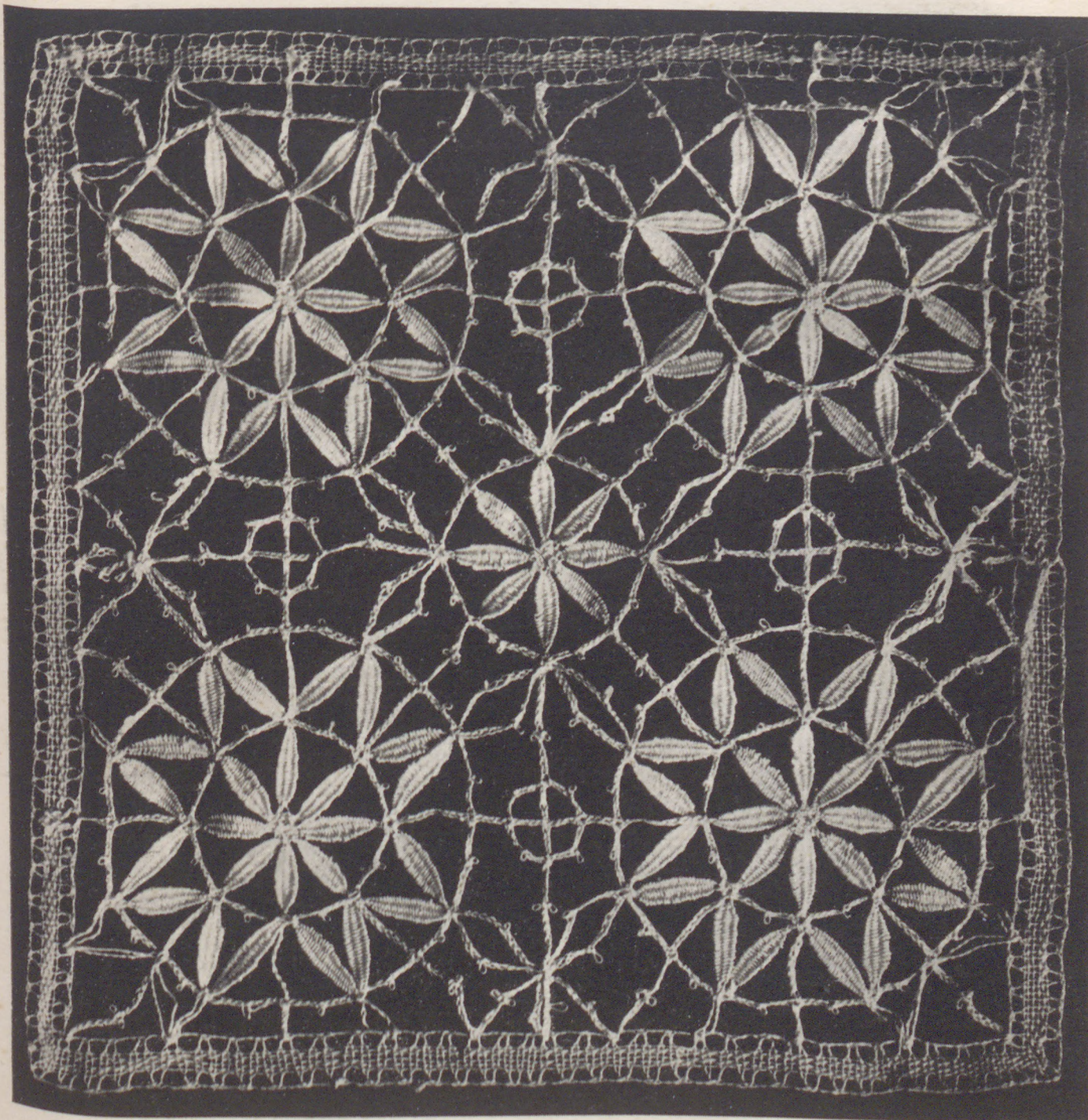


POLSKA SZTUKA LUDOWA



*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 — Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej—Warszawa, Krak. Przedm. I*

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

Julian Krzyżanowski — Sprawa ludowości w poezji Adama Mickiewicza. *Karol Homolacs* — O wartości zdobnictwa ludowego.

O P R A C O W A N I A

Roman Reinfuss — Szopka z Sieteszy w powiecie przeworskim. *Maria Znamierowska-Prufferowa* — Rzeźbiarze ludowi na Kujawach. *Aleksander Wojciechowski* — Tematyka społeczna i polityczna w wycinance łowickiej.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

Franciszek Kotula — Etnograficzne „wykopaliska” w Rzeszowie. *Janina Stankiewiczowa* — Wojewódzka Wystawa sztuki ludowej w Łańcucie.

Zofia Kurhova — IV Powojenny Konkurs Szopek w Krakowie. *Wojciech Kalinowski* — Zegadnienie terminologii budownictwa drewnianego. *Roman Reinfuss*: Drahomira Stranska. Lidowe Kroje v Československu. — Sprawozdanie z działalności Państwowego Instytutu Sztuki Ludowej za rok 1949.



C1111038

SPRAWA LUDOWOŚCI W POEZJI ADAMA MICKIEWICZA

JULIAN KRZYŻANOWSKI

Wgeniuszu poetyckim Adama Mickiewicza zespoliły się w stopniu rzadko spotykanym u największych nawet pisarzy, doskonałość artystyczna i śmiałe nowatorstwo literackie. Pierwsza sprawa, iż dzieła, które wyszły spod jego pióra są dzisiaj i niewątpliwie będą zawsze równie pociągają czytelnika, jak to było przed stu z okładem laty, gdy po raz pierwszy pojawiały się na półce księgarskiej. Dzięki temu Mickiewicza uważamy za pisarza wielkiego, za klasyka, przed którym ludzkość chyli w hołdzie czoło. Uroczystości, obchodzone w związku z 150 rocznicą jego urodzin na całym świecie, dowiodły raz jeszcze, iż twórca „Pana Tadeusza“ jest pisarzem żywym, i to żywym nie tylko w obrębie swego własnego narodu.

Nie zawsze jednak pisarze miary Mickiewicza są nowatorami i inicjatorami, torującymi własnym przykładem drogę dla pracy twórczej całych pokoleń, niekiedy bowiem zbierają tylko i na wyżyny doskonałości podnoszą to, do czego zastępy ich mniejszych poprzedników dochodziły mozolnie, a czego w sposób prawdziwie wielki wyrazić nie umiały. Mickiewicz przeciwnie, choć również wyrósł na gruncie przygotowanym przez poprzedników, jednym zamachem młodych ramion odrzucił mnóstwo przeżytków literackich, by na ich miejsce wprowadzić to, co przed nim wydawało się nieosiągalne. Wskutek tego jego młodzieńcze poczynania pisarskie miały charakter literacki rewolucyjny, którego dzisiaj nie dostrzegamy wyraźnie dlatego ponoć, że wśród bożyszcz, przez twórcę

„Ballad i romansów“ obalonych nie było nikogo prawdziwie wielkiego.

Jednym z najwymowniejszych dowodów śmiałości rewolucyjnej Mickiewicza było wprowadzenie przezeń do poezji polskiej składników pochodzenia ludowego, zapewnienie im w niej trwałego miejsca, nadanie im charakteru artystycznie doskonałego. I to wprowadzenie nie przypadkowe, ani też wywołane przez przelotną modę, lecz programowe, zgodne z biegiem dziejów, przez młodego poetę najpierw intuicyjnie odczuty, dopiero zaś później w całej pełni zrozumiany. Bieg ten nadała im rewolucja francuska, łamiąca dawne przywileje klasowe, powołująca do udziału w życiu publicznym lud, ludowi temu powierzająca zarówno obronę kraju przed najeźdźcą, jak krzewienie haseł wolności i równości w całym świecie. Być może, że konsekwencje z płomiennych haseł rzucanych z trybun rewolucyjnych pierwsza wyciągnęła literatura, w jej bowiem granicach realizacja ich trafiała na opory mniejsze, aniżeli w życiu praktycznym. Tak czy inaczej, w Polsce hasła te podjął i słowem poetyckim szerzyć począł nie kto inny, tylko twórca „Ody do młodości“, młody Mickiewicz. I zrobił to nie tylko w skali przed nim u nas nie spotykanej, ale i w sposób narzucający je nieodwołalnie zarówno pokoleniu mu współczesnemu, jak tym, którzy miały kolejno na arenie historii się pojawiać. W sposób silny i nieodparty!

Warto byłoby zbadać źródła tej siły. Szukać by ich należało w wypowiedziach poety teoretycz-

nych, rozsianych nie tylko w jego dziełach poetyckich, ale w jego listach, przemówieniach, wykładach; dopiero też wówczas wystąpiłby w całej pełni ich podkład intelektualny, dochodzący do głosu w rewolucyjnie zabarwionej działalności politycznej Mickiewicza. Dopiero też wtedy dałoby się wykazać, że ludowość poety wyrastała w sposób naturalny z całej jego postawy życiowej, że nie była, jak się rzekło, tylko wyrazem hołdowania przemijającej modzie i że właśnie dlatego była tak silna i tak uparta. W sprawy te jednak nie podobna tu wchodzić, wymagałyby one bowiem rozległego studium. Zamiast niego wypadnie porzucić na ogólnym naszkicowaniu konturów samego zagadnienia tak, jak rysuje się ono w poezji Mickiewicza.

Dla poety z urodzenia czynnikiem w życiu ludowym najbliższym i najzrozumialszym była poezja ludowa i na niej przede wszystkim skupił uwagę. Przede wszystkim, ale nie wyłącznie. Stro- na społeczna i polityczna życia chłopskiego nie były mu obojętne, poruszał je więc w swych utworach odważnie ale rzadko. Może dlatego, że wielki realista nie znał chłopą w mierze dostatecznej, a ogólnikami nie miał zwyczaju zastępować czy choćby sztukować swych wizyj konkretnej rzeczywistości. Poezję ludową natomiast znał doskonale i w jej odmianach najrozmaitszych, bo i polskiej i białoruskiej i litewskiej już w chwili, gdy pracę pisarską rozpoczynał, z biegiem lat zaś poznał również poezję ludową rosyjską i serbską.

Poezję ludową nie tylko znał i kochał, ale dostrzegał w niej pierwiastki, uchodzące oku jego rówieśników, którzy z upodobaniem wnikały w jej charakter, by go wyzyskiwać dla własnych poczynąń literackich. Wykłady o literaturze słowiańskiej dostarczają w tej sprawie dużo cennych materiałów, naukowo dotąd niewyzyskanych, którymi tutaj zajmować się nie zamierzam, które jednak wspomnieć trzeba, one to bowiem pozwalają ostatecznie zrozumieć nam bardzo niezwykle stanowisko wobec danych zagadnień, wyrażone znacznie wcześniej a niezwykle doniosłe. W „Konradzie Wallenrodzie” mianowicie, w „Pieśni Wajdeloty”, Mickiewicz dokonał zrównania poezji ludowej i poezji narodowej. Czy kreśląc ogromne zadania poezji jako doniosłego czynnika w życiu narodowym, ją bowiem czynił polityczną wychowawczynią narodu, nakładał jej maskę ludową, by nie budzić podejrzliwości carskiego cenzora? Tak się zwykle myśli i mówi, sądzić jednak wolno, że chodziło tu o coś innego jeszcze a daleko donioślejszego. Nasuwa się mianowicie przypuszczenie, że twórca „Pieśni Wajdeloty” poszukiwał dla swej myśli

pojęcia poezji tak rozległego, by obejmowała ona najszersze horyzonty historyczne, tak szerokie, by to, co nazywamy literaturą, ukazywało się w nich jako jedna z postaci przejściowych, właściwych pewnym tylko narodom, obcych zaś narodom, których rozwój dziejowy przebiegał po szlakach odmiennych. Ale też wskutek tego szerokiego ujęcia program Mickiewicza okazał równie przydatny dla narodów, które — jak Polska — posiadały literaturę dawniejszą niemal wyłącznie szlachecką, i dla tych, które w przeszłości odwoływały się przede wszystkim do swej literatury ustnej, chłopskiej.

Przypuścić też wolno, że na takim właśnie ujęciu poezji zaważyły demokratyczne i rewolucyjne poglądy poety, wysuwającego postulat rodzimości jako podstawowego źródła pomysłów literackich, a więc ten postulat, który rychło dojdzie do głosu w radykalnych a nieraz przesadnie jednostronnych opiniach o literaturze polskiej, w wypowiedziach pisarzy takich, jak Goszczyński, Dembowski i inni młodzi rzecznicy twórczości narodowej, wolnej od naleciałości obcych.

Cała ta sprawa wymagałaby nowego zbadania i oświecenia, które pozwoliłyby w całej pełni zrozumieć niezwykłą doniosłość programu poetyckiego, zawartego w obrazie „pieśni gminnej”, rozumianej jako arka przymierza między przeszłością a przyszłością.

W każdym razie nowy program poetycki Mickiewicza, wyłożony na kartach „Konrada Wallenroda” miał silne oparcie w dotychczasowej praktyce Mickiewicza, równocześnie zaś sądzone mu było stać się bardzo osobliwą podwaliną jego twórczości lat następnych. I to w sensie nieco innym, niż zwykle się myśli, gdy się mówi o programie politycznym autora „Dziadów części III”.

Wcześniejsza zaś praktyka Mickiewicza to „Ballady i romanse” oraz młodzieńcze „Dziady”. Zagadnieniu ludowości obydwu tych dzieł poświęcano sporo uwagi, wykazując źródła pomysłów poety, czerpanych z „pieśni gminnej” czy „podania gminnego”, czy wreszcie obyczaju ludowego. Mimo że nie wszystko tu udało się dotąd wyjaśnić, nie zamierzam ani prostować ani też dopełniać tego, co o sprawach tych wiemy. Chodzi mi o coś innego, o ogólnikową choćby odpowiedź, co wprowadzenie pierwiastków ludowych dało śpiewakowi „Powrotu taty” i „Rybki”. Odpowiedź najwymowniejszą przynosi rzut oka na „Lillie”, a więc balladę, która powszechnie i niewątpliwie słusznie uchodzi za utwór w młodzieńczym zbiorze najdoskonalszy, za swego rodzaju arcydzieło. Otóż „Lillie” wyrosły z pieśni ludowej, doskonale nam

znanej, o „Pani, co pana zabiła“. Mniej może zdajemy sobie sprawę, że wątek pieśniowy stopił się tutaj z bajką ludową o zbrodni ukaranej po wielu latach, przy czym pamiątką kary jest jezioro, rozlewające się w miejscu zatopionego budynku. Jeszcze słabiej odczuwamy w balladzie obecność pogłosów podań ludowych o karaniu niewiernych żon za czasów Bolesława Śmiałego. Nie zamierzam podsuwać tutaj poglądu, iż poeta zestawiał czy sklejał wątki różne, stwierdzam tylko ich obecność w „Liliach“, uzasadniając poprzednią uwagę o rzetelnym znawstwie literatury ludowej u młodego Mickiewicza, sprawiającym, iż do arcyballady bardzo bogate i różnorodne składniki folklorystyczne, zharmonizowane w jej wierszach w sposób artystycznie doskonały. A to samo dałoby się powiedzieć, choć nie bez rozmaitych zastrzeżeń, o wszystkich innych balladach. Ukazały one, jak z pierwiastków ludowych, z elementów pieśniowych, baśniowych i podaniowych geniusz poety tworzył rzeczy nowe, przed nim u nas niespotykane, wiążące „dawne i młodsze lata“ i sięgające w przyszłość, na której dorobku pisarskim wizja mickiewiczowska miała się trwale i korzystnie odbijać. Sytuacje dramatyczne i tragiczne, w tym czy innym stopniu zaprawione fantastyką, wyrastającą z obrzędów i wierzeń ludowych, w całej okazałości wyzyskanych w „Dziadach“, wpływały łożyskiem balladowym do literatury polskiej, bogacąc ją i ukazując jej zasoby poetyckie na równi z tym, co działo się podówczas w literaturze innych narodów.

Rozległości skali „natchnień ludowych“ w twórczości Mickiewicza nic może lepiej nie charakteryzuje, jak obecność wśród nich pierwiastków komicznych czy — jak się to mówi — humorystycznych. Mickiewicz najwidoczniej doskonale zdawał sobie sprawę, jak niezwykle bogate są zasoby naszej humorystyki ludowej, skoro wspaniałą jej próbkę dał w „Pani Twardowskiej“, a do pomysłów tego rzędu wracał przecież i w latach dalszych, gdy rzucał na papier komiczne farsy o żonach-sekutnicach.

Skoro mowa o facecjonistycie Mickiewicza, mmo woli przychodzi na myśl „Pan Tadeusz“ i atmosfera humoru, tak znamienita dla tego poematu. I znowuż nie o nią tutaj chodzi, lecz o ogromne i bardzo programowe wyzyskanie w nim pierwiastków pochodzenia „gminnego“, z których jeden, bajka o chłopcu i żurawiach, stał się symbolem powstawania arcydzieła w gronie przyjaciół gawędziarzy.

Studia nad „Panem Tadeuszem“ już dotąd wykazały, ile do motywów ludowych, zaczerpniętych z pieśni, bajek, podań, przysłów, wyobrażeń weszło do tego dzieła i jaką pełnią w nim funkcję, jak dalece przyczyniają się do wytworzenia aury rodzinności i swojskości, którymi tchną jego wiersze.

Warto jednak zwrócić uwagę na pewien szczegół osobliwy, syntetyzujący spostrzeżenia dotychczasowe a związany z tym, co się poprzednio rzekło o programie z „Konrada Wallenroda“ w dalszej pracy Mickiewicza. Myślę tutaj o dwuwierszu, kończącym ucztę w Soplicowie, przeniesionym do poematu z bajek ludowych („I ja tam byłem“...). Gdyby nawet zakończenie to rozumieć, jako czynnik akcentujący rzekomą czy istotną baśniowość poematu, to i wówczas ukazywałoby ono „Pana Tadeusza“ jako dzieło, wyraźnie odtwarzające jakieś pierwiastki „pieśni gminnej“, a więc jako dzieło realizujące program „Pieśni Wajdelaty“. Zakończenie to zresztą rozumiem inaczej. Wydaje mi się, że stanowi ono wyraz świadomego zamiaru poety, który „Pana Tadeusza“ przepoił najrozmaitszymi pogłoskami literackimi, od Kochanowskiego poczynając, i folklorystycznymi a więc ludowymi, traktując obie te kategorie na równi, jako pierwiastki „pieśni gminnej“ w tym szerokim znaczeniu, o którym mówiłem poprzednio.

W każdym razie sprawa ludowości w poezji Mickiewicza okazuje się zagadnieniem bardzo doniosłym, owocnym i godnym bliższego studium, którego tory zarysowują się dopiero w świetle uwag najogólniej tu naszkicowanych.

Революционный новатор и творец романтизма в Польше, Адам Мицкевич (1798 — 1855) в своих поэтических произведениях неизменно и подчеркнуто выдвигал народные элементы, особенно фольклор. Так, уже в юношеские «Баллады и романсы» он ввел много слов, почерпнутых из польской и белорусской народной поэзии, а фольклористический обряд «Дедов» выдвинул на первое место в произведении, получившем свое заглавие от этого обряда. Мицкевич был убежден, что народность литературы — гарантия ее оригинальности и тесной связи с отечественной почвой; это убеждение он выразил в «Песне Вайделоты» (в поэме Конрад Валленрод). Также и в «Пане Тадеуше», этой величественной эпической поэме о жизни всего народа, широко пользовался мотивами фольклористического происхождения,

которые находил у своих литературных предшественников.

Такое отношение Мицкевича к народным мотивам полностью соответствовало настроенности поэта, как демократического бойца за свободу, что нашло отражение в его публицистической и политической деятельности. В то же время это отношение отображало подлинные художественные вкусы Мицкевича, которые привели его к совершенству в гармоническом сочетании народных мотивов с другими элементами его поэтического видения. И, наконец, эти свои вкусы автор «Пана Тадеуша» сумел привить как своим ровесникам, так и литературным последникам, и, таким образом, под его влиянием народные мотивы вошли неотъемлемой составной частью в польскую литературу XIX и XX веков.

L'ÂME POPULAIRE DANS LA POÉSIE D'ADAM MICKIEWICZ.

Adam Mickiewicz (1798 — 1855) fut le rénovateur révolutionnaire et le créateur du romantisme en Pologne. Ses oeuvres poétiques sont toujours très fortement empreintes d'éléments populaires et tout spécialement par le folklore. Donc, dans ses jeunes „Ballades et romances“, il a mis plein d'idées, provenant de la poésie populaire polonaise et de la Russie Blanche. Ainsi le rite folklorique de „Dziady“ (Les Aïeux) s'est mis à la première place, donnant le titre au poème. Dans l'âme populaire Mickiewicz voyait la garantie de l'originalité et du caractère national de la littérature. Il a exprimé cette conviction dans „Pieśń Wajdeloty“ (La Chanson de Wajdelota — dans le poème „Konrad Wallenrod“). Dans „Pan Tadeusz“ (Messire Thadée), grand poème épique sur la vie de toute la nation, il a introduit dans la même mesure, les motifs qu'il

trouvait chez ses prédécesseurs littéraires, dans les mêmes motifs d'origine folklorique.

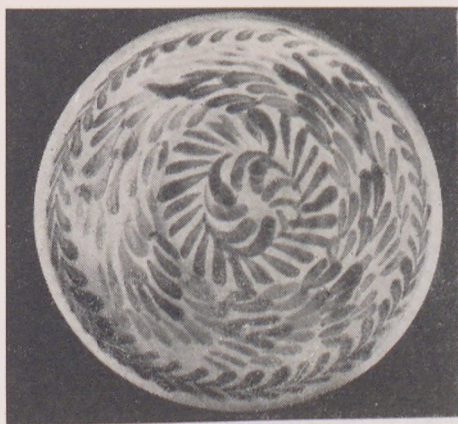
L'attitude de Mickiewicz envers les éléments populaires, était en accord parfait avec l'attitude du poète, comme combattant démocratique pour la liberté. Il affirme cette liberté dans son activité de publiciste et de politicien. En même temps, cette attitude rendait bien les préférences artistiques de Mickiewicz innées chez le poète, qu'il savait parfaitement harmoniser avec les autres éléments de sa vision poétique. Et enfin, l'auteur de „Messire Thadée“ a su imposer ses goûts prononcés à ses camarades, comme à ses successeurs littéraires. Par conséquent, sous son influence, les éléments populaires sont devenus la partie intégrante de la littérature polonaise, au XIX-ème et XX-ème siècle.

PEOPLE IN THE POETRY OF ADAM MICKIEWICZ.

A revolutionary pioneer and the creator of romanticism in Poland, Adam Mickiewicz (1798 — 1855) put in his poetical works special stress on popular elements, particularly folklore. Thus, even in his youthful „Ballads and Romances“ he introduced many ideas culled from the poetry of Polish and Byelorussian peasants, and a folklore ceremony, called „Dziady“ constitutes the main action throughout the work under this title. In the people, Mickiewicz saw the guarantee of the originality and sincerity of literature, and he expressed this conviction in his „Song of Wajdelota“ (in the work entitled „Konrad Wallenrod“). In the great epic „Pan Tadeusz“, about the life of the whole nation, he introduced the motives he found in

his literary predecessors and in the same way motives originating in folklore.

Such an approach by Mickiewicz to the popular elements was in accord with his position as a democratic fighter for freedom, a position expressed in his political and publicist activity. At the same time, this approach represented the most vivid artistic tastes of Mickiewicz, and it was due to that fact that he was able to harmonize perfectly his folk elements with other factors of his poetical vision. And eventually the author of „Pan Tadeusz“ was able to impose his taste on his contemporaries as well as on his successors in literature, and under his influence the folk elements became the integral element of the Polish literature of XIX and XX centuries.



Ryc. 1. Miska z Komarna



Ryc. 2. Miska z Brzeżan

O WARTOŚCI ZDOBNICTWA LUDOWEGO

Cz. II

KAROL HOMOLACS

CHŁOP RĘKODZIELNIK TWÓRCZY.

Stosunki społeczne ułożyły się w taki sposób, że lud zajęty prawie wyłącznie pracą na roli, żyjący w ciężkich warunkach ekonomicznych, mógł tylko w niewielkim zakresie korzystać ze zdobyczy nowoczesnej cywilizacji skutkiem czego zmuszony był w dużej mierze sam troszczyć się o zaspakajanie swoich skromnych potrzeb i wytwarzać liczne przedmioty użytkowe dostosowane do niskiego poziomu życia, na który został zepchnięty. Obok rolnictwa, stanowiącego jego główne zajęcie, uprawiał tedy dodatkowo różne gałęzie prymitywnego rękodzieła. Chłop uprawiający chałupnicze rzemiosło nie był w ramach swojej klasy pogardzanym najemnikiem, a tym mniej niewolnikiem. Cieszył się on raczej szacunkiem i jako rękodzielnik mógł mieć poczucie swojej wartości, swojej godności. Mógł on tedy pracować z zamiłowaniem i mógł do głębi wyczuwać sens formy, jaką tworzył, ponieważ ta forma była ściśle dostosowana do jego własnych potrzeb. Pomimo

więc ciężkich warunków w jakich się znajdował, pomimo prymitywnych narzędzi i materiałów, jakimi rozporządzał tworzył on formy wartościowe, celowe i piękne już przez samą ich logikę użytkową. Był on tedy wprawdzie skromnym, ale prawdziwym, rzetelnym, rękodzielnikiem.

Jeżeli sobie uprzytomnimy to, co mówiliśmy o warunkach, jakie panowały w epokach przedhistorycznych, kiedy rękodzielnik pracował w pełnym poczuciu swojej godności i dzięki temu stał się artystą, to zrozumiemy bez trudu, dlaczego chałupnicza twórczość ludowa wyłoniła sztukę zdobniczą i to sztukę zdobniczą zupełnie analogiczną w swoich podstawowych założeniach do tej, jaka się zrodziła w epoce neolitu.

Chłop, podobnie jak ów garncarz przedhistoryczny, był nie tylko twórczym rękodzielnikiem — umiał nie tylko budować celowe formy użytkowe, ale był równocześnie artystą, który rozumie mowę ornamentálną i umiał się nią posługiwać. Można powiedzieć, że w zdobnictwie ludowym tkwią



3

4

Ryc. 3, 4, 5, 6. Dzbanki ze Spisza.



5

6

wszystkie te wartości, jakie zostały omówione w pierwszej części niniejszych rozważań. Mamy tu zatem analogiczne słowa ornamentalne, tj. motywy pasowe, ośrodkowe i wypełnienia rytmiczne; mamy te same zasady organizacji, mamy rozczłonowanie powierzchni i związaną z nią grę kontrastów, mamy skromne wprowadzie, ale prawidłowe i często szlachetne zespoły barwne, które opierają się prawie bez wyjątku na zasadzie dominanty (nawet w prostych pasiakach wełnianych mających liczne odmiany możemy znaleźć interesujące układy barwne oparte na tej zasadzie), mamy dalej poczucie „typu” tj. materialnego charakteru formy; oczywiście, że mamy również i poczucie „stylu”, które się wiąże z temperamentem danej grupy etnicznej; wreszcie mamy symbole zdobnicze zrodzone w wyobraźni i przepojone rytmem.

Te symbole, zwłaszcza kwiatowe, świadczą wymownie o sile tradycji w zdobnictwie ludowym. Gdy zważymy, że lud, żyjący na łonie natury ma z pewnością bardzo żywe obrazy pamięciowe różnych kwiatów rosnących przy chatach, na łąkach, wódach i wśród zbóż, to wydaje nam się bardzo dziwne, że w swoim zdobnictwie ten lud ściśle zrośnięty z przyrodą nie usiłuje odtwarzać form tak dobrze mu znanych, ale buduje nowe formy kwiatowe zupełnie niepodobne do tych, jakie wytworzyła przyroda. A gdybyśmy zapytali np. dziewczyny, która takie dziwne kwiaty haftuje, czy wystrzyga z papieru, dlaczego tak robi, to nie otrzymalibyśmy z pewnością żadnego wyjaśnienia; trzeba więc powiedzieć, że jest ona po prostu posłuszna intuicji artystycznej działającej poza sferą jej świadomości indywidualnej.

Wszystko, co było powiedziane o sztuce ornamentальной dawnych epok, da się bez żadnej zmiany zastosować do zdobnictwa ludowego. Dotyczy to naturalnie także owych niedociągnięć, zmań i wypaczeń powstających, jak o tym była mowa, przede wszystkim przez wgrywanie się inicjatywy indywidualnej. Mówiliśmy też o tym, że ta inicjatywa dotyczy przeważnie poszczególnych motywów, podczas gdy organizacja całości określona bywa w zasadzie tradycją.

Omawialiśmy różne czynniki, które tę inicjatywę indywidualną pobudzają; wiemy, że może tu wchodzić w grę opanowanie nowych materiałów, pojawienie się nowej formy sprzętów, albo przejmowanie elementów innego stylu, pochodzących np. ze zdobnictwa innej grupy etnicznej; nie będziemy się więc nad tymi sprawami zatrzymywać, ale pragniemy zwrócić uwagę na jeden czynnik o którym nie było poprzednio mowy, tj. na wpływ sztuki wytworzonej przez warstwy kulturalne na sztukę ludową. Warstwy kulturalne mają



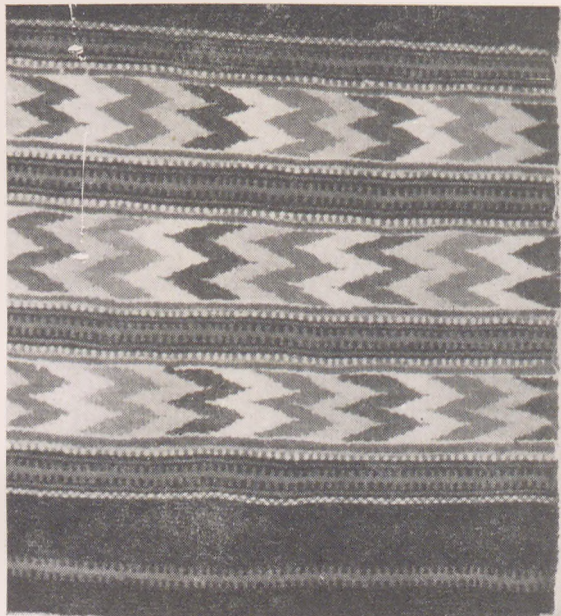
Ryc. 7. Wycinanka.

plastykę obrazową, a obok niej to co nazwałem „dekoracją”, a co w rzeczywistości jest tworem, który się wprowadzie wywodzi z ornamentu, ale ornamentem nie jest, ponieważ nie ma składni ornamentальной, która umożliwia wyrażenie sensu formy użytkowej. Te dekoracje są, jak na to wskazywałem, fantazją malarzy, podczas gdy ornament jest mową rękodzielniczą, która musi być rękodzielniczym miłującym formę, aby się tą mową umieć posługiwać.

Lud, stykając się ze sztuką warstw kulturalnych, która go olśniewała, przenosił podpatrzone formy do własnej sztuki i w ten sposób wprowadzał do niej zamęt. Widzimy np. często w sztuce ludowej elementy dekoracji barokowej. Te elementy rozsadzają zrazu organizację, ale z czasem zostają zasymilowane i bogacą słownictwo podobnie jak wyrazy przejęte z obcego języka. Barok przyswojony przez lud, zostaje sprymityzowany, ale równocześnie staje się nieraz bardziej ornamentální niż barok właściwy. Tak więc przejmowanie form dekoracyjnych nie jest dla sztuki ludowej zabójcze. Bardziej destrukcyjny wpływ ma przejmowanie ze sztuki kulturalnej naturalistycznego malarstwa i wtlaczanie go do zdobnictwa



Ryc. 8. Wycinanka łowicka



Ryc. 9. *Małoruska thanina.*

Ryc. 10. *Kilim ukraiński.*



w miejsce symbolów. Tutaj asymilacja jest właściwie niemożliwa, ponieważ symbol nie może powstać przez przetwarzanie obrazu natury, ale musi się od początku kształtować w sferze wyobraźni w związku z materiałem i narzędziem.

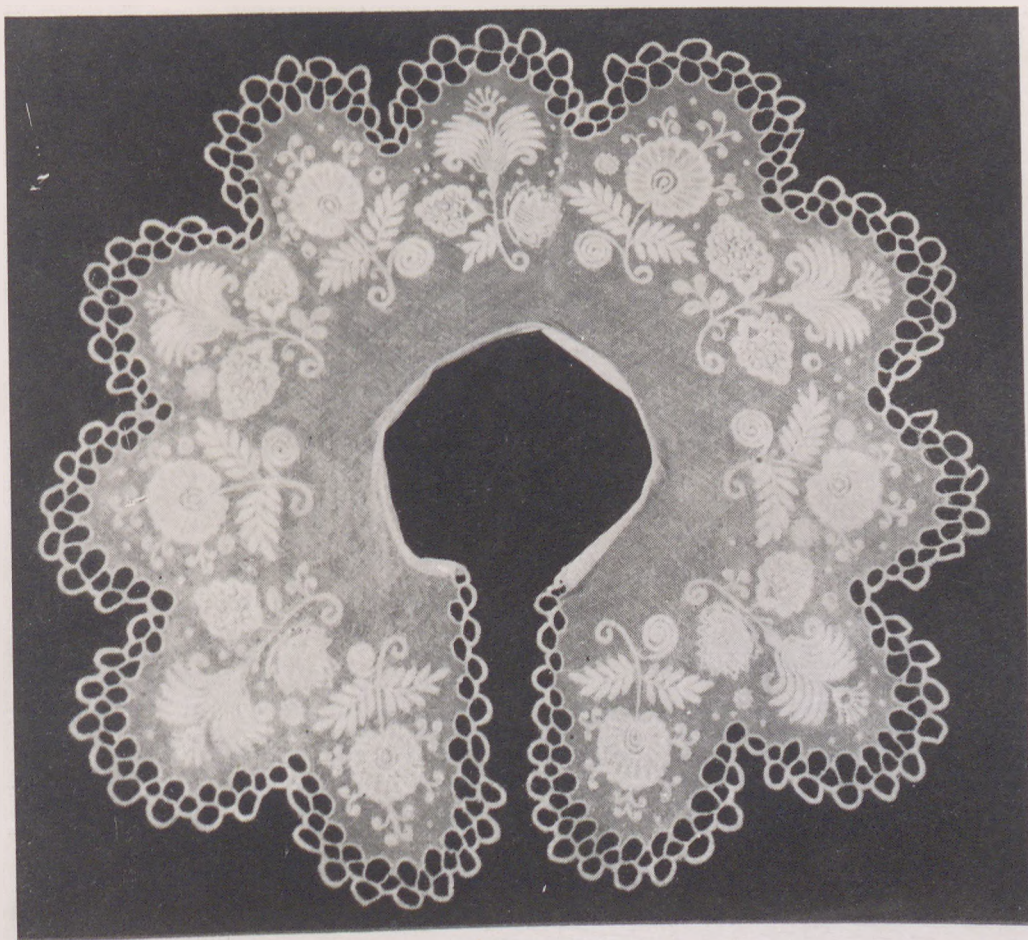
SAMOISTNOŚĆ ZDOBNICZEJ SZTUKI LUDOWEJ.

Czasem spotkać się można z zapatrywaniem, że sztuka ludowa zawdzięcza dużo temu co czerpie ze sztuki kulturalnej. Istotnie, czerpie ona nieraz z tej sztuki pewne elementy, ale najgłębsza jej wartość nie polega zgoła na tych elementach — nie polega w ogóle na żadnych elementach, ale polega głównie na organizacji ornamentalnej, której nie może przejąć ze sztuki kulturalnej, ponieważ ta sztuka nie ma właśnie zgoła tej organizacji i opiera się na zupełnie innych założeniach. Należy tedy stwierdzić, z największym naciskiem, że zdobnicza sztuka ludowa jest sztuką najzupełniej samoistną.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę ciężkie warunki, w jakich znajdował się lud, jeżeli weźmiemy pod uwagę wzmiankowane powyżej czynniki wprowadzające zamęt a częściowo destrukcyjne to uznamy za rzecz zupełnie naturalną, że w zdobnictwie ludowym jest dużo układów bardzo pierwotnych i dużo układów wypaczonych, czy niedojrzałych. Jest to całkiem naturalne; natomiast dziwić się należy, że w tych warunkach, obok tych układów mniej wartościowych pojawiają się stosunkowo dość często układy naprawdę dojrzałe, świetnie zorganizowane i nieraz dziwnie dostojne w wyrazie. Istnienie takich układów wskazuje na to, jak wielkie uzdolnienie tkwią w ludzie i jak potężną siłą jest tradycja w ludowym zdobnictwie.

Takie wytrawne i nieraz bardzo wytworne układy zdobnictwa ludowego znajdziemy najczęściej może w dziale haftów, czemu pragnę poświęcić kilka uwag ogólnych. Mam tu na myśli przede wszystkim ściegowy haft kolorowy, oparty często na ściegach liczonych. Tego haftu nie spotykamy prawie zupełnie w warstwach kulturalnych, które posługiwały się od dawna przede wszystkim haftem malarskim, zazwyczaj cieniowanym, dostosowanym do ujęcia bardziej naturalistycznego. Już w średniowieczu hafciarstwo cechowe zarezerwowało dla siebie tylko ten właśnie haft malarski i pogardało haftem ściegowym jako mniej wartościowym. W epoce gotyku istniał wprowadzić haft ściegowy uprawiany poza cechem, głównie przez klasztory żeńskie, ale w epoce renesansu zaniknął prawie doszczętnie, ponieważ nie odpowiadał naturalistycznym tendencjom ówczesnym.

Ten haft przechował się jednak w zdobnictwie ludowym i wytworzył nieprzebrane bogactwo mo-



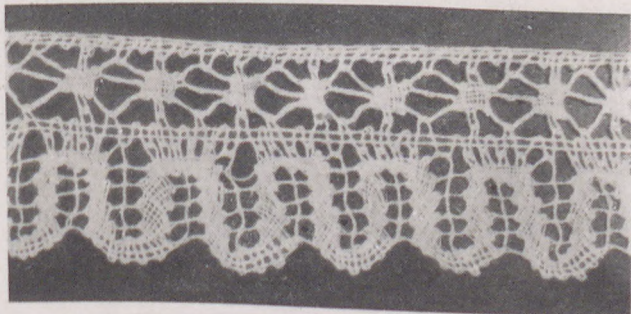
Ryc. 11. Kołnierz krakowski.

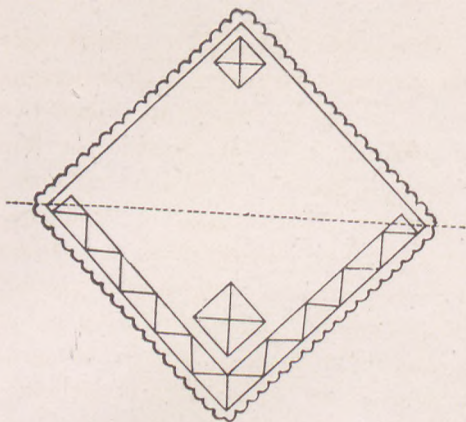
tywów i układów. Pragnę zwrócić uwagę na to, że haft ścięgowy, zwłaszcza o ścięgach liczonych, zrasta się organicznie z tkaniną w stopniu znacznie wyższym niż haft malarski, co ze stanowiska sztuki zdobniczej jest niezmiernie ważne. Równocześnie haft ten z natury rytmiczny wytwarza niejako samorzutnie motywy zdobnicze, przede wszystkim zaś motywy pasowe i wypełnienia rytmiczne, co stanowi dalszą jego cechę niesłychanie dodatnią i ważną. Takich motywów, często bardzo pomysłowych, istnieje w sztuce ludowej nieprzebrane bogactwo i istnieje nieprzebrane bogactwo zestawień mniej lub więcej kontrastowych pełnych ekspresji. Materiał ten ze stanowiska artystycznego bardzo wartościowy czeka na opracowanie, które wykaże z pewnością niezwykle uzdolnienia ludu, niezwykłą umiejętność operowania kontrastami i niezwykle poczucie rytmu.

Najwyższe może osiągnięcia sztuki ludowej przedstawiają stroje, w których dużą rolę odgrywa haft kolorowy, a także i biały. Stroje te należy rozpatrywać jako całość, bo skomponowane są jako całość i dopiero w tej całości ujawnia się w pełni ich logika artystyczna. To ujęcie całości stroju wymyka się jednak rozumowej ana-

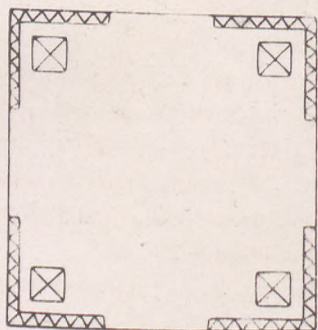
lizie, jak każdy ornament występujący na bryle złożonej, a w tym wypadku na bryle tak złożonej jak ciało ludzkie. Rozumowe opanowanie tego problemu utrudnia i ta okoliczność, że obok logiki ciała ludzkiego przychodzi tu do głosu jeszcze drugi czynnik, a mianowicie krój, który bywa też ornamentalnie zaznaczony. Mamy więc formy zdobnicze, które odnoszą się bezpośrednio do logiki ciała ludzkiego, podkreślając bądź to jego rozcłonowanie (przede wszystkim zasadnicze rozcłonowanie na głowę, klatkę piersiową i miednicę), np. korale i wstążki na szyi, gerdany, koł-

Ryc. 12. Koronka kłochowa. Ukraina.

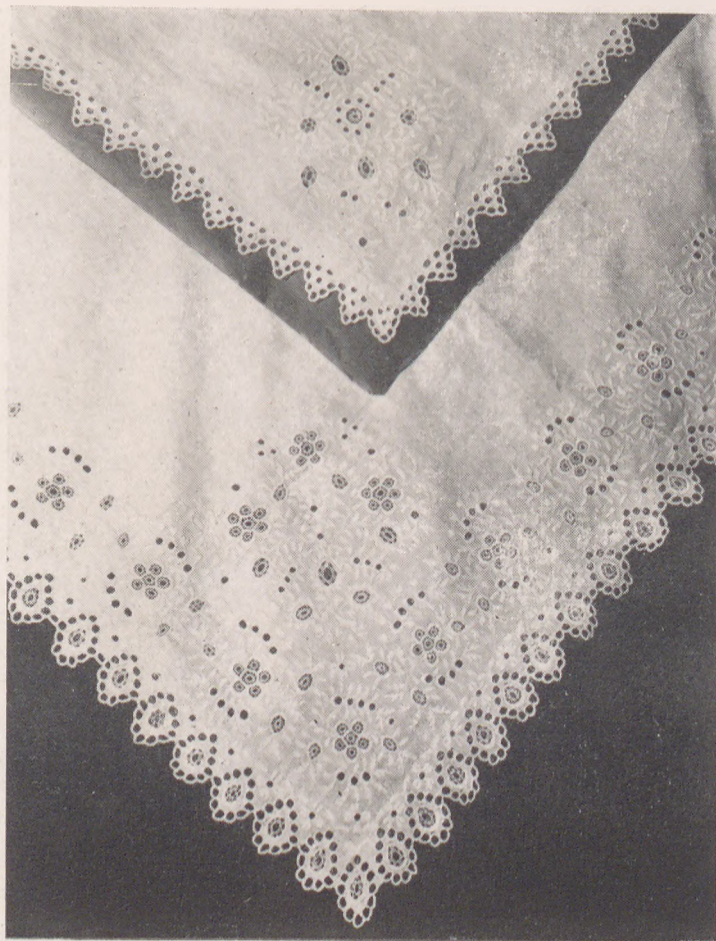




Ryc. 13b Schemat kompozycyjny chustki krakowskiej



Ryc. 14. Schemat kompozycyjny nakrywy na poduszkę



Ryc. 13a. Krakowska chusta czepcowa

nierze, pasy itp., bądź też akcentując silniej albo słabiej poszczególne człony (np. chustki i różne strojne nakrycia głowy, spinki na piersi, wyszywanki na plecach itp.) i mamy formy zdobnicze, które odnoszą się do kroju podkreślając np. szwy, obszewki, kieszenie (parzenica) itp. Ta podwójna logika komplikuje problem i bez tego bardzo nieuchwytny, tak że na razie musimy zrezygnować z rozumowej analizy stroju i zadowolić się samym artystycznym poczuciem.

Łatwiej stosunkowo przychodzi nam analizować poszczególne części stroju, np. samą chustkę, czy samą koszulę, ale wtedy mamy często układy niepełne, które się nieraz nie tłumaczą i mogą robić wrażenie wadliwych. Te układy uzupełniają się jednak wzajemnie i wytwarzają nieraz całość organicznie jednolitą, dziwnie harmonijną i często wytworną, pomimo że są zrealizowane w prostych materiałach. Tą organiczną jednolitością, jaką wyczuwamy — a możnaby też powiedzieć — tym „stylem“ przewyższają niektóre stroje ludowe wszystko, co w tym zakresie stworzyła indywidualna inwencja artystów plastyków.

Na tym zakończymy rozważania ogólne, które

czytelnik może samodzielnie przetrawiać krytycznie, analizując okazy uwidocznione na reprodukcjach. Pozwolę sobie tylko dodać jeszcze krótkie niejako orientacyjne uwagi, które mogą tę pracę ułatwić. Nie potrzeba chyba wyjaśniać, że podane przykłady zaczerpnięte ze słowiańskiej sztuki ludowej nie przedstawiają wcale jakiegoś wyczerpującego kompletu. Zestawienie takiego kompletu jest w ogóle niemożliwe, a kto chce poważnie uświadomić sobie wartości tkwiące w zdobnictwie ludowym, ten musi korzystać z każdej nadającej się sposobności, aby swoje studia pogłębiać i rozszerzać, każdy bowiem okaz może nasuwać nowe myśli, może stać się bodźcem do dalszych spostrzeżeń.

WŁAŚCIWOŚCI ORNAMENTU LUDOWEGO.

Zestawiony materiał ilustracyjny daje pole do rozpatrywania różnych właściwości ornamentu. Zaczniemy od rozpatrywania zagadnienia „typu”, aby zobaczyć jaką rolę odgrywa w sztuce ludowej. Gdy spojrzymy na miskę z Komarna (ryc. 1), to widzimy układ mało efektowny. Rozczłonowanie jest zatarte ponieważ poszczególne części podziału

stykają się prawie i są wypełnione formami nie kontrastującymi ze sobą. Nawiasowo zaznaczę, że ceramiczne zdobnictwo ludowe, zwłaszcza polskie, jest przeważnie skromne. Musimy sobie zdać sprawę z tego, że mamy tu do czynienia z wyrobem masowym. Jeżeli zważymy ponadto, że czerp gliniany jest kruchy i przy użyciu łatwo ulega zniszczeniu, to nie będziemy się dziwili, że w tym dziale mało spotykamy rozwiązań bogatych i wyszukanych. Wartość artystyczna naszej ceramiki ludowej polega głównie na samym kształcie naczyń, na materiale i na artystycznym wyzyskaniu właściwości glazury, która daje pole do stosowania różnych technik zdobniczych. Ta strona techniczna czyli typ odgrywa tu zatem niejako główną rolę.

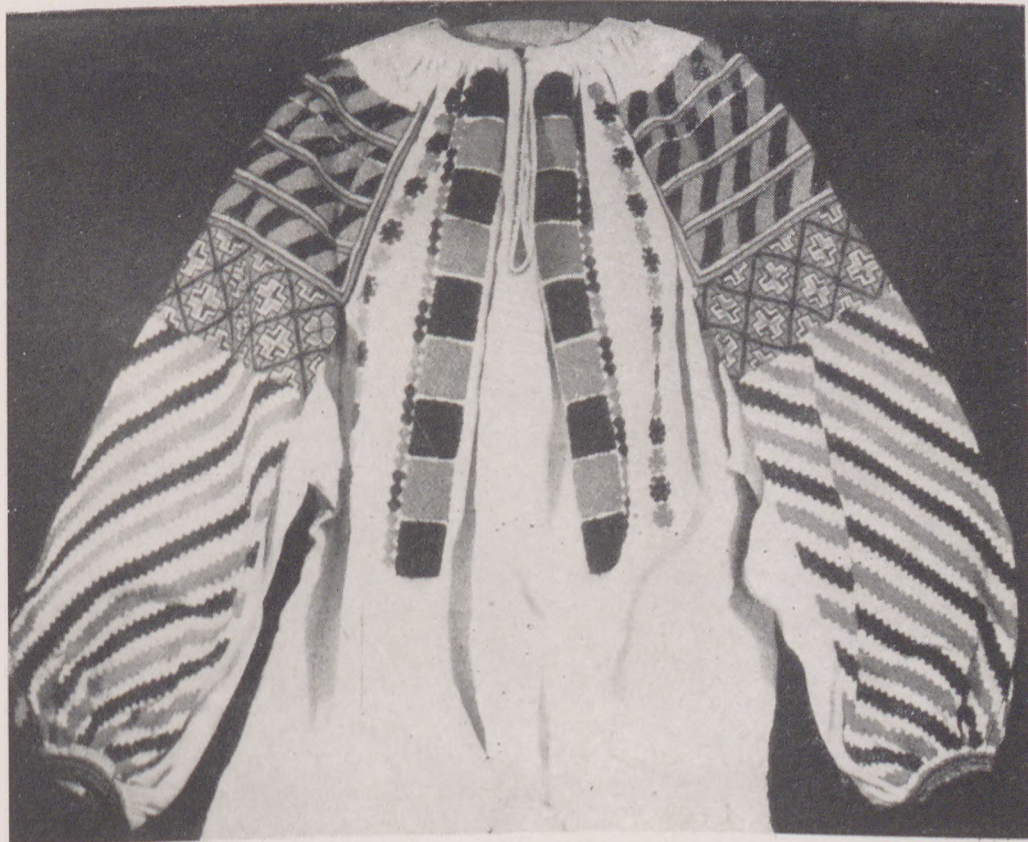
Na misce, o której mowa, występuje silnie typ zdobnictwa pędzlowego, który ma swoisty wyraz. Ten wyraz wyczuwamy najlepiej, gdy tę miskę porównamy z miską z Brzeżan (ryc. 2), gdzie motywy zdobnicze wykonane są różkiem garncarskim. Technika ta, pokrewna technice jakiej używają cukiernicy przy zdobieniu tortów, wytwarza formy o zupełnie innym charakterze, raczej liniowym, chociaż równie dobrze dostosowane do materiału. Tą samą techniką wykonane są ozdoby na dzbankach góralskich (ryc. 3, 4, 5, 6).

Różnica typu występuje jeszcze silniej, gdy zdobnictwo ceramiczne porównamy ze zdobnictwem w jakimś innym materiale. Mamy np. zdobnictwo wycinankowe (ryc. 7, 8), które polega na wystrzyganiu złożonego papieru przy pomocy nożyczek i wytwarza zupełnie swoiste formy o charakterze zdecydowanie płaszczyznowym. Dalej mamy zdobnictwo kilimowe również płaszczyznowe, ale zupełnie inne w wyrazie. Formy są tu wydłużone w kierunku wątku i w zasadzie ograniczone liniami prostymi. Typowy przykład zdobnictwa kilimowego przedstawia okaz uwidoczniiony na ryc. 9, który stanowi przejście od pasiaka (najprostszej tkaniny wielobarwnej) do kilimu. Okaz uwidoczniiony na ryc. 10, utkany techniką gobelinową (tj. bez płochy) ma motywy drobniejsze o miększych konturach.

Jeszcze inny również swoisty charakter ma zdobnictwo koronkowe (ryc. 11); inny znowu biały haft, który widzimy na dwóch okazach, a mianowicie na kołnierzu (ryc. 11) i na chustce krakowskiej (ryc. 13 a, b). W hafcie białym występują najczęściej formy pokrewne nieco pędzlowym oraz dziurki, które urozmaicają wzór.

Haft biały różni się pod względem typu zasadniczo od ściegowego haftu kolorowego, który ma bardzo liczne odmiany. Nakrycie na poduszkę

Ryc. 15. Koszula podolska.



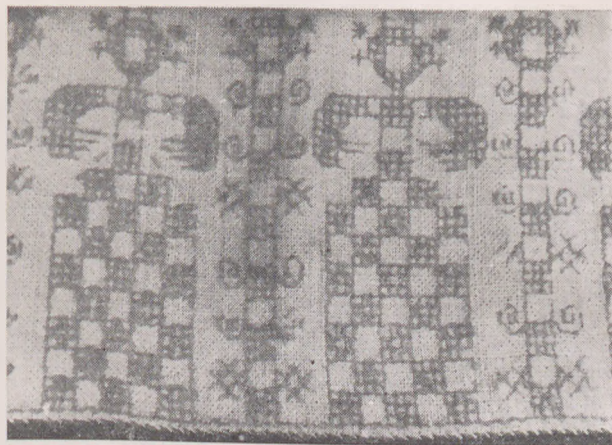


(ryc. 14), koszula podolska (ryc. 15), fartuch witebski (ryc. 16) i ręczniki (ryc. 17, 18 i 19) umożliwiają wycucie typu haftu ścięgowego.

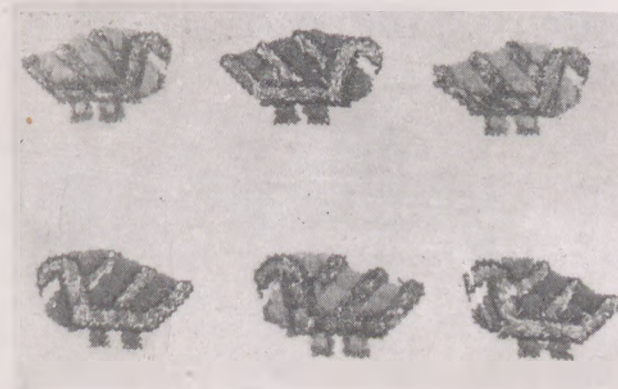
Nietrudno wyczuć, że dzięki tym materialnym, technicznym cechom każda ozdoba zyskuje pewną jednolitość charakteru i wyraża materiał z którego przedmiot jest wykonany. W pewnym znaczeniu można powiedzieć, że takie formy zdobnicze rodzą się z materiału i przyrządu — a wobec tego stosowanie do nich określenia „abstrakcyjny” albo „geometryczny” jest niewłaściwe. Gdy sobie teraz wyobrazimy wnętrze izby wypełnionej takimi przedmiotami, to uderzy nas różnorodność form — uderzy nas ogromne bogactwo uzyskane najprostszyimi środkami — bogactwo, które wcale nie zakłóca jednolitości stylu, ponieważ styl, jak wiemy, opiera się na zupełnie innych czynnikach. To bogactwo nie jest przy tym błichtrem, poślizgą powierzchnią, ale jest prawdą o rzeczach. Tych wartości nie mają malarskie dekoracje renesansowe, czy barokowe, pozbawione rzeczywistego typu nie mówiące nam nic o rzeczach i pomimo swojej zbytkowności jednak w pewnym znaczeniu uboższe. Bo w gruncie rzeczy, prawda życia ma w sobie więcej treści, więcej bogactwa, niż fantazja oderwana od rzeczywistości.

Ze sprawą typu łączy się do pewnego stopnia charakter symbolów. Chociaż bowiem symbole są twórcami wyobraźni, to jednak rękodzielnik kształtuje je bezpośrednio z tych elementów, które narzuca mu materiał i przyrząd. Można nawet powiedzieć, że materiał i przyrząd, z którymi rękodzielnik jest serdecznie zżyty, podsuwają mu pewne możliwości i zapładniają jego wyobraźnię. W każdej technice powstają więc inne symbole (tak, jak w każdej technice powstają inne motywy) i właśnie ten związek, jaki istnieje pomiędzy formą symbolu a techniką, można studiować na zestawionych okazach ludowego zdobnictwa. Można więc porównywać kwiatowo symbole wycinankowe z kwiatowymi symbolami ceramicznymi, z kwiatowymi symbolami, jakie powstają w białym hafcie, dalej z tymi, jakie powstają w hafcie kolorowym. Przykłady takich symbolów hafciarskich widzimy na fartuchu witebskim (ryc. 16), na ręczniku (ryc. 18) i na ilustracjach 21 i 22, gdzie mamy dobry przykład stosowania wypełnień rytmicznych wynikających ze ścięgów.

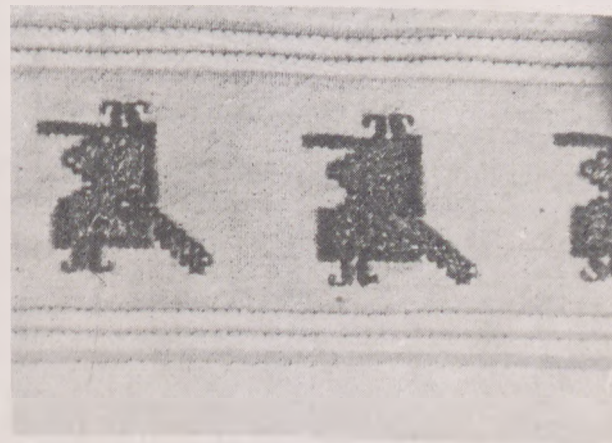
Charakter form wycinankowych możemy studiować na okazach (ryc. 7 i 8). Widzimy, że płaszczyzny bywają tu bogaczone przez naklejanie na sylwecie jednego kwiatka, liścia, czy zwierzęcia — motywów wyciętych z papieru o innym kolorze. Pragnę też zwrócić uwagę na koguta



Ryc. 20. Fartuch witebski.



Ryc. 21. Fragment ludowego haftu rosyjskiego.



Ryc. 22. Fragment ludowego haftu rosyjskiego



Ryc. 23. Klamra z pasa cieszyńskiego.

(ryc. 7), na którego ciele nalepione są formy kwiatowe. Fantazja taka może się wydawać niedorzeczna, ale gdy sobie uprzytomnimy to, o czym w swoim czasie była już mowa, a mianowicie, że symbole są twcami wyobrażeniowymi i że wyobrażenia jako twory myślowe mogą się dowolnie łączyć i przenikać, to fantazja ta stanie się nam zrozumiałą. W danym wypadku przekładając tę fantazję na mowę pojęciową możnaby powiedzieć, np. że kogut jest rozkwiecony kolorowymi piórami.

Gdybyśmy uwzględnili jeszcze inne techniki, jak np. technikę kilimową, (ryc.9), snycerską itd. to stwierdzilibyśmy ogromną różnorodność rozwiązań. Takiego bogactwa form nie wytworzyłyby nawet najbujniejsza wyobraźnia, gdyby nie była zapładniana przez materiał i przyrząd.

BOGACTWO FORM.

Słyszysz się często zdanie, że największe bogactwo form organicznych w ogóle, a kwiatowych w szczególności, wytworzyła przyroda i że przeto na niej należy się wzorować. Istotnie, mamy w przyrodzie nieprzebraną ilość różnych kształtów kwiatowych, ale kształty te zbudowane są w trzech wymiarach i mają logikę przestrzenną a nie płaszczyznową. Chcąc przenieść ich piękno na płaszczyznę trzeba je odtworzyć brylowato; z chwilą zaś, gdy odwzorzymy je płasko jako syl-

wety, zatracają swój sens a nawet rytmiczność odpowiedy — stają się nieprzekonywujące i w gruncie rzeczy ubogie. To samo dotyczy form zwierzęcych. Tak więc piękno i sens kształtu organicznego nie da się odtworzyć w ujęciu płaskim, które obowiązuje w zdobnictwie. A wobec tego dziewczyna wiejska postępuje zupełnie rozumnie, jeżeli haftując kwiaty, tkając je w kilimie, czy wystrzygając w papierze nie odtwarza ich sylwet naturalnych, ale stara się budować formy nowe, któreby w płaskim ujęciu przypominały rytmem i bogactwem te kwiaty, jakie przyroda buduje w trzech wymiarach.

Zagadnienia poruszone dotychczas, a mianowicie: zagadnienie „typu“ i zagadnienie „symbolu“, można stosunkowo łatwo unaocznnić na kilkunastu okazach; znacznie trudniej jest unaocznnić zagadnienie organizacji gdyż jest ono nieuchwytnie, skomplikowane i mało opanowane teoretycznie. Jakie takie naświetlenie tego zagadnienia konkretnymi przykładami wymagałoby bardzo dużej ilości plansz specjalnie dobranych i nie dałoby się pomieścić w ramach jednego artykułu. Wobec tego zmuszony jestem ograniczyć się do kilku zupełnie luźnych uwag, które nie wyjaśniają nawet w najogólniejszych zarysach składni ornamentальной, ale dają pewne pojęcie o jej złożoności. Trudność opanowania tej sprawy wynika przede wszyst-

kim stąd, że układ ornamentalny, dążący z natury swojej do wyrażenia sensu formy, musi w całej pełni uwzględniać stronę użytkową przedmiotu a wobec tego musi swoją budowę, swoje rozczłonowanie dostosować do jego przeznaczenia. Jest więc zrozumiałe, że prostych i regularnych układów spotykamy mało.

Przykład takiego prostego i regularnego układu przedstawia klamra do pasa (ryc. 23). Mamy tu jeden motyw ośrodkowy reprezentowany przez symbol roślinny i jeden motyw pasowy jako obrzeżenie. Mówiłem w swoim czasie, że biegunowe sprzężenie tych dwóch jakościowo różnych tworów zdobniczych porównać można ze zdaniem, w którym występuje również biegunowe sprzężenie rzeczownika jako podmiotu i czasownika jako orzeczenia.

Z tą klamrą porównać można torbę huculską (ryc. 24). Tutaj jednak główny nacisk położony został na obrzeżenie, które składa się jakby z szeregu prostych motywów pasowych, wykonanych w metalu, okalających skromny stosunkowo motyw środkowy.

Przeciwstawia się jej kolista wycinanka (ryc. 7), w której mamy właściwie tylko bogato rozbudowany motyw ośrodkowy a obrzeżenie reprezentowane jest jedynie ząbkowato wyciętym papierem (które na reprodukcji na białym tle słabo się zaznacza). Można by powiedzieć, że o ile w torbie huculskiej wielokrotne obrzeżenie podkreśla silnie kształt przedmiotu, o tyle tutaj kształt nie domaga się podkreślenia, ponieważ jest dowolny i wystarczy jeżeli sam symbol przez szczelne wypełnienie ten kształt zaznacza. Toteż nie można dwóm pozostałym wycinankom robić zarzutu z tego, że obrzeżenie nie jest niczym podkreślone.

Trochę bardziej rozwinięty pod względem składni ornamentalnej układ przedstawia kłim (ryc. 10). Motyw główny reprezentuje tu wieniec okalający dwa ptaszki. Zaznaczę mimochodem, że umieszczenie dwóch ptaszków, wprowadzone prawdopodobnie dla uzyskania symetrii, której jeden ptak dać nie może, osłabia spoistość tej formy głównej. Resztę powierzchni wypełniają mniej więcej równomiernie gałązki kwiatowe, cięższe na osi kłimu a lżejsze po bokach. Szlak wytworzony jest przez kwiatowe motywy pasowe o rytmie falistym zamykające górny i dolny brzeg prostokąta. Te motywy ujęto w gładkie pasy, które stanowią najbardziej techniczną formę w tkactwie kilimowym a w tym wypadku użyte są dobrze dla odcięcia szlaku od motywów wypełniających płaszczyznę, co zawsze jest bardzo pożądane ponieważ podkreśla zasadnicze rozczłonkowanie. Brak szlaków bocznych wyjaśnić można tym, że przy technice kilimowej

motywy pasowe biegnące wzdłuż wątku wypływają bezpośrednio z techniki, podczas gdy motywy pasowe biegnące wzdłuż osnowy są trudniejsze do wykonania. Mamy tu więc pewne odchylenie od podstawowego schematu, które ma jednak swe uzasadnienie w technice kilimowej.

Większe odchylenie od tego schematu przedstawia ręcznik haftowany (ryc. 18). Forma główna, reprezentowana przez bogaty symbol kwiatowy, nie jest umieszczona na środku ręcznika, ale na zwisającym końcu, podobnie jak w pasach polskich czy perskich. Takie przesunięcie tłumaczy się samo przez się. Szlak dolny jest złożony z trzech motywów, z których górny kontrastuje bardzo silnie z głównym motywem kwiatowym, co, jak zaznaczyłem, jest bardzo pożądane. Szlaki boczne biegnące po obu stronach formy głównej są bardzo wąskie, dlatego aby forma główna mogła się bogato rozwinać na płaszczyźnie ręcznika niezbyt szerokiej. Toteż ponad formą główną szlaki się rozszerzają i bogacą.

Inne rozwiązanie przedstawia kołnierz ozdobiony białym haftem (ryc. 11). Nie ma tu oczywiście formy głównej, ponieważ nie ma na nią po prostu miejsca. Tą formą główną jest właściwie głowa, która kołnierz podkreśla i odcina od klatki piersiowej. Jeżeli w ten sposób spojrzymy na kołnierz, to jego organizację zdobniczą musimy uznać za zupełnie prawidłową. Mamy tu wypełnienie wytworzone z szeregu symbolów kwiatowych odgrywających rolę motywów ośrodkowych i zamknięcie — silnie kontrastujące z tymi symbolami, wytworzone z samych kółek.

WPŁYW PRZEDMIOTU NA UKŁAD MOTYWÓW

Bardzo charakterystyczny przykład odchylenia się układu od zasadniczego schematu pod wpływem sensu użytkowego przedmiotu, przedstawia haftowana chustka na głowę (ryc. 13a). Gdy roz-



Ryc. 24. Torba huculska



Ryc. 25, 26. Prochownice

łożymy tę chustkę, to stwierdzimy zupełny brak motywu głównego na środku kwadratowej płaszczyzny. Mamy natomiast dwa ośrodkowe motywy kwiatowe umieszczone w dwóch przeciwległych narożnika. Zadziwić nas może i to, że jeden z nich jest większy i bogatszy a drugi mniejszy i skromniejszy. Poza tym zadziwić nas musi ten fakt, że szlak biegnący wzdłuż dwóch boków stykających się w narożniku o bogatszym motywie jest szeroki i składa się z motywu kwiatowego i ząbkowanego obrzeżenia. Na dwóch pozostałych bokach występuje tylko to ząbkowane obrzeżenie. Kompozycję tą ilustruje szkic schematyczny układu (ryc. 13 b).

To daleko idące odchylenie wyjaśnia się zupełnie, gdy uwzględnimy stronę użytkową przedmiotu, tj. gdy sobie zdamy sprawę z tego, że chustkę tę składa się wzdłuż przekątnej (zaznaczonej na szkicu linią kropkowaną, i zawiązuje się na głowie w taki sposób, że dwa narożniki wypełnione motywami zwisają na plecy; — przyczym bogatszy narożnik jest na wierzchu a skromniejszy pod spodem. Ten przykład ilustruje dobrze, jak powstają odchylenia od podstawowego schematu kompozycyjnego, które musimy uznać za zupełnie uzasadnione a przeto prawidłowe.

Równie interesujący ale trudniejszy przykład odchylenia przedstawia ozdobione haftem kolorowym nakrycie na poduszkę. Pomimo że nakrycie to oglądamy rozłożone na poduszce, środek płaszczyzny jest pusty i podobnie jak w chustce brak jest motywu głównego. Mamy natomiast cztery równorzędne motywy ośrodkowe w narożnikach. Poza tym zaskakuje nas i to, dziwne zjawisko, że szlak przerwany jest na środku wszystkich czterech boków prostokąta. Ten układ całości ilustruje szkic schematyczny (ryc. 14).

Wyjaśnienia tego układu należy może szukać w tym, że to nakrycie, chociaż jest tylko nakryciem a nie poszewką, pragnie wyrazić sens poduszki, że zatem motywy są tak rozłożone, jak to odpowiadałoby poduszce na której spoczywa głowa. Gdy sobie wyobrazimy głowę spoczywającą na poduszce, to zrozumiemy że haft pod głową byłby najzupełniej niepożądany — i niepożądane byłyby również szlaki haftowane na środku boków, gdzie spoczywa szyja.

Dotychczasowe przykłady ilustrują, na jakich drogach powstają uzasadnione odchylenia od schematu, które są nie zaprzeczeniem tego schematu, ale jego metamorfozą. Ponieważ taka metamorfoza dokonuje się pod wpływem potrzeb ży-

ciowych, przeto nadaje układowi swoisty wyraz -- a jak wiemy chodzi właśnie o to, aby układ wyrażał sens formy, na której występuje.

Istnieją jednak także inne odchylenia. Istnieją mianowicie i takie wypadki, kiedy z tych czy innych względów nie czujemy potrzeby podkreślenia kształtu płaszczyzny i zadawaliśmy się rytmicznym, względnie kolorystycznym jej ożywieniem. Takie układy wyrażają nie tylko sens poszczególnych przedmiotów, ile nastroj całego wnętrza. Jako przykład takiego rozwiązania może służyć kilimek uwidoczniiony na ryc. 9. Nie ma tu formy głównej i nie ma obrzeżenia. Cała powierzchnia jest wypełniona pasami z których jedne są gładkie, a inne rozbite na plamy różnobarwne.

Takie układy nie są właściwie pełnymi ornamentami, chociaż są rozczłonowane. Mogą się one składać z samych motywów pasowych, albo z samych motywów ośrodkowych, albo wreszcie z kombinacji motywów pasowych i ośrodkowych. Charakteryzują się one tym, że wypełniają całą płaszczyznę równomiernym rytmem, nie wyróżniając żadnych punktów ani linii. Można by je uważać za rozwinięcie wypełnień rytmicznych, od których różnią się tym, że składają się z oddzielnych motywów, podczas gdy wypełnienia rytmiczne polegają na rytmicznym układzie samych elementów.

Na zakończenie pragnę jeszcze poświęcić kilka zupełnie luźnych uwag układom ornamentalnym występującym na bryłach. Nie mogę tej sprawy rozwijać szerzej, ponieważ mamy tu do czynienia ze zjawiskami znacznie bardziej skomplikowanymi, których wyjaśnienie wymagałoby specjalnych rozważań teoretycznych, przekraczających ramy artykułu. Sprawę tę komplikuje choćby już ta okoliczność, że na bryle może wystąpić kilka pełnych ornamentów, które muszą się organicznie ze sobą

zrastać w nową jedność niejako wyższego rzędu. Tak np. na prostym pudełku mamy pięć prostokątów (jeżeli pominiemy spód) a każdy z tych prostokątów może być wypełniony innym ornamentem. Wszystkie te pięć ornamentów powinny wyrażać tę samą bryłę a przeto muszą się ze sobą organicznie wiązać.

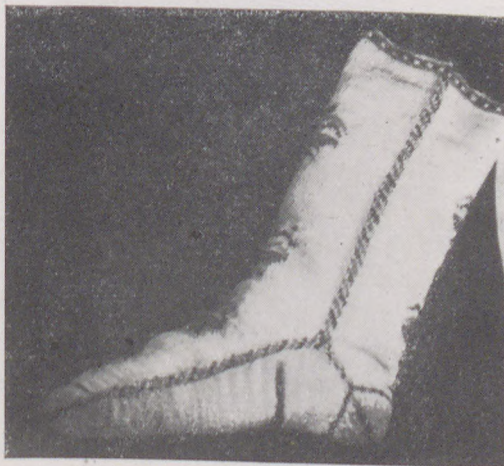
Gdy patrzymy na prochownicę uwidocznioną na ryc. 25, to widzimy u góry i u dołu motywy obrzeżające, silnie kontrastujące z wypełnieniem. Na środku widzimy bogaty motyw ośrodkowy dopełniony innymi formami. Cały ten układ jest zamknięty również z obu boków innymi motywami pasowymi. Druga prochownica (ryc. 26) ma również obrzeżenie od dołu i od góry, ale nie ma motywu głównego. Cała powierzchnia wypełniona jest równomiernie swobodnym układem roślinnym. Taka kompozycja znajduje swoje uzasadnienie w tym, że bryła jest nieregularna i ma kształt ze stanowiska użytkowego raczej przypadkowy. Wyrażenie więc tego kształtu nie jest wcale konieczne.

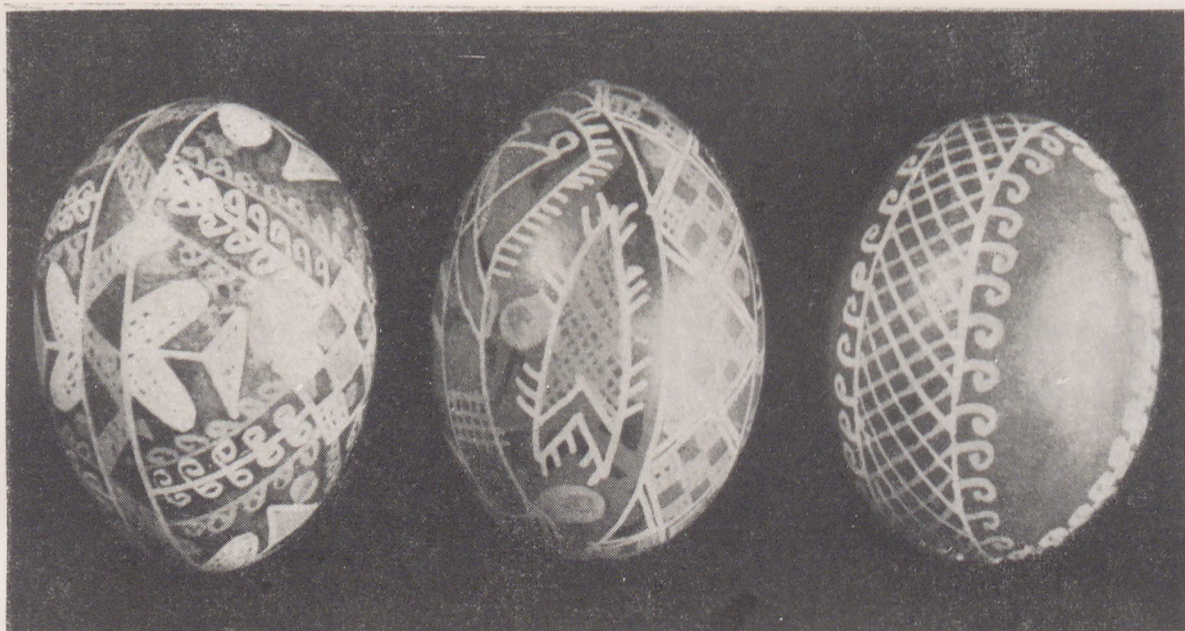
Układ na misce ozdobionej techniką różkową (ryc. 2) polega na bardzo prostym rozczłonowaniu narzuconym przez samą formę. Główny nacisk położony jest na brzeg miski; mamy tu pas wypełniony dwoma formami silnie skontrastowanymi, obrzeżony liniami. Podobne motywy podkreślają środek miski.

Układ na misce ozdobionej techniką pędzlową (ryc. 1) jest jak to już zaznaczyłem mętny, o zatarłym rozczłonowaniu a przytym ubogi i nie ożywiony żadnym kontrastem.

Interesujące rozwiązanie przedstawiają skarpetki serbskie (ryc. 27, 28). Mamy tu rozczłonowanie dość oryginalne, którego nie będę omawiał. Wskażę tylko, że łączy się ono ściśle z użytkowaniem i dlatego jest przekonujące i wymowne.

Ryc. 27 i 28. Skarpety serbskie.





Ryc. 29, 30, 31. *Pisanki wielkanocne*

Dzbanki góralskie (ryc. 3, 4, 5, 6) mają rozczłonowanie bardzo proste. Widzimy tu silne zamknięcie od dołu i od góry a na pozostałej powierzchni mamy cztery różne ujęcia. Na dzbanku (ryc. 3) całą powierzchnię wypełniają różne pionowe motywy pasowe, które już samym swoim kierunkiem kontrastują silnie z motywami obrzeżenia górnego i dolnego, podkreślając równocześnie wysmukłość formy. Na dzbanku (ryc. 6) mamy również pionowe linijne motywy pasowe pomiędzy którymi występują kontrastujące z nimi układy ośrodkowe złożone z kropek. Na dzbanku (ryc. 4) mamy dużo wolnego tła na którym występuje silnie motyw pasowy tym

razem poziomy. Ostatni dzbanek (ryc. 5), ozdobiony jest jednym motywem kwiatowym umieszczonym na przeciwko uszka, a więc po tej stronie, która stanowi jego fasadę. Taka koncepcja nie podkreśla właściwie kształtu dzbanka, i służy tylko jako ozdoba, na którą patrzymy, gdy dzbanek stoi na półce.

Poza czterema omówionymi spotykamy tu jeszcze różne inne rozwiązania nie zawsze pod względem organizacji przekonywujące, co zdaje się wskazywać na silne wgrywanie się inwencji indywidualnej nie dość przez tradycję przetrawionej.

Ryc. 32, 33, 34. *Pisanki wielkanocne*



Pozostają jeszcze do omówienia pisanki ozdobione techniką batikową, która daje formy linijne charakterystyczne tym, że rysunek występuje jasno na ciemnym tle. Pragnę zwrócić uwagę na to, że przy pisankach nie mamy do czynienia z formą użytkową; układy nie mogą więc dążyć do wyrażenia sensu użytkowego i mogą co najwyżej wyrażać geometryczny kształt jajka, bądź jako formy stojącej, — i wtedy podkreślają oś jajka (ryc. 29, 30, 31) bądź jako formy leżącej na talerzu (ryc. 32). Poza tym spotykamy układy zupełnie dowolne, w których manifestuje się często zamiłowanie do form obrotowych. Należy więc powiedzieć, że to są raczej igraszki zdobnicze, w których nie należy się doszukiwać zbytniej logiki; a pomimo to układy te opierają się prawie zawsze na zdecydowanym, czasem nawet bardzo pomysłowym rozcłonowaniu. Zasada rozcłonowania tkwi tak silnie w tradycyjnym zdobnictwie ludu, że dziewczyna wiejska rozpoczyna zawsze od podziału powierzchni i dopiero na tym podziale buduje układ zdobniczy. Fakt ten uważam za bardzo znamienity i nie trudno stwierdzić, że ludzie wyrosli na współczesnej kulturze plastycznej, która odrzuciła ornament, nie mają poczucia rozcłonowania i gdy usiłują ozdobić jajko, to zaczynają z reguły od szukania ciekawych motywów a nie od szukania ciekawych podziałów.

Na tym zakończymy nasze rozważania, które nie rozwiązują zagadnienia zdobnictwa ludowego, ale wykazują na konkretnych przykładach głęboką logikę artystyczną, jaka się poprzez różne niedociągnięcia, zmacenia, czy wypaczenia manifestuje w kompozycji ornamentalnej.

Sprawy kontrastów nie omówiłem oddzielnie, ponieważ wskazywałem tu i ówdzie na rolę jaką odgrywa kontrast w układzie zdobniczym. Pragnę jeszcze tylko zwrócić uwagę na haftowaną koszulę podolską (ryc. 15), gdzie na rękawach występują bardzo śmiało i bardzo umiejętnie zestawione kontrasty motywów o charakterze wypełnień rytmicznych. Dzięki tym kontrastom osiągnięto tu układ niezwykle bogaty przy użyciu bardzo skromnych środków.

Te nieliczne przykłady, jakieśmy rozpatrzyli na tle uwag ogólnych nie dają oczywiście obrazu twórczości ludowej, ale pozwalają się zorientować w podstawowych założeniach ludowej sztuki zdobniczej. Każdy, kto wyczuje głębokie wartości tej sztuki, musi je podziwiać tym szczerzej, że ta sztuka jest dla naszej obecnej twórczości prawie nie-

dostępna. Współczesny artysta, który próbuje poważnie uprawiać zdobnictwo, jeżeli jest uczciwy, bezstronny i krytyczny musi przyznać, że to, co w tym zakresie zdoła stworzyć, nie dorównuje temu, co stworzyli ci bezimienni ludzie nieuwazający się za artystów. Tajemnica twórczości ludowej polega głównie na tym, jakieśmy to wielokrotnie zaznaczali, że twórczość ta wyrasta na podłożu specyficznego „poczucia kolektywnego“ do którego my, ludzie zintelektualizowani mało mamy dostępu. Ta intuicja twórcza grupy umożliwiła powołania do życia kształtów o głębokiej logice artystycznej, którą z trudem usiłujemy opanować rozumowo.

Dzisiaj ta sztuka traci już swoją żywotność i nie można wątpić w to, że w niedalekiej przyszłości zamarze zupełnie. Jeżeli zdamy sobie sprawę z tego, że tkwią w niej wartości niezastąpione, to zrozumiemy, jak bardzo powinniśmy ją szanować i z jakim pietyzmem powinniśmy ją zbierać i przechowywać. To kolekcjonowanie jest tym bardziej pożądane, że nie wiemy czy sztuka ta nie odegra jeszcze jakiejś roli w przyszłości. Nie wiemy, czy nie okaże się kiedyś punktem wyjścia dla jakieś nowej zupełnie twórczości, np. dla twórczości zdobniczej dostosowanej do produkcji maszynowej. Skoro bowiem maszyna jest dalszym etapem rozwojowym narzędzia, jakim posługuje się rękodzielnik, to może i zdobnictwo dostosowane do maszyny da się wyprowadzić z tego zdobnictwa, które było dostosowane do pracy rękodzielniczej. Nie jest też wykluczone, że mowa ornamentalna okaże się kiedyś cennym materiałem do studiów nad psychologią twórczości kolektywu — o ile się znajdą ludzie, którzy nie ograniczą się jedynie do estetycznego przeżywania tej mowy, ale potrafią ją przełożyć na mowę pojęciową. Jeżeli ludzie umieją z pisma odczytywać charakter poszczególnego człowieka, to może znajdą się też kiedyś ludzie, którzy z ornamentu, jako manifestacji twórczości kolektywnej potrafią odczytywać charakter poszczególnych grup etnicznych. Bardzo ciekawe mogłoby się też okazać studia porównawcze nad organizacją ornamentalną w zestawieniu z organizacją melodii ludowej w ramach poszczególnych grup etnicznych. Aby jednak takie rzeczy stały się możliwe, trzeba by najpierw tę organizację w pełni teoretycznie opanować, a do tego jest jeszcze bardzo daleko, ponieważ dotychczas opanowane zostało głównie tylko słownictwo zdobnicze.

Кустарю не чуждо творчество: он глубоко ощущает смысл творимой им формы, ибо эта форма точно приспособлена к потребностям жизни, целеустремленна и прекрасна своей утилитарной логикой. Поэтому-то в народном декоративном искусстве таятся все те ценности, о которых упоминалось в первой части статьи. Все, что было сказано об орнаментальном искусстве минувших эпох, относится и к народному декоративному искусству. При освоении кустарем декоративных элементов исторических стилей неизбежно происходит их примитивизация; однако натуралистическая живопись не поддается освоению.

Народное декоративное искусство вполне самостоятельно; лучшим доказательством этого являются эффектные сплетения вышивок, особенно же цветных вышивок, основанных на считанных строчках. К величайшим достижениям народного декоративного искусства пужно отнести наряды, каковые следует рассматривать как одно целое, в котором декоративные формы соответствуют логике строения челове-

ческого тела и логике кроя, что осложняет вопрос анализа наряда.

При помощи помещаемого иллюстрационного материала (рис. 1 — 32) сделана попытка разобраться в особенностях народного орнамента, проследить богатство его форм и влияние предмета на расположение мотивов и выяснить основы расчленения. Эта попытка анализа утверждает нас в том, что источниками высокой художественной ценности народного декоративного искусства являются своеобразное коллективное ощущение и групповая творческая интуиция. Нужно коллекционировать это искусство и окружить его заботливым вниманием, ибо оно может сыграть большую культурную роль. Оно может стать исходным пунктом для декоративного творчества, приспособленного к машинному производству, так как машина является дальнейшим этапом развития орудий кустаря. Язык орнамента может послужить ценным материалом для изучения психологии коллективного творчества и широко поставленных проблем сравнительной этнографии.

DE L'ART DECORATIF POPULAIRE.

L'artiste populaire crée et ressent profondément le sens de la forme qu'il crée, car cette forme est étroitement liée aux nécessités de la vie, conforme au but et belle dans sa logique pratique. Toutes ces valeurs sont ancrées dans l'art décoratif populaire, comme cela a été décrit dans la première partie de cet article. Tout ce qui a été dit sur l'art décoratif des époques passées, se rapporte aussi à l'art décoratif populaire. Les éléments décoratifs des styles historiques dont l'artiste populaire se sert, deviennent primitifs. La peinture naturaliste, au contraire, ne se laisse pas adapter.

L'art décoratif populaire est complètement indépendant comme le prouvent par exemple les motifs exquis de broderies, avant tout dans la broderie en couleurs, basée sur le point de croix. Les meilleurs réalisations, atteintes par l'art décoratif populaire, sont les costumes, qu'il faut regarder comme un ensemble où la forme décorative correspond à la structure logique du corps humain et à la coupe, ce qui rend le

problème de l'analyse du costume plus compliqué.

Sur les illustrations présentées (des. 1 — 32), on démontre un essai d'analyse des traits caractéristiques de l'ornementation populaire, ainsi que les richesses des formes influencées par l'objet dans la composition des motifs et dans les principes de leur répartition. Cet essai d'analyse, nous amène à conclure, que la haute valeur artistique de l'art décoratif croît sur la base spécifique du sentiment collectiviste et sur l'intuition du groupe créateur. Il faut faire collection des oeuvres de cet art, le protéger, car il peut jouer un rôle important dans la culture.

Il peut être le point de départ des oeuvres d'art décoratif appliqué à la production fabriquée, car la fabrication est l'étape suivante des outils de l'artisan.

L'expression de l'ornementation peut représenter un précieux document d'études sur la psychologie de l'oeuvre créatrice de la collectivité et sur les études largement esquissées de comparaisons ethnographiques.

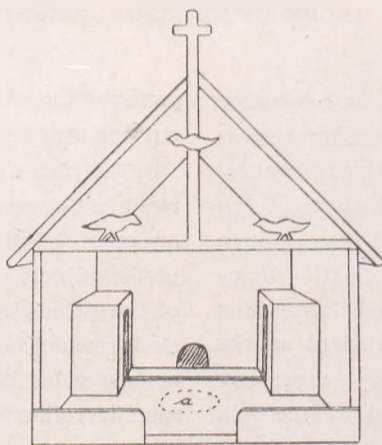
A handicraftsman from the people is a creative artist who, because the form he is creating corresponds strictly to need and is purposeful and beautiful in its usefulness, understands the very spirit of the meaning of the form he is creating. All these values, discussed in the first part of the article, exist, therefore, in the folk ornamentation described. Everything that apply to the ornamental art of ancient epochs applies also to folk ornamentation. The decorative elements of the historic styles followed by the folk handicraftsmen come out in primitive form: but the naturalistic painting cannot be assimilated.

Ornamental folk art, the best examples of which are the exquisite embroidery sets, notably coloured embroidery, based on counted stitches, is absolutely independent. The highest achievements in folk ornamentation are the costumes, which should be discussed as a whole, but the analysis of which is complicated by the fact that the ornamental forms corres-

pond to the structure of the human body and the cutter's art.

The plates herewith (1 — 32) illustrate an experiment in the analysis of the characteristics of the folk ornament, of the richness of its forms, of the influence of the subject on the arrangement of the motifs, and of the principles of section. This experimental analysis leads us to affirm that in folk ornamentation, high artistic value develops against the background of the specific collective feeling and creative intuition of a group. Such art must be safeguarded and collectivised because it can play a serious part in the culture of the future. Since the machine is but a step in the development of the handicraftsman's tools, such art can act as the starting point for creative ornamentation mechanically produced.

Fashion in ornamentation may provide valuable material for collective and broad research into the psychology of creativeness.



Ryc. 1. Rysunek perspektywiczny szopki z Dąbrówek wg. szkicu A. Jaworczaka „a” miejsce gdzie ustawiony był żłódek

SZOPKA Z SIETESZY W POWIECIE PRZEWORSKIM

ROMAN REINFUSS

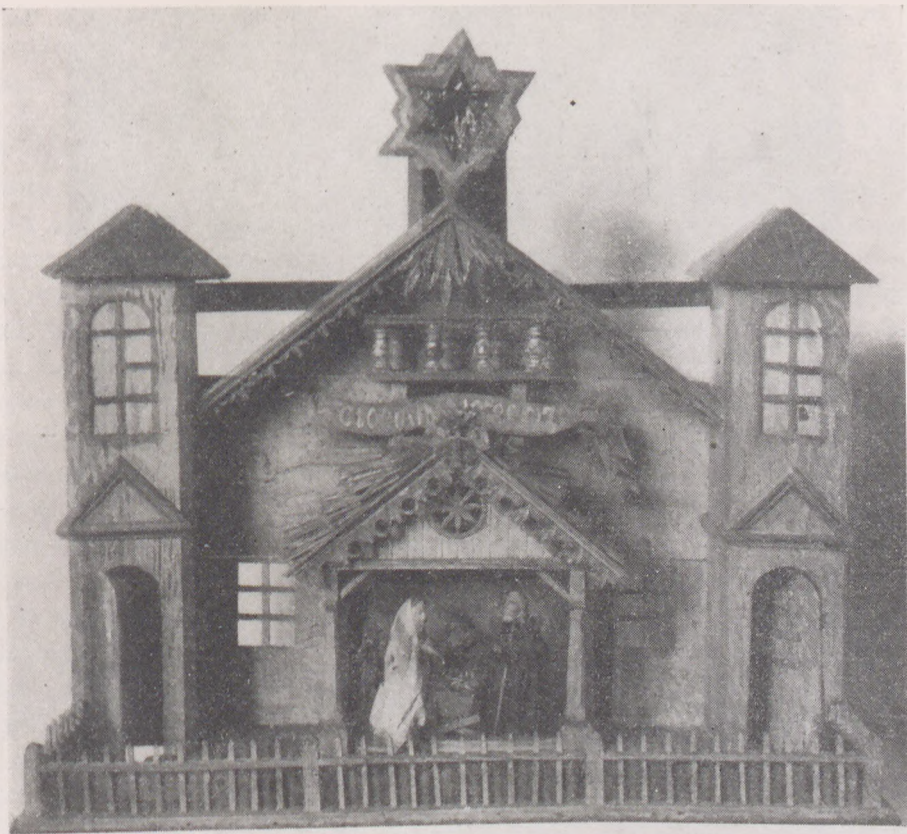
W XXI tomie Ludu z r. 1932 opublikował A. Jaworczak interesujący opis szopki ze wsi Dąbrówek, położonej w powiecie łańcuckim¹⁾. W artykule tym podany jest przebieg przedstawienia szopkowego, konstrukcja szopki i lalek, oraz teksty pieśni śpiewanych przy tej okazji. W bieżącym roku w związku z badaniami prowadzonymi w sąsiednim powiecie przeworskim, udało mi się wejść w posiadanie materiałów do przedstawienia szopkowego granego w Sieteszy, wsi oddalonej od Dąbrówek o 15 km w kierunku południowo-wschodnim.

Ze względu na to, że nowe materiały częściowo uzupełniają a częściowo rozszerzają wiadomości o szopce, podane przez Jaworczaka, uważam, iż będzie rzeczą pożyteczną i ten drugi opis opublikować.

Jak wynika ze szkiców i notatek Jaworczaka szopka z Dąbrówek stanowi niewielki budynek o wym. 60 × 60 × 40 cm, nakryty dachem dwuspadowym, pozbawionym ściany frontowej. Wew-

nątrz w rogach znajdują się po jednej, z każdej strony, dwie niewysokie budki (niezbyt szczęśliwie nazwane przez Jaworczaka „wieżami”), w których, zwrócone na przeciw siebie, umieszczone są drzwi. W podłodze szopki wycięta jest szpara, biegnąca między jedną budką a drugą, kończąca się po obydwu stronach szerszymi otworami, służącymi do wkładania lalek. Żłódek wraz z otaczającymi go figurkami znajduje się mniej więcej w środku scenki między poruszającymi się z tyłu kukiełkami a widownią. Ten właśnie sposób rozplanowania sceny jest największą osobliwością szopki z Dąbrówek, gdyż zwykle żłódek umieszczony bywa w głębi, zaś figurki ruchome na przodzie, od strony widzów.

Szopka z Sieteszy, przedstawiona na ryc. 2, różni się od wyżej opisaną w sposób bardzo istotny. Budynek jej składa się z niszy nakrytej daszkiem dwuspadowym, zamknięty po bokach dwoma wieżami. Krawędzie daszku obiega ażurowa listwa, u góry zaś w trójkącie szczytowym



Ryc. 2. Szopka z Sieteszy.

znajduje się rzeźbiona w drzewie ozdoba, przypominająca pęk wachlarzowato rozchodzących się ku dołowi promieni. U dołu w środku niszy umieszczona jest przybudówka, stanowiąca właściwą stajenkę betlejemską. Nakryta jest ona dachem słomianym, również dwuspadowym, z trójkątną ścianą szczytową, w której wycięta jest 8-promienna rozeta. Krawędzie daszka zdobią wycinane listwy. Ponad daszkiem stajenki biegnie zrobiona z deski szarfa z napisem: „GLORIA IN AKCESS IZ DO“, a nad nią rodzaj ganeczku z balustradą, składającą się z 4 toczonych filarków. Po obu stronach stajenki w tylnej ścianie wycięte są proste okna, przez które kukielkarz obserwuje przebieg przedstawienia.

Wieże, stanowiące boczne ściany niszy posiadają podstawę kwadratową, są jednopiętrowe, nakryte niskimi daszkami ostrosłupowymi, gdzie dawniej tkwiły chorągiewki. W dolnej kondygnacji wież w ścianie zwróconej ku widzowi znajdują się drzwi, górą łukowate, przez które wysuwają się lalki. Nad drzwiami, wykonane z profilowanej

deseczki, naklejone są trójkątne gzymsy, zaś ponad nimi widnieją otwory okien podklejone od spodu kolorową, niebieską bibułą, skąd przedostaje się światło o umieszczonych wewnątrz wieży świeczek.

Nad górnym daszkiem szopki znajduje się na pionowej desce sześcioramienna gwiazda, wykonana w formie pudełka ze ścianą frontową wyklejoną czerwonym celofanem. Wewnątrz gwiazdy w czasie przedstawienia pali się świeczka.

Opisana tu budowla wysoka na 95 cm, posiada podstawę o wymiarach 100×40 cm, w której wycięta jest wzdłuż przedniej krawędzi szpara z odgałęzieniami, wiodącymi do drzwi obu wież i w kierunku stajenki. Służy ona do poruszania kukielkami. Na trzech bokach podstawy ustawiony jest drewniany parkan o dosyć rzadkich sztachetach, od wewnątrz zalepionych czerwoną bibułą, aby nie były widoczne patyki, na których poruszają się kukielki.

Powierzchnia szopki pomalowana jest jasnoniebieską farbą olejną, dachy i deska podtrzymu-



Ryc. 3. Postać króla jadącego na wielbłądzie.

jąca gwiazdę na czerwono, gzymsy, listwy przy daszkach i okna są złocone, zaś filarki na ganeczku i napis (GLORIA etc) srebrne.

Wewnątrz stajenki ustawiony jest żłóbek, w którym była rzeźbiona z drzewa postać Dzieciątka (dziś brak), po bokach zaś żłóbka rzeźbione z drzewa i odziane w ubiory ze szmatek stoją Matka Boska i św. Józef, a koło nich, tylko nieco w tyle rzeźby drewniane wołu i osła.

Poza wymienionymi wyżej figurkami zgromadzonymi w stajence należy do szopki 31 ruchomych kukiełek, na które składają się: postacie Trzech Króli, diabeł, śmierć, Cygan z niedźwie-

dziem (ryc. 4), dziadek (ryc. 5), pasterz, 2 muzykantów, 2 chłopców z cepami, 2 Żydów, żołnierz, Węgier z olejkami, Hiszpan, Niemiec, Holender, Litwin, Rusin, „łacinnik“, 9 postaci kobiecych w tym czarownica z maślnicą do robienia masła i 2 luźne figurki zwierzęce, przedstawiające owcę i psa. Kukiełki wykonane są zasadniczo z drzewa. Głowa, korpus i patyk do podnoszenia stanowią jedną całość. Ręce (z drutu) są u przeważnej części figurek nieruchome. Pewne tylko lalki, jak np. czarownica, diabeł, Cygan, muzykant mogą poruszać rękami dzięki połączeniu z dodatkowym drutem, który

szopkarz pociąga w odpowiednich momentach. Takie samo urządzenie umożliwia paru lalkom poruszanie głową. U czarownicy głowa umieszczona jest na strunie luźno przewleczonej przez otwór w korpusie. Z chwilą gdy szopkarz wypuści z ręki strunę głowa spada, dzięki czemu może być odegrana scena, w której śmierć ścina czarownicy głowę przy pomocy kosy.

Poszczególne figurki ubrane są w szaty wykonane z materii, kawałków futra i filcu. Pewne postacie męskie jak: żołnierz, młócający chłop i jeden z muzykantów mają czapki rzeźbione w drzewie i pomalowane farbą olejną. W kukiełkach męskich wykonawca figurek starał się przy pomocy odpowiedniego kostiumu podkreślić charakter poszczególnych postaci, ich przynależność zawodową, czy narodową. I tak np. Trzej Królowie ubrani są w szaty orientalne z „bogatymi“ płaszczami, spadającymi z ramion, na głowach mają korony lub „mitry“ (ryc. 3), chłopci odziani są w długie parciane koszule przepasane pasem, kamizelki bez rękawów, na głowach zaś noszą krakowskie rogatywki lub okrągłe magierki, Żydzi mają sobolowe czapy i długie czarne chałaty. Dużą też uwagę przywiązywano do zaopatrzenia figurek w odpowiednie atrybuty. Pasterz trzyma w ręce długą u góry zakrzywioną laskę, jaką widzimy u pasterzy biblijnych, dziad dźwiga worek, Węgier ma flaszkę z olejkami, Cygan kij, którym pogania niedźwiedzia, muzykanci instrumenty. Wśród postaci kobiecych nie widać tak wielkiej różnorodności. Odziane są one w zwykłe ubiory wiejskie, jedne w gorsetach i spódnicach

z naszywanymi tasiemkami, inne w ubrania zimowe z chustkami zakreconymi dookoła szyi. Stroje te są potraktowane dosyć konwencjonalnie i nie uwzględniają charakteru regionalnego poszczególnych postaci. Od reszty odbiega jedynie figurka czarownicy, posiadająca ruchome ręce i głowę, a jako atrybut maślnicę, w której robi masło.

Serię figurek zamykają postacie zwierząt. Wymienić tu należy osła i wołu, stojących w stajence, konia, wielbłąda i słonia, na których jadą Trzej Królowie, owcę, psa, niedźwiedzia. Figurki te wykonane są z drzewa, jedynie niedźwiedź posiada tułów pokryty futrem (ryc. 4).

Rozpatrując kukiełki z Sieteszy od strony artystycznej zwrócić musimy uwagę przede wszystkim na głowy, w których wykonanie włożył artysta niewątpliwie najwięcej wysiłku. Mimo właściwego dla ludowej rzeźby schematyzmu w traktowaniu pewnych szczegółów twarzy w wielu figurkach przebija się stosunkowo duża doza realizmu, co w efekcie zarówno wśród kukiełek kobiecych jak i męskich, daje galerię typów pełnych wyrazu i między sobą dosyć silnie zróżnicowanych. Dążenie do indywidualnego opracowywania poszczególnych twarzy najwidoczniejsze jest wśród postaci kobiecych, gdzie wyrazu nie można zmieniać przez środki tak proste jak domalowanie wąsów czy brody. Widzimy więc wśród omawianych tu figurek kobiecych twarze okrągłe o pełnych policzkach (ryc. 6), inne znów owalne lub wydłużone (ryc. 7); łuki nadoczołowe są raz silniej zaznaczone, innym razem prawie niewi-

Ryc. 4. Cygan z niedźwiedziem.



Ryc. 5. Dziad i pasterz z szopki w Sieteszy.





Ryc. 6. Główka kobieca.



Ryc. 7. Główka kobieca.



Ryc. 8. Główka żołnierza



Ryc. 9. Główka grajka.

doczne; nosy krótkie szerokie, odcięte od czoła, lub długie, stanowiące przedłużenie kości czołowej. W niektórych twarzach uwidocznione są wydatne kości policzkowe, w innych uderza pewien prognatyzm. Jeszcze bogatszą galerię typów dał rzeźbiarz w serii kukiełek męskich. (Ryc. 8 — 13). Pewne z nich jak np. żołnierz lub jeden z grajków posiadają twarze tak indywidualne w wyrazie, że można by je wziąć niemal, za szkice portretowe.

Owych kilkadziesiąt figurek do szopki o twarzach potraktowanych w sposób realistyczny, ze świadczą tendencją do podkreślania cech indywidualnych, wywołuje mimowoli pewien sceptycyzm w ocenie typizacji, jako jednego z najważniejszych kryteriów, odróżniających ludową plastykę figuralną od nie ludowej. Nikt nie zaprzeczy, że omawiane tu kukiełki są bezwzględnie „ludowe“, niemniej w bogatej galerii, przedstawiającej różne narodowości i zawody, trudno byłoby dopatrywać się typizacji w traktowaniu postaci. Niekiedy zjawia się ona tam dopiero, gdzie rzeźbiarz daje figurki postaci biblijnych, jak np. postaci Trzech Króli, z których dwaj posiadają twarze prawie identyczne (ryc. 14). Przyczyna leży być może w tym, że artysta mógł się tu posłużyć jakimś obrazkiem dewocyjnym, który narzucił mu wzór gotowy. Że wykonanie figurek poprzedził autor pewnymi studiami świadczy o tym duża wierność z jaką odtwarza postaci egzotycznych zwierząt np. słonia czy wielbłąda. Zwierząt tych rzeźbiarz niewątpliwie nie znał z autopsji, w przeciwnym razie słon nie byłby mniejszy od wielbłąda, konia, czy nawet psa.

Podczas gdy w szopce z Dąbrówek figurki są zasadniczo nieme, szopka z Sieteszy posiada tekst, zresztą zaczerpnięty bez zmian z drukowanej kantyczki).

Zespół chodzący z szopką składa się z dziada, Żyda, dwóch „ministrów“ (ministrantów — pomocników), ubranych w wojskowe czapki kościuszkowskie i pasy wykonane z papieru, oraz drewniane szable, kukiełkarza, poruszającego lalkami, wreszcie kapeli. Zadaniem Żyda jest wyszukiwanie domów, w których mogłoby być odegrane przedstawienie. Kiedy Żyd wytarguje już wstęp do chałupy idzie dziad i składa życzenia świąteczne, winszując gospodarstwu szczęścia, by „wszystko dobrze się chowało i w polu udawało“, zaś pannom lub chłopcom rychłego ożenku i dobrej partii. Przy życzeniach prosi dziad o miejsce dla szopki, która z całym korowodem wchodzi do izby przygotowanej już na odegranie widowiska. „Ministrańcia“ niosą szopkę i ustawiają w kącie izby, by obsługa kukiełek była niewidoczna. Przy zaświeconych w szopce światłach „mini-

strańcia“ wraz z kapelą śpiewają kolendę, zaczynając się od słów. „Zaświeciła jasna gwiazda w obłoku, w obłoku...” a następnie kolendę“

„Do nóg Twoich się zbliżamy...”“.

W tym czasie zjawiają się kukiełki, które przy akompaniamencie muzyki i śpiewu odbywają swoje charakterystyczne tańce i oddają ukłony. Zgodnie z tekstem kantyczki defilują przed złóbkim pasterze (Franek, Stach, Kuba), a po nich Mazur, Rusin, Litwin, Węgrzyn, Niemiec, „Holenderczyk“, Włoch, Hiszpan, Francuz, Cygan, Żyd i „Łacinnik“, z których każdy wygłasza krótkie przemówienie okraszone paru słowami zaczerpniętymi ze „swego“ języka lub ich parodią¹⁾.

W pewnym momencie pojawia się na scenie czarownica, z przeciwnej strony wychodzi śmierć i ścina jej głowę. Po zniknięciu śmierci diabeł porywa czarownicę i wynosi. Scena ta jest niema. Na zakończenie korowodu zjawiają się postacie Trzech Króli, podczas gdy szopkarze śpiewają pieśń:

„Królowie jadą z wielką paradą,
A gdzie? gdzie!
Ze wschodu słońca
Szukają końca
Zbawienia...”“.

Po występach kukiełek wychodzi na front ukryty za szopką dziad i zaczyna w sposób humorystyczny wywodzić swoje żale, mające na celu wyjednanie wśród widzów możliwie największych datków. Po otrzymaniu owej rzekomej jałmużny, żegna się dużym drewnianym krzyżem uwiązany na końcu długiego różańca z kasztanów (zamiast paciorków) i zaczyna się modlić, wygłaszając parodię pacierza:

„W imię ojca i syna, Kaśka i Maryna, wieczne odpoczywanie w stodole na sianie. Umarła mi baba wczora, nie była wiele chora, poszedłem do księdza, proszę o pokropienie a on mi wynajduje wielkie zahańbienie i mówi mi ty głupi chłopie pochowaj sobie babę w przykopie. Biorę na wózek ciągnę z kościoła aż mi pot ciecze z czoła. Jedzie pan — co słyszać chłopie — chamie, a na wieki wieków ament, a bieda panie jak się człowiek koniem stanie. Umarła mi baba wczoraj, nie była wiele chora, poszedłem do księdza, proszę o pokropienie a on mi wynajduje wielkie zahańbienie i mówi ty głupi chłopie pochowaj se babe w przykopie. Zrobię bal nazapraszam na bal trochę księży, panów i chłopów, jest tu was trochę księży, panów i chłopów, a jesteście gorsi od ruskich popów, a jak się nie poprawicie to jeszcze jedno tako babe zjecie.

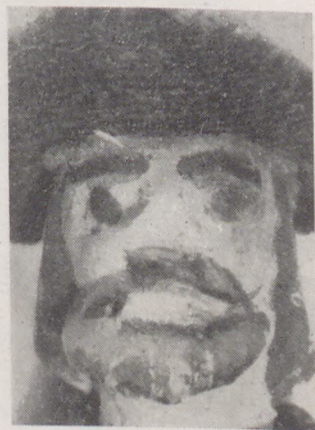
Wyłoz organista na wieżo i patrzy czy kogo



Ryc. 10. Główka męska.



Ryc. 11. Główka męska



Ryc. 12. Główka męska.



Ryc. 13. Główka męska.



Ryc. 14. Trzej Królowie z Szopki z Sieteszy.

nie wiezo, oj wiezo, wiezo umarłego, bardzo pana bogatego, jeszcze panu nie dzwonili a już pana diabli wzięli. Wieczne odpoczywanie w stodole na sianie a światłość wiekuisto niech im kamieniami świsto.

Kaśka goło, Maciek goły, ścigały się do stodoly. Kaśka na piec, Maciek za nio wywalili kasze z banio, a jo siedział na lipie i wywołotem na nich wszystkie ślipie“.

Do tego „pacierza“ wplata dziad aktualne dowcipy pod adresem słuchaczy, a odchodząc mówi: „Niech będzie pochwalony, który stworzył świat zielony, za kogo to sie mom modlić? czy za te duszyczki co umarli, żeby byli zdrowe? czy za te duszyczki co ciała potrzebują?“

Na tym kończy się przedstawienie szopki.

Podany wyżej opis z Sieteszy jest dla nas interesujący z kilku względów. Zgodnie z tym, co przed szeregiem lat napisał Jaworczak, a co w zupełności potwierdziły dzisiejsze badania, szopka, jako marionetkowy teatrzyk o treści przedstawienia, jasełkowego jest w okolicach Łańcuta zasadniczo nieznana. Zarówno szopka z Dąbrówki, publikowana przez Jaworczaka, jak i opisana tu szopka z Sieteszy, są zjawiskami dosyć przypadkowymi, młodymi, wprowadzonymi pod wpływem lektury w postaci kantyczek. W Sieteszy zainaugurował szopkę Jan Ulman, którą sam ją zbudował ok. r. 1900 i wystrugał lalki, zebrał zespół i wyreżyserował całe widowisko. Mimo, że zasadnicza treść przedstawienia jest pochodzenia obcego,

zaczepnięta z odpustowego druku dewocyjnego, całość nie jest pozbawiona elementów tradycyjnych. Już sam zespół, składający się z żywego „dziada“, „Żyda“ i dwóch „ministrów“ przebranych w stroje niby wojskowe, stanowi resztkę z zespołów kolędniczych, które w okresie świąt Bożego Narodzenia obchodziły wieś z „Herodem“, odgrywając krótkie przedstawienia jasełkowe. Z tradycyjnego repertuaru owych „Herodów“ przedostały się pewne elementy do tekstów wygłaszanych przez szopkarzy. Dotyczy to przede wszystkim wesołych intermediiów, w których występuje dziad lub Żyd.

Humorystyczna trawestacja pacierza wygłaszana przez dziada jest tego klasycznym przykładem. Parodiowanie modlitw i innych czynności związanych z religią nie należy w kulturze ludowej do rzadkości. Przypomnijmy sobie chociażby ów tak często po wsiach słyszany sposób żegnania się: „W imię Ojca, kijem ojca, matkę laską, dzieci trzaską“. Utwory tego rodzaju oddawna były przez etnografów zbierane i opracowywane¹⁾. W parodii pacierza z Sieteszy jest jednak pewien rys specyficzny, wymagający podkreślenia, jest to mianowicie satyra na stosunki społeczne, w której uwypukla się z jednej strony charakterystyczny dualizm w sposobie traktowania ubogich i bogatych przy udzielaniu posług religijnych, z drugiej zaś uwidacznia się klasowa, antagonistyczna postawa biednego chłopca w stosunku do księży, panów i chłopów (oczywiście tych najbogatszych we wsi).

PRZYPISY

¹⁾ Al. Jaworczak: Szopka w Dąbrówkach, pow. Łańcut, Lud XXI, 1931.

²⁾ Tytułu i miejsca wydania kantyczki, której posiadany egzemplarz pozbawiony jest karty tytułowej, mimo starannych poszukiwań nie udało mi się ustalić. Jest to mała książeczka o formacie podłużnym 152 × 111 mm posiadającej na stronie 11 wydrukowaną kolendę, zaczynającą się od słów: „Anieli w niebie śpiewają..”

³⁾ np. Włoch: Divo monsiore nostro grand amore, A portaso un belpiastro, Delimoni Macaroni, Siderlata, efratata, Combelini biszkoptini, Period bombini.

⁴⁾ W. Kosiński: Parodie i żarty w rzeczach religijnych.

Mater, antrop. arch. i etnograf. T. XI.

S. Gonet: Przedrzeźnianie pacierza, Lud X 220.

Fotografie wykonał Roman Reinfuss.



Ryc. 15 Składana skrzynka do przenoszenia kukiełek.

КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР В СЕТЕШЕ, ПРЖЕВОРСКОГО УЕЗДА

В селе Сетеша, в рождественские дни, дано было марионеточное представление религиозного характера на фане Рождества Христова. Здание театра представлено на рис. 2. Вырезанные из дерева и одетые в тряпичные одежды куклы выглядят довольно реалистично, что, главным образом, проявляется в способе трак-

товки лиц, представляющих большое разнообразие типов (рис. 4 — 13).

В текст, почерпнутый из молитвенников, включены также пародные мотивы и, между прочим, пародия на молитву, представляющая бедолагу мужика, которому из-за его бедности было отказано в похоронах его умершей жены.

LES MARIONETTES DE SIETESZA DANS LE DISTRICT DE PRZEWORSK.

Dans le village de Sietesza, dans la période de Noël, on a donné une représentation de marionettes, sur le thème religieux de la Naissance du Christ. Le bâtiment du petit théâtre est représenté par le des. No. 2. Les poupées sont en bois et habillées par des chiffons' ce qui les rend assez réalistes.

Cela se voit spécialement dans la manière de

traiter les visages, ce qui enrichit l'assortiment des types (dess. 4 — 13).

Au texte, tiré des imprimés religieux distribués à la kermesse, sont entremêlés des textes populaires, comme p. ex. la parodie de la prière, d'un pauvre paysan, qui exprime son triste sort, car on refuse de lui enterrer sa femme.

A PUPPET-SHOW AT SIETESZA IN THE DISTRICT OF PRZEWORSK.

In the village Sietesza. there was performed during the Christmas holidays a puppet-show of a religious character based on the birth of Christ. The theatre hall is shown in plate 2.

The puppets were of wood and dressed in rag costumes; their realistic character is especially

notable in the manner of making the faces, which are most varied in type (plates 4 — 13). With the text, taken from a devotional tract, are intermixed popular peasant themes including a parody of a prayer, which describes the fate of a peasant, who cannot bury his dead wife because he has not sufficient money.

RZEZBIARZE LUDOWI NA KUJAWACH



Ryc. 1. *Matka Boska Słepka* wyk. J. Centkowski fot. A. Czarnecki, Muzeum Miejskie w Toruniu.

MARIA ZNAMIEROWSKA - PRÜFFEROWA

Prawdziwą rewelację w dziedzinie współczesnej plastyki ludowej stanowią prace JANA CENTKOWSKIEGO, który wykazuje ogromne możliwości twórcze. Jan Centkowski urodzony we Włocławku dn. 20.I.1913 r., a obecnie mieszkający w Nieszawie jest wnukiem robotnika, pracującego niegdyś w warzelnii soli w Ciechocinku, a synem piekarza z Włocławka. Miał ciężkie, sieroce dzieciństwo. Siedem lat chodził do szkoły początkowej, gdzie uczono go m. in. robić warzącychwie i inne drobne przedmioty. Pasał krowy u obcych ludzi i kilkakrotnie zapadał na zdrowiu.

Służył w wojsku i w czasie wojny dostał się do niewoli, był ranny, krótko był w Oświęcimiu.

Z domu wyniósł Centkowski pamięć pracy rzeźbiarskiej ojca, który wyrzeźbił jedną Matkę Boską Słepką. Brat artysty Leonard, wojskowy, rysował i malował portrety.

Samotnik, skupiony, żyjący intensywnym życiem wewnętrznym, Jan Centkowski zaczął rzeźbić dopiero, gdy miał 24 lata. O pobudkach, które go skłoniły do zajęcia się rzeźbą około roku 1937 mówi: „myślałem, że będzie wojna i że trzeba będzie jakąś pamiątkę zostawić po sobie“. Rzeźby jego wiążą się z przeżyciami wewnętrznymi, z jego wizjami i poczuciem niedoli „chciałem zrobić, żeby to stało się — dla swojej pomocy“ mówi.

W poczuciu skromności tłumaczy się: „bo nie mam fachu, a o drzewo najłatwiej i nie mam narzędzi do szewstwa, a drzewo jak się zepsuje, to wezmę inny kawałek“.

Rzeźby swoje robi Centkowski z gruszy, jabłoni, orzecha i lipy. Ostatnio „dla próby“ użył topoli, sądząc, że szybciej pracę wykona. Jako narzędzia używa małego nożyka, dłutka zaś od niedawna, jedynie do wykonania korony. Upřednio rysuje ołówkiem twarz i ornament na płasz-



Ryc. 2. Jan Centkowski Fot. Maria Znamierowska-Prufferowa.

czu. W swoim życiu wyrzeźbił zaledwie około siedmiu postaci. Tematyka jego prac obraca się dotychczas wyłącznie w tradycyjnym kręgu religijnym. Postaci rzezb to przede wszystkim Matka Boska Skępska; raz jeden wyrzeźbił Chrystusa Ukrzyżowanego i Matkę Boską Piekarską.

Wzory czerpie on z rzezb widzianych w kościele i w kapliczkach przydrożnych, z obrazków i innych dewocjonalii. W stosunku do J. Centkowskiego jesteśmy w tej wyjątkowej sytuacji, że możemy kolejno przeszedź jego twórczość poczynając od drugiej rzeźby, jaką wykonał w swoim życiu. Jest nią Matka Boska Skępska, zrobiona z orzecha w stożkowatej bryle i dwustopniowym cokole (ryc. 1). Postać ta znacznie odbiega od tradycyjnych form. Rzeźbiarz potraktował ją anaturalistycznie, modelując pozbawioną włosów głowę z wyraźnymi uszami, szerokim nosem i wypukłymi oczyma, sprawiającą niesamowite wrażenie.

Rzeźbę tę robił Centkowski pasąc krowę w pobliżu wysoko na drzewie umieszczonej figury świętego. Sam też tłumaczy tę twarz mówiąc: „to jest Matka Boska Skępska robiona, ale rysy świętego Antoniego co w tym ogrodzie jest. Twarz strugałem z twarzy św. Antoniego — podszedłem bliżej i się przyglądałem“.

Postać ta o frontalnym układzie symetrycznym jest prawie pozbawiona linii ramion. Złożone dłonie zdające się wyrastać bezpośrednio z piersi, wymodelowane zostały jako dwudzielną wypukłość, na której palce zaznaczył artysta za pomocą kilku wrębów. U dołu na płaszczu półksiężyc.

Strona dekoracyjna sprowadza się przede wszystkim do wyłobień i karbów zdobiących koronę. Zwarte modelowanie bryły zdradza rzeźbiarskie zacięcie, zdolność do syntezy, umiejętność wydobywania plastyki oraz zdolność swoistego rozwiązywania problemu uproszczeń.

Trzecia rzeźba jaką wykonał w swoim życiu jest również Matka Boska Skępska z drzewa orzechowego, w rysach, w wypukłych oczach na płaskiej twarzy zdradzająca pewne podobieństwo do poprzedniej (ryc. 5). W rzeźbie tej przypominającej drewniane bożki, uderza dysproporcjonalna głowa, stanowiąca wraz z koroną prawie połowę całej postaci, a mogąca być przykładem akcentu hiperbolicznego powszechnie znanego w ludowych rzeźbach słowiańskich. Nos w kształcie stożka rozciągniętego wzdłużnie, szerokie usta. Głowa osadzona na szerokiej szyi, włosy w lokach zasłaniających skronie, spuszcza się na szyję. Ręce i płaszcz z półksiężcem zaznaczone podobnie, jak w rzeźbie poprzedniej. Strona dekoracyjna wyraża się w bogatym żłobkowaniu przedniej części wysokiej korony, przybywa tu jeszcze motyw kwiatu o 5—8 płatkach, rozmieszczonych na ramionach korony. Kwiaty bławatków zdobią piersi. Poniżej, z lekko wypukłego serca z krzyżem, rozchodzą się promienie. Nowy również element dekoracyjny pojawia się w postaci wyrzeźbanej koronki, zdobiącej kołnierz płaszcza.

Cała postać robi też niesamowite wrażenie kamienną powagą swego głęboko ludzkiego wyrazu.

Czwarta jego praca, to częściowo polichromowana rzeźba Matki Boskiej Skępskiej wykonana z jabłoni (ryc. 7). Tu po raz pierwszy zastosował dłutko.

Rzeźbę tę cechuje duża okrągła głowa z szeroką twarzą i trójkątnym podbródkiem, z dwoma pasmami włosów, rozdzielonych nad czołem. Nowy element dekoracyjny stanowią zaznaczone żłobkowaniem, przyciemnione włosy, dalej płaszcz spływający w fałdach, którego przód od góry do dołu zdobi rytmicznie biegnący ornament w postaci płaskorzeźby z rombów i prostokątów, występujących również na kołnierzu płaszcza. Z tyłu trzy fałdy, ozdobione rytym ornamentem falistym. Twarz pomalowana: usta i policzki — ceglasto, żrenice — niebiesko, brwi — czarno.

Rzeźbę tę cechuje swobodne traktowanie bryły, harmonia i prostota.

Piąta z kolei rzeźba to Chrystus Ukrzyżowany, również wykonany z jabłoni. Sam przyznaje, iż wzór do tej rzeźby wziął z pamięci Chrystusa, widzianego w roku 1937 w katedrze we Włocławku, trochę też spoglądał „na pasyjke“ aluminiową. Rzeźba ta sprawiała mu trudności, to

też dolna część postaci została lepiej wymodelowana oraz bardziej syntetycznie potraktowana niż górna, z którą, jak sam przyznaje borykał się i wielokrotnie przerabiał „u Chrystusa kilka razy twarz była zestrugiwana, bo nie było tego charakteru męki Chrystusa“.

Szóstą pracą był różaniec wyrzeźbiony z tarniny, a następną, siódmą, Matka Boska Piekarska z drewna orzechowego (ryc. 8). Cała postać niesłychanie rzeźbiarska zdaje się w sposób naturalny wyrastać z pnia drewna. Zwarta, monumentalna bryła kloca szlachetnie wymodelowana, przemawia potęgą syntetycznego ujęcia, jakąś kamienną i surową powagą. Stara twarz Matki Boskiej przypomina postać mnicha średniowiecznego. Po raz pierwszy wprowadza tu artysta trudną postać małego Jezusa na rękę trzymającego książkę, z dłonią odwróconą ku górze. Postać Jezusa znakomicie skomponowana, doskonała w ruchu, zdradza nowe jeszcze możliwości kształtowania bryły.

Występuje też nowy element dekoracyjny w postaci dwudzielnej, dookołnym ornamentem zdobionej korony oraz sztywnych fałdów szaty, spływającej do stóp Jezusa, który z profilu przypomina chińską figurynkę.

Sugestywne wrażenie ogromnie potęguje znakomite dobranie drewna, którego jasne słoje tworzą jak gdyby szal, spływający na plecy Matki Boskiej, zaś ciemny słój na ramionach Jezusa i na lewej części korony zamyka kompozycję, podkreślając egzotyzm postaci oraz nadając jej szczególne walory kolorystyczne.

Ósma z kolei rzeźba to znowu Matka Boska Skępska, wybitnie różniąca się od poprzednich (ryc. 6). Postać cała o symetrycznym układzie skomponowana w stożku, smukła z małą kształtną głową na cienkiej, wyniosłej szyi, wyrastająca z ramion, których górna część stanowi płaską powierzchnię. Owal młodej twarzy, zakończony ostrym podbródkiem, czoło, skronie i uszy odsłonięte, szerokie łuki brwi nad spuszczoneymi powiekami. Włosy zaznaczone rytmicznie łamaną linią karwów, nadają tej postaci cechy współczesnej sylwetki kobiecej, do której jak sam przyznaje, chciał upodobnić rzeźbę.

Nowy element dekoracyjny występuje tu w postaci bogatej ornamentyki płaszcza, rozdzielonego na wzdłużne pola, kolejno płaskie i wypukłe, gęsto wypełnione rytmicznym ornamentem geometrycznym wklęsłym i wypukłym w postaci okrągłych linii esownic, gwiazdek, rombów, i prostokątów, stwarzając obraz misternego rysunku. Ażurowa koronka również jest potraktowana dekoracyjnie. Cała lekka, finezyjna postać o skupionym wyrazie twarzy, gra pełnią harmonii



Ryc. 5. Matka Boska Skępska wykonana
J. Centhowski fot. A. Czarnecki

i subtelności, przypominając rzeźbę francuską. Sam autor określił ją mianem „wesola“.

Rzeźby Jana Centkowskiego omawiam nieco dłużej, gdyż stanowią one świetny materiał do studiów nad rozwojem formy, kompozycji i kształtowania bryły. Obserwując jego kolejne prace widzi się, że artysta idzie po linii największego oporu, że stawia sobie wciąż nowe, coraz trudniejsze problemy i zadania i rozwiązuje je coraz lepiej, wprowadzając wciąż nowe elementy w kształtowaniu bryły i w stronę dekoracyjną rzeźb. To, że artysta brał za wzór postaci świętych z obrazów, staje się dla niego jedynie punktem wyjścia, gdyż nie naśladuje on tych wzorów, lecz stwarza na widzianym, lub zapamiętanym tle własną wizję, którą kształtuje, wydobywając z bryły rzeźbiarskiej jej wielorakie możliwości. Rzeźby jego cechuje bogactwo i zdolność plastycznego kształtowania bryły, umiejętne wykorzystanie tworzywa, szlachetność rysunku i formy, harmonia, finezja, oryginalność, dynamika i sugestywność wyrazu. Gra światła i cieni odsłania wciąż ich nowe wartości plastyczne.

Mimo, iż J. Centkowski obraca się w kręgu niewidzialnego świata swoich wierzeń i mimo, iż czerpie wzory z tradycyjnych przedmiotów kultu religijnego, rzeźby jego cechuje dążenie do prawdziwego realizmu, któremu nadaje wybitne piętno prawdziwej poezji.

Artysta ten wciąż idzie po drodze pokonywania trudności w osiągnięciu nowego wyrazu swoich koncepcji artystycznych. Każda poszczególna jego praca, to materiał do studiów nad wspaniałym przejawem żywej, współczesnej plastyki ludowej.

FELIKS BŁASZCZYK urodził się 10 maja 1870 r. w Nieszawie. Ojciec jego był cyprem na Wiśle. W domu było siedmioro dzieci. Była bieda. Nie posyłano go do szkół, musiał pasać gęsi i krowy. Następnie nauczył się piwowarstwa, służył w wojsku i cztery lata był w Kiszyniowie. Po przyjeździe z Rosji w krótkim czasie powrócił do browaru, gdzie pracował kilkadziesiąt lat.

Jeszcze w dzieciństwie zaczął wyrabiać i dziś wyrabia laski o rączkach rozwiązanych antropomorficznie, wiatraki, pułapki, solniczki, stołki, wózki, skrzypce itp., a wreszcie „osóbki“. Szczególnie zajmował się tym, gdy mu się nudziło przy pasieniu krow. Zachęcił go do tego widok rzeźbiarskiej pracy ojca. Podobno w owym czasie około 1880 r. we Włocławku było trzech rzeźbiarzy, a w Nieszawie dwóch.

Rzeźby swoje robi F. Błaszczyk przeważnie z lipy, a ostatnio również z „białodrzewu“. Jako narzędzie pracy służy mu zwykły nożyk, czasem pomaga sobie toporkiem i świderkiem. Maluje swe



Ryc. 6. Matka Boska Shepska, wykonana J. Centkowskiego.
Fot. A. Czarnecki

rzeźby farbą olejną lub wodną, a czasem oddaje do pomalowania malarzowi pokojowemu.

F. Błaszczyk człowiek pogodny, towarzyski, mimo podeszłego wieku pełen sił życiowych jest prawdziwie zamięłowany w swej pracy „nic, tylko bym siedział i robił takie rzeczy ze szczerego serca“ mówi. W życiu swym wyrzeźbił około 50 „osóbek“. Wzory do swych rzeźb czerpie on z obrazów i rzeźb widzianych w kościele, a także z figur przydrożnych. Cechuje je frontalny układ postaci, uproszczenie formy i pewna jej typizacja oraz geometryzowanie bryły, co wyraźnie występuje w postaciach Matki Boskiej Skępskiej, wyrzeźbionej z kłosa stożkowatego. Charakteryzuje je też pewna dekoratywność w traktowaniu bryły, w rytmie żłobkowań, włosów, brody i palców, w zastosowaniu wklęsłego ornamentu na koronie, płaszczu i cokole, a także element ruchu. Niejednokrotnie uderza w nich surowy modelunek i pewna nieudolność.

Polichromia jego rzeźb wyraża się głównie w zastosowaniu barwy niebieskiej, zielonej złotej, brunatnej, ciemno-brązowej i pomarańczowej.

W dziełach Błaszczyka wielokrotnie dadzą się zauważyć reminiscencje rzeźby kościelnej, szczególnie w barokowym potraktowaniu św. Antoniego.

Przy pewnej nieporadności technicznej, charakteryzuje je też duża doza realizmu, plastyka formy oraz ekspresja. Jego święci o sugestywnych wyrazach twarzy to często zatroskani lub ogarnięci grozą i lękiem wieśniacy, przypominający czasem pełne dynamiki postaci z teatru szekspirowskiego.

F. Błaszczyk jest w pełni swych sił i wciąż stwarza nowe rzeźby figurek, nie wychodząc jednak w tematyce poza zakres kilku postaci.

JACENTY LASKOWSKI. W Lubrańcu, pow. Włocławek, mieszka 60-letni rzeźbiarz Jacenty Laskowski, ojciec jego, weteran 1863 r., bezrolny kowal Piotr, rzeźbił ołtarzyki z Matką Boską Skępską dla siebie i dla krewnych, przerysowywał i kolorował obrazki z książek itp., a syn o sobie mówi: „smak zem wziął do tego widząc że ojciec nie miał czasu“.

Już od 10-go roku życia, Jacenty zdradzał wybitne zainteresowania historyczne. Zbierał starożytne monety, zabytki prehistoryczne, czytał książki i zaczął rzeźbić w drzewie orły polskie według wzorów z ulańskich czapek, a następnie postaci Matki Boskiej Skępskiej, następnie ozdoby do mebli, ramki, laski o głowicach zoomorficznych itp. W domu była bieda. Uczył się na stel-



7



8

Ryc. 3. Matka Boska Skępska, wyk. J. Centkowski uł. Muzeum Miejskiego w Toruniu.

Ryc. 4. Matka Boska Pleharska, wyk. J. Centkowski uł. Muzeum Miejskiego w Toruniu.



Ryc. 9. Feliks Błaszczuk, Nieszawa.

Fot. F. Jakowczyk

macha, robił wozy, drzwi, brony, stoły, półki, czerpaki, stępy, a w wolnych chwilach rzeźbił figury świętych.

Syn jego Bolesław zginął na wojnie. Posiadał on zdolności i zamiłowania rzeźbiarskie. Wykonał w drzewie św. Franciszka i różańce, sarny, jeleń itp. Drugi syn Jacentego, Bogusław obecnie będący w wojsku również jest rzeźbiarzem.

Obecnie wnuk Jacentego, syn córki — FRANEK MATUSZEWSKI objawia zdolności rzeźbiarskie, które dziadek pragnie rozwijać w tej czwartej latorośli rzeźbiarzy.

Rzeźby Jacentego i jego synów obok swych walorów, zdradzają duże skłonności do mechanicznego naśladownictwa.

Młody rzeźbiarz JAN NOWAKOWSKI z Lubienia, samouk, autor glinianych figurek do szopki, idzie już w kierunku współczesnej rzeźby nie opartej o tradycyjną tematykę religijną.

KAROL ZIOMKO. Wobec tego, że omawiamy sztukę ludową na Kujawach, należy osobno wspomnieć o rzeźbiarzu, który w 1945 roku przybył z Wołynia do wsi Michalin, gm. Bądkowo,

pow. Włocławek. Karol Ziomko pochodzi ze wsi Antonówka gm, Werba, pow. Włodzimierz. Między innymi zajęciami rolnymi i gospodarskimi, robił ramki i szkatułki. Tu po raz pierwszy w życiu wyrzeźbił z wierzby przy pomocy noża i dłuta i pomalował Chrystusa Ukrzyżowanego. Wyrzeźbił go z pamięci, za wzór biorąc jedynie mały, metalowy krucyfiks.

Tych kilku wymienionych twórców zapewne nie wyczerpuje listy rzeźbiarzy kujawskich. Słyszymy jeszcze tu i ówdzie o rolnikach, szewcach i innych, którzy w swym życiu wykonali nie jedną rzeźbę.

Zaznaczyć trzeba, iż ludową rzeźbę figuralną spotyka się na wsi bardzo rzadko.

Obecne przekształcenia socjalne jakim ulega wieś i miasteczko, prądy jakie ogarniają społeczność wiejską, uświadomienie sobie wartości własnej, rodzimej kultury, posiadającej indywidualne oblicze, niewątpliwie odbijają się na sztuce ludowej również w zakresie rzeźb, gdyż artysta ludowy przestaje być bezimiennym i z mroku wychodzi ku pełni życia twórczego.

НАРОДНЫЕ РЕЗЧКИ КУЯВСКОЙ ЗЕМЛИ

Как и в других местностях Польши, фигурная народная резьба в Куявской земле выражается предметами религиозного культа, особенно же резьбой Скемпской Божией Матери. В произведениях безымянных народных творцов неоднократно выявляется прекрасное чувство глыбы. Среди современных творцов-резчиков следует отметить проживающего в Немаве 80-тилетнего Феликса Блащика, который, при-

сматривая на пастбище за коровами, творит свои многочисленные фигуры, и Яна Центковского, создавшего в своей жизни только семь произведений фигурной резьбы, в которых выявился недожинный талант резчика. Наряду с ними следует назвать семью резчиков Лясковских из Любраньчика, влоцлавского уезда, — отца Яцента и братьев Болеслава и Богуслава.

LES SCULPTEURS POPULAIRE EN CUJAVIE.

La sculpture populaire figurative en Cujavie, comme aussi autre part en Pologne, apparaît dans les objets de culte religieux, surtout dans les sculptures de la Sainte Vierge de Skępno. Les oeuvres anonymes des artistes populaires sont souvent caractérisées par un sentiment parfait de la composition tout entière. Parmi les artistes contemporains, il faut mentionner Félix Błaszczuk âgé de 80 ans et habitant à Nieszawa, qui en gardant les vaches, crée ses nombreuses statuettes. Jean Centkowski dans sa vie n'a créé que sept statuettes, mais qui sont empreintes d'un talent de sculpteur remarquable. En outre, il faut mentionner la famille de sculpteurs Laskowski, le père—Jacinthe et les deux frères — Boleslas et Boguslas, à Lubrańczyk, district de Włocławek.

Ryc. 10 Laska wykonana przez Feliksa Błaszczuka własność Muzeum Miejskiego w Toruniu.



FOLK SCULPTURE IN THE KUJAWY DISTRICT.

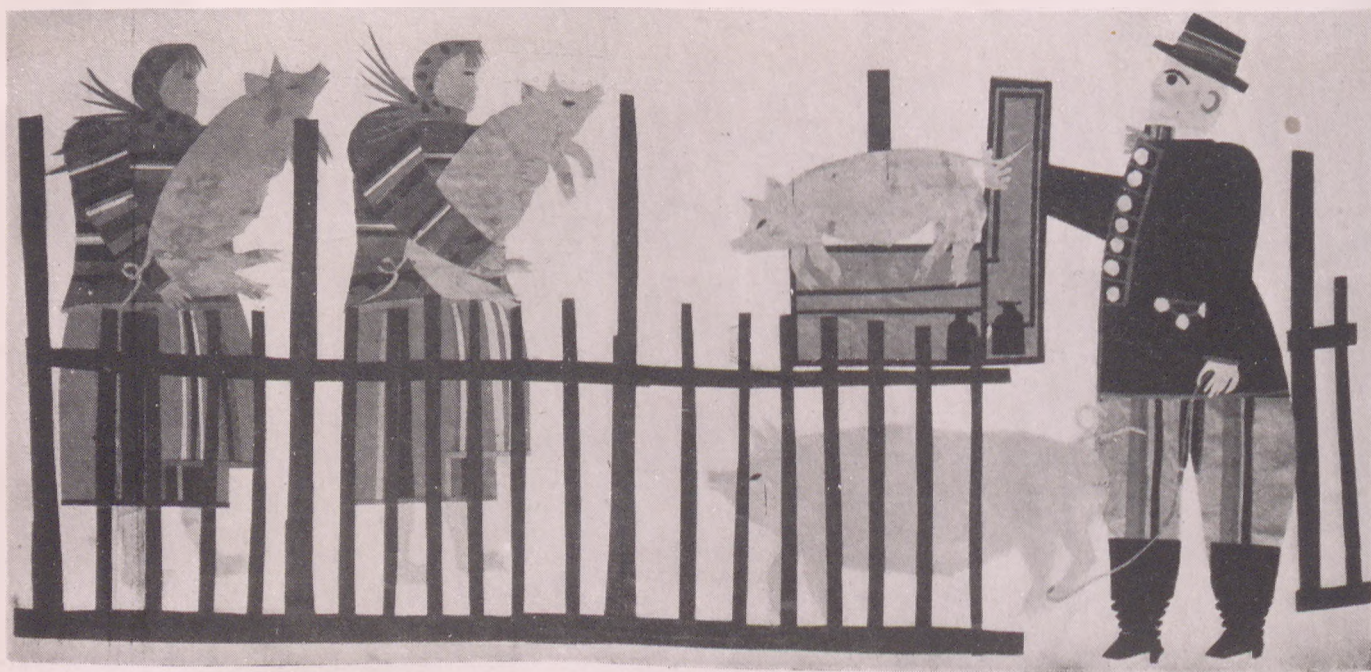
The folk figural sculpture in the district of Kujawy — as well as throughout Poland — takes the form of objects of the religious cult, and especially in sculptures representing the Virgin Mary.

The works of unnamed artists from the people are often characterised by an excellent sense of the form. Among contemporary artists must be mentioned the 80-year old Feliks Błaszczuk, li-

ving in Nieszawa, who carves numerous works while minding the cows, and also Jan Centkowski, who, though he has so far done only seven figural sculptures is revealing real outstanding talent. Then there is the family of sculptors—the Laskowskis, father, Jacenty and his two sons Bolesław and Bogusław — they are from Lubrańczyk in the Włocławek district.

TEMATYKA SPOŁECZNA I POLITYCZNA W WYCINANCE ŁOWICKIEJ

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI



Z. Wiechno, Wycinanka pt. „Akcja II”.

Wycinankarstwo polskie było dość często poruszonym tematem przez etnografów i historyków sztuki. Pisano o nim w „Polskiej Sztuce Ludowej” (luty 1948 i czerwiec 1949 r.), K. Pietkiewicz wspomina o wycinankach w katalogu Wystawy Sztuki Ludowej w Warszawie (kwiecień 1949 r.), J. Świątkowska publikuje obszerny artykuł w „Pracach i Materiałach Etnograficznych” (t. III) i in., nie licząc kilkunastu obszernych wydawnictw przedwojennych.

Zdawać by się mogło, że wystarczy posegregować tylko, uzupełnić i opracować krytycznie zebrane już obficie materiały, by mieć pełen obraz rozwoju i osiągnięć artystycznych wycinankarstwa polskiego, tym bardziej iż jest to dość młoda gałąź naszej sztuki ludowej, licząca mniej — więcej około 80 lat.

Jednak łowickie wycinanki figuralne z ostatnich miesięcy, powstałe jako wynik konkursu ogłoszonego przez Samodzielny Referat Sztuki Ludowej Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Spółdzielnię Przemysłu Ludowego w Łodzi — pokazują wycinankę tego regionu w nowym zupełnie świetle, wnosząc wiele nieznanych elementów do badań nad tą dziedziną polskiej sztuki ludowej — elementów tak istotnych, że wymagają one w przyszłości, naszym zdaniem, obszernego opracowania, do którego nie pretenduje oczywiście niniejszy artykuł.

Dawna „kodra”, oprócz motywu liści i kwiatów przedstawiała również i sceny figuralne jak np.: pojenie bydła, wycinanka M. Głowackiej ze wsi Złaków Borowy (r. 1910), przedzenie lub pracę przy krosnach — symbol cichej i żmudnej pra-



J. Surma, wycinanka pt. „Walka z analfabetyzmem“

cy kobiety wiejskiej, wesele jako objaw radości i zabawy, czy np. chłopca z pługiem a obok jadącą karetę (wyk. w r. 1906 Podrączka-Szulcówna, ze Złakowa Borowego) — pozostałość z okresu pańszczyźnianego — dworskiego.

Dawała ona więc także, mniej lub bardziej pełny, obraz życia wsi polskiej. Ale dzisiejsze życie wsi tętni innym rytmem, inną jest więc wycinanka łowicka, stanowiąca odbicie tego życia, stanowiąca jeden z przykładów realizmu naszej twórczości samorodnej. Ten sam motyw pracy, oprócz spotykanej także tradycyjnej prądky (wycinanka Elżbiety Żaczek ze Złakowa Borowego z r. 1947 lub Z. Grzegory ze wsi Retki z r. 1949), przedstawiony jest dziś takimi pracami jak

np. wycinanką J. Sura ze wsi Maurzyce pt. „Orka traktorami“. Cechuje ją żywa akcja, ruch, przejrzystość kompozycji przy jednoczesnym ogólnym wyrazie prawdy i prostoty, właściwym sztuce ludowej, a następnie głębokie zrozumienie przełomowych wydarzeń dzisiejszych czasów w życiu chłopca polskiego, do których należy m. in. postęp w uprzemysłowieniu wsi. Ale nie tylko na tym polega wartość tej pracy. Jej główną zaletą jest scharmonizowanie strony formalnej z treściową, co stanowi o ogólnym wyrazie całej wycinanki. Jest ona jakby żywą ilustracją słów — Ministra Kultury i Sztuki Wł. Sokorskiego, wypowiedzianych w maju 1949 roku na Festiwalu Muzyki Ludowej:

M. Kozackowski, wycinanka pt. „Praca maszynami“





M. Kołaczkowska, wycinanka pt. „Walha o pohój“

„Dialektyczna jedność treści i formy może nigdzie indziej nie jest tak ostro zarysowana i uwypuklona jak właśnie w sztuce ludowej. Jest to bezpośredni rezultat jej związania i pogłębieniem życia, jest to rezultat bezpośredniego przerzutu codziennych przejawów bytu w sferę tańca, pieśni, rzeźby, ubioru, wzoru, tkaniny i architektury“.

Można śmiało powiedzieć, że ta właśnie dialektyczna jedność formy i treści, którą zaczynają dopiero stosować nasi artyści-plastycy, dążący do sztuki realizmu socjalistycznego, cechuje już

większość tematycznych wycinanek łowickich, których kilka reprodukujemy.

Zmiany tematyki wycinanek, a właściwie narodziny nowej tematycznej „kodry“ towarzyszą przemianom społecznym i gospodarczym naszych czasów. Wycinanka jest więc ich następstwem w sztuce, tak jak wiele innych zjawisk w polskiej sztuce ludowej jest odbiciem realnej rzeczywistości. Ale jednocześnie z tematem uległo zmianie także przeznaczenie tego rodzaju wycinanek, a w dalszym następstwie ich formaty. Ewolucje te mają również swoje źródło w wa-

M. Kołaczkowska, wycinanka pt. „Przy konfesjonale“



runkach ekonomicznych życia chłopu. Wycinanka łowicka już w swych tradycyjnych formach była przykładem połączenia sztuki z kulturą materialną wsi. Wystarczy wspomnieć o jej narodzinach z chwilą zaopatrywania wsi w papier, o jej występowaniu w zależności od formy prowadzenia handlu z miastem.

Także i proporcje „kodry“ powiązane były z chatą, będącą wyrazem kultury materialnej danej okolicy — chata kurna, chata z poszyciem słomianym, chata kryta gontem, dachówką, chata bielona i malowana, itd.

Nic więc dziwnego że dawna „kodra“, służąca do ozdoby belek stropowych chaty, posiadała dostosowane do tego proporcje. Obecnie „kodra“ łowicka „zeszła“ z powały na ścianę, a przede wszystkim wyrabiana jest na zamówienie Spółdzielni Przemysłu Ludowego, znajdującej na nią zbyt na rynku miejskim. Dlatego też artysta ludowy traktuje dowolnie wymiary kodry, które dochodzą niekiedy do 1,20 x 0,60 m. Ta zmiana świadczy o tym, że rzekomy tradycjonalizm sztuki ludowej (w znaczeniu jej zacofania) jest tylko pozorny. Przecież w ten sam sposób uległy zmianie szereg form ceramicznych z których zrodził się wazon ludowy na użytek miasta, (np. z Boli-mowa), lub haftowana serweta kurpiowska z kompletem małych serwetek, które przecież nie leżą nigdzie na wiejskim stole, a niemniej są dziełem sztuki ludowej.

Wszystkie te ewolucje, nie tylko tak wyraźnie widoczne jak to ma miejsce z wycinanką, ale nawet ewolucje skomplikowane — dostrzegalne są

z chwilą analizy obecnej, żywej twórczości ludowej z lat 1945 — 1950, kiedy to odradzają się w zmienionej postaci dawne dziedziny sztuki, np. obrazy na szkłe (Zakopane) lub malowane talerze fajansowe (Włocławek) — co zaliczyć można by na razie jeszcze do rzędu eksperymentów bez wyciągania obowiązujących wniosków — czy też ulegają zasadniczym przeobrażeniom istniejące nieprzerwanie działy, np. rzeźba, zajmująca się obecnie głównie tematyką świecką z akcentem na motywie pracy.

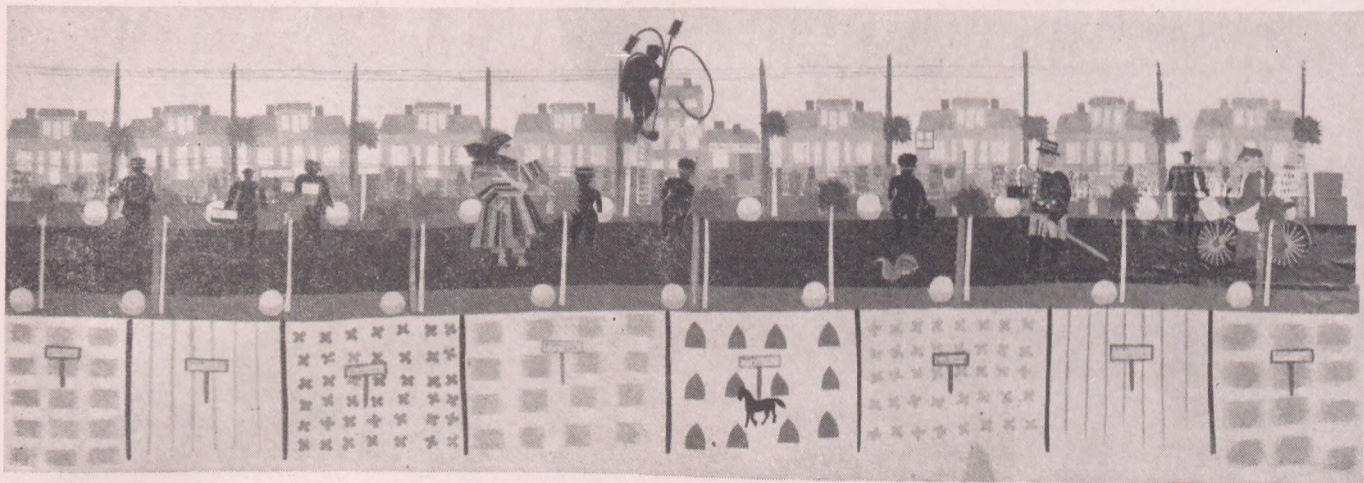
Większość tematów omawianych przez nas wycinanek łowickich wiąże się oczywiście z zagadnieniami, interesującymi bezpośrednio chłopu polskiego, jak np. „Akcja hodowlana“ Zofii Wiechno ze wsi Wierznowice, czy „Nowa Polska Wieś“, wieś zelektryfikowana ze świetlicą, szkołą i Spółdzielnią Samopomocy Chłopskiej, w których to miejscach koncentruje się życie jej mieszkańców, „walka ze stonką ziemniaczaną“ Z. Wiechno, lub praca na roli maszynami M. Kołaczkowskiej.

Lecz polska wieś nie jest już odseparowana od miasta, nie jest tą przysłowiową „polską wsią zaciszną“ z „Welesa“ Wyspiańskiego. Rozszerzyły się horyzonty chłopu, pomnożyły jego zainteresowania. Stąd też pojawiły się w wycinance takie tematy jak: „Walka z analfabetyzmem“ Józefy Surmy z Maurzyc lub „Walka o pokój“ Z. Wiechno.

Zadziwiająca jest szczerość i naiwność tej ostatniej pracy, gdzie zlatujące się do domu z napisem „Warszawa“, gołębie oznaczone są nazwa-

Z. Wiechno, wycinanka p.t. „Walka o pokój“





Z. Wiechno, wycinanka p.t. „Nowa polska wieś“



J. Surma, wycinanka p.t. „Akcja II“



M. Kołaczowska, wycinanka p.t. „Walka z analfabetyzmem“

mi krajów: Z.S.R.R., Francja, Anglia, itd. W samym ujęciu tematu widoczny jest oczywiście wpływ miasta (może plakat z gołębiem Pissarro'a), lecz myśl autorki opowiedziana jest najczystszy językiem sztuki ludowej. Nowa treść znalazła tu nową odpowiednią dla niej formę. Znamy również inne ujęcia tego tematu: rozmodlona rzęsa chłopaków klęczy przed ołtarzem, na którym widnieje napis: „módlmy się o pokój“. Na przykładzie tym widzimy, jak w jednej okolicy krzyżują się wpływy prasy i instytucji społecznych (dzięki którym niewątpliwie zetknęła się autorka z motywem gołębia) z wpływami kościoła i sztuki religijnej, z tym że te ostatnie występują w dzisiejszej wycinance łowickiej w znacznie słabszym stopniu w porównaniu z wycinanką świecką. Mówiąc o wycinance religijnej zaznaczyć należy, iż do ciekawszych kompozycji tego typu zaliczyć można pracę Marii Kołaczyńskiej ze wsi Retki „Kobiety przy konfesjonale“. Znacznie mniej oryginalna jest ona w swojej pracy „Walka o pokój“ — gdzie posługuje się tradycyjnym rozłożeniem postaci na dwie grupy, między którymi umieszczona jest tablica z napisem „nie chcemy wojny“. Jest ona właściwie ułożona według schematu, użytego w jej wycinance religijnej. Gdy zamiast tablicy z napisem ustawiono by konfesjonał (tak jak w wycinance poprzedniej) to otrzymano by typową wycinankę kościelną.

Ta garść uwag na temat najnowszej wycinanki łowickiej nie rozwiązuje oczywiście zagadnienia. Może doczeka się ono w przyszłości obszerniejszej publikacji, dziś byłoby przedwczesnym analizować dokładnie ten jeszcze nie skrystalizowany kierunek. Powstał on spontanicznie w oparciu

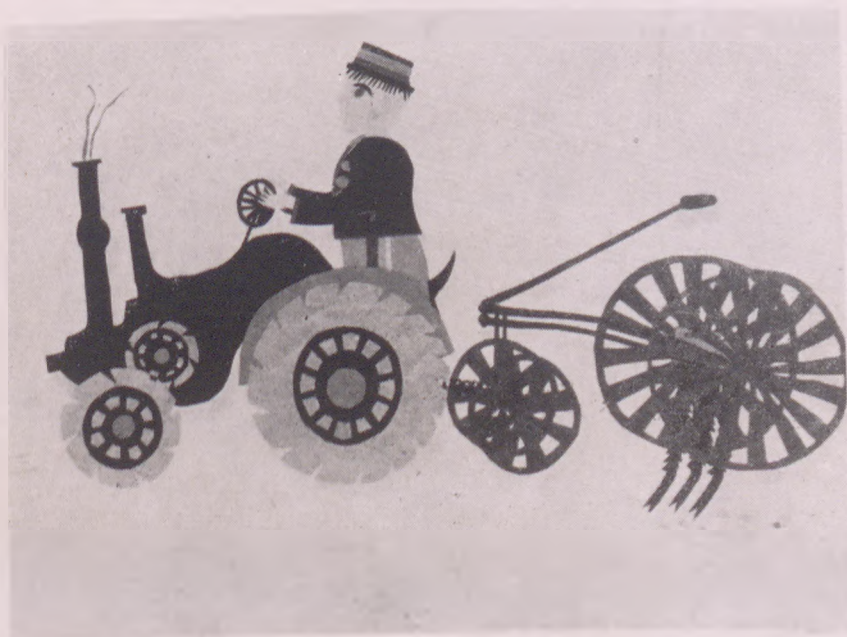


St. Bogusz, wycinanka p. t. „Żniwa“ (fragment)

o system współzawodnictwa pracy — jakim są odnośnie sztuki ludowej konkursy, powstał przy współudziale szeregu dalszych, nie wymienionych w niniejszym artykule, łowickich artystek ludowych.

Jak już wspominaliśmy, figuralna wycinanka łowicka 1949 r. w swej nieznacznej części trzyma się w dalszym ciągu tradycyjnej treści obyczajowej lub religijnej tej ostatniej w b. małym stopniu, gdyż wycinanka nie była nigdy przedmiotem kultu tak jak np. rzeźba lub obraz na szkłe. Do wybitnych osiągnięć w pracach religijnych zaliczyć można kompozycję z. Wiechno pt. „Pod krzyżem“. Nie tylko sam temat, lecz przede wszystkim forma jest tu w znacznej mierze tradycyjna, przypominająca zabytkowe malarstwo na szkłe z XIX wieku.

(Używając terminu „tradycyjny“ mamy głównie na myśli dzieła nawiązujące bezpośrednio do



J. Surma, fragment wycinanki p. t. „Orka i zasiew traktorami“.



Z. Wiechno, wycinanka p.t. „Pod krzyżem“

sztuki zabytkowej, w danym wypadku do okresu ok. 1890—1930. Wyraz „tradycyjny” w sensie jakiegoś zacofania nie może tu być stosowany, gdyż w zasadzie całe dzisiejsze wycinankarstwo łowickie, a więc również i te które oceniamy jako „postępowe”, wiąże się ściśle z tradycjami dawnej sztuki ludowej).

Mimo tematu religijnego wycinanka Z. Wiechno „Pod krzyżem” nie stoi jednak w ścisłym związku z tzw. „sztuką kościelną”. Czerpanie wzorów formalnych ze sztuki obcej ludowości i prymitywizacji uniemożliwia już sam „warsztat” artysty ludowego. Wycinanka łowicka wyklucza bowiem w zasadzie możliwość kopiowania, gdyż artysta tnie postacie (a także oczywiście i figury geometryczne w innym typie wycinanki, posługującym się ornamentem promienistym — tzw. „gwiazdą”) bezpośrednio w papierze, „z głowy” jak powiada, nie ry-

Z. Wiechno, wycinanka p.t. „Walka z ziemniaczaną stonką”



sując uprzednio. Nieliczne tylko wycinankarki uciekają się do pomocy tzw. „mody”, tzn. biorą od innych, zdolniejszych, niektóre wycinanki na wzór. Rzadko jednak ornamenty lub postacie są kopiowane żywcem z książek, obrazków itp.

To tworzenie „z głowy”, nadające kompozycjom tyle prostoty, szczerości i jednocześnie siły wyrazu, nie jest zresztą przywilejem wyłącznie tej dziedziny sztuki ludowej. Przypomnijmy sobie, że właśnie najpiękniejsze tkaniny białostockie (zwane również „dywanami sokólskimi”), są także tkane „z głowy”, czyli po prostu wzory komponuje się w toku pracy na warsztacie.

Tak więc „warsztat” wycinankarki ułatwia artystce osiągnięcie wyrazu bezpośredniości i prostoty, uniemożliwiając nawet poprawki i usuwanie błędów.

Dalszym przykładem wycinanki, którą można by nazwać, z pewnym zastrzeżeniem, tradycyjną, jest praca Stanisława Bogusza pt. „Żniwa”. Wiele cech mających świadczyć o zerwaniu z tradycją jest tylko pozorem. Sam temat pracy, w takim ujęciu, nie jest bowiem tematem nowym. Trzy gałęzie z kwiatami zostały przeniesione żywcem z dawnej kodry. Również i para koni przypomina raczej sprzężaj przy karecie lub z orszaku weselnego, powtarzany niejednokrotnie w dawnej kodrze łowickiej. Konie te zbliżone są zresztą do zabawki odpustowej, na której artysta mógł się wzorować. Są one traktowane jednak schematycznie i odrealniając. Cechy pozytywne jej kompozycji — to ciekawe ujęcie postaci w ruchu, danie pewne syntezy pracy najprostszymi środkami plastycznymi.

Gdybyśmy chcieli (posługując się dla przejrzystości pewnymi schematami) traktować wycinankę tę jako etap przejściowy między kompozycjami starymi a nowymi, to prace cytowane poniżej można już określić jako osiągnięcia nowe, związane ściśle z życiem dzisiejszej polskiej wsi, nowe zresztą nie tylko w swej treści — o której mówiliśmy już na początku niniejszego artykułu — lecz i w jej plastycznym wyrazie. Należać tu będą dalsze prace J. Surmy („Akcja H.”), M. Kołaczyńskiej („Walka z analfabetyzmem”) oraz Z. Wiechno („Nasza nowa wieś”). Szczególnie interesującą jest ta ostatnia, dlatego też warto się nad nią dłużej zatrzymać.

Wycinanka przedstawia nowy zupełnie temat: wieś z szeregiem murowanych piętrowych domów. Jeden z nich (najwyższy) jest szkołą, co zostało specjalnie podkreślone przez napis na tablicy powyżej drugiego piętra.

Przed domami biegnie szosa z szeregiem słupów do przewodów elektrycznych. I znowu właśnie te słupy stanowią główny akcent tej części kompozycji.

Poniżej drogi znajduje się pole podzielone na szereg kwadratów. Intencja artystki łatwa jest do

odczytania, na tabliczkach bowiem widnieją napisy: „pólko zboża“, „pólko ziemniaków“ itd. Autorka wskazuje więc na brak podziału na pola tego czy innego gospodarza, lecz całość ziemi ornej dzieli według rodzaju zasiewów.

Dzięki takiemu potraktowaniu wycinanka Zofii Wiechno stanowi klasyczny przykład ujęcia nowej treści w nową zupełnie formę; charakteryzuje ona teraźniejszość wskazując jednocześnie perspektywy przyszłości, jest syntezą dzisiejszej rzeczywistości, wyraźnie zdefiniowanej w miejscu i czasie, a równocześnie sygnalizuje nadchodzące zmiany.

Mimo tak wyraźnie nowego i oryginalnego oblicza całej pracy nie jest ona całkowicie wyzwolona od dawnych tradycji czysto już formalnych. Mamy tu na myśli pewną niechęć przed pozostawianiem pustych przestrzeni. Cecha ta występuje również w kompozycji jej pt. „Pod krzyżem“ (tło z rozmieszczonymi symetrycznie gwiazdami).

Poważną wadą tej wycinanki jest wadliwe potraktowanie ludzi, którzy stanowią nieistotną zupełnie część kompozycji. Jest to zresztą wada jej wszystkich dzieł (za wyjątkiem „Krzyża“) — również w „Walce o pokój“ operuje ona symbolami. Dlatego też w swej dalszej pracy, mianowicie w „Walce z ziemniaczaną stonką“, autorka staje bezradnie przed problemem przekraczającym jej możliwości. Szereg osób, ustawionych frontalnie, przypomina pozującą grupę do fotografii (tym bardziej że niektórzy trzymają się za ręce), a jednocześnie nasuwa na myśl postacie maszerujące na czele pochodu, z transparentem po środku. Transparentem tym jest tu tablica z napisem „Walka z ziemniaczaną stonką“. Wycinanka ta, oprócz deklaratywności w temacie, nie zawiera właściwie żadnej innej treści. Nie ma tu pokazanej pracy, nie wskazuje na to, że ludzie ci rzeczywiście zwalczają stonkę, niema ani jednego szczegółu w całej kompozycji, który by pozwolił zlokalizować całą scenę, ustawić ją w jakimś określonym miejscu i czasie.

Następna z kolei wycinanka tej samej autorki nosi tytuł „Kopanie rowów“. Tutaj sprawa oceny

nie jest wcale — mimo pozorów — kwestią łatwą. Jedynie znając twórcę i miejsce pochodzenia wycinanki można ją określić jako dzieło prymitywne, oczywiście dzieło zrodzone i zepsute pod wpływem złych przykładów sztuki miejskiej, dzieło formalistyczne w swym układzie. Nie wiedząc jednak nic o artyście można by jednocześnie wycinankę tę określić jako pracę przerafinowaną, pracę utalentowanego plastyka silącego się na pewne „smaczki“, co udaje mu się częstokroć dzięki umiejętności rozplanowania kompozycji i łatwości w posługiwaniu się dużymi płaszczyznami.

Ostatnią w końcu pracę Z. Wiechno stanowi wycinanka pt. „Walka z analfabetyzmem“. Rozbrajająca jest tu nieporadność autorki w posługiwaniu się perspektywą, z którą nie może się uporać i w rezultacie stosuje jednocześnie trzy perspektywy. Faktu tego, wspomnianego nawiasowo, nie można zresztą wysuwać tu w formie zarzutu pod adresem artysty samorodnego. Zła strona tej wycinanki leży w czym innym: mianowicie w schematycznym traktowaniu postaci siedzących w ławkach, w doprowadzeniu żywych osób do form figur szachowych, które różnicuje się jedynie innymi kolorami papieru. Dlatego też lewa strona wycinanki stanowi jaskrawy kontrast z prawą, bowiem tam postać nauczyciela jest przecież żywym, realnym, rzeczywistym człowiekiem.

Wszystkie te, naszym zdaniem błędnie rozwiązane kompozycje, nie dyskwalifikują oczywiście całości obecnego tematycznego wycinankarstwa z okolic Łowicze, ani też całej twórczości utalentowanej artystki Z. Wiechno.

Ta garść uwag nie rozwiązuje oczywiście całości zagadnienia. Może doczeka się ono w przyszłości obszerniejszej publikacji, dziś mogła by być przedwczesną dokładniejszą analiza tego jeszcze nie skrytalizowanego kierunku. Powstał on spontanicznie w oparciu o pewnego rodzaju system współzawodnictwa pracy, jakim są odnośnie polskiej sztuki ludowej konkursy, powstałe przy współudziale szeregu dalszych, nie wymienianych w niniejszym artykule, łowickich artystek ludowych.

СОЦИАЛЬНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ЛОВИЦКОЙ ВЫРЕЗКЕ.

В окрестностях Ловича существует широко развитое народное искусство — вырезки из бумаги. — В общем эти вырезки можно разделить на две типичные группы: вырезки геометрические (например, звезды), и так называемые «кодры», или вырезки в виде удлиненных прямоугольников, которые служат для украшения балок потолка избы. — Эти последние пользуют

ся чаще всего мотивом ветвей, обсыпанных цветами, или же мотивом образным. — Раньше на них представлялись такие картинки, как например: водной коров, прядильницы при работе, свадьба и т.п. одним словом были связаны с жизнью деревни и давали изображение занятий и интересов крестьян. — Политическая и социальная перемены в Польше привели к

переменам жизни в деревне, а вместе с тем привели и к переменам образной тематики Ловичской «кодры». — Теперь появляются такие темы, как например: «Борьба с безграмотностью», «Кампания скотоводства», «Борьба за мир», «Новая польская деревня», «Электрифицированная деревня со школой и светлицей» и много других вырезок, представляющих обработку земли машинами.

Конечно это не единственные темы вырезок в окрестностях Ловича. — Встречаются иногда вырезки религиозные (например: «Под крестом», «Женщины у исповеди» и т. п.), но их гораздо меньше, чем вырезок на темы общественные и политические. — Что можно объяснить (кроме заинтересованности крестьян) тем, что вырезки никогда не были предметом

религиозного культа, как, например, живопись на стекле или валяние.

Новые темы вырезок соответствуют новым формам, что резко бросается в глаза на примере работы З. Вехно «Борьба за мир». Но эта новая форма не потеряла однако черты народности — она иногда устанавливает связь с традициями и смело сочетает новую тему с традиционным мотивом ветви обсыпанной цветами.

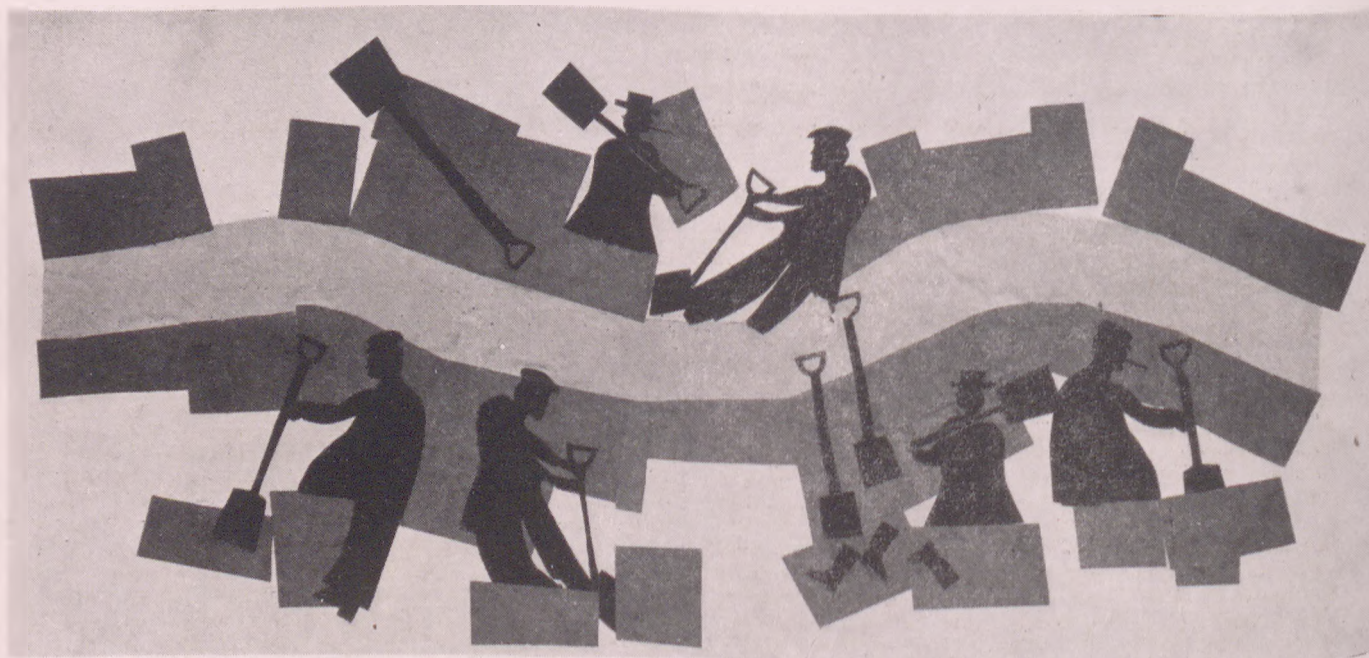
Кроме положительных примеров современных тематических ловичских вырезок, нашлось несколько работ плохих, сочиненных под влиянием городского формалистического искусства (напр. «Конка канав» — Однако таких вырезок немного и кажется, что в будущем не станут они препятствием для прогресса новой тематической ловичской вырезки.

SUMET SOCIAL ET POLITIQUE DANS LES DÉCOUPAGES DE ŁOWICZ.

Dans les environs de Łowicz existe, largement développé, l'art de découpage artistique. Cet art peut être divisé d'une façon générale en deux types principaux: des découpages sous forme géométrique (p. ex. les étoiles) et d'autres appelés „kodry“ c.à.d. les découpages sous forme d'un rectangle allongé, servant à décorer les poutres du plafond des chaumières. On se sert pour exécuter ce genre de découpages de motifs tels que les branches fleuries, ainsi que des motifs figuratifs. Ces motifs représentaient autrefois de telles scènes comme p. ex. le brevage du bétail, les travaux des filandières, les noces etc. — donc ils tenaient de près à la vie des campagnes et ils représentaient l'image du travail et de la vie du paysan. Les chan-

gements politiques et sociaux qui ont eu lieu en Pologne, ont également causés les changements des motifs figuratifs des découpages de Łowicz, nommés „Kodra“. Les motifs qui paraissent actuellement sont p. ex. tels que: „La lutte contre l'analphabétisme“, „L'action de l'élévage“, „La lutte pour la paix“, „La nouvelle campagne polonaise“, „La campagne électri-fiée“, possédant une école et une salle de réunions, ainsi que de nombreux découpages représentant le travail de la terre à l'aide des machines.

Ce ne sont pas évidemment les seules motifs rencontrés aujourd'hui dans les environs de Łowicz. Nous voyons aussi un groupe de découpages ayant pour motif un thème religieux (p. ex. „Sous la Croix“: „Les femmes auprès du confessionnal“ etc.),



Z. Wiechno, wycinanka p.t. „Kopanie rowów“

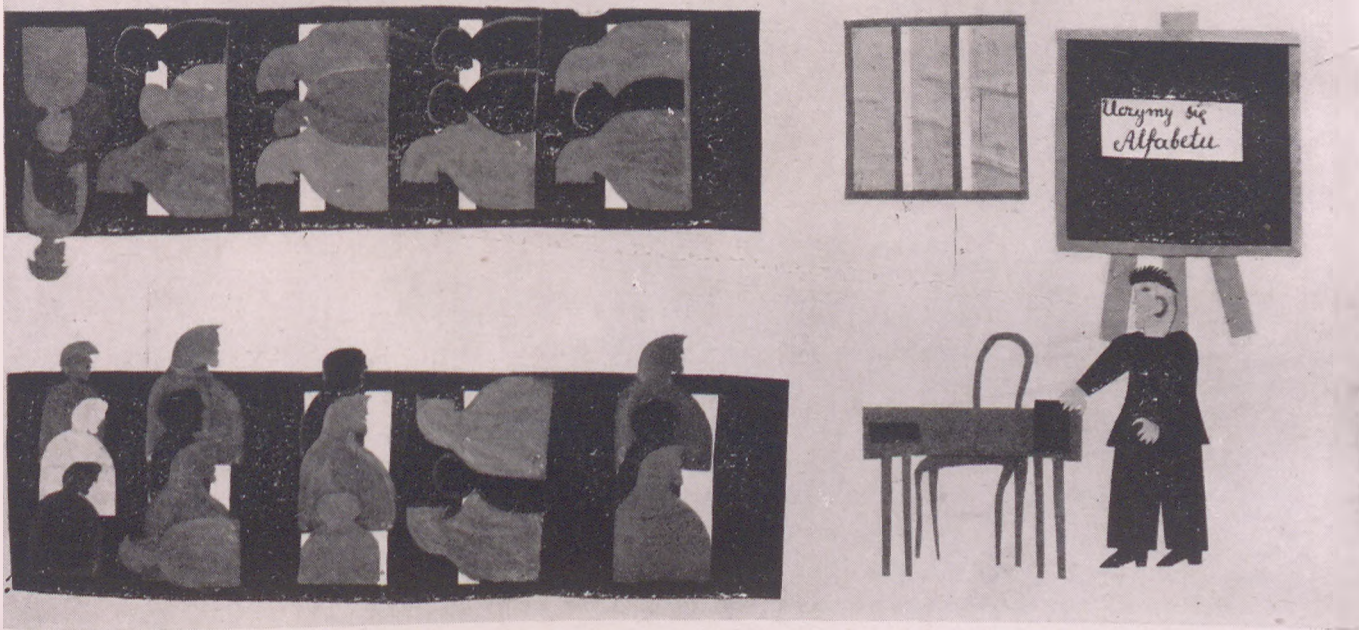
mais au point de vue de quantité, ils sont moins nombreux que les découpages ayant un sujet social ou politique. On peut expliquer cela (en dehors des intérêts mêmes du paysan) par ce fait aussi que le découpage n'a jamais fait objet de culture religieuse, comme p. ex. une image folkloristique exécuté se sur le verre ou une sculpture.

Ce nouveau motif des découpages s'unit et même temps à la nouvelle forme, ce que nous voyons explicitement sur l'exemple de l'oeuvre de Z. Wiechno intitulée „La lutte pour la paix“. Cette nouvelle forme ne perd pourtant pas ses traits distinctifs de folklore, parfois même elle renoue directement à la

tradition, elle unit hardiment le motif traditionnel de la branche fleurie avec le motif nouveau.

Outre les exemples positifs des motifs modernes de découpages de Łowicz, on a trouvé quelques travaux défectueusement composés, nés sous l'influence des exemples d'un mauvais art bourgeois, de l'art lié au formalisme (p. ex. le découpage portant le titre „Le creusement des fossés“). Ces travaux sont pourtant très peu nombreux et il semble qu'ils ne constitueront pas dans l'avenir aucun danger pour le développement de l'art des nouveaux découpages de Łowicz, ayant un motif (un thème) nouveau.

Z. Wiechno, Wycinanka p.t. „Walka z analfabetyzmem“



THE SOCIAL AND POLITICAL SUBJECTS IN THE CLIPPINGS OF ŁOWICZ.

One of the most popular forms of peasant arts and crafts in the district of Łowicz is paper cut-outs. Generally speaking there are two basic types of paper cut-outs: geometric figures, as for instance stars, and what are called in Polish „kodry“, taking the form of an elongated rectangle. The latter are used to decorate the wooden ceilings in peasant cottages. Their usual motif is a branch laden with flowers, or else a group composition rural in character. They formerly represented traditional scenes from peasant life, such as watering the cattle, spinning and wedding feasts. They reflected both the work and the interests of the peasant. Nevertheless the social and political changes which have occurred in Poland have transformed life in the countryside, and with it the themes of the Łowicz cut-outs. Now we have such themes as: „The campaign against illiteracy“, „The Cattle-Breeding Campaign“, „The Fight for Peace“, „The New Polish Countryside“ — the countryside with electricity, schools and Houses of Culture. There are also many artistic cut-outs representing modern mechanized cultivation of land.

These are, of course, not the only themes of Łowicz paper cut-outs. There is also a group of religious

cut-outs representing religious themes — as for instance: „Under the Cross“, „Women at the Confessional“, but these are less numerous than those dealing with social and political themes. This fact is easily explained not only by the interests of the peasant but also by the fact that cut-outs were never an object of religious worship — as were folk paintings on glass or sculptures.

The new themes are connected with new forms of artistic conception. This is clearly shown by the work of Z. Wiechno: „The Fight for Peace“. This new form, however, never loses its folk character. It is frequently inspired by traditional conception, boldly linking a new theme with the old proved idea of the branch with flowers.

Over and above the fine positive specimens of Łowicz cut-outs in contemporary vein, a number of works were marred by faulty composition. They were produced under the influence of poor urban art, and affected by formalism — as for instance the cut-out „Digging Ditches“. Nevertheless such specimens are surprisingly rare; it seems, in fact, that they will not in the future jeopardise the development of the Łowicz cut-outs, inspired by splendid new themes.



Ryc. 1 Kafel własność Państwowego Muzeum w Rzeszowie, fot. Irena Elgas.

ETNOGRAFICZNE

„WYKOPALISKA“

W

RZESZOWIE

FRANCISZEK KOTULA

W jesieni 1949 r. w Rzeszowie przy ul. Kopernika dokonano rozległego i głębokiego wykopu pod budowę dużego gmachu. Ulica Kopernika biegnie po stronie północnej u stóp pagórka, na którym wznosiło się miasto w czasach od XIV do XVIII w. Ściśle, to ul. Kopernika zajęła koryto rzeczki Mikośki (dawniej zwanej „Mikoszką”), która ujęta w betonowe koryto płynie pod powierzchnią jezdní. Mikośka, płynąc u stóp pagórka, płynęła terenem wyższym, aniżeli rozciągający się od niej jeszcze dalej na północ. Nie ulega wątpliwości że przesunięto ją w sztuczne koryto, które stanowiło jeden z elementów systemu obronnego miasta.

Jak mówią źródła, Mikołaj Spytek Ligęza, kasztelan sandomierski, właściciel Rzeszowa, w pierwszym dziesiątku XVII w. otoczył miasto wałami obronnymi i ustanowił przepisy obrony miasta. W jaki sposób Rzeszów budował swój system obronny, źródła nie mówią. I właśnie kwestię tę rozwiązał wspomniany wyżej podkop.

Stok pagórka na którym stało miasto opadał niezbyt stromo ku rzeczce. Należało go w pewnym miejscu zrobić stromym.

Uzyskano to w ten sposób, że w stok wbito

ukośnie na zewnątrz kilka szeregów pali — najniższe były najkrótsze, najwyższe najniższe i w ten szkielet nasypało tyle ziemi, że powstał wał zrosły z pagórkiem, mający kąt zbliżony do 90°. Nie porzeczano na samym tylko szkielecie, ale jeszcze w czasie roboty umacniano ziemię faszyną i mnóstwem kołków.

Ziemia wałów, rozkopana po trzech i pół wiekach dała też odpowiedź skąd ją brano, a przecież tej ziemi było potrzeba bardzo dużo. Otóż podobno wydatnie koryto rzeczki, która miała stanowić w obronności ważny czynnik i z uzyskanej ziemi, ilastej i kleistej zbudowano wał ochronny.

Przy rozkopie zadziwiał nietyle szkielet, zbudowany z potężnych pni dębowych, ile fakt, że w ziemi na dnie wału, jak rodzynki w cieście znalazły się liczne ułamki kaffli, mis, naczyń glinianych, które tam spokojnie przeleżały od pierwszych lat XVII w. Pochodzenie ich jest bezsprzecznie 16-wieczne, a niektórych i wcześniejse; i rzeczywiście mają charakter wybitnie gotycki i renesansowy. Bo — wiadomo; wszelkie gruz, odpadki, śmieci, ongiś też wrzucano do pobliskiej rzeczki. Wyjęte stamtąd razem z ziemią dostały się do wnętrza wałów.



2

Ryc. 2. Kafel własność Państwowego Muzeum w Rzeszowie fot. Irena Elgas.



3

Ryc. 3. Kafel własność Państwowego Muzeum w Rzeszowie fot. Irena Elgas.

Na początku XVIII w. skromne fortyfikacje Rzeszowa straciły rację istnienia i rozpoczęło się zasypywanie wyniosłości. I znów, jak w XVI w. wszelaki gruz i odpadki wynoszono poza domy, tylko że teraz nie wrzucano do rzeczki, a poprostu wrzucano z wałów na dół. Wykop doskonale wykazał, jak te warstwy narastały. A w tych warstwach znów ogromna ilość przeróżnego rodzaju ułamków ceramicznych, kafli, mis, garnków, naczyń itp., uderzająca bogactwem form i ornamentów dekoracyjnych. Przebogaty materiał do wielu studiów i porównań.

Księgi miejskie rzeszewskie często mówią o miejscowych garncarzach i kaflarzach; wiadomo skądinąd że w okolicy też były liczne pracownice garncarskie. Nie ulega więc wątpliwości, że znaleziska są dziełem miejscowych, względnie okolicznych rzemieślników. Szczątki te świadczą o bardzo wysokim poziomie tego rzemiosła. Nie obcą była ówczesnym rzemieślnikom technika majolikowa, o czym świadczą wielobarwne misy i kafle, które do dziś znakomicie zachowały kolor i zwartość.

Wśród kafli występują kafle majolikowe, jednolicie polewane i bez polewy; z ornamentami o motywach roślinnych, geometrycznych, zwierzęcych i innych — do specjalnych ciekawostek należą opisane w niniejszym komunikacie.

Kafel z popiersiem króla (ryc. 1) jest unikatem w masie wykopalisk. Miał kształt kwadratu lub do kwadratu bardzo zbliżony, o boku ok. 16 cm. Wykonanie formy, jak wynika z ryciny, bardzo prymitywne, pozwala przypuszczać, że forma została wykonana na miejscu. Król na kafłu zdaje się przypominać popiersie Zygmunta III-go z ówczesnych monet.

Ryc. 2 przedstawia sterczynę z pieca kafłowego. To znalezisko nie jest jak poprzednie uni-

katem, znaleziono bowiem więcej fragmentów z różnych całości, jak o tym świadczą różne polewy. Sterczyny takie, ustawione na szczycie pieca tworzyły razem coś w rodzaju attyki. Popiersie króla jest tu raczej momentem dekoracyjnym aniżeli portretowym. I znów, jak w poprzednim wypadku, prymityw wykonania wskazuje na miejscowe pochodzenie formy. Fragment sterczynny ma wymiary 12 x 19,5 cm., polewa ciemno-zielona.

Ryc. 3 przedstawia wreszcie ułamek kafla z herbem Jelita, o wymiarach 7,5 cm x 8,5 cm. W całości musiał to być kafel dużych rozmiarów i najprawdopodobniej kwadratowy, jak inne z tej samej warstwy wydobyte. Kafel posiada wielobarwną polewę: tło szare, tarcza niebieska, ale obrzeżenie jej i włócznie żółte; żółty też jest łeb, trzymający tarczę, ale jego grzywa i łeb są brązowe; żółtą jest krawędź kafla; ornament poniżej krawędzi jasno-zielony. Rysunek prymitywny znów każe przypuszczać, że podobnie jak w poprzednich wypadkach forma jest wytworem miejscowym, nie importowanym. Zresztą kafle z herbem były prawdopodobnie robione na zamówienie. Oprócz opisanego znalezione jeszcze inny ułamek też z herbem Jelita, zupełnie z innej formy. Kto mógł w XVI w. zamawiać takie kafle, bo nasz ułamek pochodzi z tego czasu?

W drugiej połowie XVI w. właścicielem całego klucza wsi w najbliższej okolicy Rzeszowa był Krzysztof Głowa herbu Jelita, sekretarz Króla Zygmunta Augusta. Siedzibą Głowy była Przybyśzówka, wieś oddalona od miasta kilka zaledwie km. Być może, że herbowe kafle były zamówione właśnie przez Głowę. Ale ponieważ czerń sadzy na tylnej stronie dowodzi używania ich w Rzewie, można przypuścić, że były to okazy nieudane.

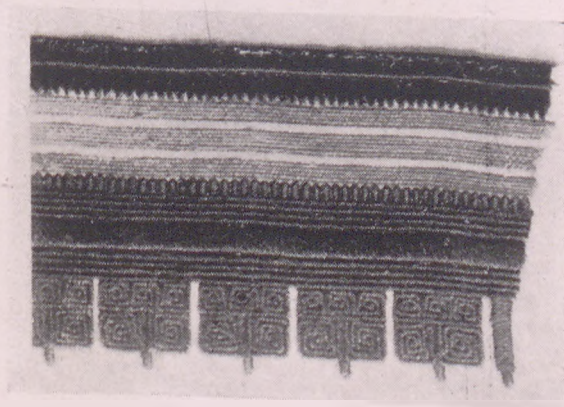
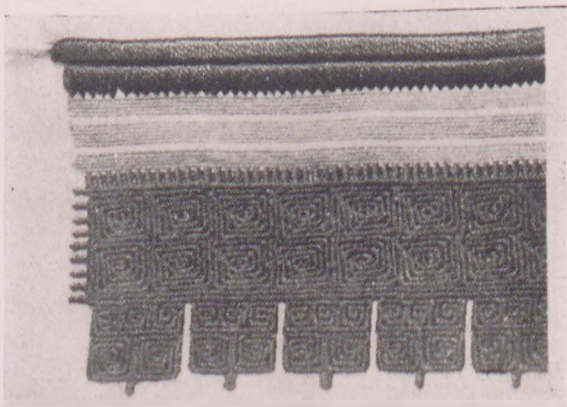
WOJEWÓDZKA WYSTAWA RZESZOWSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W ŁAŃCUCIE

JANINA STANKIEWICZOWA

Druga z kolej wystawa rzeszowskiej sztuki ludowej urządzona była przez Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki oraz Centralę Rolniczą w wyjątkowo trudnych warunkach organizacyjnych (brak środków lokomocji), słabiej obesłana w porównaniu z zeszłoroczną wystawą, a pomyślana była jako dalszy ciąg zapoczątkowanej w ubiegłym roku planowej akcji w zakresie przystosowania wytwórczości ludowej do potrzeb miasta. Wystawa ta trwała od 10.IX do 10.X r. b. urządzona w Ośrodku Muzealnym w Łańcucie. Ekspozycję wystawy przeprowadził art. mal. prof. Bielecki Włodzimierz z Rzeszowa przy pomocy art. malarek Hanny Milewskiej i Janiny Golczyńskiej, uczestniczek ekipy naukowej łódzkiego

Muzeum Etnograficznego, przeprowadzającej w tym czasie badania terenowe w rejonie Łańcuta.

Zebrano od 110 wystawców około 670 eksponatów. Część z pośród nich, przeważnie tkaniny, wyłączono z ekspozycji, przeznaczając do sprzedaży w czasie trwania wystawy. Do ekspozycji użyto około 300 przedmiotów. Najliczniejszy był dział ceramiki, potem koronek, tkanin, zabawek z drewna, pisanek, wyrobów koszykarskich z wikliny i łupanego drewna, oraz rzeźby Szczepana Woźniaka. Całość uzupełniona była wybranymi eksponatami muzealnymi, ze zbiorów organizującego się w Łańcucie Muzeum Etnograficznego, dla pokazania podłoża, na którym wyrosła tradycyjna wytwórczość miejscowa. Zbiory te pochodziły



Ryc. 1. Ozdobny brzeg „rańtucha” muślinowego, z trzema różowymi paskami, haftowymi w regularnych odstępach o pięciu i sześciu nitkach, haftowany ciemno-wiśniowymi nićmi, ścięciem dzierganym i nakładanym.

Ryc. 2. Podobny brzeg „rańtucha” muślinowego, haftowany tym samym ścięciem, nićmi ponsowymi i czarnymi.



Ryc. 9. „Królik“ gwizdawka gliniana lepiona, również wykonana przez Kęę Władysława

z zakupów ostatnio poczynionych przez ekipę pod kierunkiem dr Janiny Krajewskiej, dyrektorki Muzeum Etnograficznego w Łodzi.

W wyniku zeszłorocznego konkursu ceramiki, na obecnej wystawie pokazano próby częściowego przystosowania wytwórczości niektórych garncarzy do potrzeb miasta. Garncarze ci pochodzili

przeważnie z powiatu łancuckiego. Wystawiono drobną galanterię ceramiczną, poszukiwaną obecnie na rynku, jak: m'seczki, talerzyki, popielniczki, wazoniki i figurki. Duże naczynia znane z poprzedniej wystawy służyły do dekoracji.

10. „Baranek“ zabawka lepiona i polewana brązową polewą. Wykonała w 1949 r. Chmiel Emilia ze wsi Medynia Głogowska pow. Łańcut.



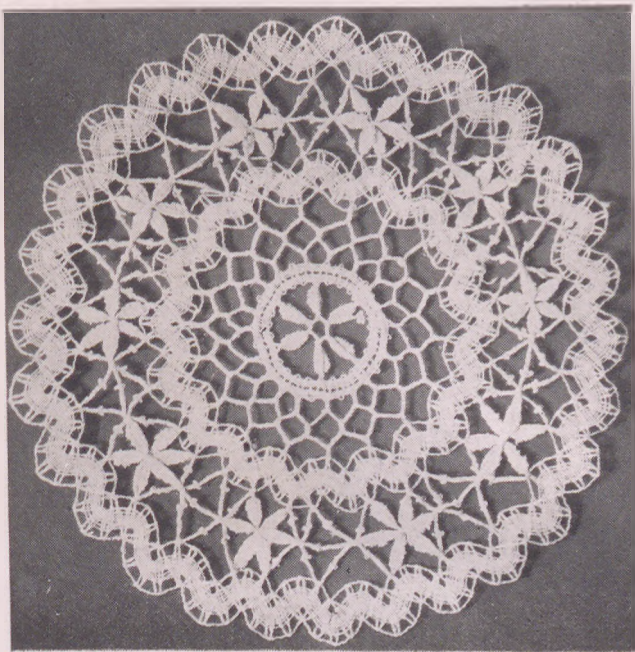
Wyróżniały się drobiazgi Andrzeja Ruty z Zalesia, swoim starannym wykonaniem, dobrą polewą i właściwym sposobem zdobienia oraz figurki-gwizdawki Kępy Władysława z Medyni Głogowskiej, wyrabiane z czerwonej gliny, czasem pobielerane lub częściowo polewane nieregularnymi plamami zielonej i brązowej polewy (wchodzą w grę względy oszczędnościowe), proste w formie, ciekawe w ekspresji, odcinające się od reszty drobiazgów swoim etnicznym charakterem.

Poza tym duża różnorodność doniczek do roślin, Prucnala Jana, Kępy Władysława, Kota Józefa, Kuźniara Józefa i innych z Zalesia i Medyni Głogowskiej, prostych, logicznych w formie, pobieleranych, czasem polewanych ze zdobioną plastycznie krawędzią, lub kielichowatych na nóżkach oraz różnego rodzaju i wymiaru, polewanych i niepolewanych miseczek, dzbanuszków, flakoników, dwojaczków itp. drobiazgów, wyrabianych na miejscowy użytek, zbywanych na targach i uroczystościach w dniach ekologicznościowych. Tego rodzaju drobiazgi dostarczyli: Gąsior Stanisław, Piel Józef, Woś Antoni, Welc Michał, Kuźniar Jan, Kowal Walenty i inni również z terenu powiatu łańcuckiego.

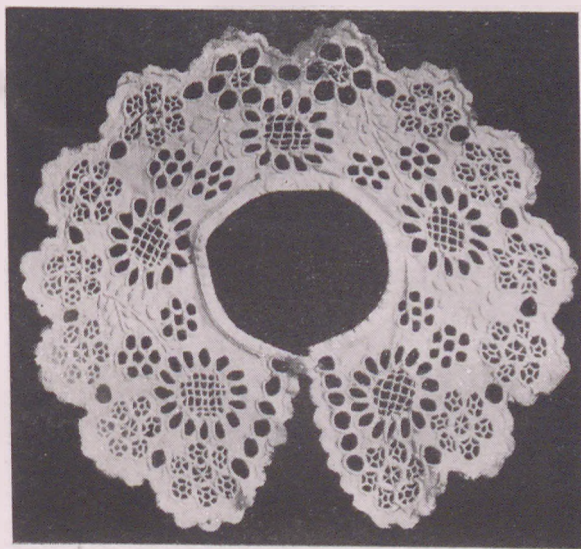
Dotychczasowa praktyka wytwórców wykazała, że przy wyrobie drobnej ceramiki najlepiej wypadają miniatury niektórych naczyń użytkowych o kształtach tradycyjnych, gdyż zachowują niewypaczone formy i wdzięk pierwowzoru.

Brak właściwych wzorów wazoników do ciętych kwiatów, tłumaczy się tym, że przedmioty te nie są związane z tradycją wytwórczą terenu a inspiracja w tym kierunku jest trudna, niepowołana jest wręcz szkodliwa, a z nią przeważnie spotykają się garncarze ludowi. Jako przykład mogą służyć popielniczki — psie budy, i — gołębniczki, z ładnie dobraną polewą, starannie realistycznie wykonane przez Mariana Pielę, zdolnego, czternastoletniego chłopca, który ma żywą wyobraźnię i umiejętność zdobnictwa postaciowego i figuralnego. Inny przykład z tej kategorii to wazoniki i lichtarze w kształcie pniaczków z grzybkami.

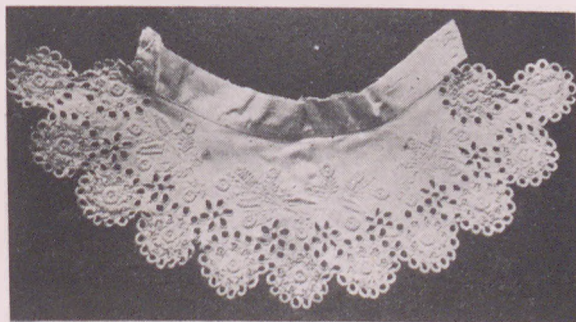
Wyrobem klockowych koronek z Ośrodka Bobowa trudnią się przeważnie wiejskie kobiety z najbliższych okolic Bobowy, wykonując je sposobem nakładczym lub domowym, na podstawie wzorów, dostarczonych przez Spółdzielnię, lub nawet zdobytych przysgodnie. Brak właściwego kierownictwa artystycznego i fachowej organizacji wytwórczości, zbytu i zaopatrzenia w surowiec, są głównymi mankamentami Ośrodka. Pokazane na wystawie wzorce mogą służyć jako przykłady dobrej techniki klockowej, mającej swoją tradycję w terenie. Najstarszą koronkarką jest ob. Wojna



Ryc. 6. Niciana koronka klockowa (średn. 15 cm.) wykonana w 1949 r. Sewerynowa Janina z Bobowy p. Gorlice



Ryc. 7. Kołnierzyk do stroju kobiecego, zdobiony haftem białym, wykonany ścięciem płaskim i techniką dziurkową



Ryc. 8. Kołnierzyk od koszuli kobiecej, haftowany białym haftem wypukłym (podkładanym), łączonym z techniką dziurkową



Ryc. 4. Gwizdawka „chłop z kurą” wykonana przez Kępe Władysława tą samą techniką, częściowo polewana bezbarwną glazurą (wielkość naturalna).



Ryc. 5. „Kobieta z dzieckiem” tegoż autora (wielkość naturalna).

Tekla z Bobowy (80 lat), Sewerynowa Janina, Tłuczek Helena, Sarkowicz Janina, oraz Magiżanka Hanusia i inne.

Miejscowe tkactwo ludowe prawie zanika wraz z zanikaniem używania stroju ludowego, dla nawiązania więc do tradycji przedstawiono muzealne eksponaty, aby choć fragmentarycznie pokazać, jak wyglądało tkactwo ludowe w technice lnianej i wełnianej. Pokazano między innymi kilka białych lnianych i jeden muślinowy „rantuchów”. Są to wąskie, długie, bo sięgające za kolana, płóciennne nakrycia głowy z czerwonymi tkanymi szlakami, zdobione pięknym haftem czarnym, ciemno-wiśniowym i czerwonym, o archaicznych, tradycyjnych wzorach. Również chusta biała, lniana, z czerwonymi tkanymi szlakami i wyszyciem na jednym rogu, wykończona krótkimi pasmami frendzli na rogach, jest bardzo ciekawym i charakterystycznym przykładem miejscowym.

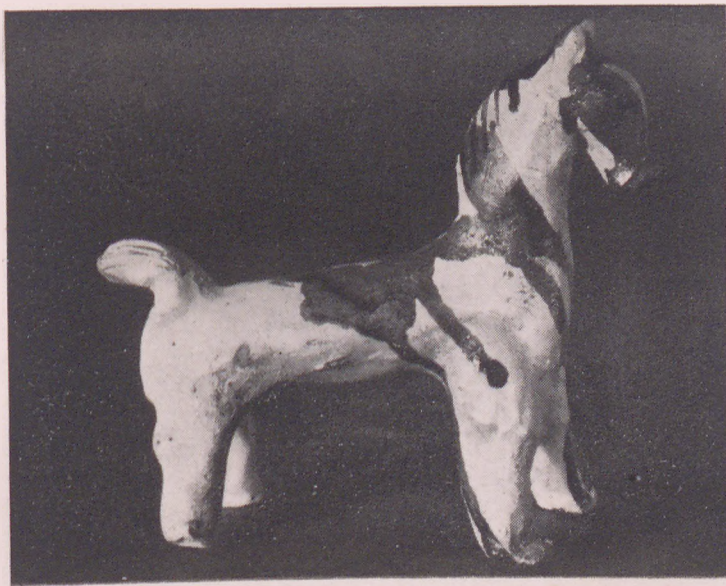
Stara sukmana „płótnianka” podszyta pasiąstą tkaniną samodziałową z naturalnej wełny ciemnej i jasnej w pasy szare i brązowe o nieregularnej szerokości, również była rzadkim okazem miejscowego tkactwa ludowego.

Żywe ośrodki, w przeciwieństwie do zbiorów zabytkowych, nie reprezentują właściwości regionu, gdyż pokazane dekoracyjne tkaniny lniane z Ośrodka „Leżajsk” w technice i we wzorach kopiują tkactwo białostockie. Bieżąca wytwórczość tkacka Ośrodka „Korczyna”, jest ściśle użytkową, nawet bez akcentu etnicznego.

Interesujące były niektóre próby indywidualne ob. Dudka (starszego) z Leżajskiej, w których poszukuje właściwego charakteru dla dekoracyjnego tkactwa rzeszowskiego, jak również w tkaninach, wykonanych techniką haftu tkackiego, widać opamiętanie trudności technicznych, zwłaszcza w rozwiązaniu szlaków tkanych w osnowie i w wątku.

Jak nigdzie w Polsce zachowała się żywa forma znanych i znakomitych pisanek rzeszowskich, robionych trudną i skomplikowaną techniką wielobarwną woskową (batik). Pisanki te cechuje świeżość, bogactwo motywów i barw, powtarzających się w swoich elementach, a jednocześnie są one różnorodne i niepowtarzalne, gdyż prawie nie spotyka się dwóch jednakowych pisanek.

Z wielkim upodobaniem i smakiem zajmują się wiejskie kobiety i dziewczęta kwiciarstwem na użytek własny. Robią pomysłowe, kompozycyjnie ułożone bukiety i ozdoby do stroju i uroczystości okolicznościowych, na wysokim poziomie artystycznym i technicznym. Bardzo interesujące były również plecionki z wikliny i rogożyny, wyrabiane przez repatriantki, zamieszkałe w Radymnie, Jaśle i najbliższych okolicach Rzeszowa, obfitujących w trzcina potrzebna do wyrobu tych

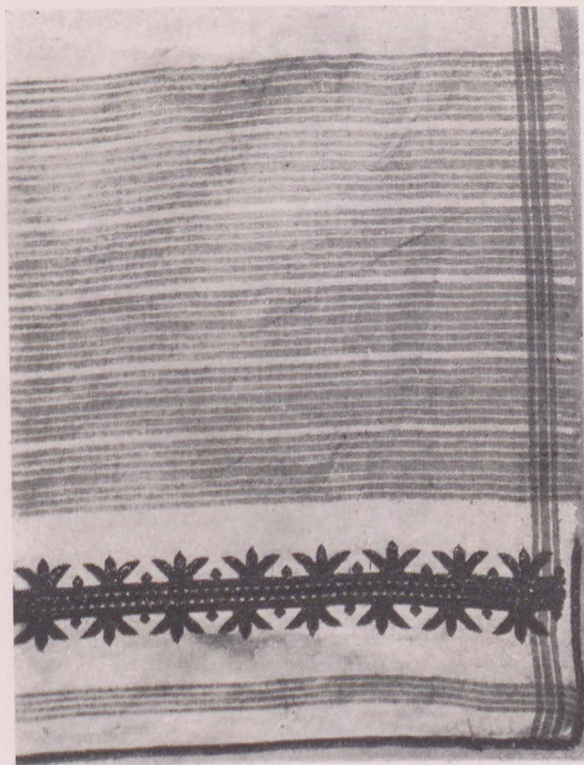


Rys. 3. „Konik“, zabawka, lepiąca, pobielana i częściowo polewana, brązową polewą. (Wielkość naturalna) wykonana w 1949 r. Kępa Władysław ze wsi Medynia Głogowska, powiat Łańcut.

przedmiotów. Zabawki drewniane ludowe wciąż oczekują na organizację zbytu.

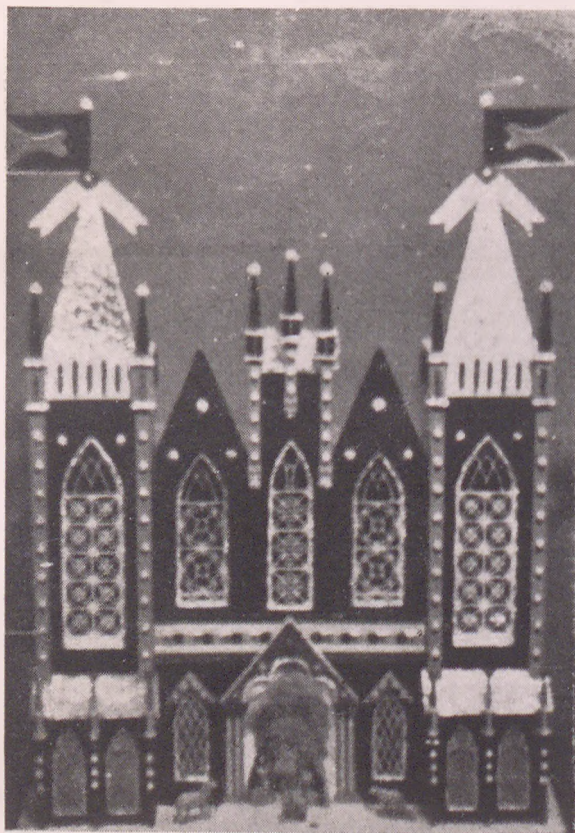
Rzeźba ludowa rzeszowska na tej wystawie reprezentowana była tylko przez Szczepana Woźniaka. Chcąc przystosować swoją twórczość do użytku współczesnego, wykonał kilka figurek typów wiejskich. Rzeźbiarz ten jest jednym z lepszych twórców ludowych, a w swoim przystosowaniu i przestawieniu tematyki, staje się trochę bezradnym, miejscami brak mu nowych założeń i koncepcji.

Twórczość ludowa, żeby żyć, musi się przystosować do życia współczesnego, a w tym przedstawieniu mogą się zmienić formy. W tym przypadku wydaje się, że sprawa wymaga dalszej wzmoczonej opieki i poprawy warunków materialnych. Próby przystosowania się do współczesnych warunków u garncarzy, przeprowadzone w rodzimej formie tych twórców i z własnej ich inicjatywy wypadają dobrze, jako przykład w pow. łańcuckim służyć mogą udane miseczki, talerzyki i niektóre drobiazgi Andrzeja Ruty.



Ryc. 11. „Rantuch“ Iniany samodzielnego, tkanego zwykłym splotem płóciennym, zdobiony różowymi szlakami, oraz haftem płaskim i dziergany w kolorze czarnym w odmiennym motywie tradycyjnego ornamentu.

IV POWOJENNY KONKURS SZOPEK W KRAKOWIE



Ryc. 1. Szopka wykonana przez Ludwika Zygmunta
w r. 1949 fot. R. Reinfuss

ZOFIA KURKOWA

W dniu 22.XII 1949 odbył się na Rynku Krakowskim IV powojenny konkurs na najpiękniejszą szopkę krakowską, zorganizowany jak zwykle przez Dyрекcję Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

Do konkursu zgłoszono 40 szopek, co w stosunku do roku zeszłego stanowi nieznaczny wzrost. Ogólny poziom szopek był w bieżącym roku bardzo wysoki i wyrównany. Nie było żadnych „dziwactw” w rodzaju papierowych modeli Sukienic, kościołów, wieży Eifla i tp. Dwa razy tylko zanotowano tak zwane „stajenki” w formie dREW-

nianych szop krytych słomą, które jako obce tradycji krakowskiej nie były przez sąd konkursowy brane pod uwagę. Ten sam los spotkał szopkę w stylu z czasów „Młodej Polski”, wykonaną z papieru przez pewnego inteligenta.

W tegorocznym konkursie przeważały szopki średniej wielkości i małe, brakło natomiast zupełnie dużych ze scenkami dla przedstawień kukielkowych. Wśród średnich przeważał zdecydowanie typ szopki z dwupiętrowo nad sobą położonymi wnękami i trzema wieżami, z których środkowa nakryta jest kopułą, boczne zaś posiadają zakoń-

Ryc. 2. Szopka wykonana przez Zdzisława Dudzika w r. 1949 fot. R. Reinfuss

czenia gotyckie zbliżone do wież kościoła Mariackiego. Wśród małych szopek najczęściej było trójwieżowych nakrytych dachami w formie stożka, lub (wyjątkowo) ostrosłupa. Szopek w których wieże były nakryte kopułami było zaledwie dwie. Pięciowieżowe szopki, wymagające większych nieco rozmiarów wystąpiły tylko dwa razy, przy czym w jednym wypadku wszystkie pięć wież miały nakrycie stożkowate, w drugim środkowa wieża nakryta była kopułą.

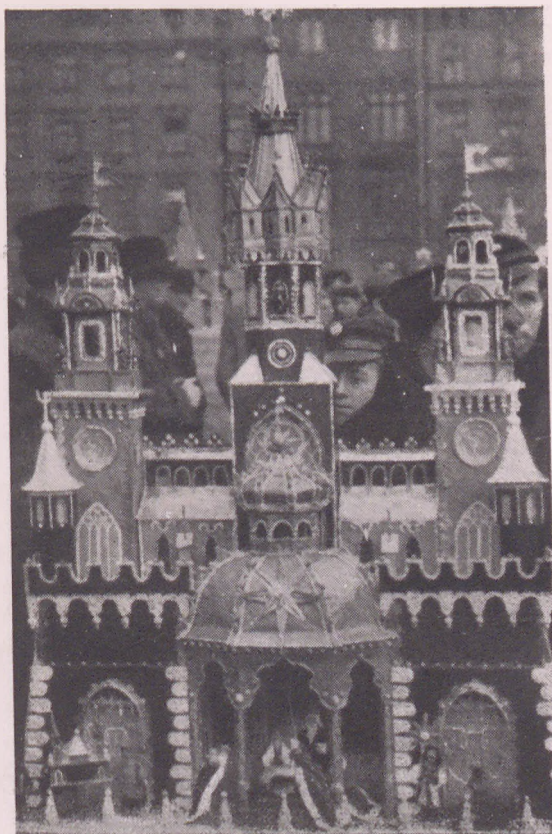
Podobnie jak w roku zeszłym prócz kolorowych papierów do wyklejania szopek użyte były obficie różnokolorowe metalowe folie, co powiększało wrażenie bogactwa i tak bardzo obfitych ozdób.

Cztery pierwsze nagrody połączone z zakupem szopek uzyskali: Franciszek Tarnowski, murarz z Krowodrzy, Tadeusz Rula murarz z Grzegórzek, Zdzisław Dudzik robotnik ze Zwierzyńca i Antoni Wojciechowski murarz zamieszkały przy ulicy Dietla.

Szopka Tarnowskiego zbudowana na założeniach przeważnie gotyckich (ryc. 3) stanowi bardzo ciekawą próbę rozwiązania części środkowej zbudowanej na podstawie kwadratowej i nakrytej dwoma krzyżującymi się dachami dwuspadowymi, z których wyrasta wieża nakryta kształtną kopułą z latarnią i hełmem. W szopce Dudzika (ryc. 2) odbiegającej wyglądem swym dosyć znacznie od klasycznej szopki krakowskiej, uderza bardzo udatne stopienie poszczególnych elementów skopiowanych wiernie ze starej architektury miasta Krakowa. Należy podkreślić, że wszystkie dotychczasowe próby tego rodzaju przedsięwzięte przez szopkarzy w latach ubiegłych kończyły się z reguły niepowodzeniami. Szopki Wojciechowskiego i Ruty były okazami pięknymi, ale zasadniczo nie wnoszącymi nic nowego ani w kompozycji ogólnej, ani w szczegółach wykonania.

Trudno w ramach krótkiej recenzji omówić wszystkie nagrodzone szopki, których ogółem było aż trzynaście, nie licząc tych, co otrzymały drobne nagrody pocieszenia.

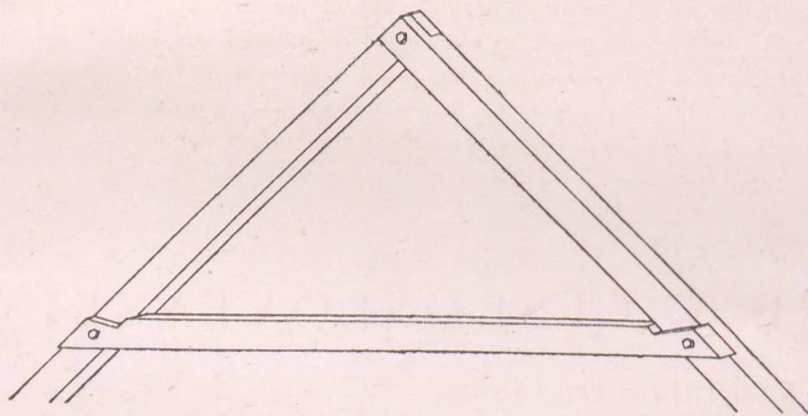
Wśród szopek odznaczonych jedną z dalszych nagród wyróżniła się oryginalnym ujęciem szopka L. Zygmunta funkcjonariusza P.K.P., który opierając się na elementach gotyckich stworzył całość bardzo spokojną zarówno w kształcie jak i w kolorze (ryc. 1). Szopka L. Zygmunta stanowi przykład żywotności szopkarstwa krakowskiego, które nie wyczerpane w pomysłach szuka wciąż nowych rozwiązań.



Ryc. 3. Szopka wykonana przez Franciszka Tarnowskiego w r. 1949 fot. R. Reinfuss

ZAGADNIENIA TERMINOLOGII BUDOWNICTWA DREWNIANEGO

Na marginesie obozu sulejowskiego



J Ę T A

jęta
jętka
grzęda

Część konstrukcji więzaru dachowego, łącząca poziomo krokwie i zabezpieczająca je przed rozsunięciem. Ze względu na występujące tu siły rozciągające łączona jest z krokwiami na nakładkę prostą z kołkami lub na nakładkę pletwową.

WOJCIECH KALINOWSKI

W czasie prac na tegorocznym obozie naukowym studentów historii sztuki w Sulejowie wyłoniło się cały sereżg zagadnień wymagających szybkiego opracowania. Jednym z nich jest sprawa terminologii konstrukcji i form architektonicznych. Zagadnienie to, szczególnie wyraźnie występuje w drewnianym budownictwie wiejskim, przy

opisach którego spotykamy zarówno stare nazwy ludowe jak i współczesne terminy konstrukcyjne. Brak ustalonych i jednolitych nazw utrudniał wyraźnie porozumienie w rozmowach pomiędzy historykami sztuki, architektami i etnografami, biorącymi udział w obozie, gdyż każdy z nich używał innych terminów dla określenia tych samych form

konstrukcyjnych. Terminy te wywodzące się z różnych źródeł, bądź oparte na nazwach ludowych, bądź zaczerpnięte z dawniejszych opracowań nasyższych i obcych, a nawet z współczesnych podręczników budowlanych, którymi w braku słownika terminologicznego posługują się nieraz historycy sztuki w dążeniu do ustalenia pewnych nazw, wymagają koniecznie rewizji i ustalenia pewnego stałego i jednolitego dla wszystkich opracowań naukowych słownictwa. Pożądanym byłoby tu stworzenie komisji składającej się z historyków sztuki, etnografów i architektów, tj. przedstawicieli tych specjalności, które interesują się zagadnieniami budownictwa drewnianego, celem opracowania słownika terminologicznego budownictwa drewnianego. Prace nad tym zagadnieniem rozbiłyby się na dwa etapy. 1-szy polegałby na zebraniu wszystkich terminów dotyczących budownictwa drewnianego, używanych dotychczas w piśmiennictwie naukowym i w słownictwie ludowym. 2-gi na opracowaniu słownika ustalającego jednolitą terminologię.

Celem uniknięcia jakichkolwiek nieporozumień, pożądanym by było, aby każdemu terminowi w słowniku towarzyszył odnośny rysunek lub fotografia wyjaśniająca dostatecznie omawianą formę konstrukcyjną czy plastyczną. Prace przygotowawcze przy ustalaniu słownika możnaby ująć w formę kartoteki ustawionej wg. działów rzeczowych np. ściana i jej części konstrukcyjne, dach, urządzenia ogniowe itd. Karty takiej kartoteki składałyby się z jednej strony z ustalonej obowiązującej nazwy oraz z terminów dotychczas używanych, z drugiej z rysunku i tekstu wyjaśniającego dany termin. Rzeczowy układ kartoteki w czasie pracy pozwoli na wyeliminowanie dużej ilości kart z odsyłaczami, co przy układzie alfabetycznym ze względu na wielką ilość istniejących terminów byłoby nie do uniknięcia, oraz przy kolejnym wykonywaniu rysunków zapewni pewną kontrolę, że nie opuści się pewnych form konstrukcyjnych dla których brak jest jakiegokolwiek ustalonej nazwy w literaturze fachowej.

„LIDOVE KROJE V CESHOSLOVENSKU”

DRAHOMIRA STRANSKA

Cz. I Czechy, nakład Firmy J. Otto, Praga bez daty, 40, stron 277, 100 tablic na kredowym papierze częściowo barwnych, 2 mapy.

Praca Stranskiej podzielona jest na dwie części ogólną i szczegółową. W części ogólnej omawia autorka w 3 pierwszych rozdziałach rozwój historyczny czeskich ubiorów ludowych, wyróżniając zespół form archaicznych, które dziś zachowały się już tylko w postaci rzadko występujących reliktyw (np. płachty i zawoje w ubiorze kobiecym, płócienne „gacie“ i kierzce u mężczyzn), zespół form zapożyczonych z ubiorów warstw nieludowych, oraz pewne elementy, które znalazły się w ubiorze wiejskim jako wynik twórczej działalności samego ludu. W omawianych tu rozdziałach materiał uporządkowany jest w sposób systematyczny, każda część stroju opracowana jest w jej rozwoju historycznym, na tle znanego autorce materiału porównawczego. Opisując poszczególne części ubioru stara się Stranska ustalić czas i wskazać drogi, którymi weszły one do zasoby ludowej przyodziewy.

W związku z przemianami, jakim ulegają stroje ludowe minionych wieków pod wpływem kultury miejskiej zwraca autorka uwagę zarówno na krój, ozdoby, jak i na sam materiał a nawet

jego barwę. Pierwotnie, podobnie jak i u nas, ubiory ludowe utrzymane były przeważnie w kolorze białym (płótno i naturalna biała wełna), późniejsze stroje, mieniające się bogactwem jaskrawych kolorów, wzorowane są na barwnych szatach noszonych w minionych czasach przez warstwy nieludowe.

W dalszym ciągu części ogólnej opisuje autorka geograficzne zróżnicowanie ludowych ubiorów na obszarze Czech i stara się wyjaśnić zarówno przyczyny, które sprzyjają wytworzeniu się różnic regionalnych, jak i te które je zacierają wywołując procesy wyrównawcze.

W oświetleniu Stranskiej regionalne zróżnicowanie ubiorów potraktowane jest nie w sposób statyczny, jak się to czasem zdarzało w dawniejszych pracach etnograficznych, ale jako zjawisko dynamiczne, ulegające pod wpływem różnych warunków ustawicznym zmianom zarówno w czasie jak i przestrzeni.

Sporo miejsca poświęca autorka na omówienie różnic zachodzących w ubiorze ludowym w zależności od pory roku, okoliczności w których ubiór

bywa noszony (ubranie codzienne, świąteczne, obrzędowe i od tego jaki jest wiek i stan cywilny noszącego (ubiór dzieci, młodzieży, żonatych itd.). Część historyczną kończy Stranska ustępem, w którym oświetla proces zanikania stroju ludowego. W porównaniu z Polską na niektórych obszarach Czech zaczęły ubiory ludowe wychodzić z użycia bardzo wcześnie. W okolicach Pragi np. już w roku 1836 włościanie nie ubierali się w stroje tradycyjne.

Ważną datą w dziejach ubiorów ludowych na terenie Czech był rok 1848, w którym zniesiono pańszczyznę. Chłop wyzwolony z niewoli osobistej, sytuowany lepiej pod względem ekonomicznym, starał się oderwać od wszystkiego, co przypominałoby mu czasy pańszczyzniane i zarzucał też strój. Jednym z bardzo ważnych czynników, które wpływały na zanikanie lub przemiany ubiorów ludowych było przebudowa ekonomiczna gospodarstwa włościańskiego w ciągu II połowy wieku XIX. Tam gdzie ubiory wykonywane były z materiałów samodziiałowych, przestawano je nosić gdy upadł nieopłacalny w zmienionych warunkach wypas owiec i przestano siewać len oraz konopie, co wywołało brak niezbędnych do wyrobu samodziiałów surowców. W innych znów stronach, gdzie wcześniej rozpowszechniły się w ludowych ubiorach materiały fabryczne, wzajemny wyścig w stosowaniu kosztownych i pracowitych ozdób doprowadził do tego, że stroje ludowe stały się zbyt drogie i musiały ustąpić wobec miejskich, które konkurowały ceną.

Osobny rozdział w części ogólnej stanowi opis materiałów używanych przy wyrobie ludowych ubiorów i to zarówno samodziiałowych jak i pochodzenia fabrycznego. Obszerne ustępy poświęcone tam są ludcowemu farbiarstwu oraz ręcznemu drukowi na płótnie.

Na zakończenie ogólnej części pracy podaje Stranska opis ludowych sposobów odświeżania i przechowywania odzieży, które to wiadomości niesłusznie przez etnografów bywają zwykle pomijane.

Szczegółowa część pracy składa się z opisów 15 głównych typów stroju występujących na terenie Czech właściwych. Opisy te ujęła autorka w 5 grup, a mianowicie: ubiory ludności zamieszkującej na południowy zachód od Pilzna (okolice Chodská, Stribrna, Pilzna i Plasska), między Pilznem a Piskiem (tzw. Poszumavie i Pracheńsko), Czechy południowe (Netolicko, Doudlebsko, Blata i ok. Taboru), tereny położone dookoła Litomyśla i Pelhrimova (2 grupy), Czechy północne (Na-

chodsko i pogórze Karkonoszy) oraz Czechy środkowe.

Opis poszczególnego stroju obejmuje na wstępie garść niezbędnych wiadomości o grupie etnograficznej, która stroju tego używa (nazwa, historia, zasięg, warunki geograficzne), uwagi na temat odmian lokalnych a następnie zwięzłą analizę ubioru kobiecego i męskiego ilustrowaną licznymi rysunkami w tekście z odnośnikami do tablic umieszczonych na końcu.

Praca Stranskiej posiadająca w części ogólnej charakter syntetyczny, w części szczegółowej rozpadająca się na szereg monografii terytorialnych daje sumienny obraz tego, co o strojach ludu czeskiego można dziś jeszcze powiedzieć. Przejrzysta w układzie, dobrze ilustrowana ma wszelkie walory pozwalające uważać ją za dzieło wartościowe. Szkoda jedynie, że zwłaszcza w części ogólnej słabo uwypukliła autorka pewne momenty społeczne oddziałujące na kształtowanie się ubiorów ludowych. W pracy Stranskiej społeczność wiejska rysuje się jako całość rozbita jedynie na grupy płci i wieku. Wiemy jednakowoż, że obok tego istnieje jeszcze na terenie wsi skomplikowane uwarstwienie klasowe, na którego jednym biegunie stoi zamożna grupa kmieci, na drugim zaś warstwa bezrolnych wyrobników. Ekonomiczne różnice zachodzące wśród mieszkańców wsi odbijają się jaskrawo na ubiorze używanym przez poszczególne klasy społeczne, które inaczej się odziewają, w różny sposób reagują na czynniki zewnętrzne powodujące zmianę mody itd. Niezbyt plastycznie zarysowuje się również w omawianej pracy problem walki, jaka rozgrywa się w związku z kolejnymi przemianami stroju między elementami konserwatywnymi a tymi, które na terenie wsi są rzecznikami zmian i pionierami postępu.

Dla czytelnika polskiego książka Stranskiej stanowi lekturę szczególnie interesującą ze względu na to, że w materiale czeskim znajdzie on wyjaśnienie całego szeregu problemów związanych z genezą niektórych, późniejszych form ubiorów ludowych na terenie Polski południowo-wschodniej, a w szczególności Śląska.

Należy sobie życzyć aby w czasie możliwie najkrótszym pojawiły się dalsze dwie zapowiedziane części wydawnictwa, z których jedna obejmie opracowanie ubiorów ludowych na Morawach, druga zaś na obszarze Słowacji.

R. Reinfuss

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ ZA ROK 1949

Pierwszoplanowym zagadnieniem Instytutu w roku sprawozdawczym było zapoczątkowanie prac nad metodą badania sztuki ludowej opartą na naukowych podstawach filozofii markistowsko-leninowskiej.

Konferencja pracowników naukowych Instytutu, zwołana w tym celu wspólnie z zaproszonymi przedstawicielami Wydziału Sztuki Ludowej Departamentu Twórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki, Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, na podstawie referatu dyrektora Instytutu — Tadeusza Zyglera oraz dyskusji, dała początkowe zreby, na podstawie których opracowano instrukcje i kwestionariusze do letniej kolektywnej akcji badawczej terenowej. Materiały, dotyczące się metody, zostaną opublikowane w monografii sztuki ludowej ziemi opoczyńskiej, będącej terenem badań w roku 1949.

Badania terenowe przeprowadzone były w okresie od 7 lipca do 10 września kolektywnie w obrębie powiatu opoczyńskiego w dwóch turnusach i obejmowały całokształt ludowej twórczości artystycznej tego regionu: budownictwo, zdobnictwo (wraz z plastyką), literaturę, muzykę i taniec. Uczestnikami ekip badawczych byli pracownicy Instytutu (14 osób) oraz studenci etnografii, historii sztuki, muzykologii i Wyższych Szkół Artystycznych z Warszawy (4 osoby), Krakowa (4 osoby), Poznania (3 osoby), Torunia (2 osoby) i Łodzi (1 osoba). Bazą był Obóz Historyków Sztuki pod Sulejowem, skład przy pomocy dwóch półcieżarowych samochodów Instytutu, dokonywano wyjazdów w teren. Turnus pierwszy, od 7 lipca do 9 sierpnia kierowany był przez dyr. T. Zyglera, turnus drugi od 15 sierpnia do 10 września przez kierownika Sekcji Budownictwa i Zdobnictwa dr R. Reinfussa. W obu turnusach łącznie przebadano 68 wsi, zbierając ponad 3.000 notat metrykalnych, zdjęć, próbek tkanin, nagrań fonograficznych itp. co pozwala na syntetyczne ujęcie artystycznej twórczości ludu opoczyńskiego.

Ponadto Sekcja Budownictwa i Zdobnictwa (kierownik dr R. Reinfuss) przeprowadziła badania na terenie Orawy, Górców, powiatów woj. krakowskiego: chrzanowskiego, białskiego, wadowickim, krakowskim, nowotarskim, myślenickim, limanowskim, bocheńskim, brzeskim, tarnowskim, dąbrowskim i mieleckim; woj. rzeszowskiego: tarnobrzescim, łańcuckim, przeworskim, rzeszowskim, przemyskim; woj. lubelskiego: zamojskim, cieszanowskim i lubaczowskim. Przedmiotem badań było budownictwo i zdobnienie zewnętrzne chałup, zdobnictwo wnętrza (meblarstwo, wycinanki, malowanki), tkactwo, strój i jego zdobienie (haft), zdobnictwo w metalu, pisanki. Zapoczątkowano też badania nad sztuką ludową proletariatu miejskiego.

Sekcja Muzyki (kierownik prof. M. Sobieski), dzięki uzyskaniu specjalnego samochodu dokonała 885 nagrań, z tego 442 z terenu opoczyńskiego w ramach obozu naukowego oraz 443 nagrania z terenu woj. poznańskiego (pow. pow. Gostyń, Konin, Krotoszyn). Ponadto dokonano 5 wyjazdów penetrujących w teren woj. poznańskiego. Ogólna liczba nagrań wynosi 1866.

Opracowanie materiałów.

Opracowano w dziedzinie meblarstwa ludowego i druków na płótnie zbiory muzeów w Szczecinie, Koszalinie, Darłowie, Białogardzie, Słupsku, Wdzydzach, Międzyrzeczu. Wrocławiu, Jeleniej Górze, Brzegu, Bytomiu, Cieszynie, Olsztynie, Szczytnie, Łodzi, Krakowie, Zakopanem, Lublinie i Zamościu. Przetranskrybowano 60 pozycji nagrań oraz skatalogowano nagrania do pozycji 1669

Opracowano wątki bajkowe do III tomu pracy — „Bajka polska w układzie systematycznym“ — prof. dr J. Krzyżanowskiego. oraz zebrano 4.600 pozycji bibliograficznych i 3.400 indeksowych w zakresie pieśni ludowych.

W materiale zgromadzonym w ramach ogólnoklasyfikującego schematu (prof. Bystronia) przeprowadzono próbę podwójnej klasyfikacji wewnętrznej, w celu umożliwienia poszukiwania z uwzględnieniem treści (wątek, motyw) oraz początków pieśni z odsyłaczami do bibliograficznych kart zbiorczych.

Archiwum Instytutu (kierownik mgr Wł. Kologo) zainwentaryzowało i sporządziło opisy metrykalne 5.986 pozycji w tym:

Nagrań na płyty decelitowe	1.669 sztuk
Zdjęć fotograficznych (klisz)	1.395 „
Próbek tkanin	955 „
Odbitek klocków do drukowania tkanin	850 „
Rysunków mebli (wielobarwnych i w tuszu)	414 „
Rysunków i plansz wielobarwnych tkanin, stroju i haftów	350 „
Rysunków zdobnictwa architektonicznego, zdobnictwa w metalu, wycinanek, pajaków i różnych przedmiotów	353 „

Razem 5.986 sztuk

Ogółem liczba pozycji Archiwum sięga 15.000. Biblioteka powiększyła się o 99 pozycji (ogółem 174) oraz 296 arkuszy map.

Wydział Wydawniczy (kierownik mgr Barbara Suchodolska) wydał nr 11—12 miesięcznika Polska Sztuka Ludowa za rok 1948 oraz 16 numerów w 6 zeszytach za rok 1949 (rocznik III) o ogólnej objętości 23 arkuszy formatu A₁ w nakładzie 5.000 egzemplarzy. W przygotowaniu do druku są następujące prace:

Prof. dr J. Krzyżanowski — „W świecie baśni ludowej“ — rozprawa syntetyczna, około 20 ark. druku.

Prof. dr J. Krzyżanowski — „Lud i folklor w twórczości Słowackiego“.

Dr R. Reinfuss — „Druki ludowe na płótnie“, około 15 ark. druku.

P. Grzegorzczak — Bibliografia Plastyki Ludowej Polski i Pogranicza — około 8 ark. druku.

M. i J. Sobiescy — Muzyka i Pieśń Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej (rys. monograficzny).

M. i J. Sobiescy — Wielkopolskie Wiwaty.

Współpraca Instytutu z szeregiem instytucji pokrewnych w roku sprawozdawczym ogromnie się nasiliła. Na zaproszenie Komitetu Organizacyjnego Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Ludowej, organizowanego przez Ministerstwo Kultury i Sztuki

oraz Polskie Radio, pracownicy naukowcy Sekcji Muzyki przygotowali teren Wielkopolski licznymi rozjazdami, opracowali komentarz dla tego regionu oraz zorganizowali od strony programu, doboru wykonawców i komentarza Koncert Wielkopolskiej Muzyki Ludowej w Poznaniu (24.IV.1949) jako jedną z prób Festiwalu. Na samym Festiwalu w Warszawie Instytut sprawował nadzór etnograficzno-muzyczny nad programem i eliminacjami wszystkich grup regionalnych, biorących udział w Festiwalu, a na konferencji pofestiwalowej kierownik Sekcji prof. M. Sobieski wygłosił referat.

Na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki Sekcja Muzyki wzięła udział w przygotowawczym obozie zespołów ludowych (22.VII — 11.VIII.1949), wyjeżdżających do Moskwy przygotowując program muzyczny, tekst komentarza ustnego oraz wstęp do programów drukowanych.

W związku z Wystawą Chopinowską organizowaną przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego Instytut udzielił pomocy przy kompletowaniu ekspozycji z muzeów regionalnych.

Ponadto Instytut współpracował z Działem Sztuki Ludowej Departamentu Twórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki przy doborze ekspozycji na regionalne wystawy oraz w jury konkursów artystów ludowych, z Biurem Współpracy Kulturalnej z Zagranicą udzielając informacji i zdjęć dla zagranicy, z Biurem Amatorskiego Ruchu Artystycznego służąc swoimi materiałami i konsultacjami oraz z Centralą Przemysłu Ludowego i Artystycznego dostarczając opisów, zdjęć i plansz z zakresu zdobnictwa, meblarstwa, tkaniny i stroju ludowego.

Ścisła współpraca rozwinęła się z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym przez udział pracowników naukowych Instytutu w Komitecie Wykonawczym, Zarządzie, zjazdach i Komitetach Redakcyjnych Towarzystwa oraz przez wymianę materiałów naukowych.

Wymianę wydawnictw prowadził Instytut z instytucjami naukowymi w: Polsce, Związku Radzieckim, Czechosłowacji, Węgrzech, Francji, Szwajcarii i Szwecji.

Zrecenzowano na życzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Oświaty 3 prace przeznaczone do druku z zakresu muzyki.

Poradnictwo i udzielanie informacji w zakresie wszystkich dziedzin sztuki ludowej w roku sprawozdawczym znacznie się rozwinęło.

Z materiałów Sekcji Budownictwa wykorzystali w czasie pobytu w Krakowie etnografowie słowaccy, prof. M. Gotkiewicz, studenci Architektury Politechniki Krakowskiej. Szereg plansz z zakresu zdobnictwa architektonicznego zostało wystawionych na zorganizowanej wspólnie z Sekcją Zdobnictwa wystawie dla nauczycieli rysunków w Krakowie w kwietniu 1949 r.

Sekcja Zdobnictwa wykonała na zamówienie Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz muzeów regionalnych w Rabce, Myślenicach i Zakopanem kopie szeregu plansz, z archiwum Sekcji korzystał Regionalny Urząd Planowania, Centrala Przemysłu Włókienniczego, etnografowie polscy i słowaccy, młodzież uniwersytecka i Wyższa Szkoła Sztuk Pla-

stycznych w Krakowie używając plansz do wykładów.

Sekcja Muzyczna służyła swoimi materiałami i informacjami: Instytutowi Etnologicznemu Uniw. Poznańskiego, Muzeum Wielkopolskiemu, Muzeum Etnograficznemu w Toruniu, pracownikom naukowym (4 osoby), Studium Wychowania Fizycznego przy U. P. oraz Służbie Polsce, kompozytorem (7 osób), Polskiemu Radiu, pracownikom świetlicowym, nauczycielom i zespołom ludowym.

Sekcja Tańca udzielała porad zespołom, świetlicom oraz na życzenie Biura Współpracy z Zagranicą rozpoczęła przygotowanie obszernej (około 80 str.) informacyjnej pracy o polskich tańcach ludowych dla ZSRR i Bułgarii.

Sekcja Literatury dostarczała materiału do konkursu na opracowanie baśni ludowych, sporządziła odpisy tekstów dla folklorystów zagranicznych: dr H. Schwarzbau (Palestyna), dr Jivar Kemppinen (Finlandia) oraz przygotowywała materiał do konwersatorium uniwersyteckiego, prowadzonego przez kierownika Sekcji.

Archiwum dostarczyło 124 zdjęć do katalogu wystawy polskiej sztuki ludowej w Londynie, 260 — na użytek prasy angielskiej i holenderskiej, 40 dla U.S.A. do ilustracji odczytów o polskiej sztuce ludowej. Do katalogu wystawy „Sztuka i Rękodzieło Ludowe — 9 zdjęć, dla redakcji tygodnika Z.M.P. „Świat Młodych“ — 8. Ponadto dostarczono 298 zdjęć do opracowań naukowych, artykułów, ilustracji odczytów itp. i 10 fotogramów dużego formatu dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

Z plansz Instytutu dla ilustracji wykładów korzystało Państwowe Ognisko Kultury w Warszawie.

Popularyzacja wiedzy o sztuce ludowej wyraziła się w 24 godzinnych odczytach wygłoszonych przez pracowników naukowych Instytutu (dr R. Reinfussa, prof. M. Sobieskiego, mgr. J. Sobieską, T. Zyglera) w Darłowie, Krakowie, Lublinie, Mszanie Dolnej, Poznaniu i Wrocławiu, w artykułach drukowanych w czasopiśmie: Kwartalnik Muzyczny, Ruch Muzyczny, Poradnik Muzyczny, Radio i Świat, Orli lot, w sześciu dwudziestopięciu minutowych audycjach muzycznych i jednej czterdziestopięciu minutowej słowno-muzycznej w Polskim Radiu oraz w szeregu wywiadów udzielonych prasie w rezultacie czego ukazało się szereg artykułów o sztuce ludowej w Trybunie Ludu, Polsce Zachodniej, Dzienniku Ludowym, Gazecie Poznańskiej, Ekspresie Poznańskim i innych.

Wypożyczenie Instytutu wzbogaciło się o 3 samochody półciężarowe do badań terenowych w tym jeden specjalny, z wmontowanymi aparatami fonograficznymi do nagrywania, 2 aparaty filmowe wąskotaśmowe, 4 aparaty fotograficzne wysokiej klasy z wyposażeniem, przybory kreślarskie, rysunkowe itp.

Instytut w roku sprawozdawczym liczył 19 pracowników stałych w tym 12 — naukowych, 2 — pomocniczych i 5 administracyjnych. Z dniem 1 stycznia 1950 r., zgodnie z rozporządzeniem Ministra Kultury i Sztuki Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej włączony był w ramy organizacyjne Państwowego Instytutu Sztuki jako Sekcja Sztuki Ludowej Wsi i Miasta.

