

POLSKA SZTUKA LUDOWA



REDAGUJE ZESPÓŁ KIEROWNIKÓW SEKCJI
PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA
SZTUKI LUDOWEJ * REDAKTOR NACZEL-
NY JÓZEF GRABOWSKI * WYDAWCA PAŃ-
STWOWY INSTYTUT BADANIA SZTUKI
LUDOWEJ * KIEROWNICZKA SEKCJI WY-
DAWNICZEJ BARBARA SUCHODOLSKA *
OKŁADKA I UKŁAD GRAFICZNY CZESŁAW
WIELHORSKI * KLISZE: PAŃSTWOWE
WARSZAWSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE *
TŁOCZONO W DRUKARNI MINISTERSTWA
SPRAWIEDLIWOŚCI W WARSZAWIE POD
KIERUNKIEM TADEUSZA GALEWSKIEGO *
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: MINISTER-
STWO KULTURY I SZTUKI, PAŃSTWOWY
INSTYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ,
WARSZAWA, UL. RAKOWIECKA NR 4 A

POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

L'ART POPULAIRE POLONAIS

REVUE MENSUELLE

POLISH PEASANT ART

MONTHLY REVUE

T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

JÓZEF GRABOWSKI—Zagadnienie stylu ludowego.

O P R A C O W A N I A

ADAM CHĘTNIK — Sztuka kurpiowska w okresie wielkanocnym. JÓZEF GRABOWSKI — Zespoły rzeźb z wyobrażeniem Bożego Grobu. MARIA ŻYWIRSKA — Hafty kurpiowskie w Puszczy Białej.

PUBLIKACJE MATERIAŁÓW

Wycinanki łowickie rodziny Strycharskich zebrała Eugenia Massalska.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

B. B.—Współczesne obrazy na szkłe z Jabłonki na Orawie.

ROK II

L

U

T

Y

1948

Nr 2



CHRYSTUS ZMARTWYCHWSTAŁY

Rzeźba w drzewie lipowym z Kąsiny Wielkiej pow. Limanowa. Wysokość: 57 cm. Polichromia: ciało różowe, tło i tkanina czerwone, włosy brązowe, podstawa ciemno niebieska z obramowaniem czerwonym. Podstawa ornamentowana złoconymi. Własność: Muzeum im. Orkana w Rabce.

ZAGADNIENIE STYLU LUDOWEGO

III

JÓZEF GRABOWSKI

Rozgraniczenie dwu sztuk: ludowej oraz sztuki warstw posiadających i oświeconych na zasadzie różnic kulturalnych wprowadza też historyk sztuki dr. Tadeusz Dobrowolski, przy czym stara się odmienność tę wyjaśnić wyłącznie „jako skutek braku umiejętności i mało wnikliwej obserwacji, charakterystycznej dla niskich kultur” (15), odrzucając zdecydowanie zagadnienie dwu światopoglądów artystycznych: abstrakcyjnego i naturalistycznego.

T. DOBROWOLSKI
PRECYZUJE CECHY
STYLU LUDOWEGO.

Rozważania Dobrowolskiego na temat istoty sztuki ludowej, prowadzone zarówno w książce „Śląska rzeźba ludowa w drzewie...”, jak też, dużo później, w obszernym artykule o polskiej rzeźbie ludowej, zamieszczonym w „Nike” (16), zdążają raczej do jej charakterystyki. Są one też próbą umiejscowienia sztuki ludowej w świecie zjawisk sztuki, oraz określenia jej znaczenia i wartości, a nie starają się o skryształowanie cech, tkwiących bezpośrednio w poszczególnych dziełach, stylowo zdecydowanych. Nie mniej jednak zagadnienie odrębności stylowej sztuki ludowej przewija się przez wszystkie wywody, przy czym obraca się ono w zakresie spostrzeżeń, dokonanych już przez innych. Przy wyliczaniu jednak takich cech jak prostota, prymitywizm, stylizacja, dysproporcje w stosunku do kształtów rzeczywistych, geometryzacja itp. daje im Dobrowolski często szereg bliższych określeń, wyróżniających je od znaczenia tych samych terminów w dziełach innych stylów. (Tak np. zauważa, że stylizacja w sztuce ludowej przetwarza rzeczywistość w sposób bardzo dowolny, albo też „że dziwaczna rubaszność formy, określaną terminem ludowej „prostoty” w dojrzałej twórczości artystycznej ujawnia się jako harmonijna synteza talentu, wiedzy i świadomości woli twórczej” (17). Nie chcąc zacierać obrazu rozwoju poglądów na styl ludowy, przedstawianego w porządku chronologicznym, przedkładam rozpatrzenie ważniejszych dla poznania stylu ludowego, jednak później wyrażonych, myśli Dobrowolskiego na właściwe miejsce.

Podobnie odłożyć muszę na później rozpatrzenie najważniejszej części poglądów na styl ludowy Tadeusza Seweryna, ograniczając się obecnie do tego, co napisał w roku 1932 w obszernym artykule p. t. „Technika malowania ludowych obrazów na szkło”. Jako cechy charakterystyczne — a więc stylowe — malarstwa ludowego podaje tam: zupełną dowolność kształtu, zredukowanie ilości plam barwnych do kilku zasadniczych, prostotę w dominantach plam kontrastowych i wreszcie — wspomniane już przez innych — dekoracyjne rzucanie na tło kwiatów. W innym, wczesnym swym artykule „Polska Sztuka Ludowa” przy omawianiu drzeworytu i rzeźby ludowej wskazuje na następujące znamiona ludowości: lapidarność konturu, podporządkowanie formy założeniom kompozycyjnym, układ frontalny, zwartość budowy, jednolitość wyrazu, konwencjonalizm form, dziecięcy patos i naiwną wyobraźnię (pomijając kilkakrotnie już notowaną stylizację, typizację czy dekoratywność).

SPOSTRZEŻENIA T.
SEWERYNA

Spośród wyliczonych określeń największe znaczenie posiada zwrócenie uwagi na cechy stylowe w kolorystyce tak istotnej dla malarstwa ludowego, następnie na patos i zwartość budowy w rzeźbie.

Nowy punkt widzenia do interesującego nas zagadnienia wprowadził etnograf Eugeniusz Frankowski (18). Jego zdaniem: „wartość sztuki ludowej polega głównie na tym, że lud oddalony od wielkich centrów życia, zachował w swej twórczości pewien styl, wyrobiony w ciągu szeregu pokoleń... W wielu wypadkach zachowała ona (sztuka ludowa) typ wytworu, związanego z odpowiednim materiałem... Przemawia z nich (dzieł sztuki ludowej) szczerłość formy, związana z właściwą techniką i zrozumieniem materiału... Ten sam materiał i ta sama technika nadają formom kulturowym, a w związku z tym i zdobniczym, na całym świecie wspólny charakter, niezależnie od zapożyczeń i krzyżowań. Czynnikiem wspólnoty pomysłów jest wspólna budowa ciała ludzkiego, wspólne właściwości psychiczne, wspólne nakazy życia, wspólne przeżycia emocjonalne podświadome i świadome, które w warunkach odpowiednich wyłaniają samorzutnie z człowieka, mimo jego różnic rasowych, te same pierwsze formy użytkowania otaczającego go świata. Niezależnie od wspólnych właściwości typów zasadniczych i pierwocin ich zdobnictwa przejawiać się może wielka różnorodność przeobrażeń w treści tych wytworów, a w związku z tym zmian materiału i techniki w poszczególnych zbiorowiskach ludzkich. Decydującą rolę w tym procesie odgrywają warunki antropogeograficzne środowiska życia i właściwości rasowe osobników twórczych w gromadzie współżyjących. W ten sposób typy zasadnicze wytworów kulturowych w dalszych swych przeobrażeniach otrzymują piętno odrębności grupowej. Wyraża się ono w sposobie kształtowania formy, łączeniu motywów zdobniczych, operowaniu ich swoistymi wartościami i tłem zależnie od technik i materiału, lecz drogą indywidualnych nawiązań przeobrażeniowych. Wytwory takie przejawiają własny charakter całej grupy. W ten sposób z typów zasadniczych powstaje coś odrębnego, coś co pozwala wyróżnić jako dzieła artystów pewnego określonego zbiorowiska. To piętno odrębności cechujące wytwory kulturowe poszczególnych ludów, będziemy nazywać ich stylem” (19).

Metodycznie przemyślany i jasno podany wywód prof. Frankowskiego wnosi tylko jedno nowe kryterium dla rozpoznania stylu ludowego: zgodność formy z właściwą techniką i właściwościami materiału. Jakkolwiek jest to przybytek nowy i istotny, znacznie większe znaczenie dla zagadnienia stylu ludowego posiada wskazanie, że styl ludowy ma międzynarodowy a nawet ogólnoludzki charakter sztuki naturalnej, że istnieje na całym świecie, oraz że może dzielić się na szereg zróżniczkowań, charakterystycznych dla poszczególnych narodów czy grup, o ile te wyrobiły sobie wyraźną i wyróżniającą się kulturę. W teorii prof. Frankowskiego jest również miejsce dla indywidualności w ramach wspólnego stylu grupowego. W takim ujęciu zarysowuje się już wyraźne zagadnienie zarówno ogólnego stylu ludowego, jak jego odmian terytorialnych i czasowych a tym samym została pośrednio postawiona właściwie problematyka metody badania stylu ludowego.

Kto tego badania ma dokonać, to nowa sprawa, rozwiązaniem której zajmuje się Ksawery Piwocki, w swej pracy: „Drzeworyt ludowy w Polsce”, wydanej w r. 1934.

„Ażeby zdefiniować styl jakiejś grupy dzieł — pisze we Wstępie — mu-

E. FRANKOWSKI
WSKAZUJE NA MIĘ-
DZYNARODOWY
CHARAKTER STYLU
LUDOWEGO.

STYL LUDOWY
ZGODNY Z TECHNI-
KĄ I MATERIAŁEM.

simy operować materiałem porównawczym, gdyż tylko przez analizę porównawczą możemy dane dzieło w szeregu innych umiejscowić. Jeżeli więc chodzi o stylistyczne walory sztuki ludowej głos może mieć tylko fachowy historyk sztuki, posiadający bogaty materiał porównawczy ze wszelkich innych działów sztuki i operujący terminologią wypracowaną w łonie swej dyscypliny. Poznanie różnic stylowych dzielących utwory ludowe od dzieł warstw kulturalnie przodujących i ewentualne wyjaśnienie podobieństw, — oto zadanie czekające historyków sztuki. Porównawcze takie badania pozwolą uzmysłowić sobie jasno stosunek artysty ludowego do poszczególnych problemów artystycznych — a więc przede wszystkim stosunek do otaczającej go przyrody, co i jak widzi? Czy odtwarza naturę wprost czy rysuje z pamięci lub wyobraźni? Z tem łączy się zagadnienie kompozycji, perspektywy, plastyki, światłocienia, konturu, kolorystyki itd. Ponieważ jednak styl każdy jest sposobem artystycznego ujmowania zjawisk, zależnym od postawy psychologicznej danego twórcy, czy ich grupy — odpowiedź na te wszystkie pytania będzie dopiero wstępem do głębszego wniknięcia w problem twórczości artystycznej ludu...” (20).

Wyznaczywszy w ten sposób ważność poznania stylu przy badaniach dotyczących sztuki ludowej — w dalszym ciągu swej pracy pogłębia Piwocki spostrzeżenia swoich poprzedników, odnoszące się do cech formalnych stylu ludowego. Dochodzi jednak do przekonania — co zauważył już poprzednio Bystroń — że „samo... zbadanie drzeworytów ludowych od strony czysto formalnej nie może nam dać jasnego zrozumienia ich swoistego stylu” więc dodaje: „Piętno bowiem charakterystyczne poza formą nadaje im prymitywny światopogląd artysty ludowego, przezierający poprzez kształty jego dzieła” (21).

c. d. n.

P R Z Y P I S Y :

- 15) Śląska rzeźba ludowa w drzewie w świetle zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach. Katowice 1930. str. 17.
- 16) Dobrowolski Tadeusz: Polska rzeźba ludowa w świetle wystawy „Sztuka ludowa w Polsce” zorganizowanej w 1937 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie „Nike” 1939 r. — zeszyt 1.
- 17) „Śląska rzeźba ludowa w drzewie” str. 17. Pomijam tu takie określenia jak „moment podświadomej tendencji stylizacyjnej” odróżniającej — zdaniem Dobrowolskiego — produkcję ludową od twórczości wykształconych artystów — czy też „nieewolucyjność”, która wedle jego sądu jest „warunkiem sztuki ludowej”, gdyż — niezależnie od kwestii trafności tych spostrzeżeń — niepodobna ich rozpoznać i wskazać w poszczególnym dziele sztuki ludowej — co uważam za konieczne przy formowaniu zespołu cech, na podstawie których zaliczamy dane dzieło sztuki do pewnego stylu.
- 18) Eugeniusz Frankowski „Sztuka ludowa” (Wiedza o Polsce, Tom III, 1932).
- 19) loc. cit. str. 348 — 350.
- 20) Ksawery Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1954. str. 13.
- 21) loc. cit. str. 125.

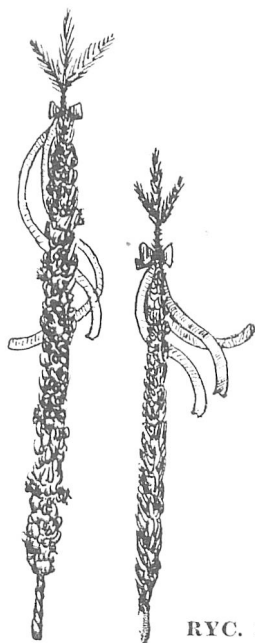
LA QUESTION DU STYLE POPULAIRE. III.

En continuant de passer en revue le développement de la pensée polonaise concernant l'essence du style populaire, l'auteur présente les observations de l'historien d'art Tadeusz Dobrowolski ainsi que celles de l'éthnographe, peintre et historien d'art Tadeusz Seweryn, qui approfondissent surtout les affirmations faites auparavant par d'autres. L'éthnographe Eugeniusz Frankowski introduit, par contre, un nouveau critère de l'art populaire. C'est la conformité de la forme avec la technique propre à chaque matériel. En outre, nous rencontrons chez Frankowski cette indication de grande portée le style populaire à un caractère humain général et se divise en plusieurs groupes ethniques. L'historien d'art Ksawery Piwocki constate que la tâche des historiens d'art consiste à connaître les différences de style qui séparent les oeuvres populaires de celles des classes cultivées, il démontre ensuite, que la compréhension du style populaire n'est possible, que si on se rend compte de la qualité des idées primitives de l'artiste populaire sur le monde et la vie.

(à suivre).

SZTUKA KURPIOWSKA W OKRESIE WIELKANOCNYM

ADAM CHĘTNIK



RYC. 1

Sztuka ludowa na Kurpiowszczyźnie — a pewnie i w ogóle wśród naszego ludu — zależna jest nie tylko od zdolności indywidualnych osobnika obdarzonego iskrą twórczą. Podniętą do tworzenia jest miejscowa przyroda i otoczenie w ogóle których motywy artysta wiejski wykorzystuje bezwiednie do swoich dzieł a nieraz arcydzieł. Robi to jednak bez modeli i rysunków, nawet bez specjalnych studiów przyrodniczych — tylko wprost, z jakiejś potrzeby wewnętrznej, podświadomie.

Przychodzi chwila, że snycerz wiejski, malarz czy garncarz — musi w danej chwili tworzyć, coś wyciąć, wydłubać, ulepić itp. choć go nikt o to nie prosi, ani obiecuje zapłaty. I te tworzywa właśnie bezwiedne, bezpretensjonalne i anonimowe są przeważnie najlepsze. Dzieła zamówione za pieniądze, za nagrodę, prawie nigdy im nie dorównują. Są to rzeczy słabsze — jak się daje zauważyć — wymuszone w swej technice, niepo-

dobne do dawniejszych pierwowzorów. Artyści wiejscy np. rzeźbiarze, nie zawsze chcą coś zrobić za zapłatę, a tym bardziej na zamówienie. Wołają sobie sami coś obmyśleć, wykonać według swojego upodobania i ofiarować darmo na użytek publiczny — gdzieś do kapliczki czy domowego „ołtarzyka”. Znałem rzeźbiarza (we wsi Łyse, pow. Kolneński, Raczkowski ok. 1919 r.), który strugał świętych z drzewa do wszystkich okolicznych figur, kaplic itp. Pieniądzy nie brał, tylko produkty w naturze „co kto dał”. Inny wykonywał od czasu do czasu coś pięknego z twardego drzewa (np. gruszy), parę, kilka sztuk na rok i rozdawał znajomym: „na pamiątkę”. Za żadną zapłatę przez całe lata nikt się nie mógł doprosić, by coś „wystrugał”. O handlu tymi rzeczami nie było wogóle mowy. I tak było prawie do ostatnich czasów. Inni, światlejsi, zrobią coś np. do kościoła czy nawet do muzeów — i na tym koniec. Nikt i nic ich nie zmu-

si do spopolitowania swych dzieł, a tym-
bardziej do zrównania ich twórczości ze
zwykłą tuzinkową robocizną. I tu zdaje
się jest rozdział prawdziwej sztuki od
wyrobów zwykłych rękodzielników jar-
marcznych.

Na rodzaj twórczości ludowej wpły-
wają w znacznej mierze nie tyle otocze-
nie, ile pewne okresy, związane z obrzę-
dami dorocznymi. Najważniejsze z nich
na Kurpiowszczyźnie to okres „Godów”
(świąt Bożego Narodzenia) i świąt Wiel-
kanocnych (po kurpiowsku „Zielganoc”).
Okres prawdziwie świąteczny, wielka-
nocny, zaczyna się nad środkową Nar-
wią (w puszczy „Zielonej”) i podobnie
nad dolnym Bugiem (w puszczy „Białej”)
już od niedzieli palmowej.

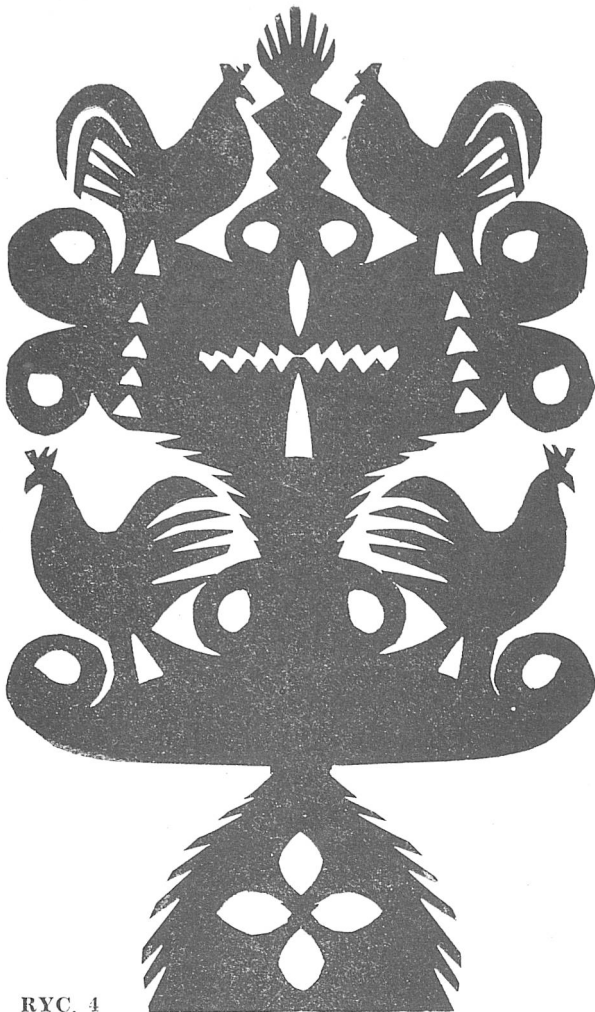
O palmach myślą przeważnie kobiety
i dziewczęta. Ponieważ wiosna w tym
czasie nie zawsze jest w rozkwicie, więc
na palmy przygotowuje się wcześniej,
młode pędy dzikich porzeczek, malin,
wierzby itp. przez wstawienie ich do
wody by puściły młode listki, a nawet
zakwitły. Palmy z takiego materiału wy-
rabiane były przeważnie na krańcach
puszczy. W centrum jej, jeszcze niemal
do ostatnich czasów, robiono palmy
sztuczne, od jednego do kilku metrów
wysokie. Trzonem takiej palmy był pręt
młodej sosny, ostrugany na cienko, tak,
by na wierzchołku została kiść złożona
z kilku, przeważnie trzech, pędów. Cały
pręt otaczano zielonymi borówkami,
przeplatając je sztucznymi, kolorowymi
kwiatkami z bibułki. U górnej części pal-
my, przywiązywano parę barwnych wstą-
żek (niekiedy z bibułki z kokardą u na-
sady), a dolną część pręta okracano bi-
bułką lub haftowaną tkaniną (ryc. 1).
Główny trzon palmy kilkumetrowej ro-
biono często z prętów leszczynowych,
zawsze jednak z przymocowaną u góry
kilką sosnową z zielonym wierzchołkiem
i oplatano również przy pomocy nici
lnianych borówkami z warkocznikiem
(licopodium), gałązkami „jagód czarnych”
itp. leśnym zieleń. Moc kwiatów sztucz-
nych, wstążki i piękny „wzójak” do rę-
ki uzupełniały całość. Najpiękniejsze
i najwyższe palmy miał ksiądz, idący

w procesji oraz jego asysta. Poszczegól-
ne parafie współzawodniczyły ze sobą
dawniej w zdobieniu palm i ich wiel-
kości. Stąd wielka ich różnorodność, a samo
zdobnictwo przybierało charakter pew-
nego rodzaju sztuki. Do niedawna takie
palmy można było oglądać w Myszyńcu,
Kadzidle, Łysych, Zalasie, Baranowie
(pow. Kolno, Ostrolęka, Przasnysz). Dziś
coraz ich mniej; przeważnie jeszcze
u „asysty” obok księdza. Po niedzieli
palmy te zbierano gdzieś w kruchcie,
czy dzwonnicy kościelnej, poczym na
drugi rok palone były na popiół, służący
w dzień popielcowy do posypywania
głów.

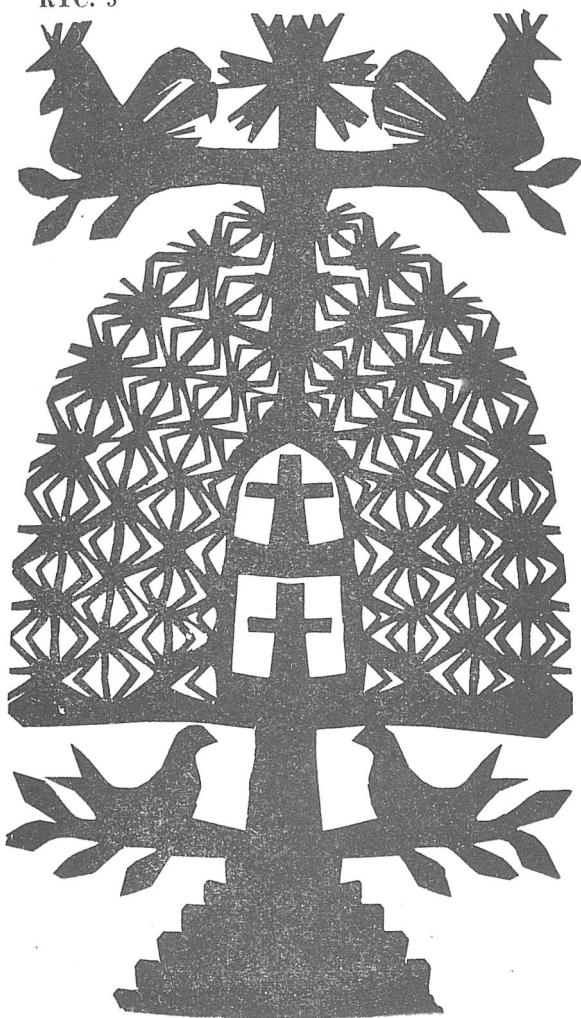
W wielkim tygodniu zaczyna się cały
szereg świątecznych czynności domo-
wych. Najpierw bielono wnętrza izb, naj-
częściej wapnem choć używano do tego
i białej glinki, kopanej tu i ówdzie na
miejscu. U górnej części ściany, „pod
pałapem”, robiono szlaczek niebieską
farbką, niekiedy falisty lub lamany, a gór-
ną część pieca upiększano też ornament-
em w gałązki, miotelki czy gwiazdki —

RYC. 2





RYC. 4



RYC. 5

prawie, jak na pisankach. Ten szczegół zdobniczy powtarza się jeszcze i teraz w domach gdzie niema pieców kaflowych. Pisząc o bieleniu wspomnę z oburzeniem o zarządzeniach przed kilkunastu laty, nakazujących bielenie chat i z zewnątrz, co zupełnie zabijało miejscowy charakter pięknego budownictwa drzewnego. Ponieważ w gorliwości bielenia zaczęto przesadzać, pokrywano wapnem nie tylko ściany, ale i szczyty ozdobne domów, ganki, okiennice malowane dawniej w barwne kwiaty, a wreszcie płoty, studnie i nawet ule pszczele! Ślady tego barbarzyńskiego nakazu jeszcze do dziś nie wszędzie zmyły fale deszczowe.

Dawniej przy bieleniu wewnątrz w wielu wioskach był zwyczaj, że na uszakach drzwi wejściowych malowano od zewnątrz wapnem kwiatki i gałązki, co było znakiem, że w chacie jest panna na wydaniu. Dziś zwyczaj ten prawie nie istnieje.

Podwórza przed domami nie tylko czyszczano na święta ze śmiecia i wszelkich nieczystości, ale ugrabiano równiutko i posypywano białym piaskiem, często w kunsztowne desenie i wzorki. Robiły to dziewczęta chodząc i czerpiąc piasek z fartuchów. Tak powstawały faliste linie, półkola, koła z gwiazdkami w środku itp. Ornamenty z piasku można było zobaczyć na Kurpiach jeszcze do niedawna, choć ginie ten zwyczaj tam, gdzie wieś we wszystkim naśladuje miasto. Niekiedy podwórza i sień posypują rąbaną drobno sośniną lub świerkowiną (gałązkami).

Upiększanie mieszkań wewnątrz należy wyłącznie do dziewcząt, chyba że nowego świątka wystruga z drzewa w upominku jaki „bogorób”, zawsze rodzaju męskiego. Upiększa się przede wszystkim gościnną izbę, a w niej uroczysty kącik, w którym jest stół, zaś na nim bochen chleba, pod piękną narzutką dla gościa. W głębi na stole stał zwykle „Pan Jezus Frasobliwy” lub mała kapliczka („ołtarzyk”) z innym świątkiem. Nad kapliczką wisiał duży krzyż drewniany — „pasyja”, a obok rzędy obrazów świętych, ubranych w wycinane firanki z białej czy kolorowej bibułki. Z obu stron ołtarzyka barwne bu-



RYC. 6

kiety — palmy ze sztucznych kwiatów, sobie robionych, a dalej niżej seria wycinanek z papieru kolorowego, kunsztownie wykonanych (ryc. 2). Nade drzwiami i pod belkami nalepiają zwykle wycinane z naklejkami barwne koguty („kury”), mające poczesne miejsce w obrzędach i zwyczajach naszego ludu.

Wycinanki z papieru (dawniej były z barwnych tkanin, лыka drzewnego, młodej kory drzew itp.), robią dziewczęta najlepiej zwykłymi nożycami do strzyżenia owiec — nożycami, które od czasów Biskupina nie zmieniły prawie wymiarów i pierwotnej swej formy. Same wycinanki od lat kilkudziesięciu na Kurpiach nie wiele się zmieniły. Są do siebie podobne, mniej lub więcej złożone i staranne, wycinane bez żadnych specjalnych przygotowań, t. j. bez miar, wzorków, kreśleń itp. pomocy. W motywach występują miejscowe rośliny i kwiaty (sosna, świerk, jałowiec), ptactwo miejscowe, niekiedy tańcząca „panienka”. Motyw kury („kokosy”) i koguta („kura”), stanowi nieodłączną część wycinanki wielkanocnej (ryc. 4 — 6). Kogut, co „zapsiał trzy razy” (według tekstów biblijnych) ma poczesne miejsce nie tylko w wycinankach, ale również na pisankach, figurach przydrożnych (ryc. 10), na dzwonicach krościelnych, w haftach itp. Nade drzwiami przynosi szczęście w dom, jak dawna kura zakopana pod progiem, przy budowie chaty.

Wycinanki robione są dziś po wsiach w okolicach Ostrołęki, Myszyńca, Kolna. Dziewczyna składa papier odpowiednio, nieraz wielokrotnie i tnie na pamięć. Za chwilę mamy gotowy, piękny ornament — jaka szkoda, że tylko z lichego papieru! U prawdziwej artystki, jeżeli weźmiemy do ręki jej kilkadziesiąt wycinanek — nie znajdziemy takich samych. Każda ma jakąś część, jakiś szczegół inny, a wszystko tworzy wykończoną, harmonijną całość. Dwie wycinanki tylko wtedy są jednakowe, jeżeli wycinaczka robi je równocześnie. Stąd wielka różnorodność w rysunku i pomysłach.

Ornamentyka wycinankowa, geometryczna, powtarza się w firankach („si-

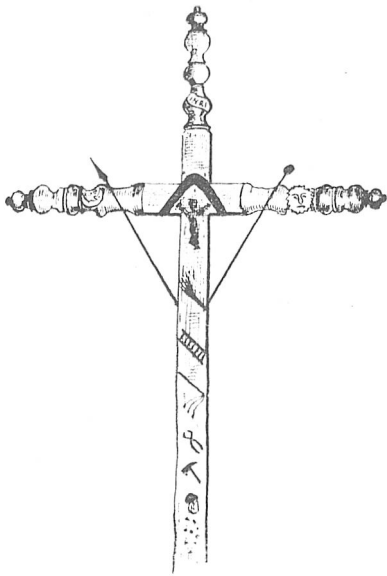
ranki”) bibułkowych, wklejanych w okna lub używanych do ozdoby obrazów i kapliczek — stosowana była w pewnej odmianie w starych skrzyniach ozdobnych, belkach szczytowych, na ozdobnie wycinanych laskach (kijach podróżnych), drzwiach wejściowych, okiennicach itp. Wycinanki co do formy dzielą się na „leluje” (stylizowane rośliny itp.) oraz „kółka” i podobne do nich różne cięte gwiazdy.

„Pająki” różnego rodzaju ze słomek i kolorowych gwiazdek, nanizanych na lniane nici są też ozdobą wewnątrz chat. Różnorodność ich jest też wielka. Robione są zwykle na Wielkanoc i Boże Narodzenie — te drugie trochę inne, związane ze zwyczajem „Nowego Latka”. „Pająki” wielkanocne, to zwiastuny wiosny i życia po martwocie zimowej.

Ubieranie stolów ze „świeconem” jest zwykle staranne: zieleń leśna, gwiazdki z listków i świerkowiny („jeśliny”) na obrusie.

Do sztuki wielkanocnej należą również zawieszane przy drzwiach w izbie gościnnej „kropielniczki” do wody święconej, dawniej misternie rzeźbione z drzewa, wykuwane z metalu lub lepiące z gliny i wypalane. Dziś zastępują je gotowe wyroby ze straganów jarmarcznych.

Dalsze prace zdobnicze, należące do kobiet, przenoszą się do kościołów i kapliczek przydrożnych. Głównym materiałem zdobniczym są tu gałęzie choiny (młodej sosny), świerku, jałowca oraz ziela leśnego, które zimę przetrwało. Dużo wysiłku wkładają kobiety i dziewczęta przy strojeniu w zieleń, wieńce i girlandy Grobów Wielkanocnych i ołtarzy świątecznych. Kwiaty są przeważnie sztuczne, ale barwne kilimy — samodziały, białe płótna, obrusy itp. dodają ołtarzom dużo świeżości i uroku. Przy Grobie, lawkach a nieraz przy ołtarzach ustawiane są młode świerki i sosenki, a zielone kiście jałowca ze sztucznymi kwiatami ozdabiają ołtarze i obrazy. Ołtarzyki z obrazami („feretrozny”), są też bogato zdobione firankami,



RYC. 7

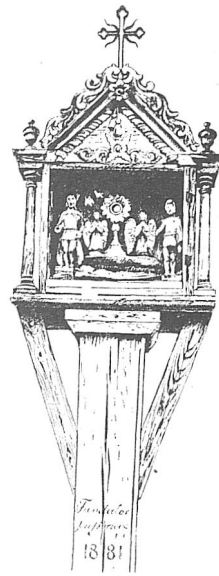
kwiatami i zielenią. Wycinanki z papieru — choć piękne — nie są używane w kościołach, natomiast spotyka się je czasami w kapliczkach przydrożnych.

Tyle co do dziewcząt i kobiet kurpiowskich w zdobnicztwie przedwielkanocnym. A teraz zobaczmy, co robi dla sztuki rodzaj męski w tymże okresie. Przede wszystkim sztuka ta wychodzi poza ściany domów, szuka kontaktów z szerszym światem, a niepoślednią rolę odgrywają tu wiejscy artyści — rzeźbiarze (snycerze, „bogoroby”), rzeźbiąc przez cały post „Pasyje” drewniane na ściany do izb wiejskich, oraz różnego rodzaju „Boże Męki” mniejsze lub większe, ustawiane przy drogach na rozstajkach itp. „Boże Męki” były to krzyże, przeważnie drewniane, z figurą Chrystusa Ukrzyżowanego, ze słońcem i księżycem po bokach, kogutem i wszystkimi emblematami Męki Pańskiej, wyrabianymi z drzewa lub metalu, niekiedy wykonane naprawdę artystycznie. Pomysłowymi są majstrowie, którzy w szklanej bańce lub dużej butelce potrafią zbudować całą Mękę Pańską a jeszcze i świeczniki ustawiać po bokach. Są i tacy, którzy w rozgotowanym łbie szczupaka potrafią odnaleźć wśród ości i kostek wszystkie przybory Męki Pańskiej — co zaliczane jest do pewnego rodzaju sztuki.

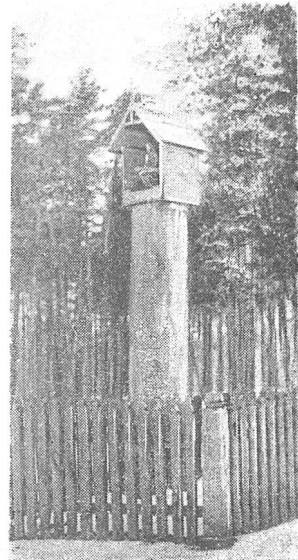
„Męki Pańskie” budowane są w W. Tygodniu, często w sam W. Piątek. Zwykle robił je i stawiał ktoś na własny rachunek, jako wypełnienie ślubowania, lub dla upamiętnienia jakiegoś miejsca, związanego z nieszczęściem czy wypadkiem, wreszcie jako krzyż wioskowy, wotywny (ryc. 7, 9).

Inne nieco są krzyże i figury kapliczkowe, związane z samym Zmartwychwstaniem Chrystusa, budowane w okresie Świąt do niedzieli „Przewodniej”. Przedstawiają one albo Chrystusa w Grobie z adoracją aniołów i strażą wojskową po bokach (ryc. 8), albo rzadziej sam akt Zmartwychwstania. Budowanie i stawianie powyższych krzyży i figur połączone jest zwykle z nabożeństwem w kościele, przeważnie z poświęceniem krzyża na miejscu przez księdza. Figury świętych Patronów parafii budowane są również przeważnie w dzień kalendarzowy danego Patrona, (np. Św. Roch, Św. Jan Nepomucen, Św. Mikołaj, Św. Florian itp.). Uważanoby tu za wielką niedorzeczność, gdyby jakiś krzyż czy figurę budowano czy ustawiano w niewłaściwym czasie. Dotyczy to również i figur wielkanocnych, choć zwyczaj ten zaczyna być niekiedy pomijany.

Straże przy Grobach Wielkanocnych („Turki”) jeszcze



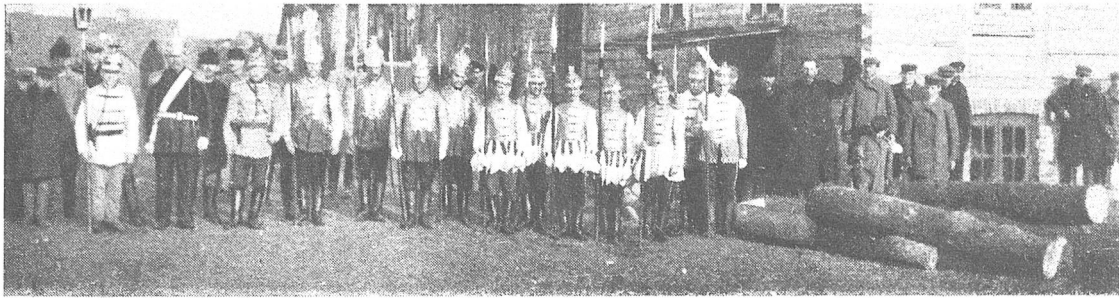
RYC. 8



RYC. 9



RYC. 10



RYC. 11

przed paru dziesiątkami lat były powszechnie ustawiane po okolicznych parafiach — puszczańskich i dalszych. Urządzeniem straży zajmowała się starsza młodzież męska, która pod kierownictwem przysłego komendanta organizowała odpowiedni pluton — ok. 20 osób z latarnikiem na czele i dowódcą oddziału (ryc. 11). Straż robiła sobie (szyla i kleiła) odpowiednią zbroję srebrną i złotą z tektury i papieru, z kaskami rzymskimi na głowach, z szablami, mieczami, dzidami i halabardami — wszystko przeważnie z drzewa. W nocnej ciszy W. Piątkowej, ze szczękiem broni i kolorową latarnią na wysokim drążku wyglądała malowniczo a nawet groźnie. W kościele stała po czterech lub sześciu przy samym Grobie, a w W. Niedzielę w czasie procesji rezurekcyjnej szła parami w pierwszych szeregach, pilnując porządku przy obrazach i baldachimie. A gdy jeszcze w tym czasie grzmiał przy cmentarzu kościelnym odwieczny moździerz wiatałowy i kilkadziesiąt sztuk różnej ręcznej broni palnej (tak było do I W. Wojny), to ludność uważała, że święta zyskały bardzo na swej powadze i uroczystości. Że tam komuś kiepski samopał urwał palec czy ucho, taka drobnostka nie wchodziła w rachubę.

Młodszy rodzaj męski już od Wielkiego Czwartku też odprawiał swoje powinności: pomagał ciągać gałęzie zielone do kościoła, chodził do lasów po różną zieleń (tu już z dziewczętami), pilnował święconego ognia w Wielką Sobotę rano (żeby przynieść z niego — według zwyczaju — choć węgielek do rozniecenia pierwszego ognia w niedzielę świętą), starał się o zdobycie święconej

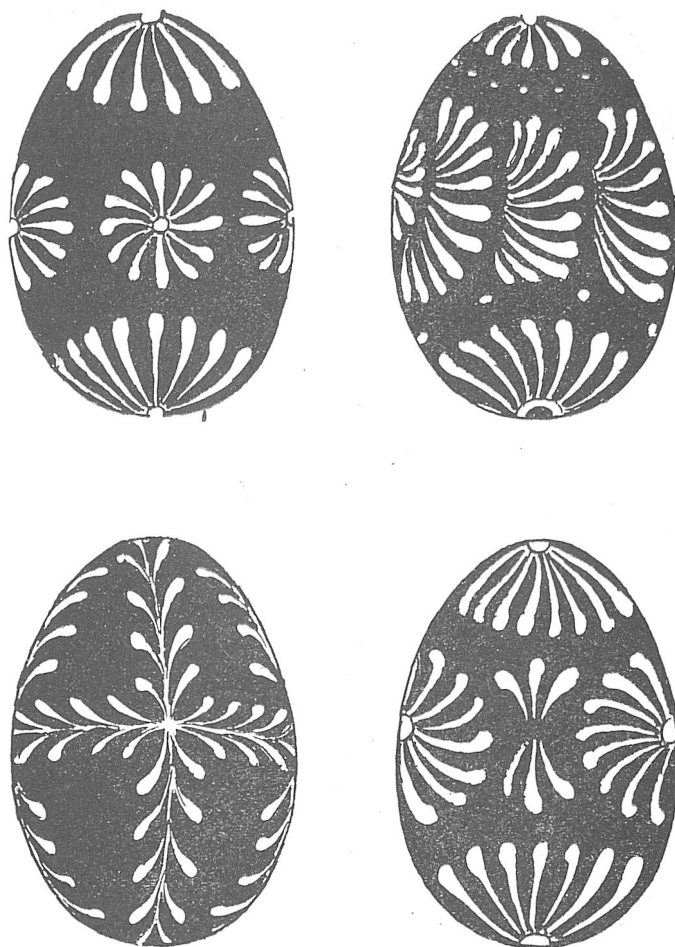
wody w butelkę lub specjalną bańkę; ale najlepiej lubili chłopcy biegać z kołatkami i grzechotkami koło kościoła, jako że dzwonić do Wielkiej Soboty nie wolno. Dawniej w Wielki Piątek chłopcy przy pomocy tych grzechotek i klekotek robili w kościele wielki hałas i trzask, co się nazywało „wypędzaniem Judasza”, a że niektórzy odprawiali ten zwyczaj zbyt na wesoło — z czasem go zabroniono.

Ważną czynnością przedświąteczną starszych chłopców było budowanie przed świętami wielkich huśtawek na dwóch wysokich wkopanych słupach. Huśtawki do ostatnich lat, nieodzowny dodatek w zwyczajach wielkanocnych tych stron i okolic — budowane są po wsiach, miasteczkach i przedmieściach. Huśtają się na nich przez całe święta — po dwóch, po dwie, lub w troje (z dziewczuchą w środku) stojąc na poprzecznicy, przytwierdzonej do ruchomych pionowych drążków. Huśtawki, znane również dalej od nas — na północ miały dawniej nie tylko znaczenie rozrywkowe, ale również i magiczne czy obrzędowe (prof. St. Poniatowski). Przy huśtawkach wysokich zdarza się wiele wypadków więc przed wojną były zabronione policyjnie. Nie wiele to pomagało, gdyż budowano je w lasach, a dziś już je widać po wsiach.

Pierwszy dzień świąt Wielkanocy mija naogół spokojnie. Zato drugiego dnia robi się ruch powszechny. Że to jest „lany” poniedziałek, zwany też „oblewkami”, śmigusem itp., od rana w ruchu są butelki z wodą, kwarty, całe kubły i ręczne sikkawki. O ile pogoda i ciepło dopisze — lanie jest powszechne i dość obfite. „Jak kogo w łóżku poleją, to przez cały rok

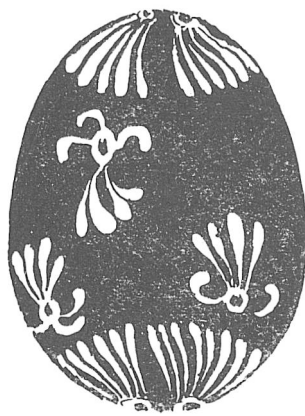
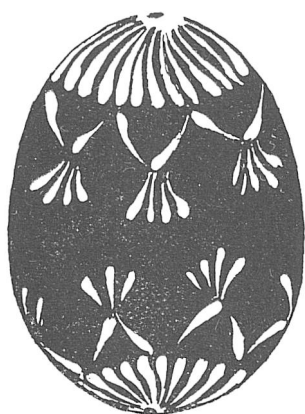
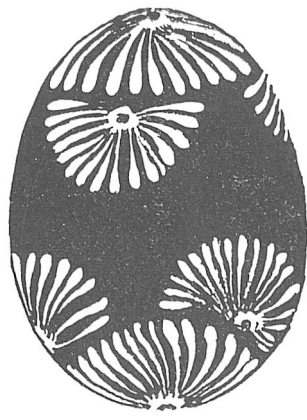
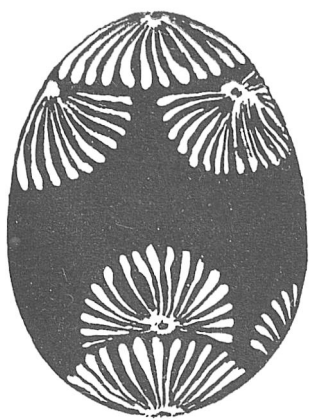
pchłów nie bańdzie miał" — objaśnił mnie jeden oblewacz. Huśtawki tego dnia są obłożone, a i muzyka po W. Poście tu i ówdzie już przygrywa do tańca — a różnych „okrągłaków” i „powolniaków” gdzieś tam potrafią jeszcze za tańcować.

Najwięcej jednak roboty, ale i uciechy, jest przy pisankach piskach („psiskach”). Robią je starsze babki dla wnucząt, chrzestne matki dla chrześniaków, czasem dziewczuchy dla chłopaków itp. Do tej pracy są niektóre bardzo zdolne i tworzą wprost cuda. Dawnie pisano pisanki roztopionym woskiem mieszanym z klejem pszczelным (skrobanym z wnętrza uli), co dawało piękny żółty kolor rysunku. Gotowano pisane jaja w odwarze z kory dębowej, olszowej itp. a ostatnio w wiórkach z drzewa brzozy, co dawało piękne czarne tło. Po ugotowaniu jaja pocierano nieco zatłuszczoną szmatką, przez co dostawały połysku. Samo pisanie odbywało się przy pomocy zwykłego żelazka od sznurowadła oprawionego w patyczek do ręki, czasem używają szpilki drucianej z łebkiem. Narzędzia te ogrzewane są przy pisaniu na zmianę, maczane w roztopionym wosku, samo zaś pisanie przy ciepłej kuchni odbywać się musi sprawnie i szybko, bo wosk prędko krzepnie. Pisanki zdobione są rozmaicie. Rysunek ich ustalony jest jednak powszechnie, a nazywają je, zależnie od wzoru, pisaniem „w gałązki”, „w pazurki”, „w łańcuszek”, „oczka”, „gwiazdki” itd. Na podanych ilustracjach (ryc. 12 a, b, c, d) widzimy ich rozwój i wzajemne uzupełnianie. Rysunek 13 a, b, c, d, przedstawia mieszanie motywów: łapki, miotelki, oczka, gwiazdki itd. Motywy zdobnicze powyższych pisanek spotykane są najczęściej na całym niemal starym Mazowszu (z całą Kurpiowszczyzną

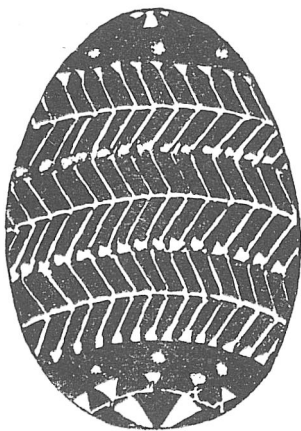


RYC. 12

włącznie), a przede wszystkim w powiatach: ostrołęckim, łomżyńskim, przasnyskim i sąsiednich oraz w powiatach na Mazowszu Pruskim (pow. szczycieński, działdowski, piski). Jaja gotowane w farbie wyłącznie na czarno bez pisania, nazywają tu krukami. Wszystkie pisanki są do dziś w powiatach nadnarwiańskich i stanowią nie byle atrakcję świąteczną. Stanowią też ważny odłam sztuki miejscowej, związanej bezpośrednio ze świętami. Od jakich trzech dziesiątków lat rozpowszechnił się nad Narwią inny nieco sposób wyrobu pisanek — nie przez pisanie ich woskiem, ale przez wydrapywanie rysunku ostrym nożykiem lub odłamkiem szkła. Jaja przedtem są gotowane w całości na czarno, niebiesko lub czerwono. Rysunek tworzy się na oko, a wydrapuje się szybko prawą ręką, trzymając w lewej przygotowane jajo i obracając je odpowiednio do potrzeby. Jaja



RYC. 13



RYC. 14

z rysunkiem tak wykonanym nazywają tu rysowanek, skrobanki itp. Robią je przeważnie mężczyźni. Ornamentyka ich jest znacznie bogatsza, więcej różnaita i bardziej złożona, gdyż końcem ostrym nożyka łatwiej manewrować niżeli pi-sakiem, na którym co chwila wosk krzepnie.

Motywy rysunkowe pisanek czy rysowanek pokrywają się w wielu wypadkach z wzorami i rysunkiem wycinanek. Można wnioskować, że pochodzą one z jednego źródła, tkwi w nich jeden jakby duch. Motywy z ry-sowanek (ryc. 14 a, b, c) spotyka się w tkaninach, a przede wszystkim w bogatych haftach kur-piowskich nad Narwią czy Bu-giem. Rysunek pisanki d (ryc. 14 d) wzorowany jest na gwiazdce śniegowej. Wadą pi-sanek z nad Narwi jest, że jaje nie są wydmuchiwane i nie nadają się do przechowywania na czas dłuższy. Dzieci trzyma-ją je krótko, poczem bawie się, tłukąc jedną o drugą (ca-ła wygrywa), albo staczają je po pochylej desce, starając się uderzyć leżącą pisanekę pod de-ską. Po kilku dniach nic nie pozostanie z pracy ciotek i ba-bek. W drugie święto Wielka-nocy chodziła młodzież z rana „po dyngusie” śpiewając odpo-wiednie piosenki i zbierając datki. Potem chodzono bez śpiewu, tylko z polewaniem wody na rękę gospodyni i go-spodarzowi. Chodzono też z ko-gutkiem na kółkach (chłopcy) i z gajkiem (dziewczęta). Z cza-sem zostały tylko same „ora-cje” bez gajku i kogutka, a od paru dziesiątków lat zwyczaj ten zaginął, tylko piosenki z dyngusa i gajka śpiewają czasem chłopcy, chodząc po kolendzie z gwiazdą na Boże Narodzenie.

S P I S R Y C I N:

- Ryc. 1.** — Palmy wielkanocne na Kurpiach — jedno z mniejszych (ok. 1 m, wysokie), oplecione zielenią i sztucznymi kwiatami, z kokardą u góry i wstążkami — rys. A. Chętnik — 1930 r.
- Ryc. 2.** — Część izby gościnnej w chacie Kiernosków, w. Lipniki (pow. ostrołęcki). Fot. A. Chętnik — 1929 r.
- Ryc. 3.** — Koguty — wycinanka, w. Myszyniec Stary — 1922 r. (na okładce).
- Ryc. 4.** — Wycinanka „leluja“ kurpiowska, w. Kadzidło z pow. ostrołęckiego, wycinała Rozalia Polakówna w r. 1935.
- Ryc. 5.** — Wycinanka „leluja“ kurpiowska w. Świdni Borek, pow. ostrołęcki, wyrób R. Skrodziej — 1946 r.
- Ryc. 6.** — Wycinanka „leluja“ — ze wsi Kadzidło, pow. ostrołęcki — wycinała Rozalia Polakówna w r. 1923.
- Ryc. 7.** — Krzyż (figura) drewniany z r. 1866 pod wsią Sul, pow. ostrołęcki. Na ramionach słońce i księżyc, a u dołu godła Męki Pańskiej — wycinane z drzewa i grubej blachy. Zakończenie górne i boczne ramiona toczone. Rys. A. Chętnik 1914 r.
- Ryc. 8.** — Figura kapliczkowa z drzewa przy gościńcu, wykonana w r. 1881. Wewnątrz: Chrystus w grobie, dwóch żołnierzy na straży i aniołowie. Wyrób miejscowy, autor nieznany. Na figurze wyryty napis: Fundator Józef Korwek 1881. Na figurze zakończenie z krzyża żelaznego kowalskiej roboty, zwane tu „koroną“. W. Papiolki, gm. Gawrychy (dziś Zbójna), pow. Kolno (dziś ostrołęcki) Podl. fot. A. Chętnika 1926, rys. J. D. w Łomży 1946 r.
- Ryc. 9.** — Kapliczka na słupie w lesie pod wsią Poredy (za Suchym Borkiem), pow. Kolno. Wewnątrz M. B. z Chrystusem — zdjęcie z krzyża zwane też „Matka Boska Cierpiąca“ itp. Fot. 1927 I — II.
- Ryc. 10.** — Zakończenie kapliczki drewnianej; na wierzchu krzyż żelazny z kogutkiem („kurem“) i chorągiewką z grubej blachy, na której wycięty rok 1851, w. Dobrylas, przy drodze do wsi Żelazne (w pobliżu mostu przez Pisę). Rys. A. Chętnik 1910.
- Ryc. 11.** — Straż („Turki“) przy Grobie Chrystusa. Nowogród nad Narwią. Fot. A. Chętnik 1913.
- Ryc. 12.** — Pisanki z ostrołęckiego, r. 1928 rys. A. Chętnik.
- Ryc. 13.** — Pisanki ze wsi Borkowo pow. Łomża. I — Helena Kulisiówna. II — Z. Grelochówna. Rys. A. Chętnik 1945 r.
- Ryc. 14.** — Pisanki rysowane nożykiem z okolic Myszyńca, pow. ostrołęcki. Rys. A. Chętnik, 1938 r.

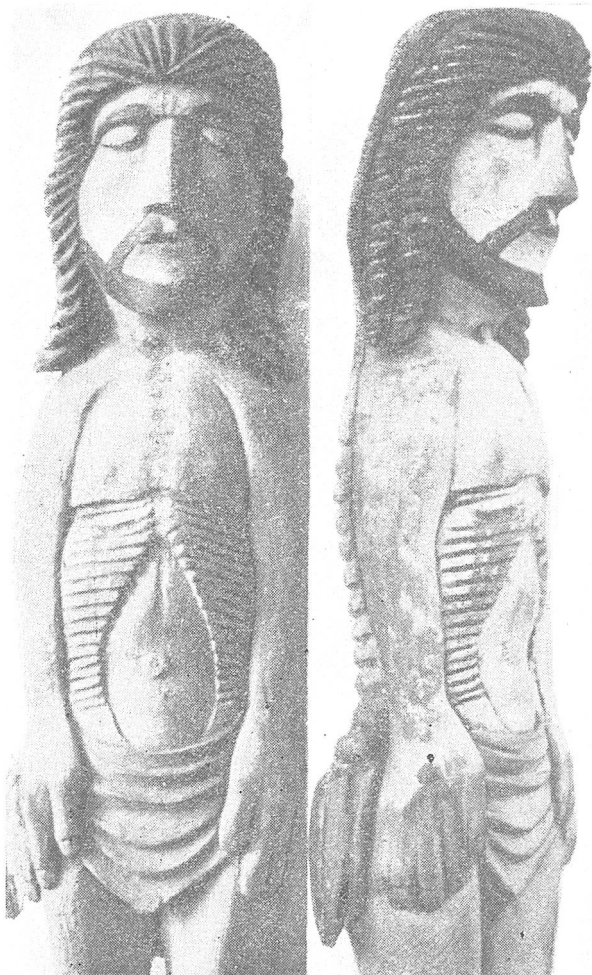
L'ART DE KURPIE À L'OCCASION DES FÊTES DE PÂQUES.

Parmi les éléments qui inspirent l'art populaire, les fêtes et particulièrement celles de Pâques ont une grande importance. L'auteur compare et décrit les branches de l'art populaire à Kurpie, à cette époque et notamment les rameaux, parfois longs de plusieurs mètres, ornés de verdure, de fleurs en papier et de rubans; les différents desseins dont on couvre les cours en les sablant; des chambres ornées de peintures, semblables à celles qu'on peint sur les oeufs; les dessins découpés en papier coloré, employés à décorer les murs; les sculptures et les chapelles avec des représentations de la Passion, du Tombeau et de la Résurrection, placées sur les routes; et enfin les oeufs colorés et ornés. En outre, on a pris en considération dans cet article, certaines cérémonies, p. ex. la coutume de placer dans les églises auprès du tombeau orné, des gardes, dit „Turcs“, habillés, de costumes de fantaisie.

ZESPOŁY RZEŻB Z WYOBRAŻENIEM BOŻEGO GROBU

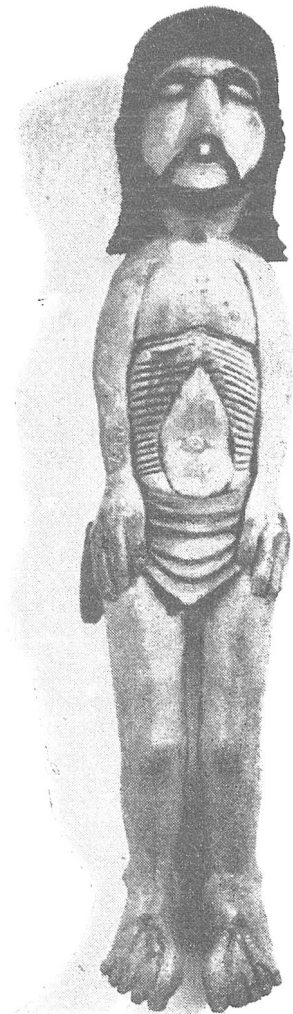
JÓZEF GRABOWSKI

Temat Bożego Grobu występuje dość często w ludowym malarstwie. Znamy — i to dość liczne — obrazy na szkle ze Śląska i Podhala, przedstawiające Chrystusa w Grobie. W krakowskim Muzeum Etnograficznym był kiedyś lubelski obrazek na szkle o tym temacie, znaleziony na Wołyniu. Scena Grobu Bożego wyobrażana bywa również na obrazach na płótnie i papierze, rozprzestrzenionych głównie na Zachodzie Polski. Nie znamy jednak żadnego egzemplarza z Bożym Grobem wśród drzeworytów ludowych¹⁾ i nie było dotąd wiadomości



RYC. 1

RYC. 2



RYC. 3

o istnieniu takich rzeźb ludowych, prócz jednej figury w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie²⁾.

Podczas badań terenowych przeprowadzonych w roku ubiegłym w województwie rzeszowskim, znaleziono w różnych i dość odległych miejscowościach, dwie kapliczki przydrożne pełne rzeźb, otaczających umęczone ciało Chrystusa. Wszystkie figury należały stylistycznie do sztuki ludowej i posiadały duży poziom artystyczny. Zespół jednej z kapliczek składał się ponadto z trzech grup rzeźb, z których dwie były mi już znane z okolic położonych na południe od Krosna. Potwierdzałyby to więc istnienie grup o charakterze lokalnym, będących dziełem jakiegoś mistrza czy jego szkoły. Przytoczone wzglę-

dy przemawiają za tym, żeby znalezione rzeźby omówić osobno.

Przed tym jednak, ze względu na pewne pokrewieństwo, musimy się zapoznać z dawniej znaną figurą Chrystusa w Grobie, z Muzeum tarnowskiego. Nie wiadomo, czy wchodziła ona również w skład większego zespołu kapliczkowego, podobnego do naszych odkryć, czy też po prostu służyła do urządzania Bożych Grobów w kościele. W każdym razie nie jest to dzieło rzemieślnicze, naśladowujące formy gotyku czy baroku, tak charakterystyczne dla wyposażenia naszych kościołków wiejskich, lecz stylowa, mocna rzeźba ludowa, o wszechstronnych wartościach, znajdujących w sztuce ludowej to jest: zgeometryzowanych formach bryły, dekoracyjnym zestroju rytmicznych nacinań i wreszcie dużej sile wyrazu psychicznego (ryc. 3).

Rzeźba ta składa się z trzech części kompozycyjnych: dużej, owalnej, obramionej włosami twarzy; ujętego w elipsę, rozbitego na różne płaszczyzny i bogato dekorowanego tułowia, oraz najmniej istotnych w całej rzeźbie i zarazem formalnie mało ciekawych nóg, zakończonych jednakże szerokimi, niemal graniastymi, płaskimi stopami, stanowiącymi akcent, zamykający rzeźbę. Stopy te tworzą odpowiednik do ułożonych ściśle przy ciele, wielkich, rozczłonkowanych dłoni, znaczących masą swoją zarówno środek bryły jak poziomą oś kompozycji.

Twierdzenie, że ciało ludzkie w rzeźbie ludowej jest tylko pretekstem do budowy abstrakcyjnych zespołów dekoracyjnych — znajduje swoje uzasadnienie przede wszystkim w partii tułowia. Zarówno podział na szereg płaszczyzn dużego pola elipsy, utworzonego przez linię rąk i rytmicznych fałd przepaski, jak też umieszczenie drobnych, równoległych żłobień na wysokości brzucha i na plecach figury wskazuje wyraźnie na zupełnie ideoplastyczną postawę artysty przy tworzeniu swego dzieła. Podobnie potraktowana jest głowa, gdzie elipsa zamknięta od dołu pasem czarnej farby zarostu, u góry zaś łukami brwi, pogłębiona została odpowiednim uskokiem, od-

działającym czoło, od reszty twarzy. Ograniczenie rytmicznych ornamentów tylko do partii włosów podkreśla jednolitość oblicza, zbudowanego z dużych, gładkich płaszczyzn i pełnego wyrazu głębokiego smutku i spokoju (ryc. 1 i 2).

Wyraz ten, oraz podobna kompozycja głowy, łączy Chrystusa tarnowskiego z główną rzeźbą zespołu grobowego kapliczki ze wsi Korczyna, powiatu Krosno, przy domu nr 657 (ryc. 6). Zacieśnia ten związek rytmika żłobkowań czarno pomalowanego zarostu, otaczającego tu również twarz Chrystusa. Ale na tym kończą się analogie. Jakżeż inna jest u Chrystusa z Korczyny budowa torsu, chociaż też płaszczyznowa, rytmiczna a nawet posiadająca soczewkowaty, zbliżony do elipsy układ dekoracyjny części środkowej. Tu już czujemy ciało człowieka: piersi i brzuch. Mimo tego rytmika układu kompozycyjnego jest wyraźna i silna. Tułów i nogi — widziane z boku tworzą ostro łamaną linię, o dwóch wzniesieniach różnej długości: piersi i kolan. Górnej linii wtóruje druga; ugiętych w łokciach rąk. Bardzo zwarcie i mocno występuje kompozycja piersi. Przeciwstawienie długich, równych, pochylonych i okrągło zakończonych płaszczyzn części górnej — pociętej rytmicznie ułożonymi pręgami części dolnej, podkreśla i uwydatnia jedną i drugą. Rytmy równoległych żłobkowań bocznych urozmaicają z przodu zespoły ostrokątne, będące równocześnie łącznikiem z ornamentalnie potraktowanym perisonium, zbudowanym z wąskich płaszczyzn, ułożonych pionowo i przeciętych ukośnie dwiema, ostro schodzącymi się taśmami. Zespół zdobniczy utworzony przez perisonium, odmienny w swych elementach i jakości układu od ornamentowanej bryły piersi, jest wzbogaceniem efektów dekoracyjnych całości — dość luźnie jednak w swym charakterze związanym z partią piersi. Nogi o liniach miękkich, załamanych w miejscach ugięć, posiadają rysunek właściwy dość licznej grupie rzeźb szkoły „krośnieńskiej“, rozsianej po południowej części województwa rzeszowskiego³⁾.

RYC. 4



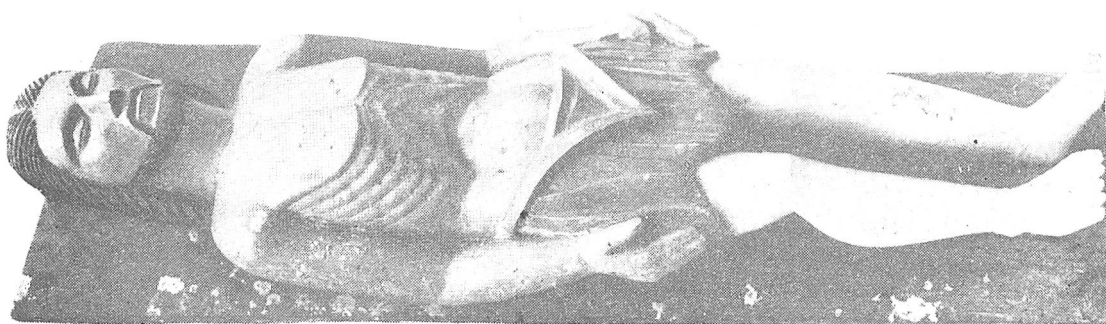
RYC. 5



W Chrystusie z Korczyny mamy syntezę kilku typów rzeźb, występujących w rzeszowskim. O pokrewieństwie głowy z figurą z Muzeum w Tarnowie mówiliśmy już na wstępie. Tak charakterystyczna dla naszej rzeźby kompozycja piersi posiada również swoje odpowiedniki w materiale spotykanym w tych okolicach. Trudno np. nie zauważyć tej sa-

mej budowy u Chrystusa na krzyżu, pochodzącego z kapliczki przydrożnej z powiatu jasielskiego (ryc. 4). Rzeźba jasielska nie posiada jednakże rytmów ostrokątnych na przodzie piersi, charakterystycznych natomiast dla figur Chrystusa grupy szkoły „krośnieńskiej” (ryc. 5), z którą też łączy naszą rzeźbę rysunek nóg.

RYC. 6



Nic natomiast nie ma wspólnego Chrystus z kapliczki korczyńskiej z zespołem figur, otaczających leżące ciało. Są one, zdaje się, późniejszego pochodzenia, a w każdym razie innego dłuta. Przede wszystkim inna jest ich odmiana stylowa. Zmarły Chrystus — to samorodna sztuka ludowa, o swoistych formach; dwie zaś towarzyszące mu postacie — zapewne Matka Boska i Św. Jan — można nazwać barokiem w ludowej interpretacji (ryc. 7 i 8 oraz 9 i 10). Barokowy, bowiem, niewątpliwie jest ich patos, wyrażony głównie ruchem rąk; z baroku też wywodzi się fantazyjny układ fałdów szat. Jako cechy ludowe uznać musimy natomiast masywność i ciężkość postaci; rozmach oraz twardość ruchu; skontrastowanie w przeciwstawnych układach brył, powstałych z niesamowicie pogrubionych fałdów draperii; ożywienie powierzchni szat różnokierunkowymi, rytmicznymi żłobieniami; wreszcie wyraz wielkich twarzy, nieco schematycznie

modelowanych i nie mających w sobie nic barokowego. W rzeźbach tych przetworzenia dokonane w duchu stylu ludowego tak dominują nad czytelnymi zapożyczeniami baroku, że nadają im własne piętno w stopniu silniejszym, niż zdołały to uczynić zapamiętane figury kościelne. Wystarczy spojrzeć na potężne, namuliste i kanciaste dłonie figur — stanowiące istotne akcenty w rzeźbie, zgodne swym wyrazem z ogólnym wrażeniem, wywieranym przez postacie świętych — by zrozumieć jak barok ludowy jest daleki od naśladownictwa i jak bardzo twórczy. Nie zapomnijmy, że niezbyt odległe są czasy, w których nie umieliśmy ocenić odrębnego światopoglądu artystycznego sztuki baroku, branego wówczas za zepsuty renesans. Mam wrażenie, że taki mniej więcej dystans dzieli omawiane figury od baroku, o jakiego odległy jest barok od renesansu. Wśród rzeźb sztuki ludowej barok ludowy, tego typu co nasze rzeźby, należy do



RYC. 7



RYC. 8

RYC. 9



RYC. 10



RYC. 11

rzadkości. Zwykle: albo cechy naśladowane przeważają nad ludowymi, albo też własna forma w ogóle jest słaba i mało wyraźna, ponieważ częściej naśladowują style historyczne rzemieślnicy niż artyści. W tym wypadku naśladowca dużo więcej dał, niż wziął.

Kończąc omawianie tych rzeźb, chcę jeszcze zwrócić uwagę na charakterystyczny dla nich, odmienny sposób potraktowania głów od reszty postaci. Uwidacznia się w uporządkowaniu zdobniczych elementów otaczających twarz: u Matki Boskiej przez utworzenie trójkątka, uformowanego z chusty, u świętego Jana zaś ząbkowanego ornamentu z włosów.

Warto zaznaczyć, że rzeźby te, jeżeli chodzi o schemat kompozycyjny, nie są w rzeszowskim bynajmniej unikatami. Podobne figury, inne jednak w wyrazie, spotkałem również w Żarnowcu, w powiecie krośnieńskim (ryc. 11) co dowodzi, że mamy tu do czynienia z jedną z form lokalnych, i to raczej ze szkołą, niż z działalnością pojedynczego artysty, jakby można wnioskować z porównania obu typów.

Prócz dwu figur o ruchu barokowym znajduje się

w kapliczce korczyńskiej przy Chrystusie jeszcze jedna postać, wyobrażająca niewiastę z rękami składanymi modlitewnie (ryc. 12). Z barokowymi łączy ją podobny wyraz twarzy, budowa dłoni, nacięcia w miejscu załamań chusty i nieregularne żłobienia pewnej części szat. Inna natomiast jest kompozycja zasadnicza: mianowicie układ symetryczny w stosunku do osi pionowej. Poza tym różni się ona od barokowych okrągłością kształtów, istnieniem dużych powierzchni gładkich na chuście, no i co najważniejsze, drobnym żłobkowaniem rytmicznym sukni, kontrastującym swą delikatnością i regularnością z charakterem ornamentalnym reszty ubioru. Jednak bardzo wyraźne cechy zgodne z barokowymi rzeźbami każą przypuszczać, że wykonał je ten sam rzeźbiarz, chociaż w oparciu o inną grupę pierwowzorów, którą nie trudno odkryć w okolicy Krosna. Jest nią odmiana „szkoły krośnieńskiej”, występująca dość często w różnych wariantach przede wszystkim w figurach Matki Boskiej, zachowująca jednak ten sam schemat kompozycyjny i sposób ornamentowania (ryc. 13).

Wielorakie powinowactwa formalne figur z kapliczki w Korczynie z innymi świątkami z tych stron dowodzą, że rzeźby ludowe w okolicy Krosna są z sobą powiązane i na siebie wzajemnie oddziałują, co z kolei każe przyjąć za prawdopodobne, że rzeźbiarze ludowi pracowali tam w kontakcie ze sobą.

Nie bez pewnych, drobnych zresztą podobieństw z rzeźbami z Korczyna pozostaje jednolity w swym stylu i charakterze zespół rzeźb Bożego Grobu z kapliczki w Glinniku Charczewskim, w powiecie rzeszowskim. Stanowią go: Chrystus leżący, Św. Anna, Maria Magdalena, dalej (zapewne) Matka Boska, oraz dwaj żołnierze. Rzeźby te posiadają twarze bardzo podobne do siebie i na wszystkich — z wyłączeniem żołnierzy znajdujemy ornament, uformowany z tkaniny przy pomocy płaszczyzn, nachodzących na siebie warstwicowo i rytmicznie.

Kompozycja Chrystusa (ryc. 14) oparta jest na walorach bryły. Ornament — w postaci rytmów tkaniny perizonium, a nawet palców rozstawionych i łukowato wygiętych, nie gra tu większej roli. I znowu widzimy trojaki, różne części: głowę, o twarzy z wyrazem spokojnego snu, potraktowaną starannie w szczegółach i ornamentowaną żłobkowaniem włosów oraz splotami korony; tors, odcięty od nóg przepaską oryginalnie i zdobniczo uformowaną, z frapującą wymową walków rąk, skrzyżowanych na piersiach, no i naturalistycznie, w zasadzie, kształtowane nogi. Dominuje wy-



RYC. 12



RYC. 13



RYC. 14

raz twarzy Chrystusa , a dalej tors przez układ i charakter rąk, z których wprost, bez pośrednictwa dłoni, wyrastają palce. Wyrazowi twarzy tej figury odpowiada, w pewnym stopniu, twarz Matki Boskiej (ryc. 15), z żalną podkówką ust, przeciwstawiających się łukom przymkniętych powiek. Postać Marii rozbudowana jest frontalnie w bryle mało rozczłonkowanej nieregularnymi faldami. Bryłę tę obramiają rytmy ukośnych załamów białej tkaniny, spadającej z głowy. Najciekawsza jest chusta biała, którą Matka Boska przytula sobie do policzka, a właściwie forma, jaką jej nadał artysta, kształtując tkaninę w drzewie (ryc. 17). Warto też zwrócić uwagę na odwrocie rzeźby, która — jako przy-



RYC. 18



RYC. 15



RYC. 16



RYC. 17

ścienna i płaska — nie posiada wykończenia i w innych wypadkach bywa w ogóle nie obrabiana. Tutaj artysta ludowy nie mógł sobie odmówić przyjemności wykonania — w zasadzie tylko dla siebie—rytmicznego podziału spódnicy na szereg pionowych lasek (ryc. 16)¹⁾. Z rzeźbami w stylu baroku ludowego łączy tę rzeźbę ekspresja dłoni, tak samo wielkiej i działającej jak akcent, przecinający monotonię szaty. Trzecia z kolei figura: Sw. Anna wskazuje jak artysta urozmaicał każdą ze swoich rzeźb przy zachowaniu tych samych elementów. Ta postać jest też frontalna, ale posiada sylwetę o linii prostej, spokojnej, symetrycznej — takiej jak kompozycja rąk. Zasada symetrii układu znajduje swój odpowiednik w połądowaniu sukni, a także nacięciach na rękawach. Ornament warstwicowy z tkaniny, występujący tu w formie kołnierza i fartucha, nie podlega już prawu symetrii i jest potraktowany swobodnie dla urozmaicenia kompozycji (ryc. 18).

Jeszcze inaczej ten sam ornament ukształtowany jest w figurze Marii Magdaleny, gdzie artysta odstąpił od jednolitej bryły rzeźby, wysuwając lewą rękę świętej daleko od tułowia. Wprowadził też w tej rzeźbie ornament w postaci rozpuszczonych włosów (ryc. 19).

Żołnierze, jako figury nie biorące bezpośredniego udziału w dramacie u grobu, odbijają swoim wyglądem od świętych. Wynika to nie tylko z tego, że uniform ich — wzorowany na austriackich huzarach — posiada charakter odbiegający daleko od formy szat kobiecych, ale również w zastosowaniu gładkich, okrągłych — można rzec nudy — płaszczyzn i z powodu braku ornamentu warstwicowego (ryc. 20).

Dążność do zróżniczkowania podobnych do siebie form, powiązanych ponad to stypizowaniem wszystkich twarzy, o różnym jednak stopniu i rodzaju wyrazu psychicznego — świadczy o chęci szerokiego wypowiedzenia się twórcy tych rzeźb. Zarówno stworzone przez niego twarze, jak też ornament są jego indywidualną własnością; ten ostatni jednak nie bez analogii. W podobny ornament warstwicowy zostało uformowane również perisonium Chrystusa na krzyżu z powiatu jasielskiego (ryc. 4), co wskazywałoby na istnienie odpowiedników tego typu zdobienia i w rzeźbach innych. — Trudno jednakże orzec czy obydwa te wypadki pochodzą od jakiegoś trzeciego, względnie który z tych dwóch był dla siebie pierwowzorem.

PRZYPISY:

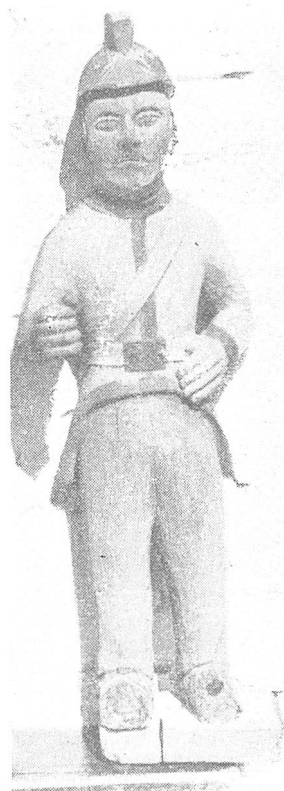
1) Ksawery Piwocki: *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa, 1934 str. 76.

2) Obecnie powiększyła się ilość wiadomości o wyobrażeniach Grobu Bożego w rzeźbie ludowej. Oprócz bowiem rysunku kapliczki z Bożym Grobem, nadesłanego przez A. Chętnika, pokazano mi fotografie podobnej rzeźby z Podhala.

3) Nazwą tą oznaczyłem grupę rzeźb o wspólnych cechach formalnych, występującą najliczniej w okolicy Krosna. „Szkole kroś-



RYC. 19



RYC. 20

nieńskiej" poświęcę osobny artykuł w jednym z najbliższych numerów „Polskiej Sztuki Ludowej”.

4) Tego rodzaju postawa artysty ludowego jest dowodem antyutilitarnego charakteru osobowości twórcy ludowego, o którym zwykło się mówić w literaturze etnograficznej — że nie ist-

niały dla niego problemy artystyczne i że wykonywał tylko obiekty potrzebne wsi. Przypuszczać należy, że wieś najczęściej nie widziała w dziełach artysty ludowego nic innego, jak przedmiot użytkowy lub magiczny, ale z tego nie można wyciągać wniosku, że takim był również i twórca, a przynajmniej każdy twórca.

S P I S R Y C I N:

Ryc. 1, 2, 3. — CHRYSTUS Z GROBU. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 50 cm. Polichromia: ciało kremowe, włosy czarne, perisonium żółte.

Muzeum Diecezjalne w Tarnowie.

Ryc. 4. — UKRZYŻOWANIE. Rzeźba w drzewie lipowym. Wyk. Owsiak Ludwik. Wys. 57 cm.; rozpiętość ramion 55 cm. Polichromia: włosy, korona, perisonium — spatynowane żółto; wąsy, brwi, rana, paznokcie u rąk i nóg — czarne. Krzyż dorobiony osobno.

Rzeźba w kapliczce przydrożnej we wsi Wolica. Rzeźba została przeniesiona z Ważyc, pow. Jasło z domu M. Grzesiaka.

Ryc. 5. — CHRYSTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 27,5 cm. Polichromia: ciało różowe, przepaska zielona, zarost i włosy ciemno brązowe, na ciele czerwone plamki krwi. Brak rąk.

Pow. Krosno.

Ryc. 6. — CHRYSTUS Z GROBU. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. rzeźby 73 cm. podstawy 3 cm. Polichromia: ciało cieliste, włosy ciemno brązowe, perisonium jasno zielone.

Korczyna, pow. Krosno. Kapliczka murowana koło domu nr 657.

Ryc. 7, 8. — MATKA BOSKA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. rzeźby 48 cm., podstawy 5 cm. Polichromia: suknia i płaszcz kol. ochry, ciało cieliste. Lewa ręka dorobiona osobno.

Korczyna, pow. Krosno. Kapliczka murowana koło domu nr 657.

Ryc. 9, 10. — ŚW. JAN. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. rzeźby 48 cm. podstawy 5 cm. Polichromia: włosy, szata i podstawa — oliwkowe, ciało cieliste.

Korczyna, pow. Krosno. Kapliczka murowana koło domu nr 657.

Ryc. 11. — MATKA BOSKA BOLEŚCIWA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 25 cm. Polichromia: suknia czerwona, płaszcz niebieski, podstawa brązowa.

Rzeźba w kapliczce przydrożnej we wsi Żarnowiec koło domu nr 146, pow. Krosno.

Ryc. 12. — ŚWIĘTA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. rzeźby 63 cm., podstawy 10 cm. Polichromia: ciało cieliste, suknia biała, chusta czerwona, płaszcz, rękawy, podstawa zielone, obramowanie złote.

Korczyna, pow. Krosno. Kapliczka murowana koło domu nr 657.

Ryc. 13. — MATKA BOSKA Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 37 cm. Polichromia: ciało białe, włosy, korona, półksiężyc — brązowe.

Rzeźba w kapliczce we wsi Zręcin naprzeciw domu nr 147, pow. Krosno.

Ryc. 14. — CHRYSTUS Z GROBU. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 83 cm. Polichromia: ciało białe, krople krwi na ciele czerwone, włosy brązowe, perisonium żółte, korona niebieska.

Rzeźba w kaplicy murowanej we wsi Glinnik Charczewski, pow. Rzeszów.

Ryc. 15, 16, 17. — MATKA BOSKA BOLESNA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 86 cm. Polichromia: ciało różowe, suknia ciemnoróżowa, welon i chusta białe.

Rzeźba w kaplicy murowanej we wsi Glinnik Charczewski — pow. Rzeszów.

Ryc. 18. — ŚW. ANNA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 76 cm. Polichromia: ciało cieliste, suknia różowa, płaszcz niebieski, chusta koło szyi biała.

Rzeźba w kaplicy murowanej we wsi Glinnik Charczewski — Strzyżów, pow. Rzeszów.

Ryc. 19. — ŚW. M. MAGDALENA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 75 cm. Polichromia: ciało cieliste, włosy brązowe, suknia niebieska, „fartuszek“ biały, kielich żółty.

Rzeźba w kaplicy murowanej we wsi Glinnik Charczewski, pow. Rzeszów.

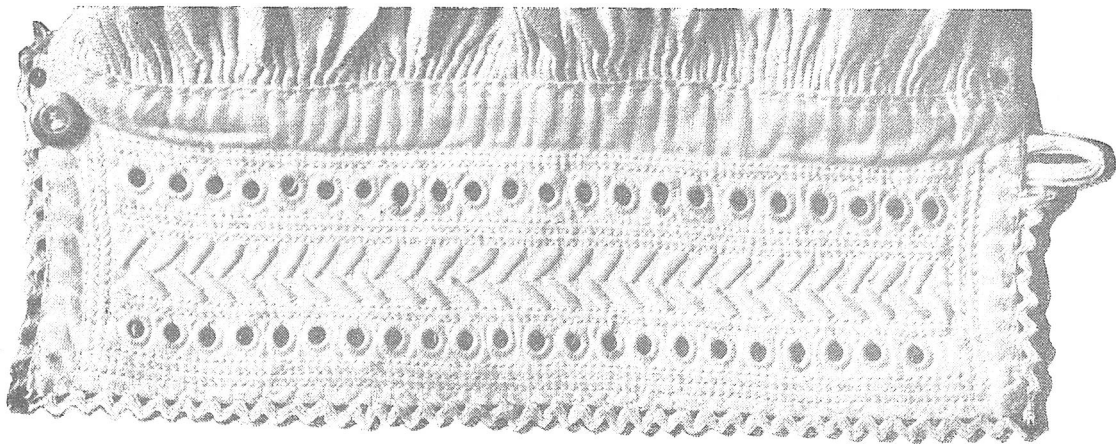
Ryc. 20. — HALABARDZISTA. Rzeźba w drzewie lipowym. kłamra w pasie z blachy. Wys. 80 cm. Polichromia: ciało cieliste, spodnie niebieskie, bluza biała, lampasy na spodniach i obramowanie bluzy czerwone, włosy, helm i buty czarne.

Rzeźba z kaplicy murowanej we wsi Glinnik Charczewski, pow. Rzeszów.

LES ENSEMBLES DE SCULPTURES POPULAIRES REPRÉSENTANT LE TOMBEAU DU CHRIST.

La représentation du Christ au Tombeau est un des rares motifs iconographiques de la sculpture. L'auteur présente deux ensembles de statues situées dans des chapelles sur les routes de différentes localités de la voïevodie de Rzeszów. Il discute leur valeur artistique, et les compare ensuite entre elles et aux sculptures semblables rencontrées dans ces régions. Il résulte de ces comparaisons que les ensembles de ces chapelles ont, il est vrai, certaines marques caractéristiques individuelles qui leurs sont propres, mais qu'en outre elles se lient à d'autres par un schéma commun de composition ou par les moyens d'expression en divers groupes locaux.

HAFTY KURPIOWSKIE PUSZCZY BIAŁEJ



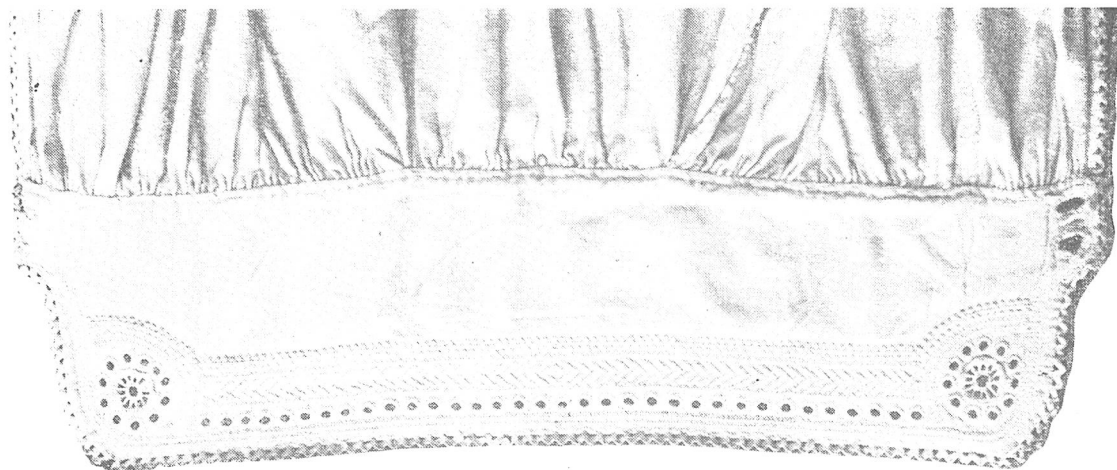
RYC. 1

Obszar objęty jedną nazwą Kurpiów, dzielący się zasadniczo na dwie puszcze: Zieloną i Białą, posiada w ich obrębie wyraźne grupy, zróżnicowane niektórymi objawami życia kulturowego. Wynika to z całego zespołu wpływów, jakim podlegały i podlegają poszczególne obszary Puszczy. Do tych przejawów należąć będzie na terenie grupy pułtuskiej Puszczy Białej charakterystyczny strój kobiety, wyrosły niewątpliwie ze starych tradycji kurpiowskich. Posiada on swoje cechy, różniące go od ubiorów noszonych w okolicach Myszynca, Kadzidła, Nowogrodu, czy wreszcie Ostrowia Mazowieckiego. Ubiór ten występuje zasadniczo na terenie czterech parafii w powiecie pułtuskim: Obryte, Pniewo, Wola Mystkowska i Porządzie. Częściowo

przenika do wsi pogranicznych. Nie interesuje nas w tej chwili cały strój; pragniemy zająć się wyłącznie bogatym haftem pokrywającym kołnierze, mankiety i ramiona koszul kobiecych.

Haft ten rozwinął się i skryształizował w początkach dwudziestego wieku. Utrzymany był w dwóch barwach: czerwonej i czarnej, przy czym barwa czarna odgrywała jedynie rolę podkreślającą rysunek. Zasadniczą była barwa czerwona. Haft ten wykonywano bawełną, zwaną tu *gurem*, choć już w latach dwudziestych naszego stulecia kupowano powszechnie w tym celu bawelenkę D.M.C. Nr 25.

W okresie bezmała lat czterdziestu, aż do wybuchu drugiej wojny światowej styl tego haftu rozwinął się, dojrzał



RYC. 2

i wreszcie zmienił. Swój punkt kulminacyjny, jeśli chodzi o bogactwo motywów, umiar proporcji i harmonię barwną przechodził w latach dwudziestych naszego stulecia. W początkach lat trzydziestych następuje powiększanie motywów, przy jednoczesnym zagubieniu czystości rysunku, usuwanie prawie całkowite barwy czarnej, a powiększenie płaszczyzn zahaftowanych grubą nicią czerwoną, co powoduje zatarcie konturu rysunku. Haft wtedy nabiera charakteru bezkształtnej, niepokojącej plamy.

O hafcie tym pisano niejednokrotnie. Już Kazimierz Wójcicki¹⁾ w 1842 roku, potem Kolberg²⁾ mówią, że kobiety puszczańskie noszą koszule wyszywane czerwonym guzem³⁾. Wzmianki u Wójcickiego nie są wyraźnie umieszczone w terenie. Mówi on wprawdzie o Kurpiach - Gociach w dobrach biskupich, a więc jest tu mowa o Puszczy Białej — jednak o której jej części nie wiemy. Kolberg znów wiąże haft jedynie ze strojem kobiecym okolic Myszynca i Ostrołęki, a więc Puszczy Zielonej; nie wspomina natomiast o hafcie, opisując strój kobiecy „od Pniewa i Porządzia”.

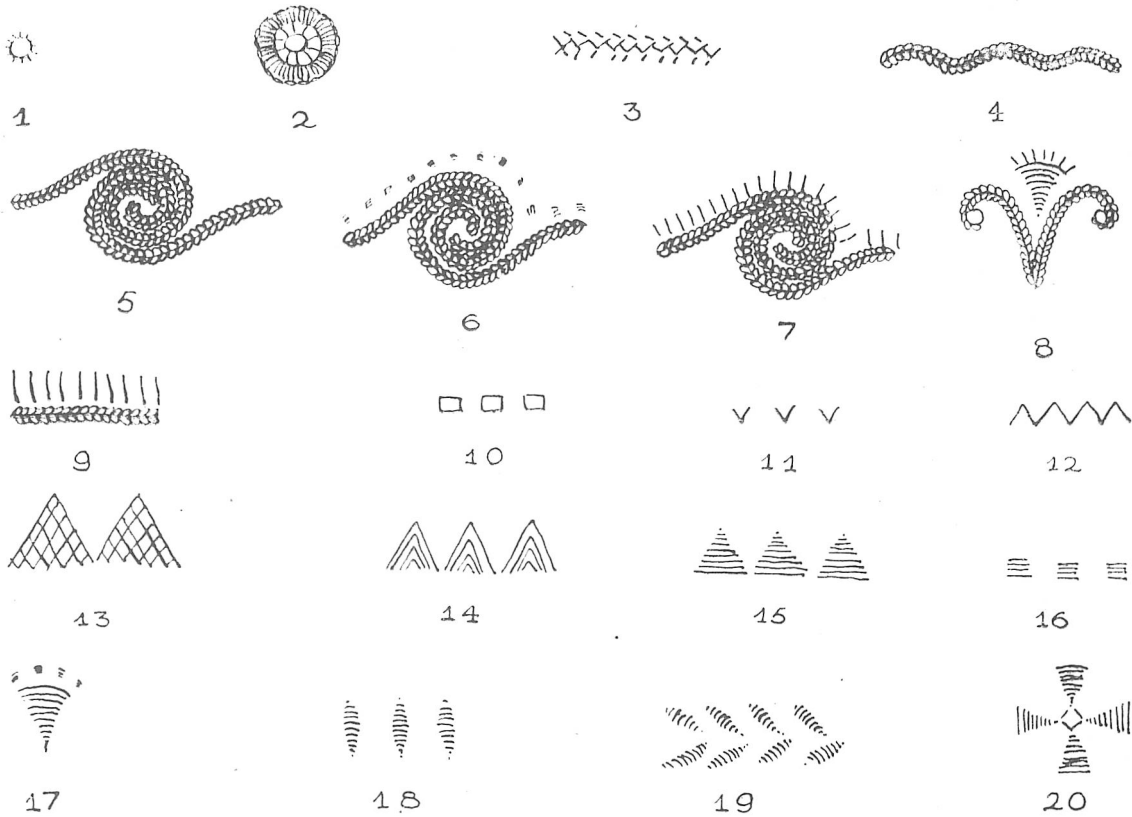
Już w czasach współczesnych pisała o tym hafcie Schrammówna⁴⁾, Oryńczyna⁵⁾, wreszcie w oddzielnym opracowaniu Seweryn Udziela⁶⁾. Zarówno krótkie wzmianki, jak i szersze publikacje nie wyczerpały zagadnienia, dając, niekiedy, wręcz sprzeczne i mylne informacje. Udziela np. umieszcza hafty tej grupy

w Puszczy Zielonej, a wytwory hafciarskiego ośrodka w Gładczynie identyfikuje z oryginalnymi haftami ludowymi. Oryńczyna zaś twierdzi, że „na Kurpiach właściwych, potomkowie dawnych kmięci bartnych nie zdobią swych ubiorów haftami. Znane w handlu hafty, pod nazwą kurpiowskich, pochodzą z obszaru sąsiedniego, zamieszkałego przez t. zw. „Goci”. Tymczasem Kurpianki obu Puszczy zdobiły swoje koszule haftem, zaś grupa pułuska powstała ze wspólnych tradycji kurpiowskich.

Schrammówna znów, omawiając technikę tego haftu, pomija charakterystyczne jej cechy i nie wiadomo dla czego, t. zw. przez miejscowe hafciarki koła nazywa rozetami.

W swych rozważaniach trzymać się będą podziału Puszczy Białej na dwie grupy terenowe, zwąc haft z okolic Obrytego, Pniewa, Ciołkowa, Rząśnika, Porządzia, Woli Mystkowskiej, Wielątek, Dąbrowy, czy Wypych — pułuskim, zaś z okolic Poręby, Trzcianki, Knurówca, Udrzynka, Bud Brańszczykowskich, Białego Błota, czy Osuchowej — ostrowskim. Wszystkie dotychczasowe omówienia i wzmianki dotyczą jedynie haftów grupy pułuskiej. Nigdzie natomiast nie ma mowy o hafcie grupy ostrowskiej, z północno-wschodniej części Puszczy Białej, a dopiero poznanie okazów z obu tych grup da możliwość przeprowadzenia dokładnej analizy i wysnucia pewnych wniosków.

NAJWAŻNIEJSZE ELEMENTY HAFCIARSKIE.

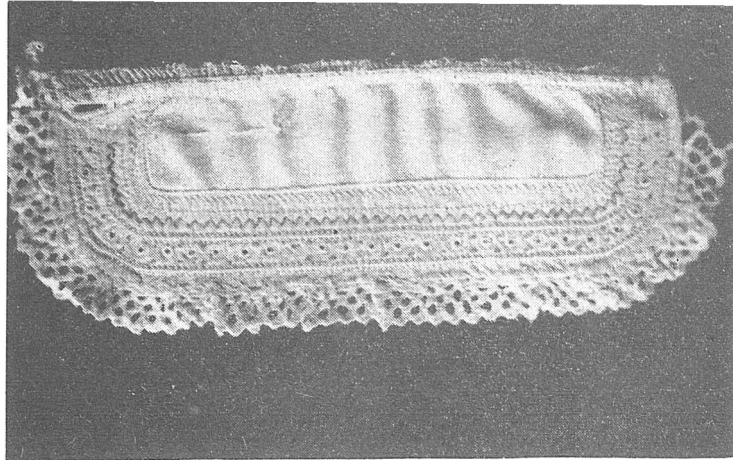


- | | | |
|-----------------------------|------------------------------|---------------|
| 1. Dziurka obdzierzgnięta | 8. Zielko | 15. Sprechy |
| 2. Dziurka napowietrzna | 9. Kołtuniarzyk | 16. Strupki |
| 3. Kulasiki | 10. Ocka | 17. Pącek |
| 4. Kulasik łańcuszkowy | 11. Widelki — dziobki | 18. Kluski |
| 5. Kulas — pieski zakręcone | 12. Krzyżówka | 19. Kłosy |
| 6. Kulas z gromadkami | 13. Sycyki przetykane-drabka | 20. Wiatracek |
| 7. Pąjacek | 14. Scyciki | |

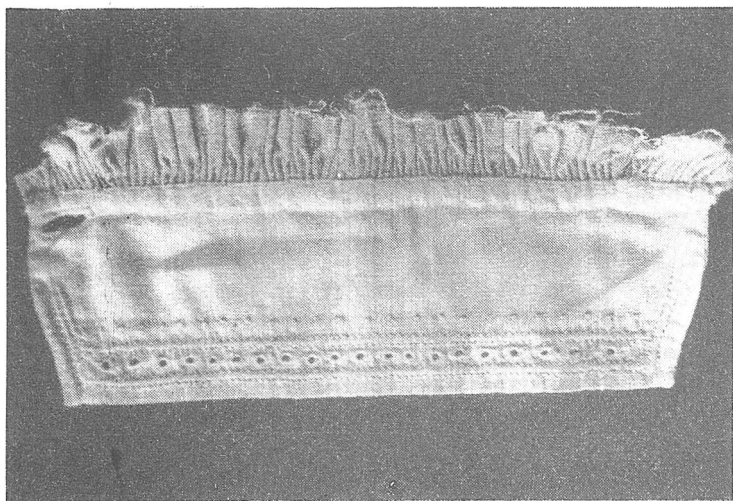
Tak, jak już wspomniałam, cały strój, a więc i będący jego częścią składową haft, wyrósł z dawnych tradycji kurpiowskich. Wśród najstarszych okazów, pochodzących z ostatnich dziesiątków ubiegłego stulecia, nie natrafiłam jednak na hafty całkowicie czerwone, o których wspominają najstarsi badacze. Przeciwnie, są to hafty bądź całkowicie białe, bądź jedynie podkreślone nitką niebieską, czy czerwoną. Najstarsze z nich pochodzą z grupy ostrowskiej i z uwagi na swoją prostotę — zdają się być punktem wyjściowym dla rozwoju późniejszych, bogatych, dwubarwnych haftów grupy pułtuskiej.

W najstarszych koszulach hafty znaczą meśmiałym rysunkiem jedynie wąski kołnierzyk i mankiety (o b s y t k i). Płótno

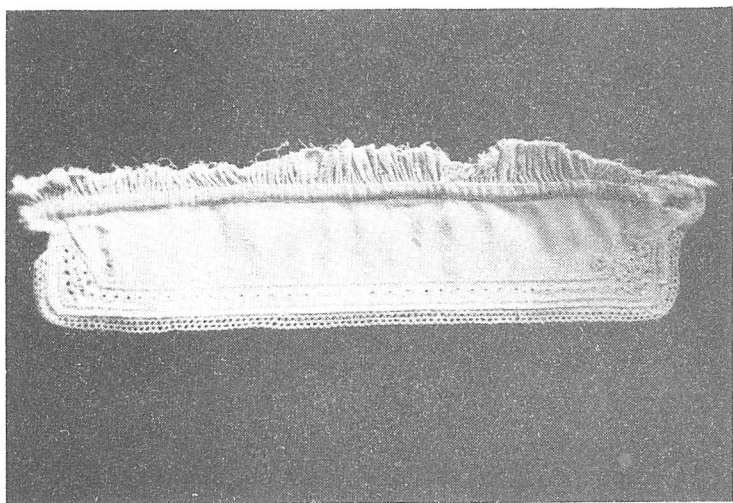
przeznaczone na haft musiało być jaknajbardziej równe i gładkie i dlatego już w początkach dwudziestego wieku tkane na baweńnianym postawie, wreszcie bawełną wążczone. Kołnierzyk i mankiety, przeważnie jednakowej pięciocentymetrowej szerokości, wykrawano z płótna podwójnie złożonego, poczym obie części zszywano i odwracano na drugą stronę. Linie obwodową, w odległości pół cm od brzegu kołnierza czy mankietu, przyszywano następnie równym stebnem, „aby się trzymało kupy”. Chodziło, bowiem, o to, aby mankiety były sztywne i nie zwiżały się na przegubie ręki, a kołnierzyk równo „s t o j a ł”. Usztywiaiano je więc stebnem, białą nicią bawełnianą (ryc. 7). i tu zda się być punkt wyjściowy przekształcenia utylitarnego ściegu stebna: s t e g n ó w k i — w element zdobniczy.



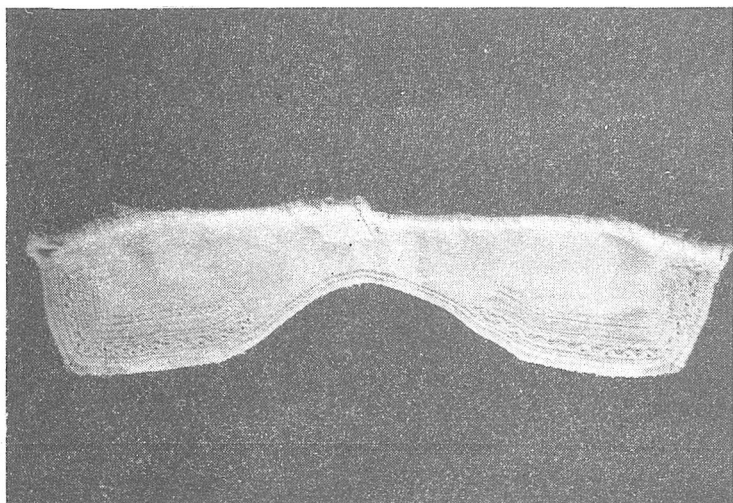
6



5



4



3

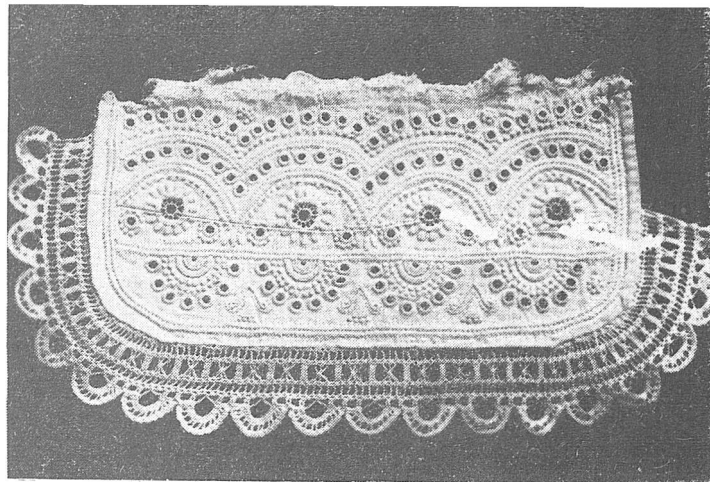
W kołnierzu i mankiecie stęgnówka obiegała tylko trzy strony płaszczyzny, pozostawiając wolną jedynie tę stronę, która miała być złączona z resztą koszuli. (Mankiet przyszywano do rękawa ozdobnym ścięciem krzyżykowym lub małymi, rytmicznie znaczonymi punktami, wykonanymi ścięciem atłaskowym). Wzdłuż tych trzech brzegów rozwijał się najprostszy ornament linearny. Składał się on z podwójnego, lub częściej potrójnego, szeregu stęgnówki, przedzielonej linią wypukłą, uzyskaną przez włożenie pomiędzy obie warstwy płótna grubej nici lnianej i ostebnowania jej z dwóch stron, albo przez wyszycie dużymi, pojedynczymi ścięgami kulasków (ryc. 3). Niekiedy znów wąski, zaledwie półcentymetrowy pasek między rzędami stęgnówki wypełniały małe dziurki obdzierzgnięte lub strupki (ryc. 5). W rogach kołnierza układano z dziurek obdzierzgniętych mały pięciopłatkowy kwiatek-koło (ryc. 4).

W układzie motywów na kołnierzu i mankietach różnice są niewielkie. Jedynie w rozszerzonych niekiedy rogach kołnierza przybywa nieśmiało koło otaczające dziurki obdzierzgnięte, czy strupki. Czasem nawet nieuporządkowana grupka dziurek. Zdobienie ramienia, rozwijające się wzdłuż linii łączącej rękaw z koszulą, jest także bardzo skromne i spotykane już tylko na koszulach grupy pułtuskiej, jednak z zastosowaniem identycznego układu elementów, jak na koszulach ostrowskich. I tak na pochodzącej z początków dwudziestego wieku koszuli Józefy Skoczeń z Wielątek Nowych, choć haft kołnierza i mankietów jest już dwubarwny, na ramieniu, pomiędzy dwoma rzędami stęgnówki, mamy jedynie zwykłe kulaski, typowe dla grupy ostrowskiej. W ramach omówionych elementów, a więc: stęgnówki, kulasków, strupków, dziurki obdzierzgniętej, rzadko łańcuszka, obracała się cała koncepcja kompozycyjna hafciarek puszczańskich grupy ostrowskiej na przełomie dwudziestego wieku. Rytmika uzyskana przez staranne wykonanie poszczególnych motywów i równo odmierzony odstęp pomiędzy

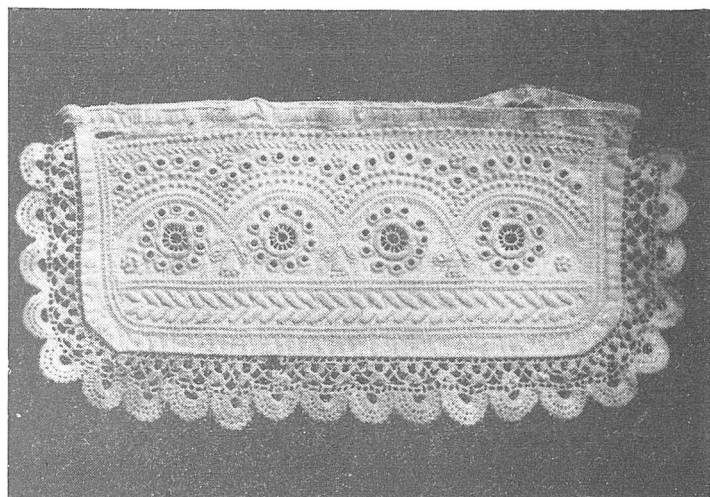
szeregami, oraz plastyka płaszczyzny, osiągnięta przez nią włożoną między szeregi stęgnówki — to główne, najprostsze środki wyrazu artystycznego w początkowej fazie rozwoju haftu omawianej grupy.

Wszystkie te elementy weszły przeważnie w rozwiniętej formie do haftu grupy pułtuskiej. Drogą ewolucji tych elementów znaczą hafty białe — pułtuskie. Pozostały one w ubiorze kobiecym jeszcze wtedy, kiedy już w pełni rozwinął się haft dwubarwny — czerwono-czarny. Stosowano go, bowiem, do koszul ślubnych, a niektóre kobiety nie chciały mieć kolorowego haftu na kołnierzu. „Czerwone przy twarzy — to marnie” — mówiła mi jedna z gospodyń z Woli Mystkowskiej — i u wszystkich koszul miała kołnierze haftowane nicią tylko białą, zaś mankiety czerwono-czarną.

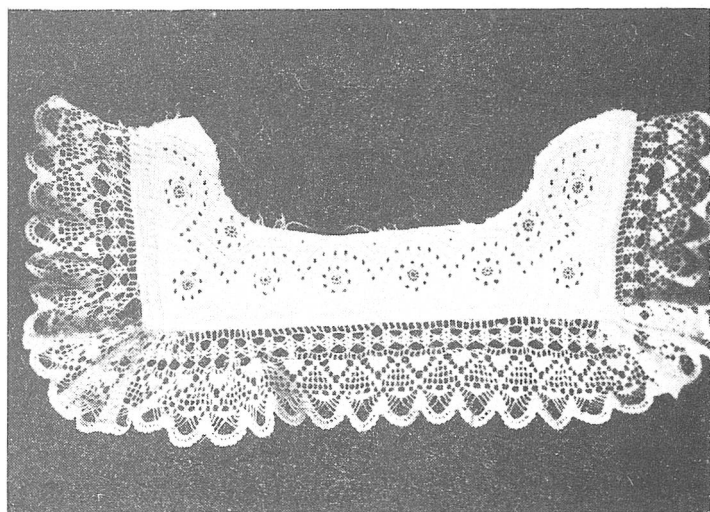
W koszulach grupy pułtuskiej „moda” nakazywała, aby kołnierze i mankiety były szersze. Zwiększała się więc płaszczyzna przeznaczona do haftu. Ilość dawnych motywów nie wystarczała. To też powiększono obwód dziurki obdzierzgniętej, rozbudowano kwiatek - koło przez dorobienie wokół środka ścięciem dzierzganym linii obwodowej lub małych płatków ścięciem atłaskowym. Poza tym, w poszerzonym pasie między stęgnówkami, przybył nowy motyw wykonany atłaskiem: t. zw. kłosa. Przykładem tego może być haft na koszuli ślubnej Mariany Pęk z Obrytego z 1912 roku (ryc. 1, 2). Stęgnówka, choć jeszcze bardzo wyraźna, schodzi do roli wydzielania płaszczyzn ornamentowanych. Jest ona również konturem całej kompozycji, co jeszcze wyraźniej występuje w bogatszych, nieco późniejszych haftach białych — pułtuskich. Mankiet, już szerokości około 10 cm, wypełnia kompozycja bardziej skomplikowana (ryc. 8, 9, 10). Trzy rzędy stęgnówki, obiegając go z trzech stron, dzielą jego powierzchnię linią poziomą na pola ornamentacyjne, zaś linią półokrągłą urozmaicają rysunek i stanowią obramienia dla rozrastających się kół, które zaczynają odgrywać bardziej dominującą rolę w hafcie grupy pułtuskiej.



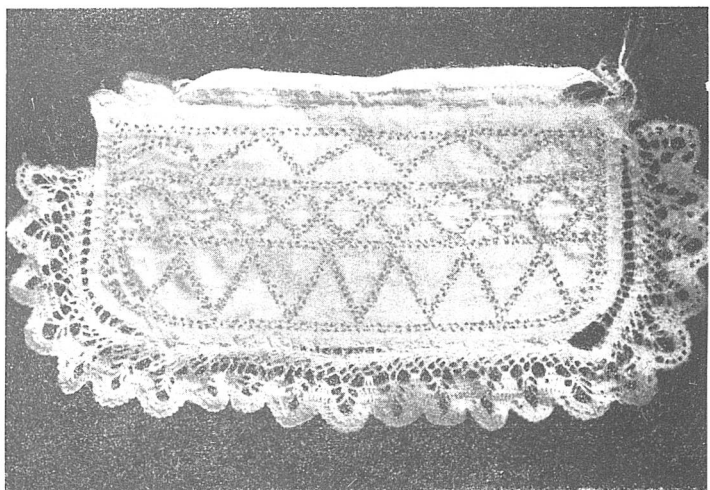
10



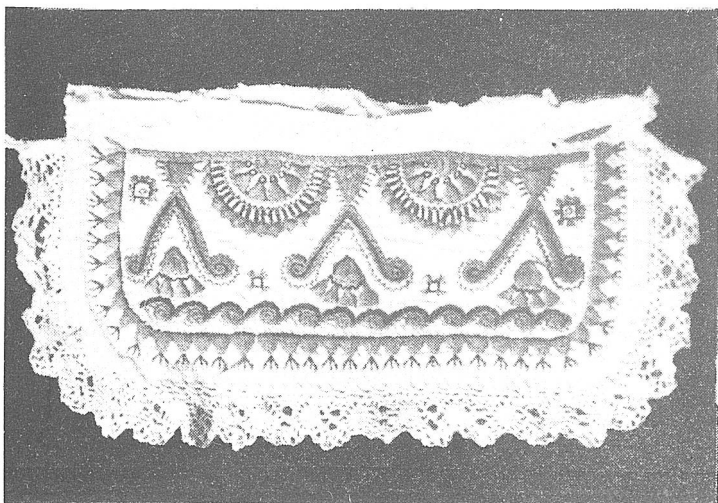
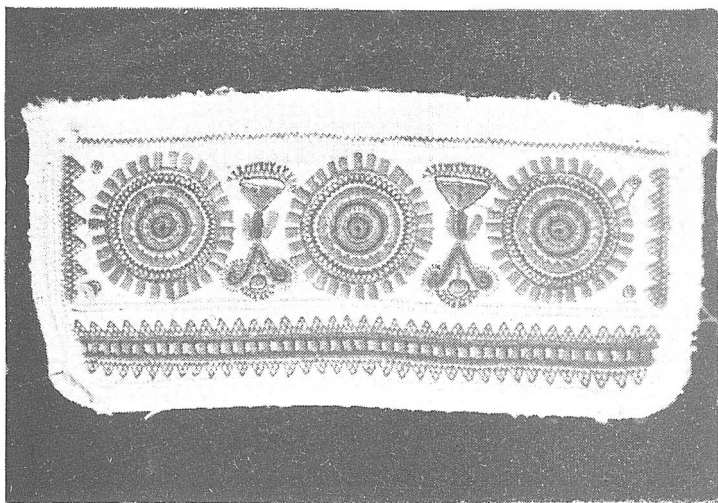
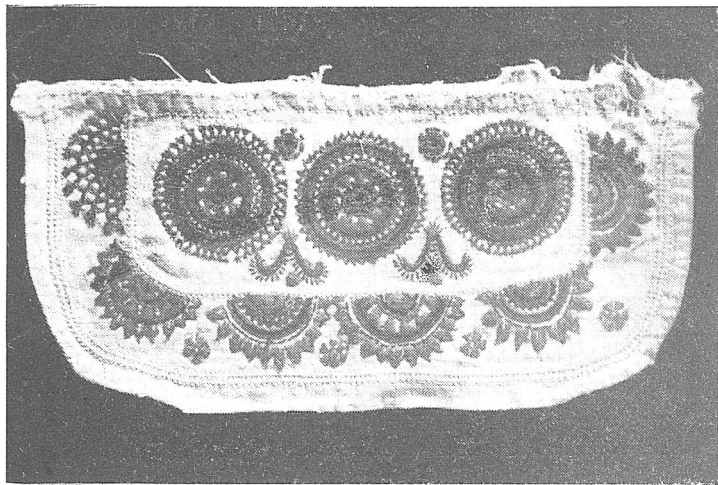
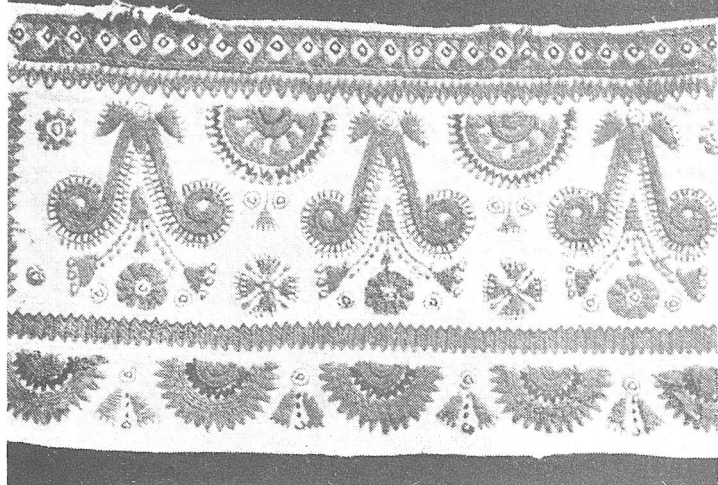
9



8



7



Powiększają się rozmiary kół przez rozbudowę jego części składowych. Wokoło ażurowego środka, obwiedzonego w małym odstępnie szeroką linią dzierzganą, pojawia się rząd strupków. Pomiędzy półkolemi wypełniają pustą przestrzeń małe zielka zaznaczone zaledwie dwiema liniami spiralnymi i trójkątym pączkiem.

16 W tym samym czasie, obok tak skomplikowanego haftu białego panuje wszechwładnie haft kolorowy.

W zebranych materiale trudno jest wskazać drogę ewolucyjnego przejścia od haftu białego do czerwono-czarnego. Łatwiej, zdaje się, można ją uchwycić w rozwoju kompozycji motywów, gdyż spotyka się czasem hafty, gdzie środek kół wykonany jest nicią białą, reszta jednak haftu jest czerwona, podkreślona linią czarną. Takim przejściowym okazem może być haft na mankiecie z Wielątek Dużych (ryc. 11). Mankiet jest jeszcze stosunkowo wąski, kółka niewielkie, rysunek delikatny i wyraźny, krzyżówka zamykająca całość kompozycji przypomina tak charakterystyczne dla haftów ostrowskich kulasiki, choć uzyskane innym ścięciem. W miarę rozrostu kół, przez dodawanie nowych elementów, gdy zaczyna ono zdobywać samodzielną rolę w budowie kompozycji, hafciarka wypełnia lukę pomiędzy poszczególnymi kółkami już spotykanym w hafcie białym z zielkiem.

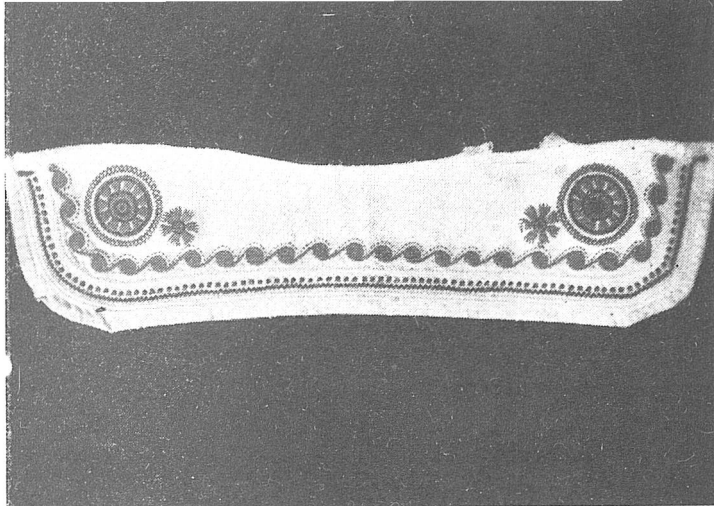
15 Powoli te dwa nowe motywy: kółko, lub półkółko i zielko, rozrastając się, zdobywają dominującą rolę w hafcie dwukolorowym i decydują o jego charakterze. Ich liczne warianty stanowią o bogactwie i różnorodności haftu. Inne, bowiem, nowe elementy, których przybywa coraz więcej, jak: kluski, wiatraczki (wykonane atłaskiem), piaski zakręcone, kulasy, pajęczki (szyte łańcuszkiem), ocka, koltuniarzyk, dziobki czy krzyżówka, wykonane jednym, dużym ścięciem, uzupełniają już tylko kompozycję hafciarską. Stegnówka, która w hafcie kolorowym pozostaje zawsze białą, schodzi do podrzędnej roli, wyłącznie pomocniczej. Zamyka pola ornamentacyjne i jednocześnie je przedziela.

14

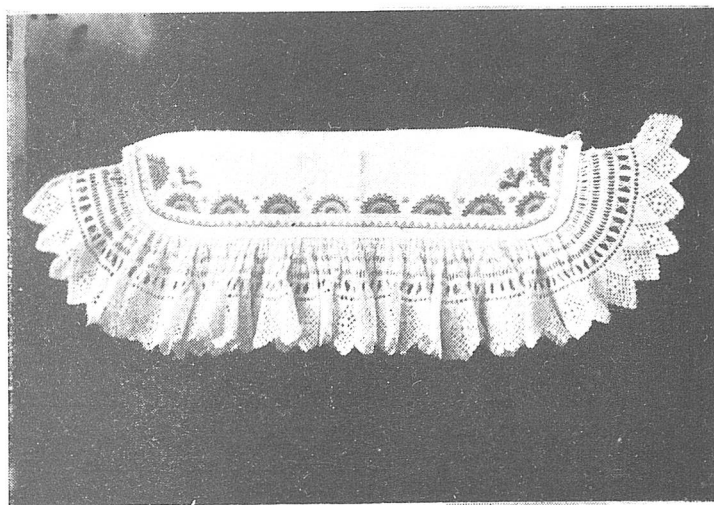
Rozbudowa koła pociąga za sobą wzbogacenie jego części składowych. Weźmy dla przykładu koło na mankiecie z Rząśnik (ryc. 19). Zaczynając od środka wokół dziurki obdzierzgniętej szerokim ścięciem mamy ocka, potem łańcuszek, scyciki, kołtuniarzyk, łańcuszek i śprechy; czasem zamyka koło kołtuniarzyk, czy strupki ułożone w gromadki. Małe zielko rozrasta się w samodzielne i duże ziele, ze skomplikowanym pączkiem. Czasem ziele jest w wazonie. Pomimo takiego wzbogacenia rysunku haftu, założenie kompozycyjne pozostaje nadal linearno-ciągłe. Jedynie kołnierz, z uwagi na jego rolę w stroju, ma stałe symetrylną budowę ornamentu, choć linia łącząca oba jednakowe motywy, umieszczone w rogach kołnierza, jest zawsze ciągła (ryc. 20, 21).

Układ motywów na kołnierzu i mankietach tej samej koszuli nie łączy wspólna zasada kompozycyjna. Obie części tworzą oddzielne całości, trzymając się przy tym pewnych ustalonych kanonów, wynikających z ich przeznaczenia. Na mankiecie — obsytce, którego szerokość sięga niekiedy 10 cm, zawsze jest zachowana szeregowość układu zdobienia. Biała stęgnówka, obiegająca go z trzech stron, nieknie wobec przewagi barwnej motywów. Szeregowość ta jest często podkreślana układem kilku ciągów różnych motywów, zbudowanych jedne nad drugimi, a rozdzielonych stęgnówką (ryc. 16, 17). Jeśli nawet na kompozycję składać się będą trzy koła, półkoła, czy trzy ziele, to najczęściej jednakowej wielkości i identyczne w układzie. Zamykać je będzie biegnący górą i dołem szereg krzyżówek, pajęczków, piesków zakręconych czy strupków. Rzadko, i to w starszych robotach, układ haftu zamknięty jest z trzech stron, jak to widzimy na ryc. 11 i 12. Mankiet uwidoczniiony na ryc. 15 jest w swym układzie rzadko spotykany. W zasadzie całość haftu na mankiecie czyni wrażenie wycinka jakiegoś szlaku.

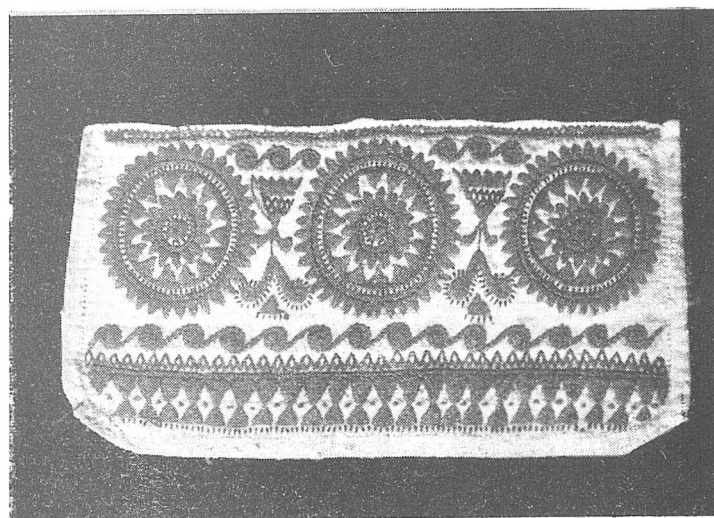
Symetryczna budowa ornamentu na kołnierzu w hafcie kolorowym występuje dużo wyraźniej, aniżeli w hafcie białym. Dzieje się to z powodu rozrostu wymia-



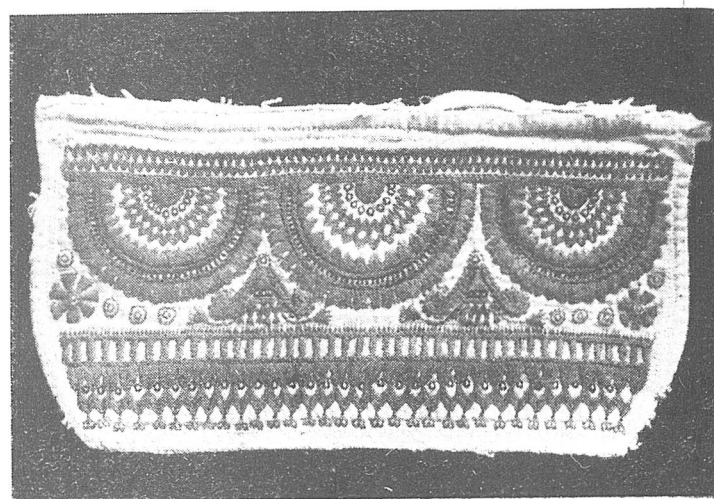
21



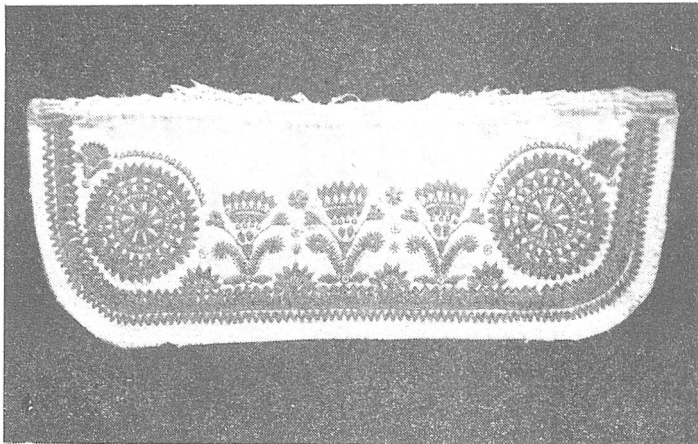
20



19



18



RYC. 22

rów kołnierza, którego szerokość dochodzi do 15 cm, a co za tym idzie, powiększa się powierzchnia jego rogów, rozłożonych z obu stron twarzy. Dawne, nieśmiałe kółeczko z dziurek obdzierzgniętych rozrasta się w skomplikowane koło o średnicy prawie 5 cm z dwoma zielami po bokach; to znów hafciarka daje trzy mniejsze koła — niekiedy zróżnicowane wielkością i wzorem — albo duże ziele z małymi wiatraczkami z obu stron, czy wreszcie pół lub ćwierć koła, w odpowiednim układzie elementów zdobniczych. Jednak linia obwodowa ornamentu, zamykająca całość rysunku, która jednocześnie wiąże obie strony kołnierza, podkreśla stale założenie ciągłości kompozycji. Powoli jednak szerokość kołnierza zmusza do poszerzenia linii wiążącej. Jeszcze na kołnierzach z Wielątki (ryc. 20, 21), o mniejszej szerokości, wystarcza linia półkoli, czy piesków zakręconych, ale już na przedstawionych na rycinie 22, 23 przybija rząd ziel o wybijalnym rysunku. Rzadko można spotkać kołnierz, gdzie zdobione są jedynie jego rogi.

Linia łącząca na ramieniu rękaw z całą koszulą najbardziej narzuca układ ciągły kompozycji. Jest to więc najczęściej szereg półkoli od strony rękawa i drobniejszy motyw krzyżówki, pajęczków, czy kulasików od strony ramienia. Dwa rzędy stęgnówki na szwie dzielą obie części. Pomysłowość i fantazja hafciarki — kompozytorki znajduje wyraz w układzie elementów zdobniczych każ-

dego półkola. Widziałam w Obrytem koszulę posiadającą haft składający się z 19 półkoli i w każdym układ elementów hafciarskich był inny, choć wielkość ich była ta sama.

W pierwszych, nawcześniejszych haftach kolorowych nić czerwona rysowała jedynie kompozycję, w późniejszych zakładała całe płaszczyzny liniami — jedna obok drugiej — ścięgu łańcuszkowego lub pojedyn-

czego. Dawna krzyżówka czy pieski zakręcone, poprzednio wykonane jedną linią, po tym składały się z trzech lub czterech szeregów. Kompozycja z rysunkowo-kreskowej staje się płaszczyzną. Coraz mniej widoczna jest powierzchnia płótna zakrywana przez haft. Wyraźnie to widzimy, choćby zestawiając rysunek haftu na ryc. 11, z ryc. 18 i 23. W pierwszej fazie tego przejścia nić czarna wydobija kontur rysunku. Zanika ona jednak w haftach z ostatnich lat przed wojną, wobec czego następuje zupełna zmiana założenia rysunkowego dawnych kompozycji hafciarskich, tak drobiazgowych i precyzyjnych.

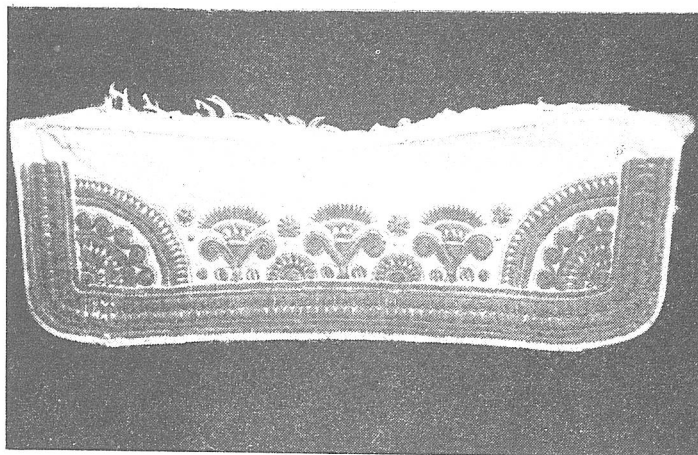
Przy wykonywaniu haftu posługiwano się następującymi ścięgami: a t ł a s k o w y m, łańcuszkowym, wreszcie pojedynczym. Ałaskiem wykonywano: śprechy, scyciki, kluski, strupki, czy pączki zielu; łańcuszkiem: pieski zakręcane, kulasy, pajęczki; pojedynczym: ocka, drabkę, dziobki, krzyżówkę, kołtuniarzyk. Rzadko używano ścięgu, który czynił wrażenie luźnej stęgnówki. Otańczano nim jako linią czarną, pieski zakręcone.

Zasady haftu znała każda kobieta w miejscowościach gdzie był noszony. Jednak wyjątkowo zdolne hafciarki — kompozytorki były bardzo cenione i dążeniem każdej kobiety puszczańskiej było mieć koszulę przez nie wykonaną. Dawniej następowało to drogą zwykłej, sąsiedzkiej, czy przyjacielskiej przysługi. W ostatnich latach przed wojną, wiele

dziewcząt — być może pod wpływem hafciarskiego ośrodka w Gładczynie — traktowało haft, jako uboczne zajęcie zarobkowe.

Najtrudniej może jest wysledzić, jaką drogą powstawała koncepcja twórcza hafciarki. Podstawą był zawsze haft widziany na innej koszuli, który podobał się danej kobiecie. Gotowa była wtedy iść do innej wsi odległej o kilka kilometrów, aby koszulę pożyczyć i wzór przehaftować. Mając przed sobą wzór, przenosiła kompozycję z jednej koszuli na drugą nie przy pomocy rysunku tylko licząc mozolnie poszczególne ściegi, a nawet nitki płótna. Najpierw wykonywała stęgnówkę, potem obliczała dokładnie odstęp między motywami licząc nitki, czy też składając płótno i załamując go w tym miejscu, gdzie miał być dany motyw. Załamaniem płótna wyszukiwała także środek koła. Budowała koło zawsze zaczynając od środka i dodając następnie poszczególne pierścienie kompozycji. Dlatego też analizując koło, widzimy, że jego układ mógł być zamknięty poprzednim lub jeszcze wcześniejszym pierścieniem. Rzadko wzór był niewolniczo naśladowany, dlatego trudno było znaleźć dwie koszule zdobione identycznym haftem. Już w czasie przenoszenia wzór przeważnie ulegał modyfikacji. Do najzdolniejszej hafciarki, którą cenili kobiety danej wsi, czy nawet parafii, schodziły się sąsiadki haftować swoje koszule i słuchały jej rady przy układaniu, czy zmianie wzoru. Tu dopiero, w gronie innych hafciarek, decydowano, czy w danym miejscu haftu lepiej dać wiatraczek, czy kulas. W tych właśnie warunkach powstawały liczne warianty zasadniczych motywów i ich układu; w takim właśnie momencie wola twórcza anonimowej artystki decydowała jaką „modą” będą haftowane koszule w danym okresie.

Indywidualność hafciarki występuje najwyraźniej, gdy zestawimy dwa hafty



RYC. 23

o tych samych motywach, potraktowanych zupełnie inaczej. Weźmy dwa kołnierze: ryc. 22 i 23. Kompozycja kołnierza ryc. 22 jest rysowana delikatnie, jakgdyby cienką igłą; strzeliste ziele przypomina anemiczną roślinę wyhodowaną bez słońca. Tymczasem haft na kołnierzu ryc. 23 jest zwarty i rozłożysty; wycinek koła jest zbudowany z mocnych, grubą, śmiałą kreską nałożonych elementów; jędrne ziele, jakgdyby wyrosłe na tłustej, żyznej glebie. To samo da się powiedzieć przy zestawieniu tych samych elementów, wziętych z poszczególnych haftów i tym się może tłumaczy wrażenie niezwyklej różnorodności i bogactwa wzorów przy ograniczonej liczbie ściegów.

Jest rzeczą niewątpliwą, że dopiero zebranie większej ilości okazów z każdej wsi, da możliwość przeprowadzenia systematyki tych haftów, a nawet pozwoli wyodrębnić pewne grupy o im tylko właściwych interpretacjach poszczególnych motywów. Narazie, kończąc swoje uwagi, muszę podkreślić, że piękno haftu zależało nietylko od układu motywów, delikatnej, cienką nitką wykonanej linii rysunku, czy wreszcie zharmonizowania barwnego. Niemalże znaczenie posiadało również staranne wykonanie, przez które haft nabierał pełnię efektu artystycznego. To też stosowana później grubsza nić, pośpiech, a co za tym idzie, niedokładność wykonania wpłynęły na obniżenie wartości artystycznej ostatnich haftów pułtuskich.

W chwili obecnej, gdy cały ubiór grupy pultuskiej stał się już tylko rekwizytem, wyjmowanym ze skrzyń na uroczystości, znikła właściwa rola haftu. Już w latach trzydziestych, w wyniku utworzenia wspomnianego ośrodka hafciarskiego w Gładczynie, haft ten wyszedł poza ramy stosowania go jedynie w zdob-

bieniu koszul. Zwabione możliwością zarobku, zdolniejsze hafciarki wykonywały na sprzedaż serwetki, obrusy, chusteczki, a nawet całe suknie, zdobiąc je tym haftem. Wyroby te były potem sprzedawane w sklepach przemysłu ludowego i stały się z czasem popularne w całej niemal Polsce.

P R Z Y P I S Y:

1. Wójcicki Kazimierz, Kurpie — Gocie. Zarysy domowe, rok 1842, tom. III, str. 200.
2. Kolberg Oskar. Mazowsze, 1856, tom IV, str. 81.
3. Wójcicki pisze: „koszule białe, cienkie, płócienne, wyszywane przy kołnierzu, ramiączkach i rękawach czerwonym guzem (sznurkiem)”. Jest tu napewno omyłka, czy w druku, czy też samego autora. Dotychczas, bowiem, na Kur-

- piach bawełnę nazywają guzem, a nie guzem.
4. Schrammówna Helena. Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej. Wilno, 1939, str. 62.
 5. Oryżyna Janina. Przemysł ludowy w Polsce. Warszawa, 1937, str. 84, 85.
 6. Udziela Seweryn. Hafty kurpiowskie. Kraków, 1936.

S P I S R Y C I N:

- Ryc. 1.** — Wieś Obryte. 1912. Haft biały.
Ryc. 2. — Wieś Obryte. 1912. Haft biały.
Ryc. 3. — Wieś Trzcianka, pow. Ostrów Maz. Wyk. Kurowska ok. 1890 r. Haft biały.
Ryc. 4. — Wieś Białe Błoto, pow. Ostrów Maz. Wyk. Deluga Marianna ok. 1897 r. Haft biały.
Ryc. 5. — Wieś Białe Błoto, pow. Ostrów Maz. Wyk. Deluga Marianna ok. 1897 r. Haft Biały.
Ryc. 6. — Wieś Trzcianka, pow. Ostrów Maz. Wyk. Kurowska ok. 1890 r. Haft biały z fragmentem czerwonym.
Ryc. 7. — Wieś Ciołkowo, pow. Pultusk. Wyk. Dziadak Marianna ok. 1910 r. Haft biały.
Ryc. 8. — Wieś Ciołkowo — Zambski, pow. Pultusk. Wyk. Biernacka Aleksandra ok. 1912 r. Haft biały.
Ryc. 9. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. Haft biały.
Ryc. 10. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. Haft biały.
Ryc. 11. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. (tablica barwna).
Ryc. 12. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.

- Ryc. 13.** — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. (tablica barwna).
Ryc. 14. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 15. — Wieś Wola Mystkowska, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 16. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony fragmenty czarne.
Ryc. 17. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. (tablica barwna).
Ryc. 18. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 19. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 20. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 21. — Wieś Wielątki, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 22. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.
Ryc. 23. — Wieś Rzaśnik, pow. Pultusk. Haft czerwony, fragmenty czarne.

LES BRODERIES DE KURPIE DANS LA PUSZCZA BIAŁA.

Les broderies de Kurpie appartiennent aux plus belles en Pologne. L'auteur retrace leur développement au cours du XX-e siècle en faisant ressortir deux groupes: celui de Pultusk et celui d'Ostrów. Ces broderies sont exécutées en trois couleurs; blanche, noire et rouge; on les trouve souvent sur les cols et les manchettes des chemises de femme. L'auteur suit le développement de la composition des broderies et la signification des motifs respectifs d'ornementation depuis leur début jusqu'au style pleinement développé, qui à l'heure actuelle, change de caractère. L'auteur cite en outre les conditions qui influent sur le développement des broderies de Kurpie et nous apprenons ainsi à connaître l'initiative créatrice des brodeuses.



11



17



13



PUBLIKACJE MATERIAŁÓW

WYCINANKI ŁOWICKIE RODZINY STRYCHARSKICH

Dla ilustracji rozwoju wycinanki łowickiej reprodukujemy wytwory trzech generacyj w tej samej rodzinie: babki Józefy Strycharskiej, córki jej Janiny ze Strycharskich - Wawrzykiewicz oraz wnuczki Tereski Wawrzykiewicz.

Wycinanki dostarczyła oraz życiorysy zebrała Eugenia Massalska.

JÓZEF A S T R Y C H A R S K A

Ur. 1887 r. we wsi Błędów: pow. Łowicki. W latach mojej młodości na Księstwie Łowickim była powszechna moda strojenia naszych izb wycinankami własnej roboty. Nie do pomyślenia było, aby dom, gdzie były młode dziewczęta, nie przystrojono wycinankami. Mając lat 12 wzięłam nożyczki do ręki, a często, będąc w mieście, za-



Ryc. 1. — Wykonała Józefa Strycharska. Wymiary: średnica 17,4 cm. Barwy: tło czarne; kolory nałożone: szafirowy, zielony, czerwony, bordo, lila, pomarańczowy i różowy.

miast bułki kupowałam kolorowe papiery. Po wyjściu zamąż, mając ciężkie warunki, zaczęłam robić wycinanki na sprzedaż, czerpiąc z tego dochody na pomoc mężowi na utrzymanie domu. Pierwszą osobą, która pomagała mnie przy sprzedaży wycinanek była ś. p. doktorowa Chmielińska. Dzbanuszkę z jajek zaczęłam robić w tym czasie co i wycinanki. W mojej rodzinie nie pamiętam aby kto miał zamiłowanie do wycinanek z papieru.

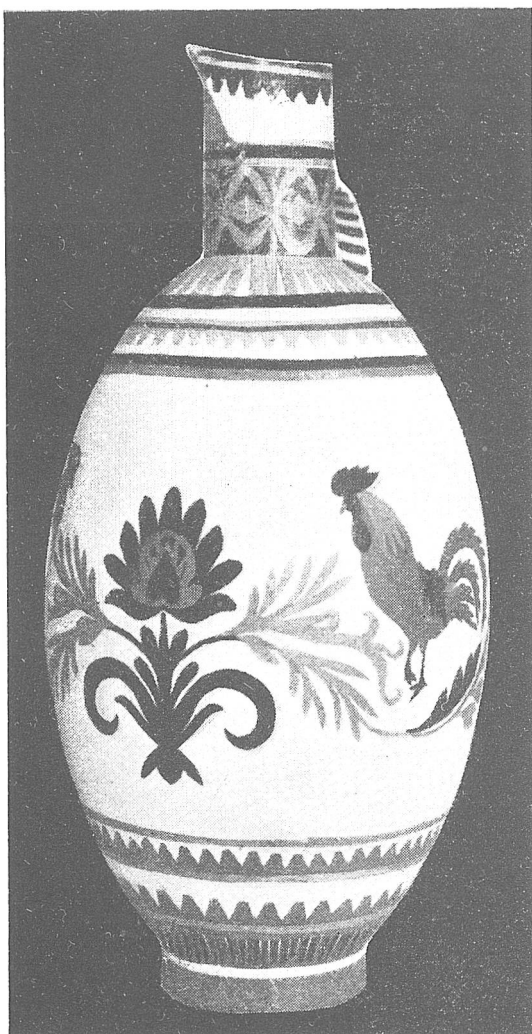
Ryc. 2. — Wykonała Józefa Strycharska. Wymiary 33,8 x 27 cm. Barwy: czerwony, szafirowy, brązowy, czarny, pomarańczowy, j. niebieski, zielony, bordo, różowy, złoty.





Ur. w r. 1910 we wsi Molszyce, pow. Łowickiego. Od najmłodszych lat w domu rodziców widziałam wycinanki, wykonywane pracownice przez moją matkę. Bawiąc się skrawkami papieru zaczęłam wycinać kółka, dekorując piece, pudełka i skrzynki. Mając lat 11 zrobiłam długi szlak do ozdoby własnej klasy — potem zaczęłam pomagać matce w większych zamówieniach, a w czasie jej choroby zmuszona byłam wykonać prace terminowe. Od najwcześniejszej mojej młodości datują się moje roboty wyci-

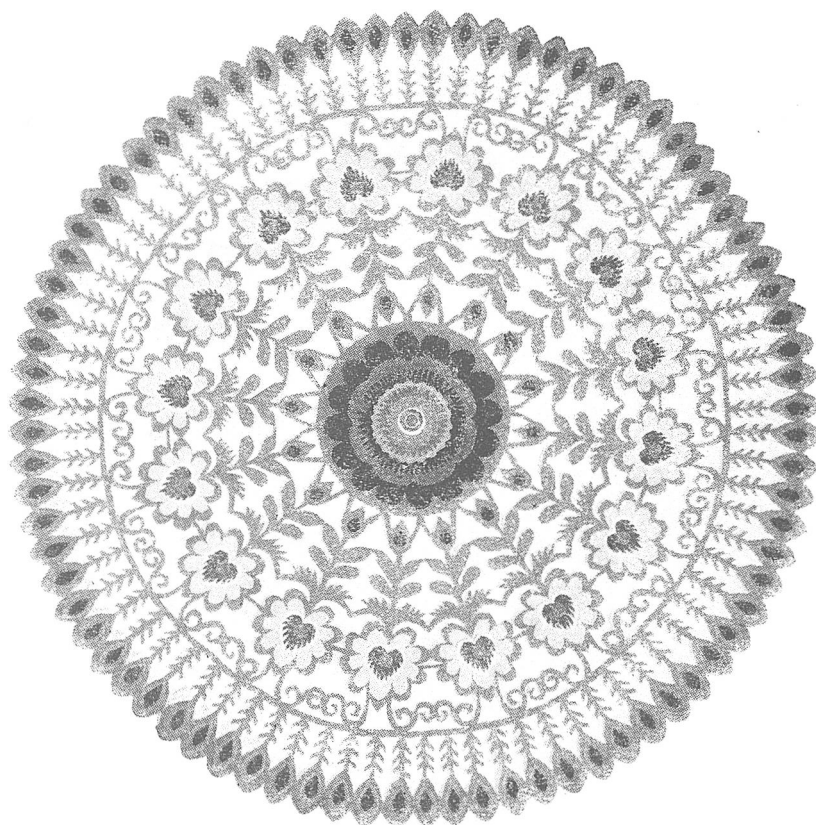
nankowe i do dziś wycinam bez przerwy. W 1923 roku na wystawę w Łowiczu do działu Zdobnictwa Ludowego, zorganizowanego przez ś. p. panią Chmielińską, zrobiłam dużo wycinanek i dzbanuszków. Wycinanki z początku mojej pracy miały charakter bardziej prosty, jednokolorowy. Długoletnia praca dała mi wiele odczucia barw i dużą fantazję, dlatego ptaki, kwiaty w moich wycinankach są tak bogate w kolory.



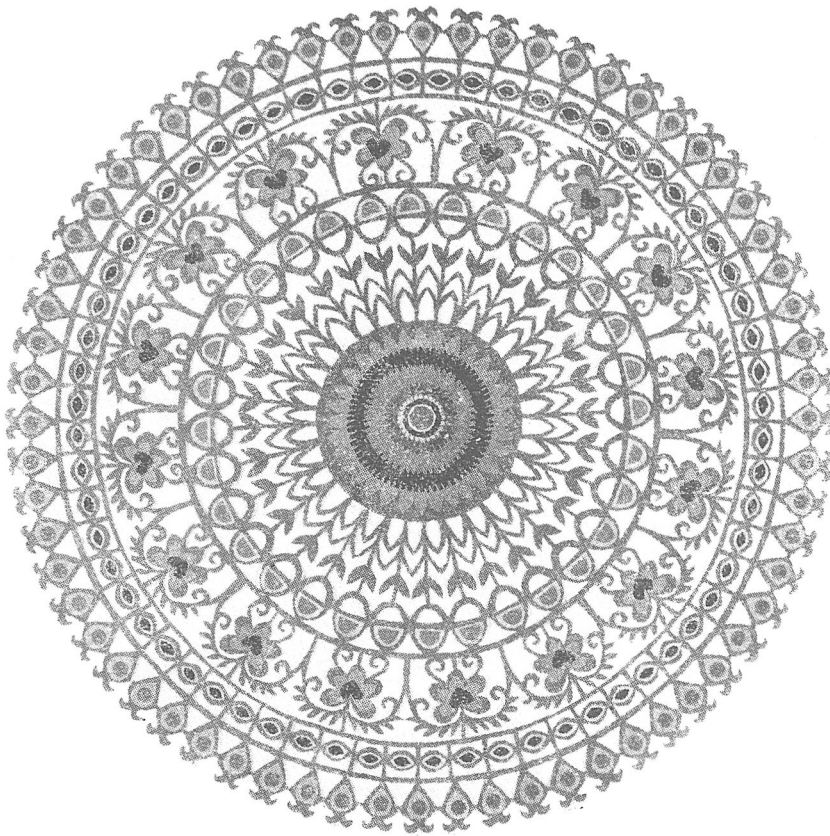
nankowe i do dziś wycinam bez przerwy. W 1923 roku na wystawę w Łowiczu do działu Zdobnictwa Ludowego, zorganizowanego przez ś. p. panią Chmielińską, zrobiłam dużo wycinanek i dzbanuszków. Wycinanki z początku mojej pracy miały charakter bardziej prosty, jednokolorowy. Długoletnia praca dała mi wiele odczucia barw i dużą fantazję, dlatego ptaki, kwiaty w moich wycinankach są tak bogate w kolory.

Ryc. 3, 4. — Dzbanuszki z gęsih jajek. Wykonała Janina Strycharska-Wawrzykiewicz. Wysokość 15 cm. Kolory naklejanek: czerwony, szafirowy, zielony, pomarańczowy, niebieski, różowy, bordo, żółty, czarny.

Ryc. 5. — Wykonała Janina Strycharska - Wawrzykiewicz. Wymiary: średnica 27,5 cm. Barwy: tło brązowe; kolory nałożone: pomarańczowy, niebieski, czerwony, zielony, żółty, czarny.



Ryc. 6. — Wykonała Janina Strycharska - Wawrzykiewicz. Wymiary: średnica 27,5 cm. Barwy: tło czerwone; kolory nałożone: szafirowy, czarny, różowy, zielony, biały, bordo, żółty.



Ryc. 7. — Wykonała Janina Strycharska-Warzykiewicz. Wymiary: średnica 27,5 cm. Barwy: tło szafirowe; kolory nałożone: czerwony, zielony, czarny, różowy, liliowy, żółty.



Ryc. 8. — Wykonała Janina Strycharska-Warzykiewicz. Wymiary: średnica 25,2 cm. Barwy: tło granatowe; kolory nałożone: pomarańczowy, szafirowy, czerwony, brązowy, niebieski, zielony, różowy, biały.

Ryc. 9. — Wykonała Janina Strycharska - Wawrzykiewicz. Wymiary: średnica 25 cm. Barwy: tło czarne; kolory nałożone: zielony, pomarańczowy, szafirowy, czerwony, żółty, liliowy.



Ryc. 10. — Wykonała Janina Strycharska - Wawrzykiewicz. a) Dzbanuszek z kurzego jajka. Wys. 9,3 cm. Kolory naklejanki: czerwony, zielony, czarny, niebieski, szafirowy, żółty, różowy, pomarańczowy. b) Filiżanka z połowy gęsiego jajka. Wysokość 6 cm. Kolory naklejanki: czerwony, zielony, niebieski, szafirowy, różowy, bordo, czarny, pomarańczowy. c) Dzbanuszek z kurzego jajka. Wysokość 9 cm. Kolory naklejanki: bordo, czerwony, niebieski, pomarańczowy, zielony, czarny, różowy.

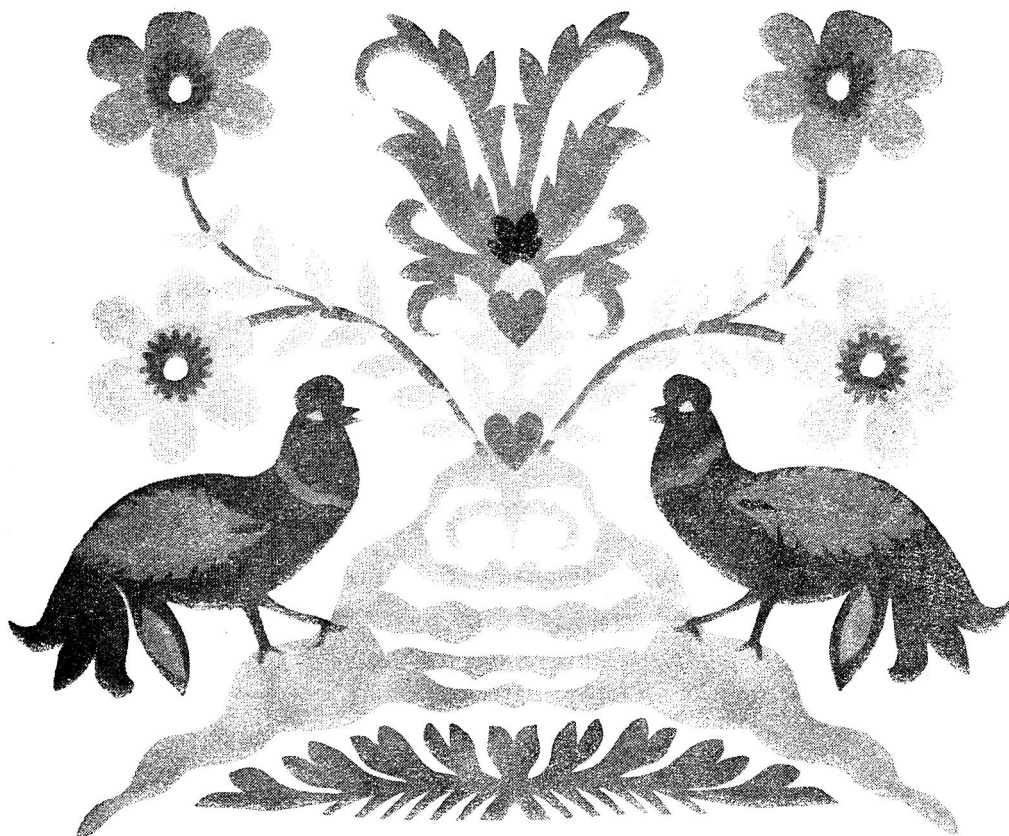
T E R E S K A W A W R Z Y K I E W I C Z

Ur. 1940 r. Mając lat pięć z zamiłowaniem zabierała nożyczki olbrzymie, szerokie, którymi strzyżono owce i wycinała z kawałków papieru kółeczka. Od tej pory zamiłowanie jej wzrosła z każdym miesiącem i mając lat siedem sama komponuje wzory, dobierając kolory. Przy wycinaniu różnokolorowych papierków nigdy nie rysuje uprzednio ołówkiem. Ma czworo rodzeństwa ale bez zamiłowania do tej pracy.





Ryc. 11. -- Wykonała Tereska Wawrzykiewicz. Wymiary: 21,2 x 17,7 cm. Barwy: j. zielony, c. zielony, żółty, szafirowy, pomarańczowy, czarny, czerwony, liliowy.



Ryc. 12. -- Wykonała Tereska Wawrzykiewicz. Wymiary: 21,4 x 17,3 cm. Barwy: czerwony, brązowy, pomarańczowy, c. pomarańczowy, zielony, szafirowy, j. liliowy.

LES DESSINS DÉCOUPÉS DE LA FAMILLE STRYCHARSKI.

Le dessin découpé de Łowicz, principalement à l'époque de Pâques, constitue un groupe qui se distingue par son style et la richesse de ses motifs. Il subit — comme chaque art vivant — des transformations continues. Nous reproduisons ici les œuvres de trois générations de la famille Strycharski: la grand-mère, la mère et la petite-fille.

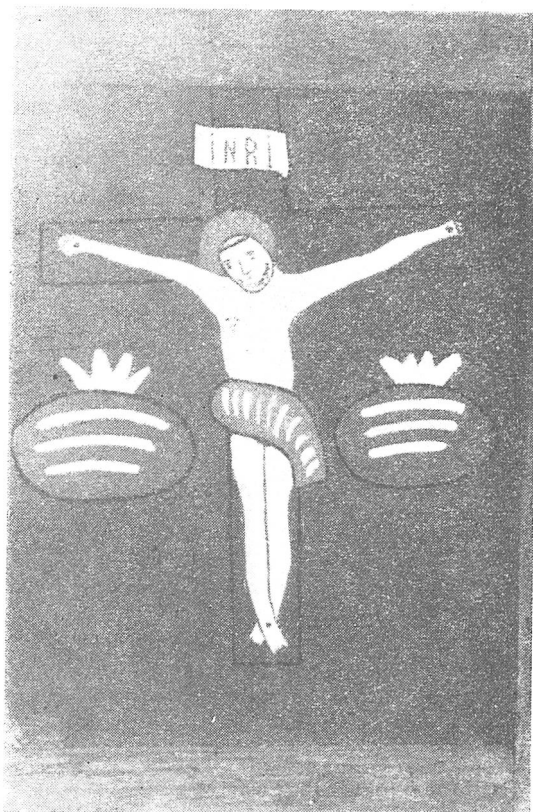
DZIAŁ INFORMACYJNY

WSPÓŁCZESNE OBRAZY NA SZKLE Z JABŁONKI NA ORAWIE

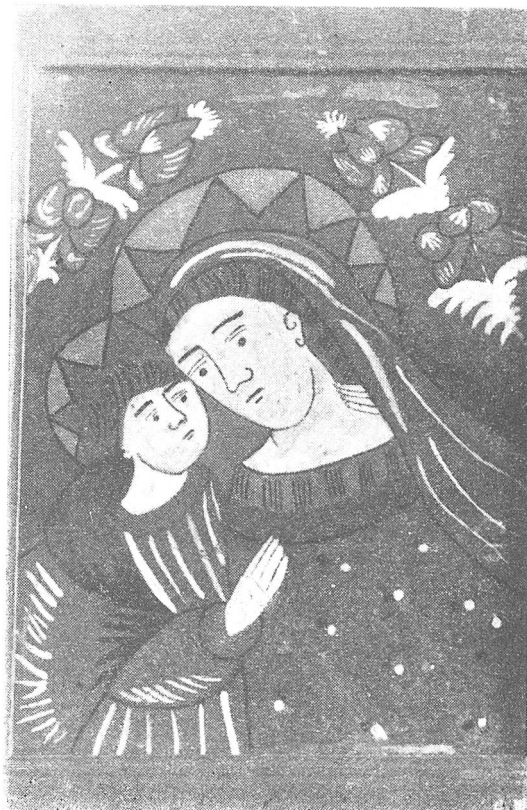
Wśród starych obrazów ludowych malowanych na szkło, znajdują się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, w Muzeum Regionalnym im. Wł. Orkana w Rabce i w zbiorach prywatnych Lippoczy w Tarnowie — obrazy nowe, różniące się od dawnych głównie kolorytem, techniką wykonania (większość malowana farbami o spoiwie łatwo rozpuszczalnym, a niektóre odmiennym ornamentem). Treść ich jest podobna do dawnych. Przeważnie wyobrażenia świętych: Matki Boskiej, Św. Barbary, Narodzenia Chrystusa itp. Nie brakło również tematów świeckich jak np. postać Janosika.

W ubiegłym roku Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej rozpoczął poszukiwania, celem stwierdzenia kto, w jakim czasie i gdzie te obrazy malował. Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego udzielił informacji, że pochodziły one z Jabłonki na Orawie, prawdopodobnie wykonane przez organistę Oskwarka.

Celem zbadania istotnego stanu rzeczy udałem się do Jabłonki. Sądząc, że o malowaniu świętych musiał coś wiedzieć ks. proboszcz — zwróciłam się do niego po wyjaśnienia. Ksiądz przypuszczał, że interesuję się wykonawcami witraży, znajdujących się w kościele i wyraził zdziwienie, że zajmuję się „podrabiaczami” obrazów wykonanych na szkło, tym bardziej, że do podrabiaczy czuł urazę, gdyż przypuszczał, że sprzedali mu obraz własny za stary. Po długich naleganiach podał mi nazwiska dwóch górali: Zahory, zwanego „Wyroda” i Szczerbaka, znanego pod pseudonimem „Stanka”. O organście, któryby zajmował się malowaniem, nie słyszał. Oskwarek zaś posiada sklep w Jablonce i tylko skupował stare obrazy z okolicy.



1



2

W związku z informacjami, podanymi przez księdza proboszcza, udałam się do Zahorów: Augustyna zwanego „Wyrodą“ (ur. w 1911 r.) i Karola (ur. w 1915 r.) zamieszkałych w Jabłonce. Dowiedziałam się od nich, że w latach od 1935 r. do 1939 r. malowano obrazy na szkłe, gdy zabrakło starych, które kupowali przyjezdni z Krakowa i okolic i płacili za nie, jak na owe czasy, dość wysokie ceny (około 20 zł za sztukę). Nie mogąc więc dalej wyszukiwać starych obrazów u górali, nie znających ich wartości, dotychczasowi pośrednicy poczęli je kopiować. W tym czasie zaczęli malować obrazy i Zaharowie, a właściwie kopiowali bardzo dokładnie. Cały ich wysiłek szedł w tym kierunku, aby kopiowany obraz sprawiał wrażenie starego, co zmuszało do dużej dokładności przy wykonywaniu. Opanowanie techniki nie było łatwe. W początkowym stadium pracy psuli dużo materiału. We wsi było więcej wykonawców, lecz trudności zniechęciły większość. Jednak Stanek i Zaharowie wprawiali się w rzemiosło i osiągnęli coraz lepsze wyniki. Malowanie zaczęli od bardzo dokładnego przerysowania na kalce konturów postaci i ornamentu. Szkło przed malowaniem pociągali płynem, którego ani nazwy, ani składu podać nie chcieli. Po wyschnięciu płynu podkładali pod szkło kalkę z konturami postaci i pędzlem nakładali kontury: ciał — czerwone, szat — czarne. Gdy kontury wyschły, wypełniali poszczególne pola odpowiednimi kolorami. Malowali tylko pędzlami, mając ich kilka różnych grubości. Czas malowania z suszeniem jednego obrazu trwał około dwóch dni. Obrazy sprzedawali w Nowym Targu, Rabce i Chabówce.

Obejrzałam jeden z obrazów malowanych przez Karola w 1937 r.: „Św. Barbara“, znajdujący się w ich posiadaniu. Malowany był farbami, które rozpuszczały się po zwilżeniu. Tło posiadał szaro-brązowo-czarne i sprawiał wrażenie bardzo słabej kopii, nie mającej nic wspólnego z twórczością. Karol malowałby i obecnie, gdyby wiedział, że znajdzie nabywców. Nie otrzymałam informacji gdzie się znajduje reszta obrazów przez nich malowanych. W Muzeum w Rabce dzieł swoich nie widzieli; zauważyli natomiast, że wśród sta-

rych obrazów, tam znajdujących się, są nowe tak dokładnie skopiowane, że nie mogli ich odróżnić od dawnych.

W dalszych poszukiwaniach udałam się do siostry Szczerbaka Karola: Cecylii Kozak. Opowiedziała mi, że Karol od najmłodszych lat lubił „dłubać w drzewie“. Robił łyżniki trochę rzeźbił, uczył się na organistę, a potem został stolarzem. Malował obrazy na szkłe w czasie między 1935 a 1939 rokiem, w którym został powołany do wojska. W okresie tym malował dużo. Farby kupował w sklepie w Nowym Targu, gdzie nabywali je i inni malujący obrazy, zarówno z Jabłonki jak i ze Spisza. Jeździł z obrazami do Rabki, Nowego Targu i Zakopanego. „Miał lekką rękę“ — tak określiła go siostra. Po powrocie z wojny udał się za zarobkiem do Słowacji tam się osiedlił i ożenił. Mieszka obecnie w Sokółce w Słowacji i jest majstrem stolarskim, znanym w całej okolicy. Obrazów dalej nie maluje.

O nim myślał prawdopodobnie Dyr. Zborowski z Muz. Tatrzańskiego mówiąc, że obrazy w Jabłonce malował organista. Być może, że obrazy Janosika znajdujące się w Muz. Tatrzańskim były wykonane przez „Stanka“ ale stwierdzić to mógłby tylko on.

Wiadomości przeze mnie zebrane nie rozwiązały zagadnienia autorstwa nowych odmiennych obrazów podhalańskich. Zaharowie obrazów nie malowali, lecz kopiowali. Obrazów treści świeckiej w ogóle nie wykonywali. Do „świętych“ znajdujących się w Muzeum w Rabce nie przyznają się. Zresztą gdyby się podawali za ich autorów, przeczyłaby temu cała kolekcja obrazów o zupełnie odmiennym charakterze i ornamentacie innym niż ornamenty obrazów „spiskich“ czy „orawskich“, co dowodzi, że nie są to tylko kopie (ryc. 1).

Wobec tego kwestia malowania nowych obrazów pozostaje nie wyjaśniona i nadal otwarta. Wiemy natomiast, że w związku z popytem na dawne obrazy, kopiowali je górale i jako dawne sprzedawali (ryc. 2).

B. B.

Sprostowanie omyłek i błędów w Nr 1 — 2 R. I 1947.

- 1) Na życzenie mgr. Zofia Cieśla-Rejnfussowej prostujemy, że mapa badania zdobnictwa ludowego, zamieszczona na str. 63 została wykonana wedle własnej koncepcji graficznej pana Maksymiliana Kalużnego jedynie na podstawie mapy opracowanej przez autorkę odnośnego artykułu.
- 2) Sprostowania błędów drukarskich w artykule Janusza Świeżego p. t. Świątkarze Bilgorajscy: str. 50, szpalta I, wiersz 18 od dołu zamiast: 1916 — powinno być 1906; str. 57, szpalta II, wiersz 13 od dołu zamiast: Ciomsk — powinno być Ciozm; str. 58, szpalta II, wiersz 16 od góry zamiast: uraczył — powinno być „uraczyli“; str. 59, szpalta II, wiersze 2 — 5 od góry przedstawione powinny brzmieć: świątki, których autorzy tworzyli bez wpływów obcych, pracowali bez obcej pomocy i bez żadnych wzorów w nabożnej ciszy od ludzi.