

Anita Błażejewska

 <https://orcid.org/0000-0002-2051-6835>

badaczka niezależna

## Instrumentarium huculskie w sztuce polskiej XIX i XX wieku – wybrane przykłady\*

Hutsul instruments in Polish art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries  
– selected examples

**Streszczenie.** Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wątków muzycznych, które są obecne w tradycyjnej kulturze Huculszczyzny, oraz ich wpływu na sztukę polską w XIX i XX wieku. W ramach opracowania omówiono wybrane dzieła sztuki, skupiając się na charakterystycznym instrumentarium reprezentatywnym dla omawianego regionu. Skrzypce, fujarki, cymbały, trembita, róg oraz lira korbowa zostały sklasyfikowane i opisane pod względem budowy oraz funkcji. Główny element pracy stanowi analiza dzieł sztuki, które poruszają tematy związane z muzyką uprawianą i tworzoną przez Huculów. Uwzględniono motywy ikonograficzne, które zostały podzielone na dziewięć grup. Omówiony dorobek artystyczny twórców działających na przełomie XIX i XX wieku pozwala ocenić, w jaki sposób obecność wątków etnomuzykologicznych w sztuce przedstawiającej Huculszczyznę i jej mieszkańców wpłynęła na malarstwo inspirowane ludowością.

**Słowa kluczowe:** instrumentarium, Huculszczyzna, sztuka polska, chłopomania, folklor, ikonografia muzyczna, etnomuzykologia

**Summary.** This article aims to explore the musical themes prevalent in the traditional culture of the Hutsul region, and how they have influenced Polish art during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The study involves an examination of selected works of art, with a focus on the characteristic instrumentation representative of the discussed region, including the violin, pipes, cimbalom, trombita, horn, and hurdy-gurdy. These instruments have been classified and described in terms of their construction and function. The analysis of works of art in the main body of the article focuses on topics related to the music practiced and created by the Hutsuls. Iconographic motifs have been taken into account and classified into nine groups. The artistic achievements of artists who were active at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries have been

---

\* Niniejszy artykuł jest zaktualizowaną wersją fragmentów mojej pracy licencjackiej *Tradycyjna kultura muzyczna Huculszczyzny w sztuce polskiej na przełomie XIX i XX wieku – instrumentarium i tańce huculskie* napisanej w 2021 r. pod kierunkiem dr hab. Julii Sowińskiej-Heim w Instytucie Historii Sztuki UŁ.

discussed in order to assess the influence of ethnomusicological threads in art depicting the Hutsul region and its inhabitants, particularly in painting inspired by folk culture. Through this exploration, the article seeks to shed light on the impact of Hutsul music on Polish art, and to demonstrate how ethnomusicological themes can be integrated into artistic expression.

**Keywords:** Instruments, Hutsul region, Polish art, peasant-mania, folklore, musical iconography, ethnomusicology

J eśliby uwierzyć Szekspirowi, człowiek, który nie ma w sercu muzyki, to ten, któremu nie można zaufać<sup>1</sup>. Wobec tego przełom wieku XIX i XX obfitować musiał w artystów posiadających tylko najlepsze cnoty. W sztuce polskiej tego okresu nietrudno bowiem odnaleźć przedstawienia instrumentów muzycznych, a wśród nich takich, które związane były z Huculszczyzną. Nie sposób nie zauważyć, jak ogromny wpływ na ówczesną twórczość miała ta kraina pełna kontrastów<sup>2</sup>. Emancypacja warstwy chłopskiej w połączeniu z popularnością romantycznych nurtów spowodowała utworzenie się zmitologizowanego folkloru, który przenikał zbiorową świadomość elit kulturowych oraz licznych przedstawicieli zróżnicowanych kręgów artystycznych. Huculszczyzna była jak syrena, za której śpiew wabiący przybyszów uważać można liczne elementy kultury oraz historii, takie jak legendy, obrzędy czy duchowość. W każdej z tych treści wybrzmiewała jednak muzyka. Działała ona w symbiotycznej relacji z elementami folkloru, mistyki i poetyki, którym podlegała, a które równocześnie realizowały się poprzez dźwięk.

Wśród badaczy tradycyjnych motywów ikonografii muzycznej zagadnienie fenomenu muzyki huculskiej jako inspiracji artystów polskich wciąż nie jest jednak często poruszane. Publikacją, która analizuje wątek prezentacji instrumentarium ludowego w sztuce, jest katalog *Zobaczyć muzykę źródeł. Muzyka i ludowe instrumenty muzyczne w malarstwie polskim* przygotowany przez Anetę I. Oborny<sup>3</sup>. Został w nim omówiony problem wizualizacji dźwięku, a także muzyczne fascynacje wybranych malarzy. We wspomnianej pracy brakuje jednak szczegółowego spojrzenia na twórców związanych konkretnie z obszarem Huculszczyzny. Wyczerpującego opracowania doczekała się twórczość artystów zwanych „Hucułami”, czyli Fryderyka Pautscha, Kazimierza Sichulskiego<sup>4</sup> oraz Władysława Jarockiego<sup>5</sup>. W tym wypadku nieocenione źródło wiedzy stanowi książka Agnieszki Jankowskiej-Marzec zatytułowana *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów*

1 SZEKSPIR 1870, s. 77.

2 TRZESZCZYŃSKA 2008, s. 29.

3 OBORNY 2015.

4 KOZICKI 1928a.

5 KOZICKI 1928b.

*i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*<sup>6</sup>. Oczywiście wartościowymi materiałami, które pomagają zrozumieć, jakie tradycje odnaleźć można w analizowanych dziełach sztuki, są także opisy zawarte w studiach etnograficznych takich badaczy tradycji kultury ludowej, jak Włodzimierz Szuchiewicz<sup>7</sup>, Oskar Kolberg<sup>8</sup>, Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkretz-Jędrzejewiczowa<sup>9</sup> czy Stanisław Vincenz<sup>10</sup>. Należy również wspomnieć o artykułach prasowych korespondentów, którzy wyjechali na Huculszczyznę. Do najważniejszych należą Jan Wagilewicz<sup>11</sup>, Władysław Zawadzki<sup>12</sup>, Marian Gorzkowski<sup>13</sup> oraz Leopold Wajgiel<sup>14</sup>. Swój wkład w budowanie narracji o muzycznej różnorodności włożył Michał Kondracki<sup>15</sup>, wydając notę *Muzyka Huculszczyzny*, zamieszczoną w kwartalniku „Muzyka Polska”. Ponadto obszerną monografię dotyczącą instrumentarium huculskiego wydał w 1965 roku Stanisław Mierczyński<sup>16</sup>. Współcześnie tematyką muzyki tego obszaru zajmuje się Ihor Macijewski, który opublikował wiele artykułów<sup>17</sup> oraz ilustrowaną i znakomicie przygotowaną pod kątem merytorycznym publikację *Muzycy instrumenty Huculiw*<sup>18</sup>. Należy docenić także polską badaczkę Justynę Cząstkę-Kłapytę, która zajmuje się charakterystyką i funkcją zjawisk muzycznych w kontekście ogólnokarpackim<sup>19</sup>.

Dzięki zaprezentowanemu przeglądowi literatury przedmiotu wskazać można na lukę w dotychczasowym dyskursie poświęconym Hucułom, jaką jest brak jakiegokolwiek publikacji poświęconej w ujęciu monograficznym obecności motywów muzyki huculskiej w sztuce. Praca nad artykułem wymagała więc rozległej kwerendy, polegającej na przeglądzie licznej literatury, do której należy zaliczyć przede wszystkim monografie artystów oraz wspomnianą już książkę Agnieszki Jankowskiej-Marzec. Cennym materiałem źródłowym była również ówczesna

6 JANKOWSKA-MARZEC 2013.

7 SZUCHIEWICZ 1902.

8 KOLBERG 1882; KOLBERG 1883; KOLBERG 1888; KOLBERG 1889; KOLBERG 1970; KOLBERG 1971.

9 BAUDOUIIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ-JĘDRZEJEWICZOWA 2005.

10 VINCENZ 1980.

11 WAGILEWICZ 1844a; WAGILEWICZ 1884b; WAGILEWICZ 1884c; WAGILEWICZ 1884d.

12 ZAWADZKI 1872a; ZAWADZKI 1872b; ZAWADZKI 1872c; ZAWADZKI 1872d; ZAWADZKI 1872e; ZAWADZKI 1873a; ZAWADZKI 1873b; ZAWADZKI 1873d.

13 GORZKOWSKI 1881a; GORZKOWSKI 1881b; GORZKOWSKI 1881c; GORZKOWSKI 1881d; GORZKOWSKI 1881e; GORZKOWSKI 1881f; GORZKOWSKI 1881g; GORZKOWSKI 1881h; GORZKOWSKI 1881i.

14 WAJGIEL 1887.

15 KONDRACKI 1935.

16 MIERCZYŃSKI 1965.

17 MACIJEWSKI 2008a; MACIJEWSKI 2008b; MACIJEWSKI 2010.

18 MACIJEWSKI 2012.

19 CZĄSTKA 2006; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2014; CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016.

prasa. Wartościowym źródłem wiedzy okazały się też katalogi aukcyjne, choć na próżno w nich szukać obszernych opisów prezentowanych dzieł.

Artykuł ma na celu uporządkowanie wiedzy na temat wątków muzycznych obecnych w kulturze huculskiej i zaprezentowanie ich obecności w sztuce artystów polskich wieku XIX i XX oraz ich pogłębioną analizę. Problematyka została omówiona z perspektywy nietypowego instrumentarium, opisanego zgodnie z klasyfikacją instrumentów muzycznych Hornbostela-Sachsa. Każdy dostrzeżony w sztuce instrument poprzedzony został skrótową charakterystyką na podstawie budowy oraz opisem zastosowań w dni powszednie oraz święta. Została prześledzona obecność elementów kultury huculskiej w malarstwie, grafice oraz rzeźbie, a dokładniej – przedstawiania motywów ikonografii muzycznej. Do wizualizowanych w sztuce instrumentów opisanych w tym artykule należą skrzypce, cztery rodzaje fujarek, cymbały, trembity, rogi oraz lira korbowa. Wybrana perspektywa opisu dzieł sztuki przez pryzmat instrumentu wpisuje się w praktykę prowadzenia dyskursu w ramach zwrotu ku materialności<sup>20</sup>. Obiekt materialny jest nie tylko rekwizytem, ale sam staje się aktorem<sup>21</sup> współtworzącym obraz ludu huculskiego.

## INSTRUMENTARIUM HUCULSKIE

### Huculska kapela

Pierwszym elementem muzycznego folkloru Huculszczyzny, który został uwieczniony na płótnie, było zgromadzenie grajków. Wskazane jest w tym miejscu zaznaczyć, że muzyka huculska stanowi przykład tradycyjnego dziedzictwa kulturowego, które mimo zmian przetrwało do dzisiaj i pozostaje integralną częścią obrzędów lokalnych społeczności. Sama kapela była natomiast nieodłącznym elementem każdej zabawy i ceremonii<sup>22</sup>, a jej skład, wraz z upływem czasu, stopniowo ewoluował. Za podstawowy skład kapeli, który ukształtował się na przełomie XVII i XVIII wieku, uważa się skrzypce, cymbały oraz bęben (*bubeń*)<sup>23</sup>. W późniejszym okresie, który przypadł po 1914 roku, wiodącą rolę w zespole huculskim zaczęły pełnić skrzypce (*skrypki*), cymbały i fujarka *sopiłka*. Po zakończeniu I wojny światowej dodano także wojskowy *bubeń* z metalowym talerzem<sup>24</sup>. Do lat 70. XX wieku znana była również obsada tradycyjnej kapeli, w której skład wchodziły I i II skrzypce oraz dudy (*dutka*). Obecnie tradycyjny

20 KRAJEWSKI 2013; zob. także: HICKS 2018, s. 25–98; HICKS/BEAUDRY 2018, s. 1–22.

21 MAJBRODA 2016, s. 7–14.

22 CZĄSTKA 2006, s. 145–146.

23 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 222.

24 CZĄSTKA 2006, s. 145.

zespół uzupełniany jest dodatkowo o melodie akordeonu (*bajanu*). Należy zaznaczyć, że każdy z wykonawców-instrumentalistów posiadał określaną go nazwę własną. Na skrzypka mówiono *skrypczynyk*, dudziarza nazywano *dutczkiem*, *dutkarem*, *dutczykiem* lub *dudczakiem*, cymbalistę zwano *cymbalistym*, a tego, który posiadał umiejętność gry na trembitacie – *trembitarem*, *trembitannychem*, *trembitannykiem* lub *trumbitaszem*<sup>25</sup>.

## Skrzypce

Muzyka huculska jest nieodłącznie związana ze skrzypcami (*skrypkami*), które stanowią oś każdego zespołu muzycznego (weselnego, chrzcielnego, kołędniczego czy tanecznego)<sup>26</sup>. Przygrywa się na nich podczas obrzędów, rytuałów, tańców i wszelkich uroczystości, takich jak Boże Narodzenie, święto Jordanu, *wołoczywyj ponediwnyk*<sup>27</sup> oraz *wyhid na połoninu*<sup>28</sup>. Pełnią rolę pierwszoplanową, a Huculi uważają je za najważniejszy instrument muzyczny. Nie dziwi więc, że tylko skrzypek (*skrypczynyk*) zasługuje według Huculów na miano muzyka (*muzycczenkoj*). Ponadto mieszkańcy Huculszczyzny w grze na skrzypkach widzieli przejaw magii, która objawiać się miała jako muzyczny dar, w wyniku czego grajkowie uważani byli za niezwykłych. Otoczenie miało trudność ze zrozumieniem pochodzenia ich talentu. Tę niewyjaśnioną umiejętność często opisywano w legendach czy historiach jako zjawisko nadprzyrodzone, nierzadko związane z siłami diabelskimi<sup>29</sup>.

Budowa skrzypiec używanych na ziemiach huculskich zasadniczo nie różniła się od tych, na których grano w innych rejonach. Ich elementom nadano jednak nazwy gwarowe<sup>30</sup>. Pudło tego chordofonu<sup>31</sup> złożone było z dwóch desek (górnej – *spidnoji dószky* i dolnej – *werchnoji dószky*) i nazywane *hołonsyćia*. Deski opasała obręcz (*obruč*), a z wierzchu znajdowały się dwa otwory w kształcie litery „f”, czyli otwory rezonansowe (*hołonsyky*). Do pudła rezonansowego przymocowywano szyjkę z podstrunnicą (*prystrúnnyk*), którą wieńczyła główka ze ślimakiem (*czópyk*). Pod główką, na gryfie (podstrunnicy) znajdował się także prożek (*pidliżie*). Na szyjce rozpięte były cztery struny zaczepione o kołki (*zákrutky*). Struny przechodziły do położonego niżej mostka (podstawek, *kobyłka*) oraz

25 SZUCHIEWICZ 1902, s. 84–90.

26 SCHMIDT 2008, s. 65.

27 *Wołoczywyj ponediwnyk* – pierwszy dzień po zakończeniu Paschy.

28 *Wyhid na połoninu* – początek nowego sezonu pasterskiego.

29 ZAJĄC 2004, s. 88, 107, 108, 144; SCHMIDT 2008, s. 67.

30 SZUCHIEWICZ 1902, s. 83–84.

31 Chordofony – instrumenty muzyczne, w których źródłem dźwięku jest wibrująca struna, zob. JACOBS 1993, s. 62.

strunociągu (*strúnnyk*). Skrzypek grał na instrumencie smyczkiem, złożonym z pręta z zakrętką (*prut*) oraz naciągniętego końskiego włosia.

### Fujarki – *sopiłka, dencziłka, fłojera, telenka*

Instrumentarium huculskie to bogactwo różnych rodzajów instrumentów, w tym aerofonów, czyli instrumentów dętych, w których źródłem dźwięku jest wibrujący słup powietrza<sup>32</sup>. Wśród tych instrumentów najbardziej popularne są fujarki, czyli piszczałki podłużne otwarte, a dokładniej *sopiłka (sopiałka)*, *dencziłka (denciwka)*, *fłojera (fłojira)*, *telenka (telinka)*.

*Sopiłka (sopiałka)* wykorzystywana była zarówno jako instrument solowy – wiodący melodię, jak i towarzystwo *skrypków*. Wykonywano ją z drewna leszczynowego, gdyż według Huculów drewno to dawało najczystsze i najprzyjemniejsze brzmienie<sup>33</sup>. Dźwięk wydobywano poprzez wdmuchiwanie powietrza w otwór oraz zakrywanie i odkrywanie kombinacji sześciu otworów palcowych. *Sopiłka* pojawiła się w huculskiej kapeli w 1905 roku<sup>34</sup> i jest jednym z najpopularniejszych instrumentów na Huculszczyźnie. Dawniej przeznaczona była zwłaszcza dla dzieci i pasterzy. Grę na tym instrumencie określa się słowem *zasopilkaty*<sup>35</sup>.

*Dencziłka (denciwka, deńciwka)* jest mniejsza od *sopiłki* i ma pięć otworów palcowych<sup>36</sup>. Służy przede wszystkim do nauki, dzieci uprawiają się w grze na mniejszej fujarce, zanim rozpoczną praktykę gry na *sopiłce*. Można na niej wydobyć siedem tonów<sup>37</sup>.

*Fłojera (fłojira, fłojýra, floyara)* należy do dłuższych fujarek, jej długość wynosiła do 1 metra. Wykonywana była z drewna leszczynowego lub kłokoczki. *Fłojery* dzieli się na dwa typy – pasterskie oraz pogrzebowe. Na fujarce wygrywa (*jyhráje*) mężczyzna. Wdmuchuje powietrze, które wydaje niski ton (*towstýj*). Z tym instrumentem łączy się też śpiew, gdyż grze na *fłojerze* towarzyszy „burczenie” w krtani (jakby *basso ostinato*<sup>38</sup>). Ten niski dźwięk burdonowy<sup>39</sup> wydobywany jest przez grającego przy użyciu strun głosowych. Na końcu fujarki znajduje się głuchy koniec, nazwany tak, gdyż głos (*duch*) wychodzi przez boczne dziurki, a nie przez dolny otwór.

32 *Ibidem*, s. 11.

33 CZĄSTKA 2006, s. 146.

34 MIERCZYŃSKI 1965, s. 156.

35 MACIJEWSKI 2008b, s. 58.

36 CZĄSTKA 2006, s. 146.

37 SZUCHIEWICZ 1902, s. 86.

38 *Basso ostinato* – stale powtarzający się motyw w basie – najniższym głosie, zob. JACOBS 1993, s. 250.

39 Dźwięk burdonowy (burdon/bourdon) – niski długobrzmiący dźwięk, który występuje w utworach ludowych lub stanowiący podobny efekt dźwiękowy, zob. JACOBS 1993, s. 48.

*Telenka* (*telinka*, *tełénka*) to prosta, bezotworowa rurka. Wykonywano ją najczęściej z leszczyny lub ze zdjętej kory świeżej wierzby. Na dźwięk wpływa ciśnienie wdmuchiwanego w nią powietrza. Dawniej instrument ten używany był podczas wędrówek. Jedną z rąk służyła do gry, podczas gdy w drugiej podróznik trzymał wodze lub torbę<sup>40</sup>. Zagranie na tym instrumencie wyraża się za pomocą słowa *zatelinkaty*<sup>41</sup>. Na *telenke* najczęściej grali chłopcy, którzy sami sporządzali sobie ten instrument<sup>42</sup>.

## Cymbały

Instrumentem rzadko spotykanym na płótnach, jednak stale obecnym w huculskiej kapeli, były cymbały. Ten chordofon prosty wykonywano z drewna bukowego lub grabowego, często z dodatkiem jodły, zwłaszcza w górnej partii<sup>43</sup>. Instrument złożony był z płaskiego, niskiego, trapezoidalnego pudła, zwanego *hołósnycja*<sup>44</sup>. Dłuższy bok zawsze zwrócony był w stronę grajka. Na środku pudła, pomiędzy płytami rezonansowymi, znajdowały się dwa wycięte otwory (*hołósnyký*) pełniące funkcję rezonatorów. Wzdłuż pudła naciągnięte były *pasmá*, czyli układ strun zgrupowanych po cztery, zaczepionych o żelazne czopy wraz z zakrętkami, do których naciągania służył specjalny klucz. Struny przechodziły przez progi oraz *kobyłyny*, które dzieliły je na trzy części, zwane *ławami*. Aby zapewnić instrumentowi większą dźwięczność, a przy tym bardziej stabilną konstrukcję, górna płyta rezonansowa często była lekko zakrzywiona. Na cymbałach wygrywało się dwiema drewnianymi pałeczkami (*palciatký*), o charakterystycznym, nieco wygiętym kształcie. Wykonywane były z jesionu lub wiśni, a muzyk trzymał je pomiędzy palcem wskazującym a środkowym.

## Trembita

Ważną rolę na Huculszczyźnie pełniły także instrumenty sygnalizujące, czyli trembity oraz rogi<sup>45</sup>. Trembita, znana również pod nazwą *trombita*, *trumbeta*, *trymbita*, *trumbita* oraz *trumbet*, jest kolejnym instrumentem klasyfikowanym jako aerofon, a dokładniej labroson<sup>46</sup>. Instrument ten uważany jest za symbol

40 CZĄSTKA 2006, s. 146.

41 MACIJEWSKI 2008b, s. 58.

42 SZUCHIEWICZ 1902, s. 87.

43 MACIJEWSKI 2012, s. 50.

44 SZUCHIEWICZ 1902, s. 84–85.

45 CZĄSTKA 2006, s. 148.

46 Labrosony – instrumenty stroikowe wargowe.

Huculszczyzny. Obecny był podczas wszelkich ważnych wydarzeń i świąt, jednak jego najważniejsza funkcja związana była z wypasami na połoninach. Jako instrument pasterski trembita obwieszczała pasterzom moment rozpoczęcia i zakończenia pracy, służyła też do ostrzegania przed niebezpieczeństwami<sup>47</sup>. Przez wieki był to jedyny instrument, który pozwalał na komunikację na dużą odległość. Warto zwrócić uwagę, że stanowił on także źródło wiedzy o nadchodzących zmianach pogody, gdyż warunki atmosferyczne mogły zmienić intonację wydobywanych dźwięków. Na instrumencie tym przygrywano też podczas wędrówki ze wsi na połoniny (*chid połonynskij, Połonyns'kyj Chid*)<sup>48</sup>.

Najprawdopodobniej obecność tego instrumentu w obrzędowości wiąże się z jego pierwotną funkcją kultową. Gra na trembitcie łączona była z magicznymi rytuałami „przejścia” – ruchu, zarówno w sensie metafizycznym (przejście duszy na drugą stronę), jak i położeniem Ziemi względem Słońca<sup>49</sup>. Sygnały wygrywane na trembitcie chroniły też przed niepożądanymi mocami. Były powiązane z możliwością przekraczania granic między światem żywych a strefą *sacrum*<sup>50</sup>. O rytualnym charakterze obrzędów przejścia pisał Arnold van Gennep<sup>51</sup>. Zauważał, że granica między *sacrum* a *profanum* jest często związana z momentami, które mają na celu wprowadzenie jednostki z jednej sfery życia do drugiej. Strefy te, choć odrębne, są równie mocno oddzielone, jak powiązane. Tematykę tę poruszał także Mircea Eliade, który mimo że dostrzegał podobieństwa między *sacrum* i *profanum* jako integralne części ludzkiego doświadczenia, skupiał się przede wszystkim na ich wyraźnym oddzieleniu i ich roli w sferze religijnej<sup>52</sup>. Podobnie Huculi wierzyli w przeciwstawienie sobie dwóch idei – ciszy oraz hałasu<sup>53</sup>. Cisza kojarzona była ze śmiercią, ciemnością i zimą. Hałas natomiast łączony był z życiem, witalnością, jasnością i wiosną, a więc z obrzędową wrzawą. Rozgraniczenie między hałasem a ciszą można odnaleźć chociażby w obrzędach weselnych czy uroczystościach pogrzebowych. Samo wesele jest przepełnione pieśniami, co umiejscawia je po stronie życiodajnej. Cisza jednak stanowi formę praktyki magicznej i chroni przed złymi wpływami, np. przed przenosinami (*prowodynami*)<sup>54</sup> oraz po nich panna młoda i pan młody nie powinni wydawać żadnego głosu, co ma chronić ich przed

47 MACIJEWSKI 2008a, s. 81.

48 JANICKA-KRZYWDA 2008, s. 101.

49 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 219.

50 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016, s. 192.

51 GENNEP 1981, s. 38.

52 ELIADE 2008.

53 ZAJĄC 2004, s. 68.

54 Przenosiny (*prowodyny*) – moment przeniesienia poślubionej kobiety do męża, wieńczący uroczystości weselne. Pan młody (*kniaź/pan młodyj*) wraz z gronem swoich towarzyszy (drużbowie) zjawiał się konno u oblubienicy i odwoził ją do domu.



szkodliwymi czynnikami z zaświatów<sup>55</sup>. Z drugiej strony, pogrzeb jest przez samą swoją funkcję związany z ciszą, która bezpośrednio odwołuje się do śmierci, ale też bezsilności, czy nawet pewnego bezruchu. Huculi jednak nie łkali i nie lamentowali po zmarłym. Płacz był zabroniony, gdyż mógł opóźnić i utrudnić odejście. Dopiero podczas uroczystego pochodu żałobnicy mogli zacząć szlochać. Wtedy też zaczynały wybrzmiewać dźwięki trembit, które miały poprowadzić duszę w stronę zbawienia. Muzyka lub jej brak stanowiły zasadniczy element kultury ludowej. Ślub i wesele nie są więc zasadniczym przeciwieństwem pogrzebu, podobnie jak *sacrum* nie jest całkowitym zaprzeczeniem *profanum*. Huculskie tradycje nie stawiały uroczystości w opozycji, gdyż zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku hałas i cisza odgrywały swoją rolę. Wszystkie celebracje tego regionu Karpat różnią się swoją formą i przebiegiem, jednak pod względem roli muzyki są niemal homogeniczne.

Rola trembity podczas obrzędów pogrzebowych była kluczowa. Instrument ten towarzyszył żałobnikom m.in. podczas wynoszenia trumny z chaty czy pochodu na cmentarz. Kiedy orszak żałobny stawał nad potokiem i odbywał *oprowody*<sup>56</sup>, trembity wtórowały zawodzeniu uczestników pogrzebu<sup>57</sup>. Przed zamknięciem trumny i spuszczeniem jej do grobu muzycy kierowali górne wyłoty do dołu, w stronę głowy nieboszczyka, aby życzyć mu „szerokiej drogi”<sup>58</sup>. Trembity oraz rogi odprowadzały duszę na cmentarz (*cwyntar*, *kładowyszczce*) i wysyłały zmarłego w „zaświaty”<sup>59</sup>. Podczas pogrzebu możliwe było trembitanie aż sześciu trembit, które wygrywały taką samą melodię, by wzmocnić jej wydźwięk<sup>60</sup>. Według dawnych wierzeń, gdy instrument nie chciał grać, oznaczało to, że dusza zmarłego została obciążona zbyt wieloma grzechami i droga do nieba została dla niej zamknięta. Trembita była też używana podczas egzorcyzmów. Mogła pełnić funkcję oczyszczania i ochrony, miała właściwości apotropaiczne.

Jeszcze w XIX wieku trembity wykonywane były przez samych muzyków. Grali na nich tylko mężczyźni i wykorzystywali ten instrument zarówno solowo, jak i w towarzystwie innych trembit lub rogów. Przed rozpoczęciem gry trembitę przemywało się wodą. Następnie muzyk chwycił ją obiema rękami i lekko odchyłał na skos. Technika gry polegała na różnorodnym łączeniu dźwięków za pomocą *legato*<sup>61</sup> i *non legato*.

55 ŚWIĄTEK 2020, s. 58.

56 *Oprowoody* – ceremonia pogrzebowa, która miała na celu przebaczenie zmarłemu.

57 GAJEK 1929, s. 222–223.

58 MACIJEWSKI 2008a, s. 83.

59 ZAJĄC 2004, s. 158.

60 SZUCHIEWICZ 1902, s. 88.

61 Legato (wł.) – równo, płynnie; sposób artykulacji w grze na instrumentach muzycznych, w której kolejne dźwięki przechodzą płynnie jeden w drugi, są grane bez najmniejszych przerw między nimi.

Instrument wykonywano z drewna świerku (*serdésznyk*, *serdészne deréwo*). Później do wyrobu trembit stosowano blachę. Tradycyjnie jednak drzewo używane w produkcji tego instrumentu nazywano *worina*, co oznaczało, że przynajmniej 10 lat wykorzystywano je już w gospodarstwie. Najczęściej było ono proste, wysokie na mniej więcej 3 metry i rozszerzające się ku dołowi. Uważano, że najodpowiedniejszym materiałem do budowy trembity jest *hromowycia* (*hromówycia*), czyli drzewo, w które uderzył piorun<sup>62</sup>. Ingerencja ze strony natury miała przynieść drewnu część głosu stwórcy pierwszej trembity – bóstwa gromowładnego. Ogień w postaci błyskawicy miał nadać *hromowyci* moc oczyszczającą i ochronną, która następnie została przeniesiona na trembitę.

Podstawową formę trembity uzyskiwano przez rozłupanie drewna zgodnie z naturalnym promieniem pnia. Obrobione drewno miało długość około 2 metrów, a ostatnie 75 centymetrów rozszerzano na kształt stożka. Stworzony szkielet owijało się korą brzozową (*berest*) oraz pokrywało *karukiem*, czyli klejem ze smoły brzozowej. Kora brzozowa musiała być zdarta z drzewa, które rosło nad dzikim potokiem, aby w jej pieśni pobrzmiwał szum wody. Brzozę uważano za drzewo święte i kojarzono z bóstwami płodności, co symbolizowało odrodzenie się życia i nowy cykl wegetacyjny. Na górze instrumentu doczepiano 15-centymetrowy ustnik (*pyszczyk*) wykonany ze śliwy, wierzby lub jawora. Miał on kształt podobny do kielicha. Trembita nie miała otworów palcowych.

## Róg

Rogi (*róh baranowy*, *rih*, *owczarski róg*), podobnie jak trembity, pełniły funkcję sygnalizacyjną. *Rih* miał długość około 1 metra i był lekko zakrzywiony<sup>63</sup>. Ten aerofon wykonywano z drewna świerkowego i używano podczas wypasów na połoninach. Dźwięk rogu wybrzmiewał także, gdy *marżynie*<sup>64</sup> groziło niebezpieczeństwo ze strony drapieżników<sup>65</sup>. Instrument ten pełnił również swoją funkcję podczas bożonarodzeniowego kolędowania<sup>66</sup>. Często róg mógł zastępować trembity w grze zespołowej lub im towarzyszyć.

62 MACIJEWSKI 2008a, s. 77.

63 SZUCHIEWICZ 1902, s. 88.

64 Marżyna – stado owiec lub krów.

65 ZAJĄC 2004, s. 167.

66 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008, s. 63.

## Lira korbowa

Znanym instrumentem na Huculszczyźnie była lira korbowa czterostrunowa. Ten chordofon pojawił się na karpackich terenach na przełomie XVII i XVIII wieku, a wraz z nim rozwinęła się sztuka wschodnich lirników<sup>67</sup>. Byli to zwykle niewidomi profesjonaliści, którzy wykonywali pouczające Psalmy, ale także humorystyczne pieśni i melodie taneczne<sup>68</sup>.

Na lirze korbowej muzyk grał na siedząco. Trzymał instrument na kolanach i operował obiema dłońmi. Korpus liry korbowej ma formę gitary i jest nieco większy od altówki. W środku pudła rezonansowego (*hołósnycia*) znajduje się wnęka o kształcie równoległoscianu. Przechodzą przez nią struny, które są wzbudzone przez nasmarowane kalafonią koło (*koleso*) z drewna bukowego. *Koleso* pełni funkcję smyczka i połączone jest z korbą. Struny skracają się za pomocą klawiatury. Zwolniony przez lirnika klawisz wraca na poprzednie miejsce siłą naturalnego oporu struny. Podczas gry na lirze koło obraca się w sposób ciągły i równomierny.

## MOTYWY IKONOGRAFII MUZYCZNEJ

### Huculska kapela – towarzystwo w obchodach świątecznych

Obecność grajków huculskich utrwalił Fryderyk Pautsch w dziele z 1912 roku zatytułowanym *Huculska muzyka*<sup>69</sup> (inne tytuły: *Grajkwie huculscy*, *Górcy muzykanci*, *Muzykanci*). Obraz przedstawia trzech ujętych w półpostaci mężczyzn, którzy grają na instrumentach. Jeden z nich gra na dutce<sup>70</sup>. Instrument ten składa się z trzech rurek oraz rezerwuarowego zbiornika na powietrze – *micha*, wyrabianego z niewygarbowanej i nieogolonej z włosów koziej skóry. Wąsaty *dutkar* przedstawiony na płótnie wdmuchuje w ustnik (*cycak/sysak*) powietrze, które nadyma *mich*, zgodnie z tradycją umieszczony pod lewym ramieniem<sup>71</sup>. Muzyk przebiera palcami obu rąk po otworach piszczałki melodycznej – *karabki*.

67 CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011, s. 223.

68 MACIJEWSKI 2012, s. 71.

69 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

70 Dutka była znana również pod innymi nazwami. Na Zakarpaciu spotkać ją można było pod nazwą *karabki*, *kozyci* i *koza*, a w Galicji i Bukowinie występowała jako *duda*, *dudka*, *dudoczka*, *koza*, *kobza* czy *kozyci*. Należy jednak zaznaczyć, że błędem jest określanie dud terminem „kobza”. Instrumenty te różnią się bowiem od siebie, a nazewnictwo to wynika jedynie ze zbieżności nazwy, gdyż dudy podhalańskie nazywa się „kozą”.

71 CZĄSTKA 2006, s. 148.

Piszczalną burdonową (*basok*) grajek przerzucił przez prawą rękę zgiętą w łokciu. Drugi mężczyzna gra na fujarce. Jest to prawdopodobnie *sopilka*, gdyż ma sześć otworów gryfowych i wydaje się być za krótka na *fłojirę*. Trzeci z instrumentalistów wygrywa melodię na skrzypcach.



1. Fryderyk Pautsch, *Huculska Muzyka*, inne tytuły: *Grajkowie huculscy*, *Górcy muzykanci*, *Muzykanci*, 1912, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

Kapela huculska często towarzyszyła scenom weselnego orszaku. Tadeusz Rybkowski ukazał ją w swoim dziele *Pochód wesela huculskiego przed cesarzem w Kołomyi*, z cyklu *Podróż inspekcyjna cesarza Franciszka Józefa I po Galicji we wrześniu 1880 r.*<sup>72</sup> (1881). Kolorowej gromadzie przewodzą dwaj mężczyźni dudniący na trembitach, którym towarzyszy *cymbalistyj* oraz *skrypýcznyk*. Za nimi jedzie grupa Huculów uczesanych oraz ubranych w tradycyjny sposób i spoglądających w stronę widowni. Energia bijąca z tego dzieła jest żywa, wręcz wibrująca. Podobną kompozycję Rybkowski wykorzystał na obrazie *Wesele huculskie*<sup>73</sup> (przed 1906). Tam również widoczny jest weselny pochód prowadzony przez muzyków, za którymi podążają para młoda oraz pozostali goście. Podejście artysty jest tu jednak zdecydowanie bardziej opisowe niż emocjonalne. Jego relacja nie wzbudza tak silnych doznań estetycznych, a raczej nosi piętno historyzmu.

72 Akwarela, papier, własność Muzeum Narodowego w Krakowie.

73 Karta pocztowa, własność Biblioteki Narodowej.

## Skupiony instrumentalista

*Skrypicyzyna* skupionego na grze kilkakrotnie przedstawił na obrazach m.in. Kazimierz Sichulski<sup>74</sup>. Dzieło z 1906 roku zatytułowane *Grajek*<sup>75</sup> (inny tytuł: *Wiejski grajek*, 1906) ukazuje wygrywającego melodię Hucuła. Sportretowany muzyk ma bardzo charakterystyczną twarz o nieodgadzionym spojrzeniu. Dłonie, zdecydowanie bledsze niż karnacja twarzy, trzymają skrzypce oraz smyczek. Hucuł palcami naciska struny, których dźwięk równocześnie moduluje pociągnięciami smyczka. Podobny wizerunek Kazimierz Sichulski przedstawił już w okresie międzywojennym w akwareli *Hucuł*<sup>76</sup> (1935), na której widzimy mężczyznę o skupionym wyrazie twarzy grającego na skrzypcach.

Pochodzącego z Huculszczyzny muzyka ukazał także m.in. Wacław Szymanowski na obrazie *Skrzypek huculski*<sup>77</sup> (1885). Dzieło Szymanowskiego jest dynamiczne, a smyczek silnie zaznacza linię diagonalną. Mężczyzna siedzi przed oknem, które wpuszcza delikatne światło. Ma otwarte usta, jak gdyby śpiewał do akompaniamentu skrzypiec. Hucuł przedstawiony na obrazie pojawiał się także w innych dziełach Wacława Szymanowskiego – *Kłótnia Huculów*, *Hucuł* oraz *Hucuł przy wódce*<sup>78</sup>.

Motywy starego mężczyzny grającego na skrzypcach zainteresował również pochodzącego ze Stanisławowa akwarelistę – Emilię Doubrawę. Obraz *Huculska muzyka. Tatarów*<sup>79</sup> (1938) to przedstawienie pełnopostaciowe. Malarz umieścił grajka w otoczeniu natury. Zielone drzewa ukazane zostały za pomocą szybkich oraz pewnych pociągnięć pędzla, dzięki czemu eksponują postać artysty, który w skupieniu gra na instrumencie.

Skrzypek pojawia się też na rysunku Stanisława Witkiewicza (ojca) *Studia Huculów*<sup>80</sup> (ok. 1900). Autor, w przeciwieństwie do poprzednich prac, przedstawił skrzypka nie samotnie, a w towarzystwie drugiego muzyka, który na ramieniu trzyma fujarkę. Obaj ubrani są w tradycyjne stroje ludowe.

W interesujący sposób huculskiego skrzypka zobrazował Fryderyk Pautsch. Dzieło *Naciągający strunę*<sup>81</sup> z 1930 roku przedstawia mężczyznę skąpanego w świetle padającym z okna umieszczonego za jego plecami po lewej stronie obrazu. Hucuł

74 KOZICKI 1928a, s. 7.

75 Pastel, karta pocztowa, ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

76 Akwarela, papier, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

77 Olej, deska, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

78 KOTKOWSKA-BAREJA 1981, kat. nr 56, 60, 61.

79 Akwarela, papier, archiwum Salonu Dziel Sztuki Connaissanceur Kraków.

80 Tusz, pióro, bryistol, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

81 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

nie gra na instrumencie, lecz naciąga strunę, przewleka ją przez otwór w kołku, a następnie nawija zwojami w kierunku główki kołka. Autor, w niezwykle sposób operując światłocieniem, wprowadza widza w intymną scenę, podkreślając tę „świętą” relację pomiędzy grajkim i jego instrumentem.



2. Fryderyk Pautsch, *Naciągający strunę*, 1930, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

Oryginalnym przykładem wykorzystania motywu wywodzącego się z muzycznej kultury Huculów są naczynia autorstwa Wacława Wąsowicza<sup>82</sup>. *Kubek „Muzykantka”* z postacią Huculki ze skrzypcami<sup>83</sup> (1925) oraz *Talerz deserowy z parą Huculów i inicjałami „bk”*<sup>84</sup> (1924–1925) są nietypowe, gdyż na kubku z instrumentem została przedstawiona kobieta, a według tradycji na skrzypcach zasadniczo grali mężczyźni.

82 SKŁODOWSKI 2005, s. 13.

83 Farba, szkliwo, porcelana, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

84 Farba, szkliwo, porcelana, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

## Skrzypek jako gość weselny

Obecność skrzypków egzemplifikowała się również w pracach związanych z huculskim weselem. Był to dla artystów stały, powtarzalny motyw, który miał przede wszystkim znaczenie dla kompozycji. Artystą, który wybierał muzyczne motywy huculskie jako oprawę weselnych uroczystości, był Juliusz Holzmüller. W pracy *Orszak weselny*<sup>85</sup> (przed 1906) autor ukazał Huculów frontalnie, jakby nadciągających z powierzchni płótna wprost na widza. Grupa składa się z panny młodej i pana młodego, drużki oraz skrzypka pędzących przed siebie konno.



3. Kazimierz Sichulski, *Wesele huculskie*, 1938, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, za: SARKADY 2014.

Do tego tematu kilkakrotnie powracał również Kazimierz Sichulski. Jedną z pierwszych wersji *Wesela huculskiego*<sup>86</sup> (inne tytuły: *Pochód weselny Huculów*, *Powrót od ślubu*, *Powrót nowożeńców na Huculszczyźnie*, 1909) przedstawia orszak weselny, który wylania się z górskiego wąwozu, podążając wprost na zaśnieżoną dróżkę. Po lewej stronie obrazu znajduje się drużba, który niesie w dłoni drzewko weselne (*derewcé*)<sup>87</sup>. Mężczyzna trzyma za uzdę wierzchowca pana młodego. Obok

85 Karta pocztowa, własność Biblioteki Narodowej.

86 Olej, płótno, własność Muzeum Mazowieckiego w Płocku.

87 *Derewcé* – drzewo weselne, wierzchołek jodły. Drzewko strojono podczas jednego z etapów zaślubin, który określano jako *zaprósiny* (*zaprošyny*). Weselny rekwizyt przyozdabiany był wiązką kaliny, owsem i czerwoną włóczką.

*kniazia* na drugim koniu zasiada *kniahynia*. Za zakochanymi Hucułami dostrzec można dwie starsze osoby, być może są to *matka* i *batko weselni*. Po prawej stronie płótna znajduje się druhna, która prowadzi konia panny młodej. Zza krawędzi obrazu wyłania się druga młoda kobieta, którą przysłania *skrypýcznyk*, całkowicie pochłonięty muzyką i wpatrujący się skupionym wzrokiem w smyczek poruszający się po strunach.

W latach 30. XX wieku powstała kolejna wersja *Wesela huculskiego*<sup>88</sup> (1938), o zbliżonej kompozycji do wersji z 1909 roku. Artysta umieścił weselny orszak w letniej scenerii i na bardziej rozbudowanym tle krajobrazowym. Kompozycję obrazu buduje zakole rzeki, przez którą płyną dwaj Huculi. Na pierwszym planie odbywa się pochód weselników, który obserwuje lud, zebrany na przeciwległym brzegu. Wśród biesiadników znajdują się panna młoda oraz pan młody, którzy jako jedyni poruszają się konno. Towarzyszą im krewni i przyjaciele wędrujący pieszo. Również na tym obrazie jedną z centralnych postaci stanowi skrzypek, który zgodnie ze zwyczajem wygrywa melodie pod śpiew „chóru”.

Podobną kompozycję ma stworzona przez Kazimierza Sichulskiego ilustracja zamieszczona w publikacji Ferdynanda Ossendowskiego zatytułowanej *Huculszczyzna: Gorgany i Czarnohora*<sup>89</sup> (*Wesele*, niedatowany). Charakterystyczne jest jednak, że warstwę muzyczną stanowi nie tylko skrzypek, ale też dwaj trembitarze, umieszczeni na drugim planie z lewej strony płótna.

Kolejną wersją *Wesela huculskiego*<sup>90</sup> jest reprodukcja znana z monografii artysty autorstwa Władysława Kozickiego<sup>91</sup> (1927). Prawą stronę obrazu na pierwszym planie wypełnia sylwetka družki, odwróconej plecami do widza. Towarzyszy jej skrzypek, umieszczony w lewym rogu płótna. Mężczyźni nadano te same rysy co w poprzednich dziełach. W centrum kompozycji znajdują się państwo młodzi, oddalający się w stronę lasu. Jadą oni konno po wijącej się drodze. Obydwoje odwracają głowy, aby w geście pożegnania pozdrowić podążający za nimi orszak.

Motywy związane z celebracjami Hucułów zainteresowały również Fryderyka Pautscha, który dał wyraz swojej fascynacji ludową kulturą Karpat w obrazie zatytułowanym *Wesele huculskie*<sup>92</sup> (inne tytuły: *Wesele chłopskie*, *Bachanalia*, 1913). Artysta w specyficzny sposób zakomponował przestrzeń płótna. Na pierwszym planie znajduje się grupa osób ujęta jakby w zwężającą się ku górze ludzką piramidę, którą wieńczy wizerunki panny młodej i pana młodego. Poniżej Pautsch umieścił około 30 osób skłębionych w niewielkiej przestrzeni. Są to starsi i młodszy

88 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej.

89 OSSENDOWSKI 1936, s. 100–101.

90 Olej, czarno-biała reprodukcja, KOZICKI 1928a, s. nlb. 3.

91 *Ibidem*.

92 Olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.





4. Fryderyk Pautsch, *Wesele huculskie*, inne tytuły *Wesele chłopskie*, *Bachanalia*, 1913, olej, płótno, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, za: JANKOWSKA-MARZEC 2013.

mężczyźni oraz kobiety z dziećmi. Kompozycja zdaje się przedstawiać tylko część zebranych na weselu osób, a zamykają ją dwa wizerunki. Z prawej strony jest to chłopiec, który łąpczywie pije wino prosto z dzbana, natomiast z lewej strony znajduje się brodaty skrzypek, przytulający swój instrument do policzka. Warto zwrócić uwagę na alternatywny tytuł tego dzieła, który zainteresował także Agnieszkę Jankowską-Marzec<sup>93</sup>. Dzieło nazywane było *Bachanalia*, co nawiązywało do tradycji starożytnej i dionizyjskich uroczystości. Było to bowiem określenie nadane obrzędom ku czci boga Bachusa (w mitologii greckiej – Dionizosa), o charakterze orgiastycznym i misteryjnym. Zebrani mieszkańcy jednoczyli się w alkoholowym upojeniu, porwani przez spontaniczne wybuchy energii, zabawy i potrzeby uwolnienia seksualnego napięcia. Ta nietypowa rytualna forma służąca zaspokojeniu pragnień pojawiła się ponownie na przełomie wieków w dyskursie

93 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 157.

dotyczącym nowej wizji antyku. Fryderyk Nietzsche<sup>94</sup> wprowadził wtedy pojęcie żywiołu dionizyjskiego<sup>95</sup>, który najpełniej miał się objawić w pieśni oraz tańcu. Czynności ruchowe podjęte w takt pulsujących życiem melodii miały prowokować zachowania nieskrępowane, który wyzwoliłyby pierwotne instynkty. Zdaniem filozofa była to najprostsza droga do zbudowania autentycznego, głębokiego związku człowieka z naturą. Zgadza się to ze światopoglądem Huculów, którzy tworzyli obraz swojej tożsamości oraz otaczającej ich idyllicznej krainy na podobieństwo natury. Również kosmogonia huculska została ustanowiona w oparciu o symbiozę z naturą, co jest bliskie greckim ideałom.

## Odpoczywający muzykant

Fujarki są jednym z najczęściej występujących instrumentów w dziełach o tematyce huculskiej. Wizerunki grajków pojawiają się na kilku obrazach Kazimierza Sichulskiego. Pierwszym z nich jest *Niedziela*<sup>96</sup> z 1907 roku. Artysta ukazał trzech huculskich młodzieńców w odświętnych strojach, odpoczywających pod drzewem. Dwoje z nich słucha melodii wygrywanej przez Hucula siedzącego pośrodku. Dźwięk wydaje długa pasterska *fłojira*.

Kazimierz Sichulski powrócił do tematu grającego na piszczalce muzyka w obrazie *Muzykanci*<sup>97</sup> (1934). Przedstawia on dwóch huculskich górali, którzy odpoczywają na hali wśród wysokich drzew iglastych. Jeden z młodzieńców przygotowuje się do gry na klawercie<sup>98</sup>. Jego towarzysz wprawia się w grze na długiej fujarce. Po liczbie otworów palcowych można przypuszczać, że również jest to *fłojira*.

Także inni artyści podejmowali motyw grajka z fujarką. Stanisław Dębicki<sup>99</sup> wybrał podobny wątek co Kazimierz Sichulski we wcześniej omawianym obrazie *Niedziela*. W swoim dziele zatytułowanym *Niedziela w górach*<sup>100</sup> przedstawia odpoczywającą grupę Huculów. Być może usiedli oni na trawie po niedzielnym nabożeństwie w cerkwi, widocznej na drugim planie. Na obrazie znajduje się mężczyzna, który trzyma *fłojirę* lub *telenkę*. Pozostali Huculi czekają zamysleni na pierwsze dźwięki jednej z tradycyjnych pieśni.

94 NIETZSCHE 1907, s. 25, 47, 58.

95 GŁOWIŃSKI 1977, s. 353–406.

96 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

97 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

98 MACIJEWSKI 2008b, s. 56. Na Huculszczyźnie występowały trzy rodzaje tych instrumentów.

99 BEDNARSKA/BEDNARSKI 2009, s. 18.

100 Karta pocztowa Wydawnictwa H. Altenberga Lwów, własność Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

Zachwycony obrzędowością i religijnością Hucułów Kazimierz Sichulski przedstawił męczyznę z fujarką także w *Tryptyku huculskim*<sup>101</sup> (ok. 1907). Na pierwszym panelu znajdują się dwie młode dziewczyny z dzbanem ubrane w bogate stroje. Środkowy panel ukazuje niewidomego chłopca z laską pasterską i świecą. Na trzecim panelu odnaleźć można muzykanta z fujarką oraz chłopca wyciągającego dłoń i rozpościerającego palce, jakby w geście pojednawczym lub uspokajającym.

Interesującym przykładem obecności fujarki w sztuce polskiej związanej z Huculszczyzną jest także jedno z przedstawień zalotów<sup>102</sup>. Był to etap prowadzący do zaślubin, w którym młodzieniec (parobek, *łegin*) próbował wszelkich sposobów, by uzyskać przychyłność swojej wybranki. Przedstawił go na obrazie Juliusz Zuber. Płótno *Zaloty*<sup>103</sup> (1886) ukazuje moment, gdy przed chatą młodzieniec wygrywa na fujarce melodię dla zasłuchanej kobiety. Para ubrana jest w charakterystyczne stroje ludowe. Stojąca boso Hucułka w oczekiwaniu oparła dłonie na biodrach. Siedzący mężczyzna błagalnym wzrokiem spogląda na nią i wypatruje znaków świadczących o tym, że jego zaloty zostaną przyjęte. Pracę artysty, podobnie jak dzieła wspomnianego wyżej Wacława Szymanowskiego, według Magdaleny Mních „usytuować należy pomiędzy tzw. «realizmem społecznym» lat 60. i 70. XIX wieku a narodowo-patriotycznym stosunkiem artystów Młodej Polski do wsi huculskiej”<sup>104</sup>.

## Grajek w drodze

Na fujarkach wygrywali także muzycy przedstawieni w drodze przez połoniny. Obraz zatytułowany *Ślepy huculski chłopiec*<sup>105</sup> (1913) Kazimierza Sichulskiego przedstawia dwoje dzieci karpackich górali. Grajek umieszczony po prawej stronie zasłania oraz odsłania otwory palcowe i wykonuje melodię, w którą wsłuchuje się niewidomy Hucul. Chłopiec idzie przed muzykującym towarzyszem oparty o laskę pasterską. Ten sam grający na instrumencie bohater pojawia się w dziele z 1919 roku, zatytułowanym *Pokłon pasterzy*<sup>106</sup>. W tej pracy muzykant towarzyszy drugiemu młodzieńcowi. Oboje przedstawieni zostali z profilu. Fujarka jest najjaśniejszym elementem obrazu, przez co wzrok widza skupia się na palcach artysty rozłożonych na jej otworach.

101 Gwasz, papier, archiwum Sopotkiego Domu Aukcyjnego.

102 Etapy zalotów huculskich (*Obzoryny* oraz *Swátanie*) opisał szczegółowo Włodzimierz Szuchiewicz, zob. SZUCHIEWICZ 1902, s. 14–15.

103 Olej, płótno, archiwum portalu Artinfo.pl.

104 MNICH 2005, s. 63.

105 Tempera, papier, własność Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

106 Tempera, tektura, archiwum domu aukcyjnego DESA Unicum.

*Hucul z piszczałką* Władysława Jarockiego<sup>107</sup> zdaje się mieć przyjazne usposobienie, gdyż pod jasnym obfitym wąsem maluje się delikatny uśmiech. Mężczyzna idzie przez połoniny podpierając się o laskę.

Także rzeźba z wytwórni artystycznej Władysława Miecznika *Hucul grający na fujarce*<sup>108</sup> (po 1962 – według modelu z lat 30. XX w.) ukazuje postać kroczącego grajka w huculskim stroju. Podstawa jest prostopadłościenna i wykonana z marmuru. Podobny kształt, jednak o mniejszym zarysie, ma niewielki cokół pod postacią. Chłopiec jest przedstawiony w dynamicznej pozie, lekko wygięty do przodu, oparty na lewej nodze oraz ubrany w powiewającą długą koszulę.

Odrębnym motywem jest grający na piszczałce Hucul, którzy podąża z większą grupą na jarmark. Wielokrotnie przedstawiał go Kazimierz Sichulski, ukazując grajka zawsze w tej samej pozie i o tej samej fizjonomii – *Huculi w świetle księżycy*<sup>109</sup> (ok. 1905–1910), *Huculi*<sup>110</sup> (niedatowany), *Huculi*<sup>111</sup> (1922). Mężczyzna na wszystkich przedstawieniach delikatnie pochyla głowę do przodu i wdmuchuje powietrze w instrument. Ma ciemne włosy do ramion, kapelusz na głowie oraz ciepłe okrycie narzucone na ramiona. Towarzyszą mu Huculi oraz Huculki, którzy idą pieszo lub jadą konno.

Wyraźnie zainspirowany schematem muzyka wypracowanym przez Kazimierza Sichulskiego, podobną tematykę podjął później Waław Wąsowicz w swoim dziele *Huculi w drodze*<sup>112</sup> (1924). Tutaj również wśród większej grupy idzie skupiony na grze Hucul z nieco zwieszoną głową. Podobnie Józef Jaroszyński przedstawia karpaccich górali przemierzających przełęcz na obrazie *Huculi – na przełęczy*<sup>113</sup> (niedatowany). Jadą oni konno wśród ostrych skalistych szczytów, z wygrywającym na piszczałce mężczyzną na czele. Agnieszka Jankowska-Marzec zauważa, że muzyk, który prowadzi pochód („grajek-przewodnik”), przywołuje antyczną symbolikę, w której muzyk jest przewodnikiem ludzkich dusz. Przypuszcza ona, że jest to prawdopodobnie skutek obecności mitu Orfeusza w europejskich tradycjach<sup>114</sup>.

107 Własność Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce.

108 Brąz patynowany, marmur różowy, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

109 Olej tektura, własność Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

110 Olej, płótno naklejone na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

111 Akwarela, gwasz na podrysowaniu ołówkiem, papier, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

112 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

113 Olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

114 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 147.

## Trembitar-pasterz

Trembita najczęściej przedstawiana była w taki sposób, by wyznaczyć linię diagonalną płótna lub zwrócić uwagę na wertykalizm dzieła i dodatkowo je „wydłużyć”. Trembitara-pasterza przedstawił na swoim płótnie zatytułowanym *Hucul*<sup>115</sup> (1905) Kazimierz Sichulski. Mężczyzna ukazany został z profilu na tle drewnianej chaty. Muzyk dmie w instrument, trzymając go obiema rękami. Prawa ręka jest nieco bardziej wysunięta i podpira trembitę mniej więcej na jednej trzeciej jej długości.

Grający na trembitcie góral został ukazany w podobny sposób na późniejszym obrazie Sichulskiego, jednak autor obrócił go i ukazał widzowi jego plecy. Dzieło *Huculi w Karpatach*<sup>116</sup> nadaje trembitarowi rolę przewodnika rodziny w drodze na jarmark lub targ, omówioną już wcześniej podczas opisu huculskich fujarek.

Polski malarz Mieszko Jabłoński urodzony pod koniec XIX wieku również zainteresowany był tematyką związaną z Karpatami ukraińskimi. Trembitom poświęcił środkową kwaterę *Tryptyku huculskiego*<sup>117</sup> (niedatowany). Artysta przedstawił trzech muzyków, którzy wdmuchują powietrze w pyszyczki instrumentów. Stoją oni na szczycie góry, a za nimi rozciąga się widok na rozległy maszyn górski. Pozostałe kwatery przedstawiają kontynuację tej sceny. Z lewej strony na ogrodzonej połoninie pasą się kozy. Scena po prawej ukazuje kochanków odpoczywających wśród drzew.

Również Fryderyk Pautsch zrobił z trembitarów bohaterów kilku swoich płócien. Dzieło, które stworzył pod koniec lat 20. – *Trombity*<sup>118</sup> (1928), ukazuje trzech muzyków w strojach ludowych. Artysta zatrzymał huculską muzykę w karpackim krajobrazie, jednak górski pejzaż namalował dość schematycznie.

Drugi z obrazów Fryderyka Pautscha jest nieco nietypowy. Dzieło zostało zatytułowane *Hucul grający na dudach*<sup>119</sup> (1938), nie są to jednak ani dudy, ani huculska *dutka*, lecz trembita ukazana w bardzo dużym skrócie perspektywicznym<sup>120</sup>. Instrument wydaje się przez to wyjątkowo krótki i nieproporcjonalny wobec dłoni muzyka.

Także Władysław Jarocki przedstawił grajka z trembitą, jednak w bardzo statyczny sposób. Niedokończony płótno, które choć powstało w 1958 roku, kontynuuje estetykę z początku XX wieku, nosi tytuł *Hucul*<sup>121</sup> (1958). Bohaterem

115 Olej, płótno dublowane, archiwum DESA Dzieła Sztuki i Antyki w Krakowie.

116 Olej, płótno, reprodukcja znana z KOZICKI 1928a, s. nlb. 7

117 Olej płótno, archiwum Salonu Dzieł Sztuki Connaissanceur Kraków.

118 Olej, tektura, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

119 Olej, płyta, archiwum Domu Aukcyjnego DESA Unicum.

120 OBORNY 2015, s. 31.

121 Olej, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego.

obrazu jest starszy mężczyzna w prostym stroju, który trzyma dłonie na trembitcie obróconej wylotem do dołu. Jego twarz jest łagodna i zamyślona, ale powściągliwa w emocjach. Dumający w pojedynkę pasterz zdaje się być zawieszony w czasoprzestrzeni. Sytuacja przedstawiona na obrazie nie odwzorowuje zaobserwowanego przez artystę zdarzenia, lecz jest przez niego wyreżyserowana.

Inną pracą, na której pojawia się trembita, jest dzieło Zofii Stryjeńskiej. Plan-sza zatytułowana *Ubiór mężczyzny z okolic Worochty na Huculszczyźnie*<sup>122</sup> (1939) stanowiła część teki *Polish Peasants Costumes*. Trembitar został przedstawiony w indywidualnym, charakterystycznym dla artystki stylu<sup>123</sup>. Formy są lekko zgeometryzowane, a barwy żywe i nasycone. Muzyk ukazany został w dynamicznej pozie, gdy podnosi prawą nogę i zgina ją w kolanie. Grajek w tym samym czasie dmie w instrument oparty o podpórkę. Używanie podstawki nie było jednak powszechnie praktykowane, gdyż huculska trembita była stosunkowo lekka. Warto zaznaczyć, że to właśnie jej masa spowodowała, iż jedynie na Huculszczyźnie mógł wygrywać na niej tylko jeden muzyk. W innych regionach Karpat instrument ten trzymają dwie osoby<sup>124</sup>. Trembita ma kolor szary z czarnymi wstawkami obwiedzionymi złotymi elementami. Najprawdopodobniej nie jest to tradycyjny instrument drewniany, lecz blaszany. Ta odmiana była niekiedy malowana aluminową farbą i stosowana najczęściej w Rachowie, Kwasach oraz we wsiach dorzecza Cisy<sup>125</sup>. Wymienione miejscowości leżą w niedalekiej odległości od Worochty, z której według artystki pochodził przedstawiony góral.

## Trembita jako element życia i śmierci

Stryjeńska ukazała trembitę także w dziele zatytułowanym *Zaloty huculskie*<sup>126</sup> (po 1935). Głównym tematem obrazu są zakochani pogrążeni w intymnej rozmowie. Być może para spotkała się, gdy ona wracała z targu, a on schodził z połonin. Hucułka siedzi na koniu w tradycyjnym stroju i z przewiązanym przy dłoni *kołaczki*, czyli naczyniem na wódkę<sup>127</sup>. Tuż przed kobietą stoi jej wybranek, oparty o trembitę i podpala iskrą fajkę Hucułki.

122 Litografia ręcznie kolorowana gwaszem, karton, własność Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

123 LENARTOWICZ 2008, s. 265.

124 CZĄSTKA 2006, s. 149.

125 MACIJEWSKI 2008a, s. 79–80.

126 Gwasz, papier naklejony na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego REMPEX.

127 SZUCHIEWICZ 1902, s. 321.

Zgodnie z tradycją instrument pojawiał się również na dziełach uwieczniających pogrzeby, chociażby w twórczości Edmunda Bartłomiejczyka. W pracy zatytułowanej *Pogrzeb huculski*<sup>28</sup> (ok. 1937–1938) artysta oddaje się w pełni maestrii warsztatowej, dzięki której odkrywa tajemnicę przemijania. Nie tylko odtwarza szczegóły ludowej ceremonii, ale tworzy wyrazisty obraz Hucułów w czasie uroczystości pogrzebowych, cechujący się silną ekspresją i sugestią emocjonalną. Na pierwszym planie dwaj trembitarze dmą w swoje instrumenty skierowane ku górze. Dudniący dźwięk towarzyszy żałobnikom, którzy na drugim planie wędrują przez pomost. Przejmująca kreska oraz nasycenie czerni i bieli nadają grafice silny ładunek emocjonalny, spotęgowany jeszcze bardziej przez posępną wymowę dzieła. Nie jest ono przepełnione patosem, jednak wyczuwalna jest obrzędowa dostojność i powaga.



5. Edmund Bartłomiejczyk, *Pogrzeb huculski*, ok. 1937-38, drzeworyt, papier, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, za: KOWALSKA 1963.

## Huculski myśliwy

Róg wzbudzał większe zainteresowanie w okresie międzywojennym. Pojawiał się najczęściej w przedstawieniach ukazujących typ Hucuła-myśliwego. Jeszcze na początku XX wieku myślistwo (*strilectwo*) było powszechnym zajęciem<sup>129</sup>. Kazimierz Sichulski kilkakrotnie przedstawił ten ludowy typ. W pracy *Huculski myśliwy*<sup>130</sup> (1927) ukazał Hucuła, który po polowaniu przysiadł pod drzewem. Jedną dłoń trzyma na opartej o ziemię strzelbie, a w drugiej dzierży róg. Przed mężczyzną leży truchło upolowanego przez niego jelenia.



6. Kazimierz Sichulski, *Huculski myśliwy*, 1927, gwasz, tempera, akwarela, karton, archiwum Domu Aukcyjnego Ostoya w Warszawie, fot. strona internetowa Artnet.com: <https://www.artnet.com/artists/kazimierz-sichulski/huculski-my%C5%9Bliwy-Sfe75h4Uu5lGyTCPeaX-8Q2> [dostęp: 07.08.2023].

Motyw został powtórzony w dziele *Jeleń*<sup>131</sup> (inny tytuł *Władca gór*, 1928). Tutaj jednak huculski myśliwy nie odpoczywa, a dumnie stoi nad ustrzelonym jeleniem z dużym porożem. Nieustraszony mężczyzna zdaje się patrzeć, jak leżące na pokrytej ściółką ziemi zwierzę wydaje ostatnie tchnienie. O profesji Hucuła świadczy długa strzelba (*kris*), prawdopodobnie na krzemień (*zámok kremenówyj*), z odchodzącym od niej pasem. Myśliwy ma także przewieszony przez ramię róg myśliwski oraz zdobioną skórzaną torbę (*tabiwka*).

Nieco inny portret huculskiego myśliwego Sichulski przedstawił na autolitografii pochodzącej z *Teki myśliwskiej*, zatytułowanej *Hucul*<sup>132</sup> (inny tytuł *Hucul grający na rogu*, 1928). Mężczyzna ujęty w półpostaci dmie w róg podczas polowania lub przed polowaniem, gdyż strzelba spoczywa jeszcze na jego plecach. Hucul został ukazany pierwszoplanowo na tle bliskiego mu kulturowo pejzażu.

129 KOLBERG 1970, s. 185.

130 Gwasz, tempera, akwarela, karton, archiwum Domu Aukcyjnego Ostoya w Warszawie.

131 Olej, reprodukcja czarno-biała znana z „Sztuki Piękne” R. 5, Kraków 1929, s. 69.

132 Autolitografia, papier z *Teki myśliwskiej*, Zakład Graficzny Pillera-Naumanna, Lwów 1928, s. nlb. 10, własność Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.



## Lirnik – ten, który widzi i wie więcej

Lirnik stanowił popularny temat w XIX-wiecznej literaturze oraz malarstwie. Ta postać była niejako symbolem, czy też znakiem mającym przypominać o przeszłości narodu i jego świetności oraz nawoływać do walki o niepodległość<sup>133</sup>. Mężczyzna grający na lirze kieruje myśli w stronę legendarnego Wernyhory, który przepowiadał przyszłość ziem polskich i ukraińskich<sup>134</sup>. Postać wędrownego śpiewaka wieszczącego przyszłe losy, a także sławiącego minione wieki nawiązuje do tematu „matki Ukrainy”.

Artystą, który często powracał do motywu Hucuła-lirnika, jest Teodor Axentowicz. Folklor góralski pojawia się w jego twórczości w latach 80. i 90. XIX wieku<sup>135</sup>. Malarz po raz pierwszy wprowadził go do *Panoramy Racławickiej*<sup>136</sup> (1893–1894), gdzie lirnik (*did*) stoi w grupie modlących się pod krzyżem postaci<sup>137</sup>. Podczas pracy nad obrazem artysta często podróżował do Jamna i Kołomyi oraz okolicznych miast i wsi, co umożliwiło mu zapoznanie się z życiem mieszkańców Karpat ukraińskich.

Malarz powracał do tej postaci i najczęściej utrwał muzyka przemierzającego zaśnieżone tereny Huculszczyzny. Grajek pojawiał się w obrazach poświęconych obyczajowości górali. Dostrzec go można w tłumie podczas obchodów święta Jordanu<sup>138</sup>. Artysta wybierał chwile uroczyste



7. Tadeusz Axentowicz, *Lirnik*, 1916, olej, płótno, archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski, fot. strona internetowa Polskiego Domu Aukcyjnego: <https://polski-domaukcyjny.com.pl/oferta/sztuka-dawna/lirnik?auction=16> [dostęp: 07.08.2023].

133 JANKOWSKA-MARZEC 2013, s. 43.

134 KASJAN 1962, s. 51–119.

135 OBORNY 2015, s. 30.

136 Olej, płótno, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

137 OKOŃ 1992, s. 18.

138 M.in.: *Święto Jordanu*, inny tytuł: *Święcenie wody*, 1893, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Poznaniu; *Święto Jordanu*, 1895, olej, płótno, własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

i poważne<sup>139</sup>. Jego płótna i litografie ukazują huculski lud w sposób nastrojowy i pełen skupienia. Jako tło dla swych scen malarz wybierał zimowy pejzaż, nadający obrazowi poetycką aurę i wrażenie intymności. Na białym tle wyróżniają się również barwne ubrania świętującej gromady. Na niektórych obrazach znajduje się także cerkiew lub drewniana chata, które przykuwają uwagę nietypowymi detalami, np. oryginalnym kształtem kopuły.

Obrazy Teodora Axentowicza przedstawiające lirnika wpisują się w nurt dzieł symbolicznych, które związane były z upływem czasu, starością oraz przemijaniem. Starzec przemieszczał się sam lub z małą dziewczynką. *Stary lirnik*<sup>140</sup> (nie-datowany) oraz *Stary muzyk*<sup>141</sup> (inny tytuł: *Lirnik*, nie-datowany) ukazują portret siwowłosego, łysiejącego muzyka z długą brodą, ubranego w grube, ciemny płaszcz. Mężczyzna w samotności z trudem porusza się po zasypianym śniegiem terenie, opierając ciężar ciała o łaskę (*pálycia*). Instrument ma przewieszony przez lewe ramię. Poziom obrazów różni się, gdyż w ostatnim okresie twórczości artysta nazначzył swoje płótna manierą, która wynikała być może ze spadku inwencji twórczej. Z tego samego powodu tematy były wielokrotnie powtarzane.

*Lirnik*<sup>142</sup> (nie-datowany) przedstawia huculskiego grajka w innej scenerii. Siedzi on pod drzewem i gra melodię. Jego oczy zasnutę są mgłą, co wpisuje się w legendę o darze duchowego widzenia, który mieli posiadać niewidomi muzycy. Melancholijne spojrzenie utkwione jest w odległym punkcie, poza ludzką świadomością.

Znaczący zbiór stanowią obrazy, na których lirnikowi towarzyszy mała dziewczynka. Axentowicz przedstawił tę niecodzienną parę w drodze, idącą w różnych układach – obok siebie lub gdy jedna postać wyprzedza drugą<sup>143</sup>. Niekiedy w tle kompozycji głównym bohaterom obrazu towarzyszy grupa Hucułów w tradycyjnych strojach. Czasami pojawiają się także chaty o bielonych ścianach i strzechowym dachu. Interesująca jest akwarela *Stary lirnik*<sup>144</sup> (nie-datowany), gdyż ukazuje scenę krótko przed wspólną wędrówką lub po niej, gdy lirnik spoczywa oparty

139 KLEIN 1926/1927, s. 295.

140 Olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

141 Olej, deska, archiwum Domu Aukcyjnego Sotheby's.

142 Olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art.

143 M.in.: *Na gromniczną*, nie-datowany, olej, płyta, archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss Art; *Dziewczyzna i lirnik*, ok. 1900, olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art; inny tytuł *Dziad Wędrowni, Lirnik i dziewczyna*, ok. 1900, olej, tektura, własność Lwowskiej Galerii Sztuki; *Lirnik*, nie-datowany, olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM; *Z Huculszczyzny. Powrót z cerkwi*, nie-datowany, olej, płótno naklejone na tekturę, archiwum Domu Aukcyjnego Agra-Art; *Lirnik i dziewczyna*, nie-datowany, olej, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM.

144 Akwarela na podrysowaniu ołówkiem, archiwum Salonu Dzieł Sztuki Connaissance w Krakowie.

o pień drzewa, a dziewczynka spogląda za siebie i go obserwuje. W pracach urzeka typowa dla malarza dbałość o szczegóły, która łączy się ze swobodą malarską przedstawienia.

Teodor Axentowicz zebrał niektóre z tych dzieł w cykl *Starość i młodość*, pobudzający refleksję nad przemijaniem<sup>145</sup>. Tematyka wanitatywna przejawia się w wizerunkach dwóch postaci. Starzec ma werystycznie ujętą twarz, z którą kontrastuje lico młodej dziewczyny lub młodzieńca, odpowiadające akademickim kanonom piękna. Starszy mężczyzna pojawia się u boku młodej osoby, co nadaje dziełu wydźwięk metaforyczny. W ten sposób malarz przedstawia kolejne etapy życia człowieka, przywdziane w kostium sceny rodzajowej, którą mógł zobaczyć podczas jednej ze swoich podróży w Karpaty.

Obrazy ukazujące lirnika powtarzała później uczennica Teodora Axentowicza – krakowska malarka Józefa Maria Józefowicz, np. w pracy *Lirnik*<sup>146</sup> (niedatowany). Pod wpływem swego nauczyciela wybierała podobne motywy i tematy oraz stosowała zbliżoną manierę malarską.

Postać muzyka grającego na lirze dwukrotnie przedstawił także Kazimierz Sichulski, np. na kompozycji zatytułowanej *Lirnik*<sup>147</sup> (inny tytuł: *Ślepy lirnik*, 1909). Pole obrazu wypełnia pięć postaci. Największa z nich oraz przedstawiona najbardziej szczegółowo to lirnik usytuowany po prawej stronie. Starszy mężczyzna spogląda niewidomymi oczyma w dal, kierując wzrok ponad horyzont. Lirę ma przewieszoną przez ramię na czerwonym pasie w czarne geometryczne wzory. Za mężczyzną stoi para Hucułów – kobieta i mężczyzna. Oboje przypatrują mu się z zaciekawieniem. Obraz dopełniają wizerunki dwóch chłopców w strojach ludowych. Starszy z nich stoi po lewej stronie i spogląda na grajka. Młodszy został umieszczony właściwie poza polem obrazu, a widz widzi tylko wylaniającą się główkę okoloną ciemnymi włosami.

Drugie, znacznie późniejsze z dzieł Kazimierza Sichulskiego również zatytułowane jest *Lirnik*<sup>148</sup> (1923–1925). Artysta powrócił do tematu, jednak zmienił otoczenie głównej postaci. Siwowłosy i brodaty muzyk znajduje się w centrum kompozycji. Zasiadł on pod drzewem i gra na instrumencie opartym o swoje kolana. Tuż obok niego, u jego stóp siedzi chłopiec. Nogi ma skrzyżowane, a między

145 Należą do nich np. *Starość i młodość*, niedatowany, olej, płótno, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM; *Lirnik*, niedatowany, pastel, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego; *Starość i młodość*, niedatowany, akwarela, pastel, tektura, archiwum Domu Aukcyjnego Polswiss Art; *Lirnik*, 1916, olej, płótno, archiwum Polskiego Domu Aukcyjnego Wojciech Śladowski.

146 Olej, tektura, archiwum Sopotckiego Domu Aukcyjnego.

147 Olej, płótno dublowane, archiwum Domu Aukcyjnego DESA UNICUM.

148 Olej, płótno, czarno-biała reprodukcja znana z KOZICKI 1928a, s. nlb. 31.

kolanami trzyma kapelusz z dużym rondem. Nakrycie głowy odwrócone jest fałdą górną do dołu, jakby młodzieniec czekał na darowiznę. Za postaciami widoczne są wozy konne i zabudowania. Być może lirnik wygrywa swe melodie na targu lub jarmarku huculskim.

Postać huculskiego muzykanta znalazła swoje miejsce także w twórczości Fryderyka Pautscha. Płótno *Żebracy i lirnik*<sup>149</sup> (1917) ukazuje lirnika siedzącego wśród ubogich na tle jarmarcznej wrzawy. Obraz namalowany został szybkimi pociągnięciami pędzla. Postaci nie są przedstawione szczegółowo, jednak lirnik wyróżnia się wraz ze swoim instrumentem ulokowanym na kolanach.

## Zakończenie i wnioski

Obserwacja Huculów stanowiła natchnienie dla artystów, czego świadectwem są liczne obrazy przedstawiające życie codzienne, a także wyjątkowe święta czy nawet zaledwie migawki z rzeczywistości karpackiego ludu. Terenami Karpat Wschodnich oraz ich mieszkańcami zainteresowała się liczna rzesza polskich artystów. To właśnie na podstawie ich twórczości można określić postawę światopoglądową, która była wspólna dla całego środowiska polskiej inteligencji przełomu XIX i XX wieku. Za wyborem malarstwa o tematyce huculskiej stała popularna chłopomania czy też ideologia „chłopomańska”. Obrazy polskich artystów najlepiej reprezentowały stereotypy panującego kultu ludowości. Artyści tworzyli wizerunki Huculów na tle gór i lasów. Postaci niekiedy przybierały jednak sztuczne, akademickie pozy, które kontrastowały z tradycyjnymi strojami czy otoczeniem. Zdarzały się przypadki, w których instrumenty stanowiły rolę pierwszoplanową – przedłużenie „ja” reprezentowanego przez muzyka-modela – medium, które wyrażało emocje zamknięte w kruchym ludzkim ciele.

Historia malarstwa związanego z Huculczyzną nie kończy się jednak na wieku XIX, a znacząco rozwija się także w XX stuleciu. W sztuce polskich artystów działających na przełomie XIX i XX wieku trudno jest jednak odnaleźć wszystkie instrumenty. Na obrazach nie pojawiają się chociażby *drymba* czy *bubeń*. Poprzez muzykę i instrumenty ludowe mieszkańcy Huculczyzny kultywowali swoje rodzime tradycje. Obecność instrumentarium w sztuce była reakcją na potencjał huculskiego świata, który dostrzegli malarze. Z każdym płótnem artyści wnikali coraz głębiej w ulotny i niezdefiniowany świat ludowej pierwotności wschodnich Karpat. Kultura ludowa niestety często jednak była sprowadzana do świąt, radosnej zabawy i słonecznej pogody.

149 Olej, tektura, własność Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie.

Obecność instrumentów w sztuce związanej z Huculszczyzną ma także wymiar metafizyczny. Muzyka instrumentalna stanowiła bowiem o harmonii wszechświata, gdyż odzwierciedlała harmonię duszy. Instrumenty stały się więc symbolem doskonałości i całkowitego porozumienia między człowiekiem a resztą świata. Poprzez grę na instrumencie Huculi zawierali pakt z naturą. Twórczość związana z huculską muzyką stawała się furtką do innego, metafizycznego świata. Warstwa obrazowa niesie ze sobą intuicyjne przeczucia, że poza ramami płótna dzieje się to, co niesamowite.

Polska sztuka XIX i XX wieku, tak obfita w etnograficzno-muzyczne wątki, pokazuje tożsamość społeczności huculskiej i uczestniczy w łańcuchu tradycji, w który wierzili XIX-wieczni chłopomani<sup>150</sup>. Wrażliwość dźwiękową przeistacza we wzruszenia malarskie, zbudowane za pomocą języka barw, gestów i symboli. Dźwięki zostają zapisane na płaszczyźnie płótna. Dla artystów instrumenty stanowiły element z pogranicza – stawały się magicznymi artefaktami<sup>151</sup>. Wizualizowały to, co niematerialne – energię, którą niesie melodia. Malarze utrwalali ulotne zjawiska i dopełniali dźwięk obrazem. Dzieła, które zawierały elementy muzyczne, poza przeniesieniem pewnej aury są świadectwem roli muzyki w codzienności i ogólnie w kulturze. Instrumenty towarzyszyły obrzędom i stawały się kolejnym wyrazem religijności czy przeżyć metafizycznych. Zajmowały także miejsce w codziennym życiu świeckim. Towarzyszyły nawet w sytuacji, gdy jednostka była szczególnie podatna na silne emocje, np. podczas zalotów, ślubów i wesel, a także w trakcie uroczystości pogrzebowych. Stawały się metaforą egzystencji, przedstawionej na kanwie codzienności i wynikającej z niej żywotnej kakofonii. Ta mieszanka dźwięków stanowi niejako esencję człowieczeństwa. Charakterystyczne było przedstawienie Huculów „oderwanych od świata” – skupionych na grze. Siła emocji wyzwalanych muzyką przeniknęła przez wrażliwość XIX- oraz XX-wiecznych artystów i została uchwycona poprzez kontury, barwy i faktury.

---

150 ZAJĄC 2004, s. 79.

151 OBORNY 2015, s. 8.

## Bibliografia

- BAUDOIN DE COURTENAY-EHRENKREUTZ-JĘDRZEJEWICZOWA 2005 – Cezaria Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, *Łańcuch tradycji. Teksty wybrane*, wybór: Lech Mróz, Anna Zadrożyńska, Warszawa 2005.
- BEDNARSKA/BEDNARSKI 2009 – Zofia Bednarska, Tadeusz Z. Bednarski, *Krakowskim szlakiem Stanisława Dębickiego*, Kraków 2009.
- CZĄSTKA 2006 – Justyna Cząstka, *Muzyka Huculszczyzny (Karpaty Ukrainie) w świetle materiałów źródłowych i badań własnych*, [w:] Czarnohora. Przyroda i człowiek, red. Mateusz Troll, Kraków 2006, s. 141–155.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2008 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *Huculskie Rizdwo – przemiany folkloru muzycznego i obrzędowego*, [w:] *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego 2006 „Za głosem trembity”*, red. Jan Stęszewski, Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 53–76.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2011 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *O uchwytnych zapożyczeniach i ich chronologii w tradycji muzycznej Huculów*, [w:] *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców*, red. Mateusz Troll, Agata Warchalska, Kraków 2011, s. 213–229.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2014 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *Kolędowanie na Huculszczyźnie*, Kraków 2014.
- CZĄSTKA-KŁAPYTA 2016 – Justyna Cząstka-Kłapyta, *The function and genesis of the musical instrument „trombita” with special focus on the Hutsul region*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia” 2016, t. 23, s. 187–196.
- ELIADE 2008 – Mircea Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa 2008.
- GAJEK 1929 – Józef Gajek, *Huculskie obrzędy rodzinne i doroczne*, „Teatr Ludowy: miesięcznik Związku Teatrów Ludowych” 1929, t. 12, s. 229–234.
- GENNEP 1981 – Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Warszawa 1981.
- GŁOWIŃSKI 1977 – Michał Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni: studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 353–406.
- GORZKOWSKI 1881a – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 143, s. 1–2.
- GORZKOWSKI 1881b – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 144, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881c – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 145, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881d – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 146, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881e – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 161, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881f – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 165, s. 1.
- GORZKOWSKI 1881g – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 171, s. 1–2.
- GORZKOWSKI 1881h – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 172, s. 1.

- GORZKOWSKI 1881i – Marian Gorzkowski, *Szkice z Białej Krynicy: stolicy Metropolii Starowierców rosyjskich*, „Czas” 1881, nr 173, s. 1–2.
- HICKS 2018 – Dan Hicks, *The Material-Cultural Turns event and effect*, [w:] *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, red. Dan Hicks, Mary C. Beaudry, Oxford 2018, s. 25–98.
- HICKS/BEAUDRY 2018 – Dan Hicks, Mary C. Beaudry, *Introduction: Material culture studies: reactionary view*, [w:] *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, red. Dan Hicks, Mary C. Beaudry, Oxford 2018, s. 1–22.
- JACOBS 1993 – Arthur Jacobs, *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993.
- JANICKA-KRZYWDA 2008 – Urszula Janicka-Krzywda, *Połoniny niesamowite (z demonologii Huculów)*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 75–92.
- JANKOWSKA-MARZEC 2013 – Agnieszka Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013.
- KASJAN 1962 – Jan Mirosław Kasjan, *Wernyhora: zarys dziejów postaci w literaturze polskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu: Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1962, z. 6, s. 51–119.
- KLEIN 1926/1927 – Franciszek Klein, *Teodor Axentowicz*, „Sztuki Piękne” 1926/1927, R. 3, s. 285–302.
- KOLBERG 1882 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 1, Kraków 1882.
- KOLBERG 1883 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 1, Kraków 1883.
- KOLBERG 1888 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 3, Kraków 1888.
- KOLBERG 1889 – Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. 4, Kraków 1889.
- KOLBERG 1970 – Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, cz. 1, oprac. Adam Demartin, Bogusław Linette, Medard Tarko, Wrocław–Poznań 1970.
- KOLBERG 1971 – Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, cz. 2, oprac. Adam Demartin, Bogusław Linette, Medard Tarko, Wrocław–Poznań 1971.
- KONDRACKI 1935 – Michał Kondracki, *Muzyka Huculszczyzny*, „Muzyka Polska: kwartalnik poświęcony zagadnieniom życia muzycznego w Polsce: organ Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej” 1935, t. 7, s. 186–202.
- KOTKOWSKA-BAREJA 1981 – Hanna Kotkowska-Bareja, *Wacław Szymanowski 1859–1930*, Warszawa 1981.
- KOWALSKA 1963 – Bożena Kowalska, *Edmund Bartłomiejczyk*, Warszawa 1963.
- KOZICKI 1928a – Władysław Kozicki, *Kazimierz Sichulski*, Warszawa 1928.
- KOZICKI 1928b – Władysław Kozicki, *Władysław Jarocki*, Warszawa 1928.
- KRAJEWSKI 2013 – Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- LENARTOWICZ 2008 – Światosław Lenartowicz, *Zofia Stryjeńska 1891–1976*, Kraków 2008.
- MACIJEWSKI 2008a – Ihor Macijewski, *Huculska trembita*, [w:] *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego 2006 „Za głosem trembity”*, red. Jan Stęszewski, Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 77–86.

- MACIJEWSKI 2008b – Ihor Macijewski, *Muzyka huculska w kontekście międzykulturowym*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 43–64.
- MACIJEWSKI 2010 – Ihor Macijewski, *Huculska dutka*, [w:] *Kultura współczesnej Huculszczyzny*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Jan Stęszewski, Kraków 2010, s. 93–100.
- MACIJEWSKI 2012 – Ihor Macijewski, *Muzyczni instrumenty Huculiw (Музичні інструменти гуцулів)*, Winnycia (Вінниця) 2012.
- MAJBRODA 2016 – Katarzyna Majbroda, *Zredefiniować rzecz: antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*, „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1, s. 7–14.
- MIERCZYŃSKI 1965 – Stanisław Mierczyński, *Muzyka Huculszczyzny*, Kraków 1965.
- MNICH 2005 – Magdalena Mnich, *Stanisław Grocholski (1860–1932) – życie i twórczość. Próba monografii*, praca magisterska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 2005.
- NIETZSCHE 1907 – Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przekł. Leopold Staff, Warszawa 1907.
- OBORNY 2015 – Aneta I. Oborny, *Zobaczyć muzykę źródeł. Muzyka i ludowe instrumenty muzyczne w malarstwie polskim*, Szydłowiec 2015.
- OKOŃ 1991 – Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe: studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.
- OSSENDOWSKI 1936 – Ferdynand Antoni Ossendowski, *Huculszczyzna: Gorgany i Czarnohora*, Poznań 1936.
- SARKADY 2014 – Nalan Sarkady, *Huculskie skarby – sztuka Huculszczyzny ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej*, Przemyśl 2014.
- SCHMIDT 2008 – Wiktoria Schmidt, *Rola skrzypiec w muzyce huculskiej*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 65–74.
- SKŁODOWSKI 2005 – Jan Skłodowski, *Huculszczyzna w grafice polskiej do roku 1945*, Poronin 2005.
- SZEKSPIR 1870 – William Szekspir, *Kupiec wenecki*, przekł. Leon Ulrich, Warszawa 1870.
- SZUCHIEWICZ 1902 – Włodzimierz Szuchiewicz, *Huculszczyzna: z 21 ilustracjami*, t. 2, Lwów 1902.
- ŚWIĄTEK 2020 – Adriana Świątek, *Huculskie peregrynacje weselne. Obrzęd weselny jako widowisko kulturowe*, Warszawa–Kraków 2020.
- TRZESZCZYŃSKA 2008 – Patrycja Trzeszczyńska, *Huculszczyzna i ukraińskie Karpaty w kulturze polskiej dawniej i dziś*, [w:] *Huculi, Bojkowie, Łemkowie, tradycja i współczesność – materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po drugiej stronie dialogu – wybór listów i fotografii*, red. Justyna Cząstka-Kłapyta, Kraków 2008, s. 29–42.
- VINCENZ 1980 – Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie: Prawda starowieku – obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny huculskiej*, Warszawa 1980.
- WAGILEWICZ 1844a – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 2, nr 15, s. 161–177.
- WAGILEWICZ 1844b – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 28, s. 16–27.



- WAGILEWICZ 1884c – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 29, s. 48–60.
- WAGILEWICZ 1884d – Jan Wagilewicz, *O mieszkańcach wschodniej części gór karpackich*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1844, t. 4, nr 30, s. 73–85.
- WAJGIEL 1887 – Leopold Wajgiel, *O Huculach: zarys etnograficzny*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1887, t. 11, s. 49–86.
- ZAJĄC 2004 – Paweł Zając, *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*, Kraków 2004.
- ZAWADZKI 1872a – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 383, s. 291–292.
- ZAWADZKI 1872b – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 385, s. 323–324.
- ZAWADZKI 1872c – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 387, s. 360–362.
- ZAWADZKI 1872d – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 390, s. 407–408.
- ZAWADZKI 1872e – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1872, t. 15, nr 391, s. 425–426.
- ZAWADZKI 1873a – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 428, s. 167–170.
- ZAWADZKI 1873b – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 430, s. 205–206.
- ZAWADZKI 1873d – Władysław Zawadzki, *Huculi: Szkic etnograficzny*, „Kłosy: czasopismo ilustrowane, tygodniowe, poświęcone literaturze i sztuce” 1873, t. 17, nr 431, s. 223–224.