

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK VII

1953

NR 6

P A Ń S T W O W Y I N S T Y T U T S Z T U K I

Na okładce:

Malowidło ludowe na parapecie chóru muzycznego drewnianego kościoła
w Orawce (pow. nowotarski), przedstawiające drugie przykazanie.

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Mgr Jerzy Damrosz (*sekretarz redakcji*), Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław
Hiż (*zastępca redaktora naczelnego*), Mgr Aleksander Jackowski (*redaktor na-
czelny*), Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman Reinfuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Ma-
rian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska (*redaktor techniczny*), Mgr Aleksander
Wojciechowski.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26.

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

		str.
<i>Ksawery Piwocki</i>	Próba definicji kilku pojęć	323
<i>Roman Reiniuss</i>	Elementy renesansowe w polskim meblarstwie ludowym	327
<i>Hanna Pieńkowska</i>	Dekoracja malarska kościoła w Orawce	335
<i>Roman Reiniuss</i>	Polskie ludowe kowalstwo artystyczne	348
<i>Maria Przeździecka</i>	Zdobione „duhy” podlaskie	377
<i>Eugeniusz Frankowski</i>	Hafty kurpiowskie	382

ROK 1953

LISTOPAD – GRUDZIEŃ

NR 6

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

PRÓBA DEFINICJI KILKU POJĘĆ

Na początku 1947 r. w „Polskiej Sztuce Ludowej” rozwinęła się wokół zagadnienia zakresu sztuki ludowej żywa dyskusja, w której wzięli udział: niżej podpisany oraz Józef Grabowski i Witold Dynowski. Zmierzała ona do uściślenia terminologicznego dyskutowanej problematyki, chociaż przy ówczesnym stanie przygotowania metodologicznego autorów — próba ta nie mogła dać wyników pozytywnych. Mimo zasadniczych różnic w ujęciu zagadnienia i charakteru polemicznego wypowiedzi uczestników tej dyskusji — nikt z nas nie kwestionował słuszności definicji sformułowanej przeze mnie: „ludową nazywamy taką sztukę, której dzieła posiadają cechy stylowe uznane przez naukę za specyficznie ludowe”.¹ To ściśle formalistyczne stanowisko wzmocnione było jeszcze wiarą, podzielaną przez dyskutantów (poza nieśmiały protestami Dynowskiego²), że cechy stylowe sztuki ludowej są niezmiennie, że „różnicą najistotniejszą — differentia specifica, różnicą, która mimo wszystko zmusza do traktowania plastyki ludowej, jako zjawiska niewspółmiernego w stosunku do „sztuki”³, jest cechująca ją stagnacja, będąca prawie zaprzeczeniem prawa ewolucji”.⁴ Dyskusję więc toczono na temat zakresu i rodzaju wspomnianych cech stylowych, ich genezy, czy to w „światopoglądzie artystycznym”⁵ lub w nieudolności i prymitywizmie technicznym⁶, czy wreszcie na temat metody określania tych cech w stosunku do „sztuki oficjalnej” albo raczej na podstawie analizy samych dzieł sztuki ludowej⁷. Dyskusja ta była więc podsumowaniem poglądów naszych z okresu dwudziestolecia międzywojennego, podsumowaniem i wyjaśnieniem różnorodnych zapatrywań badaczy tego okresu.

Nie mam zamiaru zatrzymywać się dłużej nad ówczesnymi poglądami i nie próbuję ich krytykować, gdyż braki te jasno dostrzegają wszyscy autorzy. Poznanie

i próby stosowania metody marksistowskiej w badaniach nad sztuką oddaliły naszą naukę od tamtych czasów, jakby o całe dziesięciolecie rozwoju. Nie znaczy to jednak — do kwestii tej powrócę jeszcze — by poglądy przedwojenne nie ciążyły nad sformułowaniami obecnymi. O tym należy stale pamiętać, gdyż walka z formalistyczną interpretacją zagadnień sztuki trwa nadal. Pierwszą próbą przełamania dotychczasowych poglądów w zakresie sztuki ludowej była dopiero konferencja jadwiśnińska w maju 1951 roku; wówczas to powstała moja praca o „Historycznej genezie polskiej sztuki ludowej” publikowana dopiero w roku bieżącym⁸. Sądzę, że jej znaczenie na ówczesnym etapie rozwoju zagadnień metodologicznych było dość duże i że ta pierwsza próba nowych definicji opartych na zdobyciach naukowej estetyki, powinna była wywołać żywą dyskusję zarówno wśród historyków sztuki, jak i etnografów. Oczekiwania te zostały tylko częściowo spełnione, gdyż dotychczas wypowiedzieli się na ten temat dwaj historycy sztuki, Kazimierz Malinowski⁹ i Aleksander Wojciechowski¹⁰, etnografowie natomiast wybrali raczej splendid isolation. Praca moja, której braki sam zresztą dzisiaj dobrze widzę, mogła jednak i powinna była stać się ośrodkiem wymiany zdań między przedstawicielami różnych dyscyplin. Rola kultury i sztuki ludowej w kształtowaniu się kultury narodowej w wiekach ubiegłych została podkreślona ostatnio na sesji dyskusyjnej Polskiej Akademii Nauk, poświęconej epoce renesansu polskiego. Sesja ta wykazała, że brak wyraźnej precyzji pojęciowej zaciążył nad niejednym referatem i uniemożliwiał często właściwy przebieg dyskusji. Czas już podjąć na łamach naszego pisma nową dyskusję, któraby usunęła ostatecznie pozostałości dawnych formalistycznych i ahisterycznych zapatrywań na istotę sztuki naszego ludu i ustaliła poprawną naukowo definicję sztuki ludowej.

W dyskusji tej powinni wziąć udział nie tylko teoretycy historii sztuki, lecz także przedstawiciele pokrewnych dyscyplin, a zwłaszcza etnografowie.

¹ Ksawery Piwocki: Pojęcie sztuki ludowej. „Polska Sztuka Ludowa” 1947 nr 1/2 s. 7.

² Witold Dynowski: Historycyzm w sztuce ludowej. „Polska Sztuka Ludowa” 1948 nr 9/10 s. 9.

³ Chodzi tu o tzw. sztukę warstw eksponowanych.

⁴ Tadeusz Dobrowolski: Śląska rzeźba ludowa w drzewie. Katowice 1930 s. 15.

⁵ Ksawery Piwocki: Z badań nad powstawaniem stylu ludowego. „Przegląd Współczesny” 1936 s. 95.

⁶ Tadeusz Dobrowolski: Kilka uwag o rzeźbie ludowej. „Zaranie śląskie” XI 1935 s. 239; albo Jan Stanisław Bystron: Etnografia Polski. Poznań 1947 s. 119.

⁷ Józef Grabowski: Zagadnienie stylu ludowego. „Polska Sztuka Ludowa” 1948 nr 9/10 s. 3.

⁸ Studia z historii sztuki polskiej. T. I. PIW Wrocław 1953. Konferencja jadwiśnińska została omówiona przez Bohdana Urbanowicza „Polska Sztuka Ludowa” 1951 nr 4/5 s. 146.

⁹ „Biuletyn Historii Sztuki” 1953 nr 3/4 s. 120.

¹⁰ Z dyskusji nad pojęciami — sztuka ludowa i ludowość w sztuce. „Polska Sztuka Ludowa” 1953 nr 2 s. 73.

Wiara w autonomiczność sztuki i wysunięcie formy, a więc zagadnienia stylu, jako ostatniej instancji w problematyce sztuki, jako ostatecznego celu badawczego — było znacznym ułatwieniem sobie pracy. Pozwalało to na pomijanie problemu współzależności zjawisk artystycznych i historycznych. Położenie natomiast nacisku na społeczną funkcję sztuki i uznanie jedności procesu historycznego we wszystkich jego zawiłych powiązaniach zmusza nas obecnie nie tylko do rozszerzenia badań, głównie na nauki społeczno-historyczne, ale powoduje również konieczność zbadania związków między pojęciami używanymi dotychczas w różnych dyscyplinach naukowych. Nieprzemyslenie do końca takich określeń, jak „sztuka ludowa“, „ludowość w sztuce“, „sztuka narodowa“ i „rodzimość sztuki“ jest główną wadą mojej pracy o genezie sztuki ludowej. Błędy te występują także w innych wypowiedziach dyskusyjnych dotyczących polskiej i postępowej tradycji naszej twórczości artystycznej. Trudność wynika z tego, że dyskutowane pojęcia pokrywają się częściowo zakresami, a używane są zazwyczaj jako terminy sobie przeciwstawne lub jako synonimy, co powiększa chaos terminologiczny i zmusza do metodologicznych łamańców.

Trafnie dostrzegł to zjawisko Wojciechowski, słusznie zarzucając mi w swej recenzji „zbyt słabe rozgraniczenie pojęcia sztuki ludowej od sztuki narodowej“¹¹ oraz to, „że niesłuszne jest utożsamianie kwestii ludowości polskiej sztuki z polską sztuką ludową.“¹² Jego wywody mogłyby rozwiązać kwestię, gdyby nie to, że po pierwsze nie zajął się on zagadnieniem rodzimości i narodowości sztuki, a po drugie — jego próba definicji sztuki ludowej wykazuje także liczne niejasności. Łączy się z tym jeszcze problem początków sztuki ludowej, którą Wojciechowski nazywa po prostu sztuką ludu pracującego¹³. Obaj recenzenci robią mi zarzut, że dzieje polskiej sztuki ludowej rozpoczynam dopiero od epoki Odrodzenia, zarzut niesłuszny, gdyż nigdzie tego bezpośrednio nie stwierdzam. Nieporozumienie ma źródło w tym, że zbyt gwałtownie łączyłem pojęcia sztuki ludowej i narodowej, tworząc z nich niemal synonim, szczególnie w ustępie o sztuce średniowiecznej. Stąd powstała niejasność spotęgowana jeszcze przez obfite zgromadzenie materiału przykładowego z innych okresów rozwoju sztuki ludowej, począwszy od doby renesansu. Nadal jednak sądzę, że właściwych źródeł w s p ó ł c z e s n e j sztuki ludowej należy szukać w sztuce Odrodzenia. Do kwestii tej powrócę przy omawianiu definicji sztuki ludowej.

Czy sztuka ludowa jest po prostu sztuką ludu pracującego? Jeśli przez ten ostatni termin będziemy rozumieć twórczość artystów „pracujących“, to oczywiście każda sztuka byłaby sztuką ludową, bo tworzenie jest pracą i to pracą ciężką. Oczywiście chodzi tu więc o sztukę dla ludu pracującego. I tu zaczynają się trudności. Nie tylko bowiem podhalańskie czy kalwaryjskie obrazy odpustowe są przeznaczone dla ludu, ale i barwne obrazki wydawane przez opactwo św. Andrzeja w Lophem koło Brukseli, nie tylko sygnatura kościół-

ka drewnianego zwojuje lud, ale i dzwony pysznego ratusza w Poznaniu. Pałac królewski czy magnacki ma tak samo oddziaływać na „lud“, jak i strzeliste wnętrza katedr gotyckich czy przestrzenne i jasne nawy jezuickiego kościoła. Innymi słowy: lud pracujący tworzy dzieła sztuki, szczególnie plastycznej i — poza jakimś czysto osobistymi bibelotami artystycznymi — dzieła te były zawsze w jakiś sposób przeznaczone dla ludu. Wynika to po prostu z funkcji społecznej sztuki, z jej roli służebnej dla każdorazowej nadbudowy ideologicznej. Definicję więc Wojciechowskiego należałoby uzupełnić, co też autor czyni, mówiąc o „różnicy nie tylko w formie, ale przede wszystkim w treściach...“¹⁴. Jakież to mają być treści? Oczywiście takie, które przyczyniają się do rozwoju ludu i w których, w mniejszym lub większym stopniu, odbija się historia życia ludu¹⁵. Ale w takim razie wróciłibyśmy do definicji utożsamiającej sztukę ludową z ludowością sztuki, od czego Wojciechowski pragnąłby się odgrodzić. A przecież bardzo często treści takie możemy odczytać z dzieł artystów nieuwzględnianych przez Wojciechowskiego za ludowych.

Sądzę jednak, że trudności te dadzą się rozwiązać i można będzie utrzymać rozróżnienie obu wysuniętych przez Wojciechowskiego pojęć. Należy odrzucić jednak próbę Malinowskiego, który zdaje się proponować wymianę pojęć między sztuką ludową a amatorską¹⁶. Wykazywałem już niejednokrotnie, a w swej ostatniej pracy chyba bardzo wyraźnie, że sztuka ludowa w swej olbrzymiej większości nie jest sztuką amatorską, lecz właśnie najściślej zawodową (sztuka cechowa jako sztuka ludowa dawnych epok), a chyba znów sztuka amatorska nie musi być ludową w całości, jeśli np. jest uprawiana przez znudzonych przedstawicieli najwyższych szczebli klasy posiadającej.

Spróbujmy więc ustalić raz jeszcze punkt wyjścia naszego rozumowania. Treści ludowe pojawiają się w sztuce społeczeństw antagoniistycznych niezależnie od pochodzenia klasowego artysty, a nawet od zamówienia społecznego w danej epoce — a więc w sztuce mieszczańskiej, dworskiej, szlacheckiej itd. Wykrycie i wyjaśnienie pojawiania się tych treści należy do jednego z głównych zadań współczesnej historii sztuki. Ludowe bowiem treści dawnej sztuki tworzą najcenniejszy spadek narodowych tradycji. Jak jednak słusznie zauważył Wojciechowski, wszystkich tych zjawisk nie można objąć wspólnym terminem sztuki ludowej, zbyt wiele bowiem różni się ludowość scen kodeksu Behema od ludowości drzeworytów, o jakich mówi Seweryn¹⁷, czy elementy ludowe obrazów dominikańskich w klasztorze w Lublinie (z pierwszej połowy XVIII wieku) od ludowości niektórych rycin Chodowieckiego.

Trzeba więc znaleźć jeszcze dodatkowy element dla uzyskania pełnej definicji sztuki ludowej w odróżnieniu od ludowości w sztuce. Niektórzy dowodzą, że róż-

¹⁴ op. cit. s. 82.

¹⁵ Fiedorow Dawydow: Zadania wydawnicze w zakresie historii sztuki rosyjskiej. Tłum. W. Jaworska, PIS Warszawa 1952 s. 61.

¹⁶ op. cit. s. 120, 123.

¹⁷ Tadeusz Seweryn: Ludowa grafika staropolska. „Polska Sztuka Ludowa“ 1953 nr 4/5 s. 201.

¹¹ op. cit. s. 76.

¹² op. cit. s. 82.

¹³ op. cit. s. 77.

nicę tę może tworzyć forma (nieudolność formalna). Do takiego wniosku zdaje się dochodzić ostatnio Seweryn, gdy mówi o jednym z drzeworytów zdobiących Haura „Skład abo skarbiec“ z r. 1693, że „nie reprezentuje cech, jakie zwykliśmy łączyć z plastyką ludową“¹⁸, lub podobnie określa kartę tytułową druku rybałtowskiego „Nędza z Bida z Polski idą“ z r. ok. 1633. jako nie reprezentującą pod względem formy graficznej typowego drzeworytu ludowego¹⁹. Podobne formalistyczne kryteria stosowałem jeszcze w swej pracy o „Historycznej genezie polskiej sztuki ludowej“, mówiąc np. o ludowej skłonności do schematyzmu, ludowej naiwności rysunku w obrazie Wojciecha Maliśkiewicza w Witowie z r. 1622²⁰. Często jest wśród historyków sztuki zastępowanie konkretnej definicji sztuki ludowej ogólnikami o prymitywizmie formy, która wciąż jeszcze stanowi kryterium wyodrębniania różnych zabytków jako „dzieł wyraźnie ludowych“.

Sądzę, że zagadnienie to można rozwiązać jedynie zgodnie z teorią prymatu treści nad formą, porównując różnice pomiędzy treściami ludowymi, jakie wysuwa sztuka tzw. oficjalna i treściami, jakie wysuwa sztuka ludowa. Ludowe, bo służące ludowi poglądy Frycza Modrzewskiego są inne, pełniejsze i bardziej charakterystyczne niż treści ludowe literatury jarmarcznej czy nawet plebejskiej, czy też ludowe treści w obrazach braci Le Nain lub w drzeworycie „Sługa Wierny“ z r. 1655. Różnice wynikają z odmiennego przygotowania teoretycznego i różnego poziomu kulturalnego artystów czy pisarzy. Odbija się to oczywiście także na formie dzieła sztuki, a chociaż analiza formalna może wykryć przynależność danego dzieła do sztuki ludowej, to jednak nie sama forma tu decyduje. Prymitywizm formy dzieł sztuki amatorskiej czy dziecięcej nie wystarcza, by zaliczyć dane dzieło do sztuki ludowej, jak to czyni np. Seweryn umieszczając wśród dzieł ludowych także rysunki jakiegoś dziecka czy amatora na egzemplarzu Wizerunku Reja w Bibliotece Jagiellońskiej²¹. Natomiast jego wątpliwości w stosunku do drzeworytów, o jakich poprzednio wspominałem, wydają mi się niesłuszne, i na pewno za należąca do sztuki ludowej trzeba uważać rycinę z Wizerunku Reja z r. 1560, przedstawiającą Rataja na księżym polu. Właśnie ludowe treści tego dzieła w zestawieniu z jego wzorem holbeinowskim muszą w tym wypadku zadecydować o przynależności tego drzeworytu. Trzeba się bowiem chyba pogodzić z faktem, że sztuka ludowa — wbrew naszym dawnym zapatrywaniom, opartym o rozważania nad prymitywnym „stylem ludowym“ — obejmuje zarówno dzieła o formie prymitywnej, jak i niekiedy bardzo rozwiniętej i dojrzałej. Decyduje tutaj wiedza warsztatowa artysty i jego talent, jego horyzonty treściowe i umysłowe. Dlatego wydaje mi się słuszna próba analizy możliwości artystycznych naszych drzeworytników XVI i XVII w.²², jakiej dokonuje Seweryn. Zbadanie stosunku artysty do świata, a przede wszystkim do otaczającej go rzeczywistości społecznej, poprzez treści

zawarte w jego dziele — pozwoli zaliczyć go bądź do twórców ludowych, bądź też do nieludowych.

Proponowana przeze mnie próba definicji sztuki ludowej rzuca także pewne światło na zagadnienie początków sztuki ludowej. Jeśli bowiem rzeczywiście, jak to powyżej próbowałem wykazać, przynależność danego dzieła do sztuki ludowej można wykazać przy pomocy kryteriów formalnych, czy przy pomocy kryteriów przynależności klasowej twórcy, a przede wszystkim przy pomocy kryteriów treściowych, w sensie różnic między poziomem rozwoju kulturalnego artystów, ich możliwościami umysłowymi i pojęciowymi — to wówczas początki sztuki ludowej należy umieścić w czasie, kiedy wyraźnie powstawał odskok między kulturą klas posiadających feudalnych i mieszczańskich, a kulturą mas ludu wiejskiego i miejskiego. Zdaje mi się, i tak próbowałem ująć to w mej pracy, że odskok ten staje się wyraźnie dostrzegalny dopiero w dobie renesansu, gdy szlachta i szerokie kręgi ludności zamożniejszej miast zaczynają brać czynny udział w ruchu umysłowym. Wówczas też między nimi a klasą wyzyskiwaną powstają coraz większe różnice, znajdujące swe odbicie w sztuce. Oczywiście i w średniowieczu istniał odskok kulturalny między klasami, ale w morzu analfabetycznego społeczeństwa tych czasów różnice te nie mogły być zbyt wyraźne. Nie można zaprzeczyć, że współczesna sztuka ludowa posiada związki ze sztuką okresów wczesnofeudalnych i wcześniejszych, ale sądzę, że elementy tych tradycji weszły równie głęboko także w zasób sztuki szlacheckiej czy sztuki dworskiej. Natomiast źródła obu nurtów naszej spuścizny artystycznej należy szukać właśnie w dobie Odrodzenia.

Chciałbym jeszcze zatrzymać się nad błędami mej pracy o genezie sztuki ludowej, dotyczącymi pojęć „rodzimości“ i „sztuki narodowej“. Nie roszczę i teraz pretensji do pełnego rozwiązania tego zagadnienia, tak ściśle w moim ujęciu związanego z pojęciem sztuki ludowej. Na ten temat toczy się nadal dyskusja²³ na łamach „Materiałów do studiów i dyskusji“. Daleka jest ona jeszcze od ostatecznych wyników. Chciałbym tylko dorzucić parę uwag na marginesie oceny własnych błędów. Najważniejszym błędem wydaje mi się pomieszanie pojęć rodzimości i narodowości sztuki. Istnieje obecnie wśród historyków sztuki tendencja, która ujawniła się na Sesji Odrodzeniowej, że wszystkie dzieła powstałe na gruncie polskim należy uznać za dzieła rodzime. Jest to maksymalizm, który pragnie pominąć konieczność wartościowania naszej tradycji artystycznej przynajmniej pod tym kątem widzenia. Jeśli jednak weźmiemy za punkt wyjścia postulat prymatu treści nad formą — to wydaje mi się rzeczą niewątpliwą, że niejednokrotnie dzieła sztuki powstałe w naszym kraju, posiadały treści nam obce, a nieraz wręcz wrogie narodowi. Wystarczy podać jeden jaskrawy przykład: „zamek“ wi-helmowski w Poznaniu! Sądzę, że bliższy prawdy był Tatarkiewicz, wskazując na specyficzne cechy, odrębne i rozpowszechnione, w naszej sztuce doby Odrodzenia. Rodzime więc, wedle tej definicji, byłyby odrębne i rozpowszechnione, np. „attyki... portale zachowujące pew-

¹⁸ op. cit. s. 224.

¹⁹ op. cit. s. 227.

²⁰ Piwocki op. cit. s. 24.

²¹ Seweryn op. cit. s. 213.

²² op. cit. s. 202 — 204. Ustęp zatytułowany: Wśród anonimów.

²³ 1953 nr 13 i 14.

ne motywy gotyckie..., kościoły typu mazowieckiego i typu lubelskiego i sztukaterie geometryczne na sklepieniach..."; rodzime też byłyby cechy odrębne, ale nie rozpowszechnione, jak krużganki dziedzińca wawelskiego, w szczególności górnej jego kondygnacji, jak malarstwo Samostrzelnika; rodzime byłyby wreszcie cechy rozpowszechnione, ale nie odrębne, jak nagrobki przedstawiające zmarłych jako śpiących, albo kaplice grobowe na planie kwadratu z kopułą²⁴. Odrębność jednak i rozpowszechnienie tych cech są wynikiem funkcji społecznej sztuki, a więc są uzależnione od treści powstałych w społeczeństwie i dla potrzeb społeczeństwa. Istota więc zagadnienia leży w treściach rodzimych, jakie sztuka ze sobą niesie. Związek sztuki rodzimej z ludową w tym naświetleniu wydaje mi się jasny. Każda sztuka ludowa jako niosąca treści zawsze rodzime, będzie posiadała cechy sztuki rodzimej, chociaż pojęcia rodzimości i ludowości bynajmniej się nie pokrywają, gdyż rodzime treści i formy posiadać może także sztuka nieludowa. Jako przykład można wysunąć znów miniatury kodeksu Behema, albo twórczość Samostrzelnika, jakże daleką w swych treściach od sztuki ludowej, jeśli pominiemy jego dekoracje ścienne w Mogile. O rodzimości pałacu saskiego w Warszawie można by mieć różne zastrzeżenia, natomiast nie sposób, jak mi się wydaje, wyszukać dzieła sztuki ludowej, któreby nie posiadało w treści i formie charakteru rodzimego.

Mój główny błąd polega na nierozróżnieniu pojęć sztuki rodzimej i narodowej, co w rezultacie zatarło także różnice między sztuką narodową i ludową.

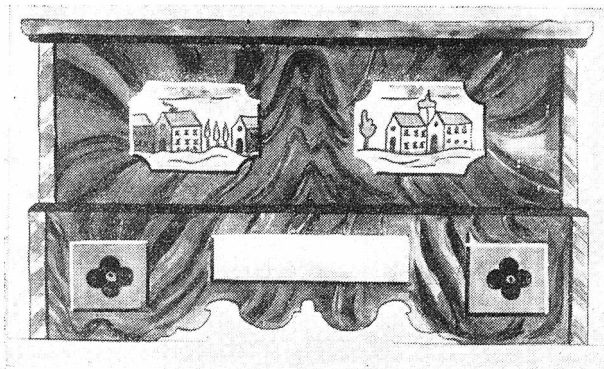
Wiemy przecież, że w społeczeństwach antagonicznych nie ma warunków na powstanie jednolitej

narodowej kultury²⁵, jednakże świadomość narodowa powstająca już we wczesnej fazie rozwojowej kapitalizmu jest ważnym czynnikiem kształtującym nowożytne społeczeństwa. Stwarza to możliwość powstawania dzieł sztuki o charakterze ogólnonarodowym, posiadającym odrębne cechy formalne, a w treściach reprezentujących potrzeby, myśli i marzenia całego narodu. Taką była niewątpliwie sztuka największych mistrzów renesansu włoskiego i niderlandzkiego, Albrechta Dürera czy Rembrandta.

Sądzę, że do pojęcia „sztuki narodowej“ trzeba włączyć pojęcie pełni doskonałości formalnej i pełni świadomych ogólnonarodowych treści wyrażonych w dziele sztuki. W tym znaczeniu więc sztuka ludowa w społeczeństwach antagonistycznych nie może — mimo swej rodzimości — przerastać w sztukę ogólnonarodową, a to z powodu ograniczeń, o jakich mówiliśmy przy próbie jej definicji. Toteż mieszanie pojęć sztuki narodowej i ludowej zaciemniło sens moich wywodów i wywołało wrażenie — i to mimo kilku zastrzeżeń, jakie można znaleźć w mej pracy — że uważam jedynie sztukę ludową i prowincjonalną za reprezentanta naszych tradycji narodowych. Każda wielka sztuka narodowa jest przepojona ludowością, tak, jak każda sztuka ludowa jest sztuką rodzimą. Jednakże elementy rodzime — wysledzić — jak to już mówiłem możemy także w sztuce nieludowej, a znów sztuka ludowa w epokach społeczeństw klasowych nie może być nazywana narodową. Dopiero sztuka społeczeństw socjalistycznych, gdy lud i naród stają się synonimami, wyrównuje sprzeczności i przeciwieństwa definiowanych tutaj pojęć: sztuka ludowa przerasta w ogólnonarodową, a sztuka narodowa staje się w całości i bez zastrzeżeń sztuką ludową.

²⁴ Władysław Tatarkiewicz: Realizm i cechy rodzime w sztuce polskiego Odrodzenia, „Materiały do studiów i dyskusji“ 1953 nr 2 s. 218, 219.

²⁵ S. P. Tolstow: W. I. Lenin i aktualne zagadnienia etnografii. Tłum Z. Malewska. „Lud“ 1952 s. 47.



Ryc. 1. Skrzynia dolnośląska. Fornirowanie imitowane malaturą.

ROMAN REINFUSS

ELEMENTY RENESANSOWE W POLSKIM MEBLARSTWIE LUDOWYM

Mimo ekskluzywności, która charakteryzuje sztukę służącą warstwom elitarnym, między ludową a nie-ludową twórczością artystyczną istnieje stała wzajemna wymiana. Nawet najbardziej zachłannie strzeżone przez warstwy elitarne elementy ich kulturalnego decorum (jak np. strój) przenikają z czasem do ludu, mimo zakazów a nawet sankcji karnych, jakimi w ustroju feudalnym tzw. „warstwy wyższe“ starały się bronić swego stanu posiadania.

Świadectwem przenikania sztuki elitarniej do sztuki ludowej są widoczne wpływy stylów historycznych w wielu dziełach wychodzących spod ręki twórców ludowych, zarówno dawnych, jak i współczesnych.

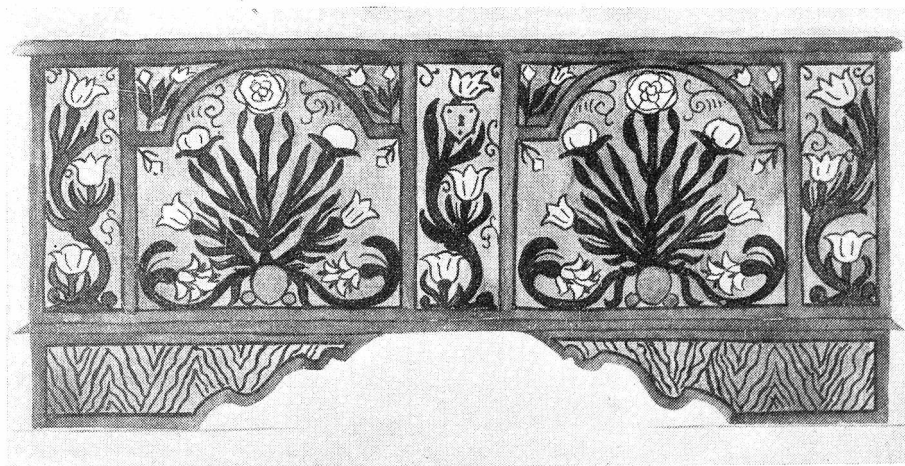
Analizując wpływ poszczególnych stylów historycznych na ludową twórczość plastyczną widzimy, że nie wszystkie z nich oddziaływały z jednakową siłą. Stosunkowo nieznaczny jest wpływ starych stylów z czasów średniowiecza, jakkolwiek pewne elementy związane z gotykiem spotyka się w ludowej architekturze, meblarstwie czy zdobnictwie żelaza. Niezbyt silne

i raczej zlokalizowane w zachodnich połaciach Polski było oddziaływanie rokoka i klasycyzmu.

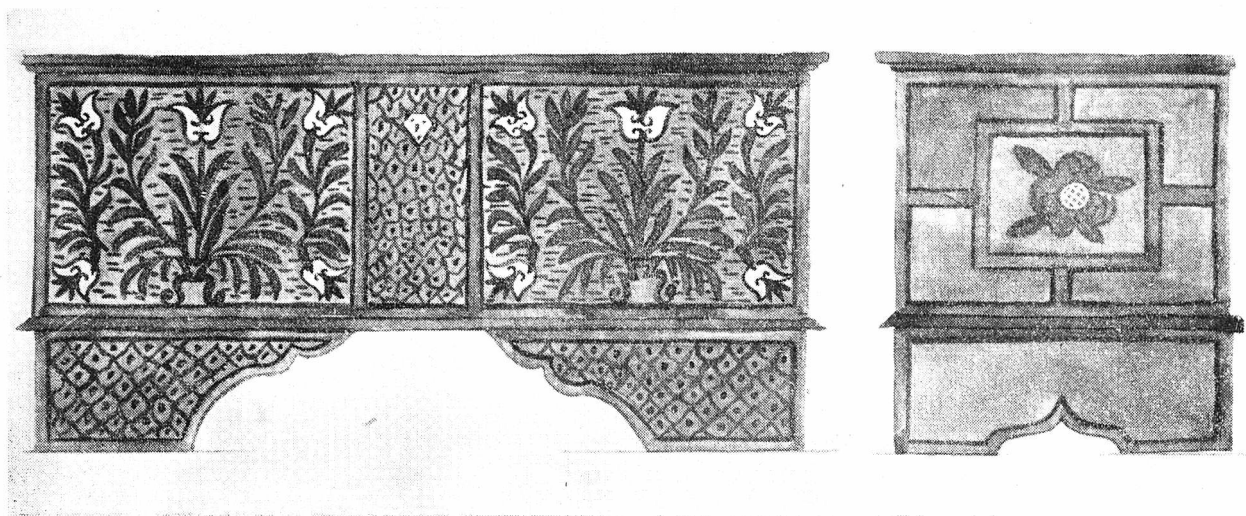
Najsilniejsze natomiast piętno wycisnęły na ludowej twórczości plastycznej renesans i barok. Zwłaszcza bogata i głęboko w swej treści humanistyczna sztuka renesansu znalazła tu żywy oddźwięk, co widoczne jest zarówno w kulturze ludowej Polski, jak i szeregu innych krajów europejskich, np. Czech, Węgier czy Niemiec.

Wpływy renesansu i baroku stwierdzamy nie tylko w ludowej rzeźbie i malarstwie, ale również w dziedzinie rzemiosła artystycznego, a więc w hafciarstwie, kowalstwie czy garncarstwie, gdzie np. barwnie polewane majoliki renesansowe pchnęły na nowe tory ludowe zdobnictwo, zarówno pod względem technicznym (malowanie), jak ornamentalnym (motywy roślinne i zwierzęce).

Jedną z dziedzin, w których wpływ renesansu jest niewątpliwy, stanowi ludowe meblarstwo. Z renesansu zaczerpnęło ono nie tylko formy niektórych



Ryc. 2. Stara skrzynia podhalańska z Cichego (pow. nowotarski).



Ryc. 3. Stara skrzynia podhalańska z Cichego (pow. nowotarski).

mebli, ale i pewne techniki dekoracyjne oraz motywy, interpretowane dosyć swobodnie przez ludowych artystów. W renesansowym meblarstwie, prócz rzeźby, która i w okresie poprzednim była szeroko uprawiana, znalazły zastosowanie inne techniki dekoracyjne, jak intarsja, wyklejanie powierzchni kolorowymi fornirami, czy wreszcie wzorzyste malowanie powierzchni, występujące np. na włoskich skrzyniach wczesnorenesansowych.

Spośród wyżej wymienionych technik w zdobnictwie mebli ludowych przyjęło się malarstwo oraz intarsja. Ta ostatnia pojawia się w sztuce ludu stosunkowo dosyć rzadko, i to na obszarze niezbyt wielkim (Podhale¹, okolice Babiej Góry, zachodnia Żywiecczyzna). Instarsją z różnych gatunków drzewa (cis, buk, jawor, lipa, grusza, dąb) wykonywano tam motywy roślinne, znaki kultowe, przybory do jada i napoju — na powierzchniach stołów o kształtach typowo renesansowych. Jeszcze z początkiem XIX w. zdobiono na Podhalu skrzynie na ścianie frontowej intarsjowaną gwiazdą o promieniach dwukolorowych, wykładanych cisem i jaworem².

Prócz terenów górskich, gdzie interesująca nas technika zdobnicza posiada niewątpliwie odleglejsze tradycje, z intarsjowanymi meblami ludowymi spotykamy się sporadycznie i w innych stronach Polski, np. w Krakowskim³ czy w widłach Wisły i Sanu⁴. Są to jednak wypadki o charakterze indywidualnym, nie posiadające wyraźniejszych powiązań z dawnym meblarstwem stylowym.

Wyklejanie powierzchni mebli kolorowymi fornirami, które od renesansu zaczęło się coraz bardziej rozpowszechniać w meblarstwie stylowym, nie znalazło

zastosowania w naszym zdobnictwie ludowym. Spotykamy natomiast dość naiwną imitację fornirowanych powierzchni, wykonaną przy pomocy farby. (Meble zdobione w ten sposób, głównie szafy i skrzynie, występują dość często na terenie Dolnego Śląska (ryc. 1).

Jak to się często zdarza w sztuce, zwłaszcza ludowej, artyści dla osiągnięcia efektu dekoracyjnego chętnie odbiegają od ściśle realistycznego traktowania tematu i dlatego w meblarstwie dolnośląskim, prócz malowanych naśladownictw oklejek fornirowych utrzymanych mniej więcej w barwach drzewa, spotykamy czasem w pewnych partiach kolory takie, jak niebieski lub różowy.

Obok tego rodzaju zdobienia, gdzie przy użyciu tańszego tworzywa naśladuje się motywy i wzory czerpane z innych technik zdobniczych (np. intarsje czy fornirowanie), spotykamy również i takie, które nawiązują do tradycji malarskiego zdobnictwa mebli z doby renesansu. W dekoracji malarskiej sprzętów ludowych na Dolnym Śląsku częste są widoki miast, zamków obronnych, malowane na frontowych ścianach skrzyń (ryc. 1), filunkach szaf i kredensów, mające analogie (jeśli chodzi o temat i zastosowanie) we włoskich skrzyniach renesansowych⁵.

Prócz technik zdobniczych, o których była mowa powyżej, z mebli renesansowych przeszła do sztuki ludowej, plastyczna dekoracja sprzętów domowych przy pomocy profilowanych listew, pilastrów, kolumnienek itp.

Wyraźne wpływy renesansu obserwujemy w zespole motywów dekoracyjnych występujących na meblach ludowych. Zjawisko to omówił obszernie T. Seweryn w swej pracy o krakowskich skrzyniach malowanych⁶, gdzie opisując skrzynie produkowane do niedawna w Skawinie (ryc. 4) koło Krakowa, podkreślił renesansowe pochodzenie szeregu motywów, jak „wole oczy“, przełożone na język malarski tryglify zdobiące

¹ Wł. Matlakowski: Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Warszawa 1901. Tabl. XVIII.

² jw. Tabl. XI.

³ R. Reinfuss: Skrzynie zdobione z okolic Krakowa. Cz. II. Skrzynie kaszowskie. „Polska Sztuka Ludowa“ 1948 s. 33—35.

⁴ W Domastawie, pow. Nisko, znaleziono w 1950 r. intarsjowane meble, wykonane przez miejscowego stolarza.

⁵ R. Szmidt: Möbel. Ein Handbuch... Berlin, 1916, s. 74.

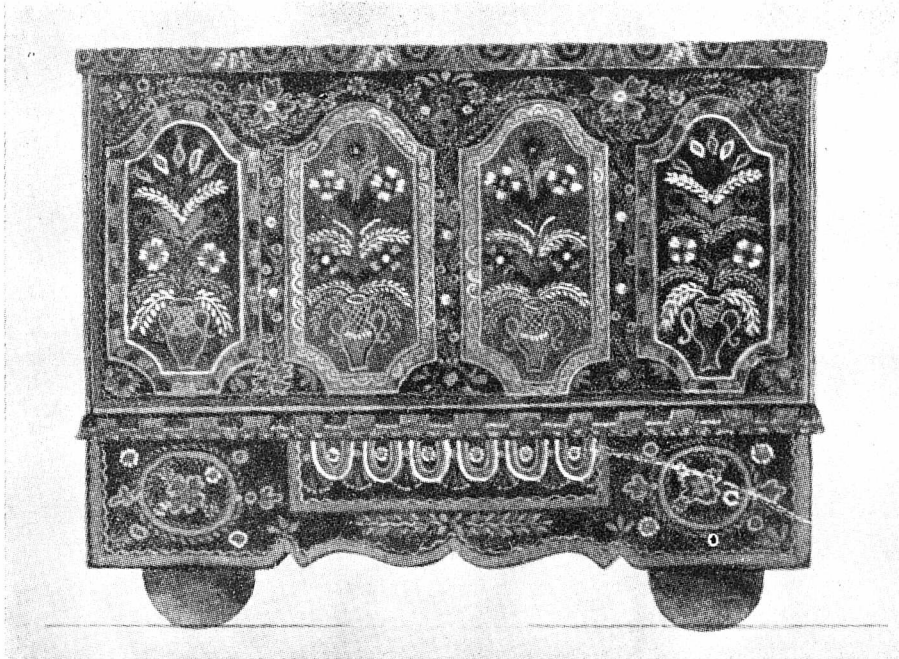
⁶ T. Seweryn: Krakowskie skrzynie malowane. Kraków, 1928, s. 31 i nast.

krawędzie skrzyń, formy kwiatonów wyrastających ze smukłych dzbanków dwuusznych, podział ścian na trzy pola zdobnicze w postaci prostokątów z wklęsłe odciętymi narożami, względnie łukowato wychylonymi krawędziami górnymi.

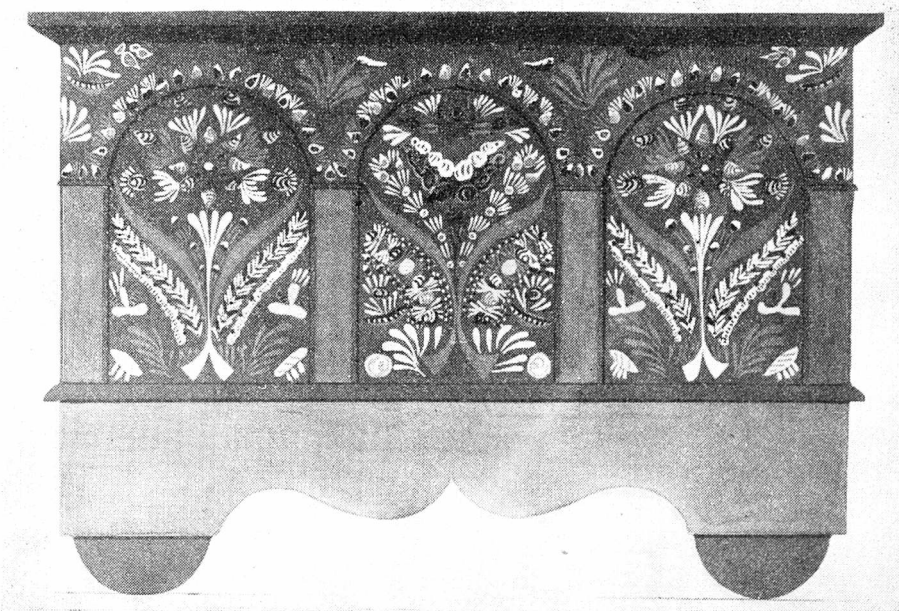
Wskazane przez T. Seweryna elementy renesansowe pomnożyć można przykładami z innych stron Polski. Widzimy je na przykład w starszych skrzyniach podhalańskich, gdzie sposób rozwiązania ściany frontowej z podziałem na pola (ryc. 3), wypełniania pól zdobniczych, a nawet geometryczne motywy w postaci wpi-

sanych w siebie prostokątów połączonych na krzyż, zdobiące ściany boczne (ryc. 3) — nawiązują wyraźnie do ozdób znanych ze stylowego meblarstwa renesansowego.

Podobne nawiązania, zwłaszcza jeśli chodzi o podział ściany licowej na pola i kształt pól, znajdziemy w ludowych meblach kujawskich (ryc. 5), niektórych skrzyniach warmijskich: mazurskich, kurpiowskich, czy występujących w okolicach Mińska Mazowieckiego, Puław, Węgrowa i w łuku Wisły na wschód od Radomia.



Ryc. 4. Skrzynia krakowska ze Skawiny (pow. krakowski).



Ryc. 5. Skrzynia kujawska z okolic Kowala (pow. włocławski).



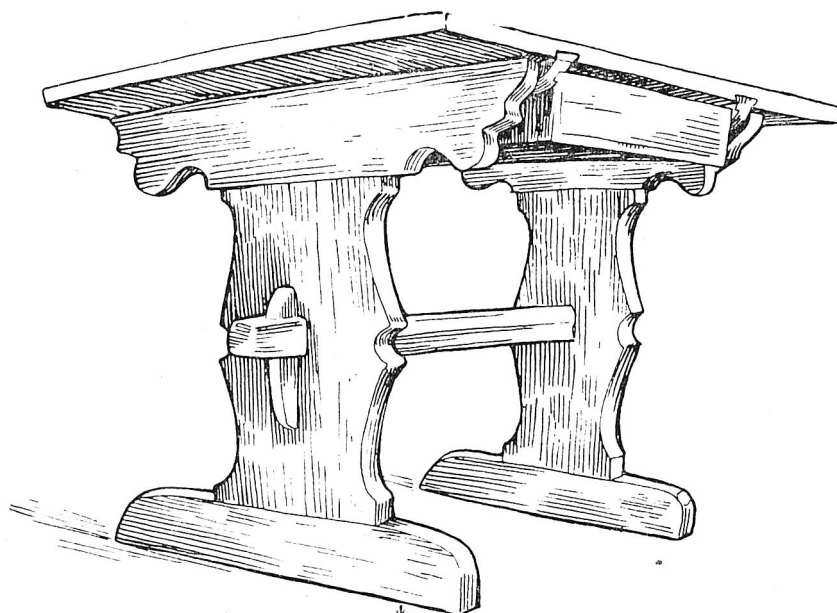
Ryc. 6. Skrzynia dolnośląska z 1664 roku. Muzeum w Jeleniej Górze.

Przechodząc z kolei do omawiania poszczególnych sprzętów wypełniających izbę wiejską, zaczniemy od skrzyni służącej do przechowywania odzienia. Formę najstarszą stanowił tu tzw. „kadłub“ wykonany z pnia wypróchniałego drzewa lub „kubel“ w postaci beczki składanej z klepek⁷. Dziś tego rodzaju sprzęty używa się jeszcze w niektórych okolicach Polski do przechowywania ziarna. Z wnętrza mieszkalnego zostały one wyrugowane przez skrzynie, które konstruowano początkowo „na słup“, czego przykładem są dziś spotykane w górach (Gorce, Żywieccyzna, Łemkowszczyzna) czy na podgórzu (Limanowskie, Bocheńskie, Rzeszowskie) skrzynie sarkofagowe tzw. „kobyliczyste“ lub „ruskie“ (Rzeszowskie), nawiązujące zarówno w budowie, jak i sposobie snycerskiego zdobienia do średniowiecznych skrzyń z okresu romanizmu i gotyku.

⁷ K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. Kraków, 1929, s. 585.

Warstwę chronologicznie młodszą stanowią szeroko w Polsce rozpowszechnione skrzynie malowane, które genetycznie łączą się w sposób ściśły z meblarstwem renesansowym. Ze skrzyniami renesansowymi wiąże je konstrukcja ścian spajanych „na cynki“, profilowane gzymsy podkreślające krawędź górną i oddzielające pudło skrzyni od podstawy, podział ściany licowej na pola zdobnicze o kształtach znanych ze skrzyń stylowych oraz sposób wykonania podstawy, która przybiera postać niskiego cokołu z profilowaną esowato ściankę frontową (ryc. 2).

W skrzyniach renesansowych dekoracja ścian rozwiązana jest w kilku płaszczyznach — występujące ku przodowi pilastry i profilowane gzymsy oraz obramienia pól zdobniczych, wpuszczone w głąb filunki. W skrzyniach ludowych, spotykanych na terenie Polski, zdobnictwo plastyczne ścian zdarza się na ogół rzadko, i to w formie znacznie uboższej. Zazwyczaj profilowanymi listwami obwiedzione bywają pola zdo-



Ryc. 7. Stół jaworowy z Wisły (pow. cieszyński).

bnicze (Mazury, Dolny Śląsk, Kurpie) i poziome krawędzie pudła skrzyni. Rzadki przypadek stanowi stara skrzynia podhalańska z 1772 r., w której krawędzie trzech łukowato sklepionych pól zdobniczych zaznaczone są przy pomocy małych, ściętych, podługowatych piramidek, wklejonych w zagłębienie zrobione w ścianach skrzyni⁸. Podobny motyw występuje na plastycznym obramieniu pól zdobniczych jednej ze skrzyń dolnośląskich (ryc. 6), pochodzącej z 1664 r., przechowywanej obecnie w muzeum jeleniogórskim. Stosunkowo rzadko spotyka się w naszych skrzyniach ludowych wgłębione filunki (Kujawy — ryc. 5). Często natomiast wprowadzono podział zaczerpnięty ze skrzyń renesansowych do dekoracji malarskiej, z czym spotykamy się zarówno na terenach poprzednio wymienionych, jak i na Podhalu (ryc. 3), w Krakowskiem (ryc. 4) i w Polsce środkowej. Zwykle w skrzyniach tych widzimy 3 lub 4, rzadziej 5 pól zdobniczych, posiadających kształt prostokątów o prostych lub wklęsło ściętych narożach, lub formę arkad łukowato zamkniętych od góry (ryc. 5). Niejednokrotnie zdarza się, że pola w formie arkad oddzielone są od siebie polami prostokątnymi (ryc. 4, 6), rzadziej pole arkadowe stanowi motyw centralny między dwoma polami prostokątnymi (Podhale, Powiśle Dąbrowskie).

Pola zdobnicze w skrzyniach o ścianach gładkich wyodrębnione są bądź kolorową ramką, bądź odmienną barwą tła, a często jednym i drugim. Środek pól zdobniczych wypełnia dekoracja roślinna w postaci symetrycznie rozwiniętego kwiatonu. Sposób traktowania dekoracji roślinnej bywa bardzo różnorodny i nie zawsze zharmonizowany z renesansowym charakterem całości. Najbardziej „renesansowe“ w swym ogólnym wyrazie są smukłe kwiatony na skrzyniach robionych w Skawinie koło Krakowa oraz dekoracje roślinne starych skrzyń podhalańskich.

⁸ Wł. Matlakowski: op. cit. Tabl. XI.

W porównaniu ze skrzyniami, które mają odległe tradycje, szafy są w urządzeniu izby wiejskiej elementem zupełnie nowym, niekiedy stanowiącym zdobycz dosłownie ostatnich lat. Jedynie w zachodnich częściach Polski (Mazury, Śląsk, częściowo Wielkopolska) szafa przyjęła się wcześniej, ale i tam już przeważnie w formach barokowych lub późniejszych. Do wzorów renesansowych w kształcie i konstrukcji nawiązują jedynie szafy, składające się z dwóch części zamykanych dwuskrzydłowymi drzwiami, rozdzielonych pośrodku wysokością poziomą szufladą. W meblarstwie ludowym szafy takie występowały na terenie Dolnego Śląska, a czasem i Pomorza Zachodniego. Malowidła zdobiące ich powierzchnię noszą już zwykle cechy stylów późniejszych, jak rokoko lub empire.

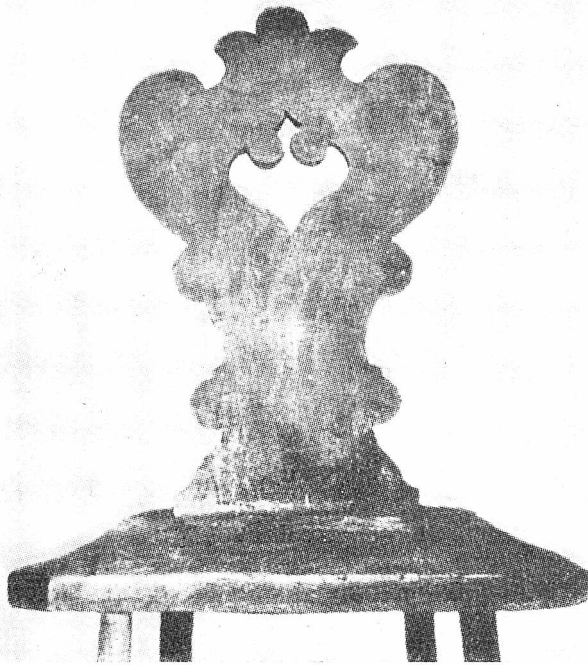
Ciekawych analogii do mebli używanych w dobie Odrodzenia dostarczają nam niektóre typy wiejskich stołów. Jeden z nich to stół o podstawie złożonej z dwóch nóg w kształcie litery I, połączonych w połowie wysokości poziomą poprzeczką osadzoną przy pomocy klinów. Stoły tej konstrukcji, używane w Polsce na przełomie gotyku i renesansu⁹, spotyka się w izbach góralskich — na Śląsku (ryc. 7), Żywiecczyźnie, Orawie i Podhalu, a ponadto, choć rzadziej, w innych stronach Polski, jak np. w Opoczyńskim czy Kielecczyźnie, gdzie jednak występują w uboższej i jak gdyby zdegenerowanej nieco formie.

Typowo renesansową formę mają stoły w postaci płytkiej skrzyni pokrytej odsuwającym blatem, osadzonej na czterech masywnych nogach, dołem rozchylnych, wykonanych z deski o brzegach profilowanych, wzmocnionych poziomymi poprzeczkami (ryc. 8). Na terenie Podhala i w okolicy Babiej Góry stoły takie mają na powierzchni intarsjowane drzewem dekoracje

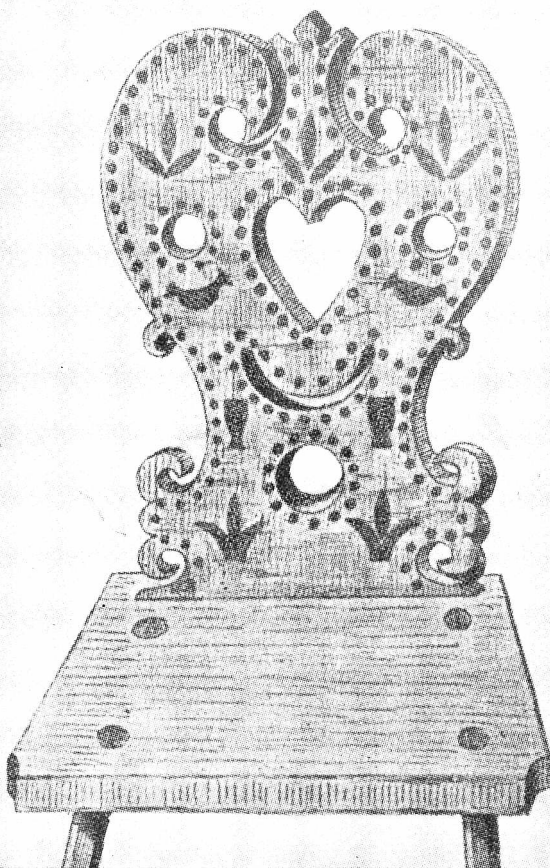
⁹ Stół tej konstrukcji znajdujemy w jednej ze scen Stwoszewskiego tryptyku w kościele N.M.P. w Krakowie.



Ryc. 8. Podhalański stół jaworowy.



Ryc. 9. Oparcie „żidloka“ (krzesła) z Istebnej (pow. cieszyński).



Ryc. 10. Stółek podhalański z zaplekiem intarsjowanym drzewem cisowym.

w postaci motywów roślinnych, znaków symbolicznych i in. Poza Góralczyznę stoły tego rodzaju notowane są również z terenów Dolnego Śląska¹⁰.

Jako sprzęty do siedzenia służyły dawniej zwykle pniaczki lub niskie czworonożne ławeczki bez oparcia. Krzesło w izbie wiejskiej było sprzętem rzadkim, używanym raczej w momentach bardziej uroczystych, np. dla gości, których chciano w ten sposób szczególnie uhonorować. Z różnych form krzeseł renesansowych do meblarstwa ludowego w Polsce przeniknęło i szeroko rozpowszechniło się krzesło o siedzeniu z deski w kształcie rozszerzającego się ku przodowi trapezu, z czterema prostymi lub toczonymi nogami i zaplekiem (oparciem) również wyciętym z jednej deski na krawędziach, ozdobnie profilowanym. Oparcie zaopatrzone pośrodku w sercowaty otwór jest zazwyczaj wykonane dekoracyjnie. Krzesła te, zwane „zydłami“, do dnia dzisiejszego spotkać można na znacznych obszarach Polski, od Karpat po Bałtyk i Kurpiowszczyznę. Formy ich z czasem różnicowały się, sprymityzowały lub zmodernizowały. Niemniej spotyka się wśród nich i takie, gdzie kształt zaplečka dziś jeszcze nie wiele odbiega od dawnych form renesansowych (ryc. 9). Dekoracja ich bywa dosyć różnorodna. Spotyka się więc czasem zydle z oparciem pokrytym płaskorzeźbą lub rytem o motywach przeważnie roślinnych (Podhale — ryc. 10. Kurpie — ryc. 11), zdobionym ażurowaniem (Pomorze, Podhale, Góralczyzna, Śląsk) lub polichromią (Pomorze, Dolny Śląsk).

W niektórych stronach Polski, jak np. na Podlasiu czy w Radomskim, występują w urządzeniach izby wiejskiej ławy zaopatrzone w ruchome oparcia (ryc. 12), które na dzień przesuwa się w stronę ściany, a noc zaś w kierunku izby, co umożliwia spanie na dosyć wąskiej przestrzeni bez obawy spadnięcia na ziemię. Ławy identyczne pod względem konstrukcji występują pospolicie w meblarstwie ludowym Europy zachodniej i krajów skandynawskich już w okresie renesansu¹¹. Być może, iż jakiś związek z renesansowymi ciężkimi ławami o skrzyniowatej podstawie (florentyńskie „cassapanca“) mogą mieć ludowe „kanapy“, „śląbanki“, czy „bambette“, które dopiero pod koniec ubiegłego wieku poprzez małe miasteczka przedostały się na wieś. Przy wielkiej różnorodności form wśród ław ze skrzynią do spania spotyka się i takie, które w sylwecie i bryle mogłyby ewentualnie uchodzić na spóźnione odbicie dawnych włoskich wzorów.

Bardziej prawdopodobny jest związek z wzorami renesansowymi ściennych, wiszących szafek na naczynia, często zdobionych po brzegach profilowanymi esowato deskami, ze schowkiem na półce, zasłoniętym (np. na Podhalu) przy pomocy przesuwanej kratki.

Garść przytoczonych wyżej przykładów, które bynajmniej zagadnienia nie wyczerpują, wystarczy, aby stwierdzić, że w rozwoju ludowego meblarstwa renesans odegrał znaczną rolę.

¹⁰ G. Grundmann — K. Hahn: Deutsche Volkskunst. T. VIII. Schlesien. München, ok. 1927 r., ryc. 110.

¹¹ Ławę z ruchomym oparciem, wykonaną około roku 1500, pochodzącą z południowych Niemiec, publikuje R. Hube (Deutsche Bauernmöbel, ryc. 132).

Mówiąc o wpływie renesansu na kształtowanie się ludowych mebli musimy pamiętać, że wpływ ten rzadko przybierał postać mechanicznego zapożyczenia; przykładem tego jest np. forma stołu, o którym mówiliśmy poprzednio. Poza tym odosobnionym wypadkiem można mówić raczej o inspiracji niż o zapożyczeniu. Przenikające do ludowej kultury wzory ulegały przetworzeniu. Proces asymilacji w nowym środowisku pociągał za sobą konieczność zmian, wynikających bądź z przyczyn ekonomicznych (stąd np. zastępowanie szlachetniejszych gatunków drzewa materiałem miękkim, unikanie kosztownych technik zdobniczych i zastępowanie ich tańszą dekoracją malarską, bądź też z konieczności dostosowania się do gustów i wymogów nowego odbiorcy. Jak długo wyrób mebli ludowych koncentrował się w małomiasteczkowych ośrodkach rzemieślniczych, w których przetrwały dawne tradycje rzemiosła cechowego, związek ludowego meblarstwa z dawnymi stylowymi pierwowzorami był bardziej bezpośredni, jakkolwiek i tu „ludowy renesans“ odbiegał od form znanych ze sztuki elitarnej. Z chwilą jednak, gdy umiejętność wykonywania i dekorowania mebli rozpowszechniła się po wsiach, wiejscy majsterkowie zaczęli coraz bardziej oddalać się od dawnych wzorów, tworząc zwłaszcza w dziedzinie dekoracji formy własne o charakterze lokalnym, niezależne od wzorów stylowych. Widzimy to np. w zdobnictwie skrzyń pochodzących z wiejskich ośrodków skrzyniarskich koło Krakowa. W ten sposób na gruncie zapożyczeń czerpanych ze zdobnictwa renesansowego rozkrzewiła się bogata ludowa twórczość plastyczna, której przykładem są dziesiątki, a nawet setki lokalnych odmian skrzyń malowanych, jakie notujemy na terenie Polski.

Pisząc niniejszy szkic poświęcony zagadnieniu wpływu Odrodzenia na rozwój mebli ludowych, opierałem się głównie na materiale, który występuje dziś jeszcze w izbach chłopskich lub też występował w nich w wieku ubiegłym.

Brak źródeł historycznych lub raczej zbyt jeszcze nie wystarczająca ich eksploracja nie pozwala w chwili obecnej dać rozstrzygającej odpowiedzi na pytanie, od jak dawna datuje się w ludowym malarstwie wpływ renesansu. Badania prowadzone w różnych częściach kraju wskazują na to, że proces przemian, którym uległo wyposażenie wnętrza chałupy wiejskiej, nie przebiegał na terenie całej Polski w sposób jednolity. O wiele szybciej i głębiej wpływy stylów historycznych uwidoczniły się w meblarstwie ludowym Polski zachodniej (Pomorze, Śląsk, Wielkopolska, Mazury) i południowej (Podhale, Spisz, Orawa), niż np. w Polsce środkowej czy zwłaszcza wschodniej, gdzie niemal do końca ubiegłego stulecia urządzenie wnętrza utrzymało się na poziomie bardzo prymitywnym (Lubelszczyzna, Podlasie wschodnie, widły Wisły i Sanu). Różnice zachodzące w rozwoju meblarstwa ilustruje najlepiej materiał odnoszący się do skrzyń malowanych. Podczas gdy np. na Śląsku i Podhalu spotykamy datowane skrzynie malowane sięgające pierwszej połowy XVIII¹² lub nawet końca XVII wieku (ryc.

6), na terenie Lubelszczyzny czy Podlasia wschodniego sprzęty polichromowane pojawiły się dopiero za pamięci poprzedniego pokolenia, a więc nie wcześniej niż pod koniec ubiegłego wieku.

Trudno jest przypuszczać, aby znane nam datowane okazy były pierwszymi tego rodzaju sprzętami ludowymi. Na terenach zachodniej i południowej Polski meble nawiązujące do form stylowych zapewne wcześniej musiały pojawić się w izbach chłopskich, z tym oczywiście zastrzeżeniem, że były one powszechnie używane tylko przez warstwę najzamożniejszą. Przypuszczać można, że większość z omówionych tu sprzętów domowych, nawiązujących w formie czy zdobnictwie do mebli renesansowych, już z początkiem XVII wieku wchodziła w skład urządzenia izby zamożniejszych chłopów, którzy, naśladowując w miarę możliwości styl życia mieszczaństwa lub nawet szlachty, szukali tym sposobem drogi do społecznego awansu. Brak materiału rzeczowego w postaci datowanych mebli pochodzących z tego okresu nie stanowi jeszcze argumentu podważającego słuszność wysuniętego przypuszczenia.

Warunki, w jakich rozwijała się kultura ludowa, nie sprzyjały długiej konserwacji sprzętów. Przecież nawet sięgające wieku XVII zabytki architektury ludowej należą dziś do rzadkości, coż więc mówić można



Ryc. 11. Rzeźbiony zydel kurpiowski.

¹² Np. skrzynia z muzeum we Wrocławiu, nosząca datę 1716, lub skrzynia z Cichego w pow. Nowy Targ, z datą 1736.



Ryc. 12. Ława z przerzucanym oparciem z Jastrzębi (pow. radomski).

o skrzyniach, stołach, krzesłach itp., których trwanie normalnie nie przekracza żywota trzech pokoleń. Na szybkie niszczenie się mebli ludowych oddziaływały niekorzystne warunki, jakie panowały w izbach wiejskich (brud, przegrzanie, znaczna ilość pary wodnej tworzącej się w czasie gotowania), częste pożary zmiotające z powierzchni ziemi całe wioski, zawieruchy wojenne i brak pietyzmu ze strony właścicieli, którzy stare, nadwężone przez czas meble odziedziczone po przodkach rąbali na opał, gdy tylko udało się je zastąpić nowymi.

Wcześniejsze czy późniejsze przenikanie wpływów renesansu do meblarstwa ludowego uzależnione było z jednej strony od sytuacji ekonomicznej, w jakiej znajdowali się chłopci, z drugiej zaś — od istnienia ośrodków rzemieślniczych, które mogłyby ich zapotrzebowanie pokrywać. Współdziałanie tych czynników uwidoczniło się bardzo wyraźnie w meblarstwie Podhala, gdzie ponad ogół ludności góralskiej wybijały się bogate rody gazdowskie i sołtysie (z tych ostatnich sporo przeszło z czasem do warstwy szlacheckiej), a znane z rozwoju rzemiosł miasta spiskie dawały

możność łatwego zaopatrywania się w wyroby rzemieślnicze. Dwa te czynniki spowodowały, że w ludowym meblarstwie nowotarskim wpływy stylów historycznych, a zwłaszcza renesansu, uwidoczniają się w sposób szczególnie wyraźny.

Wysuwając przypuszczenie, że wpływy Odrodzenia na urządzenie izby chłopskiej mogły w Polsce sięgać wstecz poza połowę XVII wieku, bynajmniej nie sugerujemy, iż pojawiają się one w kulturze ludowej wiejskiej współcześnie z rozpowszechnieniem się nowych renesansowych form meblarskich wśród warstw elitarnych. Nie ulega wątpliwości, że zanim te czy inne elementy zaczerpnięte z mebli renesansowych dostały się do miejskiego popoństwa i chłopstwa, minąć musiało sporo czasu. Skoro jednak zyskały one już dla siebie w sprzętarstwie ludowym prawo obywatelstwa, wykazały niesłychaną żywotność, trwając w kulturze ludowej prawie do końca XIX wieku, a więc daleko poza rok 1650, który w historii sztuki warstw elitarnych przyjęto uważać za datę zamykającą okres renesansu.

Fotografie wykonali: Roman Reinfuss: ryc. 11 i 12, Stefan Deptuszewski: ryc. 1, 2, 3, 5.
Zbigniew Kamiński: ryc. 6.

Ryc. 4 jest reprodukcją z pocztówki wydanej przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Ryc. 8 i 10 reprodukcje z: W. Matlakowski. *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*. Warszawa 1901. Tabl. VII i IX. Ryc. 7 i 9 reprodukcje z: M. Gładysz. *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*. Kraków 1935. Tabl. XC i LXXXII.

DEKORACJA MALARSKA KOŚCIOŁA W ORAWCE

Region Podhala, Spisza i Orawy coraz częściej odkrywa przed nami swoje oblicze. Mimo wielości badań i literatury — ziemia ta wydaje się wciąż jeszcze mało znana. Zwłaszcza Spisz i Orawa, leżąc na skrajach dróg turystycznych, przedstawiają interesujący teren dla badacza sztuki ludowej i umiejętnie zwiedzającego turysty. Wyróżniają się tutaj dwie przede wszystkim sprawy: specyficzność oblicza sztuki chłopskiej, cechowanej przyrodą podtatrzańską i różnorodność powiązania tej sztuki z kulturą ogólnonarodową. Zadziwia w niejednym wypadku świeżość i realizm ujęcia treści ludzkich, przemawiających czytelnie i prosto z obrazów tworzonych ręką górala. Jednym z wybitnych przykładów tego rodzaju sztuki jest zespół malowideł wnętrza w drewnianym, wiejskim kościele w Orawce, pochodzącym z połowy XVII wieku. Splatają się tam z sobą, uzupełniają i kontrastują dwa światy i dwa sposoby widzenia: ludu góralskiego posiadającego wybitne uzdolnienia plastyczne — oraz — z drugiej strony — nurt sztuki „wykształconej”, o bogatej skali osiągnięć doby renesansowej.

Dekorację wnętrza kościoła w Orawce tworzy jednolite na pierwszy rzut oka wyposażenie ołtarzowe, o bogatej późnobarokowej rzeźbie i złoceniach, związane stylowo i artystycznie z dekoracją malarską pokrywającą ściany i stropy prezbiterium, tudzież nawy kościoła (ryc. 3). Ciepły złoty koloryt wnętrza, dominujący wśród bogactwa nasyconych barw, spokojny podział kompozycyjny stropu i ścian, rysunek i układ poszczególnych scen, traktowanie motywów roślinnych — określają osobowość artystyczną malarza, realizującego w materiale plastycznym ideowe założenia fundatorów polichromii.

Data zachowana na belce tęczowej określa ściśle rok powstania malowideł: 1711.¹ Herby włączone do dekoracji malarskiej zapoznają nas bliżej z jej bezpośrednimi fundatorami i protektorami. Są to: dwugłowy orzeł austriacki cesarza Ferdynanda III, herb arcybiskupa Jerzego Lippay de Zongor oraz herby miejscowego (orawskiego) rodu Moniaków. Głównym tematem malowideł jest historia św. Jana Chrzcziciela, patrona kościoła orawskiego, oraz przepyszna galeria królów, biskupów i świętych węgierskich, czczonych na Węgrzech od XI do początku XVII wieku. Z tą swoistą wymową dydaktyczną malowideł kon-

trastuje w sposób zaskakujący widza szereg obrazków zdobiących parapet chóru muzycznego (ryc. 4). Dziesięcioro przykazań, a więc dziesięć grzechów pełniących w życiu codziennym zostało tu przedstawionych w drobnych scenach ilustrujących miejscowe zwyczaje i obyczaje. Ta odrębna treść została ujęta w zupełnie swoistą formę malarską, gdzie typizacja i uproszczenia występują łącznie ze wzmocnieniem linearyzmu i podkreśleniem płaszczyznowości koloru. Uwagę skupia dobitny realizm szczegółów. Data powstania tego cyklu malowideł jest nieznaną; tylko ściśle jej określenie pozwoliłoby na jednoznaczna interpretację zachodzącego kontrastu treściowo-formalnego między dekoracją całego wnętrza kościelnego i parapetu chóru.

Mimo takich trudności można przy bliższej analizie zagadnienia wyciągnąć ciekawe wnioski dotyczące społecznej funkcji malowideł orawskich. Określi ją bliżej historia ziemi orawskiej.²

Jako część Słowacji, położona w bezpośrednim sąsiedztwie Małopolski, była Orawa od najdawniejszych czasów terenem żywszej penetracji polskiej, a jednocześnie terenem nadgranicznym, narażonym na ostrzejsze zatargi i niepokoje. Szlaki handlowe przebiegające przez Orawę zapewniały jej żywy udział w życiu gospodarczym, a zmienne walki o władzę czasów feudalnych przechylały historię tej ziemi bądź w kierunku łączności z Polską, jak np. w IV i V wieku w okresie rządów Scibora ze Sciborzyc, braci Balickich lub Komorowskich, bądź też z Węgrami. W VI wieku doszła do władzy można rodzina Thurzonów, dzierżąca w swych rękach oprócz Orawy i Spisza również części innych żupanatów.³ Ożywiła się wtedy wzmocnionym ruchem handlowym droga „miedziana” biegnąca przez Orawę i Twardoszyńska komora celna, przez którą przechodziły ładunki wielickiej i bocheńskiej soli. Przyjęcie protestantyzmu przez Franciszka Thurzonia i jego małżonkę sprawiło, że cała dolna Orawa aż po Twardoszyn porzuciła katolicyzm. Reformacja ugrun-

² Słowacja i Słowacy, praca zbiorowa pod red. Wł. Semkowicza, Kraków 1936, tamże: M. Gotkiewicz: Od Dunaju po Tatry.

³ Thurzonowie byli właścicielami kremnickich, szczawnickich i bystrzyckich kopalń, założonych w wieku XV przez Jana Thurzonia, który przeniósł się z górnych Węgier do Krakowa i ożeniwszy się z córką Jakuba Fuggera (w 1495 r.), uczynił z miasta główny ośrodek handlu miedzią sprowadzaną z Bańskiej Bystrzycy i łożwem wysyłanym z Olkusza na Słowację.

¹ M. Bukowski: Drewniany kościół parafialny w Orawce i jego polichromia. Prac. Kons. His. Szt. T. VI z. II. Kraków 1935.



Ryc. 1. Drewniany kościół par. św. Jana Chrzciciela w Orawce (pow. nowotarski). Poł. XVII w. Fot. T. Przytkowski.

towała się w niej szczególnie za Jerzego Thurzona (zm. w 1617 r.). Wiek XVII jest okresem gwałtownych walk religijnych na ziemiach słowackich, czeskich i węgierskich. Podłożem ich był wzrost dążeń absolutystycznych dworu cesarskiego Habsburgów, rekatolizujących poddane ziemie, oraz opór miejscowej szlachty i magnaterii wyznania protestanckiego, która oparła się o narodowe siły słowackiego ludu. Do skomplikowania stosunków wewnętrznych przyczyniało się zagrożenie państwa habsburskiego przez Turcję, któ-



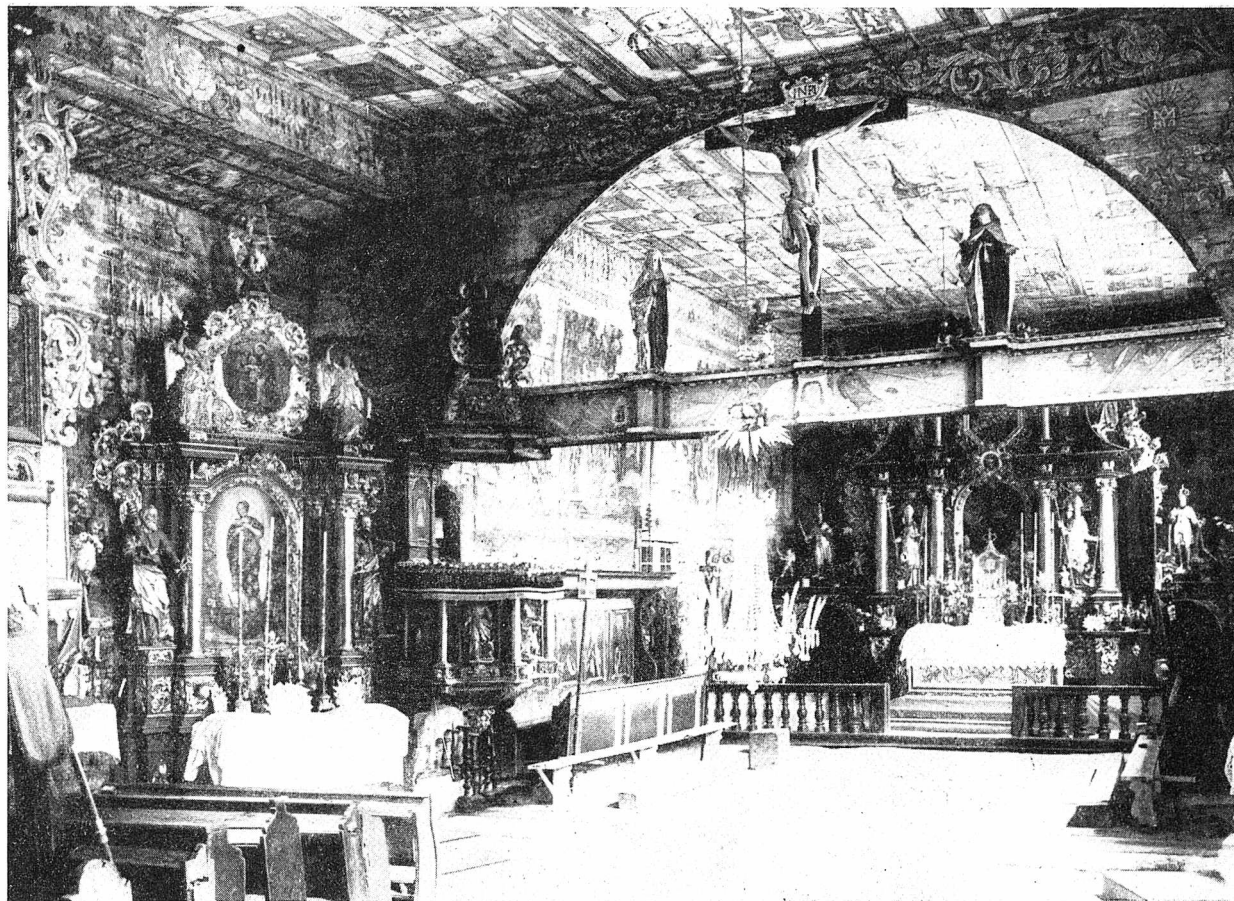
Ryc. 2. Drewniany kościół par. św. Jana Chrzciciela w Orawce (pow. nowotarski). Poł. XVII w. Fot. St. Deptuszewski.

rej ekspansja dotarła w r. 1663 do południowej Słowacji. Słabość polityki i wojsk cesarskich była dla stanów węgierskich — coraz więcej zaniepokojonych absolutystycznymi tendencjami polityki dworu monarchicznego i metodami postępowania obozu kontrreformacyjnego — podniecią do nowych rewolucyjnych poczynań przeciw Habsburgom. Nie pomogła działalność sądów cesarskich oraz wzmożenie akcji rekatolizacyjnej. Gwałtowny ruch zbrojny popierany był początkowo przez Francję, Siedmiogród, a także króla Jana Sobieskiego. Dopiero wzrost groźby najazdu tureckiego zmobilizował obóz habsburski do ostatecznej rozgrywki politycznej, a klęska wiedeńska zakończyła panowanie tureckie na ziemiach słowackich. W końcu XVII wieku Słowacja zespółiła się więc znowu z Węgrami w jedną polityczną całość, będąc jednakże gospodarczo zrujnowaną i religijnie niejednorodną. Fakt ten nie tylko nie przyczynił się do wewnętrznego uspokojenia, lecz przeciwnie: przyspieszył narastanie przeciwieństw, pogłębiając tendencje absolutystyczne, germanizacyjne, pogarszając warunki bytowe ludności. Położenie chłopów mocno pogorszyło się po wyparciu Turków. Brzemie nowych podatków, ponakładanych w związku z utrzymaniem licznego wojska cesarskiego oraz z budowaniem nowej administracji — ciążyło ludności wiejskiej tak bardzo, że ruchy wolnościowe nabierały coraz groźniejszego charakteru. Oczywiście nienawiść ludu zwracała się nie tylko przeciwko Niemcom wprowadzającym nowe porządki, ale również przeciw miejscowej szlachcie zrzucającej wszelkie ciężary na barki poddanych. W roku 1703 wybuchło powstanie pod wodzą Franciszka II Rakoczego, znajdującego pomoc i oparcie w kołach drobnej i uboższej szlachty, podczas gdy magnaci i duchowieństwo stanowili podporę dworu wiedeńskiego.⁴ Historia gospodarcza, polityczna i społeczna ziem słowackich w XVII wieku i z początkiem wieku XVIII znalazła swoje znamienne odbicie w przemianach zachodzących na pogranicznym terytorium Orawy, gdzie istniało zagadnienie wpływów polskich związanych ściśle z akcją katolicką. Odbiciem rzeczywistości ówczesnej był również niewątpliwie temat naszych zainteresowań: malarska dekoracja wnętrza kościoła w Orawce.⁵

Drewniany kościół w Orawce, dochowany do dnia dzisiejszego w nieco zmienionej formie zewnętrznej (ryc. 1 i 2) pochodzi z połowy wieku XVII i łączy się z osobą księdza Jana Szczęchowicza, „wicearchidjaka powszechności katolików orawskich”. Pochodził on z polskiego Ratułowa i mienił się uczniem ks. Ja-

⁴ Mimo kilkuletnich wysiłków, siła zbrojna Rakoczego została złamana w roku 1708, a powstanie upadło. Sam Rakoczy musiał schronić się na początku roku 1711 w Polsce.

⁵ Wieś Orawka pojawia się w dokumentach pisanych w r. 1585, kiedy to przełożony Zamku Orawskiego zwalnia Jerzego Wilgę sołtysa, oraz dziewięciu siedlaków wołowskich w nowej posiadłości Orawka, należącej do tegoż zamku, od wszelkich czynszów, posług i robocizn na przeciąg lat szesnastu, określając ściśle prawa i powinności. W roku 1615 Jerzy Thurzo nadaje sołtysostwo w Orawce, zwanej inaczej Wielkie Ondrejowskie — Marcinowi Wilczkowi, po bezpotomnej śmierci teścia jego Marcina, poprzedniego sołtysa. W r. 1618 Elżbieta Czobor, wdowa po Jerzym Thurzo-



Ryc. 3. Wnętrze kościoła w Orawce. Fot. T. Przykowski.

na Ratułowskiego, magistra „artium liberalium” i doktora filozofii, proboszcza w spiskim Frydmanie i znanego działacza katolickiego na Spiszu. Na marginesie warto zaznaczyć, że ks. Jan Ratułowski był fundatorem dekoracji malarskiej wnętrza drewnianego kościoła w Trybszu na Spiszu, którą wartości artystyczne i ikonograficzne stawiają w rzędzie najwyższych osiągnięć plastycznych połowy XVII wieku w zakresie dekoracji ściennej. Działalność polskiego księdza katolickiego wiązała się ówczesznie ściśle z polityką dworu cesarskiego, czego świadectwem jest dokument z 1655 r., w którym cesarz Ferdynand III wynagradzając zasługi i niez mordowaną od ośmiu lat pracę Jana Szczęchowicza około nawracania na wiarę katolicką i głoszenia słowa Bożego w różnych komitatach wę-

nie i syn jej Emeryk Thurzo nadają posiadłości „Orawka sub Wilczek” całe osiedle kolońskie po Błażeju Lenkarze na rzecz „sług kościoła” w tejże posiadłości. Można przypuszczać, że chodziło tu o kościół protestancki, którego wyznawcami byli Thurzonowie. Świadczy o tym chociażby inny dochowany dokument z r. 1612, w którym Jerzy Thurzo zezwala nowym osadom przeznaczyć osiedle w Namiestowie na siedzibę przyszłego pastora kościoła i rektora szkoły, polecając wybudować jak najrychlej świątynię i cmentarz.

Wł. Semkowicz: Materiały źródłowe do dziejów osadnictwa górnej Orawy, cz. I. Wyd. Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 1932, patrz akta cytowane pod latami 1585, 1612, 1615, 1618, 1632, 1655, 1659, 1672, 1673, 1674.

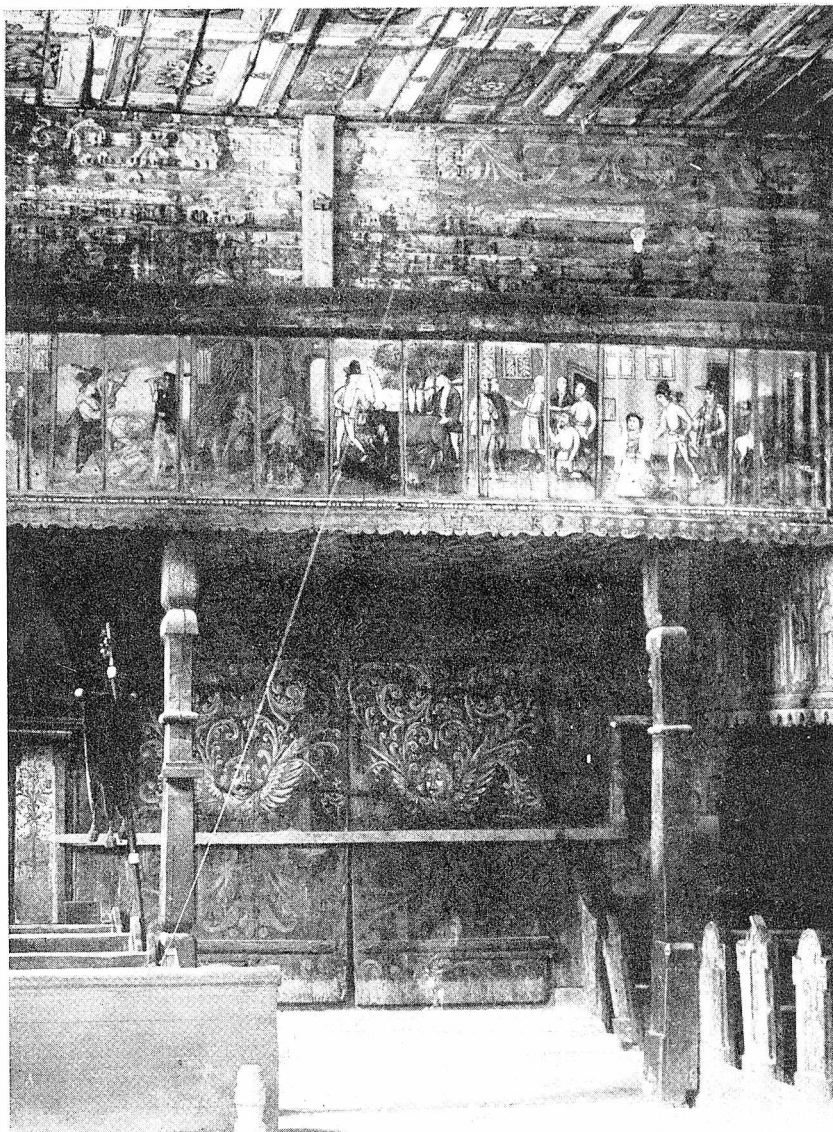
gierskich (zwłaszcza zaś w spiskim i orawskim), podnosi go do stanu szlacheckiego: a przez niego braci jego i siostry, nadając im herb.⁶

Dekoracja malarska kościoła z roku 1711 daje niewątpliwie świadectwo polityce cesarskiej, której celem było utwierdzenie katolicyzmu na ziemiach słowackich i pogranicznych. Herb cesarski świadczy o tym najlepiej, podobnie jak tematyka malowideł. Podział kompozycyjny wnętrza nawiązuje do systemu powstałego w połowie XVII wieku, w drugim etapie rozwojowym malowideł ściennych budynków drewnianych sakralnych. System ten, swobodny i bardziej malarski w stosunku do etapu poprzedniego, występuje po raz pierwszy w dekoracji malarskiej w Trybszu z roku 1647, fundacji wspomnianego powyżej ks. Jana Ratułowskiego.⁷ W dekoracji stropu zerwano tutaj

⁶ Płyta grobowa księdza Szczęchowicza dochowana jest w kościele w Orawce. W roku 1662 następcą pierwszego proboszcza, ks. Wojciech Gabriel Zagórski, uzyskuje od spadkobierców Jerzego Thurzona darywiznę i nadanie kościołowi katolickiemu w Orawce całej roli, na której znajduje się kościół św. Jana Chrzciciela.

⁷ Ks. M. Jabłoński: Z przeszłości starożytnego kościoła w Orawce na Orawie. „Gazeta Podhalańska” 1930 r. nr 33.

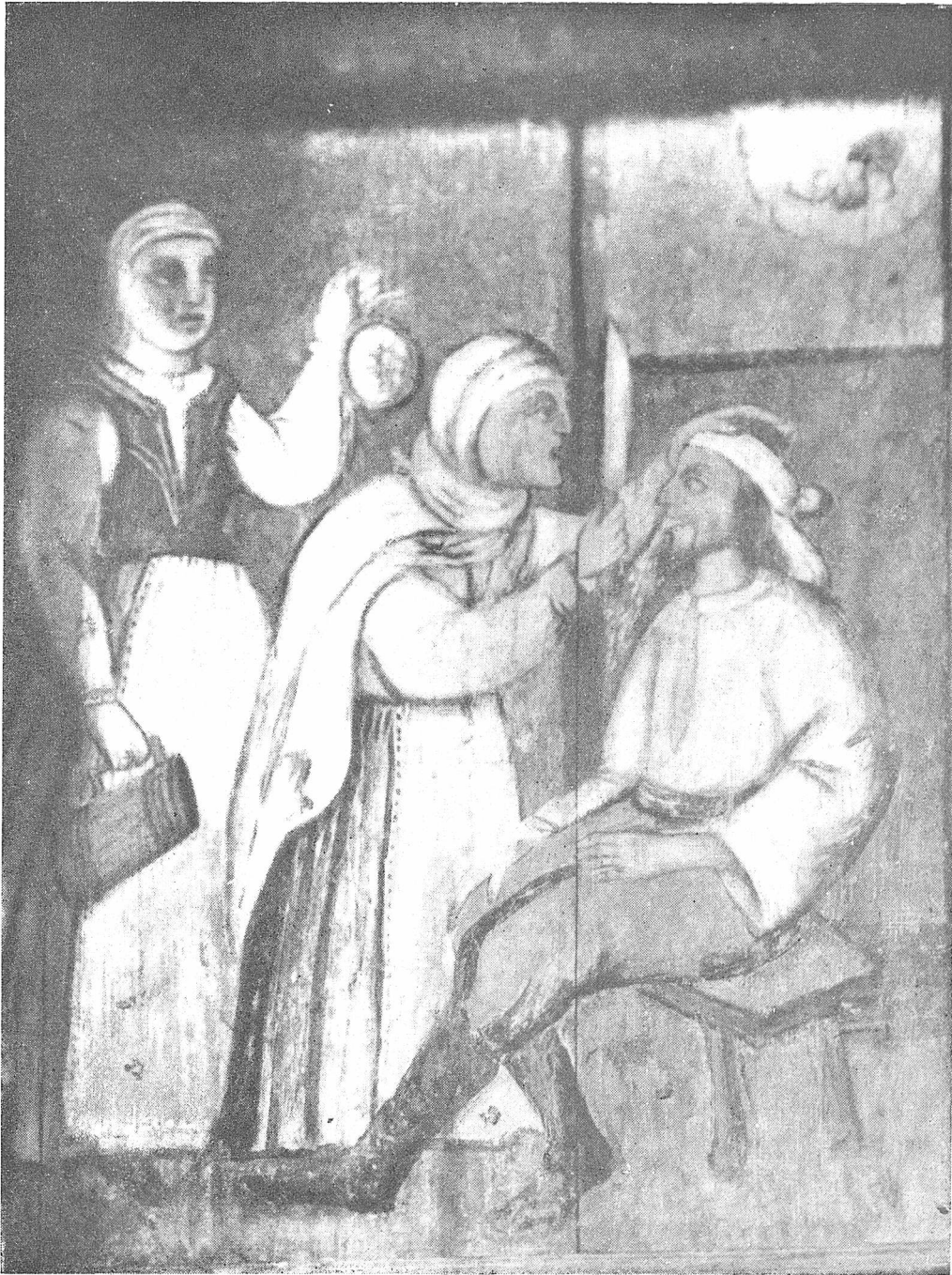
Kazimiera Kutrzebianka: Kościół w Orawce na Orawie, rękopis w archiwum Woj. Konserwatora w Krakowie.



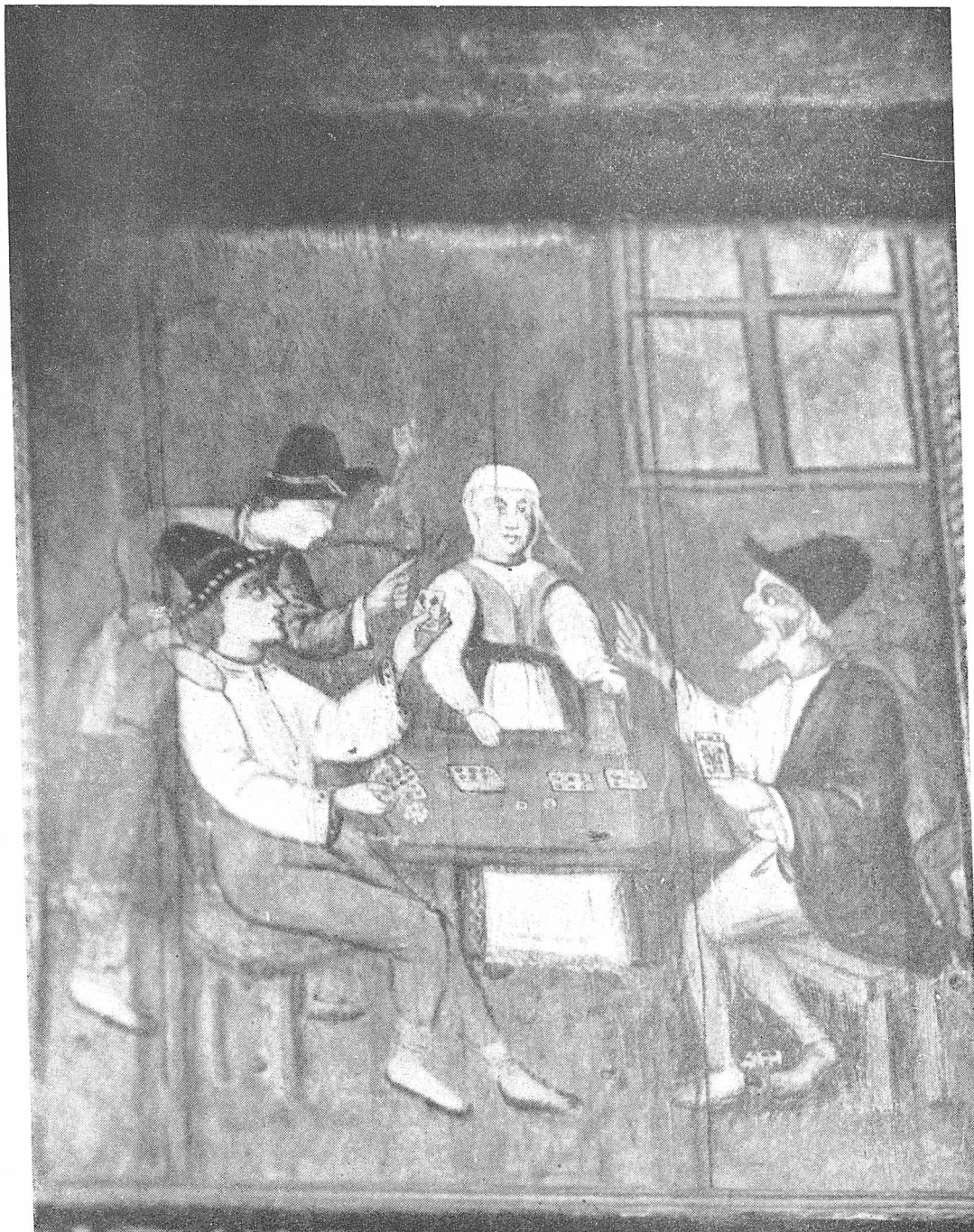
Ryc. 4. Wnętrze kościoła w Orawce. Na chórze malowidła ludowe przedstawiające dziesięcioro przykazań. Fot. T. Przykowski.

z tradycją renesansowego podziału kasetonowego, wprowadzając wielkie kompozycje figuralne, co można niewątpliwie tłumaczyć żywym już oddziaływaniem tendencji kontrreformacji. Stąd też pochodzi rozwinięcie treści dydaktycznych w scenach adoracji Matki Boskiej z Sądu Ostatecznego (ryc. 8). W dekoracji malarskiej ścian kościoła wprowadzono nowy układ, nawiązujący do architektury ołtarzowej. Poszczególne sceny lub postacie są odgradzane plastycznie traktowanymi kolumnami, od góry zamknięte motywem belkowania, wsparte na dolnym, malowanym gzymsie (ryc. 7). W tym nowym systemie dekoracyjnym zmienia się również sam sposób malowania. Pojawiają się duże płaszczyzny malowane ostro, o intensywnej skali barwnej silnie oddziałującej na widza. Pojawia się modelowanie czernią i brązami. W zestawieniu z malowidłami w Trybszu dekoracja wnętrza kościoła Orawki, mimo dużo późniejszej daty powstania, wykazuje wiele elementów o dawniejszej tradycji, nawiązujących jeszcze do malarstwa ściennego z doby renesansu. Zasadniczy układ kompozycyjny powtarza system wy-

kształcony w Trybszu. Ściany kościoła są dzielone na duże płaszczyzny obrazów przy pomocy plastycznych kolumn korynckich. Sceny zamknięte są w górze ciągłym pasem dekoracyjnym, złożonym z motywów roślinnych, rozet i medalionów z popiersiami dwunastu apostołów. Dolną ramę stanowi linia gzymsu, pod nią zawieszono są festony kwiatowe oraz konsole podpierające kolumny. Sceny figuralne, których tematykę stanowi życie św. Jana Chrzciciela, rozgrywają się na tle idealistycznie stylizowanego krajobrazu, lub wewnątrz, w dekoracyjnych, umownych strojach (ryc. 5). Postacie ludzkie, traktowane schematycznie, ustawione są z przodu scenarii i traktowane stosunkowo płaszczyznowo. Podobnie stylizowane są cztery duże sceny na stropie kościoła umieszczone wśród malowanych rozet (ryc. 14). W prezbiterium obok ołtarza głównego oraz w nawie rozmieścił malarz szereg wizerunków ujętych w ramy, przedstawiających królów węgierskich i świętych (ryc. 12). Postacie ujęte są idealistycznie, mimo zróżnicowania ich ubiorów i emblematów. Wydaje się możliwe, iż artysta korzystał z roz-



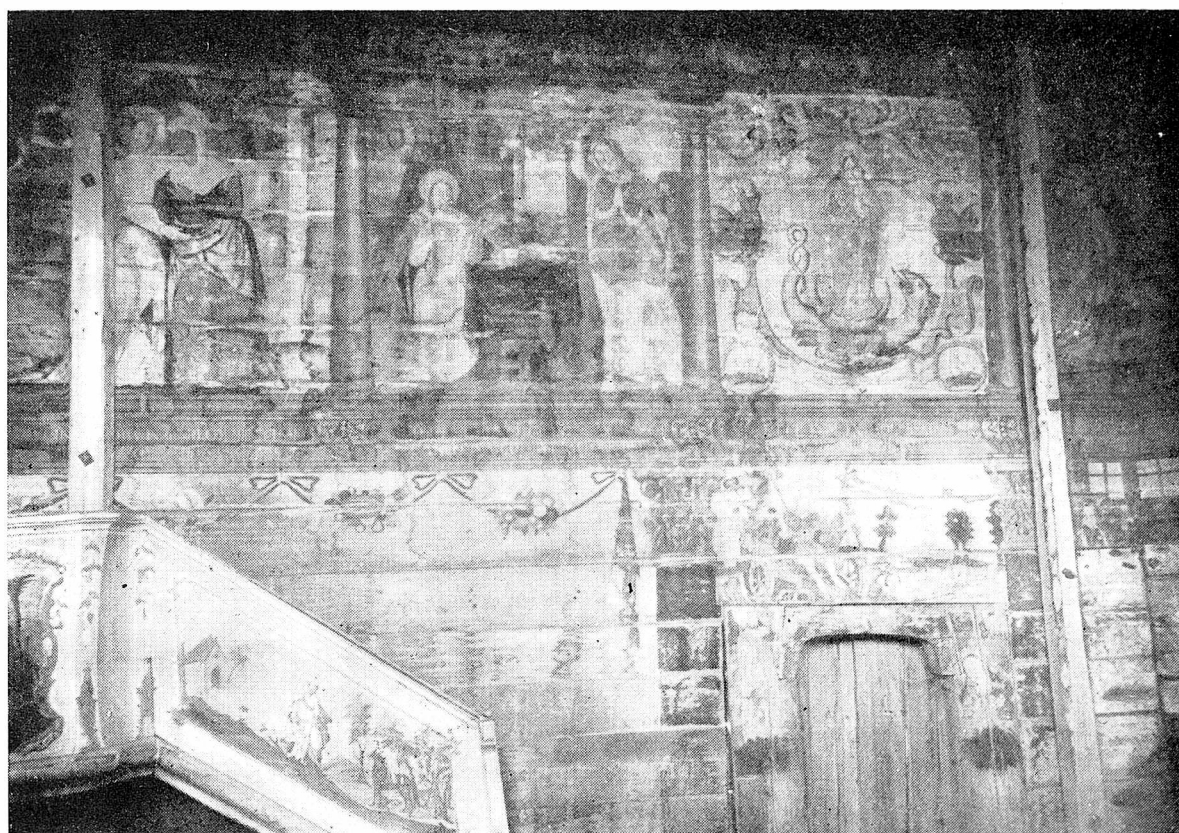
I PRZYKAZANIE



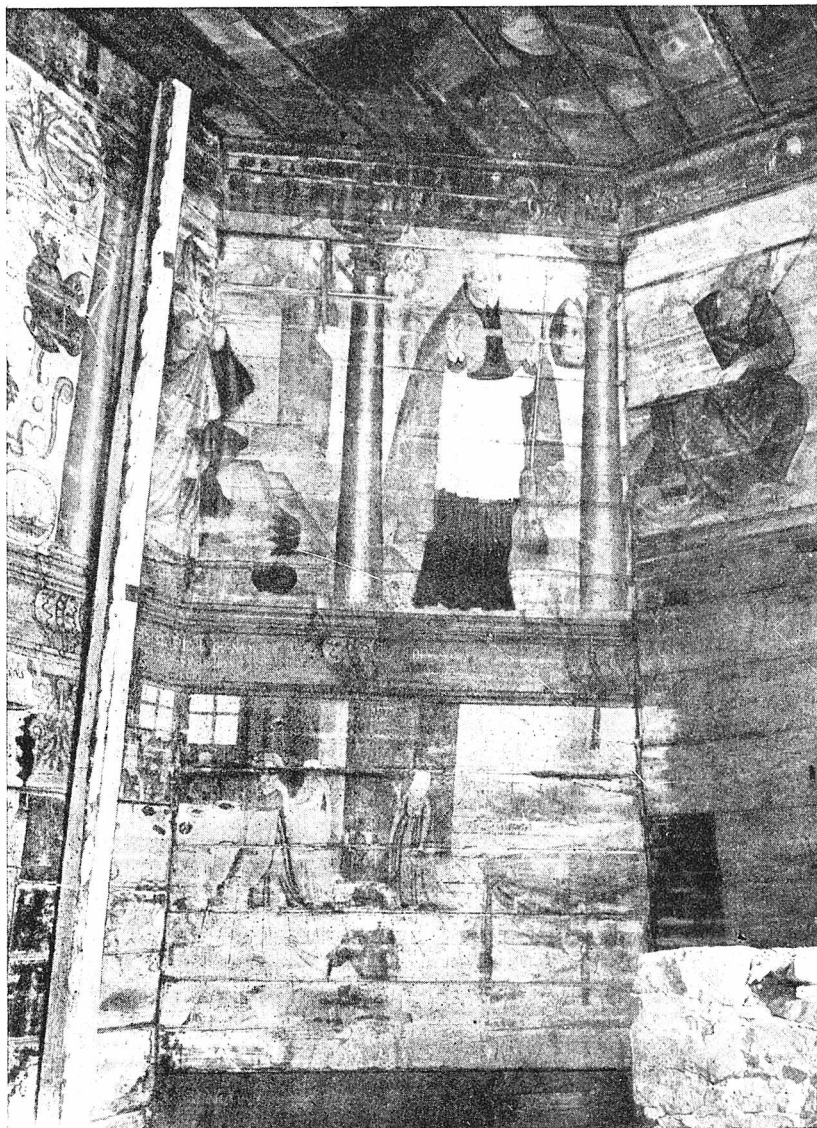
II PRZYKAZANIE



Ryc. 5. Chrzest Chrystusa. Fragment polichromii kościoła w Orawce Fot. T. Przykowski.



Ryc. 6. Fragment polichromii drewnianego kościoła w Trybszu (pow. nowotarski).



Ryc. 7. Fragment polichromii kościoła w Trybszu (pow. nowotarski).

powszechnionych ówczesnie wzorów graficznych. Wskutek tego niezmiernie trudno jest określić narodowość artysty, opierającego się być może o wzory narzucone przez fundatorów polichromii. Kilka scen w nawie jest nieczytelnych (np. „Męki czyścicowe”), wskutek zupełnego zatarcia warstwy malowidła przez opierających się o nie wiernych. Charakterystycznym akcentem jest wielka postać św. Krzysztofa w prawym rogu nawy, powtarzająca się w wielu wcześniejszych i późniejszych dekoracjach malarskich wnętrza kościelnych (np. w Krościenku z roku 1589, w Trybszu z roku 1647, w Raclawicach Olkuskich z w. XVII).

Dane czasowe i stylowe pozwalają umieścić polichromię Orawki jako ogniwo pośrednie między dekoracją kościoła w Trybszu z roku 1647 a dekoracją wnętrza kościoła drewnianego w Mikuszowicach, wykonaną w roku 1725 przez Jana Mentila z Bielska.⁸

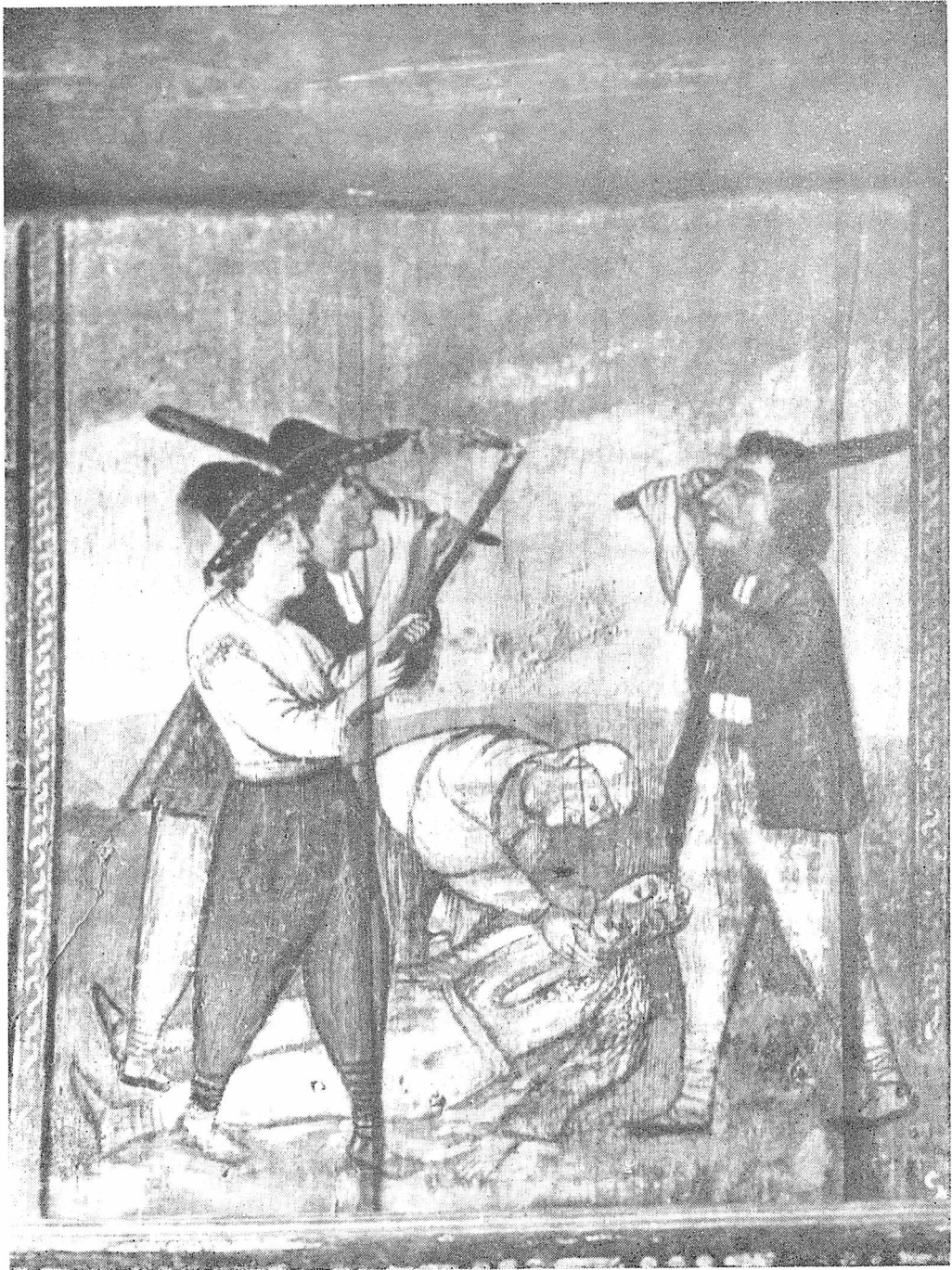
⁸ J. Szablowski: Kościół w Mikuszowicach i jego polichromia. Prace Kons. Hist. Szt. T. VI, z. II. Kraków 1935.

Ta ostatnia dekoracja posiada cechy późnobarokowe, widoczne w dynamicznym ujęciu ożywionych silnym ruchem scen, w bogactwie pełnych i soczystych motywów roślinnych, w elementach przerywających podział architektoniczny ścian i ramy obrazów. Jest to świat zupełnie różny od renesansowego jeszcze umiaru malowideł z Trybsza, subtelnych w rysunku i kolorystyce, statycznych w układzie postaci, klasycznych w elementach zdobniczych.⁹ Polichromia w Orawce leży niejako na pograniczu tych dwóch przeciwstawnych sobie światów ideowych i formalnych (ryc. 6 i 12). Mimo zróżnicowania — dekoracja w formie fryzu wypełnionego splotami roślinnymi i drobnymi rozetami, girlandy kwiatowo-owocowe zwisające pod obrazami, elementy fantastycznej flory zdobiące oparcia i boki ławek kościelnych, wreszcie rytmicznie dzielona zachodnia ściana kościoła (ryc. 9) — posiadają wspólne cechy. Są to: płaszczynowość, symetria układu

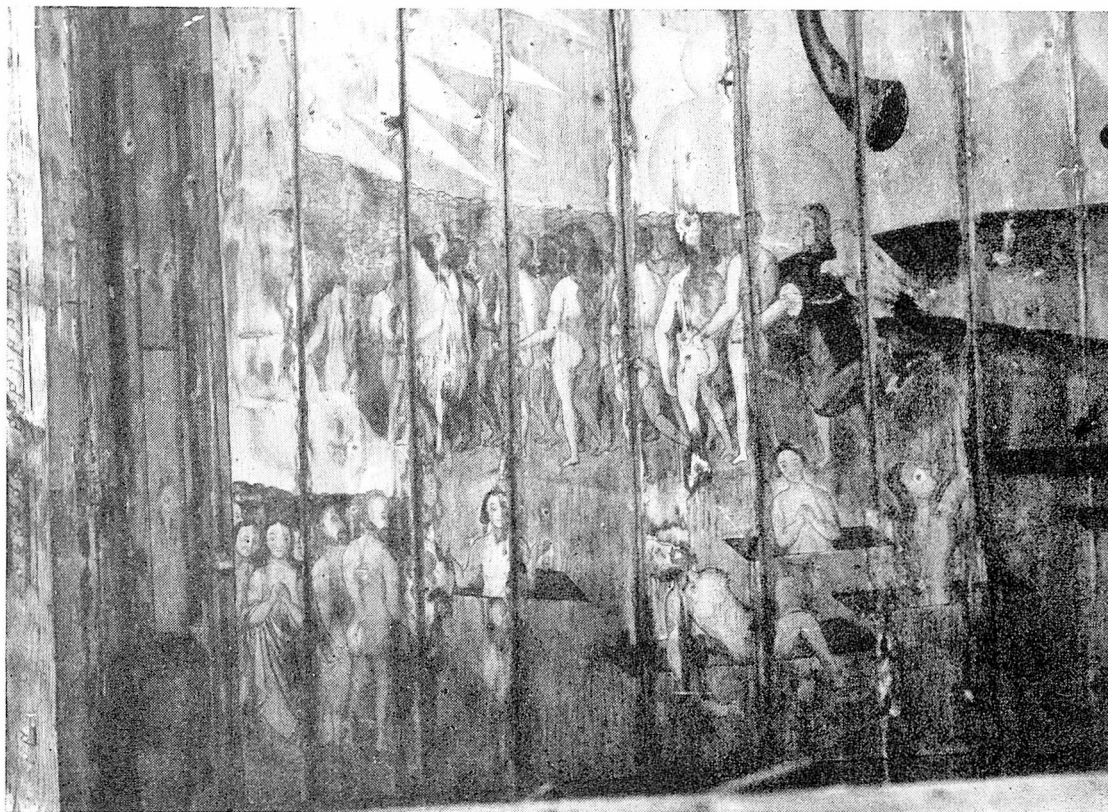
⁹ T. Szydłowski: O kościółku drewnianym w Trybszu i jego polichromii. Prace Kons. Hist. Szt. T. III. Kraków 1923.



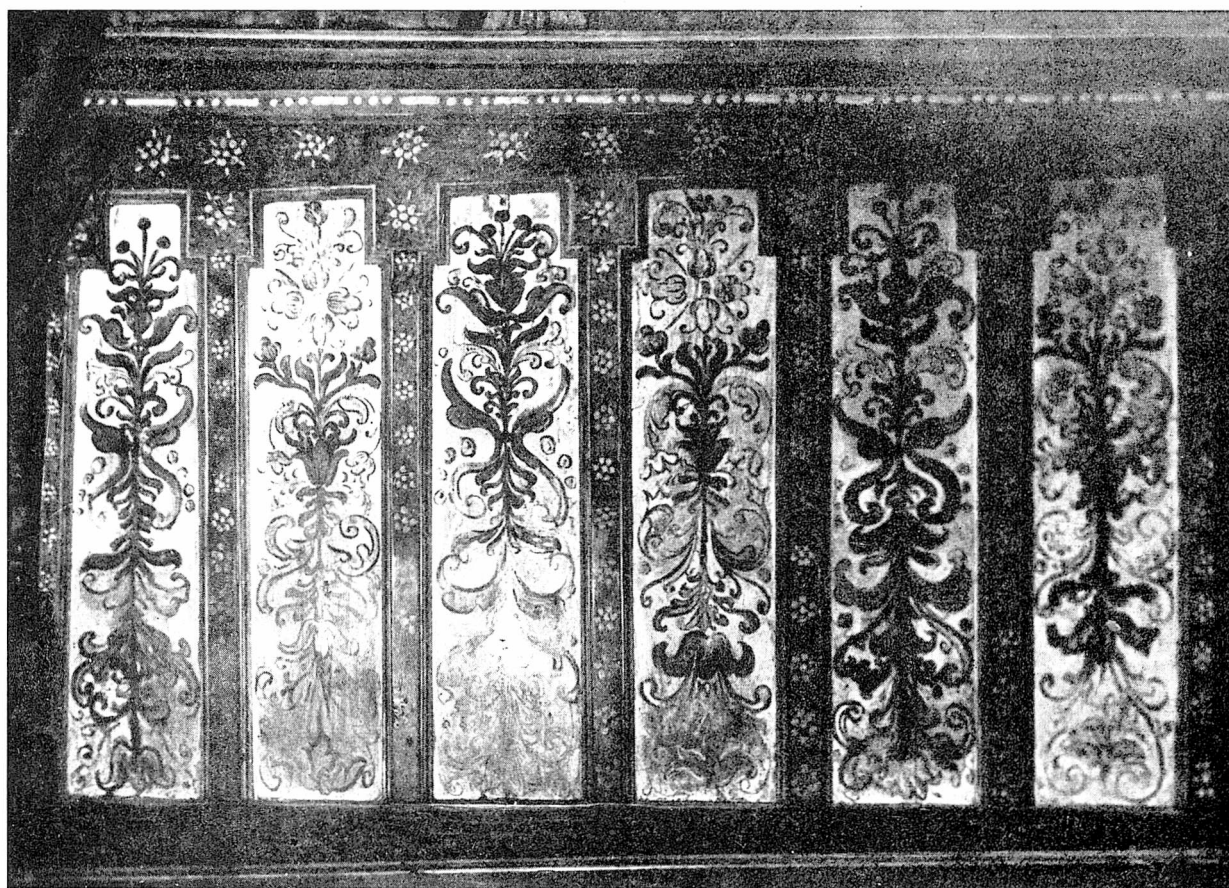
IV PRZYKAZANIE



V PRZYKAZANIE



Ryc. 8. Fragment polichromii kościoła par. w Trybszu (pow. nowotarski).



Ryc. 9. Kościół w Orawce. Rytmicznie dzielona ściana zachodnia. Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 10. Polichromia wierzei kościelnych w Orawce. Fot. St. Deptuszewski.



Ryc. 11. Dwór w Laskowej (pow. limanowski). Polichromia stropu. Fot. E. Kozłowska.



VI PRZYKAZANIE

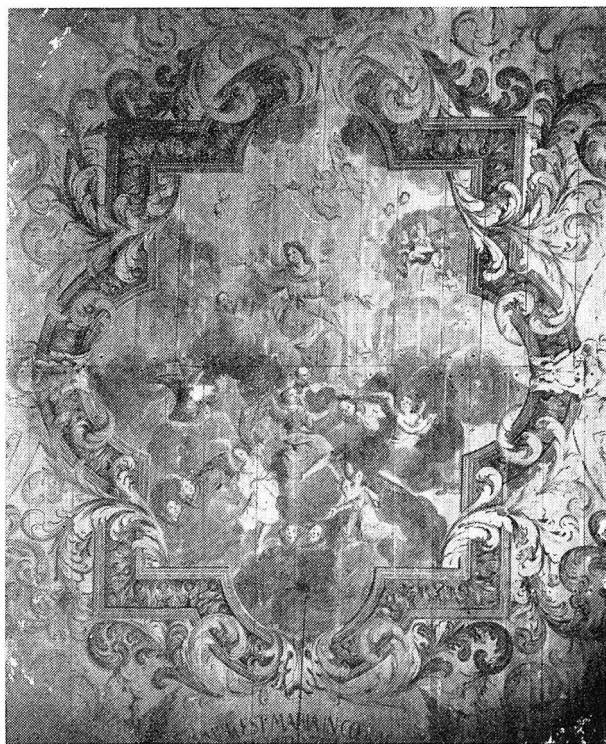


VII PRZYKAZANIE

oraz delikatność rysunku i kolorytu. Podobnie podział kasetonowy stropu i wypełniające go rozety mają jeszcze zdecydowany renesansowy charakter, pozbawiony późniejszych dążeń do zdynamizowania i rozerwania od wewnątrz spójności formy, do plastycznej „miękości” gałęzi, liści i kwiatów. Ścisłe utrzymywana tektonika podziału płaszczyzny ścian i stropu — to jest utrzymanie rzeczywistej funkcji gzymśów, kolumn i ram, które zamykają, oddzielają i porządkują części kompozycji — jest w Orawce bliższa tendencjom renesansowym. Podobnie traktowane kasetony i rozety stropu widzimy w kościele parafialnym w Jeleśni¹⁰, w fragmentach zachowanych z roku 1702 (ryc. 16). Natomiast dekoracja malarska stropu w kościele parafialnym w Łapszach Niżnych z roku 1714, a więc niemal współczesna Orawce, obraca się już w świecie pełnego baroku i tendencji iluzjonistycznych w scenie figuralnej, o postaciach wtopionych w przestrzeń i głębię. W ukształtowaniu ramy obrazu widać tu wyraźnie dążenie do rozerwania geometrycznego zamknięcia, przez dynamiczne prowadzenie wici roślinnych przerywających ramy i wychodzących poza zakresłone granice (ryc. 13). Naweż wcześniejsze malowidła stropu w dworze w Łaskowej (pow. limanowski) z roku 1677 w podobnych elementach dekoracyjnych (np. por. dekorację wewnętrzną strony wierzei głównych w Orawce) wykazują pogłębienie plastyki wici roślinnej (ryc. 10 i 11). W scenach figuralnych widoczna jest wprawdzie zdecydowana tendencja do pogłębienia przestrzennego, wprowadzenia elementów krajobrazowych, lecz pierwszoplanowe postacie nie wiążą się z tłem sceny i ustawione są niemal w jednym rzędzie. Rysunek prowadzony jest spokojną kreską, zamykającą sylwetki postaci zewnętrznym nieprzerwanym konturem. Koloryt i światłocień są stosowane w sposób jeszcze płaszczyznowy, nie wydobywający pełnej bryły przedmiotów i postaci, oraz nie pogłębiający założenia przestrzennego. Malarzowi w Orawce obcą jest jeszcze gwałtowność gestu, skłębienie fałdów i linii, niespokojny, przerywany kontur stosowany przez Jana Mentila w Mikuszowicach. Treść malowideł, przedstawiających w bogatym cyklu zdarzenia z życia św. Jana Chrzciciela, patrona kościoła w Orawce, posiada wyraźnie charakter dydaktyczny, znamieny dla kontrreformacyjnej akcji kościelnej. Podkreśla to jeszcze rząd portretów świętych i królów węgierskich, o świetnych i bogatych szatach, emblematkach władzy i idealizowanych twarzach. Są to treści narzucone przez dwór cesarski za pośrednictwem miejscowej szlachty, treści, których celem było olśnienie widza wielkością spraw i ludzi związanych z dworem cesarskim i kościołem katolickim. Jest to zgodne z faktami historycznymi, występującymi ówczesnie na ziemiach Orawy. Język jakim przemawia tu malarz, język bogaty w treść: świetny w formie, przyciągający koloryt, jest bezwątpienia „światowym”, trudnym i mało zrozumiałym dla miejscowej ludności orawskiej. Natomiast bezpośrednio, realistycznie i ludowo brzmia przykazania boże, zobrazowane w scenach stanowiących parapet chóru muzycznego kościoła. Inni świat, inni ludzie, inne sprawy zajmują tu twórcę i widza.

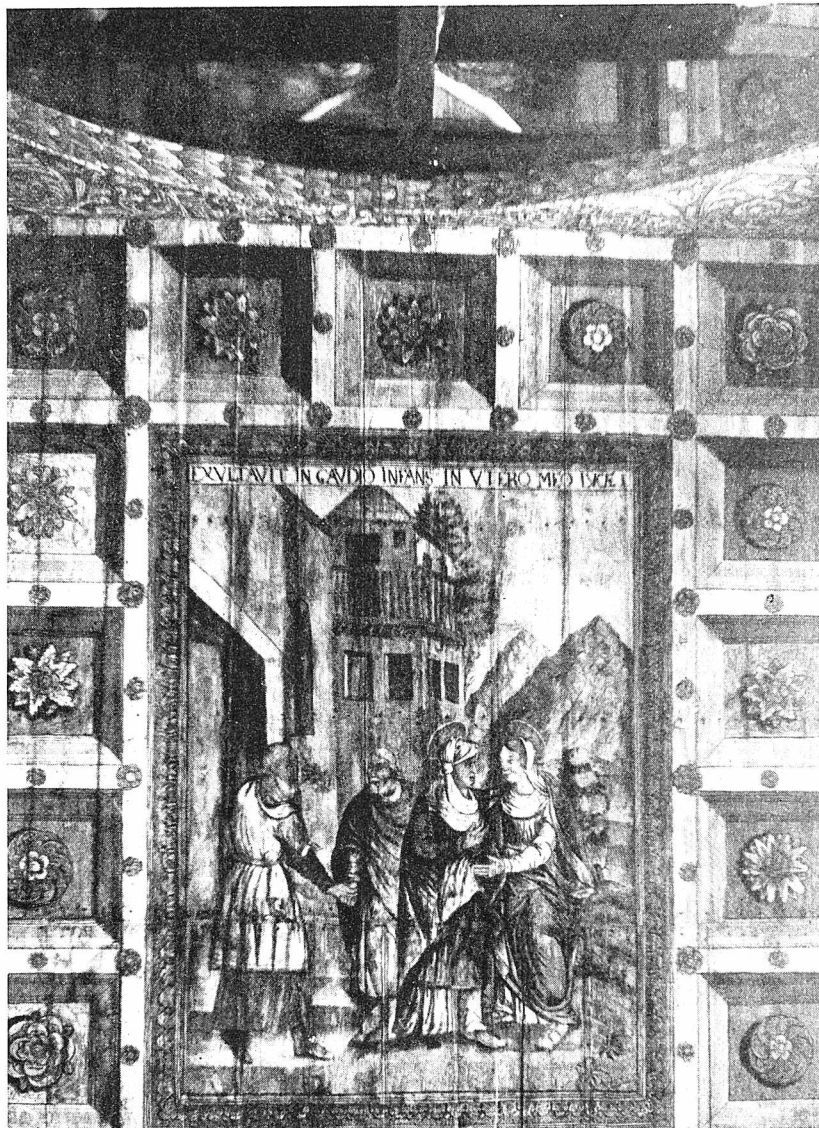


Ryc. 12. Fragment polichromii drewnianego kościoła w Mikuszowicach (pow. biały). Fot. J. Szablowski.



Ryc. 13. Łapsze Niżne (pow. nowotarski).

¹⁰ J. Jabłoński: Powiat Żywiecki, inwentarz topograficzny, Zabytki Sztuki w Polsce. z. III. Warszawa 1948.

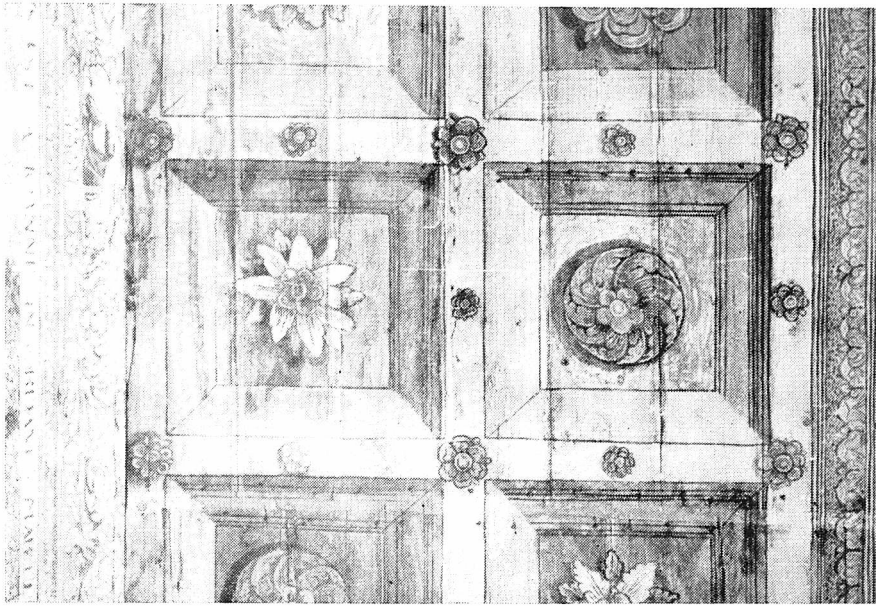


Ryc. 14. Sceny na stropie kościoła w Orawie umieszczone wśród malowanych rozet.
Fot. St. Deptuszewski.

Wprawdzie koloryt malowideł jest zharmonizowany z całością kościoła w sposób niwelujący wiele różnic, nie można mieć jednak wątpliwości, że znajdujemy się tutaj w sercu życia codziennego, którego przejawy bliskie i znane, nie mają wiele wspólnego z koncepcją reszty malowideł. Znikają umowne, idealistyczne stroje, nawiązujące do antycznych szat, malowniczo faldowanych; zarzucone zostają sztucznie komponowane wnętrza lub kulisowo rozłożone elementy krajobrazu. Bezpośrednio i żywo malowane obrazki nie nawiązują do rozpowszechnionych wzorów graficznych, będących niewątpliwie podstawą twórczości malarza scen głównych. Dekalog ilustrowany jest zdarzeniami wziętymi z codziennego życia górali, kilka scen rozgrywa się w świecie mieszczańskim; jedynie przykazanie szóste znalazło swe odbicie w świecie dworskim.

Zamawianie choroby przez starą czarownicę wiejską przy pomocy młodszej, pięknie wystrojonej guślarki —

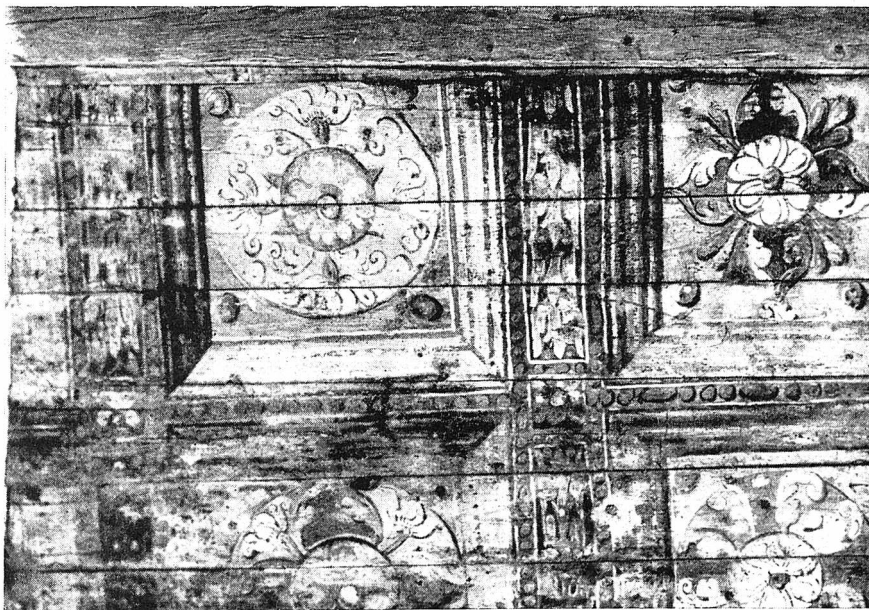
jest treścią przykazania pierwszego. Obrazki wzięte z życia góralskiego ilustrują następujące przykazania: drugie — gdzie w karczmie, przy kartach pada w podnieceniu niejednokrotnie imię Boże; piąte — gdzie podczas zajadłej bitki juhasów zostaje popełnione zabójstwo. Skradzione woły uprowadzone chyłkiem przez górali są ilustracją przykazania siódmego; na koniec przykazanie dziesiąte przedstawia dobytek bliźniego, na który składają się zwierzęta z domowego inwentarza: wół, baran, koń, świnia i kury. Powyższe sceny rozgrywają się na tle krajobrazu zaznaczonego umowną linią kilku wzgórz na horyzoncie oraz sylwetkami drzew, bądź też we wnętrzach, których charakter określają sprzęty, jak np. proste zydle i stół. Ciekawe wyniki daje analiza stroju góralskiego, występującego w wymienionych scenach. Mimo pewnej typizacji i uproszczeń w oddaniu szczegółów, można stwierdzić, iż malarz w większości wypadków operował strojem miejscowym, orawskim, w kilku wypadkach jednak sięgał



Ryc. 15. Rozety stropu kościoła w Orawce. Fot. St. Deptuszewski.

wyraźnie do zwyczajów panujących po stronie węgierskiej. Opierając się o charakterystykę stroju orawskiego podaną przez Seweryna Udziela stwierdzić łatwo, iż koszule są tu szyte obyczajem orawskim.¹¹ Mają one wąskie kołnierze wykładane, szerokie rękawy nie zwężone ani nie zmarszczone przy pięści, bez mankietów, tylko z wąską obszywką. Są one zdobione bogatym haftem na kołnierzu, przy rozcięciu i na obszywce rękawa. Haftowanie koszul nie występuje nigdy w stroju Podhalan Skalnych. Malowane nogawice posiadają typ starodawny, są krótkie, bez kistki i wypustki wy-

kształconej w Tatrach, przykrywającej od góry stopę. Schematycznie zaznaczona w kilku wypadkach parzenica jest mała, złożona z dwóch pasm zakończonych gwiazdką i reprezentuje typ parzenic orawskich. Wyraźnym zwyczajem węgierskim natomiast wydają się nogawice czerwone, nie występujące nigdzie na terenie polskiego Podhala. Górale przedstawieni są boso, bądź też w kierpcach wiązanych po juhasku z rzemieniem wokół kostki. Pisze Udziela o Orawie: „noszą górale brzuszlaki, to jest kaftany z rękawami, podobnego kroju jak kamizelki, z sukna czarnego, także z guzikami mo-



Ryc. 16. Malowane kasetony stropów kościoła w Jeleśni (pow. żywiecki). Fot. M. Moraczewska.

siężnymi, nierozpinane". Takie właśnie kaftany występują w omawianych scenach. Czarne kapelusze filcowe mają dość dziwną formę, jakby kołpaka o szerokim rondzie, na którym umocowane są muszelki. Ponadto są one opasane czerwonym sznurkiem z wiszącymi z tyłu kutasami, co według Udzieli jest charakterystyczne dla górali mieszkających na wschód od Wisły. Ze światem górali kontrastuje najsilniej scena ilustrująca przykazanie szóste, skomponowana według schematu Putyfary i Józefa. Bogate łóżce z baldachimem, wytworny strój damy dworskiej chodzącej w pantofelkach o wysokich obcasach, wprowadzają widza w atmosferę dworską z wieku XVIII. Natomiast w scenach pozostałych mamy do czynienia ze środowiskiem mieszczańskim lub drobnoszlacheckim, odznaczającym się strojem w typie węgierskim. Przy tym należy podkreślić bardzo ciekawe i niewątpliwie znamienne zjawisko klasowego przedstawienia pewnych określonych treści. A więc — na przykład — w ilustracji przykazania trzeciego grzesznikiem młóącym zboże w dzień święty jest góral w stroju miejscowym, natomiast bogobojna rodzina klęcząca u ołtarza, należy do świata mieszczańskiego. Uwodzicielem młodej i pięknej żony juhasa jest wojak pobrzękujący szabelką i nie liczący się nawet z miejscem świętym wnętrza kościoła, w którym rozgrywa się akcja. W scenie dawania fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu oskarżonym jest starszy góral, a świadkami zeznającymi fałszywie na żądanie pana, strojnego w długie buty i żupan, są niewątpliwie pobratymcy oskarżonego.

Tak krótka i stosunkowo pobieżna analiza dziesięciu scen na chórze ukazuje nam, iż, wbrew pierwszemu wrażeniu, świat, którym operuje malarz jest zróżnicowany i bogaty, tak w zakresie realiów, jak i treści społecznych. Tym trudniej jest podkreślić pochodzenie społeczne autora, oraz czas powstania malowideł. Dotychczas wysuwane sugestie, wiążące autorstwo malowideł z postaciami miejscowych księży występujących na probostwie w XVIII lub XIX wieku, nie wydają się w żadnej mierze przekonywające, gdyż nie zostały poparte rzeczowymi dowodami. Nie znajdując żadnych przekazów archiwalnych, można zaledwie wysuwać pewne ostrożne sugestie, oparte wyłącznie na analizie materiału malarskiego. Jak widzieliśmy, pewne treści społeczne są tu wyrażone mocno, szczerze i bezpośrednio. Autor nie waha się oskarżać górali o zbytnią porywczność w bitce, prowadzącą do grzechu zabójstwa; wytyka skłonność do guseł i wiarę w zabobony, potępia złodziejstwo, przedstawia niebezpieczeństwo i zdrożność przesiadywania w karczmie i grania w karty, co prowadzić musi do przekroczenia drugiego przykazania. Jednocześnie malarz nie waha się oskarżyć klasę mieszczańsko-szlachecką, grzeszącą cudzołóstwem, a więc rozwiązłością obyczajów, uwodzącą hoże dziewczyny góralskie, lub wymuszającą na biednych fałszywe zeznania. Powyższe śmiałe treści ujęte są prosto, czytelnie, zrozumiale. W kształtowaniu formy występują cechy spotykane u świątkarzy ludowych. Jest to skłonność do wydobywania treści przez wzmożenie

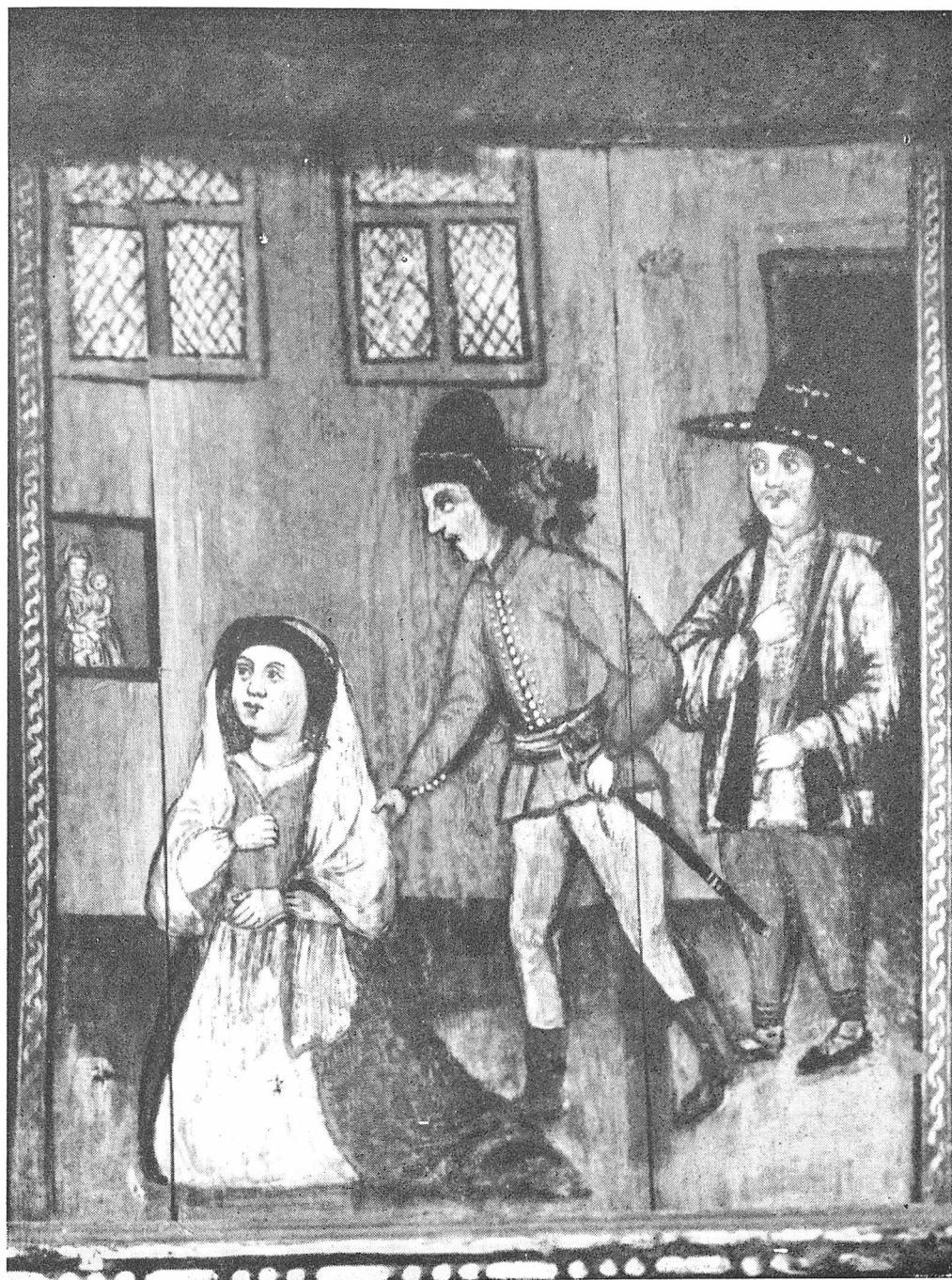
ekspresji pewnych fragmentów. Są to niekiedy realia tego typu, jak niewspółmiernie wielki nóż w scenie pierwszej, lub też wyolbrzymianie głów, twarzy, oczu lub rąk — w zależności od treści sceny. Zastanawia również poprawność w oddaniu cech zasadniczych stroju orawskiego, świadcząca, że dla malarza strój ten nie był obcym, ponętym tematem malarskim, lecz codzienną rzeczywistością. Powyższe cechy przemawiałyby za miejscowym, góralskim pochodzeniem malarza. Nie był on jednak świątkarzem zaściankowym, który poza wsią rodzinną nie oglądał świata; przeciwnie — w jego twórczości odbija się łączność Orawy z szerokimi terenami Słowacji i Węgier. Zjawisko to jednak nie powinno nas dziwić, ani też podważać zasadniczo przyjętej tezy, pochodzenia autora malowideł. Dalekie i ożywione drogi handlowe wiodące przez Węgry, Słowację, Crawę, wspólne warunki gospodarcze, oraz wspólna historia polityczna — wiązały mocno ludność Orawy z ziemiami sąsiednimi. Ruchy społeczne, ruchy chłopskie rozgrywające się w ciągu XVII i XVIII wieku po obu stronach Karpat, były mocnym ogniwem jednoczącym mieszkańców tych terenów bez względu na przynależność państwową lub administracyjną. Ruchy te znalazły swój wyraz w pieśniach i opowieściach ludowych, w których jednocześnie barwne dzieje zbójników góralskich wyrastały do bohaterskich czynów samoobronnej sprawiedliwości. Niewątpliwym jest wpływ społeczności zbójnickiej na fakt przenikania zwyczajów, mowy i strojów do poszczególnych regionów podkarpackich. Nie sugerując bynajmniej zbójnickiego „rzemiosła” malarzowi z Orawki można jednak stwierdzić, iż musiał on w swym życiu wiele wędrować, wiele widzieć i dostrzegać. Doświadczenie swoje przeniósł później do wnętrza kościelnego Orawki, dając w swych dziesięciu obrazkach odbicie rzeczywistości góralskiej. Treści wyrażone przez niego, wyrosłe w kręgu ideologii chrześcijańskiej, są przedstawione po ludzku, z widoczną troską o poziom ludności miejscowej. Język form, świeży i prosty, zawiera dużą dozę realizmu, czytelnego i bliskiego ludowemu pojmowaniu świata.

Na terenie Polski południowej nie zachował się w żadnym wnętrzu kościelnym podobnie pełny i czytelny cykl malarstwa ludowego. Mimo to nie można pominać tak ważnego materiału porównawczego, jak kilka scen z dekalogu, wmontowanych w parapet chóru drewnianego kościoła św. Leonarda w Lipnicy Murowanej (pow. bocheński). Ani autor ani data ich powstania nie są ściśle określone¹². Znamienny jest jednak fakt, iż na stropie spotykamy datę identyczną jak w Orawce, tj. rok 1711. Odnosi się on bez wątpienia do malowanych rozet stropu. W scenach chóru występują miejscowe ubiory wieśniacze oraz stroje mieszczańskie. I tutaj również można stwierdzić, iż malarz dekalogu nie mógł być równocześnie wykonawcą całej dekoracji malarskiej wnętrza kościoła.

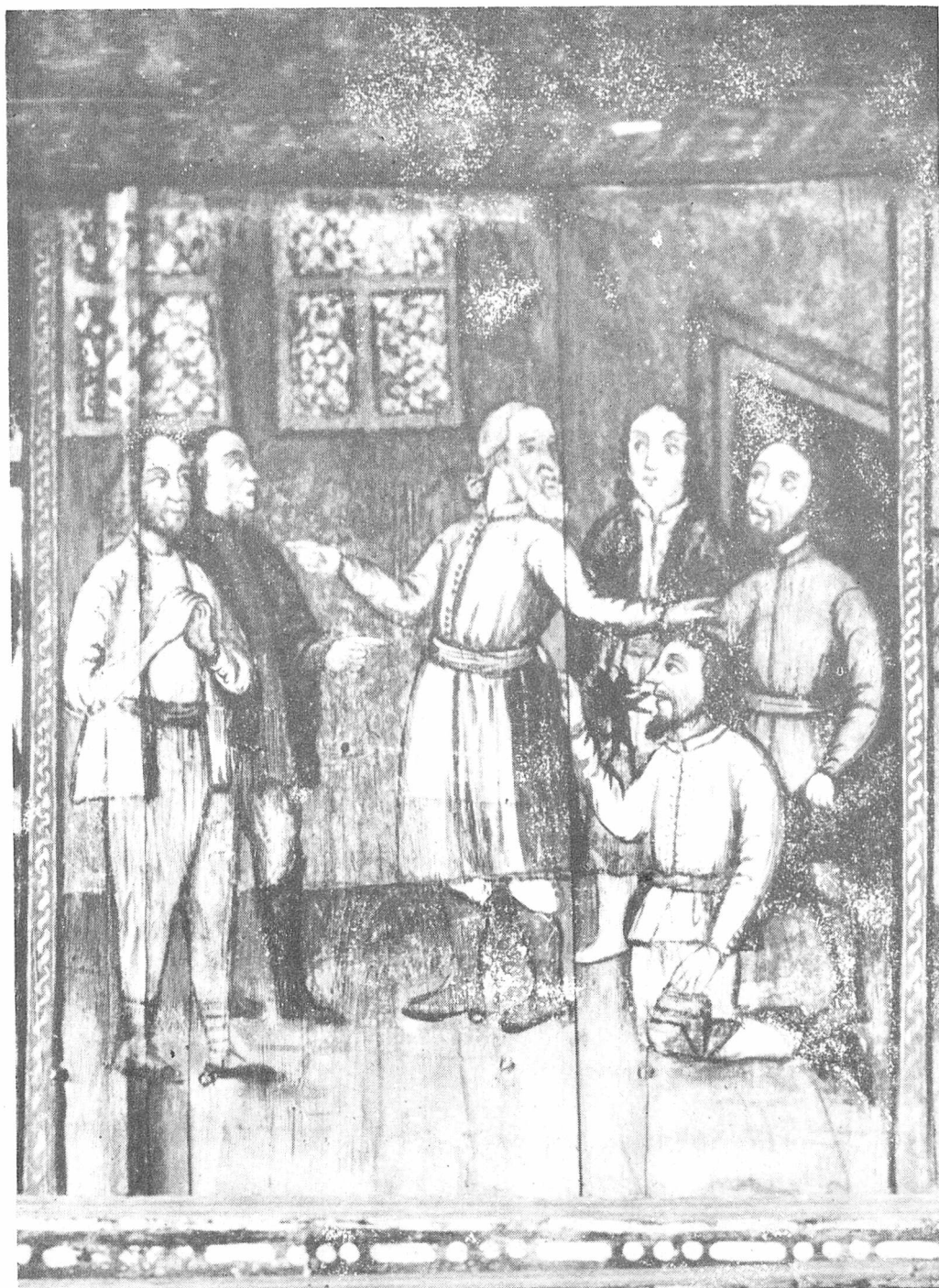
Fakt, iż na balustradzie chóru muzycznego w Trybszu widoczne są resztki malowidła, ilustrującego siedem grzechów głównych — zdaje się świadczyć, że ogólnie przyjętym zwyczajem na ziemiach południowej Polski — było wprowadzenie elementu jakby biblii

¹¹ Ubiory Ludu Polskiego. Z. III. Kraków 1932. Górale Beskidowi. Opracował Seweryn Udziela.

¹² Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. I. z. 2. Powiat bocheński. Opracował J. E. Dutkiewicz.



IX PRZYKAZANIE



X PRZYKAZANIE

„pauperum” w części zachodniej wnętrza kościoła. Miejsce to było wprawdzie poślednie w stosunku do całości wnętrza kościelnego, lecz jednocześnie bliskie najbiedniejszej i najskromniejszej warstwie ludności. Dla niej treści i formy malarskie dekoracji całego kościoła pozostawały w przeważającej części niezrozumiałe i nieczytelne. Natomiast język sztuki ludowej mógł działać bezpośrednio i zrozumiale, wnosząc nie tylko treści religijne, ale również śmiało i głęboko ludzkie akcenty społeczne.

Kończąc te szkicowe rozważania nad dekoracją malarską wnętrza kościoła w Orawce należy stwierdzić,

iż posiada ona zupełnie indywidualne i nieprzeciętne wartości. Mówiąc dość śmiało, można by postawić tezę, iż malowidła Orawki, wbrew naczelnym założeniom protektorów dworu cesarskiego, przechowały w swej kompozycji i formie plastycznej zdobycze sztuki renesansowej, tworząc z wnętrza jednolitą artystycznie całość.

Malowidła chóru, ilustrujące dekalog, przemawiają do widza miejscową gwarą, różną od stylu literackiego całej polichromii; niosą one w swej treści wartości najbardziej ludzkie i zbliżone do humanistycznego spojrzenia na świat.



*Fragment malowidła przedstawiającego
III przykazanie. Fot. St. Deptuszewski.*



Ryc. 1. Kuźnia dworska, Mnin (pow. Końskie).
Fot. K. Szczepkowska.

ROMAN REINFUSS

POLSKIE LUDOWE KOWALSTWO ARTYSTYCZNE

Pierwsze wyroby żelazne na terenie Polski pojawiają się w tzw. okresie halsztackim, przypadającym na czasy od 700 do 400 lat przed naszą erą. Zrazu wyrobów żelaznych jest niewiele i są one importowane z krajów, które wcześniej zapoznały się z obróbką tego cennego surowca. Obok przeważającej ilości wyrobów wykonywanych jak poprzednio z brązu, spotyka się na terenie Polski nieliczne żelazne brzytwy, noże, siekierki, czekany, miecze, groty do oszczepów, wędzidła dla koni i nawet ozdoby, jak np. szpile.¹

Na terenie Śląska, gdzie żelazo w okresie halsztackim pojawia się bodaj najliczniej, w okresie tym przewagę mają jeszcze wyroby brązowe, z tym jednak, że narzędzia wykonywane są już głównie z surowca żelaznego.² Dopiero w następnym okresie tzw. lateńskim (400 lat p. n. e.) zaczyna się mnożyć ilość wyrobów żelaznych na terenach polskich, a w kulturze grobów jamowych, występującej pod koniec okresu lateńskiego, daje się zaobserwować zdecydowana przewaga wyrobów żelaznych nad brązowymi. Wyroby te są znacznie częściej pochodzenia miejscowego, o czym świadczą dymarki,³ tj. urządzenia do wytapiania żelaza oraz znajdowane w grobach narzędzia kowalskie i cyzelerskie, jak młotki, pilniki, raszple, tłoczki (stempel).⁴ Niektóre przedmioty żelazne, jak groty oszcze-

pów, głoźnie, czy pochwy na miecze są zdobione na powierzchni ornamentem wybijanym stempelkami w formie dolków lub kresek, albo też ornamentem wypukłym w postaci kratak i linii zygzakowatych lub rybiej łuski, wykonanym wedle przypuszczeń archeologów przy pomocy wytrawiania powierzchni roślinnymi kwasami.⁵ W grupie oksywskiej kultury grobów jamowych, występującej przy końcu okresu lateńskiego na północno-zachodnich terenach Polski, spotyka się groty oszczepów zdobione ornamentem wypukłym w postaci poprzecznych zygzaków, motywów gwiazdzystych, trykwetrow i swastyk.⁶ Zdobnictwo przedmiotów żelaznych występuje również w okresie rzymskim (pierwsze cztery stulecia naszej ery), gdzie pod koniec tego okresu w tzw. kulturze przeworskiej spotyka się żelazne noże zdobione ornamentem wytłaczanym, jak też noże dekorowane przy pomocy facetowania.

Produkcja żelaza krajowego musiała już być wtedy dosyć wysoka i ośrodki przemysłowe liczebnie znaczne, jak świadczy o tym seria dziewięciu dymarek pochodzących z II—III wieku naszej ery, odkryta w roku 1951 w Igołomi koło Krakowa.⁷

¹ J. Kostrzewski: Epoka żelaza. „Prehistoria ziem polskich”. P. A. U., str. 253.

² T. Różycka: Początki znajomości żelaza na Śląsku. „Z otchłani wieków” 1952 s. 45.

³ jw. s. 46.

⁴ J. Kostrzewski: Epoka żelaza. „Prehistoria ziem polskich”. P.A.U. s. 300, 307 (w Rządzie pow. Grudziądz odkryto grób kowala, w którym znaleziono szereg narzędzi kowalskich).

⁵ jw. s. 303.

⁶ jw. s. 308.

⁷ T. Reyman: Na śladach rudnic. „Z otchłani wieków” 1952 s. 121.

Po okresie rzymskim następują na naszych ziemiach znaczne przemiany kulturalne spowodowane dużymi wówczas przesunięciami etnicznymi na obszarze Europy. Ilość zabytków znanych z tego okresu maleje, następuje duże zubożenie kultury, które trwa już do czasów bezpośrednio nas interesujących, tzn. do okresu wczesnośredniowiecznego.

Jakkolwiek produkcja żelaza w czasach wczesnośredniowiecznych była dość znaczna, nie wystarczała jednak na pokrycie wzrastającego zapotrzebowania. Z żelaza wyrabia się przede wszystkim broń i najważniejsze narzędzia, jak siekiery, dłuta, sierpy, żelazne okucia drewnianych pługów. Przedmiotów żelaznych w wykopiskach tego okresu spotykamy raczej niewiele (Szczecin⁸), co można wytłumaczyć celowym ograniczaniem się do łatwiej dostępnego surowca drewnianego. Potwierdzają to również wyniki akcji wykopaliskowej na terenie wczesnośredniowiecznej osady rybackiej w Gdańsku.⁹ Zjawisko to występuje w ludowej kulturze środkowej i wschodniej Polski do połowy XIX wieku.

Wyrobem przedmiotów żelaznych trudnili się, podobnie jak i w czasach poprzednich, wyspecjalizowani rzemieślnicy, którzy początkowo zajmowali się prawdopodobnie zarówno wytopem surowca w prostych dymarkach, jak i jego dalszą obróbką. Dymarki znajdowały się nie tylko w pobliżu złóż eksploatowanej wówczas rudy darniowej, ale również niekiedy po grodach, jak o tym świadczą ślady urządzeń hutniczych odkryte w Grodziszczku koło Giecza, pochodzące z X wieku.¹⁰ Obok kowali-hutników byli zapewne już w okresie wczesnośredniowiecznym i tacy specjaliści, którzy trudnili się bądź wyłącznie hutnictwem, bądź właściwą robotą kowalską. Jeżeli pominiemy nieliczne okazy mieczów o bogato dekorowanych rękojeściach, to pozostałe wyroby żelazne z tego okresu są, o ile mi wiadomo, nie zdobione. Zjawisko to jest tym dziwniejsze, że np. technika stempelkowa jest wówczas znana i szeroko stosowana w zdobnictwie ceramicznym czy w ozdabianiu przedmiotów metalowych wykonanych z brązu i srebra.¹¹

W okresie wczesnośredniowiecznym rzemiosło kowalskie uprawiane jest zarówno w osadach wiejskich, jak i po grodach oraz w rzemieślniczo-handlowych podgrodziach, które w owym czasie stanowią zalążek przyszłych miast. Według przypuszczeń Hensla, proces wyodrębniania się rzemiosła wiejskiego i miejskiego zapoczątkować się miał w VII wieku n. e.¹² W kowalstwie podział na rzemiosło miejskie i dworskie z jednej strony, a wiejskie z drugiej — odbył się na początku epoki feudalnej, przy czym kowalstwo „miejskie“ i „dworskie“ miało stać na poziomie o wiele wyższym niż wiejskie i posługiwać się innymi (zape-

wne doskonalszymi — R. R.) narzędziami pracy. Kowale wiejscy natomiast mieli zajmować się, prócz wyrabiania przedmiotów z żelaza, również wykonywaniem ozdób z metali kolorowych.¹³

W czasach późniejszych, w okresie krystalizowania się w Polsce ustroju feudalnego, stan kowalstwa polskiego nie różni się wiele od nakreślonego wyżej stanu z okresu wczesnośredniowiecznego. W okresie tym dalszemu pogłębieniu ulega rozdział między kowalstwem „wiejskim“ a „miejskim“, spowodowany przez postępujący napływ do miasta elementów cudzoziemskich.¹⁴ Usankcjonowanie tego podziału nastąpiło w XIII wieku, kiedy na terenie Polski zaczęły powstawać miasta zakładane na sposób zachodnio-europejski, z rzemiosłem ujętym w organizację cechową. W tym czasie w miastach Polski powstają pierwsze cechy, wśród których nie brak i cechów kowalsko-ślusarskich. Istnieją wtedy oczywiście i pracowni kowalskie po wsiach, czego świadectwem są wzmianki w dokumentach lokacyjnych wsi zakładanych na tzw. „prawie niemieckim“, gdzie obok innych rzemieślników, którzy tam mają być osiedleni, wymienia się niekiedy i kowali.¹⁵ Na ogół jednak kowali wiejskich jest niewiele, gdyż postępujący rozwój miast powodował koncentrację rozproszonego przemysłu rękodzielniczego w ośrodkach zapewniających rzemiosłu lepsze warunki materialne. Między pracownikami kowalskimi, zorganizowanymi w cechy, a rozrzuconym po wsiach kowalstwem wiejskim — powstają spory na tle zawodowej konkurencji. Miejskie rzemiosło cechowe zwalcza niezorganizowanych kowali wiejskich, nie dopuszcza ich na rynki miejskie (z wyjątkiem dni jarmarcznych), nie pozwala osiedlać im się w pewnym promieniu od miasta lub pozostawia dla nich jedynie możliwość wykonywania robót pośledniejszych. Znany np. dokument dla miasta Słupcy (Wielkopolska) pochodzący z 1296 roku, w którym kowale miejscy zastrzegają sobie wyłączne prawo wykonywania nowych przedmiotów żelaznych nawet dla wsi, zaś kowalom wiejskim pozostawiają jedynie naprawę uszkodzonych narzędzi.¹⁶

Nie ulega wątpliwości, że wyroby żelazne produkowane przez cechowe pracowni kowalskie i ślusarskie różniły się bardzo od wyrabianych przez kowali wiejskich. Niewątpliwie z pracowni miejskich pochodzą owe bogate gotyckie okucia drzwi, zawiasy i zamki, które zachowały się do dziś w niektórych budowlach średniowiecznych. Z tych również pracowni pochodzą prawdopodobnie przedmioty dekorowane także, jak np. zdobiony inkrustowanym ornamentem topór żelazny z Namysłowa (Śląsk).¹⁷

Cechowe miejskie kowalstwo i ślusarstwo, utrzymując żywe kontakty z wybitniejszymi pracownikami krajowymi i zagranicznymi (przymus wędrowni czeladniczej) i współpracując z innymi gałęziami rzemiosła (stolarstwo, budownictwo) — miało o wiele więcej możliwości nadszania za zmianami zachodzącymi w

⁸ J. Marciniak: Tymczasowe wyniki badań wykopaliskowych na zamku w Szczecinie. „Z otchłani wieków“ 1949 zes. 7/8 s. 110.

⁹ J. Kamińska: Wyniki badań archeologicznych w Gdańsku w roku 1950. „Z otchłani wieków“ 1952 s. 93.

¹⁰ B. Kostrzewski: Gród w Gieczu. „Z otchłani wieków“ 1951 s. 152.

¹¹ J. Kostrzewski: Kultura prapolska, s. 436, 437.

¹² W. Hensel: Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna, s. 101.

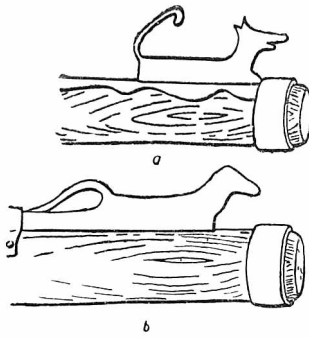
¹³ jw. s. 188, 189.

¹⁴ J. Rutkowski: Historia gospodarcza Polski, t. I s. 50.

¹⁵ S. Kutrzeba: Historia ustroju Polski, t. I s.59.

¹⁶ W. Hensel: Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna, s. 102.

¹⁷ J. Filip: Pradzieje Czechosłowacji, tabl. 28 ryc. 36.



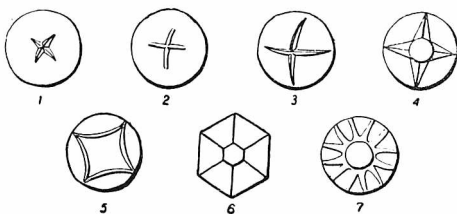
Ryc. 2. Pieski przy dyszlach do wozów: a — Siedlanka (pow. Kolbuszowa), b — Szaniec (pow. Busko).

zakresie sztuki dekoracyjnej, niż kowale pracujący po wsiach lub drobnych osadach miejskich pozbawionych cechów. Kowale ci, uprawiający rzemiosło swe zwykle dziedzicznie, ograniczeni do wykonywania prostych robót i naprawek, tych wszystkich kontaktów nie posiadali.

Tu właśnie tkwi przyczyna, że wiejska produkcja kowalska była bardziej tradycyjna i przede wszystkim użytkowa. Oczywiście, mogły się w wtedy zdarzać wypadki, że z małomiasteczkowych czy wiejskich pracowni wychodziły przedmioty o charakterze artystycznym. Nie posiadamy jednak w chwili obecnej dostatecznej ilości nagromadzonego materiału ani precyzyjnie wypracowanych kryteriów, które pozwoliłyby na wyodrębnienie twórczości artystycznej ludowego kowalstwa owych odległych czasów.

W XVI wieku, jak wynika z badań J. Baranowskiego, niemal każde ważniejsze miasto w Polsce posiadało po kilka pracowni kowalskich, bogato zaopatrzonych w rozliczne narzędzia. Rzadsze od nich były warsztaty ślusarskie, specjalizujące się w wyrobieniu zamków, klódek i drobnych przedmiotów żelaznych, jak ostrogi, strzemiona itp.¹⁸ Wyroby miejskich pracowni kowalskich i ślusarskich, zwłaszcza wybitniejszych znajdowały zbyt wśród odbiorców rekrutujących się spośród warstw elitarnych. Zawiasy, zamki, kraty, z tych pracowni pochodzące, zdobią do dziś istniejące domy miejskiego patrycjatu, magnackie pałace i kościoły. Przykładem może być krata przy na-

¹⁸ J. Baranowski: Przemysł polski w XVI w. s. 50.



Ryc. 3. Ozdobne główki gwoździ służących do dekorowania tafli drzwi: 1 — Dobra (pow. Płońsk), 2 — Kisielany (pow. Siedlce), 3 — Dobra (pow. Płońsk), 4 — Tychy (pow. Pszczyna), 5 — Mokobody (pow. Siedlce), 6 — Tychy (pow. Pszczyna), 7 — Neusdorf (pow. Włodawa).

grobku Władysława Jagiełły w Katedrze Krakowskiej, wykonana w 1524 roku przez miejscowego ślusarza Kaspra.¹⁹

Na temat działalności kowali wiejskich w XVI w. mało potrafimy powiedzieć. Sądząc z nielicznych wzmianek w źródłach historycznych, niewielu ich zapewne po wsiach bywało, a ilość ich zmniejszyła się jeszcze w wieku następnym w związku ze zniszczeniami wojennymi i ogólnym obniżeniem się poziomu gospodarczego.

Być może, że już wtedy pewne roboty kowalskie dla wsi wykonywali wędrowni Cyganie, którzy w czasach późniejszych (XVIII—XIX w.) mieli wpływ na kształtowanie się wyrobów ludowego kowalstwa, przyczyniając się dzięki koczowniczemu trybowi życia do przenoszenia pewnych form i ujednolicania się ich na znacznie szerszych obszarach.²⁰ W roku 1664 we wsiach królewskich na dawnych terenach województwa chełmińskiego, pomorskiego i malborskiego — w przeszło 500 miejscowościach, w których przeprowadzono lustrację, zanotowano zaledwie 34 kowali i 1 ślusarza.²¹ Wprawdzie lustracja ta pochodzi z czasów, kiedy wiele wsi było spustoszonych po najeździe szwedzkim, mimo to daje ona pewien obraz stanu rzemiosła kowalskiego na tych terenach, które w stosunku do ziem Polski Centralnej i Wschodniej zapewne i tak górowały, jeśli chodzi o zagęszczenie rzemieślników wiejskich. Jak wynika z wyżej wspomnianej lustracji, wśród kowali ówczesnych wyróżnić można było kilka grup. Jedną z nich stanowili kowale wiejscy, którzy pracowali dla chłopów, wpłacając do dworu jedynie opłatę roczną od wykonywanego rzemiosła w wysokości 2—4 florenów lub tak zwane „węgielne“ w wysokości 15 gr.

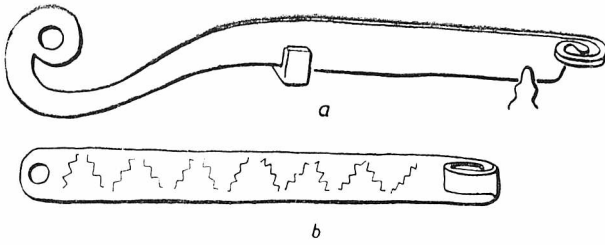
Kowale ci byli w pewnym sensie rzemieślnikami gromadzkimi. W Mądomierzu Małym „kowala wieś dopiero przyjęła“, w Polenicy: „Kowala wieś rządzi“. W Trzepowie zaś czynsz roczny od kuźni płacił do dworu nie kowal, lecz cała gromada. Dwór, dając takiemu kowalowi zamówienie, płacił mu normalnie, co uwidocznione jest w rejestrach wydatków niektórych folwarków. Zdarzało się jednak, że kowal wiejski, zamiast płacić czynsz roczny na rzecz dworu, zobowiązany był do odróbki w postaci bezpłatnego wykonywania dworskich zamówień (Lniano, Kissawa Stara i in.).

Kowali dworskich jest w owym czasie jeszcze bardzo mało. Notatkę o kowalu, który „roboty pańskie odprawuje“, znajdujemy w lustracji wsi Pinczyno (starostwo kiszowskie) oraz w Tucholi, gdzie kowal posiadał pracownię w obrębie zamku. Brak kowali dworskich w owym czasie jest zjawiskiem zrozumiałym, gdyż w systemie gospodarki pańszczyźnianej do robót na folwarku używano w zasadzie inwentarza chłopskiego, podczas gdy narzędzia dworskie rzadko były w użyciu. Jest rzeczą charakterystyczną dla okresu gospodarki pańszczyźnianej, że w publikowanych przez Pawlika instrukcjach ekonomicznych z końca XVII i z XVIII wieku nie znajdujemy wzmianki o ko-

¹⁹ J. Kołaczkowski: Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce, s. 621.

²⁰ K. Moszyński: Kultura ludowa Słowian t. I s. 360.

²¹ J. Paczkowski, A. Mańkowski: Opis królewszczyzn w województwie chełmińskim, pomorskim i malborskim w roku 1664. Toruń 1938.

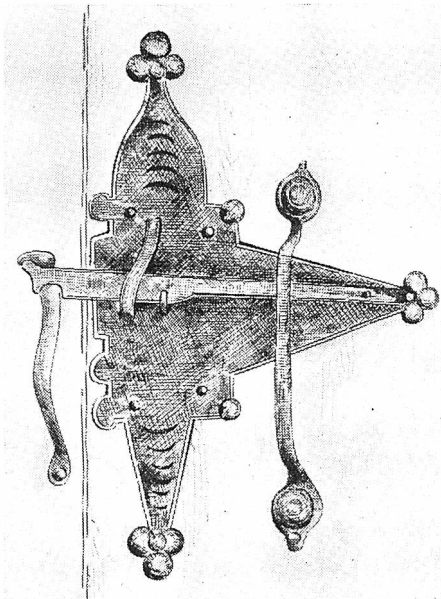


Ryc. 4 Ozdobne zapadki żelazne do zamków:
a — Grzymala (pow. Busko), b — Brzostków
(pow. Busko).

walach zatrudnionych przy pańskich folwarkach.²² Kowale wiejscy, prócz robót wykonywanych na bieżące potrzeby wsi (głównie żelazne części narzędzi i ich naprawa), wyrabiali niekiedy i inne przedmioty żelazne, naśladując wyroby kowali a nawet i ślusarzy miejskich. Były to zawiasy, różne zamki do drzwi, kraty do okien itp., które częściowo rozchodziły się wśród zamożniejszych mieszkańców wsi, częściowo kowale sprzedawali je w miastach przywożąc na jarmark wozami lub po prostu przynosząc na plecach.²³ Niekiedy powstawały na wsi większe lub mniejsze ośrodki produkujące na większą skalę wyroby kowalskie (Sułkowice koło Kalwarii Zebrzydowskiej), czy ślusarskie (Świątniki koło Krakowa). Geneza tych wyjątkowych zresztą ośrodków ludowej produkcji żelaznej nie jest jeszcze dotychczas pod względem historycznym zbadana. Prócz wspomnianych wyżej, istniały również i to liczniejsze małe ośrodki kowalskie, skupia-

²² S. Pawlik: Polskie instruktaże ekonomiczne z końca XVII i XVIII w., 2 tomy. Kraków 1915 i 1929.

²³ Interesującą notatkę na ten temat pochodzącą z roku 1727 publikuje z rzeszowskich ksiąg miejskich F. Kotula w swej pracy „Ze studiów nad zdobnictwem kowalskim w okolicy Rzeszowa“, „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 2, s. 87.



Ryc. 5. Zamek typu zapadkowego przy drzwiach XIV-wiecznego kościoła w Przyjaźni (pow. Kartuzy).

jące po kilka zaledwie pracowni. Przykładem takiego ośrodka może być Staromieście koło Rzeszowa.

Zachodnio-europejskie formy wyrobów kowalskich, zaszczeplone w średniowieczu przez obcych przybywców, kontynuowane były przez majstrów cechowych i w wiekach następnych, ulegając zmianom, które wynikały z potrzeby dostosowania produkcji do wymagań aktualnego stylu w danym okresie. Nie wszystkie jednak pracownie cechowe w jednakowym stopniu umiały dostosować się do nowych zapotrzebowań. Jedynie nieliczne z nich, i to prowadzone niekiedy przez napływających w różnych czasach mistrzów obcej narodowości, produkowały wyroby odpowiadające współczesnej modzie, inne zaś często pozostawały za nią w tyle. Na tym tle powstają w łonie cechów różnice interesów, doprowadzające nawet czasem do rozłamów i tworzenia się nowych form organizacyjnych.

I tak np. w 1714 r. powstaje w Rzeszowie na żądanie tamtejszych kowali, siodlarzy, rymarzy, konwisażrzy, tokarzy, szewców, krawców i in. nowy cech tzw. „niemiecki“, specjalnie uprzywilejowany, który łączy rzemieślników różnych specjalności (Niemców i Polaków), umiejących robić „niemiecką robotę“, tzn. opartą na cudzoziemskich, zachodnio-europejskich wzorach. W „polskim cechu“ pozostali majstrowie bardziej w swej wytwórczości trzymający się tradycji, nie wykonywujący wyrobów modnych. Według ustawy cechowej — majstrom cechu polskiego nie wolno było podejmować się „roboty niemieckiej“, ani nawet zatrudniać czeladników z tą robotą obeznanych. Identyczne ograniczenia odnosiły się do członków „cechu niemieckiego“, jeśli chodzi o „polską robotę“.²⁴

Skrajny przykład zaczerpnięty z historii cechów rzeszowskich wskazuje na to, że w rzemiośle naszym zarysowywały się różnice nie tylko między wyrobami rzemieślników zrzeszonych i niezrzeszonych (np. wiejskich i małomiasteczkowych), lecz również istniały one między wytworami pracowni mistrzów cechowych. Niewątpliwie rzemieślnicy wykonujący „niemiecką robotę“, naśladujący wzory aktualnej mody zachodnio-europejskiej, mieli klientelę spośród warstw elitarnych, podczas gdy raczej w oparciu o tradycję wykonywujący „polską robotę“ rzemieślnicy ograniczać się musieli do odbiorców pośredniej kategorii, do której należało uboższe mieszczaństwo i zamożniejsze chłopstwo. Przypuszczać można, że ci właśnie kowale wykonujący „polską robotę“ odegrali niemałą rolę w rozwoju kowalstwa ludowego. Oni to zapewne stanowili pierwsze ogniwo w łańcuchu wytwórców, którzy w wyrobach swych przekazywali na wieś przetworzone i zasymilowane wzory kowalstwa stylowego. Oni to, tworząc ekonomicznie słabsze skrzydło cechowego rzemiosła kowalskiego, zasilali kowalstwo małomiasteczkowe i wiejskie. Spośród nich rekrutowali się też częściowo kowale dworscy i folwarczni, coraz częściej występujący w drugiej połowie XVIII w.

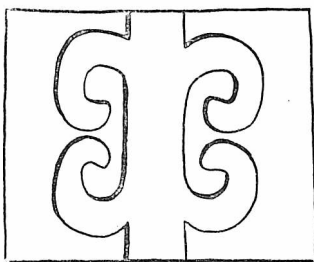
Pod koniec XVIII i z początkiem XIX w. — obok dawnej gospodarki prowadzonej systemem pańszczyźnianym — coraz szersze zastosowanie w gospodarstwie folwarcznym znajduje praca najemna przy użyciu sprzężaju i narzędzi stanowiących własność dworu.

²⁴ J. Pęckowski: Dzieje miasta Rzeszowa do końca XVIII w. s. 224.

W związku z koniecznością stałej konserwacji sprzętu, zwłaszcza w większych majątkach powstają kuźnie dworskie (ryc. 1) pracujące dla dworu, a tylko w wolnych chwilach obsługujące również wieś. Kowale w tych kuźniach pracujący rekrutują się bądź spośród rzemieślników wiejskich, bądź mniej wziętych kowali miejskich, czasem nawet mistrzów cechowych. Stanowią oni element płynny, łatwo przenoszący się z miejsca na miejsce.

W tym samym mniej więcej czasie powiększa się również ilość kowali pracujących na potrzeby chłopów. Proces ten najwcześniej daje się zaobserwować na terenie Polski zachodniej, natomiast w części środkowej i wschodniej okres silnego rozwoju kowalstwa wiejskiego rozpoczyna się dopiero od połowy XIX w., kiedy w związku z powstaniem ciężkiego przemysłu duże huty i walcownie żelaza dostarczają na rynek znaczną ilość taniego i dostępnego dla wszystkich surowca.

W czasach poprzednich przemysł żelazny Polski nigdy nie mógł zaspokoić faktycznego zapotrzebowania. Nie pokrywał go też w pełni import. Żelaza było mało, było stosunkowo drogie, i dlatego używano go oszczędnie, wysoce je sobie ceniąc. Jeszcze w inwentarzach siedemnastowiecznych w czasie sporządzania opisu zabudowań wiejskich nie omieszkiwano podkreślać, jeśli drzwi osadzone były na żelaznych zawiasach lub posiadały żelazne zamki. Podkreślenie to było potrzebne,



Ryc. 6. Kratka do okna komory wykonana z drzewa, naśladująca kształtem kratki żelazne. Cholerzyn (pow. Kraków).

gdyż zdarzało się jeszcze wówczas, że zwłaszcza w budynkach gospodarczych — nawet po dworach, drzwi były umieszczone na drewnianym biegunie i zaopatrywane w drewniane zasuwki. Jeszcze większą oszczędność w użyciu żelaza obserwuje się na terenie małych miast i wsi. Zwłaszcza w niektórych częściach Polski, i to nawet tam, gdzie na miejscu eksploatacyjne były rudy darniowe (np. widły Wisły i Sanu), zużycie żelaza przez wieś ograniczało się do potrzeb najkonieczniejszych. Do naszych czasów przetrwały jeszcze domy, w których do budowy nie użyto żelaza nawet w postaci gwoździ, nie tak dawno też wyszły z użycia wozy, w których nie tylko osie, ale i koła

²⁵ W. Matlakowski: Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, s. 82.

W górach powiatu leskiego wozy wykonane w całości bez użycia żelaza używane były sporadycznie jeszcze w okresie międzywojennym (R. Reinfuss: Ze studiów nad kulturą materialną Bojków, s. 33, ryc. 23). W widłach Wisły i Sanu kołca do pługów, wykonane w całości z drzewa, dziś jeszcze bywają niekiedy w użyciu.

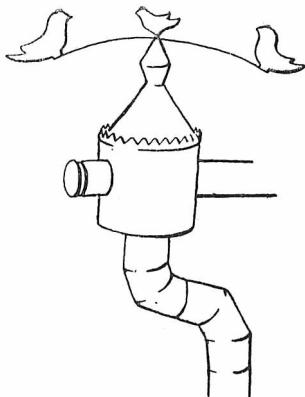
wykonane były całkowicie z drzewa,²⁵ brony całkowicie drewniane oraz pługi, w których część żelazna ograniczała się wyłącznie do okucia samego ryłca, czy łopaty drewniane z wąskim okuciem żelaznym przy brzegu.

Przykładów takich moglibyśmy mnożyć bez liku. Wskazują one, że jeszcze do niedawna wieś polska w bardzo wąskim zakresie była konsumentem wyrobów żelaznych. Odnosi się to jednak przede wszystkim do uboższej i średniej warstwy włościańskiej, gdyż chłopci zamożniejsi, których nie brakło i w czasach pańszczyznianych, miewali już po domach żelazne zawiasy przy drzwiach, zamki i okucia żelazne przy meblach. Najwięcej żelazo po wsiach było rozpowszechnione wśród zamożniejszych chłopów na terenach Polski Zachodniej, a więc na Pomorzu, Śląsku, Mazurach i w Wielkopolsce. Świadczą o tym ozdobne okucia spotykane na meblach pochodzących z XVIII wieku i niekiedy dawniejszych, jak wynika z uwidocznionych na nich dat.

Rozpowszechnienie taniego żelaza fabrycznego nastąpiło w drugiej połowie XIX wieku, w okresie zniesienia pańszczyzny i uwłaszczenia włościan. W czasach tych zamożniejsza, a z nią i średnia warstwa chłopstwa wkroczyła w nową fazę rozwoju swej kultury, której jedną z charakterystycznych cech stała się dążność do podkreślania swej zamożności i znaczenia jej poprzez wspaniałe strój, bogaty zaprzęg, dekoracyjne urządzenie wnętrza. Okres ten trwający od trzeciej ćwierci ubiegłego wieku mniej więcej do pierwszej wojny światowej, jest okresem największego rozwoju ludowej sztuki, a zwłaszcza różnych gałęzi zdobnictwa. W tym czasie wieś polska wykazuje również wielką chłonność wyrobów żelaznych, i to zarówno narzędzi, jak i wszelkiego rodzaju okuć czy innych przedmiotów. Ilość kowali po wsiach mnoży się niesłychanie. Niekiedy w jednej wsi jest ich po kilku (Cholerzyn pod Krakowem — 5 kowali, Bystra koło Jordanowa — 6). Rzadko można spotkać wieś, w której nie byłoby przynajmniej jednego kowala. Rzemieślnicy ci rekrutowali się z różnych środowisk, różne posiadali przygotowanie fachowe. Są wśród nich nieliczni „kowale wiejscy z dziada pradziada“, dawni kowale dworscy, którzy po rozwiązaniu stosunku służbowego z dworem lub po parcelacji majątku pozostają na wsi i robią dla chłopów, są wreszcie i tacy, którzy pochodzą z wiejskiej biedoty, po krótkiej nauce u wiejskiego lub wiejskiego kowala — starają się zdobyć jako wiejscy rzemieślnicy znośniejsze warunki życia. Sporo — zwłaszcza na terenach górskich — było kowali samouków, mających wrodzone zdolności techniczne, którzy osiągnęli pewną umiejętność obróbki żelaza, w ogóle nie przechodząc żadnej systematycznej praktyki. Ci ostatni pracowali niejednokrotnie jedynie na potrzeby własne i niewielkiego grona znajomych. Górale śląscy nazywali kowali samouków „naturalistami“. Trafiali się wśród nich niekiedy utalentowani artyści zdobniczy.²⁶

Na ogół jednak poziom kowali wiejskich nie był wysoki. Wprost przeciwnie, jak wynika z wypowiedzi licznych informatorów, byli to raczej rzemieślnicy marni. Gdy trafił się gdzieś lepszy kowal — sława

²⁶ M. Gładysz, op. cit. s. 24.



Ryc. 7. Blaszana ozdoba ryśny. Lyśnik (pow. Przeworsk). Wykonał Michał Proć z Chodakówki w 1942 roku.

jego rozchodziła się szeroko i ludzie z daleka zanosili mu robotę. Nad kowalami wiejskimi górowali znajomością rzemiosła i doskonałością wykonania kowale z miasteczek, którzy pracowali również i dla ludności wiejskiej. Charakterystyczne przykłady miejskich ośrodków kowalskich, to np. Biezuń na Mazowszu północno-zachodnim, Maków w powiecie wadowickim, gdzie głównie kuto ozdobne wozy, Radoszyce w powiecie koneckim,²⁷ Liw na Podlasiu zachodnim, niegdyś stolica tzw. Ziemi Liwskiej, później mała osada pod Węgrowem, ostatnio zaś wieś. W okresie, który mogą objąć pamięcią dzisiejsi informatorzy, wyroby kowalskie zarówno pochodzące z pracowni wiejskich, jak i miejskich, bywały zwykle zdobione. Odbiorca wiejski wielką wagę przykładał do tego, ażeby nabywane od kowala wyroby miały walory estetyczne. Bez przesady powiedzieć można, iż nie ma przedmiotu żelaznego, który w ten czy inny sposób nie byłby zdobiony, nie wyłączając takich narzędzi, jak motyki, sierpy, kroje do pługów. Posiadanie żelaznych narzędzi, zamków, zawiasów, okutych wozów stanowiło w ubiegłym wieku dowód zamożności i przedmiot dumy — stąd tym większa dbałość o estetyczny wygląd wyrobów żelaznych i tendencja do ich zdobniczego traktowania. W pracy M. Gładysza „O zdobnictwie metalowym na Śląsku“ przytoczono szereg wypowiedzi wskazujących na to, jak bardzo górale śląscy cenili sobie pięknie zdobione wyroby żelazne²⁸. Podobne zjawisko obserwować można było do niedawna w całej Małopolsce. Za wykonanie ozdobnie przedmiotu otrzymywał kowal dopłatę lub, częściej, poczęstunek. Kowal, który pięknie zdobił, zyskiwał opinię dobrego majstra i stawał się znany na całą okolicę. Słusznie też podkreśla Gładysz, że zdobnictwo było jednym z elementów reklamy i walki konkurencyjnej między kowalami. Starzy kowale nie ukrywają tego bynajmniej, że jedną z głównych

²⁷ W Radoszycach, małej osadzie miejskiej w powiecie koneckim, kwitł pod koniec ubiegłego wieku wyrób wozów, które w ilości blisko 3 tysięcy rocznie sprzedawano na jarmarkach w Opocznie, Opatowie, Sandomierzu, Łowiczu, Sieradzu i w innych miejscowościach. Mieszkańcy Opoczyńskiego swe najzdobniejsze wozy nabywali w Radoszycach.

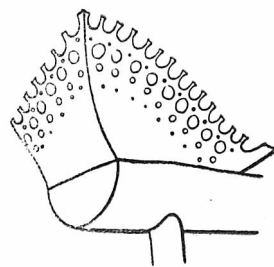
²⁸ M. Gładysz, op. cit. s. 46.

przyczyn bogatego zdobienia była chęć zjednania klienta i przewyższenia konkurentów.

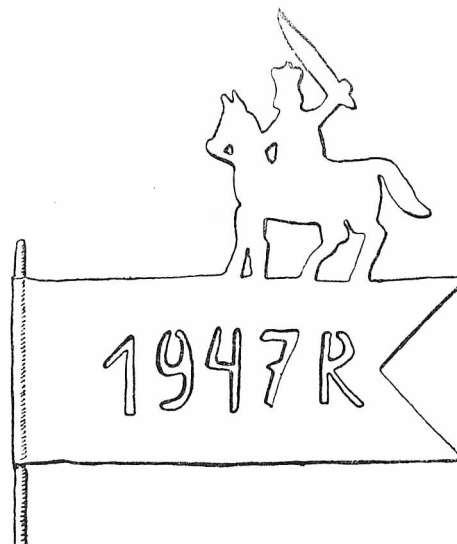
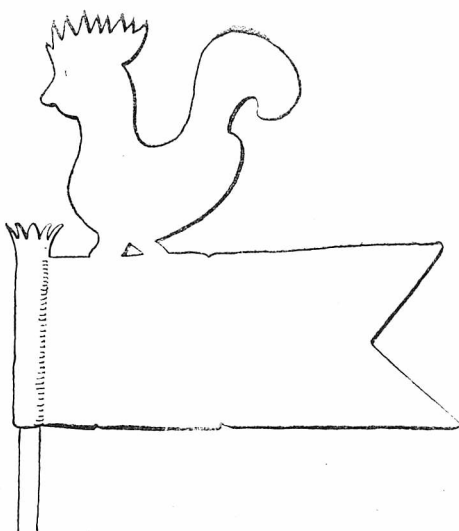
Ludowe zdobnictwo w żelazie, które w okresie wcześniejszym przypuszczalnie istniało, ale nie zostało jeszcze należycie zbadane i wyodrębnione, występuje już w formie bardzo wyraźnej na początku ubiegłego stulecia. Najstarsze datowane okazy żelaznego zdobnictwa ludowego nie przekraczają wieku XIX, choć z zanotowanych przez Gładysza opowiadań kowali śląskich wynika, że przekuwali oni niekiedy ozdobne żelaza do wozów posiadających jakoby daty sięgające XVIII wieku.

Okres rozwoju i upadku zdobnictwa żelaznego różnie kształtował się na terenie Polski. Na Śląsku, według informacji zanotowanych przez Gładysza, w okręgu przemysłowym i w sąsiedztwie miast zanikanie zdobnictwa żelaznego miało nastąpić już w drugiej połowie XIX wieku, na terenie zaś Beskidu Śląskiego — dopiero na parę lat przed I wojną światową. W Krakowskim zdobienie wyrobów żelaznych, zwłaszcza okuć wozów, trwa do dnia dzisiejszego, czego dowodem są okucia noszące daty lat ostatnich. To samo odnosi się do Góralszczyzny i Podgórze Karpackiego oraz okolic Rzeszowa. Na terenie wideł Wisły i Sanu, jak twierdzą miejscowi kowale, zdobnictwo w ogóle rozwinęło się jakoby dosyć późno — dopiero pod koniec ubiegłego wieku i trwało do zakończenia II wojny światowej. W Sandomierskiem i w Kielecczyźnie, na Opolszczyźnie i na Mazowszu Półckim, Podlasiu i Lubelszczyźnie — do czasów ostatnich wyrabiali kowale, zwłaszcza starsi, przedmioty zdobione, mimo że w pewnych dziedzinach (wyrób okuć do drzwi i zamków) konkurowały z nimi wyroby fabryczne. Dopiero w czasach ostatnich widzi się szybko postępujący zanik zdobnictwa kowalskiego, spowodowany przede wszystkim bardziej racjonalistycznym nastawieniem odbiorców, którzy obecnie nie zwracają uwagi na zdobnictwo, a nawet odnoszą się do niego niechętnie. Ozdoby tłoczone osłabiają, według nich, żelazo, zbiera się w nich brud i wilgoć. Dzisiejszy klient szuka wyrobów prostych, trwałych i celowo wykonanych. Dlatego młoda generacja kowali na ogół już nie zdobi swych wyrobów.

Wśród technik zdobniczych używanych w ludowym kowalstwie najpowszechniej stosowane jest dekoracyjne kształtowanie formy. Spotykamy je przede wszystkim w okuciach drzwi i mebli (zawiasy, zamki), w kratkach do okien, a także w pierścieniach od wozów i zakończeniach dyszli (np. zaczep do uprząży w postaci pieska — ryc. 2). W przedmiotach wykonanych ze sztaby, jak np. krzyże lub niektóre części okuć do



Ryc. 8. Ozdoba ryśny. Jaczew (pow. Węgrów).



Ryc. 9. Blaszana ozdoba szczytowa. Wielęcza (pow. Zamość).
Ryc. 10. Choraągiewka blaszana „Księżę Józef“, Toczyski (pow. Sokołów Podlaski).

wozów, stosowane bywa śrubowate skręcanie czworokątnej sztabki, faliste jej wyginanie lub wykuwanie na krawędzi płytkich łukowatych zakleśnięć, wybijanych w równych odstępach. Rzadko w ludowym kowalstwie spotykamy się z tzw. trybowaniem, czyli wklęsło-wypukłym modelowaniem powierzchni. W formie bardzo prostej występuje trybowanie na okuciach wozów (leko wypukła tarcza głównego pierścienia spinającego tzw. śnice), a poza tym w nowszych żelaznych krzyżach cmentarnych, gdzie w ten sposób wykonane są np. liście lub płatki kwiatów. Rzadko też stosowane bywa dekorowanie powierzchni przez nakładanie na siebie warstwami dwu lub kilku blach profilowanych lub ażurowanych. Tego rodzaju technika używana bywa niekiedy w Kielecczyźnie i koło Opatowa (Sandomierz) do zdobienia środkowego pierścienia przy okuciach występujących na śnicach wozów lub na zworniku krzyżowego tylnego okucia wasągów. Z techniką ażurową w zdobieniu żelaza spotykamy się głównie w okuciach skrzyń i kufrów na terenie Śląska, Opoczyńskiego, Kielecczyzny, Podlasia. O wiele więcej rozpowszechnione było ażurowanie w zdobnictwie metalowym miejskim, gdzie przy użyciu tej techniki jeszcze w połowie XIX w. zdobiono chętnie wykładki do zamków. Często natomiast dla dekoracji płaskich powierzchni stosowano wytłaczanie wzoru przy pomocy stempek. Spotyka się je najczęściej na okuciach wozów, na rozmaitych narzędziach żelaznych, czasem na zawiasach, krzyżach, a stosunkowo rzadko na wykładkach do zamków przy drzwiach i meblach. Technika zdobienia stempekowego stosowana była najpowszechniej na terenie Polski południowej i zachodniej (Śląsk Opolski, Górnny, Cieszyński i Małopolska); na terenie Polski środkowej, północnej i wschodniej była ona mniej rozpowszechniona i bez porównania uboższa. Ozdoby wybijają się na żelazie rozgrzanym lub zimnym. Na przedmiotach, które mają być następnie hartowane, ozdoby wytłacza się oczywiście przed hartowaniem. Do zdobienia używa się tłoczków, które bądź posiadają formę młotka osadzonego w drewnianej rękojeści, bądź długiej na 10 — 15 cm sztabki stalowej,

zweżającej się ku dołowi, z zakończeniem w postaci łuku, gwiazdki, kółka czy innego elementu zdobniczego. Narzędzie do wybijania sporządza sobie zwykle sam kowal. Ilość tego rodzaju tłoczków używanych przez kowala bywa różna i tak np. kowal Eugeniusz Gogler z Rajczy na Żywiecczyźnie posiadał ich aż 9, co jest cyfrą stosunkowo dużą, Ludwik Kurowski z pobliskich Ujsoł zaledwie 3, a Jan Krudyń z Sokołowa, pow. Kolbuszowa — 5. Największa różnorodność stempli do odciskania wzorów występuje na południu Polski (Śląsk, Żywiecczyzna, Podhale, Krakowskie, Rzeszowskie, Kieleckie, Sandomierskie). Wzory odcisków używanych do zdobienia żelaza z terenów Góralstwu Śląskiej publikuje Gładysz,²⁹ a z okolic Makowa Podhalańskiego — Z. Reinfussowa.³⁰

Przegląd zdobin odcisków stemplowych spotykanych w Krakowskim daje tablica I, ułożona na podstawie materiałów zgromadzonych w Archiwum Zakładu Badań Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS.

Niektórzy kowale stemple do odbijania poszczególnych wzorów określają specjalnymi nazwami, i tak np. według S. Pieniążka w Toniach koło Krakowa stemple do wybijania płytkich łuków nazywa się — „pazurek“, krzyżyków — „śrubel“, gwiazdek — „stempel gwiazdkowy“, kropek — „mutramel okrągły“, kwadracików — „mutramel kwadratowy“, stempel do odciskania elips o konturze złożonym z kropek kowal z Gilowic (pow. Żywiec) nazywał — stemplem „zero-wym“.

Im bardziej posuwamy się ku północy i wschodowi, tym mniej spotykamy żelaza zdobionego przy pomocy stempli i tym mniejsze jest ich zróżnicowanie. Wyraźne zubożenie zdobnictwa stempekowego widoczne jest na terenie Lubelszczyzny, Opoczyńskiego, na Podlasiu zaś i Mazowszu Północnym występuje ono już w ilości niewielkiej, a liczba używanych form do odciskania ogranicza się do kilku.

²⁹ jw. s. 127.

³⁰ Z. Reinfussowa: Okucia wozów z okolic Makowa, cz. II. „Polska Sztuka Ludowa“ 1949 nr 3, s. 26.

Wzory komponowane przez kowali z elementów wytłaczanych przy pomocy stempli są niezwykle urozmaicone, przy czym najbogatsze spotyka się na terenie Śląska i Małopolski.

Spotykamy wśród nich układy pasowe i ośrodkowe, złożone najczęściej z motywów geometrycznych, rzadziej roślinnych. Motywy zoomorficzne i antropomorficzne wykonane w tej technice zdobniczej nie zostały dotychczas zanotowane.

W budowie ornamentu panującą zasadą jest prosty układ rytmiczny i symetria. Motywy asymetryczne, występujące niekiedy w postaci swobodnie potraktowanego motywu roślinnego, spotyka się na ogół rzadko. Układ ornamentu wiąże się zwykle w sposób logiczny z formą przedmiotu, podkreślając jego kształt.³¹

Stempelkowa technika zdobienia żelaza posiada w ludowym kowalstwie tradycje, sięgające być może średniowiecza. Najstarsze znane nam dziś, datowane za bytki ludowej sztuki kowalskiej zdobione tą techniką pochodzą z końca XVIII i początku XIX w. Wymienić tu należy kowadło z 1791 r. ozdobione trzema wytłoczonymi gwiazdkami, znalezione w Borzychach (gm. Starowieś, pow. Węgrów).

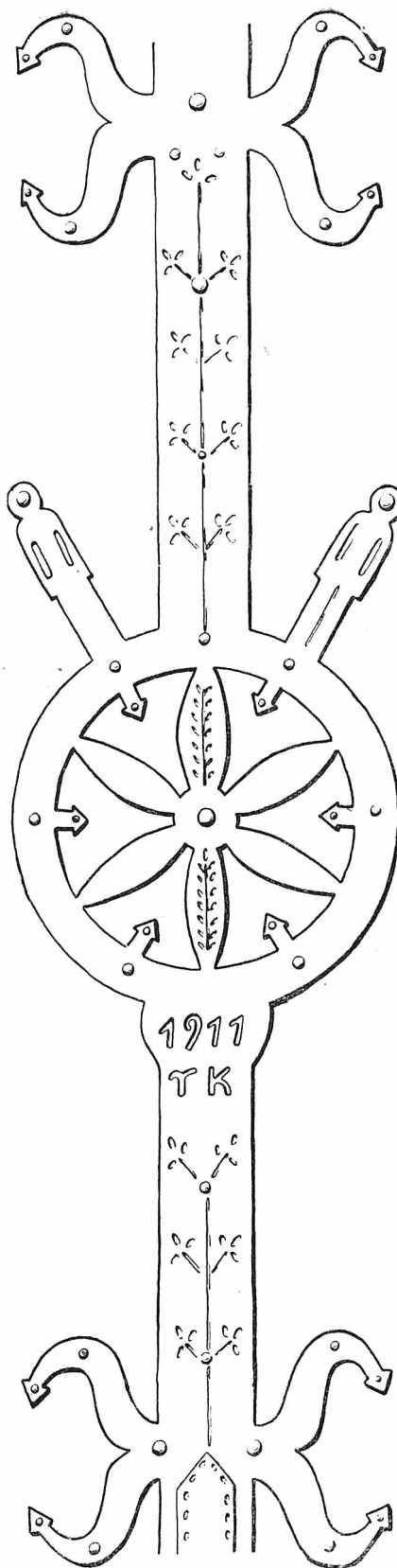
Nasilenie i bogactwo zdobnictwa stempelkowego występującego na obszarze Polski południowej pozwala przypuszczać, że mogły tu oddziaływać wpływy przenikające z południa, spoza Karpat i Sudetów. Przypuszczenie to jest tym prawdopodobiejsze, że na terenie Czech, Moraw i Słowaczyny technika ta, zwłaszcza w zdobnictwie okuć wozów, była wysoko rozwinięta.

Przechodząc z kolei do omawiania poszczególnych działów artystycznego kowalstwa ludowego — zacznę od wyrobów związanych z architekturą. Będą to więc przede wszystkim zawiasy, zamki i kraty.

Jeszcze dzisiaj spotyka się domy budowane około połowy, czy nawet w drugiej połowie ubiegłego wieku, w których tafla drzwi zawieszona jest na pionowym słupie, tzw. kołowrocie, osadzonym u góry i dołu w wykonanych z drzewa osadach. Opisana tu forma osadzania drzwi należy już obecnie do przeszłości, ustępując miejsca zawiasom żelaznym. Rozpowszechnienie się zawiasów żelaznych na wsi przypada na drugą połowę XIX w., wcześniej występowały one tylko w domach należących do warstwy chłopów najzamożniejszych.

Wśród zawiasów żelaznych wyróżnić można trzy podstawowe typy, a mianowicie zawiasy tzw. przez kowali „pasowe“, „esowe“ i „krzyżowe“.

Zawiasy „pasowe“ wykonane są ze sztaby żelaznej o długości kilkudziesięciu centymetrów, szerokości 3—6 cm, grubości około 0,5 cm, na jednym końcu zawiniętej w ten sposób, że tworzy się walcowaty otwór; przez otwór przechodzi następnie hak, na którym są zawiasy zawieszane. Kształt zawiasów „pasowych“ może być bądź zupełnie prosty, o bokach dłuższych równoległych (tabl. II. 1) lub też wycięty ozdobnie, tzn.



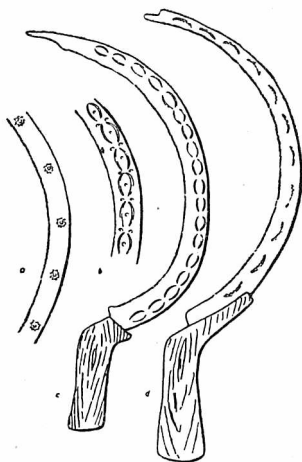
Ryc. 11. Fragment okucia na kufrze wiannym z pow. włodawskiego.

³¹ Analizę ornamentu stempelkowego potraktowałem w tym miejscu bardzo szkicowo, nie chcąc nadmiernie rozszerzać ram artykułu. Ornament ten występujący najczęściej na okuciach wozów, zostanie szerzej omówiony w osobnej pracy o zdobnictwie wozów, którą przygotowuję się w Zakładzie Badania Plastyki Architektury i Zdobnictwa Ludowego P.I.S.

że boki są profilowane najczęściej symetrycznie w stosunku do osi poziomej. Zawiasy profilowane posiadają zazwyczaj zakończenia rozkute w formie rombów (tabl. II. 2, 3), listka (tabl. II. 4) lub też ptasiej główki

Rzadziej zdarzają się zawiasy „pasowe“ o zakończeniach asymetrycznych, czy to w postaci główki ptasiej zwróconej ku dołowi (tabl. II. 6), czy też jakichś innych form asymetrycznych (tabl. II. 7). Niekiedy zdarza się, że końce zawiasów „pasowych“ bywają rozcięte na dwa lub trzy węższe paski, ozdobnie wygięte (tabl. II. 8—13). Na terenie Śląska, a także w Żywiecczyźnie spotykać można zawiasy „pasowe“ wykonywane przez kowali wiejskich, posiadające na końcu potrójne rozgałęzienia, z których każde jest dla ozdoby śrubowato skręcone i posiada zakończenie w formie małego listka (tabl. II. 14). Zawiasy „pasowe“ mają dosyć często na powierzchni ozdoby wytłaczane przy pomocy stempelków. Najczęściej takie zdobienie zawiasów spotyka się w Krakowskim, rzadziej w pozostałej części Małopolski i na Śląsku. Na innych terenach Polski zdobnictwo zawiasów „pasowych“ ogranicza się zwykle do podkreślenia kształtu zawiasu przy pomocy wąskiego rowka, biegnącego wzdłuż krawędzi. Podobnymi rowkami biegnącymi poziomo, skośnie lub w kratkę zdobiony bywa koniec zawiasów, przez który przechodzi hak. Spotykamy się z tym na terenie Podlasia Zachodniego, Mazowsza Płockiego, a także i w innych stronach Polski.

Zawiasy esowe wykonane są ze sztaby żelaznej rozkutej na płasko, z jednej strony zawiniętej walcowato w celu zawieszenia na haku, z drugiej rozciętej wzdłuż na dwie części rozchylone na zewnątrz i ozdobnie wygięte (tabl. II. 15, 16). Ramiona zawiasów, podobnie jak i części nierozcięte, bywają ponadto ozdobnie profilowane (tabl. II. 17, 18). Zakończenia rozwidlonych ramion mają często formę rombów (tabl. II. 18), listków (tabl. II. 17, 21) lub ptasich główek (tabl. II. 20), wśród których zdarzają się niekiedy główki kur czy kogutków z wyraźnie zaznaczonymi grzebieniami (tabl. II. 22). Zawiasy „esowe“, używane do zawieszenia drzwi, są zawsze jednostronne, przy okiennicach zaś trafiają się również podwójne, złożone z dwóch części symetrycznych, które połączone są ruchomym przegubem (tabl. II. 24). Ozdoby stempelkowe na zawiasach „esowych“ rzadko się spotyka. Czasem tylko obsady, służące do zawieszania na haku, bywają wzdłuż brzegów



Ryc. 12. Zdobione sierpy: a) — Biały Bór (pow. Mielec), b, c — Brzoza Królewska (pow. Łańcut), d — Czarna (pow. Kolbuszowa).

zdobione poziomymi rowkami (tabl. II. 16). Zawiasy „esowe“ w budownictwie ludowym notowano zarówno na terenie Małopolski, jak i na Lubelszczyźnie, Podlasiu, Mazowszu Płockim, Mazurach czy na Suwalszczyźnie. Występują one jednak rzadziej od zawiasów „pasowych“.

Formę odmienną od wyżej opisanych mają zawiasy o końcu rozciętym i jednostronnie odchylonym (tabl. II. 26) lub też nierozcinane, tylko na końcu łukowato czy też spiralnie wygięte (tabl. II. 27).

„Krzyżowymi“ nazywają kowale takie zawiasy, w których część pozioma posiada dwa odgałęzienia umieszczone na osi pionowej (tabl. II. 19) lub poprzeczną nakładkę, służącą do wzmocnienia pasa poziomego (tabl. II. 25).

Zawiasy te spotyka się na ogół rzadziej i nie przedstawiają one pod względem artystycznym większej wartości.

Formę bardzo rzadko spotykaną i dlatego zapewne w terminologii kowalskiej nie posiadającą specjalnej nazwy mają zawiasy, w których od poziomo biegnącej osi wychodzi symetrycznie na boki kilka łukowato wygiętych odgałęzień. Zawiasy tego rodzaju znaleziono przy drzwiach domu wiejskiego w Widelce, pow. Kolbuszowa (tabl. II. 23) oraz w starym domu mieszczkańskim w Przeworsku.

Forma zawiasów żelaznych, które w budownictwie wiejskim rozpowszechniły się stosunkowo późno, nawiązuje wyraźnie do wzorów czerpanych z miasta lub budownictwa kościelnego. Wpływy starych okuc gotyckich widoczne są w zakończeniach niektórych zawiasów „pasowych“. I tak np. zakończenie zawiasu przedstawionego na tabl. II. 13 przypomina stylizowany motyw kwiatu lilii, spotykany już w okuciach średniowiecznych (okucie drzwi dębowych w Kolegiacie Opatowskiej) i utrzymujący się w stylowym zdobnictwie kowalskim do czasów współczesnych. W okuciach z czasów gotyku występuje często motyw listków na śrubowato skręconych łożyskach, spotykany w ludowych zawiasach na terenie Żywiecczyzny (tabl. II. 14) i Śląska, a także zdobiny wytłaczane na zawiasach przy pomocy stempli.

W formie zawiasów „esowych“, zwłaszcza bogatszych (tabl. II. 17, 18) spostrzega się wyraźnie nawiązanie do stylowych zawiasów z XVII i XVIII wieku, spotykanych do dziś przy drzwiach wielu wiejskich i wiejskich kościołów murowanych.³² Forma ta występuje w kowalstwie nieludowym jeszcze w połowie XIX wieku, czego dowodem są zawiasy przy drzwiach kościoła w Przybysławic (pow. Opatów), zbudowanego w 1843 r.

W wieku XIX do budownictwa ludowego zostaje wprowadzony, przejęty z architektury małomiasteczkowej i dworskiej, typ drzwi o powierzchni wykładanej w deseń z wąskich deszczulek. Deseczki te przybijano do podkładu gwoździami żelaznymi (ryc. 3) o dużych półkulistych główkach, na których wybijano ozdoby w postaci krzyżyków (bardzo rozpowszechnione na Mazowszu Płockim i Podlasiu) lub łuków stykających się ze sobą końcami. Również na

³² Np. zawiasów XVII wiecznych kościołów: w Krakowie na Skałce, Brodnicy Górnej (pow. Kartuszy) i wielu innych.

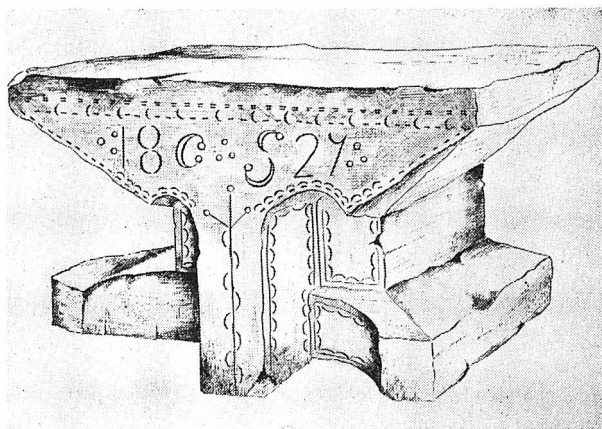
Góralczyźnie Śląskiej na półkulistych główkach gwoździ wybijane są motywy stempelkowe.³³ Czasem zdarza się, że główki gwoździ formowane są w postaci brył o kształtach krystalicznych (ryc. 3/6) lub posiadają powierzchnię wytłoczoną w formie zbliżonej do rozety (ryc. 3/7).

Zamki i zasuwę do drzwi, wykonane pierwotnie z drzewa, są zastępowane przez rozpowszechniające się coraz bardziej w ciągu XIX wieku — zamki żelazne i wrzeciędze (zwane często z niemiecka skoblami), używane do zamykania drzwi na kłódkę. Mają one zwykle kształt wydłużonej sztabki, zaopatrzonej na jednym końcu w otwór, który służy do przybijania wrzeciędza do drzwi, przy drugim zaś końcu — prostokątną lub elipsową szparę, przez którą przechodzi kolucho haka do zawieszania kłódki.

Niekiedy forma wrzeciędza bywa rozwiązana dekoracyjnie. Spotyka się więc lekkie przewężenie części środkowej lub, rzadziej, profilowanie brzegów (tabl. III. 15). Czasem zakończenie wolnego końca wrzeciędza jest zawinięte ku górze (tabl. III. 12) lub ku dołowi (tabl. III. 15). Wyjątkowo ozdobny jest wrzeciędz znaleziony w Rakszawie w pow. łańcuckim, zakończony trzema spiralami: zwróconymi w różnych kierunkach (tabl. III. 18). Czasem spotyka się wrzeciędze z grubego skręconego drutu (tabl. III. 1) lub ze sztabki przewężonej i śrubowato skręconej. Powierzchnie wrzeciędzów, zwłaszcza od strony zewnętrznej, widocznej dla oka, zdobione są techniką wytłaczania we wzory geometryczne lub rzadziej, roślinne — układane z elementów odciskanych przy pomocy stempla. Prócz zwykłego wzoru stempelkowego spotyka się tu jednak czasem i inną technikę zdobniczą, polegającą na wtlaczaniu szerokich partii tła, skutkiem czego wzór występuje ponad jego powierzchnią. Przykładem takiego wtlaczania jest wrzeciędz z Cholerzyna koło Krakowa ozdobiony występującymi na powierzchnię krzyżakami (tabl. III. 2), czy z Przedborza (pow. Kolbuszowa), gdzie powierzchnia wrzeciędza zdobiona jest podobną techniką — we wzory geometryczne złożone z rombów i romboidów (tabl. III. 8). Wrzeciędze zdobione spotyka się najczęściej na terenie Śląska (gdzie zanotowano okaz pochodzący z końca XVIII w.³⁴), Żywiecczyzny, Krakowskiego, w widłach Wisły i Sanu, rzadziej — w Opoczyńskim, Kielecczyźnie, Sandomierskiem, w Lubelszczyźnie oraz na Zachodnim Podlasiu i Kurpiach.³⁵

Obok wrzeciędzów, w ludowym budownictwie rozpowszechnione są zamki typu zapadkowego. Składają się one z metalowej wykładki, przybijanej po zewnętrznej stronie tafla drzwiowej, zapadki przymocowanej po wewnętrznej stronie drzwi w formie żelaznej dźwigni jednoramiennej, która opadając własnym ciężarem zaczepia się o haczyk wbity w odrzwia, i łopatkowego palucha, osadzonego ruchomo w wykładce, który służy do podnoszenia zapadki.

W materiale zebrany przez M. Gładysza na terenie Śląska Opolskiego znajduje się rysunek prostej sercowatej wykładki z szerokim owalnym paluchem (tabl. IV. 1). Forma taka jest jednak bardzo rzadko



Ryc. 13. Kowadło. Sienno (pow. Wągrowiec).

spotykana i poza Opolszczyznę nigdzie jej dotąd nie zanotowano.

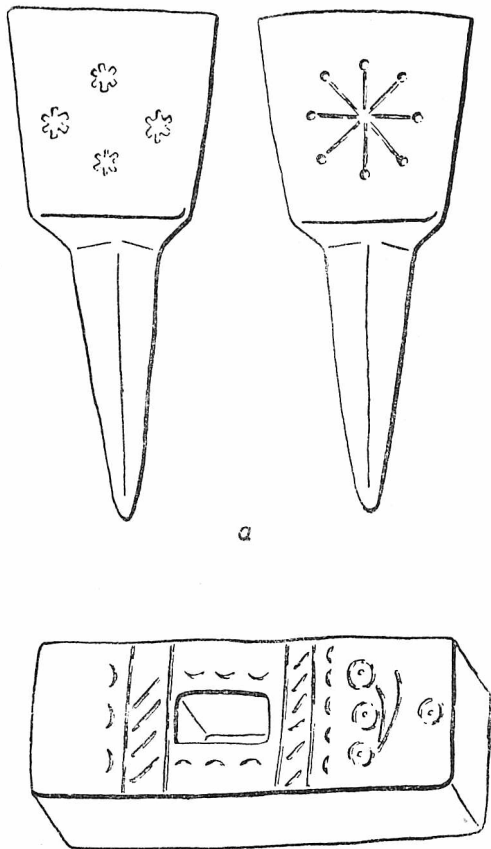
Równie rzadko spotkać można przy drzwiach same uchwyty, służące do poruszania tafla drzwiowej, pozbawione konstrukcyjnego powiązania z urządzeniem zapadkowym (tabl. IV. 2, 3).

Zazwyczaj wykładka zaopatrzona w paluch do otwierania stanowi jedną całość z uchwytem ułatwiającym poruszanie taflą drzwi. Najpospolitsze są wykładki w postaci łukowato czy prostokątnie wygiętej walcowatej sztabki, która na obu końcach rozkuta jest płasko w dwie tarczki: górną większą, przez którą przechodzi paluch do otwierania, i dolną mniejszą, która służy do przybijania dolnej części uchwyty. Kształt tarczek górnych jest na ogół ozdobny. Prócz form geometrycznych (rombu, trapezu, elipsy, koła itp.) spotyka się tu wykładki bogato profilowane o kształtach abstrakcyjnych (tabl. IV. 7—9, 13—15) czy też nawiązujących do form roślinnych (zwłaszcza liści — tabl. IV. 17—21) lub zwierzęcych. Tu na plan pierwszy wysuwają się główki ptasie pojedyncze (tabl. IV. 23, 24, 26—28) lub, rzadziej, podwójne, wychylone na zewnątrz (tabl. IV. 25), czy zwrócone do siebie (tabl. IV. 30). Wyjątkowo się zdarza, że tarczki wykładek zdobią pełne sylwetki ptaków (tabl. IV. 29) lub głowy innych zwierząt, jak np. węża (tabl. IV. 31), czy odwrócone dwie głowy końskie. Wykładkę tego rodzaju znaleziono ostatnio na Podlasiu Zachodnim. Stosunkowo rzadko się zdarza, że powierzchnia tarczki górnej lub powierzchnia palucha ozdobione są skromnym ornamentem stempelkowym. Dolne tarczki wykładek, zwykle znacznie mniejsze, posiadają kształty koliste, elipsowate, czy nerkowate. Na ogół kowal nie wkłada większego wysiłku w nadanie tej części wykładki formy bardziej dekoracyjnej (tabl. IV. 14, 15, 21, 23). Kształt samego uchwyty, jak wspomniałem poprzednio, jest najczęściej łukowaty lub prostokątny z zaokrąglonymi narożnikami. Dolny koniec uchwyty, zakończony tarczką do przybijania, zwykle wybijany jest na zewnątrz, zdarzają się jednak przypadki podwijania dolnej części uchwyty do wewnątrz (tabl. IV. 33), co spotyka się zwłaszcza na Podlasiu. Niekiedy widuje się wykładki z uchwytyami ozdobionymi u góry i dołu poprzecznymi karbami lub profilowane w sposób przypominający wyroby toczone (Podlasie, rzadziej widły Wisły i Sa-

³³ M. Gładysz, op. cit. s. 92.

³⁴ jw. s. 90.

³⁵ A. Chętnik: Chata kurpiowska. Warszawa 1915 s. 83.



Ryc. 14. a — zdobiona „babka“ do klepania kossy. Furmany (pow Tarnobrzeg), b) — młotek zdobiony. Zakopane.

nu), czasem na sztabkę uchwytu nawinięty jest trójkątny płat blachy, co nadaje jej kształt wrzecionowaty o skośnie karbowanych brzegach (Opoczyńskie).

Formę zdaje się młodszą mają wykładki składające się z jednej wydłużonej profilowanej tarczy, do której przynitowany jest uchwyt. Spotyka się je dosyć rzadko, najliczniejsze okazy tego rodzaju zanotowano w czasie badań terenowych prowadzonych przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS w roku 1952 na terenie Podlasia Zachodniego w miejscowości Liw. Wykładki liwskie (tabl. IV. 34, 36, 37) czasem osiągają znaczne rozmiary (50 cm długości, 10 cm szerokości); tarcze ich są bogato profilowane, uchwyty zaś (o pięknych esowatych kształtach), złączone z całością przy pomocy nitów.

Bogactwo form występujące w wykładkach liwskich, pochodzących głównie z drugiej połowy XIX wieku, świadczy o pięknych tradycjach miejscowego ośrodka kowalskiego, które, być może, sięgają czasów, kiedy Liw był jeszcze miastem, czy osadą posiadającą własny cech kowalski, o czym dziś jeszcze mieszkańcy chętnie opowiadają.

Prócz wykładki przymocowanej po wewnętrznej stronie tafli drzwiowej, zdobiona też bywa czasem sama zapadka. W archiwum Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS znajdują się rysunki zapadek, zebranych w czasie badań na terenie Kielecczyny i Sandomierskiego, o kształ-

tach dekoracyjnie potraktowanych, zdobionych na powierzchni ornamentem stempelkowym (ryc. 4).

Omawiane tu wykładki do zamków zapadkowych, zwłaszcza odmiana pierwsza, o dwóch tarczach — górnej i dolnej, były w drugiej połowie ubiegłego wieku szeroko w Polsce rozpowszechnione. Występowały one na Kaszubach³⁶, w Wielkopolsce, na Mazurach,³⁷ na całym Mazowszu wraz z Kurpiami,³⁸ na Podlasiu oraz w Małopolsce. Na Śląsku Opolskim spotyka się wykładki z tarczkami: bez uchwytu do otwierania lub z uchwytem osadzonym na jednej tarczy podłużnej (te ostatnio zanotowano również w widłach Wisły i Sanu, w Krakowskim, Kieleckim, Sandomierskim, Opoczyńskim i na Podlasiu). Gładysz w swej pracy „O zdobnictwie metalowym na Śląsku“ nie wspomina o podobnych wykładkach, z czego wniosek, że na Góralstwie Śląskiej zamki typu zapadkowego bądź nie występują, bądź też forma ich nie uzasadnia omówienia w pracy poświęconej zdobnictwu.

Wśród notowanych w różnych stronach Polski wykładek do zamków zapadkowych spotykamy dużą różnorodność form, z których jedne można łatwo zlokalizować na niewielkim terenie, inne zaś, jak np. wykładki z górną tarczą w formie elipsy, listka bzu, ozdobione u góry dwoma spiralami, czy główką ptasią — występują na przestrzeniach bardzo znacznych. Jednak i w tych bardziej rozpowszechnionych formach wykładek dostrzega się pewne różnice częstotliwości ich występowania na poszczególnych obszarach. Przykładem mogą być wykładki z tarczami ozdobionymi dwiema spiralami (zwróconymi do siebie lub odwróconymi) — pospolite w widłach Wisły i Sanu, natomiast spotykane rzadko na Podlasiu, gdzie znów na każdym kroku widuje się wykładki z ptasimi główkami.

Trudno jest w chwili obecnej wyjaśnić, kiedy i gdzie wykształciła się forma żelaznego zamku zapadkowego zaopatrzonego w omawiane poprzednio wykładki i jakimi drogami przeszła do budownictwa ludowego. W literaturze poświęconej nieludowemu kowalstwu i ślusarstwu wieków minionych — form podobnych nie znajdujemy, gdyż zagadnienie okuć do zamków bywa w ogóle w pracach tych traktowane po macoszemu. Operując jedynie materiałem zgromadzonym w Archiwum Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS, można przypuszczać, że sama forma zamku zapadkowego w kowalstwie nieludowym posiada tradycje odległe. W czasie badań prowadzonych pod kierunkiem prof. B. Stelmachowskiej został znaleziony przy drzwiach XIV-wiecznego kościoła w Przyjaźni (pow. Kartuszy) na Kaszubach typowy zamek zapadkowy, osadzony na gotyckiej tarczy (ryc. 5). Jak wyglądała część zamku umieszczona po zewnętrznej stronie drzwi, niestety, nie zanotowano.

Forma uchwytów do otwierania drzwi, złożonych z dwóch ażurowanych lub profilowanych tarcz połączonych prostokątnie wygiętą kławką, również występowała w czasach gotyku,³⁹ z tym jednak, że w zna-

³⁶ Z inwentaryzacji prowadzonych przez Zakł. Arch. Pol. Polit. Warsz.

³⁷ Na podstawie badań terenowych Zakł. Bad. Plast., Arch. i Zdobn. Lud. P.I.S.

³⁸ A. Chętnik: op. cit. s. 83.

³⁹ H. Boesch: Deutsche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderten XIV — XIX, Lipsk 1900 tabl. XIX.

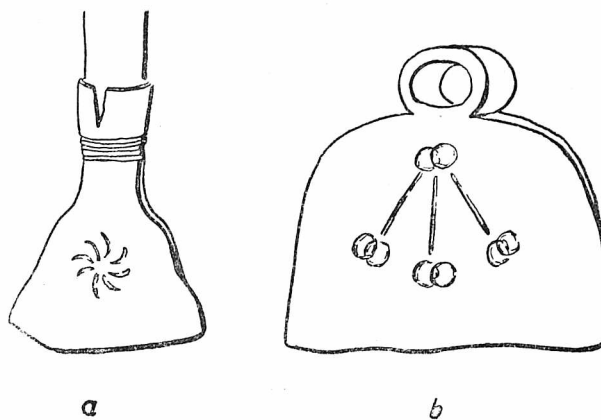
nych mi z reprodukcji okazach uchwyty nie posiadały „palucha“ służącego do podnoszenia zapadki (uchwyty dwutarczowe bez palucha i dziś jeszcze spotyka się czasem przy drzwiach chałup wiejskich — tabl. IV. 2, 3).

Najprawdopodobniej jednak zamki zapadkowe z dwutarczowymi wykładkami i paluchem do podnoszenia zapadki musiały być już znane w średniowieczu i stosowane przy drzwiach domów miejskich. W czasach późniejszych spotykamy je również na wsi po dworach i kościołach. Najstarsza znana nam wykładka tego rodzaju, pochodząca z XVII w., została odkryta przez Fr. Kotulę w jednym z wiejskich kościołów w okolicy Rzeszowa.⁴⁰ Zamki tego rodzaju w chałupach wiejskich rozpowszechnione były bardziej w drugiej połowie XIX wieku i przed pierwszą wojną światową. W okresie międzywojennym forma ta zaczęła wychodzić z użycia, wypierana przez zamki sprężynowe z urządzeniem do zamykania na klucz. Zamki zapadkowe zaczęto wtedy stosować przy furtkach od ogrodzeń. Jedynie w niektórych okolicach Polski, np. na Podlasiu i południowej Lubelszczyźnie, robią jeszcze czasem kowale dla uboższych klientów zamki zapadkowe do drzwi budynków mieszkalnych.

Na przełomie XIX i XX wieku lub też nieco wcześniej zaczęły po wsiach wchodzić w użycie zamki sprężynowe do zamykania na klucz, zaopatrzone po obu stronach drzwi klamkami otwierającymi drzwi przez naciśnięcie. Mechanizm takiego zamku był umieszczony w prostokątnej skrzynce z grubej żelaznej blachy, umieszczonej na tafli drzwi po stronie wewnętrznej. Opisywana tu forma zamku przyjęta została na wieś z miast i miasteczek, gdzie zamki takie jeszcze przed I wojną światową były powszechnie używane, a jeszcze i dziś nie należą bynajmniej do rzadkości.

W zamkach miejskich, zarówno zabytkowych jak i późniejszych — datujących się z pierwszej lub drugiej połowy XIX wieku, zarówno żelazna skrzynka stanowiąca obudowę zamku, jak i wykładka po zewnętrznej stronie drzwi czy też sama klamka — bywają często bogato zdobione. Przykładem tego mogą być dziewiętnastowieczne zamki spotykane do dziś, zwłaszcza po małych miasteczkach. Niekiedy zamki z pięknie zdobionymi klamkami trafiają się również przy drzwiach budynków wiejskich,⁴¹ są one jednak przeważnie dziełami rzemieślników miejskich, które drogą handlową przedostały się na wieś. Zamki wyrabiane niekiedy przez kowali wiejskich są mniej zdobione, klamki mają zwykle proste, natomiast wysiłek wytwórcy w kierunku dekoracji koncentruje się raczej na formie tzw. „szylczyka“, czyli wykładki umieszczonej przy klamce po zewnętrznej stronie tafli drzwiowej. Wykładki spotykane po wsiach częściowo wykonane są przez kowali miejscowych, częściowo kupowane od rzemieślników, czy to miejskich czy wiejskich, noszących swe wyroby na targi. W formach wykładek wykonawca najczęściej usiłuje nawiązywać do wzorów miejskich, wśród których z kolei długo utrzymują się tradycje różnych stylów historycznych, czy to siłą bez-

⁴⁰ Ustnie od F. Kotuli dyrektora Muzeum w Rzeszowie.



Ryc. 15. a — łopatką do pługa. Jabłonków — Zagórze, b — zdobione ostrze motyki. Furmany (pow. Tarnobrzeg).

władności, czy rozpowszechniane wtórnie przez różne podręczniki zawierające wzory wyrobów ślusarskich.⁴² Formy te bywały również czasem powielane fabrycznie w tańszych wyrobach, obliczonych na odbiorcę jarmarczny. Mimo wyraźnej tendencji do naśladowania wzorów stylowych, gdy zestawiamy większe zespoły wykładek spotykanych po wsiach i miastach — różnice stają się widoczne i pozwalają oddzielić produkcję wyszkolonego rzemieślnika miejskiego od wyrobów rzemiosła ludowego.

Wykładki pochodzące z pracowni kowali ludowych wykonane są zawsze z jednego kawałka grubej żelaznej blachy, przy czym techniką dekoracyjną, która tu bywa stosowana, jest ozdobne profilowanie krawędzi. W bogatym materiale zebranym po wsiach w różnych stronach Polski prawie nie ma wykładek o powierzchni ażurowanej, wyjątkowo trafiają się wypadki zdobienia powierzchni wzorem wytłaczanym przy pomocy stempelków (tabl. VI. 2); trybowanie, czyli wypukłe wytłaczanie powierzchni spotyka się wyjątkowo w małych miasteczkach (tabl. VI. 23). Jeżeli chodzi o formę, wśród wykładek spotyka się pewną, nieznaczną resztą ilość takich, których w ogóle nie można powiązać z żelaznymi wyrobami stylowymi (tabl. VI. 2, 3, 5), bądź takie, które są daleką i dość swobodną ich interpretacją. Najczęściej będą wykładki o miękkich, esowato wykrojonych krawędziach, zakończone u góry trójlistnym motywem przypominającym stylizowaną sylwetkę kielicha kwiatowego. Forma ta występująca w wykładkach stylowych XVI i XVII wieku, trwała obok form powstałych później, do końca wieku XIX. Z wzorami barokowymi wiązać można wykładki o kształtach bogaciej rozwiniętych, rozgałęzionych, unikających linii prostych.⁴³

Rokoko ze swymi asymetrycznymi nieregularnymi i niespokojnymi formami nie pozostawiło po sobie w

⁴¹ Przykład klamki tego rodzaju znalezionej w Istebernej w chałupie z 1828 r. publikuje M. Gładysz (Zdobnictwo metalowe ... ryc. 152) podobne okazy spotykano również czasem w Krakowskim, na terenie Kielecczyzny i Sandomierskiego.

⁴² Por. L. Czeschek: Vorlagblätter über Bauschlosserei (Türbeschläge) Wiedeń 1902 — 1905.

⁴³ Np. wykładka publikowana przez M. Gładysza Zdobn. metalowe ... t. XXXVI/16.

omawianych tu wykładkach prawie żadnego śladu. Po wsiach form takich nie spotykamy w ogóle, natomiast czasem zobaczyć je można przy drzwiach starych domów w małych prowincjonalnych miasteczkach (Radzyń, woj. lubelskie, tabl. VI. 11).

Na początku XIX wieku formy stylowych wykładek do drzwi zmieniają się, kształty ich stają się bardziej zwarte, częściowo przynajmniej obwiedzione liniami prostymi. W zakończeniach górnych trafiają się czasem typowe dla okresu klasycyzmu sylwetki waz z prostokątnymi uchami; u podstawy zaś — szereg wiszących trójkątów. Nowe te formy, rozpowszechnione przede wszystkim na gruncie miejskim (Kraków, Kielce, Tarnów, Stary Sącz, Ciężkowice i wiele in.) przedostają się, znowu w postaci uproszczonej, na wieś, czy to jako wyroby warsztatów miejskich, czy też wykonywane przez kowali wiejskich. Wykładki noszące na sobie cechy empiru wyrabiane były we wsiach podkrakowskich (Kaszów) już w II połowie ub. stulecia, na gruncie miejskim zaś, jak świadczą o tym datowane okazy z Podgórza w Krakowie, wyrabiane były jeszcze przy końcu XIX w. (1885).

Wśród wykładek spotykanych po wsiach czy to małopolskich czy podlaskich, wiele form nawiązuje do empiru, przy czym jedne wykładki reprezentują formy wprawdzie skromne, ale stosunkowo czysto stylowe (tabl. VI. 14, 15, 19, 20), inne są już przez kowali na swój sposób przetworzone (tabl. VI. 12, 13, 16, 26, 27) lub skrzyżowane z formami starszymi (tabl. VI. 25).

Przy drzwiach o taflach ozdobnych, np. wykładanych w deseń z wąskich deszczulek, na środku tafli drzwiowej umieszczane bywają niekiedy uchwyty,⁴⁴ w postaci ozdobnej, zazwyczaj półkulistej czy elipsowatej główki, przechodzącej w przewężoną szyjkę osadzoną w kwadratowej podstawie o brzegach profilowanych i ażurowanej powierzchni. Tego rodzaju uchwyty, nawiązujące w formie do stylowych kołatek (zaopatrzone w kolucho do stukania) przy drzwiach chałup wiejskich spotyka się niezwykle rzadko, raczej występują one przy drzwiach kościołów lub starych domów po miasteczkach, ale i to niezbyt często.

Drugim obok drzwi elementem architektonicznym, z którym wiążą się artystyczne wyroby żelazne, jest okno. Przy oknach od izb mieszkalnych okuć jest zwykle mało. W starych chałupach rama okienna osadzona była na stałe, tak że zawiasów nie używano. W nowszych spotyka się zwykle zawiasy fabryczne, a narożniki oszklonych ram wzmacnia się żelaznymi

⁴⁴ M. Gładysz nazywa je kołatkami (Zdobnictwo metalowe ... s. 92).

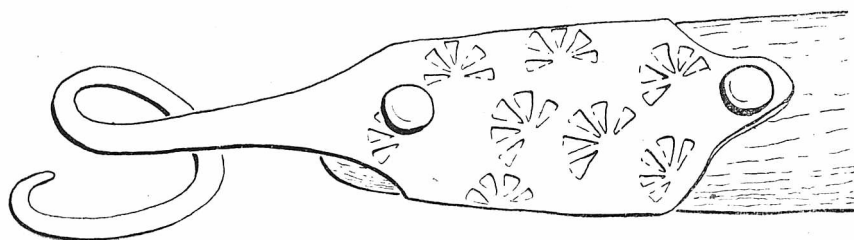
prostokątnymi okuciami bez ozdób. Jedynie w okolicach, gdzie rozpowszechnione są przy oknach okiennice (np. na Podlasiu, Kurpiach) dekoracyjną formę posiadają zawiasy, na których okiennice są umocowane. Spotykamy tu te same formy co i przy drzwiach z tą tylko różnicą, że mniejsze i często dwudzielne, tj. złożone z dwu jednakowych części na ruchomym przegubie.

Okienka od komór, sieni i alkierzy zaopatrywane bywają w kraty. Małe tzw. „šparowe“ okienka od sieni i komór, wycięte na styku między dwiema belkami, miały dawniej kratki w postaci jednego lub, rzadziej, dwóch pionowo osadzonych kołków z twardego drzewa o bokach zwykle ozdobnie profilowanych. Były one niegdyś bardzo rozpowszechnione i dziś nie należą do rzadkości, zwłaszcza w domach sięgających połowy czy trzeciej ćwierci ubiegłego wieku. Spotykamy je zarówno w Krakowskiem, jak i Rzeszowskiem czy Kielecczyźnie. Obok krutek drewnianych występowały też kratki żelazne, zwłaszcza w domach zamożniejszych. Najstarszą z krutek żelaznych znaleziono w Sukowie (pow. Kielce), w domu zbudowanym w 1774 roku.⁴⁵ Łaciński napis na tragarzu wskazuje jednak, że pierwotnie nie był to prawdopodobnie zwykły dom włościański. Żelazne kratki do okien musiały być dosyć kosztowne, dlatego ludność mniej zamożna jeszcze przy końcu XIX w. używała po staremu krutek drewnianych, którym nadano czasem kształt krat żelaznych (ryc. 6).

Poza takimi przypadkami jak umieszczanie w oknach pojedynczej graniastej czy skręconej sztabki żelaznej, czy naprzemianlegle wbitych żelaznych „broników“ (zębów do bron), o których pisze w swej pracy Fr. Kotuła,⁴⁶ kraty do okien kute są zwykle z płaskiej sztaby żelaznej, powstałej po rozprostowaniu zużytej obręczy do koła od wozu. Najczęściej krata wykonana jest z pojedynczej płaskiej sztaby, jednostronnie lub dwustronnie zaopatrzonej w ostre zadziory. Wykonuje je kowal w ten sposób, że najpierw przy dłuższych brzegach sztaby robi długie, kilku lub kilkunastocentymetrowe ukośne zacięcia, a następnie powstałe tą drogą trójkątne zęby rozchyła na boki, nadając im kształt półłuków (tabl. V. 1), półksiężyców (tabl. V. 4), trójkątnych zębów (tabl. V. 5), czy jak gdyby gałązek

⁴⁵ Zdjęcie tej kratki publikowane jest w sprawozdaniu R. Reinfussa z badań przeprowadzonych przez ekipę PIS w regionie Kielecko-Sandomierskim („Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 1. s. 46, ryc. 20).

⁴⁶ F. Kotuła: Ze studiów nad zdobnictwem kowalskim w okolicach Rzeszowa („Raki“ czyli kratki). „Polska Sztuka Ludowa“ 1952 nr 2. s. 88 ryc. 2.



Ryc. 16. Ozdobne zakończenie żurawia do czerpania wody. Szewce (pow. Sandomierz).

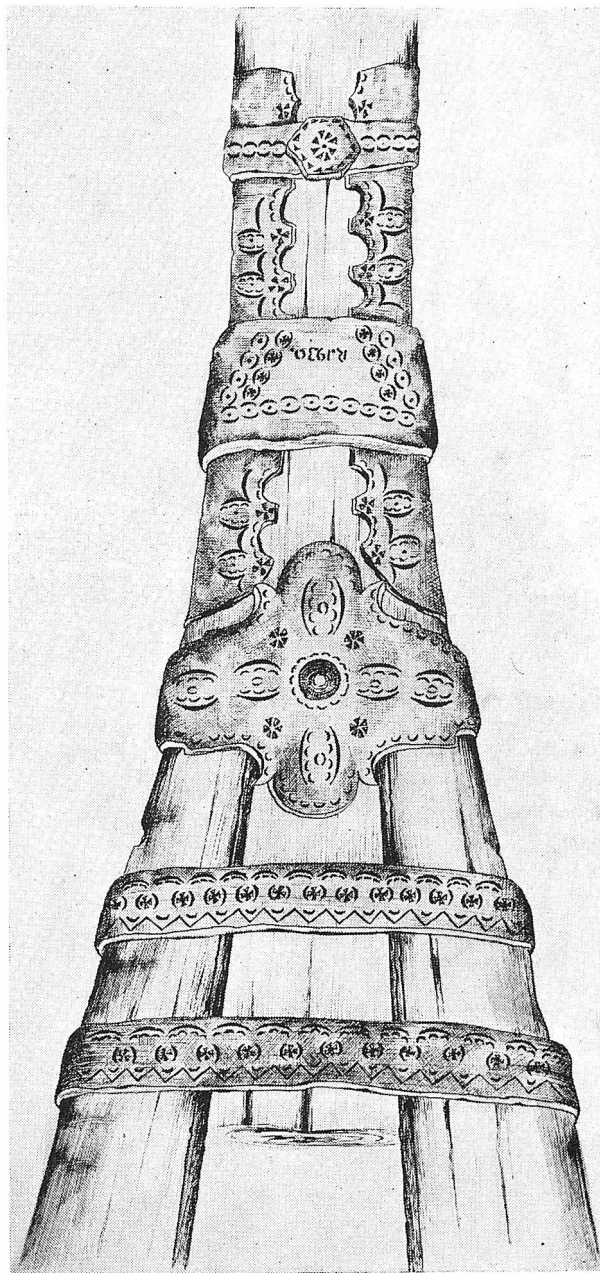
(tabl. V. 21, 23, 24). Zadziory na kratkach, jak wspominałem, umieszczone są bądź po jednej stronie sztaby, bądź po obydwóch, w tym drugim przypadku — zęby mogą być umieszczone symetrycznie na jednej wysokości (tabl. V. 3) lub naprzemianległe (tabl. V. 9), czasem występuje też tzw. symetria odwrócona (tabl. V. 11, 13, 14, 16). Formy całkowicie asymetryczne (tabl. V. 12) lub nieregularne występują nadzwyczaj rzadko. Opisywane tu kraty umieszczane bywają w małych okienkach zawsze pojedynczo, w większych zaś, jak np. w oknach alkierzy czy spichrzów, umieszcza się obok siebie dwie lub nawet trzy zazębione sztaby. Najczęściej bywają one osadzone pionowo, czasem jednak spotyka się je również w układzie poziomym.

Drugą grupę krat do okien stanowią kraty utworzone z dwóch lub więcej części złączonych ze sobą nitami. Formą występującą wyjątkowo będzie tu krata złożona ze sztaby poziomej, do której pionowo przymocowany jest szereg poprzeczek (tabl. V. 25), częściej natomiast spotyka się kraty złożone z dwóch części złączonych ze sobą na krzyż. Kraty te, w chwili obecnej najlepiej znane z okolic Rzeszowa,⁴⁷ występują w kilku odmianach polegających na tym, że zazębiona jest bądź jedna tylko ze skrzyżowanych sztab, zewnętrzna (tabl. V. 27) lub wewnętrzna (tabl. V. 30), bądź obie (tabl. V. 28, 29, 31), przy czym zadziory obu sztab układają się w mniej więcej regularny ośrodkowy motyw zdobniczy.

Trzeci rodzaj stanowią kraty również „krzyżowe“, złożone z nitowanych ze sobą poziomych i pionowych sztab z zadziorami (tab. V. 32, 33).

Kraty do okien sporządzone ze sztab z zadziorami noszą w Krakowskim nazwę „kotwiczek“, w Rzeszowskim — „taków“, na Podlasiu zaś nazywają je kowale kratami „zębatymi“. Spośród opisanych wyżej form najbardziej rozpowszechnione są kraty ze sztab pojedynczych. Występują one na Opolszczyźnie, w Krakowskim, Rzeszowskim, Kieleckim, Sandomierskim, Opoczyńskim, na Podlasiu, Mazowszu Płockim i Mazurach. Kraty w postaci równoramiennej krzyża poza Rzeszowskim notowane są również na Podhalu⁴⁸ i na Podlasiu, kraty zaś z kilku krzyżujących się zębatych sztab równoległych zanotowano jak dotąd jedynie w Sandomierskim (Przybysławice, pow. Opatów). Jak można wnosić z cytowanej tu wielokrotnie pracy Gładysza, dekoracyjne formy krat nie występują na terenie Góralczyzny śląskiej.

Porównując kraty spotykane w architekturze ludowej z kratami wychodzącymi z pracowni miejskich kowali musimy zwrócić uwagę na charakterystyczne zjawisko, a mianowicie: w wyrobach ludowych nie znajdujemy na tym odcinku najmniejszych śladów wzorowania się na bogatych kratkach z okresu renesansu, baroku i czasów późniejszych, natomiast pewne analogie znajdziemy w kowalstwie średniowiecznym, gotyckim, gdzie również stosowane bywają kraty z pojedynczych sztab z zębami lub spiralami rozchodzącymi się na boki.⁴⁹ Formy pochodne w postaci skrzy-



Ryc. 17. Zdobienie okuc na przedniej części wozu. Wilamowice (pow. Biła Krakowska).

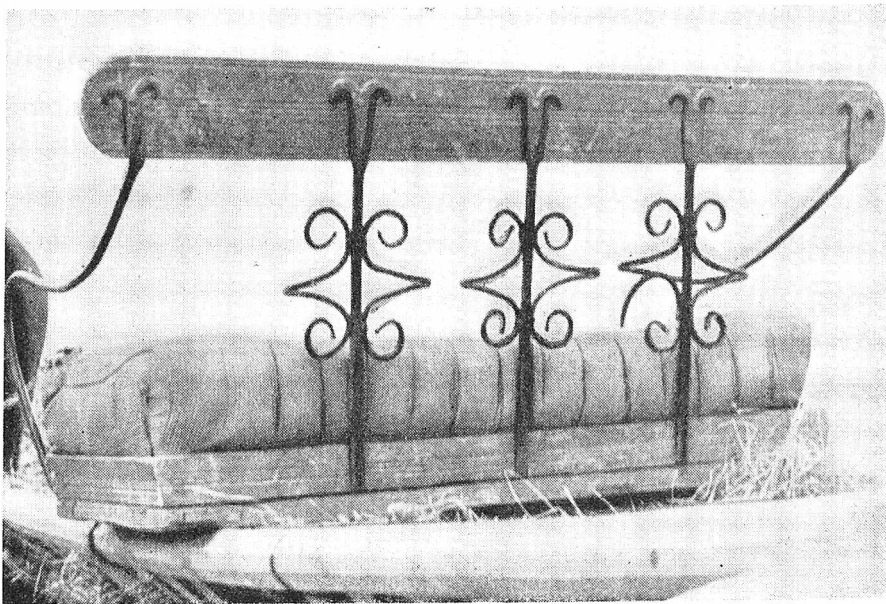
żowanych sztab z zadziorami nie posiadają, o ile mi wiadomo, analogii w kowalstwie stylowym.

Mówiąc o zdobnictwie wyrobów żelaznych występujących w ludowym budownictwie mieszkalnym należy wspomnieć na tym miejscu o nowej rozwijającej się dziedzinie zdobnictwa, jakim jest dekoracja blacharska. W miarę jak w architekturze ludowej zaczyna rozpowszechniać się zwyczaj pokrywania dachów blachą, zakładania rynien do odprowadzania wody deszczowej — rozwija się równoległe zdobnictwo w blasze. Wyraża się ono w postaci profilowanych i ażurowanych pasów blachy, którymi miejski lub małomiasteczkowy blacharz zdobi szczyty dachów dwuspadowych w miejscu, gdzie dawniej przybijano zdobione „wiatróvky“ (okolice Łukowa), bogato zdobionych zakończeń rynien dachowych (ryc. 7, 8) lub też

⁴⁷ jw.

⁴⁸ J. S. Zubrzycki: „Wzory kowalstwa polskiego, ryc. 5.

⁴⁹ Kratka w bramie kościoła franciszkanów w Krośnie (J. S. Zubrzycki: Wzory kowalstwa polskiego).



Ryc. 18. Ozdobnie kute oparcie siedzenia na wozie. Radomskie.

wycinanych chorągiewek, niejednokrotnie z sylwetkami ptaków (ryc. 9) lub postaci ludzkich (ryc. 10). Czasem wycinanki z blachy zajmują miejsce drewnianych sterczyn dachowych. Podobne dekoracje wykonane z blachy występowały dawniej przy kapliczkach i krzyżach przydrożnych.

W budynkach gospodarczych, prócz ozdobnych zawiasów żelaznych (głównie „pasowych“), wrzeciędzów i krat z zadziorami, spotyka się żelazne zasuwy tzw. „rygle“. W Krakowskim przy wrotach od stodół zamkniętych na żelazne zasuwy z koluchami do zawieszania kłódki — umieszczane bywają wykładki dochodzące niekiedy do znacznych rozmiarów (15 × 20 cm) o kształtach ozdobnych (tabl. VII), nie nawiązujących do form stylowych. Powierzchnie ich bywają dekorowane ornamentem stempelkowym. Niektóre z nich posiadają również wybite daty (1913—1942).

We wnętrzu domu ozdobne wyroby z żelaza znajdują zastosowanie przede wszystkim w meblarstwie, rzadziej zaś w innych sprzętach domowych. Zanim rozpowszechniła się lampa naftowa, przy świecakah, używanych do oświetlenia luczywem występowały żelazne ozdobne uchwyty robione przez wiejskich kowali.⁵⁰

W meblarstwie okucia żelazne występują w postaci zawiasów, okuć do kufrów i sztyldzików, czyli wykładek do zamków. Zawiasy ozdobne spotyka się raczej przy tego rodzaju meblach, jak kredensy i szafy, które stosunkowo późno pojawiły się w izbie wiejskiej. Przeważnie przy szafach i kredensach stosowane są zwykle zawiasy fabryczne. Ręcznie kute spotyka się raczej na terenie Polski zachodniej (Mazury, Pomorze) i południowej (Śląsk). Są to najczęściej zawiasy złożone

⁵⁰ Świecaków z ozdobnymi żelaznymi uchwytami, podobnie jak i kaganków kutych z żelaznej blachy, na tym miejscu szerzej nie omawiam, gdyż nie posiadam z tego zakresu nowych materiałów. Formy ich publikował M. Gładysz (Zdobnictwo metalowe ... ryc. 88—92) i W. Matlakowski (Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, tabl. LXV).

z dwóch części jednakowej wielkości, zakończone ozdobnie. O wiele rzadziej występują tu zawiasy „esowe“ lub składające się z dwu części różnej długości, zbliżone niekiedy do zawiasów „pasowych“. Czasem ozdobne zawiasy widać się przy skrzyniach (Śląsk).

Okucia żelazne spotykamy przede wszystkim na kufkach, które pod koniec ubiegłego wieku zaczęły wypierać dawne skrzynie malowane. Różnica między skrzynią a kufrem polega na tym, że skrzynia posiada kształt prostopadłościanu, kufer zaś ma ściany dłuższe wychylone ku górze i wieko „dęte“, czyli o przekroju łukowatym. Skrzynie bywały zwykle wzorzyście malowane, kufrы zaś najczęściej pokrywano farbą pokostową na jeden kolor (zwykle zielony). Ozdobę kufrów stanowiły czarno malowane okucia żelazne. Najczęściej są to profilowane a częściowo i ażurowane taśmy z grubej blachy, pokrywające krawędzie kufrы oraz dwa lub trzy pasy biegnące w poprzek wieka i boków dłuższych. Pasy te wzmacniają boki kufrы, z przodu zaś kończą się często wrzeciędzami służącymi do zamykania. Okucia wieka bywają niekiedy bardzo bogate. W okolicach Włodawy słubny kufer, który otrzymywała w wianie panna młoda, miał na pasach wzmacniających wieko dekorację w formie ażurowanej rozety i dwóch postaci ludzkich, z których jedna przedstawiała mężczyznę, druga — kobietę (ryc. 11).

W kufkach tańszych, zamiast pełnych okuć żelaznych biegnących wzdłuż krawędzi, dawano tylko kilka niewielkich profilowanych skupek oraz okucia narożników przy wieku. Z boków kufrы a czasem i skrzynie były zaopatrzone w ręczki do przenoszenia w formie elipsowatego lub czworokątnego uchwytu umieszczonego w profilowanej tarczce. Na Śląsku Cieszyńskim tarczki te były ponadto zdobione guzkami i rytem.⁵¹

Dużą różnorodność form znajdujemy wśród tarczek, czyli wykładek osłaniających otwór na klucz przy zamkach do skrzyń, kufrów, kredensów i szaf.

⁵¹ M. Gładysz: Zdobnictwo metalowe ... s. 93.

Najczęściej spotyka się wykładki o prostych formach geometrycznych, jak trójkąt, prostokąt, trapez, romb, elipsa, z których prawie każda posiada szereg form pochodnych uzyskiwanych przez dekoracyjne profilowanie krawędzi, dodawanie ząbków, rożków, półłuków itp. Szczególnie bogate w warianty są wykładki o zasadniczym kształcie prostokąta (tabl. VIII. 4—15) i rombu (tabl. VIII. 18—22). Z formą trójkątną związane są liczne odmiany w postaci tarczy (tabl. VIII. 43—51) i serca (tabl. VIII. 54—60). Stosunkowo rzadko zdarzają się wykładki nawiązujące do form roślinnych, jak listki (tabl. VIII. 61) czy sylwetki kielichów kwiatowych (tabl. VIII. 62), natomiast podobnie jak w wykładkach do zamków zapadkowych zdarzają się często górne zakończenia w postaci różnie potraktowanych ptasich główek (z reguły podwójnych — tabl. VIII. 63—65). Niektóre z nich w kształcie nawiązują do dwugłowych orłów herbowych (tabl. VIII. 68). Czasem motyw ten ulega takiemu zgeometryzowaniu w ujęciu szczegółów, że dwugłowy orzeł zmienia się w formę abstrakcyjną (tabl. VIII. 66, 67). Omawiane tu wykładki w przeważającej większości przypadków budowane są na zasadzie symetrii (na jednej osi lub, rzadziej, na dwóch); formy asymetryczne (tabl. VIII. 61, 70) spotyka się bardzo rzadko.

W północnej części Krakowskiego (okołice Olkusza, Pińczowa, Wiślicy) wykładki na skrzyniach często dekorowane są ornamentalnie ułożonymi gwoździakami o półkulistych, wystających główkach (tabl. VIII. 64, 65).

Proste formy wykładek o kształtach geometrycznych występują u nas w zdobnictwie ludowym bardzo pospolicie, podobnie jak i w innych krajach europejskich. Próba znalezienia genezy tych form nie daje rezultatów, gdyż mogły one powstawać niezależnie od siebie w różnych miejscach i w różnym czasie. Z form bardziej wykształconych najodleglejszą bodaj genealogię posiadają wykładki tarczowate (tabl. VIII. 43, 44, 45, 47) czy sercowate, które w zbliżonej formie występowały już przy zamkach z epoki gotyku. Od czasów renesansu forma wykładki wydłuża się i wzbogaca po brzegach bogatym profilowaniem o miękkich falistych liniach. U góry, a czasem i u dołu wykładka bywa zakończona motywem zbliżonym do sylwetki tulipanu czy lilii,⁵² który później rozwija się i wzbogaca. W XVI w. powierzchnie wykładek bywają ażurowane, wybijane stempelkami⁵³ lub trybowane, sylwetki ich przybierają kształt stylizowanych kompozycji opartych na elementach roślinnych.⁵⁴

Formy wykładek z czasów renesansu i baroku w postaci uproszczonej utrzymywały się w miejskich wyrobach kowalskich przez cały wiek XIX, powtarzane w różnych wzornikach wydawanych do użytku rzemieślników.⁵⁵ W tej właśnie uproszczonej postaci renesansowe i barokowe wykładki do zamków przechodzą do

inwentarza sztuki ludowej (tabl. VIII. 41, 42),⁵⁶ najczęściej w postaci gładkiej blaszki, bez ażurów i ozdób stempelkowych czy trybowania; w rysunku daje się dostrzec nawiązanie do stylowych pierwowzorów. Na tle owych zapożyczonych form renesansowych i barokowych rozwijają się dalsze, coraz bardziej ludowe i coraz mniej do stylowych podobne formy (tabl. VIII. 38, 59, 60). Wykładki o takich formach szczególnie często spotyka się na Ziemiach Zachodnich, Pomorza i Śląsku.⁵⁷ Kiedy zostały one u nas przez ludowych kowali przejęte — trudno określić, gdyż zbyt mało posiadamy zabytków ściśle datowanych. Na terenie Niemiec i Skandynawii, jak można wnosić z reprodukcji datowanych okazów mebli ludowych, ludowe wykładki o kształtach nawiązujących do form renesansowych i barokowych występują już w XVII wieku⁵⁸, a w wieku XVIII są bardzo rozpowszechnione. Niektóre z wykładek występujących u nas w meblach w XIX wieku (tabl. VIII. 40, 53, 56, 67) mają bliskie analogie ze szwedzkimi czy niemieckimi wykładkami XVIII-wiecznymi⁵⁹.

Wpływ rokoka, który w wyrobach żelaznych w ogóle nie był zbyt silny i długotrwały, na formy ludowe wykładek oddziałał w sposób znikomy. Dwie tego rodzaju wykładki, publikowane przez Gładysza, znaleziono w Cieszynie⁶⁰ i Skoczowie⁶¹, a zatem w ośrodkach miejskich, gdzie wpływ panującego stylu na rzemieślników był bez porównania silniejszy. Pewnych śladów rokoka, ze względu na ulubioną w tym stylu asymetrię, można by doszukiwać się ewentualnie w wykładce z Suchej, pow. Wadowice (tabl. VIII. 70) — z osady zresztą również typu miejskiego.

O wiele silniejszy okazał się natomiast wpływ klasycyzmu, który w wykładkach wyraża się powrotem do form prostszych, często wychodzących z prostokąta (tabl. VIII. 6—9), niekiedy mieszających się z formami wcześniejszymi (tabl. VIII. 15, 66). Formy typowe (tabl. VIII. 8—9) tych wykładek występują na terenie całej Polski, zarówno po miastach i miasteczkach (np. Węgrów na Podlasiu), jak i we wsiach położonych bliżej miasta.

Bardzo interesującą grupę zdobionych przedmiotów żelaznych stanowią narzędzia i sprzęty gospodarcze. Przeglądając materiał z tego zakresu odnosi się wrażenie, że kowali ponosi niekiedy pasję dekorowania i każe im zdobić najpospolitsze przedmioty, czasem nawet w miejscach dla oka niewidocznych (np. zdobiony ornamentem stempelkowym pierścień żelazny, przez który przechodzi rozwora z tylnej części wozu, lub pierścień spinający „tylne śnice“ ukryty pod deską stanowiącą dno wozu⁶²).

⁵⁶ Z terenu Śląska publikuje w swej pracy M. Gładysz (Zdobnictwo metalowe..., tabl. XXXIV, #1, 12, tabl. XXXV, 10, 16, 18).

⁵⁷ Por. w pracy M. Gładysza tabl. XXXIV 6 — 11, tabl. XXXV 15, 16.

⁵⁸ S. Erixon: Möbler och heminredning i svenska bydger, Stockholm 1925, t. I, ryc. 371, 283, 289.

⁵⁹ E. Erixon jw. K. Hahm: Deutsche Bauermöbel, Jena 1938.

⁶⁰ M. Gładysz: Zdobnictwo metalowe... ryc. 100/1, tabl. XXXV/9.

⁶¹ M. Wawrzeniecki: Okucie wozu, Wiśła XVII, s. 26.

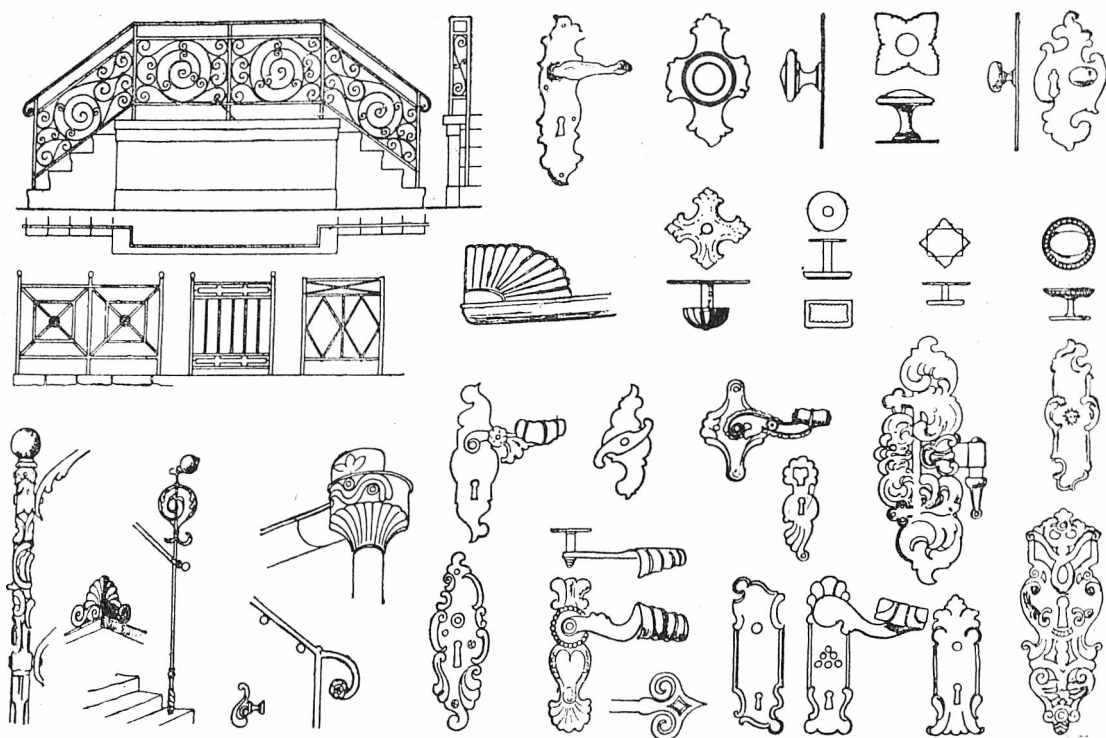
⁶² Trzy pięknie zdobione kowadła z Beskidu Śląskiego publikuje M. Gładysz (Zdobnictwo metalowe..., ryc. 34, 35, 38, 39, 62).

⁵² Por. rys. wykładki z przełomu w XVI i XVII w pracy H. Boesch: Deutsche Schmiedearbeiten aus fünf Jahrhunderte XIV — XIX, Lipsk 1900, tabl. 24.

⁵³ Die Schmiedekunst nach Originalen des XV bis zum XVIII Jahrhundert d. aut., Berlin 1887, tabl. 34.

⁵⁴ jw.

⁵⁵ L. Czischek: Vorlagblätter über Bauschlosserei Türbeschläge, Wiedeń 1902 — 1905.



Ryc. 19. Zabytki artystycznego kowalstwa stylowego z terenu Mazur i Warmii.

Wśród omawianych tu przedmiotów nieliczną, ale interesującą grupę stanowią związane z wznecaniem ognia oraz gotowaniem. Należą tu krzesiwka o formach ozdobnych, trójnogi czyli denarki do gotowania, kute z blachy naczynia żelazne w rodzaju tygli, zdobione niekiedy ornamentem stempelkowym. Przedmioty te bądź dawno wyszły już z użycia (krzesiwka), bądź w ogóle nigdy w znaczniejszej liczbie nie występowały (kute tygle żelazne), w każdym razie w czasie obecnie prowadzonych badań już nie natrafiliśmy na nie, tak że trudno byłoby coś dodać do tego, co zebrał Gładysz z Beskidu Śląskiego⁶³.

Z narzędzi używanych do codziennej pracy w gospodarstwie formę dekoracyjną posiada często ostrze tasaka używanego do przygotowywania ściółki (Góral-szczyzna) lub paszy.

Z narzędzi rzemieślniczych zdobione są przede wszystkim te, których używają sami kowale. Spotyka się tu wspaniale dekorowane stempłowymi ornamentami kowadła, czego przykładem są okazy znalezione przez Gładysza na Śląskiej Góral-szczyźnie.

Poza tym zdobione kowadła znane są z Wielkopolski (Górsko, pow. Wolsztyn — obecnie w Muzeum w Rogalinie, Siemno, pow. Wągrowiec — ryc. 13), Małopolski (Słopice Szlacheckie, pow. Limanowa) i Podlasia (Borzychy, pow. Węgrów). Większość ich posiada wybite daty, sięgające pierwszej połowy ub. wieku.

Prócz kowadeł trafiają się niekiedy ozdobnie wykonane okucia przy dyszach od miechów⁶⁴, zdobione odsciskami stempli kleszcze czy młotki.

Częściej jednak dekorowane są przez kowali te wyroby, które sporządzają oni dla drugich, a więc różne

narzędzia do obróbki drzewa, jak ośniki, żelazka do strugów, a przede wszystkim wszelkiego rodzaju siekiery. Zdobnictwo siekier kowalskich występuje na terenie całej Polski, od Karpat po Bałtyk. Zazwyczaj zdobienie wykonuje się na jednym z boków ostrza, przy czym proste zazwyczaj motywy zdobnicze traktowane bywają jako znaki rozpoznawcze, ułatwiające właścicielowi odszukanie swojej własności (np. w czasie zbiorowej pracy w lesie), lub stanowiące znak, którym kowal znaczy swoje wyroby. Najbogaciej zdobione siekiery występują w Polsce południowej na terenie Karpat⁶⁵. Szczególnie bogato zdobione są lekkie siekiery używane przez pasterzy jako laski, zwane na Góral-szczyźnie Śląskiej obuszkami, na Podhalu zaś ciupagami.

Z narzędzi rolniczych zdobione są przede wszystkim sierpy wybijane wzdłuż ostrza stempelkami (Krakowskie, Rzeszowskie — ryc. 12) oraz pierścienie do przymocowywania kosi do kosiska. Pięknie zdobione pierścienie do kos znamy z Góral-szczyzny Śląskiej, Krakowskiego, widel Wisły i Sanu oraz Kielecczyny. Pierścienie zdobione są ornamentem wybijanym stemplem, zwykle geometrycznym.

Czasem zdarza się, że ozdoby wybijane stemplem spotykamy na młotku i „babce“ (czyli ręcznym kowadełku) do klepania kosi (ryc. 14), na żelazie motyki, kroju do pługa, żelaznej łopatce używanej dawniej do zeskrobywania ziemi z drewnianej odkładnicy (ryc. 15 a). Zwyczaj zdobienia narzędzi rolniczych utrzymuje się gdzieś do dziś, czego przykładem jest pług z Kamienia, pow. Nisko, czy grządziel żelaznej

⁶³ j.w.

⁶⁴ jw. ryc. 61.

⁶⁵ W. Matlakowski: Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1915, ryc. 139, 140. M. Gładysz: Zdobnictwo metalowe... tabl. XXXI—XXXIII.

sochy z Prostynia nad Bugiem (pow. Sokołów Podlaski), ozdobionej wijącym się wzorem roślinnym wytłaczanym przy pomocy stempli.

Z innych narzędzi żelaznych, które bywają przez kowali ozdobnie wykonywane, wymienić należy ostrze grzebieni, używanych do rafania lnu (Trzcianka, pow. Piła, obecnie w Muzeum w Rogalinie) i okucia drągów używanych do czerpania wody ze studni (ryc. 16).

Najbogaciej spośród sprzętów gospodarskich zdobione są okucia żelazne wozów. Zdobnictwo to najwcześniej zwróciło uwagę badaczy i z tej właśnie dziedziny mamy pierwsze prace na temat ludowego zdobnictwa w żelazie.

Na terenie Polski najbogatsze zdobnictwo okuć na wozach występuje na terenie Małopolski, gdzie używany jest wóz z dyszlem osadzonym na stałe w tzw. „śnicach“. W wozach tych uwaga kowala-artysty koncentruje się przede wszystkim na części przedniej wozu, a więc na dyszlu i śnicach. Na dyszlu ozdobną formę posiada hak służący do zaczepiania uprzęży, a także blacha obejmująca zakończenie dyszla od dołu i góry. Hak przybiera formę abstrakcyjną, bądź kuty jest w kształcie postaci zwierzęcej. Najczęściej spotykamy tu sylwetki psów, stąd często zaczepów w ogóle nazywają „pieskiem“, rzadziej zobaczyć można sylwetkę ptaka⁶⁶. Wyjątkowo oryginalne zakończenie dyszla w kształcie wijącego się węża zanotowano w Chedwiżynie w pow. zamojskim. Podłużne blachy wzmacniające końce dyszla od góry i od dołu bywają

zwykle po brzegach profilowane i ozdobione ornamentem stempelkowym. Blacha górna posiada niekiedy zakończenie w postaci szerokiej na ok. 1 cm sztabki, bądź skróconej spiralnie dookoła swej osi, bądź wygiętej faliście.

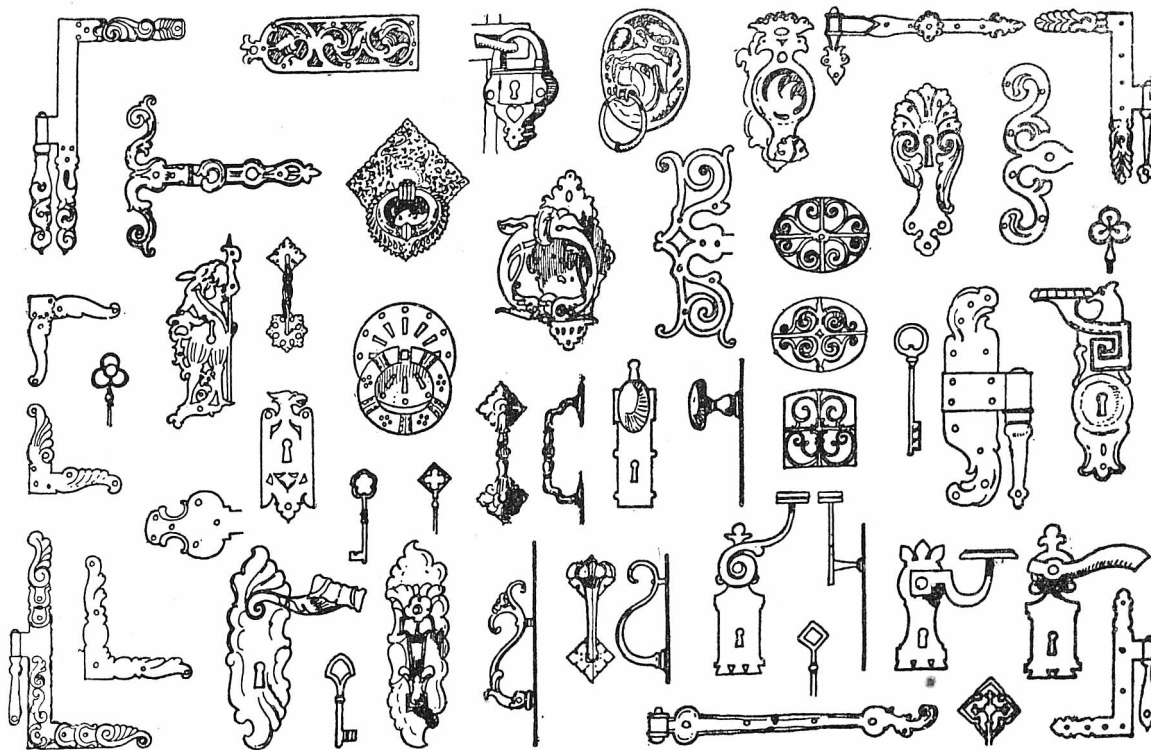
Inne okucia ozdobne występują u nasady dyszla, tam, gdzie jest on nieruchomo osadzony w tzw. „śnicach“; zwykle miejsce to ujęte jest w trzy pierścienie, z których jeden (najczęściej środkowy) rozkuty jest u góry w tarczę kształtu kolistego, elipsowatego, prostokątnego⁶⁷, trapezowatego, rzadziej bardziej rozwiniętego (np. gwiazdźstego lub w formie tzw. „korony“⁶⁸). Najbogatsze z dotychczas zanotowanych są formy tarcz na pierścieniach występujące w Wilamowicach, pow. bielski (ryc. 17). Na terenie Kielecczyny i powiatu opatowskiego spotyka się pierścienie o tarczach ozdobionych dwu lub trzema warstwami blach profilowanych, złączonych pośrodku przy pomocy nitu.

Oprócz opisanych pierścieni na „śnicach“ występują blachy wzmacniające, umieszczone od góry lub z boku. Krawędzie ich często bywają ozdobnie profilowane. Zarówno okucia przedniej części dyszla, jak i jego nasady oraz „śnic“ zdobione są bogato ornamentami tłoczonymi przy pomocy stempli. Motywy tych ozdób są przeważnie geometryczne i posiadają układ pasowy, dostosowany do formy okuć. Rzadziej stosunkowo trafiają się motywy roślinne (wijąca się gałązka). Na

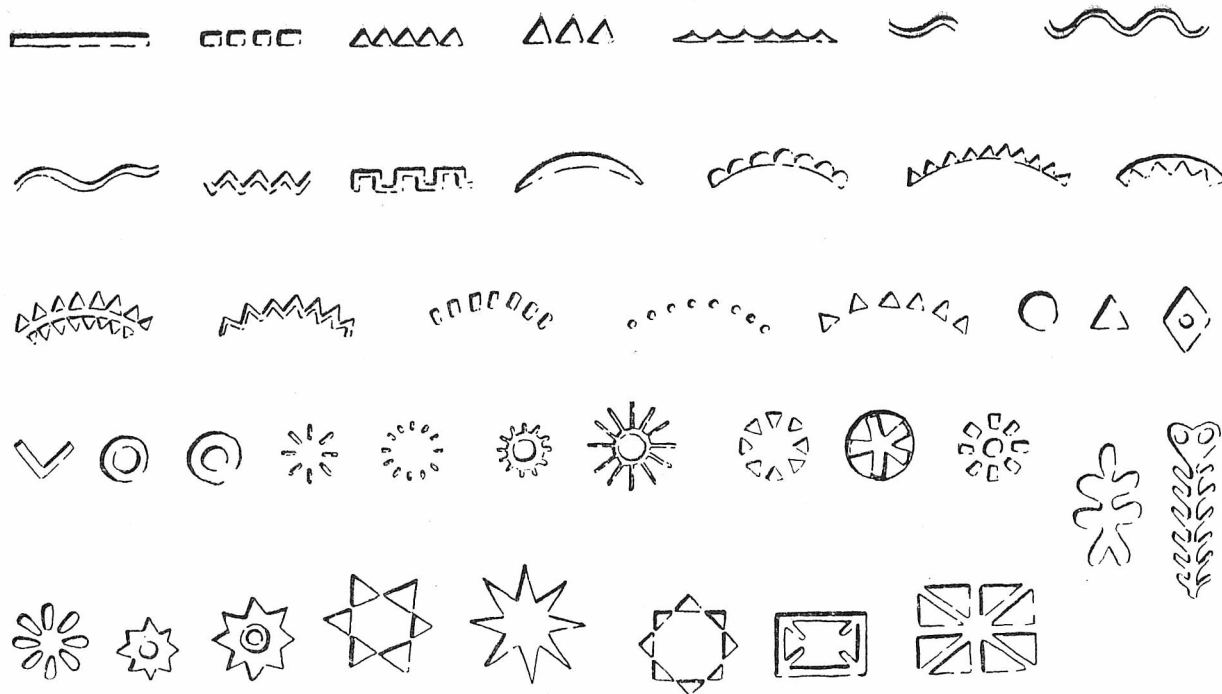
⁶⁶ M. Wawrzyniecki: Piesek. Żelazne zakończenie (fragment) dyszłów u wozów z okolic Krakowa oraz przyległej Galicji. „Materiały Antrop. Archeolog. i Etn.“ tom XIII., tabl. XII — XIX.

⁶⁷ M. Gładysz: Zdobnictwo metalowe..., tabl. XII — XIX.

⁶⁸ Z. Cieśla-Reinfussowa: Okucia wozów z okolic Mankowa. „Pol. Szt. Lud.“ 1949 s. 28, 29, 30.



Ryc. 20. Zabytki artystycznego kowalstwa stylowego z terenu Mazur i Warmii.



Tablica I. Odciski stempli do zdobienia żelaza używanych w Krakowskiem.

rozkutej tarczy „pierścienia pośredniego“ spotyka się najczęściej jakiś motyw ośrodkowy lub symetrycznie potraktowany ornament roślinny. Kompozycje roślinne asymetryczne występują na ogół bardzo rzadko. Czasem spotykamy tu również daty i monogramy (Śląsk, Krakowskie, Rzeszowskie).

Z innych żelaznych okuć przy wozach formy ozdobne posiadają zaczepy do wag, pierścienie przy orczykach, żelazne tuleje, w których osadzone są luśnie, czasem również niewidoczny normalnie dla oka pierścień, przez który przechodzi rozwora i okucie na „zadnim półwoziu“.

Jak wspominałem wyżej, najbogaciej zdobione okucia wozów występują w Polsce południowej na terenie Beskidów, Śląska Opolskiego, Krakowskiego, Rzeszowskiego i Kielecczyny. Dalej w kierunku północno-zachodnim opisany wyżej sposób okuwania występował w wozach starszych (Opoczyńskie, Płockie), ornament zaś na nich był o wiele skromniejszy. Na terenie byłej Kongresówki już w okresie pierwszej wojny światowej rozpowszechnione były wozy o innej nieco konstrukcji niż dawniej, posiadające inne rozwiązanie śnic i wyjmowany dyszel. W wozach tych zamiast pierścieni na śnicach występują ściągnięte śrubami płytki żelazne, niekiedy posiadające formę ozdobną i wybijane na powierzchni stemplami w proste wzory geometryczne. Opisana tu nowsza, ale, jeśli chodzi o okucia, mniej ozdobna forma wozów wyparła starszą na terenie Polski środkowej (Warszawskie, Płockie, Radomskie) i spotkać ją można zwłaszcza w Lubelszczyźnie, północnej części Sandomierskiego, Kieleckiego a nawet Krakowskiego (np. okolice Miechowa, Włoszczowy).

W północno-wschodniej Polsce, na obszarze objętym przez zaprzęg „w hołubie i duhę“, wozy w ogóle pozbawione są okuć ozdobnych, jedynie czasem na

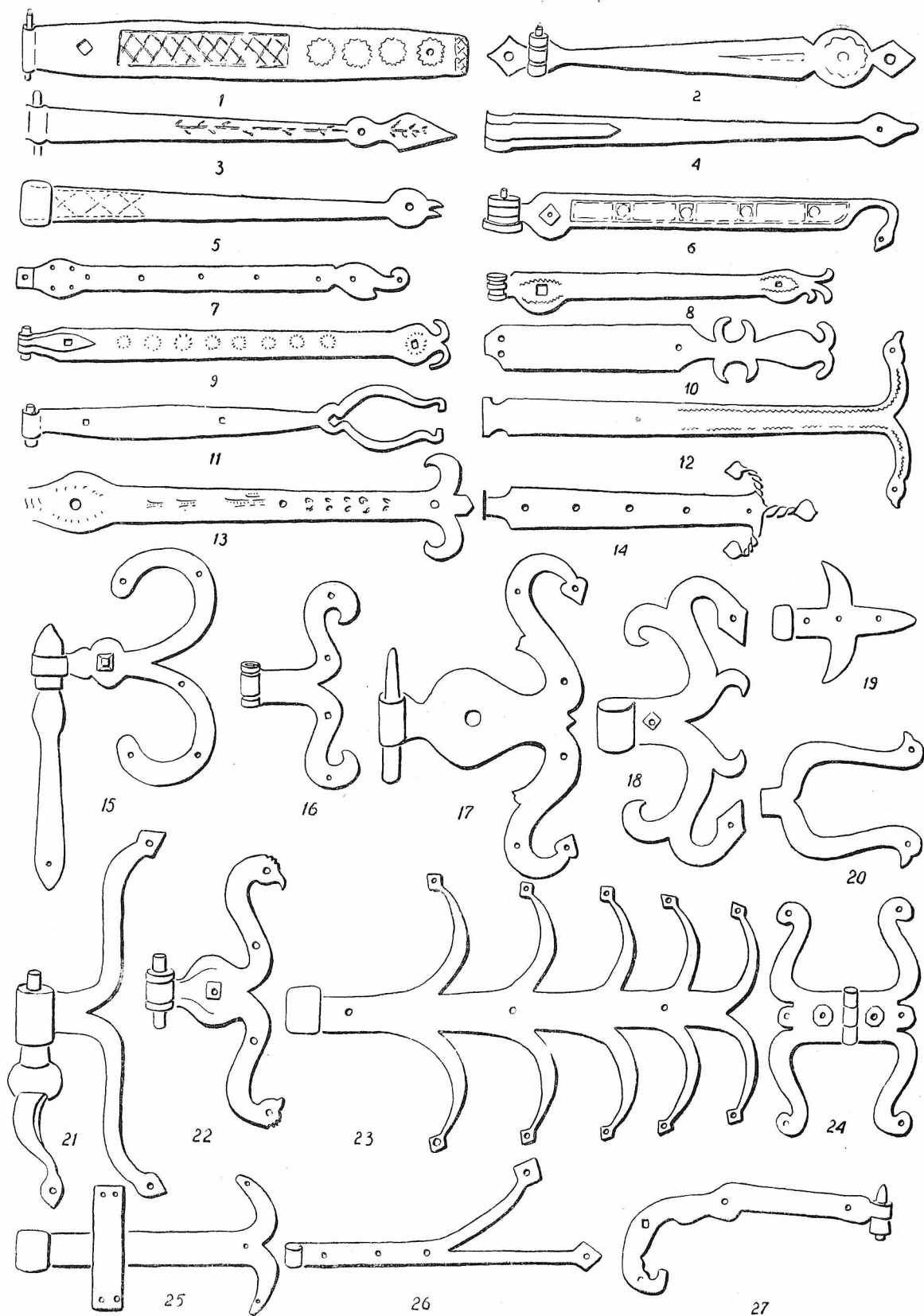
pierścieniu otaczającym krawędź piasty u koła widuje się szereg skośnych nasiekanych kresek.

Nieco inaczej niż wozy gospodarcze kute są bryki i wasagi używane do „wyjazdu“, a więc przede wszystkim do przewożenia osób. W wasagach zwraca uwagę okucie wzmacniające ścianę tylną, ozdobione na skrzyżowaniu sztab rozetką złożoną z kilku nałożonych na siebie kótek blachy o brzegach wycinanych w ząbki. Bryczki posiadają niekiedy pięknie kute stopnie i oparcia siedzeń (ryc. 18).

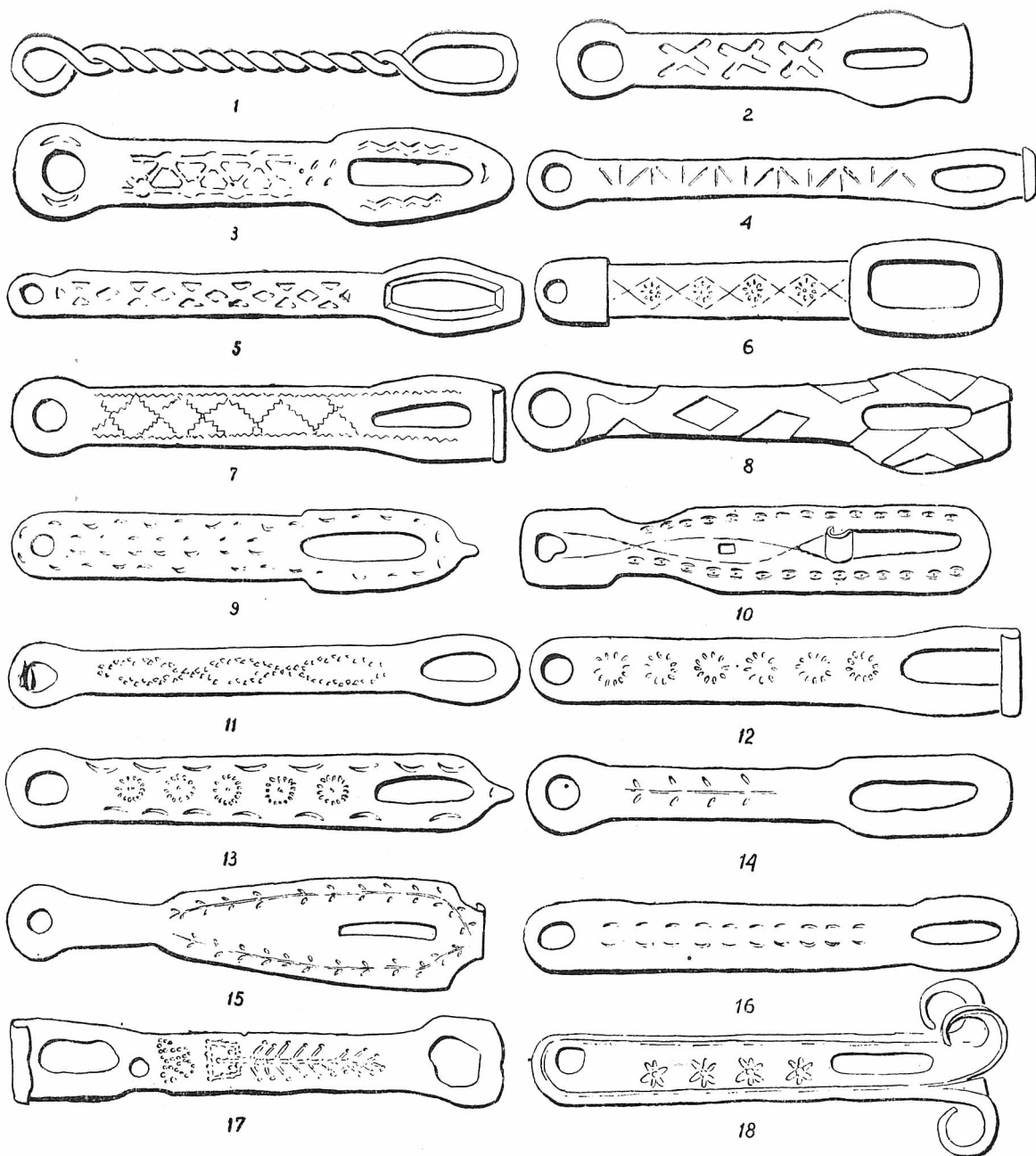
Na temat ozdobnych okuć sań w chwili obecnej niewiele jeszcze można powiedzieć, gdyż z tego zakresu zbyt mało posiadamy materiału. Dawne ludowe sanie, zarówno transportowe jak i osobowe, bywały przeważnie bez okuć, a zdobienie sań wyjazdowych polegało głównie na artystycznym wykonaniu drewnianego pudła, niejednokrotnie przystrojonego bogatym ornamentem snycerskim. Jedynie w niektórych okolicach, jak np. na Podlasiu Zachodnim, nowsze sanie osobowe, wzorowane na miejskich, zaopatrzone są w żelazne okucia o miękkich esowatych liniach i końcach spiralnie zawijanych.

Osobny dział ludowego zdobnictwa kowalskiego stanowią żelazne krzyże (tabl. IX), kute przez wioskowych lub małomiasteczkowych kowali, umieszczane na grobach lub przydrożnych kapliczkach. Obfity materiał z tego zakresu, zebrany przez pracowników zakładu w czasie różnych badań terenowych, jest na ogół dosyć jednolity i wskazuje na to, że kowalom ludowym nie obce były wzory miejskie, z których chętnie korzystali wykonując swe zamówienia.

Obok tego rodzaju wyrobów, które na tym miejscu omówię jedynie w sposób pobieżny, zanotowano jednak szereg przykładów rozwiązań indywidualnych, odbiegających od pospolitych wzorów miejskich. Krzy-



Tablica II. Zawiasy do drzwi: 1 Stobiec (pow. Opatów), 2 Sopotnia Wielka (pow. Żywiec), 3 Wróblowice (pow. Kraków), 4 Ocieka (pow. Dębica), 5 Czarna (pow. Dębica), 6 Swoszowice (pow. Kraków), 7 Jankowice (pow. Miechów), 8 Aleksandrowice (pow. Kraków), 9 Rzozów (pow. Kraków), 10 Strzelce (pow. Namysłów), 11 Ujsoly (pow. Żywiec), 12 Wiśnicz Stary (pow. Bochnia), 13 Spytkowice (pow. Myślenice), 14 Miłowka (pow. Żywiec), 15 Lusina (pow. Kraków), 16 Szaflary (pow. Nowy Targ), 17 Lusina (pow. Kraków), 18 Morawica (pow. Kraków), 19 Grodków (pow. Będzin), 20 Brzezie (pow. Kraków), 21 Przededworze (pow. Busko), 22 Rytwiany (pow. Sandomierz), 23 Widelka (pow. Kolbuszowa), 24 Kraków, 25 Kupno (pow. Kolbuszowa), 26 Łuków, 27 Płock.

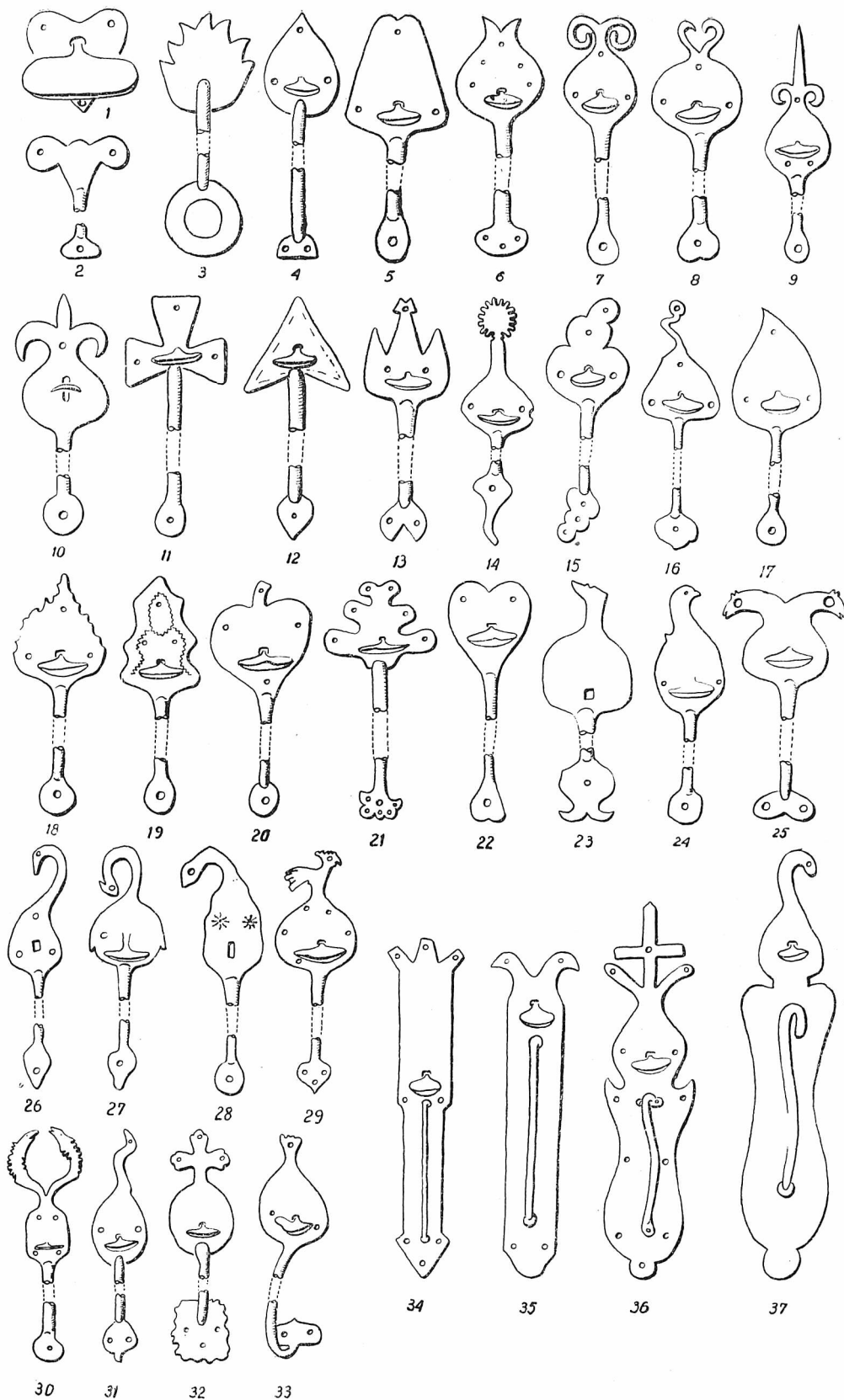


Tablica III. Wrzeciadze: 1 Widelka (pow. Kolbuszowa), 2 Cholerzyn (pow. Kraków), 3 Kolbuszowa Górna (pow. Kolbuszowa), 4 Sędziejowice (pow. Busko), 5 Suków (pow. Kielce), 6 Brzezcie (pow. Kraków), 7 Sędziejowice (pow. Busko), 8 Przedbórz (pow. Kolbuszowa), 9 Wrzasowice (pow. Kraków), 10 Jadachy (pow. Tarnobrzeg), 11 Bieliny (pow. Kielce), 12 Pliskowola (pow. Sandomierz), 13 Przeginia (pow. Olkusz), 14 Bieliny (pow. Kielce), 15 Kurpie, 16 Cholerzyn (pow. Kraków), 17 Łuski (pow. Sokołów Podlaski), 18 Rakszawa (pow. Łańcut).

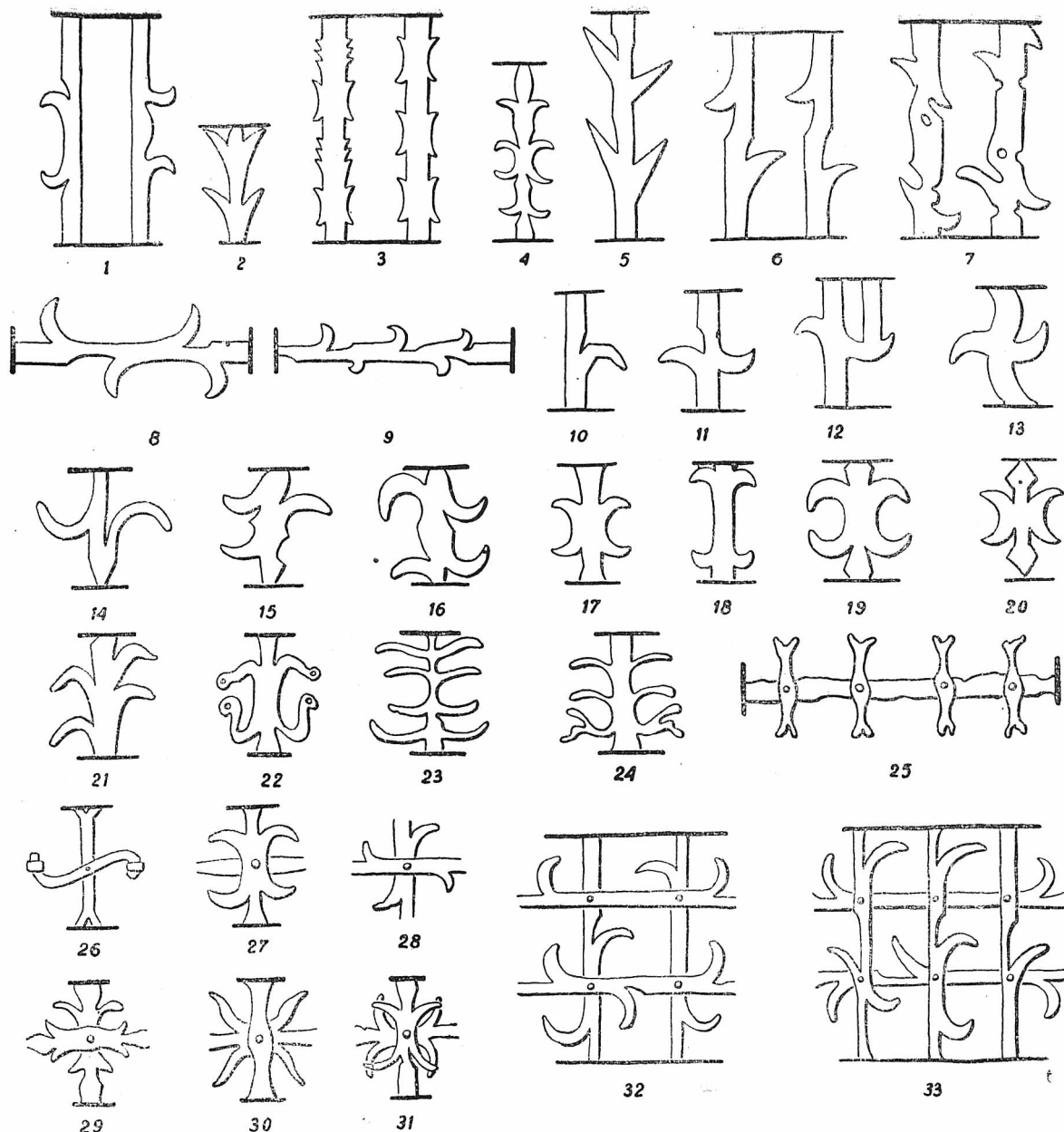
że te niejednokrotnie wykonane są z dużym smakiem i wycuciem formy.

Najciekawsze i najbardziej „kowalskie“ pod względem technicznym krzyże wykonane są z dwóch sztab spojonych ze sobą na gorąco, przy czym ramiona bywają na końcach rozkute i ażurowane lub rozcięte ozdobnie wywinięte (tabl. IX, 1, 2). Krzyże takie, pochodzące z drugiej połowy XIX wieku, spotkać można niekiedy na cmentarzach wiejskich Zachodniego Podlasia i Mazowsza Płockiego. W okolicach Płocka na ramionach krzyżów widuje się czasem ornament wybijany przy pomocy stempli. Bardziej rozwiniętą formę mają podobnie wykonane krzyże umieszczone

na szczytach kapliczek i bram cmentarnych. Prócz ozdobnie potraktowanych ramion posiadają one czasem z tych samych co i ramiona sztab — faliste „promienie“ lub inne ozdoby (tabl. IX, 3). Bardzo interesującym przykładem z tej grupy jest krzyż umieszczony nad boczną bramką cmentarną w Tyńcu koło Krakowa (tabl. IX, 4), którego górne ramiona zakończone są wachlarzem falistych promieni, przestrzeń zaś między ramionami pionowymi i poziomymi wypełniona jest motywem pętlicowato skręconej postaci węża. Podobne krzyże, ozdobione dekoracjami powstającymi przez nacinanie i wyginanie części ramion, występują na naszych terenach dosyć często. Szereg ta-



Tablica IV. Wykłady do zamków zapadkowych: 1 Siolkowice (pow. Strzelce), 2 Tuszów Narodowy (pow. Mielec), 3 Brzostków (pow. Busko), 4 Szadkowice (pow. Opoczno), 5 Ruda Łańcucka (pow. Łańcut), 6 Bezwola (pow. Radzyń), 7 Ruda Łańcucka (pow. Łańcut), 8 Sędziejowice (pow. Busko), 9 Tyniec (pow. Kraków), 10 Opatkowice (pow. Miechów), 11 i 12 Kurpie (wg. A. Chętnika, Chata kurpiowska, str. 83), 13 Korzenno (pow. Kielce), 14 Grzymała (pow. Busko), 15 Tuszów Narodowy (pow. Mielec), 16 Złota (pow. Sandomierz), 17 Zbydniów (pow. Tarnobrzeg), 18 Konary (pow. Sandomierz), 19 Dzikowiec (pow. Kolbuszowa), 20 Przedbórz (pow. Kolbuszowa), 21 Kurpie (jak nr 11), 22 Tuszów Narodowy (pow. Mielec), 23 Krzywie (pow. Gostynin), 24 Przybysławice (pow. Opatów), 25 Nejdorf (pow. Włodawa), 26 Domastawa (pow. Nisko), 27 Jeziorko (pow. Kielce), 28 Łowisko (pow. Nisko), 29 Śladków Duży (pow. Busko), 30 Suchożebry (pow. Sokółów Podlaski), 31 Wygnanów (pow. Opoczno), 32 Brzezinka (pow. Wadowice), 33 Świątniki (pow. Sandomierz), 34 Liw (pow. Węgrów), 35 Świątniki (pow. Sandomierz), 36 Liw (pow. Węgrów), 37 Liw (pow. Węgrów).



Tablica V. Kratki do okien: 1 Skadle (pow. Busko), 2 Sędziejowice (pow. Busko), 3 Łyczanka (pow. Myślenice), 4 Zielonki (pow. Kraków), 5 Wojcieszków (pow. Łuków), 6 Dobra (pow. Sandomierz), 7 Kaszów (pow. Kraków), 8 Wymysłów (pow. Opatów), 9 Tworków (pow. Raciborz), 10 Sędziejowice (pow. Busko), 11 Sędziejowice (pow. Busko), 12 Kaszów (pow. Kraków), 13 Sędziejowice (pow. Busko), 14 Libusza (pow. Gorlice), 15 Kaszów (pow. Kraków), 16 Kaszów (pow. Kraków), 17 Aleksandrowice (pow. Kraków), 18 Krzysztoforzyce (pow. Kraków), 19 Suków (pow. Kielce), 20 Kaszów (pow. Kraków), 21 Jabłonna (pow. Sokołów), 22 Miłocin (pow. Rzeszów), 23 Skotniki (pow. Kraków), 24 Suków (pow. Kielce), 25 Jedłownik (pow. Rybnik), 26 Mrzygłód (pow. Będzin), 27 Trzebowisko (pow. Rzeszów), 28 Staromieście (pow. Rzeszów), 29 Nowa Wieś (pow. Rzeszów), 30 Staromieście (pow. Rzeszów), 31 Staromieście (pow. Rzeszów), (Kratki nr 22 i 27–31 z pracy F. Kotuli: Ze studiów nad zdobnictwem kowalskim w okolicach Rzeszowa. Pol. Szt. Lud. nr 2/1952), 32 Przybysławice (pow. Opatów), 33 Przybysławice (pow. Opatów).

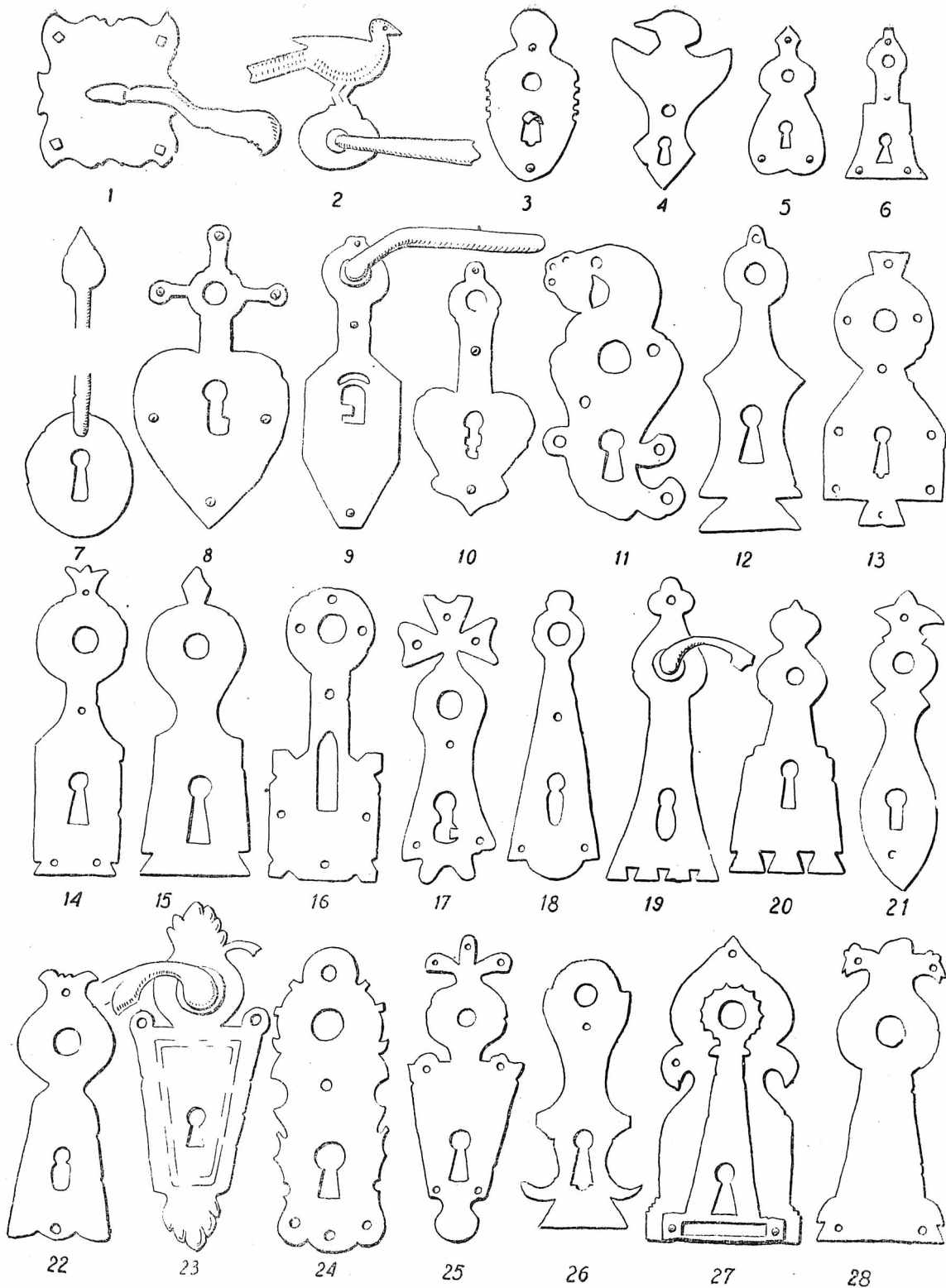
kich form zanotował Zwolakiewicz w okolicach Łęcznej na Lubelszczyźnie⁶⁹.

Obok wyżej opisanych, poważną grupę stanowią krzyże składane z części połączonych ze sobą przy pomocy nitów. Jednym z prostych przykładów tej grupy jest krzyż zanotowany przez M. Gładysza w Strzelcach Namysłowskich na Opolszczyźnie (tabl. IX, 5). Technika ta jest przez kowali bardzo chętnie

⁶⁹ K. Zwolakiewicz: Krzyże żelazne, szczytowe i ozdoby krzyżów przydrożnych z okolic Łęcznej. „Orli lot” 1929 s. 126 — 129.

stosowana zarówno przy wyrobie dużych krzyżów cmentarnych, jak i mniejszych, umieszczonych na kapliczkach przydrożnych. Wykonane tym sposobem krzyże bywają niekiedy bardzo bogato rozbudowane i zdobione.

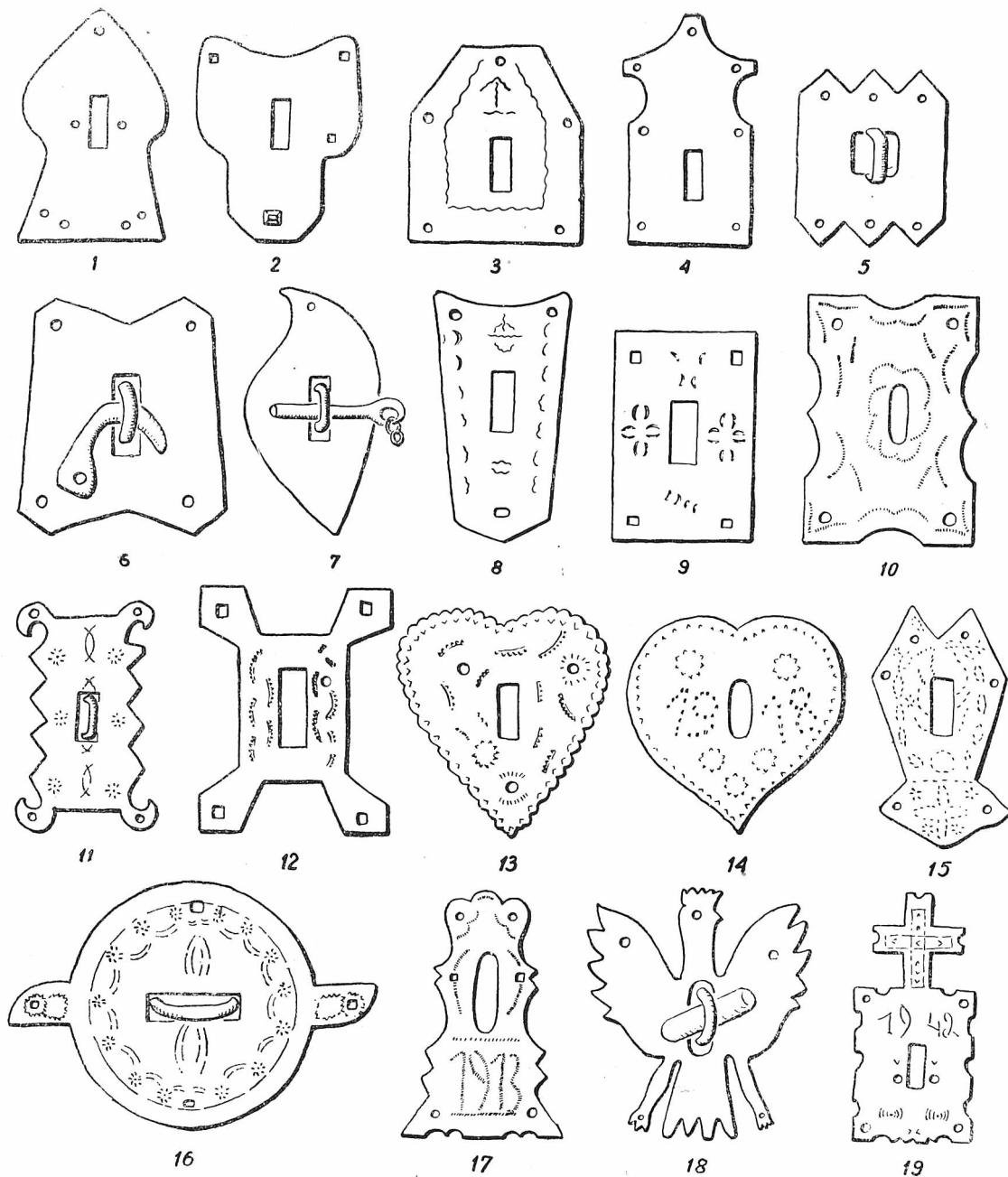
Z końcem ubiegłego stulecia krzyże cmentarne wykonywane tą techniką składały się zwykle z dwóch skrzyżowanych sztab żelaznych o końcach rozkutych w postaci serca czy liścia bzu. Przestrzeń między ramionami oraz główny słup krzyża zdobiono sztabkami żelaznymi spiralnie lub esowato wyginanymi, niekie-



Tablica VI. Wykładki do zamków sprężynowych: 1 Jeleśnia (pow. Żywiec), 2 Biały Bór (pow. Mielec), 3 Biecz (pow. Gorlice), 4 Kaszów (pow. Kraków), 5 Niwiska (pow. Kolbuszowa), 6 Mogilany (pow. Kraków), 7 Stara Wieś (pow. Busko), 8 Kraków, 9 Swoszowice (pow. Kraków), 10 Kraków, 11 Radzyń, 12 Kraków, 13 Pierzchnica (pow. Busko), 14 Kaszów (pow. Kraków), 15 Kraków, 16 Wielowieś (pow. Tarnobrzeg), 17 Tuczępy (pow. Busko), 18 Jeleśnia (pow. Żywiec), 19 Wróblowice (pow. Kraków), 20 Kupno (pow. Kolbuszowa), 21 Prostyń (pow. Sokół Podlaski), 22 Móra wica (pow. Kraków), 23 Liw (pow. Węgrów), 24 Koźuchówek (pow. Sokół Podlaski), 25 Daleszyce (pow. Kielce), 26 Wola Rusinowska (pow. Kolbuszowa), 27 i 28 Stary Sącz (pow. Nowy Sącz).

dy też śrubowato skręconymi, które przymocowywano do ramion krzyża przy pomocy nitów lub żelaznych pierścieni. W okresie pierwszej wojny światowej kowale ludowi zaczęli naśladować przejęte z miasta

ozdoby w postaci motywów roślinnych (kwiatów, liści, wąsów winorośli) kutych plastycznie z grubej blachy, ostatnio zaś zaczęto robić krzyże zamiast z żelaznych sztab — z grubych rur żelaznych, przy czym



Tablica VII. Wykładki do wrót od stodół: 1 Cholerzyn (pow. Kraków), 2 Biskupice k. Wieliczki (pow. Kraków), 3 Biskupice k. Wieliczki (pow. Kraków), 4 Kaszów (pow. Kraków), 5 Lusina (pow. Kraków), 6 Chorągiewca (pow. Kraków), 7 Brzezie k. Niepołomic (pow. Bochnia), 8 Biskupice k. Wieliczki (pow. Kraków), 9 Biskupice k. Wieliczki (pow. Kraków), 10 Lusina (pow. Kraków), 11 Brzezie (pow. Bochnia), 12 i 13 Biskupice (pow. Kraków), 14 Lusina (pow. Kraków), 15 Biskupice (pow. Kraków), 16 Brzezie (pow. Bochnia), 17 Biskupice (pow. Kraków), 18 Brzezie (pow. Niepołomic), 19 Cholerzyn (pow. Kraków).

ramiona zakończone są drewnianymi ozdobami toczonymi w postaci kul lub tp.

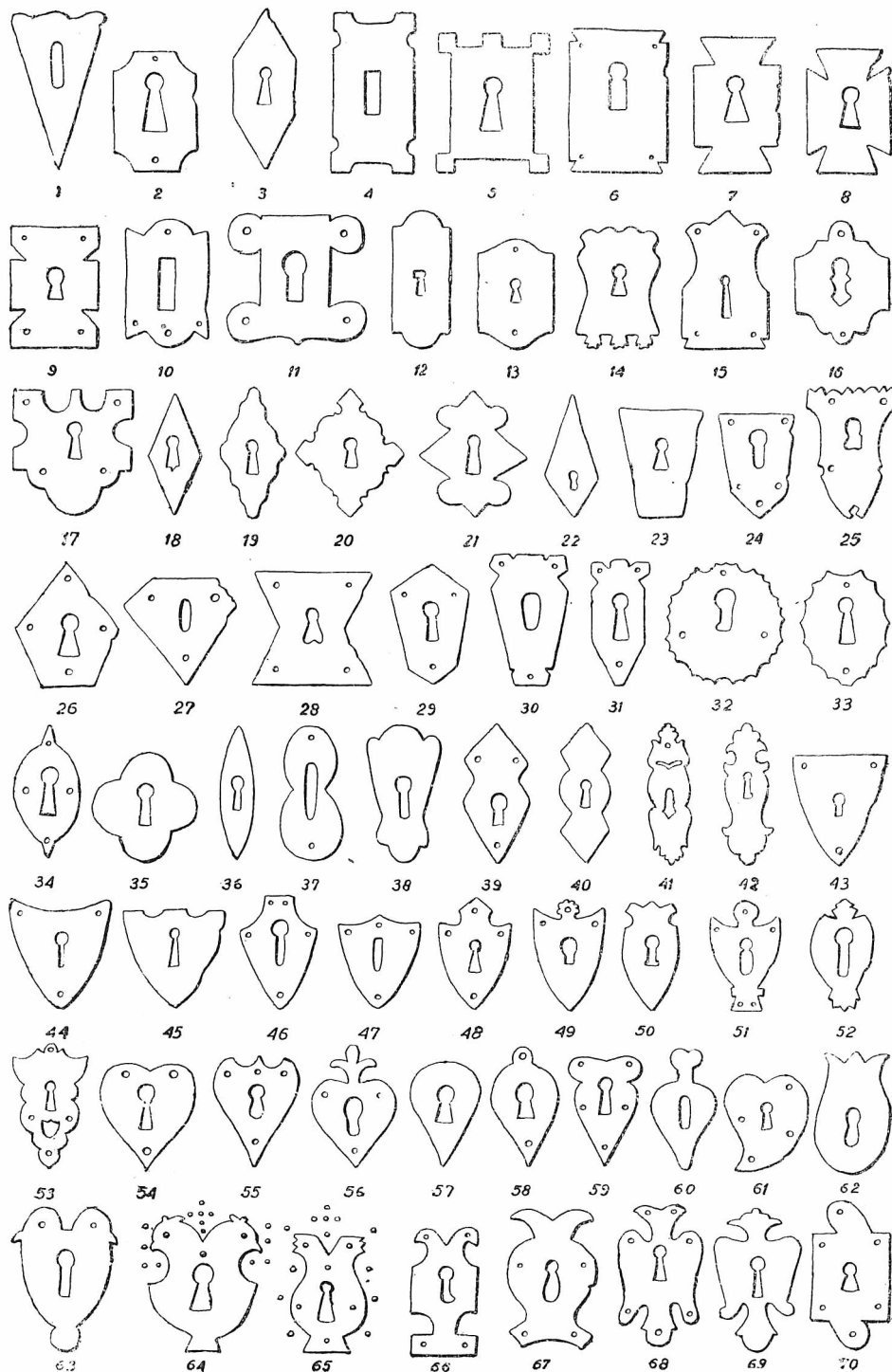
Na szczytach krzyżów drewnianych i dachach kaplic spotyka się czasem ażurowe krzyże z giętego drutu okrągłego lub cienkiej sztabki o przekroju prostokątnym. Wyroby te, przypominające wykonaniem filigran, jak wspomina Zwolakiewicz, wykonywane były nie tylko przez kowali, ale i przez budowniczych krzyżów drewnianych⁷⁰.

Ostatnią wreszcie grupę stanowią krzyże w postaci ażurowej wycinanki, wykonanej z grubej blachy że-

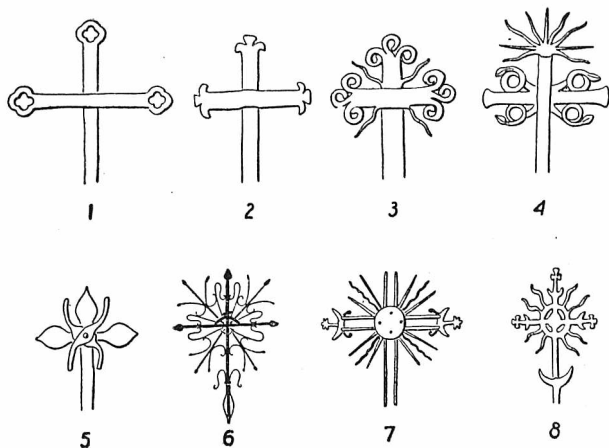
laznej (tabl. IX. 8). Krzyże tego typu spotyka się jako nasadki na szczytach krzyżów drewnianych i kaplic, nigdy zaś techniką tą nie wykonuje się krzyżów nagrobnych.

Kowale ludowi wykonujący krzyże, czy to cmentarne czy dla innych celów, skrupowani byli, rzecz jasna, w swej twórczości wymaganiami kultu; opierali się oni ponadto na wzorach, jakich dostarczało im artystyczne kowalstwo stylowe. Jednakże mimo tych krępujących więzów artyście ludowemu często udawało się oderwać od szablonowych wzorów i dać formę nową, odbiegającą od wzorów przyjętych przez sztukę kościelną, formę, w której niekiedy zacierają się sam mo-

⁷⁰ jw. s. 128.



Tablica VIII. Wykłádki do zamków przy skrzyniach, szafach, kredensach i drzwiach: 1 Krościenko (pow. Nowy Targ), 2 Grząska (pow. Przeworsk), 3 Niedziałka (pow. Mińsk Mazowiecki), 4 Wysokin ((pow. Opoczno), 5 Zielonki (pow. Kraków), 6 Kraków, 7 Wysokin (pow. Opoczno), 8 Gnojno (pow. Busko), 9 Holendry (pow. Busko), 10 Bieliny (pow. Kielce), 11 Wola Zarczycka (pow. Łańcut), 12 Dolny Śląsk, 13 Ochotnica (pow. Nowy Targ), 14 Szczyglice (pow. Kraków), 15 Zagaje (pow. Pińczów), 16 Bieliny (pow. Kielce), 17 Pasięka (pow. Brzesko), 18 Służewo (pow. Nieszawa), 19 Świdnica, 20 Grzymała (pow. Busko), 21 Raclawice (pow. Olkusz), 22 Łopuszna (pow. Nowy Targ), 23 Ciche (pow. Nowy Targ), 24 Jelenia Góra, 25 Mochowo (pow. Sierpc), 26 Zalipie (pow. Dąbrowa Tarnowska), 27 Poronin (pow. Nowy Targ), 28 Zubsuche (pow. Nowy Targ), 29 Działisz (pow. Nowy Targ), 30 Cholerzyn (pow. Kraków), 31 Kaszów (pow. Kraków), 32 Piszczowa (pow. Limanowa), 33 Zalipie (pow. Dąbrowa Tarnowska), 34 Koszalin, 35 Gęsięce (pow. Opatów), 36 Siemianice (pow. Kępno), 37 Szczawnica (pow. Nowy Targ), 38 Dolny Śląsk, 39 Poronin (pow. Nowy Targ), 40 Karpacz (pow. Jelenia Góra), 41 Wisła (pow. Cieszyn), 42 Wisła (pow. Cieszyn), 43 Piekielnik (pow. Nowy Targ), 44 Czernichów (pow. Kraków), 45 Działisz (pow. Bochnia), 46 Karpacz (pow. Jelenia Góra), 47 Wola Zarczycka (pow. Łańcut), 48 Opole, 49 Mników (pow. Kraków), 50 Brzoza Królewska (pow. Łańcut), 51 Tarnów, 52 Sopotnia Wielka (pow. Żywiec), 53 Kalina Wielka (pow. Miechów), 54 Marcy poręba (pow. Wadowice), 55 Wola Zarczycka (pow. Łańcut), 56 Kraków, 57 Zubrzyca Górna (pow. Nowy Targ), 58 Dolny Śląsk, 59 Bogucice (pow. Bochnia), 60 Sól (pow. Żywiec), 61 Makoszyn (pow. Kielce), 62 Raclawice (pow. Olkusz), 63 Kraków, 64 Szczepanowice (pow. Miechów), 65 Kalina Wielka (pow. Miechów), 66 Liw (pow. Węgrów), 67 Opatkowice (pow. Miechów), 68 Tyniec (pow. Kraków), 69 Czernichów (pow. Kraków), 70 Sucha (pow. Wadowice).



Tablica IX. Krzyże żelazne roboty kowalskiej: 1 Węgrów, 2 Sużew (pow. Gostynin), 3 Rakszawa (pow. Łańcut), 4 Tyńiec (pow. Kraków), 5 Strzelce (pow. Namysłów), 6 Sużew (pow. Gostynin), 7 Cerańów (pow. Sokółów), 8 Korczew (pow. Sokółów Podlaski).

tyw krzyża, a na plan pierwszy wysuwa się bardzo ludowa w swym charakterze kompozycja ornamentalna.

Na drewnianych krzyżach spotyka się ozdoby z blachy przybijane na słupie krzyża. Na Lubelszczyźnie ozdoby te przybierają postać kolistych wycinanek ażurowych lub prostokątnych czy trójkątnych płatków blachy, na której przy pomocy gwoźdźki wytłoczony bywa ornament o wzorze roślinnym lub geometrycznym⁷¹. Bardzo ozdobnie wykonane są półkoliste daszki blaszane, posiadające przy krawędziach bogate profilowania i ażury. Na szczycie krzyżów umieszczane bywają sylwetki koguta, wycięte z grubej blachy.

Niekiedy zdarza się, że kowale ludowi prócz krzyżów robią również ozdobne ogrodzenia i bramki. Zbyt jednak mało posiadamy w tej chwili materiału, ażeby można było w tej dziedzinie wyróżnić dzieła sztuki ludowej.

Przedstawiony tu w dużym skrócie materiał z zakresu zdobnictwa w żelazie, zebrany głównie po wsiach i małych miasteczkach, w zestawieniu z wyrobami żelaznymi występującymi np. w związku z monumentalną architekturą kościelną czy świecką wznoszona przez warstwy elitarne — wykazuje szereg odrębności.

Zaznaczają się one jaskrawo, gdy porównamy, np. wykładki do zamków sprężynowych pochodzące z miast takich, jak Kraków, Płock, Stary Sącz, Ciężkowice, Leżajsk czy Zakliczyn, z wykładkami zanotowanymi po wsiach. Nie mniejsze różnice zachodzą w sposobie wykonania wykładek do mebli, zawiasów do drzwi, krat i in. Z porównania tego wynika jasno, że twórczość artystyczna rzemiosła kowalskiego nie płynęła jednym nurtem, lecz dzieliła się na dwa odgałęzienia.

Jedno z nich stanowiły wyroby pochodzące z pracowni miejskich, prowadzonych na wysokim poziomie, posługujących się modnymi w danej epoce technikami zdobniczymi i w produkcji swej nawiązujących do wymagań aktualnego stylu (ryc. 19, 20),

⁷¹ jw. s. 129.

Drugie zaś odgałęzienie stanowi kowalstwo ludowe, na które składa się wytwórczość kowali wiejskich i tych miejskich a zwłaszcza małomiasteczkowych, którzy pracując dla odbiorców mniej wybrednych nie nadążali tak energicznie za postępem mody, kontynuując w swej produkcji formy bardziej rodzime, określane przez rzeszowskie źródła cechowe mianem „polskiej roboty“.

Jak widać z powyższego, wachlarz pracowni kowalskich zaliczanych przeze mnie do grupy ludowych jest stosunkowo szeroki. Twórczość artystyczna, uprawiana przez kowali ludowych pochodzących z różnych środowisk (wieś, miasto), reprezentująca różny stopień zawodowego przygotowania, nie mogła być oczywiście zbyt wyrównana. W chwili obecnej przeprowadzenie dokładniejszej analizy zmierzającej do wyodrębnienia w ramach ludowej sztuki kowalskiej pomniejszych nurtów wydaje mi się jeszcze przedwczesne. Uwagę należy skupić raczej na zagadnieniu centralnym, którym jest próba szukania rozgraniczenia między kowalstwem ludowym a nieludowym.

Przeprowadzenie dokładniejszej analizy różnic zachodzących w wytwórczości artystycznej obu wyżej wymienionych rodzajów pracowni kowalskich nasuwa w chwili obecnej znaczne trudności. Odrębność ludowego nurtu w kowalstwie polskim mogłaby zostać wyeksponowana w całej pełni jedynie wówczas, gdybyśmy rozporządzali dokładnymi opracowaniami historycznego kowalstwa stylowego. Niestety, zagadnienie to, podobnie jak wiele innych z dziedziny rzemiosła artystycznego, leży u nas jeszcze odległym, skutkiem czego charakteryzując właściwości kowalstwa ludowego zmuszeni jesteśmy poprzestać na sformułowaniach bardzo ogólnych, obwarowanych ze wszystkich stron szeregiem zastrzeżeń i znaków zapamiętania.

Teoretycznie rzecz biorąc ludowe kowalstwo artystyczne czerpie swe treści z trzech źródeł; jedno stanowi spuścizna czasów odległych, poprzedzających zróżnicowanie kowalstwa na „ludowe“ i „nieludowe“, drugie — własny wkład artystyczny kowali ludowych i trzecie — zapożyczenia z zewnątrz. Z trzech wymienionych na wstępie elementów składowych najtrudniej jest w obecnej twórczości kowalskiej wyodrębnić element pierwszy. Jak wspominałem na wstępie, z okresu wczesnośredniowiecznego zdobionych wyrobów żelaznych mamy dotychczas bardzo niewiele, dopiero w czasach gotyku pojawia się większa ilość ozdobnych wyrobów żelaznych, w których zapewne znajdują wyraz również starsze tradycje zdobnicze. Być może należy do nich znana w czasach przedhistorycznych technika zdobienia żelaza ornamentem stempelkowym, stosowana w europejskim kowalstwie stylowym jeszcze w czasach baroku, a w ludowym do czasów dzisiejszych, oraz tak częsty zarówno w ludowym, jak i w nieludowym kowalstwie motyw spirali, występujący w najstarszych stylowych okuciach żelaznych średniowiecza⁷². Zapewne przyszłe badania archeologiczne obejmując czasy wczesnośredniowieczne pozwolą kiedyś pomnożyć ilość tego rodzaju przykładów.

Zasób odziedziczonych z przeszłości form i technik zdobniczych wzbogacony został przez własny wkład

⁷² O. Höver: Das Eisenwerk, Berlin 1927, ryc. 1.

twórczy kowali artystów. W ludowym kowalstwie, które nie było skrepowane kanonami stylu, wkład ten jest szczególnie bogaty.

Obserwując formy ludowych wyrobów kowalskich, takich zwłaszcza, jak kratki (kotwiczki) do okien, wykładki do zamków zapadkowych, okucia do mebli, znajdujemy bardzo wiele form nie nawiązujących do żadnego ze znanych stylów historycznych. Wyroby te, stanowiące własność określonych pracowni kowalskich (np. skrzyżowanie kratki ze Staromieścia koło Rzeszowa) lub całych okolic (jak np. wykładki do zamków zapadkowych ozdobione „wąsami“ lub ptasimi główkami) — mimo różnorodności odmian posiadają pewne cechy wspólne, które wynikają z oddziaływania na sztukę kowalską artystycznych tradycji środowiska ludowego. W wyrobach kowalstwa ludowego przejawia się dużą umiejętność techniczna i wyczuwanie materiału, pozwalające artyście ludowemu osiągnąć pełny efekt artystyczny przy użyciu najskromniejszych środków. Jak to widzimy na przykładzie kratki, kowal ludowy nawet formy skomplikowane chętnie wykonuje z jednej sztaby żelaza, unikając zbędnego łączenia ze sobą wielu części, które jest tak charakterystyczne dla kowalstwa wykonującego stylowe wyroby artystyczne. Zasadniczo kowale ludowi posługują się dwiema technikami zdobniczymi: jedną jest dekoracyjne kształtowanie wykonywanych przedmiotów użytkowych, drugim zdobienie ich powierzchni ornamentem stempelkowym. W bogactwie ornamentyki wykonywanej przy pomocy stempli kowalstwo ludowe przekracza o wiele zasób form ornamentalnych wykonywanych tą techniką na wyrobach kowalstwa nieludowego. Inne techniki zdobienia, jak ażurowanie, nakładanie, trybowanie, grają niewielką rolę w całokształcie ludowego zdobnictwa w żelazie. Ludowe zdobnictwo kowalskie cechuje prostota formy wyrażająca się w przejrzystej, logicznej kompozycji, w której rolę dominującą odgrywa zasada symetrii i rytmu. W inwentarzu motywów zdobniczych przewagę mają motywy geometryczne, po nich dopiero idą schematycznie traktowane motywy roślinne. Najmniej spotyka się motywów zwierzęcych, wśród nich zaś głównie pieski (zakończenie dyszlów) i ptaki (na wykładkach do zamków i zawiasach). Motyw ptasiej główki występuje czasem i w stylowych wyrobach kowalskich⁷³, jest to jednak zjawisko rzadko spotykane, które, być może, wynika z tych wyjątkowych przypadków, kiedy elementy ludowe oddziaływały przez cechowe pracownie rzemieślnicze na wyroby stylowe.

Kowalstwo ludowe, jakkolwiek rozporządzało sporym zasobem własnych form zdobniczych, ulegało wpływowi stylów historycznych, przyjmując z kowalstwa stylowego szereg wzorów, czego przykłady znajdująemy w formach zawiasów, czy niektórych wykładek do zamków. Dokładna analiza i ustalenie chronologii wpływów wyrobów stylowych na kowalstwo ludowe jest dziś trudne do przeprowadzenia z powodu — jak już wspomniałem — braku gruntownego opracowania wyrobów kowalstwa stylowego. Niewiele nam również pomoże studiowanie literatury zagranicznej, w której zagadnienie rozwoju zdobnictwa w

żelazie ogranicza się w praktyce do omawiania artystycznych krat, dla nas w chwili obecnej mniej interesujących od innych wyrobów z żelaza.

Sledząc wpływ stylów historycznych na rozwój kowalstwa ludowego widzimy, że nie wszystkie z nich jednakowo na twórczość ludową oddziałują. Wpływ gotyku był raczej niewielki, wyraża się on w formach tarczerek niektórych wykładek do zamków od skrzyń, czy w zakończeniach zawiasów pasowych. Silniej oddziałał na wyroby ludowe renesans, widzimy to w kształcie zawiasów esowatych, w formach wykładek do zamków sprężynowych czy w kształtach żelaznych krzyżów przydrożnych czy cmentarnych. Formy renesansowe przechodząc w lud uległy silnemu uproszczeniu, zarówno jeśli chodzi o kształt ogólny przedmiotu, jak i jego sposób zdobienia. Pod wpływem wzorów renesansowych wzbogaca się np. profilowanie brzegów w wykładkach do zamków, nie przyjmuje się jednak częste na ogół w renesansie ażurowanie⁷⁴ i trybowanie⁷⁵ wykładek. Bogate, niespokojne i przeładowane zdobiami formy barokowe nie znajdują właściwie odbicia w kowalstwie ludowym. Wzory barokowe uproszczone przez kowali ludowych, pozbawione typowych dla baroku dekoracji, wracały pod młotem kowalskim do swych renesansowych form wyjściowych. Wpływ rokoka wyraża się jedynie tym, że w wykładkach pojawiają się, bardzo zresztą nieliczne, formy asymetryczne, pozbawione zupełnie typowej dla tego okresu dekoracji. Dopiero klasycyzm, a zwłaszcza jego faza późniejsza — empire odegrały w ludowym zdobnictwie kowalskim poważniejszą rolę. Widoczne to jest przede wszystkim na przykładzie wykładek do drzwi, które za wzorem miejskim uspokajają się, przybierają kształty o przewadze linii prostych, a niekiedy nawet niektóre elementy dekoracji, jak np. szereg wiszących trójkątów u podstawy, tak często powtarzające się w wykładkach miejskich.

Trudno jest określić od jak dawna wymienione wyżej zapożyczenia utrzymują się w ludowym kowalstwie. Z tego, co mówiłem na wstępie o późnym rozpowszechnieniu się wyrobów żelaznych na wsi, wynikałoby, że i wpływy stylów historycznych musiały tam przedostać się (jeśli chodzi o style dawniejsze od gotyku do rokoka) z dużym opóźnieniem. Poza wsią, spotykamy jednak owe żelazne wyroby ludowe również wśród uboższego mieszczaństwa, gdzie echa form stylowych mogły przedostać się o wiele wcześniej. Prawie współczesne przejmowanie przez wieś wzorów czerpanych ze stylowych wyrobów kowalskich występuje dopiero w w. XIX, kiedy to wyraźnie klasycyzujące wykładki roboty kowali wiejskich pojawiają się w zamożniejszych chałupach właścian podkrakowskich.

Późne, XIX-wieczne wpływy kowalstwa miejskiego z okresu eklektyzmu widoczne są w kowalskich wyrobach ludowych jedynie w przeładowanych różnymi dekoracjami żelaznych krzyżach cmentarnych. Późniejsze kierunki artystyczne, kształtujące wytwórczość miejskich pracowni kowalstwa artystycznego, na ludową twórczość nie wywarły żadnego wpływu. W ciągu

⁷³ M. Gerlach: Ornamente alter Schmiedeeiser. Wiedeń b. d. tabl. 29.

⁷⁴ Die Schmiedekunst nach Originalen des XV bis zum XVIII Jh. Berlin 1887, tabl. 34.

⁷⁵ jw. tabl. 32.

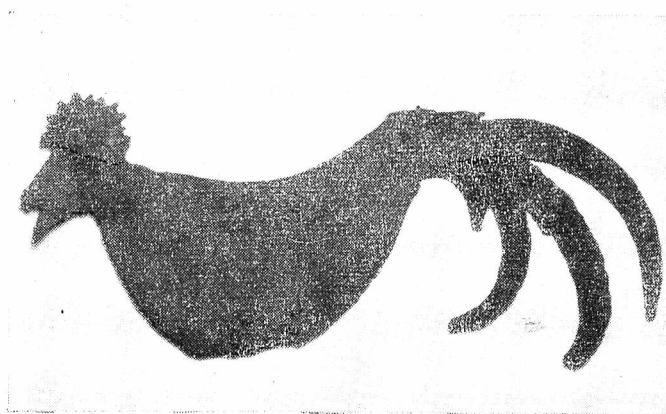
bieżącego stulecia kowalstwo ludowe kontynuuje formy dawne, z tym że wyrabianych jest coraz mniej przedmiotów zdobionych, a na ich miejsce wchodzi na wieś (zwłaszcza w architekturze) standardowe wyroby fabryczne.

Naszkicowana powyżej próba charakterystyki ludowej artystycznej twórczości kowalskiej opiera się głównie na materiale współczesnym lub XIX-wiecznym. Nie ulega wątpliwości, że i w materiale wcześniejszym dałoby się wyróżnić nurt ludowy, gdyby w tym kierunku prowadzone były badania. Materiału do poznania kowalstwa ludowego dawnych wieków dostarczyłaby jednak nie tyle wieś, co miasto, gdzie w przeszłości obok kowalstwa stylowego rozwijało się równolegle kowalstwo ludowe. Jednym z ważnych kryteriów pozwalających wyróżnić twórczość ludową od nieludowej będzie słusznie przez Piwockiego⁷⁹ podkreślany moment stosunku badanego wytworu do wymogów stylów historycznych. Im bardziej analizowana forma odbiega od przyjętych w danej epoce kanonów zdobniczych, im bardziej będzie od nich niez-

ależna, tym słuszniej będziemy domyślali się w niej ręki artysty ludowego. Kryterium to nie wydaje mi się jednak wystarczające.

Podobnie jak kowalstwo stylowe posiada swą ciągłość historyczną, pozwalającą nam śledzić łańcuch zachodzących tam przemian od czasów dzisiejszych w głąb średniowiecza i wykrywać związki z całokształtem kultury artystycznej epoki, tak i kowalstwo ludowe ma swoje własne zasoby zdobnicze, powiązane najściślej z kulturą plastyczną środowiska ludowego, w którym powstały i rozwijały się. Ową łączność pewnego typu artystycznych wyrobów żelaznych z innymi dziedzinami plastyki ludowej, wyrażająca się w podobieństwie założeń kompozycyjnych, pokrewieństwie motywów i rozwiązań ornamentalnych — jest drugim i, wydaje mi się, najważniejszym kryterium przesądającym o ich ludowym pochodzeniu. Kryterium to niewątpliwie ułatwi nam pracę i ustrzeże od wielu pomyłek na dalszym etapie pracy, kiedy posuwając się retrogresywnie w głąb czasów minionych będziemy na podstawie zachowanego materiału zabytkowego rekonstruowali przeszłość ludowego kowalstwa artystycznego.

⁷⁹ K. Piwocki: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Wrocław 1953.





Ryc. 1. Zaprzęg w „duhę“.

MARIA PRZEŹDZIECKA

ZDOBIONE „DUHY” PODLASKIE

Zwyczaj zdobienia narzędzi pracy jest w kulturze ludowej zjawiskiem bardzo rozpowszechnionym. Zarówno narzędzia rolnicze (sierpy, grabie, części pługów), jak i używane do tkactwa (krosna, deseczki tkackie, przęślice), czy prania bielizny (kijanki, maglownice), bywają przez wykonawców w różny sposób zdobione i są przedmiotem dumy właścicieli.

Wśród sprzętów gospodarskich bogatym zdobieniem wyróżnia się zaprzęg, stanowiący rodzaj karty wizytowej właściciela; świadczy on o jego zamożności, gospodarności, wpływa na jego prestiż w czasie wyjazdów na targi czy odpusty.

Zwykle dekoracja zaprzęgu polega głównie na zdobnictwie uprzęży (bogate chomąta krakowskie), żelaznych okuciach przy wozach, czy rzeźbieniu drewnianych pudeł sań wyjazdowych. Na zachodnim Podlasiu, gdzie konstrukcja wozów jest dość prymitywna i bardzo uboga w żelazne okucia, uprzęż zaś jest również prosta i niezdobiona, zamiłowanie do zdobnictwa znalazło swój wyraz w dekorowaniu drewnianego kabłąka, „duhy“, służącej do rozpierania „hołobli“, dwóch dyszli, między którymi zaprzęga się konia.

„Duha“ na Podlasiu, zwana też „duga“, „dują“ lub częściej „dułą“, wykonana jest zwykle z drzewa wierzbowego (rzadziej z wiązu lub czeremchy), giętego na specjalnie do tego celu służącej formie. Kształt „duhy“ przypomina podkowę o końcach lekko na zewnątrz rozchylonych. Drobne różnice w sposobie wykonania polegają na tym, że jedne „duhy“ posiadają wygięte łagodne, bardziej zbliżone do obwodu koła, inne zaś w ogólnym zarysie przypominają raczej tra-

pez. Ramiona „duhy“ po stronie zewnętrznej posiadają przy końcu szerokie nieckowate wyłobienia na paski rzemieńne tzw. „uzwy“, którymi wiąże się „duhę“ do „hołobli“ (ryc. 1).

Większość „duh“ zanotowanych na terenie powiatów sokołowskiego i węgrowskiego wykonana była z surowego drzewa bez ozdób. „Duchy“ takie do dziś sprzedawane są na targach, np. w Siedlcach czy Sokołowie, gdyż zaprzęg w „hołoble“ i „duhę“ jest jeszcze przez ludność podlaską powszechnie używany i bynajmniej nie zdradza tendencji do gwałtownego zanikania.

Rzadziej natomiast spotyka się „duhy“ zdobione. W czasie badań prowadzonych w sierpniu 1952 r. przez zakład Badania Plastyki Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki zanotowano ogółem 16 okazów „duh“ zdobionych, z czego 14 posiadało dekorację snycerską, 2 zaś były polichromowane¹. Geometryczne lub roślinne elementy dekoracyjne rozłożone są na „duhach“ podlaskich w ten sposób, że podkreślają szczyt „duhy“ i jej końce. Jest to

¹) Omawiane „duhy“ znaleziono w następujących miejscowościach: Repki, gm. Repki, pow. Sokołów Podl. (1 „duha“); Dolne Pole, gm. Grochów, pow. Sokołów Podl. (1 „duha“); Osiny Dolne, gm. Skupie, pow. Sokołów Podl. (1 „duha“); Przybyszyn, gm. Kosiorki, pow. Siemiatycze (5 „duh“); Grębków, gm. Grębków, pow. Siedlce (1 „duha“); Sikory, gm. Kudelczyn, pow. Siedlce (1 „duha“); Rogów, gm. Repki, pow. Sokołów Podl. (2 „duhy“); Kanabród, gm. Jabłonna, pow. Sokołów Podl. (1 „duha“); Kolonia Bachorza, gm. Repki, pow. Sokołów Podl. (2 „duhy“ malowane); Czekanów, gm. Jabłonna, pow. Sokołów Podl. (1 „duha“).

zasada kompozycyjna powtarzająca się we wszystkich zanotowanych przypadkach.

Najliczniejsza i najbardziej jednolita jest grupa „duh“ o ornamentacie geometrycznym. Wszystkie należące tu okazy są rzeźbione w naturalnym drzewie techniką wiórową zwykłą i wrąbkową. W jednym wypadku ryty ornament został następnie podkolorowany. Szczyt „duh“ o ornamentacie geometrycznym zdobi symetryczna kompozycja ośrodkowa z dodanymi niekiedy drobnymi zdobinami (krzyżyki czy tzw. „jodełka“) po bokach (ryc. 2). Brzeży „duh“ wzdłuż krawędzi wewnętrznych i zewnętrznych podkreślają żłobki, jamki, ząbki lub skośna kratka, końce zaś — skośnie zakratkowane trójkąty i pionowe oraz poziome wyżłobienia.

„Duchy“ o ornamentacie geometryczno-roślinnym również rzeźbione są konturowo techniką wiórową zwykłą. Wzór bywa w nich podkolorowany. W grupie tej dają się wyróżnić 2 odmiany. W jednej ornament roślinny jest silnie zgeometryzowany (ryc. 3, 4, 5), w drugiej zaś dekoracja roślinna potraktowana jest w sposób bardziej zbliżony do natury (ryc. 6, 7). W obu odmianach obok motywów roślinnych występują również geometryczne (romby, półkola, trójkąty, żłobki pionowe). Elementem nowym w tych „duhach“ są umieszczone poniżej trójkątów paski skośnie zakreskowane.

Formę wyjątkową, nie należącą do żadnej z dwóch omówionych wyżej grup, stanowi „duha“ z Rogowa podlaskiego. Ramiona jej zdobi motyw falście wygiętej szerokiej łodygi z listkami i owocami, zgeometryzowanej i przekształconej w tak silnym stopniu, że raczej zbliża się do ujęcia abstrakcyjnego. Szczyt „duhy“ wypełniają 4 poziomo ułożone motywy esowate. Trójkąty zdobiące zakończenia ramion przyjmują tu formę na innych „duhach“ nie spotykaną, dostosowaną w swym charakterze do motywu głównego.

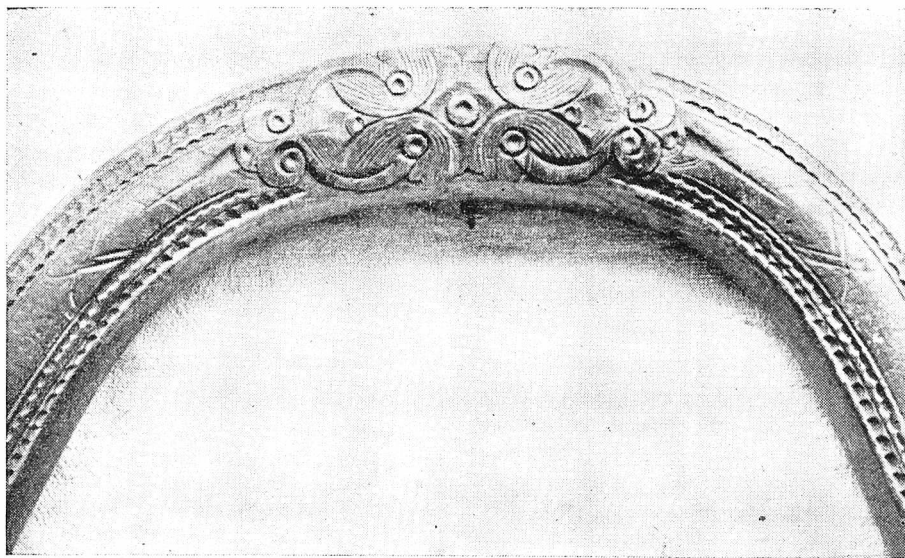
Ostatnią grupę stanowią „duhy“ malowane farbą pokostową bez dekoracji rzeźbiarskiej i posiadające ornamentykę przeważnie roślinną (ryc. 8). Obok motywów wpisanych w siebie kół, pasów prostych i uło-

żonych w jodełkę, większą część powierzchni „duh“ pokrywają gałązki kwiatowe oraz kwiaty pojedyncze.

Obecni właściciele „duh“ nabywali je przeważnie na targach lub jarmarkach. Nie potrafią oni określić, gdzie je wyrabiano. W jednym tylko wypadku udało się ustalić, że „duhy“ przywożono z Brińska. W rozpowszechnianiu zdobionych „duh“ brali też udział tzw. „glinkarze“ (tj. handlarze gliną do bielenia) z Mielnika koło Siemiatycz, którzy kupowali „duhy“ w różnych miejscowościach położonych na wschód od Bugu, a następnie sprzedawali je, jeżdżąc po wsiach powiatów sokołowskiego i węgrowskiego.

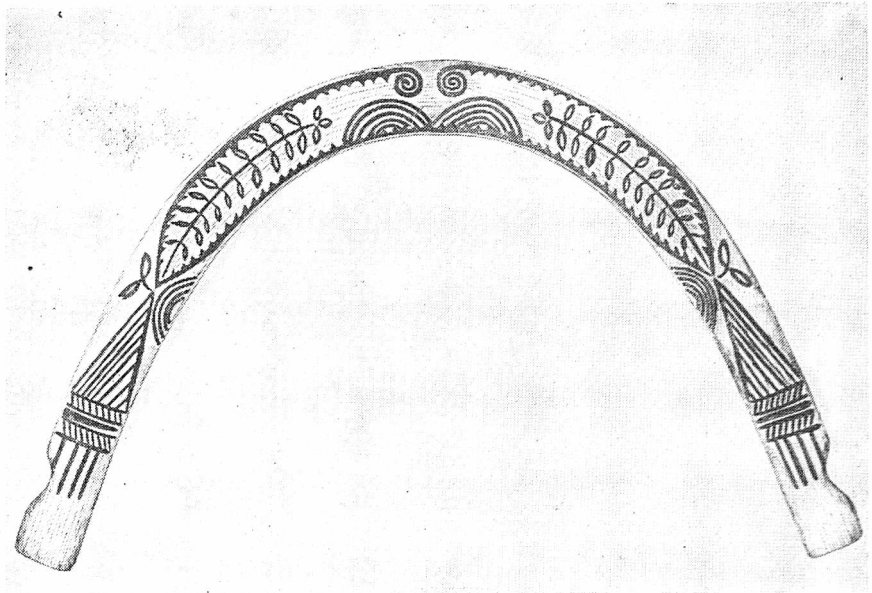
Obecnie „duh“ zdobionych wyrabia się już coraz mniej. Jednym z nielicznych ich wytwórców jest Aleksander Zabuski, urodzony w 1908 roku, zamieszkały w Przybyszynie koło Ciechanowca. Zabuski mając 24 lata nauczył się wyrabiać „duhy“, które zdobił rzeźbą wykonywaną przy pomocy noża sporządzonego ze starej kosi. Pierwsze swe „duhy“ rzeźbił wzorując się na starym okazy pochodzącym z okolic Siemiatycz. Obecnie rzeźbi „z głowy“. Motywy najczęściej przez niego powtarzane, to: gałązka z naprzemianległymi listkami, trójkąt ukośnie kratkowany lub kreskowany diagonalnie, motywy esowate. Wszystkie „duhy“ znalezione w Przybyszynie zostały wykonane przez Zabuskiego (ryc. 3, 4, 5, 6). W okresie międzywojennym sprzedawał on podobno do 50 sztuk rzeźbionych „duh“ na jednym targu. Prócz odbiorców kupujących „duhy“ na własny użytek trafiali się również pośrednicy, którzy nabyte od Zabuskiego „duhy“ sprzedawali chłopom ze wsi położonych na zachód od Bugu. Obecnie Zabuski wykonuje „duhy“ raczej dorywczo i zdobi jedynie na zamówienie. Rzeźbione „duhy“ Zabuskiego nabywcy oddawali niejednokrotnie Żydom z Ciechanowca, którzy ryzowany ornament podkolorowywali. W czasie badań znaleziono kilka takich podkolorowanych „duh“.

Według informacji Zabuskiego, wyrobem rzeźbionych „duh“ zajmować ma się również „duhacz“ z Kleszczel, małego miasteczka położonego ok. 35 km na wschód od Siemiatycz, i drugi, mieszkający w Maćkow-

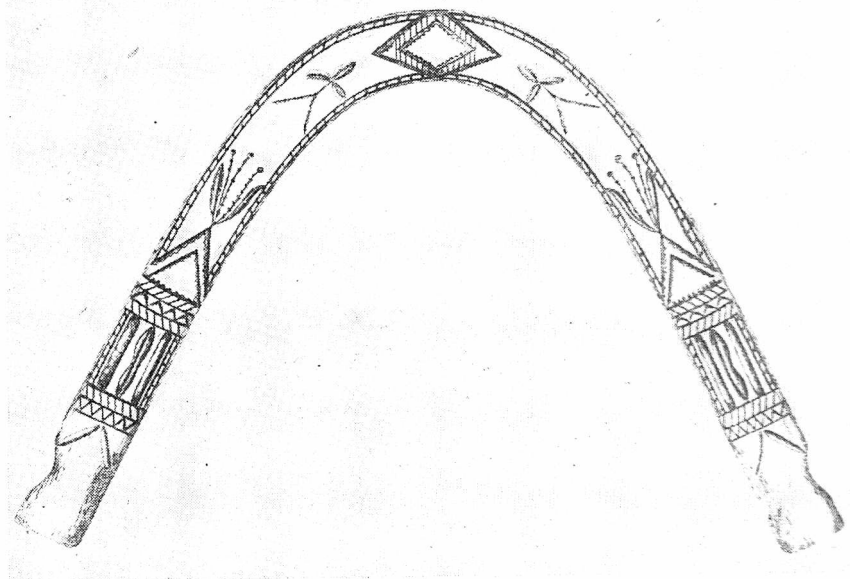


Ryc. 2. „Duha“ rzeźbiona ze wsi Kanabród (pow Siedlce).

Ryc. 3. „Duha“ z Przybyszyna (pow. Siemiatycze) rzeźbiona przez Aleksandra Zabuskiego.



Ryc. 4. „Duha“ z Przybyszyna (pow. Siemiatycze) rzeźbiona przez Aleksandra Zabuskiego.



cach, wiosce położonej między Siemiatyczami a Ciechanowcem. Malowaniem „duh“ zajmuje się ubocznie wytwórca sanek Stanisław Żebrowski z Sadownego (pow. Sokołów) oraz Leontyna Sosnowska, żona stolarza z Niwisk, obecnie zamieszkała w Siedlcach.

Zagadnienie, kiedy i skąd przyjął się na Podlasiu Zachodnim zwyczaj zdobienia „duh“ rzeźbą lub malaturą, nie jest trudne do rozwiązania. Według Moszyńskiego, zaprzęg w „hołoble“ i „duhę“ rozpowszechnił się na terenie wschodniego Mazowsza, Podlasia i północnej Lubelszczyzny dopiero w drugiej połowie XIX wieku². Zwyczaj ten zapożyczony został z terenów ruskich, gdzie „duha“ ma dawną tradycję; „duhy“ występują już na moskiewskich miniaturach z XVI wieku.³

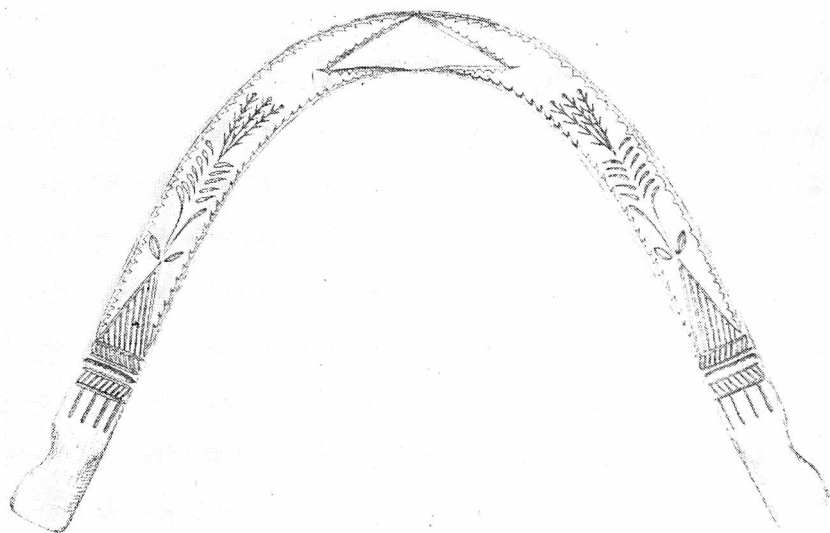
² K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*, cz. I, Kraków 1929, s. 658.

³ Zbiorowe: *„Istoria kultury drewniej Rusi“*, cz. I Moskwa 1948 ryc. 32.

Niektóre rzeźbione „duhy“ rosyjskie⁴ posiadają ornament podobny do podlaskich. Spotykamy tam np. ten sam układ kompozycyjny, a nawet te same motywy, które zdobią podlaskie „duhy“ o wzorach geometrycznych (ryc. 2). Różnica, prócz wykonania („duhy“ rosyjskie stoją na wyższym poziomie technicznym i artystycznym), polega na tym, że w „duhach“ podlaskich zakończenia ramion mają pionowe żłobkowania, a „duhy“ rosyjskie — bardziej skomplikowane płaskorzeźbione motywy wstęgowe (ryc. 9). Podlaskie „duhy“ o zgeometryzowanym motywie wici roślinnych wykazują również podobieństwo do „duh“ rosyjskich publikowanych przez Bobryńskiego (gdzie jednak motyw roślinny potraktowany jest nieco mniej

⁴ Bobryńskij: *Volkstümliche Russische Volksarbeiten* Leipzig 1913, z. II tabl. 28, z. X tabl. 132.
R. Karutz: *Die Völker Europas*, s. 68.

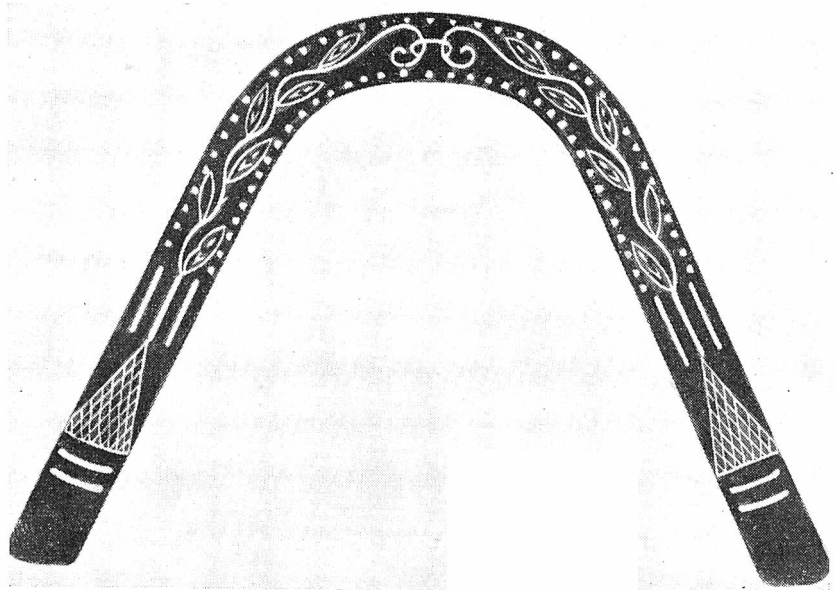
Ryc. 5. „Duha“ z Przybyszyna
(pow. Siemiatycze) rzeźbiona
przez Aleksandra Zabuskiego.



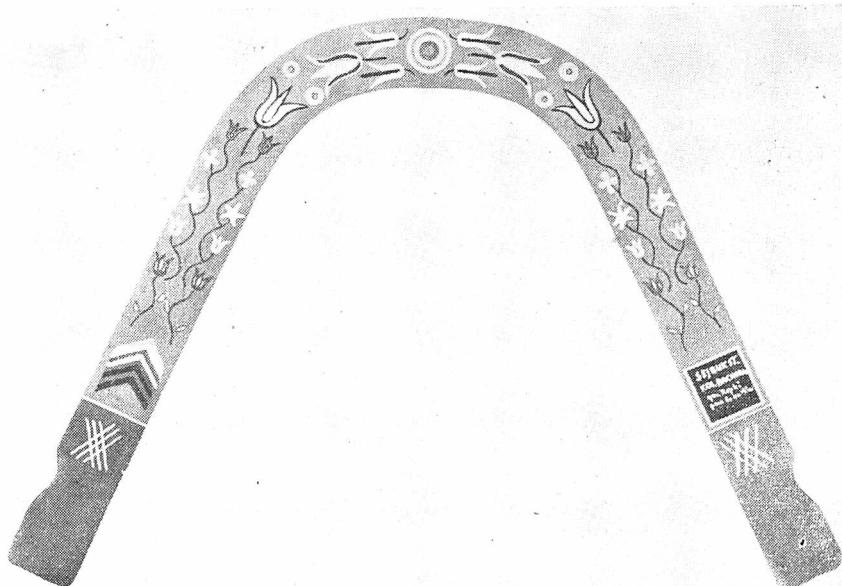
Ryc. 6. „Duha“ z Przybyszyna
(pow. Siemiatycze) rzeźbiona
przez Aleksandra Zabuskiego.
Wzór podkolorowany na zielono.



Ryc. 7. Rzeźbiona „duha“ z Ka-
nabrodu (pow. Sokółów Podlaski).
Wzór podkolorowany na biało.

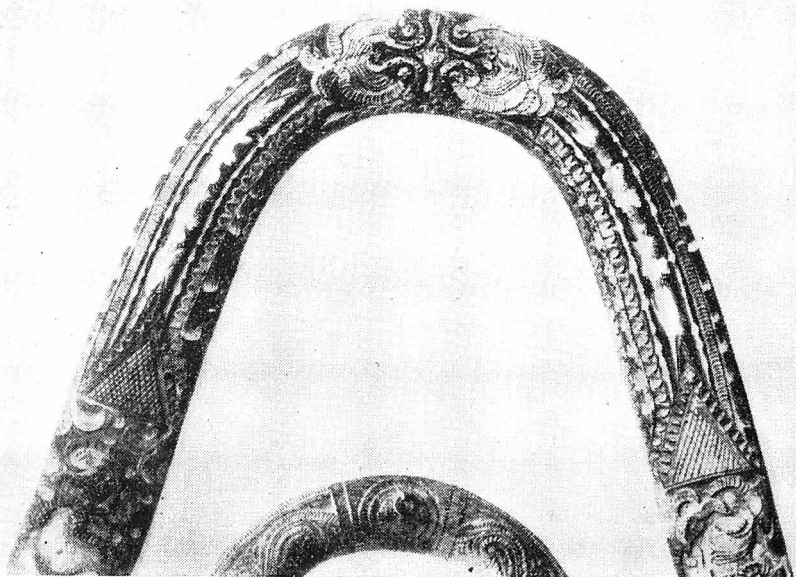


Ryc. 8. Malowana „duha“ z Kolonii Bachorza (pow. Sokółów Podlaski). Tło jasnobrązowe i ciemnozielone, wzór w kolorach: niebieskim, żółtym, czerwonym, białym, zielonym i czarnym.



Ryc. 9. „Duchy“ rosyjskie.

Fotografie i reprodukcje wykonał Stefan Deptuszewski.



abstrakcyjnie), a także do dekoracji „duhy“ publikowanej przez Dynowskiego z terenu Wileńszczyzny⁵.

Ogólnie biorąc, podlaskie „duhy“ o rzeźbionej ornamentyce geometrycznej wykazują większe podobieństwo do „duh“ rosyjskich. Natomiast „duhy“ o ornamentyce geometryczno-roślinnej, zwłaszcza późniejsze Zabuskiego, przedstawiają bardziej swobodną interpretację wzorów starych z równoczesnym wprowadzeniem swoiście ujętych motywów roślinnych.

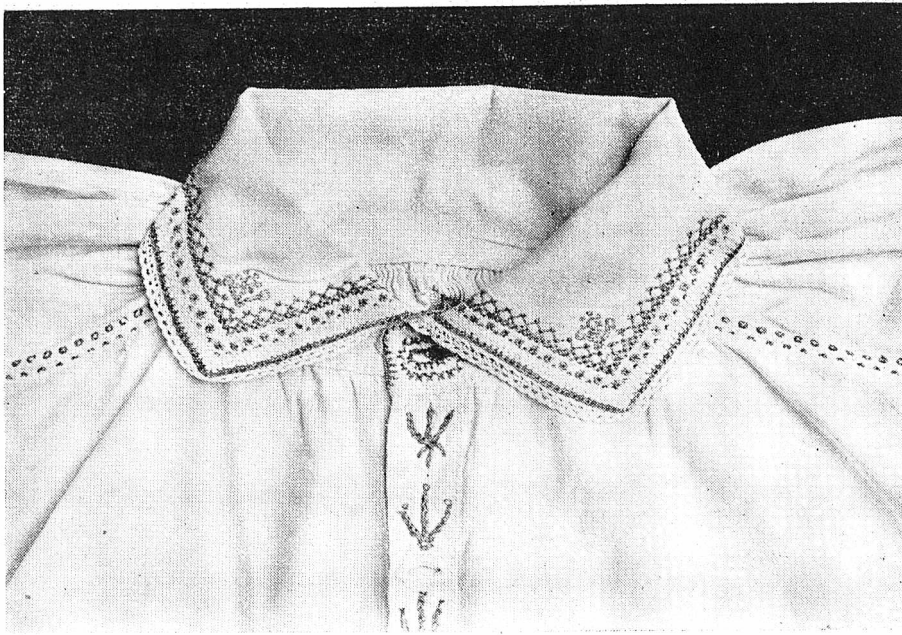
Podobieństwo kompozycji i poszczególnych motywów, zachodzące między „duhami“ rosyjskimi i niektórymi podlaskimi, sugeruje istnienie między nimi pewnej współzależności. Witold Dynowski⁶, omawiając sztukę ludową Wileńszczyzny, podaje, że w drugiej połowie XIX wieku „...rzeźbą na ogół zajmowali się wędrowni rzemieślnicy z Wielkorusi, natomiast poli-

chromią miejscowi Żydzi“. Wymienieni rzemieślnicy rzeźbili „duhy“, ramki do obrazów, półki, magłownice itd. Tego rodzaju rzemieślnicy wędrowni, zwani w Rosji „kustari“⁷, odgrywali na terenach sąsiadujących z Polską od wschodu poważną rolę. Czy zapędzali się oni na teren Podlasia — trudno ustalić. Badania etnograficzne prowadzone na obszarze powiatu sokołowskiego i węgrowskiego nie przyniosły na razie danych potwierdzających bezpośrednią penetrację ruskich rzemieślników na tamtejszych terenach. Przypuszczać raczej można, że właśnie rosyjskie „duhy“ rzeźbione przenikały w okresie zaboru na teren Podlasia, gdzie następnie wzorowali się na nich „duhacze“ w rodzaju Zabuskiego. Zapożyczone wzory z czasem upraszczały się i zmieniały, dając początek nowym lokalnym formom ornamentyki rzeźbionej czy malowanej.

⁵ W. Dynowski: Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródziny. Wilno 1935, ryc. 26.

⁶ jw. s. 29.

⁷ Cyryl G. E. Bunt: Russian art from Scyts to Soviets. London 1946, s. 169.



Ryc. 1. Koszula kobieca, haft bawełną czerwoną W. Dąbrowy, pow. Ostrołęka W.M. E., Nr 699.
Fot. E. Frankowski, 1927 r.

EUGENIUSZ FRANKOWSKI

HAFTY KURPIOWSKIE

W 1948 r. ukazał się artykuł M. Żywirskiej¹, zawierający bardzo interesujące omówienie zagadnienia haftów kurpiowskich. Autorka wspomniała wówczas, że trzeba zgromadzić jeszcze dużo materiałów z całego obszaru kurpiowskiego, aby móc wysnuć ogólniejsze wnioski. Dlatego pragnę dorzucić również kilka własnych uwag, przesyłając szesnaście moich zdjęć fotograficznych z zakresu haftu kurpiowskiego — wraz z krótkimi objaśnieniami. Przypuszczam, że i ten materiał będzie przydatny tym wszystkim, którzy interesują się kurpiowszczyzną.

Na wstępie chciałbym wyjaśnić, że już w roku 1934 napisałem pracę pt. „Hafty ludu polskiego“, ilustrowaną 400 fotografiami, wykonanymi na kliszach 13 × 18. Przyjęło ją do druku „Ossolineum“ i po kilku latach zwróciło mi materiały, tłumacząc się, iż wydanie takiej pracy przekracza jego możliwości. Rękopis wraz z materiałem i kliszami spłonął w Muzeum Etnograficznym w Warszawie we wrześniu 1939 r.

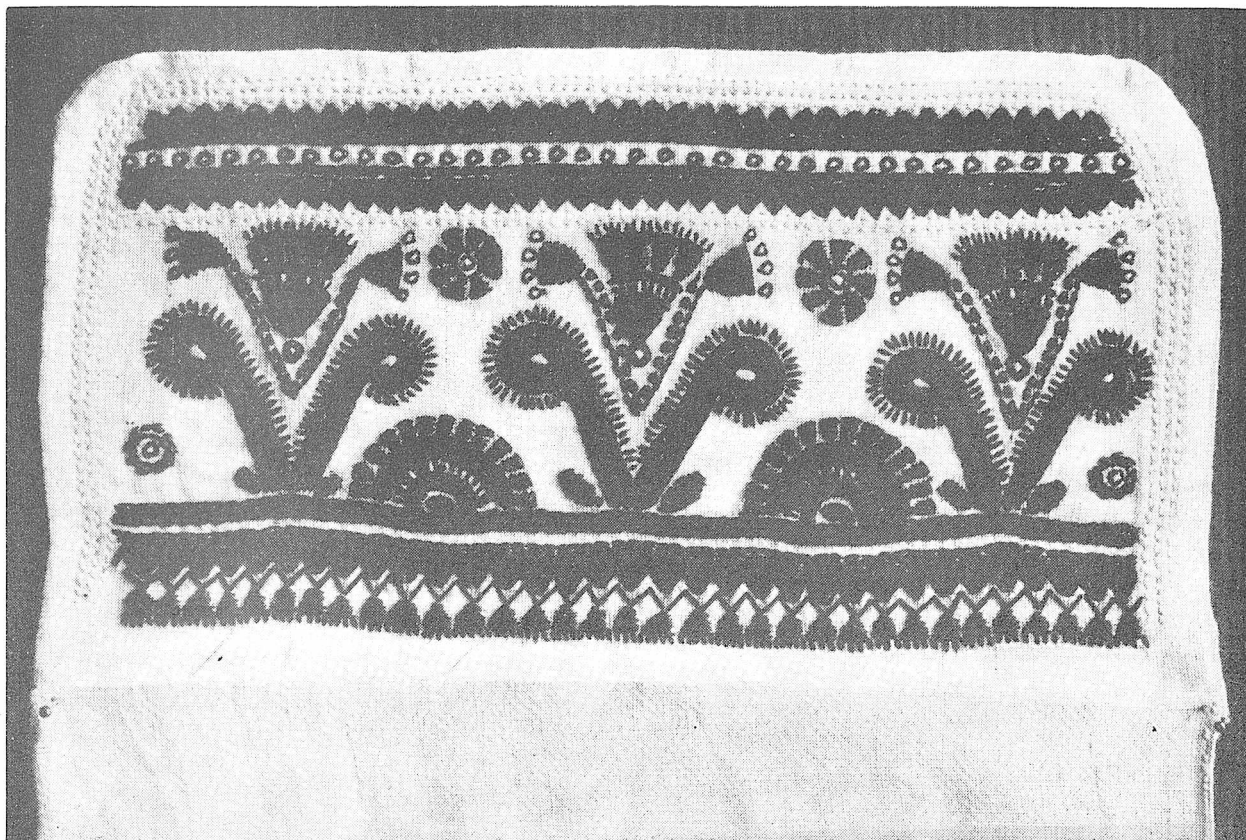
W ciągu 30 lat pracy udało mi się wykonać zdjęcia około 24 000 okazów etnograficznych z dziedziny kultury i sztuki ludowej, zgromadzonych w muzeach etnograficznych — Warszawy, Krakowa, Lwowa, Poznania i Zakopanego lub też znajdujących się w terenie. Pewna ilość tych zdjęć (1005) stanowiła część ilustracyjną mojej pracy o sztuce ludowej, drukowanej w III tomie „Wiedzy o Polsce“.

¹ Maria Żywirska: Hafty kurpiowskie Puszczy Białej. „Polska Sztuka Ludowa“ 1948 nr 2.

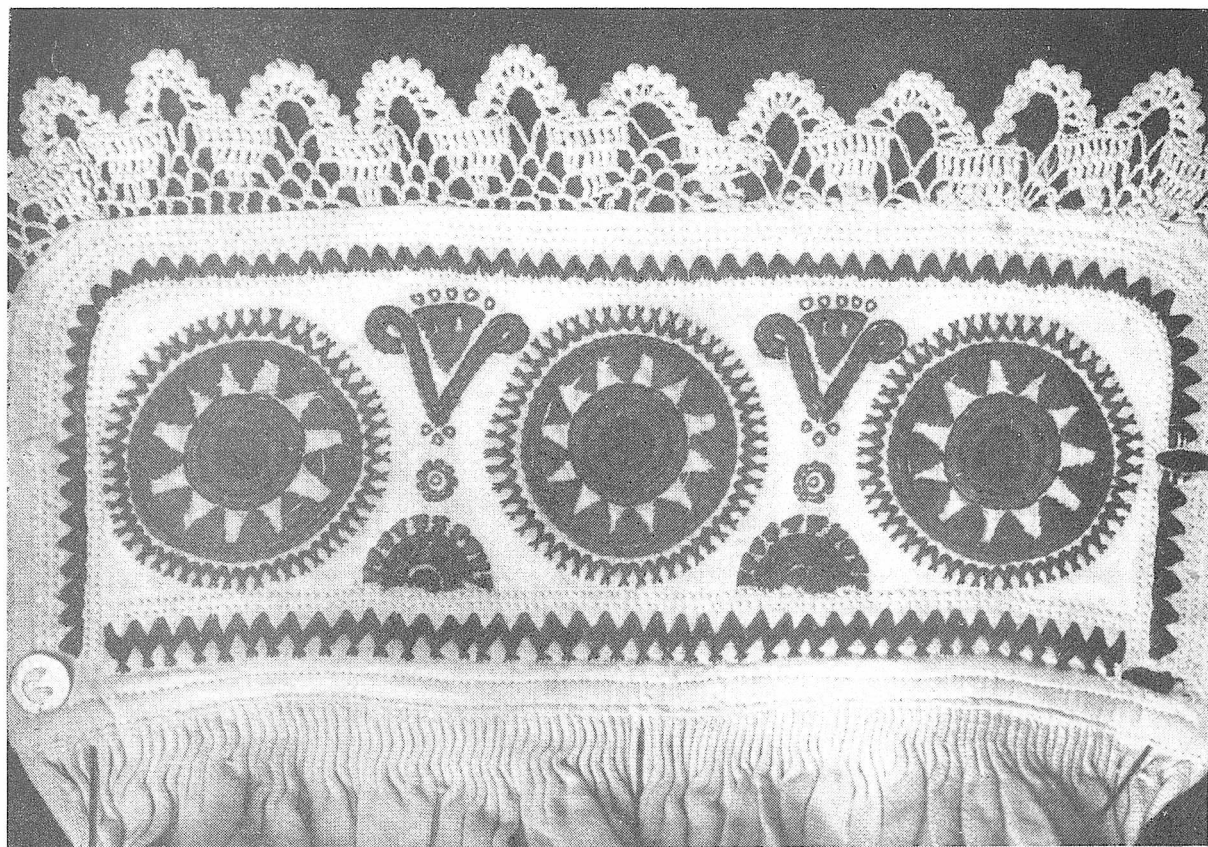
Ponieważ moje archiwum fotograficzne spłonęło w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, ocalała tylko znikoma część (około 1000 zdjęć), którą w 1939 r. miałem pod ręką w Instytucie Etnologii w Poznaniu. Wróciły do mnie głównie dzięki temu, że miały wyryte nazwisko moje jako wykonawcy. Do tej grupy należy 16 niniejszych zdjęć z haftów kurpiowskich. Wszystkie te zdjęcia obrazują okazy, które spłonęły w Muzeum warszawskim. Na ryc. 1 widzimy hafty na koszuli kobiecej ze wsi Dąbrowy pow. Ostrołęka, a więc z Puszczy Zielonej. Na pozostałych 12 rycinach są przedstawione hafty z Puszczy Białej, ze wsi Pniewa, Rząśnika i Sokołowa z pow. Pułtuskiego i należą — zgodnie z terminologią M. Żywirskiej — do tzw. grupy pułtuskiej.

Przy opisie haftów będę zasadniczo używał nazw podanych przez M. Żywirską (na str. 27 cyt. pracy), lecz z pewnymi zastrzeżeniami; dotyczy to np. ryc. 16 wyobrażającej „strópkę“, bo od stropi, a nie „strupki“, jak to zostało podane, zapewne przez niedopatrzenie zecerskie.

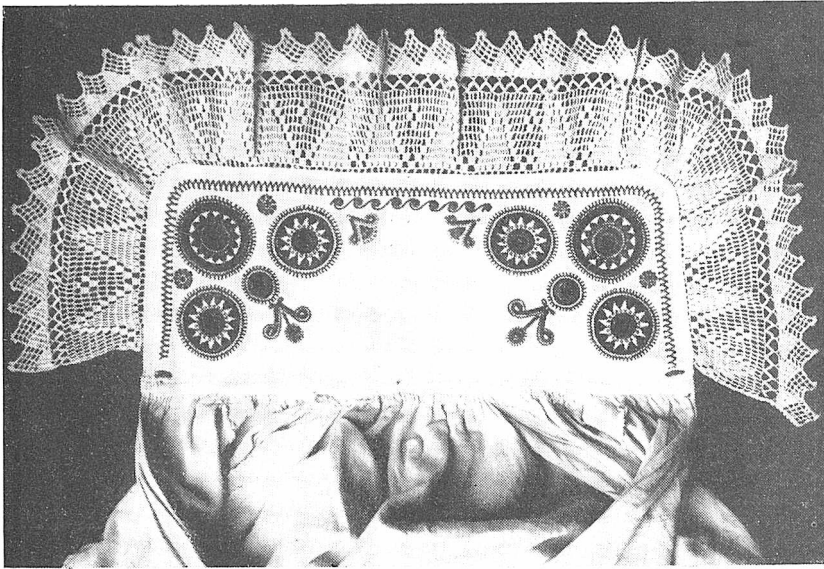
Haft na koszuli z Dąbrowy (ryc. 1) wykonany został bawełną czerwoną. Jest on bardzo skromny, jak w ogóle hafty w Puszczy Zielonej. W narożnikach kołnierza wykładanego widzimy typowy kwiatek — zielony. Ten sam motyw, tylko niezmiernie uproszczony, obserwujemy na brzeźnicy zapięcia przodu koszuli, wykonany łańcuszkiem.



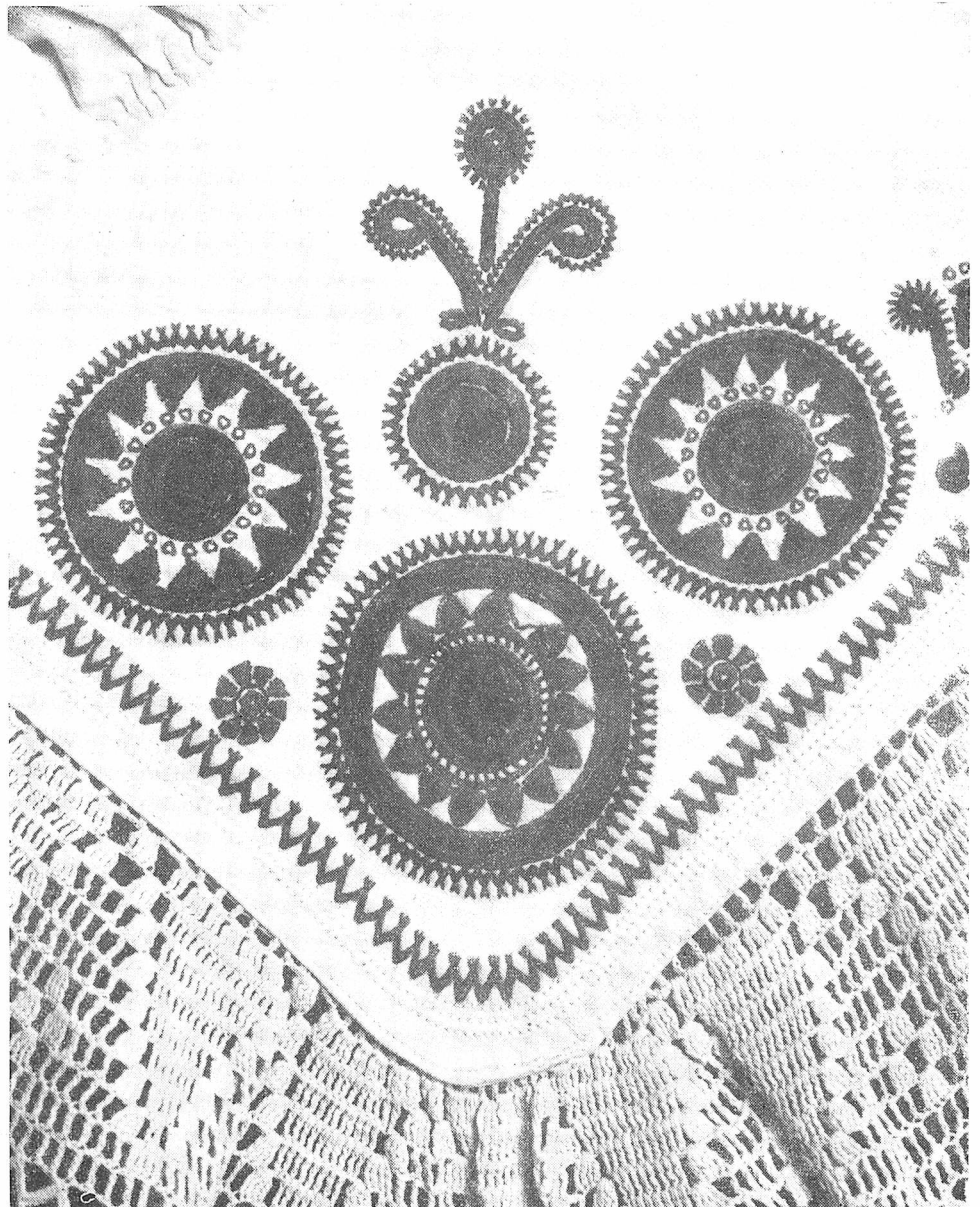
Ryc. 2. Mankiet koszuli kobiecej, haft czerwony z czarnym, w. Rząśnik, pow. Pultusk.
W.M.E., Nr 1862. Fot. E. Frankowski, 1927 r.



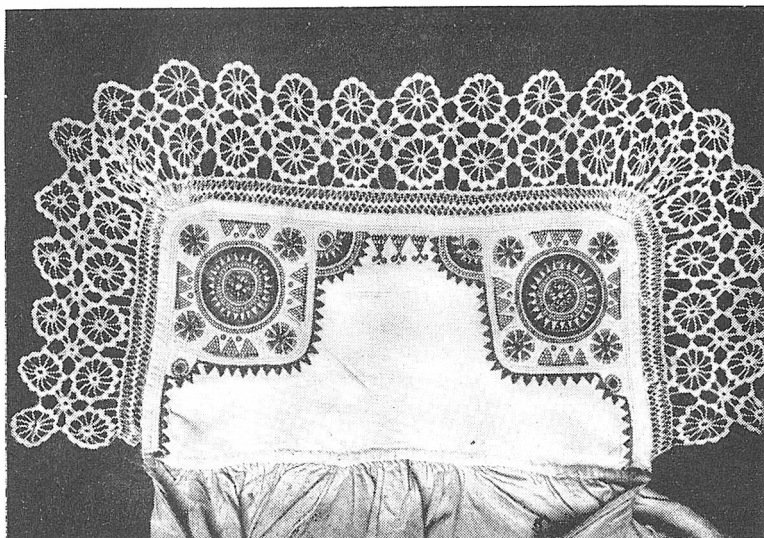
Ryc. 3. Mankiet koszuli kobiecej, haft czerwony z czarnym, w. Pniewo, pow. Pultusk.
W.M.E., Nr 2023. Fot. E. Frankowski, 1925 r.



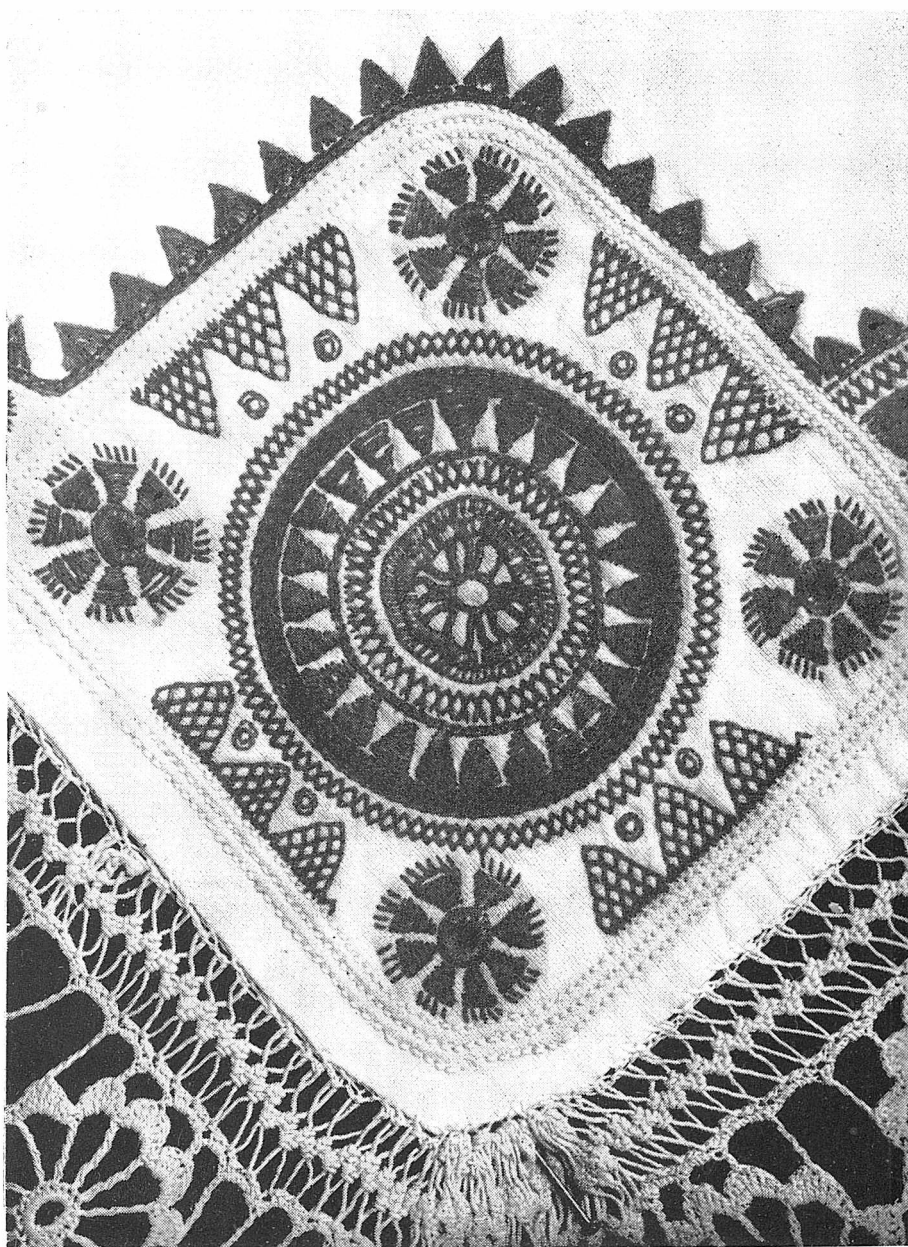
Ryc. 4. Kołnierz koszuli kobiecej
haft czerwony i czarny, w. Pniewo,
pow. Pułusk. W. M. E., Nr 1875.
Fot. E. Frankowski, 1925 r.



Ryc. 5. Róg kołnierza
koszuli kobiecej, haft
czerwony z czarnym, w.
Pniewo, pow. Pułusk.
W. M. E., Nr 1875,
Fot. E. Frankowski,
1925 r.



Ryc. 6. Kołnier koszuli kobiecej, haft czerwony z czarnym, w. Pniewo, pow. Pułtusk. W.M.E., Nr 2023. Fot. E. Frankowski, 1925 r.

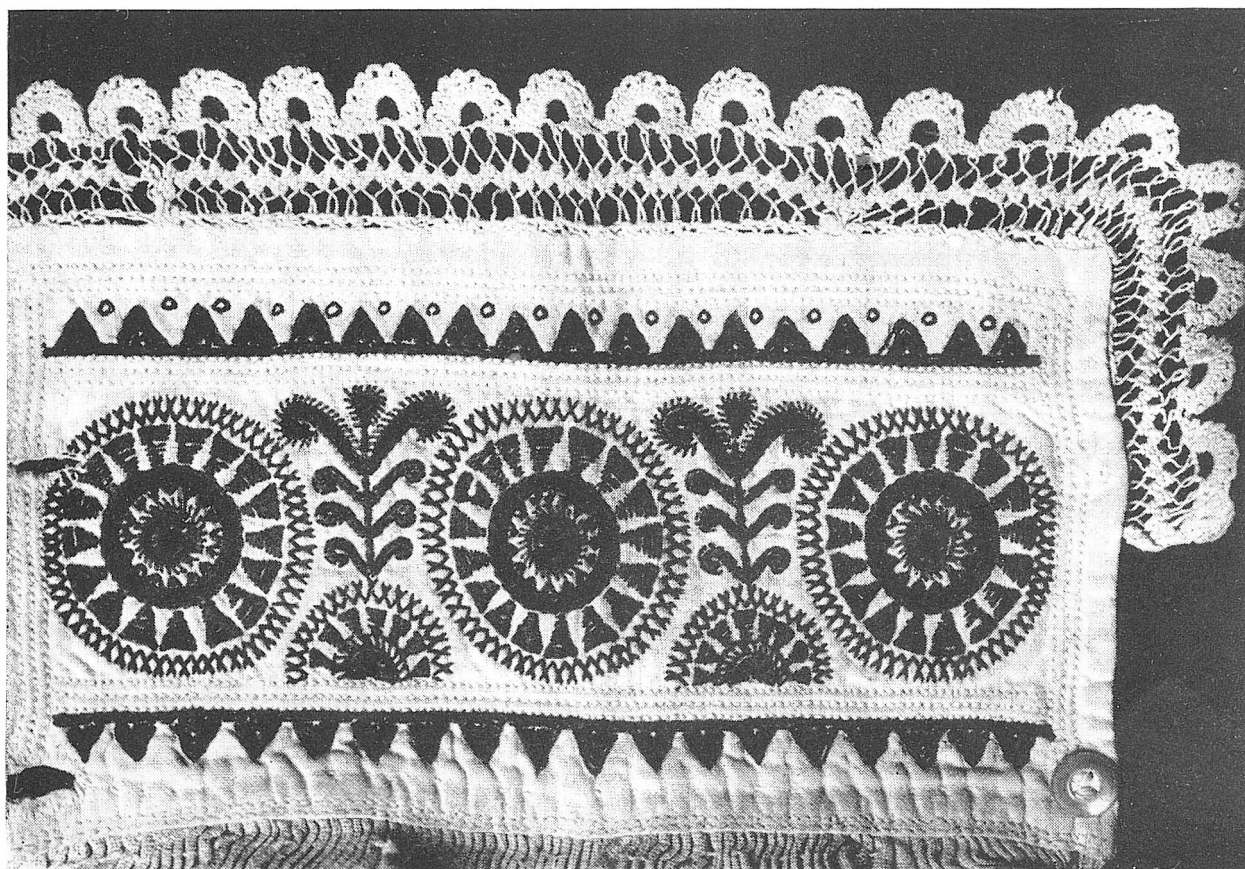


Ryc. 7. Narożnik kołnierza koszuli kobiecej, haft czerwony z czarnym, w. Pniewo, pow. Pułtusk. W.M.E., Nr 2023. Fot. E. Frankowski, 1925 r.

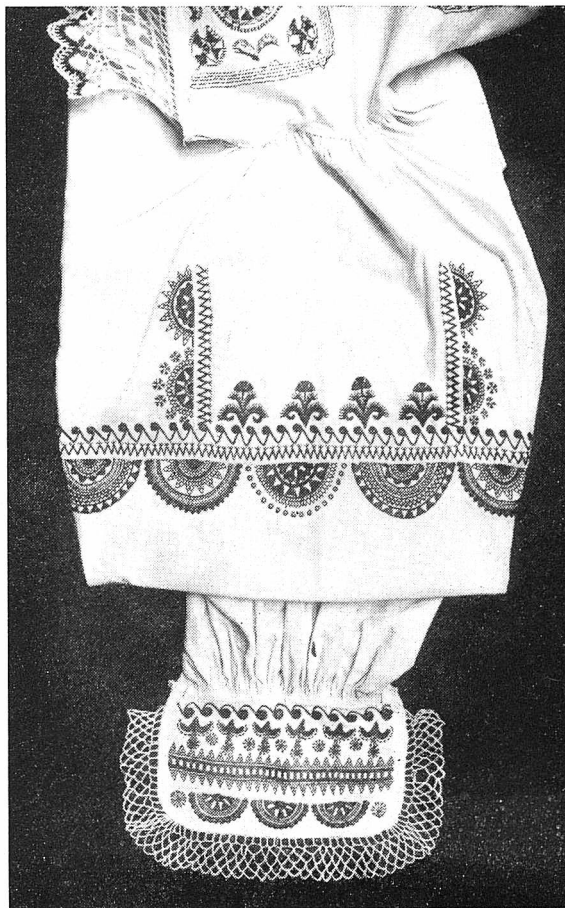


Ryc. 8. Koszula kobieca, haft czerwony z czarnym
w. Pniewo, pow. Pultusk,
W.M.E. Nr 1875.
Fot. E. Frankowski, 1925 r.

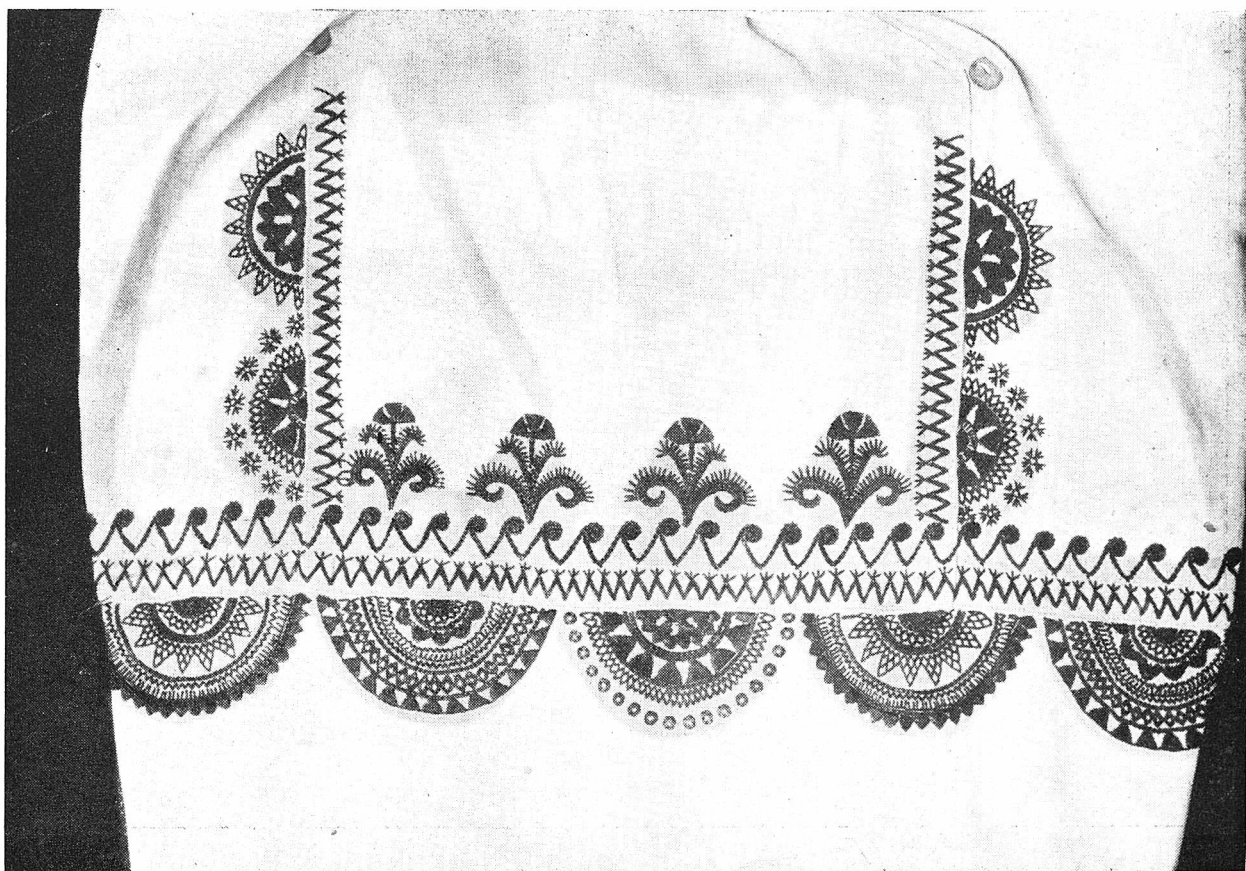
Ryc. 9. Mankiet koszuli kobiecej, haft czerwony
z czarnym. w. Pniewo, pow. Pultusk.
W.M.E. Nr 1875.
Fot. E. Frankowski, 1925 r.

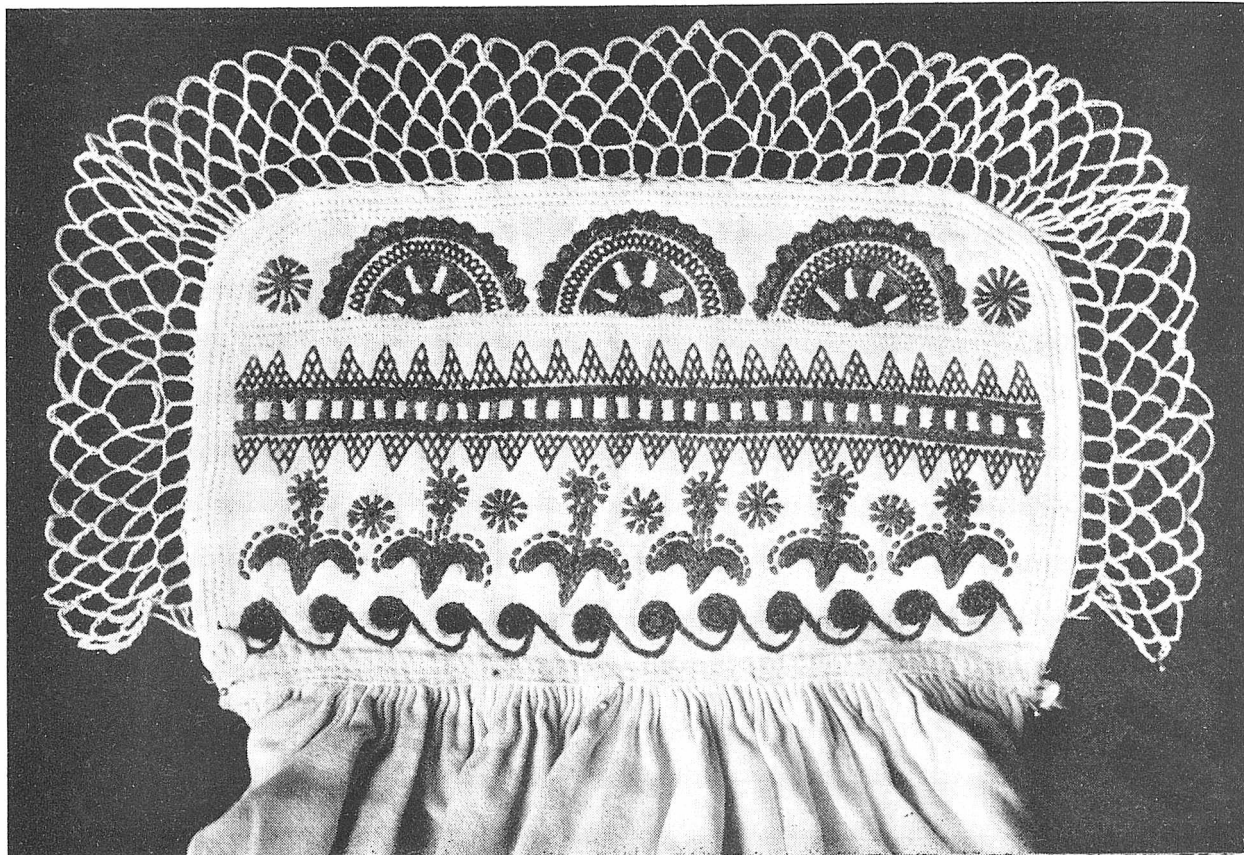


Ryc. 10. Koszula kobieca, haft czerwona bawełną,
w. Rząśnik, pow. Pultusk. W.M.E., Nr 1858.
Fot. E. Frankowski, 1927 r.

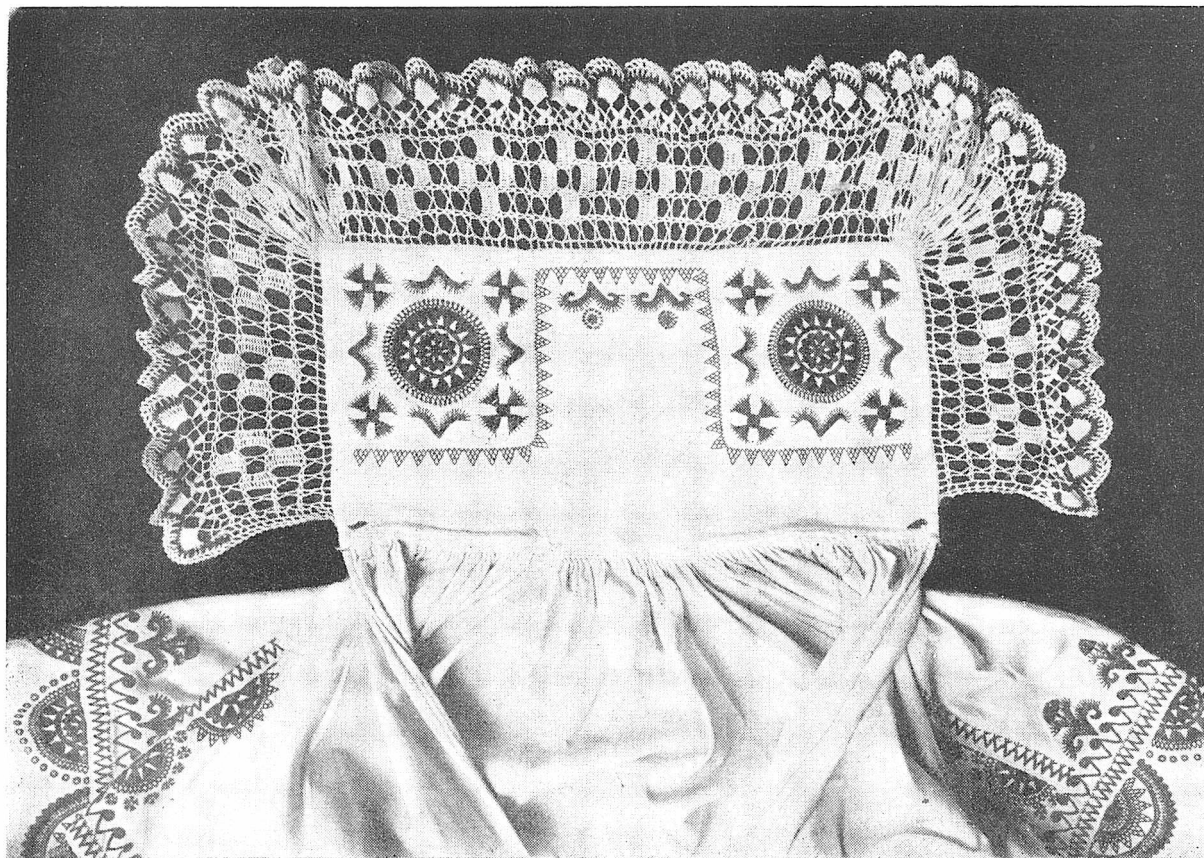


Ryc. 11. Naramiączko koszuli kobiecej, haft czerwona bawełną, w. Rząśnik, pow. Pultusk.
W.M.E., Nr 1858.
Fot. E. Frankowski, 1927 r.





Ryc. 12. Mankiet koszuli kobiecej, haft bawełną czerwoną, w. Rząśnik, pow. Pultusk.
W.M.E., Nr 1858. Fot. E. Frankowski, 1927 r.



Ryc. 13. Kołnierz koszuli kobiecej, haft czerwoną bawełną, w. Rząśnik, pow. Pultusk.
W.M.E., Nr 1858. Fot. E. Frankowski, 1927 r.

Następne 4 ryciny (4, 5, 8 i 9) wyobrażają hafty na koszuli kobiecej z Pniewa. Ryc. 4 pokazuje kołnierz koszuli, ryc. 5 szczegóły haftu narożnika tego kołnierza. Kołnierz z 3 stron obszyty został na okoliczność trzema stebnówkami, zamykającymi wewnątrz kołnierza nóż usztywniającą. Równoległe do niej przebiega krzyżówka czerwona z czarnymi widelkami potrójnymi na szczytach.

Zasadniczy motyw zdobniczy narożnika stanowią cztery koła obwiedzione krzyżówką czerwona z widelkami czarnymi: na zewnątrz. Okoliczność każdego z kół stanowią trzy koła wpisane jedno w drugie, wykonane łańcuszkiem, z których dwa brzeżne są czerwone, a środkowe — czarne. Nad górnym, mniejszym kołem w osi symetrii, znajduje się ziele z kwiatkiem w środku. Łodyżki ziela wykonano łańcuszkiem potrójnym, podobnie jak okoliczność kół, przy tym łańcuszek środkowy jest czarny. Krzyżówka nad łodyżkami i widelki dookoła kwiatka są czarne. Dwa kwiatki dziewięciopłatkowe po bokach największego koła posiadają czarne kółka łączące wszystkie płatki. Kołnierz obszyty koronką szydełkową. Ryc. 8 pokazuje sposób wszycia rękawa i połączenia jego z naramiączkiem. Widać odwrocony kołnierz i podobnie jak na ryc. 10 możemy zaobserwować technikę hafciarską na odwrocie materiału.

Zwracam uwagę, że haft na mankiecie tej koszuli (ryc. 9) został skomponowany w pozycji takiej jak na ryc. 9 a nie jak to widzimy na ryc. 8.

W pracy M. Żywirskiej wszystkie mankieciki w liczbie 18 zostały reprodukowane „do góry nogami“ zapewne wskutek przeoczenia. Rzecz ta nie jest tak błaha, jakby się na pozór mogło wydawać, bowiem formy poszczególnych motywów zdobniczych występują w pewnym określonym układzie.

Na ryc. 9 wyobrażającej mankieta rękawa koszuli kobiecej, widzimy trzy koła i między nimi dwa półkola, nad którymi wznoszą się roślinki — ziela. Kwiatek szczytowy i dwie gałązki górne wyhaftowane nicią czerwoną przybrane są igiełkami czarnymi i, podobnie jak trzy pary dolnych gałązek, obwiedzone są u góry nicią czarną. Nad tymi kołami i zieleciem przebiega prosta czerwona linia pozioma, wykonana łańcuszkiem, a na niej rząd 18 czerwonych szczytków, między którymi u góry widnieją czarne oczka. Koła oprowadzone są czerwoną krzyżówką i posiadają po 17 śprech z równoległe położonych nici czerwonych, bliżej zaś do środka biegną trzy łańcuszki, dwa czerwone i środkowy czarny.

Ryc. 3, 6 i 7 pokazują hafty i koronki na kołnierzu i mankiecie koszuli kobiecej z Pniewa.

Ryc. 6 obejmuje całość kompozycji kołnierza, ryc. 7 podaje hafty na jego narożniku. Widzimy tu czworobok zamknięty trzema stebnówkami, ujmującymi wewnątrz kołnierza dwie nici usztywniające. W czterech rogach czworoboku są gwiazdki — kwiatki osmiopłatkowe. Płatki-śprechy czerwone mają na górnej krawędzi czarne igiełki. Czarna jest również okoliczność środeczka, przytykająca do płatków.

Między gwiazdkami — trzy czerwone szczytki przytkane, a między nimi małe podwójne kółeczka, oczka, przy czym wewnętrzne są czarne. Duże koło w czworoboku oprowadzone jest podwójną krzyżówką czer-

woną, dalej ku środkowi brzegu trzy koła wykonane ścięciem łańcuszkowym, z których dwa brzeżne są czerwone, a środkowe czarne. Dalej idą śprechy, trójkąty czerwone, dotykające szczytami koła z łańcuszka czerwonego, następnie, ku środkowi, koło z krzyżówki podwójnej. Sam środek koła zajmuje duży pajacek. Ryc. 10, 11, 12 i 13 uwidaczniają hafty i koronki, zdobiące koszulę kobiecą ze wsi Rzaśnik w pow. Pułuskim. Ryc. 13 wykazuje ogólną kompozycję kołnierza i haftu na naramiączkach. Na ryc. 10 widzimy haft na naramiączku i na mankiecie oraz technikę hafciarską na odwrotnej stronie kołnierza, na ryc. 11 — naramiączko, a na ryc. 12 — haft i koronka szydełkowa przy mankiecie. Na naramiączku i na mankiecie, prócz znanych już nam motywów zdobniczych, spostrzegamy ornament bieżący, tzw. kulasy, pieski zakręcone, wykonane łańcuszkiem.

Zakład Etnografii Uni. w. Poznańskiego wykorzystuje materiały znajdujące się w Muzeum zasadniczych technik ludowych. Jest tam kilka okazów haftów kurpiowskich: jedna koszula zrobiona haftem białym ze wsi Lutobrok w pow. pułuskim, wykonana przez Janinę Skłutecką, z kryzą z koronki szydełkowej roboty Janiny Jastrzębskiej ze wsi Placusin w pow. pułuskim, i druga koszula kobieca zrobiona haftem czerwonym i czarnym, wykonanym przez Marię Dudzikową ze wsi Wólka w gm. Wyszków, ozdobiona kryzą z koronki szydełkowej roboty Marii Kołakowskiej ze wsi Lutobrok w gm. Zatory w pow. pułuskim. Prócz tego w zbiorach tych znajdują się mankieciki od koszul kobiecych z haftem czerwonym i czarnym z Ciołkowa, Rzaśnika i Wielątek z pow. pułuskiego. Haftowany mankiecik z Wielątek jest zapewne wykonany przez tę samą hafciarkę, co i mankiecik na barwnej tablicy w pracy M. Żywirskiej.

Tablica została wykonana w ten sposób, że „artysta“ na słabo odbitej fotografii mankiecika pokrył odpowiednie miejsce haftu temperą czerwoną i czarną. Zrobił to jednak bardzo niedbale. Rząd górny, utworzony ze szczytków czerwonych, powinien być przez „artystę“ równiutko oprowadzony czarną linią. Drugi rząd, tzw. kulasów z gromadkami, nie tworzy rzędu jednolitych kul, ale kłębki, w których wyróżniają się okręcające je nici. W trzecim rzędzie, z obustronnymi szczytkami przetykanymi, szczytki opierają się na czarnych smugach łańcuszkowych, które stykają się z łańcuszkami czerwonymi równej szerokości, połączonymi niby szczebelkami drabinki — stropkami czerwonymi. Niedbałym wykonaniem barwnych plam „artysta“ zatracił cały wdzięk tego haftu, a jego praca zamiast dokładnej obrazować haft kolorowy zniekształciła go w niedopuszczalny sposób, pozbawiając tę tablicę wartości dokumentu naukowego. Przypominam jeszcze, co zaznaczyłem poprzednio, iż ten haft mankiecika został również reprodukowany „do góry nogami“.

Na tym kończę mój opis. Na zakończenie pragnę jeszcze dodać, że w muzeach naszych jest dość bogaty materiał dotyczący haftów kurpiowskich, który pozwoli na dokładną analizę motywów zdobniczych i ich przeobrażeń w hafciarstwie ludowym na Kurpiach.

Wszystkie wydawnictwa Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych księgarniach „Domu Książki“, a w szczególności w następujących punktach:

BIAŁYSTOK — Rynek Kościuszki 12/14.	OLSZTYN — Plac Wolności 2/3.
BYDGOSZCZ — Dworcowa 14.	OPOLE — Ozimska 8.
BYTOM — Stalina 10.	POZNAŃ — 27 Grudnia 23.
CZĘSTOCHOWA — Al. N.M.P. 14.	RZESZÓW — 3 Maja 2.
GDANSK-WRZESZCZ — Grunwaldzka 8.	STALINOGRÓD — 3 Maja 12.
GLIWICE — Zwycięstwa 35.	SZCZECIN — Sikorskiego 6.
KIELCE — Sienkiewicza 30.	TORUŃ — Rynek Staromiejski 30.
KOSZALIN — 1 Maja 14.	WARSZAWA — Krakowskie Przedmieście 7.
KRAKÓW — Podwale 6.	WROCŁAW — Stalinozrodzka 21.
LUBLIN — Krakowskie Przedmieście 52.	ZAKOPANE — Krupówki 28.
ŁÓDŹ — Piotrkowska 147.	ZIELONA GÓRA — Żeromskiego 16.

Księgarnie te przyjmują zamówienia na czasopisma PIS.

Poza tym czasopisma PIS są również do nabycia w Klubach Międzynarodowej Książki i Prasy.