

A 16415

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK II

LISTOPAD

GRUDZIEN

1948

*Redaguje zespół kierowników Sekcji Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej Redaktor
Naczelny Roman Reinfuss * Wydawca Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej
Kierowniczką Sekcji Wydawniczej układ graficzny Barbara Suchodolska Klisze:
Państwowe Warszawskie Zakłady Graficzne * tłoczono w drukarni Ministerstwa
Sprawiedliwości pod kierunkiem Tadeusza Galewskiego * Redakcja i Administracja
Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej Warszawa, Krakowskie Przedmieście 15.*

A.1649 II
17

POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK, ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
Ежемесячный журнал



L'ART POPULAIRE POLONAIS
Revue mensuelle

POLISH PEASANT ART
Monthly revue

4332

T R E Ś Ć

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

Witold Dynowski – Historycyzm w sztuce ludowej II.

OPRACOWANIA

Roman Reinfuss – Architektura szopki krakowskiej.

Zofia Cieśla Reinfussowa - Okucia wozów z okolic Makowa.

Adam Glapa – Tańce wielkopolskie.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Zdzisław Szewczyk – Wyszywane pantofle góralskie.

Janina Ginett-Wojnarowiczowa – „Piernik raciborski” –

Roman Reinfuss – Wpływ farbiarzy drukujących płótna

na ludowe hafciarstwo. *Zdzisław Szewczyk* – Konkurs na

malowanki dąbrowskie. *Tadeusz Zyglar*. Refleksje po

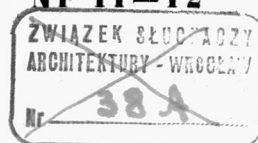
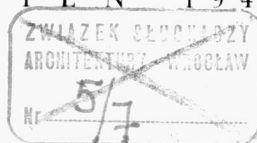
festiwalu tańca ludowego w Pradze. *Tibor Csorba* –

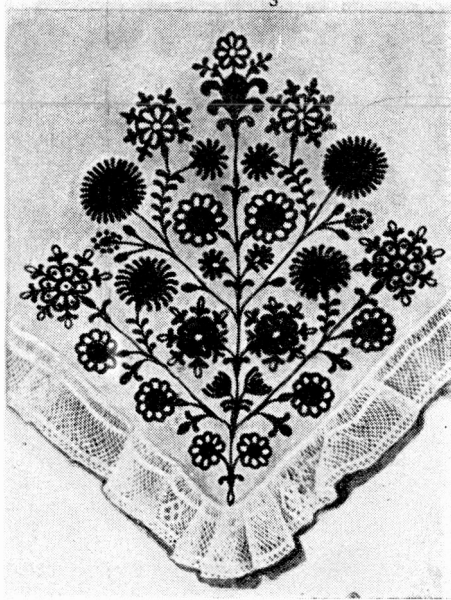
Na marginesie wystawy węgierskiej sztuki ludowej

w Krakowie.

ROK II L I S T O P A D G R U D Z I E Ń 1948

Nr 11-12





1. Haft z Wilanowa pod Warszawą wg
Frankowskiego.

Plims. 1.

HISTORYCYZM W SZTUCE LUDOWEJ

WITOLD DYNOWSKI

W wypadkach, kiedy cofamy się ku przeszłości zmuszeni jesteśmy rekonstruować wydarzenia, opierając się na niezmiernie ograniczonym materiale faktycznym. Im bardziej sięgamy w głąb dziejów, materiał ten staje się coraz słabiej udokumentowany, niejednokrotnie zmuszając nas do błędzenia niemal po omacku. To też dla wydarzeń chronologicznie odległych zazwyczaj stosujemy określenia bardziej ogólne i szeregujemy je w dłuższych odstępach czasu, w miarę zaś zbliżania się ku teraźniejszości odstępów te skracamy, wydobywając z przeszłości coraz więcej materiału udokumentowanego. Gdybyśmy więc dla uplastycznienia zajętego stanowiska zechcieli uciec się do sposobu w jaki zostały potraktowane wywody Piwockiego, to znaczy, gdybyśmy posługując się skalą chronologiczną i wskaźnikiem starali się przedstawić układ więzi oplatającej „dwie twórczości“ od momentu dekompozycji kulturalnej — obraz wypadłby następująco.

W myśl naszych założeń (odnoszących się przede wszystkim do środowisk zachodnio — europejskich), okres dekompozycji kulturalnej, z którego między innymi wywodzą się także czynniki kształtujące ludową twórczość artystyczną, należałoby umiejscowić u progu średniowiecza. Na skali chronologicznej nie będzie to jednak punkt stały, gdyż dla poszczególnych środowisk wypadnie on rozmaicie. Mówiąc inaczej, każde środowisko, które w dziejach swoich etap ten przeżywało, przeżywało go w różnym czasie. Skutek atoli wszędzie był ten sam, od tego bowiem momentu dzieło tworzenia kultury i sztuki da się z grubsza podzielić na wysiłki organizowane planowo, oparte na szerokiej podstawie współdziałania i wymiany oraz na działalność nie usystematyzowaną, bezplanową i na ogół nie wykraczającą poza obręb bliższego otoczenia. Jakkolwiek pomiędzy tymi procesami nie da się przeprowadzić wyraźnej linii podziału, niemniej dla większej przejrzystości obrazu każdy z nich oznaczymy osobnym wskaźnikiem. Wskaźnik dla skryształizowanej i celowo kształtowanej twórczości



2



3

Ryc. 2. Wyszycia na poduszce z 1690 roku wg. Bosserta.
Ryc. 3. Haft z XIX stulecia Sycylia wg. Bosserta.

Ryc. 4. Haft węgierski wg Bosserta.

Ryc. 5. Haft grecki wg Bosserta.

Ryc. 6. Haft grecki wg Bosserta.

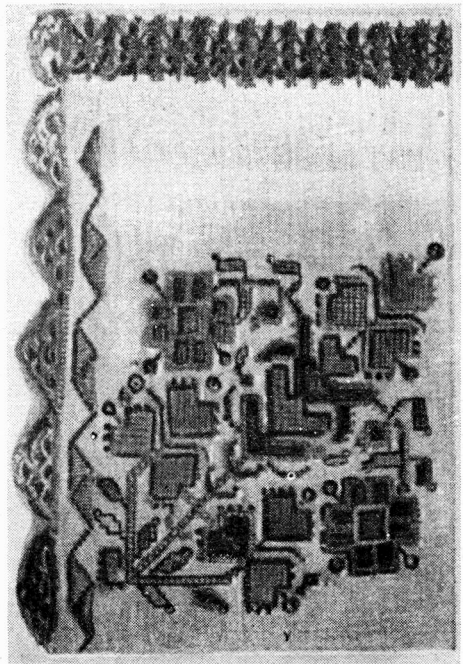


4

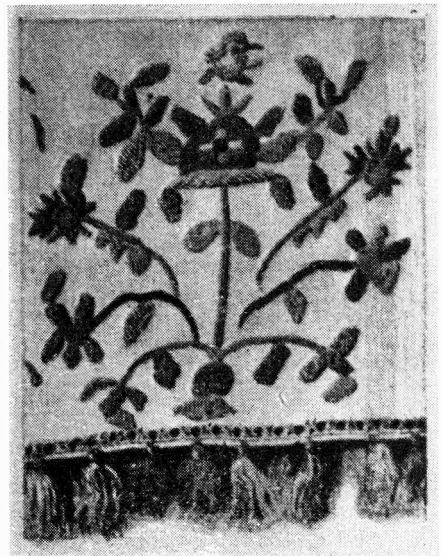
artystycznej, wznosząc się na skali chronologicznej ku górze, znaczył swą drogę całym szeregiem mniej lub więcej zamkniętych okresów, układających się w historycznie uzasadnioną całość. Wskaźnik zaś dla twórczości nie usystematyzowanej, torując sobie drogę równoległe (europejska sztuka ludowa da się rozpatrywać jedynie w ramach rozwoju historycznego) nie pozostawiał na skali chronologicznej śladów głębszych przeobrażeń. Prymitywizm w sposobie artystycznego patrzenia i w sposobie realizacji pomysłów, w tym zespole kulturowym kładł piętno na wszystkie dziedziny twórczości artystycznej, niezależnie od wysokości poziomu, jaki osiągał wskaźnik na skali chronologicznej.

Powyższe wywody jak i sposób ich przedstawienia nie powinny wywołać większych zastrzeżeń, gdyż w zasadzie nie odbiegają one od utartych poglądów na ludową twórczość artystyczną. Natomiast rzeczą bardziej skomplikowaną będzie sformułowanie i przedstawienie w sposób właściwy poglądów na ślady przeżyć życia historycznego w ludowej kulturze artystycznej. W rachubę bowiem wchodzi tu nie tylko potrzeba rozwinięcia słusznego twierdzenia, że „podstawową tendencją sztuki ludowej jest naśladowanie wzorów wyższej sztuki“, lecz również konieczność zahaczenia: o rozległy temat — o wskazanie socjalnego mechanizmu powstawania kultury i sztuki ludowej.

Uprzednio wskazałem na sposoby „wypełnienia ram“, zakreślonych w kulturze ludowej przez rozwój historyczny. Większość tych uwag da się zawęzić i odnieść do zjawisk występujących w ludowej kulturze artystycznej. Przede wszystkim w całej rozciągłości możemy mówić o powierzchownym bądź głębszym uhistorycznieniu sztuki ludowej. Możemy więc mówić o większym bądź mniejszym rozkładzie starszych składników, w pierwszym rzędzie o oderwaniu się od form powstałych w zamkniętym kręgu samowystarczalnego bytowania — w dobie z przed dekompozycji kulturalnej, o powszechności uprawianego zajęcia, bądź też o selekcji, jaka się dokonywała w drodze przesunięć społecznych oraz przez specjalizację i odpowiednie zdobywanie wiadomości technicznych i t.d. W ten sposób ludowa twórczość artystyczna podobnie jak



5

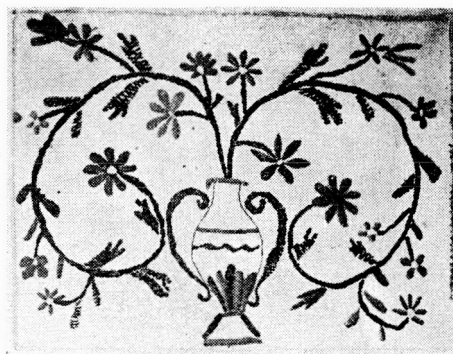


6

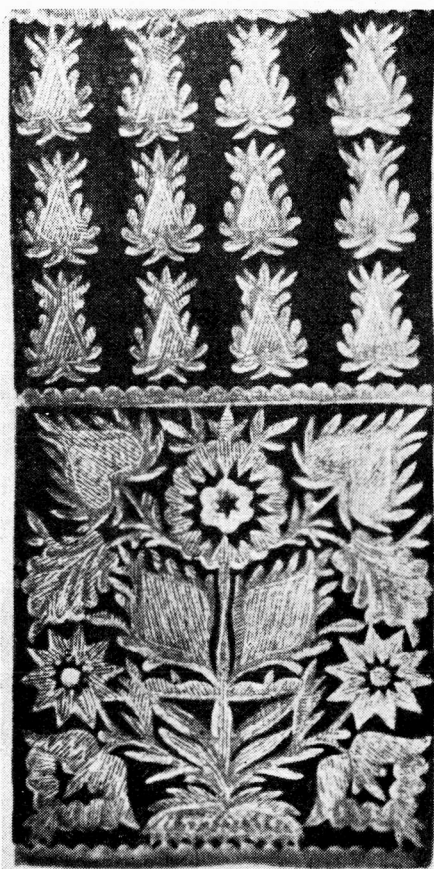
Ryc. 7. Haft wełniany Republika Tatarska Kazań.

Ryc. 8. Haft nicią srebrną, Rejon Kałmucki okolice Astrachanu.

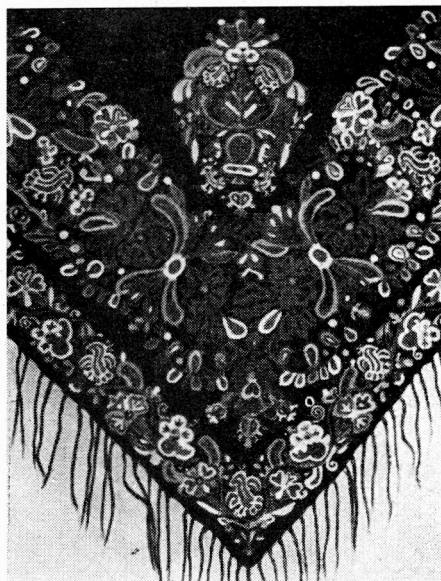
Ryc. 9. Haft jedwabny na chustce z XVIII wieku Kastylia-Hiszpania. wg Bosserta.



7



8

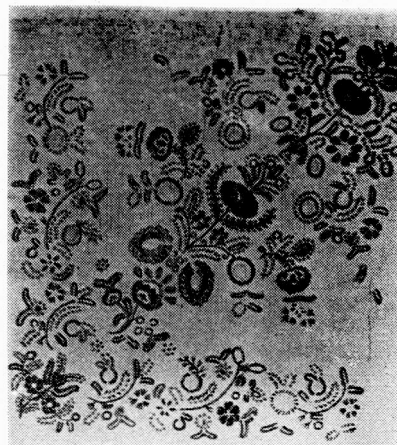
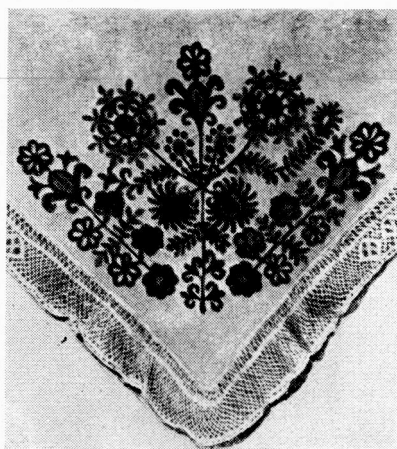
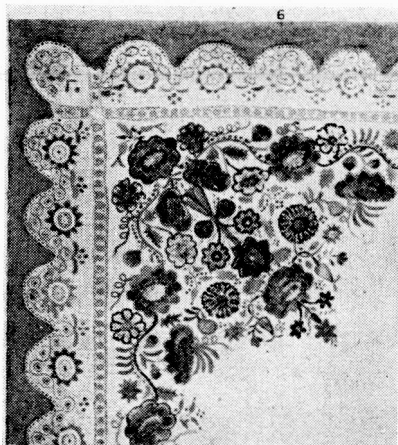


9

„całość“ kultury ludowej może być bądź bliższa bądź bardziej oddalona od kierunku i rytmu przeobrażeń, zachodzących w płaszczyźnie życia historycznego. Stąd też wytwory sztuki ludowej widziane przez pryzmat dorobku t.zw. sztuki wielkiej będą przedstawiały istną mozaikę zestawień, skojarzeń i rozwiązań, graniczącą niemal z chaosem, w sensie odchyień od schematów wypracowanych dla poznawania i klasyfikacji twórczości usystematyzowanej. Jest to niewątpliwie jeden z głównych powodów, dla którego poprawne sformułowanie poglądów na sztukę ludową i jej istotę nastrecza tyle trudności.

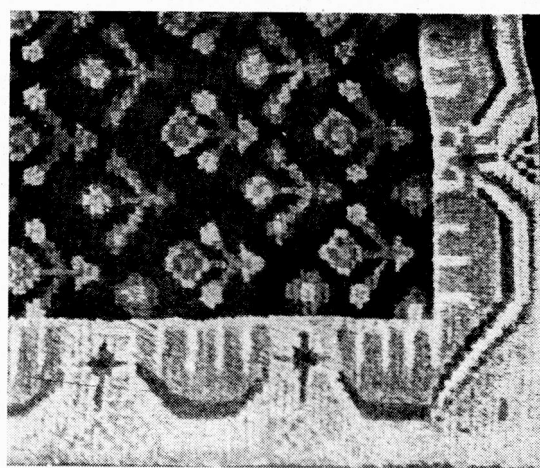
Posługując się w dalszym ciągu przykładem ze skalą chronologiczną i wskaźnikami wypadnie nam przedstawić „uhistorycznienie“ ludowej twórczości artystycznej jako skomplikowany system połączeń, wkomponowanych pomiędzy jednym a drugim zespołem kulturowym. Z oplotu tego bez większej trudności dadzą się wysupłać jedynie więzy najtrwalsze, wyraźnie łączące jeden zespół kulturowy z drugim. To też wokół nich najczęściej będą obracać się nasze dowodzenia, z nimi też zazwyczaj łączymy pojęcie elementów zrębu chronologicznego dla ludowej twórczości artystycznej. Natomiast reszta, jakkolwiek również spełniała rolę „światła historycznego“ i podsycała proces wznoszenia się wskaźnika na skali chronologicznej, niemniej z czasem uległa zamgleniu lub wchłonięciu przez wydarzenia późniejsze. Stopiły się tu przede wszystkim oddziaływania kościoła, dworów i miast. Historycznie wytworzone warunki decydowały o przewadze wpływów jednego z tych czynników i o czasie trwania tej przewagi. Historycznie wytworzone warunki decydowały również i o tym co i w jakim nasileniu mogło z tych wpływów przedostać się w krąg ludowej kultury artystycznej. W powyższym stanie rzeczy niewątpliwie należałoby upatrywać przyczynę tego, że w pewnych okresach i miejscowościach, sztuka ludowa była nasiąknięta pierwiastkami pochodzenia kościelnego więcej, w innych zaś ustępowała wpływom świeckim. Również i promień zasięgu wpływów regulowany był warunkami historycznymi. W jednym układzie ogarniał on bliższe i dalej położone terytoria, w innym znów sięgał tylko okolic najbliższych.

5



ИСТОРИЧНОСТЬ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ.

Период культурной декомпозиции, из которого, между прочим, берут свое начало также факторы, формирующие народное художественное творчество, в принципе следовало бы отнести к началу средневековья. Однако, в хронологическом отношении, это не будет представлять собой постоянного пункта, так как для каждой отдельной среды период этот будет разным. Тем не менее в истории каждой группы это составляло как бы поворотный пункт, ибо с этого момента дело созидания культуры и искусства в общих чертах уже можно разделить на организованно планируемые усилия, опирающиеся на широкий принцип сотрудничества и обмена, и на деятельность не систематизированную, бесплановую и в общем не выходящую за пределы известной среды. Хотя нельзя провести более точную линию деления между этими двумя процессами, все же для большей ясности картины каждого из них мы обозначаем особым показателем. Показатель скристаллизованного и сознательно формируемого художественного творчества, восходя вверх по хронологической лестнице, определял свой путь целым рядом более или менее замкнутых периодов, слагающихся на исторически обоснованное целое. Показатель несистематизированного творчества, прокладывая себе путь параллельно (европейское народное искусство можно рассматривать исключительно в рамках исторического развития), не оставлял на исторической лестнице следов более глубоких видоизменений. Примитивизм способа художественного восприятия и реализации замыслов в среде с подобным уровнем культуры оставлял свой отпечаток на всех отраслях художественного творчества, независимо от хронологического момента. Историчность художественного народного творчества следует представить, как сложную систему соединений, вошедших в одну и другую культурную среду. Из такого сплетения без больших затруднений можно выделить лишь связи более прочные, отчетливо связывающие одну культурную среду с другой. Обычно с подобного рода связями соединяем понятие составных элементов хронологического остова народного художественного творчества. Остальные связи, хотя тоже выполняли функции «исторического света» и способствовали процессу продвижения указателя по хронологической лестнице, со временем бледнели или поглощались позднейшими событиями.



Ryc. 13. Haft wełniany z Kattum Republika Tatarska - Kasan

Ryc. 14. Róg dywanu z XVIII-XIX wieku Kälviö - Finlandia wg Bosserta.



L'HISTORIQUE DANS L'ART POPULAIRE.

C'est au seuil du Moyen-Age qu'on devrait placer en principe le période de décomposition de culture dont proviennent entre autres les éléments façonnant la création artistique populaire.

Toutefois, cela ne sera pas un point fixe dans l'échelle chronologique car il se déplacera selon les groupes singuliers. Pourtant, ce fut comme un tournant dans l'histoire de chaque groupe, car à partir de ce moment l'oeuvre de la création de la culture de l'art se laisse diviser en efforts organisés selon un plan à large base de coopération et d'échange, et d'un autre côté en une activité dépourvue de système et de plan, en général ne dépassant pas le cercle de son propre entourage.

Quoique une ligne nette de démarcation soit difficile à tracer entre ces procès, nous donnerons tout de même un signe distinctif pour ajouter de la clarté au tableau.

Cet indicateur de la création artistique cristallisée et formée dans un but défini s'élevait sur l'échelle chronologique, marquant sa route par toute une série de périodes plus ou moins délimitées et formant un tout historiquement justifié.

En revanche l'indicateur d'une création asystématique se frayait un chemin parallèle (on ne peut considérer l'art artistique populaire européen que dans le cadre du développement historique), ne laissant pas de trace de changements plus profonds dans l'échelle chronologique.

Le coup d'oeil artistique primitif et la réalisation primitive des conceptions.

Cette conjonction de culture mettait sa marque dans tous les domaines de la création artistique indépendamment du moment chronologique. Il nous faut présenter l'histoire de la création artistique populaire comme un système compliqué d'unions formées entre l'un et l'autre ensemble de culture.

Il est possible de débrouiller sans trop grande difficulté dans ce noeud, uniquement les liens les plus durables, unissant manifestement les ensembles de culture entre eux. Nous rattachons à ces liens l'idée des éléments chronologiques pour la création artistique populaire.

En revanche, le reste des unions, quoique constituant aussi une lumière historique par l'activation du procès ascensionnel de l'indicateur

sur la dite échelle chronologique, s'obscurcit avec le temps et se laissa absorber par des événements postérieurs.

HISTORICISM IN POPULAR ART.

The period of cultural decomposition from which also proceed among others the elements forming the artistic creation, should be placed on principle at the threshold of the Middle-Ages.

It will not be a fixed point on the chronological scale, because it will vary with the singular centres. Still in the history of each group it was like a turning point as from that moment the work of creating culture and art can be roughly divided in planned, organised efforts reposing on the broad base of cooperation and exchange and in unsystematic activity, planless and in general not reaching further than its immediate surroundings. Although it is impossible to draw the line between these processes we shall still mark each one with a different indicator to add clarity to the whole of the picture. The indicator of a crystallised, artistic creation formed with a manifest aim ascending on the chronological scale, marked its way with a whole series of more or less closed periods composing a historically justified whole. On the contrary, the indicator of unsystematic creation making its parallel way (European popular art can be examined only in the frame of historical development) failed to leave traces of more profound changes in the chronological scale. The primitive artistic outlook and the primitive manner of realisation of notions in this cultural set, put its mark on every domain of artistic creation independently of the chronological moment.

Historicising popular artistic creation should be presented as a complicated system of unions between one and another cultural set.

It should not be difficult to draw out of this tangle only the most durable links manifestly binding several cultural sets together. We usually attach to those links the notion of chronological elements for the popular artistic creation.

The rest of such unions, although they also had the function of giving „Historical Light“, and activated the process of raising the indicator on the chronological scale became blurred with the time and ended by being merged in later events.



Rycina 16. Haft ukraiński wg Bosserta. Fotografie wykonał Stefan Deptuszewski.

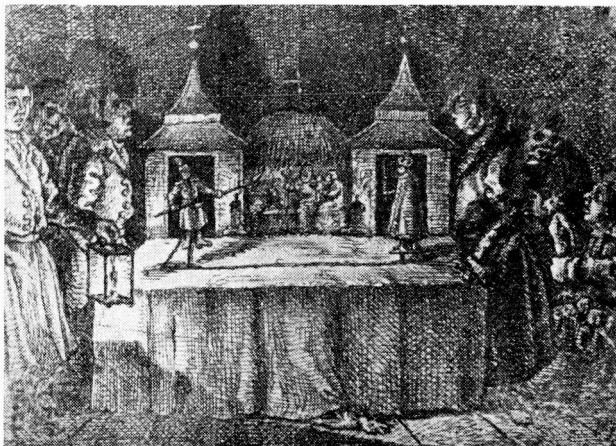
ARCHITEKTURA SZOPKI KRAKOWSKIEJ

ROMAN REINFUSS

Geneza szopki wywodzi się jak wiadomo z tzw. „jasełek urządzanych niegdyś po kościołach, zwłaszcza klasztornych w okresie świąt Bożego Narodzenia. Początkowo były to stajenki betlejemskie wypełnione nieruchomymi figurkami, mającymi uzmysławiać wiernym moment hołdu składanego nowonarodzonemu Jezusowi przez Trzech Króli i pasterzy. Na przełomie wieku XVII i XVIII pod wpływem rozpowszechniających się u nas francu-

skich teatrzyków marionetkowych, figurki jasełkowe zamieniły się w ruchome lalki. Do akcji religijnego pierwotnie widowiska powplatały się momenty nawskroś świeckie, oddające różne wesołe sceny rodzajowe, a teksty związane z przedstawieniem nabrały tyle rubasznego humoru, że w końcu biskupi zakazali odbywania się tego rodzaju widowisk po kościołach, a szopka wyrzucona na bruk uliczny zaczęła żyć nowym, bujnym życiem, stając





się coraz bardziej świeckim, coraz bardziej ludowym teatrykiem marionetkowym¹⁾. Dziś w przedstawieniach szopkowych momenty religijne zostały zepchnięte na plan zupełnie odległy i w całości nie odgrywają donioślejszej roli, na czoło wysunęły się przede wszystkim owe wkładki rodzajowe, które rozwijane i uzupełniane od kilku pokoleń stanowią obecnie główną treść szopki ludowej.

Szopka należy do tego rodzaju zjawisk, które łączą w sobie szereg różnych dziedzin ludowej twórczości artystycznej, mogących być przedmiotem oddzielnych rozważań naukowych.

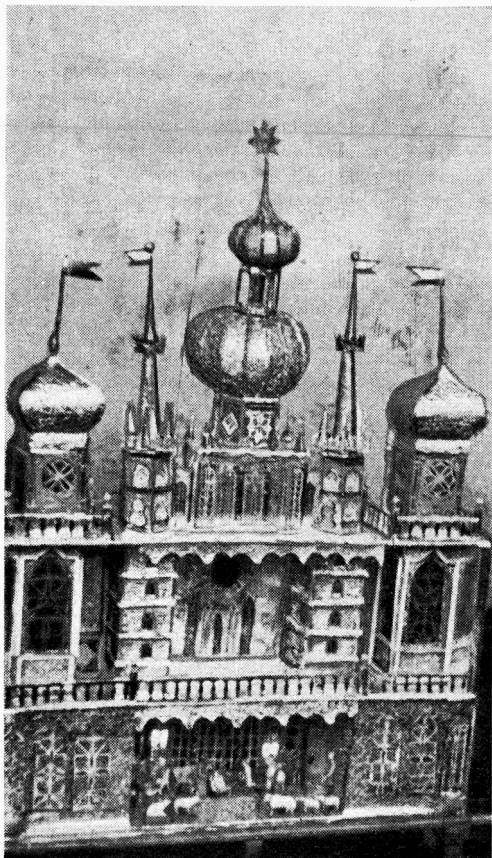
Można więc szopkę traktować jako przejaw ludowej twórczości literackiej (teksty), muzycznej (piosenki), czy teatralnej, można też skupić uwagę na jej architekturze lub sposobie wykonania kukiełek i wówczas zagadnienie szopki zostaje ujęte jako przejaw ludowej plastyki.

Jakimi drogami i gdzie odbył się proces rozwoju architektury szopki są to pytania, na które nie posiadamy jeszcze w chwili obecnej zadawalającej odpowiedzi. Według J. Krupskiego, który starannie zebrał materiały ikonograficzne, dotyczące rozwoju szopki²⁾ z końcem XVIII wieku przedstawienia szopkowe odbywały się na tle płaskich malowanych kulisów. W pierwszej połowie następnego stulecia zamiast kulisów jako tło przedstawienia widzimy już szopkę. Według sztychu K. W. Kielisińskiego z roku 1837 szopka ta (ryc. 2) składa się z parterowej części środkowej z czterospadowym dachem słomianym oraz dwóch bocznych skrzydeł, nakrytych dachami łamanymi o podstawie kwadratowej, zakończonymi wysokimi ostrosłupami z kulką i krzyżem na szczycie. Obszernymi drzwiami wyciętymi we frontowych ścianach skrzydeł bocznych wychodziły kukiełki poruszające się następnie wzdłuż szpary w desce umieszczonej przed szopką³⁾. Dopiero w czasach późniejszych scena, na której poruszały się kukiełki została wprowadzona w sam obręb budynku

szopkowego, co według bardzo prawdopodobnych przypuszczeń Krupskiego mogło odbyć się w Krakowie. Ciekawą formę przejściową stanowi szopka publikowana w roku 1862 w Tygodniku Ilustrowanym, a następnie reprodukowana w pracy Krupskiego (ryc. na okładce). Widzimy tam część środkową rozwiniętą już w formę jednopiętrową, skomponowaną zresztą dość niekonsekwentnie, gdyż część dolną stanowi prosta wsparta na słupach szopa kryta słomą, zaś oddzielona od niej wąską balustradą część górna, o podstawie w formie połowy sześcioboku, przypomina raczej fasadę jakiegoś pałacu z dużymi oknami, górą półkolistą wykrojonymi, nakrytego kopulastym dachem z kulą i gwiazdą u góry. Skrzydła boczne, które w szopce utrwalonej przez Kielisińskiego nie wyrastają jeszcze zdecydowanie nad część środkową tu zmieniają się w dwie smukłe wieże zegarowe, z dachami w formie ostrosłupów zakończonych kulami, z tkwiącymi w nich chorągwiemi. U podnóża wież od strony frontowej dobudowane są symetrycznie dwa parterowe budynekzki nakryte osobnymi dachami. W znajdujących się naprzeciw siebie ścianach obydwu przybudówek wycięte są drzwi, którymi pojawiają się w czasie przedstawienia kukiełki. Scena nie jest tu jeszcze wprowadzona do wnętrza budynku, zostaje natomiast oskrzydłona z trzech stron przez rozwijające się formy architektoniczne.

Podobne rozwiązanie konstrukcji szopek spotyka się dziś jeszcze niekiedy we wsiach z okolic Krakowa, a do niedawna nawet i w samym Krakowie, jak o tym świadczy zdjęcie z przed I wojny światowej, przechowywane w zbiorach Państw. Muzeum Etnograf. w Krakowie (ryc. 1).

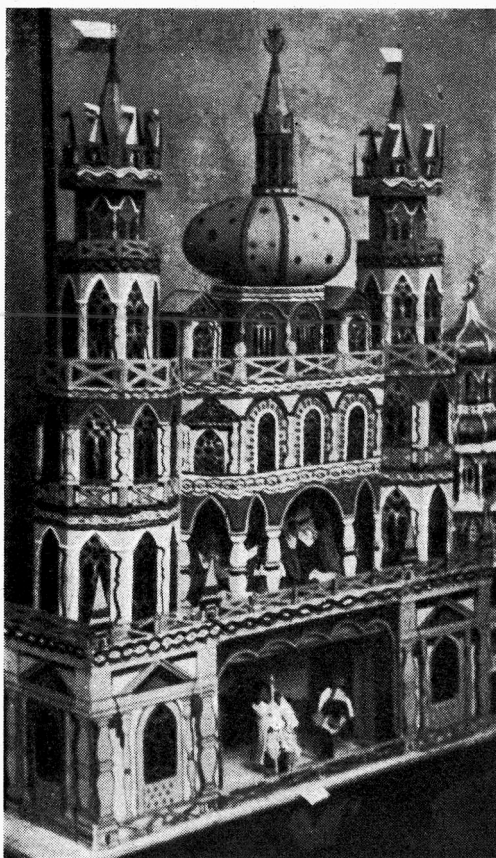
Pod koniec ubiegłego wieku wykształcił się nowy typ szopki, którego genezę wiąże tradycja z nazwiskiem Michała (ojciec) i Leona (syn) Ezenekierów murarzy z Krowodrzy, wsi wchłoniętej dziś w obręb wielkiego Krakowa.



3



5

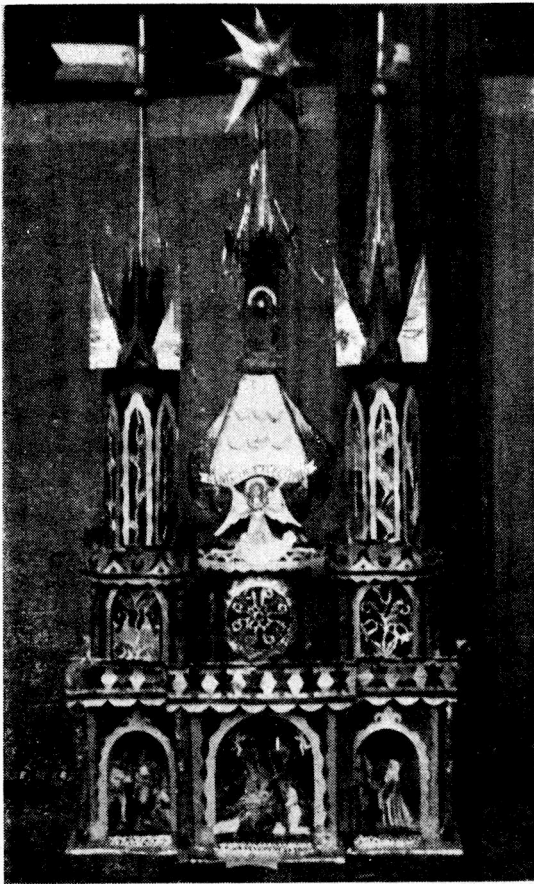


4

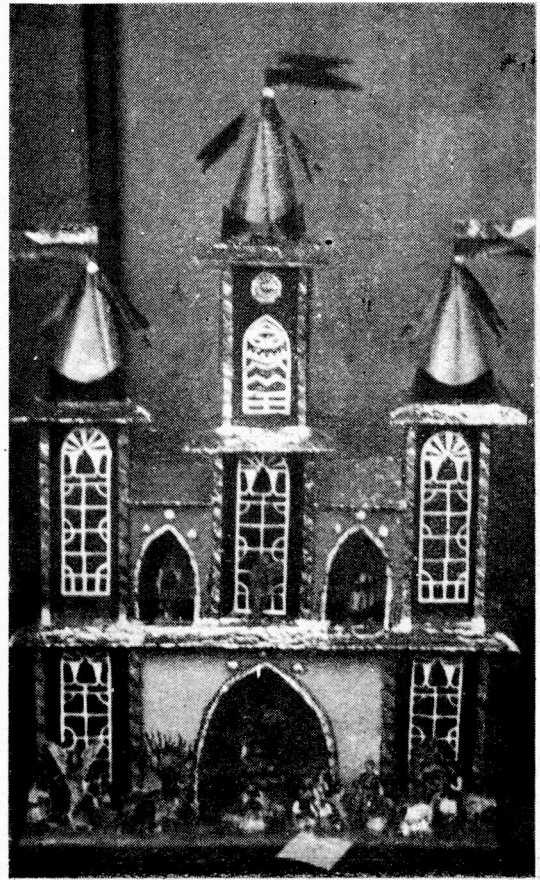
Ryc. 3. Szopka z konkursu w roku 1947. Bardzo ciekawe zdwojenie wież na pierwszym piętrze.
 Ryc. 4. Szopka wzorowana na ezenekierowskiej, wystawiona na konkursie w roku 1947.
 Ryc. 5. Szopka typu ezenekierowskiego, wykonana przez F. Tarnowskiego murarza z Krowodrzy, nagrodzona na konkursie w roku 1947.

Szopka Ezenekierów publikowana przez Krupskiego (ryc. 12) a znajdująca się obecnie w zbiorach Państw. Muzeum Etnograf. w Krakowie przypomina swym wyglądem bogato rozczłonkowaną fasadę świątyni. Całość składa się zasadniczo z trzech części tj. środkowej i dwóch wież. Podstawy wież stanowią zamknięcia boczne szerokiej wnęki, gdzie znajduje się scena z wymiennymi kulisami. Nad sceną na pierwszym piętrze za czterema profilowanymi kolumnami zbudowana jest druga wnęka, w której pomieszczono grupę postaci jasełkowych, aby nie przeszkadzały ruchom lalek na scenie, będącej na parterze. Nad drugą wnęką wznosi się wieża nakryta dwoma spłaszczonymi kopułami, połączonymi ze sobą latarnią z kolumienek. Wieże boczne posiadają po 5 pięter, zwężających się ku górze i oddzielonych od siebie obiegającymi z trzech stron ganeczkami. Szczyty wież nakrywa wysoki dach ostrosłupowy otoczony wieńcem małych gotyckich wieżyczek, puste miejsca między częścią środkową a wieżami bocznymi wypełniają dwie

Rycina 6. Szopka z konkursu w roku 1947.



Rycina 7. Szopka z konkursu w roku 1947.



mniejsze wieżyczki wznoszące się od drugiego piętra, zakończone rodzajem latarni z czterech kolumnienek, które dźwigają dach powstały przez przecięcie się na krzyż dwu daszków dwuspadowych.

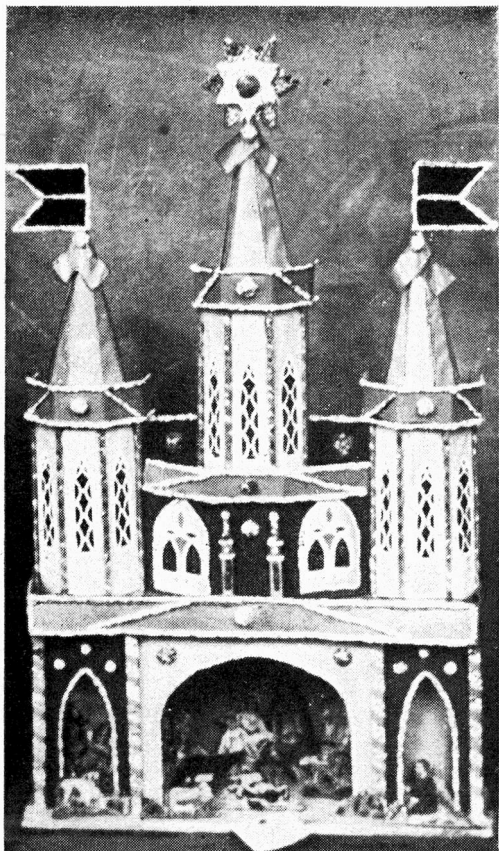
Szereg konkursów na najpiękniejszą szopkę organizowanych w Krakowie z inicjatywy Zarządu Miejskiego w latach poprzedzających II wojnę światową i po jej zakończeniu wykazał, że zapoczątkowane w II połowie ub. wieku szopkarstwo krakowskie jest wciąż jeszcze sztuką żywą.

Wśród kilkudziesięciu szopek, które rokrocznie pojawiają się na rynku krakowskim w dniu konkursu najsilniej liczebnie reprezentowana jest grupa szopek kontynuujących formy tradycyjne lub do nich nawiązujące, druga grupa mniej liczna obejmuje wszelkie próby wprowadzenia form nowych.

Szopki tradycyjne, którymi zajmę się najpierw mogą to być bądź budowle znacznych rozmiarów, których szerokość waha się od 120—200 cm. zaś wysokość od 150 do 250 cm. ze sceną dostosowaną

do potrzeb teatru marionetkowego (ryc. 11) bądź mniejsze, rzadko przekraczające wysokość 1 metra, obnoszone przez chłopców, śpiewających po domach kolędy. Te drugie nie posiadają sceny dla ruchomych kukiełek, tylko wnękę, w której umieszczony jest komplet postaci jasełkowych, najczęściej wyciętych z drukowanych kartonów. Jak zobaczymy poniżej obydwa wymienione tu rodzaje szopek tradycyjnych nie różnią się od siebie pod względem ogólnej kompozycji architektonicznej.

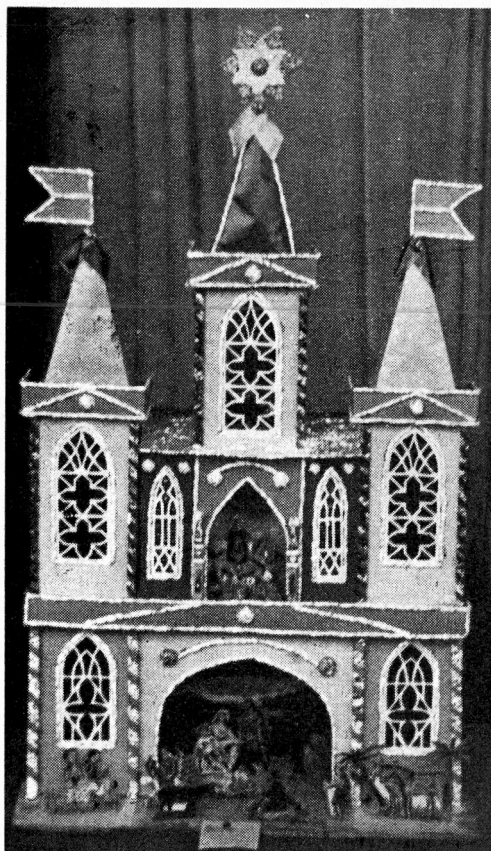
Pominąwszy rzadkie wypadki szopek jednowieżowych, które spotyka się jedynie w maleńkich szopkach sklejanych prymitywnie przez dzieci, najprostszą formą tradycyjnej szopki krakowskiej będzie budynek, składający się z parterowej części środkowej nakrytej jednospadowym dachem, umieszczonej między dwoma wieżami, nakrytymi ostrosłupowymi (tabl. I, 1), lub rzadziej stożkowymi dachami. Forma ta zbliżona do zanotowanej w I połowie ubiegłego wieku przez Kielisińskiego,



Rycina 8. Szopka z konkursu w roku 1947.

8

Rycina 9. Szopka z konkursu w roku 1947.



9

jest już dziś w Krakowie dosyć rzadka i też spotyka się ją raczej w małych szopkach klejonych przez dzieci (ryc. 23). Częstsze bez porównania są szopki trójwieżowe, składające się z parterowej podstawy z wnęką w pośrodku i trzech wież, z których środkowa bywa zazwyczaj najwyższa (tabl. I, 3). Dachy na wszystkich trzech wieżach są podobnie jak poprzednie bądź ostrosłupowe, bądź stożkowe (ryc. 22). Dalszą ewolucją tego typu będzie powstanie pierwszego piętra, które rozwija się jako podstawa wieży środkowej (tabl. I, 4 ryc. 8). Schemat ten spotyka się w szopkach krakowskich bardzo często, z tym oczywiście, że w szczegółach zachodzą drobne odmiany polegające na tym, że wieże podzielone są poziomymi gzymsami czy balustradami na kilka kondygnacji, lub szpiczaste nakrycia wież zastępuje się (w wieży środkowej, dwóch bocznych, czy wreszcie wszystkich trzech) przez kopuły, które w swych kształtach wykazują szeroki wachlarz od baroku po styl bizantyjski. W szopkach, które rozrosły się wznosząc jedno czy więcej pięter spotykamy się często z dwoma wnękami, z których jedna większa znajduje się na parterze, druga zaś, mniejsza, na pierwszym piętrze (tabl. I, 7, 8, 11, 12, 13). Genezę tego zjawiska należy niewątpliwie wiązać z dużymi szopkami kukielkowymi (ryc. 4). Chodziło tu bowiem o przesunięcie wnętrza stajenki betlejemskiej do osobnego pomieszczenia na górze, by tym większą swobodę ruchów zapewnić kukielkom występującym we wnęce parterowej, która teraz zamienia się w scenę z kurtyną i wymiennymi kulisami. Dziś wnętrza na piętrach spotyka się również bardzo często i w szopkach pozbawionych sceny dla kukielek (ryc. 9).

Zarówno w małych szopkach dla kolędników, jak i w dużych ze scenką dla lalek, wyłania się w czasie budowy ważny problem czym wypełnić przestrzeń między częścią środkową a wieżami bocznymi, niekiedy od siebie dość silnie oddalonymi (tabl. I, 2). Niektórzy szopkarze problem ten rozwiązują w sposób bardzo prosty, zakładając wolne miejsca poziomą ścianką (ryc. 15), biegnącą na pewnej wysokości z tyłu za wieżami (tabl. I, 3, 7) lub wstawiając między części środkowe a boczne wieże dach jednospadkowy (tabl. I, 18, ryc. 9). Najczęściej jednak spotykamy się z rozwiązaniem występującym już w szopce Ezenekierów polegającym na tym, że między wieżę środkową i boczne wkomponowuje się jeszcze dwie mniejsze, niższe, od poprzednich (tabl. I, 9). Ten typ szopki pięćwieżowej można uważać za najbardziej rozwiniętą formę, która do dziś jest żywa (ryc. 4, 5, 11) i często przez najwybitniejszych szopkarzy krakowskich powtarzana. Ścisłość z jaką bywają niekiedy



Ryc. 10. Szopka nagrodzona na konkursie w roku 1938.

Ryc. 11. Szopka z klejonki i staniolu. Nagrodzona w roku 1945. Wykonał Zdzisław Szewczyk.

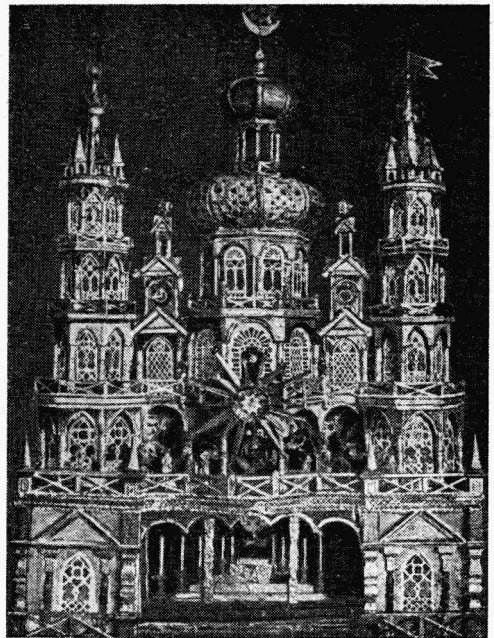
Ryc. 12. Szopka Ezenekierów obecnie w zbiorach P. M. Etn. w Krakowie.

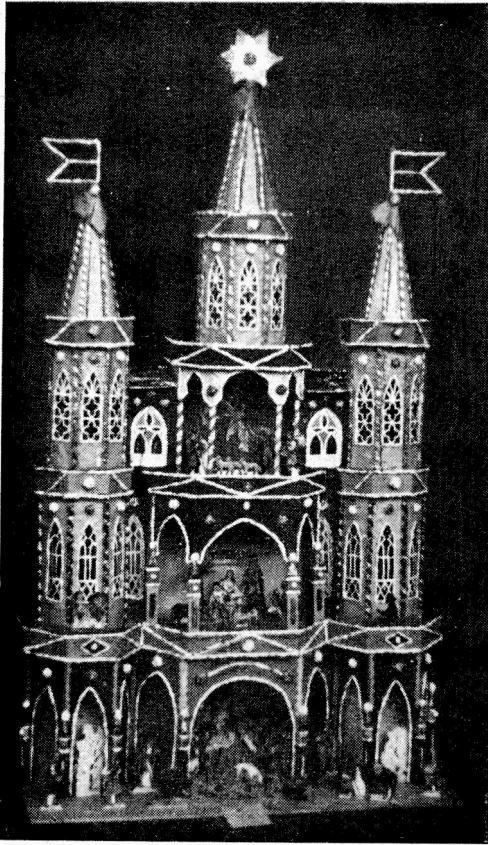
10

11



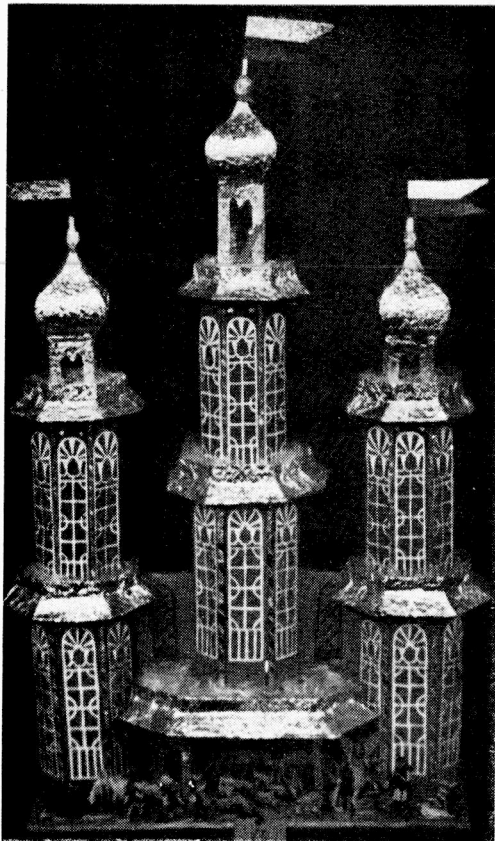
12





Rycina 13. Szopka z konkursu w roku 1947.

Rycina 14. Szopka z konkursu w roku 1947.



odtworzane wzory Ezenekierów pozwala przypuszczać, że książeczka Krupskiego, gdzie ezene-kierowska szopka jest publikowana musi być wśród krakowskich szopkarzy dosyć popularna.

W obrębie wyżej naszkicowanych schematów odbywa się dalszy rozwój form szopki krakowskiej, który polega bądź to na spiętrzaniu różnych znanych nam elementów architektonicznych, bądź to na tworzeniu przybudówek, mających za zadanie ożywienie ściany frontowej. Spiętrzaniu mogą być poddane wieże, nabierające w takim wypadku dużej strzelistości (ryc. 6), lub całą część środkową, której piętra zlewają się z piętrami wieży, tworząc wysoką, dosyć płaską fasadę, uwieńczoną od góry trzema (ryc. 17) lub pięcioma dosyć przysadzistymi wieżycami.

Celem urozmaicenia frontonu oddzielają szopkarze poszczególne piętra diagonalnie biegnącymi gzymsami, daszkami lub balustradami, części środkowej nadają kształt połowy sześcioboku i wieże budują o sześciobocznym rzucie poziomym (ryc. 11).

Ważną rolę w ożywieniu fasady grają wnęki. Rzadko stosunkowo posiadają one formę prostokątną, zwykle będą one miały wykrój gotycki (ryc. 7), czy też składający się z kilku łuków wiszących lub wspartych na profilowanych kolumnach. Zdarzają się też wnęki przypominające wycięciem maurytańskie krużganki (tabl. II, 12). Niekiedy odgrozione kolumnami wnęki występują na wszystkich trzech piętrach części środkowej (tabl. 1, 13 ryc. 13) lub też kolumnada biegnie wzdłuż całego parteru, czy nawet pierwszego piętra (ryc. 16)

Inny sposób urozmaicenia fasady polega na jej rozbudowie w przód, przez dostawienie do ściany frontowej przybudówek, wieżyczek itp. Pierwotnie przybudówki te podyktowane były zapewne względami technicznymi spowodowanymi wymogami teatrzyku marionetkowego. Wiemy bowiem z poprzedniej części niniejszego szkicu, że z dostawionych przed frontem szopki skrzydeł bocznych wychodziły na scenę laleczki biorąc udział w przedstawieniu. W czasach nowszych przybudówki, mające na celu moment wyłącznie dekoracyjny, spotyka się też w małych szopkach nie przeznaczonych dla celów teatralnych.

Okres najbogatszego rozbudowywania fasady przez umieszczanie na ścianie frontowej licznych przybudówek przypada na lata poprzedzające drugą wojnę światową. W owym czasie (np. w r. 1938) nawet małe i skromne szopeczki posiadają ścianę frontową rozwiązaną w kilku płaszczyznach pionowych, co uzyskuje się np. przez cofnięcie w tył wież i części środkowej (od pierwszego piętra począwszy) i wystawienie przed frontem wież małych, szczytowych daszków (ryc. 28). W niektórych szopkach zamiast bocznych daszków widzimy

13

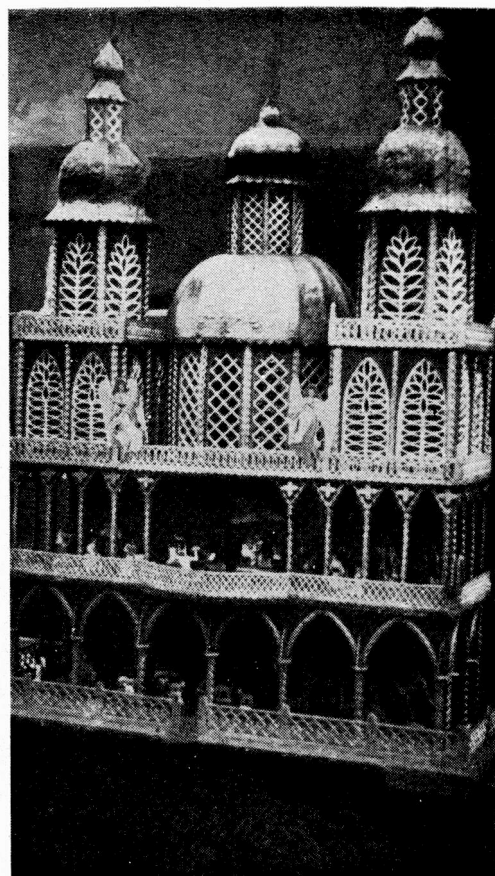
14

Ryc. 15. Szopka z Krowodrzy w Krakowie z roku 1914. Obecnie w zbiorach Państw. Muz. Etnograficznego.

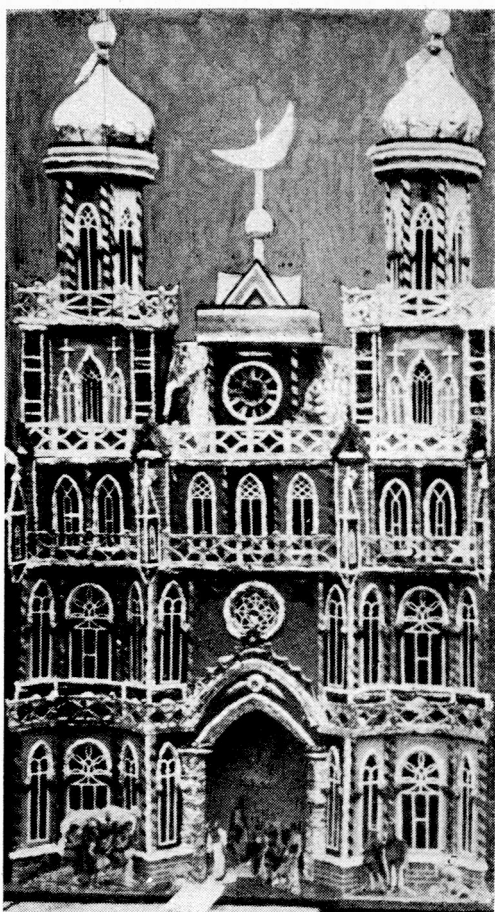


Ryc. 16. Szopka z konkursu w roku 1947.

Ryc. 17. Szopka z konkursu w roku 1938.



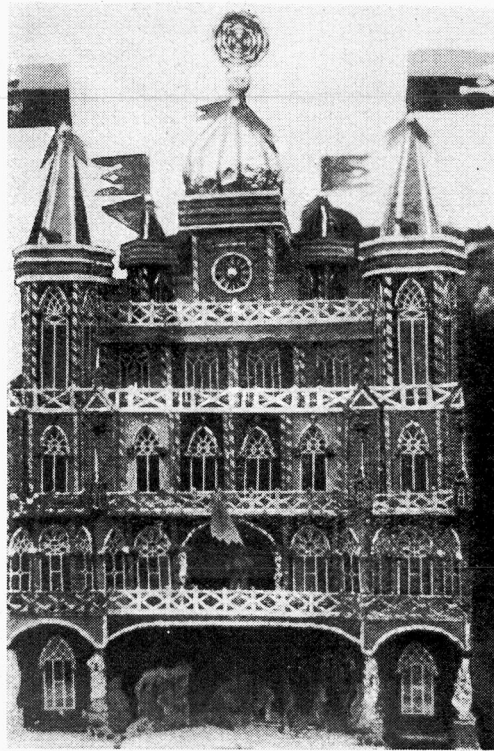
16



17



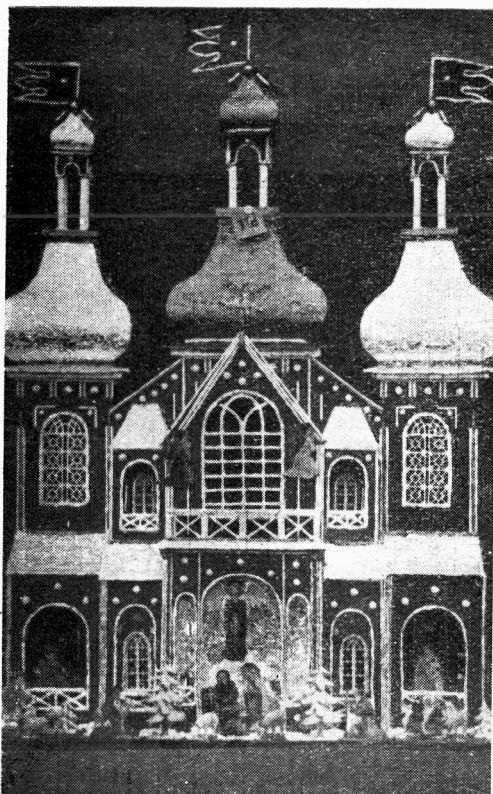
18



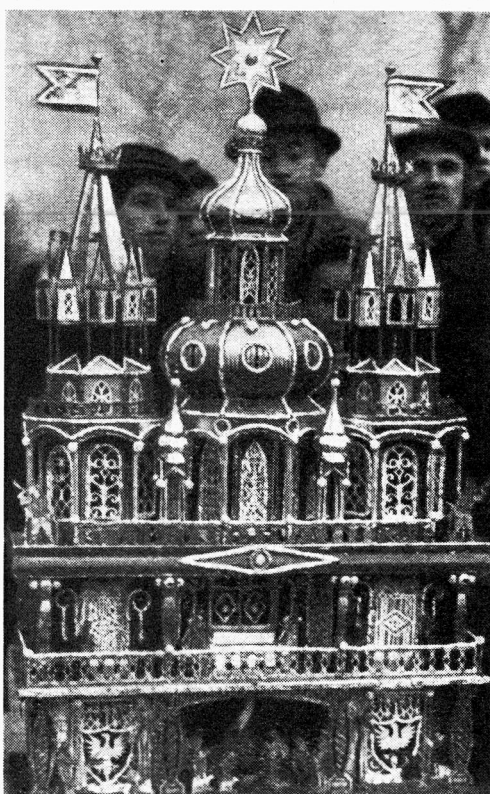
19

Ryc. 18. Szopka z konkursu w roku 1946.
 Ryc. 19. Szopka z konkursu w roku 1947.
 Ryc. 20. Szopka Fr. Tarnowskiego nagrodzona na konkursie w roku 1948, obecnie w zbiorach Państw. Muz. Etn. w Krakowie.
 Ryc. 21. Szopka Krakowska z konkursu w roku 1938.

20



21



w pośrodku występujące naprzód ryzality (ryc. 21) i portale (ryc. 10). Ponadto dla ożywienia fasady wprowadzają na różnych piętrach liczne wieżyczki, przypominające gotyckie pinakle (ryc. 12) lub trójkątne erkery (ryc. 24). Wyjątkowo spotyka się oryginalne próby urozmaicenia fasady przez ustawienie wież krawędziami ku frontowi lub wprowadzenie trójkątnych podcieni zwróconych jednym rogami ku przodowi (tabl. I, 19).

W pierwszej serii szopek powojennych (konkurs z r. 1945) dała się zauważyć tendencja do budowania szopek o fasadzie utrzymanej w jednej płaszczyźnie pionowej. Zanotowałem wówczas kilka szopek o prawie płaskich wielopiętrowych frontach, nad którymi wznosiły się krótkie wieżyczki (ryc. 19).

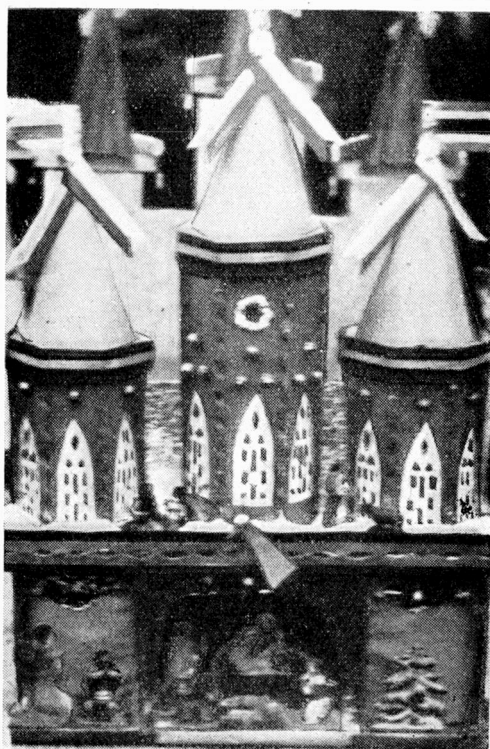
W dwa lata później (konkurs w roku 1947) nastąpił znaczny nawrót do typu ezenekierowskiego z wieżami od pierwszego piętra, oddzielonymi od części środkowej. Większą też uwagę zaczęto zwracać na rozbudowę lica szopki w celu uzyskania większej głębi.

Duży wysiłek wkładają szopkarze w budowę wież a przede wszystkim dachów, które je pokrywają.

Mamy więc wieże o przekroju kwadratowym (ryc. 9), sześciobocznym lub ośmiobocznym. Zdarza się, że wieże u swej podstawy kwadratowe, od pierwszego piętra lub wyżej zmieniają się na sześcioboczne (ryc. 23). Jedne wieże od dołu do przedostatniej kondygnacji posiadają tę samą szerokość (ryc. 17), inne na każdym piętrze zężają się nieco dzięki czemu powstać mogą ganeczki zagrodzone ażurową wysrebrzaną barierą (ryc. 11).

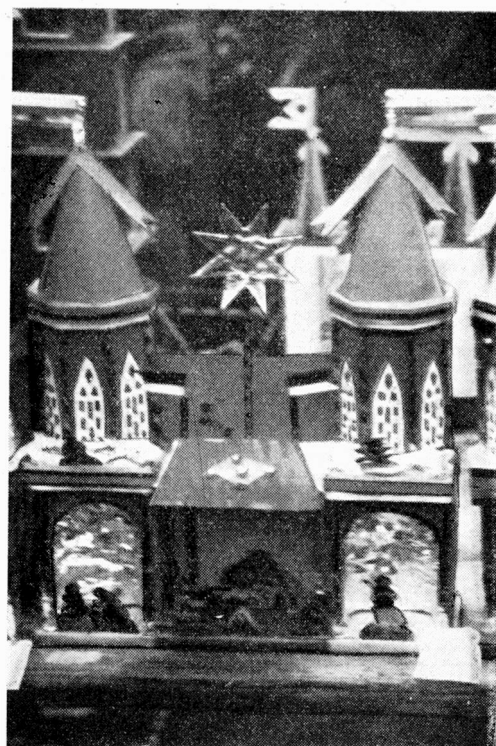
Zakończenia wież podzielić można na iglicowate i kopulaste. Prócz tych dwóch grup spotyka się też czasem na szczytach wież daszki powstałe przez przecięcie się na krzyż dwóch dachów dwuspadowych (tabl. II, 43). Forma ta występuje jednakowoż rzadko i to wyłącznie na małych wieżyczkach wstawionych między wieżą środkową a boczne (ryc. 12).

Iglicowe zakończenia w swej najprymitywniejszej, wyjściowej formie są to niezbyt wysokie stożki (tabl. II, 44) lub czworościenne ostrosłupy (tabl. II, 30). W dalszym dopiero rozwoju te ostatnie nabierają strzelistości iglic gotyckich, ilość ścian z czterech rośnie do sześciu względnie ośmiu a niekiedy zdarzają się też iglice profilowane o przekroju poziomym w formie gwiazdy. Dookoła iglicy budują czasem wianek małych wieżyczek, (ryc. 20), które mają naśladować zakończenie wieży kościoła mariackiego w Krakowie. Wieżyczki te oddawane zwykle dość wiernie, bywają też czasem stylizowane, przybierając kształty wrzecionowate, lub dwóch ostrosłupów zrosniętych podstawami (tabl. II, 36). W niektórych wieżach za-



22

Rycina. 22. Szopka z konkursu w roku 1945.
Rycina. 23. Szopka z konkursu w roku 1945.



23



Ryc. 24. Szopka nagrodzona na konkursie w roku 1948, wykonana przez Franciszka Tarnowskiego, murarza z Krowdrzy Obecnie w Muzeum Obrazcowa w Moskwie

Ryc. 25. Szopka z czasów I wojny światowej wylepiona w całości kolorowymi papierami. (ze zb. P. M. E. w Krakowie).



25

miast wianka drobnych wieżyczek u nasady iglicy robi się ich tylko cztery i rozmieszcza na rogach kwadratowej podstawy (tabl. II, 40). Wieżyczki te również ulegają przestylizowaniu i wtedy przybierają postać trójkątnych zębów (tabl. II, 12, 13).

Iglicowe zakończenia wież nie należą dziś do najczęstszych. Stosunkowo wiele szopek posiada wieże z kopułami. Bywają one bardzo różne w kształcie, począwszy od prostych hełmów o przekroju poziomym czworo czy sześciobocznym poprzez kopuły z wysokimi iglicami (tabl. II, 21) do form bardziej rozwiniętych, w których dwie a nawet trzy umieszczone nad sobą, coraz to mniejsze kopuły, połączone bywają starannie wykonanymi latarniami, czy to z profilowanych kolumnienek, czy to ze ściankami wypełnionymi witrażowymi oknami (tabl. II, 22—27).

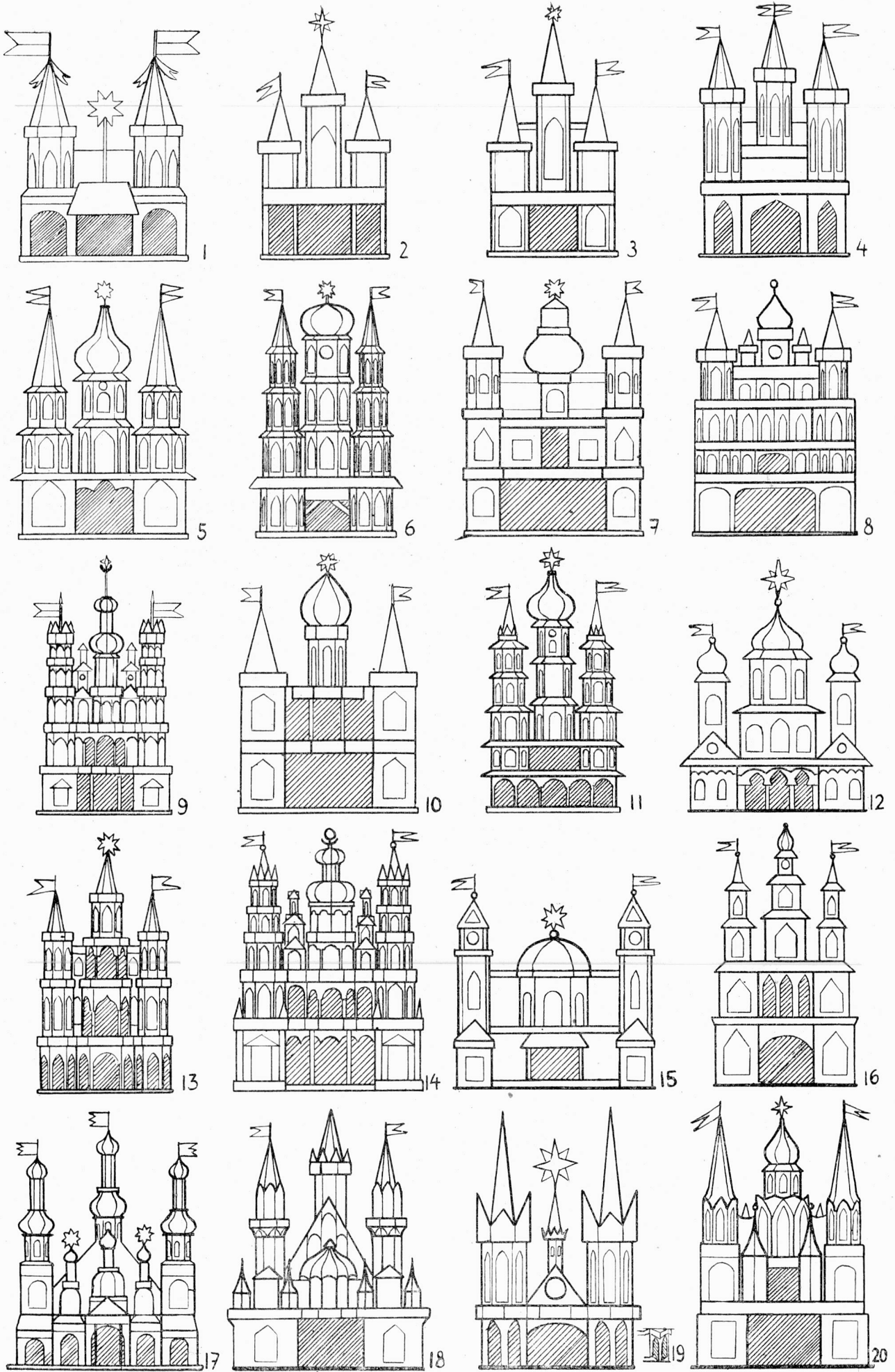
Na iglicach niektórych wież widzimy korony lub kule, na szczycie zaś zatknięte są chorągiewki, gwiazdy, rzadziej koliste tarcze. Ostatnio coraz częściej spotyka się na szczycie środkowej wieży białego orła (ryc. 24).

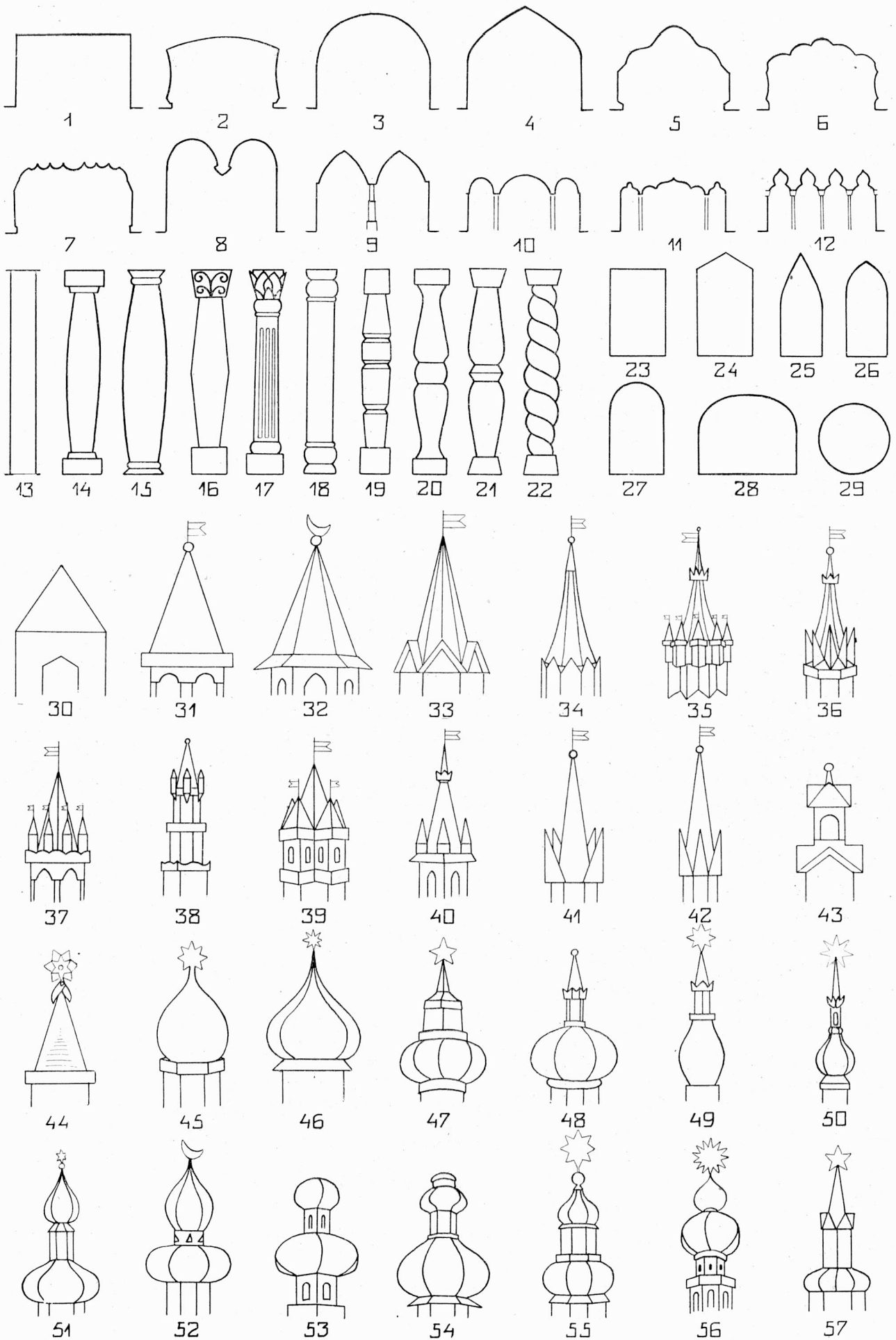
Budynek szopki wykonany był dawniej wyłącznie z papieru lub tektury na drewnianym stelarzu, zewnątrz oklejano go kolorowymi papierami. Dziś spotyka się też szopki (zwłaszcza duże) wykonane z cienkiej drewnianej klejonki, wylepiane zewnątrz barwnymi metalowymi foliami (ryc. 11).

Stare szopki (ryc. 15, 25) przechowywane w zbiorach Państw. Muzeum Etnograficznego w Krako-

wie, pochodzące jeszcze z czasów I wojny światowej pokryte są jaskrawymi papierami kolorowymi. Zwykle każda ścianka wieżyczki czy iglicy posiada inną barwę. Na krawędziach biegają paski koloru czerwonego, złotego często srebrnego o brzegach gładkich, wycinanych w ząbki lub w drobne frędzle, które następnie sterczą wzdłuż krawędzi. W okresie międzywojennym i obecnie szopki wylepiane w ten sposób należą do rzadkości. Dzisiejsze szopki pod względem kolorystycznym są mniej jaskrawe. Często fasada (a przynajmniej jedna jej kondygnacja) oklejana bywa tym samym kolorem papieru, np. granatowym, niebieskim, seledynowym itp. Kopuły i iglice na wieżach pokryte są błyszczącymi foliami barwnymi. Srebrne papiery występowały w dużej ilości już w szopce Ezelekierów, dziś błyszczące blaszki są podstawowym materiałem używanym do przyozdabiania szopek. Prócz pokrywania wież i gzymsów używa się ich do okręcania kolumnienek i balustrad. Wałeczki z barwnej folii nakleja się dla lepszego wydobywania bryły wzdłuż krawędzi, robi się z nich ozdoby dookoła okien, attyki itp. (ryc. 20). Podczas gdy dawniej szopka krakowska biła w oczy pstrokaczną śmiały zestawień barwnych, dzisiejsza mieni się od światła odbitych od powierzchni błyszczących folii (ryc. 10).

Wielką ozdobę szopki krakowskiej stanowią witraże. Ściany wież i środkowej części fasady, boki latarni na kopułach posiadają w każdej kondy-





TABLICA II

1 - 12 zarysy wnek w szopkach krakowskich. 13 - 22 ko-
 lunny. 23 - 29 wykroje okien. 30 - 57 zakończenia wież

gnacji wycięte liczne okna, kształtu najczęściej okien gotyckich, rzadziej prostokątnych lub innych (tabl. II, 23—29), które od spodu podklejone są różnokolorowymi bibułkami lub barwnymi celofanami (co obliczone jest na oświetlenie od wewnątrz), zewnątrz zaś mają nalepione wycinanki imitujące ramy okien i żebrowania witraży. Wycinanki te o niesłychanie szerokiej skali artystycznej od najprostszych (ryc. 15) do form bardzo rozwiniętych, naśladowujących rozety gotyckie czy renesansowe powinny zostać kiedyś oddzielnie opracowane. W niektórych szopkach całą powierzchnię fasady pokrywają starannie wycinane okna witrażowe (ryc. 11, 16).

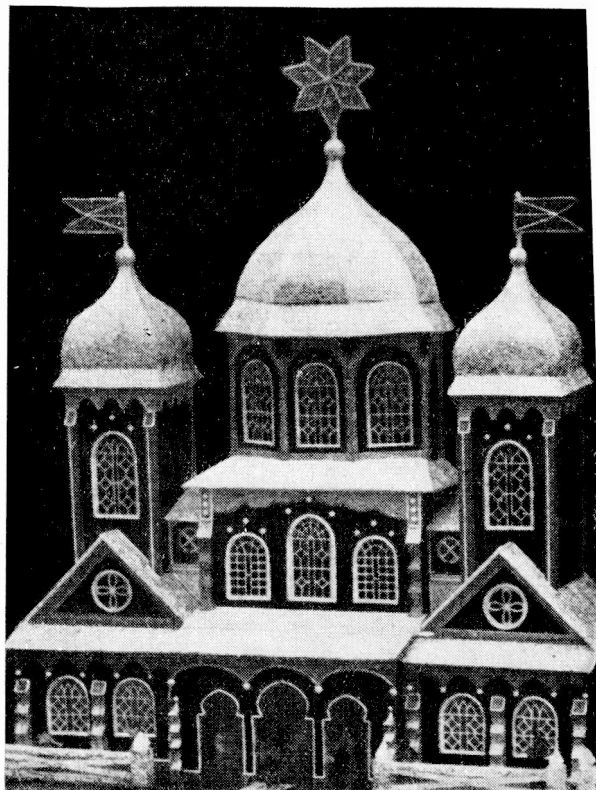
Na pograniczu między tradycyjnymi formami szopek krakowskich a tymi, które wnoszą coś zupełnie nowego, stoi nieliczna stosunkowo grupa szopek, nawiązujących zasadniczo pod względem

ogólnej kompozycji do któregoś ze schematów spotykanych wśród form tradycyjnych, ale w szczegółach tak swoiście interpretowanego, że do typowych szopek krakowskich trudno by było zaliczyć. Przykładem może tu być szopka przedstawiona na ryc. 14, która pod względem kompozycyjnym zbliżona jest do szopki trójwieżowej z poziomą ścianą między wieżami (tabl. I, 3), ale skutkiem dużych odchyień w proporcjach (bardzo wysokie wieże, przy niziutkiej części środkowej) na tle innych szopek krakowskich wygląda obco. Inny przykład stanowi szopka wystawiona na drugim konkursie powojennym w roku 1946 (ryc. 18). Układem i proporcjami nie odbiega ona od form tradycyjnych (por. tabl. I, 14), jednakże skutkiem wprowadzenia elementów czerpanych z architektury wiejskiej (dolna część fasady, obramienie sceny), oraz wprowadzenie malowanych ornamen-



Ryc. 26. Szopka z konkursu w r. 1945,

Ryc. 27. Szopka oryginalnie interpretowana z konkursu w r. 1945.



tów na dachach wież i kopułach nie może być uważana za stylową szopkę krakowską.

Do II grupy szopek (atypowych) zaliczam przede wszystkim te, które wychodzą z zupełnie innej zasady kompozycyjnej niż szopki o formach tradycyjnych (zestawione w głównym zrębie na tablicy I). Przykładem może tu być szopka z roku 1945 zbudowana na planie trójkąta z trzema wieżami w narożnikach i rotundą w pośrodku. Z przedostatniej kondygnacji wież wybiegają ku środkowi krótkie łuki, które łączą się ze sobą ponad kopułą rotundy, tworząc podstawę dla smukłej wieżyczki zakończonej małą barokową latarnią (ryc. 26). Do tej grupy zaliczymy też wszystkie szopki komponowane w sposób asymetryczny (ryc. 32) lub składowane z elementów stanowiących realistycznie traktowane kopie zabytków architektonicznych (ryc. 31) a wreszcie szopki, które skutkiem zastosowania innego materiału (np. drzewa) sposobem zdobienia, interpretacji formy, odbiegają zbyt daleko od szopek tradycyjnych (ryc. 30). W ogóle nie uważam za szopki modeli kościołów (Mariackiego i innych), które prawie stale bodaj w jednym okazie reprezentowane są na dorocznym konkursie (ryc. 29).

Pobieżny nawet rzut oka na ilustracje załączone do niniejszego szkicu orjentuje czytelnika o tym, że na rozwój architektury szopki krakowskiej duży wpływ wywarły zabytki budownictwa monumentalnego. Szopkarze pomysł do swych modeli czerpali, studiując architekturę krakowskich kościołów gotyckich, czy barokowych, stąd tak często

powtarzające się w szopkach wieże przypominające wyższą wieżę kościoła Mariackiego, lub kopuły przeniesione z kościołów barokowych.

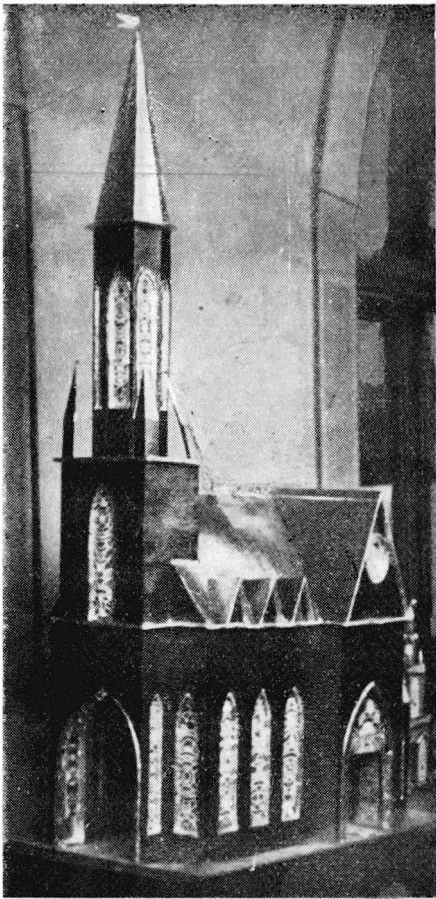
Trafiają się szopki utrzymane niemal w czystym stylu gotyckim (ryc. 24) i takie, które nawiązują przede wszystkim do wzorów barokowych (ryc. 21, 10).

Nie jest wykluczone, że w płaskich wielopiętrowych szopkach, które w większej liczbie pojawiły się na pierwszym konkursie powojennym, należy doszukiwać się echa nowoczesnej architektury mieszkaniowej.

Artysta ludowy nie krępuje się jednak zasadą czystości stylu. Najczęściej w jednej szopce łączy elementy gotyckie z barokowymi, stapiając je w sposób mistrzowski w jedną całość (ryc. 4, 12). Fakt czerpania wzorów z zabytków sztuki historycznej bynajmniej nie pozbawia szopki cech oryginalności. Autorowie stosunkowo rzadko ograniczają się do prostego kopiowania wzorów zwykle przetwarzają je w sposób swoisty, dając w rezultacie dzieła wprawdzie oparte na motywach zapożyczonych ale niemniej będące wyrazem własnego wysiłku twórczego.

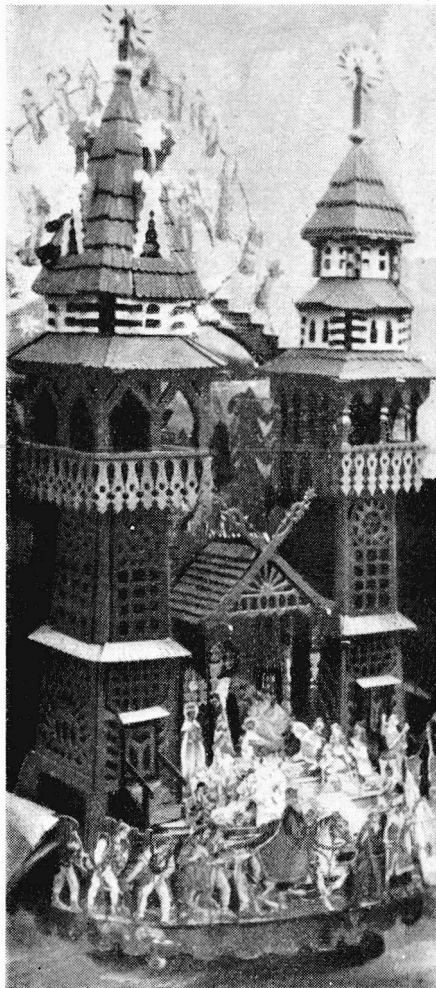
Twórcza indywidualność poszczególnych szopkarzy manifestuje się w ogólnej kompozycji budynku, w jej rozwiązaniu kolorystycznym, sposobie stosowania ozdób, jak: witraże, kolumny, balustrady etc. (ryc. 27).

Duża umiejętność operowania bryłą i kolorem powoduje, że budownictwo szopek jest jednym



29

Ryc. 29. Model kościoła wystawiony jako szopka w roku 1947.
Ryc. 30. Budowla wystawiona jako szopka na konkursie w roku 1946.



30

z najciekawszych przejawów ludowej architektury. Architektury, która nieskrępowana momentami ekonomicznymi, geograficznymi, użytkowymi, wyznaczającymi rozwój normalnego budownictwa wiejskiego, daje artyście ludowemu nieograniczoną prawie możliwość wypowiedzania się w formie papierowego modelu architektonicznego. Możliwość tę artyści ludowi potrafili wykorzystać w całej pełni.

Szopka krakowska w swej bogatej architekturze jest dziełem ludzi prostych. Grono szopkarzy krakowskich rekrutuje się w 90 procentach z wielkomiejskiego proletariatu. Spotykamy tu robotników, dozorców domów, tramwajarzy, funkcjonariuszów miejskich, woźnych sądowych, ślusarzy, pomocników handlowych, a przede wszystkim murarzy, którzy objawszy pod koniec ubiegłego stulecia pierwsze miejsce wśród szopkarzy krakowskich (rodzina Ezenekierów) dźwiza prym do dnia dzisiejszego zdobywając pierwsze nagrody na dorocznych konkursach¹⁾.

PRZYPISY

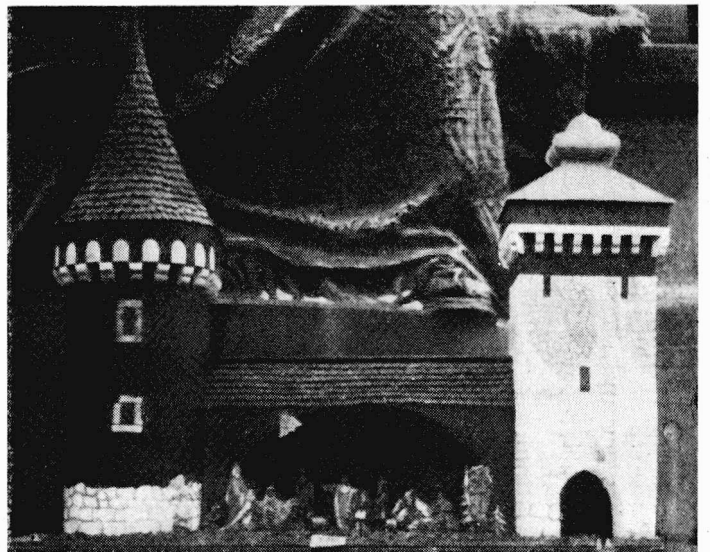
¹⁾ Jan Krupski: *Szopka krakowska*. Kraków 1904 r. str. 3 – 8.

²⁾ j.w. str. 120 i nast.

³⁾ Album K. W. Kielisińskiego, Poznań 1853.

⁴⁾ Zdobywcą pierwszej nagrody w r. 1946 i 1947 był Franciszek Tarnowski, murarz krakowski z Krowodrzy, bardzo utalentowany szopkarz, którego jedna z najpiękniejszych szopek przesłana została w darze do Muzeum Obrazcowa w Moskwie. W r. 1948 pierwszą nagrodę otrzymał również murarz Feliks Rupa.

Rycina 31. Szopka powstała z modeli wież kopiowanych z murów obronnych Krakowa. Wystawiona na konkursie w roku 1938.



31

24

Рис. 29. Szopka asymetryczna wystawiona na konkursie w roku 1945.



АРХИТЕКТУРА КРАКОВСКОЙ ШОПКИ.

К праздникам Рождества Христова в селах и городах Польши делают так наз. «шопки», т. е. строения-ящики, имеющие изображать Вифлеемский вертеп. Первоначально они представляли собой кулисы, перед которыми происходили полные веселых интермедий представления марионеток. Шопка этого периода обычно состояла из более низкой средней части, в которой в соответствующем углублении помещались неподвижные фигуры святого Семейства, а по бокам средней части находились две высокие башни. В более поздние времена (вероятно в Кракове, где постройка шопок была наиболее развита) сцена, на которой двигались фигурки миниатюрного марионеточного театра, введена была в пределы собственного строения шопки, именно в углубление, которое раньше наполнено было неподвижными фигурками св. Семейства, а эти последние, дабы не мешать движениям марионеток, перенесены были в особое верхнее углубление, расположенное на втором ярусе.

Одновременно происходит дальнейшее архитектурное развитие шопки. Над средней частью появляется третья башня, а свободное пространство, возникшее между тремя башнями на высоте второго яруса, заполняется двумя малыми добавочными башенками. Таким образом, в конечном итоге получается пятибашенная шопка. Подобный тип нашел свое наиболее стильное выражение на переломе XIX и XX веков в работах Михаила и Леона Эзенкерров, двух краковских каменщиков, шопка которых (рис. 5) до сего времени представляет собой образец, нередко служащий предметом подражания многих краковских мастеров шопок.

Кроме больших шопок со сценами для марионеточных представлений, высота которых (вместе с башнями) достигает 3 метров, а ширина колеблется от 2 до 2,5 метров, строятся также меньшие, высотой 50 сантиметров — 1 метр, которые носят с собой мальчики, поющие в домах «колядки», т. е. обрядовые песни, связанные с Рождественными праздниками. Архитектура этих шопок в общем не отличается от вышеописанных шопок со сценами для марионеток.

Краковские шопки сделаны из цветной бумаги и металлических частей, наклеиваемых и прикрепляемых к деревянному остову. Архитектура их основана на мотивах, заимствованных из монументальных архитектурных памятников старого Кракова. Здесь в куполах башен, в форме окон и углублений мы видим элементы готики или барокко. Окна заполнены старательно вырезанным на бумаге витражем, подклеенным разноцветной папиросной бумагой. Способы композиции витражей указывают на влияние готических и ренессансовых розет.

Элементы, свободно заимствованные из разных эпох и стилей, краковские мастера шопок весьма искусно соединяли в одно целое.

Кроме шопок, выдержанных в традиционном стиле, встречаются иногда попытки новых архитектурных композиций. Примером может служить шопка с 1945 года, построенная по плану прямоугольного треугольника с тремя башнями по углам и ротондой по середине. Из предпоследнего яруса башен к середине выступают короткие дуги, соединяющиеся с собой над куполом ротонды, создавая основание для стройной башенки (рис. 29).

Краковские шопки изготавливаются народными мастерами-художниками из сфер городского пролетариата. Наиболее выдающиеся мастера шопок выходят из среды каменщиков, кроме того хорошие мастера встречаются среди швейцаров, трамвайных кондукторов, торговых работников, дворников и т. д. Сравнительно небольшой процент изготовителей шопок составляет школьная молодежь.

ARCHITECTURE DE LA CRÈCHE CRACOVIENNE.

A l'époque de Noël et vers la Chandeleur, il était d'usage dans les villes et villages polonais de fabriquer des „Crèches“, c'est à dire de petites constructions censées de représenter l'étable de Bethléem. Tout d'abord, c'étaient les coulisses d'un théâtre de marionnettes ou l'on donnait des représentations avec des intermèdes joyeux. La crèche de cette époque se composait habituellement d'une partie centrale surbaissée avec une niche où se plaçaient des figurines immobiles de la Sainte Famille et des deux cotés du corps de logis central s'élevaient deux tours élancées. Plus tard, probablement à Cracovie ou la construction des crèches prit son essor, la scène où se mouvaient les marionnettes fut placée dans la niche agrandie de la Sainte Famille, laquelle fut alors transportée dans une niche supérieure au premier étage, car autrement les figurines sans mouvement auraient gêné le jeu des marionnettes. L'architecture de la crèche continuait à se développer. Une troisième tour s'élevant au dessus de la partie centrale et de petites tourelles remplirent le vide entre les trois tours à la hauteur du premier étage. Ce type de crèche finit par avoir son style à l'époque de transition du XIX au XX siècle, grâce au travail de Michel et Leon Ezenekier deux maçons cracoviens dont la crèche (voir illustration 12) sert jusqu'au temps présent de modèle à nombre d'imitateurs. A côté des grandes crèches avec une scène pour des représentations de marionnettes dont la hauteur avec les tours arrive jusqu'à trois mètres et la largeur oscille entre 2-2,5 m. on fabrique aussi des crèches plus petites de la hauteur de 0,5—1 m. portées par des gars qui vont chanter des noëls, c'est à dire des chants rituels dans les maisons. L'architecture de ces crèches ne se distingue pas en principe des crèches—théâtres de marionnettes décrites ci — dessus. Les crèches cracoviennes sont faites de papier de couleur et de feuilles de papier métallique collées sur une armature en bois. Les motifs de leur construction sont fournis par l'architecture monumentale de l'ancien Cracovie. On trouve ici des éléments gothiques ou de style baroque dans les flèches des tours, la forme des fenêtres et des niches. Les fenêtres ont des vitraux de papier multicolore déconpé. La composition des vitraux démontre l'influence sensible des rosaces gothiques et Renaissance. Les éléments librement choisis dans des époques et dans des styles divers ont été fort heureusement fondus par les fabricants de crèches cracoviens en un tout harmonieux. Outre les crèches de style traditionnel on voit parfois apparaître des essais de nouveauté architectonique. Par exemple une crèche de l'année 1945 construite sur le plan d'un triangle équilatéral avec trois tours aux angles et une rotonde au centre. Des arcs courts partant de l'avant dernier étage des tours se rejoignent au milieu, au dessus de la rotonde, formant soubassement à une tourelle élancée (fig. 26). Les crèches cracoviennes sont exécutés par des artistes populaires provenant du prolétariat de la ville. Les meilleurs fabricants de crèches) se recrutent parmi les maçons, mais on en rencontre aussi parmi les huissiers, conducteurs d'omnibus, commis de magasins,, portiers, etc. Le pourcent de jeunesse d'école est minime.

ARCHITECTURE OF THE CRACOW CRIB.

At Yule - Tide, from Christmas till Candlemas it was the custom in Polish villages and towns to make so - called: „Cribs“, i.e. constructions which were to represent the Bethlehem stable. At first they consisted of wings of a doll's theatre where performances with merry interludes took place. The Crib of that time had a lower central part with a niche where diminutive figures of the Holy Family were placed, and right and left stood two slim towers. Later on, presumably at Cracow for it is there that the building of Cribs expanded, the scene where the marionettes were set in motion by strings, was placed in the niche, and the Holy Family transferred to a recess on the first floor of the erection, where it didn't impede the play. The architecture of the Crib continued to develop. A third tower was raised above the central part, and two small towers added to fill the empty places between, on the level of the first storey. This made five towers. At the end of the XIX and at the beginning of the XX Century this type of Crib began to have its own style thanks to the work of Michael and Leo Ezenekier two Cracow masons, (see picture 12) whose Crib became an often imitated model, adopted by most Cracow Crib — makers. Besides big Cribs with a scene for marionette — shows, sometimes 3 meters high, counting the towers, and 2 — 2,5 m. broad, smaller cribs were made, about 0,5 — 1 m. high which the waits carried into homes where they sang, Christmas-Carols, i.e. ritual songs relating to this Feast. The architecture of these Cribs does not differ from those which had marionette-theaters. The Cracow Cribs are made of coloured paper and tin — foil stuck on a wooden skeleton. The architecture of these erections combines designs taken from the monumental architecture of Ancient Cracow buildings. Gothic and baroque designs are to be found in the steeples, the form of the windows and niches. The windows have stained glass imitations made of elaborately cut and assembled pieces of coloured tissue — paper. The composition of this stained glass in the windows is a reminiscence of gothic rosettes and renaissance designs. Designs freely taken from various epochs and styles are very well fused into a whole. Besides the Cribs belonging to the school of the traditional style, there are also attempts of architectural invention. For example a Crib made in 1945 is built on the plan of an equilateral triangle with three towers at the angles and a rotund in the middle. From the one before last and highest storey start arcs which unite in the middle above the rotund forming a basis for a slim small tower. (see picture 26). The Cracow Cribs are made by artists recruited from the big — town proletariat. The best crib — makers are masons, but there are also ushers, busmen, shop — boys, posters etc. The youth of the schools is represented only by a very small percentage.

OKUCIA WOZÓW Z OKOLIC MAKOWA

CZĘŚĆ I.

ANALIZA FORM

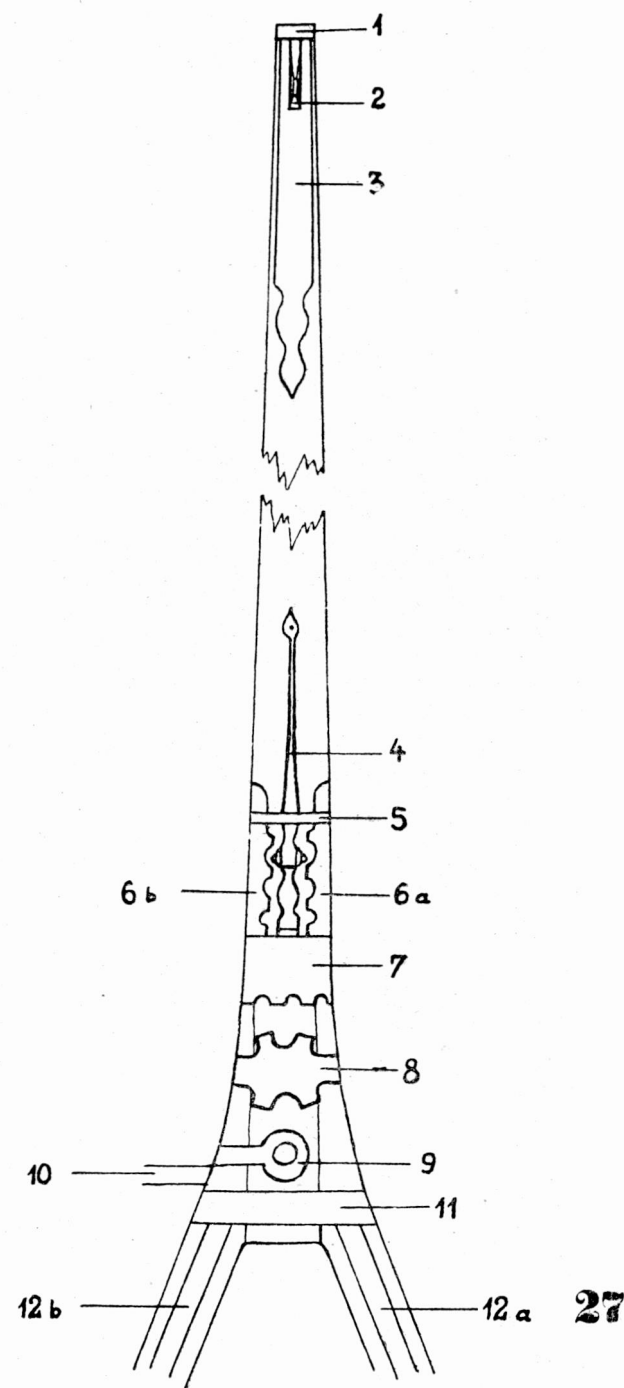
ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

W czasie poszukiwań terenowych, prowadzonych przez Sekcję Zdobnictwa Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej, stwierdzono na znacznym obszarze województw krakowskiego i kieleckiego żywy do dnia dzisiejszego zwyczaj ornamentowania żelaznych okuć przy wozach. Przeważnie zdobione są okucia dyszla, czasem zaś i inne części żelazne. Okucia te dzięki artystycznym kształtom i bogatym ornamentom stanowią jedną z ciekawszych dziedzin ludowego zdobnictwa w Małopolsce.

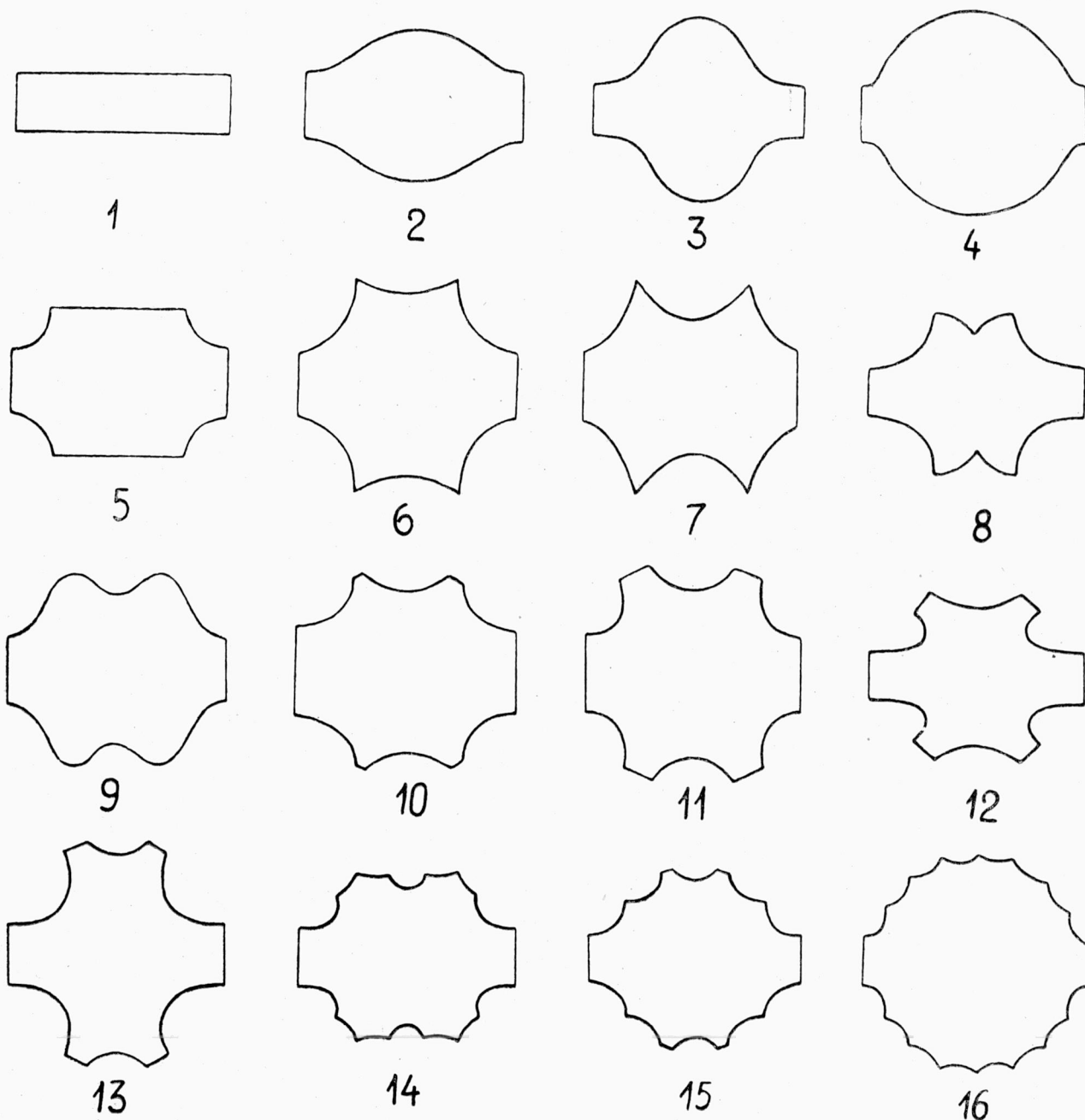
Z nagromadzonego materiału, obejmującego 596 okuć wozów, zebranych w 212 miejscowościach wynika, że na terenie województwa krakowskiego i kieleckiego ozdobne okucia wozów układają się w pewne grupy, które różnią się między sobą tak pod względem kształtów poszczególnych części jak i rodzajem, znajdujących się na nich ornamentów. Grupy dają się zwykle powiązać z pewnymi centrami kowalskimi.

Przedmiotem niniejszej pracy jest analiza okuć zdobionych z okolicy Jordanowa, Bystrej, Sidziny, Osielca, Makowa itd., które w skrócie będą nazywać „makowskimi”. Cechą charakterystyczną tej grupy jest kształt pierścienia środkowego, obejmującego dyszel i śnicę, (ryc. 1, 8) powtarzający się bardzo często w wozach z Makowa i miejscowości wyżej wymienionych.

Okucia ozdobne występują w okolicach Makowa głównie na przedniej części wozu, a mianowicie na dyszlu i tzw. śnicach. Najpełniejszy zespół okuć spotykany na tych częściach przedstawia ryc. 1. Jak widać z załączonej ilustracji interesujące nas okucia skupiają się przede wszystkim na



TABLICA I

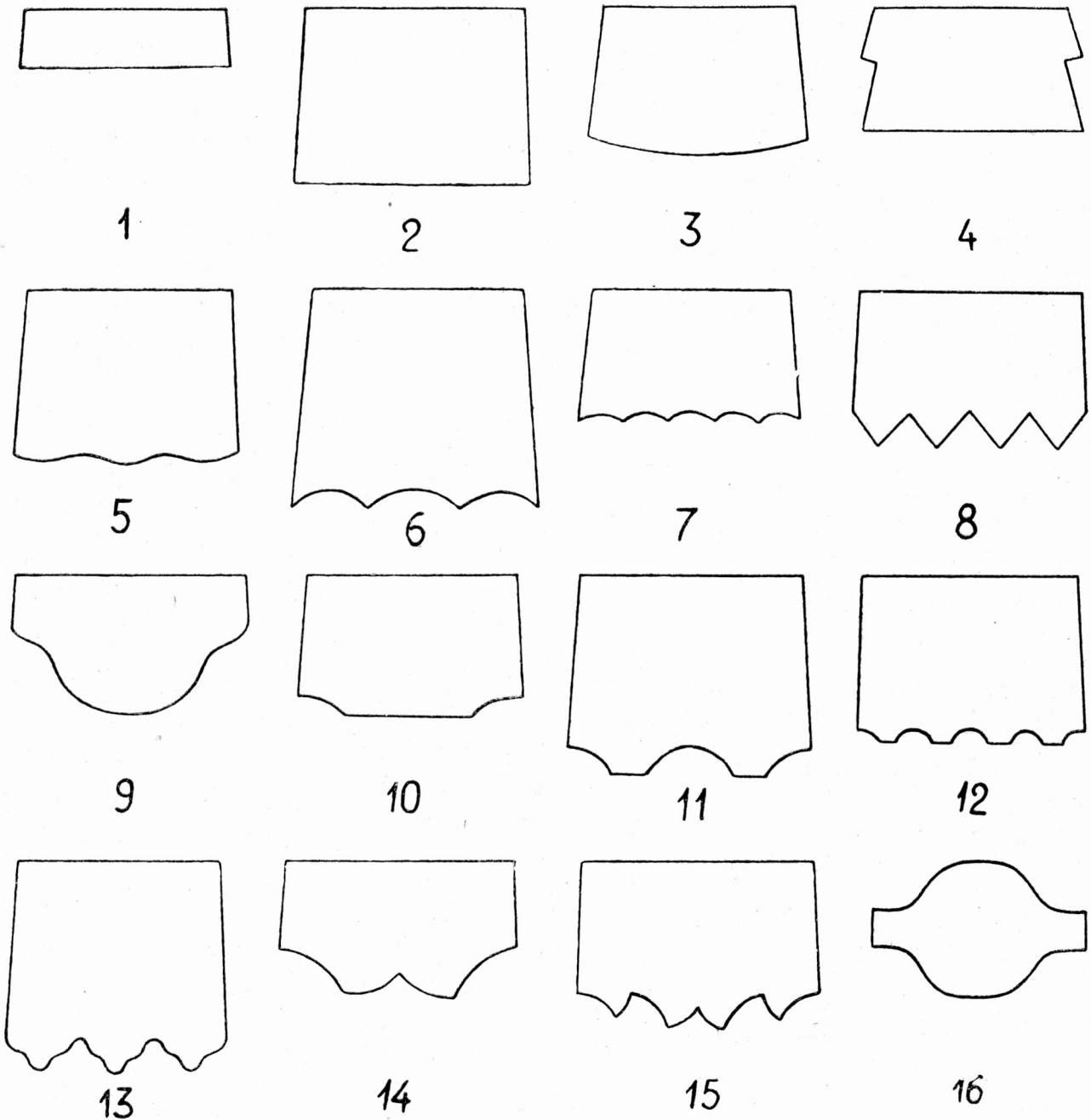


końcu dyszla i w miejscu jego osadzenia w śnicach. Takie rozmieszczenie wynika ze względów technicznych, gdyż oba wyżej wymienione punkty jako najczęściej narażone na uszkodzenia wymagają specjalnego wzmocnienia.

Okucia na końcu dyszla składają się z 4 części: 1) wąskiej, prostokątnej blachy górnej (ryc. 1, 3), 2) hakowatego wyrostka, sterzącego nad powierzchnię blachy zwanego tu „kaczka“ (ryc. 1, 2), 3) dolnego okucia, odpowiadającego blasze górnej (niewidocznego na ryc. 1 i 4) pierścienia, obejmującego koniec dyszla wraz z blachami zwanego „koń-

cową witką“ (ryc. 1). Drugi zespół okuć, znajdujący się u nasady dyszla złożony bywa z 9 części; a mianowicie: z 4 pierścieni zwanych „witkami“ (ryc. 1, 5, 7, 8, 11), dwóch blach bocznych (ryc. 1, 6a, 6b), ozdoby w formie iglicy o nieznanym mi nazwie, a leżącej między blachami bocznymi na samym wierzchu dyszla, (ryc. 1, 4) oraz haka, służącego do zawieszania „wagi“ czy „półważka“ (ryc. 1, 9, 10). Jako ostatnie okucie należy wymienić blachy wzmocniające drewniane śnice (ryc. 1, 12a, b).

Hak stanowi punkt graniczny, rozdzielający



wszystkie pierścienie na dwie części w ten sposób, że znajdujące się od niego ku przodowi dyszla nazywają się „witkami poprzed hakowi“, zaś leżąca w tyle „witką poza hak“.

Pierwszy pierścień, związujący śnicę z dyszlem (ryc. 1, 7), który obejmuje również dolny koniec „iglicy“ i blach bocznych posiada poza mianem „witka“ jeszcze dodatkowe określenie „skupienie śnica z dyszlem“.

Nie wszystkie wozy są jednako bogato okuwane. Jedne posiadają 5 witek i blachy boczne a nie mają „iglicy“, inne znów mają „iglice“ bez blach

bocznych. bywają zaś i takie, w których nie znajdziemy ani jednego ani drugiego tylko same witki w liczbie 4, włączając w to już pierścień końcowy. Zdarzają się czasem wózki o dyszlach prawie bocznych, posiadających zaledwie dwie witki, a to na końcu dyszla i w miejscu jego osadzenia w śnicach.

Różnice występujące w sposobie okuwania dyszla ilustruje poniższa tabelka, uwzględniająca tylko żelazne witki, blachy i „iglice“, pomijająca zaś te części, które jak hak lub „kaczka“ są z punktu widzenia technicznego niezbędne i występują w każdym wozie.

<i>Nazwa okucia</i>	<i>występ.</i>	<i>nie wyst.</i>
<i>Witka końcowa</i> (<i>ryc. 1-1</i>)	71	—
<i>Witka mała</i> (<i>ryc. 1-5</i>)	24	47
<i>Witka środkowa</i> (<i>ryc. 1-7</i>)	68	3
<i>Witka środkowa</i> (<i>ryc. 1-8</i>)	68	3
<i>Witka ostatnia</i> (<i>ryc. 1-11</i>)	71	—
<i>Blachy boczne</i> (<i>ryc. 1-6a, b</i>)	22	49
<i>„Iglia”</i> (<i>ryc. 1-4</i>)	20	51
<i>Śnice</i> (<i>ryc. 1-12a, b</i>)	57	14
<i>Blacha końcowa</i> (<i>ryc. 1-3</i>)	66	5

Jak z załączonego zestawienia wynika najczęściej okuciami są dwie witki na końcu i u nasady dyszla, po nich idą dwa pierścienie środkowe (ryc. 1 — 7, 8) a następnie blacha końcowa i śnice. Stosunkowo dość rzadkie są blachy boczne i „iglice”. Oba te ostatnie okucia zwykle występują razem, przy bardziej ozdobnych wozach. Zaledwie kilka razy zdarzyło się, że „iglice” pojawiły się same na dyszlu bez blach bocznych i odwrotnie. W ścisłym związku i uzależniona od występowania blach bocznych i „iglic” jest witka mała (ryc. 1 — 5), która je obejmuje i umacnia na dyszlu.

Jeśli chodzi teraz o kwestię występowania okuć pewnymi zespołami, to to zagadnienie najlepiej tłumaczy poniższa tabelka::

<i>Zespół okuć na dyszlu</i>	<i>występ.</i>	<i>%</i>
<i>Wszystkie części ze- lazne razem</i>	16	22 ⁰ / ₀
<i>5 witek + blachy boczne + blachy końc. + śnice</i>	6	8 ⁰ / ₀
<i>5 witek + „iglica” blacha końc. + śnice</i>	2	2 ⁰ / ₀
<i>4 witki + blacha końc. śnice (lub bez)</i>	44	62 ⁰ / ₀
<i>3 witki + śnice (lub bez śnic,</i>	2	2 ⁰ / ₀
<i>2 witki na końcu i u na- sady dyszla</i>	1	1 ⁰ / ₀
<i>razem</i>	71	

Jak z tej tabelki wynika zdecydowaną przewagę ma zespół okuć złożony z 4 witek (ryc. 1 — 1, 7, 8, 11) oraz blachy na końcu dyszla (ryc. 1 — 2) i śnicach (ryc. 1 — 12a, b).

Przystępując do opisu form poszczególnych okuć dyszla zacznę od najbardziej charakterystycznego elementu wozów „makowskich” tzn. witki środkowej (ryc. 1 — 8). Jej kształt stał się podstawą do wyodrębnienia ośrodka „makowskiego” od innych.

Pierścień ten ma zasadniczo formę 6-cio boku umiarowego o przekątni około 10 cm, którego dwa przeciwległe wierzchołki wydłużają się, tworząc obręcz, obejmującą dyszel i śnice. Boki tego sześcioboku są czasem proste (tabl. I. 5), zwykle jednak mniej lub więcej wklęsłe (tabl. I. 6 — 14), o narożach ostrych (tabl. I. 5, 6, 7, 8) niekiedy naroża te są ścięte pojedynczo (tabl. I. 10 — 13), to znów podwójnie (tabl. I. 14), rzadziej bywają zaokrąglone (tabl. I. 9).

Zdarza się również, przez dalsze pomnażanie wycięć, że zaciera się kształt pierwotny i witka przybiera postać tarczy okrągłej o ząbkowanym otoku (tabl. I. 15, 16).

Obok tych, nazwijmy je, „gwiazdzistych” pierścieni spotyka się również na omawianym terenie i witki owalne podłużnie (tabl. I. 2) względnie poprzecznie (tabl. I. 3), koliste (tabl. I. 4) czy też zupełnie proste w kształcie obręczy (tabl. I. 1). Jednak ostatnie te formy są daleko rzadsze. Najlepiej ilustruje to następujące zestawienie.

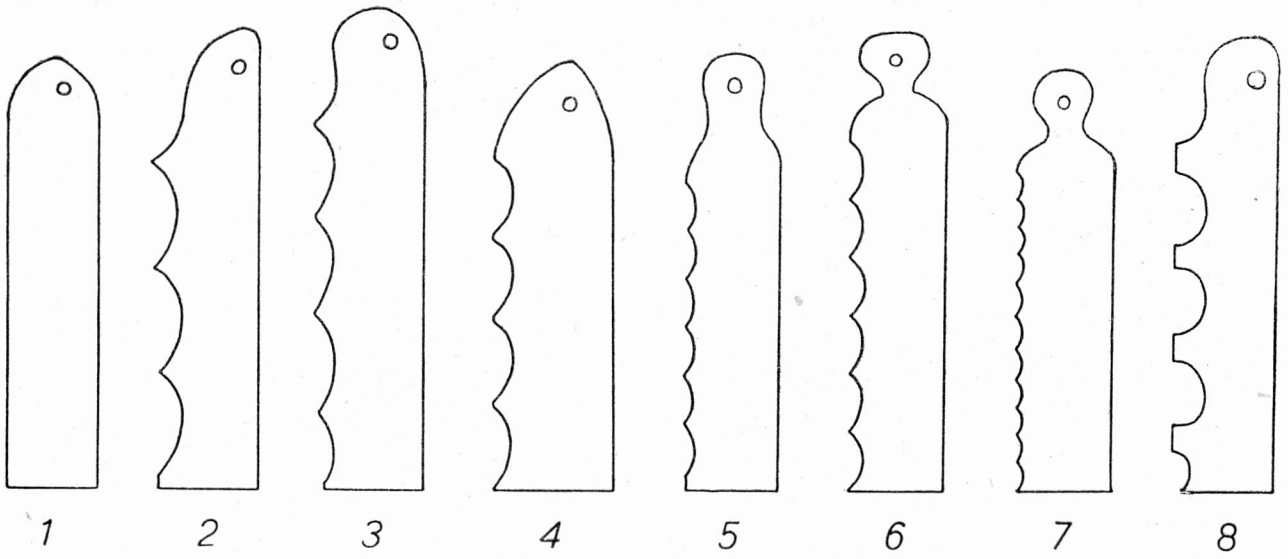
Na 71 wozów było okuć:

<i>„gwiazdzistych”</i>	45	64 ⁰ / ₀
<i>owalnych</i>	13	18 ⁰ / ₀
<i>okrągłych</i>	7	10 ⁰ / ₀
<i>obręczy</i>	3	4 ⁰ / ₀
<i>Brak tego pierścienia</i>	3	4 ⁰ / ₀

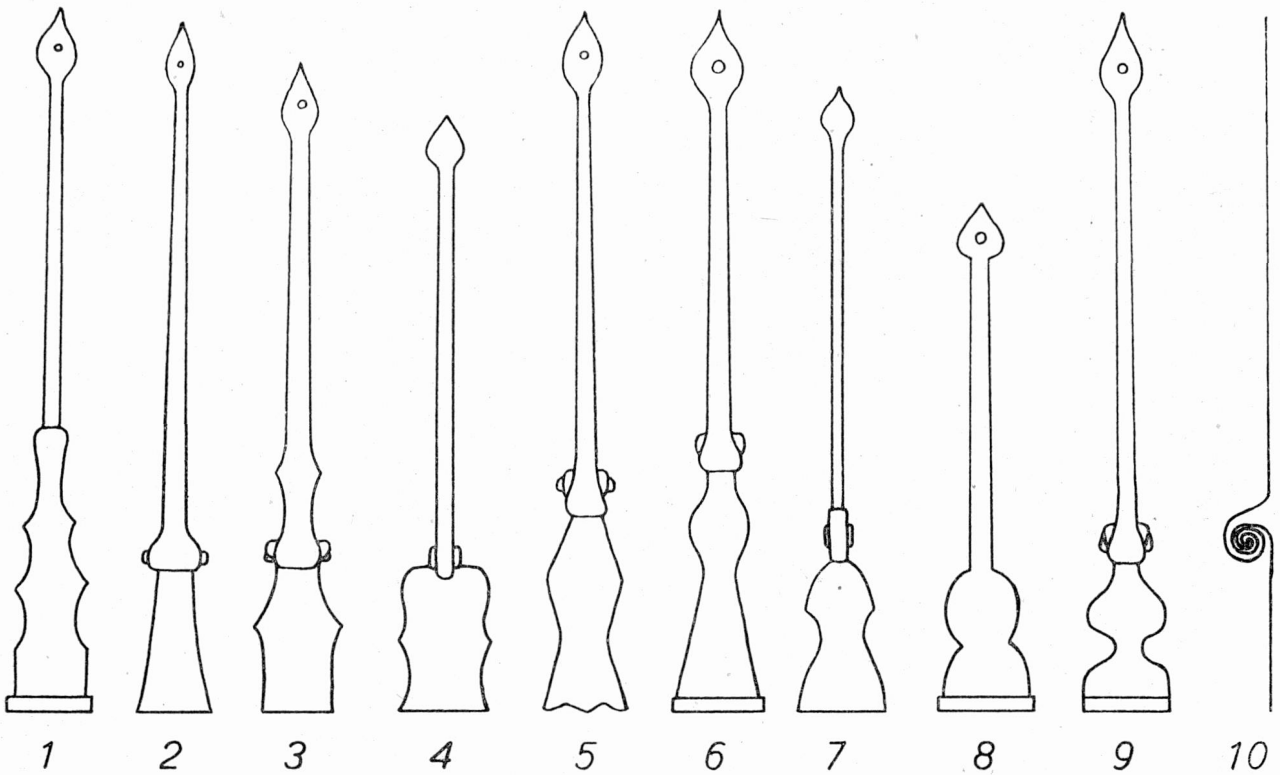
Tabelka ta mówi sama za siebie. Jeden rzut oka wystarczy, żeby zauważyć zdecydowaną przewagę form „gwiazdzistych” nad innymi. Oprócz zebranych materiałów przeprowadzono ponadto szereg wywiadów w terenie, które potwierdziły wynik podanego zestawienia. Wozy z okolic Makowa, Jordanowa, Bystrej, Sidziny itd., w przeważającej większości mają „gwiazdzistą” witekę środkową. Czasem zdarzy się jakiś ozdobnie kutý wóz, pochodzący z dalszych okolic Makowa czy Jordanowa o „gwiazdzistym” pierścieniu. Przeprowadzony wywiad okazuje jednak z reguły, że okucie to robione było w którejś z wsi podmakowskich czy jordanowskich, względnie kowal, który to okucie wykonał uczył się w tamtejszych stronach, a później przeniósł poznane formy w swoje okolice.

Powyżej witki „gwiazdzistej” mniej więcej w odległości 10 cm natrafiamy na drugi pierścień żelazny (ryc. 1 — 7), zwany też „skupienie śnica

TABLICA III



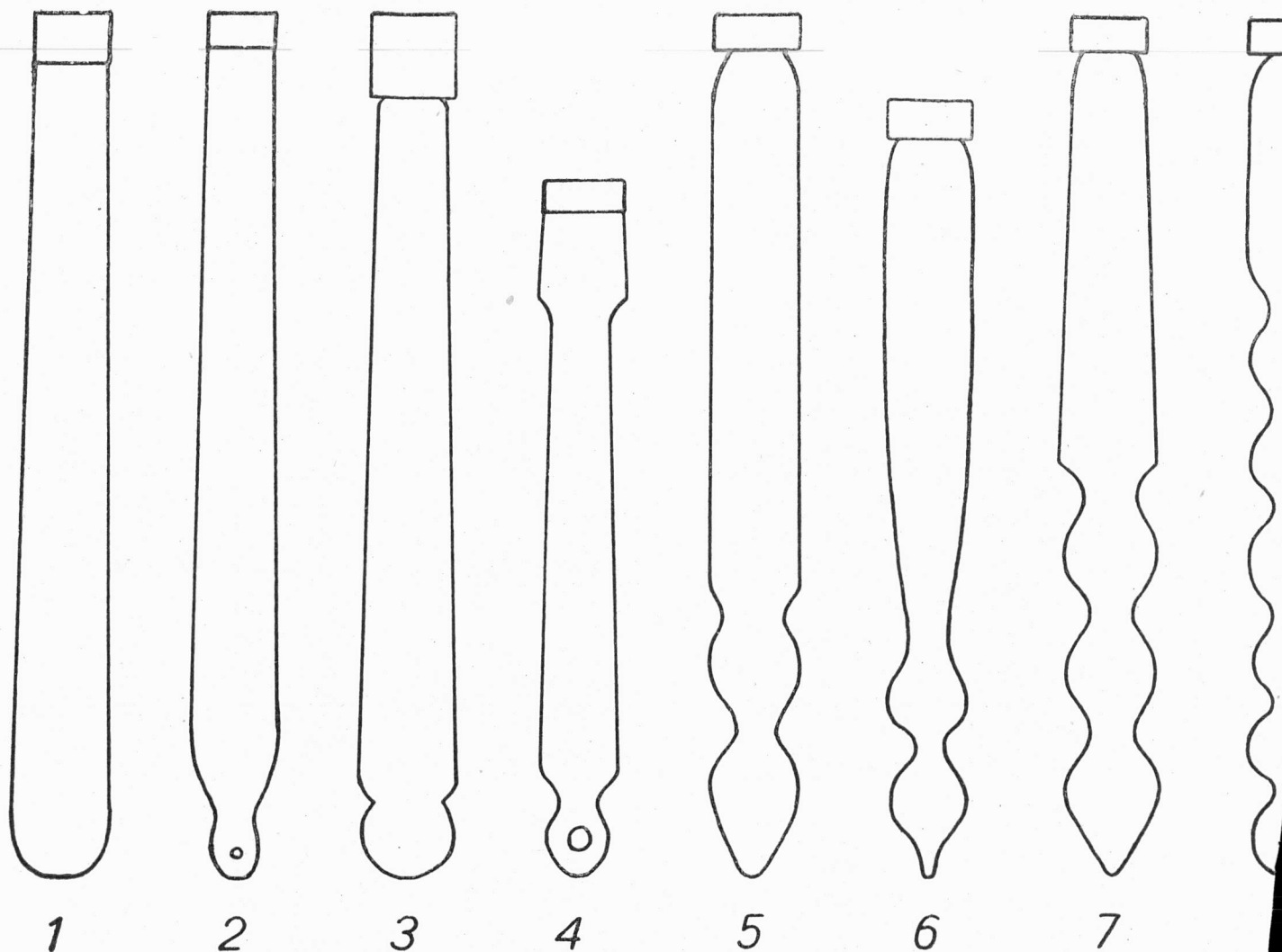
TABLICA IV



dyszlem“, którego kształt jest również bardzo charakterystyczny dla wozów „makowskich“. Witca przypomina swym wyglądem koronę, wysoka na 7 — 11 cm (czasem dochodzi do 16 cm), lekko zwężająca się ku podstawie. Krawędź dolna jest albo prosta, górna wycięta w zęby o urozmaiconej formie. Raz są one drobniejsze (tabl. II. 7, 12), raz większe (tabl. II. 6, 11, 13), ale stale zwrócone

końcami ku witce środkowej (ryc. 1 — 7, 8). Końce zaś tych zębów bywają ostre (tabl. II. 6, 7, 8, 14, 15), czasem ścięte (tabl. II. 10, 11, 12). Niekiedy wykrój ich jest jeszcze dodatkowo profilowany (tabl. II. 13).

Konusowata forma omawianej witki spowodowana jest rozszerzaniem się śnic na dyszlu. Pierścień ten niezawsze jest w całym swym otoku



jednakowo szeroki. Zdarza się czasem, że górą jest szerszy, zaś spodem dyszla jest o połowę (lub więcej) węższy (tabl. II. 4, 9).

Podobnie jak pierścień „gwiazdzysty“ tak i ten oprócz form charakterystycznych dla ośrodka „makowskiego“ przybiera też i kształty inne nietypowe dla tych okolic (tabl. II. 1, 2, 3, 4, 9, 16).

Cyfrowo najlepiej ujmuje to niżej podana tabela.

Na 71 okuc dyszla było:

„korona”	46	65 %
równa obręcz różnej szerokości	15	21 %
owalna	6	8 %
okrągła	1	1 %
Brak tej witki	3	4 %

Porównując to zestawienie z poprzednim, odnosząc się do witek „gwiazdzystych“ zauważymy prawie jednakową częstość występowania jednych i drugich. Nie znaczy to bynajmniej, że te ozdobnie profilowane pierścienie spotyka się równocześnie na tym samym dyszlu. Często bowiem „gwiazdzystej“ witce środkowej towarzyszy prosty pierścień,

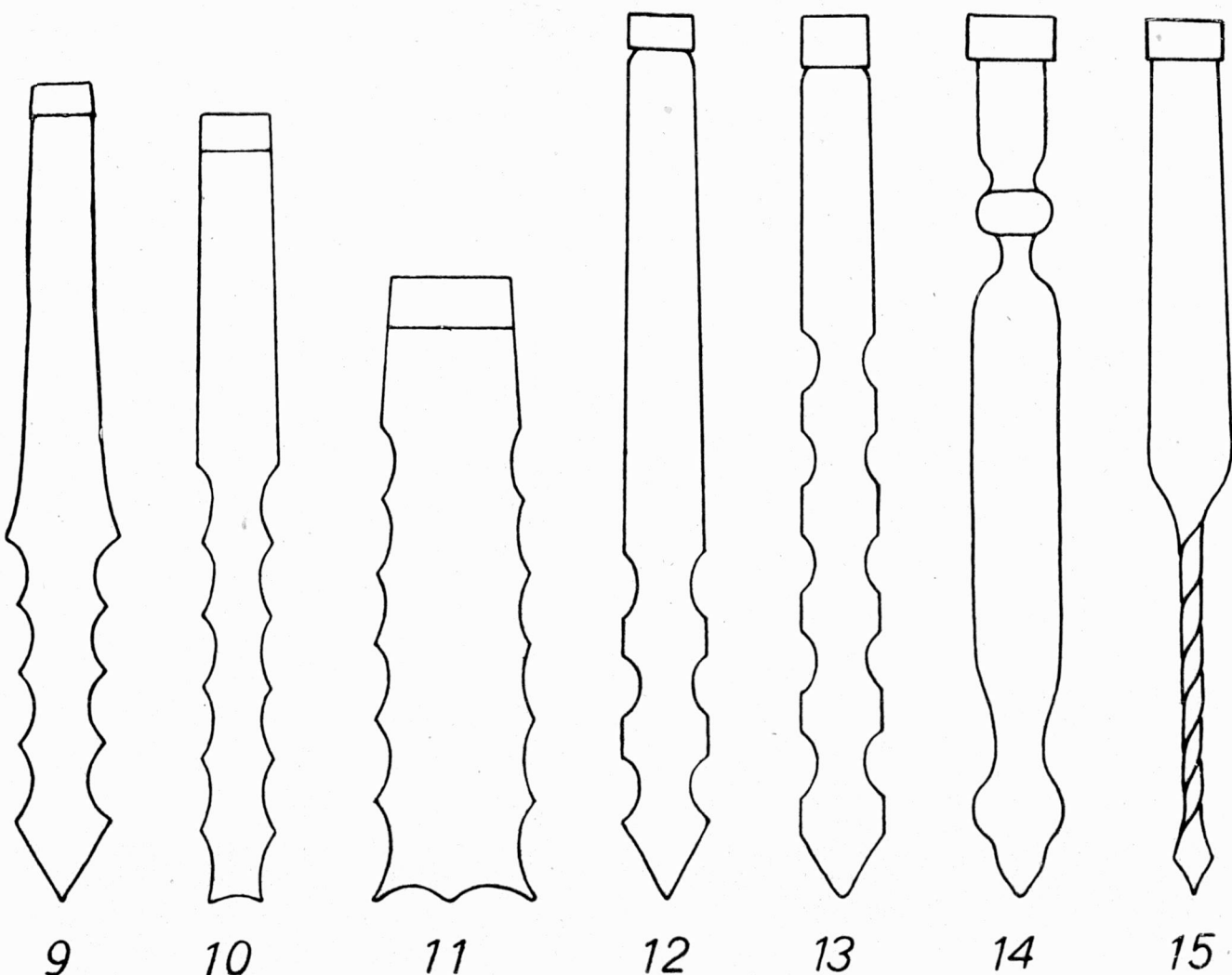
czy półowalny i odwrotnie obok pięknej „korony“ znajduje się owalna lub okrągła witka.

Spod drugiego pierścienia środkowego wychodzą dwie blachy umieszczone na bokach dyszla (ryc. 1 — 6a, b) i leżąca na wierzchu w pośrodku między nimi „iglica“ (ryc. 1 — 4).

Blachy boczne są kształtu prostokątnego o wym. 6×30 cm, względnie 8×35 cm, przy czym jeden bok dłuższy, znajdujący się pod spodem dyszla jest zupełnie prosty, drugi zaś widoczny wycięty jest w zęby duże (tabl. III. 2, 3), lub drobne (tabl. III. 5, 6, 7). Końce tych zębów, zwrócone są zawsze do środka dyszla, mogą być ostre (tabl. III. 1 — 7) albo ścięte (tabl. III. 8). Zdarzają się też blachy boczne o zupełnie prostych krawędziach (tabl. III. 1). Dwa boki krótsze również nie są jednakowe. Podchodzący pod witekę jest prosty, zaś drugi boki trójkątny (tabl. III. 4), owalny (tabl. III. 2, 5) lub łukowato wygięty (tabl. III. 2).

Zwykle w wozach, mających blachy boczne, stepuje dodatkowo jeszcze jedno okucie żelazne nazwane przeze mnie „iglicą“ (ryc. 1 — 4). Okucie to składa się jakgdyby z dwóch części,

TABLICA V



w kształcie cokołu trójkątnego (tabl. IV. 1, 2, 3, 5 — 9) czy czworobocznego (tabl. IV, 4), wspierającego się podstawą o witkę środkową (ryc. 1 — 7), nie pozwalając tejsze obsunąć się.

Do przeciwległego boku względnie wierzchołka doczepiona jest część druga „iglice“ przy pomocy spiralnie zwiniętego zwoju, przechodzącego następnie jakby w wąską, ostro zakończoną dzidę. Całość ma długości od 30 — 60 cm. „Iglice“ bez spiralnych zwojów występują również, ale zdarzają się bardzo rzadko (tabl. IV. 1). O ile „dzidy“ są wszystkie prawie jednakowe o tyle wśród „cokołów“ mamy do czynienia z wielką różnorodnością form.

W ogólnym zarysie wyglądają one jak trójkąty równoramienne, stosunkowo smukłe (tabl. IV, 1, 2, 3, 5, 6). Boki tego trójkąta zwykle nie są równe lecz profilowane w różnorodny sposób. Czasem równomiernie ząbkowane od podstawy ku wierzchołkowi (tabl. IV. 1), względnie mniej więcej w połowie wysokości przewężone, a następnie ku górze poszerzające się (tabl. IV. 5, 6, 9). Niekiedy boki są lekko łukowate (tabl. IV. 7), a bywają też i wyęte półkoliście (tabl. IV. 8).

Blachy i „iglice“ przytrzymuje w górnej części witka mała (ryc. 1. 5), która w kształcie prostej wąskiej obręczy nasadzona jest na obydwie okucia, spinając je mocno na dyszlu.

Drugim takim prostym pierścieniem w formie obręczy jest witka duża (ryc. 1, 11) szeroka około 10 cm, obejmująca w najszerszym miejscu śnicę i dyszel. Między ostatnim pierścieniem u nasady dyszla i witką środkową „gwiazdzistą“ znajduje się hak do zakładania wagi czy półważka (ryc. 1, 9). Ażeby główka śruby nie wrzynała się w drzewo podkłada się pod nią żelazny pasek blachy, który w okół haka kończy się owalnie, okrągło a czasem nawet „gwiazdzście“.

Mało urozmaicone pod względem formy są żelazne okucia drewnianych śnic (ryc. 1, 12a, b). Są to wydłużone prostokątne blachy o dłuższych bokach zawsze prostych, zaś boki krótsze podsunęte są z jednej strony pod witkę ostatnią, względnie jeśli pod nią nie podchodzą zakończone bywają trójkątnie lub są lekko zaokrąglone. Pewną odrębnością charakteryzują się wozy z Białej pow. Wadowice, wsi położonej niedaleko Makowa. Otóż we

wszystkich okuciach zebranych w tej wsi, żelazne blachy na śnicach były w połowie swej długości wygięte półkuliście i odchylone na zewnątrz drewnianych śnic.

Z okuć znajdujących się na końcu dyszla najbardziej różnorodna w formie jest blacha górna (ryc. 1. 3). Jest ona mniej więcej szeroka na 5 — 6 cm a długa od 20 do 70 cm. Blachy te w najprostszym swym kształcie wyglądają jak długi prostokąt lekko zwężający się ku witce na końcu dyszla (tabl. V) i podchodzący pod nią. Przeciwny bok krótszy jest rozmaicie zakończony, owalnie (tabl. V. 1), półkuliście (tabl. V. 3, 8), lub trójkątnie (tabl. V. 5, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 15). Niekiedy zdarza się, że bok ten ma kształt zęba (tabl. V, 10), względnie jest wycięty w dwa zęby (tabl. V. 11) o szpicach zwró-

conych na zewnątrz. Rozwinięta forma tej blachy górnej to prostokąt, zatracający mniej więcej w połowie swej długości proste linie, zaczynający obustronnie wyginać się, falować (tabl. V. 5 — 8) tworzą się ostre zęby (tabl. V. 9, 10, 11), których końce czasami zostają ścięte (tabl. V. 12, 13). Rzadziej spotyka się blachy górne częściowo zwinięte spiralnie (tabl. V. 15). W blasze górnej względnie końcowej witce osadzony jest hakowaty wyrostek zwany tu „kaczką“. Jest on zwykle w formie równocianego klocka — prostopadłościanu, umieszczonego bokiem dłuższym na blasze czy pierścieniu na końcu dyszla.

Na tym kończę opis kształtów żelaznych okuć, w części drugiej zajmę się ornamentami, zdobiącymi ich powierzchnię.

ОКОВКА ВОЗОВ В ОКРЕСНОСТЯХ МАКОВА.

Благодаря артистическим формам и богатым орнаментам железная оковка возов составляет одну из наиболее интересных отраслей народного прикладного искусства. В настоящей статье, составляющей I часть труда, рассматриваются формы железных оковок, встречающихся на передней части возов в окрестностях Йорданова и Макова — двух небольших местечек, расположенных в южной Малопольше. Эти оковки делятся на две группы: первую группу составляют кольца в форме обручей, охватывающих дышло в нескольких местах; вторую группу составляют продолговатые железные полосы, предназначенные для укрепления деревянных частей и придерживаемые вышеупомянутыми кольцами. Наиболее интересную форму, характерную только для возов из окрестностей Макова и Йорданова, имеет среднее кольцо, выкованное в форме, похожей на шестиконечную звезду и второе кольцо, находящееся несколько выше первого, в форме короны с прекрасным профилем верхнего круга.

FERRURE DES CHARS DANS LA CONTRÉE DE MAKÓW.

Les ferrures des chars, constituent un aspect intéressant d'ornementation populaire grâce à leurs formes artistiques richement ornées.

Dans l'article présent qui est la première partie d'un ouvrage plus long, il est traité des formes de ferrures, provenant des alentours de Jordanów et Maków, deux petites bourgades situées dans le Sud de la Pologne. Les ferrures se divisent en deux groupes. Le premier se compose d'anneaux en forme de cercles qui enserrrent le timon en plusieurs endroits: le second, de lamelles de tôle oblongues servant à consolider les parties en bois et maintenues par les anneaux en question.

La forme la plus caractéristique et qu'on ne voit que dans les chars de la contrée de Maków et de Jordanów, se distingue par un anneau central forgé à la ressemblance d'une étoile sexagramme et un second qui se trouve un peu plus haut que le premier et qui est une couronne au cercle supérieur ingénieusement profilé.

THE IRON — BINDINGS OF CARTS IN THE MAKÓW REGION.

The iron — bindings of carts are because of their artistic form and rich ornamental design a very interesting feature of popular art.

In the present article which is the I. part of a longer work, attention is drawn to the form of the iron — bindings which one sees in the region of Jordanów and Maków two small towns situated in South-Poland. These iron bindings are divided into two groups. One of them consists of rings in the form of bands encircling the shaft in several places, and the other one of oblong lamels which serve to consolidate the wooden parts, and held in place by the above mentioned rings. The most characteristic form which one remarks only in carts of the Maków and Jordanów — region, is the one with a middle ring wrought in the form of a sexagonal star, and another ring somewhat above the first one, which has the shape of a crown with a finely profiled upper circular band.

T A Ń C E W I E L K O P O L S K I E

Ze zbioru Adama Glapy i Alfonsa Kowalskiego

M. M. = 192

*Gęś wo-dą, gęś wo-dą ka-ciuś-ka stru-gą, ten-cyj-cie dzie-wcząt-ka jed-na za dnu-gą
Pod bo-rem, pod la-tem, pod tą li-li-ją, za-snę-ła dzie-wu-la o-bu-dzi-li ją.*

jak ją o-bu-dził, tak ją mi-to-wał, us-cis-kał, u-ko-chał i po-ca-to-wał.

WIATRAK – GĘŚ Z WODĄ.

TANIEC WIELKOPOLSKI.

Przyprostnia, pow. Nowy Tomyśl, 1947 r.
Tańczyła młodzież chłopska na zabawie.
Spiewała Antonina Woźna.
Melodię zanotował A. Kowalski.

Zaproszenie do tańca.

Przed dudziarzami staje tancerz lub kilku i śpiewają jedną lub parę zwrotek pieśni. Po prześpiewaniu każdy z tancerzy zaprasza swoją tancerkę w ten sposób, że z miejsca, w którym znajduje się przed kapelą, wykonuje na lewej nodze, zaledwie widoczny, mały podskok (jakby na przedtackie) i zeskok na pierwszą ćwiartkę z równoczesnym silnym tupnięciem prawą nogą. Figurę tę powtarza na całej drodze do wybranej tancerki, przyczym, równocześnie z podskokami, wykonuje wymach obydwoma ramionami w bok do wysokości oczu. Na miejscu przed tancerką, do momentu jej powstania, tancerz przytupuje prawą nogą i wymachuje rękami. Nogi w kolanach ma lekko ugięte. Tancerka — przyjrząwszy się tancerzowi i poczekawszy trochę — wstaje i para podaje sobie ręce.

Postawa wyjściowa.

Tańczy cztery do ośmiu par. Tancerze tworzą gwiazdę, podając sobie ręce w ten sposób, że czterema palcami chwytają kciuk tancerza, który znajduje się za plecami, a swoje kciuki podają do uchwycenia poprzedzającym partnerom. W ten sposób powstaje małe kółko samych dłoni. Prawe ręce, złożone w pięść, zakładają tancerze na biodra.

Tancerki lewymi rękami trzymają się prawych łokci tancerzy, a prawą ręką, w której trzymają chusteczkę, powiewają. Całość tworzy cztero lub ośmioramienną gwiazdę, która obraca się w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara.

Wykonanie tańca.

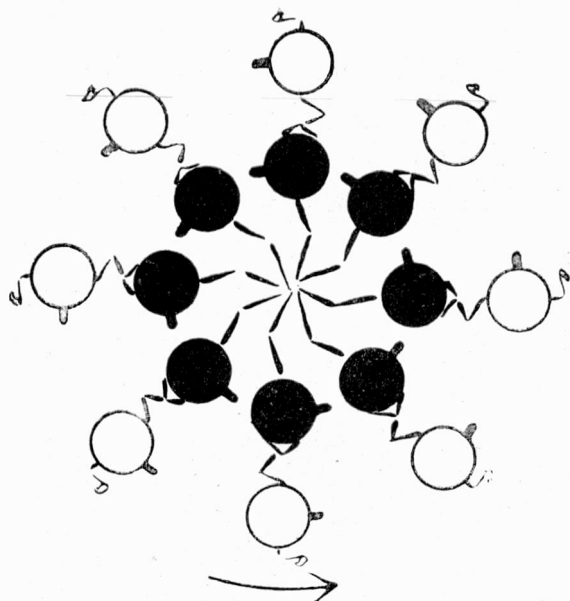
1 takt: Tańczący rozpoczynają taniec lewymi nogami, krokiem walczyka, lekko zwracając się do środka koła, chusteczkami wykonując wymach do wysokości głowy w tym samym kierunku.

2 takt: Tym samym krokiem posuwają się naprzód, rozpoczynając prawymi nogami lekki zwrot w prawo — nazewnątrz koła, z równoczesnym wymachem chusteczkami w tym samym kierunku.

3 takt: Jak pierwszy.

4 takt: Jak drugi.

5-8 takt: Jak pierwszy do czwartego. W ósmym takcie na trzecią ćwiartkę w tył zwrot i tancerze podają sobie prawe ręce, jak poprzednio lewe. Tancerki, z lewej strony tancerzy, swoje prawe ręce opierają na lewym łokciu tancerza, przekładając chusteczki do lewej ręki.



Powtórka pierwszej części.

- 1 takt:** Melodia powtarza się od początku, a tańczący rozpoczynają prawymi nogami, tym samym krokiem walczyka, posuwając się w przeciwnym kierunku niż poprzednio, z tym samym zwrotem do środka koła.
- 2 takt:** Krokiem walczyka tańczący posuwają się w przód, rozpoczynając lewymi nogami, ze zwrotem na zewnątrz koła i wymachem chusteczkami w tym samym kierunku.
- 3 takt:** Jak pierwszy powtórki.
- 4 takt:** Jak drugi powtórki.
- 5-8 takt:** Jak od pierwszego do czwartego taktu, przy czym w ósmym takcie tancerze na

trzecią ćwiartkę wykonują zwrot w prawo, twarzą do środka koła, puszczaając prawe ręce i zakładając je sobie na ramiona (dość luźno). W ten sposób tworzą zamknięte koło. Pomiędzy tancerzami pod ramionami jest dość miejsca by pod nimi mogły przejść tancerki do środka koła.

- 9 takt:** Tancerze, trzymając się za ramiona, zaczynają krokiem walczyka, prawie biegiem, obracać się kołem w lewo. Tancerki, w tym takcie, wchodzą pod ramiona tancerzy, do środka koła. Każda tancerka wchodzi na prawo od swego tancerza, czyli pod jego prawym ramieniem. W środku koła tancerzy tworzą własne koło, są twarzą zwrócone do środka, trzymając ręce na ramionach. Koło tancerek obraca się w prawą stronę krokiem walczyka. Obydwa koła obracają się przez osiem taktów, to jest od dziewiątego do szesnastego, jeden raz lub dwa razy dookoła. Obracając się, koła muszą uważać, aby pod koniec melodii (w szesnastym takcie) każda tancerka znalazła się na przeciw swego partnera, bez względu na to czy koło obróci się raz czy dwa razy.

- 16 takt:** W tym takcie wszyscy opuszczają ramiona, tancerki obracają się przodem do swoich tancerzy i zaczynają dalej tańczyć od powtórki taktu dziewiątego do szesnastego. Tańczą walczyka parami. Taniec powtarza się kilka razy.

ВЕЛИКОПОЛЬСКИЕ ТАНЦЫ.

Танец «Вятрак-генсь водом» (ветряная мельница — гусь по воде) является одним из более пятидесяти исследованных великопольских танцев.

Один или несколько танцующих мужчин становятся перед музыкантами и поют, затем танцующим шагом подходят к танцующим дамам. Танцует от 4 до 8 пар. В первой части пары танцуют в форме звезды, вторую часть танца составляет вальс.

LA DANSE EN GRANDE POLOGNE.

La danse appelée „Moulin-à-vent - oie-et-eau“ est une des cinquante danses notées pendant les recherches faites sur le terrain de la Grande Pologne.

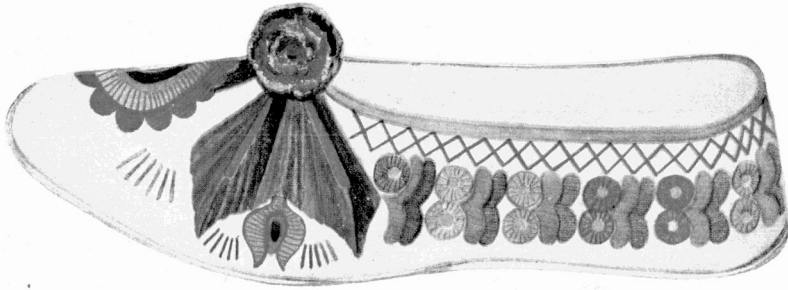
Cette danse a cette particularité que l'un des danseurs, ou plusieurs s'arrêtent devant les joueurs de cornemuse et chantent, ensuite ils se dirigent en faisant des pas de danse vers les danseuses. Quatre à huit couples dansent à la fois.

Dans la première partie de cette danse les couples forment en dansant la figure d'une étoile et dans la seconde ils se mettent à valser.

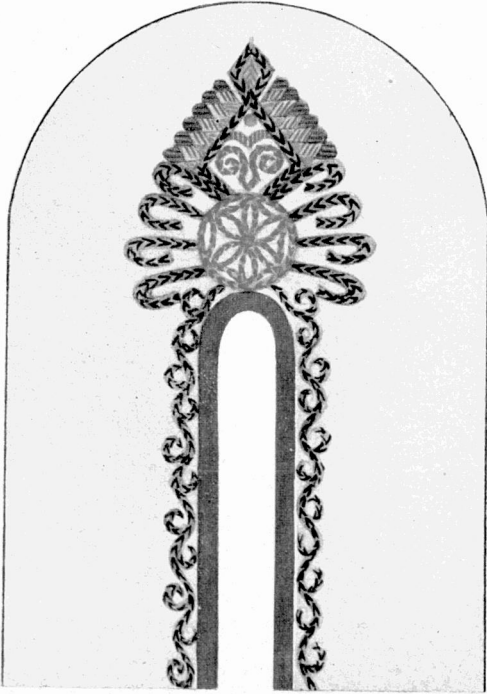
DANCES IN GREAT-POLAND.

The dance called „The Wind-mill — Water-geese“ is one of fifty collected during researches made in the Great Poland area.

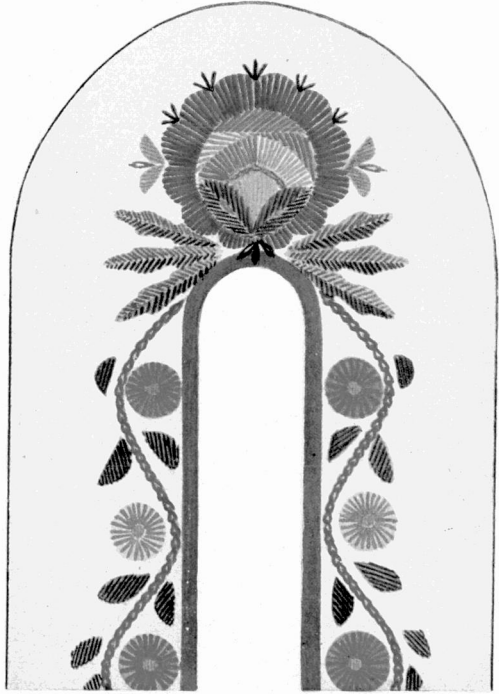
This dance consists in this that one or several dancers stops before the bagpipers and sings and after this he approaches the female dancers with rhythmical steps. Four to eight couples dance at a time. In the first part of this dance the couples form the figure of a star, in the second part they just start waltzing.



2



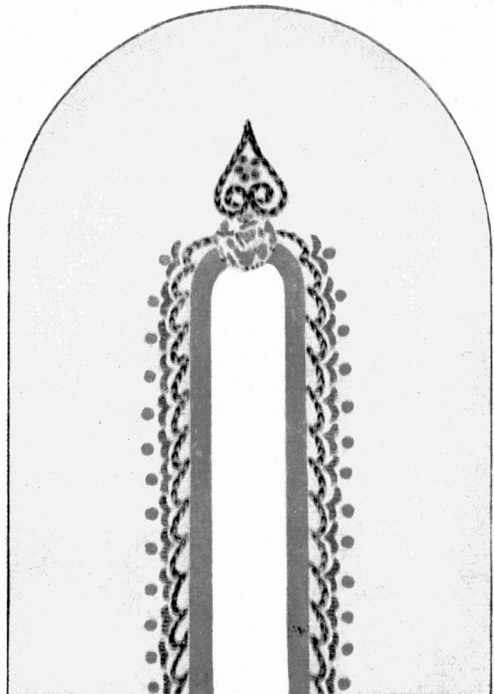
3



4



5



6

WYSZYWANE PANTOFLE GÓRALSKIE

ZDIZSŁAW SZEWCZYK

W czasie okupacji w związku z brakiem obuwia i skóry na kierzpcie, rozpowszechniły się wśród kobiet na Podhalu pantofle, zwane przez Górali „kapiami” albo „kopcami”. Pantofle te szyte z samodzielowego sukna białego, szarego lub czarnego, ozdobione haftem, używane były nie tylko jako ubiór domowy, ale weszły też do stroju wyjściowego a nawet świątecznego.

Jak wspomiałem wyżej do wyrobu pantofli używane jest sukno samodzielowe. Aby koszta kapek nie były zbyt wysokie przeznacza się na nie stare spodnie, gunie, sukmany, których do niedawna dużo było jeszcze po wsiach. Krój pantofli jest bardzo prosty, wycina się bowiem sukno w kształcie dużej litery U a następnie oba końce zeszywa ze sobą. Wykrojem wewnętrznym przypomina pantofel wycięcie przypora u spodni męskich, czym można tłumaczyć szereg analogii, jakie zachodzą w zdobnictwie między pantoflem a wyszyciami na „portkach”. Podeszwę kroi się według jednej formy tak, że każdy pantofel można równie dobrze nosić na lewą, jak i prawą nogę. Szyciem pantofli zajmują się zarówno krawcy jak i szewcy. Nie brak również kobiet, które same umieją „syjać” kapiem. Do tych ostatnich jak również i krawców należy też ozdobne wyszywanie pantofli. Używa się do tego włóczek barwnych w tych samych kolorach, jakie występują na wyszyciach spodni, a więc: zielonego, czerwonego, czarnego, niebieskiego, różowego, żółtego i pomarańczowego. Z braku odpowiednich włóczek fabrycznych barwieniem nici zajmują się bardzo często sami. Służą im do tego gotowe barwiki chemiczne kupowane po spółdzielniach wiejskich. Technika haftu jest taka sama jak na innych częściach stroju góralskiego. Występuje tu przede wszystkim ścieg płaski, łańcuszkowy, jani-na oraz wodny. Haftowany szlak obiega zwykle górną krawędź pantofla, główny zaś akcent stanowi zdobina o motywie geometrycznym lub roślinnym wyszyta na przodzie.

W większości pantofli wykroj wewnętrzny obszyty jest barwną wstążką rypsovą albo sukienną w kolorze zielonym, niebieskim, rzadziej czerwonym lub innym. Równoległe do „obszywki” biegnie wyszycie, które po największej części oparte jest na motywach, jakie występują na przyporach haftowanych spodni. Mogą to być wierne kopie całych ornamentów albo też pewne ich części, które ze względu na swoją formę i wielkość do tego się nadają.

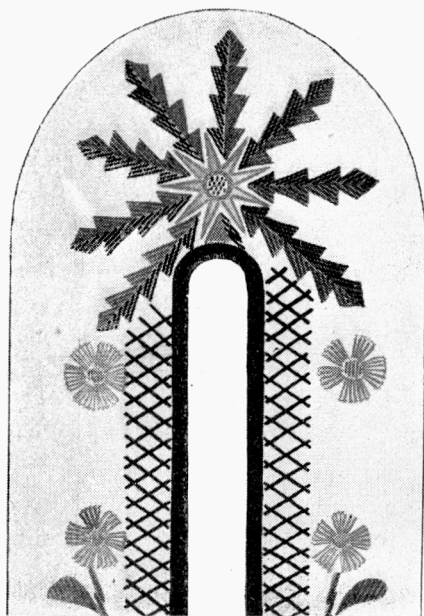
W wyszyciach przykrawędźnych najczęściej spotykaną zdobiną jest tzw. (zależnie od okolicy) „łań-

cuszek”, „pasięka” albo „mirwa” tj. skośna kratka wyszyta ściegiem jani-na (ryc. 1), kolorem czerwonym, różowym, zielonym lub też czerwonym na zmianę z zielonym. Niemniej częstym motywem jest tzw. „gadzik” czyli linia falista wykonana ściegiem łańcuszkowym z występującymi na boki wolutami (ryc. 3), która łatwo przekształca się w ornament roślinny z kwiatkami i listkami po obu stronach falistej łodygi (ryc. 3).

Bardziej skomplikowany od gadzika jest szlak haftowany na pantoflu przedstawionym na (ryc. 6). Wzdłuż kraju obszytego czerwoną tasiemką biegnie tam wykonany łańcuszkiem szereg pochyłych łuków między którymi od strony zewnętrznej wyszyte są ściegiem płaskim podwójne zielone listki i czerwone kropki. Niekiedy widuje się na pantoflach szerokie szlaki haftu roślinnego złożonego z kolistych kwiatków ułożonych parami przegradzanych dwoma podwójnymi listkami (ryc. 2).

Niemniej różnorodnie przedstawia się główny motyw zdobniczy w przedniej części pantofla. Według słów Czerwosza z Łopusznej, który te pantofle haftuje, najstarsze wyszycia były miniaturową kopią wyszyć na spodniach tj. tzw. „parzenic” (ryc. 3) oraz „sercówek” (ryc. 6). Później przyszyły motywy roślinne. Do najpopularniejszych dzisiaj motywów roślinnych należy „dziewięciornik” (ryc. 1 i ryc. 5) oraz „róża” ryc. 4). Zarówno jeden jak i drugi motyw występuje w formie naturalistycznej albo stylizowanej. Wykonane są one ściegiem płaskim, kontury zaś niekiedy ściegiem łańcuszkowym.

Dodatkową zdobiną, rzadko jednak występującą jest wielobarwny pompon włóczkowy zwany „kistką”, który przyszywa się w środku wyhaftowanej zdobiny.



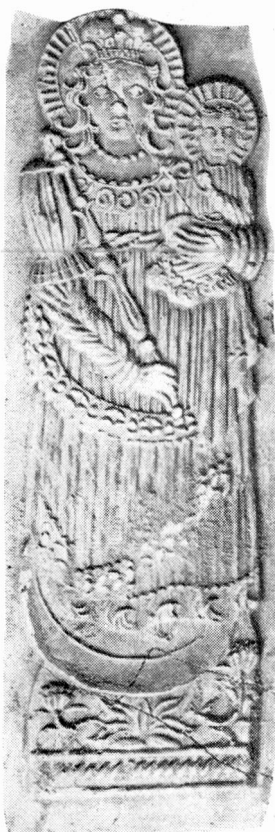
PIERNIK RACIBORSKI



Gdy mówimy o pierniku, zwłaszcza historycznym i ozdobnym, najczęściej mamy na myśli piernik toruński, bo powszechna jest jego sława w Polsce.

Mało wiemy natomiast o innych również ładnych i starych piernikach śląskich, jak raciborskich, bytomskich, jeleniogórskich i in. Zasięg naszym wiadomości urywa długotrwała granica, która oddzieliła od Polski Dolny Śląsk, z jego bogatą sztuką ludową i ciekawym rzemiosłem artystycznym.

Dzisiaj odkrywamy to wszystko na nowo i cieszymy się z każdej zdobyczy. Do nich należą również pierniki: jeleniogórskie, bytomskie, a zwłaszcza raciborskie. Znajdujemy, wśród nich formę, na której jest duży, prawie metrowej wielkości, rycerz z mieczem w ręku trzymający u stóp swych herb Raciborza, w postaci pół koła i pół orła. Jest to ten sam herb, jaki widzimy na dzisiejszym ratuszu, mamy madonnę z dzieciątkiem na jednym ręku i berłem w drugim, to znów niemowle podobne do mumii, w ozdobnych, jak wstążki powijakach, damę wyniosłą z wachlarzem w ręku, krynolinie w liście i kwiaty zahafowanej, króla w dużej koronie, rycerza na koniu w zbroi z pióropuszem przy czapce. Jest tu i my-





śliwy ze strzelbą, w szeleczkach i długich ponczochach, w pięknym, ozdobnym, lecz nie tyrolskim kapeluszu, oraz wojak napoleoński w dużej czapie. Ponieważ tylko niektóre formy piernikowe mają wyrzeźbiony rok wykonania: 1827, 1828, 1829, trudno jest ustalić ściśłą datę, zwłaszcza tych dawniejszych — prymitywniejszych, pomimo, że strój i rysunek ozdobny, właściwy każdemu stylowi i epoce wyjaśnia nam wiele.

Ponieważ w pobliskim Bytomiu są również piękne okazy starych pierników, jeszcze w wieku 16, 17 i 18-go z datą ściśle oznaczoną na oryginalnych formach, również dużych wymiarów, badacze pierników raciborskich będą musieli porządnie się napracować przy określaniu ich wieku i pokrewieństwa. Dziś w Raciborzu, nikt nie wspomina o sławie piernikowej tego miasta.

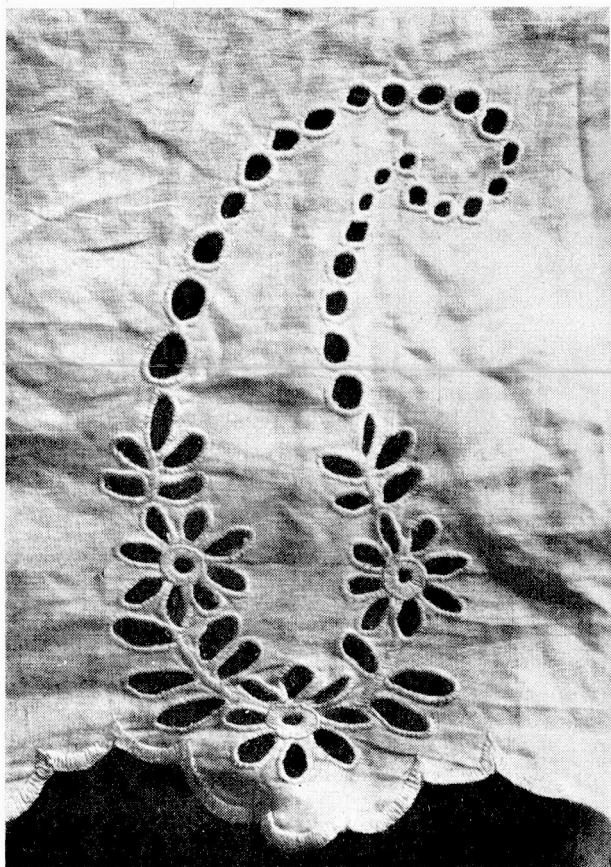
I rycerz z początku 19-go wieku i ten znacznie młodszy na koniu i madonna i niedostępna dama, którą duma rozpiera — dzielą wspólny los, wisząc obok siebie na ścianach i wnękach okiennych muzeum miejskiego, które się mieści w dawnym ko-

ściele Dominikanek. Nawet starzy piernikarze, których odszukałam w mieście, zapomnieli o nich. Od 1905 roku przeszli na produkcję fabryczną różnych słodczy. Jedynie dawna mistrzyni p. Halama, która miała największą ilość starych form, chociaż oddała je przed wojną do muzeum, zachowała kilka okazów dla siebie i kto wie, czy w razie obudzenia zainteresowania starymi piernikami w mieście nie zabierze się do ich ponownego wypieku?!

Do dziś zachowała się w Raciborzu tradycja o tym jak to na Św. Mikołaja, Św. Klemensa — patrona piekarzy i piernikarzy, w dniu odpustu i w każdy czwartek, mistrzowie sprzedawali swe wyroby we własnych składach i na rynkach: starym, nowym i dominikańskim. Zaś po dobrym targu spotykali się w swej gospodzie, pod godłem cechowym: lwa w koronie, i tam omawiali najnowsze wydarzenia i sprawy dotyczące handlu miodowników zwykłych i tych ozdobnych okolicznościowych, wypracowanych z wielkim kunsztem na cześć dostojnych gości Raciborza.

WPLYW FARBIARZY DRUKUJĄCYCH PŁÓTNA NA LUDOWE HAFCIARSTWO

ROMAN REINFUSS

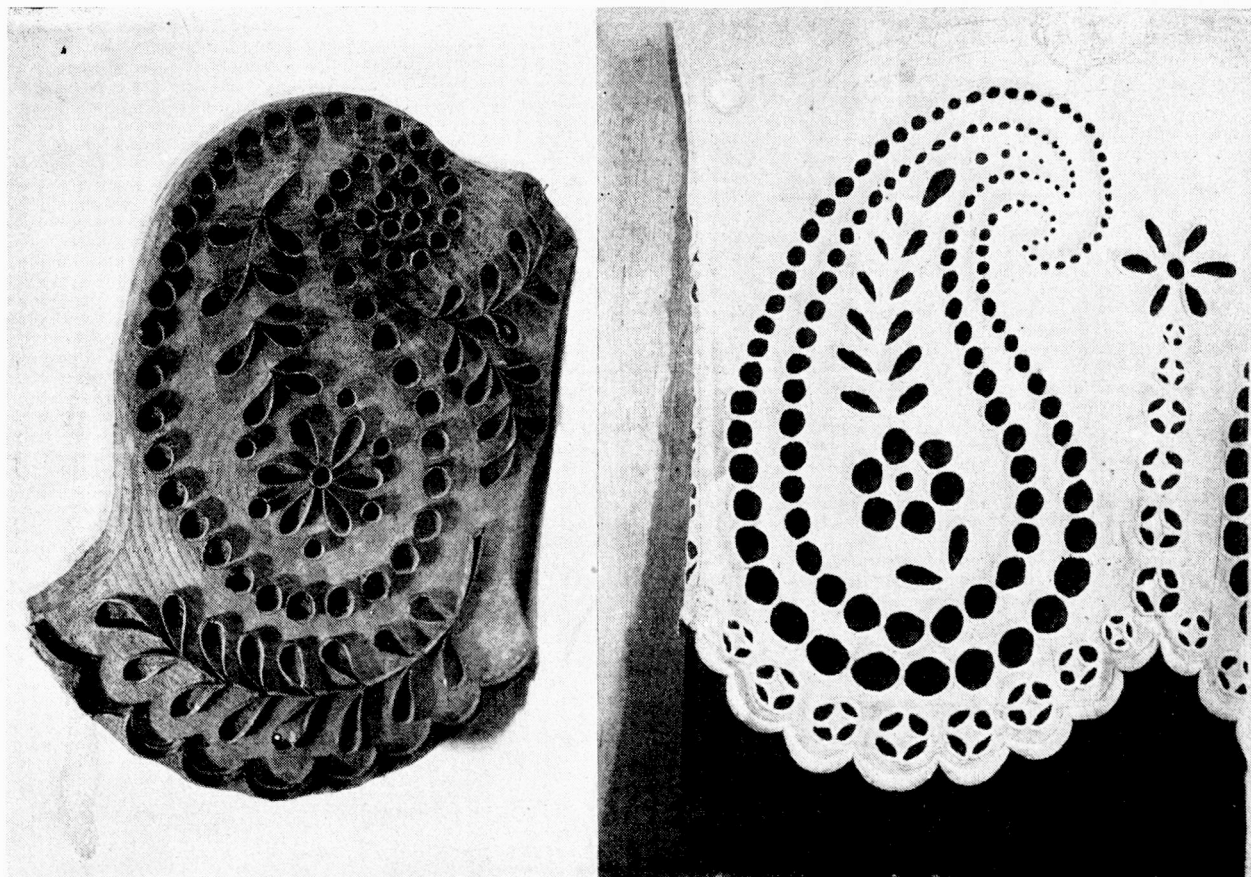


Haft ludowy dolno śląski ze zbiorów Muzeum diecezjalnego we Wrocławiu.

Na obszarze Nowotarszczyzny i Podhala występują jako jedna z cech charakterystycznych tamtejszego ubioru kobiecego, koszule o rękawach nie sięgających kostki, dołem zupełnie wolnych, bez manszetu, zakończonych zwykle trzema dużymi zębami. Kraj rękawa zdobi szeroki na dwadzieścia kilka cm. szlak dziurkowanego haftu, na który składają się trzy powtarzające się rytmicznie palmetowate ornamenty, rozdzielone jakimś drobniejszym motywem roślinnym, czy to w formie gałązki z przecinkowatymi listkami, czy w formie kwiatka na pionowej łodydze lub tp. (ryc. 1).

Sposób przedostania się i rozpowszechnienia na Podhalu tych w genezie swej nieludowych haftów, był dotychczas niewyjaśniony. Snop światła na interesującą nas kwestię rzucimy porównując motywy spotykane na kobiecych koszulach podhalańskich z klocek używanymi przez farbiarzy do drukowania tkanin.

W zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie znajduje się spora ilość klocek drukarskich pochodzących z pracowni Jána Buszka w Muszynie, wśród nich szczególne zainteresowanie wzbudzić musi klocek oznaczony liczbą inwentarza 4091, którego fotografię do niniejszej notatki dołączam (ryc. 2). Klocek ten wykonany z drzewa



Na lewo dziurkowany haft na kraju rękawa ubioru kobiecego. Na prawo klocek drukarski z pracowni Buszka w Muszynie.

gruszkowego ciętego w poprzek, posiada na swej powierzchni ornament układany z pasków cienkiej blaszki mosiężnej. Motyw główny stanowi wschodnia palmeta wypełniona gałązką z pięciolistnym kwiatkiem, dołem poniżej palmetry znajduje się łukowato rzucona gałązka, a pod nią łańcuch zębów. Porównując rycinę pierwszą przedstawiającą podhalański haft dziurkowany i motyw wykonany na kločku drukarskim musimy stwierdzić duże podobieństwo, którego nie umniejszają nawet znaczne różnice w szczegółach. Nie ulega wątpliwości, że między motywami spotykanymi na kločkih a haftami na koszulach zachodzi prosty związek polegający na tym, że początkowo wzory do haftu na koszulach wybijali kobietom wiejskim małomiasteczkowi farbiarze, posługując się przytym kločkami podobnymi do przedstawionego na rycinie. Fakt, że omawiany tu klocek pochodzi z Muszyny a nie z Podhala nie powinien nam zupełnie przeszkadzać. W drugiej połowie ubiegłego wieku zarówno w miasteczkach nowotarszczyzny (Nowy Targ, Czarny Dunajec), jak i na terenach sąsiednich po obydwu stronach Karpat czynne były liczne pracownie farbiarskie. Zespoły kločków, którymi farbiarnie dysponowały porównywane nawet na bardzo

znacznych obszarach (Muszyna, Morawy, Dolny Śląsk, Pomorze, Niemcy) nie wykazują różnic regionalnych, co jest zupełnie zrozumiałe jeśli uwzględnimy, że na Zachodzie (np. w Niemczech) były wytwórnice tego rodzaju kločków, skąd rozchodziły się one bardzo szeroko. Znalezienie interesującego nas kločka w warsztacie Buszka z Muszyny pozwala z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że podobne kločki znajdowały się również i w pracowniach farbiarzy nowotarskich, którzy wprowadzili do haftu podhalańskiego i rozpowszechnili palmetowate motywy spotykane do czasów obecnych na rękawach koszul góralskich.

Dziś oczywiście motywy te kontynuują się drogą tradycji bez pomocy kločka drukarskiego, który wyszedł z użycia wraz z upadkiem ręcznego drukarstwa na tkaninach.

Z omawianego tu wypadku należy wysnuć wniosek ogólniejszy, ważny dla badaczy ludowego zdobnictwa, a mianowicie, że na rozpowszechnienie pewnych hafciarskich motywów wpływały obok innych czynników, także farbiarnie płócien, które trudniły się również odciskaniem wzorów do haftów spotykanych na ludowej bieliźnie.

¹⁾ W Muzeum diecezjalnym we Wrocławiu znalazłem bardzo podobny motyw wykonany białym haftem dziurkowanym na kościelnej bieliźnie.

KONKURS NA MALOWANKI DĄBROWSKIE

SZEWczyk ZDZISŁAW

*Lauratki tegorocznego konkursu (od lewej)
Helena Nawrocka, (Kłyż), Maria Janeczek
(Pilcza Żelichowska), Kozalia Żuród (Kłyż).
fot. R. Reinfluss*



*Na prawo Felicja Curyłowa jedna z najwy-
bitniejszych malarzek Dąbrowskiego Powiśla.
fot. R. Reinfluss.*

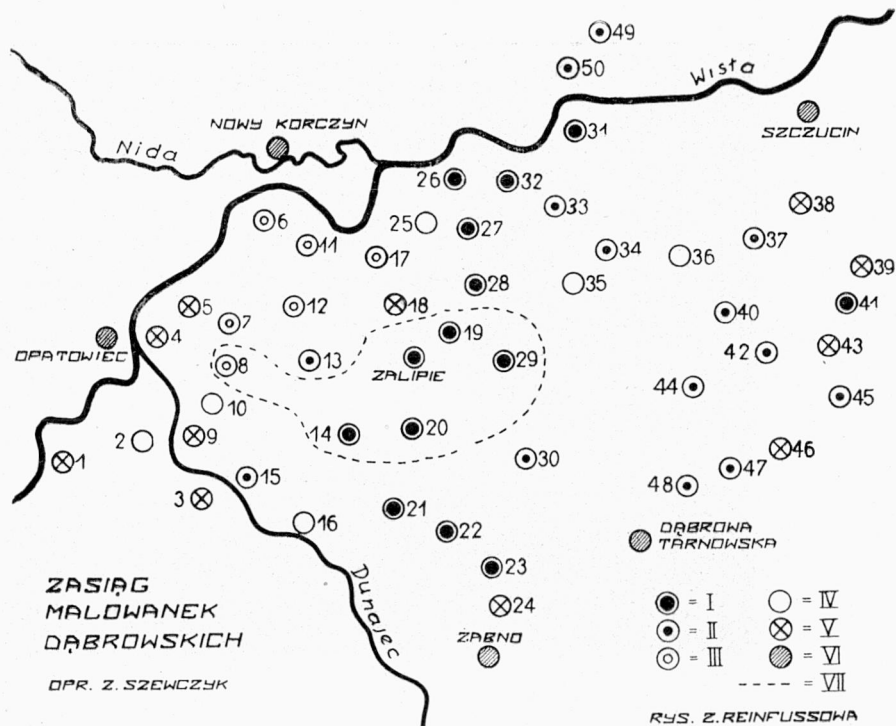
Już przed wojną z prac Hückla, Frankowskiego i Seweryna, znany był w Polsce fakt występowania na tzw. Powiślu Dąbrowskim u ujścia Dunajca do Wisły barwnych malowanek, wykonywanych na ścianach izb i na papierach przez wiejskie dziewczęta i kobiety.

Na zlecenie Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, które zainteresowało się tymi malowanekami na podstawie literatury, zostały zorganizowane przez Sekcję Zdobnictwa Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej terenowe badania, mające na celu zorientowanie się w żywotności i dzisiejszym zasięgu owego zwyczaju.

Dnia 1.IV. 1948 r. wyruszyła w teren ekipa złożona z asystenta Sekcji Zdobnictwa Zdzisława Szewczyka, oraz studentów U. J. Haliny Bittnerówny, Aleksandra Ossowskiego i Jacka Pugeta. Organizacja badań spoczywała w rękach dr. R. Reinfussa. Tygodniowe badania prowadzone przez członków ekipy na wyznaczonych odcinkach terenu dały wynik, którego trudno było spodziewać się po

długim okresie wojennym. Okazało się bowiem, że w kilkunastu miejscowościach rozmieszczonych mniej więcej wzdłuż linii Otporyszów — Pawłów nad Wisłą polichromowanie ścian jest jeszcze sztuką żywą, uprawianą z zapalem przez tamtejsze kobiety.

Członkowie ekipy otrzymali w darze lub zakupili kilkadziesiąt malowanek, zaś wysłani w ślad za nimi stud. Akademii Sztuk Pięknych; Napiecek Ignacy, Fornelski Andrzej i Kwaśny Michał wykonali szereg plansz, przedstawiających wnętrza malowanych izb, a zwłaszcza wspaniałe polichromowane piece z Zalipia i Pilczy Żelichowskiej. Zebrane materiały wraz z obszernym sprawozdaniem, zawierającym między innymi około 70 nazwisk malarzek ludowych, zostały przesłane Departamentowi Plastyki na ręce Naczelnika Wydziału Ob. Z. Czasznickej, która na tej podstawie przystąpiła do organizacji konkursu, mającego na celu wyróżnienie nagrodami najlepiej polichromowanych wnętrz i najlepszych malowanek wykonanych na papierze, czyli



OBJAŚNIENIA MAPY:

- I – miejscowości w których malowanie wnętrz występuje w największym nasileniu
- II – miejscowości o mniejszym nasileniu malarstwa wnętrz
- III – miejscowości w których według informacji z innych wsi ma występować zwyczaj malowania wnętrz
- IV – miejscowości w których dawniej malowano wnętrza
- V – miejscowości w których nie malowano izb
- VI – miejscowości wprowadzone na mapę w celu łatwiejszego zlokalizowania badanego terenu
- VII – granica obszaru objętego konkursem.

tak zwanych „dywanów“. Na zwołanym w tym celu posiedzeniu, które odbyło się w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie, zdecydowano, iż stroną techniczną organizacji Konkursu zajmie się Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych reprezentowane na posiedzeniu przez docenta dr Tadeusza Seweryna. Po okresie przygotowawczym, w czasie którego terenowi pracownicy TUL-u, a w szczególności Ob. Grabiec, kierownik szkoły w Podlipiu, rozwinęli energiczną akcję przygotowawczą, ogłoszono konkurs na dzień 25 i 26 września w Podlipiu. Członkowie jury, w skład którego weszli przedstawiciele Departamentu Plastyki, Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej, Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, przedstawiciele władz powiatowych i szeregu organizacji społecznych, obejrzeni w pierwszym dniu Konkursu zgłoszone uprzednio malowane izby w Ćwikowie, Pilczy, Kłyżu, Zalipiu i Kuziach, w drugim dniu przystąpili do przeglądu ma-

- | | |
|------------------------|-------------------------|
| 1) Wola Rogowska | 26) Pawłów |
| 2) Dęblin | 27) Bolesław |
| 3) Wietrzychowice | 28) Świebodzin |
| 4) Uście Jezuitckie | 29) Ćwików |
| 5) Biskupice | 30) Olesno |
| 6) Porusowa | 31) Kupienin |
| 7) Gręboszów | 32) Tonie |
| 8) Lubiczko | 33) Mędrzechów |
| 9) Siedliszowice | 34) Bór Mędrzechowski |
| 10) Bieniaszewice | 35) Wólka Grądzka |
| 11) Hubienice | 36) Wólka Mędrzechowska |
| 12) Wola Gręboszowska | 37) Skrzyńska |
| 13) Wola Żelichowska | 38) Zalesie |
| 14) Kłyż | 39) Brzezówka |
| 15) Janikowice | 40) Przedradwanie |
| 16) Ofinów | 41) Radwan |
| 17) Samocice | 42) Sutków |
| 18) Podlipie | 43) Trzydniaki |
| 19) Kuzie | 44) Smęgorzów |
| 20) Pilcza Żelichowska | 45) Grochowiska |
| 21) Górzycie | 46) Zadwórz |
| 22) Wielopole | 47) Gruszów Wielki |
| 23) Otiporyszów | 48) Gruszów Mały |
| 24) Targowisko | 49) Trzebnica |
| 25) Kanna | 50) Parchocin |



Na Powiślu malowane są nawet chlewy.

fol. R. Reinfuss

lowanek ściennych na papierze, które przez uczestniczki konkursu zostały dostarczone do Domu Ludowego w Podlipiu, gdzie zorganizowano wystawę „dywanów“.

W wyniku Konkursu zostały nagrodzone za malowane izby pierwszą nagrodą w wysokości 10.000 zł. Curyło Felicja, Kosieniak Felicja, Janeczka Maria, Nawrocka Helena, Zarodowa Rozalia, drugą nagrodą w wysokości 7.000 zł. Mosio Maria, Kiwior Maria, Stanek Janina, Szlosek Adela, Zych Julia; nagrodą trzecią po 3.000 zł. Borek Anna, Owca Maria, Szlosek Monika, Tarka Honorata i Wierzbička Maria. Ponadto Curyłowa Felicja, Kosieniak Felicja, oraz Janeczka Rozalia otrzymały dodatkowo po 5.000 zł za zasługi poniesione na polu podtrzymywania i krzewienia malarstwa wewnątrz. Niezależnie od wyżej wymienionych, zostały rozdzielone między malarki, liczne nagrody za malowanki na papierze oraz premie za udział w Konkursie.

W dniu ogłoszenia wyników Konkursu i rozdania nagród, przed Domem Ludowym w Podlipiu zebrał się spory tłum włościan z okolicy. Do zebranych przemówiło kolejno kilku mówców zarówno spośród organizatorów Konkursu, jak i zaproszonych gości. Przemawiali między innymi Ob. Ignacy Henner z Warszawy, oraz sekr. woj. PPR Ob. J. Starzec z Krakowa. Obaj wymienieni podkreślili rolę jaką w obecnej Polsce przypada tradycyjnej Sztuce Ludowej. Artysta ludowy otoczony opieką demokratycznego rządu przestaje być anonimowym twórcą, którego sztuka jest lekceważona i niedoceniana. Otwierają się przed nim perspektywy pełnego rozwoju; utalentowana młodzież chłopska posiada możliwość kształcenia się, a sztuka ludowa, kryjąca się dotąd pod strze-

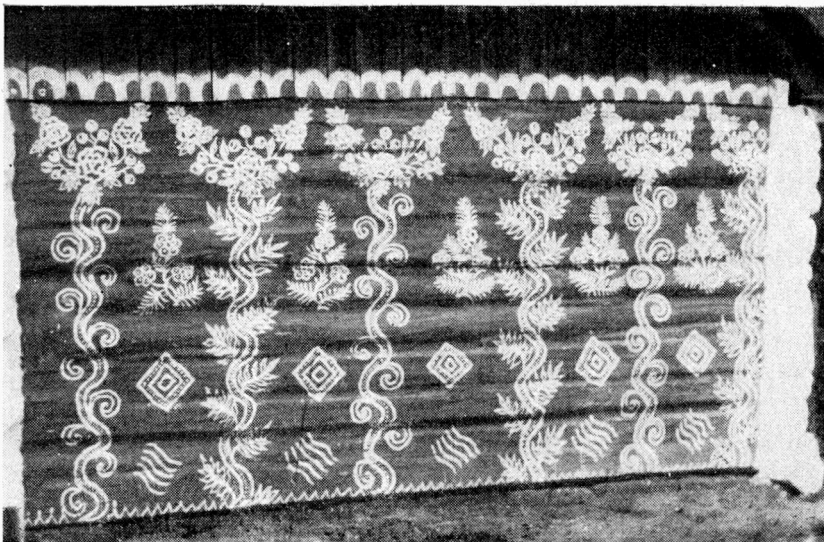
chę, ma otwartą drogę, aby wejść w obręb wielkiej kultury narodowej.

Jak wynika z przeprowadzonych badań zdobnictwo wewnątrz rozwinęło się na tym terenie prawdopodobnie z „pacek“ to jest mniej więcej okrągłych płam robionych rozpuszczoną gliną zmieszaną z popiołem drzewnym, a rozmieszczanych dla „rozjaśnienia“, jak podaje jedna z nesterek malarstwa w Zalipiu, na zakopconych częściach ścian, pieca oraz na powale. Po zaniku kurnych chałup i wprowadzeniu bielienia izb zdobnictwo weszło na nowe tory z powodu zasadniczej zmiany tła. Na ścianach pojawiają się motywy wielobarwne. Dr Seweryn w swojej książce pt. „Polskie Malarstwo Ludowe“ podaje, że technikę malowania farbami pigmentowymi podpatrzyła Joanna Curyłanka z Zalipia w czasie odnawiania kościoła i pierwsza zaczęła ją stosować. Łatwość z jaką malarkom przychodziło komponowanie motywów wynikała stąd, że bardzo wiele spośród nich trudniło się już wcześniej hafciarstwem zarówno jedno jak i wielobarwnym. Również i dziś prawie wszystkie spośród wybitniejszych malarek słyną z wykonywania pięknych haftów na gorskach, fartuchach, serwetach itp.

Malowaniem izb zajmują się po większej części dziewczęta, dbające o estetyczny wygląd domu. Po zamążpójściu wiele spośród nich przestaje malować, względnie przekazuje ten piękny zwyczaj do dalszego kontynuowania córkom.

Izby bieli i maluje się przeważnie na wiosnę, a również przed świętami Bożego Narodzenia. Oprócz tych dwu zasadniczych terminów maluje się również w wypadku ważniejszych uroczystości rodzinnych.

Sciana domu malowana przez Leokadję Kosieniakównę z Zalipia.
fot. R. Reinfuss



Załączona mapka opracowana na podstawie materiałów zebranych przez Sekcję Zdobnictwa ilustruje nam żywotność i zasięg malarstwa. Najsilniej rozwinięte, jest ono, w Zalipiu. Miejscowość ta znana jest ze swoich malowanek daleko poza obszarem zasięgu malowanych wnętrz. Z Zalipia często wędrują malowanki oraz wycinanki z bibuły i kolorowego papieru, nieustępujące w niczym malowankom, do sąsiednich wsi, narzucając im „zalipską“ modę, przez co jeszcze wyraźniej zaznacza się przodujące stanowisko Zalipia w stosunku do pozostałych wsi.

Intencją konkursu poza nagrodzeniem dobrych malarek było ożywienie malowanek na całym obszarze Powiśla Dąbrowskiego, których zasięg zaczął się zmniejszać zwłaszcza w okresie okupacji. Cel został osiągnięty, wzrosła wydatnie

ilość malowanych domów. W Zalipiu np. przed 1.VI 1948, było około 30 domów malowanych, dziś jak podaje F. Curyło jest ich już około 120. To samo zjawisko można zaobserwować w Pilczy Żelichowskiej, Dąbrowce Górzyckiej, Kłyżu i innych wsiach.

Popularność jaką Zalipie i wsie okoliczne zyskały sobie dzięki konkursowi nie zawsze wychodzi na dobre miejscowej sztuce. W ślad za specjalistami i znawcami zaczynają przybywać na Powiśle Dąbrowskie ludzie, którzy usiłują wpływać na twórczość wiejskich artystek w sposób sprzeczny z tradycjami tego ośrodka. Znany jest nam np. wypadek, iż jeden z takich niepowołanych doradców uczył dziewczęta z Zalipia wycinać nieznanne tu przedtem wycinanki koliste podobne do łowickich czy lubelskich.



Kot, malowanka na papierze, wykonała Felicja Kosieniakowa z Zalipia.

fot. R. Reinfuss



REFLEKSJE PO FESTIWALU TAŃCA LUDOWEGO W PRADZE

TADEUSZ ZYGLER



Posawskie kolo — Jugosławia fot. T. Zyglar.

W maju 1948 r. w ramach Słowiańskiej Wystawy Rolniczej w Pradze, odbył się festiwal tańca i pieśni ludowej. W festiwalu wzięły udział wszystkie narody, które uczestniczyły w Wystawie a to: bułgarski, czechosłowacki jugosłowiański, polski i radziecki.

Bułgaria reprezentowana była przez kilka zespołów, a między nimi przez oryginalny ludowy zespół z rejonu Plewna i grupę Związku Organizacji Rolniczych ze słynnym tańcem „rachenica”.

Czechosłowacja wystąpiła oczywiście najliczniej z paroma dziesiątkami zespołów: z Zemplina, Raslawic, Koszyc, Preszowa, Habury, Zdziaru, Szumiaków, górali podtatrzezańskich, z Helpy, Czarnego Balogu, Filakowa, okolic Rózborka, Oczowa, Cziczmenów, z pod Trenczyna, zespół studentów z Bratysławy — „Živena“, z Tordonie, Velke, Ratiszkowic, zespół walażski, śląsk, z Jaroszowa, Czech południowych i Chodzka, zespół z Domażlic, obejmowały nieomal cały folklor słowacki, morawsko-słoweński, morawski i czeski.

Jugosłowiański zespół młodzieży „Joža Vlahovicz” przedstawił szereg tańców z różnych stron swego kraju, bogato zróżnicowanego pod względem folklorystycznym.

Dwie grupy polskie składały się z zespołów nauczycielskich, młodzieży robotniczej TUR z Torunia, Związku Przemysłu Drzewnego z Zakopanego i młodzieży szkół rolniczych z Chyliczek i Ursynowa.

Związek Radziecki przysłał Państwowy Rosyjski Ludowy Zespół im. Piatnickiego, znany dobrze i u nas ze swego wysokiego poziomu w wykorzystywaniu stylizowanych tańców rosyjskich.

Rodzaje zespołów.

Wśród kilkudziesięciu zespołów, reprezentujących pięć republik słowiańskich, były zespoły o różnym podejściu do autentycznego tańca ludowego.

I tak można było wyodrębnić zespoły nawskroś oryginalne ludowe jak bułgarski zespół z rejonu Plewna, większość zespołów Czechosłowacji i polski zespół Związku Przemysłu Drzewnego z Zakopanego, które tańczyły, śpiewały i bawiły



*Choro. Bułgaria
fot. T. Zyglar.*

się na arenie w nieskażonej formie autentycznej, jak gdyby nie było obcej im środowiskowo widowni.

Drugą grupę stanowiły zespoły miłośników tańca, pieśni, obrzędu i stroju ludowego, które bądź starały się jaknajrzetelniej oddać dany folklor, bądź świadomie stylizowały swe produkcje w celu wyodrębnienia i podkreślenia najistotniejszych treści ruchowych, muzycznych, obyczajowych i zdobniczych sztuki ludowej. Ten rodzaj reprezentowały przede wszystkim słowacki zespół studentów z Bratysławy „Živena“, jugosłowiański zespół „Joza Vlahovicz“ oraz polskie zespoły nauczycielskie i zespół młodzieży TUR z Torunia.

Trzecią wreszcie grupę stanowiły zespoły zawodowo uprawiające taniec i pieśń ludową, choć nie zawsze składającą się z fachowo wykształconych tancerzy czy muzyków. Celem przyświecającym tym zespołom było wystylizowanie artystycznego tworzywa ludowego przy zastosowaniu techniki danej dziedziny sztuki, w ten sposób, ażeby osiągnąć najwyższy efekt estetyczny w rozumieniu tak zwanej „sztuki kwalifikowanej“. Do tej grupy należy zaliczyć morawski zespół taneczny Maryny Ulehlove, radziecki zespół im. Piatnickiego i parę innych. Oczywiście, że dla miłośników i badaczy tańców ludowych najciekawsze były zespoły oryginalne. Ale myliłby się ten, kto by sądził, że największe sukcesy wobec publiczności odnosiły świetnie wyszkolone zespoły zawodowe. Publiczność, rekrutująca się w znakomitej większości z licznie przybyłych do Pragi chłopów i robotników Czechosłowacji, najżywiej reagowała na pokazy zespołów oryginalnych ludowych i amatorskich, głośno wypowiadając swą opinię, że zespoły „artystyczne“, jak nazywano zespoły zawodowe, winny raczej produkować się w teatrze a nie na festiwalu ludowym. Notuję to spostrzeżenie jako bardzo znamienne. Wynika stąd pewna wskazówka w jakim kierunku mają iść tak zw. reprezentacyjne zespoły pieśni i tańców ludowych.

Zespoły reprezentacyjne.

Najlepiej zorganizowane, najbogaciej wyekwipowane i systematycznie wyszkolone zespoły reprezentacyjne posiada Związek Radziecki, z zespołem Mojisiejewa i im. Piatnickiego na czele. Za podobny zespół należy uważać i jugosłowiański — „Joza Vlahovicz“.

Czechosłowacja, posiadając wiele zespołów o interesującym poziomie, przystąpiła jednak 1 kwietnia b. r. do montowania zespołu reprezentacyjnego — Československý sbor národního tance¹⁾.

Źródłem twórczości tego zespołu ma być taniec ludowy, który jest wiernym zwierciadłem życia ludu.

„Gdy człowiek nie miał jeszcze słowa, aby wypowiedzieć swe uczucia i myśli, był ruch, którym opowiadał o swym smutku, radości, miłości, pracy, o walce — całą swą dolę, cały żywot swój — wytańczył“.

„Jeśli widzicie tańczący lud, poznacie co to są za ludzie, poznacie ich charakter, całą duszę poszczególnych indywidualności i całych grup społecznych.

I nie tylko to. Poznacie całą socjalną, polityczną i geograficzną sytuację kraju czy sioła⁽²⁾.

Autorka tych słów podkreśla dalej, że czechosłowacki zespół narodowego tańca nie ma być zespołem zawodowców, lecz opierać się musi o wszystkie zespoły republiki, im służyć przykładem w tworzeniu nowej kultury społeczeństwa socjalistycznego i przyczynić się winien pięknem ludowej sztuki do pomnożenia bogactwa kulturalnego ludu pracującego.

Widzimy z tych wypowiedzi jak poważną rolę wyznacza się w Czechosłowacji reprezentacyjnemu zespołowi tanecznemu, a zetknąwszy się bliżej ze środowiskiem działaczy i organizatorów akcji upowszechnienia sztuki ludowej, mogą stwierdzić, że nie są to puste słowa ale rzetelne treści.

Studia choreologiczne w Czechosłowacji.

Już to, że w Czechosłowacji istnieją czteroletnie wydziały taneczne w konserwatoriach praskim

i berneńskim, które poza teorią muzyki i tańca, praktyką tańca klasycznego, nowoczesnego (wyzwolonego, wyrazistego) i towarzyskiego szeroko uwzględniają taniec ludowy³⁾, dają podstawy, że zarówno badanie tańców ludowych, ich naukowe i artystyczne opracowanie oraz kierowanie zespołami amatorskimi będzie stać na wysokim poziomie i służyć właściwym celom.

Publicystyka choreograficzna w Czechosłowacji.

Publicystyka choreograficzna w Czechosłowacji jest bez porównania bogatszą od naszej. Od stycznia 1947 r. wychodzi w Pradze dwumiesięcznik „Tanecni Listy“, pod redakcją dziekana wydziału tanecznego Konserwatorium w Pradze prof. Jana Reimoser (pseud. Jan Rey), który dość szeroko uwzględnia zagadnienie tańców ludowych narodów republiki Czechosłowackiej, słowiańskich i innych.

Po odzyskaniu niepodległości ukazało się w Czechosłowacji około 20 publikacji z zakresu choreologii i choreografii. Dodam też, że w Związku Radzieckim, Bułgarii i Jugosławii ukazało się już po wojnie szereg wydawnictw bardzo wartościowych. Pod tym względem zupełnie nie podążamy za bratnimi narodami słowiańskimi, mimo tego że bez wątplenia posiadamy, jeden z najbogatszych folklorów w dziedzinie tańca.⁴⁾

Wartości festiwalów dla badań naukowych.

Dla badacza tańców ludowych festiwal, choć stwarzał warunki odmienne od tych w jakich należy prowadzić tego rodzaju badania, dał dużo spostrzeżeń, szczególnie z zakresu zagadnień porównawczych ludowych tańców słowiańskich. Lecz przede wszystkim ugruntował słuszne przekonanie, że badań tańców ludowych jednego z narodów słowiańskich nie można prowadzić bez znajomości tańców ludowych innych Słowian. Tak dużo jest pokrewieństwa i wpływów, tak wyraźnie wyczuwa się i spostrzega wspólny rdzeń genetyczny⁵⁾.

Badacze tańców ludowych powinni korzystać z takich okazji, jak festiwale itp. uroczystości, gdyż są to momenty informujące gdzie jeszcze należy przeprowadzić badania, a często i naprowadzające w jakim kierunku należy je skierować, ułatwiają studia porównawcze i syntetyzowanie zagadnień.

Poza tym dla obserwatorów o nastawieniu socjalno-uitylitarnym, festiwale takie nasuwają pracy, nad zachowaniem, upowszechnieniem i wywiele myśli na temat form organizacji i metod korzystaniem bogactwa sztuki ludowej w ogólnym dorobku kulturalnym narodu. Są to więc okoliczności niewątpliwie kształtujące i inspirujące dalszą pracę.

W n i o s k i

Refleksje, jakie mnie osobiście nasunęły się po praskim festiwalu tańców ludowych, ujmę w następujące punkty:

1. Należy uintensyfikować badania polskich tańców ludowych przez stworzenie odpowiednich do zadania podstaw finansowych.

2. Zorganizować studia choreologiczne, na których uwzględniono by szeroko taniec ludowy. Najwłaściwszym byłoby studia te zorganizować przy średnich i wyższych szkołach muzycznych. Do czasu zorganizowania tych studiów szkolić badaczy i propagatorów tańców ludowych na specjalnych kursach.

3. Wydać cenne prace z zakresu choreografii ludowej leżące w rękopisach, a przede wszystkim przystąpić do wydawania „tek O. Kolberga“, naj-

dujących się pod opieką Polskiej Akademii Umiejętności, których zawartość oceniana jest na 10 tomów, a które zawierają między innymi materiałami i tańce.

4. Ułatwić badaczom, teoretykom i praktykom tańca ludowego kontakty z ośrodkami analogicznej pracy za granicą, szczególnie z narodami słowiańskimi.

5. Stworzyć ogólnopolski zespół tańców ludowych, jako ośrodek prezentacji tej dziedziny sztuki w jej formach oryginalnych oraz stylizowanych, ale po właściwej linii.

6. Skłonić pedagogów tańca, baletmistrzów i tancerzy do bliskiego kontaktu ze środowiskiem (nielicznym niestety) badaczy folkloru, a przede wszystkim z żywą jeszcze sztuką taneczną naszego ludu.

P R Z Y P I S Y

1) Aurelia Mandelová — Ceskoslovensky sbor národního tance — Tanecni Listy r. 1948 nr. 2, Praha — Athos.

2) I. c.

3) Vyročni zpráva Státni Konservatore w Praze za školni rok 1946/47.

4) W dziedzinie opisu tańców ludowych jesteśmy znacznie w tyle w stosunku do Czechosłowacji, która posiada szereg dzieł z tego zakresu z pracami C. Zibrta: Ja se kdy v Cechach tancovalo (1895) i J. Vycpálek: České tance (1921) — na czele; do Bułgarii, dzieło prof.

S. Dżdżewa: Bułgarska narodna choreografia (1945) — może służyć za przykład metody tego rodzaju prac; do Jugosławii, która poszczycić się może trzypiętomowym dziełem L. S. i D. S. Jankowicz — Narodne igre (1934, 1937, 1939).

5) Dla porównawczych badań choreologicznych często oczywiście trzeba wykroczyć poza krąg wspólnoty szczepowej, a jako przykład tego niech posłuży praca Fr. Pospisyla — Taniec zbójnicki na Podhalu i jego miejsce między orężnymi tańcami u Słowian ogólnie i między Baskami w Pyrenejach.



NA MARGINESIE WYSTAWY WĘGIER- SKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W KRAKOWIE

TIBOR CSORBA

Można to uważać do pewnego stopnia za rzecz symboliczną, że ludowa demokracja węgierska w pierwszym etapie realizacji umowy kulturalnej z Polską, pokazała społeczeństwu polskiemu właśnie węgierską sztukę ludową. W ramach „Tygodnia przyjaźni polsko-węgierskiej” mieliśmy możliwość przyjrzeć się rozwojowi sztuki ludowej na Węgrzech, ocenić, jak wysoki poziom artystyczny osiągnął ten lud, który na podstawie danych statystycznych z r. 1935 w 26% pozbawiony był ziemi.

Zdumiewającym jest, że przy wielkiej biedzie panującej u ludu, żyjącego w cieniu magnackich pałaców, chłop węgierski nie wyzbył się wewnętrznej potrzeby piękna i mimo trudnych warunków jakie stworzył dla wsi na Węgrzech ponad 200-tu morgowy kapitalizm, wyzyskiwany i uciskany wieśniak ozdobił swoją chałupę, odzież, czy sprzęty, wyszywał, malował i rzeźbił.

Wystawa węgierska ilustrowała w sposób przekonywujący, że sztuka ludowa uzależniona jest zawsze od społecznego i ekonomicznego położenia warstwy włościańskiej. Pokazane na niej eksponaty pochodzą z czasów, w których chłop przestał już być pańszczyźnianym poddanym, lecz nie wyzwolił się jeszcze spod przygniatającego go całym ciężarem ucisku wielkich latyfundiów z czasów feudalnych i kapitalistycznego wyzysku.

Odepchnięty od tzw. „wielkiej sztuki”, tworzył chłop węgierski swoją własną, do której docierały niekiedy echa stylów historycznych, ale z dużym opóźnieniem i zawsze w stanie przetworzonym.

Sztuka ludowa jest wiernym odbiciem życia. W sąsiedztwie magnackich pałaców budował lud węgierski swoje lepianki stawiane z suszonych, niewypalanych cegieł, lub plecione z patyków polepionych gliną. Niekiedy z braku tego uboższego materiału budowlanego musiał chłop węg-

Ryc. 1. Fragment haftu z fartuszka ślubnego pana młodego okolicy Miskolc (Ze zbiorów T. Csorby fot. R. Reinfuss)

Ryc. 2. Wnętrze malowanej izby węgierskiej z okolic Kalocsa.





Ryc. 3. Skrzynia malowana z Alföld o wzorach podobnych do podhalańskich. Okaz z Wystawy szt. ludow. węg. fot. R. Reinfuss.

gierski wkopywać się w ziemię, tworząc chałupy w formie pół-ziemianek. W XVII i XVIII w. powstawały w ten sposób całe wsie. Prymitywne dachy zbudowane „na sochę“ pokrywane były poszyciem z trzciny wodnej. Nie brakło jednak ozdób. W niektórych okolicach rozpowszechniły się domy z charakterystycznymi wnękami w ścianie frontowej, przypominające budownictwo polskich chłopów z okolic Sanoka, gdzie indziej znów podcienia przekształcały się w długie biegnące wzdłuż ścian kolumnady. Ściany szczytowe dachów szalowano w ozdobne desenie, na kalenicach zaś osadzano rzeźbione „pazdury“.

Ściany budynków od zewnątrz i wewnątrz wybielone są bardzo starannie. Są jednak okolice, w których (podobnie jak niegdyś w Bronowicach pod Krakowem lub dziś jeszcze na Powiślu dąbrowskim), zewnętrzne ściany domów ozdobione są wielobarwnymi malaturami. Malowany kwiecisty fryz biegnie zwykle u góry i u dołu ściany, a ponadto tworzy obramowania okien i drzwi. W niektórych okolicach wnętrza podcieni malowane są tak bogato, że wyglądają jak ogród. Zdobieniem tym zajmują się kobiety. Jest nawet specjalne określenie „pisząca kobieta“ (iró asszony) oznaczające wiejską malarkę. Zwykle „pisanie“, czyli malowanie kwiatów sprawia jej dużo mniej kłopotu i trudności aniżeli stawianie liter i skłecenie z nich własnego nazwiska.

W rozplanowaniu wnętrza izby decydującą rolę gra piec. Czasem przybiera on formę kominka. Koło pieca rozwija się bogata polichromia ścian oparta — podobnie jak w Polsce w okolicach Dąbrowej — o motywy roślinne (ryc. 1). Piece

piekarskie — w odróżnieniu od tego co widzimy w Polsce — budowane są oddzielnie poza obrębem chałupy. Kształt ich bywa różny. Czasem sylwetką są przypominają zarys kościółka z wieżą nakrytą stożkowym daszkiem, kiedy indziej znów przybierają osobiwą postać dwugarbnego wielbłąda.

Pierwotnie inwentarz mebli spotykanych w chałupie węgierskiej był dosyć skromny, składała się na niego ława, stół, stołek, skrzynia, później dopiero przybyły łóżka, szafki ścienne używane na podręczne drobiazgi, apteczkę domową lub tp., lustra w rzeźbionych ramach, rzeźbione wieszaki. Meble ludowe na Węgrzech zdobione są bądź rzeźbą bądź malaturą. Nieraz znajdujemy wspólny wysiłek dłuta i pendzla.

Jednym z najciekawszych sprzętów w chacie są tzw. „szekrény“ (ryc. 3) tj. skrzynie wykonane z twardego, bukowego drzewa, obrobionego zwykłym toporem ciesielskim, skonstruowane „na słupek“, tzn. że nogi skrzyni odpowiednio przedłużone stanowią równocześnie krawędzie boczne, w które wpuszczone są poziomo ułożone deski tworzące ściany. Wieka tych skrzyń są płaskie lub częściej w formie dwuspadowego dachu. Skrzynie te nawiązujące wyglądem do form znanych już starożytnym Egipcjanom, Grekom i Rzymianom, na terytorium Węgier przedostały się dopiero w XII i XIII w. Ich sposób zdobienia jest przeważnie geometryczny. Cała powierzchnia ścian pokryta jest rytym ornamentem geometrycznym składającym się z trójkątów, kół, rozet, itp. Podobne skrzynie występują na obszarze całych Karpat nie brak ich też u Górali polskich. Częściej

stosunkowo spotykamy na Węgrzech meble malowane. Znajdujemy wśród nich łóżka, kołyski, stołki, ławy, skrzynie, szafki. Jako kolor tła przeważa tu zazwyczaj barwa granatowa, lub ciemno błękitna. Rzadziej trafia się jakiś inny ciemny kolor brązowy, czarny, zielony. Na tym tle rozwija się dopiero całe bogactwo barwnych zdobniczo roślinnych, wśród nich spotykamy wiele takich, które żywo przypominają nam zdobnictwo malowanych mebli na Podhalu (ryc. 3). Wskazuje to na silne związki kulturalne zachodzące między ową krainą leżącą na północnych stokach Tatr, a słoneczną niziną węgierską. Choć roślinne motywy zdobiące meble ludowe na Węgrzech czerpane są niekiedy wprost z ogródków rosnących przed chałupami, widać tam również wpływ ornamentyki renesansu, który — jak wiadomo — znalazł nad Dunajem szczególnie korzystne warunki rozwoju. Renesans w ornamentyce ludowej pojawił się ze znacznym opóźnieniem i spowodował tam powstanie specjalnej formy ludowej „kwiecistego renesansu“ (virágos reneszánsz).

Najbardziej reprezentacyjnym kątem izby jest kąt jadalny, w którym mieści się stół, ławy malowane pod ścianami i krzesła. Nad ławami wiszą pięknie wycinane z deski półki malowane, na których zawieszane są rzędem pięknie polewane dzbanuszki o smukłych szyjach, a ponad nimi oparte ukośnie gliniane kwieciste talerze. W kącie sypialnym na plan pierwszy wybija się przede wszystkim okazałe łóżko o ścianach wysokich oryginalnie powycinanych, pomalowane, i zasłane mnóstwem pierzyn i poduszek, które w swych pasiastych białoczerwonych, białoczarnych prąż-



Ryc. 4. „Kobieta niosąca „ceber“ rzeźba z drzewa wykonana Szabo Lajos, pasterz z Nemeskeresztúr (Vas), w r. 1935. Ze zbiorów T. Csorby. fot. R. Reinfuss.



Ryc. 5. Fragment z wystawy węgierskiej w Krakowie, fot. R. Reinfuss.

kowanych poszewkach sięgają niemal powyżej (ryc. 5), na której dla ozdoby zawieszane bywają misternie wykonane podczas uroczystości żniw pająki ze słomy.

Spójrzmy teraz skolei na człowieka, który to wewnątrz zamieszkuje. Mimo nędzy, a może właśnie z jej powodu, chłop węgierski długo zachował swój strój ludowy dziedziczony z pokolenia na pokolenie. Strój ten w każdej okolicy jest inny. Zwyczaj ubierania się w tradycyjne stroje silniejszy jest na ogół u mężczyzn. Zwłaszcza pastersze oddaleni od większych skupisk ludzkich zachowali swoje dawne stroje w całej ich pierwotności. Stroje te zmieniają się w zależności od pory roku lub okoliczności (ubiór roboczy, świąteczny, obrzędowy itp.). Dziś ubiory ludowe węgierskie stanowią ten dział kultury materialnej, w którym najsilniej skoncentrowane są odrębności wyróżniające Węgrów od ich sąsiadów. Historycznie rzecz biorąc w rozwoju strojów ludowych węgierskich wyróżnić możemy dwie główne warstwy; starszą, z czasów poprzedzających przybycie Węgrów nad Dunaj, kiedy to ubiory ludowe rozwijały się w orbicie wpływów bułgarsko-tureckich i młodszą kiedy znaleźli się w sferze oddziaływania swych nowych sąsiadów, do których należeli przede wszystkim Słowianie.

Strój ludowy węgierski ozdobiony jest bogato haftami i aplikacjami. Wśród haftów zarysowują się wyraźnie dwie grupy. Jedną stanowią hafty wyszywane przez mężczyzn, drugą hafty robione przez kobiety. Wśród haftów będących dziełem rąk

męskich i kobiecych zachodzą duże różnice, które na pierwszy rzut oka wskazują, iż między tymi dwoma grupami nie należy dopatrywać się związków genetycznych. Hafty kobiece wyszywane na Węgrzech rozwijają się w oparciu o technikę i motywy haftów znanych z innych krajów Europy. Kobiety haftują głównie rzeczy płócienne, a więc bieliznę, pościel, kapy na łóżka, obrusy i ręczniki. Hafty męskie wywodzą się z ozdób kuśnierskich przeniesionych następnie również na odzienie wełniane (szür-posztó) i inne, czego interesującym przykładem są np. męskie fartuszki haftowane noszone przez tzw. „matyó“ w środkowych Węgrzech. W zdobnictwie kuśnierskim węgierskiego stroju ludowego spotyka się wyraźne wpływy bułgarsko-tureckie, które utrwaliły się też w terminologii ludowej (szücs — kra-wiec ubrań, ködmön, köpenyeg²⁾).

Podczas gdy ozdoby haftowane w ludowym stroju węgierskim dadzą się śledzić wstecz jedynie do wieku XVIII, aplikacje uważane są przez fachowców za dziedzictwo prastare, przyniesione przez Węgrów ze wschodu jeszcze w czasie ich wielkiej wędrówki. Formami wyjściowymi w zdobnictwie stroju węgierskiego były dosyć naturalistycznie traktowane ornamenty roślinne, które z biegiem czasu ulegały coraz silniejszej stylizacji, z czym szło też w parze redukcja gamy używanych barw. Na tle zdobnictwa stroju ludowego innych narodów zdobnictwo węgierskie zajmuje jedno z pierwszych miejsc. Najbogaciej zdobioną częścią stroju męskiego jest sukmana z du-

Ryc. 6. „Szekreny” rzeźbiona skrzynia z r.1896, okolice Nógród fot. na Wyst. węgierskiej sztuki lud. w Krakowie. J. Wator.



zym kwadratowym kolnierzem, zarzucana na ramiona, zwana po węgiersku „cifra szür“, którą jeden z najwybitniejszych badaczy Józef Kuszka określił jako „10 przykazań węgierskiego gustu“. Sukmana ta rozpowszechniła się szeroko wśród sąsiadów, spotyka się ją na Słowacyzynie, Morawach, a także i w Polsce w okolicy Sanoka, Krośna i Jasła, gdzie występuje pod nazwą „cuwy“.

Bogato na Węgrzech rozwinięte jest zdobnictwo przedmiotów codziennego użytku, czy to zwrócimy uwagę na narzędzia tkackie do przędzenia konopi (prześlíce), na proste kijanki do prania, czy tabakierki, pudełka na brzytwy, tykwy, bicze i rogi pasterskie, wszędzie zaskoczy nas niesłychane bogactwo form zdobniczych. Duża jest różnorodność technik i materiałów. Od prostych rzeźb na powierzchni drewnianych kijanek, poprzez precyzyjnie rytowane ornamenty na rogach pasterskich do koronkowych intarsji wykonanych mosiężnym drutem na styliskach lasek. Czasem, zwłaszcza wśród ozdób napotykamy formy jak gdyby wprost przeniesione z muzeum prehistorycznego. Przykładem może tu być wykonany z kości naszyjnik, w którym w charakterze wisiorów umocowane były stylizowane głowy szeroko-rogich wołów węgierskich.

Bogata jest również ceramika. Węgrzy jako lud pierwotnie pędzący tryb życia koczowniczy używali dawniej naczyń wykonanych ze skóry lub drzewa. Później, gdy osiedli już na stałe w dolinie Dunaju, wraz z rolnictwem pojawiło się i garncarstwo, które z czasem rozpowszechniło się

tak szeroko, iż w niektórych okolicach niemal przy każdej chałupie znajduje się piec do wypalania garnków. Znalazło to nawet wyraz w ludowej literaturze, gdzie pod adresem mieszkańców Madarasu znajdziemy żartobliwy dwuwiersz:

„Ez a falu Madaras,

Hol a pap is fazakas“

co przełożone na język polski znaczy, że w Madaras nawet proboszcz jest garncarzem.

Wśród form naczyń ceramicznych, które na Węgrzech odznaczają się wyjątkowym bogactwem i pomysłowością, spotyka się niekiedy i takie, które kształtem nawiązują do dawnych naczyń skórzanych lub wykonanych z drzewa czy tykwy. Prócz tego są oczywiście również naczynia gliniane, naśladujące miejskie wyroby metalowe i szklane. Kształty tych naczyń, choć na wieś węgierską przyszły „z góry“ zostały przetworzone i dostosowane do wymagań materiału i użytku w chłopskiej chałupie.

W ceramice ludowej prócz naczyń o naturalnej barwie czerwonej wypalanej gliny, spotykamy też czarne naczynia kopcone lub barwnie polewane. Materiał do wykonywania takich polew bywał niekiedy sprowadzany z dalekich stron kraju. Piękne wyroby ludowego garncarstwa były dawniej wysoko cenione i nie tylko na wsi ale i w mieście. Często spotyka się np. wzmianki o nich w starych testamentach, gdzie sporządzający ostatnią wolę dysponuje wyrobami ceramicznymi narówni z innymi daleko bardziej wartościowymi przedmiotami.

W ludowym zdobnictwie węgierskim na specjalne podkreślenie zasługuje mistrzowskie opanowanie materiału, z którym artysta wiejski radzi sobie bezbłędnie, czy to będzie róg, kość, wosk, skóra, czy wysuszona skorupa tykwy. Duża jest też umiejętność kompozycji, pozwalająca na konsekwentne, logiczne rozplanowanie płaszczyzny, umiejętne gospodarowanie starannie dobranymi motywami, wśród których częściej niż u innych narodów europejskich spotykamy motywy antropomorficzne. Postacie ludzkie, często odziane w ludowe ubiory znajdziemy powplatane w roślinne ornamenty rzeźbione czy malowane na przedmiotach drewnianych, ryte na rogach pasterskich, haftowane na fartuszkach (ryc. 1), malowane i formowane na dzbankach glinianych.

Artyści ludowi to chłopci, ludzie, którzy żyją z ciężkiej pracy rąk i jedynie chwile wolne poświęcają na to by dla siebie lub kogoś z grona swych znajomych, (np. jako wyraz miłostnego zwierzchnia) wykonać jakiś przedmiot zdobiony. Są wśród nich jednostki wybitnie utalentowane i twórcze obok mniej uzdolnionych, ograniczających się raczej do naśladowania tych pierwszych. Widoczne to jest zwłaszcza wśród hafciarek. Każda wiejska kobieta na Węgrzech umie haftować, ale komponowaniem ornamentów zajmują się tylko nieliczne „kobiety piszące“ (iró asszony).

Oglądając wytwory ludowej sztuki węgierskiej zaskoczeni jesteśmy z jaką cierpliwością i nakładem czasu są one wykonywane. Według mniemania węgierskiego chłopca ażeby stworzyć dzieło sztuki potrzebna jest: wiedza, lekka ręka i czas.

Jeśli znajdzie się czas to przeważnie i ręka staje się lżejsza i wiedza zgłosi się sama. Wymagające znacznego nakładu czasu i cierpliwości prace zdobnicze nazywa chłop węgierski „rabimunka“ — „praca więziarska“.

Niektóre gałęzie zdobnictwa, jak np. snycerstwo czy intarsja, łączyły się tradycyjnie z pewnymi zawodami wiejskimi, które więcej niż inne zostawiają wolnego czasu np. z młynarstwem lub pasterstwem. Poza tym zajęciem zdobniczym oddają się chłopci głównie w zimie.

Bogate przejawy twórczości artystycznej ludu węgierskiego świadczą o tym, że mimo ucisku społecznego, mimo biedy w jakiej pogrążony został chłop na Węgrzech dzięki prawdziwemu talentowi potrafił on przy użyciu najprostszych środków materiałowych i technicznych upiększyć swe otoczenie. Zamiłowanie do piękna okupywał chłop węgierski daleko idącymi wyrzeczeniami. Badania etno i socjograficzne przeprowadzone w latach 1930 stwierdziły stan, który nazwano „cifra nyomorúság“ (błyszcząca nędzę). Wspaniale haftowane stroje, malowane meble, okupywano poprostu głodem.

Barwność ludowej sztuki węgierskiej ilustrowanej doborowym zespołem eksponatów i wspaniałymi zdjęciami, przy umiejętnej ekspozycji (zasługa Dyr. dr L. Vargha i dr J. Balassa) spowodowała, że wystawę zwiedzało dziennie po kilka tysięcy ludzi, wśród których była młodzież szkolna, robotnicy, żołnierze, przedstawiciele Władz i Zw. Zaw. jako też przedstawiciele miejscowego świata nauki.



Przypisy.

1) nazwa „szekrény“ (czyt. „sekreń“) jest pochodzenia romańskiego, (łacińskie „scrinium“, francuskie „skrin“, z tego niemieckie „Schrein“ i polskie „skrzynia“). Nie jest wykluczone że węgierska nazwa „szekrény“ jest pożyczką romańską zaczerpniętą nie wprost ze źródła, ale za pośrednictwem sąsiadów słowiańskich.

2) Wyrazy „szücs“, „kódmön köpenyeg“ (krawiec, kozuch narzuta, peleryna) są pochodzenia bułgarskiego. Wśród krawców („szücs“) rozróżnia się na Węgrzech „magyar szücs“ tj. krawców ludowych szyjących na potrzeby wsi i „német szücs“ („niemiecki krawiec“) tj. taki który wykonuje roboty dla ludzi z miasta.

CENA EGZEMPLARZA ZŁ. 150 – (PODWOJNEGO ZŁ. 300. –) WARUNKI PRENUMERATY: MIESIĘCZNIE Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ. 100. –
WPŁATY NA KONTO P.K.O. Nr I 6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA SKŁAD GŁÓWNY W WARSZAWIE WYDAWNICTWO ZACHODNIE I MORSKIE
SKŁAD GŁÓWNY NA POLSKĘ PROCZ WARSZAWY INSTYTUT WYDAWNICZY – SZTUKA – W WARSZAWIE

1144. 2.500

B-65289

PANSTWOWY
INSTYTUT
BADANIA
SZTUKI
LUDOWEJ