

A 16415

# POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK II KWIECIEŃ - MAJ 1948 Nr 4-5

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 WAR-  
SZAWSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE \* TŁO-  
CZONO W DRUKARNI MINISTERSTWA SPRA-  
WIEDLIWOŚCI W WARSZAWIE POD KIE-  
RUNKIEM TADEUSZA GALEWSKIEGO \* RE-  
DAKCJA I ADMINISTRACJA: MINISTERSTWO  
KULTURY I SZTUKI, PAŃSTWOWY ISTY-  
TUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ W-WA,  
RAKOWIECKA 4 A



A 1641 II

517

# POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО  
Ежемесячный журнал

L'ART POPULAIRE POLONAIS  
REVUE MENSUELLE

POLISH PEASANT ART  
MONTHLY REVUE



T R E Ś Ć

Numer podwójny poświęcony wystawie  
SZTUKA LUDOWA MAZUR I WARMII  
opracował JÓZEF GRABOWSKI

WSTĘP — TRANINA — CERAMIKA — RZEZBA  
— SPRZĘT ZDOBIONY — SPIS RYCIN —

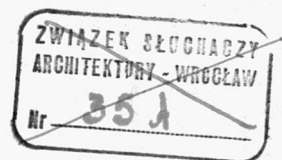
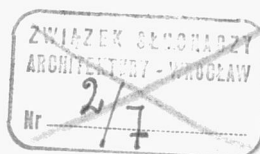
ROK II

KWIECIEŃ — MAJ

1948

Nr 4-5

4932



Kilka numerów bieżących naszego pisma będzie posiadać inny charakter niż dotychczasowe. Zniknie z nich chwilowo różnorodność tematów, obejmujących swym zakresem całokształt spraw poznawczych sztuki ludowej. Cała treść połączonych numerów dotyczyć będzie tylko jednej grupy zagadnień, wyłaniającej się w związku z dwiema wystawami: „Sztuki Ludowej Mazur i Warmii” otwartej w lutym roku bieżącego w Olsztynie — omówieniu której poświęcony zostanie 4 i 5-ty numer „Polskiej Sztuki Ludowej” — oraz krakowskiej wystawie „Sztuka ludowa w Polsce” (malarstwo, rzeźba, grafika), przesłanej następnie do Łodzi i Sopotu. Materiał dotyczący tej drugiej wystawy obejmuje trzy dalsze numery naszego pisma, które zostaną wydane w sierpniu. Tego rodzaju komasacja została nam podyktowana koniecznością utrwalenia rezultatu tych wystaw, bardzo ważnych dla poznania naszej sztuki ludowej. Pobieżne chociażby ich scharakteryzowanie, połączone z reprodukcją ważniejszych eksponatów nie dałoby się pomieścić żadną miarą w ramach nie tylko przeciętnego naszego artykułu, ale nawet całego miesięcznika. Z tych względów postanowiliśmy poświęcić im w całości kilka numerów, po czym, oczywiście, wrócimy do poprzedniego układu.

R E D A K C J A

Pr. inw. 1.

Mało jest wystaw o takim znaczeniu odkrywczym, jakie wykazała wystawa sztuki ludowej na Mazurach i Warmii, otwarta w lutym w Olsztynie. Została ona zainicjowana oraz zorganizowana przez wieloletniego badacza i miłośnika tej sztuki, obecnie kierownika Muzeum, Hieronima Skurpskiego.

Znaczenie jej tymbardziej się uwydatni, gdy zważymy, że Niemcy, rozumiejąc, że kultura ludowa tego terenu świadczy o jego istocie i przynależności narodowej, nie tylko nie starali się o pokazanie jej światu, ale dążyli do umniejszenia jej wartości, tam gdzie o niej musieli mówić. Odkrywczy charakter wystawy został z góry już założony przez jej organizatora, jak tego dowodzą następujące zdania, wyjęte ze wstępu do katalogu:

„Uczonemu ułatwi ona powiązanie tego bezwątpienia polskiego regionu z innymi dzielnicami Polski, oraz ułatwi wcielenie jego ogniw w łańcuch twórczości całego kraju. Miłośnik natomiast znajdzie tu zespół przeważnie nieznanych, a swoistych form, barw i treści. Przeciętny widz odkryje łączność eksponowanych tu obiektów, z rezultatami istniejącymi jeszcze w terenie“...

„Wystawa niniejsza wykazuje dobitnie, że zdobnictwo i sztuka na Mazurach, to bogata i różnorodna dziedzina, wbrew niemieckim głosom (Clasen i inni) obstających przy jej ubóstwie“<sup>(1)</sup>.

Trzeba przyznać, że wszystkie te zadania wystawa spełnia, przy czym na pierwszy plan wysuwają się: poznanie „nieznanych, a swoistych form, barw i treści“, a dalej łączność ich z innymi regionami Polski, głównie z sąsiednimi Kurpiami.

Dla zrozumienia charakteru tej wystawy należy przytoczyć jeszcze dwie cytaty z jej katalogu:

„Oto stają przed nami fragmenty i skrawki wyrwane z całokształtu stanowiącego życie ludu na Mazurach i Warmii“ — pisze w słowie wstępnym dr. M. Znamierowska-Prüfferowa. Organizator zaś wystawy dodaje: „Zrezygnowano świadomie z jakieg-

okolwiek pokazu o charakterze syntetycznym i wyczerpującym dane zagadnienie, nawet w obrębie wąskiego działu“. Wystawa olsztyńska nie jest więc pełnym obrazem tamtejszej sztuki ludowej, ale tylko jego zarysem, a więc tym samym postawieniem zadania poznania tej sztuki w całej jej rozciągłości i głębokości. Trzeba sobie do tego zdać sprawę, że zarówno materiał wystawy, jak i to, co znajduje się dzisiaj w terenie, to resztki, świadczące tylko o tamtejszej bujnej sztuce ludowej, której bogactwo starła wojna, wraz z większością autochtonicznej ludności. Tym więcej są one dla nas cenniejsze, a znaczenie ich da się porównać do legendarnych ocalałych ksiąg Sybilly. Nie trzeba jednak mniemać, że materiał wystawy reprezentuje wszystko, co jeszcze pozostało. Przeczą temu, na przykład, badania terenowe dotyczące tkaniny, prowadzone obecnie przez Teodorę Modzelewską. Wykazują one dowodnie, że w tym najważniejszym i najbardziej odkrywczym dziale wystawy istnieją ogromne luki, które da się obecnie uzupełnić, nawet bez większych trudności.

Wychodząc z charakteru i właściwości wystawy olsztyńskiej chcę użyć jej materiału jako podstawy do zarysowania problematyki poznania sztuki ludowej mazurskiej. Trudno, bowiem, na podstawie wystawy urobić sobie pogląd o jej całokształcie, chociaż pokaz olsztyński jest niewątpliwie pierwszym wybiciem okna na ten nieznaną nam dotąd świat. Pierwsze w nim miejsce, co do powszechności, zajmuje tkanina zdobna, zwana w powiecie mragowskim „płachtą“<sup>(2)</sup>. Jak można przypuszczać z relacji H. Skurpskiego nie było dotąd o niej żadnej wzmianki — przynajmniej książkowej — w literaturze niemieckiej, a także polskiej. A przecież ona sama jedna stanowi dostatecznie bogaty, różnorodny i o odrębnych postaciach artystycznych, świat sztuki ludowej, któremu warto poświęcić wiele uwagi, zwłaszcza, że wykazuje on dużo pokrewieństwa — a w niektórych formach i tożsamości — z tkaniną ludową kurpiowską, podlaską czy też rozpowszechnioną na Litwie.

Zbadanie tkaniny mazurskiej jest koniecznym ogniwem prac nad ustaleniem wartości i charakteru tkaniny zdobnej w północno-wschodniej części Polski. Już to, co wydobyla wystawa, wskazuje, że na północy mamy do czynienia, w dziedzinie tkaniny zdobnej, ze zjawiskiem jednej wielkiej grupy, o rozmaitych odmianach lokalnych, których źródło — kto wie — czy nie stanowią właśnie Mazury, przynajmniej po tej stronie Bałtyku.

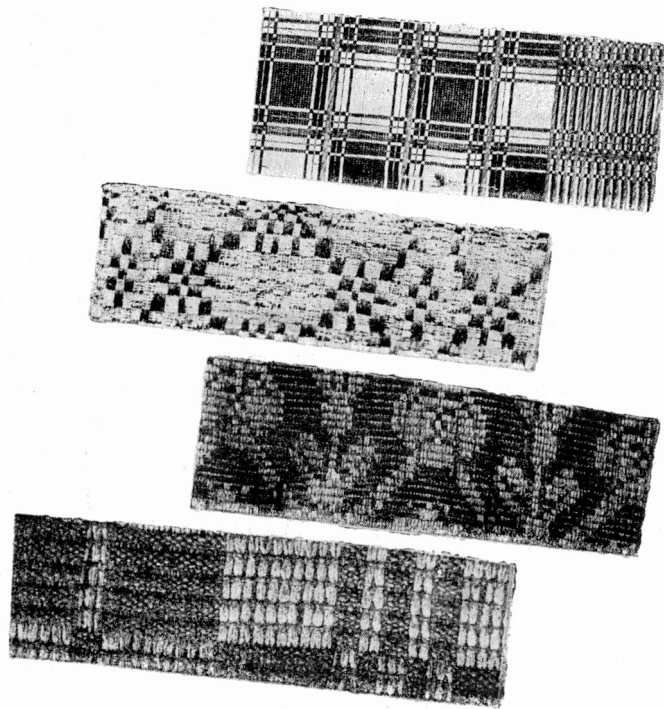
A nie mając sobie równych — kafle mazurskie! Istniejąca dotąd literatura niemiecka i polska — zresztą bardzo uboga i ściągająca się do wzmianek w większych opracowaniach i artykułach w ogólnych czasopiśmie — prawie nie dostrzegła ich wartości artystycznej, ograniczając się do danych historycznych, technicznych i zanotowania ciekawych napisów obyczajowych. Kafle mazurskie to świat sztuki, który trzeba odkryć w najistotniejszych ich wartościach i wcielić do skarbów polskiej sztuki ludowej, jako jeden z najwspanialszych jej klejnotów, jakim zastąpić możemy z powodzeniem dawną majolikę pokucką. Wystawa olsztyńska pokazała je nam w dużym wachlarzu form, w obiektach oryginalnych albo też fotografiach kafli, których pierwowzory wmurowano w Muzeum w Szczytnie w dwa piece, złożone z najrozmaitszych odmian.

Trzeci najciekawszy dział sztuki mazurskiej stanowi rzeźba figuralna. Przez swój wyraźny styl ludowy jest ona pewną niespodzianką, gdyż, sądząc po jakości rzeźby na Kaszubach, spodziewać się było można raczej ulegania wpływowi sztuki kościelnej, niż oryginalnej twórczości. Za lokalną cechą tej rzeźby

uznać można, między innymi, używanie jako tworzywa drzewa sosnowego, którego słoje dają w rzeźbach ciekawe efekty estetyczne.

Nie mniej interesujące są również zdobione sprzęty codziennego użytku, jak skrzynie i szafy malowane, krzesła wyplatane ze słomy, analogiczne do kurpiowskich, wreszcie ceramika, która, obok dwojaków o swoistych cechach, posiada garnki dymione, o ornamentyce analogicznej do wyrobów polskich, lub poleskich. Nie bez ludowego charakteru w formie są również wyroby kute z żelaza, stojące jednakże najczęściej na pograniczu sztuki ludowej i warsztatowej miejskiej, do której należałoby stosować określenie cechowej.

Zamykając na tym ogólne uwagi o wystawie w Olsztynie przejdę z kolei do rozpatrzenia jej materiału z punktu widzenia poznawczo-artystycznego. W następujących w dalszym ciągu szkicach będę starał się zarysować przede wszystkim odrębności grupowe, nie przesądzając tego czy wynikają one z różnic lokalnych lub czasowych, względnie czy są wykładnikiem silniejszej indywidualności ich twórców. Obok tego będę usiłował wydobyć to wszystko, co łączy je, w naturalny sposób, w większe zespoły i nadaje im charakter stylu lokalnego. Ponadto dążeniem moim będzie wytyczyć kierunki dalszych poszukiwań przez wykazanie luk w wystawowym zespole i podkreślanie wyłaniających się problemów. Ostatnim i najmilszym obowiązkiem będzie, mówiąc słowami twórcy wystawy, wiązanie „tego bezwątpienia polskiego regionu z innymi dzielnicami Polski“.



T K A N I N A



Wysunięcie tkaniny na pierwsze miejsce wynika z dwu przyczyn. Czynię to nie tylko dlatego, że na wystawie olsztyńskiej zajmowała ona pierwsze miejsce. Ważniejszy jest jej charakter powszechny, fakt, że występuje ona wszędzie, w każdej chacie i przez to jest wykładnikiem zbiorowości w jej upodobaniach estetycznych. Tu już nie jednostka lub specjalista — jak np. w rzeźbie, czy nawet ceramice — decyduje o wyrazie sztuki ludowej. W tkaninie wielka ilość twórców i jeszcze większa użytkowników wyciska swój charakter na tym wszędzie występującym wytworze zbiorowym.

Tkaninę reprezentuje na wystawie tylko jeden jej rodzaj: „płachta“. Jest to nakrycie zdobione, zszyte z dwu części, tkanych na wąskim warsztacie zazwyczaj z bawełny samej, lub razem z wełną. Szkoda, że nie było na wystawie bardzo ciekawej tkaniny ubraniowej, której próbki, idące w setki odmian i odcieni, zgromadziła obecnie w Olsztynie Teodora Modzelewska. Jedną sztuką symbolizowane były tylko na wystawie dwuosnowowe dywany mazurskie, głośne już w Polsce z powodu niefortunnej próby zaanektowania ich przez Hahma na rzecz kultury niemieckiej. Znane jest też pokrewieństwo ich z dywanami grodzieńskimi, czy też wytwarzanymi na Kurpiach.

Bogactwo form zdobniczych „płachty“ jest jednak tak wielkie, że zasługuje na pewnego rodzaju monograficzne ujęcie, zwłaszcza, że — jak się obecnie zdaje — posiada ona szereg motywów i układów kompozycyjnych sobie tylko właściwych, występujących w innych rodzajach tkaniny mazurskiej jedynie jako naleciałość. Elementy zasadnicze zestrojów dekoracyjnych „płacht“ stanowią: pas, kwadrat i prostokąt, usytuowane poziomo, pionowo i niekiedy ukośnie.

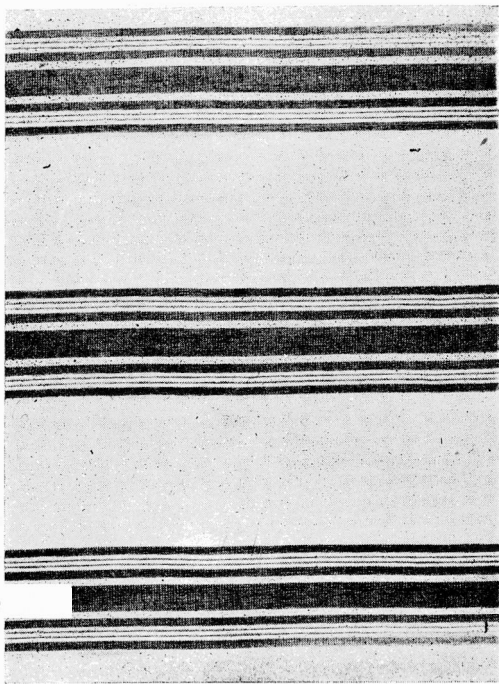
Technikę tkania „płacht“ opisał H. Skurpski następująco: „Według istniejącej tradycji, tkaniny dawniejsze — choćby to były nawet białe — wykonywano na warsztacie posiadającym od 10 do 16 nicielnic i pedałów — „cepów“. Prawie wszystkie nowsze, wykonywane są już na warsztacie 4-ro cepowym. Nie zmniejsza to wcale bogactwa i różnorodności stosowanych rysunków, którymi są zazwyczaj prze-

różne warianty pasów („bruzki“ i „bręgi“) i krat, na które składają się poszczególne prostokąty i kwadraty. Sam kolor tworzy nieraz nowe i swoiste wartości np. przez skręcenie nitki czerwonej z granatową, uzyskuje się wrażenie fioleto<sup>(3)</sup>).

Najprostszy typ ornamentalny „płachty“ stanowi pasiak, w którym barwne zespoły różnych elementów tworzą poziome pasy, równej lub różnej szerokości, przedzielane od siebie białą powierzchnią płótna, o rozmiarach co najmniej takich jak pasy, lub większych. W drugim przypadku białe pole tła przecinane jest niekiedy jednym lub dwoma pasmami cienkimi. Ogólnie biorąc stosunek powierzchni białych pasów do pasów barwnych utrzymuje się w równowadze przy częstych niewielkich odchyleniach bądź na korzyść dominanty barwy pasów, bądź bieli tła.

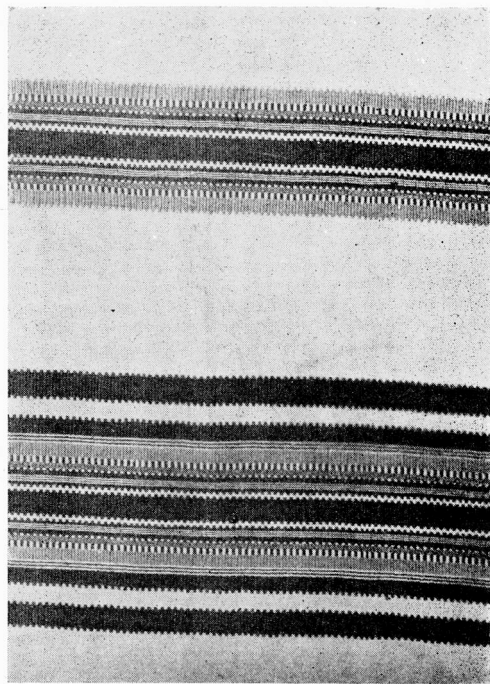
Najbardziej prosty wzór pasiaka przedstawia rycina 1. Powtarzający się rytmicznie w równych odstępach zespół czerwonych pasów, o brzegach gładkich, składa się z najszerszego pasma środkowego, któremu towarzyszy z obu stron wiązka, złożona z dwu szerszych pasów zewnętrznych i dwu cienkich wewnętrznych. Układ ten można rozpatrywać też od strony bieli, którą poprzerywano szeroki pas barwny, uzyskując jego lekkość a równocześnie ożywienie i różnorodność, uporządkowaną wewnętrznym układem symetrycznym w stosunku do zaakcentowanego pasa środkowego.

Ten sam stosunek symetrii widzimy jako zasadę rozbudowy wewnętrznej pasów zdobnych „płachty“, wykonanej przez M. Klemen w miejscowości Dywity (ryc. 2). Tkanina ta tworzy pasiak, skomponowany w system przeróżnych elementów poziomych, z minimalną domieszką pionów, które stanowią głównie ząbki brzegów niektórych pasm poziomych. Jest ona rozwinięciem ornamentów „płachty“ poprzedniej a wśród eksponatów wystawy olsztyńskiej przedstawiała pasiak najbardziej skomplikowany i różnorodnie zestawiony z pasów poziomych. Różnorodność widzimy przede wszystkim w szerokości pasów zasadniczych, poprzedzielanych białym tłem. Nie są już one identyczne, jak w poprzedniej tkaninie, ale różne, przy czym pas szerszy powstał przez doda-



1

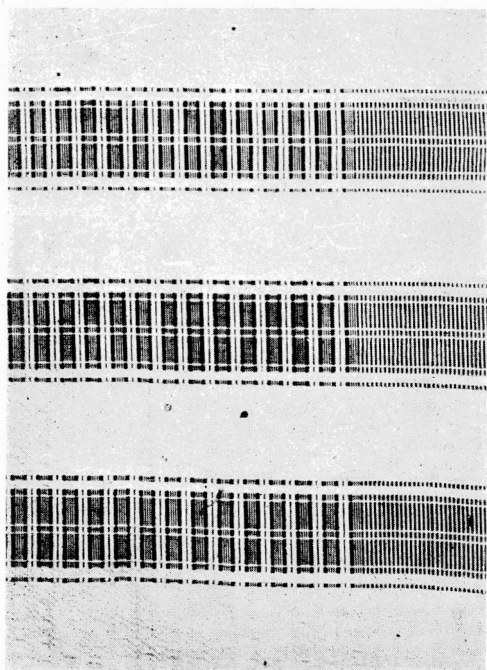
2



nie do obu stron najwęższego czterech pasm, zbudowanych głównie z elementów drobnych i przerywanych, — zaś pas najszerszy przez dalszą obustronną rozbudowę poprzedniego, tym razem już pasmami jednolitymi i szerokimi. Rdzeń ornamentu pasowego, a zarazem oś symetrii, jest wszędzie ten sam, i to łączy cały zespół w jedną całość. Bardzo charakterystyczna dla „płacht“ mazurskich jest żywość ich wzorów dekoracyjnych, uzyskiwana przez unikanie jednolitych płaszczyzn i rozbijanie ich na drobne cząsteczki, zróżniczkowane kolorem. Żywość tkaniny z Dywity podkreślona została zarówno przez ząbki jak też przez mijające się różnokolorowe nici a przede wszystkim przez ułożenie po obu stronach wąskiego pasemka naprzemianległych kwadracików,

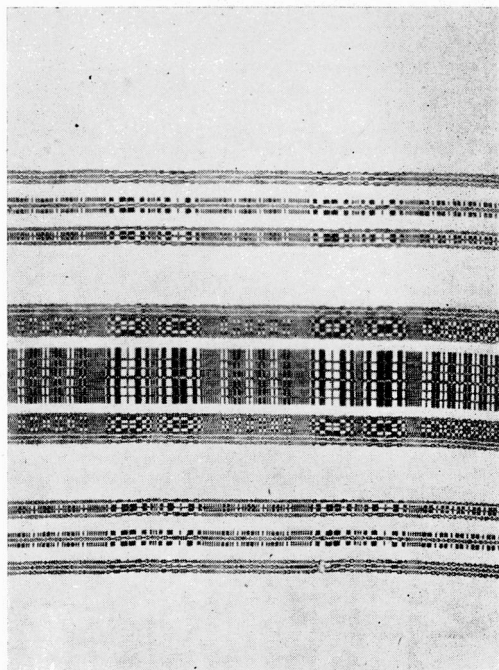
wywołujących wrażenie linii zygzakowatej, łamanej. Dużą różnorodność wprowadziło też do tej tkaniny wzbogacenie liczby kolorów przez dodanie do czerwonego jeszcze barwy ciemno i jasno niebieskiej. Między dwoma opisanymi przykładami mieszczą się pośrednie formy innych pasiaków wystawy, co oczywiście nie wyczerpuje wcale bogactw ich form w ogóle.

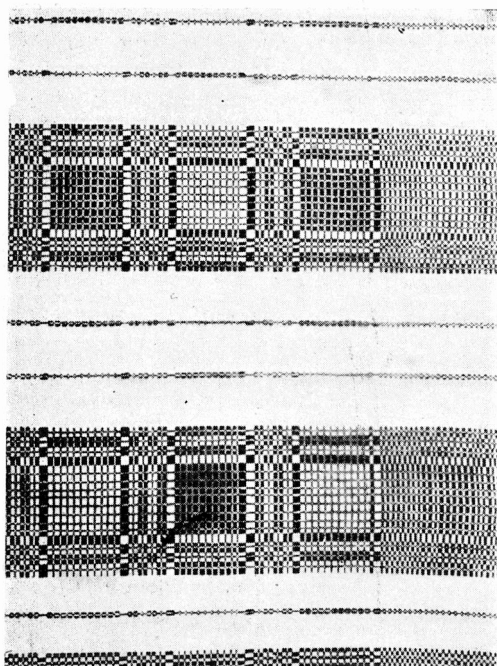
Drugi rodzaj ornamentu pasowego widzimy na ryc. 3. Jest on zbudowany nie z linii poziomych, ale pionowych, ułożonych rytmicznie w pasy. Elementem rytmicznym są tutaj zespoły złożone z trzech linii cienkich ujętych w dwie szersze. Między tymi zespołami została umieszczona dzieląca je, pojedyncza, kreska cienka. Piony, koloru niebieskiego, zostały



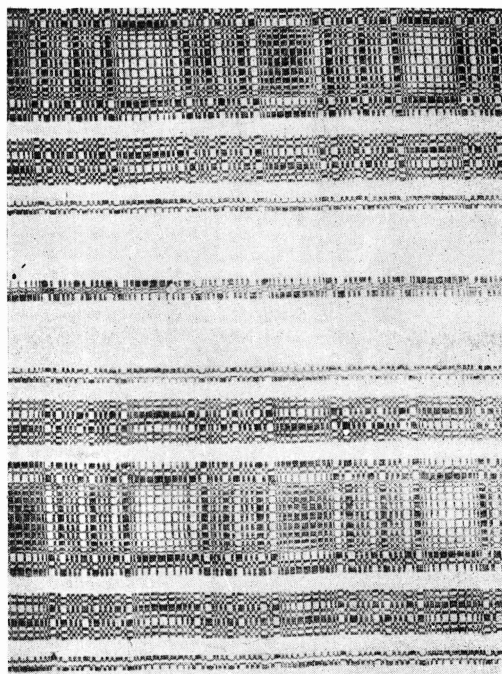
3

4





5

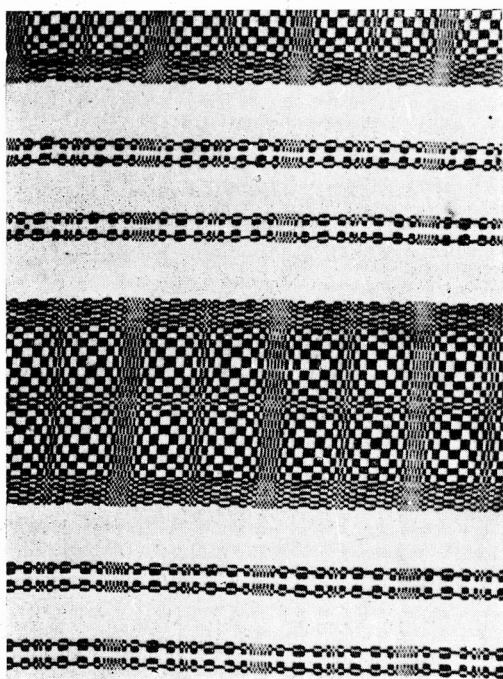


6

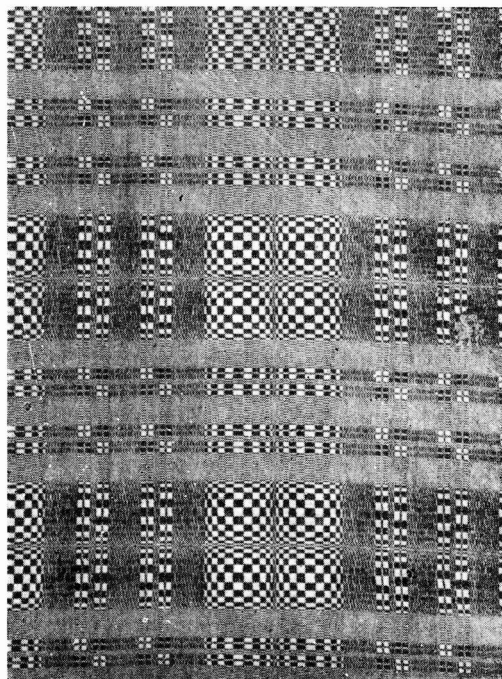
przecięte kilkoma pasmami poziomymi, białymi, które podkreślając pasowy układ zespołu, ożywiają a zarazem jeszcze bardziej rozdrabniają i tak już wątle w płaszczyźnie kreski pionowe. W pasiaku tym widzimy jeszcze inny układ, charakterystyczny dla większości „płacht“ mazurskich; mianowicie odmienne, drobniejsze w swym charakterze, skomponowanie tego brzegu tkaniny, który, po zeszytciu z drugą, stanowić będzie część krańcową całości. W naszym wypadku odrębność tej partii uzyskano przez odrzucenie kresek szerszych i wprowadzenie równych odległości pomiędzy dość ściśle obok siebie ułożonymi pionami. Jeżeli wystawa olsztyńska wiernie odpowiada częstotliwości występowania pewnych motywów ornamentacyjnych w terenie, to pasy, zło-

żone z pionów, nie należą do pospolitych. I dlatego też może nie można było znaleźć na wystawie przeciwległej odmiany tego typu, to jest pasa pionowego skomplikowanego. Jako jego namiastkę, o ile właściwy w ogóle istnieje — przyjmuję więc pasiak pokazany na rycinie 4, złożony z różnych elementów, w którym główny motyw ornamentu stanowi pasmo kresek pionowych. Jest ono tu znacznie bardziej urozmaiczone w swym układzie i jakościach niż w prostym ujęciu tkaniny z ryciny 3.

Trzeci rodzaj pasiaka stanowi tkanina (ryc. 5), której pasma poziome, zbudowane z masy drobnych, białych i czerwonych kwadracików, tworzą narzucające się oczom duże kwadraty — będące zarazem trzonem całej kompozycji. Występują tu również

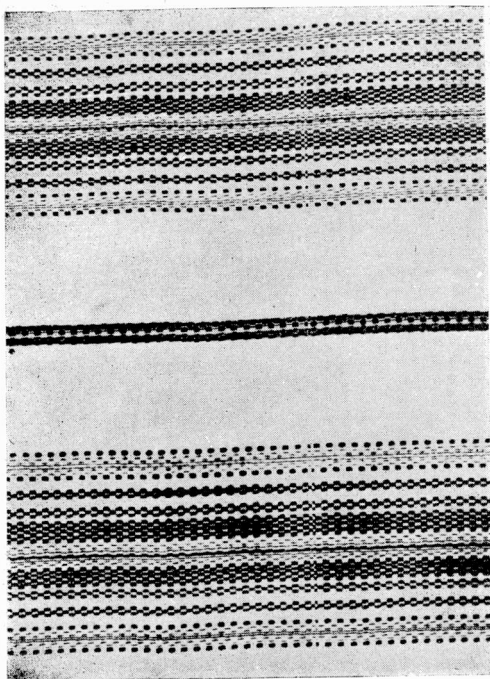


7



8





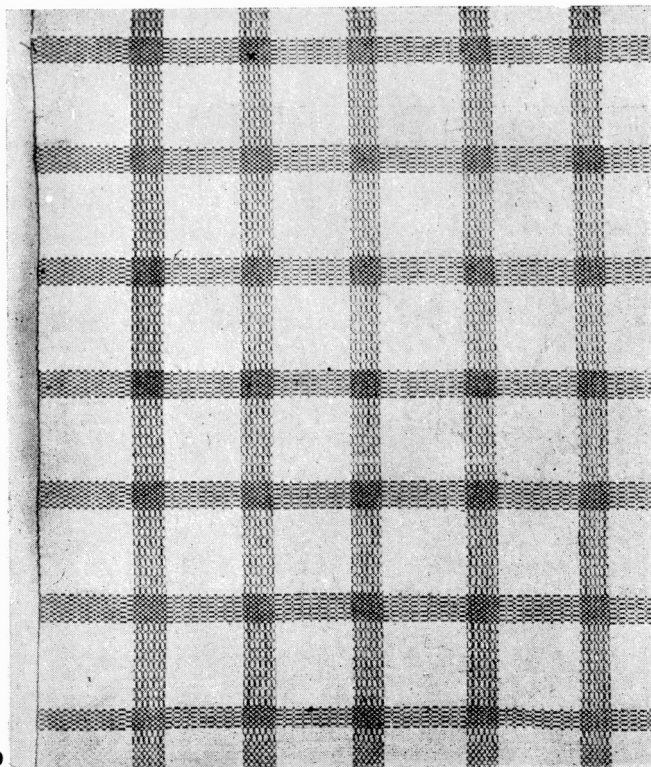
9

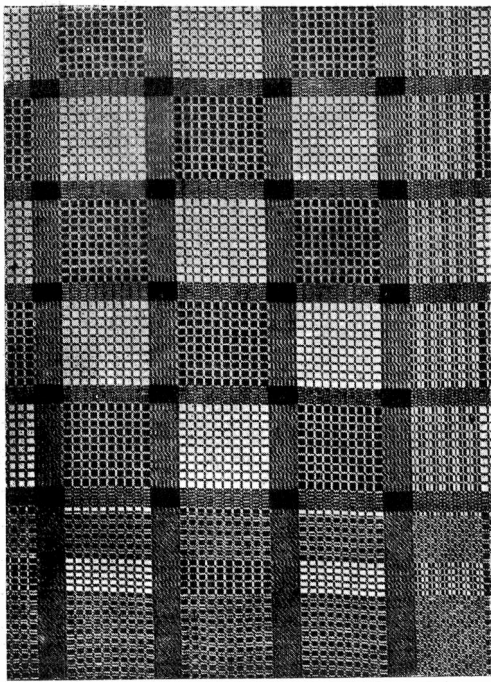
paski i prostokąty, są one jednak mniej uchwytnie przy pierwszym wejrzeniu. W zespołach kwadracikowych płaszczyzna pasa zostaje rozbita wprost na punkty, ułożone w różne figury geometryczne, przez co ożywienie — w granicach układu pionów i poziomów — doprowadzone zostało do maksimum. Spokój względny całości uzyskany został w tej tkaninie tylko przez stosunek pasów do białego tła, przeciętego jednak na każdym polu, co prawda bardzo dyskretnie, dwoma szlaczkami, zbudowanymi z drobnych krótkich kresek: pionowych i poziomych.

Nie widzimy już tego spokojnego układu w tkaninie trójkolorowej z Mrągowa (ryc. 6). Czerwone i niebieskie kwadraciki i prostokątki pasów, górują nad białą tłą, pociętego rytmami zespołu pięciu pasów różnej szerokości, w którym najszerszy, w środku, stanowi oś symetrii. Zespoły te oddzielone są znowu — zgodnie z ulubionym systemem kompozycyjnym, występującym na Mazurach, — odmiennym paskiem, umieszczonym w połowie pola tła. Jeszcze bardziej niespokojny — niż w poprzednim pasiaku — jest wewnętrzny układ cząsteczek pasów ornamentalnych, z powodu nierównomierności ich pól, o kształtach częściej prostokątnych, niż kwadratowych. Przyczynia się do wrażenia ruchliwego niepokoju również, charakterystyczny dla Mazurów, motyw zdobniczy, zwany „cebulką“, który w formie początkowej został tu użyty. „Cebulka“ powstaje mianowicie przez taki podział kwadratu lub prostokąta, który zostawia w środku pola większe, tworząc zaś na brzegach coraz mniejsze, stanowiące połowę sąsiedniego od środka. W ten sposób środek zasadniczego czworoboku posiada największe nasilenie barwy, lub światła tła, względnie drugiego koloru, a brzegi jego wydają się być utworzone przez koła lub elipsy. Ornament tkaniny mrągowskiej jest więc nie tylko przykładem rozbudowanej formy pasiaka, 10

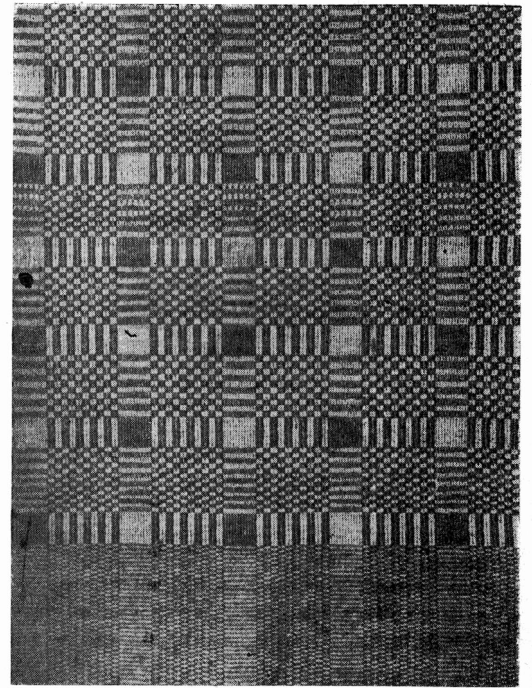
utworzonego z kwadracików, ale też powiązaniem z następnym jego typem, którego podstawę stanowi „cebulka“.

Klasyczne w swej formie „cebulki“ stanowią motyw zasadniczy pasiaka, również mrągowskiego, przedstawionego na rycinie 7. Zostały one ułożone w symetryczny układ centralny, wewnątrz kwadratów, z których składają się pasy główne, poprzedzielane od siebie dwoma podwójnymi szlaczkami, zróżniczkowanymi rytmicznie zgodnie z granicami kwadratów. Tu po raz pierwszy spotykamy się z wyraźnym wrażeniem kompozycji kolistej, czy elipsowatej i odmiennym charakterem „ruchu“ czworokątów, stanowiących podstawowe tworzywo ornamentu. Wrażenie ruchliwości, jakie wywołują „cebulki“ było dawrowane z pewnym umiarem przez tkaczki mazurskie, które używały ich raczej jako „zaprawy“. Nie spotykamy bowiem kompozycji zbudowanych wyłącznie, albo z ogromną przewagą „cebulki“, jak to czyniły z motywem linii poziomej lub pionowej, czy też kwadracikiem. Już w tej najbardziej „cebulkowatej“ tkaninie, którą przyjąłem jako klasyczny wzór pasiaka o tym motywie, widzimy mocne stonowanie efektów właściwych „cebulce“, zarówno przez obramowanie kwadratów, jak też dodanie pasków wąskich, podwójnych. Jeszcze silniejsze zagubienie ich wyrazu ilustruje pasiak reprodukowany na rycinie 8, gdzie duże znaczenie w kompozycji posiadają linie poziome i pionowe. W pasiaku tym widzimy też „cebulki“ o kształcie wydłużonych elips, wkomponowanych w ramy wąskiego prostokąta, oraz cały zespół form „cebulkowatych“, tworzących niekończący się szereg, umieszczony, zgodnie ze stylem „płachty“ mazurskiej, na brzegu tkaniny.





11



12

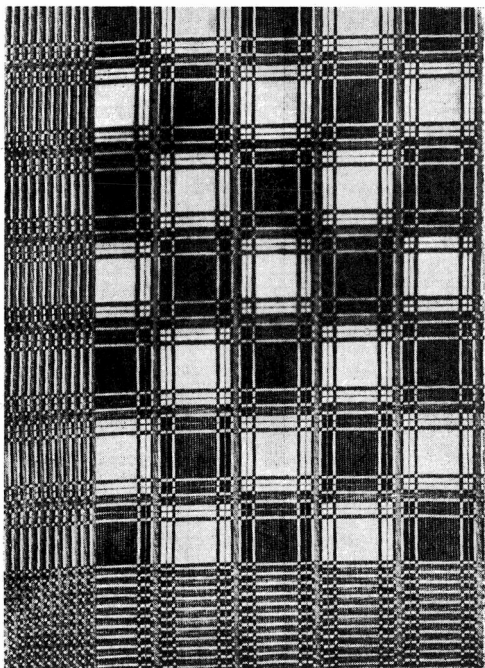
Ostatnią odmianę pasiaka mazurskiego widzimy na rycinie 9. Jest to — wedle opinii badaczki tkaniny mazurskiej Teodory Modzelewskiej — odmiana nowa, która nie posiada oparcia w tradycji. Nazwałbym ją tkaniną o motywie paciorkowatym, chociaż zapewne została ona lepiej i odpowiednio określona przez tkaczkę. W duchu dawnej „płachty“ mazurskiej utrzymane jest rozbitcie poziomych pasów na drobne paciorki. Nowy natomiast, czy też odmienny, jest ich jednolity poziomy kierunek pozbawiony kontrastów pionowych, oraz zasadnicza równa długość poszczególnych kresek.

Gdyby głębsze badania potwierdziły opinię T. Modzelewskiej, pasiak ten byłby dowodem żywotności „płachty“ mazurskiej, która w nowej formie

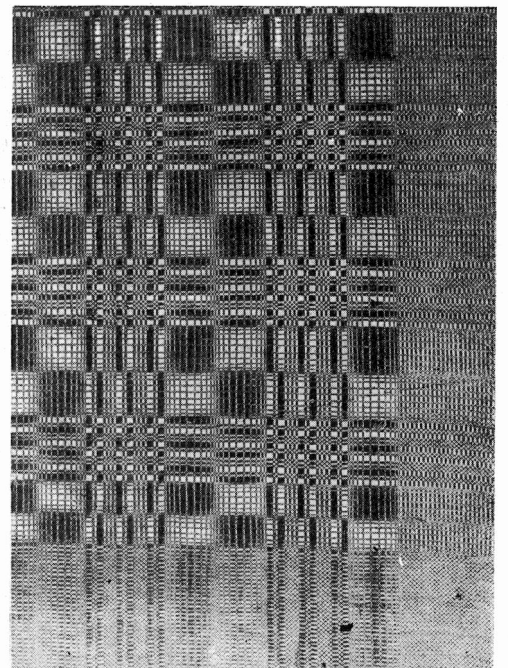
manifestuje swoje inne oblicze, wypływające jednak z dawnej twórczości jako jej kontynuacja i rozwój.

Drugą podstawową formą zdobniczą „płachty“ mazurskiej jest krata. Najprostszą jej postać przedstawia tkanina uwidoczniiona na ryc. 10. Krzyżujące się równoległe czerwone pasy dzielą „płachtę“ na szereg równych, białych kwadratów. Pasy te nie są jednakże jednolite, ale — zgodnie ze stylem tkaniny mazurskiej — składają się z równoległe ułożonych, drobnych jakby „okienek“, tworzących, wraz z małymi ciemniejszymi kwadratami, powstałymi na skrzyżowaniu pasów — jedyne urozmaicenie sztywnej formy.

Rycina 11 przedstawia tkaninę, w której ten sam schemat kompozycyjny uległ dalszej rozbudowie.

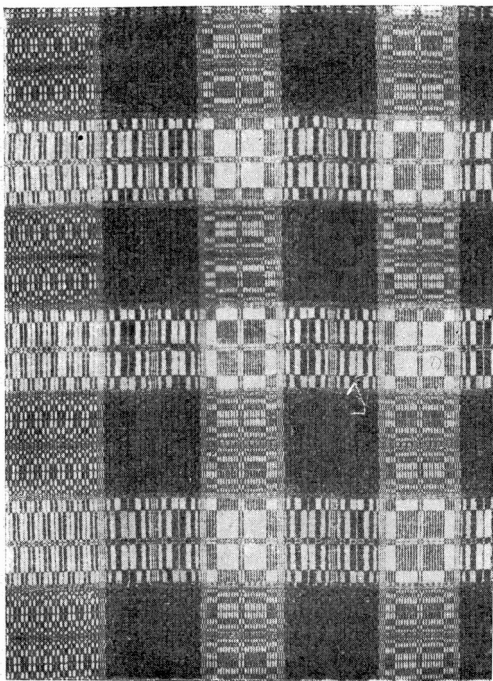


13

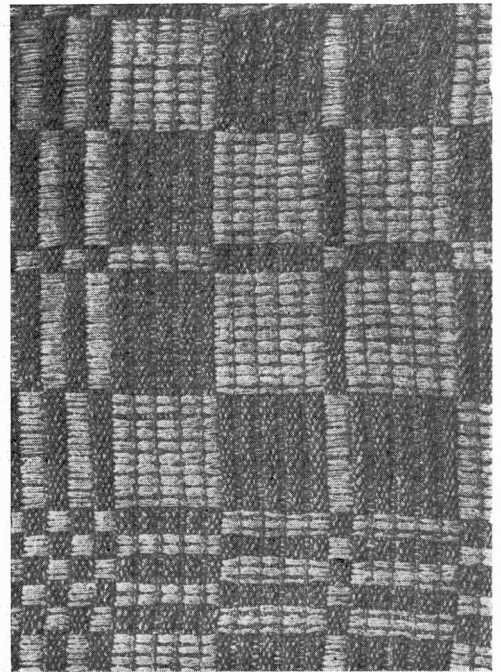


14





15



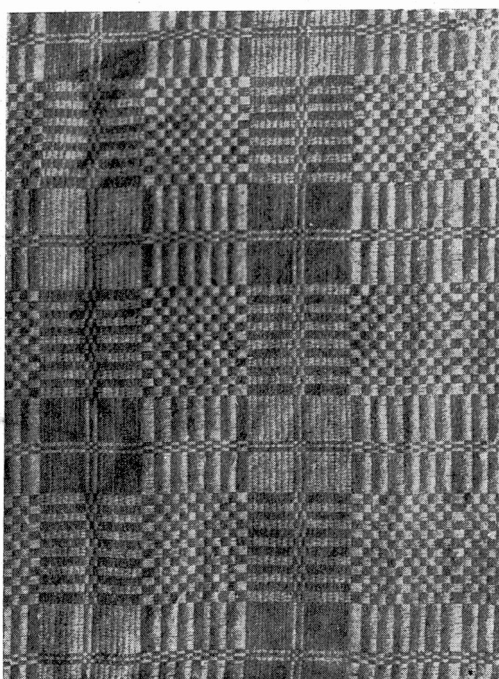
16

Pasy krzyżujące nie zmieniły się. Pola dużych kwadratów zostały jednak rozbite na drobną szachownicę, podobną do wypełnienia kwadratów odnośnego pasiaka (ryc. 5), i zabarwione odmiennie naprzemian. W „płachcie“ tej widzimy również odmienne uformowanie brzegów, gdzie zamiast kraty występują pasy utworzone głównie z elementów prostokątnych i kwadratowych.

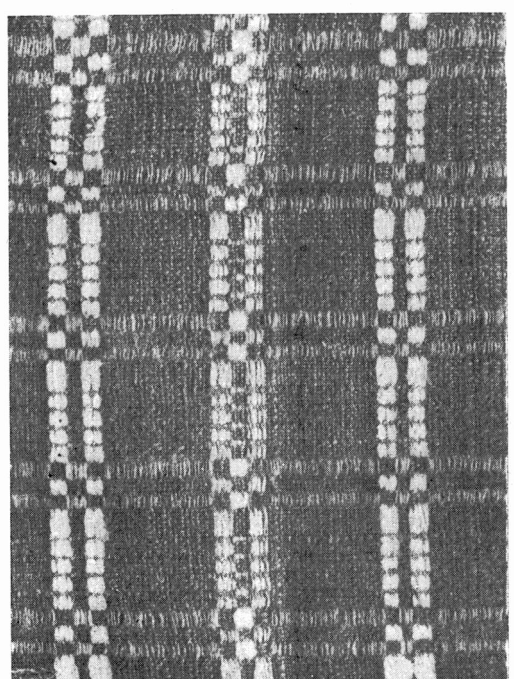
Jeszcze większe zróżniczkowanie nie tylko pól kwadratów, zamkniętych kratą, ale również pasów, które je tworzą — widzimy w tkaninie z Muzeum w Szczytnie (ryc. 12). Każde pole drobnych kwadracików zostało naprzemianlegle odmiennie zabarwione, upodabniając się tym zupełnie do szachownicy,

a nadto przecięte w połowie nitką odmiennego koloru. Zróżniczkowano tu również małe kwadraty na skrzyżowaniu pasów, dając im także naprzemian barwę ciemną lub jasną. Największym zmianom uległy jednak pasy kraty, która staje się znowu elementem dominującym, przez narzucającą się rytmikę słupków podłużnych, jasnych i ciemnych naprzemian. Obramowanie brzegów tej tkaniny posiada drobniejszy rytm na mało uwydatniających się tu przedłużeniach pasów kraty — oraz dwukolorowy splot tkacki.

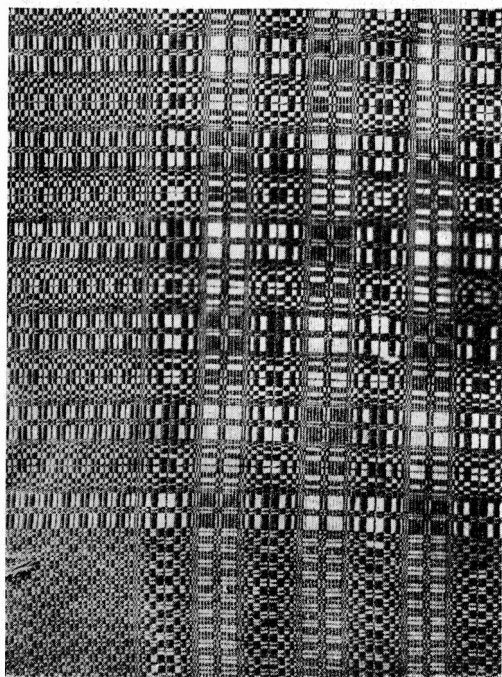
Dalszą rozbudowę pasów kraty, a równocześnie wzmocnienie znaczenia prostokątów, przy wprowadzeniu gładkiej, spokojnej, powierzchni kwadratów,



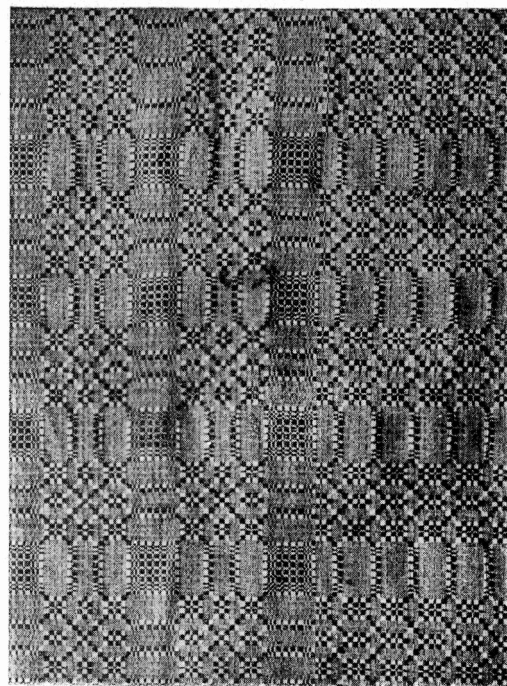
17



18



19

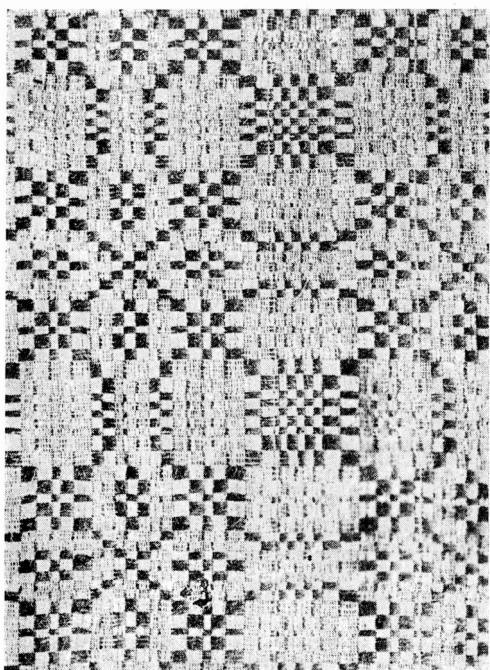


20

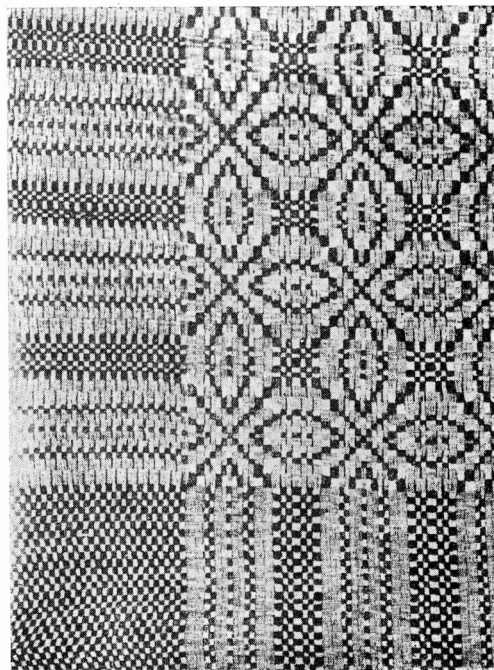
daje nam „płachta“ z ryc. 13. Mocne ożywienie powierzchni, ostro skonstrastowanej dwoma barwami kwadratów, wywołane zostało podwojeniem pasów kraty, utworzonych również z dwóch paseczków zmieniających naprzemian barwę na odcinku każdego kwadratu. Między dwoma pasami biegnie kilkonitkowy snop linii ciągłych, stanowiących rdzeń pasów kraty. Rytm drobnych elementów obramowania łągodzą kontrasty barwne i figurowe, na zasadzie których zbudowana została ornamentyka partii głównej.

Jeszcze jeden przykład rozbudowy ornamentu kratowego — szczytowy być może dla „płachty“ ma-

zurskiej — widzimy na rycinie 14. W przeciwieństwie do poprzedniej — nie kontrast tu panuje, ale stopienie. Właściwie potrzeba pewnego wysiłku, by zauważyć, że krata jest tu podstawą kompozycji. Jest ona bowiem tak silnie rozbudowana, że poszczególne, zróżniczkowane jej odcinki, kształtem zbliżają się do kwadratów ją wypełniających. Uwydatnia ją jedynie, słupkowy, prostokątny układ barwnych, drobnych czworoboków, różniących się smukłością od kwadratów, na które podzielono pola międzykratowe, zestawione analogicznie do znaku polskich samolotów bojowych. Jednolitość uzyskana w ornamentie tej tkaniny — przypominającej bardzo mo-

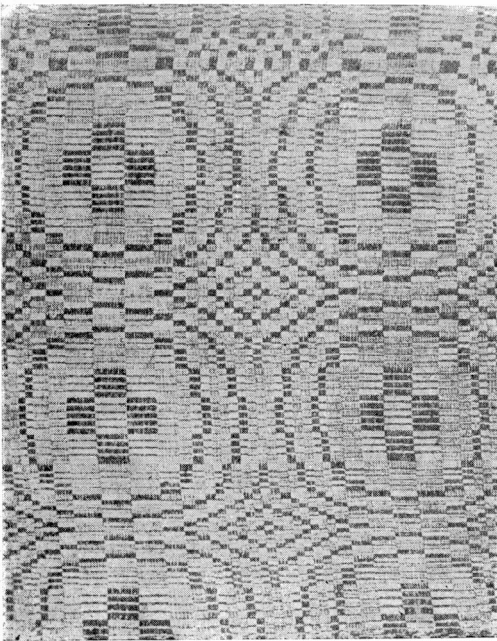


21



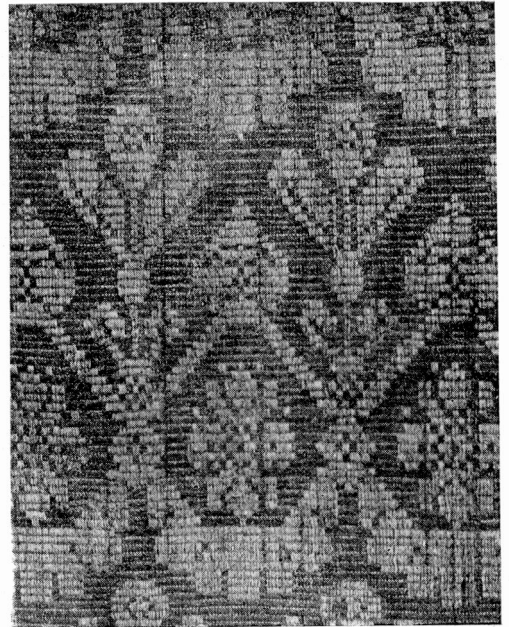
22





23

24



zaikę — powstała przez skomponowanie jej konsekwentnie wyłącznie z drobnych kwadracików i ich połówek, czy ćwiartek, występujących na brzegach zespołów kwadratowych, uformowanych w mało widoczną „cebulkę“. Zbliżona wielkość poszczególnych pól, czy może lepiej poetek, na całej „płachcie“ nie wyłączając obrzeżenia), na które rozbita została jednolicie cała powierzchnia, nadaje tej tkaninie pożądaną w każdym dziele sztuki jednolitość, urozmaiconą różnymi systemami układu figuralnego, zawsze jednak utrzymanego w granicach prostopadłe się krzyżujących linii prostych, tak istotnych dla motywu kratowego. Nie bez znaczenia dla jednolitości tej „płachty“ jest skomponowanie jej w trzech kolorach: czerwonym, niebieskim i białym, przez co zmniejszone zostały kontrasty występujące przy stosowaniu tylko dwu barw.

Osobną grupę stworzyć można z tkanin posiadających ornamenty o pierwiastkach mieszanych: pasów krat (ryc. 15). Najsilniej zarysowują się tu pasy, zróżniczkowane między sobą nie tylko barwą, ale i budową: pionowe są równe, gładkie, poziome zaś „mazurskie“, a więc zbudowane z całego skomplikowanego systemu kresek, krzyżyków, kwadratów i słupków prostokątnych, odmiennych oczywiście w kolorze, bo w innym wypadku byłyby trudno dostrzegalne. Pola powstałe przez utworzoną przez pasy kratę nie są już kwadratami, ale mają kształt prostokątny. Z tego więc powodu znika charakter kraty, który się nie narzuca na pierwszy rzut oka. Wyraźnie zarysowuje się natomiast inna budowa tego ornamentu: to jest dwa rodzaje naprzemian ułożonych pasów pionowych, przeciętych trzecią odmianą pasów poziomych, których wewnętrzna struktura odmienna jest na odcinkach przechodzenia przez jedno czy drugie pasy pionowe.

Skutkiem tego można też na tę tkaninę patrzeć jako na zespół czterech rodzajów pól kwadratowych lub czworobocznych zbliżonych do kwadratu i uporządkowanych naprzemianlegle, pasowo. Nie wymieniam już w tej charakterystyce całego układu odmiennego obrzeżenia, widocznego po prawej stronie tkaniny. W opisanym systemie kompozycyjnym na wyróżnienie zasługują pola posiadające pośrodku kwadrat, rozbity na cztery mniejsze przez krzyż równoramienny. Motyw ten, który w innym układzie widzimy też na tkaninie mazurskiej z ryciny 17, występuje również na innych pogranicznych Mazowszu terenach Polski, czego dowodem rycina 16<sup>1)</sup>, przedstawiająca tkaninę z okolic Pułtuska, a przede wszystkim 17 z tkaniną z powiatu sokólskiego, województwa białostockiego. I nie tylko ten motyw jest wspólny tkaninom obu tych sąsiednich terytoriów. Ta sama jest również kompozycja zasadnicza w kratę, zupełnie też podobne rozbitcie pól pasów, czy powierzchni kwadratów na małe cząsteczki, które jednakże w tkaninie białostockiej, czy kurpiowskiej, są bardziej jednolite i jednorodne, co nadaje całej kompozycji charakter bardziej spokojny od rozedrgannej i jakby kapryśnej „płachty“ mazursko-warminskiej. Ten sam dużo spokojniejszy, a jednak podobny charakter posiada również kraciak kurpiowski z okolic Pułtuska (ryc. 18). Odmiennie kolory pasów poziomych i poprzecznych, tworzących kratę, różniczkują je, wyróżniają, a tym samym czynią podstawowym elementem składowym dekoracji tkaniny, w której dwa równoległe pasma krzyżują się prostopadle i wycinają z ogólnej płaszczyzny regularne kwadraty, gładkie, jednokolorowe. Ta gładkość ich a równocześnie stosunkowo duża spistość wewnętrzna samych pasm odmienna jest od rozdrobnienia

charakterystycznego dla „płacht“ mazurskich i stanowi istotną różnicę regionalną między Kurpiami a Mazurami.

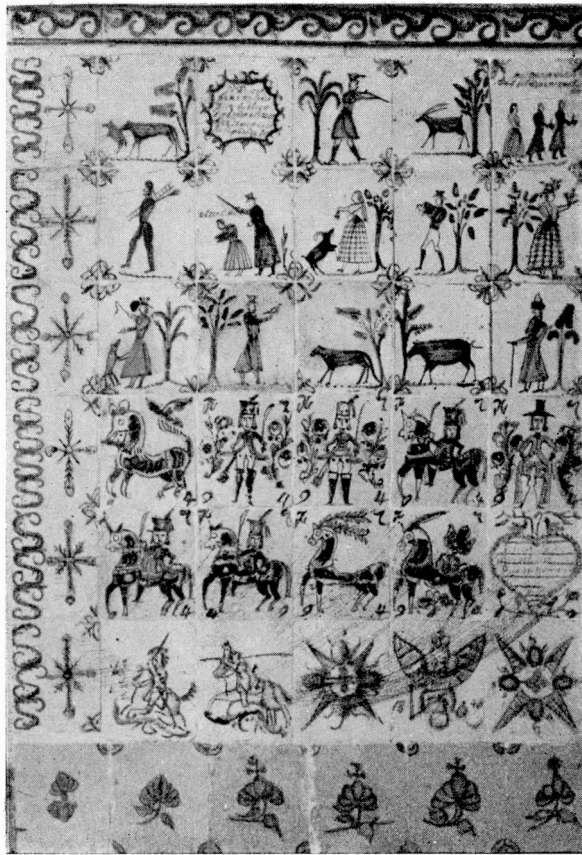
Na zakończenie przeglądu grupy ornamentu pasiasto-kratowego przyjrzyjmy się jeszcze tkaninie, przedstawionej na rycinie 19. Mimo pozornej gmatwaniny, do wrażenia której przyczynia się walnie okrągła napozór „cebulka“, i tu panuje ścisły rygor pasów i kraty, a zwiększona została jedynie jakość elementów pierwiastkowych kompozycji, oraz podwójnemu zwięźeniu uległy pasy, warunkujące swą szerokością wielkość motywów dekoracyjnych.

Trzecim i ostatnim rodzajem elementów decydujących o wyglądzie ornamentu „płachty“ jest schodkowata, lecz prosta, linia ukośna. Powstała ona — jak wykazuje analiza ornamentu kompozycji kratowej (ryc. 20) — z podziału kwadratu odciętego pasami na kwadraciki mniejsze, tak ułożone, że ich najprostsze elementy składowe tworzą wewnątrz nich samej linie przekątne. Linie te łączą się z takimi samymi elementami zespołów sąsiednich dając w sumie podział powierzchni ornamentowanej, rozbitej już liniami pionowymi i poziomymi, również w kierunku ukośnym. Przekątne zbiegając się z kolei z liniami poziomymi i pionowymi tworzą z nimi razem ośmioboki, o dłuższych bokach ukośnych. Rezultatem takiego zestawienia jest zatarcie niemal zupełnie znaczenia pionów i pasów poziomych, które niknąc, tworzą tylko słabo widoczne tło dla wybijających się ukosów i wibrujących, kolistych wieloboków, nadających swój charakter ornamentowi tkaniny. Jest on ogromnie pokrewny tkaninom znanym dawniej niemal wyłącznie pod nazwą „wileńskich“, a charakterystycznych również dla północno-wschodniej części Polski. Jak bliskie jest powinowactwo ich ornamentu i niemal jego identyczność, jeżeli chodzi o budowę ośmioboków, ilustruje zestawienie „płachty“ z ryciny 20, z tkaniną z powiatu węgrowskiego, wykonaną w r. 1946 przez Morawską Eugenię (ryc. 21). Tu i tam punktem wyjścia jest rozbudowany w szczegóły kwadrat i jego przekątne. W obydwu jest identyczny kształt ośmioboków. Odmiennie zaś tylko znaczenie pasów, których w tkaninie węgrowskiej nie widać zupełnie, oraz brak w niej odmiennego obrzeżenia charakterystycznego dla Mazurów.

Ta ostatnia różnica jest dla obydwu tkanin bardziej istotna od pierwszej, jak wykazuje inna „płachta“ mazurska, reprodukowana na rycinie 22. I tu bowiem widzimy zanik pasów, małe znaczenie kwadratów oraz dominację wyłączną linii ukośnych i sugerownych kół, które tworzą w tym wypadku zestawienia soczewkowatych sześcioboków. Mimo jednak nawet takiego zbliżenia, tkanina mazurska wyróżnia się nadal sobie właściwym urozmaiceniem budowy kwadratu centralnego, ostrością konturów ornamentu (co wynika zapewne z różnego — w obu przypadkach — tworzywa) no i istnieniem obrzeżenia.

Jeszcze większe różnice — mimo uderzającego podobieństwa w charakterze — widzimy między „płachtą“, a tkaniną naprawdę wileńską (ryc. 23). Wynika ona przede wszystkim z istnienia w ornamentie tej drugiej linii kolistej, wydobytej co prawda, nie bezpośrednio, ale przez układ schodkowy, podobny do techniki tworzenia ukosów w tkaninie mazurskiej, czy też węgrowieckiej. Dominanta tych kół, których nie zna „płachta“ mazurska, dalej nikły i spokojny charakter rysunku motywów ornamentalnych tkaniny wileńskiej wykazują dowodnie, iż są one sobie bardziej obce niż wytwory Mazurów i Kurpiów czy Podlasian. Nie mniej jednak nie sposób na przytoczonych przykładach nie skonstatować występowania wspólnoty stylowej wszystkich tych grup łącznie, które pozwalają mówić o pokrewnym charakterze tkaniny zdobnej w południowo-wschodnim okręgu nadbałtyckim. Gdzie jest źródło — obecnie jeszcze nie wiadomo — ale nie można też wykluczyć, że są nim właśnie Mazury. Uzasadnieniem tego twierdzenia hipotetycznego jest fakt występowania na tym terenie całego wachlarza form: od najprostszych do najbardziej rozwiniętych, przy czym da się zawsze wykazać linie łączące ze sobą formy różne. Wynika z tego, że zróżniczkowanie nie nastąpiło tu poprzez wtórę zewnętrzną, ale drogą ciągłego rozwoju. Zdaję sobie sprawę z tego, że stan badań nad tkaniną zdobną w Polsce i krajach pogranicznych nie pozwala jeszcze na rozstrzygnięcie postawionego tu przypuszczenia. Jest bowiem również bardzo prawdopodobne, że rozwinięcia jego trzeba szukać na płaszczyźnie dużo szerszej, do której będą musiały być wciągnięte wszystkie terytoria nadbałtyckie, a może i dalsze. Nie mniej jednak pewne kluczowe stanowisko tkaniny mazurskiej zostanie z pewnością utrzymane, przynajmniej dla wyjaśnienia pokrewnych form występujących w Polsce i na Litwie, gdzie nie są dotąd znane stadia bardziej pierwiastkowe, z których dałaby się wyprowadzić kompozycja rozwinięta, obecnie rozpowszechniona.

Kończąc za tym wprowadzenie w zagadnienie poznawcze „płachty“ mazurskiej, które stanęło przed nami dzięki wystawie olsztyńskiej a zarazem pewną jej charakterystykę, którą starałem się nakreślić przy opisie i analizie poszczególnych grup czy okazów — chcę jeszcze kilka słów poświęcić dywanom mazurskim. Problem ten nie da się już nakreślić w kilku słowach, wobec rozbójniczego, nie naukowego a nawet podstępного faktu ich aneksji na rzecz kultury niemieckiej — i odpowiedzi nań ze strony polskiej). Ponieważ też na samej wystawie były one tylko symbolizowane jednym (ryc. 24) „i to nie bardzo charakterystycznym“ eksponatem, przeto uważam, że omawianie ich na tym miejscu wykraczałoby całkowicie poza moje zadanie, ograniczające się wyłącznie do szkicowania charakterystyki i problematyki tych działów mazurskiej sztuki ludowej, które pokazała wystawa.



25

C E R A M I K A





26

Ceramika mazurska, — reprezentowana na wystawie olsztyńskiej tylko przez nieliczne przedmioty, przedstawiające jednak najważniejsze jej działy czy odmiany — jest tak bogata jak tkanina, i prosiłaby się o odrębne potraktowanie, w formie pokazu jej tylko poświęconego. Z pośród dzieł ceramicznych na czoło wysuwa się kafel mazurski. Pod względem artystycznym zajmuje on pierwsze miejsce na wystawie i może równie dobrze o takie pretendować wśród kaflów ludowych w ogóle. Mimo swoich wybitnych walorów, był on, praktycznie biorąc, dotąd nieznany. Lekceważyła go literatura niemiecka, klasyfikując nawet niżej od rzemieślniczych w stylu, artystycznie mało wartościowych wytworów Elbląga<sup>6)</sup> i tylko kilka danych historycznych i ikonograficznych przynosi o nim piśmiennictwo polskie<sup>7)</sup>.

Charakteryzując kafele mazurskie sądzę, że mamy tu do czynienia z jednym z ogólnopolskich i zaginionych już przejawów sztuki ludowej, co potwierdza następujące zdanie Tadeusza Seweryna: „Liczne kafle starych pieców w dworach szlacheckich stanowią jednocześnie świadectwo, że wyrób pobiątkowanych i rytowanych majolik ludowych kwitł w Polsce w wielu miejscowościach<sup>8)</sup>”. Obok tego da się zupełnie łatwo wyprowadzić wywód ludowego kafele mazurskiego — a przynajmniej większości jego odmian — z kaflarstwa nieludowego gdańskiego, jak to później zobaczymy.

Kiedy to się stało, można w przybliżeniu określić opierając się na datach, wypisanych na kaflach, które też pozwalają do pewnego stopnia ułożyć w łańcuch rozwojowy poszczególne odmienne grupy. „Początki kaflarstwa sięgają końca XVIII wieku” — pisze H. Skurpski w swoim nie tyle katalogu, co wprowadzeniu do wystawy olsztyńskiej i przewodniku po niej. Dowodem tego jest data 1794 wymalowana na gzymsie pieca ponad portretem — zapewne — kaflarza albo nabywcy (ryc. 27), oraz użycie tej liczby jako dekoracji na kaflach o najpiękniejszej malaturze (ryc. 44—48). Emilia Sukertowa-Biedrawina, która pierwsza w Polsce pisała o kaflach mazurskich — publikując te sztuki, które znajdowały się przed wojną w Muzeum Mazurskim w Działdowie — jako najstarszą datę podaje rok 1821 — co oczywiście odnosi się do kaflów przez nią opisanych. Dzięki tej autorce znamy też okres kiedy kafle mazurskie przestano wytwarzać. Stało się to: „Dopiero po wojnie francusko-pruskiej (a więc po roku 1870) kiedy to... pobudowano koleje i szosy... zaczęto lekceważyć niemożliwe barwne kafle”. A więc około 80 lat trwało kaflarstwo mazurskie, przechodząc, jak zobaczymy — przez różne stadia rozwojowe, z których ostatnie zatracano już cechy stylu ludowego. Wyszło z końca XVIII wieku ze sztuki nieludowej, rozwijało się w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku, w tym „złotym okresie” sztuki ludowej, a zatra-



27

ciło się pod naporem maszynowej cywilizacji. Jakie to typowe dla dzieł wielu działów sztuki ludowej.

Wróćmy jednak do początków kaflarstwa mazurskiego. Rok 1794 określa je tylko w przybliżeniu, gdyż analiza stylowa wspomnianego gzymsu (ryc. 27) wykazuje dowodnie jeszcze jego dwojakość stylową, a występujące tam rysunki przynależą do dwóch różnych światów sztuki. Środkowa postać oparta o drzewo — to typowy motyw i forma ówczesnego stylu mieszczańskiego, sposób zaś narysowania obu „portretów“ — jest już ludowy. Dwoistość ta wskazywałaby, że w roku 1794 rodziła się dopiero forma ludowa kafla mazurskiego. Jednakże inne kafle, poprzednio wspomniane, na których widnieje liczba 1794, posiadają już pełny styl ludowy. Wynika z tego, że albo liczba ta nie jest datą, a tylko bezmyślnie naśladowanymi znakami, względnie że początki kaflarstwa ludowego mazurskiego są dużo wcześniejsze. Trudno bowiem przyjąć, że względu na rzemieślniczy charakter kaflarstwa, że jakiś mocny, nawskroś twórca artysta ludowy, odrazu stworzył zupełnie odrębny od otoczenia swój własny styl. Musimy więc uznać, stając na stanowisku prawdziwości dat na kaflach, że były różne środowiska wytwarzające te kafle. W jednym z nich narodziny stylu ludowego odbyły się dużo wcześniej niż w innych, skoro w 1794 r. spotykamy już pełny jego rozkwit. Czy tak było naprawdę obecnie zagadki tej rozwiązać niepodobna.

Można natomiast na materiale wystawy wykazać poszczególne stadia przekształcania się kafla

gdańskiego w ludowy, mazurski. Że pierwowzorem jego był niewątpliwie kafel gdański (ryc. 26) dowodzi szereg wspólnych cech, z których jedne gubiły się po drodze, inne zaś, jak ozdobniki kątów, utrzymały się do końca istnienia kaflarstwa ludowego, ulegając minimalnym przekształceniom. W pośrednich stadiach rozwojowych można zaobserwować ten sam układ centralny sceny rodzajowej czy też ornamentu kwiatowego, drobnych zazwyczaj i nie wypełniających całego tła. Poza tym została wtedy zapożyczona od kafla gdańskiego barwa, oraz szereg motywów treściowych, które w miarę oddalania się od pierwowzorów gubią się, lub całkowicie zmieniają.

Pierwsze stadium przemian stylowych widzimy porównując kafle przedstawione na ryc. 27 i 28 — z dawnym właściwym kaflem gdańskim, widocznym na ryc. 26. Nastąpiło jakby odmaterializowanie kształtów, oraz zdrobnienie. Ciężki wielobok przekształca się w lekką ramę, zbliżoną nieco do rokoka; scena rodzajowa, zapełniająca w kaflu gdańskim cały środek, obecnie zmniejsza się wydatnie, upraszcza i ustępuje miejsce tłu, które, zgodnie z prawem panującym w malarstwie ludowym, staje się równym współczynnikiem artystycznym. Pierwsze to przekształcenie określił krótko H. Skurpski w sposób następujący: „W pierwszej fazie jest ono uzależnione od stylowej twórczości dużych ośrodków kaflarskich (Gdańsk, Elbląg) i to zarówno w kompozycji figuralnej jak też w obrazowaniu scen i szczegółach ornamentacyjnych. Mamy więc początkowo tę samą obrazową tematykę wykonywaną konturem.



28

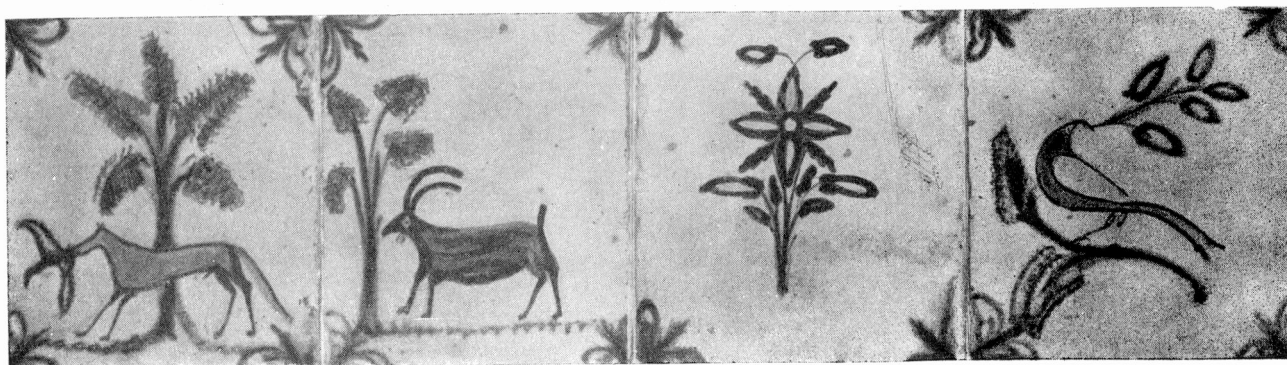


29

Z czasem wytwarza się swoisty typ całkowicie odrębny od mieszczańskich założeń ikonograficznych<sup>(49)</sup>.

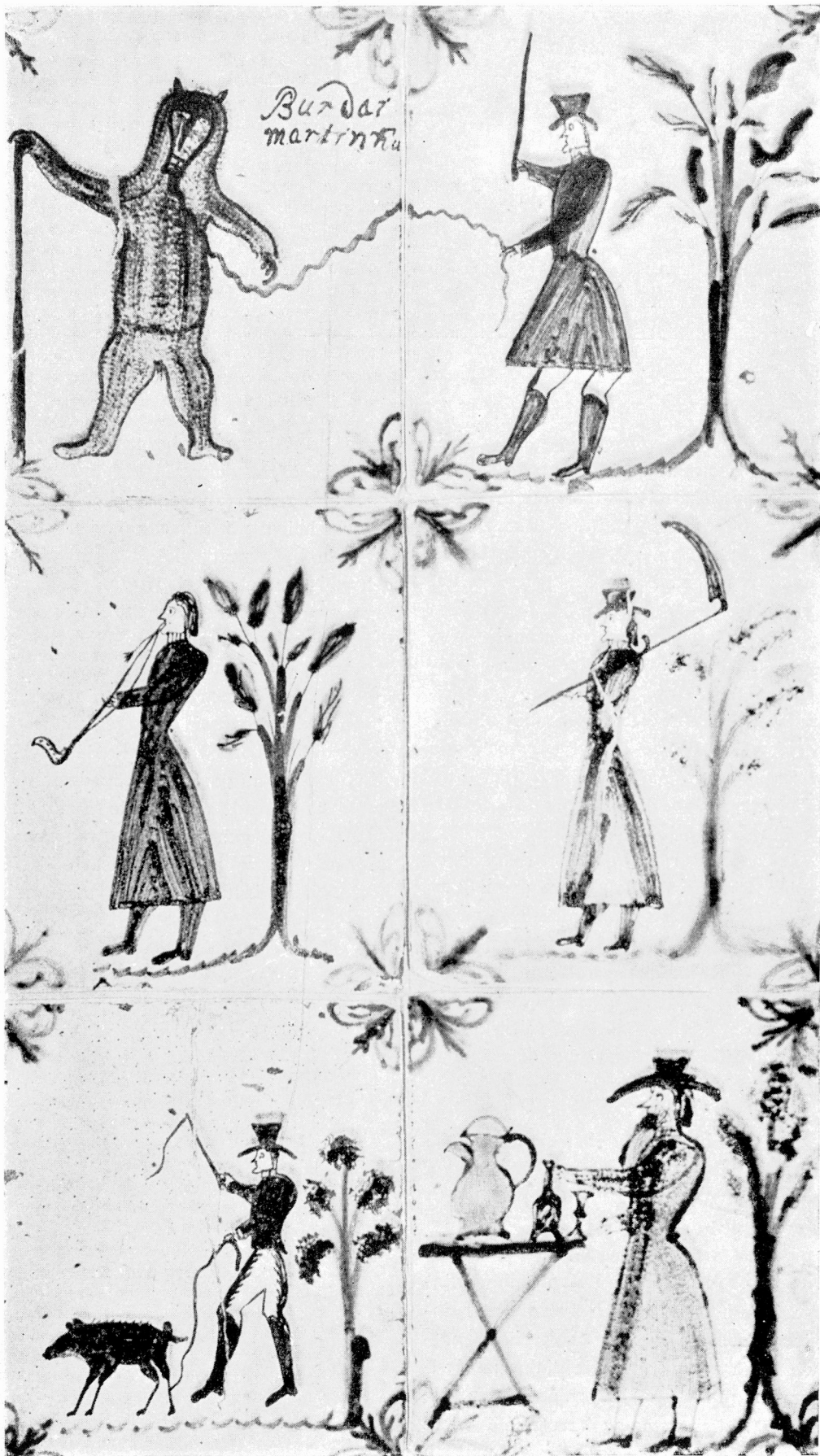
Na rycinie 28 widzimy szereg motywów ikonograficznych, właściwych jeszcze w swojej formie sztuce mieszczańskiej, które będziemy po tym spotykali i w pełnym stylu ludowym kaflarstwa mazurskiego: a więc samotną postać kobiecą, kompozycję kwiatową, jakieś zwierzę a dalej myśliwego. Najwyraźniej zapożyczenie się ikonograficzne odmiany ludowej nowotworzącego się kaflarstwa od pierwowzorów ilustruje porównanie ptaka na kafłu z pierwszego stadium przekształcania się stylu mieszczańskiego w ludowy (ryc. 29) z zupełnie podobnym, narysowanym już na kafłu o charakterze zdecydowanie ludowym (ryc. 30 — ostatni na prawo). Mamy tu podobny kształt konturu oraz charakterystyczne dla obydwu odwrócenie w tył głowy z gałązką w dziobku, które świadczą o pochodzeniu jednej

formy od drugiej. Różnice zaś, które między nimi zachodzą wynikają już w dużej mierze ze zmian stylowych między jednym kafłem a drugim. Kafle z ryciny 30 straciły już przede wszystkim wewnętrzną ramę, w której umieszczony był poprzednio ptak. Wobec tego został on zaplanowany kompozycyjnie na całej powierzchni kafła, co skłoniło przypuszczalnie malarza do zupełnie innego uplasowania gałązki, trzymanej przez ptaka. Odnaturalizowanie sytuacji, tak charakterystyczne i istotne dla stylu ludowego, wyniosło z pod nóg ptaka ułamek jakiegoś pagórka i symbole krzaków, dając mu wzamian zawieszony w przestrzeni ornament roślinny. Podobnemu przekształceniu uległy również inne analogiczne motywy ikonograficzne, wyobrażone na kafłach rycin 28 i 30. Świat rzeczywistości artystycznej, charakterystycznej dla stylu ludowego został stworzony. Odrębność formalna kaflarstwa już zupełnie ludowego — pełna. Pozostały jeszcze tylko pewne związki



30





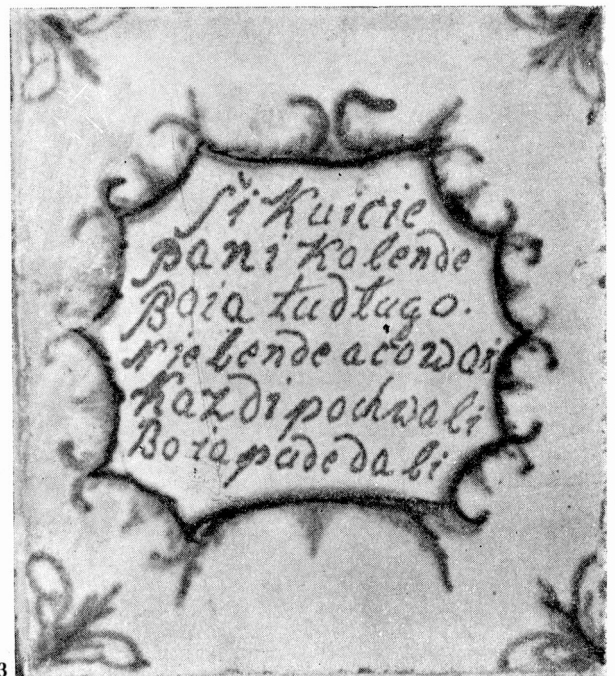


32

ikonograficzne, obok których występują inne, nowe. Pisze o nich Skurpski następująco: „Tematyka i kompozycja scen figuralnych zostaje zaczerpnięta przez rzemieślnika ze swego najbliższego otoczenia. Mamy więc wśród nich, między innymi, sceny odnoszące się do przeróżnych rzemiosł. Bystrość spostrzeżenia, zawarta w przeróżnych fragmentach ówczesnego życia, czyni to, iż w tych prymitywnych scenach oraz zdarzeniach napotykamy swego rodzaju realizm, który nadaje im specjalne piętno. Możemy go zaobserwować również w skłonności do pewnych ulubionych scen i typów. Obserwacja wykonawcy sięga również i poza krąg swego najbliższego życia. Interesują go też ówczesne wydarzenia i wypadki dziejowe jak np. wojna grecko-turecka...”

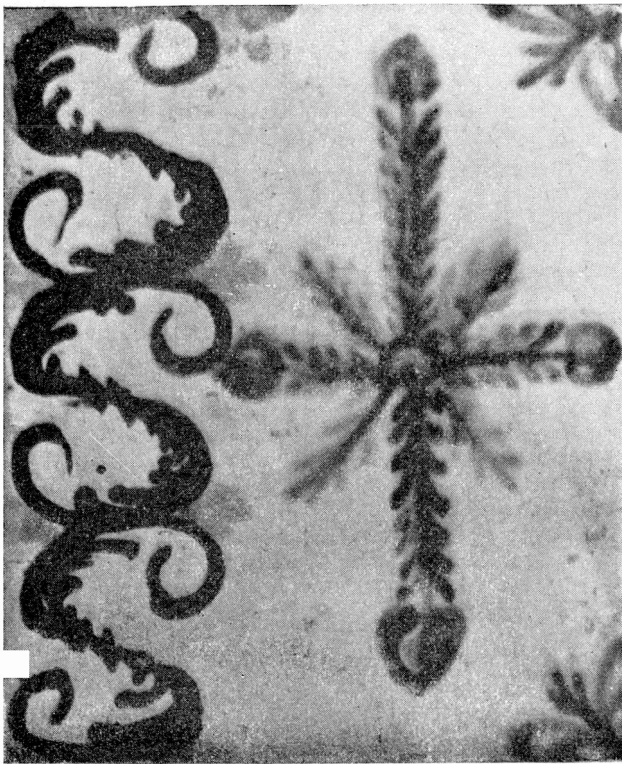
Zdaje się, że charakterystyka ta słuszna przy stwierdzeniu zmian tematyki mija się jednak z istotą rzeczywistości artystycznej, stworzonej przez kaflarza mazurskiego, gdy mówi o bystrości spostrzeżeń czy realizmie. Kaflarz mazurski nie malował swych scen z modelu, tylko z własnej wyobraźni. Nie przedstawiał też jakiegoś jednego ściśle określonego wydarzenia, któremu musiałyby odpowiadać różne, naprawdę tam spostrzeżone szczegóły — ale dawał w rysunku swoim postaciom tylko te rysy, które wystarczały do określenia ich jakości. Nie realistyczny jest świat, który widzimy w kaflach mazurskich, ale sublimacja wydarzeń i pojęć zrozumiałych dla mazurskiego chłopca. Treścią kafla mazurskich jest również nadal i pozostał w nich do końca ornament z nieokreślonych botanicznie kwiatów, które przecie nie są ani realistycznie narysowane ani bystrze spostrzeżone. A obok nich znajdziemy niedźwiednika z misiem, wieśniaka ze świnią, fantastycznego ptaka, wójta zcierającego się z gromadą, pana z fajką, scenę w karczmie i wiele innych. Przedstawienia ich w kaflach mazurskich nie mają w sobie nic z realizmu, który musi być odpowiednikiem jednego określonego faktu. To, co przedstawiają kafle mazurskie, to świat wydarzeń w ogóle, czyli pojęć, wśród których obraca się życie

wieśniaka. Nie sędzę, by romantyczna scena pasterska była czymś innym w istocie swej niecodzienności dla rozczytanego w romansach mieszczanina czy szlachcica, niż dla chłopca jest opis niedźwiedzia. Obydwe były rozrywką, i oderwaniem się od szarych codziennych zajęć. Nie na realizmie więc polegała zmiana zaszła w ikonografii ludowego kafla mazurskiego — w stosunku do dawnych gdańskich, ale na wprowadzeniu wyobrażeń, które są związane z życiem wieśniaczym. Do niezwykłości, ubarwiających dzień chłopca zaliczyć należy humor, często dosadny i rubaszny. Humor ten inspirował kaflarzowi rysowanie sceny popędzania świni batem; on też wprowadził na kafle nieprzyzwoite dla nas napisy, o których tak obszernie mówi Sukertowa-Biedrawina w swych opisach kafla mazurskich. W wprowadzeniu do kafla mazurskiego tematyki



33





34



35

z własnego świata pojęć — dotyczących czy to czyściej abstrakcji, jak dekoracyjne kwiaty, czy też, niezwykłości i uogólnień elementów życia codziennego, względnie odpowiedników humoru ludowego — widzę tylko ten sam proces, który nakazał artyście ludowemu odrzucić niezrozumiałą dla niego w formie ramkę — oraz niepotrzebny mu pagórek pod ptakiem. Jest to przetłumaczenie wszystkich elemen-

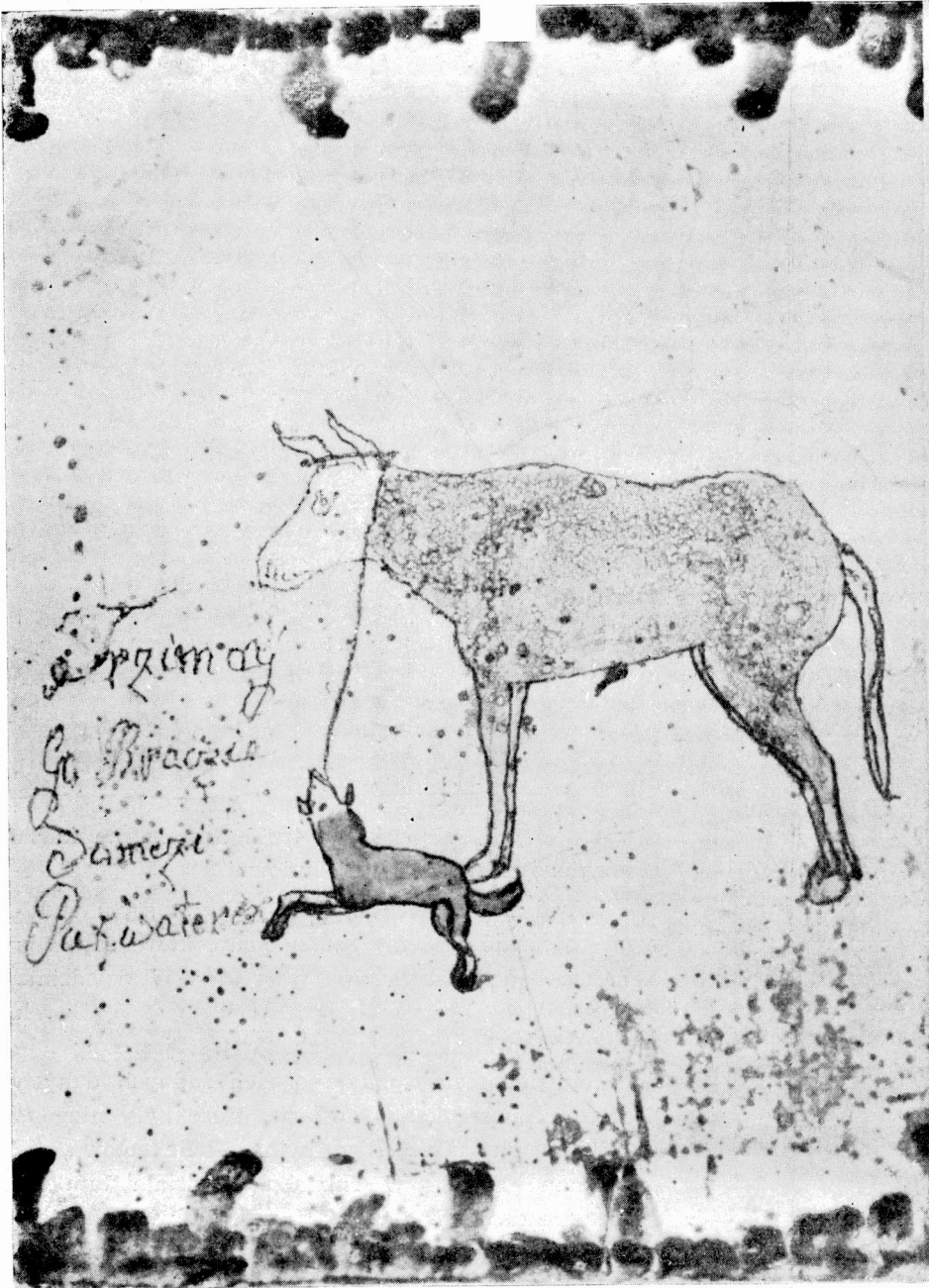


36

tów z których się składa treść artystyczna kafla gdańskiego na język sztuki ludowej.

Wśród kaflów mazurskich o pełnym stylu ludowym rozróżnić możemy szereg grup, które zapewne oznaczać będą poszczególne warsztaty. W dziedzinie odkrycia ich i napisania historii poszczególnych ośrodków kaflarstwa mazurskiego jest jeszcze wiele do zrobienia. Nie podaje o nich żadnych danych literatura niemiecka. O kaflach, które były niegdyś w Działdowie pisze Biedrawina - Sukertowa, że „wykonane zostały w Niborku. Siedziała tam na górze garncarskiej rodzina Karpowiczów.... Najstarszy z tych majstrów wypisał na jednym z tych kaflów pośrodku wymalowanego serca „Johan Karpowicz“... Najdawniejszy rok... to 1821... Późniejsze nieco kafle, z roku 1840 i 1842 mają ornamenty wypukłe, robione w formach gipsowych... Właścicielem wytwórni był wówczas Johan Karpowicz, piszący się już *tz*, a nie *cz*, jak jego ojciec. Ostatni z tej rodziny uwiecznił się na jednym z kaflów: „Friedrich Karpowicz aus Neidenburg, Dragoner gedient bei General Mannheim“. Jest to jedyny niemiecki napis na kaflu, który Muzeum Mazurskie posiada<sup>(10)</sup>. Skromny ten zespół wiadomości, charakterystyczny nie tylko dla linii rozwojowej samego, kaflarstwa, ale również dla związanego z nim procesu niemieczenia się twórców ludowych — uzupełnić jedynie można krótkimi notatkami Skurpskiego.

Powiększa on liczbę miejscowości, gdzie wyrabiano kafle mazurskie do trzech dodając do Niborka - Nidzicy jeszcze Szczytno i Pasym, oraz zgodnie z materiałem wystawy uzupełnia listę kaflarzy nazwiskami Fridricha Nadrowsky'ego (1794) oraz



37

Andreas Solewsky'ego (1833) z Niborka<sup>11)</sup>. I to wszystko co wiemy o historii majstrów i warsztatów kaflarskich, których musiało być prawdopodobnie dużo więcej, jak wskazuje ilość grup, które można wyraźnie odróżnić już dziś wśród zabytków, zgromadzonych na wystawie. Początek rozróżnienia ich dał również Skurpski w następującym ujęciu: „W pierwszej fazie mają kafle gładką i płaską powierzchnię, powleczoną pobialką o różnym procencie dodanego szkliwa i o różnych odcieniach tlenku ołowiu. Narożniki kafli są przeważnie zaakcentowane w ten sposób, że przez złączenie ich w piecu tworzą rozety... albo... motyw pasowy... W sposobach zdobienia płaszczyzny zarówno scenami figuralnymi jak też i ornamentalnymi, można wyśledzić kilka typów charakteryzujących poszczególne warsztaty lub majstrów, a niektórzy z nich pozostawili swoje podpisy i daty. Wśród nich mamy zarówno tendencje zmierzające w kierunku stylizacji i dekoracyjnego

ornamentu... jak i typ posiadający w mniejszym lub większym stopniu tendencje realistyczne.“<sup>12)</sup>

Przyglądając się kafłom zarówno w Muzeum w Olsztynie, gdzie zestawiono różne odmiany łącznie, w sztucznie utworzone zespoły, jako też piecom zbudowanym z wielorakich grup w Muzeum w Szczytnie, doszedłem do przekonania, że najbardziej ważne dla ustalenia poszczególnych warsztatów są wspomniane przez Skurpskiego narożne ozdobniki, lub poziome pasy dekoracyjne. Ozdobniki te są dalszym ciągiem podobnych zdołb kafla gdańskich. W kaflarstwie ludowym mazurskim można odróżnić szereg ich odmian, które prawdopodobnie potworzyli założyciele poszczególnych warsztatów. Trwają one cały lub długi czas ich istnienia, mimo zmian, którym uległa nie tylko treść scen z postaciami i zasadnicza ornamentyka, ale też i technika. Muszę tu zaznaczyć, że wszystkie ozdobniki kątowe kaflarstwa mazurskiego różnią się od swego



38

gdańskiego pierwowzoru drobniejszymi kształtami i lekkością.

Najbardziej lekki zaś wśród nich jest typ, złożony z dwu listków pokarbowanych od strony brzegu kafla i rozdzielonych w środku jodełkową gałązką. Być może, że jest to znak warsztatu Karpowiczów, gdyż widzimy taki właśnie ornament na kaflu reliefowym — a więc późniejszym — z napisem „Johan Karpowitz Neidenburg 1840“ (ryc. 56). Wobec tego Karpowiczom przypisaćby należało grupę kafla, wyobrażonych na rycinach 31, 32 i 34 — zdaje się jeszcze wczesnych. Cechuje je — obok, oczywiście tego samego ozdobnika kąтового — duża, niezamalowana powierzchnia kafla, pewny rysunek smukłych postaci, którym towarzyszy zazwyczaj ornament w kształcie równie smukłego drzewka o małej ilości liści narysowanych oddzielnie, względnie syntetycznie, plamą. Charakterystyczny jest również dla tych postaci zarówno strój, zbliżający się formą do

ówcześnie noszonego na Mazurach wraz z oryginalnym w kształcie cylindrem — jak też sposób malowania odzieży prostymi kreskami, spotykającymi się pod kątem ostrym. Lekki pionowy rysunkowy styl tej grupy widoczny jest nie tylko w kaflach, gdzie występuje postać ludzka, oraz wypełnionych ornamentem, o motywach roślinnych i geometrycznych (ryc. 34 oraz 35 przedstawiający bok narożnego kafla z ryc. 34), ale nawet w tych, w których treść obrazowa zastąpiona została napisem. Widać w tej grupie dążenie do pewnej elegancji, dzięki której dostojność sylwety kosiarza nie ustępuje zupełnie temu wyrazowi postaci pana z fają. Być może, że właśnie dbałości o formę przypisać należy skąpą ilość napisów polskich, wyjaśniających, czy też charakteryzujących, przedstawione sceny. Nie mniej jednak grupę tę zaliczyć należy do stylu tematowego, który nie wiadomo czy poprzedził inny ornamentalny, ale w każdym razie nawiązywał jeszcze mocno wysu-





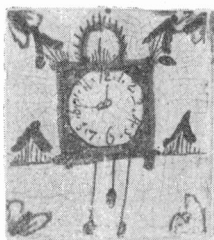
39

waniem treści wyobrażającej jakiś szczegół z życia — do kafli gdańskich i czynił to jeszcze w sposób o tyle realistyczny, że syntetyczna treść i jej forma artystyczna zatraçały jeszcze życiem „wyższym“.

Dużo bardziej realistyczna jest już druga grupa kafli o stylu tematycznym, której cechą wyróżniającą się jest ornament brzegowy pasiasty, biegnący tylko w kierunku poziomym. Motyw jego ciągły — to gałązka pierzasta podobna do palmowej, ze zwieszającymi się dłuższymi lub krótszymi listkami. Ten jego charakter widoczny jest stosunkowo dobrze na kafli z wyobrażeniem ptaka (ryc. 36) podczas gdy inne kafle tej grupy, o temacie humorystycznym — np. psa trzymającego krowę, za co mu obiecują półkwaterek (ryc. 37) lub kobiet rozmawiających o pieczeniu (ryc. 38) — zagubiły już ten schemat, zastępując go kreskami. Kafle tej grupy nie wiążą się już niczym nie tylko z gdańskimi, ale też z innymi mazurskimi, o wspólnym ornamentem kątowym. Odbijają się od nich brakiem ornamentu, współistniejącego przy przedstawieniu postaci ludzkiej, oraz innym rysunkiem, w którym zaznacza się już wyraźnie kontur twardy i odcinający się zarówno od wypełniającej go plamy barwnej, jak też białego tła. Wielkość tła wzmogła się jeszcze w porównaniu z kafłami grupy poprzednio omówionej, a rysunki są tu przypadkowo raczej na nie rzucane a nie komponowane, wedle pewnej reguły. Linia konturu ry-

sunku nie posiada już pewności i zdecydowania kafli z ryciny 31, ale za to jest w postaciach ludzkich i zwierzęcych dużo żywsza i zbliżająca się do naturalizmu. Właściwie tylko do scen wyobrażonych na tych kafłach możnaby odnieść zdanie Skurpskiego o bystrych spostrzeżeniach i realizmie kafli mazurskich. Ale też nie do wszystkich. Rysunek i kompozycja ptaka z ryciny 36 jest nawskróś zgodna z dekoracyjnie abstrakcyjnym stylem ludowym, że nie ma mowy o żadnym w nim realizmie. Z kontrastu, jaki istnieje między tym kaflem pełnym śmiałości i fantazji, a pozostałymi z grupy ornamentu pasowego, można wnosić, że nie jest ona jednolita. Jeżeli ornament pasowy jest cechą pewnego warsztatu, to musiało w nim pracować więcej kaflarzy - zdobników, albo też wymienić się oni musieli w czasie trwania tego warsztatu. Zestawiając kafle „pasowe“ z innymi mazurskimi, dochodzi się do wniosku, że powstały one zupełnie oddzielnie, już w okresie pełnego rozwinięcia się stylu ludowego, być może jako konkurencja renomowanych warsztatów, którym pozazdrościł sławy i zarobków jakiś dość utalentowany majster, nie pochodzący jednak ze środowiska ludowych kaflarzy mazurskich. Jego sceny zarówno realistyczne, jak i abstrakcyjne — o ile oczywiście można razem połączyć w jedno ptaka i naprzykład psa ciągnącego krowę — są zupełnie świeże w wyrazie, a w jakości rzeczywistości artystycznej bardziej ludowe, niż owe „eleganckie“. Przewaga treści anegdotycznej wiąże je ze stylem tematowym, który właściwie nie zatricił się do końca istnienia kaflarstwa mazurskiego, zmieniający tylko motywy „chłopskie“ na żołnierskie i biblijne.

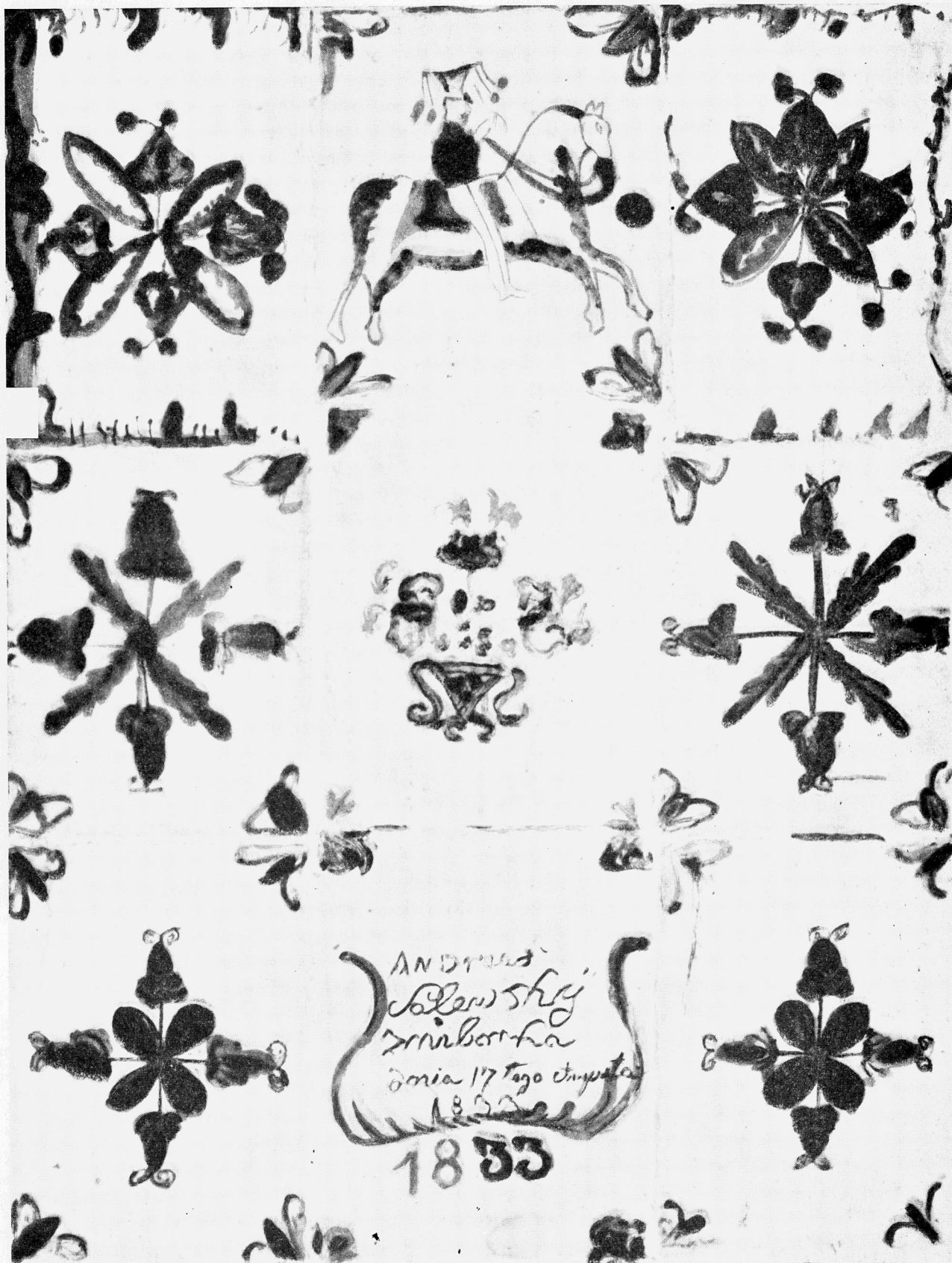
Do zespołu tematowego należy zaliczyć po części jeszcze inną grupę, której poszczególne kafle widzimy na rycinie 40. Cechuje je oczywiście i odmienny narożnik, utworzony z dwu takich samych listków jak w grupie tematycznej pierwszej, mających jednak w środku lancetowaty listek trzeci, pokryty w całości ciemną barwą, podczas gdy pozostałe są koloru tła. Pewne drobiazgi, jak styl rysunku jelenia na kafli tu nieréprodukowanym, wskazują, że trwają w tej grupie reminiscencje gdańskie, natomiast pojawiająca się już postać żołnierza zbliża tę grupę do okresu późniejszego kafli reliefowych. Charakterystyczna jest dla tematyki tych kafli, w której występuje i zegar, często pojawiająca się w nich postać kobieca w ujęciu ludowym, pokrewnym ma-



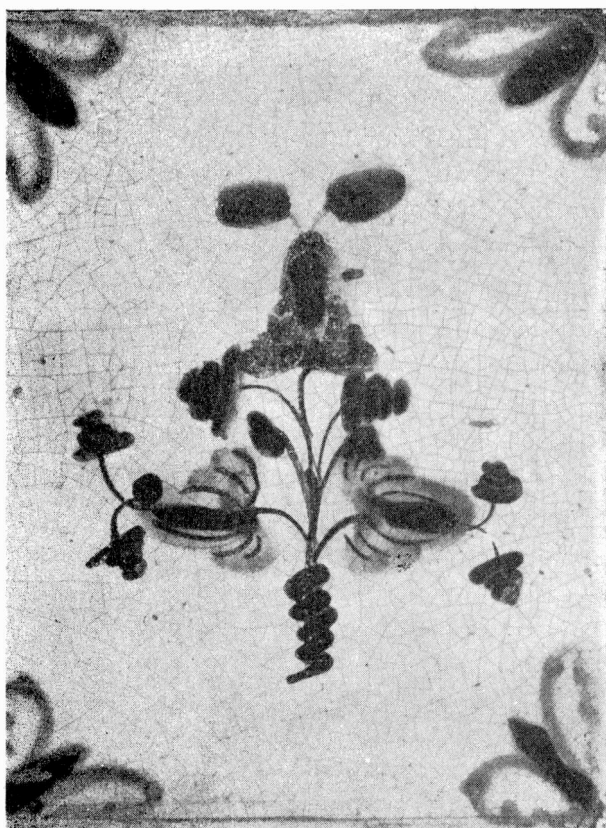
40

larstwu szwedzkiemu. Przedstawiona jest ona schematycznie, zawsze w profilu, w spódnicy o barwie tła pokrytej systemem rytmicznie ułożonych kresek falistych, lub prostych krzyżujących się na ukoś. Podobnie przedstawione są i włosy. Taki właśnie sposób wyobrażania postaci ludzkiej jest już nawskroś ludowy, nic więc dziwnego, że wśród kafl

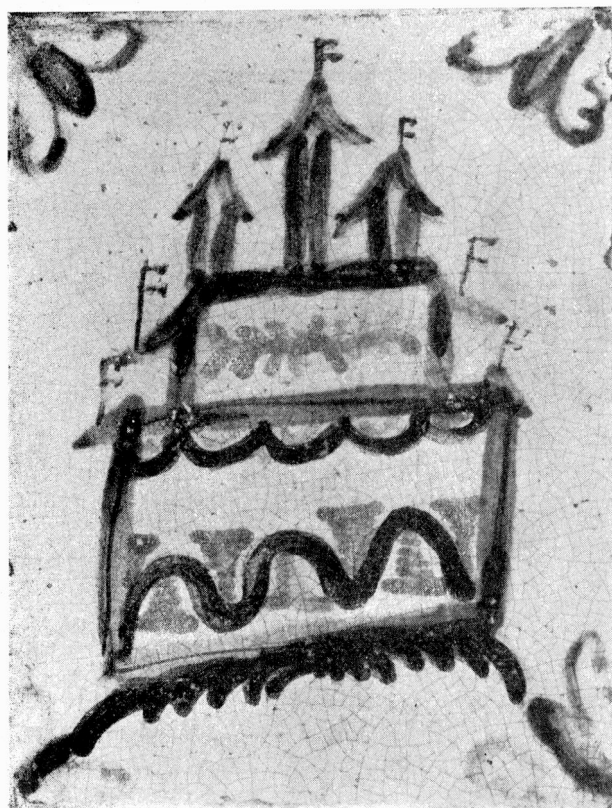
nałych do tego zespołu, nie tylko pojawiają się, ale też w zbiorach Muzeum w Olsztynie i Szczytnie przeważają dekoracje zupełnie abstrakcyjne o motywach kwiatowych, tak istotnych dla sztuki ludowej, uciekającej zazwyczaj od przedstawiania postaci ludzkiej wszędzie tam, gdzie się bez niej obejść może. Motywy typu kwiatowego spotkaliśmy







42



43

wprawdzie wśród grupy „eleganckiej“. Nie była ich pozbawiona również grupa ornamentu pasowego, jak wskazują dwa górne narożne kafle w zbiorze, przedstawionym na rycinie 41. Jeżeli wierzyć częstotliwości występowania poszczególnych motywów w obrazie kaflarstwa mazurskiego, stworzonym przez zabytki zebrane w Olsztynie — to motyw dekoracyjny kwiatowy należał tam do wyjątków i występował głównie na kafłach tworzących narożniki. W tej grupie natomiast do wyjątków należą raczej kafle tematyczne, „cywilne“. Ornamentalne zaś, oraz z przedstawieniem żołnierzy stają się najczęstsze. Wobec tego widzimy, że podział kafli mazurskich na tematyczne i dekoracyjne nie da się przeprowadzić, jeżeli za kryterium podziału przyjmujemy odmienne cechy poszczególnych warsztatów. Możemy natomiast stwierdzić, iż w pewnych grupach lub okresach rozwojowych przeważa raz temat anegdotowy, które to dwie treści ikonograficzne obok siebie współistnieją.

Na rycinie 41 możemy porównać ze sobą cztery odmiany kompozycji kwiatowych, reprezentujące co najmniej trzy różne warsztaty: grupy ornamentu pasowego, kafli obecnie rozpatrywanych, oraz trzeciej, dotychczas nieokreślonej, którą przedstawia kafel umieszczony w środku. Pierwsze dwie odmiany mają ten sam schemat: krzyżujące się pod kątem prostym dwie łodygi, zakończone po obu stronach kwiatem, zbliżonym do trójkąta, z „wąsikami“ na szczycie. W przekątniach zaś tego układu umieszczono cztery listki: duże, szerokie i dominujące w całej kompozycji, w kafłach pasowych, — zaś typu palmowego, oraz elipsowate w kafłach o ornamentie kątowym z zabarwionym ciemno środkiem. Znacznie większe różnice między listkami dwu typów tej samej odmiany, w porównaniu z analogicznym motywem ornamentu grupy pasowej wykazuje, że przyjęcie jedynie ozdobnika kąтового jako kryterium dla wyznaczenia gatunków kaflarstwa mazurskiego jest niewystarczające, zwłaszcza dla grupy ostatnio omawianej, którą należałoby jeszcze podzielić wedle innych cech. Równocześnie jednak widzimy we wszystkich kafłach tego zespołu wspólnotę schematu kompozycji kwiatowej, opartego na układzie symetrycznym do dwu osi: pionowej i poziomej — a więc centralnym. Przyjrząwszy się dalej kafłom o motywach kwiatowych z pierwszego ludowego już stadium powstawania kaflarstwa mazurskiego (ryc. 30) zauważymy tam ten sam schemat kwiatu, umieszczonego na łodydze dzielącej pole kafła na dwie części. Z porównania tego układu z systemem występującym na większości kafli z ryciny 41 widać nie tylko pokrewieństwa jednych z drugimi, ale również linię rozwojową stylu własnego, która wychodząc od układu symetrycznego do osi pionowej doprowadziła do centralnie zbud-



wanej kompozycji. Układ ten utrzymał się w zasadzie do końca, jak wskazuje ornament, właściwy tylko grupie późnej reliefowej, uwidoczniiony na rycinie 55.

Typ ornamentu kwiatowego obecnie rozpatrzonego można uważać za najczęstszy w kaflarstwie mazurskim, ale nie jedyny. Dowodzi tego między innymi kafel środkowy z ryciny 41, wykonany być może przez Solewskiego, jakby wskazywało pokre-

wieństwo bardzo nikłego ornamentu kąтового z kaflem firmowym, niżej umieszczonym. Jakość ornamentu kwiatowego nie posiada już sztywności i twardości otaczających go pokrewnych kompozycji, a fantazyjność jego i lekkość, wraz z wprowadzeniem, a raczej pozostawieniem wazonu, mówi o zupełnie innym środowisku, w którym powstał. Wspólny natomiast z innymi jest w nim układ centralny, urozmaicony tylko nieco zastąpieniem kwia-





45



46

ta wazonem. Drugi odskok od najczęstszego schematu ornamentu kwiatowego przedstawia rycina 42. Jest on tym ważniejszy, że wykazuje istnienie wariantów wewnątrz tej samej grupy, w której wydzieliłmy schemat typowy. Dowodzą tego ozdobniki kątowe. Bliższe przyjrzenie się im wykazuje, że jest to stadium pośrednie między formą ludową a mieszczańską, bliższe tej ostatniej. Z tego przedstawienia widzimy, że w typowej kompozycji kwiatowej został wzięty z mieszczańskiej jedynie kształt kwiatu trójkątnego i do pewnego stopnia „wąsiki“, w które artysta ludowy przekształcił umieszczone na szczycie kwiatu różyczki. Całą swoistą odmienność kwiatów z kafli mazurskich zrozumiemy lepiej, gdy je zestawimy z analogicznym co do treści kaflem krakowskim, przedstawionym na rycinie 39.

Ostatnim wariantem szerokiej grupy o ozdobniku kątowym z ciemnym środkiem jest kafel przedstawiony na rycinie 43. Trudno określić go pod względem tematowym. To, co na nim widzimy może być zarówno odpowiednikiem kościoła, lub szopki, jak też fantazyjną dekoracją. Gdyby to miał być naprawdę kościół, to stwierdziłby należało wspólnotę tematową, istniejącą między dwoma tak odległymi i bez powiązań ze sobą stojącymi ośrodkami kaflarstwa ludowego jak mazurskie i pokuckie, które dość często wyobraża cerkiew na swych wyrobach. Nie byłoby to powiązanie jedyne. Tak samo bowiem tu jak i tam rysował kaflarz orła niemieckiego czy austriackiego, i tu jak i tam występują żołnierze, karczma, dziewczyna, myśliwy, a nawet lew (ryc. 56 i 57). Z innych powiązań należy zwrócić uwagę, że zarówno kaflarz mazurski poświęcał cały kafel napisowi (ryc. 33) jak to czynił Szostopalski<sup>13)</sup> w odległym Sokalu. Drobne te napozór fakty wykazują jednak, że w dziewiętnastym wieku, istniała w całej słowiańszczyźnie co najmniej Europy środkowo-północnej pewna spójnia w pojęciach i wyobrażeniach ludu, który kulturę swoją odzwierciedlał w swej sztuce. Wracając jednak do kafla z domniemanym kościołem trzeba przyznać słusność Skurpskiemu, który uważa, że między innymi w „transpozycji motywu architektonicznego dochodzi do głosu najczystsza twórczość ludowa“.<sup>14)</sup> Cóż bowiem wspólnego ze statycznym, ciężkim budynkiem może mieć twór, umieszczony beztrudno na skrzyżowanych pierzastych liściach, o chwiejących się ścianach, a zaopatrzone za to suto w chorągiewki. Jakżeż, dalej architektonicznie zrozumieć, nawet w przybliżeniu, wypełnienie ścian liniami dekoracyjnymi nic realnego nie znaczącymi? Tylko czysta, pozbawiona potrzeby uzasadniania swoich pomysłów wyobraźnia artysty ludowego mogła coś takiego stworzyć, a zrozumieć sens artystyczny tego dzieła może zarówno pozbawiony wiedzy prostaczek, jak też współczesny, twórca, a nie naśladowczy artysta i odpowiadający mu znawca sztuki. Kafel z kościołem zatracza już jed-



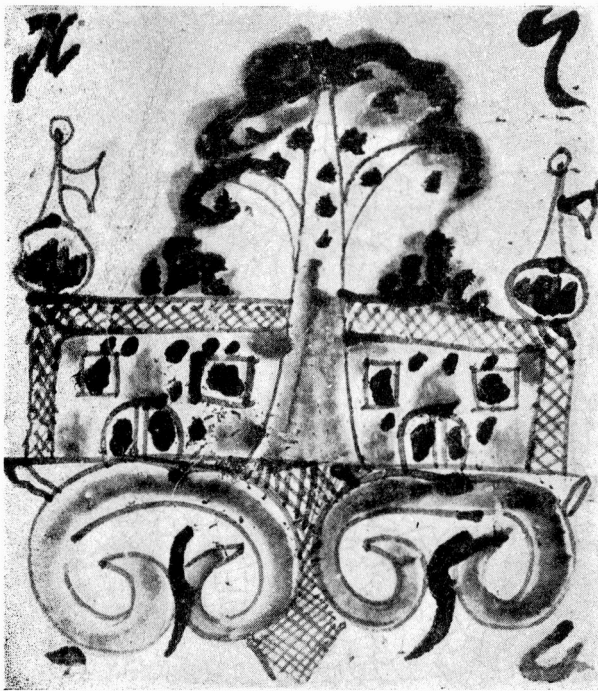
47

nakże charakter samego tylko zdobniczego ornamentu i nabiera znaczenia szerszego, takiego jakie posiada obraz.

Jeszcze silniejsze podobieństwo do obrazów spostrzeżemy w zupełnie odmiennej od poprzednich grupie kafla, wspomnianej już kilkakrotnie z powodu swej daty czy liczby 1794. Powtarza się ona na wszystkich kaflach tego zespołu. Rozrzucenie jej dekoracyjne, po czterech rogach płaszczyzny, dowodzi ornamentalnego jej rozmieszczania. Samą zaś płaszczyznę zajmują twory, najbardziej fantastycz-

ne w swym kształcie ze wszystkiego co stworzyła w Europie sztuka ludowa, przynajmniej w dziedzinie kafla, jeżeli nie wogóle. Twory to nie tylko fantastyczne, ale nadto niezmiernie dekoracyjne, przekonująco żywe i wyraziste. Nie wiem jak nazwać zwierzę, przedstawione na rycinie 44. Nie jest ono koniem, bo ten zachował swoje kopyta i ogon jak widać na rycinie 47. Sądząc po zakończeniu ogona i łap — nie jest to wogóle żaden zwierz żyjący w rzeczywistości. Nazwę go więc smokiem, którego pojęcie łatwiej się skojarzy z fantastycz-





48

49



nym światem, stworzonym przez artystę, obdarzonego nie lada wyobraźnią i zmysłem dekoracyjnym. Świadczy o tym ciągle zmieniająca się i wijąca linia falista tułowia, dekoracyjnie w koniczynkę zakończony ogon, — fantastycznie ugięte lekkie łapy, no i uśmiechnięty oraz zadowolony z siebie łeb. Dekoracyjnie i śmiało na sposób cieniowania w ludowych obrazach na szkle, rozmieszczone zostały na tułowiu nogach i ogonie plamy barwne w dwu kolorach; dekoracyjnie też został rozplanowany smok na płaszczyźnie kafla. Częściowo dekoracyjny, a do pewnego stopnia przedmiotowy charakter posiada nastroszenie całej sylwety krótkimi kreskami, dodające kosmatości temu i tak dziwnemu stworowi. W podobnym tonie i charakterze utrzymane są i inne kafle tej grupy, która formalnie w niczym nie przypomina innych kafli mazurskich. Łączy się z nimi jedynie swoimi dwiema barwami, oraz do pewnego stopnia kształtem kapelusza postaci męskiej, którą widzimy wśród ornamentów na rycinie 46. Podobnie do opisanego smoka ukształtowany jest koń z żołnierzem na nim siedzącym, przedstawiony dekoracyjnie na ryc. 47, a jeszcze bardziej jednoróg, na którym miejsce jeźdźca zajmuje ornament kwiatowy, widoczny również u dołu. Ornamenty tej grupy nie mają nic wspólnego z kwiatami, które spotkaliśmy na innych kafłach. Nie wywodzą się bowiem z wiązanki gdańskiej, ale z fantazji a w kształcie swym są pokrewne, do pewnego stopnia, ornamentom obrazów na szkle ze Śląska lub Podhala, przede wszystkim jednak z Pokucia. Tworzące je linie są tak samo faliste i fantazyjne, swobodne i rysowane z rozmachem jak u zwierząt. W kafłach tych figury i ornamenty komponowane są na całej ich płaszczyźnie. Stąd minimalne znaczenie naturalnego tła i rzucanie gałązki kwiatowej tam, gdzie ono pozostało niewypełnione figurą. Byłaby to jeszcze jedna cecha łącząca je z ludowym obraznictwem na szkle, od którego różnią się one właściwie tylko bardziej ubogą skalą barw, posiadających jednak dzięki polewie, właściwe szkłu lśnienie. Dla uzupełnienia obrazu tej grupy pozostaje jeszcze rozpatrzenie sposobu przedstawienia postaci ludzkiej oraz architektury, którą też widzimy na jednym z kafli. Postać ludzką wyobrażono w dwu ujęciach: na koniu i wolno stojącą. W jednym i drugim wypadku jest ona inaczej skomponowana. Jeździec jest dopasowany w jakościach swych do konia, a więc fantazyjny w swej sylwecie i rozplanowany płaszczyznami dekoracyjnymi tak, by wypełnić partię tła nad koniem, do czego waleńie przyczynia się wielka głowa w peruce i pełnej zdobin czapie. Pan, podobny zupełnie z twarzy do jeźdźcy, stanowiący najważniejszą treść kafla reproduktowanego na rycinie 46, umieszczony został na osi pionowej płaszczyzny i skomponowany w stosunku do niej zupełnie symetrycznie. Taki

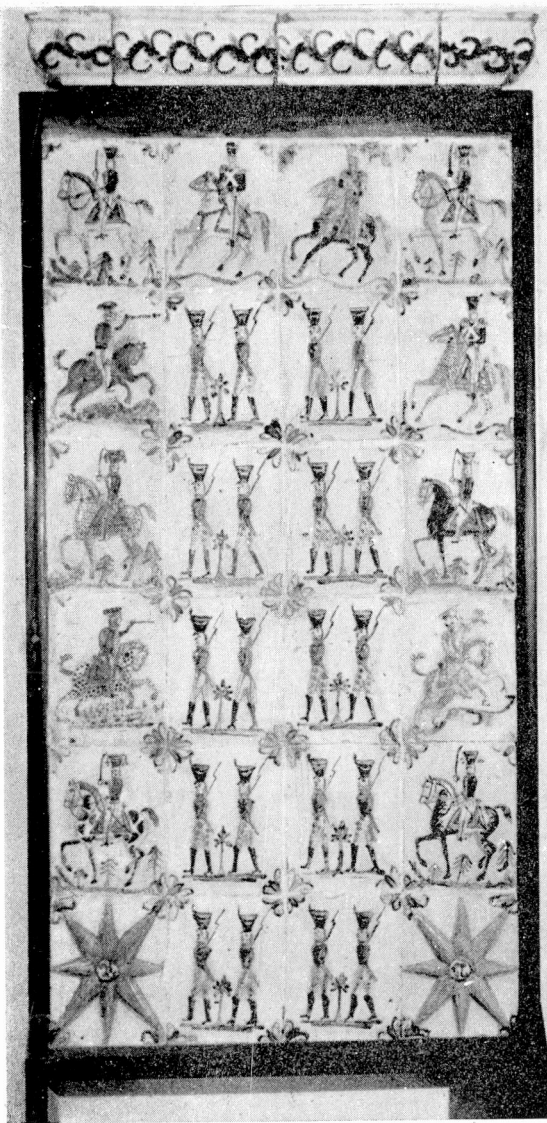


50

układ — zarówno typowy dla stylu ludowego, jak i poprzedni, wychodzący od całości powierzchni, która ma być wypełniona obrazem — wskazują na bardziej rozległą skalę możliwości kompozycyjnych twórcy kafli tej grupy, skoro nie ograniczał się do jednego szablonu, co tak często spotykamy u mniej utalentowanych artystów ludowych. Fantazję swoją wysilił nasz twórca w rozwinięciu wewnętrznego profilu nóg, które też z tego powodu rozbudował

dużo szerzej niż cieniuchny, bo schematyczny tułów. Zresztą taka szerokość u dołu figury była artystycznie potrzebna dla uzyskania odpowiednika rozpiętości kapelusza. Częściową sztywność, wynikającą z symetrycznej kompozycji figury ludzkiej wynagrodził artysta swobodą wewnętrzną linią i plam barwnych ornamentu kwiatowego, który jednak umieścił również symetrycznie do zasadniczej osi całego obrazu. W sylwecie tej postaci widzę





51

też odległe pokrewieństwo do sposobu malowania figury ludzkiej przez malarzy ludowych szwedzkich, spostrzeżone już przy postaciach kobiecych z ryciny 40.

Natomiast do kafli pokuckich nawiązuje grupa ta w przedstawianiu architektury (ryc. 48) głównie przez zakreskowanie pewnych płaszczyzn gęstą kratką. Z poprzednio omówionym kaflem mazurskim, przedstawiającym kościół (a może pałac?), ma wspólne nasz obrazek tylko chorągiewki, ustawione na rogach budynku, oraz oparcie go nie na jakimś, bodaj symbolicznym, gruncie, jakby to uczynił nawet romantyczny artysta nie ludowy, lecz znów na ornamentcie, utworzonym z dwóch pasm, zgiętych w formę obwarzanka. Na osi pionowej obrazu zostało umieszczone duże drzewo, malowane dekoracyjnie i schematycznie, które wraz z ornamentem u dołu ściąga na siebie przede wszystkim uwagę widza, odsuwając na dalszy plan sam budynek, zaopatrzone w drzwi i okna. Skutkiem tego nie tylko ztraca się widoczność architektury, ale sam obraz nabiera charakteru dekoracyjnego. Nie linearnego już, jak kafel z ryciny 43, lecz plamowego, malarskiego. Zestawienie tych dwóch „budyneków“ występujących w ludowym kaflarstwie mazurskim, jest też wykazaniem bardzo szerokiej skali stylowej, w której się ono objawiło, a równocześnie bogactwa jego form, świadczącego wraz z innymi danymi, że działalność artystyczna warsztatów ceramicznych była na Mazurach bardzo rozległa i co ważniejsze, że znajdowała zrozumienie, a tym samym i zbyt w szerokich warstwach ludności. Kaflarstwo ludowe ma-



52



53



54 55



zurskie nie jest więc jakimś wyjątkowym wysokiem, ale sztuką popularną i powszechną ludności polskiej, jak świadczą liczne napisy w tym języku.

Świetny styl malarsko-ludowy grupy ostatniej, której poświęciłem dużo więcej miejsca niż poprzednim, nie jest odosobniony. W zbiorowym sztucznie złożonym piecu w Szczytnie są jeszcze wmurowane pokrewne tamtej grupie kafle, z których jeden przedstawia rycina 50. Styl jego waha się już między linearyzmem a plamą barwną. Jest on też dużo spokojniejszy, mniej bezpośredni, ale rytmicznie pogłębiony. Podstawą kompozycji jest tu jednocześnie

cała powierzchnia kafel, jak też oś pionowa. Wedle jednej i drugiej rozmieszczone zostały po całym obrazie ciemne plamy barwne, które nadają właśnie malarski charakter temu kafilowi, pełnemu jednakże twardych konturów i wyraźnych linii. Być może, że jest to wcześniejszą odmianą kafil z liczbą 1794, jakby na to wskazywał styl sylwetki postaci kobiecej, bliskiej jeszcze scenom właściwym kafilom gdańskim.

Na tych grupach nie zamyka się jeszcze różnorodność kafilarstwa mazurskiego. Wystawa olsztyńska pokazała kilka egzemplarzy kafil zupełnie od-



56 57





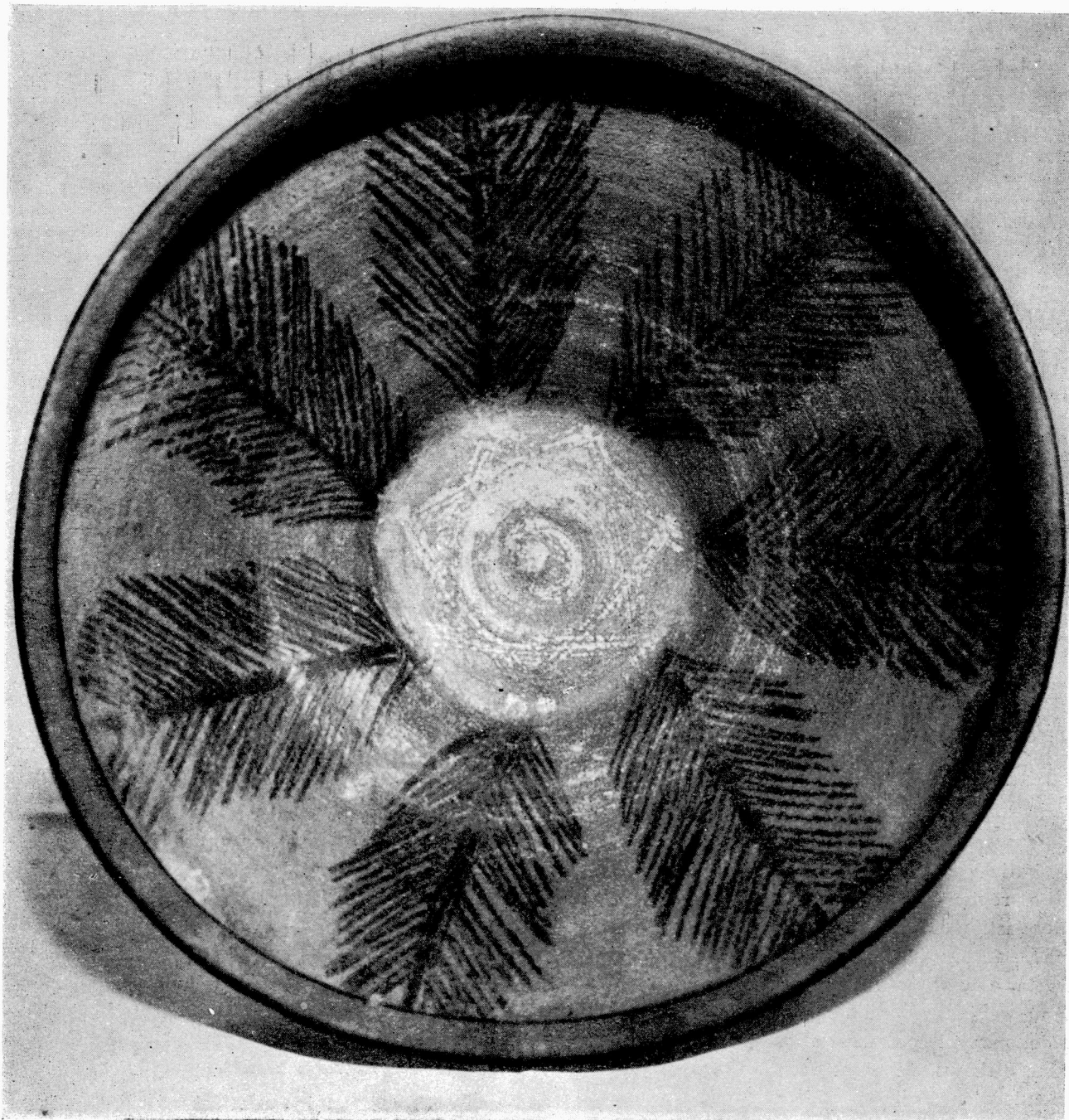


58

miennych, od całego dotąd omówionego materiału (ryc. 49). Brak na nich jakiegokolwiek ornamentyki. Na dużej gładkiej powierzchni kafle występują jedynie figury żołnierzy na koniach, narysowane w stylu nieludowym, lecz dziecięcym. Co one oznaczają: nowy warsztat, czy też poprostu jakiś wyskok albo nawet żart — trudno dziś odpowiedzieć. Istnienie ich wskazuje jednak — przez brak powiązań formalnych z innymi grupami — na możliwości istnienia na Mazurach nieznanych jeszcze odmian, przez wystawę nie reprezentowanych. Kafle infantylne stanowią więc typowe obiekty problemowe.

Wyczerpawszy na tym opis różnorodnych grup ludowego kaflarstwa mazurskiego z okresu wczesnego, kiedy posiadały „gładką i płaską powierzchnię“ trzeba jeszcze trochę miejsca poświęcić od-

mianom późniejszym, o figurach wypukłych, które jednakże, ze stanowiska sztuki, nie stanowią rozwoju ani postępu, ale znamionują dekadencję zarówno stylu ludowego jak też wartości artystycznych. Kafle te scharakteryzował H. Skurpski następująco: „Rysunek, będący dotychczas wynikiem inwencji i ręki rzemieślnika, zostaje około 1830 r. zastąpiony wypukłą płaskorzeźbą, czyli reliefem, który tym samym ogranicza dotychczasową swobodę i różnorodność scen oraz ornamentów. Sztance, służące do ich wyrobu, redukują kafle do kilkunastu tematów, wśród których przeważa tematyka militarystyczna (jeźdźcy na koniach, piechurzy). Z rzadka tylko spotyka się sceny religijne (aniołowie, Mojżesz). Schematyzm sztancy ożywiony bywa jedynie malaturą, która wydobywa i podkreśla szczegóły, wydatnie



59

przeciwstawiające się powstałej monotonii. Sama wypukłość reliefu jest wykonana z dużą finezją i subtelnością. Kafle wykonywano zapewne w sztancach drewnianych, podobnych do form używanych do wyrobu pierników. Zamiast poprzednio omówionego reliefu, około 1870 r. spotykamy kafle, mające powleczoneą, błyszczącą pobiałkę bez użycia polichromii. Na tym okresie kończy się rozkwit kaflarstwa mazurskiego... „Na rysunek kafli reliefowych wywarły swój wpływ najprawdopodobniej i formy piernikowe. Przypuszczenie to może być o tyle uzasadnione, że pierniki toruńskie były na danym terenie popularne i nawet po miasteczkach naśladowane.<sup>15)</sup>

Godząc się zasadniczo z poglądem H. Skurpskiego dotyczącym zmian stylowych, zaszyłych

przy zmianie techniki kafli płaskich na reliefowe, nie wydaje mi, się jednak przekonywujący wywód ich z form piernikowych, jak też przypuszczenie, że były wykonywane w sztancach drewnianych. Sądy te bowiem są oparte na zbyt odległych przykładach przy pominięciu leżących też pod bokiem i w tej samej dziedzinie. Przecież wypukłe kafle wyrabiano już w Gdańsku w drugiej połowie XVIII wieku<sup>16)</sup>, dlaczego więc od nich nie wywieść techniki reliefowej a sięgać do pierników, które swą formą, rozbudowaną w szczegóły, tak dalekie są od gładkości wypukłych powierzchni nowych kafli. Tak samo zbyt odległe jest motywowanie używania sztanc drewnianych jedynie przez analogię do kaflarstwa ukraińskiego w XVII wieku, tym bardziej że Sukertowa-Biedrawina podaje wyraźnie,





60

że „kafle z roku 1840 i 1842 mają ornamente wypukłe, robione w formach gipsowych<sup>(17)</sup> Podkreślić natomiast należy w nowym kaflarstwie zarówno zmianę formy z malarskiej na bardziej rzeźbiarską, zwartą, a w wielu wypadkach i zbliżoną do naturalizmu — jak też odmienną tematykę, która mówi o dokonanym przewrocie w świecie pojęć ludu. Rzecz ciekawa, że w nowych kaflach zachował się, nie ulegając żadnym zmianom ornament kątowy, który pozostał taki sam, jak w kaflach poprzednich. Wskazuje to na trwanie dawnych warsztatów, które przeszły na nową modę.

Wśród zmian zaszłych w nowych kaflach zachował się jednak nadal podział motywów tematycznych na dwie grupy: postaci ludzkich i ornamentów. Pierwszą z nich tworzą głównie żołnierze, poprzez których sięga tematyka kafla do wypadków politycznych, jak świadczą napisy: „Kozak“, „Polak“, „Mąmachi zgodę robio“ (monarchowie się godzą). Wśród ornamentów mamy również motywy nowe, związane w dużym stopniu z żołnierzami: serce i gwiazdzisty order, którego przekształcenie z formy widocznej na kaflu lewym z ryciny 56, na kompozycję dekoracyjną zwiódło do tego stopnia Biedrawinę — Sukertową, że nazwała go gwiazdą z kłosów i szyszek. Nowa tematyka więc utrzymując zasadnicze dawne pozycje, wprowadza do nich odmienną treść, która jest wykładnikiem zmian,

jakim uległ świat pojęć i horyzont myślowy wieśniaka mazurskiego w XIX wieku.

Patrząc na kafle pieca reliefowego, przedstawionego na ryc. 51 nie sposób nie spostrzec, że treść ikonograficzna nie gra już w nich tej roli, co na piecach dawnych, płaskich. Znika z nich różnorodność tematyczna, a powtarzające się te same kafle tworzą tylko pojedynczy element rytmicznego systemu dekoracyjnego pieca. Kafle przestały więc być obrazami, a stają się tylko częścią zespołu zdobniczego. Dlatego też zapewne zauważona przez H. Skurpskiego ostatnia faza rozwojowa kafla mazurskiego pozbawiona jest już barwy. Piec przestał być ludową galerią obrazów, a stał się tylko przedmiotem ozdobionym. Dzieje kaflarstwa ludowego mazurskiego możnaby więc rozpatrywać również jako rozwój malarstwa ludowego w technice ceramicznej. Jest rzeczą zastanawiającą, że szereg jego tematów a nawet form podobnych jest do majoliki pokuckiej, jak świadczą zestawienia na rycinach 32 i 53 oraz 56 i 57. Podobno istnieje również pokrewieństwo między kaflem mazurskim a dolnośląskim, jak wspomina o tym w przypisach H. Skurpski.<sup>18)</sup>

Na zakończenie szkicu jakości i dziejów kafla mazurskich chcę dodać jeszcze parę słów o ich barwie. Kolorystycznie nie są one bogate. Najczęściej występują tylko dwa kolory: brąz o odcieniu fioleto lub sepia, oraz zielony. W późniejszych fazach dołącza się do nich jeszcze żółty, lub niebieski. Bywają też kafle jednokolorowe, zwłaszcza w okresie przejściowym ze stylu mieszczańskiego w ludowy. Jednokolorowe są również kafle ludowe, o rysunku w stylu dziecięcym. Chronologię skali barwnej ustalił następująco H. Skurpski: „W okresie początkowym występuje sam rudo liliowy kolor na gładkiej powierzchni. Później zostaje wprowadzony kolor zielony (tlenek miedzi) i następnie żółty. Rzadko występują malowidła wykonane kolorem błękitnym (kobalt). W latach 1820—25 ustala się więc charakterystyczna trójka barw (rudo-liliowa, zielona i żółta) i trwa do końca, to jest do okresu jednostajnych białych kafla<sup>(19)</sup>”

Żeby uzasadnić szeroki tytuł: ceramika, dany temu rozdziałowi winienem choć parę słów poświęcić jeszcze wyrobom garncarskim, których na Mazurach jest sporo i w dużej różnorodności, jak zauważyłem w Muzeum w Szczytnie. Ponieważ jednak na wystawie w Olsztynie było ich niewiele, ograniczam się jedynie do wysunięcia trzech okazów, z których pierwszy: wysoki i stosunkowo wąski dwójak (ryc. 58) przedstawia najczęściej spotykany typ naczynia mazurskiego, oraz dwubarwny ornament najbardziej charakterystyczny dla tamtejszej ceramiki; drugi wyobraża czarną misę, zdobioną rysunkiem w choinkę (ryc. 59), taką samą jak naczynia dymione z Polesia czy też Polski wschodniej; oraz trzeci: dzban (ryc. 60) reprezentujący tylko jedną z wielu odmian wytwarzanych na Mazurach.



R Z E Ž B A

Teoria geograficzna, stosowana dość często przy badaniu sztuki ludowej, stara się powiązać ściśle przejawy i jakości twórczości ludowej, występującej na jakimś terenie, z jego właściwościami naturalnymi. Że związek taki istnieje — nie ulega kwestii. Nie jest on jednak ani automatyczny, ani ścisły. Że w grę wchodzi tu jeszcze inne czynniki, wskazuje na przykład ubóstwo drewnianych figur rzeźbionych w górach Świętokrzyskich, podczas gdy obfitują w nie Karpaty i Podhale. Dlatego też nie wiadomo było czego się można spodziewać w dziedzinie rzeźby po lesistych, ale nieznanych bliżej Mazurach. Wystawa Olsztyńska wykazała jednak, że „kultura niemiecka“ nie zdołała zetrzeć z tego kraju i tej gałęzi sztuki ludowej, tak ulubionej w całej Słowiańszczyźnie. Mazury bowiem posiadają jeszcze zarówno swoją rzeźbę zdobniczą, jak figuralną.

Warunki powstania i zachowania tej ostatniej oświetla H. Skurpski następująco: „Obszar występowania pokrywa się na ogół z granicami Warmii i łączy się ściśle z katolickim kultem i oddawaniem czci świętym (kapliczki, figury przydrożne itp.). Wśród nich mamy reprezentowaną płaskorzeźbę, i rzeźbę pełną. Są one najliczniej zgromadzone w zbiorze muzealnym w Olsztynie... Wśród ludności mazurskiej rzeźba odgrywa nieporównanie skromniejszą rolę, a to z tego względu, że na ogół występuje ona tutaj prawie wyłącznie w ścisłym związku z ołtarzami, kazalniami, epitafiami itp. i tylko wyjątkowo jako samoistny twór. Wynika to z braku obrzędowego oddawania czci świętym w ich kulcie. Stąd posiada ona na Mazurach o wiele mniej cech czysto ludowych“.<sup>20)</sup> Z wywodów tych wynika, że ludowa rzeźba figuralna nie należała do częstych na terenach Warmii, a szczególnie Mazur. To więc co pokazała w tym dziale wystawa, należy do wyjątków. Nie lepiej też — przynajmniej obecnie — przedstawia się sprawa rzeźby zdobniczej, jak wynika z dalszych słów H. Skurpskiego: „Do wspomnień należy zaliczyć tu — pisze Skurpski — znaczną liczbę przeróżnych „statków“, t.j. przedmiotów przeznaczonych do użytku domowego a wykonanych najczęściej z drzewa lipowego. Są to różne łyżki,

warzachwie, talerze, miarki, dwojaki oraz faszki, solniczki, tłuczki do pieprzu, maglownice itp. Większość wyszczególnionych tu przedmiotów należy do unikatów“.<sup>21)</sup>

Szkoda to wielka, jeżeli były one tej klasy i jakości, jak forma do wyciskania masła, której produkcja znajduje się na stronie tytułowej tego rozdziału, zaś szczegół jej przedstawia rycina 61. Rzeźbę tę określa Skurpski jako nowego pochodzenia a kształt jej wiąże z reliefem, występującym w kaflarstwie, oraz z mieszczańskimi formami do pierników, uważając, że posiada ona z nimi wiele cech wspólnych. Trudno orzec o ile twierdzenie to jest słuszne w stosunku do form piernikowych, gdyż nie było ich na wystawie. Z reliefem kafli natomiast da się związać tę rzeźbę jedynie, i to do pewnego stopnia, przedstawieniem konia w biegu, oraz jakością motywu dekoratywnego, symbolizującego grunt, po którym biegnie. Wszystko poza tym jest inne, dużo bardziej odpowiadające zarówno charakterowi materiału drzewnego, z którego forma nasza została wykonana, jak też miękkości masła, przyjmującego kształt formy. Z punktu widzenia artystycznego zupełnie odmienny jest przede wszystkim sam styl przedstawienia zwierzęcia. W kaflach reliefowych koń jest zbliżony do naturalizmu w kształtach, proporcjach i szczegółach. Dekoratywnie przedstawiono tam jedynie ogon i grzywę. Reszta pozostała w granicach ujęcia zbliżonego do rzeczywistości, oczywiście uproszczonego i syntetycznego, co zresztą odpowiada bardziej stylowi ceramicznemu.

Koń na formie do masła, lekki i smukły, posiada kształty nie pretendujące do podobieństwa z rzeczywistym. Zbudowany został z drobnych karbików. Kształt jego jest właściwie sumą rytmicznych drobnych nacięć, uszeregowanych w drobne paski: proste, łukowate i faliste. Skutkiem tego dekoracyjny charakter posiada nie tylko jego sylweta, ale ornamentem jest w tej rzeźbie każda jej część, a nawet szczegół. Jakkolwiek kształt konia jest w zbudowanej w ten sposób kompozycji łatwo czytelny, nie mniej jednak abstrakcja jego jest wyraźna. Podkreślają ją jeszcze ornamenty w tle: u góry trójliść, u dołu trzy łuki „rogalików“. Wybijają się w tej



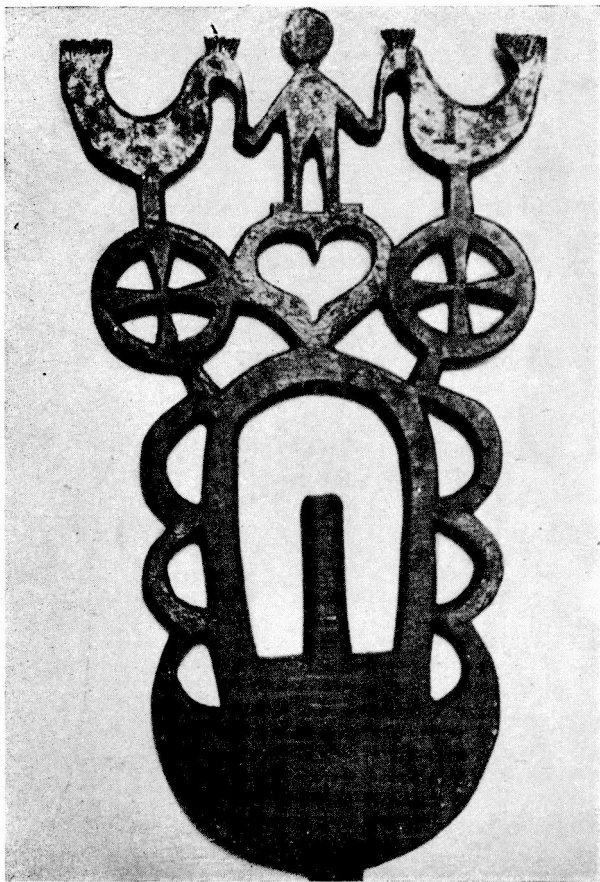
61

rzeźbie walory kompozycyjne, widoczne głównie w powiązaniu pasm prostych z okrągłymi, oraz we wzajemnym stosunku ich do siebie. Charakter całości nadaje lekkość i fantazja układu, widoczne przede wszystkim w partii ogona, nóg i małej głowy. Cechuje zaś tę rzeźbę dominująca w niej prostota i umiar, które zbliżają ten zdecydowany w swej jakości utwór ludowy, do sztuki starożytnych klasyków. Klasycyzm tej figury wystąpi wyraźnie przy porównaniu z równie świetnie narysowanym ale zupełnie innym w charakterze „smokiem“ z kafla na rycinie 44. Zestawienie to daje nam też skalę roz-

piętości różnych efektów, na które zdobyć się zdołała sztuka ludowa mazurska, na przestrzeni jednego wieku, jeżeli prawdziwa jest zarówno data na kaflu, jak też sugestia H. Skurpskiego, o niezbyt dawnym pochodzeniu rzeźbionej misy-formy. Mówi też ono o poziomie tej sztuki, przynajmniej w szczytowych jej twórcach, gdyby forma do masła należała tylko do wyjątków i przechodziła stopniem swej doskonałości typowe przedmioty rzeźbione.

Obok tej misy, która sama dla siebie stanowi wysoką klasę sztuki ludowej, o wyrobionym, pewnym, stylu, wystawa olsztyńska pokazała nam całą





62

grupę rzeźby zdobniczej mazurskiej w postaci przęśliczek, nazywanych tam „krackami“. Etnograficzny ich opis przedstawia się następująco: „Ciekawą częścią kołowrotka, używaną niegdyś przy przędzeniu lnu, są deseczki do tzw. „kracek“.... Częścią użytkową jest tutaj środkowy ząb „stospel“, na który nakładało się właściwe „kracki“ czyli szczoteczki z nabijanymi w jednym szeregu gwoździakami. Szczoteczki mają otwór dla umieszczenia ich na zębie. Służyły one do wyczesywania lnu. Szczoteczkę wraz z deseczką wkładało się w otwór przeznaczony na kądziel, stanowiący ruchomą część kołowrotka. Reszta deseczki stanowi oparcie dla szczoteczki i jest zazwyczaj ozdobnie wycięta ażurowymi wzorami z dodatkowymi brząkadłkami drewnianymi lub metalowymi, umieszczonymi w otworkach. W powiatach północnych jest ona jaskrawo malowana. Swym zasięgiem obejmuje zachodni obszar województwa olsztyńskiego część Powiśla (pow. kwidzyński) oraz sporadycznie spotyka się w okolicach Golubia. Formy deseczki wywodzą się z przęślicy łopatkowej, znanej na ogromnym obszarze Słowiańszczyzny i basenu bałtyckiego. Na tym obszarze uległa ona przekształceniu i dostosowaniu do nowych potrzeb. Formy deseczek są nadzwyczaj interesujące, gdyż opierają się na starych tradycjach. Brząkadłkom przypisuje się znaczenie magiczne i chroniące prądkę przed złymi mocami. Ponadto okazała ich forma podyktowa-

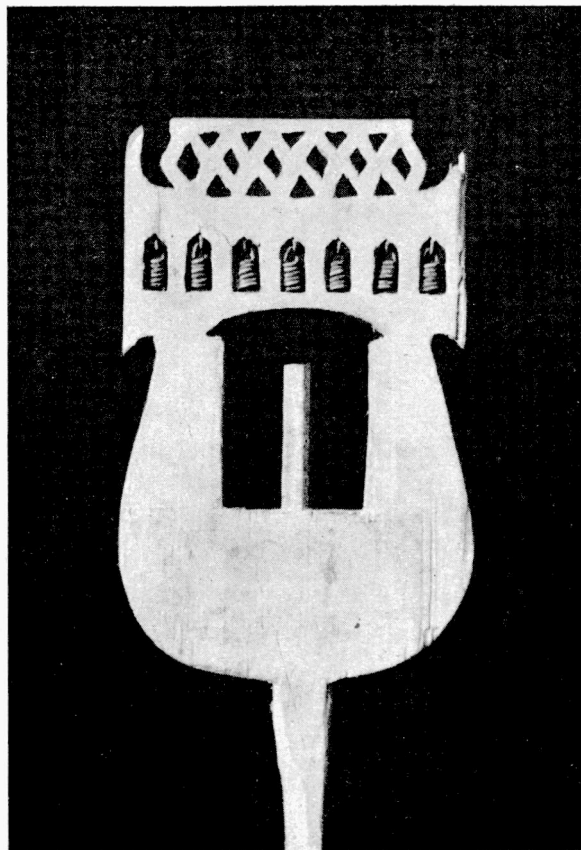
na została tym, iż znaczną część stanowią dary ofiarowane dla wybranych dziewczyn. Wykonywali je mężczyźni, którzy tą drogą pragnęli zdobyć względy swych ukochanych“.<sup>23</sup>)

Opis ten wykazuje zarówno jak minimalną część przęśliczki stanowi jej narząd praktyczny, oraz jak wiele jest w niej odpowiedników twórczości artystycznej, która oczywiście musiała dać swą formę również czynnikom magicznym (brząkadła), czy symbolicznym (serca). Wynika z tego, że rozpatrywanie przęśliczek — a także wielu innych przedmiotów zdobionych sztuki ludowej — wyłącznie, lub głównie, z punktu widzenia etnograficznego jest nie tylko zamknięciem oczu na lwia część ich treści łącznej, ale również wypaczeniem ich właściwego obrazu w kulturze ludowej. Cóż byśmy na przykład powiedzieć mogli o jakości kultury ludowej na Podhalu, gdybyśmy w łyżniku tamtejszym widzieli wyłącznie otwory, wywiercone w desce, będące ich treścią użytkową? Żeby więc pojąć czym są, a raczej czym były dla Mazur „kracki“, trzeba je opisać i wyjaśnić przede wszystkim od strony artystycznej. Poznanie i zrozumienie występujących tam form i treści wyobraźniowych, które nie koniecznie wszystkie muszą mieć podłoże magiczne, może wykazać w nich istnienie odpowiedników poczucia humoru—czy estetyki kształtu, jak to widzimy w kaflu mazurskim. Dla mnie więc forma deseczki nie będzie tylko dlatego nadzwyczaj interesująca, że opiera się na dawnych tradycjach, ale również i z tego powodu, że od nich odchodzi, co świadczy o potencjale twórczym artystycznym danej grupy etnicznej. I dlatego też porównując dwie na ogół skrajne w swym charakterze przęślice: jedną bardzo syntetyczną w formie i z magicznymi brząkadłkami (ryc. 63), a drugą ażurową, pełną różnych treści artystycznych, a być może że również magicznych, symbolicznych lub obyczajowych — są one dla mnie zarówno interesujące, chociaż ta z kogutkami jest zapewne dużo mniej tradycyjna, i przypuszczam też, że nowsza. Reprezentują one dwie odmiany sztuki ludowej. Forma przęśliczki z brząkadłkami wydaje się być bardziej stylowa, to znaczy być syntezą wielu, wielu podobnych kształtów. Jest w niej jakaś mądrość pokoleń, wypowiadająca się w oszczędnych liniach przemysłanych form, co widać przede wszystkim w szczegółach tak samo ważnych i łączących się w jedność kompozycyjną jak kształty główne. W przęśliczce tej widzę starą kulturę artystyczną ludową Mazurów, której wyrazem jest jakość konia na formie do masła. Przęśliczka zaś z kogutkami, bardzo ludowa przez swoją beztroską indywidualność pomysłu jak też dekoratywność, opartą na różnorodności skomponowanych elementów i motywów — jest dla mnie odpowiednikiem kafla z liczbą 1794. Styl jej, mimo formy rzeźbiarskiej, jest wybitnie malarski, a właściwie wycinankowy i w tym charakterze ogromnie

pokrewny sztuce kurpiowskiej, a szczególnie jej wycinankom. Nie jest moim zamiarem wyczerpanie całej problematyki artystycznej „kracki“ mazurskiej, tym bardziej, że pracy tej podjął się już H. Skurpski. Kreśląc tu tylko parę uwag na jej temat stwierdzam, że nie wyłamuje się ona z ogólnej charakterystyki, utworzonej dla sztuki mazurskiej, na podstawie poprzednio omawianych jej działów, to jest, że twórczość artystyczna ludowa Mazurów rozwija się w ramach stylu ludowego, utrzymanego na wysokim poziomie i przy cechach własnych, właściwych tylko tamtemu środowisku.

Pośredni człon między rzeźbą zdobniczą, a figuralną stanowią w sztuce mazurskiej zabawki. Jest w nich bowiem zarówno pełna forma, oparta wyłącznie na koncepcji artystycznej, nie podporządkowanej się celom utylitarnym, jak też brak treści metafizycznej, związanej zawsze z rzeźbą figuralną, z reguły sakralną. O zabawkach tych pisze H. Skurpski, że „były toczone z drzewa, najczęściej szpilkowego na tokarni albo wycinane z cienkich deszek, które następnie malowano jaskrawymi kolorami: czerwonym, żółtym z dodatkiem czarnego, białego i cielistego. Bliższych danych o ich produkcji niestety nie posiadamy. Były one popularne w powiatach mazurskich (południowych). Tematycznie wiążą się częściowo z kaflarstwem (konie, jeźdźcy na koniu, figury kobiece). Przy figurze jeźdźca stosowano dodatkową ozdobę z piór, które nasadzano na wierzch głowy, podkreślając w ten sposób swoistą fantastyczność tematu.... Do zabawek tych użyto zdobnictwa ornamentowego w formie motywów abstrakcyjnych (szlaczki, motyw ośrodkowy). Wykazują one wiele cech, świadczących o dowcipie ich wykonawców“.<sup>23)</sup>

Charakterystyka zabawki mazurskiej podana przez Skurpskiego, oraz reprodukcja jednej z nich, zamieszczona przy tym rozdziale (ryc. 71) dowodzą, że była ona bardzo poważną częścią tamtejszej sztuki ludowej, z całością której łączy się nie tylko wysoką klasą swojej formy ale też tematem, fantazją w jego wyobrażeniu, środkami dekoracyjnymi, wreszcie i dowcipem, tak często wykorzystywanym w kaflarstwie. W porównaniu z rzeźbą figuralną zabawka jest bardziej abstrakcyjna, a zarazem syntetyczna w formie. Artysta tworząc ją, kierował się wyłącznie względami estetycznymi i dlatego też można uważać zabawkę za najczystszy wyraz sztuki ludowej. W figurze dziewczyny czy kobiety z dwoma wiadrami widzimy cały nacisk położony na kompozycję bryły, złożonej z trzech części: długiego walca spódnicy, znaczącego silnie pion; odwróconego stożka drobnego tułowia, powiązanego z dołem symbolem rąk; oraz jajołatej w kształcie głowy, uwieńczonej dyskretnym ornamentem, wyciętym tak charakterystyczną dla stylu ludowego techniką karbikową. Do kompozycji tej figurki przynależą integralnie nosidła do wody,



63

wraz z zawieszonymi na ich końcach klockami-wiadrami, dostosowanymi swoją wielkością tak dobrze do ogólnego stylu rzeźby i panującego w niej stosunku do siebie poszczególnych części bryły. W figurce tej uderza jednolicie przeprowadzona zasada operowania wyłącznie formą gładką, syntetyczną, pozbawioną szczegółów. Jest to też jednym z dowodów, że w sztuce ludowej mazurskiej, trwającej prawdopodobnie w czystej postaci przez wiele lat, miało czas rozwinąć się pojęcie stylu, które pozwoliło kroczyć tamtejszemu artyście ludowemu mocno drogą własnej wizji, bez oglądania się na niweczący sztukę ludową naturalizm, wdzierający się do niej często na terenach, które nie miały własnej sztuki ludowej, względnie jej nie rozwinęły.

Rzeźba sakralna mazurska wykazuje jednak, że i z naturalizmu można uczynić element stylu ludowego, i podporządkować go rzeczywistości artystycznej, właściwej sztuce ludowej. Świadczy o tym rzeźba wyobrażająca ucieczkę do Egiptu (ryc. 64 i 65). Na pierwszy rzut oka wydaje się nie być ludową; trąci stylami historycznymi, sztuką cechową, a w wybijającej się twarzy Karmicielki—naturalizmem. Dopiero przyjrawszy się rodzajowi tego naturalizmu dochodzimy do przekonania, że na taką formę mogła się zdobyć tylko sztuka ludowa. Tak wulgarnej twarzy nie dałby Madonnie ani artysta miejski, ani rzeźbiarz ce-



64

chowy. Wyraz jej, pełen dumy i zmysłowego zadowolenia z siebie, czy też czynności karmienia dziecka o sztywności kukiły — jest tak kapitalny i jedyny w swoim rodzaju, że nie sposób go znaleźć poza sztuką ludową. W rzeźbie tej sztuka ludowa odsłoniła jeszcze jedno swoje oblicze mówiące o tym, że pojęcie stylu ludowego nie da się bez reszty zamknąć w granicach abstrakcjonizmu, jakkolwiek jest z nim bardzo mocno związane. Właściwie bowiem nawet ta rzeźba — poza twarzą Matki Boskiej — nie wiele ma wspólnego z fizykalną rzeczywistością. Weźmy pod uwagę chociażby zarówno proporcje, jak i sposób osadzenia postaci ludzkiej na osła. Scena ta niema w sobie nic z rzeczywistej jazdy, która jest tu tylko symbolizowana przez obecność osła z ogonem... konia. Treść główna: Matka Boska z dziećciem — potraktowana została w miarę dekoracyjnie — przez szerokie rozwinięcie frontalne i grę załamania szat, skonstrastowanych gładką, syntetyczną formą spowitego dziecka, i podobną zwierzęcia. Rytmika równoległych żłobień, tak bardzo ulubiona w sztuce ludowej, występuje zarówno w partii postaci ludzkich (ręce Madonny i włosy dziecka) jak też u osła, gdzie faliste linie tworzą ornamentalny zespół grzywy i ogona. Mimo tego równomiernego dość rozmieszczenia w całej rzeźbie różnych środków wyrazu artystycznego, główny ich zespół został skoncentrowany w kompozycji rąk Madonny i głowy

dziecka. Artysta wprowadził tu zarówno silniejsze rozczłonkowanie bryły, jak też uwypuklenie dekoracyjnych walorów wspomnianych już rytmów. Najpiękniej ornamentalnie zakomponowaną częścią rzeźby jest partia dłoni, ujmującej pierś, której okrągły kształt podkreślają łukowate fałdy rozchylonej szaty. Ręka zaś podtrzymująca dziecko, o palcach potężnych i grubych działa swym kształtem ekspresyjnie podobnie jak twarz. Zarówno ta ekspresja, jak też jakość środków ornamentalnych decydują w zakwalifikowaniu tej rzeźby do stylu ludowego, mimo zastrzeżeń postawionej na wstępie części jej poświęconej.

Przynależność do sztuki ludowej następnej z kolei figury świętego w infule biskupiej — nie budzi już żadnej wątpliwości (ryc. 66). Zarówno bowiem spoista budowa bryły jednolitej, prawie zupełnie nierozczłonkowanej — jak też pokrycie jej rytmiką żłobień ornamentalnych — to bardzo typowe dla stylu ludowego sposoby kształtowania rzeźby. W tej figurze zaznacza się ponadto zachowanie w postaci charakteru graniastości, jaki miał klocek, z którego wykonano rzeźbę. Czworoboczność ta najsilniej została zachowana w partii głowy, pokrytej prostymi liniami żłobień włosów. Jednolitości bryły tej figury sekunduje dominanta pionów ornamentacyjnych, występujących, obok nielicznych linii łukowatych i karbików, na całej rzeźbie z wyłączeniem twarzy i infuły. Bardziej ciekawie potraktowana została głowa, której twarz o przenikliwym spojrzeniu zbliża się do naturalizmu sposobem ukształtowania nosa czy policzków, niżej jednak wykazuje dekoracyjny charakter w rozplanowaniu wąsów i brody. W tej twarzy też zamyka się odrębność lokalna tej rzeźby, która swoimi innymi cechami stapia się z ogólnie spotykanymi w Polsce formami, o nieskończonym wprost szeregu drobniejszych odmian indywidualnych.

Do typu rzeźb niezwiązanych z żadnym określonym środowiskiem, i które można wszędzie spotkać należy również niereprodukowana tu figura z wyobrażeniem Matki Boskiej z dziećciem. Sztywność w soczewkowatej w kształcie sylwecie, spokrewnia ją z rzeźbą z ryciny 66, do której też jest podobna przez pokrycie partii szat rytmami równoległych pofałdowań, tu jednakże już różnokierunkowych i urozmaiconych. Patrząc na tę dość typową figurę rozumiemy jaki podkład mogły mieć następujące zdania Skurpskiego, przy pomocy których starał się powiązać rzeźby mazurskie z spotykanymi w innych okolicach Polski: „Wiele z nich posiada cechy archaiczne, często w połączeniu z polichromią. Tematyka ich jest pokrewna z mazowiecką i innymi dzielnicami Polski. Mamy więc tutaj tych samych świętych Nepomuków, Rochów, Mikołajów, te same Męki Pańskie itp.“ Chciałoby się jeszcze dodać, że te same przeciętne w swym poziomie świątki częściej spotykane, ale też obok nich nie tylko wy-





65

bitne, ale również stanowiące wyjątkowość Mazurów. Do rzeźb o charakterze wyłącznie mazurskim zaliczyć należy przede wszystkim Chrystusa Ukrzyżowa-

nego, którego głowę widzimy na rycinie 67. Nie mówiąc już o przebijających przez polichromię słojach drewnianych, charakterystycznych dla rzeźb ma-



66

zurskich, wykonywanych nie w lipie, jak zazwyczaj w Polsce, ale z drzewa szpilkowego — odrębny jest tu zestój elementów dekoracyjnych twarzy o kocim wyrazie. Bardzo istotny dla nich jest stosunek ich do szerokich gładkich płaszczyzn policzków i czoła, których są obramieniem. Ornamenty są tu wyraźnym uzupełnieniem dekoracyjnym twarzy, a chociaż one właśnie stanowią cały niemal walor jej artystyczny, są dyskretne, i pozostają jakby na drugim planie. Najbardziej z kształtem i wielkością twarzy pozostaje w harmonii korona cierniowa, o splotach regularnych, niemal okrągłych. Jej gładkość, rozmiary i spokój kompozycyjny równych członów odpowiada jakości elementów twarzy, której jest zamknięciem kompozycyjnym od góry. Od dołu ujmują ją dekoracyjnie rozplanowane linie włosów, z charakterystycznym, dla większości rzeźb wystawy, łukiem ponad rybiemi ustami. Rytm ich żłobień, dużo drobniejszy niż we włosach z prawej strony twarzy, a grubszy od karbikami pociętych długich pasm z lewej — jest również swoją jakością wspólny rzeźbom ludowym, zgromadzonym w Olsztynie (występuje on również w figurze świętego w infule). Ukośne i dużo radsze prążki włosów z prawej, idące w swej łukowatej linii za kształtem twarzy, są spotykane w rzeźbie ludowej i w innych częściach Polski (występują na przykład w „szkole krośnieńskiej“). Tej tylko rzeźbie natomiast jest właściwy rodzaj ornamentu, utworzony przez skape i cienkie pasemko włosów z lewej. Pocięcie ich karbikami, charakterystycznymi dla stylu ludowego, jest nie tylko większym jeszcze urozmaiceniem środków ornamentacyjnych tej rzeźby, ale nadto uwydatnieniem i zaakcentowaniem jakości właściwej temu stylowi. Pasemko to nadto, rozplywające się płasko na gładkim torsie rzeźby dekoruje je, a przeto łączy z bogato zdobioną głową. Zastosowanie w tej rzeźbie trzech rodzajów rytmów dla zdobniczego zróżniczkowania powierzchni włosów wskazuje na istotę rzeczywistości artystycznej tej rzeźby, która na pierwszy rzut oka wydaje się być bliska naturalizmowi, podczas gdy naprawdę jest kompozycją abstrakcyjną, opartą na założeniach ściśle artystycznych, jakkolwiek dającą w rezultacie zupełną czytelność rzeczową stworzonego dzieła. Pod tym względem można tę rzeźbę porównać z koniem na misie do masła, co wykazywałoby już na powiązanie ich nie tylko stylowe, ale również w jakości artystycznej, świadczące z kolei o jednolitości podłoża i atmosfery, w której rozwijała się twórczość ludowa na Mazurach czy Warmii. Stąd zapewne wynikają ciągle notowane wspólnoty pomiędzy poszczególnymi, bliżej nie powiązanimi ze sobą, rzeźbami dotąd omówionymi.

Bardziej ścisły związek wewnętrzny widzę w trzech dalszych rzeźbach, które, być może, są









63

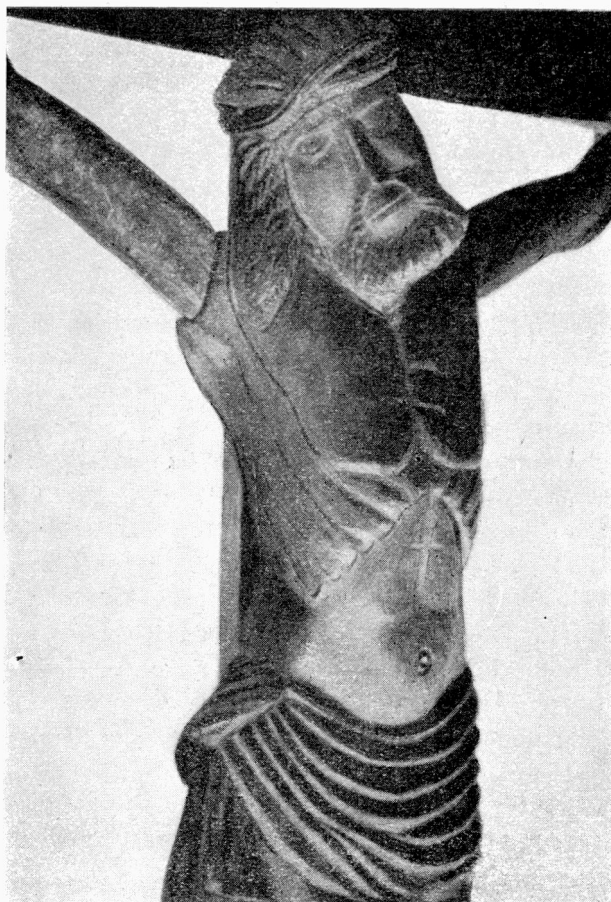
dziełem jednego twórcy, raczej jednak jakiejś „szkoły“. Świadczy o tym występujący we wszystkich trzech taki sam schemat kompozycyjny, a właściwie już maniera, w uformowaniu włosów koło ust postaci męskich. Polega ona na pozostawieniu zarówno pod ustami, jak i pod nimi przestrzeni gładkiej, nieowłosionej, obramowanej zarostem i uformowanej w trójkąt, lub kształt do niego zbliżony. Ponieważ schemat ten — któremu zresztą nie całkiem obce były rozwiązania analogicznych partii w rzeźbach biskupa, lub Ukrzyżowanego o kociej twarzy — występuje w rzeźbach o różnej treści ikonograficznej, przeto nie może być właściwy jakiemuś pierwowzorowi jednej z nich, ale właśnie nawykiem, charakterystycznym dla jakiegoś rzeźbiarza, czy też również i jego naśladowców. Że mamy tu do czynienia raczej ze „szkołą“ niż z pojedynczym artystą dowodzą dość duże różnice stylowe, istniejące nie tylko między „świętą rodziną“ (ryc. 70) a dwiema figurami z wyobrażeniem Chrystusa Ukrzyżowanego ryc. (67 i 69) lecz również między nimi samymi, jakkolwiek obydwie są niewątpliwie oparte na tym samym schemacie kompozycyjnym.

Różnice indywidualne tych dwóch figur, nie mogą zatrzeć pewnego ich wzajemnego podobieństwa, wynikającego prawdopodobnie z naśladowania jakiegoś znanego i czczonego na Mazurach obrazu względnie rzeźby nieludowej. Cześć taka pociąga zapotrzebowanie wśród ludności na podobizny. Ich zaś masowe wytwarzanie prowadzi zazwyczaj do wykształcenia się ludowego stylu dawnego pierwowzoru. W stylu występują również pewne cechy manieryczne — jak w naszym wypadku forma włosów na brodzie. Taka koncepcja tłumaczy nie tylko podobieństwo występujące wśród rzeźb mazurskich, ale również i różnice, będące wynikiem odrębnych sposobów kształtowania właściwych poszczególnym rzeźbiarzom, których musiało być wielu.

Sądzę, że najbliższy jakiemuś pierwowzorowi jest Chrystus na krzyżu, którego widzimy na rycinie 69. Mówi o tym dość naturalistycznie uformowana klatka piersiowa, a zwłaszcza brzuch. Nie zatraciły tu też charakteru tkaniny fałdy opaski biodrowej, chociaż zostały już mocno na sposób ludowy zrytmizowane i usztywnione ornamentalnie. Nie mniej jednak i w tej rzeźbie zarysowują się już wyraźnie cechy abstrakcyjne, właściwe stylowi ludowemu. Jedną z nich jest skonstrastowanie gładkich i długich, w tym wypadku, płaszczyzn piersi z porządkami dekoracyjnymi żłobieniami częścią żebrowania. Że w formach tych najmniej chodziło o naśladowanie rzeczywistości świadczy zarówno drabinka, utworzona z kresek poziomych, idąca od brzucha aż po szyję — jak też kształt płaskich piersi, uciętych u dołu liniami prostymi i poprowadzonych aż do karku. Taka ich forma podyktowana została rzeź-

biarzowi przez względy kompozycyjne, oraz dla przewagi partii spokojnej dla rozbitej na szczegóły twarzy i wspomnianego już żebrowania. Wydłużony kształt tych płaszczyzn zgodny jest poza tym z zdecydowaniem nakleśnionymi ukosami rzekomych żeber, biegnącymi od pachy ku naturalistycznej partii brzucha, dzielącej dwa dekoracyjnie uformowane zespoły: piersi i perisonium. Trzeci taki zespół tworzy głowa. Składa się on z dwu części: korony cierniowej, zamykającej podobne do niej z szerokości fale włosów, oraz pociętego w drobny rytm zarostu dolnej części twarzy i tak samo ukształtowanego loku z lewej jej strony o nacięciach podobnych do żyłkowania liści lub piór. Włosy wąsów i brody obejmują, charakterystyczną dla omawianej grupy, trójkątną gładziznę wokół ust, która w tej figurze ma u góry kształt zbliżony do łuku. Wprowadzenie i tu różnych form dla włosów wskazuje, że traktowane one były przez rzeźbiarza jako środek dekoracyjny, podporządkowany cechom artystycznym, nie zaś zgodności z rzeczywistością fizykalną. Cały wysiłek twórcy autora tej rzeźby szedł po linii urozmaicenia dekoracyjnego poszczególnych jej części, przy zachowaniu ogólnego ich podobieństwa do schematu ciała ludzkiego. Stąd też pochodzi pewien jej naturalizm i brak napięcia w wymowie form, którym, mimo tendencji zdobniczych, nie nadano tu funkcji głównego czynnika decydującego o charakterze rzeźby.

69

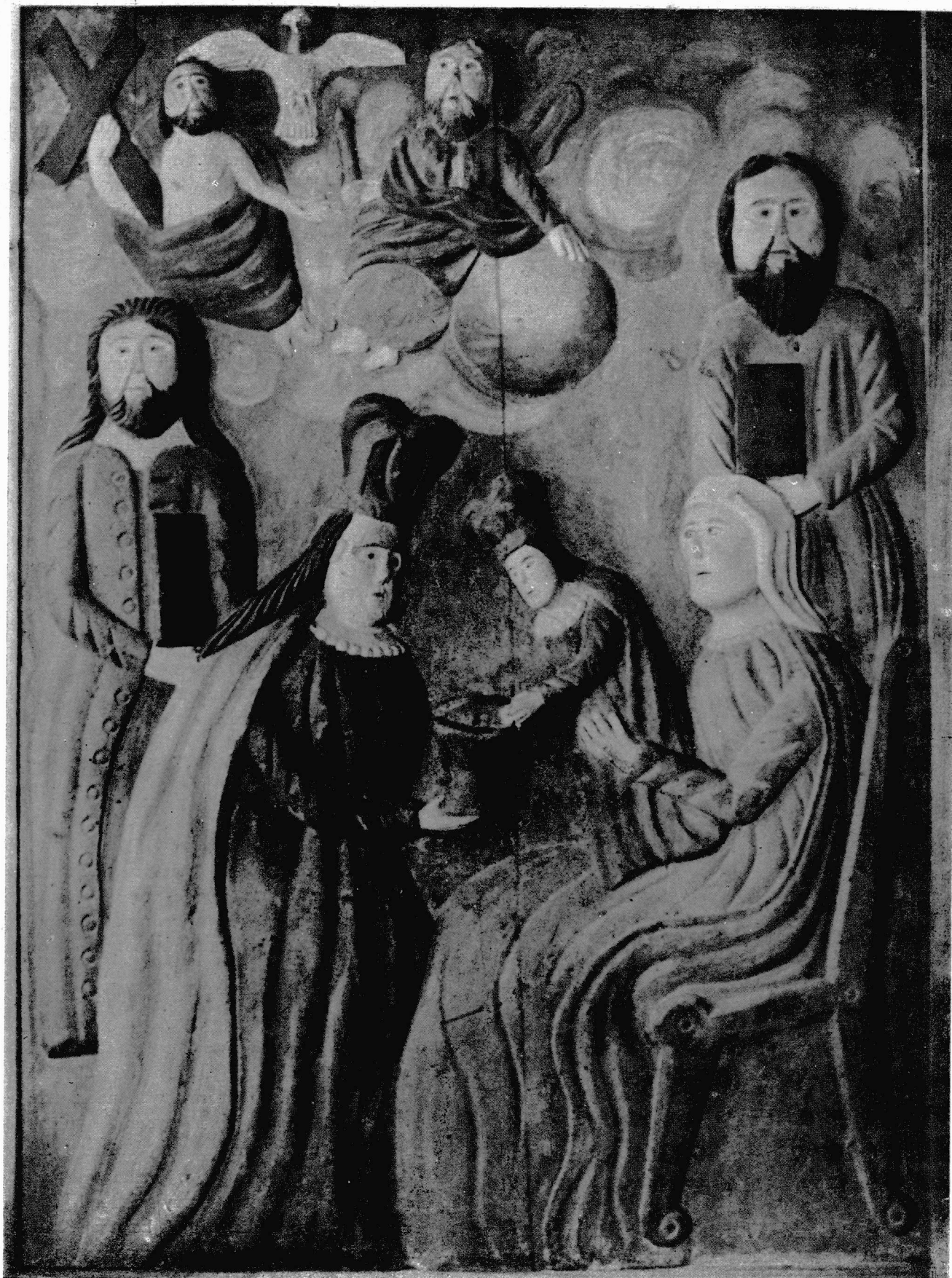


O taką twórczość pokusił się już rzeźbiarz, wykonawca drugiej figury Ukrzyżowanego, widocznej na rycinie 68. Podobieństwo jej z poprzednią ogranicza się właściwie do zachowania zbliżonego udrapowania opaski biodrowej, charakteru wąskich i długich płaszczyzn piersi i owego manierycznego trójkąta wokół ust. Z rzeźby tej natomiast został wyrugowany naturalizm, mimo zachowania zbliżonych proporcji, które sugerują zgodność pozorną kształtów rzeźby z ludzką postacią. Budowa jej bowiem, polega na harmonizacji układu bryły i jej płaszczyzn. Podstawą wprowadzonego systemu jest symetria do osi pionowej, ów najczęstszy i ulubiony w stylu ludowym schemat kompozycyjny. Odchyła się od niego w tej figurze jedynie głowa, której przychylenie łamie oś układu, a odmienne uformowanie włosów z jednej i drugiej strony twarzy wprowadza drobną dowolność, a właściwie tylko urozmaicenie przyjętego porządku. Jasność walorów bryły w niektórych miejscach podkreśla, przeważnie natomiast zacierą gra słoń drewna rzeźby, która stanowi również konkurencję dla elementów dekoracyjnych kształtujących perisonium, włosy i koronę cierniową figury. Niemniej jednak zaakcentowanie rozplanowania bryły występuje wyraźnie w partii piersi, dalej w wałkowatym obramieniu wgłębienia brzucha, a wreszcie na biodrach, zarysowanych okrągłymi wystęпами i rozbudowanych szeroko w formie opaski biodrowej. Akcentem masy, a nie tylko ornamentem i atrybutem jest też tutaj korona cierniowa, która wypukłością swą zamyka rzeźbę od góry, stanowiąc równocześnie poziomy odpowiednik perisorium. Resztę rzeźby tworzą pionowie, nadające też smukły charakter całej kompozycji, której najistotniejszą część stanowi głowa. Wybitnie dekoracyjny kształt jej sylwety, utworzony przez rozprzestrzeniające się u dołu włosy, współdziała z ornamentalnym zestrojem ich rytmicznych nacięć. I tutaj też znajdujemy dwie ich odmiany: rzadkie o szerszych pasmach z prawej i na szczycie głowy, a drobniejsze na brodzie i wąskim łoku z lewej. Gdy porówna się kształt tego łoku z analogicznym, chociaż bardziej ornamentowanym u Chrystusa Ukrzyżowanego z ryciny 67, dochodzi się do przekonania, że zarówno jego forma, jak też drobne nacinania oraz stosunek ich do szerokości pasm z prawej strony — są im wspólne, przez co zacieśniamy bardziej związki, zachodzące pomiędzy większością rzeźb figuralnych mazurskich umieszczonych na wystawie, a tym samym zbliżamy się do określenia ich typu regionalnego, a przynajmniej jednej jego odmiany czy grupy. W każdym razie zaznacza się wśród rzeźb mazurskich dużo większe powiązanie wewnętrzne, niż można je skonstatować na innych ziemiach polskich. Z faktu tego wnioskować należy o spójności wewnętrznej tamtejszej kultury ludowej, której poszczególne gałęzie stykały się z sobą, nie pozostawia-

jąc poważniejszych luk. Dlatego też rzeźba obecnie omawiana, mimo zaznaczonych poprzednio i dość wyraźnych odrębności nie jest wyskokiem na ogólnym tle materiału, zgromadzonego przez wystawę.

Nie wyłamuje się z niego też płaskorzeźba, o trochę skomplikowanej treści ikonograficznej, gdzie przedstawiona jest zdaje się Matka Boska z dziećciem w odwiedzinach u Anny, której to scenie patronuje w obłoku Trójca święta, łącznie z Chrystusem z krzyżem w ręku. Poza tym występują tu jeszcze dwie męskie postacie, z księgami pod pachami: prorocy starego zakonu. Ich obecność jest tu tak samo symboliczna i nie związana bezpośrednio ze sceną odwiedzin, jak przedstawienie w Trójcy Chrystusa już po umęczeniu, czego dowodzi krzyż. Nie zwracałbym uwagi na te szczegóły, które interesować mogą teologa raczej niż historyka sztuki, gdyby łącznie różnych treści, ze sobą nie zsynchronizowanych, — nie było cechą charakterystyczną stylu ludowego, tworzącego często obrazy nierzeczywiste, ale syntetyczne, urojone by uzyskać w takiej koncentracji wzbogacenie środków działania. Fakt zaś, że na północy postępował twórca ludowy tak samo jak obraznik na Podhalu, w Słowacji czy na Pokuciu jest jeszcze jednym dowodem wspólnoty kultury ludowej słowiańskiej. Powiązanie tej płaskorzeźby z innymi mazurskimi znajdziemy z łatwością w trójkątach, utworzonych z wąsów i brody postaci męskich. Są one tu już nieco inne niż u opisanych figur Chrystusa na krzyżu: bardziej nieregularne i wydłużone. Bo też i cała rzeźba jest inna. Nie posiada już ona tej jednolitości i pewności stylu, jak większość rzeźb omówionych. Cechuje ją lawirowanie między formami nieudolnie idącymi za naturalizmem (szata Boga Ojca), a budową zespołu, opartego na regularnych rytmach linii równoległych (głównie święta Anna i prorok z lewej). Takie same są tylko twarze: stypizowane, wszystkie o zadartych drobnych nosach i cieniutkich nozdrzach, zajmujących, wraz z małymi oczami i cienką kreską ust, tylko niedużą część oblicz, w których dominują wielkie płaskie policzki. Płaszczyzn gładkich jest w tej rzeźbie niewiele — poza tłem. Postacie bowiem pokryte są płytkimi żłobieniami rytmicznymi. One też nadają charakter całości. Wśród linii przez nie utworzonych przeważają długie, faliste, na ogół równoległe. Jednolity ich styl został utrzymany tylko na rękawach, gdzie są krótkie, proste i ukośnie tworzące lekko wypukłą powierzchnię. Innym elementem dekoracyjnym są w tej rzeźbie kółeczka, występujące na szatach proroków, które upodobniają je do sutan. Kółeczka też zrobili profil krzesła, zarysowany swobodnie i dekoracyjny, a odpowiadające im kształtem kulki — perełki obrzeżają szaty przy szyi postaci głównych przedstawionej sceny. Gdy doda się przytrzymywaną ręką przez Boga Ojca kule ziemską, oraz kilka elips obłoków, wypełnia-

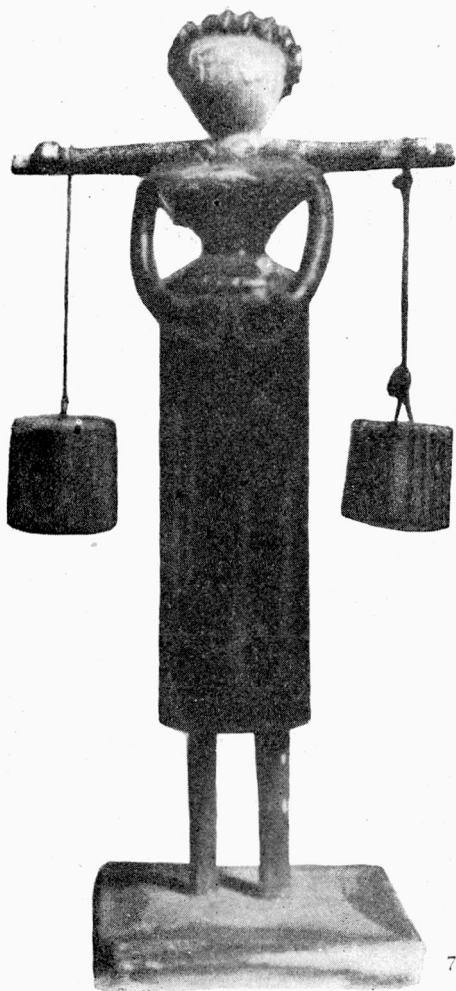




70

jących górną część tła płaskorzeźby wyczerpiemy zasób środków, przy pomocy których autor płaskorzeźby zbudował treść jej artystyczną. Ciekawe

w tym dziele jest nadanie koronom kształtów zbliżonych do bizantyjskich, co rzuca pewne światło na proveniencję inspiracji tej kompozycji, tak od-



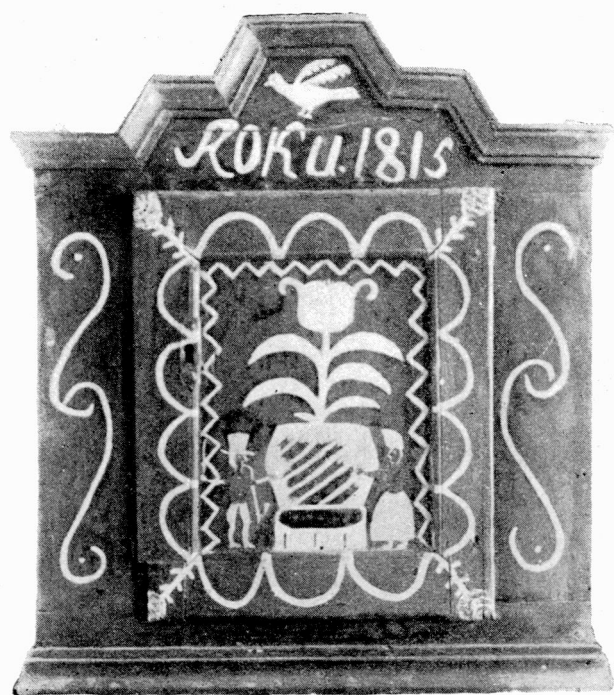
71

miennej przez swoją chwiejność od pewności stylu rzeźb mazurskich. Najpiękniejszą częścią tego dzieła jest postać św. Anny wraz z krzesłem, które wnosi do abstrakcyjnej atmosfery nieokreślonej sytuacji pewien konkret, niepozabawiony zalet formalnych. Płaskorzeźba ta wskazuje, że obok rzeźb o stylu ludowym pogłębionym i zwartym w swym wyrazie istniały też w sztuce mazurskiej dzieła bardziej indywidualne, amatorskie niemal w swjej nieporadności, ale frapujące dziwnością i bezpośredniością. Należą one do sztuki tworzonej przez maluczki — dla maluczki, dalekiej od wyrafinowania formalnego o nieoczekiwanych, chociaż prostych, rozwiązaniach, właściwych grupie poprzedniej. Ich walor stanowią raczej symbole różnych treści, zarówno ikonograficznych jak formalnych, zrozumiałe w pewnym środowisku, które w oparciu o nie, jak na kanwie snuje swoje niezbyt skryształizowane wyobrażenia o świecie innym niż dzień powszedni. Sposób przeżywania takich dzieł opiera się mniej na estetyce a bardziej na metafizyce w znaczeniu nadanym w sztuce temu słowu przez Witkacego. Taki też jest sens tych dzieł. Dlatego też nie jest takie ważne, co wnoszą one w dziedzinie formy zewnętrznej i jak dalece zadawała nas ich budowa i kompozycja. Większe zna-

czenie zarówno dla twórców jak i odbiorców takich dzieł jak omawiana płaskorzeźba przedstawia jakość stworzonej w nich rzeczywistości artystycznej i bogactwo jej składników.

Konstatując występowanie na Mazurach wielorakich odmian rzeźby ludowej zamykam na płaskorzeźbie o stylu symbolicznym rozpatrywanie jakości artystycznej ich odpowiedników i przedstawicieli. Tak bowiem należałoby określić rodzaj dokonanej w tym rozdziale pracy, godząc się ze zdaniem Skurpskiego, że „uchwycenie ogólnej charakterystyki dla rzeźby ludowej obszaru mazursko-warmińskiego nastęca znaczne trudności, ze względu na całkowity brak odpowiednio zebranego i opracowanego materiału“.<sup>24)</sup> Nie mniej jednak materiał wystawy pozwolił na zarysowanie pewnych cech charakterystycznych dla tamtejszego terenu, które w dalszych badaniach posłużą za punkt wyjścia dla prac bardziej obszernych i naprawdę syntetycznych. Gdyby jednak nawet pokazało się, że „postęp“ cywilizacyjny i wojna starły z ziemi warmińskiej i mazurskiej wszystkie inne rzeźby, oprócz przechowanych w Muzeum olsztyńskim, to spuścizna ta chlubnie świadczyłaby o uzdolnieniach artystycznych dawniejszych twórców ludowych, jak też o tym, że zdobywali się na własne formy, wzbogacające sztukę ogólnonarodową, a tym samym ogólnoludzką.

Na marginesie tego rozdziału, poświęconego rzeźbie chciałbym jeszcze słów parę dodać o malarstwie ludowym mazurskim, a właściwie o obraznictwie. Czy ono istniało naprawdę — nie wiadomo. Obrazy na płótnie zamieszczone na wystawie miały bowiem charakter zdecydowanie cechowy, a nie ludowy. Na szkle zaś malowane są importem z Dolnego Śląska i nie mają nic wspólnego z tamtejszym terenem, ani z Kaszubami. W tych warunkach wzmianka zaczerpnięta przez Skurpskiego z książki Zwecka, że „po chatach napotyka się obrazy katolickie treści religijnej, wykonywane w jaskrawych barwach“<sup>25)</sup> nie wiele mówi, gdyż odnosić się może właśnie do owych szkiełek, przywiezionych ze Śląska. Właściwie nie wiemy jeszcze, czy ze Śląska przewieziono na Mazury obrazy, czy też obrazników, którzy tu zasiedziawszy się malowali nadal tak, jak nauczyli się na Śląsku. Nie posiada to jednak dla obrazu sztuki ludowej mazurskiej żadnego znaczenia, gdyż w jednym i drugim wypadku byłby to tylko import wytworu obcego, który na ziemi północnej nie zmienił swego oblicza. W książce Keisera<sup>26)</sup>, przynoszącej wiadomości o obrazach na szkle w dawnych Prusach Wschodnich, jest wprawdzie reprodukcja obrazu odmiennego od śląskich, posiada on jednak charakter nieludowy. Wobec tego problem istnienia malarstwa ludowego na Mazurach czy Warmii nie został dotąd rozwiązany. Nie przyczynia się też do jego wyjaśnienia wystawa olsztyńska. Pozostaje więc nadal w całości otwarty.



SPRZĘT ZDOBIONY



Charakter sprzętów zdobionych, spotykanych często na Mazurach i Warmii nie jest jednolity. „Typy i kształty sprzętów — pisze Skurpski — są ogromnie zróżniczkowane. Jest to wynik, spowodowany oddziaływaniem silnych ośrodków meblarskich, leżących w bezpośrednim sąsiedztwie (Gdańsk, Elbląg), które narzuciły mu swoje typy, a niejednokrotnie również i samo zdobnictwo. Sprzęty ludowe stanowią — jak wszędzie — rezultat skrzyżowania elementów, zaczerpniętych z różnych okresów historycznych, oraz powiązania ich z elementami wyłącznie ludowymi<sup>(27)</sup>. Najmniej cech kultury miejskiej posiada skrzynia drewniana, której walory również i na Mazurach koncentrują się w jej polichromii. Określa ją Skurpski następująco: „Jest ona zawsze żywo i barwnie malowana, oraz zdobiona ornamentami... o motywach przeważnie roślinnych, które nieraz bywają zespolone z figurą ludzką. Motywy te są najczęściej ujęte w wielodziałowe pola. Malowidło pokrywa nie tylko tło frontonu, ale również tło boków i wieka. Podziały te ujmują ornamenty w ramy i często bywają obwiedzione profilowaną listewką. Na obszarach powiatów północnych spotykamy wyłącznie skrzynię, podzieloną na poszczególne pola profilowanymi listewkami... Najczęściej używanymi kolorami w zastosowaniu do tła jest ciemno zielony, ciemno czerwony, rzadziej niebieski. Zdobnictwo roślinne jest barwne i ma rozległą skalę kolorystyczną<sup>(28)</sup>. Dość ogólny ten opis, oparty głównie na reprodukcjach w dziełach różnych niemieckich autorów, nie wiele mówi o jakości samych ornamentów, względnie ich kompozycji, na podstawie których moglibyśmy rozpoznać i określić skrzynie mazurskie. Sama wystawa również uboga była w ten sprzęt, a zwłaszcza w skrzynię o ornamentach bardziej wyrazistym. Z tych względów trudno mi coś pozytywnego napisać o odmianie mazurskiej tego sprzętu, którego zdobienie stanowi jedno z największych bogactw polskiej sztuki ludowej. Charakterystyczne dla skrzyń mazurskich jest tylko malowanie na nich postaci ludzkich, przedstawionych w dekoratywnej sylwecie, co należy do ogromnych rzadkości na innych terenach Polski. Nieco więcej

materiału przyniosła wystawa w zakresie zdobienia szaf, często spotykanych w kulturze ludowej nie tylko na Mazurach czy Warmii, ale wszędzie w byłych zaborach niemieckich. Pisze o nich Skurpski, że „kształty szaf są najwyraźniej uzależnione od form barokowych. Natomiast ich zdobnictwo jest całkowicie ludowe... Posiadają one zazwyczaj gzyms załamany i profilowany, na tym terenie zwący się „koruną“. ...Zdobiono je — jak skrzynie — profilowanymi listewkami, a czasem nawet i pilastrami. Malowidła barwne są analogiczne do ornamentu występującego na skrzyniach, które wykonywano farbą pokostową, zazwyczaj na ciemno zielonym tle, choć spotyka się i inne kolory (ciemno-czerwony, niebieski)<sup>(29)</sup>. Obserwacja materiału wystawy nie potwierdziła jednak tego sądu w całej rozciągłości wyłączyszy barokowy kształt szaf. Nie wszystkie bowiem malatury mają charakter wyłącznie ludowy (na przykład postacie szafy z roku 1812, tu nie reprodukowanej) i trudno dopatrzeć się analogii między ornamentami na szafach i skrzyniach, gdy każdy z obiektów tych na wystawie był różny od drugiego i stanowił sam dla siebie odrębny zespół motywów dekoracyjnych. Ze względu na trudność znalezienia probieża wspólnego zrezygnowałem więc nawet z doraźnej próby tworzenia jakiejś systematyki, nie mówiąc już o charakterystyce i ograniczam się do opisanie dwu ciekawszych ornamentów szaf.

W jednej z nich reprodukowanej na rycinie 72, widzę również pewne analogie do ornamentów kwiatowych kaflów. Nie chcę tu wspominać o występującym również w kaflach wazonie, z którego wylania się łądoga pokryta różnymi kwiatami, gdyż jest to motyw zbyt częsty w zdobnictwie nieludowym, by wywodzić jeden szczególny przypadek od drugiego. Bardziej bliską ornamentom kaflów o motywach kwiatowych wydaje mi się forma trójpłatkowego kwiatu, umieszczonego w kompozycji dekoracyjnej szafy tuż ponad wazonem. Można również wspomnieć o występujących tu i tam spiralach, użytych inaczej w obu technikach. Podobieństwa te są jednak zbyt drobne, by wiązać z sobą na ich podstawie malarstwo dekoracyjne mebli z ceramiką.



72

Nie mniej jednak musi się uznać na ich podstawie istnienie wspólnych pierwiastków zdobniczych w jednym i drugim.

Pominąwszy analogię z kaflami ornament szafy z ryciny 72, przedstawia się interesująco ze względu

na jednolity wewnętrznie typ, oparty na linii falistej. Swoboda z jaką wijące się łodygi, przetykane kwiatami różnego kształtu i barwy, zostały rzucone na prostokątne pola „filunków“ szaf stoi w pewnej sprzeczności z suchym rygiorem prostych linii mebla





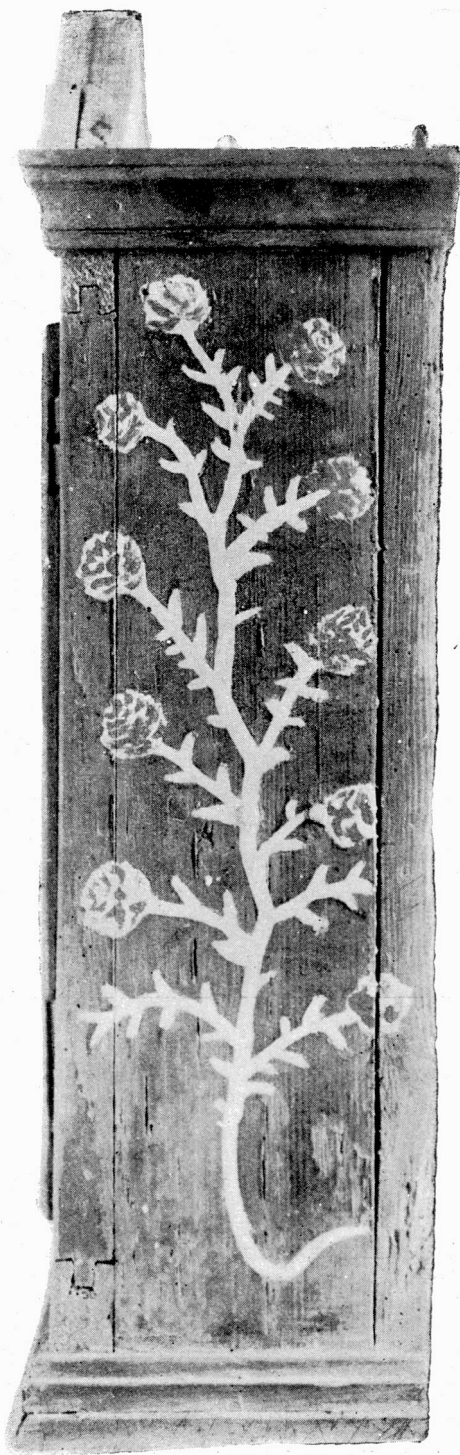
73

i wnosi do niego żywość sztuki ludowej, pozbawionej zwykle sztywności, właściwej sprawnej technice. Nie bez znaczenia jest też w tej kompozycji bogactwo form zdobniczych, powstałe ze zróżniczkowania pokrewnych sobie z kształtu liści „wąsów“ i kwiatów, które wypełniając dość szczelnie pole ornamentowane przyczyniają się do jego ożywienia. W zespole dekoracyjnym tego rodzaju ma swoją wymowę również kształt pochylonych ku dołowi łodyg dwu kwiatów, ujmujących wazon z obu stron. Ich pewnego rodzaju naiwna nieudolność pokreśla

jeszcze swobodę całej kompozycji, o własnym zdecydowanym wyrazie.

Zupełnie odmienny duch panuje w jakości dekoracji szafki z wypisaną na przodzie wielką datą 1815 oraz polskim napisem: ROKU (ryc. 73). Litera tu tylko, oraz beztrudno namalowana biała sylweta ptaka, zrywającego się do lotu, wyobrażone zostały swobodnie, bez utrzymania sztywności symetrii układu. Reszta podlega już temu rygorowi, którego oschłość łagodzi nagromadzenie różnych składników, z których zbudowana została ta kompozycja: geo-

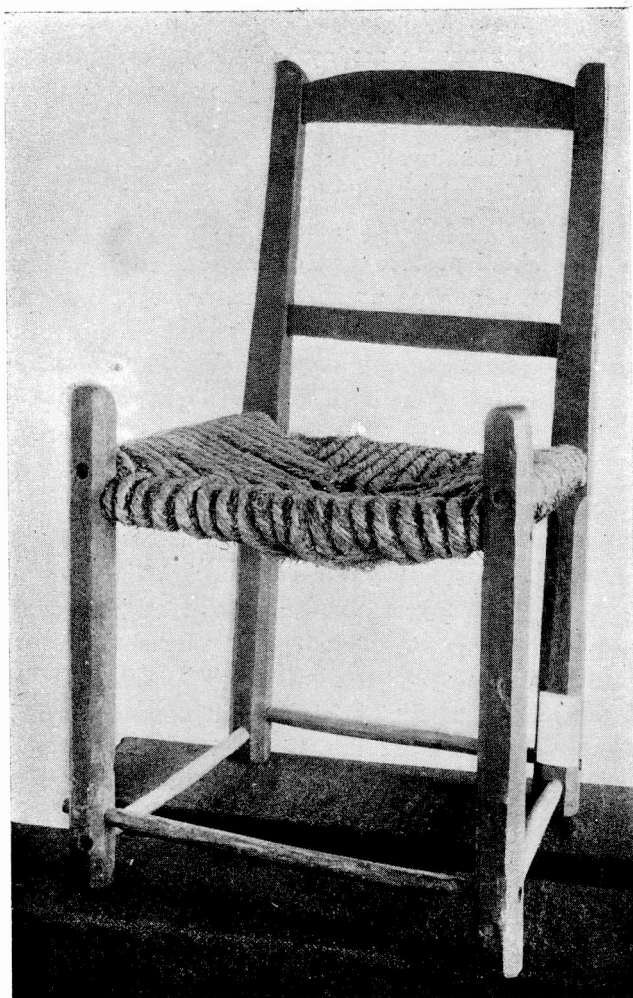




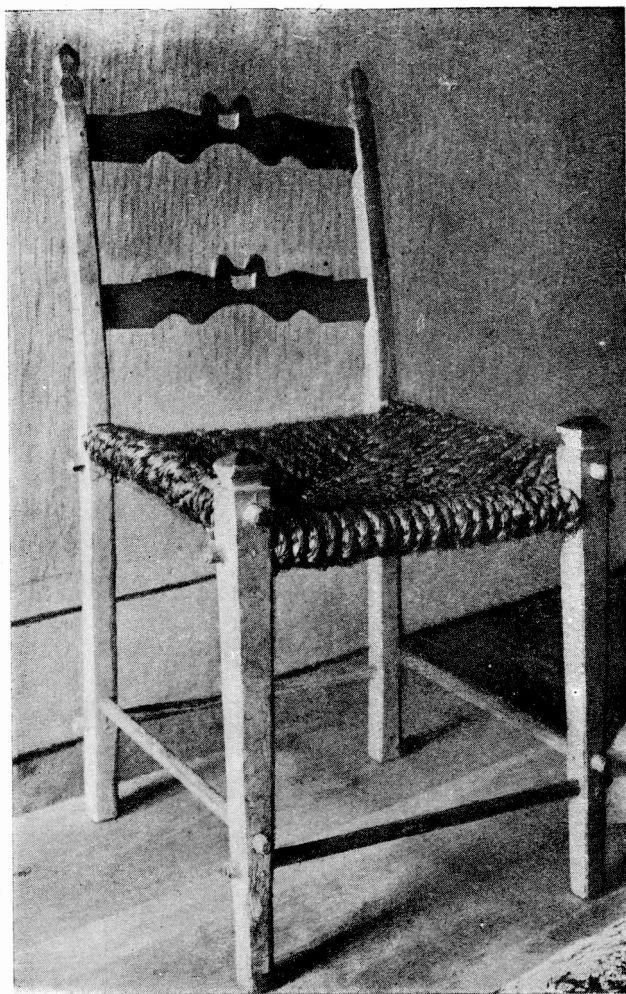
74

metrycznych, roślinnych i postaci ludzkich. Jeżeli dodamy tu wymieniony napis, oraz ptaka, zostaną właściwie wyczerpane niemal wszystkie rodzaje motywów, których użyć można do tego celu. Mimo takiego ich bogactwa nie ma w utworzonej z nich dekoracji natłoku. Przeciwnie, rysuje się w niej nie tylko duża przejrzystość, ale nawet tło zdaje się panować nad ornamentami, które je tylko ożywiają. Wynika to z użycia każdego elementu tylko jeden raz w przyjętym porządku symetrycznym. Oś całej kompozycji stanowi wazon z tulipanem,

który to kwiat występujący również w szafie z roku 1812<sup>30)</sup>, był zapewne modny w ludowej ornamentyce mazurskiej tego okresu. Po obu jego stronach umieszczono dwie postacie ludzkie, mężczyznę i kobietę, w strojach lokalnych jakby wnosić należało z kapelusza o kształcie cylindra, który widzieliśmy na wczesnych kaflach mazurskich. Sylwetowy i dekoracyjny układ postaci oraz drobność ich w stosunku do motywu głównego: tulipana, mówią wyraźnie jaka jest ich tu rola: bogacić odmienne środki ornamentalne. Ale nie tylko. Przez wprowadzenie tych postaci nastąpiło zbliżenie abstrakcyjnej dekoracji do widza; ucieplenie jej niejako i uczłowieczenie przez rubaszny humor z jakim zostały przedstawione. Przez nie też kompozycja dekoracyjna nabrała charakteru sceny rodzajowej, którą artysta otoczył naprzód ramką z wężyka łamanego, następnie zaś drugą z półkolistych łuków, i dodanymi po rogach różami, na sztywnych łądogach. Ornament powstały w ten sposób wypełnił drzwi szafki. Na pozostałą część nagich jej ścian rzucił artysta po dwie esownice, które wraz z napisem i ptakiem u góry wypełniły resztę płaszczyzn strony frontowej; wedle zasady „horror vacui“ dość często stosowanej w sztuce ludowej. Dekoracja tej szafki jest ogromnie oryginalna przez jakość jej różnorodnych elementów, które narastały zapewne w impulsywnej improwizacji, tak, że twórca ich poczynając zdobienie sam sobie nie zdawał sprawy z tego czym je skończy. W kompozycji tej, mimo utrzymania symetrycznego porządku czuje się bezpośredniość jej rodzenia się i narastania, dokonywującego się z pewnym rozmachem i w pośpiechu „na gorąco“. Działa w niej też ruchliwość wszystkich jej linii, wyłaczyszy narożne róże, wyłamujące się swą prostą łądogą z systemu krągłości i załamań. Są one takie tylko na przedniej ścianie szafki, gdzie panuje rygor symetrii. Na bocznej zaś (ryc. 74), upodabniają się do kompozycji kwiatowej szafy poprzednio opisanej, od której różnią się głównie jednolitością kształtu kulistego kwiatu. Charakter zdobnictwa, pokrywającego tę szafkę wychodzi mocno poza schemat stosowany w ornamentowaniu malarskim mebli. Jego samodzielność zaś w formowaniu własnego wyrazu, a zwłaszcza szerokość pociągnięć pędzlem nasuwa porównanie z malowaniem ścian chat na południu Polski. Istniało ono również i na Mazurach, jak świadczy wzmianka u Skurpskiego, oparta wprawdzie nie na autopsji, lecz na dziele Detlefsena<sup>31)</sup>, który notuje motywy użyte do ozdobienia sufitu w chacie mazurskiej we wsi Wilkasy, pow. Olecko. Być może więc, że rodzaj ornamentu opisywanej szafki jest odpowiednikiem zaginionego już zapewne ludowego malarstwa ściennego na Mazurach, coby znowu je wiązało z resztą naszego kraju. Ale nie tylko z nim. Zamalowywanie ścian domu, głównie postaciami ludzkimi i równorzędnymi z nimi ornamentami



75



76

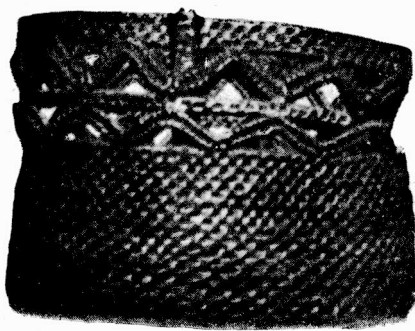
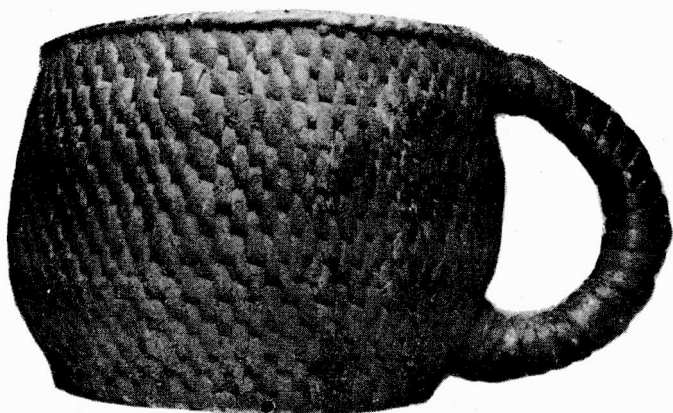
kwiatowymi jest właściwe sztuce ludowej szwedzkiej. Sylwety więc mężczyzny i kobiety, które widzimy obok tulipana centralnego na drzwiach szafki, mogą być proveniencji obcej. Inna jednak ich forma, niż typowych sylwet z drugiej strony Bałtyku dowodzi, że nie jest to tylko zapożyczenie się sztuki mazurskiej, ale również wkład swój własny.

Rozpatrzenie tego jednego przykładu z dziedziny sprzętarstwa genetycznie nieludowego, ale kontynuowanego przez lud, wykazuje, że w jego zakresie mieści się wiele materiału problemowego, zarówno do charakterystyki jak i poznania sztuki ludowej nie tylko mazurskiej, ale i nadbałtyckiej. Wybierając sobie przedmiot o wyraźnym stylu ludowym miałem ułatwioną pracę analityczną, która prowadzi do wykrycia zarówno powiązań, jak też pierwiastka lokalnego. Ile odpowiedzi na różnorodne kwestie dotyczące sztuki ludowej i sztuki w ogóle znaleźć będzie można w wyjaśnieniu przeróżnych form stołów, stołków, zydlów, półek czy „ślubanków” — wykażą dalsze badania, które wystawa olsztyńska przypuszczalnie zapoczątkuje. Życzyćby sobie tylko należało, by osoby, które się do niej wezmą nie zamykały oczu na wymowę form, mo-

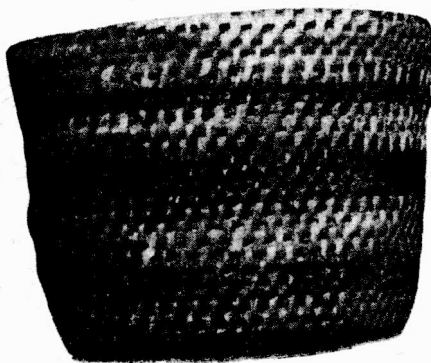
gących dużo więcej powiedzieć o życiu i istocie twórczości ludowej, niż związane z pewnymi przedmiotami wierzenia, obyczaje czy nawet niekiedy cele użytkowe. Bo głównie zagadnienie formy może uczynić ze sprzętu zdobionego, albo nawet nie zdobionego, rezerwuuar odpowiedzi na pytania, dotyczące stosunku do siebie różnych grup etnicznych, czy społecznych. Jakżesz na przykład przekonujące jest dla wykazania sztuczności istniejącego do niedawna rozgraniczenia od siebie Kurpiów i Mazurów — zestawienie dwu krzeseł pochodzących z tych terenów (ryc. 75 i 76). Ta sama budowa, ten sam kształt, analogiczny splot słomy na ornamentalnie skomponowanych siedzeniach więcej mówią, niż długie traktaty. Drobne różnice — jak dekoracyjny wykrój deseczek na oparciu krzesła kurpiowskiego, którego pozbawione są proste listwy krzesła pochodzącego z Mazurów, albo też ornamentalne wycięcia na zakończeniach konstrukcyjnych słupków, względnie ich brak, — mogą pochodzić z najrozmaitszych przyczyn i nie mają zasadniczego znaczenia, chyba, że są zjawiskiem typowym i powszechnie występującym. Ustępują one na plan drugi w tych krzesłach również i z tego powodu,

że głównym elementem dekoracyjnym są w nich płaszczyzny, utworzone ze splotów słomy. Złotawa ich barwa, a przede wszystkim rytmiczny ich deseń, odpowiadający swymi walorami nacięciom równoległym w rzeźbie, stanowią główne wartości zdobnicze obu krzesel. A te są w nich identyczne. Właściwie proste i gładkie linie nóg i oparcia krzesła mazurskiego (ryc. 75), bardziej są utrzymane w stylu tego sprzętu, niż ozdobniki krzesła kurpiowskiego (ryc. 76), a zwłaszcza deseczki wyrzeźbane w formę sylwet dwu ptaków, stykających się dziobami. Porównanie tylko dwu przedmiotów nie daje coprawda prawa wyciągania wniosków na całość, ale gdyby różnice w nich spostrzeżone były właściwe całym zespołom, to moglibyśmy i tu zaobserwować w sztuce mazurskiej głębsze zrozumienie istoty stylu formy oszczędnej w środkach wyrazu, które widzieliśmy poprzednio w kształtach przęśliczki z brzękadłami. Poczucie waloru artystycznego samego kształtu jakiegoś przedmiotu, niezależne od występowania na nim ornamentu zdobniczego, widać również w mazurskich wyrobach plecionkarskich. Patrząc na linie czerpaka na wodę, uplecionego z łyka (ryc. 77), nie sposób zgodzić się z twierdzeniem Skurpskiego, że kształt tych przedmiotów „był najzupełniej uzależniony od funkcji jaką spełniał”<sup>32</sup>. Przecież wodę nabiera się równie dobrze naczyniami o setkach innych kształtów. Nie w funkcji użytecznej w sensie grubego materializmu doszukiwać się więc należy wyjaśnienia takiej własności formy, jaką posiada czerpak mazurski, identyczny znowu z naczyniami spotykanymi na Kurpiach<sup>33</sup>. O jego sylwecie o kształtach okrągłych, o stosunku do nich uchwytu podkreślającego jeszcze zarówno jakość bryły czerpaka, jak też i jego formy — decydowało właśnie głębokie poczucie piękna i stylu, które ciągle konstatujemy w mazurskiej sztuce ludowej. Wytwarzaniu się pięknej formy naczyń użytkowych, plecionych na Mazurach z wikliny, korzeni sosnowych i słomy, sprzyjały warunki, tak scharakteryzowane przez Skurpskiego: „Technika ich sięga czasów pierwotnych, skolei

77



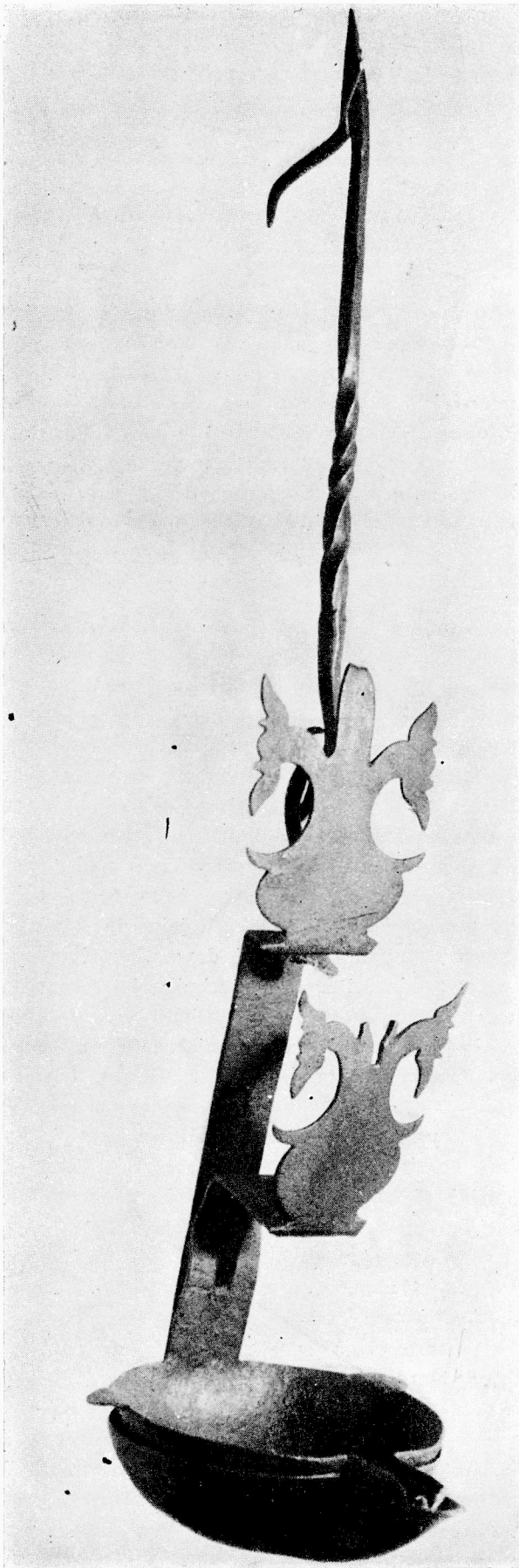
78



79

zaś nieskomplikowany ich wyrób, trwałość i lekkość sprzyjała upowszechnieniu narówni z wyrobami drzewnymi<sup>34</sup>). Dzięki temu mógł się wytworzyć pogłębiony styl, który uwidacznia się przede wszystkim w jakości formy, podczas gdy bogata ornamentyka może często być wynikiem erupcji jakiegoś jednego tylko żywszego talentu. Styl ten powstały między innymi z ciągłych doświadczeń nad możliwościami i efektami właściwymi tworzywu i technice włącza je do zespołu swych jakości. Stąd też wypływa, zauważana już od dawna, cecha stylu ludowego: zgodności formy z techniką i tworzywem, ale też równie dawno powstały błąd uzasadniający wartości formy wyłącznie koniecznościami wynikającymi zarówno z techniki i tworzywa, jak celu utylitarne<sup>35</sup>. Wylimitowanie artystycznej woli twórczej z procesu powstawania formy przedmiotów użytku codziennego jest dziś przeżytkiem, który zadomowił się najsilniej u wielu badaczy kultury ludowej, uniemożliwiając im zrozumienie pełni rozpatrywanego zjawiska i wiodąc zupełnie na manowce przy tłumaczeniu sztuki ludowej. Wracając do plecionkarstwa mazurskiego strona jego techniczna przedstawia się następująco: „Technika splotu jest nadzwyczaj prosta — pisze Skurpski w swej książeczce — szkielet utworzony z grubych witek (rodzaj osnowy) był oplatany cienkimi wtkami lub korzeniami. Wykorzystywano przy tym okorowany lub naturalny korzeń sosnowy, a w niektórych wypadkach tworzone z tych naturalnych kontrastów zdobnicze rytmy”<sup>35</sup>).





80

Właściwie zdobnicze rytmy są formą wszystkich przedmiotów plecionych, gdyż tworzy je sama technika. Nie można przecie przeoczyć ich i w czerpaku o łukowych kształtach, gdzie dekoracyjna ich wymowa jest równie silna jak forma naczynia a również jak ona jednolita ich jakość.

Wspomniane przez Skurpskiego skontrastowanie ich w barwie widzimy w koszu, przedstawionym na ryc. 79. Występują w nim naprzemian pasy jasne i ciemne, ułożone poziomo, podkreślając swym kierunkiem charakter jego formy, zbudowanej na przewadze tych linii nad pionowymi. Forma ta, być może, że charakterystyczna dla Mazurów, nie posiada już walorów czerpaka i dlatego ożywienie jej ornamentem pasów barwnych wzbogaca jej wartości artystyczne. Jeszcze silniejszy efekt daje przerwanie monotonii płaszczyzny ścian kosza ornamentem ażurowym, zbudowanym z dwu plecionek o linii łamanej, symetrycznych do trzeciej, przeprowadzonej pomiędzy nimi (ryc. 78). Tu dekoratywne partie wysuwają się na plan pierwszy, zmieniając charakter przedmiotu, który wydaje się być raczej służącym do ozdoby, niż użytkowym.

Podobne wrażenie ma się patrząc na zdobione przedmioty z żelaza służące do oświetlenia umieszczone na wystawie. Kształty i ornamenty ich są tak interesujące, że one rzucają się wprzód w oczy, po czym dopiero, jako wtórne, następuje rozpoznawanie w nich celu użytkowego. Píše o nich Skurpski, że nie posiadają one czysto ludowego charakteru, gdyż wykonywali je rzemieślnicy, grupujący się przeważnie po miastach. Dalej zaznacza, że formy ich proste technicznie i ciekawe artystycznie mogą posiadać związek z przedmiotami, użytkowymi przez kościół<sup>30)</sup>. Zakwestionowanie ich „ludowości“ może opierać się jedynie na naśladownictwie nieludowych świeczników czy lamp kościelnych. Fakt zaś, że wykonywali je rzemieślnicy miejscy, sam przez się nic nie mówi, gdyż istotnym kryterium dla określenia ludowości stylu jakiegoś przedmiotu jest nie to kto go zrobił, tylko charakter formy. Tu jednak nie da się zaprzeczyć, że zarówno lampa tłuszczowa (ryc. 80), jak też świeczniki, z których jeden widzimy na rycinie 81, posiadają kształty niezależne od stylów historycznych, co mogłoby je zdyskwalifikować pod względem przynależności do kultury ludowej. Można, co prawda, dopatrzeć się w ornamentach lampy tłuszczowej motywów okuciovych, właściwych późnemu renesansowi niemieckiemu, ale zostały one tu zupełnie inaczej zestawione zarówno ze sobą, jak też z całą konstrukcją lampy, by mogły sugerować, że mamy tu do czynienia z samym tylko naśladownictwem. Szczególnie interesujące jest umieszczenie jednego nad drugim, ornamentu zbliżonego swą sylwetką do schematu orła dwugłowego, chętnie wykorzystywanego przez sztukę ludową jako motywu dekoracyjnego.

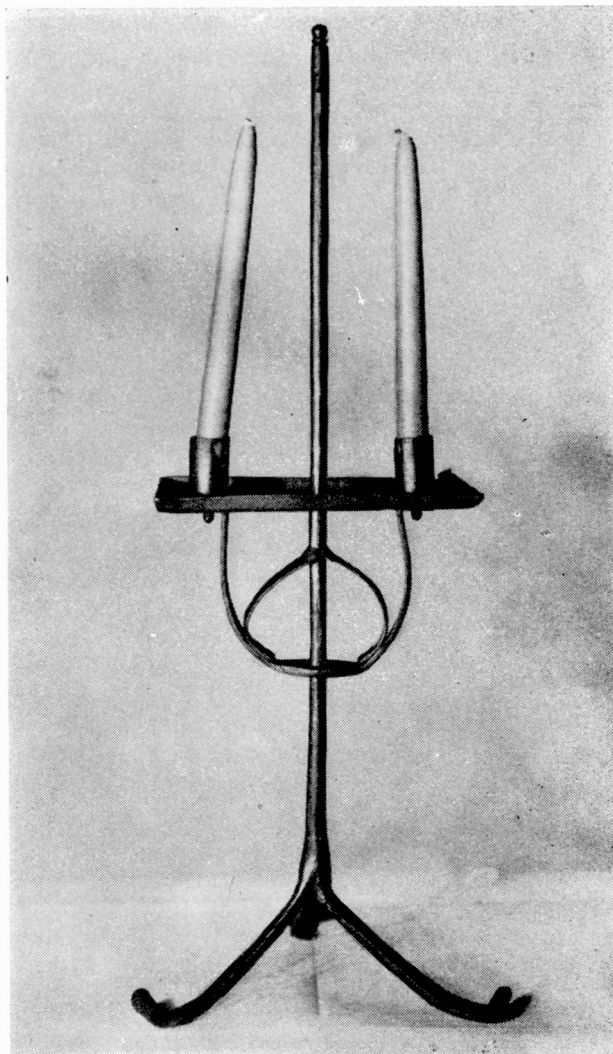
Rytm w ten sposób utworzony zgodny jest z charakterem sztuki ludowej, od którego oddala się natomiast sama forma ornamentu, będąca właściwie tylko dekoracyjnym rozwinięciem tarczy, mającej na celu odbijanie światła. Zbyt drobne jej rozmiary w tej lampie wskazują jednak, że twórca jej pojął ją wyłącznie jako ornament i tak też zastosował.

Estetyka lichtarzy mazurskich opiera się natomiast na pięknie konstrukcji, pozbawionej niemal ornamentów. W egzemplarzu reprodukowanym na rycinie 81, brak jest na przykład jednej blaszki, która nie miała by jakiejś funkcji w jego budowie technicznej. Kształt jednak i stosunek wzajemny do siebie poszczególnych części konstrukcyjnych świecznika jest taki, że wydają się być tworzone nie dla celów użytkowych, tak, jak ów kosz z ścianami przerywanymi ażurami ornamentu, które niewątpliwie umniejszyły zarówno jego użyteczność, jak też czas używania. W świeczniku tym, pełnym prostoty widać dbałość o uniknięcie monotonii, którą majster wyrugował przez wprowadzenie do zespołu linii prostych łuków podpórek, usztywniających blaszaną podstawę świec. Trójkątnym nóżkom, natomiast,

nadał kształt prawie prosty, mimo okrągłych zagięć na końcach, by je zharmonizować z górną częścią świecznika.

Syntetyczność kształtu i jednolitość elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych zarazem większa jest jeszcze w świeczniku, reprodukowanym w książeczce Skurpskiego<sup>37</sup>), zbudowanym wyłącznie z elementów okrągłych, wszystkich jednakże odmiennych; nóżki bowiem mają kształt zbliżony do litery S, talerzyk nad nimi tworzy powierzchnię okrągłą, nad którą wznosi się ostatnia część: długa spirala do utwierdzenia w niej świecy.

Formy świeczników, których rozpatrywaniem zamykam szkic charakterystyki wystawy olsztyńskiej, raz jeszcze stwierdzają wysoki poziom sztuki ludowej Mazur i Warmii, opartej o wyrobiony styl, będący wynikiem długotrwałej, niezamąconej kultury ludowej. One to sprawiły — jak pisze dr M. Znamierowska-Prüfferowa w słowie wstępnym do opracowania Skurpskiego — że „bezinteresowna twórczość ludu w dziedzinie sztuki, powstająca z potrzeby stwarzania piękna wokół siebie, występowała niegdyś szeroko, obejmując sprzęty codziennego użytku“.



## НАРОДНОЕ ИСКУССТВО МАЗУР И ВАРМИИ.

Два объединенные номера нашего месячника были посвящены просмотру материалов, сгруппированных на первой выставке народного искусства Мазур и Вармии, открытой в феврале месяце сего года в Ольштыне. Эту выставку организовал многолетний исследователь и любитель мазурского народного искусства Иероним Скурпский. Ее значение имело характер открытия, так как немцы, понимая, что народная культура местности свидетельствует о ее существовании и народной принадлежности, не только не старались показать ее миру, но стремились к уменьшению ее стоимости там, где должны были о ней говорить. Выставка в Ольштыне показывает богатство и разнообразие мазурского народного искусства, опровергает ложные сведения об ее убожестве, распространяемые немцами (Класен и другие). А ведь собрание экспонатов этой выставки были далеки от представления совокупности этого искусства, так как ее организатор ограничился только показом фрагментов и отрывков, которыми располагал в момент создания выставки.

Исходя из характера выставки автор настоящей обработки стремился к такому подходу представленного ею материала, который позволил бы обрисовать если не набросок картины представленных на выставке произведений народного искусства, то проблематики связанной с их изучением.

Первое место среди экспонатов выставки занимала ткань, т. н. „плахта“. В посвященном ей разделе, автор старался об упорядочении разного рода тканей согласно сборным мотивам их трех основных элементов: полос, клетки и ромбов. Таким образом созданная система, отдельные элементы которой можно наблюдать в ряде представленных иллюстраций, проявила соединение существующих между самими простыми и самыми сложными композициями, свидетельствующими, что орнаментальный тип мазурской „плахты“ возник на месте. Известные типы орнаментальных расположений созданы путем клеток похожи в мазурских тканях на ткани вырабатываемые в других местностях Польши на Курпях и на Подлесьи. Сравнение мазурской ткани (рис. 15) с происходящей из окрестностей Пултуска (рис. 16), а также Белостока (рис. 17) указывает на примерах что в них имеется та же основная композиция в клетку, а также разбивка полуполос или поверхности квадратов на маленькие доли, однако же они имеют в белостокской ткани или курпевской более однородные и единые, что придает их композиции характер спокойной прихотливой мазурской „плахты“. Сравняя с мазурской „плахтой“ еще другие северо-польские ткани, а также литовские автор приходит к заключению, что среди них существует общий стиль, который позволяет говорить о родственном

характере украшенной ткани в юго-восточной балтийской области. Среди существующих там групп особое значение занимает мазурская „плахта“ ввиду выступающих на ней элементарных узоров.

Второй раздел обработки материала выставки в Ольштыне автор посвятил керамике, главным образом, народному изразцу. Народное производство изразцов на Мазурах не замеченное немцами как произведение искусства, берет свое начало в конце XVIII века и существовало до последней четверти XIX века. Польские надписи выступающие на изразцах, а также фамилии мастеров (Карпович, Солевский, Надровский и др.) свидетельствуют не только о том кем были их создатели, но также о народе, для которого это создавалось. Автор делит изразцы собранные на выставке на ряд групп, из которых одни причисляются к средним между мещанским и гданским изразцом, а также происходящих от него народным, — другие же к ранним или поздним производствам отдельных мастерских. Одной из особых характерных подробностей для обозначения мастерских автор находит орнамент углового изразца, который не изменяется до конца их существования. Среди ряда изменений народных изразцов будь анекдотического содержания, будь же цветочный орнамент — отличает автор группу, имеющую на четырех углах размещенное число 1794. Фантазия линий и цветных пятен, изображенных там человеческих образов, а особенно зверей — составляет один из самых интересных творений народного искусства вообще. Это народные образы, выполненные керамической техникой. Сравняя народные мазурские изразцы с краковскими, а также покуцкими автор замечает родство тематики и частично формы так отдаленных от себя центров.

Третий раздел трактует о народной резьбе, равно как о мелкой так и об образной. И здесь, как и в керамическом производстве, автор подтверждает не только сохранение народного стиля в оригинальной форме, но также высокий уровень отдельной художественной резьбы, которую можно объединить в отдельные группы, являющиеся работами какого-либо мастера или его школы (рис. 68, 69, 70) или же синтезом стиля народного искусства (прялка, рис. 63).

В последнем разделе автор говорит о прикладном искусстве предметов домашнего обихода, главным образом о крашенном орнаменте шкафов, на которых также находятся польские надписи. Доказательством народного искусства на Мазурах и Курпях является составление на рис. 75 и 76 двух плетеных из соломки кресел в народном духе, почти одинаковых форм.



Ce double numéro de notre revue mensuelle est consacré à l'étude des matériaux rassemblés à la première exposition de l'art populaire en Mazurie et en Warmie. Cette exposition a été ouverte en février de cette année à Olsztyn; elle a été organisée par Hieronim Skurpski qui, depuis de longues années s'est consacré à l'étude de l'art populaire de ces provinces. Elle a eu une importance révélatrice: les Allemands en effet, comprenant que la culture populaire d'une région témoigne de son âme et de la nationalité de ses habitants, non seulement ne faisaient rien pour la signaler, mais au contraire, tâchaient d'en amoindrir la valeur là où ils étaient obligés d'en parler. Ainsi l'Exposition d'Olsztyn, en mettant en pleine lumière la richesse et la diversité de l'art populaire mazurien, a démasqué les théories mensongères d'Allemands comme Clasen et d'autres qui s'obstinaient à en affirmer la pauvreté. Et pourtant, les objets exposés étaient bien loin de représenter toutes les formes de cet art puisque l'organisateur avait dû se borner à n'en montrer que ce dont il disposait au moment de l'exposition et c'était peu.

Se basant sur le caractère de l'exposition, l'auteur de cette étude a tendu à en présenter le matériel d'une manière qui permette de tracer, sinon une esquisse de l'ensemble des oeuvres d'art représentées, du moins quelques données approximatives nécessaires à leur compréhension.

Parmi les objets exposés, la première place était occupée par un tissu d'un genre spécial appelé „*plachta*”. Dans le passage qui lui est consacré, l'auteur s'est efforcé d'en classer les différentes sortes d'après les motifs d'ornement qui sont formés de trois éléments principaux: la rayure, le quadrillé, le losange. Ainsi établie, la systématique dont on peut suivre les éléments particuliers sur les illustrations disposées successivement, a montré la liaison qui existe entre toutes les compositions, des plus simples aux plus complexes, prouvant ainsi que le type de l'ornement des „*plachty*” de Mazurie a pris naissance dans la région même. Certaines dispositions analogues de l'ornement damier se retrouvent dans les tissus de Mazurie ainsi que dans ceux d'autres parties de la Pologne (Kurpie et Podlasie). En comparant le tissu de Mazurie (dessin 15) à celui qui provient des environs de Pultusk (dessin 16) et à celui de Białystok (dessin 17) on a un exemple qui montre comment la même composition fondamentale s'y retrouve dans les quadrillés aussi bien que dans les bandes rayées. Toutefois les tissus de Białystok ou de Kurpie de composition plus uniforme et plus homogène ont un caractère plus calme comparés aux „*plachty*” de Mazurie si vibrantes et comme capricieuses. En comparant à ceux de Mazurie encore d'autres tissus du nord de la Pologne et de Lithuanie, l'auteur en vient à conclure qu'il existe entre eux une communauté de style qui permet de parler de parenté entre les tissus décoratifs du sud-est des bords de la Bal-

tique. Parmi les groupements qui y existent, les tissus de Mazurie occupent une situation très importante du fait qu'on rencontre parmi eux des modèles aussi bien élémentaires que développés.

L'auteur a consacré le deuxième chapitre à la céramique principalement au carreau de faïence pour poêles. L'art populaire de la faïence pour la construction des poêles, qui n'avait pas été reconnu comme un art par les Allemands, est apparu à la fin du XVIII siècle et a duré jusqu'au dernier quart du XIX siècle. Les inscriptions en polonais qui sont sur les carreaux de faïence ainsi que les noms des artisans (Karpowicz, Solewski et d'autres) prouvent clairement non seulement quels en ont été leurs créateurs mais aussi à quelle population était destinée cette production. L'auteur divise les faïences à poêles réunies à l'exposition en plusieurs groupes dont l'un, d'après lui, sert de stade intermédiaire entre la faïence de la ville de Gdańsk et la faïence populaire qui en est dérivée — quant au second groupe, il le considère comme provenant d'ateliers soit plus anciens soit plus récents. Comme l'un des détails les plus caractéristiques pour reconnaître les différents ateliers, l'auteur désigne l'ornement de coin du carreau de faïence: il reste constamment le même pour le même atelier. Parmi les nombreuses variétés de ces faïences — à sujet soit anecdotique, soit à ornement floral — l'auteur remarque un groupe dont les quatre coins des carreaux sont marqués du chiffre 1794. La fantaisie des lignes et des taches de couleur, les silhouettes humaines qui y sont représentées et surtout les animaux, font d'elles l'une des plus curieuses créations de l'art populaire en général. A vrai dire, ce sont là des tableaux populaires exécutés en céramique.

En comparant les carreaux de faïence de Mazurie à ceux de Cracovie ainsi qu'à ceux de Pokucie, l'auteur remarque la parenté des sujets et aussi partiellement de la forme dans des centres pourtant si éloignés les uns des autres.

Le troisième chapitre traite de la sculpture (décorative et statuaire) en Mazurie. Et ici, de même que pour les faïences, l'auteur montre non seulement comment le style populaire s'est conservé dans sa forme originale mais aussi la réelle valeur artistique des différentes sculptures. On peut aussi les répartir en différents groupes correspondant soit à un artisan donné ou à son école (dessins 68, 69, 70) soit représentant la synthèse du style le plus répandu en cet art (dessin 63).

Dans le dernier paragraphe, l'auteur traite de la décoration en ameublement, surtout de l'ornement peint des armoires, sur lesquelles se trouvent également des inscriptions en polonais.

Que l'art populaire de Mazurie et celui de Kurpie ont bien des points communs, la preuve en est donnée par les dessins 75 et 76 qui montrent l'une à côté de l'autre deux chaises, de paille de formes presque identiques.

## FOLK ART OF WARMIA AND MAZURY DISTRICT.

Two numbers of our monthly magazine were devoted to the review of the exhibits assembled at the first exhibition of folk art of Warmia and Mazury district. This exhibition which opened in February this year in Olsztyn, was organized by a great lover and connoisseur of folk art, Mr. Hieronim Skurpski who made a thorough study of the local folk art. The exhibition was indeed a revelation, since Germans did their best to suppress folk art, as it was too distinctly Polish in its character. They have realised that folk culture is the best proof of the nationality of people inhabiting Warmia and Mazury districts. No wonder that the Germans did not wish to reveal to the world the beauties of the folk art and were always trying to diminish its value. The exhibition clearly belies the opinion of the Germans (Clasen and others) who have classed folk art of these provinces as inferior and uninteresting. Even a casual visitor was impressed by the exhibition, though it did not represent the complex of the local art, but mere fragments and snatches such as were at this time at the disposal of the organiser.

Taking into consideration the general character of the exhibition the author of this article has approached the assembled works from such angle, which would permit him to outline the problems connected with the study of art, if not the whole picture of the represented art.

Among the exhibits a prominent place was occupied by a rectangular piece of cloth, called by the natives „*plachta*“, which is used by women as a cape or a shawl. In the first part of the article devoted to the description of this garment, the author has classified various types, according to their ornamental pattern, which is composed of the three basic elements: stripes, checks and romboids. This method which allows to trace individual elements in the enclosed illustrations, clearly shows the bonds existing between the simplest and the most intricate compositions and proves that the ornamental style of „*plachta*“ is of local origin. Certain decorative arrangement of check pattern is in Mazury cloth similar to the patterns produced in the other parts of Poland, namely in Podlasie and Kurpie districts. Comparison of Mazury cloth (fig. 15) and cloth woven in the environment of Pułtusk (fig. 17), or Białystok shows the same basic composition, similar placement of spaces, stripes or checks divided into small fragments. However, Białystok or Kurpie design is more uniform and quieter in its effect, contrasting sharply with fanciful and capricious patterns characteristic of Mazury. In comparing it with the designs produced in the Norther provinces of Poland or Lithuania, the author concludes that there exists a similarity of style common to

all these districts, some kindred characteristics of ornamental cloth familiar to all South-East Baltic provinces. Among the groups existing there, Mazury „*plachta*“ occupies a leading position, owing to its patterns in their elementary, as well as in its fully developed stage.

The second part of the review is devoted by the author to ceramics and especially to ornamental tiles used for making stoves. This branch of art originated in Mazury at the end of 18th century and flourished, unrecognized and unnoticed by the Germans, till the end of the 19th century. Polish inscriptions on the tiles and the names of the makers (Karpowicz, Solewski, Nadrowski and others) are the best proof that the people who made them and the people for whom they were made were of Polish nationality. The author divides the tiles into various groups. Some of the groups are considered as an intermediary stage between the specimens of Gdańsk tiles and those of the native folk art. Other groups belong to the earlier or later productions of the individual workshops. One of the most distinguishing feature of the tiles produced in particular workshops is the design of the corner tiles. It never varied and was the individual characteristic of the workshop. Some of the tiles depicted anecdotes or funny stories, others had a floral pattern. The author draws attention to a certain group, which had an ornamental figure 1794 placed in the corners of the tiles. Fanciful lines and coloured spots of human and especially animal figures, made the ornamental tiles one of the most interesting examples of folk art in general. They are really pictures produced by pottery technique. When comparing the tiles produced in Mazury with those of Kraków or Pokucie the author notices common features of the subject and the formal treatment, regardless of the fact that the tiles have originated in the centres very distant from one another.

The third part of the article deals with sculpture, sculptured ornaments and figures. Here the author also notices as in tiles, a perfectly preserved folk style in its original form and a high artistic standard of the individual exhibits. The sculptures can be also divided into groups, corresponding to the style of some artist, some school of art (fig. 68, 69, 70), or even to the synthesis of the style of generally practiced art (a woman at the spinning wheel, fig. 63).

The last part of the article is devoted to the ornamented household articles and furniture, especially to painted cupboards, which often bear Polish inscriptions. There is a distinct likeness of Mazury and Kurpie style, as shown by the pictures 75 and 76, representing two chairs, with rush seats, of almost identical shape.

P R Z Y P I S Y

<sup>1)</sup> Sztuka Ludowa Mazur i Warmii. Opracował Hieronim Skurpski. Wystawa Muzeum Mazurskiego w Olsztynie. Luty, marzec 1948 Olsztyn str. 7.

<sup>2)</sup> loc. cit. str. 12.

<sup>3)</sup> loc. cit. str. 13.

<sup>4)</sup> Tkanina ta jak również reprodukowana na ryc. 18 znajdują się w zbiorach C. I. K. a możliwość porównania zawdzięczam wskazówkom p. Orynżyny.

<sup>5)</sup> Ostatnio dużo miejsca poświęcił tej sprawie prof. Marian Morelowski w cennej dla poznania sztuki ludowej książce: *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*. Lublin 1947.

<sup>6)</sup> Taką ocenę wyczytałem w książce: K. Heinz Clasen *Ostpreussen*, będącej w gabinecie dyrektora Muzeum w Olsztynie. Nie zrobiłem jednak notatki, nie mogę więc dać cytatu.

<sup>7)</sup> Literaturę polską i niemiecką cytuje H. Skurpski w odsyłaczach swej pracy dotyczącej eksponatów wystawy Olsztyńskiej, oraz również w odsyłaczach Adam Chętnik, w artykule: „Mazurzy pruscy na płaszczyźnie mazurskiej”. Instytut Mazurski w Olsztynie. Komunikat działu informacji naukowej. Nr 4 kwiecień 1948.

<sup>8)</sup> Tadeusz Seweryn. *Pokucka majolika ludowa*. str. 82.

<sup>9)</sup> loc. cit. str. 15.

<sup>10)</sup> Emilia Sukertowa-Biedrawina. *Kafle Mazurskie*. „Ziemia” 1932 str. 244.

<sup>11)</sup> loc. cit. str. 15.

<sup>12)</sup> loc. cit. str. 16.

<sup>13)</sup> Tadeusz Seweryn loc. cit. str. 41.

<sup>14)</sup> loc. cit. str. 16.

<sup>15)</sup> loc. cit. str. 16—17.

<sup>16)</sup> ks. dr. T. Kruszyński: *Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach*. „Przemysł, rzemiosło i sztuka”. Rok II Nr. 4 1923 str. 31.

<sup>17)</sup> loc. cit. str. 244.

<sup>18)</sup> loc. cit. str. 29.

<sup>19)</sup> loc. cit. str. 17.

<sup>20)</sup> loc. cit. str. 19.

<sup>21)</sup> loc. cit. str. 20.

<sup>22)</sup> H. Skurpski. loc. cit. str. 20—21.

<sup>23)</sup> loc. cit. str. 21.

<sup>24)</sup> loc. cit. str. 19.

<sup>25)</sup> A. Zweck: *Masuren*. Stuttgart 1900. Skurpski loc. cit. str. 18.

<sup>26)</sup> Kaiser. *Deutsche Hinterglasmalerei*.

<sup>27)</sup> loc. cit. str. 9.

<sup>28)</sup> loc. cit. str. 10.

<sup>29)</sup> loc. cit. str. 11.

<sup>30)</sup> Reprodukowana u Skurpskiego Tabl. III 2.

<sup>31)</sup> R. Detlefsen. *Baurehauser und Holzkirchen in Ostpreussen*. Berlin 1911 Skurpski loc. cit. str. 29.

<sup>32)</sup> loc. cit. str. 23.

<sup>33)</sup> Wedle oceny H. Skurpskiego w porównaniu z reprodukowanym przez A. Chętnika w rozprawie „Pożywienie Kurpiów” fig. 14 nr. 1.

<sup>34)</sup> loc. cit. str. 23.

<sup>35)</sup> loc. cit. str. 23.

<sup>36)</sup> loc. cit. str. 22.

<sup>37)</sup> Świecznik żelazny kuty. Nieznana miejscowość na Warmii. Tabl. 15 nr. 2.

S P I S R Y C I N

**Ryc. 1.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 150×185 cm. Muz. Mazurskie Olsztyn nr. inw. 103.

**Ryc. 2.** — Płachta czterobarwna (biało-czerwono-jasno i ciemno-niebieska) wym. 180×140 cm. pochodzenie pow. Olsztyn, gmina Dywity, ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 18.

**Ryc. 3.** — Płachta dwubarwna (biało-niebieska) wym. 180×144 cm. pochodzenie pow. Mrągowo, ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 12.

**Ryc. 4.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 50×195 cm. Muz. Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 5.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 140×200 cm. poch. okolice Olsztyna. Muz. Mazurskie Olsztyn nr. inw. 108.

**Ryc. 6.** — Płachta trójbarwna (biało-czerwono-niebieska) wym. 178×140 cm. poch. Mrągowo. Ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 21.

**Ryc. 7.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 140×182 cm. poch. pow. Mrągowo. Muz. Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 8.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 130×180 cm. poch. Olsztyn. Muz. Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 9.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 166×72 cm. poch. pow. Letkowo. Muz. Mazurskie Olsztyn nr. inw. 146.

**Ryc. 10.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 140×170 cm. poch. pow. Ostróda. Ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 4.

**Ryc. 11.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 150×182 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 12.** — Płachta dwubarwna (biało-zielona) wym. 130×180 cm. pow. Mrągowo. Muz. Mazurskie Szczytno.

**Ryc. 13.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 150×190 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 14.** — Płachta trójbarwna (biało-niebiesko-czerwona) wym. 180×144 cm. poch. pow. Mrągowo wieś Marcinkowo. Ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 36.

**Ryc. 15.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 150×182 cm. poch. pow. Mrągowo wieś Marcinkowo. Ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 7.

**Ryc. 16.** — Tkanina dwubarwna (czerwono-biała) poch. gmina Wyszków wieś Kręgi. Ze zbiorów C. I. K.

**Ryc. 17.** — Tkanina dwubarwna (czarno-pomarańczowa) wym. 148×185 cm. poch. wojew. białostockie pow. Sokółski.

**Ryc. 18.** — Tkanina czterobarwna (biało-niebiesko-czerwono-żółta) półdwan poch. pow. Pułtusk, gmina Zatory wieś Cieńszo, wyk. Ewa Jackowska 1.34. Ze zbiorów C. I. K.

**Ryc. 19.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 130×180 cm. poch. Olsztyn. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 130.

**Ryc. 20.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 143×190 cm. poch. pow. Mrągowo wieś Pieczki. Ze zbiorów T. Modzelewskiej nr. inw. 22.

**Ryc. 21.** — Tkanina dwubarwna (czerwono-biała, naturalny kolor lnu) wym. 100×70 cm. poch. Podlasie, pow. Węgrów. Wykonała Morawska Eugenia 1946 r.

**Ryc. 22.** — Płachta dwubarwna (biało-czerwona) wym. 140×200 cm. poch. pow. Olsztyn w. Roźniów. Muz. Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 23.** — Tkanina wileńska (żółto-czarna) reprodukcja z Katalogu Sztuki Ludowej J. Orynżyny.



**Ryc. 24.** — Dywan mazurski dwubarwny (czerwonoczarny) wym. 130×170 cm. poch. pow. Olsztyn, gm. Dywity wieś Roźniów, Ze zbiorów T. Modzelewskiej.

**Ryc. 25.** — Piec w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 26.** — Reprodukacja kafla gdańskiego, zamieszczona przy artykule Ks. dr. T. Kruszyńskiego — Zdunowie Gdańscy w dawnych czasach — „Przemysł, Rzemiosło i Sztuka“ rok, II nr. 4.

**Ryc. 27.** — Kafle różne zestawione razem w Muzeum Mazurskim w Olsztynie.

**Ryc. 28.** — Kafle o rysunku dwubarwnym: niebiesko-brązowym, wym. 22,5×17 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 29.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: niebiesko-brązowym, wym. 22,5×17 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 30.** — Kafle o rysunku trójbarwnym: brązowo-zielono-żółtym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 31.** — Kafle z pieca zestawionego w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 32.** — Kafle z Muzeum Mazurskiego w Olsztynie.

**Ryc. 33.** — Kafel z Muzeum Mazurskiego w Olsztynie.

**Ryc. 34.** — Kafel-narożnik o rysunku trójbarwnym: brązowo-zielono-żółtym, wym. 20×16,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 35.** — Kafel-narożnik o rysunku trójbarwnym: zielono-brązowo-żółtym, wym. 22×7 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 36.** — Kafel o rysunku trójbarwnym: zielono-brązowo-żółtym, wym. 22×17 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 37.** — Kafel z Muzeum Mazurskiego w Szczytnie.

**Ryc. 38.** — Kafel z Muzeum Mazurskiego w Szczytnie.

**Ryc. 39.** — Reprodukacja kafla krakowskiego zamieszczona w artykule A. Chmiela: Kafle warsztatu krakowskiego z połowy XIX wieku — „Przemysł, Rzemiosło i Sztuka“ 1922, Rok II Nr 1.

**Ryc. 40.** — Kafle o rysunku trójbarwnym: brązowo-zielono-żółtym, wym. 22×17,5 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 41.** — Kafle o rysunku trójbarwnym: brązowo-zielono-żółtym, wym. różne. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 42.** — Kafel o rysunku trójbarwnym: brązowo-zielono-żółtym, wym. 22,5×17,5 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 43.** — Kafel o rysunku trójbarwnym: zielono-brązowo-żółtym, wym. 22,5×17,5 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 44.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 45.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 46.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 47.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 48.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20×17,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 49.** — Kafel o rysunku brązowym, wym. 19×16,5 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 50.** — Kafel o rysunku dwubarwnym: brązowo-zielonym, wym. 20,5×16,5 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 51.** — Zespół kafla reliefowych w Muzeum Mazurskim w Olsztynie.

**Ryc. 52.** — Kafel reliefowy, trójbarwny: brązowo-zielono-żółty, wym. 22×17 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 53.** — Reprodukacja kafla pokuckiego z książki T. Seweryna „Pokucka majolika ludowa“.

**Ryc. 54.** — Kafel reliefowy, trójbarwny: brązowo-zielono-żółty, wym. 22×17,5 cm. Muzeum Mazurskie w Olsztynie.

**Ryc. 55.** — Kafel reliefowy trójbarwny: brązowo-zielono-żółty, wym. 20×18 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 56.** — Kafle reliefowe, trójbarwne: brązowo-zielono-żółte, wym. 20×18 cm. i 15,5×23 cm. z pieca w Muzeum Mazurskim w Szczytnie.

**Ryc. 57.** — Reprodukacja kafla pokuckiego z książki T. Seweryna „Pokucka majolika ludowa“.

**Ryc. 58.** — Dwojaki, tło różowo-kremowe, ornamenty brązowe i zielone, wys. 20 cm. Muzeum Mazurskie w Szczytnie nr. inw. 218.

**Ryc. 59.** — Miska czarna, wym.: wys. 9 cm., średnica 23 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 60.** — Dżban żółty, ornament brązowy, wys. 31 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 61.** — oraz na stronie tytułowej rozdziału o rzeźbie. — Forma do masła w drzewie, wym.: średnica dna miski 11 cm., wys. formy 7 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 62.** — Prześliczka w drzewie bukowym, polichromowana, wys. 30 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 63.** — Prześliczka drewniana, wałeczki z drutu, Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 64, 65.** — Ucieczka do Egiptu. Rzeźba w drzewie sosnowym polichromowana, wys. z podstawą 57 cm., sama postać 31 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 86a.

**Ryc. 66.** — Święty w infule. Rzeźba w drzewie lipowym polichromowana, wys. 72 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 67.** — Ukrzyżowanie (fragment: głowa). Rzeźba w drzewie sosnowym polichromowana, wys. 66 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 68.** — Ukrzyżowanie, Rzeźba w drzewie jodłowym bez polichromii, wys. 86 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 69.** — Ukrzyżowanie. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana, wys. 85 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 70.** — M. Boska ze Sw. Anną. Płaskorzeźba w drzewie lipowym, polichromowana, wym.: 75,8×55,4 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 89.

**Ryc. 71.** — Kobieta z wiadrami, Rzeźba w drzewie sosnowym polichromowana, wys. 19,5 cm. poch. z pow. szczyńskiego. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 7.

**Ryc. 72.** — Szafa o wym.: wys. 196 cm., szer. 46 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 73, 74.** — Szafka wisząca, polichromowana, wykonana w drzewie sosnowym, wym.: wys. 69 cm., dł. 57 cm. szer. 16,5 cm. Muzeum Mazurskie w Szczytnie nr. inw. 215.

**Ryc. 75.** — Krzesło (siedzenie wyplatane ze słomy), wys. 85 cm. szer. siedzenia 42×40 cm. Muzeum Mazurskie w Szczytnie. nr. inw. 186.

**Ryc. 76.** — Krzesło kurpiowskie, siedzenie wyplatane ze słomy, wym.: wys. 94 cm, szer. siedzenia 51 cm. poch. wieś Kadzidło pow. Ostrołęcki.

**Ryc. 77.** — Czerpak, malowany, wys. 15 cm, średnica 21 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

**Ryc. 78.** — Koszyk wys. 22 cm. Muzeum Mazurskie w Szczytnie nr. inw. 223.

**Ryc. 79.** — Koszyk wys. 24 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 76.

**Ryc. 80.** — Lampa tłuszczowa, żelazna wys. 40 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn nr. inw. 72.

**Ryc. 81.** — Lichtarz żelazny, wys. 61 cm. Muzeum Mazurskie Olsztyn.

Fotografie wykonał STEFAN DEPTUSZEWSKI



CENA EGZEMPLARZA ZŁ. 150. — (PODWOJNEGO ZŁ. 300. —) WARUNKI PRENUMERATY : MIESIĘCZNIE  
Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ. 100. — WPLĄTY NA KÓNTO P. K. O. Nr I-6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA  
432. 2.900

B-53870

PAŃSTWOWY  
INSTYTUT  
BADANIA  
SZTUKI  
LUDOWEJ