



POLSKA SZTUKA LUDOWA

*Redaguje zespół kierowników Sekcji Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej
Redaktor Naczelny Tadeusz Zyglar * Wydawca Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej
* Sekretarz Redakcji okładka i układ graficzny Barbara Suchodolska * klisze Państwowe
Warszawskie Zakłady Graficzne * tłoczono w drukarni Ministerstwa Sprawiedliwości
w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Galewskiego * Redakcja i Administracja
Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej — Warszawa, Krakowskie Przedmieście 15.*

POLSKA SZTUKA LUDOWA

Miesięcznik, Organ Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
Ежемесячный журнал

L'ART POPULAIRE POLONAIS
Revue mensuelle.

POLISH PEASANT ART
Monthly revue

T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE
Dynowski Witold — Historycyzm w sztuce ludowej cz. IV.

O P R A C O W A N I A
Seweryn Tadeusz — Czechosłowacka Sztuka Ludowa (na tle wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie).
Żywirski Maria — Zdobienie rzeźbą w drewnie chaty kurpiowskiej cz. I. Szczyt.
Reinfuss Roman — Wełniane torby góralskie.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y
Modzelewska Wanda — Parę uwag o przewlekaniu na tiulu.
Milan Gaspar — Bratysława. O słowackiej sztuce ludowej.
Żakowsha Maria — Bluzka haftowana ze Słupi Starej. Ludowa rzeźba świecka. Z piśmiennictwa. Z Kroniki Sekcji zdobnictwa i budownictwa P. I. B. S. L.



C III 1038



D 59-3/79/n

60,-

Ryc. 1. Polichromowany piec. Słowacja wg. Vaclavika

HISTORYCYZM W SZTUCE LUDOWEJ

C Z Ę Ś C IV.

WITOLD DYNOWSKI

Nawiązując do poprzednich wypowiedzi wypadnie dodać, że etnografom często przychodzi się mozolić nad tym, jak wobec piętrzących się trudności w sposób poprawny odtworzyć obraz „początków” i przekształceń w kręgu ludowej twórczości artystycznej. Wysiłki te wprawdzie nie zawsze bywają uwieńczone pełnym rezultatem. Nie zawsze też po za środowiskiem etnografów, wysiłki te i ich wyniki są właściwie rozumiane i przyswajane. Wystarczy tutaj przytoczyć dość szeroko rozpowszechniony zwyczaj swoistego określania stosunku poszczególnych wytworów kultury i sztuki ludowej do tła cywilizacyjnego. Często mówi się, że taki czy inny wytwór „spotyka się”, co w gruncie rzeczy niczego nie określa i bez bliższego sprecyzowania pozbawione jest głębszego sensu. W określeniu „spotyka się”, najczęściej streszcza się cała bezradność badacza, zwłaszcza w stosunku do metryki wytworu — jego przeszłości i pochodzenia. Otóż taki czy inny wytwór nie może się tylko „spotykać”, jest to zbyt daleko posunięte uproszczenie; wytwór musi być albo zrośnięty z zespołem kulturowym i w tym wypadku musi on posiadać właściwe miejsce w szeregu rozwojowym oraz mniejszą lub większą ilość jemu współrzędnych w innych szeregach, bądź też jako zwiastun nowego układu stosunków cywilizacyjnych nawet gwałtownie odcinając się od przeszłości, zawsze jednak powinien pozostawać w jakimś logicznym związku z całokształtem przemian w zespole. W każdym innym mniej wyraźnym przypadku wytwór taki istotnie tylko „spotyka się”, nie reprezentując nic po za tym i nie odzwierciedlając w kulturze środowiska żadnych istotnych wydarzeń.

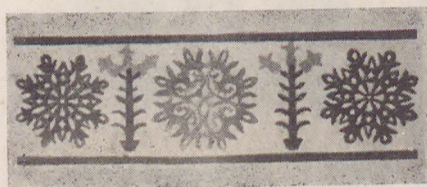
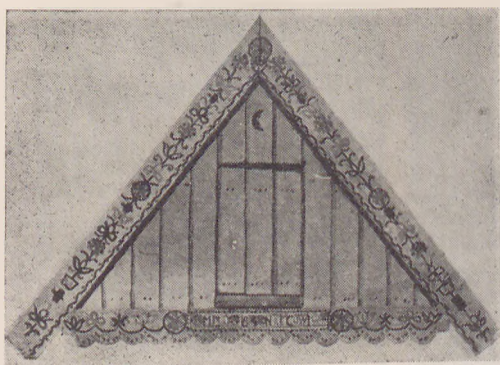
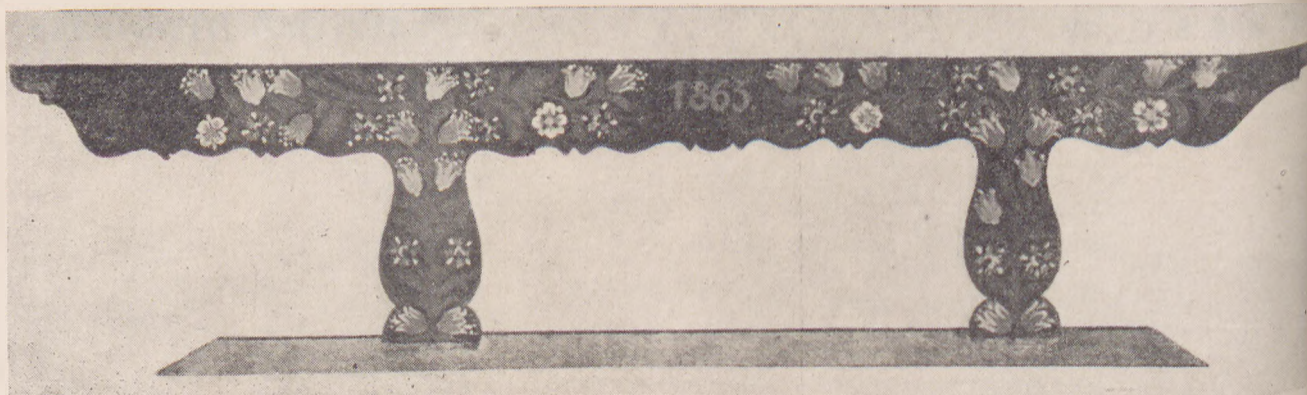
Nie ulega wątpliwości, że przy „wypełnianiu ram” zakreślonych rozwojem historycznym, pewna ilość wytworów, o których da się powiedzieć niewiele więcej ponad to, że się „spotykają”, mogła trafić do kultury i sztuki ludowej. Być może w niektórych wypadkach da się stwierdzić, że



2



3



te luźno występujące wytwory, trafiając na podatny grunt
zdołały tu i owdzie się przyjąć. Być może nawet da się
stwierdzić, że wytwory te kojarząc się ze zrębem kultury
środowiska zdołały wejść w pełny jej system i w jakimś
stopniu wzbogacić skarbnice ludowej twórczości artystycznej.
Błędem atoli było by budować na tych przesłankach
jakieś szersze koncepcje, gdyż taki czy inny, luźnie wystę-
pujący wytwór, czy też nawet „spotykająca się” pewna ich
ilość nie będą w stanie zastąpić ani ogniw brakujących
w łańcuchu przemian, ani też nie wypełnią luk powstałych
w procesie przetwarzania. To też zmierzając do ustalenia
związków pomiędzy twórczością historyczną i tradycyjną
oraz dążąc do uwypuklenia przejawów paralelizacji zjawisk
podstawowych (przede wszystkim wpływających z tych
samych kierunków przeobrażeń), w dalszych wywodach
całkowicie odgradzimy się od wszelkiej przypadkowości.
Nie będą więc nas interesowały ani wytwory o niepewnej
pozycji w zespołach kulturowych, ani też procesy o małym
rezonansie i o krótkim, przemijającym żywocie. Dociekani-
swe natomiast skierujemy ku zjawiskom typowym, kształ-
tującym się na długiej i ciągłej fali historycznej. Uwa-
gą wkraczamy w krąg zagadnień bezpośrednio nas intere-
sujących.

Układ stosunków cywilizacyjnych w Europie po usta-
bilizowaniu się osadnictwa pod pewnym względem
będzie przypominać zjawisko powstałe w wyniku połączenia
naczyń wypełnionych (wyrównanie poziomu). Co-
raz wyraźniej bowiem rysuje się obraz, gdzie rozpędzo-
ne koło historii rozmachem swym wiąże i jednoczy bliżej
i dalej położone skupiska ludzkie. Co więcej, sprężynę
obrotami koła historii dotychczas obce sobie społeczności
zostają jakby ustawione na równoległych torach, wzdłuż
których w następstwie wzajemnych oddziaływań pocze-



8



9

się formować i narastać paralele cywilizacyjne. W ten sposób na różnorodnym etnizmie ludów, które skolonizowały Europę, jakby na wielokorzennym pniu rozrosła się bujnie korona, gdzie każda gałąź i każdy listek został uszlachetniony historyczną szczepionką. Poza tym z przenikaniem światła historycznego w krąg zamkniętych układów cywilizacyjnych świata plemiennego, jako skutek, będziemy również łączyli proces dekompozycji kulturalnej i początki tworzenia się odrębnych poziomów cywilizacyjnych wewnątrz grupy. Z oświecenia źródłowego wynika bowiem, że z rytmem przemian historycznych sprzęgały się przede wszystkim warstwy eksponowane, ekonomicznie silniejsze i w skutek tego zarówno dawka, jak i sposoby działania szczepionki historycznej w kulturze tych środowisk były inne niż w zespołach kulturowych przetwarzanych przez najszerze rzesze ludności. Podchodząc od tej strony do zagadnienia dekompozycji i punktu zwrotnego w dziele budowania kultury i sztuki nie możemy jednak poprawnie skonstruować podziału, który odseparowałby kulturę góry od dolów społecznych (zastrzeżenie to w całej rozciągłości da się zastosować zarówno do wczesnych, jak i późniejszych czasów historycznych). W dowolnie bowiem wziętym momencie historycznym nie ustawała wymiana treści kulturowych między zespołami już to zacieśniając, już to zluźniając łączące je węzły, zawsze jednak jednocząc środowisko wspólnym kierunkiem przeobrażeń. Gdybyśmy stosunek ten porównali do słupka barwnej substancji, wypełniającej przezroczyste naczynie, — góra wypadłaby bardziej nasyciona, podczas, gdy spód zdradzał by o wiele mniejsze nasilenie pigmentacji. Warstwy zaś pośrednie, nie tworząc nigdzie wyraźnego przejścia, dawały by całą gamę odcieni, ale, i to jest właśnie najważniejsze, że tego samego koloru.



10



11

Ryc. 8. Fragment polichromii pieca kuchennego m. Cataja, Słowacja wg. Vaclavika. Ryc. 9. Polichromowany krzyż nagrobkowy Słowacja wg. Vaclavika. Ryc. 10. Polichromia ściany m. Kanovice Słowacja wg. Vaclavika. Ryc. 11. Fragment polichromii zewnętrznej ściany budowli, okolice Kelnihi, Biskupice, Słowacja wg. Vaclavika.

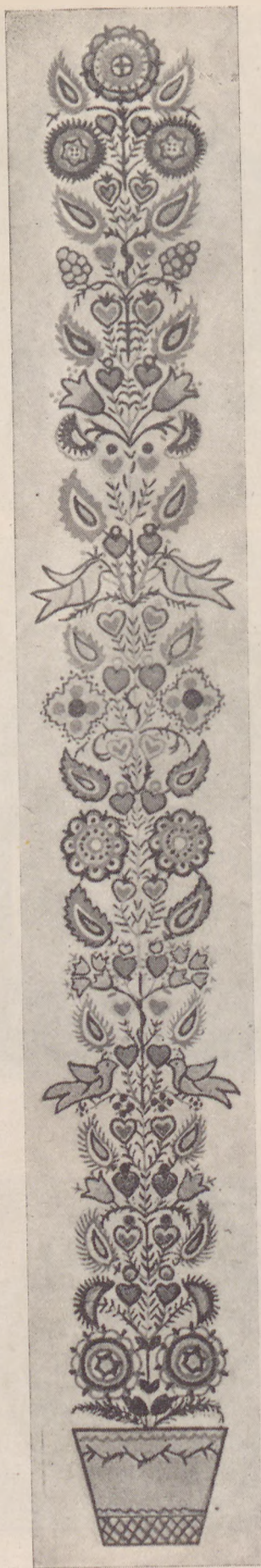


Рис. 12. *Fragment polichromii ścianny Słowacja wg. Vaclavika.*

ИСТОРИЧНОСТЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА.

Связь между историческим и традиционным творчеством может быть правильно определена при условии, если мы опираемся на характерных, типичных явлениях. Поэтому в своих рассуждениях мы отмежевываемся от всякой случайности: нас не будут интересовать произведения, не имеющие более устойчивых позиций в культуре отдельных групп, ни процессы с малым резонансом, ни скоропреходящие процессы. После того, как улеглись великие колонизационные движения, в формировании цивилизационных отношений в Европе мы можем видеть зачатки процессов, нивелирующих этнические особенности отдельных племен. Ход истории своим размахом связывает и объединяет как соседствующие с собой, так и дальше одно от другого находящиеся скопления людей. Больше того, связанные ходом исторических событий общества, до этого чуждые себе, как бы ставятся на параллельные пути, вдоль которых, в результате взаимно оказываемого влияния, начали формироваться и нарастать цивилизационные параллели. Таким образом, на разнородном этнизме народов, колонизировавших Европу, как бы на пне с многочисленными корнями, буйно разрослось дерево, в котором каждая ветка и каждый листок облагорожен исторической прививкой.

L'HISTORICISME DANS L'ART POPULAIRE.

Il faut prendre les phénomènes types pour base si l'on veut construire des relations entre la création historique et la création traditionnelle. Voilà pourquoi nous retranchons dans nos considérations tout ce qui est accidentel, nous ne nous arrêtons ni aux productions dont la position est incertaine dans les arrangement de culture, ni aux procès manquant de résonance et de courte durée. Dans l'arrangement des relations culturelles en Europe, après l'extinction des grands mouvements colonisateurs, nous pouvons apercevoir les commencements des procès de nivellement des différences ethniques des tribus.

La roue de l'histoire dans sa révolution accélérée, entraîne et unit des groupes humains proches et lointains. Il y a encore cela en plus, que le mouvement rotatoire de la roue de l'histoire rapproche des sociétés naguère étrangères les unes aux autres et les place sur des voies pour ainsi dire parallèles. C'est là que commence l'échange mutuel d'influence et qu'on voit se former et croître des parallèles de civilisation.

C'est ainsi que sur l'ethnisme divers des peuples qui colonisèrent l'Europe comme sur un tronc aux racines multiples, le temps fit croître une exubérante cime où chaque branche, chaque rameau s'ennoblit d'une greffe historique.

HISTORICISM IN POPULAR ART.

A proper construction of the union between historical and traditional creation is possible under the condition that typical phenomena will be taken for basis.

In our considerations we except all accidentalities, we shall not be interested in products which have an uncertain position in the cultural set, nor in processus which happen without resonance and are of short duration.

In the arrangement of civilised relations in Europe, after the abating of great colonising movements, we can discover the beginning of process of levelling all ethnical differences.

The accelerated rotation of the wheel of History now in full speed, binds and unites near and more distant groups of peoples. Societies alien to one another, caught by the wheel of History seem to be placed on parallel lines along which, as a consequence of mutual reactions, a civilizational parallel began to form and to grow. In this manner, on the diversified ethnicism of the peoples which have colonised Europe, as on a many-rooted stem, an exuberant crown has expanded where on every branch, on every leaf a historical and ennobling element has been grafted.



Polichromia pieca kuchennego. Słowacja wg Vaclavika.



Drzeworyt z okładki katalogu wystawy czechosłowackiej sztuki ludowej
w Muzeum Narodowym w Warszawie – marzec – kwiecień 1949 r.

CZECHOSŁOWACKA SZTUKA LUDOWA

Na tle wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie

TADEUSZ SEWERYN

Wystawa czechosłowackiej sztuki ludowej, którą w marcu 1949 podziwialiśmy w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie, była nie tylko aktem kulturalnego zbliżenia polsko-czechosłowackiego i nie tylko wspaniałą manifestacją olbrzymich wartości artystycznych, jakie cechują sztukę ludową Słowaków i Czechów, ale i zadokumentowaniem tych wielkich zasobów sił u naszych pobratymców zza Tatr i Olzy, które zadecydowały w historii o istnieniu i trwaniu narodu czeskiego i słowackiego. Ilekroć bowiem obcujemy z przejawami kultury ludowej Czechosłowacji, uprzedzamy sobie fakt, że odkąd w bitwie pod Białą Górą położony został kres czeskiej warstwie szlacheckiej, lud czeski i słowacki budowaniem kultury własnej, niejako na wyspie w morzu germańskim, wypełnił blisko trzechwiekową pustkę w pisanej historii narodu.

Nie bez przyczyny dopiero socjalistyczny rząd

Republiki Czechosłowackiej uznał za konieczne, aby w dobie pogłębiania wzajemnej przyjaźni z swym najbliższym sąsiadem, pokazać zagranicą naprzód nie sztukę poszczególnych artystów czechosłowackich kształconych w akademiach, ale przede wszystkim sztukę ludową.

Wystawa czechosłowackiej sztuki ludowej w Warszawie interesuje nas jeszcze z innego względu. Nie jest to przypadkowy zestaw eksponatów jedynie dla nasycenia oczu, ani też ambi- cjonujące się wielością i bogactwem naśladownictwo sławnej Národopisnej vystavy českoslovanskej w Pradze w r. 1895. Wystawa warszawska wiąże się organicznie z nowym nurtem ujawniającym się w etnografii czechosłowackiej i z nową postawą badaczy względem zjawiska sztuki. Daje temu zresztą wyraz katalog wystawy ze słowem wstępnym Piotra Tucznego i dr S. Kowaczewiczowej - Żuffowej.

Z A Ł O Ż E N I A T E O R E T Y C Z N E B A D A Ń N A D S Z T U K ą L U D O W ą W C Z E C H O S Ł O W A C J I

Pod względem metodycznym odgradza się dzisiejsza etnografia czechosłowacka od rodzimej metody statycznej zadowalającej się morfologią opisywanego przedmiotu, typologią oraz romantycznym psychologizowaniem, a włącza się do szeregu nauk historycznych i w oparciu o marksistowskie zasady dialektycznego materializmu wytycza sobie rozległe horyzonty.

W sprawach sztuki etnografia czechosłowacka wysuwa problematykę zgodną z powyższymi założeniami. Szuka więc nowego stosunku do sztuki

ludowej i całej kultury ludowej, z góry zakładając, że tworzywo to ma być użyte w budowie kultury państwa socjalistycznego. Sztuka przede wszystkim jest nadbudową ustroju społecznego i warunków gospodarczych, a nie wolnym przejawem „psychiki” ludu. To jest podłoże materialistyczne sztuki i niejako gleba, w której tkwi jej korzenie i z której czerpie ona soki żywotne. Oderwawszy ją od tej gleby i zawiesiwszy korzenie jej w powietrzu, w atmosferze estetyki romantycznej, pozbawiamy ją rumieńców życia. Sztuka

ludowa rozwijała się zdala od obszarów objętych gospodarką kapitalistyczną i klasowym zróżnicowaniem. Gdzie kosztem wyzysku chłopą, jego niewoli społecznej i gospodarczej, wzrastały dobra materialne prywatnego posiadacza środków produkcji—nie było warunków sprzyjających rozwojowi sztuki jako nadbudowy kultury materialnej. Dlatego twórczość artystyczna omijała czworaki fornali, a rozkwitała w innym typie gospodarki, gdzie wprawdzie panowała prywatna własność środków produkcji, ale użytkowanie ich ograniczało się do zaspakajania potrzeb własnych.

Każdy więc wytwór sztuki jest wyrazem potrzeb życiowych twórcy, jako też gromady, której służy. A potrzeby te odnoszą się nie tylko do materialnych spraw utylitarnych życia codziennego, ale i do obrzędowych, a więc społecznych, także religijnych, magicznych, a także estetycznych.

Potrzeby te, wyraźnie zarysowujące się w życiu ludu, choć nie jednocześnie — bo np. potrzeby estetyczne uważać należy za historycznie późniejsze — nie mogą być wyłączone z badań nad sztuką ludową. Ograniczenie bowiem badań wyłącznie do opisu przedmiotu sztuki, albo też do typologicznego uszeregowania lub geograficznego rozmieszczenia, czy też wykrycia wpływów i stopnia naśladownictwa — nie określa jeszcze tego, co w teorii materialistycznej jest rzeczą najważniejszą — momentu genetycznego sztuki i jej roli życiowej.

W związku z tym, jak stwierdza w swym artykule w katalogu wystawy dr S. Kowaczewiczowa-Zuffova, daje się zauważyć w okresie społecznego zróżniczkowania rozszczepienie sztuki na dwie sprzeczne z sobą kategorie, a mianowicie — „z jednej strony na twórczość ludową, której estetyczna funkcja uzależniona jest w sposób trwały od celów i zamierzeń pozaestetycznych, z drugiej zaś strony na sztukę klasy panującej, w zakresie której następuje przesunięcie punktu ciężkości w coraz to większym stopniu na jej funkcję estetyczną, doprowadzając wreszcie do tego, że sztuka staje się celem samym w sobie”. „Czysta sztuka“ — mówi dalej autorka, jest kresem rozwoju sztuki. Stworzyła ją warstwa, która w swym rozwoju dziejowym wraz z właściwymi jej warunkami ekonomicznymi zbliżała się do swego kresu.

Podniesienie sztuki z upadku, przywrócenie jej wielkich zadań społecznych, może dokonać się na drodze przywrócenia jej związku czynników estetycznych z innymi potrzebami życia. Na tym polega znaczenie sztuki ludowej w obecnym momencie dziejowym i powód opieki, jaką państwo socjalistyczne otacza tę sztukę.

PROBA MATERIALISTYCZNEJ METODY EKSPOZYCJI DZIEŁ SZTUKI

Wystawa podzielona została wedle wskaźnika terytorialnego na 2 części: Czechy z Morawami z jednej, a Słowaczną z drugiej strony. Podział ten starano się uzasadnić motywami historyczno-ekonomicznymi, a mianowicie faktem, że w Czechach i na Morawach już przed stu laty rozpoczął się proces rozkładu sztuki ludowej pod wpływem rozwoju przemysłu fabrycznego i form kultury burżuazyjnej, właściwej systemowi gospodarki kapitalistycznej, — gdy tymczasem na Słowacznę, odciętej od tych prądów a pozostającej jeszcze w II poł. w. XIX w warunkach cechujących gospodarkę samowystarczalną, zachowała sztuka ludowa swą żywotność, której byt i rozwój przedłużył się w wiek XX.

W związku z tym Słowaczyna mogła dać pełniejszy wyraz swej sztuki ludowej od Czech i Moraw, gdzie świadomość wartości sztuki ludowej i energiczne zbieractwo okazów tej sztuki do celów muzealnych nie rozwinęło się na czas, wobec imponującej społeczeństwu cywilizacji kapitalistycznej. Takie ostre przeciwstawienie kontrastów charakteryzuje wymienione kraje jeszcze z grubsza. W istocie bowiem Słowaczyna jeszcze

do niedawna była terenem, na którym równolegle rozwijały się skrajne typy gospodarki pastersko-szałańskiej obok przemysłowej i rolniczo-prymitywnej, dysponującej narzędziami nowoczesnej techniki. Do niedawna jeszcze ręcznie ryzowane czerpaki robiono tu obok fajansów na cynowej polewie, a strój ludowy szyty z materiałów fabrycznych zdobiono w sposób dawny.

Przepełnienie wystawy jest więc tylko podziałem dokonany z grubsza, w ramach którego sam obszar Czech i Moraw podzielony został na 8 regionów: 1) Czechy zachodnie, 2) południowe, 3) północno-wschodnie, 4) Wyżyna czesko-morawska, 5) Morawy południowe, 6) środkowe, 7) północne, 8) wschodnie

Słowaczyna zaś podzielona została na 5 stref geograficznych. Nadto w każdej z nich zaznaczono ważniejsze ogniska etnograficzne.

W każdym z wymienionych regionów, droga analizy czynników, składających się na powstanie materialnych wytworów kultury, ustalono zespół historycznie i przyrodniczo określonych cech, które starano się wyrazić w sposób wizualny. Czynniki te, gwoli pogładowości, przedstawiono

w formalnych symbolach barwnych, a mianowicie: element środowiska górskiego wyrażono barwą brązową, wyżynnego — jasną ochrą, a nizinnego — zieloną.

Po tym milieu przyrodniczo-geograficznym wzięto pod uwagę różnicowanie socjalne ludności, zależnie od tego, komu przypada prawo dysponowania środkami produkcyjnymi, a w związku z tym różnicowanie trybu życia i typologię zawodową tradycyjnego społeczeństwa wiejskiego. W unaocznieniu tych czynników wyrażono rolnictwo barwą pomarańczową, pasterstwo żółtą, rzemiosło buraczkową, a przemysł stalową.

W wielostronnym naświetleniu przejawów kultury zaznaczono osobno jako czynnik sprawczy, szlaki cywilizacyjne, obejmując tym terminem oscylacje wzajemne czynników gospodarczych, społecznych i kulturalnych, wpływy handlu, miejsc odpustowych itp. Szlaki te usymbolizowano błękitem ultramarynowym. Wreszcie powstanie plastyki ludowej, jako nadbudowy kulturalnej, uzależniono od czynników przeżytkowych (survival, residua), które wyrażono błękitem nieba, wpływy kościoła — fioletem, sztukę czystą (a może wpływ stylów historycznych?) — jasnym cynobrem czerwonym.

Tę specyfikację symbolów barwnych unaoczniono w tablicach mnemotechnicznych umieszczonych wzdłuż sali wypełnionej eksponatami z Czech i Moraw, a ponad to — co tu jest rzeczą najważniejszą, choć nie rzucającą się w oczy zwiedzającemu — w każdym nowocześnie urządzonym stoisku ulokowano małe klocki, na których paski barwne unaocniają jakość czynników sprawczych, a szerokość pasków — wielkość i proporcję tych czynników. Otóż zadaniem tych miniaturowych tabelek orientacyjnych, z uwidocznioną skalą barw o konwencjonalnym znaczeniu, było informowanie widza o siłach, działających w momencie genetycznym dzieła sztuki. Klasyfikacja taka czynników sprawczych oczywiście nie jest tu kompletna. Nie chodzi bowiem organizatorom wystawy

o wyczerpanie zagadnienia pod względem merytorycznym, ale o zarys marksistowskiego ujęcia przedmiotu: o wysunięcie na czoło czynników socjalno-ekonomicznych, składających się na powstanie dzieła sztuki, a z wyłączeniem t. zw. funkcjonalizmu, który stara się ustalić w konglomeracie funkcji równowagę funkcji czynników ekonomicznych, instytucjonalnych, zwyczajowych i innych i tym samym wytworzyć przeświadczenie, że do utrzymania przy życiu ludowych wytworów kultury konieczne jest zachowanie tych funkcji.

Założenie powyższe, w którym czynnik estetyczny zepchnięty został na miejsce dalsze, otwiera szerokie pole do twórczości w dziedzinie ekspozycji dzieł sztuki, pojmowanych jako „materializowane fakty historyczne“.

Wystawę czechosłowackiej sztuki ludowej uznać należy za wyraz chwalebnej dążności do wniesienia nowego prądu w dotychczasowe, tradycyjne formy wystawnicze, aczkolwiek pod względem praktycznym stanowi ona tylko próbę zastosowania marksistowskiej teorii materialistycznej na polu ekspozycji dzieł sztuki.

Brak przekonywującej siły w wykonaniu tego rodzaju ekspozycji wynika stąd, że etnografia czechosłowacka jeszcze nie dostarczyła należytej podbudowy naukowej realizatorom wystawy, organizowanej wedle koncepcji historycznego materializmu.

Po opracowaniu wpływu wymienionych powyżej czynników na kształtowanie się sztuki ludowej etnografia czeska powinna sztuce ludowej wyznaczyć właściwą pozycję w czasie t.j. w historycznym rozwoju społeczeństwa, przeprowadzić delimitację pierwiastków własnych, samorodnych od przyjętych, czyli oddzielić zakres twórczości od przetwórstwa, ustalić zasięgi zawodowstwa rzemieślniczego regulowanego przepisami cechów, a potem masową produkcją fabryczną, określić pod względem formalnym upodobania kolektywne gromady i wreszcie zbadać rolę czynnika estetycznego w życiu społecznym.

PRZEGLĄD POSZCZEGÓLNYCH DZIEDZIN SZTUKI

W przeglądzie czechosłowackiej sztuki ludowej nie dalibyśmy jednak wyrazistego obrazu syntetycznego, trzymając się regionalnego rozczłonkowania. Dlatego gwoli przejrzystości przyjmujemy układ rzeczowy wedle poszczególnych dziedzin sztuki, zajmujących w czechosłowackiej sztuce ludowej stanowisko dominujące.

Należy tu przede wszystkim strój ludowy posiadający wielką ilość odmian, zachwycający urokiem barwy i zdobnictwa, a nadający człowieko-

wi wiele urody i gracji. Doczekał się on licznych opracowań w etnografii czechosłowackiej, był wielokrotnie przedmiotem ogólnokrajowych wystaw, a ostatnio — co dla Polski jest szczególnie interesujące — stał się przedmiotem opieki ze strony rządu. Na wystawie strój ludowy nie jest przedstawiony, tylko dorywczo w świetnych fotografiach; dano natomiast wiele haftów oryginalnych, szczególnie z obszaru słowackiego i to w wyborze bardzo trafnym.



Ryc. 1. Haft na rękawie koszuli do obrzędowego stroju kobiecego. Ścieg płaski. Okaz z końca w. XIX Zwoleńsko, Słowackie Muzeum Narodowe w Turczańskim Św. Marcinie.

Hafciarstwo słowackie było już od dawna, bo od wystawy w r. 1887 w Turczańskim Św. Marcinie, opisywane i badane „jako sztuka wciągnięta w służbę ruchu zwanego „sŕeráz“, mającego na celu wprowadzenie stroju ludowego jako narodowego.

Cechą tej dziedziny sztuki jest przede wszystkim wielka różnorodność motywów, co ma związek z niezawodowym uprawianiem tej gałęzi zdobnictwa stroju przez kobiety. Odrębność zaś tego haftu

od typów, jakie rozwinęły się w Polsce, ma źródło — jak dowiódł tego dr Vilém Pražák — w bezpośrednich wpływach renesansu włoskiego. Haft słowacki, w jego najdawniejszych przejawach powstał w epoce baroku, jako jedna ze późniejszych form renesansu zrastykalizowanego drogą ludowego przetwarzania. Można go również uważać za jedno z tych dóbr kulturalnych, które od warstw wyższych przeszły do ludu i przetwarzane inwencją twórczą otrzymały nowy charakter.

T e c h n i k a f i l e t (siatkowa). Najdawniejsze hafty słowackie występują na bieliźnie pościelowej, szczególnie na kapach, zwanych „kutnice“ lub „koutni plachty“, na kotarach przed łóżkiem połoźnicy, na antepedium w kościele (np. w Szaryszu w w. XVIII) itp. Reprezentuje je na wystawie Ofiarowanie Izaaka, piękny haft, na którym zgeometryzowane postaci (Abraham zabijający Izaaka) rozmieszczone są symetrycznie po bokach wyolbrzymionego kwiatu, podobnie jak napisy, baranki, kwiaty tulipanu itp.

W tym samym typie utrzymane są inne kompozycje: rycerze, ptaki, Adam i Ewa oraz św. Katarzyna. Pierwowzoru tych tematów szukać należy we wzornikach hafciarskich, które w w. XVII wydawały różne firmy: Vavassori w Wenecji, Siebmacher w Norymberdze lub Quentl w Kolonii i sprzedawały za drogie pieniądze bogatym mieszczanom i szlachciankom w zamkach. Obok wzorników, drogą osobistych kontaktów ludzi różnych warstw, docierała do miast i zamków znajomość

techniki siatkowej czyli filet, zwanej na Słowaczynie „rece“, uzupełnianej przewlekaniem nici, tkanką płótna oraz przekłuwaniem — **f i l e t t i r é**.

W technice tej wykonywano podłużnego kształtu hafty, które w postaci wstawek poprzecznych lub podłużnych wszywano w lniane chusty używane do przykrywania łóżek — potem zaś do ozdoby stroju kobiecego, przy czym techniką siatkową posługiwano się w wypełnianiu denka czepków, a techniką przekłuwaną przeważnie — ramiączek u koszul kobiecych. W zdobnictwie stroju zniknęły motywy zoo - i antropomorficzne, właściwe „kutnicom“ przeznaczonym do dekoracji wnętrza mieszkalnego, a rozwinęły się bujnie kompozycje kwiatowe zajmujące we właściwym ludowym hafcie słowackim przodujące miejsce.

T e c h n i k a r e t i c e l l a lub **p u n t o t a g l i a t o**, występująca w zdobnictwie renesansowym, uzupełnia niektóre hafty słowackie, wykonane przeważnie ścięciem płaskim. Polega ona



Ryc. 2. U góry: Ofiarowanie Izaaka — haft słowacki, technika siatkowa. Antepedium z Szarysza z w. XVIII, przerobione w w. XIX. Okaz z Państw. Muzeum w Szaryszu. U dołu: Antepedium z motywem Ofiarowania Izaaka. Technika siatkowa. Okaz z Szarysza z w. XVIII — XIX znajdujący się w Szaryskim Muz. Narodowym w Turczańskim Św. Marcinie.

Ryc. 3 i 4. Hafty na rękawie koszuli do stroju świątecznego. Haft wielobarwną bawełną na płótnie. *Ścieg płaski. Nitrańsko. Okazy w Słowackim Muzeum Narodowym w Turczańskim Świętym Marcinie.*

na wypełnianiu wyciętych środkowych części kwiatowych — pajęczkami, wykonanymi często z nici niebielonych dla uzyskania efektu barwnego oraz na zastosowaniu mereżki zwanej po polsku wyprągiem lub wyprąganiem.

Ścieg krzyżykowy, na Słowaczynie mógł mieć dwojakie pochodzenie — wschodnie przez Ruś Podkarpacką, oraz, co przyjmuje dr Prážák, wzorniki renesansowe z południa. Pięknym przykładem haftu krzyżkowego jest na wystawie zapaska wykonana jeszcze przed 20 laty we wschodniej Słowacji (pow. Koszyce), a wypełniona szeregami motywów roślinnych, geometrycznych oraz zoo i antropomorficznych w kolorze czerwonym i niebieskim. Okaz ten, aczkolwiek omal współczesny, stanąć może śmiało obok orientalnych średniowiecznych arcydzieł hafciarskich z osady Turfan. Rzecz znamienita, że wiele motywów znanych nam z Rusi Podkarpackiej, a wykonanych techniką ściegu krzyżkowego, na Słowaczynie interpretował lud ściegiem płaskim.

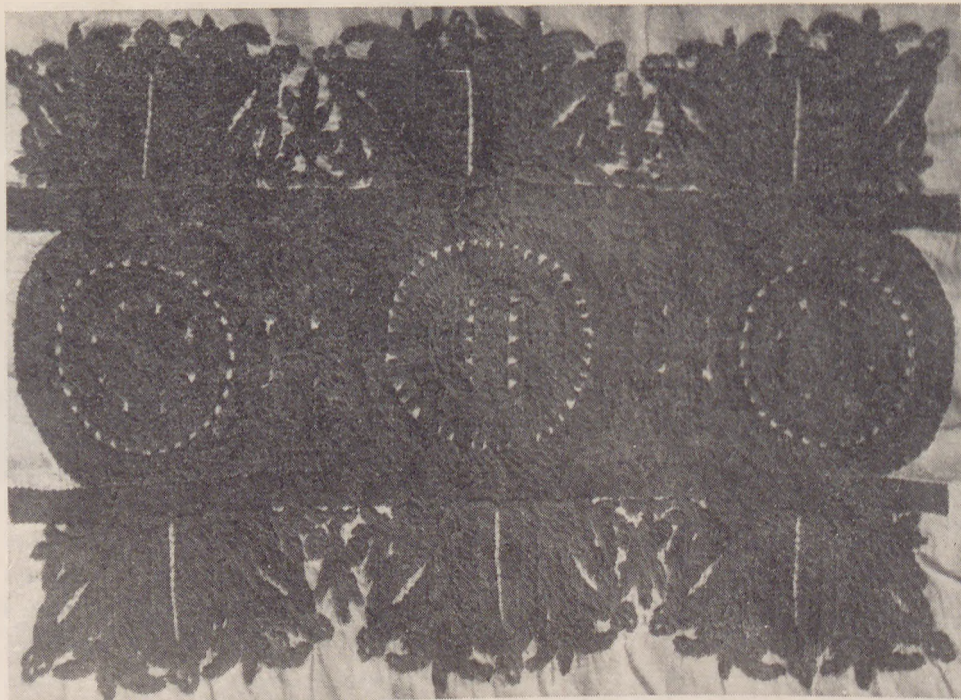
Ścieg płaski, który rozwinął się w hafciarstwie słowackim w II poł. w. XIX, jest całkowicie niezależny do struktury płótna — w przeciwieństwie do ściegu krzyżkowego i techniki filet, która polega na wiązaniu sieci z nitki lnianej i na wypełnianiu ok tej sieci nicią przewlekaną i przeplataną. Rozwój hafciarstwa płaskiego w Czechosłowacji przypada na czas, kiedy warstwa ludowa uwolniła się od poddaństwa, a rozwój przemysłu miejskiego umożliwił ludowi korzystanie z produkcji fabrycznej. Ścieg płaski na Słowaczynie wiąże się więc historycznie z przeobrażeniami społecznymi wsi, jako też ze zmianami zaszły w produkcji materiałów odzieżowych.

Kupne, cienkie płócienna lniane i szyfony nie nadają się do haftów krzyżkowych, ale nadają się dobrze do haftów niezależnych od tkanki płótna. Na tym kupnym materiale wyszywa się historia chłopca słowackiego dająca się odczytać — bez konieczności wnikania w formalne wartości artystyczne zdobionego przedmiotu. W hafcie płaskim odzwierciadla się stosunek gromady (nie jednostki) do tradycji, konserwatyzm ludu i dążność do postępu, a także skala zamożności chłopca, jego stopa życiowa, dążność do zewnętrznego przepychu i wyżycia się w zbytku, do tezauryzacji kapitału w strojach — słowem przeżywania w skróceniu historii stanu trzeciego.

Technika tego haftu nie polega na liczeniu nitek płótna — opiera się ona o wzorzec rysunkowy, który podlega coraz to nowym zmianom w związku z wielokrotnym przerysowywaniem i przetwarzaniem wzoru. Od dawna zwie lud te wzorce „na pomalowanie“, bo służyły do „pomalowania“ ich kolorowymi niemi jedwabnymi lub bawełnianymi, jeśli nie złotymi i srebrnymi.

Takim okazem haftu „na pomalowanie“ jest na wystawie chustka, którą zmarłemu zakrywano oczy, a pochodząca z okolic Bratysławy. Jest to podkładany, płaski haft czarną bawełną i nicią srebrną na szyfonie. Zgodnie z przeznaczeniem chustki motywy religijne (ukrzyżowanie, kielichy, anioły), zajmują tu naczelną rolę — ornament zaś kwiatowy tj. róże i tulipany występują tutaj jedynie do nadania przepychu religijnym emblematom.

Hafty słowackie, zastosowane do zdobnictwa stroju, falują bogatą skalą odmian nie tylko dzięki



Ryc. 5. Haft z „oplecka“ do żałobnego stroju kobiecego. Ścieg płaski, wełna na białym batyscie. Zwoleńsko, II poł. w. XIX.

oddziaływaniom licznych stylów historycznych, ale też dzięki zwyczajowi przystosowywania haftu do różnych okoliczności — żałoby, wesela, święta itp. Pokazany na wystawie haft z „oplecka“ stroju żałobnego kobiet, pochodzący z II poł. w. XIX ze Zwoleńska, przesycony jest czernią do tego stopnia, że aż toną w niej i zamazują się kształty dużych kwiatów. Ale zaraz w sąsiedztwie wystawiono okaz z Turczańskiego Św. Marcina z około r. 1900, haft również czarną nicią na krótkim bufiastym rękawie z batystu — jest to ozdoba stroju świątecznego, radosna w wyrazie. Z polskich haftów najwięcej jest do niego podobny czarny haft mazurski z okolic Wilanowa z końca XIX w. Z analogii tych oczywiście nie wyprowadzamy żadnych wniosków na temat pokrewieństwa tego typu zdobnictwa.

Bardzo szlachetne zestawienia barwne uzyskują hafciarki w dwukolorowych haftach czarno-żółtych. Jednym z bardzo pięknych tego rodzaju

przykładów jest czarno-kremowy haft z tzw. „polki“, pochodzący z zachodniej Słowaczyny, uzupełniony klockową koronką czarno-żółtą.

W w. XX haft dwukolorowy powoli usuwać zaczęły w cień hafty trzy i więcej kolorowe. Wystawione okazy z Nitrańska, wycięte z rękawów starych koszul, wykazują nieraz wyrafinowane zestawienia np. czerwieni i orange okonturowanej czernią, albo żółtej i białej kontrastowanej z czernią, albo też czerwieni, zieleni, żółcieni, czerni i bieli, które to barwy pokrywają formy roślinne o układzie geometrycznym.

W zestawieniach barw, jako też w układzie kompozycyjnym tych haftów, daje się dostrzec potęgający się czynnik indywidualizowania form tradycji. Materiał, jaki z ostatnich dziesiątek lat wystawiono w Warszawie, dowodzi jednak, że wszystkie, nawet skrajne formy indywidualizowania to strumyki wpadające do wspólnej rzeki tradycji regionalnej i narodowej.

T K A C T W O

Utrzymuje się przekonanie, że tkactwo o charakterze zdobniczym zaszczerpione zostało w północnej Słowaczynie przez tkaczy czeskich dopiero w II poł. w. XIX. Dawniej miało wyrabiać na Słowaczynie jedynie płótna białe albo też kanawasy czerwono pręgowane. Dlatego rewelacją był dla nas umieszczony na wystawie piękny okaz tkaniny tzw. „preberanej“ z XVII — XVIII w., z Bardiowa, należący do zbiorów w Szaryszu. Główny motyw ornamentalny tej tkaniny lnianej — zgeometryzowane jelenie

i ptaki zwrócone do siebie parami oraz człeko-kształtne figurki rozmieszczone w ostrosklepionych bramach — należy do grupy kompozycji zdobniczych, opartych na zgeometryzowanych elementach zoo — i antropomorficznych, występujących w hafciarstwie średniowiecznym. Tkanina ta jest więc nie tylko wartościowym okazem sztuki, ale i cennym dokumentem naukowym.

Poza tym pokazano na wystawie kilka okazów tkactwa pasiakowego, wśród których w wązko-prążkowanych tkaninach przypominających werty ruskie, dopatrzyć się można nie zachodnich, ale wschodnich wpływów.



Ryc. 6. Lniana thanina „preberana” z w. XVII–XVIII z Bardiowa. Ornament niebiesko-szary na tle białym. Ohaz w Państwowym Muzeum w Szaryszu.

Drugą dziedziną czechosłowackiej sztuki ludowej, która wyrasta bezpośrednio z tradycji renesansu, jest ceramika. W przeszłości jej mieści się spora część historii kultury tego kraju. Dla Polski zaś ceramika słowacka przedstawia specjalną wartość nie tylko dlatego, że okazy jej nierzadko odnajdywaliśmy do niedawna na półkach w chatach podhalańskich, ale i z tego względu, że wiele pierwiastków zdobniczych, właściwych słowackiej ceramice tzw. habańskiej, odnajdujemy w analogicznym zastosowaniu w ludowej ceramice polskiej tzw. majolice ludowej zdobionej wedle stylu Aleksandra Bachmińskiego i w ornamentyce właściwej stylowi B. Szostopalskiego.

Czeska ceramika ludowa sięga w dawne wieki i obejmuje pod względem technicznym nie tylko naczynia z glinki żelazistej, polewane szkliwem

ołowianym i naczynia pobiałkowane oraz malowane fajansowe o polewie cynowej tzw. majoliki, naczynia sgrafitowane na kobalcie, ale nawet naczynia kamionkowe, jak tego dowodzą wykopaliska jeszcze z XVI — XVII w. w Czechach Środkowych (Mladá—Boleslav).

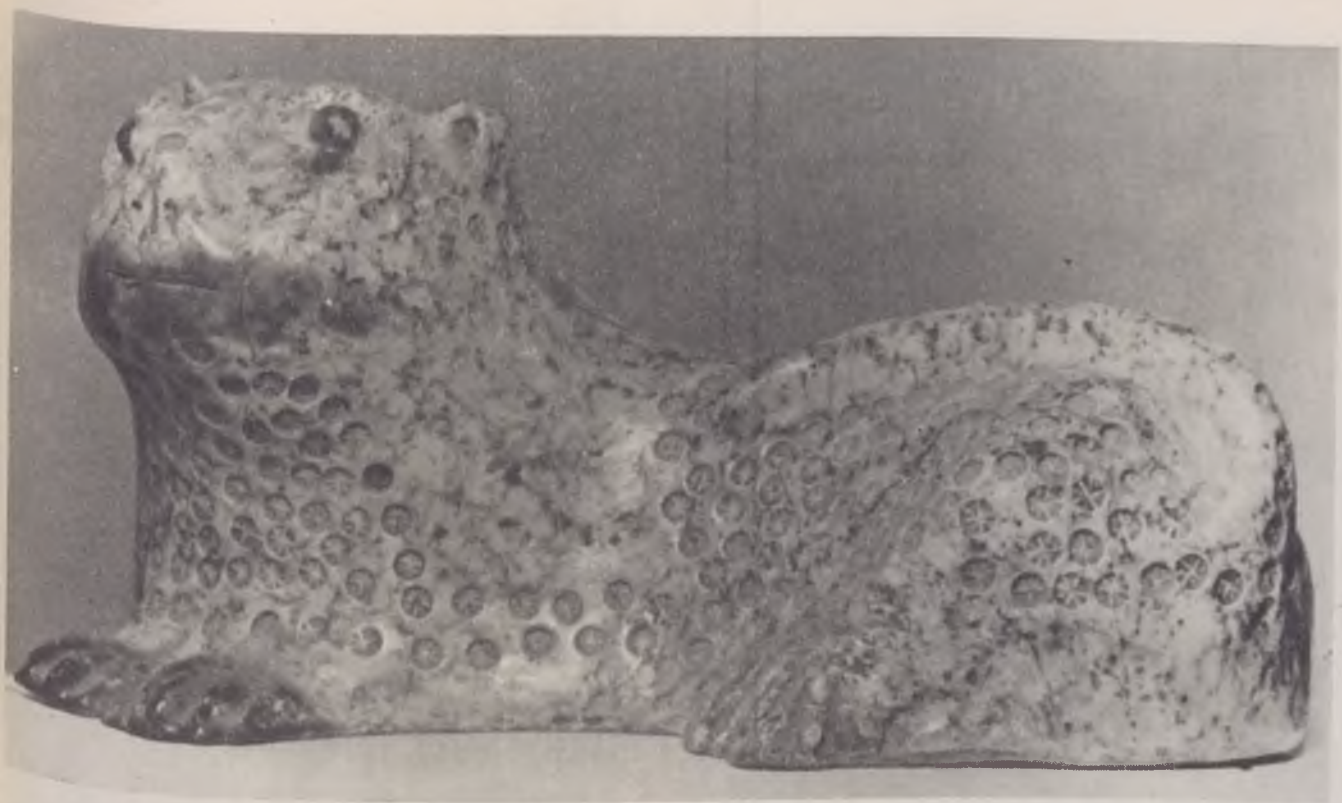
Słowaczyna zaś chlubi się posiadaniem rodzimej ceramiki jeszcze z w. XV. Są to kafle z pieców pańskich w zamkach i dworach, posiadające ornament reliefowy, wykonane z gliny żelazistej oszklwionej polewą ołowianą. W w. XVI kafle te, w związku z modą na rzeczy barwne, powlekane bywały szkliwami barwionymi.

Ale właściwe zaspokojenie potrzeb ludzi odrodzenia dały dopiero fajansowe wyroby na białej polewie cynowej, strojne w szkliwa barwione.

Początki tego rodzaju przemysłu artystycznego na Słowaczyźnie odnieść należy do okresu reform

Ryc. 7. Bukłak na wino czyli „czutora”. Gлина pobiałkowana, oszklwiona z datą 1854. Słowaczyna Środkowa. Okaz w Muzeum Miejskim w Bańskiej Szczawnicy.
Ryc. 8. Misa z motywem orła dwugłowego. Technika różkowania. Okaz w Muz. Miejskim w Ołomuńcu.





Ryc. 9. Lew, ceramika dekoracyjna. Polewa cynowa, nakrapiana kobaltem, na powierzchni wytłoczenia stemplowe.

macji w w. XVI, w szczególności do działalności tzw. Habanów, czyli nowochrześciców lub anabaptystów, którzy pod wpływem prześladowań ze strony katolików uciekli z północnych Włoch, Tyrolu, Szwajcarii oraz południowych Niemiec i schronili się do Moraw. Gdy jednak i tutaj padli również ofiarą nienawiści religijnej i w r. 1622 zostali definitywnie wygnani z Moraw, znaleźli miejsce azylu na Słowacji. Tutaj, zgodnie ze swymi przekonaniami komunistycznymi, prowadzili gospodarstwa kolektywne, izolując się całkowicie od gospodarki opartej na własności prywatnej. Zabudowania ich zostały jednak doszczętnie zniszczone podczas najazdu Turków na Węgry w r. 1665.

Wśród Habanów tych znajdowało się wielu mistrzów w majolice, którzy na obczyźnie nie zaniechali swej pracy artystycznej. Znalazszy odpowiednie złoża gliny fajansowej rozpoczęli wyrób naczyń efektownie zdobionych motywami w stylu późnowłoskiego renesansu i szkliwami barwionymi na niebiesko — tlenkiem kobaltu, na żółto — tlenkiem antymonu, na zielono — tlenkiem miedzi, a na ciemno fioletowo — manganem.

Pierwszy okres ich twórczości odnosi się jeszcze do ich pobytu w Morawach. Cechą naczyń tego okresu jest przewaga koloru niebieskiego, rytmiczne, fryzowe powtarzanie elementów późnorenesansowych.

Okres następny, odnoszący się do pobytu Habanów na Słowacji, znamionuje już napływ orientalnych pierwiastków zdobniczych, które zrywają się z motywami zachodnio-europejskimi, jak członkowie jednej rodziny. Podkreślenie ornamentem głównych członów naczynia tj. szyjki brzuśca i podstawy świadczy o dobrym wyczuciu sensu dekoracji ceramicznej, a rozmieszczenie motywów figuralnych lub kwiatowych na brzuścu w prostokątnych polach świadczy o tendencji do nadawania rytmu całej dekoracji.

Infiltracja elementów wschodnich do dotychczasowego zdobnictwa Habanów ma uzasadnienie historyczne w bliskim sąsiedztwie tureckiego imperium, jako też w kontaktach Habanów z Turkami i ich wyjazdach do Turcji w celu wykupienia ich braci z niewoli tureckiej.

Trzeci okres ceramiki tej można nazwać holenderskim. Trwa on do roku około 1750, a wyraża się w zamiłowaniu do barokowych motywów architektonicznych wykonanych błękitem kobaltu, a odwracaniu się od wielobarwności renesansowej tradycji.

To był kres oryginalnej ceramiki Habanów. Pod wpływem bowiem misyjnej działalności za Marii Teresy rozbite zostały resztki sekty anabaptystów. Nawrócenie ich na katolicyzm pociągnęło za sobą dezizolację sekty, a w ślad za tym stopienie ich ze środowiskiem słowackim. Te



Ryc. 10. Słowacki dzban w stylu habańskim z motywem pojazdu chłopskiego. Majolika ludowa z początku wieku XIX.
Ryc. 11. Dzban w stylu habańskim z motywem oracza. Majolika ludowa z roku 1820-30 z Zachodniej Słowacji.

przeobrażenia natury społecznej odbiły się na dalszym charakterze ceramiki słowackiej, od końca w. XVII uprawianej także przez garncarzy słowackich, którzy podpatrzywszy tajemnice techniczne u Habańów, na swój sposób zdobili swoje dzbanki i „czutory“ tj. naczynia kołaczowatego kształtu, rozmiłowując się w scenach z życia wiejskiego, jako głównych ceramicznych motywach dekoracyjnych, oraz w rokokowych motywach zdobniczych, oczywiście grubo zrastykalizowanych. Ten to czwarty okres rozwoju ceramiki słowackiej trwa bodaj do dziś. Głównymi ośrodkami tej ceramiki były: Stupawa, Smolenice, Malacky i Boleraž, a do początku w. XX dotrwały fajansiarnie ludowe w Stupawie, Modrej i Dachcicach. Pod względem artystycznym składa się ta ceramika z trzech elementów — 1) dawnych renesansowych i barokowych, pierwiastków habańskich, 2) rokokowych form zdobnictwa, jakie promieniowały na

lud od dwóch dużych manufaktur — w Holicach i Mladej (k. Bratysławy) i 3) zdobnictwa ludowego odpowiadającego tradycji i smakowi ludu słowackiego. Ta właśnie ceramika reprezentowana na wystawie ceramikę słowacką stanowiąc jednocześnie przykład tzw. zludovele rzemiosła tj. uludowanego rzemiosła.

Jest tu więc dzban ze sceną orki na brzuścu kołaczowaty bukłak z motywem różyc i półkoł (renesansowych wolicz oczu) oraz smukłe dzbanki o małym brzuścu i szerokiej szyjce rozchylającej się kielichowato u góry, dla których charakterystyczny jest na brzuścu zamasyżony kreślony ptak oraz tulipan. Dzbanki te masowo przywożone były na Podhale i wieszane na kołkach ryzowanej listwy, jako nieodłączna ozdoba izby w gazdowskiej chacie.

Większa różnorodność w zastosowaniu jako te w technice charakteryzuje wystawioną ceramikę

Ryc. 12. *„Škarbonha w kształcie kobiety trzymającej świecznik. Glina polewana. Okaz z poł. w. XIX ze Słowaczyny Środkowej. Muz. Miejsk. w Bańskiej Szczawnicy.*



Czech i Moraw, wśród której znalazł się obok dzbanków na piwo, mis, świeczników i różnego rodzaju naczyń — garnek do podkurzania pszczoł, garnek do lania świec, schówek na tytoń w postaci psa glinianego, gliniane żelazko do prasowania, naczynia mające ongiś związek z obrzędowym zastawianiem np. forma w kształcie ryby do pieczenia ciasta świątecznego na Boże Narodzenie, misa w kształcie baranka do pieczywa wielkanocnego (okazy z Muzeum w Litomyszu) oraz w kształcie dziecka — do wypiekania dawniej ciasta weselnego, okaz z końca w. XVIII z Muzeum w Pelhrzymowie. Są tu również figurki * jasełkowe, naiwne w ujęciu formy i nacechowane mimowolnym komizmem: Trzej Królowie wyglądający jak obywatela podchmieleni, św. Józef jest tu panem noszącym żółtą kamizelkę na dość wypukłym brzuszku, nawet słoń z tego towarzystwa traktowany jest z humorem. Pod względem technicznym podziwiamy tu przykłady o szerokiej skali: misę z motywem orła dwugłowego, mistrzowski okaz różkowania a zarazem indywidualnego przetwarzania opatrzonej formy herbowej, mamy tu okazy zdobione techniką sgraffitowania, a raczej wycinania wierzchniej brązowej warstwy glinki a odsłonięciem białej spod spodu. Jest tu garnek z przykrywą cynową, ozdobiony nalepionymi plastycznymi scenami religijnymi, której to techniki odpowiednikiem na Ziemiach Odzyskanych w Polsce są dzbanki dolnośląskie z początku w. XIX. Piękniejszy w wyrazie jest pękaty dzban o ciemnowiśniowej polewie z plastycznym ornamentem, zamasyście kształtowanym przez jakiegoś wiejskiego czeskiego Palissyego, okaz z Muzeum w Litomyszu, a drugi obok z zieloną polewą — dwa wybitne dzieła sztuki garncarskiej oparte o dobre tradycje techniczne i artystyczne. Podobne do nich są w Polsce dawne dzbanki andrychowskie, ale te nie są tak piękne.

Nakoniec trudno nie wspomnieć lub pominąć świetny okaz prymitywnej formy lwa leżącego, o archaicznym wyrazie, okaz ceramiki powleczonej polewą cynową nakrapianą kobaltem, a posiadający na powierzchni wytłoczenia stemplowe.

Ryc. 13. *Garnek z rzeźbionym ornamentem roślinnym. Polewa ciemno brązowa. Okaz z Muzeum Miejskiego w Litomyszu.*

Europejskie malarstwo ludowe na szkle wywodzi się z tradycji włoskich, a w szczególności z Wenecji, gdzie obok malowania farbami ogniowymi na naczyniach szklanych rozwijało się w w. XV i XVI malowanie zimnymi farbami na szybach szklanych. Technika ta służąca, jak wiadomo, przeważnie do ozdoby okładek relikwiarzyków, rozszerzyła się później na Włochy południowe i Sycylię, czego dziś jeszcze dowodem są obrazki na szkle z w. XVIII i XIX, a nadto przeszła na zachód do Francji, Hiszpanii, Holandii, a także do Europy środkowej, przez Tyrol do Bawarii, Austrii, Czech, Śląska i Polski. Rzecz znamienita, że w całej Europie malowanie

na szkle jako sztuka ludowa rozwijało sięomal jednocześnie, tj. w okresie rokoka i trwało jeden wiek zaledwie, przez II poł. w. XVIII i I poł. w. XIX. Ogniska tej sztuki istniały zazwyczaj przy małych hutach szkła. Nie jest więc prawdą, aby ludowe obrazy na szkle wykonywali wędrowni obraznicy. W Czechach Góry Kruszczone i Sudety, jako tereny najliczniejszych szklarni, były jednocześnie kolebką czeskich obrazów na szkle. Czeski przemysł szklarski, cieszący się w Europie zasłużoną sławą, a w wartościowaniu artystycznym umieszczany obok najlepszych szklarni w Europie, promieniował na kraje sąsiednie, przede wszystkim zaś na Śląsk Dolny, potem na





Ryc. 15. Adam i Ewa pod drzewem rajskim. Słowacki obraz na szkle z w. XIX. Okaz z Muzeum Etnograf. w Pradze.
Ryc. 16. Św. Wendelin, patron pasterzy, obraz na szkle z w. XIX. Okaz z Muzeum Górnej Nitry.

16

Słowacznę, szczególnie w okolicy Trenczyna i Nitry i na Polskę. Tutaj mimochodem wspomnieć należy, że pierwsze ośrodki przemysłu szklarskiego w Karkonoszach na południowym Śląsku Dolnym zakładali w w. XV i XVI nie Niemcy, ale Czesi, a w szczególności czeszy husyci, uchodzący na północ przed prześladowaniami religijnymi. Im to zawdzięczać należy założenie Szklarskiej Poręby z hutą szklaną, która w pocz. w. XVIII wybiła się na jedno z czołowych miejsc w Europie. Podobnie inicjatywie czeskiej przypisać należy największe w Europie istnienie licznych ośrodków produkcji obrazów na szkle i lustrach na szlaku izersko-karkonoskim, a w szczególności w dwu centrach — Jeleniej Górze i Kłodzku.

Ekspozaty czechosłowackiego malarstwa na szkle dobrane były bardzo starannie. Dzięki temu same obrazy słowackiego pochodzenia możemy pod względem typologicznym podzielić na 7 grup:

1) Janosik z towarzyszami, jeden z typów znanych i u nas, opisany jeszcze przez Seweryna Goszczyńskiego w Dzienniku podróży do Tatrów, odbytej w r. 1836, 2) Virgo Lactans z konturem ultramarynowym, 3) Św. Jerzy i Marcin na koniach symetrycznie do siebie zwróconych na tle

białym, a z ornamentem róż i tulipanów światłocieniowanych, 4) Św. Anna, Barbara i Chrystus w grobie, konturowane czarno z ornamentem o pękach kulistych w połowie złotych, a w połowie czerwonych na tle białym, 5) Chrzt w Jordanie oraz Adam i Ewa, siedzący na fotelach pod drzewem rajskim na tle białym, oba utrzymane w kolorach bladych, wśród których wybija się akcent czerni, z charakterystyczną karnacją siną i ornamentem, w którym jeden kwiat w kształcie elipsy ustawiony jest w poprzek łodygi, 6) Chrystus na krzyżu z pędzlowym konturem, który podkreśla nawet żyłki blado grynszpanowych liści ornamentu na tle kremowym, 7) Zaręczyny P. Marii z przewagą głębokiej czerwieni, ze złożeniami płatkowymi, z ornamentem liści o kolorze ugru złotego.

Powyższe typy, określone na podstawie cech formalnych, pozwalają nam stwierdzić ilość pracowników obrazniczych na Słowacznę, a nadto wyodrębnić z nich grupę obrazów, które u nas zaliczane bywają do typu orawskiego, jako że znalezione zostały na Orawie. Podobną typologię dałoby się ustalić w grupie czeskich obrazów na szkle, gdyby nie omyłki w katalogu wystawy,



Ryc. 17. Chodzenie z kobyłką, fragment z noworocznych obrzędów wataśkich. Kolorowany rysunek z w. XIX. Ze zbiorów P. Tuczne go.

nie pozwalające na dokładne zidentyfikowanie okazów. Np. stwierdzamy całkiem nowy styl w obrazie, którego nie ma w katalogu, aczkolwiek oznaczony był Nr 109, a podobnie ma się rzecz z obrazem z Bożym Narodzeniem, który jest jednocześnie dziecinny, prymitywny, średniowieczny zsynchronizowaniem jasełek, ukrzyżowania i opłakiwania.

Pod względem tematycznym obrazy te przedstawiają popularnych w Czechosłowacji patronów z św. Janem Nepomucenem i Wacławem na czele, potem idą Barbary, Anny i Rozalie (znajdujący się na wystawie okaz, przedstawiający tę świętą, pochodzi ze Śląska Dolnego). Odbiciem wpływów literatury odpustowej jest pogrzeb św. Genowefy, a odbiciem wierzeń pasterzy — św. Wendelin, znany i na obszarze hal polskich, patron pasterzy. Kult do tego szlachezca szkockiego, który pasł owce nad Mozalą na terenie biskupstwa trewirskiego, a potem został przeorem — jest jednym ze śladów oddziaływania kultury artystycznej

Nadrenii na Europę środkową. Na obrazku tym przedstawiony jest św. Wendelin z bukietem w ręce oraz z krową przed nim kłęczącą, a drzewkami miłośnie ku niemu nachylonymi.

Znalazł się tu również gość rzadki — św. Walenty, czczony w Anglii i Francji patron zakonnych, na podobieństwo u nas św. Mikołaja, patrona panien na wydaniu i św. Katarzyny opiekunki młodych kawalerów. Skąd temu męczennikowi z w. III przypadła ta rola, nie umiem wyjaśnić, podobnie jak i tego, dlaczego w Polsce Tekla Lubomirska zakupiła relikwie tego świętego i ofiarowała je Jezuitom w Jarosławiu. Faktem jest, że w zachodniej Europie w dzień tego świętego, 14 lutego, młodzież przysyła sobie listy miłosne, zwane „Walentynkami”, ponadto chłopcy wróżą sobie z kartek, jaka któremu „Walentynka” przypadnie w udziale.

Osobny typ obrazów, nie mający odpowiednika

Ryc. 18. Prace pasterzy na hali. Fragment jasełek, akwarela na papierze z pocz. w. XIX. Okaz z Państw. Muzeum Kopalni im. Dion Sztura w Bańskiej Szczawnicy.





Ryc. 19. Chodzenie z turoniem wałaskim, fragment noworocznych obrzędów. Kolorowany rysunek na papierze. Wiek XIX. Ze zbiorów P. Tucznego.

w polskim malarstwie ludowym, stanowią słowackie akwarelowe malatury na papierze w kształcie wąskiego ręcznika, na którym przedstawione są sceny z życia pasterzy: pojenie owiec w korycie dębany w pniu, czerpanie wody, rąbanie drzewa, poprawianie szafasu, palenie ognia, podgrzewanie mleka w kotle, suszenie oszczypków, robienie masła w maślnicy, dojenie owiec wypuszczonych z koszar, pasienie owiec na hali, granie na dudach, na trąbicie i flecie, a górą las, zwierzęta dzikie i ptaki.

Typologicznym odpowiednikiem tych malatur są również w ręcznikowym układzie akwarelowe ilustracje do wałaskich obrzędów okresu noworoczno-zapustnego, np. chodzenie z kobyłką i turoniem. Na pierwszej przedstawione są dwa lajkoniki w towarzystwie biskupa, ministrantów, Turków, żołnierzy madziarskich i orkiestry dętej w sumie 20 osób, ustawionych w szeregu jedna za drugą; druga zaś z wysokim, jak żyrafa, turo-niem w towarzystwie kominiarza z drabiną,

śmierci, czterech drabów śmigustnych okręconych powrótami ze słomy, dwóch błaznów, jednej baby i innych — w sumie 13 przebrańców.

Przegląd działu malarstwa na wystawie byłby niekompletny, gdyby nie wspomnieć jeszcze o jednym typie malarstwa.

Wiadomo, że bliski kontakt Słowaczyny z Ru-sią Podkarpacką spowodował infiltrację pier-wiastków bizantyńskich do sztuki religijnej Słowaczyny. Temu historycznemu czynnikowi dano wyraz, wystawiając obraz na desce, bizantyńskiego pędzla, przedstawiający św. Jerzego oraz drugi, cerkiewny, temperowy na płótnie — Sąd Ostateczny, na którym artysta ludowy o umysłowości, właściwej mrokom średniowiecza, przedstawił ważenie dusz na wadze. Dobre dusze nagradzane są stanieniem na obłokach, złe zaś popędzane bywają przez diabły do zębatej paszczy smoka, tj. piekła, przed którym stoi brzuchaty Antychryst.

Ryc. 20. Jasełka, panorama z motywami z życia pasterzy. Akwarela na papierze z pocz. w XX. Okaz w Państwowym Muzeum w Bańskiej Szczawnicy



L I S T Y Z N I E B A

Ilustracją przesądów płynących do Czech z Zachodu są akwarelowe obrazki na papierze, zatytułowane Listy z nieba. Wystawiono ich dwa: jeden wykonany w r. 1834, pochodzi z Muzeum w Kloboukach, drugi z Muzeum Miejskiego w Telczy. Jest to przykład malarstwa, które powołał do życia zabobon. Najstarszym listem, który Pan Bóg miał rzucić z nieba na ziemię był łaciński list z w. VIII pochodzący z katedry w Tarragona. Były potem listy kopetyjskie, greckie, syryjskie, armeńskie, ale najczęściej fabrykowano ich w Niemczech, szczególnie

w okresie wojny trzydziestoletniej. Jedne były tylko pisane, a inne także malowane. W w. XIX handlarze odpustowi i jarmarczni sprzedawali takie listy wraz z akwarelowymi obrazkami ściennymi, błogosławieństwami i zabezpieczeniami przed zarazą, itp. Nawet jeszcze podczas I-ej wojny światowej listy takie drukowały niemieckie firmy Gustaw Kühn i Gehmigke & Riemschneider, Robrahn et Co w Magdeburgu itp. Jest rzeczą nie-sporną, że w Europie źródłem wiary w listy z nieba są Niemcy. Wiele listów z nieba, rozchodzących się po Polsce, drukowanych było w Poczdamie. Tam więc było owo „niebo“, skąd szedł na Polskę groźny zabobon.



Ryc. 21. „List z nieba“, rysunek kolorowany na papierze. Okaz z Muz. Miejskiego w Telczu

D R Z E W O R Y T Y

czeskie i słowackie wykazują zarówno charakterem formy, jak i kompozycji, a niekiedy i zdobnictwa, że wywodzą się z tych samych środowisk społecznych, co i obrazy na szkle. Bodaj najcharakterystyczniejsze w tym względzie są drzeworyty, przedstawiające św. Jana Nepomucena w wieńcu kwiatów oraz Ukrzyżowanie z różami i tulipanami po bokach, które

to kompozycje odnajdujemy też wśród obrazów na szkle. Stwierdzenie tego faktu jest zarazem zaznaczeniem różnicy między drzeworytami czesko-słowackimi, a polskimi.

Wystawione okazy ludowej grafiki czeskiej i słowackiej nie wykazują wielu „szkół“ drzeworytniczych, reprezentują jednak poziom wysoki, który temu działowi sztuki wyznacza zaszczytne miejsce w czesko-słowackiej sztuce ludowej.

Idąc śladem utartym w opinii, wysunęliśmy na czoło hafciarstwo, ceramikę i malarstwo — nie bez poddania się sugestii stylów historycznych, które zrosły się nierozdzielnie z powstaniem i rozwojem tych dziedzin sztuki ludowej. Niemniej po wystawie warszawskiej skłonni jesteśmy przyznać pierwszeństwo rzeźbie, której w Czechosłowacji, podobnie jak w Polsce, rozróżniamy dwa gatunki: rzeźbę ornamentalną, stosowaną przeważnie do płaskiej dekoracji przedmiotów użytkowych, a więc czerpaków na żętyce, form do oszczypków, kijanek do prania, maglownic, przęślic łopatkowatych, kołowrotek, solniczek itp., oraz rzeźbę trójwymiarową, figuralną, służącą do celów kultowych.

Rzeźba pierwszego gatunku występuje w kulturze pasterzy wysokogórskich i rolników górskich. Właściwa jej jest technika wrębiania lub rytowania dłutem półokrągłym. Stosowana bywa do ozdoby płaszczyzn przedmiotów przeważnie jaworowych, rzadziej bukowych. Ornamentyka jej sięga w odległe czasy i nie da się zawrzeć w granicach jednego narodu. Przykładowo wskazać można, że gwiazda sześciu i ośmioramienna, występująca w tym zdobnictwie, znana jest z chaldejskich i staroegipskich płaskorzeźb, z mykeńskich plakiet, z wykopalisk trojańskich, etruskich i rzymskich. W czasach przedhistorycznych pannał ten motyw zdobniczy w północnej Afryce, nad morzem Kaspijskim i w Indiach, a w czasach historycznych w sztuce bizantyńskiej, merowińsko-karolińskiej, starowłoskiej itp. Tylko pasterze i rolnicy górscy, żyjąc w samotności i spokoju oraz posługując się w zdobnictwie odwieczną techniką — zachować mogli w swej pracy tyle prastarych tradycji. Podobnie ma się sprawa i z innymi motywami — gwiazdą wirową, laminą, ząbkami podwójnymi, sercem itp. A jednak jest w tym zdobnictwie specjalny rytm i właści-



Ryc. 22. Straszak na kominie. Rzeźba w piaskowcu. Okaz z Muzeum Miejskiego w Turnowie.



Ryc. 23. Madonna z Lourdes, rzeźba w drewnie polichromowana z r. 1860. Ohaz z Muzeum Słowackiego w Bratysławie.
Ryc. 24. Immaculata, rzeźba w drewnie, Nitrańsko, w. XIX. Muzeum Górnej Nitry.



26

Ryc. 25. *Madonna Pokoju. Drewno polichromowane. Rzeźba słowacka z w. XVIII.*
 Ryc. 26. *Pieta. Drewno polichromowane. Rzeźba ze Słowacji zachodniej z w. XIX.*

wy im zestrój motywów, szczególnie roślinnych, które wyraźnie różnią się nie tylko od niemieckich, ale i polskich.

Na specjalne wyróżnienie zasługują w tej dziedzinie rzeźby czerpaki słowackie dwojakiego typu: walcowate i kształtu odwróconego stożka ściętego. Główną ozdobą tych odwiecznych naczyń są ażurowe ucha z trójwymiarowymi zoomorficznymi, a nieraz i czterokształtnymi formami u szczytu.

Najwyższym jednak osiągnięciem sztuki Czechosłowackiej jest rzeźba figuralna. Zebrane na wystawie okazy godne są zająć zaszczytne miejsce w sztuce nie tylko ludowej, ale i narodowej. Niepodobnieństwem jest w krótkim przeglądzie omówić te dzieła wysokiej klasy. Ograniczę się tylko do ogólnego ich scharakteryzowania.

Cechą rzeźb słowackich, rzucającą się w oczy już z pierwszego wejrzenia jest przewaga kompozycji dwufigurowych, rzeźbionych z jednego pieńka drewna (jak greckie archaiczne ksoana) i układ frontalny. Malatura tych rzeźb, podobnie jak i w Polsce, przeważnie składa się z dwóch farb — czerwonej i błękitnej — czasem tylko dołącza się

do nich żółcień ochry złotej. Ornament na szatach częściej wypukły, niż wcinany (w Polsce ten typ występuje bardzo rzadko). Pod względem stylistycznym są te dzieła monumentalnym przetworzeniem baroku, ale częściej rokoka; pod względem zaś tematycznym dominującą przewagę posiada wśród nich Pieta, niezmiennie charakterystyczna dla Moraw i Słowaczyny — tak jak dla Polski Chrystus Frasobliwy.

Z dzieł wystawowych czaruje nas osobliwie M. B. z Lourdes, pochodząca z zachodniej Słowaczyny, pomalowana złotawą ochrą, a gdzieniegdzie farbą modrą. Niezwykłym w tej rzeźbie i główną jej wartością plastyczną jest rytm rytowanych linii, biegnących ku górze, odbierający temu dziełu materialność, a kształtom jego uczajający lekkości. Pokrewna jej Immaculata z Nitry, pochodząca z Muzeum Horniej Nitry, czaruje nas natomiast rytmem wydłużonych linii wertykalnych, przywodzących na myśl nadnaturalnie wysmukłe postaci w portalach katedry w Chartres.

Wzruszające jest coraz to inne ujęcie Piety,



Ryc. 27, 28. *Zapaśnicy i tancerka, figurki wycięte z korzenia przez starą Szimka z Ubla w w. XX. Okaz z Muzeum Miejskiego w Wizowic*

niejako wplecionej w kadencję linii opadających promieniście w dół i nadających całej kompozycji wyraz smutku.

Tam zaś, gdzie cichnie rytm, zaciekawiają nas inne wartości artystyczne. Wielkoduszną, np. jest kompozycja, w której w postaci M. B. z dzieciątkiem, Syn wylania się z ciała Matki — pomysły kompozycyjny znany i w polskiej rzeźbie ludowej. Nie można też zapomnieć Madonny Pokoju, trzymającej w ręce gałązkę, pochodzącej ze środkowej Słowacji z w. XVIII, a reprodukowanej wielokrotnie. Jest w tej małej figurce rozmach formy monumentalnej, mądrość w doborze środków prostych do wyrażenia rzeźbiarskiego i dekoracyjnego tematu.

Zespół rzeźb, podziwianych na wystawie, do-

brany został z doskonałym znanstwem. Dowodzi to, że w Czechosłowacji są ludzie, którzy należycie oceniają wartość tej dziedziny sztuki. Należało by więc oczekiwać, że etnografia czechosłowacka zdobędzie się na należyte opracowanie figuralnej rzeźby słowackiej.

Kolekcji mandragorowatych figurek wycinanych z korzeni nie należy traktować jako specjalnego gatunku rzeźby. Jest to tylko przykład rzeźbiarskiego patrzenia na przyrodę, jako skarbnicę kształtów, które sugerują artyście formę artystyczną. Dla wielu rzeźbiarzy ludowych na Słowacji — jak pisał o tym dr. A. Vačlavík — całym programem artystycznym było dostosowanie przypadkowych kształtów w przyrodzie do celów form w sztuce.



Ryc. 29. Maglownica, podarunek miłosny. Napis—Sodoma Pavel 1898. Okaz ze Słowaczyny zachodniej w Muzeum Słowackim w Bratysławie.



Ryc. 30. Skrzynia z obrazem Matki Boskiej Mariatałskiej z datą 1874 Słowaczyna Zachodnia Okaz w Muzeum Słowackim w Bratysławie.

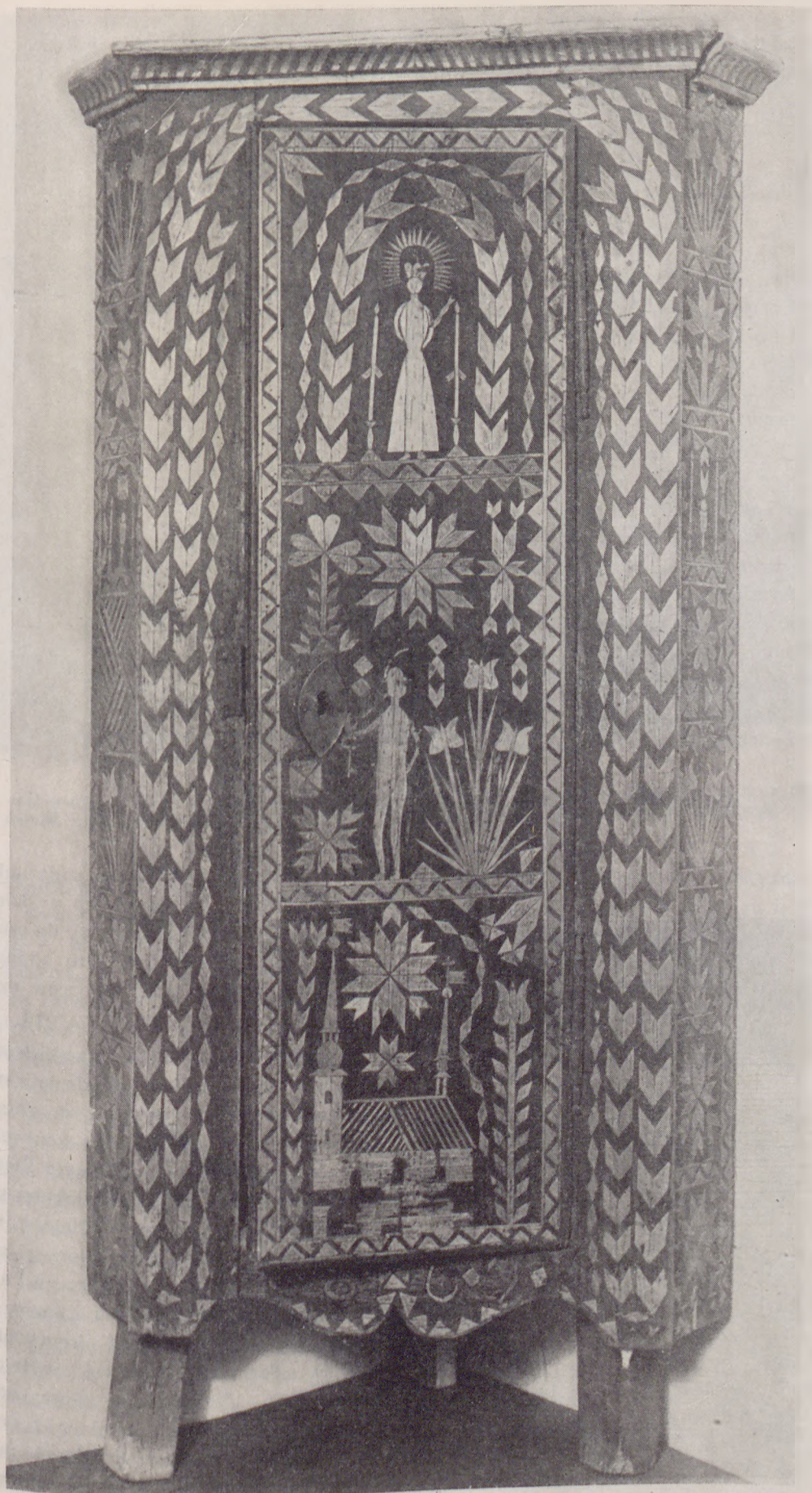
Spośród wszystkich sprzętów ludowych, tak u nas, jak i na Słowaczynie, najodleglejsze tradycje posiada sarkofagowa skrzynia o kształtach orientalnych, z dachem dwuspadkowym, a ornamentem rytowanym. Pomalowana olejno farbami o gorącej skali: żółtą, czerwoną i brązową, a nadto czarną — przemawia do widza urokiem rzeczy szarmonizowanej w formie i kolorze. Czcigodny ten sprzęt odwieczny posiada antenatów w sprzętach romańskich, których prawnuki z Apenin i Bałkanów przywędrowały na północ.

Drugim wybitnym dziełem sztuki z dziedziny sprzętarstwa jest mała szafka narożna, wykładana słomą, a pochodząca z Muzeum Miejskiego w Kloboukach koło Berna. Technika tego rodzaju zdobienia, błędnie nazywana intarsjowaniem, jest właściwie nalepianką skrawków prasowanej, a nie raz i barwionej słomy. W Czechach (np. w Horzowicach), stosowana była do ozdób ram do obrazów, lusterek itp. i w tym charakterze przeszła do nas ze Słowaczyny (mistrzem w tej technice był góral Czaja ze Szczawnicy). Technika tą posługiwano się w zdobieniu szkatulek na nici, mniejszych skrzynek i szafeczek z ornamentami z figur geometrycznych, gwiazd, krzyżów, szachownic, roślin, a także figur ludzkich i zarysów architektury. Jeśli wśród tych ozdób wyróżniały się symboliczne serca, to dowód, że przedmiot z takim emblematem, był niegdyś upominkiem dla wybranki serca. Zwyczaj taki występował zresztą

w całej środkowej Europie. Na polskim terenie znamy go z Mazur. Znajdująca się na wystawie szafka nie należy do tego typu sprzętów. Wykonawca jej nie myślał o sprawach sercowych, gdy obok ornamentu roślinnego i geometrycznego umieścił w prostokątach na przodzie jakąś postać z kluczem, sylwetę kościoła i postać w aureoli między dwiema świecami. Ornament ten obok antycznego wyglądu tego sprzętu, nadaje mu wiele uroku tajemniczości.

Sprzętarstwo malowane, tak bogato rozwinięte w Czechosłowacji jeszcze w I poł. w. XIX, reprezentują zaledwie dwa okazy, ale za to znakomite drzwi z rokokowym ornamentem i regionalną Matką Boską z Boskovic, a nadto skrzynia słowacka z r. 1874, upominek miłosny, o czym świadczy na wieku serca gorejące w wieńcu kwiatów. Najefektowniej w tym sprzęcie przedstawia się ściana przednia z umieszczonym w środku wizerunkiem M. B. Mariatałskiej z okolic Bratysławy na czerwonym tle, a po bokach z bujnie ukwieconymi wazonami.

Ze zrozumiałych względów sam charakter wystawy objazdowej i szczupłość miejsca uniemożliwiły wystawienie większej liczby okazów sprzętarstwa czechosłowackiego. Niemniej jesteśmy przekonani, że w regionalnym układzie sztuki czechosłowackiej mogłyby sprzęty ludowe doskonale reprezentować poszczególne regiony, a na rokoka, panującego w tej rzemieślniczej wytwórczości jeszcze w II poł. w. XIX, mogłyby się uwy-



Ryc. 31. Szafka narożna, wyklejana słomą. Oraz
z Muzeum Miejskiego w Klouboukach k. Berna.

datnić różnice poszczególnych ośrodków i ich stopień artystycznej dojrzałości. Przegląd malowanego sprzętarstwa czechosłowackiego wykazałby też niespornie jego ścisły związek z malowanym sprzętarstwem Śląska Dolnego i Cieszyńskiego.

PIERNIKARSTWO

Specjalną dziedziną artystycznej wytwórczości rzemieślniczej było w Czechach i na Morawach piernikarstwo miasteczkowe, podtrzymujące dawne tradycje renesansowe. Wykazuje ono ścisły związek z wytwórczością zachodniej Europy i wędrownymi zawodowymi wyrzynaczami form do odciskania pierników, czyli miodowników zaprawionych korzeniami, oraz form do odlewania tanich wotów z wosku.

Prawie każde muzeum czeskie posiada w zbiorach okazy form piernikarskich z w. XVIII, ale i przeważnie z I poł. w. XIX i to utrzymanych podobnie jak u nas, w stylu rokoka. Wśród nich znajdują się nierzadko okazy autoryzowane, np. dwustronna forma pochodząca z Muzeum w Bystrzycach koło Hostynia, którą z jednej strony wyciął Johann Vasahli w r. 1845, a z drugiej Johann Błażejek w r. 1847.

Piernikarstwo artystyczne zaliczamy do sztuki o charakterze obrzędowym lub zwyczajowym.

Ryc. 32. Solniczka z motywem kielicha i słońca. Technika wcinana, Detva. R. 1867. Okaz w Słowackim Muz. Narod. w Turczańskim Św. Marcinie. Ryc. 33. Forma do odciskania pierników w kształcie błazna. Okaz w Muz. Miejsk. w Turnovie.



Służyło bowiem wytwórstwu podarunków, składanych krewnym lub znajomym w dzień imienin, dzieciom idącym po raz pierwszy do szkoły, a także jako pamiątki z podróży lub odpustowe upominki ofiarowywane przez chłopców dziewczętom.

FORMY DO DRUKOWANIA TKANIN

Z wytwórstwem form piernikarskich spokrewniał się zawód rzeźbacy form do drukowania tkanin. Wyroby ich rozchodziły się poza granice Czech, aczkolwiek natrafiały na silną konkurencję analogicznego wytwórstwa na Dolnym Śląsku. Wśród wielkiego mnóstwa tych form niektóre przykuwają, dzięki oryginalności tematu. Należy tu naprzykład groteska z szynkarką niosącą kufel piwa, z kościołem i trębaczem siedzącym na drzewie, kompozycja niejako w stylu „komar z drzewa spadł, złamał sobie gnat” (reprodukowana na okładce). Forma sama jest wytworem rzemieślniczym. Nie znamy przypadku, aby tego rodzaju formy drewniane z ornamentem wybijanym blaszkami i ćwiekami metalowymi wykonywali gdziekolwiek artyści ludowi.

OKŁADZINKI KSIĄŻEK

Charakterystycznym wytworem sztuki ludowej Czech południowych i wschodnich są



Ryc. 34. Okładka modlitewnika zdobiona ornamentem wykonanym w blasze mosiężnej. Okaz z Czech połudn. z w. XVIII.

zdobione okładzinki do modlitewników, które w rękach kobiet wiejskich należą do stroju świątecznego. Wystawione tu okazy z w. XVIII pochodzą z Muzeum w Netolicach. Wykonane są całkowicie, a więc zarówno okładki, jak i grzbiety, z mosiężnej blachy podbijanej (*repusé*), a wysadzanej tu i ówdzie barwionymi szkiełkami, naśladującymi kosztowne kamienie w średniowiecznych ewangeljach. W w. XIX i XX okładki modlitewników wytwarzanych w Czechach zdobione były nadto barwionymi safianami, masą perłową, barwnym celuloideem itp. Do wsi polskich dostawały się one za pośrednictwem czeskich kramarzy odpustowych i podobnie jak w Czechach służyły do uświetnienia stroju świątecznego.

W Odporyszowie, miejscowości odpustowej w powiecie dąbrowskim, widziałem takie modlitewniki czeskie w rękach kobiet, które nie rozumiejąc języka czeskiego, nigdy się z nich nie modliły, ale niemniej w niedziele i święta nigdy się nie rozstawały. Czyniły to z wrodzonego popędu chęci znaczenia i błyszczenia. Pod wpływem tych ozdobnych modlitewników czeskich kaflarzy i malarzy ludowy, Tomasz Wierciak w Żabnie, próbował się swoich w ozdobnym intraligatorstwie i w tej dziedzinie doszedł nawet do dodatnich wyników.

Siostrzaną gałęzią tego rodzaju intraligatorstwa czeskiego był wyrób drewnianych i rzeźbionych schowków na modlitewniki. Wystawiony okaz z w. XVIII pochodzi z Muzeum w Walaskich Kloboukach.

WYROBY METALOWE

reprezentują na wystawie zwierzątka wotywnie kowalskiej roboty z Lasu Czeskiego (sądzę, że większość tych przedmiotów pełniła codzienną funkcję użytkową — podtrzymywania polan w ognisku). Nie pokazano natomiast serduszkowych spinek góralskich z „brymbulca” z okolic Trenczyna (Cziczmani), które okazałyby się rodzonymi siostrami polskich spinek podhalańskich.

WYROBY SKÓRZANE

obrazują przede wszystkim mistrzostwo techniki aplikacji, plecienia i haftowania safianem. Należy tu np. koszyk z roku 1869, składający się z plecionej, misternej koronki z korzeni oraz ze skóry haftowanej białymi rzemykami. Należy tu również pudło skórzane, ozdobione aplikacją wielobarwnych safianów —

okazy, których technika i typ zdobnictwa znane nam są z południowej Europy.

Nie przypominano nam jednak bacowskich pasów „liptowskich“, które od wieków przynoszone były ze Słowaczyny na Podhale, gdzie górale nasi okuwali je w łódkowate sprzączki i wiszące ogniwa. Tym sposobem pasy podhalańskie były wytworem zarówno słowackim, jak i polskim. Słowacy szyli je z wołowej skóry i zdobili w ornament wyciskany, natomiast górale nasi nadawali im przystroj z metalu. Dopiero z powstaniem państwa polskiego, gdy została zamknięta granica między Czechosłowacją a Polską, górale polscy zmuszeni byli własnymi siłami do wykonania roboty kurdybaniarzy słowackich, zużytkowując do tłoczenia w skórze wszystkich stempli, używanych do zdobienia kierpców. Tak powstały w naszych czasach wspaniałe pasy bacowskie, już nie liptowskie, ale czysto podhalańskie, wykonane przez Pawła Stocha z Poronina i Stanisława Zycha z Witowa.

BUDOWNICTWO

Na wystawie pokazano nam w licznych fotografiach: budownictwo; wnętrza izb, zajęcia

ludności (pieczenie chleba, kobiety przy cierlicach), strój (w szczególności czepki, haft i koronki), lud, rzeźby i obrazy ludowe. Najwięcej jednak miejsca poświęcono budownictwu. Pokaz ten uprzytamnia widzom, że w Czechach północnych wytworzyło się budownictwo rodzime, niezależnie od typów panujących na obszarze kultury niemieckiej, a Czechy południowe poszczycić się mogą pięknymi zrastykalizowanymi formami baroku zastosowanego do murowanych zagród. Typy te nie mają odpowiednika w budownictwie polskim. Ale już we wschodnich Morawach dostrzegamy formy budownictwa, które spokrewniają się z dziełami cieśli polskich na Śląsku Cieszyńskim. Są tu również chaty z Orawy słowackiej i zabudowania gospodarskie, których typ i układ znany nam jest z polskiej Orawy i Spisza: zręby na podmurówce, dwa bliźniacze okna w krótszej ścianie domu zwróconej do drogi, szczyt dwukrotnie załamany przydaszkami, a zwieńczony górą koszyczkiem, obudowa dziedzińca budynkami gospodarczymi itd. Słowem i w tej dziedzinie stwierdzamy, że góry nas nie dzielą, lecz łączą.

ZAKOŃCZENIE

W przeglądzie czechosłowackiej sztuki ludowej zaznaczyliśmy jakoś i rozmiar spadku po stylach historycznych i wyższych warstwach społecznych oraz uludowienie ich w czasie późniejszym w stosunku do okresu panowania owych stylów i warstw. Zaznaczyliśmy charakter sił wytwórczych i w związku z tym zmiany w produkcji artystycznej. Podział dziedzin sztuki wedle ich zawodowego i niezawodowego uprawiania jest tutaj bodaj najcharakterystyczniejszy. Struktura gospodarcza kraju nie pozostała więc bez wpływu na kształtowanie się sztuki. W Czechach i na Morawach już z końcem wieku 18-go rolnictwo wykazało postęp w kierunku intensyfikacji. Przemiany w organizacji gospodarstw rolnych, spowodowane postępem technicznym, zachwiały bazą społeczno-ekonomiczną sztuki ludowej, przeobrażając ustrój tradycyjnej społeczności wiejskiej.

Nieco inaczej przedstawiały się stosunki gospodarcze na Słowaczynie, gdzie rozkład feudalizmu i rozwój przemysłu rozpoczął się naprawdę dopiero od roku 1918, a utrwalił się nową formą gospodarki wiejskiej w reformie rolnej w lutym

1948 r. Dlatego na Słowaczynie jest w sztuce ludowej dużo więcej niezawodowstwa, niż w Czechach, aczkolwiek tu i tam sztuka ludowa, więcej niż w Polsce, zrosła się już z rzemiosłem.

Wystawa obrazuje więc w przeważającej części sztukę była, sztukę przeszłości, wyrosłą z dawnych warunków bytowania ludu czeskiego i słowackiego, ale nie mniej sztukę żywą i ciągle aktualną, nawet w nurcie współczesnego tempa życia. Wyraża bowiem znamionami formy i zdobnictwa wiele cech wspólnych wszystkich Słowianom Europy. Wyraża olbrzymi dorobek twórczy ludu czeskiego i słowackiego, cenną i wielokierunkową rodzimą tradycję artystyczną, z której czerpie pełnymi garściami współczesny przemysł artystyczny i sztuka, będąca logicznym i historycznym wyrażeniem ciągłości kulturalnej narodu. W nowych formach życia współczesnego zakwitają w czechosłowackich masach ludowych nowe formy uzewnętrzniania potrzeb artystycznych i nowe sposoby ich zaspakajania. W tym wielkim dziele sztuka ludowa jest ziarnem rzucanym na glebę, przygotowaną przez mądrą politykę kulturalną Rządu.

ЧЕХОСЛОВАЦКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО.

Когда в битве под Белой Горой положен был конец чешскому шляхетскому сословию, создавая собственную культуру как бы в германском море, чешский и словацкий народы заполнили почти трехвековой пробел в своей писаной истории. Поэтому выставка чехословацкого народного искусства, организованная в 1949 году в Национальном Музее в Варшаве, представляет собой прежде всего манифестацию этих ценностей, которые не позволили чешскому и словацкому народам затеряться в истории.

Историческое значение народного искусства по настоящему оценило социалистическое правительство Чехословацкой республики, организовавшее за границей выставки чехословацкого народного творчества по такому образцу, который свидетельствует о новом подходе чехословацких исследователей к проявлениям искусства.

Соответственно материалистическому пониманию истории, народное искусство понимается в Чехословакии как надстройка на экономической почве. Развитие народного искусства не шло вровень с развитием капитализма и классового деления. Каждое произведение народного искусства является выражением жизненных потребностей как самого автора, так и той среды, которой он служит, в противоположность „чистому искусству“, созданному той средой, которая на своем историческом пути вместе со свойственными ей экономическими условиями приближалась к своему упадку. Поднять искусство из упадка, вернуть ему его великие общественные задачи можно путем восстановления связи эстетических элементов с новыми жизненными условиями и требованиями. В этом заключается значение народного искусства в нынешний исторический момент и причина той заботы и внимания, какими социалистические государства окружают это искусство.

Опыт материалистического метода экспозиции произведений искусства.

Организаторы выставки соблазнились желанием внести новую струю в прежние, традиционные формы выставки, именно применить марксистскую материалистическую теорию там, где до сего времени господствовал романтический эстетизм. Прежде всего они разделили выставку на две части:

- 1) Чехия и Моравия, представляющие народное искусство тех территорий, которые находились под влиянием фабричной промышленности и буржуазных культурных форм, и
- 2) Словацкие земли, которые еще во второй половине 19 века оставались в условиях, характеризующих самодовлеющее хозяйство.

В рамках такого деления были созданы региональные группы, особенности которых старались определить на основании анализа факторов, влияющих на возникновение данного произведения искусства. Здесь имелось в виду географические свойства (горы, возвышенности, изменности) и условия продукции — два фактора, составляющие фундамент марксистского понимания всяких проявлений культуры. Здесь подчеркнута профессиональная типология традиционного сельского общества (земледелие, скотоводство, ремесло), элемент фабричной промышленности, пути цивилизации и т. п., чтобы при помощи картинных схем, изображающих степень влияния этих факторов в отдельных районах, информировать зрителя о характере элементов, действующих в момент создания произведения искусства.

Обзор отдельных отраслей искусства.

Главное место в словацком искусстве занимает вышивка, древнейшие памятники которой появились в эпоху барокко, как одна из поздних форм ренессанса, подвергшегося рустикации путем народного изменения. Эти памятники характеризуются сетевой техникой (filet). Наилучшим их образцом является „Жертвоприношение Исаака“ — прекрасная вышивка с геометризированными фигурами, симметрически размещенными по бокам увеличенного цветка. Среди другой техники в словацкой вышивке имеются filet tiré, reticella или punto tagliato, стежка крестиками, но преимущественно стежка гладкая, не связанная с родом полотна, относящаяся ко времени, когда народные массы освободились от крепостной зависимости, а развитие городской промышленности дало народу возможность пользоваться фабричной продукцией (тонким полотном и шифоном). На этом покупном материале вышивается история словацкого крестьянина, стремление к накоплению ценностей в виде нарядов — или краткое переживание истории третьего сословия.

Применяемые к нарядам, словацкие вышивки переливаются богатым ассортиментом прекрасного разнообразия не только благодаря влиянию исторических стилей, но и благодаря обычаям приспосабливать эту вышивку к различным обстоятельствам — трауру, свадьбе, празднику и т. п.

Керамика. Словацкая керамика тоже берет свое начало в традициях ренессанса. Ее высший художественный уровень нужно отнести к деятельности так наз. габанов или анабаптистов, которые под влиянием преследований со стороны католиков бежали из северной Италии, Тироля, Швейцарии и южной Германии и укрылись в Моравии, откуда в 17 веке перешли в Словакию. Соответственно своим коммунистическим убеждениям, здесь они вели коллективное хозяйство. Часть из них, специалисты по майолике, продолжала заниматься выделкой посуды с цинковой полировкой, эффектно разукрашенной сюжетами в стиле поз-

дногo итальянского ренессанса и стеклянной массой, покрашенной в голубой цвет окисью кобальта, в желтый цвет — окисью антимонита, в зеленый цвет — окисью меди и в темно-фиолетовый цвет — манганитом. Со времени габаны были поглощены словацкой средой, а их традиции до сего времени поддерживаются словацкими горшечниками, выделяющими посуду в форме колача, кувшины, украшенные мотивами сцен из сельской жизни и рустикаризованным орнаментом стиля рококо, переплетающимся в одно целое с словацким прикладным искусством.

Значительно большим разнообразием применения и техники отличается представленная на выставке керамика Чехии и Моравии, среди которой имеются произведения исключительной художественной ценности.

Народная живопись проявляется главным образом в рисунках на стекле. Наиболее древние из них, также как и в Польше, относятся ко второй половине 18 века. Рисунки на стекле, сделанные в Судетах, по своему характеру приближаются к Нижнесилезским, а словацкие картины — к подгальским.

Вторую группу картин, не имеющую соответствующей себе в польской живописи, составляет продолговатый рисунок, изображающий сцены из жизни пастухов в горных полях и иллюстрации валацких ежегодных обрядов, например, хождение с коником и туром. Соседство с Прикарпатской Русью иллюстрируется двумя картинами византийского стиля, а соседство с Германией — двумя рисунками „письма с неба“. Последние являлись выражением тех предрассудков, какие придумывались в Германии и предназначались на экспорт.

Резьба по дереву. Чешская резьба по дереву характеризуется высоким художественным уровнем, который отводит этой отрасли искусства почетное место в чехословацком народном творчестве.

Чехословацкая резьба, также как и в Польше, делится на орнаментальную, применяемую преимущественно в гладкой декорации предметов пользования, а именно: черпаков для древесной смолы, форм на тесто, рубеля, для стирки или глаженья белья, перечницы для лопат, солонок и т. п., и фигурную резьбу, служащую для культовых целей. Фигурная резьба представляет собой верх совершенства чехословацкой пластики. Ее характеризует преобладание двухфигурных композиций, фронтальное распределение, ярко выделенная ритмика форм, — чешской орнамент чаще выпуклый чем тисненый, а живопись преимущественно двухцветная (красная и синяя). В отношении тематики доминирует характерная для Чехии и Моравии Пьета, подобно тому как для Польши характерна фигура Страждущего.

Утварь. Наиболее отдаленные традиции, именно восходящее к романской эпохе, имеют словацкие саркофаговые сундуки с двускатной крышкой. Приборы с орнаментацией из кусочков прессованной соломы берут свое начало из инкрустированных приборов рококо. Но больше всего во второй половине 19 века в Чехии развита была выделка крашеной утвари. Ее характеризует богатая цветочная орнаментация с преобладанием тюльпанов и роз. В отношении характера своего стиля эта орнаментика приближается к силезской.

Выделка пряников в Чехии и Моравии относилась к художественному ремесленному творчеству в городах. Она показывает тесную стилистическую связь с аналогичной продукцией других стран центральной Европы. Чешские формы пряников, выделяемые странами, выдержаны исключительно в духе рококо.

По тем же причинам формы для тиснения тканей носят отпечаток стиля своей эпохи. Они не даются замкнуться в рамках искусства одного народа.

Металлические оправы книг, особенно молитвенников, являются творчеством южной и восточной Чехии. Они выделяются из медной жести, тисненой и усыпанной цветными стеклышками, имитирующими драгоценные камни средневековых евангелий. Эти изделия расходились из Чехии в соседние страны, а следовательно и в Польшу.

Кожаные изделия. Эти изделия характеризует техника аппликации, плетения и вышивки сафьяном. Однако здесь нет поясов горца из Липтова, привозимых в Подгалье, где польские горцы цепляли к ним лодкообразные пряжки и свисающие колечка.

Представленное на фотографиях строительство показывает отечественные формы северной Чехии независимо от стилей, господствующих на территории с немецкой культурой. Южная Чехия может похвастать известными рустифицированными формами барокко. В восточной Моравии замечаем уже формы строительства, родственные с изделиями польских плотников Тешинской Силезии. В Словацкой Ораве мы встречаем такие же хаты, как и в Польской Ораве и в Спише.

Короче говоря в этой области народного искусства мы констатируем, что горы не разделяют живущих по соседству народов, но соединяют их.

Заключение. Выставка показывает преимущественно искусство прошлого, возникшее в прежних условиях быта чешского и словацкого народов, но вместе с тем живое и актуальное даже и при современном темпе жизни. В особенностях своей формы и украшения это искусство содержит много свойств, общих всем славянам Европы, показывает огромные творческие достижения чешского и словацкого народов, ценную и многостороннюю

артистическую традицию, из которой полной горстью черпает современная художественная промышленность и искусство, являющееся логическим и историческим выражением культурной связи и непрерывности народа. В новых условиях современной жизни в чехословацких народных массах развиваются новые формы внешнего проявления художественных запросов и новые способы их удовлетворения. В подобных великих задачах народное искусство представляет собою зерно, которое падает на почву, возделанную разумной культурной политикой правительства.

L'ART POPULAIRE TCHÉCO-SLOVAQUE

Quand la bataille de la Montagne Blanche mit fin à la noblesse de Bohême, le peuple Czech et Slovaque submergé par la mer Germanique remplit un vide trois fois séculaire dans l'histoire écrite de sa nation en élaborant silencieusement sa propre culture.

Voilà pourquoi l'Exposition Tchéco-Slovaque de l'art populaire au Musée National de Varsovie en 1949, est avant tout une manifestation de ces valeurs qui ne permirent pas au peuple Tchec de disparaître dans l'histoire. Le Gouvernement socialiste de la République Tchéco-Slovaque fut le premier à reconnaître l'importance historique de la culture populaire en organisant à l'étranger des expositions d'art populaire Tchéco-Slovaque, d'une manière qui manifeste la nouvelle attitude des chercheurs Tchéco-Slovaques vis-à-vis du phénomène de l'art. En accord avec la conception matérialiste de l'histoire, on considère en Tchéco-Slovaquie l'art populaire comme une supra — construction à base économique. Son développement ne marcha pas de pair avec le développement du capitalisme et de la différenciation sociale. Chaque produit de l'art populaire est une expression des besoins vitaux de l'artiste créateur et du groupe qu'il sert, contrairement à „l'art pur“ crée par une couche sociale, laquelle dans son développement historique avec ses conditions économiques spéciales, était près de sa fin. Le relèvement de l'art de sa chute, son retour aux grandes tâches sociales est possible par le rétablissement de l'union des éléments esthétiques avec d'autres besoins vitaux. C'est en cela que réside l'importance de l'art populaire à ce moment de l'histoire et la raison de la protection accordée par l'Etat Socialiste à l'art populaire.

Essai d'une Méthode d'exposition d'oeuvres d'art.

Les organisateurs de l'Exposition ont tenté d'introduire un nouveau courant dans les formes d'expositions usuelles, c'est à dire d'appliquer la théorie matérialiste de Marx à des choses régies par l'esthétisme romantique. Avant tout l'Exposition fut partagée en deux parties.

- 1) La Bohême avec la Moravie, illustrant l'art populaire des contrées sous l'influence de l'industrie de fabrique et des formes de la culture bourgeoise, et,
- 2) La Slovaquie restée jusqu'à la seconde moitié du XIX siècle dans des conditions caractérisant une économie autarchique.

Dans le cadre de cette division on créa des assemblages régionaux en s'efforçant de préciser leurs traits sur la base de l'analyse des éléments concourant à la genèse de l'oeuvre d'art. On nota ici le milieu géographique (montagnes, plateaux, plaines) ainsi que les conditions de production — ces deux éléments qui constituent le fondement Marxiste de la compréhension de tout phénomène de culture. On souligna ici la typologie professionnelle de la société rurale traditionnelle, (agriculture, vie pastorale métiers), l'élément de l'industrie de fabrique, les routes de la civilisation etc. pour — à l'aide de schémas de couleur marquant la proportion de ces éléments dans les régions singulières, informer le spectateur sur la qualité des forces agissant au moment génétique de l'oeuvre d'art.

Revue des domaines singuliers de l'art

La broderie occupe la première place dans l'art slovaque et les spécimens les plus anciens datent de l'époque du baroque, comme une des formes tardives de la Renaissance rusticisée par voie de transformation populaire. Le trait de ces spécimens c'est la technique de filet. On le voit dans le Sacrifice d'Isaac, une belle broderie aux figures géométriques placées symétriquement des deux côtés d'une fleur démesurée.

Parmi d'autres techniques on trouve le filet tiré, réticéla, ou bien punto tagliato, le point croisé, mais principalement le point plat, indépendant de la structure de la trame, et datant du temps quand la couche populaire fut affranchie du servage et le développement de l'industrie urbaine permit au peuple de profiter de la production de fabrique (toile fine et chiffon). Sur ce matériel acheté on voit s'inscrire en broderie l'histoire du paysan slovaque, sa relation au groupe, à la tradition au progrès, son échelle de vie et la tendance à thésauriser le capital dans l'habillement — un résumé de l'histoire du tiers état.

Les broderies slovaques adaptées aux costumes ont une grande richesse variée non seulement grâce à l'influence des styles historiques mais aussi à la coutume d'adapter ces broderies à toutes sortes de circonstances, deuils, noces, fêtes, etc.

La Céramique Slovaque se rattache aussi à la tradition Renaissance. Elle est redevable de son haut niveau artistique aux „Habanes“, ou Anabaptistes, qui fuyant les persécutions de la part des catholiques émigraient du Nord de l'Italie, du Tyrol, de la Suisse, et du Sud de l'Allemagne, pour se réfugier en Moravie et de là en Slovaquie. Ici, fidèles à leurs principes communistes, ils organisaient une économie collectiviste. Certains d'entre eux, passés maîtres dans l'art de la maiolique, continuaient la fabrication de vases avec un vernis de zinc, enjolivés de motifs de style fin Renaissance Italienne, et de vernis coloré en bleu avec oxyde de cobalt, en jaune, avec oxyde d'antimoine, en vert, avec oxyde de cuivre en violet — foncé avec oxyde de manganèse.

Les Habanes finirent par se confondre avec l'entourage slovaque et leurs tradition, est continuée jusqu'à nos jours par les potiers slovaques, qui fabriquent des vases en forme de brioche, des aiguères avec des motifs puisés dans la vie campagnarde, et une ornementation rococo rustiqué qui s'harmonise avec l'ornementation slovaque.

La céramique Bohème et Moravienne exposée, montre toutefois une plus grande variété d'adaptation et de technique. Il y a là des oeuvres d'une grande valeur artistique.

La peinture populaire est principalement représentée par des images sur verre. Les plus anciennes — tout comme en Pologne — proviennent de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Les images sur verre faites dans les Sudètes se rapprochent du type de celles qu'on rencontre en Basse — Silésie, et les images slovaques ressemblent à la peinture de Podhale.

Il y a un second type de tableaux qui n'a pas de correspondant dans la peinture polonaise, ce sont des tableaux oblongs qui représentent des scènes de la vie pastorale dans la montagne, et les cérémonies annuelles, les rondes avec le „petit cheval“, tartare (konik) et le bison (Turoň),

Deux tableaux de caractère byzantin témoignent du voisinage de la Ruthénie Sub — Carpathienne, et deux „Lettres du Ciel“ peintes, expression des superstitions fabriquées en Allemagne pour exportation, rappellent le voisinage germanique.

Les gravures tchèques atteignent un niveau artistique qui assure à ce genre une place très honorable dans l'art populaire Tchéco - Slovaque.

La sculpture Tchéco - Slovaque se divise, de même qu'en Pologne, en sculpture d'ornementation, principalement adaptée à la décoration plate d'objets d'usage journalier, cruches à lait, formes à fromages de chèvre, bâtonnets pour lessive, salières etc.

La sculpture de statues est le summum de la plastique Tchéco - Slovaque. Son trait caractéristique est dans la composition bi — figurale, l'arrangement frontal, un rythme de formes très prononcé, l'ornementations plus souvent convexe que gravé, et une peinture de deux couleurs (rouge et bleue). Quand au sujet, c'est la Piéta qui est la plus répandue, aussi caractéristique pour la Bohème et la Moravie, que la figure du Christ tourmenté en Pologne.

Les meubles ont une ancienne tradition qui touche à l'époque romane. Tels sont les coffres — sarcophages slovaques avec un couvercle bi-incliné.

Les meubles ejolivés de bouts de paille pressée sont une réminiscence des marqueteries rococo.

Le plus considérable développement est celui de la peinture sur verre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On voit là une riche ornementation florale avec prédominance de tulipes et de roses. Quant au caractère du style, l'ornementation se rapproche de l'ornementation Silésienne.

Les pains d'épices en Bohème et en Moravie, faisaient partie de la création artistique des artisans urbains. Ils sont en relation étroite, quand au style, avec la production analogique dans les autres pays de l'Europe Centrale. Les formes des pains d'épices élaborées en Bohème par des apprentis errants sont exclusivement rococo. Les formes d'imprimerie de toiles ont pour la même raison le style de leur époque. Elles ne se laissent pas renfermer dans les limites de l'art d'un seul pays.

Les couvertures en métal des livres et spécialement des livres d'heures, sont une production caractéristique du Sud et de l'Est de la Bohème.

Elles sont faites de feuilles de cuivre repoussées et serties de verreries de couleur, imitant les pierres précieuses des Évangélistes du Moyen âge. Ces produits passaient de la Bohème dans les pays limitrophes, par conséquent on en trouvait aussi en Pologne.

Les ouvrages en cuir se distinguent par leur technique d'application, la façon de tresser et de broder.

Il manque ici les ceintures montagnardes de Liptów, qui venaient de Podhale ou les montagnards polonais les sertiesaient en ajoutant des boucles en forme de tétons et des mailles pendantes.

L'architecture qu'on voit en photographie présente des formes du crû dans la Bohème du Nord, indépendamment des types qui régnaient dans le domaine de la culture allemande.

La Bohème du Sud peut s'enorgueillir des belles formes rustiquées du baroque. En Moravie de l'Est on voit déjà des formes de construction qui s'apparentent aux formes des ouvrages des constructeurs polonais en Silésie de Cieszyn (Teschen). En Oravie slovaque on remarque les mêmes chaumières qui se trouvent en Oravie polonaise et dans le pays de Spisz.

Pour être bref, il faut seulement constater que dans ce domaine de l'art populaire aussi, les montagnes ne se parent pas les peuples mais les unissent.

C o n c l u s i o n .

L'exposition présente en majeure partie l'art du passé formé dans les anciennes conditions d'existence du peuple Tchèque et Slovaque, mais non moins vivant et actuel même dans le courant de la vie contemporaine. Elle montre parmi les traits de forme et d'ornementation beaucoup de traits communs à tous les Slaves d'Europe et présente l'immense résultat de la forme créatrice du peuple Tchèque et Slovaque, une tradition artistique précieuse et remarquable par la multiplicité de ses données, une source vive où pulsent largement l'industrie moderne et l'Art, qui est l'expression logique et historique de la continuité de la culture d'une nation. Dans les formes nouvelles de la vie moderne on voit fleurir dans les masses populaires de nouvelles formes d'expression des besoins artistiques et une nouvelle manière de les satisfaire.

Dans cette grande oeuvre l'art populaire est une graine jetée sur le sol préparé par la sage politique culturelle de l'Etat.

T C H E C O - S L O V A K P O P U L A R A R T .

When the battle of the White Mountain put an end to the whole class of Bohemian gentry, the Tcheck and Slovak people began to create a culture of their own and, surrounded as they were by the sea of germanism, still managed to fill up a void of three centuries in the written history of their nation.

Thus the Tchecko-Slovak Exhibition of Popular Art in the Warsaw National Museum in 1949 is first of all a manifestation of the values which prevented the disappearance of the Tcheck and Slovak people in History.

The socialist Government of the Tchecko-Slovak Republic was prompt to recognise adequately the historical importance of popular culture and began to arrange abroad exhibitions of Tchecko-slovak popular culture in a way which manifests the new attitude of Tchecko-Slovak seekers towards the phenomenon of art. According to the materialistic comprehension of culture, Tchecko-Slovak popular art is considered as a super construction raised on economic ground. Its development was not on a par with the development of capitalism and class-differentiation.

Each product of popular art is an expression of the vital-needs of the creator and of the group which it serves, in opposition to the „pure art“ created by a class which in its development together with its peculiar economical conditions, was approaching its end.

The raising of art from its fall, the reassuming of its great social tasks, can only be achieved by restoring the bond between aesthetical elements and other vital needs. This is the importance of popular art at the present historical moment and the reason for which the Socialist State extends its care to art.

Attempts of a materialistic method of exposing works of art.

The organisers of the Exhibition attempted to introduce a new current in the present traditional forms of exhibition i. e the applying of the Marxist materialistic theory to questions till now solely ruled by romantic aestheticism.

Firstly the Exhibition was divided into two parts.

Bohemia and Moravia illustrating the popular art of lands subjected to the influence of factory industry and to the forms of bourgeois culture, and secondly Slovakia remaining till over the middle of the XIX-th century in conditions marking an autarchial economy.

In the frame of this division regional sets were formed, and an attempt was made to describe their traits on the basis of the analysis of elements composing the creation of a work of art.

The geographical centre was marked (mountains, lowlands, plains) and the conditions of production, those two elements which form the foundation of the Marxist comprehension of all manifestations of culture.

Underlined was here the professional topology of the traditional rural society (agriculture, pastoral life, handicraft), the element of factory-industry, the roads of civilisation etc. Coloured schemata expressing the proportions of these elements in singular regions were meant to inform the spectator as to the quality of forces in play at the genetic moment of the work of art.

Review of singular domains of art.

The first place in Slovak art is taken by embroidery. The oldest specimens date from the Baroque epoch, as one of the belated forms of the Renaissance rusticised by way of popular transformation. Net-work technique is the main trait of those specimens. It appears in the „Sacrifice of Isaac“, a fine embroidery with geometrical figures symetrically placed on each side of a magnified flower.

Among other techniques there appears in Slovak embroidery the „reticella“ or the „punto tagliato“, the crossed point, but mostly the flat point independent of the structure of the linen and made at the time when the rural layer was freed from serfdom and the developement of urban industry enabled the people to profit by fabric production (thin cotton and chiffon). On this bought material the history of the Slovak peasant is embroidered, his relation to the community, to tradition and progress, his scale of life, his tendency to thesaurisation of capital in clothing, in a word, the history of the life-experience of the third state.

The Slovak embroideries adapted to the garb, present a rich variety, not only because of the influence of historical styles but also because of the custom of adapting these embroideries to various occasions: mourning, marriage, feast-days etc.

Slovak ceramic (pottery) has also felt the influence of the Renaissance tradition. Its high artistic level is due to the so-called: „Habans“ or Anabaptists who fled from catholic persecution to the North of Italy, Tyrol, Switzerland, and south-Germany, to Moravia, and from there, in the XVII century to Slovakia. Here in accordance to their communistic ideas they organised a collective economy. Some of them, masters in the art of majolica continued to make vessels with a zinc glaze and ornamented with motifs of italian late-Renaissance, tinted blue with cobalt-oxyde, yellow with antimonium-oxyde, green with copper-oxyde, and dark-violet with mangane-oxyde. The „Habans“ were merged by degrees in their slovak surroundings, and their tradition is continued to the present day by Slovak potters who make utensils in the shape of buns, pitchers ornamented with motifs from the scenes of rural life and adorned with a rusticized rococo ornamentation which blends and makes a whole with Slovak ornamentation.

The exhibited Bohemian and Moravian pottery shews a greater variety of adaptation and technique, one find specimens of unquestionable high artistic value.

Popular painting is mostly painting on glass. The oldest pictures, same as in Poland, date from the end of the XVIII century. The pictures painted on glass made in the Sudetes are like the Lower-Silesian ones and the

Slovak pictures are of the type of the Podhale specimens (Lowlands). There is another type of pictures which has no correspondent in Polish art, these are the oblong painting representing scenes of pastoral life in the Midlands or illustrating certain annual ceremonies like the „Konik“ (Turkish Horse) and the „Turoň“ (Bison). The neighbourhood of Sub-Carpathian Ruthenia is illustrated by two pictures with a byzantine character, and the neighborhood of Germany by two painted „Letters from Heaven“ a queer instance of superstitions „made in Germany“ for export.

Bohemian engravings have a characteristic, highly artistic level, and an assured place among the best productions of Bohemian popular art.

Tcheco-Slovak Carving is divided, same as in Poland into ornamental carving mostly adapted to decorate flat surfaces of objects of everyday use as pitchers for milk, forms for cheese, rods for washing purposes, spades, salt-cellars, etc. and three-dimensional carvings of figures serving for religious cults. Carving of figures is the highest achievement of Tcheco-Slovak plastic.

The characteristic compositions have mostly two figures, the arrangement is frontal, with a strangely marked rhythmical form.

The ornament is oftener convex and not inlaid, the painting mostly in two colours (red and blue). The most frequent subject is the „Piéta“, characteristic for Bohemia and Moravia same as the „Dolorous Christ“ for Poland. Furniture Making has the oldest traditions reaching even the romanesque or norman period. This is apparent in the Slovak chests affecting the form of sarcophagi with a two-side inclined cover. The furniture ornamented with bits of pressed straw, proceeds directly from the inlaid rococo furniture. Still the painted furniture was the most developed in the later part of the XIX century in Bohemia. The rich ornamental design has floral motifs with a predominance of tulips and roses. The character of this ornamentation is similar to the Silesian style.

Gingerbread production in Bohemia and in Moravia was part of the artistic creation of urban handicraft. It shews a near relation of style to the analogical production in other countries of Central Europe.

Bohemian forms of gingerbread made by errant apprentices are exclusively in the rococo style.

Forms for printing textiles have for the same reason the style of their epoch. They cannot be placed in the boundaries of the art of one single nation.

The metal Book-Covers, especially of prayer-books, are most characteristic as a product of South and East Bohemia. They are made of brass sheets hammered and set with coloured glass imitating precious stones on medieval Books of the Gospels. These products went from Bohemia to the neighbouring countries, also to Poland.

Leathern articles are characteristic for their technique of application, tressing and embroidering with saffian. One misses here the mountaineers belts from Liptów which used to be brought to Podhale, where the Polish mountaineers finished them by adding nipple-shaped buckles and pendent links.

To be brief, one may remark that mountains fail to separate neighbouring nations and rather unite them.

C o n c l u s i o n .

The Exhibition principally pictures the art of the past which originated in the ancient conditions of life of Bohemian and Slovak peoples, but appears no less vivid and does not lack actuality even in the torrentuous stream of contemporary life.

It expresses with many traits of form and ornamental design the common features of all the European Slavs, it shews a considerable hoarding of the artistic creation of the Czech and Slovak peoples, a priceless and many-sided artistic tradition, an undying source of renovation for the modern artistic industry and for Art which is even the logic and historic expression of the artistic continuity of a nation.

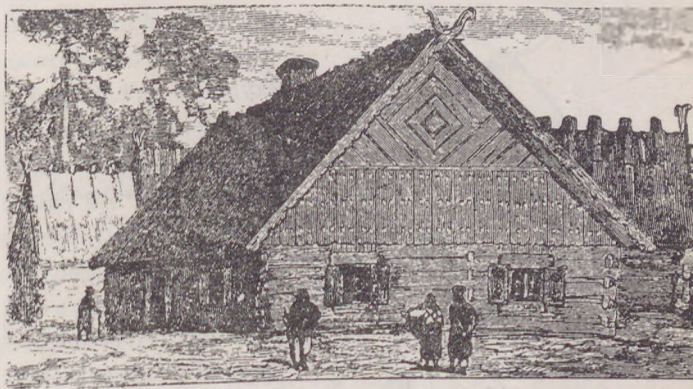
In the new forms of modern life we see in the Tcheco-Slovak popular masses the expanding of new forms of expressing artistic needs, new forms of satiating their urge.

In this great achievement the popular art is a grain sown in a soil well prepared by the policy of a wise Government.

ZDOBIENIE RZEŻBĄ W DREWNIE CHATY KURPIOWSKIEJ

CZ. I. SZCZYT

M A R I A Ż Y W I R S K A



Chata Kurpiowska wg. rysunku W. Gersona

Budownictwo kurpiowskie, wyodrębniające się z całokształtu polskiej architektury ludowej ze-
spółem jemu tylko właściwych elementów, obej-
muje zwartą masą obydwie puszcze: Zieloną
i Białą. Odrębność tę, między innymi, wyrażają
proporcje, układ belek zacinanych na „jaskółczy
ogon“, kąt nachylenia dwuspadowego dachu, czy
rozkład wewnętrzny, ale przede wszystkim pod-
kreśla ją i uwypukla zdobienie rzeźbą w drewnie,
zwłaszcza ściany licowej chaty zwróconej szczytem
do drogi.

Silne więzy, jak w głównych założeniach archi-
tektonicznych, tak i w zdobnictwie chaty, łączą
obie Puszcze z północno-zachodnimi terenami Pol-
ski, a zwłaszcza z Mazurami Pruskimi dając do-
wód wspólnoty etnicznej tych ziem z rdzenną Pol-
ską; z drugiej strony, w rozwinięciu niektórych
elementów (np. koźlarz), sięgają terenów litewsko-
ruskich.

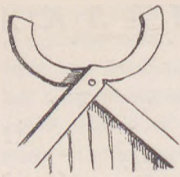
Już w opisach wsi kurpiowskiej z pierwszej po-
łowy XIX wieku, Gawarecki podkreśla schlud-
ność i troskę o staranne wykonanie chaty u Kur-
piów i wskazuje na podobieństwo z chatą Mazu-
rów Pruskich¹).

Poza tym, w najstarszym bodaj wizerunku
chaty kurpiowskiej z połowy XIX wieku prze-

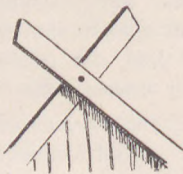
kazanej nam przez Gersona²), a narysowanej
na tyle szczegółowo, że uwzględnione zostały
nawet błyszczące blaszki pod gwoździemi, którymi
przybite są deski szczytu—chata już jest zdobiona
rzeźbą. Potwierdza to, zresztą Adam Chętnik³),
w swoim opracowaniu, obejmującym Puszczę
Zieloną, gdzie daje bogaty materiał dowodowy
w postaci fotografii i starannie wykonanych ry-
sunków, wreszcie napotykanie w okresie badaw-
czym nieliczne już okazy w terenie.

W publikacji Gerarda Ciołka pod tytułem „Dach
w polskim budownictwie wiejskim“⁴), autor szu-
ka genezy zdobnego szczytu chat Niżu północnego
w chatach podcieniowych budowanych przy koń-
cu XVIII, a na początku XIX wieku, z nakazu
pana przez cieśli miejskich. Hipoteza ta znalazłaby
jeszcze jeden dowód nie tylko w szczycie, ale
i w innych elementach zdobienia chaty kur-
piowskiej, jak w zdobnych nadokiennikach, obi-
ciach naroży czy rzeźbionych gankach. Potwierdza
to cały szereg adoptowanych motywów z drzew-
nego budownictwa miejskiego Polski, spotykanych
w chacie kurpiowskiej.

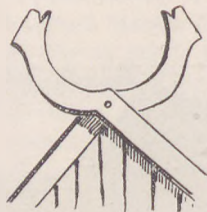
Zdobienie chaty kurpiowskiej, w każdym okre-
sie czasu znalazło inny wyraz; było — jak gdyby
„zamówieniem społecznym“ dla potrzeb artystycz-



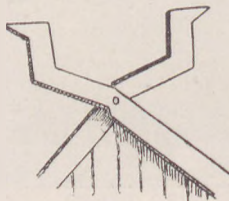
1



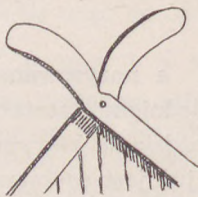
1a



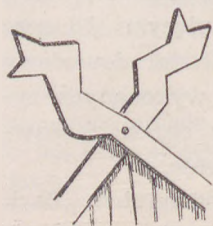
2



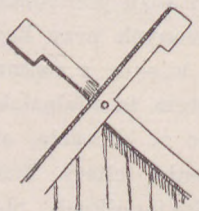
3



4



5



6

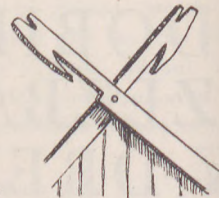
nych ludu kurpiowskiego, a możliwości techniczne, wpływy budownictwa dworskiego czy miejskiego, podręczniki ciesielskie, wszelkiego rodzaju wzorce — były dotychczas czynnikiem drugorzędym, podporządkowanym zawsze dominantnej woli twórczej cieśli, czy stolarza na Puszczy.

Przystępując do budowy chaty i omówienia warunków, gospodarz puszczański podkreślał cieśli, że chce mieć chatę z „przystrojem“. Cieśla, jeśli nawet z sąsiedniego miasteczka lub terenów leżących poza Puszczą, dostosowywał się do tradycji miejscowych, które musiał znać dobrze. Jak ma być zdobiona chata — ustalał ustnie z właścicielem, przy czym ten wskazywał upatrzonej przez siebie wzór, bądź też cieśla rysował na desce węglem czy stolarskim ołówkiem ogólny szkic i wykonywał go po akceptowaniu przez gospodarza. Dotyczyło to jednak ogólnego rysu, a nie szczegółów ornamentacyjnych.

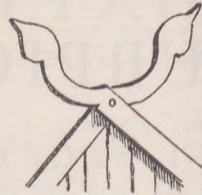
W stosunku do innych części chaty, cały wysiłek twórczy był skierowany na ozdobienie ściany licowej. Szczyt zwrócony na podwórze w wielu chatach był wykonywany z prostych, pionowo ułożonych desek, rzeźba opasia^{a)} i szczytówki^{b)}, była dużo uboższa, niekiedy brakło nawet zdobionego nadokiennika. Rzadko spotykamy chatę, gdzieby inne części były zdobione z taką samą starannością, jak strona licowa.

Zdobienie chaty kurpiowskiej rzeźbą drzewną odbywa się niekiedy trzema etapami: pierwszego dokonuje cieśla. W zakres jego prac przy stawianiu zrębu wchodzi układ całego szczytu, rzeźba opasia i szczytówki, wreszcie zakończenie szczytu k o ń l a r z e m, czy ś p i c e m. Okna zaś i drzwi wykonuje i zdobi stolarz (niekiedy roboty stolarskie wykonuje także cieśla). Wreszcie trzecim etapem dla niektórych tylko chat jest robota rzeźbionego ganku i obić naroży, dodanych niekiedy dopiero w parę lat później i często-kroć wykonanych przez innego stolarza. I znowu o wyborze wykonawcy decyduje tu często pięknie rzeźbiony ganek widziany u sąsiada, czy nawet w odległej wsi.

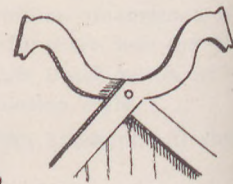
W każdym okresie chronologicznym ten cel estetyczny osiągnano innymi środkami. W chacie z połowy XIX wieku efekty dekoracyjne uzyskiwa-no, jak w szczycie, tak i kompozycji drzwi jedynie układem starannie obrobionych desek ułożonych



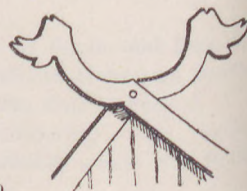
7



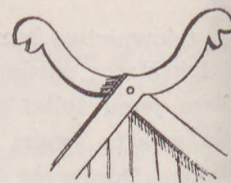
8



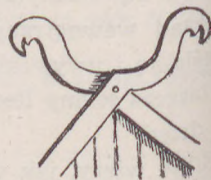
9



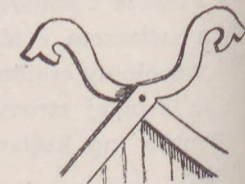
10



11



12



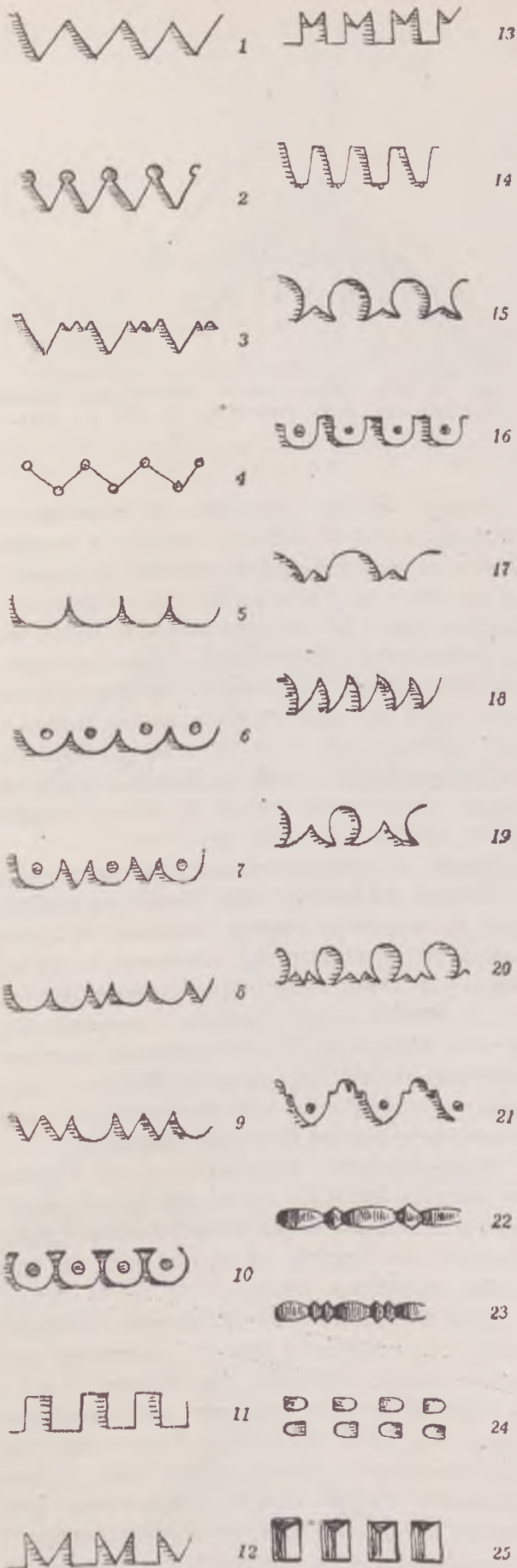
13

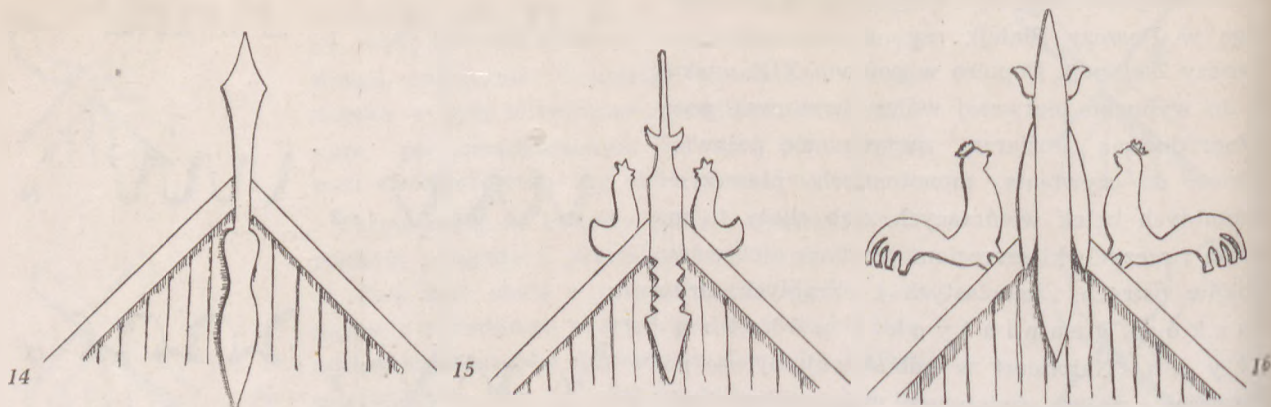
Ryc. 1. Wieś Brauszczyk, powiat Ostrów Mazowiecki. Ryc. 1a. Wieś Niemiry, powiat Ostrów Mazowiecki. Ryc. 2. Wieś Budy, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 3. Wieś Zarosłe, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany w 1916 r. Ryc. 4. Wieś Tuchlin, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 5. Wieś Budy, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 6. Wieś Budy, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 7. Wieś Knurówiec, powiat Ostrów Mazo-

wiecki dom budowany przed 1914 r. Ryc. 8. Wieś Zarosłe, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany w 1915 r. Ryc. 9. Wieś Trzcianka, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany po 1918 r. Ryc. 10. Wieś Budy, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 11. Wieś Budy, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 12. Wieś Trzcianka, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany przed 1914 r. Ryc. 13. Wieś Trzcianka, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany po 1918 r.

w geometryczne motywy i linią koźlarza (tak zwanego w Puszczy Białej), czy śparoga w Puszczy Zielonej). Dopiero w połowie XIX wieku, aż do wybuchu pierwszej wojny światowej, poza różnorodnością koźlarza, zaczyna się pojawiać dążność do ożywienia monotonna płaszczyzn frontalnych belek wieńczących zrąb chaty t. zn. opasia i szczytówki szeregiem prostych motywów: ząbków ostrych, kanciastych i okrągłych, oraz ducków graniatych i półokrągłych. Natomiast w odbudowującej się po pierwszej wojnie światowej wsi kurpiowskiej, obok tych, zdobnych partii przybywa troska o piękny gzyms nadokienny i obicia naroży, wreszcie w chwili obecnej, w powstającej z popiołów, nieraz trzykrotnie w ciągu ostatniej wojny — palonej wsi kurpiowskiej, przeważa chata, gdzie zaczyna zanikać zdobny gzyms nadokienny, zamiast koźlarza coraz częściej widzimy rodzaj pazdura, a cała staranność w zdobieniu przenosi się na misternie profilowany szczyt i ganek. Publikowane dotychczas materiały dotyczące zdobienia chaty kurpiowskiej pochodziły jedynie z Puszczy Zielonej, podany poniżej materiał został zebrany na terenie Puszczy Białej i to z przewagą jej części północno-wschodniej. Puszczę Zieloną reprezentuje tylko grupa nadokienników. Tym nie mniej podane poniżej rozważania nad tą grupą twórczości artystycznej Kurpiów w oparciu o materiał zebrany w Puszczy Białej i publikowany przez Chętnika dla Puszczy Zielonej — mogą być przyjęte dla obu Puszczy z tym jednak, że droga wpływów zda się iść z Zachodu na wschód zaczawszy od Mazurów Pruskich po przez Puszczę Zieloną aż do linii Bugu. Czy źródłem, tak jak dla innych zespołów sztuki ludowej, są tu w dużej mierze Mazury Pruskie — wykażą późniejsze badania.

Najstarszą zdobiną zda się być koźlarz. Koźlarz, koźlina, rogał, rogownik czy śparog — to górna część dwóch krzyżujących się ozdobnie wyciętych desek zwanych wiatrówkami, zakrywających strzechę od strony szczytu, umieszczonych po obu stronach kalenicy. Przypuszczalne jego pochodzenie kultowe, którego ślady zdają się tkwić w nazwie i formach, kazałoby szukać jego genezy w czasach — być może — pogańskich. Zasięg jego przekracza nasze granice polityczne i obejmuje grupę krajów nadbałtyckich, na wschodzie sięga Wielkorusi. Choć spotykany w innych częściach Polski (zasięg jego podaje Bachmann³) — na Kurpiach panował na wszystkich budynkach i osiągnął tu największe bogactwo form i motywów.





Ryc. 14. Wieś Obryte powiat Pułtusk dom budowany po 1918 r. Ryc. 15. Wieś Obryte powiat Ostrów Mazowiecki dom budowany w 1921 r. Ryc. 16. Wieś Obryte powiat Osirów Mazowiecki.

Pomimo, że zbiór śparogów w opracowaniu Chętnika, obejmuje około 60 rodzajów, a Puszcza Biała reprezentowana jest tu zaledwie 14 okazami, to wszystkie one dadzą się tu ująć w cztery zasadnicze typy i ich rozliczne warianty. Będzie to: 1) prosta deska ukośnie u góry ucięta, zaokrąglona, nieregularnie ząbkowana, czy dziurkowana (ryc. 1); 2) rogi baranie zakręcone na zewnątrz, czy wewnątrz (ryc. 1, 4, 11), czasem rozwidlone na końcach; 3) toporki z ostrzem mniej lub więcej urozmaiconym (ryc. 6, 7); 4) czy wreszcie głowy końskie lub ptasie (ryc. 3, 9).

Bogata ich różnorodność pozwala znaleźć linię rozwojową dla każdego typu. Da się ona prześledzić na wszystkich okazach zaczawszy od grubo ciosanych prostokątnych zakończeń o ostrych konturach, nieraz nawet asymetrycznych (ryc. 5), aż po miękkie linie wygięcia, przypominające kwietne łodygi (ryc. 12, 13), zacierające charakter twardego, drewnianego surowca. (Kozłarza z krzyżem czy chorągiewką pośrodku, podanych przez Chętnika w Puszczy Białej nie spotkałam).

Najpospolitszym motywem — to kozłarz w kształcie baranich rogów, czy sierpa księżycowego. Widzimy go na każdym budynku gospodarczym, bez względu na to, czy chata ma inny rodzaj zakończenia dachu.

Obok kozłarza, w nowych chatach występuje teraz inne zakończenie szczytu, przeważnie przy nadwieszonych dachach: jest to tzw. śpic w kształcie pazdura wieńczący szczyt ostrą linią iglicy (ryc. 14) — umocnionej dwoma ramionami na wiatrówkach. Pazdur ten być może — przedłużeniem tradycji starych, kurpiowskich, nacinanych listew, pokrewnych pazdurom pomorskim¹⁰⁾, reprodukowanych u Chętnika⁹⁾, być może — za pożyczony ze wzorów obcych mu charakterem — zyskuje całkowite piętno miejscowe przez dodanie tak popularnego na Kurpiach motywu dwóch

ptaszków umieszczonych po obu jego stronach, żywo przypominających wycinankę (ryc. 15, 16). Jak kozłarz, tak i śpic jest wykonany z płaskiej deski sosnowej, ciosanej toporem, czy siekierą, bądź wycinanej piłą. Połączenie wyciosanych wiatrówek na skrzyżowaniu drewnianym kołkiem odgrywa także pewną rolę dekoracyjną w całości szczytu.

Na ozdobny szczyt licowy chaty kurpiowskiej składa się kilka elementów: gładkie, strugiem obrobione deski układane w geometryczne motywy, rzeźbione i profilowane listwy, wreszcie związane z nim w organiczną całość dekoracyjną, zdobiona rzeźbą szczytówka i opaś.

Charakterystyczną cechą szczytu chaty kurpiowskiej jest jego dwudzielność. Ten zasadniczy podział, przez ogromną różnorodność układu desek, wysunięcie górnej części nad dolną, rozdzielanie rzeźbionymi i profilowanymi listwami poszczególnych partii, wreszcie nabijanie jednych na drugie na tzw. z a k ł a d, daje szerokie pole dla rozwinięcia dążeń artystycznych cieśli kurpiowskiego.

Założenia kompozycyjne obydwóch części są różne. Układ desek w górnym trójkącie ma charakter centralny, zaś część dolna rozwiązana jest jako ornament pasmowy — ciągły.

Motywy najczęściej stosowanym w części górnej i zda się najstarszym, jest kwadrat, ułożony z jednakowych desek, ustawiony na wierzchołku. Późniejsze jest słońce, czy oko Opatrzności (ryc. 17, 18, 25), otoczone promieniami. Rzadko spotykany motyw kładzionych na z a k ł a d niewielkich deseczek daje wrażenie łusek rybich (ryc. 26).

Dolna część szczytu — to przeważnie szereg jednakowej szerokości desek biegnących jedna za drugą; tę monotonię ożywia ułożenie ich na z a k ł a d, profilowana, gruba listwa nabita na linii połączenia, tworząca czasem wraz z poprzeczką

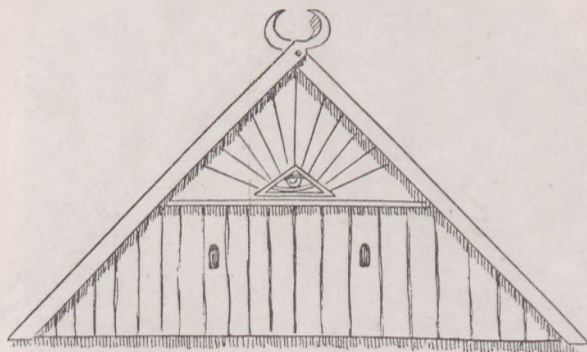
na, górną listwą rodzaj arkadowań (ryc. 20), poza tym wycięcie dolnych ich końców w różnego rodzaju ząbki (ryc. 20, 22). Wykończeniem zdobienia szczytu są na końcu nabijane, ząbkowane listwy, które mają na celu zakrywać szczeliny i chronić od wilgoci (ryc. 20, 22, 24, 25, 26). One, biegnąc pod wiatrówkami—często także zdobionymi (ryc. 19, 21, 24), zamykają trójkątną płaszczyznę szczytu, rozdzielając część górną od dolnej, obejmując nieraz podwójnym rzędem dolną partię. Jeden, czy dwa otwory w kształcie koła, kwadratu, czy stylizowanego ptaka (ryc. 24), oświetlające strych, są jeszcze jednym akcentem dekoracyjnym w całości szczytu. W niektórych obecnie stawianych chatkach pojawia się coraz więcej nowych elementów obcych architekturze kurpiowskiej, jak — między innymi — system wieńczenia zrębu szerokim pasem. Szczyt, od strony licowej, łączy się z tym pasem jedynie układem zdobienia w jedną całość. W ten sposób powstaje wrażenie, że duża jego płaszczyzna podzielona została na trzy części tak, jakby do dawnego szczytu dodano jeszcze jedną część, uskokiem schodzącą coraz głębiej, aż po mało widoczny, wąski opas, który staje się piątym stopniem schodzącym do lica ściany. Uskok podkreślają dzielące je, zdobione „w ząbki“, listwy.

Układ ząbków w listwie bywa różny. W starszych chatkach stosowano najczęściej jeden typ: ostrych, półkolistych czy kanciatych (tabl. I.). Dopiero w chatkach nowszych cieśla łączy ze sobą linie łamane, koliste, proste, uzyskując w ten sposób cały zespół nowych możliwości dekoracyjnych. A więc ząbek ostry z półkolistym (tabl. I. 7, 8, 9), czy kanciatym (tabl. I. 12), to znów półkolisty z kanciatym (tabl. I. 16), przy czym stosuje tu różne wielkości w tym samym motywie wzbogacając jeszcze bardziej swoje możliwości (tabl. I. 3, 13, 2); wprowadza wycinek półkolistego ząbka i buduje z niego stylizowany kielich kwiatu, co możemy stwierdzić na poniżej podanych interpretacjach tych prostych motywów (tabl. I. 18, 19, 20).

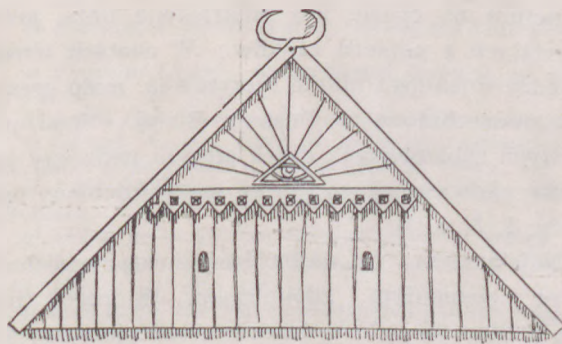
Zastosowanie tych samych elementów na szczytówce i opasiu, uzyskanych jedynie techniką rycia, ciosania, żłobienia, czy nacinania w grubej warstwie drzewnego bala, spleta w jedną całość dekoracyjną szczyt i obydwie belki. Wtedy widz otrzymuje wrażenie jednolitej kompozycji, zwłaszcza, gdy pionowe deski szczytu koronką ząbków zakrywają miejsce zetknięcia się szczytu ze szczytówką, stając się jeszcze jedną linią profilu (ryc. 25, 26, 27).

Układ zdobień na szczytówce i opasiu (czasem tylko jedna belka bywa zdobiona), biegnie kilkunastoma równoległymi pasami. Poziomy kierunek zdo-

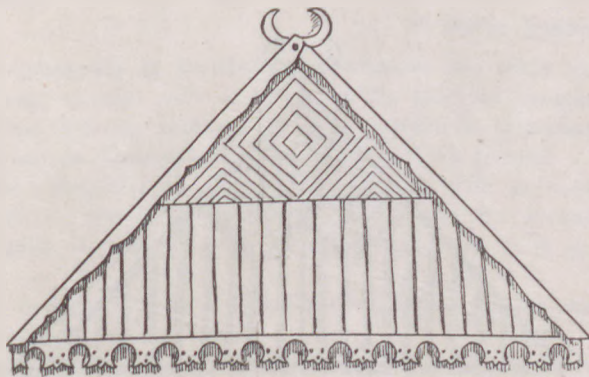
Ryc. 17. Wieś Brauszczyk, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany w 1919 r.



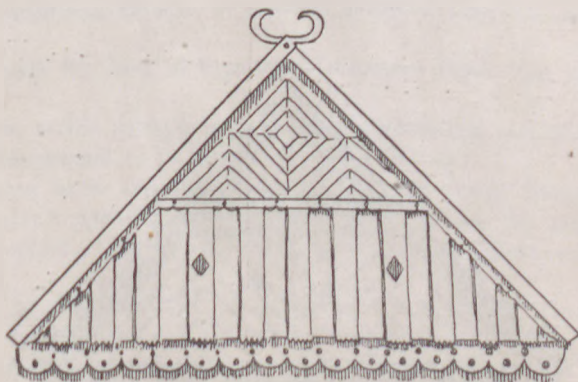
Ryc. 18. Wieś Niemiry, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany w 1922 r.



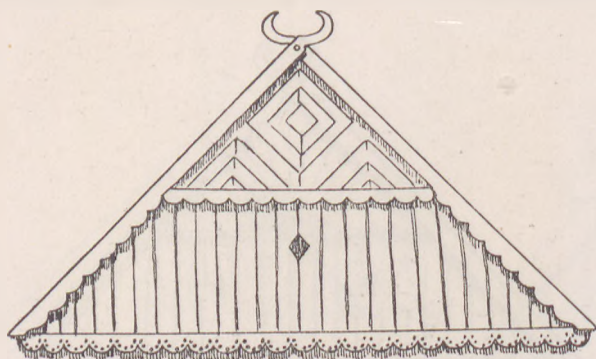
Ryc. 19. Wieś Trzcianka, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany po 1918 r.



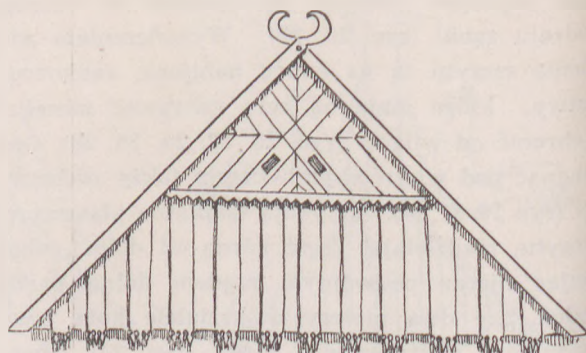
Ryc. 20. Wieś Brańszczyk, powiat Ostrów Mazowiecki, dom budowany w 1921 r.



Ryc. 21. Wieś Trzcianka, powiat Ostrów Mazowiecki.



Ryc. 22. Wieś Bielin, powiat Ostrów Mazowiecki.

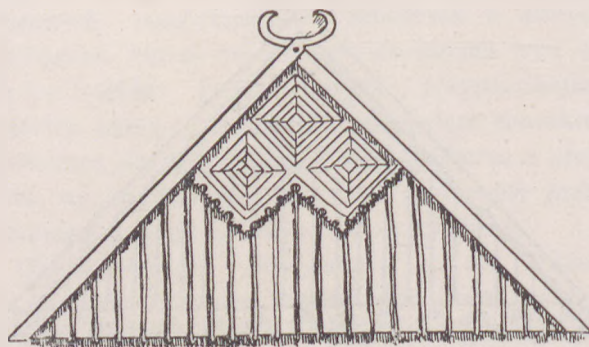


bienia podkreśla jeszcze wysunięcie szczytówki nad opas. Przejście od wystającej szczytówki do powierzchni ściany licowej łagodzi schodkowa kanelura na opasiu lub zaokrąglona linia, jakby wyciętych z papieru ząbków. W chatach okresu międzywojennego niknie szczytówka, mało zresztą rozpowszechniona w Puszczy Białej. Spod pionowych ząbkowanych desek szczytu widoczny jest lekko nadwieszony nad licem ściany zdobiony opas (tabl. I. 3, 6, 7).

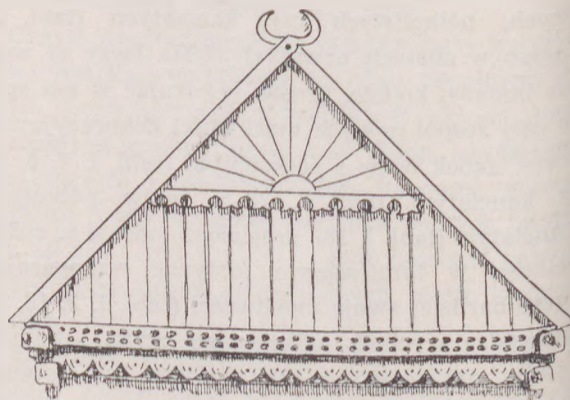
Najstarszym i najbardziej rozpowszechnionym elementem zdobniczym, którego nazwę trudno mi było w terenie ustalić jest pas wycinany przy pomocy topora i ośnika, składający

się z dwóch części: ostro wciosanego zęba i dwa lub trzy razy dłuższej, nieckowatej, w głąb ciętej krzywizny (tabl. I. 22, 23). Tym dwurytmem, uzyskana linia ciągła, przy zmianie proporcji obu części składowych, jest może jednym z najbardziej charakterystycznych motywów stosowanym na Kurpiach, a spotykanym dotychczas na wieżach starych stodół i stajni. Ten sam zresztą rytm ma ornament wycięty na wiatrówkach najstarszych chat, występuje on nie tylko na Kurpiach, ale i w chatach Kujaw czy Pomorza¹⁾. Motywem stosowanym na szczytówce lub górnej części opasa są "półokręgle dłutkiem dębane ducki" — jak mówi cieśla Równy z Nagoszewa (tabl. I. 24).

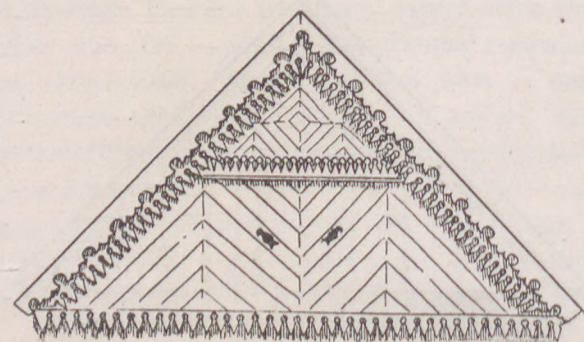
Ryc. 23. Wieś Turzyn, powiat Ostrów Mazowiecki.



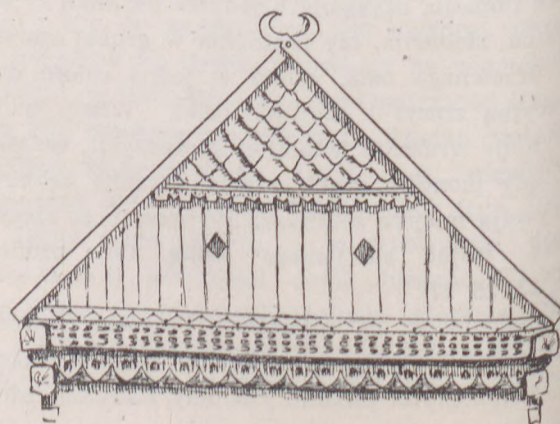
Ryc. 25. Wieś Trzcianka, pow. Ostrów Mazowiecki



Ryc. 24. Wieś Budy, pow. Ostrów Mazowiecki.



Ryc. 26. Wieś Turzyn, pow. Ostrów Mazowiecki



РЕЗНЫЕ УКРАШЕНИЯ КУРПЕВСКОЙ ХАТЫ.

Курпевское зодчество отличается от всей польской народной архитектуры целым рядом элементов, а прежде всего украшением. Радиус его характерных особенностей соединяет обе пущи с территорией прусских Мазуров на западе и Подлясьем на востоке. Подчеркивая доминирующую украшений роль фасада хаты, автор делит ее на три составные части, поскольку это касается украшений, и затем анализирует их по порядку.

Именно: „козляж“ — сбитые на крест доски сверху избы, который своей формой и названием „сыпарага“ в Зеленой пуще восходит, кажется, к языческим временам, где имел культовое значение; трехугольная плоскость верхушки вместе с двумя балками, венчающими сруб — как второе композиционное целое и, наконец, карниз над окном и оковка углов. Рассматривая отдельные элементы, автор обращает внимание на возможность распределения всего огромного разнообразия украшений на несколько основных групп, в рамках которых помещается все богатство видоизменений.

Путем взаимного сопоставления отдельных мотивов, в целом орнамента приобретает своеобразную красоту.

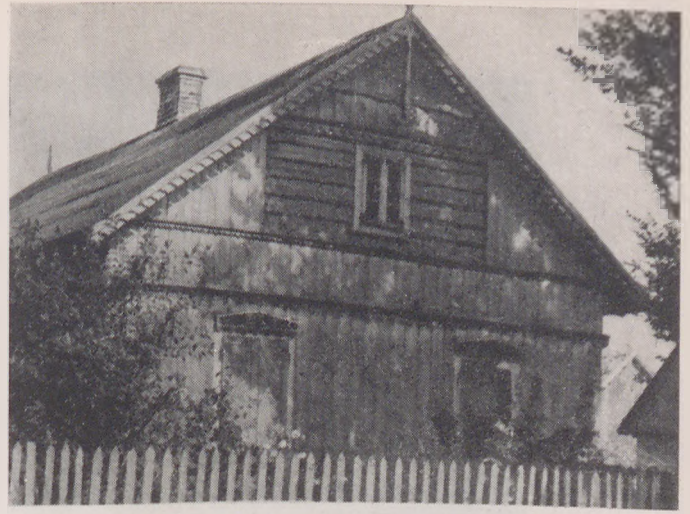


Рис. 27. Дом Б. Бралевского буд. в 1930 г. Ниемиры пов. Остро́в Мазовецки.

Р З Ы П И С Ы

- 1) Gawarecki Hipolit Kurpie. Pamiętnik historyczny, płocki, 1830 r.
- 2) Zygmunt Głogier „Budownictwo drzewne w dawnej Polsce“ — str. 137.
- 3) Adam Chętnik. Chata kurpiowska, Warszawa 1915.
- 4) Gerard Ciótek. Dach w polskich budownictwie wiejskim. Polska Sztuka Ludowa styczeń 1948 r., str. 16.
- 5) Belka gładziona na część szczytową zrębu, lekko wysunięta.
- 6) Dolna belka szczytu spoczywająca na opasii.
- 7) Kazimierz Mokłowski. Sztuka Ludowa w Polsce. Lwów 1903 r., str. 67 i 101.
- 8) Bachmann. Dach w budownictwie polskim (mapa).
- 9) Chętnik, op. cit., str. 56.
- 10) Mokłowski, op. cit., str. 279.
- 11) Ciótek, op. cit., ryc. 40 i Mokłowski, op. cit., wiz. 54.
- 12) Władysław Matlakowski. Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1915, str. 19, ryc. 31.

ORNAMENTATION SCULPTÉE DES CHAUMIERES KURPIE.

I. Partie. Sommet

La construction des habitations des Kurpie se distingue de l'ensemble de l'architecture polonaise par toute une série d'éléments et avant tout de l'ornementation. C'est le trait d'union entre les deux Forêts avec les contrées de la Masovie prussienne à l'ouest, et de la Podlasie à l'est. L'auteur souligne le rôle dominant de l'ornementation de la partie frontale de la chaumière, et du point de vue de l'ornementation la divise en trois parties.

Le croisement des planches au sommet du toit, appelé „Kozłarz“ (Bouvier) et „Sparog“, ce dernier nom se rattachant au paganisme qui l'avait rendu sacré dans la Forêt — Verte, la plateforme triangulaire du sommet avec deux poutres surmontant le reste et faisant un tout et enfin la corniche au — dessus des fenêtres et le serrage des angles.

L'auteur explique les éléments singuliers et croit possible de grouper l'immense diversité d'ornements d'après trois types principaux dont les cadres renferment une richesse de variété incomparable.

L'arrangement des motifs singuliers donne au tout d'ornementation une marque distinctive du cru.

ORNAMENTATION OF KURPIE COTTAGES WITH CARVINGS.

Part I. The Summit.

The Kurpie constructions stand out from the rest of Polish buildings because of a whole series of elements, and to begin with, of ornamentation.

The scope of their characteristic traits unites both Forests with the land of Prussian Massovians West, and the Forest Country East.

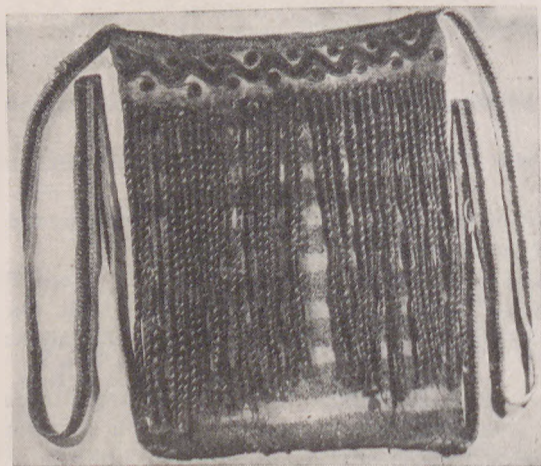
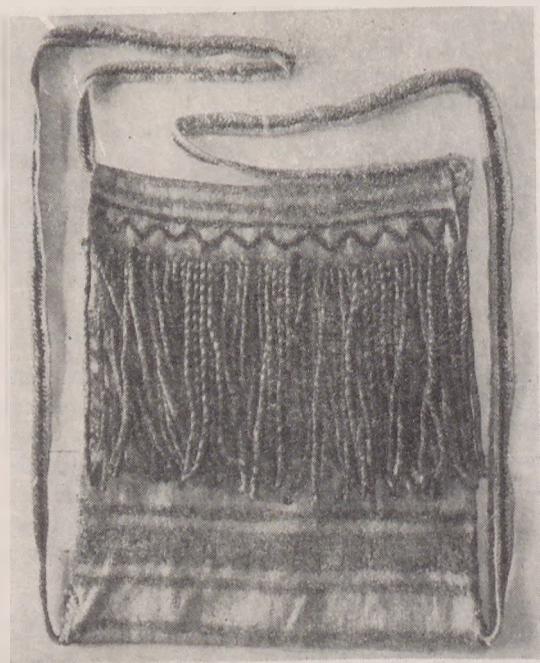
The author insists on the domineering part played by the front of the cottage as regards ornamentation, and divides it into three components as regards the species of ornamentation to be analysed by her in turn.

Thus the „Kozłarz“ (Ram) crossing of planks on the roof, whose form and name „šparog“ in the Green Forest, seems to reach far back to the pagan times when it had a sacred meaning, the triangular plane of the top with the two beams crowning the summit as a second composition-whole, then the cornices above the windows and the angles.

The author discusses singular elements and draws attention to the possibility of collecting the whole great variety of ornaments in a few principal types in the frames of which all the richness of variety is contained.

Through the mutual arrangement of singular motifs the ornamental whole attains a specific beauty.

WEŁNIANE TORBY



Na Podhalu i Spiszu widuje się jeszcze niekiedy górali, głównie pasterzy, noszących ciężary w wełnianych prostokątnych torbach, przymocowanych do ramion, na podobieństwo powszechnie znanego plecaka.

Torby te, ze względu na interesujący sposób wykonania i ciekawe powiązanie z odległymi krajami i kulturami, zasługują na to, aby poświęcić im nieco uwagi. Wykonane są one z samodzielnego sukna wełnianego, tkanego prostym spłotem tkackim na krosnach dwunicielnicowych. Wełniana jest zarówno osnowa jak i wątek. Wątek stosowany bywa z reguły w dwu kolorach, a mianowicie w kolorze naturalnym białej i czarnej wełny. Czasem zdarza się też, że zamiast czysto czarnym, tkają wątkiem z nici kręconej z przędzy białej, mieszanej po połowie z czarną, co daje w efekcie barwę zbliżoną do popielatej. Dzięki zastosowaniu dwu rodzajów wątku powstaje tkanina dwubarwna w poprzeczne białe i ciemne pasy czy pręgi. Mamy więc do czynienia z klasycznym „pasiakiem”, lecz bardzo pierwotnym w typie, gdyż ograniczającym się do barw naturalnej wełny bez wprowadzania sztucznie uzyskiwanych kolorów.

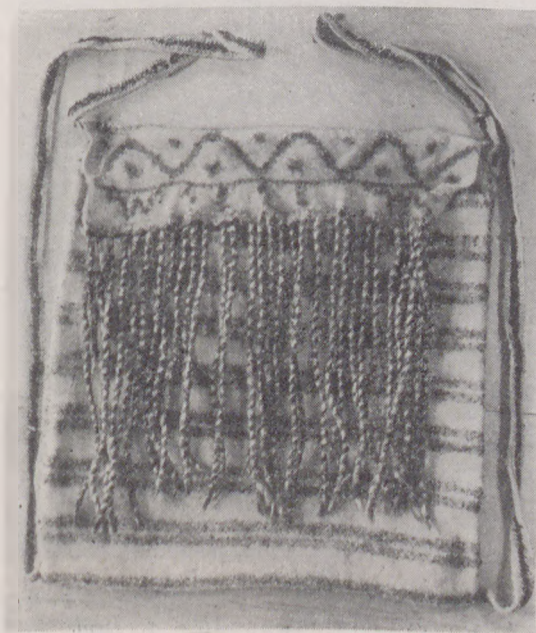
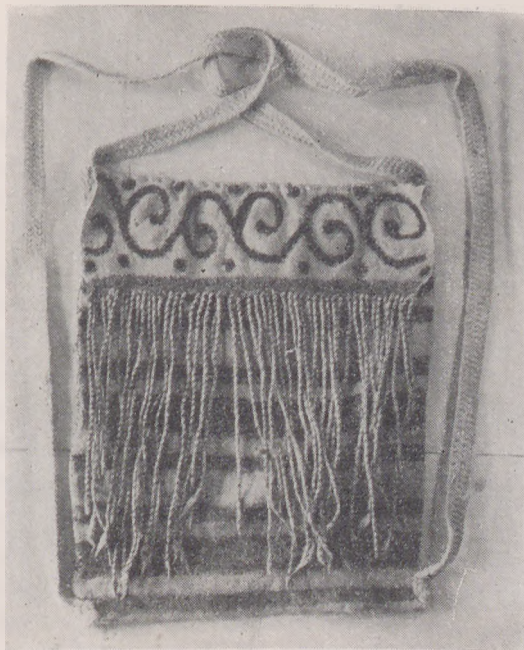
Wśród pasiaków używanych do szycia torb niektóre posiadają ciemne i jasne pasy tej samej lub mniej więcej tej samej szerokości, wahające się zwykle w granicach 5—7 cm (ryc. 11,9), częściej jednak pasy ciemne są nieco szersze, jak np. w torbie przedstawionej na ryc. 1 (ciemny = 3 cm, biały = 2 cm), ryc. 3 (ciem. = 5 cm, biały = 3 cm).

Ryc. 1. Torba bacowska. Podhale. Muzeum Tatrzańskie. Zakopane. L. inw. 318.
Ryc. 2. Torba bacowska. W. Zubsuche, pow. Nowy Targ. Muzeum Tatrzańskie. Zakopane. L. inw. 319.
Ryc. 3. Torba bacowska. W. Kościelisko. pow. Nowy Targ. P. Muzeum Etn. Kraj.

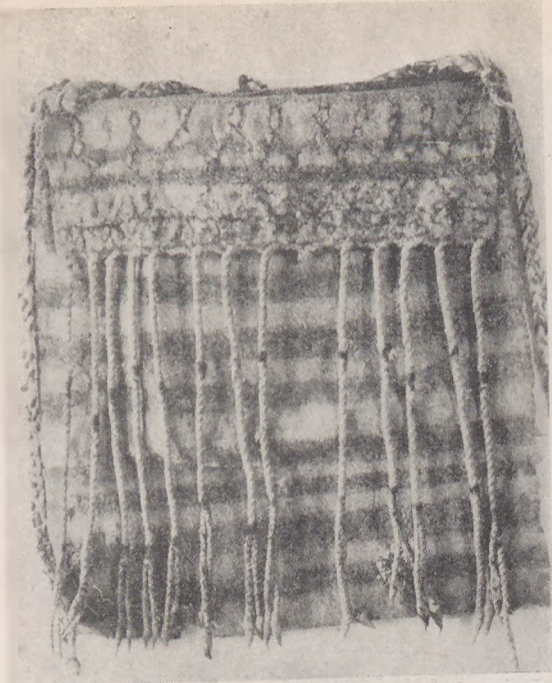
GÓRALSKIE

ROMAN REINFUSS

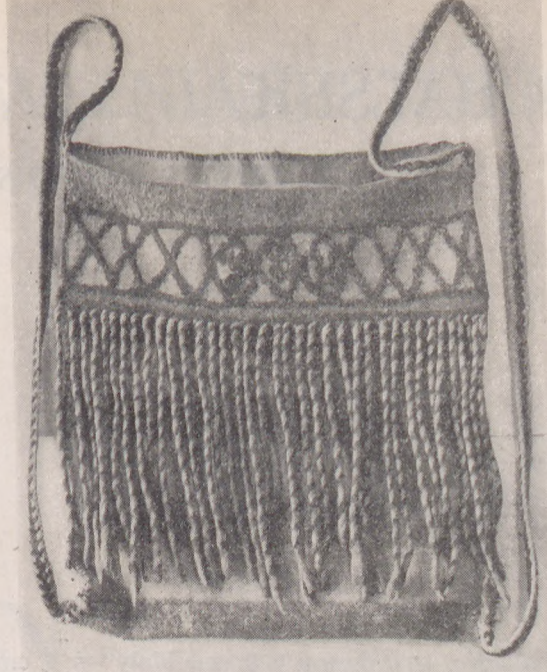
3,5 cm), ryc. 10 (ciemny = 8 cm, biały = 6 cm) lub ryc. 5 (ciemny = 10 cm, biały = 6,5 cm). Niekiedy pasiak tkany bywa w powtarzające się rytmicznie pręgi różnej szerokości. Widzimy to np. na torbie z Ratułowa (ryc. 6), gdzie po białym pasie szerokim na 4 cm następuje ciemny (1,5 cm), następnie wąski biały (0,5 cm), ciemny (1,5 cm) i znowu szeroki biały (4 cm). Bardziej skomplikowany układ posiada torba z Zubsuchego (ryc. 2), gdzie po białym pasie szerokim 5 — 6 cm. następuje wąski ciemny (2 cm), biały (2 cm), szeroki ciemny (5,5 cm — 6 cm), wąski biały (2 cm), ciemny (2 cm) i znowu szeroki biały. Rytmicznie powtarzający się układ pasów różnej szerokości występuje również w okazie z Międzyzyczewienego (ryc. 4). Wśród zabytków starszych zdarzają się materiały o różnej szerokości pasów, nie tworzących jakiegoś uchwytnego dla oka układu rytmicznego. Przykładem może tu być stara torba z Jurgowa na Spiszu (ryc. 7). Zwykle przyjęty w całym płacie sukna układ pasów, zmienia się wzdłuż jednej z węższych krawędzi pasiaka, tworząc szersze pole jasne (ryc. 6, 4, 9), czasem podkreślone ciemnym obrzeżeniem (ryc. 11, 10, 3, 5), wyjątkowo przecięte wąskim szlakiem ciemnym (ryc. 7). Białe to pole stanowi tło dla dekoracji hafciarskiej wykonanej grubą wełnianą nicią ukreconą z czarnej przędzy, szytej prawdopodobnie ściąganiem łańcuszkowym przed folowaniem sukna. Wśród kilkunastu znanych mi okazów torb wełnianych (z których 10 znajduje się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, 1 w Państw. Muzeum Etnograficznym w Krakowie, 1 w Miejskim Mu-



Ryc. 4. Torba bacowska. W. Międzyzyczewienne Podhale. Muz. Tatrzańskie. Zakopane L. inv. 3495.
Ryc. 5. Torba bacowska. W. Chochołów, pow. Nowy Targ. Muz. Tatrzańskie. Zakopane L. inv. 3994.
Ryc. 6. Torba bacowska. W. Ratułów, pow. Nowy Targ. Muz. Tatrzańskie. Zakopane L. inv. 1913.



Ryc. 7. Torba bacowska, W. Jurgów, pow. Nowy Targ. Muz. Tatrzańskie. Zakopane l. inw. 4949.



Ryc. 10. Torba bacowska W. Między-czerwienne, pow. Nowy Targ. Muz. Tatrzańskie. Zakopane l. inw. 3559.



Ryc. 8. Fragment haftu z torby przedstawionej na ryc. 9.



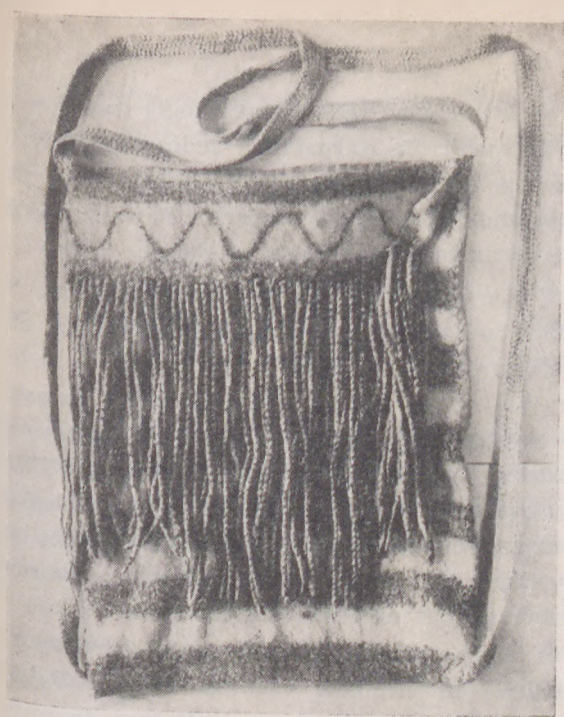
Ryc. 9. Torba bacowska W. Murzasichle Muz. Tatrzańskie. Zakopane l. inw. 4633.

zeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie), wszystkie zdobione są tą samą techniką hafciarską. Tkackiego — kilimowego — sposobu zdobienia torb u górali nie spotyka się zupełnie.

Jako motywy zdobnicze występują najczęściej proste wzory geometryczne, linia falista (ryc. 11), łamana (ryc. 2), dwie przecinające się linie łamane (ryc. 10), lub faliste, czy też pospolity w zdobnictwie podhalańskim „gadzik” (ryc. 4). W zakolach meandru lub załomach linii zygzakowatej spotyka się niekiedy ciemne kropki (ryc. 6, 3, 4).

Stosunkowo rzadko zdarzają się na torbach układy zdobnicze bardziej skomplikowane. Przykładem może tu być bogato zdobiona torba z Murzasichla, w której szeroki szlak haftowany składa się z szeregu rombów, powstałych z przecięcia się dwóch linii łamanych, z kropkami pośrodku, wzdłuż którego biegnie u góry i u dołu meander z pochylonymi pętlami (ryc. 8). Drugim bogato zdobionym okazem jest bardzo już zniszczona torba pochodząca z Jurgowa na Spiszu. O ile można odtworzyć wzór dziś już bardzo słabo widoczny (ryc. 7), składał się on z dwóch nie wiążących się kompozycyjnie ze sobą układów pasowych, z których górny stanowiła linia zygzakowata, pętlicowato od strony zewnętrznej układana, dolny zaś tworzyły dwie przecinające się linie zygzakowate z prostą wiodącą przez punkty przecięcia. W załomach widoczne są ślady haftowanych krzyżyków lub może gwiazdek (ryc. 16a).

W niektórych torbach w haftowany szlak wkomponowany jest monogram i data (ryc. 6) „W 1916 W”. Wyjątkowo na jednym okazie z Chochołowa



Ryc. 11. Torba bacowska, W. Ratułów
Muz. Tatrzańskie. Zakopane L. inv. 3557.

zamiast motywu zdobniczego widzimy sam napis „Jan JasioneK r K 1093“ (zapewne 1893).

Ozdoby haftowane na torbach wykonane są, jak to już wyżej powiedziałem, przeważnie czarna grubą wełnianą nicią. Zdarza się jednak, że obok tego stosowana jest też kupna włóczka kolorowa. W okolicy z Kościelisk (ryc. 3), zarówno biegnąca środkiem linia falista, jak i kropki, obwiedzione są po bokach czerwonym szlakiem ściegu łańcuszkowego. W torbie przedstawionej na ryc. 1, jedna z przecinających się linii falistych wykonana była w całości czerwoną włóczką, która z czasem wyblakła i dziś nie została przez kliszę fotograficzną należycie utrwalona. W białej torbie z Ratułowa (ryc. 3) w ogóle wszystkie ozdoby haftowane są włóczkami kolorowymi (zygzak, kreska pozioma i litery niebieskie, punkty zaś i data — czerwone). Potrójnym szeregiem czerwonego ściegu łańcuszkowego wyszyty jest napis na torbie przedstawionej na ryc. 5.

Prócz haftów i ewentualnie monogramów, dat czy napisów, ozdobę wełnianej torby stanowi szereg troków kręconych z resztek osnowy. Zwykle pojedynczy trok dług. 39 i 54 cm, pleciony jest z 2 — 4 wojek, z których co najmniej 1 stanowi przedłużenie osnowy, zaś 1 lub 2 przewleczone są dodatkowo przez krawędź sukna. Podczas, gdy wojki będące przedłużeniem osnowy są z reguły koloru białego, dodatkowe bywają często ciemne skutkiem czego po skręceniu powstaje trok dwukolorowy (np. na ryc. 6 lub 5). Zdarza się czasem, że troki z wierzchu okręcone są jeszcze na krótkich przestrzeniach cienką nicią czerwoną (ryc. 7).

Po utkaniu sukna, skręceniu troków i wyszyciu haftowanego wzoru, idzie materiał na torbę do folusza, gdzie pod wpływem ubijania w stępach i gorącej wody włókno spłśnia się, gęstnieje i zacieria strukturę zarówno tkaniny jak i haftu. Po wyjściu z folusza haftowany wzór zdobiący sukno nabiera zupełnie wyglądu tkaniny. Stąd pochodzi nieporozumienie o ludowych „kilimach“ na Podhalu.

Przygotowany materiał szeroki na 60 cm długi (nie licząc frędzli) około 150 cm, składa się w sposób przedstawiony na ryc. 16b i zeszywa wzdłuż boków rzadkim ścięciem, wełnianą nicią (ryc. 16c). Często stebnuje się też górną krawędź torby. Jest rzeczą charakterystyczną, że na kilkanaście torb stanowiących materiał, na którym się tu opieram, raz tylko spotkałem przypadek, gdzie wywinęty brzeg zaopatrzony frędzlami służył jako przykrywa zamykająca otwór torby (ryc. 2). We wszystkich innych, część ta służy wyłącznie celom dekoracyjnym (ryc. 10, 1, 9, 16b).

Przeciętny rozmiar torby po uszyciu waha się od 47×53 cm (ryc. 7) do 66×75 cm (ryc. 9). W rogach przymocowane są plecione szelki w formie taśm wykonanych z lekko skręconego sznurka wełnianego. Zwykle taśma ta robiona jest na sposób warkocza plecionego w sześcioro. Używane są do pleceni bądź wszystkie wojki białe, bądź część czarnych, skutkiem czego plecionka układa się w nieskomplikowany deseń (ryc. 15).

Czasem po spleceniu taśmy, przeszywa się ją jeszcze dodatkowo wzdłuż przez środek co nadaje plecionce większą spoistość. Taśmy bywają zwykle dosyć długie (od 130 — 180 cm), gdyż po narzuceniu torby na ramiona wiąże się ją w węzeł na piersiach.

Opisane tu torby spotyka się u nas w południowej Nowotarszczyźnie, na Podhalu i Spiszu. Istnieją pewne poszlaki pozwalające przypuszczać,



Ryc. 12. Pasterz włoński
wedł. ilustracji z XVII w.



Ryc. 14. Kołnier zdobiony czuhani ze Smolnika k/Baligródu.

że w I połowie XIX wieku, mogły być również w Gorcach¹⁾. Za Karpatami, według ustnej informacji p. Dr. Marii Koleczanyi z Bratislavy, występują one na Spiszu, Orawie a nawet podobno i dalej na zachód w kierunku Czacy.

W Karpatach ruskich, o ile mi wiadomo, torb takich w czasach obejmowanych badaniami etnograficznymi nie noszono. Nie znaczy to jednak, aby nie miano ich tam nosić dawniej, zwłaszcza, że występowały one w inwentarzu kulturowym pasterzy wschodnio-karpackich, jak o tym świadczy rycina z XVII w. przedstawiająca wołoskiego paszterza owiec²⁾ (ryc. 12), tylko, że wówczas torby owe były noszone nie na plecach, ale przez ramię, podobnie, jak dziś nosi się chlebaki.

W Karpatach ruskich głównie w ich części zachodniej (u Łemków oraz zachodnich Bojków), z materiału używanego na Podtatrzu do wyrobu torb, szyło się ozdobne kołnierze, a czasem i zakończenia rękawów grubych samodziałowych płaszczy, zwanych zależnie od okolicy „czuha”, „czuhania”, „czapyha”, „czapiw” lub „hunia”. W powiecie nowosądeckim i gorlickim spotyka się np. czuhy o kołnierzach i rękawach zakończonych specjalnie w tym celu tkanym pasiakiem biało-czarnym z białymi lub brązowymi frędzlami³⁾ (ryc. 13). Począwszy od powiatu jasielskiego na wschód, czuhy (lub, jak je tam nazywali „czuhanie”), posiadały tylko jeden pas biały przy kołnierzu, z którego spadał szereg długich białych troków zwanych żartobliwie „świeczkami”. W leśkim powiecie, nad Sanem, nawet biały pas zanika i zostaje tylko duży ciemny kołnierz z czarnymi trokami⁴⁾. Związek pokrewieństwa między wełnianymi torbami pasterskimi a ozdobnymi kołnierzami płaszczy górali ruskich, podkreśla jeszcze fakt, że podobnie, jak na Podhalu, białe pasiaki tkaniny bywają u Łemków w dolinie Oslawy, górnego Wisłoka, a czasem i nad Popradem, wykonane przed folowaniem haftem, wykonanym wełnianą czarną nicią. Nawet motywy, które występują (ryc. 14 i 19), bardzo przypominają ozdoby haftowane na torbach górali polskich.

Na Bojkowszczyźnie wschodniej i u Huculów nie spotykamy ani toreb zbliżonych do podhalańskich, ani kołnierzy podobnych do tych, które noszą Łemkowie. Pewne analogie znajdziemy natomiast dalej na wschodzie u Rumunów. Znamy tam jest torba z samodziałowego pasiaka wykonanego z wełny w kolorze naturalnym, trafiają się też w stroju ozdoby w postaci troków kręconych z osnowy. Spotykamy je np. jako zakończenie białych wełnianych peleryn podobnych do huculskich „gugli”. Ubiór ten występujący w okolicy Huniedoara (nad rzeką Maros), na północnym

stokach Alp Transylwańskich posiada dołem szlak, składający się z kilku ciemnych pasków i zakończenie w formie krótkich białych frędzli⁵).

W Rumunii noszone są również męskie płaszcze wełniane z długimi prostokątnymi kołnierzami zakończonymi dołem szeregiem krótkich strzępków, co traktować możnaby jako formę wyjściową dla kołnierzy zdobionych na sposób łemkowski.

Na terenie Bałkanu, ciekawe analogie spotyka się w ubiorze Aromunów i Albańczyków. Bardzo interesujący jest, np. tzw. „dzurdin“ rodzaj krótkiej kurtki z sukna samodziałowego z rękawami po łokcie i dużym prostokątnym kołnierzem na plecach. Dzurdin w kroju stanowi wierną miniaturę łemkowskiej „czuhy“⁶), kołnierz zaś jego zaopatrzony jest dołem w gęste kręcone frędzle.

Wśród kobiet nomadyzujących pasterzy rumuńskich noszone są znów zapaski (fartuchy), składające się górz z wąskiego kawałka pasiaka, z którego spływają do połowy łydek grube wełniane troki (ryc. 21).

Pasiaki zakończone wełnianymi trokami prócz Bałkanów występują też w innych punktach dookoła Morza Śródziemnego położonych, jak na Sycylii, południowych Włoszech, czy Hiszpanii. Najczęściej są to narzutki w formie jak gdyby pledów (tzw. w Hiszpanii „poncho“), zarzucanych przez mężczyzn na ramiona. Pod względem artystycznym pasiaki hiszpańskie stoją jednakowoż na poziomie wyższym niż nasze karpackie, są to bowiem pasiaki wielobarwne tkane kilku wątkami z barwnej, sztucznie farbowanej przędzy. Prymitywne tkaniny w kolorach naturalnej wełny, z osnową przechodzącą w długie kręcone frędzle, spotykamy natomiast w Hiszpanii, najczęściej jako podkłady pod rzemienne wiązania jarzem dla wołów⁷) (ryc. 17), naczolniki, uździenice dla koni, czapraki pod siodła itp.

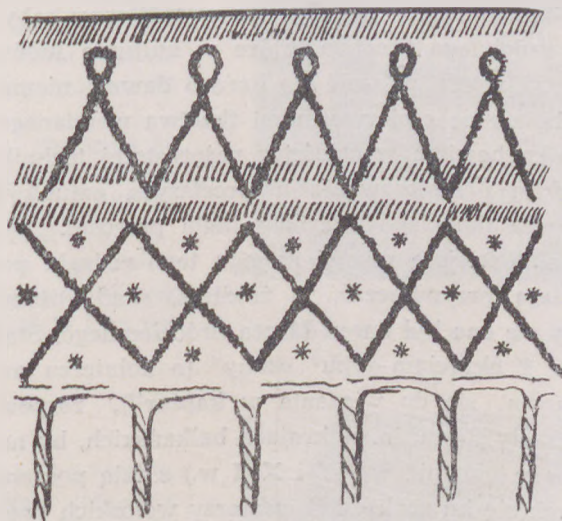
Proste pasiaki zakończone trokami znane są również z północnej Afryki i to zarówno z wybrzeża Morza Śródziemnego jak i z przyległych wysp. Przykładem może tu być fotografia garn-carza z wyspy Djerba⁸), (u brzegów Tunisu), odzianego w białą pasiastą zapaskę z frędzlami u dołu (ryc. 18). Podobnie jak w Hiszpanii, tak i w północnej Afryce używane są tkaniny z trokami jako ozdoby naczolników w uprzęży dla koni i wielbłądów oraz derki pod siodła.

Jak widać z tego, bardzo zresztą pobieżnego zarysu, szlak wełnianych tkanin pasiastych z osnową, przechodzącą w troki, biegnie wzdłuż Karpat na południowy-wschód i przez Bałkany schodzi do niecki Morza Śródziemnego, gdzie



Ryc. 15. Wzory taśm toreb góralskich.

Ryc. 16. a) Wzór na torbie baczowskiej z Jurgowa (ryc. 7)
b) Sposób zeszywania torby góralskiej
c) Zeszywanie torby góralskiej.





Ryc. 17. Wełniane naczelniki z trokami plecionymi z osnowy (Hiszpania).

ciągnie się najbardziej ku południowi wysuniętymi cyplami Europy i przechodzi na terytorium afrykańskie. Na gruncie Afryki, zasięg tkanin pasiastych z frędzlami sąsiaduje z obszarami objętymi przez ubiory prymitywne, wśród których występują również wykonane z różnych materiałów zasłony, składające się z frędzli⁹⁾.

W świetle materiałów porównawczych, pasiaste tkaniny karpackie z frędzlami witymi z osnowy przedstawiają się jako bardzo prymitywne zabytek ozdobnego tkactwa, które w kulturze ludów Europy mogło pojawić się bardzo dawno, niemal równocześnie z pierwocinami tkactwa wełnianego, wynika bowiem w całości z najprostszej techniki tkackiej i zastosowania najprostszych gatunków surowca tkackiego (czarna i biała przędza). Nie mniej dzisiejsze resztki zasięgu tego rodzaju pozwalają przypuszczać, iż źródłem, skąd rozchodziły się one był basen Morza Śródziemnego. Stąd wraz z okryciem typu „czuhy“ (o kołnierzu nadającym się do wiązania w kaptur¹⁰⁾), rozpowszechniły się m. in. w krajach bałkańskich, by następnie (głównie w XV i XVI w.) z falą posuwających się ku zachodowi pasterzy wołoskich przedostać się w Karpaty środkowe i zachodnie, na obszar Łemkowszczyzny, Góralstczyzny polskiej i północnej Słowacji.

Innymi drogami i wcześniej przedostały się pasiaki z trokami do krajów Europy zachodniej, gdzie jak wskazują wykopaliska z okresu wczesnohistorycznego kapuzy z wełnianego pasiaka zakończonego frędzlami noszone były między innymi przez Wikingów¹¹⁾ (ryc. 20).

P R Z Y P I S

¹⁾ W diariuszu Roztworowskiego pochodzącym z I poł. XIX w. (opublikowanym przez J. Zborowskiego w XXVIII t. *Ludu*) znajdujemy wzmiankę o torbach „plecionych ze sznurka“, noszonych przez górali z powiatu limanowskiego. Profesorowi Seb. Flizakowi zawdzięczać wiadomość o torbach „pisanych“, które występują w spisach mas spadkowych sporządzanych w XVIII w. przez górali gorczańskich. Być może, że owe torby „pisane“, czy „plecione ze sznurka“ to właśnie szyte z pasiaka, haftowane i trokami ozdobione torby podobne, do dziś spotykanych na Podhalu.

²⁾ A. T. Samurkas „L'Art du Peuple Roumain“, Genewa 1925, str. 53.

³⁾ R. Reinfuss: „Łemkowie“ (Wierchy, t. XIV).

⁴⁾ R. Reinfuss „Ze studiów nad kulturą materialną Bojków“ (Rocznik Ziemi Górskich, 1939).

⁵⁾ T. Papahagi: *Images d'ethnographie Roumaine* 1928, str. 26.

⁶⁾ F. Nopcsa: „Albanien“, Berlin 1925, str. 163.

⁷⁾ K. Hilscher: „Das unbekannte Spanien“, str. 140, 160, 255.

⁸⁾ Na wyspie tej podobnie zresztą, jak i na stałym lądzie północnej Afryki występuje też płaszcz z materii samodzielnego tkanej w podłużne pasy białe i brązowe, zaopatrzony w kaptur posiadający krótki ten sam, który miały łemkowskie „czuhy“. (Baumann, Thurnwald, Westerman „Völkerkunde von Afrika“, str. 369).

⁹⁾ Por. np. zapaski z frędzli noszone przez południowo-afrykańskich Kafrów (K. Lampert: „Die Völker der Erde“, ryc. na str. 190).

¹⁰⁾ Por. A. Haberlandt'a: „Die volkstümliche Kultur Europas in ihrer geschichtlichen Entwicklung“, w G. Buschan'a „Die Völker Europas“, str. 547.

¹¹⁾ J. w., str. 549.





Рис. 20. Капуза з часів Вікінгів
виготовлена з вовни, знайдена при
копанні торфу на wyspie Orkney (Szkocja).

ШЕРСТЯНЫЕ МЕШКИ ПОДГАЛЬСКИХ ГОРЦЕВ.

Подгальские горцы, особенно пастухи, употребляют для ношения тяжести мешки, сделанные из домотканного сукна, вытканного в белые и черные полосы натурального цвета шерсти. Из концов шерстяной основы заплетается бахрома, украшающая концы ткани. Мешок, сшитый из такого материала, украшается, кроме того, вышивкой (из черной натуральной шерстяной нитки или же из цветной, фабричной) с простыми геометрическими мотивами, в виде волнистой линии, ломаной и т. п. (рис. 1. 12). В связи с процессом выделки сукна (убивания сукна в ступах) эта вышивка тесно связана с структурой ткани, создавая впечатление украшения, выполненного при помощи ткацкой техники.

Подобного рода полосатые и снабженные бахромой ткани встречаются также в северной Словакии, а также у русских горцев, так называемых лемков (рис. 15 — 17), у румын (рис. 14), на Балканах (рис. 18), в Сицилии, в Испании (рис. 19) и в северной Африке (рис. 20). Указанный радиус территорий, на которых встречаются полосатые шерстяные ткани с бахромой, позволяют предполагать, что они проникли в Карпаты с района Средиземного моря вместе с миграцией итальянских пастухов, которые некогда кочевали с Балкан вдоль Карпат до Татр и Моравской долины.

SACS DE LAINE DES MONTAGNARDS.

Les montagnards des Tatra, surtout les bergers se servent pour transporter les fardeaux, de sacs faits d'une étoffe de laine de leur propre fabrication, tissée avec raies noires et blanches de la couleur naturelle de la laine. Les bouts de la laine tissée sont tordus et forment une frange ornant le bord du tissu. Le sac cousu, fait de cette étoffe est agrémenté d'une broderie (faite avec de la laine noire naturelle ou bien avec des laines de couleurs, des laines de fabrique), les motifs en étant fort simples géométriques: ligne ondulée, brisée, méandre etc. (dessin 6, 16). Cette broderie en rapport avec le procès de la pression du drap s'unit à la structure du tissu et fait l'impression d'une ornementation tissée.

On rencontre de pareils tissus à raies et à franges dans la Slovaquie du Nord et aussi chez les montagnards ruthènes appelés „Lemki", (dessin 13, 19) chez les Roumains (dessin 12) dans les Balkans (dessin 20) en Sicile, en Espagne (dessin 17) et dans l'Afrique du Nord (dessin 21).

Le terrain des étoffes à raies et franges précitées, permet la supposition, qu'elles sont venues dans les Carpathes des bords de la Méditerranée avec les migrations des bergers Valaques qui naguère ont cheminé le long des Carpathes vers les Tatra et jusqu'à la Porte Moravienne.

MOUNTAINEER'S WOOLLEN SACKS.

The Tatra mountaineers, especially the shepherds, use for carrying weights, woollen sacks which they weave themselves, alternating black and white stripes of the natural colour of the wool. The ends of the wool are twisted so as to make a fringe adorning the edge of the material. The sack is cut and sewn out of this cloth and enlivened by an embroidery (natural black wool or factory-made coloured wools). The motifs are simple, and geometrical (undulating line, broken line, meander etc. (see picture 6, 16). This embroidery added to the process of beating compactly the cloth is in relation to the structure of the web and makes the impression of a woven ornament.

Such striped and fringed cloths are to be found also in the North of Slovakia and among the Ruthenian mountaineers called the „Lemki" (picture 13, 19), among the Roumanians (picture 12), in the Balkans (picture 19), in Sicily, in Spain, (picture 17), and in Nord Africa (picture 21). The wide scope of the expanse of these striped and fringed woollen textiles allows to conjecture that they reached the Carpathians coming from the Mediterranean with the migrations of the Valaque shepherds who in the past ages wandered from the Balkans along the Carpathians up to the Tatra and the Moravian Gates.



Рис. 19. Czuha zdobiona
z Milika k. Muszyny.



Рис. 21. Zapaska kobieca
Aromuni w górach Findus

PARĘ UWAG O PRZEWLEKANIU NA TIULU

WANDA MODZELEWSKA



Serwetka wykonana we wsi Gładczyn gm. Obrzye

W roku 1930 na terenie zamkniętym między Bugiem i Narwią, zamieszkałym przez Kurpiów zwłaszcza z grupy pułtuskiej — można było spotkać w skrzyniach starych babek nieliczne czepce tiulowe. Wszelkie próby przekazania młodszemu pokoleniom umiejętności „przewlekania” na tiulu — nie dawały rezultatu. Wzrok staruszek, którym okulary nie mogły już pomóc i zdziennienie umysłu stawały temu na przeszkodzie.

Urok płynący z kurpiowskich haftów czepcowych i chęć uratowania tego tradycyjnego rękodzieła z fali zapomnienia, skłoniły do zrobienia eksperymentu wskrzeszenia niedawno wygasłej umiejętności.

Czepców już nikt nie nosił — narzucała się myśl przystosowania dawnej umiejętności do potrzeb dzisiejszych.

Na podstawie zebranej kolekcji czepców, młode dziewczęta w wieku szkolnym, zabrały się do „przewlekania” na tiulu. Zaczęto od wyszywania szlaków na wstawkach tiulowych do bielizny i od przeniesienia motywu ze „skrzydła”, czepca na serwetkę.

Po opanowaniu techniki — młode „tiularki”, szybko przeszły do swobodnej kompozycji, wzbogacając i rozbudowując elementy składowe haftu jak: gwiaz-

dy, gwiazdeczki, ziela zwykle i „wiszące”, kwiatki i szlaki, w niekończące się bogactwo wariantów.

Forma tradycyjna elementów, składowych pozostała nadal wszechwładna, a młode artystki w sobie same — znajdowały kształty zrealizowane swej wyobraźni — posłuszne prawom podstawowym i elementarnej sile rządzącej nimi.

Tak, jak to miało miejsce z haftem na czepcach, obecnie również widzimy w kompozycji serwetek, że każda jest inna, ale wszystkie mają wielkie podobieństwo. Pochodzi to stąd, że haftujący posługują się kilkunastoma tradycyjnymi elementami zdobniczymi, układając je w dowolne zespoły.

Technika „przewlekania” i trzymania się nitki, stwarza ograniczone możliwości, które ścieśniają swobodę. Tymbardziej uderza logika i łatwość w rozwiązywaniu nasuwających się trudności kompozycyjnych i technicznych oraz opanowanie właściwości materiału.

Z prawdziwym wzruszeniem obserwowałam młode pokolenie, które opierając się na wrodzonych (talentnych i niezbadanych) zdolnościach artystycznych całej grupy, szło za nieomylnym instynktem twórczym, który działał mimo przerwanej przez jedno pokolenie ciągłości tradycji.



Serwetki wykonane przez dziewczęta ze wsi Gładczyn, gm. Obryte, około 1930 roku



O SŁOWACKIEJ SZTUCE LUDOWEJ

MILAN GASPAR

(Bratysława)



Dzban z r. 1750 z zachodniej Słowaczyny. Muz. miejsk. w Bratysławie

Seton Watson pisał kiedyś o narodzie słowackim, że należy on do najbardziej uzdolnionych artystycznie narodów dlatego, że żyje on sztuką w życiu codziennym, przejawiającą się w stroju, sprzętach i przedmiotach codziennego użytku.

Słowacka sztuka ludowa jest żywa, znajduje ona oddźwięk nie tylko u artystów, z których większość lepiej poznała Louvre niż słowackie Muzeum Narodowe znajdujące się w Turczańskim św. Marcinie, ale i w szerszych kręgach społeczeństwa, jak to wykazała ankieta przeprowadzona przez „Czesk vyskumny ustav pre vytvarnu vychovu“.

Dotychczas nie zostało opracowane syntetyczne ujęcie słowackiej sztuki ludowej, nie wszystkie też jej działy zostały opracowane monograficznie.

Słowaczyna dzięki swemu położeniu geograficznemu, leżąc w sercu Europy znalazła się w miejscu skrzyżowania różnych kultur i różnych grup etnicznych, co sprzyjało rozwojowi twórczości artystycznej. Produkcja artystyczna ludowa nie jest w całej Słowaczynie równomierna. Na terenach północnych, bardziej górzystych (okolice Ziliny, Namestova, Popradu) gdzie stopa życiowa jest niższa, lud wyrabia przedmioty artystyczne głównie dla zaspokojenia potrzeb własnych, natomiast na obszarach południowych, bogatszych i żyzniejszych (Trnava, Dolny Kubin, Szalec, Piesztany — Piszczany) wytwarza się więcej na zbył, podczas gdy własne potrzeby zaspakajają wyrobami przemysłowymi, nabywanymi na targach. Podziwu godna jest energia twórcza słowackiego ludu, który mimo tysiącletniego wynaradawiania i nawastrawiania obcych kultur zachował w sztuce swój własny charakter. Nie mniej na poszczególnych terenach Słowaczyny dają się zaobserwować pewne różnice wynikające z oddziaływania wpływów postronnych.

Na obszarze zachodniej Słowaczyny (Slovensky Grob, Wajnory, Czataj, i dalej na wschód ku Orawie) rozwija się kultura ludowa słowacka w kręgu wpływów czeskich, chorwackich, węgierskich i niemieckich.

kich. Podobne zjawisko ale bez udziału wpływów chorwackich i czeskich zachodzi w okolicy Sereda i Mozonku. Na południowym wschodzie koło Detvy, Oczovej, Hrochotu i Poniku spotyka się w kulturze ludowej pewne wpływy promieniujące tu z terytorium Jugosławii. Na północno-wschodnich terenach Słowaczyny, w ludowym tkactwie i ceramice widoczne są związki z Rusią Karpacką a ściślej z Huculszczyzną.

Wzdłuż północnej granicy państwa Czechosłowackiego, gdzie ludność słowacka sąsiaduje z polską, wzajemne wpływy kulturalne występują w bardzo szerokim zakresie. Ludność polskiej góralszczyzny biorąc udział w pielgrzymkach do Starych Hor, i innych miejsc odpustowych na Słowacyznie stykała się z tamtejszą ludnością, robiła zakupy, przynosząc następnie do domu wyroby ludowego słowackiego przemysłu jak: ceramikę, kożuchy, rzeźbione figurki. Wpływy te były oczywiście wzajemne gdyż z Polski na północną Słowacyznę przedostały się pewne wpływy z zakresu budownictwa (tzw. „styl zakopiański” i in.).

Słowacka sztuka ludowa rozpada się na szereg działów, z których nie wszystkie są równie szeroko rozpowszechnione.

Ze względu na powszechność zjawiska, pierwszeństwo należy oddać hafciarstwu, którym według statystyki z r. 1930 zajmowało się około 8.000 osób. Pierwotnie hafciarstwo uprawiane było przez lud głównie dla potrzeb własnych, jako ozdoba noszonego stroju, dziś stanowi ono ważną gałąź ludowego przemysłu, produkującą na eksport zarówno do miast jak i za granicę, dając środki utrzymania dużej ilości kobiet wiejskich.

Stroje ludowe, które dziś spotyka się już coraz rzadziej, były niegdyś najpiękniejsze w okolicach Trnawy, Piesztan, Cziczman i na Detve.

Dla potrzeb ludowego ubioru pracował też wiejski przemysł tkacki. Na Słowacyznie tkactwo było niegdyś bardzo szeroko rozwinięte, tak że po zaspokojeniu potrzeb własnych można było jeszcze eksportować płótna samodzielną na Węgry i do Turcji.

Słynne były już w początkach XIX w. słowackie wyroby kuśnierskie. Kożuszki ozdobione aplikacjami z kolorowych safianów, wyrabiane w okolicy Banskej Bystricy rozchodziły się daleko po Węgrzech. Również Polacy zakupywali chętnie barwnie zdobione kożuszki liptowskie, czy spiskie, a kuśnierze z miast położonych po północnej stronie Tatr chętnie uczyli się rzemiosła u swych słowackich kolegów.

Bogato rozwinięta jest na Słowacyznie rzeźba w drzewie. Zdobí się nią nawet najprostrze przedmioty użytkowe jak kijanki do prania, maglownice, czerpaki itp. nie mówiąc już o sprzętach domowych takich jak meble.

Rzeźba figuralna znajduje wyraz zarówno w szeroko rozpowszechnionym świątkarstwie, jak i figurkach o tematyce świeckiej. Często wśród rzeźb świeckich spotyka się różne typy ludowe jak pasterzy, grajków itp. Figurki te bywały zwykle wykonywane do szopek. Figuralna rzeźba ludowa kwitnie na Słowacyznie głównie w okolicach gdzie ludność zajmuje się górnictwem lub pasterstwem np. okolice B Sztiavnicy, Zvole-na, Liptova i Oravy.

Interesującym działem sztuki ludowej jest również malarstwo na szkle. Słowackie obrazy wykonane tą techniką posiadają pewne cechy indywidualne wyróżniające je od obrazów, które na Słowacyznę napływały z Czech, Polski (Śląsk) czy Niemiec.

Tematyka obrazów tych jest przeważnie religijna.



Czerpak do żętycy ze wsi Vondriszele z pocz. XIX wieku.

Grupę świecką stanowią obrazy przedstawiające sceny z życia Janosika, zbójnika, który jest bohaterem opiewanym przez liczne pieśni ludowe.

W malarstwie na szkle posługiwali się malarze wzorami w postaci obrazów dewocyjnych i litografii na tematy janosikowe. Wzory te jednakowoż zostały przetworzone na sposób ludowy.

Ceramika ludowa słowacka jest na terenie Polski dosyć znaną, gdyż spotyka się ją często w chałupach góralskich na północnym Podtatrze. Bardzo charakterystyczne są dla niej małe smukłe dzbanki o szerokich lejkowatych wylewach, polewane najczęściej na kolor biały lub brązowy, ozdobione na brzuścu łuskowatym ornamentem lub stylizowanymi motywami roślinnymi, a także pękate bańki o wąskiej szyjce, które na brzuścu posiadają często ciekawe rysowane motywy figuralne, otoczone najczęściej bogatym ornamentem kwiatowym. Głównymi centrami wyrobów garncarskich na Słowacyznie są na zachodzie: Stupove, Modra, w środkowej części: Nova Bana, Pukanec, Rimavska Sobota, Szivetica, Revuca, Luczenec, we wschodniej zaś: okolice Michalovic i Tornali.

Jak to już poprzednio w różnych miejscach zostało wspomniane, między słowacką a polską sztuką ludową zachodzą bliskie i wzajemne stosunki. Dotychczas mało zagadnieniu temu poświęcali uwagi zarówno etnografowie z jednej jak i drugiej strony Tatr. A szkoda gdyż wspólnym wysiłkiem wiele interesujących problemów z zakresu między innymi sztuki ludowej mogłoby znaleźć rozwiązanie. Byłoby rzeczą bardzo wskazaną gdyby pewne zagadnienia mogły być przepracowane w drodze wzajemnej wymiany naukowej pracowników, przez urządzenie wzajemnych wystaw i żywszą niż dotychczas wymianę naukowej literatury.



*Dudziarz z owcami. Rzeźba polichromowana z końca XIX w., wieś Hodrusza z Ba-
uskej Stiavnici. Ze zbiorów Slovenskeho Muz. w Bratislavie. fot. dr. Bohus Vanko.*

BLUZKA HAFTOWANA ZE SŁUPI STAREJ

M A R I A Ż A K O W S K A



Bluzka haftowana poniżej opisana, stanowiąca część ludowego stroju kobiecego, była zakupiona przez Muzeum Ziemi Opatowskiej w Ostrowcu w r. 1929, na wystawie w Ilży, zorganizowanej dla Ceramiki Ludowej, gdzie reprezentowany był skromny dział tkanin i haftów świętokrzyskich. W objaśnieniu eksponatów na tej wystawie, ograniczono się do stwierdzenia, że bluzka ozdobiona haftem, pochodzi ze Słupi Starej k/Sw. Krzyża, od starej wieśniaczki, której nazwiska nie podano.

Haft uzupełniający strój kobiety w Świętokrzyskim jest dotąd nie opracowany i na ogół mało znany. Sądze, że wynika to prawdopodobnie poza innymi przyczynami z tego powodu, iż głównie rzucającą się w oczy częścią stroju kobiecego w tym regionie jest zapaska wełniana pięknej czerwonej barwy, stonowanej wązłutkimi białymi i czarnymi paskami, oraz

czarnej w białe paski, farbowanej indygiem. Zapaski te noszone są „do odzienia“, to znaczy na ramionach, zmarszczone u góry i wiązane na tasimkę pod szyję „do pasa“, jako fartuch, oraz „szorc“ — spódnica z takiegoż wełniaka, tylko na grubszej osnowie, suto zmarszczona i wiązana na tasimkę. Swą barwą i krojem są to najcharakterystyczniejsze części stroju świętokrzyskiego.

Strój uzupełniony był jeszcze stanikiem wciętym z dolną kresą w kolorze czerwonym lub „modrym“, uszytym z sukna, oraz koszulą płócienną ozdobioną haftem na ramionach, przedzie, kołnierzyku i mankietach.

Bluzka tutaj omawiana jest niewątpliwie okazem nowszym, choć zanikającym, noszonym rzadko nawet przez starsze wieśniaczki i jako przyczynek do badań nad haftem świętokrzyskim posiada swą wartość.

O P I S B L U Z K I

Bluzka przeznaczona jest do noszenia „na wypust”, to znaczy na wierzch spódnicy. Przód i tył bluzki przyszyty do karczka jest suto marszczony i ujęty w pasek w stanie. Od paska bluzka podłużona jest baskiną — falbaną proporcjonalnie szeroką. Rękaw szeroki i bardzo długi, skrócony powyżej łokcia kilkoma zakładkami, co ma podobno oprócz przyozdobienia rękawa jeszcze cel praktyczny. Taka haftowana bluzka, jako strój odświętny, przechowywała się stosunkowo długo i niejedna osoba mogła ją nosić. Rękaw więc można było skracać lub podłużać w miarę potrzeby.

Części bluzki haftowane, a więc plisa na przodzie, karczek, kołnierzyk i mankiety uszyte są z podwójnego materiału.

Materiał, z którego uszyta jest bluzka — to płótno pochodzenia fabrycznego, również i bawełna użyta do haftu jest fabryczna, podobna do bawełny D. M. C.

Ściegi — atłaskowy wypukły i dziergany.

Ściegiem dzierganym wykonane są wszystkie zakończenia czy zamknięcia płaszczyzn dekorowanych haftem, a więc brzegi kołnierzyka, partie haftu na karczku, plisa z przodu bluzki i brzeg mankieta, reszta haftu wykonana jest ściegiem atłaskowym.

Ornament składa się z elementów geometrycznych i roślinnych.

Najczęściej powtarza się kółeczko ażurowe i wypukłe, ząbki trójkątne, półokrągłe, gwiazdka cztero i pięciolistna, z elementów roślinnych, gałązka z list-

kami, prosta, wygięta, bywa różnej długości. Z tych elementów skomponowany jest ornament na płaszczyznach wyżej wymienionych, nie powtarzający się co do układu. Dominującą rolę odgrywa tu kompozycja na kołnierzyku i przodzie bluzki. Brzegi kołnierzyka wycięte są w osiemnaście ząbków obdzierganych, ażurowo i podkreślonych równoległym rzędem również ażurowych kółeczek — prócz tego z każdego ząbka wybiega gałązka wygięta i zakończona gwiazdka. To skupienie ornamentu potęguje bardzo kolorystyczny efekt. Haft na przodzie o podobnych walorach, składa się z ornamentu rozmieszczonego na plisie zamkniętej po brzegach dzierganymi ząbkami, po środku zaś znajduje się siedem czterolistnych gwiazdek, z każdej wybiera po dwie gałązki wygięte jak różki. Po bokach plisy są wyhaftowane po trzy bukietiki, każdy składa się z trzech gwiazdek ułożonych w formie trójliscia na prostej łożyce.

Ornament na karczku pomyślany jest jako rodzaj naramienników, rozłożonych luźniej. Płaszczyzny te zakończone są również ząbkami dzierganymi i gałązkami, pośrodku gałązki skomponowane w ósemkę. W miejscach zbiegających się gałązek, jest gwiazdka pięciolistna z ażurowym środkiem.

Mankiet, oprócz dzierganego w ząbki brzegu i równoległych kółeczek ma ornament z naprzemian ułożonych gwiazdek i gałązki.

Całość tej kompozycji haftowanej celuje doskonale zrozumienie dekoracyjności, tak charakterystyczne dla hafciarek wiejskich, swoboda posługiwania się elementami i motywami zdobniczymi oraz techniką hafciarską.



LUDOWA RZEŻBA ŚWIECKA

W ludowej rzeźbie tematy świeckie trafiały się dawniej na ogół dosyć rzadko i bywały niedostrzeżane przez badaczy koncentrujących całą swą uwagę na analizie okazów ludowej rzeźby religijnej.

Obecnie daje się zauważyć wśród artystów ludowych znaczne zainteresowanie tematyką świecką. Ażeby ten niezwykle ciekawy materiał wyłowić i uprzystępnąć dla przyszłych badań, redakcja Polskiej Sztuki Ludowej zwraca się do wszystkich Czytelników Polskiej Sztuki Ludowej o nadsyłanie do redakcji dobrych zdjęć fotograficznych rzeźb ludowych o temacie świeckim, wraz z komentarzem obejmującym informacje dotyczące techniki wykonania rzeźby oraz dane dotyczące autorów.

„Kobieta z brzemieniem” — rzeźba w glinie, wypalana wysokość 17 cm. Wykonała w r. 1948 Aniela Chmielowa z Medyni Głogowskiej w pow. łanuckim, woj. rzeszowskie.

Z P I Ś M I E N N I C T W A

Taneczni Listy, Dwumiesięcznik poświęcony kulturze tanecznej pod redakcją Jana Reya

Nr 5 i 6 — 1948 r. i Nr 1/2 — 1949 r. (poprzednie nr nr — patrz „Polska Sztuka Ludowa” nr 9/10—1948 r.).

Czasopismo to, jak i dotychczas, przynosi dużo materiałów z zakresu tańca ludowego nie tylko folkloru Republiki Czechosłowackiej, ale i innych narodów. J. Kroupowa w wywiadzie przeprowadzonym ze słynną artystką uzbecką, śpiewaczką i tancerką ludową, posłanką do Najwyższej Rady ZSRR, Tamarą Chanum, informuje o jej sztuce i walce o prawa kobiet, o szkole baletowej założonej przez Tamarę Chanum w 1932 r. w Taszkencie i planach jej na przyszłość. Igor Moisiejew, w liście do czechosłowackiego Zespołu Tańców Narodowych, dzieli się informacjami, jak zespół prowadzony przez niego bada i opracowuje tańce, muzykę, strój i obyczaj ludowy, by potem transponować to na formę widowiskową.

Ze zbiorów Erbenowey podano 19 tekstów pieśni ludowych czeskich, których tematem jest taniec.

Wezwanie Saszy Machowa — nawołujące choreografów do sięgania po skarby folkloru tanecznego, zamyka w Nr 5 serię artykułów, związanych z tańcem ludowym.

„Drugi list z Paryża” — M. Soukupowej, tejże przekład fragmentu — sławne prawidła — z „La danse ancienne et moderne” — L. de Cahusac, „Sur les pointes” — M. A. Tymichowej oraz Przyczynki do problemu naszej choreografii — Jana Reya — odnoszą się do zagadnień ogólnie choreograficznych.

Nr 6 przynosi 14 tekstów pieśni morawskich o tematyce tanecznej. S. Toth w art. „Rejon Detvy” omawia folklor taneczny i muzyczny tego ciekawego górskiego zakątka Słowacji.

T. A. Ustinowa w obszerniejszym artykule „Pierwiastki ruskich tańców”, analizuje szczegółowo kilkadziesiąt charakterystycznych „kroków”.

Ponadto Nr 6 zawiera prace J. Prochazka — „Dwa nieskończone balety L. Janáčka” i M. Soukupowej — „Szkoly taneczne w Paryżu”.

Do rocznika dołączony jest dodatek C. Blasis — O pantonimie — w przekładzie M. A. Tymichowej.

Od roku 1949 *Taneczni Listy* są wydawane przez Towarzystwo Przyjaciół Tańca, pod tą samą redakcją J. Reya.

W Nr 1/2 — M. Spiczková-Matuszkowa opisuje tańce i pieśni ze Strani, łączące u podnóża Białych Karpat, najszczegółowiej omawiając taniec „pod szablę”. E. Holéczy podaje szereg danych o tańcu zwanym „Odzemok”, charakterystycznym męskim tańcem słowackim regionu górskiego, o którym wzmianki znajdują się już w kronikach XVI w., a najstarsza melodia odzemia pochodzi z r. 1588. L. Schmidova w artykule „Ludoznawca a taniec”, daje sprawozdanie z dwóch referatów H. Rejchrtovej i Prof. Fr. Bornusze, wygłoszonych w styczniu b.r. na zjeździe ludoznawczym zorganizowanym przez Ministerstwo Informacji i Oświaty, a dotyczących się zagadnienia tańca ludowego.

J. Rey, w artykule „Zachowany rękopis Noverra”, omawia ten niezwykle cenny dokument sztuki baletowej XVIII w., z którym autor zaznajomił się w czasie swego pobytu w Warszawie w grudniu ub. r.

„Taniec a pantomina” — M. A. Tymichowej i „Młoda balerina Sowiecka” (O. Maji Pliseckiej) — O. Pozdniewa — dopełniają reszty.

Taneczni Listy zawierają ponad to stałe działy: „Młodzi mówią”, „Notatki” oraz „Literatura o tańcu” — przegląd aktualnej bibliografii przedmiotu.

Czasopismo jest ilustrowane starannymi reprodukcjami na wkładkach kredowych oraz wysoce artystycznymi rysunkami.

T. Z.



Z KRONIKI SEKCJI ZDOBNICTWA I BUDOWNICTWA PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

DWA NOWE TYPY SKRZYŃ KRAKOWSKICH.

W czasie badań terenowych prowadzonych w północnej części powiatu bocheńskiego odkryte zostały przez współpracowników Sekcji Zdobnictwa P.I.B. Sz. L. dwa nowe nie znane dotychczas typy skrzyń krakowskich. Jeden z nich posiada na ścianie lico-
wej wyodrębnione ramką i białym kolorem tła pole zdobnicze w postaci poziomo leżącego rombu, wypełnionego swobodnie rozrzuconymi kwiatami lub bukie-
tami o gałązkach bocznych szeroko na boki wywiniętych. W drugim typie ściana frontowa potraktowana jest w całości jako jedno pole ozdobione dwoma umieszczonymi obok siebie słońcami w formie dużej kolistej tarczy z krótkimi promieniami dookoła.

Z. K.

DREWNIANY DOM Z XVIII W.

We wsi Pleszowie położonej o 12 km. na wschód od Krakowa znaleziona została przez Kier. Sekcji Budownictwa dr. Reinfussa stara drewniana chałupa, datowana z r. 1796. Chałupa ta zbudowana z ciosanych belek wiązanych „na słup“, posiada zasadniczo symetryczny układ wnętrza, w którym po jednej stronie sieni mieści się stajnia i izdebka po drugiej zaś kuchnia i świetlica. Ze świetlicy przechodzi się do biegnącej wzdłuż całej ściany szczytowej budynku komory, z której jest też osobne wyjście na podwórze. Dach, czterospadowy, kryty słomą, o konstrukcji krokwiowej podparty został później poziomą belką biegnącą pod kalenicą wzniesioną na pionowych słupach,

co w pierwszej chwili robiło wrażenie konstrukcji na ślepię i sochy.

Z. K.

BADANIA LUBELSZCZYZNY.

Rozpoczęte w r. b. przez Sekcję Zdobnictwa P.I.B. Sz. L. badania terenowe na obszarze południowej Lubelszczyzny dają wyniki pozytywne. Poszukiwania prowadzono między Ulanowem a Biłgorajem, koło Szczebrzeszyna i Krasnobrodu. Rezultatem były obfite materiały z zakresu ludowego meblarstwa ozdobnego i ustalenie kilku ośrodków produkcji malowanych sprzętów. Dalsze badania obejmą okolicę Cieszanowa, Zamościa a następnie środkową i północną Lubelszczyznę.

Z. K.

POLICHROMOWANE ZREBY.

Na północ od Przemyśla w okolicy Medyki i Połdzieńca odkryli pracownicy Sekcji Zdobnictwa niepublikowany dotychczas z tych stron zwyczaj wykonywania na pobielonych ścianach zewnętrznych domów wielobarwnych malatur. Kolorowe szlaki o motywach geometrycznych przypominających wzory tkackie czy z ludowych haftów krzyżykowych biegną szerokim pasem wzdłuż górnej krawędzi ścian, dookoła okien a czasem i drzwi. Niekiedy na narożnikach ścian lub w pośrodku między oknami trafiają się też zdobiny roślinne w formie malowanych schematycznie wazoników z kwiatkami.

Z. K.



ERRATA DO Nr 1 — 2/1949 R.

Wycinanka na okładce w/g Frankowskiego.

Fotografie Wystawy Kieleckiej wykonał Stefan Deptuszewski.

Fotografie do artykułu „Kilka słów o kołędach polskich“ wykonał Zbigniew Kamykowski.

Na str. 63 omyłkowo podano nazwisko Prof. Dr.

Juliana Krzyżnowskiego — powinno być Krzyżnowskiego.

Na str. 63 wiersz 15 od dołu opuszczono na przed słowem Festiwal.

Na str. 64 zamiast Ostrołęka Mazowiecka — powinno być Ostrowią Mazowiecką.

Na str. 64 zamiast Sekcje fotograficzne — powinno być Pracownia fotograficzna.