na morzu i brzegu. Z biegiem czasu zaczęły pełnić również funkcję kulturową. Jak napisał helski pastor J. Seeger: „Merk jest częścią rodzinnych stron (...). Mieli go ojcowie na swoich skrzyniach marynarских i workach na ubrania, gdy jako marynarze przeorywali Atlantyk i Morze Północne na starych barkach i trójmasztowcach”⁸. Dlatego też odnaleźć je można również na przedmiotach niezwiązanych z pracą, np. na wyrobach o cechach artystycznych, nagrobkach, a w dawnym kościele ewangelickim w Helu podpisywano nimi również miejsca wiernych w ławach. Merki były dziedziczone i ludność nadmorska nie miała problemu z określeniem rodu właściciela, nawet jeżeli on nie żył już od dawna. Znak był własnością jednej osoby i przechodził w rodzinie z dziadka na pierwotnego wnuka, z pominięciem syna (ojca), który był zmuszony szukać innego układu, z zachowaniem głównej formy kompozycyjnej używanej w rodzinie⁹.

Na szelkach merki umiejscawia się zazwyczaj w kilku miejscach: po stronie zewnętrznej jarzemka „naplecznego”, gdzie są one często symetrycznie powtórzone, wewnątrz tej części, bez określonej lokalizacji, oraz sporadycznie na klocek znajdującym się na końcu liny holującej i jarzemku brzuszny.

⁷ J. Olędzki, *Znaki istnienia*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1985, nr 1–2, s. 3.

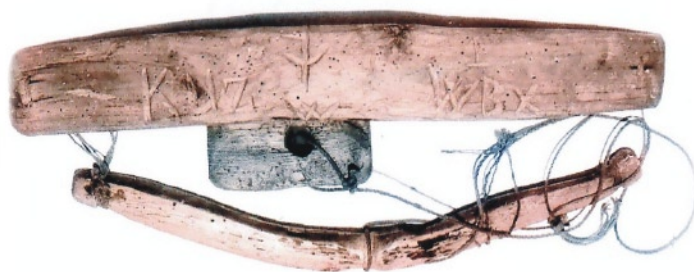
⁸ J. Seeger, *Hela*, 1910, s. 17.

⁹ A. Świerkosz, *Merki. Zagadkowe znaki rybaków [w:] Kalendarz Rybacki na rok 1949*, s. 79.

Zarówno w merku inicjałowym, jak i w pełnym podpisie, można znaleźć informacje świadczące o naleciałościach językowych wykonawcy. Jak podkreśla wielu autorów, Kaszubi w okresie rozbiorowym mówili po kaszubsku, modlili się po polsku, a w szkole musieli uczyć się języka niemieckiego. Taka skomplikowana sytuacja językowa znalazła swoje odbicie w pisowni, np. na zachowanych szelkach występują aż cztery różne formy nazwiska Muża. Ciekawą cechą zarejestrowaną w znakach szelek jest zacieranie cech poprzednika lub nanoszenie obok starych – nowych merków, co zdarzało się powszechnie w przypadku zmiany użytkownika. Szelki mogły bowiem służyć kilku pokoleniom rybaków. Zdarzały się także próby całkowitego zatarcia cech poprzednika, np. przez ich wycięcie. W tym wypadku nowy właściciel (lub właścicielka) nie tylko wycinał, po obu stronach jarzemka, merki poprzednika, ale i wydrapywał głęboko na starym ornamencie swój merk literowy. W opinii niektórych rybaków, takie zacieranie znaków świadczyć mogło o kradzieży lub przywłaszczeniu bez zgody właściciela cudzych szelek, co choć rzadko, również się zdarzało. W pozostałych przypad-



Fot. 10. Znaki wiary i własności na wewnętrznej stronie jarzemka naplecznego szelek z Jastarni Puckiej (1891). Zbiory „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.



Fot. 11. Merki na zewnętrznej stronie szelek naplecznych z Kuźnicy. Początek XX wieku. Zbiory „Chaty Rybackiej” w Jastarni. Fot. M. Kuklik.



Fot. 12. Szelki z wyciętym merkiem pierwotnego właściciela i naniesieniem inicjałów nowego. Jastarnia Pucka, koniec XIX wieku. Ze zbiorów Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Fot. M. Kuklik.



Fot. 13. Szelki rodziny Barlasz z Jastarni (ok. 1920). Zbiory Muzeum Etnograficznego w Gdańsku. Fot. M. Kuklik.

kach było to zazwyczaj zaadaptowanie dla potrzeb nowego rybaka starych, nieużywanych szelek.

Ciekawostką są szelki całej lub części rodziny, wykonane w jednakowym stylu. Przykładem jest zespół 3 szelek, należących do rodziny Barlaszów z Jastarni [Fot. 13], znajdujących się w Muzeum Etnograficznym w Gdańsku, na których wszystkie podpisy i zdobienia na jarzemkach (różniących się wyłącznie wielkością) zrobiono w sposób identyczny.

Miejsce zamieszkania właściciela zaznaczano zazwyczaj pierwszymi literami nazwy miejscowości, np. PH (Putziger Heisternest), to skrót dawnej, niemieckiej nazwy



Fot. 14. Zdobienie szelek rybackich z końca XIX wieku. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Fot. A. Grodzicki.

Jastarni, zwanej też Pucką lub Wielką, a DH (Danziger Heisternest) oznacza Bór – czyli Jastarnię Gdańską lub Małą. Dla określenia dawnej nazwy Kuźnicy stosowano skrót KUS (Kusfeld). Niestety, muzealnicy i kolekcjonerzy gromadzący szelki w okresie już po połączeniu Jastarni z Borem, często nie odróżniali tej drugiej miejscowości, co sprawiło, że wiele szelek oznaczonych literami DH przypisanych zostało do Jastarni.

Kaszubscy mieszkańcy nadmorskich osad znani są ze swojej głębokiej religijności. Jak sami mawiają, obcowanie z żywiołem zbliża do Boga i często przytaczają powiedzenie *Jeśli się ktoś modlić nie umie, nauczy się, niech tylko w morskim będzie szumie*. Podobną opinię wyraził już ponad 100 lat temu, nieznany z nazwiska i imienia, przyjaciel księdza Hieronima Gołębiewskiego: „O bo też na wodzie człek najlepiej poznaje swoją ułomność – na morzu najlepiej poznaje Pana Boga, a choćby kto w kraju nigdy nie pomyślał o Bogu, na morzu i Bóg mu się przypomni i sumienie obudzi”¹⁰. W tej głębokiej religijności należy szukać przyczyny nanoszenia na szelki symbolów wiary. Jednak ich powszechna obecność na narzędziu, które jest przedmiotem użytkowym, jest ewenementem w naszej kulturze ludowej. Nie do pomyślenia jest np. zdobienie monogramami Jezusa czy Matki Boskiej

narzędzi rolniczych czy nawet mebli. Znaki te były zastrzeżone dla przedmiotów związanych z kultem religijnym, takich jak np. ołtarzyki i kropielnice. Wyjątkowo symbole religijne możemy spotkać na formach do wyciskania masła, podawanego zapewne do świątecznych posiłków¹¹. Na szelkach odnajdujemy głównie różnorodnie zmodyfikowane monogramy symbolizujące Jezusa i Matkę Boską, symbole prawd wiary oraz religijne podpisy, podobne do tych, które możemy i obecnie spotkać na łodziach rybackich: „Bóg z nami” lub w wersji niemieckiej „Gott mit uns”.

W pojedynczych wypadkach odnotowany został kielich liturgiczny, serce z krzyżem, a także znany rybakom krzyż maltański, kojarzony tu z ratownictwem morskim. Różnorodność kształtu monogramów, nawet na szelkach pochodzących z tego samego czasu i miejscowości, świadczy o dużej liczbie wzorców i wyjątkowej inwencji ich twórców. Wzory te czerpano zapewne ze zdobień występujących w znanych świątyniach oraz z posiadanych obrazów i obrazków o treści religijnej. Z przyczyn dogmatycznych znaki wiary nie występują na zachowanych szelkach należących niegdyś do ewangelików helskich.

Obok powszechnych na szelkach rybackich znaków określających własność (merków) oraz symboli i monogramów religijnych, występują też nacięcia i rysunki, które spełniają bądź rolę ozdobników, bądź też wyrażają inną,



Fot. 15. Szelki niewodowe ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu (koniec XIX wieku). Fot. A. Grodzicki.

¹⁰ H. Gołębiewski, *Obrazki...*, s. 78.

¹¹ M. Woźnowski, *Zdobione formy i matryce do masła*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1962, nr 2, s. 79.

¹² M. Znamierowska-Prüfferowa, *Z zagadnień folkloru rybackiego w Polsce*, „Literatura Ludowa” 1966, r. 10, nr 4–6, s. 125.

¹³ B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. IV, 1970, s. 306.



Fot. 16. Znaki wiary obok znaków magicznych na wewnętrznej stronie jarzemka naplecznego szelek niewodowych z Jastarni. Koniec XIX wieku. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Fot. M. Kuklik.

przedstawioną w zwyczajowy sposób treść. Treść ta jest zazwyczaj przesłaniem pragnień ich twórców oraz jak powszechnie się uważa, zawiera ukryty sens magiczny. Magia zawsze towarzyszyła rybakom¹². Miała zwielokrotnić szansę dobrego połowu, którego wyniki w tradycyjnym rybołówstwie w dużej części zależały od trafu. Analizowane znaki można podzielić na mające dopomóc szczęściu i służące zapobieżeniu złym urokom. Wspierać mogła np. czterolistna koniczyna lub drzewka i krzewy, w tym choinki, które wchodząc na przełomie XIX i XX wieku do obrzędowości bożonarodzeniowej, stawały się symbolem obdarowywania.

Według Bernarda Sychty rybacy morscy, szczególnie z Jastarni i Boru, uważali, że sen o drzewach wróży dobry połów¹³. Za sprzyjającą szczęściu można prawdopodobnie uznać również romboidalną figurę, zawierającą w swoim wnętrzu tajemniczy, podłużny kształt. Być może jest to symboliczne przedstawienie zamykającego się „laskorna”, z upragnionym łososiem we wnętrzu. Od złych uroków ochraniać miały potrójne lub wielokrotne krzyże, a także, być może, tajemnicze regularne nacięcia spotykane na wielu starszych egzemplarzach szelek. Wiele ze znaków trudno jest obecnie zinterpretować i oddzielić jednoznacznie od tych, które mają charakter wyłącznie zdobniczy. Ornamentami ludowymi występującymi na rybackich szelkach, a znanymi również z innych regionów

Polski są np. rozety, umieszczane zazwyczaj w centralnej części jarzemka. Dla niektórych z nich wzorcami były zapewne marynarskie „róże wiatrów”, symbolizujące główne kierunki stron świata. Taka marynistyczna wersja rozety jest bliska rybakom, którzy zazwyczaj, przynajmniej w młodości, mieli do czynienia z „wielką” żeglugą. „Różę wiatrów” od rozety można odróżnić po regularnym podziale na romby odpowiadające podstawowym kierunkom nawigacyjnym.



Fot. 17. Szelki z Jastarni zdobione rozetą (różą wiatrów) i dwoma łódkami żaglowymi (1922). Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Fot. A. Grodzicki.



Fot. 18. Szelki Ottylii Boschke z Jastarni ozdobione rozetą (1903). Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Fot. M. Kuklik.



Fot. 19. Szelka niewodowa z Jastarni Puckiej z trzema rozetami rozdzielającymi znaki wiary (koniec XIX wieku). Ze zbiorów Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku. Fot. M. Kuklik.

Pośród różnorodnych motywów pojawiających się na rybackich szelkach, uwagę zwracają rysunki i rytły ukazujące najbliższy morski świat dobrze znany kaszubskim rybakom, a tak wyjątkowy w naszej spuściznie ludowej. Są nimi występujące na szelkach elementy marynistyczne, np. wizerunki żaglowców i łodzi, będących zapewne odzwierciedleniem pragnień do odbywania dalekich podróży, obrazem przepływających w oddali statków. Do elementów morskich zaliczyć można również niektóre przedstawienia kotwic, których precyzyjność odtworzenia, w kilku przypadkach, świadczy o tym, że są one raczej ozdobnikiem niż symbolem chrześcijańskiej nadziei. Świat zwierząt reprezentują na szelkach wyłącznie ryby – łososie – główny cel wiosennego połowu. Być może zbliżenie formy łososa do symbolicznego przedstawienia wiary chrześcijańskiej mogło przyczynić się do umownego przyzwolenia na powszechne nanoszenie na szelki symboliki religijnej.

Ciekawą formą, wyrytą na wewnętrznej części jednej z szelek, jest syrena [Fot. 16], będąca jedynym zachowanym przedstawieniem nawiązującym do treści mitologicznych. Podobnie, tylko w pojedynczym przypadku, odnotowany został wizerunek człowieka – zapewne rybaka – ubranego w charakterystyczną czapkę tzw. zidwest.

W zasobach polskich muzeów oraz kolekcji prywatnych udało się dotychczas udokumentować 125 egzemplarzy zachowanych szelek. Zdecydowana większość zachowanych egzemplarzy (blisko 70%) pochodzi z dwóch miejscowości tworzących obecnie miasto Jastarnia: Jastarni Właściwej (niem. Putziger Heisternest) i Boru (niem. Danziger Heisternest), gdzie połowy z użyciem laskorna miały największą i najdłuższą tradycję. Około 15% szelek wykonano w pozostałych osadach Półwyspu Helskiego, a tylko nieliczne egzemplarze pochodzą spoza tego obszaru. Istnieje też mała grupa obiektów, dla których nie określono miejsca powstania. Zważywszy na fakt, że już od ponad 80 lat nie wytwarza się szelek laskornowych, zbadaną próbę można uważać za wyjątkowo reprezentatywną, tym bardziej że większość z nich (82) ma zdobienia lub pojedyncze znaki. Choć wykonana obecnie analiza ornamentów z konieczności musi mieć charakter opisowy i interpretacyjny, to i tak uzyskane w ten sposób dane dostarczają pośrednio wielu ciekawych informacji, dotyczących ich użytkowników oraz wykonawców.

Szelki są wyjątkowym świadectwem kultury społecznej nadmorskich Kaszubów. Dla przykładu, wykonanie zapewne przez ojca – niekwestionowaną w tym rejonie głowę rodziny – jednakowych szelek dla żony i dzieci,



Fot. 20. Ryba – zapewne łosoś na szelce niewodowej z Jastarni Puckiej (ok. 1910). Zbiory „Chaty Rybackiej w Jastarni”. Fot. M. Kuklik.

¹⁴ J. Seeger, *Hela*, s. 18.

¹⁵ A. Donimirski, *O Kaszubach*, „Niwa”, 1889, nr 14, s. 216.

pośrednio świadczy o głębokich związkach rodzinnych i szanowaniu pracy wszystkich jej członków. Obfitość i różnorodność znaków związanych z religią potwierdza fakt, że powszechna i szczerza wiara kaszubskich rybaków jest postawą trwałą, zachowywaną nawet w okresach, gdy rząd pruski świadomie faworyzował ekonomicznie i społecznie ewangelików zamieszkujących pobliski Hel. Głęboka religijność nie przeszkadzała w przeprowadzaniu licznych praktyk magicznych, mających na celu zapewnienie powodzenia w połowach. Stąd na szelkach spotykamy tajemnicze symbole, którym możemy przypisywać takie właśnie funkcje. Najbardziej rozpowszechnionym znakiem magicznym spotykanym wśród ornamentu jest potrójny krzyż, wycinany dla zabezpieczenia przed wpływami złych mocy. Pisał o tym motywie helski pastor Seeger:

Na starych narzędziach rybackich, które pochodzą jeszcze z czasów dziadków, znajdują się niekiedy oprócz merku właściciela inne wycięte znaki – trzy krzyże. Nie są one częścią merku, lecz ochroną przed czarami, miały poświęcać przyrząd na dobry połów. Na współczesnych narzędziach rybackich nie znalazłem już magicznych znaków i powiedziano mi, że nie czyni już tego żaden rozsądny człowiek¹⁴.

Również A. Donimirski, w swojej pracy poświęconej Kaszubom, wyjaśnił znaczenie tego znaku: „Stolemy, są rzekomo istoty szkodliwe, ale można ich złą działalność zażegnać, gdy się nad nimi robi trzy krzyże”¹⁵. Magiczne znaczenie mają prawdopodobnie również tajemnicze, a często spotykane na szelkach romby oraz drzewka.

Kaszubi, zamieszkujący obszar styku różnych kultur, podlegali wielu wpływom modyfikującym ich obyczajowość i język. Ślady tych oddziaływań odnajdujemy również w ornamentach, gdy na pochodzących z tej samej wsi i powstałych w tym samym czasie szelkach spotykamy napisy w języku polskim i niemieckim. „Bóg z nami” przeplata się tu z „Gott mit uns”, a przyzwyczajeni do dawnych – niemieckich – nazw swoich miejscowości, jeszcze kilka lat po odzyskaniu niepodległości przez



Fot. 21. Zdobienia szelki niewodowej z Jastarni Puckiej (1880). Własność prywatna. Fot. M. Kuklik.

Polskę, oznaczali swoje miejsce zamieszkania literami DH (Danziger Heisternest), PH (Putciger Heisternest) czy KUS (Kusfeld). Nie przeszkadzało to jednak, by wcześniej, w okresie zaborów, właściciel szelek podpisywał się jako np. mieszkaniec Boru lub Jastarni Puckiej. Na najstarszych zachowanych szelkach, pochodzących z roku 1866, a więc już z okresu, gdy po zakończeniu powstania styczniowego wzmożła się germanizacja i obowiązkowym językiem nauczania w szkołach pruskich stał się język niemiecki, znajduje się lekko wytarty napis: To szelki Anny. Spotykane są również podpisy kompromisowe, typu PHJ dla oznaczenia Jastarni Puckiej. Tradycyjna społeczność rybaków kaszubskich zachowywała się bardzo konserwatywnie, co widoczne jest często i obecnie – wszelkie zmiany nie są tu przyjmowane spontanicznie. Oparciem rybaków, także w najtrudniejszych latach, był ugruntowany porządek społeczny, którego nie pozwalali burzyć, nawet w związku z wielkimi przeobrażeniami zachodzącymi obok.

Szelki są również świadectwem mentalności i postrzegania przez ludność rybacką otaczającego świata. Wycinane rysunki są obrazem pragnień, stąd na jarzemkach kobiecych można spotkać osadzone w ziemi rośliny, których utrzymanie było tak trudne na lotnym, piaszczystym gruncie, a mężczyźni i chłopcy chętnie rysowali okręty i łodzie, nawiązując do swych marynistycznych

zainteresowań. Były one dla nich spełnieniem marzeń o dalekich podróżach czy też o posiadaniu własnego kutra.

Większość datowanych egzemplarzy pochodzi z okresu od lat 70. XIX wieku do roku 1890, co odpowiada informacjom o obfitych w tym okresie połowach łososia¹⁶. Natomiast niewiele zachowało się szelek z lat 1890–1915, gdy statystyki rybackie potwierdzały spadek ilości odławianego łososia. Pojawił się on ponownie masowo dopiero około roku 1920. Dlatego też, praktycznie przez cały okres międzywojenny, rybacy chętnie używali niewodu łososiowego i wykonywali niezbędne do jego użycia szelki. Po ostatniej wojnie, z powodu zaniku łososia przy brzegu, bardzo szybko zaniechano tego typu połowu.

Pod względem artystycznym tylko nieliczne szelki reprezentują poziom, świadczący o wykonywaniu ich przez wprawnego rękodzielnika. Zazwyczaj mają one jedynie powierzchowny, ryzowany ornament, dość nieudolnie skomponowany. Wydaje się, że zdobienia były dziełem samego użytkownika, dlatego są one odbiciem jego umiejętności snycerskich. Mamy jednak i wyjątki. Kilka egzemplarzy zostało wykonanych w sposób świadczący o znacznej wprawie twórcy i to zarówno pod względem warsztatu, jak i umiejętności selekcji oraz kształtowania elementów kompozycji. Figury są na nich dobrze dobrane i rozmieszczone, a ich forma nie świadczy o prostym naśladownictwie twórcy, tylko o jego własnej przemysłanej inspiracji. Pozostaje pytanie, gdzie ci ludzie osiągnęli tak wysoki kunszt, skoro nie ma zachowanych żadnych innych śladów ich działalności zdobniczej. Ze szczątkowych przekazów wiemy jedynie, że gustownie ozdobione szelki dla Agnieszki Pieper [Fot. 5] wykonał jej ówczesny narzeczonny, a późniejszy mąż – Ignacy Schomburg, znany i ceniony w przedwojennej Jastarni stolarz. Ciekawą teorię na temat powstania niektórych zdobień na szelkach rybackich przedstawił nieżyjący już założyciel prywatnego Muzeum Rybackiego w Jastarni, Juliusz Struck. Jak wspominał, powołując się na przekazy ustne swego ojca i dziadka, szelki były zazwyczaj zdobione w czasie, gdy osoby biorące udział w połowie oczekiwały przy brzegu na powrót wydanej sieci, co przy prądzie „zidowym” (połu-

dniowym) mogło trwać nawet ponad 2 godziny. Relacja ta tłumaczyłaby prymitywność rytów na wielu egzemplarzach, wykonanych bez dbałości o ogólną kompozycję i zapewne w krótkim czasie. Natomiast te najpiękniejsze, starannie i pieczołowicie ornamentowane szelki, przygotowywane były z całą pewnością w domach lub przydomowych warsztatach.

Podsumowując przytoczone powyżej uwagi, stwierdzić można, że choć poziom artystyczny zdobień występujących na zachowanych szelkach nie jest zazwyczaj wysoki i daleko mu do pełnych finezji i kunsztu wykonawczego ornamentów znanych np. z Podhala, to ich wartości nie powinniśmy oceniać wyłącznie po efektach wizualnych. Znacznie istotniejsze są informacje i przesłania, jakie niosą ze sobą znajdujące się na nich nawet najprymitywniejsze rytury. Pozwalają one w ograniczonym zakresie poznać zwyczaje i pragnienia ludzi, którzy je tworzyli. Jest to praktycznie jedyne, choć symboliczne, zachowane świadectwo mentalności kaszubskich rybaków, zapisane przez nich samych. Inne bowiem przekazy mówiące o mieszkańcach nadmorskich osad pochodzą wyłącznie od przybyszów, którzy mieli jedynie możliwość nie zawsze badawczego obcowania z „rybakami”.

Magdalena Fołta dr Janusz Radwański

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

„Każdy wie i trzyma dla siebie”. Relacje polsko-ukraińskie zachowane w pamięci mieszkańców Leżajskiego

Wstęp

Tematem tego tekstu jest pamięć współczesnych mieszkańców powiatu leżajskiego, zachowany w niej obraz życia wielokulturowej społeczności tych terenów, a przede wszystkim ślady dramatycznych wydarzeń 1945 roku, które je zakończyły. Powstał na podstawie wywiadów terenowych, nagranych w czasie prowadzonych od 2023 roku przez autorów badań poświęconych życiu codziennemu Polaków i Rusinów/Ukraińców, mieszkających w okresie międzywojennym w Leżajskim¹. Rozmowy, które zgodnie z pierwotnym założeniem miały dotyczyć przede wszystkim wyglądu obejść, wystroju wnętrz, obrzędowości rodzinnej i dorocznej, okazały się dla naszych informatorów punktem wyjścia do opowiadania o trudnej historii regionu i własnych, niejednokrotnie bardzo traumatycznych przeżyciach.

Była jedność

Obszar dzisiejszego powiatu leżajskiego był w najbardziej nas interesującym okresie międzywojennym wieloreligijny i wielojęzyczny. Najlicniejszą mniejszość etniczną stanowili Ukraińcy. Na obszarze międzywojen-

nych powiatów łańcuckiego i jarosławskiego, na terenie których znajduje się dzisiejszy powiat leżajski, żyło w 1931 roku ponad 22 tysiące osób, deklarujących język ukraiński lub ruski jako swój język ojczysty². W okolicach Leżajska byli to głównie mieszkańcy prawego brzegu Sanu, chociaż nie była to żelazna reguła i zdarzały się wyjątki, takie jak



Fot. 1. Dawna cerkiew greckokatolicka w Starym Mieście, pełniąca obecnie funkcję kościoła, 2022.
Fot. M. Fołta.

¹ W interesującym nas okresie oba te etnonimy były na omawianym terenie w użyciu. W dalszej części tekstu w odniesieniu do ukraińskojęzycznych, greckokatolickich mieszkańców Leżajskiego będziemy używać nazwy *Ukraińcy*, jako że jest to nazwa częściej używana przez naszych informatorów, także tych z rodzin ukraińskich i mieszanych.

² Por. *Drugi powszechny spis ludności z dn. 9.XII 1931 r. Mieszkania i gospodarstwa domowe. Ludność. Stosunki zawodowe: województwo lwowskie bez miasta Lwowa*, Warszawa 1938 r. Spis nie zawierał pytań o przynależność etniczną.

³ Zob. J. Chlebowczyk, *O prawie do bytu małych i młodych narodów [w:] Kwestia narodowa i procesy narodotwórcze we wschodniej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu (od schyłku XVIII do początków XX w.)*, Warszawa-Kraków 1983.

⁴ W. Wrzesiński, *Tradycje pogranicza polsko-niemieckiego i ich znaczenie dla kształtowania stosunków polsko-niemieckich [w:] Stosunki polsko-niemieckie. Integracja i rozwój Ziemi Zachodnich i Północnych*, red. B. Jałowiecki i J. Przeclawski, Katowice 1980.

⁵ Inf. kobieta, 96 lat, Dębno, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 965.

⁶ Tamże. Określenie język *chachłacki* do używanej na pograniczu mowy pojawia się w wielu wywiadach.

⁷ Inf. kobieta, 100 lat, Dąbrowica, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 951,1.

lewobrzeżne Dębno, będące wsią w przeważającej części ukraińską. Większość miejscowości współczesnego Leżajskiego było wsiami mieszanymi, w których mieszkali zarówno Polacy, jak i Ukraińcy. Aby dopełnić ten obraz, należy wspomnieć o Żydach oraz niemieckich protestantach i rzymskich katolikach, potomkach kolonistów józefińskich, żyjących w pojedynczych osadach.

Należy zaznaczyć, że opisywanie rzeczywistości pogranicza nadsańskiego w kategoriach wyraźnych i sztywnych podziałów etnicznych jest nieprecyzyjne. Jest ono pograniczem przejściowym³, w którym sąsiadują ze sobą dwie podobne do siebie grupy. Jak pisze W. Wrzesiński:

W takim ujęciu obszar pogranicza rozumiany jest jako region, gdzie występuje utrzymywanie faktów społecznych powiązanych z dwoma konkurencyjnymi wzorcami kulturowymi, ale jednocześnie zachodzi proces tworzenia się nowych odmiennych wartości, wyrastających w rezultacie ich zderzenia, przy czym te nowe zjawiska nie są powiązane z jednym tylko narodem. Obszar pogranicza cechuje też przejmowanie wartości charakterystycznych przez przedstawicieli grupy konkurencyjnej⁴.

Jednym słowem, zarówno Polacy jak i Ukraińcy przejmowali nawzajem elementy swoich kultur, a przedstawiciele obu grup z pogranicza różnili się pod względem kulturowym od swoich rodaków spoza niego. Co więcej, jako że nie było przeszkód wynikających z prawa kanonicznego, na omawianym terenie było wiele rodzin mieszanych, w których jedna strona była greckokatolicka (co w praktyce zwykle oznaczało: ukraińska), a druga – rzymskokatolicka (zazwyczaj identyfikująca się jako polska). Prowadziło to do sytuacji, w której w jednej rodzinie mogły żyć osoby o różnych identyfikacjach etnicznych, a poczucie przynależności etnicznej jednostki mogło się zmieniać w ciągu całego życia.

O tym, jak bardzo płynne były granice między dwiema społecznościami, mogą świadczyć wypowiedzi na temat używanego na pograniczu nadsańskim języka. Jak mówi informatorka z Dębna, decyzja, czy posłużyć się w rozmowie gwarą polską czy gwarą ukraińską, zależała od



Fot. 2. Dzieci ze Starego Miasta, lata 30. XX w. Fot. z archiwum E. Federkiewicz.

kontekstu. „Po rusku się rozmawiało, a jak gdzieś tam do Grodziska czy co, między Polakami, to po polsku. Tak było”⁵. Zapytana o język używany w domu, odpowiedziała: „to zależy jak, czasem i po rusku, czasem i po polsku. Taka była mowa *chachłacka*”⁶. Zdarzało się, że respondenci mieli kłopot z określeniem, w jakim języku mówiło się w rodzinnym domu.

Informatorzy, zarówno z rodzin polskich, jak i mieszanym, dobrze oceniają międzywojenne relacje między Polakami a Ukraińcami.

Bardzo dobrze się Ukraińce obchodzili z Polakami, Polaki z Ukraińcami. Zapraszały się w gościnę, na święta, żadnej urazy do Ukraińców się nie ma. To było mieszane, to nie było tak, że ty Rusin, ty Polak, ty Rusin, to ja nie chce z tobą rozmawiać. Tylko tak jak jakby w rodzinie, przyjaciele. Jak teraz. Byłam za drużkę nawet jednej takiej ruskiej dziewczynie, Maryśce Kogutowej. [...] musiałam się tak ubrać po rusku, dały mi tam, pożyczły mi [...] Jako świadek byłam, stałam za nimi zaraz. Klęcznik był wyniesiony na kościół, młode stały koło klęcznika, a my zaraz za nimi i ksiądz im ślub dawał⁷.

Przykładem dobrych relacji może być wspólne obchodzenie świąt, zarówno według kalendarza gregoriańskiego, jak i juliańskiego.



Fot. 3. Mieszana rodzina z Piskorowic, lata 20. XX w. Fot. z archiwum J. Syryto.

Były święta polskie, Rusiny świętowały wszystkie, co były, świętowały polskie święta. Były święta ruskie znowuż, świętowały ruskie święta. Nie było, była jedność. Jedne drugich zapraszały do siebie, to wyglądało jakoś⁸.

Początek podziałów

Okres międzywojenny był jednocześnie czasem napięć między ukraińskim ruchem narodowym, rozwijającym się na interesującym nas terenie oraz często wspieranym przez księży greckokatolickich, a polską administracją i księżmi rzymskokatolickimi. Obie strony chciały, żeby mieszkańcy pogranicza o niejednoznacznej z punktu widzenia działaczy narodowych tożsamości etnicznej, ulegli odpowiednio ukrainizacji lub polonizacji. Każde

działanie mające wyraźniej zaznaczyć granice etniczne mogło prowadzić do konfliktu. Przykładem mogą być wydarzenia opisane przez Iwana Mołodija, ukraińskiego działacza narodowego z Piskorowic. Zgodnie z jego relacją, piskorowickie *turki* (straż grobowa pełniąca symboliczną wartość przy grobie Chrystusa w okresie Wielkanocy) miały sobie w latach 30. uszyć mundury na wzór uniformów Ukraińskiej Armii Halickiej, a w dodatku przyozdobiły je żółto-niebieskimi wstążkami. Miało to skutkować donosami do władz administracyjnych w Sieniawie, mówiącymi, że Ukraińcy szykują powstanie oraz aresztowaniem kilku członków straży grobowej i części zarządu piskorowickiej Proświty⁹. Jak się wydaje, konflikty między lokalnymi ośrodkami władzy (realnej i symbolicznej) w niewielkim stopniu przekładały się na relacje między mieszkańcami. Według informatorów, przeniesienie napięć na tle religijnym i narodowościowym niżej, nastąpiło dopiero w okresie drugiej wojny światowej. „Późni jak te Niemce przyszły, wszystko wymiszały. Groch z kapustom”¹⁰. „Przed wojną nie było tej nienawiści. [...] Dopiero jak przyszły Niemcy, a najpierwsze jak przyszły Sowiety. To wtedy co dwa tygodnie tu byli, policja była”¹¹. Upadek polskiego państwa i stosowana przez niemieckich okupantów polityka „dziel i rządź” sprawiła, że obecny w wywiadach obraz harmonijnego współżycia przed wojną uległ zmianie – informator z Kuryłówki wspomina:

Później jak już była ta nienawiść między Ukraińcami, to taką kolędę mi śpiewały: Czujesz Mazuru (bo na Polaków

⁸ Inf. mężczyzna, 92 lata, Ożanna, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 939.

⁹ I. Моłodій — «Косар», Пискоровичі. Пискоровичі, моя любов, моє горе... [w:] *Закерзоння. Спомини вояків УПА*, t. 3, Варшава 1997, s. 27–28.

¹⁰ Inf. mężczyzna, 92 lata, Ożanna, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 939.

¹¹ Inf. mężczyzna, 93 lata, Kuryłówka, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 940.

¹² Tamże.

¹³ Okres, w którym Niemcy już się wycofali, a nowa władza dopiero się formowała, w którym panowało według rozmówców bezprawie i chaos.

¹⁴ Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

¹⁵ Inf. mężczyzna, 96 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,2.

¹⁶ Inf. kobieta, 69 lat, Wólka Łamana, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 950.

¹⁷ Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

¹⁸ Inf. kobieta, 69 lat, Wólka Łamana, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 950.

¹⁹ Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

²⁰ Inf. mężczyzna, 93 lata, Kuryłówka, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 940.

²¹ Tamże.

mówili Mazury, Lachy Mazury),/ To śród nocnej ciszy głos się rozchodzi,/ Stańcie Mazury, bo Hitler nadchodzi. Czym prędzej się wybierajcie, / Do Rumunii uciekajcie przywitać Rydza./ Poszli, znaleźli, Rydza na łóżku,/ Zaraz mu dali pałką po brzuszku./ A ty Rydzu, ty szachraju,/ Wstań, bo Hitler w twoim kraju ze swoim wojskiem./ Czujesz Mazuru?!¹²

Morderstwa i wysiedlenia

Przełom lat 1944 i 1945¹³, to czas szczególnego bandytyzmu na omawianym terenie – powszechne były grabieże, napady i mordy. Wielu rozmówców wspominało wydarzenia z tego okresu:

To była banda złodziei i kurokrady sąsiedzkie¹⁴. Zresztą było tutaj kupę bandy w tym okresie. Kradli tych Ukraińców jak pierun¹⁵. Ale tam dobrze nie było. Jeden drugiego wydawał. Już pod koniec wojny, taka niby partyzantka, to była partyzantka co rabowała, to nie była partyzantka taka prawdziwa, tylko co rabowała. Jak mogli, to okradli, nie patrzyli kogo¹⁶.



Fot. 4. Nagrobek dwujęzyczny na greckokatolickim cmentarzu w Dębnie, 2020. Fot. M. Foltą.

Ale ta rozróżba to była tragedia. [...]. Gdy przyszły te rozliczenia, to nie było swata, nie było brata¹⁷.

Między sobą się pozabijali, swoi, nie żeby ktoś obcy. Ale to były inne czasy¹⁸.

Na omawianym terenie największym aktem przemocy na tle etnicznym był w tym czasie mord w Piskorowicach, gdy 18 kwietnia 1945 roku partyzanci Narodowego Zjednoczenia Wojskowego wymordowali w tamtejszej szkole Ukraińców czekających na transport do ZSRR. Liczba ofiar nie jest ustalona do dziś i waha się od 120 do nawet 300 osób. Wśród informatorów znaleźli się świadkowie tego wydarzenia.

Ale pamiętam, ojciec był na polu. I przyszedł do mieszkania i mówi: Naścia (bo mojej mamie było Anastazja), wstawaj, bierz dzieci i uciekaj, bo Piskorowice są otoczone bandą. No to matka wstała, czem prędzej złapała, ja już chodził, jużem się sam ubierał, ale jednego brata, drugiego w szmatę zakręciła i w pole uciekła. No i [niezr] słyszał w szkole te strzały i z broni maszynowej, i pojedyncze strzały i jęki, piski, płacze, i o takie było. Strzały było wyraźnie słychać i płacz i wzywanie Boga i wszystkich świętych i Matkę Boską. I terkot i na dwór, i na dwór, to takie były krzyki¹⁹.

Z obecnego powiatu leżajskiego większość Ukraińców została wysiedlona jeszcze w 1945 roku na terytorium USRR, jednak nie wszystkie osoby mające ukraińskie korzenie musiały opuścić rodzinną ziemię: „Ludzie nie byli wysiedlani z różnych przyczyn: z poręki, rodziny mieszane, ale i typowi Ukraińcy”²⁰. Zostawali przede wszystkim członkowie rodzin mieszanych, ale także „kto miał plecy, znajomość”²¹. Wysiedlenia uniknęły również osoby, które wracały z przymusowych robót w Niemczech już po akcji przesiedleńczej.

Opuszczone gospodarstwa zajmowali Polacy z okolicznych miejscowości oraz przesiedleńcy ze wschodu. Ale jeszcze przez długi czas po wojnie mieszkańców wsi po prawej stronie Sanu nazywano Ukraińcami: „Paśtymy krowy nad Sanem – oni Ukraińce wyzywali, a my

Mazury”²². Zdaniem niektórych rozmówców wsie, z których wysiedlono większość mieszkańców, nie rozwijały się tak, jak inne miejscowości w regionie:

Jak tych Ukraińców wysiedlili, to tu zostało bardzo mało ludzi. No to oni pozajmowali trochę tego, ale nikt nie był pewien, bo tu Ukraina, Ukraina, tu nikt nic nie budował, tylko co zastali, to tam w takich budkach, tych starych chałupach mieszkali. Ludzie nie byli pewni, nikt tu nie wkładał pracy, tylko aby żyć. Dopiero później światło przyszło. Wszędzie było a w Piskorowicach nie było. W połowie lat 70. dopiero myśmy wodę tu dostali. Piskorowice należały do Leżajska, no tam te inne wsie, tam się wszystko robiło, a tutaj nie, bo to Ukraina, tu nie ma nic. Taki zastój był²³.

Osoby o korzeniach ukraińskich, które nie zostały wysiedlone, musiały dostosować się do nowej sytuacji: „wtedy to oni już byli o, to była łaska, że zostały”²⁴. Zmieniano obrządek²⁵ i uczęszczano do kościoła: „Jakoś się dogadali, ci co zostali, przeszli na naszą wiarę, wszystko się normowało”²⁶. Jeżeli modlono się lub świętowano w rycie wschodnim, robiono to w domach – „to już dyskretnie musiało być”²⁷. Osoby mające ukraińskie



Fot. 5. Osoby wysiedlone ze Starego Miasta odwiedzające rodzinną wieś w latach 60. XX w. Fot. z archiwum E. Federkiewicz.

korzenie często nie przyznawały się do tego. Jedna z rozmówczyń, pochodząca z mieszanej rodziny, która była chrzczona w cerkwi za matką, nawet własnym dzieciom nie mówiła kim jest:

Ja się bałam przyznać, że jestem Ukrainką. Ja nie wiedziałam, że one wiedziały, że jestem Ukrainką. Do szkoły chodziłam, pracowałam, ale się nie przyznawałam,

²² Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3. Do dzisiaj zdarza się, że mieszkańców prawobrzeżnych miejscowości nazywa się Ukraińcami.

²³ Inf. mężczyzna, 96 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,2.

²⁴ Inf. mężczyzna, 93 lata, Kuryłówka, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 940.

²⁵ Cerkiew greckokatolicka została zlikwidowana.

²⁶ Inf. kobieta, 69 lat, Wólka Łamana, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 950.

²⁷ Inf. mężczyzna, 93 lata, Kuryłówka, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 940.

²⁸ Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

²⁹ *On wydał wyrok na grupę ludzi. Którą wzięli tam na skrzyżowanie. Partyzantka nałapała nabierała tych chłopów. No i co z nimi zrobić? Jeden poszedł, ja to widział, bo ja, ale ja byłem daleko w rowie i słyszeć nie słyszałem, ale widzieć widziałem. Jeden z tych partyzantów poszedł na plebanię do księdza zameldować, że przeprowadziły, nałapały tyle a tyle Ukraińców. Poręba wyszedł na pole, doszedł do furtki, którą chodził, popatrzył, machnął ręką: Ukraińców wystrzelać. To słyszał Bratek Antoni, już wytypowany, bo miał konia, bo reszta była pozabierane, zrabowane i on był wyznaczony do zbierania tych pobitych po polu. I on już był gotowy, stał przy płocie i słyszał właśnie, że to ksiądz Poręba powiedział: Ukraińcy wystrzelać. No i wystrzelano ich tam.* Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

³⁰ Inf. przekazał do zbiorów Muzeum skan fotografii, na której jest jako ministrant z księdzem Janem Porębą – zdjęcie wykonano zaledwie trzy lata po zamordowaniu ojca informatora. Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

³¹ Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

³² Inf. kobieta, 69 lat, Wólka Łamana, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 950.

³³ Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

³⁴ Obecnie część Leżajska.

³⁵ Inf. kobieta, 93 lata i mężczyzna, ok. 60 lat, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,5.

³⁶ Jedno ze zdjęć ma nadpalone brzegi.

³⁷ Inf. mężczyzna, 96 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,2.

³⁸ Przykładowo cerkiew w Piskorowicach została spalona.

że jestem Ukrainką. Wy sobie, nikt sobie nie wyobraża tego strachu. Tego lęku. [...] Jak mówię, dzieci nie wiedziały, że byłam w cerkwi chrzczona²⁸.

Oficjalnie Ukraińców w regionie miało nie być wielu. Pochodzący z Piskorowic Iwan Mołodij, Ukrainiec, który należał do UPA, w latach 50. wrócił do rodzinnej wsi. Swoje wspomnienia zawarł w książce „Pyskorowyczi... moja lubow, moje hore”. Przytaczał tam swoje doświadczenia w różnych urzędach – gdy podawał narodowość ukraińską, miał słyszeć, aby lepiej się do niej nie przyznawał, bo w oficjalnych spisach ludności nie ma Ukraińców.

Niejednokrotnie osoby, które doznały krzywd, musiały żyć i mieszkać wśród osób, które były odpowiedzialne za te krzywdy. Jeden z rozmówców z Piskorowic, pochodzący z rodziny mieszanej, który za ojcem był chrzczony w cerkwi, wskazywał, że osobą odpowiedzialną za zamordowanie jego ojca i innych Ukraińców pracujących w lokalnym folwarku, był polski ksiądz²⁹. Pomimo tych tragicznych wydarzeń, informator, zarówno jako młody chłopak³⁰, a później dorosły mężczyzna, był mocno zaangażowany w życie Kościoła – przez wiele lat był kościelnym oraz komendantem *turków*, czyli wielkanocnej straży grobowej charakterystycznej dla Rzeszowszczyzny.



Fot. 6. Ukraińcy w Leżajsku, lata 40. XX wieku. Nadpalone zdjęcie, które udało się uratować. Fot. z archiwum J. Hajduka.

O tym, co działo się na tych terenach w czasie wojny i powojnia nie rozmawiano: „Między sobą tam sąsiady szeptały, ale tak ogólnie no to nie”³¹. „Ludzie nie chcieli gadać, ci co przeżyli, to nie chcieli gadać. Ale tam dobrze nie było. Jeden drugiego wydawał”³². Do dziś jest to temat tabu:

Każdy wie i trzyma dla siebie. To wielka tajemnica, nikt nie przyznawał się do tych rzeczy. Po wojnie mijały się osoby, które doświadczyły tych zbrodni i ci bohaterowie, przepraszam za wyrażenie, mijali się obok siebie i nikt nie wracał. [...] Powiem państwu rzecz następującą, że faktycznie do samego końca te rzeczy, okrutne sytuacje, które miały miejsce są skrywane, o tym się generalnie nie mówi. Przeżywa się ich głęboko w sercu i historia jest taka, jaka jest³³.

O tym, jak głębokie były te przeżycia, świadczy historia mamy jednego z rozmówców, która była Ukrainką z Sie-dlanki³⁴. Jeszcze w okresie międzywojennym zajmowała się fotografią, miała mnóstwo zdjęć dokumentujących życie społeczności ukraińskiej z Leżajska i okolic, między innymi zdjęcia ze święta Jordanu z Leżajska z lat 30. Pod koniec swojego życia – ze strachu, niszczyła wszystko, co świadczyło o jej ukraińskim pochodzeniu, między innymi paląc zdjęcia³⁵. Kilka fotografii udało się uratować jej synowi – ich skany przekazał do muzealnych zbiorów³⁶.

Cerkwie

Materialnym świadectwem tego, że na omawianym terenie mieszkali Ukraińcy są cerkwie, cmentarze oraz kapliczki: „Ale wszędzie były takie cerkiewki prawie w każdej wsi za Sanem, okolice Leżajska są jeszcze, do dzisiaj są takie”³⁷. W Leżajskim większość cerkwi była murowana. Te, które nie zostały zniszczone w czasie wojny lub powojnia³⁸, pełniły funkcje magazynów lub były przejmowane przez parafie rzymskokatolickie. Współcześnie wszystkie ocalałe cerkwie pełnią rolę kościołów. Najbliższe cerkwie greckokatolickie są w Jarosławiu i Przemyślu, kilkanaście lat temu była jeszcze czynna cerkiew w Sieniawie: „Ja czasem do Sieniawy pojechał. A teraz jest ta greckokatolicka cerkiew



Fot. 7. Ukraińskie dzieci ze Starego Miasta, lata 30. XX w. Fot. z archiwum E. Federkiewicz.

w Jarosławiu”³⁹. Niektórzy z rozmówców uczęszczają okazjonalnie do cerkwi, np. podczas święta Jordanu⁴⁰.

Jedna z rozmówczyń przyznała, że ma żal, że nie mówi się o tym, że na tym terenie mieszkali także Ukraińcy, chociaż zostało po nich wiele świątyń:

To mnie boli, jak [tego] polityka uważam za cennego i w miarę dobrego, ale czy nie zna historii? Jak bym mogła do niego napisać, jak bym mogła z nim pogadać, to bym mu powiedziała. Ile tam ludzi, morderstw, jak on ocenił rzeź, a co tutaj było? Czego nie policzą na Podkarpaciu, tu na całym wschodzie, tu Podkarpacie, Bieszczady – ile jest cerkwi? O dzisiaj my jechały, ile cerkwiów – kto to stawiał te cerkwi? Jak Żydy mają tu w Leżajsku, wszyscy się zjeżdżają, a gdzie mieli drugi [chodzi o ohele]? A cerkwie – Leżajsk, Stare Miasto, Kuryłówka, Dąbrowica no i tam

dalej. A kościołów to co – w Leżajsku i w Tarnawcu i Giedlarowej. A tyle cerkwiów! No to jak tak mówię, ja tutaj zadzwoniłam do radia Maryi, czego mnie to wszystko wkurza. Czy wiedzą ile tu jest cerkwiów?⁴¹

Współczesność

Z przeprowadzonych przez autorów rozmów dotyczących pamięci o wspólnym życiu Polaków i Ukraińców na omawianym terenie wynika, że do dziś nie rozmawia się o tym, jak to współżycie wyglądało, a zwłaszcza jak zostało zakończone w 1945 roku. Ale wydarzenia te są mocno zakorzenione w świadomości przede wszystkim najstarszych mieszkańców Leżajskiego, urodzonych jeszcze w okresie międzywojennym lub w czasie wojny: „Ludzie stare nie zapominają”⁴². Na ożywienie wspomnień duży wpływ miał wybuch wojny w Ukrainie: „Teraz ta wojna jak się zaczęła. I jednak jeszcze ludzie mają to w sobie”⁴³. Rozmówczyni mającej ukraińskie korzenie, która uczęszcza do Dziennego Domu Seniora w jednej z leżajskich gmin, zaczęto wypominać pochodzenie: „Jesteś z Kuryłówki, jesteś Ukrainką, jesteś Rusinką. A tu mi tak od żołądka poszło, bo mi to wszystko [co się wydarzyło] przyszło na myśl”⁴⁴. Sytuacja ta tak ją zdenerwowała, że przez pewien czas zrezygnowała z uczęszczania do tego ośrodka. Z kolei inna informatorka, mająca w momencie rozmowy sto lat, opowiadała, jak po agresji Rosji na Ukrainę wychodziła do płotu, czekając, że może wrócić do rodzinnej miejscowości bliskie jej osoby z czasów młodości, które zostały wysiedlone po wojnie na Ukrainę: „Już nie, ja tak myślałam, że

³⁹ Inf. mężczyzna, 86 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,1.

⁴⁰ Żona jednego z informatorów jeździ na Jordan do Przemyśla. Poświęconą wodą kropi zboże, które ma być zasiane. Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

⁴¹ Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Inf. kobieta, 100 lat, Dąbrowica, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 951,1.

⁴⁶ J. Półciwarteł, *Spółeczność ukraińska w Leżajsku i okolicy* [w:] *Dzieje Leżajska*, red. J. Półciwarteł, Leżajsk 2003, s. 489–544; T. Bereza, *Wokół Piskorowic. Przyczynek do dziejów konfliktu polskoukraińskiego na Zasaniu w latach 1939–1945*, Rzeszów 2013.

⁴⁷ *Drogi do Dębna. Historia, wspomnienia, teraźniejszość*, red. K. Krawiec, Dębno 2021.

⁴⁸ G. Bochenek, *San. Rzeka, która łączy. Rzeka, która dzieli*, Kraków 2025, s. 403–439.

⁴⁹ Należy pamiętać, że współczesne granice administracyjne nie pokrywają się z granicami przedwojennymi oraz z okresu powojennego, tym bardziej z granicami zasięgów poszczególnych grup etnograficznych.

⁵⁰ *Krucze życia po obu stronach Sanu. Wspomnienia ostatniego pokolenia świadków II wojny i powojnia*, red. M. Lubańska, Warszawa 2024.

może ktoś przyjedzie. Tak czekałam jak te Ukraińce, że tak... Tydzień myślałam, że ktoś przyjedzie, ale nikt nie wrócił”⁴⁵.

Zakończenie

Niniejszy artykuł nie wyczerpuje podejmowanego tematu, jest próbą zarysowania problemu badawczego, jakim jest pamięć o relacjach na pograniczach kulturowych, w tym przypadku na pograniczu polsko-ukraińskim w okolicach Leżajska. Jedną z przyczyn podjęcia przez autorów artykułu badań na omawiany temat był brak opracowań etnograficznych. Temat ten poruszali jedynie nieliczni historycy⁴⁶. Działające lokalnie Stowarzyszenie Rozwoju Wsi Dębno wydało w 2021 roku album poświęcony historii, wspomnieniom oraz teraźniejszości wsi⁴⁷, Dębnu został poświęcony także rozdział reportażu „San. Rzeka, która łączy. Rzeka, która dzieli”⁴⁸. Badania etnograficzne, dotyczące relacji polsko-ukraińskich w sąsiednich powiatach przeworskim i jarosławskim⁴⁹, były prowadzone przez studentów etnologii i antropologii kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego w latach 2019–2021⁵⁰. Aby uzupełnić brakującą lukę Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej we współpracy z Muzeum Kresów w Lubaczowie planuje w 2026 roku organizację konferencji etnograficznej dotyczącej relacji na pograniczu polsko-ukraińskim, następnie zaś wydanie publikacji pokonferencyjnej.

Archiwum Naukowe Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej:

– Inf. kobieta, 96 lat, Dębno, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 965.

– Inf. kobieta, 100 lat, Dąbrowica, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 951,1.

– Inf. mężczyzna, 92 lata, Ożanna, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 939.

– Inf. mężczyzna, 93 lata, Kuryłówka, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 940.

– Inf. kobieta, 93 lata, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,1.

– Inf. mężczyzna, 96 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,2.

– Inf. kobieta, 69 lat, Wólka Łamana, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 950.

– Inf. mężczyzna, 87 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,3.

– Inf. kobieta, 93 lata i mężczyzna, ok. 60 lat, Stare Miasto, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 953,5.

– Inf. mężczyzna, 86 lat, Piskorowice, badania terenowe autorów, Archiwum MKL, nr inw. MKL-AE 955,1.

Bibliografia

Bereza T., *Wokół Piskorowic. Przyczynek do dziejów konfliktu polsko-ukraińskiego na Zasaniu w latach 1939–1945*, Rzeszów 2013.

Bochenek G., *San. Rzeka, która łączy. Rzeka, która dzieli*, Kraków 2025.

Drogi do Dębna. Historia, wspomnienia, teraźniejszość, red. K. Krawiec, Dębno 2021.

Krucze życia po obu stronach Sanu. Wspomnienia ostatniego pokolenia świadków II wojny i powojnia, red. M. Lubańska, Warszawa 2024.

Półćwiartek J., *Spółeczność ukraińska w Leżajsku i okolicy* [w:] *Dzieje Leżajską*, red. J. Półćwiartek, Leżajsk 2003, s. 489–544.

**Ślady czasu wojny ukryte w fotografiach i zachowane
w pamięci. Przykłady z kolekcji zdjęć wsi polskiej do
1945 r. z Archiwum Ośrodka Etnologii i Antropologii
Współczesności (OEiAW) IAE PAN**

Streszczenie

Prezentowanym i analizowanym w referacie materiałem są zdjęcia znajdujące się w Archiwum Fotograficznym OEiAW IAE PAN. Wybrany wątek wojny nie zawsze jest w ich przypadku oczywisty, co więcej nie zawsze były one wykonane w czasie trwających działań wojennych. O ich związkach z wydarzeniami „wielkiej historii” decydują niekiedy bardzo subtelne ślady, jak np. znak krzyża dorysowany nad głową uwiecznionej na zdjęciu postaci. Niekiedy zrozumienie sensu kadru z wydawałoby się „codziennego życia” staje się możliwe dopiero dzięki dokumentacji towarzyszącej fotografiom czy przeprowadzonej kwerendzie historycznej. W referacie skupimy się na aspekcie „wizualnym” wybranych zdjęć – na tym, co jest na nich widoczne i niewidoczne oraz na aspekcie „narracyjnym” dookreślającym m.in. kontekst ich powstania – najczęściej w oparciu o korespondencję przestaną przez darczyńców zdjęć.

1. Wprowadzenie

Doświadczenie poprzednich pokoleń w minionych wiekach pokazuje, że żadna wojna nie kończy się dokładnie w dniu zawieszenia broni, a jej skutki trwają jeszcze długo po powrocie ostatniego żołnierza z frontu. Powidoki tamtych dni ożywają za sprawą zachowanych w pamięci migawek

i urazów, a także kadrów, uwieczniających poległych lub tych, którzy utracili to, co najcenniejsze: bliskich, dom, zdrowie, młodość. Stare fotografie to niekiedy jedyne materialne ślady po ich obecności. Nie tylko „zatrzymują czas”, lecz także przywracają ulotne wrażenia – zapach jesiennego lasu i smak zupy na stole, ale też zimno, głód, strach i rozpacz. Obcowanie z archiwalnymi fotografiami – niemymi świadkami historii – to wyjątkowy przywilej dotknięcia przeszłości – zajrzenia w oczy ludziom i światom, których już nie ma, a mimo to możemy ich spotkać w ciszy obrazu i utrwalonym na kliszy spojrzeniu. Towarzyszące zdjęciom słowa dedykacji lub dłuższe opowieści na ich temat, przechowywane przez ich spadkobierców, pozwalają wejść z nimi w dialog i wsłuchać się w głos uwiecznionych postaci. W ten sposób, zrekonstruowana z różnych fragmentów rzeczywistość ich życia, przekazana jest dalej – ku kolejnym pokoleniom.

Fotografia archiwalna stanowi szczególny rodzaj nośnika treści – zarazem materialnego i afektywnego. Jest fragmentem świata, który przetrwał wyłącznie w postaci chemicznego zapisu światła. W tym sensie każde zdjęcie jest częścią archiwum pamięci, łączącego indywiduálne doświadczenie z kolektywnym wymiarem historii. Jednocześnie – jak pisze Roland Barthes – fotografia jest „emanacją rzeczywistego”, „tego-co-było” („ça a été”)¹. Rejestruje przemijalność czasu, ludzi i rzeczy zatrzyma-

¹ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 2008, s. 136, 151.

² Więcej na temat konkursu w: J. Szczepański, *Twarze przyziemnej klasy*, „Polityka” 1986, nr 40; A. Garlicka, *O konkursie i wystawie*, „Nowa Wieś. Numer specjalny” 1986, lipiec, s. 4–5.

³ Wówczas pod nazwą: Zakład Etnologii przy Instytucie Historii Kultury Materialnej.

⁴ Pełna nazwa: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych, [online], <https://www.rcin.org.pl> [ostatni dostęp 18.08.2025].

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 9.

nych w fizykalnym śladzie obrazu. To właśnie ten ślad – niepełny, ulotny, często nieoczywisty – czyni z fotografii medium pamięci, a z archiwum – miejsce spotkania przeszłości i teraźniejszości.

Obrazy wojny w chłopskiej fotografii to temat, który można ująć na kilku uzupełniających się poziomach – ikonograficznym, narracyjnym i kontekstowym. W artykule tym skupimy się przede wszystkim na analizie i interpretacji dosłownych i domyślnych odniesień do czasu wojny na starych fotografiach rodzinnych. Czasami przejawiają się one wyraźnie i wydają się oczywiste, a innym razem są niemal niewidoczne – wymagają uważnego spojrzenia i dodatkowej opowieści. Szczególną uwagę poświęcamy także funkcjom, jakie pełni archiwalna fotografia w wymiarze prywatnym i rodzinnym, zwłaszcza w kontekście rytuałów pamięci, gdzie najczęściej występuje w roli świadka historii, dokumentu, atrybutu pamięci, a niekiedy estetycznego dekorum.

Fotografia jako medium łączące przeszłość z teraźniejszością, równocześnie jest jednym z najcichszych świadków historii. Nie mówi, lecz przechowuje. Nie interpretuje, lecz trwa. A jednak w jej milczeniu zapisane są dramaty i poruszenia, które nie znalazły miejsca w żadnej kronice. I to właśnie w tych kruchych, porwanych światłem odbitkach – zapisana została pamięć nie tyle o samej wojnie, co o życiu, które próbowało przetrwać w jej cieniu.

Fotografie wsi polskiej w zasobach Ośrodka Etnologii IAE PAN

Analizowane kadry stanowią część kolekcji powstałej w efekcie akcji ogłoszonej w 1983 roku na łamach „Nowej Wsi”. Konkurs „Fotografia polskiej wsi do roku 1948” zainicjowali redaktorzy Maria Bijak, Aleksandra Garlicka i Kazimierz Długosz², a przedsięwzięcie wsparty pismo „Fotografia”, Polskie Towarzystwo Historyczne oraz Związek Polskich Artystów Fotografików. Odzew czytelników był imponujący i przerósł oczekiwania organizatorów – do redakcji napłynęło 560 listów zawierających ponad 6 tysięcy zdjęć z lat 1860–1950. W ten sposób powstał różnorodny zbiór ikonograficzny, przedstawiający historię wsi oczami zarówno miejskich obserwatorów, jak i jej

mieszkańców. Większość fotografii stanowiła pamiątki rodzinne, a część pochodziła od organizacji, takich jak stowarzyszenia ludowe lub wiejskie szkoły i izby pamięci.

Ze względu na wartość społeczną i badawczą kolekcję przekazano do Archiwum Fotograficznego Ośrodka Etnologii i Antropologii Współczesności IAE PAN³, gdzie jest systematycznie opracowywana i częściowo udostępniana w ramach projektu RCIN⁴. Niestety, zbiór nie zachował się w całości – brakuje fragmentów korespondencji z darczyńcami, a część fotografii została zdekompletowana.

Zdjęcia te tworzą niezwykłą galerię życia społecznego wsi, a wiele z nich zawiera „ślady wojny”: materialne zniszczenia, motywy ikonograficzne, symbole, dopiski na odwrocie. Dokumentują one dramatyczne losy rodzin i pojedynczych osób, stanowiąc jednocześnie świadectwo czasów niepokoju, konfliktów i transgeneracyjnej traumy, co potwierdzają słowa Susan Sontag: „zbierać fotografie – to zbierać świat”⁵.

W analizowanych kadrach interesują nas zarówno widoczne, jak i trudniejsze do uchwycenia czy ukryte „atrybuty” wojny. Tropimy je w fotografii chłopskiej z XIX i XX wieku i poddajemy analizie wizualnej (ikonograficznej) oraz narracyjnej (źródłowej i kontekstowej). Na tej podstawie wyodrębniłyśmy kilka umownych kategorii „śladów”, które posłużą do prezentacji wybranych zdjęć i ich interpretacji.

2. Ramy teoretyczne i metodyka

Fotografie rodzinne pochodzące z czasów konfliktów zbrojnych rzadko kiedy ukazują wydarzenia militarne *in situ*. Ich wymowa jest znacznie subtelniejsza – wojna obecna jest w nich częściej jako echo i cień niż jako bezpośredni zapis działań. Czasem ujawnia ją drobny szczegół – grymas na twarzy, przedmiot w tle, nietypowy krajobraz – dopiero po latach odświeżając swoje znaczenie. Odczytując te fotografie, poruszamy się na ogół w przestrzeni pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co ukryte. Wojna jawi się tu jako „nieobecna obecność” – nie spektakl przemocy, lecz jej tło. Zdjęcia te nie tyle więc *opowiadają* o wojnie, ile noszą jej ślad: zapisany w sposobie patrzenia, w kom-

pozycji kadru, w napięciu pomiędzy tym, co fotograf chciał utrwalić, a tym, co nieświadomie uchwycił. Aby je dostrzec trzeba zadać sobie sporo trudu: dobrze się przyjrzeć, wczytać we fragmentaryczne zapiski na ich temat, podjąć próbę rekonstrukcji obrazowego *storytellingu*.

Podjmując się analizy archiwalnej kolekcji zdjęć wsi polskiej z pierwszej połowy XX wieku, odwotujemy się do szerokiego kręgu teorii pamięci i obrazu. W szczególności inspirujące okazały się dla nas koncepcje pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów, traktujących fotografię jako nośniki wspólnotowych narracji, oraz ich ujęcie pamięci komunikatywnej, obecnej w rodzinnych przekazach i praktykach przechowywania zdjęć⁶.

Ważną w tym względzie perspektywę wprowadza również Marianne Hirsch i jej pojęcie *postmemory*, ukazujące, w jaki sposób doświadczenie przeszłości – nawet nieprzeżytej osobiście – może kształtować postawy i tożsamość kolejnych pokoleń⁷. Fotografie rodzinne, zwłaszcza te wojenne, stają się w tym ujęciu pomostem między osobistym a zbiorowym wymiarem pamięci, między tym, co przeżyte, a tym, co odziedziczone w formie obrazu.

Szczególne znaczenie dla niniejszej analizy ma jednak pojęcie śladu – rozumiane zarówno w sensie filozoficznym, jak i wizualnym. Jacques Derrida, w „Gramatologii”, pisał o śladzie jako o obecności tego, co nieobecne – o znaku, który wskazuje na coś, co już minęło, lecz pozostawiło po sobie trwałe zapis⁸. Georges Didi-Huberman rozwija tę ideę, widząc w obrazie otwartą ranę – przestrzeń, w której

przeszłość wciąż „działa”, choć w sposób nieuchwytny, podskórny⁹. Wiąże się to niekiedy z doświadczeniem traumy rodzinnej, która bywa również pokoleniowo dziedziczona¹⁰. Ślad można więc porównać do blizny – niekiedy wyraźnej i narzucającej się spojrzeniu, kiedy indziej niemal niewidocznej, ukrytej w materii danego przedstawienia. Zawsze jednak niesie ona historię, a jej obecność zmusza do uważności. W kontekście fotografii ślad staje się punktem styku widzialnego i niewidzialnego – miejscem, w którym wielka historia przecina się z mikrohistorią jednostki.

Drugim kluczowym narzędziem interpretacyjnym przyjętym przez nas jest wspomniana powyżej mikrohistoria, której autorzy – Carlo Ginzburg i Giovanni Levi – pokazali, że badanie małych fragmentów rzeczywistości pozwala zrozumieć mechanizmy całej epoki¹¹. Mikrohistoria nie szuka uogólnień, lecz śledzi konkret: jednostkowe losy, pojedyncze zdarzenia, detale. W naszym przypadku obiektem „mikrohistorii” staje się fotografia – pojedynczy kadr, który choć pozornie banalny, potrafi odsłonić złożone doświadczenia jednostkowe i zbiorowe czasu wojny i okupacji.

W tym ujęciu, elementem znaczącym w fotografii wojennej może być wszystko: gest dłoni, zarys sylwetki w tle, detal ubioru, oko obiektywu zwrócone w jakąś stronę, fokus soczewki na szczegół. Ostatecznie, to z tych drobiazgów można rekonstruować mikroopowieści o stracie, tęsknocie, odwadze, nadziei i przetrwaniu. Każde takie zdjęcie jest nie tylko ilustracją przeszłych zdarzeń,

⁶ A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, München 2011. Por. A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2016, s. 55–56; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 53.

⁷ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.

⁸ Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, Warszawa 1999. Por. J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago-London 1995.

⁹ Zob. G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Pennsylvania 2009, s. 15–17. Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011, s. 11, 27.

¹⁰ Współcześnie coraz częściej mówi się o tym, że dramatyczne wydarzenia z przeszłości mogą wpływać na kolejne pokolenia, prowadząc do zwiększonej podatności na depresję, lęki czy inne zaburzenia, nawet jeśli dana osoba osobiście nie doświadczyła pierwotnego, urazowego zdarzenia. Przyjmuje się, że dziedziczenie traum odbywa się na dwa sposoby: biologicznie (za sprawą zmian epigenetycznych, które modyfikują ekspresję genów i wpływają na organizm) oraz psychologicznie (przez przekazywanie wzorców zachowań, reakcji emocjonalnych, przekonań i „przemilczeń” w rodzinie). Zob. N. Orvos-Toth, *Los, który dziedziczysz. Jak się uwolnić od rodzinnych traum*, Kraków 2024; S. Lück, *Dziedziczone blizny*, Warszawa 2024, s. 15–16.

¹¹ Zob. C. Ginzburg, *Czytać między wierszami. Lektury, szkice, noty*, Gdańsk 2024; G. Levi, *On Microhistory [w:] New perspectives on historical writing*, red. P. Burke, Cambridge 1991, s. 94. Por. C. Ginzburg, J. Tedeschi, A.C. Tedeschi, *Microhistory: Two or Three Things That I Know about It*, „Critical Inquiry” 1993, t. 20, nr 1, s. 10–35.

¹² Przykładem niejednoznacznych sytuacji mogą być dwa wybrane kadry, które unaoczniają zwodniczość spojrzenia – jak łatwo ufamy temu, co widzimy, gdy brak nam kontekstu oglądanego zdjęcia. Obydwie fotografie mają wyraźne cechy militarystyczne: przedstawiają umundurowanych i uzbrojonych mężczyzn. Na zdjęciu oznaczonym numerem 336–52 widzimy grupę młodych mężczyzn w mundurach, stojących w półkolu i pozujących do fotografii. Podobną scenę ukazuje fotografia 323–1, na której w centrum kadru znajduje się karabin maszynowy i leżący przy nim żołnierz. Obydwa wizerunki opatrzone zapisami na rewersach, które pozwalają odczytać czas i okoliczności ich powstania. Wiemy, że pierwsze zdjęcie przedstawia młodych mężczyzn z Handzlówki odbywających służbę wojskową około 1930 roku, natomiast drugie wykonano 19 czerwca 1919 roku i dokumentuje moment tuż przed wyruszeniem na „front bolszewicki”.

ale unikalnym zapisem ludzkiego doświadczenia własnej egzystencji.

Teoria śladu i metoda mikrohistorii wzajemnie się dopełniają. Ślad wskazuje na to, że wojna była obecna w codzienności, a mikrohistoria pozwala odczytać sens tych subtelnych znaków w wymiarze lokalnym i uniwersalnym. W tym ujęciu fotografia wojenna staje się miejscem spotkania dwóch perspektyw: filozoficznej refleksji nad obecnością i nieobecnością oraz historycznej dociekliwości skupionej na szczególe. Obraz nie tylko utrwała przeszłość, ale ją uruchamia – sprawia, że dawne afekty i zdarzenia mogą być ponownie przeżyte w akcie patrzenia. Podejście takie pozwala dostrzec w starych fotografiach coś więcej niż materialne świadectwo i źródło historyczne; pozwala widzieć w nich żywą tkankę pamięci, w której to, co było – w symboliczny sposób nadal trwa (w uchwyconych kadrach i ich milczeniu).

Zastosowane perspektywy teoretyczne – śladu i mikrohistorii – tworzą wspólną przestrzeń interpretacyjną. Dzięki nim możliwe staje się odczytywanie pojedynczych zdjęć nie jako niemych artefaktów, lecz jako aktywnych elementów społecznej *Mnemosyne*. Na tym gruncie osadzona jest dalsza część naszych rozważań, poświęcona analizie konkretnych przykładów zdjęć.

Selekcja źródeł ikonograficznych i metodyka pracy

Spośród całej kolekcji fotografii wiejskiej wybrałyśmy blisko 500 zdjęć, obejmujących okres od przełomu XIX i XX wieku po połowę lat 50. XX wieku. Wstępna selekcja objęła fotografie o cechach, które można określić mianem militarystycznych – przedstawiające mundury, elementy uzbrojenia czy środki ochrony osobistej, takie jak maski przeciwgazowe. Uwzględniliśmy także ujęcia pośrednie i symboliczne: portrety w mundurach wykonywane w wiejskich zakładach fotograficznych, zdjęcia wysyłane z frontu w formie pocztówek, fotografie rodzinne z żołnierzem tuż przed wyruszeniem na wojnę, sceny zniszczeń, pogrzebów, powrotów inwalidów wojennych, uchodźców w drodze oraz fotografie komemoratywne przedstawiające żołnierskie nagrobki.

Z czasem okazało się jednak, że ten pierwszy wybór nie był w pełni wystarczający. Ujęcia militarystyczne nie zawsze bowiem odnosiły się bezpośrednio do czasu wojny. Etap ten określiliśmy mianem „żłudnej oczywistości” – sytuacji, w której rzekoma wojna, której śladów dopatrywałyśmy się na oglądanych kadrach, okazywała się jedynie pozorem. Odwrotnie zaś jaskrawy brak tychże śladów nie wykluczał, że mimo wszystko dotyczą one badanego okresu i problematyki¹². Dookreślenie czasu i okoliczności wykonania fotografii sprawiło, że z pierwotnego zbioru część ujęć została usunięta, a inne – przeciwnie – dołączone, mimo że na pierwszy rzut oka nie miały związku z okresem wojny. To właśnie te nieoczywiste kadry stały się dla nas szczególnie interesujące i w nich tropimy subtelne, często ukryte „ślady wojny”.

Zdjęcia analizowałyśmy pod względem wizualnym i narracyjnym, odnosząc je również do kontekstu zbioru, z którego pochodziły. Było to szczególnie istotne w przypadku kadrów pozbawionych jakichkolwiek informacji, lecz stanowiących część większej kolekcji nadesłanej przez jednego nadawcę. W pracy korzystałyśmy z różnorodnych źródeł: opisów na rewersach zdjęć, listów i relacji darczyńców, wspomnień chłopskich oraz opracowań historycznych. Materiały te pozwoliły nie tylko ustalić kontekst wykonania fotografii, lecz także uchwycić ich związek z doświadczeniem wojennym i pamięcią o nim.

W pierwszej części artykułu omawiamy przykłady „nieoczywistości wojennych kadrów”, w drugiej zaś – funkcjonowanie fotografii jako nośnika pamięci i opowieści. Zaczniemy jednak od doprecyzowania znaczenia przewodniej frazy tego artykułu – zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym.

3. „Ślady czasu wojny” w perspektywie wizualnej

Materialne „ślady czasu wojny”

Doświadczenia wojenne odciskają piętno nie tylko na ludziach, lecz także na rzeczach, krajobrazie i przestrzeni symbolicznej. W tym kontekście warto przyjrzeć się również materialnemu wymiarowi „śladów czasu wojny” w fotografiach pochodzących z omawianej kolekcji. Poza

tym, że rejestrują one obrazy, to są również samodzielnymi artefaktami, których fizyczna postać zachowuje „pamięć dotyku, przechowywania i używania”¹³. Ich nietrwałość, zniszczenia czy przebarwienia stanowią wymierny zapis historii przedmiotów i ich obiegu.

Na wielu zdjęciach widoczne są przetarcia, zagięcia, pęknięcia emulsji, odbarwienia spowodowane wilgocią lub słońcem. Krawędzie bywają naderwane, a powierzchnia nosi ślady zabrudzeń i odcisków palców – znak, że fotografie były wielokrotnie oglądane, przekazywane i dotykane. Takie uszkodzenia świadczą nie tylko o upływie czasu, ale również o uczuciowym zaangażowaniu, które towarzyszyło ich użytkowaniu. Stają się one tym samym „materialnymi świadkami historii”¹⁴ – współtworzącymi pamięć na równi z widocznymi na nich przedstawieniami¹⁵. Mniej oczywistym, lecz istotnym aspektem materialności fotografii jest jej funkcjonowanie w archiwum. Przeniesienie zdjęć z prywatnych albumów do przestrzeni instytucjonalnych – katalogów i magazynów archiwalnych – zmienia ich status: z pamiątki rodzinnej stają się obiektem badań. Proces archiwizacji, jak zauważa Elizabeth Edwards, stanowi kolejny etap „życia fotografii”, który tworzy jej „drugą pamięć” – instytucjonalną i badawczą¹⁶.

Ikonograficzne „ślady czasu wojny”

Materialność fotografii jest analitycznie równie istotna, co jej przekaz ikonograficzny. Ślady wojny – widoczne w zniszczeniach, zapisach i formatach – pozwalają odczytać historię zdjęcia jako przedmiotu: jego wędrówkę, przekształcenia i funkcje¹⁷, a tym samym uchwycić doświadczenie wojny także w materii. Kluczowa jednak pozostaje dla nas warstwa wizualna i jej poświęcamy dalsze omówienie.



Fot. 1. Grupa żołnierzy i dwie kramarki. Okolice Równego (Wołyń, Ukraina). Fot. M. Bogdanowicz, 1914–1918. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 233A-35.

Motywy wojenne w kolekcji zdjęć wsi polskiej z Archiwum IAE PAN obejmują szerokie spektrum przedstawień – czasowych, geograficznych i tematycznych – od ujęć symbolicznych po dokumentację bezpośrednich skutków działań zbrojnych. W fotografii chłopskiej wojna ukazywana jest głównie przez pryzmat codziennych zdarzeń w życiu jednostek i rodzin. Obrazy te, pozornie statyczne i pozbawione dramatyzmu, zawierają jednak zawoalowaną opowieść o wpływie wojny na chłopskie losy.

Ikonograficzny wymiar tego zbioru w większym stopniu stanowi narrację o czasie, w którym „wojna się przydarzyła”, niż prostą rejestrację faktów. Ilustruje, jak została ona uwieczniona i oswojona poprzez specyficzne formy reprezentacji – niczym negatywna bohaterka drugiego planu. Jak zauważa John Tagg, fotografia funkcjonuje zawsze w określonych reżimach znaczenia¹⁸. W tym przypadku reżim chłopskiej kultury wizualnej nadaje obrazom wojny kształt zgodny z rytmem życia wspólnoty. Analiza pozwala

¹³ Zwrot ten nawiązuje do popularnej koncepcji pamięci sensorycznej (dotykowej) oraz faz procesów pamięciowych: zapamiętywania (kodowania), przechowywania i przypominania (odtworzenia). Odnosi się także do sposobu, w jaki mózg ludzki przetwarza wrażenia dotykowe i wzrokowe. Por. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008, s. 150.

¹⁴ E. Edwards, *Photography and the Material Performance of the Past*, „History and Theory” 2009, t. 48, nr 4, s. 130–131.

¹⁵ E. Edwards, *Photo-objects*, „Matrór” 1997, nr 2, s. 85–86.

¹⁶ Zob. E. Edwards, *Photographs as Objects of Memory* [w:] *Material Memories*, red. M. Kwint, Ch. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 222–223.

¹⁷ Zwracamy w tym miejscu uwagę na różne sposoby eksponowania, przechowywania i obcowania ze zdjęciami. Z korespondencji towarzyszącej fotografiom wiemy, że niekiedy były one jedynym łącznikiem z rodziną podczas rozdzielania spowodowanego wywózkami lub poborem do wojska i traktowane były niemalże z nabożnością i kultem (bywały noszone na piersi, zawsze przy sobie lub przeciwnie, sekretnie chowane i zabezpieczane przed niepowołanymi „oczami”).

¹⁸ Zob. J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988, s. 61–62.

¹⁹ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 233A-35, Grupa żołnierzy i dwie wiejskie handlarke, I wojna światowa, okolice Równego (Wołyń, obecnie Ukraina). Autor zdjęcia był mieszkańcem Galicji i w okresie I wojny światowej został powołany do armii austriackiej, gdzie pełnił funkcję dowódcy trzech kompanii saperów. Terenem jego działania był Wołyń i częściowo Podole, gdzie budował rowy strzeleckie, drogi i mosty.

uchwycić te mechanizmy i pokazać, jak wzorce przedstawieniowe przekształcały globalne wydarzenie w doświadczenie wpisane w pamięć i tożsamość wsi.

Ślad militarystyczny

W tej części artykułu prezentujemy fotografie uporządkowane według stopnia widoczności „śladów wojny” – od najbardziej oczywistych po te, w których konflikt ujawnia się jedynie w detalach. Na wielu zdjęciach militarystyczny charakter jest natychmiast rozpoznawalny: żołnierze w mundurach, z bronią w dłoniach, sfotografowani w pozach podkreślających rangę i dyscyplinę. Komentarze nadawców, często zapisane na odwrocie, przybliżają historie osób i miejsc utrwalonych w kadrze.

Najliczniej reprezentowane są wizerunki żołnierzy w mundurach armii austro-węgierskiej, rosyjskiej, niemieckiej i – po 1918 roku – Wojska Polskiego. Wykonywano je w zakładach fotograficznych lub w garnizonach, zarówno profesjonalnie, jak i amatorsko. Typowe są powtarzalne pozy: żołnierz stojący lub siedzący z bronią, na tle malownego pejzażu, przy stoliku z kwiatami lub kolumnie symbolizującej trwałość i godność. Elementy patriotyczne – orły, flagi, sztandary – pojawiają się częściej po odzyskaniu niepodległości; wcześniejsze ujęcia ograniczają się do rekwizytów neutralnych lub militarnych. Osobną grupę stanowią fotografie rodzinne wykonywane przed wyjazdem na front lub podczas przepustek. Utrwalają one emocje rozstania – niepokój, nadzieję, czułość – oraz stanowią formę pamięci o chwili, która miała charakter zarówno intymny, jak i podniosły. Często przedstawiają mężczyznę w mundurze w otoczeniu żony i dzieci, sfotografowanych na tle domu lub ogrodu. Niekiedy są to ujęcia powojenne, ukazujące moment powrotu i ponownego włączenia żołnierza do życia wspólnoty. Czasami uwidaczniają mężczyzn noszących niekompletną odzież żołnierską w codziennych sytuacjach, np. podczas prac polowych czy spotkań rodzinnych, i stają się symbolicznym śladem wojennego doświadczenia.

Pierwsza prezentowana fotografia pochodzi z licznego zbioru Mikołaja Bogdanowicza – inżyniera i specjalisty w budowie dróg i mostów, który w czasie I wojny

światowej służył jako oficer armii austriackiej na terenach Podola i Wołynia¹⁹. W okresie wielomiesięcznego zatrzymania frontu dokumentował życie żołnierskie, a także codzienność mieszkańców majątków ziemskich i chłopów z okolicznych wsi, rozwijając przy tym swoją pasję fotograficzną [Fot. 1]. Zdjęcie to przedstawia grupę kilkudziesięciu żołnierzy w mundurach austriackich i z bronią, część z nich siedzi na trawie, część stoi. Na pierwszym planie widzimy dwóch starszych żołnierzy rozmawiających z młodymi wiejskimi kobietami sprzedającymi produkty spożywcze. U ich stóp stoją koszyki z jedzeniem, a jedna



Fot. 2. Oddział partyzancki AK pod dowództwem B. Kieresieńskiego „Łókosa”. Puszcza Mariańska. Fot. nieznan, luty 1944. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 20-9.

trzyma w ręce jajko. Kobiety okryte są dużymi kraciastymi chustami.

Drugie ze zdjęć w tej kategorii zostało wykonane w rejonie Puszczy Mariańskiej i przedstawia oddziały partyzanckie działające na tym terenie podczas II wojny światowej²⁰ [Fot. 2]. Widzimy na nim żołnierzy w lesie, ubranych zarówno w mundury, jak też cywilną odzież. Na głowach niektórzy mają hełmy, a inni czapki wojskowe lub zwyczajne kaszkiety. Każdy z nich eksponuje długą broń. Cennym uzupełnieniem informacji przekazanych przez nadawcę zdjęcia jest *Kronika Gminy Puszczy Mariańskiej*²¹, która pozwala dokładniej osadzić fotografię w lokalnym kontekście historycznym. Podobnie jak w przypadku poprzedniego kadru, widoczna na nim wojna staje się punktem wyjścia do opowieści o ludziach, ich codziennych doświadczeniach, obowiązkach i chwilach ulotnego spokoju.

Pomimo oczywistego militarystycznego charakteru obydwu kadry stają się nie tylko faktograficznymi dokumentami wojny, ale również rezerwuarami szerszej narracji o życiu konkretnych ludzi i społeczności żyjących w jej cieniu.

Ślad nieoczywisty

Pojęcie „śladu nieoczywistego” odnosi się do tych przedstawień wizualnych, w których pamięć o wojnie ujawnia się nie poprzez bezpośrednie obrazy konfliktu i przemocy, lecz przez znaki dyskretne, marginalne i domyślne. Ich sens odsłania się dopiero w kontekście – poprzez dopowiedzenia, opowieści towarzyszące lub interpretację widza. W takich fotografiach wojenne doświadczenia ukryte są w gestach, dopiskach czy rekwizytach, a nie w samej scenie.

Do tej kategorii należą między innymi liczne przedstawienia grobów i miejsc pamięci – od prowizorycznych mogił z drewnianymi krzyżami po fotografie pomników i tablic upamiętniających poległych. Część z nich dokumentuje rytuały żałobne lub praktyki memoratywne: pogrzeby, procesje, odwiedzanie grobów lub przesyłanie takich zdjęć bliskim pozostającym w rozproszeniu. Obrazy te, nasycone emocjonalnym i symbolicznym znaczeniem, unaoczniają sposób, w jaki wiejskie wspólnoty radziły sobie z przeżywaniem straty.

Wśród „nieoczywistych śladów” znajdują się również fotografie ukazujące materialne skutki wojny w krajobrazie wsi – spalone zabudowania, opuszczone gospodarstwa, nadpalone drzewa czy linie okopów. Często wymagają one dopowiedzenia lub wnikliwego odczytania przez widza, który potrafi dostrzec w tle oznaki przeszłych zniszczeń. Obok nich pojawiają się ujęcia przymusowych migracji: wysiedleń, scen pakowania do transportu, powrotów z przymusowych robót. W tych obrazach wojna jawi się jako doświadczenie wykraczające poza front – jako siła niszcząca codzienność, więzi społeczne i pejzaż kulturowy.

W tym miejscu prezentujemy trzy takie zdjęcia. Na pierwszym widzimy kilkuletniego chłopca przed domem, z „chłopięcymi” zabawkami – wystylizowany jest na żołnierza z przewieszonym przez ramię karabinem i czymś w rodzaju buławy w ręce. Ubrany jest w marynarkę ściśniętą paskiem, spodenki do kolan i białą czapeczkę typu furażerka. W tle widać zabudowania gospodarcze i rozpościerające się za nimi łąki oraz pola – pozornie zwykły, sielski portret²². Kolejne ujęcie przedstawia grupę dzieci siedzących na ściętym drzewie, jakby właśnie przerwały zabawę, by zapozować do zdjęcia²³. Trzecia fotografia ma charakter klasycznego atelierowego portretu, zreali-

²⁰ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 20–9, Oddział partyzancki „Łókosa”, luty 1944, Puszcza Mariańska. Na odwrocie zdjęcia notatka: „Oddział partyzancki AK B. Kieresińskiego „Łókosa” z Puszczy Mariańskiej. Zdjęcie wykonane w lutym 1944 roku pod dębem w lesie puszczańskim przez foto-amatora /nazwisko nie znane/”.

²¹ *Kronika Gminy Puszczy Mariańskiej, Olszanka i jej pionierzy*, wstęp S. Witek, Puszcza Mariańska 1979, [online], <https://okolica.info.pl/wp-content/uploads/2018/11/Kronika-Gminy-Puszcza-Maria%C5%84ska-compressed.pdf>, ostatni dostęp 07.10.2025.

²² Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie – sielskie i niesielskie. Fotografie, dokumenty i relacje wspomnieniowe w świetle historii mówionej polskiej wsi. Niepublikowane archiwalia z XIX–XX w. ze zbiorów IAE PAN*, Warszawa 2024, fot. 227, s. 166. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 232–67, Chłopiec z karabinem i „buławą” na podwórzu domostwa, okres II wojny światowej, Lubelszczyzna.

²³ Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 206, s. 153. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 233A–32, Dzieci wśród zgłiszczy spalonego domostwa, I wojna światowa, Wołyń, fot. M. Bogdanowicz. Z informacji dołączonych przez nadawcę fotografii wynika, że przedstawia ona dzieci na tle spalonej polskiej wsi, na terenach zamieszkałych głównie przez ludność polską i ukraińską.

²⁴ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 343–13, „P” jak Polak. Franciszek Grzesiowski w czasie robót przymusowych w Niemczech, ok. 1941, Niemcy.

²⁵ *Znak „P”*, [online], <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/znak-p>, ostatni dostęp 18.10.2025.

²⁶ Zob. List Jana Grzesiowskiego do zbioru 343, sygn. 343/1–37.



Fot. 3. „P” jak Polak. Franciszek Grzesiowski w czasie robót przymusowych w Niemczech. Fot. nieznan, ok. 1941. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 343-13.

zwanego w konwencji zdjęcia pamiątkowego²⁴ [Fot. 3]. Wszystkie trzy zdają się pozbawione dramatyzmu, lecz w rzeczywistości skrywają trudne wojenne historie.

Interpretacja dwóch pierwszych kadrów była możliwa dzięki zachowanym opisom. Na rewersie pierwszego zdjęcia czytamy: „Chłopcy z lasu zrobili synowi swego szefa granat i karabin. Tosiek był oficerem łączności w partyzantce i szkolił oddziały leśne AK i BCH”. Nie znamy autora ani daty wykonania fotografii, wiemy jedynie, że pochodzi z Lubelszczyzny. Drugie zdjęcie powstało podczas I wojny światowej i pochodzi ze zbioru Mikołaja Bogdanowicza. Według dołączonej notatki przedstawia dzieci na tle spalonej polskiej wsi – być może ich własnego domu. Ujęcie wykonano w okolicach Równego (obecnie Ukraina).

Najwięcej trudności interpretacyjnych przyniosła trzecia fotografia, wymagająca kwerendy i porównania z innymi zdjęciami z tego samego zbioru. Dopiero dokładne oględziny ujawniły subtelny, lecz znaczący szczegół – literę „P” umieszczoną na prawej piersi mężczyzny. „P” jak *Polak*²⁵. Kwerenda pozwoliła ustalić, że przedstawiony na zdjęciu człowiek, to wuj nadawcy fotografii, zesłany na przymusowe roboty do Niemiec w 1941 roku. Autor zdjęcia i dokładna data wykonania pozostają nieznane, choć w dołączonym do fotografii liście, ich ofiarodawca dzieli się swoimi spostrzeżeniami:

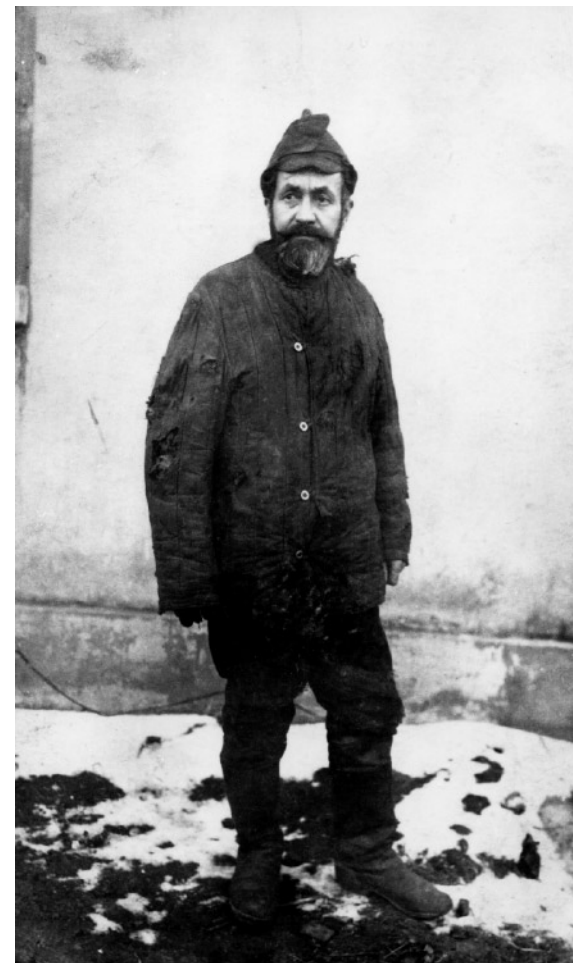
Zdecydowałem się na wybór tego zdjęcia przede wszystkim ze względu na uniform, który ma na sobie [F. Grzesiowski – red.] – czyżby to był mundur polskiego tułacza? – oraz umiejscowiony znak 'P'. Dość się naczytałem sporów na ten temat, to znaczy po której stronie noszono literę 'P'. Dlatego to zdjęcie²⁶.

Te pozornie zwyczajne obrazy ujawniają, jak pamięć o wojnie bywa ukryta pod powierzchnią codzienności. Nieoczywiste ślady, takie jak: dopiski, symbole, atrybuty i akcesoria, pozwalają nierzadko odczytać skrywane się za nimi wydarzenia i z pozornie neutralnych kadrów zrekonstruować „niedopowiedziane” historie ich bohaterów.

Innym rodzajem nieoczywistego śladu wojny są informacje i komunikaty przekazywane za pomocą mowy ciała i gestu osób uwiecznionych na zdjęciach. Wiele z tych fotografii mogłoby równie dobrze znaleźć się w innych kategoriach, gdyż granice między nimi są płynne i zależą od konwencji, kontekstu, a niekiedy od wrażliwości oglądającego. W przypadku takich ujęć na ogół mamy do czynienia z dyskretnymi sygnałami, które ujawniają się dopiero w interpretacji – często intuicyjnej, opartej na własnym doświadczeniu i wiedzy. Na tego rodzaju zdjęciach wojna nie jest przedstawiona dosłownie – nie widzimy tu bitewnych pejzaży, ruin ani żołnierskich oddziałów. Znamionym jej znakiem może być postawa, mimika lub zatrzymany w kadrze ruch, na przykład sposób, w jaki ktoś stoi, patrzy lub trzyma przedmiot w dłoniach.

Na jednym z takich zdjęć widzimy chłopca trzymającego karabin w geście „prezentuj broń”²⁷. Fotografia została wykonana w Rumienicy w 1943 roku. Według relacji jej nadawczyni, chłopiec pozując mówił, że „idzie bić się z Niemcami”. W tym prostym, dziecięcym, a zarazem heroicznym geście zawiera się symboliczny ślad wojny – nie w realnym działaniu, lecz w wyobraźni, która odzwierciedla okupacyjną rzeczywistość i przenosi ją w przestrzeń codziennych zabaw. Przeciwnieństwem jest drugie zdjęcie, które sprawia wrażenie wykonanego z nienacka. Mężczyzna uchwycony w kadrze spogląda w obiektyw z przestachem, jakby został przyłapany i zdemaskowany²⁸. Jego wzrok jest niemal dziki, a nędzny ubiór przywodzi na myśl wiejskiego włóczęgę lub żebraka. Dopiero prosty podpis na odwrocie – *Wiejski partyzant. Luty 1946, Sompolno* – odśladania prawdziwą tożsamość tego człowieka i budzi w widzu niepokojące poczucie wstydu, jak wtedy, gdy z bezpiecznej odległości obserwujemy cudze cierpienie [Fot. 4].

Prezentowane w tej kategorii zdjęcia ilustrują dwie przeciwstawne postawy: z jednej strony – godną, dumną, niemal defiladową, z drugiej – przestraszoną, odartą z żołnierskiej godności. W obu jednak obecne jest dramatyczne napięcie, które sprawia, że wydają się kadrami wyciętymi z długometrażowego filmu. Przywołany wyżej chłopiec z karabinem nie jest żołnierzem, lecz jego poza odtwarza wojskowy etos, który niczym echo wojny rezonuje w dziecięcej zabawie i pamięci. Podobnie zniszczony, obszarpany partyzant, którego wygląd zdradza zmęczenie, napięcie i strach, staje się alegorią zbiorowego doświadczenia – obecnego nie tylko w heroicznym czynach, ale i w bezradnych spojrzeniach oraz mowie ciała zdradzającej więcej niż słowa. Gesty te mają wymiar symboliczny: przecho- wują intymne przeżycia; nawet jeśli sama fotografia nie



Fot. 4. „Wiejski partyzant”. Sompolno (woj. wielkopolskie). Fot. nieznany, luty 1946. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 300-1.

została wykonana w trakcie działań wojennych, to ich ślady – niewidoczne na pierwszy rzut oka – wciąż są obecne pod powierzchnią.

Analiza nieoczywistych form obecności wojny na starych fotografiach przekonuje, że warto przyglądać się również niewerbalnym formom przekazu, które często zdradzają więcej niż sama faktografia.

²⁷ Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 222, s. 164. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 117-3, Chłopiec z karabinem, 1943 r., Rumienica (gm. Lubawa, pow. iławski, woj. warmińsko-mazurskie).

²⁸ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 300-1, Wiejski partyzant, luty 1946, Sompolno, woj. wielkopolskie.

²⁹ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 22-21, Przed domem, październik 1939 r., brak danych.

³⁰ Pisownia zgodna z oryginałem.

³¹ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 160-37, Uczestnicy tajnego nauczania w czasie okupacji w Irządach, ok. 1940–1945 r., Irządze, pow. Zawiercie, woj. śląskie.

³² Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 151, s. 114. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 254-5, Z ulubionymi końmi, 17.08.1941 r., brak danych, fot. J. Mitkowski. Zob. List do zdjęcia 254/1-5.

³³ K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 120, s. 98. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 138-6, W polu, portret z krową, lato 1943 r., Jaworze, gm. Jaworze, pow. bielski, woj. śląskie, fot. nieznany.

Ślad ukryty

Naturalnym uzupełnieniem wcześniejszych „nieoczywistych” śladów wojny są tzw. ślady ukryte – informacje, które stają się widoczne dopiero dzięki dodatkowym źródłom, jak noty na rewersach fotografii, listy czy przekazy rodzinne. Bez nich wiele obrazów byłoby pozornie neutralnymi, a wojenny kontekst pozostałby niedostrzeżony.

Przykładem mogą być kadry, które w pierwszym kontakcie wydają się zwykłymi zdjęciami pamiątkowymi. W analizowanym zbiorze mamy takich sporo, a jednym z nich jest fotografia przedstawiająca młodych ludzi w niezwracającej szczególnej uwagi sytuacji: grupa osób pozuje, stojąc na schodach prowadzących do dużego murowanego domu²⁹. Wszyscy są uśmiechnięci, a scena sprawia wrażenie koleżeńskiego spotkania. Jednak na rewersie odnajdujemy dopisek: „Z Pod Rawicza Uciekinierzy Byli U nas Przez 2 tygodnie w Październiku 1939 r.”³⁰ – który sprawia, że fotografia odświeża zupełnie nowy kontekst i własną dramaturgię. Podobnie kolejne zdjęcie, przedstawiające grupę młodych ludzi ustawionych w trzech rzędach na tle ceglanej ściany³¹. Zdawałoby się zwykłe, banalne ujęcie, jakich wiele w każdym albumie rodzinnym [Fot. 5]. Dopiero dzięki informacji z rewersu dowiadujemy się, że jest to „Grupa uczestników i wykładowcy tajnego nauczania w czasie okupacji w Irządzach”. Oba te przykłady pokazują, że ślad wojny może być obecny, choć na pierwszy rzut oka trudny do dostrzeżenia, a jego odkrycie wymaga konfrontacji tego co widoczne, z tym, co niedopowiedziane (dokumentem, relacją, wspomnieniem).

Kolejne fotografie ilustrują ślady jeszcze bardziej subtelne i zakamuflowane. Na pierwszym zdjęciu widzimy dwóch chłopców z końmi³². Scena wydaje się dosyć typowa i powszechnie spotykana w gospodarstwie wiejskim, co więcej, niepozbawiona sielskiego uroku. Z bogatej korespondencji z darczyńcami zdjęcia dowiadujemy się, że zwierzęta te były ich chlubą i darzyli je wielką atencją oraz troską. Tło wojenne nabiera jeszcze większej ostrości po przeczytaniu relacji córki jednego z uwiecznionych mężczyzn, że przedstawia ono jej tatę, Władysława,

gdy miał 15 lat, oraz jego brata Józefa w wieku 17 lat. Zdjęcie zostało zrobione przez ich kuzyna Józefa Mitkowskiego (z Sikorzyc) w rodzinnym domu ojca, na podwórku przed stajnią. Zrobiono je na prośbę brata jej ojca – Juliana, który w wieku 19 lat, w kwietniu 1940 roku, został wywieziony na roboty przymusowe do Niemiec. W jednym z listów do rodziny prosił o przysłanie zdjęcia młodszych braci z jego ulubionymi końmi. Według opowieści nadawczyni, Julian wiedział, że Niemcy rekrutują konie i obawiał się, że i te zostaną zabrane. Jego przeczucia sprawdziły się – 19 stycznia 1945 roku uciekający Niemcy skonfiskowali konie, a wykonana wtedy fotografia pozostała jedyną pamiątką po czasach, które bezpowrotnie zmieniła wojna.

Podobną wymowę ma inne niepozorne zdjęcie, które przedstawia portret wielopokoleniowej rodziny z krową, wykonany w polu podczas żniw³³. Można by przyjąć, że jest to typowa scenka wiejska. Dopiero opis na rewersie informuje, że udomowione zwierzę należało do babci nadawczyni i w następnym roku od wykonania zdjęcia zostało zastrzelone przez wojsko i zjedzone. Jest to kolejny dowód na to, że wojenny wymiar życia ludności wiejskiej często pozostaje niejawny i żeby go właściwie odczytać, potrzebne są wskazówki i naprowadzenia, często w postaci narracji uzupełniających przekaz wizualny fotografii.



Fot. 5. Uczestnicy tajnego nauczania w czasie okupacji w Irządzach (pow. Zawiercie, woj. śląskie). Fot. nieznan, 1940–1945. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 160-37.

4. Fotografia jako nośnik pamięci i opowieści

Analiza widocznych i ukrytych „śladów” prowadzi do pytania o funkcję fotografii jako nośnika pamięci. Obraz wykracza tu poza swoją ikonizację i urzeczywistnia się w działaniu – w aktach przywoływania i utrwalania przeszłości wpisanych w codzienne rytuały pamiętania. Natomiast fotografia, jako medium pamięci inicjuje procesy odpominania i przywracania tego, co zapomniane lub wyparte; pomocne w tym względzie okazują się także określone gesty, rytuały i dodatkowe rekwizyty³⁴.

Fotografie wojenne w szczególnie sposób wykraczają poza rolę rodzinnych pamiątek i sprawdzają się jako narzędzia konstruowania pamięci zbiorowej. Wpisują się w to, co Pierre Nora określił mianem *lieux de mémoire* – miejsc, w których skupia się doświadczenie przeszłości nasycone emocjami i symboliką³⁵. W przestrzeni wiejskiej zdjęcia pełnią tę funkcję zarówno w wymiarze prywatnym (albumy, skrzynie, domowe ściany), jak i publicznym (wystawy, kroniki, szkoły, izby regionalne). Często zestawiane z wizerunkami świętych, fotografie żołnierzy tworzyły swoisty „ikonostas”, eksponowany podczas świąt i rocznic. Ich rola wykraczała poza faktograficzną i zbliżała się do sakralnej, upodabniając zdjęcia do relikwiarzy utrzymujących obecność nieobecnych.

Z perspektywy badań nad pamięcią kulturową³⁶ fotografie wojenne funkcjonują w ramach powtarzalnych rytuałów – praktyk, w których wizualizacja przeszłości

staje się aktywnym elementem wspólnotowego życia. Oglądanie, przekazywanie i opowiadanie historii utrwalonych na kadrach jest formą przywoływania zmarłych i utrzymywania z nimi relacji. Zwyczaj wstawiania zdjęć do ramek ze świeczką czy krzyżykiem podkreślał ich wymiar memorialny. Podobną funkcję pełnił zwyczaj eksponowania fotografii podczas nabożeństw, obchodów rocznic czy w kronikach parafialnych i szkolnych. W ten sposób indywidualne wizerunki żołnierzy stawały się częścią lokalnego panteonu, a ich znaczenie ulegało reinterpretacji w duchu zmieniających się oficjalnych narracji³⁷.

Z antropologicznej perspektywy rytuały pamięci pośredniczą między przeszłością a teraźniejszością³⁸. Fotografia, wraz z jej materialnością – śladami zniszczeń, podpisami – stanowi integralny element tych procesów, będąc zarazem dowodem autentyczności i nośnikiem osobistych opowieści. Chłopska fotografia z okresu wojny w tym sensie na ogół nie dokumentuje jej w sposób bezpośredni, lecz raczej przetwarza w doświadczenie zakorzenione w lokalnych praktykach *ars non-oblivionis*³⁹. Dzięki temu „ślady” wojny trwale wpisały się w wizualny i narracyjny krajobraz wsi, stając się częścią jej kulturowego DNA i zbiorowej tożsamości.

Przykładem fotografii spełniającej opisane wyżej funkcje i równocześnie będącej sugestywnym nośnikiem pamięci o wydarzeniach, o których nie mówi wprost, jest obraz przedstawiający młodą kobietę w rogatywce z orzełkiem,

³⁴ Paul Connerton i Aleida Assmann piszą o pamięci zbiorowej, która utrwała się w rytuałach – w powtarzalnych gestach, ale też w przedmiotach, jak właśnie fotografia wieszana w domu. Zob. P. Connerton, *Commemorative ceremonies* [w:] *How Societies Remember. Themes in the Social Sciences*, Cambridge 1989, s. 41–71; A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2016, s. 55–56.

³⁵ Zob. P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, nr 26, s. 7–24. Por. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 13.

³⁶ Por. A. Erll, *Wędrująca pamięć* [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 30–31.

³⁷ Por. K. Kość-Ryżko, E. Ebertowska, Z. Kubiński, *Memory dissonance and competitive discourses about the past on the example of the legacy of the “Gryf Pomorski” Secret Military Organisation*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2024, t. 14, s. 108–140.

³⁸ D. Middleton, D. Edwards, *Collective Remembering*, Michigan 1990, s. 46.

³⁹ O sztuce zapomniania (*ars oblivionis*) w kontekście historii i konfliktów pamięciowych napisano już wiele. W tym miejscu zwracamy uwagę na odwrotność tego procesu, czyli strategię mającą na celu „niezapomnienie” – rejestrację, kodowanie i inne formy utrwalenia w pamięci. Por. R. Traba, *Konieczność zapomniania, czyli jak sobie radzić z ars oblivionis*, „Herito” 2013, t. 13, nr 4, s. 22–29.

⁴⁰ K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 226, s. 166. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 203-3, Łączniczka Batalionów Chłopskich z siostrzenicą w brzostowskim lesie, 1943 r., Brzostówka, gm. Serniki, pow. lubartowski, woj. lubelskie, fot. niezany.

⁴¹ Zob. M. Moczar, *Barwy walki*, Warszawa 1962.

⁴² K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 112, s. 95. Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 50-5. Omloty, 1940 r., Rozmierka, gm. Strzelce Opolskie, pow. strzelecki, woj. opolskie, fot. niezany. Zob. List do zbioru 50, sygnatura 50/1-5.

⁴³ Zaznaczanie wybranych osób na zdjęciu znakiem krzyża, niekiedy przypominającym bardziej literę „x”, jest stosunkowo częstą praktyką, chociaż nie zawsze oznacza osobę zmarłą. Czasem wskazuje tych, których dotyczą notatki na rewersie lub w listach.

⁴⁴ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 305-2, Mężczyźni na łące, 1943 r., Kałuże, gm. Pątnów, woj. sieradzkie.

⁴⁵ Zob. List do zbioru 305, sygnatura 305/1-4.

siedzącą z dzieckiem na stosie drewna⁴⁰. Z nadesłanego wraz ze zdjęciem listu wiemy, że to Maria Haraszczuk, łączniczka Batalionów Chłopskich o pseudonimie „Mała”, ze swoją siostrzenicą Dominiką Waśkiewicz (ciotką nadawczyni). Szersze spektrum wydarzeń, w których Maria brała udział oraz historię jej oddziału można poznać dzięki temu, że zostały one opisane w książce Mieczysława Moczara⁴¹. Mimo to zachowane w rodzinnych zbiorach prywatne zdjęcie wnosi unikalny naddatek znaczeniowy do heroicznej historii napisanej, przede wszystkim przez mężczyzn, i w symboliczny sposób upamiętnia również kobiece zaangażowanie w walkę o wolność. Tym samym staje się zbiorowym portretem pokolenia dorastającego w czasach wojny i nośnikiem pamięci o nich i ich poświęceniu.

Ślad dodany i ingerencja w obraz

W prezentowanej kolekcji sporo jest zdjęć, których awersy zawierają dopiski, znaki lub inne formy ingerencji w przekaz obrazu. Fotografie te stanowią różne warianty tego, co można by nazwać „pracą śladu” – śladu dodanego, usuniętego lub przemilczanego. Każdy z nich jest formą negocjacji między pamięcią a zapomnieniem, tym, co zostaje ujawnione, a tym, co ukryte. Rodzajem



Fot. 6. Mężczyźni na łące, Kałuże (gm. Pątnów woj. sieradzkie). Fot. nieznan, 1943. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 305-2.

takich interwencji są także dopiski na odwrotach fotografii – dedykacje, daty, imiona, nazwy własne. Wykonane ołówkiem, piórem lub długopisem – niekiedy pośpiesznie, innym razem z namysłem i niemal kaligraficznie – stanowią dodatkową warstwę znaczeń. Zdarzają się też notatki późniejsze, dodane przez członków rodziny, kolejnych właścicieli zdjęć czy lokalnych archiwistów. Te nawarstwienia tworzą swoisty palimpsest pamięciowy, w którym pierwotne konteksty (na przykład dedykacja żołnierza do narzeczonej) przenikają się z wtórnymi próbami identyfikacji, dopowiedzenia lub upamiętnienia. Poniżej przedstawiamy dwa przykłady takich działań.

Pierwszy kadr uwiecznia scenę młócenia zboża⁴². Trzy osoby w codziennej odzieży, bez butów, pracują przy elektrycznej młocarni. W tle widoczne są zawieszone worki na ziarno i pas transmisyjny. Dokładniejsze oględziny ujawniają nieco zatarty ślad krzyża dorysowany nad głową młodego mężczyzny z workiem na ramieniu. Zdjęcie pochodzi z Rozmierki na Opolszczyźnie i zostało wykonane w 1940 roku. Z listu darczyńcy dowiadujemy się, że młody mężczyzna wkrótce zginął w wyniku działań wojennych, podobnie jak wielu innych mieszkańców tej wsi⁴³.

Drugim przykładem jest fotografia⁴⁴, uwidaczniająca grupę rozbawionych młodych mężczyzn [Fot. 6]. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że zdjęcie ma skazę techniczną. Twarz jednej osoby jest całkowicie nierozpoznawalna. O tym, że usterka nie jest przypadkowa i nie wynika z braku umiejętności fotografa, ale została celowo przez niego wykonana, dowiadujemy się z listu od nadawcy: „[...] U drugiego od lewej strony Romana Szymanka specjalnie zacieniono twarz przez fotografa o nazwisku Drake z uwagi na to, że Szymanek był poszukiwany przez żandarmerię za znalezione u niego radia słuchawkowe [...]”⁴⁵. Zdjęcie to dokumentuje więc intencję fotografa i podjęte przez niego działania w zakresie celowej manipulacji obrazem. Ponadto stanowi materialny dowód podejmowanych lokalnie „konspiracyjnych działań” w czasie okupacji i represji.



Fot. 7. „Moje dzieci...” Zaleszczyki. Fot. nieznany, zima 1941. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 90-3.

Ślady rozłąki i nieobecności

Fotografie z czasu wojny często noszą również ślady tęsknoty, rozłąki i nostalgii za przeszłością, bliskimi czy utraconymi relacjami. Decyzja o ich wykonaniu bywała podyktowana potrzebą zachowania więzi – zdjęcie

miało zostać przekazane „ku pamięci”, jako dar utrwalający obecność nieobecnych. W ten sposób fotografie stawały się *konkretami pamięci* – materialnymi nośnikami przeszłości i emocji, wizualnymi „śladami” tego, co adresat mógł jedynie wspominać, lecz już nie doświadczyć. Pełniły zarazem funkcję indywidualnych *miejsz pamięci* (*lieux de mémoire*), pomagających przetrwać trudne wojenne chwile. Do tej kategorii zaliczyliśmy zdjęcia prezentowane poniżej.

Pierwsze z nich, przedstawiające dwoje małych dzieci w zimowych płaszczykach, wykonano w 1941 r., aby wystać ojcu sfotografowanych dzieci, zesłanemu na Syberię [Fot. 7]. Inne kadry z tego zbioru ukazują osoby i miejsca, których już nie ma, a które były niezwykle ważne dla posiadaczy tych pamiątek. Towarzyszą im obszerne opisy w korespondencji oraz notatki na rewersach – świadectwa tego, że fotografie stały się dla właścicieli *kotwicami pamięci*, dokumentującymi losy rodziny i wojenne doświadczenia. Przykładem może być zdjęcie wykonane tuż przed wybuchem II wojny światowej, przedstawiające dom rodzinny ofiarodawcy we wsi nad Wisłokiem, zniszczony w czasie działań wojennych⁴⁶.

Ze względu na szeroki kontekst narracyjny i wartość ilustracyjną przytaczamy w całości zapiski z rewersów zdjęć:

Fotografia dzieci córki i syna zrobione u fotografa w Zaleszczykach zimą 1941 r. Miało szczęście dopaść mnie w tajdze archang. nim rozpoczęła się wojna na

⁴⁶ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 90-9. Dom rodzinny, przed II wś, wieś nad Wisłokiem, niedaleko Węglówki, woj. podkarpackie.

⁴⁷ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 90-3, Moje dzieci, zima 1941 r., Zaleszczyki. Na odwrocie zdjęcia opis cytowany powyżej.

⁴⁸ List do zdjęć 90, sygn. 90/1-21.

⁴⁹ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 143-5, Zesłańcy nad Irtyszem, 1946 r., Czarnołużce, Irtysz, Syberia. Na rewersie zdjęcia napis: „Grupa Emigrantów Polskich przed powrotem do kraju. 13 lutego 1946 r. Czarnołużce obok Irtyszu. Wykonał Krolów”. Fotografia przedstawia grupę ludzi (głównie kobiet i dzieci) w zimowym pejzażu w grubej zimowej odzieży: chustach, kufajkach itp. W tle widać drewnianą zabudowę charakterystyczną dla Syberii.

⁵⁰ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 143-6, Na Irtyszu, 1945 r., Czarnołużce, Irtysz, Syberia. Na rewersie zdjęcia napis: „Organizowanie i przewóz emigrantów Polskich do ojczyzny okrętem po rzece Irtysz, z dalekiej Syberii po zakończeniu 2-giej wojny światowej, 1945 r. wyk. nieznany”.

⁵¹ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 143-6, Chrzest dziecka, maj 1946 r., Zbąszyń, woj. wielkopolskie, fot. Sołtysik. Na rewersie zdjęcia napis: „Chrzest pięcioletniego chłopczyka, po powrocie z emigracji. Zbąszyń maj 1946 r. Wykonał Sołtysik”.

⁵² Fotografia nr 74-4 przedstawia młodego mężczyznę w garniturze, w klasycznym portretowym ujęciu, wykonana w Dołhobrodach (pow. włodawski, woj. lubelskie) 20 marca 1944 roku.

⁵³ Fotografia 67-1 wykonana w atelier fotograficznym w lutym 1923 roku, przedstawia dwóch młodych mężczyzn w mundurach, stojących po obu stronach ozdobnego stolika z wazonem.

⁵⁴ Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 30, s. 53.

⁵⁵ List do zbioru 28, sygnatura 28/1-5.

⁵⁶ Zob. K. Kość-Ryżko, E. Baniowska-Kopacz, *Dzieciństwo wiejskie...*, fot. 30, s. 53. Wykonanie fotografii było wówczas kosztowne, a w warunkach wojennych – nierzadko również trudne do zorganizowania. Nic więc dziwnego, że na zdjęciach grupowych, które były tańsze niż portrety indywidualne, pojawiały się osoby nie związane bezpośrednio z adresatem dedykacji. Nadawca niniejszej fotografii wyjaśnia w liście, że sfotografowani mężczyźni pochodzili z tej samej okolicy co autor dedykacji i przypuszczalnie było to znaczące również dla osoby, do której ją kierowano. Zob. List do zbioru 343/1-37.

tamtych terenach. Zdjęcie mocno zniszczone – dostałam je po blisko rocznej nieobecności z rodziną. Towarzyszyło mi (dzieci na nim) w drodze do Polski przez wiele zakamarków tego nienajlepszego ze światów. Dojechało ze mną Batorym do Gdyni w grudniu 1957 r. Tam widziały mnie te same dzieci, ale już doroste uratowane z zawieruchy wojennej. Na otwarciu wystawy zastępował mnie syn, a córka pilotowała w jednodniowej eskapadzie do „Zachęty” 7.9.1985 r.⁴⁷

Dom rodzinny pod strzechą wybudowany przez rodziców Wojciecha i Teklę Guzek w latach osiemdziesiątych XIX w. Spalony w czasie „frontu” nad Wisłokiem w sierpniu 1944 r. Władze sow. (wojskowe) ewakuowały ludność wioski do sąsiedniej wioski łemkowskiej Węglówki położonej z dala od Wisłoka (dalej nieczytelne). Zdjęcie: Jan Guzek (bratanek)⁴⁸.

Trzy kolejne fotografie ukazują wojenną tułaczkę Polaków – emigrantów, uciekinierów i zesłańców w czasie II wojny światowej. Przy pierwszym spojrzeniu nie wskazują one jednoznacznie na kontekst wojenny, lecz pochodzą od jednego nadawcy i stanowią część większego zbioru. Zostały wykonane podczas deportacji na Syberię⁴⁹ oraz podczas powrotu z wywózki⁵⁰, dokumentując wpływ tych wydarzeń na losy uwiecznionej rodziny, m.in. późny chrzest pięcioletniego chłopca⁵¹.

Do tej grupy należą także zdjęcia z dedykacjami na rewersach. Odślaniają one okoliczności wykonania fotografii i relacje między sfotografowanymi a obdarowanymi. Niekiedy przybierają formę wierszowanych sentencji, przypominających wpisy z dawnych pamiętników:

Serce mi szepcze cicho i skromnie, nie zapomnij Pelciu o mnie. Na pamiątkę Kochanej (tekst zamazany) Edek, dnia 20 III 1944⁵².

Gdy ja umrę, gdy skończę żyć, gdy nigdzie już nie zobaczysz mnie, weź właśnie tę kartkę w rękę i wspomnij, kto kochał Ciebie. (Podpis nieczytelny, W. Skiert?)⁵³.



Fot. 8. „Na pamiątkę...”, Vámosmikola (Węgry). Fot. nieznaną, 1940. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 343-12.

Zazwyczaj jednak dedykacje mają charakter prostych notatek, które – wzbogacone o dodatkowe informacje przekazane przez ofiarodawców zdjęć – pozwalają odczytać szerszy kontekst rodzinny, społeczny i historyczny. Przykładem jest fotografia wykonana w plenerze w 1942 roku w Rypinie (pow. rypiński, woj. kujawsko-pomorskie), przedstawiająca młodą kobietę z dzieckiem na ręku⁵⁴. Na rewersie widnieje napis: „Na pamiątkę kochanemu mężulkowi zasyłam swoje zdjęcie wraz z córuchną. Rippin 10/VIII 42 r.” Jak dopowiada ofiarodawczyni, fotografia przedstawia jej babcię. Została wykonana intencjonalnie – miała zostać wystana mężowi „przebywającemu w niewoli w Niemczech na robotach”⁵⁵.

Kolejne zdjęcie również zawiera dedykację, mimo że jest to portret grupowy⁵⁶ [Fot. 8]. Choć tekst jest częściowo niewyraźny, udało się odczytać znaczny fragmentu: „Koch. Szwagier... F. Jagn. Pamiądkka pobytu mego na Węgrzech,

Szwagier Tomasz, Vámosmikola 1.2.40 rok"⁵⁷. Z listu ofiarodawcy dowiadujemy się, że słowa te napisał jego ojciec, a przedstawieni na zdjęciu mężczyźni to polscy żołnierze internowani na Węgrzech, w miejscowości Vámosmikola. Według relacji część z nich pochodziła z gminy Krzywiń.

Egzemplifikacją tej grupy jest również fotografia młodego mężczyzny w mundurze, trzymającego za uzdę konia⁵⁸. Wykonano ją 5 kwietnia 1940 roku we wsi Konieczno (pow. włoszczowski, woj. świętokrzyskie), a na odwrocie umieszczono dedykację: „Ofiaruję na dowód pamięci swą podobiznę koledze Władkowi. Janek 5/4 r. 40.”. Korespondencja uzupełnia, że przedstawia ona ojca nadawcy fotografii, który podczas II wojny światowej służył w wojsku przy koniach.

Portrety ofiarowywane przez mężczyzn swoim bliskim – w tym kolegom i przyjaciółom – nie należą do rzadkości w opracowywanym zbiorze. Współcześnie zwyczaj ofiarowywania własnej podobizny „na pamiątkę”, będący klasycznym przykładem *rytuału pamięci*, może wydawać się sentymentalny. Warto jednak uwzględnić, że w czasach poprzedzających erę mediów elektronicznych była to niemal jedyna forma spersonalizowanego kontaktu z tymi, z którymi nie można było się spotkać. W ten zaś symboliczny sposób wysyłano prosty, a zarazem czytelny przekaz: „Choćbyśmy się już nigdy nie zobaczyli – zachowaj mój obraz w sercu i pamięci”.

Listy i dedykacje, niezależnie od formy – wierszowanej czy prozatorskiej – stanowią świadectwo pamięci o adresacie, a zarazem wyraz pragnienia, by samemu pozostać w pamięci innych. To ślady wojny, które kierują myśli ku rozłące, stracie i śmierci – doświadczeniom trwale wpisanym w jej istotę.

Ślad przemilczany

Wspominałyśmy już wcześniej, że nie wszystkie obrazy wojny, które tutaj omawiamy „krzyczą”, a wręcz przeciwnie, wiele z nich „milczy”. Mimo tego wprawne oko z łatwością dostrzeże, że właśnie w tym milczeniu zawiera się ich prawda. Nie jest ono bowiem brakiem głosu, lecz formą świadectwa: niemym obrazem, który odmawia spektaklu



Fot. 9. Młody mężczyzna w mundurze Wehrmachtu. Miejsce, fotograf, data – brak danych. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 272-16.

⁵⁷ List do zbioru 343, sygnatura 343/1-37.

⁵⁸ Dane inwentarzowe zdjęcia: nr 1-1, Młody żołnierz przy koniu, 1940, Konieczno, woj. świętokrzyskie.

⁵⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2016, s. 11.

⁶⁰ Odwołujemy się tutaj do terminu wprowadzonego przez Sharon Macdonald oraz poprzedzającej go koncepcji Tunbridge'a i Ashwortha, określających analogiczne zagadnienia „dziedzictwem dysonansowym” (*dissonant heritage*). Więcej na ten temat w pracach: S. Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York 2009; J.E. Tunbridge, G. J. Ashworth, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York 1996.

⁶¹ Zob. J.E. Tunbridge, G.J. Ashworth, *Dissonant Heritage...*, s. 27.

⁶² Zob. S. Owsianowska, M. Banaszkiewicz, *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, „Turystyka Kulturowa” 2015, t. 11, s. 10–13. Więcej o problematyce trudnego dziedzictwa w: S. Macdonald, *Heritage* [w:] *The International Encyclopedia of Anthropology*, red. H. Callan, Berlin 2018, s. 1–12.

⁶³ Jest to zbiór zdjęć opatrzonych sygnaturą 272/1-26.

i rozgłosu, ponieważ nie chce i nie może mówić w języku oczywistości.

Fotografie wojenne – zwłaszcza te, które nie dokumentują bezpośrednio przemocy, lecz jej ciche echa – pełne są istotnych znaczeń, które wymykają się łatwym kategoriom i ocenom. Ich milczenie bywa nierzadko podwójne: z jednej strony jest skutkiem (auto)cenzury, wyparcia lub niemożności przedstawienia traumy; z drugiej – wynika z samej natury fotografii, która zatrzymuje moment, ale nie tłumaczy jego sensu. Jak pisze Susan Sontag, obraz wojny może jednocześnie przyciągać i odpychać, obnażać i zasłaniać⁵⁹. W jego statyczności kryje się paradoks: im bardziej bezpośredni i realistyczny wydaje się przekaz, tym większe ryzyko, że nie dostrzeżemy tego, co najważniejsze – emocjonalnej i egzystencjalnej ciszy, która otacza przedstawione wydarzenia. Milczące obrazy wymagają uważności, nie tylko oglądania, ale wsłuchiwania się w to, co zostało przemilczane.

W tej grupie analizowanych przez nas zdjęć znalazły się takie, które pozornie nie mają swojej „biografii” i pozostają „anonimowe”. Pomimo że nie znamy dokładnych okoliczności ich powstania, to niejednokrotnie – na podstawie kontekstu zespołu, do którego należą oraz lapidarnych informacji – jesteśmy w stanie rozpoznać „ślady”, wskazujące, że są one elementem „trudnego dziedzictwa” (*difficult heritage*)⁶⁰. Badacze John E. Tunbridge i Gregory J. Ashworth zwrócili uwagę w swoich pracach, że dziedzictwo z natury jest przestrzenią dysonansu i polem potencjalnego konfliktu. Ich zdaniem, wynika to z samego faktu przynależności „każdej spuścizny” do „kogoś”, a w szerszym aspekcie do „określonej grupy społecznej”. Zawsze zatem jest „czyjeś” i jest odczytywane, interpretowane z perspektywy tego czy innego „właściciela”, co może rodzić dyskusje, spory, kontrowersje⁶¹. Zwłaszcza gdy wiąże się to z niejednoznacznymi ustaleniami historycznymi, nośnymi politycznie zagadnieniami bądź dotyczy wydarzeń tragicznych, które pozostawiły po sobie głęboką ranę społeczną. Wtedy też dyskurs na temat dziedzictwa może rodzić wykluczenia, przemilczenia lub utrwalać dominującą narrację historyczną, pomijając niewygodne fakty⁶².



Fot. 10. Starszy i młodszy mężczyzna w mundurach Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Miejsce, fotograf, data – brak danych. Archiwum IAE PAN, nr sygn. 272-24

Fotograficzną ilustrację problematyki zasygnalizowanej powyżej stanowią zdjęcia z okresu II wojny światowej, przedstawiające młodych mężczyzn w niemieckich mundurach. Ich obecność w kolekcji może początkowo zaskakiwać, jednak staje się zrozumiała, gdy uświadomimy sobie, że pochodzą one z terenów, które po 1939 roku zostały włączone do III Rzeszy lub już wcześniej wchodziły w jej skład, a dziś należą do Polski. Egzemplifikują to dwa zespoły zdjęć znajdujące się w kolekcji wiejskiej w zasobach IAE PAN.

Pierwszy z nich odnosi się do wspomnianej wyżej sytuacji i obejmuje kadry zarejestrowane na przestrzeni niemal 30 lat, także po 1945 roku⁶³. Przedstawiają one uroczystości rodzinne, a powtarzające się wizerunki kobiet, mężczyzn i dzieci pozwalają wnioskować, że osoby te należały do jednego kręgu rodzinno-towarzyskiego. Darczyńca w obszernym liście dołączonym do nadesła-

nych na konkurs zdjęć wymienia poszczególne postaci, niekiedy je charakteryzuje, a w przypadku mężczyzn wspomina o ich tragicznych losach, m.in. o śmierci w 1944 roku.

Wśród fotografii znajdują się także dwa ujęcia portretowe, które można zaliczyć do przedstawień o charakterze militarystycznym⁶⁴ [Fot. 9]. Wyróżniają się one brakiem komentarza nadawcy, mimo że stanowią część zbioru dokumentującego losy wielopokoleniowej rodziny [Fot. 10]. Z listu też wiemy, że wybór zdjęć na konkurs został poprzedzony rodzinną dyskusją, a więc nie znalazły się one w tym zestawie przypadkowo. Choć pozbawione opisu, nabierają znaczenia w kontekście pozostałych fotografii, na podstawie których można zrekonstruować kilka kluczowych faktów.

Większość zdjęć wykonano w Wejherowie i przedstawiają one członków kaszubskiej rodziny. Po upadku II RP mieszkańcy regionu z dnia na dzień stali się obywatelami III Rzeszy – z wszystkimi tego konsekwencjami. Badania historyków, prezentowane m.in. podczas głośnej wystawy *Nasi chłopcy...*⁶⁵ z 2025 roku, pokazują, że przypadki wcielania członków lokalnych rodzin do Wehrmachtu nie były odosobnione. Przeciwnie – dramatyczne wybory tych ludzi były udziałem wielu mieszkańców tych terenów. W tym kontekście staje się jasne, że takie zdjęcia odświeżają złożone uwarunkowania polityczne i historyczne życia Polaków podczas wojny. Ich losy różniły się w zależności od regionu zamieszkania i administracyjnego przyporządkowania danego obszaru. Zbiór, do którego należą omawiane kadry, obejmuje fotografie z okresu przed, w trakcie i po wojnie, co pozwala „rozszerzyć pole widzenia” i nadać poszczególnym ujęciom szerszy sens. Jak zauważa Gillian Rose: „[...] potencjalnie wszystkie przedstawienia wizualne są w jakiś sposób multimedialne, czyli zawsze znaczą w relacji z tym, co je otacza,

włączając w to teksty pisane i inne obrazy; ich znaczenia nie można jednak do nich zredukować”⁶⁶.

Drugi przypadek ilustruje zbiór fotografii ze wsi Rozmierka (woj. opolskie, gmina Strzelce Opolskie), wcześniej przywołany przy omawianiu kadru 50-5 w części *Ślad dodany i ingerencja w obraz*. Obejmuje on siedem zdjęć ukazujących różne aspekty życia wiejskiego w latach 30. i 40. XX wieku. Na jednym z nich – wyjątkowo poruszającym – utrwalono scenę uboju byka. Przykuwa ono uwagę nie tylko przedstawioną sytuacją, ale także wizerunkami mężczyzn ubranych w niekompletne mundury, łatwo rozpoznawalne jako niemieckie. Nadawczyni opatrzyła zdjęcie komentarzem:

Zdjęcie zostało wykonane w roku 1940 w czasie wojny, kiedy to Śląsk był pod panowaniem niemieckim. Zdjęcie jest zrobione na zagrodzie rodziny J. [anonimizacja autorska] w czasie zabijania byka. Wielu mężczyzn przedstawionych na zdjęciu poległo na wojnie, tylko dwaj mieszkają w Rozmierce i są obecnie starymi dziadkami⁶⁷.

W tym zbiorze wszystkie fotografie zostały opisane przez nadawcę, a dołączone informacje zawierają również wzmianki o losach uwiecznionych osób – głównie o śmierci mężczyzn podczas wojny. Podobnie jak w przypadku wejherowskim, zdjęcia te dokumentują życie jednej rodziny i jej najbliższego otoczenia. Tym razem jednak polityczny kontekst był inny – Rozmierka znajdowała się w okresie międzywojennym na wschodnich peryferiach III Rzeszy. Warto dodać, że w plebiscycie po I wojnie światowej większość mieszkańców wsi opowiedziała się za Polską (315 głosów na 497)⁶⁸. Działania podejmowane przez lokalną społeczność w dwudziestolecie międzywojennym świadczą o silnym poczuciu tożsamości narodowej⁶⁹. Nie

⁶⁴ Dane inwentarzowe zdjęć: 272-16, Młody mężczyzna w mundurze Wehrmachtu, brak opisu; 272-24, Starszy i młodszy mężczyzna w mundurach Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, brak opisu.

⁶⁵ Wystawa „Nasi chłopcy. Mieszkańcy Pomorza Gdańskiego w armii III Rzeszy” [online], <https://muzeumgdansk.pl/wydarzenia/szczegoly/news/nasi-chlopcy/>, ostatni dostęp 18.10.2025.

⁶⁶ G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2015, s. 31.

⁶⁷ Zob. List do zbioru 50, sygnatura 50/1-7.

⁶⁸ Rozmierka – oficjalna strona wsi, [online], <https://rozmierka.eu/zarys-historii-rozmierki-3>, ostatni dostęp 18.10.2025.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Zob. L. Smith, *Uses of Heritage*, London–New York 2006, s. 4–6.

⁷¹ Por. L. Smith, *Zwierciadło dziedzictwa: narcystyczna iluzja czy zwielokrotnione odbicie?*, „Rocznik Antropologii Historii” 2016, t. 6, nr 9, s. 28–30.

⁷² S. Macdonald, *Heritage...* 2018.

zwalniało to jednak nikogo z obowiązku służby wojskowej w armii niemieckiej, co potwierdzają zachowane fotografie.

Obydwa opisane przypadki dotyczą grup mniejszościowych w skali współczesnego społeczeństwa polskiego. Choć ich sytuacja jest dobrze znana historykom, etnologom i kulturoznawcom, dla wielu osób spoza tych środowisk budzi ona konsternację – zwłaszcza wśród tych, których rodzinne losy wojenne przebiegały inaczej. W dominującej narracji, skoncentrowanej wokół doświadczeń życia w Generalnej Guberni, brakuje miejsca na niuanse i lokalne odmienności. Jak zauważa Laurajane Smith, tzw. „autoryzowany dyskurs dziedzictwa” (*authorised heritage discourse*)⁷⁰ prowadzi często do pomijania lub delegitymizowania opowieści o przeszłości mniejszości i grup mniej wpływowych⁷¹. W takich sytuacjach dziedzictwo staje się narzędziem władzy, a jego znaczenie kształtuje obowiązująca polityka pamięci⁷². W odniesieniu do omawianych zbiorów zastosowanie pojęcia „trudnego dziedzictwa” wydaje się więc w pełni uzasadnione – co potwierdza również ożywiona debata publiczna wywołana wspomnianą wystawą gdańską, angażująca czołowych polskich polityków.

5. Zakończenie

Zamknięte w szklanych negatywach i papierowych odbitkach pejzaże, zdarzenia i twarze – są dowodem na trwanie pamięci w materii obrazu. Fotografia archiwalna przypomina, że przeszłość nie kończy się wraz z końcem zarejestrowanych wydarzeń, lecz każdorazowo reaktywowana jest przy próbach jej odczytania po latach i zrozumienia w szerszym spektrum dziejowym i społecznym. Oglądając te zdjęcia, dotykamy historii i emocji, które na ogół wymykają się dokumentowi, a które fotografia potrafi ocalić w sposób szczególny.

Przeprowadzona analiza ujawnia podwójną naturę tych przedstawień – są jednocześnie materialnymi śladami przeszłości i nośnikami pamięci, które łączą to, co widzialne, z tym, co ukryte i często niewypowiedziane. W utrwalonym obrazie zakodowane są nie tylko fizyczne rejestry świata, lecz także całe spektrum doświadczeń,

które wymykają się źródłom naukowym: strach, nadzieja, rozpacz, a czasem czułość wobec życia mimo wojennego zagrożenia. Fotografia, choć wydaje się medium statycznym, w rzeczywistości działa jak dynamiczna przestrzeń spotkania pomiędzy tym co było i tym co jest, pomiędzy doświadczeniem a jego wspomnieniem.

Z perspektywy teoretycznej zdjęcia pochodzące z omawianej kolekcji jawią się więc jako medium wieloznaczne – artefakt i świadectwo, pamiątka i interpretacja. Ich rola rozciąga się między świadomością a nieświadomością: pomaga zobaczyć to, co już się wydarzyło, ale jednocześnie uruchamia procesy wspominania i reinterpretacji. Każde zdjęcie można potraktować jako „ślad”, który staje się punktem wyjścia do mikrohistorii – opowieści o jednostkowym losie, lokalnej wspólnoty, prywatnym wymiarze wojny. W ten sposób fotografia otwiera przestrzeń dla historii pominiętych, nienapisanych, które nie mieszczą się w kanonie oficjalnych narracji.

Fotografia chłopska, stanowiąca przedmiot tej refleksji, odśłania szczególny wymiar pamięci – zakorzenionej w codzienności, w rytuałach, w krajobrazie. Połączenie materialnych śladów, ikonografii i rytuałów pamięci umożliwia przywrócenie głosu tym, których historiografia często pomijała. Kolekcja OEiAW, stanowiąca fundament tych badań, jest w tym sensie nie tylko zbiorem obrazów, lecz także świadectwem zbiorowej wrażliwości i narzędziem refleksji nad tym, jak pamiętamy, jak opowiadamy i jak nadajemy sens minionym wydarzeniom.

Bibliografia

Assmann A., *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, München 2011.

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2016.

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.

Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 2008.

- Bijak M., Garlicka A.(red.), *Fotografia chłopów polskich*, Warszawa 1993.
- Derrida J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago-London 1995.
- Derrida J., *O gramatologii*, Warszawa 1999.
- Didi-Huberman G., *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Pennsylvania 2009.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011.
- Edwards E., *Photographs as Objects of Memory* [w:] *Material Memories*, red. M. Kwint, Ch. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221–236.
- Edwards E., *Photography and the Material Performance of the Past*, „History and Theory” 2009, t. 48, nr 4, s. 130–150.
- Edwards E., *Photo-objects*, „Matror” 1997, nr 2, s. 85–93.
- Erll A., *Wędrująca pamięć* [w:] *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, s. 29–52.
- Garlicka A., *O konkursie i wystawie*, „Nowa Wieś”. Numer specjalny. Katalog wystawy „Fotografia chłopów polskich (do 1944 r.)” 1985, lipiec, s. 4–5.
- Ginzburg C., *Czytać między wierszami. Lektury, szkice, noty*, Gdańsk 2024.
- Ginzburg C., Tedeschi J., Tedeschi A.C., *Microhistory: Two or Three Things That I Know about It*, „Critical Inquiry” 1993, t. 20, nr 1, s. 10–35.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.
- Jagodzińska M., *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008.
- Kość-Ryżko K., Baniowska-Kopacz E., *Dzieciństwo wiejskie – sielskie i niesielskie. Fotografie, dokumenty i relacje wspomnieniowe w świetle historii mówionej polskiej wsi. Niepublikowane archiwalia z XIX–XX w. ze zbiorów IAE PAN*, Warszawa 2024, DOI: 10.23858/Waw/k/010; fpiaepan.pl/etnoalbum.
- Kość-Ryżko K., Ebertowska E., Kubiowski Z., *Memory dissonance and competitive discourses about the past on the example of the legacy of the “Gryf Pomorski” Secret Military Organisation*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” 2024, t. 14, s. 108–140, DOI: <https://doi.org/10.26774/wrhm.398>.
- Kość-Ryżko K., *Życie wiejskie w obiektywie fotograficznym (do 1945 r.)*, „Etnografia Polska” 2013, t. 57, s. 5–8.
- Levi G., *On Microhistory* [w:] *New perspectives on historical writing*, red. P. Burke, Cambridge 1991.
- Lück S., *Dziedziczone blizny*, Warszawa 2024.
- Macdonald S., *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. New York 2009.
- Macdonald S., *Heritage* [w:] *The International Encyclopedia of Anthropology*, red. H. Callan, Berlin 2018, s. 1–12. DOI:10.1002/9781118924396.wbiea1709.
- Middleton D., Edwards D., *Collective Remembering*, Michigan 1990.
- Moczar M., *Barwy walki*, Warszawa 1962.
- Nora P., *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, „Representations” 1989, nr 26, s. 7–24, <https://doi.org/10.2307/2928520>.
- Orvos-Toth N., *Los, który dziedziczysz. Jak się uwolnić od rodzinnych traum*, Kraków 2024.
- Owsianowska S., Banaszkiwicz M., *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, „Turystyka Kulturowa” 2015, t. 11, s. 6–24.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2015.
- Smith L., *Uses of Heritage*, London–New York 2006.
- Smith L., *Zwierciadło dziedzictwa: narcystyczna iluzja czy zwielokrotnione odbicie?*. „Rocznik Antropologii Historii” 2016, t. 6, nr 9, s. 25–44.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2016.
- Szczepański J., *Twarze przyziemnej klasy*, „Polityka” 1986, nr 40.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.
- Tabaszewska J., *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*, Toruń 2022.
- Tagg J., *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London 1988.
- Traba R., *Konieczność zapominania, czyli jak sobie radzić z ars oblivionis*, „Herito” 2013, t. 13, nr 4, s. 22–29.

Tunbridge J.E., Ashworth G.J., Dissonant Heritage. *The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York 1996.

Archiwalia

- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 50/ 1-5.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 67/ 1-3.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 90/ 1-21.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 174/ 1-4.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 203/ 1-8.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 254/ 1-5.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 272/ 1-26.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 305/ 1-4.
- List, Archiwum IAE PAN nr sygn. 343/ 1-37.

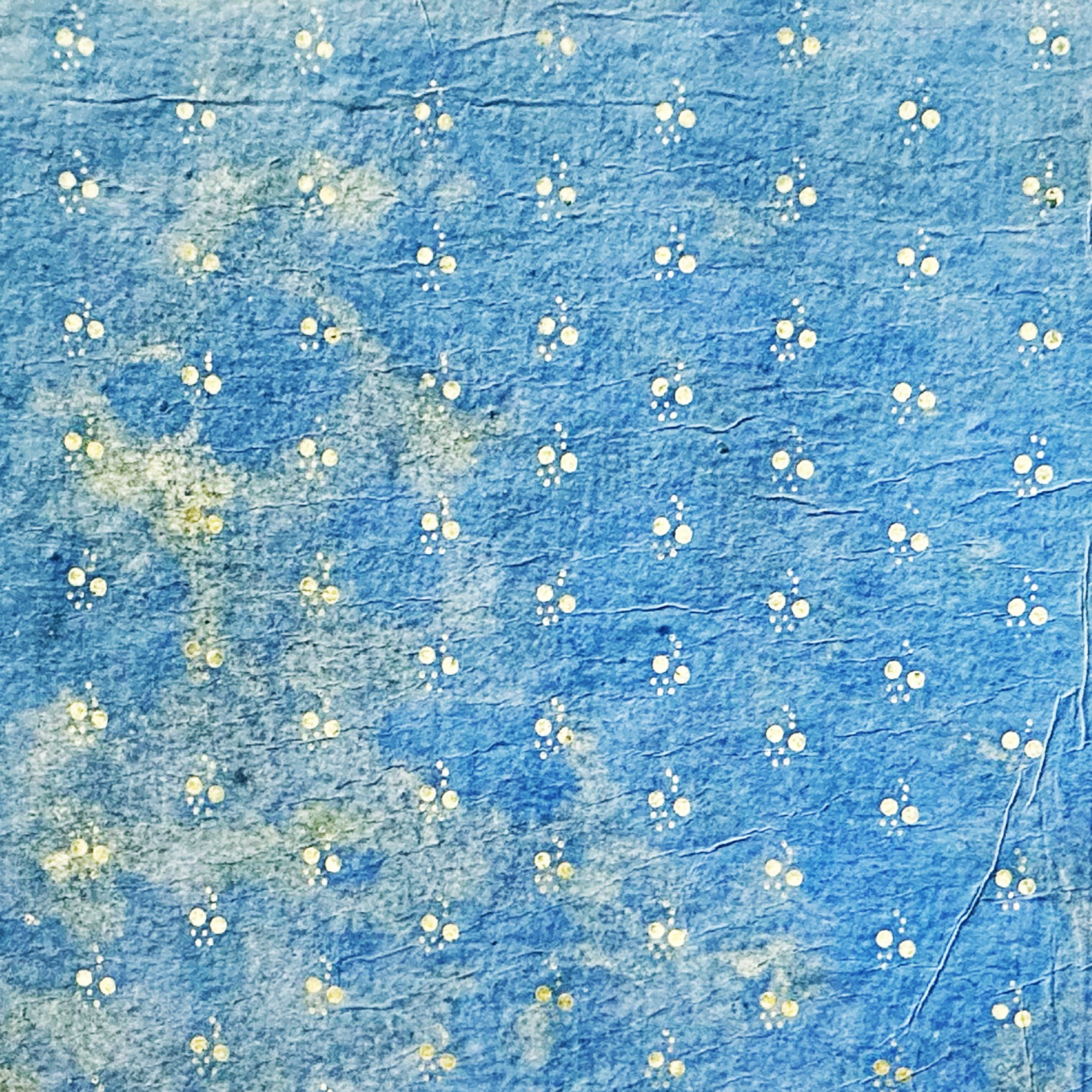
Źródła internetowe

Kronika Gminy Puszczy Mariańskiej, 1979, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://okolica.info.pl/wp-content/uploads/2018/11/Kronika-Gminy-Puszcza-Maria%C5%84ska-compressed.pdf>, ostatni dostęp 07.10.2025.

Wystawa „Nasi chłopcy. Mieszkańcy Pomorza Gdańskiego w armii III Rzeszy”, <https://muzeumgdansk.pl/wydarzenia/szczegoly/news/nasi-chlopцы/>, ostatni dostęp 18.10.2025.

Rozmierka – oficjalna strona wsi, <https://rozmierka.eu/zarys-historii-rozmierki-3>, ostatni dostęp 18.10.2025.

Znak „P”, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/znak-p>, ostatni dostęp 18.10.2025.





Ślady odciskane

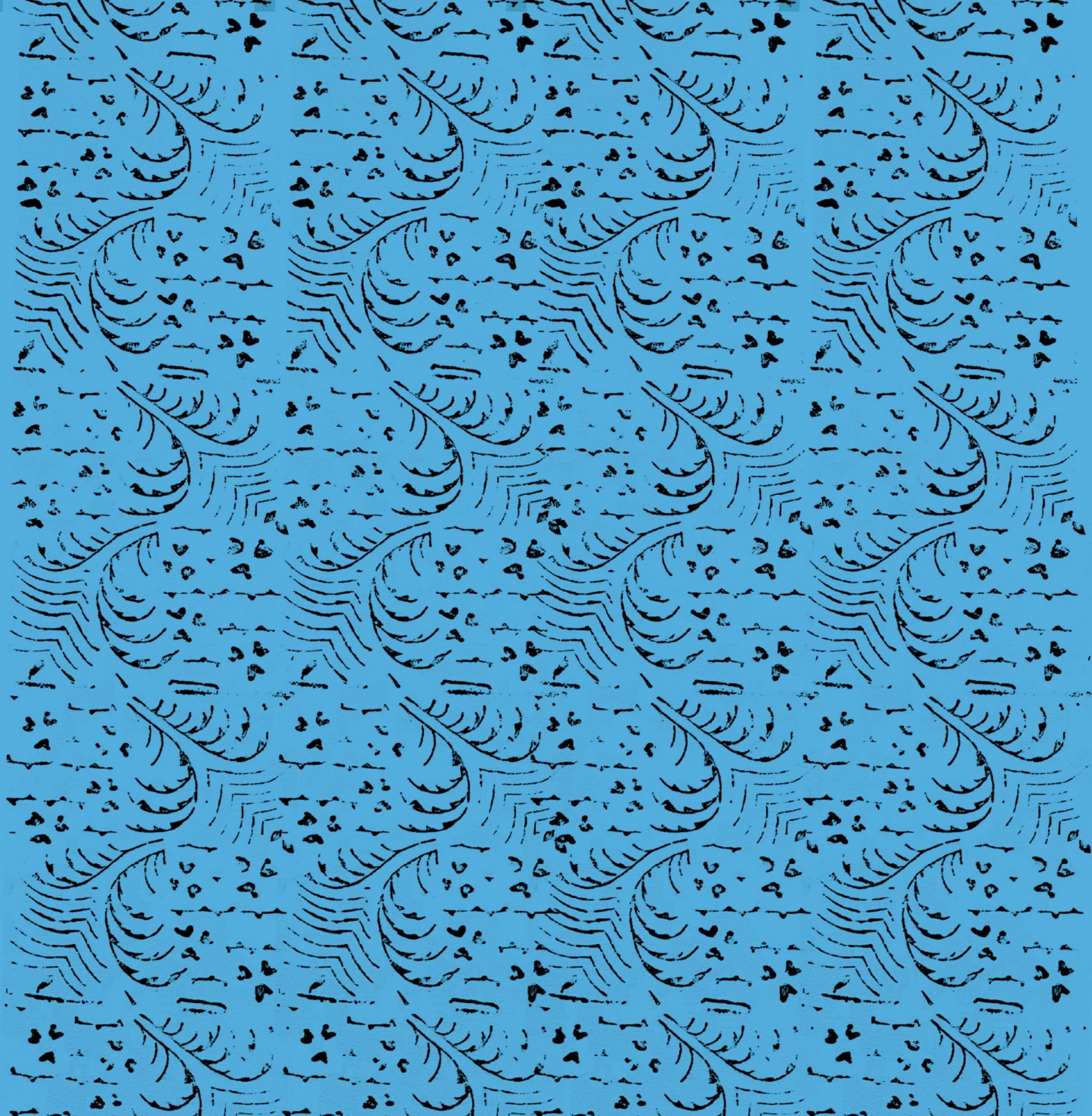
Odciskanie wzorów i obrazów to jedna z technik stosowanych w sztuce i zdobnictwie ludowym. Jej pięknym przykładem jest drzeworyt. Na wsi rozpowszechnił się na przeł. XVIII i XIX w., głównie za sprawą obrazków dewocyjnych. Ośrodki drzeworytnicze rozwijały się wokół miejsc pielgrzymkowych, m.in. w Kalwarii Zebrzydowskiej, Częstochowie czy Kobylance, by zaopatrywać pątników w odbitki cudownych wizerunków i wyobrażenia Chrystusa, Matki Bożej i świętych patronów. Takie niewielkie obrazki można było przykleić na wieku skrzyni, schować w modlitewniku, oprawione zawiesić na ścianie izby czy w kapliczce. Drzeworyty odbijano na papierze lub płótnie za pomocą drewnianych matryc-klocków z obrazem wyrzeźbionym techniką snycerską. Czarno-białe odbitki mogły być kolorowane farbami, ręcznie lub za pomocą szablonów. Zwykle były to dzieła anonimowe, wielokrotnie powielane. Tylko nieliczni drzeworytnicy zostawiali na klocku ślad w postaci inicjału. Techniką drzeworytu wykonywano też ozdobne kołtryny, którymi oklejano ściany i meble. Najczęściej powtarzano na nich motywy roślinne i geometryczne.

Do zdobienia (drukowania) tkanin techniką batikową stosowano drewniane matryce z wzorami wyrzeźbionymi lub utworzonymi z gęsto nabijanych mosiężnych drucików i blaszek. Za ich pomocą na surowe płótno nanosiło się masę izolacyjną na bazie gliny lub wosku (tzw. rezerważ), która tworzyła powłokę chroniącą przed dostępem barwnika. Następnie płótno zanurzano w roztworze indygo. Po usunięciu rezerważu uzyskiwano biały wzór na granatowym (modrym) tle. Barwieniem i drukowaniem płócien zajmowały się wyspecjalizowane zakłady, najbliższe farbiarnie działały w Muszynie, Krościenku, Starej Lubowli, Orawce i Poroninie. Spódnice, zapaski, chusty i pościele szyte z modrych druków (modrotlaczy) stały się modne wśród góralek po obu stronach Karpat w poł. XIX w. Techniką batikową można było zdobić także pisanki. Wzory na skorupce rysowało się roztopionym woskiem i barwiło jajko na różne kolory.

Odciskanymi wzorami zdobiono tkaniny, skórzane elementy ubioru, przedmioty codziennego użytku. Ornamenty złożone z kropek, gwiazdek, rozet czy łuków dawały się wybijać za pomocą prostych, stalowych stempli. Dekorowano w ten sposób skórzane pasy, kierpce, cholewy butów. Kowale ornamentem stempelkowym pokrywali żelazne okucia wozów, wykładki do zamków, zawiasy.

Dla dekoracji drewnianych świątyń charakterystyczne było malarstwo patronowe. Ornamenty roślinne i geometryczne (rzadziej figuralne) nanosiło się na deski stropu za pomocą patronów – szablonów z tektury, papieru lub blachy. Bardziej skomplikowane malowidła można było przenieść na dekorowane podłoże używając tzw. przepróchy.

Odciskane ślady – krople i packi, zdobiły surowe zręby ścian wiejskich chatup, stajni czy spichlerzy. Wykonywano je białym wapnem na całej ścianie lub tylko na wybranych fragmentach budynku albo wystających krawędziach belek. Mogły im towarzyszyć znaki ochronne malowane na drzwiach spichlerza czy bramie zagrody, najczęściej w formie krzyża lub uproszczonej ludzkiej sylwetki. W latach 50. i 60. XX w. modne stało się zdobienie ścian wewnętrznych za pomocą wałków, które na kolorowym tle odbijały równomierne wzory.



Drzeworyty ludowe z Płazowa

Kolekcja składa się z 13 drewnianych desek służących do odbijania drzeworytów, używanych w zakładzie drzeworytniczym założonym w Płazowie (woj. podkarpackie) przez Macieja Kostrzyckiego w latach 30. XIX w. Autorzy klocków nie są znani. Analiza kompozycji i techniki cięcia wskazuje na co najmniej kilku twórców oraz różny czas powstania matryc. W kolekcji znajduje się 9 matryc dwustronnych i 4 jednostronne. W 1891 r. kolekcjonerka Maria Dembowska z Zakopanego pozyskała do swoich zbiorów pierwszą partię matryc do odbijania drzeworytów, pozostałe nabyła w 1899 r., po śmierci Macieja Kostrzyckiego juniora. W 1921 r. nowa właścicielka przekazała jeden z klocków do zbiorów krakowskiego Muzeum Etnograficznego (7802/MEK). Po jej śmierci w 1922 r. jedenaście matryc drzeworytniczych trafiło do spokrewnionego ze zbieraczką Józefa Mehoffera, zaś jeden do zaprzyjaźnionej z nią Wandy Lilpopowej. Ostatecznie, w 1926 r., ten niezwykle cenny zbiór został ofiarowany przez nowych właścicieli Muzeum Etnograficznemu w Krakowie.

<https://drzeworyty.etnomuzeum.eu/drzeworyty>

Św. Mikołaj

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1836 r.

Święty ukazany jest w liturgicznym stroju biskupa obrządku wschodniego, z atrybutami: trójką dzieci w klepkowym naczyniu, klęczącym pasterzem i wilkiem porywającym owcę. U góry, na obłokach Chrystus z księgą i Matka Boża. W tle kompozycji kościół i cerkiew. U dołu napis majuskułą: „O S MIKOŁAJA CUDOSTORCA”. Święty Mikołaj czczony jest w Kościele wschodnim i zachodnim. Tylko na terenie powiatu lubaczowskiego kilka cerkwi nosiło jego wezwanie (między innymi w Płazowie, Lubaczowie). W pobliskiej Hucie Różanieckiej do II wojny rozwijał się kult cudownej ikony św. Mikołaja. Wizerunki Świętego, patrona pasterzy, strzegącego bydła przed zarazą i wilkami, były szczególnie chętnie nabywane przez klientów Kostrzyckich, którzy posiadali co najmniej trzy klocki z przedstawieniem św. Mikołaja. Tak zwane „Mikołajki” naklejano w stajniach, by ustrzec zwierzęta hodowlane przed chorobami i wilkami.

Współczesne faksymile wykonane z kopii desek drzeworytniczych z 1 poł. XIX w.

ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie, noty katalogowe – Beata Skoczeń-Marchewka



Św. Antoni Padewski z Radecznicy

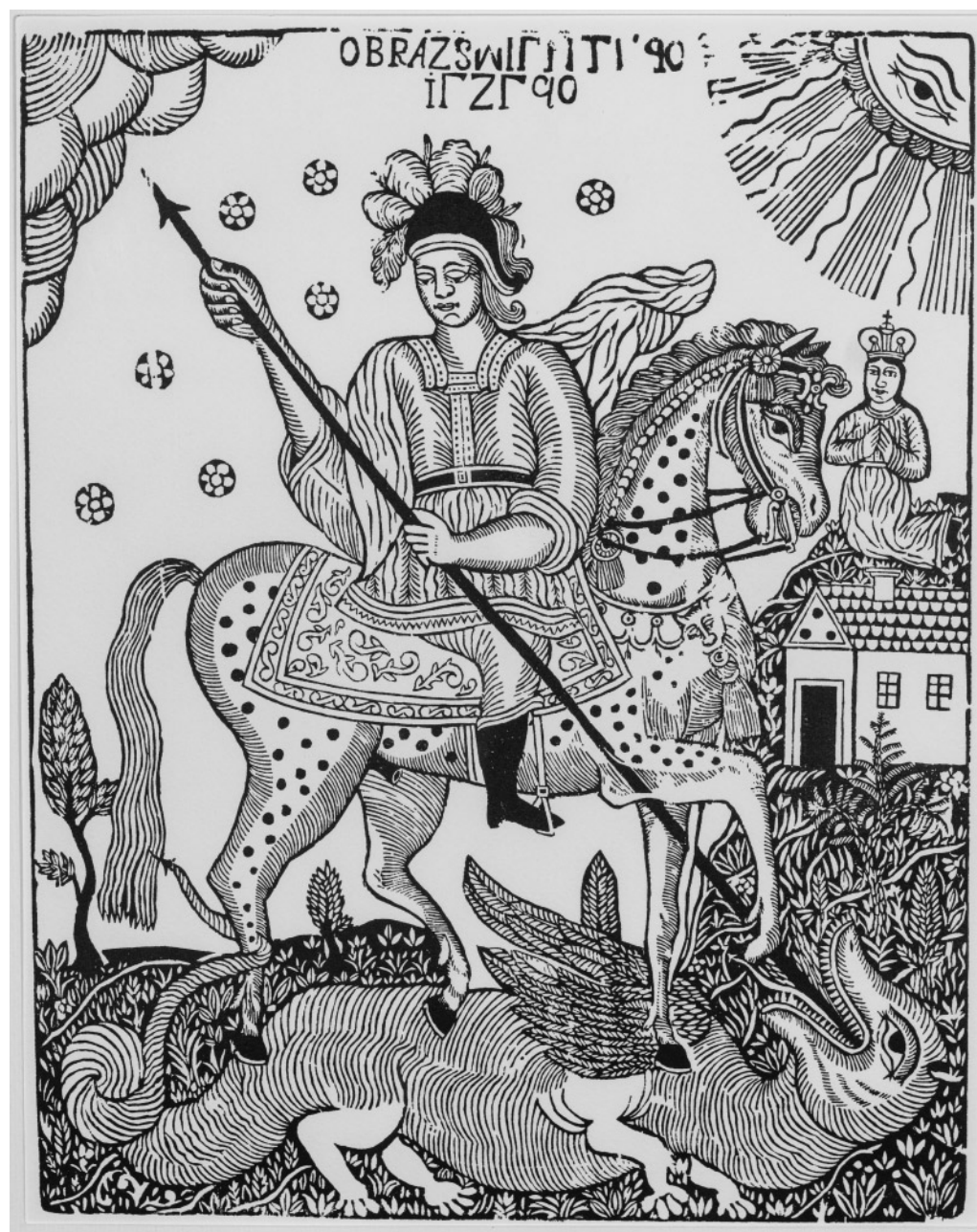
Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1838 r.

Święty ukazany w arkadowym obramowaniu, z Dzieciątkiem Jezus na prawej ręce i lilią w lewej dłoni. W tle kościół i drzewo. Na arkadzie liczne wota. Nad nią, w narożach ornament kwiatowy. U dołu napis majuskułą: „CUDOWNY OBRAZ S ZJAWIONY NAGUZE RAD ROKUP 1662”. Część pola obok napisu niewycięta. Pierwowzorem dla drzeworytu był cudowny obraz św. Antoniego w kościele oo. Bernardynów w Radecznicy. Tam znajdował się ważny ośrodek kultu tego Świętego w Polsce do momentu kasaty klasztoru w drugiej połowie XIX w. Św. Antoniego powszechnie czczono między innymi jako patrona ubogich, małżeństw, położnic, do niego zwracano się w przypadku choroby bydła lub zagubienia jakichś przedmiotów.

Św. Jerzy zabijający smoka

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z lat 30. XIX w.

Wizerunek świętego Jerzego zabijającego smoka. U góry napis majuskłą: „OBRAZSWIENTEGO IEZEGO”. Święty Jerzy przedstawiony jest według rozpowszechnionego w XII w. wzoru ikonograficznego, jako rycerz walczący ze smokiem nękającym ludzkość i ratujący królewską córkę. Jego kult rozwinął się zarówno w Kościele wschodnim jak i zachodnim, gdzie w dobie wypraw krzyżowych zaczęto go czcić jako patrona rycerstwa. Popularność tego Świętego przeniknęła także do innych warstw społecznych: czczony jest między innymi jako patron rolników, rusznikarzy, żołnierzy oraz orędownik w chorobach epidemicznych.



Matka Boska z Dzieciątkiem

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1 poł. XIX w.

Hieratycznie ukazana półpostać Matki Boskiej z Dzieciątkiem na lewym ręku, z dłońmi skrzyżowanymi przed sobą, okryta płaszczem z bogatym ornamentem roślinnym. Na głowie korona zwieńczona krzyżykiem, podtrzymywana przez dwa putta. Błogosławiące Dzieciątko przedstawiono z zamkniętą księgą, bez korony. Matka Boska z Dzieciątkiem z płazowskiego drzeworytu reprezentuje typ ikonograficzny Matki Boskiej Śnieżnej, którego pierwowzór znajduje się w rzymskim kościele Santa Maria Maggiore. Od XVI wieku kult tego cudownego przedstawienia rozszerzał się po całej Europie, docierając także do Polski. W okolicach powiatu lubaczowskiego czczonych było wiele przedstawień Matki Bożej Śnieżnej, między innymi Matka Boska Leżajska z kościoła oo. Bernardynów w Leżajsku, Matka Boska Pocieszenia z Jodłówki czy Matka Boska z kolegiaty jarosławskiej.



Pieta

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1 poł. XIX w.

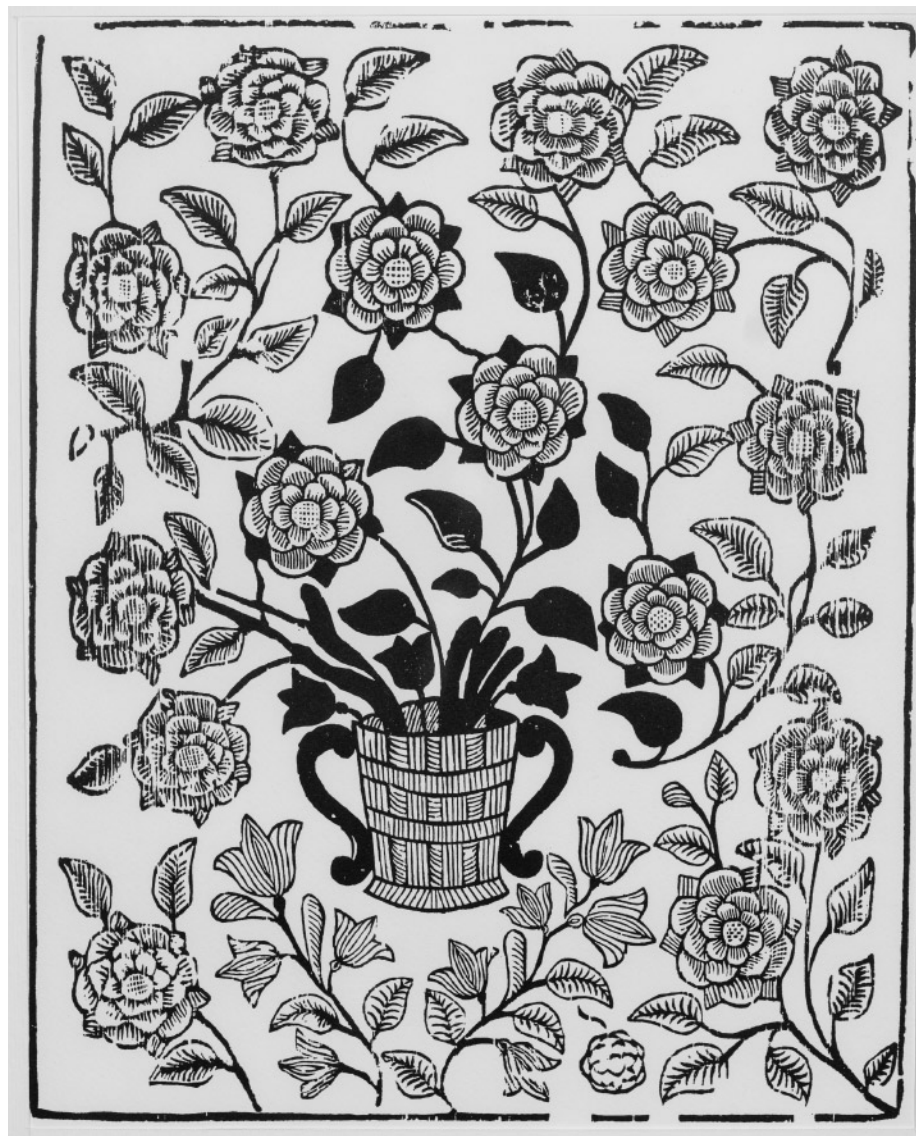
Drzeworyt przedstawia Matkę Bożą siedzącą pod rozłożystym drzewem (gruszą?) i trzymającą na kolanach martwego Chrystusa. U dołu fragment napisu: „NAYST”, dalej niewycięte pole. Pierwowzorem przedstawienia był cudowny wizerunek Matki Boskiej Bolesnej z Jarosławia (woj. podkarpackie). Według legendy pasterze poszukujący zaginionego bydła mieli je odnaleźć klęczące koło dzikiej gruszy, na której dostrzegli rzeźbę Matki Bożej trzymającej na kolanach ciało swego Syna.



Kołtryna: Kosz z kwiatami

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1 poł. XIX w.

Kosz z dwoma pędami dzwonków oraz gałązkami róży wypełniającymi całą powierzchnię kompozycji. W dolnej części pędy róż i dzwonków. Drzeworyt nieukończony: ucha kosza oraz niektóre liście i kwiaty z niewyciętymi bądź rozpoczętymi szrafowaniami. Kołtryny to obicia ścienne wykonywane na papierze lub tkaninie. W Polsce znane i popularne były od renesansu. Początkowo pojawiły się na dworach, z czasem zaczęły zdobić wnętrza kościołów, domów mieszczańskich, by w końcu trafić także do chłopskich chałup. W zamożnych domach i kościołach zastępowały kurdybany i polichromię. W domach uboższych, zawieszane lub przyklejane na ścianie, pełniły rolę makat.



Cud w Walldürn

Faksymile drzeworytu z klocka dwustronnego z Płazowa z 1831 r.

Kompozycja przedstawia korporał, na który wylewa się z kielicha wino. Każda z 11 strug przybiera kształt głowy Jezusa, zwieńczonej cierniem. Centralnie usytuowana, dwunasta struga przemienia się w ciało Chrystusa ukazane w perizonium i koronie cierniowej, pokryte kroplami krwi. U dołu napis majuskułą: „PRAWDZIWE WYLANIE SKIE I ICHAKRFIPRZENAYS: 1831”. Przedstawienie Świętej Krwi z Walldürn powstało pod koniec XVI wieku pod wpływem legendy, opowiadającej o zdarzeniu, które miało miejsce w kościele św. Jerzego w Walldürn (Niemcy). W 1330 roku w czasie konsekracji wino przemienione w krew, wylane na korporał utworzyć miało cudowny obraz ukazujący Ukrzyżowanego w otoczeniu 11 twarzy Chrystusa. To rzadkie w Polsce wyobrażenie, znane jest głównie z kilkunastu zabytków sztuki ludowej – grafik dewocyjnych, obrazów na szkło i płaskorzeźb w przydrożnych kapliczkach.



Chrystus Ukrzyżowany z Kobylanki

Faksymile drzeworytu z klocka jednostronnego z Płazowa z 1 poł. XIX w.

Kompozycja przedstawia Chrystusa na krzyżu w otoczeniu dwóch wotów: w kształcie serca i stopy. Po bokach i u góry kotara zdobiona motywem jodełki. U dołu dwa kwiaty. To jedyny w tej grupie drzeworyt wykonany w całości techniką białyrytu. Jest to jedna z interpretacji przedstawienia cudownego wizerunku Chrystusa z Kobylanki (woj. małopolskie) czczonego od XVII w. Jego kult rozprzestrzenił się poza granice Małopolski, docierając także na Śląsk i do Wielkopolski oraz poza granice Rzeczypospolitej: XVIII-wieczne wizytacje biskupie wspominają także o przybywającej tu ludności węgierskiej.





Kołtryna

Spisz, XVII w.

Tematyka związana z rodziną Thököly (szlachta węgierska, posiadacze zamku w Kieżmarku). W 1982 r. podczas prac konserwatorskich nad XVII-wiecznym ornamentem z kościoła w Pisarzowej odnaleziono pocięte fragmenty kołtryny, będące podkładem dla sztywnika kołnierza. Zachowały się trzy sceny rodzajowe: z kapelą zwierząt, tańczące pary szlacheckie, zbójnik i hajduk oraz pas ze stylizowanym ornamentem roślinnym. Sceny drukowane są klockami drzeworytniczymi o wymiarach ok. 40×30 cm, a wydruki mają piękne, szlachetne kolory. Analogiczny drzeworyt, przedstawiający jedną ze scen umieszczonych na kołtrynie – postacie górala i hajduka – jest znany z odbitki graficznej w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem (nr inw. E/1513/MT), która została zakupiona w Poroninie w 1886/1887 r. przez Marię i Bronisława Dembowskich.

drzeworyt wzdłużny, papier,
kolorowanie
wym. 91 × 31 cm
nr inw. MNS/2966/1-5/S





Wzornik drukarski

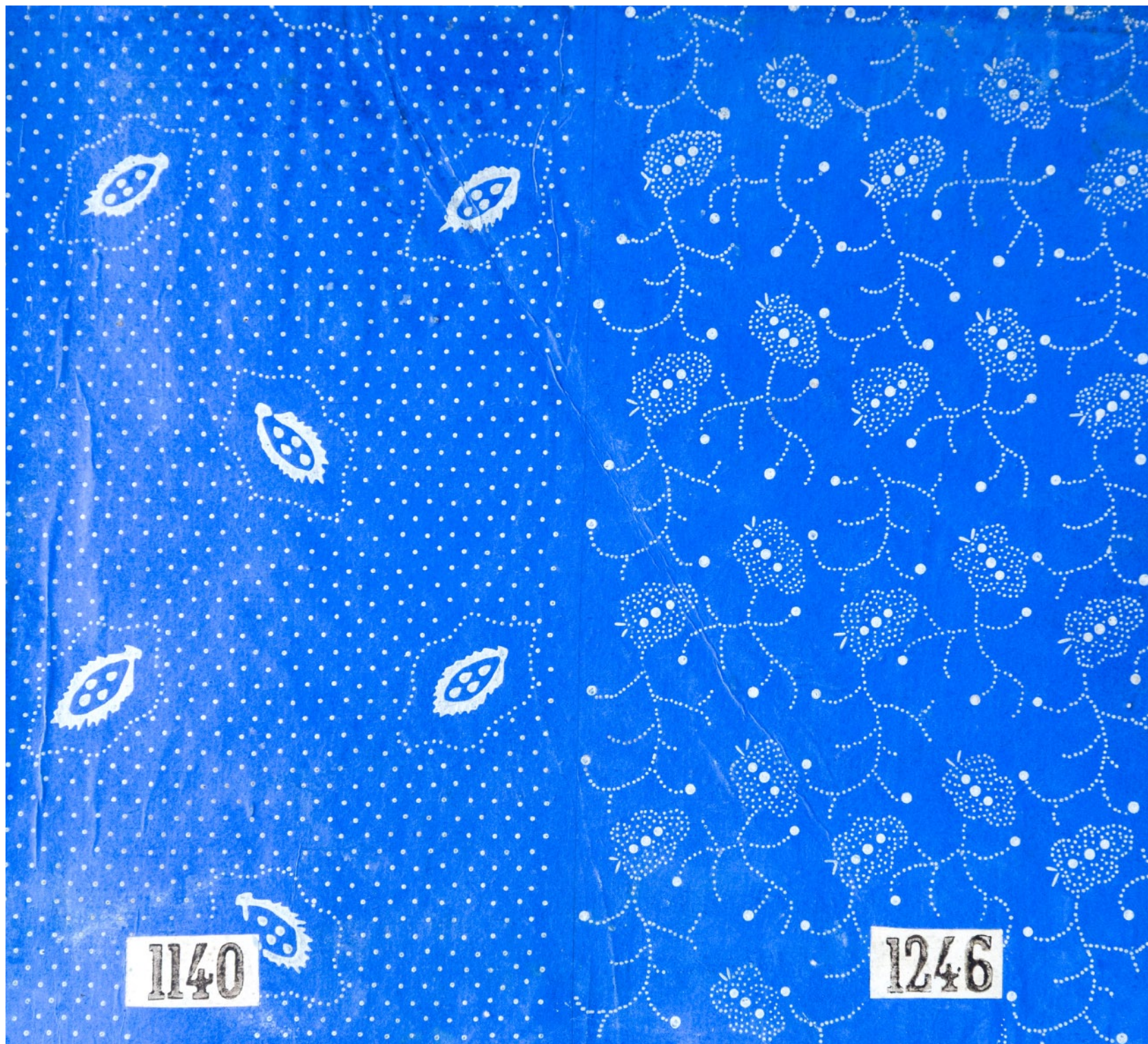
Katalog farbiarski złożony z luźnych kart, spiętych dwiema deseczkami. Na kartach, o różnych tłach, zostały odbite wzory z matryc służących do drukowania batików. Desenie mają różną kolorystykę, przeważają wzory białe, żółte i błękitne na czarnym lub niebieskim tle. Wzory na kartach odbito z pojedynczych klocków lub skomponowano z dwóch form, tak by pokazać bogactwo wzorów i odcieni, które oferowała farbiarnia. Niektóre mają swoje zwyczajowe nazwy, jak „mysi taniec”, „gęsia łapka”, „z malinami” czy „z jeżynami”. Pod każdym wzorem naklejano numer, który odpowiadał numerowi umieszczonemu na klocku drukarskim. Z wzornika wybierano motyw do nadruku na płótnie. Kiedy klientka wybrała deseń, farbiarz oznaczał płótno przeznaczone do farbowania właściwym numerem. Taki sam numer, wybity na blaszce, dawał klientce, która musiała go oddać przy odbiorze zamówionego towaru. Płótna na chustki lub zapaski często zadrukowywano dwustronnie, z każdej strony umieszczając inny wzór. Z innego klocka drukowano też bordiury wokół krawędzi.





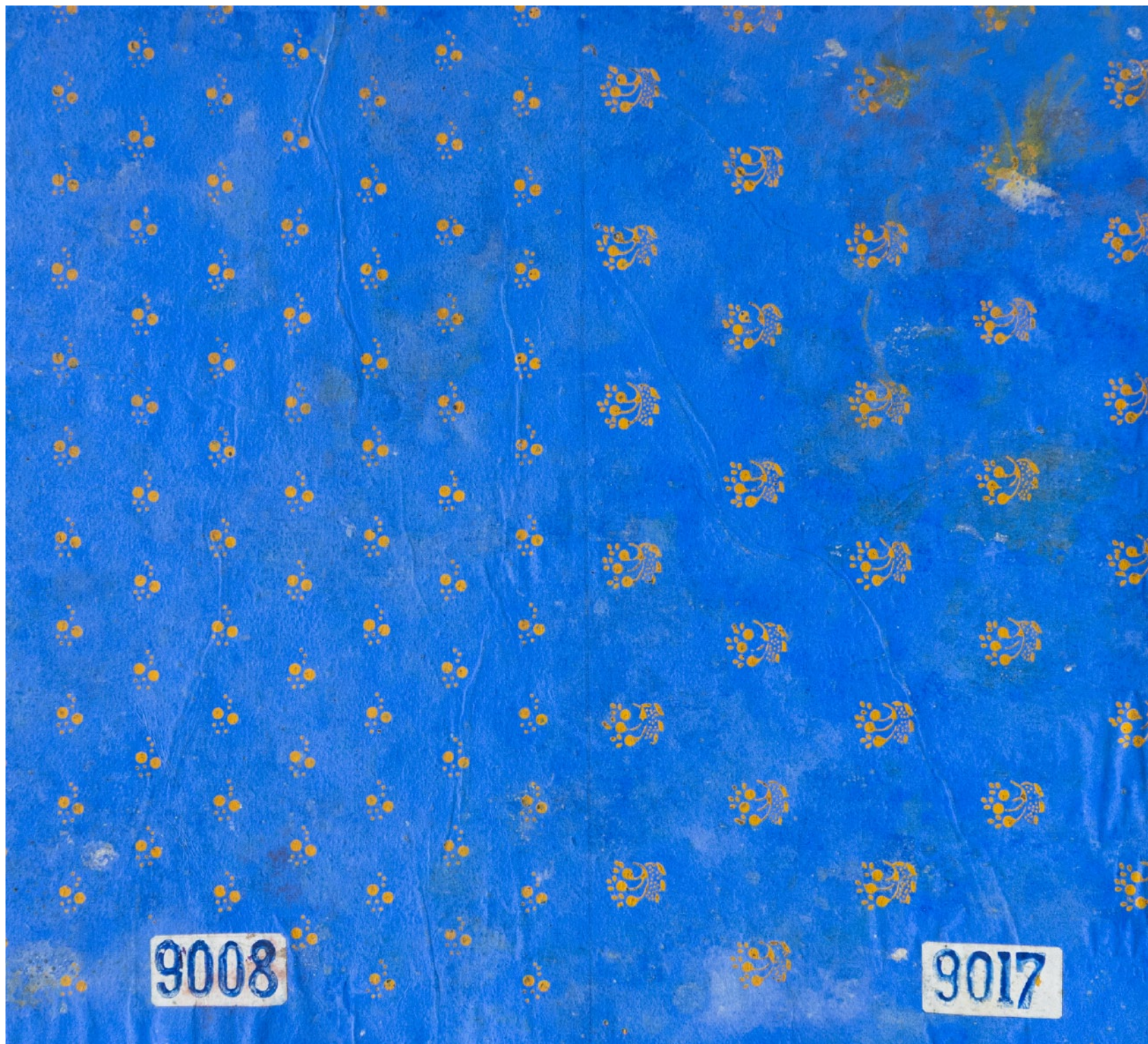
Książka z wzorami druków na tkaninie

używana w farbiarni płócien w Starej Lubowli należącej do Stefana
Lomnitzsera, pocz. XX w.
ze zbiorów Muzeum Lubowelskiego w Starej Lubowli
nr inw. L'M 1956/0101, H 104



1140

1246







Karty z wzornika druków batikowych

używanego w farbiarni Franciszka Buszka w Muszynie

Muszyna, 2 poł. XIX w.

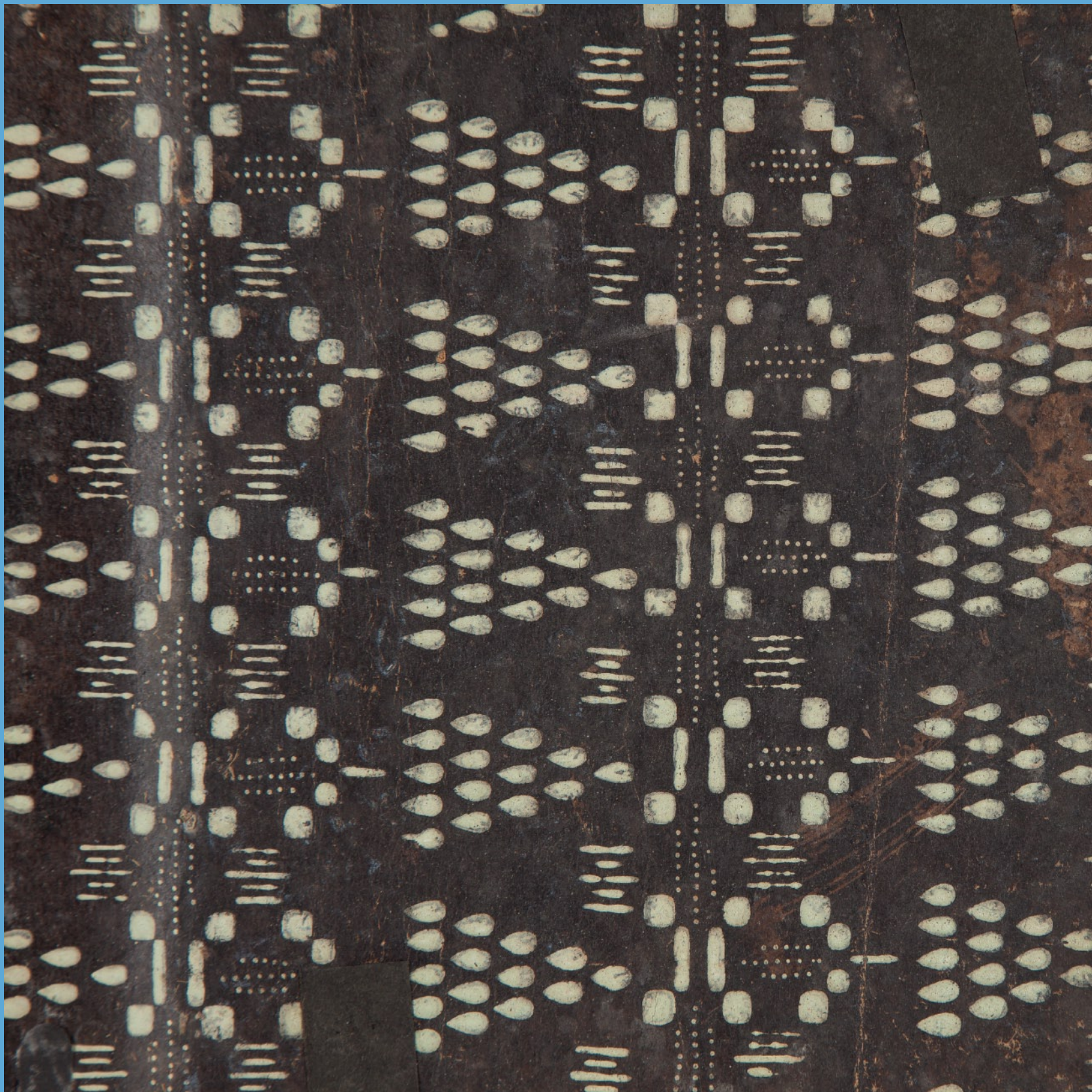
ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie

nr inw. 8940/MEK





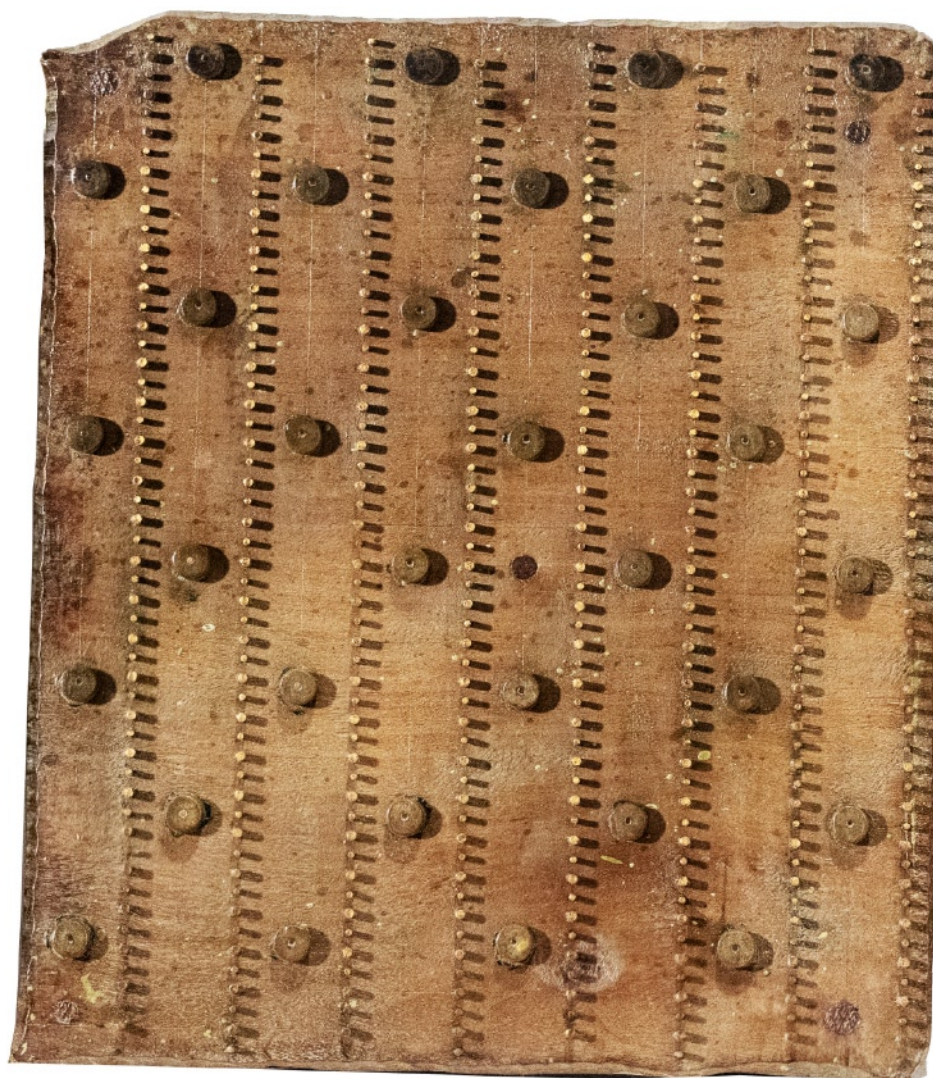




Klocki farbiarskie

do odbijania tkanin, zbite z dwóch deseczek zbliżonych do kwadratu. Na górnej, cieńszej, przygotowanej zwykle z drewna gruszy, umieszczano wzór wykonany rytem wypukłym lub nabijany mosiężnymi drucikami i blaszkami. W dolnej desce, grubszej, często jodłowej, wycinano uchwyt ułatwiający posługiwanie się matrycą podczas drukowania. Na ścianie bocznej malowano numer odpowiadający wzorowi w katalogu.

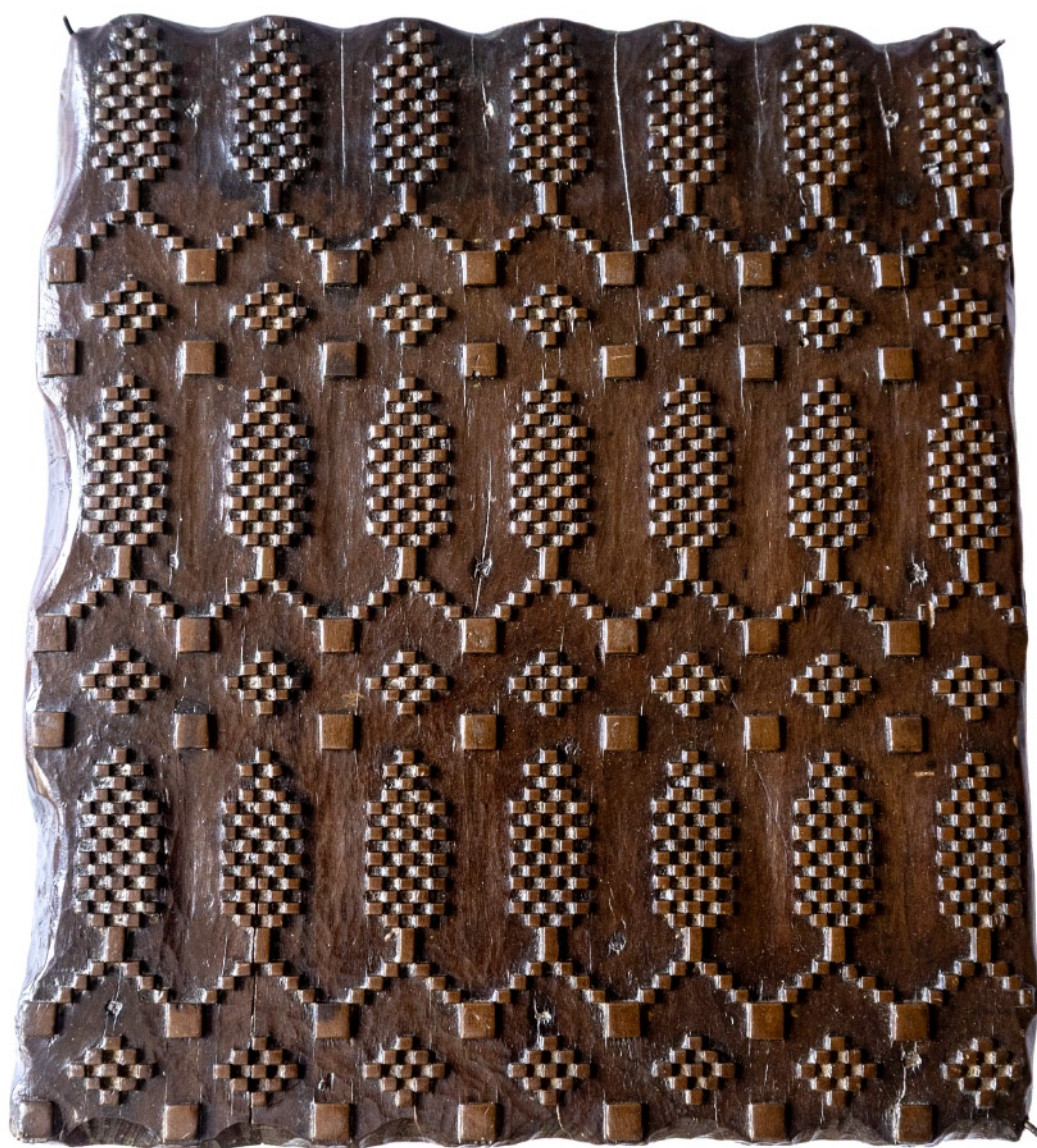
Stara Lubowla, XIX w./XX w.



Klocki do drukowania wzorów na tkaninach

Stara Lubowla, XIX/XX w.
ze zbiorów Muzeum
Lubowelskiego w Starej Lubowli
nr inw. L'M 1956/0181, H 181;
L'M 1956/0154, H 154







**Klocki do drukowania wzorów
na tkaninach**

Stara Lubowla, XIX/XX w.
ze zbiorów Muzeum
Lubowelskiego w Starej Lubowli
nr inw. L'M 1956/0412, H 181;
L'M 1956/0326, H 154

Odzież kobieca z tkanin batikowych

Szyta z tzw. modrodruków lub modrotlaczy – płócien drukowanych ręcznie techniką batikową za pomocą drewnianych matryc-klocków, druk często był dwustronny, z każdej strony odbijano inny wzór. Przeważają desenie biało-błękitne na tle granatowym (modrym – stąd nazwa). Popularnością cieszyły się też wzory w odcieniach bieli i żółci na tle ciemnozielonym. Przeważały wzory roślinne i drobne desenie geometryczne. Zapaski często zszywano z dwóch szerzyn płótna a ścieg w kontrastowym kolorze, np. czerwonym, stanowił dodatkową ozdobę.



Zapaska drukowana dwustronnie

Szlachtowa

płótno, drukowane ręcznie

wym. 80 x 130 cm

ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie

nr inw. 12480/MEK



**Zapaska dwustronnie
drukowana**
Szlachtowa
perkal drukowany ręcznie
wym. 77 × 145 cm
ze zbiorów Muzeum
Etnograficznego im. S. Udzieli
w Krakowie
nr inw. 12479/MEK







**Zapaski drukowane
dwustronnie**

Stara Lubowla, XIX w./XX w.
płótno drukowane ręcznie
ze zbiorów Muzeum
Lubowelskiego w Starej Lubowli
nr inw. L'M 2016/0117, E 16740;
L'M 2015/0389, E 16592



Okucia dyszla i zawiasy



Zawiasy

zdobione ornamentem
stempelkowym, żeliwne,
kowskiej roboty
Sądecka, 2 poł. XX w.
dł. 32 cm, dł. 23,5 cm
nr inw. MNS EI/2028, EI/2025



Okucie dyszla

Tokarnia, 2 poł. XX w.
żelazo, zdobienie ornamentem
rytym i stempelkowym, robota
kowska
wym. 13,6 × 8,3 cm
nr inw. MNS EI/1755

Wzory na ścianach

Deski stropowe

z elementami polichromii patronowej z kościoła
pw. Świętych Piotra i Pawła z Łososiny Dolnej,
wykonanej przez Tadeusza i Zofię Knausów
wg projektu Marii Ritter podczas remontu świątyni
w 1966 r.







San Josef
1966



San Jan Kanty
1966

**Przepróchy z projektami
polichromii Marii Ritter
(1899–1976)**

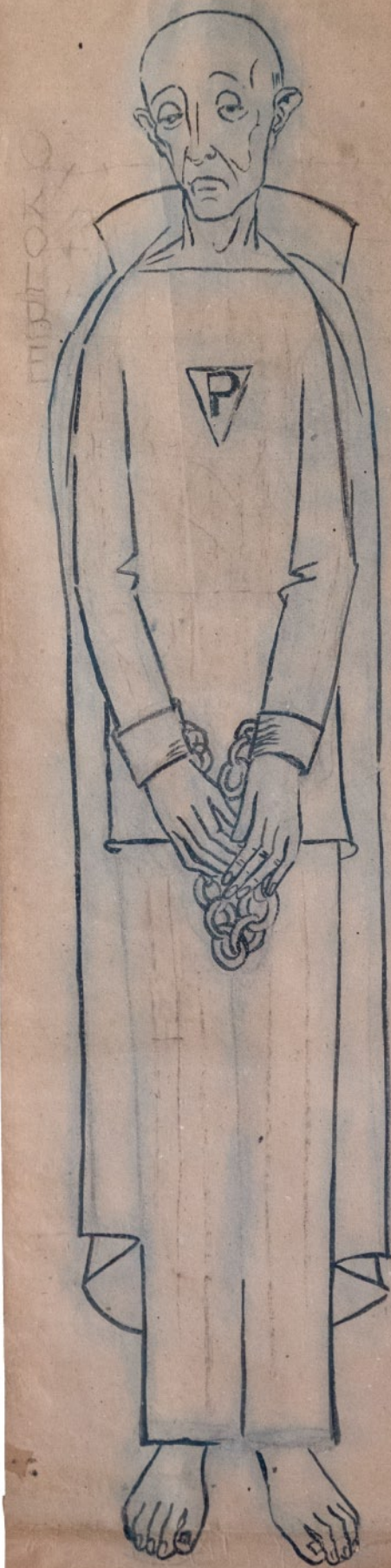
do kościoła pw. Świętych Piotra
i Pawła w Łososinie Dolnej,
1966 r.

projekt polichromii „Św. Józef”
papier, flamaster, węgiel
wym. 130,5 × 34 cm
nr inw. MNS MP/859s

projekt polichromii
„Św. Jan Kanty”
papier, farba
wym. 130 × 33 cm
nr inw. MNS MP/860s

projekt polichromii
„Św. Jadwiga Śląska”
papier, flamaster, farba
wym. 129,5 × 33,5 cm
nr inw. MNS MP/865s

projekt polichromii
„Św. Maksymilian Kolbe”
papier, flamaster, farba
wym. 130 × 33,4 cm
nr inw. MNS MP/858s





Fot. E. Frankowski - 1913. Gostwice.



Chaty lachowskie zdobione białymi malunkami

Fot. Eugeniusz Frankowski, Gostwica, 1912 i 1913 r.
ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. S. Udzieli w Krakowie
nr inw. III-35932; III-35972; III-35972

Wnętrze domu

fot. Zofia Rydet, z cyklu Zapis socjologiczny (1978–1990)
ze zbiorów Fundacji im. Zofii Rydet





Wałki do malowania ścian
lata 70. XX w.









Ślady autorskiego Ja



NIKIFOR MALARZ – NIKIFOR ARTYSTA – tak Epifaniusz Drowniak, Łemko z Krynicy Wsi, podpisywał swoje obrazy. Chętnie tworzył autoportrety. Przedstawiał na nich siebie jako malarza przy pracy, eleganckiego mężczyznę, biskupa lub świętego. Na odwrocie prac przybijał pieczęcie potwierdzające autorstwo. Dziś Nikifor jest jednym z najbardziej znanych artystów naiwnych, czyli tworzących poza głównym nurtem sztuki, określanych także jako inni, osobni, prymitywni, samorodni, intuicyjni.

Zazwyczaj byli to twórcy ludowi, niejednokrotnie ułomni i chorzy. Nadwrażliwi, nierozumiani przez społeczność żyli na jej marginesie – *za ścianą świata*. Sąsiedzi nazywali ich głupekami, cudakami. W sztuce wyrażali siebie, niektórzy szukali drogi, by stać się kimś wyjątkowym, *znanym po całym świecie*. Ich prace są szczerze i niezwykle osobiste, naznaczone śladami wewnętrznego życia. Autorzy przenieśli na nie swoje uczucia, fascynacje, wyobrażenia i wizje, także traumatyczne przeżycia lub lęki. Widać w nich wątki autobiograficzne czy krajobrazy rodzinnych stron. Można zauważyć, że wyrzeźbione czy namalowane postaci mają rysy twarzy autorów. Na wielu bohaterem jest sam artysta. Niektórzy na pracach umieszczali inskrypcje, jak choćby Maria Wnęk, która na odwrociach w *życiorysach* zapisywała polecenia otrzymane z nieba czy relacje z doznawanych cudów.

Autorski styl miały wyroby wiejskich i małomiasteczkowych rzemieślników, np. garncarzy. Nie wymagały sygnatury. Po kształcie, kolorystyce, sposobie zdobienia łatwo było rozpoznać, z czyjego warsztatu pochodziły.

Znakiem właściciela (często też autora) sygnowano cenne i osobiste przedmioty. Na skrzyni posagowej malowano imię kobiety, do której należał ten wyjątkowy mebel. Inicjały użytkowników wyszywano na bieliźnie pościelowej, obrusach, odzieży. Były grawerowane na sztukach i biżuterii lub ryte na drewnianych sprzętach gospodarskich. Własnym znakiem – godłem lub emblematem posługiwały się różnego rodzaju organizacje i spółki. Pieczęcie, sztandary, szyldy nawiązywały do przedmiotu działalności i charakteru bractwa, cechu rzemieślniczego czy firmy. Często umieszczano na nich wyobrażenie patrona i atrybuty zawodu.

Inny rodzaj śladów, najbardziej intymny, to dzienniki, sztambuchy i listy. Mogły być pamiątką z podróży, zbiorem wpisów zostawionych ku pamięci przez przyjaciół czy zapisem żołnierskiego życia na froncie. Zawierały relacje przeznaczone dla bliskich lub osobiste przemyślenia i elementy biografii pisane do szuflady. Fotografie niekiedy służyły autokreacji, czego przykładem są autoportretowe zdjęcia wykonane przez Wojciecha Migacza – chłopskiego fotografa z Gostwicy.



Nikifor (1895–1968)

Krynica

Nikifor Krynicki, urodził się w Krynicy Wsi. Był Łemkiem. Jego prawdziwe nazwisko brzmiało Epifaniusz Drowniak, jednak sam podpisywał swoje prace jako Nikifor Malarz – Nikifor Artysta – Nikifor Matejko. Przez całe życie mieszkał i tworzył w Krynicy. Po matce, ubogiej Łemkini z podkrynickiej wsi, pracującej w pensjonatach uzdrowiska, odziedziczył wadę wymowy. Był samoukiem, od młodości czuł się malarzem zawodowym. W okresie międzywojennym próbował sprzedawać swoje obrazy na deptakach Krynicy jako pamiątki z uzdrowiska. Od lat 30. XX w. jego akwarele i rysunki zaczęły wzbudzać zainteresowanie w środowisku artystów.

Autoportret pod parasolem

Krynica, lata 30. XX w.

akwarela na papierze, wym. 24 x 15,5 cm

nr inw. MNS EII/2190





Autoportret

Krynica, lata 30. XX w.
akwarela na papierze, wym. 24,6 x 15,9 cm
nr inw. MNS EII/2011

Autoportret w szatach biskupa

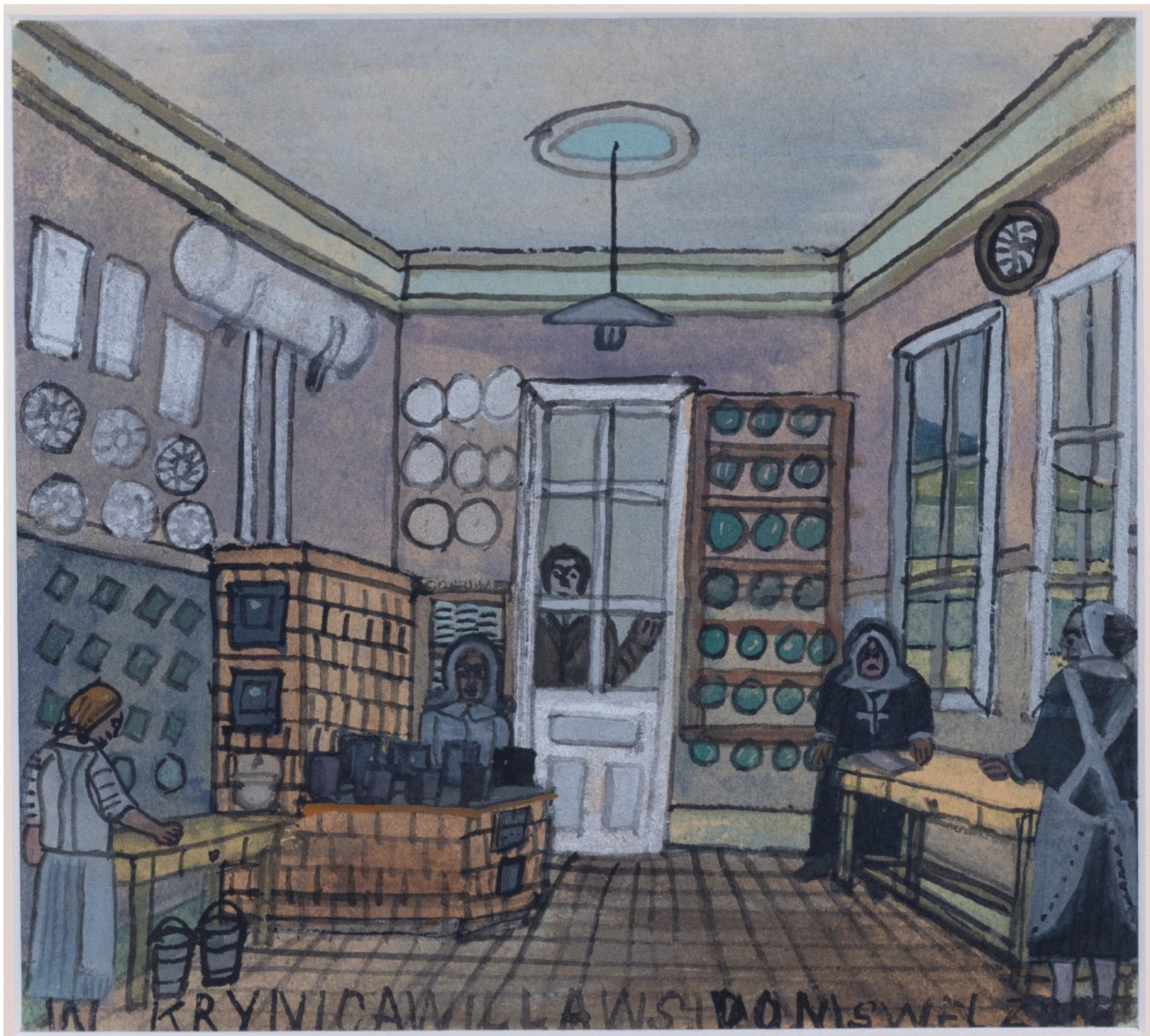
Krynica, lata 30. XX w.
akwarela na papierze, wym. 24 x 13,5 cm
nr inw. MNS EII/2018





Uczta malarzy

Krynica, lata 30. XX w.
akwarela na papierze, wym. 23,9 x 14,5 cm
nr inw. MNS EII/2001



Kuchnia w pensjonacie

Krynica, lata 30. XX w.

akwarela na papierze, wym. 20 × 22 cm

nr inw. MNS EII/2157

Szanowni Państwo!

Nazywam

się Mikiłof z Krynicy, albo i MATEJKO.

Jestem malarzem ludowym, prymitywnym,
nie uczyłem się nigdy sztuki malowania,
dlatego obrutki moje wyglądają inaczej
niż dzieła znakomitych moich kolegów
z Akademii. Ale i tak ceniony jestem

na całym świecie

Statego, jeśli chcecie

mieć piękno

"Pamiątka z Krynicy"

okażcie mi swoje

NOJYTORARTSYTA
dobre serce.

KRENICA-POSNOVN
KRYNICA-POSNOVN



List proszalny

Krynica, lata 30. XX w.

kredka na papierze, wym. 29,5 × 21 cm

nr inw. MNS EII/2305



Karol Wójciak „Heródek” (1892–1969)

Lipnica Wielka (na Orawie)

Rodzina mówiła o nim „nieudany krewny”, sąsiedzi nazywali go „głuptokiem”. Mówił w niezrozumiały, bełkotliwy sposób i odznaczał się ekscentrycznym sposobem bycia. Wcześniej osierocony, najmował się do pracy jako pastuch, mieszkając kątem u swoich gospodarzy. Prawdopodobnie pod wpływem spotkania z miejscowym rzeźbiarzem-samoukiem zaczął rzeźbić charakterystyczne postacie Chrystusa, Matki Boskiej, świętych i aniołów. Jako materiał służyły mu pieńki – gnatki, o które prosił sąsiadów. Twórczość Heródka została dostrzeżona przez muzealników pod koniec lat 50. XX w. Dekadę później rzeźbiarz zastłynął jako jeden z bardziej wyrazistych artystów intuicyjnych.

Karol Wójciak „Heródek”, rzeźbiarz ludowy, zam. Lipnica Wielka 432.

Fot. Jerzy Sierosławski, Lipnica Wielka, lata 60. XX w. Ze zbiorów Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju



Aniołek

drewno, farba olejna, wys. 28,5 cm

ze zbiorów Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju

nr inw. MOR E/1899



Wniebowstąpienie

drewno, farba olejna, wys. 60,7 cm
ze zbiorów Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju
nr inw. MOR E/1544

Święty

drewno, farba olejna, wys. 76,3 cm
ze zbiorów Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju
nr inw. MOR E/1551





Wojciech Oleksy (1903–1985)

Paszyn

Człowiek głuchoniemy, pasący krowy u swojego brata – paszyńskiego kościelnego. Bywając na plebanii oglądał kolekcję sztuki sakralnej zgromadzoną przez tamtejszego proboszcza księdza Edwarda Nitkę. Swój zachwyt nad nią wyrażał za pomocą gestów – głaszcząc się po sercu i potakując przyjaźnie głową. Zachęcany przez duchownego zaczął rzeźbić. Pierwsze były niekształtne kielichy z hostią, krzyżem lub sercem czy proste monstrancje, z czasem tworzył rozbudowane sceny biblijne. Swoje prace kolorował kredkami. Dzięki rzeźbom zyskał uznanie i prestiż. Stał się jednym z najbardziej cenionych artystów ośrodka sztuki ludowej w Paszynie.



Zdjęcie z krzyża

Paszyn, 1975

drewno polichromowane kredkami, wys. 50 cm

nr inw. MNS EII/706



7 boleści Matki Boskiej – Ucieczka do Egiptu

Paszyn, 1975

drewno polichromowane kredkami, wys. 40 cm

nr inw. MNS EII/1222



Stanisław Mika „Stasicek” (1909–1987)

Paszyn

Nigdy nie uczęszczał do szkoły. Z trudem się wystawiał. Do końca życia mieszkał w drewnianej chatupie z glinianym klepiskiem i pod strzechą, odporny na przemiany cywilizacyjne. Zaczął rzeźbić, żeby pokazać księdzu Edwardowi Nitce, że potrafiłby zrobić lepszą pracę, niż te nagradzane w konkursie rzeźby ludowej. Tworzył tylko przez osiem lat. Jego rzeźby odznaczają się niepowtarzalnym stylem i ekspresją.



Pasyjka

Paszyn, 1975

drewno polichromowane, wys. 55 cm

nr inw. MNS EII/824



Chrystus Frasobliwy

Paszyn, 1975

drewno polichromowane,

wys. 25 cm

nr inw. MNS EII/802



Piotr Kwit (1929–2002)

Zalesie

Całe życie spędził w rodzinnym gospodarstwie w przysiółku Sopaty, pod Modynią – ukochanym szczytem Beskidu Wyspowego. Pochodził z wielodzietnej rodziny. Marzył, by zostać księdzem, lecz nie pozwoliło mu na to słabe zdrowie. Sam nauczył się grać na organach, był organistą w Kamienicy i Zalesiu. Lubił słuchać muzyki klasycznej, w ubogiej wiejskiej izbie miał gramofon i sporą kolekcję płyt. Ulubionych kompozytorów przedstawiał w rzeźbach, często humorystycznie, np. Chopina grającego na cztery ręce, czyli rękami i stopami. Był osobą niezwykle łagodną i delikatną. Kochał rodzimą przyrodę i ptaki, karmił je i nagrywał ich śpiew. Uważał, że jest im potrzebny. Chciał wskazać innym przez swoje rzeźby i obrazy, *by chronili przyrodę, żeby ją szanowali.*



Pejzaż z widokiem na Modyń

Zalesie, l. 80. XX w.
olej na płycie pilśniowej
wym. 31 × 45,5 cm
nr inw. MNS EII/1895



Dom Piotra Kwita

Zalesie, l. 80. XX w.
olej na płycie pilśniowej
wym. 37 × 55,5 cm
nr inw. MNS EII/1894

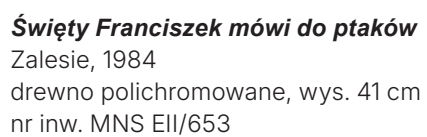


Pejzaż z ptakiem i widokiem na Modyń

Zalesie, l. 80. XX w.

olej na płycie pilśniowej, 48 × 30,5 cm

nr inw. MNS EII/1752





Ptak Krasek

Zalesie, 1984

drewno polichromowane, wys. 22 cm

nr inw. MNS EII/651



Maria Wnęk (1922–2005)

Olszanka

Zaczęła tworzyć w wieku ok. 40 lat zachęcona przez Ewę Harsdorf, nowosądecką plastyczkę i nauczycielkę. Malując, miała opowiedzieć o swoich cierpieniach. Pochodziła z wielodzietnej rodziny. Jako jedyna z rodzeństwa nie zmarła krótko po urodzeniu. Miała poczucie, że Bóg nad nią czuwa i powierzył jej ważną misję. Jak pisze Antoni Kroh: „Maria Wnęk dźwigała na swych barkach trudny obowiązek: sam Pan Jezus i Matka Boża nakazali jej ostrzec ludzkość przed zagładą i wskazać drogę ocalenia. Dlatego malowała, umieszczając na odwrocie obrazów, jak to nazywała życiorysy, czyli polecenia otrzymane wprost z nieba, relacje ze swych wizji, doznanych cudów oraz prześladowań i okrucieństw, jakich nie szczędziło jej otoczenie”.

Matka Boska Wniebowzięta na Kalwarii z aniołami

Olszanka – Nowy Sącz, 2 poł. XX w.
olej na kartonie, wym. 61 x 50 cm
nr inw. MNS EII/1810





Cud w Kanie Galilejskiej

Olszanka – Nowy Sącz, 2 poł. XX w.
olej na kartonie, 62 × 86 cm
nr inw. MNS EII/1806



Maria Wnęk z Olszanki modli się na książeczkach

Olszanka – Nowy Sącz, 2 poł. XX w.
olej na kartonie, wym. 50 × 43 cm
nr inw. MNS EII/1805

♥ Mniek - Maria

Miesi Olszanka N. 46. Rok 19.
Uroodziłam się w Olszance
pod N. 38 na Moim Polu
którym stoi Mój Własny
~~Dom~~ Półzinny, ten kto
Był postawiony, który
dwadzieścia metrów, które
wzrosło Moich Lych, Przy
dziciele Był Rozwalony
nad Panem w Maju, wze
ściu Sześciu Moich Wzrostu
Wzrostu, Przywodzieli. Skutożon
Mójto, Babra Bernarol
naszego Sąsiada Doma
ca Moich Prochów, które
ca Moich w Olszance



Władysława Iwańska (1927–2005)

Nowy Sącz

Mieszkała w dzielnicy Helena, na zalewowych terenach lewego brzegu Dunajca. Przeżyła 9 powodzi, w tym największą w naszym regionie – w 1934 r. Żyła w bardzo skromnych warunkach. Malowanie było jej niezbędne do życia jak powietrze i muzyka. Zapewne było też terapią po przeżytych traumach. Tworzyła cykle malarskie, m.in. *Sierota kuli ziemskiej*, *Żywe fale*, *Smutna*, *Powódź*. Należała do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.



z serii *Powódź*

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.

akwarela, suchy pastel, kredka, flamaster na papierze

wym. 29 × 42 cm

nr inw. MNS EII/1667



z serii *Powódź*

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.

akwarela, kredka, flamaster na papierze, wym. 29,5 × 42 cm

nr inw. MNS EII/1625





z serii Powódź

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.

akwarela, kredka na papierze, wym. 29,5 × 42 cm

nr inw. MNS EII/1609



z serii *Smutna*

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.

akwarela na papierze, wym. 29,8 × 41,8 cm

nr inw. MNS EII/1648



z serii *Smutna*

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.

akwarela na papierze, wym. 29,8 × 41,8 cm

nr inw. MNS EII/1649





z serii *Smutna*

Nowy Sącz, 2 poł. XX w.
akwarela na papierze, wym. 29,8 x 42 cm
nr inw. MNS EII/1647



Wojciech Migacz (1874–1944)

Gostwica

Chłopski fotograf amator, muzykant, działacz społeczny z Gostwicy k. Nowego Sącza. Własnoręcznie wykonanym aparatem od koń. XIX w. do lat 40. XX stulecia dokumentował życie rodzinnej wsi i okolic Nowego Sącza. Na szklanych płytkach utrzymywał przemiany zachodzące w kulturze chłopskiej. Na odwrociach swoich fotografii umieszczał komentarze, informacje o portretowanych osobach, dane techniczne zdjęć oraz pieczętkę o treści: WOJCIECH MIGACZ, GOSTWICA p. PODEGRODZIE, powiat Nowy Sącz lub dopisek: Fot. W. Migacza z Gostwicy. Chętnie pozował do autoportretów – jako komendant straży pożarnej, drużba weselny, skrzypek, cyklista czy fotograf.

autoportret Wojciecha Migacza

czerwiec 1908

odbitka kolorowana, naklejona na kartonie
nr inw. MNS AF/5276





autoportret Wojciecha Migacza
Gostwica, lata 20. XX w. (?)
odbitka
nr inw. MNS AF/5373

autoportret Wojciecha Migacza jako naczelnika Ochotniczej Straży Pożarnej w Gostwicy
Gostwica, okres międzywojenny
odbitka
nr inw. MNS AF/5525



AF/5366



Y Żofja Podziomówna

panie tajcie oni

Swasowici

Katarzyna i Michał
Podziome
z dziećmi i Włodzisławem
i Janem

Fotografował dnia 6 sierpnia 1905 r.

Wojciech Migacz w Gostwicy.

odwrocie fotografii wykonanej przez Wojciecha Migacza z jego podpisem

Gostwica, 1905

odbitka

nr inw. MNS AF/5366





Ślady Boskości

Jednym z najstarszych i najbardziej uniwersalnych symboli sił kosmicznych i świętości był krzyż. Wiązał się z kultem religijnym. Jego ramiona wskazywały cztery strony świata oraz tworzyły opozycję prawa – lewa, góra – dół. Równocześnie punkt ich przecięcia wyznaczał środek symbolizujący równowagę. Krzyż to także najważniejszy znak chrześcijan. Przypomina o męczeństwie, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Jest obecny w kulcie, sztuce religijnej i obrzędach.

W tradycji ludowej znakiem krzyża rozpoczynano najważniejsze prace, m.in. orkę, wypas zwierząt, wypiek czy dzielenie chleba. Towarzyszył przełomowym momentom w życiu człowieka. Wykonywano go dłonią, zieloną gałązką lub kropidłem podczas błogosławieństwa pary młodej, chrztu dziecka, a za pomocą gromnicy – w chwili konania. Przypisywano mu moc ochronną – zabezpieczał przed złem, odpędzał siły demoniczne. Krzyże stawiano w miejscach niebezpiecznych i na granicach wsi, umieszczano nad drzwiami wejściowymi, znaczone lub ryto na odrzwiach, a nawet na naczyniach służących do przerobu mleka i sprzętach używanych przy pracy w polu. Funkcję magiczną i ochronną miała też rozeta. Ten archaiczny symbol słońca zdobił skrzynie, drewniane naczynia i sprzęty domowe oraz belki podtrzymujące strop. Na tragarzu często umieszczano datę budowy domu i inicjały lub imię właściciela, czasami także krzyż i świętą maksymę. Znakiem boskiej opieki, chętnie malowanym na skrzyniach wiannych czy sztandarach cechowych, było oko opatrności, symbol Trójcy Świętej.

Boskość mogła manifestować się poprzez słowo. W tradycji judeochrześcijańskiej jego materialny ślad stanowi Biblia – święta księga, objawiona przez samego Boga. Ziemskim wcieleniem Słowa był Chrystus. W religijności ludowej za ziemski ślad boskości uważano „święte” wizerunki. Obrazy i rzeźby przedstawiające antropomorficzne wyobrażenia Pana Boga i Chrystusa oraz postacie Najświętszej Panienki i świętych otaczano kultem w równym stopniu, co same święte istoty. Syna Bożego – Boga i człowieka jednocześnie, który doświadczył ludzkich trosk i bólu, chętnie przedstawiano jako fraso-bliwego. Wyjątkową czią darzono Maryję, najlepszą opiekunkę człowieka. Bardzo popularne były jej rozmaite wizerunki, często słynące cudami i przyciągające rzesze pielgrzymów.

Kultem otaczano także inne „święte” przedmioty. Mogły to być relikwie, czyli szczątki i pozostałości będące śladami ziemskiej obecności świętych, oraz przedmioty, które nabyły świętości w akcie konsekracji. Pożądane były dewocjalia pochodzące z sanktuariów i miejsc cudownych – obrazki, medaliki, figurki, buteleczki z wodą święconą. Za święte uważano przedmioty związane z kultem maryjnym – różańce, szkaplerze i gromnice, także zioła poświęcone w kościele na Matki Boskiej Zielnej. Moc świętości, ochronną i dobroczynną, zyskiwały poświęcone palmy wielkanocne czy wianki z oktawy Bożego Ciała.



Sukienka na Torę, hebr. meil

lata 50. XX w.

aksamit, tektura, jedwabne

frędzle, haft nićmi

metalowymi i jedwabiami

wys. 74 cm

nr inw. MNS/3906/S

Ambona cerkiewna

Królowa Górna, dawniej Ruska
(cerkiew pw. Narodzenia
Najświętszej Panny Marii), 1685 r.

Korpus z wyobrażeniem
Świętych Ojców Kościoła:

św. Włodzimierza,
św. Bazylego, św. Grzegorza,
św. Jana Teologa.

U podstawy ambony, poniżej
figur pas z wypisaną cyrylicą
sentencją mówiącą o zaletach
św. Włodzimierza (tłum.):

Upodobniwszy się „do kupca,
poszukującego pięknych
peret” (Mt 13, 45-46), jak do
równych apostołom i nauczycieli
powszechnych.

tempera, złocenia, drewno
lipowe, zdobienia snycerskie,
łącza na czopy, klej i żelazne
ćwieki

wym. 110,5 × 97 × 60 cm

nr inw. MNS/832/S



Tabernakulum (kiwot)

Jastrzębik (cerkiew
pw. św. Łukasza Ewangelisty),
2 poł. XVIII w.
Z jednej strony wyobrażenia
Zmartwychwstanie
(na drzwiczkach), na kwaterach
bocznych Biczowanie i Cierniem
Koronowanie Chrystusa; z drugiej
strony w centrum postać
Ukrzyżowanego, po bokach
Matka Boża i św. Jan.

tempera na deskach z listwowymi
podziałami, okucia metalowe
wym. 50,5 × 98 × 26 cm
nr inw. MNS/708/S





Monstrancja

stylizowana na barokową, poch.
nieznane, XIX w.
mosiądz i miedź pozłacane
i posrebrzane, wysadzana
sztucznymi kamieniami, szkło,
odlewana, zdobiona rytowaniem,
sztancowaniem i kuciem
wys. 71 cm
nr inw. MNS/3832/S



Obraz Trójca Święta

Mszalnica, XIX w.

olej na desce, gipsatura, warsztat ludowy, wym. 70 × 54,6 cm

nr inw. MNS EI/4542



Krucyfiks procesyjny

Wojkowa, XIX w.

drewno polichromowane, wys. 167 cm

nr inw. MNS/646/S

Ikona Mandylion

Jastrzębik (cerkiew pw. św. Łukasza Ewangelisty), ok. 1631 r.
Cudowne odbicie głowy Chrystusa na chuście, pod spodem pas
z napisem cyrylicą (tłum.): Nie ręką uczyniony Obraz Pana naszego
Jezusa Chrystusa.

tempera i srebro, ryty ornament na nimbie, podłoże z poziomej
deski, na brzegach lica rama listwowa
wym. 39,4 × 63 × 3,5 cm
nr inw. MNS/707/S







Rzeźba Chrystus Frasobliwy

poch. nieznane, XIX w.
drewno polichromowane,
wys. 30 cm
nr inw. MNS/3566/S



**Rzeźba Madonna
z Dzieciątkiem**

poch. nieznane, XIX w.
drewno polichromowane
wys. 39 cm
nr inw. MNS/194/S



Obraz Matka Boska Tuchowska

Mszalnica, XIX w.

olej na desce, gipsatura, warsztat ludowy, wym. 63,5 × 48,5 cm
nr inw. MNS EI/4541

Obraz Matka Boska Gidelska

poch. nieznane, XIX w.

Obraz jest typowym wyrobem dewocyjnym, wykonanym dla pielgrzymów odwiedzających sanktuarium Matki Boskiej w Gidlach. Przedstawia historię znalezienia cudownej figurki Matki Bożej z Dzieciątkiem. Na odwrocie obrazu przyklejony był niegdyś tekturowy kartonik z odręcznie napisanym tekstem: Cudowny wizerunek Matki Boskiej w Gidlach, / powiat Radomsko, wojew. łódzkie – wyorany w roku 1516 przez wieśniaka Jana Czeczka / W sto lat przeszło a wieś około 1630 roku wystawiła na św. miejscu wyorania cudownej Kamiennej figurki M. Boskiej / Dziedziczka wsi Gidle Anna Dąbrowska Kościół i osadziła przy nim XX. Dominikanów, / którzy po dziś dzień opiekują się świętym wizerunkiem.

olej, płótno

wym. 62,5 × 49,5 cm
nr inw. MNS/36/S



Oleodruk Matka Boska z Dzieciątkiem
Mszalnica, 1 poł. XX w.
papier, tkanina, pasmanteria, włosy, sztuczne kamyki
wym. 49 x 38,5 cm
nr inw. MNS EI/5866





Oleodruk Matka Boska Nieustającej Pomocy

Mszalnica, 1 poł. XX w.
papier, tkanina, pasmanteria, włosy, sztuczne kamyki
wym. 50 x 39 cm
nr inw. MNS EI/5865



Obrazy na szkle

Matka Boska Kodeńska

nr inw. MNS EII/200

Matka Boska Świętogórska

nr inw. MNS EII/159

Matka Boska Ostrobramska

nr inw. MNS EII/157

Władysława Poręba, Paszyn
1986–1988 r.
farba olejna na szkle, staniol
wym. 44 × 34 cm





Rzeźba Błogostawiona Kinga

poch. nieznane, XIX w.
drewno polichromowane,
rzeźba półpełna
wys. 80,5 cm
nr inw. MNS Dep./480



Relikwiarz św. Kingi w formie krzyża

Ignacy Lorek, Stary Sącz, 1902 r.

W trzech ściankach podstawy relikwiarza wycięte owalne otwory, na ścianie frontowej przyklejona tekturowa płytka zawierająca relikwię w formie potartej o kość św. Kingi jedwabnej szmatki. Na denku napis: "WYPRACOWAŁ / IGNACY LOREK / DNIA 4 GRUDNIA / R. 1902 / N 206 / DAR". Na kóteczkach z masą perłową rozmieszczonych na belkach krzyża oznakowanie 14 stacji Męki Pańskiej.

drewno, masa perłowa,
rzeźbienie
wys. 34,5 cm
nr inw. MNS/1730/S



Relikwiarz w kształcie ręki

Czarny Potok (kościół pw. św. Marcina), XVIII w.
drewno, za szybą kawałek kości, srebrzenie, wys. 45,5 cm
nr inw. MNS/42/S

Ołtarzyk – relikwiarz

Jan Kwoka, Podegrodzie, 2 poł. XVIII w.

Relikwiarz w formie nastawy ołtarzowej, po bokach tabernakulum figury świętych Jana Nepomucena i Mikołaja. Główną część retabulum wypełnia okrągły, przeszklony otwór z relikwiami umieszczonymi w ramionach gwiazdy, pośrodku której figurka św. Krzysztofa z małym Jezusem. Nastawa zwieńczona półkoliście z płaskorzeźbionym Okiem Opatrzności w obłokach i wiązkami promieni. Na podstawie ołtarzyka napis białą farbą: „Odnowiono w Roku 1884. Malarz J. Kwoka. / J. Wnek właściciel – [...] – Podegrodziu.”

drewno polichromowane,
szkło, cekiny
wys. 56 cm
nr inw. MNS/4135/S





**Skrzynia (lada) cechu
wędliniarzy**

Polska, 1 poł. XX w.

Wnętrze wieka zdobi malowidło
przedstawiające Trójcę Świętą.
Skrzynia służyła prawdopodobnie
do przechowywania
dokumentów, pieniędzy oraz
insygniów cechowych.

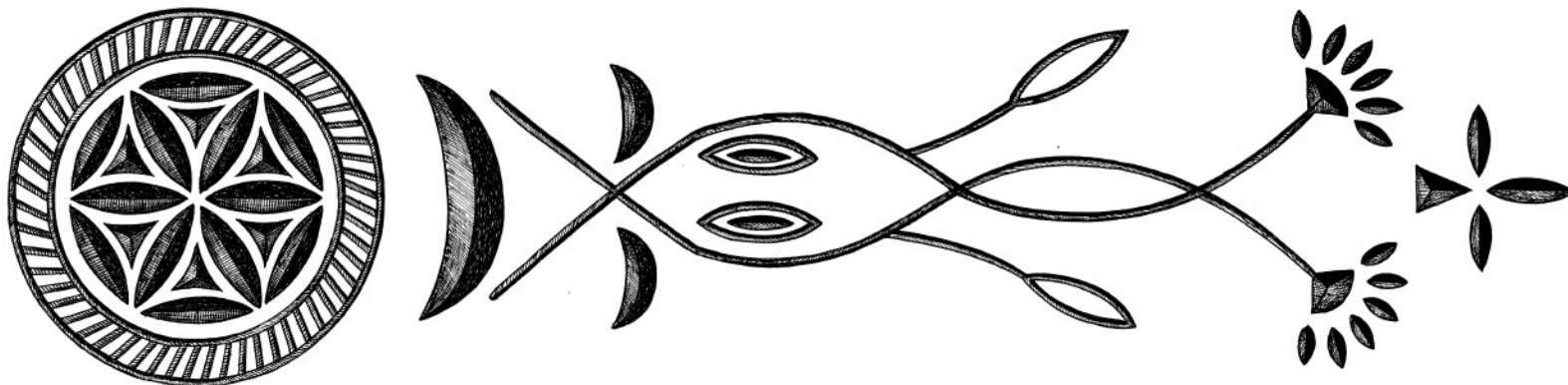
drewno, okucia, malatura
wym. 30 × 55 × 39 cm
nr inw. MNS-H/21



Lachowska skrzynia wianna

Podegrodzie, 1912
z kolekcji Stanisława i Zofii
Chrzastowskich
Skrzynia z malowanym na wewnątrz
Okiem Opatrzności i prośbą
o Bożą opiekę. Należała do
Ludwiki z Wójcików Kwokowej,
malunki wykonał jej mąż Jan
Kwoka.

drewno, konstrukcja stolarska,
malowanie farbami olejnymi,
okucia kowalskie
wym. 65 × 100 × 54 cm
nr inw. MNS MLS 458



Jarzmo na woły

z wrytymi symbolami krzyża

Antoni Żrałka, Wierchomla Wielka, ok. 1925

drewno, ryzowanie, dł. 124 cm

nr inw. MNS EI/2231



Kropielniczka porcelanowa

poch. nieznane, XX w.

porcelana, złocenie, wyrób

fabryczny, wys. 15 cm

nr inw. MNS EI/3907



The background is a dark, textured surface, possibly black or very dark grey, with a fine, grainy texture. Overlaid on this are numerous small, bright green and yellow dots. These dots are arranged in vertical, slightly wavy lines that run from the top to the bottom of the frame. The dots are of varying sizes and are more densely packed in some areas than others, creating a sense of depth and movement. The overall effect is reminiscent of a starry night sky or a microscopic view of a material.

Ślady czasu



Większość obiektów w muzealnych kolekcjach nosi ślady użytkowania, są uszkodzone przez czas i warunki atmosferyczne, czasami celowo przerobione lub zniszczone przez człowieka. Z innymi wiążą się osobiste historie. Takie artefakty dużo mówią o ich właścicielach i czasach, w których żyli. Same stają się śladami konkretnych ludzi, rodzin, wspólnot, ale też zawirowań dziejowych i kataklizmów.

Niektóre ślady widoczne w krajobrazie, architekturze, języku, folklorze czy sztuce przypominają o wielokulturowej przeszłości regionu. Na Sądecczyźnie przez stulecia tworzyli ją wspólnie Polacy, Żydzi, Niemcy, Rusini, Romowie. Odróżniały ich język oraz religia. Byli wśród nich katolicy obrządku łacińskiego i wschodniego, prawosławni, wyznawcy judaizmu, protestanci. Różne były także ich zwyczaje, ubiory, muzyka, tradycje kulinarne, sposoby budowania i urządzania domostw czy gospodarowania. Kres współistnieniu położyły tragiczne wydarzenia XX w. – dwie wojny światowe.

W 1942 r. niemieccy okupanci rozpoczęli likwidację getta w Nowym Sączu, także w mniejszych miejscowościach Sądecczyzny. Między 25 a 28 sierpnia w trzech transportach do obozu zagłady w Bełżcu wywieziono kilkanaście tysięcy osób. Większość Żydów z Krynicy, Starego Sącza, Grybowa rozstrzelano na miejscu. Podobny los dotknął Romów żyjących w sądeckich wsiach. W 1947 r., w ramach tzw. akcji Wisła, władze komunistyczne zmusiły Łemków do opuszczenia rodzinnych stron. W bydłowych wagonach zostali wywiezieni na Ziemię Zachodnie. Potomkowie osadników józefińskich (tzw. Niemcy Galicyjscy) opuścili Sądecczyznę za cofającą się armią niemiecką.

Wydarzenia i postacie historyczne to także tematy obecne w sztuce ludowej i nieprofesjonalnej. Ich tło miało często charakter religijny. Przedstawiano sceny związane z cudami maryjnymi, obroną Jasnej Góry, osobami Maksymiliana Kolbego, księdza Popiełuszki, Jana Pawła II. W niektórych pracach powracały tragiczne przeżycia z czasów wojny. W latach 70. XX w. zachętą do sięgania po świeckie tematy były konkursy ogłaszane przez państwowe instytucje – „Wielcy Polacy w sztuce ludowej”, „Wojsko Polskie w sztuce ludowej” czy „Przyjaźń polsko-radziecka w sztuce ludowej”. Artyści ludowi obok świętych religijnych zaczęli rzeźbić i malować „świętych” historycznych i państwowych.





Żołnierze na przepustce

1914–1918

Archiwum Muzeum Ziemi
Sądeckiej

nr inw. MNS AF/4226

Nowy Sącz po pożarze w dniu 17 kwietnia 1894 r.

Archiwum Muzeum Ziemi Sądeckiej

nr inw. MNS AF/2

**Handel na rynku w Nowym
Sączu**

okres międzywojenny
Archiwum Muzeum Ziemi
Sądeckiej
nr inw. MNS AF/1623



**Rodzina żydowska w getcie,
Nowy Sącz, ok. 1940 r.**

Archiwum Muzeum Ziemi
Sądeckiej
nr inw. MNS AF/16845





Centrum Nowego Sącza

po wysadzeniu zamku, styczeń
1945 r.

Archiwum Muzeum Ziemi
Sądeckiej
nr inw. MNS AF 671 i 684



Potrzaskany krzyż łemkowski

Fot. Antoni Kroh, lata 70. XX w.
Zbiory prywatne autora



Figura Chrystus Ukrzyżowany

poch. nieznane, XIX w.
Jeden z obiektów, które
po przesiedleniu Łemków
w 1947 r. zostały objęte akcją
zabezpieczającą

drewno polichromowane,
złocenie
wys. 80 cm
nr inw. MNS/785/S



Krzyż kamienny

z cerkwi w Szlachtowej z pocz. XX w.,
odnaleziony w potoku Sielskim
w Szlachtowej
nr inw. MNS/MS/196-A

Kierpec

znoszony i wielokrotnie łatany
Gródek k. Grybowa
skóra, szycie ręczne, dł. 26,5 cm
nr inw. MNS EI/1398





Kuferek rekrucki

Należał do Jana Babika z Obidzy, gdy służył w wojsku austro-węgierskim.

Na kufrze widnieje napis: Keiserlich und Königlich Infanterie Regiment Johann Georg Prinz von Sachsen Nr. 11, co znaczy: Cesarsko-królewski pułk piechoty księcia Saksonii Jana Jerzego [Wettina] nr 11. Numer kompanii, w której służył Infanterist (szeregowiec piechoty) Jan Babik, nie zachował się na kuferku. Rok 1901 to najpewniej data wstąpienia Jana Babika do wojska austro-węgierskiego, zaś Praga to miejsce stacjonowania jego jednostki (inne miejsca stacjonowania 11. Pułku Piechoty to miasta Pisek i Prachatice, również na terenie Czech).

drewno, okucia
wym. 31 × 33 × 52 cm
nr inw. MNS EI/3735



Droga w Stadłach

Edmund Cieczkiewicz (1872–1958), 1943 r.

olej na płótnie, wym. 51 × 70,5 cm

nr inw. MNS/1409/S



Cmentarz żydowski w Nowym Sączu

Antoni Broszkiewicz (1872–1936), przed 1918 r.
olej na płótnie, wym. 52 × 66 cm
nr inw. MNS/90/S



Rozstrzelanie Żydów

Edmund Cieczkiewicz (1872–1958), ok. 1940 r.
olej na płótnie, wym. 52,5 × 62,5 cm
nr inw. MNS/3455/S

Rabin z księgą

Maria Ritter (1899–1976), lata 60. XX w.
olej na płótnie, wym. 195 x 137 cm
nr inw. MNS dep./608



Ikona św. Mikołaj

Czarna (cerkiew pw. św. Demetriusza Męczennika),
1. poł. XVII w.
Wizerunek świętego
biskupa w stroju
liturgicznym, z otwartą
księgą i gestem
błogosławieństwa otacza
klejmo z 10 scenami
z życia św. Mikołaja. Jeden
z obiektów, które w r. 1947,
po przesiedleniu Łemków,
zostały objęte akcją
zabezpieczającą

deska, tempera, srebrzenie
wym. 92 × 73,5 × 2,5 cm
nr inw. MNS/943/S





Pejzaż beskidzki ze stacją kolejową i cerkwią

Nikifor, Krynica, l. 30. XX w.

akwarela na papierze, wym. 20,9 × 34,2 cm

nr inw. MNS EII/2135



Cerkiew w Słotwinach
 Nikifor, Krynica, l. 30. XX w.
 akwarela na papierze, wym. 23,8 x 17,9 cm
 nr inw. MNS EII/2385





Cerkiew

Nikifor, Krynica, l. 30. XX w.
tektura, gwasz, wym. 20,3 x 14,2 cm
nr inw. MNS EII/2236



Rzeźba Samiec (Pegaz)

Grzegorz Pecuch (1923–2008)

Florynka, 1971 r.

drewno gruszy

wym. 49 × 30 × 21 cm

nr inw. MNS/2700/S

Jadą wozy kolorowe Cyganów

Andrzej Mazurkiewicz,

Nowy Sącz, l. 70. XX w.

olej na płycie pilśniowej

wym. 32,5 × 54,5 cm

nr inw. MNS EII/1924

Starozakonni

Andrzej Mazurkiewicz,

Nowy Sącz, l. 70. XX w.

olej na tekturze

wym. 33,2 × 48 cm

nr inw. MNS EII/1943







Pułaski w Izbach

Piotr Zelek (1928–2006), Berest, 2 poł. XX w.
olej na płótnie, wym. 78 x 119 cm
nr inw. MNS EII/1740



Tragedia 11.09.2002 w Nowym Jorku w U.S.A.

Anna Liber (1919-2006), Podręczce, 2002
tempera na papierze, wym. 70 × 100 cm
nr inw. MNS EII/3116



Jan Paweł II z ks. Kordeckim, Kościuszką, Pułaskim,
Mickiewiczem i Sobieskim

Maria Jasińska, c. Michała, Paszyn, l. 80. XX w.
obraz na szkło, wym. 40 x 30 cm
nr inw. MNS EII/20



Kopernik

Andrzej Głód, Paszyn 1972
drewno polichromowane
wys. 19 cm
nr inw. MNS EII/1177



Papież z Wałęsą

Zdzisław Orlecki, Paszyn 1991
drewno polichromowane
wys. 32 cm
nr inw. MNS EII/1356



Artur Grottger

Piotr Kwit, Zalesie 1975
drewno polichromowane
wys. 28 cm
nr inw. MNS EII/654

Ignacy Jan Paderewski

Piotr Kwit, Zalesie
drewno polichromowane
wys. 41,5 cm
nr inw. MNS EII/644



Lenin

Wojciech Górka, Mystków,
l. 70. XX w.
drewno polichromowane
wys. 43 cm
nr inw. MNS EII/861







Materiały z wystawy





Balsaminka (kadzielniczka)

poch. nieznane

Żydowskie naczynie liturgiczne służące do przechowywania wonnych ziół, przypraw korzennych albo kwiatów.

srebro, rytowanie, wys. 22,8 cm

nr inw. MNS/4246/S

Obrączka ślubna

poch. nieznane, XIX/XX w.

złoto, rytowanie, niello, średn. 2,2 cm

nr inw. MNS/3655/S

Naczynie miedziane

poch. nieznane, XIX/XX w.

Żydowskie naczynie z dwoma uchami służące do rytualnego obmywania dłoni. Po II wojnie światowej przedmiot ten trafił do chłopskiej zagrody, gdzie był używany jako czerpak do żętycy.

miedź, wys. 14,5 cm

nr inw. MNS EI/1381

Tefilin na głowę (hebr. szel rosz)

poch. nieznane

Skórzane sześćcienne szkatułki.

Umieszcza się w nich cztery zwitki pergaminu z wypisanymi ręcznie cytatami z biblijnej Księgi Wyjścia (13,1–10 i 11–16) i Powtórzonego Prawa (6,4–9 i 11,13–21). Mężczyźni żydowscy przywiązują sobie szkatułkę rzemykami do czoła w czasie modlitw porannych w dni powszednie.

pergamin, skóra barwiona, dratwa, kartonik, wym. 8,5 × 6 × 456 cm

nr inw. MNS/3228/S

Albumy fotograficzne Stefana Kotlarskiego (1891–1973)

porucznika armii austro-węgierskiej, dowódcy 4 kompanii ciężkich karabinów maszynowych 20 Pułku Piechoty. Fotografie m.in. z frontu włoskiego I wojny światowej oraz z przejściowego obozu jenieckiego w Sala Consilina (1917 r.).

nr inw. MNS.AF/5639-5691;
MNS.AF/5692-5741

Lalka płacząca z mechanizmem

Stadła, lata 30. XX w.
Należała do Gertrude Thiele (ur. w Jazowsku, mieszkała w Stadłach). W 2008 r. Pani Thiele podarowała ją Muzeum Ziemi Sądeckiej. Zabawka uzupełniła wyposażenie domu sołtysa z Gołkowic Dolnych, zrekonstruowanego w sektorze kolonistów józefińskich w sądeckim skansenie. Lalka, którą dostała będąc dzieckiem, była jej towarzyszem w drodze do Niemiec, gdzie rodziny niemieckie z Sądecczyzny uciekły przed napierającą Armią Czerwoną.

masa plastyczna, tkanina
wys. 45 cm
nr inw. MNS EI/5588





Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach
Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach
Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach



Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach
Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach
Współczesne sztuki w muzeach i bibliotekach









The exhibition is organized by the
 Department of Art History and
 Archaeology of the University of
 Vienna, in cooperation with the
 Kunsthistorisches Museum, Vienna.
 The exhibition is part of the
 program "The Art of the Holy Land"
 organized by the Department of
 Art History and Archaeology of the
 University of Vienna.



The exhibition is organized by the
 Department of Art History and
 Archaeology of the University of
 Vienna, in cooperation with the
 Kunsthistorisches Museum, Vienna.
 The exhibition is part of the
 program "The Art of the Holy Land"
 organized by the Department of
 Art History and Archaeology of the
 University of Vienna.



233

Belki tragarzowe (fragmenty)

z wyrytymi symbolami rozety, krzyża i datą
budowy domu

Ruś Szlachtowska, XIX w.

drewno, ryzowanie

wym. 112,5 × 15,5 × 18 cm; 98,5 × 17 × 19 cm

nr inw. MNS MS/182-E; MNS MS/181





Small carved wooden beam
from the collection of the
Museum of the City of London
and the Museum of London
Archaeology





Sztandar cechu krawców

z przedstawieniami św. Marcina oraz
Trójcy Świętej

1 poł. XIX w.

tkanina, złota i srebrna nić, aksamit,
olej na płótnie, blacha

nr inw. MNS-H/4435

(na następnej stronie)

Zaświadczenie wyzwolin

ucznia Michała Migacza na towarzysza
sztuki kowalskiej

Nowy Sącz – Załubińcze, 19 lipca 1886 r.

druk na papierze

nr inw. MNS-H/226

Znak cechowy szewców

Polska, XIX/XX w. lub 1 poł. XX w.

drewno płaskorzeźbione,

polichromowane

nr inw. MNS-H/1195

**Główice ze sztandarów cechu
krawców, cechu cieśli i cechu
młynarzy**

Polska, 1 poł. XIX w.

drewno, blacha, polichromowanie

nr inw. MNS-H/4436; MNS-H/4437;

MNS-H/4438

**Pieczęć cechu zbiorczego w Nowym
Sączu**

Nowy Sącz, 1820

W polu pieczęci skrzyżowane klucze,
podkowa, koło i kielnia – symbole
różnych rzemiosł.

drewno polichromowane

nr inw. MNS-H/25









Ślady od



ciskane



Textual information or label associated with the manuscript page.

Textual information or label associated with the manuscript page.



redakcja merytoryczna: Joanna Hołda, Magdalena Kroh
teksty, noty o obiektach: Joanna Hołda, Beata Skoczeń-Marchewka
koncepcja graficzna: Kaja Renkas
fotografie obiektów: Piotr Drożdżik
skład: Marcin Berezowski (bikerstudio.eu)

obiekty muzealne i fotografie ze zbiorów: Muzeum Ziemi Sądeckiej (MNS), Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie (MEK), Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce-Zdroju (MOR), Muzeum Lubowskiego w Starej Lubowli (L`M), Fundacji im. Zofii Rydet, archiwum prywatnego Antoniego Kroha

wydawca: Muzeum Ziemi Sądeckiej, ul. Jagiellońska 56, 33-300 Nowy Sącz
Copyright by Muzeum Ziemi Sądeckiej, Nowy Sącz 2026
publikacja w wersji cyfrowej

Katalog wystawy „Ślady. Świadomość – Pamięć – Interpretacja” prezentowanej w Gmachu Głównym Muzeum Ziemi Sądeckiej od 6 marca do 30 sierpnia 2026

Zrealizowano w ramach zadania „Ślady. Świadomość – Pamięć – Interpretacja”
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



MUZEUM ZIEMI SĄDECKIEJ
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO





