

POLSKA SZTUKA LUDOWA

Wrocławskiej



NR 2

ROK VIII

1954

PAŃSTWOWY

INSTYTUT

SZTUKI

Na okładce:

Zabawka z drzewa „Młody Góral”. 20 × 20 cm. Wyk. Witold Surowiecki,
uczeń piątej klasy Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem.

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*zastępca redaktora naczelnego*), Mgr
Aleksander Jackowski (*redaktor naczelnny*), Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman Rein-
fuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Marian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska (*redaktor*
techniczny), Mgr Aleksander Wojciechowski.

Adiustacja i korekta: Jerzy Bokiewicz.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

		str.
<i>Roman Reinfuss</i>	Aktualne zagadnienia przemysłu pa- miątkarskiego	67
<i>Janina Rosen-Przeworska</i>	O ubiorze chłopskim od XIII wieku do Renesansu	79
<i>Michał Walicki</i>	O nową interpretację pojęcia „Chry- stusa Frasnobliewego”	100
<i>Stanisław Wallis</i>	Słownik górnośląskich wyrażen lu- dowych	104
<i>Leszek Dzięgiel</i>	Malowane kafle z Rybnej	109
<i>Eugeniusz Frankowski</i>	Recenzja książki: Bielicer W. N. Na- rodnaja odezda Udmortov, materia- ły k etnogenezu”	119
<i>Piotr Greniuk</i>	Recenzja książki: Roman Reinfuss „Polskie druki ludowe na płótnie”	121
<i>Maria Przeździecka</i>	Wystawa pokonkursowa sztuki i rę- kodzieła ludowego w Grajewie	123
<i>Maria Przeździecka</i>	Wystawa sztuki ludowej w Toma- szowie Mazowieckim	124
<i>Zofia Szromba</i>	VIII powojenny konkurs szopek krakowskich	126

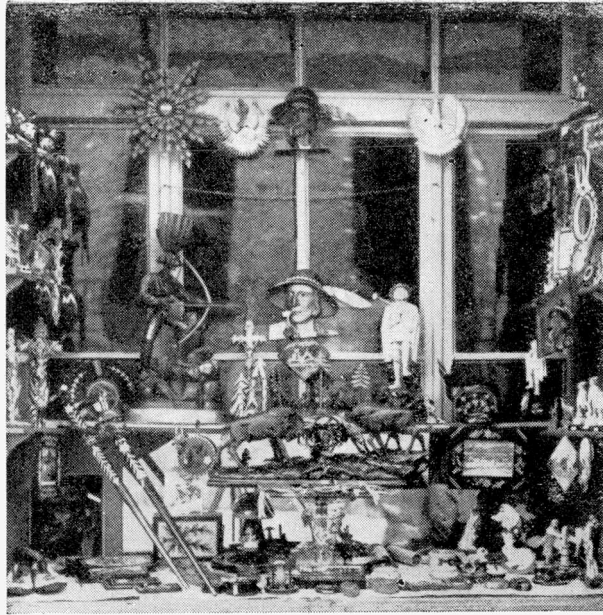


ROK 1954

MARZEC—KWIECIEŃ

NR 2

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



Ryc. 1. Tak niestety wyglądają dotychczas witryny sklepów pamiątkarskich w Zakopanem.

AKTUALNE ZAGADNIENIA PRZEMYSŁU PAMIĄTKARSKIEGO

(Na marginesie konkursu i wystawy pamiątkarstwa w Zakopanem)

ROMAN REINFUSS

Istnieją pewne zagadnienia, w istocie może nawet błahe, które nabierają dużej wagi dopiero skutkiem swej masowości. Klasycznym tego przykładem jest tzw. „przemysł pamiątkarski”, tj. wytwórczość różnych przedmiotów, rozchodzących się wśród odbiorców setkami tysięcy sztuk, przy czym głównym, jeśli nie jedynym uzasadnieniem kupna jest to, że zostały one nabyte „na pamiątkę”.

Zwyczaj kupowania „pamiątek” jest głęboko zakorzeniony i (jeśli w naukowym czasopiśmie wolno stosować tego rodzaju chronologię) stary jak świat. Gdybyśmy rozpoczęli walkę z pamiątkarstwem i usunęli sprzedaż pamiątek ze sklepów, utworzyłby się niewątpliwie „czarny rynek”, na którym w cieniu zaułków i przechodnich bram kwitłby bujnie nadal handel tymi — nikomu w gruncie rzeczy niepotrzebnymi — przedmiotami, jak popielniczki w kształcie góralskiego kierpca, czy laski z napisem „Pamiątka z Krakowa”.

„Pamiątki” kupują w zasadzie wszyscy, bez względu na wiek, płeć, przynależność społeczną i wykształcenie. Dla jednych zakupiona „pamiątka” to miłe głupstwko, które po pewnym czasie znika z oczu, tonąc w jakimś zakątku domowej rupieciarni, dla innych

— przedmiot szanowany, wynoszony do godności dzieła sztuki, pełniący ważną rolę w dekoracji wnętrza.

W rezultacie zarówno w mieście, jak i na wsi spotkać można w wielu mieszkaniach, poustawiane na szafkach i etażerkach, rzeźbione ramki i jelenie, gipsowe rzeźby malowane olejną farbą; na ścianach zaś porozwieszane drewniane osty i malowane na brzożowej desce (a!e koniecznie z zachowaną korą) sentymentalne widoczki, stanowiące jedyne przejawy „artystycznych” zainteresowań mieszkańców. Zwykle są to drobne upominki ofiarowywane przy różnych okazjach, przywożone z wczasów i wycieczek, a więc typowe pamiątki. Tą właśnie drogą wyroby pamiątkarskie upowszechniają się szeroko i bez przesady można powiedzieć, że w praktyce reprezentują „sztukę dla mas”. Są one bowiem najłatwiej dostępne, same niejako wciskają się do rąk i mieszkań odbiorców, na nich kształtuje się smak i gust wielu tysięcy ludzi.

Rola, jaka wyrobom pamiątkarskim przypadła w udziale, bynajmniej nie idzie w parze z ich wartością artystyczną.

Przemysł pamiątkarski, opierający się głównie na produkcji chałupniczej, powstał u nas w II połowie wieku ubiegłego, wraz z rozwojem uzdrowisk i ruchu

turystycznego. Czasy, w których kształtowała się produkcja pamiątkarska, przypadają na okres najniższego upadku tzw. „przemysłu artystycznego”, kiedy o estetycznej wartości wyrobów decydowały drobno-mieszkańskie upodobania i gusty. W tym kierunku urabiali wytwórców nakładcy — kapitałści, robiący doskonale interesy na handlu pamiątkami, dostarczający chałupnikom wzory czerpane bezceremonialnie z kosmopolitycznej tandety pamiątkarskiej. Nawet szkoły zawodowe, powołane do podnoszenia poziomu artystycznego wyrobów rzemieślniczych, nie umiały znaleźć właściwej drogi, „podnosząc” estetyczną wartość produkcji przez lansowanie obcych wzorów, i to w dodatku nie przedstawiających żadnej wartości.

Tą drogą (to znaczy za pośrednictwem szkoły przemysłu drzewnego) przedostały się do zakopiańskiego pamiątkarstwa m. in. szarotki, zdobiące kasetki i ramki, oraz jelenie, które i dziś w Zakopanem możemy oglądać w witrynach sklepów z pamiątkami.

W dokumentach, pozostałych po dawnej zakopiańskiej szkole przemysłu drzewnego, zachowała się nawet zapiska z czasów dyrektury Czecha Kovacsza, w której figuruje „ein Hirsch (jeleń) und eine Madonna”, zakupione w Wiedniu jako wzory dla uczniów szkoły zakopiańskiej.

Nie bez winy, jeśli chodzi o zachwaszczenie pamiątkarstwa zakopiańskiego, byli również i różni artyści, którzy chętnie przyczyniali się do „uszlachetniania” góralskiej twórczości artystycznej, wprowadzając w nią jeszcze większy zamęt. Przykładem niech będzie chociażby Stanisław Witkiewicz, wielki miłośnik i wiel-

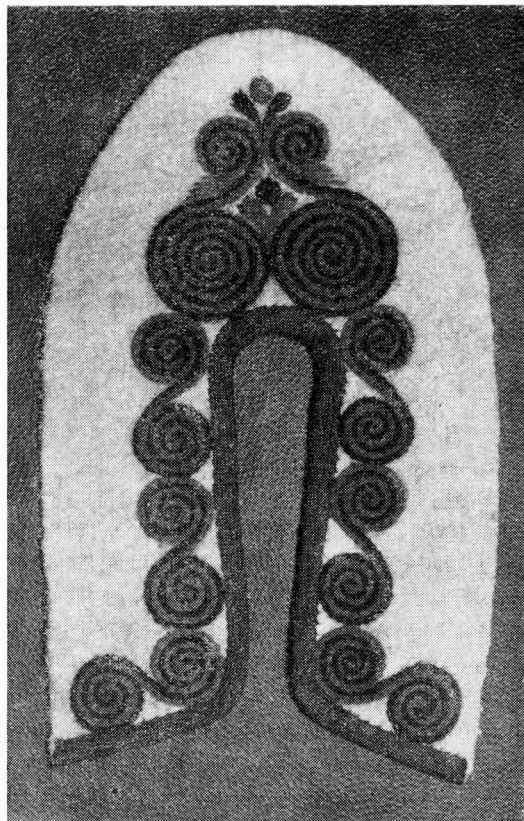
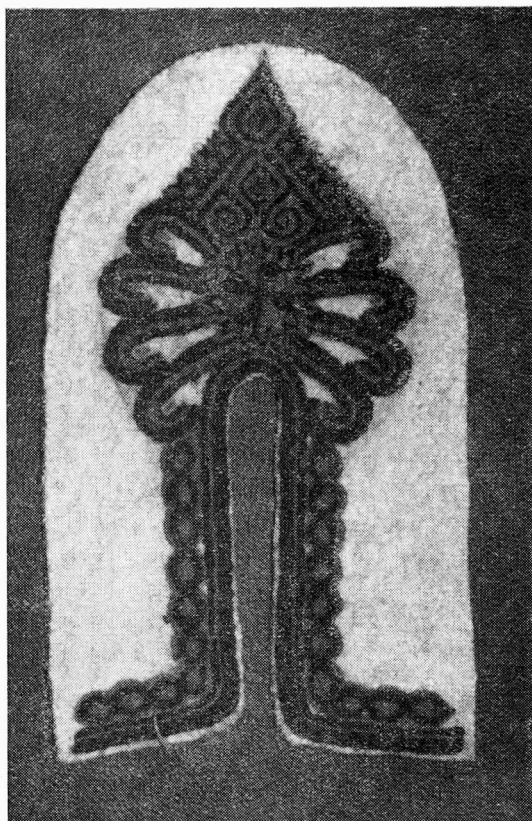
biciel sztuki góralskiej, który do zasobu motywów podhalańskich wprowadził naturalistyczną formę „dziewięciornika”. Oset ten, jak każdy chwast, szeroko rozplecił się na Podhalu i dziś widzimy go na każdym kroku w rzeźbie i hafcie.

Poświęciliśmy nieco więcej uwagi ośrodkowi zakopiańskiemu, gdyż w dziedzinie pamiątkarstwa był to rodzaj poligonu doświadczalnego, na którym eksperymentował, kto tylko miał w tym kierunku ochotę. Podobnie mniej więcej przedstawiała się sprawa z innymi ośrodkami, których sporo powstało w ub. wieku w pobliżu uzdrowisk (Szczawnica, Krynica, Rymanów, Iwonicz), letnisk (Jerzmanowice koło Ojcowy) czy ośrodków pątnicznych (Częstochowa).

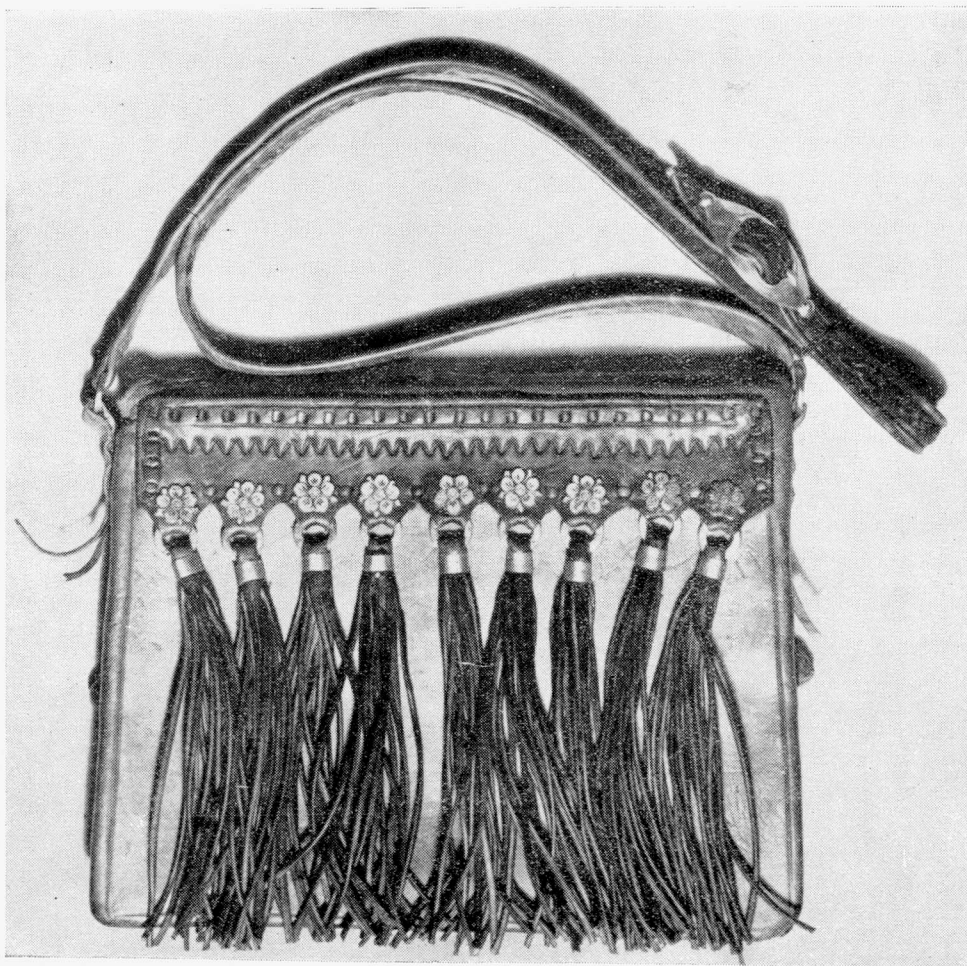
Wyroby stamtąd, zwykle nie związane z tradycją miejscową (np. produkcją drewnianych lasek „zakopiańskich”, zaśmiecających sklepy całej Polski, zajmują się głównie Jerzmanowice i inne podobne ośrodki odległe od Podhala), rozchodziły się daleko po kraju, zarażając niejako swoją brzydotą pamiątkarstwo, jakie później powstawało w letniskowych centrach wybrzeża czy na terenie Sudetów.

Wyroby naszego przemysłu pamiątkarskiego stanowią klasyczny przykład bezwartościowej tandety i szpetoty. Wystarczy przejść po mieście, rzucić okiem na wystawy sklepowe, żeby wyrobić sobie pojęcie o naszym asortymencie pamiątkarskim.

Na plan pierwszy wybijają się tu oczywiście wyroby „drewniane”, a wśród nich tzw. „zakopiańszczyzna”, która okupowała sklepy z pamiątkami od Zako-



Ryc. 2 i 3. Haftowane pantofle. Wyk. wytwórca ludowy Józef Boblak z Cichego.



Ryc. 4. Torebka damska.
Wyk. wytwórca ludowy
Józef Karpień z Zakopanego.

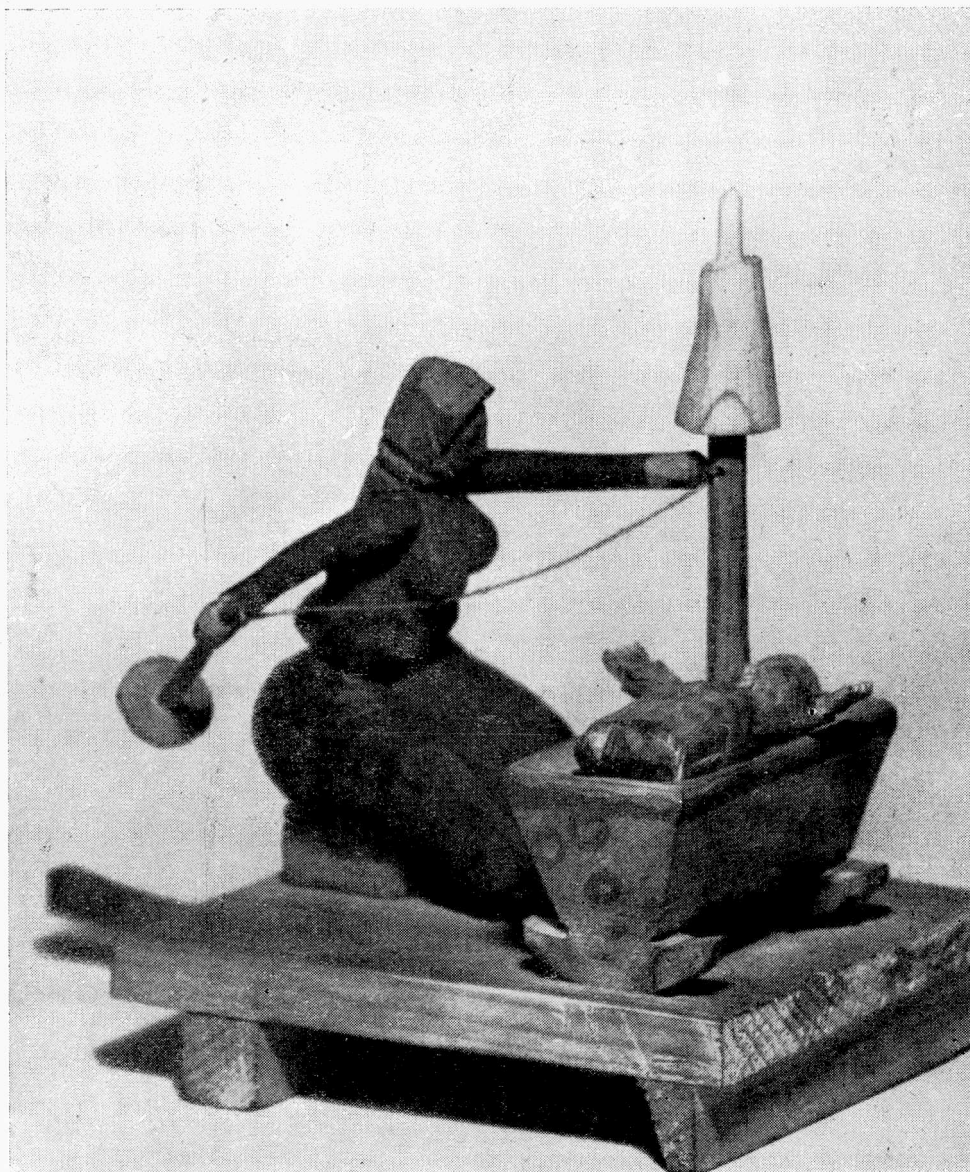
panego po Gdańsk i od Szczecina po Suwałki. Należą tu płaskorzeźby, przedstawiające twarz górala o demonicznym wyrazie, palącego fajkę (notabene wyrabiane przez chałupników z okolic Rymanowa), jelenie, miniaturowe kapliczki, oprawki do lusterek, ramki do fotografii zdobione motywami szarotki czy ostu, promieniste „dziewięciorniki” (duże, dorodne, „jak żywe”), kasetki, piórniki, albumy zdobione podkolorowanym rytym z postacią górala (oczywiście z fajką) na tle panoramy Tatr, czy też bukietem plastycznych róż, malowanych kolorowymi lakierami. Zresztą po co te wszystkie okropności wymieniać, znamy je przecież wszyscy dobrze.

Skandaliczny poziom naszego pamiątkarstwa od dawna już wywoływał głosy krytyki, domagającej się podjęcia energicznej walki z zalewającym rynek morzem tandety. W ustroju kapitalistycznym podjęcie takiej akcji było jednak z góry skazane na niepowodzenie. Wszelkie kroki podejmowane w tym kierunku paraliżował zapobiegliwy handlarz, któremu było absolutnie wszystko jedno, co sprzedaje, byle towar był dostatecznie „chodliwy”. A trzeba przyznać, że owe pseudoartystyczne szkaradzieństwa, sprzedawane zwykle pod firmą wyrobów „sztuki ludowej”, cieszyły się kolosalnym popytem. Społeczeństwo, którego smak artystyczny deprawowany był od kilku dziesiątków lat wszelkiego rodzaju tandetą, przyzwyczało się do niej i dziś nabywa ją o wiele chętniej niż wyroby rzeczy-

wiście posiadające walory artystyczne. Jest to przyczyna, która bardzo poważnie utrudnia podniesienie poziomu estetycznego wyrobów pamiątkarskich.

W chwili obecnej, gdy działalność prywatnych przedsiębiorców uległa poważnemu ograniczeniu i produkcja wyrobów pamiątkarskich odbywa się — częściowo przynajmniej — w zakładach kierowanych przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego, zdawać by się mogło, że sprawa podniesienia wartości artystycznej pamiątkarstwa dojrzała już do stadium realizacji. Istotnie, śledząc uważnie działalność CPLiA, musimy skonstatować poważny wysiłek zmierzający do podniesienia estetycznej jakości pamiątek. Przykładem może być ośrodek w Jerzmanowicach koło Ojcowa, znany z produkcji najgorszej tandety, który pod wpływem cierpliwej i długotrwałej akcji nadzoru artystycznego i fachowego instruktazu zaczyna powoli podnosić jakość swej produkcji. Podobnie przedstawia się sprawa spółdzielni wyrobów drzewnych w Nowym Sączu, nie mówiąc już o Warsztatach Wzorcowych w Zakopanem.

Akcja ta musi być jednak przeprowadzana z dużą ostrożnością, gdyż tzw. „artyści ludowi” wyrabiający pamiątki są to rzemieślnicy o tak ciasnej specjalności, że próba bardziej radykalnego przestawienia ich produkcji — w praktyce odbiera im możliwość zarobkowania. Stąd pochodzą trudności poprawienia wyrobów pamiątkarskich wykonywanych np. w Jerzmanowi-



Ryc. 5. Zabawka z drewna „Prządka”. Wyk. Antoni Rząsa, absolwent Państwowego Liceum Technic Plast. w Zakopanem.

cach czy Zakopanem, gdzie z pamiątkarstwa żyje po paręset rodzin.

Obok produkcji własnej, która, jak wspomniałem wyżej, idzie wyraźnie ku poprawie, istnieje jednak tzw. „skup”, tj. nabywanie wyrobów pamiątkarskich wprost od niezorganizowanych wytwórców.

Drogą skupu, prowadzonego przez handlowców, dostają się do sklepów i stoisk handlu pamiątkarskiego różne towary, których jedyną zaletą jest „chodliwość”. Spotyka się między nimi wiele wyrobów bezwartościowych i tandetnych, których ze wstydem wyparłyby się własne warsztaty produkcyjne CPLiA. Gdy na skutek różnych zewnętrznych i wewnętrznych akcji CPLiA zaczęła z większą ostrożnością selekcjonować towary nabywane drogą skupu, okazało się, że akcja ta w małym tylko stopniu oddziałuje na rynek, gdyż odrzucane przez CPLiA wyroby pamiątkarskie znajdują łatwy zbył w sklepach i na stoiskach innych instytucji handlowych, jak np. MHD, i rozprowadzane są przez ośrodki handlu pamiątkarskiego PTTK. Przyczyną, dla której instytucje te tolerują w swych

punktach sprzedaży tandetne wyroby pamiątkarskie, jest z jednej strony brak fachowego przygotowania pracowników handlowych prowadzących skup, którzy nie są w stanie odróżnić rzeczy dobrych od bezwartościowych, z drugiej zaś sam odbiorca, który, przyzwyczajony od lat do tandety, takiego właśnie towaru poszukuje.

Chcąc dźwignąć wyroby pamiątkarskie na wyższy poziom artystyczny, musimy walczyć równocześnie na dwóch frontach. Jednym powinna być akcja wychowywania odbiorcy, drugim wypracowanie nowych, estetycznych wzorów. Obydwie te akcje są zupełnie pod względem wagi równorzędne. O szpetocie wyrobów pamiątkarskich pisano już u nas sporo, ale pisanie w czasopismach, które na ogół nie docierają do wszystkich kół społeczeństwa. Kampanię w tym kierunku należałoby prowadzić przede wszystkim na łamach pism popularnych. Należałoby tam omawiać dobre i złe przykłady wyrobów pamiątkarskich, kształcić smak i znanstwo odbiorcy, doprowadzając do tego, żeby tandeta pamiątkarska została wyteplona nie



Ryc. 6. Zabawka z drewna „Młodzi Górale”.
Wyk. Antoni Rząsa, absolwent Państwowego Liceum Technik Plast. w Zakopanem.

tylko dlatego, że ją zwalczają „nadzory artystyczne”, ale i z tego powodu, że klient nie zechce jej więcej nabywać.

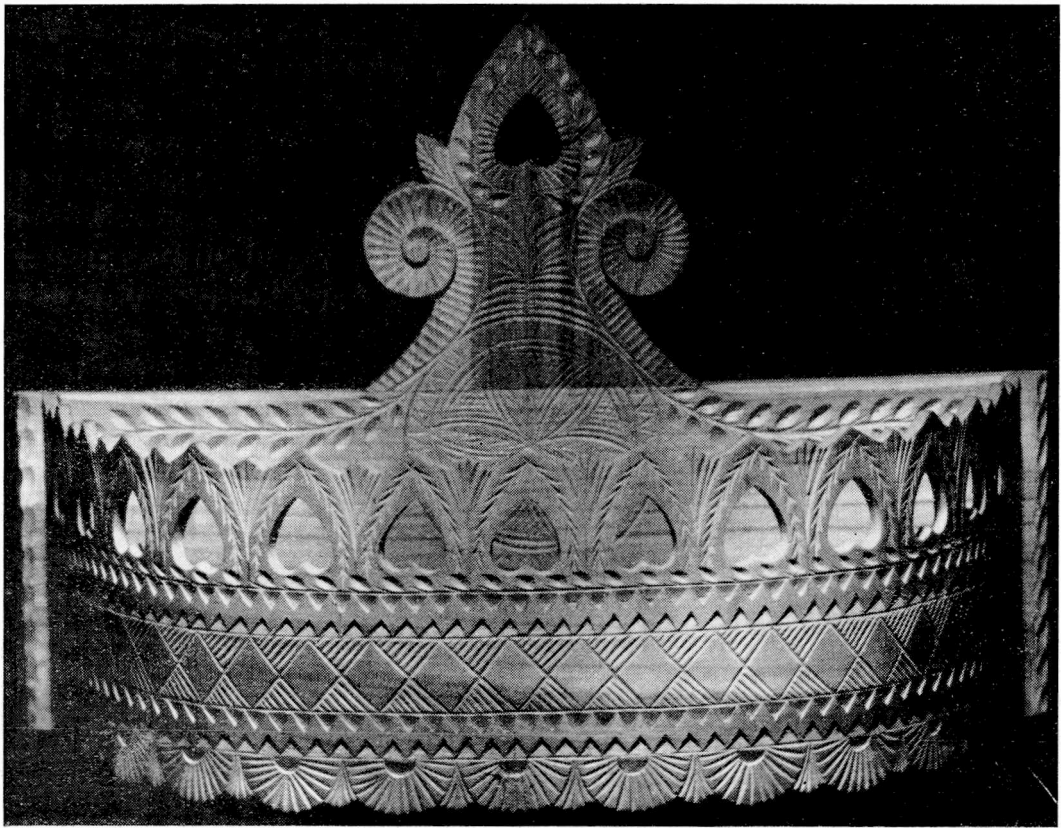
Dopóki nie podniesiemy smaku i wymagań masowego odbiorcy, zapoznając go z prawdziwie artystycznymi wyrobami pamiątkarskimi, dopóty walka o podniesienie poziomu estetycznego pamiątki nie może przynieść pełnego sukcesu. Zawsze bowiem przez różne prywatne sklepiki i pokątnych sprzedawców będzie przesiąkała na rynek tandeta, o ile znajdzie się na nią chętny nabywca.

Drugim odcinkiem walki o podniesienie poziomu pamiątkarstwa jest wypracowanie artystyczne wartościowych wzorów. W niektórych instytucjach, jak np. CPLiA, akcja ta była prowadzona od dawna, ale na małą skalę, bo hamowały ją względy handlowe — groźba „niechodliwości”.

Poważnym krokiem naprzód, uczynionym na ciernej drodze podnoszenia poziomu wyrobów pamiątkarskich, był konkurs, zorganizowany w grudniu

ubiegłego roku w Zakopanem przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, którego celem było wydobyć wszelkich możliwości, jakie w tym zakresie reprezentuje Podhale, region o najbogatszej w Polsce twórczości ludowej, ale równocześnie najbardziej zachwaszczony pamiątkarską tandetą. W konkursie, przygotowywanym: blisko pół roku przy dużym wysiłku czynników miejscowych, prócz licznych artystów ludowych i artystów zrzeszonych w Związku Artystów Plastyków, wzięły udział warsztaty produkcyjne CPLiA, chałupnicy pracujący dla PTTK, miejscowe szkoły przemysłu artystycznego i Liceum Sztuk Plastycznych. Poza tym przysłały również swe wyroby niektóre warsztaty produkcyjne, znajdujące się na terenie powiatu nowotarskiego.

Asortyment wyrobów nadesłanych na konkurs był bardzo szeroki, począwszy od sweterków kobiecych i pantofli filcowych, takich jakie można nabyć w każdym sklepie z konfekcją damską, kilimów, haftów, koronek, batików, poprzez wyroby ceramiczne, metalowe, skórzane, do drewnianych, których było najwięcej.



Ryc. 7. Póleczka z drzewa. Wyk. wytwórca ludowy Tomasz Konopka z Ochotnicy Dolnej.

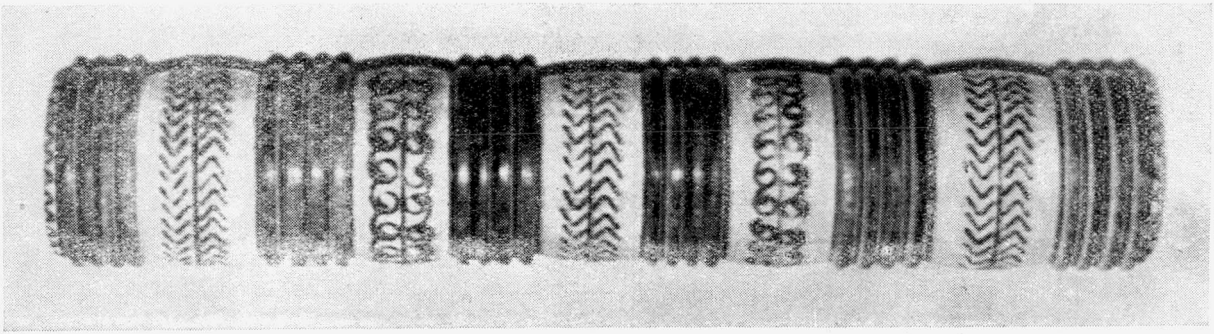
W związku z niesłychaną różnorodnością nadesłanych na konkurs przedmiotów — mimo woli nasuwało się pytanie, co właściwie należy uważać za pamiątkę? W znaczeniu szerszym — pamiątką może być każdy przedmiot, który w naszej świadomości wiąże się z jakąś osobą, sytuacją czy miejscowością. Wychodząc z tego założenia, istotnie można przyjąć, że dla kogoś stanie się pamiątką np. tuzinkowy sweter czy filcowe pantofle dlatego tylko, że kupione zostały podczas urlopu spędzonego w Zakopanem. Organizatorom konkursu nie chodziło jednak o pamiątki w tym znaczeniu. Pojęcie pamiątki wymaga tu niewątpliwie zwężenia i bliższego zdefiniowania. Nie każdy bowiem przedmiot, który został w danej miejscowości wykonany lub zakupiony, musi być za pamiątkę uważany. Należy wyraźnie odróżniać wyroby pamiątkarskie od wyrobów tzw. przemysłu miejscowego, którego specyfika wynika z ogólnych stosunków gospodarczych danego terenu, a w szczególności uzależniona jest od warunków surowcowych.

Na terenie Podhala np. w związku z takimi surowcami miejscowymi, jak drewno, wełna, len, i obfitością rąk do pracy, wynikającą z przeludnienia wsi góralskich, powstały różne zakłady produkcyjne i warsztaty chałupnicze, które te surowce przerabiają; wykonują np. gonty, naczynia drewniane, meble, lniane płótno i samodziały wełniane czy nawet wyroby artystyczne, jak kilimy. Poza surowcem i miejscem wykonania nie są one niczym z Podhalem związane, nie odbiegają w charakterze od podobnych wyrobów z innych terenów Polski.

Wydaje mi się, że niezbędnym warunkiem pamiątki jest ściśle związanie jej z określonym regionem czy miejscowością. Ażeby zwykły piórnik stał się pamiątką, musi mieć takie właściwości, które pozwalają rozpoznać, że nabyty on został w Zakopanem, Krakowie, Jeleniej Górze czy Gdyni. Od wyrobów pamiątkarskich wymagane jest więc, aby były one charakterystyczne dla pewnych okolic czy miejscowości.

Warunek ten spełniają znakomicie wyroby sztuki i przemysłu ludowego, które z regionem są jak najściślej związane, typowe i doskonale go reprezentują. Wśród wyrobów nadesłanych na konkurs przykładów tego rodzaju dostarczają zdobione haftem góralskim „kołcony” (pantofle z samodziałowego sukna), wełniane rękawice wzorzyste i czapki nadające się dla narciarzy, mosiężne spinki góralskie, klamry do pasów, pięknie inkrustowane „noże zbójnickie” (dla turystów, zamiast tzw. „fińskich noży”), ciupagi czy ludowa ceramika.

Prócz wymienionych wyżej przedmiotów, mogących śmiało wejść do pamiątkarstwa masowego, znalazły się na konkursie i takie, które przeznaczone są raczej dla amatorów i zbieraczy. Wiemy, jak wielkie szkody przynosi na Podhalu (a także i w innych stronach Polski) korsarska akcja prywatnych zbieraczy, wykupujących po wsiach, dla dogodzenia swej pasji kolekcjonerskiej, unikatowe zabytki sztuki ludowej, które zamiast do domów prywatnych powinny trafić do muzeów. Dla tych, którzy poszukują autentycznych wytworów sztuki ludowej, znalazły się na konkursie znakomicie wykonane łyżniki, pięknie ryzowane sol-



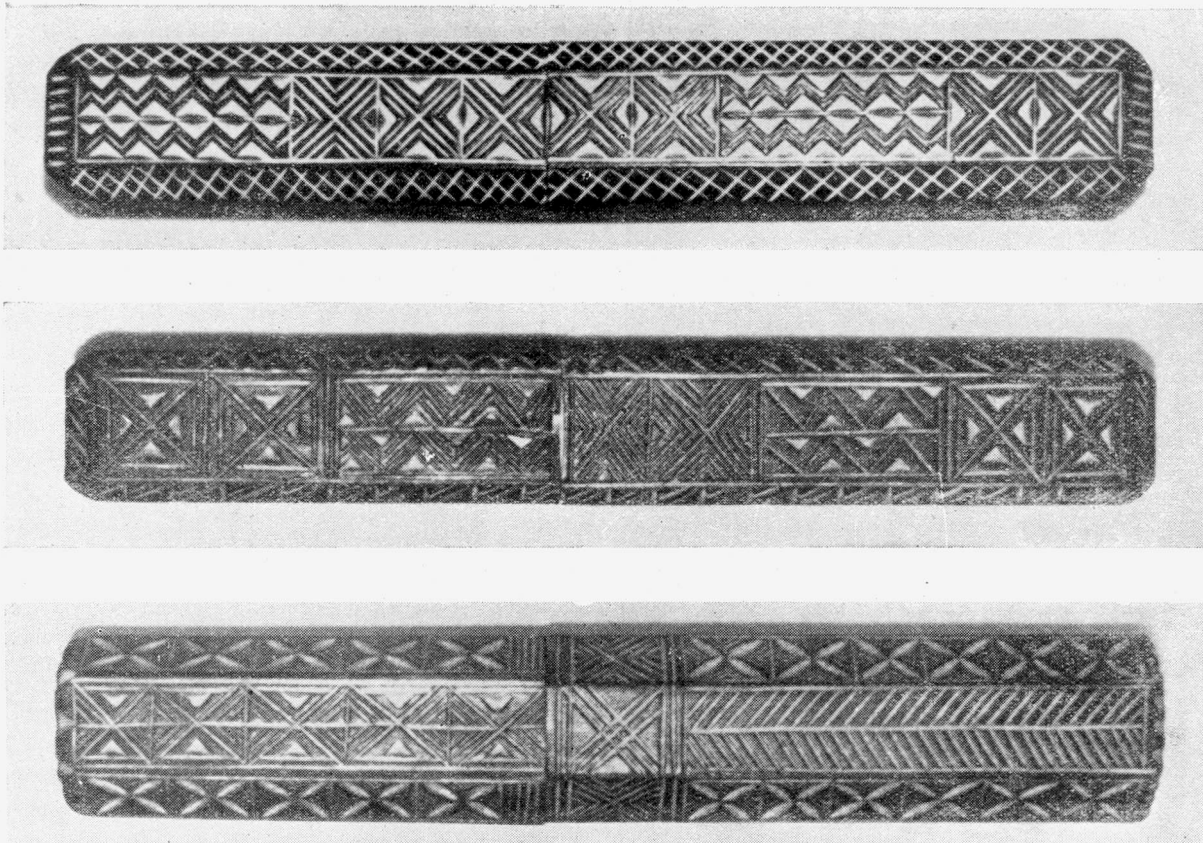
Ryc. 8. Drewniany piórnik toczony i wypalany. Wyk. Marian Sumara z zespołu chałupniczego PTTK w Zakopanem.

niczki czy płaskorzeźby Janosa, jednego z ostatnich rzeźbiarzy podhalańskich. Mniej autentyzmu mają w sobie współczesne obrazy malowane na szkle, które od dawnych obrazów podhalańskich oddalają się coraz bardziej.

Przedmioty te, posiadające charakter indywidualnych dzieł sztuki, mogą też mieć zastosowanie jako prezenty dla zagranicznych gości i znaleźć się wśród wyrobów sztuki ludowej wysyłanych na eksport, gdzie dotychczas „sztukę ludową” reprezentuje przeważnie mało wartościowa produkcja seryjna.

Różnica, jaka zachodzi między masowo wyrabianymi przedmiotami pamiątkarskimi a indywidualnymi

mi pracami artystów ludowych, ujawnia się w sposób plastyczny, gdy porównamy zgromadzone na konkursie obrazy na szkle z tymi, które sprzedawane są w sklepach z pamiątkami. Obrazki Roj-Kozłowskiej czy jej uczniów wolne są od szablonu w zakresie formy, obejmują swą tematyką różne dziedziny współczesnego i dawnego życia na Podhalu, posiadają dużą świeżość, charakterystyczną zarówno dla sztuki dziecka, jak dla ludowej twórczości artystycznej. W obrazkach malowanych na szkle, które produkowane są seryjnie, jako pamiątki, „ludowość” osiągnięta jest sztucznie na drodze spekulacji, według naiwnej recepty, że „ludowe jest to, co pstrokate”, gdzie wystę-



Ryc. 9. Piórniki drewniane. Wyk. Adam Doleżuchowicz z CPLiA w Zakopanem.



Ryc. 10. Zabawka z drzewa. „Do przedszkola”. Ryc. 11. Solniczka drewniana. Wyk. Antoni Rząsa, absolwent Państwowego Liceum Technik Plast. w Zakopanem.

pują niezgrabne kwiatki, ptaszki i postacie ludzkie, ubrane w stroje przypominające kostiumy wiejskie z operetki. Stąd pochodzi rozmyślna deformacja rysunku stylizowanego „na ludowo” i tania kolorowość. W tematyce tych obrazków widoczna jest chęć dostosowania się do gustów miejskiej klienteli szukającej wsi „bajecznie kolorowej” i „góralskiej egzotyki”.

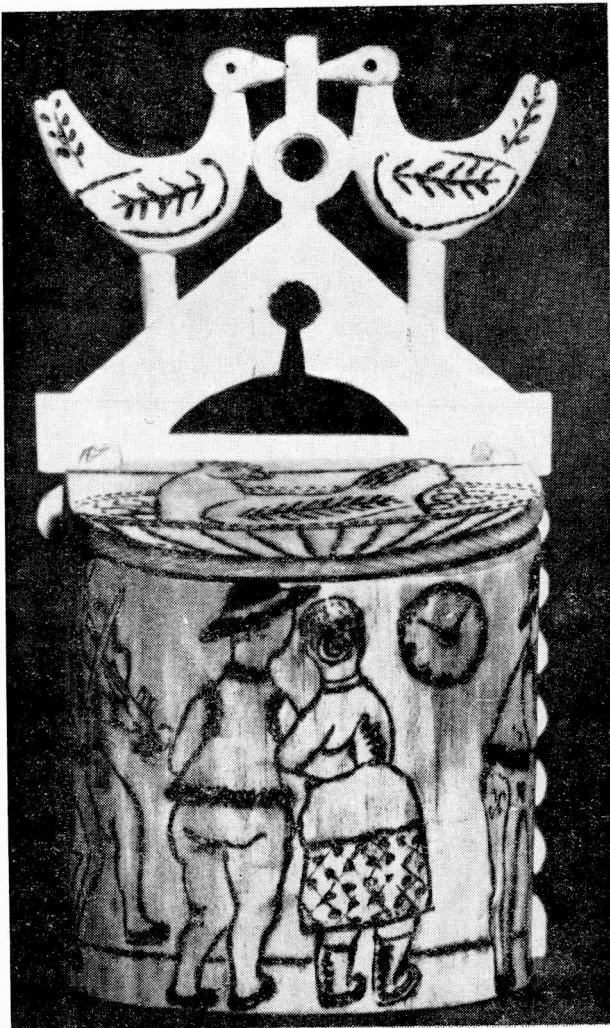
Jak wynika z materiałów zebranych na konkursie, bardzo pozytywne rezultaty osiągnęły próby podniesienia poziomu wyrobów pamiątkarskich, zwłaszcza drewnianych, przez zastąpienie dawnej, tandetnej dekoracji motywami czerpanymi z zasobu tradycyjnego snycerstwa podhalańskiego. Owe piórniki, kasetki, ramki, na które jeszcze niedawno trudno było spojrzeć bez obrzydzenia, momentalnie „wyszlachetniały”, gdy w miejsce ryzowanych i podkolorowywanych „landszaftów” i scen rodzajowych pojawiły się na nich proste, ale bardzo szlachetne motywy, podpatrzone na starych łyżnikach, kózkach do oselek, sosrębach itp.

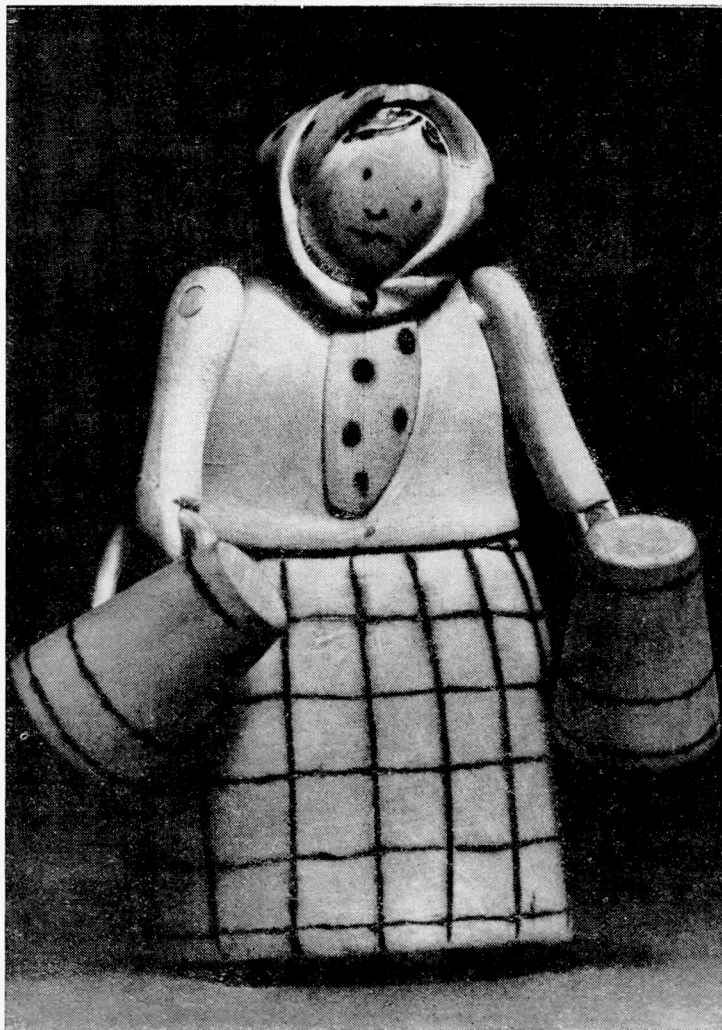
Ciekawe rezultaty dało również zastosowanie w produkcji galanterii skórzanej wyciskanych ornamentów stemplkowych spotykanych na dawnych pasach bacowskich, torbach skórzanych czy kierpcach. Niewątpliwie zdobione tą techniką torebki damskie i paski męskie (z metalowymi klamrami na wzór „kukielek” od pasów bacowskich) mogłyby być zaliczone do rzędu bardzo pięknych i pożytecznych „pamiątek z Podhala”.

Interesującą próbą stworzenia nowej formy pamiątki podhalańskiej były skrzynki malowane na wzór dużych góralskich skrzyń wiannyh. Dotychczas na rynku pamiątkarskim wyrabiano jedynie skrzynki krakowskie. Pomysł rozszerzenia produkcji skrzynek ludowych na inne regiony jest bardzo słuszny, zwłaszcza że dla każdego zakątka Polski można wskazać serię miejscowych form, idealnie nadających się do wykorzystania na wyrobach pamiątkarskich.

Garść przytoczonych wyżej przykładów wystarczy, aby uzmysłowić sobie rolę, jaką ludowa twórczość artystyczna odegrać może w podniesieniu poziomu estetycznego naszej produkcji pamiątkarskiej, oczywiście pod warunkiem, że będziemy opierali się na tradycyjnej, prawdziwej sztuce ludowej, nie utożsamiając jej z kosmopolityczną tandetą, wyrabianą przez zawodowych „pamiątkarzy”.

Byłoby jednak zupełnie niesłuszne, gdybyśmy w poszukiwaniu wzorców dla wyrobów pamiątkarskich ograniczyli się wyłącznie do tradycyjnej sztuki ludowej, eliminując niejako możliwość powstawania nowych form pamiątek, które nawiązywałyby nie do tradycji, ale do najbardziej współczesnej rzeczywistości. Musimy bowiem zdać sobie sprawę z tego, że dookoła nas zachodzą ustawiczne zmiany, przekształcające gruntownie stan rzeczy sprzed lat kilku lub kilkudziesięciu.





Ryc. 12. Drewniana zabawka „Babka”. Wyk. Antoni Rząsa, absolwent Państwowego Liceum Technik Plast. w Zakopanem.

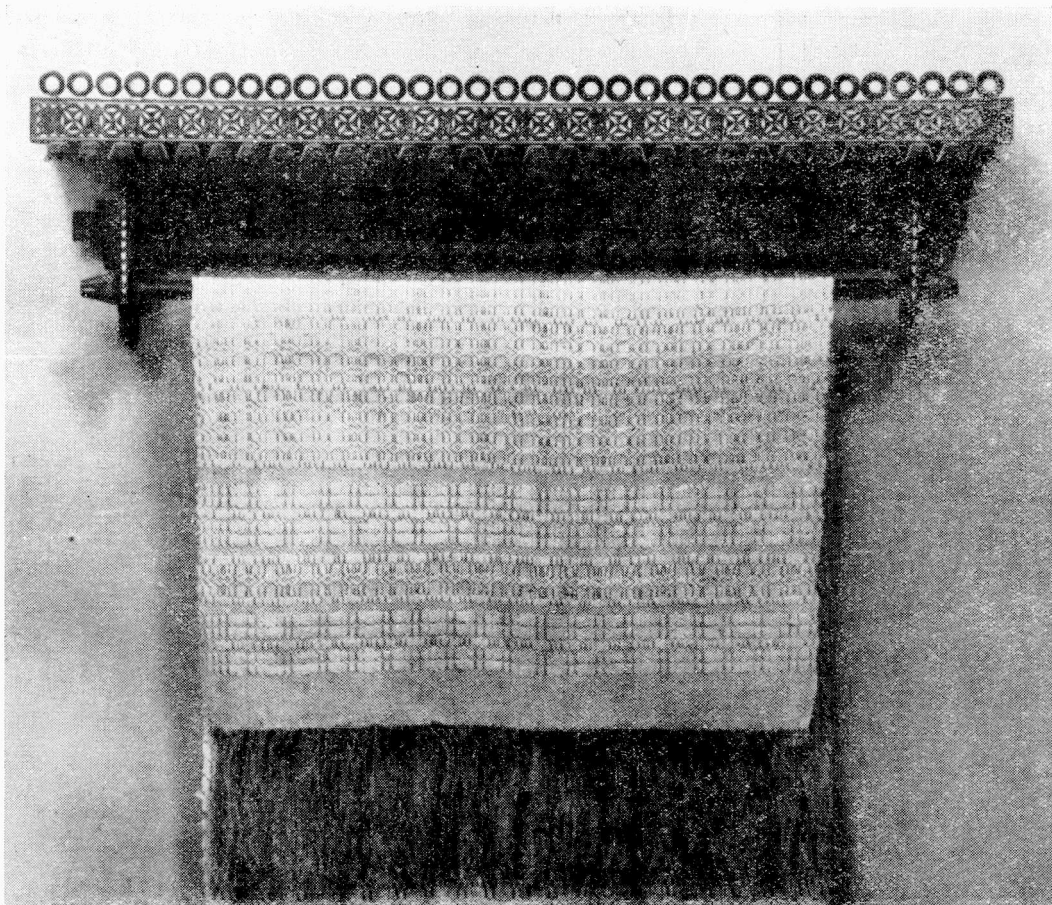
Zmiany te powinien uwzględniać również i nasz przemysł pamiątkarski. Czy byłoby rzeczą słuszną, aby pamiątki produkowane np. dla wycieczek zwiedzających Nową Hutę oparte były na wzorach czerpanych z tradycyjnej kultury kilku wsi podkrakowskich, na których gruntach Nowa Huta powstała? Oczywiście nie. Potężny kombinat i wielotysięczne miasto, jakie wraz z nim powstaje, wymagają pamiątek mówiących nie o tym, co było tu dawniej, ale co jest dziś, co tworzy dla ogólnego dobra wysiłek tysięcy rąk ludzi pracy. Przykład Nowej Huty nie stanowi wyjątku. Podobne przemiany zachodzą w wielu innych miejscowościach Polski Ludowej, nadając im inny charakter, który powinien znaleźć wyraz w odpowiednio zaprojektowanych wyrobach pamiątkarskich.

Opracowywanie nowych wzorów dla przemysłu pamiątkarskiego otwiera szerokie pole do działania dla zawodowych artystów plastyków. Wzięli oni również udział w konkursie zakopiańskim.

Ogólny poziom prac dostarczonych na konkurs przez zawodowych plastyków nie świadczył jednak o tym, żeby uświadamiali sobie oni w pełni rolę, jaka im na tym odcinku przypada w udziale. Niektóre

z nadesłanych wzorów mało różniły się od tych, jakie zwalczamy w przemyśle pamiątkarskim. Spośród prac złożonych na konkurs przez członków miejscowego Związku Artystów Plastyków wyróżniały się w sensie dodatnim wzory z zakresu kowalstwa artystycznego i te, w których autorzy nawiązywali do tradycji ludowej (np. batiki o wzorach czerpanych z dawnych druków na płótnie). Że utalentowany plastyk ma w zakresie pamiątkarstwa wiele do powiedzenia, świadczyły o tym liczne i bardzo oryginalne próby podjęte przez uczniów i absolwentów zakopiańskiego Liceum Plastycznego, którzy przedstawili na konkursie m. in. serie drewnianych pudełek zdobionych płaskorzeźbą i inne wyroby z drzewa, jak szkatułki, zabawki, noże do papieru itp. Wśród wspomnianych wyrobów znalazło się sporo takich, które mogłyby w przyszłości bardzo dobrze spełniać zadanie pamiątek, należałoby jedynie opracować dla nich sposób masowej produkcji, gdyż w obecnej, unikatowej formie byłyby zbyt drogie.

Inny zupełnie charakter miały wzory wyrobów pamiątkarskich opracowane przez zawodowych pamiątkarzy i nadesłane przez nich bądź indywidualnie, bądź



Ryc. 13. Półka na ręczniki. Wyk. Adam Doleżuchowicz z CPLiA w Zakopanem.

za pośrednictwem instytucji, w których są oni zatrudnieni. Cechą tych wyrobów była przede wszystkim znajomość rynku i warunków masowej produkcji pamiątkarskiej. Projekty ich nawiązywały zazwyczaj do już istniejących wyrobów pamiątkarskich, z tym jednak, że zostały one wykonane staranniej i nieco uszlachetnione. Z wyrobów pamiątkarskich niektóre nawiązywały w dekoracji do tradycyjnych motywów podhalańskich, inne odrywały się od nich zupełnie. Wielką zaletą niektórych wzorów opracowanych przez zawodowych pamiątkarzy było dostosowanie ich do produkcji maszynowej, co niesłuchanie obniża cenę gotowych wyrobów. Przykładem tego jest piękny piórnik w formie walca, zdobiony na powierzchni wypalonym ornamentem, którego cena w sprzedaży nie będzie przekraczała kwoty 6 złotych.

Szereg udanych projektów opracowanych przez młodych plastyków i zawodowych pamiątkarzy wskazuje, że w akcji zmierzającej do podniesienia estetycznego poziomu przemysłu pamiątkarskiego nie musimy ograniczać się wyłącznie do wykorzystywania dorobku ludowej twórczości artystycznej. Wiele projektów, bynajmniej nie mających w tej chwili piętna regionalnego, nadaje się świetnie do wykorzystania w pamiątkarstwie. Ażeby jednak tego rodzaju „galanteria” stała się prawdziwą pamiątką, należałoby ją związać z jakąś określoną miejscowością czy regionem, gdzie w krótkim czasie stanie się czymś dla tego terenu

„charakterystycznym” i „typowym”. Wydaje mi się, że pamiątkarstwo oparte na projektach zawodowych plastyków miałooby duże zastosowanie w uzdrowiskach i miejscowościach turystycznych niektórych terenów Ziemi Zachodnich, gdzie tradycja ludowa mniej dostarcza materiału, na którym mógłby rozwinąć się regionalny przemysł pamiątkarski. Chodzi tu np. o ośrodki turystyczne położone w Sudetach czy letniska nadmorskie na zachodnim Pomorzu, gdzie wobec dużego nasilenia ruchu wczasowego odczuwa się duże zapotrzebowanie na wyroby pamiątkarskie, które dziś zaspokajane jest najczęściej lichą „zakopiańszczyzną” lub równie mało wartościowymi wyrobami importowanymi z różnych stron kraju.

Sens pamiątki, jak to już kilkakrotnie podkreślałem, polega na tym, że reprezentuje ona niejako pewną miejscowość czy region. Na tle tych właśnie specyficznych powiązań rodzi się (tak mile przez handlowców widziane) kolekcjonerstwo. Wiadomo, że znad morza należy przywieźć „coś z bursztynu”, z Krakowa „skrzynkę krakowską”, a z Kurpiów wyćcinankę.

Mieszkanie „nałogowego” zbieracza pamiątek wygląda jak pogładowa mapa Polski, na której szlak krajoznawczej wędrówki wyznaczone jest sygnaturami w postaci typowych wyrobów pamiątkarskich, właściwych danej okolicy.

Kolekcjonerstwo traci cały sens z chwilą, gdy wyroby pamiątkarskie z całej Polski będziemy mogli nabyć w każdym sklepie na terenie kraju. I tu dotykamy drażliwego zagadnienia dystrybucji. Handlowcy z RBH (Rejonowych Biur Handlowych) CPLiA i pokrewnych instytucji powinni zrozumieć, że poprawną dystrybucją w handlu pamiątkarskim opiera się na zasadach wprost odwrotnych niż każdego innego towaru. Sprzedając np. wyroby spożywcze, tekstylia, ubrania gotowe czy galanterię, tak należy rozprowadzać je w terenie, aby rynek był równomiernie nasycony i każdy nabywca miał do dyspozycji pełny wachlarz produkcji danej branży. W handlu pamiątkami cała umiejętność w zakresie dystrybucji polega na tym, ażeby ściśle określone rodzaje wyrobów kierować tylko na ściśle określone tereny.

W chwili obecnej dystrybucja na odcinku pamiątkarstwa odbywa się w myśl budującej maksymy „wszystko jedno co, wszystko jedno gdzie, byle handel szedł”. W związku z tym dochodzi często do paradoksu, że np. w sklepach pamiątkarskich na Wybrzeżu nie można dostać ceramiki kaszubskiej, która natomiast zalega półki w Kielcach; w Lublinie brak pięknej „siwej” ceramiki z Białej Podlaskiej, ale „za to” jest sporo wyrobów ceramicznych z Łysej Góry w Krakowskiem. W Radomiu sprawa jest o tyle nieskomplikowana, że w miejscowym sklepie CPLiA w ogóle nie ma żadnych lokalnych pamiątek. Wszędzie natomiast dostać można drewniane wyroby zakopiańskie czy sądeckie. W Krakowie, gdzie rokrocznie przelewają się tysiące wycieczek, gdzie odbywają się doroczne „Dni Krakowa”, nie ma do dnia dzisiejszego godziwych pod względem artystycznym „pamiątek z Krakowa”. Ostatnio CPLiA zaczęła produkować doskonale pod względem etnograficznej wierności i ładne modele malowanych skrzyń krakowskich. Sprzedawane w Krakowie — byłyby one kosztowną wprawdzie, ale piękną pamiątką, cóż, kiedy wysyłają się je między innymi do... Zakopanego, tak jakby w Zakopanem brakowało lokalnych regionalnych wyrobów pamiątkarskich.

Wydaje mi się, że tego rodzaju swoboda (czy raczej chaos) w dystrybucji wyrobów pamiątkarskich godzi w sam najistotniejszy sens „pamiątki”, a poza tym odbija się ujemnie i na „chodliwości” towaru, który — przedstawiany klientowi wszędzie w tym samym asortymencie — bynajmniej go do kupna nie zachęca.

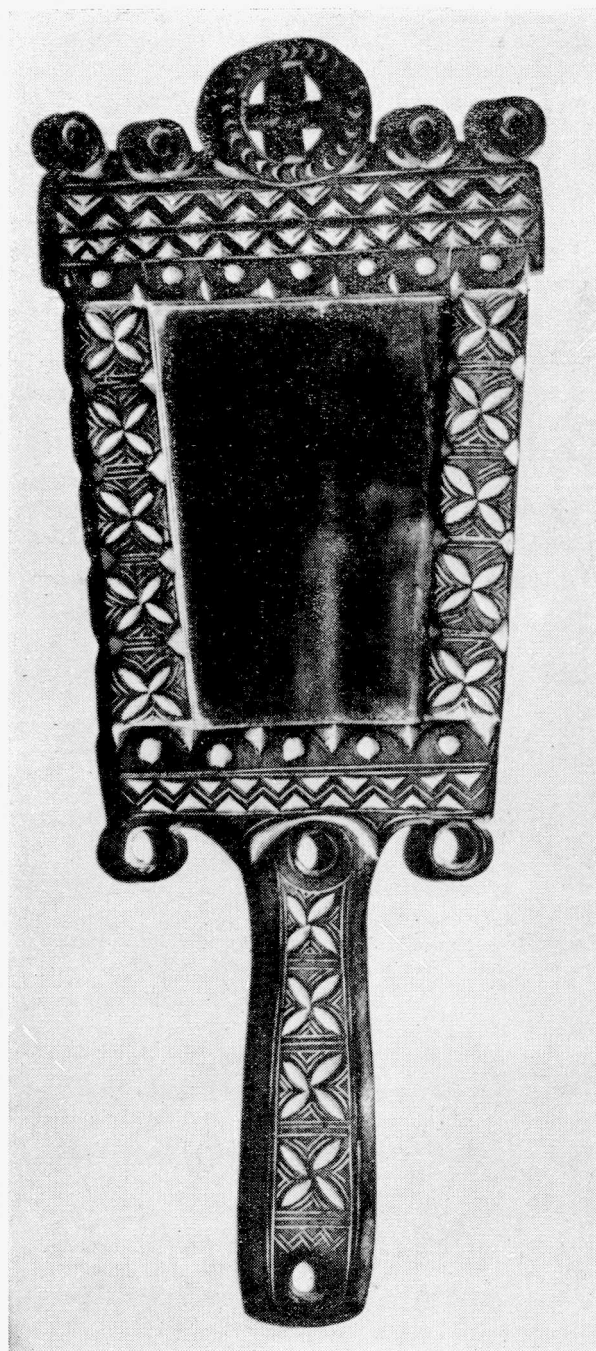
Handlowcy kierujący sprzedażą powinni zgodzić się z tym, że masę towarową, której dostarczają im pracownie i warsztaty produkcyjne, trzeba dzielić na dwie części. Jedną, niewątpliwie znacznie większą, stanowią będą wyroby z zakresu galanterii artystycznej, które traktuje się jako normalny towar dystrybuowany według zapotrzebowania na obszarze całej Polski, i drugą, obejmującą tzw. „pamiątki”, która poza stolicą i miastami portowymi (ze względu na nabywców zagranicznych) powinna być sprzedawana jedynie w swym wąskim zasięgu regionalnym. Każdy region, każde większe uzdrowisko, letnisko, ośrodek ruchu turystycznego — powinien mieć swój własny, typowy dla siebie zespół wyrobów pamiątkarskich.

Powinien on obejmować dostatecznie szeroki wachlarz, uwzględniający zarówno wymagania dziecka

czy odbiorcy masowego, jak i znawcy-kolekcjonera. Zwłaszcza pamiątka przeznaczona dla odbiorcy masowego powinna być bardzo dokładnie przemyślana, estetyczna, solidna i tania.

Ten ostatni warunek trudny jest dziś do zrealizowania, gdyż do procesu produkcji drobiazgowych pamiątkarskich zakradły się pewne przerosty, które pociągają za sobą nieproporcjonalnie wielkie koszty.

W zakładzie spółdzielczym projektowanie nowego modelu konika drewnianego czy piórniaka pociąga za sobą konieczność przeprowadzenia dokumentacji technicznej i kalkulacji — zupełnie jak przy opracowywa-



Ryc. 14. Lusterko ręczne. Wyk. Adam Doleżuchowicz z CPLiA w Zakopanem.

niu nowego modelu samochodu w fabryce na Żeraniu. Różnica polega tylko na tym, że przy produkcji samochodów wszystkie te czynności są istotnie niezbędne, a przy wyrobie drobiazgów pamiątkarskich można je uprościć do minimum, nie obciążając nadmiernie kieszeni odbiorcy.

Sprawa niskiej ceny wyrobów pamiątkarskich jest bardzo istotna. Zrozumiałe jest, że w grupie pamiątek stanowiących indywidualne dzieła sztuki mogą znaleźć się wyroby kosztowne czy nawet drogie. Wypadki takie bynajmniej nas nie zaskoczą, skoro dziś rzeźba, bezwartościowa pod względem artystycznym, przedstawiająca dwa walczące jelenie, kosztuje w Zakopanem 2.000 zł. Natomiast pamiątki przeznaczone dla odbiorcy masowego muszą być tanie i dostępne, aby mogły zwycięsko konkurować z tandetą sprzedawaną dotychczas.

Zgromadzone na konkurs wyroby, po dokonaniu niezbędnej selekcji, zostały udostępnione w formie wystawy wyrobów pamiątkarskich, otwartej w Zakopanem 21 marca rb. Wystawa, opracowana pod względem ekspozycyjnym bardzo starannie, stanowiła niejako podsumowanie wyników konkursu i kilkumiesięcznej ofiarnej pracy, która go poprzedzała.

Podsumowanie to wypadło korzystnie, zwłaszcza, jeżeli porównamy je z wynikami konkursu pamiątkarskiego, który odbył się w Zakopanem w 1950 r.

Przed oczyma zwiedzających roztoczono duże bogactwo wyrobów artystycznych, wskazano na możliwości, jakie należy wykorzystać na Podhalu dla podniesienia poziomu wyrobów pamiątkarskich.

Nie został jednak wykorzystany moment propagandowy. Mimo braku afiszów, które nie zostały na czas wykonane, zgromadziło się na otwarciu wystawy dosyć dużo publiczności, wśród której sporą gromadę

stanowili wytwórcy ludowi biorący udział w konkursie, chałupnicy, pracownicy zakładów produkcyjnych, przedstawiciele CPLiA, PTTK, plastycy i etnografowie. Była to znakomita sposobność do zorganizowania interesującej dyskusji, w której mieliby możliwość wypowiedzieć się na temat wystawy i pamiątkarstwa zarówno wytwórcy, jak i odbiorcy pamiątek. Dyskusja ta byłaby niewątpliwie bardzo instruktywna dla wszystkich, dałaby również wytyczne dla prasy, która w zakresie sztuki ludowej i pamiątkarstwa nie zawsze umie zająć właściwe stanowisko. Sprzyjający moment nie został jednak wykorzystany. Wtwórcy ludowi, którzy przybyli na wystawę z różnych odległych wsi powiatu, rozjechali się, jak również liczni goście, którzy na otwarciu przybyli z Warszawy czy Krakowa, i przedstawiciele prasy otrzymali jedynie krótki komunikat, gdyż katalog wystawy nie został w terminie ukończony.

Zarówno konkurs, jak i wystawa stanowią ważny etap w akcji zmierzającej do podniesienia zakopiańskiego pamiątkarstwa, chodzi jednak o to, aby włożony w nie wysiłek nie ograniczył się tylko do zdemonstrowania możliwości, ale żeby istotnie wpłynął na kształtowanie przyszłej produkcji pamiątkarskiej. Powodzenie tej akcji uzależnione jest nie tylko od instytucji organizujących produkcję i zbyt wyrobów pamiątkarskich, ale i od odbiorców, których powinno się zjednać umiejętną propagandą.

Suma doświadczeń, jakie zebrane zostaną w związku z podnoszeniem poziomu estetycznego wyrobów pamiątkarstwa zakopiańskiego, będzie niewątpliwie dużą pomocą w czasie prowadzenia podobnych akcji na innych terenach Polski, które również wymagają tego, ażeby ich przemysł pamiątkarski został oczyszczony z nalotu obczyzny i tandety.



Ryc. 15. Malowana skrzynka ludowa z drzewa. 21 × 12 cm. Wyk. Marta Rossowska z Zakopanego.

Fotografował Stefan Deptuszewski.



Ryc. 1. Dwunastowieczna płyta nagrobna Piotra Własta z klasztoru Św. Wincentego we Wrocławiu (nie istniejąca obecnie) wg rysunku z XVII w.

O UBIORZE CHŁOPSKIM OD XIII WIEKU DO RENESANSU

JANINA ROSEN-PRZEWORSKA

Linia rozwojowa ubioru chłopskiego stanowi ciągłość już od wczesnego Średniowiecza, sięgając być może nawet czasów poprzedzających powstanie pierwszych historycznych państw słowiańskich, kiedy z bezklasowej społeczności wspólnoty pierwotnej zaczyna się wyłaniać klasowe społeczeństwo feudalne¹. Omalizując zagadnienie renesansowego ubioru chłopskiego, wyraźnie podkreśliłam, że nie można przeprowadzić ostrej cezury, zarówno jeśli chodzi o dolną, jak i o górną granicę czasową tego okresu².

W poprzednim artykule³ próbowałam przedstawić genezę i rozwój ubioru chłopskiego do XII w. na ziemiach polskich, obecnie korzystam z materiałów ikonograficznych z XIII — XV w. Materiały te, już niejednokrotnie publikowane, nie są dotychczas w pełni wyzyskane jako źródło badań nad historią odzieży, nie stanowią też pełnego materiału z tego zakresu. Można jednak będzie na tej podstawie wysnuć już pewne konkretne wnioski, które w przyszłości wejdą do ogólnej syntezy dziejów polskiego ubioru chłopskiego.

¹ Al. Brückner: *Dzieje kultury polskiej*. T. I. Warszawa 1939, s. 171.

² J. Rosen-Przeworska: *Z zagadnień renesansowego ubioru chłopskiego*. „Polska Sztuka Ludowa” 1953 nr 4—5.

³ J. Rosen-Przeworska: *Ludowy ubiór na ziemiach polskich w okresie wczesnego Średniowiecza*. „Polska Sztuka Ludowa” 1954 nr 1.

Okres obejmujący XIII — XV w. jest szczególnie interesujący. Obok bowiem wyraźnych jeszcze nawiązań do form wcześniejszych (z XI i XII w.) mamy coraz bardziej wyraźne zwiastuny nowych krojów, nowych typów odzieży. Charakter zarówno codziennego, roboczego odzienia, jak i stroju zmienia się w zależności od klasy społecznej, która go używa. Z kolei różnicuje się coraz bardziej w obrębie jednej klasy, odzwierciedlając stan posiadania jednostki czy też rodziny.

Jest to okres, kiedy produkcja tkanin odzieżowych i szycie ubiorów traci stopniowo wyłączny charakter zajęcia domowego, wykonywanego przede wszystkim przez kobiety, i przesuwa się na szereg różnych rzemiosł. Część warsztatów produkcyjnych, gromadzących się dotychczas po wsiach służeńnych, przenosi się do miast i przekształca się na rzemiosło cechowe. Szewstwo było już w XI w. rzemiosłem wyodrębnionym, jak świadczą o tym źródła archeologiczne (Opole, Gniezno, Niestronno, Wolin) potwierdzone materiałem folklorystycznym (np. w podaniu wawelskim występuje szewce Skuba). Mamy więc już w XIII w. w niektórych miastach postrzygalnie sukna, blecharnie płótna, powstają zawodowe grupy przykrywaczy, farbiarzy itp.⁴ Rozwija się dalej szewstwo miejskie. Produk-

⁴ Jan Rutkowski: *Historia gospodarcza Polski*. Poznań 1946, s. 39—42.



Ryc. 2.

cja sukna przeznaczona jest nie tylko na zaspokojenie rynku wewnętrznego, ale także na eksport. W Kodeksie Baltazara Behema (1505) są wyliczeni: krawcy, czapnicy, rękawicznicy, pasamownicy, szewcy. Do tego dochodzą białoskórnicy, czerwoskórnicy, hafciarze, nie licząc partaczy-rzemieślników nie zrzeszonych w cechy.

Wzrasta też na użytek klas posiadających import droższych tkanin: cienkiego sukna z Flandrii i Anglii, jedwabi, aksamitów, brokatów z Damaszku, Włoch, Persji. Ale obok tych tkanin, cenionych na równi ze złotem, spotykamy i tańsze materiały importowane, jak np. barchany w Brzegu na Śląsku.

Równocześnie z powstawaniem wielkiej własności kościelnej i magnackiej zaczyna tworzyć się średnia własność ziemską, stanowiąca podstawę bytu nowoformującej się warstwy — szlachty. Obok warstwy wolnych kmieci, posiadających ziemię, coraz liczniejszą staje się rzesza zagrodników, chałupników, komorników i parobków bezrolnych i bez własnego sprzężaju, pracujących na rzecz pana. Mimo jednak zaostrzających się różnic, nadal łączy te odrębne klasy wspólny dorobek kulturalny. Istnieją niewielkie różnice w zakresie potrzeb codziennych, a duże zbieżności są nawet w imiennictwie rycerskim i chłopskim. Niestety, z tego okresu mamy stosunkowo niewiele autentycznych wyobrażeń ikonograficznych, które by pozwoliły na bardziej dokładny opis odzieży noszonej w tym czasie.

Ryc. 2. *Sw. Wacław i św. Magdalena. Okrajnik (pow. żywiecki). Obecnie Muz. Nar. w Krakowie. Koniec XIV w.*

Ryc. 3. *Sarkofag Wacława księcia legnickiego i Anny z Cieszyna w kośc. Sw. Piotra i Pawła. Legnica. 1364 r.*

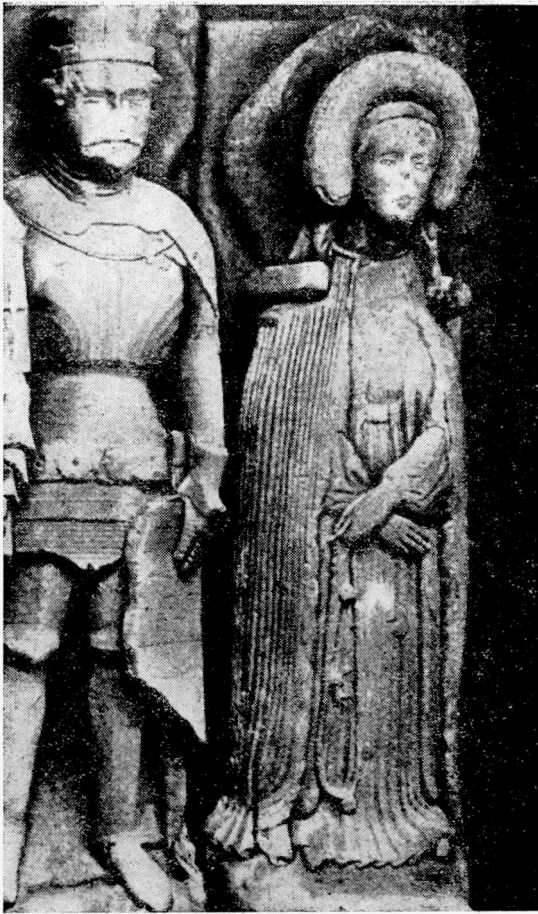
Ryc. 4. *Fragment sarkofagu Henryka IV z kośc. Sw. Krzyża. Wrocław. Koniec XIII w.*

Już pod koniec XII w., a zwłaszcza w XIII w. uwiidocznia się kosmopolityczny wpływ Kościoła. Warstwy wyższe porzucają dawne ubiory, wywodzące się jeszcze z czasów wspólnoty rodowej, na korzyść długich, luźnych, sfałdowanych szat, tuszujących doskonale odrębności płci. Konkretnym przykładem jest nie istniejący już nagrobek Piotra Własta (z XII w.), znany nam z siedemnastowiecznego rysunku. Piotr Włast jest tutaj wyobrażony w długiej, sięgającej do kostek szacie, w odróżnieniu od wcześniejszych i późniejszych wyobrażeń książąt śląskich w sukniach po kolana (ryc. 1).

Ale nawet wśród magnaterii ów kosmopolityczny, na poły zakonny ubiór, nie wyrugował dawnego ubioru polskiego, jak świadczą o tym tympanony w kościołach fundowanych przez Piotra Własta, na których widzimy tego palatyna z rodziną — w ubiorach wyraźnie nawiązujących do jedenastowiecznych (np. tympanon z kościoła na Piasku i z kościoła Św. Michała we Wrocławiu).

Analogie do tego typu odzienia, oczywiście z lokalnymi odcieniami, widzimy na barwnej miniaturze z Izbornika, przedstawiającej księcia Światosława w otoczeniu rodziny (1073)⁵. Podobieństwa te są zrozumiałe wobec małżeństw ruskich kniazów z polskimi księżniczkami (np. ks. Gertruda, żona ks. Izjasława, a matka Jaropejka). Zbieżności z obu kielicha-

⁵ Lubor Niederle: *Slovanske starozitnosti*. Sw. 2. Praha 1913 tabl. III, s. 430.

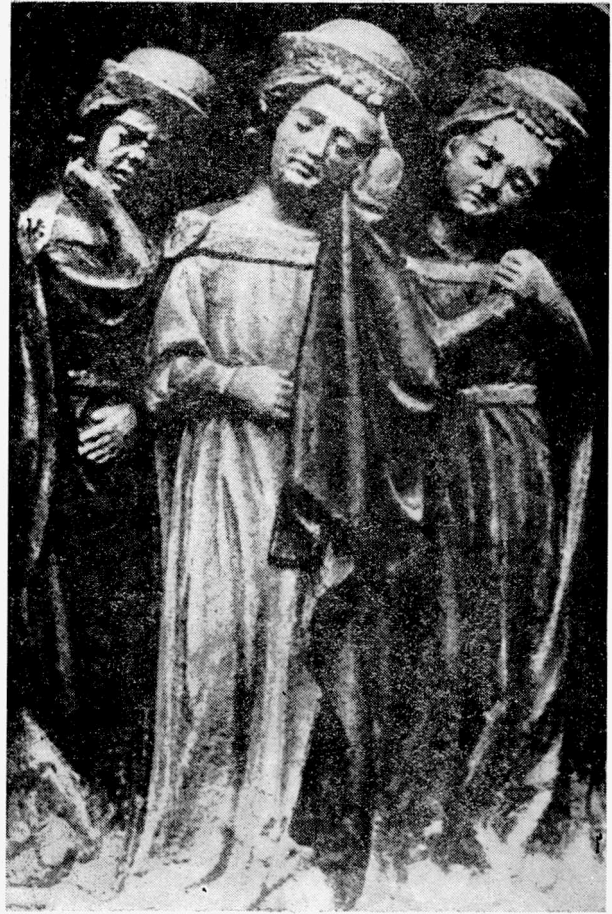


Ryc. 3.

mi i pateną z Trzemeszna również bardzo wyraźnie świadczą o rodzimości tego typu odzieży w odróżnieniu od na pół zakonnych kosmopolitycznych ubiorów, szerzących się na różnych dworach pod wpływami zachodnimi. Tu trzeba jeszcze dodać, że w zestawieniu ze źródłami ikonograficznymi z obszaru Niemiec, Francji, Włoch i in. — nie znajdujemy tak bliskich analogii w zakresie ubiorów. Dość porównać znany Codex Manesse (1250—1320) z Heidelbergu, by te różnice wyraźnie wystąpiły⁶. Mamy tu np. odmienne nakrycie głowy u kobiet, szczególnie zaś różni się podgębnik, który jest (podobnie jak we Francji) wąski i podtrzymuje tylko podbródek, natomiast nie osłania szyi (ryc. 32).

Ubiór kobiecy z tego czasu charakteryzują na poły zakonne szaty, jakie widzimy na „Zwiastowaniu” w Psalterzu Głogowskim (ryc. 20). Jest on pokrewny przedstawieniom z najstarszego, jaki obecnie znamy w Polsce, obrazu sztalugowego — „Agnieszka i Katarzyna” z Dębna (XIII w.). Podobny ubiór nosi księżna Salomea Wielkopolska z posągu w Głogowie. Ten typ odzieży nie jest oczywiście ograniczony tylko do ziem Polski. Znamy go także z trzynastowiecznego manuskryptu „Sachsenspiegel”, który powstał na terenie

⁶ H. Mützel: Vom Lendenschurz zum Modetracht. Berlin 1925, s. 176. E. Frowein: Romanze der Kleidung. Berlin 1942, s. 18. H. Naumann: Die Minnesaenger in Bildern der Manessischen Handschrift, Leipzig 1929.



Ryc. 4.

Saksonii, w tym okresie jeszcze silnie zesłowiańszczonej. „Sachsenspiegel” stanowi dla naszej ikonografii jedną z bliższych analogii.

Niestety, w chwili obecnej mało mamy danych, by choć w przybliżeniu określić, jak dalece owa „ascetyczność” w ubiorze przyjmowała się wśród szerokiej mas ludności. Przypuszczać jednak należy, że zarówno uboższa ludność miejska, jak i mieszkańcy wsi, zwłaszcza oddalonych od ośrodków kultury, nie była zbyt posłuszna nakazom Kościoła w zakresie ubioru. Z dala od miejsc kultu, od klasztorów słaby wpływ Kościoła i kleru (pamiętać trzeba o powrotnej fali pogaństwa za Mieszka II). Ponadto inne jeszcze względy grały tu rolę. Na owe długie, sfaldowane suknie i płaszcze, noszone przez panujących i dwór, szło znacznie więcej tkaniny, niż na ubiory krótkie, co siłą rzeczy podrażało koszty sporządzania ubioru, i tak w owych czasach stanowiącego jedną z cenniejszych rzeczy w dobytku osobistym. Nawet w wypadku, gdy używano samodziału domowego, zmuśny i długotrwały przebieg wytwarzania go wpływał na wzrost kosztów produkcyjnych, podnosząc tym samym cenę sprzedażną odzieży. Mamy dane w źródłach tego czasu, że byli najemnicy, którzy służyli jedynie za wynagrodzenie „w sukniach”. Długa, powłóczysta szata nadawała się jedynie do stroju uroczystego, natomiast w pracy fizycznej — na gospodarstwie czy w warsztacie — kępowała ruchy, utrudniała robotę. Nie sprzyjało to rozpowszechnieniu się tego typu ubioru poza sferami dworskimi i klerem. Jedynie u duchow-



Ryc. 5. Siedlacy śląscy. Rysunek wg Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r.

wieństwa przetrwał on do dnia dzisiejszego w habicie zakonnym.

Dalej pewne pojęcie o odzieży noszonej w Polsce na dworze w XIII w. dają nam postacie z fryzu okalającego tumbę Henryka IV Śląskiego (1295). Są tam kobiety, które mają na głowie, oprócz łoktuszy, także i okrągłe, wywijane czapki, stanowiące zapewne zimowe nakrycie głowy (ryc. 4). Ten typ nakrycia głowy był w użyciu do XVI w.

Masy ludności w Polsce nie tylko ze względów praktycznych, życiowych, ale także siłą tradycji trwały raczej przy dawnych krojach, choć pewne zmiany i tu możemy zauważyć.

I tak np. w płaskorzeźbie z Trzebnicy (ok. 1230 r.) „Męczeństwo świętego” postać Dawida, mimo nieco orientalizujących rysów twarzy, odziana jest w zwykłą chłopską płótniankę o długich, wąskich rękawach, rozciętą z przodu. Zapewne sięga ona poniżej kolan. Spodnie nie są uwidocznione, obuwie przypomina znane nam z Gniezna. Rzekomy Dawid ma po chłopsku ostrzyżone włosy, sięgające do połowy policzków (ryc. 16). Przepuszczalnie tak wyglądał ów Kmieciak Kikut, który, jak to podaje Księża Henrykowska (1270 r.), zasiadał u stołu Henryka Brodatego i anegdotami go zabawiał.

W wyobrażeniu Dawida mamy jeden z bardzo nielicznych przykładów odzieży codziennej, roboczej, sporządzonej zapewne z płótna, o czym świadczą fałdy, a raczej zgniecenia, jakie się widzi w płótnie lnia-



Ryc. 6. Mikołaj Pruzia. Giermkowie z Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r.



Ryc. 7. Mikołaj Pruzia. Dworzanie z Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r.

nym. Są one bardzo realistycznie oddane przez artystę i wcale nie przypominają klasycznych „fałd” późnorozańskich, czy też wczesnogotyckich. Wdzięczna postać służebnej Betsabe otulona jest w długą płachtę (obrus). Spod płachty widać suto sfałdowaną suknię.

Mimo dość sztywnych kanonów, jakie sztuka gotyku dyktowała artystom i warsztatom cechowym, dzieła twórczości rodzimej, szczególnie w ośrodkach bardziej oddalonych od centrów kultury, dość wernie odtwarzały polską rzeczywistość. Widzimy, że powtarza się to nawet wtedy, gdy tematyka wymagała egzotycznego, wschodniego kolorytu Biblii i Starego Testamentu. Obok zupełnie fantastycznych elementów widzimy na swojskim tle postacie rodzime, należące do różnych warstw społecznych. Malując sceny rozgrywające się w Jerozolimie czy w Egipcie, artyści posługiwali się wzorami zaczerpniętymi ze swego najbliższego środowiska. Z jednej strony wypływało to z niedostatecznej wiedzy o dalekich i egzotycznych krajach, z drugiej zaś — miało ułatwić odczytanie właściwego sensu przedstawianych scen, ustawienie poszczególnych osób scenerii na właściwej drabinie społecznej (a więc królów, urzędników królewskich, chłopów, pasterzy itd).

Znacznie bogatszego materiału, aniżeli wiek XIII, dostarcza nam następane stulecie. Obok źródeł pisanych, nie dość jeszcze nam znanych, mamy już różnorodny materiał ikonograficzny w psalterzach, na freskach, płaskorzeźbach i rzeźbach, pomnikach grobowych, drobnej turetyce, a nawet witrażach.



Ryc. 8. Rozsiekanie św. Stanisława. *Computus novus*. 1504 r. Bibl. Jagiel.

W ubiorach czternastowiecznych, zarówno kobiecych jak i męskich, wyraźnie słabnie wpływ klerikalnego ubioru, który był tak typowy dla XIII w. Wzrasta różnica między ubiorem zakonnym a świeckim, odzież męska i kobieca wyłamuje się spod owego bezpiecznego charakteru, który cechuje odzież trzynastowieczną.

Po raz pierwszy w historii ubioru zaczyna się ujawniać tak znaczne zróżnicowanie klasowe nie tylko w stroju, ale nawet w odzieży codziennej. Występuje to tym wyraźniej, gdy zestawimy te ubiory z odzieżą znaną nam w Polsce z XI w. Oczywiście istnieją jeszcze pewne nici wspólne, ale elementy różnicujące narastają coraz silniej, w miarę jak zbliżamy się do końca tego stulecia. Tu znowu zaznaczyć trzeba, że w zestawieniu z ikonografią zachodnio-europejską mamy miejscowe, polskie formy ubioru, nawet jeśli chodzi o ubiór dworski. Dzięki dość specyficznym stosunkom gospodarczo-społecznym w Polsce, dzięki położeniu fizjograficznemu oraz właściwościom klimatu — kształtował się swoisty typ odzieży, różny od tej, jaką widzimy w rzeźbie, płaskorzeźbie, malarstwie ściennym i miniaturowym, drobnej turetyce i witrażach z Europy zachodniej. Tam sztuka krawiecka, będąca już dawniej wydzielonym rzemiosłem, które pracowało na rzecz klas posiadających, wymyślała coraz nowe i, jak na nasz smak, coraz bardziej „zbarokizowane” formy odzieży, aniżeli u nas. Zróżnicowanie w zakresie odzieży było znacznie bardziej widoczne nie tylko między poszczególnymi klasami, ale także w obrębie poszczególnych warstw. Jedynie odzież uboższych rękodzielników niemieckich zbliżała się do ubioru znanego nam z obszaru Polski, jak to widzimy np. na freskach z domu „Pod Kądziałą” w Konstanz (po 1250 r.) (ryc. 23) lub na rysunku Mistrza „Księgi domowej” (*Des Hausbuches*) z 1480 r.⁷

Wspaniałym, bodaj najbardziej wszechstronnym obrazem życia polskiego społeczeństwa w XIV wieku jest „Legenda o św. Jadwidze”, zwana inaczej Kodeksem Ostrowskim, wykonana przez Mikołaja Pruzię w 1353 r. na zamówienie Ludwika I, księcia Brzegu. Kodeks ten powstał w związku z procesem kanonizacyjnym księżnej śląskiej i zawierał na 61 miniaturach dokładny życiorys Jadwigi. „Legenda o św. Jadwidze” została przerysowana przez K. Stronczyńskiego i wydana w r. 1880 jako „Legenda obrazowa”. Daje nam ona, zwłaszcza w zakresie odzieży noszonej w XIII i XIV wieku, dość wierny obraz, jakkolwiek trzeba się liczyć z tym, że Pruzia niezbyt dokładnie odtworzył życie sprzed kilkudziesięciu lat, raczej odzwierciedlając stosunki jemu współczesne. Uzupełnieniem tej „Legendy” są liczne obrazowe życiorysy św. Jadwigi, np. w kościele Bernardynów we Wrocławiu (1430—40 r.), a także późniejszy o sto lat Kodeks Hornigowski (1451 r.).

Kodeks Ostrowski to jedno z najdawniejszych dzieł, co do którego nikt nie miał wątpliwości, że jest miejscowego pochodzenia. Ze względu na to, że daje nam wyobrażenie o ówczesnym rozwarstwieniu społecznym, zanalizuję tutaj nieco obszerniej ubiory przedstawicieli wszystkich warstw społecznych, jakie w „Legendzie” występują. Pod tym względem stanowi ona

⁷ E. Frowein: *Romanze der Kleidung*, s. 19.



Ryc. 9. Rysunek przedstawiający zapewne Avicennę u łoża chorego. Ok. 1480 r. Bibl. Jagiell.

bodaj bogatsze i pełniejsze źródło, aniżeli późniejszy o 150 lat Kodeks Baltazara Behema (1505 r.) oraz Pontyfikał Erazma Ciolka (1515 r.).

Głównymi postaciami „Legendy” są księżna Jadwiga i jej małżonek, Henryk IV Pobożny. Księżę odziany jest w długą, fałdzistą suknię, przewiązaną pasem, od którego zwisa miecz, na ramiona ma narzucony długi płaszcz, zapięty z przodu na dwie zapinki z piastowskimi orłami (ryc. 28). Identyczny ubiór z owymi zapinkami widzimy na tumbie Henryka IV (ryc. 4). Z miniatury w Kodeksie Ostrowskim czy z rzeźby na tumbie nie możemy rozpoznać tkaniny, z jakiej były sporządzone uroczyste szaty książęce. Jednakże obfitość w skarbcach części ubiorów liturgicznych (ornatów, kap, paramentów itp.), w owym czasie sporządzanych z kosztownych brokatów, adamaszków pokrytych haftami, pozwala również przypuszczać, że

niemniejszy zbytek musiał cechować oficjalny strój księcia. Nie jest jednak wyłączone, że na codzien nosił się on skromniej, tym bardziej iż pozostawał pod silnym wpływem swej świątobliwej małżonki.

Suknia księcia była dłuższa, obficiejsza niż odzież jego poddanych. Obuwie nie różni się wprawdzie na rysunku od obuwia innych ludzi, ale w rzeczywistości było ono prawdopodobnie strojniesz, co potwierdzają materiały archeologiczne z XII—XIII w., gdzie obok zwykłych znaleziono i luksusowe trzewiki (Gdańsk, Opole).

Księżę odróżniały także zapinki z orłami piastowskimi, którymi płaszcz był przypięty do ramion. O istnieniu takich zapinek świadczą również źródła archeologiczne. Kołpak z diademem był oznaką piastowanej przezeń władzy, podobnie jak miecz był oznaką jego przynależności klasowej.



Ryc. 10. Rozdanie odzieży. Fragment. Kość. w Ptazkowej. Muz. Diec. w Tarnowie. Ok. 1450 r.



Ryc. 11. Droga na Kalwarię. Fragment. Kość. w Ptazkowej. Muz. Diec. w Tarnowie. Ok. 1450 r.

Św. Jadwiga jest przedstawiana stale w luźnej, długiej półzakonnej sukni. Na głowie ma biały rąbek albo ciemny welon. Jedynie w czasie ślubu ustrojona była w wysoką ślubną koronę. Tu też podkreślić trzeba, że rysunek ten jest jednym z nielicznych w ikonografii polskiej wyobrażeń weselnego przystroju, noszonego przez dziewczęta wszystkich stanów, który z czasem utrzymał się jedynie w stroju chłopskim, np. jako galanda na Śląsku, kornet w Wielkopolsce, korona ślubna w Łowickim itp. Jest to dowód trwałości tego przystroju, znanego w XIV w., a zapewne i dawniej, jednocześnie zaś jest przykładem, jak pewne elementy kulturowe, rozpowszechnione w całym społeczeństwie, przesuwały się z biegiem czasu do warstwy chłopskiej, najsilniej związanej ze starymi formami bytowania.

Księżna ma na suknię narzucony płaszcz, podobny do tego, jaki nosi jej małżonek, ale trzymający się na pasku materiału bez owych kosztownych zapinek. Umartwiała się ona nienoszeniem obuwia, które było robione z miękkiej skóry, z dość wysoką cholewką i spiczastymi nosami. Należy zaznaczyć, że w owych czasach jedynie żebracy chodzili boso, więc zwyczaj noszenia obuwia w rękę musiał być zapewne dość egzotyczny dla współczesnych i przez to wart zanotowania w owym Kodeksie na specjalnej ilustracji (ryc. 34).

Mikołaj Pruzia oddał ubiór św. Jadwigi dość zgodnie z tradycją, albowiem za jego czasów żyjące księżny śląskie nie nosiły się już tak po zakonnemu. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności mamy kilka bardzo pięknych nagrobków książąt śląskich i ich małżonek, które nam dość wiernie oddają ubiór noszony przez możne panie w II połowie XIV w., jak np. nagrobki książąt



Ryc. 12. Wit. Stwosz. Służebnica z gromnicą. Ołtarz Mariacki. Fragment. Kraków. 1477—1489 r.

Jutty i Bolka Ziębickiego (1341 r.), Anny i Wacława z Legnicy (1364 r.) (ryc. 3), Anny i Bolka III Opolskiego (1382 r.).

Księżne noszą suknie, w części górnej dopasowane do figury, w części dolnej sfałdowane. Krój taki w krawiectwie nazywa się „princesse”. U Anny Legnickiej zwracają uwagę długie, luźne rękawy, zmarszczone przy napiętku i wszyte w wąski mankiet. Ten typ rękawa znany jest nam we współczesnych koszulach chłopskich. Spódnica i długi płaszcz są b. drobno splisowane. Borta płaszcza była bardziej ozdobna niż tkanina, z której był uszyty, natomiast suknie księżnych Anny Opolskiej i Jutty Ziębickiej miały wąskie rękawy. Przód sukni Anny Opolskiej był przyozdobiony guzikami, biodra jej obcisłał kosztowny pas. Jej suto zmarszczony płaszcz miał wyrzucony kołnierz. Drobno splisowane odzienie było zresztą po-

spolite u Słowian podkarpackich już w pierwszych wiekach n. e. (pomnik z Adamlissi). Drobno splisowaną suknię nosi Madonna z kościoła parafialnego w Grywałdzie (1350—80 r.)⁸, ale tu mamy jednak do czynienia z przedstawicielką klasy średniej.

Księżne Anna Legnicka i Anna Opolska nosiły kołiste kapturki, wypchane puchem łabędzim, które niby wałkiem otaczały twarz i opadały na ramiona. Podobny czepiec jest uwieczniony na nagrobku Femki Borkowej (1373 r.) w kościele Św. Katarzyny w Krakowie. Widzimy go także na zworniku z wawelskiej sali hetmańskiej, przedstawiającym Aldonę Gedyminównę, i wreszcie na hermie srebrnej z daru Kazimierza Wielkiego, znajdującej się obecnie w Stopnicy (1370 r.). Tak więc podobny ubiór głowy był noszony i w Małopolsce, i na Śląsku, gdzie był on znany już w pierwszej ćwierci XIII w., jak świadczy głowka zdobiona sklepieniem kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Kapturki takie nosiły możne panie, choć Jutta go nie używała, natomiast nie znały go ani chłopki, ani mieszczerki.

Na jednym z piętnastowiecznych malowideł francuskich widzimy zbliżoną formę czepca, który jest zrobiony z suto marszczonego płótna, prawdopodobnie też nie jest wałowany (ryc. 33). W świetle tych materiałów ikonograficznych widać wyraźnie, że owa półzakonna moda, lansowana przez św. Jadwigę, nie przyjęła się na Śląsku. Wprawdzie w „Legendzie o św. Jadwidze” jej dwórki noszą się równie skromnie jak ich pani, ale ogół kobiet nie naśladował dworu.

Dworzanie i rycerze odziewali się w dłuższe lub krótsze tuniki (kitle), płaszcze zapinane na prawym ramieniu na guzy. Płaszcze te są z reguły krótsze od książęcego okrycia, podobnie jak tuniki czy kitle (ryc. 7). Niekiedy zdobi je zębato wycięta pelerynka. Obcisłe portki, spiczaste obuwie z onucami owijanymi do połowy łydek, podgolone na okrągło fryzury — uzupełniają ubiór warstwy ludności związanej z osobą panującego. Najbardziej może urozmaicone są nakrycia głowy, wśród których wyróżnia się wysoki filcowy kapelusz z podwiniętym rondem, ozdobiony piórami. Takie kapelusze nosili także chłopci w XV i XVI w.

Podobne płaszcze widzimy na rzeźbach drewnianych z Okrajnika (pow. Żywiec), przedstawiających św. Władysława, św. Zygmunta i św. Wacława (1380—1390 r.), a zaliczanych przez Dutkiewicza do małopolskiej (nowosądeckiej) grupy (ryc. 2).

Do dworu należeli pisarz i giermkowie. Pisarzem był prawdopodobnie mnich cudzoziemski, co jest zaznaczone na rysunku pewną odrębnością zarówno fizjonomii, jak i odzieży (np. bardzo płytkie trzewiki, nie noszone w tym czasie przez Polaków).

Bardzo ciekawy jest dla nas ubiór giermków (ryc. 6), składający się z kaftana przewiązanego w pasie i zapinanego na kilka guzów oraz portek wpuszczonych w onuce od kierpcy. Na szyi mają zawiązane pasiaste chustki, a ich podgolone okrągłe fryzury przypominają czupryny synów Konrada Mazowieckiego z pateny płockiej (1230 r.) i płaczków z tumbi Wład-

⁸ J. E. Dutkiewicz: Małopolska rzeźba średniowieczna. Kraków 1949, s. 250, rys. 68.



Ryc. 13. Ucieczka do Egiptu. Fragment poliptyku dominikańskiego w Krakowie.
1445 — 1465 r.

sława Jagiełły. Mogą to być także i mieszczanie, bo pisarze miejscy też nosili podgolone czupryny, jak to widzimy na figurce zdobiącej Ołtarz Mariacki.

Kaftany wyobrażone w Kodeksie Ostrowskim nawiązują do znanych nam już płótnianek czy sukman z pomnika w Adamlissi (Dobrudża), dalej do kaftana Piotra Własta z tympanonu kościoła na Piasku we Wrocławiu. Mamy tu także nowy element w postaci zapięcia na guziki. Takie zapięcie na guziki nie było uwidoczniane we wcześniejszej ikonografii polskiej (z XI i XII w.), jakkolwiek w materiale archeologicznym są one znane wcześniej, bo już przed naszą erą.

Kaftany pokazane w Kodeksie Ostrowskim są prototypem tych kaftanów chłopskich, które były bardzo rozpowszechnione szczególnie na Śląsku w XV i XVI w. Znany je przede wszystkim z pięknej płaskorzeźby

z okolic Cieszyna, przedstawiającej żebraka i św. Marcina, czy z rzeźby wyobrażającej św. Krzysztofa z kościoła Św. Marcina w Warszawie (ok. 1500 r.) (ryc. 26), znamy też ubranych w te kaftany chłopów na obrazach z żywieckiej fary. Od tego typu kaftanów wywodzą się, ulegając wielorakim dalszym przeobrażeniom, żupany mieszczańskie i szlacheckie, oczywiście różniące się nie krojem, lecz przede wszystkim materiałem, z którego były wykonywane, oraz rodzajem guzów, które służyły do zapięcia. Wprawdzie kaftany giermków zapinają się z boku, a u żupanów rozcięcie biegnie środkiem, nie jest to jednak zasadnicza różnica, ale raczej szczegół drugorzędny. Giermkowie noszą pasiaste chustki na szyi, podobnie wiązane jak w odzieży zimowej chłopów. Pasiaki występują na jednej z miniatur z „Sachsenspiegel” (XIII w.) (ryc. 21), a ich istnienie potwierdzają znaleziska gdańskie (omówione



Ryc. 14. Maria Magdalena. Fragment kompozycji „Opłakiwanie Chrystusa” z Jodłownika (pow. rybnicki).



Ryc. 15. Fragment z predelli tryptyku w Pszczynie. Pocz. XVI w.



Ryc. 16. Męczeństwo świętego. Fragment płaskorzeźby z kościoła cysterskiego w Trzebnicy. Ok. 1230 r.

w poprzednim artykule⁹⁾. Pasiastą odzież noszą również dworzanie z fresku z Siedlęcina (1320—30). Identycznie odziani są dworzanie w wyżej wspomnianym Kodeksie Heideberskim.

Dalej w Kodeksie Ostrowskim mamy całą hierarchię kościelną, począwszy od wysłańców watykańskich, biskupów, aż po niższy kler zakonny. Ubiory te pomijamy, gdyż były one pierwiastkiem obcym, wraz z chrześcijaństwem przyniesionym w całości z Zachodu.

Wreszcie mamy liczne wyobrażenia przedstawicieli szerokich mas ludności. Obok murarzy zajętych budową kościoła i klasztoru w Trzebnicy, rybaków łowiących ryby, widzimy zabawę ludową, pątników pielgrzymujących do zwłok Henryka IV, podróżnych, pielgrzymów i chorych oczekujących cudu u grobu św. Jadwigi, kmieci, którym pobożna księżna obniża czynsze, oraz żebraków, od których roily się drogi i których pełno było w pobliżu klasztorów, kościołów i dworów pańskich. Zostali tu uwiecznieni nawet osobnicy wyrzuceni poza nawias społeczny, których dosięgła ręka sprawiedliwości, więźniowie w dybach i wisielcy uratowani od śmierci przez św. Jadwigę (ryc. 27).

Na podstawie rysunków M. Pruzi, traktowanych nieco schematycznie i pobieżnie, zwłaszcza jeśli chodzi

⁹⁾ J. Rosen-Przeworska: Ubiór na ziemiach polskich w okresie wczesnego Średniowiecza. „Polska Sztuka Ludowa” 1954 nr 1.



Ryc. 17. „Koronowanie cierniem” z poliptyku w kośc. Augustianów w Krakowie. Fragment. 1470 r.



Ryc. 18. „Naigrawanie” z poliptyku w kośc. Augustianów w Krakowie. Fragment. 1470 r.

o figury dalszoplanowe, nie można z całą stanowczością podzielić tłumu wypełniającego karty Kodeksu na ludność miast i wsi. Prawdopodobnie jednak w owym czasie nie było jeszcze tak wyrazistych różnic w ubiorze miejskim i wiejskim, by malarz uznał je za godne podkreślenia. Najłatwiej można podzielić ubiory tu występujące na odzież bogatych i biednych lub wedle płci i wieku.

Wisielcy, wyzuci z wszelkiej własności, odziani są tutaj w kitle po kolana, z krótkimi rękawami kroju kimonowego. Genetycznie odzież ta wywodzi się od tuniki lub koszuli znanej nam już w ikonografii prowincjonalno-rzymskiej, choć tu możemy już zauważyć klinowate wstawienia. Słowianin na pomniku z Adamklissi ma swą koszulę rozprutą dla ułatwienia chodu; było to konieczne z uwagi na wąskość samodziła. Kliny, nadające tunikom kloszowy kształt, dają się zauważyć po raz pierwszy na kamieniu z Leźna (pow. Kartuzy), na figurze brązowej ze Świecia, na nagrobkach z Bergen i Altkirchen. Podobnie jak odzienie wisielców, wyglądać musiały czechła czy giezła noszone w Polsce wczesnośredniowiecznej, które później z łacińska przeważano koszulami. Z odzienia zwierchniego przeobraziły się na spodnią bieliznę, bardzo często zaznaczaną w ikonografii późniejszej.

Przykładem podobnego ubioru jest figura drewniana św. Jana Chrzciciela (ryc. 25), z kościoła Wszystkich Świętych w Starym Żywcu (ok. 1380 r.), przez J. Szablowskiego uznana za wyrób miejscowego artysty.

Święty jest odziany w zgrzebny kitel przepasany kilkakrotnie powrozem. Portki nie są zaznaczone. Podobny ubiór, stanowiący odzież biedoty wiejskiej, znamy z późniejszych malowideł (1510 r.) z Cegłowa, pow. Mińsk Maz., oraz z fresków w Boguszycach, pow. Rawa Maz. (1558 r.). Od tej prostej zgrzebnej odzieży nie różni się kitel z długimi rękawami, w którym uwieczniona jest św. Maria Magdalena z Jodłownika (pow. Rybnik). W płaskorzeźbie tej, również miejscowego pochodzenia, artysta doskonale oddał zgniecenia długo noszonej płóciennej odzieży, nie uwzględniając — jeśli chodzi o fałdy — wymogów kanonu gotyckiego (ryc. 14).

Nie jest wyłączone, że podobnie nosiła się biedota miejska w XIV w., ale trudno tu podciągnąć jakieś wyobrażenia figuralne, które byłyby dobrze datowane i bardziej dokładnie zlokalizowane. Zamoźniejsi siedlacy w Kodeksie Ostrowskim są odziani w długie suknie naśladowujące ubiór klas posiadających, częściej jednak noszą kitle czy kaftany nie sięgające kolan, przeważane w pasie. Chłopi nie noszą broni, w odróżnieniu od rycerzy i giermków. Są jednak obuci, w przeciwieństwie do żebraków, którzy chodzą boso. Chłopi noszą też wysokie czapy lub kapelusze filcowe bez piór. Niektórzy z nich mają zarzucone na plecy krótkie pelerynki z ciemniejszej od kaftana tkaniny. Według T. Seweryna, widzimy tu prototyp krakowskiej „suki” (ryc. 5). Jak dotychczas, nie udało mi się znaleźć „suki” na innych czternastowiecznych czy później-



Ryc. 19. Ogród mistyczny. Obraz z Bzia Zameckiego (pow. rybnicki). Ok. 1450 r. Obecnie w Muz. Śląskim w Stalinogrodzie.

szych wyobrażeniach chłopskich. Może jest to element nowy, może stanowi on jakieś wyróżnienie jednostki wobec gromady. Znaczenie tego przystroju nie udało się odczytać, jest to bowiem raczej przystrój niż odzież użytkowa. Natomiast w Kodeksie Ostrowskim nie widzi się wcale kapuz.

Męski ubiór chłopski jest nam znany ponadto z polskich miniatur z XIV w., przedstawiających poszczególne miesiące w roku (Biblioteka Jagiellońska, Kraków), gdzie mamy wyobrażonych kosiarzy w kitlach po kolana, suto z tyłu sfaldowanych. Chłopi ci noszą długie do ramion włosy, czym się odróżniają od podgolonych czupryn szlacheckich.

Jeden z chłopów w Kodeksie Ostrowskim ma przewieszoną przez plecy płaską flaszkę podróżną, tzw. kołacz (ryc. 29), podobnie jak to widzimy na tryptyku warciańskim, na fresku z Boguszyc (pow. Rawa Maz.).

Lepiej natomiast są nam znane suknie kobiece i ubiór męski z XIV w., noszony przez zamożniejszą ludność Krakowa. Tu może najbardziej charakterystyczne będą postacie aniołów z prezbiterium i kaplicy Św. Małgorzaty w Krakowie (1320—1340 r.) oraz postacie zdobiące tumbę Władysława Łokietka (1340—1350 r.).

Szczególnie charakterystyczne są wyżej wspomniane czupryny okrągło podgolone oraz długie „polskie” wąsy płaczków z grobowca Jagielly. Noszą oni duże bierety i luźne płaszcze, narzucone na spodnią odzież.

Niemniej ciekawie jak odzież męska, zaczyna się w tym czasie zarysowywać odzież kobieca. Dziewczęta noszą dekolowane suknie, obcisłe w części górnej, o wąskich rękawach, niekiedy przewiązane w pasie lub też puszczone luźno (ryc. 30). Podobne sylwetki dziewcząt widzimy nie tylko w Kodeksie Ostrowskim, ale także na fresku z klasztoru pocysterskiego w Łądzie, gdzie mamy przedstawione „Pięć panien mądrych” (1352—1362). Madonna z Gostkowa daje nam bliższe pojęcie o ubiorze dziewczęcym. Bywał on niekiedy haftowany ciemniejszą nicią u dekoltu, u wylotów rękawów i dołem, wzdłuż rąbka, jak to widzimy na obrazie „Ogród mistyczny” z Bzia Zameckiego (ryc. 19), gdzie mamy tak odzianą św. Dorotę (ok. 1450 r.). Dziewczęta także trefiły sobie włosy, wylamując się wyraźnie spod nakazów mody propagowanej przez świątobliwą księżną Jadwigę. Na jednej z miniatur w Kodeksie Ostrowskim, na wozie, którym jadą dziewczęta, jest także matrona w czepcu z karbowanym

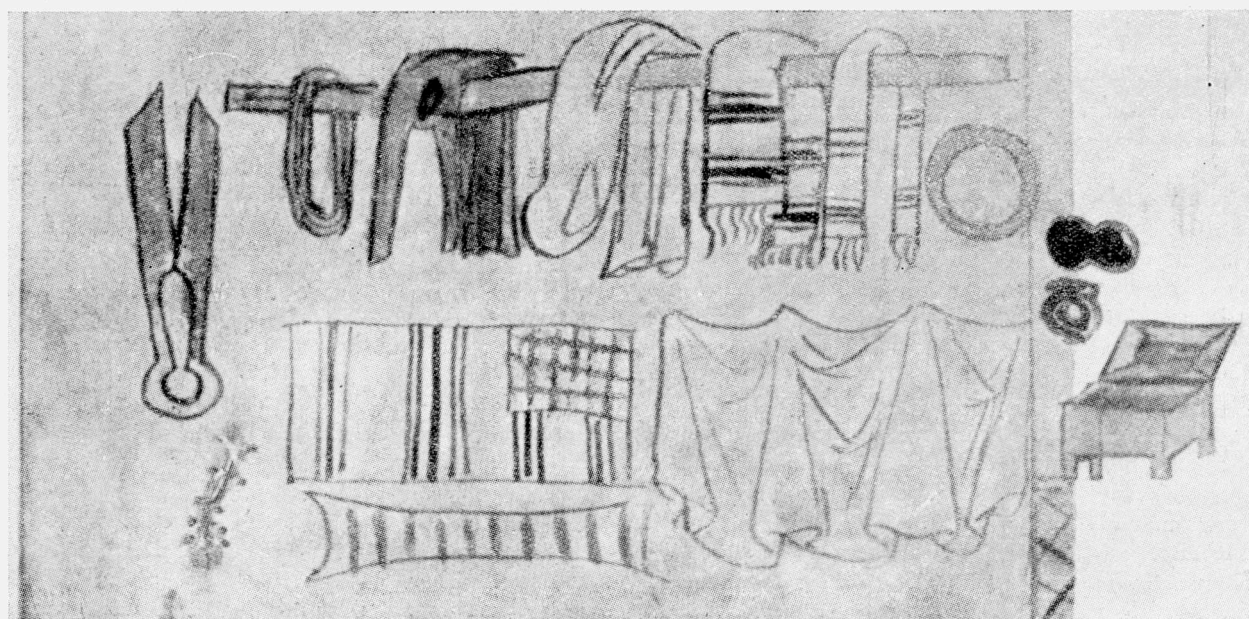
brzegiem (ryc. 29). Takie same czepce były jeszcze w początkach XX w. noszone w okolicach Gliwic (ryc. 31), co z jednej strony jest dla nas jeszcze jednym potwierdzeniem wierności kostiumologicznej Kodeksu, z drugiej strony świadczy o trwałości niektórych form odzieży średniowiecznej. Trudno jest tu orzec z całą pewnością, jaką klasę społeczną owa matrona reprezentuje. Zbliżony czepiec nosi św. Maria Magdalena z Okrajnika (ryc. 2), uznana przez Dutkiewicza za dzieło rodzime (warsztat nowosądecki). Święta ta w całej swej sylwecie, nie tylko w ubiorze głowy, reprezentuje wyraźnie swojski typ.

W tłumie pątników na innej miniaturze Kodeksu Ostrowskiego oraz wśród żebraków widzimy z kolei żebraczkę tak samo odzianą, jak kobieta na rysunku polskim (?) z Bibl. Jagiellońskiej, przedstawiającym lekarza u łóżka chorego (ok. 1480 r.); w lekarzu tym obecnie upatruje się Avicennę (ryc. 9). Żebraczka ta nosi suknię nie tak bardzo sfałdowaną jak szaty dwórek. Jest ona przepasana krajką lub sznurem, ma długie, wąskie rękawy. Żebraczka i owa kobieta z rysunku przedstawiającego Avicennę (?) noszą na głowie coś w rodzaju zawoju uzupełnionego podgębnikiem czy podwiką. Krój takiej sukni doskonale nam uplastycznia ubiór Dzieciątka z „Madonny z Miasteczka”, ozdobiony ciemniejszym rąbkem u dołu, wylotów rękawów i przy dekolcie. Niekiedy taki rąbek bywa haftowany, jak to widzimy na obrazie Madonny z Bzia Zameckiego (ryc. 19). Podobnie bywa zdobiona chustka-rąbek albo łoktusza, noszona często na podwice. Ubiór ten szczególnie często przedstawiany jest w plastyce śląskiej i małopolskiej.

Kobiety zamożniejsze są w długich, sfałdowanych sukniach — luźnych lub przewiązanych w pasie. Obok cech upodabniających je do starych, jak np. „popie” rękawy, różnią się od nich większą ilością fałd. Krój się



Ryc. 20. Zwiastowanie.
Psalterz Głogowski. XIII w.



Ryc. 21. Miniatura ze Zwierciadła Saskiego (Sachsenspiegel) przedstawiająca m. in. pasiaste chustki na szyję. XIII w.



Ryc. 22. Ołtarz z Lusiny (pow. krakowski). 1489 r.
Obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

wzbogaca, pojawiają się suknie bez rękawów, zakładane na drugą, spodnią, innego koloru. Szczególnie ozdobne stają się głębokie wycięcie (dekolty) przednie, obszyte krajką lub bardziej ozdobną bortą. Podobne suknie widzimy i później w Kodeksie Behema (1505 r.) i na Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza (ryc. 12).

I tu, podobnie jak w Kodeksie Ostrowskim, widzimy formy odzieży różne od tych, jakie spotyka się w zachodnio-europejskim malarstwie miniaturowym, obrazach sztalugowych, freskach, rzeźbie, płaskorzeźbie oraz w drobnej toreutyce.

W ubiorze polskim wszystkich warstw panuje stosunkowo większa monotonia krojów. Surowszy klimat narzucał noszenie szczelniejszej odzieży, bardziej przystosowanej do ochrony ciała przed zimnem niż we Francji czy we Włoszech.

Różnice między ubiorem chłopskim a dworskim, magnackim czy nawet bogatszego mieszczaństwa — polegały nie na odrębnym kroju, jakkolwiek i tu coraz częściej widzimy odchylenia od tradycyjnych form, ale zależały od następujących czynników:

1. sporządzano odzież z coraz bardziej różnorodnych tkanin kramnych miejscowego pochodzenia lub też z importu;
2. długość ubioru, obfitość klinów i fałd wzbogacających dawne, raczej proste kroje;
3. ozdoby takie, jak guzy, pasy, klamry, zapinki, futra, hafty, koronki, bordiury itp. — w miarę możliwości coraz bogatsze i obfitsze;
4. nakrycia głowy, nie tylko męskie, ale i kobiece — u warstw wyższych stają się coraz bardziej urozmaicone.

Jest to okres, kiedy ubiór szlachty i bogatego mieszczaństwa zaczyna coraz mocniej ulegać obcym wpływom. A im bardziej zbliżamy się do XV wieku, tym zjawisko to jest coraz wyraźniej zauważalne. Cudzoziemszczyzna zaczyna się panoszyć przede wszystkim na dworze, później natomiast wśród magnaterii, bogatej szlachty i patrycjatu miejskiego. Szerokie jednak warstwy społeczeństwa w miastach i po wsiach trwają przy starych, tradycyjnych krojach. Składają się na to nie tylko stale pogarszające się warunki bytowa-

nia, zwłaszcza ludności wiejskiej, pospólstwa miejskiego, a także coraz liczniejszej szlachty szaraczkowej. Szlachta, w miarę jak zyskiwała przywileje, zmuszała chłopów do pańszczyźnianej odróbki, nakładała na nich ciężary. Opływając zaś w dostatki, szlachta, podobnie jak i patrycjat miejski, coraz więcej pieniędzy łożyła na zbytki i kosztowne stroje. Natomiast mieszczaństwu i chłopstwu zakazywano noszenia pewnych określonych form odzieży, używania kosztowniejszych tkanin i szlachetniejszych futer. U nas takie zakazy wychodzą już w drugiej połowie XIV w. (1378 r.), później były wydawane niejednokrotnie w XV w., aż po wiek XVII włącznie. Nie wolno było np. naśladować strojów dworskich, a na Łużycach podobny

zakaz odnosił się nawet do wstęg i piór¹⁰. Ustawy te nie sprzyjały naśladowaniu ubiorów szlacheckich wśród mieszczan i chłopów.

W ciągu wieków działały różne wpływy na polski ubiór wyższych warstw, pośrednio zaś, choć słabiej, i na ubiór mieszczański, a także chłopski. Były to wpływy przede wszystkim czeskie, ruskie, niemieckie, węgierskie, a później włoskie, francuskie, niemiecko-austriackie, narzucające bądź to jakieś nowe formy, bądź też tylko nową nazwę — koszula (zamiast star-

¹⁰ W XVI wieku protestował przeciwko zalewowi obczyzny Mikołaj Rej, a koło 1600 r. Piotr Zbylitowski pisał swoją „Przyganę wymyślnym strojom”.



Ryc. 23. Freski z domu „Pod Kądziałą”. Konstanca nad jeziorem Bodeńskim. XIV w.



Ryc. 24. Madonna z jednorożcem. Ołtarz NMP z kośc. Św. Elżbiety we Wrocławiu. 1470—1480 r.

szego czechtła lub giezła), gorset (dawniej stanik), fartuch (wcześniej nazywany przednicą).

Ludność chłopska ubożając odgradza się coraz bardziej od nurtu życia państwowego, którym kierowała szlachta walcząca z magnaterią o prymat władzy. Zasklepiała się w swoich opłotkach, żyjąc w coraz bardziej sprymityzowanych warunkach. Chłop coraz rzadziej jest w stanie zaopatrywać się w kramne sukna, ubiera się coraz częściej w lichsze samodziały lniane, bawełniane i wełniane, co w następstwie powoduje upadek krakowskich Sukiennic.

Wkracząc w wiek XV, rozporządzamy dość bogatym materiałem ikonograficznym prawie z całej Polski.

Zarówno ubiór szlachecki, jak i mieszczański zyskują swoistą odrębność w tym okresie, dlatego też w artykule niniejszym nie będziemy się nimi szerzej zajmować. Omówimy natomiast ubiór chłopski, zaczynając od dołów społecznych.

Postać żebraka znamy z różnych obrazów szkoły krakowskiej, sądeckiej, wielkopolskiej i wreszcie z mazowieckich warsztatów. Te ostatnie może dłużej niż inne zachowują pewne dawne elementy. Pewne analogie możemy spotkać wśród wyobrażeń św. Jana Chrzciciela, św. Krzysztofa i innych świętych, którym hagiografia narzuca ubiór biedaka. Mamy więc go w cyklu obrazowym mistrza Łazarza (1510 r.) z Ceglowa, na freskach boguszyckich, o kilkadziesiąt lat późniejszych — ubiór ten nie wyodrębnia się od tego, jaki znamy z XIX w. Podobne zjawisko obserwujemy w historii ubioru kobiecego, czego najbardziej typowym przykładem jest żebraczka z Graduału Łęczyckiego (1467 r.). Suknia jej nie odbiega od wzoru, jaki mamy na patenie trzemeszneńskiej, nosi ją także żebraczka z Kodeksu Ostrowskiego, a więc od XII w. odzienie to pozostaje bez większych zmian wśród niższych warstw społecznych. Zaczyna zanikać dopiero w XVI w., ustępując sukniom dwudzielnym, złożonym z koszuli lub bluzki oraz sutszej spódnicy. W tym samym Graduale Łęczyckim widzimy Madonnę odzianą w suknię podobną do sukien noszonych przez amatorów z prezbiterium kaplicy Św. Małgorzaty w Krakowie (ok. 1330 r.), a używanych także w XVI w., jak to wynika z Kodeksu Beheima (np. miniatura „U szewca”, „Krawcy”). Suknia ta, opatrzona wąskim rękawem, jest suto sfaldowana i rozkloszowana bardziej niż odzienie żebraczki, ma ponadto ozdobne wycięcie u szyi. Występuje tu wyraźnie rozgraniczenie ubioru kobiet należących do dwu odrębnych warstw społecznych. Przykład ten stanowi analogię do Kodeksu Ostrowskiego.

Żebraczka z Graduału Łęczyckiego odziana jest w obuwie podobne do tego, jakie nosi św. Jadwiga w Kodeksie Ostrowskim, natomiast na głowie ma ciemną kapuzę zamiast zawoju z podgębniakiem. Taki ubiór głowy kobiet jest raczej nowością w ikonografii polskiej. Natomiast używalność kapuzy przez mężczyzn na ziemiach polskich znajduje potwierdzenie w stosunkowo licznych źródłach ikonograficznych, jak np. w tryptyku „Biczowanie” i „Zdjęcie z Krzyża” z kościoła Św. Jana w Toruniu (1495 r.) lub tryptyku warciańskiego (ok. 1450 r.). W kapuzę jest także ubrany św. Józef („Ucieczka do Egiptu”) z poliptyku w kościele dominikańskim w Krakowie (1445—65 r.), przedstawiony w postaci najmniejszego gospodarza w odzieży podróżnej (ryc. 13). Natomiast na obrazie toruńskim mamy wizerunek pasterza będącego zapewne najemną siłą roboczą, odzianego w płócienne portki wpuszczone w obuwie. Na krótki kaftan czy koszulę, noszoną na wypust, ma on narzuconą opończę, a może nawet zwykłą zgrzebną płachtę dla ochrony przed śniegiem czy wiatrem. Cały ten ubiór uderza swym prymitywizmem, odcinając się tym samym wyraźnie od wyżej wspomnianego ubioru św. Józefa. Drugim, niemniej charakterystycznym przedstawicielem biedoty wiejskiej jest kosiarz z Ołtarza Jerozolimskiego w kościele NMP w Gdańsku (1490—97 r.), noszący na koszuli coś w rodzaju samodziałowego poncza. Portki nie są tu zaznaczone, może ze względu na letnią porę, natomiast wyróżniają go



Ryc. 25. Jan Chrzciciel. Rzeźba z kość. Wszystkich Świętych ze Starego Żywca. Ok. 1380 r.



Ryc. 26. Św. Krzysztof z kość. Św. Marcina w Warszawie. Ok. 1500 r.

wysokie po kolana, wywinięte buty. Trzeba tu przypomnieć, że właśnie u Kaszubów zachowały się do XIX wieku kozuchy baranie o bardzo pierwotnym kroju, zszywane z dwu całych skór, futrem na wierzch. Wykazują one pewne genetyczne pokrewieństwo z samodzielnym ponczem kosiarza przedstawionego na Ołtarzu Jerozolimskim. Kosiarz ten jest zapewne najemnikiem, gorzej sytuowanym materialnie niż drugi chłop, ubrany w kamizelę, mającą w części dolnej ozdoby przypominające kaletki w gorsetach. Nowy element natomiast stanowią owe wysokie buty, które zastąpiły dawniejsze i pierwotniejsze kierpce, a także obuwie sięgające do kostek, jakie było rozpowszechnione w XIV w. Na tymże Ołtarzu Jerozolimskim wi-

dać w pierwszym planie dziecko w białej płócienniej koszulce.

Ponczo, jeden z pierwotniejszych typów odzieży, występuje w ikonografii polskiej także jako bardziej strojne odzienie w obrazie „Pojmanie” z poliptyku w kościele Augustianów w Krakowie (1470 r.). Jest ono bramowane jaśniejszą lamówką oraz oszyte gro-nostajem, z boku zaś zapięte na kilka guzików. Narzucone jest na zbroję żołnierza prowadzącego Chrystusa. Moim zdaniem, nazwa „nasuwień” jest bardziej przystosowana do takiego poncza niż do kamizeli, jak to proponuje A. Brückner. Zanikają zresztą owe poncza w XV w.



Ryc. 27. Wisielec. Fragment miniatury z Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r. (Przerysowany przez K. Stronczyńskiego w Legendzie obrazowej. Kraków. 1880 r.).

Nie jest wyłączone, że i na obrazach z Ptaszkowej „Droga na Kalwarię” (ryc. 11) i „Rozdanie odzieży” (ryc. 10) (ok. 1450 r.) mamy także wyobrażenia uboższych chłopów, odzianych w kitle o kimonowym kroju rękawów, sięgające po kolana, podwiązane w pasie. Są oni odziani także w parciane portki i półwysokie

obuwie. Odzież tego typu była zapewne i u zamożniejszych chłopów odzieżą codzienną, roboczą, sporządzaną z domowych samodziółów domowymi sposobami. U tych jednak dostrzegamy i nowe elementy ubioru w postaci bardziej złożonych krojów. Mamy także jakby zwielokrotnienie ubioru. Na koszulę czy kitel nakładane są kamizele, kaftany, opończe itp., w zależności od potrzeby i od stanu posiadania.

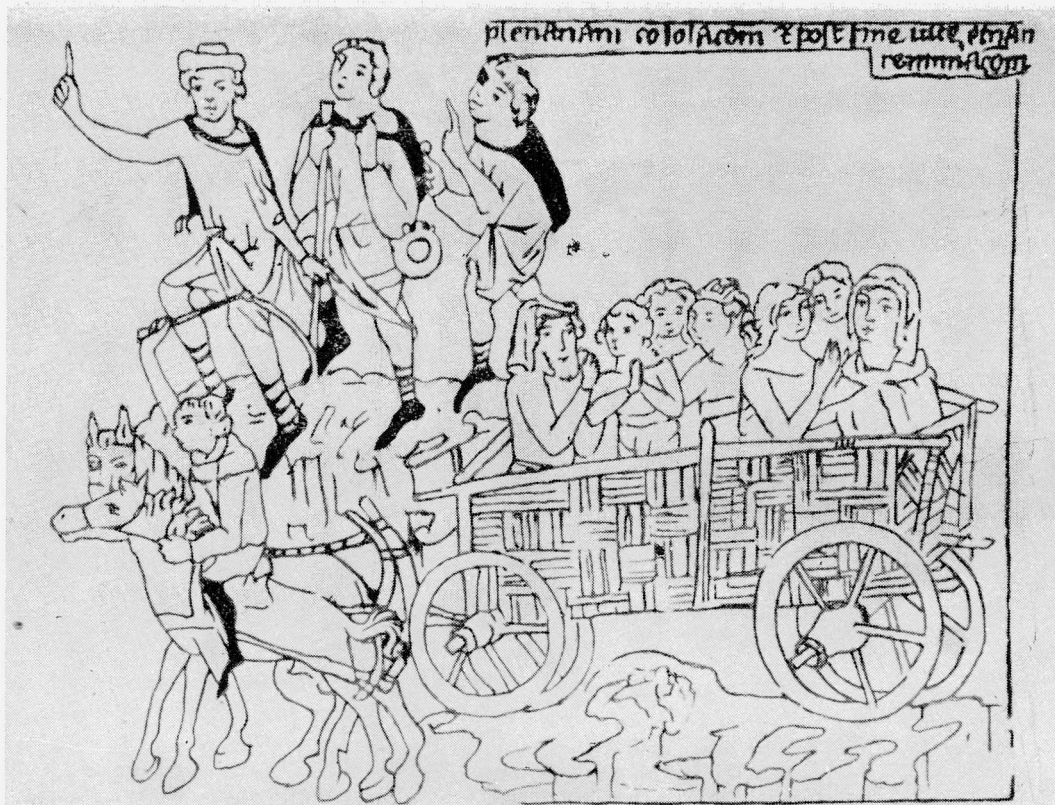
W kaliskim kościele Kanoników Laterańskich na płaskorzeźbie drewnianej „Ścięcie Władka z Domaborzyc” (XV w.) widzimy dwu chłopów w kimonowych świtach czy siermięgach, ściśniętych samodziółowym pasem. Chłop z kijem, stojący z boku, nosi okrągłą czapkę z wywiniętym rondem, znaną nam z Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza. Podobnie zresztą jego siermięga zbliża się w kroju do świty chłopskiej ze Stwoszowego arcydzieła (1477—1489 r.).

Nieco bardziej skomplikowany krój kaftana widzimy na rycinach ilustrujących „Męczeństwo św. Stanisława”, zwłaszcza w scenie „Rozsiekanie świętego” (ryc. 8)¹¹, na których siepacz odziany jest w świtkę czy kaftan rozpięty z przodu i ukazujący spodnią odzież. Kaftan ten posiada jakby wywinięte klapy, a dołem obrzeżony jest krajką lub futrem. Na głowie siepacz ma czapkę analogiczną do znanej nam z Ołtarza Mariackiego. Ciekawa jest tu kurtka leżąca obok, o kroju przypominającym krótkie „jaki” chłopskie, np. z Łowickiego, Sieradzkiego, Wielkopolski. Świętę czy siermięgę widzimy także na obrazie „Opłakiwanie Chrystusa” (Olmutzer) w kościele Św. Trójcy w Zgorzelcu, co zdaje się świadczyć, że ten typ odzieży był rozpowszechniony niemal w całej Polsce w w. XV.

¹¹ Omówiony w artykule poprzednim. „Polska Sztuka Ludowa” 1954 nr 1.



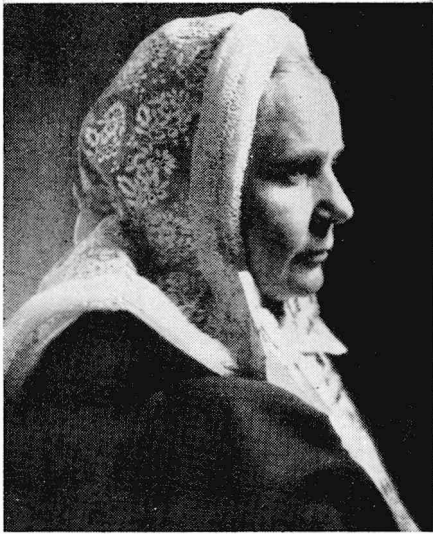
Ryc. 28. Mikołaj Pruzia. Spotkanie św. Jadwigi z Henrykiem Pobożnym. Kodeks Ostrowski. 1353 r.



Ryc. 29. Miniatura z Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r. (Przerysowana przez K. Stronczyńskiego w *Legendzie obrazowej*. 1880 r.).



Ryc. 30. Mikołaj Pruzia. Zabawa ludowa z okazji kanonizacji św. Jadwigi. Miniatura z Kodeksu Ostrowskiego. 1353 r.



Ryc. 31. Współczesny czepiec koronkowy z Górnego Śląska. (Analogia do ryc. 29).

Jednocześnie obok prostych w kroju świt i siermiąg zaczyna coraz częściej pojawiać się w ikonografii tego czasu odzież wierzchnia bardziej skomplikowana w kroju. Są to kaftany sfaldowane z tyłu, zapinane na kilka guzików, przy czym nierzadko spinane są także



Ryc. 32. Miniatura z Kodeksu Manesse. Początek XIV w. Heidelberg.

rękawy u napiętka. Kaftan taki nosi żebrak na płaskorzeźbie z okolic Cieszyna „Św. Marcin i żebrak”. Dalej nosi go chłop z wiaderkiem z płaskorzeźby w drzewie pt. „Zaśnięcie Matki Boskiej” w farze żywieckiej (ok. 1500 r.), noszą go także chłopci na małowidłach z tejże fary. Wreszcie w kaftan taki odziani są chłop z Ołtarza Lusińskiego (1489 r.) (ryc. 22) i św. Krzysztof z warszawskiego kościoła Św. Marcina (ok. 1500 r.) (ryc. 26), a także „Wspomożyciele” z predelli tryptyku w Pszczynie (początek XVI w.) (ryc. 15). Św. Krzysztof ma na głowie miękką czapkę, podobną jak żebrak z płaskorzeźby cieszyńskiej.

W części tryptyku „Droga na Golgotę” z Olkusza (1480 r.) jeden z oprawców ma krótki kaftan z wywinętym kołnierzem, zapinany na guziki (dwa są widoczne). Wprawdzie dla nadania cech orientalizujących kaftan ten jest ozdobiony wycięciami u dołu, a na płóciennych portkach namalowane są hebrajskie napisy, jednak w całości mamy tu znowu do czynienia z wyraźną reminiscencją ubioru ludowego z Kielecczyny, wiążącego się z grupą małopolsko-śląską.

Odzieniem podróżnych pielgrzymów i wędrowców była opończa sukienka lub płachta płócienna, którą wiązano na węzeł, jak to widzimy na poliptyku z kościoła Augustianów (Św. Katarzyna) w Krakowie (ryc. 18), albo też zapinane na guzik lub dwa guziki, jak w rzeźbie „Św. Krzysztof” z warszawskiego kościoła Św. Marcina (ryc. 26), w obrazie „Nawrócenie podskarbiego Etiopii” czy z tryptyku mikuszowieckiego, gdzie ów domniemany Etiop jedzie w polskim półkoszku. W scenie „Naigrzawanie” (ryc. 18) widzimy chłopca w płóciennym płaszczu narzuconym na ciemny kaftan, w płóciennych portkach wpuszczonych w podarte buty i w mocno sfatygowanym kapeluszu. W sumie jednak postać ta przypomina zamożnych kmieci z innej sceny poliptyku „Św. Jan Jąłmużnik”. Ten typ kapelusza powtarza się także na obrazie z Ptaszkowej i w tryptyku warciańskim, co jest dowodem, że było to pospolite nakrycie głowy wśród chłopstwa. Natomiast znacznie rzadziej spotyka się wyobrażenie kapelusza słomianego, który znamy z poliptyku w kościele Augustianów w scenie „Koronowanie cierniem” (1470 r.) (ryc. 17), tego samego, gdzie występuje chłop w kaftanie przepasanym pasem dzianym i w konfederatce. Konfederatka i kapelusz słomiany przetrwały w Małopolsce do w. XIX bez większych zmian, ale ów filcowy kapelusz uległ dalszym przeobrażeniom, przekształcając się w Małopolsce na wysoki „celender” Krakowiaków lub też szerokoskrzydły kapelusz rzeszowski itp.

Z powyższych, jeszcze zgoła niekompletnych danych widzimy jasno, że w wieku XV ubiór chłopski zaczął się coraz wyraźniej różnicować w miarę posuwającego się rozwarstwienia wsi. Źródła ikonograficzne z tego czasu są potwierdzane przez źródła historyczne, które wskazują na stały proces wyraźnego zubożenia wsi.

W ubiorze kobiecym od prostej w kroju sukni żebraczki w Graduale Łęczyckim mamy całą skalę sukien dwudzielnych, obcisłych w części górnej (bluzki czy koszuli z rękawami), oraz w części dolnej — spódnicy suto marszczoną w pasie. W wieku XV suknie te sięgają do ziemi, natomiast w w. XVI pojawiają się spódnice chłopskie krótsze, sięgające do

połowy łydek. Wzbogacają się bardzo różne zdobienia, zwłaszcza u szyi. Wycięcia owalne lub w szpic są oszywane albo krajką, albo zahaftowane. Suknię zdoobi także pasek, niekiedy zapinany na klamerkę metalową, jak to mamy na rzeźbie z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu (1470—80 r.) (ryc. 24), i borta u dołu sukni. Suknię taką widzimy na poliptyku z Książnic Wielkich w scenie „Wizytowanie” (1491 r.). Nosi ją służebna z gromnicą z Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza, pochodząca, jeśli nie z jakiejś wsi podkrakowskiej, to w każdym razie z biedoty miejskiej (ryc. 12). Służebna nosi na głowie coś w rodzaju turbanu czy też zawoju z chustki, natomiast nie nosi ona podgębnika, tak pospolitego w ikonografii tego czasu, gdyż jest niezamężna. Podgębniki mamy na poliptyku z Książnic Wielkich, tryptyku z Olkusza, poliptyku w kościele Dominikanów w Krakowie, które są dziełami miejscowych warsztatów cechowych, na płaskorzeźbie barwnej „Św. Dorota” ze Śląska. Bardziej ozdobne stają się w tym czasie różne czepce. Na obrazie lubelskim „Rodzina NPM” z początku XVI w. widzimy dwurzędny czepiec charakterystyczny dla Słowiańszczyzny wschodniej¹². Nigdy jednak czepce nie zyskują tak fantastycznych i różnorodnych kształtów, jakie możemy prześledzić na zachodzie Europy. Rąbek i łoktusze są nadal w użyciu, podobnie jak w XIV w. Przykładem tego jest obraz „Trzy Marie” z ołtarza „Zmartwychwstanie” w Krakowie.

Podobnie jak ubiór chłopski, wyodrębnia się i zyskuje swój własny wyraz w XV w. klasowy ubiór mieszczański, na którym znać wyraźne wpływy czeskie, niemieckie, a także orientalne. Bogaci się tu nie tylko krój, ale także rodzaj tkanin używanych do jego sporządzania, dalej rodzaj zdoobi, które stają się coraz kosztowniejsze, ale wskutek wilkierzy zakazujących nadmiernego zbytku w stroju mieszczańskim nie osiągają tego stopnia urozmaicenia, co w ubiorze szlacheckim. Pełny przegląd ubiorów tego czasu daje nam Kodeks Behema, datowany na 1505 r.

Jeszcze bardziej posuniętą ewolucję widzimy w ubiorze szlacheckim, coraz bardziej oddalającym się od dawnych wzorów ubioru polskiego. Ubiór mieszczański i szlachecki zatracają związki z przeszłością w znacznie większym stopniu aniżeli ubiór chłopski tego czasu.

W XIII — XV w. następuje wyraźny proces wyodrębniania się trzech głównych warstw społeczeństwa polskiego — szlachty, mieszczaństwa i chłopstwa. W tym też okresie ostatecznie wytworzyły się trzy odrębne typy odzieży, związane ściśle z ówczesną strukturą klasową na ziemiach polskich. Zmiany w ubiorze chłopskim dały odczuć się najsłabiej, natomiast znacznie wyraźniej przekształca się pod wpływem obcych elementów ubiór szlachecki i mieszczański, coraz większe wykazując różnice w porównaniu z ubiorem niższych warstw społecznych. Dopiero w XVI—XVII w., gdy na wsi zaczyna się tworzyć już bardziej wyraźny podział na chłopów bogatych, śred-

¹² M. Walicki i J. Starzyński: Dzieje sztuki polskiej, s. 1000 rys. 1228. M. Walicki: La peinture d'antels et de retables en Pologne aux temps des Jagellons. Paris 1933, tabl. LVII.



Ryc. 33. Kobieta w czepcu z tryptyku Mistrza de Moulins w katedrze de Moulins. Fragment. XV w.

niozamożnych i biedotę, wpływy obce, płynące z Zachodu, docierają do warstwy najzamożniejszej i przyczyniają się do stałego różnicowania się ubioru ludności wiejskiej.



Ryc. 34. Mikołaj Pruzia. Św. Jadwiga z bucikami przewieszonymi na rękę, gdyż umartwiała się chodzeniem boso. Kodeks Ostrowski. 1353 r.



Ryc. 1. A. Dürer. Chrystus Frasobliwy. Drzewo-
ryt na karcie tytułowej „Małej Pasji”
(1509 — 1511 r.).

O NOWĄ INTERPRETACJĘ POJĘCIA „CHRYSTUSA FRASOBLIWEGO”

MICHAŁ WALICKI

Na karcie tytułowej „Małej Pasji” Dürera (1509 — 1511) widnieje siedząca postać Chrystusa Frasobliwego (B. 16 M. 125 T. 285), uważana zgodnie za najstarsze przedstawienie tego typu¹. Jest to dalsza ewolucja starej, znanej jeszcze w późnym Średniowieczu koncepcji Chrystusa, siedzącego ze związanymi sznurem rękami i oczekującego na przybicie do krzyża. Starszy ów motyw, wywodzący się z repertuaru przedstawień misteryjnych, rozpowszechniony był dość szeroko w XV stuleciu². U nas odnajdujemy takie ujęcie na jednym z ołtarzy wrocławskich, pochodzących z 1497 r.³. „Novum” Dürerowskie polegało na wyodrębnieniu samej postaci, wyeliminowaniu jej ze scenarii historycznej, na przekształceniu aktora historycznego dramatu, skazańca — w koncepcję znużone-

go bez granic, pogrążonego w samotnej zadumie człowieka. Akcentem naczelnej wagi jest w tym ujęciu nie tyle stan cierpienia, ile głębokiej refleksji i introspekcji, zbliżający tę kreację do „pensieroso” Buonarrotiego, przede wszystkim zaś do postaci Hioba⁴. (ryc. 1).

Początek XVI wieku⁵ przynosi szerokie upowszechnienie Dürerowskiej wizji „Frasobliwego”, który odtąd w tej właśnie postaci wkracza na karty rękopisów iluminowanych oraz na rzeźbione i malowane kwatery wielkiej suity wczesnorenesansowych ołtarzy, jest również tematem rzeźb wolnostojących. Najbardziej może „monumentalne” i dramatyczne ujęcie znajduje ta nowa koncepcja w dwu dziełach Leinbergera (ryc. 3 i 4)⁶. Z biegiem czasu podbija i opanowuje wyobraźnię

¹ E. Panofsky: Albrecht Dürer, Princeton 1944, 32, N 276; L. Kalinowski: Geneza Piety średniowiecznej, Kraków 1952, PKWS, X, 161, 256; por. D. Klein: „Andachtsbild” w Reallexicon zur deutsch. Kunst. Stuttgart 1938, I, 681,87.

² E. Mâle: L'art religieux en France de la fin de moyen âge. Paris, 193... 94, 7, 44 i 48. P. A. Lemoisne: Les xylographies du XIV a. XVI, Paris 1930.

³ Obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie.

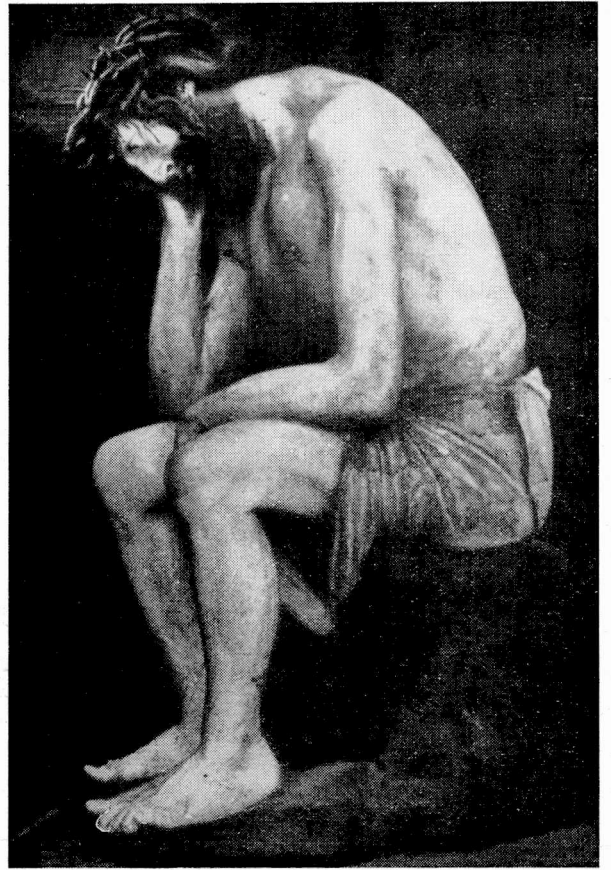
⁴ Por. uwagi w art. E Breitenbach u. Th. Hillmann: Die Sternbacher Pietà. Ein Beitrag zur Ikonographie des Vesperbildes u. des Schmerzensmannes, „Die Christliche Kunst”, 1937, 208 59 i H. Kauffmann: A. Dürers „Dreikönig Altars” Wallraff Richartz Jahrbuch, 1938, X, 166 59.

⁵ G. v. d. Osten: Der Schmerzensmann, Berlin 1935, 69, nota 48.

⁶ G. Lill. Hans Leinberger, München 1942, 204, 226.



Ryc. 2. Andrea Briosco, zw. Riccio. Strudzony robotnik. Terrakota. Ok. 1490 r.



Ryc. 3 i 4. H. Leinberger. Chrystus Frasobliwy (1521 — 1525 r.).

anonimowych plastyków ludowych — i to tak dalece, że nieraz uchodzi u nas za specyficznie polskie rozwiązanie tego typu przedstawienia⁷. Refleksy świadczące o szerokiej sugestywności nowopostawionego tematu odnajdujemy w sztuce Niderlandów i Włoch, żywo reagującej na sztukę Dürera⁸.

Obfita jest w nowe humanistyczne i laickie treści wizja największego z niemieckich nowatorów malarstwa. Niewspółczesne, zatracające o starszy, zamierzający świat, są wiersze Benedykta Chelidoniusa, stanowiące właściwy tekst obu cyklów — „Wielkiej” i „Małej Pasji”. Dürer przystąpił do wykonania swego drzeworytu już w r. 1509 (w 1511 ukazał się on w książkowym wydaniu), miał wtedy za sobą urok odkrycia Południa, miał też doświadczenia wyniesione z niderlandzkiej podróży. Wiele okoliczności zdaje się wskazywać na to, że do oszałamiających wrażeń z pobytu w Wenecji przybyły inne jeszcze, również płodne w

następstwa. Mam tu na myśli prawdopodobny pobyt Dürera w Padwie w okresie 1494/5 — do którego można odnaleźć wcale przejrzyste aluzje w korespondencji Pirckheimera⁹.

Sztuka aż do połowy chyba XIX wieku patrzy na życie robotnika i chłopca oczyma szlachcica bądź mieszczanina; stąd przeważają ujęcia sentymentalno-sielankowe tego tematu, nie pozbawione nieraz tendencji ośmieszających lub złośliwie skontrastowanych. Znanym wyłomem w tej regule jest twórczość niderlandzka XVII w., twórczość Brueghela, czy wielki realistyczny nurt Francji doby Le Nain'ów. Uważny przegląd zabytkowego materiału poucza nas jednak, że można odnaleźć wśród morza dzieł sztuki inne jeszcze wyspy — nie szczęśliwości, lecz prawdy o ludzkim cierpieniu, znoju i trosce. Do rzędu takich wysp czy też enklaw zaliczyć należy twórczość części północno-zachodnich Włoch XV wieku, przede wszystkim zaś padewskiego kręgu. W tym uniwersyteckim mieście dziedzictwo sztuki antycznej, ściślej późno-rzymskiej, skrajnie realistycznej i humanistycznej, odczuwane i przyjmowane było ze szczególną ostrością; tu też umiano pokazać oblicze człowieka pracy bez szminki, znieszczałającej korekty czy zwykłego skrzywienia treści.

Andrea Briosco, rzeźbiarz padewski (1470—1532) zwany Riccio, należy do najcelniejszych, acz nie odosobnionych apologetów treści plebejskich w sztuce włoskiej lat 90-tych XV wieku. Tu, w ożywczym pro-

⁷ K. Iwanicki: *Figura Chrystusa Frasobliwego*, Warszawa 1933. Por. T. Seweryn: *O Chrystusie Frasobliwym*, Kraków 1926.

⁸ W sprawie oddziaływania Dürera na sztukę pozaniemiecką vide J. Held: *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931 oraz Th. Hetzer: *Das deutsche Element in der italienischer Malerei des XVI Jh.* Berlin 1928.

⁹ H. Rupprich: *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Wien 1930, 41; G. Glück: *Dürers Bildnis einer Venezianerin*, *Jahrbuch der KS in Wien*, XXXVI, 1928, 98.

mieniach cierpkiego realizmu Donatella, powstawały tego rodzaju utwory „małej plastyki”, jak „Posązek chorej kobiety” (BM. Londyn), „Goniec” (muzeum w Wiedniu), czy brązowa figurka „Dawida” (?) z berlińskiego muzeum. Na tle tej anonimowej w znacznym stopniu twórczości, specjalnie wyraźnie odcina się sztuka Riccia, autora „Chłopca wyciągającego cież z nogi” (muz. w Berlinie) oraz innej, nierównie ciekawszej rzeźby — jest nią „Strudzony robotnik”¹⁰.

Terrakotowy posązek o zachowanej starej polichromii, wystawiony jest w X sali Wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki, w dziale Sztuki Stosowanej (ryc. 2). Towarzyszące mu atrybuty pracy określają tę postać jako przynależną do klasy chłopów-wyrobników. Mimo że mamy przed sobą przedstawienie człowieka tego samego w zasadzie zawodu, co „bücherons”, tak chętnie, a jednocześnie wzgardliwie umieszczani na flandryjskich arrasach¹¹, tutaj potraktowanie tematu rozwiązane zostało wręcz odmiennie. Nie czuje się tu prawie nic z gotyckiego ujęcia północy, brak jakiegokolwiek poczucia wyższości, tak właściwego tej północnej sztuce, brak ironicznego podkreślenia gruboskórności czy „nieokrzesań”. Ten nędzny wyrobnik, przedstawiony w całym swym ubóstwie, jest ujęty niejako z własnego punktu widzenia, bez jakiegokolwiek idealizacji in plus czy też in minus; nie ma tu okularów innego sposobu życia czy odczuwania. W pozie tego człowieka, w jego twarzy „wyrażone zostało beznadziejne znużenie, raczej duchowe niż fizyczne, tak bolesne, a pozbawione wszelkiej pozy wyrzeczenia, że wyczuwamy w nim całe brzemie nędzy chłopskiej, nędzy kolonów, ciężące od czasów rzymskich na błogosławionej ziemi Italii”¹².

Studium Paulego¹³ zawdzięczamy cenne i ciekawe szczegóły dotyczące oddziaływania wielkich artystów Renesansu na umysłowość genialnego przybysza z Niemiec; wiemy, jak trwały i nawet wzruszający ślad pozostawiły na jego twórczości przeżycia sztuki Perugina, Rafaela, Mantegni, Antonia Rizzo, Jacopa dei Barbari, Belliniego i tylu innych. Ale wiemy również, że Dürer bardzo żywo i pozytywnie reagował na skrajnie realistyczne obserwacje sztuki weneckiego i padewskiego obszaru; wystarczy — jak sądzę — przypomnieć oddźwięk, jaki pozostawiła w jego twórczości postać „Adama” Antonia Rizzo z pałacu Dożów; zwłaszcza zaś Dürerowska „Vanitas” namalowana na odwrocie „Portretu młodego mężczyzny” z wiedeńskiego muzeum¹⁴, wzorowana jest wyraźnie na brązach



Ryc. 5. Chrystus Frasobliwy. Młodojowo (pow. koński).

z kręgu Andrea Briosco. Wydaje się rzeczą pewną, że właśnie te małe brązy i terrakoty padewskie oglądały, i to nieraz, rozszerzone żrenice młodego Dürera, a nadto, że leżały one nie tylko na drodze jego twórczych namietności i tęsknot, lecz również i na szlaku jego wędrówki. Zestawienie Dürerowskiej koncepcji „Frasobliwego” z „Robotnikiem” Briosca wydaje się dopowiadać resztę, mówi ono, że właśnie ta mała terrakota — czy też inna do niej podobna — otworzyła mu oczy na możliwości nowego ujęcia dawno poszukiwanej, a starej treści: człowieczego utrudzenia, znużenia i samotności. Tej właśnie, której szukał dla swej koncepcji uznajonego i zatroskanego Chrystusa, koncepcji z czasem kopiowanej z szacunkiem przez włoskich z kolei mistrzów rylca, w rodzaju Marcantonio Raimondiego i Niccola Boldriniego¹⁵.

Może nie bez znaczenia będą te uwagi dla tych wszystkich, którzy patrząc na polskie ludowe figury „Frasobliwego”, rzekomo oparte na Dürerowskim pierwotnym wzorze, starają się ustalić realne granice tej współzależności, a jednocześnie określić źródło swego własnego, ogarniającego na ich widok wzruszenia oraz odczucia ludzkiej wspólnoty.

¹⁰ J. Schlosser: „Armeleutkunst alter Zeit” — przedruk w „Präludien” Berlin 1927, 304, 319; L. Planicsig: A. Riccio, Wien 1927 90—93; L. Planicsig: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, 89 59; glossy wydawnicze Valentinera do książki G. Glück: Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei. Wien 1933, 336.

¹¹ Warburg: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. Z. f. Bild. K. 1906.

¹² Schlosser, o. c. 312.

¹³ G. Pauli: Dürer, Italien u. die Antike „Vorträge der Bibl. Warburg”, Leipzig 1921/22, I, 51.

¹⁴ Glück, op. cit. 192, 336.

¹⁵ A. Weixlgärtner „Alberto Duro”, Festschrift Julius Schlosser, o. c. 170—177.

Ryc. 5 fot. Ewa Kozłowska, pozostałe reprodukcje wykonał Stefan Deptuszewski.

SŁOWNIK GÓRNOŚLĄSKICH WYRAŻEŃ LUDOWYCH

Zamieszczony wybór wyrazów gwarowych, dotyczących sztuki ludowej i folkloru śląskiego, stanowi fragment obszernej pracy przygotowywanej od szeregu lat przez jednego z najstarszych i najwybitniejszych zbieraczy materiałów w zakresie folkloru śląskiego — Stanisława Wallisa. Publikujemy ten wybór jako cenny przyczynek do poznania gwarowego słownictwa górnośląskiego.

Redakcja

STANISŁAW WALLIS

- alachwasty** — artykuły we wrogich gazetach, niebrane przez lud poważnie. (Ogólne).
- arch** — arkusz. (Ogólne).
- baba leśna** — widziadło z opowiadań ludowych, przedstawiające ogromnie wielką, starą kobietę, pilnującą lasów. (p. Lubliniec, p. Olesno, p. Kluczborek).
- bajdura** — człowiek, umiejący opowiadać dużo bajek. (Ogólne).
- bajdurzyć** — opowiadać bajki. (Ogólne).
- bałamónkie pismo** — gazeta z przeciwnego obozu. Tak nazywano „Szlązaka”, pismo na Śląsku wydawane dla ludu polskiego przez wielkich przemysłowców od r. 1872 przez kilka lat.
- bandura** — instrument muzyczny, podobny do gitary, lecz mający więcej strun. (Kamień, Brzozowice, Piekary Śl., p. Tarnowskie Góry).
- bas** — instrument muzyczny (Cały Górny Śląsk).
- basetla** — instrument muzyczny, podobny do wiolonczeli, lecz z trzema strunami. (p. Pszczyna i Bytom).
- bazger** — kiepski rzeźbiarz świątków. „A idźcież, to bazger, a nie żodyn pasyjkorz!” (Piekary Śl., Kamień i Miasteczko Śl., w p. Tarnowskie Góry).
- bebłocz** — opowiadacz bzdur. „Tyn, co w tym piśmie o nas napisoł, to jest bebłocz a nic wyncyj”. (p. Opole).
- bera** — opowiadanie, głupstwo. „Tako bera, jak ta, coś mi z tyj gazyty przecytała, to mi sie nic a nic niy podobo!” (Rozbark — Bytom).
- betlyjkorz** — wyrabiający szopki betlejemskie. „Te nojpiyknijsze betlyjki, to sóm łod tego starego betlyjkorza, co to łónskiego roku umar!” (Bytom — Rozbark).
- bliżny** — figle, dowcipy (patrz błoźniorz).
- błoźniorz** — figlarz. „Tyn redachtór to ci ale jest błoźniorz. Take ci błoźny łopowiało, ize sie wszyscy śmioli a śmioli”. (Rozbark — Bytom).
- bogunia** — błędny ognik tryskający ogniem (słownik Michała Przywary — rękopis). (p. Strzelce Op.).
- boja** — bajka. „To, co tu w naszym piśmie napisali, to ci jest ale pierónsko boja. Chto by to w to wierzól?” (Rozbark — Bytom).
- bojka** — bajeczne opowiadanie ludowe, polegające na wątku zmyślonym. (Ogólne).
- bojka trzymać** — bajkę opowiadać. „Ten stary Cypionka to ci ale umiy bojka trzymać. Jak ci zachie bojać, to do rana!” (Ogólne).
- Boruta** — postać demoniczna (diabeł) z opowiadań ludowych, siedząca w wielkich otworach olbrzymich drzew i strasząca ludzi tam przechodzących, zwłaszcza nocą. (p. Bytom).
- boże stróny** — inny powiat lub kraj, w użyciu wtedy, gdy ktoś nie mógł powiedzieć dokładnie, skąd np. dana gazeta lub redaktor tu w te strony przyszedł. „Cha, ta gazyta przysza z bożych strón!”.
- bómba** — wiadomość w gazecie, która okazała się nieprawdziwa. Znaczenie podobne do „kaczki dziennikarskiej”. (Ogólne).
- breweryje** — kłótnie. „W tych gazyciskach to ci ale zaś breweryje narobiyli; wadzą się a wadzą, a my to mómy cytać!” (p. Bytom).
- bryzować** — zdobić jajka wielkanocne nożykiem lub szpilką. (Siołkowice, p. opolski; Centawa, p. strzelecki; Bytom — Rozbark).
- bryzula** — kobieta lub dziewczyna, zdobiąca jajka wielkanocne. (jw.).
- bryzulka** — szpilka używana do zdobienia barwnych jaj wielkanocnych. (jw.).
- bury** — szary kolor. „Jak tyn pies wyglóndoł? — Bury! Taki ani corny, ani bioły, nó, bury!” (p. Bytom, Tarnowskie Góry, Lubliniec).
- cajtunek** — gazeta. „Mój cajtunek to Gazyta Ludowa”. (p. Stalinogród).
- caंबर** — zwyczaj karnawałowy. Starsze kobiety zamężne zwożą kobiety młode na łopatach piekarskich, grabiach itp. do karczmy na zabawę. Tytuł dodatku humorystycznego do „Kuryera Szląskiego”. „Caंबर” ukazał się w Katowicach w 1900 r.
- cechmón** — postać-widziadło z opowiadań ludowych, jaką niektóre matki straszą niegrzeczne dzieci. (Ogólne).
- chłop ognisty** — widziadło z opowiadań ludowych, mające kształt mężczyzny utworzonego z ognia. Patrz „światłok”. (p. Opole).
- chropate** — nierówne. „To drzewo ci jest za barzo chropate do tyj pasyjki!” (Miasteczko Śl., p. Tarnowskie Góry).
- ciaćko** — przedmiot piękny. „Wydułob ci nożykiym z drzewa głowa psa, ale ci padóm, tyż mu się udało, prowadziwe ciaćko zrobiól!” (Miasteczko Śl., p. Tarnowskie Góry; Świętochłowice).
- ciosna** — uderzę narzędziem rzeźbiarskim w drzewo. „Jak móm dobre drzewo, to se i ciosna do niego i figurka chnet wyjdzie!” (Dziergowice, p. kozielski).
- ciyrlikać** — źle grać na instrumencie muzycznym. „A przestón mi zys ciyrlikać na tyj skrzypce, bo cię niy moga słuchać!” (Bytom — Rozbark).
- cudok** — zdolny artysta, rzemieślnik. „Z tego Hanysa to prawdziwy cudok, tak ci umiy tymi palcami skokać po tyj skrzypce!” (p. Bytom, Tarnowskie Góry, Zabrze, Katowice).
- cycha** — kreska, jako element zdobniczy (Bytom — Rozbark i p. bytomski).
- cygón** — taniec ludowy w takcie $\frac{3}{4}$, znany na całym Górnym Śląsku.
- cytanie** — powieść. „To piykne cytanie, to jus idzie a idzie, a jescie sie bodej pryntko niy skóncy”. (p. Bytom).
- czworok** — taniec ludowy, tańczony przez cztery pary, ustawione w czworoboku (Powiaty północne Górnego Śląska).
- diosek** — duch z opowiadań ludowych (diabeł). (Ogólne).
- dłubónka** — jajko wielkanocne, ozdobione wzorem wydrapanym końcem cienko oszlifowanego noża lub innego narzędzia. (Bytom — Rozbark i p. Tarnowskie Góry).
- drybek** — taniec ludowy, jednoparowy, polegający w pierwszej swej części na „drypcyniu”, czyli podskakiwaniu w miejscu, a dopiero w drugiej części na płużach, z posuwaniem się po sali. (Dawniej cały teren Górnego Śląska).
- drypcić** — w tańcu, np. „drybku”, stojąc na jednej nodze w miejscu, przebierać nogami z podskokami. (Cały teren Górnego Śląska).
- duda** — grający na dudach, instrumencie podobnym do kobzy. (Cały Górny Śląsk).
- dudlić** — nieumiejętnie grać na instrumencie. „Przestón mi zaroski dudlić, bo cie wytrzasna z izby! Tam idź do zogródki! Tam se mozes dudlić, wiela ci sie podobo!” (Cały teren Górnego Śląska).
- dudlok** — źle grający na instrumencie muzycznym. (Bytom — Łagiewniki, Piekary Śl., p. Tarnowskie Góry).

- dudy** — instrument muzyczny, podobny do kobzy. Patrz „koza”. (Cały Górny Śląsk).
- dusznik** — diabeł. (Okolica Międzyborza).
- Dziewanna** — bogini wiosny i lata. Jak wynika ze śląskich obrzędów wiosennych, kobiety i dziewczyny wynosiły na drąg lalkę przedstawiającą Marzannę, boginię śmierci i zimy, a przynosiły albo lalkę Dziewanny, albo tylko winorośl, która wiosnę miała przedstawiać. (Ogólne).
- dziód** — taniec ludowy, wyprowadzany w formie węża, którego koniec w trakcie muzyki i śpiewu uderzany kosturem pierwszego tancerza czyli dziada, o ile mu się to udaje, odłącza się tak długo, aż dziad sam zostaje. (Ok. roku 1880 taniec ten znany był na całym Górnym Śląsku).
- fagociorz** — grający na fagocie. (Wielka Dąbrowka, Piekary Śl., Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry i Bytom — Rozbark).
- fantazyjo** — pomysłowość. „Kto chce dobrze grać na skrzypce albo na lacy inkszym graniu, musi mieć dobro fantazyjo w głowie” (Ogólne).
- farbiyrz** — umiejący wyrabiać farby do użytku domowego. (Bytom — Rozbark)
- fidrygoty** — ruchy taneczne, nie podobające się ogółowi, zwłaszcza osobom starszym. „Jak skoro pocyli tańcować take fidrygoty, toch jus na nich nity patrzała”. (Kozłowa Góra, pow. Tarnowskie Góry).
- fididło** — zła rzeźba. „Tó, co łón zrobiół, to nity żodyn Pónbócek, jyno take fididło”. (Radzionków, Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- figidirele** — krótka przegrywka orkiestry weselnej w czasie obrzędu weselnego. (Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- feróm meróm** — marum varum (nazwa rośliny), motyw zdobniczy na jajkach wielkanocnych. (Pow. bytomski).
- fertycno** — zwinna, obrotna w tańcu. „Ta nasza Kaśka to ale fertycno dziolcha! Tak ci pyknie tańcowała, aż sie wszyscy dziwowali”. (Wielka Dąbrowka, pow. Tarnowskie Góry).
- frantowskie bojki** — opowiadania żartobliwe, frywolne. (Ogólne).
- fyrlok z ruły** — „śmierdzirobotka”, leń wałęsający się. Wyrazu tego używano w gazetach śląskich jako pseudonimu. Pod tym pseudonimem, w gazetach śląskich, w artykułach humorystycznych, wykpiwano osobistości z przeciwnego obozu. (Z terenu przemysłowego na Górnym Śląsku).
- gazyty trzymać** — abonować. „Jo musza gazyty trzymać, bo chca wiedzieć, co sie na świecie dzieje”. (Ogólne).
- gęsie pypmki** — stokrotki, motyw zdobniczy na jajkach wielkanocnych i w hafcie. (Ogólne).
- gęsior** — taniec ludowy, przedstawiający w pierwszej części posuwanie się w miarę taktu w prawą, a potem w lewą stronę, zaś w drugiej części pływ, na wzór polki. (Pow. Kozłe, Opole, Strzelce Śl.).
- gibas** — osoba ciężko i źle tańcząca. „Łobrocej sie, ty gibasie!” (Imielnica, Centawa, pow. Strzelce Śl.).
- gniotek** — Patrz „zmorón”. (pow. Rybnik, pow. Lubliniec).
- godka** — rozmowa. „Godka a godka to ci nity jest jedno!” (Pow. Bytom).
- gojik (mojik, latko, latorośl)** — czubek jodły lub sosny przystrojony kolorowymi wstążkami, papierkami, lupinami z jaj malowanych i świecidełkami, przynoszony przez dziewczyny do wsi ze śpiewem. Ma wyobrażać zbliżające się po zimie lato. (Ogólne).
- golic** — taniec śląski z imitacją pracy fryzjerskiej w pierwszej połowie, a przetańczeniem na wzór polki w drugiej połowie. (pow. bytomski).
- gołómbek** — taniec ludowy, dwuosobowy, polegający w pierwszej części na podskokach z przerzucaniem nóg na krzyż, a w drugiej części przechodzący w walczyka lub poleczkę. (pow. bytomski, opolski, kozielski i pszczyński).
- grajfka** — zgrabność. „Tyn stary, to ci mo ale grajfka. Jak gro na klarnyccie, to ci mu te palce same locą po tych klapkach.” (Bytom — Rozbark i pow. bytomski).
- granie** — zastępcza nazwa każdego instrumentu muzycznego. (pow. bytomski, pszczyński i rybnicki).
- gryfnie** — pięknie, zgrabnie. „Ta Hażbitya to ale gryfnie zatańcowała z tym Szymkiym.” (Wielka Dąbrowka, pow. Tarnowskie Góry).
- iglickie** — nierówne, nieładkie. „Tyn człowiek mo tako iglicko gymba na tyj figurce.” (Miasteczko, pow. Tarnowskie Góry).
- intrada** — przyrywka orkiestry weselnej przed wyjazdem młodej pary do kościoła i przy jej wychodzeniu z kościoła. (Bytom—Rozbark, Wielka Dąbrowka, Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- Jarek** — postać demoniczna w opowiadaniach ludowych, diabeł. (pow. Bytom).
- Jarosz, Jaroszek** — diabeł złośliwy, niebezpieczny, sprawiający ludziom wiele przykrości i szkody. Na Rozbarku, dzisiejszej dzielnicy miasta Bytomia, a dawniej samodzielnej, starej wsi, istniał przy ul. Szarlejskiej dąb zwany „Jaroszowym dębem”, a przy ul. Kamińskiej „Jaroszowy kamień”. Do obu przedmiotów przywiązane były opowiadania o Jaroszu. (Bytom—Rozbark).
- jedlicka** — jodełka, motyw zdobniczy w hafcie i na jajkach wielkanocnych. (Centawa, pow. strzelecki, Bytom—Rozbark).
- Jerzysko** — dół za wsią Wielki Dobrzyń, pow. Opole, który, jak lud opowiada, powstał po nagłym zapadnięciu się karczmy, w której działał się niegodziwe rzeczy. Jerzysko owiane jest różnymi opowiadaniem ludowymi. (pow. Opole).
- kaduk** — w opowiadaniach ludowych diabeł, który na rozstajnych drogach czyha na zgubę człowieka. „A nity przychođż mi tak nyskoro do chałupy, bo cie tamok kaduk postraszy.” (Ogólne).
- Kania** — postać-widziadło w opowiadaniach ludowych, wyobrażająca gwałtowną zamieć przed burzą, porywająca z sobą dzieci. (Ogólne).
- katejmus** — zwykły wielki katechizm. (Pow. Bytom).
- katejmusek, katejmusik** — mały katechizm dla drugiej i trzeciej klasy szkolnej. (Pow. Bytom).
- klachula** — gadatliwa kobieta. Określenia „klachula” używano w gazetach, w tytułach artykułów gwarowych, humorystycznych, jak np. „Godka klachuli”. (Ogólne).
- klachy** — obmawiania. „Jak sie baby zyńdą, to jyno klachy a klachy, a w tych gazytach to tysz takie klachy. Jedyn na drugigo pyskuje. Korfanty na Napieralskiego, a Napieralski na Korfantego.” (pow. Bytom).
- klarnyciorz** — grający na klarnecie. (Ogólne).
- klyty** — niepoważne rozmawiania. „Te klyty to są prawdziwe klyty. Dobrze sie cyto, ale nic sie z nich nity mo!” (pow. Opole).
- kocur** — taniec ludowy, przedstawiający gonienie myszki przez kota. (Ogólne).
- kocynder** — człowiek leniwie wałęsający się. Wyrazu tego użyto na tytuł czasopisma humorystycznego wydawanego przez „Polski Komisariat Plebiscytowy” w latach od 1919 — 1922.
- konopiasty** — kolor ciemnoszary, podobny do barwy ziarna konopi. (Ogólne).
- kowol** — taniec ludowy, polegający na przedstawieniu czynności kowala i jego pomocnika. Tancerz, klecząc na prawym kolanie, uderza podług taktu pięściami w kolano, zaś tancerka fartuchem naśladuje rozdmuch miechem. (Ogólne).
- koza** — kobza, instrument muzyczny, zrobiony ze skóry kozy i piszczałek. (Dawniej znane na całym Górnym Śląsku).
- koziorz** — muzyk wiejski, grający na kobzie. (Dawniej ogólne).
- kozyrady** — taniec ludowy, w którym mężczyźni posuwają się raz w lewo, drugi raz w prawo, po czym tańczą z kobietami. Inna forma tańca przedstawia w pierwszej części podobne ruchy kobiet. (Cały Górny Śląsk, a szczególnie jego część północna).
- kozyrok** — taniec ludowy podobny do opisanego pod hasłem „kozyrady” (Północna część Górnego Śląska).
- kozyrydy** — taniec ludowy podobny do opisanego pod hasłem „kozyrady”. (Pow. Prudnik, Kozłe, Gliwice).

- kótkowo robota* — na jajkach wielkanocnych ornament w formie kótek. (Imielnica, Centawa, pow. strzelecki).
- kónsek* — każdy poszczególny taniec i każda pojedyncza melodia lub piosenka do tańca. „Tyn piyrsy taniec to ból tyn nojlepszy kónsek z cõkiego wesela.” (Ogólne).
- kreple* — pączki upieczone z mąki na tłuszczu. Wyrazu tego użyto do jednodniówki humorystycznej. Ukazała się ona w Bytomiu w 1912 r.
- kroguloszek* — krogulec (ptak), w opowiadaniach a zwłaszcza pieśniach ludowych przedstawiający przemienioną w niego pasierbicę, która wypędzona przez macochę z domu, utopiła się w stawie i w postaci tego ptaka rozmawiała ze swą młodszą siostrą. (Ogólne).
- kroszõnka* — upiękzone jajko wielkanocne (pisanka, malowanka). (Ogólne).
- król gadów* — wąż leśny z koroną na głowie, w opowiadaniach ludowych (pow. Dobrodzień, Lubliniec, Strzelce Op.).
- kruszyska* — jedna z trzech fantastycznych postaci w opowiadaniach ludowych, umiejąca swą olbrzymią siłą kruszyć skały, chociażby największe i najtwardsze były. (pow. Pszczyna).
- księgarnik* — introligator. (Słownik Michała Przywary — rękopis) (Dobrodzień).
- latko* — patrz gojik.
- latośl* — patrz gojik.
- lelujo* — lilia, motyw zdobniczy. (Ogólne).
- Lęzok* — ludowe określenie nazwy „Szlazaka”, tygodnika wydawanego od r. 1872 w Pszczynie przez kilku magnatów śląskich, w celu odciążenia ludu śląskiego od ruchu społeczno-narodowego.
- Liczyrzepa* — patrz Rzepnik. Wyraz ten pochodzi z niemieckiego „Rübezahl”. (pow. Opole).
- ligawka* — dawny, drewniany instrument muzyczny, używany pojedynczo jako basowanie przy śpiewie, a także w orkiestrze wiejskiej. (Bytom—Rozbark).
- listkowo robota* — ornament złożony z listków. (Bytom—Rozbark).
- loce palcõma jak wyzgierno wewiõrka po strõmach* — przebiera palcami na instrumencie tak szybko, jak biega wiewiõrka po drzewach. (Bytom—Rozbark, Piekary Śl., Wielka Dąbrówka, pow. Tarnowskie Góry).
- lynder* — taniec ludowy w takcie $\frac{2}{4}$, polegający na posuwaniu się naprzód, w tył i w koło. (Ogólne).
- łobłak* — motyw zdobniczy na jajkach wielkanocnych i skrzyniach ludowych. (Bytom—Rozbark).
- łobłõnka* — dłuższe, półkoliste połączenie, motyw zdobniczy na skrzyniach ludowych. (Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- łobróbka* — upiękzenie jaj wielkanocnych, skrzyń ludowych i in. (Bytom—Rozbark).
- łogłõska* — ogłoszenie. „We wcorajszym piõmie bóla łogłõska łõ tych wyjazdach do Krakowa, Musimy jõm se dobrze przeczytaõ.” (pow. Bytom).
- łõganki* — harmonijka ustna, instrument muzyczny. (Ogólne).
- łõsprawa* — powieść ciągnąca się w felietonach gazety. „Ta łõsprawa w naszym gazycie, to ci tako piykno, ize się z mojom starõm kożdziũcki dziyñ popłakõmy, jak ją cytõmy”. (Bytom—Rozbark).
- majster pypla* — zupełnie nieudolny. (Bytom i okolica)
- malyrz* — malarz (Ogólne).
- Mamuna* — zła bogini, od mamici, zwodzić, kusić. (Ogólne).
- Marek* — według opowiadań ludowych jakiś duch mały, niedobry. „Marek nogi mu posiekał” — mówiono, gdy komu od zimna i mokra na stopach skóra popekała. Znane jest u ludu przysłowie: „Tłucze się jak Marek po piekle”. (Słownik Michała Przywary — rękopis).
- Marza* — patrz Marzanka.
- Marzanka (Marza, Marzanna, Marzyna)* — postać mityczna przedstawiająca w obrzędach wiosennych zimę i śmierć w formie chochoła ze słomy lub dużej lalki na drągu, ubranej w strój druhy. Wynoszona bywa przez dziewczęta wiejskie ze śpiewem poza
- wieś, gdzie słoma w niej zostaje spalona lub zatopiona. (Zwyczaj prastary). (Ogólne).
- Marzaniok* — patrz Marzanka.
- Marzaniok (Marzok)* — chochoł ze słomy, którego dziewczęta podczas ludowego obrzędu wiosennego wносиły ze śpiewem poza wieś i pality. (Ogólne).
- Marzok* — patrz Marzaniok.
- Marzyna* — patrz Marzanka.
- masister* — taniec ludowy, polegający na kołysaniu się na jednej nodze, podskokach i galopadzie „polki”. (Pow. opolski, kozielski i strzelecki).
- matka ognia* — w opowiadaniach ludowych błędny ognek większy od innych. (pow. Kluczborek).
- maðrala* — człowiek zarozumiały, mędrkujący. Wyraz ten został użyty jako tytuł gazetki humorystycznej, dodatku do czasopisma niemieckiego „Der Oberschlesier”. „Maðrala, gazetka ucieszna i pouczająco w języku górnoszlazkim”. Wychodził w Królewskiej Hucie (dziś Chorzowie) od r. 1902.
- Meluzyna* — postać-widziadło z opowiadań ludowych, przedstawiana jako chmurka, podobna do człowieka; towarzyszy jej cienkie wycie wiatru. (Ogólne).
- mieltlorz* — taniec ludowy z miotłą, którą tancerz w środku koła stojący podrzuca jednej osobie spośród tańczących. (pow. bytomski).
- mikosz* — taniec ludowy z przytupywaniem i tanecznym posuwaniem się wokoło. (pow. pszczyński i rybnicki).
- miyni się w łõcach* — mieni się w oczach, przy oglądaniu haftu o wielu barwach, zdobionego złotem i srebrem. (Bytom—Rozbarki Wielka Dąbrówka, pow. Tarnowskie Góry).
- miynisty czepiec* — wielobarwny. „Wymiynia se miynisty czepiec na swiõl wianek rzesisty...” z pieśni ludowej: „Jyno dziõ, jyno dziõ we wiõnecku se chõdzis...” (Bytom—Rozbark i Chorzów).
- mtynek* — taniec ludowy, kobiecy, czterosobowy, z rękami połączonymi na krzyż. (pow. pszczyński i rybnicki).
- mtynorz* — taniec ludowy w takcie $\frac{2}{4}$, z klaskaniem w ręce i przytupywaniem nogami. (pow. bytomski).
- moj* — nazwa obrzędu polegającego na tym, że młodzieniec upatrzyszwy sobie dziewczynę we wsi na przyszlą zonę, przed jej oknem w nocy z 30 kwietnia na 1 maja stawiał w ogrõdku wysokie drzewko (sosnę lub jodłę) z ozdobioną koroną, a odciętymi niżej gałzatkami. (Ogólne).
- mojik* — patrz gojik.
- morõn* — patrz „zmorõn”.
- myõliwiec* — widziadło z opowiadań ludowych w postaci myõliwego. Przestrzegal on przed niebezpieczeństwem albo też polecał naprawienie szkody wyrządzonej zwłaszcza wdowom i sierotom. (pow. Bytom, pow. Opole).
- nacudokowaõ* — wykonaõ różne figurki z drzewa lub innego materiału. „Łõn ci umiy nacudokowaõ figurki tak jak żywe.” (Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- niscyrz* — niszczyciel: „Patrzcie, wiela to tego drzewa znicõł! Ale to niscyrz z niego!” (Bytom—Rozbark, Tarnowskie Góry).
- nõrek* — mały człowieczek, gnom (postać-widziadło). Według opowiadań ludowych mieszkał on pod powierzchnią ziemi. (Słownik Michała Przywary — rękopis). (pow. Koźle).
- nõrek* — duch wodny. „Przyszedł wtedy do niego mały chłõpek w czerwony sukni, był to nõrek, który mu rzekł...” „Klechdy ludu polskiego w Szlazku — Nõrek”. (Przyjaciel Ludu. Leszno, R. XIII.1846, nr 7, s. 55). (pow. Pszczyna).
- obracany* — taniec ludowy, podobny do poloneza, bardzo powaźny, w takcie $\frac{3}{4}$. (Bytom—Rozbark).
- ognisty chłõp* — błędny ognek nie tryskający ogniem, lecz rzucający drobne światełko z siebie. (Słownik Michała Przywary — rękopis). (Ogólne).
- paduch* — wilk w opowiadaniach (bajkach) ludowych. (Słownik Michała Przywary — rękopis). (pow. Prudnik).
- pasyjka* — rzeźba, przedstawiająca Chrystusa cierpiącego. (Ogólne).

pasyjkorz — świątkarz. „Chcecie iść do tego pasyjkorza? A dyć hań tam na końcu tyj drogi mo swoja chałupa!” (Miasteczko Śl., Tarnowskie Góry, Boronów, pow. lubliniecki).

pasymka — motyw zdobniczy na jajkach wielkanocnych. (Bytom—Rozbark i cały powiat bytomski).

patykorz — taniec ludowy, polegający na tym, że każdy z tancerzy ma patyk, którym w czasie tańca uderza o patyk drugiego tancerza. (Bytom—Rozbark).

pieron śląski — (piorun), określenie Ślązaka, który zwraca na siebie uwagę jakimś wyczynem dodatnim lub ujemnym. Wyrażenie to było tytułem pisma humorystycznego, które ukazało się 1 maja 1919 roku.

pisanie — motyw zdobniczy (pisany) na jajkach wielkanocnych (Bytom — Rozbark).

piscolka — piszczałka, instrument muzyczny: „Kto na piscolka doł, bydzie na nijj groł!” (Bytom — Rozbark).

piska — linia prosta, pasemko, motyw zdobniczy. (pow. bytomski, gliwicki, opolski).

piskowo robota — ornament w kształcie długich kresek. (pow. bytomski i tarnogórski).

pismo — gazeta lub inne czasopismo. „Po wiecerzy przycytomy se dzisiejsze pismo, bo tam juszaś bydzie dużo piyknych rzeczy.” (Ogólne).

pismok — korespondent gazety. „Tam w tyj redachcji naszego pisma to musi ale dobry pismok siedzieć, kej takie gryfne ci pisze łozprawy to naszej wsi!”

piykne cytanie — ciekawe utwory powieściowe. „Jakie tys to piykne cytanie idzie w tym piśmie! Kieby to jyno nie targali tego cytania, a dali na roz wszystko!” („Jaka też to piękna powieść w tej gazecie! Żeby jej tylko nie dzielili, ale wszystko na raz wydrukowali!”).

podciep — postać-widziadło z opowiadań ludowych, czyli podrzutek pochodzący od południcy i przez nią zamieniony na normalne dziecko włościanki. (Ogólne).

podrygacka — podciąganie jednej nogi za drugą z przerywanymi podskokami w tańcu. (pow. bytomski, tarnogórski i lubliniecki).

pogwarki — pogawędki. W dawniejszych gazetach umieszczano pogawędki prowadzone pomiędzy dwoma osobami, jak np. młynarzem, a sołtysem, lub nauczycielem a rolnikiem. (pow. Bytom).

polka — taniec ludowy w takcie $\frac{2}{4}$, żywy, dwuosobowy. (Ogólne).

południca — postać-widziadło z opowiadań ludowych, ukazująca się w porze południowej jako bardzo brzydka kobieta, strasząca wszystkich, którzy w tym czasie na polu przebywają, albo jako mglista, szybko tocząca się kłoda — dławi ludzi w południe. (Ogólne). Lud utrzymuje, że południce takie panowały w Kozielskiem, ale w trzydziestoletniej wojnie ze Szwedami poszły i zniknęły. („Dziennik Górnoślązki” Bytom, 1849, s. 291).

południok — postać-widziadło z opowiadań ludowych, przedstawiana jako duch pory południowej, czyli mąż południcy, lecz nie szkodzący ludziom. (Ogólne).

powiarki — przesady ludowe.

pozlótka — złota i srebrna ozdoba na rzeźbach ludowych i w stroju. (Ogólne).

półmajster — mało zdolny rzeźbiarz. (Tarnowskie Góry i Miasteczko).

pónbóckorz — rzeźbiarz figurek, zwłaszcza Chrystusa Frasobliwego. „Szkoda tego pónbóckorza, co te boże męki strugoł! Kieby ból jesse żół, bylibyśmy se mógli tako zamówić lo naszymy wsi!” (pow. bytomski, Radzionków i Miasteczko Śl., w pow. Tarnowskie Góry).

Pón Bóg w ciełe na krzyżu — rzeźba Chrystusa na krzyżu. (Miasteczko Śl., Boronów, pow. lubliniecki).

pręga — motyw pogrubiony na kraszankach lub skrzyaniach ludowych. (Bytom—Rozbark).

przebiyracka — technika przebijania palcami na instrumencie podczas gry. „Che! nij leko jest prze-

biyracka na skrzypce! To ci trzeba festelnie palcami przebiyrać, a smyckiyum wywijać!” (Bytom—Łagiewniki).

przewodnik — kierownik tańca, zwykle najlepszy tancerz. (Ogólne).

przywiarek — najczęściej „przywiarki” — przesąd ludowy. (Ogólne).

psikus — figlarz, figiel. Wyrazu tego użyto jako tytułu w dodatku do „Gazety Opolskiej”. „Psikus”, pismo humorystyczne, wychodził w Opolu od 1899 r.

psuja — chłopak wszystko niszczący. (Ogólne).

pyrlik — ciężki młot kowala i górnik. Wyrazu tego użyto jako tytułu humorystycznego dodatku do „Gońca Śląskiego” w r. 1923.

pyrtek — mała figurka rzeźbiona: „Łón tam nic większego, jeny take pyrteki strugoł”. (pow. bytomski i Tarnowskie Góry).

rachlaty — ostry, twardy kamień, nie nadający się do obróbki (Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).

Rokita — postać demoniczna z opowiadań ludowych, przebywająca w szuwarach nad wodą. (Ogólne).

rostolicności — różności. „W tych gazytach, to mosz tyła rostolicności, iż mozes se wybrać, co ci sie jyno podobo do cytania”. (pow. Bytom).

rostomajtości — różności. „Przeczytej se te rostomajtości w gazycie, bo to sie mocka dowiys ciekawego, aż dowiys!” (pow. Bytom).

rózycka — motyw zdobniczy na jajkach wielkanocnych, w hafcie i na skrzyniach ludowych. (Ogólne).

Rzepnik — duch gór, postać z opowiadań ludowych, pilnująca Gór Olbrzymich na Śląsku, a przebywająca na górze Sobótce. (Ogólne).

rzympolić — głośno a fałszywie grać na instrumentach muzycznych. „Kej ci pocyli rzympolić na mandolinach, to aze uszy pękały, taki ci ból harmider w dómá!” (Bytom—Rozbark).

siemieniotka — tradycyjna polewka wigilijna, ugotowana z utłuczonych konopi. Wyrazu tego użyto jako tytułu dodatku do gazety „Kuryer Szlązki”. „Siemieniotka, pismo poświęcone smakoszem świątecznym” wychodziła od 1909 r. w Katowicach.

Skarbnik — postać-widziadło z opowiadań ludowych, występująca jako stary sztygar z długą brodą. Zadaniem jego miało być strzeżenie skarbow ziem. (Ogólne).

skokany — taniec ludowy, skoczna polka w takcie $\frac{2}{4}$ (pow. bytomski).

skrzypiciel — słabo lub źle grający na skrzypcach. (Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).

skrzypiec — budujący skrzypce. (Bytom—Rozbark, Tarnowskie Góry).

skrzypka — skrzypce. (Ogólne).

skrzot — duch z opowiadań ludowych, ukazujący się w postaci skurzonego, małego człowieka, kota albo innego zwierzęcia, który wzbogaca ludzi oddanych złym nałogom, a zwłaszcza skąpców. (Ogólne).

skrzyposzek — biedny, słaby skrzypek. (Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).

słychno — daleko słyhać: „Muzyka ta bóła barzo słychno”. (Wielka Dąbrówka, pow. Tarnowskie Góry).

spokopić — zrozumieć, pojąć: „Jak chces wyucyc sie granio na skrzypce, to musis umieć spokopić to wszystko, co tam potrzeba!” (Bytom—Rozbark).

strocy, strożony — taniec ludowy. (Rybnik i pow. pszczyński).

stryga — postać-widziadło z opowiadań ludowych. Miała to być kobieta z kością pacierzową rozrosłą w formę nożyc. Straszyla ludzi. (Ogólne).

strygoń — postać-widziadło z opowiadań ludowych podobnie jak „stryga”, lecz przedstawiająca mężczyznę. (Ogólne).

Szarlej — mityczna postać złego ducha, która według opowiadań ludu przebywała w podziemiach pilnując skarbow, zwłaszcza kruszców srebra. Miejscem przebywania miała być okolica Szarleja przy Piekarach Śl. w pow. Tarnowskie Góry. (pow. Bytom).

szewc, świec — taniec ludowy przedstawiający czynności szewca. (pow. bytomski, Tarnowskie Góry, Stalinogród, Lubliniec, Pszczyzna).

- szkarty* — karty w książce. „Zadnie szkarty” — ostatnie karty. (Słownik Michała Przywary — rękopis).
- szkubynt* — student. „Na redaktora to może jyno szkubynt iść, bo mo głowa do tego”. (pow. Bytom).
- szpyndliczek* — szpilka, narzędzie do zdobienia jaj wielkanocnych. (Bytom—Rozbark, Piekary Śl., Kamień, Wielka Dąbrówka, pow. Tarnowskie Góry).
- szstudyjo* — nauka. „Taki redachtór w naszym piśmie musi mieć ale to wielko szstudyjo, coby móg tak mądrze pisować.” (pow. Bytom).
- szykownie* — zgrabnie, kształtnie, pięknie: „Ale ci to ta marcha szykownie wydłubała ta pasyjka!” (Tarnowskie Góry, Bytom—Rozbark).
- ścióńki* — trzcionki drukarskie. (pow. Bytom).
- ślabikorz* — elementarz. „Kup se ślabikorz polski, to sie nałucys cytać! To potym mozes cytować gazyty i mocka sie dowiys!” (pow. Bytom).
- ślapiłkorz* — człowiek niezdolny do rzeźbienia, malowania, ale usiłujący jednak coś wykonać. (Bytom—Rozbark).
- ślózowo różo* — malwa (płatki malwy służyły do uzyskania barwy czerwono-fioletowej). (pow. bytomski).
- światły* — niebieski (jasno-modry) kolor. (Ogólne).
- światłok* — postać-widziadło z opowiadań ludowych, przedstawiająca człowieka gorejącego (całego z ognia), lub człowieka mającego ognistą głowę, albo też tylko małe światelko (błędny ogień). (Ogólne).
- świycycka* — patrz „światłok”.
- świycznik* — patrz „światłok”.
- taniecznica* — tancerka. (Ogólne).
- tańcula* — tancerka, wałęsająca się po zabawach, zwłaszcza nocnych. (pow. bytomski i tarnogórski).
- topek* — patrz utoplec.
- trojok* — taniec ludowy w takcie $\frac{3}{4}$, trójosobowy (jeden tancerz i dwie tancerki). (Cały teren Górnego Śląska).
- tyjater* — teatr. „Juz-zaś bydóm u nos grać tyjater, to ale wszyscy nón pudziymy!” (pow. Bytom).
- tyrlikać* — śpiewać z drganiem głosu: „Jak ci pocnie tyrlikać, tobyś myśłoł, is to kanarek śpiywo!” (Bytom—Rozbark).
- utan* — taniec ludowy w takcie $\frac{2}{4}$, wieloparowy, tańczony w ten sposób, że po kilka par ustawia się po każdej stronie czworoboku sali. W rytmie melodii po kolei pary podchodzą do siebie i przechodzą pod podniesionymi rękami przeciwnej pary. (Cały Górny Śląsk).
- utopek* — patrz utoplec.
- utoplec (utopiec)* — duch wodny w opowiadaniach ludowych (pow. Koźle), mający wygląd chłopaka na wodzie stojącego lub z niej się wychylającego, którego zadaniem było topienie ludzi. (Ogólne).
- Walibór* — jedna z trzech fantastycznych postaci w opowiadaniach ludowych, mianowicie taka, która swą olbrzymią siłą umie cały bór związać i wyrwać z korzeniami. (pow. Pszczyna).
- walec* — taniec ludowy w takcie $\frac{3}{4}$, znany na całym Górnym Śląsku.
- walec skokany* — taniec ludowy w formie walca lecz z ciągłymi podskokami. (pow. bytomski i dalsza okolica).
- waloszek* — taniec ludowy, podobny do walca, lecz żywszy nieco, w takcie $\frac{3}{4}$. (pow. Bytom, Opole, Staliność, Strzelce, Tarnowskie Góry).
- wielko głowa* — mądra głowa. „Taki redachtór to ale musi mieć wielko głowa, kej tak piyknie pisuje w tyj gazycie”. (Ogólne).
- winiuszek* — wianuszek, motyw zdobniczy w koronkarstwie, hafcie, na jajkach wielkanocnych i skrzyniach ludowych. (pow. Bytom, Staliność, Tarnowskie Góry).
- wiwat* — krótkie zagranie orkiestry weselnej na przywitanie młodej pary lub jako toast dla niej w czasie
- dalejszego obrzędu weselnego. (Bytom—Rozbark i okolica).
- wolny* — taniec ludowy w takcie $\frac{3}{4}$, podobny do walca i obracanego. (Powiaty północnej części Górnego Śląska).
- woskówka* — jajko wielkanocne z ornamentem wykonanym przy użyciu wosku. (Pow. strzelecki, Wielki Dobrzeń, pow. opolski).
- wyćwika* — nauka: „Jo gróm dobrze na skrzypce, boch miół dobro wyćwika u starego Łukascyka na Rozbarku”. (Bytom—Rozbark).
- wydziewiac* — udatnie wyrzeźbiony: „Tyn łorzoł jest tak dobrze wydziewiac w tym wónglu, jak kieby bół naklejóny”. (Radzionków, Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- wydziewiac* — grać umiejętnie na instrumencie muzycznym: „Jak ci pocón na klarnycie wydziewiac, toch my sie as zapatryyli na niego, tak piyknie groł”. (Bytom—Łagiewniki).
- wynokwiać* — wymyślać: „Tyn Laksynder to ci bół szpok. Łón umiół co roz to nowe tańce wynokwiać na mojim weselu.” (Bytom—Rozbark).
- wysztywianie piykne* — praca zdobnicza w hafcie. (pow. bytomski).
- wytrzaść* — wyrzeźbić: „Jak łón to móg tak piyknie wytrzaść ta pasyjka z tego drzewa?” (Miasteczko Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- wywieszka* — afisz (Ogólne).
- wywijać* — tańczyć z wielkimi obrotami: „Dobry taniecznik to musi wywijać a wywijać w tańcu.” (Bytom—Rozbark i okolica).
- wywijasy* — połączone głosy w przeskokach gry: „To sie ciynszko gro, jak melodyjo mo take rostolicie wywijasy.” (Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- wywołany taniecznik* — najlepszy tancerz w okolicy, zapraszany na wesela i zabawy ludowe. (Pow. bytomski).
- zadzierzynica* — oczko w hafcie. (Bytom—Rozbark i powiat oraz Rybnik z okolicą).
- zakrętasy* — posuwiste obroty w tańcu: „Czym lepszy taniecznik, to większe zakrętasy robi z dziołchami w tańcu”. (Bytom—Rozbark).
- Zapadź* — miejsce, na którym zapadła się karczma. (Z opowiadań ludu z okolicy Tych, pow. Pszczyna, o nagle zapadniętej karczynie, w której działy się zbrodnicze rzeczy; później na tym miejscu straszło.)
- zgrabaźniok, zgrabaźny* — wszechstronnie uzdolniony, zwłaszcza w tańcu, ale przy tym nieco ociężały. (Bytom—Rozbark).
- zgramajda* — nieudolny w muzyce, tańcu lub pracy. (Piekary Śl., pow. Tarnowskie Góry).
- zgrzypiec* — nieczysto grać na skrzypcach lub innym instrumencie. (Ogólne).
- zmorón* — postać-widziadło z opowiadań ludowych, podobna do „zmory”, lecz przedstawiająca mężczyznę, pełniącego te same czynności. (Ogólne).
- zokrónka* — linia zaokrąglona w hafcie i na jajkach wielkanocnych. (Pow. Tarnowskie Góry i Lubliniec).
- zwióznano książka* — książka oprawiona. „Terozki, kej móm zwióznano książka, to mi sie te szkartki juz nie zawierusza”. (Teraz, gdy mam książkę oprawioną, to mi się te karty już nie zagubią.) (Pow. Bytom).
- Żelazołóm* — fantastyczna postać w opowiadaniach ludowych, umiejąca swą olbrzymią siłą łamać żelazo najgrubsze i najcięższe. (Pow. Pszczyna).
- żyd* — taniec ludowy w takcie $\frac{2}{4}$, łączący w sobie wzajemne ukłony taneczników. (Ogólne).
- żyje dyn łobroz...* (ta figurka żyje) — obraz lub rzeźba, wiernie coś odtwarzająca. (Ogólne).

MAŁOWANE KAFLE Z RYBNEJ

LESZEK DZIĘGIEL

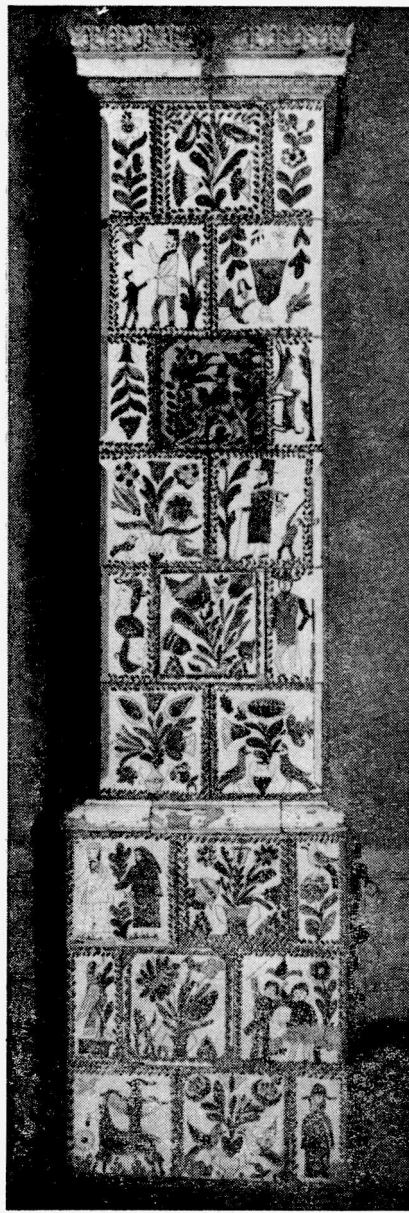
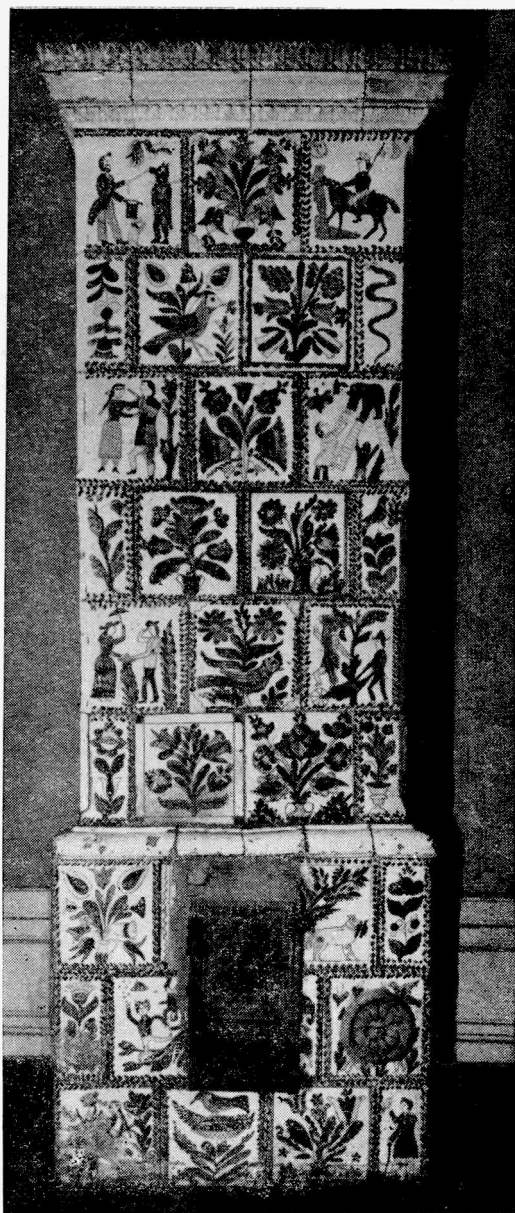
Jesienią ubiegłego roku redakcja „Polskiej Sztuki Ludowej” została powiadomiona przez dyrektora Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, ob. St. Siekierkę, że we wsi Rybna (pow. krakowski), w dawnym dworku Rostworowskich, w którym obecnie mieści się Dom Aktora, znajduje się malowany piec kaflowy. Dyrektor Siekierko zainteresował się ciekawym zabytkiem pod wpływem artykułu J. Kostysza w „Polskiej Sztuce Ludowej” o malowanym piecu

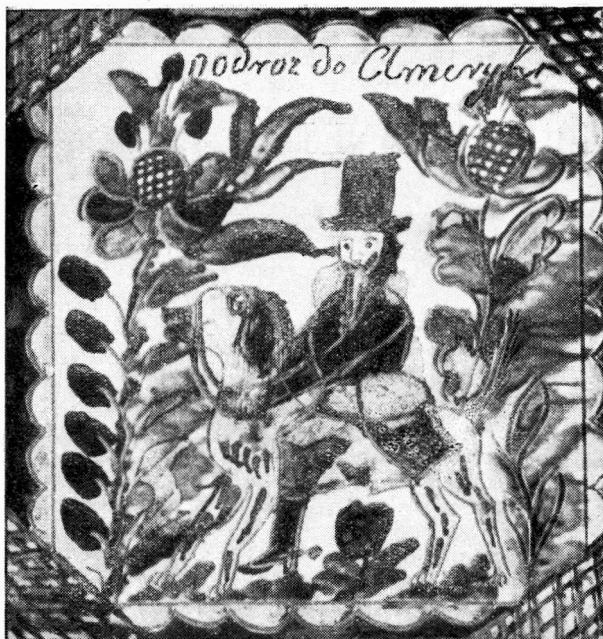
kaflowym krakowskiego garncarza Jana Oksitowicza¹. Korzystając z cennej informacji, Zakład Badania Pla-

¹ J. Kostysz: Z dziejów krakowskiego garncarstwa. „Polska Sztuka Ludowa” nr 1—2/1951, s. 6—11.

J. Kostysz: Jan Oksitowicz — garncarz krakowski i jego dzieło. „Polska Sztuka Ludowa” nr 6/1952, s. 316—334.

J. Grabowski: Ludowa galeria obrazów. „Problemy” nr 9/1951, s. 621.





styki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS w Krakowie przeprowadził inwentaryzację pieca. Stoi on w dawnym pokoju dzieciennym Karola Huberta Rostworowskiego. Od jak dawna tam się znajduje, nie wiadomo. Według miejscowej tradycji, piec miał być zakupiony przez rodzinę Rostworowskich w Jaworowie. Nie jest to jednak prawdopodobne i w dalszych partiach artykułu będę się starał wykazać, iż należy on do kręgu twórczości garncarzy krakowskich z początku drugiej połowy XIX wieku.

Piec w swej obecnej formie nie stanowi tworu zwarłego kompozycyjnie. Chaotycznie ułożone kafle (niektóre z nich nawet „do góry nogami”) wskazują, iż piec był przestawiany. Wiemy również, że nie wszystkich kafli użyto do budowy omawianego pieca, gdyż pewną ich ilość widziano jeszcze parę lat temu na

strychu dworku. Tam również znajdował się stary gzyms, wieńczący ongiś szczyt pieca, zastąpiony później przez nowy. Z danych tych wynikałoby, że pierwotnie piec był większy, a układ kafli inny. Wiele z nich uległo częściowemu lub całkowitemu zniszczeniu na skutek zamazania gliną lub wybicia w nich otworów, służących do czyszczenia pieca. Wobec ustawienia pieca w kącie pokoju, prawie połowa kafli (mianowicie te, które tworzą dwa boki zwrócone ku ścianom) jest niemal niedostępna dla widza, a zupełnie niemożliwa do sfotografowania.

Ogółem piec składa się ze 106 kafli, łącznie ze zniszczonymi i niedostępnymi. Zbudowany jest na planie prostokątnym, z 9 wieńców kafli, formujących dwa pionowe bloki: dolny, szerszy, i umieszczony nad nim



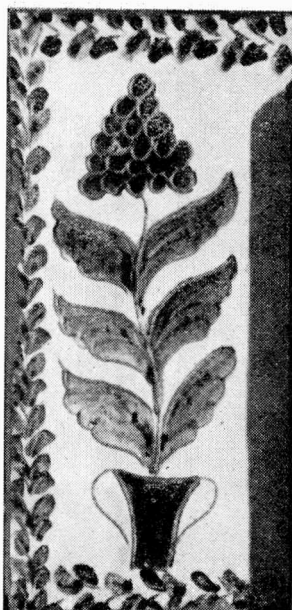
górnym, węższym. Szczyt wieńczy gzyms, jak już wyjaśniłem, pochodzenia późniejszego.

Kwadratowe kafle, o wymiarach 21×21 cm, mają ścięte krawędzie boków. Kontury malowideł, wykonane rylcem na świeżej powierzchni kafla, pokrytej pobiąką, wypełniono następnie odpowiednimi kolorami, przy zastosowaniu podszkliwnych farb garncarskich. Przeważają tu barwy zielona i brązowa, mniej użyto barw żółtej i błękitnej, na kafkach zaś o motywach figuralnych spotykamy się z kolorem seledynowym, powstałym ze zmieszania farby żółtej i zielonej. Tylko jeden z omawianych kaflów ma tło błękitne, na pozostałych tło stanowi pobiąka. Kafel o powierzchni błękitnej, pochodzący najwidoczniej z innego kompletu, świadczy, że ludowi wytwórcy kaflów posługiwali się również tłami kolorowymi, czego nie znaleźliśmy z do-

tychczasowych znalezisk. Wszystkie kafle ozdobione są wzdłuż brzegów obramieniami, najczęściej w formie łańcucha brąznozielonych, podwójnych listków. Rzadszą znacznie formą obramienia jest pojedyncza kreska lub brązowy pasek, ograniczony dwiema rytymi kreskami. Na kilku kafkach obramienia tworzą — zamiast łańcucha listków — uszeregowane wzdłuż paska brązne lub zielone kropki. W jednym wypadku u podstawy malowidła umieszczono szeroki pas brąznej kraty.

Narożniki kafla zaakcentowano niekiedy przez odcięcie ich i wypełnienie kratą lub umieszczenie w nich kolorowych wachlarzy.

Z 85 tematów dostępnych wzrokowo, rozmieszczonych na kafkach i ich połówkach, 27 stanowią motywy roślinne, 14 — roślinne ze zwierzęcymi, 4 — wy-



łącznie zwierzęce, zaś największa ilość, bo aż 40 — motywy figuralne. Należy dodać, że motywy roślinne występują również niemal na wszystkich kaflach o tematyce zwierzęcej i figuralnej jako elementy zdobnicze w formie drzew, krzewów i kwiatów. W zespole kafla o tematyce figuralnej spotykamy często na drugim planie obok roślin ptaki, a w jednym wypadku motyla.

Kwiaty na kaflach trudno zidentyfikować ściśle z jakimiś konkretnymi roślinami. Artysta przedstawia pojedyncze gałązki lub pęki kwiatów i liści, w zależności od rozmiarów powierzchni, jaką rozporządza. Ze względu na kształt można wyróżnić szereg rodzajów kwiatów, jak: tulipany, dzwonki czy koliste lub elipsowate kwiaty z płatkami. Czasem zdarzają się stożkowate kwiatostany, złożone z dużych brązowych

kropek. Korony kwiatów są kolorowe, często trójbarwne. Zazwyczaj na tym samym kaflu widzimy kilka rodzajów kwiatów obok siebie. Wieńczą one pęk listków o owalnych, postrzępionych lub lancetowatych kształtach.

Motywy kwiatowe — tak na kaflach całkowitych, jak i na połówkach narożnikowych — wyrastają wprost z podłoża lub z naczyni. Wśród nich obok prostych form dwuosznych, przypominających metalowe garnki, mamy również dwu lub jednouszne dzbanki, wazy i flakony o ozdobnych formach.

Kwiatony rysowane są zwykle symetrycznie, na pionowej osi. Jeżeli motywy roślinne komponowane są z różnych elementów kwiatowych, twórca stara się zachować równowagę całości, nadając poszczególnym elementom kwiatowym takie same rozmiary.





W omawianym zespole kafli obok dobrej kompozycji i równomiernego wypełnienia powierzchni przejawia się biegłość rysunku, świadcząca o dużej wprawie.

W kaflach o tematyce roślinno-zwierzęcej występują zwykle ptaki. Znany nam jest tylko jeden kafel, na którym u stóp wielkiego pędu kwiatów, wyrastającego z flakonu, po obu jego stronach stoją pies i koza. Niestety kafel ten jest niemożliwy do sfotografowania, gdyż znajduje się w bocznej, niedostępnej ścianie pieca.

Podobnie jak w poprzednio omawianym zespole, tak i tu w rysunkach ptaków widzimy dużą biegłość, jakkolwiek zdarzają się i takie, które wykonane są jakby mniej wprawną ręką.

Kafli o tematyce czysto zwierzęcej — to jest takich, na których zwierzęta są zasadniczym tematem, a ro-

ślinność gra tylko rolę podrzędną — mamy zaledwie kilka. Zespół ten jednak w stosunku do dwóch poprzednich różni się bardzo poważnie. Tu mianowicie kafel obok właściwości czysto dekoracyjnych ma również pewną treść anegdotyczną. Widzimy więc na jednej z połówek narożnikowych scenę przedstawiającą dwa bawiące się psy. Całość została potraktowana z dość naiwną beztroską i swobodą. Wąski, lecz wysoki kafel narożnikowy ozdobiony został wzdłuż lewej dłuższej krawędzi motywem smukłego drzewka, obok którego w pionie umieszczona jest równolegle scena z psami.

Na uwagę zasługuje fakt, że kontur przedstawionych zwierząt nie jest już tak pewny jak w dwóch poprzednich zespołach, podczas gdy rysunek roślinny zdradza nadal wielką wprawę. Ta niepewność konturu





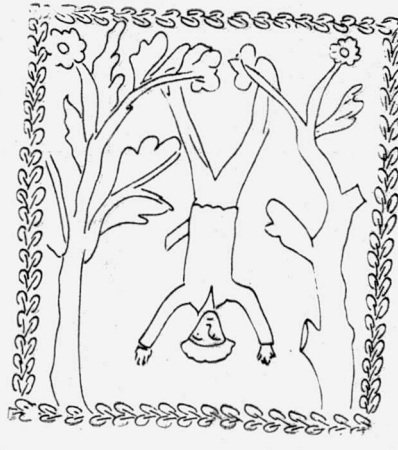
uwidoczniła się jeszcze wyraźniej w zespole o tematyce figuralnej. Należałoby wobec tego przypuszczać, że artysta, jako garncarz, w malowidłach roślinno-ptasich wykazał dużą rutynę, podczas gdy postacie ludzkie i zwierzęce, wykonywane rzadziej, nasuwały mu większe trudności.

Pozostał do omówienia ostatni, najliczniej reprezentowany i najciekawszy zespół kafli — o tematyce figuralnej. Autor, rysując postać ludzką, wykonuje najpierw ogólny zarys sylwetki, a następnie „dorysowuje” szczegóły, jak np. części garderoby, skutkiem czego kontury rysunku krzyżują się lub przenikają nawzajem.

Piec z Rybnej dostarcza nam pełnej wyrazu i humoru galerii typów i sytuacji. W omawianym zespole najsilniej przejawiały się indywidualność i zainteresowania artysty, kiedy nie bez satyrycznego zacięcia utrwała z werwą i temperamentem postacie i zdarze-

nia zaczerpnięte z życia Krakowa drugiej połowy XIX wieku. Jak na barwnym filmie rysunkowym, przewijają się postacie ulicznych handlarzy: wąsаты „kijak” z Piasków, roznoszący na kiju wędliny i mięso; góral, sprzedający przyniesioną do miasta zwierzyinę; brodaty handlarz żydowski w długim chałacie, zachwalający swój towar wobec jakiejś (jak głosi niezbyt czytelny napis) „pani Rotm”, drugiemu zaś dokucza złośliwy ulicznik. Na innych kafkach spotykamy: postać kwiaciarki we wzorzystej spódnicy, młodzieńca z laską i ptakiem na ręce oraz „damę z pieskiem”, ulubiony temat karykaturzystów całego świata, gdzie indziej widzimy młodego eleganta w szerokim kapeluszu, zielonym kubraczku i wąziutkich seledynowych spodniach.

Trzy kafle poświęcił artysta zakonnikom, których przedstawił w białych lub brązowych habitach, jak częstują się nawzajem tabaką i winem.



Armia c. k. zaborcy reprezentowana jest przez dwóch wartowników i kawalerzystę. Jeden z wartowników, w brunatnym kepi, takiejże kurtce i zielonych spodniach, stoi wyprężony obok swej budki. Oprócz karabinu ma u boku tzw. „bagnet z kulką”, używany jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej. Wartownik z drugiego kafła ubrany jest w brązowy płaszcz. Kawalerzysta trzyma w ręku lancę. Widniejące nad nim słońce i księżyc symbolizują być może służbę dniem i nocą.

Osobną grupę kafli poświęcił autor młodzieży i edukacji. Na jednym z nich starszy mężczyzna prawi „kazanie” stojącemu przed nim chłopczkowi, który kryje za siebie dymiące cygaro. Na innym kafłu widzimy

wymiar sprawiedliwości: młodociany delikwent leży rozciągnięty na ławie, a jegomość w żółtym kubraku (może nauczyciel?) wymierza mu karę za pomocą dyscypliny. Obecna jest przy tym starsza pani, do której apeluje karcony wnuczek okrzykiem „Babciu”. Gdzie indziej przedstawiono bójkę między dwoma młodzieńcami oraz chłopca spadającego z jabłoni.

Tematyka kilku kafli dotyczy zalotów i życia towarzyskiego. Widzimy więc trzymających się za ręce dwoje podkrakowskich wieśniaków, tańczącą parę młodych mieszczan i spotkanie między dwojgiem wykwintnych elegantów. Autor nie zapomniał o typowej scenie z krakowskiego szynku, przedstawiając dwóch mieszczan raczących się trunkiem.



Popularne w XIX i z początkiem XX wieku występy wędrownych kuglarzy, linoskoczków, wesoików i właścicieli tresowanych zwierząt, popisujących się sztukami po podwórkach miejskich, na jarmarkach i festynach, również znalazły odbicie w szeregu omawianych kafli. Spotykamy postać niedźwiedznika zbierającego datki, błaznów z taczkami, popisy zręczności na drabinie, linoskoczek stojącego na ramionach swego kolegi i gimnastyka, który zawisł głową w dół, zaczepiwszy się nogami u szczytu koron dwu drzew rosnących obok siebie.

Do galerii typów mieszczańskich zaliczyć trzeba dwie karykatury, z których jedna przedstawia krawca jadącego na świni (szyderyczy podpis u dołu głosi: „Bywajcie zdrowi, jadę do Ameryki”), druga zaś — miesz-

czanina jadącego na psie, który również odbywa „podróż do Ameryki”. Kafel ten wykonany jest ze szczególną starannością. Jest to jedyny wypadek, kiedy artysta użył tła błękitnego, a całość zaopatrzył staranniejszą niż w pozostałych scenach dekoracją roślinną. Z typów wiejskich, oprócz wymienionego poprzednio „kijaka”, górala i pary wieśniaków, przedstawiona jest również pasterka z krową.

Kilka kafli poświęcono tematyce religijnej. Na jednym uwidoczniła postać św. Stanisława, którego szatę i pastorał potraktowano dekoracyjnie. Inne kafle przedstawiają krzyż na grobie, kobietę klęczącą nad grobem pośród krzyży, wizerunki diabła z widłami i śmierci z kosą.

Na jednym z kafli artysta umieścił skutą łańcuchem postać w koronie i obszernym płaszczu, unoszoną w górę przez anioła i ptaka. Być może, iż jest to ilustracja do jakiejś legendy lub podania.

Pewnego rodzaju osobliwość wśród kafli o tematyce figuralnej stanowi widniejący na jednej z połówek narożnikowych motyw dekoracyjny w postaci dwu ludzkich głów, połączonych wspólną szyją. Tego dziwnego pomysłu dostarczyły artyście zapewne karty do gry.

Zestawiając omawiany zespół kafli z Rybnej z kafilami J. Oksitowicza, znajdującymi się w Dzikowie pod Tarnobrzegiem, dostrzegamy podobieństwo nie tylko w zasadniczym doborze tematów, ale i w poszczególnych scenach i postaciach, np. powtarzają się motywy zakonników częstujących się tabaką, żydowskich handlarzy, cyrkowców, górala ze zwierzyną, postać św. Stanisława, scena na cmentarzu i wiele innych. Podobieństwo uwydatnia się również w sposobie rysowania postaci ludzkich i zwierzęcych, a rośliny i ptaki, jak i cechy drugorzędne, np. sposób wykonania obramienia, są właściwie identyczne.

Prócz motywów powtarzających się na obu piecach, występują w zespole z Rybnej motywy dotychczas nie znane, jak np. żołnierze, scena karcenia, „kijak” i kilka innych.

W świetle licznych analogii autorstwo kafli z Rybnej możemy śmiało przypisać Janowi Oksitowiczowi, garnarczowi i kaflarzowi krakowskiemu.

J. Kostysz w swym artykule, poświęconym kafilom z pieca dzikowskiego, słusznie kwestionuje umieszczoną na nim datę „1675”, wiążąc moment jego powstania z okresem lat 1832 do 1842, w których Jan Oksitowicz figuruje w księgach krakowskiego cechu garncarskiego². Jednak dokładniejsza analiza ubiorów przedstawionych postaci, a zwłaszcza uniformów żołnierzy austriackich na kafilach z Rybnej, pozwala przesunąć moment ich powstania na pierwszy dziesiętek lat drugiej połowy XIX wieku³. Wynikałoby z tego, że piec wykonany został prawdopodobnie już po opuszczeniu przez Oksitowicza cechu krakowskiego. Być może po zatargu z Fleischmanem, o którym pisze Kostysz w cytowanym artykule, Oksitowicz przeniósł się na Podgórze lub do innego podkrakowskiego miasteczka, gdzie prowadził w dalszym ciągu swój warsztat. Sądze,

² Patrz przypis 1.

³ R. Ottenfeld, O. Teuber: Die Oesterreichische Armee 1700—1867. Wiedeń 1895.

J. Hausner: Die k. k. Osterreich—Ungarische Armee. Wiedeń bd.





że przyszłe badania archiwaliów cechowych Podgórze i szeregu osad podkrakowskich, znanych w XIX wieku jako ośrodki garncarskie, mogłyby wyjaśnić dalsze losy tego interesującego kaflarza.

Jakie koleje przeszedł omawiany wyżej piec, zanim dotarł do dworku Rostworowskich, nie wiemy. Znalazienie go umacnia nas w przekonaniu, że po dziś dzień istnieją jeszcze możliwości odszukania dalszych zabytków ludowego kaflarstwa krakowskiego, w czym wydatnie dopomóc mogą informacje szerokich kół czytelników „Polskiej Sztuki Ludowej”. Każdy nowoodkryty zabytek polskiego kaflarstwa ludowego to miło-

wy krok naprzód na drodze do dalszego poznania tej pięknej, choć zamarłej dziś gałęzi ludowego rzemiosła.

Nie możemy jednak poprzestać na samej inwentaryzacji i publikacji tych cennych zabytków. Musimy pamiętać, że piece zarówno z Dzikowa, jak i Rybnej, mimo swych 100 lat istnienia, służą nadal do ogrzewania i narażone są na postępujące zniszczenie skutkiem różnych naprawek czy przeróbek. Najwyższy czas, aby pomyśleć o przeniesieniu ich do muzeów, gdzie znalazłyby odpowiednią opiekę i byłyby udostępnione szerokim rzeszom zwiedzających.

Fotografował Stefan Deptuszewski.

W pracy tej autorka systematyzuje i omawia materiały, odnoszące się do ubioru Udmurtów (Wotiaków), ogłoszone drukiem, znajdujące się w muzeach i zgromadzone osobście podczas ekspedycji etnograficznych w 1930, 1931 i 1938 r.

Stara się ona wykazać pochodzenie poszczególnych form ubioru ludowego, ich ewolucję oraz odbicie w nich stosunków rodzinno-prawnych i różnic społecznych. Równocześnie autorka porusza zagadnienie znaczenia ubioru jako wytworu artystycznej twórczości ludowej Udmurtów.

Praca zawiera opisy techniki wykonania ubiorów, formy kroju oraz zmierza do określenia środowiska i czasu występowania poszczególnych części ubrania. Autorka traktuje ubiór jako dokument historyczny, który charakteryzuje etniczną swoistość ludu, jego kulturę oraz wykazuje związki z ludami sąsiednimi.

Udmurtowie, dawniej zwani Wotiakami, należą do północno-wschodnich Finów i liczą ok. 600.000 ludzi. Tworzą republikę autonomiczną o obszarze 32 tys. km² ze stolicą Iżewskiem. Trudnią się uprawą roli. W zaraniu swej historii znajdowali się Udmurtowie pod silnym wpływem dawnych Czuwaszów czyli Bułgarów nadwołżańskich, a następnie pod panowaniem Tatarów, o czym wspominają ich podania ludowe. Po pokonaniu Tatarów, Moskwa zwolniła Udmurtów w 1587 r. od płacenia im daniny. Do Udmurtów należą także tzw. Besermenowie. Stanowią oni zudmurtyzowany szczepek tatarski.

W. N. Bielicer podzieliła swoją pracę na 10 rozdziałów: 1 — źródła; 2 — technika wytwarzania materiałów, a więc przedzenie i tkanie, obróbka skóry, produkcja wołjoku, wyrób obuwia z łyka; 3 — odzież kobieca; 4 — ubiory głowy; 5 — obuwie; 6 — ozdoby; 7 — zespoły ubraniowe w stroju kobiecym; 8 — odzież męska; 9 — odzież Besermenów; 10 — ornament tkaniny i wyszywany; wreszcie zakończenie i słownik terminów w języku udmurckim, używanych w pracy.

W pierwszym rozdziale autorka podaje krytyczny przegląd prac etnograficznych, dotyczących Udmurtów, z których najdawniejsze odnoszą się do XVIII w. oraz prac paleoetnograficznych, wychodząc z założenia, że zagadnienia etnografii Udmurtów są historycznie związane ze starożytnymi kulturami dorzecza Kamy, a więc ananińską, pianoborską, czepiecką, oraz z kulturą Bułgarów nadwołżańskich.

Zabytki kultury ananińskiej występujące w pasie lasostepu, sięgają pierwszego tysiąclecia przed n. e. Były one ściśle związane z południowymi i zachodniosyberyjskimi kulturami tej epoki oraz z wcześniejszymi kulturami epoki brązu.

Wyniki wykopalisk wykazują, że w epoce ananińskiej, na pograniczu lasu i stepu, przebiegał proces mieszania się typów mongoloidalnych i europeoidalnych.

Nadbrzeżna ludność Kamy w epoce ananińskiej nawiązywała stosunki ze swymi południowymi sąsiadami i wchodziła w szeroką orbitę wymiany ze światem scytyjskim.

Na podstawie szczytków znalezionych tkanin oraz płaskorzeźby na kamiennym płycie grobowej z tej epoki przypuszcza się, że istniały wówczas dwa typy odzieży: lżejsza — z włókien roślinnych oraz cieplejsza — wełniana i futrzana. Ogólny wygląd tej odzieży przypomina krótką, ujętą pasem odzież typu scytyjskiego.

Materiały do odzieży z epoki pianoborskiej (III w. przed n. e. — V w. n. e.) są bardzo ubogie. Pewne

wyobrażenie o ubiorze dają znalezione 3 figurki kobiece. Zespół odzieżowy przypomina ubiór ludności z epoki ananińskiej.

Następna epoka, od V do IX w. n. e., z powodu braku odpowiednich badań archeologicznych, nie wnosi żadnych nowych danych do znajomości odzieży.

Znacznie lepiej przedstawiają się materiały pochodzące z kultury czepieckiej (od IX do XIV w.). Analiza tego materiału pozwala wyjaśnić wiele współczesnych przejawów kultury Udmurtów, a w szczególności dotyczących odzieży ludowej.

Bardzo ubogo przedstawiają się źródła archeologiczne i piśmiennicze, dotyczące kultury udmurckiej z okresu od XV do XVII w. Z wieku XVIII pochodzą liczne wzmianki o odzieży tego ludu. Źródła literackie z XVIII w. podają tylko przygodne wypowiedzi o stroju Udmurtów, nie wystarczające dla odtworzenia ich pełnego zespołu odzieżowego. Znacznie bogatsza jest literatura etnograficzna o Udmurtach z wieku XIX.

Autorka szczegółowo omawia wszystkie dostępne jej źródła piśmiennicze, tak w języku rosyjskim jak i w obcych — prace N. Bucha, N. Tilkego, J. Manninena i innych.

Drugi rozdział pracy, poświęcony technice przygotowania materiałów, zawiera: 1 — szczegółowe omówienie przebiegu przedzenia i tkania, opis używanych narzędzi i będących w użyciu technik tkackich; 2 — obróbkę skór, używanych na półszubki, czapki, pasy i rękawice; 3 — produkcję wołjoku na obuwie i czapki; 4 — wyrób obuwia z łyka, tzw. łapci.

Omówienie odzieży kobiecej w rozdziale trzecim zaczyna autorka od charakterystyki materiałów wykopaliskowych, pochodzących z X—XI w. n. e. Przechodząc do ubiorów współczesnych wyodrębnia 3 typy koszul kobiecych, różniących się krojem. Podaje bardzo szczegółowy opis ich wykonania i zasięgu ich użytkowania. Załączony materiał ilustracyjny składa się z fotografii oraz 2 rysunków każdej koszuli przedstawionej z przodu i z tyłu (na rysunkach szwy zaznaczono linią przerywaną). Następnie autorka przechodzi do opisu spódnicy i majtek kobiecych. Dalej omówione są zapaski i papierniki, zazwyczaj bogato zdobione haftem. W związku z tym autorka wypowiada mało przekonujące przypuszczenie o pierwotności ozdób wyszywanych srebrnymi i złotymi niciami. Zwierzchnią letnią odzieżą kobiet jest płócienny chałat (kapota). Autorka rozróżnia trzy typy chałata. Po omówieniu płóciennych części kobiecego stroju, autorka opisuje odzież wełnianą, a więc kaftan sięgający do kolan, noszony latem i jesienią. Do tej grupy należy też kamizelka. Kamizelka jest bez rękawów. Krojem upodobnia się do kaftana, sięga trochę niżej bioder lub do kolan. Autorka porównuje ten ubiór z podobnymi ubiorami innych ludów. Następnie opisuje sukmanę z sukna samodzielnego. W okresie zimowym kobiety zakładały na siebie po kilka takich sukman. Rzadziej używane były szuby ze skór baranich.

W rozdziale czwartym znajdujemy opis licznych odmian ubioru głowy kobiet.

W rozdziale piątym omawiane są płócienne pończochy — okrętacze oraz łapcie łykowe, które przy gospodarce kolchozowej zostały w zupełności zastąpione przez obuwie skórzane.

W rozdziale szóstym, poświęconym ozdobom, autorka sięga wstecz do w. X. Jej zdaniem większość metalowych ozdób Udmurtów przypomina ozdoby Tata-

rów : Baskirów oraz wykazuje związki ze Wschodem, z Azją Średnią. Ozdoby te były dziełem wytwórczości ludowej. Obecnie ozdoby nabywane są w miejscowych sklepach.

Rozdział siódmy omawia zespoły odzieżowe (kostiumy i kompleksy) w stroju kobiet, typowe dla pewnych obszarów geograficznych. Autorka wyróżnia pięć takich zespołów.

Analiza badania materiału pozwala następnie stwierdzić występujące w niedalekiej jeszcze przeszłości — istnienie obrzędowego kobiecego zespołu odzieżowego udmurckiego, a mianowicie: modlitewnego, pogrzebowego i weselnego. Prócz tego w ubiorach kobiecych wyraźnie zaznaczały się różnice grup wieku. Były to ubiory — dziecięce, dziewczynek, dziewcząt na wydaniu, młodych mężatek, mężatek-matek i staruszek. Ubiór kobiet wyrażał też równocześnie rozwarstwienie społeczne wsi udmurckiej. Zaznaczało się to w ubóstwie materiałów i ozdób u biedoty wsiowej. Następowala zamiana ozdób i monet z metali szlachetnych — blaszkami z ołowiu itp. U bogaczy natomiast samodziela zostały wcześniej zastąpione przez sukna wyrobu fabrycznego. Poza tym zachowali oni dłużej bardzo drogie przybranie głowy.

Stopniowy wzrost dobrobytu ludności w okresie władzy radzieckiej wpłynął na to, że kobieta udmurcka ma obecnie możliwość kupowania tkanin i ozdób wyższych gatunków. Toteż dawny ubiór ludowy uległ szeregom przeobrażeń, uproszczeń i udoskonaleń, będących wyrazem nowego żywiołowego rozkwitu socjalistycznej twórczości ludowej.

Rozdział ósmy poświęcony jest opisowi odzieży męskiej. Układ tego rozdziału jest taki sam, jak i przy opisie odzieży kobiecej. Autorka wyróżnia dwa typy koszuli. Do opisu dwóch typów spodni męskich dołączone są dwa rysunki. Rysunki są mało przejrzyste, widocznie autorka nie opanowała tej niezbędnej dla etnografa umiejętności. Na przód koszuli mężczyźni nakładają przedki ozdobnie wyszywane. Zwierzchnim odzieniem letnim, zakładanym na koszule, są chałaty długie do kolan. Ciepłą odzież stanowią sukmany sukienne. Podczas zimy noszone są futrzane półszubki, kryte sukmem. Od początku XIX w. odzież męska zaczyna ulegać wpływom miasta, co wyraża się w kroju ubrań i doborze materiałów fabrycznych.

Wśród młodzieży rozpowszechnione są kamizele. Ważną rolę w ubiorze posiada pas rzemienny lub tkaną, własnego wyrobu lub fabrycznego. W jego formie i materiale zaznacza się związek z grupami wieku. Miał on również znaczenie obrzędowe.

Dawny ubiór głowy stanowiły czapki sukienne. Obecnie rozpowszechniły się czapki typu miejskiego, nabywane w sklepach. Nogi owijano onucami i powszechnie noszono łapcie z łyka.

Autorka rozpatruje ubiór męski na tle warunków ekonomicznych i środowiska geograficznego wykazując, jak kształtował się on w ciągu wielu wieków. Występują w nim elementy związane z leśną kulturą myśliwską i ze stepową kulturą hodowlaną, podobnie, jak to się przejawia w ubiorze kobiet.

Równocześnie ze zróżnicowaniem na grupy wytwórcze, ubiór Udmurtów wcześniej zaczął stawać się oznaką odrębności plemiennej. Autorka analizuje czynniki wpływające na wyodrębnienie się i zachowanie tego ubioru. Obecnie męski ubiór Udmurtów prawie w zupełności zatracił swoją odrębność narodową, został zastąpiony przez ubiory miejskie, takie same, jakie noszą rosyjscy chłopcy i robotnicy.

Rozdział dziewiąty poświęcony został opisowi odzieży Besermenów. Ubiór Besermenów zbliżony jest do ubioru Udmurtów. Pewne różnice zaznaczają się w archaicznych elementach ubioru głowy. Wykazują one jakieś przedtatarskie uwarstwienia, sięgające jeszcze epoki bułgarskiej.

W rozdziale dziesiątym rozpatrywany jest ornament tkany i wyszywany na ubiorze Udmurtów i Besermenów. Autorka szczegółowo omawia ozdobne techniki tkackie, głównie technikę „brana” — i zastosowanie jej na poszczególnych częściach ubiorów.

W kilku wierszach wspomniana jest technika tkania dywanów, które wykonują udmurckie kolchoźnice.

Autorka zaznacza, że przed Rewolucją sztuka ludowa Udmurtów ograniczała się głównie do tkactwa wzoźystego i hafciarstwa, obecnie artystyczna twórczość Udmurtów znajduje wyraz w różnorodnych przejawach sztuki.

W ostatnim rozdziale autorka podsumowuje wyniki swojej pracy. Wykazuje ona, że wyróżnione przez nią cztery kompleksy ubioru Udmurtów mogą być wprowadzone do dwóch zasadniczych. Są to: jeden — północny, związany z ludnością strefy leśno-rolniczej, zamieszkującą dorzecze Czepecy i Wiatki, drugi — południowy ukształtował się na obszarze pogranicza lasostepu, gdzie szczególnie wyraźnie zaznaczył się wpływ stepowych kultur hodowlanych.

Rozdział ten zamyka pracę krótkim opisem życia i kultury materialnej Udmurtów, ich gospodarki, zajęć, mieszkań, jada i napojów.

Autorka zestawia wyniki badań etnograficznych z badaniami archeologicznymi i antropologicznymi, starając się wyciągnąć z takiego zestawienia bardziej ogólne wnioski o etnogenezie Udmurtów. „Po Wielkiej Rewolucji Październikowej wraz z utworzeniem Udmurckiej Autonomicznej Radzieckiej Socjalistycznej Republiki, naród udmurcki stał się równoprawnym członkiem w rodzinie narodów Federacji Rosyjskiej. Uczestniczy on aktywnie w budownictwie socjalistycznym całego wielonarodowościowego państwa, wnosząc swój wkład do kultury radzieckiej.”

Do pracy dołączony został słownik udmurckich wyrazów, spotykanych w tekście.

W. N. Bielicer bada ubiór Udmurtów w związku z historycznym procesem kształtowania się narodu udmurckiego. W ten sposób ujęty strój ludowy zostaje uwydatniony jako dokument historyczny i bardziej zrozumiałymi stają się przejawy twórczości ludowej, sztuka i upodobania estetyczne Udmurtów.

Interesująca praca W. N. Bielicer jest cennym przyczynkiem do wyjaśnienia etnogenezy Udmurtów.

E. Frankowski



Ryc. 1. Odbitka z klocka o wzorze ciętym w drewnie. Muzeum w Słupsku. Wzór ten służył do zdobienia dołu fartucha, spódnicy itp.

ROMAN REINFUSS: POLSKIE DRUKI
LUDOWE NA PŁÓTNIE.

Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1953, s. 260, 16 tablic, mapa.

Niezmiernie ciekawa ta książka, która ukazała się niedawno, omawia zagadnienie dotychczas w Polsce prawie wcale lub bardzo mało znane.

Technika druków na tkaninach była szeroko rozpowszechniona w świecie, sięgając w krajach Wschodu odległych lat przed naszą erą. W krajach europejskich drukowanie tkanin zjawiało się nieco później, a od XVIII stulecia znane jest również w Polsce. Zdobienie płócien techniką druku przeszło u nas różne koleje. Początkowo rozwijało się w małych warsztatach, potem w manufakturach, aż wyparte przez przemysł fabryczny do prowincjonalnych miasteczek i wsi, przez długie lata, bo do okresu pierwszej wojny światowej, służyło wyłącznie potrzebom ludności wiejskiej.

Autor dokonał żmudnej pracy. Na podstawie dostępnej mu literatury i w oparciu o własne badania terenowe zgromadził poważny materiał poznawczy, wypełniający w naszym piśmiennictwie naukowym dotkliwą lukę. Badacze sztuki ludowej, a zwłaszcza historii ludowej odzieży, etnografowie i historycy sztuki,

wreszcie projektanci opracowujący nowe wzory na tkaniny, znajdując w książce Reinfussa cenną pomoc w swej pracy.

Zagadnienie druków na płótnie zostało przez Reinfussa opracowane wszechstronnie. W sześciu rozdziałach książki autor opisuje dzieje drukarstwa tekstylnego na gruncie europejskim i w Polsce. Przeprowadza drobiazgową analizę ornamentu i na tym materiale czyni próbę charakterystyki ręcznych druków tekstylnych w Polsce, porównując je z drukami ludowymi krajów sąsiednich. Reinfuss posługuje się przy tym dużą ilością ilustracji i rysunków oraz mapą, na której rozmieszcza ustalone przez siebie miejscowości, gdzie znajdowały się warsztaty drukarskie tkanin.

Ponieważ sprawą druków na płótnie osobiście żywo się interesuję¹, pragnąłbym, poza podkreśleniem niezbitości wartości omawianej pracy, przytoczyć pewne szczegóły, które uszły uwagi autora, i uzupełnić je, co — jak miemam — przyczyni się do gruntowniejszego poznania interesującego zagadnienia.

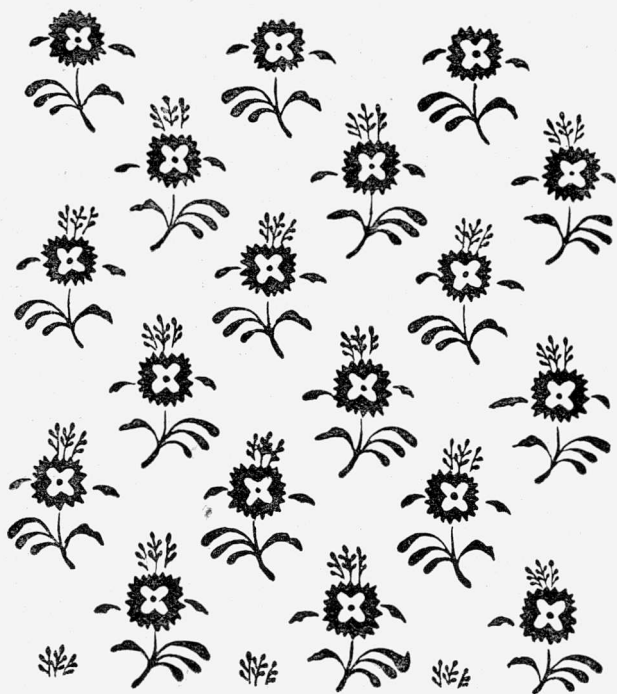
Przed wszystkim należałoby na mapę wpisać dalsze cztery ośrodki, gdzie były warsztaty druków, a mianowicie: Kwidziń (woj. gdańskie), Klonowa (pow. sieradzki), Chodecz (pow. włocławski) i Leńnica (pow. Strzelce Opolskie).

Gdyby autor przy opracowywaniu książki miał do dyspozycji materiał z tych warsztatów (w samym tylko Kwidzińskim muzeum posiada blisko 80 klocków ciętych w drewnie, nie licząc grzebykowych), mógłby szerzej i głębiej oświetlić omawiane zagadnienia.

Oto kilka danych dotyczących wymienionych przeze mnie warsztatów. W 1925 r. do książki inwentarzowej muzeum w Kwidzińsku wpisano klocki, które ofiarował radca miejski Wagner, ówczesny właściciel firmy J. H. Wagner — Farbiarnia, założonej w 1772 roku. Wzory znajdujących się tam klocków są oczywiście w przeważnej ilości podobne do omawianych przez Reinfussa, niemniej są też i oryginalne, których w książce brak.

Znany był również szeroko w powiecie włocławskim w Chodczu warsztat drukarski farbiarza Andrzeja Giraud, później należący do Frydryka Koehlera, ożenionego z wdową Giraud. Farbiarnia i drukarnia czynne były w latach 1826—1860. Drukowano tam wzory na płótnie przyniesionym przez okoliczną ludność, jak też farbowano przedzę. Wzory były przeważnie dwukolorowe. Z materiałów drukowanych szyto fartuchy, spódnice i kopy na łóżka.

Trzeci pominięty w książce warsztat, na którego ślad Reinfuss już prawie trafił, gdy w Sieradzu zasięgał informacji o drukach na płótnie u kustosa miejscowego muzeum, znajduje się w Sieradzkim. By-



Ryc. 2. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Leńnica (pow. Strzelce Opolskie). Ze zbiorów Muzeum w Bytomiu.

¹ Piotr Greniuk: Druki ludowe na płótnie w południowej Lubelszczyźnie. „Polska Sztuka Ludowa” 1949 nr 9—10.

ła nim mianowicie pracownia drukarza T. Wejcherta w Klonowej, który działalność swoją przejawiał w początkowym okresie rozwoju łódzkiego przemysłu włókienniczego.

Dziesięć klocków z tego warsztatu znajduje się w Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

Wreszcie na ślad istnienia warsztatu druków na płótnie w Leśnicy naprowadzają nas zbiory klocków w muzeum w Bytomiu, gdzie samych tylko klocków ciętych w drewnie jest 12, o wcale nie banalnych wzorach. Nie są to zresztą wszystkie warsztaty, które należałoby nanieść na mapę. Rozwój badań w tej dziedzinie na pewno znacznie ją zageęści.

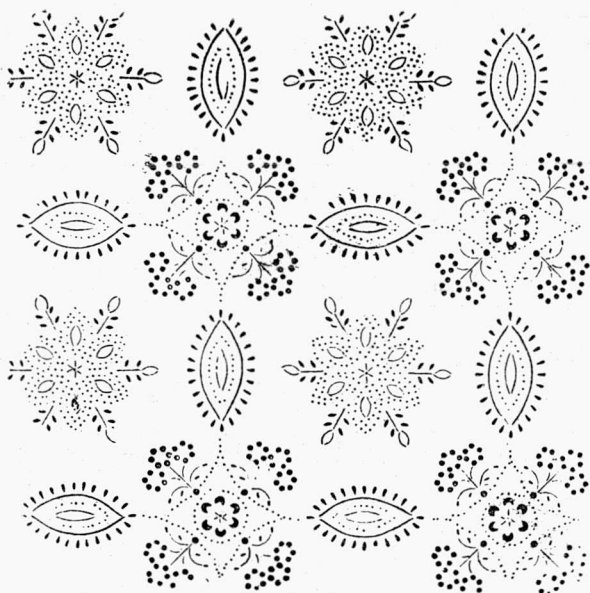
Poza tym autor niezbyt ściśle określa pochodzenie niektórych klocków drukarskich, ograniczając się jedynie do podania miejscowości i muzeum, w którym znajdują się zbiory; wprowadza to pewną dezorientację u czytelnika. Brak wyjaśnień np. o klockach z muzeum w Zamościu (s. 177, 180, 181 i inne), które niemal wszystkie (w liczbie 32) pochodzą z warsztatu Chaima Flindera w Tarnogrodzie (pow. biłgorajski). Czytelnik nie potrafi więc ich sobie umiejscowić w terenie.

Należy również wyjaśnić pochodzenie tych wzorów tkanin, które Reinfuss, opierając się na dokumentacji Działu Przemysłu Artystycznego Muzeum Narodowego w Krakowie, lokuje we wsi „Modrzeniec“, (na mapie „Modrzyniec“) w powiecie hrubieszowskim. Miejscowości o takiej nazwie w powiecie hrubieszowskim nie ma. Nie istnieje też „Modrzeniec pod Zamościem“ (s. 47). Jest natomiast pod Hrubieszowem wieś Modrynec w gminie Mircze, jak to zresztą potwierdza Słownik Geograficzny, Warszawa 1885. Nie ma też w tymże powiecie wsi o nazwie „Dobromieszyce“ (s. 120, podpis pod ryc. 86). Są natomiast Dobromierzycy w gminie Mołodyatycze (Słownik Geograficzny, Warszawa 1881).

Są to być może potknięcia drobne i nie o nie mi w tej chwili chodziło. Ważniejszymi wydają mi się natomiast te, które sugerują, jakoby w tych wsiach istniały kiedykolwiek warsztaty druków na płótnie. Jak się orientuję, w cytowanych miejscowościach nie było tego rodzaju warsztatów, a druk, które Reinfuss omawia w swojej pracy, mogą być dwójakiego po-



Ryc. 3. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie.



Ryc. 4. Odbitka z klocka do drukowania tkanin z warsztatu T. Wejcherta w Klonowej (pow. sieradzki). Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

chodzenia. Jedne (ryc. 149, 150 i 154, s. 177 i 180) wykonane były w niedalekim od Modryńca miasteczku Kryłowie, w powiecie hrubieszowskim, względnie w odleglejszym Tarnogrodzie — (porównaj ryc. 86, s. 120, z rysunkiem w mojej pracy, s. 283), zaś pozostałe (ryc. 152 i 153, s. 179 i 180) w samym Hrubieszowie.

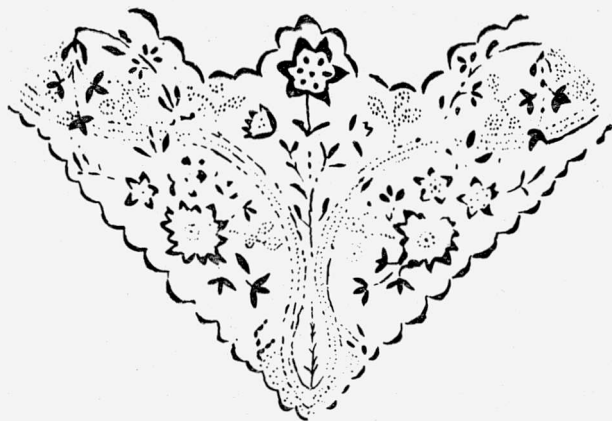
Twierdzenie to opieram na spostrzeżeniu, że obydwie grupy wzorów są zupełnie od siebie odmienne i nie są typowe dla jednego warsztatu. Pierwsze zgodne są całkowicie z opisem, jaki Reinfuss podaje, że „gwiazdki bardzo zbliżone do przedstawionych na ryc. 149, tylko starannie wykonane, odbijano również w Tarnogrodzie, kąty zaś, względnie kąty z kropkami, znaleźć można wśród wzorów na deskach zebranych w muzeum w Zamościu“ (s. 178). Opis ten poszerzę o dane, że prawie identyczne „kąty z kropkami“ stosował również warsztat drukarski w Kryłowie (patrz praca moja s. 279). Charakteryzując zaś wzory dla całości terenów Lubelszczyzny, Reinfuss stwierdza, że „ulubionym układem zdobniczym był układ pasowy, składający się z szeregu biegnących do siebie równoległe linii prostych, zygzakowatych, ząbkowanych, falistych lub ze szlaków w postaci linii prostej, przekreślonej poprzecznie powtarzającymi się elementami w kształcie cyfry „8“.

Tak istotnie było. Dlatego to druga grupa wzorów jest czymś zupełnie różnym i na tym terenie całkowicie odrębnym motywem zdobniczym. Najprawdopodobniej mogły one powstać w warsztacie hrubieszowskim, o którym wspomina Reinfuss (na s. 84—85), że przy drukowaniu płócien na odzież stosowano tam technikę szablonu. Druki te mogły również przedostać się na teren Hrubieszowskiego drogą wywianowania „panny młodej“ pochodzącej z innego terenu. W każdym razie łączenie obu tych grup wzorów razem i lokowanie ich w warsztacie druków na płótnie w Modryńcu jest niesłuszne. W takich małych wsiach warsztatów drukarskich zazwyczaj nie było, lecz obsługiwane one były przez wędrownych malarzy. Błąd taki mógł spowodować tylko ktoś z przygodnych zbieraczy eksponatów z drugiej ręki, skoro dla dokumentacji w muzeum krakowskim nie podał nawet właściwej nazwy wsi, a czynił to tylko jak widać z zawodnej pamięci.

Pragnąłbym jeszcze uzupełnić twierdzenie autora, który mówi, że we „względnie realistycznie wykona-

nych motywach roślinnych twórca bynajmniej nie sili się na konsekwencję w sensie przyrodniczym“ (s. 101). Przykładów — poza tym jednym z Muszyny, że „forma roślinna składająca się z łodygi, pierzastych liści oraz rozczłonkowanego korzenia wykonana tak, jakby to miał być rysunek w kluczu służącym do oznaczania roślin (tabl. VIII. 7)“ — jest więcej. Ot, chociażby bardzo realistycznie, wyraźnie botanicznie potraktowany liść kasztanu (klocek z tejże Muszyny), gałązka konwalii (klocek z Kwidzyna), czy wreszcie gałązka z kwiatami łądniczki (ludowa nazwa „strzaska-ne serce“) widniejąca na klocek z Leśnicy. Ciekawy przy tym jest tu zawsze fakt wybitnie realistycznego przedstawiania rośliny, nigdy zaś naturalistycznego. Wyczuć dekoracyjność w komponowaniu ornamentów, przynajmniej wśród klocek polskiego pochodzenia, było u twórców rozwinięte w dużym stopniu.

Wreszcie na zakończenie należy podkreślić i tę cenną stronę pracy Reinfussa, że podał wyczerpującą literaturę przedmiotu. Aczkolwiek czytelnik polski będzie miał pewne trudności w jej przyswojeniu, gdyż jest w językach obcych, niemniej dla specjalistów będzie ona dużym ułatwieniem. Sama zresztą praca Reinfussa potrzeby te zaspokaja w dużej mierze i ze wszech miar dobrze się stało, że została opublikowana. Nie znaczy to jednak, że temat został już wszechstronnie opracowany. Nie mamy przecież ani jednej monografii omawiającej działalność tego czy innego warsztatu drukarskiego na płótnie, chociaż wiemy już o wielu, gdzie i kiedy istniały. Zebranie materiału będzie jeszcze stosunkowo łatwe, bo żyją ludzie, którzy udziela



Ryc. 5. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Wzór ten służył do zdobienia narożników chustek lub obrusów. Ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie.

informacji o tej formie zdobnictwa tkanin. Jest to tym bardziej potrzebne, że wielu spośród artystów szuka inwencji dla swoich prac twórczych w tradycyjnym dorobku sztuki ludowej, dla tak szeroko występującej dziś sztuki użytkowej. Będzie to jednocześnie cenny dorobek w dziedzinie upowszechnienia kultury narodowej, tak mocno włączającej się dziś w budowę socjalizmu w naszym kraju.

Piotr Greniuk

WYSTAWA POKONKURSOWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO W GRAJEWIE

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku i Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Grajewie, przy udziale CPLiA, ZSch, ZMP oraz Ligi Kobiet, zorganizowały wystawę pokonkursową sztuki i rękodzieła ludowego powiatu grajewskiego. Uroczyste otwarcie wystawy nastąpiło dnia 15-go czerwca ub. r. w obecności licznych przedstawicieli i gości. Wystawę poprzedzał konkurs ogłoszony na tkaniny wełniane i lniane, rzeźbę, ceramikę, stroje ludowe, hafty, zabawki, ozdoby, wikliniarstwo i pisanki.

W wyniku konkursu zebrano ponad 200 eksponatów, głównie z zakresu tkactwa, w mniejszym stopniu reprezentowane były wyroby siatkowe, ceramika, pisankarstwo i pieczywo jarmarczne. Spośród 96 uczestników konkursu nagrodzonych zostało 28 osób. Na wystawie pokazano eksponaty nagrodzone za wysoką wartość artystyczną i w celach dydaktycznych wystawiono przykłady negatywne, świadczące o niebezpieczeństwie zrywania z tradycyjną formą ludową.

Najciekawszą pozycję wystawy stanowiły dwie stare tkaniny tzw. „sejpacki” oraz „dywan” 2-osnowowy z 1895 roku. „Sejpacki”, zeszyte z dwóch płatów, wykonane były na wąskich krosnach tkackich przy użyciu 4 nicielnic i ręcznie przetykane. Wzór o charakterze geometrycznym wykonany był w dwu kolorach. Technika tkania „sejpacków” występowała w powiatach grajewskim, augustowskim i suwalskim. Do wyrobu „sejpacków” używano wątku z czystej wełny i lnianej osnowy. Niekiedy zarówno wątek, jak i osnowa wykonane były z lnu. Jeden z wystawionych „sejpacków”,

w kolorach pomarańczowym i ciemno-niebieskim, posiadał zarówno wątek jak i osnowę wełnianą. Środkowe jego pole wypełnione było sześcioma pionowymi rzędami osmioramiennych gwiazd (8 x 8 cm), rozmieszczonych na tle drobnej szachownicy (ok. 0,5 cm). Boki ozdobiły szerokie szlaki (29 cm) przechodzące we frędzle.

Druki „sejpak”, tkany czarną wełną na ciemno-żółtej osnowie lnianej, posiadał zasadniczo wzór podobny, wzbogacony jednak skośną, ozdobnie rozwiązana kratą oraz kilku motywami dodatkowymi. Brak danych nie pozwala niestety określić czasu powstania obu „sejpaków”.

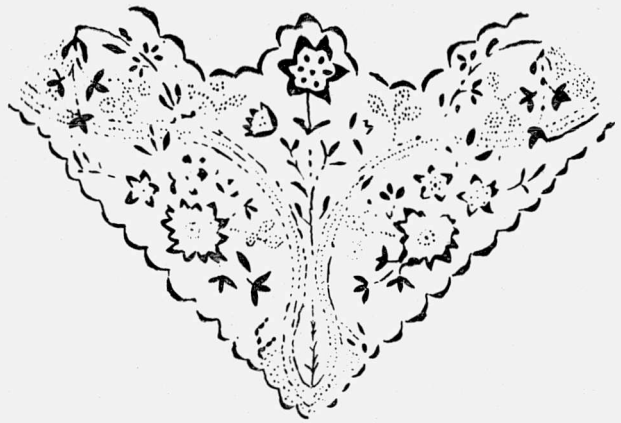
„Dywan” dwuosnowowy wełniany, w kolorach czerwonym i ciemno-brązowym, zaopatrzony był z jednego boku w tkany napis: „Wiktoria Żbikowska Ro 1895”. Środkowe pole „dywanu” pokrywała skośna kratka o linii haczykowatej, która występuje zarówno w starych „dywanach” mazurskich jak i białostockich. Kompozycja bordiury żywo przypomina „dywany” mazurskie z XVIII w.¹

Do rzadszych tkanin należały również dwa „dywany” wełniane w ciemnych barwach, wykonane splotem rządowym przy pomocy 20 tzw. prądków, umożliwiających osiągnięcie wyników odpowiadających użyciu 20 nicielnic. Technika tę obecnie zarzucono, jako zbyt skomplikowaną, chociaż poprzednio była ona rozpowszechniona w całym województwie białostockim.

¹ „Polska Sztuka Ludowa” 1950 nr 7—12, s. 112, ryc. 5 i 6.

nych motywach roślinnych twórca bynajmniej nie sili się na konsekwencję w sensie przyrodniczym“ (s. 101). Przykładów — poza tym jednym z Muszyny, że „forma roślinna składająca się z łodygi, pierzastych liści oraz rozczłonkowanego korzenia wykonana tak, jakby to miał być rysunek w kluczu służącym do oznaczania roślin (tabl. VIII. 7)“ — jest więcej. Ot, chociażby bardzo realistycznie, wyraźnie botanicznie potraktowany liść kasztanu (klocek z tejże Muszyny), gałązka konwalii (klocek z Kwidzyna), czy wreszcie gałązka z kwiatami łądniczki (ludowa nazwa „strzaska-ne serce“) widniejąca na kločku z Leśnicy. Ciekawy przy tym jest tu zawsze fakt wybitnie realistycznego przedstawiania rośliny, nigdy zaś naturalistycznego. Wycucie dekoracyjności w komponowaniu ornamentów, przynajmniej wśród klozków polskiego pochodzenia, było u twórców rozwinięte w dużym stopniu.

Wreszcie na zakończenie należy podkreślić i tę ceną stronę pracy Reinfussa, że podał wyczerpującą literaturę przedmiotu. Aczkolwiek czytelnik polski będzie miał pewne trudności w jej przyswojeniu, gdyż jest w językach obcych, niemniej dla specjalistów będzie ona dużym ułatwieniem. Sama zresztą praca Reinfussa potrzeby nie zaspokaja w dużej mierze i ze wszelki miar dobrze się stało, że została opublikowana. Nie znaczy to jednak, że temat został już wszechstronnie opracowany. Nie mamy przecież ani jednej monografii omawiającej działalność tego czy innego warsztatu drukarskiego na płótnie, chociaż wiemy już o wielu, gdzie i kiedy istniały. Zebranie materiału będzie jeszcze stosunkowo łatwe, bo żyją ludzie, którzy udziela



Ryc. 5. Odbitka z kločka do drukowania tkanin. Wzór ten służył do zdobienia narożników chustek lub obrusów. Ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie.

informacji o tej formie zdobnictwa tkanin. Jest to tym bardziej potrzebne, że wielu spośród artystów szuka inwencji dla swoich prac twórczych w tradycyjnym dorobku sztuki ludowej, dla tak szeroko występującej dziś sztuki użytkowej. Będzie to jednocześnie cenny dorobek w dziedzinie upowszechnienia kultury narodowej, tak mocno włączającej się dziś w budowę socjalizmu w naszym kraju.

Piotr Greniuk

WYSTAWA POKONKURSOWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO W GRAJEWIE

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku i Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Grajewie, przy udziale CPLiA, ZSch, ZMP oraz Ligi Kobiet, zorganizowały wystawę pokonkursową sztuki i rękodzieła ludowego powiatu grajewskiego. Uroczyste otwarcie wystawy nastąpiło dnia 15-go czerwca ub. r. w obecności licznych przedstawicieli i gości. Wystawę poprzedzał konkurs ogłoszony na tkaniny wełniane i lniane, rzeźbę, ceramikę, stroje ludowe, hafty, zabawki, ozdoby, wikliniarstwo i pisanki.

W wyniku konkursu zebrano ponad 200 eksponatów, głównie z zakresu tkactwa, w mniejszym stopniu reprezentowane były wyroby siatkowe, ceramika, pisankarstwo i pieczywo jarmarczne. Spośród 96 uczestników konkursu nagrodzonych zostało 28 osób. Na wystawie pokazano eksponaty nagrodzone za wysoką wartość artystyczną i w celach dydaktycznych wystawiono przykłady negatywne, świadczące o niebezpieczeństwie zrywania z tradycyjną formą ludową.

Najciekawszą pozycję wystawy stanowiły dwie stare tkaniny tzw. „sejpacki” oraz „dywan” 2-osnowowy z 1895 roku. „Sejpacki”, zeszyte z dwóch płatów, wykonane były na wąskich krosnach tkackich przy użyciu 4 nicielnic i ręcznie przetykane. Wzór o charakterze geometrycznym wykonany był w dwu kolorach. Technika tkania „sejpacków” występowała w powiatach grajewskim, augustowskim i suwalskim. Do wyrobu „sejpacków” używano wątku z czystej wełny i lnianej osnowy. Niekiedy zarówno wątek, jak i osnowa wykonane były z lnu. Jeden z wystawionych „sejpacków”,

w kolorach pomarańczowym i ciemno-niebieskim, posiadał zarówno wątek jak i osnowę wełnianą. Środkowe jego pole wypełnione było sześcioma pionowymi rzędami osmiornamiennych gwiazd (8 x 8 cm), rozmieszczonych na tle drobnej szachownicy (ok. 0,5 cm). Boki ozdobiły szerokie szlaki (29 cm) przechodzące we frędzle.

Druki „sejpak”, tkany czarną wełną na ciemno-żółtej osnowie lnianej, posiadał zasadniczo wzór podobny, wzbogacony jednak skośną, ozdobnie rozwiązana kratą oraz kilku motywami dodatkowymi. Brak danych nie pozwala niestety określić czasu powstania obu „sejpacków”.

„Dywan” dwuosnowowy wełniany, w kolorach czerwonym i ciemno-brązowym, zaopatrzony był z jednego boku w tkany napis: „Wiktoria Żbikowska Ro 1895”. Środkowe pole „dywanu” pokrywała skośna kratka o linii haczykowatej, która występuje zarówno w starych „dywanach” mazurskich jak i białostockich. Kompozycja bordiury żywo przypomina „dywany” mazurskie z XVIII w.¹

Do rzadszych tkanin należały również dwa „dywany” wełniane w ciemnych barwach, wykonane splotem rządowym przy pomocy 20 tzw. prądków, umożliwiających osiągnięcie wyników odpowiadających użyciu 20 nicielnic. Technika tę obecnie zarzucono, jako zbyt skomplikowaną, chociaż poprzednio była ona rozpowszechniona w całym województwie białostockim.

¹ „Polska Sztuka Ludowa” 1950 nr 7—12, s. 112, ryc. 5 i 6.

Z innych tkanin dekoracyjnych wspomnieć należy „płachtę” wykonaną „po pikowemu”, tj. splotem rzadkowym w drobne kwadraciki, sporządzoną prawie wyłącznie ze sztucznego włókna z nieznaczną tylko domieszką wełny, oraz różne odmiany rozpowszechnionych tu tkanin przetykanych typu tzw. „radziuszek”, tkanych wełną na lnie lub z samego lnu.

Wśród tkanin białych wyróżniono obrus zszywany z dwu płatów, tkany lnianym wątkiem na bawełnianej, podwójnie skręconej osnowie splotem płóciennym i kanwowym. Jest to stara technika obecnie jeszcze stosowana.

Ciekawie wypadły próby zastosowania sztucznych włókien, jak np. „wistry”, w jednokolorowych i barwnych tkaninach ludowych, gdzie nie rażą one bynajmniej, a przeciwnie — dobrze nieraz podkreślają wzór wydobywany dotychczas w tkaninach jednokolorowych jedynie przy pomocy splotu.

Wspomnieć jeszcze należy o tkaninach nie nagrodzonych, eksponowanych mimo to, jako ujemny przykład naśladownictwa wzorów fabrycznych. Są to przeważnie tkane w nowszych czasach „dywany” dwuosnowowe wełniane (łącznie 15 sztuk) oraz lniane przetykane (7 sztuk) typu tzw. „kapowego”, tj. naśladowujące mniej lub więcej wiernie kapy fabryczne. Niektóre z nich, jak np. „dywan” dwuosnowowy z 1909 roku, mają obok tradycyjnych motywów starych, motywy przejęte z robótek krzyżkowych. Inne natomiast, jak np. „dywan” z orłem i drugi o dekoracji kwiatowej, naśladowują w zupełności układ i ornamenty kapowe. Stanowi to smutny objaw zatracenia przez tkaczki powiatu grajewskiego linii tradycyjnej oraz wszelkiej inwencji twórczej, czego np. nie można zarzucić ich towarzyszkom z powiatu sokólskiego, zrzeszonym w spółdzielniach CPLiA w Wasilówce, Przystawce i Sitawce.

Ceramika powiatu grajewskiego reprezentowana była tylko przez jedynego czynnego garncarza Józefa

Grajewskiego ze Szczuczyna. Dostarczył on różne naczynia użytkowe z czerwonej, nie polewanej gliny, zdobione paskami z pobiałki, i różne drobiazgi, przeważnie zabawki, jak flakoniki, dzbanuszki, dwojaczki.

Pisankarstwo widocznie już zanika w powiecie grajewskim, gdyż na konkurs dostarczyła pisanek jedynie Szkoła Podstawowa nr 2 ze Szczuczyna. Pisanki wykonali uczniowie. Niektóre z nich nawiązują w podziale i poszczególnych motywach (np. kółko z wachlarzykowato ułożonymi przecinkami) dość silnie do pisanek kurpiowskich. Wszystkie pisanki były wykonane woskiem i barwione w łupach od cebuli.

Z innych wyrobów znalazły się rozpowszechnione w Białostockiem serwety siatkowe wyszywane kolorową wełną, wyroby koszykowe czysto użytkowe oraz pieczywo jarmarczne (sylwetki zwierzęce ubrane kolorowym cukrem) wykonane przez Dominiziak ze Szczuczyna.

Wobec przewagi tkanin ekspozycja ograniczała się głównie do wykorzystania ścian, była nie przeładowna, dobrze rozmieszczona. Może za bardzo dominowało nad całością stoisko handlowe CPLiA, mieściło się ono bowiem na scenie i z konieczności zwracało uwagę wszelkiego rodzaju towarem. Z wyrobów regionalnych były tam jedynie wyroby tekstylne, tj. „dywany” dwuosnowowe, lniane pasiaki i kraciaki oraz „krajki”, reszta to towar tzw. „chodliwy”, czyli zabawki i pamiątkarstwo (obce danemu terenowi) oraz drobna galanteria, które zapewniły stoisku dość ożywiony ruch. Atrakcyjne zabawki rozłożone na stoisku przyciągały uwagę, zwłaszcza zwiedzającej wystawę młodzieży.

Spółceństwo grajewskie spotkało z wielkim zainteresowaniem otwarcie wystawy sztuki ludowej.

Pomimo, że w Grajewie organizowano podobną wystawę po raz pierwszy, wypadła ona — mimo drobnych niedociągnięć — nadspodziewanie dobrze.

Maria Przeździecka

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM

W dniu 24 maja 1953 r. otwarto wystawę sztuki ludowej w Tomaszowie Mazowieckim. Wystawę zorganizowały Wydział Kultury WRN w Łodzi oraz Muzeum Etnograficzne w Tomaszowie Maz. Wystawa swym zasięgiem obejmowała powiaty piotrkowski, brzeziński i rawski. Nosiła ona charakter wystawy pokonkursowej (konkurs na tkaniny, wycinanki i „kraszanki”) uzupełnionej innymi eksponatami, które zostały bądź dostarczone przez Wydział Kultury WRN z eksponatów pozostałych po wystawie „Sztuki i rękodzieła ludowego woj. łódzkiego” otwartej w styczniu ub. r. w Łodzi, bądź wypożyczone z terenu na czas trwania wystawy.

Organizatorzy wystawy zamierzali przy pomocy eksponatów spoza konkursu dać krótki historyczny i terytorialny przegląd całokształtu twórczości ludowej oraz pokazać, w jakiej mierze eksponaty dostarczone w roku ubiegłym na konkurs nawiązują do tradycji, a co wnoszą nowego.

Z zakresu tkactwa przegląd był dosyć urozmaicony. Pokazano fartuch i gorset rawski wykonany techniką powszechnie stosowaną w drugiej połowie ubiegłego stulecia w powiatach opoczyńskim i rawskim. Było to płótno lniane tkane w 4 lub 6 nicielnic i przetykane w paski czerwoną i czarną bawełną. Paski na fartuchu były szersze (do 2 cm), na gorscie węższe (ok. 1 cm). Przegląd tkactwa uwzględniał skompletowane stroje kobiece pochodzące z powiatów rawskiego, brzezińskiego i piotrkowskiego. Stroje z dwóch pierwszych powiatów występowały już na wystawie łódzkiej, nową zaś pozycję stanowił strój piotrkowski. Składał się on ze stanika z kupnego materiału seledynowego, zdobionego stebnówką, i z „wełniaka”, czyli spódnicy w różnokolorowe (zielone, żółte, różowe, buraczkowe i granatowe) pasy pionowe na czarnym tle. Fartuch również zdobiony w różnokolorowe (ciemnozielone, ciemnobrązowe, granatowe, buraczkowe, fioletowe, różowe i żółte) pasy pionowe, tkany „w deskę” i przy-

Z innych tkanin dekoracyjnych wspomnieć należy „płachtę” wykonaną „po pikowemu”, tj. splotem rządowym w drobne kwadraciki, sporządzoną prawie wyłącznie ze sztucznego włókna z nieznaczną tylko domieszką wełny, oraz różne odmiany rozpowszechnionych tu tkanin przetykanych typu tzw. „radziuszek”, tkanych wełną na lnie lub z samego lnu.

Wśród tkanin białych wyróżniono obrus zszywany z dwu płatów, tkany lnianym wątkiem na bawełnianej, podwójnie skręconej osnowie splotem płóciennym i kanwowym. Jest to stara technika obecnie jeszcze stosowana.

Ciekawie wypadły próby zastosowania sztucznych włókien, jak np. „wistry”, w jednokolorowych i barwnych tkaninach ludowych, gdzie nie rażą one bynajmniej, a przeciwnie — dobrze nieraz podkreślają wzór wydobywany dotychczas w tkaninach jednokolorowych jedynie przy pomocy splotu.

Wspomnieć jeszcze należy o tkaninach nie nagrodzonych, eksponowanych mimo to, jako ujemny przykład naśladownictwa wzorów fabrycznych. Są to przeważnie tkane w nowszych czasach „dywany” dwuosnowowe wełniane (łącznie 15 sztuk) oraz lniane przetykane (7 sztuk) typu tzw. „kapowego”, tj. naśladowujące mniej lub więcej wiernie kapy fabryczne. Niektóre z nich, jak np. „dywan” dwuosnowowy z 1909 roku, mają obok tradycyjnych motywów starych, motywy przejęte z robótek krzyżkowych. Inne natomiast, jak np. „dywan” z orłem i drugi o dekoracji kwiatowej, naśladowują w zupełności układ i ornamenty kapowe. Stanowi to smutny objaw zatracenia przez tkaczki powiatu grajewskiego linii tradycyjnej oraz wszelkiej inwencji twórczej, czego np. nie można zarzucić ich towarzyszkom z powiatu sokólskiego, zrzeszonym w spółdzielniach CPLiA w Wasilówce, Przystawce i Sitawce.

Ceramika powiatu grajewskiego reprezentowana była tylko przez jedynego czynnego garncarza Józefa

Grajewskiego ze Szczuczyna. Dostarczył on różne naczynia użytkowe z czerwonej, nie polewanej gliny, zdobione paskami z pobiałki, i różne drobiazgi, przeważnie zabawki, jak flakoniki, dzbanuszki, dwojaczki.

Pisankarstwo widocznie już zanika w powiecie grajewskim, gdyż na konkurs dostarczyła pisanek jedynie Szkoła Podstawowa nr 2 ze Szczuczyna. Pisanki wykonali uczniowie. Niektóre z nich nawiązują w podziale i poszczególnych motywach (np. kółko z wachlarzykowato ułożonymi przecinkami) dość silnie do pisanek kurpiowskich. Wszystkie pisanki były wykonane woskiem i barwione w łupach od cebuli.

Z innych wyrobów znalazły się rozpowszechnione w Białostockiem serwety siatkowe wyszywane kolorową wełną, wyroby koszykowe czysto użytkowe oraz pieczywo jarmarczne (sylwetki zwierzęce ubrane kolorowym cukrem) wykonane przez Dominiział ze Szczuczyna.

Wobec przewagi tkanin ekspozycja ograniczała się głównie do wykorzystania ścian, była nie przeładowana, dobrze rozmieszczona. Może za bardzo dominowało nad całością stoisko handlowe CPLiA, mieściło się ono bowiem na scenie i z koniecznością zwracało uwagę wszelkiego rodzaju towarem. Z wyrobów regionalnych były tam jedynie wyroby tekstylne, tj. „dywany” dwuosnowowe, lniane pasiaki i kraciaki oraz „krajki”, reszta to towar tzw. „chodliwy”, czyli zabawki i pamiątkarstwo (obce danemu terenowi) oraz drobna galanteria, które zapewniły stoisku dość ożywiony ruch. Atrakcyjne zabawki rozłożone na stoisku przyciągały uwagę, zwłaszcza zwiedzającej wystawę młodzieży.

Społeczeństwo grajewskie spotkało z wielkim zainteresowaniem otwarciem wystawy sztuki ludowej.

Pomimo, że w Grajewie organizowano podobną wystawę po raz pierwszy, wypadła ona — mimo drobnych niedociągnięć — nadszpiewanie dobrze.

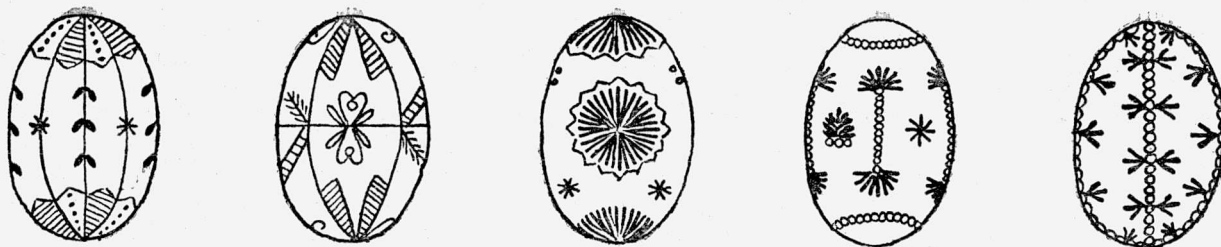
Maria Przeździecka

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM

W dniu 24 maja 1953 r. otwarto wystawę sztuki ludowej w Tomaszowie Mazowieckim. Wystawę zorganizowały Wydział Kultury WRN w Łodzi oraz Muzeum Etnograficzne w Tomaszowie Maz. Wystawa swym zasięgiem obejmowała powiaty piotrkowski, brzeziński i rawski. Nosiła ona charakter wystawy pokonkursowej (konkurs na tkaniny, wycinanki i „kraszanki”) uzupełnionej innymi eksponatami, które zostały bądź dostarczone przez Wydział Kultury WRN z eksponatów pozostałych po wystawie „Sztuki i rękodzieła ludowego woj. łódzkiego” otwartej w styczniu ub. r. w Łodzi, bądź wypożyczone z terenu na czas trwania wystawy.

Organizatorzy wystawy zamierzali przy pomocy eksponatów spoza konkursu dać krótki historyczny i terytorialny przegląd całokształtu twórczości ludowej oraz pokazać, w jakiej mierze eksponaty dostarczone w roku ubiegłym na konkurs nawiązują do tradycji, a co wnoszą nowego.

Z zakresu tkactwa przegląd był dość urozmaicony. Pokazano fartuch i gorset rawski wykonany techniką powszechnie stosowaną w drugiej połowie ubiegłego stulecia w powiatach opoczyńskim i rawskim. Było to płótno lniane tkane w 4 lub 6 nicielnic i przetykane w paski czerwoną i czarną bawełną. Paski na fartuchu były szersze (do 2 cm), na gorsecie węższe (ok. 1 cm). Przegląd tkactwa uwzględniał skompletowane stroje kobiece pochodzące z powiatów rawskiego, brzezińskiego i piotrkowskiego. Stroje z dwóch pierwszych powiatów występowały już na wystawie łódzkiej, nową zaś pozycję stanowił strój piotrkowski. Składał się on ze stanika z kupnego materiału seledynowego, zdobionego stebnówką, i z „wełniaka”, czyli spódnicy w różnokolorowe (zielone, żółte, różowe, buraczkowe i granatowe) pasy pionowe na czarnym tle. Fartuch również zdobiony w różnokolorowe (ciemnozielone, ciemnobrązowe, granatowe, buraczkowe, fioletowe, różowe i żółte) pasy pionowe, tkany „w deskę” i przy-



brany welnianą koronką szydełkową w kolorze śliwkowym z deseniem (gałązką) w kolorach zielonym, czerwonym i żółtym. Koszula o kroju przyramkowym marszczonym została dobrana od innego stroju. Strój powyższy, z wyjątkiem koszuli, pochodził z gminy Bogusławice. Drugi strój, z gminy Golesze, składał się z zapaski na ramionach w kolorowe (brązowe, zielone, fioletowe i buraczkowe) pasy pionowe na pomarańczowym tle oraz z „wełniaka” w tych samych kolorach, lecz o szerszych pasach.

Z tkanin nie ubraniowych wystawione były rawskie „dywany” na łożka, jeden z nich tkany ok. 50 lat temu „w deskę” w kolorach różowym, żółtym, czarnym, pomarańczowym i fioletowym na jasnobrązowym tle, drugi, późniejszy, przetykany „w koziołki” na białym tle w barwach (bawełna) pomarańczowej, fioletowej, niebieskiej, oliwkowej i czerwonej i obszyty szeroką (15 cm) białą koronką szydełkową z ozdobami w tych samych kolorach oraz kilka innych tkanin.

Tkaniny wyróżnione na konkursie to płótna, tkaniny wełniane i „dywany” nawiązujące do starych technik i zestawień kolorystycznych, a równocześnie do nowych potrzeb życia, np. chustka na głowę z wełny, tkana w pasy (w kolorach różowym, zielonym, żółtym, fioletowym oraz pomarańczowym na ciemnozielonym tle) lub ręczniki lniane z wetkanymi szlakami barwnymi (zielone, czerwone, fioletowe i pomarańczowe).

Wycinanki i „kraszanki” (jajka zdobione) pokazano wyłącznie te, które nagrodzono na konkursie. Wśród nich znajdowały się „kraszanki” o wzorach tradycyjnych wykonanych woskiem przez 70-letnią staruszkę. „Kraszanki” te były najczęściej podzielone na 8 pól przez 2 krzyżujące się na biegunach obwody pionowe oraz jeden poziomy przeprowadzony równikowo. Linie podziałów stanowiła kreska z jednym lub dwoma szeregiem kropek, łuków względnie „pazurków” (3 kreski ustawione do siebie pod pewnym kątem). Pola wypełniały kropki, gwiazdki (3 przecinające się kreski) lub litery. Inne „kraszanki” posiadały podobny podział i motywy lub też, jak np. u Zofii Kubicz z Lubochni (pow. rawski), podzielone były na 3 strefy poziome lub w ogóle bez podziału, ozdobione skrzyżowanymi motywami esowatymi względnie ich połówkami. Wszystkie „kraszanki” posiadały jednokolorowy biały wzór na ciemnym tle.

Wśród wycinanek były typowe dla powiatu rawskiego kwadraty rozpowszechnione w zbliżonej formie również w Piotrkowskim, drzewka zwane w Piotrkowskim „różgami”, ponadto 4- i 8-promienne gwiazdy oraz kompozycje poziome składające się z szeregu obok siebie umieszczonych postaci ludzkich lub ptaków. Na ogół wycinanki piotrkowskie są bardzo zbliżone do rawskich. Wyjątkowo wycinanka rawska z Rzeczyca przypominała w założeniu korony drzewka

wycinanki kurpiowskie i mogła służyć jako przykład szkodliwego przemieszania odrębności regionalnych. Ujemnym przykładem była też wycinanka piotrkowska z Olszowca, która nie posiadała zrównoważonej kompozycji. Zbyt duże koguty umieszczone u szczytu wycinanki oraz mało zróżnicowany i masywny środek z nadmiernie obciążającą optycznie wątlą podstawą. Nieuzasadnione jest również umieszczenie postaci kogutów w dwóch kierunkach. Wyróżnione na konkursie naklejanki piotrkowskie charakteryzowało założenie centralne, gdzie duże koło otoczone było szeregiem drobnych kółek o tym samym kolorze tła. Główne akcenty kolorystyczne — to środek i obwód, gdzie wprowadzono wielobarwność przez naklejanie na siebie różnokolorowych, coraz mniejszych kółek.

Oprócz wyżej wymienionych eksponatów znalazły się na wystawie również wyroby garncarskie wykonane przez Edwarda Arkuszyńskiego i Józefa Butkiewicza z Tomaszowa Maz. Były to formy użytkowe: garnki, dzbanki, miski czerwone, polewane częściowo i ozdobione białymi paskami. Ciekawą próbą nawrotu do starej techniki polewania był dzbanek wykonany przez Józefa Butkiewicza o polewie w kolorze malachitowym, która jednakże była spieczona i bez połysku.

Na wystawie pokazano tkactwo, strój, wycinanki i „kraszanki” oraz garncarstwo. Pominięto natomiast rzeźbę ludową, chociaż w Sulejowie (pow. piotrkowski) rzeźbi Kazimierz Ajs, a w Tomaszowie Maz. Żak i Wachała, którzy, mimo pewnego przeszkolenia, nawiązują jeszcze do rzeźby ludowej. W Tomaszowie Maz. znajduje się podobno malarka ludowa, której prace mogłyby nas również zainteresować. Niestety, plastykę ludową pominięto całkowicie. Natomiast garncarstwo przedstawiono niekompletne, ograniczając się jedynie do produkcji Tomaszowa Maz., a pomijając Rawę Maz., Brzeziny oraz ośrodki garncarskie w powiecie piotrkowskim, jak Edwardów, Norbertów, Poręby, Grocholice i Sulejów, chociaż wystawa obejmowała również i te powiaty.

Do uchybień natury organizacyjnej należy zaliczyć niedbały sposób zebrania eksponatów z terenu, w wyniku czego nie wiadomo nawet w przybliżeniu, kiedy, przez kogo i gdzie dana rzecz została wykonana, nie mówiąc już o ludowych nazwach lub innych danych, które przy tej okazji można by wykryć. W takich wypadkach mówi się zazwyczaj o braku czasu i o konieczności korzystania przy zbieraniu eksponatów z pomocy osób nie obeznanymi dostatecznie z zagadnieniem. Dość łatwo jednak usunąć te braki — wystarczy każdej z osób zbierających eksponaty wręczyć kartkę z odpowiednimi pytaniami, co ułatwi i skróci czas przeprowadzenia małego wywiadu o przedmiotach zbieranych. W ten sposób uzyskane dane nie zaw-

szcze zresztą znajdują się na metryczce przedmiotu wystawianego. Metryczka powinna posiadać jednak co najmniej nazwę ludową przedmiotu i miejsce pochodzenia oraz czas wykonania (może być w przybliżeniu). W wypadku nieumieszczenia przy eksponatach metryczek obowiązują przynajmniej napisy orientacyjne charakteryzujące grupy eksponatów. Na wystawie tomaszowskiej niektóre przedmioty (garnki i kilka tkanin) nie posiadały metryczek, a czasem trudno nawet było stwierdzić, kto np. dany garnek wykonał.

Ekspozycja wystawy tomaszowskiej nie należała do udanych. Przede wszystkim nie miała konsekwentnego układu, nie był to bowiem układ ani terytorialny,

¹ M. Przeździecka: Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego województwa łódzkiego. „Polska Sztuka Ludowa” 1953 nr 3.

ani rzeczowy, ani też specjalnie dobrany pod względem estetycznym. Obok tkanin i luźnych części strojów umieszczono garnki i wycinanki, chociaż dalej występują one też jako zespoły wyodrębnione. Ten nieład ekspozycyjny może być wytłumaczony w pewnej mierze szczupłością miejsca i częściowo zastosowaniem oprawy plastycznej pozostałej po wystawie łódzkiej¹. Zwłaszcza stoiska i tablice dydaktyczne, nie przystosowane do rozmiarów sali tomaszowskiej, potęgowały wrażenie przeładowania.

Należy podkreślić, że społeczeństwo tomaszowskie z zainteresowaniem przyjęło wystawę sztuki ludowej, o czym świadczy liczna frekwencja już w pierwszym dniu otwarcia wystawy, zaś obsługujący wystawę personel Muzeum Etnograficznego nie szczędził zwiedzającym fachowych wyjaśnień.

Maria Przeździecka

VIII POWOJENNY KONKURS SZOPEK W KRAKOWIE

Dnia 22 grudnia 1953 r. odbył się w Krakowie, w lokalu miejskiego Muzeum Historycznego, VIII powojenny konkurs na najpiękniejszą szopkę.

Liczba szopek zgłoszonych na ten konkurs była najniższą ze wszystkich konkursów powojennych¹. Zjawisko to tłumaczy się w znacznym stopniu przyczynami natury ekonomicznej. Wykonanie szopki jest przedsięwzięciem kosztownym i pochłaniającym dużo czasu. Szopkarz stający do konkursu opracowuje swą szopkę zazwyczaj kilka miesięcy, poświęcając każdą chwilę wolną od pracy zawodowej, ponadto ponosi

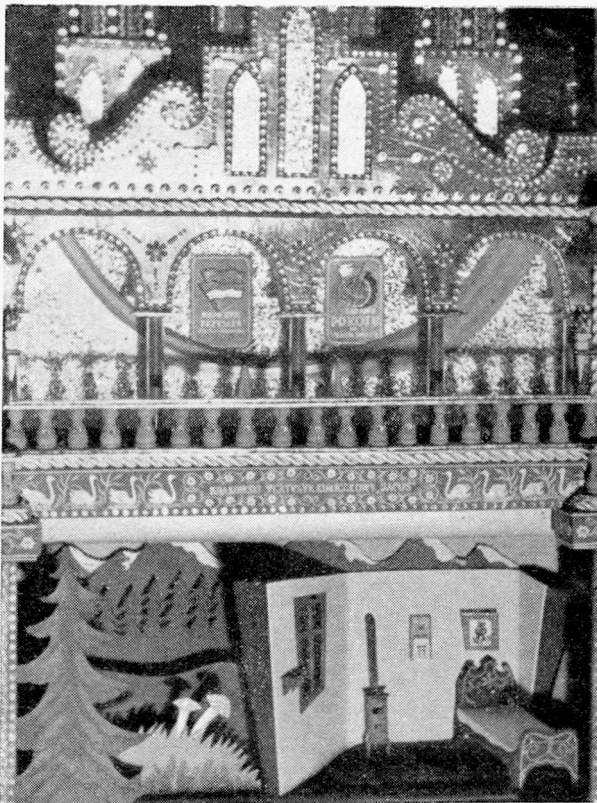
znaczące koszty, zakupując materiał, zwłaszcza zaś barwne metalowe folie, dosyć trudne do nabycia.

W czasie pierwszych powojennych konkursów, gdy nagrodzone szopki były jednocześnie kupowane przez różne instytucje i muzea, wkład pracy włożonej w szopkę opłacał się wykonawcy dosyć dobrze. Obecnie muzea skompletowały swoje zbiory w tym stopniu, że szopkę już nie kupują, a niezbyt wysokie nagrody (I nagroda w 1953 r. wynosiła zaledwie 600 zł) stanowią właściwie tylko zwrot wydatków poniesionych przy zakupie potrzebnego materiału. Po konkursie szopkarz sprzedaje swoją szopkę prywatnemu odbiorcy za kilkaset złotych, co stanowi cenę niewspółmiernie niską wobec rzeczywistego wkładu pracy wykonawcy.

Dlatego szopkarze chętniej robią seryjnie małe szopeczki, które sprzedawane po kilkadziesiąt złotych zapewniają im zysk znacznie większy.

Sprawa utrzymania zamierających tradycji szopki krakowskiej łączy się, o czym pisaliśmy już kilkakrotnie, z dostosowaniem jej funkcji do aktualnych potrzeb nowej rzeczywistości — pozwoliłoby to szopkarzom wykorzystywać w pełni swe doświadczenia i talent, a zarazem zapewniłoby im szerszą możność zbytu szopek. Drogą wiodącą do tego celu jest dalsze zeświecczenie szopki i przekształcenie jej w kukielkowy teatrzyk dla użytku świetlic szkolnych i przedszkoli, teatrzyk, w którym — na tle bajecznej architektury stworzonej przez szopkarzy — mogłyby same dzieci reżyserować i wystawiać popularne bajki, opowiadania itp.

Organizatorzy konkursu niejednokrotnie zwracali się w tej sprawie do szopkarzy — lecz bez rezultatu. Z tym większym zainteresowaniem musimy więc spojrzeć na szopkę, którą w roku ubiegłym przedstawił Aleksander Kudtek, zdobywca I nagrody z roku 1952 (ryc. 2). Szopka jego z umieszczonym nad scenką napisem „Krakowski teatrzyk kukielkowy »Jacuś«” świadczy o pierwszej próbie przemiany szopki na teatrzyk dla dzieci.



Ryc. 1. Fragment szopki z pierwszą odłoną bajki „O Misiu nierobie”. Wyk. Aleksander Kudtek.

¹ Por. dane statystyczne:

Rok	Ilość szopek zgłoszonych na konkursach
1948	38
1949	40
1950	26
1951	34
1952	29
1953	21

szere zresztą znajdują się na metryczce przedmiotu wystawianego. Metryczka powinna posiadać jednak co najmniej nazwę ludową przedmiotu i miejsce pochodzenia oraz czas wykonania (może być w przybliżeniu). W wypadku nieumieszczenia przy eksponatach metryczek obowiązują przynajmniej napisy orientacyjne charakteryzujące grupy eksponatów. Na wystawie tomaszowskiej niektóre przedmioty (garnki i kilka tkanin) nie posiadały metryczek, a czasem trudno nawet było stwierdzić, kto np. dany garnek wykonał.

Ekspozycja wystawy tomaszowskiej nie należała do udanych. Przede wszystkim nie miała konsekwentnego układu, nie był to bowiem układ ani terytorialny,

¹ M. Przeździecka: Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego województwa łódzkiego. „Polska Sztuka Ludowa” 1953 nr 3.

ani rzeczowy, ani też specjalnie dobrany pod względem estetycznym. Obok tkanin i luźnych części strojów umieszczono garnki i wycinanki, chociaż dalej występują one też jako zespoły wyodrębnione. Ten nieład ekspozycyjny może być wytłumaczony w pewnej mierze szczupłością miejsca i częściowo zastosowaniem oprawy plastycznej pozostałej po wystawie łódzkiej¹. Zwłaszcza stoiska i tablice dydaktyczne, nie przystosowane do rozmiarów sali tomaszowskiej, potęgowały wrażenie przeładowania.

Należy podkreślić, że społeczeństwo tomaszowskie z zainteresowaniem przyjęło wystawę sztuki ludowej, o czym świadczy liczna frekwencja już w pierwszym dniu otwarcia wystawy, zaś obsługujący wystawę personel Muzeum Etnograficznego nie szczędził zwiędającym fachowych wyjaśnień.

Maria Przeździecka

VIII POWOJENNY KONKURS SZOPEK W KRAKOWIE

Dnia 22 grudnia 1953 r. odbył się w Krakowie, w lokalu miejskiego Muzeum Historycznego, VIII powojenny konkurs na najpiękniejszą szopkę.

Liczba szopek zgłoszonych na ten konkurs była najniższą ze wszystkich konkursów powojennych¹. Zjawisko to tłumaczy się w znacznym stopniu przyczynami natury ekonomicznej. Wykonanie szopki jest przedsięwzięciem kosztownym i pochłaniającym dużo czasu. Szopkarz stający do konkursu opracowuje swą szopkę zazwyczaj kilka miesięcy, poświęcając każdą chwilę wolną od pracy zawodowej, ponadto ponosi

znaczące koszty, zakupując materiał, zwłaszcza zaś barwne metalowe folie, dosyć trudne do nabycia.

W czasie pierwszych powojennych konkursów, gdy nagrodzone szopki były jednocześnie kupowane przez różne instytucje i muzea, wkład pracy włożonej w szopkę opłacał się wykonawcy dosyć dobrze. Obecnie muzea skompletowały swoje zbiory w tym stopniu, że szopki już nie kupują, a niezbyt wysokie nagrody (I nagroda w 1953 r. wynosiła zaledwie 600 zł) stanowią właściwie tylko zwrot wydatków poniesionych przy zakupie potrzebnego materiału. Po konkursie szopkarz sprzedaje swoją szopkę prywatnemu odbiorcy za kilkaset złotych, co stanowi cenę niewspółmiernie niską wobec rzeczywistego wkładu pracy wykonawcy.

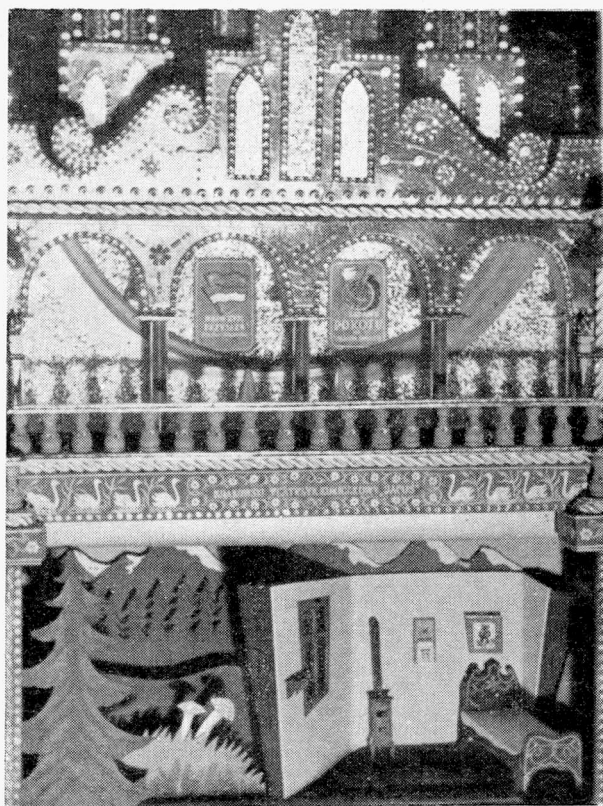
Dlatego szopkarze chętniej robią seryjnie małe szopeczki, które sprzedawane po kilkadziesiąt złotych zapewniają im zysk znacznie większy.

Sprawa utrzymania zamierających tradycji szopki krakowskiej łączy się, o czym pisaliśmy już kilkakrotnie, z dostosowaniem jej funkcji do aktualnych potrzeb nowej rzeczywistości — pozwoliłoby to szopkarzom wykorzystać w pełni swe doświadczenia i talent, a zarazem zapewniłoby im szerszą możliwość zbytu szopek. Droga wiodącą do tego celu jest dalsze zeświecczenie szopki i przekształcenie jej w kukiełkowy teatrzyk dla użytku świetlic szkolnych i przedszkoli, teatrzyk, w którym — na tle bajecznej architektury stworzonej przez szopkarzy — mogłyby same dzieci reżyserować i wystawiać popularne bajki, opowiadania itp.

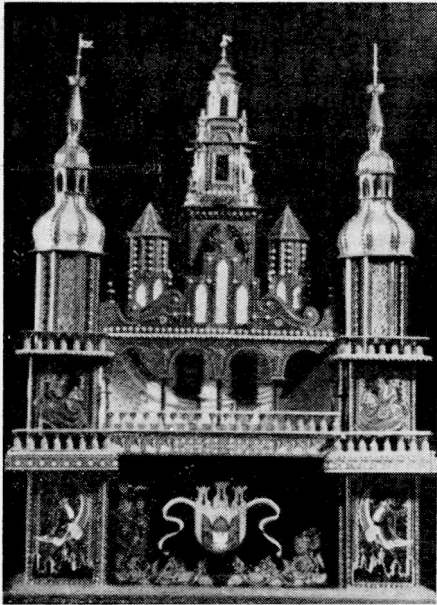
Organizatorzy konkursu niejednokrotnie zwracali się w tej sprawie do szopkarzy — lecz bez rezultatu. Z tym większym zainteresowaniem musimy więc spojrzeć na szopkę, którą w roku ubiegłym przedstawił Aleksander Kudtek, zdobywca I nagrody z roku 1952 (ryc. 2). Szopka jego z umieszczonym nad sceną napisem „Krakowski teatrzyk kukiełkowy »Jacuś«” świadczy o pierwszej próbie przemiany szopki na teatrzyk dla dzieci.

¹ Por. dane statystyczne:

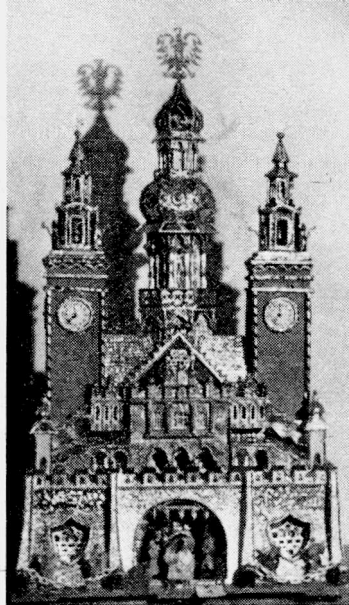
Rok	Ilość szopek zgłoszonych na konkursach
1948	38
1949	40
1950	26
1951	34
1952	29
1953	21



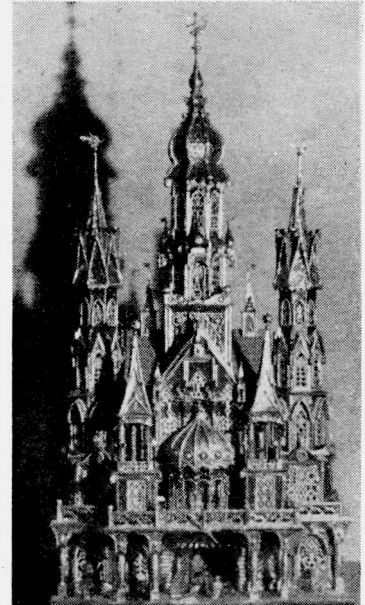
Ryc. 1. Fragment szopki z pierwszą odłoną bajki „O Misiu nierobie”. Wyk. Aleksander Kudtek.



Ryc. 2. Szopka krakowska. Wyk. Aleksander Kudłek (II nagroda)



Ryc. 3. Szopka krakowska. Wyk. Wacław Morys (I nagroda)



Ryc. 4. Szopka krakowska. Wyk. Franciszek Tarnowski (I nagroda).

Architekturą swą nawiązuje ona do form tradycyjnych. Jest to szopka średniej wielkości (szerokość podstawy wynosi ok. 70 cm), jednopiętrowa, o pięciu wieżach, wzorowanych na wawelskich. Środkowa — nieco większa od innych — jest wiernie oddaną wieżą Zygmuntofską. Dwie niskie wieżyczki, umieszczone między środkową a bocznymi, przypominają kształtem wieżę Srebrnych Dzwonów. Część środkową pierwszego piętra stanowi motyw zacerpnięty z elewacji bocznej Sukiennic. Pod arkadami pierwszego piętra widoczne są aktualne hasła: „Żądamy pokoju na całym świecie”, „Niech żyje przyjaźń polsko-radziecka” oraz sztandary — biało-czerwony i czerwony. Piętro jest oddzielone od parteru balustradą, pomysłowo wykonaną z toczonych kołeczków. Podobne balustrady dzielą wieże boczne na trzy kondygnacje.

Szopka w swej górnej części utrzymana jest w ciepłym tonie o przewadze koloru złotego. Dwie dolne kondygnacje wież bocznych zdobią postacie czerpane z podań krakowskich, jak Lajkonik, Twardowski na Księżycu. Do dekoracji szopki, poza staniolem, po raz pierwszy zastosował Kudłek szklane koraliki, diamentki i jedwabny sznur dekoracyjny. Umiejętnie rozmieszczone błyszczące, różnokolorowe koraliki znakomicie podkreślają formę architektoniczną szopki. Z nich w kształcie misternej mozaiki ułożone są także postacie Lajkonika. Natomiast postać Twardowskiego, umieszczona na parterze, jest wycięta z kartonu i pomalowana temperą. Efektu dopełniają witraże w oknach wież bocznych, malowane na szkle bardzo starannie.

Pomimo wielkiego wysiłku, jaki Kudłek włożył w swoją szopkę, nie udało mu się uniknąć pewnych błędów, spośród których wymienić należy przede wszystkim niejednolite pod względem kolorystycznym i fakturowym traktowanie całości. Podczas gdy górna część szopki była utrzymana, jak wiemy, w kolorze złota i ozdobiona setkami migoczących w świetle kolorowych szkiełek, w części dolnej na plan pierwszy wybija się czarna plama kurtyny, ozdobiona naturalistycznie potraktowaną girlandą róż, oraz wykonane temperą matowe malatury, przedstawiające Twardowskiego na tle nieba, pomalowanego farbą niebieską. Dolna część szopki ma również pewne błędy architektoniczne — jest mianowicie zbyt lekka i za mało rozbudowana w stosunku do części górnych.

Te właśnie niedociągnięcia spowodowały, że Kudłek, należący dziś do grupy najzdolniejszych krakowskich szopkarzy, musiał zadowolić się na obecnym konkursie II nagrodą.

Dla teatrzyku swego, który od imienia synka autora nosi nazwę „Jacuś”, Kudłek napisał krótką sztukę w trzech odsłonach „O Misiu nierobie”. Treść jej jest bardzo prosta. Miś budzi się wygłodniały ze snu zimowego i cieszy się, że będzie mógł podbierać miód pszczołom:

Wreszcie skończył się sen zimowy,
Można odetchnąć powietrzem trochy,
Już kwiatuszki, jak widzę, zakwitły,
Głupie pszczoły moc roboty będą miały.

Wyprawa Misia do dziupli, gdzie mieści się rój, kończy się niepowodzeniem. Pszczoły pokasały rabusia, który obolały i spuchnięty leży w łóżku. Dzięki pomocy doktora Ziółko, leczącego chorego zastrzykami, Miś przychodzi do zdrowia, ale zarzeka się, że już nigdy nie będzie „bumelantem”, żyjącym z cudzej pracy. Pszczoły, litując się nad cierpiącym Misiem i wruzszone jego obietnicą poprawy, przynoszą mu same miód w słoiku. Treść sztuki, zakończonej morałem, nawiązuje do licznych opowiadań dla dzieci, w formie zaś, zwłaszcza w „kalwaryjskim” sposobie rymowania, znajdujemy echa dawnych tekstów szopkowych.

Z dwu wymienionych dekoracji, które wykonał Kudłek do szopki, jedna (ryc. 1) przedstawia pokój Misia i krajobraz, druga łąkę na tle gór, ze starym wypróchniałym drzewem na pierwszym planie. Dekoracje, wykonane bardzo umiejętnie, przypominają modele scenograficzne, mają jednak tę zasadniczą wadę, że charakterem swym zupełnie odbiegają od zewnętrznej oprawy teatrzyku — od szopki. Przeprowadzona próba zastąpienia tych skomplikowanych dekoracji płaskim tłem wymalowanym ręką dziecka, dała już lepsze rezultaty. Nie ulega wątpliwości, że Kudłek w swych dalszych pracach nad teatrzykiem kukielkowym i tę trudność zdoła z czasem przezwyciężyć.

Jeśli tak wiele miejsca poświęciliśmy na omawianie „teatrzyku kukielkowego”, to ma to swoje uzasadnienie. Po kilku latach oczekiwania została dokonana pierwsza próba pełnego zeświecczenia szopki i dostosowania jej do potrzeb teatrzyku dziecięcego. Próba ta nie osiągnęła jeszcze pełnego wyniku. Przed uzdolnionym szopkarzem krakowskim stoi ważne za-

danie na przyszłość — dalsza rozbudowa architektury szopki, umożliwienie kukielkom większej swobody ruchu (obecnie mogą się one poruszać tylko w obrębie scenki), przygotowanie nowego typu dekoracji dostosowanych do wyglądu szopki, a możliwych do wykonania przez dzieci, wreszcie opracowanie zestawu typowych kukielek, które dzieci mogłyby ubierać w sposób zgodny z treścią różnych reżyserowanych przez siebie bajek i opowiadań.

Próby przeprowadzone na scenie „Krakowskiego teatrzyku kukielkowego »Jacuś«” wykazały, że dzieci niesłyszalnie szybko zapoznają się z arkanami nieskomplikowanej reżyserii kukielkowej i bawią się teatrzykiem znakomicie.

Jeżeli wysiłek podjęty przez krakowskiego szopkarza nie ma rozplnąć się w próżni, należałoby zaangażować do kierowników przedszkoli i świetlic dziecięcych, aby się jego teatrzykiem bliżej zainteresowali.

Inne szopki zgłoszone na ostatni konkurs niewiele odbiegały od tych, które widzieliśmy na poprzednich konkursach — poziom był wyrównany, przewaga szopek średniej wielkości, formy tradycyjne, oparte na elementach architektury krakowskiej. Dwie pierwsze nagrody przyznano Wacławowi Morysowi, zdobywcy II nagrody w 1952 r., i Franciszkowi Tarnowskiemu, który po dwuletniej przerwie znów stanął do konkursu.

Szopka wykonana przez Morysa (ryc. 3), jednopiętrowa, o trzech wieżach, z których boczne wzorowane są na wieży Zygmuntońskiej, posiada część frontową opartą na motywach zaczerpniętych z Sukiennic. Podstawę szopki stanowią mury obronne Wawelu, z wnękami, w których umieszczone są herby Krakowa. Szopka Morysa jest bardzo kolorowa, wyklejona barwnymi błyszczącymi foliami. Niespodziewany kontrast

stanowią wieże boczne wyklejone jednolicie czerwonym papierem.

Szopka Franciszka Tarnowskiego (ryc. 4) jest średniej wielkości i ma pięć wież. Szopka ta bardzo przypomina swym kształtem i układem szopkę tego autora z 1948 r., znajdującą się w Muzeum Historycznym w Krakowie. Pewna jednak różnica między owymi szopkami polega na tym, że wieże boczne nowej, nawiązujące do wyższej wieży kościoła Mariackiego, posiadają dookoła — zamiast małych wieżyczek — strzeliste dwuspadowe daszki. Szopka Tarnowskiego, wykonana bardzo precyzyjnie, wyklejona jest błyszczącymi foliami w kolorach pastelowych. Przykry dysonans stanowi jedynie czerwona plama dachu, wypełniającego przestrzeń między wieżami, oklejona zwykłym czerwonym papierem z białym nadrukiem, mającym imitować dachówkę. Parter od piętra odgrodzony jest ażurową balustradą.

Drugie nagrody — oprócz Aleksandra Kudłeka — otrzymali Tadeusz Ruta i Antoni Wojciechowski.

Szopka Ruty jest stosunkowo większa od pozostałych, ma 2 piętra i 7 wież. Wojciechowski przedstawił szopkę nie różniącą się wiele od tych, jakie robił w latach poprzednich.

Trzy trzecie nagrody uzyskali — nestor krakowskich szopkarzy, murarz Stefan Miłka, oraz Adam Dudzik i Ryszard Kijak.

W porównaniu z latami ubiegłymi zauważyć można było na ostatnim konkursie częste wykorzystywanie krakowskich elementów architektonicznych, czerpanych z Wawelu (np. zakończenie wież), Sukiennic (attyka, elewacja boczna), coraz mniej natomiast widuje się elementów gotyckich, zwłaszcza zaś dawniej chętnie naśladowanego gotyckiego zakończenia wieży kościoła Mariackiego.

Fotografował Roman Reinfuss.



Cena 12.-



Druk ukończono w lipcu 1954 r.