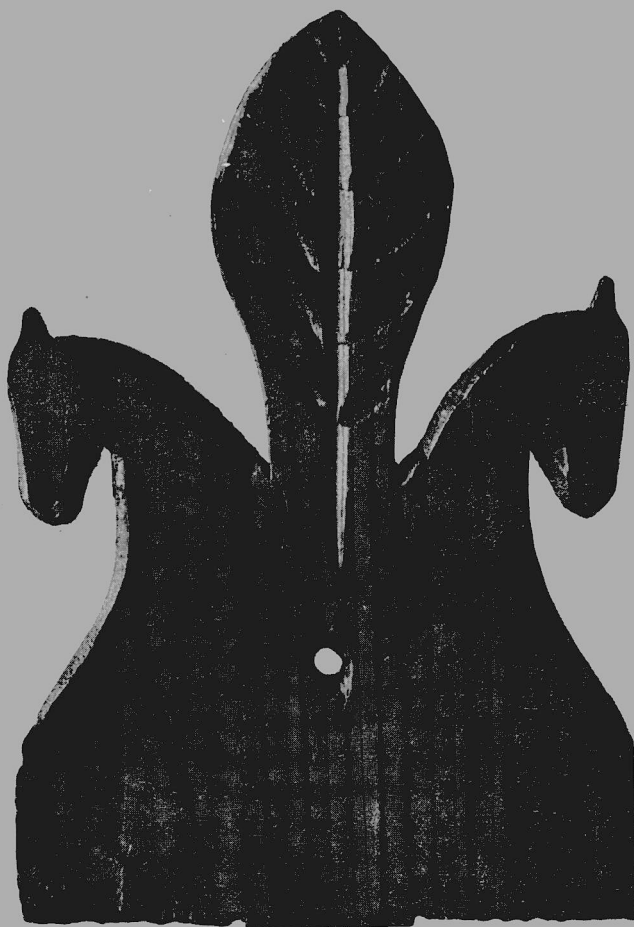


A 1641 1/2

# POLSKA SZTUKA LUDOWA



REDAGUJE ZESPÓŁ KIEROWNIKÓW SEKCJI  
PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI  
LUDOWEJ \* REDAKTOR NACZELNY JÓZEF  
GRABOWSKI \* WYDAWCA PAŃSTWOWY IN-  
STYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ \* KIE-  
ROWNICZKA SEKCJI WYDAWNICZEJ BARBARA  
SUCHODOLSKA \* OKŁADKA I UKŁAD GRA-  
FICZNY CZESŁAW WIELHORSKI \* KLISZE  
„FOTOTECHNIKA“, KRAKÓW, TOMASZA 19  
\* DRUK W. L. ANCYC I SP. W KRAKOWIE \*  
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: MINISTER-  
STWO KULTURY I SZTUKI, PAŃSTWOWY  
INSTYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ,  
WARSZAWA, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 17

A 1641 II

117

# POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО  
ЕЖЕМЕСЯЧНИК

L'ART POPULAIRE POLONAIS  
REVUE MENSUELLE

POLISH PEASANT ART  
MONTHLY REVUE



4332

## T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE  
JÓZEF GRABOWSKI — Zagadnienie stylu ludowego V.  
WITOLD DYNOWSKI — Historycyzm w sztuce ludowej I.

O P R A C O W A N I A  
WŁADYSŁAWA KOLAGO — Łyżniki podhalańskie.  
ROMAN REINFUSS — Skrzynie zdobione z okolic Krakowa. II. Skrzynie kaszowskie. MARIA ŻYWIRSKA — Tiulowe czepe kurpiowskie.

PUBLIKACJE MATERIAŁÓW  
JÓZEF GRABOWSKI — Obrazy na szkle z Jeleśni.  
MARIA ŻYWIRSKA — Kurpiowska forma cementowa na „pustaki“.

D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y  
MARIAN SOBIESKI — „Kozioł“ zbąsko-lubuski.  
ADAM GLAPA — Z doświadczeń nad fotografowaniem tańców ludowych. MIECZYŚLAW GŁADYSZ — Badania sztuki ludowej na Śląsku Cieszyńskim, Górnym i Opolskim. WANDA MODZELEWSKA — Czepe tiulowe haftowane z regionu Kurpie-Gocie.

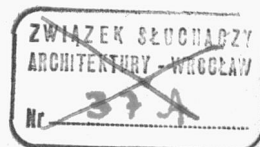
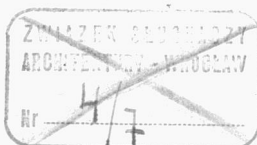
UWAGI — UZUPEŁNIENIA — POLEMIKA  
HIERONIM SKURPSKI — Realizm kafli mazurskich.

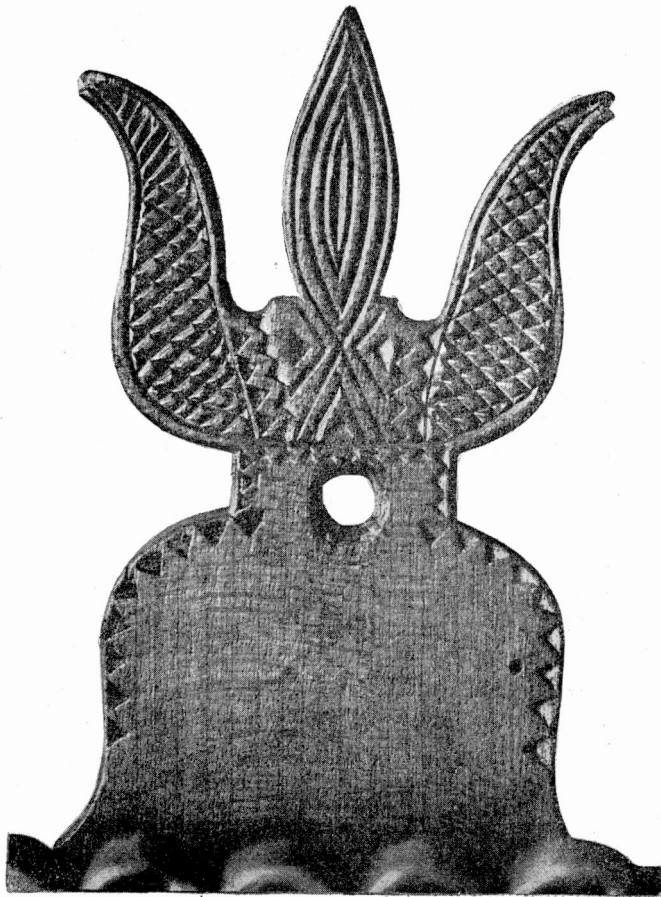
Z P I Ś M I E N N I C T W A  
MARIA NYIRY — Najnowsze wydawnictwa dotyczące węgierskiej sztuki ludowej. JAN REYCHMAN — Główne opracowania sztuki ludowej słowackiej. J. R. — Tvar. T. Z. — Tanečni listy.

ROK II

WRZESIEŃ — PAŹDZIERNIK 1948

Nr 9-10





WIESZADŁO ŁYŻNIKA PODHALAŃSKIEGO

*M. ins. 1.*

# ZAGADNIENIE STYLU LUDOWEGO

V.

JÓZEF GRABOWSKI

Niemniej istotne są następujące uwagi Piwockiego dotyczące sposobu przedstawienia w sztuce ludowej postaci ludzkiej: «...przysadkowate postacie o krótkich nogach i dużych głowach są zjawiskiem niemal powszechnym w drzeworycie ludowym»; «...artyście ludowemu chodzi tylko o ogólnikowe zaznaczenie położenia czy ruchu ręki, nie dba on zupełnie o wierność anatomiczną». «Bardzo często nogi są nieproporcjonalnie grube (nigdy długie) w stosunku do reszty ciała np. nogi Jezusa Ukrzyżowanego (Pawl. n. 54). Ciekawy jest w tym wypadku układ mięśni nogi. Stopy i kostki są wyraźnie oddzielone od goleni, to znowu są rozczłonkowane zupełnie niezależnie od anatomicznego biegu mięśni. ...Układ więc anatomiczny nogi rozwiązano dekoracyjnie, a nie naturalistycznie»<sup>35</sup>).

Przytoczone szczegółowe ujęcia sposobu przedstawienia przyrody i człowieka w drzeworytach ludowych winny być wedle Piwockiego najistotniejsze dla określenia stylu ludowego jako odpowiedniki światopoglądu artystycznego twórcy ludowego. Takie bowiem znaczenie nadaje im twierdzenie, że drzeworytom ludowym «piętno... charakterystyczne, poza formą nadaje... prymitywny światopogląd artysty ludowego, przemawiający poprzez kształty jego dzieł». Bardziej ściśle ustalenie stosunku tego światopoglądu do formalnych elementów stylowych, które Piwocki opracował dużo dokładniej niż odpowiedniki stylowe w światopoglądzie artysty ludowego, nastąpiło w późniejszych jego artykule «Z badań nad powstaniem stylu ludowego». W artykule tym, będącym odpowiedzią na twierdzenie Tadeusza Dobrowolskiego, że styl ludowy jest wynikiem braku wiedzy technicznej i błędów obserwacji, streszcza Piwocki swoje stanowisko co do istoty stylu ludowego sformułowane w swej książce w sposób następujący: «Dzieła ludowe zaciekawiają nas nie swą «nieudolnością» lecz swą odrębnością, przez którą przeziera inny, odrębny od naszego, światopogląd artystyczny», a dalej: «dzieła ludowe posiadają swój własny styl, styl ludowy, a u podstawy jego leży specyficzna postawa psychiczna artysty ludowego, prymitywna, zbliżona do postawy dziecka i ludzkie pierwotnych»<sup>36</sup>). W tym ujęciu przenosi Piwocki punkt ciężkości znaczenia owego światopoglądu z samego dzieła sztuki na jego genezę, a tym samym zaciera i tak niezbyt ostry poprzednio nakreślony rysunek cech tego światopoglądu, które przecież muszą być widoczne i czytelne w każdym dziele o stylu ludowym, jeżeli decydują o jego charakterze. Rozpatrzenie cech stylu ludowego głównie tylko na platformie elementów formalnych, oraz pod kątem zgodności z naturalizmem nie pozwoliły Piwockiemu do ukoronowania swej najobszerniejszej w Polsce pracy nad stylem ludowym — wynikiem ostatecznym, jakim byłoby wyjaśnienie tego stylu nie tylko relatywne, a jemu istotne i od niego się wywodzące. Innymi słowy Piwocki powiedział dość ściśle czym styl ludowy nie jest, ale zbyt słabo określił jakim on jest, uchylając się od ostatecznej odpowiedzi ucieczką do rozważania jego genezy.

Ten metodyczny błąd relatywizmu odbił się na formułowaniu sądu o stylu ludowym przez etnografa Witolda Dynowskiego, który powołując się na książkę Piwockiego, zajmował się tym zagadnieniem. W rozdziale poświęconym stylowi ludowemu swej broszury «Sztuka ludowa Wileń-

FORMA STYLU LUDOWEGO  
POSTACI LUDZKIEJ

ŚWIATOPOGLĄD ARTYSTY  
PODSTAWĄ STYLU

RELATYWIZM TEORII  
PIWOCKIEGO

szczyzny i Nowogródzyczyny pisał on: «ażeby określić styl sztuki ludowej musimy dzieła tej sztuki rozpatrzeć porównawczo na tle stylizacyjnych walorów sztuki wielkiej i ustalić na czym właściwie polega sam proces asymilacji. Nie znamy bowiem tutaj przebiegu mechanicznego przejścia i dołączenia pewnych wartości w formie zwulgaryzowanej do treści już istniejących lecz tworzenie się związków nowych, które w procesie były zależne od kulturalnego podłoża i środowiska, gdzie proces ten występował i od atmosfery, zrodzonej z wpływów kulturowych. Owe skojarzenie i dostosowanie wątków, przejmowanych do zrębu kultury środowiska, następnie deformacja polegająca na upraszczaniu, na ułatwianiu sobie wykonania, gdyż po osiągnięciu pewnej poprawności twórczość ludowa utraci swój charakter — oto naczelnne cechy, które złożą się na efekt odrębności stylu ludowego»<sup>37</sup>).

Cytowany pogląd Dynowskiego oraz inne pominięte tutaj jego spostrzeżenia oparte na relatywizmie i rozpatrywaniu genezy przechodzą obok zasadniczego dla moich rozważań problemu stylu ludowego to jest określenia jego jakości, oraz cech, po których może być rozpoznany. Cytuję go jednak dla wykazania że postawa Piwockiego, jako historyka sztuki, była instruktywna niejako dla etnografów, którzy — z natury rzeczy — na terenie zagadnień teoretycznych nauki o sztuce mniej się czują pewni siebie niż w dziedzinie swej specjalności.

Z artykułem Piwockiego dotyczącym powstania stylu ludowego łączą się natomiast uwagi cenne dla poznania istoty sztuki ludowej — wypowiedziane przez wybitnego teoretyka sztuki i zarazem artystę Leona Chwistka. Przyłączając się w całości do stanowiska zajętego przez Piwockiego wobec teorii nieuctwa jako przyczyny powstania stylu ludowego, uważa Chwistek, że: «decydująca jest uwaga, że dzieła prymitywów posiadają własny odrębny styl, niezależny od czasu i miejsca» i dodaje, że «w wielu wypadkach wznoszą się na wyżyny wielkiej sztuki, niedostępne ogółowi mistrzów naturalizmu». Główną treścią artykułu prof. Chwistka, dotyczącego zresztą zagadnienia wiedzy w malarstwie, jest zestawienie naturalizmu z istotą sztuki w ogóle. Wychodząc ze stwierdzenia, że «naturalizm w najlepszym razie daje nam odbicie jakiegoś piękna świata, ale nie tworzy wcale pięknych przedmiotów» dowodzi Chwistek iż «należy bardzo stanowczo odróżnić piękny obraz od obrazu przedstawiającego piękną rzeczywistość: Gobeliny są pięknymi obrazami, kartki pocztowe przedstawiające piękne okolice, są bardzo często brzydkie». Konsekwencją takiego stanu rzeczy są następujące twierdzenia, które stają się bardzo przydatne dla zrozumienia stylu ludowego i stanowią właściwą bazę dla badania jego istoty: «Najważniejsza (w naturalizmie) jest rezygnacja z materialnej piękności obrazu, a mianowicie, że wszystko jest podobne do jakiejś kosztownej tkaniny i przystosowane jest do tego właśnie przedmiotu, jaki jest obraz. Idzie o to, że postacie prymitywu żyją właśnie na tym obrazie, są jego istotną częścią składową, a nie żyją samodzielnie, jak to jest w naturalizmie»... «Można... wypełniać wielkie płaszczyzny oddając się bez oporu postulatam kompozycji barwnej i formalnej, podyktowanym przez ten fakt, że postacie nasze mają żyć wewnątrz obrazu w zupełnym oderwaniu od tego wszystkiego, co jest poza obrazem. Wtedy właśnie przyjdzie kolej na popis prawdziwej wiedzy artystycznej. Przede wszystkim trzeba zdobyć się na taki schemat, który by zadowalał nasz instynkt rzeczywistości, a nie był powtórzeniem naturalistycznej ilustracji... Trzeba umieć zdobyć się na taki właśnie nieświadomy odruch, na jaki stać dziecko... Potem dopiero nasuwają się zagadnienia kompozycji, tym trudniejsze, im większą swobodę otwiera przed nami wyzwolenie z naturalistycznego szablonu. Wolno nam teraz nie liczyć się z bolesnym obowiązkiem zwiększania przedmiotów w miarę zbliżania się do podstawy obrazu. Wolno nam nawet przewyciężyć obowiązek przyjęcia stałej

L. CHWISTEK OKREŚLA RODZAJ RZECZYWISTOŚCI  
SZTUKI PRYMITYWNEJ

ZASADY TWORZENIA  
W STYLU PRYMITYWÓW

linii horyzontu. Jesteśmy na terenie przesuniętym w kierunku perskiego dywanu, jesteśmy po tamtej stronie gobelinu. Rezygnujemy z jedności sytuacji i rezygnujemy z wyboru jednego momentu czasowego». — «...Zarówno dziecko, jak prymityw nie zna pojęcia «czysta sztuka» i żyje w atmosferze kultu przedmiotów otaczającego nas świata i głębokiego podziwu. Idzie im o to, żeby uchwycić ich istotę i znaleźć prawa jakie nimi rządzą. Ten właśnie kult i ta tęsknota nadaje dziełom tych istot to narkotyczne piętno podświadomych procesów mózgowych, którego pozbawione są najzgrabniejsze produkty zawodowców. Komu nie zależy na tym, żeby podziwiać czyjąś zręczność na zimno ziewając w sposób dyskretny, ten będzie zawsze pragnął, żeby artyści byli przynajmniej na tyle niezgrabni, żeby świat nie wydawał się im banalny»<sup>38)</sup>.

Porównując przytoczone tu cytaty prof. Chwistka z charakterystyką stylu ludowego dokonaną przez Piwockiego widzimy wiele momentów wspólnych. Różnica polega jednak na tym, że u Piwockiego są one etapem końcowym rozpatrywań odmienności stylu ludowego od naturalizmu, Chwistek natomiast wskazuje, iż od tego punktu dopiero zaczyna się świat prymitywu, a więc i sztuki ludowej, a zatem że właściwie wszystko co pozytywnie określałoby istotę jej stylu i odróżniło go od stylu innych odmian prymitywu, nie zostało dotąd wypowiedziane. Nie dokonał tego oczywiście i Chwistek, ale to nie było jego zadaniem. Wystarczy, że stworzył podstawę i zarysował właściwą problematykę tego zagadnienia.

Warto tu zanotować, że zagadnienie stylu ludowego zaczęło się zarysowywać — co prawda na marginesie zagadnienia stylu narodowego względnie odmian lokalnych stylów historycznych — w ogólnej historii sztuki: «Dzieje sztuki Polskiej» napisanej przez M. Walickiego i J. Starzyńskiego. Trudno na przykład nie dopatrzeć się analogii między cechami, które były przytaczane jako istotne dla sztuki ludowej a następującymi określeniami polskich cech zabytków sztuki, powstałych w ramach stylów historycznych. I tak np. pisząc o nagrobku Szydłowieckiego w Opatowie przypisywanym polskiemu rzeźbiarzowi podaje prof. Walicki: «Wersja plastyczna tego... utworu wypadła nadspodziewanie ciekawie, ujawniając raz jeszcze ideoplastyczne nastawienie naszej sztuki, dążącej do geometrycznych uproszczeń i oderwanych zestawień». W innym zaś miejscu, charakteryzuje w ten sposób Madonnę Bolesną z Rzewawy: «Wyczuwamy w tym posągu specyficzną świeżość zestrojów formalnych, jaskrawość proporcji, pogrubienie silnych w wyrazie efektów». Przy opisie zaś cech lokalnych polskiego malarstwa gotyckiego zostało wyszczególnione «wylbrzymienie figur, zakrzepłych w nieruchomej akcji, mało zróżniczkowanych w szczegółach, grających na złotym tle na podobieństwo wielkich zastygłych klejnotów». Cechy stylu ludowego bezpośrednio niejako zostały poza innymi wzmiankami podane przy charakterystyce twórczości Zofii Stryjeńskiej nawiązującej do tradycji ludowej, przez wskazanie na jej liniowo płaszczyznowy styl dekoracyjny o założeniach polskość i słowiańskość, rozwiniętych w ostro akcentowanej rytmice i jaskrawej żywości kolorów<sup>39)</sup>.

STOSUNEK WYNIKU ROZWAŻAŃ PIWOCKIEGO DO SPOSTRZEŻEŃ CHWISTKA

CECHY LOKALNE DZIEŁ STYLÓW HISTORYCZNYCH ANALOGICZNE DO LUDOWYCH

#### PRZYPISY

<sup>35)</sup> Piwocki Ksawery: Drzeworyt ludowy w Polsce, str. 136—137.

<sup>36)</sup> Piwocki Ksawery: Z badań nad powstaniem stylu ludowego. Przegląd Współczesny, 1936, str. 95.

<sup>37)</sup> Dynowski Witold: Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródzczyzny. Wilno, 1935, str. 9 i dalsze.

<sup>38)</sup> Chwistek Leon: Zagadnienie wiedzy w malarstwie. Przegląd Współczesny, 1936, str. 315 i dalsze.

<sup>39)</sup> M. Walicki, J. Starzyński: Dzieje sztuki polskiej, Warszawa 1936, str. 86, 146, 266.

В дальнейшем рассмотрении взглядов польских авторов на сущность народного стиля, в настоящей части закончено изложение взгляда Ксаверия Пивоцкого, который свое определение сформулировал релятивно, останавливаясь главным образом на отношении народного стиля к физикальной действительности.

В следующей части статьи излагается взгляд на народный стиль, высказанный этнографом Витольдом Дыновским, который опять таки, исходя из результатов исследований Пивоцкого, ищет ответа при определении этого стиля в рассмотрении его отличия от стилей исторических. Из теории Пивоцкого исходил равным образом теоретик искусств и художник Леон Хвистек, который хотя непосредственно и не занимался изучением народного стиля, но в своей статье, посвященной значению знания в живописи, определил сущность художественной действительности примитивного искусства вообще и тем самым создал исходный пункт для непосредственной, а не только условной, характеристики народного стиля. Между прочим, в связи с принятой системой указывать материал в порядке дат издания книг, в которых речь идет о народном стиле, в настоящей статье приведены некоторые наблюдения историков искусства — Михаила Валицкого и Юлиуша Стрыжинского, изложенные в общем труде по истории искусства в Польше, и касающиеся польских местных особенностей исторических стилей. Эти наблюдения в значительной степени соответствуют приводимым здесь характеристикам формальных черт народного искусства, косвенным образом выдвигая проблему отношения народного стиля к национальному.

## LA QUESTION DU STYLE POPULAIRE

Dans la suite de l'examen des opinions des auteurs polonais sur l'essence du style populaire on présenta l'aperçu du Xavier Piwocki formulé d'une façon relative, car il démontra principalement le rapport du style populaire à la réalité physique. Au cours de l'article se trouve inséré l'aperçu sur le style populaire de l'éthnographe Vitold Dynowski qui prenant son point de départ du résultat des recherches de Piwocki arrive à la définition de ce style en considérant tout ce qui le différencie des styles historiques.

La théorie de Piwocki sert également de point de départ au théoricien d'art, et artiste aussi, Léon Chwistek, lequel il est vrai ne s'occupe pas du style populaire directement, mais décrit l'essence de la réalité artistique de l'art populaire primitif en général dans son article sur l'importance de la science dans la peinture, et donne ainsi une orientation aux recherches directes et non pas seulement relatives, des traits caractéristiques du style populaire.

Ayant adopté le système de présenter le matériel, dans l'ordre chronologique marqué par les dates des livres publiés ou il est question de style populaire, il a fallu dans cet article mettre entre parenthèses certains aperçus des historiens d'art, Michel Walicki et Jules Styrzyński, contenus dans une étude générale de l'histoire de l'art en Pologne et concernant les traits polonais locaux des styles historiques. Ces aperçus répondent à un haut degré aux traits caractéristiques formels de l'art populaire cités plus haut et mettent en avant la question de la relation entre l'art populaire et l'art national.

## PROBLEM OF POPULAR STYLE

As a sequel to the review of the opinions of polish authors on the essence of popular style, here, in this part, is found the opinion of Xavier Piwocki who gave a relative description insisting chiefly on the relation between popular style and physical reality. Further, in the same article, we find the opinion of the ethnograph Vitold Dynowski who starts from the result of the researches of Piwocki and tries to find a definition of this style, in marking its difference from the historical styles.

From the theory of Piwocki also started the art-theorician and artist, Leo Chwistek who indeed does not treat popular style directly, but in his article on the importance of science in painting, describes the essence of the artistic reality of primitive art in general, and thus gives a starting point to a direct and not only relative characterising of popular style. Because of the adopted system of presenting collected material according to the chronology of the published books which treat of popular style, it was found expedient to place here certain remarks of historians of art as Michael Walicki and Jules Styrzyński which were found in a general work on the history of art in Poland and treated of certain polish local traits of historical styles.

These remarks are conform in a high degree to the characteristic formal features of popular art and indirectly set the problem of the relation between popular and national style.



# HISTORYCYZM W SZTUCE LUDOWEJ

WITOLD DYNOWSKI

W zespole czynników kształtujących ludową twórczość artystyczną pewna ich kategoria zasługuje na zupełnie specjalną uwagę. Chodzi mianowicie o te spośród nich, z którymi będziemy mogli łączyć zjawisko dające się określić jako «uhistorycznienie» sztuki ludowej. Mam tu na myśli nie tyle dążność do wyrównania różnic dzielących twórczość ludową od nie ludowej, gdyż wówczas jak to słusznie zostało zauważone, sztuka ludowa utraci swój istotny charakter — prymitywizm. Wprowadzając do rozważań pojęcie «uhistorycznienia» mam na celu uwypuklenie ogółu środków udostępnionych najszerszym warstwom, przede wszystkim głównej masie ludności — chłopom, dzięki czemu zarówno twórczość artysty wiejskiego, jak i wytwórczość miast i miasteczek pracująca dla wsi i uwzględniająca jej artystyczne upodobania i zwyczaje zostały zabarwione w sposób bardziej pełny. W rachubę będą więc wchodziły zarówno zdobycze techniczne, szersze ich wykorzystanie w różnych gałęziach twórczości ludowej, nabyta wiedza, jak i zmiany w strukturze gospodarczej i ustrojowej wsi, gdyż tylko w nawiązaniu do głębszych zmian bytowania społeczności wiejskiej można mówić o głębszych przeobrażeniach w kulturze ludowej a tym samym i o pełniejszym wypowiedaniu się w ludowej twórczości artystycznej.

Omawiając walory stylistyczne sztuki ludowej Piwocki — jeden z czołowych teoretyków sztuki ludowej w Polsce — uważa, że aspekt chronologiczny tej twórczości jest trudny do uchwycenia: «Twórczość bowiem ludową — jak pisze Piwocki — nie ulega widoczniejszym zmianom w czasie»<sup>1)</sup>. W tej samej rozprawie czytamy dalej, że powstanie sztuki ludowej wywodzi się z końcowej fazy średniowiecza «gdy chłop w ówczesnym społeczeństwie stanowym począł kulturalnie i cywilizacyjnie pozostawać coraz bardziej w tyle za innymi klasami: szlachtą i mieszczaństwem, które w dogodnych dla nich warunkach ekonomicznych i społecznych potrafiły rozwinąć wielką sztukę dworską i mieszczańską — łącząc je szybko w skarbnice sztuki ogólnonarodowej».

Gdybyśmy powyższe wywody zechcieli przedstawić graficznie to wypadłyby one mniej więcej w sposób następujący. Wskaźnik przyjęty dla twórczości artystycznej wznosiłby się całą swą szerokością ku górze wzdłuż skali chronologicznej, osiągając bez większych powikłań pewien punkt, mianowicie końcową fazę średniowiecza. W tym miejscu rozpadłby się na dwie części; część węższa rozszczepionego wskaźnika zdecydowanie pięłaby się dalej ku górze, natomiast pozostała część szersza przedstawiałaby poziom bardzo mało ruchliwy.

Otóż z wywodów Piwockiego wynikałoby, że dzieło budowania kultury i sztuki w sensie mniej lub więcej ujednoczonych wysiłków i ich efektów łączyło wszystkie warstwy społeczne tylko do pewnego momentu historycznego — do końcowej fazy średniowiecza. Jest to jakby punkt zwrotny, gdyż od tego okresu główna masa ludności — chłopci pod względem przetwarzania wartości kulturowych pozostają daleko w tyle za innymi warstwami społecznymi, te zaś dzięki historycznie powstałym warunkom uzyskały korzystniejszą pozycję w zespole sił twórczych środowiska. W ten sposób zdaniem Piwockiego począwszy od końcowej fazy średniowiecza wraz z pogłębianiem się różnic stanowych powstaje wyraźna dekompozycja w dotychczasowym układzie kulturalnym środo-

ZAGADNIENIE UHISTORYCZNIENIA SZTUKI LUDOWEJ

UHISTORYCZNIENIE TO PEŁNIEJSZE ŻYCIE SZTUKI LUDOWEJ

TEORIA WYWODU SZTUKI LUDOWEJ ZE ŚREDNIOWIECZA

wiska. Co więcej, w zakresie twórczości artystycznej pewne warstwy (szlachecka i mieszczańska), potrafiły od tego okresu historycznego rozwinąć wielką sztukę i przekształcić ją w dorobek ogólnonarodowy, podczas gdy szeroki ogół z jego trzonem — klasą chłopską pozostał w tyle i był związany odrębnym stylem przetwarzania.

KSZTAŁTOWANIE SIĘ RÓŻNIC MIĘDZY SZTUKĄ LUDOWĄ A HISTORYCZNĄ

Wyżej przytoczone uwagi Piwockiego zahaczają o moment bardzo istotny — moment różnicowania się poziomów cywilizacyjnych i twórczości artystycznej w obrębie tej samej zbiorowości. Wydaje się jednak, że tło tych przeobrażeń widziane jest przez pryzmat niewłaściwy. Trudno bowiem sobie wyobrazić, żeby wobec istnienia nierówności społecznej wśród najstarszych ludów już w chwili ukazania się ich na widowni dziejowej moment różnicowania się poziomów cywilizacyjnych w tych czy innych grupach dał się odczuć dopiero w końcowej fazie średniowiecza. Poza tym obraz cywilizacyjny środowiska widziany wyłącznie od strony stosunków międzyklasowych nie zawsze będzie dostatecznie wyraźny. Operowanie takim określeniem, jak «pogłębianie się różnic klasowych» i łączenie z tym zjawiskiem początków sztuki ludowej nasuwa między innymi pytanie, jakie mianowicie rozmiary ma przybrać to «pogłębianie», żeby dać początek twórczości (w sensie jej wyodrębnienia), która miałaby cechy wyłącznie ludowe. Mówiąc inaczej ponieważ w poszczególnych środowiskach przeciwieństwa cywilizacyjne pomiędzy dołem a górą społeczną układały się rozmaicie (zarówno w czasie jak i w przestrzeni), rozmaicie też musiałby wypaść «punkt zwrotny», tj. punkt rozczepienia wskaźnika dla przeobrażeń twórczości artystycznej. Dla jednych środowisk punkt ten na skali chronologicznej wypadnie poniżej «końcowej fazy średniowiecza», dla drugich znacznie później, gdzie indziej znów będzie zgoła nieuchwytny. U jednych bowiem nierówności społeczne odbiły się wyraźniej na ustrojach kulturowych w wielu wypadkach znacznie wcześniej niż w końcowej fazie średniowiecza i tu granica pomiędzy tak zwaną kulturą ludową a zespołami treści, które były reprezentowane przez warstwy wyższe, okaże się głębszą, gdzie indziej znów, nawet w czasach późniejszych, pomimo znacznej rozpiętości pomiędzy szczeblami hierarchii społecznej różnice były niewielkie, gdyż większość treści wchodziło w skład jednych i drugich zespołów. Toteż łączenie początków sztuki ludowej (pod tym względem Piwocki nie jest odosobniony) z procesem, który narastał wiekami w sposób niejednakowy, a zwłaszcza, który w końcowej fazie średniowiecza w różnych środowiskach układał się rozmaicie, budzi wiele zastrzeżeń, gdyż w tym ujęciu przyczyny nie dające się jasno i ściśle sprecyzować wywoływałyby zbyt konkretny skutek. W ramach krótkiego artykułu nie sposób jest przytoczyć wszystkich racji, przemawiających za stanowiskiem odmiennym niż to, które obok innych badaczy zajął także Piwocki. W wywodach Piwockiego nie podlega dyskusji oświeślenie, że przeobrażenia społeczno-gospodarcze końcowej fazy średniowiecza wniosły do stosunków międzyklasowych cały szereg elementów, które poprzez procesy kulturalne przyczyniły się do wyostrenia konturów wszystkiego co było związane z kręgiem bytowania warstw ekspozowanych. Oczywiście musiało to znaleźć swój oddźwięk także w dziedzinie twórczości artystycznej. Zbyt wielkim jednak uproszczeniem będzie uważać ten oddźwięk za podstawę do wyodrębnienia pewnego zjawiska — za początek sztuki ludowej. Zróznicowanie poziomów kultury artystycznej uwypuklone przez Piwockiego na tle końcowej fazy średniowiecza nie da się potraktować inaczej jak tylko za wyraźniej rysujący się odskok w sposobie przetwarzania wartości kulturowych. Odskok, który został zapoczątkowany znacznie wcześniej i zgoła w innych warunkach niż to wskazuje Piwocki. Toteż, jak się zdaje właściwe podejście do interesującego nas zagadnienia — początków sztuki ludowej, możliwe jest tylko od strony poznania szerszego tła przeobrażeń cywili-

ZAGADNIENIE PUNKTU ZWROTNEGO

KRYTYKA STANOWISKA PIWOCKIEGO

zacyjnych i wniknięcia w mechanikę tworzenia się zespołów kulturowych o odmiennej dynamice rozwojowej. W takim ujęciu artystyczna twórczość ludowa będzie tylko jednym z aspektów procesu różnicowania się poziomów cywilizacyjnych wewnątrz grupy, zaś swoisty jej typ — wskaźnikiem rozpiętości dzielącej te poziomy.

Istnieją ważne podstawy po temu żeby sądzić, iż w przeszłości większość grup plemiennych przeżywała okres w którym na wszystkich szczeblach hierarchii społecznej i majątkowej przetwarzano wartości kulturowe w sposób mniej lub więcej zbliżony do siebie. Z zestawienia poglądów panujących w literaturze naukowej na strukturę społeczeństw plemiennych, na typy uwarstwienia społecznego i sposoby wyodrębniania się tzw. warstw wyższych z ogółu ludności wolnej można również urobić sobie obraz, gdzie w sposób mniej lub więcej wyraźny byłyby zaznaczone końcowe elementy tego okresu. Dla stosunków zachodnio-europejskich możemy przyjąć tezę głoszącą, że początki rozdzwieńków kulturowych wewnątrz plemiennych należy przypisywać importom jak również wyprawom łupieskim. Są to oczywiście tylko hipotezy robocze i bynajmniej zagadnienia nie wyczerpują. Nie ulega jednak wątpliwości, że już w zaraniu wieków średnich na zachodzie Europy szeroki ogół ludzi wolnych (nie mówiąc już o ludności nie wolnej), obracał się w kręgu innych wartości kulturowych niż stosunkowo nieliczna klasa możnych. Wszystko przemawia za tym, że na tle tych różnic cywilizacyjnych musiały rozwinąć się także odmienne formy twórczości artystycznej. Otwartą jednak pozostaje kwestia, czy w tym wypadku szeroki ogół ludności należałoby uznać za kontynuatorów twórczości z okresu sprzed «dekompozycji kulturowej» czy też w grę wchodziło przetwarzanie wartości innych i jakich.

Różnice cywilizacyjne wywodzące się conajmniej z zarania średniowiecza zyskały znacznie na sile, występując na tle krzepnącego ustroju feodalnego. Przy czym, organizacja stanowa społeczeństwa zachodnio-europejskiego w sposób szczególny sprzyjała selekcji składników kulturowych i oddziaływała na krystalizowanie się form, które z jednej strony musiały niejako pasować do środowiska, które je wytwarzało, z drugiej zaś stanowiły widoczną i trudną do przekroczenia przegrodę. Toteż jeżeli chodzi o dzieje głównej masy ludności — chłopów, procesy społeczne i gospodarcze tego okresu mogą być porównane do kanwy, na której następnie przez długie wieki kreślony był obraz kultury ludowej. Obraz ten widziany od strony narastających przemian historycznych raz po raz wykazywał ślady ich przeblysków — im też w dalszym ciągu poświęćmy baczniejszą uwagę.

W związku z podkreśleniem znaczenia przenikania światła historycznego w krąg kultury tradycyjnej, rozpatrzmy z kolei okoliczności w jakich się ten proces dokonywał. Przede wszystkim chodziłoby o bliższe określenie stosunku pomiędzy wszystkim tym, co zostało wytworzone w płaszczyźnie życia historycznego a przemianami zachodzącymi w zespołach t. zw. kultury ludowej tj. w kompleksach wytworów kulturowych, przekazywanych przyszłości drogą tradycji bezpośredniej i przetwarzanych bez jakiegokolwiek dążności do systematyzacji. Na pozór wydać się może, że stosunek ten jest sam przez się jasny i nie wymaga szerszego omówienia, gdyż, w zasadzie, przeobrażenia w kulturze ludowej dadzą się rozpatrywać jedynie w ramach rozwoju historycznego. Jakkolwiek takiemu ujęciu nie da się zaprzeczyć i niczego w zamian przeciwstawić, niemniej musimy pamiętać, że «sposób wypełniania» tych ram może być bardzo różny. Mogło bowiem uhistorycznienie przebiegać całkiem powierzchownie, nie powodując większych zmian w zespołach starszych składników kultury, mogło też wywołać rozkład gruntowny i pomimo różnic stanowych przyczynić się do zmniejszenia (oczywiście tylko w pewnym określonym sensie: ujednoczenia kierunków rozwo-

RÓŻNICE CYWILIZACYJNE  
TWORZĄ ODMIENNE FORMY  
ARTYSTYCZNE

PROCES ZMIAN W KULTURZE  
TRADYCYJNEJ POD  
WPLYWEM NOWYCH CZYNNIKÓW

owych), rozpiętości dzielących poziomy cywilizacyjne. Poza tym «wypełnianie ram» mogło się też odbywać jakby skokami w nieodmierzalnych odstępach czasu i pod wpływem oddziaływań, przesączających się z różnych stron, co z natury rzeczy pociągało za sobą poważne pogmatwania w sposobach rozbudowania wytworów kulturowych, powodując większe odchylenia bądź nawet zmianę kierunku przeobrażeń. Trzeba przy tym zaznaczyć, że przy znaczniejszych przeskokach w sposobie konstruowania szeregów rozwojowych aspekt chronologiczny twórczości ludowej będzie wysoce zamglony i w wielu wypadkach całkiem nieuchwytny. Natomiast w warunkach sprzyjających przy zachowaniu ciągłości i jednokierunkowości wpływów, oraz przez związanie zespołów cywilizacyjnych (historycznego i tradycyjnego), większą ilością treści wspólnych «wypełnianie ram» mogło przebiegać w sposób bardziej regularny oraz w czasie dającym się określić bliżej.

Uświadomienie sobie powyższych okoliczności posiada wcale niemałe znaczenie zwłaszcza przy analizie i ocenie dzieł sztuki ludowej. Z układu bowiem więzi zespalającej przemiany w kulturze tradycyjnej z systemem życia historycznego niejednokrotnie będziemy mogli zaczerpnąć elementy chronologiczne, zagubione czy też nieuchwytnie w wytworach sztuki ludowej.

(Dokończenie w następnym numerze)

PRZENIKANIE NOWEJ KULTURY DO TRADYCYJNEJ

#### PRZYPISY

<sup>1)</sup> Piwocki K.: Pojęcie sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa. Rok 1947, nr 1 i 2.

#### ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОДКЛАДКА В РАЗВИТИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Известная категория факторов, формирующих художественное народное творчество, заслуживает особого внимания. Здесь именно имеются в виду те элементы, которые из сферы исторической культуры проникли в культуру народную. Степень соприкосновения художественного народного творчества и его зависимость от влияния исторических стилей открывает перед нами проблему степени «историчности» народного искусства.

В связи с этим должна быть начата дискуссия по вопросу о хронологическом аспекте произведений народного творчества, что, разумеется, будет способствовать более полному определению связи исторического творчества с традиционным.

#### FOND HISTORIQUE DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART POPULAIRE

Une certaine catégorie d'éléments formant la création artistique populaire mérite une attention toute spéciale. Il s'agit des éléments rayonnant du cercle de la culture historique et pénétrant la culture populaire.

Le degré de dépendance de la création artistique populaire des courants des styles historiques, pose la question «d'historisation» de l'art populaire. La discussion s'impose sur l'aspect chronologique des oeuvres d'art populaires, et l'on peut prévoir une formule plus ample de la relation entre les créations historique et traditionnelle.

#### HISTORICAL SUBSTRATUM OF THE DEVELOPMENT OF POPULAR ART

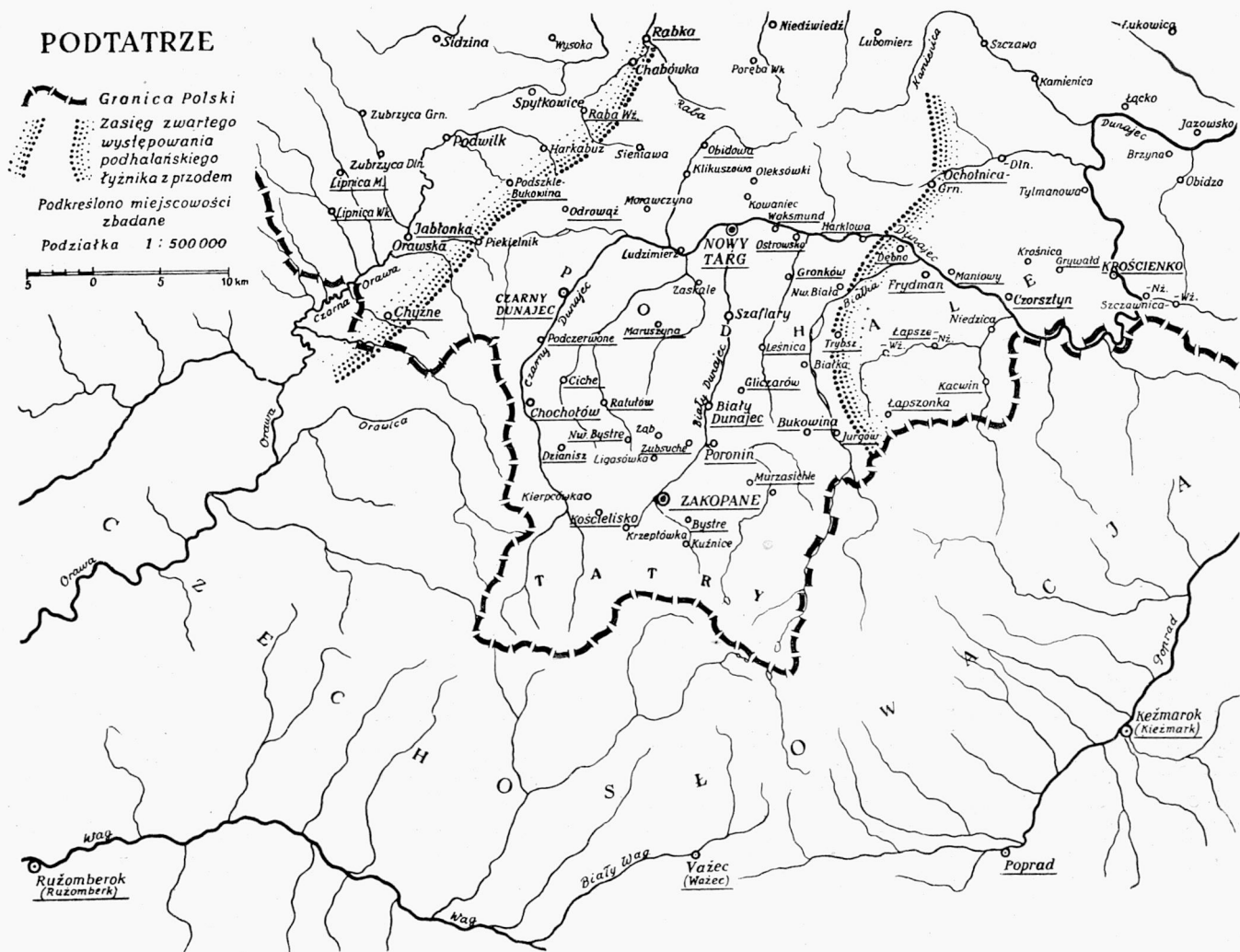
There is a certain category of elements forming popular artistic creation, which deserves quite a special attention.

These are the elements which passing from the circles of historical culture penetrated popular culture. The degree of intertwining between popular culture and the influencing historical styles sets the problem of the scope of «historisation» of popular art.

This should start a discussion on the chronological aspect of the popular works of art, a thing which may surely lead to a formula of the relation between historical and traditional creation.

# ŁYŻNIKI PODHALAŃSKIE

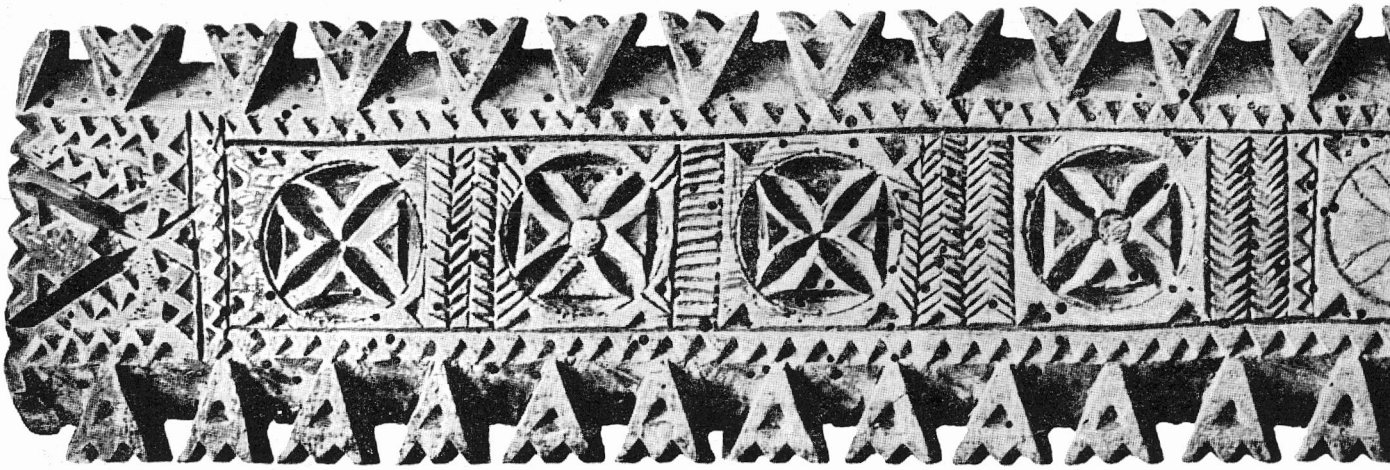
WŁADYSŁAWA KOLAGO



Wysokogórska kultura pasterska właściwa górom podhalańskim, sprzyjała rozwojowi zdobnicztwa drzewnego. Wśród wielu przedmiotów sporządzonych do użytku domowego z drewna i zdobionych wyróżniają się wielką pomysłowością i misternym wykonaniem łyżniki: sprzęt do przechowywania łyżek. W bardzo prostej formie występują one prawie na całym terenie Polski. Na Podhalu znajdujemy łyżnik o rozbudowanej formie z bogatą ornamentyką. Łyżnik staje się sprzętem zabytkowym, wychodzi bowiem z użycia, na skutek braku zapotrzebowania oraz chętnych do wykonania i zdobienia tego rodzaju przedmiotów. Trudno więc naocznie prześledzić przebieg pracy

rzemieślnika-artysty, lub sposoby snycerskiego zdobienia. «Łyżnika każdy sam nie robił tylko specjaliści, nawet bardzo proste» dowodzi gazda z Frydmana (70-letni Stanisław Gordlicki). Stosowało się to jedynie do bardziej «zdobnych» łyżników, gdyż mało zdobiony mógł sobie wystrugać każdy góral.

Rzemieślników i artystów, którzy niegdyś wyrabiali łyżniki napotkano w czasie pracy na Podhalu kilkunastu. Są to między innymi: St. Harendzki z Olczy k/Zakopanego, Stanisław Leśniewski Ustup k/Zakopanego, Franciszek i Bronisław Gruszkowie z Dzianisza, Maciej Tybur z Jurgowa, J. Fatla z Kościelisk, Jędrzej Łaś —



33

z Leśnicy, Grochala Marcin z Grochołowa — Potok (Spisz), Wojciech Grzybek z Harkłowej, Jan Kamiński z Waksmundu, Jan i Wawrzyn Wyrostkowie z Gliczarowa.

Podstawą niniejszego opracowania były przede wszystkim badania terenowe oraz zbiory w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. Badania terenowe prowadzone w latach 1937—1938 miały charakter «penetracyjny» lecz wystarczyły do prześledzenia lokalnych różnic i zmian, zachodzących w kształtach łyżników i sposobach zdobienia. Poza tym wykorzystano również prywatną kolekcję ks. Świstka we wsi Kacwin (Spisz), zbiory Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce, jak również, zapoczątkowane, jeśli chodzi o etnografię zbiory muzealne w Krościenku. Zbiór łyżników w Zakopanem i pomniejszych muzeach regionalnych powstał z «okazyjnych» nabytków i równie przypadkowych darów. Przypadkowość ta nie ma znaczenia przy opracowywaniu tych okolic, z których posiadamy sporą ilość okazów. Istotną zaś staje się wówczas, gdy rozporządzamy na pewnym terenie jednym lub dwoma łyżnikami.

Najszczerzej analizę można było przeprowadzić na terenie Podhala. W mniejszym stopniu zbadano sąsiednie tereny, a mianowicie Spisz i Orawę. Porównawcze i uzupełniające znaczenie miały zbiory muzeów Podtatrza na Słowacji: Kieżmarku, Wielkiej koło Popradu i Rużomberku. Nie spotkano tam łyżników jak również i literatura o nich nie wspomina.

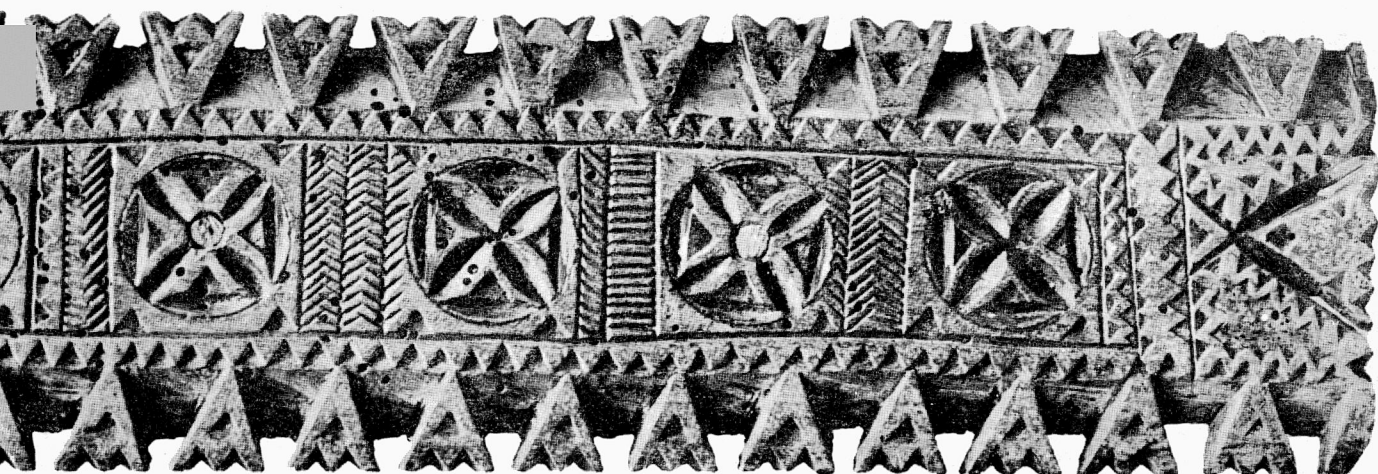
Literatura, dotycząca łyżników podhalańskich obfituje w drobne opisy, rozrzucone po rozmaitych czasopismach, nie przedstawiające pod względem naukowym większej wartości. Poważniejszy materiał źródłowy przynosi praca Władysława Matlakowskiego «Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu», w której autor publiku-

jąc jedynie kilkadziesiąt cennych rysunków, szerzej się jednak nimi nie zajmuje. Poza tym o łyżnikach podhalańskich pisze również Eugeniusz Frankowski w «Sztuce ludu polskiego», gdzie zamieszcza też kilka typowych fotografii.

Łyżnik należy do sprzętów wieszadłowych, które z kolei zaliczymy za Moszyńskim do grupy tzw. «sprzętów ogólnego użytku». Służy on do osadzania łyżek, celem utrzymania ich w porządku i w czystości. Łyżnik stanowi nie tylko przedmiot użytkowy, lecz i ozdobę wnętrza chaty. Bogato zdobiony łyżnik jest dumą każdej gaźdżiny. Dzieńdyczy się go najczęściej po przodkach. Niekiedy ofiarowuje go narzeczony swej wybrance z wyrzowanymi początkowymi literami imienia i nazwiska oraz datą poznania się. Litery zwykle umieszczone są na środku tak zwanego przodu łyżnika.

Dla zobrazowania «tła» łyżników w izbach przyjrzymy się rozmieszczeniu niektórych sprzętów, wedle prawidła, przechodzącego z pokolenia w pokolenie. Ze sprzętów, zawieszonych na ścianach, na pierwszy plan wysuwa się listwa czyli półka do obrazów, którą przytwierdza się zazwyczaj do ściany szczytowej, znajdującej się na przeciwko drzwi a więc i sieni. Na drugiej ścianie dzielącej izbę od sieni (działowej, posiadającej drzwi), zawieszają się z jednej strony solniczkę, a to między piecem a drzwiami, z drugiej zaś, półkę na naczynia tuż przy kącie. Interesujący nas łyżnik zawsze jest zawieszony na ścianie działowej między półką a odrzwiami tak, że piec jest po jednej stronie wejścia, on zaś wisi po przeciwnej.

W izbie białej zawieszają się przeważnie łyżnik wykwintniejszej roboty, o bogatszym ornamentyce. Głównym celem wówczas jest ozdobienie wnętrza tym pięknym sprzętem. W czarnej izbie znajduje się łyżnik mniej starannej roboty, sła-



biej zdobiony, przeznaczony wyłącznie do użytku. Do łyżnika w izbie białej wkłada się łyżki nowe, dla gości, w czarnej do codziennego użytku. łyżniki z izby czarnej pokrywają się czasem sadzą, co działa konserwująco na drewno.

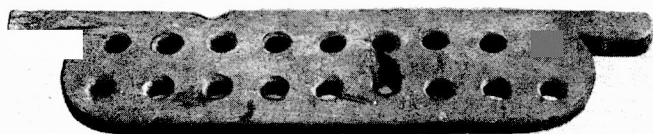
Ważną rolę w podniesieniu wartości artystycznej przedmiotu odgrywa materiał. Rozumie to doskonale góral. Toteż dla każdego naczynia i przedmiotu dobiera odpowiednie drewno i przechowuje na sprzęty domowe w «jacie»<sup>2)</sup>.

Widać tam «fałatki» (kawałki) jaworu, wycinki z pnia jesionu, limby, gruszki lub jabłoni. W «jacie» zostawiają górale drewno na jakiś czas do przeschnięcia, dopiero wtedy nadaje się do roboty. Drewno znajdował góral w otaczających go bogatych lasach górskich. Miał tam świerk, jodłę, kosodrzewinę, jałowiec, limbę, cis oraz z drzew liściastych jawor, buk, jesion, brzozę, grab, leszczynę i wierzbę. W związku z różnymi warunkami wzrostu kształtują się odmienne własności drewna nawet tego samego gatunku i tak np. inne są właściwości techniczne danego gatunku, wyrosłego na nizinach, inne zaś z lasów górskich. Dalej idąc surowiec drzewa, wyrosłego w dużym zwarciu będzie się różnił od wyrosłego w odosobnieniu. Góral świetnie rozpoznaje rodzaj, gatunek oraz właściwie ocenia jego wartość. Na powierzchni przekroju drewna zauważyć się dają wąskie smugi, idąc od środka do brzegu; są to promienie rdzeniowe, które w materiale obrobionym wyglądają jako niewielkie plamki czy żyłki zwane «lusterkami». W drewnie rodzajów iglastych z wyjątkiem cisa i jodły znajdują się kanały żywiczne. W przekroju podłużnym wymienione elementy składowe drewna tworzą pewien rysunek, który nie jest bez znaczenia w zdobnictwie.

Wśród zbadanych łyżników podhalańskich 53% (230 sztuk) sporządzonych zostało całkowicie

z drewna jaworowego, 9% całkowicie z drewna bukowego, 2% całkowicie z drewna świerkowego, parę sztuk zaledwie (2,5%) wykonanych było całkowicie z drewna jesionowego, brzoźowego i wierzbowego, dalej zaś 10% częściowo, z drewna jaworowego (przód) i bukowego, 9% częściowo z drewna jaworowego (przód) i jesion osada, 4% częściowo z drewna jaworowego (przód) i świerkowego (osada), 3% częściowo z drewna bukowego (przód) i świerkowego (osada), dalej zaś 2% częściowo z drewna bukowego (przód) i jesionowego (osada). Reszta (5,5%) przypada na łyżniki z drewna jesionowego (przód) i świerkowego (osada). Na gwoźdźniki, bądź też do intarsji zastosowywano drewno cisowe, bukowe, jaworowe, brzoźowe, jesionowe. W łyżnikach wyrabianych w ostatnich latach spotyka się już gwoźdźce żelazne.

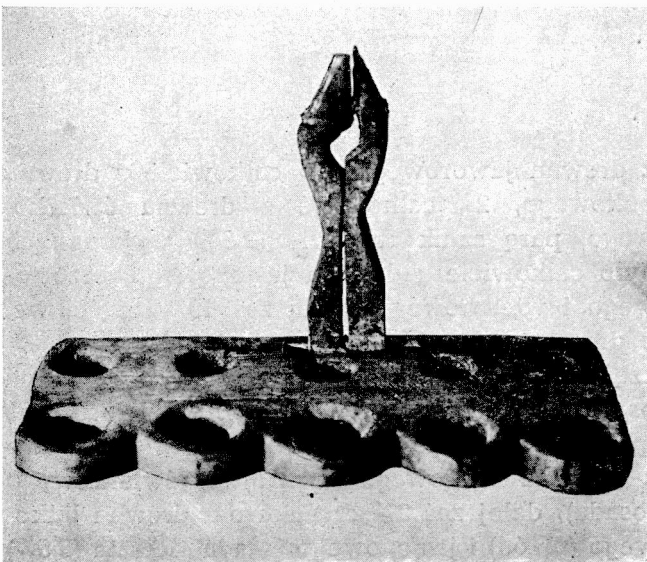
Ogromną przewagę jako tworzywo posiada jak widać jawor (80% łyżników całkowicie lub częściowo wykonano z jaworu). Wszystkie starsze łyżniki sporządzane są z jaworowego drewna. W łyżnikach wyrabianych z dwóch czy trzech gatunków drewna, części rzeźbione są przeważnie jaworowe, na osady zaś jako materiał zastępczy stosowano buk, jesion, świerk i inne. Najczęstszym tworzywem po jaworze jest buk; w porównaniu z pierwszym jest stosowany znacznie rzadziej. Inne gatunki drewna jak świerk, jesion, brzoź, wierzba, lipa stosowano do wyrobu łyżników tylko sporadycznie. Jawor (*Acer pseudoplatanus*) ceniony jest przez górali jako surowiec rzeźbiarski ze względu na swoją twardość, «niezadzierzystość» włókien oraz ładny rysunek i barwę (ryc. 19). Posiada on barwę jednostajną, lśniąco-białą, z bardzo lekkim odcieniem jasno-żółtawym, względnie zielonkawym, zwłaszcza w stanie świeżym. Pod wpływem ciepła przybiera on w izbie kolor ciemno-żółty. Buk (Fa-



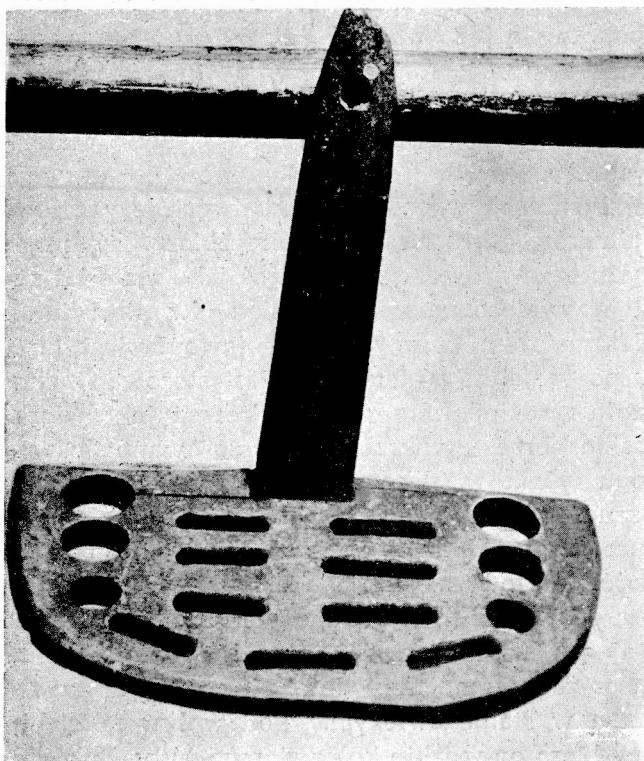
2



3



4



5

gus silvatica) dla wyrobów snycerskich i rzeźbiarskich mniejszą posiada wartość niż jawor, jednakże jest używany przez snycerzy, głównie ze względu na łatwość pozyskania tego surowca oraz jego twardość. Znalazł on większe zastosowanie w nowszych łyżnikach. Drewno buka jest żółtawe lub różowawe z odcieniem fioletowym. Słaje roczne są słabo widoczne, natomiast promienie rdzeniowe uwydatniają się zwłaszcza na przekroju podłużnym jako «lusterka» (ryc. 6, 25). Buk należy do rodzajów twardych, wytrzymałość jednak na złamanie jest mała. Daje się on łatwo i gładko obrabiać ze względu na cienkie włókna w drewnie, jest zato łatwo łupliwy w przeciwieństwie do jaworu. Drewno świerkowe (*Picea excelsa*) nie nadaje się jako materiał rzeźbiarski, ze względu na swoją miękkość, łupliwość, zadzierzgotłość i niejednorodną budowę. Góral powiada, że «ze smreka (świerka) łyznika się nie robi bo scypie się jak spadnie» (Dębno). Niekiedy używano do wyrobu łyżników drewna jesionu (jasień, *Fraxinus excelsior*). Odnacza się ono silnym połyskiem. Drewno jesionu posiada duży ciężar gatunkowy, jest twarde, trudno łupliwe, o dużej wytrzymałości i sprężystości. Stanowi doskonały materiał stolarski do rzeźby nadaje się słabo; do wyrobu łyżników jesion bywa stosowany jako materiał zastępczy w braku lepszego i przeważnie w tych częściach, które nie są rzeźbione. Drewno lipy (*Tilia*) jest miękkie z mocnym jedwabistym połyskiem, lekkie, zwykle bardzo słoiste o małej wytrzymałości. Stanowi doskonały materiał stolarski i rzeźbiarski. Ze względu na małe rozpowszechnienie lipy, łyżniki z jej drewna spotyka się b. rzadko.

Stosowanie takich, czy innych gatunków drzew przy wytwarzaniu łyżników powodowane jest dwoma czynnikami. Jeden z nich to łatwość uzyskania surowca, a w związku z tym możliwość wykorzystania takich gatunków drzew, w które obfitują okoliczne lasy. Z drugiej strony spośród wielkiej różnorodności gatunków wybierane są takie, które technicznym warunkom najbardziej dla danych wyrobów odpowiadają. Porównując praktykę góralską w tej dziedzinie z wynikami podawanymi w nauce technologii drewna, stwierdzamy, że doświadczenie górala wytrzymuje krytykę nauki. Stosowanie niewłaściwych gatunków jest sporadyczne i powodowane prawdopodobnie jakimiś ubocznymi czynnikami, zmuszającymi «artystę» do odstąpienia od praktyki. Obserwujemy, że mniej właściwe gatunki stosowane są przy nowszych łyżnikach, nieornamentowanych, wobec trudności pozyskania właściwego materiału.

Na Podhalu występuje kilka typów łyżników. Najprostszy typ łyznika składa się z prostokątnej deszczułki mocno zaokrąglonej i zaopatrzonej



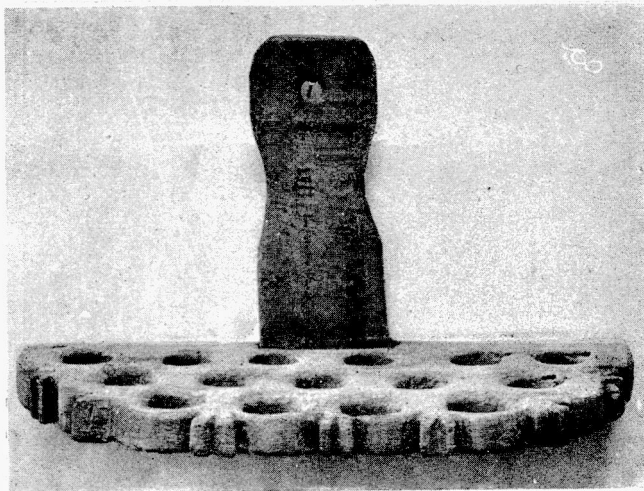
w otwory. Po bokach jest ona wydłużona, tworząc dość długie uszy do zawieszania (ryc. 2). Inną odmianę tego rodzaju stanowi łyżnik prostokątny, o lekko zaokrąglonej osadzie, w której krawędzi są trójkątne otwory na łyżki, dalej zaś okrągłe otwory (w środku osady) na «rogalki» (rogalek służy do mieszania barszczu, klusek itp.) (ryc. 3).

Drugi typ stanowi łyżnik, składający się z dwóch części: prostokątnej, poziomo umieszczonej deszczułki, posiadającej otwory na łyżki oraz drugiej prostopadłej, służącej do zawieszania łyżnika. Brzeg osady posiada grube okrągłe zęby. Wieszadło o prostej formie (ryc. 4).

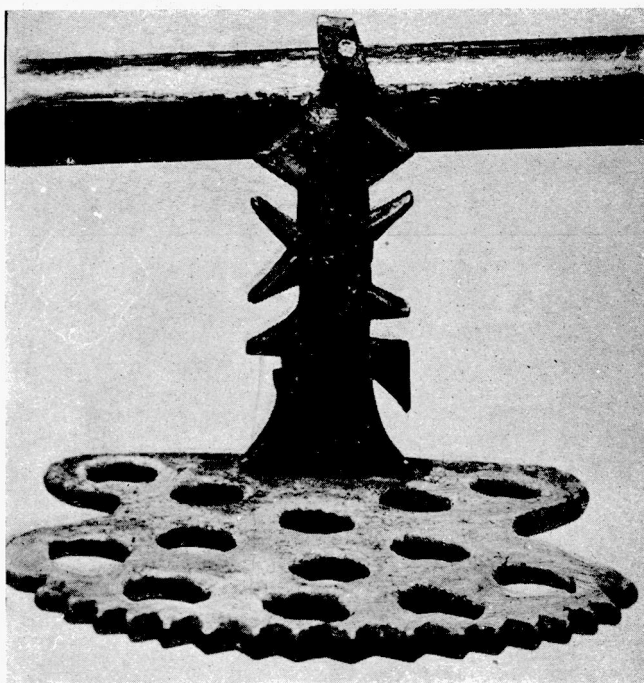
Trzeci rodzaj stanowi łyżnik (ryc. 5) złożony również z dwóch części z tym, że deszczułka pozioma jest półkolista. Wieszadło umocowywane tu jest w osadę — sposób podobny jak w łyżniku z przodem niżej opisanym — przy pomocy kołków. Zdobienie brzegu półkolistej osady jest rzadko spotykane. Starsze łyżniki o formie półkolistej posiadają krawędź osady ząbkowaną (ryc. 6, 7). Zdarza się też, że powierzchnia wieszadła bywa ornamentowana, lub sama forma łyżnika ma «ozdobny» kształt np. serca (ryc. 8) lub tp. Typ łyżnika o półkolistej osadzie właściwy dla Śląska, występuje na Podhalu na pograniczu z Orawą i Spiszem.

Czwarty wreszcie typ to łyżnik z przodem. Występuje on na Podhalu, w małym stopniu tylko przenikając poza jego granice, niekiedy z pewnymi modyfikacjami. Na Orawie na przykład «podhalański» typ łyżnika jest krótki i wąski. łyżnik spotykany na Podhalu, jest pewnego rodzaju półeczką, składającą się z przodu, osady i wieszadła. Przód jest zawsze ozdobiony, osada zaś opatrzona dziurami okrągłymi (otwory okrągłe powszechne są na całym terenie)<sup>3)</sup>, trójkątnymi, elipsowatymi lub czworogrannymi. Są one różnej wielkości i ułożone w jeden, dwa lub trzy rzędy naprzeciw lub na przemianlegle. Największa średnica otworu wynosi 26 mm, najmniejsza zaś 18 mm. Otwory są robione nożem: ostatnio spotyka się je wiercone świdrem. łyżniki są różnej długości, od 38 do 100 cm. Długość łyżnika prawdopodobnie zależała od ilości łyżek potrzebnych danej rodzinie. Szerokość przodu zależna jest od szerokości osady, w miarę zwięzania się jej (w zależności od zapotrzebowania łyżek) zwięża się i przód. Najmniejsza szerokość przodu wynosi 6 cm.

Przód z osadą bywa w różny sposób łączony. Przybija się go do osady drewnianymi kołeczkami wystającymi nad powierzchnię przodu, lub też osada jest wfügowana w przód albo wreszcie przód i osada są wykonane z jednego drewna. Góral mówi: «z jednego kawałka drewna to dawniejsze»<sup>4)</sup>. Kołki są z twardego drewna: jesionu

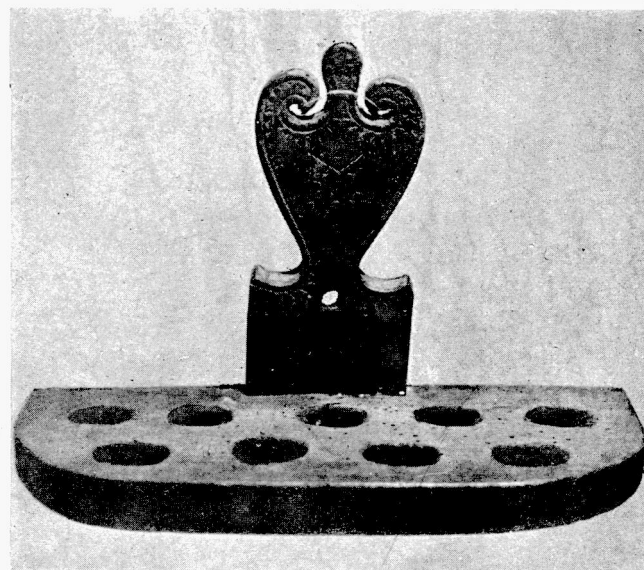


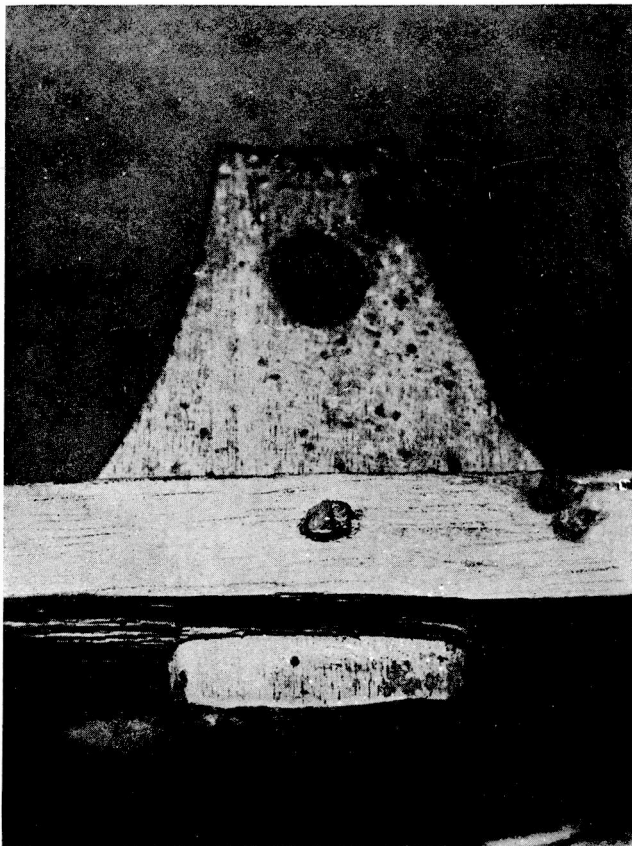
6



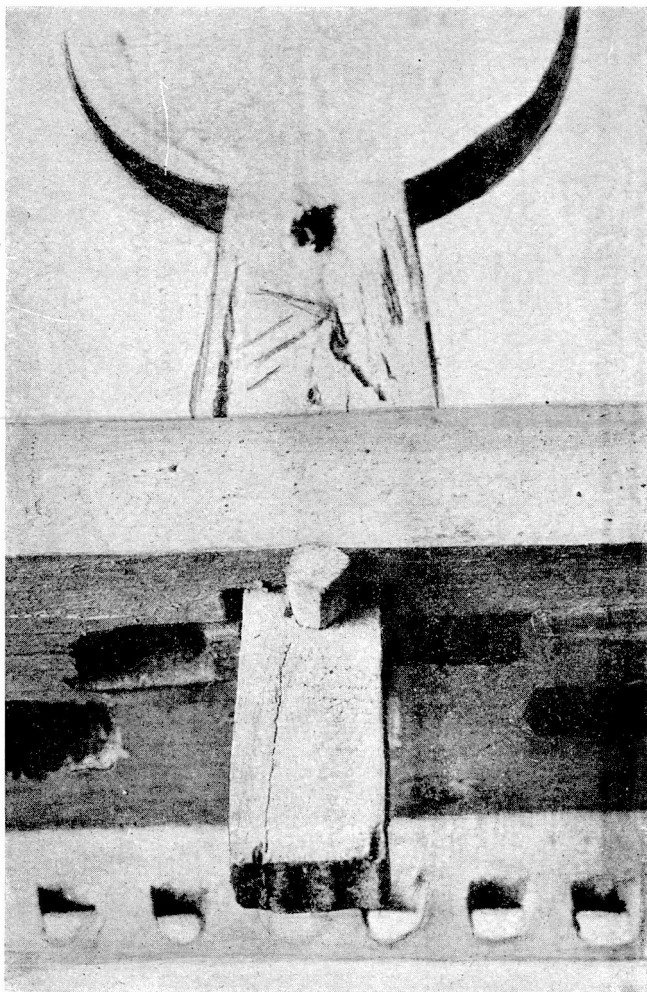
7

8





9



10

lub buku. Łebki kołeczków wystają nad płaszczyzną przodu łyżnika. Bardzo często góral-esteta wykorzystuje ten szczegół jako motyw ornamentacyjny (np. środek rozety) (ryc. 29, 30).

Jest to ciekawa ozdoba pochodzenia konstrukcyjnego, spotykana na starych łyżnikach; obecnie ten rodzaj zmocowywania kołkami wychodzi z użycia. Stara góralska robota wyróżnia się doskonałym związaniem, na którym głównie opierano trwałość sprzętu.

Trzecia część łyżnika — wieszadło jest w trojaki sposób łączona z osadą: pierwszy polega na przebiciu części osady i dolnego wieszadełka jednym kołeczkiem (ryc. 9), drugi polega na przebiciu dolnej części wieszadełka jednym kołeczkiem (ryc. 10) i wreszcie trzecie łączenie rozwiązane jest przez przebicie wieszadełka dwoma kołeczkami (ryc. 11). Pierwszy z wymienionych rodzajów umocowywania, jak twierdzą górale (Dzianisz) — jest łatwiejszy: «z wierchu włożyć to prędsza robota». Drugi wymaga więcej pracy, ale jest trwalszy, «bo kołek nie wypadnie».

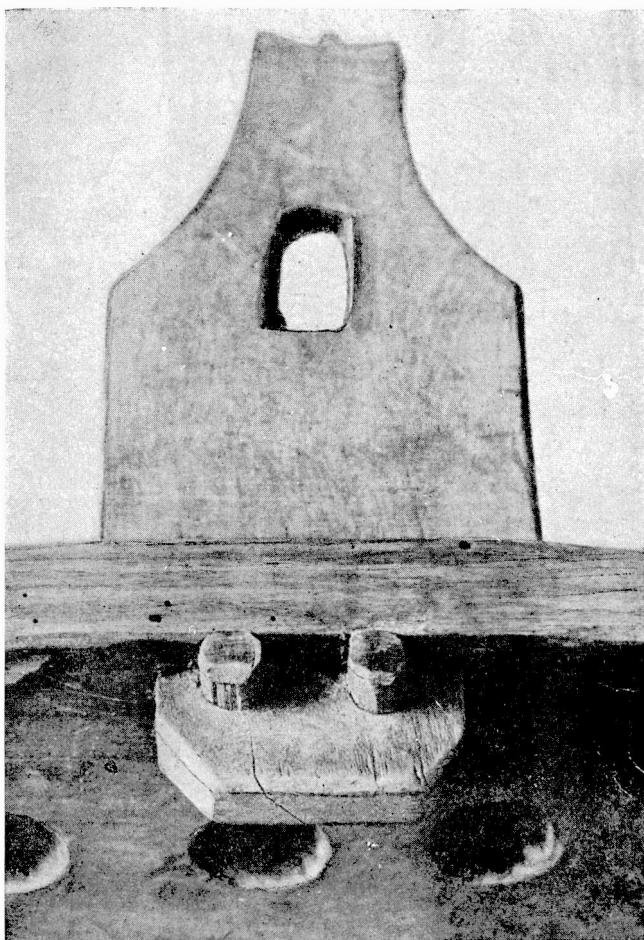
Każda część łyżnika posiada swoją funkcję. Przód jest mniej lub więcej ornamentowany i stanowi, jak wyżej wspomniano, dekorację właściwą; użytkową częścią łyżnika jest osada. Wieszadło spełnia podwójną funkcję użytkową i dekoracyjną.

Wśród łyżników z przodem można wyróżnić ze względu na sposób wieszania 4 typy: 1) łyżnik z wieszadłem (mniej lub więcej rozbudowanym, ryc. 31), 2) z uszami bocznymi, ryc. 12, 3) z uszami pionowymi, ryc. 13 i wreszcie 4) bez uch i wieszadła wyciętego z deszczułki (w osadzie zaś z dziurką lub kabłączkiem bukowym) ryc. 14.

Ucha służą do zawieszania na ścianie i zastępują wieszadło. Powstają przez wydłużenie osady i są przeważnie zaokrąglone. Obok poziomych spotykamy jeszcze ucha umieszczone pionowo do osady. Są one mniej spotykane i zazwyczaj rzadko ornamentowane, umocowane do osady gwoździkami. Wieszanie łyżnika zostało więc rozwiązane pomysłowo, tworząc kilka form.

Wieszadła przybierają różne formy od bardzo prostego koła do mocno rozbudowanych. Długość wieszadeł jest b. różnorodna, często dochodzi do 25 cm, największa spotykana szerokość 40 cm. Powierzchnia wieszadeł pokryta jest motywami zdobniczymi począwszy od całkiem prostych (rowków, ząbków, kółek) do bardzo złożonych (gwiazd różnopromiennych, serc, gałązek z kwiatami itd.). Układ motywów dostosowany jest do kształtu wieszadła.

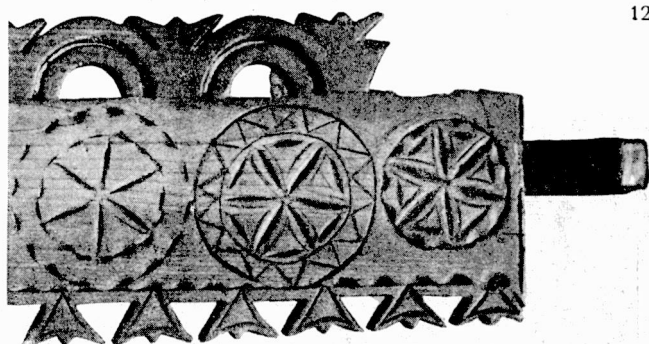
Łyżniki podhalańskie odznaczają się bogatym zdobieniem przodu i wieszadła. Technika zdobienia jest ściśle związana z drewnianym tworzywem i jego właściwościami. W zdobnictwie drzewnym wyróżnić można za Gładyszem tech-



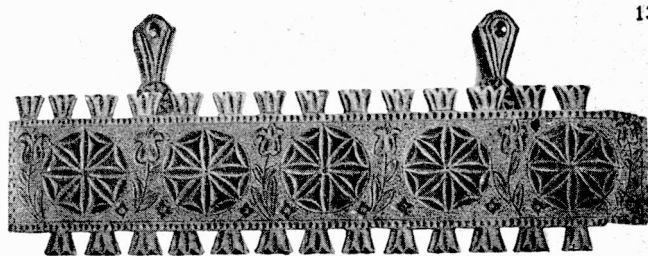
11

niki rdzennie snycerskie i dodatkowe. Do pierwszych należą: ryt polegający na ryzowaniu kres ostrym narzędziem oraz technika wiórowa. Ryt może być swobodny lub cyrkłowy. Ryt cyrkłowy należy do najczęstszych sposobów zdobienia, jest on stosowany przy ryzowaniu gwiazd zwanych rozetami. W technice wiórowej wyróżnia Gładysz pięć odmian: wiórową zwykłą, klinową, krystaliczną, wrąbkową i ażurową. Z technik dodatkowych wyliczymy: wypalanie stemplem, kołkowanie, wykładanie, malowanie. Najczęściej rozpowszechnioną techniką wśród górali jest wiórowa zwykła, polegająca na żłobieniu rowków, dziś najchętniej dłutkiem, dawniej spiczastym końcem noża, który czasem zginano półkolisto. Technika klinowa polega na wcinaniu i wyłupywaniu trójkątnych klinków a podobna do niej krystaliczna na wycinaniu ostrosłupów ryc. 33, 34. Podobną do dwóch ostatnich jest technika wrąbkowa, w której ornament powstaje dzięki wybieraniu półokrągłym dłutem krótkich żłobków czyli tak zw. «wrombków», które Matlakowski nazywa «jamkami» ryc. 32. Technika ażurowa jest bardzo rozpowszechniona i polega na wycinaniu na wylot motywów głównie geometrycznych. Techniki dodatkowe (nie snycerskie)

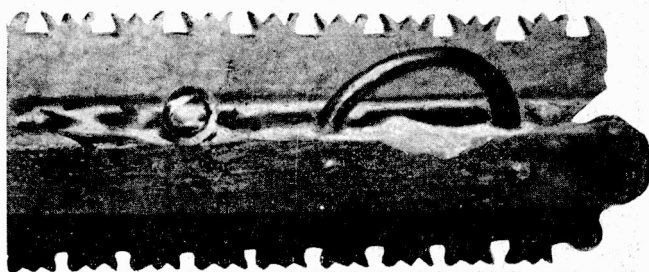
są mało stosowane na Podhalu. Wypalanie stemplem jest najrzadsze (ryc. 26), jak również wykładanie drzewem innego gatunku — intarsja wychodzi z użycia (ryc. 27). Technika stempelkowa stosowana jest głównie w zdobnictwie metalowym. Odcisk w drzewie jest nie-trwały i niewyraźny. Technika kołkowania wynikała z konstrukcji i dopiero z czasem poczęła służyć dla ozdoby (ryc. 30 i 33). Zastosowanie różnych technik w zdobnictwie daje wiele kombinacji np. łączenie intarsji z techniką wiórową zwykłą czy krystaliczną, technika ażurowa z klinową, czy wrąbkową. Technika kołkowania występuje zwykle w towarzystwie z techniką wykładania. Często spotyka się zastosowanie jednej techniki w całości motywów np. technikę ażurową lub wiórową zwykłą. Technika stempelkowa samodzielnie występuje bardzo rzadko. Malowanie, obecnie prawie zarzucone, było niegdyś stosowane częściej. Łyżniki bogato ryzowane są przeważnie nie malowane, wykonane zaś techniką ażurową są czasem pociągnięte politurą (łyżniki pochodzące z ostatnich lat — są



12

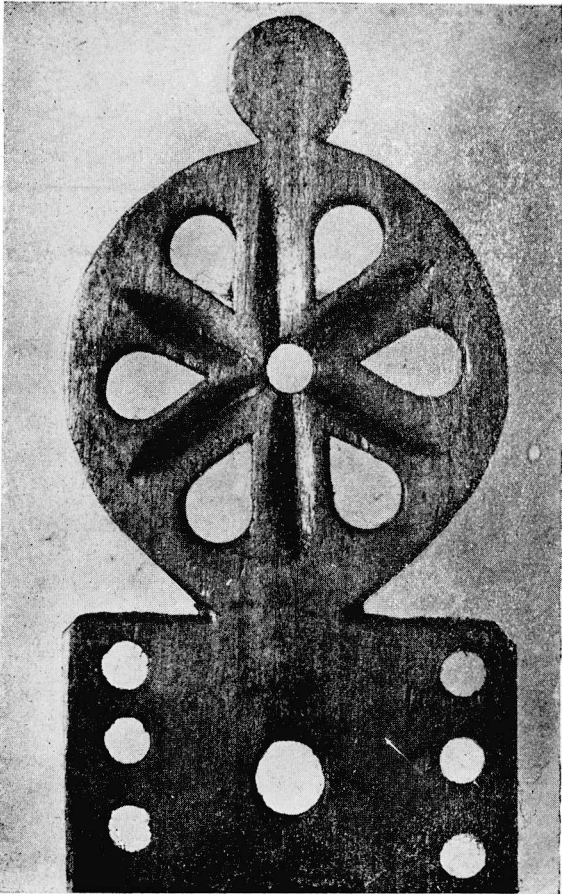


13

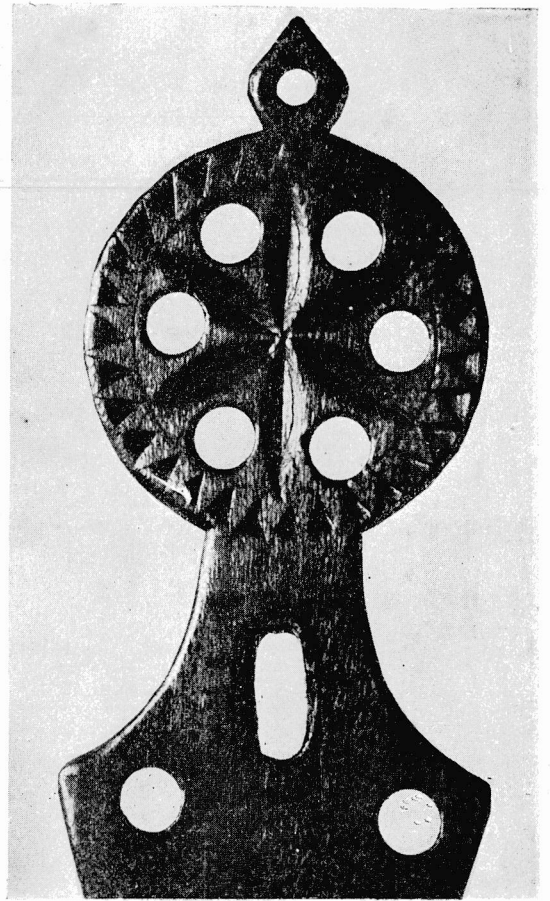


14

17

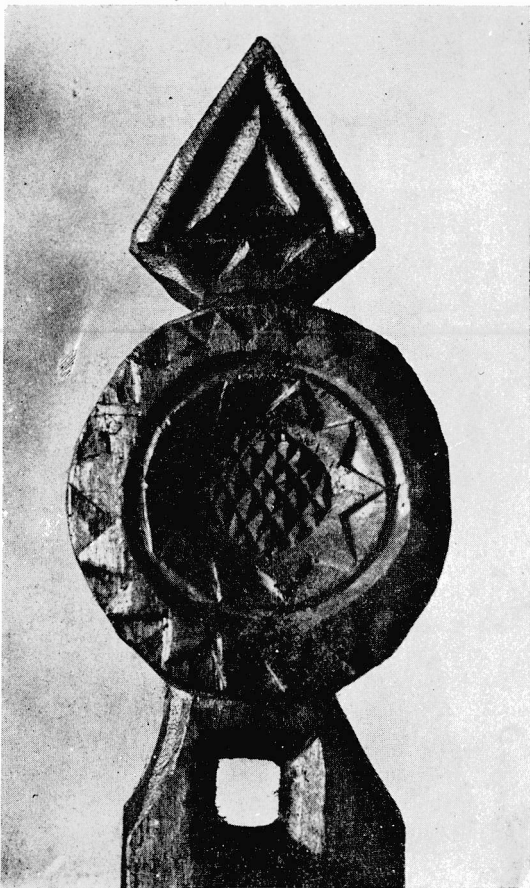


15



16

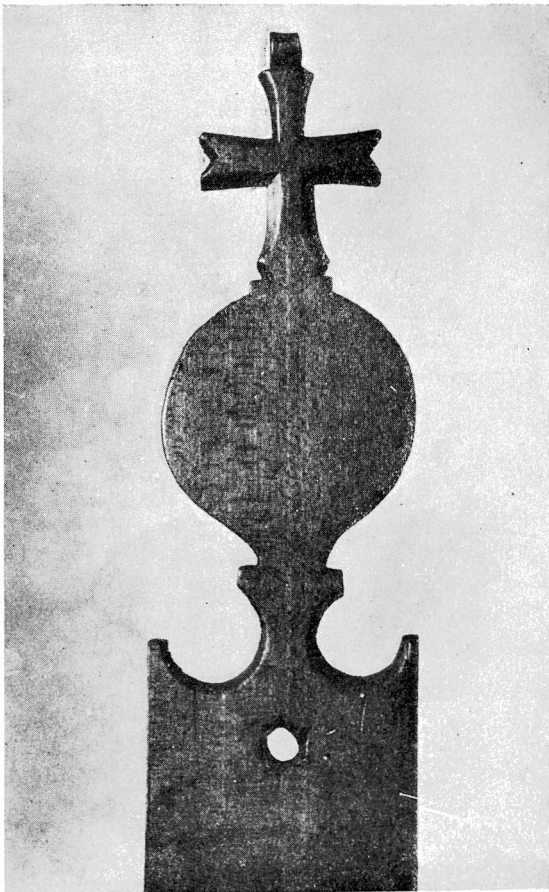
17



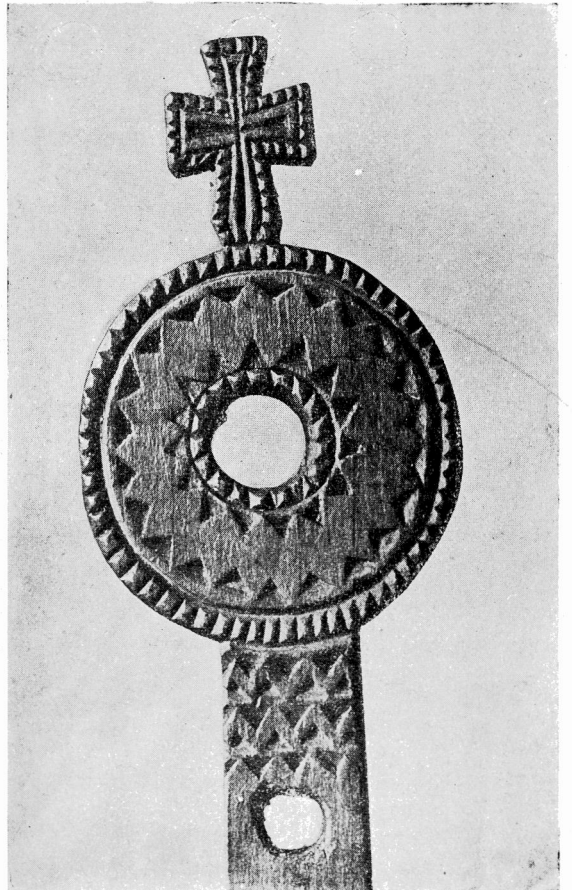
18

18



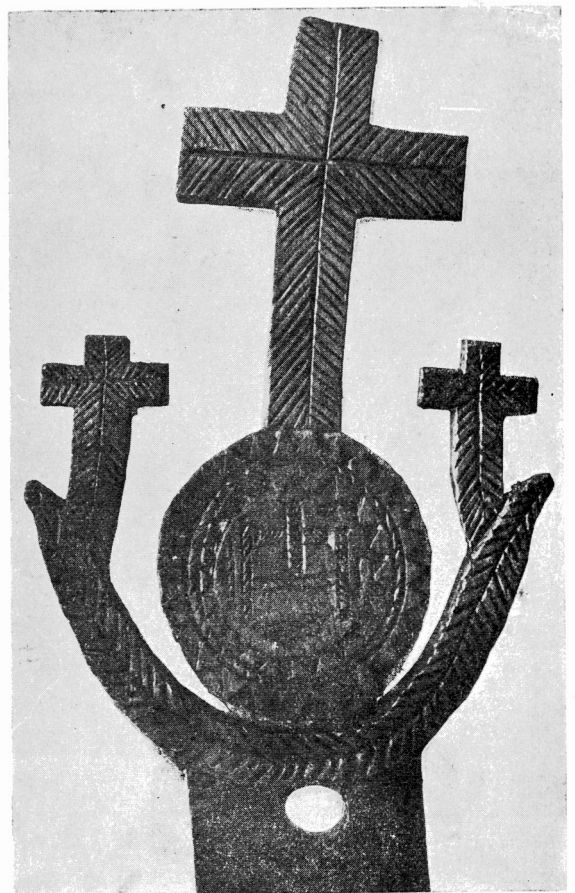


19



20

21

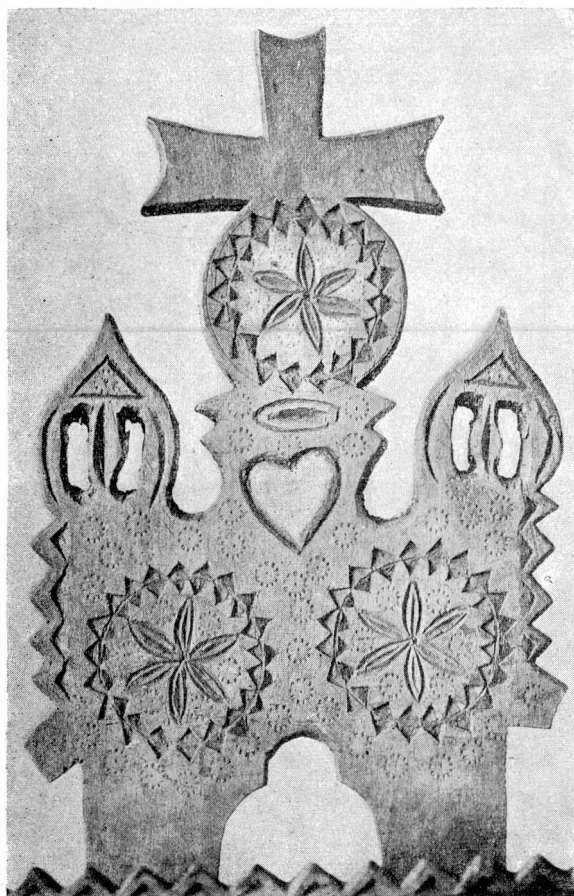


22



23

24



20

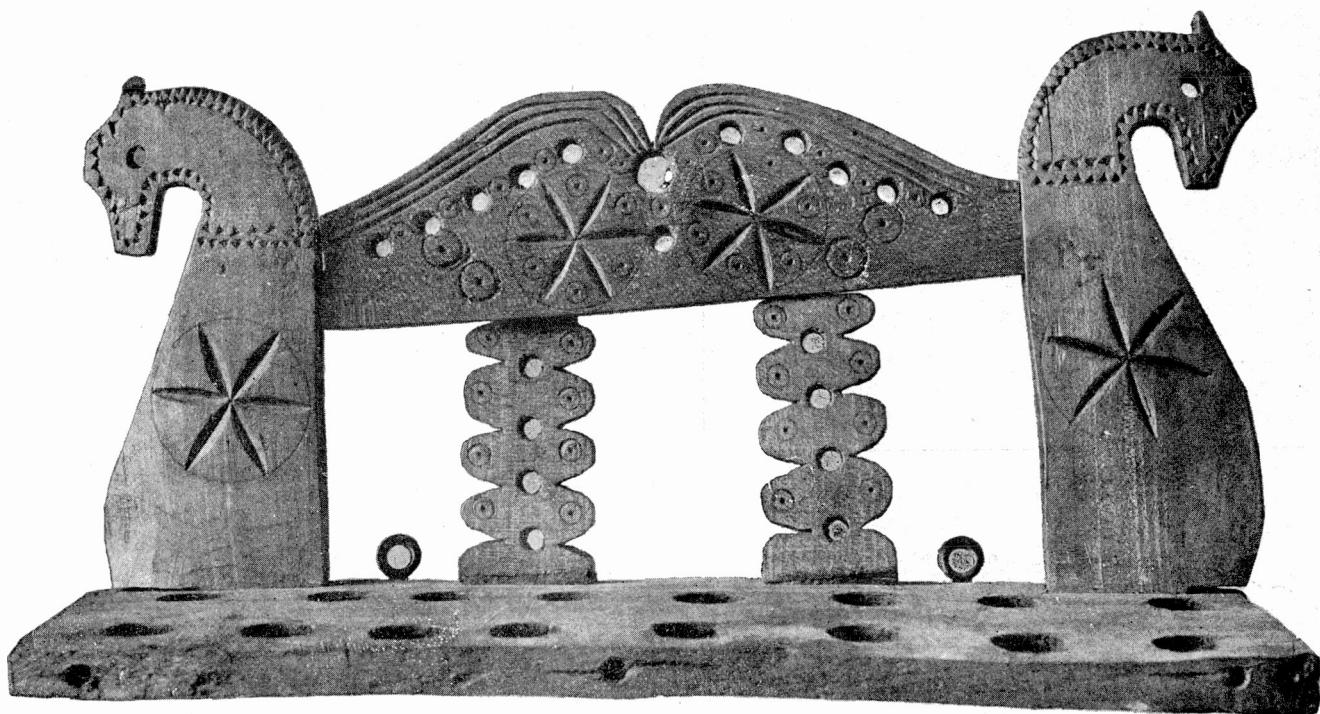
politurowane). Przy malowaniu stosowano prawie zawsze stałe kolory: zielony, czerwony i ciemno błękitny. Barwa czerwona z zieloną są zasadniczymi barwami zdobiącymi malowane sprzęty drzewne na Podhalu.

Przy zdobieniu łyżników najważniejszym narzędziem był zwykły nóż ostro zakończony, obok noża posługiwano się również dłutkami, różnej wielkości i kształtu stempelkami oraz świdrem. Pomocniczym narzędziem przy zdobieniu był cyrkiel.

Góral ma poczucie sztuki, mocno reaguje na otaczające go piękno i sam czuje potrzebę wypowiedzenia się w twórczości zdobniczej. Dąży do ulepszenia przedmiotów, które są mu miłe, lub posiadają szczególne znaczenie w tradycji. Łyżnik specjalnie spełnia w chacie górala rolę bardziej obiektu dekoracyjnego, aniżeli użytkowego sprzętu. Matlakowski podczas pierwszego pobytu w Zakopanem w 1884 r., zbierając materiały do budownictwa podhalańskiego zwrócił już uwagę na łyżniki i ich bogate ornamenty, ale bliżej się nimi nie zajął.

Barabasz tłumaczy bogate zdobienie łyżnika tym, że należy on do gospodarstwa kobiecego. W ornamentyce łyżników występują trzy rodzaje motywów:

1) czysto geometryczne (tabl. I, II), 2) ze świata roślinnego (tabl. III), 3) ze świata zwierzęcego (tabl. IV). Motywy geometryczne należą w podhalańskim zdobnictwie do najpowszechniejszych. Wśród nich najczęściej spotyka się gwiazdę, zwaną rozetą. Szkieletem rozety jest koło i wpisana w nie gwiazda mniej lub więcej ozdobna; przeważa w niej typ geometryczny, rzadziej roślinny. Najpospolitsze z gwiazd są sześcioramiennie, potem czteroramiennie, ośmioramiennie, wreszcie trójramienne. Gwiazda sześcioramienna zawdzięcza swą powszechność temu, że łatwiej jest wrysować ją w koło niż pozostałe. Szkielet każdego gwiazdzystego ornamentu stanowią dwie istotne linie: koło i gwiazda wpisana; dodanie innych elementów zdobniczych (np. pomiędzy promienie wtrącone kółka, listki, trójkąci) stwarza nowe motywy dekoracyjne (tabl. II, 16, 17, 30). Gwiazda jako najpospolitszy i najcharakterystyczniejszy motyw zdobniczy geometryczny, daje dużo odmian: od całkiem prostej rozety do najbardziej złożonego ornamentu (tabl. II, 4, 32, 36). Otok gwiazdy stanowi koło pojedyncze, niekiedy podwójne; jedynie gwiazdki wypalane stempelkiem (tabl. II, 2) lub intarszowane innym drewnem nie posiadają koła jako obwodu. Otoki mogą być zdobione motywami powstałymi z kresek, prosto lub skośnie ułożonych, lub też ząbkami jednostronnymi i dwustronnymi, względnie «warkoczykiem». Otok podwójny bywa pokryty motywem, zwanym przez Witkiewicza «sfalowaną wodą»



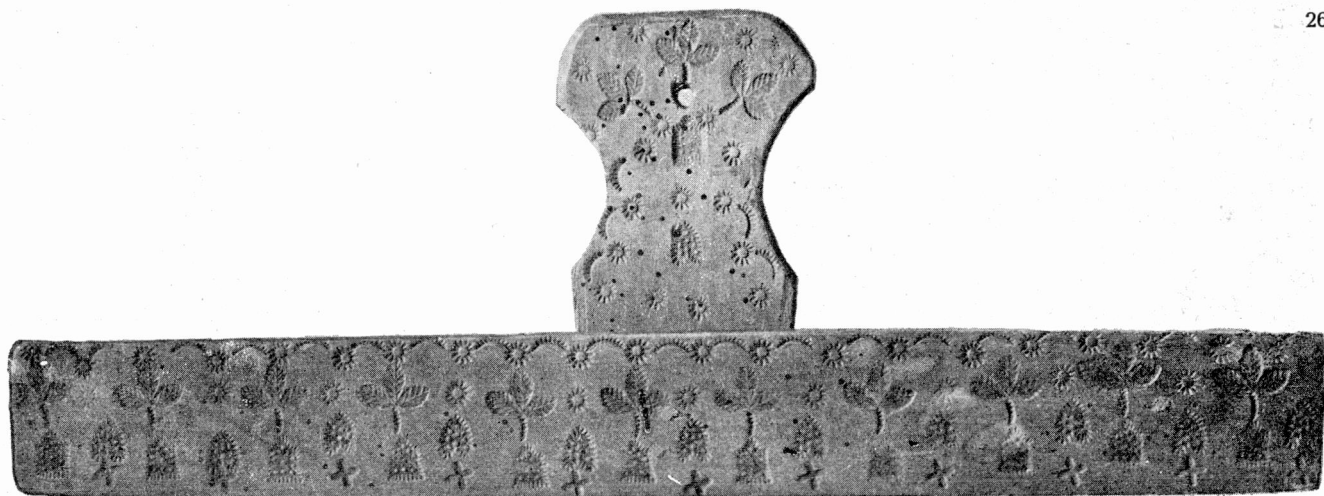
25

(tabl. II, 34). W niektórych gwiazdach promienie są pokryte drobną kratką o bardzo płytkich cięciach, w innych są one głęboko wyrzowane. Przez połączenie wierzchołków promieni gwiazdy powstaje nowy ornament. Również dodanie w międzypromieniowe pola kółek, trójkątnych ząbców lub połączenie promieni łukiem stwarza różne odmiany gwiazd, często także urozmaicone ornamentami roślinnymi.

Prócz opisanych już motywów geometrycznych spotykamy fragmenty z esownic oraz złożone z półkuli, skomponowanych w rozmaity sposób (tabl. I, 14). Często też motywem są romboi-

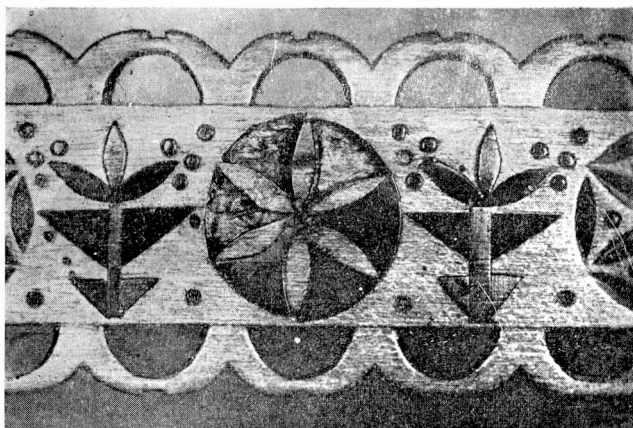
dalne ząbce. Wszelkie odmiany ząbców występują zwykle na krawędziach przodów łyżników (tabl. I, 11, 12, 14, 15). Do ulubionych motywów spotykanych najczęściej po gwieździe należy serce, zwane «parzenicą», w różnych odmianach. Powierzchnia serca bywa niekiedy pokryta płytko ryzowaną kratką, która powstaje przez skrzyżowanie linii prostych pod kątem. Brzeg «parzenicy» często bywa ząbkowany, powierzchnia serca zaś pokryta motywem roślinnym (tabl. I, 32).

Do motywów geometrycznych Matlakowski zalicza również ornament zwany «gadzikiem», dość

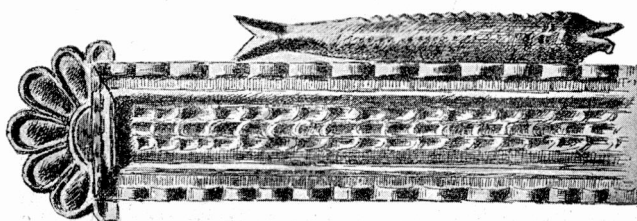


26

21



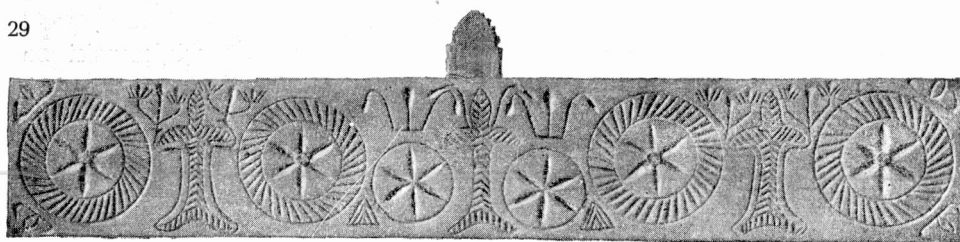
27



28

pospolity w hafcie, lecz w zdobnictwie drzewnym rzadziej występujący. Jest to węzowata linia, która dawniej posiadała z jednego końca łebek «gadzi», z otwartą paszczą (stąd pochodzi nazwa), a nieraz i «skrzelowate» wypustki. W ornamencie takim należałoby raczej dopatrywać się zapożyczenia ze świata zwierzęcego. Często spotykanymi na łyżnikach są «skiby», motyw po-

29



30



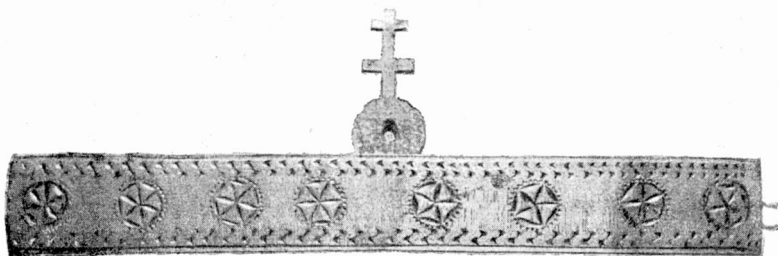
wstały z linii głęboko wryzowanych, ułożonych bądź to poziomo lub pionowo, bądź skośnie. W zależności od ułożenia linii rozróżniamy skiby poziome, pionowe, skośne (tabl. I, 18, 20). Inny motyw, powstały skutkiem skrzyżowania ze sobą linii pod kątem prostym nosi nazwę «recicy prostej». Gdy zaś linie krzyżują się ze sobą pod kątem ostrym, tak, że powstają romby (na Podhalu określane jako «kozy») motyw zwie się «recicą koziatą» (tabl. I, 23). Ogromnie rozpowszechnione w różnych połączeniach są ząbki jednostronne (szereg ząbców na jednej wspólnej linii prostej), zwane przez Matlakowskiego «piłką jednostronną». Ząbce po obu stronach linii zwane są «piłką obosieczną». Często spotykanym motywem jest «warkoczyk». Jest to szereg ząbców, na zmianę wkraczających w siebie wierzchołkami (tabl. I, 4, 5, 6). Rozpowszechnionym motywem na Podhalu jest «jamka» czyli «dołek» robiony dłutkiem w drzewie.

Przez włączenie tego elementu zdobniczego w pewien układ powstaje bardzo piękny motyw; jego to nazwał Witkiewicz «sfalowaną wodą» (tabl. I, 16). Spotyka się również krzyżyk, który występuje bądź to jako motyw, bądź jako znak magiczny. Przy wycinaniu ornamentu na wylot, czyli przy stosowaniu techniki ażurowej powstają rozmaite motywy w postaci serc, prostokątów, trójkątów, kapliczek<sup>5)</sup> i inne.

Motywy roślinne w zdobnictwie podhalańskim ustępują przed geometrycznymi (przeciwnie niż na Słowacji). Najczęstszym wśród nich jest kielichowaty kwiat zwany «lelują» (tabl. III, 4, 5, 6,

7, 8). Leluja występuje jako sam kielich kwiatowy, albo w postaci kwiatu z listkami. Gałązki lelui często występują jako wyrastające z doniczek (tabl. III, 11, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 27). Prócz lelui pojawił się od niedawna «dziewięciornik» (*Carlina acaulis*), który został wprowadzony i spopularyzowany przez Witkiewicza (a więc sztucznie) (tabl. III, 3). Natomiast złotogłów (*Lilium Martagon*) chociaż zaczął również w zdobnictwie podhalańskim rozpowszechniać się, spotkałam tylko jeden raz w ornamentacji łyżników (tabl. III, 9). Grupę motywów roślinnych





31

wzbogacają gałązki z listkami lub igielkami. Dość często spotyka się motyw zwany «ostrewką». Występuje również motyw «jedliczki» na łyżnikach. Jest to pionowa linia, wokoło której wznoszą się kreski skośnie ku górze (tabl. III, 39, 40). Motyw podobny, skomponowany poziomo, lub bardziej rozgałęziony, nosi nazwę «cetyny». Całkowicie nowym motywem ornamentacyjnym na Podhalu jest szarotka (tabl. III, 38).

Trzecią grupę po geometrycznych i roślinnych stanowią motywy zaczerpnięte ze świata zwierzęcego np. pstrągi. Występowanie pstrąga na łyżnikach jest wyjątkowe (napotkano tylko jedyny okaz) (ryc. 28). Częściej natomiast widzi się ptaka, szczególnie jako zakończenie wieszadła (ryc. 18). Do białych kruków należy też głowa końska, np. dwie zwrócone do siebie takie głowy tworzą wieszadło łyżnika (ryc. na okładce i ryc. 25, tabl. IV). Każdy ze stylów historycznych wpływał mniej lub więcej na ornamentację podhalańską, jednak nie zostawił cech charakterystycznych dla miejscowego zdobnictwa.

Motywy zdobnicze łyżników podhalańskich są skomponowane inaczej na wieszadłach niż na przodach. Rozpatrując różnorodność form ornamentacyjnych wieszadeł wyróżnić można wśród nich kilka grup: 1) wieszadła o formie koła z różnym zakończeniem (geometrycznym, zwierzęcym), 2) wieszadła o formie koła zakończone krzyżami, 3) wieszadła o formie kapliczek, 4) wieszadła o formach zwierzęcych («koniki»). W grupie pierwszej najprostszą formę stanowi koło z zakończeniem (ryc. 15). Na powierzchni jego jest prosta gwiazda sześciopromienna, a pomiędzy promienie wtrącone są serduszka. Bardziej złożona gwiazda występuje na wieszadle z XVIII wieku z Zubsuchego (ryc. 16). Do wypełnienia płaszczyzn wieszadeł używano gwiazd w wielu odmianach. Ciekawe jest wieszadło o formie koła również z zakończeniem trójkątnym z oryginalnym motywem dziewięciornika (ryc. 17). Zwraca uwagę wieszadło, oparte również na konstrukcji koła, a zakończone dwoma ptaszkami zwróconymi do siebie (ryc. 18).

Druga forma to koła zakończone krzyżami o powierzchni gładkiej lub rzeźbionej (ryc. 19, 20). Są to obok poprzednich, najczęściej spotykane

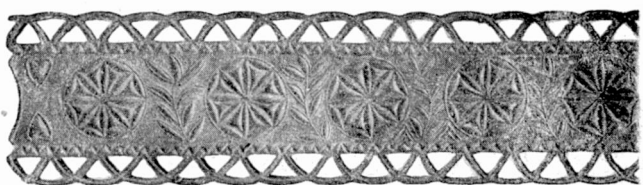
kształty. Bardzo ozdobne wieszadło ma łyżnik z Miętustwa (ryc. 20). Powierzchnia koła i krzyża jest rzeźbiona. Pośrodku wieszadła jest otwór, wokoło którego ułożono motywy z ząbków. W tym wypadku koło jeszcze jest na pierwszym planie, a zakończenie uzupełnieniem. Zakończenie wieszadła rozbudowuje się stopniowo, a koło które początkowo stanowiło konstrukcję całego wieszadła, zaczyna schodzić na plan drugi. Na kole powstaje jak gdyby drugie wieszadło np. trzy koła ułożone w formę krzyża, zakończone krzyżami (ryc. 21). Powierzchnia całego wieszadła bywa pokryta motywem powstałym z ząbków.



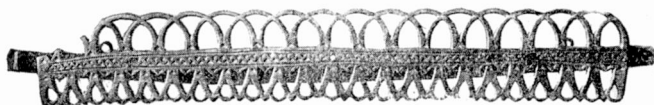
32



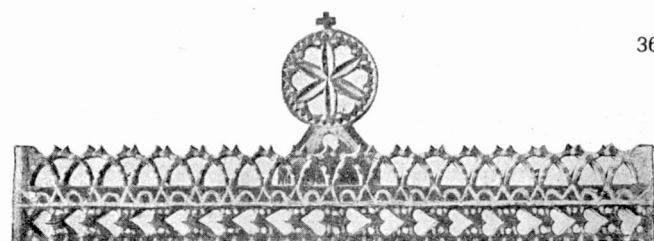
33



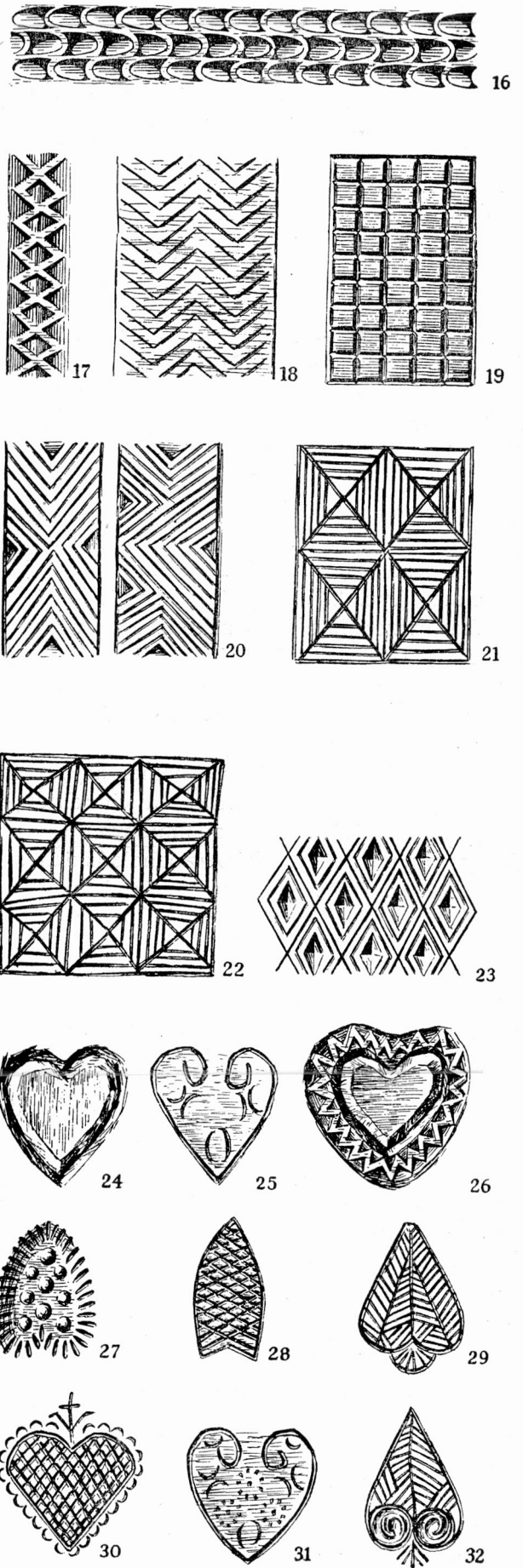
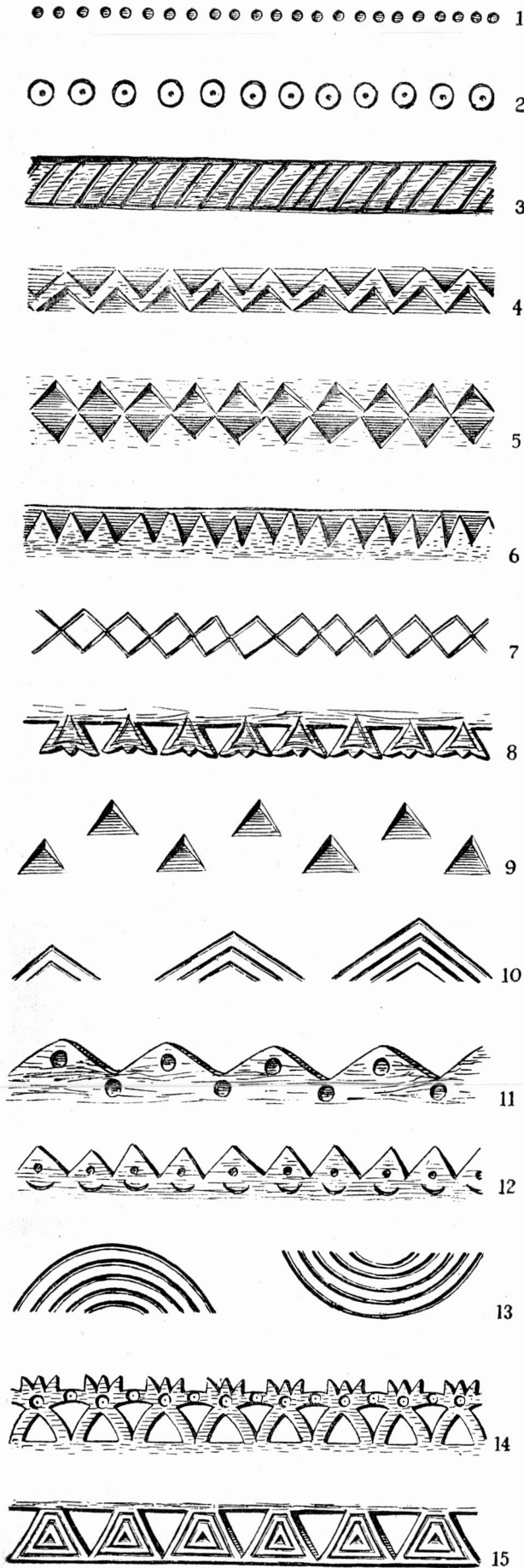
34



35



36



Podobnie rozbudowane i zakończone trzema krzyżami jak poprzednie wieszadło, gdzie koło nie wysuwa się konstrukcyjnie na pierwszy plan, przedstawia ryc. 22. Cała powierzchnia pokryta jest tu ornamentem ułożonym z linii skośnych i ząbków.

W trzeciej grupie koło w ogóle nie występuje, konstrukcję tam stanowią najczęściej trzy wieżyczki, środkowa najwyższa, zakończona krzyżem. Powierzchnia wieszadeł na ryc. 23, 24 pokryta jest bogato ornamentem powstałym z gwiazd 6-promiennych z podwójnym otokiem, w jednym wieszadle z ząbków, w drugim z zębów dwustronnych.

Wreszcie, rzadkie wprawdzie, lecz charakterystyczne są wieszadła z głowami koników po bokach. Na ryc. na okładce widzimy powierzchnię koników nie rzeźbioną, poza listkiem dzielącym głowy.

Wieszadła te są najbardziej rozbudowane ze wszystkich spotykanych.

W ornamentach, występujących w zdobnictwie przodów łyżników podhalańskich wyróżnić można układy pasowe i ośrodkowe. Do pierwszych będziemy zaliczali te, których elementy zdobnicze uporządkowane są wokół środkowego punktu. Natomiast części składowe motywów pasowych zestawione są wzdłuż linii.

Biorąc pod uwagę miejsce ornamentu na zdobionym przedmiocie, wyróżnimy motywy centralne i krawędziowe. Pierwsze z nich występują na środkach płaszczyzn przodu łyżnika, na które składają się zwykle motywy ośrodkowe (np. gwiazdy w różnych odmianach, wieloboki). Przy krawędzi stosują górale zwykle motywy pasowe, składające się z jednego rodzaju elementów zdobniczych (np. kół, półkoli, dołków czyli «jamek», rombów ząbków lub trójkątów). Motywy krawędziowe występują najczęściej niezależnie od ornamentu centralnego. Na motyw krawędziowy prawie zawsze używa się jednakowych elementów zdobniczych (ząbki, trójkąty, półkola, serca itp.). Z punktu widzenia kompozycji, zwrócić uwagę należy na rolę motywu centralnego w związku z rozwojem motywu krawędziowego, który stopniowo rozstając się, powoduje zanikanie pierwszego.

W ten sposób wyróżnić można by pięć grup:

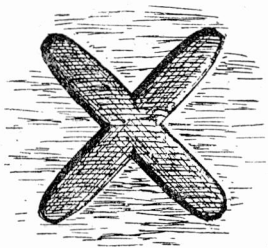
- 1) kompozycja centralna otwarta,
- 2) kompozycja centralna zamknięta,
- 3) kompozycja z motywem centralnym i przykrawędziowym,
- 4) kompozycja z motywem centralnym i krawędziowym,
- 5) kompozycja krawędziowa.

Dobry przykład motywu centralnego otwartego o układzie symetrycznym przedstawia łyżnik z okolic Zakopanego pochodzący z końca XIX w. (ryc. 29). Pośrodku płaszczyzny znajduje się rzadko spotykany motyw postaci ludzkiej. Po bokach płaszczyzna przodu wypełniona jest gwiazdami sześcioramiennymi w otoku i motywem postaci ludzkiej trzymającej świeczniki. Całość kompozycji symetrycznie ułożona. Drugi rodzaj motywu centralnego zamkniętego reprezentuje łyżnik z pierwszej połowy XIX w. z Dzianisza (ryc. 30) (od Matejów — rodziny ostatniego zbójnika, wykonał go Skokoń Harendzki z Zakopanego).

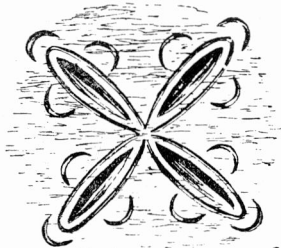
Cała kompozycja podzielona jest na prostokąty, w dwóch prostokątach skrajnych znajdują się gwiazdy pięcioramienne w otoku z «cetynek». Każdy prostokąt przedzielony jest «jedliczką» sąsiadującą z półgwiazda sześciopromienną, umieszczoną w następnym prostokącie. W dwóch więc prostokątach gwiazdy, w trzecim zaś kielich lalui, z lewej strony lalui — gałązka jedliczki z drugiej krzyż. W środku przodu łyżnika gwiazda pięciopromienna w otoku. Całość symetrycznie ułożona i zamknięta rzadko spotykanym motywem z kresek skośnie ułożonych. Motyw zamykający łączy się bezpośrednio z motywem centralnym. Główna zasada kompozycji motywu centralnego opiera się na podziale płaszczyzny na części. Podział taki jest jednym z prymitywnych sposobów rozwiązania kompozycji i spotykany bywa często w łyżnikach z XIX w. Najczęściej motyw centralnie zamknięty jest motywem powstałym z ułożenia ząbków.

Trzeci rodzaj kompozycji stanowi motyw centralny wraz z przykrawędziowym (ryc. 31). Najbardziej interesujące w tej kompozycji to pojawienie się obok motywu centralnego motywu przykrawędzi nie związanego z motywem środkowym. Cała kompozycja bardzo prosta o motywie centralnym z gwiazd i motywie przykrawędziowym, z bardzo prostego elementu — dołków głębnych (jamki). Ornament przy krawędzi spełnia rolę czegoś dodatkowego, uzupełniającego a jednocześnie nie związanego z motywem centralnym.

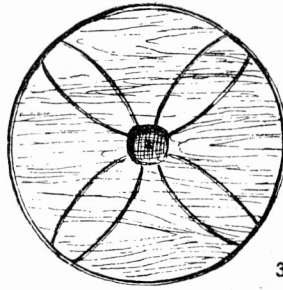
Pokrewną poprzedniej jest kompozycja z motywem centralnym i krawędziowym o brzegu zazębionym. Doskonale widoczny jest ten układ na przodzie łyżnika z ryc. 32, gdzie ornament centralny stanowi układ pasowy z gwiazd sześciopromiennych, ujęty jak gdyby w ramkę. Część krawędziowa jest utworzona z jednego rodzaju elementów zdobniczych, tzw. «jamki», ułożonej w pewien układ daje wspomniany już wyżej motyw «sfalowanej wody». Tak górny jak i dolny jest lekko zazębiony. Motyw krawędziowy jest zupełnie niepowiązany z motywem centralnym.



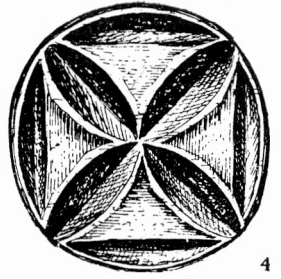
1



2



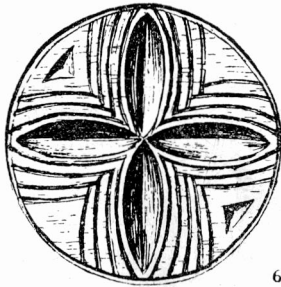
3



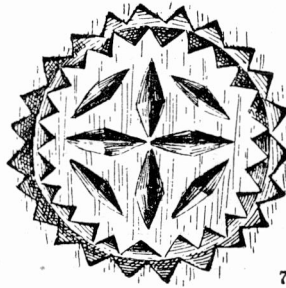
4



5



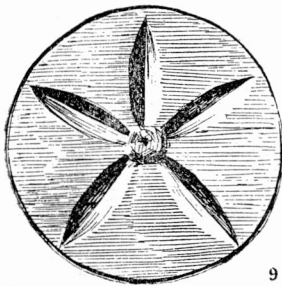
6



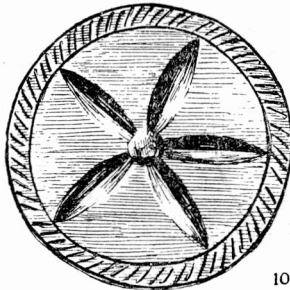
7



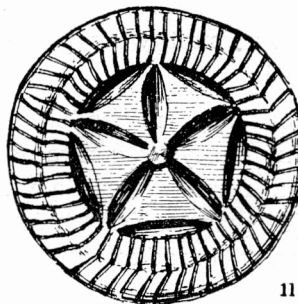
8



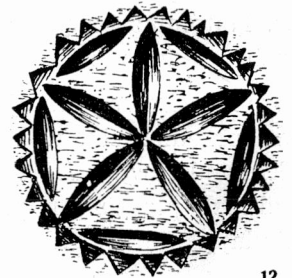
9



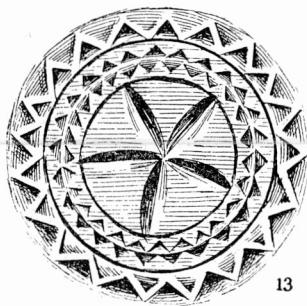
10



11



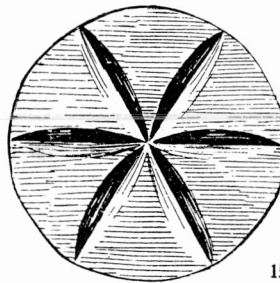
12



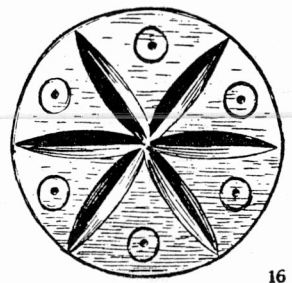
13



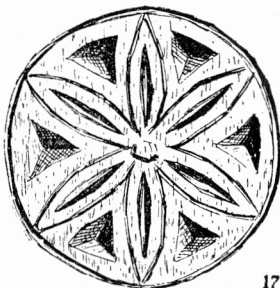
14



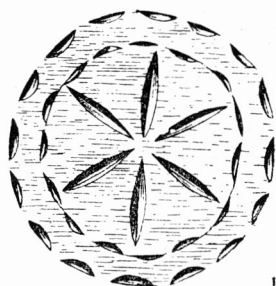
15



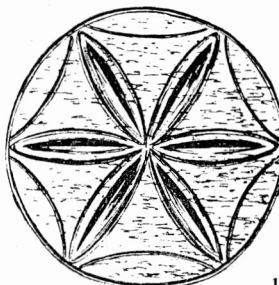
16



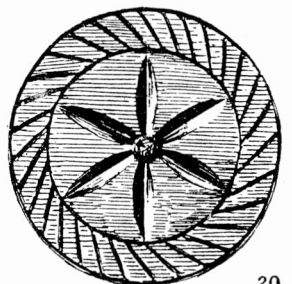
17



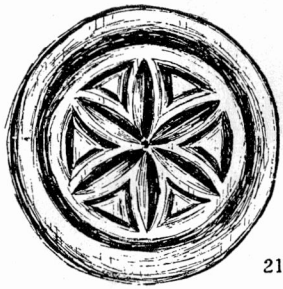
18



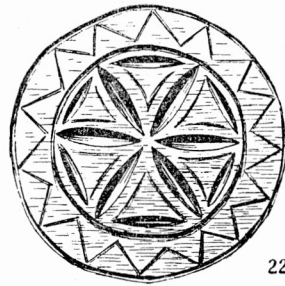
19



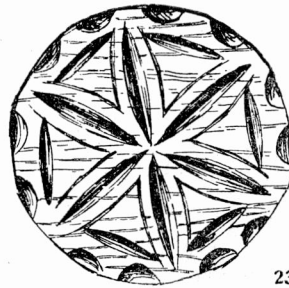
20



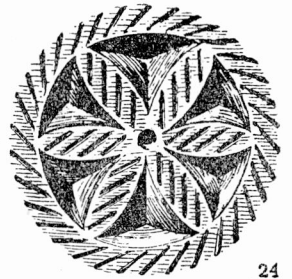
21



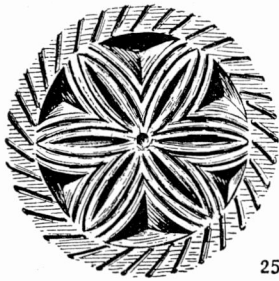
22



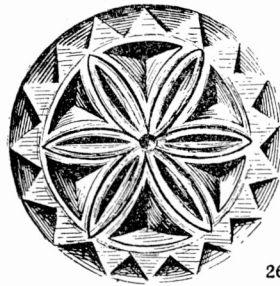
23



24



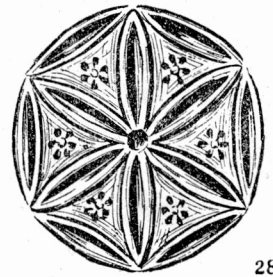
25



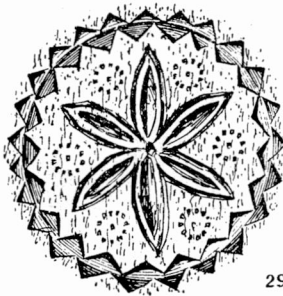
26



27



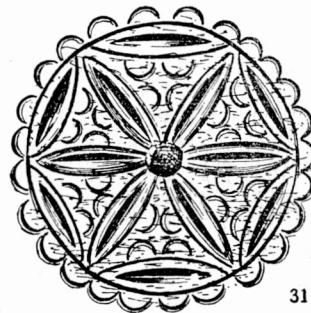
28



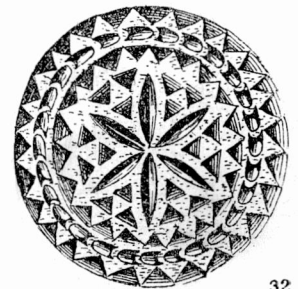
29



30



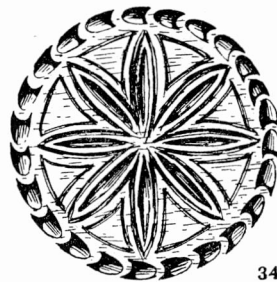
31



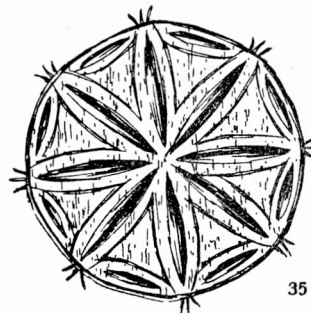
32



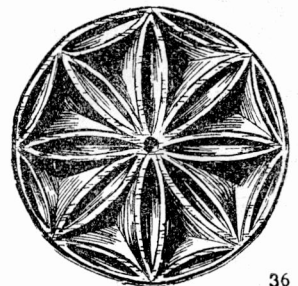
33



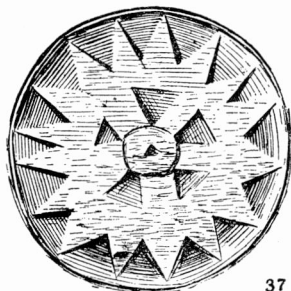
34



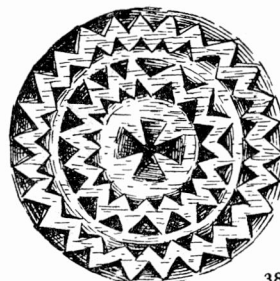
35



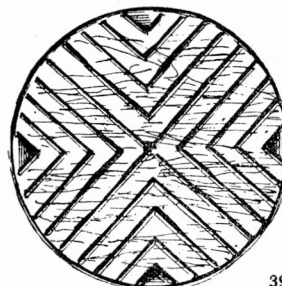
36



37



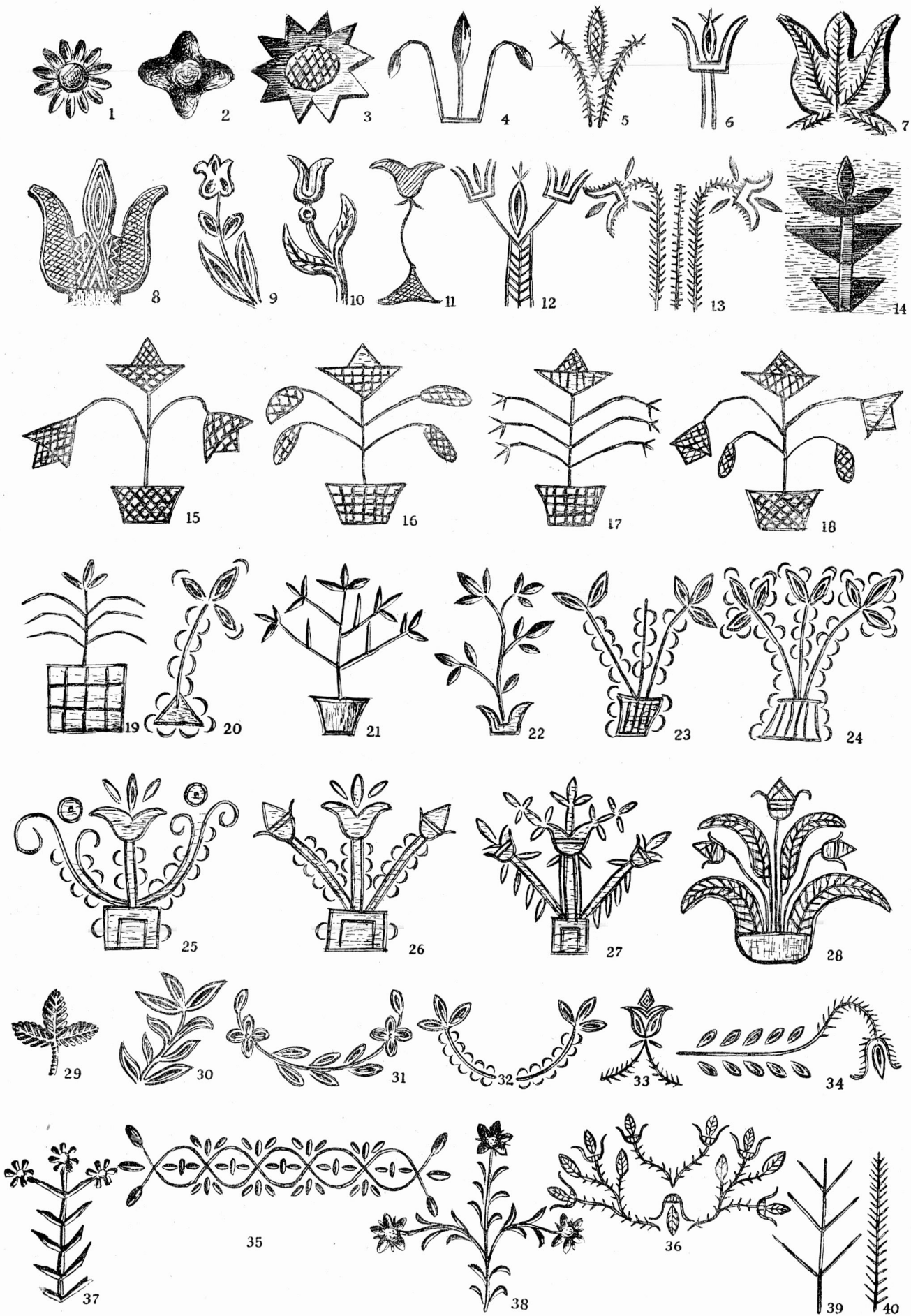
38

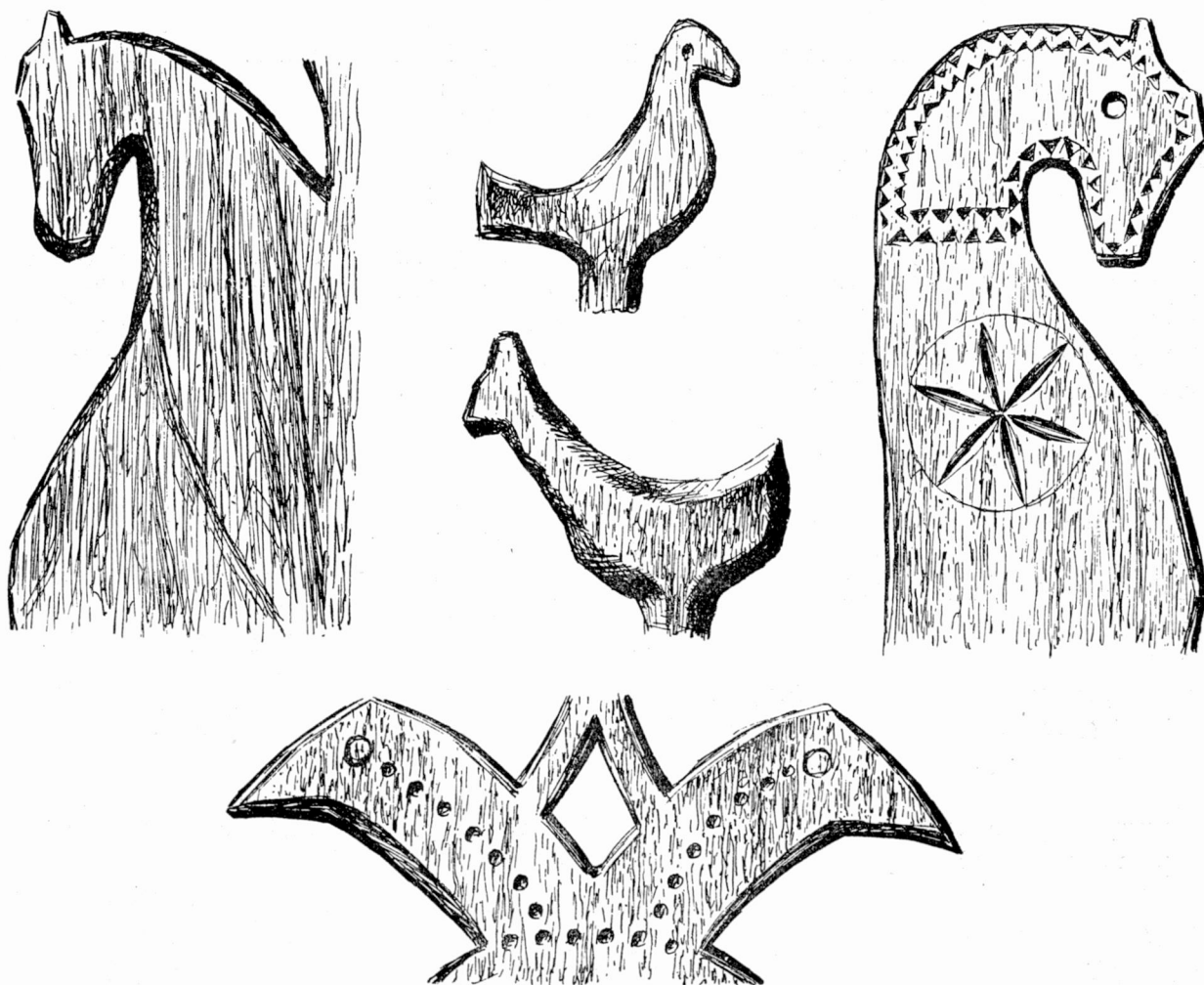


39



40





Inny przykład z tej grupy — ilustruje nam łyżnik na ryc. 33 z okolic Zakopanego, o brzegu ząbkowanym. Motyw centralny utworzony z gwiazd czteropromiennych w otoku, poprzedzielanych gałązką jedliczki. Pośrodku przodu jest wykonturowana gwiazda czteropromienna. Całość symetrycznie ułożona i zamknięta motywem z ząbków. Na układ krawędziowy górny i dolny składają się ząbce trójkątne.

Do zespołów krawędziowych używali górale motywów pasowych złożonych z półkoli, wrąbków i trójkątów. Na łyżniku ryc. 34 z Rabki widzimy prosty a b. pospolity motyw krawędziowy, utworzony z półkoli, zupełnie nie wiążący się z motywem głównym. Motyw centralny powstał z 6 gwiazd ośmiopromiennych w otoku, a pomiędzy gwiazdkami jest gałązka z listkami. Całość centralna jest zamknięta motywem ząbków dwustronnych. Ornament krawędziowy powstał niezależnie od środkowego. Ten układ kompozy-

cyjny jest najpowszechniejszy na łyżnikach podhalańskich.

Ostatni typ kompozycyjny jest wynikiem zaniku ornamentu centralnego i silnego rozwinięcia motywu krawędziowego górnego i dolnego. Widzimy go na przykładzie łyżnika, wykonanego na początku XX wieku we wsi Zubsuche (ryc. 35). Motyw krawędziowy górny powstał tu przez połączenie jednakowych elementów tj. półkoli, tworzących w ten sposób jak gdyby zęby o bardzo zaokrąglonych wierzchołkach. Dolny motyw jest również ząbkowany. Tutaj zęby powstały przez połączenie serc jednego wydłużonego o ostrym wierzchołku, a podstawie mocno zaokrąglonej z drugim o przeciwnych cechach. Sama krawędź kompozycji jest ząbkowana przy czym ząbki są ułożone na przemian: większy o okrągłym wierzchołku, obok mniejszego o ostrym. Oba krawędziowe motywy, łączy wąski pas pokryty ząbkami dwustronnymi. łyżnik ten jest wą-

ski i dość długi, szerokość jego przodu wynosi 8 cm, długość 55 cm. Motywy krawędziowe silniej rozwijają się na wąskich łyżnikach.

Ciekawym przykładem zastosowania kompozycji krawędziowej jest łyżnik z 1896 r. z Zakopanego (ryc. 36). Kompozycja jego dzieli się na dwa motywy niezależne od siebie. Górny — powstały z półkoli połączony w środku, dolny — z serc, biegnących od środka ku bokom. Całość przedmiotu malowana jest na zielono, czerwono i żółto. Pas oddzielający motyw krawędziowy górny od dolnego jest czerwony z drobnym ornamentem w żółtym kolorze. W takim układzie kompozycyjnym stosowane są przeważnie motywy pasowe. Z powyższego przykładu jak i z wielu innych wynika, że na wąskich łyżnikach nie występują równocześnie motyw główny i krawędziowy. Z powodu małej powierzchni snycerz może tu jedynie zastosować albo rozwinięty motyw centralny albo krawędziowy. Na łyżnikach o szerokim przodzie występują motywy centralne i krawędziowe. Motyw centralny jest najczęściej układem symetrycznym. Przy wyborze kompozycji górale dostosowują się do rozmiarów samego przedmiotu, stosując motywy o odpowiedniej wielkości i «gęstości».

Największym upodobaniem cieszy się kompozycja z motywem centralnym i krawędziowym.

Wśród tylu różnorodnych odmian łyżników, można uważać za typowy dla Podhala łyżnik z przodem. W grupie tej da się wydzielić trzy odmiany. Pierwszą stanowią łyżniki z uchami bocznymi poziomo umieszczonymi, drugą zaś pionowo i trzecią bez uch a z wieszadłem. Innym typem spotykanym na Podhalu jest łyżnik półokrągły występujący częściej na zachodniej granicy Podhala (Orawa). Właściwy jest on dla Śląska. łyżnik śląski jest uboższy w motywy zdobnicze. Na terenach sąsiadujących typ łyżnika podhalańskiego występuje, lecz nie w zwartym zasięgu. Dla Spisza i Orawy typowym jest łyżnik półokrągły bez żadnych ozdób, rzadziej zaś z przodem.

Opierając się na tradycji jak i na najstarszych okazach muzealnych, wydaje się słuszne uważać łyżnik składający się z osady, przodu i wieszadła za typ dawniejszy. Potwierdzają to starzy górale, którzy mówią, że łyżnik z przodem «jest dawny, a bez przodu jest na jarmarku kupiony, bo nie chce się cyfrować jak dawniej».

Praca niniejsza, zakresem swym nie wykracza poza wąski wycinek bogatej i tak różnorodnej artystycznej twórczości górali podhalańskich. Nie wyczerpuje nawet i zakreślonego sobie zadania.

#### LITERATURA

- 1) Barabasz St.: Sztuka ludowa na Podhalu, cz. I i II Spisz I Orawa, 1928 r., cz. III — Witów, 1930 r., Książnica Atlas, Lwów-Warszawa.
- 2) Frankowski Eugeniusz: Sztuka ludu polskiego. Monografie artystyczne, tom XVII, Kraków 1928 r.
- 3) Gładysz Mieczysław: Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku. Kraków 1935 r.
- 4) Homolacs Karol: Budowa ornamentu i harmonie barw. Dydaktyka zdobnictwa, Kraków 1930 r.
- 5) Hubka St., Osowski Feliks, Tabeński St.: Budownictwo ludowe w powiecie Ropczyckim w Małopolsce. Kraków 1935 r.
- 6) Katalog wystawy podhalańskiej. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1911 r.
- 7) Kietlicz-Rayski Konstanty: Sztuka góralska na Podhalu. Lublin 1928 r.
- 8) Matlakowski Władysław: Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Warszawa 1901 r.
- 9) Matlakowski Władysław: Budownictwo ludowe na Podhalu. Kraków 1892 r.
- 10) Moszyński Kaz.: Kultura ludowa Słowian, cz. I. Kultura materialna. Kraków 1929 r.
- 11) Vaclavik Ant.: Tradicje ludowej drevorezby, Bratislava 1936 r.
- 12) Wasilkowski E.: Rozeta w zdobnictwie ludowym (kwestionariusz). Lud, seria II, t. VI, rok 1927.
- 13) Zborowski J.: Moda i wieś góralska. Ziemia, 1930 r., nr 19 (organ Polskiego Tow. Krajoznawczego).

#### PRZYPISY

- 1) Badania nad łyżnikami zostały podjęte z inicjatywy Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Dyrektorowi Muzeum J. Zborowskiemu zawdzięczam wiele cennych rad i wskazówek przy zbieraniu i opracowywaniu materiału. Uzupełnienie pracy i sporządzenie fotografii umożliwił Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej.
- 2) «jata» — przybudówka pod dachem, nie zamknięta, do stosowana do szopy lub domu, na skład budulca, opału, sprzętów itp.
- 3) Okrągłe otwory są «prędsie, bo świdrem», wieś Dzianisz Stanisław Grzybek, l. 50.
- 4) J. Guta-Kował, Olcza k. Zakopanego, l. 65.
- 5) Kapliczka jest to prostokąt, w którym jeden z boków wydłużonych tworzy półkole, przypominając kapliczkę.



- Ryc. na **okładce**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA wykonane ze świerku pochodzi z okolicy Czarnego Dunajca. Wym. wysokość 22 cm, szerokość 13,5 cm. Własność Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem (nr inw. 534).
- Ryc. na stronie **2**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA (jawor). Własność Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem (nr inw. 371).
- Ryc. **1**. MAPA — PODTATRZE.
- Ryc. **2**. ŁYŻNIK jaworowy. Wym.: dł. osady łącznie z uszami bocznymi 54 cm, szer. osady 12 cm. Wł. Muz. im. Wł. Orkana w Rabce (nr inw. 811).
- Ryc. **3**. ŁYŻNIK (bukowy). Wieś Obidowa pow. Nowy Targ. Wym.: dł. osady łącznie z uszami 32 cm, szerokość osady 7,5 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3931).
- Ryc. **4**. ŁYŻNIK BEZ PRZODU. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. **5**. ŁYŻNIK PÓŁOKRĄGŁY (jawor), poch. z w. Grywałd pow. Nowy Targ. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3761).
- Ryc. **6**. ŁYŻNIK PÓŁOKRĄGŁY (bukowy). Wł. Muz. im. Wł. Orkana w Rabce (nr inw. 810).
- Ryc. **7**. ŁYŻNIK PÓŁOKRĄGŁY (bukowy) poch. z w. Trybsz pow. Nowy Targ. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3967).
- Ryc. **8**. ŁYŻNIK O OSADZIE PÓŁOKRĄGŁEJ (jaworowy) z w. Stasikówka pow. Nowy Targ. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3600).
- Ryc. **9**. Pierwszy sposób łączenia wieszadełka z osadą łyżnika. Cały łyżnik jaworowy. Poch. z w. Gliczarów pow. Nowy Targ. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3601).
- Ryc. **10**. Drugi sposób łączenia wieszadełka z osadą łyżnika. Przód i wieszadło jaworowe, osada świerkowa. Poch. z w. Niwa pow. Nowy Targ. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3893).
- Ryc. **11**. Trzeci sposób łączenia wieszadełka z osadą łyżnika. Cały łyżnik z jaworu. Poch. w. Zdziar-Spisz. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 3590).
- Ryc. **12**. ŁYŻNIK Z USZAMI BOCZNYMI. Całość z jaworu wykonana w 1887 r. Szerokość przodu wraz z ornamentem 9,5 cm., dł. przodu 41 cm., dł. osady 41,5 cm, szerokość osady 4,5 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 2425).
- Ryc. **13**. ŁYŻNIK JAWOROWY z ornamentowanymi uszami pionowymi, szerokość przodu 11 cm, długość przodu 42 cm. Wysokość uszu 11 cm. Wł. Muz. im. Wł. Orkana w Rabce (nr inw. 314).
- Ryc. **14**. ŁYŻNIK JAWOROWY z kabłączkiem leszczynowym, szerokość przodu z ornamentem 7,4 cm, dł. przodu 46 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 482).
- Ryc. **15**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA (lipa). Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 426).
- Ryc. **16**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA. Jaworowy łyżnik wykonany w 18 wieku we wsi Zubsuche. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 377).
- Ryc. **17**. WIESZADŁO starego jaworowego łyżnika z roku 1890. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 407).
- Ryc. **18**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA z jaworu. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 382).
- Ryc. **19**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA (jawor). Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 404).
- Ryc. **20**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA z w. Miętustwa, wykonane z jaworu przez Gonciarza<sup>®</sup>Hodoka z Rogoźnika. Wym.: szer. wieszadła 5,8 cm, wys. 19,3 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 330).
- Ryc. **21**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA ze Skrzypnego (jawor). Wysokość 26 cm, szer. 6,5 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 4126).
- Ryc. **22**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA z Międzyzyczerwiennego (jawor); rzeźbiony w Ratułowie. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 396).
- Ryc. **23**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA (jawor). Przód i wieszadło pociągnięte politurą. Wysokość 26 cm. Wł. Muz. im. Wł. Orkana w Rabce (nr inw. 564).
- Ryc. **24**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA z Odrowąża (jawor). Wys. 18,7 cm, szer. 14 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 2789).
- Ryc. **25**. WIESZADŁO ŁYŻNIKA poch. z w. Dzianisz (buk), wym. szer. 40 cm, wys. 16,5 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 429).
- Ryc. **26**. JAWOROWY ŁYŻNIK z w. Bielanki, w ornamentacji zastosowana jest technika wypalania. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 538).
- Ryc. **27**. CZĘŚĆ PRZODU ŁYŻNIKA (jawor) z intarsją cisową. Poch. z Kościelisk. Szer. przodu 5,3 cm, dł. przodu 54 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 422).
- Ryc. **28**. CZĘŚĆ PRZODU ŁYŻNIKA z rzeźbionymi pstrągami. W części centralnej widać ornament «sfalowanej wody». Dł. przodu 79,5 cm. Malowany na błękitno, czarno i czerwono. Wykonał Jan Kluś przewiskiem Skakoń z Olczy k. Zakopanego. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem. Reprodukacja z Matlakowskiego tabl. XIX, nr 2, Zdobienie i Sprzęt Ludu Polskiego na Podhalu.
- Ryc. **29**. STARY JAWOROWY ŁYŻNIK z okolic Zakopanego wykonany około 1887 r. Szer. przodu 7,7 cm, dł. przodu 46,7 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 2429). Reprodukowany u Matlakowskiego tabl. XXI, nr 3, Zdobienie i Sprzęt Ludu Polskiego na Podhalu.
- Ryc. **30**. ŁYŻNIK JAWOROWY z w. Dzianisz pow. Nowy Targ. Wykonał Skokoń Harendzki z Zakopanego w pierwszej połowie XIX w. Szer. przodu 6,7 cm, dł. przodu 50,5 cm, szer. wieszadła 6 cm, dł. wieszadła 18 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 2433).
- Ryc. **31**. ŁYŻNIK Z PRZODEM. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem.
- Ryc. **32**. ŁYŻNIK z Zakopanego (jawor). Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 477).
- Ryc. **33**. JAWOROWY ŁYŻNIK z okolicy Zakopanego, wykonany w XIX wieku. Wym.: szer. przodu 7,4 cm, dł. przodu 46 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 482). Reprodukowany u Matlakowskiego tabl. XXXII, nr 1, Zdobienie i Sprzęt Ludu Polskiego na Podhalu.
- Ryc. **34**. ŁYŻNIK malowany na zielono. Wym.: szer. przodu 11 cm, dł. przodu 44 cm. Wł. Muz. im. Wł. Orkana w Rabce.
- Ryc. **35**. ŁYŻNIK (jawor) wykonany na początku XX w. przez Jędrzeja Body od Symoniaków we wsi Zubsuche pow. Nowy Targ. Wym.: szer. przodu 8,5 cm, dł. przodu 55 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 361).
- Ryc. **36**. MALOWANY ŁYŻNIK (jaworowy) (kolory: zielony, czerwony, żółty, biały) z Zakopanego z XIX w. Wym.: szer. przodu 8 cm, dł. przodu 52 cm. Wł. Muz. Tatr. w Zakopanem (nr inw. 431).

Zdjęcia fotograficzne łyżników podhalańskich na okładce, na str. 2 oraz w tekście nr 2—36  
wykonał Stefan Deptuszewski.

Известный во многих местностях Польши прибор для хранения ложек, так называемый «лыжник» имеет на Подгале (на север от гор Татры) настолько богатую орнаментацию, что приобретает скорее характер декорации, а не предмета употребления. «Лыжники» встречаются исключительно в Польше, а целыми группами выступают только на Подгале. В Словакии, имеющей много общего с различными отраслями подгальянского народного искусства, «лыжники» не появляются. В настоящей работе автор дает обзор типов подгальянского «лыжника», — материалов, из которых он сделан и применяемой при выделке техники, но больше всего посвящает внимания его орнаментации, имеющейся на вешалках и спереди. По роду техники орнаменты этих частей «лыжника» бывают разные: строгальные, клинообразные, ажурные, выжженные, палочкообразные, рисунком интарсией и штампованные.

Мотивы украшений чаще всего имеют геометрический характер. Однако имеются также мотивы растений и, реже всего встречающиеся, мотивы заимствованные из животного мира. Эти мотивы имеют общность с другими отраслями древесного украшения на Подгале. Как мотивы, так и композиция орнаментов имеют разный характер на вешалках «лыжников» и на передних их частях. В связи с этим автор рассматривает отдельно каждую из этих групп орнамента. Вешалки разделены на несколько категорий, а затем систематизированы соответственно качеству орнамента. Подобным образом рассмотрена и передняя часть «лыжников», в композиции которой автор видит следующие группы: с открытой центральной укладкой, с закрытым центром, с мотивом центральным и слегка ребровым, с мотивом центральным и ребровым и исключительно ребровым.

### GARDE-CUILLERS DE PODHALE

Dans plusieurs contrées polonaises on trouve le garde-cuiller originaire de Podhale — au nord des montagnes Tatra — dont la forme est si richement ornementée qu'il finit par être un objet plus décoratif que pratique. On ne rencontre le garde-cuiller qu'en Pologne, et c'est seulement dans le Podhale qu'il forme des groupements. Il manque en Slovaquie unie au Podhale pas tant de ramifications de l'art populaire.

Dans l'ouvrage présent l'auteur passe en revue tous les types du garde-cuiller, des matériaux choisis, de la technique employée mais il s'occupe surtout de l'ornementation des patères et du devant des garde-cuillers.

Pour l'ornementation de ces parties on emploie des techniques diverses: de rabotage simple ou cunéiforme, de découpe ajourée, de pointes de feu, de chevilles, de peinture, d'incrustation et de timbre.

Les motifs d'ornementation les plus fréquents ont un caractère géométrique. Les ornements végétaux ne manquent pas, mais les motifs d'animaux sont fort rares. Ces mêmes motifs se retrouvent dans d'autres sections de l'ornementation en bois du Podhale. Non seulement les motifs mais la composition de l'ornement aussi est toute différente sur les patères des garde-cuillers et sur leurs devants.

L'auteur les considère séparément. Les garde-cuillers ont été divisés en une série de groupes et ensuite systématisés d'après la qualité de l'ornementation. On fit de même avec les devants des garde-cuillers, dans les compositions desquels l'auteur fait remarquer les groupements suivants: arrangement central ouvert, arrangement central fermé, motif central, motif de bordure, motif central et de bordure et motif exclusivement de bordure. La plus fréquente est la composition avec le motif central et de bordure.

### PODHALE SPOON-MOLDERS

The so called «Spooners» used for keeping spoons is to be found in Podhale (North of the Tatra range of mountains) and is so profusely ornamented that its practical use recedes into the background. The «Spooners» is to be found only in Poland and in more compact groups only in Podhale (Lower mountain-slopes).

In the present work the author surveys the various types of the Podhale «Spooners», the material used, and the technique applied, but is chiefly engrossed with the ornaments on the rackpart and on the front of the «spooner». The ornament of these parts is executed with various techniques, simple, cunéiform, tracery, burned, pegged, painted, in-laid and stamped. Most frequent are the geometrical designs. The plant-designs are also to be found but animal-

designs are very rare. These designs are common to other sections of wood-decoration in Podhale.

Designs, as well as the composition of the ornament are different on the upper part (pegs) and on the front of the spooner.

The author discusses them separately. The pegs have been divided and aligned in groups and then systematised according to the quality of the ornament.

The front-parts of the spooners have been treated like-wise and the author sees in their composition the following sets: an open central arrangement, a closed central arrangement, with a design both central and bordering, with a central and border design and a solely border design.

Most frequent is a composition with central and border design.

# SKRZYNIĘ ZDOBIONE Z OKOLIC KRAKOWA

Cz. II<sup>1)</sup>

## SKRZYNIĘ KASZOWSKIE

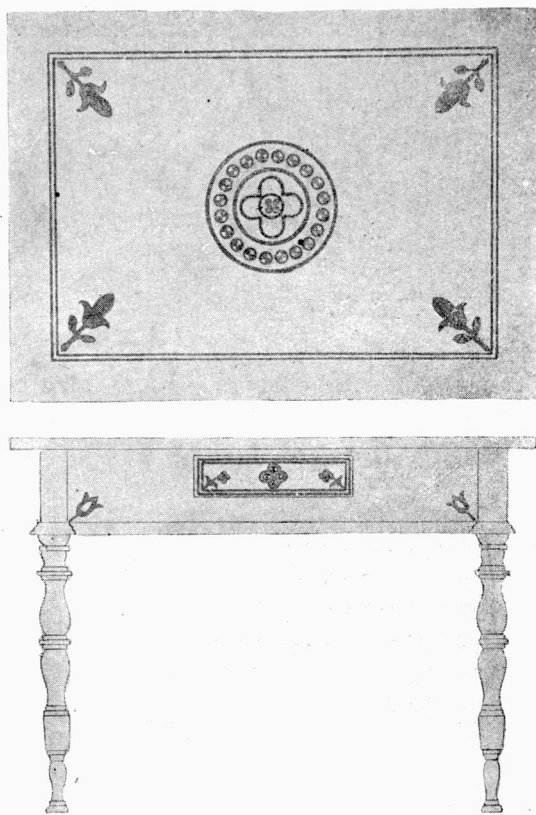
DR ROMAN REINFUSS

Spośród licznych miejscowości położonych w najbliższych okolicach Krakowa, gdzie do niedawna wyrabiano skrzynie zdobione, wybija się jako jeden z poważniejszych ośrodków wieś Kaszów, położona około 15 km na zachód od Krakowa, mniej więcej w połowie drogi między słynną z wyrobu skrzyń malowanych Skawiną, a opisaną poprzednio Morawicą. Podobnie jak w Morawicy produkcja skrzyń zdobionych wiązała się z nazwiskiem Sikorskich, tak w Kaszowie spletała się ona z działalnością rodziny Żaków. W rodzinie tej, od szeregu pokoleń dziedziczono zamiłowanie do plastyki i talent muzyczny, skutkiem czego niemal wszyscy mężczyźni potomkowie dali się poznać jako stolarze malujący skrzynie, majsterkowie trudniący się snycerką i muzycy grywający na różnych instrumentach w wiejskiej kapeli.

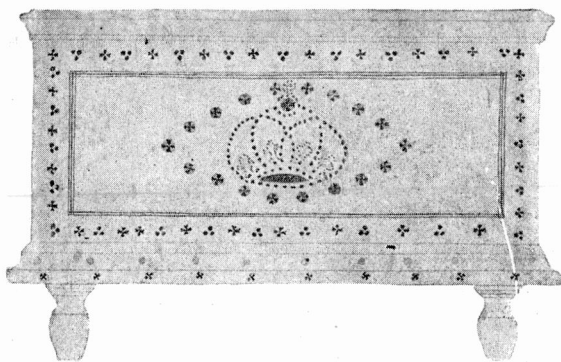
Według tradycji miejscowej najstarszym z Żaków, który trudnił się malowaniem skrzyń był Żak Urban, urodzony w Kaszowie 28 maja 1791 roku<sup>2)</sup>. Poza tym, że był on stolarzem i malarzem skrzyń nic o nim więcej nie wiadomo. Nie udało się też znaleźć żadnych wyrobów jego ręki. Syn Urbana — Franciszek prócz stolarki trudnił się też tokarstwem. Jemu przypisuje tradycja wprowadzenie po raz pierwszy toczonych nóg, które do ostatnich czasów występują często w skrzyniach kaszowskich. Z trzech jego synów najzdolniejszym stolarzem miał być Wojciech, którego wyroby odznaczały się bardzo starannym wykonaniem. On zapoczątkował w Krakowskim zdobienie mebli wiejskich przy pomocy intarsji. Meble (między innymi skrzynie) wykonywał z drzewa jaworowego, jasno politurowanego, którego powierzchnię ozdobił wykładanką z drzewa innej barwy, jak np. grusza, śliwa, orzech, dąb itp. Jako dobry majster posiadał Wojciech Żak liczne grono uczniów<sup>3)</sup>, którzy go w wyrobach swych naśladowali, jak np. Stanisław Tarnowski z Mnikowa.

Intarsję stosował też w zdobnictwie mebli brat Wojciecha, Szymon Żak zwany «Symkiem». Jak

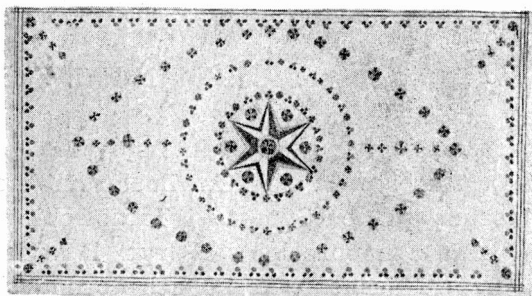
dotąd nieznanie nam są wyroby intarsjowane, pochodzące z pracowni Wojciecha. Znaleziono natomiast zostały prace «Symka» i Tarnowskiego. Po tym pierwszym pozostał stół (ryc. 1) wykonany z drzewa jasnego, o nogach toczonych, ozdobiony na powierzchni rozetą w formie dwu kół współśrodkowych z drzewa brązowego, między którymi biegnie szereg małych kótek, podzielonych na ćwiartki białe i czarne. Środek rozety wypełnia krzyż o równych, półkolistych zakończonych ramionach z kółkiem wpisanym w środku, w nim z kolei znajdują się 4 małe kółeczka, podzielone na ćwiartki białe i czarne (tabl. I, 4). Równoległe do krawędzi stołu biegnie w pewnym odstępnie podwójna wąska ramka z brązowego drzewa. Po rogach wypuszczane są



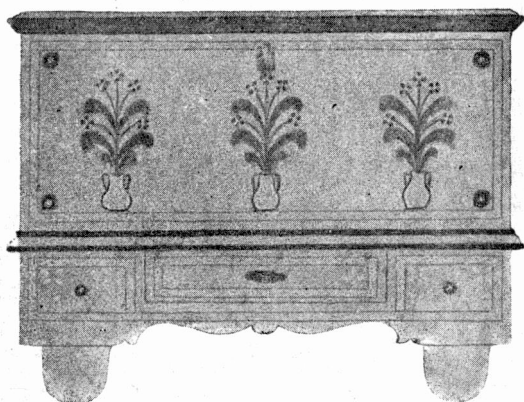
1



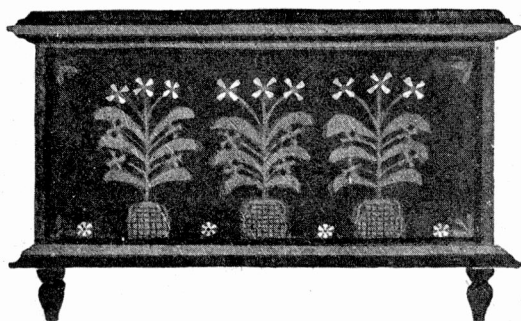
2



3



4



nowego kwiatu z dwoma listkami (tabl. I, 2). z tego samego drzewa zdobiny w postaci tulipa. W jednej ze ścian bocznych znajduje się szuflada zdobiona intarsjami w formie podwójnej ramki z rozetą czteropłatkową w pośrodku (tabl. I, 5) i dwoma stylizowanymi kwiatkami po bokach (tabl. I, 1). W dalszych rogach bocznej deski stołu umieszczone są dwa stylizowane kwiaty tulipanu (tabl. I, 3).

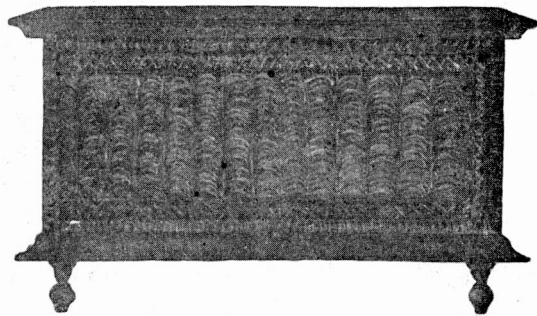
Intarsją zdoił również swe wyroby uczeń Wojciecha Żaka, Stanisław Tarnowski z Mnikowa. Jedyna znana mi skrzynia jego roboty wykonana w roku 1907, pod względem architektonicznym zdradza wyraźnie cechy skrzyń pochodzących z pracowni Żaków. Posiada ona wydatne i starannie profilowane gzymsy u wieka oraz podstawy. Nogi jej są masywne i toczone (tabl. II, 1). Tło skrzyni stanowi naturalne drzewo jasno politurowane. Na froncie i wieku jej występują intarsje, wykonane z drzewa w kolorze brązowym i prawie czarnym (ryc. 2). Sposób rozwiązania ornamentu, zarówno na ścianie licowej jak i na wieku, odbiega od form znanych ze skrzyń malowanych. Ścianę licową wypełnia prostokątna ramka, składająca się z linii równoległych brązowych i czarnych, wzdłuż których od strony zewnętrznej ciągnie się szereg, utworzony z trójkątów powstałych z 3 kropek (tabl. I, 10) i krzyżyków maltańskich na przemian (tabl. I, 11). Takie same krzyżyki tylko mniejsze zdobią dolny gzyms skrzyni. W pośrodku pola znajduje się korona (tabl. I, 7) wykonana czarnymi kropkami z brązową podstawą<sup>4)</sup>. Korona wpisana jest w leżący romb z brązowych kółek w które wpuszczone są czarne równoramienne krzyże maltańskie (tabl. I, 13). Wieko opisywanej tu skrzyni ujęte jest w ramki potrójne z linii brązowych i czarnych. Od wewnątrz, równoległe do ramki, biegną zwrócone szczytami ku górze trójkąciki ułożone z trzech kropek: szczytowej brązowej i dwu czarnych u podstawy (tabl. I, 10). Na rogach szlak ten wiążą brązowe kółka z równoramionym, czarnym krzyżem. Od nich biegnie ku środkowi krótki szereg małych, czarnych krzyżyków. W prostokątnym czarnym obramieniu znajduje się leżący romb z brązowych kółek, w które wpisane są czarne krzyżyki. Pole rombu wypełniają dwa koła współśrodkowe, ułożone na przemian z czarnych krzyżyków i trójkącików składających się z trzech kropek. W koło środkowe wpisana jest sześcioramienna gwiazda, o promieniach w połowie brązowych, w połowie w kolorze tła. Krawędzie gwiazdy wzdłuż jasnych części promieni podkreślone są obramieniem w kolorze czarnym, a przy brązowych, jasno brązowym. Środek gwiazdy stanowi brązowe kółko z maltańskim krzyżem (tabl. I, 6). Takie same kółka rozmieszczone są po jednym między promieniami

gwiazdy. Oś dłuższa rombu od naroża do obwodu koła zewnętrznego zaznaczona jest szeregiem czarnych krzyżyków.

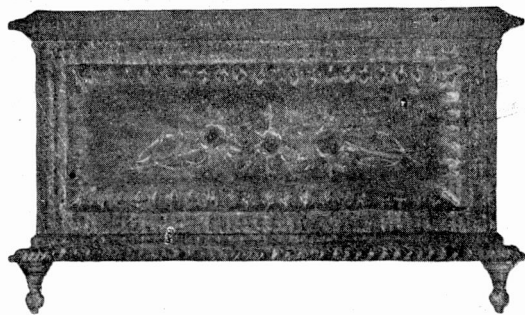
Porównując intarsjowany stół Szymona Żaka i zdobioną tym samym sposobem skrzynię Tarnowskiego dostrzegamy w kompozycji ogólnej pewne podobieństwa (obramienie płaszczyzny, kolisty motyw centralny, dośrodkowe wypełnianie narożników). Zespoły motywów, którymi obydwaj majstrowie rozporządzają są różne. U «Symka» Żaka widzimy motywy roślinne (tabl. I, 1, 2, 3) pospołu z geometrycznymi (tabl. I, 4, 5). U Tarnowskiego (pomijając ową koronę) wyłącznie geometryczne, jak romby, koła, gwiazdy, krzyże itp. Różnie przedstawia się też zespół prostych elementów zdobniczych, którymi obydwaj rozporządzają. U Żaka występuje właściwie tylko jeden element w formie koła podzielonego na ćwiartki (tabl. I, 8), który powtarza się zarówno w kompozycji o charakterze roślinnym (tabl. I, 1) jak i geometrycznym (tabl. I, 4, 5), u Tarnowskiego zespół elementów jest większy, notujemy tu bowiem dwie odmiany trójkątów z kropek (tabl. I, 9, 10), krzyżyk maltański (tabl. I, 11), kółko (tabl. I, 12), oraz kombinacja dwu ostatnich w postaci kółka z wpisanym krzyżykiem (tabl. I, 13).

Jak to już wspomniałem poprzednio, wyroby intarsjowane Żaka i Tarnowskiego odbijają od krakowskich skrzyń malowanych zarówno ogólną kompozycją ornamentu, jak i charakterem poszczególnych elementów. Brak tu kwiatonów i wieńców, występujących w większości krakowskich skrzyń malowanych. Inna jest też rola poszczególnych zdozin. Widoczne to jest zwłaszcza, w zespole elementów geometrycznych, które w meblach intarsjowanych wysuwają się na plan pierwszy, zaś w skrzyniach malowanych występują w ozdobach drugo-planowych, w obramieniach pól, w zdozinach ścian bocznych itp. Użycie koła jako głównego motywu zajmującego środek pola zdobniczego stanowi — bardzo zresztą odległe — podobieństwo do sposobu zdobienia wiek niektórych skrzyń u górali limanowskich i myślenickich (tabl. I, 14)<sup>5)</sup>. Spośród drobnych elementów zdobniczych kilka wykazuje pewne podobieństwo do spotykanych na skrzyniach morawickich<sup>6)</sup>.

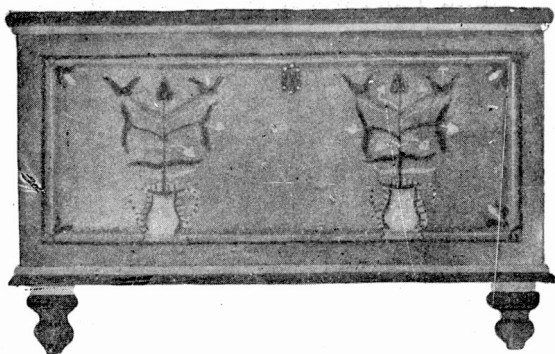
Pojawienie się mebli intarsjowanych w Ziemi Krakowskiej przypisać należy wpływowi meblarstwa kościelnego, któremu nie oparły się też niektóre typy skrzyń malowanych. Niemniej rewolucja jaką w sposobie zdobienia krakowskich mebli ludowych wprowadzili Żakowie była doniosła. Lansowana przez nich nowość «chwyciła» widać w terenie skoro w tym kierunku poszli też niektórzy uczniowie (Tarnowski). Narodził się nowy styl w krakowskim meblarstwie ludowym. Styl,



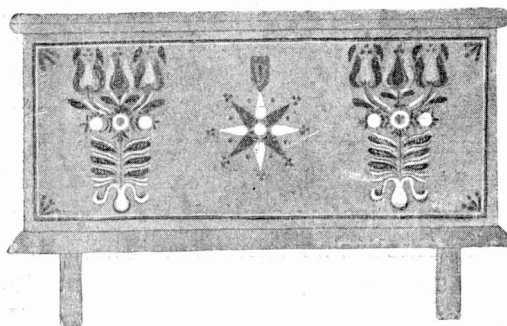
5



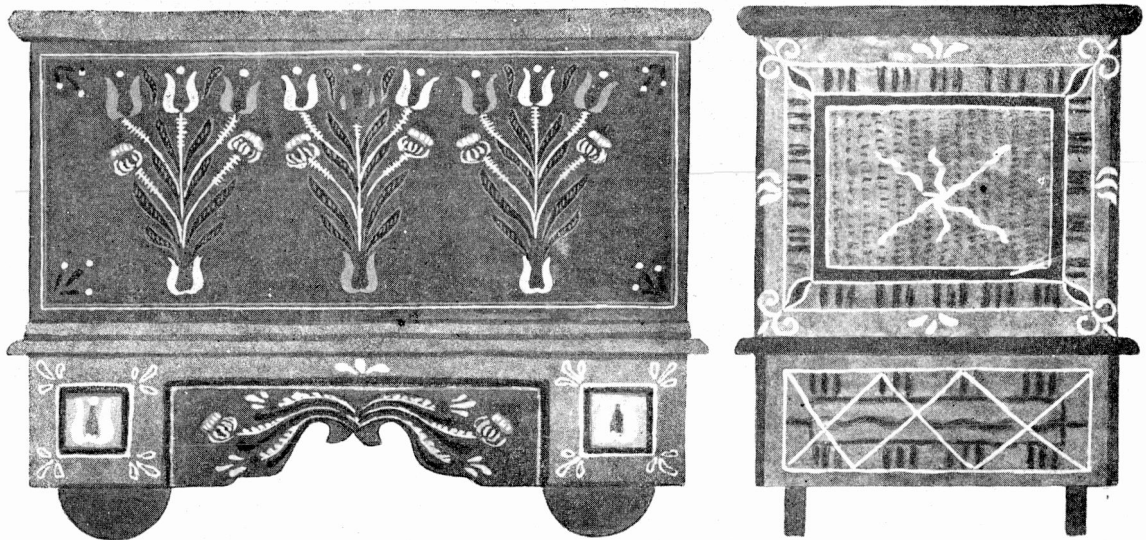
6



7



8



który z biegiem czasu mógłby — być może — wyprzeć całkowicie w okolicy meble malowane z ich tradycyjnym zespołem roślinnych ornamentów. Proces ten jednak nie zaszedł, gdyż zapoczątkowany był zbyt późno. Wojciech i Szymon Żakowie czynni byli u schyłku ubiegłego wieku. Tarnowski wyemigrował do Francji i tam zmarł ok. r. 1918. Przemiany zaszły w kulturze wsi podkrakowskiej w ciągu bieżącego stulecia podcięły z gruntu możliwości rozwoju ludowego meblarstwa ozdobnego. Dziś intarsjonawe meble krakowskie należą do wielkiej rzadkości. Nigdy zresztą nie były one zbyt rozpowszechnione. Droższe znacznie od malowanych, nie były sprzedawane na targach, lecz robiono je na zamówienie skutkiem czego rozchodziły się tylko w szczupłym gronie miejscowej elity wiejskiej.

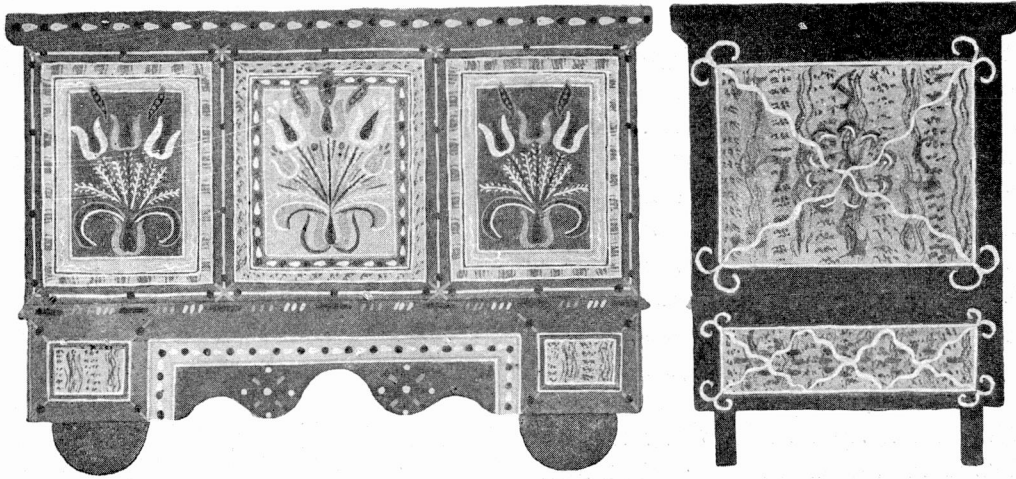
Bratem rodzonym wspomnianego wyżej Wojciecha i Szymona był Żak Antoni, stolarz i malarz skrzyń, zamieszkały w Kaszowie. Prace jego reprezentowane są w tekach Sekcji Zdobnictwa P. I. B. Sz. L. przez 4 barwne kopie skrzyń, z których trzy znalezione zostały w Kaszowie, jedna zaś w sąsiedniej Nowej Wsi Szlacheckiej.

Skrzynie Antoniego Żaka odznaczają się staranną robotą stolarską, posiadają duże, bogato profilowane gzymsy przy wieku i u podstawy, obiegające skrzynię dokoła i ozdobnie toczone nogi (tabl. II, 3, 4).

Jedynie skrzynia znaleziona w Nowej Wsi Szlacheckiej spoczywa na tak zwanym «podnóżku» z pięknie wyciętą deską licową. Podnóżek zaopatrzony jest w szufladę. Nogi zrobione są z deski półkuliście zaokrąglonej (tabl. II, 14) <sup>7)</sup>. Skrzynie swe malował Antoni Żak na kolor ciemno zielony, jedynie skrzynia z Nowej Wsi Szlacheckiej (ryc. 3) posiada tło brązowe. Gzymsy malowane są kolorem odmiennym niż tło. Przy skrzydniach ciemno zielonych spotyka się gzymsy w kolorze niebieskim i różowym (tabl. V, 1), lub czerwonym i jasno zielonym (ryc. 4). Skrzynia brązowa posiada gzyms górny malowany od dołu na kolor ciemno zielony, zaś gzyms podstawy podkreślony jest dwoma paskami barwy ciemno brązowej (ryc. 3).

Kompozycja roślinna, zdobiąca ścianę licową skrzyni, ujęta jest z reguły w prostokątną ramę, powstałą najczęściej z dwu przecinających się linii falistych biegnących między prostymi (tabl. III, 18). Na tle zielonym, plecionka owa bywa wykonywana farbą żółtą lub czerwoną, na brązowym plecionka jest żółta zaś dwie proste równoległe — zielone. Na jednej ze skrzyń, malowanych przez Antoniego Żaka zamiast plecionki widzimy ramkę z małych różowych kropek biegnących między dwoma równoległymi żółtymi kreskami (tabl. III, 17).

Pole wyznaczonego przez ramkę prostokątu na ścianie licowej wypełniają zazwyczaj trzy (wyjątkowo zaś dwa) kwiatony identyczne w rysunku i barwie (ryc. 3, 4, tabl. V, 1). Kwiatony Antoniego Żaka rozpoznać łatwo. Posiadają one bardzo przejrzysty rysunek, są względnie symetryczne i posiadają szerokie, z reguły zielone liście (tabl. III, 9) czasem ku końcowi maczugowato rozszerzające się (tabl. III, 10). Górą każdy kwiaton zakończony jest trzema-, cztero- lub ośmio-płatkowymi kwiatami. Podobne kwiaty na łądogach (ryc. 3, 4) lub bez (tabl. V, 1) rozmieszczone są między liśćmi. Naczynia w których tkwią kwiaty dalekie są od fantastycznych i niedbale wykonanych czas morawickich. Ce-



chuje je prostota formy, staranny rysunek i pewny kontur (tabl. III, e 1, 2, 3, 4). Naczynia te, z reguły dwuuszne, malowane są zupełnie płasko. Powierzchnia ich założona jest kolorem jasnym (różowym lub żółtym), wyjątkowo na brązowej skrzyni przedstawionej na ryc. 3 zostawiono powierzchnię naczyń w barwie tła, ale za to obwiedziono go podwójnym konturem w kolorze czerwonym i żółtym (tabl. III, 2). Powierzchnia naczyń jest starannie pokratkowana, kreskami w kolorze ciemniejszym od tła, np. czerwonym, zielonym, niebieskim (tabl. III, 1, 2, 3). W polach między kratkami dawane są też kropki zielone lub żółte (tabl. III, 1, 3). Wyjątkowo na jednej ze skrzyń naczynie pomalowane na różowo, pokryte jest na całej powierzchni czerwonymi kropkami, bez kratki (tabl. III, 4). W narożnikach umieszczał zazwyczaj Antoni Żak gałązkę, zwróconą ku środkowi, składającą się z trzech czerwonych wiśni i dwu zielonych listków (tabl. III, 12). Na jednej ze skrzyń gałązka i kontur listków tej zdobiny wymalowane zostały farbą niebieską, zaś środek liścia i wiśnie na czerwono (tabl. III, 13). Na skrzyni z Nowej Wsi Szlacheckiej zamiast gałązek wiśni widzimy kwiat ośmiopłatkowy z zaznaczonym środkiem (tabl. III, 7). Takie same kwiatki spotykamy w pośrodku prostokątnych pół bocznych na podstawie tej skrzyni (ryc. 3), w rogach zaś i na szufladzie wymalowane są żółte kwiatki z czterech luźno rzuconych płatków (tabl. II, 8). Między kwiatonami u dołu, lub u góry malował Antoni Żak czasem 4 ośmiopłatkowe kwiatki (tabl. V, 1). Wyjątkowo na jednej ze skrzyń kwiatki takie w ilości 8 rozmieszczone są wzdłuż wszystkich czterech boków ramy, wyznaczającej pole zdobnicze.

Wieka malował Antoni Żak nieco odmiennie niż lica. Powierzchnię zdobniczą ujmował w prostokątną ramę z plecionki, najczęściej żółtą, wpisaną w drugą ramę nieco większą (tabl. III, 19), wykonaną prostą kreską w kolorze czerwonym lub różowym (na skrzyniach zielonych). W rogach dawał zwrócone dośrodkowo, opisane już wyżej gałązki wiśni, zaś środek pola wypełniał wieńcem kolistym, lub w formie pionowo stojącej elipsy (tabl. V, 1). Wieniec składa się z «kaligraficznie» poprowadzonej gałązki, z której w równych odstępach wyrastają po dwa zielone listki (tabl. III, 11). Między każdą parą listków umieszczona jest po obu stronach łodygi para kolistych kwiatków ośmiopłatkowych (tabl. III, 6). W pośrodku wieńca malowana bywa zdobina, powstała z dwóch kół koncentrycznych z zaznaczonym środkiem, których powierzchnia podzielona jest na dziesięć wycinków. Wycinki koła wewnętrznego malowane są na przemian kolorem czerwonym i niebieskim, zewnętrznego zaś niebieskim i żółtym (tabl. III, 14). Niekiedy w pośrodku wieńca umieszczał A. Żak zdobinę, składającą się ze zwykłego u tego malarza kolistego kwiatka, z którego rozchodzi się promienisto sześć wydłużonych płatków (tabl. III, 15). Boki zdobione są ramką z plecionki z gałązkami wiśni w rogach, środek zaś wypełnia motyw ten sam, który jest wewnątrz wieńca (tabl. III, 15), lub rodzaj krzyża równoramiennego złożonego jak gdyby z czterech stylizowanych liści dębu (tabl. III, 16).

Kolorystycznie skrzynie A. Żaka odznaczają się dużą przejrzystością i umiarem. Unika on niespokojnej wielości barw, cechującej np. skrzynie skawińskie. W doborze kolorów widać u niego

pewną dążność do naturalizmu, wyrażającą się tym, że łodygi i liście malowane są z reguły farbą zieloną. Nie obejmuje to jednak kwiatów, które kolorowane są najczęściej w sposób zupełnie oderwany od wzorów dostarczanych przez naturę. Ośmiopłatkowe kwiaty z zaznaczonym środkiem, tak charakterystyczne dla Żaka, malowane są zwykle trzema kolorami, przy czym dwa użyte są na przemian do wykonania płatków, trzecim zaś namalowany jest środek. Niekiedy na ścianie licowej skrzyni widzimy aż trzy rodzaje kwiatów jednakowych pod względem rysunku, ale o różnych zestawieniach barwnych. Mimo to skrzynia taka nie robi wrażenia jaskrawej, gdyż autor, operując zespołami barw, stara się je rozplanować w ten sposób na płaszczyźnie, by tworzyły one proste i łatwe do uchwycenia układy. Osiąga to zwykle ustawiając kwiaty jednakowe pod względem barwy w szeregi biegnące diagonalnie przez wszystkie trzy kwiaty.

Żyjący dziś w Kaszowie Jan, syn Wojciecha Żaka, jest zgodnie z rodzinną tradycją stolarzem i muzykantem. Jako stolarz cieszy się opinią dobrego fachowca, a nawet artysty, chętnie bowiem chwyta za dłuto i rzeźbi, zdobiąc w ten sposób wykonywane przez siebie meble. Skrzynie przez niego robione posiadają podobnie, jak skrzynie innych Żaków, wydatne, profilowane gzymsy obiegające dokoła wieka i podstawy, oraz toczony nogi (tabl. III, 7, 8). Powierzchnia tych skrzyń malowana jest jednolicie farbą żółtą lub brązową, którą następnie czesze pędzlem, grzebieniem lub po prostu rozmazuje palcem, co daje w rezultacie jaśniejsze smugi. Powstają w ten sposób wzory naśladujące słoje drzewa, lub tworzące ornamenty bądź to geometryczne (ryc. 5), bądź roślinne (ryc. 6). Jak widać z ryciny 6, kompozycje roślinne, którymi Jan Żak ozdobi swoje skrzynie, nie nawiązują już do form spotykanych w tradycyjnym zdobnictwie krakowskim. Odzywają się tam raczej echa straganowej tandety, owych dziewięciorników i szarotek, które spotykamy w «zakopiańszczyźnie», sprzedawanej w krakowskich Sukiennicach.

Wśród skrzyń, których twórcy zostali w trakcie badań ustaleniu, znalazła się w Kaszowie jedna, malowana około roku 1905 przez Jana Bugajskiego, ucznia Józefa Rosponda zwanego «Ślepikiem» z Liszek<sup>8)</sup>. Skrzynia Bugajskiego kształtem swym różni się nieco od skrzyń robionych przez Żaków, gdyż nie posiada tak bogato profilowanych gzymsów. Podstawę stanowią toczony nogi (tabl. II, 6). Tło skrzyni jest ciemno zielone, gzymsy czerwone i żółte. Ściana licowa posiada jedno pole zdobnicze, wyodrębnione podwójną ramką z dwu prostych kresek, czerwonej zewnętrznej i żółtej wewnętrznej. W rogach znajdują się zwrócone ku środkowi po trzy listki, z któ-

KORONA Z ETYKIETKI  
PIWA ŻYWIECKIEGO



11

rych środkowy jest żółty, a dwa boczne czerwone. W prostokącie umieszczone są dwa kwiaty w formie stylizowanych krzaczków jakiejś rośliny o płomienistych i sercowatych listkach (ryc. 7). Listki namalowane na końcach górnych gałązek tworzą rodzaj dwu tulipanowych kwiatów z zielonym sercowatym środkiem. Naczynia, z których wyrastają kwiatki posiadają formę dużych garnków z dwoma esowatymi uchami po bokach. Kształt brzuśca i podstawy podkreślają kreski wykonane czerwoną farbą, podobnie jak i kropki zdobiące ucha. Bok skrzyni wypełnia gwiazda powstała z sześciu płatków zwróconych ku środkowi szerszymi elipsowatymi, a na zewnątrz ostrymi końcami. Płatki malowane są na zmianę farbą czerwoną i żółtą. Całość bocznego pola skrzyni ujęta jest w ramkę taką samą jaką widzieliśmy na ścianie licowej. Skrzyń podobnych znaleziono jeszcze w Kaszowie cztery.

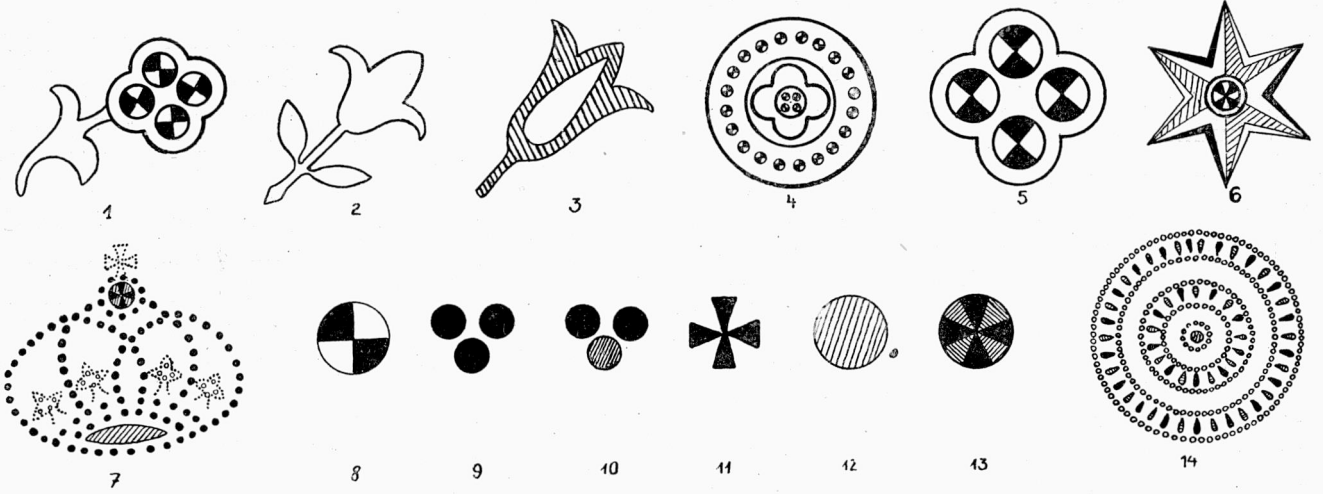
Bugajski był malarzem dosyć przeciętnym. Kwiaty jego skomponowane są nieporadnie, ilość elementów zdobniczych w kwiatonach bardzo ograniczona, kolorystyka również nie przedstawia nic specjalnie ciekawego. W stosunku do znalezionej w Kaszowie skrzyni jego mistrza — «Ślepickiego» skrzynia malowana przez Bugajskiego jest wyraźnie prymitywniejsza, w szczególności można jednakowoż doszukać się pewnych podobieństw.

W związku z badaniami twórczości Żaków, znaleziono w Kaszowie sporą ilość skrzyń, których autorstwa nie udało się na razie ustalić. Anonimowy ten materiał wykazuje po staranniejszej analizie sporo cech wspólnych, które pozwalają na wyodrębnienie, wśród skrzyń zw. «krakowskich» nowego nieopisanego dotychczas typu, który w dalszym ciągu będę nazywał «kaszowskim».

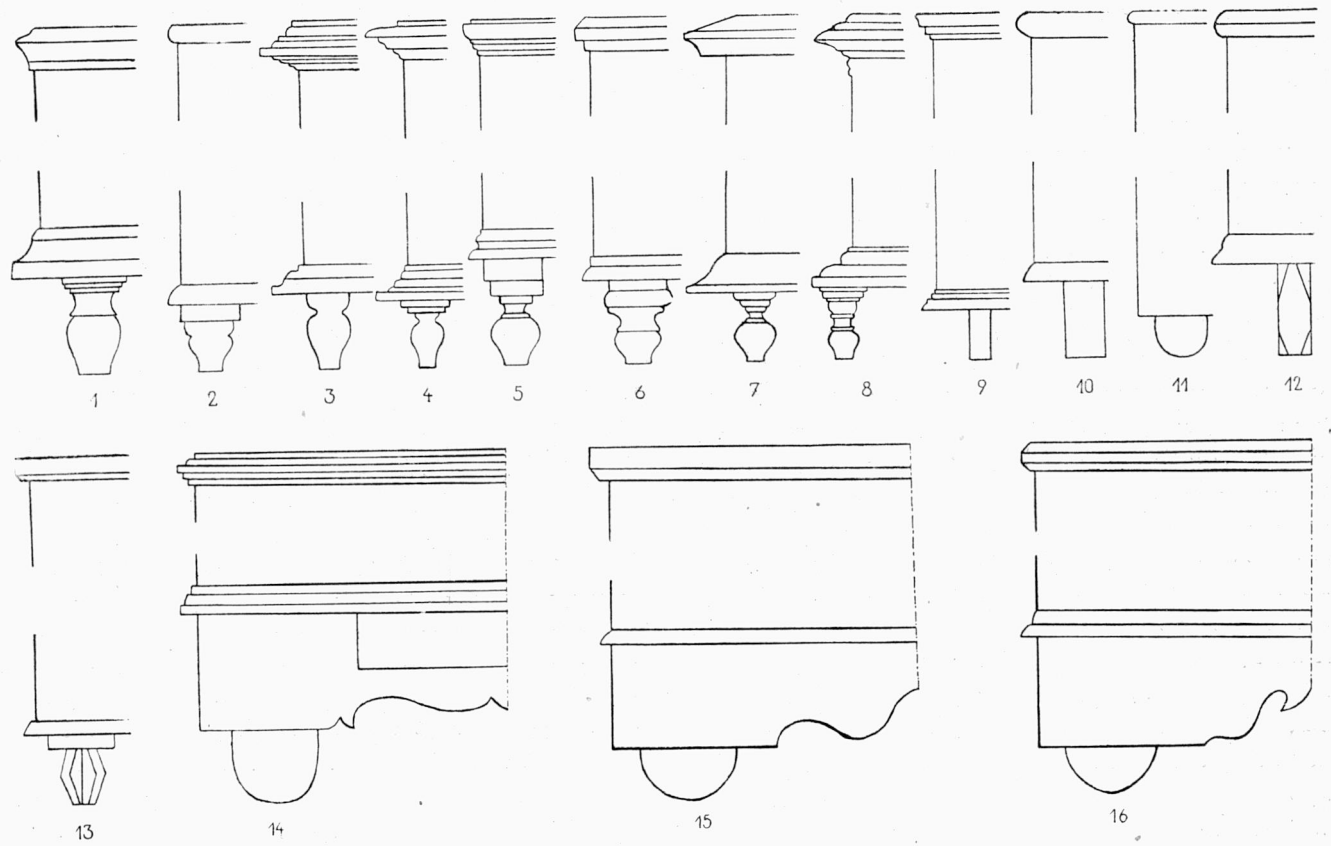
Architektonicznie skrzynie te przedstawiają się niejednolicie. Spotykamy wśród nich skrzynie o pięknie profilowanych gzymsach i toczonych nogach (tabl. II, 5), co mogłoby wskazywać na produkcję Żaków, jak i posiadające «podnóżki» na kółkach (tabl. II, 15, 16), lub różnego kształtu



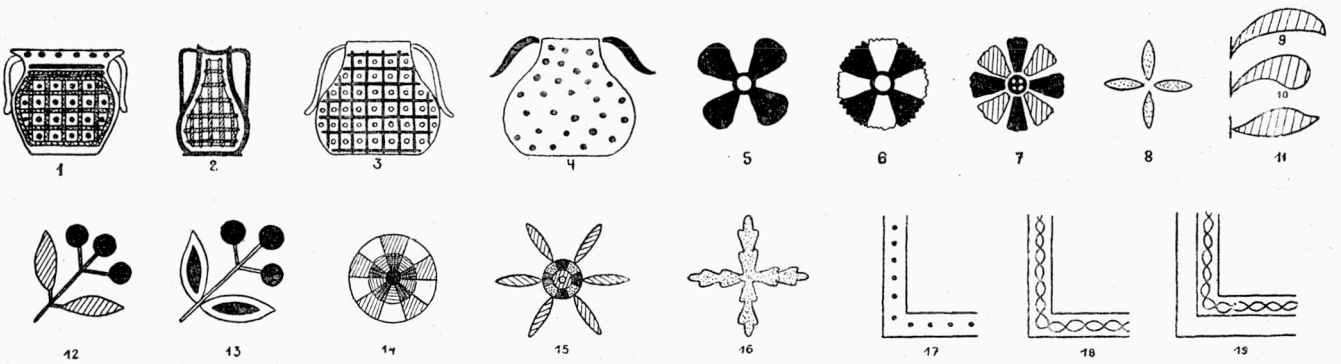
TABLICA I



TABLICA II



TABLICA III



nogi wykonane z deski, czy ciosanego klocka (tabl. II, 9—13). Tła tych skrzyń są najczęściej utrzymane w kolorze ciemno zielonym, rzadziej brązowym z odcieniem fioletu. Wyjątkowo trafiają się niebieskie. Sposób zdobienia jest dwójaki, skutkiem czego w ramach typu wyodrębnić można dwie odmiany. W pierwszej gzymsy pomalowane są zwykle na czerwono zaś pole licowe skrzyni (podobnie jak i wieko) potraktowane jest jako jedno pole zdobnicze, obwiedzione prostokątną ramką z potrójnych prostych kresek, której środek wypełniają trzy stojące w odstępach kwiatony (ryc. 7), lub dwa z gwiazdą w pośrodku (ryc. 8). W odmianie drugiej (ryc. 10) pole licowe skrzyni podzielone jest na dwa lub trzy pola, prostokątne, lub prawie kwadratowe, zaznaczone szerokimi ramkami, wzdłuż których biegnie równoległe po kilka szlaków (tabl. IV, 60—70), złożonych z prostych elementów, przeważnie geometrycznych (tabl. IV, 54—64). Cechą wspólną, która obydwie, tak różne na pierwszy rzut oka, odmiany pozwala łączyć w ramy jednego typu, jest ogólny charakter kwiatonów i zespół elementów, z których się owe kwiatony składają. W kwiatach na plan pierwszy wybijają się tu trójpłatkowe tulipanowate kielichy (tabl. IV, 7—12), obok których spotyka się też koliste główki przypominające stylizowane osty (tabl. IV, 16, 17, 19—21). Czasem na tle zmieszania się obu form powstają odmiany pośrednie (tabl. IV, 22, 23). Pąki (tabl. IV, 13, 18), czy kwiaty cztero i więcej płatkowe (tabl. VI, 4, 25, 26) występują tu rzadko, podobnie raz jeden tylko pojawiła się jako część składowa kwiatonu zdobina, składająca się z trzech białych, kolistych kwiatów w otoczeniu przecinkowatych czarnych listków (tabl. IV, 27). Kwiaty i pączki ułożone symetrycznie względem osi, wznoszą się na cienkich łodyżkach, wzdłuż których biegną drobne listki (tabl. IV, 28) czasem zaznaczone zupełnie schematycznie (tabl. IV, 29, 30, 31). Na jednej ze skrzyń widzimy wyjątkowo ostowaty kwiat, spoczywający na szerokiej łodydze, z wymalowanym w pośrodku złotym zygzakiem (tabl. IV, 32). Liście najczęściej szerokie w pośrodku, po obu końcach ostro zakończone (tabl. IV, 33, 38), rzadziej maczugowate (tabl. IV, 42), malowane są na kolor ciemny (czerwony lub czarny) o jasnym konturze, zwykle złotym z takimiż przecinkami na powierzchni. Czasem kształt liścia podkreślony bywa przez 1—3 kresek w kolorze złotym i czerwonym, biegnących od zewnątrz równoległe do krawędzi (tabl. IV, 34, 39). Naczynie z którego wyrasta krzaczek z kwiatami rzadko przybiera zdecydowaną formę ceramiczną (w postaci dzbanka, o dużych esowatych uchach, tabl. IV, 1). W dwu skrzyniach naczynie zostało zaznaczone w sposób schematyczny (tabl. IV, 2, 3), w kilku-

nastu zaś innych naczynie przekształciło się w kielich kwiatowy taki sam, jakie widzimy na gałązkach wyrastającej z niego rośliny (tabl. IV, 4, 5, 6). Czasem zdarza się, że ów kielich kwiatowy, grający rolę wazonu, czy dzbanka, zupełnie wtapia się w całość kompozycji roślinnej (tabl. VI, 3).

Jak wspomniałem kwiatony w omawianej tu grupie skrzyń zbudowane są bardzo symetrycznie.

W większości wypadków oś symetrii stanowi główna łodyga z której parami wyrastają na boki listki i łodygi z kwiatami. Raz jeden znalazł się kwiaton w formie pęku gałązek, wyrastających wprost z kielicha leżącego u podstawy (ryc. 10).

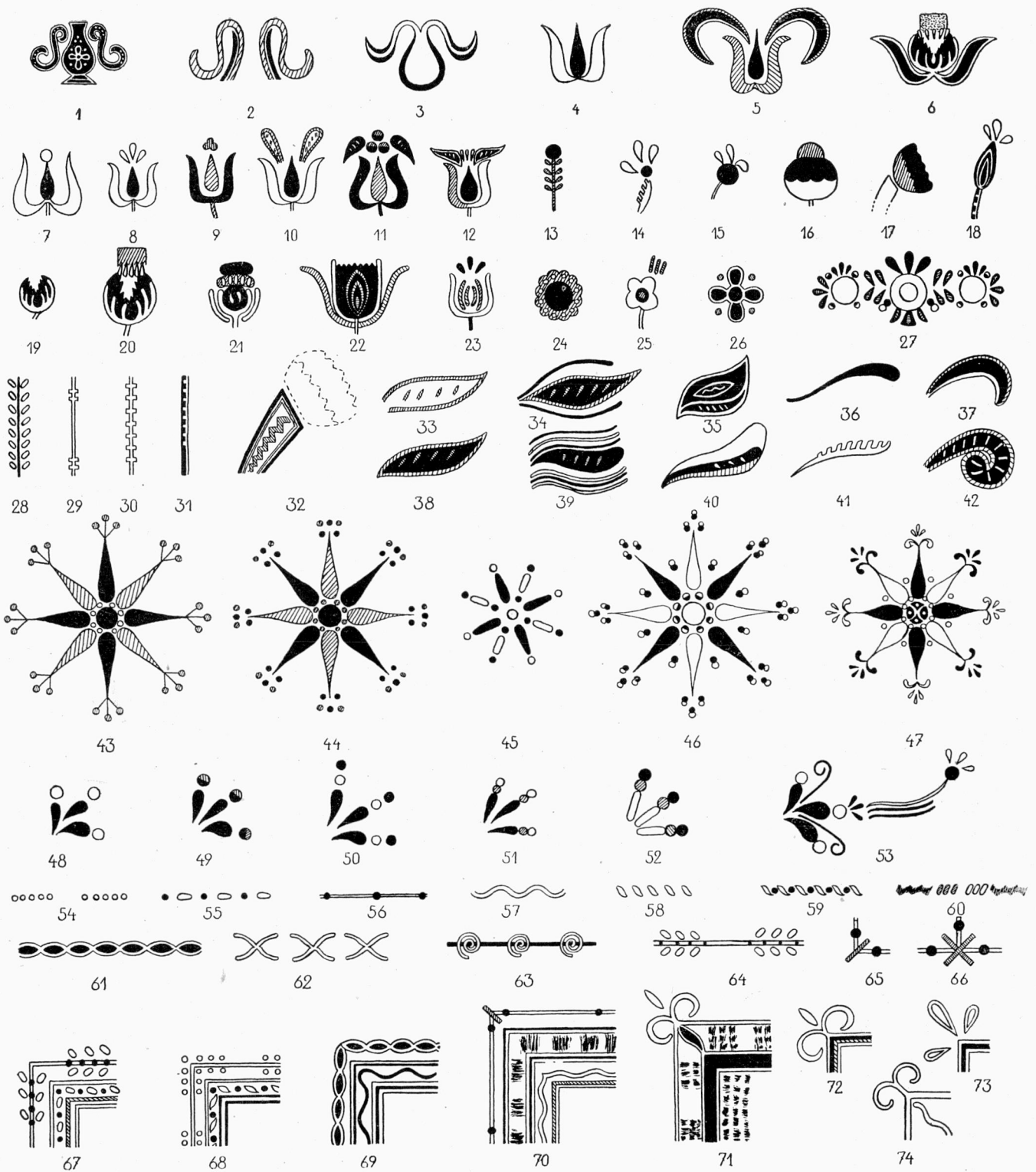
Kwiaton u góry kończy się trzema stylizowanymi tulipanami, rzadziej ostami, ustawionymi najczęściej wzdłuż jednej linii poziomej. Również kwiaty boczne i liście ułożone są zazwyczaj w ten sposób, że całość zamyka się w wyraźnie określonej figurze geometrycznej, np. w prostokącie (ryc. 8), trójkącie (ryc. 9), wyjątkowo deltoidzie (tabl. V, 3), co nadaje kwiatonom dużo zwartości.

W skrzyniach należących do odmiany pierwszej, zamiast środkowego kwiatonu spotyka się czasem gwiazdę, składającą się z ośmiu luźnych promieni z zaznaczonym kolistym środkiem. Na końcach promieni widać trójkąty ułożone z kropek (tabl. IV, 43, 44, 46) lub przecinkowate listeczki (tabl. IV, 47). W rogach ramy zdobiącej wieko i lico tej odmiany skrzyń kaszowskich malowane są zdobiny, składające się z trzech (zwykle czerwonych lub czarnych) listków i jaśniejszych kropek (tabl. IV, 48, 52). Wyjątkowo na wieku jednej ze skrzyń zanotowano zdobinę narożną bardziej rozwiniętą (tabl. IV, 53).

Boki skrzyń należących do omawianego tu typu utrzymane są w kolorze tła skrzyń i wtedy wzdłuż kraju biegnie ramka z trójlistnymi zdobinami w narożnikach. Środek jest bądź zupełnie pusty, bądź wypełnia go kwiaton taki sam jak na lico (tabl. V, 2) lub gwiazda (tabl. V, 3). Zdarzają się też skrzynie, w których boki sposobem malowania zupełnie odbiegają od ściany licowej i wieka.

Malowane są one na kolor jasno brązowy w ciemnym brązowym obramieniu. Pole zdobnicze wyodrębnione jest białą ramką (ryc. 10), a jego środek wypełniają ciemno brązowe «chmury» (ryc. 9, 10, tabl. VI, 2). Czasem naroża prostokątnej ramki łączą przekątnie wykonane białą linią falistą (ryc. 10), lub też w pośrodku pola namalowany jest pająk, powstały z kilku falistych kresek zbiegających się w jednym punkcie (ryc. 8). Na narożnikach ramek okalających boczne pola zdobnicze pojawiają się niekiedy od strony zewnętrznej białe wymalowane trójlistne kwiaty, przypominające stylizowaną lilię andegawęńską (tabl. IV, 71, 72). Czasami zdobina ta pojawia się w formie

TABLICA IV



szczątkowej (tabl. IV, 74), lub zmienia się w trzy przecinkowate listki (tabl. IV, 75).

Skala barw używanych do zdobienia omawianych tu skrzyń nie jest zbyt rozległa. Pomijając kolor tła, gzymsów i obramień pól zdobniczych (w skrzyniach odmiany drugiej) wszystkie ozdoby wykonane są najwyżej czterema kolorami: czerwonym (cynobrem), żółtym, czarnym i białym. Ko-

lorów jasnych (biały, żółty) używa się do malowania gałązek, konturów liści i płatków kwiatów. Kolory ciemne (cynobry i czarne) służą do malowania listków. Ponadto cynobrem maluje się z reguły część płatków w kwiatkach, czy to tulipanowatych czy przypominających osty. W zestawieniach kolorów obowiązuje zasada silnych kontrastów (np. jasne obrzeżenia i przecinko-

wate jasne plamki na ciemnych liściach, łączenie barw jasnych jak biała z cynobrem w kwiatach i gwiazdach).

Omawiane tu skrzynie kaszowskie stanowią w stosunku do innych skrzyń krakowskich grupę odrębną jednakowoż nie tak zasadniczo różną jak np. skrzynie typu morawickiego. Rama wypełniona trzema kwiatonami malowanymi wprost na tle występuje w krakowskim bardzo często. Podział ściany licowej na kilka wyodrębnionych pól zdobniczych spotyka się u skrzyń skawińskich. Gwiazdy, które trafiają się na licach i bokach zapożyczone są zapewne ze skrzyń tynieckich, a rozwiązania boków (rys. 9, 10) z liliowatymi zdobinami na narożnikach żywo przypominają skrzynie morawickie.

O odrębności omawianych tu skrzyń kaszowskich stanowi jedynie bardzo zwarty zespół zdobin, które w tej formie i w tym układzie nie powtarzają się na skrzyniach produkowanych gdzie indziej. Kwestia wyodrębnienia się typu nie jest

jeszcze w tej chwili wyświetlona. Żadna spośród znalezionych licznych skrzyń do tej grupy należących, nie jest autoryzowana, skutkiem czego nie wiadomo z którym, z licznych warsztatów kaszowskich skrzynie te powiązać należy. Wątpliwym wydaje się nawet, aby ten cały anonimowy zespół skrzyń mógł pochodzić z jednej pracowni. Duże różnice w budowie skrzyń do tego typu należących, przemawiałyby raczej za tym, że pochodzą one z różnych wytwórni. Nie przeczy temu duże podobieństwo ornamentu, wiemy bowiem (choćby z publikowanych materiałów morawickich), że skrzynie niemal identycznie zdobione pochodziły z rąk różnych majstrów.

Zasięg skrzyń typu kaszowskiego jest nieduży. Obejmuje Kaszów wraz z sąsiednią Nową Wsią Szlachecką, ponadto można je czasami spotkać w Liszkach, Kryspinowie, Olszanicy, oraz w pogranicznych wsiach parafii morawickiej, jak Cholerzyn i Mników<sup>10)</sup>.

#### PRZYPISY

<sup>1)</sup> Część I stanowi artykuł pt. «Malowane morawickie skrzynie krakowskie» drukowany w numerze 1 «Polskiej Sztuki Ludowej» w r. 1948.

<sup>2)</sup> Według wyciągu z ksiąg urzędu parafialnego w Liszkach, do którego należy wieś Kaszów, drzewo genealogiczne Żaków przedstawia się następująco: Urban posiadał syna Franciszka (ur. 22. VIII. 1827, um. 6. III. 1871), który z kolei pozostawił po sobie Wojciecha (ur. 30. IV. 1860), Szymona (ur. 30. X. 1862, um. 26. VIII. 1901) i Antoniego (ur. 24. V. 1865, um. 10. XII. 1927). Wojciech miał dwóch synów: Jana (ur. 29. VIII. 1895) i Stanisława (ur. 16. X. 1901). Dziećmi Antoniego są Józef (ur. 19. III. 1902) i Franciszek (ur. 13. V. 1909).

Za bezinteresowne sporządzenie niniejszego wyciągu składam księdzu prałatowi Andrzejowi Parysiowi, proboszczowi w Liszkach, wyrazy podziękowania.

<sup>3)</sup> Jako uczniów Wojciecha Żaka wymieniają: Stanisława Tarnowskiego z Mnikowa, Piotra Ciubę, Stefana Skucińskiego i Józefa Parę z Kaszowa oraz Jana Kodulę z Kryspinowa.

<sup>4)</sup> Ozdoba ta, przypominająca w najogólniejszym zarysie koronę Habsburgów, spopularyzowaną w Małopolsce jako znak fabryczny browaru żywieckiego, mogła przedostać się na ścianę skrzyni z etykietek naklejanych na fiolkach (rys. 11). Domysł ten zyskuje na prawdopodobieństwie,

gdy elipsowate tło, w którym występuje korona na etykietach, zestawimy z rombem stanowiącym obramienie korony na skrzyni.

<sup>5)</sup> Motyw przedstawiony na tab. II/14 pochodzi ze skrzyni skopiowanej we wsi Łętowe w powiecie limanowskim. (Zbiory Sekcji Zdobnictwa P. I. B. Szt. L.).

<sup>6)</sup> Por.: «Polska Sztuka Ludowa» nr 1/1948, str. 26, tabl. 2.

<sup>7)</sup> Nie jest wykluczone, że A. Żak malował tu po raz drugi zniszczoną przez czas skrzynię pochodzącą z jakiegoś innego warsztatu, na co wskazywałoby podobieństwo budowy tej skrzyni do skrzyń np. skawińskich, które w okolicach Krakowa bardzo są rozpowszechnione.

<sup>8)</sup> Liszki były dawniej również poważnym ośrodkiem, gdzie wyrabiano skrzynie malowane. Tradycja miejscowa jako jednego z najwybitniejszych wytwórców skrzyń wskazuje nieżyjącego dziś Józefa Rosponda-«Ślepickiego», który posiadał licznych uczniów między innymi i w Kaszowie.

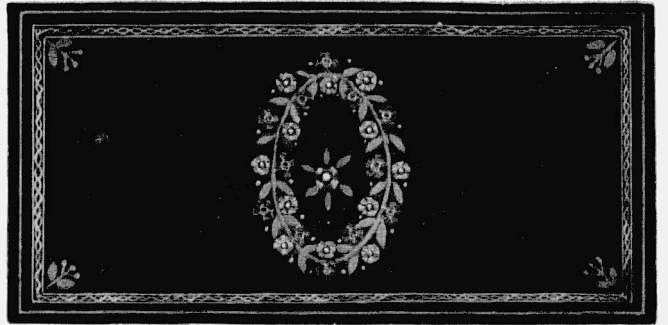
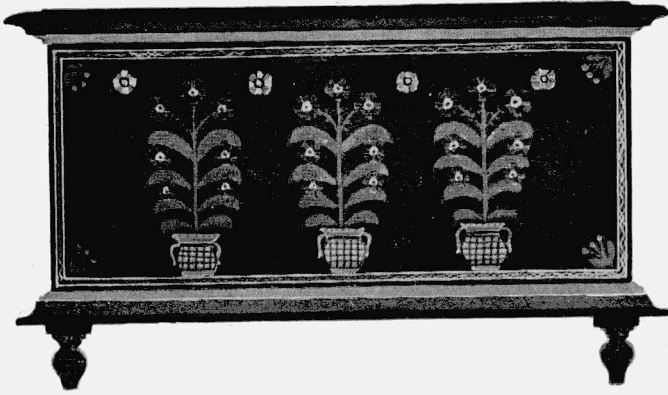
Ośrodek lisiecki nie jest na razie należycie przebadany. Jedyną skrzynią Ślepickiego, jaka w tej chwili znajduje się w tekach Sekcji, nie wskazuje na to, żebyśmy mieli tu do czynienia z jakimś wybitniejszym talentem.

<sup>9)</sup> Por. «Pol. Szt. Lud.» nr 1/1948, str. 25, rys. 15 i 18.

<sup>10)</sup> Tablicę I, III i IV wykonał asystent Sekcji Zdobnictwa Z. Szewczyk, zaś tablicę II ob. Z. Rablin.

TABLICA V

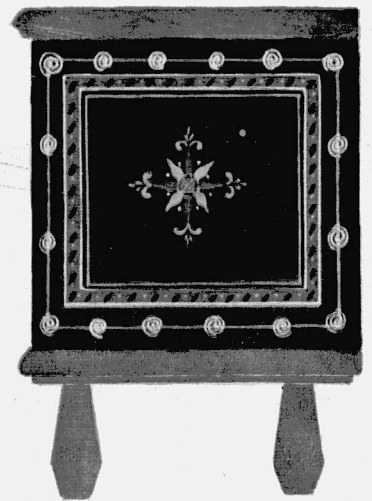
1



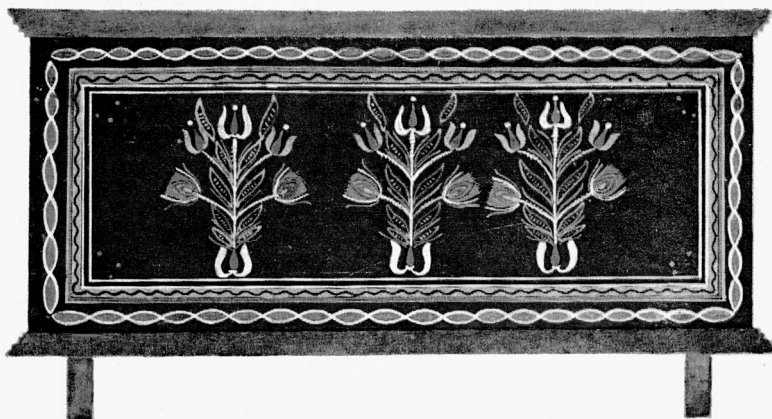
2



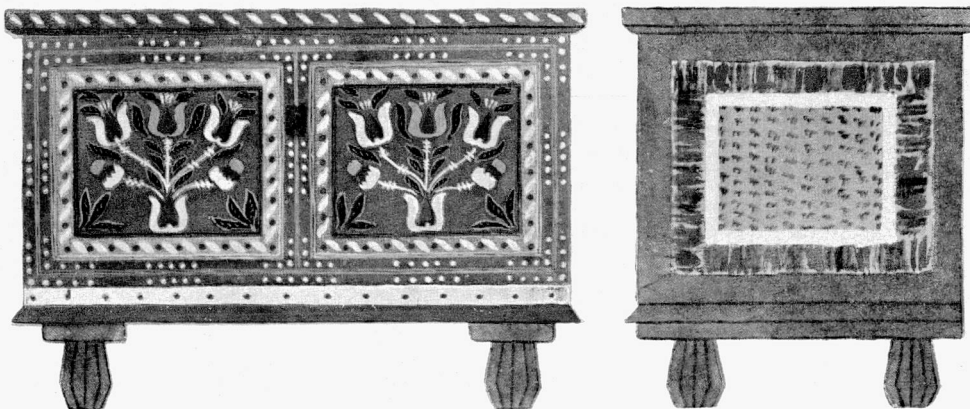
3



1



2



3



## КАШОВСКИЕ СУНДУКИ.

В деревне Кашов, расположенной в нескольких десятках километров на запад от Кракова, проживает семья Жаков, в которой на протяжении ряда поколений по наследству из рода в род передается столярская профессия. Эти столяры выделывали народную мебель с украшениями, которые по сравнению с мебелью, встречающейся в соседних сёлах, представляют собою некоторую особенность, имеющую много отличительных качеств. По сравнению с другими сундуками из окрестностей Кракова сундуки выделяемые Жаками отличаются весьма старательной столярской работой, богатым профилем карнизов у крышки и у основания сундука и точеными ножками. Внешние стенки сундуков покрыты рисунками растительных мотивов, чаще всего рисунками, изобра-

жающими три цветка на зеленом фоне. Отдельные столярские мастерские выработали для себя собственные сочетания цветных форм.

Кроме сундуков, украшенных рисунками, в Кашове встречаются иногда интарсированные изделия, имеющие на верху накладные орнаменты из цветного дерева. Подобный способ украшения народной обстановки, начатый в Кашове одним из Жаков, сразу же начал прививаться в других сёлах, расположенных по соседству, но впоследствии отпал, чему способствовала между прочим, усиливающаяся волна урбанизации, которая вносила перемены в жизнь населения пригородных деревень.

## COFFRES DE KASZÓW

Dans le village de Kaszów situé à une quinzaine de kilomètres nord de Cracovie on trouve une famille du nom de Żak qui depuis plusieurs générations transmet de père en fils le métier (d'ébéniste) de menuisier.

Ces menuisiers produisaient des meubles populaires ornés se différenciant par nombre de traits des meubles rencontrés dans les villages d'alentour.

Les coffres des Żak se distinguent de tous les meubles des environs de Cracovie par la précision du travail de menuiserie, par la profusions des profils des couvercles et de la base des coffres ainsi que par les pieds tournés.

Les parois extérieures des coffres sont couvertes de peintures aux motifs de plantes, principalement en forme de trois fleurons sur un fond vert.

Les ateliers de menuiserie isolés sont arrivés à fixer chacun son propre modèle d'arrangement floral. Outre les coffres ornés de peintures on trouve parfois à Kaszów des ouvrages d'incrustation des surfaces ornées d'une marqueterie de bois de couleur. Cette façon d'orner les meubles populaires initiée à Kaszów par un des Żak, commençait à s'étendre sur les villages voisins mais il y eut arrêt grâce à la vague montante d'urbanisation qui transforme la vie des habitants des villages de la région cracovienne.

## KASZÓW CHESTS

In the village of Kaszów a dozen miles West from Cracow lives a family of the name of Jack (Żak) which continues since several generations a tradition of professional carpentry. These carpenters made ornamented rustic furniture presenting many different traits when compared to the furniture one finds in the neighbouring villages.

The chests made by the Jacks are different from all others in the Cracow region.

They are carefully carpented, and have rich profiles on the lid and at the basis of the chests, besides finely turned

feet. The exterior surface is painted with plant-designs' mostly three flowers on a green background.

Singular carpenters workshops have fixed their own arrangements of floral designs. Besides chests ornamented and painted, one finds sometimes in Kaszów inlay-work, of coloured wood.

One of the Jacks started this manner of ornamenting rustic furniture in Kaszów, and this fashion began to spread in the neighbouring villages but later on was stopped by the growth of urbanisation which transforms the life of the villages all around Cracow.

# TIULOWE CZEPCE KURPIOWSKIE<sup>1)</sup>

MARIA ŻYWIRSKA

Częścią składową dawnego stroju kobiet-mężatek na terenie kurpiowskiej Puszczy Białej był czepiec tiulowy, zwany tutaj — cypek z tuliku. Formy czepca, tak jak i cały strój, przechodziły kilkakrotnie ewolucję. Znale mi są tylko dwa jej przejawy: cypek kurpiecki z kacurem (tak go nazywano w części Otrowskiej Puszczy)<sup>2)</sup>, lub inaczej zwany cypek kurpiecki ze skrzydłami lub ogonem (nazwa spotykana częściej w grupie Pułtuskiej). Ten typ noszony był jeszcze przy końcu XIX wieku. Drugi typ — to tak zwany cypek ślachecki, noszony w pierwszym i częściowo drugim dziesiątku XX wieku.

Czepiec otrzymywała kobieta w czasie obrzędu oczepin i przechowywała go najczęściej «na

śmierć», gdyż był najstaranniej wykonany i możliwie bogato zdobiony.

Celem tego artykułu jest omówienie jedynie haftu czepka. Dla zrozumienia jednak założeń twórczych hafciarki musimy zapoznać się z jego krojem i sposobem noszenia. Haft, bowiem, pomysłany tu był, jako nieodłączna część składowa stroju głowy i tym się tłumaczy takie, a nie inne rozłożenie go na płaszczyźnie czepka.

Kurpiecki cypek z kacurem (czasem mówią z kacorem)<sup>3)</sup>, wykonany był z dwóch części: głowy z gładkiego tiulu suto wokół marszczonę, przybranę koronkową, tryfioną fryską i haftowanego kacura, czyli skrzydeł, obszytego także koronką typu Valenciennes. Miejsce połączenia głowy z kacurem podszywano

1



1a







2

jednocentymetrową listwą płócienną przez którą przewlekano sznurek, aby czepkę można było mocno zawiązać na głowie. Podobną tylko szerszą listwą podszyty był brzeg czepka ułożony

wraz z koronkową fryską w równe karby. Ten typ czepki zakrywał szczelnie całą głowę opadając głęboko na czoło, zaś kacur był luźno opuszczony na ramiona. Na czepkę zawiązywano zło-

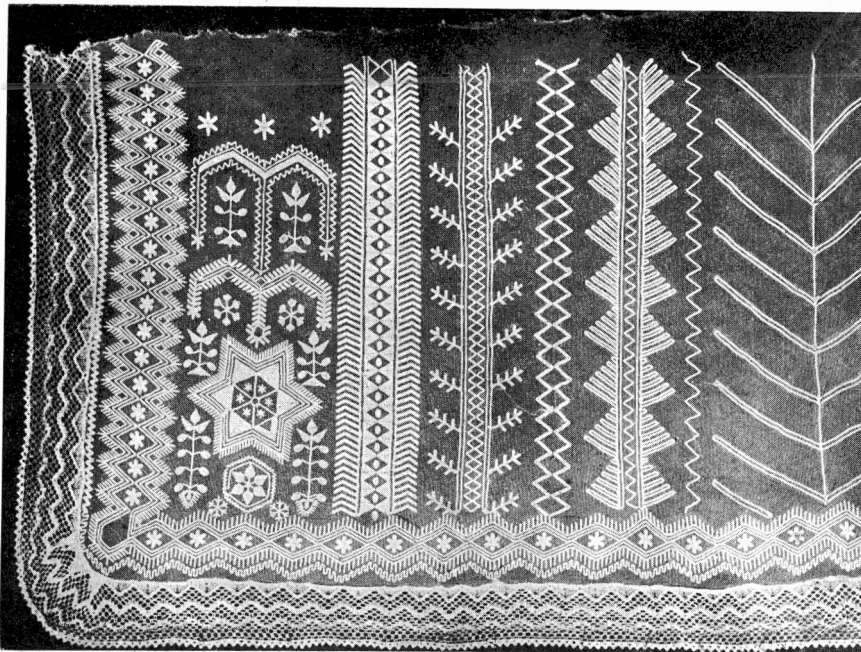


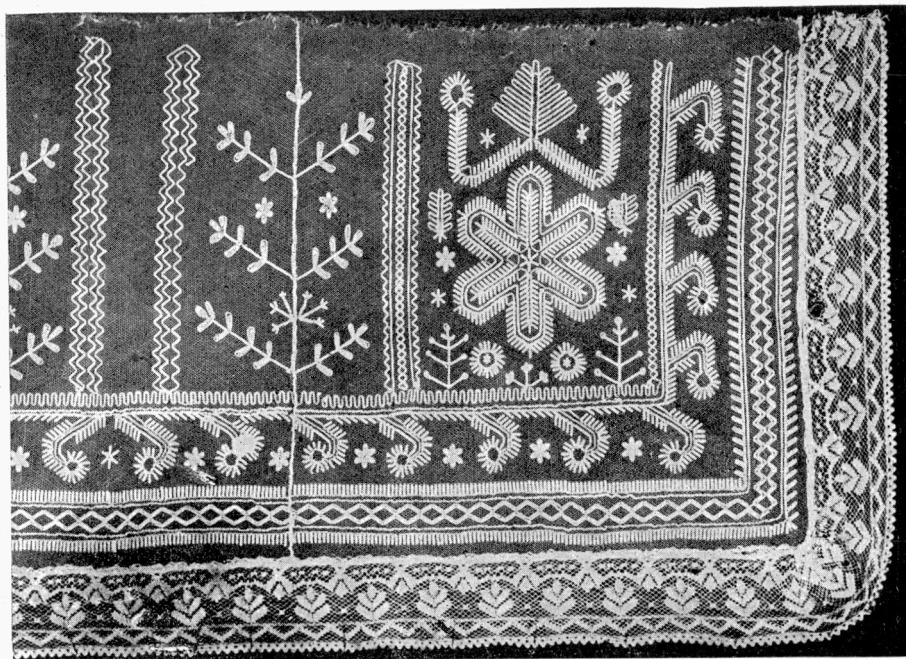
3

żoną «na róg» (ukośnie) wełnianą chustkę — s a l i n ó w k ę<sup>4</sup>) zakrywając całą głowę tak, że widoczna była jedynie fryska z tryfionej koronki i kacur. Końce chustki zaś związywano wokół głowy tworząc rodzaj zawoju.

Cypek ślachecki — to romboidalny kawałek tiulu obejmujący głowę, z lekka zmarszczony, obsyty ze wszystkich stron fryską z tuliku, zakończony szerokimi siarfami. Zakrywał on jedynie czubek głowy i tworzył jedną dekoracyjną całość z haftowanymi siarfami, zawiązanymi pod brodą w sztywną rozłożystą kokardę. Dlatego też haft pokrywał cały czepek z wyjątkiem tych części siarfy, które zawiązywa-

4





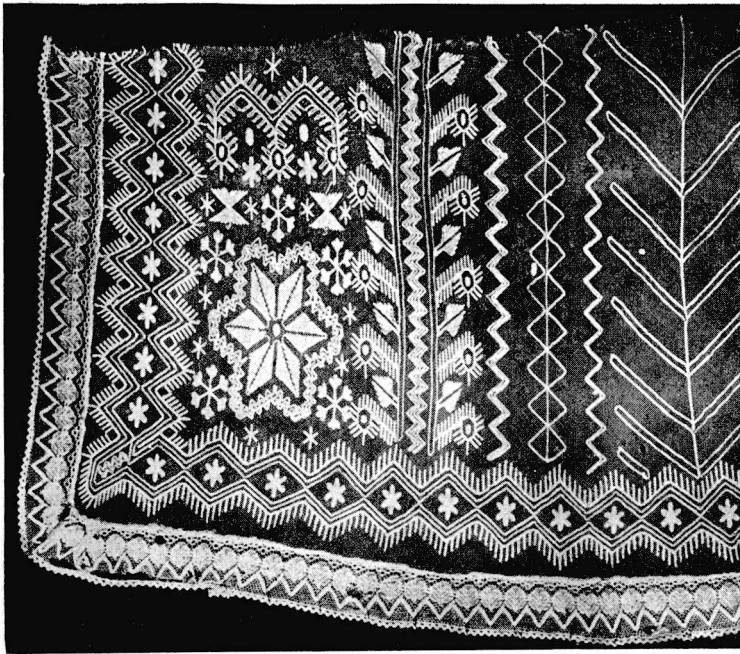
5

ne pod brodą ukryte były w węźle. Siarfy obszyte były również koronką. Czepki te można było nabyć w pobliskim miasteczku, w dni jarmarczne. Piętno indywidualne nadawał im dopiero haft wykonany własnoręcznie przez kobiety puszczańskie. Gdy czepek był uszyty i obrzeżony koronką, wtedy dopiero pokrywano go haftem, w końcu prano, krochmalono i oddawano do tryfienia.

Tryfieniem nazywano równe, niezmiernie staranne ułożenie fryski w sztywne karby. Pracę tę umiały wykonywać jedynie specjalistki, których było zaledwie kilka w danej parafii lub w sąsiednim miasteczku. Aby utryfić fryską cypka

6





7

z kacurem maczano ją w gęstym krochmalu i zaszywano w jej drobne fałdki kawałki gładkiej, bagiennej trzciny jednakowej wielkości, naciągając mocno mokrą jeszcze koronkę. Po wyschnięciu wypruwano trzcinki i uzyskiwano w ten sposób równe karby. Cypek ślachecki tryfiono ślacheckimi rurkami do włosów.

Mając teraz obraz kobiecej głowy w każdym typie czepka, możemy wysledzić główne założenie twórcze hafciarki. Haft wykonywany był «we wzór z pamięci» — jak mówiła Wiktoria Szczepanik z Obrytego, pokazując swój czepkę haftowany przez nią około 1890 r. Wykonywany był białą bawełną, której grubość warunkowana była gęstością tiulu. Początek nitki i jej zakończenie tak zręcznie były ukryte w rysunku haftu, że badając awers i revers czepka, trudno jest go znaleźć. Bogactwo haftu i jego przedziwną finezję uzyskiwano jednym tylko typem ściegu: zwykłym przewlekaniami nitki przez poszczególne oczka tiulu. Śledząc dokładnie dukt nitki widzimy subtelną intuicję artystyczną hafciarki, która nie przerywając nitki rysuje ją samodzielnie motywy i wykorzystuje jej ciągłość dla swoich założeń twórczych. Ta właśnie ciągłość duktu nitki dodaje lekkości całej kompozycji.

Elementów hafciarskich jest także niewiele. Przede wszystkim z y g z a k: prawidłowa linia łamana, w i a t r a k, g w i a z d k a złożona z kilku dośrodkowych obwodów, k w i a t e k i o c k o. Urozmaicenie zygzaaka zwielokrotnieniem linii położonych obok siebie i tworzących różnej szerokości płaszczyzny, poza tym różnorodność proporcji odcinka zygzaaka pozwalały uzyskać wielkie możliwości dekoracyjne w hafcie począwszy



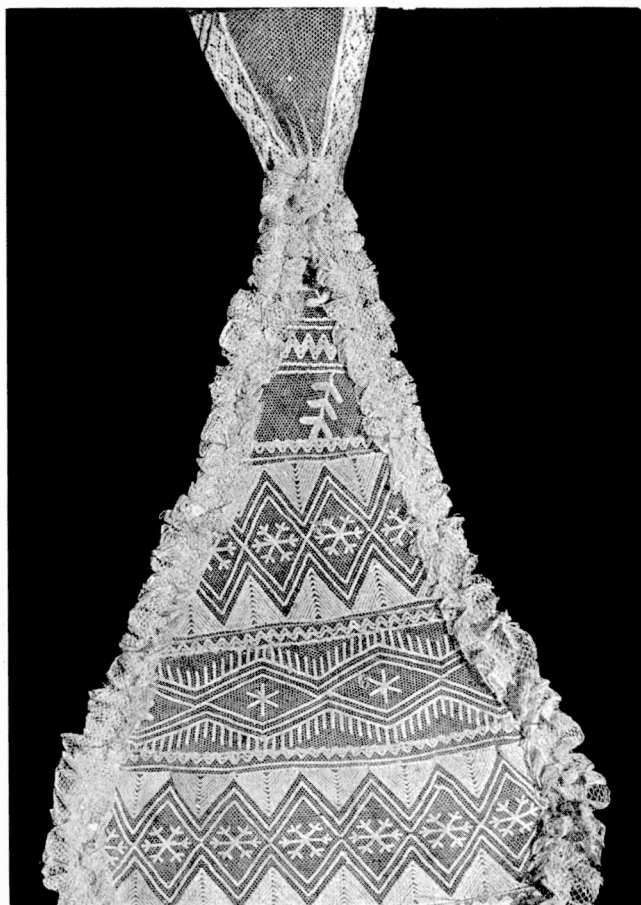
8

8a

od linii ostrych, wydłużonych, jak gotyckie iglice oraz różeg (środkowa część kacura), kończąc zaś na miękkich, prawie okrągłych krzywiznach ramion wiatraczka czy listka. Ta szeroka rozpiętość proporcji wzbogacała tak samo możliwości hafciarskie każdego elementu, skwapliwie wykorzystywane przez hafciarki. Wreszcie różnokierunkowość linii, uzyskana dzięki gęstości tiulu, powiększała możliwości kompozycyjne. Nawet przy rysowaniu płaszczyzn trójkątnych, prostokątnych, a nawet wielokątnych dążących do owalu czy koła, hafciarka posługiwała się linią łamaną, położoną blisko, jedna obok drugiej — używając tylko wyjątkowo linii zamkniętych, np. rysując ocko. Najlepiej da się to wyśledzić na płaszczyźnie listków kwiatka, czy pełnych trójkątach gwiazdy.

Jak już poprzednio zaznaczyłam, w czepku z kacurem haft pokrywał jedynie kacur. Najbogaciej występował w częściach bocznych ubożając ku środkowi, który wypadł na tyle głowy. Zaraz za koronką obiegającą kacur szedł ślak. Reszta płaszczyzny kacura po wykonaniu ślaku, dzieliła hafciarka przez złożenie na dwie równe części i wtedy każdą połowę rozdzielala liniami pionowymi na nierównej wielkości pola (biorąc przy tym pod uwagę szwy łączące kawałki tiulu) przy czym pola boczne — nazwijmy je przybrzeżnymi — były największe i najbogaciej zakomponowane. Oddzielał je od następnego pola pionowy pas, będący sam w sobie zamkniętą kompozycją, niekiedy dość skomplikowaną, np. w czepkach 3 i 4. Rzadziej spotykany był drugi typ, gdzie następne pola miały także odrębną, choć dużo uboższą ornamentykę. W obu wypadkach jest jednak wyraźna tendencja do zrównoważenia części przybrzeżnych ze środkowymi, a tym samym utrzymanie równowagi w całości układu kompozycyjnego przez odpowiednie rozmieszczenie motywów. Rozplanowanie haftu na całym kacurze przeprowadzała hafciarka po wykonaniu szlaku biegnącego równoległe do koronki. Występuje w nim ulubiony motyw hafciarek to jest szereg rombów, uzyskanych przez dwie linie łamane, występujący w kilkunastu wariantach.

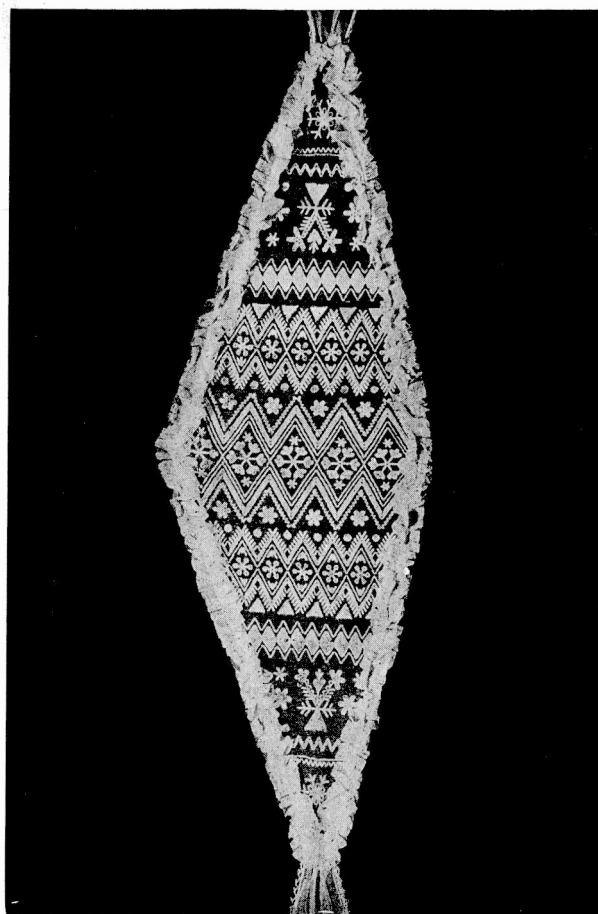
W szlaku tym natrafiamy na interesujący proces trudno uchwytny w twórczości ludowej, a będący często tematem gorących dyskusji wśród badaczy sztuki ludowej: adaptacji wytworów fabrycznych — miejskich i włączenia występujących w nich motywów do zespołów kompozycyjnych o charakterze ludowym. W czepkach kurpiowskich mamy tego wymowne przykłady. Najwyraźniej występuje to zjawisko w czepkach reprodukowanych na ryc. 2 i 6. Dwa szeregi linii łamanej — zygzaka i tworzącej romby, są niewątpliwie świadomym naśladownictwem tego samego motywu występującego w koronce. Z jed-



9

9a





10

nej strony wiąże to koronkę z czepkiem w organiczną całość dekoracyjną, z drugiej strony widzimy, jak samodzielnie i niezależnie ten motyw został przez hafciarkę zinterpretowany. Przede wszystkim powierzchnia rombu została znacznie powiększona, a co za tym idzie — musiałyby powstać dużo grubsza linia boków. Tymczasem hafciarka rozbijając je na dwie lub trzy cienkie linie i dając na nich zwarty szereg krótkich linii prostopadłych zyskuje równowagę, a zarazem lekkość odpowiadającą tiulowi.

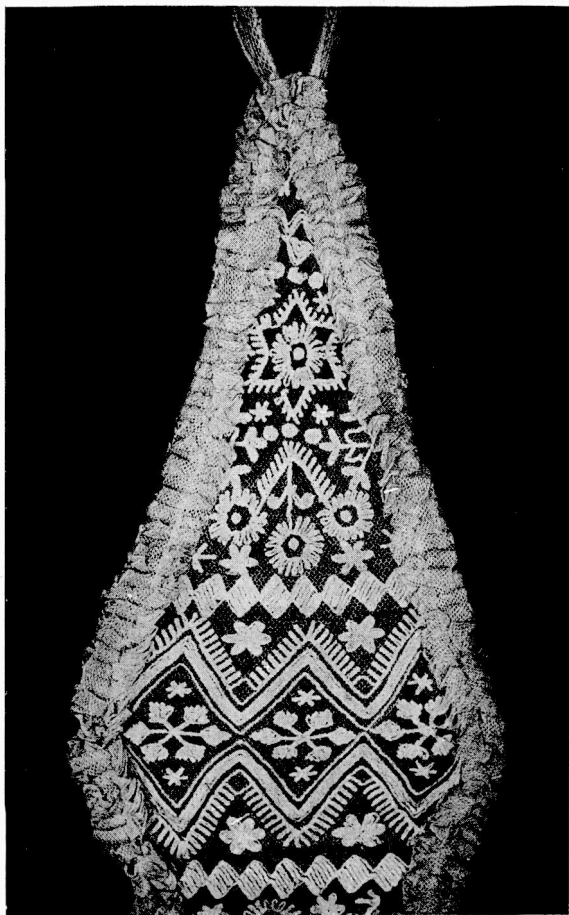
Inny przykład korelacji szlaku z koronką widzimy w czepku na ryc. 3. Chcąc związać szlak z motywem koronki hafciarka dodała u dołu miękką linię falistą, która jest głównym motywem występującym w koronce. Ponieważ w części pionowej szlaku, wskutek gęstości rombów linia ta zatarłaby czystość rysunku, hafciarka posunęła się aż do zerwania z ciągłością motywu na korzyść przejrzystej harmonii kompozycji i dała samodzielną, drobną linię falistą niemal identyczną, jak w zakończeniu fabrycznej koronki. Ta pozorną niedokładność pozwoliła jej szczęśliwie nie naruszyć głównego kompozycyjnego założenia. Zupełnie podobne rozwiązanie występuje bardzo dobitnie w czepku ślacheckim (ryc. 9a). Siarfa czepka obszyta jest inną koronką niż część główna. W koronce siarfy mamy jako motyw główny,



10a

rodzaj rozłożystego liścia paproci. Taki liść rysuje hafciarka nad główną gwiazdą, jednak znów linią podwójną dla uzyskania lekkości. Dalsza część siarfy obszyta jest koronką w motyw romboidalny, który mamy — jako motyw główny — w kilku interpunkcjach na zasadniczej części czepka. Wreszcie małe pantełki obiegające siarfy czepka (ryc. 10) znajdują swój odpowiednik w drobnej linii falistej, zamykającej obwód mniejszej gwiazdy, a powtórzonej w gwieździe większej. Podane przykłady stanowią przyczynek do wyjaśnienia problemu naśladownictwa i zależności.

Wróćmy jednak do haftu. Po wykonaniu szlaku hafciarka przystępuje do dalszej pracy. Jak już poprzednio wspomniałam, główna część kompozycji zdobiącej czepki ma założenie pionowe. Występuje to nie tylko przy podziale całej płaszczyzny kacura na pola ornamentacyjne, ale jeszcze jest podkreślone w układzie piórkowatych linii wykańczających szlak. I tutaj hafciarka wyzwala się z szablonu wzoru, aby osiągnąć cel główny: harmonijną statykę kompozycji. Inny, bowiem, jest układ piórkowatych linii w pionowej części szlaku, inny w poziomej. W pionowej części są one prostopadłe do boków rombu, tworząc przy załamaniach ock o, kiedy w części poziomej cały czas ustawione są pionowo, podkreślając



11

w ten sposób przesunięcie punktu ciężkości, jak gdyby wyciągając skrzydła czepka ku dołowi. Przeglądając się uważnie poszczególnym partiom szlaku w czepku (na ryc. 5) zauważymy, że hafciarka nie tylko w tym wypadku nie trzyma się niewolniczo raz przyjętej koncepcji i zmienia ją w zależności od swego głównego planu: równomiernego rozłożenia motywów kompozycji. To samo da się powiedzieć o zygzaku wewnętrznym drugiego szlaku z kwiatkami oraz o układzie i zwartości kreski w części pionowej szlaku. Przystępując do wypełnienia haftem części przybrzeżnej jako motyw podstawowy brała hafciarka gwiazdę. Zaznaczyła dla niej środek tak, aby odstęp od linii bocznych był taki sam jak od podstawy. Haft zaczynała od środka bądź ockiem, bądź małym wiatraczkiem. Następnie, licząc dokładnie oczka tiulu, rysowała przekątnie ramion gwiazdy lub inne linie konturowe. Na nich dopiero narastały dalsze elementy gwiazdy, dyktowane niezachwianym nakazem wewnętrznym artystki. Potem zamykała pole nad gwiazdą jednym lub dwoma dwuramiennymi, zróżnicowanymi zygzakami, przy czym zawsze dolny był cięższy od górnego. W końcu dopiero wypełniała pozostałe, wolne przestrzenie motywem wiatraczka, czy kwiatka. Z kolei przystępowała do drugiej partii zamykającej kompozycję przy-



11a

brzeżną: skomplikowanego pionowego szlaku. Sam środek kacura wykańczała symetryczną, wiotką różgą, narysowaną pojedynczą nitką. Dzielili ją jedna, cienka linia. Wykończony i rozłożony kacur pozwoliłby nam zobaczyć, jak harmonijnie powiązane ze sobą zostały poszczególne części całej kompozycji. Z chwilą wejścia w modę czepków ślacheckich haft na nich wygląda jak gdyby wycięty z czepka z kacurem i zastosowany w nowej formie. Widzimy to wyraźnie na siarfach czepka ryc. 9. Szlak jest tam asymetrycznym wycinkiem części przybrzeżnej czepka kurpieckiego. (Być może, kobieta puszczańska rzeczywiście w ten sposób zużytkowała dawny czepak, tym bardziej, że dalszy ciąg szarfy jest dosztukowany i obszyty inną koronką). Jednak i haft na głównej części czepka nie jest związany z jej romboidalnym kształtem. Stanowi, jak gdyby wycinek z koronki skomponowanej w pasy — ślaki. Część środkowa, najszersza, stanowi oś symetrii. Następne pasy kończą zupełnie niespodziewanie, często także asymetryczne, poszczególne, luźne motywy. Tak samo trudno jest zrozumieć myśl hafciarki w zakończeniu tej partii haftu asymetryczną gałązką. Inaczej już i dużo prawidłowiej rozwiązana jest kompozycja czepka z ryc. 10. Motyw na siarfię stanowi logicznie zamkniętą całość budowaną

świadomie z uwzględnieniem zważania się pola zdobionego, czego wyrazem są trzy malejące gwiazdy. Część główna, choć jeszcze złożona z wycinków pasów, jest w zwężających się rogach zakończona samodzielnym motywem kwiatka w wazonie i wreszcie wiatraczka.

Najdokładniej jednak możemy zaobserwować uniezależnienie się od dawnych koncepcji kompozycyjnych z czepka z kacurem na czepku ślacheckim z ryciny 11. Tu, nie tylko motyw na siarfię tworzy zamkniętą całość, zrośniętą z kształtem płaszczyzny, ale i na części głównej jedynie środek pozostał wycinkiem ze szlaku. Reszta stanowi tak jak na siarfię kompozycję wytłumaczoną kształtem materii i wyobraża kwiatek, przypominający popularne w hafcie koszul ziele i gwiazda. Niedbale wykonany zygzak w samym rogu, wskazuje raczej na niecierpliwość hafciarki, aniżeli sens zamknięcia całości. Ta niedokładność i pośpiech mimo woli nasuwają porównanie z późniejszym, o przekwitających formach, haftem koszul miejscowego stroju kobiecego.

Kończąc na tym uwagi o hafcie czepców kurpiowskich zdają sobie sprawę z wielu braków i niedociągnięć. Winno się bowiem wysledzić ich pełną linię rozwojową w układzie, rozbudowie motywów i ich przeobrażeniach. Trudno jest jednak pokusić się o jakąś wyczerpującą analizę

na podstawie tych 9 okazów, z których zaledwie czeppek z ryc. 9 posiada dokładną metrykę<sup>5)</sup>). Wyraźna linia rozgraniczająca chronologicznie tylko obydwie grupy czepców, pozwala sądzić, że raczej w czepkach ślacheckich winniśmy znaleźć następny etap rozwojowy. Tymczasem nie widzimy tu nowych motywów, które by wzbogaciły haft. Znajdujemy tam natomiast mniejszą subtelność kreski (można by to tłumaczyć cieńszym, czy grubszym tiulem), powiększenie motywów, zastąpienie kreski przez płaszczyznę i gęstsze wypełnienie płaszczyzn, przy daleko mniejszej staranności wykonania. Wszystkie te momenty wykazują wyraźną analogię do linii rozwojowej haftu na koszulach kobiet puszczańskich omówionym w numerze 2 «Polskiej Sztuki Ludowej». Hafciarstwo na tiulu przepada nagle, razem z zarzuceniem czepka w stroju kobiecym. Kiedy czeppek przestał być częścią składową stroju świątecznego kobiety i stał się jedynie symbolem w czasie obrzędu weselnego, wystarczył stary czepiec babki, przechowywany «na śmierć», a wypożyczany w tych uroczystych chwilach. Obecnie jeszcze wyjątkowo uda się natrafić w niezniszczonych domach puszczańskich na dawne czepki zarzucone na strychu, a czepki z kacurem istnieją jedynie we wspomnieniach starych ludzi wygasającego pokolenia.

#### PRZYPISY

- 1) Artykuł ten został napisany głównie na podstawie zbioru czepków, zebranych przez ob. W. Modzelewską i ofiarowanych bezinteresownie Instytutowi do opracowania.
- 2) Na terenie Puszczy Białej, Kurpiowskiej wyodrębniają się dwie grupy terenowe, które różnią się całym szeregiem przejawów kulturowych, co objawia się także w stroju. Jeśli chodzi o haft na tiulu, trudno jest to bliżej określić, gdy na terenie grupy Ostrowskiej nie udało się natrafić na czepiec haftowany, jedynie żyje on we wspomnieniach starych kobiet. Oglądając haft na czepkach z grupy Pułtuskiej twierdzą, że był identyczny.
- 3) Rozważając trudną do zrozumienia nazwę kacur czy kacor, nasuwa się skojarzenie z nazwą chustek kacorowych na Mazurach Pruskich, o czym pisze Karol Malłek w swej książce «Plon, czyli dożynki na Mazurach», Olsztyn 1946. Mówi on tak: «Mężatki nosiły na głowach czepki białe, związane pod brodą» i dalej «Chustka „ka-

czorowa" (t. j. pięknego kaczora) zawiązana nad czołem tworzyła niby rogi» (str. 21). Starsze kobiety na Puszczy twierdzą, że chustki do czepka z kacurem były specjalne, duże z bogatą frendzlą, podzielone na cztery różnej barwy pola.

4) Salinówką nazywają dotychczas kobiety puszczańskie miękką, wełnianą chustkę w żywych barwach: czerwonej, zielonej, szafirowej lub pomarańczowej. O ile były one zróżnicowane barwą, to szlak miały przeważnie jednokowy. Chustki te jeszcze teraz można spotkać na Puszczy. Noszone są jedynie w dni świąteczne czy uroczyste.

5) Był on haftowany i noszony przez Annę Rakowską z Wielątek Nowych około 1915 roku. Czeppek ten jako pochodzący z końcowej fazy występowania ich w stroju kobiecym Puszczy może być jednocześnie przykładem ostatnich form haftu na tiulu.



## КУРПЕВСКИЕ ТЮЛЕВЫЕ ЧЕПЧИКИ.

В Курпёвской пуще, находящейся на север от Варшавы, во время обряда «очепин» (после замужества) женщины получали тюлевые чепчики, вышивка которых рассмотрена в настоящей статье отдельно для двух видов: чепчики с «кацуром» и «шляхетского» чепчика. Как на характерную черту вышивки автор указывает на ее простоту, выражающуюся в том, что ее богатство и изящество достигались исключительно при помощи строчки: обычным продеванием нитки через отдельные дырочки тюля с применением небольшого количества вышивальных мотивов, зигзагов, мельничного крыла, звезды, состоящей из нескольких кругов, цветка и петли. Эти элементы повторялись в ритмическом укладе, изменялись в своей пропорции, а также менялось их направление и расположение. Автор замечает, что мотивы

каёмки вышивки, обрамляющей нижнюю часть чепца с кацуром» являются подражением попульному кружеву, которым обшивался тюль, что является моментом, определяющим отношение народного искусства к посторонним элементам. Сравнивая курпёвскую вышивку на давнишнем чепце с «кацуром» и более поздним «шляхетским» чепцом, автор приходит к выводу, что композиция сего последнего не шла по линии требований новой формы, но перенесена была с давнишних форм без согласования их с новыми условиями. Эта черта, а также отсутствие новых элементов показывают, что «шляхетский» чепец не является выражением прогресса и развития, но представляет собой упадочную форму, которая, впрочем, уже исчезла, также как и чепец с «кацуром».

## BONNET DE TULLE, DES KURPIE

Dans la forêt des Kurpie au nord de Varsovie, le soir des noces les jeunes épousées étaient rituellement coiffées d'un bonnet de tulle dont les broderies ont été spécialement traitées dans cet article. On distingue le bonnet «matou» du bonnet «noble». L'auteur donne comme trait caractéristique de cette broderie un point unique, avec lequel on obtenait un effet mélangé de richesse et de finesse.

On passait usuellement le fil à travers les mailles du tulle en employant un nombre limité de motifs de broderie: zigzag, moulin à vent, étiole à plusieurs circonférences, fleurons et à jours ourlés. On multipliait les combinaisons rythmiques de ces éléments en changeant leurs proportions et la direction de leurs alignements. L'auteur fait remarquer que les motifs de la bordure brodée de la partie inférieure

du bonnet «matou» imitent la dentelle faite à la machine dont on bordait la tulle; chose qui constituerait un apport au données permettant de préciser le rapport entre l'art populaire et les éléments étrangers. Comparant la broderie «Kurpie» du bonnet «matou» qui est le plus ancien avec le bonnet «noble» de date plus récente l'auteur arrive à la conclusion que la composition de la broderie de ce dernier ne s'est point pliée aux exigences d'une nouvelle forme, et qu'elle et tout simplement suivi les modèles anciens sans s'adapter aux conditions nouvelles.

Ce trait distinctif ainsi que le manque d'éléments nouveaux démontrent que le bonnet «noble» ne marque ni progrès ni développement et n'est qu'une forme de décadence du reste disparue comme le bonnet «matou».

## TULLE KURPIE CAP

In the Kurpie forest north of Warsaw it was the custom to «cap» the Bride at the end of the marriage festivity, with a tulle cap, the embroidery of which has been treated in the present article, separately as regards the «tabby» cap and the «noble» cap.

The author remarks that the characteristic trait of this embroidery is its simplicity. The richness and fineness of the design is achieved with only one type of point, just by passing the thread through the singular eye-lets of the tulle.

Very few embroidery-designs are used: the zigzag, the wind-mill, the many-circled star, the flower, and the eyelet. These elements are multiplied in rhythmical arrangements with change of proportion and direction of alignment.

The author remarks that the designs of the embroidery bordering the lower part of the «tabby-cap» imitate the machine-made lace used to trim the tulle, and this observation helps to examine the relation between popular art and foreign elements. The author compares the Kurpie embroidery on the more ancient «tabby-cap» with the later «noble» one and arrives to the conclusion that the composition of the embroidery of the second one did not follow the line of the exigency of the new form, but was simply taken from the older forms without adaptation to new conditions.

This feature and the lack of new elements show that the «noble-cap» shows no tendency of progress and development, but is only a passing form which indeed has already disappeared as well as the «tabby-cap».

## O B R A Z Y N A S Z K L E Z J E L E Ś N I

GRABOWSKI JÓZEF

Wśród obrazów ludowych na szkle malowanych, zgromadzonych w muzeach w Żywcu, Bytomiu i Cieszynie, oraz w kolekcji prywatnej Roberta Lippoczy w Tarnowie znajdują się egzemplarze, pochodzące z okolic Żywca, ze wsi: Jeleśnia, Szczyrk, Nielewka i innych. Tworzą one jednolitą grupę, o wielu cechach wspólnych. Ponieważ pierwsze obrazy tego zespołu zauważone przeze mnie pochodziły z Jeleśni, określiłem tą miejscowością całą grupę, choć poza tym nic dotąd nie przemawia za przyjęciem tej nazwy dla wszystkich. Być może, że dalsze badania lub

szczęśliwe okoliczności odkryją w przyszłości istotne źródło tych obrazów, a tym samym naprowadzą na właściwą nazwę. Na razie jednak muszą posługiwać się tym przypadkowym i symbolicznym określeniem.

Nie o nazwę zresztą chodzi obecnie, ale o stwierdzenie, że wśród wielu grup i odmian obrazów na szkle malowanych, rozsianych wzdłuż granicy południowej województwa krakowskiego, zarysowuje się wyraźnie odmiana dostatecznie wykrystalizowana w swojej odrębności, której napisy polskie, szczególnie zaś «Jezus bielański» (ryc. 5) wykazują dowodnie, że mamy tu do czynienia nie z importem obcym, ale z twórczością autochtoniczną polską. Odkrycie to nabiera właściwej wagi przy skonstatowaniu, że właściwie dotąd nie było żadnej pewności, czy mieliśmy jakiegokolwiek prawo do autorstwa obrazów na szkle malowanych, znajdujących w Karpatach, na Podtatrzu i w Żywiecczyźnie. Nawet bowiem opisana przeze mnie w roku 1938 grupa obrazów «żywieckich», jakkolwiek odrębna i niewątpliwie żywiecka, posiada na niektórych egzemplarzach napisy niemieckie, co wprawdzie nie przeczy ich lokalnemu pochodzeniu ale mówi o łączności z warsztatami śląskimi, używającymi częściej napisów niemieckich niż polskich. Obrazy grupy «Jeleśni», jakkolwiek posiadają silne związki ze Śląskiem, swoimi wyłącznie polskimi napisami stwierdzają, że malował je Polak dla Polaków.

Cechą charakterystyczną grupy jeleśniańskiej — łączącą ją zresztą z pewnymi zespołami śląskiego malowania ludowego na szkle — jest najczęstsze komponowanie postaci przedstawianej nie na całej płaszczyźnie obrazu, zamkniętej ramami, ale w granicach ciśniejszych, wpisanej w prostokąt elipsy, albo wieloboku, utworzonego przez dwie kolumny, połączone u góry rozmaicie ukształtowanym powiązaniem, ozdobionym ornamentem kwiatowym. Ornament ten stanowi jedną z charakterystycznych cech odrębnych obrazów jeleśniańskich, głównie przez kombinację kolorów żółtego z czerwonym i różowym a rzadziej nadto z zielonym lub białym. Żółte są zazwyczaj liście





2

i gałązki a niekiedy kontur kwiatów lub liści, czerwone lub różowe kwiaty, zielone liście, białe cieniowania na kwiatach, kropki je otaczające lub poszczególne płatki. Sam rodzaj jednak tego ornamentu (ryc. 2, 3, 4, 5) stanowi tylko odmianę gałązki śląskiej i z niej się wywiódł. Można też spotkać obrazy na szkle z Jeleśni, które kolorystycznie tylko, żółto-biało-czerwonym ornamentem przynależą do opisywanego obecnie zespołu, kompozycyjnie zaś mieszczą się w całości w schemacie śląskim, stanowiąc stadia pośrednie między jedną grupą a drugą. Obok ornamentów kwiatowych śląskich znajdują się też na malowidłach jeleśniańskich szeregi kropek barwnych, otaczających zazwyczaj elipsy. Kropki te są wspólne w jednej z odmian obrazów żywieckich. Oryginalnym natomiast motywem zdobniczym grupy jeleśniańskiej jest dwubarwna gwiazda, powstała z krzyżujących się kresek, o kolorach odmiennych na przemian. Gwiazdki te umieszczane są w dwu górnych rogach tła (ryc. 1). Jednocześnie w całej grupie jeleśniańskiej przedstawia się natomiast sposób rysowania konturu twarzy i on właśnie stanowi najistotniejszy element dla określania tej odmiany obrazów ludowych na

szkle. Kontury te malowane są przeważnie w barwie niebieskiej (jak zresztą całego ciała), przy czym oczy są przedstawiane w formie soczewkowatej, zbudowanej z trzech schodzących się łuczków, z krótszą kreską u góry. Charakterystyczny też dla tych twarzy jest sposób rysowania nosa i uszu (w formie podobnej do trójki), co w sumie daje pewien typ wyrazu psychicznego, o dominancie ekspresji oczu, po którym z łatwością można rozpoznać grupę Jeleśni. Jeszcze jeden drugorzędny i bez znaczenia artystycznego szczegół występuje prawie na wszystkich tych obrazach: napis. Tworzą go litery nawiązujące swoim kształtem do gotyku, w każdym obrazie takie same.

Na wyraz artystyczny obrazów grupy jeleśniańskiej składają się: skala kolorystyczna, wzbogacona cieniowaniem; stosunek wielkości przedstawionych świętych do tła i akcesoriów dekoracyjnych obrazu; wreszcie schemat kompozycyjny. W gamie kolorów pierwsze znaczenie posiadają barwa niebieska i czerwona, którym towarzyszy stale żółta, nadająca temu zespołowi specjalny charakter i odpowiadająca swoim znaczeniem dominancie w akordach muzycznych. Jako barwy drugorzędne występują: zielona, różowo-liliowa, brązowa, biała i szara. Uzupełniające tylko zna-

3





4

czenie posiadają złocenia, skąpe i użyte do za-  
barwienia atrybutów, brzegów szat, aureoli itp.  
drobnych partii obrazów. Na ogólne wrażenie  
barwne wpływa znacznie tło — z reguły białe  
na brzegach, a niebieskie wewnątrz elipsy czy  
wieloboku, względnie na całej powierzchni  
obrazu. Skalę barwną potęgują cieniowania, ma-  
jące znaczenia dekoracyjne i kładzione w ryt-  
micznie zestawionych, równoległych i szerokich,  
oraz twardo odcinających się pasach. Są one naj-  
częściej czerwone, niebieskie i białe, niekiedy po-  
nad to brązowe. Charakterystyczne dla cienio-  
wań grupy jeleśniańskiej nie są jednak ich bar-  
wy lecz wspomniana poprzednio twardość, wy-  
razistość oraz dekoracyjna rytmika.

Obrazy jeleśniańskie odznaczają się położeniem  
nacisku na ornamenty i pola barwne, nie zaś na  
postać przedstawioną, która zajmuje mniejszą  
część płaszczyzny. W ornamentach natomiast nie  
wysuwają się na pierwszy plan motywy kwia-  
towe, ale wewnętrzne, malowane, zdobne ramki,  
przybierające raz formy architektoniczne, to  
znów przypominające ozdobne ramy z podstaw-  
ką. W kompozycjach z kolumienkami cały wy-  
silek zdobniczy skoncentrowany jest na ich uroz-

maiceniu. Schemat kompozycyjny tych obrazów  
dość oschły i jednostanowy, można rzec również  
surowy, polega na systematycznym rozplanowa-  
niu pól barwnych i elementów zdobniczych sy-  
metrycznie do osi pionowej.

Wśród obrazów grupy jeleśniańskiej nie ma jed-  
nolitości. Ogólnie biorąc wyróżniają się dwa ze-  
spoly: malowideł komponowanych w owalu, albo  
też w ujęciu kolumienek. W pierwszej grupie  
(ryc. 1, 3) przeważa jasna tonacja barw. W dru-  
giej zaś (ryc. 4, 5) czerwień, grająca dużą rolę  
w skali barwnej, jest soczysta i dużo ciemniejsza  
od jasnych cynobrow grupy pierwszej.

Do grupy jeleśniańskiej zaliczyć też należy obraz  
dziś już zaginiony, a reprodukowany barwnie  
w «Arkadach» (marzec, rok V, nr 3) przy moim  
artykule o obrazach na szkłe żywcańskich. Na-  
zwałem go wówczas, nie znając jeszcze całej  
grupy jeleśniańskiej, «obrazem o charakterze in-  
dywidualnym». Obraz ten posiadający rysunek  
twarzy grupy jeleśniańskiej oraz żółto-czerwone  
jej zestawienia barwne, różni się od reproduk-  
owanych tu ogromnie urozmaiconą kompozycją  
dekoracyjną, zarówno w dziedzinie kolorów, jak  
i rozmieszczeniu powierzchni zdobniczych.

5



# KURPIOWSKA FORMA CEMENTOWA NA „PUSTAKI“

ŻYWIŃSKA MARIA



W ostatnich latach przed drugą wojną światową, na obszarze Puszczy Białej zaczął wchodzić w użycie nowy materiał budowlany — tzw. p u s t a k i. Pustaki — to cegły wyrabiane z cementu o przeciętnych wymiarach:  $55 \times 25 \times 15$  cm, z dużymi, wewnętrznymi otworami. Z nich buduje się tu niektóre budynki gospodarcze, najczęściej jednak zastępują one kamienie i cegły w budowie podwalin.

Wyrób pustaków nie jest skomplikowany; jeśli dany gospodarz potrzebuje pewną ich ilość, wyrabia je najczęściej sam; sprowadza jedynie surowiec i obstalowuje u stolarza, czy cieśli prostą formę z desek dostosowując jej wymiary do własnych potrzeb.

Na zamieszczonej tutaj fotografii widzimy właśnie taką, dającą się rozebrać formę, złożoną z czterech dopasowanych desek. Stojący obok prostopadłościan z rączką służy do robienia otworów w świeżym jeszcze cemencie. Formę tę wykonał stary cieśla z Wyszkowa do wyrobu pustaków na podwaliny domu Bonifacego Bralewskiego w Niemirach, pow. Ostrów Mazowiecki, w 1933 roku. Przybył on do Niemir, aby wybrać i przygotować materiał na budowę i po naradzie z właścicielem, formę wykonał.

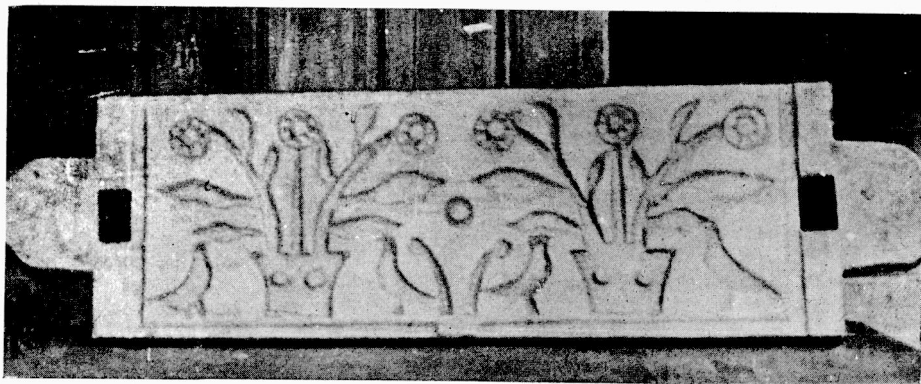
Wykracza ona daleko poza zagadnienia ściśle techniczne. W tym nowym i zupełnie obcym tworzywie, jakim jest cement, zamiłowany w pięknie mieszkańiec Puszczy szuka możliwości wypowiedzenia się artystycznego. Szarą i zimną z monotony prostokątów złożoną masę podwaliny, chce ożywić urozmaiconą linią ornamentu. Rzeźbi więc, bądź nieśmiałą gwiazdkę na wewnętrznej desce formy (jak to można widzieć na jednym z małych domków w Brań-

szczyku), bądź bardziej skomplikowany ornament (Niemiry). Nagina, niejako, materiał do swoich potrzeb artystycznych.

Forma na pustaki do budowy podwaliny domu Bonifacego Bralewskiego w Niemirach daje nam przykład dalszego etapu rozwojowego tych poczynań twórczych.

Ten cieśla, który z całym za-

miłowaniem rozwinął bogactwo swoich możliwości kompozycyjnych w wykonaniu skomplikowanego zdobienia profilowanych szczytów chaty, jej gzymsów nadokiennych, obić naroży, wreszcie misternego ganku, pragnąc związać w artystyczną całość dom, wykonał o swoistym charakterze ornament również na cementowej podmurówce. I tu jeszcze natrafiamy na moment niezwykle ciekawy. W założeniach kompozycyjnych tych wszystkich partii chaty, artysta trzymał się nowych kanonów; rzeźby nadokienne mają dużo światła; w zakończeniu dachu nie ma dawnego śparoga-koźliny, tylko rodzaj nowoczesnego pazdura. Tymczasem rysunek formy nosi wybitne piętno dawnych, zdobniczych tradycji kurpiowskich. Motyw to typowy dla zdobnictwa ludowego, szczególnie często występujący na Kurpiach w wycinance i dawnych zdobieniach drewnianych chaty. A więc ulubione ptaszki z obu stron doniczki z kwiatami; przedzielają je a zarazem łączą dwie wygięte linie zakończone kółkiem, które misternie wiążą się z krzywizną ptasiego grzbietu w jedną całość. Umieszczone nad nimi, pośrodku, wypukłe kółko tworzy wraz z nachylnymi od doniczek kwietnymi gałązkami, odrębną a tak harmonijnie związaną całość, jako rytm powtarzającego się ornamentu. Zbudowane na kole kwiaty, oraz dwa okrągłe otwory na doniczkach wskazują na jasną koncepcję twórczą artysty.



## „K O Z I O Ł” Z B A Ś K O - L U B U S K I

We wrześniu r. b. Sekcja Muzyczna w Poznaniu Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej przeprowadzała badania terenowe w okolicach Zbąszynia i Wolsztyna (Wielkopolska Zachodnia) oraz na wschodnich połaciach Ziemi Lubuskiej. Celem ich było: 1) penetracja terenu, na jakim osadził się starodawny ludowy instrument muzyczny, istnienie którego — jako instrumentu polskiego — stwierdzają niemieckie rozprawy teoretyczne 16-go wieku. Instrumentem tym jest tzw. «k o z i o ł»; 2) dokonanie nagrań na płyty repertuaru muzycznego kozła; 3) zebranie wszelkich danych o wygasłych już instrumentach, które towarzyszyły kulturze kozła, mianowicie o m a z a n k a c h i k o ź l e ś l u b n y m.

Objazdu terenu dokonaliśmy na rowerach. Zaopatrzeni byliśmy w sprężynowy aparat (własnej konstrukcji) do mikrofonowego nagrywania na płyty, łącznie z koniecznym sprzętem technicznym (mikrofon, akumulator, baterie, głośnik, słuchawki, zapas płyt decelitowych). Resztę wyposażenia stanowił aparat fotograficzny, przyrządy do zdejmowania pomiarów z instrumentów, oraz do stwierdzenia ich stroju muzycznego. Pomiarów dokonywano według poprzednio opracowanych tablic schematów pomiarowych. Okazała się przy tym bardzo praktyczna, po raz pierwszy zastosowana metoda zdejmowania na papier odcisków otworów palco-

wych piszczałki melodycznej. Odciski takie dają dokładny obraz wielkości i rozmieszczenia otworów palcowych piszczałki, a możliwość wygodnego zestawienia ich obok siebie na arkusikach papieru ułatwia przeprowadzanie nad nimi studiów porównawczych. Trasa objazdu prowadziła przez wszystkie te wsie, w których mieszkają jeszcze, lub ongiś mieszkali, kozłarze i skrzypkowie. Miejscowości te wskazywali nam sami gracze oraz ludność. Objechaliśmy i przebadali 24 wsie.

Zbiór pomiarów, zdjętych z instrumentu, a popartych kolekcją odcisków otworów palcowych piszczałek, pozwolił na skonstatowanie konstrukcji i sposobu wyrobu kozła do jego najdrobniejszych szczegółów. Łącznie z tym przebadano wysokość stroju kozła i technikę gry na nim. Okazało się, że jest to technika zupełnie swoista, odmienna od techniki gry na dudach wielkopolskich, polega bowiem na umiejętności wykorzystania przedęcia drugiego i trzeciego otworu palcowego. Daje to melodyce kozła swoiste, jemu tylko właściwe zwroty i manery melodyczne, które — rzecz znamienna — w regionie kozła wpłynęły wydatnie na obraz melodyki ludowej pieśni śpiewanej. Nagrania, jakie zostały w terenie przeprowadzone w ilości 90 sztuk, pozwolą na zanalizowanie wyłaniającego się tu problemu wpływu instrumentu ludowego na melodykę ludowej pieśni wokalne. Wędrując od gracza do gracza ustaliliśmy spis imienny kozłarzy oraz granice geograficznego zasięgu kozła. Pragnąc zbadać żywotność kozła i udział jego w muzycznej praktyce wsi, zgromadziliśmy na ten temat — niezależnie od obserwacji własnych — szereg wypowiedzi i opinii samych graczy i ludu, z których wynika, że dzisiaj w ludzie wśród generacji starszej istnieje umiłowanie, niemal kult kozła. Dla tych ludzi nie ma muzyki bez kozła. Powszechne jest zjawisko, że dla ludzi starych zawsze przeszłość jest piękniejsza nad to, co dzieje się dzisiaj. Przypuszczalnie więc ten właśnie fakt stanowi część podłoża, na którym do legendarnych rozmiarów dochodzi dziś chwalba czasów minionych, kiedy to nie było innej muzyki, jak tylko kozieł ze skrzypcami, oraz sława najprzedniejszych kozłarzy, wymarłych przed trzydziestu do pięćdziesięciu laty. Tym niemniej mistrzowskie tradycje kozłarzy lat dawnych przejęli kozłarze dzisiejsi, nestorzy dzisiejszej sztuki kozłarskiej, których postacie wyrosły ponad szereg szarej braci graczy na tym instrumentie i niewątpliwie z tym samym entuzjazmem ich sławę głosić będzie za lat pięćdziesiąt dzisiejsza młodzież. Fakt, że w naszym spisie imiennym, obejmującym nazwiska dziewiętnastu praktykujących kozłarzy, istnieją pozycje, które wymieniają kozłarzy czterdziestoosmio, czterdziesto, trzydziestodwuletnich, a nawet jednego osiemnastoletniego, sam przez się wskazuje na to, że żywotność tego instrumentu nie tylko trwa, ale i toczy się bystrym nurtem ku pokoleniom najmłodszym.



Nie da się jednak zaprzeczyć, że obie wojny uczyniły w muzyce kozłarskiej głębokie wylomy. Po pierwszej wojnie światowej naniesione zostały — jako pozostałości po orkiestrach wojskowych — fabryczne instrumenty dęte, przede wszystkim klarnet es i trąbka. Z nimi jednak kozioł dał sobie szybko radę, bo je po prostu włączył do swego zespołu i o ile przed rokiem 1914 powszechnym zespołem był kozioł ze skrzypcami, o tyle po roku 1918 zespół ten począł pęcznieć, dobrał sobie klarnet, potem trąbkę czyli tych właśnie intruzów, którzy mogli mu praktykę odebrać, względnie zanieczyścić ludową muzykę instrumentalną elementem muzycznym poza ludowym. W ten sposób tak klarnet jak i trąbka poszły po supremację kozła, przejęły jego repertuar czyli zostały zasymilowane przez siłę melodyczną kozła. Wojna ostatnia uczyniła wylom bardziej dotkliwy, bowiem w czasie okupacji praktyka kozłarska zamarła, nie tylko z powodu zakazu urządzania zabaw, ale i z obawy przed zniszczeniem instrumentu przez okupanta. Moment ten, łącznie z faktem wysiedlenia i rozproszenia ludzi, zwłaszcza młodzieży, stał się — zdaniem kozłarzy — przyczyną dwu dzisiejszych bolączek. Po pierwsze, że młodzież nie miała gdzie i kiedy osłuchać się z kozłem, wobec czego jest niedostatecznie zżyta z muzyką kozłową, stąd zmniejszony dziś stopień zainteresowania młodzieży kozłem; po drugie — że nikły jest narybek młodych graczy.

Sytuacja jednak nie jest tak groźna, jak to przedstawia niejeden osiemdziesięcioletni kozłarz, który żyje jeszcze wspomnieniem dni swej największej chwały, kiedy to chodził z wesela na wesela i ku strapieniu żony po parę tygodni nie zaglądał do domu. Ale miłsza była mu sława kozłarska nad gospodarzkę. Praktyka muzyczna wsi układa się bowiem w ten sposób, że na wesela i zabawy zapraszane są dwa zespoły: stary — złożony z kozła, skrzypiec, klarnetu i trąbki oraz «modny», w skład którego wchodzi akordeon, saksofon i trąbka. I okazuje się, że ta sama młodzież, która tańczy i bawi się przy modnym zespole, z całą swobodą i zapałem tańczy starodawne wiwaty czy szocze «pod kozła», rzucając wesołymi przyspiewkami z tym samym zapałem, jak czynią to dziś jeszcze starsze kobiety, dawne śpiewaczki weselne.

Największe wzięcie ma taki zespół, który zależnie od zapotrzebowania może przedzierzgnąć się ze starego w modny, wtedy bowiem ma się na zabawie oba zespoły za jedną zapłatą. I rzeczywiście jest w Zbąszyniu zespół taki, złożony z ojca i trzech synów, którzy — otrzymawszy zaproszenie do grania na weselu czy zabawie — siadają na motocykl, zabierają podwójny komplet instrumentów i grają w obsadzie kozioł, skrzypce, klarnet, trąbka albo akordeon, saksofon, klarnet, trąbka. Ci właśnie gracze twierdzą jednak stanowczo, że bez kozła nigdy nie idą grać, bo ludzie żądają kozła, że młodzież «równo ze starymi» umie tańczyć «po kozle» i przyspiewywać starodawne piosenki. Gdyby jeszcze czynniki samorządowe w sposób wydatniejszy popierały muzykę kozłową, gdyby na wszystkie uroczystości państwowe, samorządowe, regionalne brano zawsze kozłarza ze skrzypkiem i zawsze zapewniano mu tym zarobek — moglibyśmy nie mieć żadnych obaw co do przyszłości tego pięknego, polskiego instrumentu.

W biegu penetracji terenu udało nam się odszukać egzemplarz wymarłego przed 50-ciu laty instrumentu, mianowicie k o z ł a ś l u b n e g o. Był to instrument obrzędowy używany przez kozłarza przy obrzędzie weselnym. Głos kozła ślubnego spraszał gości weselnych, towarzyszył młodej parze przy wyjeździe do kościoła i rozbrzmiewał aż do chwili wieczery weselnej. Po wieczery kozioł ślubny ustępował miejsca kozłowi właściwemu. Odnaleziony egzemplarz kozła ślubnego (wprawdzie uszkodzony) oraz informacje zasięgnięte od kozłarzy, którzy grali jeszcze na kozle ślub-



nym — pozwolą na rekonstrukcję i opracowanie tego instrumentu.

Razem z kozłem ślubnym wyszły z praktyki muzycznej towarzyszące mu m a z a n k i. Jest to rodzaj małych skrzypceczek własnej roboty, o specyficznej konstrukcji. Odnalezienie na Ziemi Lubuskiej dwu egzemplarzy mazanek oraz informacje otrzymane od skrzypków, którzy za młodych lat grali na mazankach, stanowią źródłowy, o wielkiej wartości materiał.

Materiały, zebrane w naszym objeździe, są w opracowaniu i stają się podstawą następujących, będących w toku prac: «Kozioł zbąsko-lubuski» (mgr. J. Sobieska), «Mazanek wielkopolskie» (mgr. M. Sobieski), «Zbąsko-lubuski kozioł ślubny» (J. i M. Sobiescy).

MGR MARIAN SOBIESKI



# Z DOŚWIADCZEŃ NAD FOTOGRAFOWANIEM TAŃCÓW LUDOWYCH

Jedną z pomocniczych form w notowaniu tańców ludowych, w ich wyobrażaniu i odtwarzaniu jest niewątpliwie dobre zjęcie fotograficzne, które w pewnym wycinku ilustruje ruch tańca. Doskonalszą formą od fotografii jest utrwalenie ruchów na taśmie filmowej i odtwarzanie ich dla różnych celów przy pomocy projektorów. Film ruchomy jest specjalnie predystynowany, szczególnie do naukowych analiz i do nauki tańców. Jednak ujemną jego cechą jest trudność produkcji, eksploatacji i publikowania we właściwej formie — w ruchu. W publikowaniu więc tańca na papierze musimy zadowolić się tylko składowym elementem filmu, poszczególnymi jego klatkami i fotografią, przedstawiającymi w najdoskonalszej postaci dany ruch.

Fotografując tańce spotykamy się z szeregiem zagadnień, występujących w ogóle przy każdej fotografii, ale niezmiernie ważnych i specyficznych dla ilustracji tańców, jako pomoc naukowa, mająca spełnić swą rolę w postaci możliwie najprostszej, najprzystępniejszej a zarazem istotnej. Do tych zagadnień zaliczam kompozycję grupy, czy pary taneczników, oraz oświetlenie względnie naświetlenie filmu wraz z całą techniczno-laboratoryjną stroną. Specjalnej uwagi i należytego rozwiązania wymagają takie zagadnienia jak tło, naświetlenie, ostrość, środki nastrojowe, skład zespołu, ilość fotografowanych osób, ruch, strój i «reżyseria». Z tymi to problemami spotkałem się, dokonując zdjęć tańców w Wielkopolskiej Dąbrówce pow. Międzyrzecz (Ziemie Odzyskane). Korzystając ze spostrzeżeń i doświadczenia uważam, że spotykane trudności dobrze jest rozwiązywać w następujący sposób:

1. Tło winno być naturalne, a więc takie, które stwarza warunki swobodnego poruszania i całkowitego wyżycia się uczestników w tańcu. Takim są zabawy i majówki pod gołym niebem, rzadziej we wnętrzach zabudowań. Stąd zdjęcia należy wykonywać na polanach, na tle krzaków, już to w mieszkaniu na tle właściwych temu regionowi urządzeń i mebli. Fotografowanie lub nakręcanie filmów z pokazów dokonywanych na specjalnych podiach czy scenach, nie uwzględniających wcale środowiska nie jest pożądane, gdyż stwarza warunki sztuczne i wyrywając produkujących z atmosfery normalnej, wpływa tym samym ujemnie na ich zachowanie się. Przedstawiania tańców ludowych na scenach jak i utrwalanie ich tam na tle jednobarwnych kulis kojarzy się z baletem, potrzebą stylizacji, a tym samym wprowadza odchylenie od naturalności, na jakiej nam w badaniach tak bardzo zależy.

2. W celu uniknięcia niewyraźności ruchów i kontrastowości jak i spotęgowania przejrzystości zdjęć nie należy fotografować w pełnym słońcu, szczególnie w godzinach pomiędzy 10—17. Za najodpowiedniejszą porę do naświetlania uważam godziny poza wymienionymi (w porze letniej) i dnie, w których słońce jest ukryte za niezbyt grubą warstwą chmur, umożliwiającą naświetlanie przez filtr na 1/250, 1/100 i 1/50 sekundy przy jasności obiektywu zależnej od warunków świetlnych. W celu uzyskania tonacji barw w stroju, konieczne jest użycie filtru ciemno-żółtego lub jasno-zielonego. Cały szereg zdjęć o niepożądanym cieniach i prześwieceniu jest reprodukowany w «Wiązance tańców śląskich» (Jerzy Drozd, Wisła — Poznań, 1937 r.). Przy wykonywaniu zdjęć przy sztucznym oświetleniu uważam za niezbędne wyzbycie się wszystkich efektów światła i półcieni, gdyż one głównie przyczyniają się do zamazania ruchów, na których pokazaniu przede wszystkim zależy. Zawsze pożądane jest rzucanie światła z jednego

kierunku, wyjątkowo dyskretnie, a dla rozjaśnienia zbyt silnych cieni, z drugiego źródła, odbitego jednak o ekran.

3. Niezmiernie ważnymi czynnikami wzbudzającymi w tanecznikach właściwego ducha i oddającymi charakter tańca jest muzyka, która koniecznie musi przygrywać w czasie dokonywania zdjęć. Ważnym też jest dobór odpowiednich par, jak również i pora dnia. Czułe oko fotografa i badacza terenowego, te i podobne przejawy musi w czas zauważyć i na nie właściwie w porę reagować.

4. Mając na uwadze zapobieżenie nieporozumieniom trzeba z góry przewidzieć skład zespołu pod względem wieku, wzrostu, specjalnego pochodzenia i innych cech, mogących mieć pewien wpływ na uzyskanie jednolitości. Niedopatrzenie drobnego szczegółu może stworzyć nieprzyjemne sytuacje zarówno dla fotografującego, jak fotografowanych, których sympatie i antypatie mogą zawsze stworzyć niespodziankę i wiele popsuć.

5. Fotografując tańce zdecydować się trzeba na jedną z trzech form: a) zdejmowanie całych zespołów, b) poszczególnych par, czy grup, tworzących zasadniczy element taneczny, c) łączne wykonywanie zdjęć grupowych i poszczególnych par. Każde z tych podejść i ujęć ma swoje zalety i wady. Zdjęcia grupowe dają obraz całości zespołu w akcji. Mniej widoczny w tym ujęciu jest ruch, który rozprasza się w gronie osób, zamazuje się i rzadko kiedy da się uchwycić w formie właściwej u wszystkich taneczników. Zdjęcia poszczególnych par są przejrzystsze, jaśniej ilustrują ruch taneczników, łatwiej się z nich zorientować o sposobie tańczenia pary, czy grupy — elementu. Wadą ich jest oderwanie, wyeliminowanie w sztuczny sposób pary z całości. Jednak ze względu na zasadnicze cechy i walory tych zdjęć należy je stosować obok grupowych, dających obraz zespołu w akcji i jego barwną grupę estetyczną i społeczną. Połączenie tych dwóch rodzajów sposobów fotografowania i ilustrowania tańców wydaje mi się najszcześniejsze i mam wrażenie, że te dwie metody winny być przeważnie stosowane przy nakręcaniu filmów i ilustrowaniu tańców. Dodatkową formą ilustracyjną, objaśniającą fragmenty winny być zdjęcia obrazujące wycinki poszczególnych części ciała w swej dynamice mięśni. Ten rodzaj zdjęć należy stosować w wyjątkowych wypadkach, kiedy ruch jest niezmiernie skomplikowany i przedstawienie fragmentu całości daje jaśniejsze i pełniejsze wyobrażenie o jakości wykonywanego ruchu lub efektu stroju.

6. Taniec jest artystyczną formą ruchów, wykonywaną w takt i rytm melodii. Stąd niezmiernie ważną czynnością jest uchwycenie właściwego ruchu na negatyw. Sądzę, że fotografując, należy kierować się nie tylko estetyką ruchu ile również techniką wykonania. Najtrudniejsze figury należy fotografować tak, aby fotografią pomóc odtwórcom. Niezmiernie pożądane są zdjęcia wykonane podczas ruchu, które stosunkowo łatwo poznać po rozwiewie ubioru, i te uznać należy za wyższą klasę fotografii tańca. Należy natomiast unikać sztucznych zdjęć ruchu utworzonego przez ustawienie tańczącego w pozycji naśladowującej ruch. Przyznać muszę, że dosyć trudno jest uchwycić na film pożądaną ruch w klasycznym wykonaniu, ale pełna wartość dokumentalna zdjęcia jak i efekt artystyczny nakazują potrudzić się dla uzyskania tych wyników. Do takich pięknych zdjęć w ruchu należy zaliczyć fotografie reprodukowane we wspomnianej «Wiązance tańców śląskich» oznaczone numerami 7 i 8.

7. Strój winien być miejscowy, charakterystyczny dla re-



gionu, możliwie odświętny, w którym zwykle ludność tańczy. Od niego w wielu wypadkach zależy szereg ruchów i ich celowość. Przy napotykanju trudności w kompletowaniu strojów, lepiej fotografować taneczników w ich ubiorze codziennym, który przeważnie w pewnym stopniu jest zbliżony do stroju odświętnego, niż przenosić czas wykonywania zdjęć na lepszą okazję, na później, co kończy się ostatecznie odtwarzaniem ich w środowisku miejskim, w stroju ogólnoeuropejskim, na osobach nie mających żadnego związku ze wsią i regionem tanecznym.

8. Mimo, że zdjęcia fotograficzne tańców ludowych oryginalnych są dokumentami naukowymi, zachodzi czasami konieczność, w pewnym sensie, reżyserowania. Reżyseria ta jednakowoż powinna się ograniczyć tylko do ustawienia par, tak by jedną drugiej nie zasłaniała, oraz do wyeliminowania z tła powtarzających się grup i osób, szczególnie wtenczas kiedy grupy i postacie drugoplanowe na fotografii nie wychodzą ostro i nic nowego nie wnoszą do całości. Taką nieprzemysłaną ilustracją fotograficzną jest zdjęcie na tytułowej okładce «Płasów» Ludmiły Turkiewicz-Jur-

kowskiej (Lwów 1939 r., «Książka»). Za przykłady rozsądnej reżyserii i właściwego rozwiązania tła można uważać obrazy Wacława Boratyńskiego z cyklu «Obchody i zwyczaje ludowe» — «Taniec zbójnicki» i «Wesele krakowskie». Mniej szczęśliwe rozwiązanie tych zagadnień, na skutek daleko idącej stylizacji ruchu widać w obrazie Z. Stryjeńskiej pt. «Wieczornica góralska».

Kończąc powyższe uwagi, uważam, że zdjęcia fotograficzne winny być na szeroką skalę stosowane w publikacjach, ilustrujących tańce, szczególnie do chwili rozpowszechnienia filmów wąskotaśmowych. Ze względu na improwizację pewnych ruchów w tańcach ludowych pożądanym jest wykonywanie zdjęć równocześnie z notowaniem piśmiennym. Odkładanie zdjęć na inny czas nie tylko naraża badacza na nowe wydatki związane z dojazdem, ale zmusza go do niepożądanego reżyserowania zdjęć wedle poprzednio opracowanego tekstu. Poza tym uważam, że obecnie zdjęcia fotograficzne są najtańszymi, plastycznymi ilustracjami tańców, o walorach dokumentu.

ADAM GLAPA

## BADANIA SZTUKI LUDOWEJ NA ŚLĄSKU CIESZYŃSKIM, GÓRNYM I OPOLSKIM

W latach 1946—1948, głównie w miesiącach letnich, przeprowadzono badania nad śląskim zdobnictwem ludowym w 39 miejscowościach, rozrzuconych na obszarze Śląska Cieszyńskiego, Górnego i Opolszczyzny w powiatach: cieszyńskim (Brenna, Istebna, Jaworzynka, Koniaków, Wisła); gliwickim (Książę Las, Pławniowice, Rudziniec); głubczyckim (Krzyżanowice, Sulków); kiuczborskim (Kujakowice); lublinieckim (Gosławice, Gwoździany); nyskim (Przyłek); oleskim (Biadacz, Kocianowice); opolskim (Dobrzeń Wielki, Kaniów, Ładza, Siolkowice Stare); prudnickim (Dzierżysław, Raclawice); pszczyńskim (Grzawa, Miedźna); raciborskim (Brzeźnica, Gamów, Ligota Książęca, Łęgi, Maków, Miedunia, Owsiszczce, Pawłów, Siedliska, Tworków, Zabełków); tarnogórskim (Brzozowice, Dąbrówka Wielka, Kamień, Piekary Śląskie). Oprócz tego nieco materiałów otrzymano z niewielkiego skrawka Śląska Dolnego, zamieszkałego przez śląską ludność autochtoniczną, mianowicie z powiatu namysłowskiego (Domasłowice, Strzelce)<sup>1)</sup>. Poza tym opracowano większość zbiorów, wchodzących w ramy śląskiego zdobnictwa ludowego, zgrupowanych w muzeach miejscowych (Bytom, Chorzów, Cieszyn, Gliwice, Głubczyce, Nysa, Opole, Racibórz, Zabrze). Uzyskano także część materiałów z obszarów sudeckich znajdujących się w muzeum w Karpaczu<sup>2)</sup>.

Badaniami objęto zatem tereny pokrywające się mniej więcej z obszarami zamieszkałymi przez śląskie grupy etniczne. Nie wszystkie one wprawdzie zostały równomiernie zbadane, jednak biorąc ogólnie można by już z grubsza scharakteryzować na omawianych terenach zasoby i żywotność poszczególnych działów śląskiej sztuki ludowej, a zwłaszcza zdobnictwa. Przede wszystkim badane ziemie można by podzielić na dwa obszary: południowy i północny, a za granicę podziału przyjąć linię przebiegającą mniej więcej na odcinku od Tarnowskich Gór do Opola. Obszar południowy od dawna pozostawał pod silnym oddziaływaniem żywotnych kultur zgrupowanych w basenie śródziemnomorskim. One to prąc ku północy poprzez kraje bałkańskie i alpejskie a następnie Rumunię, Węgry, Sło-

wację, a częściowo i Morawy ożywiały południowe śląskie obszary zasobami swojej twórczości, przynosząc barwność i różnorodność motywów oraz bogactwo elementów i form zdobniczych. Oddziaływania te widzimy szczególnie w sztuce ludowej grup wyżynnych, tj. Górali i Wałachów, którzy do ostatnich czasów wyrażali swoje zamiłowanie zdobnicze w tkaninach, w drzewie i metalu, a więc upodobania i umiejętności dobrze znane ludom pasterskim. Tymczasem mieszkańcy obszarów północnych o bardziej surowej psychice (nie miały wpływ wywarł na ich usposobienie protestantyzm), pozostający w bliskim kontakcie kulturowym z Wielkopolską, posiadają stosunkowo ubogą skalę zainteresowań artystycznych. Twórczość zdobnicza — zresztą dość ograniczona zarówno w technice wykonania, jak też motywach — objawia się w wytworach drewnianych i w budownictwie. Do nich będą np. należały ozdoby wycinane ornamenty szczytów tzw. pachołków (pazdury), powiaternic i in.

Ogółem z całego terenu zebrano 1720 jedno- i wielobarwnych szkiców rysunkowych, wykonanych następnie tuszem, bądź gwaszem i akwarelą. W zakres badań wchodziły następujące działy sztuki ludowej: 1) ceramika (dzbanki, misy, kubki, garnki, kropielniczki, prześliki i in.), zwłaszcza brane były pod uwagę stare formy garncarskie, obficie występujące do ostatnich czasów na obszarze Beskidu Śląskiego; 2) sprzętarstwo (skrzynie, szafy, ławy, półki, stołki, łóżka, kołyski itd.); 3) naczynia i narzędzia oraz przyrządy gospodarcze i rzemieślnicze (solniczki, łyżniki, cedzidła, kołowrotki, prześlice, wrzeciona, cierlice, miary, formy na masło, laski pasterskie, świecaki, itd.); 4) budownictwo (odrzwia, szczyty dachów, wypusty, sosręby i tragarze itd.). Osobliwie na uwagę zasługują o tychczas nieznane barwne motywy zdobiące wypusty i zgłowce (rysie) a niekiedy i tragarze oraz szczyty chat beskidzkich. Warto równocześnie nadmienić, że stosowano przy tym prymitywne techniki zdobienia oraz przyrządzenia farb, a mianowicie łączono krwią bydłą glinę, tartą cegłę i sadzę.

Poważną gałąź ludowego zdobnictwa śląskiego stanowi zdobienie metalu i inkrustacja metalem. Pierwsze — powszechnie znane i praktykowane — objawia się w wybiciu motywów na okuciach wozów, siekierach, obuszkach, pierścieniach kos, różnego rodzaju okuciach drzwi i skrzyń, a więc kołatkach, zamkach, wrzeciędzach itd. Zebrane motywy uzupełniają osiągnięte wyniki badawcze w latach przedwojennych na obszarach Śląska. Drugie natomiast, a więc zdobienie drzewa cyną, srebrem, bakunem, miedzią, mosiądzem, należy już do rzadkości. Ten rodzaj zdobienia dawniej był powszechnie znany na całym obszarze Śląska południowego (cieszyńskie, raciborskie, głubczyckie) i nawiązuje zarówno techniką jak też motywami do wytworów słowackich, węgierskich i południowo-słowiańskich. Inkrustacją zdobiono instrumenty muzyczne (gajdy, fujarki), trzonki noży, rękojeści obuszków, batów, lasek a także części drewnianych fajek itd. Tak bogatych i oryginalnych zdobień nie spotykamy na innych obszarach Polski.

Ciekawą grupę tworzą narzędzia do zdobienia skóry, metalu, drzewa i kamienia. Są to przeważnie stempelki żelazne i dłuteczka, a także noże, krążydła, a nawet drewniane samorodne szydła, nawiązujące do narzędzi prehistorycznych.

Bogatą kolekcję stanowią zebrane wzory odbite sposobem drzeworytniczym z form drewnianych przeważnie nabijanych metalem, służących do drukowania płócien.

Osobny dział przedstawiają sprzęty, naczynia i przyrządy malowane, a więc przede wszystkim skrzynie (trułły, malówki, krzynie) z bogato zdobionym licem o symetrycznie rozłożonych kwiatach i wazonach w podziale jedno- i dwupolowym. Zanikające te wytwory o motywach opartych głównie na renesansowych układach, pochodzą przeważnie z ubiegłego stulecia. Spotyka się jednak i typy starsze noszące daty osiemnastowieczne.

Opierając się na materiałach zebranych, datowanych mniej więcej na przestrzeni dwustu lat, można doskonale obser-

wować nateżenie, rozwój i zanik ludowej twórczości na od-cinku tej właśnie gałęzi zdobnictwa barwnego.

Łącznie przepracowano w terenie 165 dni. W badaniach poza mną brali udział: art.-mal. F. A. Hayder, W. Ukleja i A. Podzorski. Poza tym częściowo i tylko pewne zagadnienia opracowywali: dr J. Klimaszewska, dr A. Kutrzebianka i mgr M. Suboczowa.

Otrzymane materiały nie tylko poszerzają znacznie zasięg terytorialny moich poprzednich badań nad śląską sztuką ludową, ale wydatnie uzupełniają niektóre działy zdobnictwa. Niespodziewanie zupełnie okazało się jak dużą różnorodność form zdobniczych posiadają śląskie łyżniki dwudzielne lub tak niepokaźny przyrząd gospodarczy, jakim jest zwyczajne cedzidło. Podobnie interesującymi okazały się malowane ornamenty na odrzwiach, zgłowcach, wypustach, tragarzach oraz szczytach chat beskidzkich. To nie są oczywiście jedyne zdobycze naszych poszukiwań na obszarze całego Śląska. Uzyskano także bogaty materiał do zdobnictwa barwnego oraz budownictwa. W czasie zesłorocznych systematycznych poszukiwań terenowych odkryliśmy najstarsze chaty typowe dla Śląska południowego o nienotowanej dotychczas konstrukcji ani zdobieniach. Również datowanie ich należy do najstarszych, bo sięgają samego początku w. XVIII. Podobnie stare datowane chaty o ozdobnych tragarzach i napisach polskich odnaleźliśmy na obszarze Śląska Opolskiego (Leńnica, Rudziniec) a nawiązują one do chaty z r. 1738 odkrytej w Domasłowicach pow. namysłowskiego (Śląsk Dolny), odkrytej w czasie badań etnograficznych zorganizowanych przez Instytut Śląski w roku 1946.

MIECZYŚLAW GŁADYSZ

#### PRZYPISY

- 1) Pierwsze orientacyjne badania przeprowadzono w czasie etnograficznej wyprawy zorganizowanej w roku 1946 przez Instytut Śląski w Katowicach. Wówczas to przebadano całe pogranicze Śląska Opolskiego i Dolnego.
- 2) Inwentaryzację oraz rysunki wykonała mgr M. Kaczawska.

## C Z E P C E T I U L O W E H A F T O W A N E Z REGIONU KURPIE-GOCIE (PUSZCZA ZIELONA)

Zaraz po ślubie haftowano młodej mężatce czepiec, było bowiem w zwyczaju, że w pierwszą niedzielę szła do kościoła do «wyvodu» w nowym czepcu. Odtąd w niedzielę i święta ubierała się w ten czepiec, a po śmierci była w nim pochowana. Elegantki i zamożniejsze kobiety miały po kilka czepców, trzymany w pudełkach łubianych, żeby się nie gniołły.

Specjalistki «wyszywaczki» czepców były nieliczne — jedna lub dwie na parafię, bo tyle wystarczało na miejscowe potrzeby. Ostatnie hafciarki czepców Sobociniankę z Zator i Zieleńską z Bartodziej poznałam około 1928 roku już jako dziecienniałe staruszki. Ostatnia z nich posiadała na strychu zatechły worek z resztkami czepców. Do roku około 1900 wyszywano czepce tak zwane chłopskie «z kaczorami». Związywano na nich wielkie chustki «szalinówki» z lekkiej wełny w kwiaty. Chustki dla starszych modne były «lilowe», «pieprzowe» lub «na dnie» czarnym. Młode lubiły chustki «na dnie» pomarańczowym, czerwonym, zielonym lub «modrym». Chustki wiązano bardzo kunsztownie w kształcie turbanu, jeden koniec spadał rogiem na plecy.

Dlatego tył czepca jest skromnie wyszyty, że był zakrywany rogiem chustki. Czoło obramowywała biała, tiulowa «langietka» krochmalona i równo, sztywno układana w rurki. Praniem tych czepców, które krochmalone i układane, schły na desce, a także prasowaniem letnich białych spódnic i staników z falbankami, mocno krochmalonych — zajmowały się specjalne «strefinie». Jedną z ostatnich takich «strefin» była Józefa Tontarska z Cienszy zmarła w 1942 roku jako 80-letnia staruszka. Szła ona także strojne kaftanki z wełny, noszone do stroju «kurpieckiego». Po roku 1900 modne były czepki «szlacheckie» w kształcie czółenka z długimi końcami, wiązanymi pod brodą na kokardę. Z tyłu młode mężatki upinały warkocz strojnymi szpilkami ze świecidłami i drobnymi kwiatami. Czepce przestano nosić z wybuchem wojny 1914 roku. Bezpośrednią przyczyną tego był brak chustek do wiązania na czepku, które przeważnie ginęły w czasie zatrzymania się frontu wojennego nad Narwią i walk na przyczółku mostowym pomiędzy Pułtuskim a Wyszkiem — w sercu Kurpi-Goci.

WANDA MODZELEWSKA

# UWAGI — UZUPEŁNIENIA — POLEMIKA

## REALIZM KAFLI MAZURSKICH

W związku z numerem 4—5 «Polskiej Sztuki Ludowej» poświęconym wystawie Sztuki Ludowej Mazur i Warmii otrzymaliśmy od twórcy jej następujące uwagi:

«Osobiście jednakowoż trwałbym nadal przy określeniu «realizmu» (str. 20 num. w lewej kolumnie), jaki nadałem pewnej grupie kafla mazurskich. Pojęcie realizmu nie jest dla mnie identyczne z naturalizmem. Realizm uważam za swoisty rodzaj sublimacji natury; za formę artystyczną uchwycenia rzeczywistości, pośrednią pomiędzy naturalizmem a abstrakcjonizmem. Zdaje mi się, że forma realistyczna stanowi wśród form wyrazu artystycznego ludu tj. w sztuce warstw wiejskich — raczej mniejszy procent i pewną rzadkość, w przeciwieństwie do form abstrakcyjnych. Wśród kafla mazurskich widzę właśnie te dwie różne formy wyrazu artystycznego. Z jednej strony formy realistyczne a z drugiej abstrakcjonistyczne. Stwarza to

ogromną różnorodność, bogacąc pozornie wąski zakres kaflarstwa mazurskiego.

Rodzaj sztanc używanych do wyrobu kafla reliefowych, jest niestety nieznanymi mi w kaflarstwie mazurskim. Relacje E. S. Biedrawiny uważałem za niesprawdzone i hipoteczne, dlatego jej nie powtarzałem. Zależność ikonograficzną kaflarstwa mazurskiego od sztuki ludowej szwedzkiej uważam za bardzo doniosłe spostrzeżenie. Niestety ze względu na nieznaną mi tego obszaru, jak również braku odpowiedniej literatury porównawczej, nie mogłem tego wyzyskać. Wiem np. że występowanie korowodu weselnego, jako motywu wśród kobierców mazurskich, jest wspólne całej grupie ludów bałtyckich a więc i ludowi szwedzkiemu. Niestety nasza podręczna biblioteka muzealna nie posiada i długo nie będzie posiadała, dzieł z obszarów skandynawskich. Ponadto odszukanie właściwego materiału jest ogromnie utrudnione a często wręcz niemożliwe».

HIERONIM SKURPSKI

# Z P I Ś M I E N N I C T W A

## NAJNOWSZE WYDAWNICTWA DOTYCZĄCE WĘGIERSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ

Osiągnięcia pracy badawczej nad węgierską muzyką ludową Bartóka i Kodály, skierowały cały szereg specjalistów do przewartościowania dotychczasowych ujęć sztuki ludowej na Węgrzech. Wzbogaciło to w dużej mierze dotychczasową literaturę węgierską, przynosząc w niektórych dziedzinach, podstawowe źródłowe prace i po raz pierwszy opracowane tematy. Przytaczamy poniżej, w 5 grup ujęty materiał, który może nie tylko służyć do zorientowania się w różnorodności tej literatury, lecz również może być pomocny w pracy polskich badaczy nad sztuką ludową.

1. Do pierwszej grupy zaliczamy literaturę ludową, która podczas drugiej wojny była istotnym krzepicielem ducha węgierskiego: a) Bajki ludu węgierskiego wydał Illyés Gyula és Ortutay Gyula: Magyar parasztesék. (Ilustracje Buday György. Budapest, Franklin Társulat, str. 170). b) Ortutay Gyula: Mesél a nép (Bajki ludowe. Nemzeti Könyvtár. Budapest 1940, str. 32). c) Ortutay Gyula, Buday György: Székely néballadák. (Seklerskie ballady ludowe. Budapest, str. 312. Po polsku w przekładzie Jana Kota = Adam Bahdaja).

2. Najbardziej podstawowe prace ukazały się z dziedziny etnografii: a) Ortutay Gyula: Kis magyar néprajz (Mała etnografia węgierska. Egyetemi Nyomda. Budapest. II wydanie 1947, str. 208). b) Ortutay Gyula: Magyar népismeret (Ludoznawstwo węgierskie. Budapest. Magyar Szemle Társaság. 1937, str. 80). c) Czako Elemér: A magyarság néprajza I—IV (Etnografia Węgier. Egyetemi Nyomda. Budapest. Tom I i II zawiera przedmiotową etnografię Węgier, str. 878, tom III i IV zawiera duchową etnografię Węgier, str. 976). Jest to podstawowa i źródłowa praca o etnografii Węgier, bogato ilustrowana i podająca całą literaturę poszczególnych zagadnień.

3. Z poszczególnych działów sztuki ludowej ukazały się następujące opracowania: a) Andrassy-Kurta János: A magyar nép szobrászata I. (Ludowa rzeźba węgierska. ABC. Budapest 1944, str. 68, tabl. LXXVI). b) Domanovszky György: A Balatonkőnyék népművészete. (Sztuka ludowa nad Ba-

latonem. Balatoni Könyvek II. Budapest 1943, str. 87). c) Domanovszky György: L'art pastoral Hongrois. (Węgierska sztuka pasterska. Officina. Budapest 1948, str. 38, tabl. XXXII). d) Domanovszky György: Ungarische Töpferi. (Węgierskie garncarstwo. Budapest. Muzeum Etnograficzne, str. 37, tabl. XXXII). e) Györffy István: Magyar népi himnuszok. (Ludowe hafty węgierskie. Budapest 1930, str. 154, 88 kolorowych ilustr., 80 jednobarwnych, 200 obrazków w tekście). f) Györffy István: Matyó szürhimnuszok. (Hafty ludności tzw. «matyó». Budapest. 17 ilustr. kolorowych). g) Palotay Gertrud: Oszmán-török elemek a magyar himnuszben — Les elements turcs-ottomans des broderies hongroises). Turecko-osmańskie elementy w węgierskich haftach. Budapest 1940. Bibliotheca Humanitatis Historica, str. 145, tabl. I). h) Czako Elemér és Györgyi Kálmán: A magyaros izlés. (Smak węgierski. Budapest. Egyetemi Nyomda, str. 220). i) Csorba Tibor: A halas csipke multja-jövője. (Koronki z Kiskunhalas. Kiskunhals 1933, str. 46).

4. Z w y c z a j e i o b y c z a j e są przedmiotem następujących opracowań: a) Bálint Sándor: Az esztendő néprajza (Zwyczaje ludowe w czterech porach roku. Budapest. Magyar Szemle Társaság, str. 78). b) Visky Károly: Hungarian dances (Tańce węgierskie. Budapest 1937, str. 194). c) Volly István: Népi játékok (Zabawy ludowe, I—III tomów. Budapest 1941. Egyetemi Nyomda, str. 67, 87, 70. Tom I zawiera: powinszowania, zwyczaje na św. Błażeja i Grzegorza, Wielkanoc, Zielone Święta. Tom II: zwyczaje w okresie Bożego Narodzenia, Trzech Króli, jasełka. Tom. III: ballady, dożynki, prząsniczki).

5. Największe zainteresowanie budzą stroje ludowe, dlatego tę dziedzinę starano się wydać też w językach obcych: a) Visky Károly: Hungarian peasant customs. (Stroje ludowe węgierskie. Budapest. Dr. G. Vajna. 1937, str. 187, 32 ilustracje). b) Károlyi F. Aleksander: Hungarian pageant. (Lud węgierski. Budapest. Dr. Vajna. Str. 113). c) Miklós E.: Piquesque Hungary. (Malowniczość Węgier. Budapest, Cserépfalvi, 1934, str. 160).

MARIA NYIRY

## GLÓWNE OPRACOWANIA SZTUKI LUDOWEJ SŁOWACKIEJ

- Umeni na Slovensku*, Praha 1938. Dzieło zbiorowe poświęcone sztuce słowackiej. Osobne ustępy poświęcone są sztuce ludowej pióra A. Vaclavika.
- Vydra Josef, *Lidové staviteľstvi na Slovensku*, Praha 1925. Czeska praca o słowackim budownictwie ludowym, bogato ilustrowana i zawierająca obfity materiał do słowackiej sztuki ludowej. Obejmuje nie tylko budownictwo, ale i urządzenie wnętrz, sztukę dekoracyjną, rzeźbę ludową etc. Zaopatrzona w bibliografię.
- Vaclavik A., *Tradicie ľudovej drevorezby*. Obszerna monografia, obejmująca zasadniczo zagadnienie rzeźbienia i zdobienia ornamentyką maglownic i kijanek, ale wychodząca znacznie szerzej i starająca się objąć całość teorii słowackiego ornamentu ludowego.
- Vaclavik A., *Slovenské pálice*, 1937. Tegoż autora również sumienna praca o ornamentach na słowackich łaskach.
- Droppa Vl., *Slovenský cyklus*, 1938. O słowackim stroju ludowym.
- Dusa Ferd., *Lidový dřevoryt XVIII a XIX století*. O słowackim i czeskim drzeworycie ludowym.
- Güntherová-Mayerová A., *Slovenská ceramika*. Monografia słowackiej ceramiki.
- Landsfeld H., *O technike značkovania slovenských dzbankárov a hrnčiarov*. Sbornik Slov. Muzealnej Spoločnosti XXII. O technice znaczenia swych wyrobów przez garnaraczy słowackich.
- Sochan P., *O obrusoch na Slovensku*, Čas. Muz. Slov. Společn. XXVI, 1935. O obrusach.
- Kavulják A., *Starobylé drevené kostoly v Orave*. Sbor. Muz. Slov. Společn. XXIX, 1935. O drewnianych kościołkach wiejskich na Orawie.
- Güntherová-Mayerová E., *Dejiny a supis vytvárných pamiatok Oravy*. Sbornik Slovenského Národného Muzeum, XXXVI, VII 1941/43. Pamiątki artystyczne Orawy. Jest i o zabytkach sztuki ludowej.
- Pražak V., *Slovenské vyšivky*. Słowackie hafty i wyszywanki.
- Pražak V., *Taliánské ornamenti v slovenskej ľud. vyšivke*, 1940. O wpływach włoskich na wyszycia ludowe słowackie.
- Slovenské Tatry — Kraj a lid*, 1931. W artykule o ludzie pod Tatrami pisze Stranská o sztuce ludowej.
- Medvecký Karol, *Detva*. Monografia wsi odznaczającej się silnie rozwiniętą sztuką ludową.
- Vaclávik A., *Podunajská dedina*, 1925. Monografia wsi Chorwackiej Grob nad Dunajem, z uwypatnieniem sztuki ludowej b. rozwiniętej w tej wsi.
- Hala J., *Podtatranská dedina*, 1931. O wsi Ważec pod Tatrami, z licznymi rysunkami, zawiera też materiały do sztuki ludowej.
- Güntherová-Mayerová A., *Slovenské ľudové sošky* (Słowackie rzeźby ludowe). Bratislava 1944.

JAN REYCHMAN

## TVAR

TVAR. 1948, nr 1, 2—3, 4, 5—6. Od początku 1948 wychodzi w Pradze Czeskiej «Tvar» organ «Centrali Ludowej i Artystycznej Wytwórczości». Jest to bogato ilustrowany, starannie, na kredowym papierze wydawany miesięcznik poświęcony zasadniczo sztukom stosowanym ze szczególnym uwzględnieniem ludowej twórczości artystycznej. Oczywiście sztuka ludowa uwzględniana jest przede wszystkim jako źródło nowych motywów piękna wytwórczości artystycznej, ale tym nie mniej cały szereg artykułów czasopisma uwzględnia najrozmaitsze jej zagadnienia. Numer 1 zawiera m. in. artykuł profesora uniw. A. Vaclávika «Na marginesie uwag o ludowej twórczości» oraz J. Kováčikovej-Horovej «Garnarstwo słowackie». W numerze 2 mamy artykuł E. Markovej «Słowackie koronki ludowe». Numer 4 zawiera artykuł Holléczyovej «O słowackiej wyszywance ludowej»,

wreszcie numer 5—6 zawiera rozważania V. Boučka «Kultura nowoczesna — sztuka ludowa» oraz artykuł J. Hokevej «Nieznany urok ludowych spinek».

«Tvar» łączy zagadnienie sztuki ludowej z zagadnieniem piękna w życiu powszednim, z estetyką wnętrz, przedmiotów codziennego użytku, z nasycaniem motywami ludowymi zdobnictwa, dekoracyj, bibelotów, ba nawet i strojów i całego otoczenia człowieka. Forma zewnętrzna czasopisma, jego artykuły na tematy sztuki ludowej, lubo głównie opisowo-sprawozdawcze przypominają «Polską Sztukę Ludową», pod względem dążeń do estetyzacji życia piśmno przypomina dawne «Arkady». W każdym razie jest to ciekawe czasopismo, godne poświęcenia mu u nas specjalnej uwagi.

J. R.

## TANEČNI LISTY

TANEČNI LISTY, dwumiesięcznik poświęcony kulturze tanecznej, wychodzi od 1947 roku w Pradze, pod redakcją Jana Reya, nakładem Athosu. Dotychczas ukazało się dziesięć numerów w siedmiu zeszytach. Czasopismo obejmuje wszelkie zagadnienia z zakresu sztuki tanecznej i zawiera dużo interesującego i wartościowego materiału z dziedziny tańca ludowego różnych narodów. Nie mogąc z braku miejsca szczegółowiej omówić artykułów dotyczących tańca ludowego wymienię przykładowo kilkanaście tytułów:

J. Mojsiejew: Tańce narodów ZSSR; E. Kuryło: Polskie tańce ludowe; J. Šaršeova i L. Hynkova: Nieznane skarby (o tańcach macedońskich); J. Rey: Kultura tańca w Japonii; F. G. de Rode: O folklorze francuskim (tanecznym); M. A. Dymichova: Na granicy Strażnic a Rožnowa (o folklorze tanecznym Czechosłowacji); A. Mandelova: Czechosłowacki zespół tańca narodowego; E. Holečy: O wartościach folklorystycznych

tańców na Słowaczczyźnie; S. Kukudov: Kilka uwag o bułgarskim tańcu ludowym; H. Rajchertova: Kilka uwag dotyczących teorii tańca ludowego; M. Ždimal: Ludowy taniec w ludowej demokracji; T. Zygler: Polskie tańce ludowe i ich badanie; S. Hajdukova: Śpiewy i tańce z Wielkiej Kurbry koło Trenczyna; M. Soukupova: Taniec ludowy we Francji — i szereg innych.

Czasopismo jest bogato ilustrowane w tekście i wkładkami na papierze kredowym oraz przykładami muzycznymi. Poziomem swoim i wszechstronnością przewyższa większość, nielicznych zresztą czasopism z zakresu tańca, wychodzących w krajach Europy zachodniej. Jest to niewątpliwą zasługą redaktora prof. Jana Reya, wybitnego choreologa, autora szeregu cennych prac i kierownika wydziału tanecznego w Konserwatorium praskim.

T. Z.



CENA EGZEMPLARZA ZŁ 150.— (PODWÓJNEGO 300.—) WARUNKI PRENUMERATY: MIESIĘCZNIE  
Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ 100.— WPLATY NA KONTO P. K. O. Nr I-6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA  
1070 3.000

M-50322

PAŃSTWOWY  
INSTYTUT  
BADANIA  
SZTUKI  
LUDOWEJ