

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 Spraw
wiedliwości w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Galewskiego * Redakcja
i Administracja Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej — Warszawa, Krak. Przedm. 17

POLSKA SZTUKA LUDOWA

Miesięcznik, Organ Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
Ежемесячный журнал

L'ART POPULAIRE POLONAIS
Revue mensuelle

POLISH VOLK ART
Monthly review

T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

Karol Homolacs — O wartości zdobnictwa ludowego cz. I.

O P R A C O W A N I A

Roman Reinfuss — Kafle ludowe z Brzega na Dolnym Śląsku. *Piotr Greniuk* — Druki ludowe na płótnie w południowej Lubelszczyźnie.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Władysława Kolago — Strój Kolbielski. *Kazimierz Pietkiewicz* — Sztuka ludowa ziemi lubelskiej. *Władysława Kolago* — Wystawa Sztuki ludowej w Radomiu. *Maria Znamierowska-Prufferowa* — Wystawa Sztuki ludowej na Kuawach. *Piotr Greniuk* — „Tvar”. *Zofia Kurkova* — Kronika Działu Zdobniczego.



C III 1038

O WARTOŚCI ZDOBNICTWA LUDOWEGO

Cz. I.

KAROL HOMOLACS

Zdobnictwo ludowe jest zjawiskiem złożonym, co nie może nas dziwić, jeżeli zważymy, że jest produktem ewolucji trwającej przez liczne tysiąclecia. — Aby to zjawisko zanalizować, trzeba sięgnąć do jego źródła, trzeba rozpatrzyć jego formy pierwotne i zdać sobie choćby najogólniej sprawę z jego dalszej ewolucji. Taka metoda pozwoli nam równocześnie zorientować się w tym, co w zdobnictwie ludowym jest najbardziej istotne i wartościowe, a co zostało przyjęte skądinąd i jest mniej istotne, albo nawet jako element obcy, niepożądane.

Jeżeli w myśl tego założenia sięgniemy do epoki przedhistorycznych, to znajdziemy w epoce neolitu materiał bardzo interesujący przede wszystkim w postaci ozdobnej ceramiki. O ile w poprzedniej epoce tj. w epoce paleolitu twórczość człowieka w dziedzinie plastyki polegała głównie na realistycznym odtwarzaniu postaci zwierzęcych, a formy o charakterze zdobniczym pojawiały się stosunkowo rzadko, i miały charakter niejako embrionalny, to w epoce neolitu twórczość plastyczna polegała przede wszystkim na zdobnictwie, a podobizny zwierząt czy ludzi występują tylko sporadycznie i mają charakter skrajnie schematyczny.

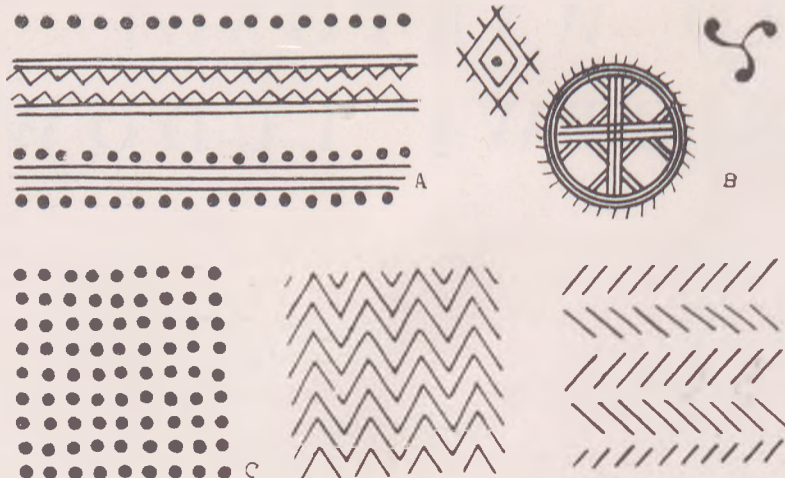
Ten gwałtowny zwrot w dziedzinie twórczości plastycznej wiąże się ściśle z radykalną zmianą warunków bytu. Człowiek epoki paleolitu żył na łonie przyrody, nie przetwarzając jej w zasadzie; żył z myślistwa, mieszkał w grotach, względ-

nie najprymitywniejszych ziemiankach i, poza sprzętem myśliwskim, nie wytwarzał właściwie żadnych przedmiotów użytkowych. Człowiek epoki neolitu hodował zwierzęta, uprawiał ziemię, budował osiedla, i wypełniał je różnorodnym sprzętem. Człowiek ten przetwarzał tedy przyrodę i rozwinał różne gałęzie rękodzieła.

Czas zniszczył prawie doszczętnie przedmioty wykonane z mało odpornych materiałów, ale przetrwały wyroby z kamienia, kości a przede wszystkim wyroby ceramiczne i na nich musimy oprzeć nasze rozważania. Są to formy dostosowane należycie do swojego przeznaczenia, formy pięknie rozcłonowane i często pokryte ornamentem. Cóż to jest ten ornament? Człowiek współczesny patrząc na kropki i kreski odcisnięte na czerepie patykiem, nie przypisuje im zazwyczaj żadnej poważniejszej wartości artystycznej. Tymczasem w rzeczywistości, mamy tu do czynienia z rzetelną sztuką i to sztuką w pewnym znaczeniu dojrzałą, a nawet wielką.

Trudno jest istotę sztuki zdobniczej wyjaśnić teoretycznie, zwłaszcza w ramach jednego artykułu, ale spróbuję zwrócić uwagę na pewne rzeczy zasadnicze, których uwzględnienie może ułatwić właściwe ustosunkowanie się do tej sprawy.

Przede wszystkim pragnę zwrócić uwagę na to, że rzetelna sztuka zdobnicza stworzona została przez rękodzielnika. Ukochał on te stworzone przez siebie formy, rozumiał ich sens, odczuwał ich piękno i w duszy jego rodziła się nieodparta



Rycina 1

potrzeba, aby te swoje uczucia wypowiedzieć, bo w naturze uczucia leży to, że musi dążyć do wypowiedzenia się.

BUDOWA ORNAMENTU.

Na tym polega tajemnica zjawiska, że człowiek, który kształtuje swoimi rękami nowe formy związane ściśle z jego życiem, nie zadawała się tym, że formy te dostosowane są do jego potrzeb, ale pragnie ponadto wyrazić ich piękno, ich sens i na tej drodze powołuje do życia to, co nazywamy „ornamentem”. Prawdziwy ornament jest tedy muzyką plam i linii — jest mową artystyczną, którą w swoim entuzjazmie twórczym stworzył rękodzielnik.

Jeżeli pod tym kątem patrzenia, spojrzymy na te kropki i kreski, odcisnięte patykiem na czerepie garnka, to może odczujemy, że są one organicznie z tym czerepem związane; odczujemy, że nie są one tylko urozmaicheniem powierzchni, nie są dowolną, czy swawolną igraszka, ale wykazują ścisłą prawidłowość; są zorganizowane właśnie w taki sposób, że wyrażają istotnie kształt i sens przedmiotu.

Kiedy zaczniemy rozpatrywać tę organizację, to spostrzeżemy, że owe kropki czy kreski, nie występują oddzielnie, ale tworzą pewne grupy, które nazywamy „zdobinami” względnie „motywami zdobniczymi”; wiążadłem zaś, które te poszczególne elementy zespala w motywy, jest rytm. Analizując te motywy, przekonamy się, że można w nich wyróżnić trzy rodzaje, a mianowicie: motywy, w których rytm biegnie wzdłuż linii — nazwijmy je motywami pasowymi (ryc. 1 A); motywy, w których rytm związany jest z punktem — nazwijmy je motywami ośrodkowymi (ryc. 1 B) i wreszcie motywy, w których rytm rozkłada się na płaszczyźnie — nazwijmy je wypełnieniami rytmicznymi (ryc. 1 C). Pierwsze wyrażają zdobniczo linię, drugie wyrażają zdobniczo punkt, trzecie zaś — płaszczyznę. Mamy więc mo-

tywy o różnym wyrazie — mamy niejako różne jakościowo słowa zdobnicze, które możemy porównać z różnymi częściami naszej mowy. Rękodzielnik artysta odczuwa żywo zdobniczy walor tych trzech rodzajów słów i grupuje je na powierzchni przedmiotów w taki sposób, aby wyrażały jego kształt i sens. Podkreśla więc przy ich pomocy pewne linie, pewne punkty, pewne płaszczyzny i czyni to w taki sposób, aby uwydatnić rozczłonowanie przedmiotu i równocześnie uwydatnić charakter poszczególnych jego członów. Gdy pod tym kątem widzenia zaczniemy rozpatrywać ornament, to stwierdzimy, że przejawia się w jego układzie niesłychanie logiczna organizacja — że ornament jest naprawdę mową, która dąży do wyrażenia sensu formy użytkowej — że jest mową, która ma swoją własną składnię (ryc. 2).

Najłatwiejsze stosunkowo do analizy są te organizacje ornamentalne, które występują nie na bryłach, ale na prostych płaszczyznach, na przykład w postaci tkaniny, haftu, dywanu itp.

Rozpatrując ten niesłychanie bogaty materiał (gdzie mamy najczęściej do czynienia z prostą płaszczyzną prostokątną), możemy najłatwiej dośzukać się podstawowego schematu składni ornamentalnej i równocześnie możemy badać zasady kolorystyki ornamentalnej. W zakresie takich studium doprowadza nas do wniosku, że ten podstawowy schemat polega na zestawieniu dwóch wartości, a mianowicie: wartości zamykającej układ, czyli szlaku i wartości wypełniającej ograniczoną tym szlakiem powierzchnię. Przy najprostszym rozwiązaniu szlak reprezentuje jeden motyw pasowy, a wypełnienie reprezentuje jeden motyw ośrodkowy. Sprzężenie tych dwóch różnych jakościowo motywów przedstawia tedy najprostsze zdanie ornamentalne, które można porównać z najprostszym zdaniem naszej mowy słownej, polegającym na sprzężeniu rzeczownika z czasownikiem. Nie trudno też wyczuć, że rze-

czownikowi odpowiada motyw ośrodkowy, cząsteczkowemu zaś motyw pasowy. Układ ten bogaci się na tej drodze, że zamiast jednego motywu pasowego pojawia się większa ich ilość, przy czym jeden odgrywa rolę główną — a zamiast jednego motywu ośrodkowego pojawia się większa ich ilość, przy czym jeden z nich odgrywa w zasadzie również rolę główną. Istnieją oczywiście różne dalsze komplikacje, które dotyczą przede wszystkim płaszczyzny środkowej zamkniętej szlakiem. Płaszczyzna ta bywa często rozczłonowana na kilka płaszczyzn, z których każdą wypełnia inna organizacja; przy czym jedna z nich wybija się zazwyczaj jako główna. Obok motywów ośrodkowych różnych wielkości i kształtów mogą na tych płaszczyznach występować wypełnienia rytmiczne, a wyjątkowo nawet i motywy pasowe — istnieje jednym słowem nieprzebrana ilość różnych możliwych rozwiązań, ale wszystkie te rozwiązania są w gruncie rzeczy rozwinięciem, względnie metamorfozą podstawowego schematu polegającego na sprzężeniu jednego motywu ośrodkowego z jednym motywem pasowym; a jeżeli nawet w prawidłowych ornamentach istnieją odstępstwa od tego schematu to mają one swoje uzasadnienie oparte przede wszystkim na postulatach użyteczności. Mogą np. istnieć ornamenty o samym szlaku, bez wypełniających motywów ośrodkowych, mogą istnieć ornamenty bez szlaku i mogą istnieć inne jeszcze rozwiązania, których niepodobna wyliczać, ale te wyjątkowe rozwiązania nie są zaprzeczeniem podstawowego schematu, są tylko odchyleniami, czy — jak się wyraziłem — metamorfozami. Takie odchylenia czy metamorfozy występują wszędzie, gdzie mamy do czynienia z organizacją żywą i można powiedzieć, że są wyjątkami, które potwierdzają regułę.

Podziały powierzchni zdobionej umożliwiają dowolne bogacenie układu, przy zachowaniu pełnej jego przejrzystości i wyrazistości.

ZASADY KONTRASTÓW.

Z tym łączy się druga sprawa bardzo ważna, a mianowicie sprawa kontrastów. Aby uwydatnić podziały, o których mowa, wprowadzane bywają na poszczególnych płaszczyznach formy różniące się pomiędzy sobą, a więc kontrastujące ze sobą. Te kontrasty mogą dotyczyć barwy, wielkości motywów, charakteru ich kształtu (np. motywy prostoliniowe i krzywoliniowe), gęstości ich rozmieszczenia, a także ich rodzaju (np. motywy ośrodkowe i wypełnienia rytmiczne). Jednym słowem kontrasty mogą być jakościowo różne, a w każdej jakości mogą być silniejsze albo słabsze. Umiejętne opanowanie kontrastów, w związku z podzia-

łem płaszczyzny, stanowi jedną z najważniejszych zasad ornamentalnych. Trudno jest tę sprawę analizować teoretycznie, ale można wskazać ogólnie, że główna zasada polega na tym, aby te działy, które pod względem logiki organizacyjnej są ważne, należyście podkreślić — przy użyciu odpowiednich kontrastów. Kontrasty zatem muszą być ściśle uzależnione od budowy kompozycji jako całości. Ponieważ składnia ornamentalna polega przede wszystkim na rozczłonkowaniu na szlak i zamkniętą tym szlakiem płaszczyznę, przeto przy dojrzałych układach spotykamy często silny kontrast właśnie pomiędzy tymi dwoma członami.

ZASADA HARMONII KOLORYSTYCZNEJ.

Kolorystyka ornamentalna stanowi problem bardzo interesujący, ale bardzo trudny do teoretycznego ujęcia. Nawet ogólne omówienie tej sprawy zajęłoby zbyt dużo miejsca i dlatego muszę ograniczyć się jedynie do stwierdzenia, że i tutaj nie panuje zgoła dowolność. W zespołach barwnych, jakie tu występują, stwierdzić możemy zupełnie wyraźną prawidłowość, która opiera się na swoistych założeniach, ale spleta się ściśle z prawidłowością składni ornamentalnej. Badania kolorystyki ornamentalnej doprowadzają nas do ustalenia pewnych schematów podstawowych, które nie mają jednak charakteru sztywnych recept, jakie starał się ustalić np. W. Ostwald w swojej kolorystyce, ale są jedynie schematami orientacyjnymi, umożliwiającymi pojęciowe opanowanie tego materiału.

Oglądając wyborowe, stare dywany wschodnie, możemy je zazwyczaj scharakteryzować przy pomocy jednej barwy. Określamy mianowicie jeden jako czerwony inny znowu jako niebieski, chociaż obydwa składają się z plam różnobarwnych (czasem nawet takich samych). Zjawisko to polega na tym, że w zespole barw jedna z nich ma zazwyczaj zdecydowaną przewagę powierzchniową nad innymi. Ta zasada, którą możemy nazwać zasadą „dominanty“, odgrywa w kolorystyce w ogóle, a w kolorystyce zdobniczej specjalnie ogromnie ważną rolę. Ona to przyczynia się w dużym stopniu do zespalania różnobarwnych plam w jedną organiczną całość i równocześnie umożliwia wytwarzanie różnorodnych subtelnych harmonii z niewielkiej ilości barw podstawowych. Ludy koczownicze, używając wyłącznie barwików roślinnych, dysponowały bardzo skromną paletą, a mimo to osiągały często efekty bardzo wyszukane i subtelne w dużej mierze właśnie dzięki umiejętnemu stosowaniu zasady dominaty, która daje



się dowolnie dozować i otwiera pole do nieograniczonej ilości kombinacji.

Należy też zaznaczyć, że zasada ta nie musi być jednolicie stosowana na całej powierzchni. Jak wiemy powierzchnia ta bywa w zasadzie rozczłonowana (na szlak i wypełnienie, które ze swej strony ulegają często dalszemu rozczłonowaniu) — a każdy z tych członów może mieć inną dominantę. W ten sposób zasada dominanty umożliwia podkreślenie kompozycji ornamentalnej, a równocześnie umożliwia pogłębienie kolorystyki ornamentalnej.

To rozszerzenie, czy pogłębienie kolorystyki ornamentalnej stanowi drugą sprawę, na którą pragnę wskazać. Polega ono na tym, że na płaszczyźnie występuje nie jeden, ale kilka różnych zespołów barw. Te różne zespoły podkreślające, jak zaznaczyłem, rozczłonowanie ornamentalne, nie są oczywiście dowolnie zestawione, ale łączą się w jedną organiczną całość. Powstaje więc pewien zespół zespołów, czyli niejako zespół wyższego rzędu, który wykazuje w swojej budowie pewną prawidłowość. Prawidłowość tę można ująć w ten sposób, że dominanty poszczególnych zespołów stanowią pewien akord harmonijny.

SYMBOLE ZDOBNICZE.

Omawiając rękodzielniczą twórczość zdobniczą musimy poruszyć jeszcze jeden problem a mianowicie problem symbolów zdobniczych. W ornamentyce różnych ludów występują obok motywów czysto zdobniczych i obok zespołów barwnych pewne twory reprezentujące postacie ludzkie, zwierzęce, albo roślinne. Nie są to jednak obrazy powstałe na podstawie bezpośredniej obserwacji natury, lecz twory ukształtowane w wyobraźni — twory, które nie dążą do odtworzenia zmysłowej rzeczywistości, ale wyrażają pojęcia względnie idee. W związku z tym symbole zdobnicze mogą być graficznymi odpowiednikami pojęć ogólnych np. pojęcia ogólnego „ptak” albo „kwiat”, których oczywiście, jako pojęć, nie można oglądać a przeto nie można też realistycznie obrazować.

Symbole nie są tedy obrazami natury; kształtują się one, jak zaznaczyłem, w wyobraźni i tam nasiąkają silniej albo słabiej rytmem, który je upodabnia do motywów zdobniczych. Plastycy nowszych czasów wyobrażają sobie często, że symbole zdobnicze powstają przez swoiste zgeometryzowanie obrazów podpatrzonych bezpośrednio w przyrodzie. Tak ujmowali tę sprawę np. malarze w okresie secesji. Studiowali oni najpierw roślinę czy zwierzę, a następnie geometryzowali kształt podpatrzony i czynność tę nazywali „stylizowaniem”. Taka metoda jest z gruntu fałszywa

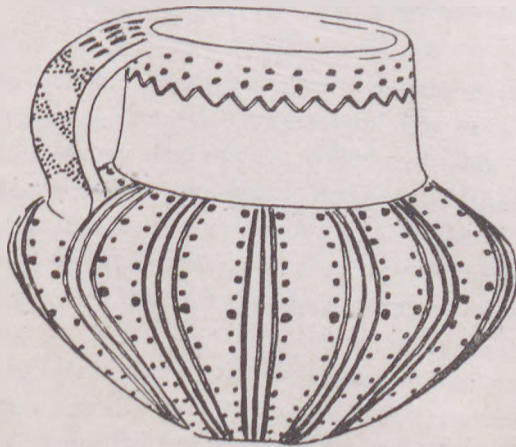
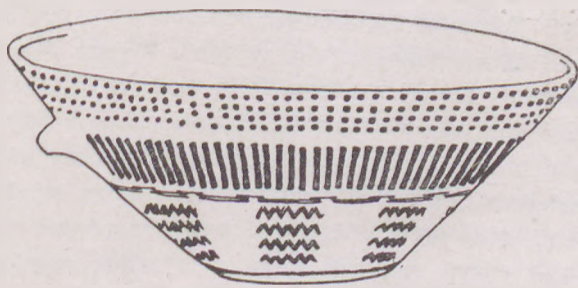
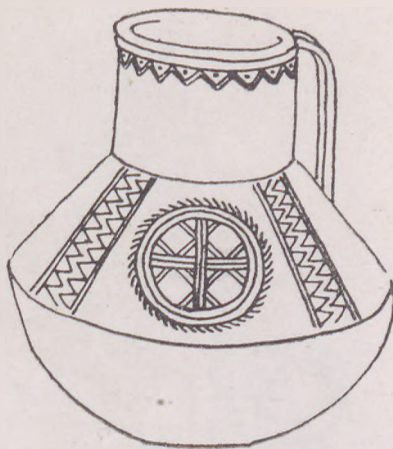
i nie prowadzi nigdy do rzeczywistych symbolów zdobniczych, co wynika choćby już z tego, że symbole przedstawiają, jak zaznaczyłem powyżej, często pojęcia ogólne, których nie można „studio-
wać”. Rękodzielnik - artysta, wytwarzając symbole zdobnicze, nie odwołuje się więc nigdy do bezpośredniego studium natury, ale zawsze je kształtuje tylko w wyobraźni, gdzie nie podlega-
ją procesowi geometryzacji, ale procesowi „rytmizacji” (geometryzacja usztywnia i wprowadza pewną martwość, podczas gdy rytmizacja ożywia formę).

Jasne jest wobec tego, że wartość artystyczna symbolów nie polega na naturalizmie, ale na wy-
czuciu pewnej strony charakteru, czy ruchu, oraz na żywym rytmie, który je przepaja. Ten rytm upodabnia je do motywów zdobniczych tak, że mogą się organicznie łączyć z ornamentem, od-
grywając rolę motywów, najczęściej ośrodkowych. Zwróć uwagę na pewne pozornie dziwne zja-
wiska. W symbolach zwierzących pojawiają się na powierzchni pewnych członów zwierzęcia (np. na szyi, na piersi, czy na udzie) inne formy, bądź to motywy zdobnicze, bądź motywy roślinne, a w sztuce scytyjskiej podobizny innych zwierząt (na uwidocznionej na ryc. 3 kłamrze scytyjskiej widzimy na szyi łosia głowę orła). Zjawisko to staje się zrozumiałe, gdy sobie uprzątniemy, że w symbolach mamy do czynienia z wyobrażeniami, które, jako twory myślowe, mogą się dowolnie łączyć i przenikać.

W zabytkach sztuki scytyjskiej można znaleźć bardzo wymowne przykłady symbolów (ryc. 3, 4). Gdy rzeczy te porównamy z podobiznami zwierząt pochodzącymi z epoki paleolitu, np. z podobizną niedźwiedzia (ryc. 5) to odczuwamy wyraźnie bardzo zasadniczą różnicę, jaka zachodzi pomiędzy obrazem powstałym na zasadzie bezpośredniej obserwacji natury a symbolem zdobniczym ukształtowanym w wyobraźni. Porównując te rzeczy nie należy się zastanawiać nad wyższością tej czy tamtej manifestacji artystycznej, ale należy stwierdzić po prostu, że są to dwie manifestacje zupełnie różne.

TYP A STYL.

Każdy materiał i przyrząd użyty narzuca inne motywy zdobnicze nie tylko pod względem cha-
rakteru, ale także i pod względem kształtu i wielkości. Te różnice mają oczywiście silny wpływ na kompozycję, na składnię, tak, że ostatecznie każdemu materiałowi i przyrządowi odpowiada-
ją inne układy ornamentalne. Inaczej zupełnie wygląda ornament haftowany ściąganiem krzyż-
kowym, inaczej ornament utkany techniką kili-





Rycina 3

mową, inaczej jeszcze — ornament snycerski, koronkowy itd. Tę różnicę charakteru, wynikającą z czynników materialnych, możemy określić słowem „typ” w odróżnieniu od tej różnicy, która wynika z nastawienia psychicznego, z temperamentu czy tradycji i bywa określana słowem „styl”. Możemy więc mówić o zdobnictwie pędzlowym, plecionkowym, czy w typie kutego żelaza i możemy mówić o zdobnictwie w stylu egipskim, japońskim, czy romańskim. Oczywiście w każdym typie mogą występować ornamenty różne pod względem stylu i w każdym stylu mogą występować ornamenty różne pod względem typu.

Styl i typ stanowią tedy dwa różne aspekty każdej prawidłowej formy zdobniczej, typ wyraża się w materialnym charakterze elementów, styl zaś przede wszystkim w organizacji, w rozcłonowaniu powierzchni, w słabszej albo silniejszej zwartości i centralizacji układu, w stosunku motywów do pustego tła, w przewadze motywów ośrodkowych nad pasowymi oraz wypełnieniami rytmicznymi, względnie przeciwnie, dalej w sile i rodzaju kontrastów a także w rytmicznej budowie poszczególnych motywów czy symboli.

*

Dotychczasowe uwagi dotyczące budowy ornamentu, zasady kontrastów, harmonii kolorystycznych, dalej symbolów zdobniczych w odróżnieniu od naturalistycznych obrazów, wreszcie zasady typu w odróżnieniu od zasady stylu, ujęte w największym skrócie podane zostały w tym celu, aby zwrócić uwagę na głębokie wartości, jakie tkwią w sztuce zdobniczej.

Nie należy sobie jednak wyobrażać jakoby te wartości realizowana w pełni we wszystkich wyrobach rękodzielniczych; przeciwnie, analizując krytycznie materiał, jakim rozporządzamy, stwierdzamy na każdym kroku nie-

dociągnięcia, zmącenia a nawet wypaczenia w różnych kierunkach i bardzo nieliczne są takie dzieła, które uważać możemy niejako za klasyczne, tj. bliskie doskonałości. Te dzieła klasyczne ułatwiają nam wycucie i w pewnym stopniu zrozumienie wielkich wartości tkwiących w ornamencie — a kiedy sobie te wartości raz uświadomimy, to nauczymy się je wyłuskiwać także z form mniej doskonałych, z form wypaczonych w tym czy tamtym kierunku i będziemy umieli odróżniać formy wypaczone od form całkiem zwyrodniałych, pozbawionych prawie doszczętnie wszelkich istotnych wartości.

INWENCJA INDYWIDUALNA A TRADYCJA.

Aby sobie wyjaśnić, jak powstają owe formy więcej albo mniej zniekształcone, musimy sobie uświadomić, że twórczość rękodzielnicza nie wypływa tylko z samej intuicji artystycznej czy tradycji plemiennej, lecz przychodzą tu do głosu rozliczne inne czynniki, które pobudzają świadomą inwencję indywidualną i działają częściowo zapładniająco a częściowo destrukcyjnie. Gdyby rękodzielnik ulegał wyłącznie tradycji (co jest niemożliwe), to powstawałyby twory w pewnym sensie doskonałe, ale w tej doskonałości skostniałe, niezdolne do dalszej ewolucji.

W pewnych, sprzyjających temu warunkach, powstają istotnie, zwłaszcza w epokach archaicznych, takie usztywnione w swojej doskonałości formy ornamentalne, które niezdolne są do dalszego przeobrażenia i bywają rozsadzane twórczością indywidualną, rozbudzoną zazwyczaj pewnymi bodźcami zewnętrznymi.

Jak już o tym była mowa, takie doskonałe trzymanie się ram tradycji występuje rzadko. Zazwyczaj mamy do czynienia z układami, w których twórczość indywidualna przychodzi wyraźnie do głosu. Twórczość ta dotyczy raczej szczegółów, tj.



Rycina 4

motywów ornamentalnych, które zrazu usiłują się poddać logice organizacyjnej ustalonej tradycją. Ale ponieważ są czynnikiem obcym, przeto wprowadzają często rozluźnienie układu, wprowadzają zamęt, czy ferment, który równocześnie działać może zapładniając. Wobec tego możemy powiedzieć, że realna twórczość w zakresie, który nas interesuje, polega na ścieraniu się inwencji indywidualnej z zasadami przekazanymi przez tradycję, a rezultatem tego ścierania się są formy w zasadzie ułomne, ale dążące do doskonałości, którą tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach w pewnej mierze osiągają.

CZYNNIKI POBUDZAJĄCE INWENCJĘ INDYWIDUALNĄ.

Inwencja indywidualna pobudzana bywa przez różne czynniki zewnętrzne. Pragnę wskazać na kilka najważniejszych.

Takim ważnym czynnikiem jest opanowanie jakiegoś nowego materiału, jakiejś nowej techniki, które siłą rzeczy zmusza rękodzielnicę do tworzenia nowych pod względem typu motywów. Charakterystycznym przykładem takiego procesu jest opanowanie brązu przez człowieka, co łączy się z powstaniem nowych form zdobniczych.

Drugim takim czynnikiem jest powstanie nowej formy użytkowej. Ponieważ prawdziwy ornament dąży w zasadzie do wyrażenia sensu formy, na której występuje, przeto każda nowa forma użytkowa wymaga swego powiązania motywów. Nie więc dziwnego, że rękodzielnicę - artystę czuje się zrazu bezradny — szuka po omacku — błądzi i dopiero po dłuższym wysiłku całej zbiorowości może dojść do rozwiązania naprawdę wartościowego.

Dalszym czynnikiem, pobudzającym inwencję indywidualną, jest wzajemne przenikanie się różnych kultur, które dokonuje się na skutek handlu,

kolonizacji, wędrówek ludów i podbojów. Rękodzielnicę zaznajamia się z formami, które wykryształizowały w innym środowisku nieraz bardzo odległym, i stara się je wykorzystać. Nie potrzeba uzasadniać, że zasymilowanie form, noszących na sobie piętno innego stylu, jest bardzo trudne. Formy te są elementem obcym i wywołują zrazu zamęt tak jak pojawienie się nowego materiału, albo nowej formy użytkowej.

Działanie tego rodzaju czynników można określić z jednej strony jako ujemne, ponieważ osłabia jednolitość i harmonię układu, ale z drugiej strony można je określić jako dodatnie ponieważ niedopuszcza do skostnienia i martwoty. To ścieranie się różnych czynników możemy uznać za zdrowy i naturalny proces — za proces warunkujący rozwój.

CZYNNIKI HAMUJĄCE TWÓRCZOŚĆ (RĘKODZIELNIKA ARTYSTY).

Poza takimi zapładniającymi czynnikami istnieją jeszcze inne, które są zdecydowanie szkodliwe i mają wpływ destrukcyjny. Są to mianowicie takie czynniki, które nie pobudzają, ale osłabiają albo wprost paraliżują zarówno inwencję indywidualną jak twórczość kolektywną rękodzielnicę-artysty.

W czasach przedhistorycznych, rękodzieło było wykładnikiem kultury, a sztuka ornamentalna stanowiła główną manifestację sztuki plastycznej owych czasów. Z chwilą jednak, kiedy rozwinęły się wielkie kultury historyczne w Azji zachodniej, Egipcie, w Grecji i w Italii, stosunek uległ zasadniczej zmianie. Rękodzielnicę stał się obywatelem drugiej klasy, albo nawet niewolnikiem — wytwarzającym często przedmioty luksusu, nie związane z jego własnym życiem — przedmioty, których sensu nie mógł żywo odczuwać. Gdy sobie to uprzytomnimy, zrozumiemy, że ornament jako mowa

dążąca do wyrażenia sensu kształtów użytkowych, musiał tracić swój pierwotny sens, stawał się igraszką beztreściwą i zaczął odgrywać rolę niejako przyprawy przeznaczoną dla wyrafinowanych smakoszy. W tych warunkach sztuka ornamentalna musiała ulec zwyrodnieniu tym bardziej, że powstało malarstwo i rzeźba, sztuki plastyczne oparte na zupełnie innych założeniach — na założeniach w pewnym sensie przeciwnych tym, jakie leżą u podstaw sztuki zdobniczej — i te właśnie nowe sztuki plastyczne stały się wykładnikiem ówczesnej kultury. Zdegradowana sztuka zdobnicza uległa tym bardziej deprawacji, że przenikały w nią elementy naturalistycznych pierwiastków, zawartych w malarstwie i rzeźbie — elementy, które się nie dadzą zasymilować, nie dadzą pogodzić z logiką artystyczną składniki ornamentальной. Proces, o którym mowa, obserwować możemy na przestrzeni licznych stuleci poprzez wszystkie kultury historyczne. Przechodził on różne koleje; bywały okresy, kiedy sztuka zdobnicza odżywała na pewien czas (np. w rzymskim średniowieczu), ale ogółem biorąc upadek sztuki zdobniczej pogłębiał się coraz bardziej, a od epoki renesansu począwszy mamy do czynienia z tak daleko posuniętą deprawacją, że dekoracje przedmiotów, jakie wtedy powstawały, tworzone przez malarzy sztalugowych, względnie pod wpływem malarzy sztalugowych, tracą zupełnie cechy ornamentu. Są to fantazje malarskie, nieraz bardzo bujne, pomysłowe

i wytworne, które jednak nie wiążą się organicznie z formą, nie wyrażają jej, ale raczej pasożytują na niej. Tych rzeczy nie komponował rękodzielnik-artysta, pragnący wyśpiewać piękno formy, którą ukształtował, ale komponował je plastyk szukający powierzchni, na którejby mógł zrealizować twory swojej wyobraźni malarskiej. Dekoracje powstałe na tej drodze zawierają wprawdzie obok obrazów natury, elementy nie oparte na naturze — powiedzmy — abstrakcyjne, ale w układzie ich nie przejawia się logika składni ornamentальной, co wyraża się choćby już w tym, że nie ma tam zróżnicowania na motywy pasowe, ośrodkowe i wypełnienia rytmiczne; a bez takiego zróżnicowania niemożliwa jest składnia ornamentальной tak, jak nie możliwa by była składnia językowa, gdyby nie było czasowników, rzeczowników, przymiotników itp.

Tak więc po ostatnim rozbłysku, który miał miejsce w epoce rzymskiej, następuje, od epoki renesansu począwszy, definitywny zmierzch sztuki ornamentальной a na jej miejsce rozpala się jasny i tęczyowy płomień wspaniałej sztuki obrazowej. Ale sztuka ornamentальная nie zagasła doszczętnie; tli się ona jeszcze jak wygasłe ognisko pod popiołem — tli się jako skromna sztuka ludowa odcięta od tzw. wielkiej kultury — lekceważona, niejako przeoczona. Przypomnę nawiasowo, że Norwid był właściwie pierwszym artystą, który ją nie tylko zauważył, ale w pełni ocenił.



Rycina 5

ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Наиболее ярко выражается народное декоративное искусство в орнаменте, этой мелодии пятен и линий, этом художественном выражении внутреннего мира мастера.

Группы составных частей орнамента — украшений или декоративных мотивов — в своем ритмическом сочетании отличаются либо линейностью, либо же ритмической плоскостностью.

Основная схема орнаментальной композиции выражается в сочетании двух величин: обрамляющей узор или каймы и заполняющей окаймленную поверхность.

С делением декоративной поверхности связан принцип контрастов, которые могут выражаться в красках, величине мотивов, характере их оформления и насыщенности расстановки. Контрасты должны находиться в тесной зависимости от построения целостной композиции.

Весьма важное значение в многокрасочной орнаментации имеет колоритная гармония. Рассматривая старинные восточные ковры, можем обычно охарактеризовать их при помощи одной краски — «доминанты». Если же на плоскости выступает не одна, а несколько разных групп красок, то доминанты отдельных групп образуют гармонический аккорд.

Наряду с чисто декоративными мотивами и красочными группами, орнамент часто содержит изображения людей, животных и растений. Однако их нельзя назвать натуралистическими или стилизованными изображениями природы; это просто декоративные символы, являющиеся продуктом воображе-

ния мастера и подчиняющиеся не геометризации а ритмизации. Таким образом, художественная ценность символов основана не на натурализме, а на восприятии известной стороны характера или движения и на живом ритме, что уподобляет их декоративным мотивам; поэтому они могут органически сочетаться с орнаментом.

Разницу характера орнамента по материальным основаниям (материал, инструментарий) мы определим термином «тип» в отличие от разницы, вызываемой психическим подходом, темпераментом, традициями и т.п., которую определим термином «стиль».

Реальное творчество в орнаментике является продуктом столкновения индивидуальной изобретательности с принципами, переданными традицией, и в результате этого столкновения возникают формы, в основном хилые, но стремящиеся к совершенству, которого достигают лишь в исключительных случаях.

Индивидуальную изобретательность стимулируют такие явления, как освоение новых материалов, внедрение новой техники, возникновение новой прикладной формы и, наконец, взаимодействие разных культур.

Отрицательным образом на развитие орнаментального искусства повлияло развитие живописи и ваяния, приведшее его к явному упадку, особенно начиная с эпохи Возрождения. Однако орнаментальное искусство не погасло окончательно; оно тлеет, как скромное народное искусство, которым до последнего времени почти пренебрегают и над которым не останавливаются.

DE LA VALEUR DE L'ART DÉCORATIF POPULAIRE

L'expression la plus frappante de l'art décoratif populaire, est l'ornementation — l'harmonie des tâches et des lignes — langage artistique du travail fait à la main.

Des groupes de différents éléments d'ornementation comme „motifs décoratifs“ — unis par le rythme — s'expriment par des motifs de lignes, de centre décoré ou de fonds décorés. La base essentielle de la composition ornementale repose sur le rapprochement de deux éléments: la bordure qui entoure la composition et le dessin de la composition, limité par cette bordure. La composition du fond décoré tient au principe des contrastes, qui peuvent être provoqués par la couleur, la grandeur des motifs, le caractère des formes, la densité et le genre des motifs. Les contrastes doivent nettement dépendre du dessin de la composition toute entière.

Dans l'ornementation multicolore, l'harmonie des couleurs est extrêmement importante. En regardant les vieux tapis d'orient, nous pouvons, d'ordinaire, les caractériser par une seule couleur — „la dominante“. Si sur fond, il y a, non seulement, un, mais plusieurs différents groupes de couleurs, les dominantes de chacun des différents groupes forment un ensemble harmonieux.

Dans l'ornementation, à côté de motifs purement décoratifs et de groupes colorés, sont aussi représentés souvent, des êtres humains, des animaux et des plantes. Ce ne sont cependant pas des tableaux réalistes ou stylisés de la nature, mais les symboles décoratifs nés dans l'imagination de l'artiste, qui ne sont pas conformés à la géométrie, mais à la rythmification. La valeur artistique de ces symboles ne repose donc pas sur le réalisme, mais dans le pressentiment d'un

certain trait de caractère ou de mouvement, ainsi que sur un rythme vivant, ce qui les fait ressembler aux motifs décoratifs et ils peuvent s'identifier avec l'ornement

La différence du caractère de l'ornement, provoquée par des raisons techniques (la matière, les ustensiles) sera déterminée par le mot „type“, pour la distinguer des différences provenant de la disposition psychique, du tempérament, des traditions et autres, que nous définirons par le terme „style“.

L'oeuvre artistique effective dans le domaine de l'ornementation, consiste dans la lutte de l'inspiration individuelle avec les principes laissés par la tradition, et le résultat de cette lutte sont des formes en principe

maladroites, mais qui tendent à la perfection, qu'elles atteignent, dans des cas exceptionnels.

L'inspiration personnelle est souvent stimulée par la maîtrise d'une nouvelle matière, par une nouvelle technique, par une nouvelle forme en usage, et enfin, par la pénétration réciproque de la culture de différents pays.

L'essor de la peinture et de la sculpture a enfreiné le développement de l'art décoratif, surtout depuis l'époque de la renaissance, qui a causé nettement son déclin. L'art décoratif n'est pas encore complètement éteint, il couve encore comme modeste art populaire, presque dédaigné et inaperçu, jusqu'à nos jours.

ON THE VALUE OF FOLK ORNAMENTATION.

The most intense expression of folk decoration is ornamentation — the harmony of patches and lines — the artistic language of the craftsman.

Groups of ornamental ingredients — so-called „zdobiny“, or „decorative motifs“, united by rhythm, appear as oblong motifs, central motifs, or as a rhythmic completion of an area. The basic scheme of ornamental construction is founded on the combination of two elements: the one encloses a composition — that is to say is a border — and the other fills the area confined by that border. The division of the surface is influenced by the principle of contrasts in colour, in the size of the motifs, in their character and shape, in their concentration and nature. Contrasts depend strictly on the structure of the composition as a whole.

In multi-coloured ornamentation, the harmony of colours is very important. When we look at the old Eastern carpets, we can generally characterise them by means of one colour — the „dominant“. If there is not one outstanding „dominant“, but a number of compositions of colours, the „dominants“ of these individual compositions form a harmonious unity.

In ornamentation, there sometimes appear, in addition to the purely decorative motifs and coloured compositions, other forms, representing human beings, animals or plants. But they are not realistic or stylised images of nature, but only ornamental

symbols, shaped in the craftsmen's imagination, where they are subject not to geometry but to rhythm. The artistic value of symbols lies not in their realism but in the emphasis of a characteristic quality of nature or movement, and in a lively rhythm, which makes them similar to ornamental motifs: they can be organically linked with ornament. The difference in the character of varying ornamentations, resulting from physical factors (material, tools etc.) is defined by the term „type“, whereas the difference resulting from a mental attitude, temperament, tradition etc. is defined by the term „style“.

The actual production of ornamentation is based on a contention between individual invention and principles handed down by tradition. As a result of this struggle, forms are reached which, though theoretically distorted, aim nevertheless at a perfection which in exceptional cases they achieve.

Individual invention is inspired by mastering a new material, a new technique, by creation of a new useful form and, finally, by penetration of other cultures.

The development of painting and sculpture are factors which have impeded the art of ornamentation. They brought about its obvious decline, especially from the time of the Renaissance. But ornamental art has not been completely extinguished — it lives as a modest folk art, although until recent times slighted and neglected.

KAFLE LUDOWE

Z BRZEGU NA DOLNYM ŚLĄSKU

ROMAN REINFUSS

W Muzeum Miejskim w Brzegu znajduje się interesująca seria ludowych kafli, licząca 22 okazy, z których kilka jest niestety poważnie uszkodzonych.

Kafle te wykonane z glinki żelazistej o czerwonym wypale, pokryte są brudno — białą polewą mocno już przez ząb czasu nadwyręzoną. Powierzchnia kafli zdobiona jest malaturami robionymi kolorowymi polewami na gładkiej powierzchni, bądź ozdobami plastycznymi tłoczonymi z formy i polichromowanymi.

Malatury jak i polichromia ozdób plastycznych wykonane są głównie kolorem brązowo-fioletowym (uzyskiwanym zapewne przy użyciu miedzi) i zimno zielonym (sole miedzi), czasem pojawia się ponadto kolor jasno żółty.

Wśród motywów zdobiących powierzchnię kafli, w kilku zaledwie wypadkach występują motywy wyłącznie roślinne, przedstawiające owoc granatu, lub stylizowany w kwadracie motyw kwiatu. Czasem spotykamy na kaflach figury zwierząt. Prócz wykonanego plastycznie czarnego orła w koronie na głowie, trzymającego w szponach miecz i jabłko, z datą 1834, mamy kafle z niedźwiedziem i z gniazdem z piskletami. Obydwa z wymienionych ostatnio kafli posiadają wzór malowany kolorowymi polewami na gładkiej powierzchni. Na kaflu z ptakami na okładce widzimy schematycznie zaznaczone gniazdo, z którego wychylają się głowy piskląt. Nad gniazdem unoszą się dwa ptaki. Na drugiej kafli przedstawiony jest niedźwiedź (ryc. 7) stojący na tylnych łapach trzymający w przednich długi drąg. Zwierzę uwiązane jest za szyję na łańcuchu, który ciągnie się łukiem

w kierunku lewego brzegu. Kafła ta stanowi niewątpliwie jedną całość z drugą do dziś nie dochowaną, na której przedstawiony był zapewne kuglarz lub wędrowny cygan.

Najliczniejszą grupę stanowią kafle z kompozycjami figuralnymi. Na kilku z nich widzimy postacie żołnierzy w uniformach żywo przypominających epokę napoleońską. Jest tam więc dwóch maszerujących piechurów w wysokich czapkach z kitami na przodzie (ryc. 11), jeździec na koniu, trzymający w ręku wydobytą szablę (ryc. 6), itp. Dwukrotnie powtarza się scena z karczmą. W jednej (ryc. 5) żołnierz w napoleońskim kapeluszu siedzi przy stole obok grającego na skrzypcach muzykanta, w drugiej te same postacie wraz z kobietą trzymającą w ręku flaszkę.

Bardzo ciekawym zabytkiem z tej serii jest kafła niepolewana przedstawiająca dwóch żołnierzy w ubiorach z czasów napoleońskich stojących po dwóch stronach serca z drobnymi ozdobami kwiatowymi.

Fakt, że w okolicy Brzegu znalazł się okaz kafli niewykończony pod względem technicznym mógłby nasuwać przypuszczenie, że opisana tu seria kafli była wyrabiana na Śląsku.

Wśród kafli odobionych ludzkimi postaciami szczególnie interesująca jest grupa z rysunkami o charakterze obyczajowym. Znajdziemy tam kobietę i mężczyznę w strojach z końca XVIII wieku, przechadzających się w parku (ryc. 12), kobietę w krynolinowej sukni z wiadrkami uwiązanymi na nosidle (ryc. 1). Jedna z kafli przedstawia trzy męskie postacie z kapeluszami zdjętymi w ukłonie (ryc. 2). Napis umieszczony powyżej brzmi



„Prziślim Do was Panie woycie Tilko nas Dobrze
osąńćcie“

Na innej kafli uwidoczniłona jest scena zalo-

Rycina 1
tów, a rubaszny napis umieszczony powyżej brzmi
„Pomacay ze mni a Dobrze Kuba“ (ryc. 9). W ogóle
napisy spotyka się na kafłach z Brzegu dosyć czę-



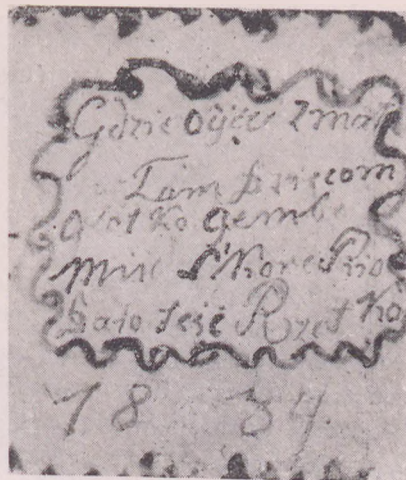
Rycina 2

Ryc. 3



„Gdzie oyciec z mat
ko Tam Dziecom
Glatko gembe
Daio Jeś Rzatko“

1834



Rycina 4



Rycina 5

sto. Jest tam np. jedna kafa nie posiadająca na
swej powierzchni nic poza napisem ujętym w fali-
stą ramkę i daty.

Napis niestety nie dający się w całości od-
cyfrować (ryc. 4), zawiera sentencję przeciwstawi-
ającą los dzieci posiadających rodziców, doli sierot:

Napisy wyłącznie w języku polskim, nie pozwalają wątpić co do narodowości wykonawcy.

W zbiorze brzeskim znajduje się też jedna kafła o tematyce biblijnej. Przedstawia ona postać brodatego mężczyzny siedzącego u stóp krzyża, z boku w prawym górnym rogu tablica z dekalogiem, a obok niej napis „moyses“ (ryc. 10).

Z dwóch wymienionych na wstępie, a różniących się techniką wykonania grup kafli, bardziej interesująco przedstawia się seria zdobiona techniką malarską na gładkiej powierzchni. Silnie zaznaczone kontury, dosyć swobodnie traktowane proporcje, typizacja w traktowaniu postaci, nakażają wyroby te uważać za okazy czysto ludowej twórczości artystycznej.

Kafle z plastycznie wykonanymi ozdobami na powierzchni nie mają już tego ludowego charakteru. Dosyć naturalistyczne, powielane przy użyciu gipsowe formy, stanowią raczej przykład produkcji rzemieślniczej.

Kafle z Brzegu jak świadczą daty zachowane

na paru okazach (1834) pochodzą z I połowy ub. w. W tym samym czasie podobne wyrabiane były na terenie Polski i w innych stronach, jnp. na Pomorzu, Mazurach Pruskich, w Krakowie, w Kłodawie a poza tym w krajach sąsiednich w Niemczech, Czechach, na Węgrzech, w Siedmiogrodzie i na Małorusi (na Pokuciu). Tematyka ozdób była wszędzie mniej więcej jednakowa, (ornament roślinny, sceny obyczajowe, wojsko, orły herbowe). Opisana wyżej seria kafli z Brzegu zdradza zdumiewające podobieństwo do kafli znanych z terenów mazurskich.

Zestawiając kafle brzeskie z kaflami mazurskimi publikowanymi przez J. Grabowskiego w Pol. Szt. Lud.¹⁾ spostrzegamy duże podobieństwo zarówno w kompozycji ogólnej, jak i w tematyce czy sposobie wykonania.

Kafle brzeskie z punktu widzenia kompozycji ornamentu podzielić można na 3 grupy. Do pierwszej zaliczymy kafle, w których motyw centralny ujęty jest w ozdobną na sposób barokowy powy-





Rycina 7

ginaną ramką. W rogach widoczne są liściaste ozdoby (ryc. na okładce, ryc. 1, 7, 12). Drugą grupę stanowią te w których kompozycja centralna jest bez ramki, tylko w rogach występują znane ozdoby liściaste (ryc. 5, 6, 10, 11). W trzeciej grupie zamiast ozdób liściastych w narożnikach biegnie strzępiasty szlak wzdłuż górnej i dolnej krawędzi kafli. Wszystkie trzy wymienione sposoby rozwiązań ornamentalnych znane są również z kafli mazurskich publikowanych przez J. Grabowskiego¹.

Zespół motywów zdobiących środkową część kafli brzeskich jest uboższy niż w kaflach mazurskich, nie mniej wiele kafli znanych nam z Brzegu posiada analogie w materiale mazurskim. Widoczne to jest w każdej z wyróżnionych poprzednio grup motywów. Na kaflach mazurskich rów-

nież występują ptaki, niedźwiedź na sznurze i sceny rodzajowe z napisami. Sukertowa w swym artykule o kaflach z muzeum w Działdowie cytuje nawet (obok innych) napis znany nam z Brzegu („Pomaczaj mie Kuba“)². Odpowiednik do brzeskich kafli przedstawiających włościan proszących wójta o sprawiedliwe osądzenie, stanowi na Mazurach publikowany przez Grabowskiego zespół 2 kafli, z których jedna z napisem „moi Panie woicie Jus sie adnami zmiłujcie“, przedstawia kobietę i dwóch mężczyzn z kapeluszami w rękę, druga zaś wyniosłą postać wójta i jakiegoś drugiego mężczyznę. U góry tej drugiej kafli biegnie napis: „Słuchaj rozkazu“. (ryc. 8). Występują też na Mazurach Pruskich kafle z różnymi napisami, lub plastycznymi wyobrażeniami żołnierzy. Suker-



Rycina 8

towa w cytowanym powyżej artykule publikuje fotografie kafli, na której przedstawione są postacie dwóch wojaków stojących po dwóch stronach serca z napisem „Turek i Grek 1840”. Ta sama kompozycja, a bodajże nawet odcisk z tej samej formy, publikowana jest w pracy Grabowskiego, ale z innym napisem. Obydwie wspomniane tu kafle znajdują odpowiednik w Brzegu w postaci wzmiankowanej na wstępie kafli niepolewanej.

Trafia się też wśród kafli mazurskich scena przedstawiająca siedzącego przy stoliku żołnierza i grajka (ryc. 3) czy maszerujących piechurów.

Również sposób wykonania ozdób na kaflach brzeskich a zwłaszcza sposób traktowania postaci ludzkich nie odbiega od tego co widzimy na kaflach mazurskich. Wystarczy porównać ryc. 2 i 8 by stwierdzić bardzo daleko idące podobieństwa,

które sięgają nawet tak drugorzędnych szczegółów ubioru j.n.p. sposób konturowania spodni. Na podstawie analogii zachodzących między seriał kafli z Brzegu a kaflami mazurskimi, uwzględniając, że pochodzenie tych ostatnich nie ulega żadnym wątpliwościom, „śląskość” kafli brzeskich musi być zakwestionowana. Z punktu widzenia proveniencji, kafle z Brzegu są niewątpliwie kaflami mazurskimi, należałoby jedynie ustalić kiedy i jakimi drogami trafiły one do Brzegu.

Dla przyszłego badacza kafli mazurskich zbiór znajdujący się w Muzeum Miejskim w Brzegu stanowi pozycję ważną, której w żadnym wypadku nie wolno byłoby pominąć. Zawiera ona bowiem poza znaczną ilością motywów znanych z muzeów mazurskich także takie, których nie posiadamy ani w zbiorach muzeum w Olsztynie ani w Szczytnie⁴).



Rycina 9



Rycina 10

¹⁾ J. Grabowski: Sztuka ludowa Mazur i Warmii (Polska Szt. Lud. R II nr. 4/5).

²⁾ j. w. dla grupy I ryc. 28 i 29, dla II-31, dla III-36, 37, 38.

³⁾ E. Sukertowa: Kafle mazurskie, Ziemia 1932, str. 244.

⁴⁾ H. Skurpski: Sztuka ludowa Mazur i Warmii. (przewodnik po wystawie), Olsztyn 1948.

Zdjęcia 1-2 i 4-12 wykonał R. Reinfuss

Rycina 11



КУСТАРНО-НАРОДНЫЕ ИЗРАЗЦЫ В БРЖЕГЕ (НИЖНЯЯ СИЛЕЗИЯ)

В городском музее в Бржеге, в Нижней Силезии, находится собрание цветных, расписных, поливных и рельефных (из гипсовых форм) изразцов.

Тематика орнамента позаимствована из мира животных и растений, но в то же время преобладают фигурные мотивы, представляющие бытовые сцены с надписями на польском

языке, фигуры военных и в исключительных случаях — религиозные сцены.

Сравнительным анализом установлено, что изразцы в Бржеге обнаруживают полное сходство с изразцами, выделяемыми в Мазурской области (б. Восточная Пруссия). Поэтому можно с уверенностью сказать, что эти изразцы были привезены в Бржег из мазурских местностей.

LES CARREAUX POPULAIRES DE BRZEG EN BASSE-SILÉSIE

Dans le Musée Municipal de Brzeg, en Basse-Silésie, se trouve une collection de carreaux ornés de peintures exécutées en vernis coloré ou gaufrés de formes en plâtre. Le sujet d'ornementation est tiré du monde des animaux et des plantes. La plus grande partie, cependant, possède à la surface, des motifs de figures, représentant des scènes de la vie humaine, avec des inscriptions en langue polonaise, des figures

militaires et exceptionnellement des sujets religieux. Comme il résulte de la comparaison avec les autres carreaux, ceux de Brzeg ressemblent identiquement aux carreaux, connus en Masurie prussienne. Cependant, comme ils y étaient fabriqués, il faut considérer les carreaux de Brzeg comme étant importés des terrains de la Masurie.

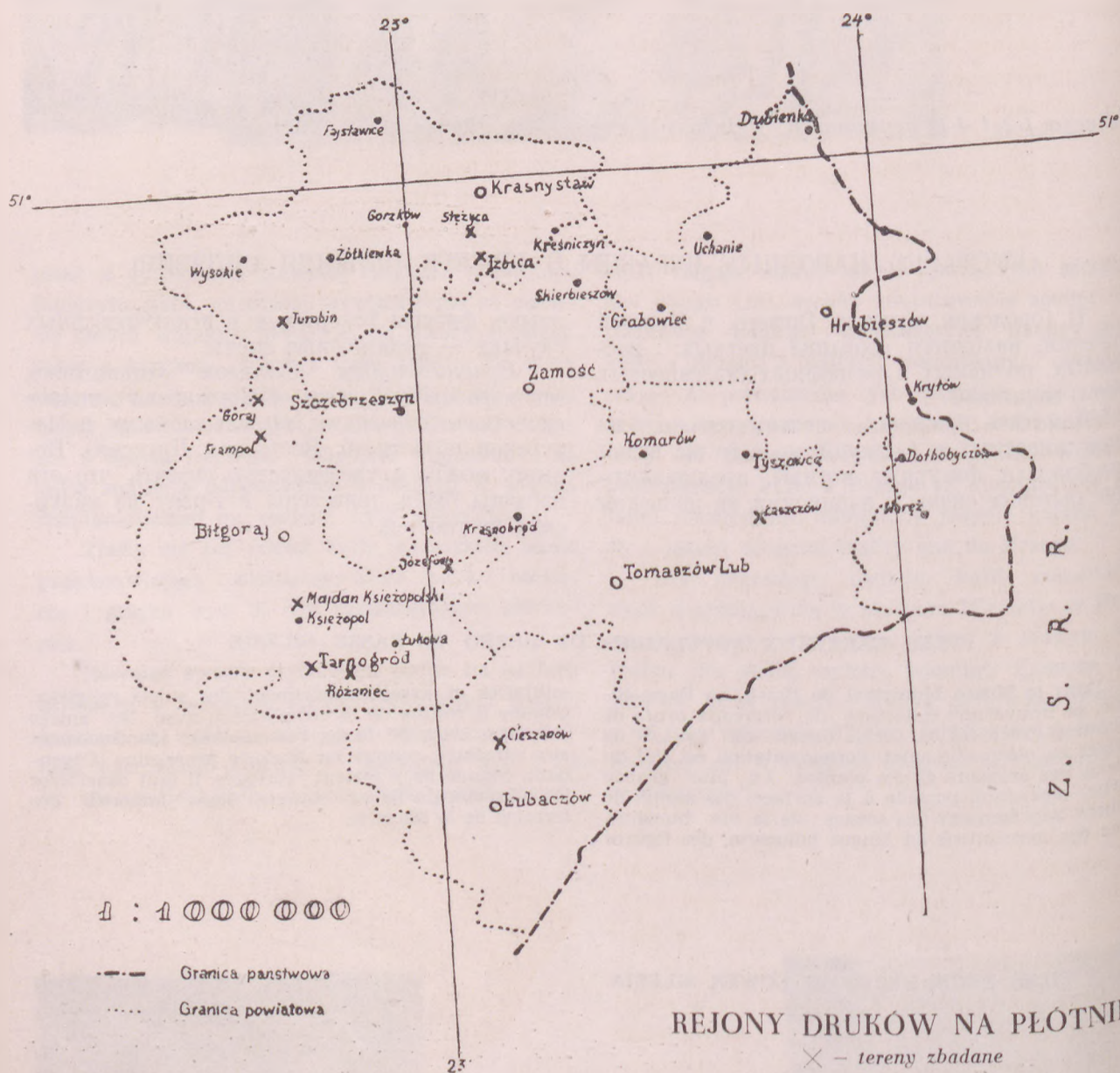
FOLK TILES FROM BRZEG IN LOWER SILESIA.

In the municipal museum in Brzeg, Lower Silesia, there is a collection of tiles decorated with paintings by a process of coloured glazing, or with carvings executed by means of gypsum forms. The subjects of these ornamentations derived from the animal or plant world, but the majority of the tiles bear figural motifs representing characteristic scenes with Polish inscriptions, types of soldiers, and occasionally religious scenes. It is clear from a comparative analysis that the Brzeg tiles bear an exact likeness to those known in Prussian Mazury — and since the latter were made on the spot, the tiles from Brzeg should be considered as an importation from the Mazurian territory.



Rycina 12

DRUKI LUDOWE NA PŁÓTNIE W POŁUDNIOWEJ LUBELSZCZYZNIE



W drugiej połowie ubiegłego stulecia i na początku bieżącego posługiwano się w niektórych okolicach Polski, (miało to miejsce i w innych krajach), techniką druków na płótnie, jako zdobnictwa odzieży.

Zwykle płótno domowego wyrobu pokrywano wzorzystym ornamentem, odbitym z desek, bądź

klocków powleczonej farbą. Z płótna tego szyto najczęściej spodnice zwane w południowej Lubelszczyźnie „malowankami“. Jak świadczą ekspozycje w muzeach etnograficznych (klocki, deski, płótna drukowane, części stroju itp.), to technika ta była w Polsce powszechną.

Oskar Kolberg w swoich pracach notuje

w różnych okolicach Polski występowanie płócien, zdobionych techniką drukowania. Opisując strój kobiet ze Skoraszewic powiatu krobkiego podaje, że niewiasty nosiły... „spódniki z drukowanego płótna¹⁾“. Pod Kowalem i Lubieniem nosiły spódnice z płótna własnego wyrobu, farbowane na błękitno, w rzuciki białe.

Powszechniejszą była ta technika w Chełmskim, skoro Kolberg, dając jej opis, dołącza nieco więcej szczegółów, a mianowicie: „...kobiety zamężne ubierają się w spódnice zwane malowanekami, to jest z płótna zwyczajnego, nieco cieńszego i pomalowanego na niebiesko, a rzadko kiedy na zielono, które się na tablicach drewnianych zwykłe przez majstrów Żydów po miasteczkach w różne pstre i drobne kwiaty drukuje²⁾“. Pisz dalej w tymże tomie, że noszą „malowanki“ koło Włodawy „...niebieskie lub białe na białym tle nakrapiane“, koło Sawina „...na codzień noszą nie-które kobiety spódnice płócienne gęsto nakrapiane błękitno, czyli drukowane na niebiesko“.

L. Kunicki w artykule pt. „Ubiory włościan z okolic Podlasia nadbużnego“ — pisze, że kobiety noszą „...spódnice (malowanki) niebieskie lub białe³⁾“.

O. Kolberg wymieniając występowanie „malowanek“, miał sposobność obserwować dwa ich rodzaje, a mianowicie: jedno zdobione techniką drukarską, kiedy wzór był odciskany z desek, czy klocków, drugie zaś malowane olejno przez tzw. patrony. O istnieniu tej techniki daje świadectwo A. Fischer pisząc: — „Dawniej płótna barwiło się farbami roślinnymi, chociaż w niektórych okolicach Polski grube płótno malowało się także farbami olejnymi; krążyli specjaliści wędrowni malarze z patronami, którzy farbami olejnymi malowali na płótnach różne wzory. Płótno w ten sposób malowane, bywało używane do spódnic kobiecych, nazywanych malowanekami, a odznaczało się wielką harmonią barw⁴⁾“.

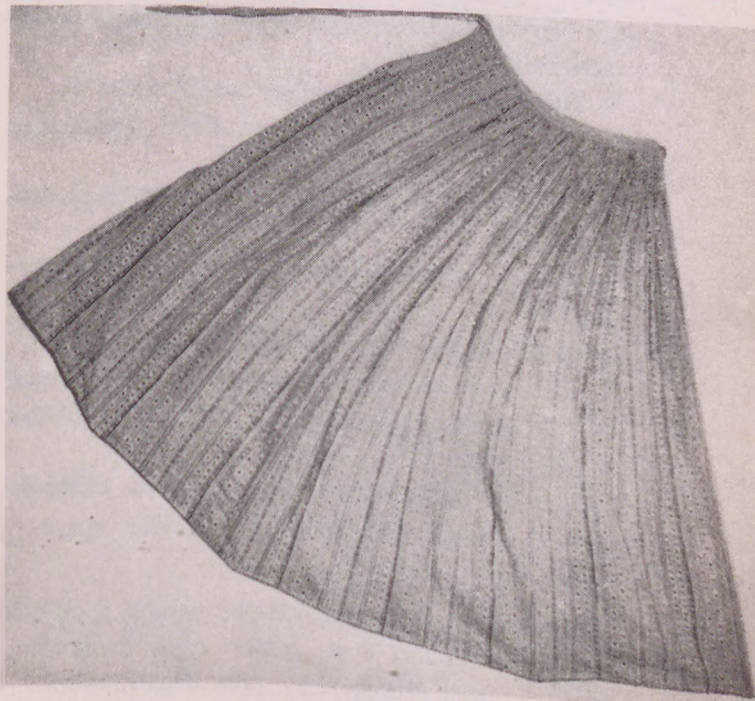
Drugi opis tej techniki znajduje się w szkicu etnograficznym „Z nad Bugu“, skreślonym przez Z. St., a odnoszącym się do okolic Hrubieszowa. „Kobiety na codzień noszą „malowanki“ tj. spódnice płócienne, drukowane w ciemnoniebieskiej deseń. W tym celu niosą kobiety płótna już wybielone do miasta, do Żyda, który się malowaniem zajmuje, wybierają sobie u niego wzór i ten im po długiego tego wozu maluje. Wzory zaś są to blachy odpowiednio powycinane, które przykładają do sztywno wyciągniętego płótna i po wierzchu smarują się pędzlem olejną, ciemnoniebieską lub żółtą farbą, następnie się blachę odejmuje i już robota skończona. Po wyschnięciu rysunku szyją z tego

spódnice, bardzo mocne i dobre do „chodu“, bo się nie tak łatwo brudzą, jak gdzie indziej płóciennicze białe. Desenie bywają najrozmaitsze, w każdej wiosce innego rodzaju⁵⁾“. Od siebie dodam jeszcze, że z płótna zdobionego tą techniką szyło nakrycia na łóżka, poszewki na pierzyny, poduszki itp.

Tkaniny, o zasadniczym tle niebieskim, błękitnym, czy zielonym „w rzuciki białe“ powstałym z koloru płótna wolnego od farby, można było uzyskać tylko przy zastosowaniu techniki „patronów“, zaś przy drukach tłem było płótno, a wzór, owe „rzuciki“, rysowała farba zawsze ciemniejsza od tła.

„Drukowana tkanina operuje najchętniej jedną barwą... Drugim warunkiem narzuconym przez tę technikę jest zasada, że stemple mają barwy ciemniejsze od tła tkaniny⁶⁾“.

Dla kompletu omawianej techniki druków na płótnie należy przytoczyć tu dane o „drukach“ występujących na Wileńszczyźnie, gdzie przy barwieniu tkaniny posługiwano się tzw. „nabojką“ — „nabijanką“. Wspomina o niej Witold Dynowski, opisując barwne kufry chłopskie. „Zdobienie na-



Ryc. 1. Spódnica „malowanka“ ze wsi Majdan Książpolski pow. biłgorajski malowana w Tarnogrodzie przez Chaima Flindera, Fot. Jan Łabuz

bijanką polegało na tym, że w podatnym materiale, przeważnie w ziemniaku lub rzepie, rzadziej w drzewie, wycinano nieskomplikowany wzór i następnie po nałożeniu barwnika, odciskano go na tkaninie. Taki sposób ozdabiania był niewątpliwie stary i szeroko rozpowszechniony jako gałąź przemysłu barwiarskiego, na naszym terenie był uprawiany głównie przez wielkoruskich domokrażców tak zwanych burłaków i osiadłych w prowincjonalnych miasteczkach rzemieślników żydowskich... Działo się to około 1880 r.⁽⁷⁾). W przypisach autor dodaje: „Oczywiście, że z chwilą rozwinięcia się przemysłu barwiarskiego, domokrażni rzemieślnicy nie używali już prymitywnych stempli z ziemniaków, czy też rzepy, lecz do odbijania wzorów posługiwali się deskami drukarskimi“.

Technika drukowania na płótnie, na materiałach odzieżowych w ogóle, w rozumieniu ręcznego wyrobu, znana była i na terenach zagranicznych europejskich i pozaeuropejskich. Zajmowali się nią majstrzy drukarscy zarówno biali, jak też i kolorowi, zdobiąc materie wedle różnorodnego gustu i bardzo różnymi przyrządami.

Niniejszy opis druków z południowej Lubelszczyzny oprę na zebranych przeze mnie materiale w pięciu powiatach, a mianowicie: biłgorajskim, zamojskim, tomaszowskim, hrubieszowskim i krasnostawskim. W zbieraniu materiałów posługiwałem się kwestionariuszem, który zawierał nast. dane:

1. Nazwę miejscowości, gdzie malowano (drukowano)?
2. Nazwisko majstra — jego wiek, czy żyje?
3. Z jakiego drzewa robiono deski drukarskie, ich długość, szerokość?
4. Jakie inne przyrządy były używane przy drukowaniu?
5. Jak i z czego przyrządzano farbę do drukowania?
6. Jak wynagradzano majstra za robotę?
7. Co szyto z malowanego (drukowanego) płótna?
8. Jak się nazywała spódnica szyta z tego płótna, a jak spodnie?
9. Czy dziś jeszcze malują (drukują) na płótnach?
- 10) Kto udzielił informacji — nazwisko, wiek?
- 11) Kto spisywał dane?

W kwestionariuszu była też prośba o odbicie na papierze wzorów ze znalezionych desek drukarskich, oraz szczegółowy opis drukowania.

Pełnego jednak zadania kwestionariusz nie spełnił. Podzielił on los szeregu innych tego rodzaju dróg poszukiwania materiałów z dziedziny sztuki ludowej, dlatego w wielu miejscowościach poszukiwałem materiałów osobiście, przez co mia-

łem możliwość zaznajomić się zarówno z majstrami-drukarzami, względnie ich rodzinami, jak też zaobserwować ich pracę.

Pragnę tu jeszcze zwrócić uwagę na okres nasilenia drukarstwa na płótnach, występującego na omawianym przeze mnie terenie.

Do lat 1880 występowanie druków na płótnie było rzadkie.

W okresie pracy zbieraczej O. Kolberga powstają pierwsze warsztaty drukarskie.

W opisie strojów Lubelszczyzny z lat 1883 Kolberg notuje występowanie spódnic białych, płóciennych. „W okolicach Kurowa i Końskowoli, kobiety noszą białe spódnice“⁽⁸⁾.

Klementyna z Tańskich Hoffmanowa opisując w „Rozrywkach dla dzieci“ „Ubiór w Lubelskim“ (Rybczewice, pow. krasnostawski), mówi tylko o spódnicy płóciennej niemalowanej. „We wsi Guzówka i Tarnawa pod Turobinem występowała wtedy też „spódnica lniana (biała), zwana tu zwykle fartuchem“⁽⁹⁾). Nie istniał jeszcze wtedy warsztat drukarski Borucha Kipfera w Turobinie, który po 1880-tych latach rozwijał taką żywą działalność drukarską w okolicy.

Inne przyczynki dotyczące stroju Lubelszczyzny z tego okresu nic nie wspominają o występowaniu „malowanek“. W opisie strojów z okolic Krasnegostawu i Chełma (drzeworyty Polkowskiego) jest mowa o spódnicy, ale białej, niemalowanej. W innych opisach odzieży i jak wynika z ustnych informacji ludzi starszych, pamiętających tamte czasy, „malowanek“ jeszcze wtedy nie było. „Malowanki“ jak z tego widać dopiero rozdziły się, wówczas jeszcze nie były popularne⁽¹⁰⁾.

Pełny zatem rozkwit druków na płótnie na terenie Lubelszczyzny należy odnieść do lat po 1880-tych. Po tych latach spotkamy i u Kolberga wcale obszerne opisy „malowanek“ i samej techniki malowania - drukowania.

Jeżeli nie było „malowanek“ wśród eksponatów sztuki ludowej na Wystawie Lubelskiej z działem etnograficznym, jaka się odbyła w Lublinie w roku 1901, o której pisze Henryk Łopaciński⁽¹⁰⁾, sądzić należy, że nie zakwalifikowano ich wtedy jeszcze do sztuki ludowej.

Stały one na granicy wytworów ludowych i przemysłu, który wtedy reprezentowały drobne warsztaty żydowskie i to pewnie utrudniało ich kwalifikację.

Stan taki trwał do wojny światowej (1914), później zaczyna słabnąć. Utrzymują się jeszcze gdzieś warsztaty drukarskie na płótnie, ale działalność ich słabnie. Moda „malowanek“ zanika, materiały fabryczne wypierają je skutecznie.

Warsztaty, których nie zniszczyła wojna, prze-
stają pracować, deski idą na strych, „malarze“
szukają innego zajęcia, wspominając czasy dobrych
zarobków.

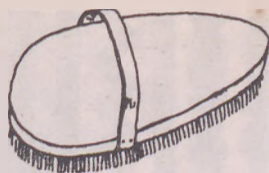
TECHNIKA DRUKOWANIA NA PŁÓTNIE

Do odbijania wzorów na płótnie w omawia-
nym przeze mnie terenie używano desek drukar-
skich, nie klocków, jak to miało miejsce np. na
Śląsku, na Podkarpaciu, czy w Sieradzkim. Wzory
ryto tylko w drzewie, nie posilując się innymi
materiałami, jakie były stosowane przy budowie
ornamentu zdobniczego na klocku jak gwoździki,
blaszki itp.

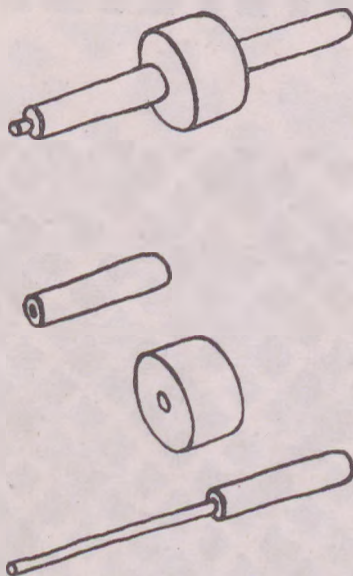
Deski były z drzew twardych (grusza, buk),
motyw zdobniczy zachował na długo swój rysunek
i nie wykruszał się brzegiem. Długość deski wy-
nosiła 110 — 120 cm, szerokość 16 — 23 cm.
Oczywiście szerokość desek dyktowana była gru-
bością pni grusz, niczym innym, długość zaś była
związana z przeciętną długością spódnicy, zawsze
jednak deska musiała być nieco dłuższa, dla ujmo-
wania końców przy malowaniu. Dobrze wystru-
ganą przez stolarza deskę majster drukarski po-
krywał deseniem ozdób. Przy pomocy ręcznej
piłki znaczył rowkami podłużne pasy, rozdzielał
w ten sposób całe pole deski na węższe płasz-
czyzny. Na nich to, na tych wąskich już pasach
wyzynał odpowiedni wzór-ornament. Czynił to
przy pomocy zwykłego, ostrego nożyka o krótkim
ostrzu, osadzonym mocno w grubym trzonku.

Majster nie posługiwał się żadnym rysunkiem
uprzednio na desce pomieszczonym, ale od razu,
odręcznie wycinał ornament. Praca to była żmud-
na i postępowała powoli. Nabrawszy pewnej
wprawy, młody rzemieślnik na pokrycie całej
deski rytym wzorem potrzebował około miesiąca,
starszy o mniej wprawnej ręce, nawet i więcej.
Pracę tę wykonywali najczęściej wieczorami, na-
wet nocą, co przy ówczesnym słabym oświetleniu
nie było rzeczą łatwą. Wystarczy przyjrzeć się
baczniej ornamentyce deski, aby wyrazić podziw
nad cierpliwością i dokładnością ręki (opowiada-
jąc mi o tym, stary majster drukarski z Tarno-
grodu pokazywał bliznę na ręku, pochodzącą ze
skaleczenia się nożem przy rzeźbieniu deski). Naj-
częściej deski do druków wykonywali sami rze-
mieślnicy — drukarze. W jednym tylko przypad-
ku stwierdziłem, że deskę wykonał nie zajmu-
jący się drukowaniem. W Rózańcu, pow. biłgo-
rajskiego drukowała Mindla Brandt, a deski dla
niej wyrzynał Jankiel Knochen z Potoka (pow.
biłgorajski).

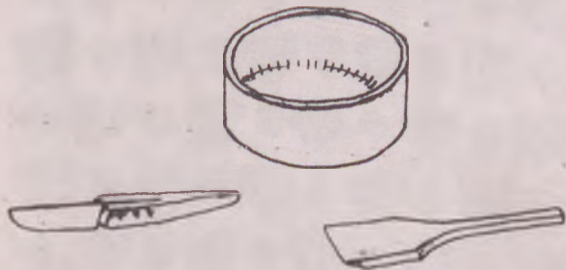
Prócz desek w skład warsztatu rzemieślnika—
malarza wchodziły jeszcze:



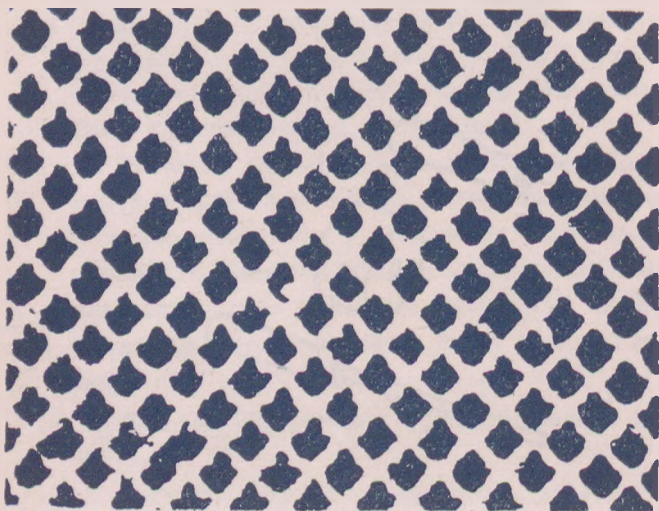
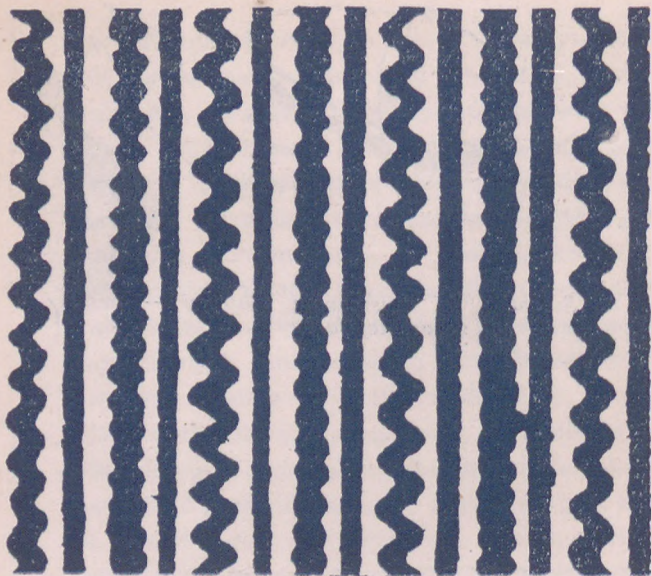
Ryc. 2. Szczotka do czyszczenia matrycy — deski
z zaschłej farby



Ryc. 3. Wałek do ugniatania płótna na matrycy — desce



Ryc. 4. Nożyk do wyrzynania wzorów na desce. Mi-
seczka na farbę. Łopateczka do nakładania farby na
„poduszki — baby”



1. dwie „poduszki“ zwane inaczej „baby“ lub „piłki“ do rozcierania farby i przenoszenia jej na deski,
2. drewniany tłuczek do rozkruszania, rozbijania farby, zrobiony z jednego kawałka, drzewa,
3. drewniany wałek do przyciskania płótna do deski,
4. drewniana łopatką do mieszania farby w naczynku, do przenoszenia jej na „poduszki“,
5. naczynko - miseczka do rozrobionej farby, wydłubane w jednym kawałku drewna,
6. szczotka do oczyszczania desek z zaschłej farby,
7. nożyk do wyrzynania wzorów na desce.

Przyrządy powyższe bliższego omówienia nie wymagają. Konstrukcja ich jest bardzo prosta, materiał zaś, z którego są zrobione, to drewno i skóra.

Przy opisie techniki drukowania czytelnik zorientuje się łatwo nad zadaniem, jakiemu one służyły. Należałoby może jedynie parę słów poświęcić opisowi tych skórzanych poduszek: wałka i szczotki.

Do wykonania takiej poduszki użyto deseczki, w której umocowano w środku trzonek. Ze skóry, ze starego, wytartego kozucha sporządzono coś na kształt płytkiego pudełka, wielkości tejże deseczki. Wewnątrz napychano dość ściśle świńskiej szczeciny i przybijano gęsto gwoździkami jego krawędzie do deseczki. Trzonek oczywiście znalazł się wtedy po przeciwnej stronie (rysunek dokładniej zorientuje). Długość poduszki wynosiła 22 cm, szerokość 17 cm, grubość 4 cm. Oczywiście wielkość tu podana nie była stałą, „poduszki“ bywały i mniejsze, a były i większe. Takie, jakie wyżej podałem, posiadałem we własnych zbiorach.

Wałek składał się z osi, której końce służyły jako uchwyty, oraz szerokiego na 6 cm kółka, z przewierconym otworem na osi. Średnica kółka sięgała 7 — 8 cm. Końce osi, dla wygodniejszego trzymania, obszyte były skórą. Oś musiała być mocna, żeby przy naciskaniu wałkowanego płótna nie złamała się.

Szczotka do oczyszczania desek z zaschłej farby miała kształt jajowaty. Ten wąski koniec umożliwiał sięgnięcie w poszczególne zagłębienia. W deseczkę oprawiano twardą, krótką szczecinę, z wierzchu zaś, dla wygody trzymania umocowywano w poprzek pasek ze skóry. Wszystkie te przybory cechowała prostota w wykończeniu i użyciu.

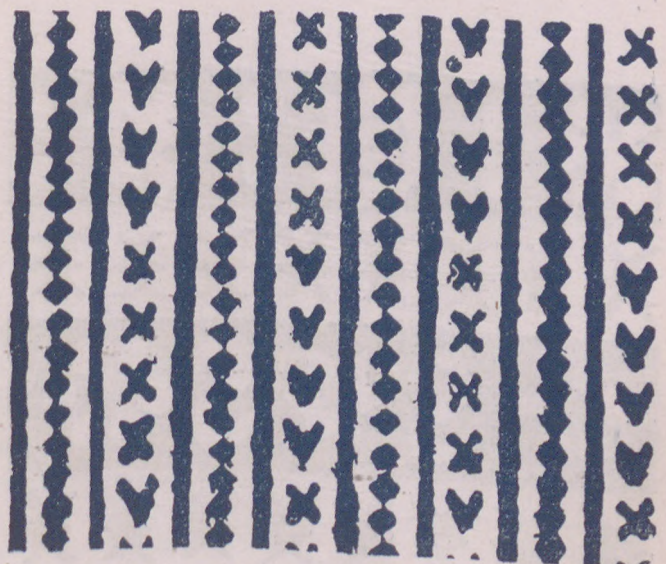
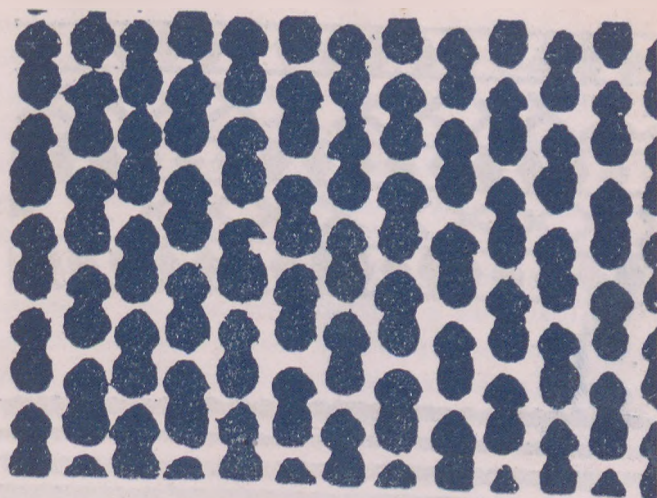
ELEMENT ZDOBNICZY DESEK

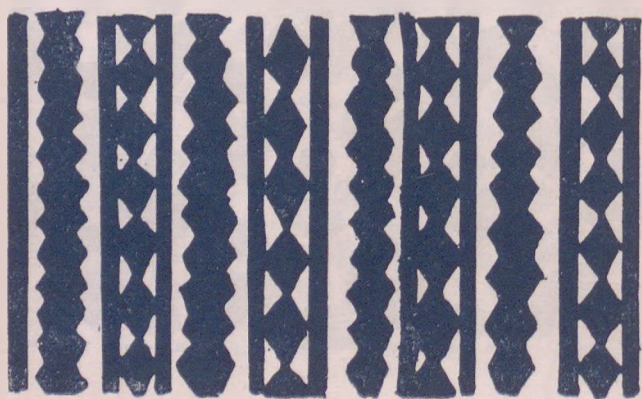
Element zdobniczy występujący na tkaninach drukowanych omawianego terenu jest dość skromny. Trzyma się on najczęściej linii, korzysta z pomocy form geometrycznych — romby, trójkąty, prostokąty, kwadraty, owale, koła, posługuje się też motywami roślinnymi, jak liście, grzyby, kwiaty.

Kiedy bacznie przyglądamy się elementom zdobniczym ornamentu, zdobiącego druki na płótnie, nasuwa się nam bardzo ciekawe spostrzeżenie. Oto szereg motywów tam występujących skądś już nam jest znana, widzieliśmy je już na innym materiale. Możemy tu zauważyć niezmiernie ciekawe zjawisko. Oto przeważna ilość motywów zdobniczych użytych na deskach drukarskich jest analogicznie podobna do motywów występujących na pisankach, pasach rzemiennych i haftach wiejskich, jak to łatwo możemy stwierdzić, porównując elementy zdobnicze pisanek i pasów rzemiennych z prac Stanisława Dąbrowskiego¹²⁾, ze zdobinami „malowanek“ z Tarnogrodu, Łaszczoza, Izbicy, czy Turobina.

Na pisankach biłgorajskich występuje bardzo często delikatna linia falista, nic więc dziwnego, że jej siostrzyce znalazły się w innym tworze zdobnym, właśnie na „malowanek“ tegoż terenu. A „gęsie łapki“ pisanek hrubieszowskiej znajdują się na deskach drukarskich z Łaszczoza. „Motywy liniowe proste, równoległe, łamane, zygawkowate, faliste, łańcuszkowate, przejawiają się w powiatach lubelskim, zamojskim, biłgorajskim“, o których mówi St. Dąbrowski¹³⁾, są również podstawowym elementem ornamentu „malowanek“ z terenu Biłgorajskiego, Krasnostawskiego, czy Tomaszowskiego.

Wszystkie motywy, jakie występują w zdobinach desek drukarskich, dadzą się podzielić na kilka grup — elementy geometryczne (linie, prostokąty, kwadraty, kąty, trójkąty, romby, koła, owale, kropki, słońca, półksiężycy, gwiazdy), roślinne (liście, gałązki, kwiaty, grzyby, dzwonki, świerczki, makówki), zwierzęce (łapki ptaków, zwierząt, serduszka) itd. Śledząc dokładnie rysunki, występujące na deskach drukarskich, stwierdzamy, że element linii jest w tych zdobinach najszerzej uwzględniany i w różnych kombinacjach stosowany, wplatając swobodnie również motywy roślinne, czy zwierzęce, wiążąc je w różnych odmianach w sposób estetyczny i malowniczy w rysunek pełen prostoty i piękna jednocześnie. Przewaga linii w motywach zdobniczych druków na płótnie wynikała zapewne z samej techniki rycia w drzewie. Proste przyrządy,





jakimi były pałka i nóż, same przez się dawały pierwszeństwo elementowi linii.

Linia zatem była tu szczególnie przydatna i nadawała się do ornamentu pasowego, przydatnego do ozdób na tkaninach. Przewijając się jako linia łamana dawała pewien rytm powtarzający się, który, jak mówi K. Homolacs¹⁴⁾, „należy do najpierwotniejszych i najzrozumialszych“, a „linia łamana może utworzyć sama w sobie motyw i z natury swojej nadaje się do tworzenia motywów pasowych“. Linia w omawianych przez nas ornamentach występuje bardzo często jako jednostronnie stojąca w kątach, stojąca dwustronnie, biegnąca równolegle, falisto, przecinająca się na krzyż.

Budując ornament z poszczególnych motywów zdobniczych, trzeba było również pewnego wyuczucia jego prawidłowości i zgodności z przeznaczeniem, któremu miał służyć, w tym wypadku tkaninie. „Aby powstał ornament — mówi K. Homolacs — potrzeba, aby się te pojedyncze motywy zrosły, zorganizowały, aby stworzyły jedną całość“ (str. 32). Pamiętać należało i o tym, że ornament miał być przeznaczony na tkaninę, a wtedy obowiązywały go następujące wymagania — musiał być nawet w częściach, na sfałdowanej tkaninie łatwo zrozumiały i orientować w budowie całości, bowiem „oko ujmuje zawsze tylko fragmenty, a skutkiem tego wskazanym jest przy tkaninach miękkich takie układy stosować, których rytmika zrozumiała jest w każdej poszczególniej części“ (str. 66). Poszczególne pasy ornamentów, zmieszczone na jednej szerokości deski, musiały być tak budowane, aby stanowiły w powtórzeniu dalszy ich ciąg, aby w poszerzeniu rytmicznie się uzupełniały. I rzeczywiście, jak przejrzymy poszczególne ryciny wzorów, widzimy, że odpowiadają one powyższym postulatam budowy ornamentu całkowicie. Zastosowane na płótnie doskonale spełniają swoją rolę, budząc estetyczne uczucia swoim rytmem, przejrzystością rysunku, delikatnością linii, wreszcie pewną prostotą i skromnością, odpowiednią materiałowi, jakim było płótno. Prócz ornamentów układanych pasami i ograniczonych liniami, występowały na deskach drukarskich również pojedyncze elementy zdobnicze gwiazdek, kropek, kwadracików, liści, grzybów itp., ułożone jednak symetrycznie, z możliwością powtarzania w szerz.

Nazwy poszczególnych wzorów różnie się kształtowały i ustalały. Jedne otrzymywały je ze względu na swoje wyraźne podobieństwo do form geometrycznych (kwadraciki, paski, kropki, kółeczka), inne z podobieństwa do roślin (kwiatki, hreczka, listki, makóweczki, ruty, różeczki,

muchy, dziobki, serduszka), a były też łańcuszki, dzwonki, do zwierzęcych motywów (gęsie łapki, kołotuszki, czereczki, przetak, maglowniczeki, laski, pałki itd.). Ciekawe są nazwy pochodzące od wsi, a więc wzór majdański, babicki, księżpolski; bowiem niektóre wzory były w szczególnym upodobaniu kobiet z tych wsi.

Kobiety pewnych wsi lubiły rysunek delikatny, motyw przejrzysty, w innych wsiach występował na drukach rysunek o grubych liniach, o barwach nasyconych. Malarze z Tarnogrodu

(pow. biłgorajski), posługiwali się delikatnym, subtelnym rysunkiem, natomiast ich koledzy z Łaszczoza (pow. tomaszowski), woleli motywy zbudowane z grubych, mocnych linii. Malarki pisanek objawiają podobne upodobania, „cechuje czasem poszczególne wsi ulubiony koloryt, lub charakter rysunku subtelny i delikatny, albo grubo i rozlany“¹⁵). Wiedzieli o tym również „malarze-drukarze“ i już bez trudu ustalali z zainteresowanymi kobietami wzór zdobniczy ma „malowanki“, ponieważ istniał tu niepisany obyczaj, że



Ryc. 5. Nakładanie farby na „poduszki“ obok druga „poduszka“, naczynka na farbę i tłuczek drewniany do rozkruszania farby.
fot. Jan Łabuz.

nosi się tylko „malowanki-spódnice“ według pewnego, ustalonego wzoru malowane i koloru. Dotyczyło to również i innych części odzieży ludzi wiejskich, jak sukmany, nakrycia głowy kobiet, czy mężczyzn, co dawało możliwość niezawodnego poznawania, skąd, z jakiej wsi, ludzie ci pochodzą.

TECHNIKA DRUKOWANIA.

Omawiając technikę drukowania, wypadnie nam nieco dłużej zatrzymać się nad poznaniem rodzaju używanej farby do druków na płótnie, oraz nad jej przygotowaniem, wreszcie nad przenoszeniem jej na płótno. Do druku używano najczęściej błękitu paryskiego, który był w handlu w regularnych kostkach, wielkości mniej więcej kostki cukru. Na kostkach były litery K. C. Farbę

tę sprowadzano z Lublina, lub z Zamościa, w skrzynkach, o wadze 35 funtów (14 kg), w cenie po 1 — 1 rubel i 15 kopiejek za funt. Tę niebieską farbę rozkruszał malarz tłuczkiem (ryc. 5), na desce, lub marmurowej płycie, dodawał do niej nieco rozkruszonej kredy dla otrzymania odpowiedniego odcienia koloru, jaśniejszego, lub ciemniejszego. Farbę i kredę, z dodatkiem nieco pokostu mieszał i rozcierał na desce, co chwila zgarniał łopateczką do środka, znowu rozcierał, przez jakieś pół godziny, aż masa była mniej więcej konsystencji masła. Tak przygotowaną mieszaninę nabierał do miseczki (ryc. 5) drewnianą łyżką, dolewał pokostu i rozrabiał ją, aż stała się kleistą, prawie płynną cieczą. Była to

już gotowa farba do malowania. Aby otrzymać ciemnogrnatowy kolor, malarz dodawał nieco sadzy, którą kupował po 5 kop. za paczkę.

Pokostu używano albo kupnego, albo malarze przygotowywali go sami, z gotowanego oleju lnianego. Olej na pokost gotowano w obszernych metalowych naczyniach, na wolnym ogniu, najczęściej nad ogniskiem w polu. Naczynie było przykryte grubą deską. Po zagotowaniu się oleju zapalano go kilkakrotnie płomieniem przeniesionym z ogniska za pomocą słomki, lub patyczka i gaszono, dla sprawdzenia jego gotowości. Gotowanie oleju trwało około trzech godzin. Przygotowanie farby odbywało się wcześniej, przed wy-

ruszeniem na wieś, czy przed spodziewanym napływem klientów, np. w dni targowe. Pociągałoby to stratę czasu, który zajmowało np. gotowanie pokostu itp.

Drukowanie - malowanie ozdób na płótnie odzieżowym odbywało się albo w miasteczku, w domu malarza - majstra, w tym jakby centralnym warsztacie, albo na wsi, dokąd wędrowali malarze, dla wygody ludności wiejskiej, lub dla zebrania większej ilości zamówień. Szczególnie większe wioski ściągały majstrów do siebie, a rzecz ciekawa, że w zasadzie malarze nie wkraczali sobie nawzajem, konkurencyjnie, w teren. Jedni i ci sami wykonywali prace malarskie na terenie swej



Ryc. 6. Rozcieranie farby przy pomocy „poduszki”.
fot. Jan Łabuz.

siedziby i okolicy. Sprzyjała temu i ta okoliczność, o której już wyżej mówiłem, że kobiety danej okolicy nosiły pewne tylko wzory ozdobnych deseni, które posiadał ten, a nie inny malarz.

Ciekawą rzeczą była tu moda na pewne tylko wzory. Np. w Majdanie Księżpolskim były wzory w różeczki, makóweczki i łańcuszki. Nie brano innego wzoru, który był może noszony w miasteczku, lub w innej wsi sąsiedniej. Nie fatygował się malarz i desek niepotrzebnych do tej wsi nie zabierał, chyba tylko wzory odbite na papierze.

Zimą malowanie odbywało się w izbie, latem wynoszono stół na dwór i tam majster pracował. Gdzie spodziewano się więcej zamówień, majster

miał ze sobą pomocnika, czeladnika, a w braku jego pomagał ktoś z oczekujących. Bywało i tak, że malarz nie wszystkie przyniesione przez kobiety płótna malował we wsi. Mniej pilne zamówienia wykonywał u siebie w warsztacie, ustalał tylko z zainteresowaną klientką jaki ma być wzór, zabierał płótno ze sobą, a przy okazji pobytu w mieście, na jarmarku, czy w kościele, odbierano gotowe malowanki. W większych wsiach, gdzie odbywało się malowanie, powstawały w ten sposób jakby filie warsztatów centralnych, w których nawet majster przechowywał deski drukarskie do następnego malowania. Taką np. filię w Łukowej, dużej wsi w pow. biłgorajskim miał



Ryc. 7. Powleknięcie
deski drukarskiej
farbą. fot. J. Łabuz

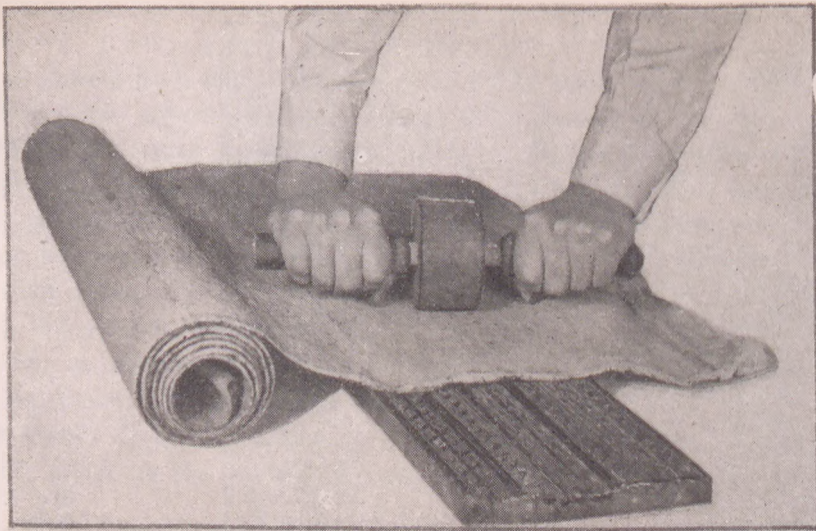
Jur Gupel, malarz z Józefowa. Teren miasteczka Goraja i okolicy obsługiwali malarze z Turobina, a Stężyca znowu, wieś w powiecie krasnostawskim, była filią warsztatów drukarskich z pobliskiej Izbicy itd. Mniejsze gromady wiejskie na danym terenie odwiedzał malarz co pewien czas, a idąc przez wieś wołał: „Malowanki, malować, malowanki, malowanki“. Wieść o przyjeździe malarza rozchodziła się szybko po wsi. Gospodynie zabierały przygotowane już uprzednio płótno i szły do znanego sobie na wsi miejsca, gdzie najczęściej majster malował. Miejscem tym była często karczma, albo dom chłopski, położony dogodnie w środku wsi. A malarz tymczasem rozpakowywał swój

warsztat. Zdejmował z pleców deski drukarskie, wyjmował z worka „poduszki“, wałek, miseczki, węzełki z farbą, pokost w butelce, papierowe wzory tych desek, które ze sobą posiadał. Wzory te odbite na paskach papieru, ułożone arkusikami jeden na drugim przybite były gwoździkami do kijka. Kobiety oglądały wzorki z zainteresowaniem, lubością, naradzały się, wybierały powoli, z namysłem, mając w tym wiele przyjemności, a gdy już się zdecydowały, polecały malować wedle wybranego wzoru, czyniąc uwagę o natężeniu koloru, „żeby malowanka nie była za ciemna, bo ja lubię jaśniejszy kolor“.

„Malowanki“ spódnice były dwu rodzajów, jed-



Ryc. 8. Odbijanie
wzoru na płótnie
fot. J. Łabuz



Ryc. 9. Wałkowanie płótna dla dokładniejszego odbicia wzoru
 fot. Jan Łabuz.

ne z szarego, niebielonego płótna — do codziennej pracy, inne — od święta — były delikatniejsze, bielsze, a wzór ozdób występował na nich wyraźniej, jaśniej. Płótno na nie musiało być najpierw wybielone na słońcu i sprane. W niektórych okolicach, np. w Majdanie Książpolskim radzono sobie w tych przypadkach w ten sposób, że z szarego płótna, niebielonego, szyto spódnice zwane fartuchami. Noszono je przez pewien czas do codziennej pracy, prano i zolono, a gdy już płótno stało się bielsze, delikatniejsze, miękkie, rozpruwano spódnice i dawano do pomalowania we wzory.

Kolejne prace przy „drukowaniu“, „malowaniu“ płótna były następujące: kobieta przynosiła płótno już zszyte, o szerokości i długości używanej, na jedną spódnicę. Były to 3, względnie 4 kawałki płótna domowej roboty, o normalnej, 70 cm szerokości, a długości zależnej od właścicielki spódnicy — od pasa, mniej więcej do kostek. Mówiło się, że spódnica uszyta w 3 względnie 4 półki. Te oddzielne kawałki płótna przed malowaniem były zszywane w jeden pas.

Płótno to zmoczone przed malowaniem delikatnie wodą, za pomocą miotły brzoźowej z liśćmi rozkładano na stole, a wybraną matrycę — deskę obok, wzorem do wierzchu. Malarz brał do lewej ręki „poduszkę“ (ryc. 5) i łopateczką nabierał z naczynka nieco kleistej, gotowej, zmieszanej z pokostem farby, kładąc ją na „poduszce“ (ryc. 5). Farba mogła mieć jeszcze grudki, należało ją dokładnie rozetrzeć. Brał więc majster do prawej ręki drugą „poduszkę“ (ryc. 6) i rozcierał między nimi dokładnie farbę, lub naprzemian uderzał jedną o drugą, aż farba stała się lepłą masą. Wówczas przenosił ją na deskę, stykając „poduszki“ z deską-matrycą, pokrywając ją równomiernie, raz koło razu na całej powierzchni. Teraz unosił de-

skę do góry, odwracał wzorem ku dołowi, ostrożnie kładł ją na brzegu płótna i przyciskał mocno (ryc. 8). To jeszcze nie wystarczało i nie dawało gwarancji, że rysunek należycie odbił się na płótnie. Odwracał przeto płótno razem z deską do wierzchu, następnie wałkiem gładził dokładnie całą powierzchnię, (ryc. 9), aż wzór się należycie odbije, aż farba dobrze przylgnie do tkaniny, aż przebieje się na drugą stronę. Odrywał potem płótno od deski i znowu w tej samej kolejności powlekał ją farbą za pomocą poduszki i znowu równiutko kładł przy poprzednim, odbitym już wzorze, nieco przyciskał i znów podnosił razem z płótnem, odwracał do wierzchu, wałkiem tacał równomiernie, aż farba dobrze się czepi płótna. Taką czynność powtarzał do końca, coraz nakładając nową porcję farby z naczynka na „poduszki“ coraz pokrywając deskę-matrycę rozrobioną, roztartą farbą. Czynność ta powtarza się kilkanaście razy z rzędu.

Pomalowane „zadrukowane“ już płótno zwija się w rulon, drukiem ku środkowi. Zabezpiecza to powierzchnię zamalowaną przed uszkodzeniem świeżego, nie zaschniętego jeszcze rysunku. Takie zrolowane płótno mokre jeszcze, pachnące farbą, zabiera kobieta do domu, troskliwa o całość swojej nowej „malowanki“. Tam rozwinie ją i wysuszy na słońcu, lub przy piecu, a w wolnych chwilach uszyje sobie spódnice, zwaną powszechnie „malowanką“.

Po mniej więcej 50-cio krotnym użyciu tej samej deski do malowania, ulegała ona zanieczyszczeniu, farba wypełniała zagłębienia i zasychała, rysunek stawał się niewyraźny, rozlany, zamazany. Trzeba było ją oczyścić, aby mogła być ponownie użyta. Odbywało się to w ten sposób: nad płomieniem słomianym, lub papierowym podgrzewano deskę, a gdy farba się rozgrzewała, zeszkrobywano powierzchnię deski zwykłym nożem, po czym posypywano de-

skę popiołem drzewnym i czyszczono bądź twardą miotłą, bądź też specjalną szczotką, o twardym włosiu. Następnie nożem, który był normalnie używany do wyrzynania wzorów, jednak nie zaostrozonym, a tępym czyszczono linie i szczegóły wzorów, bacząc pilnie, aby nie uszkodzić brzegów rytych zdobin. Na koniec pocierano powierzchnię deski szczotką o krótkim twardym włosie. Szczotka ta w kształcie serka, w jednym końcu zwężona, na wierzchu miała umocowany pasek ze skóry, lub płótna, dla mocniejszego uchwytu. Kompletne oczyszczenie deski trwało około 3 dni. Deska po oczyszczeniu ostatecznym błyszczała się „jak glansowane buty” opowiada śmiejąc się malarz Chaim Flinder z Tarnogrodu.

Praca malarza przy malowaniu była zda się powolną, ale majstrzy nabierali dużej wprawy i chociaż na jednej spódnicy z 4 półek trzeba było odbijać wzór kilkanaście razy, to „młody — jak go określał mój informator Mordka Ajchenblat z Turobina — dzielny, zręczny robotnik potrafił z czynnością tę wykonać w ciągu pół godziny. W ciągu letniego dłuższego dnia, majster wykonywał około 20 malowanek, w zimowy dzień mniej, do dziesięciu.

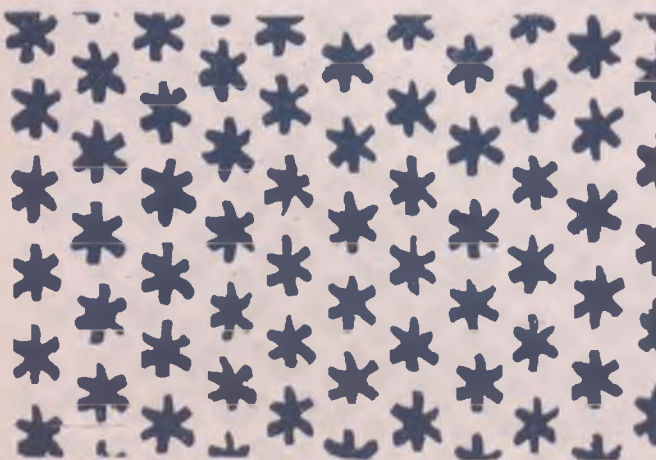
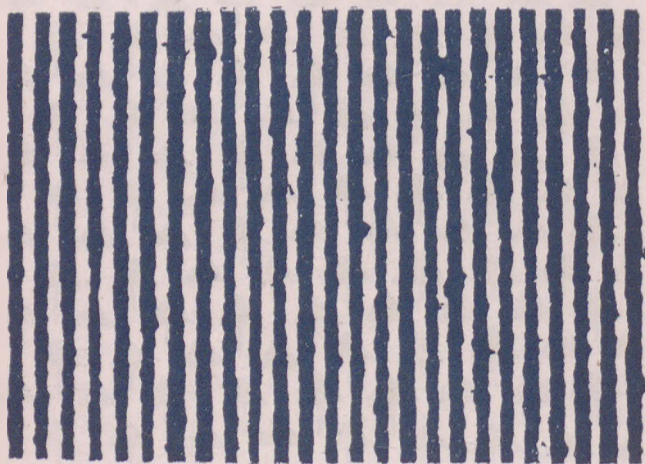
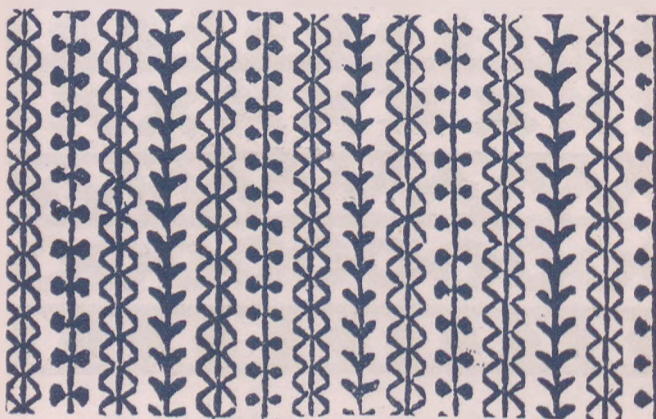
Za pomalowanie jednej spódnicy malarz dostawał 15 — 18 kopiejek, a przy konkurencji cena spadała do 12 kop. W Turobinie majstrzy brali po 11 groszy za pomalowanie jednej półki. Koszt farby, zużytej na jedną spódnicę wynosił 5 kopiejek. Płacono też w naturaliach, jak mąka, krupy, suszone owoce, mak, jaja, oczywiście w cenie pieniędzy. Płótnem nie płacono, bo zazwyczaj były to drobne sumy. Otrzymywali też malarze podarki za szybkie i za ładne wykonanie pracy. Z zachwytem wspomina te czasy żona Boracha Kipfera, malarza z Turobina, której mąż, wracając po sezonie zimowej pracy w Goraju, przywoził stamtąd różne produkty i około 100 rubli gotówką... „Przyjeżdżała tam — mówi mi Kipferowa — jedna pani, aż z Zaklikowa i dawała dużo zarobić. Malowali dla niej dużo różnych płócien na spódnice, i na kabaty”.

Z drukowanego płótna szyły kobiety spódnice i spodnie dla mężczyzn. Spódnice, zwane po polsku „malowanymi”, szyły kobiety same, ręcznie. Spódnica taka (ryc. 1), była z tyłu gęsto marszczona, w fałdy, tak zwane „zbirki”. Fałdy te były wszyte w płócienną oszewkę, zakończoną dwoma troczkami (tasiemkami z lnianego płótna), którymi wiązano spódnicę na biodrach. Z boku, w górnej części spódnica nie była zszyta aby można było ją wdziewać. Na spódnicy był noszony biały fartuch, z falbaną u dołu. Dół spódnicy był obszyty kolorową tasiemką, lub barwnym sznurem. W niektórych wsiach pow. tomaszowskiego szyto



JÓZEFÓW





z drukowanego płótna spodnie dla mężczyzn. Malowano wtedy płótno albo w paski, albo w kratkę gdy tę samą deskę z wzorem powtórzono w poprzek.

Materiały drukowane były trwałe, farba dobrze się na nich trzymała. Można je było prać w letniej wodzie z dodatkiem ługu z popiołu. Zolić, ani parzyć w gorącej wodzie nie można było, gdyż w wysokiej temperaturze farba rozpuszczała się i zamazywała.

Kobiety bardzo sobie chwaliły „malowan’ki”. Panna wychodząc zamąż otrzymywała je w wianie po kilkanaście sztuk, zależnie od zamożności. Małe dziewczynki 11 — 12 letnie nosiły również „malowan’ki”, które specjalnie były dla nich szyte. Najczęściej „malowan’ki” były noszone na codzień, do pracy, ale używano je również jako stroju odświętnego. W lecie chodziły w nich kobiety do kościoła, czy cerkwi. W wielkim poście nie zobaczyłbyś inaczej ubranej kobiety, tylko w malowance — mówią moje rozmówczynie ze wsi. „Ino szelepała po cholewach. A mocna była. I pies jej nie porwał, jak się zębiskami do niej uczepił, to i pojechał za nią, a ta nie porwała się. To nie dzisiejsze, co to ino fiut i już po niej. Oj, nachodził się człowiek w takiej malowance, toż starczyła na jakie kilkanaście lat i nie podarła się. Nie wydawano wtedy tyle na stroje, co dziś”.

Wywody te, zazwyczaj starszych kobiet wiejskich stwierdzały trwałość płótna w odzieniu codziennym do pracy, ale jednocześnie były świadectwem ubóstwa ówczesnej wsi polskiej, która w swym ubóstwie cieszyła się i tą prymitywną „malowan’ką” zaspokajającą choć w części pragnienie piękna. Największy rozkwit „malowanek” przypadał na okres po zakończeniu pańszczyzny, a więc w okresie pewnej poprawy ekonomicznej chłopów. Były one pewnego rodzaju upiększeniem dawnego, całkiem już biednego stroju, jakim było wyłącznie szare płótno, domowej roboty, a ich zanik nastąpił w tym czasie, kiedy już wieś dzwignęła się do wyższej stopy życiowej. W całości odzienia kobiety, malowanka była noszona do białej koszulki, przy koralach i lnianej chustce na głowie. Gdy „malowanka” się zniszczyła, z jej resztek szły worki na nasienie, na cebulę (dymkę), można z niej było uszyć maniak dla koni, czasem służyła na podszewkę do kbatów, na łąty i tak mijala jej barwna historia, pełna radośniejszych wspomnień i piękna.

Na odcinku techniki druków na płótnie należy stwierdzić ciekawe zjawisko, że nierzadko twórczość zdobnicza ludu wiejskiego zapładniała pomysły rzemieślników z miasteczek, którzy przygotowywali dla wsi odzież, czy sprzęty, a w miarę zżywania się obu środowisk wsi i miasta, na płas-

czyżnie stałej wymiany produktów pracy chłopów i rzemieślnika następowało wspomaganie i bogacenie kultury ludowej wsi przez majstrów Żydów.

W przypadku druków na płótnie zagadnienie to występowało bardzo szeroko, i na przestrzeni długiego okresu czasu. Na opisywanym przeze mnie terenie nie było ani jednego „malarza-drukarza”. Polaka, a pracą tą trudnili się wyłącznie Żydzi. To samo możemy odnieść do Żydów krawców, którzy szyli sukmany i zdobili je, złotników, wyrabiających pierścionki, ozdobne spinki i guziki, do hafciarzy itd.

Przy zbieraniu materiałów do niniejszego artykułu ustaliłem, że na omawianym przeze mnie terenie pracowali następujący „malarze-drukarze” na terenie powiatu biłgorajskiego: Chaim Flinder i Abram Dokmazer w Tarnogrodzie, Mindla Brandt w Rózańcu, Symcha Gupel i jego wnuk Jur Gupel „Jukiel” w Józefowie, Lejba Lauerblat we Frampolu.

Na terenie pow. krasnostawskiego:

Szmul Szajer, Szymon Gryjn i Uszar w Izbicy, Borach Kipfer, Wulf Tafel, Mordko Ajchenblat i Joel Ajnwojner w Turobinie, Helak w Gorzkowie, a na terenie pow. tomaszowskiego Zajdel i jego sześciu synów (wszyscy byli malarzami) w Łaszczowie.

Niewątpliwie było ich znacznie więcej, jak więcej jest przecież miasteczek na terenie tamtych powiatów i dla pełnego obrazu tych prac, należało by poczynić dalsze poszukiwania nad ustaleniem ich nazwisk i twórczości. Będą one w całości kształcie materiałów ludoznawczych cennym przyznikiem dla historii sztuki i kultury ludowej w Polsce.

TARNOGRÓD



¹⁾ O. Kolberg — Lud, seria X Poznańskie, cz. II, str. 157.

²⁾ O. Kolberg — Lud, Chełmskie, tom I.

³⁾ Tygodnik Ilustrowany, tom VI, 1862, str. 56.

⁴⁾ Dr Adam Fischer — Lud polski — podręcznik etnografii Polski, 1926, str. 86.

⁵⁾ Lud, tom III, rok 1897, str. 16.

⁶⁾ E. Niewiadomski — Wiedza o sztuce — Trzaska, Ewert i Michalski, W-wa, 1923, str. 482.

⁷⁾ Witold Dynowski — Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia.

⁸⁾ O. Kolberg — Lubelskie, cz. I, Lud, seria XVI, str. 36.

⁹⁾ Tygodnik Ilustrowany Nr 70, 1861, str. 28—29.

¹⁰⁾ H. Łopaciński — Dział Etnograficzny na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Lublinie w r. 1901, „Wisła”, tom XVI, str. 334.

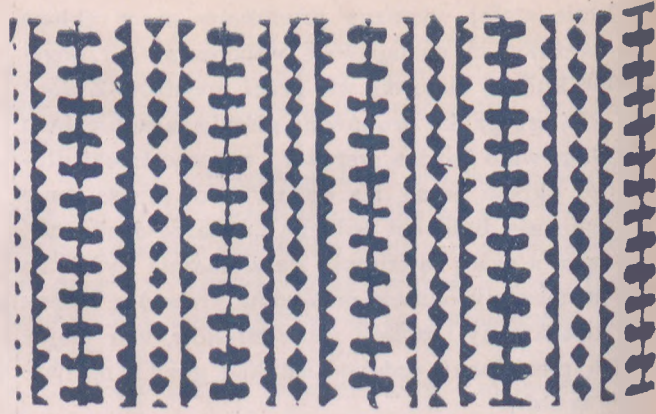
¹¹⁾ Stanisław Dąbrowski — Pisanki lubelskie, Lublin, 1936.

¹²⁾ Stanisław Dąbrowski — Pasy lubelskie — odbitka z Regionu Lubelskiego, rocznik II, 1929.

¹³⁾ Stanisław Dąbrowski — Lubelskie elementy zdobnicze. Ziemia, Nr 7 lipiec 1939.

¹⁴⁾ Karol Homolacs — Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego — Lwów — Warszawa, Książnica Polska TSW, 1920.

¹⁵⁾ St. Dąbrowski — op. cit., str. 27.



TARNOGRÓD

НАБОЙКА ПО ХОЛСТУ В ЮЖНОЙ ЛЮБЛИНЦИНЕ.

Украшение полотна печатным узором ручным способом, при помощи специальной деревянной доски или валика с нарезанными на них узорами, широко было известно по всей Польше, о чем свидетельствуют записки О. Кольберга и ряда других исследователей — этнографов.

Расцвет этой декоративной техники в южной Люблинщине приходится на 1870 — 1900 годы. Этот расцвет был вызван улучшением экономического положения крестьянских масс в связи с освобождением их от крепостной зависимости. До того времени, т.е. до 1864 года, крепостные крестьяне в южной Люблинщине носили (кроме кожухов и свиток) исключительно белую льняную одежду, а набойка, т.е. украшение тканей печатным узором, в то время еще не применялась.

Занимавшиеся набивкой по холсту художественные мастерские чаще всего находились в небольших местечках, как-то: в Туробине, Избице, Тарногороде, Фрамполе, Билгорас, Ляцове, Крылове и т. д. Кроме того, мастера — «художники» от поры до времени посещали окрестные села, где занимались декоративным искусством по полотну.

Этим ремеслом занимались исключительно евреи, которые сами выделывали доски с нарезанными на них узорами и другие вспомогательные приспособления: подушки, так наз. «бабы», валики, щетки для счищания высохшей краски с досок и т.п.

В качестве красителей они употребляли голубую краску, ультрамарин, растворенный с мелом и лаком, приготовленным из льняного масла. Самым важным инструментом в этом деле была доска-матрица, длиной 110 — 120

сантиметров и около 20 сантиметров шириной, сделанная из прочного дерева груши или бука.

Кропотливая работа по нарезке на доске орнаментальных узоров продолжалась зачастую в течение месяца; менее же искусный мастер выполнял эту работу в более продолжительный срок. Набивка была уже легким делом, и опытный мастер мог в течение одного дня раскрасить около 20 «малеванок».

Чаще всего раскрашенное полотно употребляли для шитья юбок, которые назывались «малеванками». На одну юбку требовалось три куска полотна нормальной ширины и длины в зависимости от роста женщины, для которой юбка предназначалась. Эти юбки шили себе ручным способом сами женщины. По степени зажиточности у каждой женщины было по несколько юбок. В некоторых местностях из размалеванного таким способом полотна шили штаны для мужчин, наволочки для подушек и перин, покрывала для постели и т.п.

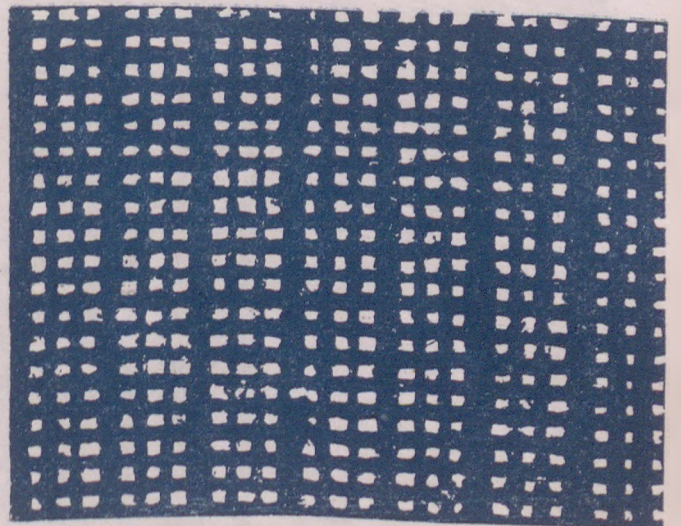
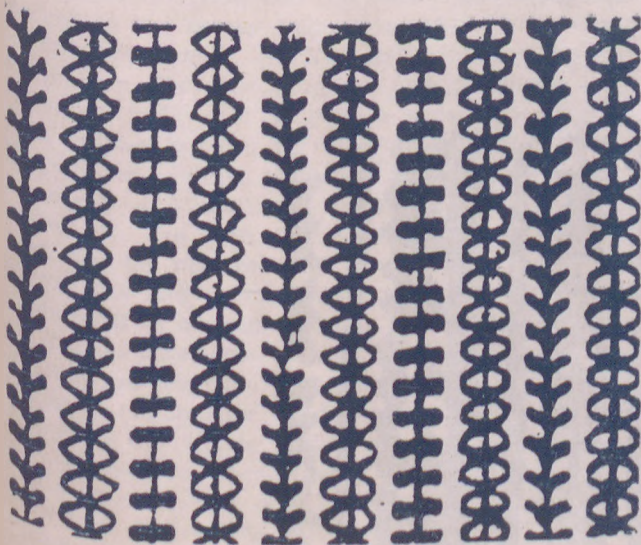
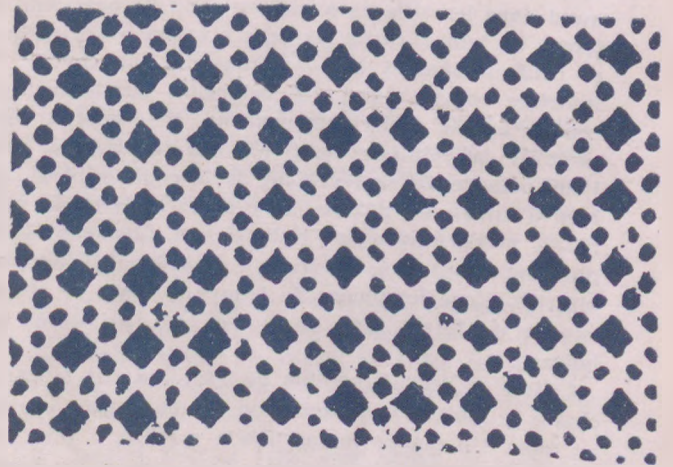
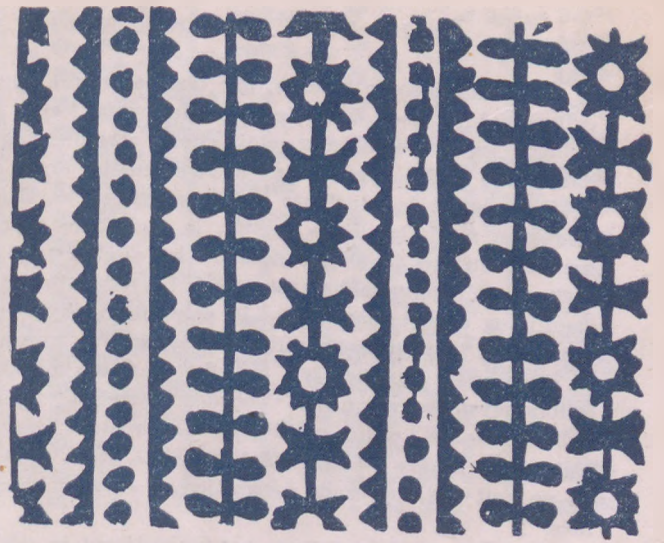
«Малеванку» можно было стирать в ледяной воде, но ни в коем случае нельзя было вываривать в щелоке, так как линяла краска. «Малеванка» изнашивалась в течение нескольких лет, после чего из ее отрезьев шили мешки для семян, фуражные мешки, подкладку кафтанов и т.п.

За свой труд мастера получали вознаграждение либо наличными (по 15 — 18 копеек за одну набойку) либо натурой. Эти заработки считались приличными: они приносили не плохой доход и давали достаточные средства для содержания семьи.

Примерно в конце прошлого столетия, когда обозначился рост промышленности и текстильные ткани стали более доступными, выделка «малеванок» начала клониться к упадку, и мастерские стали постепенно ликвидироваться. Еще перед первой мировой войной работали мастерские в Билгорайском уезде (Тарногород), но в то время «малеванки» уже окончательно вышли из моды, и только остатки их можно было найти в деревне у старых женщин.

Не маловажное значение для развития народной культуры имеет тот факт, что набивная техника по полотну в этой части страны, а возможно также и в других местностях сыграла значительную роль: она дала этнографам много интересного материала в виде переплетения и взаимодействия как технических приемов, так и декоративных мотивов, которые применялись то ли при выделке ремней, вышивок, раскрашивании пасхальных яиц, то ли при набивке по холсту.

Не подлежит сомнению, что такое взаимодействие с достаточной яркостью определилось, и в этой области следует подчеркнуть роль мастеров-евреев, которые занимались набивкой по полотну для сельского населения, проявляя при этом собственное художественное творчество и создавая таким образом известный стиль в орнаментальном искусстве.



L'art de décorer la toile, par une technique d'imprimerie à la main, à l'aide de matrices en forme de planchettes ou de fuseaux, était connu communément dans toute la Pologne, comme le prouvent les notes de O. Kolberg et de plusieurs autres ethnographes. Dans la région méridionale de Lublin, la technique de cet art décoratif se développe pendant les années 1870 — 1900. Ce développement est dû à l'amélioration des conditions économiques de la population paysanne. qui eurent lieu après l'abolition de la corvée. Jusque-là, donc avant l'année 1864, les vêtements de la population paysanne vivant en corvée, dans la région méridionale de Lublin, n'était que de lin blanc (à part les pelisses et les casaques de drap). A cette époque on ne voit pas encore de décoration — dessins imprimés.

Les ateliers de peinture, qui exécutaient la décoration de la toile, se trouvaient, le plus souvent, dans les petites villes, comme par exemple: Turobin, Izbica, Tarnogród, Frampol, Goraj, Łaszczów, Kryłów et autres. Les maîtres „peintres“, en outre, peignaient aussi dans les villages avoisinants, où ils passaient de temps en temps. Seuls les juifs vivaient de ce métier, et confectionnaient eux-mêmes des planchettes — matrices comme aussi des ustensiles auxiliaires: un coussin appelé „baby“, un rouleau, des brosses pour nettoyer la peinture desséchée des planchettes etc... Pour peindre, ils se servaient de la couleur bleue, du bleu d'outre-mer, délayée avec de la craie et du vernis — préparé avec de l'huile de lin. L'instrument le plus important dans ce travail, était la planchette — matrice, d'une longueur de 110 — 120 cm et d'une largeur de 20 cm, plus ou moins, en poirier ou en hêtre.

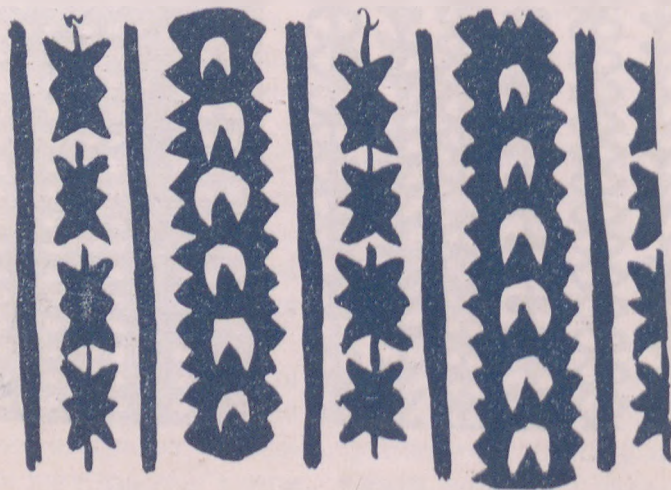
C'était un travail pénible de découper sur la planchette le motif d'ornementation et cela durait parfois un mois. Un maître moins habile y mettait plus de temps. La peinture elle-même était une action facile et en l'espace d'un jour, un maître adroit pouvait peindre près de 20 „petites peintures“. Le plus souvent, on cousait des jupes en lin imprimé, appelées „petites peintures“. Pour une jupe, il fallait employer 3 morceaux de toile, de largeur normale et de longueur cor-

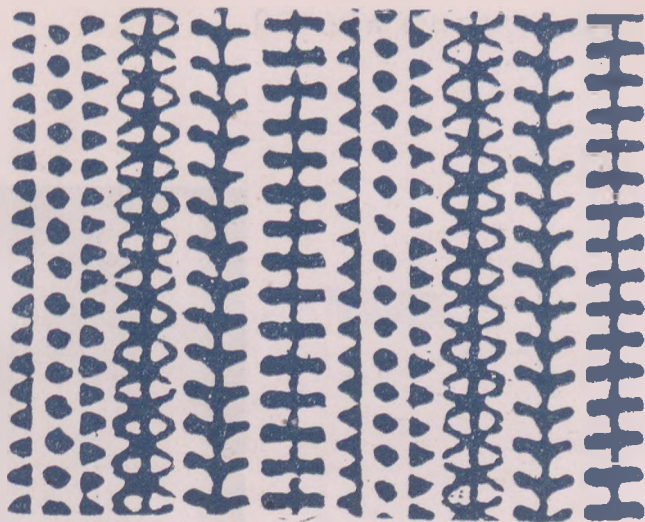
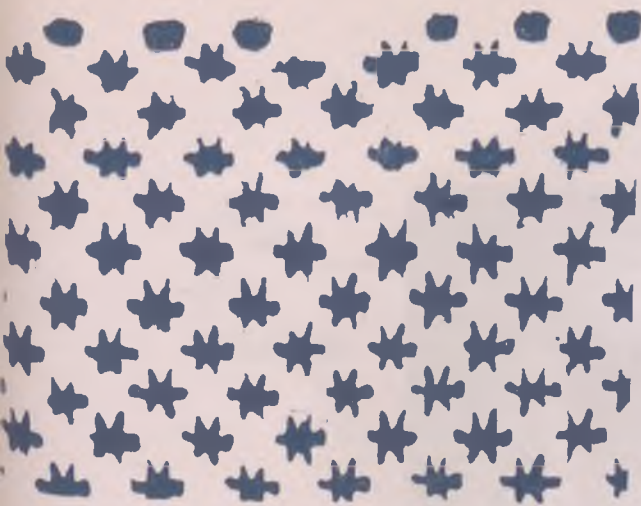
respondante à la taille de la personne, à laquelle elle était destinée. Les femmes cousaient ces jupes elles-mêmes, à la main. Chacune de ces femmes d'après son aisance en avaient plusieurs. De cette toile aussi peinte, on confectionnait dans d'autres régions, des pantalons pour hommes, des taies d'oreillers et d'édredons, des dessus de lit etc...

On pouvait laver ces „petites peintures“ dans de l'eau tiède. On ne pouvait pas les faire bouillir dans la lessive, car la peinture déteignait. „La petite peinture“ servait pendant quelques années, et après sa détérioration, on en faisait des sacs à semences, à fourrage, des doublures de camisoles etc...

Le maître recevait sa rémunération soit en argent liquide (15 — 18 kopeck pour une peinture), soit en nature. Les „peintres“ se félicitaient de ces gains. Ils leurs assuraient d'assez bons revenus et suffisaient à entretenir leur famille.

Vers la fin du siècle, à peu près au moment où le développement de l'industrie augmentait et que les étoffes étaient plus faciles à trouver, „les petites peintures“ ont commencé à disparaître, comme les ateliers eux-mêmes. Encore avant la première guerre mondiale, les ateliers dans la province de Bilgoraj (Tarnogród), fonctionnaient encore, mais les „petites peintures“ n'étaient plus du tout à la mode et seulement on en voyait, quelquefois, sur les vieilles femmes, à la campagne. Ce n'est pas un fait sans importance pour le développement culturel du peuple, que la technique des imprimés sur la toile, dans cette région et dans les autres aussi, a joué un si grand rôle, puisqu'elle a fourni aux ethnographes un sujet intéressant sur les liens et l'influence réciproque entre les techniciens et les motifs décoratifs. On la rencontre par exemple dans la confection des ceintures en cuir, dans la décoration des oeufs de Pâques et dans les broderies, d'un côté, et l'imprimerie sur toile, de l'autre. Cette influence réciproque est indiscutable. Le rôle des maîtres-juifs qui travaillaient dans la peinture sur toile, pour la population paysanne, décorant de leur propre inspiration artistique, créaient ainsi un certain style, dans ce domaine. C'est un fait essentiel et digne d'être souligné.





TARNOGRÓD

PRINTING ON LINEN IN THE SOUTHERN LUBLIN COUNTRY.

That decorating linen by hand painting, by means of special matrices in the form of boards or small pieces of wood, was popular throughout Poland is confirmed by the writings of O. Kolberg and other ethnographic scientists. The development of this kind of embellishment took place in the southern Lublin country in the years 1370 to 1900. It was linked with the improvement of the economic conditions of the peasants, arising from their receiving land. Up to that time, that is to say until 1864, the clothing of people under compulsory labour in the southern Lublin country was entirely of white linen (with the exception of sheepskin and the long peasant overcoats) and printed painting was not then known.

Workshops of painters engaged on ornamenting linen were usually situated in small towns, as for instance: Turobin, Izbica, Tarnogród, Frampol, Goraj, Łaszczow, Kryłów etc. The master „painters“ also worked in the nearby villages in which from time to time they went to live. The craftsmen were exclusively Jews. They also produced matrice boards and subsidiary tools, such as pillows known as „baba“, rolls, brushes to clean boards after the messy painting etc. For painting, they used blue and ultramarine, mixed with chalk and varnish produced from linseed oil. The most important implement in this work was the matrice-board, from 110 to 120 centimetres long and approximately 20 centimetres wide, produced from a tough wood — pear or beech.

Tedious ornamental carving on the board sometimes took no less than a month, and a less skilful craftsman required for it an even longer time. Painting itself was simple, and a practised master was able to complete about twenty of such paintings a day. This painted linen was in the majority of cases used for making skirts, called „malowanki“ (folk form of the Polish word for „painting“). To make one skirt it was necessary to have three pieces of linen of average width and varying in length according to the height of the woman. The women them-

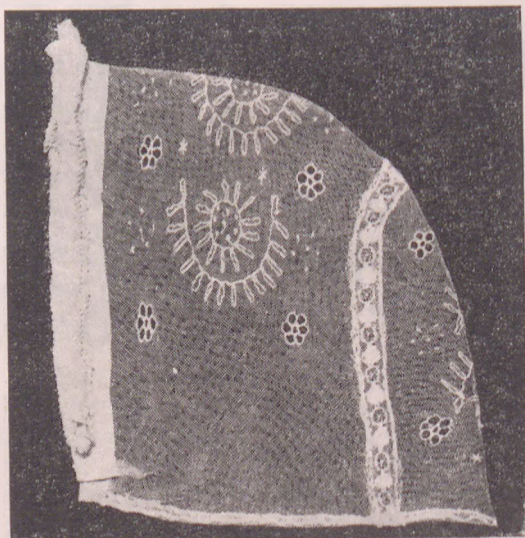
selves stitched their skirts by hand. Every woman had several of such skirts, the number varying according to her financial circumstances. In some parts of the country, trousers for men, pillow cases, eiderdowns and bed covers were also made from such painted linen.

„Malowanki“ could be washed in lukewarm water: they could not be boiled without losing colour. A „malowanka“ could be worn for some years, and when worn out was used for making sacks for seed or oats, or for coat linings.

The master painter was paid either in cash (15 to 18 kopeks) or in kind. Painters were quite content with their earnings which were reasonable and sufficient to provide for the family.

Towards the close of the last century, and simultaneously with the development of industry and the increasing availability of textiles, „malowanki“ began to disappear and the number of workshops to dwindle. Although before the First World War there were some workshops in the Biłgoraj country (Tarnogród), „malowanki“ were definitely going out, and only the remnants could be found among old women in the country.

Not without significance for the development of folk art is the important role played by painting on linen in this part of the country — as, probably, in other parts also: it provided the ethnographic scientists with interesting material concerning links and inter-active influences, both in the technique itself and in the ornamental motifs appearing, for instance, in the making of leather belts, painted Easter eggs and embroideries on the one hand, and in linen paintings on the other. Here the inter-active influence is unquestionable, and the role of the Jewish master craftsmen engaged, with their artistic creativeness, in ornamenting linen for peasants, and thus creating a particular style, is of fundamental importance and must be considered.



Ryc. 1. Czepek oczepinowy. Wieś gmina Gatho Kołbiel, powiat Mińsk Mazowiecki.

STRÓJ KOŁBIELSKI

Na południo-wschód od Warszawy, nad rzeką Świdrem, leży stara osada Kołbiel. Historyczne wiadomości o Kołbiei sięgają XV w.

Okolice Kołbiei są do dziś jeszcze ostoją resztek stroju ludowego południowo-wschodniego Mazowsza, stroju pokazanego swego czasu przez Glogera w jego Albumie Etnograficznym (1904). Zachował się on przede wszystkim we wsiach położonych najbliżej Kołbiei, jak Rudno, Rudzienko, Człkówka, Głupianka, Gatka, Wola Sufczyńska, Sufczyn, Chrosna. Znaleźć tu można prawie kompletny strój kobiecy, tak codzienny jak i świąteczny. Strój męski wyszedł z użycia. Strój świąteczny utrzymuje się również i w okolicach sąsiedniej Siennicy, gdzie spotykamy go w kilku wsiach. Pomimo bliskiego sąsiedztwa strój siennicki przybierał formy nieco odmienne od kołbielskiego, szczególnie w układzie pasów i kolorów. Zasięgi poszczególnych typów ubiorów ludowych pokrywały się na ogół tutaj z granicami parafii.

Na kołbielski świąteczny strój kobiecy składa się spódnica zwana „sorcem“, mocno marszczona,

ujęta w pasek w talii, kaftan, fartuch do pasa, szeroki 1,5 m i duży fartuch na plecy szerokości 2 m. W starych spódnicach występują drobne paski; kolor czerwony jest dominującym. Inne barwy jak czarna, żółta, rzadko zielona, są dekoracją na czerwonym tle. Jednym z bardzo typowych pięknych przykładów jest fragment starej spódnicy na rycinie 5.

W okresie wielkopostnym kobiety nosiły strój przeszycony czernią. Spódnice i fartuchy były czarne z drobnym białym paskowaniem — ryc. 3 i 4. Dziś widuje się go jeszcze u starych kobiet.

Ciekawostką stroju kobiecego był niespotykany dzisiaj „żupanek“ noszony wiosną i jesienią. „Żupanki“ były robione z granatowego sukna, podbite do połowy białym płótnem. Przód jego zdobny był metalowymi złotymi guzikami w dwie rzędy, z tyłu nad pasem biegł rząd takich guzików. Przód żupana oprócz guzików zdobiony był granatową tasiemką i zapinany na sześć haftek. Żupanek był noszony do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Zachował się jeszcze w okolicy



Ryc. 3.



ale i dość bogaty w ozdoby. Spotyka się ozdoby metalowe, jak krzyżyki przy koralach, wisiorki, serca, krzyżyki z bursztynu. Korale przechodzą z pokolenia na pokolenie i są przechowywane z wielką pieczołowitością w skrytkach umieszczonych w skrzyniach, w tak zwanych przyskrzynkach.

Resztki stroju męskiego znaleźć można jedynie na strychach lub w komorach. Do roku 1914 prawie cała wieś Chrosna chodziła w sukmanach siwych, w „portkach” granatowych w drobne białe paski i butach z cholewami. Sukmana męska zasadniczo była siwa, różniąc się od kobiecej tylko krojem i ornamentem. Sukmany w tali przepasywano pasem. Drugą zasadniczą częścią stroju męskiego był kaftan z rękawami w różnych kolorach, najczęściej jednak w kolorze ciemnoniebieskim. Kaftan krótki sięgał pasa, nie posiadał ozdób.

We wsi Chrosna znaleziono z resztek stroju męskiego pasy i sukmanę. Sukmana długa do kostek w kroju odcięta od talii, z tyłu posiada 2 kliny, kołnierz obszyty czarną tasiemką. Z pasów jedne były gładkie i czerwone, drugie na czerwonym tle posiadały różnokolorowe paski. Pasy kołbielskie były dość długie, przeważnie około 4 m., szerokości zaś 15 cm zakończone frędzlą.

Kołbielskiemu strojowi dotychczas mało poświęcono uwagi, być może dlatego, że okolice te leżące 35 km od Warszawy nie budziły podejrzeń „zabytkowych” w tej dziedzinie.

Jak się okazuje jednak tkactwo ludowe przechowało się na Mazowszu nie tylko u osławionych Książaków czy Kurpiów, lecz i w cieniu samej stolicy.

Ryc. 3. 4. Strój świąteczny hobiacy (Józefa Bąk). Wieś Człehówka gmina Kołbiel, powiat Mińsk Mazowiecki.



Ryc. 1. Fragment starej spódnicy „Sorc“ wyk. w 1920 rchu przez Józefę Duszczyk wsi Żelechów gm. Siennica powiat Mińsk-Mazowiecki.

S Z T U K A L U D O W A

Z I E M I L U B E L S K I E J

KAZIMIERZ PIETKIEWICZ



Ryc. 1. Grupa figurek ludzkich o polewie zielonej p. t. „Wesele gancarzy”, na płaszczyźnie o wymiarach 21 x 16 cm.
wys. fig. 10 cm. Wykonane przez Witka Jerzego z Urzędowa pow. Kraśnik, województwo lubelskie.



Ryc. 2. Dzban biały z lekka zielonkawym z kołnierzem i napisem w obramieniu: „Temu jegomości co traktuje w swoim domu gości” oraz rok 1873, z drugiej strony ornament rytły i malowany wys. 35 cm. z Hrubieszowskiego Wł. Muzeum Lubelskiego

Sztuka ludowa Lubelszczyzny nie jest dokładnie zbadana, wiadomo jednak, że jest ona różnorodna i bogata.

Obok czynników podstawowych, jak: warunki ekonomiczne, socjalne i geograficzne, które kształtowały twórczość ludową tego terenu, na bogactwo, rozwój sztuki ludowej i jej charakter wpłynęły skrzyżowania kulturowe.

Na tym terenie bowiem, jako kresowym, od wieków następowały wzajemne przenikania się dwu kultur, działających na siebie zapładniających — kultury polskiej i ruskiej.

Pierwsza powojenna wystawa sztuki ludowej Lubelszczyzny, otwarta w okresie od 25 września

rb. do 10 października w Muzeum Lubelskim w Lublinie, ukazała dodatnie walory artystyczne plastyki ludowej tego terenu.

Zgromadzone przez komitet organizacyjny eksponaty w ilości ponad 200 sztuk ujęte zostały w następujące zasadnicze działy: ceramika (93), tkactwo (53), zabawkarstwo (32), plecionkarstwo (8), rzeźba (3), wycinanki (13) i pisanki (20).

Eksponaty te pochodzą sponad 38 miejscowości woj. lubelskiego i zostały wykonane przez 50 autorów.

Uzupełnieniem wystawy, a jednocześnie nawiązaniem do historii rozwoju sztuki ludowej są eksponaty muzealne: ceramika w postaci kilku



Ryc. 3. Dzban o polewie zielonej, pierścieniowaty w „kołacz” z rytym ornamentem wys. 20 cm. wykonany przez Jerzego Witka z Urzędowa, pow. Kraśnik, woj. lubelskie. Wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki

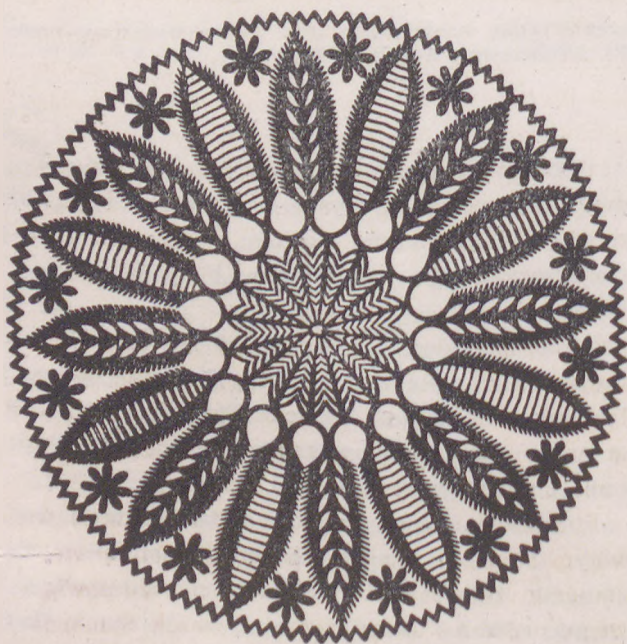
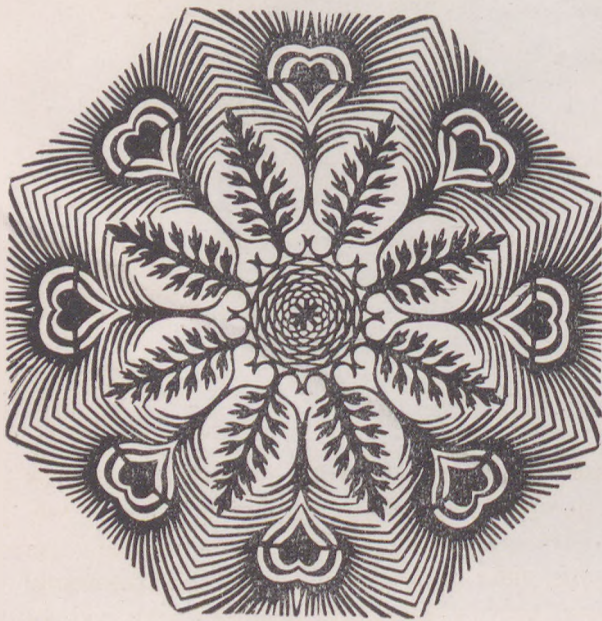
okazów, stroje ludowe kszczonowskie, biłgorajskie i włodawskie, wyroby plecionkarskie, narzędzia obróbki lnu i warsztaty tkackie.

Najbogaciej reprezentowana ceramika pochodzi z powiatów: biłgorajskiego (Bidaczów), chełmskiego (Pawłów), kraśnickiego (Łązek Ordynacki, Urzędów), włodawskiego (Parczew) i zamojskiego (Krasnobród) i nie wyczerpuje chociażby w przybliżeniu możliwości ceramicznych Lubelszczyzny. Jak bowiem wynika z badań lubelskiego Zakładu Etnografii (UMCS) ceramika w różnych odmianach występuje co najmniej w 29 miejscowościach 12 powiatów Lubelszczyzny. Niemniej i ten materiał zebrany godny jest zanotowania i omówienia.

Pod względem artystycznym na pierwsze miejsce na wystawie wysuwa się Łązek Ordynacki ze swymi malowanymi miskami i dzbanami o charakterystycznych, przeważnie białych „kołnierzach”.

Pod względem formy ośrodek ten cechują naczynia raczej pękate, niskie, charakterystyczne wg. Tadeusza Delimata (Zakład Etnografii UMCS) w ogóle dla południowego zespołu ceramicznego Lubelszczyzny (ryc. 9, 11, 24).

Jak można wnioskować z materiału wystawowego, dla ceramicznych ośrodków południowych (Kraśnik, Biłgoraj, Hrubieszów) charakterystyczny jest również „kołnierz” biały w dzbanach. Po-



twierdzą to naczynia z Łążka Ordynackiego (pow. Kraśnik), Bidaczowa (pow. Biłgoraj) i Hrubieszowskiego (ryc. 9, 11).

Nie bez znaczenia jest również fakt, że zabytkowy dzban z datą 1873 r. z Hrubieszowskiego (ryc. 2) posiada podobny „kołnierz“, choć wysmukła forma i technika zdobnicza zbliża go do ceramiki ruskiej, a nawet słowackiej (porównaj z ceramiką huculską). Drugi dzban zabytkowy z Muzeum Lubelskiego natomiast, pochodzący prawdopodobnie (metryki brak) z pow. kraśnickiego zarówno pod względem kształtu, jak i „kołnierza“ jest bardzo zbliżony do dzbanów z Łążka Ordynackiego. Nie jest on natomiast malowany lecz zdobiony, na brązowym czerepie, rytym (ryc. 10).

Na podstawie tego materiału widocznym jest, że ośrodki powyższe reprezentują ceramikę najbogaciej malowaną. Najtypowszym ornamentem jest modelka (Bidaczów, Łążek), spirala, linia falista lub rodzaj okrągłego kwiatu z plam białych. Osobny rodzaj ornamentu stanowią natomiast wydłużone języki — plamy barwne wokół dzbana, powstałe z zacieków z góry na dół oraz ornamenty misek z ptaszkami, gałązką lub piórkiem (ryc. 9, 11, 21, 24).

Wszystkie te ornamenty wynikają z właściwości tworzywa czy powierzchni malowanej, narzędzia i techniki, którą ze zrozumieniem i wyuczaniem stosuje wielu garncarzy, rysując np. z ręcznym za paru pociągnięciami pędzelka (patyczka) schematyczne figurki ptaszków, spirale czy kwiaty. W dzbanach i garnkach ornament występuje na brzuścu i „kołnierzu“, w miskach — wewnątrz naczynia.

W dziedzinie kolorystyki panuje również bogata różnorodność. Najczęściej używane kolory zdobin to: biały, ciemno — i jasno - zielony, czasem pastelowy, ugiel, jasny chrom. Kolory te są używane w zależności od tła: na ciemnym naczyniu ornament jasny, na jasnym — ciemny.

Do wybitniejszych garncarzy Łążka należą Siembida Władysław, Sikora Franciszek i Jan Żelazko, których wyroby oglądać można było i na wystawach ogólnopolskich (ryc. 9, 21).

Chociaż w Lubelskim w dość wielu ośrodkach występuje ceramika dymiona, na wystawie „siwaki“ o zgrabnej formie reprezentują jedynie Józef Kopiś z Parczewa i Jan Słowiński z Pawłowa (ryc. 12).

Nielicznie jest reprezentowany również bogaty i żywotny ośrodek (25 kół garncarskich) Pawłów, z którego są tylko wyroby Kopciewicza



Ryc. 7. Strój męski kszczonowski z początku XX wieku. Sukmana wełniana samodziałowa koloru brązowego wyszywania grubą nicią wełnianą, czerwoną i niebieską, na kołnierzu z przodu układane naprzemiennie zygzakowate, kołnierz również i nicią barwną obszyte kieszenie i z dołu boczne wcięcie wł. woj. Z. S. Ch. Lublin.

Władysława (ryc. 14), zdolnego skądinąd i dobrego technika Jana Słowińskiego i Antoniego Wanarskiego, słabsze jednak pod względem artystycznym niż na konkursie ceramicznym w roku ubiegłym.

Bardziej bogato natomiast reprezentuje się Urzędów (32 eksponaty), który wbrew właściwościom gliny o nadmiernej ilości żelaza zdradza zainteresowanie do udanej zresztą artystycznie (nie zawsze technicznie) rzeźby ceramicznej na wzór Rzy.

Spotykamy więc tu oprócz naczyń użytkowych krobielniczki rzeźbione, krucyfiksy i wszelkiego rodzaju figurki (ryc. 3, 8, 13, 15).

Spośród autorów na szczególną uwagę zasługuje pracowity zespół braci Witków (Jerzy, Stanisław, Paweł), których indywidualności na podstawie materiału wystawowego ustalić trudno, łatwo natomiast stwierdzić wspólną cechę ich twórczości: skłonność do rzeźbienia i modelowania, stosowanie rytowanego ornamentu i zielonej, charakterystycznej dla Urzędowa — polewy.

O pomysłowości i bogatej fantazji Jerzego Witka świadczy jego cykl, prac, składający się

z sześciu scen rodzajowych, przedstawiających w dziesięciocentymetrowych figurkach pracę i wesele garncarzy. A więc: garncarz ze strugiem w ręku, przy kole garncarskim, przy przygotowaniu polewy, przy wykańczaniu doniczki, przy wyjmowaniu garnków z pieca i wesele garncarzy (ryc. 1).

Przyznać należy, że autor pomimo słabej plastyczności gliny potrafił dość plastycznie opowiedzieć pracę i wesele garncarza ludowego, zdradzając również swój talent inscenizacyjny.

Do najbardziej natomiast udanych prac Stanisława Gajewskiego również z Urzędowa zaliczyć należy jego figurki zwierząt anaturalistyczne pełne wymownego charakteru i życia (ryc. 20, 22).

Poza urzędowskimi zabawkami ceramicznymi na wystawie znajduje się ponad 20 zabawek ceramicznych z Krasnobrodu, pow. zamojskiego. Są to udane na ogół gwizdki w postaci ptaków i zwierząt oraz miniaturowe dwojaki, dzbanuszków, miseczek (niestety nieustalonych autorów).

Podstawą działu tkactwa (53 eksponaty) w pewnym stopniu są tkaniny lniane i lniano - wełniane oraz części strojów wybrane z pokazu powiatowego, organizowanego przez Związek Samopo-



8

mocy Chłopskiej w Łukowie i w Radzynie oraz tkaniny dość przypadkowo zebrane z różnych stron województwa.

W dziale tym są reprezentowane powiaty, biłgorajski (Frampol), lubartowski (Pałecznicza, Zagrody, Tarkawica, Kamionka), lubelski (Czechówka), łukowski (Zdżary, Bystrzyca, Jeleniec, Dominówka), radzyński (Niewęgłosz, Przychodzisko, Stara Wieś, Tulniki, Turów, Jabłoń), włodawski (Parczew) i zamojski (warsztaty tkackie Związku Samopomocy Chłopskiej w Zamościu).

Pod względem ilości eksponatów i autorów w odróżnieniu od ceramiki najbogaciej przedstawiają się powiaty północne: radzyński i lubartowski.

Całość tkactwa eksponowanego na wystawie klasyfikując według techniki i ornamentu należy podzielić na trzy grupy: tkaniny o wzorach geometrycznych, pasiaki i szmaciaki. W pierwszej grupie spotykamy lniane serwety, ręczniki, płótna oraz narzuty lniane w typie tkanin białostockich i węgrowskich, w drugiej — pasiaste spódnice niekiedy ze splotem przebiegającym i bez, zapaski oraz tkaniny w formie „kilimów” wełnianych, lniano-wełnianych i lnianych, w trzeciej — różnokolorowe pasiaste tkaniny lniano-szmaciane.

Pod względem artystycznym na pierwsze miejsce wysuwają się pasiaki. W grupie tzw. „kilimów” pod względem układu pasów kolorowych rozróżniamy tkaniny o paru pasach szerokich (10 cm) różnokolorowych, obramionych jednym lub dwoma paskami wąskimi w kolorach odmiennych lub tkaniny, których raport składa się z powtarzających się jednolitych pasów szerokich i takichże pasów, składających się z wielkiej ilości wąskich. Przykładem takich tkanin jest np. tkanina Anny Osiej z Zagród Lubartowskich (ryc. 25), w pasiaku której występuje, poza szerokim pasem 10 centymetrowym — 16 pasków wąskich, rytmicznie ułożonych o 12-tu dobrze zharmonizowanych kolorach lub Józefy Jabłońskiej ze wsi Niewęgłosz, pow. radzyńskiego (ryc. 27), której tkanina składa się z ciemnego pasa szerokiego i z 17-tu (szer. od 3 mm — 10 cm) pasków w dwóch gamach 10-cio kolorowych, ułożonych naprzemian.

Odmiernym przykładem będzie natomiast „dywan” również Józefy Jabłońskiej, gdzie zasadnicze szerokie 9 centymetrowe pasy czarne i granatowe naprzemian ułożone, są przedzielone 1,5 centymetrowymi pasami lilowymi, obramowanymi przebiegką z nici białej (ryc. 26).

9

10

11



Na specjalne wyróżnienie wśród spódnic pasiastych zasługują 3 spódnice o doskonale zgranych i żywych kolorach: 2 — Marii Niedzielskiej ze wsi Jabłoń, pow. radzyńskiego i 1 — Pauliny Paleszuk z Parczewa, pow. włodawskiego. We wszystkich trzech spódnicach powtarzają się jako kolory zasadnicze: czerwony, zielony, biały, granatowy, czarny i żółty, a w jednej spódnicy (Parczew) ładny pas przebierany.

Chociaż materiał z zakresu tkactwa nie upoważnia do wyciągnięcia szerszych wniosków, to jednak pozwala na stwierdzenie, że północna Lubelszczyzna leży w zasięgu podlaskich tkanin geometrycznych, że Lubelskie posiada wyżej omówiony typ tkaniny pasiastej, dla południowo-wschodniej zaś części województwa charakterystyczny jest w pasiakach splot przebierany.

Stroje ludowe muzealne, włączone do wystawy, z dzisiejszym tkactwem już nie wiele mają wspólnego, są w istocie zabytkiem i dlatego wymagają osobnego omówienia.

Z artystycznego punktu widzenia interesujący jest ręczny druk na lnieniu w krzyżyki, linie przerywane na spódnicy biłgoraskiej (1848 r.) oraz haft spiralny niebieski na ramionach koszuli tegoż stroju. Ponadto bogate hafty krzyżkowe czarno-czerwone geometryczne na mankietach i ramionach kobiecych koszul włodawskich. Ze względu jednak na całkowity brak współczesnych haftów lubelskich na wystawie interesujące porównanie ze stanem dzisiejszym jest uniemożliwione.

Męski strój reprezentuje jedynie samodzielowa brązowa sukmana wełniana z Kszczonowskiego, zachowująca dawny krój oraz zdobienie z kolorowych tasiemek i nici (ryc. 7).

Specjalną pozycję zajmują papierowe wycinanki lubelskie, które są dziełem jedyne go autora Ignacego Dobrzyńskiego z Justynowa, pow. lubartowskiego, uprawiającego tę sztukę już gdzieś od około roku 1900.



Ryc. 8. Kropielniczka zielona z pasyjka na tarczy, wyk. Witek Stanisław z Urzędowa pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. M. K. S.

Ryc. 9. Dzban czerwony o białym malowanym ornamentie, hrawędzi z kołnierzem, wys. 29 cm, wyk. Władysława Siembida z Łązka Ordynackiego pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. M. K. S.

Ryc. 10. Dzban czerwony (ciemny) z kołnierzem prawdopodobnie z pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. Muzeum lubelskiego.

Ryc. 11. Dzban z kołnierzem o polowie jasnej, żółtej, zielonej, szarej, o plamach barwnych białych, ciemno zielonych i kremowych w kształcie języka (powstałych z zacieku) wys. 25 cm. z Bida-czowa, pow. Biłgoraj, woj. lubelskie.

Ryc. 12. Dzban czarny „Siwak” z uchem z wywiniętą hrawędzią, ornament wykonany krzemieniem wys. 27 cm. Józefa Kapisia z Parczewa pow. Włoda-wa, woj. lubelskie, wł. M. K. S.

Ryc. 13. Dzbaneł z uchem o polowie zielonej z rytym ornamentem wokół z karbowanym „kołnierzem” Witka Jerzego (1947) z Urzędowa, wys. 21 cm. pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. M. K. S.

Ryc. 14. Dzban czerwony malowany o wysokości 40 cm. wykonał Władysław Kopciewicz z Pawłowa pow. Chełm, woj. lubelskie, wł. autora.

Ryc. 15. Figurka gliniana zielona, postać człowieka z kijem (zabawka) wys. 7 cm. wyk. Paweł Witek z Urzędowa, pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. M. K. S.

13

14





16



20



17



18



Duże jednokolorowe wycinanki Dobrzyńskie występują w postaci kół i ośmiopromiennych gwiazd, a więc kompozycji ośrodkowych, budowanych z elementów roślinnych, geometrycznych i częściowo zwierzęcych. Wycinanki takie składają się zazwyczaj jakby z dwóch oddzielnych całości: centrum i obramienia z tym, że część centralna jest zawsze mniejsza, obramienie zaś zbudowane wokół niej jest znacznie bogatsze, pełne pomysłów dekoracyjnych i fantazji. Pomimo tego rodzaju budowy i dużego formatu wycinanki Dobrzyńskiego dają zawsze wrażenie pewnej lekkości (ryc. 4, 5, 6).

Południowo - wschodni teren Lubelszczyzny i Rzeszowskiego leży na pograniczu najwspanialszych pisanek Słowiańszczyzny. Dlatego też pisanek lubelskie z powiatów: zamojskiego i tomaszowskiego należą do najlepszych pisanek polskich dziś nam znanych.

Wszystkie wystawowe pisanek są wykonane techniką batikową. Część jest potraktowana po malarsku, część — graficznie.

Najstarszych i klasycznych motywów dekoracyjnych geometrycznych używa w swych pisanek Jadwiga Marzecka z pow. zamojskiego.



22

Ornament w jej pisankach zbudowany jest w ten sposób, że motyw zasadniczy, pochodny od swastyki, w kształcie pochylonego zakratkowanego krzyżyka, umieszczony jest na przecięciach linii przebiegunowych i równikowych (ryc. 18, 19). Dla urozmaicenia, pomiędzy ramionami krzyżyka umieszczone są ponadto „kędziorki“, a czasem sam motyw krzyżykowy składa się tylko z jodełki i „kędziora“.

Odmienne natomiast przedstawiają się pisanki tomaszowskie, na których występuje ornament roślinny, zoo — i antropomorficzny. W pisankach tych wyraźnie oddzielona jest podstawa liniami i kółeczkami, resztę zaś powierzchni pokrywają figurki ludzi, ptaków lub roślin, albo nawet całe sceny rodzajowe (ryc. 16, 17).

Plecionkarstwo o technice żeberkowej w postaci wiklinowych koszyków reprezentują na wystawie Rybicki Józef i Kobyłko Jan ze Szczekarkowa (pow. Lubartów), kapelusze wykonane techniką spiralną oraz dzbany i beczułki słomiane. Też technice pochodzą z powiatów: puławskiego, radzyńskiego i włodawskiego.

Rzeźba w postaci kilku eksponatów jest na wystawie słaba pod względem artystycznym i świadczy o zanikaniu rzeźbiarstwa w Lubelszczyźnie.

Ryc. 16. Pisanka ludowa o technice batikowej, o ornamente zoo i antropomorficznym z pow. tomaszowskiego, woj. lubelskie.

Ryc. 17. Pisanka o ludowej technice batikowej, o ornamente zoo i antropomorficznym z pow. tomaszowskiego, woj. lubelskie.

Ryc. 18. Pisanka ludowa o technice batikowej o ornamente geometrycznym, wyk. Jadwiga Marzecka pow. Zamość.

Ryc. 19. Pisanka ludowa o technice batikowej o ornamente geometrycznym, wyk. Jadwiga Marzecka, pow. Zamość.

Ryc. 20. Zabawka z gliny - wilczyca o polewie zielonej wys. 5 cm. wyk. Stanisław Cajewski z Urzędowa, pow. Kraśnik woj. lubelskie wł. M.K.S.

Ryc. 21. Miska czerwona o krawędzi z kołnierzem wewnątrz biała, rysunek ptaka i gałązki zielony, średnica 21 cm. wyk. Jan Żelazko z Łązka Ordynackiego. pow. Kraśnik.

Ryc. 22. Zabawka z gliny - niedźwiedź o polewie zielonej wys. 5 cm. wyk. Stanisław Cajewski z Urzędowa, pow. Kraśnik, woj. lubelskie, wł. M.K.S.

Ryc. 23. Miska czerwona, wewnątrz biała z ornamentem zielonym, krawędź z kołnierzem, średnica 21 cm. wyk. Jan Żelazko, z Łązka Ordynackiego, pow. Kraśnik. woj. lubelskie.

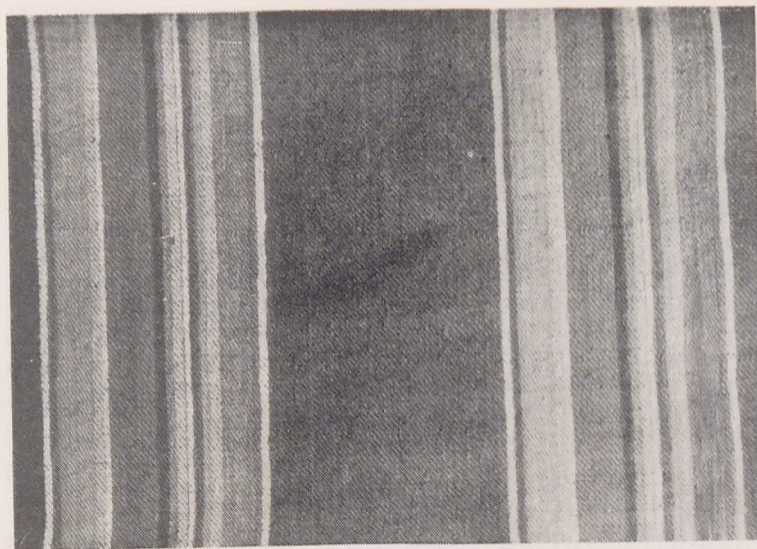
Ryc. 24. Pękaty garnek czerwony o ornamente mal. białym z wywiniętą krawędzią wys. 16 cm. z Bidaczowa nieznanego autora.



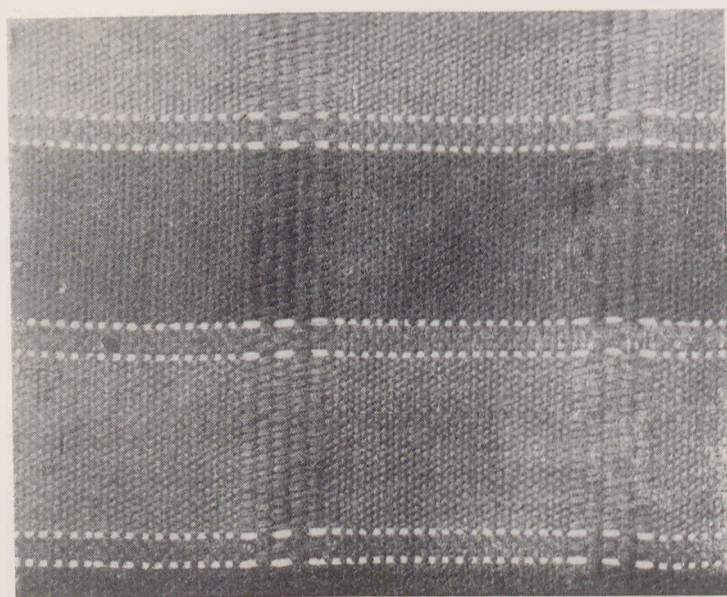
23



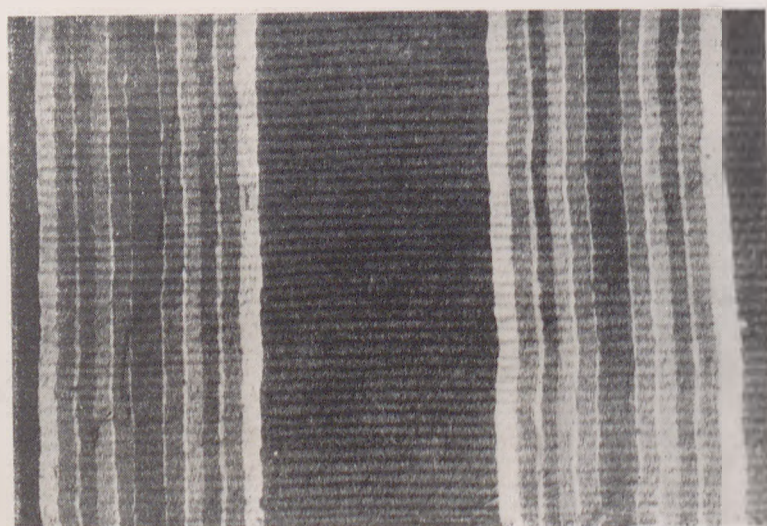
24



Ryc. 25. *Thanina lniana pasiasta* Anny Osiej z Zagród Lubartowskich pow. Lubartów, kolory: fiolet, biały, cynamon, zielen, różowy, niebieski, żółty, karmin.



Ryc. 26. „Dywan“ *lniano-wełniany* Jabłońskiej Józefy ze wsi Niewęgosz pow. Radzyń. Kolory: czarny, biały, liljowy, granatowy.



WYSTAWA

SZTUKI LUDOWEJ

W RADOMIU

WŁADYSŁAWA KOLAGO

W pierwszych dniach września br. została otwarta Wystawa Sztuki Ludowej regionu kieleckiego w Muzeum Miejskim w Radomiu.

Objęła ona trzy działy: ceramikę, tkaninę i rzeźbę. Dział ceramiczny przedstawia się dość bogato, dwa następne zaś ilościowo pozostają daleko w tyle. Wystawa daje przegląd ośrodków produkcji garncarskiej kielecczyny, tak pod względem form, jak i sposobów dekoracji. Widzimy tu przede wszystkim ceramikę ze starego ośrodka garncarskiego, jakim jest Ilża, 96 prac pochodzi tu od 6 garncarzy. Na jasnych półkach przyściennych pokazane zostały szeroko już znane swiątki, ptaszki, postacie o tematyce świeckiej, jak kobieta z maglownicą, kobieta z dzieckiem, z motyką i inne. Szczególnie postacie kobiet garncarza Kitowskiego wyróżniają się trafnym ujęciem ruchu, zaś jego ptaszki wykazują daleko posuniętą precyzję. W zakresie „ptaszkarstwa“ pokazali swe prace również Godzisz Franciszek i Ciepielewski Konstanty (ryc. 3).



Ryc. 1. Baniak niepolewany wyk. Bąbel Fryderyk, Ośrodek Kosiary, woj. Kieleckie



Ryc. 2. Dzbanek zdobiony wyk. Głuszek Józef, Ośrodek Chałupki, woj. Kieleckie

Inni garncarza ilżeccy jak Luba Stanisław, Pastuszkiewicz Stanisław produkują przeważnie ceramikę użytkową (dzbanki, miski itp.) stosując przy ozdabianiu technikę stempelkową (szczególnie Luba Stanisław).

Ornament stempelkowy pospolity jest i na dzbanach Józefa Głuszka ze wsi Chałupki. Garncarz ten duży wysiłek wkłada w dekorację ucha na którym umieszcza ozdoby plastyczne (niekiedy znajdują się one i na przodzie (ryc. 2). Wyroby Fryderyka Bąbla z Ośrodka Koszary, posiadają oryginalne cechy „zabytkowości“ tak kształtu jak i ornamentu. Ciekawą ceramikę malowaną prezentuje Moniewski Ludwik z Wierzbnika. Smuklejszy od innych, „stuletni“ już prawie, bo z r. 1861 dzbanek pochodzi z Ośrodka Denków (ryc. 1).

Ceramika kielecka posiada różne odcienie polowy, poczynawszy od koloru kremowego przez żółty, zielony, jasno- i ciemno-brązowy do czarnego. Zestawiając kształty naczyń produkowanych w poszczególnych ośrodkach, zauważymy niewiel-

kie różnice w ich zarysach. Dzbany kieleckie mają dość raptowne przejście od szyi do brzuśca z małymi wyjątkami (Denkowskie).

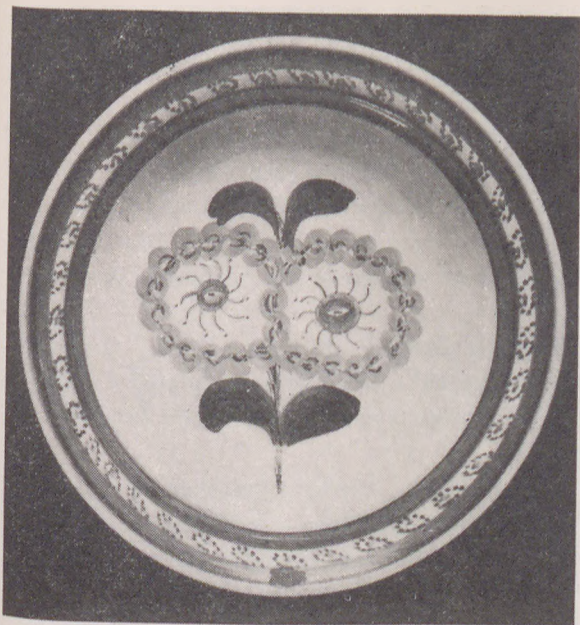
Dział ceramiki wystawy radomskiej daje widzowi przegląd osiągnięć poszczególnych ośrodków garncarskich żywych dziś jeszcze a opierających się na dawnych tradycjach.

Tkactwo przedstawione jest niestety fragmentarycznie, sześć tkanin ludowych jednego typu, strój kobiecy, sukmana męska — dają dość przypadkowy obraz tkaniny kieleckiej. Tym niemniej 50 wąskich „tasiomek“ o wielkiej różnorodności wzorów (a nie powtarzających się!) wskazuje na to, że tkaczki wsi kieleckiej potrafią urozmaicać subtelna techniką drobną tkaninę. Akcesorycznie potraktowana na wystawie rzeźba ludowa pokazuje kilka świątków i trzy przedmioty o tematyce świeckiej. Nie wiemy w jakim zakresie jest to wyrazem różniaru obecnej twórczości ludowej w tej dziedzinie.

Zobrazowanie całokształtu twórczości osiągnęła wystawa jedynie w zakresie ceramiki.

Ryc. 3. Ferliczki (figurka ceramiczna) wykonana w 1948 r. Ciepielewski Konstanty, Iłża, woj. kieleckie.





WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ NA KUJAWACH

MARIA ZNAMIEROWSKA-PRÜFFEROWA

W ramach planu Ministerstwa Kultury i Sztuki z funduszków Departamentu Twórczości Artystycznej i Biura Artystycznego Ruchu Amatorskiego we wrześniu br. została we Włocławku w Muzeum Ziemi Kujawskiej otwarta Wystawa Sztuki Ludowej na Kujawach staraniem kustosa miejscowego Muzeum oraz referenta Kultury i Sztuki przy współudziale w gromadzeniu obiektów Działu Etnograficznego Muzeum Miejskiego w Toruniu.

Wystawa miała na celu nie tylko pokazanie zabawkowych i dzisiejszych wytworów plastyki ludowej, lecz również zwrócenie uwagi na jej walory społeczne, na możliwości dalszego jej rozwoju.

Przedmioty zebrane pochodzą prawie wyłącznie z pow. Aleksandrów i Włocławek. Zostały one częściowo zebrane w terenie lub też wypożyczone z Muzeum Ziemi Kujawskiej, z Muzeum Miejskiego w Toruniu, z Muzeum Nadgoplańskiego w Kruszwicy, z Muzeum Parafialnego w Raciążku, poza tym stanowią one własność Referatu Kultury i Sztuki Starostwa Powiatowego we Włocławku, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz osób prywatnych.

Na wystawie przedstawiono takie wytwory plastyki ludowej Kujaw, jak dobrze reprezentowane garncarstwo we Włocławku, Raciążku, Kowalu i Lubieniu, strój ludowy, który poza nielicznymi okazami sprowadza się do pięknych białych, haftowanych czepców; następnie sprzętarstwo w po-

staci kilku malowanych skrzyń, zydli etc. Należy też podkreślić, iż wystawiono m.in. specjalnie na wystawę malowaną skrzynię, wykonaną przez miejscowego stolarza i dawną malarkę skrzyń w Kowalu.

Okaz ten stanowi pewną ilustrację możliwości ożywienia dawnych tradycji w tej dziedzinie.

Zgromadzone obiekty rzeźby ludowej dają przegląd bogatych form plastycznych dzieł dawnych bezimiennych twórców oraz twórców współczesnych wśród których należy wymienić rzeźby figuralne, a także przedmioty zdobione przez Feliksa Błaszczyka, Jana Centkowskiego, Jacentego i Bolesława Laskowskiego, poza tym W. Łuczaka i Jana Nowakowskiego, który wyrzeźbił z gliny figury do szopki, a który obok Tadeusza Makowskiego i Antoniego Chojnackiego maluje obrazy już nieoparte o tradycje ludowe (również wystawione).

Wśród przedmiotów obrzędowych należy wymienić maskary zapustne, wieńce dożynkowe oraz ministerne pająki ze słomy zawieszane przeważnie na Wielkanoc oraz korony dożynkowe.

Wystawiono również na wystawie kilka ozdobnych wyrobów kowalskich w postaci zawiasów. Poza tym dział ten ilustrują rysunki robione przez włocławskie organizatorki w terenie oraz przez uczniów szkół włocławskich.

W tej samej sali znajduje się duża kolekcja przedmiotów przemysłu artystycznego w postaci

współczesnych talerzy i salatek z Fabryki Fajansu we Włocławku. Zostały one wykonane na konkurs fabryczny przeważnie przez robotnice włocławskie.

Trzeba podkreślić, iż jest to niezmiernie ciekawy przykład doskonałych osiągnięć w dziedzinie plastyki we współczesnej ceramice tego rodzaju. Uderza tu ogromne bogactwo inwencji, zdolności kompozycyjne, subtelny rysunek i doskonałe szarmonizowanie barw.

Zbiór ten wyraźnie ilustruje świetne kierownictwo profesora Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych Antoniego Buszka, który potrafił ze swych uczniów wydobyć ich artystyczne możliwości twórcze i stworzyć wspaniałe perspektywy dla dalszego rozwoju tej gałęzi przemysłu.

Wystawa urządzona została w jednej sali podzielonej na ekrany umożliwiające przejrzysty podział eksponatów.

Oszczędne tło w postaci jasnego papieru zostało dobrze dobrane. Fotografie i rysunki stanowiły ilustrację obiektów.

Organizatorki, artystki malarki bardzo dobrze rozwiązały stronę dekoracyjną ekspozycji. (Nieco większa ilość napisów objaśniających ułatwiłaby zwiedzającym korzystanie z wystawy bez częstego uciekania się do wydanego ilustrowanego przewodnika).

Trzeba podkreślić, iż organizatorki wystawy nawiązały kontakt z terenem co niewątpliwie może przyczynić się do ożywienia twórczości ludowej na Kujawach.

Szkoda wielka, iż miasto i okolica za mało korzystały z wystawy, która związana z pracami starannie prowadzonego Muzeum Ziemi Kujawskiej, spełniła swą poważną rolę społeczną wiążąc twórcze wartości zabytkowej kultury ludowej z życiem dzisiejszym.

Fotografie 'wykonał Stefan Deptuszewski.



„TVAR“

„TVAR“ — czasopismo poświęcone zagadnieniom przemysłu artystycznego i twórczości ludowej, rocznik II, Nr 7. Praga, październik 1949 r.

Omawiany Nr 7 „TVAR“ został wydany w związku z wystawą, poświęconą zagadnieniu „działamy na bazie twórczości ludowej“ zorganizowaną we wrześniu b.r. w Pradze, przez Centralę Przemysłu Artystycznego i Twórczości Ludowej.

Wystawa ta ma kolejno odwiedzić większe miasta Czechosłowacji, by zaznajomić szeroki ogół społeczeństwa z rezultatami prac Centrali w jej twórczości artystycznej, opierającej się na wzorach czerpanych ze sztuki ludowej. Wyroby Centrali Ludowej Przemysłu Artystycznego mają za zadanie spełniać codzienną służbę społeczną, a nie być li tylko samą sztuką dla sztuki — oto zagadnienie, jakie przewija się przez kilka prac, zawartych w 7 numerze „TVAR“, a szczególnie we wstępnym artykule: — twórczość ludowa i jej funkcja społeczna — napisanym przez Wojciecha Tilkowskiego, w którym autor wychodzi z zasadniczego założenia, że rozwój twórczości ludowej należy badać na bazie historycznego materializmu.

Twórczość ludowa nie jest oderwana od całokształtu dziejów społeczno-ekonomicznych narodu, ale ściśle wiąże się z jego historią, warunkami gospodarczymi danego kraju, z przejawami życia i walki w różnych jego okresach, spełniając w każdym z nich swoistą służbę społeczną, przy zachowaniu klasowej przynależności i klasowej odrębności. Taki odrębny klasowo charakter wynikający z rodzaju zajęć ma również twórczość ludowa robotników w mieście, a zarówno twórczość wsi, jak i proletariatu w mieście cechuje walka klasowa, jako wyraz reakcji przeciw ekspansji klasy mocniejszej, klasy uciskającej, narzucającej wsi i miastu swój specyficzny styl, tamtym klasom obcy.

Funkcja, jaką spełniają wytwory ludu ma charakter użytkowy, a ich strona estetyczna nie

jest często początkowo twórcy świadoma, albo zjawia się jako czynnik wtórny. Artysta ludowy pracuje zazwyczaj anonimowo, stąd jego twórczość nosi cechy pracy kolektywnej, wynikłej niejako ze społecznego zamówienia, z zapotrzebowania środowiska, z warunków ekonomicznych, w jakich tworzy. W tych okolicznościach zachodziły stałe zmiany — stare motywy przekształcały się w nowe formy techniczne, nowe materiały, bez wewnętrznego napięcia i konfliktów twórczych, nieznanych ludowemu twórcy.

Autor poddaje analizie obiektywny stosunek twórczości ludowej do życia i dochodzi do wniosku, że twórczość ludowa nie nosi w sobie cech dematerializowanej rzeczywistości, a na odwrót, rzeczywistości materialistycznej, że sztuka ludowa odzwierciedla nie tylko głęboką prawdę życia, ale i siłę moralną, siłę świadomości klasowej.

Prof. dr Józef Vydra w artykule — o styl w twórczości ludowej — omawia styl twórczości ludowej bieżącego pięćdziesięciolecia a na przykładach prac inż. arch. Włodzimierza Boučka i jego zespołu, prowadzącego wzorcową pracownię przemysłu i sztuki ludowej w Uherskim Hradišti, przedstawia konkretne rezultaty, do których można dojść jeśli artysta niekoniecznie niewolniczo wskrzesza stare wyroby ludowe bez wyraźnego ich przeznaczenia społecznego, ale w swojej twórczości artystycznej, w swojej inwencji, na podstawie materiału twórczości ludowej tworzy rzeczy nowe, które są i artystycznie piękne i praktyczne zarazem, a nie zatraciły jednocześnie nic ze stylu ludowości. Tym celom propagandowym ma służyć zorganizowana Wystawa, o której wyżej była mowa.

Dr Ema Markova w artykule — Modrotlac — omawia popularne, od dawna znane i do dziś jeszcze na terenie Słowacji stosowane, barwienie tkanin bawełnianych lub lnianych techniką drukarską, farbą indygo. Autorka wyprowadza wnioski, że

technika ta, która dziś jest raczej w uśpieniu, ma szansę, aby stać się znowu żywą i stosowaną.

— Słoma, trzcina i rafia w twórczości ludowej — to temat, jaki posłużył inż. Włodzimierzowi Boučkovi do zwrócenia uwagi czytelników, że i dziś również materiały te, zastosowane w znanych twórczości ludowej technikach, mogą stać się użyteczne przy wyrobie przedmiotów codziennego użytku. Szereg ilustracji wskazuje, że przedmioty uzyskane tą drogą są praktyczne i zarazem artystyczne.

N. Mielnikova — Papoušková w artykule — ciasto jako materiał dla robót rzeźbiarskich — zaznajamia czytelników z ciekawą dziedziną twórczości ludowej, jaką jest lepienie z ciasta. Autorka daje szeroką klasyfikację artystycznych wyrobów z ciasta i opisuje technikę poszczególnych ich rodzajów. Na osobnych przykładach autorka przedstawia, jakie wytwory można zaliczyć do grupy plastycznej sztuki ludowej i bez naciągania nazywać je rzeźbami.

W dziale — aktualności i omówienia — re-

dakcja czasopisma zamieszcza informację — O wystawie ludowych mebli, która we wrześniu b.r. odbywała się w Brnie.

Biograficzna notatka dr J. Vydry omawia pięćdziesięciolecie twórczości Hermana Landsfelda, zasłużonego morawskiego ceramika i malarza, wreszcie recenzja Józefa Soukupa informuje o wystawie ceramiki — od Pallisa do Picassa — jaka odbyła się w lipcu i sierpniu b.r. w Vallauris, we Francji.

Czasopismo wydane na kredowym papierze, w barwnej okładce, bogato ilustrowane jest fotografiami, zarówno okazów rodzimej sztuki ludowej, jak też zdjęciami wyrobów, pochodzących z warsztatów szeregu artystów plastyków czeskich i słowackich, którzy twórczość swoją oparli na bogatym materiale sztuki ludowej.

Osobny załącznik-streszczenie w języku rosyjskim, angielskim i francuskim ułatwia zaznajomienie się z materiałem, podanym w omawianym egzemplarzu pisma.

Piotr Greniuk

