

POLSKA SZTUKA LUDOWA



P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I
R O K V I M A R Z E C – K W I E C I E Ń 1 9 5 2 N R 2

Rycina na okładce:

Pólmisek drewniany, rzeźbiony — wykonał
Paweł Kohut z Koniakowa, pow. Cieszyn,
fot. A. Bogusz

Redaguje Sekcja Teorii i Historii Sztuk Plastycznych, Zakład Badania Plastyki i Zdobnictwa Ludowego. Kolegium redakcyjne: dr Ksawery Piwocki, mgr Mieczysław Porebski, dr Roman Reinfuss, prof. Bohdan Urbanowicz, Aleksander Wojciechowski. Redaktor Naczelny dr Roman Reinfuss. Redaktor techniczny mgr Barbara Suchodolska. Sekretarz redakcji mgr Zofia Cieśla-Reinfussowa. Redakcja Kraków, Karmelicka 70. Administracja Warszawa, ul. Długa 26.

P O L S K A S Z T U K A L U D O W A

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

T R E Ś C

ZAGADNIENIA TEORETYCZNE

Roman Reinfuss. Z zagadnień sztuki ludowej. *Kazimierz Pietkiewicz.* Społeczna rola artysty ludowego.

MATERIAŁY I OPRACOWANIA

Janina Kamińska. Tkaniny z osady rzemieślniczo-rybackiej z XII i XIII wieku w Gdańsku. *Adam Nahlik.* Tkaniny gdańskie pod względem technicznym i artystycznym. *Franciszek Kotula.* Ze studiów nad zdobnictwem kowalskim w okolicach Rzeszowa. *Andrzej Wajda.* Wincenty Kitowski — Iłżecki artysta ceramik.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Maria Żywirska. Wystawa sztuki ludowej w Katowicach. *Zofia Cieśla - Reinfussowa.* Wystawa sztuki ludowej województwa lubelskiego. *Eleonora Janikowska.* Sprawozdanie z wystawy sztuki ludowej powiatu nowosądeckiego. *Jerzy Łoziński.* Katalog zabytków sztuki w Polsce. *Władysław Müller.* Zagadnienie budownictwa ludowego i sztuki ludowej w Katalogu zabytków sztuki w Polsce. Sprawozdania z czasopism.

Z ZAGADNIENIŃ SZTUKI LUDOWEJ

ROMAN REINFUSS

Okres ostatnich kilku lat, który nastąpił po zakończeniu działań wojennych jest dla całej nauki polskiej okresem wzmożonej, nienotowanej dotychczas aktywności. Państwo Ludowe otoczyło naukę opieką, dostarczając jej środków materialnych o jakich dawniej trudno było marzyć. Znalazło to swój wyraz w wyposażeniu warsztatów naukowych, jak i w szerokich możliwościach natury wydawniczej. Po latach przymusowego zastoju, wynikającego z sytuacji wojennej ruszyła naukowa praca, obejmująca wszystkie dziedziny nauki, nie wyłączając oczywiście interesujących nas tu badań nad sztuką ludową.

W zakresie badań nad sztuką ludową zapoczątkowane zostały zakrojone na dużą skalę badania folkloru muzycznego i twórczości plastycznej. Prace te, przewidziane na lat kilka, już dziś przynoszą w wyniku bardzo poważny dorobek w formie nagromadzonego materiału faktograficznego, który sukcesywnie opracowany jest do druku, czy to w formie drobnych artykułów umieszczanych w naukowych czasopismach, czy też w oddzielnych publikacjach. Mniej natomiast pocieszającym jest fakt, że pracom tym nie dorównują równolegle prowadzone badania w zakresie teorii sztuki ludowej. Szereg zasadniczych zagadnień związanych ze sztuką ludową nie doczekał się jeszcze właściwego sformułowania, co często stwarza atmosferę nieporozumień. Zaczynają się one na samym początku dyskusji, gdy poruszona zostanie sprawa definicji sztuki ludowej i wynikający z niej zakres badań nad ludową twórczością artystyczną.

Dawne próby definiowania sztuki ludowej od strony jej cech czysto formalnych, czy psychologii procesu twórczego nie wytrzymują krytyki ze stanowiska materializmu dialektycznego. Sztuka jest zjawiskiem społecznym, historycznie uwarunkowanym. Odnosi się to oczywiście również do sztuki ludowej, która w różnych okresach historycznych, w różnych ustrójach społecznych będzie miała inny wyraz i inną spełniała rolę. Zmiany te z kolei wpły-

wają na zmianę treści zawartej w samym terminie „sztuka ludowa“. W społeczeństwach klasowo nierozwarstwionych, żyjących w warunkach wspólnoty pierwotnej, gdzie pojęcie „lud“ obejmuje całą społeczność, gdzie nie zaistniał jeszcze podział na możnych i upośledzonych, gdzie nie ma warunków powodujących wytworzenie się w obrębie społeczności istotnych różnic kulturalnych, całokształt twórczości artystycznej stanowi „sztukę ludową“. W formacjach społecznie rozwarstwionych, antagonicznych, gdzie obok warstw społecznie i ekonomicznie uprzywilejowanych, występują warstwy upośledzone, pojęcie „ludu“ zawęża się do tych ostatnich. W społeczeństwach takich zjawiska kulturowe nie układają się już w obraz treściowo jednolity obejmujący swym zasięgiem całą społeczność. W społeczeństwach tych pojęcie „sztuki ludowej“ posiada wyraźny charakter klasowy, obejmuje ono bowiem twórczość artystyczną warstw ekonomicznie i społecznie uciszonych. Tak pojmowana sztuka ludowa obejmuje nie tylko dorobek artystyczny wsi, ale również uboższego mieszczaństwa, prowincjonalnego rzemiosła, a w okresie kapitalizmu również ludności robotniczej — proletariatu, bez względu na to, czy będą to mieszkańcy wsi, wielkich miast, czy dużych ośrodków przemysłowych.

W społeczeństwie socjalistycznym, gdzie likwidowany został podział społeczeństwa na klasy antagonistyczne, nie ma podstaw do współistnienia obok siebie dwóch odrębnych nurtów sztuki. Przyczyny, które dawniej sprzyjały wytworzeniu się odrębnej sztuki, obsługującej potrzeby warstw elitarnych i ludowych odpadają wraz z likwidacją samego podziału klasowego.

W społeczeństwie nieantagonistycznym następuje proces stopniowego zbliżania się sztuki „uczzonej“, zaspakajającej dawniej potrzeby warstw elitarnych i samorodnej „nieuczzonej“ twórczości ludowej. Równocześnie zmienia swe znaczenie pojęcie „ludowości“ sztuki. Według

G. Niedosziwina, który zagadnieniu temu poświęcił obszerniejszą pracę „podstawą ludowości radzieckiej sztuki pod względem treści jest jej nierozzerwalna łączność z życiem ludu, z interesami socjalistycznego państwa, z kierującymi ideami bolszewickiej partii“¹⁾, zaś „ludowość formy zakłada przede wszystkim jej szeroką dostępność“²⁾.

Sztuka ludowa w takim ujęciu to twórczość artystyczna, wyrażająca postępowe dążenia, myśli i uczucia szerokich mas ludowych podawana w formie powszechnie zrozumiałej. Pojęcie sztuki ludowej nie zawęża się tu do sztuki zaspakajającej potrzeby tej czy innej warstwy, czy klasy społecznej. Jest to sztuka społeczeństwa nieantagonistycznego, w którym pojęcie ludu pokrywa się z pojęciem narodu.

Wskazane wyżej różnice w znaczeniu terminu „sztuka ludowa“ są dla nas niesłychanie ważne zwłaszcza w chwili obecnej, gdy termin ten w tej samej często pracy używany jest raz na określenie „nieuczony“ sztuki ludu, drugi raz na określenie sztuki postępowej w swej treści i wyrażającej potrzeby całego narodu. Ze zjawiskiem tym spotykamy się nie tylko w literaturze polskiej, ale i radzieckiej, gdzie np. Niedosziwin czy Tiemerin pojęcia „sztuki ludowej“ używają zarówno na określenie tradycyjnej twórczości artystycznej ludu rosyjskiego, ukraińskiego, Tadżyków czy Turkmenów, jak w odniesieniu do najwybitniejszych osiągnięć współczesnych artystów radzieckich, radzieckiego filmu czy artystycznej produkcji przemysłowej.

Wskazane wyżej różnice w treści nadawanej terminowi „sztuka ludowa“ powodują, jak wspomniano, szereg nieporozumień, które wymagają jaśniejszego sprecyzowania przedmiotu naszych badań. Zasadniczo przedmiotem ich jest „sztuka ludowa“ we wszystkich trzech swoich znaczeniach. Interesuje nas bowiem twórczość artystyczna społeczeństw klasowo nierozwarstwionych, z którymi spotykamy się w kulturach z czasów przedhistorycznych, czy u niektórych współczesnych ludów egzotycznych, jak i sztuka warstw nieelitarnych z okresu feudalizmu czy kapitalizmu, wraz z jej dalszymi przemianami zachodzącymi już w społeczeństwie socjalistycznym.

Bardzo również istotnym zagadnieniem związanym z badaniami nad sztuką ludową jest wykrywanie jej postępowych treści, czyli tego co w obecnie stosowanej terminologii rozumie się pod pojęciem „ludowości“.

Wytyczony powyżej zakres badań nad sztuką ludową ustawia interesujące nas zagadnienie na

pograniczu dwóch gałęzi wiedzy — historii sztuki, zajmującej się badaniem zjawisk związanych z twórczością plastyczną i etnografią, która z kolei obejmuje całokształt badań nad kulturą społeczeństw żyjących w stanie wspólnoty pierwotnej i warstw nieelitarnych społeczeństw klasowo rozwarstwionych.

Sztuka ludowa stanowi jednak tylko małą część przedmiotu zainteresowań obydwu wymienionych wyżej nauk, które w ogólnym zespole opracowywanych przez siebie zagadnień, niewiele uwagi mogą jej poświęcić. Wobec szybkich przemian, jakie w kulturze ludu polskiego zachodziły w ciągu bieżącego wieku, a zwłaszcza w ostatnich latach, koniecznością stała się szybka inwentaryzacja zjawisk sztuki ludowej, z których jedne giną w szybkim tempie, inne przeciwnie przechodzą okres przemian. Właśnie ze względu na konieczność energicznego działania w celu ich uchwycenia powołana została w Polsce Ludowej specjalna placówka badawcza w postaci Państwowego Instytutu Sztuki Ludowej, włączonego następnie do Państwowego Instytutu Sztuki, gdzie obecnie badania w zakresie ludowej twórczości plastycznej prowadzone są przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego, a w zakresie folkloru słowno-muzycznego przez „Akcję Zbierania Folkloru“ przy P. I. Sztuki. Zakres badań prowadzonych w dziedzinie ludowej twórczości plastycznej obejmuje szeroki wachlarz zagadnień, począwszy od malarstwa, rzeźby, poprzez wszystkie gałęzie zdobnictwa. Przedmiotem prowadzonych badań jest zarówno twórczość artystyczna wsi, jak i samorodna, nieuczona sztuka ludności miejskiej, czy nawet rzemiosła, zwłaszcza prowincjonalnego. Pewne przechylenie prac badawczych w kierunku sztuki wsi nie wynika w żadnym wypadku z założeń metodologicznych, lecz stąd, że w czasach obecnych twórczość ludowa wsi jest na ogół żywsza i bardziej zasobna. Szereg działów ludowej sztuki, jak np. wycinanki, malarstwo zrębów, w ogóle nie występują dziś w kulturze miasta, inne zaś badane są na równi bez względu na to czy występują na terenie wsi czy miasta. Niejednokrotnie zdarza się, że pewne z badanych zagadnień w ogóle dotyczą raczej rzemiosła miejskiego (względnie małomiasteczkowego) niż wiejskiego. Jako przykład posłużyć może ludowe meblarstwo, stanowiące na przeważających terenach Polski produkcję małomiasteczkowych warsztatów stolarskich, a które opracowywane jest przez badaczy sztuki ludowej. Nigdy zresztą w badaniach nad sztuką ludową nie ograniczano się u nas wyłącznie do

„wiejskiego podwórka“. Szereg prac takich jak choćby K. Mokłowskiego („Polska sztuka ludowa“), gdzie na równi uwzględniony jest materiał czerpany z terenu wsi jak i miasta, czy monografii specjalnych jak T. Seweryna: „Krakowskie klejnoty ludowe“, M. Gładysza: „Zdobnictwo metalowe na Śląsku“, czy J. Kostysza: „Z dziejów garncarstwa krakowskiego“ i wiele innych świadczy o tym, że w badaniach sztuki ludowej nie obserwujemy jakiegoś celowego ograniczania się do tematyki związanej wyłącznie z wiejską twórczością artystyczną. Pod względem zakresu badań nad sztuką ludową prace w Polsce nie odbiegają od tych, które prowadzone są w Związku Radzieckim i krajach demokracji ludowej.

Różne znaczenia nadawane pojęciu „sztuki ludowej“ i „ludowości“ przyczyniają się czasem do powstawania nieporozumień na temat roli jaką „nieuczona“ sztuka ludu odegrać ma w kształtowaniu się przyszłej sztuki społeczeństwa socjalistycznego.

Zarówno wypowiedzi czołowych teoretyków marksizmu jak i obserwacja rozwoju życia artystycznego w kraju przodującego socjalizmu — Związku Radzieckiego, świadczą o tym, że stosunek klasy robotniczej do dziedzictwa przeszłości jest jak najbardziej pozytywny. W przeciwieństwie do sztuki z okresu imperializmu, która propagowała rozkładowe idee kosmopolityzmu i stwarzała pogardliwy stosunek do wartości kultury narodowej — socjalizm jako swe hasło sztandarowe wysuwa tworzenie kultury narodowej w formie, socjalistycznej w treści. W związku z rozwijaniem myśli zawartej w tym hasle mówi się często i pisze o konieczności nawiązywania do ludowej twórczości i wprowadzania ludowych pierwiastków do sztuki narodowej. Na tle różnych treści określanych terminem „ludowości“ i tu oczywiście dochodzi do pewnych nieporozumień. Ci, dla których termin „ludowość“ oznacza nieuczoną twórczość ludu sądzą, że wprowadzenie „ludowych“ treści dziedzictwa przeszłości do socjalistycznej kultury narodowej jest równoznaczne z wprowadzeniem do niej elementów czerpanych z naszego bogatego folkloru. Rozumowanie takie jest jednakowoż błędne. Wyraźnie przeciw takiemu pojmowaniu „ludowości“ zastrzega się w swej pracy: „O zagadnieniu ludowości w sztuce radzieckiej“ G. Nidoszwini, który pisze: „nie byłoby chyba słuszne sprowadzanie pojęcia narodowej formy tylko do wykorzystywania wzorów i motywów ludowej twórczości, folkloru lub jeszcze bardziej feudalnej sztuki danego narodu“³⁾.

Przez „ludowość“ należy tu rozumieć przede wszystkim postępowe, demokratyczne, socjalistyczne treści zawarte w dziedzictwie kulturowym przeszłości. Treści te zawarte są nie tylko w twórczości ludu, ale i w kulturze warstw nieludowych. Jak widać z powyższego stawianie znaku równości między kulturą (sztuką) ludową a kulturą (sztuką) narodową byłoby zupełnym nieporozumieniem. Z tego, co powiedziano wyżej, nie należy z kolei wyciągać wniosku, jakoby ludowa twórczość artystyczna nie miała w ogóle wejść do sztuki narodowej, jako jeden z jej elementów składowych. „Nieuczona“ sztuka ludu wchodzi dziś szeroką falą w nurt nowej socjalistycznej kultury. Proces ten widoczny jest szczególnie jasno w Związku Radzieckim. Widzimy tam duży rozwój ludowej plastyki, która znalazła już drogę do urzeczywistnienia założeń socjalistycznego realizmu. Z zasobów tradycyjnego zdobnictwa korzystają artyści radzieccy, znajduje też ono zastosowanie w radzieckim przemyśle artystycznym.

Samo jednak zagadnienie przejmowania treści tradycyjnej ludowej twórczości ludu i dostosowywania jej do nowych potrzeb i warunków społeczności socjalistycznej nie jest bynajmniej sprawą prostą. Wymaga ono jeszcze wielu dyskusji i prób.

Chcąc powiedzieć coś konkretnego na temat możliwości praktycznego wykorzystania sztuki ludowej w budownictwie socjalistycznej kultury artystycznej trzeba przede wszystkim (na co już u nas zwrócono uwagę) przeprowadzić gruntowną jej analizę, przewartościować i niejako wycenić jej poszczególne przejawy, biorąc za podstawowe kryterium wartościowania ich „ludowość“. Ludowość pojętą jako wyraz postępowych tendencji i dążeń naszego ludu. Oczywiście koniecznym jest, abyśmy w momencie przeprowadzania krytycznej oceny dysponowali możliwie jak najpełniejszym materiałem ilustrującym dorobek ludowej twórczości artystycznej. W chwili obecnej obraz tego dorobku jest jeszcze bardzo fragmentaryczny. Należy go możliwie szybko uzupełnić przez intensywne badania terenowe i publikacje materiałów, podobnie jak to ma miejsce w ZSRR, Czechosłowacji i innych krajach demokracji ludowej.

PRZYPISY

1. G. Nidoszwini: O zagadnieniu ludowości w sztuce radzieckiej. Polska Sztuka Ludowa, r. V, nr 3, str. 85.
2. j. w., str. 90.
3. j. w., str. 87.

SPOŁECZNA ROLA ARTYSTY LUDOWEGO

KAZIMIERZ PIETKIEWICZ

Twórczość artysty ludowego zasadniczo prawie zawsze była wyrazem grupy społecznej i służyła zaspokojeniu tych czy innych potrzeb grupy. Wyrastała ona w sposób zupełnie naturalny z kultury środowiska i nie była oderwanym popisem artysty.

Teza ta będzie zupełnie jasna, jeżeli zdamy sobie sprawę, że w zakresie plastyki większość przedmiotów wytwarzanych przez środowisko wiejskie, które zaliczamy do sztuki ludowej (tkactwo, ceramika, sprzętarstwo, haft, strój itp.) należała do przedmiotów użytkowych, spełniających określoną funkcję życiową. Wyrastały one głównie z potrzeb bytowych, z podłoża gospodarczego, a piękno w nich zaklęte było integralnie powiązane z przedmiotem. Walory artystyczne tych przedmiotów odpowiadały estetycznemu poczuciu i potrzebom duchowym nie poszczególnych jednostek, ale całego zespołu.

Sam artysta ludowy — członek tego zespołu — obdarzony predyspozycjami twórczymi, podstawowe umiejętności warsztatowe i artystyczne czerpał z tradycji — z wielkiej szkoły życia właśnie tej zbiorowości. Jego pomysły twórcze i formy wzbogacane często cennymi przetworzonymi zapożyczeniami z dorobku innych grup etnicznych, kultur innych ludów, czy kultury „uczonej“ i własnej fantazji o tyle mogły mieć miejsce, o ile były przyjmowane i aprobowane przez społeczność, dla której artysta tworzył. O ile zaspakajały upodobania lub tęsknoty do lepszego bytu. Wszelki jego popis oderwany i nie trafiający do przekonania pozostawał tylko wybrykiem, dziwolągami i ginął bez echa, nie był przyjmowany do skarbnicy tradycji.

Malarstwo i rzeźba ludowa (figuralna), pieśń i taniec podlegały u ludu tym samym prawom, chociaż służyły zaspokojeniu raczej potrzeb duchowych: kultowych, obyczajowych, estetycznych. Treść i forma i w tych działach sztuki wiązała się ze światopoglądem społeczności chłopskiej, z jego pojęciami i możliwościami artystycznymi. Pieśń wyrażała uczucia przeżywane przez całą społeczność. Powiązana czę-

sto z tańcem tworzyła swego rodzaju społeczną formę dramatu obrzędowego. Sztuki dla sztuki tam nigdy nie było. Dlatego też każdy krok naprzód artysty ludowego był w mniejszym lub większym stopniu czynem społecznym.

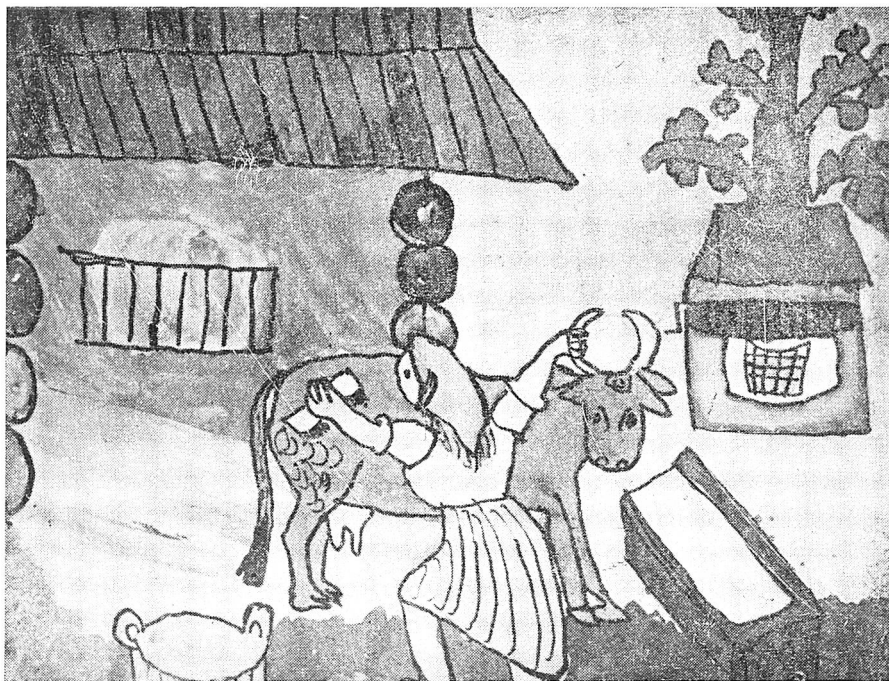
Czyniąc pobieżny rzut oka w przeszłość zaobserwujemy, że historyczny rozwój twórczości ludowej ukształtował się w ścisłym związku z walką ludu o lepsze warunki bytu, o wyzwolenie społeczne. W zależności też od zdobyczy bytowych i socjalnych ludu rozwijała się i wzbogacała twórczość ludowa, przyswajając i przetwarzając między innymi cenne wartości kulturalne kultury ogólnej narodu. Nie zatracając własnych cech istotnych nabierała przez to kultura ludowa cech kultury narodowej.

Zupełnie wyraźnie widzimy, że najwspanialej rozwinęła się i zachowała do naszych czasów ludowa twórczość tych grup etnograficznych, które w nieco mniejszym stopniu odczuwały straszliwy i bezlitosny wyzysk pańszczyźniany, a więc w dobrach królewskich i kościelnych. Przykładem tego będą Księżacy, oraz Kurpie i Podhalanie¹⁾.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że rozkwit sztuki ludowej w Polsce przypada na okres po zniesieniu pańszczyzny w drugiej połowie wieku XIX. Na jej rozwój wpłynęły: względna wolność osobista chłopca, ruch ludnościowy, rozwój dróg komunikacyjnych, docieranie słowa pisanego, wzrost przemysłu i handlu oraz co za tym idzie — częstsze stykanie się ludu z kulturą „uczoną“, z której lud w przeszłości był również całkowicie wywłaszczony.

Nie będzie chyba mylnym, jeżeli pewne spóźnione oddziaływanie sztuki „uczonej“ na sztukę ludową wytłumaczymy między innymi także tą izolacją społeczną i kulturalną ludu, jego położeniem ekonomicznym.

Takie spóźnione oddziaływanie widzimy w XIX-to wiecznej, wspanialej religijnej rzeźbie ludowej, która zawiera wiele pierwiastków i cech minionych już stylów w sztuce „uczonej“ (gotyk, barok). W pewnej mierze było to wynikiem tego, że lud i artysta ludowy przed tym, w okresie ucisku i całkowitego odosobnie-



Ryc. 1. „Mycie krowy“ malowidło na szkle, mal. Kazimierz Duda, Maniowy, lat 11, wym. 30 × 25 cm., fot. B. Brachacka.

nia jeżeli korzystał z dorobku ogólnoludzkiego, to tylko w bardzo minimalnym stopniu. Bardziej sprzyjające warunki zaistniały dopiero po zniesieniu pańszczyzny, ulżeniu doli ludu i częstszej jego styczności z dorobkiem kultury ogólnej. Powstały wtedy właśnie cenne i charakterystyczne dzieła sztuki ludowej o cechach narodowych, które podziwiamy do dziś dnia.

Hipotezę naszą potwierdzają znane nam fakty znacznie późniejsze, kiedy w bardziej sprzyjających warunkach oddziaływanie kultury miejskiej i w ogóle „uczonych“ na sztukę ludową nie było wcale spóźnione, ale bardzo szybkie. Przykładów mamy na to wiele (haft, koronka, wycinanka itp.). W okresie po pańszczyźnianym wzbogaciła się sztuka ludowa także na odcinku tkactwa ludowego, stroju²⁾.

Dlatego też, kiedy od połowy XIX wieku masy chłopskie i spokrewnione rodowodem masy proletariackie dochodzą do coraz większego głosu — coraz bardziej w kulturze i sztuce ludowej zaczyna się widzieć kulturę narodową tak, jak w ludzie — naród. Nagromadzone cenne wartości artystyczne w kulturze ludowej przemawiają głosem coraz silniejszym, tak jak przemawiają silne dążenia społeczno-wyzwolenicze.

Nie bez znaczenia tu będzie, zdaje się, przykładowe przypomnienie symbolicznego faktu, że już Tadeusz Kościuszko włożył krakowską sukmanę chłopską, w której walczyły o wyzwolenie społeczne jego oddziały chłopskie. W walce o wyzwolenie narodowe spod prze-

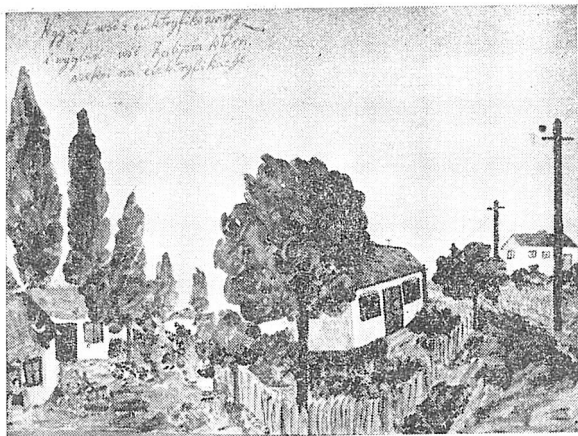
mocy niemieckiej w roku 1918 — 1919 w okresie Powstania Wielkopolskiego męski strój ludowy szamotulski spełniał rolę narodowego munduru wojska powstańczego³⁾.

Do połowy wieku XIX (poza małymi wyjątkami) sztuka ludowa nie stanowiła problemu kulturalnego dla ogółu społeczeństwa polskiego. Jest jednak charakterystyczne, że bardzo często wszelkie postępowe wysiłki o polepszenie doli chłopskiej zahaczały i o jego twórczość.

W drugiej połowie XIX wieku, przy jego końcu i na początku wieku XX sprawa przybiera inny obrót. Lud jako realna siła sam wchodzić zaczyna na arenę narodowego życia wraz ze swoją twórczością. Twórczość ludowa, istniejąca dotąd i dająca wkład w kulturę ogólną ale nieuznawana — budzi coraz poważniejsze zainteresowanie. Następuje wtedy u nas „odkrycie“ bogatej twórczości ludowej. Naukowcy, artyści, postępowi społecznicy zaczynają w sztuce ludowej widzieć najbardziej podstawowe cechy kultury narodowej. Rzecz jasna, że nie tylko z powodu wielkich wartości artystycznych sztuki ludowej, ale też i dlatego, że lud — większa część narodu — zdobywa i domaga się właściwej dla siebie pozycji społecznej. Jeżeli jeszcze praktycznie w ustroju kapitalistycznym te pozycje stosunkowo są słabe, to sama potencjalna siła ludu przecież przemawia coraz silniej. Twórczość ludowa analogicznie do zdobyczy społecznych uzyskuje odpowiednie miejsce



Ryc. 2. „Podwórze w Zalipiu“ mal. Felicja Curyło, fot. B. Brachacka.



Ryc. 3. „Wieś nieelektryfikowana i wieś elektryfikowana“ mal. Maria Kiwior z Zalipia, fot. B. Brachacka.

w kulturze narodowej. Sprzyja temu jeszcze fakt, że wyradzająca się kultura kapitalistyczna nabiera coraz więcej cech kosmopolitycznych a naród nasz przed i po odzyskaniu utraconej niepodległości ma większe niż kiedykolwiek ambicje narodowe.

Powstaje ogromny problem teoretyczny i praktyczny zużytkowania sztuki ludowej w rozwoju polskiego przemysłu i rzemiosła artystycznego. Od tego też czasu problem ten jest pracowany i rozwiązywany aż do naszych czasów ⁴⁾.

W świetle tych wywodów można postawić słuszny wniosek, że dwa zasadnicze czynniki razem wzięte ugruntowały pozycję twórczości ludowej w kulturze narodowej: ruchy postępowe, siła społeczna, zdobycze społeczne ludu i stworzone wartości artystyczne.

Dziś po obaleniu barier pomiędzy miastem a wsią, zniesieniu klas, gdy przystępujemy do budowy nowego jutra jednolitej kultury narodowej, stosunek sztuki ludowej do sztuki „uczonnej“ jest zgoła inny. Obserwujemy stopniowe zbliżenie „uczonnej“ sztuki z twórczością ludową. Zanika nieprzebyta przepaść pomiędzy zawodową sztuką, a ludową. Ludowi i jego artystom są dostępne wszystkie skarby kultury, a jego własna sztuka otoczona jest opieką Państwa. W tych warunkach rozwijając się bez przeszkód, przestaje ona ograniczać się do tradycyjnych form opowiadających, ale usiłuje odtwarzać wizje przyszłości — lepszego jutra, które buduje cały naród. Potwierdza to różnorodna tematyka, chociażby wycinanek ludowych, malarstwa i rzeźby. Pełną garścią czerpie z doświadczeń warsztatowych i artystycznych

Ryc. 4. „Elektryfikacja, sprzątanie i grodzenie płotu“. Wycinanka, wyk. Marianna Pietrzak z Błędowa, pow. Łowicz, fot. B. Brachacka.

Ryc. 5. „Zabawa ludowa“. Wycinanka, wyk. Marianna Pietrzak z Błędowa, pow. Łowicz, fot. B. Brachacka.





Ryc. 6. „Gospodarka hodowlana“ Wycinanka, wyk. Marianna Pietrzak z Błędowa, pow. Łowicz, fot. B. Brachacka.

nych ludu nasze rzemiosło, przemysł artystyczny a nawet przemysł fabryczny.

W praktyce jednak, jakże często wartości sztuki ludowej widzimy tylko w motywach, w naiwności, czy w innych jej walorach. Tymczasem nie dostrzegamy, że istotne wartości twórczości ludowej tkwią — poza jej wartościami artystycznymi — jeszcze i w czym innym. Tkwią one w postawie społecznej artysty ludowego. W postawie może czasem wąskiej i ograniczonej, ale jakże istotnej, prawidłowej. Wartości te tkwią w roli społecznej twórczości ludowej, która wiernie służyła swemu środowisku przez wieki, a dziś wskutek naturalnego awansu rozwojowego pragnie służyć całemu narodowi.

Rzecz jasna, że na skutek ograniczonych możliwości artysty ludowego i jego twórczość przeżywa trudności w przestawieniu się do nowej roli. Pomocna mu w tym względzie jest tradycja. Tradycja nie tylko artystyczna i warsztatowa, ale przede wszystkim tradycja służby społecznej jego sztuki. Otrzymuje on pomoc także od plastyka zawodowego.

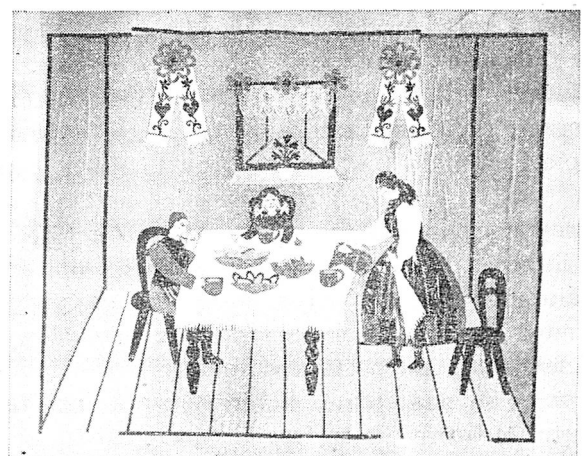
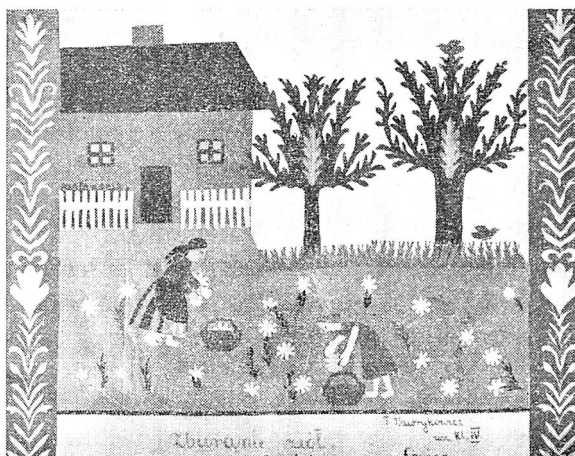
Doświadczenie wykazuje, że na odcinku przystosowania sztuki ludowej do potrzeb ogólnych i wykorzystania talentów ludowych mogą być osiągnięte przy właściwym ustawieniu zespołowej współpracy poważne sukcesy. W tej współpracy artysta ludowy potrafi dać cenny wkład osobisty (akcja wzorców Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i CPLiA, osiągnięcia zespołu malarek na statku m/s „Batory“, i Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze“).

Na odcinku sztuki wyobrażeniowej (malarstwo, rzeźba, pewien typ wycinankarstwa) coraz częściej i śmielej wypowiada się artysta ludowy na temat walki o pokój, o plan sześciolenni, na temat przebudowy gospodarczej wsi, spółdzielczości produkcyjnej. Stąd wynika poważna rola artysty ludowego, którego sztuka może i powinna spełniać nową funkcję społeczną. Funkcję wzbogacania naszego kulturalnego życia narodowego i funkcję społecznej mobilizacji do budowy socjalistycznego jutra.

Oddziaływanie tej sztuki na lud jest tym większe, że przemawia ona językiem mu `bliższym, swojskim, najbardziej zrozumiałym.

W jaki sposób, przy pomocy znanych sobie tradycyjnych środków artystycznych, artysta ludowy potrafi obecnie odpowiadać na pewne zadania społeczne, przykładem jest między in-

Ryc. 7. „Zbieranie ziół“. Wycinanka, wyk. Teresa Wawrykowicz, ucz. kl. IV z Łowicza, fot. B. Brachacka.
Ryc. 8. „Śniadanie w chacie wiejskiej“. Wycinanka, wyk. Strycharska-Wawrykowicz z Łowicza, fot. B. Brachacka.



nymi próbnym konkurs Polskiego Czerwonego Krzyża.

Organizowany w r. 1951 w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki dla niektórych ośrodków twórczości ludowej, konkurs miał za zadanie propagandę higieny i ochrony zdrowia na wsi. Miał dać materiał w postaci malowanek i wycinanek tematycznych dla celów wystawowych i publikacyjnych P.C.K.

Warunki konkursu, podane w formie wyczerpującego afisza, zawierały oprócz wskazówek merytorycznych również pewne wskazówki, odnoszące się do technik artystycznych, w których zagadnienie może być przedstawione. Uwidocznione w warunkach nagrody w naturaliach i gotówce miały być zachętą.

Z Podhala, Zalipia, Opoczna i Łowickiego nadesłane zostały 94 prace w postaci malowideł na szkło, papierze, rysunków, a przede wszystkim — wycinanek.

Próba zainteresowania do wypowiedzi tematycznej wycinanek kurpiowskich i opoczyńskich nie dała rezultatu. Wycinanki bowiem z tych terenów nie posiadają tradycji obrazkowej, ale wybitne cechy dekoracyjne, graficzne. Z Opoczna nadesłały rysunki jedynie dzieci szkolne i jeden pracownik umysłowy — amator plastyk.

Obiektem więc naszej analizy będą tylko wycinanki łowickie, malowanki krakowskie i obrazki podhalańskie na szkło.

Wśród tych prac specjalne miejsce zajmują obrazki na szkło ze Szlembarku, Maniów i Dębna zarówno ze względu na technikę, tematykę, jak i wykonawców. Wykonawcami bowiem tych obrazków o wym. 30 × 25 cm są dzieci góralskie w wieku od lat 11 — 15, których techniki malowania na szkło nauczyła Helena Roj-Kozłowska. Wszystkie te obrazki (6) ze zrozumiałych względów cechuje pewna naiwność zarówno w formie, jak i treści przy niezaprzeczalnej mądrości życiowej młodych obywateli. Dobrą higienę i poprawę warunków zdrowia na wsi widzą oni w odpowiedniej higienie osobistej („Poranna toaleta“), w czystej odzieży, przewietrzanej pościeli („Trzepanie pierzyn“, „Wypędzanie moli“), w czystej chałupie i obejściu („Mycie chałupy“). Kazik Duda (lat 11) z Maniów słusznie uważa, że zdrowie człowieka zależne jest od czystości zwierzęcia domowego, które go żywi i dlatego maluje nam bardzo dynamiczną scenę mycia krowy. Wszystkie obrazki są więc pomysłowe, odpowiadają na postulaty konkursu. Skomponowane są poprawnie, kolorystycznie bez zarzutu, niektóre wręcz fascynujące i bardzo zło-

żone (jak np. Anieli Budz ze Szlembarku — lat 13 — „Mycie chałupy“). Nawet charakterystyczna dla sztuki dziecięcej koncentracja wielu zagadnień w jednym obrazku u Wincentego Harenzy — lat 14 — ze Szlembarku (mycie się, gimnastyka, zamiatanie i wietrzenie) jest rozwiązana pomyślnie. Cenniejsze zaś nade wszystko są w tych obrazkach: szczerść dziecięca, dynamika życia postaci (a nawet krowy) i społeczna myśl.

Najmocniejszą bezsprzecznie pozycję artystyczną w konkursie stanowią wycinanki łowickie, dla których tematyka społeczna nigdy nie była obcą. Gama więc poruszonych zagadnień zdrowotnych na wsi jest bardzo różnorodna. Dojrzałe pod względem społecznym i artystycznym autorki poprawę zdrowia i higieny na wsi widzą nie tylko w doraźnych zabiegach, ale przede wszystkim w podniesieniu gospodarczym wsi polskiej, w nowym i lepszym budownictwie, które przewidywałoby przedszkola na wsi, w elektryfikacji wsi, w nowoczesnej dobrze zorganizowanej gospodarce hodowlanej. Wśród tych poważnych zagadnień natury najbardziej istotnej nie brak prac, poświęconych zabawie w odpowiednich warunkach, zbieraniu ziół leczniczych, sprzątaniu itp. Wszystko ujęte jest w dojrzałą i właściwą dla techniki wycinankarskiej — formę.

Pod względem ilości prac, jak też i poziomu artystycznego wyróżniają się: Pietrzak Mariana z Błędowa, J. Strycharska-Wawrykowicz, Stanisława Bogusz i Klimkiewicz Jadwiga z Łowicza oraz Zofia Wiechno z Wierznowic. Mała Teresa Wawrykowicz z IV kl. dała jedną wycinankę („Zbieranie ziół“), ale wyróżniającą się tematyką. Prawdopodobnie o właściwościach leczniczych różnych roślin dowiedziała się ona, w domu i w szkole, a może brała udział w ich zbieraniu.

Porównując wycinanki o tematyce współczesnej, omówione przez Al. Wojciechowskiego w r. 1949 (P.S.L. Nr 11-12) z wycinankami konkursowymi — zaobserwujemy wybitny postęp tych ostatnich. Nie ma w nich schematyzmu dawnej „kodry“, budowa kompozycyjna obrazu jest swobodna, urozmaicona, zwięzła. Postacie ludzkie nie tak uproszczone i statyczne, ale bardziej wnikliwie opracowane, pełne ruchu, życia i czynu. Nawet stosunkowo prawidłowo w niektórych zarysowana jest perspektywa. Dlatego też konkretna, realna myśl społeczna, podyktowana warunkami konkursu, a dotycząca ochrony zdrowia człowieka jest jeszcze w większym stopniu zgrana z formą. Oczywiście formą, jaka jest możliwa w tej tradycyjnej technice. Na-

leży też przyznać, że porzucona dekoracyjność, spotykana w dawnych wycinankach tematycznych w postaci bukietów czy gałązek, nie zaszkodziła wycinankom, gdyż sam obrazek nie jest suchym opowiadaniem, ale pełen artystycznego smaku, a elementy dekoracyjne są w samym obrazie wycinankowym wkomponowane.

Nie wszystkie oczywiście tematy dały się pomyślnie rozwiązać w wycinance. Marianna Pietrzak przedstawiając racjonalną hodowlę trzody chlewnej i kurcząt, na jednej kompozycji nie mogła pokonać trudności. Powstała nie całość obrazkowa, ale różne elementy treściowe, ze sobą nie powiązane kompozycyjnie, naiwne i bardzo uproszczone w formie. Cenna jest jednak myśl, że przy nowoczesnej gospodarce wiejskiej można zapewnić higieniczne warunki pracy.

Głęboka myśl społeczna przewija się również w malowankach z Zalipia, które nadesłały: Felicja Curyło, Maria Kiwior, Felicja i Leokadia Kosiniak. Przedstawiły one w obrazach realne warunki, w jakich żyje Zalipie i warunki, jakie chciałoby mieć.

Namalowany przez Marię Kiwior pejzaż ze wsi zalipiańskiej zdawałoby się nie spełnia warunków konkursu, gdyż nie widać na nim żadnej propagandy ochrony zdrowia. Są to jednak tylko pozory. Pejzaż ten bowiem w jednej kompozycji pokazuje nam dwa obrazy wsi: wsi zafanej, bez dobrej drogi, światła elektrycznego i o walących się chałupach oraz fragment wsi nowoczesnej, o dobrej drodze, nowych domach i z siecią elektryczną. Nie w doraźnych tylko zabiegach, czy zamiataniu podwórza widzi autorka poprawę stanu zdrowotnego wsi, ale w jej gospodarczej przebudowie i odbudowie, w jej unowocześnieniu.

Wyższa kultura na wsi i podniesienie stanu zdrowotności — to spółdzielczość produkcyjna na wsi, to nowoczesne maszyny rolnicze — tak rozumuje w swej malowance Leokadia Kosiniak. Ale nie tylko ona — tak rozumuje większość pracującej i tworzącej dziś wsi. Nie tylko rozumuje, ale i czynem tego dowodzi. Wszak to malarki zalipiańskie rozpoczęły starania

o elektryfikację wsi, wszak to zespół spółdzielczy koronkarek śląskich wystarał się o zelektryfikowanie Koniakowa.

Ze zrozumiałych więc względów te elementy znalazły się w twórczości ludowej.

Pod względem artystycznym w malowankach zalipiańskich nie można się dopatrzeć wpływów takiego naśladownictwa sztuki zawodowej, jak to najczęściej spotykamy w malarstwie amatorskim. Posiadają one swój własny, właściwy dla tradycji ośrodka malarskiego, charakter, wyraz oraz pewną dekoracyjność ludową.

Komisja nagród, prace zgłoszone na konkurs oceniła pozytywnie zarówno pod względem artystycznym jak i społecznym, przyznając nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki — Pietrzak Mariannie, Bogusz Stanisławie, J. Strycharskiej-Wawrykiewicz, Klimkiewicz Jadwidze, Kiwior Marii i Felicji Curyło.

Nagrodzonych ponadto zostało dwudziestu dalszych autorów cennymi nagrodami indywidualnymi P.C.K., a Szkoła Podstawowa w Mniszkowie (pow. Opoczno), Zespół Wsi Tworzącej z Zalipia oraz zespół wycinankarek łowickich otrzymały jeszcze nagrody zespołowe w postaci apteczek.

Jak wynika ze stosunkowo pobieżnego omówienia wyników konkursu, pomimo niewielkiego zasięgu miał on wielorakie znaczenie.

Konkurs potwierdził, że artysta ludowy i jego sztuka wyrosła ze służby społecznej, potwierdził więź, która istnieje w znacznie silniejszym stopniu i dziś między twórcą ludowym a otaczającą go rzeczywistością.

1) Na rozwój sztuki tych dwu ostatnich grup wybitny wpływ miały również sprzyjające warunki społeczno-ekonomiczne oraz położenie geograficzne.

2) Nie poruszamy tu sprawy wzrastającego rozwarstwienia chłopstwa w tym okresie, gdyż nie jest to rzecz zasadnicza dla tezy o społecznej roli sztuki ludowej.

3) A. Głapa — Atlas Polskich Strojów Ludowych, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze — 1951.

4) Al. Wojciechowski — Zagadnienie rzemiosła i przemysłu artystycznego na tle stosunku do dziedzictwa polskiej sztuki ludowej — PSL nr 4/5, 1951.

TKANINY Z OSADY RZEMIEŚLNICZO-RYBACKIEJ Z XII—XIII WIEKU W GDAŃSKU

Zamieszczone przez nas artykuły dr J. Kamińskiej oraz Adama Nahlika, nadesłane zostały nam przez Kierownictwo Badań Nad Początkami Państwa Polskiego (Kierownictwo Prac w Gdańsku).

JANINA KAMIŃSKA

Najstarsze tkaniny słowiańskie uzyskane zostały drogą wykopaliskową. Kilka fragmentów wydobyto już w r. 1935 przy badaniu Wolina ¹⁾. Nie zostały jednak ani opracowane, ani specjalnie podkreślone w sprawozdaniach badaczy niemieckich.

Prace wykopaliskowe w Opolu prowadzone w latach 1930 — 1933 dostarczyły 4 kawałków tkanin i 1 woreczek kultowy pełniący rolę amuletu. Tkaniny te starannie opracowała Gertruda Sage ²⁾.

Fragmenty tkanin wczesnośredniowiecznych, co prawda pochodzenia bizantyjskiego, znalezione zostały przed II Wojną Światową w podziemiach katedry gnieźnieńskiej, ale nie doczekawszy się opracowania uległy zniszczeniu w czasie najazdu hitlerowskiego ³⁾.

Poza tym znanych jest w Polsce kilka stanowisk, gdzie natrafiono również na pojedyncze fragmenty tkanin. Jest to Gniezno, badane archeologicznie w r. 1938, Lednogóra, w pow. gnieźnieńskim, Szczecin (badania z r. 1951). Wschodnia Słowiańszczyzna posiada duże zbiory tkanin znane z publikacji przede wszystkim B. A. Rybakowa ⁴⁾ zbiorowego dzieła „Istoria kultury drewniej Rusi“ ⁵⁾. Tkaniny te pod względem technicznym mają być przepracowane, ukazała się już jedna praca monograficzna na ten temat ⁶⁾.

Z tych czasów, tj. z wczesnego średniowiecza, uzyskano cenny materiał tkacki z sąsiednich terenów letto-litewskich. Nie mówiąc o licznych odkryciach archeologów łotewskich wspomnieć należy, że także badane przez H. Hołubowiczową cmentarzyska kurhanowe zawierały spore ilości tkanin. Opublikowany przez prof. Z. Jaworskiego ⁷⁾ (Kraków) materiał jest pierwszą w Polsce pracą z tej dziedziny, zawie-

ra cenne dane porównawcze dla dalszych odkryć i przedstawia metodę pracy nad tego rodzaju zabytkami.

Rozpoczęte w r. 1948 badania nad początkami państwa i społeczeństwa polskiego umożliwiły odkrycie niezmiernie cennego stanowiska na Starym Mieście w Gdańsku. Jest to osada rzemieślniczo-rybacka odkryta na głębokości 160 — 180 cm od dzisiejszej powierzchni i sięgająca grubą około 4,5 m warstwą kulturową do głębokości 50 cm poniżej obecnego poziomu morza, jak wykazały przeprowadzone w r. 1951 badania wiertnicze. Dotychczas zdjęto około 2,4 m wczesnośredniowiecznej warstwy, przy czym otrzymano niezwykle ilości fragmentów przedmiotów, a niekiedy nawet całych okazów, pozostałych po mieszkańcach tej osady.

Odkryte stanowisko przedstawia szereg domów, ustawionych wzdłuż dwu ulic. Dochowały się zaledwie dolne zręby domów, czasem w ilości 4 — 5 bierwion. Głębiej pod nimi na tych samych parcelach występują zręby domów wcześniejszych. Widocznie z racji niskiego położenia osady i stałej wilgotności korzystniej było nie usuwać pozostałych po poprzednim domu zrębów, tylko po wyrównaniu powierzchni mierzwą i wiórami wznoszono nowy dom.

Począwszy od r. 1948 odkryto 8 warstw konstrukcji drewnianych, w których naliczono łącznie 83 domy. Występowanie domów w układzie stratygraficznym (dom nad domem na tej samej parceli) pozwala ustalić chronologię względną warstw, brak bowiem monet utrudnia ściślejsze datowanie. Niektóre jednak kategorie zabytków pozwalają ustalić ich przybliżony wiek absolutny. W wyniku tych ustaleń, przyjmując czas trwania jednej budowli na lat

ok. 25, a ponadto wiążąc pierwszą warstwę spaleniskową konstrukcji drewnianych z wypadkami z r. 1308, kiedy Krzyżacy zajęli Gdańsk — mielibyśmy warstwę 9 (najniższą z dotychczasowych) datowaną na pogranicze XI i XII wieku. Tę chronologię względną, opartą na stratygrafii pionowej potwierdzają — jak właśnie wspomniano — inne zabytki (okucie pochwy miecza, ostrogi, strzemię, ceramika ruska, grzebień jednostronne itp.), do których znajdujemy analogie na innych lepiej datowanych stanowiskach w Polsce lub poza Polską.

Wśród wielu zabytków wydobytych na tym stanowisku w Gdańsku — a liczymy ich dzisiaj ponad 10 000 — są tkaniny; stanowią one około 250 pozycji inwentarzowych, ponadto surowiec wełniany — 110 pozycji, a len w paździerzach prawie 40. Tak więc osada rzemieślniczo-rybacka w Gdańsku jest w tej chwili, jak się zdaje, na terenie Słowiańszczyzny stanowiskiem archeologicznym o najbogatszej zawartości tkanin.

Pierwsza wydobyta tkanina pochodzi z badań w r. 1948, z 1 warstwy konstrukcji drewnianych z głębokości 160 cm poniżej dzisiejszej powierzchni. Zgodnie z analizą tej warstwy zaliczamy ją do początku w. XIV.

Następne lata badań przynosiły coraz bogatsze plony. Są to wszystko prawie tkaniny wełniane i tylko w jednym wypadku udało się stwierdzić tkaninę lnianą, a w innym nici lniane zastosowane do haftu.

Badanie chemiczne zarówno tkanin jak i środowiska⁸⁾, tj. ziemi z nawozem i odpadkami drzewnymi wykazało, iż istnienie na tym stanowisku, nisko położonym, pewnej ilości kwasów humusowych (próchnicowych) właściwych warunkom bagiennym — torfowym, zabezpieczało włókno wełniane, tj. produkt zwierzęcy, od zniszczenia. Pewne właściwości konserwujące należy również przypisać działaniu soli i brakowi dostępu powietrza⁹⁾. Natomiast produkt roślinny, jakim jest włókno lniane, w tych warunkach nie dochował się, bowiem kwasy humusowe, stale towarzyszące procesowi zwięglania materii organicznych, oddziałują rozpuszczająco na celulozę włókien lnianych i ślad po nich zanika; paździerz jednak i nasiona lnu znajdujemy niejednokrotnie.

Obok surowca lnianego osada rzemieślniczo-rybacka dostarczyła również surowca wełnianego. Surowiec wełniany, podobnie jak tkaniny, dobrze zachowany, zabarwiony został na brązowo. Mogło to być wynikiem stałego oddziaływania na włókno zwierzęce związków soli mineralnych (związków żelaza, glinu i krzemu) zawartych w wodzie na tym stanowisku.

Przedstawione niżej okazy tkanin wielobarwnych i pasiaków dadzą próbkę bogactwa materiału, jakim obecnie rozporządzamy.

Odkryte na tym stanowisku narzędzia pracy wiążą się z przedzalnictwem, tkactwem i dziewiarstwem, przy czym należy zauważyć, iż największa ilość dotyczy przedzalnictwa. Dużym brakiem jest niemożność stwierdzenia resztek krosien.

Sprawa od jak dawna Słowianie używali krosien poziomych oświetlona została od strony językoznawczej przez L. Niederlego; badacz ten co prawda nie precyzuje czasu ich pojawienia się, ale twierdzi, że już przed rozejściem ze swej praojczyzny Słowianie znali krosna poziome, bowiem terminy: „stan, staw“ = staciwa oraz „nawój“ i „bardo“ — części krosien poziomych — znane są wszystkim grupom Słowian¹⁰⁾.

Z Opolą, gdzie miały się zachować krosna, o czym wiadomo nam tylko ze sprawozdań G. I. Raschkego, nie dochowały się ani fotografia, ani rysunek, któreby świadczyły jak owe krosna mogły być zbudowane. Jedno należy stwierdzić, że zarówno w Opolu jak i w Gdańsku tkaniny niewątpliwie wykonane były przy użyciu nie tylko dwóch, ale trzech i czterech nicielnic. Posiadane tkaniny są to na ogół niewielkie fragmenty, ale zachowały się i większe okazy. Pozwalają one wnosić coś niecoś o kroju ubioru, m. in. dochowała się połowa staniczka, krótki rękaw, kawałek brzegu ubioru z przeciętą do obszycia dziurką, tasiemki do wiązania, krajki do opasywania się i być może fragment jednej nogawicy spodni. Można również zapoznać się z różnymi ściegami zwykłymi i ozdobnymi, np. przy szwach i obszyciach woreczków kultowych. Pasiaki występują we wszystkich warstwach, począwszy od warstwy 2. Rytmy pasiaków, dobór barw, zastosowanie ściegów ozdobnych i krajkę kolorowych stanowią nie mały materiał do spostrzeżeń o upodobaniach estetycznych ludności gdańskiej.

Zespoły zabytków, znajduwane w obrębie każdego domu, nasuwają pewne przypuszczenia co do przeznaczenia domów lub stałego uprawiania określonego zajęcia. Co się tyczy tkactwa, jako zajęcia uprawianego przez specjalistę — nie znajdujemy na tym odcinku osady potwierdzenia. To znaczy nie potrafimy powiedzieć, czy zajęcie tkackie mogło w tym czasie — w XII — XIII w. — przejść już w zorganizowane rzemiosło. Zresztą — być może — osada rzemieślniczo-rybacka nie dostarczy nam tych materiałów, szukać by ich należało raczej na odcinkach osadnictwa gdańskiego w pobliżu targu. Dla porównania należy przytoczyć tu

wyniki badań w tym zakresie prowadzone na Rusi Kijowskiej. B. A. Rybakow podkreśla, że tkactwo lniane długo na Rusi utrzymywało się jako zajęcie wiejskie, dodatkowe do rolnictwa, natomiast tkactwo wełniane prędzej mogło stać się rzemiosłem miejskim ze względu na bardziej zróżnicowane czynności z nim związane, nie wcześniej jednak jak pod koniec XIII wieku. Krawiectwo natomiast mogło mieć już początki wcześniejsze, bowiem sprowadzane przez książąt i bojarów drogie tkaniny wełniane i jedwabne wymagały dużej umiejętności i staranności kroju. Mogli być również specjaliści krawcy, tkacze wełen i sukien oraz przetyka-

nych złotem i srebrem tkanin, przybywający z Bizancjum lub Iranu a nawet z dalekiej Flandrii.

To samo może dotyczyć Gdańska, jeśli chodzi o kontakty z Flandrią lub Lubeką¹¹⁾.

Na odcinku badań w osadzie rzemieślniczo-rybackiej w Gdańsku pozostaje ponadto do wyjaśnienia, czy znajdziemy tu tkaniny importowane, wiemy bowiem z dokumentów historycznych, że do Gdańska przybywały statki ładowne suknem flandryjskim¹²⁾. Odpowiedzi na te zagadnienia dostarczą trwające w dalszym ciągu badania wykopaliskowe i laboratoryjne naszego ośrodka.

PRZYPISY

1) K. A. Wilde: Zum Stand der Wollin-Forschung. Nachrichtenblatt f. Deutsche Vorzeit. 1940, z. 12, tabl. 50, str. 208.

2) G. Sage: Die Gewebe aus der alten Oppeln. Altschlesien, t. 6, str. 322, 1936.

3) Informacja dr K. Jażdżewskiego w oparciu o wyniki poszukiwań ks. biskupa Laubitza w Gnieźnie.

4) B. A. Rybakow: Remesło drewniej Rusi. Leningrad, 1948, Akademia Nauk ZSRR, str. 185 i 403.

5) Praca zbiorowa „Istoria kultury drewniej Rusi“. Leningrad, 1948, t. 1, Akademia Nauk ZSRR.

6) E. I. Jakunina: O trech kurgannych tkaniach. Trudy TIM, Moskwa, 1946, wyd. 11.

7) Z. Jaworski: Wełny tkanin z wczesnohistorycznych kurhanów LSRR. Slavia Antiqua, t. 2, z. 2, str. 486. Poznań, 1949-50.

8) J. Iwiński: Częściowa mineralizacja tkaniny wy-

kopaliskowej z XIII wieku (w przygotowaniu do druku w II tomie Materiałów wczesnośredniowiecznych, wyd. Kier. Badań nad Pocz. Państwa Polskiego).

A. Pilarski: Materiały do sprawozdań w aktach Kierownictwa Pracy w Gdańsku: Analiza ziemi z wykopu w Gdańsku w sierpniu 1951 r.

9) E. Vogt.: Geflechte u. Gewebe der europäischen Stein-u. Bronzezeit. Ciba-Rundschau, nr 66, Basel, 1946 r., str. 2408 i nast.

10) L. Niederle: Slovanké starožitnosti: Život Slovanu, t. III, str. 204—342; rozdział: „Zamestnani remeslna“. Praga, 1921.

11) Ks. Wł. Łęga: Obraz gospodarczy Pomorza Gdańskiego. Poznań, 1949, str. 155.

12) P. Simson: Geschichte der Stadt Danzig, t. I, str. 19, Gdańsk, 1913.

TKANINY GDAŃSKIE POD WZGLĘDEM TECHNICZNYM I ARTYSTYCZNYM



Ryc. 1. Znaki własnościowe na wrzecionach wykopanych w Gdańsku.

ADAM NAHLIK

Zbiór tkanin wydobytych w Gdańsku obejmuje około 250 pozycji inwentarzowych. Niżej podane wiadomości zebrane zostały na podstawie dotychczasowego badania i analizy 100 fragmentów tkanin. Dzięki temu możemy sobie przedstawić dość dokładny, choć nie pełny jeszcze, obraz stanu rzemiosła tkackiego w owym czasie. Prace badawcze nad analizą dalszych tkanin są w toku.

Stan zachowania tkanin można określić jako bardzo dobry. Dochowały się fragmenty stosunkowo duże, bo dochodzące do około 30 cm szerokości i 60 cm długości, ale spotyka się i mniejsze, których jest znaczna ilość, nadająca się całkowicie do analizy technologicznej. Trzeba jednak zaznaczyć, że tkaniny wydobyte z ziemi mogą być badane dopiero po żmudnym i nadzwyczaj ostrożnym praniu.

Jak już wspomniałem tkaniny nawet w bardzo małych fragmentach nadają się do analizy technologicznej (tkackiej), gorzej natomiast przedstawia się sprawa z analizą farbiarską. Określenie barw występujących w tkaninach nie jest trudne, gdyż zachowały się one stosunkowo dobrze. Jedynie jasne kolory są nieco zabarwione działaniem kwasów humusowych i roztworów żelaza na odcień rdzawo-brązowy. Nie udało się natomiast określić jakich używano barwików i jakie właściwości chemiczne posiadała kąpiel barwiąca.

Zasadniczym surowcem, z którego produkowane były tkaniny wydobyte w Gdańsku jest surowiec zwierzęcy z ogromną przewagą wełny owczej. W dotychczasowych badaniach 100 fragmentów tkanin, surowiec zwierzęcy występuje w 100%. Jedynym przedstawicielem surowca roślinnego jest len, który jednak nie stanowi tu jakiegokolwiek składnika tkaniny (wątku czy osnowy), ale jest to nitka w ozdobnym ściegu, łączącym dwie tkaniny.

Wełna owcza, będąca jak wspomniałem, głównym surowcem zwierzęcym została określona za pomocą odczynnika Schweizera. Próba palenia daje zapach charakterystyczny, lecz bardzo słaby. Obraz mikroskopowy wykazuje niszczące działanie czasu na stan zachowania włókna, często połamanego z pęknięciami poprzecznymi z boków. Typowe łuseczki są w częściowym zaniku przeważnie jednak widoczne choć słabo.

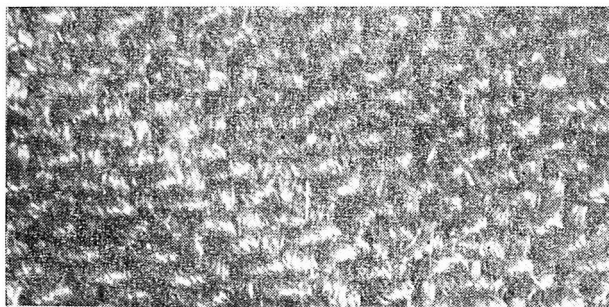
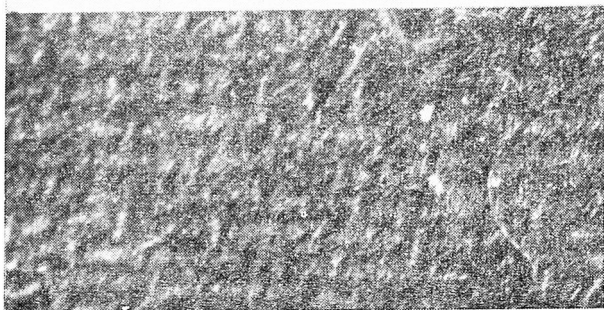
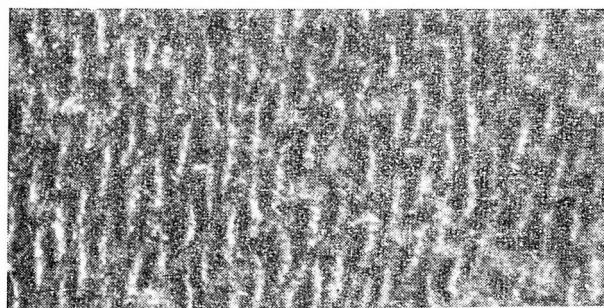
Drugim rodzajem surowca zwierzęcego są włosy i sierść, dotychczas nie udało się jednak ustalić ich dokładniejszego pochodzenia (gatunku zwierząt).

Na podstawie analizy mikroskopowej włókien przędzy można stwierdzić, że surowiec do przędzenia otrzymywany był przez strzyżenie, wyczesywanie lub skubanie. W wypadku pierwszym daje się zauważyć zmieszanie puchu z ośmi i całkowity brak cebulek, w drugim ilość ości jest minimalna lub brak ich całkowicie, zaś włókna zakończone są cebulkami.

Strzyżenie odbywało się za pomocą żelaznych nożyc sprężynowych (tabl. I, 1), których jeden okaz został w Gdańsku znaleziony.

Prawie we wszystkich tkaninach wełna posiada jednakową grubość wahającą się od 14,6 mi do 73 mi. W tych granicach największy procent przypada na włókna o grubości około 21,9 mi. Wełna ma barwę od jasno brunatno-rdzawej do ciemno brązowej, prawie czarnej. W większości przypadków nie jest to naturalny kolor wełny, ale barwa nadana przez działanie kwasów humusowych kory, lub tlenków żelaza, których obecność wykryto w częściowo zmineralizowanej tkaninie. Włosie i sierść zmieszane z wełną dochodzą do 204 mi średnicy.

Wełnę przeznaczoną do przędzenia — jak wspominałem — zdejmowano z owcy przez strzyżenie, skubanie lub czesanie. Z wełny czesanej i skubanej sporządzano przeważnie nici osnowy. Nici te są stosunkowo cienkie, równe i mocno skręcone. Można je określić mianem przędzy czesankowej. Sama ich struktura różni się od struktury nici wątku. Staranne „równoległe” ułożenie włókien w nitce pozwala nadać jej maksymalną cienkość oraz równość, co jest bardzo ważne, jeżeli się weźmie pod uwagę, że osnowa musi przesuwac się przez oczka lic i wszystkie nierówności powodują tarcia, osłabiające nitkę. Mocne skręcenie nici osnowy daje jej elastyczność, która wykorzystana jest przy tworzeniu przesmyka. Im mocniej skręcono nitkę osnowy, tym bardziej jest ona elastyczna. Najcieńsza przędza osnowy ma 0,25 mm grubości, zaś równomierność najlepszej przędzy osnowowej wynosi 0,37%. Jest to więc naprawdę piękna przędza tak pod względem grubości jak i równości. Jakość jej świadczy o wyso-



Ryc. 2. Dwie strony tej samej tkaniny wykonane splotem rzadkowym 3-nitkowym (silnie powiększone).

Ryc. 3. Tkanina w splotcie rzadkowym 4-nitkowym. fot. Eugeniusz Pstrąg.

kich umiejętnościach i zdolnościach ówczesnych prządek.

Dla każdej z tkanin gdańskich wykonuje się wykres na papierze milimetrowym, na którym przedstawione jest graficznie zagadnienie równomierności grubości osnowy i wątku, przy czym 1 bok kratki milimetrowej odpowiada 1 mm grubości przędzy. Na wykresie wyznacza się linię A ilustrującą przebieg równomierności wątku, następnie linię B, przedstawiającą przebieg równomierności osnowy. Ponadto odcinek oznaczony literą C wskazuje największą grubość wątku, zaś odcinek D największą grubość osnowy. Odcinki E i F przedstawiają odchylenie grubości od najcieńszego do najgrubszego miejsca nitki (E — dla wątku, F — dla osnowy). Wykres taki obrazuje nam różnice tak co do grubości, jak i równomierności obu systemów nici.

Od nici osnowy różnią się całkowicie nici wątku. Są one grube, stosunkowo słabo skręcone, miękkie w dotyku. Struktura ich jest odmienna. W nitkach wątku jest dużo ości. Wynika z tego, że surwiec był tu inaczej przygotowywany do przeróbki oraz inaczej przędzony.

Średnia grubość nitki wątku wynosi około 1 mm, a równomierność dochodzi w przybliżeniu do 40%. Nitka wątku nie musi być tak mocno skręcona, ani

równa jak nitka osnowy. Nie jest ona narażona na działanie żadnych poważniejszych sił i w czasie tkania układa się swobodnie w przesmyku odwijając się lekko z cewki (tabl. I, 2), umieszczonej w czółnie (tabl. I, 3). Przeciwnie nitka wątku dzięki temu, że jest miękka i gruba, oraz, że posiada mało skrętów jest podatniejsza na spilśnianie. Ona właśnie tworzy po spilśnieniu tę „zamkniętą“ powierzchnię tkaniny, pod którą nie widzimy śladu splotu.

Do przędzenia używano przęśliicy łopatkowej z przyśiadką lub bez (tabl. I, 4) oraz wrzeciona opatrzonego przęślikiem (tabl. I, 5). Niektóre wrzeciona w miejscu swego największego zgrubienia posiadają znaki własnościowe powstałe przez wypalanie lub nacinanie (ryc. 1). Większość jednak wrzecion nie posiada żadnych znaków.

Przęśliki, którymi opatrzone były wrzeciona przedstawiają szeroki wachlarz, tak co do surowca, jak i formy. Spotyka się przęśliki gliniane, kuliste (tabl. I, 7), dwustożkowe, wielostożkowe lub płaskie tarczowe), przęśliki z łupku różowego, wołyńskiego (tabl. I, 6) i drewniane płaskie tarczowe (tabl. I, 8). Zaznaczyć należy, że przęśliki gliniane oraz drewniane były czasem zdobione. Przęślików ołowianych w Gdańsku nie znaleziono.

Uprzędzone nici, zależnie od dalszej przeróbki, zwijane były w motkach. Motak taki, pochodzący z Gdańska przypomina całkowicie motak wydobyty w Gnieźnie.

Nici przeznaczone na osnowę snuto na snowadłach, których podstawę oraz łożysko górne przedstawia tablica I (ryc. 9, 10). Wątek nawijano na krótkie kawałki trzciny albo wrzecionka, służące jako cewki (tabl. I, 2), które wkładano do czółenek (tabl. I, 3). Czasami nawijano na cewkę po dwie nitki od razu, w wyniku czego w czasie tkania w przesmyku układały się naraz dwa wątki.

Krosna były typu poziomego i posiadały one zespół nicielnic oraz grzebień. O poziomości krosien świadczy przede wszystkim wygląd tkaniny. Tkaniny o takiej gęstości, ściśłości, równości zbijania wątku i ułożenia nici osnowy nie można byłoby wykonać na krosnach pionowych. Brak całkowity ciężarków obciążających osnowę na krosnach pionowych, wskazuje na to, że nie były one w Gdańsku używane. O istnieniu krosien wielonicielnicowych świadczy analiza splotów znalezionych tkanin. Istnienie grzebienia stwierdzić można na podstawie ułożenia nici w wątku w wydobytach tkaninach oraz dzięki temu, że znaleziono deszczułkę używaną przy wyrobie grzebieni (tabl. I, 11).

W ścisłym związku z ilością nicielnic pozostają sploty zastosowane w tkaninach gdańskich i zrekonstruowane na podstawie analizy. Ze względu na ich bogactwo zatrzymamy się nad nimi dłużej, starając się je dokładnie omówić.

Na 100 fragmentów tkanin:

w splotcie płóciennym wykonanych jest	9
„ rypsu płóciennego wykonanych jest	2
„ rypsu właściwego wykonanych jest	2
„ rzadkowym 3-nitkow.	48
„ rzadkowym 4-nitkow.	35

razem 96

W 4 tkaninach nie można odczytać splotu.

Splot płótna (tabl. II, 1) stosowany był przeważnie przy wyrobie krajkę. Na 9 znalezionych okazów 5 sta-

TABLICA I



Pasiaki z XIII wieku, wydobyte w Gdańsku

TABLICA II



Pasiaki z XIII wieku, wydobyte w Gdańsku



Ryc. 4. Fragment tkaniny o splocie rzadkowym 2/2, w której wątek jest jasny, osnowa ciemna. Gdańsk, fot. Eugeniusz Pstrąg.

nowią krajki. Najprostszy ten splot wykonany mógł być na dwu nicielnicach. Ponieważ w Gdańsku nie znaleziono rolek do przewieszania nicielnic wnosić należy, że nicielnice zawieszano na ważkach.

Przy tkaniu krajek przesmyk mógł być uzyskany za pomocą jednej nicielnicy. Schemat takiego urządzenia przedstawia tabl. II, ryc. 2, 3.

Ryps płócienny: tj. tkanina o splocie płótna, w którym jeden system nici jest tak gęsty, że całkowicie przykrywa drugi i czyni go niewidocznym, występuje w dwóch wypadkach, przy czym w jednym jest to ryps płócienny osnowowy, a w drugim wątkowy.

Ryps właściwy: różni się od rypsu płóciennego przede wszystkim budową splotu (tabl. II, 4). Oba przypadki rypsu w tkaninach gdańskich, to ryps wątkowy. Powstawał on w ten sposób, że do jednego oczka lica nawlekano po 2 lub więcej nici osnowy, zależnie od jakości rypsu. W ten sposób leżące obok siebie dwie (lub więcej) nici osnowy są wspólnie sterowane a wątek układa się kolejno nad dwiema względnie pod dwiema (lub więcej) niemi osnowy. W obu przypadkach są to krajki. Pierwsza wykonana jest w rypsie, jedynie brzegi mają splot płótna (tabl. II, 5), druga ma nieco inny układ nici (tabl. II, 6). Krajki tkane splotem rypсовym mogły również być robione na krosienkach

o 1 przemyku (tzw. deseczki tkackie). Zaznaczyć należy, że krosienek o jednym przesmyku nie znaleziono w Gdańsku i podanie ich jako narzędzi produkcji jest hipotetycznym rozwiązaniem zagadnienia wyrobu krajek.

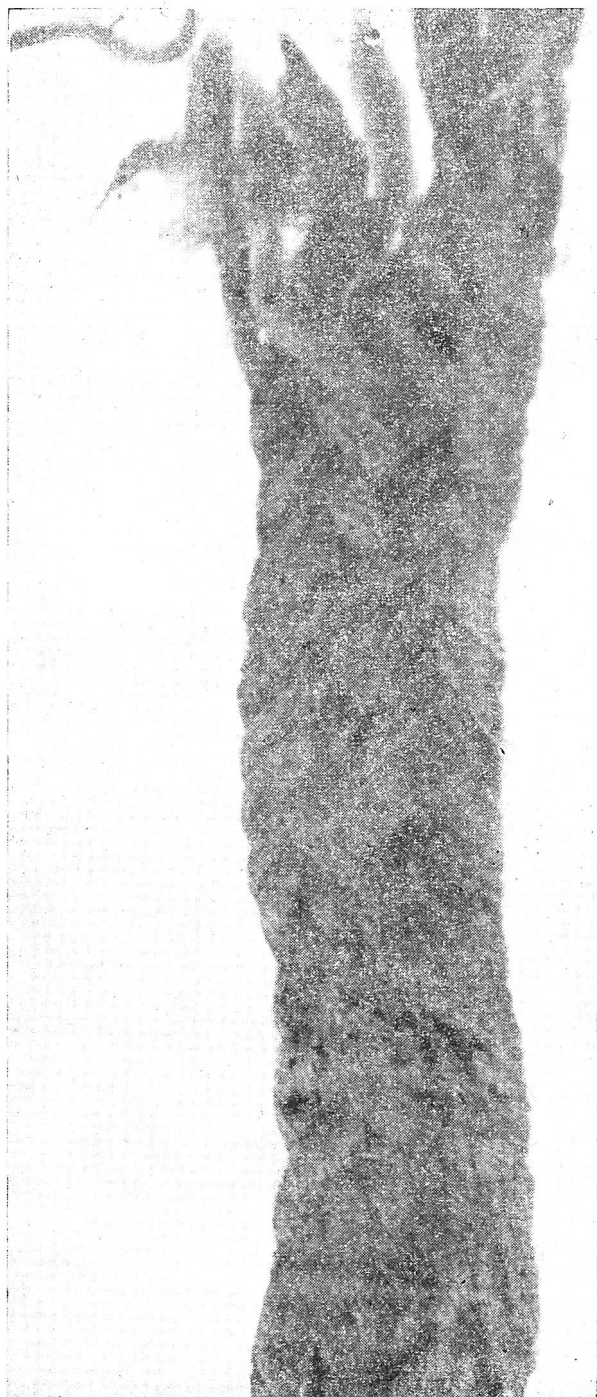
Ze splotów rzadkowych najczęściej spotykany jest splot 3-nitkowy. Do wykonania jego użyto trzech nicielnic zawieszonych tak, jak to przedstawiono na tabl. II, 7. Splot ten jest splotem jednostronnym, tzn., że jedna jego strona daje odmienny efekt od drugiej (ryc. 2). Sploty rzadkowe oznacza się ułamkiem. Liczba nad kreską oznacza podniesienie osnowy nad wątkiem, liczba zaś pod kreską podniesienie wątków nad nitką osnowy. Suma licznika i mianownika daje ilość nici w raporcie splotu.

W tkaninach gdańskich spotykamy wszystkie 4 możliwe tu kombinacje, a mianowicie: Splot rzadkowy 1/2, rzadki w prawo, (tabl. II, 8); splot rzadkowy 1/2, rzadki w lewo, (tabl. II, 9); splot rzadkowy 2/1, rzadki w prawo, (tabl. II, 10); splot rzadkowy 2/1, rzadki w lewo, (tabl. II, 11).

Sploty rzadkowe 3-nitkowe mają w Gdańsku dwójakie zastosowanie. Sploty 1/2 skierowane w prawo lub lewo stosowane są przy wyrobie pasiaków oraz

tkanin później spłśnianych. Dzieje się to dlatego, że ten wariant splotu 3-nitkowego pozwala na otrzymanie z prawej strony przewagi wątku nad osnową, co pokazuje przekrój uwidoczniiony na tabl. II, ryc. 12. Jest to ważne przy pasiakach, gdyż kolorystyczne efekty daje tylko wątek, który w ten sposób jest prawie całkowicie odsłonięty. W przypadku spłśniania wątek musi być również jak najwięcej odsłonięty, z powodów przytoczonych poprzednio.

Sploty 2/1 zwrócone w lewo i prawo nie służą ani do wykonywania pasiaków, ani tkanin spłśnianych. Tkaniny o tym splocie są przeważnie jednobarwne, a ze względu na dużą gęstość osnowy występującej



Ryc. 5. Fragment plecionej wstążki w znacznym powiększeniu. fot. Eugeniusz Pstrąg.

w większości po prawej stronie tkaniny (co pokazuje przekrój tabl. II, 13) i często nadzwyczajnej ścisłości mogły być zastosowane do okryć chroniących przed wilgocią (deszcz). Jest to tym prawdopodobniejsze, że często posiadają one stosunkowo dużo śladów tuszczopotu zwierzęcego, który mógł niegdyś być naturalnym środkiem impregnacyjnym.

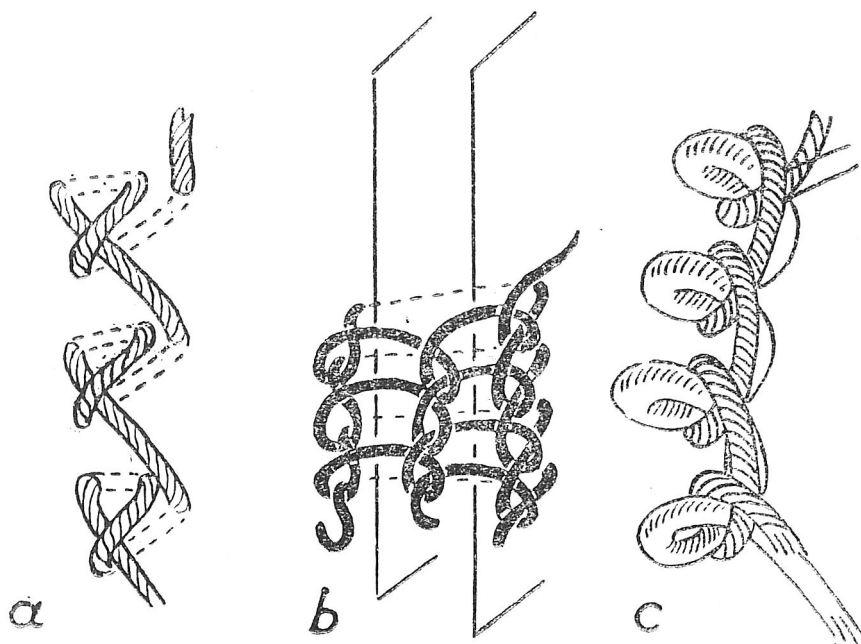
Tkanina o splocie 3-nitkowym posiada z jednej strony splot 1/2, z drugiej zaś 2/1. Były one prawdopodobnie wykonywane zawsze jako tkaniny o splocie 1/2. Tak więc gdy wyrabiano pasiaki i tkaniny później spłśniane o splocie 1/2 tkano je na prawą stronę; tkaniny gładkie o splocie 2/1 tkano na lewą stronę, a więc też 1/2 z tym, że w późniejszym użyciu prawą stroną miała być ta, która na warsztacie była zwrócona do dołu. Sposób ten stosowany był dlatego, że tkaczowi tkającemu na krosnach o 3 nicielnicach łatwiej uzyskać czysty przesmyk, podnosząc jedną a ściągając 2 nicielnice, niż przeciwnie. Kolejne położenie nicielnic bez względu na splot pokazane jest na tabl. II, ryc. 14, 15, 16.

Innym przykładem splotu rządowego jest splot 4-nitkowy (ryc. 3). Ze względu na to, że jest on „dwustronny“ (tkanina z jednej i drugiej strony daje ten sam efekt), można go stosować w dwóch wariantach, jak to wskazuje tabl. II, ryc. 17, 18 wraz ze znakowaniem technicznym danego splotu. Sploty 2/2, tj. 4-ro-nitkowe najczęściej stosowane były do tkanin gładkich, jednobarwnych. Różniły się one od siebie kierunkiem rzędków i ich stromością. Tkaniny, w których gęstość osnowy na 1 cm równa była gęstości wątku na 1 cm, posiadają rządki o nachyleniu pod kątem 45°, gdy zaś gęstość osnowy była większa niż gęstość wątku, ze względu na różnice grubości osnowy i wątku rządki stawały się bardziej zbliżone do kąta prostego.

Prócz wyżej wymienionych splotów, rozpoznanych w wyniku analizy tkanin gdańskich, znaleziono szereg innych splotów, łączących się jednak ściśle z zasadą budowy splotu 3 i 4-nitkowego. Są to sploty pochodne od wyżej omówionych. Spotykamy je w tkaninie zbudowanej na zasadzie splotu rządowego 2/1, w której jednak na skutek tego, że w każde lico nabierano po dwie nitki osnowy, splot ten zmienił swój wygląd (co przedstawia tabl. II, 19). Sposób wykonania, tj. sam proces tkania jest identyczny jak przy splocie rządowym 2/1.

Podobnym do wyżej opisanego jest splot, w którym wprowadzie nabrano po jednej nitce do lica, ale za to rzucono po 2 nitki wątku w przesmyk (tabl. II, 20), dzięki czemu raport splotu wydłużył się po osnowie 2 razy. Sama technika tkania pozostaje nadal bez zmiany z tym, że na cewkę wątkową nawija się niejedną, ale dwie nitki od razu. W obu tych tkaninach nie ma, na pierwszy rzut oka, poważniejszych zmian.

Bardziej interesującymi splotami są pochodne splotu rządowego 4-nitkowego. Tkanina, która posłużyła za podstawę do rysunku (tabl. II, 21), składała się z dwóch części: jednej zrobionej w splocie oznaczonym na powołanym rysunku literą „a“ i drugiej, uwidocznionej w części „b“. Oznacza to, że w czasie tkania, tkacz zmieniając kolejność deptania podnóżków lub sposób ich podwiązania do nicielnic, zmienił plot a na splot b, lub odwrotnie. Tkanina ta jest dla nas bardzo cenna dlatego, że przedstawia nam jeszcze jeden rodzaj splotu stosowanego w owych czasach



Ryc. 6. Rozpoznane ściegi krawieckie i hafciarskie występujące na tkaninach gdańskich.

(choć rzadko a może nawet przypadkowo), a prócz tego pozwala nam też snuć wnioski co do urządzenia warsztatu, na którym wyrabiano splot rzadkowy 4-nitkowy.

Z dwóch istniejących sposobów zawieszania nicielnic możliwych do użycia przy splotcie rzadkowym (tabl. II, 22 a i b), występujących w średniowieczu, zastosowany tu był sposób przedstawiony na ryc. b. Wskazuje na to szczegółowa analiza tkaniny przeprowadzona w ramach badań.

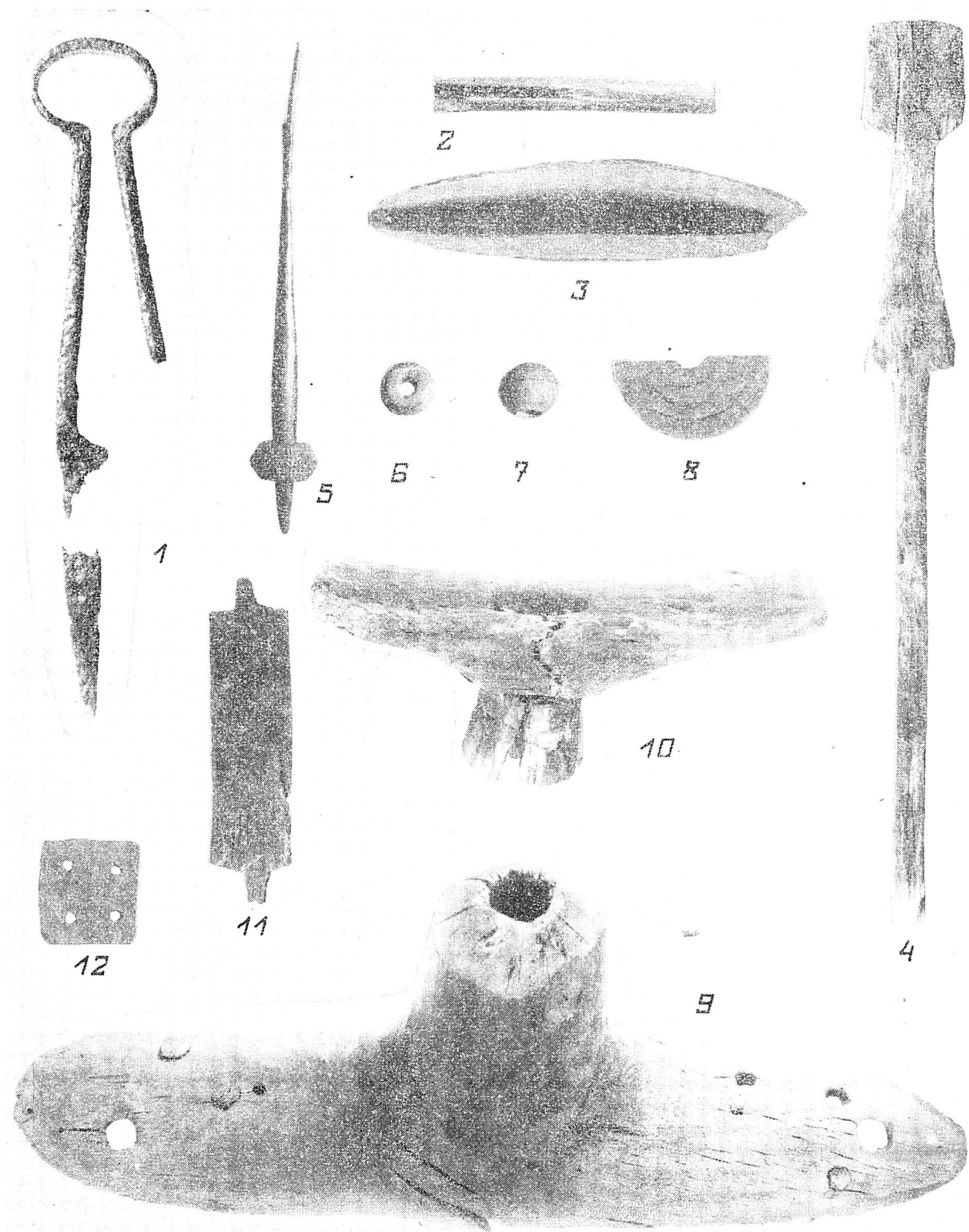
Czwartym rodzajem splotu pochodnego od rzadkowego 4-nitkowego jest splot przedstawiony na tabl. II, ryc. 23, przekrój zaś na tabl. II, ryc. 24. Tkanina ta jest jedyna tego rodzaju znaleziona wśród materiałów gdańskich. Składa się ona z dwóch różnych splotów, z których jeden wypełnia środek (na ryc. „a”), drugi zaś stanowi splot u brzegu czyli listwy, zaznaczony na rysunku literą „b”. Splot środka jest splotem rzadkowym 4-nitkowym 2/2, łamanym co 6 nici po osnowie. „Łamanie” to otrzymuje się za pomocą odpowiedniego nawlekania i do zrobienia tego wystarczyłyby cztery nicielnice. Fakt, że tkanina posiada brzeg o splotcie płóciennym tworzącym rąbek, złożony z dwóch warstw (widoczne wyraźnie na przekroju) stawia nas przed pytaniem, czy tkanina ta zrobiona była na 8-miu nicielnicach, tj. najmniejszej ilości potrzebnej do wykonania takiej kombinacji splotowej, czy też na 4-rech nicielnicach, z użyciem jakiegoś dodatkowego urządzenia, które tworzyłyby

niezależnie od nici środka, przesmyk dla listew. Tkanina ta wyróżnia się od innych splotem, gęstością osnowy i wątku na 1 cm, gatunkiem włókna zastosowanego do przędzenia (choć jest ono też pochodzenia zwierzęcego) oraz równomiernością grubości nici tak osnowy jak i wątku. Jej wygląd zewnętrzny przypomina całkowicie tkaninę wydobytą w Danii w miejscowości Korselitze¹⁾.

Jak widać z powyższego przeglądu tkaniny gdańskie odznaczają się dużym bogactwem splotów, co świadczyłoby o wysokim poziomie tamtejszego tkactwa. Przechodząc do omawiania pasiaków należy na wstępie wspomnieć o gęstości tkaniny. Przy wyrobie tkanin gdańskich zależnie od tego do jakiego celu miały służyć, stosowano różny stosunek gęstości osnowy do gęstości wątku. Przy produkowaniu tkanin gładkich, jednobarwnych, zasadą była duża gęstość osnowy a mała wątku, przez co dzięki zakryciu wątku przez osnowę otrzymywano równą powierzchnię. Przy pasiakach przeciwnie. Mała gęstość osnowy (cienkiej, twardo skręconej) oraz gęstość miękkiego grubego, ale mocno w tkaninę wbijanego wątku pozwoliła uzyskać efekt przeciwny, tj. zakrycie osnowy przez wątek, któremu zawdzięczają pasiaki swoje walory plastyczne, zaś tkaniny spilśnione swoją zamkniętą powierzchnią.

Dla orientacji podajemy tabelę gęstości osnowy i wątku w obu rodzajach tkanin, występujących w Gdańsku. Dane wzięte są z tkanin pochodzących z różnych warstw chronologicznych.

	Pasiaki i tkaniny spilśnione					Tkaniny gładkie				
Gęstość osnowy										
1 cm	6	6	7	8	6	10	9	10	11	19
Gęstość wątku										
1 cm	19	20	19	15	10	5	5	7	8	13



TABLICA I.

Narzędzia do przeróbki włókna wydobyte w Gdańsku.

1. nożyce żelazne
 2. cewka do czótenka
 3. czótenko tkackie
 4. przęślica
 5. wrzeciono
 6. 7. 8. przęśliki do wrzecion
 9. i 10. dolna i górna panewka do osadzania snowadeł
 11. deseczka do wyrobu grzebieni
 12. krosienko tabliczkowe
- fot. Eugeniusz Pstrąg.

Z powyższego wynika, że do pasiaków stosowano specjalne sploty i specjalne gęstości.

Pasiaki podzielić można na dwie grupy: jedną o powierzchni spłśnionej czyli „zamkniętej“ (folowane) i o powierzchni „otwartej“, nie spłśnionej, które nie były poddawane procesowi folowania.

Pasiaki spłśnione charakteryzują się szerokimi pasami 2 lub 3 kolorowymi. Pasy te nie są węższe niż 0,5 cm. Spowodowane to jest tym, że w razie stosowania wąskich pasków, np. dwunitkowych, po spłśnieniu efekt zatarłby się prawie zupełnie. Układ pasów w pasiakach spłśnionych pokazuje tabl. III, ryc. 1. W pasiaku spłśnionym trój-barwnym nie można określić rytmów pasiaka ani układu pasów ze względu na mały skrawek zachowanej tkaniny (tabl. III, 2).

Pasiaki nie spłśnione, tj. o powierzchni otwartej, występują w Gdańsku o wiele częściej. W sposobie dekoracyjnego rozwiązania powierzchni wyróżnić tu można kilka układów typowych.

Typ I stanowi pasiak o pasach równej szerokości. Jest on w układzie całkowicie podobny do pasiaka spłśnionego tabl. III, ryc. 1. Być może, że był on tylko pół-fabrykatem, który w dalszym procesie miał być folowany.

Typ II jest bardzo prosty i stosunkowo często spotykany. Na jasnym szarawym tle występują wąskie, nierówne, dwunitkowe, czasem 4-ronitkowe paski ciemno brązowe, zazwyczaj prawie czarne. Odstępy między prążkami są mniej więcej jednakowe (tabl. III, 3). Paski są po większej części czarne czasem czerwone. Jako odrębną podgrupę tych pasiaków uważać można tkaniny o tym samym układzie pasów, ale z tym, że każdemu dwunitkowemu czarnemu prążkowi towarzyszy jedno- lub dwunitkowy prążek czerwony. Pola tła są nieco węższe. Pasiaki te posiadają więc powtarzający się asymetryczny układ prążków (tabl. III, 4).

Typ III tworzy pasiaki o kolorowych paskach ujętych w wiązki rozdzielone szerszymi polami tła (tabl. III, 5, 6). Układ wiązek jest tu symetryczny, kolejno się powtarzający. Grupa ta dzieli się na dwie podgrupy: do pierwszej należą pasiaki, w których po każdym pasie szerokim powtarza się ta sama wiązka wąskich pasków (tabl. III, 5, 6), do drugiej te, gdzie po każdym szerszym pasku tła występują na zmianę dwie różne, ale symetryczne komponowane wiązki barwne (tabl. III, 7).

Typ IV pasiaków charakteryzuje układ złożony z dwóch różnych wiązek symetrycznych nie rozgraniczonych pasem tła (tabl. III, 8).

Typ V posiada układ prążków o raporcie komponowanym w sposób asymetryczny (tabl. III, 9).

Kończąc omawianie pasiaków wspomnieć należy o bardzo rzadko występujących tkaninach, w których dzięki zastosowaniu ciemnej osnowy a jasnego wątku lub przeciwnie, przy splocie rządkowym 4-ronitkowym 2/2 uwidaczniały się subtelne, barwne pasy ukośne (ryc. 4).

W pasiakach gdańskich występują następujące zestawienia barw: jasno brunatna i czarna, oliwkowo-żółta i czerwona, jasno brunatna-czerwona i czarna, oliwkowo-żółta-czerwona i czarna.

Inną technikę tkacką stosowano w wyrobie krajek oraz plecionych wstążek kolorowych. O sposobie produkowania krajek wspomniałem poprzednio przy omawianiu splotu płótna. Tablica I, ryc. 12 przedstawia tabliczkę tkacką. Typowych jednak dla krosienek tabliczkowych krajek w Gdańsku nie znaleziono. Wstążki plecione są w sposób jaki pokazuje ryc. 5.

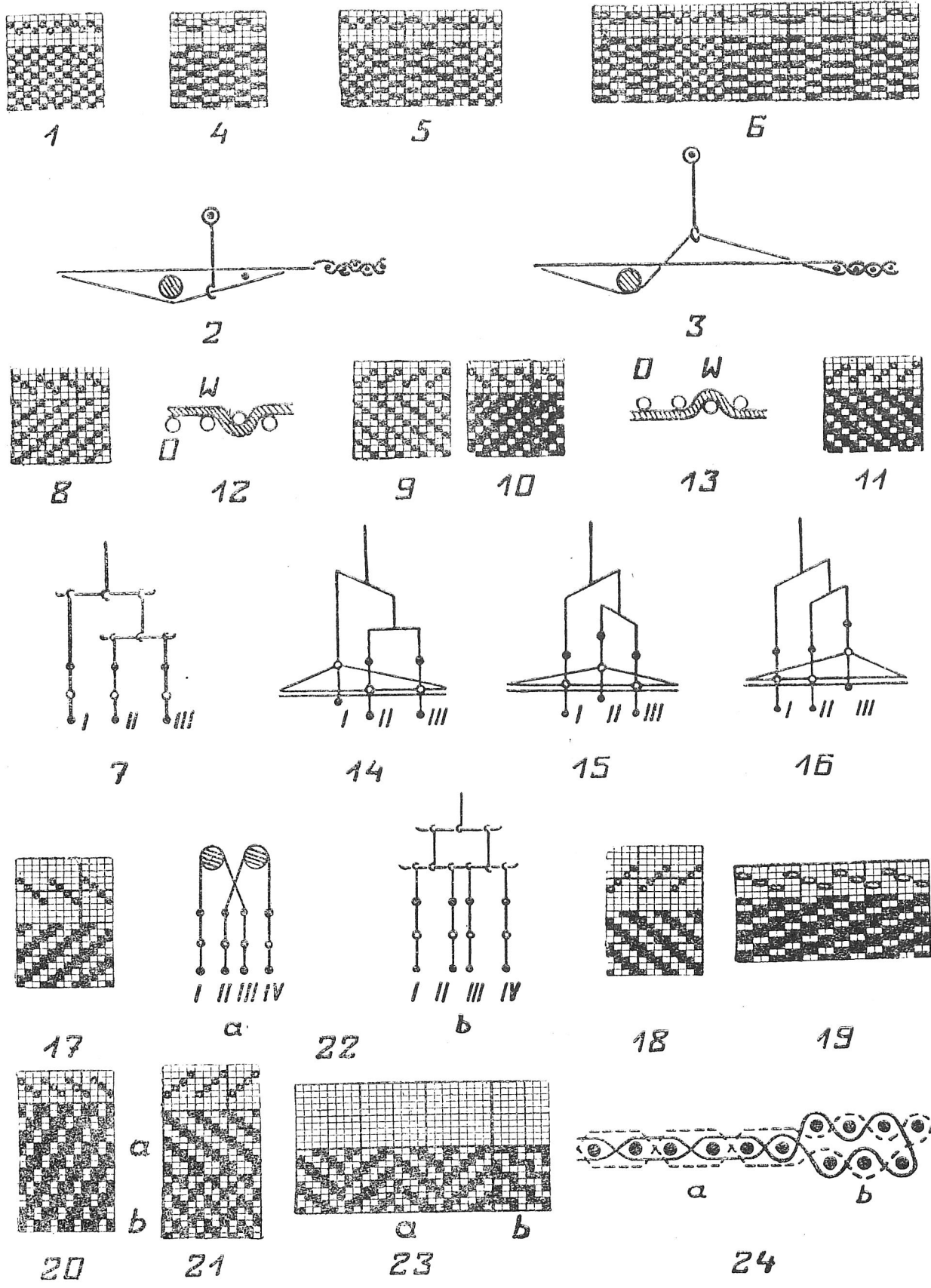
Zagadnienie barwienia jak wiemy nie przedstawia się zupełnie jasno. W każdym razie udało się ustalić, że barwiono tak przędzę jak i tkaniny gotowe. Przędzę barwiono przeważnie tylko wątkową, która znajdowała zastosowanie w pasiakach. Tkaniny gotowe farbowane nawet po uprzednim spłśnieniu. Mają one skutkiem tego wnętrze, a specjalnie miejsca, gdzie krzyżujące się nici osnowy i wątku stykają się ze sobą, nie dofarbowane albo całkowicie niezabarwione, gdyż tkanina bardzo zwarcie utkana lub silnie spłśniona nie dopuszczała do swego wnętrza kąpieli barwiącej.

Analiza chemiczna nie dała podstaw do stwierdzenia jakie barwiki były używane do barwienia, jednakowoż wśród resztek roślinnych znalezionych w Gdańsku, stwierdzono istnienie szeregu rośliny farbiarskich jak: rdest ptasi (*Polygonum aviculare* L.) brany do farbowania na kolor: niebieski, kosaciec żółty (*Iris pseudocorus* L.), dający barwik żółty i bez czarny (*Sambucus nigra* L.), z którego otrzymać można farbę czarną²⁾.

Zamykanie powierzchni tkaniny za pomocą spłśnienia czyli folowania stosowane było przy wykonywaniu tkanin welnianych gładkich a też i niektórych pasiaków. Spłśniane tkaniny są bardzo rozmaitej jakości. Jedne z nich dochodzą do grubości 1/2 cm, inne są nadzwyczaj cienkie i pięknie wykonane. W Gdańsku nie znaleziono dotychczas żadnych narzędzi, mogących mieć zastosowanie w folusznictwie. Osobnym rodzajem wytworów były pilśnie, czyli filce, również znalezione w Gdańsku, choć w bardzo małej ilości.

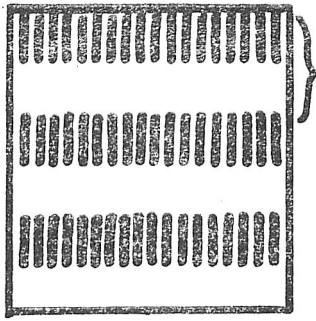
Kończąc omawianie technik wspomnieć należy o szwach i haftach ozdobnych. Na niektórych fragmentach tkanin dochowały się ślady ściągów. Pewne z nich (ryc. 6 b), nadzwyczaj misternie wykonane, zdobiły specjalne przedmioty, jak np. woreczki kultowe lub odświętne szaty. O wiele prostszy, ale też ozdobny szew (ryc. 6 a) służył do łączenia zwykłych tkanin. Znany był też szew na okrętkę. Haft stosowany dla celów zdobniczych nie wiążący się z miejscem łączenia dwóch tkanin przedstawia ryc. 6 c.

Przy badaniu tkanin gdańskich nasuwają się pewne spostrzeżenia natury społecznej, odnoszące się głównie do sposobu ich produkcji. Przypuszczać np. można, że przedzeniem zajmowały się prawie wszystkie kobiety. O powszechności przedzenia świadczy bowiem bardzo duża ilość przędlików, wrzecion i przędślic. Wśród prządek wyróżniały się takie, które osiągnęły wysoką umiejętność techniczną (specjalistki?). Tkaniem, farbowaniem sukna zajmowali już się, być może, rzemieślnicy uprawiający te zajęcia zawodowo. Na terenie osady gdańskiej nie znaleziono krosien dotychczas, z czego wynika, że nie były one powszechnie używane. Prawdopodobieństwo istnienia wyspecjalizowanego rzemiosła tkackiego jest tym większe, że w XIII wieku powstaje w Polsce pierwszy cech sukniarzy³⁾, co musiało być poprzedzone przez wcześniejsze wyodrębnienie się rzemiosła. Do wydzielenia

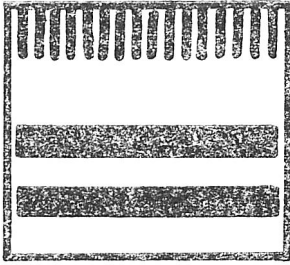


TABLICA II.

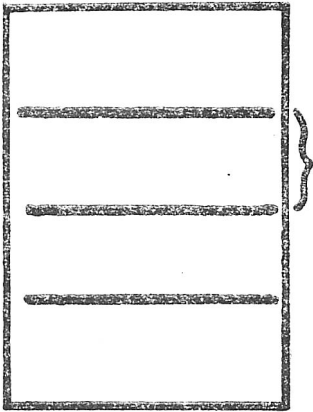
Rysunki techniczne tkanin gdańskich oraz schematy urządzeń warsztatów tkackich (objaśnienia szczegółowe w tekście artykułu).



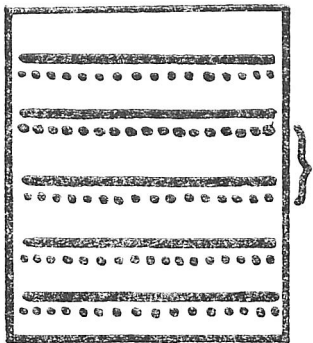
1



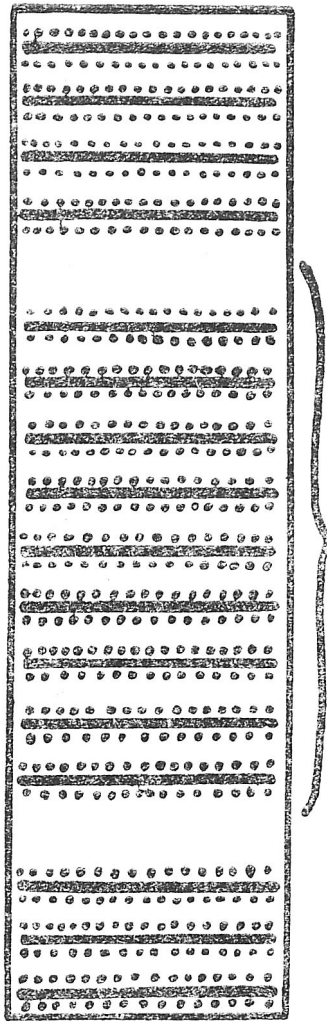
2



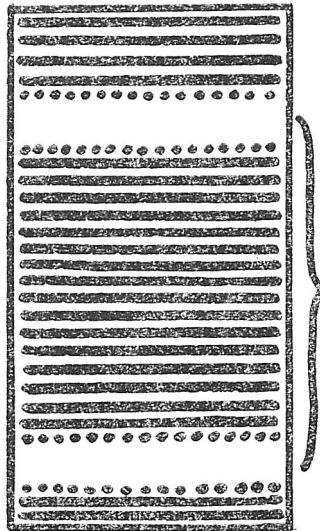
3



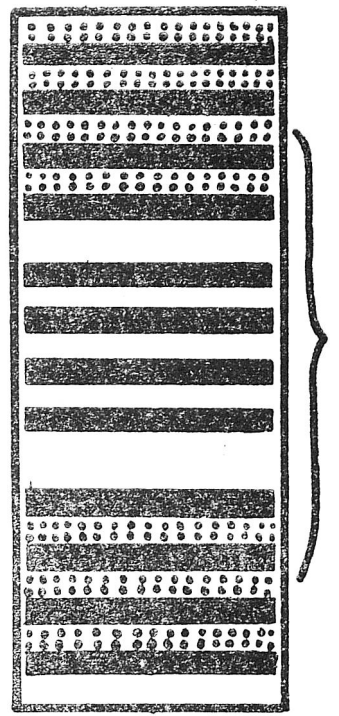
4



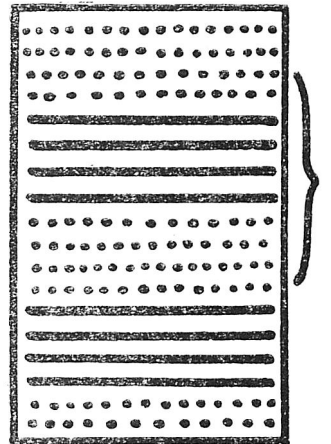
5



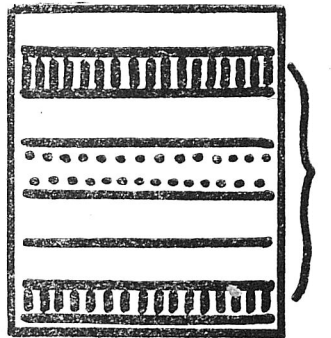
6



7



8



9

TABLICA III.

Raporty kompozycji barwnych w pasiakach gdańskich
(objaśnienia szczegółowe w tekście artykułu).

się tkactwa jako rzemiosła przyczynić się mogli napływający z Westfalii i Flandrii tkacze i sukiennicy, którzy osiedlali się również wzdłuż wybrzeża morza Bałtyckiego.

Dotychczasowy stan badań nie pozwala stwierdzić, czy na przestrzeni od XII do końca XIII wieku technika tkacka uległa na terenie Gdańska jakimś poważniejszym zmianom.

Niektóre tkaniny pilśniowe wykonane z surowca miejscowego, ale nadzwyczaj starannie wykończone i barwione różnią się gatunkowo od reszty. Możliwe, że właśnie te tkaniny wykonane były przez rzemieślników bardziej wyspecjalizowanych lub pochodziły z importu. Brak materiału porównawczego z tego okresu, jeśli chodzi o tkaniny zagraniczne, zwłaszcza flamandzkie, flandryjskie i in. nie pozwala na przeprowadzenie analogii i stwierdzenie możliwości importu, względnie na oznaczenie stosunku produkcji naszej do produkcji ośrodków zagranicznych.

Wśród tkanin rozróżnić można wyroby nieprzeciętnie cienkie, z delikatnej stosunkowo przędzy ozdobione haftem i misternym ścięciem, używane prawdopodobnie do wykonywania odzieży odświętnej lub noszonej przez osoby zamożniejsze, oraz inne proste, grube, często zażywczone, które nosiła prawdopodobnie ludność rybacka przy pracy. Cenniejszych tkanin oraz staranniej wykonanych wyszyć używano do wyrobu woreczków kultowych. Woreczki te zrobione były z dwu płatków tkaniny zeszytej ścięciem poprzednio omówionym. Prawdopodobnie były one w powszechnym użyciu, gdyż identyczne znaleziono na terenie Opola.

PRZYPISY

1. Aarböger r. 1930, str. 295, fig. 9.
2. K. Moldenhawer: Sprawozdanie pracowni paleobotanicznej za rok 1951 (w rękopisie).
3. W Lutomiarsku.

ZE STUDIÓW NAD ZDOBNICTWEM KOWALSKIM W OKOLICACH RZESZOWA

(„RAKI“, CZYLI KRATKI)

FRANCISZEK KOTULA

W ludowym budownictwie z okolic Rzeszowa występują najczęściej domy rozdzielone sienią na dwie części, z których jedna wykorzystana jest dla celów mieszkalnych, druga zaś składa się z komory i obory, u bogatszych zaś kmieci z dwóch komór.

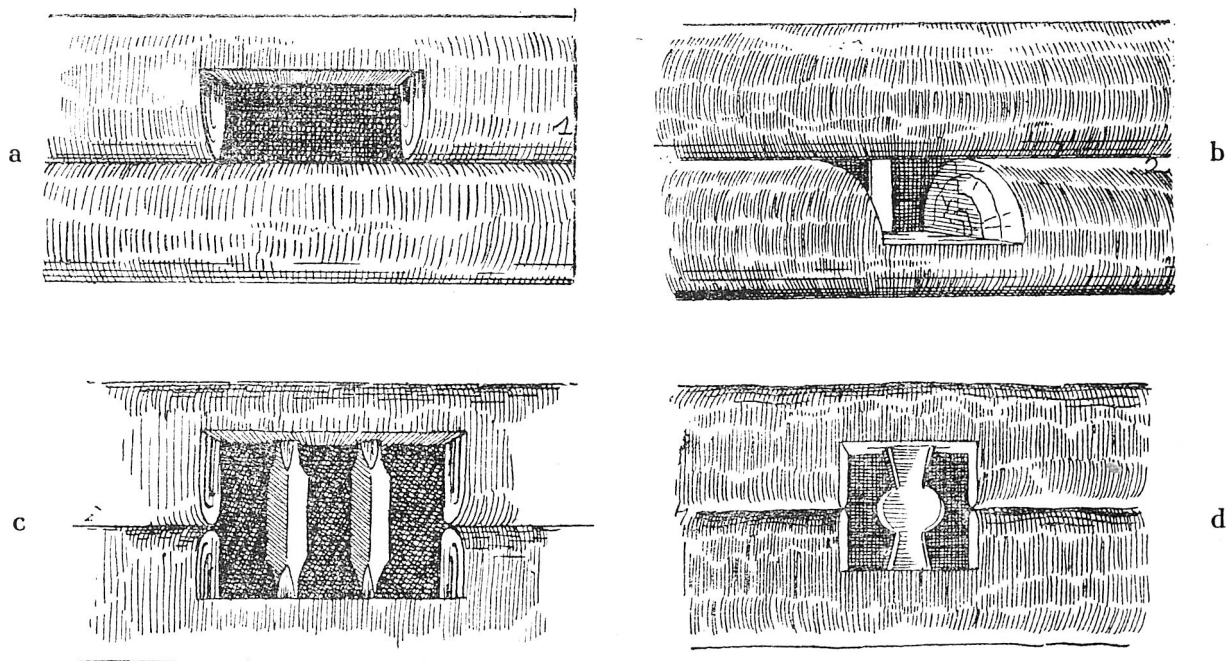
W komorze przechowywana była „zaodziewa“, czyli ubranie oraz żywność. Ażeby ochronić zawartość komory od kradzieży, okienko w niej było zazwyczaj bardzo małe w postaci wąskiego otworu wyciętego w jednej belce (ryc. 1 a, b), lub w dwóch belkach sąsiadujących ze sobą (ryc. 1 c, d). Ażeby utrudnić sięgnięcie do wnętrza, przy pomocy ręki uzbrojonej w jakieś narzędzie umożliwiające wydobycie znajdujących się w komorze mniejszych przedmiotów i te małe okienka zaopatrzone bywały w kraty wykonane z drzewa lub żelaza. Kraty drewniane spotykane jeszcze tu i ówdzie do dnia dzisiejszego posiadają formę pionowego słupka, wykonanego z twardego drzewa wprawionego między dwie belki sąsiadujące (ryc. 1 b). Czasem słupkowi temu nadawano formę ozdobną (ryc. 1 d). Obok krat drewnianych łatwych do wyłamania lub wycięcia występują kraty żelazne. Ozna-

czenie czasu kiedy żelazo zaczęło rugować z okienek komór drewniane kołki jest trudne do ustalenia, gdyż obydwa rodzaje krat do czasów dzisiejszych występują w budownictwie ludowym obok siebie. Przypuszczać można, że pojawienie się żelaznych części w budownictwie ludowym zwłaszcza w domach zamożniejszych nastąpiło już dosyć dawno. Naprowadza nas na to wzmianka z r. 1727 znaleziona w księdze miejskiej rzeszowskiej, w której czytamy (str. 750 — 765):

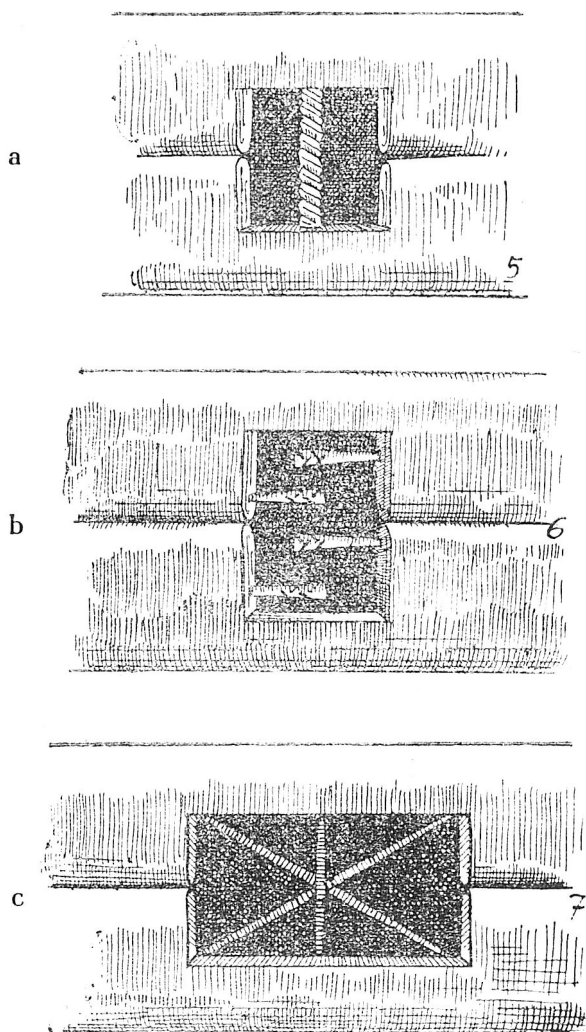
„Od wozu naczynia żelaza różnego gatunku brać tylko ma mytnik, a targownik od tego brać ma co na sobie przyniesie, od rzezaków i innego żelaznego naczynia na sobie przyniesionego groszy trzy“.

Wynika z powyższego, że przynajmniej od początku XVIII w. chłop mógł kupić na jarmarku żelazne narzędzia i inne przedmioty, wśród których nie brakło zapewne i żelaznych zawiasów czy kratek do okien.

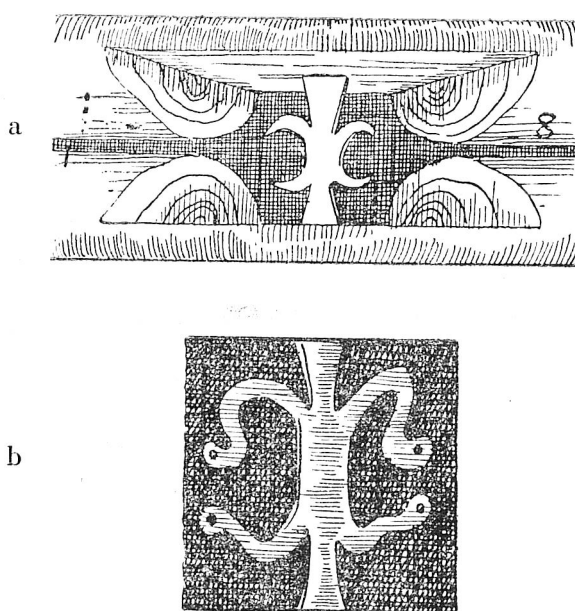
Do dnia dzisiejszego na każdy jarmark przynoszą kowale do Rzeszowa z okolicznych wsi i miasteczek różne wyroby żelazne na sprzedaż. Najstarsi ludzie pamiętają, że zawsze można było w Rzeszowie kupić na targu wszelkie gospodarskie żelastwo od kowaii



Ryc. 1. Okienka od komór — b, c, d, z drewnianymi kratkami, formy powszechnie koło Rzeszowa spotykane.



Ryc. 2. Okienka od komór z kratkami żelaznymi
a) Nowa Wieś, pow. Rzeszów, b i c) Palikówka, pow. Rzeszów.



Ryc. 3. Okienka od komór z ozdobnymi kratkami
czyli „rakami” — a) Medynia Głogowska, pow. Łańcut,
b) Miłocin, pow. Rzeszów.

okolicznych, zwłaszcza przybywających z Kolbuszowej i Sokołowa. Z ośrodków wiejskich leżących w pobliżu miasta na pierwszy plan jako centrum wyrobów kowalskich wybija się Staromieście. Wieś ta starsza od samego Rzeszowa, odległa od jego centrum niewiele ponad 1 km pełniła w XIII i XIV w. w stosunku do Rzeszowa rolę jakby podgrodzia, w którym koncentrowało się życie rzemieślnicze. Być może, że dawne tradycje kowalskie trwały tam i później gdy miejscowość ta stała się stolicą znacznego klucza włości, istniejącego do początku XVII w.

Jest rzeczą charakterystyczną, że mimo sąsiedztwa miasta, gdzie kowali oczywiście nie brakowało, ludność okolicznych wiosek (nie wyłączając leżącej na przedmieściach Rzeszowa Ruskiej Wsi) wolała zaopatrywać się w wyroby żelazne w Staromieście, czy sąsiednim Miłocinie niż w mieście. Do staromiejskich kowali udawali się również mieszkańcy wsi położonych po drugiej stronie Rzeszowa.

Staromieście oraz kilka wsi koło niego położonych jak Trzebawisko, Nowa Wieś, Miłocin i wchłonięta już przez miasto Ruska Wieś, stanowią okręg gdzie spotyka się w oknach komór znaczną ilość żelaznych ozdobnych krat, których brak uderza w innych miejscowościach, nie należących do zespołu staromiejskiego.

Kraty do okien spotykane w Staromieście i w wymienionych poprzednio kilku miejscowościach odznaczają się dosyć znaczną różnorodnością form, które da się jednakowoż ująć w kilka grup zasadniczych.

Jedną z nich stanowią będą kraty w postaci pojedynczego pręta żelaznego czasem śrubkowato skręconego (ryc. 2 a) wprawionego pionowo tak jak wprawiane były kołki drewniane. Prócz tego znaleziono kratę złożoną z 3 oddzielnych prętów, z których jeden biegnie pionowo, dwa zaś umocowane są na przekątniach (ryc. 2 c). Formę raczej przypadkową stanowi kratka z czterech naprzemianlegle wbitych żelaznych „broników”, czyli zębów do bron (ryc. 2 b).

Od tych prostych sporadycznie występujących form odróżniają się kraty kute ozdobnie. Wyrabiane są one najczęściej ze zużytych oku do kół wozowych, w ten sposób, że wzdłuż krawędzi bocznych płaskiej sztaby wykonuje się ukośne zacięcia, które następnie wyginane są na zewnątrz. Cel tego rodzaju wygięć jest przede wszystkim praktyczny, gdyż kratka wypełnia wtedy większą przestrzeń. Kowale starają się jednakowoż wycięciom nadać kształt estetyczny, stwarzając z kraty element dekoracyjny w ludowej architekturze. Przykłady tego rodzaju krat wykonanych z pojedynczego kawałka żelaza są przedstawione na ryc. 3. Jedna o formie bardziej regularnej posiada kształt dwóch wydłużonych trapezów złączonych ze sobą krótszymi podstawami, zaś rozcięcia boczne zagięte łukowato tworzą dwa odwrócone od siebie półksiężyce (ryc. 3 a). Swobodniej potraktowane są wygięcia boczne drugiej kraty. Miękki esowaty kształt poszczególnych odgałęzień, zakończonych kolistym lub esowatym zgrubieniem z otworami pośrodku (ryc. 3 b) nawiązuje jak gdyby do form ptasich główek zdobiących niektóre wykładki przy żelaznych zamkach do drzwi.

Bardziej skomplikowane pod względem konstrukcyjnym są kratki, składające się z dwóch sztab w postaci krzyża, złączonego pośrodku żelaznym nitem (tabl. I). Wśród krat tego typu dadzą się wyróżnić trzy odmiany. W jednej zdobiona jest bocznymi wygięciami tylko sztaba tylnia (stawiana poziomo lub pionowo)

podczas gdy sztaba frontowa jest zaledwie lekko profilowana (tabl. I, 2 — 6). W odmianie drugiej sytuacja przedstawia się odwrotnie. Podczas gdy sztaba przednia ułożona poziomo lub pionowo jest mniej lub więcej rozczłonkowana, skrzyżowana z nią sztaba tylna jest wszelkich ozdób bocznych pozbawiona.

Do trzeciej odmiany zaliczymy kraty najbogatsze, w których obydwie sztaby są urozmaicone bocznymi odgałęzieniami, a złożone razem tworzą wzór przypominający rozetę (tabl. I, 11, 12, 13, 14, ryc. 4). Zjawiskiem wyjątkowym jest krata przedstawiona na tabl. I, nr 16, gdzie skutkiem skrzyżowania dwóch sztab o odgałęzieniach rozmieszczonych asymetrycznie powstał motyw zbliżony do swastyki ze spiralnie zawiniętymi ramionami.

Wspomnieć wreszcie należy o kratkach składanych z więcej niż dwóch części połączonych ze sobą nitami. Jako przykład takiego rozwiązania (występującego wyjątkowo) podać można kraty przedstawione na ryc. 5 a, b.

Jak wspomniałem poprzednio kratki ze Staromieścia i okolicy nie były przymocowywane po zewnętrznej lub wewnętrznej stronie futryny okiennej, lecz „zasadzane“, czyli wpuszczane w górną i dolną belkę zamykającą otwór okienny (ryc. 6). Zakładanie kratki musiało więc odbywać się w momencie budowy ścian i jeśli tylko dom nie był później przestawiany data jego budowy oznacza najczęściej wiek samej kratki. Oczywiście nie stanowi to reguły, zachodzą bowiem wypadki zakładania w nowych budynkach krat wziętych z okien podczas rozbiórki starych budynków.

W czasie moich badań prowadzonych w Staromieściu i okolicy udało się niekiedy ustalić czas powstania kratki i nazwiska ich wykonawców.

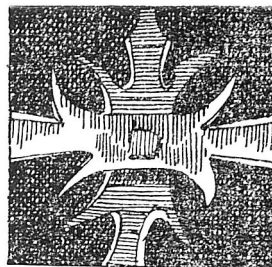
Do najstarszych należą te kraty okienne, które po rozbiórce starych domów osadzone zostały w nowych, stawianych z początkiem XX w. Jeśli się zważy, że dawne dymne przeważnie chałupy stały czasem 80 do 100 lat, to kraty wyjęte z takich budynków i wmontowane do nowych przed I wojną światową muszą pochodzić przynajmniej z I połowy ub. wieku, a nawet może z jego początku.

Najstarsze ściśle umiejscowione w czasie kraty przedstawione są na tabl. I, nr 6 i ryc. 5 a. Obie znajdują się w Staromieściu w jednym domu o dwóch komorach. Na tragarzu w izbie wycięta jest data 1851, która stanowi datę budowy tego domu. Podobne formy kratki nie powtórzyły się już po raz drugi.

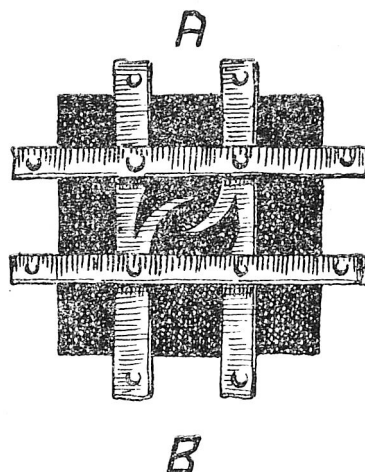
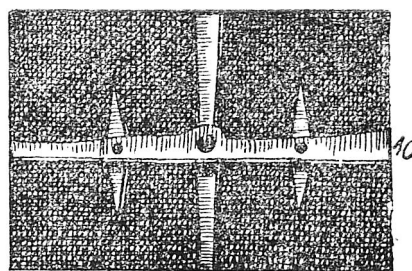
Unikatem są też kraty przedstawione na tabl. I, nr 16 oraz na ryc. 3 b. Pierwsza z nich znajduje się w Staromieściu w domu zbudowanym na początku XX-go wieku. Nie jest ona wpuszczona jak zwykle między dwie belki, w których wycięte jest okienko, ale przybita do ściany od wewnątrz komory, poza tym jest ona za duża w stosunku do wymiarów okienka. Prawdopodobnie krata owa pochodzi z jakiegoś starszego domu, być może budowanego jeszcze w I poł. ubiegłego wieku.

Druga z omawianych tu krat (ryc. 3 b) znaleziona została w Miłocinie, wmontowana w okienko od komory domu, pochodzącego z wszelką pewnością z I połowy XIX w.

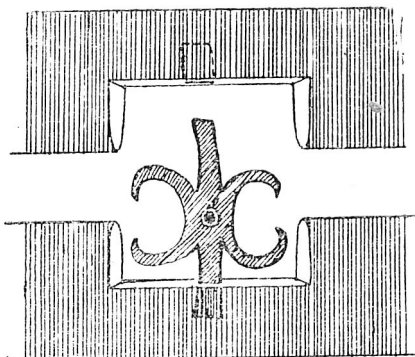
Do grupy najstarszych ze znanych mi krat należy też zaliczyć kraty przedstawione na tabl. I, nr 7 i 15. Pierwsza z nich znaleziona w Staromieściu, została powtórnie zastosowana w domu zbudowanym w roku



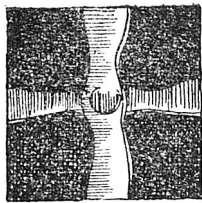
Ryc. 4. Jedna z najpiękniejszych kratek do okien. Trzebowisko. pow. Rzeszów. (wykonawca nieznan).



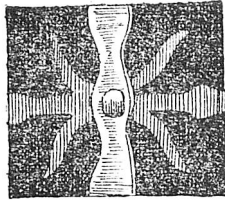
Ryc. 5. Kraty do okien składane z części — a) Staromieście, dom zbudowany w r. 1851, b) Miłocin, pow. Rzeszów.



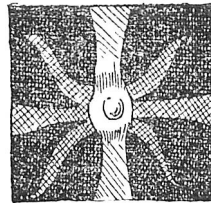
Ryc. 6. Sposób osadzania kratki między belki, w których wycięte jest okienko.



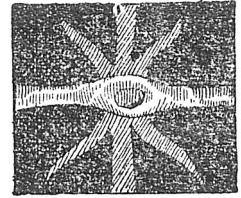
1



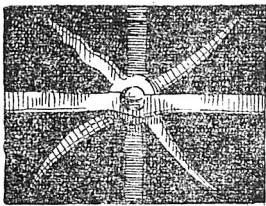
2



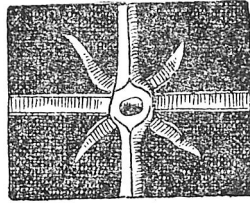
3



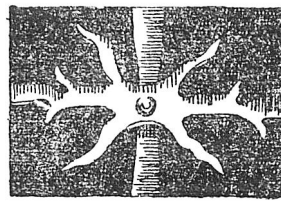
4



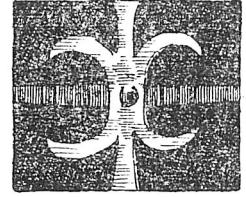
5



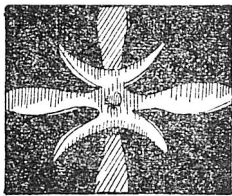
6



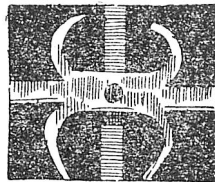
7



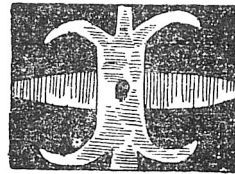
8



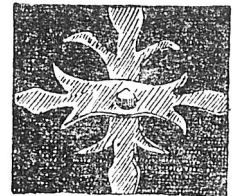
9



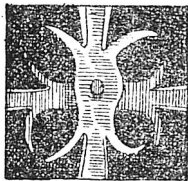
10



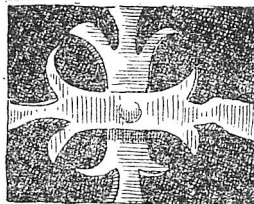
11



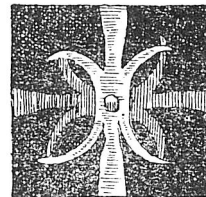
12



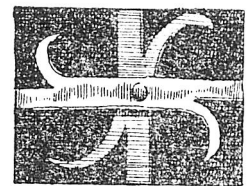
13



14



15



16

TABLICA I.

Kraty tzw. „raki“ do okien od komór

- 1) Staromieście (dom z roku 1862)
- 2) Staromieście (dom z poł. XIX w.)
- 3) Staromieście (dom z roku 1863, kratkę wykonał prawdopodobnie Wojciech Firlej)
- 4) Staromieście (dom zbudowany około r. 1890)
- 5) Staromieście (dom z 1885, kratkę wykonał Walenty Firlej)
- 6) Staromieście (dom z roku 1851)
- 7) Staromieście (dom z roku 1914, ale kratka pochodzi z domu starego)
- 8) Staromieście (dom z roku 1885, kratkę wykonał Jakub Lis)
- 9) Staromieście (z domu zbudowanego w roku 1862)
- 10) Trzebowisko
- 11) Trzebowisko
- 12) Nowa Wieś (dom z roku 1870)
- 13) Trzebowisko
- 14) Staromieście (dom z roku 1887), kratkę wykonał Wojciech Firlej)
- 15) Staromieście (stara kratka użyta po raz drugi w domu z roku 1098)
- 16) Staromieście (z domu z początku XX wieku)

1914, druga zaś również pochodząca ze starego budynku w Staromieściu znajduje się dziś w komorze chałupy stawianej w r. 1908. W domu wybudowanym w połowie XIX w. w Staromieściu znaleziona została krata przedstawiona na tabl. I, nr 2.

Ściśle datowane są kraty wyobrażone na tabl. I nr 1 i 9, znajdujące się w Staromieściu, w domu ukończonym jak głosi napis na tragarzu w dniu 28 V.1862.

Nazwisk kowali, którzy wykonali wymienione wyżej kraty nie udało się już niestety ustalić. W pamięci mieszkańców Staromieścia zachowały się dopiero nazwiska kowali pracujących w ostatnim ćwierćwieczu minionego stulecia. Sławą doskonałych majstrów cieszyli się w tym czasie dwaj Firlejowie, ojciec Wojciech i syn Walenty. Wojciech Firlej, pochodzący ponoć z ziemiańskiej rodziny, zamieszkałej w Lubelszczyźnie jako uczestnik powstania w r. 1863 zmuszony był przenieść się po zakończeniu kampanii wojennej do Galicji. Osiadł wówczas w Staromieściu, ożenił się z wiejską dziewczyną i został kowalem, tego samego zawodu wyuczył następnie swego syna. Jako wykonawca krat do okien stary Firlej oparł się na wzorach miejscowych. Krata wykonana przez niego z r. 1873 (tabl. I, nr 3) jest prostym powtórzeniem form istniejących na tym terenie znacznie wcześniej (tabl. I, nr 2). W wyrobach późniejszych, które wyszły z jego pracowni po r. 1880 kształt kraty zbudowanej na zasadzie krzyża znacznie się wzbogaca (tabl. I, nr 14) i utrwała, tworząc typ wielokrotnie powtarzany.

Kraty podobne do opisanej ostatnio spotyka się często zarówno w samym Staromieściu jak i wsiach okolicznych (Trzebowisko, Nowa Wieś, tabl. I, nr 12, 13).

Syn Wojciecha Firleja, Walenty, również wykuwał kraty do okien. Z całą pewnością spod jego ręki wy-

szły kraty przedstawione na tabl. I, nr 4, 5. W stosunku do prac Wojciecha Firleja, prace syna przedstawiają się ubogo, widać nie był on już mistrzem tej klasy co ojciec.

Prócz Firlejów pracował pod koniec ubiegłego wieku w Staromieściu jeszcze jeden kowal, Jakub Lis. Zatrudniony był w kuźni dworskiej. W r. 1885 zbudował on dom swemu synowi i w domu tym, stojącym do dziś dnia, znajduje się w oknie komory krata niewątpliwie jego własnej roboty. Krata Jakuba Lisa (tabl. I, nr 8) posiada kształt krzyża, którego belka pionowa umieszczona na froncie posiada boki zacięte i wywinęte w formie odwróconych półksiężyców. Ten typ krat o wiele od firlejowskich skromniejszy występuje w Staromieściu i wsiach przyległych dość często (tabl. I, nr 10, 11). Czy wszystkie tego rodzaju kraty należy wiązać z pracownią Lisa trudno powiedzieć. Najwięcej podobnych krat znachodzi się w Trzebowisku, które w r. 1888 spłonęło niemal doszczętnie i dopiero później zostało odbudowane. Być może, że omawiane tu kraty są dziełem kowali miejscowych.

Jak wspomniałem poprzednio od wszystkich krat odbiega konstrukcją krata przedstawiona na ryc. 5 b, znajdująca się w Miłocinie w starym domu, przybita po zewnętrznej stronie okna od komory. Ustalenie czasu jej powstania jest trudne, być może, że pochodzi jak cały dom z trzeciej ćwierci ubiegłego stulecia, może jednakowoż być od niego znacznie młodsza.

Prócz krat do okien występują w budownictwie ludowym z okolic Rzeszowa również ozdobne wykładki do zamków i zawiasy do drzwi. Materiały zebrane z tego zakresu znajdują się obecnie w opracowaniu.

Rysunki do artykułu wykonał z notatek autora Ryszard Wróbel.

SYLWETKI TWÓRCÓW LUDOWYCH

WINCENTY KITOWSKI — IŁŻECKI ARTYSTA CERAMIK



Ryc. 1. Wincenty Kitowski przy pracy — rok 1951. fot. Jerzy Lipman.

ANDRZEJ WAJDA

Jednym z ciekawszych ośrodków ceramicznych w Polsce jest Iłża. Już Górnicki i Starowolski wspominają o tym, że w XIV wieku istnieć miał w Iłży cech garncarzy, zaś w wieku XVI i XVII iłżeckie naczynia gliniane rozchodziły się drogą handlową nie tylko po Polsce, ale były również eksportowane za granicę. Z czasem, zwłaszcza zaś pod koniec XIX wieku i z początkiem XX, garncarstwo iłżeckie poczęło się chylić do upadku, co zaznaczyło się przede wszystkim znacznym spadkiem ilości pracowni garncarskich. W okresie międzywojennym niektórzy garncarze widząc coraz mniejsze zapotrzebowanie na użytkową ceramikę w postaci garnków, dzbanków itp. zaczęli przedstawiać swoją produkcję na tak zwaną galanterię glinianą, to jest drobną wytwórczość pamiątkarską przeznaczoną głównie dla odbiorcy miejskiego. W tym czasie garncarze iłżecy w produkcji swej ulegają wpływowi różnych przygodnych doradców, z których każdy usiłuje im narzucić swoje własne upodobania i na własny sposób „uszlachetnić“ wyroby iłżeckie. Tym właśnie tłumaczy się, że w wyrobach iłżeckich z okresu międzywojennego widzimy tyle dziwacznych form, czerpanych z różnych źródeł, począwszy od kształtów zapożyczonych z ceramiki greckiej a kończąc na rozentalowskich plastycznych różyczkach, naklejanych na przykład na iłżeckich dwojakach. Obok tej wytwórczości pozbawionej wartości artystycznych rozwija się jednak w Iłży rzeźba ceramiczna, biorąca

początek w dawnych glinianych wyrobach zabawkarskich. Jednym z pierwszych, który tego rodzaju rzeźbę zapoczątkował, był w latach międzywojennych Stanisław Kosiarski, garncarz iłżecki, obdarzony niepospolitym talentem plastycznym. Wyroby jego w postaci słynnych iłżeckich ptaszków, figurek świętych itp. oddziaływały i na innych kolegów po fachu, którzy zaczęli Kosiarskiego naśladować. Po śmierci Kosiarskiego, zabitego przez hitlerowskich okupantów, na czoło garncarzy iłżeckich wybija się Wincenty Kitowski (ryc. 1). Urodzony w Iłży dnia 10.VII.1895 r., jako syn garncarza, od najmłodszych swych lat żywa się z zawodem garncarskim. W 1914 r. pracuje już jako czeladnik. Jest to trudny a może najcięższy okres jego życia. Garncarstwo w tym czasie coraz bardziej upada. Zmniejsza się popyt na wyroby garncarskie a pośredniczący wówczas w sprzedaży garnków handlarze stosują niebывały wyzysk, wykorzystując przede wszystkim rzemieślników. Praca w warsztacie trwa od świtu do nocy, zarobek zaś może wystarczyć zaledwie na nędzną egzystencję.

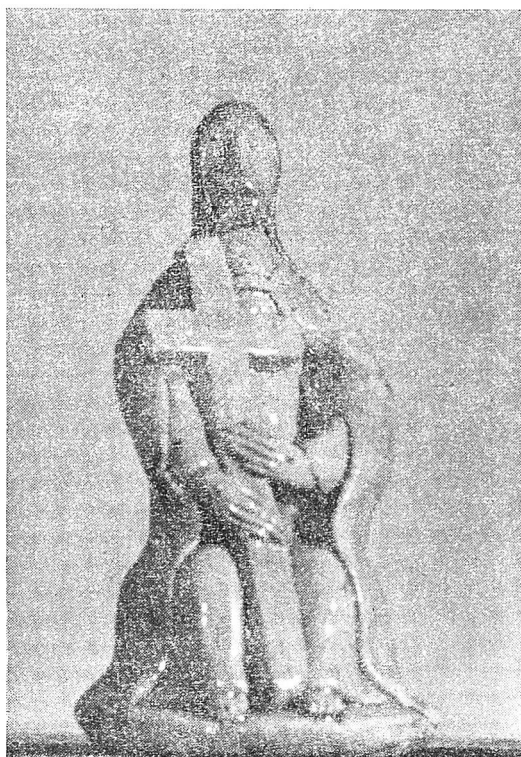
Kitowski w młodości wykonywał przede wszystkim ceramikę użytkową, drobną galanterią pamiątkarską zajmował się dorywczo, podobnie zresztą jak i inni garncarze iłżecy — oprócz Kosiarskiego. Wyroby Kitowskiego do roku 1939 nie wyróżniały się prawie niczym specjalnym od wyrobów innych jego kolegów mimo, że brał udział w Wystawie Ceramiki Ludowej

w roku 1929, oraz w Wystawie Sztuki Ludowej w Berlinie w 1937 r. Podczas gdy dla Stanisława Kosiarskiego okres wzmożonej twórczości datuje się właśnie od wystawy w 1929 r. do czego niewątpliwie przyczyniło się zainteresowanie jakie wytworzyło się wokół jego osoby, Kitowski w tym czasie nikt się nie zajmuje, bieduje on dalej i trzeba jeszcze długo czekać na moment, kiedy odnajdzie właściwą dla siebie drogę, drogę twórczości artystycznej, przejawiającej się przede wszystkim w rzeźbie figuralnej. Również okres okupacji nie sprzyjał rozwinięciu się jego talentu. Żyjąc samotnie, na uboczu, nie posiada Kitowski szerszego kręgu odbiorców, którzy wówczas trafiają raczej do innego garncarza iłżeckiego, Stanisława Pastuszkiewicza. Zresztą wywozi się w tym czasie z Iłży przeważnie ozdobne dzbanki, lichtarze itp., których Kitowski nie wyrabia. Dopiero w okresie powojennym, w związku z opieką roztaczaną nad sztuką ludową przez Państwo, osoba Kitowskiego została wydobyta z cienia, który go otaczał. Prace jego wystawione na konkursach i wystawach zwracają powszechną uwagę swoją interesującą formą i są bardzo przychylnie oceniane. Teraz dopiero Kitowski znalazł sposobność pokazania swych pełnych możliwości artystycznych. W recenzji z Wystawy Sztuki Ludowej w Kielcach, która miała miejsce w październiku 1948 r. tak pisze o Kitowskim — Kazimierz Pietkiewicz: „Zgoła niesamowite wyniki artystyczne w ostatnim czasie w ośrodku bezsprzecznie osiągnął w zakresie figurek, przedstawiających stylizowane ptaki, Wincenty Kitowski. Wyraz i artystyczna forma jego prac dorównuje najlepszym osiągnięciom sztuki współczesnej w ogóle. Artysta doskonale daje sobie radę z tworzeniem i nie powtarza się mechanicznie“¹).

Dotychczasowe prace Wincentego Kitowskiego możemy podzielić na trzy zasadnicze grupy: świątki, zwierzęta oraz sceny z życia wsi. Obok tych prac wykonuje on również różne wyroby garncarskie, ale robi je jedynie z konieczności, uważając je tylko za pracę zarobkową, nie przykładając do nich, w przeciwieństwie do lat przedwojennych, większej wagi. Na wszelkie konkursy czy wystawy wysyła on tylko ceramikę figuralną. W pracach Kitowskiego znać ogromny postęp i rozwój jego twórczości. W okresie międzywojennym wykonywał on świątki (ryc. 2) i tak charakterystyczne dla ośrodka iłżeckiego ptaszki (ryc. 3).

Świątki ujmowane były w sposób zgodny z pospolitymi schematami ikonograficznymi. Dla tego okresu charakterystyczną jest rzeźba, przedstawiająca Chrystusa stojącego lub siedzącego (ryc. 2) względnie upadającego pod krzyżem.

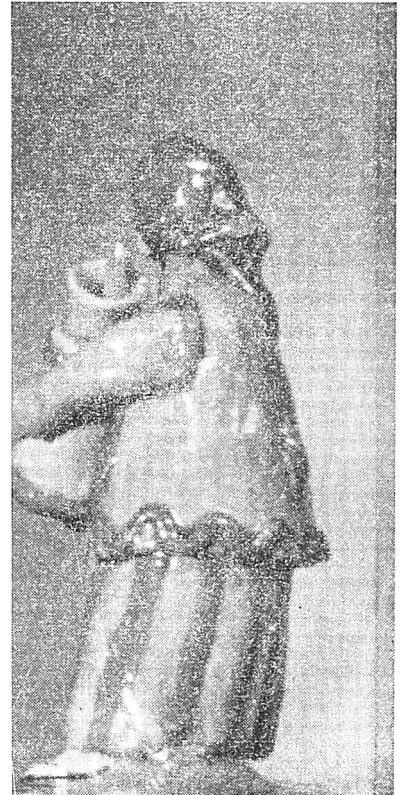
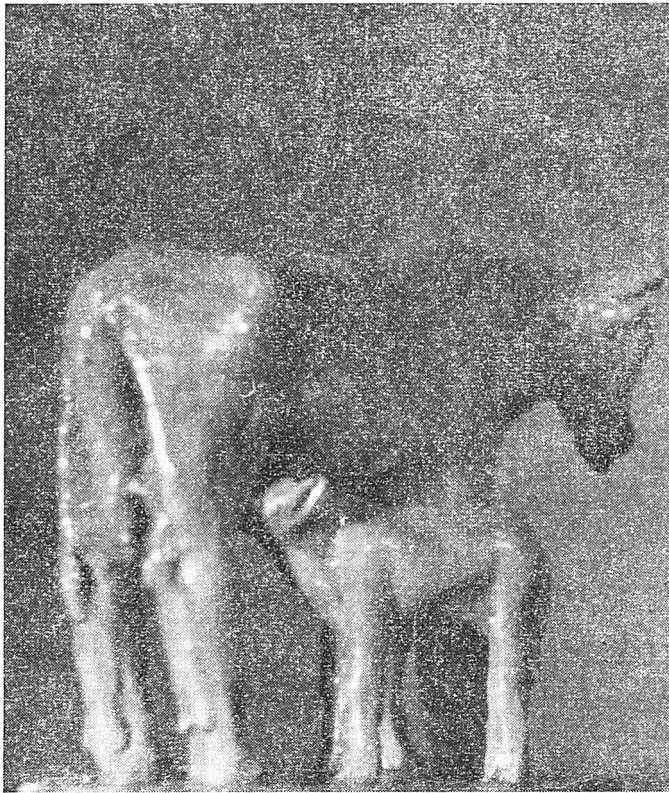
Rzeźby te prymitywne w formie, sztywne, o swobodnie traktowanych proporcjach, często nadmiernie wydłużonych, nie odbiegają od ogólnego schematu rzeźby figuralnej, jakim się posługują i inni garncarze iłżeccy. Indywidualność Kitowskiego zaznacza się dopiero w miękko modelowanym płaszczu i rękach, wykonanych ze specjalną precyzją. Schematyzm kompozycyjny z jakim zmuszony jest liczyć się rzeźbiarz w swych pracach o tematyce religijnej, działał na Kitowskiego krępująco i nie dawał mu pełnego zadowolenia w twórczej pracy. Nastąpić musiał u niego zwrot w kierunku tematyki świeckiej, dającej większą swobodę wypowiedzenia się artystycznego. Charakterystyczny jest więc w twórczości jego wzrost swobody wypowiedzi artystycznej w pracach z okresu powo-



Ryc. 2. „Chrystus z krzyżem“ wyk. Wincenty Kitowski w 1948 r. fot. Jerzy Lipman.



Ryc. 3. „Kogut“ — wyk. Wincenty Kitowski w 1948 r. fot. Stefan Deptuszewski.



Ryc. 4. „Krowa“ — wyk. Wincenty Kitowski w 1951 r. fot. Jerzy Lipman.
Ryc. 5. „Kobieta z maśnicą“ — wyk. Wincenty Kitowski w 1951 r. fot. Jerzy Lipman.

jennego, w których pojawia się tematyka świecka, cały wachlarz scen rodzajowych, związanych z pracą na wsi (ryc. 4 i 5). Tematykę dla swych prac czerpał Kitowski z otaczającego go życia, odtwarzając je w sposób realistyczny. Urodzony i wychowany na wsi związany jest silnie z tym wszystkim, czym ta wieś żyje i żyła do niedawna. Tworzy on — jak sam mówi — wyłącznie z obserwacji, oraz własnych przeżyć, zwłaszcza z czasów ciężkiej pracy terminatorskiej. W pamięci jego tkwią wyraźne obrazy nędzy, wychudłych krów, bosych kobiet itd. Ta wieś, którą poznał w najgorszym okresie swego życia, a jakiej nie mógł wówczas pokazać w swych pracach (o czym z żalem dziś opowiada), przywiązany do warsztatu twardą walką o byt, ożyła w jego umyśle, dając mu mnóstwo tematów do obecnej twórczości. Kitowski umie patrzeć i obserwować, a mając do każdego tematu podejście wybitnie realistyczne potrafi uchwycić rysy charakterystyczne postaci, oddać całą prawdę życiową, jak to widać np. w jego figurce przedstawiającej chłopca z rądem na ramieniu, zatytułowanej: „Z dawnej wsi”, czy też w rzeźbie: „Kobiety z krowami”, względnie „Kobieta z maśnicą” (ryc. 5).

Osobny dział twórczości artystycznej Kitowskiego stanowią ptaki (ryc. 3) i inne zwierzęta (ryc. 6), które wykonywał głównie w pierwszym okresie. Ptaki robił Kitowski w wielu odmianach i pozach. Kształty ich są uproszczone z podkreśleniem szczególnie charakterystycznych ich cech. Obecnie jednak da się zauważyć, że w wyrobach Kitowskiego ptaszki grają rolę coraz mniejszą. Podczas gdy na wystawie w roku 1948 wystawił artysta prawie wyłącznie same ptaszki, o tyle

na ostatnim pokazie ceramiki urządzonym w Kielcach w czerwcu ub. r. obok tradycyjnych ptaszek iłżeckich daje Kitowski cały szereg rzeźb o tematyce rodzajowej, potraktowanych z dużą dozą realizmu.

Przystępując do pracy ma Kitowski cały plan gotowy i szczegółowo przemyślany. W czasie kształtowania formy postępuje on nie jak rzeźbiarz wyuczony, który tworząc bryłę usuwa niepotrzebne części kamienia czy gliny i dochodzi stopniowo do wszystkich szczegółów powstającego dzieła, lecz przeciwnie, rozkłada w myśli postać na poszczególne elementy i formuje je oddzielnie. Robi więc np. tułów w kształcie

Ryc. 6. „Koń“ — wyk. Wincenty Kitowski w 1948 r. fot. Stefan Deptuszewski.





Ryc. 7. „Kobieta idąca do miasta“ — wyk. Jadwiga Kosiarska,
 „Kobieta z maśnicą“ wyk. Wincenty Kitowski 1951 r. Fot. Jerzy Lipman

tulejki (każda rzeźba ceramiczna musi być pusta w środku, aby glina mogła się dobrze wypalić), następnie lepi osobno głowę, ręce, nogi, szatę, rekwizyty itd. łącząc je potem umiejętnie w jedną harmonijną całość. Podobną metodą posługuje się również większość dzieci, gdy lepią figurki z plasteliny. W swej pracy Kitowski nie używa żadnych narzędzi poza kawałkiem ostrza służącego mu do krajania gliny i złożenia koniecznych szczegółów jak oczy i włosy. Nie ma także żadnych stempli tak rozpowszechnionych u innych garncarzy ilżeckich, „ozdabiających“ swoje wyroby. Ozdobami jego rzeźb są jedynie kontrasty powstałe na skutek użycia różnych glin, dających po wypaleniu odmienne efekty kolorystyczne oraz zastosowaniu barwnej polewy, np. zielonej (siarczan miedzi), brązowej (z dodatkiem brausztynu) oraz żółtej (z dodatkiem tlenku żelaza).

Tak jak proste i bezpretensjonalne są wyroby Kitowskim takim również jest i sam artysta. Prostoliniwny w swoich dążeniach, uparty w realizowaniu własnych pomysłów i świadomy swoich środków artystycznych. Jego sądy o własnych pracach, jak i swych kolegów są surowe, ale zawsze na swój sposób uzasadnione. Kitowski w swej twórczości posiada zdecydowanie podejście realistyczne i z tej pozycji ocenia prace innych. I tak np. jedną z prac Jadwigi Kosiarskiej przedstawiającą kobietę w zapasce z prosięciem na ręce uznał Kitowski za złą dlatego, że według niego strój kobiety nie był potraktowany realistycznie, gdyż miała ona na głowie chustkę z frędzlami i zapaskę, co się wzajemnie wyklucza, po-

nieważ chustka i zapaska spełniają tę samą funkcję. Poza tym postawił zasadnicze pytanie, gdzie się cała akcja rozgrywa, bo jeśli w zagrodzie, to dlaczego kobieta jest odświętnie ubrana, a jeśli w drodze na targ, to dlaczego prosię nie jest we worku. Według Kitowskiego nie należy wsi pokazywać jedynie odświętnej ale taką, jaką ona jest w istocie.

Kitowski nie uznaje schematów i zbytnich uproszczeń, dlatego skrytykował np. Chrystusa Frasobliwego wykonanego przez Stanisława Pastuszkiewicza za to, że ten połączył tułów i pień, na którym siedzi Chrystus w jedną ogólną formę i za przesadne wydłużenie ramienia, wspierającego głowę. Jest to sprzeczne z obserwacją, a za tym i nieprawdziwe. Obca mu jest również bogata ornamentyka jaką spotyka się w figurkach Jadwigi Kosiarskiej, pokrytych przez artystkę gęstą dekoracją kreskową.

Kitowski odgrywa obecnie w środowisku ilżeckim taką samą rolę, jaką w okresie międzywojennym odgrywał, wspomniany na wstępie, Stanisław Kosiarski, będący wówczas w najlepszym okresie swej artystycznej twórczości. Rozwinięta przez Kosiarskiego rzeźba ceramiczna nie upadła w Ilży, lecz została podjęta przez jego kolegów, z których Kitowski posunął się daleko naprzód, wprowadzając do ludowej plastyki ceramicznej w Ilży nowe, realistyczne widzenie otaczającego go świata.

1) Kazimierz Pietkiewicz: Wystawa Kielecka — Polska Sztuka Ludowa, rok III, nr 1/2, str. 58.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W KATOWICACH

MARIA ŻYWIRSKA

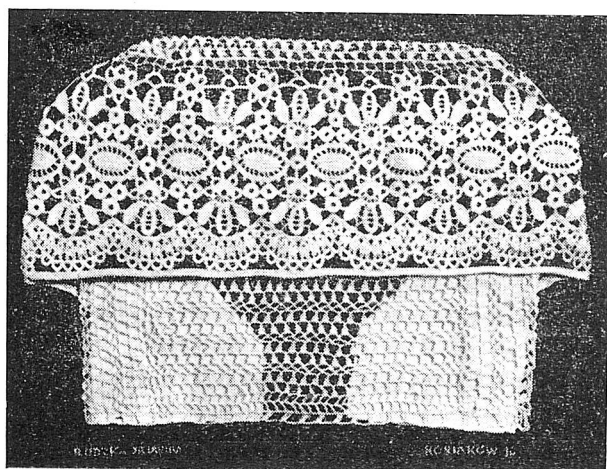
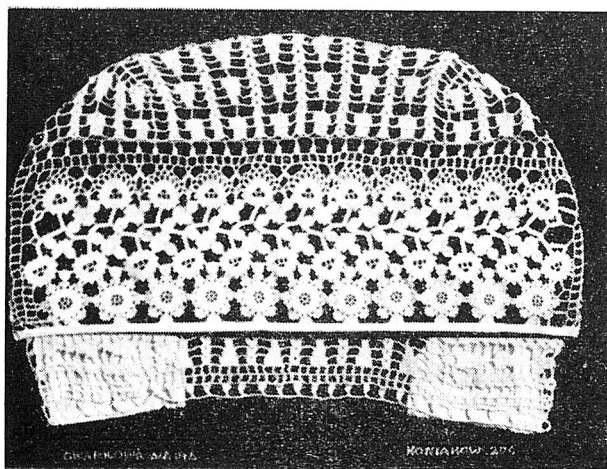
Większość organizowanych ostatnio pokazów sztuki ludowej jest wyrazem tendencji wskrzeszenia i zachowania artystycznych zasobów ginącej kultury ludowej i włączenia ich w nurt współczesnego życia artystycznego i gospodarczego. To niezmiernie ważne dla kultury naszej zagadnienie było niejednokrotnie przedmiotem gorących dyskusji w kołach fachowych i naukowych, poświęcono mu stosunkowo dużo czasu na konferencji w Jadwisinie w maju r. ub., wreszcie było omawiane na łamach prasy oraz w szeregu publikacji naukowych. To też tego rodzaju wystawy mające na celu zobrazowanie tych wysiłków i osiągnięć wyrastają zgoła z innych założeń, aniżeli retrospektywne przeglądy dorobku artystycznego wsi polskiej. W pokazie tego typu, siłą rzeczy kładzie się nacisk na jedną czy parę wybranych gałęzi przemysłu ludowego, będących w danej chwili pod specjalną opieką, której celem jest ich reaktywizacja. Wystawione eksponaty są więc przeważnie materiałem konkursowym, bądź też owocem uprzedniej inspiracji popartej odpowiednią subwencją. Aby wystawa tego rodzaju była dla przeciętnego widza czytelna i zrozumiała, musi mieć pewien zdecydowany układ typologiczny i czasowy oraz winna być rzutowana na szczegółowo opracowane tło porównawcze i uzupełniona odpowiednim materiałem ilustracyjnym, któryby dał możliwość zrozumienia roli, jaką odgrywała dana forma artystyczna w całości zdobionego przedmiotu, np. haft czy koronka w stroju — i poznania drogi, jaką przeszedł on do współczesnych wytworów artystycznych. W tym przypadku musi być wypracowany szczegółowy scenariusz

wystawy, aby spełniła ona swe informacyjne, a przede wszystkim dydaktyczne zadanie w najszerszym tego słowa pojęciu, co z drugiej strony uwypukli punkt wyjścia przyjęty przez organizatorów.

Te luźne uwagi nasuwa zorganizowana w grudniu ub. r. przez Wydział Kultury i Sztuki Wojewódzkiej Rady Narodowej, przy dużym poparciu Ministerstwa Kultury, wystawa sztuki ludowej w Katowicach. Obejmuje ona — jak mówi podtytuł — tkactwo, ceramikę, haft, koronki.

Pierwsze, pobieżne przejście materiału orientuje zwiedzającego, że eksponaty pochodzą z dwóch krańcowych powiatów województwa katowickiego: cieszyńskiego, leżącego w południowym kącie, obejmującego teren zamieszkały przez Górali śląskich oraz zawierciańskiego na północnym wschodzie, który niedawno został przyłączony do województwa. Stąd pochodzi najliczniej reprezentowana na wystawie ceramika (około 110 okazów z Siewierza i Kromiowa) oraz pasiaste tkaniny wełniane i lniane (Gołuchowice, Postaszowice i Niegowa); zaś nieliczne okazy haftu, koronki oraz pojedyncze okazy odzieży czy rzeźby są z okolic podbeskidzkich (Istebna, Jaworzynka, Koniaków).

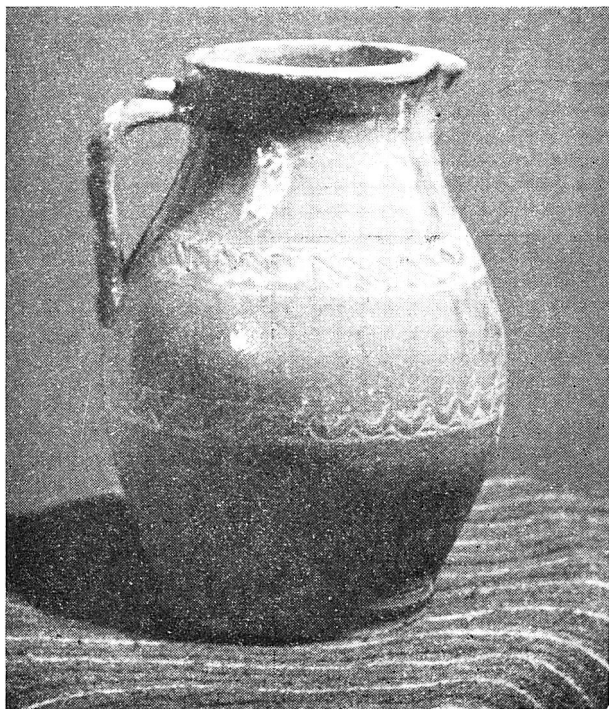
Oba tereny reprezentowane na wystawie należą do różnych zespołów kulturowych. Rejon podbeskidzki z jego bogatą, swoistą kulturą materialną był od dawna terenem zainteresowań badaczy i doczekał się kilku poważnych publikacji. Już przed wojną poczyniono tam pierwsze kroki celem przeszczepienia niektórych przejawów sztuki miejscowej na grunt prze-



Ryc. 1. Czepce szydelkowe z Koniakowa. pow. Cieszyn. fot. A. Bogusz.



Ryc. 2. „Gajdziarz“ — rzeźba w drzewie wyk. Jan Michałek z Koniakowa, pow. Cieszyn w 1951 r., fot. A. Bogusz.



Ryc. 3. Dzban wyk. przez 90-letniego Antoniego Grzeszczyka z Kromułowa, pow. Zawiercie w 1951 r. Tkanina pasiasta — wyk. Maria Gotuchowska i Maria Socha z Postaszowic, pow. Zawiercie, fot. A. Bogusz.

mysłu artystycznego. Przede wszystkim dotyczy to szeroko rozgałęzionego koronkarstwa, którego różnorodne techniki reprezentowane były na wystawie niekiedy pojedynczymi zaledwie okazami, w postaci ludowych czepców i wyrabianych na sprzedaż serwetek i kołnierzyków. Bez wątpienia, że uszeregowanie okazów według technik, tak, jak narastały one w terenie, a więc: klockowej, szydełkowej, drutowej, wreszcie igiełkowej, podobnie jak wydzielenie czepców ludowych od robót wykonanych na sprzedaż, dodałoby jasności ekspozycji. Podkreślałoby to, że droga — od koronki czepca wykonanej na własny użytek do serwetek czy kołnierzyków, produkowanych na sprzedaż — została już odbyta.

To samo da się powiedzieć o hafcie. Pozyskane przez Wydział wzorniki dokładnie przekopiwane ze starych, które już od dawna są unikatami, pozwalają ustalić, że stosowanie starych motywów (jak „korony“ czy „strómki“) panuje tam dotychczas. Jednak wystawa nie pokazała nam, czy istnieje w terenie własna inwencja hafciarek, jeśli chodzi o interpretację poszczególnych, starych motywów, szukanie nowych dróg rozwoju? Poza tym, wysuwa się pytanie, jakie miejsce w całości hafciarstwa cieszyńskiego zajmuje jasnobrazowy haft o miękkich liniach (motywy roślinne na koszuli z Koniakowa) w stosunku do najbardziej typowego czarnego haftu o motywach geometrycznych?

Znajdujące się na wystawie pojedyncze okazy stroju tłumaczą w pewnej mierze rolę haftu w ubiorze. Jednak i tutaj, choć jedno zdjęcie kobiety w szatce spuszczowej z podaniem krótkiej wzmianki o jej dawności w stosunku do obecnie noszonego stroju usprawiedliwiłoby jej pokazanie na wystawie. Podobne zdjęcia kobiet w kabotkach czy żywotkach rozjaśniłyby w dużej mierze sens ekspozycji, przy czym nazwa lokalna przedmiotu stałaby się zrozumiała.

Jeśli chodzi o rzeźbę, mamy zaledwie parę okazów. Miętko modelowany „Gajdziarz“ (ryc. 2) Jana Michałka z Koniakowa, łyżnik skopiowany według starego wzoru, oraz dwa talerze rzezane w brązowo barwionym drzewie przez Pawła Kohuta (ryc. na okładce) Występuje tu ciekawa interpretacja nowych tematów (gołąbki pokoju) obok tradycyjnych motywów (drzewo życia) z miejscowymi elementami zdobniczymi.

Większość ekspozatów z powiatu cieszyńskiego wykonali członkowie spółdzielni istniejącej w Koniakowie.

Zupełnie inne są drogi, jakimi okazy z powiatu zawierciańskiego przywędrowały na wystawę, a także inna jest ich waga. Tu leży duża zasługa Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, który pierwszy zainteresował się tym zupełnie zaniedbanym terenem i umiał wyciągnąć na światło dzienne idące w zapomnienie relikty istniejącej tu kiedyś ciekawej ceramiki i tkactwa. Ostatni garncarze Siewierza przejmujący swój zawód z pokolenia na pokolenie, jak rodzina Maltazarów czy Łukasików wykonywali dotychczas na zbyt jedynie proste miski, donice, czy doniczki na kwiaty. Dopiero pobudzenie ich do przypomnienia sobie starych form, dawniej stosowanych, dało niezmiernie ciekawe wyniki w postaci całej kolekcji wyrabianych kiedyś dzbanów, dwojaków czy trojaków, zdobionych mis, baniek na kawę, cedzaków czy nawet specjalnego typu zabawek wyraźnie wskazujących na



Ryc. 4. Dzban (z prawej strony) wyk. Tomasz Maltazar z Siewierza. Dzban (z lewej strony) wyk. Stefan Łukasik z Siewierza. fot. A. Bogusz.

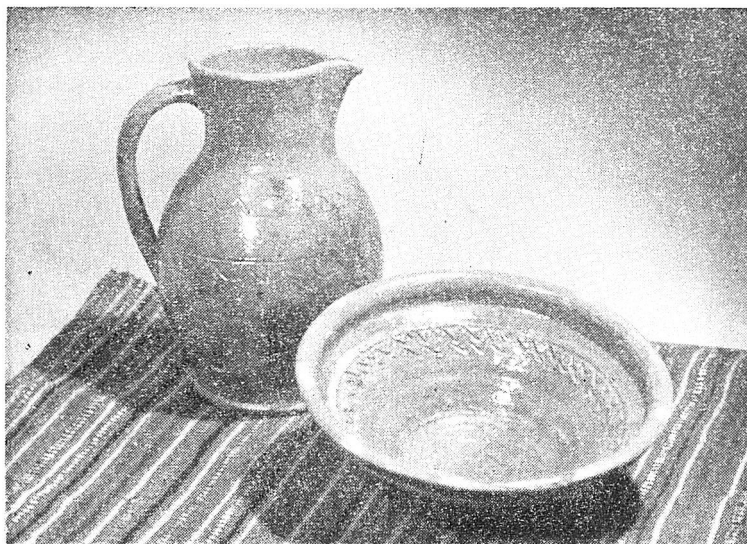
pewne nici wiążące je z ceramiką śląską, np. tzw. „opiekoce“. Jak dalece sprawa była pilna może wskazać fakt, że jedne z najciekawszych form dzbanów noszących wyraźne piętno indywidualne wyszły z warsztatu Antoniego Grzeszczyka z Kromułowa (ryc. 3) liczącego lat 90, który zmarł w kilka tygodni po wykonaniu swych ostatnich prac.

To samo da się powiedzieć o warsztatach rodziny Maltazarów (ryc. 4, 5, 6) i Łukasików (ryc. 4, 7), gdzie ojcowie pokazali synom różnorodność form i zdobienie dopiero, gdy zostali wyraźnie zachęceni do tej pracy przez opiekę Wydziału i udzieloną im subwencję Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Ceramika zawierciańska wykonywana jest z gliny gruboziarnistej polewana przeważnie obustronnie polewą brązową i zieloną stosowaną w szeregu odcieni.

Jedynie kilka garnczków Antoniego Grzeszczyka ma powierzchnię zostawioną w stanie surowym. Najciekawsza jest różnorodność form dzbanów o niewielkich wymiarach. Jak dzbany tak i miski zdobione są niekiedy rytym ornamentem linearnym, bądź też malowanym jasną pobiałką o najprostszych liniach falistych czy łamanych wzbogacone urozmaiconym profilowaniem przez dodanie pewnego rodzaju ryzowania krawędziom naczyń. Ciekawa jest miska roboty Antoniego Maltazara (ryc. 6) z wypukłym ornamentem powstałym z nałożenia gęstej pobiałki.

Według miejscowej tradycji potwierdzonej przez starych garncarzy dawniej istniało tu szeroko rozwinięte gliniane zabawkarstwo w postaci maleńkich dzbanuszków, kielichów, „opiekoców“, skarbonek, czy kogutów-świstawek.



Ryc. 5. Dzban i misa — wyk. Józef Maltazar z Siewierza. Tkanina pasiasta wełniana — wyk. Józefa Biała z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.

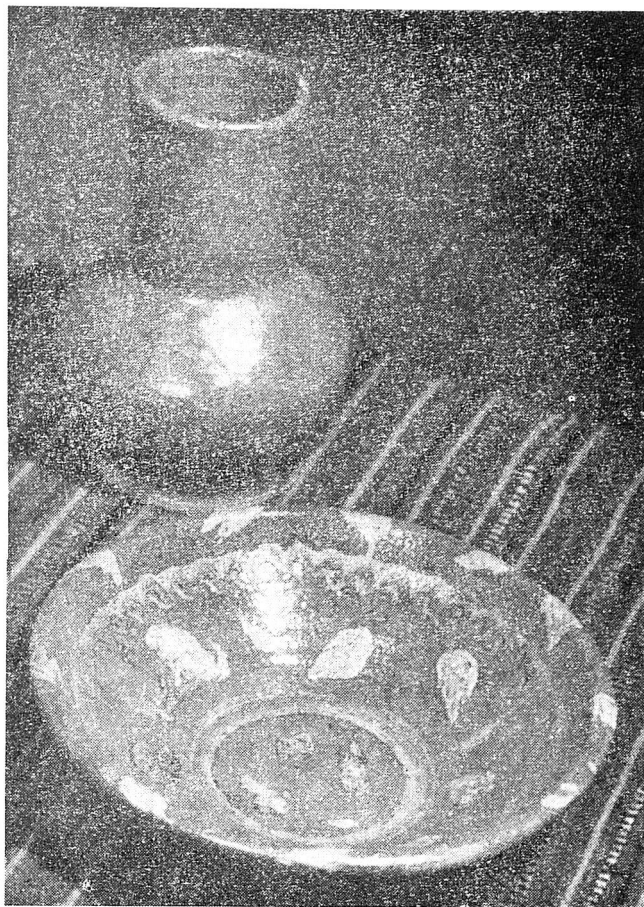
Wśród zebranych na wystawie okazów mamy możliwość prześledzenia, jak dawne profile dzbanów znalazły zastosowanie w dwuusznych wazonach lub niewielkich czarkach bez ucha. Zwłaszcza zasługują na uwagę wyroby Józefa Maltazara i Stefana Łukasika. O ile prace Łukasika cechuje wyraźna pierwotność formy i ornamentu, o tyle skala Józefa Maltazara zdaje się być bardzo rozległa. Od prostej miski ozdobionej spiralną linią jasnej polewy lub czystego w linii profilu jasnobrażowego dzbana, aż po niezmiernie szlachetną w kolorze czarkę wykonaną, jako nowy kształt w garncarstwie z jej skomplikowaną fakturą powierzchni uzyskanej przez stosowanie różnej gęstości polewy — widzimy szeroką skalę jego możliwości artystycznych, które niewątpliwie winny zwrócić nań uwagę organizatorów opieki nad nowoodkrytym ośrodkiem garncarstwa ludowego.

Tą samą drogą przybyły na wystawę stare zapaski i próbki tkanin z trzech wsi zawierciańskich. Część wystawionych fartuchów, którymi dotychczas jeszcze okrywają się kobiety z Postaszowic, Gołuchowic, czy Niegowej — są to nowe tkaniny utrzymane w charakterze pasiaków o różnej szerokości pasach zbliżonych w układzie do łowickich czy sieradzkich, jednak o rytmie niespokojnej i innym układzie barwnym. Informacje z terenu mówią, że ten typ tkaniny jest nowy, co przy dokładnym prześledzeniu i porównaniu poszczególnych okazów trzeba by postawić pod znakiem zapytania. Przeczą bowiem temu niektóre zapaski, gdzie wśród zróżnicowanej szerokości pasków występuje jeden pasek „drabinkowy“, przy czym niezmiernie szlachetne walory kolorystyczne wskazywałyby na stare tradycje farbiarstwa roślinnego. Ten sam układ pasów drabinkowych znajdujemy w ostatnio wykonanych próbkach opartych o najstarsze wzory znalezione przez miejscowe tkaczki. Tkaniny te charakteryzuje zasadniczy układ wąskich paseczków o przewadze barwy ciemnoczerwonej i czarnej. Zwłaszcza próbka wykonana przez Józefę Białą z Postaszowic o wąskich niemal jednonitkowych paskach w połączeniu z paskami drabinkowymi oraz jej układ barwny nasywa wyraźne asocjacje z tkaniną północno-mazowiecką.

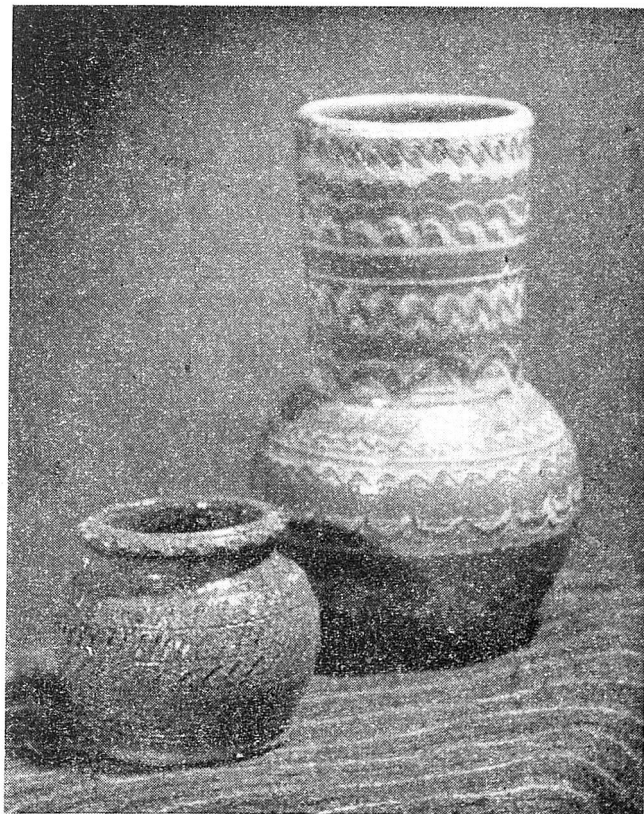
Wszystkie tkaniny zawierciańskie są wykonane na lnianym postawie przetykane wełną własnego przędzenia, często przeplatane nicią lnianą. Pomieszczenie z lnem występuje zawsze w tkanych oddzielnie krajkach, którymi obszywa się zmarszczone zapaski. Ma to swoje usprawiedliwienie w konieczności uzyskania tkaniny, któraby dała się łatwiej zgiąć zachowując konieczną w tym wypadku elastyczność.

Podobnie, jak ceramika, tkaniny zawierciańskie cechuje pewna, pierwotna surowość, jednocześnie pełna bezpośredniej szczeroci. Jej charakter pograniczny w stosunku do terenów, gdzie tkanina ludowa zanikła już dawniej, nadaje im jeszcze więcej wagi i znaczenia.

Nic więc dziwnego, że wydobytymi z ukrycia gałęziami przemysłu ludowego zainteresowała się Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Jednocześnie, znajdujące się na wystawie materiały sygnalizują badaczom konieczność zwrócenia uwagi na ich wartość, w całokształcie polskiej sztuki ludowej.



Ryc. 6. Miska i flakon wyk. Antoni Maltazar z Siewierza. Tkanina pasiasta wełniana — wyk. Józefa Białą z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.



Ryc. 7. Flakony — wyk. Stefan Łukasik z Siewierza. Tkanina pasiasta — wyk. Maria Gołuchowska i Maria Socha z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO

ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

Dnia 15 grudnia ub. r. została otwarta w Lublinie Wystawa Sztuki Ludowej województwa lubelskiego, zorganizowana przez Wydział Kultury przy Prezydium W.R.N. w Lublinie przy współudziale lubelskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.

Wystawa obejmowała różne działy twórczości ludowej, a mianowicie: plecionkarstwo, tkactwo i strój ludowy, koronkarstwo, ceramikę, zabawkarstwo, rzeźbę, wycinanki, sztuczne kwiaty i pisanki. Ekspozyty w ilości 356 zebrane były z 30 miejscowości województwa lubelskiego, zgrupowanych jednak głównie na terenie 3 powiatów: lubartowskiego, łukowskiego i radzyńskiego, z powiatu kraśnickiego i z Białej Podlaskiej pochodziły jedynie wyroby ceramiczne.

Opisywana wystawa powstała zasadniczo przez zestawienie dwóch wystaw regionalnych, które miały miejsce daleko wcześniej, a mianowicie: Wystawy Sztuki Ludowej w Lubartowie (lipiec 1951 r.) i Łukowie (październik 1951 r.). Z obu tych wystaw napisane zostały obszernie recenzje (Polska Sztuka Ludowa nr 6/51 i nr 1/52) tak, że po wyeliminowaniu ekspozytów z tych dwóch powiatów niewiele materiału pozostaje do omówienia, będzie to przeważnie ceramika z pow. kraśnickiego i tkactwo z radzyńskiego.

Z powiatu kraśnickiego na wystawę nadeszły swe wyroby dwa ośrodki garncarskie: Urzędów i Łążek Ordynacki. Urzędów to stara osada garncarska, licząca dawniej kilkudziesięciu a dziś około dziesięciu garncarzy, wykonujących różne naczynia użytkowe jak garnki, „durszlaki“, płaskie „wodziaki“, z dwoma niewielkimi uszkami do noszenia wody w pole itd. Do swych wyrobów używają garncarze urzędowscy gliny żelazistej, wypalającej się na czerwono. Wewnątrz

pokrywają naczynia ołowiwym zielonym szkliwem, które na zewnątrz obejmuje również szyjkę. Jak informują garncarze z Urzędowa robiono też dawniej u nich i „siwaki“, jednakowoż ten sposób wypalania garnków obecnie zarzucono ponoć z powodu braku odpowiedniego pieca.

Najwybitniejszymi garncarzami urzędowskimi są trzech bracia: Jerzy, Paweł i Stanisław Witkowie, oraz Antoni Kaniowski. Na wystawie znalazły się prace wymienionych wyżej garncarzy z wyjątkiem Stanisława Witka. Wyrabiają oni naczynia użytkowe, ozdabiane skromnym rytym ornamentem oraz tak zw. galanterię ceramiczną w postaci rzeźb o tematyce figuralnej. Rzeźby te wykonane w sposób bardzo prymitywny nawiązują nieco do zanikających już dziś zabawek dzieciennych, sprzedawanych po jarmarkach i odpustach. Przedstawiane sceny czerpane są z życia wsi. Przykładem może być przeładowana trochę rzeźba Jerzego Witka, zatytułowana „Oczepiny“, gdzie na małej przestrzeni zgrupowana została wielka ilość osób, co nie pozwala na skoncentrowanie uwagi na punkcie centralnym, którym ma być panna młoda siedząca na dzieży. Przejrzystszą kompozycyjnie jest jego druga rzeźba p. t. „Garncarz przy pracy“. Przedstawia ona mężczyznę toczącego garnek na kole garncarskim, podczas gdy siedząca obok kobieta struże glinę strugaczem. Jest to typowy obrazek z pracowni garncarskiej, gdzie mąż zajmuje się wytaczaniem naczyń, w innych zaś pracach pomagają mu członkowie rodziny, przy czym głównym pomocnikiem jest zwykle żona. Prócz kompozycji figuralnych wykonał też Jerzy Witek kilka płaskich kropielniczek ozdobionych rytym ornamentem i wypukłym motywem zazwyczaj figuralnym (treści religijnej) na tarczy do zawieszania. Brat Jerzego Witka, Paweł, będąc sam przodownikiem pracy w skupie zboża, chętnie w swych rzeźbach porusza tematy ilustrujące postęp gospodarczy wsi dzisiejszej. Na wystawę wykonał np. rzeźbę p. t. „Kierowca przy traktorze“ (ryc. 1), czy „Odstawa tuczniaka“. Trzeci z grupy garncarzy urzędowskich Antoni Kaniowski unika raczej scen zbiorowych, chętnie natomiast rzeźbi pojedyncze postacie, które umie doskonale podpatrzeć i nadać im cechy charakterystyczne (np. postać „Kułaka“, ryc. 2). Prócz postaci ludzkich rzeźbi Kaniowski również udatne figurki zwierząt.

W odróżnieniu od ceramiki użytkowej z Urzędowa naczynia z Łążka Ordynackiego zdobione są kolorowymi polewami. Najtypowszym ornamentem jest jodełka, spirala, linia falista itd. Pod względem formy ośrodek ten charakteryzują naczynia raczej pękate, niskie. Kolor naczyń brązowy z tym, że przy dzbanach i garnkach występuje często biały koinierz dookoła wylewu. Wyroby z Łążka Ordynackiego pochodziły z pracowni Ludwika, Mateusza i Walerii Startków



Ryc. 1. „Kierowca przy traktorze“ — rzeźba w glinie wyk. Paweł Witek z Urzędowa, fot. Janusz Świeży

i Franciszka Sikory. Ten ostatni dał wyłącznie tale-
rze, na dnie których obok tradycyjnych ornamentów
roślinnych czy zwierzęcych pojawiły się motywy
współczesne jak np. gołębki pokoju.

Ośrodek garncarski w Białej Podlaskiej reprezento-
wały tylko wyroby Kazimierza Rogowskiego, na które
złożyły się trzy, ale za to niezwykle piękne okazy tzw.
„siwaków“, a mianowicie dzban, butla na wodę zw.
„wodziakiem“ (ryc. 3) i tzw. „szabasówka“, tj. duży
garnek dwuoszny (ryc. 4). Powierzchnia ich zdobiona
była ornamentem gładzonym o układzie przeważnie
pionowym. Charakterystyczną cechą dla tych trzech
ckazów jest podział powierzchni naczynia na dwie nie-
równe części przy pomocy dwóch rytych linii równo-
ległych, przecinających naczynie horyzontalnie. Moty-
wy występujące na naczyniach są przeważnie geome-
tryczne: linia prosta łamana, falista, spiralna, w gór-
nej zaś części brzuśca wykonane są motywy wachla-
rzowate, przypominające schematycznie potraktowane
sylwetki roślin. Całość jest niesłychanie szlachetna
i scharmonizowana, co podnosi jeszcze i ciekawy kolor
wypału, dający w efekcie czarny czerep ze srebrzy-
stym, połyskującym ornamentem.

Wyroby tkackie, pominąwszy te, które już były oma-
wiane w recenzjach z wystawy w Lubartowie i Łuko-
wie ograniczają się do 10 okazów z pow. radzyńskiego.
Składały się na nie trzy kilimy wełniane, trzy narzuty
craz 4 spódnice lniane. Kilimy radzyńskie charakte-
ryzują szerokie pasy podłużne tkane splotem rzadko-
wym (w „drelich“), przy czym osnowę stanowi len, zaś
wątek wełna. Pasy są zazwyczaj w dwukolorach mniej
więcej 8 — 10 cm szerokości. Czasem szersze pasy są
oddzielone od siebie drobnymi ½ cm szerokości pa-
seczkami białymi i czarnymi. Takim właśnie był kilim
utkany przez Stefanię Kądracką z Jabłonia (gm. Ja-
błoń) w 1925 r., w którym szerokie na 10 cm pasy gra-
natowe oddzielone były od 12 cm pasów popielatych
wąskimi (½ cm) paseczkami białymi i czarnymi. Ki-
limy te dla uzyskania odpowiednich wymiarów są ze-
szywane przez środek z dwóch części. Ulubionymi ko-
lorami występującymi w kilimach radzyńskich są ze-
stawienia koloru czerwonego — amarantowego („bu-
racczkowego“) z zielonym lub szafirowym.

Obok kilimów na wystawie znalazły się trzy narzu-
ty lniane w kratę tzw. „płachty“ wykonane w „po-
jedynk“, tzn. splotem płótna, o barwach bardziej sto-
nowanych niż to miało miejsce w kilimach. „Okna“
krat o boku około 15 cm wypełnione bywają bądź tzw.
„pepitem“, czyli drobną kratką, bądź są gładkie
jednokolorowe. Narzuty wykonała tkaczka Maria Nie-
dzielska z Jabłonia (gm. Jabłoń) w latach 1936 i 1938.

Trzy z wystawionych lnianych spódnic były tkane
w kratkę biało-czarną, czwarta zaś w czerwono-czar-
ną. Pierwsze z nich są starsze, pochodzą z pierwszych
lat bieżącego stulecia, podczas gdy ostatnia robiona
była po I wojnie światowej. Spódnice te układane są
we fałdy. Niekiedy posiadają dołem naszyty pas z tej
samej materii tylko ciętej ze skosu dla uzyskania lep-
szego efektu, albo czarną, jedwabną, kupną tasiemkę
szerokości około 1 cm. Spódnice te wykonały Stefania
i Małgorzata Kądrackie z Jabłonia.

Jak wynika z powyższego przeglądu omawiana wy-
stawa w słabym tylko stopniu dawała obraz ludowej



Ryc. 2. „Kulak“ — rzeźba w glinie wyk. Antoni Ka-
niowski z Urzędowa w 1951 r. fot. Janusz Świeży.

twórczości artystycznej województwa lubelskiego. Bra-
ki jej zarysowują się w sposób wyraźny, gdy zgroma-
dzone na wystawie eksponaty zestawimy z tymi, które
znalazły się na poprzedniej wystawie, urządzonej
w Lublinie w r. 1949.

Dział	1949		1951	
	ilość eksponatów	ilość powiatów	ilość eksponatów	ilość powiatów
Plecionkarstwo	8	4	14	1
Tkactwo i strój	53	7	71	3
Koronkarstwo	—	—	4	2
Ceramika	98	5	144	4
Zabawkarstwo	33	3	59	2
Rzeźba	3	3	11	1
Wycinanki	13	1	23	1
Sztuczne kwiaty	—	—	13	2
Pisanki	20	1	17	1
razem	228		356	

Porównując ogólne liczby eksponatów widzimy, że ilość okazów zgromadzonych na wystawie w r. 1951 była w stosunku do roku 1949 większa o 128 pozycji, niemniej jednak na pierwszej wystawie reprezentowanych było 12 powiatów, tj. całe województwo z wyjątkiem pow. hrubieszowskiego i bialskiego, materiał pochodził z 38 miejscowości, rozrzuconych po różnych częściach województwa, podczas gdy na wystawie ostatniej eksponaty zebrane były w 30 miejscowościach, zgrupowanych w 4 zaledwie powiatach (o ile pominiemy Białą Podlaską skąd pokazano trzy garnki gliniane jednego autora). Powiększenie ilości okazów na wystawie w r. 1951, powstało więc nie przez rozszerzenie rzeczowego i terytorialnego jej zasięgu, ale głównie przez nadmierne pod względem cyfrowym eksponowanie pewnych ośrodków (np. 49 garnków z Lubartowa, 53 z Łukowa), które na tego rodzaju wystawie powinny być pokazane w wyborze, ograniczającym się do najtypowszych i najlepszych wytworów z punktu widzenia ich wartości artystycznych.

W związku z podkreślanym wyżej brakiem równowagi w kompozycji wystawy powstały olbrzymie, niczym nieumotywowane luki, jak np. zupełny brak haftów biłgorajskich i włodawskich, ceramiki z pow. zamajskiego i chełmskiego i wielu innych. Listę tych braków można przedłużyć, ale to w tej chwili mielibyśmy się z celem. To co powiedziano dotychczas wystarczy, aby uzasadnić stwierdzenie, że wystawa nie charakteryzowała należycie ludowego dorobku artystycznego województwa lubelskiego, była bowiem zbyt fragmentaryczna i zestawiona w sposób przypadkowy.

Ekspozycja wystawy pomyślana według układu terytorialnego (powiatami) została konsekwentnie przeprowadzona jedynie w dziale tkanin, już w wyrobach garncarskich przejrzystość układu została tu i ówdzie zmacona.

Zwiedzając wystawę odnosiło się wrażenie, że zorganizowana ona została w pośpiechu, bez czasu do namysłu i należytego przygotowania w terenie. Jeżeli tak było istotnie, to oczywiście wiele niedociągnięć będzie usprawiedliwionych. Niemniej zostanie jeszcze kwestia otwarta, dlaczego nie rozplanowano przygotowań do wystawy w sposób taki, ażeby się to nie odbiło ujemnie na jej ostatecznym wyniku.



Ryc. 3. „Wodziak“ — naczynie na wodę wyk. Kazimierz Rogowski z Białej Podlaskiej, fot. Janusz Świeży.



Ryc. 4. „Szabasówka“ garnek dwuuszny wyk. Kazimierz Rogowski z Białej Podlaskiej, fot. Janusz Świeży.

SPRAWOZDANIE Z WYSTAWY SZTUKI LUDOWEJ POWIATU NOWOSĄDECKIEGO

ELEONORA JANIKOWSKA

Dnia 16 grudnia 1951 roku została otwarta Wystawa Sztuki Ludowej w Nowym Sączu. Inicjatorem i organizatorem jej był Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie, który korzystał z pomocy naukowej Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki.

Celem wystawy było pokazanie pozytywnych wartości plastycznej twórczości ludu nowosądeckiego, w szczególności zaś sztuki, która jest wyrazem nowych potrzeb i nowych zastosowań.

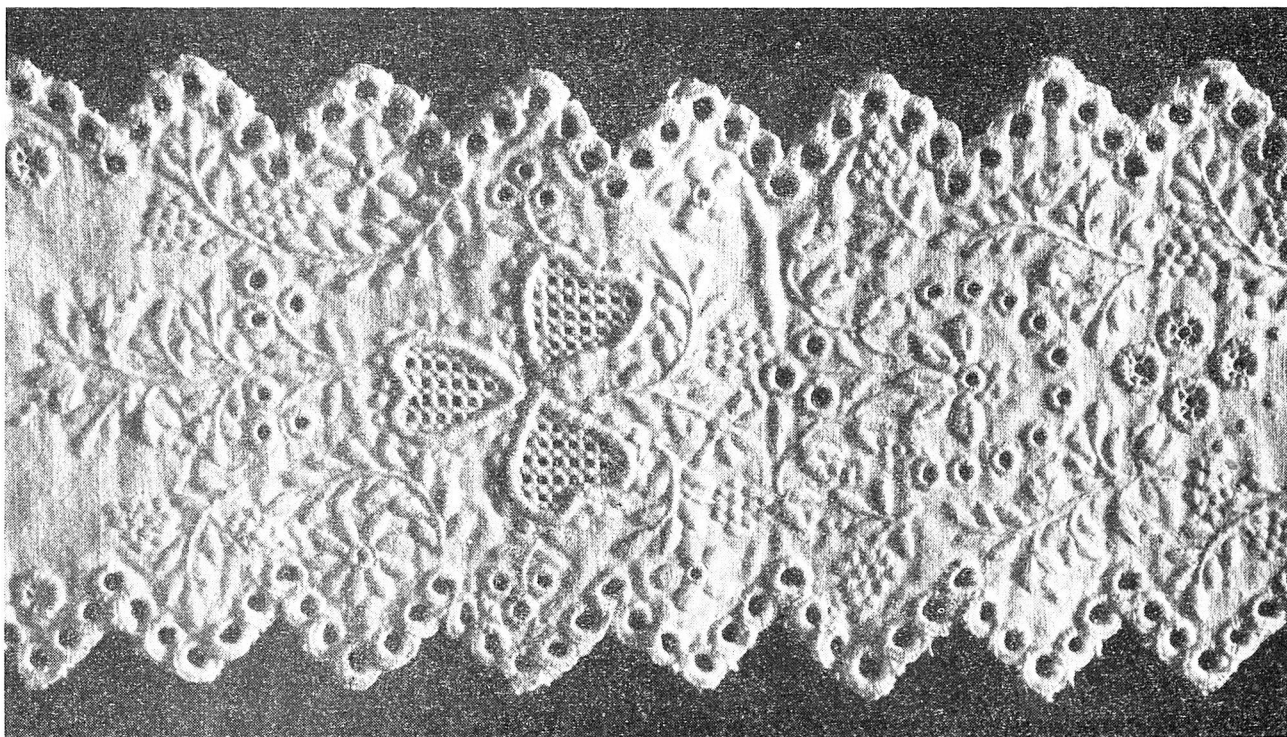
Wystawę poprzedził konkurs, na który artyści dostarczyli własne prace bądź dawne, bądź nowe, specjalnie w tym celu wykonane. Jury konkursowe, do którego weszli przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki, Państwowego Instytutu Sztuki, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Prezydium Miejscowej Powiatowej Rady Narodowej, Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, oraz Muzeum Ziemi Sądeckiej — nagrodziło 155 eksponatów z zakresu: hafciarstwa, ceramiki, malarstwa, rzeźby w drzewie. Przyznawane nagrody pochodziły z funduszy Ministerstwa Kultury i Sztuki (6.500 zł) i Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie (3.600 zł).

Po konkursie urządzono wystawę. Mieściła się ona w świetlicy Powiatowej Rady Związków Zawodowych, gdzie zajmowała dwie niewielkie sale, w których zgromadzono 139 eksponatów pochodzących z miejscowości: Podegrodzie, Litacz, Brzyna, Stary Sącz, Łącko, Juraszowa, Piorunka, Olszana, Czarniec, Wola Brzyńska i Krynica.

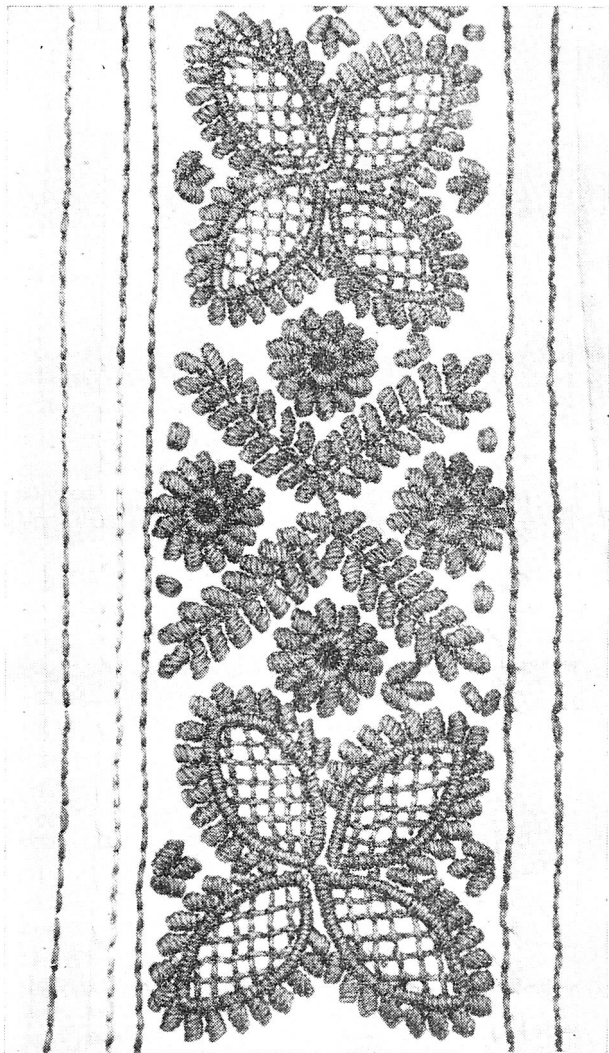
Jasne, dobrze oświetlone sale oraz estetyczne rozmieszczenie eksponatów robiły przyjemne wrażenie na zwiedzających.

Głównymi działami wystawy były: hafciarstwo, ceramika i obrazy na szkle, słabo natomiast reprezentowana była rzeźba w drzewie i obrazy malowane na papierze.

Z dziedziny haftu białego pokazano 10 eksponatów pochodzących z Podegrodzia, Łącka, Litacza i Brzyny. Były to bogato haftowane koszule męskie i kobiece szyte z białego „przedniego“ płótna fabrycznego. Koszule zdobił haft wypukły (ryc. 1) o gęstym wzorze roślinnym znajdującym się na kołnierzyku, gorsie, przyramkach i mankietach. U koszul kobiecych zamiast kołnierzyka często spotyka się haftowane i suto marszczone krezy. Taki sam haft jak na koszulach występuje na batystowym fartuchu kobiecym. Prócz



Ryc. 1. Fragment haftu białego z koszuli wyk. Wiktoria Janczura. Łącko pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszewski.



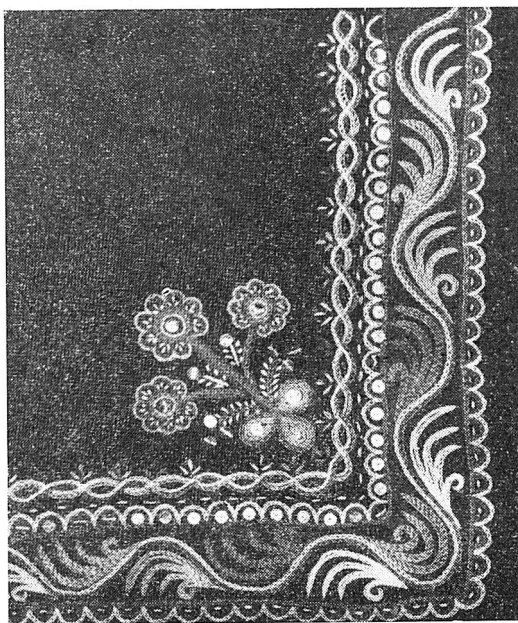
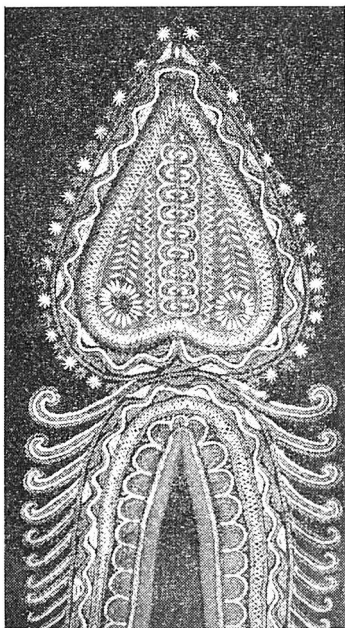
Ryc. 2. Czerwony haft przy koszuli kobiecej. Podegrodzie, pow. Nowy Sącz, wykonawca nieznanym.
Fot. Stefan Deptuszewski.

koszul wystawiono również ich fragmenty jak zdobiony kołnierzyk lub komplet haftów do koszuli męskiej. Nowsze koszule zdobione są zarówno haftem wypukłym jak i stebnowaniem, wyszywanym na kołnierzyku i mankietach.

Obok haftu białego spotyka się także tą samą techniką wykonany haft czerwony (ryc. 2), którym w okolicy Podegrodzia i Litacza zdobiono koszule kobiece, męskie oraz chustki czepcowe.

Szerokie zastosowanie w zdobnictwie stroju z okolic Sącza znajduje haft wielokolorowy wykonywany głównie ścięciem łańcuskowym przy użyciu tzw. „kordonka”, jedwabiu, lub wełny. Spotykamy się z nimi na ubraniach wierzchnich. W stroju męskim haftami kolcowymi zdobione są sukmany i spodnie noszone przez sądeckich Górali i Lachów, lachowskie kaftany, w kobiecym zaś podegrodzkie katany, zapaski i nowsze gorsety.

Pięknym przykładem haftu wykonanego barwną nicią wełnianą była na wystawie „gurmana” (sukmana) z okolic Łącka szyta z brązowego samodzielnego sukna, ozdobiona na kołnierzu, wzdłuż rozcięcia na piersiach, przy mankietach i u nasady fałdów bocznych, szerczkimi szlakami haftu głównie łańcuskowego w kolorze czerwonym i granatowym. W stroju Lachów z okolic Podegrodzia występują hafty wykonane kordonkami o barwach jaskrawych: żółtym, zielonym, czerwonym, pomarańczowym itp. Technika haftu również przeważnie łańcuskowa z drobnymi fragmentami wyszywanymi ścięciem „janina” i gałązkowym. Przeważające motywy to linia falista z małymi elipsowatymi wypełnieniami w zakolach, łuki czy jednostronna pętlicowata plecionka z tzw. w gwarze miejscowej „ogóreckami”. Prócz tego w rogach na połach kaftana występują stylizowane motywy roślinne. Bardzo interesująco przedstawiają się ozdoby haftowane poniżej przyporów spodni lachowskich tzw. „błękici” (ryc. 3). W przeciwieństwie do rozbudowanych parze-



Ryc. 3. Haft na „błękiciach” (spodniach) z Podegrodzia, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.
Ryc. 4. Okładka do albumu wyk. Katarzyna Sikora, Podegrodzie, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.

Ryc. 5. Gorset typu nowszego. wyk. Rozalia Pierzchała. Brzyna, pow. Nowy Sącz.
 Ryc. 6. Gorset z ostatnich czasów. wyk. Aniela Pierzchała. Brzyna, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.



nic podhalańskich, czy pętlcowatych kompozycji występujących w Gorcach, wyszywki sądeckie posiadają wyraźny kształt serca o zamkniętym dekoracyjnym konturze, przedzielonego w pośrodku pasem pionowym na dwie połowy, z których każda wypełniona jest motywem roślinnym przypominających kwiat stokrotki.

Motywy i techniki hafciarskie, czerpane z zanikającego ubioru ludowego, znajdują dziś nowe zastosowanie na serwetach, makatach, obrusach i okładkach do albumów, haftowanych przez wiejskie artystki. Serwetki i obrusy haftowane na samodzielnym płótnie posiadają zazwyczaj wzdłuż brzegów motywy pasowe przeniesione z lampasów na kaftanach względnie z „błękici“, w rogach umieszczone są wspomniane wyżej kompozycje roślinne występujące na kaftanach męskich czy katanach kobiecych. Niektóre z przedstawionych na konkurs serwetek raziły swym przeładownością i brakiem przejrzystości w kompozycji. Bardzo wierne, jeśli chodzi o zachowanie charakteru haftów lachowskich były okładziny do albumów (ryc. 4) i makatka wyszywane na granatowym suknie przez Katarzynę Sikorę z Podegrodzia.

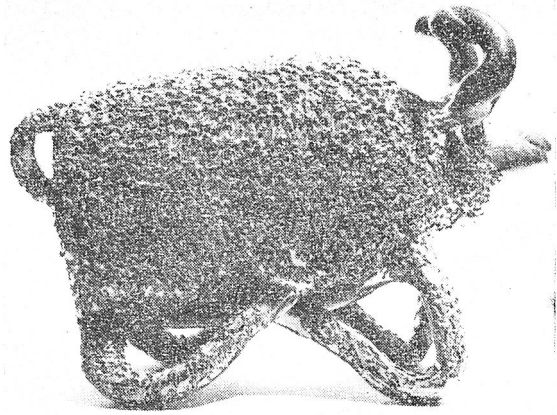
Zjawiskiem nowszym w hafciarstwie sądeckim są kobiece chustki na głowę zrobione z czarnego jedwabiu lub cienkiej materii wełnianej, ozdobione po krajach szlakiem haftu płaskiego o motywach naśladowujących wzory kwiatowe z drukowanych chustek fabrycznych. Kilka przykładów tego rodzaju wykonały na konkurs Józefa Szewczyk ze Starego Sącza, Wiktoria Janczura z Łącka i Zofia Fryzowicz z Litacza.

Osobną dziedziną haftów jest w Sądecczyźnie haft koralikowy stosowany do przyozdabiania gorsetów aksamitnych noszonych tu w kolorach czarnym i rza-

Ryc. 7. Dzbanek wyk. Józef Biliński. Stary Sącz. fot. Stefan Deptuszewski



dziei granatowym. Dołem wzdłuż krawędzi gorsetu doczuty jest rząd mniejszych lub większych kaletek, kształtu owalnego lub trapezowego ułożonych w ten sposób, że każda następna zachodzi nieco na poprzednią. Zdobiący gorsety koralikowy haft początkowo był bardzo subtelny o małej ilości kolorów i ograniczał się do dwóch niewielkich bukietów wyszywanych na przodach gorsetu i jednego z tyłu w pośrodku pleców. Bukiety, złożone z kwiatów ujmowane abstrakcyjnie, wyszywano dawniej koralikami przeświecającymi co w znacznym stopniu łagodziło pstrokaciznę haftu. Z czasem skromne motywy kwiatowe zaczęły się rozrastać, wypełniać coraz szczelniej powierzchnię gorsetu nabierając równocześnie form bardziej zbliżonych do natury. Równocześnie dawne koraliki zostają zastąpione przez paciorki nieprzeźroczyste o barwach jaskrawych. Wzór wykonany takimi koralikami staje się bardziej kolorowy i traci dawną szlachetność zarówno formy jak i barwy (ryc. 5). Drobne kwiatki wyszywano koralikami również na kaletkach. W najnowszych gorsetach haft koralikowy zastąpiony został haftem płaskim, wykonanym przy pomocy kolorowych jaskrawych nici jedwabnych. Gorsety takie zaczęto szyć w czasach okupacji niemieckiej, kiedy odczuwano brak szklanych paciorków. W hafcie jedwabnym zachowane zostały dawne zasady kompozycji wzoru, jednakowoż inna technika wykonania przyczyniła się do poważnej zmiany ogólnego charakteru całej dekoracji (ryc. 6).



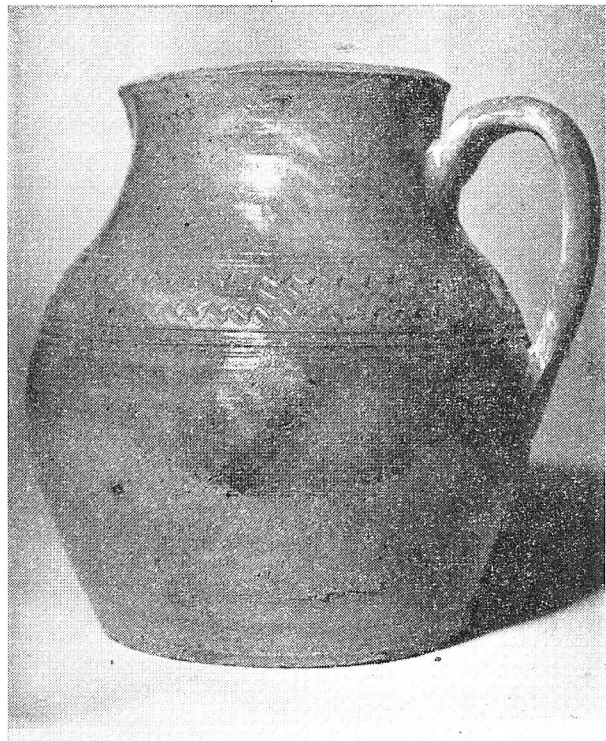
Ryc. 8. Skarbonka gliniana w formie barana wyk. Józef Biliński. Stary Sącz, pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.

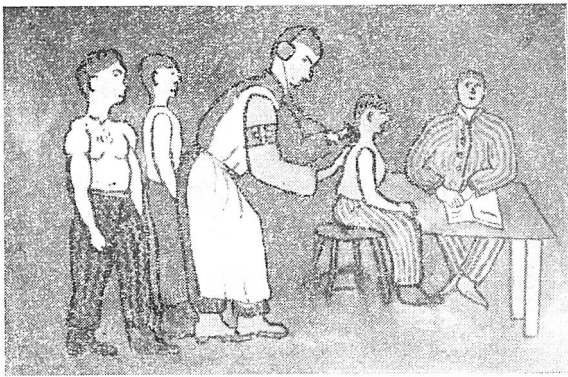
Bogato reprezentowany był dział ceramiki (63 sztuki). Złożyły się nań wyroby Wojciecha Błaszczyka z Podegrodzia i Józefa Bilińskiego ze Starego Sącza. Bardziej interesującymi, zarówno ze względu na różnorodność przedmiotów jak i ich zdobienia, były wyroby Bilińskiego. Wykonał on szereg naczyń użytkowych i przedmiotów galanterii ceramicznej. Wśród naczyń użytkowych widzimy garnki, dzbanki, dwaja-



Ryc. 9. Bania gliniana do zdobienia dachów wyk. Józef Biliński. Stary Sącz pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.

Ryc. 10. Dzbanek, wyk. Wojciech Błaszczyk. Podegrodzie. pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.





Ryc. 11. Obraz na szkle: „Badanie lekarskie na wsi“
wyk. Jan Jachimiek z Tylmanowej, pow. Nowy Sącz,
fot. Stefan Deptuszewski.

ki, misy itp. Ze względu na odmienną formę zwracają uwagę trzystronnie spłaszczone dzbanki tzw. „bacowskie“ służące do noszenia mleka z szałasów, oraz misy o brzegach ukośnie rozchylonych tzw. „orawki“.

Naczynia zdobione są piękną polewą w kolorze brązowym lub ugru jasnego, bywają zaś i takie, które mają obydwa kolory polewy rozłożone w ten sposób, że np. szyjka dzbanka jest koloru brązowego, reszta zaś we wspomnianym kolorze ugru jasnego. Naczynia są bogato zdobione bądź malaturami, bądź rytym, względnie jednym i drugim (ryc. 10). Ryt występuje zwykle w układzie pasowym, okalającym naczynie. Ozdoby malowane mają układ pasowy złożony przeważnie z elementów geometrycznych, podkreślający kształt naczynia. Motywy roślinne występują najczęściej na brzuścu.

Na misach i „makutrach“, tj. dużych donicach, służących do ucierania maku, wykonywane są na dnie motywy ośrodkowe często składające się z układu kół koncentrycznych, na ściankach zaś motywy pasowe. W niektórych naczyniach stosuje Biliński do zdobienia barwnymi polewami tzw. technikę „fladerkowania“, podobną do tej jaką spotykano pod koniec ubiegłego wieku w Brzostku i Kołaczycach¹⁾.

Z galanterii ceramicznej Bilińskiego wystawiono skarbonki m. in. o formach zoomorficznych (ryc. 8), małe figurki zwierzęce stanowiące zabawki dla dzieci i banie o pięknej polewie zdobione rytym, służące do przysrajania szczytów domów (ryc. 9).

W wyrobach przedstawionych na konkurs Biliński starał się dać przegląd typów znanych z dzisiejszej praktyki, oraz form jakie zapamiętał z pracowni ojca. Niestety nie wszystkie z tych form zostały przez niego uwzględnione, brak było np. mis o pięknych sercowatych motywach malowanych, których rysunki publikuje Udziela w swym artykule poświęconym zdobnictwu ludowemu w Sądecczyźnie²⁾.

Wyroby drugiego garncarza, Wojciecha Błaszczyka (10 eksponatów) były na ogół mniej ciekawe. Składały się na nie naczynia użytkowe, jak garnki, dzbanki, dwojaki i doniczki, pozbawione ozdób malowanych, polewane na jeden kolor — ciemno brązowy. Niektóre z nich zdobi pasowy ryt geometryczny obiegający górną część brzuśca (ryc. 10).

Porównując produkcję obu ośrodków garncarskich, z których jeden znajduje się w małym miasteczku, a drugi w niezbyt odległej wsi, spostrzegamy dużą

różnicę zarówno w doskonałości technicznej, jak i bogactwie wykonywanych form czy motywów zdobniczych. Wyroby Bilińskiego to przykład produkcji małomiasteczkowej opartej na XIX-wiecznych tradycjach rzemieślniczych, którym nie potrafi jeszcze dorównać Błaszczyk — garncarz wiejski.

W dziale malarstwa na szkle wystawiono 19 obrazów malowanych przez Jana Jachimka z Tylmanowej, ucznia szkoły przemysłu artystycznego w Zakopanem, 7 wykonanych przez młodzież uczęszczającą na kurs prowadzony w Łącku przez Helenę Roj-Kozłowską, oraz 1 pracę Leona Potonia z Olszany.

Obrazy Jachimka przedstawiają w różnych ujęciach zagadnienie postępu gospodarczego i kulturalnego wsi jak np. zakładanie na wsi instalacji elektrycznej, lub badanie lekarskie (ryc. 11), pracę robotnika (górnika przy pracy), czy chłopą (przewoźnika, prządka, kopanie ziemniaków, zbiór owoców itp.). Niektóre jego obrazki zdradzają wpływ zakopiańskiej produkcji pamiątkarskiej jak np. obrazek przedstawiający drzewo z ptaszkami wyraźnie zapożyczony z obrazków na szkle malowanych w Zakopanem przez uczniów Miłkaszewskiego.

Leon Potoniec dał jeden obraz zatytułowany „Plan 6-letni“, przedstawiający kobietę-murarkę zatrudnioną przy odbudowie Warszawy. W obrazie tym poza aktualną tematyką świadcząca o postępującym wyrobieniu społecznym i politycznym na naszej wsi zwraca



Ryc. 12. Obraz na szkle: „Murarka przy pracy“ wyk.
Leon Potoniec z Olszany, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan
Deptuszewski.

uwagę dobra technika wykonania obrazu. Autor odrzuca tu zupełnie zwykle w obrazach na szkłe konturowanie, maluje techniką światłocieniową o bardzo subtelnym przejściu kolorystycznym (ryc. 12).

Siedem obrazów na szkłe wybranych spośród przeszło dwudziestu wykonanych na kursie prowadzonym przez Roj-Kozłowską wiąże się z tematyką życia wiejskiego częściowo tradycyjną („Juhas“) częściowo współczesną. Wśród tych ostatnich zwracają uwagę obrazy, w których tematyce znalazło wyraz ważne dziś zagadnienie sportu wiejskiego (np. „Kolarze“ wyk. przez Stanisława Turka, lub „Gra w piłkę“ Stanisława Cebuli).

Dział malarstwa uzupełnia kilka obrazów malowanych w oświetlonych na owe czasy uwieńczeniem były „Opisy te, których tematem jest willa, ulica, stacja kolejowa,

panorama Krynicy wypożyczone zostały ze zbiorów miejscowego muzeum.

Ostatnim wreszcie działem były wyroby z drzewa, na które składały się ptaszki na gałązkach jaskrawo malowane, białe gołąbek, oraz głowa turonia.

W związku z wystawą wydany został katalog opracowany przez Mieczysława Bieszczanina i Romana Reinfussa.

PRZYPISY

1. Irena Bojarska: „Naczynia gliniane z Brzostka“, „Polska Sztuka Ludowa“, r. 1951, Nr 6, str. 174 i nast.
2. Seweryn Udziela: Kilka słów o strojach, budowlach, sprzętach i naczyniach w Sądecczyźnie“, „Lud“, t. X, str. 427—429.

KATALOG ZABYTKÓW SZTUKI W POLSCE

JERZY ŁOZIŃSKI

Sprawa inwentaryzacji zabytków była od wielu lat zagadnieniem wysuwającym na czoło zadań stojących przed badaczami polskiej sztuki. Począwszy od XIX-wiecznych wysiłków w tym kierunku, których świetnym na owe czasy uwieńczeniem były „Opisy Zabytków Starożytności w Królestwie Polskim“ Kazimierza Stronczyńskiego¹⁾, każde pokolenie polskich historyków sztuki postulowało i podejmowało akcję zmierzającą do przeprowadzenia wyczerpującej, naukowej ewidencji zabytków polskiej kultury artystycznej²⁾. Wyrazem tego były liczne postanowienia szeregu zjazdów naukowych, od uchwały Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności z r. 1887 począwszy, skończywszy na rezolucji ogólnopolskiej konferencji historyków sztuki w r. 1945³⁾. Systematyczną realizację tych postulatów podjął przed pierwszą wojną światową Stanisław Tomkowicz, publikując w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej inwentarze powiatów: krakowskiego, gorlickiego i grybowski, i stwarzając tym samym prototyp nowoczesnego, polskiego inwentarza topograficznego zabytków, opartego w głównej mierze o wzory analogicznych wydawnictw niemieckich. Podjęta po r. 1918 akcja przez długi czas nie wychodziła poza ramy postulatów i opracowywania instrukcji, aż do utworzenia w r. 1929 Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków, którego owocem działalności — poza licznie zgromadzonymi materiałami archiwalnymi w postaci zdjęć fotograficznych i pomiarowych — stały się dwa opublikowane tomy obejmujące powiaty nowotarski i rawsko-mazowiecki. Wydaniu następnych, już częściowo przygotowanych, przeszkodziła wojna.

Wyrazem lekceważenia przez Państwo opieki nad zasobami kultury narodowej były skromne sumy przyznawane w okresie dwudziestolecia na akcję inwentaryzacyjną, co w praktyce uniemożliwiało prowadze-

nie tych prac na szerszą skalę. Poważną trudność stanowił również brak liczniejszej, wykwalifikowanej kadry pracowników terenowych. Pełne znaczenie tego przedsięwzięcia doceniono dopiero po wojnie, podejmując już w r. 1945 prace przy inwentaryzacji w niespotykanym dotąd rozmiarze. Jako kontynuacja rozpoczętej już dawniej serii wydawniczej ukazał się w r. 1948 jej tom III — powiat żywiecki, w opracowaniu J. Szablowskiego, a w r. 1950 tom IV, powiat piotrkowski, jako praca zbiorowa obozu studentów historii sztuki, który to obóz miał jednocześnie za zadanie wykształcenie kadr przyszłych, samodzielnych inwentaryzatorów.

Jednocześnie jednak przygotowany został projekt, opracowane ogólne zasady i naszkicowany program organizacji pracy nad innym wydawnictwem nowego typu⁴⁾. Dotychczasowy inwentarz topograficzny zawierający w obszernych tomach poświęconych poszczególnym powiatom dokładne opisy wszystkich zabytków, opisy oparte na autopsji i na możliwie kompletnie wykorzystanym materiale bibliograficznym, archiwalnym i ikonograficznym, wymagał kilkuletniej pracy na realizację jednego tomu. Doceniając też jego pełną i niczym niezastąpioną wartość naukową, postanowiono w 1945 r., ze względu na szereg palących potrzeb naukowych, konserwatorskich czy administracyjnych przystąpić do sporządzania mniej szczegółowego, a łatwiejszego do szybkiej realizacji katalogu zabytków.

Wydane ostatnio przez Biuro Inwentaryzacji Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki pierwsze zeszyty Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce⁵⁾ otwierają monumentalną serię, która w przyszłości ma objąć swym zasięgiem całą Polskę. Opracowany przez J. Szablowskiego na podstawie długoletnich doświadczeń inwentaryzacyjnych typ katalogu stanowić będzie nie-

wątpliwie doskonale wzór dla wszystkich dalszych zeszytów tego wydawnictwa. Jest on wynikiem żmudnych prac terenowych zespołu inwentaryzatorów i fotografów, dużego wysiłku redakcyjnego i wydawniczego. Nie będąc inwentarzem szczegółowym zawiera katalog kompletny spis wszystkich zabytków występujących w danym powiecie, oparty na rozpoznaniu i analizie każdego obiektu w terenie, analizie popartej dokładnymi badaniami naukowymi. Wielki wkład pracy redakcyjnej sprawia, że opublikowane zeszyty przewyższają analogiczne wydawnictwa zagraniczne tego typu, jak np. znany katalog niemiecki Dehia ⁶⁾.

Cienkie zeszytiki o małym, kieszonkowym formacie, wygodnym do posługiwania się nimi w terenie, dzielą się na część tekstową i ilustracyjną. Pierwsza zawiera — w alfabetycznym układzie miejscowości — dane dotyczące wszystkich zabytków powiatu. Jako górną granicę lat przyjęto rok 1850, z tym, że zabytki późniejsze uwzględniono tu czasem w wypadku występowania nazwiska ich autora, o ile był on znanym artystą. Zasadę tę możnaby kwestionować, proponując stosowanie bardziej elastycznego założenia, które pozwoliłoby na szersze uwzględnienie niektórych ważnych artystycznie czy kulturalnie obiektów z okresu ostatnich stu lat. Dotyczy to zwłaszcza niesłusznie lekceważonej architektury 2 poł. XIX wieku, w zakresie której uwzględniono jedynie działalność Stanisława Witkiewicza.

Określenie stylowe poszczególnych zabytków, ich datowanie, stosowane jest w katalogu z wielką dokładnością i jednocześnie z konieczną, szczególnie dla okazji plastyki rodzimej, ostrożnością. W obrębie poszczególnych miejscowości obowiązuje stały schemat kolejności zabytków, w obrębie danego zabytku — stały, lecz nie zbyt sztywny schemat opisu. Ta stałość i niezwykła precyzja w zachowaniu przyjętych zasad świadczy o dużej sumienności pracy redaktorskiej, bez której niemożliwym byłoby zorientowanie się w tak różnorodnym i obfitym materiale zabytkowym.

Tę samą precyzję — tym bardziej imponującą, że każdy z zeszytów opracowany jest przez innego autora — widać w opisach, w ich układzie i terminologii. Nazwa obiektu, historia, styl, materiał, technika, kształt itd. następują po sobie w niezmiennej, logicznej kolejności. W przeciwieństwie do obszernego inwentarza opisy bardziej szczegółowe obejmują tylko architekturę, zabytki ruchome są jedynie wymienione wraz z ich datowaniem, określeniem stylowym i ikonograficznym. Właściwy opis ogranicza się do podania cech typologicznych, najbardziej istotnych i posiada wszelkie niezbędne zalety: jest jednoznaczny, dokładny, jasny i zwięzły. Postulowałaby tu można jedynie niewielkie rozszerzenie krótkich wzmianek historycznych. Szczególnie pożądanymi byłyby uwzględnienie w szerszym zakresie nazwisk fundatorów, tak obiektów architektonicznych jak i niektórych zabytków ruchomych, co dla zagadnień związanych z mecenatem artystycznym miałyby wielkie znaczenie.

Uzupełnienie opisów w wypadkach wielkich kompleksów budowlanych, jak np. Tyniec, Mogiła zamki w Suchoj czy Żywcu, stanowią umieszczone w tekście katalogu małe planiki. Stanowią one wielkie ułatwienie dla czytelnika i gdyby, pomimo związanych z tym dużych trudności technicznych, liczbę ich można powiększyć, wartość katalogu wybitnie zyskałaby.

Opisową część katalogu zamyka literatura przedmiotu, uwzględniająca najważniejsze pozycje bibliograficzne dotyczące zabytków powiatu. Umieszczenie jej na końcu katalogu, a nie jak to miało miejsce dotąd w inwentarzach — po każdej miejscowości, utrudnia nieco orientację. Dotyczy to zwłaszcza tak ogólnych opracowań, jak np. Szydłowskiego *Dzwony Starodawne*, czy Dułkiewicza *Małopolska rzeźba średniowieczna*, w przypadku których nie wiemy jakich wzmiankowanych w tekście zabytków dotyczą. Ponieważ jest to jednak, pomimo uwzględnienia nawet dość rzadkich pozycji, raczej przegląd literatury, a nie jej kompletny wykaz, powiat został potraktowany jako pewna całość; redakcja chciała też uniknąć powtarzania jednego tytułu przy kilku miejscowościach.

Jasny, przejrzysty układ katalogu, jednolita i precyzyjna terminologia, tak bardzo pożądana w pracach tego typu, ułatwiają w znacznym stopniu posługiwanie się nim. Pewną trudność sprawia natomiast zorientowanie się w poziomie danego obiektu, w jego wartości artystycznej. Katalog — rzecz oczywista — nie może zawierać żadnych określeń wartościujących, a jednak każdy, kto będzie się nim posługiwać, chciałby przede wszystkim znaleźć obiekty najbardziej interesujące, najcenniejsze artystycznie, czy najciekawsze z punktu widzenia historii, historii kultury, ikonografii itd. W tym celu redakcja wprowadziła gwiazdki oznaczając nimi zabytki najwyższej klasy; reszta materiału stanowiąca olbrzymią większość pozostała jednak nadal niezróżnicowana. Sądzę, że możnaby tę trudną sprawę rozwiązać częściowo przez odpowiedni dobór reprodukcji. Należy zatem omówić drugą część katalogu.

Składa się ona z małych — po dwie na stronę — znormalizowanych formatem ilustracji, przedstawiających zasadniczo najważniejsze, bądź niekiedy charakterystyczne zabytki danego powiatu; na każdy zeszyt przypada ich kilkadziesiąt. W przeciwieństwie do topograficznego układu opisowej części katalogu, część ilustracyjna posiada układ rzeczowy, a w obrębie poszczególnych dziedzin zabytków — chronologiczny, dając w ten sposób przekrój rozwoju wszystkich rodzajów plastyki w danym powiecie. Nie jest to jednak przekrój pełny, gdyż liczba zamieszczonych ilustracji wydaje się stanowczo za małą. Świadczy o tym choćby porównanie inwentarza zabytków pow. żywieckiego z katalogiem tego powiatu; w innych zeszytach braki wydają się jeszcze większe, jak można o tym sądzić z tekstu. Za kryterium doboru ilustracji przyjęto osiągnięcie pewnego poziomu jakości artystycznej, poziomowi może nieco za bardzo wygórowanego. Zbyt małą też zwrócono uwagę na podkreślenie momentów rodzimych, zwłaszcza w sztuce nowożytnej. Poprzez zwiększenie ilości reprodukowanych obiektów⁷⁾ do wszystkich, które na to zasługują, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł typowych dla naszej twórczości artystycznej, uzyskać by można większe wyodrębnienie najcenniejszego materiału zabytkowego, łatwiejszą orientację w katalogu, a jednocześnie bardziej przejrzystą charakterystykę sztuki danego regionu, nie mówiąc już o samej atrakcyjności wydawnictwa. Jasnym jest, że wymagania te napotykają na olbrzymie trudności techniczne, związane z dotarciem do szeregu niełatwo dostępnych obiektów, często w nieodpowiednich dla fotografa warunkach.

Katalog uzupełnia mapka powiatu z rozmieszczeniem miejscowości wymienionych w tekście. Odczuwa się natomiast brak krótkiego wstępu omawiającego cele katalogu oraz wyjaśniającego metodę i zasady przyjęte przy jego opracowaniu. Wydaje się to koniecznym zwłaszcza dla mniej przygotowanego czytelnika. Szata graficzna, poziom ilustracji bardzo niewiele pozostawiają do życzenia.

Obfitość i różnorodność materiału zabytkowego, jaki przynosi zawartość sześciu dotąd wydanych zeszytów katalogu woj. krakowskiego, uniemożliwia nam na tym miejscu próbę charakterystyki jego treści. Dalsze prace na tym terenie wykażą niewątpliwie, czy materiał ten został w pełni wyczerpany. Wydaje się jednak, że pewne wnioski ogólne narzucają się teraz szczególnie silnie. Nawet w tak dobrze zbadanej przez historyków sztuki części Polski, jaką jest województwo krakowskie, szereg zabytków — i to wcale nie przeciętnych — był dotąd nieznanymi i niepublikowanymi. Na innym terenie wystąpi to w znacznie większym stopniu.

Szczegółowe, monograficzne opracowania, jak również prace o syntetycznym charakterze z dziejów sztuki polskiej musiały dotąd z konieczności ograniczać się do skąpej ilości zabytków, poznanych często przypadkowo, nie na podłożu systematycznych badań. Zwłaszcza w dziedzinie mało zbadanych zakresów naszej plastyki jak np. malarstwa XVI i XVII wieku, zabytków prowincjonalnej architektury czy snycerstwa, tkactwa artystycznego i złotnictwa, rola systematycznie i szybko prowadzonej inwentaryzacji jest szczególnie wielka. Przez objęcie katalogiem trudno dotąd dostępnych terenów obraz polskiej kultury artystycznej nie ograniczy się do jej głównych centrów, lecz stanie się o wiele szerszy, o wiele bardziej zgodny z jej prawdziwym obliczem.

Znaczenie inwentaryzacji zabytków dla nauki polskiej tak oczywiste, było już wielokrotnie podkreślane. Dodać by jeszcze można, że katalog znajdzie od-

biorców nie tylko w gronie ludzi zajmujących się historią sztuki czy kultury, etnografią, sztuką ludową czy urbanistyką. Będzie też zawierał bogaty materiał dla współczesnych plastyków. Na koniec może również spełniać rolę przewodnika po zabytkach danego terenu, przewodnika wprawdzie nie bardzo łatwego i popularnego, ale w pełni wartościowego przez swój wysoki poziom naukowy. Należy dążyć do tego, żeby jego dalsze zeszyty jak najszybciej się ukazały.

PRZYPISY

1. (Stronczyński K.), Opisy zabytków starożytności w Królestwie Polskim przez delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa w latach 1844 i 1846 zebrane, rękopis w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, obejmuje 4 tomy tekstu i 7 albumów z ilustracjami. Por. Walicki M., Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego 1827 — 1862, Warszawa 1931.

2. Por. Szablowski J., Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, Ochrona Zabytków II (1949), s. 73 i n., tamże literatura przedmiotu.

3. Gieysztor A., Ogólnopolska konferencja historyków sztuki w Krakowie, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VIII (1946), s. 130.

4. Szablowski J., Zagadnienie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VIII (1946), s. 22.

5. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. I, woj. krakowskie, pod red. J. Szablowskiego. Zeszyt 3, pow. brzeski opr. J. E. Dutkiewicz, zeszyt 6, pow. krakowski opr. J. Lepiarczyk, zeszyt 9, pow. myślenicki opr. K. Kutrzebianka, zeszyt 10, pow. nowosądecki opr. A. Misiąg-Bocheńska i T. Dobrowolski, zeszyt 11, pow. nowotarski opr. T. Szydłowski, zeszyt 15, pow. żywiecki opr. J. Szablowski.

6. Dehio G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, t. V—7, Berlin-Wien 1905—1935. J. Ł.

ZAGADNIENIA BUDOWNICTWA LUDOWEGO I SZTUKI LUDOWEJ W KATALOGU ZABYTKÓW SZTUKI W POLSCE

WŁADYSŁAW MÜLLER

Artykuł ob. Łozińskiego zwalnia mnie z obowiązku omówienia całości tak wielkiego dzieła, jakim jest Katalog. W pełni zdaję sobie sprawę, że gdy zostanie on doprowadzony do końca i obejmie teren całej Polski będzie to kolosalne osiągnięcie, jakim bodajże żadne państwo poszczycić się nie może. Na tym miejscu pragnę jedynie zatrzymać się na zagadnieniu, które jest trudne i nasuwa niewątpliwie niejedną trudność w rozstrzygnięciu zarówno teoretycznym jak i praktycznym. Niemniej jednak omówienie Katalogu właśnie od strony inwentaryzacji zabytków sztuki ludowej zainicjować może zarówno szerszą dy-

skusję na tematy dotyczące metod pracy, jak i pomóc na przyszłość w usunięciu tych usterek, które znaleźć dziś jeszcze można w wydanych zeszytach Katalogu.

Z zakresu sztuki ludowej Katalog obejmuje budownictwo kościelne i świeckie, reprezentowane przez kościoły, cerkwie, kaplice i kapliczki, domy mieszkalne, karczmy, dwory i budynki gospodarcze, lamusy, spichlerze i przemysłowe np. młyny itd. Z ludowych rzeźb i malarstwa są wymieniane obrazy kościelne, obrazy na szkłe, figury kościelne i świątki po kapliczkach.

Trzymając się przyjętego w Katalogach układu szczegółowe omawianie ich treści zaczniemy również od ludowej architektury kościelnej. Począwszy od starych XV-wiecznych aż po współczesne, pochodzące z XX wieku, opisane są kościoły drewniane w następujących miejscowościach: *powiat brzeski*: Biesiadki, Gosprzydowa, Iwkowa (dwa), Rudy Rysie, Strzelce Wlk., Tymowa, Wojnicz, Zaborów, Złota; *powiat krakowski*: Bodzanów, Czulice, Górka Kościelnicza, Grabie, Krzęcin, Modlnica, Mogiła, Podstolice, Wieliczka; *powiat myślenicki*: Gruszów, Jawornik, Krzeczów, Krzyszkowice, Łętownia, Raciechowice, Siepraw, Spytkowice, Trzemeśnia, Wiśniowa, Wola Radziszowska, Zakliczyn; *powiat nowosądecki*: kościoły Chełmiec Polski, Chomranice, Czarny Potok, Dąbrówka Polska, Jakubkowice, Just, Podole, Przydonica, Ptaszkowa, Różnów, Tęgoborze, Tylicz, Korzenna, Krużłowa Wyżna, Łabowa, Mogilno, Moszczenica Niżna i cerkwie: Andrzejówka, Berest, Binczarowa, Bogusza, Czarna, Dubne, Jastrzębik, Piorunka, Polany, Powroźnik, Roztoka Wlk., Słotwiny, Szczawnik, Tylicz, Wierchomla Wlk., Wójkowa, Królowa Ruska, Leluchów, Łosie, Maciejowa, Milik, Mochnaczka Niżna, Muszynka, Nowa Wieś, Złockie oraz zbór ewangelicki w Stadłach; *powiat nowotarski*: Białka, Bukowina (murowany przez samouka), Chabówka, Dębno, Grywałd, Harkłowa, Jurgów, Łopuszna, Nowy Targ, Ochotnica, Orawka, Rabka, Sromowce Niżne, Trybsz, Tylmanowa, Zakopane; *powiat żywiecki*: Cięcina, Gilowice, Lachowice, Łękawice, Łodygowice. Łącznie kościołów drewnianych 68, cerkwi 25, jeden kościół murowany przez Górala samouka Andrzeja Kramarza w Bukowinie i jeden drewniany zbór ewangelicki w Stadłach.

Kaplice drewniane: *powiat brzeski*: Jurków; *powiat krakowski*: Kaszów, Raciborowice; *powiat myślenicki*: Krzesławice, Lyczanka, Sidzina, Siepraw, Skomielna Czarna (dwie), Tokarnia, Zawada, Zegartowice (dwie); *powiat nowosądecki*: Czaczów, Olszanka, Łącko, Mochnaczka Niżna; *powiat nowotarski*: Maniowy, Sieniawa; *powiat żywiecki*: Kocoń, Korbietów, Kurów, Okrajnik, Rychwałd. Razem 24 kaplice.

Dzwonnice drewniane: *powiat brzeski*: Poręba Spytkowska, Strzelce Wlk., Zaborów, Wojnicz; *powiat krakowski*: Grabie, Modlnica, Mogiła, Wróblowice; *powiat myślenicki*: Dziekanowice, Spytkowice; *powiat nowosądecki*: Chomranice, Moszczenica Niżna, Zbyszyce (wieża kościelna); *powiat nowotarski*: Podszkle-Ciche (dwie), Dzianisz, Jabłonka, Kluszkowce, Lipnica Mł., Lipnica Wlk., Orawka, Witów, Zubrzyca Dln.; *powiat żywiecki*: Czernichów, Sól. Razem 24 dzwonnice i jedna wieża kościelna.

Kapliczki i figury przydrożne w powiecie brzeskim: 41, krakowskim: 33, myślenickim: 87, nowosądeckim: 46, nowotarskim: 24, żywieckim: 98. Łącznie zostało opisanych w Katalogu 329 kapliczek i figur przydrożnych.

Rzeźby ludowe wymienia Katalog w następujących miejscowościach: *powiat brzeski*: Biesiadki; *powiat krakowski*: Bodzanów, Czernichów, Raciborowice; *powiat myślenicki*: Bysina, Krzyszkowice, Myślenice, Osielec, Siepraw, Toporzysko; *powiat nowosądecki*: Gostwica, Nowa Wieś, Podegrodzie, Stary Sącz, Wójkowa; *powiat nowotarski*: Bukowina, Chabówka, Chyżne; *powiat żywiecki*: Rychwałd, Żywiec. Obra-

zy ludowe znajdują się w Sieprawiu i Toporzysku powiatu myślenickiego, oraz w Gostwicy, Nowej Wsi, Wójkowej powiatu nowosądeckiego. Zbiór obrazków na szkle, garnków i talerzy ludowych znajduje się na plebanii w Jurgowie (pow. nowotarski).

B u d o w n i c t w o ś w i e c k i e: Stare chałupy wiejskie: *powiat myślenicki*: Sidzina, Siepraw, Sułkowice, Tokarnia, Toporzysko, Wieprzec; *powiat nowotarski*: Jabłonka, Piekienik, Podwilk, Szaflary, Zubrzyca Grn.

Stare domy mieszczkańskie: *powiat brzeski*: Czchów (5 domów drewnianych z XVIII i XIX wieku w rynku miasteczka), Zakliczyn (domy drewniane z XVIII i XIX wieku w rynku i bocznych ulicach); *powiat myślenicki*: stare domy drewniane w rynku i bocznych ulicach w miasteczkach: Dobczyce, Gdów, Jordanów i Myślenice; *powiat nowosądecki*: murowane domy osiedla w Gołkowicach Dln., stare domy w Muszynie i Starym Sączu; *powiat żywiecki*: stary dom w Milówce i karczma w Sucheju.

Spichlerze drewniane: *powiat myślenicki*: Raciechowice, Wieprzec oraz spichlerz i młyn w Sidzinie; *powiat krakowski*: Raciborowice i lamus w Głogoczowie.

Z drobnych zabytków ruchomych zanotowano feretron ludowy w kościele w Paleńnicy (pow. brzeski), chrzcielnicę ludową z 1833 r. w kościele w Podstolicach (pow. krakowski), krucyfiks ludowy w kaplicy w Wojniczu (pow. brzeski), organy zbudowane przez chłopca samouka w Osielcu (pow. myślenicki), jasełka z XIX wieku w Chyżnem i Orawce, świecznik ludowy w kościele w Harkłowej, ławkę pokrytą ludową polichromią w kościele w Sromowcach Wyżnych (pow. nowotarski).

Podana wyżej zawartość 6 pierwszych tomików orientuje nas, że Katalog dla badacza sztuki ludowej jest niezwykle cennym źródłem informacji. Analiza opublikowanego materiału pozwala jednak na wysunięcie pewnych życzeń pod adresem Redakcji, względnie uwag do dyskusji. Oczywiście w ich ramach poruszymy wyłącznie sprawy dotyczące sztuki ludowej.

Jednym z ważnych zagadnień, które w przyszłości dobrze byłoby rozpracować w szerszym zakresie, to samo określenie zabytków sztuki ludowej. Nawet po dokładnym zaznajomieniu się z tekstem Katalogu czytelnik nie zawsze może sobie jasno zdać sprawę, czy ma do czynienia z zabytkiem sztuki ludowej, czy tzw. „uczzonej“. Czasem jest to oczywiście niemożliwe, ale w niektórych wypadkach można było pokusić się o dokładniejszą odpowiedź. Weźmy np. opis kapliczki w Zarzeczcu (powiat żywiecki): „Posąg Chrystusa Nazareńskiego na postumencie (I-sza połowa XIX wieku), wykonany przez Kazimierza Jakuba Habdasa“. Przy podobnych opisach koniecznym jest dodanie jakiegoś komentarza. Tymczasem autorzy 6 zeszytów Katalogu zapewne zbyt rzadko na to zwracali uwagę, gdyż na 119 opisanych kościołów, cerkwi, dzwonnicy i kaplic, na 329 kapliczek i figur przydrożnych zaledwie 20 rzeźb i obrazów określonych zostało jako ludowe. Konsekwentne stwierdzenie ludowości opisywanych zabytków uczyniłoby Katalog bardziej przejrzystym, nie pociągając bynajmniej za sobą jego objętościowego przerostu.

Bardzo ważne, jeśli chodzi o przyszłe tomiki Katalogu, jest szersze potraktowanie w nim ludowej architektury świeckiej. W tomikach dotychczasowych za-

gadnienie to rozwiązywane jest w sposób niejednolity. Wymienione są bowiem zabytkowe zespoły drewnianego budownictwa małomiasteczkowego, natomiast mieszkalne budownictwo wiejskie zostało uwzględnione tylko w Katalogu pow. myślenickiego i nowotarskiego, w innych zaś pominięte zupełnie. Przyczyną tego stanu rzeczy jest przede wszystkim brak ewidencji zabytkowych obiektów świeckiej architektury wiejskiej, (gdyż np. urzędy konserwatorskie niewiele, jak się zdaje, posiadają materiałów z tego zakresu) i masowość samego zjawiska, które autora Katalogu stawia wobec trudnego do rozstrzygnięcia pytania: „Co wybrać“ i to zarówno jeśli chodzi o opracowanie tekstu jak i oprawy ilustracyjnej. I tak np. w katalogu powiatu nowotarskiego reprezentacyjnym okazem architektury wiejskiej jest w dziale ilustracyjnym orawski dom z wyżką. Czy słusznie? Zdaje mi się, że nie. Chałupa z wyżką jest na tle budownictwa ludowego powiatu nowotarskiego zjawiskiem o charakterze wyjątkowym ograniczającym się terytorialnie do niewielkiego skrawka, stanowiącego południowo-zachodnią część powiatu.

Wydaje mi się, że problem ludowego budownictwa w Katalogu mógłby być szczęśliwie rozwiązany gdyby z każdego powiatu dano np. dwie ilustracje, przedstawiające najczęściej występujące typy budownictwa tradycyjnego (chałupa gospodarza ubogiego i zamożnego), fotografię typowego wiejskiego zespołu architektonicznego (fragment widoku wsi) oraz najważniejsze przykłady architektury, odbiegającej od typu powszechnego. W takim kontekście uzasadniona byłaby w budownictwie ludowym powiatu nowotarskiego chałupa z wyżką.

W części opisowej należałoby notować stare budynki datowane, o ile posiadamy o nich wiadomości i typowe dla danego regionu zespoły ludowego budownictwa (przykładowo w kilku wsiach, gdzie tego rodza-

ju zespoły występują w najczystszej formie). Ponadto większą niż dotychczas uwagę trzeba zwrócić na zabytkowe budynki o charakterze przemysłowym jak młyny (wodne i wiatraki), folusze, olejarnie itp., których dosyć dużo zachowało się jeszcze dziś, zwłaszcza na terenach Polski południowej.

Przedyskutowania wymagałaby również kwestia czy i w jaki sposób należałoby w Katalogu uwzględnić dzieła współczesnej sztuki ludowej. Jeżeli bowiem w katalogach notowane są dzieła takie jak np. budowle projektowane przez St. Witkiewicza, wydaje mi się, że możnaby równolegle uwzględnić także przynajmniej ważniejsze prace współczesnych artystów ludowych, zwłaszcza jeśli one znalazły trwały wyraz w krajobrazie, jak np. kapliczki J. Janasa w Dębnie czy inne.

Trudno jest ocenić w jakim stopniu zawarty w katalogach materiał wyczerpuje listę zabytków istniejących w terenie, gdyż jak wyżej wspomniałem nie posiadamy w tej chwili ewidencji. Wydaje mi się jednak, że pewne uzupełnienia były tu możliwe. Z zauważonych braków wymienić np. można stare zajazdy w Nowym Targu i Krościenku, istniejącą do dziś starą chałupę Pająka w Zakopanem przy ul. Kościeliskiej itp. Niekiedy zdarza się, że w opisie uwzględnionego katalogiem zabytku pominięty został jakiś szczegół bardzo dla niego istotny. Np. w opisie kapliczki murywanej z Siolkowej (pow. Nowy Sącz) nie wspomniano ani o wmurowanych plakietach glinianych z postaciami świętych, ani o plakiecie z napisem, zawierającym datę i nazwisko garncarza, który je wykonał.

Oczywiście owe drobne usterki absolutnie w niczym nie umniejszają wartości monumentalnego dzieła, jakim jest omawiane tu wydawnictwo, które już dziś dla badaczy sztuki i w ogóle kultury ludowej stanowi cenne źródło wiadomości.

VECI A LIDE,

rok III, zeszyt 5 — 6, Praga 1951.

Podwójny zeszyt wymienionego wyżej czasopisma poświęcony został w całości zagadnieniu druku na tkaninie. W rozdziale pierwszym napisanym przez Mariusa Stadlera omówiona jest pokrótce historia farbiarstwa i druku na tkaninie od czasów najdawniejszych po czasy najnowsze z uwzględnieniem metod używanych do drukowania tkanin w dzisiejszym przemyśle.

W części historycznej opiera się autor głównie na znanych dwóch pracach, badacza niemieckiego R. Forrera, tu i ówdzie tylko uzupełniając je nowymi szczegółami. Dla nas bardziej interesujący jest rozdział drugi pióra Józefa Vydry, w którym omówiony jest druk na płótnie, występujący na terenie Słowaczyny. Batikowa technika druku na płótnie przysłała na Słowacznę z Niemiec przez Czechy i Morawy w wieku XIX. Najwcześniejsze drukarnie tego rodzaju pojawiły się w miastach spiskich o znacznym odsetku ludności niemieckiej, z czasem rozpowszechniły się po całym kraju, a drukowane w nich płótna znalazły szerokie zastosowanie w ludowych ubiorach, zwłaszcza kobiecym jako materiały na spódnice, zapaski, chustki na głowę oraz do szycia bielizny poście-

lowej. Formy używane do drukowania wzorów były przeważnie pochodzenia obcego. Nie wyrabiali ich sami farbiarze, lecz dawali do roboty tzw. „formsztetcherom“, których pracownie znajdowały się na terenie Czech (Novy Jicin, Dvor Kralovy i in.) w pobliżu większych wytwórni drukowanych tkanin. Formy te, jeśli chodzi o wzory nie różniły się od używanych w przemyśle. Widoczne w nich były wpływy stylów historycznych, zwłaszcza rokoka. Lud nie oddziaływał na charakter wzorów, lecz raczej sam ulegał ich wpływowi, z tym jednak, że w pewnych okolicach określone wzory cieszyły się specjalną popularnością.

Spośród licznych farbiarni zajmujących się drukowaniem płócien wiele znajdowało się w miejscowościach położonych w niewielkich odległościach od granicy Polski jak w Turczańskim św. Martinie, Żilinie, Lužnej, Lipt. Mikulasu, Stranovicach, Velkim, Spiskiej Sobocie, Kežmarku, Spiskiej Białej, St. Lubowli, Podolińcu, Gniazdach, Bańskiej Bystrzycy.

Na terenie Orawy było aż 16 prażowni farbiarskich drukujących płótna. Niektóre z tych zakładów pracowały dawniej dla klientów, przynoszących płótna z Polski. Sporo miejsca zajmuje w omawianym roz-

dziale dokładny opis ręcznej techniki drukowania płócien. Istniejące dziś ręczne pracownie farbiarsko-drukarskie zorganizowane są w spółdzielni „Kroj”, mającej centralę swą w Bratislavie.

W związku z dużym popytem jakim na terenie Czechosłowacji cieszą się ręczne druki na płótnie wprowadzono ten dział artystycznego rzemiosła do szkół przemysłu artystycznego. Autor publikuje wzór tkaniny skomponowanej w r. 1948 przez jednego z uczniów prof. Fisarka z Uherskeho Hradista.

W rozdziale trzecim Drahomira Stranska, autorka szeregu cennych prac z zakresu kostiumologii ludowej, omawia zagadnienie ludowego drukarstwa płócien w Czechach i na Morawach. Prócz wiadomości historycznych i technicznych rozpatruje autorką szerzej zagadnienie wpływu stylów historycznych na wzornictwo tkanin ręcznie drukowanych. Na licznych dobrze dobranych przykładach wskazuje wpływ wzorów tkanin stylowych od baroku do biedermeieru, usiłując również wyodrębnić pierwiastki ludowe.

Zagadnienie ręcznych druków na płótnie w dzisiejszych strojach kobiecych omawia w czwartym rozdziale Viera Licenikova, podając równocześnie ilustracje, przedstawiające nowoczesne suknie kobiece, wykonane zręcznie z drukowanych płócien.

Następny artykuł napisany przez Karola Smirousa poświęcony jest opisowi głównych barwików pochodzenia roślinnego i zwierzęcego używanych w farbiarstwie tekstylnym. W pracy tej prócz wiadomości ściśle przyrodniczych i pewnej ilości danych z zakresu chemii farbiarskiej zebranych jest sporo informacji historycznych o czasie pojawienia się i rozpowszechnienia poszczególnych barwików roślinnych.

Interesującą sylwetkę nestora słowackich drukarzy płócien Milana Andrzeja Lilge nakreślił F. Kalessny.

Zeszyt zamyka skreślone przez Jaroslawa Orela wspomnienie pośmiertne poświęcone zmarłej w 1951 r. Idzie Gregorovej zasłużonej działaczce na niwie ludowego przemysłu artystycznego, pracującej na Morawach.

R. Rss.

RUDOLF KRZYWIEC:

Podstawy technologii ceramiki, wyd. Państw. Zakłady Wydawn. Szk., 1950 r. Skryпт str. 116, rysunków 101 na 23 tablicach całostronicowych.

Wymieniona w tytule praca stanowi podręcznik technologii ceramicznej dla młodzieży kształcącej się w szkołach zawodowych i na wyższych uczelniach plastycznych. Treść skryptu dzieli się na pięć rozdziałów, z których pierwszy poświęcony jest omówieniu właściwości materiału (glina, masy ceramiczne), drugi jego obróbce, trzeci zawiera bardzo gruntownie po-

traktowany opis szkliv, czwarty techniki dekoracyjne, zaś piąty obejmuje proces wypalania.

Etnografowie prowadzący badania ludowej ceramiki znajdują w pracy prof. Krzywca zebrany i przejrzystość ułożony całokształt wiadomości technologicznych, niezbędny badaczowi do zrozumienia i naukowego opracowywania ludowej produkcji garncarskiej.

R. Rss.

Prenumerata roczna — 60 zł., półroczna — 30 zł. Cena numeru pojedynczego — 10 zł.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komisowej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze.

Poprzednie numery „Polskiej Sztuki Ludowej“ (od nr 6 — 7 — 8/1948) oraz innych czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać: 1) w kiosku w gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście 15, 2) w kiosku w gmachu Państwowego Instytutu Sztuki, Długa 26, 3) w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (Salon Prasy), Bagatela 14.

Od dnia 16 maja 1952 r. zamówienia i wpłaty na prenumeratę pism przyjmują tylko urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy i miejscy. W związku z tym bezpośrednich zamówień i wpłat na prenumeratę do P.P.K. „Ruch“ kierować nie należy.

