

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK VI

STYCZEŃ – LUTY 1952

NR 1

P A Ń S T W O W Y

I N S T Y T U T

S Z T U K I

*Rycina na okładce „Cepiny“ obraz na szkło,
malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Zbigniew
Kamykowski.*

*Redaguje Sekcja Teorii i Historii Sztuk Plastycznych, Zakład Badania Plastyki i Zdobnic
Ludowego. Kolegium redakcyjne: dr Ksawery Piwocki, mgr Mieczysław Porębski, dr Roman
Reinfuss, prof. Bohdan Urbanowicz, Aleksander Wojciechowski. Redaktor Naczelny dr Roman
Reinfuss. Redaktor Techniczny mgr Barbara Suchodolska. Sekretarz redakcji mgr Zdzisław
Cieśla-Reinfussowa. Redakcja: Kraków, Karmelicka 70. Administracja: Warszawa, ul. Długa*

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

T R E Ś Ć

Od redakcji. W związku z dyskusją nad projektem Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Wanda Telakowska — Projektanckie kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe. *Wojciech Jastrzębowski* — Geneza, program i wyniki działalności „Warsztatów Krakowskich” i „Ładu”. *Blanka Kaczorowska* — Welniany pasiak opoczyński.

SYLWETKI ARTYSTÓW LUDOWYCH

Edyta Starek — Twórczość Heleny Roj-Kozłowskiej.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Roman Reinfuss — Badania terenowe w regionie kielecko-sandomierskim. *Andrzej Żaki* — Pierwsze prace wykopaliskowe Państwowego Instytutu Sztuki. *Zofia Cieśla-Reinfussowa* — Z wystawy wycinanek ludowych w Siei radzu. *Roman Reinfuss* — Z wystawy pokonkursowej w Łukowie. *Helena Blumówna* — Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego w Krakowie. *Zofia Barbara Kurkowska* — VI Powojenny konkurs szopek krakowskich. *Olga Gajekowa* — XXVI Walne Zgromadzenie Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Łodzi.



C-III 1038

ser. 108/59

K. 217 | 6 | 59



... Wynikiem ustroju, opartego na przeciwieństwach społecznych, był sztuczny i nieosiągalny dla mas ludowych dystans między człowiekiem ciężkiej pracy fizycznej a człowiekiem nauki, kultury, sztuki. Radość życia na wysokim poziomie zdobywcy wiedzy, kultury, sztuki była dostępna dla niewielu wybranych. Inteligencja zawodowa, ludzie nauki, wychowawcy, artyści, pisarze, muzycy, poeci, malarze, utalentowani wykonawcy dzieł sztuki i różnorodni posłannicy kultury, oddziaływujący na wyobraźnię, uczucia, myśli i wzruszenia ludzkie, byli oddzieleni nieprzebytym murem od wielkich mas narodu, tworzących w pocie czoła materialne podstawy ich wiedzy, kultury i sztuki. Jeśli chodzi o dziedzinę poglądów na świat i społeczeństwo ludzkie, to ustrój oparty na przeciwieństwach był królestwem przesądów i wzajemnych niechęci nie tylko u dołu, ale i u góry, z tym, że przesady u góry były szkodliwsze i trwalsze mimo pokostu formalnej wiedzy i formalnej kultury. Znaczne pozostałości tych przesądów w umysłach przedstawicieli nauki, kultury i sztuki trwają, niestety, do dziś dnia i wymagają krytycznego przezwyciężania. Wolny od przesądów działacz naukowy i kulturalny, twórca czy wychowawca musi zdawać sobie przede wszystkim sprawę, że podstawowym źródłem jego twórczości jest ciężka praca robotnika i chłopa, codzienny, mozolny wysiłek ludu pracującego, który go żywi i karmi, wobec którego jest on moralnie zobowiązany. Obowiązkiem twórcy, kształtującego duchową dziedzinę życia narodu, jest wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknotę i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku, którego celem głównym i podstawowym winno być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia tych mas. Twórczość oderwana od tego celu, sztuka dla sztuki, wynika z pobudek aspołecznych.

Cechą znaną przeżywanego przez nas okresu jest to, że nie wybrane tylko warstwy i nie wyjątkowe tylko postacie, nie indywidualni bohaterowie, ani elita wytrawnych smakoszy wiedzy, sztuki, czy kultury działają dziś na potężnej scenie dziejowych przemian w życiu narodów.

Cechą znaną tego okresu jest właśnie to, że miliony najprostszych ludzi weszły na tę scenę życia publicznego, że pragną one stać się

czynnymi, a nie biernymi tylko jej uczestnikami, że stają się one stopniowo świadomym i twórczym czynnikiem dziejów.

Cóż warta byłaby twórczość artystyczna, coś warta byłaby sztuka, wiedza czy literatura, która by nie dostrzegała, nie pojmowała, nie czerpała natchnienia z tych głęboko rewolucyjnych przemian i zjawisk, które się dokonywują, które nurtują w umysłach, które wstrząsają podświadomie psychiką milionów prostych ludzi.

Upowszechnienie i uwspółcześnienie twórczości kulturalnej we wszystkich jej różnorodnych przejawach i dziedzinach — oto zadanie, które wkłada na barki obecnego pokolenia twórców i na barki całego narodu nowy okres historyczny, okres demokracji ludowej...

Z przemówienia Prezydenta Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947.

W ZWIĄZKU Z DYSKUSJĄ NAD PROJEKTEM KONSTYTUCJI POLSKIEJ RZECZYPOSPOLITEJ LUDOWEJ

W uchwalonym przez Komisję Konstytucyjną w dniu 13 stycznia 1952 r. Projekcie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej znajduje wyraz zdecydowana wola narodu umocnienia ustroju sprawiedliwości społecznej, urzeczywistnienia nadziei i pragnień postępowych bojowników o wolność Polski i szczęście jej obywateli. Projekt Konstytucji jest zarazem świadectwem dążności narodu do konsekwentnej likwidacji zacofania gospodarczego i kulturalnego szerokich mas ludu pracującego. Na ten temat czytamy w Rozdziale 1, art. 3, p. 2:

Polska Rzeczpospolita Ludowa zapewnia rozwój i nieustanny wzrost sił wytwórczych kraju przez jego uprzemysłowienie, przez likwidację zacofania gospodarczego, technicznego i kulturalnego.

Upośledzenie kulturalne klas wyzyskiwanych wpłynęło w sposób decydujący na treść i formę twórczości artystycznej chłopstwa i proletariatu miejskiego. Stąd też sztuka plebejska miasta i wsi nawet wówczas, gdy zawierała treści postępowe, elementy buntu i walki przeciwko wyzyskowi, wyrażała je częstokroć w naiwnej, uproszczonej i prymitywnej formie. Owa ograniczoność środków wypowiedzi artystycznej uwarunkowana była ówczesnym upośledzeniem klasowym. Rozbicie społeczeństwa na antagonistyczne klasy powodowało wielotorowość rozwoju kultury, w której znajdowały wyraz sprzeczności między sztuką oficjalną, służącą klasie rządzącej, a twórczością klas uciskanych, wyzyskiwanych, upośledzonych. Znosząc wyzysk człowieka przez człowieka i stwarzając podstawę zaniku antagonizmów klasowych — Polska Ludowa kładzie kres owemu rozdzieleniu sztuki i kultury, które stanowiło charakterystyczną cechę społeczeństwa antagonistycznego. Mówi o tym Rozdz. 1, art. 3, p. 4 Projektu Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej:

Polska Rzeczpospolita Ludowa ogranicza, wypiera i likwiduje klasy społeczne, żyjące z wyzysku robotników i chłopów.

W walce o nową sztukę polską, socjalistyczną w treści i narodową w formie, wyraża się świadoma dążność do włączenia wszystkich zagadnień kultury i sztuki w całokształt prac narodu budującego socjalizm. Pojawiają się nowe formy organizacyjne życia artystycznego. Doniosłą rolę spełnia tu ruch spółdzielczy, zrzeszający kolektywy artystów ze środowisk robotniczych i wiejskich. Ważne to zjawisko naszego życia społecznego zyskuje wyraźną perspektywę rozwoju w następujących słowach Projektu Konstytucji (Rozdz. 2, art. 11):

Polska Rzeczpospolita Ludowa popiera rozwój różnych form ruchu spółdzielczego w mieście i na wsi oraz udziela mu wszechstronnej pomocy w wypełnianiu jego zadań, a własności spółdzielczej, jako własności społecznej, zapewnia szczególną opiekę i ochronę.

Produkcja rękodzielnicza miasta i wsi, prace artystów zrzeszonych w spółdzielniach zajmujących się twórczością i wytwórczością artystyczną — usiłują nawiązać do wielowiekowej tradycji folkloru wiejskiego

i sztuki plebejskiej miasta, wykorzystując te doświadczenia przy realizacji zadań stawianych przed współczesną sztuką. W zakresie prac naszego pisma leży przewartościowanie i naukowe badanie tradycji folkloru wiejskiego i plebejskiej sztuki miasta, z wydobyciem postępowego nurtu tych dziedzin naszej wytwórczości. Wzbogaci on kulturę narodową nowymi zdobyczami, wynikającymi również z emocjonalnego stosunku artysty do sztuki chłopskiej i proletariackiej, z której czerpać on będzie postępowe treści, unikając przy tym bezdusznego naśladownictwa form. Ten jedynie właściwy stosunek do tradycji ojczystych określił Prezydent Bolesław Bierut w przemówieniu na otwarciu Roku Chopinowskiego:

...Genialność Chopina jest wymownym świadectwem, że twórczość naprawdę wielka wyrasta z tego, co ludowe, i dzięki temu staje się dorobkiem ogólnoludzkim.

Ale źródło tej siły jest wybitnie narodowe, polskie, nasze — ojczyste i ludowe... Swoisty, narodowy charakter jego twórczości nie umniejszał, lecz pogłębiał jej wielkość i znaczenie ogólnoludzkie.

Zadaniem obecnej, nowej epoki kształtowania dalszego rozwoju kultury naszego narodu jest pobudzić do działania w masach ludowych tę niezmierną potęgę uczuć, która w nim tkwi i która była źródłem natchnień twórczych mistrza. Pragniemy skierować tę potężną siłę uczuć na budowę nowych form życia społecznego, które pozwolą uczynić życie lepszym i piękniejszym, a przez to wzbogacić kulturę narodu.

Wejście nowego i potężnego czynnika — masowego odbiorcy — kształtuje nowe oblicze sztuki polskiej. W związku z tym wytwarzają się nowe formy organizacji twórczości i odbiorczości sztuki. Prace nad umasowieniem kultury polegają m.in. także na wykrywaniu uzdolnionych jednostek w środowisku robotniczo-chłopskim, którym gwarantuje Konstytucja pomoc państwa i społeczeństwa. O opiece nad wyrosłymi z ludu talentami, o popieraniu wszelkich form wyżycia się artystycznego szerokich rzesz społeczeństwa, a wreszcie o umasowieniu kultury i wynikających stąd możliwościach pełnego rozwoju sztuki polskiej — powiada Rozdz. 7, art. 62 Projektu Konstytucji:

1. Obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mają prawo do korzystania ze zdobyczy kultury i do twórczego udziału w rozwoju kultury narodowej.

2. Prawo to zapewniają coraz szerzej: rozwój i udostępnienie ludowi pracującemu miast i wsi wydawnictw książkowych i prasy, radia, kin, teatrów, muzeów i wystaw, domów kultury, klubów, świetlic, wszechstronne popieranie i pobudzanie twórczości kulturalnej mas ludowych i rozwój talentów twórczych.

Projekt Konstytucji, będący wyrazem woli i dążeń narodu polskiego, określa perspektywę rozwoju kultury i sztuki — wytycza również zasadnicze linie nauki w służbie społeczeństwa budującego socjalizm. Nakłada on na nas obowiązek gruntownego przemyślenia metod pracy, pełnej aktywizacji badań naukowych, ogarnięcia nimi całokształtu zjawisk artystycznych w powiązaniu z dorobkiem twórczości ludowej — a wreszcie obowiązek jak najpełniejszego wykorzystania naszej tradycji w pracach nad stworzeniem nowej kultury i sztuki polskiej, socjalistycznej w treści, narodowej w formie.

PROJEKTANCKIE KOLEKTYWY ROBOTNICZE, CHŁOPSKIE I MŁODZIEŻOWE

WANDA TELAKOWSKA

Stan kultury plastycznej dwudziestolecia międzywojennego charakteryzowały wielkie dysproporcje: obok wybitnych osiągnięć elitarnych, katastrofalnie niski poziom „średniej” wytwórczości przedmiotów codziennego użytku. Obok pięknych form niszczącej sztuki ludowej — bezmiar strasznych pseudoludowych wyrobów pasożytujących na dobrej sławie twórczości artystycznej ludu wiejskiego.

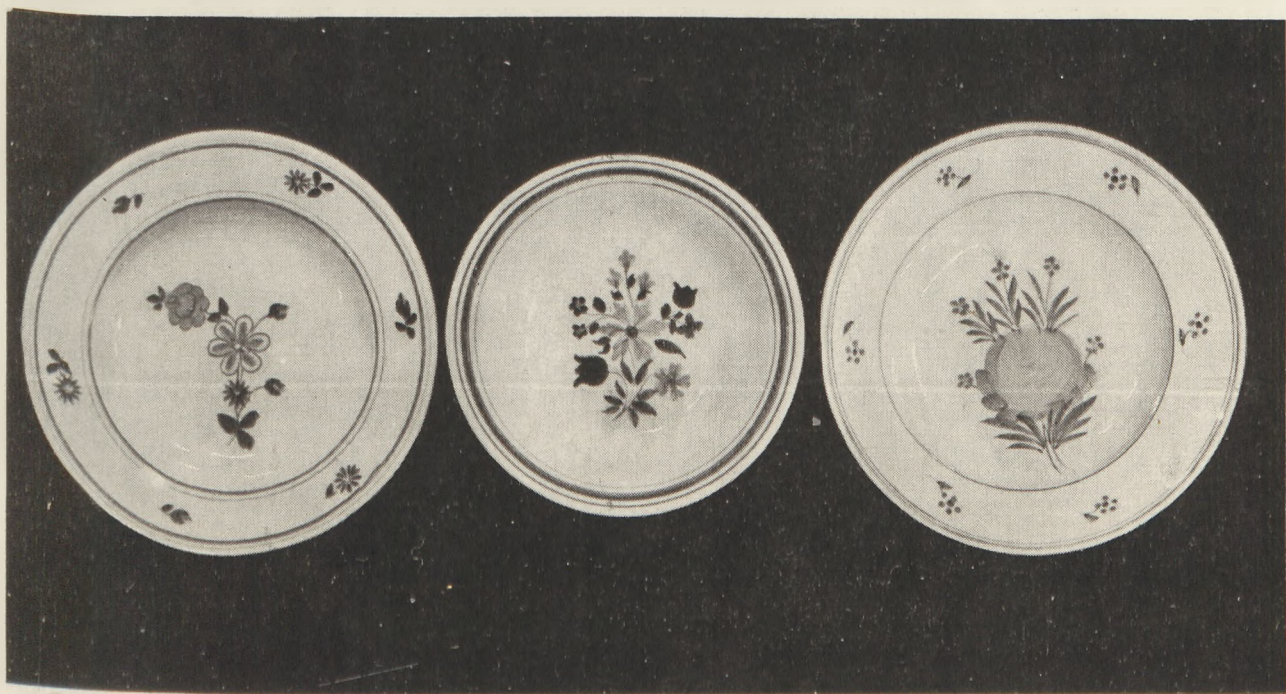
Przy tym zarówno „zawodowi” artyści-plastycy jak i artyści ludowi nie wywierali niemal żadnego wpływu na wzornictwo przedmiotów codziennego użytku produkowanych masowo albo wedle trzeciorzędnych wzorów obcych, albo według kompilacji często niedouczonej projektantów.

Głównym odbiorcą poważnych osiągnięć w zakresie architektury wnętrza i sztuk z nią

związanych stał się wąski krąg elity. Masy społeczeństwa były odcięte od piękna plastycznych form życia codziennego, jak również od największej radości — radości rozwijania swych możliwości artystycznych, od udziału w twórczości plastycznej.

Przystępując w 1945 r. do ustalenia założeń upowszechniania kultury plastycznej określono, iż wysiłki muszą iść w naszej dziedzinie równolegle zarówno w zakresie dostarczania masom możliwie jak najlepszych plastycznie form przedmiotów życia codziennego jak i w zakresie udostępnienia twórczości tym wszystkim, których uzdolnienia i chęci szły w kierunku czynnego udziału w twórczości plastycznej.

Ta dwoistość celów, zdobywania dobrych wzorów przy jednoczesnym wiązaniu z wzornictwem talentów różnych środowisk, stwo-



ryc. 1. Wzory wykonane przez J. Gorzycką, Z. Wesółowską, E. Adamczewską w projektanckim kolektywie robotniczym pod kierunkiem art. plastyka A. Buszka. Fot. Sp. Pracy „Polifoto”.

rzyła nasze zainteresowanie formą kolektywów projektanckich.

Forma ta posiada bardzo stare tradycje. Istotą takiego kolektywu projektanckiego jest połączenie doświadczeń dojrzałego artysty plastyka o uformowanej już świadomości artystycznej, wysokiej kulturze plastycznej, z inwencją, fantazją, odwagą i świeżością zespołu talentów samorodnych.

Pierwszym zespołem, któremu można było przyjść z pomocą, był zespół prof. E. Plutyńskiej. Jej przedwojenna praca w województwie białostockim nad odrodzeniem tradycji dywanów podwójnych została niemal doszczętnie zniszczona i wymagała troskliwej pomocy.

Analizując dorobek omawianego kolektywu podkreślić należy pionierski charakter usiłowań Plutyńskiej, która ogromnym wysiłkiem potrafiła odbudować zatracone tradycje pięknej, dawnej techniki, potrafiła wyszkolić zespół chłopek nie tylko technicznie, ale i artystycznie, potrafiła także wykorzenić najgorsze wpływy tandetnych, fabrycznych serwet i kap, które zdegenerowały tamtejszą tkacką wytwórczość ludową.

Omawiany zespół projektancki, wrośnięty w środowisko ludności wiejskiej, wniósł w tworzone wzory inwencję tamtejszych artystek, a także tradycje ludowe, metody pracy,

motywy zdobnicze i „niepisane”, ale mocne zasady kompozycyjne, charakterystyczne dla wytwórczości ludowej. Nie powtarzając mechanicznie dawnych wzorów, stworzono żywy ośrodek wciąż innej, wciąż nowej sztuki ludowej, wrośniętej w dobrą tradycję. Nawiązana ciągłość kulturowa daje podstawę do twierdzenia, iż podjęta praca nie jest tylko ciekawym doraźnym doświadczeniem, ale jest początkiem poważnej działalności artystycznej.

Drugim kolektywem projektanckim, również tkackim, jest ośrodek zorganizowany przez K. Szczepanowską, która przy „Samopomocy Chłopskiej” w Zakopanem i przy Państwowej Podhalańskiej Szkole Przemysłowej Żeńskiej potrafiła skupić i wychować zespół tkaczek. Podobnie jak Plutyńska, Szczepanowska, poza pobudzaniem inwencji artystycznej, przeprowadzaniem akcji selekcyjnej, szkoleniem korektami, przeprowadzała również instruktaż w zakresie obróbki przędzy, farbiarstwa, montażu warsztatu i techniki tkania.

Początkowo inwencja kierowniczkii zespołu uzupełniała słabe poczynania zakopiańskich projektantek. W miarę rozwoju ich umiejętności komponowania przybywały samodzielne wzory, mnożyły się „wynałazki”.



ryc. 2. Wzory wykonane przez Martynowską, Zająkowską, Szczepańską w projektanckim kolektywie robotnic pod kierunkiem art. plastyków H. i L. Grześkiewiczów. Fot. Sp. Pracy „Polifoto”



Wzór wykonany przez Felicję Curylo w projektanckim zespole z Zalipia — kierowanym przez art. plastyków
H. i L. Grzeskiewiczów.
Fot. Stanisław Zieliński.



Wzory wykonane przez M. Przesmycką w projektanckim zespole malar skim P.Z.J.N. „Milanówek” kierowanym przez art. plastyczki J. Dewitzową i J. Golińską.
Fot. Stanisław Zieliński.

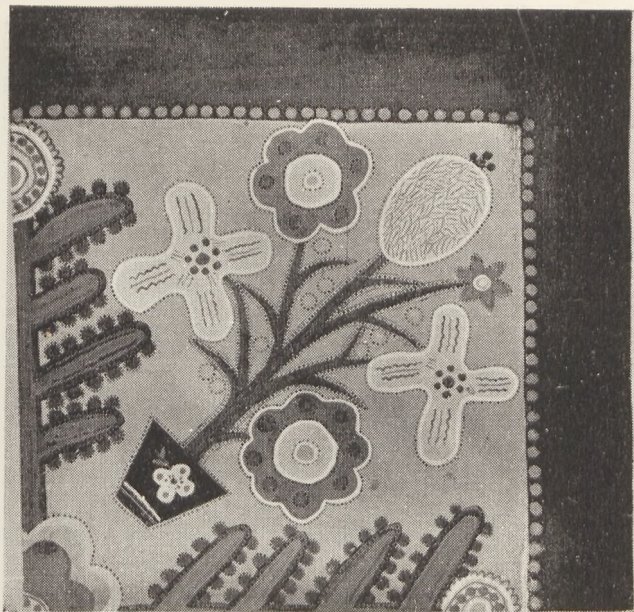
W tym samym Zakopanem, także przy „Samopomocy Chłopskiej” i omawianej szkole, M. Bujakowa pokierowała dużym zespołem koronkarek i hafciarek. I ona również, jak Szczepanowska, nawiązała współpracę z miejscową ludnością.

Obie te artystki, w przeciwieństwie do Plutyńskiej, w małym tylko stopniu mogły się oprzeć o wzory ludowe, gdyż powódź pseudoludowości, jaka od kilkudziesięciu lat zalewała okolice Zakopanego, niemal zupełnie starła dobre tkackie, koronkarskie i hafciarskie tradycje, a element przybyszy wciąż przesuwający się przez Podhale wywierał inne zupełnie wpływy, niż to miało miejsce w Białostockim. Ludowość ich prac wynika z inwencji wiejskich współautorów, z właściwych metod twórczości — z tradycji dobrych zasad plastycznych, jakie się przechowały na wsi, gdy w mieście zniszczyła je tandeta kapitalistycznej produkcji i liberalizm kredytów artystycznych.

Takie zasady plastycznej kompozycji, jak celowość, jak „zasada” całości, wiążąca się z nią „zasada” selekcji i ograniczenia elementów, oraz „zasada” zależności formy od materiału, narzędzia i techniki wykonania, stanowiły istotny element wytwórczości artystycznej. Gdy w drugiej połowie XIX i początku XX wieku liberalizm artystyczny wytrącił je z zasobu środków artystów plastyków i projektantów wzorów przemysłowych, dyscyplinowały one niemal wyłącznie twórców ludowych.

Jak „pieśń gminna, arka przymierza między dawnymi a nowymi laty”, sztuka ludowa, w minionym okresie upadku kultury plastycznej form życia codziennego, przechowała podstawowe robocze zasady kompozycji plastycznej.

Ludzie „Warsztatów Krakowskich”, pracownicy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i Spółdzielni Plastyków „Ład” na ludowych dziełach sztuki nauczyli się doceniać wagę tych zasad. Przy ich pomocy zrozumieli papierowość i czczość secesyjnych kompozycji, gdzie wolność artystyczna wypaczała się w swawolę i dziwactwo. Dziś zasady naszej dobrej tradycji kulturalnej uchronić nas mogą przed formalizmem. Praca omawianych artystek-plastyczek z zespołami projektantów ludowych dawała dobre rezultaty, ponieważ kierowały się one właśnie tymi zasadami, które tak są żywe w tradycjach ludowych i tak wiele pomagały odbudowie naszego artystycznego tkactwa.



ryc. 3. Wzór chustki $\frac{1}{4}$ wykonany przez Szczerbę Kazimierę w projektanckim zespole młodzieżowym przy Państw. Podhalańskiej szkole Przem. Żeńskiej, pod kierunkiem art. plastyczki K. Szczepanowskiej. Fot. Stanisław Zieliński.

Na terenie Zakopanego zostały przeprowadzone również ciekawe próby w zakresie projektowania wzorów przez zespoły młodzieżowe.

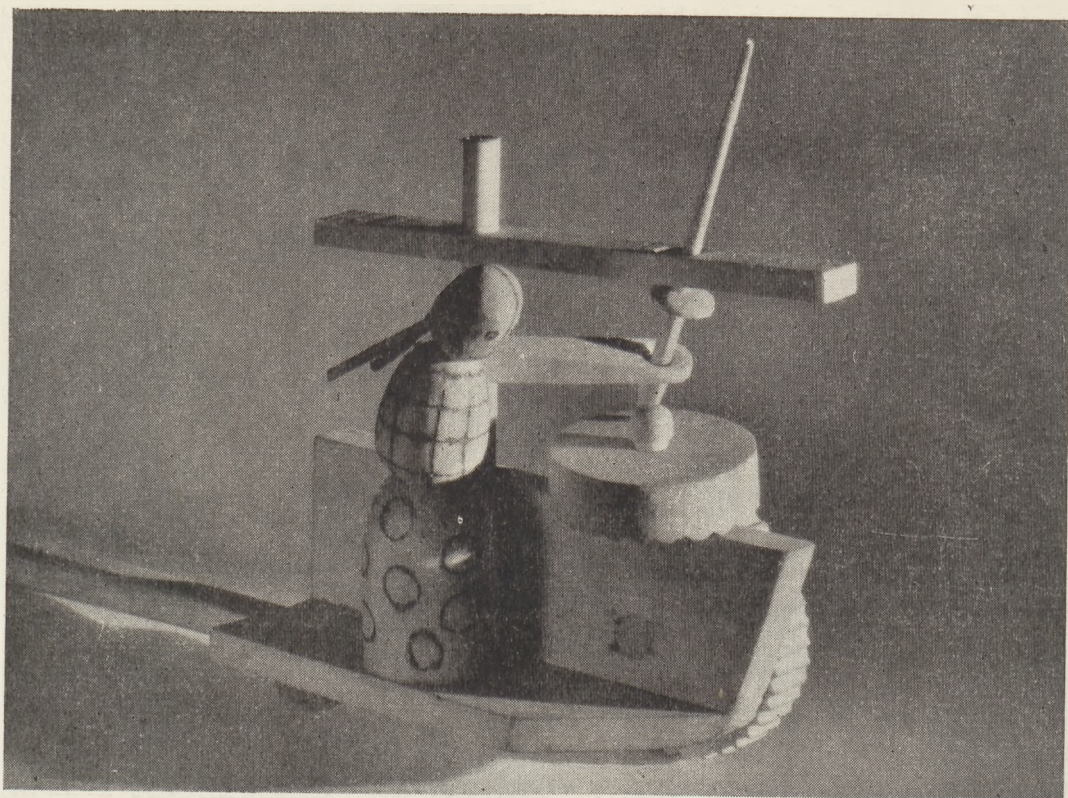
A. Kenar z młodzieżą Liceum Technik Plastycznych przeprowadził szereg bardzo ciekawych prac nad wzorami zabawkarskimi i ceramicznymi. Samuel Miklaszewski w Szkole Przemysłu Drzewnego pokierował zespołem chłopców malujących obrazki na szkłe i rzeźbiących ptaszki.

Zarówno kolektyw młodzieżowy Kenara jak i Miklaszewskiego różni się zasadniczo od omawianych zespołów wiejskich, skupiających dorosłe kobiety, których twórczość plastyczna była zorganizowana i przynosiła im pewne zarobki.

Oba te młodzieżowe kolektywy miały charakter doświadczalny, dały materiał bardzo interesujący i na pewno przyczyniły się do podniesienia umiejętności uczniów, ale nie mogły stać się jeszcze stałym ogniskiem twórczości plastycznej.

Wyżej omawiane prace zespołów projektanckich w zakresie opracowywania nowych wzorów lub modeli prowadzone były dla potrzeb produkcji małych serii wykonywanych na warsztatach ręcznych — zorganizowanych przez spółdzielnie.

Dla zupełnie innej produkcji opracowywane były projekty w zespole projektanckim fabryki fajansu we Włocławku, przygotowy-



ryc. 4. Model zabawki wykonany w projektanckim zespole młodzieżowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem pod kierunkiem art. plastyka A. Kenara. Fot. Stanisław Kolowca.

jące nowe piękne wzory na miski, talerze i serwisy.

Przeprowadzono tu jakby podwójne doświadczenie. Po pierwsze, badano wyniki współpracy zawodowych plastyków z zespołem malarek fabrycznych, które nie kończąc żadnych studiów artystycznych wniosły do wspólnej pracy doświadczenia techniczne i uzdolnienia plastyczne. Drugim eksperymentem było zanalizowanie wpływu indywidualności kierowników plastyków na zespół.

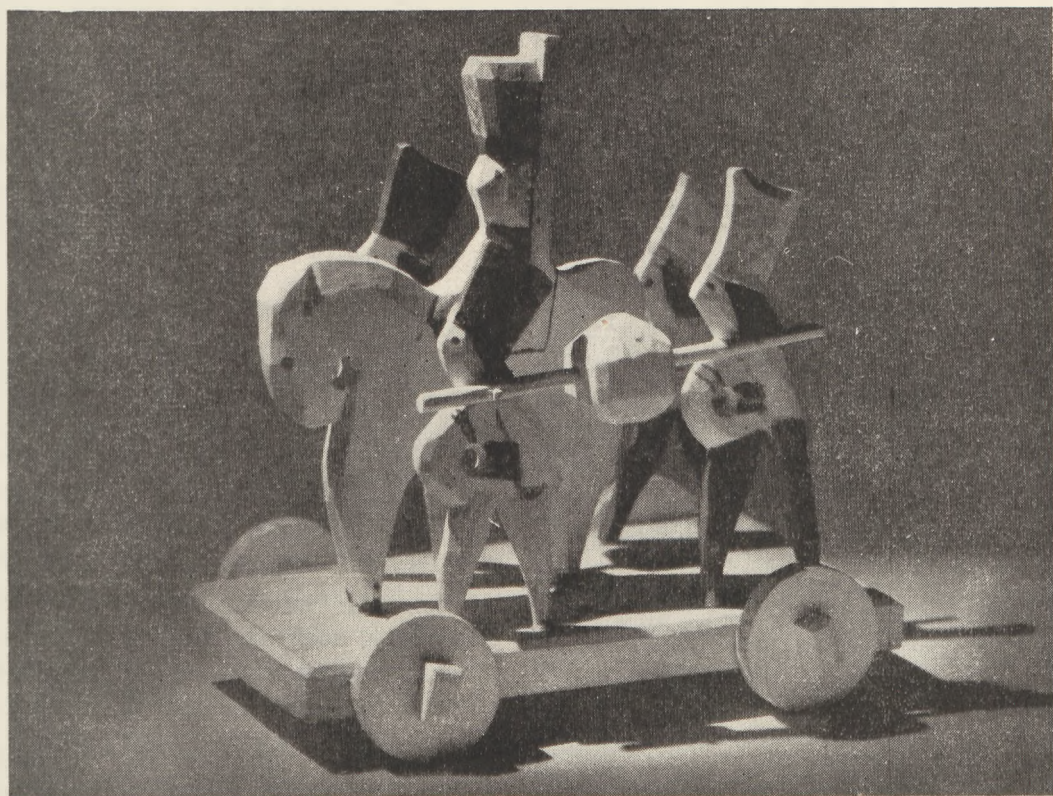
Kolejne kursy we Włocławku prowadzili wspólnie Helena i Lech Grześkiewiczowie, a następnie prof. A. Buszek. Prace tych samych robotnic wykonane na dwóch różnych kursach dokumentowały wyraźnie wpływ różnych indywidualności artystycznych. Bez trudu można odróżnić w kolekcji wzorów grupę prac wykonaną pod kierunkiem Grześkiewiczów i grupę stworzonych przy udziale prof. Buszka. Przeprowadzenie dalszych doświadczeń tego typu da podstawę do ustalenia wytycznych odnośnie właściwej organizacji współpracy, zakresu działania kierowników, metod pracy, stosowania właściwych pomocy naukowych itd.

H. i L. Grześkiewiczowie, poza działalnością w kolektywie we Włocławku, przeprowadzili bardzo ciekawe zadania w projektanckim

zespole wsi Zalipie, gdzie miejscowe chłopki, przyzwyczajone do malowania pędzlem ścian i pieców swych chałup, stworzyły ciekawe i ładne wzory na materiały dla produkcji fabrycznej. Zalipianki pracując z Grześkiewiczami na terenie swej wsi, nie miały możliwości zapoznania się z techniką filmowego lub techniką ręcznego malowania na jedwabiu stosowaną w Milanówku. Dla dopełnienia tego braku i dla zbliżenia malarek z Zalipia z projektantami wzorów Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, zorganizowano kurs w Warszawie.

Wyniki tego kursu są dowodem, iż nowe narzędzie pracy stanowić może dla inwencji ludowej właściwy bodziec do szukania nowych plastycznych form.

Zalipianki, pracując z H. Grześkiewiczową, stopniowo zbliżały się i z innymi plastykami skupionymi w I.W.P. Zwiedziły Muzeum Narodowe i Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach, były w fabryce jedwabiu w Milanówku. Nowe bodźce, jak wszystkich artystów, pobudziły i malarki z Zalipia do przejścia na nowy etap pracy. Z chwilą gdy w I.W.P. ruszy zakład włókienniczy i rozpocznie się produkcja wzorów w materiale, Zalipianki znów przyjadą do Warszawy przywołując nam nie tylko bujną, żywiołową inwen-



ryc. 5. Model zabawki wykonany w projektanckim zespole młodzieżowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem pod kierunkiem art. plastyka A. Kenara. Fot. Stanisław Kolowca.

cję kompozycyjną, ale cenny dla naszej plastyki element — wyraz narodowy.

Omawiając trudny problem włączania inwencji ludowej do wzornictwa fabrycznego, wspomnieć należy o pracach prowadzonych obecnie przez K. Szczepanowską w projektanckim zespole uczennic Państwowej Podhalańskiej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Zakopanem, skupiającym góralki z okolicznych wsi Podhala i mieszkanki Zakopanego. Zespół ten może się pochwalić szeregiem pięknych projektów na chustki oraz kolekcją wzorów na tkaniny deseniowe.

Wreszcie wspomnieć należy o projektanckim kolektywie malarek w Milanówku. Zespół liczący około 40 pracownic malujących nieprzeciętne wzory na kuponach z prawdziwego jedwabiu, apaszkach i chusteczkach był kolejno kierowany przez różnych plastyków z zawodowymi studiami artystycznymi. Pierwszą była: Z. Korwinowa, następnie Anna Fiszerowa. Później na tym terenie pracował doraźnie prof. A. Buszek. Od półtora roku zespół ten prowadzi I. Dewitzowa przy współudziale Z. Golińskiej. I tu jak we Włocławku, wyraźnie się rysuje wpływ kierownictwa na współautorzonych w zespole wzorach. Dużą bardzo rolę w ustalaniu charakteru deseni grały także metody technicznego wykonywania opracowywanych wzorów.

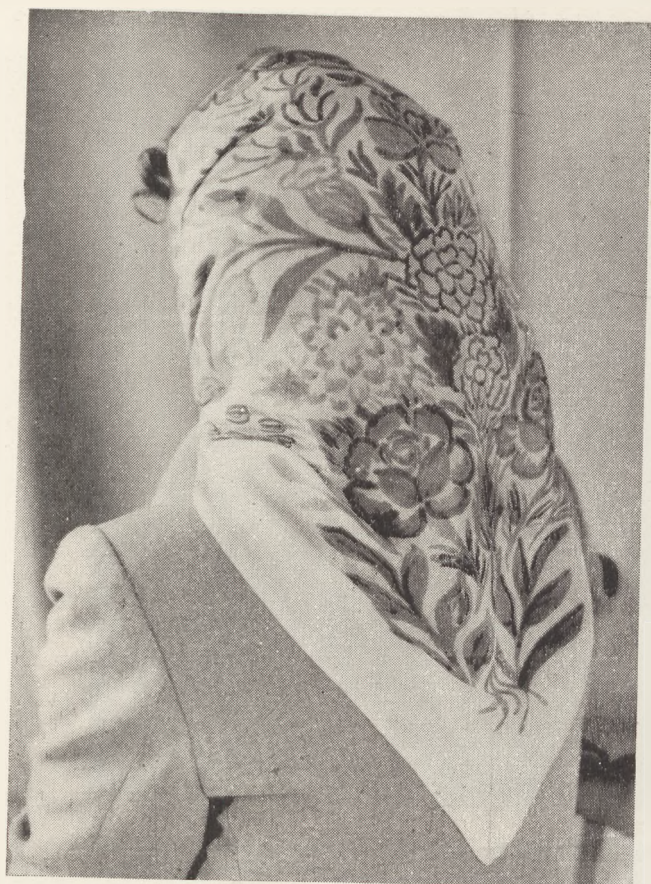
Pewien wpływ na charakter projektów ma także luksusowe przeznaczenie kosztownego jedwabiu i konieczność zharmonizowania go z wymogami t.zw. „mody”.

W Milanówku stwierdzić trzeba niewyczerpaną wprost inwencję zespołu, wielkie bagactwo różnorodnych ornamentów i zestawień barw.

Opracowując naukowo zagadnienie projektanckich kolektywów robotniczych, chłopskich i młodzieżowych I.W.P. będzie musiał ze szczególną czujnością zbadać wpływy różnych środowisk na twórczość współautorek zespołu. Na pewno wyraz deseni skomponowanych przez dziewczęta z zapadłych wsi góralskich będzie inny od charakteru projektów malarek zamieszkałych niemal na przedmieściu Warszawy, w Milanówku, inny od deseni mieszanek Włocławka, zrośniętych z tradycjami Kujaw.

Obok udanych doświadczeń trzeba będzie opracować dla celów dydaktycznych słabe wyniki adaptacji wzorów wytwórczości ludowej dla przemysłu.

Metoda uruchamiania dla potrzeb wzornictwa niezmierzonych możliwości rezerw inwencji plastycznej naszego ludu musi być bardzo szczegółowo opracowana, gdyż stosowana nieostrożnie przez plastyków bez



ryc. 6. Chusteczka jedwabna wykonana przez ludową art. z Zalipia M. Kiwior. Fot. Stanisław Zieliński.

należytego przygotowania lub dyletantów przynieść może ogromne szkody.

Nie należy zapominać, iż na wspaniałym dorobku naszej sztuki ludowej pasożytowała jak rak przez dziesiątki lat szpetna „pseudo-ludowość”.

Przypuszczamy, iż wybrany przez nas kierunek działania w zakresie włączania inwencji ludowej do wzornictwa jest słuszny. Prace te zostały zapoczątkowane po wojnie przez plastyków skupionych przy Wydziale Wytwórczości Min. Kultury i Sztuki w r. 1945, prowadzone później przez Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, obecnie przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego.

Wielką kulturę narodową należy tworzyć z narodem, a nie tylko dla narodu.

Rezerwowanie radości tworzenia wyłącznie dla dyplomantów wyższych szkół arty-

stycznych jest krzywdzące dla talentów ludowych miasta i wsi.

Niedopuszczalnym jest, aby twórcy ludowi pozostawali jakby po drugiej stronie przepaści, jaka wytworzyła się w minionym okresie między intelektualistami, artystami, pracownikami umysłowymi — a pracownikami fizycznymi.

Dla stworzenia wielkiej nowej kultury trzeba uruchomić wszelkie rezerwy talentów plastycznych wszystkich środowisk, należy też wypracować formy współdziałania inwencji ludowej, tzw. „twórczości amatorskiej” i twórczości plastyków zawodowych.

Przed twórczością ludową otwierają się obecnie w Polsce wielkie szerokie drogi.

Rozwój industrializmu może zapewnić wspaniały rozkwit kultury humanistycznej, praca maszyny zapewni ludziom możliwości pełnego rozwoju talentów twórczych.

Niech z tych możliwości korzystają wspólnie wszyscy uzdolnieni plastycznie ludzie. Niech pracują na równych prawach plastycy specjaliści z plastykami środowisk robotniczych, chłopskich i młodzieżowych.

Problematyka wciąż rozwijającej się techniki stwarza konieczność uzupełnienia tych zespołów o fachowców techników, znających możliwości maszyny, surowców i procesów technicznych.

Zagadnienie zespołowego opracowywania nowych wzorów dla produkcji wchodzi w zakres pracy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego — oczywistym jest, iż będą nadal prowadzone doświadczenia w zakresie projektanckich kolektywów robotniczych, chłopskich i młodzieżowych.

Natomiast wyniki i tempo tych prac są uzależnione od współdziałania szerszego kręgu specjalistów.

Dlatego Instytut Wzornictwa Przemysłowego prosi zainteresowanych, a zwłaszcza plastyków, etnografów, historyków sztuki, pedagogów, socjologów, a także entuzjastów sztuki ludowej, o pomoc w trudnym, ale szczytnym zadaniu świadomego kształtowania nowych form naszej kultury.

Reprodukowane w niniejszym numerze modele pochodzą z wzorcowni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego.

GENEZA, PROGRAM I WYNIKI DZIAŁALNOŚCI „WARSZTATÓW KRAKOWSKICH“ I „ŁADU“¹

WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku było bez wątpienia okresem wyraźnego krystalizowania się w plastyce polskiej tego zjawiska, które przybierało stopniowo nazwy: sztuki stosowanej, sztuki dekoracyjnej, sztuki wnętrza, architektury wnętrza, sztuki warsztatowej, użytkowej, przemysłowej itp. Wszystkie te określenia nie wyrażały dostatecznie istoty nowego zjawiska i były raczej tłumaczeniem dosłownym określeń, jakie stosowano gdzieindziej. Był to czas, w którym silnym prądem przez całą Europę przebiegało hasło walki z bezdusznym naśladowaniem stylów historycznych w architekturze i przemyśle — okres szukania, jak się wówczas mówiło, „nowej” formy związanej bardziej z wymaganiami współczesnego życia i bardziej odpowiadającej upodobaniom regionalnym i narodowym. W Polsce tendencje te miały już wtedy swe zdobycze w XIX w. w literaturze, poezji, teatrze, muzyce, w pieśni i choć ściśle wiązały się u nas z zagadnieniami architektury, „królowej sztuk plastycznych”, nie architekci byli tu promotorami, lecz malarze, którym w pracowni, w złożonych ramach obrotu stalugowego było zbyt ciasno.

Bez wątpienia Cyprian Norwid w 1851 roku w swym „Promethidionie” (równie 100 lat temu) był pierwszym wyrazicielem tego kierunku, a Jan Matejko malując w 1882 r. polichromię Kościoła Mariackiego w Krakowie — pierwszym jego realizatorem.

Rok 1851, to data pierwszej wystawy wszechświatowej w Londynie, która wyka-

¹ Niniejszy referat wygłoszony został przez prof. W. Jastrzębowski w maju ub. r. na konferencji w sprawie sztuki ludowej w Jadwisinie. Drukując go pragnęła Redakcja uprzysiężnić Czytelnikom wypowiedź jednego z czołowych twórców i organizatorów polskiego rzemiosła artystycznego z początków XX wieku i lat międzywojennych. Wypowiedź ta stanowi dziś cenny dokument historyczny, ilustrujący ówczesne poglądy na zagadnienia artystyczne, rzucający równocześnie sporo światła na niektóre dawniejsze poczynania w zakresie współpracy plastyków z różnymi dziedzinami wytwórczości.

Artykuł ten zamieszczamy jako wypowiedź dyskusyjną, sądząc, że zagadnienia te ze względu na ich wagę staną się tematem dalszych opracowań.

REDAKCJA

zała kompletny zanik kultury plastycznej, zwyrodnienie rzemiosła, rękodzieła i przemysłu artystycznego. Wystawa ta, drogą protestu i chęcią naprawy zła, wzbudziła silny ruch społeczno-etyczno-artystyczny (Ruskin i William Morris), dążący do odrodzenia rzemiosła, rękodzieła i szkolnictwa plastycznego w Anglii. Ruch ten przeszedł wkrótce do Holandii, przyjmując formy mniej romantyczne, i dalej do Szwajcarii, Niemiec i Austrii.

Rok 1882 jest datą wykonywania przez Matejkę polichromii wnętrza Kościoła Mariackiego w Krakowie, stanowiącej śmiałą koncepcję dekoracyjną opartą nie na naśladowaniu i stosowaniu „motywów” gotyckich, lecz na własnym zrozumieniu i wycuciu architektury i narodowego wyrazu w plastyce. Był to czas największego nasilenia bezdusznej imitacji stylów minionych i masowego niszczenia pozostałych przy życiu zabytków kultury plastycznej w Europie przez uczonych, historyków i architektów, którzy uzupełniając, objaśniając i instruując, w jaki sposób najlepiej i najdokładniej można wczuć się w ducha dawnej architektury zabytkowej, szerzyli fałsz i zniszczenie.

„Nie będzie przesadą twierdzenie (pisał ówczesny działacz i pisarz niemiecki, Hermann Muthesius), że wszystkie poprzednie stulecia ze swymi pożarami, wojnami i rewolucjami mniejsze stosunkowo uczyniły spustoszenie w dawnym stanie zabytków niż działalność tych, którzy w XIX stuleciu mienili się ich obrońcami.” Wiek XIX był okresem czasu, w którym nauka i technika poczyniła olbrzymie postępy idąc śmiało w przyszłość. Plastyka została jakby na uboczu i rozstawała się coraz bardziej z dziedziną powszechnych zainteresowań. Stawała się zagadnieniem raczej malarstwa stalugowego i rzeźby kameralnej. W dziedzinie architektury i twórczości przedmiotów sztuki codziennego użytku opierała się na tradycji rozumianej jako naśladownictwo i tworzenie tzw. „motywów” stylowych.



ryc. 1. *Thanina batikowana wykonana w „Warsztatach Krakowskich”. Fot. z archiwum Działu Przem. Art. Muz. Narod. w Krakowie.*

Nie chciałbym zbytnio odbiegać od tematu, który na tym miejscu podejmuję i po tych dygresjach wracam do pierwszego dziesięciolecia XX wieku w Polsce, do genezy, programu i działalności Warsztatów Krakowskich i „Ładu”.

A więc Kraków—miasto, w którym najżywotniej w Polsce w owych czasach rozwijała się nauka i sztuka. Kraków, to najstarsza nasza Wszechnica, jedyna Akademia Sztuk Pięknych, to niezależny teatr, ugrupowania artystyczne, społeczne, religijne i inne. Kraków to miasto lojalnych austriackich centuśców pragnących ciszy i spokoju, a jednocześnie miasto wrzących niespokojnych duchów z całej Polski, wytwarzających nieustanny ferment, dążących do zmiany zatęchłych stosunków, pojęć i poglądów.

W dziedzinie plastyki bez wątpienia w tych czasach zaważyła najbardziej działalność Wyspiańskiego. Zrozumienie i przeświadczenie, że w plastyce sztuką jest nie tylko obraz stalugowy lub rzeźba wolno sto-

jąca, lecz wszelkie przejawy sztuki plastycznej z architekturą na czele, ugruntowało się wtedy silnie i przekonywająco.

Podział sztuki na czystą i stosowaną, z którym łączy się również podział na sztukę ludową i „sztukę prawdziwą”, a w ramach tej prawdziwej wyodrębniał sztukę: religijną, historyczną, rodzajową, pejzażową itd., itd., zaś w rzeźbie rozróżniał: monumentalną, okolicznościową, architektoniczną, stosowaną — uważaliśmy za klasyczny nonsens uczonych i estetów XIX stulecia. Nonsens ten w owych czasach był dostatecznie skrytykowany i ośmieszony przez ludzi postępowych i oświeconych. Wyspiański, gdy powołano go na katedrę „Sztuki dekoracyjnej” Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na swym pierwszym wykładzie inauguracyjnym powiedział: „Obejmę katedrę Sztuki dekoracyjnej, bo tak to określono i nazwano w Wiedniu, skąd otrzymałem nominację, lecz pojęcia takiego, jak sztuka dekoracyjna, w rzeczywistości nie ma, gdyż musiałaby być w takim razie sztuka niedekoracyjna lub mniej dekoracyjna; to są pojęcia nieistotne i niewłaściwe. Czy sztuka grecka lub gotyk, czy malarstwo, rzeźba, tzw. sztuka ludowa jest dekoracyjna, czy też niedekoracyjna?” Słowa jego były wtedy dla młodych adeptów sztuki potwierdzeniem naszych pojęć i upewnieniem w przekonaniu, że wszelkie przejawy twórczości plastycznej muszą być sztuką, lub też mogą nią nie być, Zależy to tylko od tego, czy mają w sobie wartości twórcze, czy też są tylko naśladownictwem, imitacją, maską i wyrobnictwem zawodowym, wykazującym brak wszelkiej myśli i inicjatywy twórczej.

Kończyliśmy właśnie wtedy Akademię Sztuk Pięknych, wchodziliśmy w życie z dość dużym zapasem umiejętności malowania i rysowania, a niejeden z nas korzystając ze stypendium był w Francji lub we Włoszech na studiach. Wracaliśmy do Krakowa pełni zapału do pracy. Pragnęliśmy realizować sztukę, jak się wtedy mówiło „dla wszystkich”, nie muzealną, elitarną, lecz przenikającą życie w jego codziennej rzeczywistości. Walka z brzydotą współczesnej architektury i mieszkania, z przemysłową tandetą pseudo-stylową wydała nam się pilną koniecznością.

Mieliśmy już za sobą doświadczenia Stanisława Witkiewicza, to znaczy stylu zakopiańskiego, działalności towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, działalności Wyspiańskiego.

Nie odpowiadało nam to jednak.

W działalności Witkiewicza, któregośmy szanowali jak ojca, widzieliśmy przesadny fanatyzm dla twórczości góralskiej i niesłusznosc bazowania stylu narodowego na tej twórczości; próby zaś dalszego rozwoju architektury drewnianej, góralskiej w architekturę murowaną wydawały nam się nie-naturalne, naciągane.

Działalność „Polskiej Sztuki Stosowanej” była nam bliższa, gdyż szukała ona wyrazu odrębności narodowej w twórczości ludowej całej Polski, włączając w to i architekturę dworów i dworków, kościołów drewnianych, bóżnic, architektury małych miast i sprzętów. Uważaliśmy jednak, że jest w tym coś z chłopomanstwa i zbyt surowego stosowania motywów ludowych jako dekoracji powierzchownej. „Polska Sztuka Stosowana” nie negowała znaczenia rzemiosła i materiału w twórczości plastycznej, lecz według nas znaczenia tego nie doceniała. Jerzy Warchałowski tak w 1904 roku pisał w świetnej broszurze o sztuce stosowanej: „Dzisiaj, aby przyswoić sobie w krótkim czasie sztukę rzemieślniczą o tyle, o ile jest to potrzebne do kompozycji, dla artysty wystarczy przeciętne wykształcenie i inteligencja.” Takie ujęcie zagadnienia nie odpowiadało nam.

Twórczość Wyspiańskiego, jego witraże i sprzęty były pełne inicjatywy i wyczucia tego, co nam się wydawało polskim, lecz nie mogliśmy się pogodzić z teatralnością tej twórczości, która, stawiając wyraz uczuciowy tworzego przedmiotu i charakteryzując go genialnie, popełniała szereg zasadniczych błędów niezgodności formy z materiałem i konstrukcją, pomijając przy tym wygodę i użytkowość tworzonych przedmiotów, zwłaszcza w meblach i tkaninach (Izba Lekarska w Krakowie, meble dla Żeleńskich, tzw. Siedziska i urządzenie Świetlicy w Pałacu Sztuki).

Jako wychowankowie uczelni realistycznej mieliśmy w swoim wykształceniu wyczulony zmysł na obserwację świata przyrody. rysowaliśmy — pod wpływem sztuki Wyspiańskiego i drzeworytów japońskich: rośliny, kwiaty, chrząszcze, motyle, drzewa, a zachęceni przez prof. Stanisławskiego, ginącą już wtedy w swej prymitywnej lecz dostojnej tradycyjnej szacie — wieś polską. Włóczęgi po okolicach Krakowa, wycieczki w góry pozwoliły nam zapoznać się bliżej z tzw. sztuką ludową, żyjącą jeszcze wtedy życiem dawnej tradycji, bez teatralnych strojów

obchodowych i „mundurów” etnograficznych. Nie byliśmy zbieraczami sztuki ludowej, nie wyrrywaliśmy jej z domów i kapliczek, nie wyrrywaliśmy jej z życia wsi. Na wsi zaczynało się w niektórych okolicach domy murować, używając do tego żużłowca i kryjąc dachy eternitem. Majstrowie wiejscy szukali formy innej, przystosowanej do nowego materiału. Powstawały nieraz dziwactwa, ale często też udane i harmonijne budowle, tam czuć było twórczy wysiłek łączenia nowych materiałów w formę praktyczną i rzeczową. Nie było w tym nic z maskarady i bufonady, jak w ówczesnych pretensjonalnych budowlach zawodowych architektów.

Innym zastanawiającym nas światem form plastycznych były formy rzeczowe i praktyczne powstające w architekturze czyśto użytkowej i w przemyśle.

Nieraz kompleks budynków cegielni, fabryki, kominy fabryczne, mosty żelazne, wreszcie maszyny, parowozy, obrabiarki i narzędzia techniczne wykazywały formy przemawiające rozumem i związane ściśle z przeznaczeniem i potrzebami życia.

W twórczości ludowej i twórczości techniczno-przemysłowej widzieliśmy realne życie plastyki. Ażeby tak tworzyć należało poznać dokładnie i praktycznie technikę i materiał, z którego się tworzy, trzeba zgłębić wiedzę o konstrukcji, wiedzę o wartości materiału, przede wszystkim zaś, jako podstawę ideologiczną, poznać i zrozumieć po co, dla czego i dla kogo dany przedmiot sztuki się tworzy. Wadą ówczesnej produkcji fabrycznej było nie to, że posługiwała się maszyną, lecz to, że chciała udawać rękodzieło czy też rzemiosło. Charakter przedmiotu wytworzonego maszyną musi być inny niż przedmiotu wytworzonego ręcznie. Powielanie czy masowa produkcja musi mieć inny wyraz niż rękodzieło. Dlatego też trzeba poznać dokładnie i praktycznie rękodzieło i maszynę, należy wnikliwie zapoznać się z narzędziem, materiałem i konstrukcją.

Możliwości tych dostarczyło nam Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie. Dyrektorem Muzeum był wówczas Tadeusz Stryjeński. Niebywałej energii i zrozumienia ważności sztuki w życiu, aktywny architekt, działacz i inicjator. Muzeum budowało wtedy własny nowy gmach przy ul. Smoleńsk, który został wyposażony we wzo-rowe warsztaty zasadniczych działów przemysłu i rękodzieła. Rozbudowywało swą biblio-

tekę i zbiory, prowadziło wzorowe kursy dla czeladników: metalowców, stolarzy, introligatorów, drukarzy, malarzy przemysłowych i wielu innych. Do tych warsztatów weszliśmy jako nauczyciele rysunków na organizowanych kursach, tam mogliśmy współpracować z fachowcami, instruktorami i zawodowcami z różnych gałęzi przemysłu. Uczyliśmy się tych rzemiosł stając przy warsztacie realnej pracy i wspólnie szukając logicznych i właściwych form dla wytwarzanych przedmiotów. Bonawentura Lenart, zaangażowany przez Dyrektora Stryjeńskiego jako instruktor i kierownik warsztatu introligatorskiego, znany fachowiec w dziedzinie papieru, czcionki, liternictwa i budowy książki, który własnym wysiłkiem od chłopca introligatorskiego i czeladnika na mocy ówczesnych praw cechowych przewędrował i przestudiował wszystkie najznakomitsze warsztaty pracy introligatorskiej Europy, był dla nas wzorem artysty-rzemieślnika w najlepszym tego słowa znaczeniu.

W powrocie do rzemiosła widzieliśmy odrodzenie sztuk plastycznych. Wtedy to postanowiliśmy utworzyć związek pod tytułem ARMiR, co tłumaczyło się: Architektura. Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło. W skład tego związku weszli: arch. A. Szyszko-Bohusz, który świeżo osiadł w Krakowie i zaprezentował się doskonałą wystawą swych prac architektonicznych, rzeźbiarze: Kunce i Wł. Konieczny, malarze: Młodzianowski, Blicharski, W. Jastrzębowski, Rembowski i B. Lenart. Na afiszu wystawy naszego związku Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło były wypisane jednakowej wielkości literami, co miało symbolizować równoważność tych elementów materialnych kultury plastycznej. Zbiorowym wystąpieniem reprezentującym nasz program była wystawa w Pałacu Sztuki w Krakowie w sali świetlicy Wyspiańskiego w 1911 r. Była to ogólnopolska wystawa sztuki kościelnej, w ramach której otrzymaliśmy oddzielną salę. Wbudowany był tam fragment wnętrza: ołtarz, witraże, polichromia, świeczniki, dywan, chorągwie, mszał itd. Tworzyło to całość daleko odbiegającą od ówczesnego sposobu urządzania wystaw w Polsce. Było to wspólne, harmonijne dzieło, w którym staraliśmy się podkreślić zespołowość pracy i pokazaliśmy przedmioty nie w projektach, a wykonane w odpowiednich materiałach. Nasza wystawa nie miała zresztą należytego oddźwięku, gdyż zbyt odbiegała od wymagań

liturgicznych przyjętych powszechnie, gdyż nie było w naszej grupie artystów związanych z kościelnymi sferami Krakowa, jak również z tego powodu, że nie mieliśmy wśród swego grona teoretyka ani też publicysty, który by nasze poczynania propagował. Związek ARMiR trwał tylko rok jeden.

Ważnym wydarzeniem w następnym roku, 1912, była „Wystawa Architektury i Wnętrz w otoczeniu ogrodowym”, którą zorganizowało i urządziło towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” na gruntach miejskich pod parkiem Jordana w Krakowie. Prócz pawilonów wystawowych, kolekcji materiałów budowlanych i zdobyczy technicznych, na wystawie tej wybudowano teatr, łtwarek podmiejski, dom dla robotników, dom dla rzemieślnika i zagrodę chłopską, z całkowitym urządzeniem wewnątrz i bezpośredniego otoczenia, jak ogród, ulica, latarnia itp. Wystawa ta była bez wątpienia sukcesem i rewolucją na owe czasy.

Dopiero w początku 1913 roku ta sama grupa z ARMiR, powiększając swą liczbę o kilku kolegów: Karola Homolasca, Zygmunta i Zofię Loreców, Karola i Zofię Stryjeńskich, Kazimierza Witkiewicza i Wilhelma Wyrwińskiego, utworzyła nową organizację, „Warsztaty Krakowskie”. Były one stowarzyszeniem o typie spółdzielczym. Nasz kapitał zakładowy był śmiesznie mały, oparty na niewielkich udziałach własnych. Wynajęliśmy niezbyt wielki pokój, ustawiliśmy dwa krosna kilimkarskie, farbiarnię prowadził Lorec u siebie w mieszkaniu. Dopiero wydatna pomoc Muzeum Przemysłowego pozwoliła naszemu stowarzyszeniu prosperować. Muzeum za jakąś symboliczną raczej sumę wydzierżawiło nam dwie duże sale i umożliwiło korzystanie ze swych wzorowych pracowni. Otrzymaliśmy parę zamówień na meble, na wyroby z metalu, na kilimy. Praca w „Warsztatach Krakowskich” zmierzała do tego, by ująć w swe ręce nie tylko projektowanie, lecz i wykonywanie przedmiotów sztuki. Sprzęty wykonywaliśmy z drzewa krajowego w masywie, starając się o mocną i rzeczową konstrukcję. Wyroby z metalu, to przeważnie talerze ozdobne, czary i puchary sportowe, całkowite zastawy do kawy, cukiernice ze srebra, miedzi, mosiądzu, techniką kotlarską ręcznie wykonywane. Projektowało się bezpośrednio w materiale, stosując ozdoby — jeśli takie były potrzebne — zgodnie z materiałem i narzędziem. Słynne powiedzenie Morrisa, że

„że wszystkich rzeczy niepotrzebnych najniepotrzebniejszy jest ornament” uważaliśmy za słuszne. Ornament wypływał z techniki i potrzeby, stawał się koniecznością tam, gdzie odgrywał należną mu rolę. W tkactwie kilimowym odróżnialiśmy tkaninę wykonaną na krosnach z płochą, a więc pasiak i ornament geometryczny i stąd powstający układ kompozycyjny, oraz tkaninę wykonywaną na krosnach pionowych o motywach roślinnych swobodniejszych. Wspaniałe kolekcje kilimów tzw. dworskich w zbiorach „Polskiej Sztuki Stosowanej” i Mangi Jasińskiego wykazywały możliwości przejścia do tzw. kobierca (gobelinu). Stosowaliśmy przy tym wełny naturalne, czarne, brunatne, szare i białe bez barwienia, a do barwienia stosowaliśmy barwniki roślinne i trwałe, wykluczając aniliny powszechnie wtedy stosowane. W pracowni Lenarta wykonywało się dyplomy na pergaminie w tekach i oprawach tłoczonych stemplami, nieraz złożone, oraz przedmioty galanterii skórzanej i drobne druki. Właściwie przyjmowaliśmy każde zamówienie, które życie niosło, produkując ponadto indywidualnie przedmioty na sprzedaż. Sklepu własnego nie posiadaliśmy, gdyż nie było to potrzebne. Wyrzynano nam wszystko jak to się mówi „na pniu”. Między innymi Lorecowie produkowali tkaniny jedwabne batikowane techniką jawańską, która w owe czasy przeszła do nas z Holandii i którą dokładnie opisał w swej książce „Jawa” prof. Siedlecki.

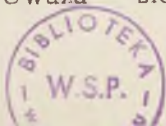
„Warsztaty Krakowskie” nie były grupą artystów o identycznych zapatrywaniach na sztukę, nie byliśmy bynajmniej towarzystwem wzajemnej adoracji. Były prowadzone gorące dyskusje i przeciwstawiane różne poglądy. Szukaliśmy logicznych i właściwych rozwiązań narastających problemów. Lecz zasadnicza tendencja: doskonała znajomość rzemiosła i techniki oraz zrozumienie właściwości materiału-tworzywa, były podstawą kształtowania formy. Talent i indywidualność osobiście bez tej podstawy, według nas, stawały się nieistotną fanaberią bez możliwości rozwoju. O charakterze narodowym naszej wytwórczości nie mówiło się wiele, to wypływało samo, byliśmy przecież Polakami serdecznie związanymi z Polską. Zwalczaliśmy tandetę, naśladownictwo stylów minionych i stosowanie tzw. „motywów ludowych”. Zwalczaliśmy artystyczne projekty papierowe, nie oparte na dostatecznej znajomości techniki i materiału, i nowinkarstwo, tzw. „moderne”. Uważa-

liśmy, że chęć wynalezienia „nowych form” i zastąpienia nimi dotychczasowych jest błędem i manierą pozbawioną wszelkiego znaczenia.

„Nowa sztuka nie jest kwestią nowych form ani ornamentu, jest kwestią nowego sposobu myślenia. Na tym nowym sposobie myślenia polega całe znaczenie kulturalne sztuki. Ostatecznym celem tzw. sztuki stosowanej jest nie co innego jak architektura; ściśle biorąc nie ma wcale sztuki stosowanej, istnieje tylko architektura. Cechy naprawdę nowe w architekturze wyłonić się mogą nie z tych lub innych nowych form, lecz tylko z nowych wewnętrznych poczynąń. Chęć stania się koniecznie nowoczesnym czyni człowieka najwyżej niewolnikiem mody. Chęć taka w ogóle pozbawiona jest wszelkiej treści. Prawdziwie nowoczesne zdobycze nie wypływają nigdy z jakiegoś specjalnego z góry powziętego zamiaru, lecz są wynikiem swobodnych dążeń najlepszych jednostek i charakterów danej epoki.”

Tak określał tę sprawę Muthesius. Uważaliśmy ujęcie takie za właściwe. Uważaliśmy secesję, wiedeński tzw. „Kwadratstil”, wszelką stylizację natury za przejawy sztucznego, jak dziś by się powiedziało, „formalizmu”, tego zaś formalizmu nie znajdowaliśmy ani w sztuce ludowej, ani też w zdobyczach nowoczesnej techniki i z tymi przejawami plastyki czuliśmy się dobrze i staraliśmy się wniknąć w nurt takiego kształtowania formy, starając się przede wszystkim o logiczne i rzeczowe zrozumienie potrzeby i warunków życia współczesnego, liczenia się z wymaganiami materiału i zastosowania odpowiedniej konstrukcji. Pragnęliśmy tworzyć swobodnie i pogodnie, bez teorii i z góry powziętych założeń. Chcieliśmy być pożyteczni i rozumiali dla wszystkich pragnących piękna w swym otoczeniu.

O jednym z eksperymentów udanych i w ówczesnym czasie zdumiewających muszę szczególnie opowiedzieć. Była to tzw. „metoda Buszka”. Antoni Buszek zjechał do Krakowa z Paryża po paroletnim tam pobycie. Zainteresował się naszymi poczynaniami i przygłą do nas jak to mówią „na całego”. A było to tak. Zygmunt Lorec przywiózł do „Warsztatów” wielki szal jedwabny batikowany przez siebie. Przyjęliśmy ten szal do sprzedaży. Powstała kwestia, ile za niego można żądać, ile czasu na robotę zużył, jaki procent należy się „Warsztatom”. Okazało się, że suma wy-



padła dość duża. Indywidualne dzieło artysty musi kosztować.

I tu Buszek zaproponował eksperyment, mianowicie, zorganizowanie pracowni batikarskiej z 6 — 8 młodych dziewcząt, które rozpoczną po krótkim przeszkoleniu normalną produkcję. Po dyskusji, ale bez przekonania, zgodziliśmy się na ten eksperyment. Naza jutrz Buszek przyprowadził kilka dziewcząt, które zaangażował przed „Cygارفabryką” na Piaskach; tam przed fabryką papierosów zawsze stały dziewczęta czekające na pracę w fabryce. Były to dziewczęta z okolic podmiejskich Krakowa. Z tą gromadką zjawił się w pracowni, omówił warunki, nieco lepsze niż w fabryce, posadził je przy stołach, pokazał narzędzia: pisaki, pędzle, lampki spirytusowe, воск, tkaninę, papier i polecił rysować tymi pisakami i woskiem na razie na papierze. Dziewczęta oniemiały: to nie jest żadna praca, nic rysować nie umieją. Zapytał — „a umiecie pisać?” — okazało się, że pisać umieją. „No, to narysujcie prostą linię, a po bokach tej linii piszcie literę O, okrągło, równo.” Sale były czyste, przestronne, o wielkich oknach. W rogu na gazie stał duży imbryk z gotującą się wodą na herbatę. Buszek lubił słodczy, miał tam dla siebie i swego stadka kawał placka i cukierki. Dziewczęta, początkowo nadąsane, powoli zainteresowały się dziwną i nieznaną im dotychczas pracą. Buszek wyciągnął farby i polecił na tych woskowych pisaniach malować. Zaczęło im się to podobać, coś na pół zabawy, na pół pracy, zainteresowanie wzrosło, zaczęły porównywać swoje wyczyny. Buszek opanowywał sytuację ganiąc i chwalać, gdy coś się którejś udało. Przypomniały im się dziecięce czasy, rysowanie i malowanie w szkole, zaczęły rysować ptaki i rośliny, zwierzęta, esy-floresy. Po paru dniach było widać, że Buszek miał rację. Pod jego kierownictwem i namową zaczęły powstawać rysunki niespodziewane i zadziwiające, bez żadnych wzorów kopiowanych, bez żadnych projektów narzuconych. Po tygodniu rozdał im kawałki jedwabiu, wydał dyspozycje, a sam przygotowywał farbiarnię opierając barwienie na barwnikach roślinnych. Założył indygową kipe i inne dziwaczne naczynia pełne wspaniałych kolorów. Na razie dziewczęta robiły chusteczki wzorzyste o niewielkich wymiarach. Niektóre z dziewcząt, i to w większości, okazały się niezwykle utalentowane i pracą zainteresowane. Chusteczki po zabarwieniu i wykończeniu zostały natychmiast rozchwywane, ko-

ledzy i przyjaciele zaczęli zwiedzać pracownię nie wierząc w to, że taka metoda dać może w tak krótkim czasie takie rezultaty (ryc. 1). Buszek powiększał formaty batikowanych tkanin i komplikował ogólne założenia kompozycyjne, zaczął pokazywać tkaniny o pokrewnych założeniach. Powstały szale i makaty. Pracownia ruszała całą parą. Dziewczęta razem z nim tworzyły zespół jednolity. Rozpoczął batikowanie na drewnianych misach i naczyniach, na zabawkach. Metodą tą zapoczątkował pracę na krosnach kilimiarskich. Szło to o wiele trudniej, gdyż wzór na kilimie narasta powoli, stopniowo od brzegu i detal kompozycji musi być od razu skonkretyzowany, a całość tkaniny musi być zawczasu przewidziana. Projektu ani też wzoru nie było. Pierwszy kilim był krzywy i nieudolny technicznie, lecz miał coś z rasowej i dobrej tkaniny. Kilim ten był tkany na krosnach pionowych, tzn. gobelinowych. Zastosowanie tej metody do innych dziedzin pracy w „Warsztatach” być może dało by równie dobre rezultaty, lecz eksperymenty te przerwała wojna, która rozproszyła nas po całej Polsce. Dopiero w kilka lat później, już po pierwszej wojnie, Karol Stryjeński, będąc dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, rozpoczął podobnie pracę z chłopcami snycerzami, uczniami szkoły, otrzymując dobre rezultaty.

W Krakowie w czasie wojny pozostała osamotniona grupa batikarek Buszka i pracownia zabawkarska. Kierownictwo tej grupy objął Jerzy Warchałowski, dawny prezes towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. W tej szczątkowej formie „Warsztaty Krakowskie” przetrwały do 1925 roku.

Na wszechświatowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu cztery na osiem wystawiających batikarek: Delkowska, Kaletówna i siostry Józefa i Zofia Kogutówny uzyskały najwyższe odznaczenia w dziale tkanin dekoracyjnych. Ściany pokoju stołowego na tej wystawie były całkowicie pokryte tkaniną batikowaną, ujętą w listwy jesionowe.

Doświadczenia z tak prowadzonej pracy wykazują konieczność kierownictwa nie tylko organizacyjnego, które by dostarczyło surowca i narzędzi, ale wysoce wykwalifikowanego plastycznie. Złe kierownictwo prowadzi niezawodnie do maniery i zwyrodnienia. Ta sama grupa batikarek pod kierownictwem prof. Buszka dawała co chwila nowe rozwiązania i coraz lepsze osiągnięcia kolorystyczne. Pod kie-

rownictwem Warchałowskiego, który nie był plastykiem, a fanatycznym działaczem i wielobicielem tzw. sztuki dekoracyjnej, dawała inne rezultaty: zjawiała się jakaś kaligraficzność i początki manieri.

Na rok przed pierwszą wojną światową, gdy „Warsztaty Krakowskie” w całej pełni pracowały, obejmując swą działalnością Muzeum Przemysłowe i zyskując coraz więcej przyjaciół i zwolenników, „Polska Sztuka Stosowana”, po niewątpliwych sukcesach „Wystawy Architektury i Wnętrz w otoczeniu ogrodowym”, zwróciła się do nas z propozycją utworzenia wspólnego frontu pracy nad podniesieniem polskiej kultury plastycznej. Pamiętam przemówienie Józefa Czajkowskiego i Warchałowskiego — serdeczne, rozumne i wobec nas, znacznie młodszych (o 10—15 lat), niezwykle koleżeńskie. My ze swej strony nie tailiśmy się z tym, że na zbieranie przedmiotów sztuki ludowej, na powiększenie zbiorów, na wydawnictwa propagandowe nie pójdziemy, na to nam czasu szkoda, chcemy pracować jako plastycy i wytwarzać przedmioty sztuki we własnych warsztatach. Weszliśmy gremialnie do zarządu P. S. S., zbiory przekazaliśmy do Muzeum Przemysłowego do depozytu, wydawnictwa i książki do biblioteki.

Czasy wojny, która rozpoczęła się w sierpniu 1914 r., przerwały dość oficjalną na razie przyjaźń. Dopiero po wojnie, gdyśmy wspólnymi siłami organizowali Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, przyjaźń ta scementowała się należycie.

Głównym organizatorem i pierwszym dyrektorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych był Karol Tichy. W pierwszej piątce tej szkoły, która miała opracować zasadniczy program i uzupełnić personel profesorski, byli prócz niego Edward Trojanowski i Józef Czajkowski, zasłużeni inicjatorowie i założyciele towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, następnie Miłosz Kotarbiński, doświadczony pedagog, wychowanek petersburskiej Akademii Sztuk, oraz Tadeusz Breyer, rzeźbiarz. Zespół ten okazał się na ówczesne czasy znakomity, gdyż profesorowie ci byli wychowankami różnych uczelni sztuk plastycznych. Tichy kończył paryską Ecole des Beaux Arts, Czajkowski studiował kilka lat w Monachium, Trojanowski i Breyer — w Krakowie. Doświadczenia z tych szkół, wypróbowane „na własnej skórze”, przyczyniły się bardzo do sprecyzowania programu i organizacji nowopowstającej szkoły, która już przed woj-

ną, jako szkoła prywatna ufundowana przez p. Eugenię Kierbedziową, wytworzyła własny typ uczelni, wprowadzając do swego programu plener i zagadnienia sztuki dekoracyjnej. Zespół profesorów uzupełniał się przez lat parę, w miarę rozwoju szkoły i potrzeb zakresłonego programu.

Tichy dążył do zorganizowania w szkole szeregu warsztatów-pracowni doświadczalnych, obejmujących zasadnicze tworzywa, a więc: włókno, ceramikę i szkło, metal, drzewo a następnie pracowni technik drukarskich i graficznych.

Gdy na otwarciu roku szkolnego przemawiał Tichy, mówił z młodzieńczym zapałem o konieczności podjęcia walki z zacofaniem, z egoizmem, ze snobizmem i zakłamaniem, które ze sztuki zrobiły zamknięty krąg dostępny tylko dla wybranych. Sztuka musi być chlebem powszednim dla wszystkich. „Jeśli za lat dziesięć — mówił — my z tego gmachu na Powiślu nie zdołamy wyjść na ulice Warszawy, jeśli nas nie będzie znać w życiu stolicy, w przemyśle, w rzemiośle, w handlu, jeśli nie sięgniemy tam, gdzie dotąd na słowo „sztuka” wzruszają ramionami, nie warto, abyśmy ten gmach sztuce i wiedzy o sztuce poświęcali.”

Przemówienie to jest właśnie genezą powstania „Ładu”.

Prędzej, bo nie za lat 10, a 5, powstała Spółdzielnia „Ład” jako dalszy ciąg prac rozpoczętych w pracowniach szkolnych. Ówczesny przemysł i rzemiosło nie kwapiły się z przyjęciem zdobyczy naszej młodzieży. Wszechwładna moda i zwyczaj czerpania wzorów z zagranicy były nie do przełamania. „Ład” dążył do tego, ażeby przez wytwórczość we własnych warsztatach dać przykład zdrowej, bezkompromisowej produkcji. Zdobycze pracowni szkolnych, zwłaszcza tkackiej, farbiarskiej, ceramicznej, stolarskiej i metalowej, realizowano częściowo w pracowniach własnych „Ładu”, częściowo w pracowniach szkolnych. Spółdzielnia okazała się najlepszą formą organizacyjną, a zamierzenia „Ładu”, choć górne, streszczały się w bardzo skromnym zdaniu drugiego paragrafu statutu: „Celem spółdzielni jest podniesienie zarobku członków i podniesienie wytwórczości krajowej, a przedmiotem jej przedsiębiorstwa projektowanie i wyrób tkanin oraz sprzętów z drzewa, metalu, szkła i gliny, z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania.” Ten § 2 statutu właściwie określał wszystko. Najgorzej było z podniesieniem

zarobku członków, ta sprawa jak się to mówi „leżała”. Kilkakrotnie w obliczu katastrofy członkowie „Ładu” doraźnie z własnej, dość lichej kieszeni musieli ratować sytuację. Lecz jeśli chodzi o podniesienie wytwórczości i dążenie do doskonałości formy, surowca i wykonania, „Ład” osiągnął nie byle jakie sukcesy. Muszę nadmienić, że „Ład” postanowił używać surowce tylko krajowe. A więc włókno, to wełna, len i jedwab z Milanówka, barwniki o ile możliwości roślinne, barwione według tradycyjnych sposobów. (Naturalnie pewne barwniki, jak indygo, koszenila i inne, trzeba było sprowadzać z zagranicy.) Drewno, to jesion, brzoza, brzoza, sosna, grusza, śliwa. Głina z ośrodków garncarskich polskich — Ilża. Czerwińsk. W „Ładzie” nastąpiło odrodzenie szlachetnego tkactwa opartego na zrozumieniu właściwości materiału i krosna.

Kilim miał już pewne zdobycze, lecz stosował przeważnie wełnę przedzoną mechanicznie, nie nadającą się właściwie do barwienia. Wprowadzono wełnę ręcznie przedzoną we wsiach. Rozróznięto właściwości tkanin wykonywanych na krosnach z płochą i krosnach pionowych, szukano właściwego wyrazu dla kobierców i dywanu strzyżonego. Najwyższym osiągnięciem w tym dziale były tzw. gobeliny Szymańskiego wykonane jako dar Polski dla króla szwedzkiego i na Wystawę Paryską w r. 1937.

Drugą zdobyczą w tkactwie było opanowanie krosien zakardowskich. Powstały niespotykane dotychczas w Polsce makaty lniane i jedwabne wzorzyste, nieraz na zamówienie z inicjałami, godłami itd., makaty i narzuty lniano-wełniane i lniano-jedwabne.

W meblarstwie starano się wyzyskać właściwości drewna nie ukrywając konstrukcji i starając się tą drogą otrzymać właściwy wyraz wygodnego, mocnego i taniego sprzętu. Meble bogatsze, fornirowane z mahoni i innych drzew zagranicznych robiono tylko na zamówienie. Mebel wygodny, tani, przystosowany do mniejszych mieszkań, tzw. popularny, był przedmiotem dużych wysiłków. „Ład” wprowadził mebel sosnowy, przeprowadził szereg prób uzyskania praktycznej powierzchni w spręcie sosnowym. Próby palenia i szczotkowania dały dobre rezultaty. W meblach wprowadzono wyplatanie z łyka, sznurka i wikliny.

Ceramikę dostarczała pracownia szkolna wprowadzona przez Tichego. Metal, to głównie puchary sportowe, świeczniki, zastawy do stołu ze srebra itp.

Atmosfera w „Ładzie” nie była zawsze sielsko-anielska, nie był to nigdy zespół wzajemnej adoracji. Współzawodnictwo w osiągnięciach lepszych, właściwszych, wytwarzało nieraz krótkie spięcia i dąsy. Temperamenty grały, lecz zawsze w chwilach trudnych i groźnych dla życia „Ładu” członkowie stawali w obronie swojej spółdzielni „jak jeden mąż”.

Jakie były nici wiążące działalność „Ładu” ze sztuką ludową? Okolice Warszawy nie miały bezpośrednio rejonów, w których zachowana była w obyczajach, strojach, wnętrzu i budownictwie dawna sztuka ludowa. Najbliżej było Łowickie, na północ Kurpie. Na przegląd sztuki ludowej prowadzony w Akademii Sztuk Pięknych przeznaczono w programie zbyt mało godzin, ażeby bliżej pogłębić omawiany materiał. Szczęśliwym było wypadkiem, że prof. Karol Stryjeński organizował na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu duży dział sztuki ludowej i na zebranie eksponatów otrzymał dość znaczną sumę pieniężną z Funduszu Kultury Narodowej. W terenie, jako zbieraczy, wysłał dość dużą liczbę studentów Akademii, którzy według planu objechali wszystkie rejony Polski i gromadzili na wystawę eksponaty. Ta penetracja dała nadspodziewane rezultaty, zwieziono niebywałe i mało znane dawne i współczesne okazy z całej Polski. Dało to możliwość wielu młodym artystom, członkom „Ładu”, zapoznania się z przejawami sztuki ludowej w terenie. Podziwiano tę prostą, nieprzymuszoną, a silną w wyrazie sztukę chłopską związaną z rejonem i ze sposobem życia wsi. Obok Akademii było na Tamce Towarzystwo Popierania Sztuki Ludowej. Wreszcie, zwłaszcza w dziedzinie tkactwa, podstawy zrozumienia wartości sztuki ludowej dał świetny instruktor tkactwa w Akademii, Bronowski. O przerabianiu i doskonaleniu sztuki ludowej, o braniu motywów, nie było mowy. Pozostała tylko zasada logiki, szczerości i zrozumienia wartości narzędzia i materiału, resztę wypełniała własna inicjatywa, talent i zrozumienie potrzeb życia.

Najlepiej charakteryzuje stosunek „Ładu” do tzw. sztuki ludowej to, że wielu spośród członków „Ładu”, brało i dziś bierze żywy udział w akcji zmierzającej do uaktywnienia twórczości ludowej, prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Wymienię tu pp. Halinę Bukowską, Zofię Czasznicą, Eleonorę Plutyńską, Annę Śledziowską, Wandę Szczepanowską. Najciekawszą akcją bez

wątpienia udało się przeprowadzić p. Plutyńskiej. W roku 1934 p. Plutyńska odbyła podróż penetracyjną w okolice Białegostoku i Grodna. Naturalnie, jak zwykle, chodziło o stworzenie próbnika tkanin ludowych, tkanin, które mogłyby być eksportowane za granicę i o stworzenie planu organizacyjnego wytwórczości ludowej.

Eleonora Plutyńska natrafiła w rejonie Janowa (Stradecz, Sokółka) na tkaniny wełniane tzw. „dywany”, „kapy”, które masowo wykonywano w tych okolicach. Tkaniny te były niebywalej ordynarności i brzydoty tak pod względem kolorystycznym (aniliny), jak i motywów czerpanych bezkrytycznie z niemieckich wzorów na hafty krzyżkowe, a przedstawiające girlandy róż, amorki, kotki i bezmyślne ornamentacje. Tkaniny te odsyłało do Białegostoku do prasy i stamtąd wędrowały w świat, nie ustępując niczym w brzydocie ówczesnej dekoracyjnej produkcji przemysłowo-fabrycznej. Jedyną zastanawiającą rzeczą w tych tkaninach był splot tkacki, technika jakby podwójnej tkaniny wykonywanej na zwykłych krosnach czteropodnóżkowych, nigdzie indziej nie stosowana w Polsce. Technika dość skomplikowana musiała mieć gdzieś swą własną tradycję, a więc muszą być gdzieś resztki, okazy dawnych tkanin wykonywanych taką samą techniką. Dzięki wnikliwości i poszukiwaniom p. Plutyńska odnalazła na miejscu stare zabytkowe egzemplarze tych tkanin datowane sprzed przeszło stu lat. Tkaniny te były nie tylko zastanawiające ze względów technicznych, lecz również i treści. Były to tkaniny obrzędowe, ślubne, które dawniej panna młoda wносиła w dom nowej rodziny. Służyły do pokrycia łóżka. Na jednym brzegu tej tkaniny od strony izby były wyobrażane korowody ślubne, z symboliczną parą nowożeńców i orszakiem, lub też wiano panny młodej. Były tam krowy, konie, barany, kurki i koguty, gęsi, owce itp. Odnalezienie tych dawnych tkanin dało początek odrodzenia się tego typu tkanin w tym rejonie. Po trudnych początkach następuje zerwanie z brzydotą dotychczas produkowanych tkanin, zerwanie z farbowaniem tandetnymi anilinami i przywrócenie właściwych sposobów barwienia wełny i stosowania naturalnych kolorów. Po odrzuceniu krzyżkowych wzorów nastąpił zadziwiający renesans tkaniny innej, nowej, nie naśladującej bezduszenie, lecz jak dawniej twórczej, własnej. Te same tkaczki, które nie chciały się rozstać z bezmyślnymi

wzorami, zdobywać się zaczęły na pomysły własne, zgodne z dawną tradycją i materiałem.

Wyjątkowym artystą tkaczem ludowym w tym zespole był Adolf Jaroszewicz. Stworzył on, zachwycony dawnymi tkaninami odnalezionymi przez p. Plutyńską, nową własną tkaninę, tzw. „zwierza”, i to było początkiem powstania „dywanów sokólskich”.

W roku 1938, a więc w cztery lata po rozpoczęciu pracy p. Plutyńskiej, prof. Konrad Hahm z Berlina wygłosił w Warszawie odczyt o dawnych dywanach mazurskich z okolic Ełku w Prusach wschodnich, które tam zaprzestano wytwarzać już przed pierwszą wojną światową. Odczyt ten ilustrowany był licznymi przeżroczami. Dywany z lat 1788—1818 wykazały bijące w oczy podobieństwo do naszych „dywanów sokólskich”, na wielu z nich obok wytkanej daty widniał napis polski RO-KU, a więc były to tkaniny pochodzące z tego samego źródła. Prof. Hahm twierdził, że rodowody tych tkanin sięgają w odległą przeszłość, znacznie dawniejszą, niż były granice Polski i Prus Wschodnich, dawniejsze nawet niż powstanie Państwa Polskiego, Niemiec czy Szwecji, w której również odnaleziono podobne tkaniny. W ornamentyce tych dywanów wedle prof. Hahma nie ma nic przypadkowego. Nawet ilość gwiazdek na tle dywanu odpowiada ilości dni w roku, a różne „raczki”, „krzyżyki”, znaki umieszczone dziś dowolnie pojawiały się stale w pewnym ustalonym porządku.

Produkcja tych przepięknych unikatowych tkanin trwa po dziś dzień dzięki zainteresowaniu się tą sprawą Ministerstwa Kultury i Sztuki, C. P. L. i A. zlecając prowadzenie tych prac pani Plutyńskiej.

Pani Plutyńska do dziś dnia próbnika eksportowego (o zgrozo) nie zrobiła, zaś „dywany sokólskie” gdziekolwiek pokazały się za granicą czy w kraju są sensacją dla znawców i radością życia dla wielbicieli sztuki.

Założycielami i twórcami „Ładu” byli profesorowie i uczniowie warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Nie wymieniam tu nazwisk specjalnie zasłużonych dla rozwoju tej instytucji. „Ład” był równocześnie dalszym ciągiem Szkoły, studium akademickim i zarazem szkołą życia, zetknięciem się artysty z realnymi potrzebami społeczeństwa. Promieniował na całą Polskę i był głównym rezerwuarem plastyków, z których szkolnictwo zawodowe i artystyczne rzemiosło oraz archi-

tektura wnętrza wszystkich stopni czerpało i czerpie pedagogów, nauczycieli i wychowawców.

Przeciwnikami i stałymi wrogami „Ładu” była z jednej strony tandeta przemysłowa oparta na zagranicznych wzorach bezkrytycznie stosowanych przez naszych fabrykantów i z drugiej strony snobizm, zwłaszcza architektów, którzy uważali, że zajęcie się sprawą wnętrza należy wyłącznie do nich, i którzy szli drogą bezkrytycznego i niepogłębitego naśladownictwa nowinkatorstwa i mody kosmopolitycznej, idącej z zagranicy. Ci panowie właściwie nie odróżniali wytwórczości „Ładu” od sztuki ludowej, a czuli snobistyczny wstręt tak do tego, co wytwarzał „Ład”, jak i do sztuki ludowej, uważając ją za egzotykę minionych czasów. Stosunek ten w wielu wypadkach i do dziś dnia trwa. „Ład” w obecnej chwili przeżywa wielkie zmiany or-

ganizacyjne i jeśli artystów pracujących w „Ładzie” oderwie się od warsztatów i zepchnie do roli tylko projektodawców, tzw. dawniej desynatorów, „Ład” jako postępową twórczą organizację artystów plastyków przestanie po 25 latach pracy istnieć.

Działalność Stanisława Witkiewicza z zespołem miejscowych cieśli górali, działalność towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, działalność „Warsztatów Krakowskich”, przedwojennej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i „Ładu”, to cenny wkład pracy kilkudziesięciu ludzi, przemysłów, prób, dociekań, błędów i realnych zdobyczy, które powinno się dokładnie poznać i przeanalizować. Były to poczynania już nie indywidualne, lecz zespołowe i na pewno w budowie kultury plastycznej w Polsce złożyły dość solidną i trwałą cegłę.

WEŁNIANY PASIAK OPOCZYŃSKI

BLANKA KACZOROWSKA



ryc. 1. Strój łowicki z II poł. w. XIX,
wg. O. Kolberga.

Wśród wełnianych tkanin pasiastych, występujących w Polsce szerokim szlakiem ciągnącym się od Bałtyku po Kurpie i Podlasie, grupę odrębną stanowią pasiaki opoczyńskie. Geneza tych pasiaków ludowych nie jest w chwili obecnej jeszcze ustalona i przedstawia się zupełnie zagadkowo. W literaturze nie ma na ten temat żadnych poważniejszych prac naukowych, prócz zaledwie kilku artykułów wzmiankujących tylko o tkaninach pasiastych, stawiających hipotetycznie zagadnienie ich pochodzenia.

Tkaniny pasiaste, zarówno łowickie jak i opoczyńskie, o formie zbliżonej do obecnej nie są najprawdopodobniej tworem starym. Wątpliwym jest, żeby istniały dłużej niż od lat stu. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż Oskar Kolberg w badaniach swych nie zetknął się jeszcze w Łowickim z pasiastymi tkaninami samodzielnymi.

Powołując się na artykuł dra Tadeusza Seweryna można stwierdzić, że w wieku XV,

XVI, XVII i XVIII lud okolic Łowicza nie używał pasiastych tkanin na ubrania¹.

W odniesieniu do pasiaków opoczyńskich zagadnienie to jest jeszcze bardziej niejasne i do chwili obecnej niezbadane².

Zadaniem niniejszej pracy jest próba przeprowadzenia analizy pasiaków opoczyńskich z punktu widzenia ich kolorystyki i kompozycji barwnych zestawów z uwzględnieniem przemian, jakim ulegały one na przestrzeni czasu objętej żywą jeszcze pamięcią.

Jeśli można w pełni zaufać tradycji, pasiaki wełniane używane w Opoczyńskim na spódnice, zapaski i całe „kiecki”, do dziś bardzo licznie spotykane w terenie, poprzedzone były prążkowanymi materiałami fabrycznymi lub samodzielnymi, bawełnianymi.

Osiemdziesięcioletnia informatorka z Ogonowic, Magdalena Szymańska, pamięta, iż jej matka nosiła spódnice zwane przez nią „bawełnicowe, kupne”. Materiał, z których były szyte, posiadał tylko dwa kolory: „laskę białą i laskę czerwoną”. Oprócz spódnic „bawełnicowych” noszono wówczas fartuchy z takiegoż materiału, ale o innych „brostkach” (prążkach), drobniejszych. Te jak pamięta, były biało-czerwone, albo biało-granatowe (modre). Informatorka w nich już nie chodziła.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa odpowiadające powyższemu opisowi spódnice i zapaski „bawełnicowe” w drobne biało-czerwone lub biało-niebieskie prążki noszone były w połowie XIX wieku zarówno w Łowickim jak i w okolicach Łukowa. Przypuszczenie to potwierdzają ilustracje ówczesnych ubiorów ludowych reprodukowane z prac Oskara Kolberga (ryc. 1, 2) jak również rysunek zatytułowany „Rozdanie nagród przez komisarzy w Łowiczu” publikowany w Tygodniku Ilustrowanym z roku 1860 (t. III).

W XIX w. w ostatnim dwudziestopięcioletniu noszono samodzielne tkaniny, tak zwane „sorca”. Były one białe, lniane, przetykane bawełną na czterech lub sześciu nicielnicach. Używano ich na spódnice i gorsety. Tkanina



ryc. 2. Ubiór kobiety z okolic Łukowa z II poł. w. XIX, wg O. Kolberga.

na gorsety miała na białym tle paski czerwone, rzadziej czarne, powstałe z przetykanej w wątku kolorowej bawełny zwanej „zapalem” (ryc. 3). Informatorka ze Smardzewic podała, że noszono spódnice z tej samej materii nazywane również „sorcami”. Były one przetykane czerwonym „zapalem” w nikle prążki. Tkany te, jako materiał na spódnice i gorsety, wyszły z użycia około roku 1910.

Wełniany pasiak opoczyński posiada swój odrębny charakter i różni się pod wieloma względami od łowickiego, jak i innych wełniaków z regionów sąsiednich. Posiada on większą ilość barw o przewadze ciemniejszych, stonowanych. Charakteryzuje się także węższymi pasami i tym, że jest bardziej skomplikowany pod względem technicznym.

Wełniak na ogół wykonywany jest zwykłym splotem rypsu płóciennego na osnowie lnianej białego lub czarnego koloru. Dzięki silnemu zbiciu poszczególnych nitki kolorowego wełnianego wątku osnowa jest zupełnie niewidoczna, a obydwie strony tkaniny są jednakowe. Celem większego urozmaicenia tkaniny wiejskie tkaczki stosują „przetykanie” na czterech nicielnicach lub „deskę”, oraz „iglicowanie”.

Prócz tkanin wełnianych, wykonywanych splotem rypsu płóciennego, spotykamy pasiaki dawniejsze tkane przez tkaczy — specjalistów splotem rzadkowym na „drelich” (Nie-

znamierowice). Są one jednostronne, najczęściej dwu lub trzy kolorowe, pozbawione dodatkowych „przetykań” i „iglicowań” (tabl. I, 1).

Dzisiejszy wełniak (wełniany pasiak) o bogatej gamie barwnej jest rezultatem długiego rozwoju od form bardziej prostych zarówno pod względem kompozycji jak i koloru. Potwierdza to informacja dziewięćdziesięciodwuletniej Antoniny Pacan ze wsi Bielowice. Opowiadała ona o pasiakach dwukolorowych, samodziiałowych, biało-czerwonych zwanych przez miejscowe kobiety „krowa i ciele” (szerszy pasek był „krową” a węższy „cielęciem”). Inna kobieta (z Libiszowa) wspominała również o bardzo starych pasiakach w czerwone i białe paski. Informacje te mogą mieć pewien związek z wspomnianymi wyżej biało-czerwonymi spódnicami „bawełnicowymi” a także z „sorcami”.

Dalszą z kolei fazę w przemianach pasiaka stanowi tkanina współczesna „sorcom” używana na spódnice z tzw. „półką” („przedsobem”). Osnowę lnianą na całą spódnice przerabiano kolorowym wątkiem wełnianym zostawiając około pół metra osnowy dla wetkania weń białej nitki lnianej na przemian z kilkoma nitkami wełny. Ten prawie półmetry kawałek stanowił „półkę” spódnicy zasłoniętą przez noszoną na wierzchu długą zapaskę. Tkanina zatem na te spódnice była dwójaka zarówno pod względem tworzywa jak barwy i układu. Spódnice z „półką”, które przestały być noszone około roku 1890, znane mi są tylko z opisu podanego przez kobiety wiejskie. Informatorka z Małoszyc (Maria Tulin) pamięta starą matkę spódnice sprzed sześćdziesięciu laty, w której „półka” była w paski biało-modre (cztery nitki białego lnu, cztery nitki modrej wełny) resztę zaś tkano wełną w kolorach: czerwonym, modrym, białym. Dominowało w niej tło czerwone, a kolor biały tworzył nikle prążki wykonane lnem.

Z biegiem lat miejsce „półki” zajęły „przedsoby” całkowicie wełniane, o pasach drobniejszych niż reszta spódnicy, przechodzących ku tyłowi w pasy szersze. W następnym etapie rozwoju pasiaka pasy wzdłuż całej materii posiadały już jednakowy układ nie tworząc tzw. „przedsobów” o zróżnicowanej szerokości prążków w stosunku do pozostałych części spódnicy.

Przechodząc do analizy kolorystycznej wełniaków opoczyńskich zacznę od układu pasów.



1



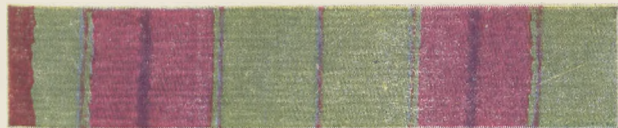
2



3



4



5



6



7

Tkaniny opoczyńskie.

1. Tkanina z Nieznamierowic wykonana splotem rzadkowym ok. r. 1880.
2. Tkanina z Krajowa wykonana w r. 1880.
3. Tkanina na zapaski (widoczne żeberka i iglicowania).
4. Tkanina o prążkach drobnych bez tła zestawianych symetrycznie.
5. Zespół „okrągły” powtarzający się wzdłuż całej tkaniny.
6. Zmienne tło w pasiaku komponowanym na „okrągło”.
7. Układ asymetryczny o zaakcentowanej wiązce środkowej.



1



2



3



4



5



6



7

Tkaniny opoczyńskie.

1. Drobnny pasiak asymetryczny tzw. „burey“.
2. Oryginalna tkanina łowicka.
3. Stara tkanina o „dnie“ czerwonym wykonana w r. 1870.
4. Stara tkanina o „dnie“ pasowym wykonana w r. 1880.
5. Stara tkanina o „dnie“ pasowym wykonana w r. 1885.
6. Tkanina opoczyńska wg. „mody“ łowickiej — tzw. wełniak łowicki.
7. Tkanina na zapasce młodej dziewczyny wykonana w r. 1948.

Układ pasów jest prosty, gdy w tkaninie występują tylko dwa kolory, jedno po drugim, a różnić się mogą tylko szerokością. W momencie kiedy zaczyna wchodzić kolor trzeci i następne, kompozycja pasów staje się coraz bardziej skomplikowana. Pasy tworzą bogate zespoły (pęki, wiązki) prążków o bardzo różnorodnym układzie.

Pasiaki dwukolorowe spotyka się w okolicach Skrzyńska, Krajowa, Nieznamierowic, pochodzą one przeważnie sprzed sześćdziesięciu lat. Paski w nich są wąskie, jedno lub dwucentymetrowe, jednakowej szerokości, następujące na przemian po sobie, o kolorach ciemnych (np. wiśniowy i ciemnofioletowy itp., tabl. I, 2).

Występują też w Opoczyńskim dwukolorowe tkaniny czarno-białe używane tylko na zapaski, w których na czarnym tle znajdują się białe wąskie prążki proste lub wzbogaczone żeberkami i szeregiem iglicowanych „ocek“ pośrodku (tabl. I, 3).

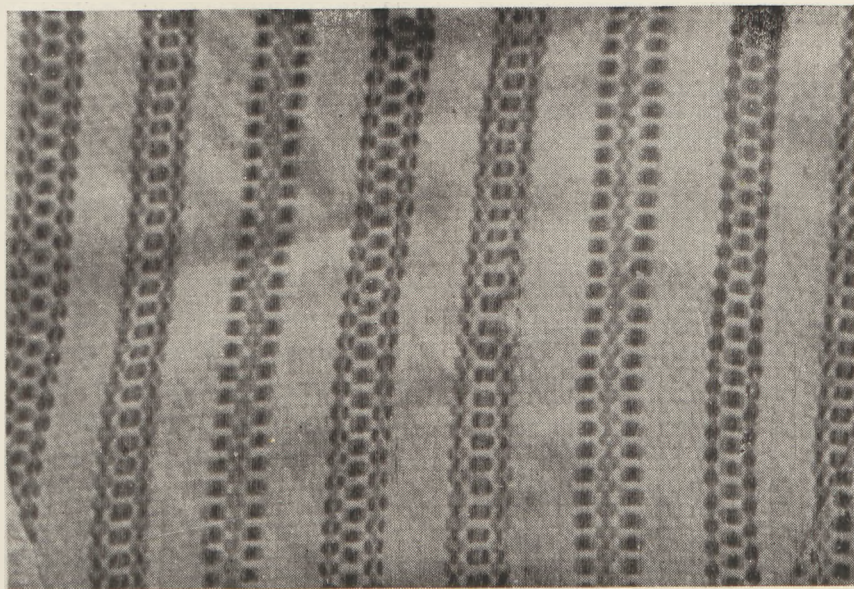
Kilkukolorowe starsze pasiaki opoczyńskie cechują drobne prążki biegnące na tkaninach rytmem powtarzającym się jedne za drugimi, bez wyróżniającego się pasa szerszego tworzącego tak zwane „dno“ czyli tło (tabl. I, 4).

Okolo roku 1910 pojawiły się w Opoczyńskim wpływy pasiaków łowickich. Widoczne one były zarówno w barwie jak i kompozycji pasów wełniaka. Moda łowicka przyjęła się na terenie niemal całego powiatu i każ-

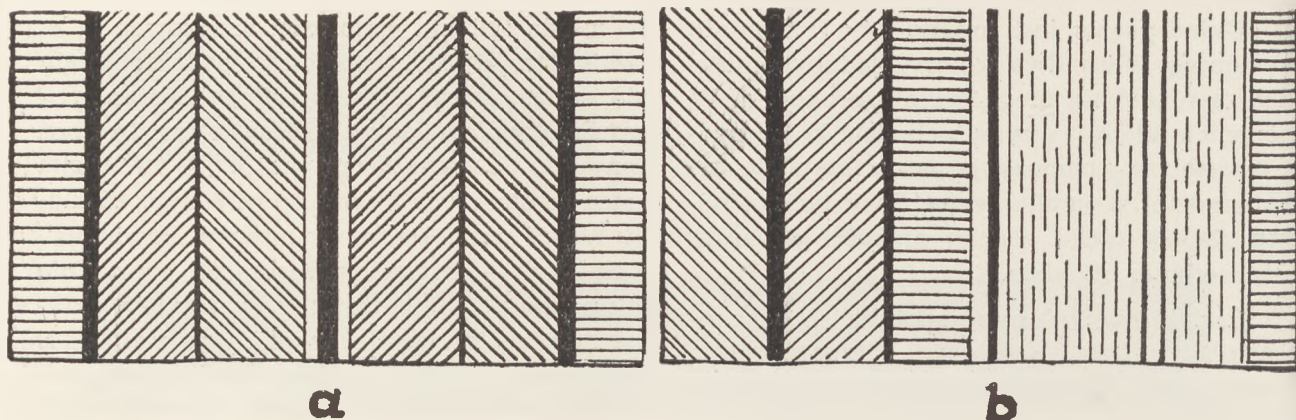
da młoda kobieta usiłowała zastosować ją w swoim stroju. „Starsza kobieta łowickiej mody nie włoży, boby się wstydziła, dla starszych pasują skromne łachy, kiecki drobne bez dna — to do wszystkiego pasuje“ — twierdziła jedna ze starszych kobiet opowiadając, że kiedy któraś pokazała się w nowym „łowickim“ wełniaku — „w kościele obracali się za nią jak za obcą“. Moda łowicka była w tym okresie zjawiskiem bardzo rzadkim na wsi opoczyńskiej, niemniej jednak wywarła ona duży wpływ na wełnianą tkaninę tej okolicy. W związku z modą łowicką zmienia się układ pasów w wełniaku, które przestają być równomiernie rozrzuconymi drobnymi paskami lub zespołami, a zmieniają się w duże pęki szerszych i węższych prążków ułożonych symetrycznie, lub raczej asymetrycznie, poprzedzielanych szerszym pasem jednokolorowym stanowiącym tło.

W Opoczyńskim wyraźnie zarysowuje się kilka typowych kompozycji układu pasów i prążków wełniaka.

Jeden z nich to prążki układane „na okrągło“ (ryc. 4a oraz tabl. I, 6), czyli symetrycznie po obydwu stronach paska przyjętego za środkowy. Zespoły barwnych pasków stanowią tu dwie połowy odpowiadające sobie zarówno kolorem jak i szerokością pasów. Tworzą one pęki prążków dających w pełnym sensie zamkniętą całość kompozycyjną. Występują w tkaninach jako motyw stale się powtarzający (starsze wełniaki, tabl. I, 5) lub na zmianę z innym zespołem czy kilkoma zespo-



ryc. 3. Thanina zw. „sorce“ na gorsety, Opoczno. Fot. St. Deptuszewski.



ryc. 4.

- a) Rozwinięty układ symetryczny na „okrągło“ prążków w pasiaku.
b) Rozwinięty układ asymetryczny „połówczany“ prążków w pasiaku.

łami różnymi, a tworzącymi regularny rytm motywów.

Mało spotyka się tkanin komponowanych „na okrągło“, w których pęki prążków, przeważnie różniące się doбором barw, występują obok siebie bez „dna“. Jeżeli takie tkano, to raczej miały one paski drobne o niewielkiej ilości kolorowych prążków w zespole.

Na ogół poszczególne zespoły „okrągłe“ rozdzielane są pasem tego samego koloru, który albo powtarza się stanowiąc jednobrawne tło pasiaka, albo zmienia się w granicach dwóch, trzech, nawet czterech kolorów, np. zielony, buraczkowy, czarny, fioletowy itp. (tabl. I, 6). Niekiedy zdarzają się pęki prążków tak zróżnicowane kolorem i układem, że wzdłuż całej długości tkaniny nie powtarza się ani razu to samo zestawienie, co świadczy o dużej pomysłowości wiejskich tkaczek. Odcinek zespołów powtarzający się regularnie nazywają na wsi „modą“ (raport). W tkaninach, w których raport nie powtarza się, „mody“ nie ma.

Drugi sposób komponowania pasiaków stanowią prążki zestawiane „na połówkę“, inaczej zwane „połówczane“. Tworzą je raporty pasków ułożonych asymetrycznie, niepowtarzające się prawie w jednakowej szerokości i kolorze w granicach jednego zespołu (ryc. 4b oraz tabl. II, 2). Wiązki komponowane w ten sposób są albo zespołem swobodnie ułożonych kolorowych pasków różnej szerokości, albo bywają tak układane, że począwszy od jednego krańca ku drugiemu stają się coraz szersze. Niemniej zawsze między szersze paski wprowadzane są wąskie prążki o barwach kontrastujących, jasnych i ciemnych. Inny rodzaj układów asymetrycznych stanowią zespoły, których część środkową wypełnia

wiązka drobnych prążków zamknięta po bokach szerszymi paskami o różnym kolorze (tabl. II, 2).

Zespoły „połówczane“ łatwiej dadzą stosować się bez użycia tła, gdyż dzięki swobodnemu ich ułożeniu, nie stanowiącemu zamkniętej całości, mogą powtarzać się jedne za drugimi nieskończenie, bez jednokolorowych pasów rozdzielających je na poszczególne grupy kompozycyjne, a tworzących tło. Właśnie w starszych pasiakach, szczególnie zaś o układzie „połówczanym“, na skutek równowagi drobnych różnokolorowych prążków zanika się wrażenie jednolitego tła (tabl. II, 1). Dlatego może wełniaki te noszą nazwę „burech“ lub „nie wiadomo jakich“. Dopiero w tkaninach późniejszych, o „połówczanym“ układzie, prążki występują już jako bardziej zwarte pęki o określonych ściśle granicach, a między nimi analogicznie do omówionych poprzednio układów znajdują się jednokolorowe pola tła. Zespoły te mogą być ułożone pewnym rytmem jednakowych zestawień pod względem barwy i szerokości lub tworzyć ciąg nie powtarzający się. Jakość i ilość kompozycji w tkaninach opoczyńskich jest bardzo różnorodna, jednak dwa opisane sposoby „na okrągło“ i „połówczany“ są zasadnicze i stanowią dla nich punkt wyjściowy.

Obydwa podstawowe układy kompozycyjne występują na ogół równocześnie, a pewne okresy wiejskiej mody czasem lansują jeden czasem zaś drugi. Zdarzają się tkaniny (obecnie dosyć często spotykane), w których wiązki prążków układanych „na okrągło“ znajdują się w jednym płacie tkaniny obok wiązek „połówczanych“. Tło w nich jest jednolite lub kilkubarwne, zmienne. Bywają też zestawienia dwóch różnych „połówek“ obok jednego paska centralnego. Jest to swego

rodzaju kompozycja „okrągła” dwóch zespołów „połowczanych” o jednakowej szerokości prążków różnych tylko doбором kolorów (tabl. I, 7).

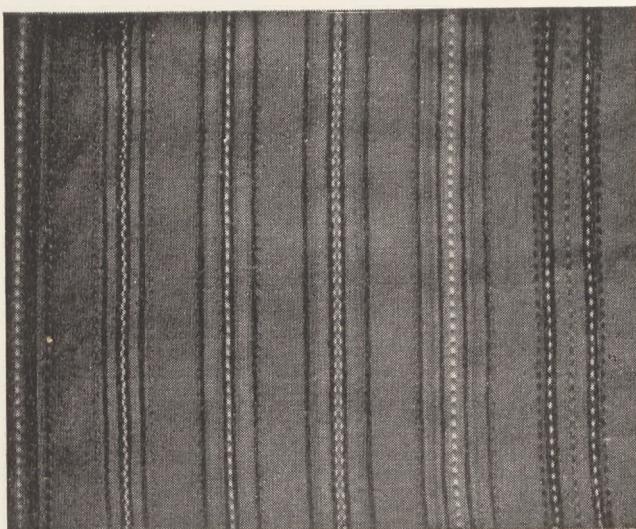
Dla ziemi opoczyńskiej obydwie wyżej wspomniane układy podstawowe są jednakowo charakterystyczne. Trudno powiedzieć, który z nich był pierwszy. Prawdopodobnie stosowano je niezależnie jeden od drugiego, gdyż nawet w starych pasiakach przy bardzo małej ilości kolorów widoczne są tak jedne jak i drugie.

Podkreślić należy, iż w tkaninach wyrobianych na zapaski kobiety używają tradycyjnie pasiaków tkanych „na okrągło” i rzadko bardzo widzi się zapaski „połowczane” („moda szła od Sulejowa, Przyłęku, Wielkowioli, ale prędko zaginęła”). Jeśli szyto „połowczane” zapaski, to tylko o prążkach drobnych; dużych „połowczanych” zespołów na zapaskach nie spotyka się zupełnie.

Cechą nowszych pasiaków wełnianych jest zwiększanie się szerokości pasów zarówno tła jak i w zespołach przy jednoczesnym stosowaniu prążków zupełnie drobniutkich, w wiązkach po kilka obok siebie, wprowadzanych między znacznie szersze. Dążenie do zwiększenia szerokości pasów i prążków pozostaje, jak wspomniałam, pod wpływem pasiaków łowickich, w których występują szerokie zespoły pasów „połowczanych” jak i rozległe, dochodzące do 15 cm pasy tła (tabl. II, 2).

Pomimo tych obcych zapożyczeń tkanina opoczyńska zachowuje swoją odrębność, gdyż moda łowicka w opoczyńskiej interpretacji nabiera innego, swoistego wyrazu: wykazując żywotność tradycji miejscowej i inwencję tkaczek w przyswajaniu i przetwarzaniu cudzych wzorów.

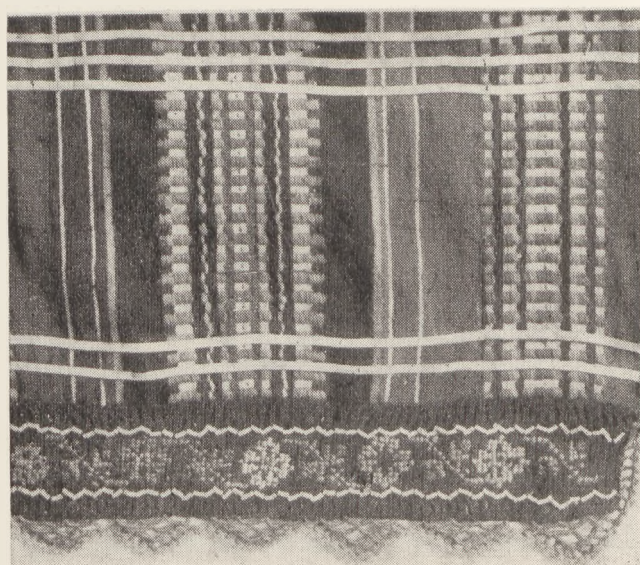
Tkanina opoczyńska jest bardzo bogata w barwy, które przechodzą również swoje okresy „mody”. W czasach kiedy noszono spódnice z „półką”, dominującą barwą tła była czerwona (tabl. II, 3). „Najpierw był kolor czerwony, potem nastąpiły szmaty pasowe, mocny pas” (tabl. II, 5). W okresie tym cały szereg wełniaków (kiecek, zapasek) posiadało jako tło kolor „pasowy” (cynober). Dawne drobne pasiaki miały ilość kolorów ograniczoną (od 2 do 7) a kolorowe nitki przebiegały w postaci bardzo wąskich prążków białych, czarnych, żółtych, fioletowych, zielonych. Z chwilą przedostania się w Opoczyńskie wpływow tkaniny łowickiej, a z nią



ryc. 5. „Przetykania” i „iglicowania” w tkaninie na zapaskę, Smardzewice. Fot. Stefan Deptuszewski.

koloru pomarańczowego (chrom), najbardziej powszechnym i ulubionym stał się właśnie ten kolor zwany „łowickim” (tabl. II, 2). Wprowadził on zasadniczy przełom w wyrazie artystycznym wełnianej tkaniny opoczyńskiej. Biła od niej wtedy jasność i żywość, gaszona uprzednio zamiłowaniem do kolorów stłumionych, wypierając z tła wełniaków kolor czarny, buraczkowy, wiśniowy, fioletowy, które przeszły teraz do „kiecek” kobiet starszych. Były one używane zwłaszcza w okresie między „pąsem” a „łowickim”. Barwna kompozycja w Opoczyńskim szła po okresie „pasów” po linii stłumienia jasnych i jaskrawych kolorów ciemnymi, np. zielonymi, wiśniowymi, stanowiącymi przewagę i nadającymi

ryc. 6. Zapaska o bogatym użyciu „przetykań”, Cetyń. Fot. Stefan Deptuszewski.



ogólny ton tkaninie. Pasiaki o drobnych prążkach nosiły miejscową nazwę „burech”, gdyż na skutek rozbitcia na szereg wąskich kolorowych paseczków zespoły traciły na jaskrawości, a całość robiła wrażenie ujednoliconej w tonie tym bardziej, że większość kolorów nie była intensywna, a raczej przyciemniona.

Kolor „łowicki” wprowadził zamiłowanie do barw śmiałych i żywych — stąd prawdopodobnie zrodził się w późniejszym okresie, bo tuż przed 1939 r., zwyczaj używania jako tła kolorów jasnych i intensywnych: jasno zielonego szafirowego itp. Podczas ostatniej wojny pojawiają się kolory rozbielone: niebieskie, żółte, seledynowe, różowe, używane jako tła w zapaskach dziewcząt (tabl. II, 7), a nadające im ton pastelowy. Pojawia się nawet kolor biały, który dawniej nigdy w postaci szerszych pasków nie występował. Połączwszy od drugiej wojny światowej do chwili obecnej użycie barw do wyrobów wełnianych pasiaków zostało tak wzbogacone, że liczba ich sięgała trzydziestu, przy czym każdy z kolorów posiada swoją nazwę w gwarze miejscowej (np. „kocio”, „wiatrowo”, „wściekło”, „zajączkowo”, „kapuściano”, „gąsiątkowo”, „dwa razy bordo” itp.).

Skutkiem większej ilości kolorów prążki zaczęto układać „tęczowo” zestawiając obok siebie parę odcieni jednego koloru, np. trzy zielone, trzy różowe, obok innych pojedynczych pasków jasnych lub ciemnych. Na skutek stosowania tych zestawień barwnych pasiaki zmienił swój wyraz artystyczny, a owe „cieniowania” wprowadziły dużo dynamiki.

Dążenie ku przełamaniu jednostajności podkreślają, użyte zresztą dużo wcześniej, inne elementy dekoracyjne jak „przetykania” i „iglicowania”, które rozbijają pionowe proste paski przerywaną, ząbkowaną lub falistą linią. Owe różne pod względem techniki wykonania prążki rozdzielają zespół pasków albo na dwie równe części, tworząc centrum zespołu, lub też, zwłaszcza w pękach „połowczanych”, podkreślają jedną jego stronę. Często także przebiegają po kilka w granicach jednego zespołu. „Przetykania” przy pomocy „deski” stosowane są raczej w zespołach „okrągłych” i stanowią po obu ich krajach granicę zamykającą daną wiązkę prążków (Smardzewice, Brzustów, ryc. 5, 6). Natomiast w pasach będących tłem nigdy nie występują.

Wełniany pasiaki opoczyński przeszedł wyraźną ewolucję od formy bardzo prostej, zamykającej się w ramach kilku barw, ku bardzo bogatej kolorystycznie i kompozycyjnie.

Zagadnienie rozwoju, a przede wszystkim genezy pasiaka opoczyńskiego nie da się rozwiązać w szczupłym zasięgu geograficznym objętym niniejszą pracą. Chcąc problem opoczyńskich tkanin pasiastych bliżej oświetlić należało by opracować go na szerszym tle porównawczym, uwzględniając zarówno pasiaki występujące na innych terenach Polski, jak i pokrewne im wyroby tkackie spotykane w krajach pozapolskich, zwłaszcza na wschodzie (Białoruś i Małoruś) oraz na północy (głównie Litwa i Łotwa).

PRZYPISY

1. Tadeusz Seweryn i Stanisław Seweryn: Pasiaki łowickie. Przemysł, Rzemiosło, Sztuka 1924 r. nr 4, str. 3—13.
2. Tadeusz Seweryn: Pasiaki opoczyńsko - rawskie. I.K.C. r. 1925, Dodatek literacki z dnia 29.VI.

SYLWETKI ARTYSTÓW LUDOWYCH

TWÓRCZOŚĆ HELENY ROJ-KOZŁOWSKIEJ

EDYTA STAREK



ryc. 1. „Św. Magdalena“ obraz na szkłe, malowała
H. Roj-Kozłowska Fot. Zbigniew Kamykowski.

Ażeby zrozumieć genezę twórczości malarskiej Roj-Kozłowskiej, autorki licznych obrazów na szkłe, należy sięgnąć w przeszłość i rozpatrzyć całokształt jej pracy artystycznej.

Helena Roj, córka małorolnego gazdy w Zakopanem, posiadająca liczne rodzeństwo, od czasów wczesnego dzieciństwa wychowywała się w atmosferze sprzyjającej rozwojowi jej wrodzonych uzdolnień artystycznych. Ojciec, Jan Roj, opowiadał jej o Kazimierzu Tetmajerze, który przyjeżdżał latem do nich na letnisko. Opowiadania ojca o utworach Tetmajera przybierały w umyśle małej dziewczynki fantastyczne kształty i pobudzały wyobraźnię. W późniejszym czasie dużą rolę w jej życiu odegrał teatr. Jako uczennica szkoły podstawowej chodziła do sali „Morskiego Oka“ na godzinę przed przedstawieniem i schowana w kącie ciemnej łoży, nie mając pieniędzy na opłacenie biletu czekała na rozpoczęcie widowiska. Już jako dziecko, licząc lat 13, w chwilach wolnych od nauki i pracy przy gospodarstwie, czyniła próby stworzenia teatru amatorskiego. Wynikiem tych prób było samodzielnie zorganizowane przedstawienie pt. „Kopciuszek“. Helena Roj była w jednej osobie reżyserką, dekoratorką i organizatorką całej imprezy. Występ młodocianych aktorów odbył się w sali Struga w Za-



ryc. 2. „Niesom dutki w kotliku“ obraz na szkłe, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.

kopaniem, na scenie zbitej z desek i stojaków własnej konstrukcji. Bilety sprzedawała sama reżyserka, roznosząc je do domów letników, gości i Górali, a dochód z tego przedstawienia przeznaczyła na dalszy rozwój swego teatru.

W wieku lat 18 Helena Roj napisała pierwszy swój oryginalny utwór pt. „Janosik“. Autorka podchodziła do tej sztuki z określonym już założeniem, a mianowicie chciała podać w niej jak najwięcej muzyki i tańca i tak opracować, by była zrozumiana dla szerokich mas, co też w pełni osiągnęła. Realizm tej sztuki i wyrażenie prawdy podkreślają liczne recenzje. „Janosika“ wyreżyserowała autorka samodzielnie. Próby odbywały się w białej izbie Rojów, gdzie schodzili się na nie sąsiedzi wraz z Bartkiem Obrochtą ze synami. Przyspiewywał muzyce Jan Roj, przygrywał Bartuś Obrochta. Aktorami byli brat autorki — Staszek Roj, Andrzej Czarniak oraz Jasiek Krzeptowski. Po wyreżyserowaniu wystawiono „Janosika“ w Zakopanem. Był to

pierwszy góralski teatr na Podhalu. Dochód z przedstawienia przeznaczony był na Związek Górali, pod egidą którego sztuka objeżdżała teren całej Polski. Wystawiona była w wielu większych i mniejszych miastach. Ogółem grana była 187 razy. W tym czasie Helena Roj napisała „Legendę Tatr“, którą wystawiono w Zakopanem w sali „Morskiego Oka“. Przeważnie jednak autorka jeździła w teren z „Janosikiem“ i dzięki tej sztuce zyskała ogromną popularność oraz wielu przyjaciół, do których również należał Karol Szymanowski. W ramach krótkiego szkicu trudno omówić całokształt pracy teatralnej Heleny Roj, nadmienić jednak należy, że starała się nie tylko wzbudzić zainteresowanie Podhalan przez swój teatr, ale zależało jej również na szerzeniu propagandy stroju góralskiego. Podchodziła do tych zagadnień z pełnym zrozumieniem. Czuwała nad każdym szczegółem ubioru swej teatralnej trupy. Tym aktorom, którzy pod wpływem miasta już wówczas zaczęli nosić obuwie fabryczne, zakupywała za procent z dochodu przedstawienia kierzpce. Zamawiała je u wytwórcy ludowego, Franka Cieślaka, ówczesnego mistrza w tej dziedzinie. Propagowanie stroju góralskiego poprzez scenę odnosiło należyty skutek, gdyż widowie Górale, obserwując aktorów ubranych w stroje zgodne z tradycją miejscową, zaczęli krytycznie podchodzić i do swego ubioru, eliminując obce naleciałości.

Do swych sztuk teatralnych, jak już wspomniano wyżej, Helena Roj robiła sama dekoracje. Wnętrze izby góralskiej wyposażała również w obrazy ustawione na listwie. Nie znając jednak wówczas techniki malowania na szkłe wykonywała je na tekturze.



ryc. 3. „Zbójnicy“ obraz na szkłe, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.
ryc. 4. „Narada zbójnicka“ obraz na szkłe, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.





ryc. 5. „Dojnie owiec na hali” obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska.
Fot. Zbigniew Kamykowski.

Według słów autorki ta dziedzina interesowała ją również żywo jak sam teatr i nieraz zastanawiała się nad tym, jak przystroić swą teatralną izbę góralską w obrazy malowane na szkle.

W latach powojennych zostały dwukrotnie zorganizowane w Zakopanem przez Ministerstwo Kultury i Sztuki kursy malowania na szkle. Kursy te były eksperymentem mającym na celu stwierdzenie, czy dałoby się wskrzesić dawne tradycje malarstwa podhalańskiego. Prowadził je w 1947 roku prof. Antoni Buszek. Na pierwszy kurs dwutygodniowy zapisały się dwie osoby, na następny, miesięczny 7 osób. W liczbie uczestników kursu znalazła się również Helena Roj-Kozłowska, która wyróżniała się w całym zespole zdolnościami, opanowała szybko technikę i osiągnęła w krótkim czasie poważne rezultaty.

W dotychczasowej twórczości malarskiej Heleny Roj-Kozłowskiej można wyodrębnić trzy okresy, z których pierwszy przypada na lata 1947–1949, drugi na okres 1950 i trzeci na rok 1951. Prace okresu pierwszego są kopiami zabytkowego podhalańskiego malarstwa

na szkle, samodzielnymi kompozycjami i kopiami obrazów obcego malarstwa na szkle. Tematyką tego okresu są przeważnie święci w tradycyjnym ujęciu frontalnym (ryc. 1), oraz tzw. sceny janosikowe (ryc. 2, 3, 4). Obrazy tego okresu, szczególnie wcześniejsze, odznaczają się mocnym czarnym konturem, płaskim



ryc. 6. „Cepiny” obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. T. Biniewski.



ryc. 7. „Thaczki” obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska.

Fot. Zbigniew Kamiński.

traktowaniem postaci oraz przeważnie jednobarwnym tłem. Koloryt tych obrazów także posiada wiele cech wspólnych z malarstwem zabytkowym, gdyż użyte są barwy czyste: czerwona, żółta, zielona, szafirowa, biała czy brązowa. Cechą charakterystyczną pierwszych prac są silne rumieńce jako duże czerwone plamy na twarzach przedstawionych postaci.

W pierwszym okresie twórczości malarskiej Roj-Kozłowskiej widać duże zmaganie się z trudnościami rysunku. Największy kłopot sprawia autorce opracowanie rąk. Na wszystkich wymienionych wyżej obrazach dłonie są niewspółmiernie małe w stosunku do reszty ludzkiej postaci. (ryc. 1). Dysproporcje tego rodzaju charakterystyczne są dla dzieł sztuki ludowej.

Obok wyżej wymienionych obrazów wzorowanych na zabytkowych okazach góralskiego malarstwa pojawiają się w początkach twórczości Heleny Roj-Kozłowskiej pierwsze próby samodzielnych kompozycji.

Obok licznych kopii podhalańskich obrazów muzealnych (ryc. 1) oraz własnych kompozycji maluje Roj-Kozłowska szereg obrazów na podstawie reprodukcji, stanowiących kopie słowackich obrazów na szkle. Fotografii obrazów dostarczył Helenie Roj-Kozłowskiej malarz słowacki Milan Gaspar, który nawiązał z nią kontakt w 1949 roku. Do tej grupy należy obraz przedstawiający zbójników na tle orawskiego zamku (ryc. 4) oraz św. Weronika.

Tematem prac następnego okresu są sceny rodzajowe np. „Muzykanci”, sceny pasterkie (ryc. 5), pranie bielizny (tabl. barwna),

i obrzędowe, jak „Cepiny” (ryc. 6 i ryc. na okładce), chodzenie z gwiazdą itp. Lepsze opisanie rysunku pozwala artystce nie tylko komponować sceny wielofigurowe, ale pokazać je na tle izby góralskiej, wnętrza szalasu czy też krajobrazu. Malarstwo Heleny Roj-Kozłowskiej w tym okresie wkracza na śmielsze tory: osoby pokazane są w swobodnym ruchu, tworząc dobre pod względem kompozycyjnym grupy. Niekiedy autorka eksperymentuje różnie rozwiązując ten sam temat. Widzimy to na przykładzie „Cepin”, które w pierwszej wersji pokazane są na czarnym tle (ryc. na okładce) a w drugiej we wnętrzu izby góralskiej (ryc. 6).

Równocześnie ze zmianą tematyki w obrazach malowanych przez Roj-Kozłowską można zaobserwować pewne oderwanie od tradycyjnej formy, którą poprzednio naśladowała. Z jej obrazów znika np. w tym czasie charakterystyczna w tle dawnych obrazów ludowych dekoracja kwietna. Obrazy malowane są tu nadal płasko, przeważnie barwami czystymi, o dużych jednolitych płaszczyznach, jednakowoż daje się zauważyć i pewna tendencja do wydobywania światłocienia, który stara się malarka uzyskać szerokimi pociągnięciami pędzla, wykonanymi jaśniejszym lub ciemniejszym kolorem na niewyschniętym jeszcze podkładzie barwnym. Gama kolorystyczna rozszerza się, ale uspakaja się zarazem. Coraz mniej widzimy barw jaskrawych typowych dla dawnych obrazów ludowych a na ich miejsce wchodzi kolory spokojniejsze, odpowiadające barwom lokalnym przedstawianych przedmiotów.



„Pranie bielizny” obraz na szkle, malowała Helena Roj-Kozłowska.

W obecnej fazie swej twórczości prócz scen rodzajowych z życia codziennego Górali, maluje Roj-Kozłowska szereg obrazów o tematyce współczesnej, ilustrujących epokę wielkich przemian, jakie zachodzą na wsi góralskiej. Obok więc obrazów takich jak „Sianokosy” (reprodukowanych na okładce nr 3 Polskiej Sztuki Ludowej z 1951 r.), „Tkanie” (ryc. 7) czy robienie garnków, widzimy tu również „Elektryfikację wsi” (ryc. 8), „Oświeł na wsi” itp.

Prócz tematów czerpanych z opowiadań ludowych („Śpiący rycerze w Tatrach”) interesuje ją również konkretna przeszłość historyczna góralszczyzny, czego wynikiem jest kilka obrazów przedstawiających sceny związane z akcją Kostki Napierskiego (ryc. 9, 10).

Większość ostatnich prac Heleny Roj-Kozłowskiej eksponowana była na Wystawie pokonkursowej haftów, malarstwa na szkle i rzeźby ludowej w Zakopanem. Wiele z tych prac zakupionych zostało przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Państwowe Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Jednocześnie Helena Roj-Kozłowska zajęła się szkoleniem dzieci góralskich. Kursy prowadziła w trzech wioskach — w Dębnie, na Szlembarku i w Maniowach w lutym 1951 r., a później w Łącku. Dały one pozytywne rezultaty. Prace dzieci podhalańskich eksponowane były na wystawie Sztuki Podhalańskiej w Zakopanem oraz na wystawie objazdowej w Nowym Targu i Czorsztynie, a następnie w Krakowie (wrzesień 1951 r.). Niektóre były reprodukowane w katalogu Wystawy Sztuki Podhalańskiej oraz w artykule dra Reinfussa pt. „Kursy malowania na szkle” (Polska Sztuka Ludowa r. V, nr 1—2, str. 60—62). W maju 1951 Helena Roj-Kozłowska przeprowadziła na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz P.C.K. jeszcze jeden kurs malowania pod hasłem „Czystość na wsi”. Obrazy z tej dziedziny są równie udane jak i malowanki na szkle ilustrujące dzieje buntu Kostki Napierskiego na Podhalu. Obrazki przedstawiające sceny z akcji Kostki Napierskiego eksponowane były na wystawie w Czorsztynie. Były one malowane częściowo przez samą artystkę i częściowo przez jej uczniów.

W malarstwie na szkle Helena Roj-Kozłowska odnalazła właściwą drogę twórczości zarzucając chwilowo swą działalność literacką.

W 1947 roku rozpoczęła Roj-Kozłowska pracę w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem,

z którym przedtem związana była luźno, pisząc referaty z dziedziny etnografii Podhala odtwarzając stare hafty itp.

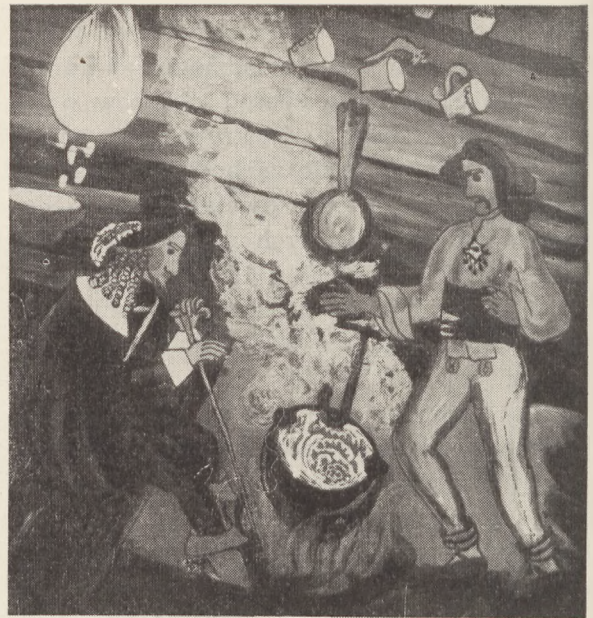
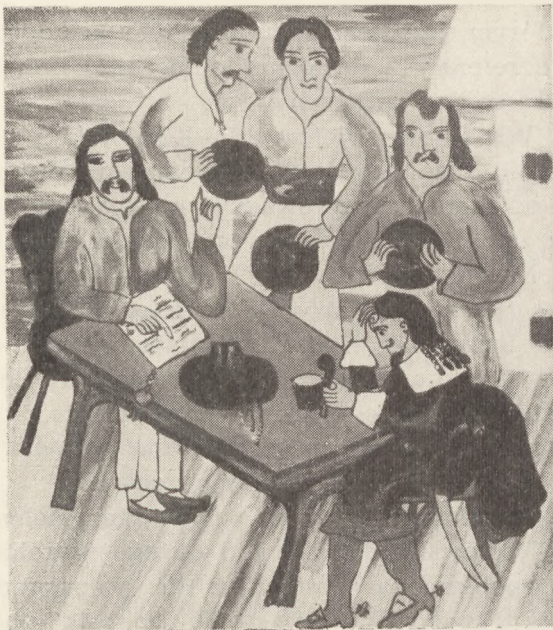
Współpraca Heleny Roj-Kozłowskiej nie ogranicza się jedynie do Muzeum Tatrzańskiego, od szeregu lat prowadziła ona zakupy dla Muzeum Etnograficznego w Łodzi a ostatnio dla Muzeum Kultury Ludowych w Młocinach. Poza tym współpracowała również z Centralnym Instytutem Kultury. W latach 1946—47 była korespondentem Ministerstwa Kultury i Sztuki, pisząc co tydzień sprawozdania z terenu o wytwórcach ludowych oraz organizując imprezy dla zagranicznych gości.

Wspomnieć również należy, że Helena Roj-Kozłowska dała dowód dużego wyrobienia społecznego występując dla propagandy przez 6 tygodni ze swą sztuką „Janosik” podczas akcji plebiscytowej na Śląsku.

Dla oceny całokształtu prac Heleny Roj-Kozłowskiej wspomnieć jeszcze należy o różnorodnych jej zajęciach. A więc w latach 1925—6 grała wraz z Wojtkiem Wawrytką rolę młodej pary w regionalnym filmie propagandowym nagrany dla Ameryki pt. „Wesele góralskie”. Rolę żony przemytnika grała w filmie „Dzień wielkiej przygody”. W latach powojennych współpraca Heleny Roj-Kozłowskiej z Filmem Polskim polegała na tym, że



ryc. 8. „Elektryfikacja wsi” obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.



ryc. 9. „Łętowski cyto list królewski“ obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.
ryc. 10. „Kostka Napierski u bacy Topora“ obraz na szkle, malowała H. Roj-Kozłowska. Fot. Stefan Deptuszewski.

była konsultantem dwu filmów: niedokończonego pt. „Podhale“ oraz filmu „Czarci Żleb“ (1948, 1949).

Poza pracą sceniczną i malarską jest autorką i współautorką wielu prac literackich. Większa część libreta do „Harnasiów“ K. Szymanowskiego jest pomysłu Heleny Roj-Kozłowskiej.

Kilka słów należy również poświęcić Helenie Roj-Kozłowskiej jako zdolnej koronkarce i hafciarce. Wiele jej prac posiada Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem. Z nowszych prac hafciarskich nagrodzony został na Wystawie Sztuki Podhalańskiej odhaftowany kolorowymi włóczkami typ serdaka biedniackiego.

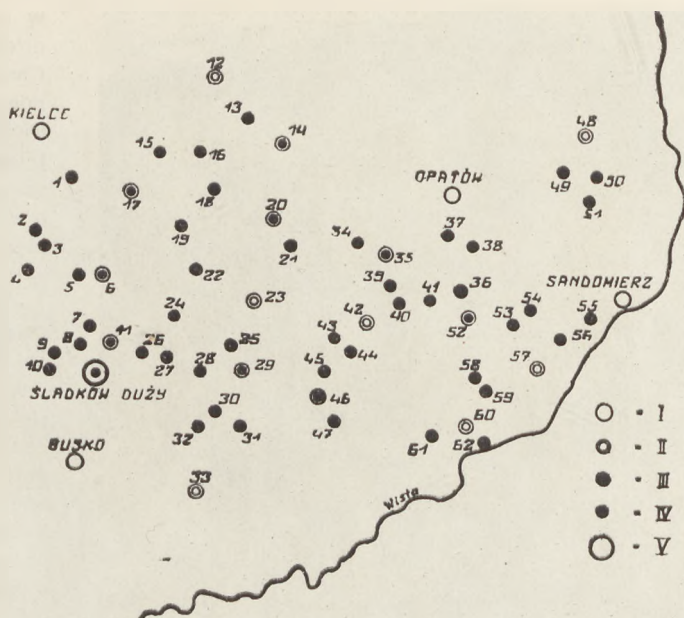
Na zakończenie podkreślić należy poważny wkład Heleny Roj-Kozłowskiej do etnografii polskiej. Będąc świetnym znawcą terenu, udzielała niejednokrotnie wyczerpujących informacji zwracającym się do niej po poradę naukowcom opracowującym zagadnienia z zakresu kultury ludowej Podhala. Z porad jej korzystali m. in. St. Mierczyński i Karol Szymanowski. Rzadkie wzmianki o Helenie Roj-Kozłowskiej w pracach naukowych wynikają z niesłusznie przyjętego zwyczaju cytowania tylko źródeł piśmiennych, a nie przekazywanych drogą ustną.

BIBLIOGRAFIA

1. Gazeta Góralska nr 5853 30 maja 1921 Lwów XX „Ludowy teatr góralski we Lwowie“
2. Kurier Poranny Warszawa nr 4 — 4 stycznia 1930 Boy-Zeleński „Premiera w teatrze Ateneum“
3. A.B.C. Warszawa nr 9 — 10 stycznia 1930 Franeł Suleja: „Podhale tańczy“
4. Kurier Polski Warszawa nr 9 — 10 stycznia 1930 „Podhale tańczy“
5. Wiadomości Literackie Warszawa nr 3 — 19 stycznia 1930 as.: „Podhale tańczy“
6. Kornel Makuszyński, Listy zebrane. Listy z Capri, Lido, Paryża, Sopotu, Karlsbadu, Zakopanego i Lwowa. Warszawa 1929, str. 224 — 226
7. Odrodzenie rok IV nr 12(121) Tygodnik. Karolowi Szymanowskiemu w dziesięciolecie śmierci. Helena Roj „Wspomnienia zakopiańskie“
8. Sztuka Ludowa w Polsce. Malarstwo — Rzeźba — Grafika. Katalog wystawy w Towarzystwie Sztuki Pięknych w Krakowie. Opracował Tadeusz Seweryn. Kraków 1948. Nakładem Centralnego Instytutu Kultury.
9. Józef Grabowski: „Wystawa Krakowska Rzeźby, Malarstwa i Grafiki Ludowej“. Polska Sztuka Ludowa r. II nr 6, 7, 8 str. 68—70
10. Musée National d'art. moderne. L'art populaire polonais. Paryż 1949. Katalog Wystawy Polskiej Sztuki Ludowej w Paryżu w 1949 r.
11. Wystawa Sztuki Ludowej i Rękodzieła Ludowego Politechnika Warszawska — kwiecień 1949
12. Katalog wystawy pokonkursowej haftów, malarstwa na szkle i rzeźby ludowej powiatu nowotarskiego. Zakopane — kwiecień 1951
13. Gazeta Krakowska rok III nr 106/780 — 19 kwietnia 1951 Bogdan Komocki: „Wystawa Sztuki Ludowej Podhala propaguje twórczość ludową“
14. Moda i Życie Praktyczne nr 16/172 — 1 kwietnia 1951 r. W. W.: „Wystawa Sztuki Podhalańskiej“
15. Roman Reinfuss: „Kursy malowania na szkle“ Polska Sztuka Ludowa rok V nr 1—2 str. 60—62
16. Roman Reinfuss „Z wystawy Sztuki Ludowej w Zakopanem“ Polska Sztuka Ludowa rok V nr 1 str. 78—81
17. Wystawa Sztuki i Rękodzieła Ludowego Kraków Wrzesień—Październik 1951

BADANIA TERENOWE W REJONIE KIELECKO- SANDOMIERSKIM

ROMAN REINFUSS



Zgodnie z zaplanowaną kolejnością prac terenowych badania organizowane systemem obozowym w roku 1951 przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki przeprowadzone były w województwie kieleckim, obejmując rozległy obszar położony wzdłuż osi Kielce — Sandomierz (ryc. 1). Badania ogarnęły mało dotychczas opracowane pod względem etnograficznym powiaty: kielecki, buski, opatowski i sandomierski. Podobnie jak w roku ubiegłym, akcję terenową poprzedziły systematyczne przygotowania polegające na gromadzeniu wyciągów z istniejącej literatury i sporządzaniu map (jak mapy gleb, osadnictwa, dawnego podziału parafialnego itp.).

Celem bliższego zapoznania się z terenem przyszłych prac i wybrania siedziby obozu, przeprowadzono w ciągu czerwca czterodniowy wywiad na miejscu.

Ekipa obozowa w lessowych wąwozach Opatowszczyzny. Fot. R. Reinfuss.



I — miasta powiatowe,
II — miasteczka,
III — miasteczka, w których przeprowadzono wywiady;
IV — wsie przebadane,
V — siedziba obozu.

Spis miejscowości

- | | |
|-------------------|-------------------|
| 1. Suków | 32. Sieczków |
| 2. Morawica | 33. Stopnica |
| 3. Wola Morawicka | 34. Stobiec |
| 4. Chałupki | 35. Iwaniska |
| 5. Górki | 36. Józefów |
| 6. Pierzchnica | 37. Gojców |
| 7. Suchowola | 38. Włostów |
| 8. Przededworze | 39. Łopatno |
| 9. Holendry | 40. Moszyn |
| 10. Sędziejowice | 41. Konary |
| 11. Chmielnik | 42. Bogoria |
| 12. Bodzentyn | 43. Mostki |
| 13. Jezioro | 44. Sztombergi |
| 14. Słupia Nowa | 45. Dobra |
| 15. Wola Jachowa | 46. Staszów |
| 16. Bieliny | 47. Rytwiany |
| 17. Daleszyce | 48. Ożarów |
| 18. Makoszyn | 49. Bidziny |
| 19. Cisów | 50. Przybysławice |
| 20. Łagów | 51. Sobótka |
| 21. Gęsice | 52. Klimontów |
| 22. Korzena | 53. Janowice |
| 23. Raków | 54. Świątniki |
| 24. Rudki | 55. Złota |
| 25. Ossówka | 56. Szewce |
| 26. Gnojno | 57. Koprzywnica |
| 27. Skadla | 58. Sulisławice |
| 28. Grabki Małe | 59. Wnorów |
| 29. Szydłów | 60. Osiek |
| 30. Grzymala | 61. Pliskowola |
| 31. Tuczępy | 62. Lipnik |

RYC. 1. MAPA MIEJSCOWOŚCI ZBADANYCH W CZASIE TRWANIA OBOZU NAUKOWEGO W ŚLADKOWIE DUŻYM W 1951 r.

Opracowała Zofia Reinfussowa



ryc. 2 Ozdobny ganek. Bidziny pow. Opatów.
Fot. St. Deptuszewski.



ryc. 3. Dom drewniany, Tuczępy pow. Busko.
Fot. St. Deptuszewski



ryc. 4. Nowy dom budowany w r. 1917. Wola Morawicka
pow. Kielce. Fot. R. Reinfuss

w czasie którego wykonane zostały wstępne badania orientacyjne. Trasa objazdu wiodła z Kielc przez Chmielnik, Staszów, Klimontów, Koprzywnicę, Sandomierz, Opatów, Bogorię, Raków, Nową Słupią, Św. Krzyż i z powrotem do Kielc. Ze względu na rozległość terenu objętego planowanymi badaniami, jako bazy przyszłego obozu wybrano dwie miejscowości, a mianowicie: Śladków Duży koło Chmielnika i Jacentów koło Opatowa, gdzie w obszernych budynkach podworskich mieściły się szkoły wyposażone w pełne urządzenia internatowe. Według planu w czasie pierwszych 20 dni trwania obozu wyjazdy w teren miały odbywać się z bazy w Śladkowie Dużym. Po zakończeniu drugiej dekady obóz miał zostać przerzucony do Jacentowa, skąd łatwiej byłoby prowadzić badania w powiecie opatowskim i sandomierskim. Z powodu trudności komunikacyjnych, połączonych z przerywaniem w teren większej grupy osób, zespół pracujący na obozie kielecko — sandomierskim został o 7 osób zmniejszony w stosunku do zespołu zatrudnionego w roku 1950 w czasie badań na obszarze wioł Wistę i Sanu.

Inaczej nieco niż w roku ubiegłym ujęty został przedmiot prac badawczych. Zmniejszenie zespołu wywiadowców zmusiło kierownictwo obozu do zrezygnowania z badań w zakresie literatury ludowej oraz zwiężenia badania zwyczajów i obrzędów ludowych do zagadnienia samej plastyki związanej z obrzędami. W jednym tylko wypadku zakres badań został rozszerzony w stosunku do roku ubiegłego, a mianowicie wyodrębniono jako osobne zagadnienie badawcze problem kultury materialnej, który poprzednio w badaniach na terenie wioł Wistę i Sanu traktowany był łącznie z badaniami socjograficznymi. Wydzielenie zagadnień kultury materialnej okazało się niezbędne ze względu na konieczność silniejszego niż dotychczas zwracania uwagi na tło gospodarcze, jego przemiany i wpływ na rozwój ludowej twórczości artystycznej.

Uczestnicy obozu przybyli do Śladkowa Dużego w dniu 31 lipca, zaś 1 sierpnia zorganizowano pierwsze prace terenowe, poprowadzone w dwóch grupach, z których jedna wyjechała samochodem, druga zaś udała się pieszo na badanie wsi leżących w sąsiedztwie bazy. Od tego czasu do dnia 18 lipca wyjazdy odbywały się regularnie co drugi dzień, z tym że brali w nich udział wszyscy wywiadowcy, fotograf oraz na zmianę jedna z dwóch grup rysowników składająca się z 5 osób. W czasie przerw między wyjazdami uczestnicy badań, zarówno wywiadowcy jak i rysownicy, opracowywali swe materiały na czysto, oddając je sukcesywnie do obozowego archiwum. Dłuższy (trzydniowy) okres opracowywania materiałów przyjęty dla rysowników uzasadniony był tym, że w czasie jednego dnia wolnego od wyjazdów przerysowanie bogatego materiału ilustracyjnego byłoby zupełną niemożliwością.

Rytm wyjazdów zmienił się w ostatniej dekadzie trwania obozu, kiedy w związku z długimi wyjazdami w Opatowskie i Sandomierskie zastosowano system dwudniowych badań terenowych przy równoczesnym podwojeniu czasu przeznaczanego na opracowywanie materiału w bazie.

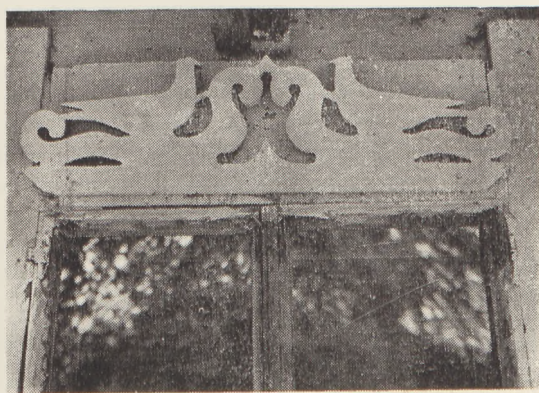
W czasie trwania obozu zbadano ogółem 46 wsi i przeprowadzono wywiady w 9 miasteczkach. Zebrane materiały pod względem jakościowym i ilościowym przekraczają rezultaty osiągnięte w latach ubiegłych.



ryc. 5. Dawne czworaki dworskie tzw. „Piekło” Gnojno, pow. Busko. Fot. R. Reinfuss

Teren, na którym prowadzono badania w r. 1951 był zarówno pod względem geograficznym jak i kulturalnym niejednolity. W części północno-wschodniej w powiecie sandomierskim i opatowskim przeważała żyzne gleby lessowe, teren jest prawie bezleśny, łagodnie sfalowany, tu i ówdzie poprzerywany głębokimi wązami. W części południowo-zachodniej w powiecie kieleckim i buskim gleby są gorsze, często piaszczyste lub marglowate, na całym prawie obszarze widać porozrzucone znaczniejsze resztki lasów, świadczące o dawnym zalesieniu tego obszaru. Pas graniczny między wspomnianymi wyżej terenami stanowi na zachodzie lesiste pasmo Łysogór, a w części wschodniej rozległe lasy ciągnące się między rzekami Czarną i Koprzywnianką. Jak wskazują liczne znaleziska archeologiczne występujące po obu stronach pasa granicznego mamy tu do czynienia z osadnictwem bardzo starym. W okresie kształtowania się państwa polskiego terenami szczególnie gęsto zaludnionymi były na południu okolice Wislicy, na północy zaś tereny lessowe, ciągnące się od Sandomierza w kierunku Nowej Słupi i Bodzentyna. Z tych też terenów musiała rekrutować się przeważna część osadników kolonizujących z biegiem czasu puszcę obejmującą Łysogóry i ich południowe przedproże. W wieku XIV, jak wykazały badania Ladenbergera, największą gęstość zaludnienia (16 — 25 osób na km²) wykazują obszary lessowe między Sandomierzem a Bodzentynem oraz okolice nad dolną Nidą. Pas słabszego już osadnictwa (6 — 8 osób na km²) ciągnął się szerokim łukiem od Opatowa przez Osiek, Połaniec, Stopnicę i Kije, z charakterystycznym półwyspem w kierunku Szydłowca. Okolice Chmielnika, Kielc i Łagowa według obliczeń Ladenbergera wykazywały zaledwie 3 — 5 osób na km², zaś centrum badanego obszaru, obejmujące południową część dorzecza Czarnej Nidy, tereny nad górną Czarną i środkowym biegiem Koprzywnianki były przeważnie bezludne¹. W czasie od XIV do XX w. osadnictwo rozwinęło się bardzo znacznie zwłaszcza na obszarach położonych po południowej stronie Łysogór, co łączyło się z postępującym trzebieeniem odwiecznej puszczy. Elementy obce etnicznie w procesie kolonizacji regionu kielecko-sandomierskiego odgrywały rolę znikomą. Przykładem osadnictwa obcego może być wieś Holendry (na południe od Chmielnika) założona w r. 1750 przez Niemców. Do dziś wśród spolonizowanych mieszkańców tej wsi występują nazwiska takie jak Gotfryd,

ka, Kielc i Łagowa według obliczeń Ladenbergera wykazywały zaledwie 3 — 5 osób na km², zaś centrum badanego obszaru, obejmujące południową część dorzecza Czarnej Nidy, tereny nad górną Czarną i środkowym biegiem Koprzywnianki były przeważnie bezludne¹. W czasie od XIV do XX w. osadnictwo rozwinęło się bardzo znacznie zwłaszcza na obszarach położonych po południowej stronie Łysogór, co łączyło się z postępującym trzebieeniem odwiecznej puszczy. Elementy obce etnicznie w procesie kolonizacji regionu kielecko-sandomierskiego odgrywały rolę znikomą. Przykładem osadnictwa obcego może być wieś Holendry (na południe od Chmielnika) założona w r. 1750 przez Niemców. Do dziś wśród spolonizowanych mieszkańców tej wsi występują nazwiska takie jak Gotfryd,



ryc. 6. Wycinany nadokiennik, Jeziorko pow. Kielce. Fot. Stefan Deptuszewski.

Kalbe, Hanuschke itp. Końcowe fazy rozwoju osadnictwa przypadające na wiek XIX wchodziły w zakres badań socjograficznych, prowadzonych na obozie przez Jadwigę Berezowską. Przedmiotem tych badań było uchwycenie przemian ekonomicznych i kulturalnych zachodzących na wsi w okresie od likwidacji ustroju feudalnego po dzień dzisiejszy.

Czasy pańszczyźniane rysują się w świadomości mieszkańców niektórych wsi z dużą wyrazistością. Pamiętają zarówno wymiar pańszczyzny, wahający się od 3 — 6 dni w tygodniu zależnie od ilości posiadanego gruntu, jak i podział społeczności wiejskiej na kmieci (20 — 30 morgów ziemi), zagrodników (10 — 12 morgów), połowników, posiadających połowę normalnych gospodarstw zagrodniczych, wreszcie bezrolnych chałupników i komorników. Z okresem pańszczyźnianym łączą się liczne opowiadania ilustrujące ucisk chłopów oraz barbarzyński system wymierzania kar stosowany przez dwory za najmniejsze uchybienie ze strony poddanych.

W czasie uwłaszczenia włościan (r. 1864) posiadana przez nich ziemia została im oddana na własność, są to tzw. do dziś grunta „ukazowe”, koncentrujące się w najbliższym sąsiedztwie „starej wsi”.

W krótkim czasie po zniesieniu pańszczyzny wiele dworów nie mogąc dostosować się do nowych warunków gospodarowania zaczyna stopniową parcelację gruntów, na których powstają tzw. „kolonie”. Są to bądź przysiółki wsi dawniej istniejących, bądź wsie zupełnie nowe, jak Moszyny założone na rozparcelowanych gruntach w r. 1900. Równocześnie z parcelacją odbywa się na dużą skalę sprzedaż i wyręb lasów. Na porębach zakupywali chłopcy ziemię pod uprawę i zakładali nowe kolonie. Pod koniec XIX w. rząd carski przeprowadził konfiskatę gruntów plebańskich dochodzących niejednokrotnie do 200 morgów obszaru. Skonfiskowana ziemia rozdawana była wysłużonym żołnierzom działkami wynoszącymi 3 morgi. Część ich nie umiając pracować na roli wysprzedawała ziemię chłopom, część gospodarowała. Niekiedy na dobrach poduchownych powstawały nowe kolonie.

W ostatnim ćwierćwieczu XIX w. rozpoczęła się, jako zjawisko masowe, emigracja zarobkowa. Średniorolni, mogący ponieść wysokie koszty przejazdu (ok. 200 rubli), kierowali się głównie do Ameryki, ubożsi wyjeżdżali do Prus na roboty sezonowe lub do Zagłębia Dąbrowskiego. Powracający z robót rolnych przynosili do wsi rodzinnych pewne nowości z zakresu gospodarki (np. sprzęt zboża kosą, inne formy kopienia zbóż), ci zaś którym po kilkuletnim pobycie poza krajem udało się zebrać poważniejsze oszczędności, po powrocie pieniądze zarobione na emigracji zużytkowywali na dokupienie gruntu, pokrycie spłat rodzinnych, zakup doskonalszych narzędzi rolniczych i budowanie nowych domów obszerniejszych i często pięknie zdobionych. Na skutek podziału ziemi, późniejszych zakupów itp. dawny stan chłopskiego posiadania uległ poważnym przemianom. Ilość większych gospodarstw chłopskich (powyżej 15 ha) jest dziś niewielka, przeważają gospodarstwa średniorolne i małorolne, ilość bezrolnych zmniejszyła się wydatnie na skutek przydziałów ziemi otrzymanych po parcelacji w r. 1945.

Zagadnienie oświaty na badanym terenie w czasach zaborczych przedstawiało się bardzo niekorzystnie. Szkoły wiejskie rozrzucone były niesłychanie rzadko, analfabetyzm był zjawiskiem powszechnym. W niektórych wsiach zachowała się pamięć tajnego naucza-

nia ograniczającego się do nauki czytania i pisania. Udział w nim brała przeważnie młodzież z domów zaможniejszych. Siatka szkół zagęściła się dopiero po zakończeniu I wojny światowej, zaś po II wojnie powstała na terenie wsi szereg średnich zakładów naukowych, głównie zawodowych.

Zagadnieniem kultury materialnej zajmował się Przemysław Burchard. Badania jego wykazały, że porównawszy od ostatnich dziesiątków lat XIX wieku gospodarstwo włościańskie weszło na drogę szybkich i gruntownych przemian. Wieś okresu popańszczyźnianego w wielu wypadkach zachowała stary układ rolny (niwowy, rzadziej układ łąnów leśnych), ziemię uprawiano sposobami prymitywnymi przy pomocy radła ramowatego lub krzywogrądziałowego (Huta koło Bielin), względnie pługa z drewnianą odkładnicą i bron wykonanych całkowicie z drzewa (nie wyłączając zębów). Ziemię orano w wąskie zagony (4 najwyżej 6 skibowe), do sprzętu zbóż używano sierpów, zboże kopiono w 15 snopowe kopy układane na krzyż, ziarno mielono w żarnach lub przerabiano w stępach (przeważnie nożnych) na kaszę. W pracy na polu posługiwano się głównie wołami zaprzęganymi w jarzma typu podgarlicowego. W wielu wsiach zachowała się pamięć o wozach z drewnianymi osiami, a czasem również o wozach „bosych” tj. bez okuć na kołach. Wśród roślin uprawnych poważną rolę odgrywała rzepa.

Pod koniec XIX wieku, w związku z rozwojem przemysłu fabrycznego rozpowszechniają się na wsiach niektóre udoskonalone narzędzia, jak pługi z żelazną odkładnicą, młynki do czyszczenia zboża, w okresie I wojny światowej: młockarnie kieratowe, do sprzętu zboża zaczęto powszechnie używać kosy, na ziemiach piaszczystych zastosowano nawozy zielone (łubin). W okresie międzywojennym zaczęły pojawiać się pługi i brony wykonane całkowicie z żelaza, na gruntach żyzniejszych rozpowszechniła się uprawa niektórych roślin przemysłowych (buraki cukrowe, miejscami tytoń). W ostatnich zaś czasach w związku z powstaniem dużych państwowych gospodarstw rolnych i spółdzielni produkcyjnych nastąpiła mechanizacja rolnictwa z zastosowaniem traktorów, żniwiarek i młockarni z napędem motorowym itp.

Badania w zakresie architektury ludowej prowadzone przez mgr Zofię Reinfussową dostarczyły obfitych materiałów pozwalających na ustalenie rozwoju budownictwa ludowego na przestrzeni ostatnich 150 lat, uchwycenie jego zróżnicowania terytorialnego, jeśli chodzi o cały obszar objęty badaniami, społecznego, w zależności od stanu majątkowego właścicieli.

Najbardziej prymitywny przykład chałupy wiejskiej stanowiła półziemianka wkopywana w less (ryc. 7), zanotowana w Józefowie koło Klimontowa, a zbudowana w 1935 r. Na terenie powiatu sandomierskiego i opatowskiego ziemniaki wykopywane w pionowych ścianach lessowych, zaopatrzone jedynie w drewnianą ścianę frontową, były do II wojny światowej dość pospolitym schronieniem najuboższej ludności wiejskiej. W czasie badań w szeregu wsi natrafiono na ich zawaliska. Ziemianek zaludnionych już nie spotkano, gdyż ich mieszkańcy w czasie wojny poprzecznili się do chałup pozostałych po wyniszczonej przez okupanta ludności żydowskiej lub wyjechali na Ziemię Zachodnie, gdzie otrzymali piękne gospodarstwa. Na tych samych terenach (opatowski, sandomierski) natrafiono też na tradycje istnienia lepierek, tj. budynków na-

ciemnych o ścianach wykonanych całkowicie z gliny. Na całym terytorium budowane są domy drewniane o konstrukcji węglowej (dawniej „na obłap”, obecnie „na rybi ogon”), jedynie na obszarach lessowych, jako formę młodszą podawano konstrukcję na „słup”, występującą zresztą dość sporadycznie. W zachodniej części badanego obszaru (okolice Chmielnika) w nowszym budownictwie spotyka się domy o ścianach murowanych z kamienia (np. Ślasków Duży, Suchowola).

Na całym obszarze występują chałupy typu szerokofrontowego (ryc. 3), jedynie u podnóża Łysogór (Bieliny) w budownictwie starszym zdarzają się chałupy wąskofrontowe bez podcienia. Zagęszczenie chałup wąskofrontowych w Bielinach posiada charakter reliktowy. (Jedna z chałup wąskofrontowych w Bielinach nosi datę 1789.) Szereg podobnych domów znalezionych pojedynczo na badanym terenie (Suków, Morawica, Jeziorko) wskazuje na to, iż dawniej rozprzestrzenienie tego typu musiało być o wiele większe.

Spośród chałup szerokofrontowych najstarszym obiektem datowanym była chałupa modrzewiowa z Sukowa, zbudowana według daty wyrytej na tragarzu w r. 1774. Znajdujący się obok łaciński napis świadczyłby za tym, że nie był to pierwotnie zwykły dom włościański. Drugi dom, pochodzący z wieku XVIII zanotowano w Rudkach. Była to typowa chałupa zagrodnicza składająca się z sieni, izby mieszkalnej i komory, z jednym wejściem wiodącym z izby i drugim z podwórza. Ten typ rozkładu wnętrza powtarzał się bardzo często na całym obszarze. Inny rozkład posiadały chałupy w Bidzinach (pow. Opatów), gdzie plan domu miał kształt kwadratu przedzielonego na dwie nierówne części. W części większej znajdowała się sieni i izba, w mniejszej alkierz, przylegający do izby, i komora z wejściem z sieni.

W gospodarstwach średniackich spotykało się często stajnię zbudowaną pod jednym dachem z częścią mieszkalną, w zamożniejszych budynki gospodarcze znajdowały się osobno. W Bielinach niektóre zagrody miały kształt zwartego czworoboku z masywnymi ogrodzeniami wykonanymi z belek wiązanych na słup. Wjazd na podwórze wiodł przez wysoką, ozdobnie wykonaną bramę nakrytą dwuspadowym gontowym daszkiem.

Budynki zarówno mieszkalne jak i gospodarcze kryte są wyłącznie dachami o konstrukcji krokwiowej, dawniej czterospadowymi (ryc. 3), o poszyciu słomianym, z wyjątkiem Łysogór, gdzie stosuje się gont. Od I wojny światowej zaczęły przyjmować się dachy dwuspadowe kryte słomą, obecnie też i dachówką (ryc. 4), o ścianach bocznych szalowanych deskami. W starym budownictwie zdobnictwo architektoniczne występuje jedynie we wnętrzu chat w postaci cyrklowych rozet rytych lub rzeźbionych na tragarzach zwanych tu „belkami” lub „strzegarzami” (Bieliny). Na ścianach zewnętrznych trafiają się prymitywne malatury wykonane wapnem. W domach zbudowanych w ciągu ostatnich lat 50 coraz częściej zaczęły pojawiać się ozdobnie sporządzone drzwi, nadokienniki (ryc. 6), bogato dekorowane ganeczki (ryc. 2) i szczytowe ściany dachów (ryc. 8). Ozdoby te wykonane przez wiejskich cieśli wykazują duże zróżnicowanie. Bardzo ciekawy przykład nowszego budownictwa przedstawiają dwa domy w Moszynach koło Klimontowa o ścianach szalowanych deskami, ozdobione na naroż-



ryc. 7. Półziemianka wkopana w less. Józefów pow. Sandomierz. Fot. R. Reinfuss.

nikach wycinankami z drzewa w postaci doniczek z kwiatami; przy drzwiach wejściowych posiadają pięknie wykonane ganeczki. Obydwa domy kryte są dachami dwuspadowymi o ścianach szczytowych zdobionych ażurowymi listwami.

Materiały zgromadzone z zakresu budownictwa ilustrują w sposób jaskrawy związek między formami

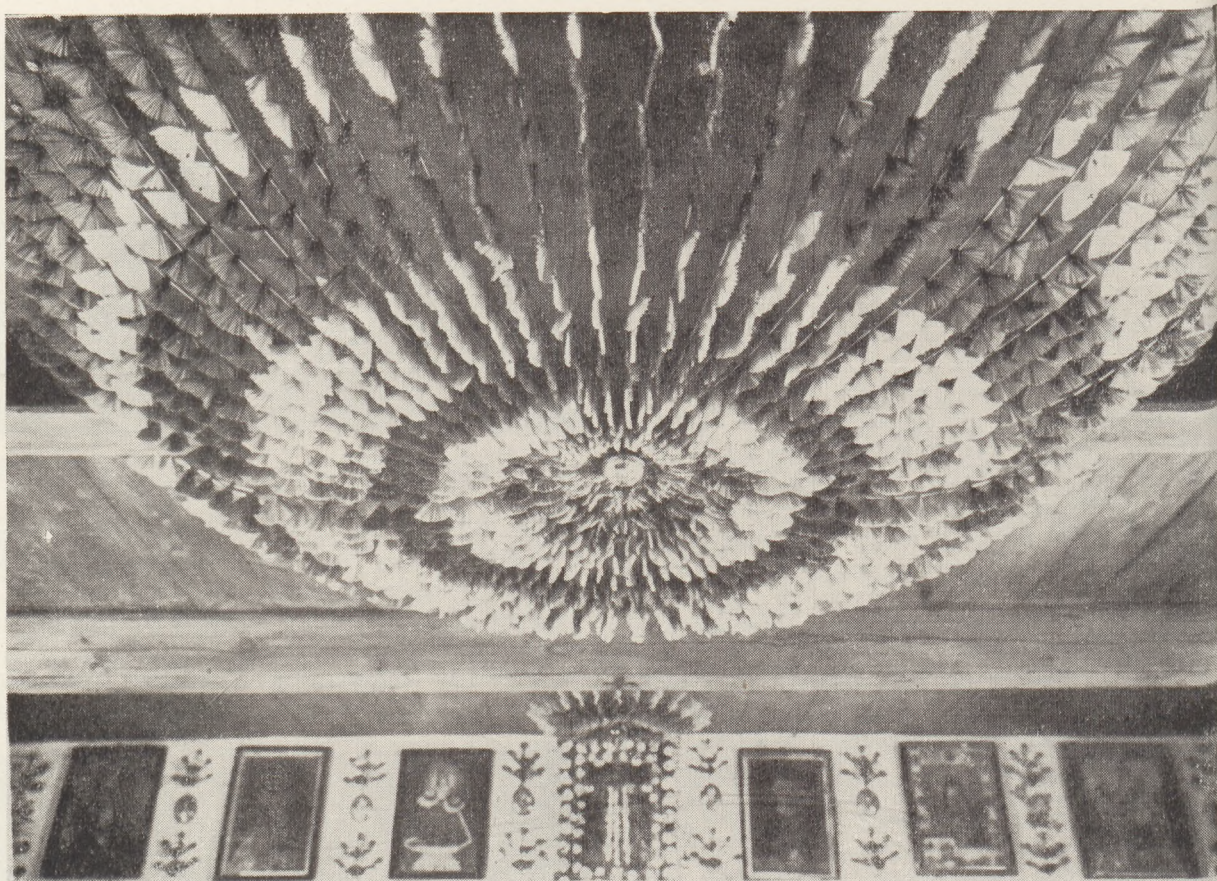


ryc. 8. Ozdobny szczyt dachu. Lipnik pow. Sandomierz. Fot. Stefan Deptuszewski.

domów a społecznym zróżnicowaniem mieszkańców wsi. Bardzo ostro odcina się wielobudynkowy typ zagrody kułackiej od domu średniacka, posiadającego często stajnię pod jednym dachem z mieszkaniem,



ryc. 9. Dom 2-rodzinny dla pracowników PGR. Samorzec pow. Sandomierz. Fot. R. Reinfuss.



ryc. 10. *Pająk wykonany w 1950 przez Janinę Różyc, Suków, pow. Kielce. Fot. St. Deptuszewski.*

i biedniaka nie mającego nic prócz ubogiej chałupy składającej się z izby i sieni. Najędźniej przedstawiają się dawne mieszkania służby folwarcznej tzw. „czworaki” (słusznie noszące w Gnojnie nazwę „piekła” ryc. 5), od których odbijają nowoczesnie pomyslane przestronne, jasne, mieszkania pracowników państwowych gospodarstw rolnych, jakie w ostatnich latach zbudowane zostały w Samborcu koło Sandomierza (ryc. 9) i Szczecnie koło Chmielnika.

Z wywiadów Marii Gierowskiej, prowadzonych w zakresie meblarstwa i zdobnictwa wnętrza wynika, że jeszcze pod koniec ub. stulecia urządzenie izby włościańskiej na terenie regionu kielecko-sandomierskiego przedstawiało się dość prymitywnie. W Skadli, Tuczępach i Grzymale (pow. Busko) spotkano ludzi pamiętających z czasów swej młodości w domach ubogich zamiast pieców otwarte ogniska płonące na klepsku pośrodku izby². W szeregu wsi „dymnice”, tj. chałupy posiadające wprawdzie piece, ale pozbawione jakichkolwiek urządzeń odprowadzających dym, dotrwały do ostatnich lat ubiegłego wieku, a nawet sporadycznie istniały jeszcze w bieżącym stuleciu (Pliskowola 1905, Szewce 1910).

W izbach kurnych ściany były niebielone, jedynie od czasu do czasu myto je wodą. Do spania używano niskich prycz zmontowanych na słupkach wbitych w ziemię, przy ścianie pod oknem znajdowała się nieruchoma ława. Jadano ze wspólnej misy postawionej na ławie, przy której uczestnicy posiłku zasiadali na pniaczkach lub czworonożnych stołeczkach, takich jakich dziś się używa przy dojeniu krów. Stołów było

mało i bardzo prymitywnie skonstruowanych (np. deska przymocowana do czterech nóg osadzonych na stał w podłodze lub do krzyżaka). Do przechowywania naczyń służyły proste półki stawiane na ławie lub na wbitych w ziemię słupach.

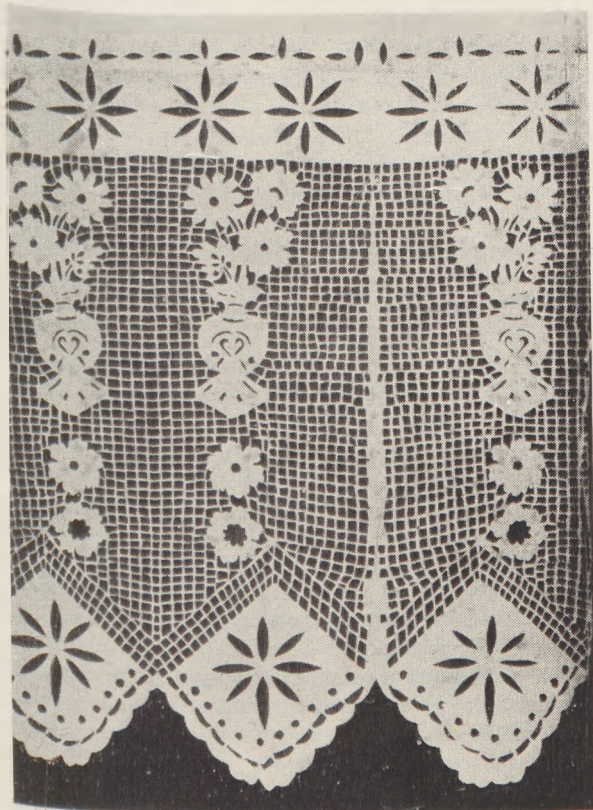
Ubrania codzienne zawieszano na „grzędzie” wiszącej u powały, odświętne trzymano w skrzyniach (zamożniejsi) lub zawinięte w „szmacie” (ubożsi). Skrzynie drewniane na profilowanych podnóżkach dwudzielnych lub pojedynczych, czasem zaopatrzone w kółka były przeważnie niemalowane lub malowane bez ornamentu na kolor zielony, rzadziej brązowy. Skrzyń malowanych w kwiaty znaleziono na całym terenie zaledwie kilka, prawdopodobnie są to importy z innych okolic, które dostały się w Sandomierskie oraz do Kielecczyny jako skrzynie wianne w związku z małżeństwami. Nowsze skrzynie zdobione przez tzw. „mazerowanie” wyrabiano w Bodzentynie i Kielcach.

Na przełomie XIX i XX wieku wnętrze izby zaczęło na się zmieniać. Wraz ze zniknięciem „dymnic” wchodził zwyczaj bielenia wnętrza (czasem z wyłączeniem powały (ryc. 10), w izbach zwłaszcza gospodarzy zamożniejszych pojawiają się meble, takie jak łóżka, ruchome ławy z oparciami, czasem „ławy wysuwane do spania, „szafy” czyli kredensy a w końcu krzesła zakupowane na targach. Meble te robione były początkowo przez małomiasteczkowych stolarzy, wśród których przeważający odsetek stanowili Żydzi. Głównymi centrami wyrobów mebli dla wsi był Chmielnik (ryc. 16), Staszów, Kielce, Bodzentyn, mniejszą rolę odgry-



ryc. 11 Wycinanka wykonana w Skadli pow. Busko. Ze zbiorów ks. J. Skórczyńskiego. Fot. St. Deptuszewski.

wały Łągów, Raków, Klimontów, Koprzywnica, Opatów, Ostrowiec i Sandomierz. Po I wojnie światowej, z chwilą zniknięcia kordonu granicznego, zakupywano też meble w Tarnobrzegu (wiadomość zanotowana w Suliślawicach). Meble wykonywane przez małomiasteczkowych stolarzy posiadały zwykłe formy ozdobne. Szczególnie dużą różnorodność wykazują ławy (ryc. 15)



ryc. 12. Papierowa firanka wykonana przez Natalię Jędrycho. Bidziny pow. Opatów. Fot. St. Deptuszewski.

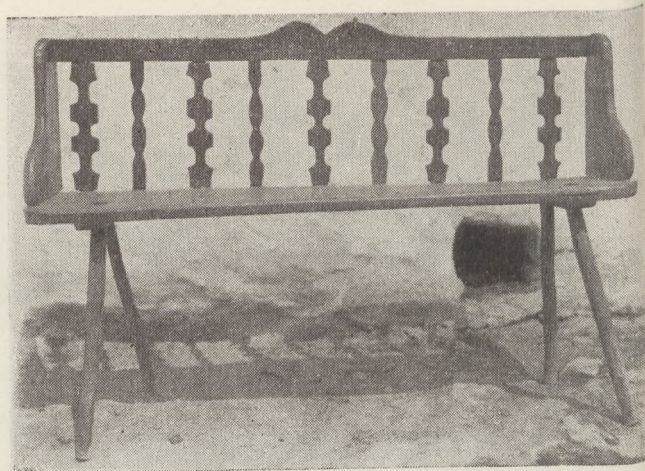
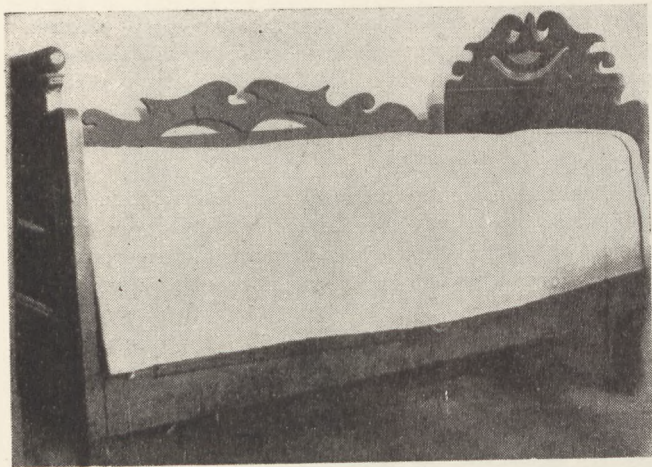
z oparciami oraz kredensy (ryc. 16), które jeszcze przed 40 laty występowały wyłącznie w mieszkaniach gospodarzy zamożniejszych. Zamiast dawnych skrzyń do przechowywania odzieży rozpowszechniły się kute żelazem kufry, a w okresie międzywojennym również i szafy.

Zdobnictwo, które rozwinęło się we wnętrzu izby chłopskiej po zlikwidowaniu chałup dymnych było stosunkowo skromne. Jedną z najbardziej rozpowszechnionych ozdób są pająki służące do zdobienia powały. Najstarsze z nich, pająki kuliste, spotyka się dziś bardzo rzadko, gdyż od przeszło 30 lat wypierane są przez nowszy na tym terenie typ pająka o konstrukcji krystalicznej, zbudowanego ze słomianych kłatek złożonych z dwóch ostrosłupów o wspólnej podstawie kwadratowej. Według informacji z Bielin pająki takie miały zostać rozpowszechnione około r. 1907 przez powracających z Niemiec sezonowych robotników rolnych. Najnowszą formą, która na badanym terenie przyjęła się dopiero w czasie II wojny światowej, są pająki promieniste, złożone z rozchodzących się z jednego punktu łańcuchów wykonanych ze słomy i bibułki oraz bibułkowych girland. Odmianą specyficzną kielecką są pająki promieniste robione z łańcuchów słomianych z przewlekkanymi w małych odstępach wachlarzykami z różnokolorowej bibułki sprasowanej w harmonijkę. Gęsto obok siebie umieszczone łańcuchy z wachlarzykami tworzą jakby jednolitą bryłę o powierzchni powstałej z kilku koncentrycznie ułożonych kół barwnych (ryc. 10).

Na terenie powiatu kieleckiego w okolicy Sukoła, Bielin, Jeziorka od czasów poprzedzających I wojnę światową wykonywane były wycinanki z koloro-



ryc. 13. Fragment wnętrza izby malowanej przez Władysława Wionczek (lat 12) w Pliskowoli pow. Sandomierz. Fot. St. Deptuszewski.



ryc. 14. Zdobione łóżko wyk. w 1920 r. przez komornika Koronę, Świątniki pow. Sandomierz. ryc. 15. Ława wykonana przez Michała Kozera Śladków Duży pow. Busko. Fot. Stefan Deptuszewski

wego papieru, którymi zdobiono ściany izb. Podobną tradycję zanotowano również w kilku wsiach powiatu sandomierskiego i buskiego. Dawne wycinanki kieleckie reprezentują formę dosyć prymitywną. Najczęściej były to tzw. „cyrki”, tj. małe koliste lub kwadratowe wycinanki grubo cięte, oraz „panny młode” tj. dwie krótkie ażurowane szarfy sklejone w formie odwróconej litery „V” z naklejoną w miejscu złączenia kolistą „cyrką”. W czasie II wojny światowej wycinarkstwem zaczęło zajmować się kilka dziewcząt we wsi Skadla koło Chmielnika. Wycinanki ich w formie dużych kwadratów (ryc. 11) posiadają starannie wycinane motywy geometryczne lub roślinne, często z tłem w postaci nieregularnej siatki. Przed wycinaniem wzór bywa najpierw narysowany, podobnie jak to zwykły czynić znany wycinankarz z Lubelszczyzny, Ignacy Dobrzyński.

Młodsze od wycinanek kolorowych są wycinanki z białej bibuły lub papieru używane jako firanki do okien. Pod koniec okresu międzywojennego i w czasie wojny firanki takie o ażurowych wzorach wybijanych stemplem kupowano w sklepach miejskich, a wycinania ich uczyły też w szkołach nauczycielki. Dziś ręczne sporządzanie papierowych firanek (ryc. 12) jest we wsiach regionu kielecko-sandomierskiego bardzo rozpowszechnione. Niektóre bardziej utalentowane wycinankarki wykonują tego rodzaju dekorację na użytek sąsiadów i znajomych.

Do dekoracji ścian prócz wycinanek używane były gałązki jedliny, sztuczne kwiaty, a także makatki zszywane z kwadratowych kawałków tektury obciążonej różnokolorowymi szmatkami (Świątniki, Lipnik). W Woli Jachowej łańcuchy ze słomy i bibułki, podobne jak do robienia pajaków, rozwieszane są w formie girland na ścianach lub wzdłuż środkowego tragarza.

W kilku wsiach jako zjawisko zupełnie nowe zanotowano występowanie na ścianach malarstwa odręcznego lub patronowego, wykonanego przy pomocy patronów własnej roboty. Najciekawszymi z tych pierwszych były malatury Henryki Serafin i Władysławy Wionczek (ryc. 13) z Pliskowoli, z patronowych zaś Antoniny Borzyckiej z Woli Jachowej. W Pliskowoli spotkano wyjątkowo kratę wymalowaną wapnem na ubitej z gliny podłodze.

Tkactwo opracowywała na obozie Barbara Bazielić.

Z badań jej wynika, że tkactwo na terenie objętym zasięgiem prac nie przedstawia się zbyt bogato. Na całym obszarze wyrabiane są (lub były) białe płótna, a poza tym dosyć rozpowszechniony jest wyrób „derek” czyli szmaciaków, w których wątek stanowią cięte na wąskie paski skrawki kolorowych tkanin fabrycznych. Barwne pasiaki wyrabiane są do dziś jedynie w części zachodniej, mniej więcej po linię wiodącą z Pierzchnicy przez Łagów do Nowej Słupi. Na wschodzie, w części południowej (po linię Iwaniska — Osiek) wyrób samodzielnego zapasek lniano-wełnianych został już od kilkudziesięciu lat zarzucony, natomiast w niektórych wsiach tego obszaru noszone są zapaski kupowane na targach w Kielcach lub Łagowie. W okolicach Opatowa i Sandomierza na ślad zapasek wełnianych nie natrafiono. Barwne samodzielnego używane na zapaski tkane były splotem rypsowym na lnianej osnowie. Występowały w dwóch gatunkach, tańszym o wątku z farbowanego lnu z rzadka tylko przegradzanego paroma nitkami wełny i droższym o wątku czysto wełnianym. Stare wełniaki w okolicach Łysogór i pod Kielcami były bądź czarne, bądź czerwone z wąskimi czarnymi prążkami. Na wschód od Chmielnika po Staszów i Osiek noszono zapaski „siwe”, tj. niebieskie lub granatowe. Wełniaki młodsze wyrabiane pod koniec okresu międzywojennego i później są o wiele barwniejsze, tka się je w pasy różnokolorowe, układane wiązkami. Zapaski te o zmieniającym się co parę lat doborze barw nazywają w odróżnieniu od dawnych „łowickimi” lub „krakowskimi”.

Ubiór ludowy w regionie kielecko-sandomierskim, poza kilkoma wsiami położonymi w pow. kieleckim, należy już do przeszłości. Ze względu na brak oryginalnych zabytków gromadzenie materiału z tego zakresu musiało przeważnie ograniczyć się do wywiadów przeprowadzanych ze starymi ludźmi, którzy w młodości swej jeszcze stroje ludowe widzieli lub je nawet sami nosili. Rozmiar zagadnienia i trudności związane z tego rodzaju zbieraniem materiałów spowodowały, że badaniem ubioru w terenie zajmowały się dwie osoby: Barbara Bazielić i Krystyna Szczypa. W świetle zebranego przez nie materiału region kie-

lecko-sandomierski przedstawia się jako obszar przejęsćciowy, na którym występują obok siebie elementy małopolskie i mazowieckie, przesiąkające z północy.

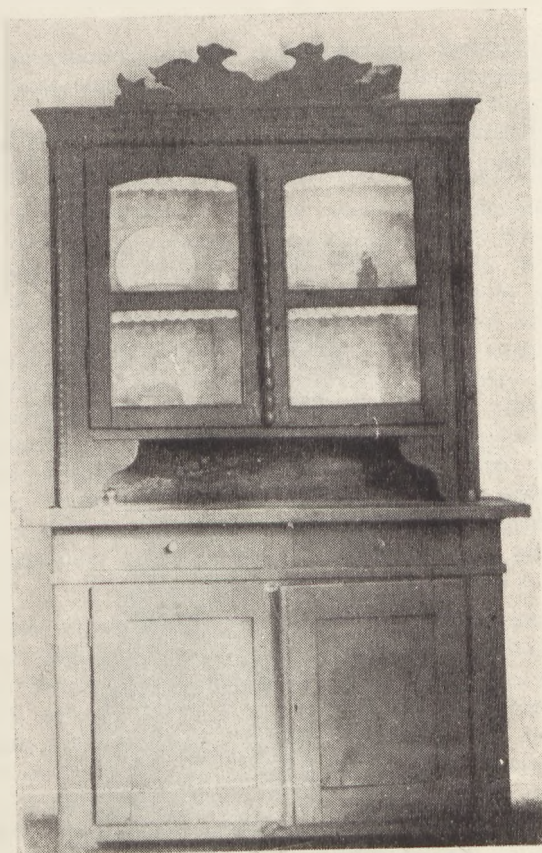
Mężczyźni, jako nakrycia głowy, używali powszechnie kapeluszków słomianych własnej roboty lub (rzadziej) filcowych, okrągłych z szerokimi krezami, wyrabianych w Koniecpolu, względnie o główkach wysokich, ku górze zwężających się, jak Krakowskim. Ubiorem powszechnym były rogatywki (czapki „na cztery światy”) przeważnie z sukna granatowego z kolorowym chwastem na środku, obwiedzione czarnym barankiem. W części południowo-zachodniej przeważały czerwone rogatywki. Koło Sandomierza (Złota, Szewce, Sulisławce) „siwe” rogatywki nosili starzy a młodszy czerwone. Ubiorem starych były też okrągłe białe magiery dziane na drutach, sprowadzane z Krakowskiego. Występowały one z rzadka na całym obszarze za wyjątkiem Łysogór i ich północnego podnóża. Zanotowano też w kilku wsiach wiadomości o noszeniu tzw. „wścieklic” czyli „czapek zawściekłych”, „współrozłupanych” o wysokim barankowym otoku, przeciętym pionowo i główce pokrytej sukmem (np. niebieskim). Poza tym noszone były czapki okrągłe o kolistym płaskim dnie zw. „jałowice” lub „jałówki” szyte z sukna samodziałowego w kolorze białym i brązowym. W ciągu bieżącego stulecia rozpowszechniły się na całym obszarze niebieskie maciejówki ze skórzanymi daszkami (ryc. 18).

Mężczyźni nosili koszule z samodziałowego płótna, wypuszczone po wierzchu spodni i przepasywane skórzanym paskiem. Spodnie również płóciennę, na codzień białe, do stroju odświętnego farbowane na niebiesko, wpuszczone były w buty z cholewami. Na koszule wkładano krótką kamizelkę bez rękawów lub „spancer” z rękawami, szyte z materiału kupnego granatowego, niebieskiego, czarnego. Odzież wierzchnią stanowiła płótnianka zwana tu „kamizielą” tj. płaszcz długi, co najmniej do połowy łydek, wykonany z samodziałowego płótna. Był to ubiór, który ubodzy nosili zimą i latem. „Kamiziele” różniły się od siebie skromnymi ozdobami. Zamożniejsi nosili sukmany bądź samodziałowe (białe, szare, brązowe), bądź z sukna fabrycznego (granatowe, czarne (ryc. 17), krój ich, różny od krakowskiego, nawiązuje (podobnie jak sposób zdobienia oraz zapięcia przy pomocy szmuklerskich „potrzeb”) raczej do sukman znanych z Opoczyńskiego i terenów mazowieckich. Po północnej stronie Łysogór (Jeziorko, ryc. 18, Świętomarza) były brązowe z niebieskim wyłogiem i obszyciami z czerwonego sznurka. Prócz sukman używano powszechnie „burochy” tańsze od nich, szyte mniej suto i z gorszego sukna, w kolorze popielatym, niebieskim, czarnym lub „burym”. Na sukmany zapinano pas. Na całym terenie występowały pasy skórzane wybijane mosiężnymi gwoździkami lub blaszkami, a w okolicach Kielc, Chmielnika były podobne do krakowskich (zanotowano trzosi jak i pasy z brzękadłami). Jedynie pod Sandomierzem (Złota, Szewce, Świętniki) pamiętali informatorowie pasy wełniane „szale” koloru czerwonego, zielonego, niebieskiego, kupowane niegdyś w Klimontowie.

W Śladkowie i Tuczępach nosili mężczyźni „bundy”, były to szerokie płaszcze podróżne, zaopatrzone z tyłu w kaptur (tzw. „dudek”) do zarzucania na głowę. Kozuchy nosili tylko najzamożniejsi. W II połowie XIX wieku były one długie, sute, wyprawiane na biało,

później przyjęły się krótsze, do połowy łydek, wyprawiane żółto. Najczęściej wspomniane są kozuchy robione w Cmielowie, rzadziej w Bogorii lub kupowane w Staszowie. Mieszkańcy Bidzin, wsi leżącej w północnej części powiatu opatowskiego, pamiętają kozuchy przywożone przez kuśnierzy sądeckich.

Ubiór kobiecy zwłaszcza w okolicach Sandomierza i Opatowa posiadał charakter zbliżony do innych ubiorów małopolskich. Dawniej występowały tam białe, samodziałowe, płóciennę spódnice i zapaski, wyparte później przez materiały fabryczne, gorsety sukienne czy aksamitne, zdobione naszywanymi, taslemkami, potem cekinami czy koralikami. Strojem wierzchnim była biała lniana „łoktusa” czyli płachta, którą zarzucano na ramiona i wiązano na piersiach. Elementy północno-zachodnie: wełniane kolorowe zapaski naramiennę (ryc. 19), jak wiemy z opisu tkactwa, występują względnie występowały w rejonie Łysogór oraz części południowo-zachodniej zbadanego obszaru. Na całym terytorium nosiły dawniej kobiety jako odzienie wierzchnię płaszcz szyte z materiału fabrycznego. Nazwy tych płaszczy są liczne (szuba, futro, tołubek, angiera, żupan, malesanka, sukmana, przyjaściółka), co wskazuje na duże zróżnicowanie. Pomijając jednakowoż drobne odmiany kroju i ozdób da się je sprowadzić do dwóch typów, z których jeden stanowi długa sukmana z fabrycznego sukna, watawana lub podszyta zwykłą podszewką, drugi zaś płaszcz również sukienny, podbity kozuchem baranin z kołnierzem i mankietami. Poza tym występowały też krótkie, do bioder sięgające „spancery”, żakiety, kaftany itp.



ryc. 16. Kredens wykonany przez żydowskiego stolarza z Chmielnika ok. r. 1905 znaleziony w Gnojno pow. Busko.
Fot. Stefan Deptuszewski.



ryc. 17. Mężczyzna w czarnej sukmanie, Przybysławice pow. Opatów. Fot. Stefan Deptuszewski.

Zasięgi poszczególnych części ubiorów, zarówno kobiecych jak i męskich, tak się w terenie wzajemnie przenikają, że właściwie trudno jest wyróżnić tu jakieś regionalne typy, które można by przedstawić na mapie. Bardziej zdecydowanie odbiega od reszty jedynie



ryc. 18. Ubiór męski z Jeziora pow. Kielce Fot. St. Deptuszewski.

ubiór noszony dawniej na północ od Łysogór, charakteryzujący się w stroju kobiecym dużym zastosowaniem samodziałowych wełniaków, używanych tam na „suknie” (spódnice zeszywane ze stanikiem), fartuchów i zapaski naramienne, a w męskim brązowymi sukmanami z niebieskimi wyłogami i szamerunkami z czernego sznurowadła.

Zdobnictwo stroju było stosunkowo dosyć skromne. Koszule kobiece i spódnice oraz płócienne fartuchy zdobiono haftem białym (płaskim i dziurkowanym), wyjątkowo kolorowym, gorsety przystrajano dawniej naszywkami z kolorowych tasiemek, później haftem koralikowym, zaś okrycia wierzchnie (sukmany) zarówno męskie jak i kobiece obszywano barwnymi tasiemkami lub sznurowadłami.

Jak wynika z szeregu zgodnie brzmiących informacji, proces zanikania ubiorów ludowych zaczął się na badanym terenie mniej więcej z wybuchem I wojny światowej, nasilenie jego nie wszędzie było jednakowe, najszybciej i najgruntowniej zaginęły stroje ludowe na żyznych terenach Opatowskiego i Sandomierskiego.

W przeciwieństwie do ubioru, który badano głównie na podstawie tradycji, inne dziedziny ludowego zdobnictwa dostarczyły sporo cennego materiału historycznego. Na pierwszym miejscu można tu wymienić zdobnictwo żelazne opracowywane przez Eleonorę Janikowską, będące na terenie kielecko-sandomierskim niesłychanie bogato rozwinięte. Zdobnictwo to nie posiadało w kulturze ludowej zbyt odległych tradycji. Jak wynika z szeregu wywiadów, pomimo że na terenie Kielecczyzny znajdowały się kopalnie rudy żelaznej i zakłady służące do jej przeróbki, surowiec ten zapewne z powodu swej wysokiej ceny, jeszcze w XIX wieku używany był na wsi stosunkowo bardzo oszczędnie, czego dowodem jest zachowana do dziś przez starsze pokolenie pamięć o „bosych wozach”, czy łopatach wykonanych całkowicie z drzewa, względnie okutych żelazem jedynie na krawędziach, oraz drewnianych pługach. W budownictwie do dnia dzisiejszego spotyka się domy z drzwiami umocowanymi na drewnianych kołowrotach i z drewnianymi zasuwami zamiast żelaznych zamków. Dopiero pod koniec wieku XIX w związku z rozwojem przemysłu ciężkiego i pojawieniem się na rynku łatwo dostępnego i niedrogiego surowca rozpowszechniły się po wsiach wyroby żelazne w tym stopniu, jak to dziś możemy zaobserwować. Przedmioty żelazne, czy to narzędzia, czy okucia do wozów, czy wyroby takie jak zawiasy, zamki itp., wykonywali wówczas dla wsi prawie wyłącznie kowale małomiasteczkowi i wiejscy, którzy chcąc zapewnić swoim towarom jak największy zys, starali się zachęcić nabywców bogatym zdobieniem. Zdobnictwo to obejmuje prawie cały wachlarz wyrobów kowalskich, nie wyłączając narzędzi takich jak siekiery, sierpy czy ich części (pierścienie do kos). Bogato zdobione są wyroby żelazne związane z budownictwem, jak zawiasy, kraty do okien spotykane w komorach i stajniach oraz wykładki żelazne do drzwi. Najczęściej występują zawiasy o kształcie nawiązującym do form renesansowych z rozdwojonymi ramionami esowato wygiętymi, niekiedy zakończonymi ptasimi główkami i proste zawiasy „pasowe” zdobione na powierzchni ornamentem zwykle geometrycznym, wytłaczanym przy pomocy stempli. Kraty do okien wyrabiane ze starych obręczy do kół wozowych posiadają najczęściej kształt pionowo osadzonych płaskich sztab z odgiętymi na bo-

ki półksiężycowatymi zadziornami (ryc. 20). Rzadziej zdarzają się kraty ułożone z dwu lub czterech podobnych sztab przecinających się pod kątem prostym. Wykładki do zamków żelaznych, które wyrugowały dawne drewniane zasuwki i zamki kładowe, składają się z uchwyty łukowatego lub prostokątnego o przekroju kolistym rozklepanego na końcach w dwie tarcze, służące do przymocowywania wykładki do drzwi. W górnej tarczy, wykonanej zwykle w formie ozdoby, znajduje się ruchoma dźwignia służąca do podnoszenia zapadki umieszczonej na drugiej stronie drzwi.

Szczególnie bogate zdobnictwo w żelazie występuje na okuciach wozów, i to zarówno w wozach starszych, z dyszlami osadzonymi na stałe, jak i nowszych, z dyszlami „wsuwanymi”, przymocowanymi przy pomocy żelaznych spinek. Ozdobne są również kształty poszczególnych okuć, zwłaszcza pierścieni na śnicach, blach bocznych i zakończeń dyszla, gdzie hak do zaczepiania upręży przybiera kształt pieska. Powierzchnie okuć pokryte są ornamentem przeważnie geometrycznym, o układzie pasowym lub ośrodkowym wykonanym przy pomocy stempli. Według informacji zaczerpniętych od kowala z Janowic koło Klimontowa pewien wpływ na rozwój ornamentyki w zdobnictwie wozów mieli kupcy handlujący gotowymi wozami, którzy kowalom dostarczali niekiedy jako wzór do wykonania ozdób wozy sprowadzane „zza Wisły”. Największy rozwój zdobnictwa wozów przypada na początek okresu międzywojennego. Od II wojny światowej odbiorcy wolą okucia pozbawione ozdób tłumacząc to tym, że okucia zdobione są mniej odporne na wilgoć, gdyż rdza szybciej je przeżera.

Niektórzy kowale wiejscy wykonywali kute z żelaza krzyże o formach niekiedy bardzo bogatych. Krzyże te, pochodzące z początku obecnego stulecia i okresu międzywojennego, spotyka się dziś przy drogach lub na cmentarzach wiejskich.

Drugim działem opracowanym przez Eleonorę Janikowską było garncarstwo. Na obszarze objętym badaniami istniał jeden tylko większy ośrodek garncarski, a mianowicie Chałupki. Tradycja miejscowa głosi, że rzemiosło garncarskie datuje się w Chałupkach od bardzo dawna. W czasach pańszczyźnianych garncarze tamtejsi zobowiązani byli do oddawania określonej ilości wyrobów w formie daniny na rzecz dworu. Według Słownika Geograficznego w XIX wieku istniała w Chałupkach „fabryka garncarska”. Obecnie pracuje tam 20 garncarzy (w tym jedna kobieta), z których 15 zorganizowanych jest w spółdzielni. Wyrabiają proste użytkowe naczynia pozbawione ozdób oraz flakony, wazoniki. Dawniej wyrabiali również galanterię glinianą, jak skarbonki, kropielniczki oraz światełki. W okresie międzywojennym jeden z garncarzy wyrabiał talerze ozdobione wzorami plastycznymi wygniętymi z form glinianych wykonanych przez sztukatora z Kielc. Obecnie wyrobem artystycznej ceramiki ludowej zajmuje się w Chałupkach Józef Głuszek, którego prace nie są pozbawione śladów inspiracji płynącej z miasta.

Na terenie Chałupki przeprowadzono sondażowy wykop na obszarze tzw. „starego piecyska”, gdzie według informacji ludności miał stać niegdyś piec garncarski. W wyniku uzyskano znaczną ilość skorup naczyń o pięknych polewach oraz ułamki kafli zdobionych na powierzchni wytłaczanym ornamentem geometrycznym lub roślinnym, pozbawionym cech ludowych.

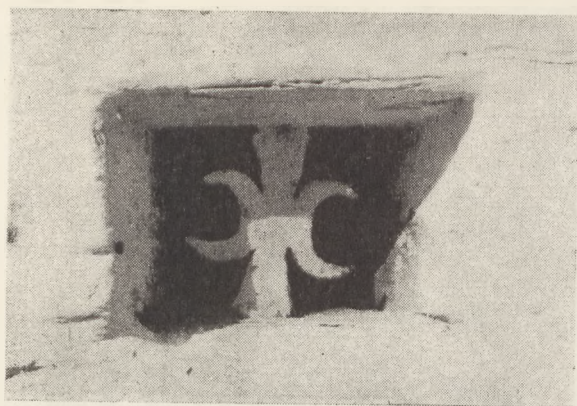


ryc. 19. Kobiety w zapaskach po lewej stronie typ starej zapaski, po prawej nowszy. Suków pow. Kielce.
Fot. Stefan Deptuszewski

Najprawdopodobniej „stare piecysko” jest pozostałością po wspomnianej wyżej „fabryce garncarskiej”.

Ośrodkami dziś już zamarłymi są Daleszyce (gdzie istniał nawet cech garncarski) i Pierzchnica. W Pierzchnicy jeszcze przed I wojną światową pracowało kilkudziesięciu garncarzy, których większość zamieszkiwała osobną ulicę zwaną „Kleparz”. Pod koniec okresu międzywojennego ośrodek zamarł całkowicie. Wyrabiano tam ceramikę użytkową, polewaną piękną polewą zieloną, żółtą lub brązową. W śmietniskach koło dawnych pieców znajduje się niekiedy skorupy zdobione malowanym ornamentem roślinnym. U wdowy po garncarzu Jakubie Armańskim znaleziono kilka naczyń wykonanych przez jej męża, a oprócz tego parę przedmiotów z zakresu galanterii glinianej, jak ramkę do obrazu, figurę barana, skarbonkę. W drzwiach zakrytych miejscowego kościoła przybita jest bogato zdobiona kropielnica wykonana przez pierzchnickiego garncarza.

Stare tradycje garncarskie posiada Łagów, gdzie istniał cech garncarski liczący pod koniec XIX wieku około 50 członków. Obecnie w Łagowie znajduje się dwóch garncarzy, z których jeden z powodu choroby przestał pracować, drugi zaś, Zygmunt Ustianuk, przeniósł się tu niedawno z Siemiatycz w woj. białostockim. Garncarz ten dużo wędrujący po świecie, studiujący przez cztery miesiące w poznańskiej Szkole Sztuk Plastycznych, nie może być uważany za garncarza w pełni ludowego, a tym mniej za reprezentanta miejscowego rzemiosła łagowskiego. Wyrabia on, oprócz ceramiki użytkowej wykonywanej na potrzeby wsi, klo-



ryc. 20. Krata w okienku od komory, Suków pow. Kielce. Fot. B. Bazieliówna.

sze na kwiaty zdobione plastycznymi nalepiankami o motywach roślinnych lub zwierzęcych (np. węże), talerze zdobione rytymi motywami wykonywane na podstawie wzorów dostarczanych z Kielc. Ludność zaopatrzuje się w naczynia gliniane na targach, gdzie prócz garncarzy miejscowych przyjeżdżają też garncarze z miejscowości sąsiednich (np. z Chałupek). We wschodniej polaci terenu objętego badaniami spotyka się często w domach ceramikę lubelską.

Zagadnienie sztuki zdobniczej i plastyki związanej z ludową obrzędowością badane przez Jadwigę Beręzowską zarysowało się dosyć blado. Informatorzy pamiętali różgi weselne wykonywane z piórek, szopki z ludową obrzędowością badane przez Jadwigę Berę. oryginalnych okazów nie udało się odszukać, gdyż zwyczajem, z którymi przedmioty te są związane, od dawna uległy już zmianom względnie zaniechano ich (np. chodzenia z szopką).

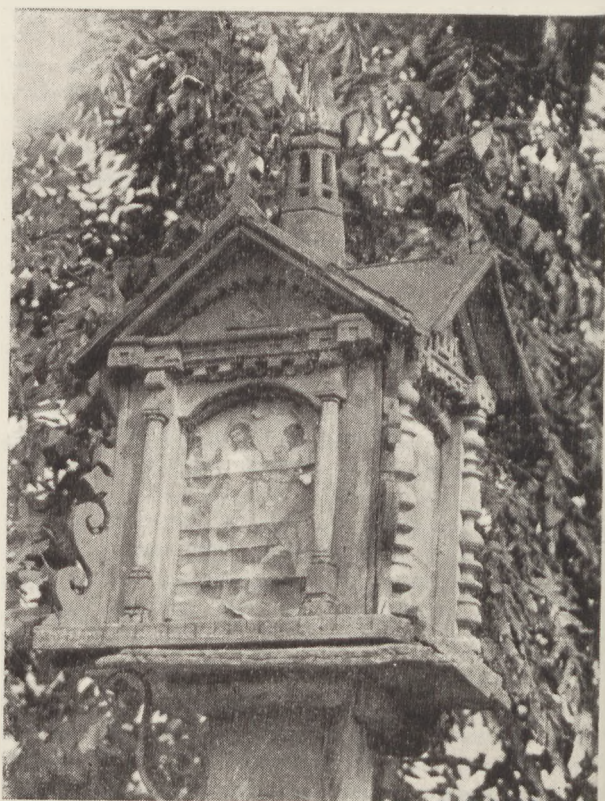
Bardzo szczupłe materiały zebrano z zakresu pisanek. Przeważnie jajka wielkanocne barwione były na jeden kolor, jedynie w kilku wsiach rozsianych w części wschodniej wspominają o malowaniu jajek w proste wzory (np. kropki) wykonane przy pomocy techniki woskowej.

Materiały dotyczące ludowego malarstwa, rzeźby, a także kapliczek i krzyży przydrożnych zbierał Roman Reinfuss. Wśród kapliczek wyróżnić dadzą się trzy typy. Pierwszy stanowią kapliczki drewniane w postaci domków nakrytych dachem o kształcie niskiego ostrosłupa (częste w okolicy św. Krzyża) lub daszka wspartego na czterech słupach, przy czym przestrzeń między słupami wypełnia niski płot sztachetowy, drugi typ, to małe kapliczki szafkowe przybijane na drzewach, trzeci zaś to kapliczki słupowe w postaci kolumny, na której umieszczona jest bardzo ozdobnie wykonana szafka o podstawie kwadratowej z kolumnkami rzeźbionymi na narożnikach, nakryta krzyżowym daszkiem z drewnianą „latarnią” na szczycie (ryc. 10). Ten ostatni typ występuje najczęściej. Krzyże przydrożne, wysokie, o stosunkowo krótkich ramionach z barokowymi zakończeniami bywają pokryte na całej powierzchni rytymi, rzadziej wypukłymi motywami zdobniczymi: roślinnymi (doniczka z kwiatami) lub geometrycznymi, obok których spotyka się również symbole

Rzeźby w terenie spotyka się w kapliczkach lub na krzyżach. Są to więc rzeźby treści religijnej (św. Jan, Chrystus na krzyżu, Chrystus związany, jeden raz Pięta) pochodzące przeważnie z prowincjonalnych pracowni rzeźbiarskich wykazujące silne nawiązania do stylów historycznych, zwłaszcza baroku. Kilku rzeźbiarzy wiejskich (zmarłych i żyjących), których prace udało się odszukać, wykonywało głównie krucyfiksy, naśladujące te, które widuje się w kościołach.

W dziedzinie malarstwa sprawa przedstawia się odmiennie. Na chorągwiach w kościołach wiejskich i w kaplicach znaleziono obrazy o zdecydowanie ludowym charakterze. Prócz wspomnianych obrazów treści religijnej w domach napotkano też na dwa obrazy o tematyce świeckiej, z których jeden (olejny), wykonany przez nieżyjącego już Mieczysława Szczepaniaka z Grochocic, przedstawia wiejską scenę rodzajową, drugi zaś, malowany akwarelą przez Stanisława Jakubczyka z Tuczęp, zatytułowany został przez autorkę „Manifestacja”.

Zbieranie materiałów w terenie i opracowywanie ich w czasie pobytu w bazie, mimo że pochłaniało bardzo wiele wysiłku i czasu, nie wyczerpywało całości kształtu działalności obozowego zespołu. W celu nawiązania kontaktu z miejscowym społeczeństwem już w pierwszych dniach trwania obozu został w Chmielniku wygłoszony odczyt z przeżroczami informujący o sztuce ludowej, celu i zadaniach pracy obozowej. W ostatnich zaś dniach sierpnia urządzono w Chmielniku wystawę zebranych materiałów połączoną z wyświetlaniem przeżroczy oraz odczytem, na którym uczestnicy obozu w krótkich słowach zreferowali licznie zebranej publiczności najważniejsze wyniki swej pracy.



ryc. 21. Kapliczka słupowa, Śladków Duży pow. Busko. Fot. St. Deptuszewski.

Pisząc o obozie trudno nie podkreślić bodaj w pa-
rty słowach dużej życzliwości okazanej w stosunku do
oboza zarówno przez Władze Wojewódzkie w Kielcach,
a zwłaszcza Wydział Kultury i Sztuki W.R.N. oraz
Dyrekcję Okręgową Szkolenia Zawodowego, która od-
dała bezpłatnie do użytku obozu budynek podworski
w Śladowie Dużym (gdzie mieściło się ostatnio Liceum
Handlowe), jak też przez wszystkie lokalne Władze
i Instytucje w Chmielniku. Zwłaszcza zasługuje na
podkreślenie pełne zrozumienia i życzliwości ustosunko-
wanie się Dyrekcji Związku Samopomocy Chłopskiej
w Chmielniku, która wkładała wiele wysiłku, aby za-
pewnić obozowi terminowe dostawy żywności. Bardzo
dobrze układały się również stosunki z ludnością ba-
danych miejscowości, a w szczególności z mieszkań-

cami Śladkowa, którzy brali udział w ogniskach obo-
zowych, a młodzież przychodziła na organizowane
w obozie zabawy i gry sportowe.

Kończąc sprawozdanie z obozu odbytego w regio-
nie kielecko-sandomierskim trudno nie podkreślić
z wdzięcznością pełnej zrozumienia obowiązku i po-
święcenia postawy uczestników, zwłaszcza zaś pracu-
jących w bardzo ciężkich warunkach: Stefana Deptu-
szewskiego (fotografa) i Mariana Lecha (kierowcy) oraz
grupy rysowników³. Ci ostatni zarówno w terenie
jak i w bazie dawali godny naśladowania przykład
pracowitości, a w chwilach wolnych od zajęć wnosili
w życie obozowe mnóstwo humoru organizując zaba-
wy oraz redagując przepełnioną znakomitymi kary-
katurami gazetkę ścienną.

¹ Tadeusz Ladenberger: Zaludnienie Polski na po-
czątku panowania Kazimierza Wielkiego, Lwów 1930.

² Wiadomości o występowaniu pod koniec XIX
wieku izb z otwartym ogniskiem płonącym na środku
ubitej z gliny podłogi notowałem z wypowiedzi starych
ludzi również w Krakowskim (okolice Bochni, Dąbro-
wy Tarnowskiej), co czyni powyższe relacje z Kielec-
kiego znacznie prawdopodobniejszymi. Zapewne cho-
dzi tu o sporadyczne wypadki związane z wyjątko-

wym ubóstwem mieszkańców domu. Może przyszłe
badania wyjaśnią kiedyś, czy zjawisko to posiada ja-
kieś odleglejsze nawiązania.

³ Na obozie w 1951 r. zatrudnieni byli w charak-
terze rysowników następujący studenci A.S.P. w Kra-
kowie: Czarnecka Maria, Lelicińska Krystyna, Pisar-
czyk Barbara, Smaga Tadeusz, Szymczyk Anna, Wen-
hryniewicz Tyrs, Wigłusz Zygmunt oraz Ziomek Maria,
a także absolwenci Liceum Plastycznego w Krakowie:
Bartecka Alina i Data Maria.

PIERWSZE PRACE WYKOPALISKOWE PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU SZTUKI

(BADANIA NA STARYCH CMENTARZACH W DĘBNIE I SZAFLARACH. POW. N. TARG).

ANDRZEJ ŻAKI

P. I. S. podjął prace eksperymentalne w zakresie etnograficznych badań systemem wykopaliskowym. Rezultaty ich omawiane w niniejszym artykule pozwolą na ściślejsze opracowanie i wykorzystanie stosowanej tu metody.

Uwagi wstępne.

Jest niewątpliwie zasługą Państw. Inst. Sztuki, że postulat zastosowania metody wykopaliskowej w badaniach etnograficznych¹ doczekał się wreszcie realizacji. W krótkim artykule sprawozdawczym trudno przedstawiać w pełni preliminaria zorganizowanej w r. 1951 wyprawy wykopaliskowej na Podhale, warto jednak naszkicować ich najważniejsze elementy.

W długim szeregu zagadnień, domagających się rozwiązania na drodze wykopaliskowej, niepoślednie miejsce zajmowało od przeszło 20 lat wyraźne „zamówienie badawcze” wysunięte przez znanego archeologa prof. Wł. Antoniewicza w studium o metalowych spinkach góralskich². Nie wchodząc tu wkrąg zasadniczych problemów wspomnianego studium, godzi się owe „zamówienie” przytoczyć in extenso.

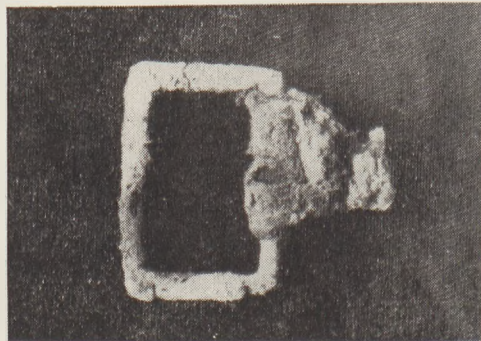
„W poszukiwaniach za prototypami metalowych spinek góralskich natrafiamy na znaczne trudności, jeżeli chodzi o czasy historyczne. Nie mamy mianowicie żadnych danych faktycznych, aby móc niechybnie stwierdzić użytek opisanych form spinek wśród zachodnio-karpaccich górali przed XIX w. W związku z tym brakiem wysuwa się duża potrzeba zbadania starych cmentarzy na Podhalu, co również dla antropologii dostarczy wiele cennego materiału naukowego. Wiadomo bowiem, że do dziś dnia grzebią zmarłych górali w pełnym ich stroju i z nieodłączną fajką, a czasem i ciupagą. Tak było — wolno mniemać — od bardzo dawnych czasów i dzięki temu można mieć nadzieję odsłonięcia w starych grobach zabytków metalowych, a zwłaszcza spinek. Nim jednak uda się przeprowadzić badania naukowe na dawnych cmentarzach góralskich — przed czym piętrzą się niezwykle do pokonania trudności — długo jeszcze będziemy pozbawieni okazów spinek, analogicznych do góralskich z czasów nowożytnych, pochodzących z okresu przed w. XIX i z czasów średniowiecza.” (Str. 62. Podkreśl. A. Ż.).

Podczas rozważań realizacyjnych projektu eksploatacji na cmentarzach podhalańskich tzw. rokowanie archeologiczne nie rysowało się w zbyt różowych barwach: należało bowiem liczyć się z faktem częstego wtórnego przekopywania cmentarzy i związanego z tym braku nienaruszonych grobów z doby średniowiecza; problematyczne było też natrafienie na bogate wyposażenie grobowe zmarłych, co znowu łączy się ściśle z wcale niedrugorzędną sprawą datowania pochówków. O wiele łatwiej osiągalne i efekowniejsze rezultaty rokowały eksploracje na stanowiskach typu osa-

dowego, np. w miejscach dawnych pracowni garncarskich, zaopatrzonych przez przekazy piśmienne w dokładną metrykę chronologiczną.

Wybór padł jednak na obiekt trudniejszy — cmentarze — nie tylko ze względu na możliwość wielostronnego wypróbowania przydatności jednej z metod archeologicznych, ale też z uwagi na ważkość problematyki naukowej. Tu bowiem nawet negatywne, w sensie „ekspozycyjnym”, rezultaty wykopalisk mogły być pozytywnymi w sensie ściśle naukowym: przez weryfikację ciekawych przypuszczeń Wł. Antoniewicza i możliwość wytyczenia, przynajmniej w pewnym stopniu, kierunku dalszych rozwiązań zagadnienia (pomijam już korzyści natury techniczno-szkoleniowej). Wykopaliska na dawnych cmentarzach podhalańskich umożliwiały wreszcie pozyskanie materiału antropologicznego dla rzetelnego zbadania i kontroli rzekomej nordyckości sztucznie tworzonego przez hitlerowców „Goralenvolku”.

Jako obiekt pierwszych próbnych badań obrano stary, nieużywany cmentarz przykościelny w Dębnie, nad Dunajcem (pow. Nowy Targ), wsi pochodzącej z wczesnego średniowiecza, posiadającej starą fundację parafii (dziś parafia Maniowy, erekcja 1216). Po ogólnym zorientowaniu się w problemach historii tej parii Nowotarszczyzny, uzgodnieniu sprawy badań z czynnikami kościelnymi, konserwatorskimi i krótkich przygotowaniach technicznych, wyjechała w połowie lipca 1951 r. do Dębna ekipa badawcza w składzie: dr A. Żaki — archeolog (kierownik ekspedycji), dr P. Sikora — antropolog, B. Kołłątaj — kreślarz, A. Kraus — pomocnicza siła naukowa i administracyjna, pracownicy fizyczni w ilości 2 — 5 angażowani byli na miejscu.



ryc. 1. Sprzączka od paska do spodni, Dębno, grób nr 7.
Fot. R. Reinfuss.

Już pierwszy dzień pobytu i pracy w Dębnie wyjaśnił wiele kwestii naukowych i technicznych (wykopaliskowych) przeważnie w sensie negatywnym. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów z ludnością zdołano ustalić, że cmentarz przykościelny był w użyciu jeszcze w pierwszej połowie ubiegłego wieku (najstarsze nagrobki na nowym cmentarzu pochodzą z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku). Okazało się następnie, że ze względu na ubóstwo ludności nie ma zwyczajów bogatego wyposażania zmarłych; pas, spinki itp. przechodzą w spadku z ojca na syna. Z pobieżnych obserwacji terenu badań okazało się wreszcie, że tuż obok drewnianego ogrodzenia cmentarnego przepływa potoczek o brzegach wyniesionych nad poziom wody zaledwie o kilkadziesiąt centymetrów, a poziom samego cmentarza (dzielnica kościelna) wznosi się mniej więcej tyleż samo w górę. Wedle relacji kościelnego w wykopach grobowych pojawia się woda, w której trumny „kapią się”. Zachodziła zatem obawa dużych trudności eksploracyjnych spotęgowanych jeszcze bardzo niewielkimi rozmiarami cmentarza, tudzież istnieniem na nim paru nagrobków kamiennych z niewiadomego czasu, których nie można było usuwać.

Konieczność sprawdzenia relacji miejscowej ludności dyktowała potrzebę wykopania na wstępie, przed rozpoczęciem większych prac wykopaliskowych, niewielkiego sondażu celem zorientowania się w stratygrafii stanowiska i możliwościach eksploracji archeologicznej.

W partii najmniej zadrzewionej wytyczono pierwszy próbną wykop sondażowy o powierzchni $4 \times 1,20$ m, równoległy do osi podłużnej (E—W) kościoła i prawie dotykający ściany jego dobudówki. Po czynnościach pomiarowych i zdjęciu warstwy darni porastającej prawie cały cmentarz, przystąpiono do starannego badania nawarstwień metodą zagęszczonych przekrojów poziomych (warstwy mechaniczne, najpierw 20, później 10, i parocentymetrowe, plantowanie i preparowanie) i pionowych (odczytywanie profili ścian wykopu). Tuż pod warstwą darni ukazał się piasek rzeczny barwy szarobrunatnej, zawierający liczne otoczaki, przeważnie granitowe; ten skład przyrodniczy warstwy nie wykazał zmian i na głębszych poziomach wykopu. Na przekrojach poziomych i pionowych nie dostrzeżono najmniejszych śladów granic wkopu grobowego (styku z calcem, czyli ziemią nienaruszoną przez człowieka). Przy pogłębianiu wykopu pojawiały się raz po raz drobne, luźne fragmenty kości ludzkich, wskazujące, że teren był co najmniej parokrotnie przekopywany. Liczne grubsze i cieńsze korzenie rosnących w odległości kilku metrów drzew tworzyły gęstą sieć utrudniającą preparowanie i czytelność warstw. Wreszcie na głębokości 120—130 cm poniżej dzisiejszej powierzchni cmentarza natrafiono w partii W wykopu na pierwszy, zniszczony wprawdzie nieco, lecz leżący w układzie pierwotnym szkielet mężczyzny około 40-letniego (grób 1). Zmarły leżał w pozycji wyprostowanej, na wznak, zorientowany W—E, głową ku zachodowi. Żadnego wyposażenia grobowego ani śladów trumny nie dostrzeżono. Resztki trumny ukazały się natomiast przy odsłonięciu częściowo w partii E wykopu drugiego szkieletu nienaruszonym (grób 2) na głębokości 127 cm. Badanie antropologiczne czaszek obu szkieletów wykazało ich krótkogłowość (wskaźnik po-

niżej 80). Na głębokości 130 cm ukazał się całec w postaci piasku barwy żółtopopielatej, na 150,5 cm zaś woda stała.

W zasadzie, ten próbną wykop dał odpowiedź na większość wysuniętych zagadnień i w znacznej mierze odsłonił perspektywę badawczą Dębna (i nie tylko Dębna). Niemniej jednak poszerzenie przestrzenne badań było konieczne dla uzyskania pełniejszego obrazu i szczególnie ważnego w tym względzie kryterium ilościowego.

W bezpośrednim sąsiedztwie wykopu I wyznaczono zatem wykop II, którego rozmiary (3×4 m) ograniczone były warunkami terenowymi. Odsłonięto tam 8 dalszych grobów, których wkopy były, podobnie jak przy poprzednich, zupełnie nieczytelne; jedynie na ścianie S, na przestrzeni 45 cm w pionie, uwidoczniła się partia wąziutkiego skrawka calca (maksimum szerokości u góry 11 cm), który w rzutach poziomych zanikał już w odległości ca 25 cm od ściany.

Nie wdając się w szczegółowy opis grobów z uwagi na ogólnosprowozdawczy charakter artykułu, należy zwrócić uwagę jedynie na najważniejsze momenty. Przede wszystkim stwierdzono, że odsłonięte groby pochodzą z jednej fazy pochówkowej, oczywiście ostatniej w dziejach cmentarza. Świadczy o tym jednakowa odległość jednego szkieletu od drugiego i prawidłowość układu. Orientacja, jak w wykopie I, na osi W—E, z głową ku W. Stan zachowania szkieletów był na ogół kiepski, jednakże pozornie złe warunki konserwacyjne nie przeszkodziły zachowaniu się gdzieś tam śladów trumien (grób 10), włosów czarnych (grób 7), czy nawet drobnych skrawków odzienia. Uderza brak zupełnie wyposażenia grobowego zmarłych, nawet wyposażenia tzw. osobistego. Spośród 8 zbadanych grobów w jednym tylko natrafiono na paciorki różańca (grób 4). Z resztek odzieży stwierdzono: w grobie 4 (dorosła kobieta) fragmenty obręczy z drutu żelaznego znalezione przy głowie, będące zapewne pozostałością czółka względnie tzw. homylki, w grobie 7 zaś drobne skrawki materiału wełnianego (ze spodni) z odciskiem skrętu drucika mosiężnego względnie miedzianego (zielona patyna), znalezione przy prawym podudziu zmarłego, oraz sprzączkę pospolitą typu okiennego, spątowaną zielono wraz z kawałeczkiem skóry (ryc. 1) znaną w okolicy miednicy. Na wtórnym złożu, poza paroma fragmentami gwoździ od trumien oraz jednym ułamkiem naczynia glinianego z zielonkawą polewą (średniowieczne?), niczego innego nie znaleziono.

Prace w Szaflarach.

Ułożony plan badań przed podjęciem prac wykopaliskowych przewidywał możliwość przeprowadzenia dodatkowych eksploracji archeologicznych w wypadku niewyczerpania kredytów. Jako obiekty zainteresowań w grę wchodziły dwie miejscowości parafialne: Szaflary i Ludzimierz w pow. nowotarskim. Trudności terenowe w Dębnie pozwalały na realizację projektu wspomnianej dodatkowej eksploracji. Przeprowadzono ją w obrębie cmentarza przykościelnego w Szaflarach nad Białym Dunajcem, wsi pochodzącej najpóźniej z XIII wieku i posiadającej kościół drewniany już w XIV w. (1340). Obecnie istniejący kościół murowany założony został w miejscu dawnego z końcem XVIII w. i rozbudowywany w latach 1908—1916. Stoi on na owalnym niezbyt wyniosłym wzniesieniu, po krawędzi



ryc. 2. Fragment koronki znalezionej w czasie badań wykopaliskowych na cmentarzu w Szaflarach. Fot. R. Reinfuss.

którego biegnie mur cmentarny. Trudno było od razu ustalić od kiedy zaprzestano grzebania zmarłych na cmentarzu przykościelnym. W archiwum parafialnym znajdują się wprawdzie „Libri mortuorum” od r. 1676, lecz adnotacji o miejscu pogrzebania zmarłego nie zawierają. Bezpośredni przekaz tradycji ludowej, potwierdzony przy retrogresywnym ustalaniu genealogii paru rodów szaflarskich, zdaje się jednak wskazywać i zupełnie dowodzić, że nowy cmentarz w Szaflarach założono przed wzniesieniem obecnego kościoła, a więc gdzieś przy końcu XVIII w. Przedtem w użyciu był cmentarz przykościelny.

Prace wykopaliskowe podjęto w północnej stronie tegoż cmentarza, w wykopie o powierzchni 15 m². Już po zdjęciu paru warstw mechanicznych ziemi okazało się, że sytuacja stratygraficzna jest tu podobna i równie niekorzystna jak w Dębnie; ślady wkopów były niewidoczne, a bezładnie rozsypane w brunatnej, gliniastej ziemi z otoczkami liczne fragmenty kości ludzkich (stosunkowo wiele czaszek), gwoździ od trumien i parę niecharakterystycznych ułamków naczyń glinianych świadczyły o przekopywaniu cmentarza. Nienaruszone pochówki pojawiły się stosunkowo płytko, bo na głębokości 70 — 90 cm od dzisiejszej powierzchni. Ogółem odsłonięto w całości lub częściowo 26 pochówków (szkieletów w pierwotnym układzie). Układ zwłok wykazywał pewne odchylenia od zdaje się zasadniczej orientacji W—E, a w pewnej partii (groby 17—21, 23—25) był wręcz przeciwny, tj. odpowiadający osi N—S; to ostatnie odchylenie od normy tudzież zgrupowanie dużej ilości szkieletów nasuwają przypuszczenie, że może to być ślad pochówku z czasów jakiejś epidemii panującej w tej części Podhala.

Z zabytków towarzyszących, a ściślej z wyposażenia osobistego zmarłych niewiele się w grobach zachowało. I tak w grobie 6 (część odsłoniętego grobu osoby dorosłej) znaleziono resztki tkaniny wełnianej (spodni) z małutkimi kolistymi haftkami spatynowanymi zielono, w grobie 26 zaś (dziecko) drobniutkie paciorki białe i czerwone; luźnie, na wtórnym złożu w dwóch skupiskach, natrafiono na drobne strzępy koronki (ryc. 2 i 3), zapewne z czepca, gdyż przy nich znalazły się włosy ludzkie barwy ciemnej (sk. 1) oraz kawał skóry zwierzęcej, w której tkwiła miedzienna, silnie zniszczona moneta austriacka z końca XVIII wieku (sk. 3), pozwalająca ustalić terminus post quem przekopywania badanej partii cmentarza.

Na ogół więc wyniki badań archeologicznych w Szaflarach były podobne jak w Dębnie. Podobny też był efekt badań antropologicznych: krótkogłowość czaszek (wskaźnik główny od 81 w dół) tak w grobach nienaruszonych (najmłodszych) jak i materiałach z wtórnego złoża (starszym).

Po zakończeniu badań materiał kostny złożono z powrotem do wykopów i przysypano ziemią, przy wracając terenowi obydwu cmentarzy pierwotny wygląd, drobne znaleziska (moneta, ceramika, koronka) zabrano do Muzeum Archeologicznego w Krakowie.

W y n i k i i w n i o s k i.

Ujmując sumarycznie rezultaty przedstawionych prac wykopaliskowych przy uwzględnieniu danych historycznych i antropologicznych stwierdzamy, co następuje:

1. Pola pochówkowe starych cmentarzy w Dębnie i Szaflarach były do XIX stulecia intensywnie używane i co najmniej parokrotnie przekopywane. W konsekwencji najstarsze groby, pochodzące z wczesnego i późnego średniowiecza, zostały całkowicie zniszczone. Archeologicznym odbiciem tego jest zatarcie najstarszego układu stratygraficznego cmentarzy, przemianowanie warstw, brak znalezisk średniowiecznych in situ.

2. Odsłonięte groby z nienaruszonymi szkieletami (w ilości 10 w Dębnie, 25 w Szaflarach) stanowią ostatnią, najmłodszą fazę pochówkową, którą datować można, głównie na podstawie materiałów faktycznych (moneta, strój) na schyłek wieku XVIII i początek XIX.

3. We wszystkich zbadanych grobach uderza ubóstwo w wyposażeniu zmarłych szczególnie w przedmioty metalowe; brak zupełny zdobionych spinek i fałdek góralskich. Orientacja szkieletów W—E, głowa ku W, pozycja wyprostowana, ręce na łonie, piersiach lub przy boku.

4. Pod względem antropologicznym zmarli, pochowani na cmentarzach w wymienionych miejscowościach, reprezentują typ krótkogłowy o wskaźniku głównym poniżej 80 dla Dębna i poniżej 81 dla Szaflar. Odkryte w niektórych grobach włosy posiadają barwę ciemną.

Jak z powyższego widać, już w samym zestawieniu głównych wyników prac wykopaliskowych znajdujemy odpowiedzi na problemy poruszane w ciekawych pracach prof. Wł. Anttoniewicza o spinkach góralskich. Niektóre kwestie wymagają jednak dalszego rozważenia. Trudno jest dziś rozstrzygnąć definitywnie, czy rzeczywiście zupełny brak spinek w grobach spowodowany jest tym, że ich do w. XVIII w. tej okolicy

cy wcale lub prawie wcale nie używano, czy też należy tłumaczyć to względami natury ekonomicznej, tzn. ubóstwem ludności, dla której spinki były zbyt cenną ozdobą stroju, by ją poświęcać ziemi. W każdym razie ów stwierdzony archeologicznie brak spinek w grobach Dębna i Szaflar każe teżę wczesnego pojawienia się względnie rozpowszechnienia na Podhalu tej ozdoby przyjmować z dużą dozą rezerwy. Godny uwagi i wiele do myślenia dający jest przy tym także brak znalezisk spinek nawet na wtórnym złożu we wkopach grobowych.

Wśród dalszych ważnych kwestii na czoło wysuwa się przede wszystkim pytanie, czy zjawiska zaobserwowane w Dębnie i Szaflarach, a szczególnie brak starych, średniowiecznych pochówków, można uważać za typowe dla całego regionu podhalańskiego, a może i Polski. Wydaje się, że bez większego chyba błędu odpowiedź wypadnie twierdząco. Przekopywanie pól cmentarnych było bowiem od dawna powszechne, wszędzie też cmentarze przykościelne były stosunkowo małe, a zakaz grzebania zmarłych przy kościołach najwcześniej objął (jak się zresztą okazuje nie bez wyjątku) tereny b. zaboru austriackiego, a więc właśnie m. in. także Podhale.

Teoretycznie rzecz biorąc, możliwości natrafienia na pochówki średniowieczne istnieją jedynie w tych miejscowościach, w których już w średniowieczu nastąpiło przerwanie używalności pola cmentarnego (np. przy zniszczeniu kościoła i przeniesieniu go wraz z cmentarzem na nowe miejsce). Czy na Podhalu taki wypadek zachodzi, trudno jest w tej chwili powiedzieć, gdyż materiały historyczne nie dają nam w tej sprawie żadnych informacji. Jeżeli jakiś szczęśliwy przypadek doprowadziłby do odkrycia takiego cmentarza należałoby w kierunku tego stanowiska właśnie zwrócić uwagę.

Ostatnią godną wzmianki kwestią są wyniki antropologiczne uzyskane drogą odsłonięcia archeologicznego tych materiałów, które zazwyczaj uważane są dosłownie i w przenośni za „pogrzebane”. Badania te stwierdzają w dwu badanych wsiach podhalańskich brak elementów długogłowych (nordyckich), przy obecności elementów krótkogłowych, raczej dynarskich. Nie chodzi tu o zbijanie rasistowskich koncepcji hitler-



ryc. 3. Fragment koronki ok. 6-krotnie powiększony. Szaflary. Fot. R. Reinfuss.

owców, o zbyt dobrze ocenionej wartości naukowej, ale o wypełnienie luki w dotychczasowych wiadomościach o składzie rasowym dawnych mieszkańców Podhala.

Oceniając ogólnie znaczenie pierwszych próbnych prac wykopaliskowych w Dębnie i Szaflarach stwierdzić należy, że spełniły one zadanie określone na wstępie artykułu, dały odpowiedź na problemy poruszone przez prof. Wł. Antoniewicza i przyniosły pewne wskazania i przeciwskazania archeologiczne do dalszych prac, prowadzonych nową metodą heurystyczną, w dziedzinie badań nad polską sztuką ludową.

PRZYPISY

1. Żaki A., Metoda wykopaliskowa w badaniach nad polską sztuką ludową. Pol. Szt. Lud. VI, 1951, str. 163

2. Antoniewicz Wł., Metalowe spinki góralskie. Kraków 1928.

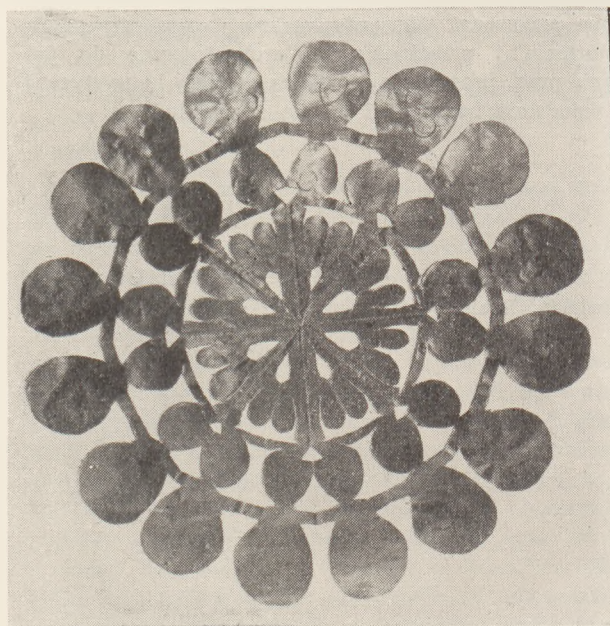
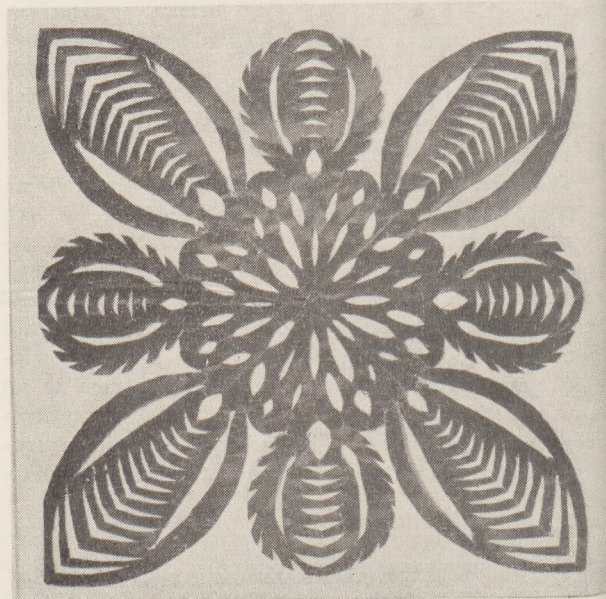
Z WYSTAWY

WYCINANEK LUDOWYCH

W SIERADZU

ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

Sztuką ludową Sieradzkiego niewiele się dotychczas zajmowano, gdyż sąsiedztwo regionów tak atrakcyjnych pod względem etnograficznym jak Łowickie czy Opoczyńskie koncentrowało uwagę badaczy. W czasie okupacji ludność Sieradzkiego została częściowo wysiedlona, domy zniszczone, a pola zamienione na poligon. Zniszczenia wojenne przyspieszyły proces postępującego zanikania sztuki ludowej na tym terenie. Ażeby twórczość artystyczną podtrzymać i ożywić, został przez Wydział Kultury i W.R.N. w Łodzi i P.R.N. w Sieradzu zorganizowany w 1951 r. konkurs na najpiękniejsze wycinanki. W czasie wstępnych badań terenowych udało się odszukać jeszcze 13 kobiet umiejących je wykonywać i rozdano im potrzebny materiał w postaci różnokolorowego papieru głansowanego. Pomimo zachęty i pomocy, w konkursie wzięło udział zaledwie 7 artystek przysyłając na konkurs 227



- ryc. 1. Wycinanka sieradzka, wykonała Marianna Majewska z Monic gm. Bogumiłów. Fot. St. Deptuszewski.
 ryc. 2. Wycinanka sieradzka, wykonała Józefa Chaładej z Monic gm. Bogumiłów. Fot. St. Deptuszewski.
 ryc. 3. Wycinanka sieradzka, wykonała Józefa Dominiak z Bogumiłowa. Fot. St. Deptuszewski.
 ryc. 4. Wycinanka sieradzka, wykonała Józefa Kolasz z Zapusty Małej gm. Chartupia Mała. Fot. St. Deptuszewski.

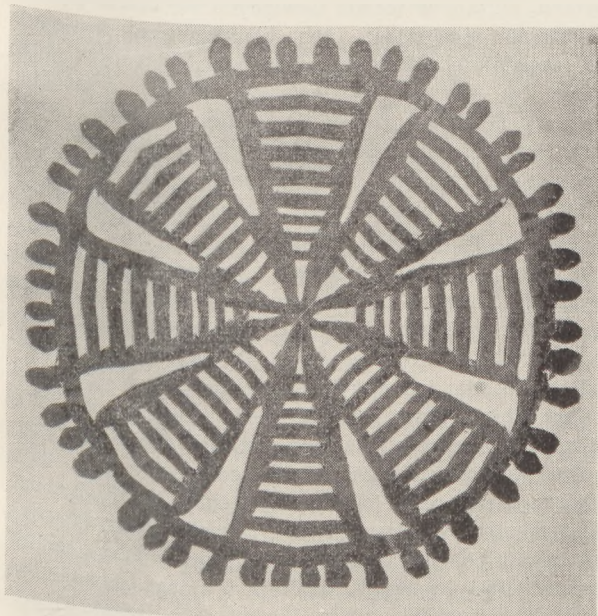
wycinanek, z których sąd konkursowy około 150 zakwalifikował na konkursową wystawę.

Udział poszczególnych wycinankarek w konkursie i jego wynik przedstawia następujące zestawienie:

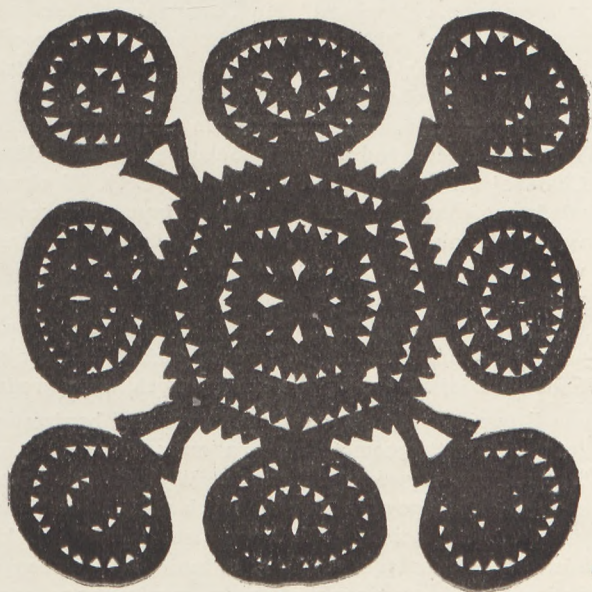
Lp.	Imię i nazwisko	wieś i gmina	Ilość nadesłanych wycinanek	nagroda	kwota
1.	Józefa Kolasa	Zapusta Mała, gm. Charlupia Mała	51	I	250 zł
2.	Józefa Dominiak	Bogumiłów, gm. Bogumiłów	72	II	200 „
3.	Józefa Chaładej	Monice, gm. Bogumiłów	18	III	180 „
4.	Józefa Balcerzak	Monice, gm. Bogumiłów	18	III	180 „
5.	Marianna Majewska	Monice, gm. Bogumitów	18	IV	150 „
6.	Marianna Witczak	Dzigorzeu, gm. Charlupia Mała	31	IV	150 „
7.	Mariana Słipek	Monice, gm. Bogumiłów	19	pocieszenia	100 „
			227		1.210 „

Otwarcie wystawy nastąpiło w dniu 7 października ub. r. w muzeum w Sieradzu, które na ten cel odstą-

piło jedną ze swych sal wystawowych. Wśród wycinanek, które znalazły się na wystawie, dadzą się wy-

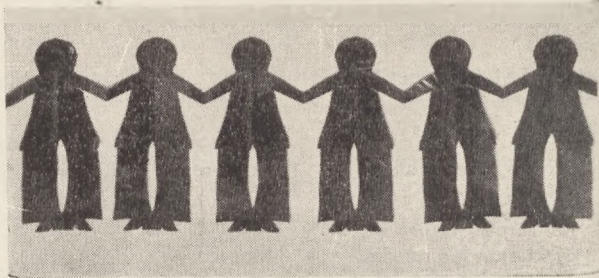


7



8

- ryc. 5. Wycinanka sieradzka wykonana, Józefa Dominiak z Bogumitowa. Fot. St. Deptuszewski.
ryc. 6. Wycinanka sieradzka wykonana, Józefa Kolasa z Zapusty Małej gm. Charlupia Mała. Fot. Z. Reinfussowa.
ryc. 7. Wycinanka-naklejanka sieradzka, tzw „Mazury“, wyk. Józefa Dominiak z Bogumitowa. Fot. St. Deptuszewski.
ryc. 8. Wycinanka sieradzka wykonana, Józefa Chaładej z Monic gm. Bogumiłów, Fot. St. Deptuszewski.



ryc. 9. Wycinanka sieradzka „kozoki”, wykonana Józefa Dominiak z Bogumiłowa. Fot. St. Deptuszewski.

różnić dwa typy: jeden stanowią wycinanki o układzie pasowym, drugi ośrodkowym. Wśród pierwszych, jako jedyny motyw, występowały szeregi postaci ludzkich (ryc. 9) męskich lub kobiecych. Wycinanki takie, zwane przez lud „kozoki” lub „chłopoki”, naklejone są w formie fryzów obiegających górą wokół izby.

Wycinanki o motywach ośrodkowych, powstających przy ośmio- względnie szesnastokrotnym złożeniu papieru, wykazują daleko większe zróżnicowanie zarówno form jak i tematów. Spotyka się tu formy kolistę i kwadratową. Punktem wyjściowym dla wycinanek typu ośrodkowego miały być według informacji jednej z wycinankarek tzw. „kwiatki” w postaci naklejanek wykonanych z kolorowych papierowych kółek nalepionych na siebie od największego do coraz to mniejszego. Z tego rozwinąć się miały najstarsze wycinanki kolistę jednobarwne, które początkowo były grubo cięte, skromnie ażurowane, o prostej kompozycji opartej na elementach geometrycznych. Wycinanki tego rodzaju zostały opublikowane w okresie międzywojennym przez J. Kamińskiego (pt. „Wycinanki sieradzkie”).

Wśród materiałów nadesłanych na konkurs, do tych starszych wycinanek nawiązują niektóre prace wykonane przez Mariannę Ślipek i Józefę Balcerzak z Monic (gm. Bogumiłów) i Józefę Dominiak z Bogumiłowa. W dalszym swym rozwoju wycinanki zwane w Sieradzkim „cackami” lub „cacuszkami” zaczynają „udrobniać się” (subtelnieć). Przez pewien czas modne były tzw. „księżycowe cacuszka” w formie kolistej, ozdobione na obwodzie gęsto obok siebie umieszczonymi kółeczkami, czyli, jak tu mówią, „księżycami”. Wycinanki tego rodzaju wykonała na konkurs Józefa Chaładej z Monic (gm. Bogumiłów) (ryc. 2). W okresie międzywojennym wśród wycinanek typu ośrodkowego występują obok siebie wycinanki kolistę i kwadratowe. Prócz motywów geometrycznych stosowane są w nich również motywy roślinne traktowane na razie w sposób bardziej abstrakcyjny, np. „mleczce” wykonane przez Józefę Chaładej (ryc. 8), później nabierające form bardziej zbliżonych do spotykanych w przyrodzie.

Dzisiejsza wycinanka sieradzka coraz bardziej traci elementy geometryczne na rzecz kompozycji złożonych z motywów roślinnych. W materiale wystawowym występowały często wycinanki z motywami listków z zaznaczonymi żyłkowaniami (ryc. 3, 4), kłosów, drzew iglastych, niekiedy w ten sposób ułożonych, że na rogach wycinanki drzewka zwrócone są wierzchołkami ku środkowi, zaś między nimi znajdują się drzewka o podstawie wychodzącej z kwadratu stanowiącego centrum wycinanki.

Obok motywów geometrycznych i roślinnych spotyka się obecnie w wycinankach sieradzkich również i motywy zwierzęce, jak np. liski czy pieski biegnące

po obwodzie wycinanki, czy ptaszki, czego przykładem jest interesująca wycinanka wykonana przez laureatkę konkursu Józefę Kolasę. Ta sama artystka wpłata chętnie w swe wycinankowe kompozycje postacie ludzkie w formie bawiących się dzieci (ryc. 6).

Wśród wycinanek typu ośrodkowego występują dwa zasadnicze układy kompozycyjne, z których jeden można by nazwać promienistym, gdyż poszczególne elementy rozchodzą się tu od środka do brzegu wycinanki (ryc. 5), w drugim zaś, bardziej rozbudowanym, występuje wyraźnie wyodrębniona część środkowa i brzeżna, a w kwadratowych specjalnie zaakcentowane są części narożnikowe (ryc. 1).

Osobną grupę stanowią wycinanki-naklejanki, zwane tu „mazury”, robione w ten sposób, że kilka wycinanek różnego koloru i wielkości nakleja się koncentrycznie na siebie (ryc. 7). „Mazury” na konkurs nadesłała jedna tylko autorka, Józefa Dominiak z Bogumiłowa. Inne wycinankarki, znające również tę technikę, „mazurów” na konkurs nie dały twierdząc, że dzisiejsze papiery się do tego celu nie nadają, gdyż mają za mało „raźne” kolory. „Mazury” muszą być ich zdaniem utrzymane w barwach ostrych, np. czerwonej, zielonej, niebieskiej, ale tak mocnych, żeby „żgało” w oczy. Dziś „mazury” zanikają i z tego powodu, że przy ich wykonywaniu jest bardzo dużo roboty.

Wycinanki sieradzkie zestawione z wycinankami z innych stron Polski wykazują najwięcej podobieństwa do opoczyńskich. Zarówno formy takie jak „kozoki” o układzie pasowym czy kolistę „cacuszka księżycowe” (ryc. 2), czy kwadratowe kompozycje geometryczne o silnie zaznaczonym środku i narożach (ryc. 1), czy wreszcie wielokolorowe „mazury” znajdują ściśle odpowiedniki wśród wycinanek regionu opoczyńskiego. Wskazane tu podobieństwa widoczne są jednak głównie wtedy, gdy porównujemy ze sobą formy starsze. Nowsza wycinanka sieradzka o motywach roślinnych (np. ryc. 3 lub 4) nawiązuje do form opoczyńskich tylko w najogólniejszych założeniach kompozycyjnych (silnie zaakcentowany środek i rogi).

Wycinanki podobnie jak wyklejane „mazury” stałyby dawniej tradycyjną dekoracją izby sieradzkiej. Naklejano je na ścianach i tragarzach podtrzymujących deski powały. Obecnie ozdoby tego rodzaju spotyka się coraz rzadziej, być może, że urządzony konkurs i wystawa przyczynią się do utrzymania dawnego zwyczaju.

Uczestniczkom konkursu został rozdany szereg nagród z funduszy Wydziału Kultury W.R.N. w Łodzi. Charakter raczej symboliczny miała nagroda ustalona w wysokości 100 zł przez Zarząd Wojewódzki Związku Samopomocy Chłopskiej w Łodzi, którą to nagrodę przyznano Józefie Chaładej za jej wybitną pomoc przy organizowaniu konkursu.

Z WYSTAWY POKONKURSOWEJ W ŁUKOWIE

ROMAN REINFUSS

Dnia 14 października 1951 r. otwarta została w Łukowie pokonkursowa wystawa zorganizowana przez Wydział Kultury W.R.N. w Lublinie. Wystawa objęła wyroby ludowego rzemiosła artystycznego powiatu łukowskiego, głównie tkaniny i ceramikę.

W dziale tkanin obficie reprezentowane były tzw. zapaski (naramienne i fartuszki) noszone jako część stroju kobiecego, wykonane z pasiaka tkanego splotem rypsowym na białej lub farbowanej na czarno lnianej osnowie. Wśród zapasek wyróżniały się bardzo wyraźnie dwa typy: starszy i młodszy. Typ starszy charakteryzowały paski wąskie (ryc. 1) w barwach raczej spokojnych ciemnych (czarny, czerwony, ciemnozielony, intensywny niebieski) przerywanych jaśniejszymi akcentami w postaci pasków czy wąziutkich prążków. Kolejność następujących po sobie barw jest z drobnymi odmianami zachowana, tworząc długie, trudne do uchwycenia raporty. W zapaskach używanych jako fartuchy kilkanaście cm od kraju dolnego biegnie poziomo wyróżniająca się kolorystycznie szeroka na 10 — 15 cm wiązka barwnych pasków ułożonych symetrycznie w stosunku do paska środkowego. Czasem środek wiązki zaakcentowany jest jasnym prążkiem powstałym przez przewleczenie iglicą grubej nitki (ryc. 2). Takie same prążki przewlekane są też w kilkucentymetrowych odstępach między paskami pozostałej części pasiaka.

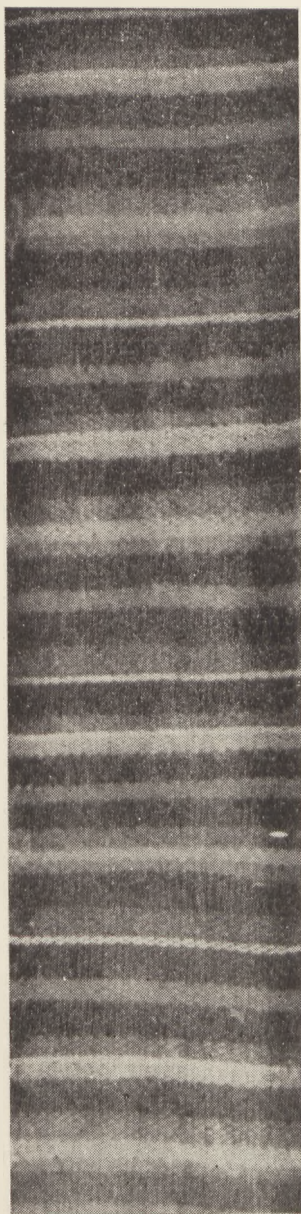
Odmienny wyraz plastyczny posiadają zapaski naramienne o szerokich mniej więcej 6 cm pasach tła rozdzielonego wiązkami pasków barwnych ułożonych asymetrycznie. Przykładem takiej tkaniny jest zapaska wykonana przez Adelę Jabłońską (wieś Jeleniec): tło jej stanowią pasy pomarańczowe szerokości około 6 cm, wiązki zaś szerokie na mniej więcej 12 cm złożone były z powtarzających się kolorów: niebieskiego, czerwonego, amarantowego, różowego, żółtego, zielonego, przy czym widoczna była tendencja do grupowania barw odcieniami (np. czerwony, amarantowy, różowy ciemny i różowy jasny obok siebie).

Najnowsze zapaski, tzw. „krakowskie“, posiadają pasy prawie jednakowe, szerokości około 4 cm, utrzymane w żywych barwach, co nadaje zapasce cechy pewnej jaskrawości.

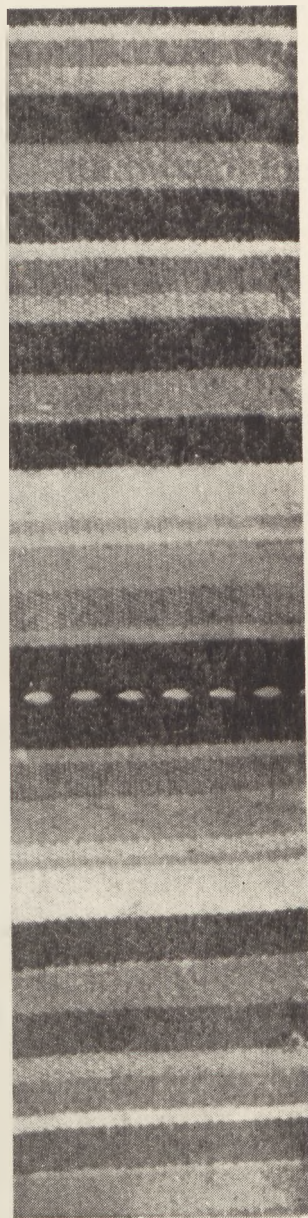
Od zapasek rypsowych odbiegał techniką wyrobu fartuch wykonany około r. 1900 przez Mariannę Świder z Wojcieszkowa. Tkany on był splotem płótna przy zastosowaniu lnu i wełny zarówno w wątku jak i osnowie. Kolory przeważały ciemne: czarny, czerwony, zielony, poprzegradzane od czasu do czasu subtelnymi prążkami barwy białej lub żółtej.

W dziale tkactwa prócz zapasek wystawione były tzw. „kilimy“, tj. duże prostokątne płachty zeszywane

z dwóch płatków pasiaka lub rzadziej kraciaka używane jako nakrycia na łóżka. Wśród kilimów wyróżniał się doskonały pod względem kolorystycznym stary okaz wykonany około r. 1880 przez nieżyjącą już tkaczkę Adamczykową z Wojcieszkowa. Zeszyty on



ryc. 1. Fragment pasiaka wykonany przez Adelę Jabłońską, Jeleniec pow. Łuków. Fot. R. Reinfuss.



ryc. 2. Fragment pasiaka wełnianego wykonanego przez Adelę Jabłońską, Jeleniec pow. Łuków. Fot. R. Reinfuss.

ryc. 3. Schemat zdobień gładzonych na siwakach wykonanych przez Kazimierza Jaroszewicza z Łukowa.
rys. Anna Szymczyk.



był z dwóch piałów pasiaka tkanego splotem rzadkowym w pasy mniej więcej jednakowej szerokości około 3 cm, w kolorach: żółtym, fioletowym, granatowym, niebieskim i zielonym rozdzielonych wąziutkimi prążkami koloru żółtego i czerwonego. Nowsze kilimy były raczej mniej barwne, tkane w pasy znacznie szersze, wahające się od 10 — 12 cm. Do tej grupy należał kilim wykonany przez Pelagię Kulę z Wojcieszkowa utrzymany w powtarzających się kolorach ciemno zielonym, bordo i granatowym. Kilimy najnowszej produkcji obok szerokich pasów jednobarwnych posiadają też wiązki składające się z wąskich pasów różnobarwnych, układanych w sposób symetryczny w stosunku do paska biegnącego pośrodku. Przykła-

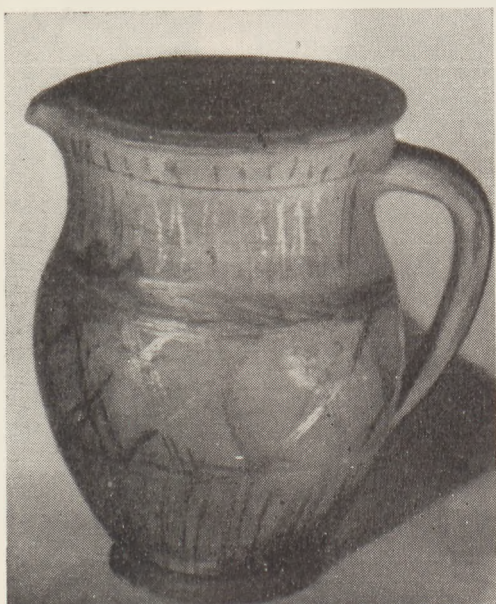
dem może tu być tkanina wykonana przez Kazimierza Sierocińską, posiadająca szerokie na 15 cm pasy brązowego tła rozdzielone symetrycznie komponowanymi wiązkami barwnymi dochodzącymi do 20 cm szerokości.

W kilimach, podobnie jak i w niektórych nowszych zapaskach, widoczne jest dążenie do układania wiązek barwnych w ten sposób, by w niektórych partiach tworzyły łagodne przejścia powstające z różnych odcieni tego samego koloru (np. jasny różowy, ciemny różowy, czerwony, bordo).

Mniej licznie od pasiastych reprezentowane były na wystawie kilimy kraciaste. Jeden wśród nich, tkany w r. 1949 przez Stefanię Popek z Wojcieszkowa, posiadał żółte tło w kratę z czarnych pasów obrzeżonych białymi prążkami.

Z tkanin przetykanych pokazano na wystawie serwetę lnianą w żółty deseń wykonaną przez Adelę Jabłońską.

Niektóre tkaniny samodzielne wystawione były w związku z kobiecym ubiorem. Strój pochodzący z Jelenia składał się z tiulowego wąskiego czepeczka (tzw. półczepka) z szarfami zahaftowanymi białym haftem roślinnym, płóciennej koszuli, czarnego gorsetu aksamitnego z elipsowatymi rzadkimi kaletkami. Na przodzie gorsetu po obu stronach zapięcia wyszyte były z kolorowych szklanych koralików dwa motyle. Spódnica zrobiona była z wełniaka w pionowe pasy, a fartuch w poprzeczne. Ubiór kobiety z Wojcieszkowa składał się z samodzielnej chustki na głowę tkanej w drobną kratkę czarną na białym tle, wełnianej zielonej bluzki i kraciastej spódnicy samodzielnej w kratkę tkaną wątkiem z czerwonej cienkiej bawełny na osnowie z lnu farbowanego na czarno. Przód spódnicy nakrywał fartuch z pasiastego wełnianego rypsu w drobne poprzeczne paski. W innym ubiorze kobiecym zwracała uwagę spódnica samodzielna w drobne paseczki pionowe koloru zielonego i granatowego na tle czerwonym, tkana splotem rypsu



ryc. 4. Naczynie gliniane siwe z ornamentem gładzonym wykonane przez Kazimierza Jaroszewicza z Łukowa. Fot. R. Reinfuss.



wym o wátku z fabrycznej cienkiej wełenki na bawełnianej osnowie. Spódnica ta, skopiowana przez zespół Koła Młodzieżowego w Woli Osowińskiej według starego wzoru z r. 1875, podobnie jak i wspomniana poprzednio bawełniana czerwona spódnica w czarną kratkę, przypomina żywo niektóre samodziąły używane w stroju Kurpianek.

Drugim bogaciej reprezentowanym działem na wystawie w Łukowie było garncarstwo. Do konkursu stanęło trzech garncarzy, a mianowicie: Kazimierz Jaroszewicz z Łukowa oraz Jan Matysiak i Jan Stepniak z Glinnego (Glinne, gm. Wojcieszków).

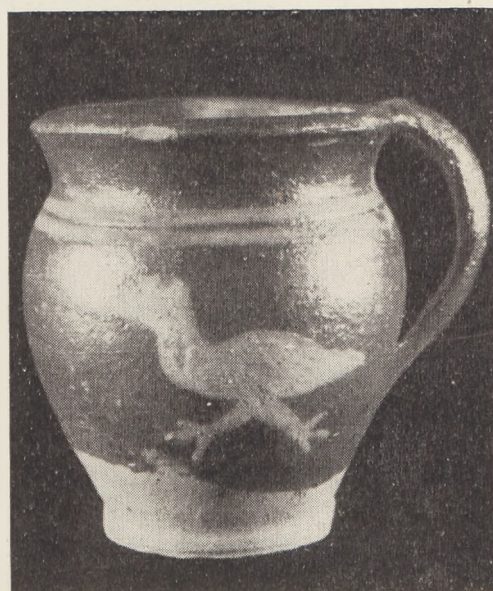
Wyroby Kazimierza Jaroszewicza dzielą się na dwie grupy: niepolewane naczynia siwe (ryc. 4) oraz częściowo glazuirowane naczynia z gliny wypalanej na kolor czerwony. Wśród naczyń siwych znajdowały się dzbanki, garnki z uchem, misy, doniczki. Powierzchnie naczyń zdobione były wzorem powstałym przez miejscowe wygładzenie (ryc. 3) i rytym. Całą niemal powierzchnię naczynia pokrywają kompozycje bądź w układzie poziomym, bądź pionowym. Rzadziej na powierzchni siwaków widuje się ornament zdecydowanie roślinny (ryc. 3).

Naczynia Jaroszewicza wykonane z gliny wypalanej na kolor czerwony zdobione są wzorami białej polewy o motywach geometrycznych, roślinnych (ryc. 5) lub zwierzęcych (ptaszki) (ryc. 6 i 7), polarywane glazurą, z wyjątkiem wąskiego paska w pobliżu dna. Wśród zdobionych w ten sposób naczyń znajdowały się garnki, doniczki o faliście wyginanych brzegach, misy i znaczna ilość małych naczynek przeznaczonych na zabawki dla dzieci. Wyroby Jaroszewicza, posiadające dekorację świadczącą o uzdolnieniach plastycznych autora, pod względem technicznym są raczej mierne. Wykonane są one z gliny piaszczystej o szorstkiej, nierównej powierzchni, glazurę posiadają cienką o słabym, matowym połysku.

Naczynia Jana Matusiaka (ryc. 8) robione są z gliny wypalanej na kolor czerwony o polewie brązowej (jasnej lub ciemnej) względnie bładozielonej. Niektóre z naczyń pokryte są nierówną zieloną polewą w żółto-brązowe plamy o zacierających się konturach. Glazura pokrywa zazwyczaj wnętrze i górną zewnętrzną część naczynia wraz z uchem.

Wśród naczyń wykonanych przez Matusiaka wymienić należy dzbanki o pięknie zarysowanej linii brzośca, niskie pękate garnki z uchem i smuklejsze bez ucha, doniczki oraz małe dzbanuszki i naczynka wyrabiane jako zabawki dla dzieci. Naczynia swe ozdobił głównie rytym w postaci kilku linii prostych obie-

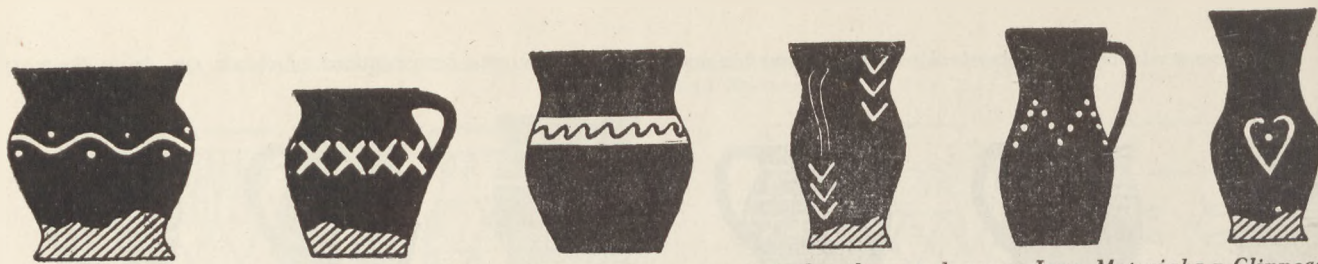
gających równolegle górną część brzośca, mniejsze naczynka zdobione były również ornamentem geometrycznym wykonanym pobiątką (ryc. 8). Niektóre z nich posiadały jako ozdobę szeroki pasek pobiątki z biegnącą na nim rytą linią zyzgzakową. Gatunek używanej gliny, jako też rodzaj szkliva nieco lepszy niż w wyrobach Jaroszewicza.



ryc. 6. Garnuszek polewany i glazuirowany wykonany przez Kazimierza Jaroszewicza z Łukowa. Fot. R. Reinfuss.

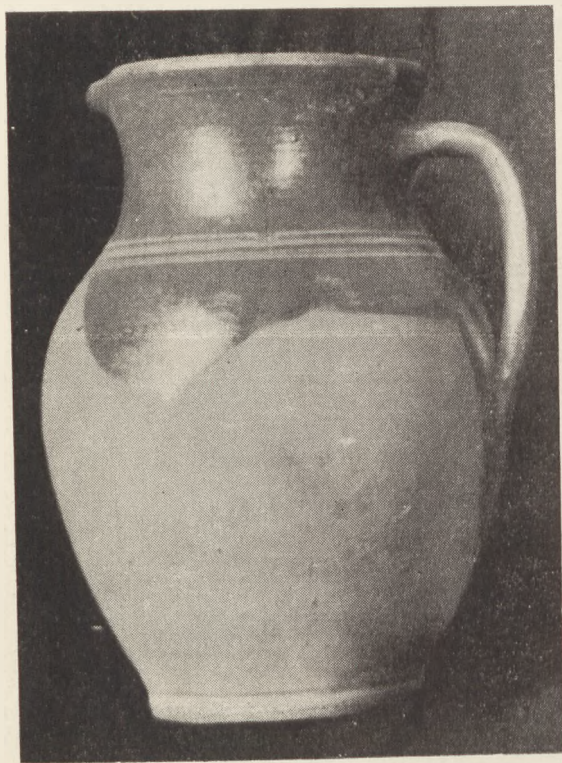


ryc. 7. Miska polewana i glazuirowana. Wyk. Kazimierz Jaroszewicz, Łuków. Fot. R. Reinfuss.



ryc. 8. Schemat rys. Anna Szymczyk zdobień stosowanych na naczyniach polewanych przez Jana Matusiaka z Glinnego, gm. Wojcieszków.

Wyroby trzeciego z wymienionych na wstępie garncarzy, Jana Stępnia (ryc. 9), zbliżone są bardzo zarówno pod względem formy jak i sposobu wykonania do naczyń Matusiaka. Stępnia wypala swe wyroby na kolor czerwony i pokrywa w górnej części brzuśca oraz wewnątrz polewą w kolorze jasnobrązowym lub jasnozielonym. Glazura jest cienka, o matowym połysku.



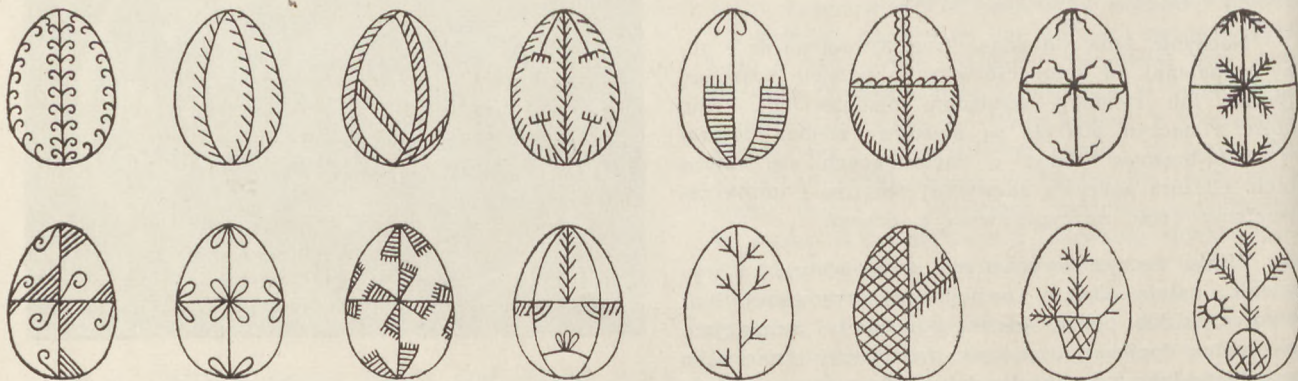
ryc. 9. Dzban częściowo glazurowany, wykonany przez Jana Stępnia z Glinnego gm. Wojcieszków. Fot. R. Reinfuss.

Na konkurs wykonał on dwa rodzaje dzbanków (wyższe smuklejsze i niższe o szerokich brzuścach), garnki z uchami i bez. Naczynia swe zdbi Stępnia rytymi lub malowanymi pobiątkami paskami biegnącymi dookoła brzuśca, nieco poniżej nasady szyjki. Prócz naczyń czerwonych przysłał też niepolewane naczynia siwe, garnki, misy oraz dzbankowate naczynia bez ucha.

Trzeci dział eksponatów zgromadzonych na wystawie stanowiły pisanki wykonane techniką woskową przez Sewerynę Świder. Pisanki te ozdobione są na tle brązowym, czarnym lub czerwonym wzorem białym o motywach geometrycznych, rzadziej roślinnych (ryc. 10). Kompozycja tego wzoru opiera się najczęściej na podziale południkowym, przedzielonym często poziomą linią biegnącą w miejscu największej szerokości jajka. Daleko rzadszy jest podział bryły na dwie połowy linią przechodzącą przez bieguny i wypełnienie tych połówek oddzielnymi motywami roślinnymi.

Wystawę w Łukowie, mimo niewielkiej ilości eksponatów i zawężenia terytorialnego do paru zaledwie miejscowości, uważać należy za przedsięwzięcie udane. Podlasie stanowi teren bardzo słabo opracowany pod względem etnograficznym, nieujęty od strony organizacji ludowego rękodzieła artystycznego. Wszelka praca na takim terenie jest trudna i nosi cechy akcji pionierskiej. Fakt, że dzięki wysiłkom grupy ludzi udało się tam zorganizować konkurs sztuki ludowej i urządzić wystawę zawierającą sporo wartościowych eksponatów reprezentujących tamtejsze tradycje ludowego rzemiosła artystycznego, jest dużą zasługą zarówno czynników, które organizowały to przedsięwzięcie z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki i W.R.N. w Lublinie, jak i osób na które spadł obowiązek zrealizowania akcji bezpośrednio w terenie.

W związku z konkursem rozdzielono między uczestników szereg nagród pieniężnych udzielonych przez Dep. Polityki Kulturalnej Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Powiatową Radę Narodową w Łukowie.



rys. 10. Pisanki wykonane przez Sewerynę Świder z Wojcieszkowa pow. Łuków. Anna Szewczyk

WYSTAWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO

HELENA BLUMOWNA

Wystawa Sztuki i Rękodzieła Ludowego, urządzona w krakowskim Pałacu Sztuki we wrześniu 1951 r. staraniem Wydziału Kultury W.R.N. w Krakowie, spełnić miała ściśle określone zadanie, którym było podkreślenie żywotności sztuki ludowej przez zestawienie jej dawnego dorobku z produkcją dzisiejszą. Organizatorowie wystawy zebrali odpowiedni dla swoich założeń materiał, na który złożyły się eksponaty dawnej sztuki ludowej wypożyczone z krakowskich muzeów (Muzeum Etnograficznego i Działu Przemysłu Artystycznego Muzeum Narodowego) oraz najnowszej. w postaci eksponatów wchodzących w skład wystawy objazdowej zorganizowanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, uzupełnionej licznymi okazami pochodzącymi z konkursów sztuki ludowej 'urządzanych przez W.R.N. w Krakowie, na terenach Podhala i Żywiec-żyzny. Jednym z celów wystawy było również podkreślenie możliwości związania sztuki ludowej z potrzebami dzisiejszego życia czy to przez przedstawienie tradycyjnego rękodzieła ludowego na nowe rodzaje produkcji, czy też przez udział artystów ludowych w projektowaniu wzorów do przemysłu. Organizatorowie wystawy na szeregu przykładach z zakresu: hafciarstwa, wyrobów skóranych czy wreszcie tzw. galanterii drewnianej, pokazali, w jaki sposób elementy tradycyjnej sztuki ludowej znajdują zastosowanie we współczesnym przemyśle artystycznym.

Wystawa obejmowała zasadniczo eksponaty z całej Polski ze szczególnym uwzględnieniem województwa krakowskiego, w którym z kolei skoncentrowano uwagę na tereny Podhala, Powiśla Dąbrowskiego i Żywiec-żyzny. W ramach wystawy znalazły się tkaniny ludowe, hafty, wyroby z drzewa, ceramika, obrazy na szkło i rzeźba w drzewie.

Rewelację wystawy stanowiła sala zawierająca malowanki z Powiśla Dąbrowskiego. W okolicy tej zachował się po dziś dzień zwyczaj malowania wnętrza izb mieszkalnych przez kobiety wiejskie. Malowanki te o tematyce głównie roślinnej, piękne w swej dekoracyjności i bogactwie kolorystycznym zasługują na baczniejszą uwagę. Dostarczyć one mogą, jako bliskie naszemu estetycznym upodobaniom, wiele wzorów dla przemysłu zwłaszcza tekstylnego. Pierwsze próby tego rodzaju podjął już Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. Na wystawie znalazły się jedwabie malowane ręcznie przez kobiety z Dąbrowskiego Powiśla lub drukowane według wzorów przez nie komponowanych. Wypadły one na ogół nader pomyślnie.

Sztuka ludowa polska, której wspaniałą twórczość plastyczną pokazano w r. 1948 na pamiętnej wystawie

krakowskiej, odpowiada obecnie na nowe nasze zapytanie. Okazuje się bowiem, że ludowa produkcja



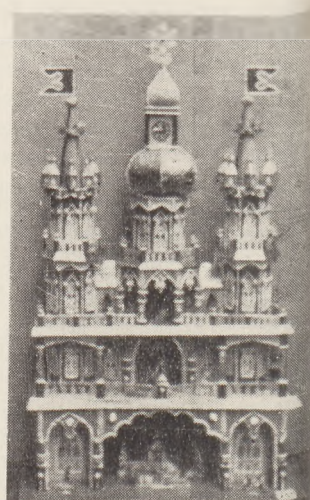
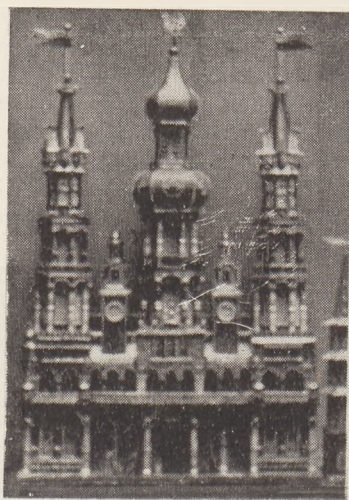
r. 1. „Żniwiarka”, rzeźba pełna, wykonana przez Józefa Hulkę z Łekawicy pow. Żywiec. Fot. St. Deptuszewski.

w zakresie rękodzieła artystycznego zbliżona jest nie tylko przez swe elementy dekoracyjne, zdobnicze do aktualnych założeń, ale może się niejednokrotnie stać wzorem doskonałości wykonania i opracowania materiału.

Jeśli jednak chodzi o określenie stosunku do dawnych wytworów ludowych, jako wzorów nowej produkcji, nie można zalecać jakichś praw niezmiennych i jednolitych, gdyż doprowadziłoby to do niezrozumienia istotnych cech wytwórczości ludowej tak różnorodnej w swoim charakterze. O tym podstawowym nakazie pamiętali organizatorowie wystawy, stąd też jej dodatni wynik.

VI POWOJENNY KONKURS SZOPEK KRAKOWSKICH

ZOFIA BARBARA KURKOWA



ryc. 1. Szopka wykonana przez Zdzisława Dudzika. Fot. R. Reinfuss. ryc. 2. Szopka wykonana przez Wacława Morysa. Fot. R. Reinfuss. ryc. 3. Szopka wykonana przez Antoniego Wojciechowskiego. Fot. R. Reinfuss.

Dnia 22 grudnia 1951 r. odbył się dorocznym zwyczajem, zorganizowany przez Dyрекcję Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, szósty powojenny konkurs szopek krakowskich.

W porównaniu z rokiem ubiegłym notujemy większą ilość zgłoszonych do konkursu szopek (w ub. roku 26, w b. roku 34). Poziom prac jest na ogół wyrównany. Wśród szopek przeważały, jak corocznie, trój- i pięciowieżowe. Jedynie dwie szopki wyróżniały się od reszty innym ujęciem. Jedna stanowiła przeróbkę wystawionego w roku zeszłym piętrowego „modelu” scenograficznego, z tym że autor dodał po bokach dwie wieże mariackie o gotyckich zakończeniach wykonane z dyktu pomalowanej na czerwono, zaś na łukowatym sklepieniu części środkowej trzy wieżyczki wzięte z Barbakanu. Połączenie elementów zabytkowej architektury Krakowa z nowocześnie zaprojektowaną częścią środkową dały w rezultacie całość jednolitą, pod względem architektonicznym pozbawioną charakteru szopki krakowskiej. Druga szopka utrzymana w ciepłym żółto-brązowym kolorystyce, posiadała dwie wieże narożne o iglicowatych zakończeniach, zaś część środkową, niższą nakrytą płaską kopułą. Przed wieżami znajdowały się dwie niskie przybudówki w postaci kopuł wspartych na czterech filarach. Przed szeroką wnęką umieszczoną w części środkowej zbudowane zostały schodki. Podstawę szopki pokrywała „posadzka” wyklejona w szachownicę w kolorze żółtym i brązowym.

Pozostałe szopki nie odbiegały w typie od tych, które oglądaliśmy co roku. Najliczniejsze były, jak zwykle, szopki średniej wielkości, poza tym kilka małych (przeważnie wykonanych przez młodzież) i jedna tylko duża pięciowieżowa, ze sceną do przedstawień ku-

kiełkowych, dostarczona przez Ryszarda Kijaka, a stanowiąca przeróbkę znanej z konkursu w roku 1948 szopki F. Solowskiego. Szopki średniej wielkości (ryc. 1—4) jedno lub dwupiętrowe mają po trzy lub pięć wież, z których boczne posiadają przeważnie zakończenia gotyckie, a środkowe kryte są barokową kopułą. Małe szopki trójwieżowe nakryte są daszkami stożkowatymi lub ostrosłupowymi.

Poza Stefanem Mitką i Franciszkiem Tarnowskim, którzy już i w zeszłym roku nie brali udziału w konkursie, wśród uczestników konkursu spotkaliśmy wszystkich wybitniejszych szopkarzy, jak Zdzisława Dudzika, Wacława Morysa, Antoniego Wojciechowskiego, Zygmunta Ludwika, Władysława Turskiego, Tadeusza Rutę i innych.

Pierwsze dwie nagrody otrzymali: Zdzisław Dudzik (ryc. 1) i Wacław Morys (ryc. 2). Dudzik przedstawił na konkursie szopkę zeszłoroczną, którą na nowo okleił nadając jej dużo barwności, poza tym wprowadził do szopki fragmenty architektury starego Krakowa stapiając je umiejętnie w harmonijną całość. Bardzo pomysłowe w jego szopce jest wypełnienie przestrzeni między wieżami bocznymi a środkową motywem wziętym z Sukiennic krakowskich. Na narożach znalazły się wykusze przeniesione z murów warszawskich. Ściany szopki i wieże oklejone są w ten sposób, że naśladują mur z dużych ciosów, u dołu zaś narożniki podparte są „kamiennymi” przyporami.

Szopka Dudzika jest wynikiem bardzo sumiennych studiów autora, który w 1949 roku stworzył nową formę i od tego czasu konsekwentnie rozwija ją i udoskonala, przy czym niektóre zastosowane przez niego elementy (np. wykusze i przypory) zaczynają od niego zapożyczać i inni szopkarze.

Drugą z dwóch pierwszych nagród otrzymał laureat zeszłorocznego konkursu, Wacław Morys. Szopka jego (ryc. 2) średniej wielkości, posiada trzy wysmukłe wieże (boczne w charakterze gotyckim, środkowa zakończona barokową kopułą), przestrzeń między nimi jest nieco pusta, mimo że autor stara się ją zapełnić dwoma czworobocznymi wieżyczkami. Na piętrze posiada galerijkę z szeregiem drobnych kolumniek. Pewną nowością (przyjętą z szopek Dudzika) jest wprowadzenie wykuszy.

Druga nagroda została przyznana Antoniemu Wojciechowskiemu (ryc. 3) za szopkę dwupiętrową o trzech wieżach. Mimo wprowadzenia dość różnorodnych i skomplikowanych elementów dekoracyjnych całość nie robi wrażenia przeładowanej. Architektura szopki posiada silnie zaznaczony wąskimi daszkami podział poziomy, zaś trzy, coraz to węższe wnęki umieszczone jedna nad drugą nadają całości pewną lekkość i smukłość.

Wśród innych na wyróżnienie zasługuje szopka Władysława Turskiego (ryc. 6) z trzema wieżami, których boczne posiadają zakończenia gotyckie, zaś środkowa barokowe. Na szczycie środkowej wieży umieszczona jest ośmiopromienna gwiazda. Miejsce między wieżami wypełnia gotycka ściana szczytowa z czterema oknami, podciągnięta do wysokości kopuły. W narożach Turski wprowadza za wzorem Dudzika przypory. Szopka Turskiego z roku 1951 była znacznie lepsza od tej, którą przedstawił w roku poprzednim.

Należało by jeszcze wspomnieć o pojawieniu się na konkursie szopki bardzo typowej dla okresu przedwojennego i pierwszych konkursów powojennych, dwupiętrowej, płaskiej, z trzema niskimi wieżami o barokowych kopułach (ryc. 5) wykonanej przez Mieczysława Lipanowicza.

Tegoroczny konkurs nie dał nam wprawdzie żadnych rewelacji ani w ogólnej koncepcji szopek, ani w technice wykonania czy zdobienia, niemniej świadczą one, że u pewnej grupy szopkarzy daje się zaobserwować rozwój i wysiłek zmierzający do ciągłego do-

skonalenia swych prac, co stanowi dobrą prognozę na przyszłość.

Przyszłość ta uzależniona jest jednakże od stanowiska jury konkursowego, które musi odstąpić od dotychczasowej polityki polegającej na nagradzaniu przede wszystkim szopek nawiązujących do typu tzw. „ezenekierowskiego”, co krępuje możliwość powstania w szopkarstwie form nowych. Organizowanie konkursów mające na celu podtrzymanie zamierających tradycji i danie możliwości wypowiedzenia się niewątpliwie istniejącym wśród szopkarzy talentom plastycznym powinno zarazem tę tradycję i twórczość wiązać z życiem i aktualizować. Szopkarstwo krakowskie stałoby na gruncie o wiele mocniejszym, gdyby dla szopki udało się znaleźć zastosowanie odpowiadające nowym potrzebom. Byłoby to możliwe przy dalszym zeświecczeniu szopki, która przerobiona na kukielkowy teatrzyk dostosowany do wystawiania bajek dla dzieci spotkałaby się niewątpliwie z życzliwym przyjęciem. Taki nowy typ szopki mógłby się rozpowszechnić w świetlicach i przedszkolach dając wiele radości dzieciom, a autorom zapewniając zbyt dla ich prac.

Podobno pewna akcja w celu takiego właśnie pokierowania szopkarstwem została podjęta przez organizatorów konkursu. Niestety jednak szopkarze zawiadomieni w ostatniej chwili o nowych wytycznych konkursu nie mieli możliwości wprowadzenia żadnych zmian w gotowych już szopkach, a sąd konkursowy przy rozdawaniu nagród również zbyt mało wykazał starania, by wyłowić z dostarczonego materiału te prace, które posiadają zadatki na wytworzenie nowego typu szopki w postaci świeckiego teatrzyku kukielkowego. Takim właśnie modelem byłaby moim zdaniem wspomniana wyżej szopka żółtobrazowa (ryc. 4). Dzięki swemu rozbudowanemu rzutowi poziomemu posiada ona bardzo dobre warunki „komunikacyjne” dające reżyserowi duże możliwości w operowaniu lalkami, drobne zaś przeróbki architektoniczne (np. zakończenia wież) nadałyby całości charakter bardziej świecki.



Ryc. 4. Szopka wykonana przez Zygmunta Ludwika. Fot. R. Reinfuss. ryc. 5. Szopka wykonana przez Mieczysława Lipanowicza. Fot. R. Reinfuss. ryc. 6. Szopka wykonana przez Władysława Turskiego. Fot. R. Reinfuss.

XXVI WALNE ZGROMADZENIE POLSKIEGO TOWARZYSTWA LUDOZNAWCZEGO W ŁODZI

W dniach 24—25 listopada 1951 r. odbyło się w auli uniwersytetu łódzkiego XXVI Walne Zgromadzenie Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, w którym wzięło udział około 80 etnografów z całej Polski. Tematy obrad, obok dorocznych sprawozdań, skupiały się wokół zagadnienia etnografii historycznej i badań terenowych.

W pierwszym dniu został wygłoszony przez prof. Bogdana Baranowskiego odczyt inauguracyjny „O roli dokumentów historycznych w poszukiwaniach etnograficznych”, w którym prelegent dał przegląd źródeł i dokumentów historycznych z punktu widzenia użyteczności dla etnografii. W drugim dniu prof. Konrad Jażdżewski wygłosił prelekcję pt. „Wykopalka gdańskie jako źródło poznania kultury materialnej — Przyczynek do badań etnograficznych nad monografiami regionalnymi”. Poza tym prelegent zaznajomił uczestników zjazd z wynikami gdańskich badań archeologicznych. Podczas zwiedzania specjalnej wystawy zaapelował do zebranych o pomoc w oznaczaniu olbrzymich ilości materiałów, co z powodu ich zniszczenia i fragmentaryczności nastęrcza wielkie trudności. W prelekcji prof. Jażdżewski podkreślił ścisły związek archeologii z etnografią, ponieważ przedmiot ich badań jest wspólny.

Postawione przez obu prelegentów zagadnienie rozszerzenia badań etnograficznych w oparciu o dokumenty historyczne wywołały żywą dyskusję, w której wypowiedzieli się profesorowie: Gajek, Reinfuss, Szczotka, Seweryn, Antoniewicz, Czekanowski, Frankowska, Adamska, Burszta, Baranowski, Jażdżewski i Szczepański.

Zagadnieniu etnograficznych badań terenowych poświęcony był referat prof. Kazimierza Zawistowicz-Adamskiej pt. „Badania terenowe do monografii regionalnych w świetle doświadczeń ośrodka łódzkiego” oraz prelekcja dr Janiny Krajewskiej poprzedzająca wyświetlenie filmu etnograficznego poświęconego obróbce garncarskiej w Medyni Głogowskiej. Cennym uzupełnieniem obu prelekcji była wystawa prac, kwestionariuszy, rysunków i pomocniczych szkiców uczestników badań oraz świeżo wydany tom VIII i IX „Prac i materiałów etnograficznych” zawierający prace ośrodka łódzkiego. W dyskusji nad badaniami terenowymi poruszone zostały najważniejsze momenty łączące się z tym problemem, mianowicie: cel i organizacja badań, technika pracy, kwestionariusze, szkolenie kadry i uczestników badań, wynagrodzenie itp. Wyróżniono badania inwentaryzacyjne, oparte o technikę badań obozowych, obejmujące większy obszar, obok zasadniczych badań regionalnych, poświęconych opracowaniu całokształtu zjawisk kulturowych i wymagających również poszukiwań historycznych. Ze względu na ważność i aktualność problemu kwestionariuszy do badań terenowych postanowiono zwołać w ciągu stycznia 1952 r. osobną konferencję specjalistów w celu ujednolicenia

rozmaitych typów i przyjęcia jakiegoś wspólnego schematu.

W części sprawozdawczej został zanalizowany i poddany krytyce dorobek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego za rok 1950/1951 będący częścią 6-letniego planu naukowego. Obejmuje on podjęcie prac bibliograficznych i indeksowych, które staną się podstawą przyszłej Encyklopedii Etnografii i Polskiego Atlasu Etnograficznego, kontynuowanie wydawnictw Towarzystwa: „Ludu”, „Prac Etnograficznych”, „Atlasu Polskich Strojów Ludowych” (których wyszły już 4 zeszyty), „Prac i materiałów etnograficznych” i „Archiwum etnograficzne”, prowadzenie badań terenowych jako okres wstępny do opracowania monografii regionalnych w ramach reedycji dzieł Kolberga. Na osobną uwagę zasługiwały sprawozdania Sekcji Metodologicznej i Poradnictwa. Sekcja pierwsza miała dwa cele: pogłębianie zagadnień wiedzy marksistowskiej, tłumaczenie ważniejszych prac z zakresu etnografii radzieckiej oraz przygotowanie kwestionariuszy do badań terenowych.

Sprawa kwestionariuszy roboczych wywołała żywą dyskusję, w której stwierdzono, że poszczególne ośrodki posługują się różnymi kwestionariuszami, co utrudnia ujednolicenie akcji badawczej.

W części sprawozdawczo-informacyjnej delegaci Państwowego Instytutu Sztuki przedstawili działalność Instytutu w zakresie badań sztuki ludowej, a mianowicie dyr. Tadeusz Zyglar zreferował dorobek Sekcji Badań Folkloru Muzycznego i Muzyki Ludowej — dyr. Roman Reinfuss przedstawił prace Zakładu Badań Plastyki i Zdobnictwa Ludowego. Prelegent stwierdził, że szła ona w trzech kierunkach: obejmowała prace terenowe, opracowanie nagromadzonych materiałów oraz akcję wydawniczą w oparciu o czasopismo „Polska Sztuka Ludowa”. Ponadto przygotowano do druku pracę monograficzną o sztuce ludowej Opoczyńskiego omawiającą wyniki badań prowadzonych w r. 1949. W dyskusji nad obu sprawozdaniami podkreślono ważność prac Państwowego Instytutu Sztuki oraz omówiono stosunek Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego do Państwowego Instytutu Sztuki, przy czym podkreślono konieczność głębszej współpracy.

W drugim dniu obrad dyr. Zofia Szydłowska zaznaczyła obecnych z pracami Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. W dłuższym przemówieniu prelegentka stwierdziła, że celem C.P.L. i A. jest popieranie ludowego przemysłu artystycznego, organizowanie produkcji i wprowadzenie jej do miasta; na koniec zaapelowała o większe zainteresowanie i współpracę etnografów z tą instytucją. W odpowiedzi Zarząd Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego postanowił odbyć osobną konferencję z kierownictwem C.P.L. i A. co do omówienia form współpracy.

Do ważnych postanowień XXVI Walnego Zgromadzenia należy uchwała o przeniesieniu siedziby Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego z Lublina do Poznania.

O. G.

