

POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 2

ROK IX

1955

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

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

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

Adiustacja: Jerzy Bokiewicz.

Na okładce:

Niedźwiedź. Ul figuralny. Czarny Dunajec (pow. Nowy Targ). Okaz
w Muz. Tatrzańskim w Zakopanem. Fotografował: Stefan Deptuszewski.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 2

ROK 1955

T R E Ś Ć :

R o z p r a w y

		Str.
Tadeusz Seweryn	Ludowa świecka rzeźba monumentalna . . .	67
Jerzy Czajkowski	Ozdobne drabinki do kwiatów	100
Dobiesław Walknowski	Przyczynek do badań chronologii kafli mazur- skich	104
Wanda Teligowa	Polska sztuka ludowa staje się modną w... szkole angielskiej	106

S p r a w o z d a n i a i r e c e n z j e

Zofia Staronkowa	Wystawa sztuki ludowej w Białymstoku . . .	108
Rss	„Supliki chłopskie XVIII wieku”	123
Rss	„Rumunskoje Narodnoje Iskusstwo”	124
Rss	Franciszek Kotula. Poszukiwania metryk dla stroju ludowego. Rzeszów 1954	125
Zofia Głowa	IX powojenny konkurs szopek w Krakowie .	126





LUDOWA ŚWIECKA RZEŻBA MONUMENTALNA

Ryc. 1. Pies demoniczny. Ul słowacki.
 Fotografia w *Věci a lidé*, 1954, nr 7—8.

TADEUSZ SEWERYN

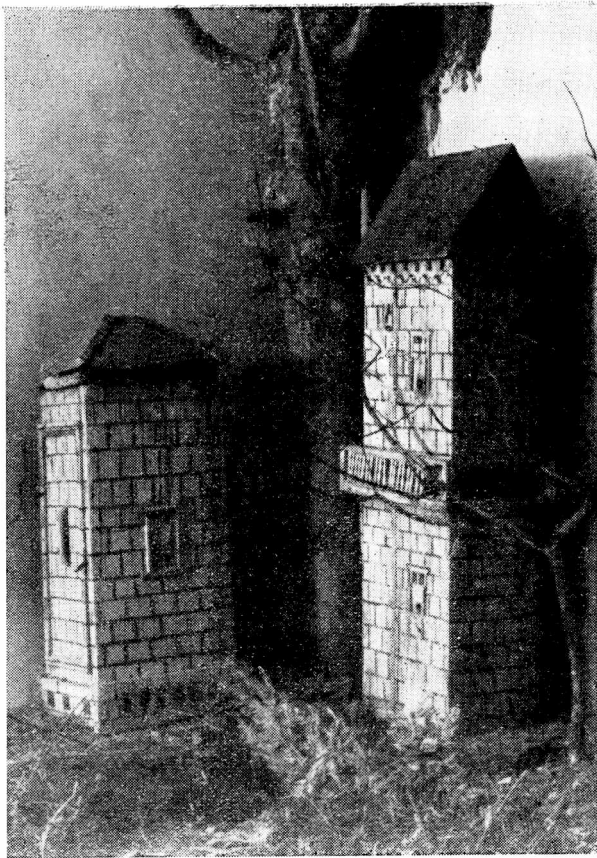
OKREŚLENIE DEFINICJONALNE — GEOGRAFICZNE I CHRONOLOGICZNE

Przed przystąpieniem do omówienia ludowej rzeźby monumentalnej o funkcji świeckiej, a więc do zagadnienia nowego w naszej nauce o sztuce, należy wprzód porozumieć się co do treści pojęć zawartych w tytule.

Rzeźbę omawianą tutaj nazwalismy ludową — ponieważ jej forma i treść wykazuje ścisły związek z życiem ludu, świecką — ponieważ służy potrzebom świeckim, a nie kultowym, monumentalną zaś — gdyż ma charakter pomnikowy (od *monumentum*).

Pojęcie monumentalności jest jednak u nas wieloznaczne. W nauce o sztuce mówi się bowiem o tech-

nikach monumentalnych, np. o fresku, sgrafficie, mozaice, enkaustyce itp. — w przeciwieństwie do technik mniej trwałych, jak akwarela lub pastel. Mówi się o tworzywie monumentalnym, jak np. brąz, nefryt, bazalt lub marmur — w przeciwieństwie do materiałów mniej odpornych na wpływy zewnętrzne, jak drzewo lub gips. Mówi się o wymiarach monumentalnych, które zwykle sugerują asocjację wyobrażeń o formacie dzieła sztuki „nie na miarę krawca, ale Fidiasza”. Tak jednak określone cechy nie mogą być jedynym wyznacznikiem pojęcia monumentalności, gdyż znamy przykłady wewnętrznej



Ryc. 2. Ule z Przybysławic (pow. Brzesko). Okazy w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

sprzeczności między małym wymiarem fizycznym dzieła sztuki a ogromem zawartej w nim treści i odwrotnie. Znamy np. dzieła literackie o małej rozpiętości formy, ale o bogatej, skondensowanej i tak trwałej treści, że wartość ich ostała się, przetrwawszy przemijalność wieków. Treść więc, na przekór formie zadecydowała o ich monumentalności. Poza tym ani cechy techniki, ani tworzywa, ani wymiarów fizycznych, czy też duchowych (treściowych) nie wyczerpują wszystkich cech pojęcia monumentalności. Chodzi tu o wewnętrzne proporcje zarówno formy, jak i treści, o linie możliwości rozwoju pierwszej lub drugiej do formatu pomnikowego.

W pracy naszej nie będzie mowy o kulach wójtowskich i strażniczych, o laskach z rękojeściami kształtów animalistycznych albo antropomorficznych, ani też o postaciach świeckich, przygodnie zapłatanych w tłum świątkarski dawnej, tradycyjnej rzeźby ludowej. Te wszystkie przykłady świeckiej rzeźby ludowej, pomimo małych, a więc nie pomnikowych wymiarów, mogą, jak wiemy, posiadać cechy monumentalności. Nam jednak nie chodzi o pomnikowość w stanie potencjonalnym ani też o formę wykazującą tendencje rozwojowe, ale po prostu o omówienie konkretnych, a nie wyobrażeniowych tylko przykładów na rudymen tarne pojęcie monumentalności, dla którego format fizyczny przedmiotu jest punktem wyjściowym w określeniu jego charakteru.

Do takich rzeźb należały tzw. *baby*, stawiane dawniej u pewnych mostów na rzekach granicznych, w niektórych karczmach lub portach rzecznych. Były to kłocze z grubsza ociosane w kształty nagiej kobiety, przed którymi wymuszano od nowicjuszków, czyli fryców, zwyczajowe opłaty lub wykupy¹. „Babę” te jednak zaginęły w Polsce i stąd nie nadają się do badań, a ślad po nich pozostał jedynie w literaturze.

Również do wymarłych człekokształtnych postaci rzeźbionych należy opisany przez słowackiego etnografa Rudolfa Bednarika „bożek” lub „dziad”, występujący w Piekelniku^{1a}, wsi położonej między Czarnym Dunajcem a Jabłonką, tj. 168-centymetrowej wysokości figura chłopca, którego tułów stanowił pień drzewa, wyrastające z niego gałęzie odpowiednio przycięte wyobrażały ręce i nogi, głowa zaś wyrzeźbiona była z osobnego kłoca i doprawiona. Bałwan ten wchodził dawniej w skład ceremonii weselnych. Stawiano go bowiem w środku umajonej jedliny bramy, przez którą przejeżdżał orszak weselny, wracający po ślubie do domu pani młodej. Przed bramą tą śpiewali weselnicy:

Otwórzcie się, bramy, otwórzcie się, wrota,
Bo wam tu wiemy na karki pikoła.
Otwórzcie się, bramy, otwórzcie się same,
Jak się nie otworzom, bydom porombane.

Ale bramy nie otwierały się póty, póki pan młody nie złożył okupu. Wtedy drużyna otaczająca dziada częstowała przyjezdnych kołaczami i wódką, pilnując, aby nikt nie wypił kieliszka do dna, lecz wylał resztę na ziemię. Nawet konie ugaszczano wtedy owsem. Ten prastary zwyczaj, będący redukcją ofiary składanej dziadom domowym w obliczu ich przedstawicieli, jest niezmiernie interesujący, niemniej brak owej *dramatis personae* w konkretnym okazy lub choćby fotografii — uniemożliwia nam bliższe omówienie tego rodzaju rzeźby pod względem formalnym.

Jedynym konkretnym przykładem do dziś zachowanej świeckiej rzeźby monumentalnej są w Polsce ule figuralne, których zasięg obejmuje Ziemię Odzyskaną ze szczególnym uwzględnieniem Śląska Dolnego i ziemi Kłodzkiej, Śląsk Górny i Cieszyński, południową Wielkopolskę, ziemię krakowską, Podhale, Beskid Sądecki i na wschodzie (sporadycznie) po Rzeszów. W północnej, a szczególnie północno-wschodniej Polsce ule człekokształtne nie występowały. Nie stwierdziła ich istnienia na tych terenach dr Maria Prüfferowa, sumienna badaczka terenowa,

¹ Kolberg: *Krakowiacy II*, s. 195. „Była u flisów w zwyczaju frycówka, czyli całowanie baby drewnianej, tj. kłoca na kształt głowy ostruganego, który na komorach nadrzecznych frycom dawano do pocałowania.”

A. Chętnik (Spław na Narwi. Warszawa 1935, s. 59) wspomina, że „w karczmie w Toruniu stała beczka w kącie (a na niej okrakiem siedziała odrobiona prawie goła kobieta, do której przyprowadzano fryca; ten musiał babę ową pocałować, a towarzyszący dać wódki, po czym pasowano go już na starego oryla”.

^{1a} Slovenska Vlastiveda, t. II, 1943, wyd. przez Słowacką Akademię Wied a Umeni w Bratysławie, recenzja M. Gotkiewicza pt. Górna Orawa w pracach słowackiego etnografa (Lud, t. 39, s. 430).

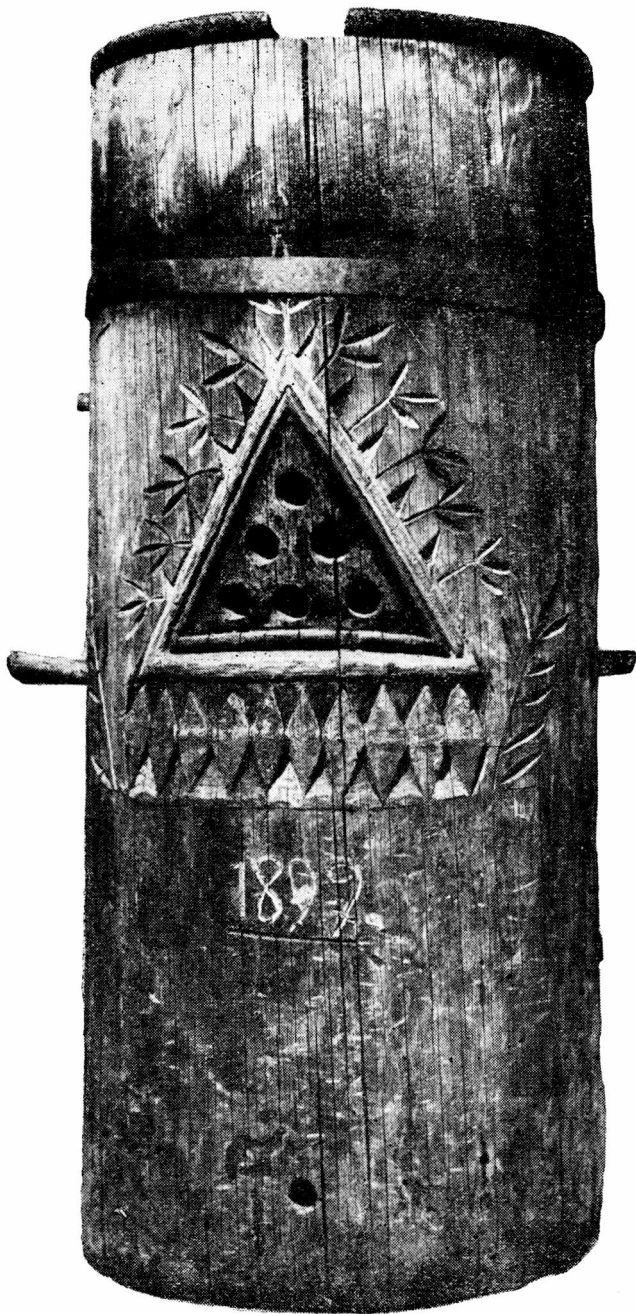
od wielu lat zbierająca materiały do pszczelarstwa. Nie ulega wątpliwości, że ule takie nie były znane w Polsce Środkowej w XVII wieku, gdyż Kącki nic o nich nie wspomina², a w XVIII wieku nie występowały na Białorusi, Wołyniu, Podolu i Rusi Czerwonej, gdyż bywałec na tych ziemiach, ks. Benedykt Chmielowski, dobry smakosz miodu i stąd interesujący się także pszczołami oraz typologią uli, ani słowem o nich nie wzmiankuje, ograniczając się jedynie do wymienienia następujących typów uli: „Na Rusi pszczoły w ulach w górze y w dole zadnionych osadzaia; na Podolu w takichże ulach, ale w spodzie bez dna, aby iak dociągną pszczoły aż do ziemi robotę, w dołku pod ulem wykopany plastry daley ciągnęli. Te ule na Rusi chowaią na zimę albo do ciepłych sklepów albo szop dobrze oblepionych, powalę maiących, które tu stebnikami zowią. Na Wołyniu y innych kraiach ule są iak beczki z całych sosen grubych, w których wyciąwszy dziurę iak koryto, przytworem³ zawieraia zostawiwszy. Inne pszczoły wysoko na drzewach wycięte dla siebie maią ule, co barcią zowią, y tam miód noszą.”⁴ Nie ulega wątpliwości, że gdyby Chmielowskiemu znane były ule figuralne, nie omieszkaby wykoncypować rymowane dwuwiersze, jako napisy na nich lub transparenty „mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, a melancholikom dla rozrywki”.

Choć miód miał u wszystkich ludów szerokie zastosowanie jako lekarstwo, artykuł spożywczy, surowiec do wyrobu trunku, środek zapobiegający gniciu (stąd u Egipcjan i Asyryjczyków używany był do balsamowania) itp., to jednak drewniane ule figuralne rozwinęły się tylko na niedużym obszarze Europy. Wpłynął na to przeważnie materiał, z którego wykonywano ule — w Afryce z rur kory drzewnej, w Egipcie z gliny, w Grecji z kamienia, w zachodniej Europie ze słomy, w Serbii i środkowej Francji z plecionki chruścianej polepionej gliną, a w Hiszpanii, Alpach wschodnich, Styrii, górnej Austrii, Słowacji, północno-wschodnich Czechach, Węgrzech, w Polsce, na Bałkanach⁵ — z kłód drzewnych. Te właśnie ule pieńkowe były tak ściśle związane z zachodnim obszarem słowiańskim, że nawet uczeni niemieccy odczytywali z ich zachodniego zasięgu zakres dawnego terytorialnego zasiedlenia polskiego⁶.

Zasięg uli kłodowych łączy się o tyle z omawianym przez nas tematem, że obejmuje zarówno ule zdobione, jak i figuralne. Niemniej należy zaznaczyć, że zasięg uli figuralnych jest dużo węższy. Na obszarze uli kłodowych występuje on jedynie w Polsce,

Czechosłowacji i Austrii. Poza tym ule figuralne towarzyszą ulom słomianym na terenie Niemiec zarówno zachodnich, jak i wschodnich. Największe nasilenie tego rodzaju monumentalnej rzeźby ludowej występuje na Słowaczynie i w Polsce.

Największą zaś i najsławniejszą w świecie wystawę uli figuralnych posiadała pasieka w Dworku,



Ryc. 3. Ul kłodowy z ornamentem wrębionym, pochodzący z Zakopanego. Okaz w Muz. Tatrzańskim w Zakopanem.

² Walenty Kącki: *Nauka o pasiekach*. Lublin 1631.

³ *Przytwór, zatwora, dłuźnia, zdłuż lub zatula* — tak zwano podłużną zatyczkę w ulu, wyciosaną z bala lub grubej deski. W ulach figuralnych przytwór znajdował się zawsze z przodu lub z tyłu, nigdy zaś z boku. (Z. Gloger. *Budownictwo drzewne*. Warszawa 1907, I, s. 14).

⁴ Benedykt Chmielowski: *Nowe Ateny*. Warszawa 1755, III, s. 450.

⁵ *Zeitschrift für Volkskunde*, 1938, s. 111, 228 (Bruno Schier: *Der Bienenstand in Mitteleuropa*).

⁶ Wedle L. Armbrustera (*Der Bienenstand als völkercundliches Denkmal*. Neumünster 1926) oraz M. Hellmicha (*Volkskunst an schlesischen Bienenstöcke*. *Schlesische Monatshefte*, 1931, nr 2) miało się to stać dopiero w XVII wieku.



Ryc. 4. Lwy. Ule strażnicze z Modlikowic (pow. Złotoryja).

gm. Sobota, w powiecie Lwówek, na Dolnym Śląsku. W roku 1930 posiadała ona 20 uli figuralnych, w których wedle rejestru M. Hellmicha⁷ występowali: pszczelarz z podkurzaczem i szczypcami do podcinania plastrów miodu, chłop z flaszką wódki, dwóch strażników z dzidami, para narzeczonych, 5 kobiet wiejskich w strojach dolnośląskich, 5 postaci biblijnych, a nadto mnich, zakonnica, kardynał oraz biskup w infule i z pastorałem, prawdopodobnie patron pszczół — św. Ambroży. Z tego zbioru do dziś zachowało się w Muzeum Śląskim — 12 uli, a mianowicie: arcykapłan, Mojżesz, Abraham z Izaakiem, św. Jan, św. Ambroży, 3 kobiety dolnośląskie, zakonnica, ksiądz, strażnik, narzeczeni, a nadto rzeźbiona głowa pasiecznika. Niesłusznie więc rzeźby w pasiece w Dworku nazywano apostołami, jeśli w zespole 20 uli figuralnych znajdował się, jak wiadać, tylko jeden apostoł.

Tematyka uli figuralnych wykracza daleko poza świat świątkarski. Na Słowaczyźnie występują ule nie tylko w postaci świętych, wśród których pierwsze miejsca zajmują oczywiście Jan Nepomucen, Wacław i Antoni, ale także w postaci królowych, dam, pandurów, wojaków w huzarskich spodniach i wysokich butach, księży, chłopów, sołtysa, żandarma, myśliwego z tulącymi się doń psami itp., a świat zoologii obiektywnej uzupełniają zwierzęta fantastyczne, jak smok, wąż miedziany i demoniczny pies (ryc. 1), stojący po ludzku na dwóch łapach, wsparty na lasce i niesamowicie sprawiający wrażenie białymi oczyma i zębami. W Polsce zaś, obok biskupa Ambrożego —

patrona pszczelarzy i Jana Nepomucena, występują ule figuralne w postaci Żydów, szlachciców, kobiet wiejskich, chłopów, strażników, żołnierzy, zakonników i księży, a ze zwierząt — w postaci niedźwiedzia, rogacza, jelenia⁸ itp. Ponadto dodać należy, że w Polsce istnieją także ule o kształtach architektonicznych, a więc baszt i wież (ryc. 2), nadto zaś ule znajdujące się jeszcze niedawno w Piekarach koło Legnicy, zbudowane w kształcie domów i szałasów⁹.

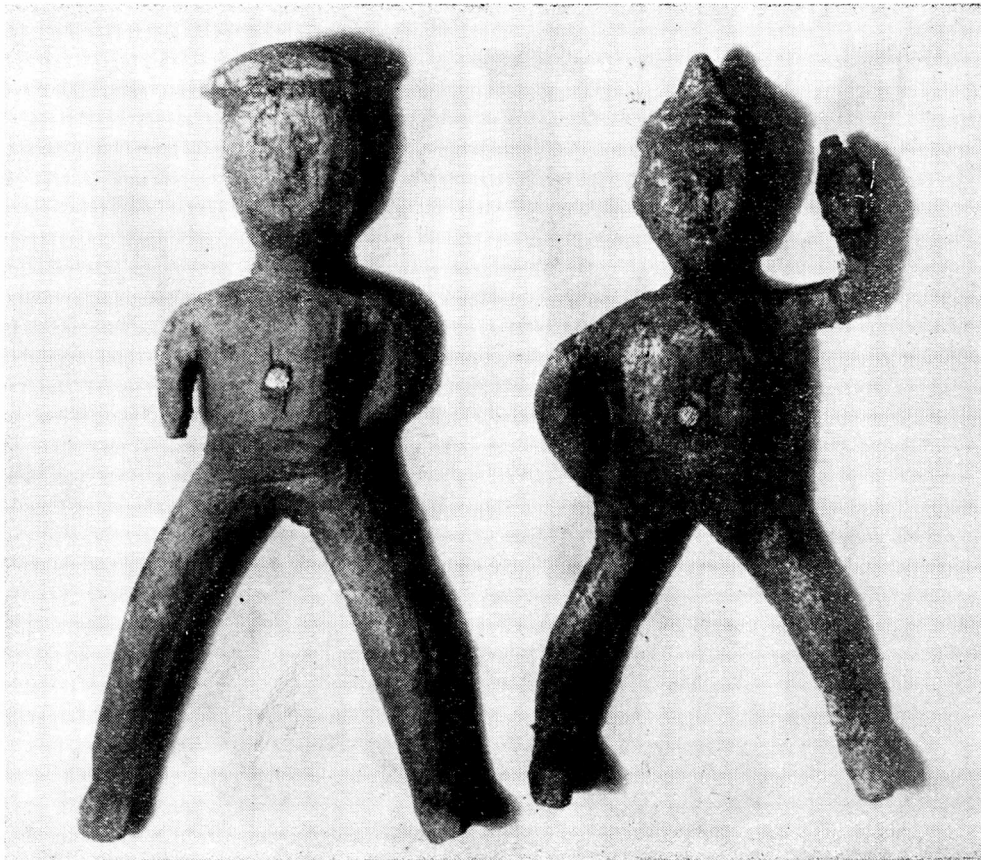
Osobnym zagadnieniem jest określenie czasu powstania zachowanych do dziś okazów. Najstarsze, według dotychczasowych przekazów niemieckich, znajdowały się w pasiece w Dworku, „gdzie — wedle notatki z roku 1913¹⁰ — jakiś domorośły artysta-szynter z XVI wieku ponadawał pniom kształty różnych postaci biblijnych. Budzą one zainteresowanie nie tylko najbliższej okolicy, podziwiają je także i obcy, zjeżdżający tutaj z odległych stron. Ule zachowały się bardzo dobrze do dzisiaj, mimo iż liczą przeszło 300 lat.” Do nich każda generacja pszczelarzy dodawała nowe postacie, usuwając stare i spróchniałe — tak powiększał się ich zastęp. Do najstarszych z dotychczas zachowanych, a więc do pochodzących z I połowy XVII wieku zalicza się parę narzeczonych oraz Abrahama z Izaakiem, figury zaś kobiece, odziane w stroje regionalne — do pochodzących z II połowy tegoż wieku. Z roku około

⁸ M. Hellmich: op. cit., s. 59.

⁹ W Muzeum w Hellbrunn koło Salzburga znajdują się ule w kształcie kościołów, zamków i domków szwajcarskich.

¹⁰ Nowości Illustrowane, tygodnik krakowski, z 4.X. 1913.

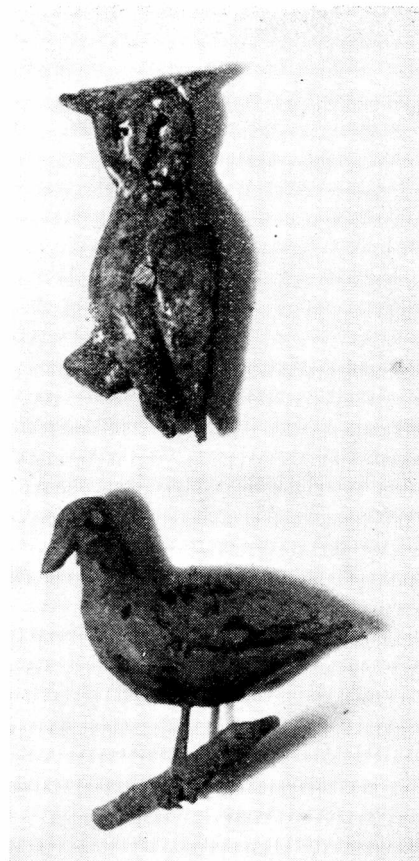
⁷ M. Hellmich: op. cit., s. 59.



Ryc. 5. Człekokształtne figurki przybijane na ulach kłodowych w Miedzianej (pow. Opole). Wys. ok. 22 cm. Okazy w Muz. Górnośląskim w Bytomiu.



Ryc. 6. Postaci ptaków przybijane na ulach kłodowych w Miedzianej (pow. Opole). Wys. 9—13 cm. Okazy w Muz. Górnośląskim w Bytomiu.



1800 wywodzą się strażnik oraz figura pasiecznika, z której zachowała się do dziś jedynie głowa, nakryta wysoką *wścieklicą* barankową, należącą prawdopodobnie do ula, w którym sportretowany został sam „Bienenenvater”, tj. pasiecznik.

Duży wpływ na tematykę uli figuralnych miało zwycięstwo nad Turkami pod Wiedniem w r. 1683. Zainteresowania światem muzułmańskim wzmogły się w następnych wiekach, co pozostaje w związku z licznymi wojnami prowadzonymi przez Rosję z Turcją ¹¹

¹¹ Wojna Rosji i Austrii z Turcją, 1736—1739, zakończona zwycięskim dla Rosji pokojem w Belgradzie, 1739; wojna Rosji z Turcją za Katarzyny II, w latach 1768—1774, zakończona klęską Turcji i pokojem w Kuczuk-Kainardzi; zajęcie Krymu przez Rosję w r. 1783; wojna rosyjsko-turecka w związku z powstaniem greckim, 1828—9; wojna krymska 1853—6 oraz wojna w latach 1877—8.



Ryc. 7. Niedźwiedź. Ul figuralny. Czarny Dunajec (pow. Nowy Targ). Okaz w Muz. Tatrzańskim w Zakopanem.



Ryc. 8. Narzeczeni. Ul bliźniaczy z pasieki w Dworaku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

i żywą reakcją, jaką te wojny budziły w Europie. Wyrazem tego są dawne ule w kształcie Turków ¹².

Zainteresowania ruchem kolonialnym znalazły swój wyraz w ulu w Piekarach koło Legnicy, przedstawiającym Negerkę w kapeluszu, długiej sukni i z parasolką. Nawet I wojna światowa odbiła się na kształtach uli. Wystarczy wspomnieć, że w Bolesławicach koło Bolesławca w jednej pasiece znajdował się ul

¹² Przykładowo podajemy, że w Bienenzuchtmuseum w Weimarze znajduje się ul przedstawiający Turczynkę; na Słowaczynie zarejestrowała kilka uli w kształcie Turka Nadežda Melnikowa-Papouškova (Figurálné zdobené úly. Věci a Lidé. 1954 nr 7—8); na terenie Polski zanotowano ul w kształcie tureckiego generała z dobytą szablą i kitą u turbanu — w Bolesławicach koło Bolesławca, na Dolnym Śląsku; dwóch Turków w Raszowie, w powiecie Kamień; Turka i Turczynkę w Hochkirch, w powiecie Legnica, a także w Płuczkach Wielkich, w powiecie Lwówek.



Ryc. 9. Biskup. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

o kształcie żołnierza w hełmie, z ładownicą i granatami ręcznymi, drugi zaś z budką strażniczą, inne z postaciami huzara z lancą oraz landszturmisty z karabinem, obwieszonego orderami.

Zanik wykonywania uli figuralnych wiąże się nie tyle z zamieraniem upodobań kolekcjonerskich wśród pasieczników, które, jak wiadomo, oddziaływały w dużym stopniu na żywotność tego rodzaju rzeźby monumentalnej wśród ludu. Przyczyną upadku tej sztuki był postęp, który zepchnął zarówno miód, jak i wosk z uprzywilejowanego od wielu wieków stanowiska. Miód jako środek spożywczy wyparty został przez cukier trzcinowy, ten zaś — przez cukier z buraków. Świece woskowe wyparła stearyna, tę zaś — nafta, naftę — gaz, a wreszcie elektryczność. Zresztą same ule przeszły duże przeobrażenie, odchylwszy się od kłód i słoniaków oraz figur ludzkich i zwierzęcych ku formie skrzynkowej¹³.

¹³ Ta zaś, ulegając coraz większym ulepszeniom, skrzystalizowała się w ostatnich dziesiątkach lat na terenie Polski w różnych konstrukcjach uli postępowych, np. w tzw. ulu Widery w Wielkopolsce, w ulu krakowskim i rzeszowskim, ulu zwanym dadant lub amerykańskim na Lubelszczyźnie.

Ryc. 10. Chasyd. Ul figuralny. Zabierzów (pow. Kraków). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.



Wiele kłopotów przysparzało dawnym bartnikom zabezpieczenie barci leśnych oraz pszczelników, tj. pasiek, przed złodziejami. Przeciwno niedźwiedziom wyjadającym miód z barci lub *śniatów*, tj. uli kładowych lub pieńkowych, zwanych też *dziankami* lub *stawkami*, bo stawiane były na drzewach — wieszano na powrozie kłocę drzewa, zwane też *dzwonem* lub *samobitnią*, które im silniej zwierzę odpychał, tym silniej go uderzały. Wbijano wokół drzewa ostre pale, a górą hak, aby niedźwiedź, zraniwszy się hakiem, spadając — nabił się na nie. Albo też zakładano na drzewie pod „śniatem” *połatkę*, zwaną też *podkur*, *ter* lub *werek*, *odra*, *stanie*, tj. pomost, który uniemożliwiał niedźwiedziowi dostęp do ula¹⁴.

To pomagało. Ale trudniej było obronić się przed złodziejem dwunożnym. Za Zygmunta Starego na sejmie brzeskim uchwalono, że żołnierzowi nie wolno nosić postronka bartnego, a ten, kto go nosi, uważany będzie za rabusia. Widocznie dewastowanie barci podczas przemarszu wojska było zjawiskiem pospolitym. Istniały ponadto zwyczajowe prawa, wywodzące się ex antiquo usu, niezwykle srogo karzące łupieżców miodu lub pszczoł.

Prawo bartne, spisane w r. 1559 przez Krzysztofa Niszczyckiego¹⁵, karało to przestępstwo śmiercią. „Gdyby natenczas — czytamy tam — nie było w ziemi albo w mieście mistrza, alias kata, sami bartnicy to mogą sprawić, aby zdrajcę i złoczyńcę zgubić, ale wprzód wszyscy bartnicy powinni się powroza ująć rękoma, na którym będzie złoczyńca wisiał, a potem z pośrodku siebie obrać dwóch, żeby był zawieszon złoczyńca, co ci obrani do exekucji nie mają się wymawiać i bronić, bo im to szkodzić nie może ani przed Panem Bogiem, ani też na sławie.”

Jeden zaś z artykułów prawa bartnego dla ziemi bytowskiej i lęborskiej głosił¹⁶, że kto rabuje lub niszczy cudze pszczoły, „winien bezwzględnie być oddany w ręce kata, który okręci dokoła obrabowanej sosny jego jelita i wnętrzności, a następnie samego na niej powiesi”. O takiej okrutnej karze na „łupiących” pszczoły wspomina również S. Klonowicz w „Worku Judaszów”. Ale „na gardle” można było karać przychwyconego na gorącym uczynku „wydziercę” pszczoł. O to jednak w głuchym borze lub w ciemną noc nie było łatwo.

MAGIA I SZTUKA NA USŁUGACH PRAWA WŁASNOŚCI PASIECZNIKÓW

Dlatego starano się zabezpieczyć przed kradzieżą pszczoł środkami magicznymi: smarowano otwór ula „przeklętym” mlekiem krowy po ociełeniu (colostrum), wplatan w powrósł słomiane kószek¹⁷ włosy trupy lub oddłutowywano trzaskę z ula i wkładano ją do trumny.

Gdy i te zabiegi nie pomagały, rytowano na ulach, malowano lub wypalano apotropeiczne znaki¹⁸, a w zachodniej Polsce rzeźbiono maski i figury, które miały wyglądem swym odstraszać, odganiać lub zniechęcać

miać przerażeniem ludzi, w złym zamiarze nawiedzających pasiekę.

Do tej kategorii należą śląskie ule drewniane w kształcie lwów, pochodzące z wieku XVIII z Modlikowic, w powiecie Złotoryja (ryc. 4). Zasadniczym ich wyrazem jest ekspresja zgrozy. Postać ich sygnalizuje czujność i gotowość do ataku. Groźnie wytrzeszczone oczy, krwiożerczo rozdziawiona paszcza i ogon prężący się w górę. Pod szyją zwierzęcia umieścił pszczelarz rzemień nabijany guzami meta-

¹⁴ Lud Słowiański, 1929-1930, T. I, B 242 (T. Seweryn: Łowiestwo ludowe w Polsce).

¹⁵ Edycja ta nie jest reprezentowana w bibliotekach polskich, istnieje tylko jej przedruk z r. 1730 (bez miejsca druku).

¹⁶ Rocznik Gdański, t. VII—VIII (K. Górski: Mało znany pomnik prawa bartniczego pomorskiego).

¹⁷ Kószki — ule słomiane.

¹⁸ Znaki półksiężyców i krzyżów na ulach w Ojcowie (Wisła, XII, s. 718), zdaje się, nie w celach dekoracyjnych, ale magicznych zostały wykonane. Osobnym zagadnieniem są wycinane na drzewach bartnych i ulach kładowych („śniatek”) znaki własnościowe, tzw. *ciosny* lub *cechy*, analogiczne do rybackich i mieszczańskich *gmerków* — „charuteris quibus pini inter dominos distribuendi signantur”. Znaki te, reprezentujące duże bogactwo morfologiczne, omówił Bolesław Namysłowski, w pracy „Znamiona bartne mazowieckie XVII i XVIII wieku i inne znaki ludowe, przyczynek do heraldyki i folkloru (także w Miesięczniku Heraldycznym, 1909), który na podstawie bogatego materiału 324 „ciosen”, wycinanych przeważnie w miękkiej korze drzewa, wypowiedział

pogląd, że „w postaci znamion bartnych zachowały się prastare znaki rozpoznawczo-własnościowe i szlacheckie okresu przedherbowego”.

Poszanowanie starożytnego zwyczajowego prawa własności cechowanych drzew bartnych utrzymało się w Polsce bardzo długo, jeśli jeszcze w XVIII wieku wojewodzina poznańska Anna Małachowska groziła za ścięcie piętnowanego drzewa „szubienicą i konfiskatą dóbr wszystkich bez żadnej zwłoki i miłosierdzia” (A. Świętochowski: Historia chłopów, t. I, s. 327, cyt. Rafacza).

Problemu „ciosen”, poruszonego ostatnio w Ludzie, t. 41, r. 1954 (J. Burszta: „Znamiona bartne puszczy Wyszowskiej” i Z. Kolankowski: „Znamiona bartne klucza iłżeckiego”), jako nie wiążącego się z tematem uli figuralnych, a nawet bezpośredniego z zagadnieniem zdobnictwa, nie omawiamy, ograniczając się jedynie do zaznaczenia, że istnieją w Polsce ule, których „oko” otaczają wrębione znaki, nie mające charakteru ciosnowego, lecz jedynie charakter ornamentu, czyniącego z kłody dzieło sztuki. Jeden z pięknych tego rodzaju okazów z r. 1899 posiada Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem (ryc. 3).

lowymi, a pod dolną szczęką umocował żelazne kołuszko obroży i tym szczegółem spotęgował siłę ekspresji. Uwaga! Brytany spuszczone ze smyczy! Biada spotkać się z takim potworem oko w oko.

Kilka tego rodzaju uli z okolic Nienburga w Hannerze reprodukuje Konrad Hahm w swej książce o niemieckiej sztuce ludowej. Należą one do gatunku zw. „Bannkörbe”, to jest uli mających własność odpędzania czarownic i złodziejów, lub „Immenwächter”, tj. strażników pszczół¹⁹. W grubych, przysadzistych kłodach wycięte nie twarze, ale mordy ludzkie odrażającym wyglądem odstraszać miały złodziejów miodu, niczym Meduzy czy też Gorgony bronące domostw u starożytnych. W jednym np. pieńku wy-

¹⁹ W literaturze niemieckiej ule tego typu omawiają: W. Pessler: *Deutsche Volkskunst*, I — Niedersachsen, München 1923; W. Bomann: *Bäuerliches Hauswesen und Tagewerk im alten Niedersachsen*, Weimar 1927; K. Hahm: *Deutsche Volkskunst*, Berlin 1928.



Ryc. 11. Sw. Jan Nepomucen. Ul figuralny. Sromowce Wyżnie (pow. Nowy Targ).



Ryc. 12. Zakonnik. Ul figuralny. Krościenko (pow. Nowy Targ).

rzeźbiony jest ul słomiany, z którego ni stąd ni zowąd wyskakuje duża głowa, zajmująca więcej niż połowę wysokości całego kosza, nakryta ciasną czapką z długim daszkiem. Niesamowite wrażenie sprawia tu broda stercząca ku przodowi, policzki zapadłe, usta rozwarłe, z wciągniętymi do wewnątrz wargami, a oczy wytrzeszczone, pływające w białkach, otoczone czarną obwódką i wyskakujące z orbit. Przeważnie są to postacie płaskorzeźbione na licowej stronie kłosa, nagi mężczyzna o gęstym zaroście, jadący na lwie, kobieta o zgeometryzowanej figurze, z ogromną głową męską, zajmującą połowę wysokości całej postaci, albo same duże maski z oczyma szaleńców, melancholików, zwyrodniałców i zbójców. Wszędzie usta — zawsze najwięcej wymowne z całej twarzy, na pół rozwarłe — służą za otwór wlotowy dla pszczół. I to właśnie akcentuje ekspresję ich poczwarność. Gdy po rozchylonych wargach pełzają jadowite pszczoły albo też nagle wylatują na zewnątrz z ciemnej szczeliny ust — zdaje się, że te maski żyją.



Ryc. 13. Arcykapłan. Fragment ula w pasiece w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

W Linenburszczyźnie wito kószki, czyli ule słomiane, w kształcie popiersia z szyją, w którą wpuszczano rzeźbioną z drzewa głowę kobiecą²⁰, albo też w słoi-kowatym koszu osadzano płaską maskę drewnianą z przymrużonymi oczyma i rozwartymi bezzębnymi ustami.

Analogiczne godła i maski występują daleko na Zachodzie, np. w Westfalii, gdzie nakładano je na pomazywane gliną ule słomiane, a po zbutwieniu słomy jednego ula przenoszono je na drugi²¹. Na Słowaczyźnie (np. okazy w Muzeum Przyrodniczym w Rożnowie) i w Polsce (w szczególności na Dolnym Śląsku) przybijano różne figuralne godła nad otworem wlotowym ula kłodowego.

Do tego typu godeł magicznych, mających odstraszać od uli czarownice i złodziejów, należą zebrane przez dra Longina Malickiego drewniane figurki ptaków oraz nagich ludzi, znajdujące się dziś w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Do tych okazów, pochodzących z pasieki w Miedzianej, w powiecie Opole, należą dwie rozkraczone figurki, przybijane kołkiem do kłody ula w ten sposób, że otwór wlotowy znajdował się między ich nogami (ryc. 5). Z ptaków zaś sowa, kogut, mające w wierzeniach ludowych znaczenie apotropeiczne, nadto orzeł i gęś (ryc. 6).

Prawdopodobnie do tejże grupy uli o charakterze apotropeicznym należy ul w Dworku, w powiecie Lwówek, przedstawiający Mojżesza z tablicą 10 przykazań i wężem. Sens tych atrybutów jest taki, że w „Dekalogu” znajduje się VII przykazanie: „Nie kradnij!”. Należy więc złodziejowi przypomnieć ten nakaz, a nuż uda się go tym pedagogicznym zabiegiem zawrócić ze złej drogi! Dlaczego jednak Mojżesz trzyma węża? W każdym razie przedstawiony tutaj wąż nie ma pokrewieństwa z tym, który w raju kusił Ewę do grzechu. Jest to raczej wąż, o którym czytamy w „Księdze Liczby”: „I rzekł Pan do niego (Mojżesza): uczyni węża miedzianego, a wystaw go na znak; kto ukąszony wejrzy nań, ten zostanie przy życiu. Uczynił tedy Mojżesz węża miedzianego i wystawił go na znak.”

Pszczelarze tłumaczyli sobie biblijnego węża miedzianego tak, jak im dyktowały życiowe potrzeby. W ich interpretacji słowa te oznaczały: „Kto zbliży się do ula w dobrej myśli — choćby ukąszony był, nic mu się nie stanie. Ale biada temu, kto by przyszedł tu w złym zamiarze.”

Wąż miedziany miałby tu więc funkcję „strażnika pszczoł”, przy czym obdarzony został przez lud własnościami intuicyjnymi, cechującymi pszczoły. Pszczelarze dolnośląscy wierzyli bowiem, że pszczoły nie czynią nic złego ludziom dobrym, a kłują tylko brudasów cuchnących, pijaków i źle prowadzące się kobiety.

Ale wąż koło ula ma jeszcze i inną właściwość. Komu się wąż zagnieżdży w pasiece, osobiwie miedziany, temu miodu nie zabraknie. Lecz nie może to być zwykły wąż. Koło r. 1870 zanotował Bronisław Gustawicz w powiecie Brzesko: „Bardzo powszechne jest w Borzęcinie mniemanie, że istnieje gad, podobny



Ryc. 14. Arcykapłan. Ul figuralny z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

do żmii, wydający z siebie roje pszczoł, dlatego zwą go «rojnica». Tę rojnicę trzymają w pasiece, ma ona gniazdo pod ulem. Dostaje raz na dzień bułkę rozdrobioną w słodkim mleku. W zimie rojnica zakopuje się w ziemię i śpi. Kto ma rojnicę, temu się pszczoły bardzo darzą. Pewien wieśniak (Bąk), siekąc łąkę pod lasem, znalazł w trawie rojnicę, otoczoną mnóstwem pszczoł. Schwyciwszy ją, włożył do kape-lusza, przyniósł do domu i osadził pod ulem. Wszystkie pszczoły przyleciały za nią i powchodziły do próżnych uli. Odtąd darzyły się pszczoły temu wieśniakowi nadzwyczajnie. Gdyby rojnicę był stracił, wszystkie pszczoły by mu padły”²².

Możliwe, że ul w postaci niedźwiedzia (ryc. 7) należy do grupy, do której włączamy wszelkie formy o charakterze apotropeicznym, gdyż niedźwiedź

²⁰ Otto Lehmann: Deutsches Volkstum in Volks-kunst und Volkstracht. Berlin 1938, tabl. 44.

²¹ W Westfalii wieszano na ulach słomianych również tablice z namalowanymi figurami, głowami, zwierzętami i symbolami.

²² Wisła, XV, 1901, s. 426. (E. Majewski: Pszczoła w pojęciach i praktykach ludu naszego).



Ryc. 15. Mojżesz. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

w wierzeniach ludowych istotnie występuje często jako postrach zła. Na całym terenie Europy oprowadzanie oswojonych niedźwiedzi po obejściu gospodarskim miało na celu wystraszenie złych duchów. W rozmaitych klechdach występuje niedźwiedź jako pogromca diabła²³ lub innych upostaciowań zła²⁴. Wypłaszać miał on z brzemiennych kobiet złośliwe demony²⁵ oraz wykrywać czary rzucone na bydło w stajni²⁶, o czym już w r. 1693 pisał J. K. Haur, że niedźwiedź „do domu nie wejdzie żadnego, w którym by były jakie czary albo zakopane gusła i nieczyste śmieci”²⁷.

NIEDŹWIEDŹ JAKO ROZDOSICIEL URODZAJU

Ale niedźwiedź jest w wierzeniach ludowych także rozdosicielem urodzaju i ta jego funkcja na naszym terenie więcej rzuca się w oczy. Już samą magiczną moc oczyszczania domostw z czarów oddziałujących ujemnie na bydło i ludzi, a więc uwalniania rośliny, zwierzęcia lub człowieka od krępujących go sił — tłumaczono sobie, zresztą logicznie, jako wspomaganie zdrowia, wzrostu, rozwoju i plenności. W potokach i stawach można było się kąpać dopiero po Zwiastowaniu, gdy niedźwiedź wykąpawszy się w nich, wypędził z wody węże i utopecie. Funkcję tę przejął od św. Jana (a może odwrotnie), podobnie jak imię „miś” — od suto uwłosionego Mikołaja. Kudłom jego, także grochowinom i słomie, którą okrywali się chłopcy naśladujący niedźwiedzia podczas różnych obrzędów ludowych, przypisywano szczególną moc wzmagania wegetacji. Na Wielkanoc oprowadzanie niedźwiedzia dokoła wsi podczas uroczystości wiosennych miało na celu oczyszczanie pól²⁸, tak jak u Giliaków nad Amurem i na Sachalinie — oczyszczanie wód i zapewnienie obfitego połowu ryb. Słoma ze sztucznego niedźwiedzia, włożona do gniazda kwoiki lub gęsi — sprzyjać miała legowii.

Ponadto uwzględnić należy, że niedźwiedź, występujący często w zwyczajach żniwnych, inkarnował w sobie istotę nieokreślonego bliżej demona zbożowego, utajonego w ostatnich kłosach. Dlatego w ziemi złotowskiej²⁹ z kłosów tych robiono niedźwiedzia i mrucząc niesiono go do najmłodszego gospodarza, który najwcześniej uporał się ze żniwami. W Niemczech kto ściął ostatnie kłosy podczas żniw, mógł, okręciwszy się słomą żytnią lub grochowinami, zbierać datki jako Strohbar, Roggenbar lub Erbsenbar³⁰.

²³ Lud, IV, 1898, s. 80.

²⁴ Wisła, X, s. 259, 260 (Adolf Czerny: Istoty mityczne Serbów łużyckich).

²⁵ K. Moszyński: Kultura ludowa Słowian. Cz. II, zes. II, s. 580.

²⁶ L. Mackensen: Die Sagen der Deutschen im Warteland. Poznań 1944, s. 252. Wisła, XVII, s. 437 (Wandalin Szuchiewicz: Wierzenia i praktyki ludowe zebrane w gub. wileńskiej).

²⁷ J. K. Haur: Skład abo Skarbiec. Kraków 1693, s. 273.

²⁸ E. Hoffmann-Krayer — H. Bächtold — Stäubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Leipzig 1927, I, s. 890.

²⁹ B. Stelmachowska: Podkoziółek w obrzędowości zapustnej Polski Zachodniej. Poznań 1933, s. 118.

³⁰ W. Manhardt: Die Korndemonen. Gdańsk 1868, s. 4.



Ryc. 16. Abraham. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

Te i inne przykłady, rzucające światło na funkcję niedźwiedzia jako demona wegetacyjnego, mogą w pewnej mierze wskazywać drogę do genezy uli w kształcie niedźwiedzia, występujących na Śląsku i Podhalu.

Wszakże pasiecznikowi chodziło o urodzaj w rojach i przybytek miodu, a więc cele leżące w gestii niedźwiedzia jako magicznego wspomóżyciela urodzaju.

Przyczynkiem do takiej genezy uli ursomorficznych są niektóre analogie między niedźwiedziem a pszczołami. Zarówno on, jak i one były wróżami pogody. Z zachowania się pszczoł odczytywano dokładną zapowiedź wiatru, burzy lub deszczu, a niedźwiedź uważany był również za dobrego meteorologa. Pszczoły wykrywały utajone nieczystości i źle prowadzące się kobiety, tak samo niedźwiedź oprowadzany przez Cyganów.

Analogii tych jest co prawda niewiele, ale w mechanice tworzenia dla pewnych zajęć patronów, jako też odpowiadających im kształtów plastycznych —



Ryc. 17. Popiersie przeoryszy. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

mają one znaczenie, jak to obszernie w dalszych rozważaniach przedstawiamy.

Na marginesie wymienionych właściwości pszczół, przypisywanych im przez lud, dodać należy, że wedle wierzeń ludowych — pszczoły nienawidzą ludzi złych i podstępnych, a mili są im ludzie dobrzy i miłujący się. Dlatego rade mają przebywać w ulach, wyobrażających np. parę narzeczonych. Ul dolnośląski z Dworku, uważany za jeden z najstarszych w Polsce, a przedstawiający młodą parę, trzymającą się za ręce, wycięty został z jednej grubej rosochy odziomka, co jeszcze silniej wyrażać miało jedność, zgodę i miłość (ryc. 8).

LEGENDY ŚREDNIOWIECZNE JAKO ŚCIEŻKI DO GENEZY Niektórych Uli CZŁEKO- KSZTAŁTNYCH

Ule w kształcie zakonnika wywodzą swą genezę ze średniowiecznej zachodnio-europejskiej legendy, wedle której Bernard z Clairvaux (1090 — 1153) miał posiadać w swoim opactwie olbrzymią pasiekę, a w r. 1147 uzyskał z niej tyle miodu, iż mógł nim obdarzyć wszystkich uczestników drugiej wyprawy krzyżowej. W tej legendzie jest o tyle przesada, że dla 70 000 wojowników, stojących pod rozkazami Ludwika VII, prawdopodobnie nie starczyłoby zapasów miodu nie tylko w Clairvaux, ale we wszystkich benedyktyńskich pasiekach Francji. Niemniej Bernard z Clairvaux przedstawiony był w ikonografii kościelnej w habicie cystersa z ulem plecionym oraz z rojem pszczół, które to wyobrażenie plastyczne stało się potem wzorem uli w kształcie zakonnika. Że zaś mnich ten posiadał głos „miodopłynny”, wskazuje potężną wymową mobilizował całą Europę do krucjaty, przeto jako doctor „mellifuus” — stał się patronem pszczelarzy Francji, Hiszpanii i Portugalii, którzy czczą go 20 sierpnia³¹.

W Polsce nie stwierdzono zakorzenienia się ani przytoczonej legendy, ani też próby zaszczepienia kultu tego burgundzkiego szlachcica, doktora Kościoła, demagoga i mówcy, który zwolnił książąt saskich od udziału w II wyprawie krzyżowej, a rzucił ich na „słowiańskich Maurów” — pogańskie szczepy Obotrytów i Lutyków. Niemniej wolno przypuszczać, że w Polsce człekokształtny ul w postaci mnicha wprowadzony został przez cystersów i utrzymał się do naszych czasów w całkowitej izolacji od treści klasztornej legend i listy świętych Kościoła wojującego. Wyraża on wyłącznie treści świeckie, zgodne z potrzebami ludzi o mentalności określonej przez warunki charakterystyczne dla formacji feudalnej.

W Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem znajdują się dwa różne okazy uli w kształcie brodatych biskupów, trzymających w jednej ręce pastorał, a drugą

³¹ Możliwe, że na związek jego z pszczołami, miodem i ulami wpłynęło także jego imię Bernard (Bernhard), które wywodzi się z *berinhard*, tj. *bärenstark* — silny jak niedźwiedź. Poza tym rzeźbiono ule w kształcie niedźwiedzia, ponieważ zwierzę to lubi miod.



Ryc. 18. Św. Jan. Ul z pasieki w Dworku (pow. Lwówek) okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.



Ryc. 19. Św. Jadwiga Śląska. Ul figuralny. Włodowice (pow. Kłodzko).



Ryc. 20. Ule w Muz. Etnograficznym w Krakowie. Na prawo ul leżak. Na lewo ul kłódowy zwieńczony podobizną głowy bogatego Żyda. Jazowski (pow. Nowy Sącz).

ręką błogosławiących. Do pasieki w Dworku należał dawniej ul w postaci bezbrodego biskupa o interesującej formie głowy (ryc. 9). Tego rodzaju uli jest w Polsce wiele. Jest to wyobrażenie św. Ambrożego, biskupa Mediolanu z IV wieku, jednego z czterech głównych ojców Kościoła. Przypisuje mu się układ hymnów „Squalent arva soli pulvere multo” oraz „Obduxere polum nubila coeli”, śpiewanych podczas posuchy albo długotrwałych deszczów w celu sprowadzenia dobrej pogody dla rolników i ogrodników. Był on więc mistrzem od pogody. Ale jakież jego związki z pszczołami? Zadecydowała o tym legenda, wedle której Ambroży, jeszcze dzieckiem będąc, zasnął w ogrodzie, a wtedy rój pszczeli opadł na jego głowę, przy czym pszczoły wchodziły mu nawet w otwarte usta, nie czyniąc żadnej szkody, a potem wzbiły się wysoko w powietrze i zniknęły. Temu zdarzeniu żywociarz przypisuje miodopłynny dar wymowy złotoustego kaznodziei. Stąd związek Ambrożego z pszczołami³². Zresztą imię Ambrożego, wywodzące się od *ambrozji*, a więc napoju z miodu, też odegrać musiało pewną rolę w jego popularności wśród pasieczników. Niemniej dzień jego, tj. 7 grudnia, nie odpowiadał pszczelarzom — woleli datę 24 czerwca, dzień św. Jana Chrzciciela, jako najlepszy czas roju. Istotnie, tego świętego wybrali sobie za patrona

pszczelarze koptyjscy oraz niektórych stanów Ameryki Południowej na zasadzie pretekstu³³, jakiego do-

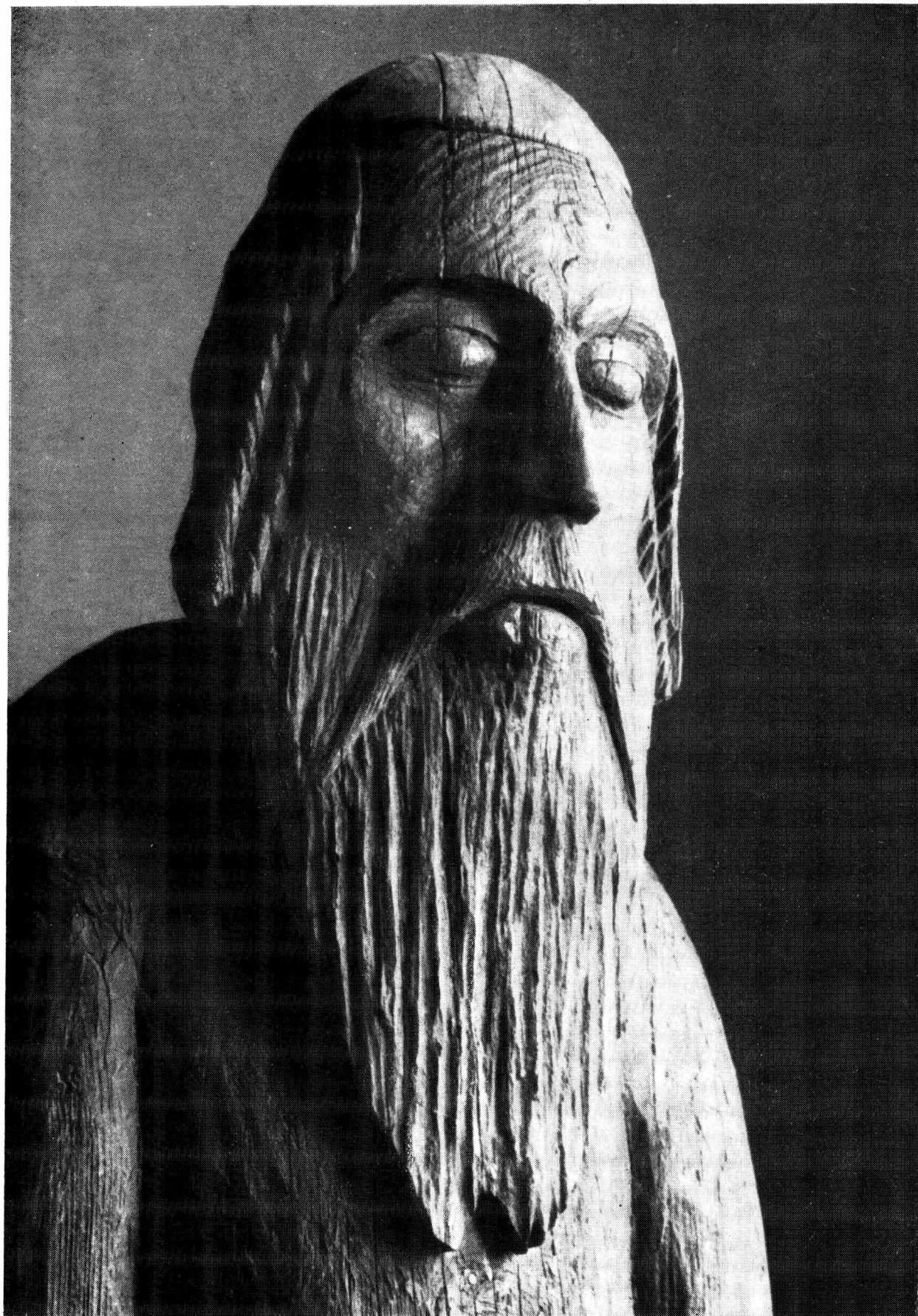
³² Dosadnym przykładem imputowania świętym różnych funkcji na zasadzie pretekstów wyławianych z tekstów żywociarzy, z legend ludowych oraz szczegółów ikonograficznych, jest Katarzyna z Aleksandrii, męczenniczka, którą mianowano patronką: filozofów, nauczycieli, uczniów, uczennic, prawników, notariuszów, mówców, bibliotekarzy, chirurgów, golarzy, fryzjerów, służących, robotnic zakładów konfekcyjnych, przadek, kołodziejów, młynarzy, szlifierzy, odlewaczy z ołowiu, łuczników, drukarzy, handlarzy lnem, garbarzy, handlarzy wełną czesaną, skórników, żeglarzy, szewców, powroźników; ponadto była ona patronką kawalerów i panien na wydaniu, a wreszcie leczyła choroby języka, skręt kiszek, robaki, solitera oraz uśmierzała bóle macicy i migreny. Jak widać — tej jednej męczenniczce przydzielony został wachlarz zajęć o tak wielkim zakresie, że uczynił z niej istną „Tausendkünstlerin”. Mechanizm jej funkcji rozległych wspierał się na barokowej pasji snucia analogii i tworzenia symboli ze szczegółów biograficznych, zanotowanych przez żywociarzy, i z legend Średniowiecza. Koncepcję tej wieloramiennej patronki wytworzyła pracowitość gotyckiej i barokowej wyobraźni, napiętej w kierunku niezwykłości i wszelakiego rodzaju cudów, wobec których zmysłowo postrzegana rzeczywistość schodziła w cień przed zjawiskami irracjonalnymi, uznanymi za bezwzględnie ważniejsze.

Na tym podłożu rozwijało się skwapliwe tropienie i wychwytywanie pretekstów do rozszerzania sfery zajęć każdego z patronów oraz do niefrasobliwego imputowania mu nawet najsprzeczniejszych ze sobą funkcji.

³² E. Hoffman-Krayer, H. Bächtold-Staubli: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. I, Leipzig 1927, s. 360, 361.



Ryc. 21. Głowa bogatego Żyda. Fragment łała kłódowego z Jazowska (pow. Nowy Sącz). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.



Ryc. 22. Głowa chasyda. Fragment ula z Zabierzowa (pow. Kraków). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie. (Patrz ryc. 10).

starczyły im słowa z Ewangelii św. Marka (16): „A Jan odziany był sierścią wielbłądową i pasem skórzanym około bioder swoich, a jadał szarańczę i miód leśny.”

Ta wzmianka, że ewangelista Jan jadał szarańczę z miodem, wystarczyła, że stał się on w Ameryce patronem pszczelarzy. Wyjątkowo czelakokształtne ule w postaci św. Jana występowały także i w Polsce. Jeden z nich znajdował się w dużej pasiece w Dworku, w powiecie Lwówek — dzieło mistrza ludowego, przetwarzającego barokowo udrapowane statuy ołtarzowe. Niemniej w folklorze zarówno polskim i w ogóle słowiańskim, jak też i niemieckim — nieznane są ambrożyjskie i świętojańskie legendy pszczelarskie³⁴, aczkolwiek znane są nam zarówno miedzioryty z XVII w.³⁵, jak też polskie drzeworyty ludowe z początku XIX w. przedstawiające postać św. Ambrożego z pszczołami.

Ule w kształcie żołnierzy oplatają również legendy o charakterze średniowiecznym. Nie wsiąkły one w głębię naszego folkloru, ale na zachodzie notowano je wielokrotnie w różnych krajach i w różnych postaciach. Osnową tych legend są przykłady, wedle których wypadałoby sądzić, że pszczoły są lepszymi obrońcami od zakutych w zbroję wojowników. Obrończyły one jakieś miasto przed napadem wroga, gdzie indziej znów zamek obleżony wytoczył przeciw nieprzyjacielowi ule, a podobnie uczyniły mniszki klasztoru Beyenburg. Poskutkowało to lepiej od armat. Dlatego, gdy najeźdźca zbliżał się do miasta, znoszono za mury obronne wszystkie ule z okolicy³⁶.

W Polsce legend tego rodzaju nie zapisano³⁷, ale ule w kształcie żołnierzy istnieją i u nas. W Dworku znajdowały się dwa ule w kształcie strażników trzymających w ręce dzidy, a jeden z nich, zachowany do dziś, nosi strój wedle mody frydrycjańskiej. W Marcinowie, w powiecie Żagań, a także w Pogarcie, w powiecie Strzelin, stały koło roku 1910 ule



Ryc. 23. Proboszcz. Ul słowacki. Okaz w Muz. Etnograficznym w Budapeszcie.

³⁴ Podobne zjawisko daje się zaobserwować w Bawarii, gdzie więcej od tych świętych wielbiony był przez pszczelarzy św. Leonard, patron zwierząt; jemu też, a nie Ambrożemu, Bernardowi lub Janowi, składano wota w postaci figur z wosku i uli z blachy żelaznej lub srebrnej.

³⁵ Ze: Speculum christianae professionis. Gabinet rycin Biblioteki Jagiellońskiej, nr 13480.

³⁶ Alwin Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. Leipzig 1879—80, t. II, s. 427. Widukind: Res gestae Saxoniae, I, IIc, s. 23. Adalbert Kuhn: Sagen, Gebräuche u. Märchen aus Westfalen. Leipzig 1859, I, s. 161. Felix Liebrecht: Zur Volkskunde. Heilbrunn 1879, s. 75. Bernhard: Baader Volks-sagen aus dem Lande Baden. Karlsruhe 1851, s. 157.

³⁷ Znany jest tylko zabobonny sposób zasilania pszczoł animuszem bojowym. W okolicach Zamościa i Hrubieszowa zanotował bowiem Józef Gluziński (Archiwum Domowe, s. 512), iż pszczelarze wsadzali w „oko” ula krtka wilczą w tej wierze, że przelatujące przez nią pszczoły będą zaciekle w bitwie jak wilki i zwyciężyć muszą.



Ryc. 24. Św. Jan Nepomucen. Ul figuralny. Włodowice (pow. Kłodzko). Okaz w Muz. Górnośląskim w Bytomiu.



Ryc. 25. Szlachcic. Ul wykonany przez Andrzeja Biorowca z Kasinki Małej (pow. Limanowa). Okaz w Muz. Regionalnym PTTK w Myślenicach.

w kształcie piechura. W Bolesławicach zaś koło Bolesławca stały ule w kształcie żołnierzy, wykonane już po I wojnie światowej — kloce z grubszą ociosane i charakteryzujące się pieczołowitym wykończeniem detali, jak medale, ładownice, szczegóły uniformu itp. W nocy wyglądały one chyba groźnie i mogły sprawiać wrażenie czuwających w ogrodzie strażników.

Obronny charakter wyrażają w dosadniejszy sposób ule w kształcie wież obronnych. Jednym z przykładów tego typu są ule z Przybysławic, w powiecie Brzesko, w województwie krakowskim, znajdujące się obecnie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (ryc. 2). Mają one kształt baszt, nakrytych dwu lub czterospadowym dachem, pomalowanym na czerwono, i krużgankiem z balustradą, obiegającym budowlę w połowie jej wysokości. Ściany baszt pomalowane są farbą popielatą, na której czernią zaznaczono granice ciosowych kamieni. Pod okapem wyższej wieży namalowane są okienka strzelnicze, a pod nimi arkadka z półkoli.

WSPÓŁŻYCIE PASIECZNIKA Z PSZCZOŁAMI

Wielokrotnie zapisano, że pasiecznik traktuje pszczoły jako przyjaciół, dobrych sąsiadów i członków rodziny. „Gdy gospodarz domu umrze — zanotował na Kujawach O. Kolberg — jeden z domowników winien natychmiast donieść o tej śmierci pszczółom w ulach lub kószkach siedzącym, inaczej te natychmiast wypadają, czyli obumierają. Daje się znać o tym pukając w kószkę i mówiąc: «Pszczółki, pszczółki, wasz pan was żegna»”³⁸. Podobne żałobne zawiadomienie po trzykrotnym zapukaniu w ul wypowiedziano także na Mazowszu, Pomorzu i Wołyniu. W ziemi sieradzkiej³⁹ — „gdy gospodarz ulów umrze, najstarszy syn jego, a w tego braku stary przyjaciel lub sługa zbliżają się do uli, a obchodząc takowe, trzykrotnie pukają w nie młotkiem, mówiąc: «Pszczóły, gospodarz wasz nie żyje, od dziś ja go będę zastępował, więc żyjcie, a nie martwcie się»” — inaczej bowiem lud nasz przekonany był, „iż wszystkie pszczoły z żalu za swym panem by wymarły”.

Osobisty stosunek pszczelarza do swojego „ludku” przejawiał się i na innych terenach również w sposób, nie pozostawiający wątpliwości co do pozycji niejako społecznej, jaką pszczoły zajmują w życiu pasiecznika. W Czechach⁴⁰ i w Bawarii podczas uroczystości ślubnej strojono ule na białą lub czerwono w godowe szaty. Na Mazurach, Górnym i Dolnym Śląsku, w Czechach, Niemczech i Szwajcarii podczas żałoby okrywano ul czarną szmatą. Gdzie indziej zaś na Gromniczną obchodzono ul ze świecami dokoła, jak u nas pannę młodą podczas oczepin. Gdy zaś rój odlatywał, majono ul wieńcami kwiatów, aby zachęcić pszczoły do powrotu.

Zwyczaj te wprowadzały nowe elementy krasy do dekoracji uli, przyczyniając się do ich uświetnienia, licującego z otoczeniem, a więc zielenią traw i drzewami w sadzie. Dodać należy, że ule co kilka lat były przemalowywane, dzięki czemu otrzymywały wyraz nowy i nowy niejako przejaw ich żywotności.

³⁸ Kolberg: Kujawy. III, s. 91.

³⁹ Wisła, III, s. 488.

⁴⁰ J. V. Grohmann: Aberglauben und Gebräuche aus Böhmen und Mähren. Leipzig 1869, I. s. 84.



Ryc. 26. Szlachcic. Fragment ula wykonanego przez Andrzeja Birowca z Kasinki Małej (pow. Limanowa).
Okaz w Muz. Regionalnym PTTK w Myślenicach.

Uznając sztukę za zjawisko nie zamknięte wyłącznie w problematyce formy, ale ściśle powiązane z życiem, z kulturą materialną i duchową człowieka, uznajemy za stosowne, aby w dociekaniu wątków genetycznych uli figuralnych rozważyć także czynniki racjonalne, wpływające zarówno na treść, jak i na formę omawianej przez nas rzeźby monumentalnej.

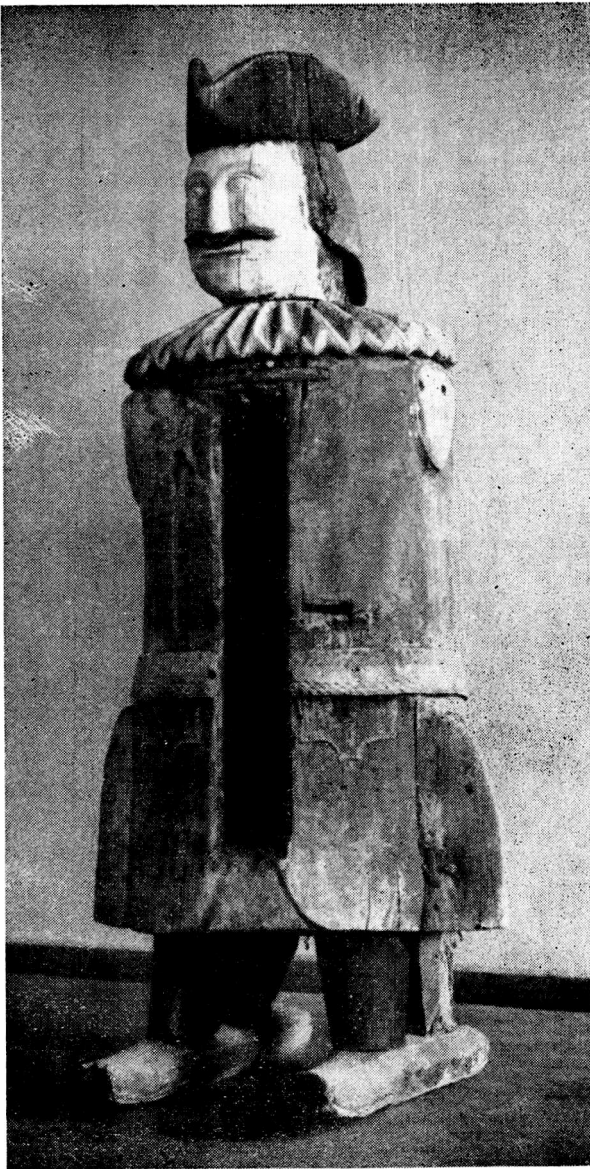
Pierwszym, zdaje się, który pisał o ulach jako dziełach sztuki, był w XVII w. Niemiec J. Grüwel, który w książce swej, poświęconej brandenburskiej sztuce pszczelarskiej⁴¹, nie tylko podał cztery sztychy niejako na wzorec do zdobienia uli w kształt głowy lwa lub olbrzyma, ale nadto pisał: „Jeśli kto nie dba

o wydatki, lecz daje sobie u snycerza lub rzeźbiarza wyciąć w pniu głowę olbrzyma, lwa lub smoka, że pysk jego będzie otworem wlotowym — tedy będzie jego pasieka miała dużo lepszy wygląd, ale to pszczolom nie jest potrzebne.” Autor był, zdaje się, więcej skrybą niż obserwatorem przyrody i pasiecznikiem. Właśnie, że pszczolom było to potrzebne.

Wprawdzie pszczoła ma wcale dobrze rozwinięty instynkt orientowania się w przestrzeni, niemniej jednak pasiecznicy nie bez przyczyny tak zwykle dobierali ule, aby każdy był inny kształtem, nakryciem lub kolorem⁴². Ule figuralne byłyby więc niejako drogowskazem, czyli racjonalną pomocą niesioną przez człowieka pszczolom w ich powrocie do właściwego ula. Figurki zaś drewniane ludzi i ptaków, przybijane nad otworami wlotowymi szarych od starości uli kładowych, były dawniej pomalowane jaskrawymi farbami, zdaje się, nie tylko w celach magicznych i estetycznych. Wszakże wykonawca rozkraczonej figurki, Andrzej Kozubek, chłop z Miedzianej (pow. Opole), zawołany pszczelarz i rzeźbiarz, wyraźnie informował dr Longina Malickiego w 1951 r., że jego „chłopek” to „strażnik pszczół”, który im pomaga trafić do swego gniazda, bo pszczoły rozpoznają kolory.

Ule figuralne, znajdujące się w muzeach Republiki Czechosłowackiej, omówiła Naděžda Melnikova-Papoušková bez wnikania w ich wątki genetyczne i związek z kulturą ludową. Co więcej, zwolniła się od tego rodzaju dociekań, zastąpiwszy się tezą, zresztą powtórzoną za J. Grüwelem z XVII w., że „człowiek zdołał ule dla swej radości, a nigdy ze względów rozumowych lub użytkowych”⁴³.

Nie mamy zamiaru odżegnywać dawnych pasieczników od wpływu magii na ich umysłowość i sztukę, ani też popadać w drugą ostateczność i dopatrywać się w ich działaniu motywów czysto racjonalnych lub artystycznych. Zagadnienia genetyczne w sztuce są bowiem zwykle skomplikowane i dlatego nie można ich rozważać tylko na jednej płaszczyźnie. Wystarczy kilka przykładów. Ule w kształcie lwów, pochodzące z Modlikowic w powiecie Złotoryja, a przeniesione do Muzeum w Legnicy, należą, wedle naszej klasyfikacji, do uli „strażniczych”, ale równie dobrze mogą się wywodzić od rzymskich, renesansowych lub empirycznych lwów, stawianych u drzwi lub bram zamków i pałaców. Byłby to więc refleks rzeźby architektonicznej jednego z wymienionych stylów historycznych na te-



Ryc. 27. Strażnik. Ul figuralny z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

⁴¹ J. Grüwel: Brandenburgische Bewehrte Bienen-Kunst. Cölln a. d. Spree 1696, s. 86. „Will jemand die Unkosten nicht achten, sondern durch einen Discher od. Bildhauer einen Risen- oder Leuen- oder Drachenkopf also am Stokk schneiden lassen, dass dessen Maul das Zih-Loch sey, so werden seine Rümpe dadurch so vielmehr Ansehen gewinnen, aber den Bienen ist solches nicht von Nöten.”

⁴² Wedle podstawowej pracy K. Frischa: Życie pszczoł. Warszawa, wyd. Trzaska-Ewert-Michalski, s. 49—56, pszczoły rozróżniają kształty więcej rozgałęzione od prostych, a wrażliwe są na barwy niebieską, żółtą i w ogóle na kolory pozafioletowe, nie są zaś wrażliwe na kolor czerwony, który odczuwają jako czarny.

⁴³ Naděžda Melnikova-Papoušková: op. cit., s. 348: „Človek zdočil úly pro své potěšení, a nikoli z důvodů racionálních nebo užitkových.”

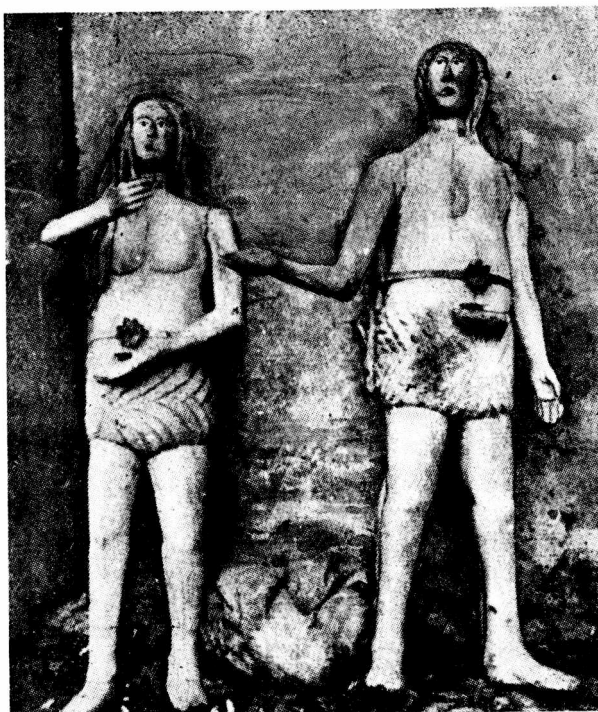
matykę rzeźby ludowej. Nie można jednak pominąć dużego prawdopodobieństwa, że z ulem w kształcie lwa łączy się biblijny wątek genetyczny, a mianowicie przeżycie Samsona, gdy w ciele lwa zabitego na pustyni znalazł rój pszczoły i miód, „którym nie omieszkał się uraczyć” — i stąd „zagadka brzmiała tak: z jedzącego wyszedł pokarm, a z mocnego wyszła słodkość”⁴⁴.

Niedźwiedź znów, którego rolę w wierzeniach ludowych staraliśmy się uwypuklić poszukując wątku genetycznego uli ursomorficznych, może być po prostu realistycznym odtworzeniem tego zwierzęcia miłego dzieciom, a głównego bohatera w łowieckich opowieściach. Ul w kształcie niedźwiedzia (ryc. 7), znajdujący się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, z samego wyrazu formy nie wydaje się mieć charakteru demonicznego, ani też nie sugeruje treści magicznej: rzeźbiarz odtworzył go wiernie, bez zniekształceń anatomicznych, w sylwetowo ciekawym zarysie formy, podpatrzywszy je w momencie, gdy miś, rozbiwszy ul i uciekający przed atakiem pszczoł na ustroń, trzymał plaster miodu w przednich łapach i rozdziawiał pysk z zadowolenia.

Ul zaś w postaci starego brodatego Żyda w jarmulce (ryc. 10) może mieć uzasadnienie magiczne — wiadomo bowiem, że zobaczenie Żyda lub dziada w dzień Nowego Roku, wedle wiary ludu w środkowej Polsce, miało przynosić szczęście — niemniej zdaje się, że o „tematyce” tego typu uli zadecydowały więcej względy praktyczne. Już to, że bardzo wiele uli figuralnych cechują szaty długie, nakazuje rozważyć rzeczowe przyczyny obioru takiego kształtu szat, które by najlepiej dały się wpisać w walcowatą formę kłody ula, a więc spódnica babska, księża rewerenda, habit mnisi, żydowska żupica, strój biskupów, proroków biblijnych i w ogóle powłóczysty ubiór świętych, odkąd barok nadał im niejako mundur w postaci suto fałdzistej tuniki, togi, zarzuconego na ramię chimationu i innych rekwizytów szatni klasycznej. Długi aż do kostek ubór tych postaci po sprowadzeniu go do zasadniczej formy geometrycznej — łatwo dał się zmieścić w walcowatym kłocu, poza tym nadawał on ulowi pozycję niewywartą, a wreszcie stwarzał możliwość wydłużenia dłuższej wnęki ulowej.

Podobnie i umieszczanie otworu wlotowego, zwane go okiem lub włazem, w okolicy pępka lub w międzykroczu może mieć uzasadnienie magiczne, płodnościowo-urodzajowe. Możliwe, że wierzenie otworów w tych właśnie miejscach nawet figurom świętych i duchownych, nie pozbawione zresztą swoistego dowcipu, wykonywane było wedle dawnej tradycji, która wyrosła z zabiegów magicznych. Niemniej wchodziło tu w grę również racjonalne działanie, gdyż umieszczanie „oka” w środkowym punkcie postaci umożliwiało pszczołom jednoczesne „ciągnięcie” plastrów od dołu i od góry, która była zwykle „zaleszczona”, czyli zagrodzona poprzecznymi prętami leszczynowymi, celem zabezpieczenia plastrów przed obrywaniem się.

Inaczej ma się rzecz z patronami pszczelarzy a w szczególności z ulami człękokształtnymi, których ogólny habitus przypomina figury kościelne. Mówiliśmy już, że związek tych rzeźb z patronami niebieskimi jest nikły. Geneza ich ginie we mgle przeszłości i w legendach, które nawet, jak już wspo-



Ryc. 28. Pierwsi rodzice. Ule figuralne w Sobótce (pow. Swidnica).



Ryc. 29. Student. Ul z Kamienia Śląskiego (pow. Strzelce), Okaz w Muz. Górnośląskim w Bytomiu.

⁴⁴ Księga Sędziów, 14, 6.



Ryc. 30. *Gospoia dolnośląska. Ule figuralny z paseki w Dwórku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.*

minaliśmy, nie zdołały zakotwiczyć się w polskim folklorze, a także w symbolach i zabiegach magicznych. Stwierdziliśmy ponadto, że laicyzacja pierwiastków kultowych dokonała się tutaj w sposób pełny. Nie zanotowano nigdzie, aby ludzie przechodzący obok tych rzeźb, przedstawiających na pozór figury kościelne, zdejmowali z głowy nakrycia lub spełniali jakiegokolwiek praktyki kultowe.

Poza tym nie umieszczano ich nigdy na postumentach, ale wprost na ziemi, niejako bratając je z ludźmi. Toteż niektóre z nich, np. ule w Sromowcach Wyżnich (ryc. 11) lub Krościenku nad Dunajcem (ryc. 12), wykonane przez Józefa Orła ze Żmiącej, w powiecie Limanowa, sprawiają z daleka wrażenie ludzi brnących po śniegu, a z bliska — cierpliwie

stojących pokutników. Niektórzy pasiecznicy, np. w Dwórku, umieszczali ule figuralne na podwyższeniu, ale nie było to naśladownictwo kościelnych piedestałów, lecz po prostu zbudowanie wyłącznie do celów ekspozycyjnych jednakowej wysokości cokołu na całą długość szopy, nakrytej dachem i posiadającej odkrytą ścianę frontową. Zależało bowiem pasiecznikowi na tym, by jego kolekcja rzeźb była dobrze dla przechodniów widoczna. Mamy tu więc niespornie do czynienia z ludową wystawą rzeźby i z racjonalnie rozwiązany problem ekspozycyjny.

Uwagi te nie tłumaczą jeszcze stosunkowo licznego udziału figur apostołów, świętych i postaci biblijnych w pasiekach wiejskich. Wyjaśnienie tej tajemnicy, jeśli nie chcemy zbyt upraszczać tego skomplikowanego zagadnienia, nie może być jednolinitne.

Ule o charakterze sakralnym mogły być używane celem dogodzenia pszczołom, które, wedle powszechnej w środkowej Europie wiary ludu, są pobożne i służą kultowi, robiąc воск do świec na ołtarzach, a nawet lepiąc dla siebie w ulach monstrancje i kielichy do mszy. Były to zabieg o charakterze wegetacyjnym. Ale ule w kształcie świętych mogły być stawiane również celem zabezpieczenia pasieki przed kradzieżą, bo wiadomo, że podniesienie ręki na świętego uważane było za świętokradztwo, przed którym, jak wspominają o tym liczne legendy, bronił się święty gromką przestroga, a nawet porażeniem złodzieja. Były to więc zabieg o charakterze apotropeicznym. Niemniej warto rozważyć i inne, czysto materialistyczne przyczyny. Bywało, że podczas całkowitej przebudowy kościoła parafialnego przeprowadzano często renowację również i jego wyposażenia wewnętrznego, a wtedy stare rzeźby ołtarzowe zastępowano nowymi. Gdy zaś żadna z sąsiednich parafii nie miała ochoty zakupić rzeźb z odtrąconymi członkami, pasiecznicy zakupywali co grubsze z eksmitowanych „inwalidów” i przerabiali na ule⁴⁵. Wiadomo, że prawie w każdej większej rzeźbie kościelnej, użytej jako architektoniczny element ołtarza, przeznaczony do oglądania jedynie ze strony frontalnej, wykonywał rzeźbiarz z tyłu wydrążenie, celem zmniejszenia ciężaru figury i zabezpieczenia drzewa przed pękaniem. Otóż to wydrążenie przeobrażało pasiecznik na *dzień*, czyli barć, obrobiwszy ją *bartą*, tj. siekierą do wygładzania ścian siedliska przeznaczonego dla pszczoł, lub w razie potrzeby pogłębiwszy ją *pieszną*, tj. nieco wygiętym półkoliście dłutem. Jeśli zaś rzeźba nie miała potrzebnego mu wydrążenia, wydłutował barć od nowa, w dowolnym miejscu, a z tworę robił z grubej deski albo też po prostu przybijał do niej z tyłu ul skrzynkowy.

Tak powiększała się pasieka o nowych przybyszów, religijnych w formie, a świeckich w treści. Zdegradowanym bowiem świętym, sprowadzonym z ołtarzy na ziemię, powierzano pełnienie nowych funkcji. Z chwilą, gdy dotknęli stopami zimnej trawy w sadzie lub surowych desek podłogi w *stebniku*⁴⁶, rozpoczynali drugi, nowy żywot, stojąc karnie w szeregu z innymi figurami, które, tak samo jak i oni, za wolą pasiecznika przeobrażały swe ciało na siedlisko dla pszczoł.

Udział figur biblijnych i świętych w pasiekach wiejskich czasami da się wytłumaczyć po prostu tym, że

⁴⁵ Tegoż zdania jest Armbruster: op. cit.

⁴⁶ *Stebnikiem* zwali pasiecznicy szope, której jedna ściana, zwrócona ku południu, była otwarta.

ten sam rzeźbiarz, który obsługiwał kościół, robił też ule figuralne. Tak mogło być właśnie w pasiece znajdującej się w Dworku, który jako sołtysostwo należał w początku XVII w. do klasztoru w Nowogrodzie Bobrzańskim. Przemawiają za tym przede wszystkim nadnaturalne wymiary tych uli figuralnych i ich wygląd, tj. forma oraz treść tematyczna. Np. ul przedstawiający Mojżesza ma 201 cm wysokości, arcykapłana — 220 cm, Abrahama z Izaakiem — aż 227 cm itp.

Przemawia za tym szczególnie ich forma, podległa w kościołach kanonom ówczesnie panującego baroku. Styl ten wycisnął swe piętno na niektórych postaciach nie tylko obfitą modelacją zwichrzonych szat, ale przede wszystkim właściwym mu patosem gestu i wyrazu. Rzeźbiarz tych figur wypowiedział się najdosadniej w twarzach, reszta postaci była dlań mało ważna.

Autor postaci arcykapłana (ryc. 13) z temperamentem i lubością ciał smukłą głowę, nakrytą fantastycznym turbanem, rozkoszował się niezwykłością jej sylwety, modelunkiem rysów twarzy, inteligencją wyrazistych oczu i żywością wyrazu człowieka władczego, ale fałdy tuniki rzeźbił już wedle schematycznej manieri baroku (ryc. 14).

Nie jest wolna od tych błędów potężna postać Mojżesza z głową otoczoną falistymi opadami bujnych kędziorów, z twarzą w której uwagę ogniskują duże, rozwarłe, przenikliwe i mądre oczy (ryc. 15), kontrastujące z gęstwą głęboko drążonych fałdów, niespokojnych i nadających całemu korpusowi formę pozbawioną indywidualnego charakteru.

Również głowa Abrahama, dawniej ożywiona malarstwem, a dziś pokryta patyną starości, zastygnięta w spokoju niczym klasyczna rzeźba antyczna, przykuwa oczy prostotą formy o dużej sile wyrazu (ryc. 16), ale reszta figury, choć zbudowana na równowadze ciężarów bryły, nie odbiega od schematów przeciętnych rzeźb kościelnych zarówno ukształtowaniem formy stroju, jak i rąk.

Także i twarz przeoryszy (ryc. 17) interesuje nas zdrową młodością i władczą postawą, uzyskaną przez cofnięcie głowy ku tyłowi, ale habitem pogurbionym w przypadkowe fałdy rządzi już znana nam formuła oklepana, nie podporządkowana jasnemu planowi całości kompozycji plastycznej. Takim jest również św. Jan (ryc. 18). Połowę tej postaci zajmuje bowiem szata narzucona, tak charakterystyczna dla baroku, w którym odstępstwo od realizmu renesansowego zaznaczyło się między innymi w upodobaniu do szat nie przykrawanych do kształtu człowieka.

Wszystkie tego typu rzeźby, jak też inne, wyrastające z tradycji gotyku, jak np. ul w kształcie św. Jadwigi Śląskiej, pochodzący z Włodowic, w ziemi kłodzkiej (ryc. 19) — należą do rzeźby ludowej tylko ze względu na ich świecką funkcję użytkową, a nie na zasadzie samodzielnie przez lud kształtowanej formy, której rozwój szedł innymi drogami i dokonywał się w innym czasie niż ewolucja stylów historycznych.

Najprymitywniejszą kategorią morfologiczną uli figuralnych są postacie całkowicie wpisane w walcowatą kłodę. Spośród tego rodzaju form szczególną uwagę należy poświęcić ulowi z Jazowskiej, w powiecie Nowy Sącz, wyrzeźbionemu z grubego pnia wierzbowego (ryc. 20). Niezawodnie miękkość i podatność



Ryc. 31. Kobieta w stroju dolnośląskim. Ul figuralny z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

na obróbkę zdecydowały w obiorze takiego tworzywa. Zapewne w celu zabezpieczenia ula przed butwieniem i próchnieniem pozostawił pszczelarz pień w stanie nie okorowanym, a wyrzeźbił jedynie głowę⁴⁷. Rzeźbiarz, jak widać, poświęcił wiele czasu swej pracy. Chodziło mu o realistyczne odtworzenie głowy, aczkolwiek parając się zapewne po raz pierwszy z organizacją formalną bryły rzeźbiarskiej i tworząc z pamięci, nie mógł uniknąć błędów niezbyt ścisłej obserwacji. Dodany rzeźbie blaszany cylinder, pomalowany białą farbą olejną i opasany również ma-

⁴⁷ Tu nasuwa się przypuszczenie, czy kłody drzewne obrobione górami w kształt głowy nie były najdawniejszą formą ula figuralnego, gdyż w dawnej polszczyźnie głową nazywała się właśnie górna część barci.



Ryc. 32. Kobieta w stroju dolnośląskim. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

lowaną wstążką niebieską, jest już nowszym dodatkiem do rzeźby, mającej wyobrazić Żyda-kapitalistę w sposób karykaturalny. Mamy tu więc do czynienia z rzadkim w rzeźbie ludowej przykładem świadomej karykatury.

Inną modyfikację pierwotnego kształtu uli figuralnych stanowią postacie posiadające długie aż do ziemi szaty. Takie bowiem nadawały się łatwiej do obróbki i do ustawienia na ziemi w pozycji niewyrotnej oraz do wydrążenia dłuższej wnęki ulowej⁴⁸. Typ ten reprezentuje ul z Zabierzowa, w powiecie Kraków, wykonany z odziomka sosny — stąd jego zgrubienie u dołu (ryc. 10). Ręce, wyciosane wzdłuż słoju, przylegają do tułowia przysadzistej figury, opadając

⁴⁸ Rzecz wydrążona zwała się w starej polszczyźnie ulem, a rząd uli — ulownicą lub ulicą.

łukowato ku otworowi umieszczonemu w międzykroczu, który to gest ofiarniczy, charakterystyczny dla archaicznych rzeźb słowiańskich, zachowują liczne ule polskie i słowackie. Rzeźba przedstawia starego, zamyślonego chasyda, którego głowa, nakryta jarmułką, zamyka się w elipsie, wertykalny zaś kierunek kłody podkreślają cztery trefione kosmyki włosów koło uszu, obwisłe wąsy i długa broda, równolegle żłobkowana (ryc. 22). Jest to, jak widać, tak charakterystyczne dla dawnej plastyki kształtowanie formy rzeźbiarskiej na zasadzie rytmu i geometryzacji bryły. Bliskie pokrewieństwo z niefiguralnymi ulami kładowymi zaznacza się tutaj we właściwym dla tych uli włazie, mieszczącym się w sercowatej formie z trzema otworami nad wnęką, pełniącą rolę podstawki dla pszczoł.



Ryc. 33. Głowa pasiecznika. Fragment ula z pasieki w Dworku (pow. Lwówek). Okaz w Muz. Śląskim we Wrocławiu.

Do tego typu rzeźby kłodowej należy piękny okaz ula słowackiego w kształcie proboszcza (ryc. 23), znajdujący się w Muzeum Etnograficznym w Budapeszcie⁴⁹, jako też ul w postaci św. Jana Nepomucena, pochodzący z Włodowic, w ziemi kłodzkiej, znajdujący się obecnie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu (ryc. 24), a stanowiący przykład twórczej transpozycji wzorca barokowego na formę ludową.

Inną modyfikację uli figuralnych, wpisanych całkowicie w kształt kłody, stanowią rzeźby z Ząbkowic Śląskich, przedstawiające Trzech Króli z paziami,

a wycięte w sylwetowym zarysie formy z jednego kawałka drzewa, niczym wyolbrzymione zabawki lub drewniane kukiełki szopkowe. Należy tutaj także ul w postaci szlachcica (ryc. 25 i 26), wykonany przez Andrzeja Birowca z Kasinki Małej, znajdujący się obecnie w Muzeum Regionalnym PTTK w Myślenicach. Ule tego rzeźbiarza ludowego, zwane w okolicy popularnie „Zagłobami”, wykonane całkowicie z jednego kłosa i polichromowane zgodnie z barwami realistycznie odtworzonego stroju szlacheckiego, cechuje zacięcie karykaturalne zarówno w pociesznym umieszczeniu kieliszka koło otworu wlotowego, jako też w twarzy pulchnej, właściwej tęgim biboszm.

Z zasady ludowej formy rzeźbiarskiej, wyłanianej całkowicie z drewnianego kłosa, wyłamują się ule figuralne, w których szaty wtapiają się wprawdzie

⁴⁹ Fotografii tego okazu, jak też innych znajdujących się w zbiorach węgierskich, użyczył mi dyrektor Muzeum Etnograficznego w Budapeszcie, Ivan Balassa, za co składam mu podziękowanie.



Ryc. 34. Góral i góralka. Ule słowackie. Fotografia w *Věci a lidé*, 1954, nr 7—8.

w walcowatą kłodę, natomiast ręce, niekiedy głowy, także broń, laski i inne przedmioty, rzeźbione z osobnego kawałka drewna, bywają doprawiane. Do tego typu rzeźb należy np. ul bliźniaczy w kształcie pary oblubieńców, wykonany z rozwidłonego u dołu potężnego pnia lipowego (ryc. 8), w którym każda rosocha obrobiona została w kształt człowieka, ale ręce zewnętrzne, łukowato zgięte w łokciu — doprawione. Obie postacie odziewa długa aż do ziemi szata, bo tworzy ją walcowaty kształt kłosa, natomiast w głowach widać już wyraźne zindywidualizowanie formy. Pod czepek wtulona szeroka twarz, w której ledwie zaznaczono wąski, mały nosek, przy nim skupione małe oczka, lekko rozwarłe usta i potężna broda. To głowa dziewczyny. Głowę zaś narzeczonego, okoloną czarnymi, karbowanymi włosami, opadającymi na kark, cechuje twarz z wklęsłymi policzkami, a podniesionymi ku oczom kośćmi jarzmowymi, nadto z wysuniętą ku przodowi dolną szczęką. Zgrubienie na szyi, spowodowane sękowatą twardzizną rosochy, obok symetrycznego i rytmicznego układu, użycza tym dwumetrowym postaciom dużo siły wyrazu, a ręce, nałożone na siebie, symetrycznie załamane i wpisane w romb, ożywiają hieratyczną sztywność obu

korpusów, stanowiąc ważny akcent koordynacyjny w ogólnej kompozycji formalnej.

Do tego samego typu należy również ul strażniczy w kształcie chłopca dolnośląskiego (ryc. 27), którego nawet boczne fałdy płaszcza przybite są dodatkowo gwoździami, a nogi, wyodrębnione z kłosa, zaopatrzone z tyłu w podpórki.

Inni rzeźbiarze doprawiali rzeźbom ręce, a nawet głowy i osobno kapelusze, które przybijali grubymi bretnalami. Gdy zaś żelazo przeżarła rdza, a zamarzająca w szczelinach woda rozsadziła członki doprawione, rzeźby przybierały żalosny wygląd. Bywało też, że w razie zniszczenia się lub skradzenia doprawionego nakrycia głowy — pasiecznik postarał się o nowy kapelusz dla figuralnego ula, bynajmniej nie troszcząc się o naśladowanie kształtu pierwotnego. Tym sposobem narieczony, przedstawiony w podwójnym ulu w Dworku, otrzymał w prezencie od pasiecznika „dreimaster” w miejsce dawnego nakrycia głowy⁵⁰.

⁵⁰ W Muzeum Śląskim znajduje się ten okaz znowu z gołą głową, ale jeszcze w r. 1938 wedle fotografii zamieszczonej w pracy B. Schiera: op. cit. posiadał on ów kapelusz trójkątny.



Ryc. 35. Góral i góralka. Rzeźby w drzewie. Chocznia (pow. Wadowice). Okazy w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

Inni rzeźbiarze w realistycznym naśladownictwie kształtów człowieka starali się ul figuralny traktować jak rzeźbę z usamodzielnionymi, tj. doprowadzonymi rękoma i nogami — choćby kosztem właściwej funkcji ula. Przykładem tak pojętej rzeźby był ul z postaciami Adama i Ewy w Sobótce, w powiecie Swidnica. Okaz ten (ryc. 28) niestety dziś już nie istnieje⁵¹, a zniszczony został z uwagi na temat, który rzekomo miał obrażać pobożne uczucia świętoszków. Ule te, przedstawiające pierwszych rodziców w nagej postaci, i to w momencie, gdy dopuszczają się grzechu pierworodnego, a nadto pomalowane na kolor cielisty, drażniły pobożnych przechodniów goliźną, toteż usunięte zostały z towarzystwa figur więcej odzianych i postawione w szopie na ustroniu. Podobne ule stały w Żabowie, w powiecie Środa, ale żona pasiecznika ze względów obyczajowych pomalowała nagi biust Ewy w jaskrawe pasy i w ten sposób „odziała” ją w lejbik z ludowej pstruchy.

Swobodny gest rąk, tak charakterystyczny dla tych uli w kształcie pierwszych rodziców, spotykamy też we współczesnym ulu z Kamienia Śląskiego, przed-

stawiający studenta w korporanckiej czapce z czerwonymi pasami i w brązowej kamizelce, którego jedna ręka wyciągnięta jest do powitania, a dłoń drugiej trzymana na płask pod otworem wlotowym jako podstawka dla pszczoł (ryc. 29).

Okaz ten, wykonany przez Franciszka Moczygębę ze wsi Borycza, gm. Izbičko, pow. Strzelce Opolskie, przed oddaniem go Muzeum Górnośląskiemu w Bytomiu pomalowany został na świeżo przez właściciela, skutkiem czego malatura pomnaża w tej rzeźbie sumę konfliktów między karnacją rąk i twarzy a resztą kolorów rzeźby, między realistycznie odtworzoną czapką studencką a głową kształtu ziemniakowatego, w której nos zaznacza się wypukłością, a usta wyciętą szparą, bo inne szczegóły — jak wargi, oczy, wąsy i bródka — są pomalowane.

Figuralne upostaciowania uli jako przejaw ludowej plastyki monumentalnej, realistycznej w formie i treści, dostarczają wiele materiału, nie wyzyskanego dotychczas w historycznych badaniach ubioru ludowego, materiału wartościowego już z tego względu, że mamy tu do czynienia z postaciami przeważnie naturalnej wielkości i polichromowanymi. Wprawdzie na starych okazach malatura wykruszyła się

⁵¹ Fotografia u Hellmicha: op. cit.



Ryc. 36. Góral. Fragment rzeźby z Choczni (pow. Wadowice). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

skutkiem wpływów atmosferycznych, niemniej jednak tu i ówdzie we wklęsnięciach formy daje się jeszcze odczytać po mechanicznym odczyszczeniu.

Dzięki temu właśnie odkryciu nowych źródeł polskiej kostiumologii ludowej możemy dziś poważnie rozszerzyć nasze wiadomości o stroju ludowym, a przede wszystkim o stroju dolnośląskim. Np. w ulu bliźniaczym, przedstawiającym parę narzeczonych w pasiece w Dworku, a pochodzącym prawdopodobnie z I poł. XVII w. (ryc. 8), dziewczyna paraduje w czepku przypominającym kaptur o kształcie jeszcze gotyckim, a więc przedłużającym się w czub, z zębatą bramką wokół, a feretą nad czołem. Nie bez naukowej wartości jest w tej rzeźbie także szczegół obyczajowy z zakresu ludowego konwenansu towarzyskiego,

a mianowicie prowadzenie dziewczyny pod rękę, a jednocześnie trzymanie jej za palce.

Inny zaś ul z tejże pasieki, wysokości 159 cm, pochodzący z II poł. XVII wieku, przedstawia gospozię w niebieskim czepku kulistym z nausznikami, bramowanym z brzegu taśmą białą lub galonikiem (ryc. 30). Posiada on na środku czoła ząbek, charakterystyczny dla niektórych czepków dolnośląskich jeszcze w XVIII wieku. Gospośnia ta nosi katanę czerwoną, opadającą luźno poniżej bioder, pofałdowaną od pasa, z rękawami nie rozszerzającymi się ku barkom. Był to, jak się zdaje, jej ubiór codzienny. Spódnice nosiła również czerwoną, natomiast zapaskę zielonkawą.

Drugi ul, przedstawiający także gospodynię, ale nieco starszą, dowodzi, że opisana polichromia nie



Ryc. 37. Góralka. Fragment rzeźby z Choczni (pow. Wadowice). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

była dowolna. Postać ta bowiem odziana jest również w czerwoną spódnicę, fartuch zielony, oraz kataną takiego samego kroju, ale żółtą.

Trzeci ul w kształcie niewiasty (ryc. 31 i 32) poszerza nasze materiały kostiumologiczne do kobiecego stroju dolnośląskiego. Stwierdzamy tu bowiem inny kształt czepca, granatową kataną, wyciętą prostokątnie na piersiach, oraz niebieską zapaskę, zdaje się, drukowaną w pionowe pasy z układu rombów.

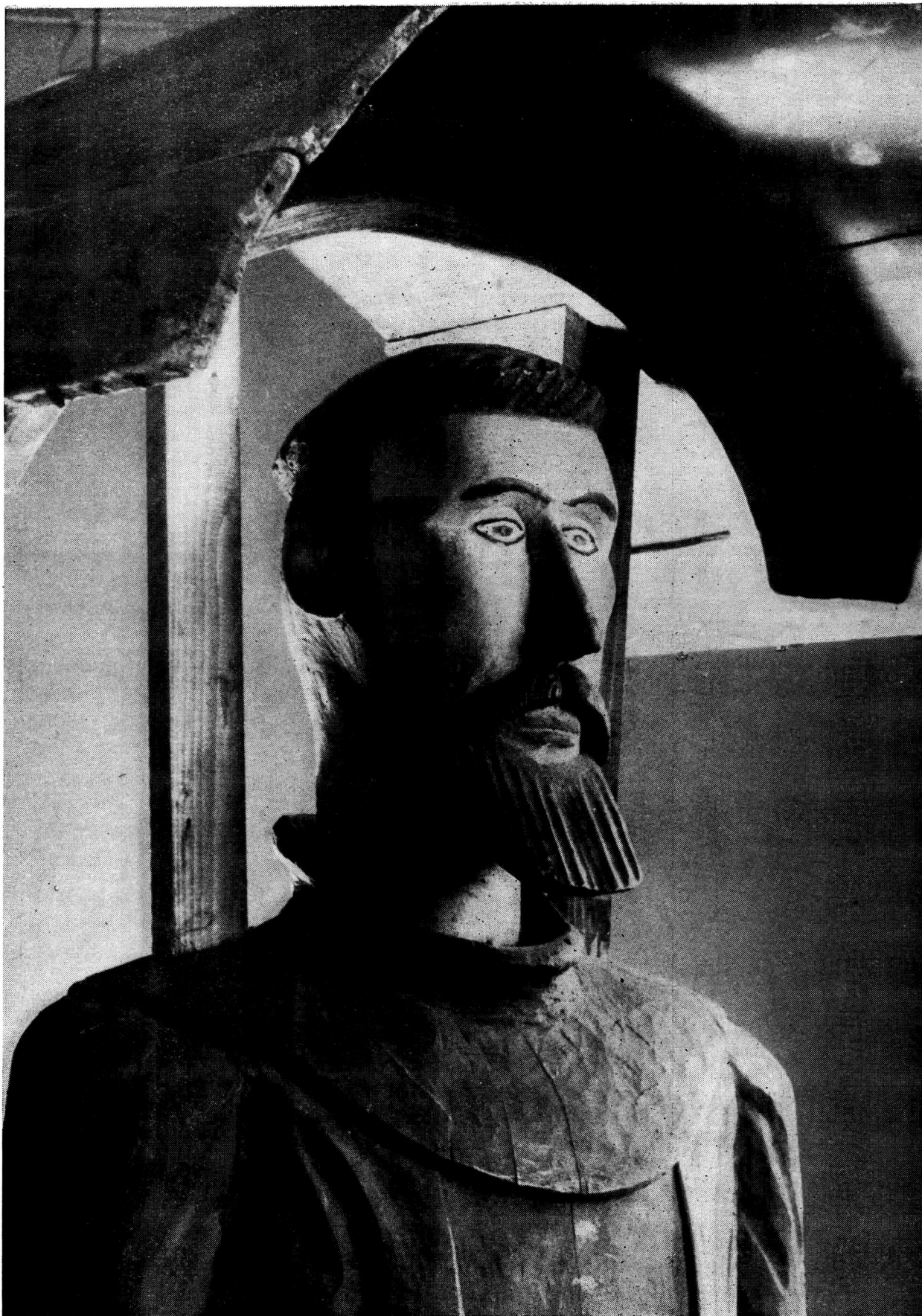
W zespole rzeźb wystawionych w pasiece w Dworcu znajdowała się niegdyś postać chłopca dolnośląskiego w butach z cholewami, w żupanie z dwoma szeregi guzików na piersiach i w kapeluszu podobnym do cylindra o wklęsłym walcu⁵².

Z zakresu ubioru męskiego cennym przyczynkiem jest dla nas głowa pasiecznika (ryc. 33) z roku ok 1800, nakryta smukłą czapą, która w Polsce środkowej zwała się *wścieklicą*. Wedle zachowanej na rzeźbie malatury, składała się ona z wysokiej opuszki z szarego baranka i denka z czerwonego sukna, wznoszącego się ponad barankową opaską⁵³.

Z tego samego czasu, ale przez innego majstra wyrzeźbiony, jest ul strażniczy w postaci chłopca dolnośląskiego, odzianego wedle mody frydrycjańskiej

⁵³ Wyniki badań tych źródeł zmuszają mnie do wyznania, że opracowany przeze mnie „Strój dolnośląski” (Atlas Polskich Strojów Ludowych. 1950, cz. III, zes. 1) należy uzupełnić dokumentarnymi materiałami z II poł. XVII w. oraz przełomu XVIII i XIX w., jakich dostarczają śląskie ule figuralne.

⁵² Fotografię tego ula podaje Schier: op. cit.



Ryc. 38. Popiersie mnicha. Fragment ula z Czerńca (pow. Nowy Sącz). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

(ryc. 27). Militaryzm, jak wiadomo, do tego stopnia przesiał wówczas wszystkie fibry organizmu społecznego na Śląsku, że przed glorią jego autorytetu nie ostał się nawet tradycyjny strój ludowy. Chłopi przywdziewali żołnierskie trójkątne kapelusze, zwane *dreimastrami*, przypinali białe krezy, nosili krótkie spodnie, białe pończochy, wpuszczone do czarnych, płytkich trzewików, zielonkawe płaszcze z klapami kieszeniowymi, opasywali się rzemiennym pasem z wytłaczanym ornamentem, srogo podstrzygali i woskowali wąsy, a nawet peruki nosili. Jakżeby bogatsze pasieki obyć się mogły bez tej rozkraczystej postaci żołnierskiej, tak charakterystycznej dla wsi dolnośląskiej!

Do uli mających wartość kostiumologicznych dokumentów należą na Słowaczynie ule w kształcie górala i góralki (ryc. 34), mające na terenie Polski odpowiedniki w rzeźbach znajdujących się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, a pochodzących z Choczni, w powiecie Wadowice, z połowy XIX w. (ryc. 35, 36 i 37). Wykonane były one, wedle informacji ofiarodawcy, jako upominek weselny, do czego zresztą ze względu na to, że przedstawiały parę oblubieńców, doskonale się nadawały. Pokrewieństwo między okazami słowackimi a polskimi jest wyraźne, niemniej i różnice są duże. Polskie rzeźby odtwarzają wiernie strój góralski z okolic Wadowic, przeto góralka odziana jest w koszulę z wykładanym kołnierzykiem, haftowaną czerwoną nicią, w gorset czerwony zapinany na duże guziki, ale jeszcze bez ozdób naszywanych i haftowanych, oraz w spódnicę granatową, górzał zaś w kapelusz niski z krepą wyciętą w ząbki, koszulę nie zdobioną, krótką gunię brązową, zarzuconą na ramiona, szeroki pas, zapinany na cztery sprzączki, oraz białe spodnie wałaskie z dwoma przyporami obszytymi czerwonym sznurkiem w półkach, wypuszczone na kierpce.

Nie te względy decydują jednak o ważnym znaczeniu uli figuralnych, ale ich wartość jako dzieł sztuki. Odkryte w nich nowe źródła historyczne do kostiumologii ludowej są bowiem tylko wynikiem realistycznej postawy artystów ludowych względem wzorca obiektywnej rzeczywistości.

Formę artystyczną tych dzieł tworzyli ludzie obdarzeni zdolnością nadawania konkretnego kształtu plastycznego swoim pomysłem. Wyrastała ona co prawda z charakteru tworzywa oraz wyznaczonej jej funkcji użytkowej, ale przede wszystkim z lokalnej tradycji plastycznej i predyspozycji twórczej artysty ludowego.

Nie jest prawdą, że wykonawcy uli figuralnych mogli wywodzić się z grup wędrownych piernikarzy, woskarzy lub wycinaczy form do drukowania tkanin, jak przypuszcza N. Melnikova-Papouškova⁵⁴, gdyż postacie uli zarówno słowackich, jak i polskich należą w plastyce ludowej do całkiem innej rasy. Co więcej, rzeźbiarze uli nie wywodzili się z szeregów świątkarzy ludowych, których rzeźby, jak wiadomo, cechuje jednofrontowość⁵⁵.

Układ frontalny, czyli jednolicowy, polega na streszczeniu wyrazu rzeźby tylko od strony jednego pola



Ryc. 39. Mnich. Ul z Czerńca (pow. Nowy Sącz). Okaz w Muz. Etnograficznym w Krakowie.

widzenia. Przeciwnieństwem jego jest układ wielolicowy, w którym jakości formalne rozmieszczone zostały w sposób pozwalający na obserwowanie ich ze wszech stron. Różnice pomiędzy tymi układami obrazuje schemat graficzny. Jeśli rzeźbę przedstawimy sobie jako punkt, to pole widzenia w pierwszym przypadku wyraża linia lub łuk zatoczony przed punktem, w drugim zaś koło zatoczone wokół punktu.

Zrozumienie tych różnic to wstęp do nauki patrzenia na rzeźbę. Układ frontalny jest prostszy, układ wielolicowy więcej skomplikowany pod względem formalnym. Można tu mówić o wcześniejszym i późniejszym okresie rozwoju rzeźby, o dążeniu i spełnieniu przestrzennych zadań plastyki. Przykładem pierwszego układu są imponujące powagą egipskie i starogreckie posągi o licach płasko traktowanych oraz strzeliste figury w portalach katedry w Chartres, przykładem drugiego — Wenus Milońska, sycąca oczy jednakową rozkoszą, z którejkolwiek strony ją oglądamy. Ka-

⁵⁴ N. Melnikova-Papouškova: op. cit., s. 348, 349.

⁵⁵ T. Seweryn: Sztuka ludowa w Polsce. Katalog Wystawy. Kraków 1948, s. 24.

pliczkowe świątki ludowe zwrócone prost do widza należą do pierwszej kategorii. Skupiają one na sobie uwagę, niczym obraz, którego płaszczyzna daje się objąć wzrokiem tylko od strony frontowej. Stąd pochodzi ich charakterystyczne spłaszczenie bryły rzeźbiarskiej. Wyłamuje się nieco z tej zasady figura Frasobliwego, przeznaczona do oglądania z przodu i boków, niemniej tył tego świątka bywa zwykle również spłaszczony i z grubsza ociosany, a pod względem artystycznym „puszczony”. Na ogół rzeźby świątkarskie są pod tym względem czymś pośrednim między płaskorzeźbą a rzeźbą o pełnej krągłości formy. Przedstawione w przekrojach poziomych — dają formy zbliżone do owali.

Rzeźby kościelne, zaludniające ołtarze, kroksztyny lub ściany, nie były przeznaczone do oglądania ze wszech stron. Jednofrontowość ich była wynikiem funkcji, jaką spełniać miały w kulcie religijnym. Poza tym tło ich było w zasadzie określone. Inaczej ma się rzecz z ulami figuralnymi, których usytuowanie w przestrzeni, a więc na tle przyrody, zgodnie z ich odmienną funkcją, stawiało przed rzeźbiarzem ludowym całkiem inne zadania. Trzeba było szczególnie podporządkować ogólnej całości bryły, a bryłę zestroić z tłem przyrody. Nie sądzimy, że założenia te były nieświadome. Zagadnienie przestrzennej harmonizacji form zarówno architektonicznych, jak i rzeźbiarskich nie było obce ludowi, jak tego dowodzą zebrane przez nas przykłady, odkrywające wysoki poziom osiągnięć ludu w tej dziedzinie twórczości. Przykłady te dowodzą również, że wymiary fizyczne uli figuralnych nie stanowią jedynego wyznacznika pojęcia ich monumentalnego wyrazu.

Zarysowane powyżej różnice między dwoma typami ludowej twórczości rzeźbiarskiej wymagają jednak dalszego rozwinięcia. Wspomnieliśmy już, że jedną z cech najbardziej typowych uli figuralnych jest statyczność, gdyż już sam pień drewniany strukturą swoją, tj. pionowymi włóknami, podszeptuje rzeźbiarzowi współdziałanie z duchem statyki. Stąd w paśnikach wiejskich taka przewaga figur stojących, całkowicie wydobytych z jednej bryły drewnianej, a obywateli się bez dodatkowych łat i protez, wykonanych z innego kawałka drewna. Czynnikiem statyczności jest również w tych rzeźbach przewaga spokoju nad ruchem, jedna z cech monumentalności prymitywnych dzieł plastyki figuralnej.

Ale grupie tej przeciwstawia się rzesza rzeźb innych, nie zawsze zgodnych z zasadą statyczności. Ze zbiorowiska polskich uli figuralnych wyodrębnia się wcale wyraźnie zespół postaci świętych, traktowanych inaczej niż figury świeckie. Charakteryzuje je niepokój mnących się i wichrzących form, dążność do ruchu i dynamicznej reguły konstrukcji. Nie może być mowy o statyczności, gdzie forma kształtuje się jako rezultat wzajemnego ciśnienia napięć kierunkowych⁵⁶, gdzie forma uderza o formę, a linia o linię lub gdzie uwidoczniają się kontrasty form sumarycznych i szczegółowych, koniecznych i przypadkowych. W tych cechach formalnych wyraża się barok. Styl ten jednak wyraża się nie tylko w zjawiskach czasowo przestrzennych, ale i czysto przestrzennych, a więc statycznych. Otóż z tego dualizmu koncepcji

barokowej, któremu podlegali rzeźbiarze kościelni, rzeźbiarz ludowy, obsługujący potrzeby ludu nie wiążące się z wyposażeniem wnętrza kościoła, upodobał sobie więcej zasadę drugą. Stąd tak wiele rzeźb nacechowanych wprawdzie wyrazem barokowym, ale tak mało istotnie barokowych. Rzeźbiarz ludowy dawał więc swym nieruchomym figurom zewnętrzny habitus barokowy, zazwyczaj ogólny typ stroju i fałdów, ale nie uznając formy dynamicznej jako budulca rzeźby, rezygnował z napięć kierunkowych na rzecz statyki, podobnie jak rezygnował z barokowego nasycenia formy na rzecz prostoty.

Nie wyczerpalibyśmy sfery czynników sprawczych statyczności świeckich uli figuralnych, gdybyśmy pominęli symetrię, jako zasadę skuwania dwóch przeciwstawnych sobie części masy. Nie mamy tu do czynienia z symetrią mechaniczną, tj. martwością równowagi, takich samych elementów, umieszczonych po lewej stronie osi, co i po prawej, ale z zasadą godzenia rozbieżnych dążeń formy i jej przeciwstawnych kierunków, z zasadą układu równowagi ciężarów mas, a przede wszystkim z nieświadomym, ale celowym wyznaczeniem każdemu tworowi artystycznemu właściwej osi budowy. Statyczność więc, jako jedna z głównych cech tej rzeźby, mieści w sobie element konstrukcyjny. Jest to rzecz wielkiej wagi. Nie bez przyczyny wszystkie epoki, w których ujawnił się poważniejszy dorobek konstrukcyjny w sztuce, otoczone są w historii szacunkiem.

Ogarnawszy wzrokiem kształty uli figuralnych, choćby tylko te, jakie tutaj reprodukowujemy, nie trudno podzielić je na zespoły wedle wyżej omówionych cech.

Nie tutaj miejsce na szczegółową analizę formalną każdego zabytku z zakresu ludowej świeckiej rzeźby monumentalnej — wszakże szkicujemy zagadnienie polskich uli figuralnych jedynie w zarysach ogólnych.

Niemniej już z tego ogólnego przeglądu wynika niespornie, że wytwórcy uli figuralnych stanowią osobną grupę w licznej gromadzie twórców ludowych. Bez względu na to, czy byli rzeźbiarzami z fachu, wprawnymi we władaniu dłutem, czy też nowicjuszami, parającymi się po raz pierwszy w życiu z trudnościami obróbki kłody drzewnej w kształt człowieka, stawiali zręby ludowej rzeźby wielofrontowej, rozszerzając tym samym problematykę formalną tradycyjnej rzeźby ludowej. Zaspokajali potrzeby użytkowe i artystyczne swego otoczenia, dogadzając jednocześnie żylce zbierackiej pasieczników i ich kolekcjonerskim upodobaniom, które odgrywały poważną rolę w zamawianiu u nich uli figuralnych. A wreszcie — wzbogacali tematykę rzeźby ludowej figurami o treści i funkcji świeckiej. Świątkarze dziełami swymi zaludniali kapliczki przydrożne i kruchty kościelne; oni zaś — najbliższe sąsiedztwo człowieka, zagrodę i sad.

Rzeźby ich wносиły krasę barw w szarzyznę i monotonię tego świata ograniczonego opłotkami. Dawniej bowiem wszystkie ule figuralne pokrywała malatura olejna. Z biegiem czasu farby złuszczyły się pod działaniem mrozu i słońca, drzewo szerniało od starości, a miękki na jego powierzchni wypłykały deszcze. I wtedy rzeźbiarzom, często nieporadnym w kształtowaniu formy, przyszła z pomocą patyna: farba popękana w grochowate gruzły wyblakła i zszarzała jak dawne freski lub usiana w liszaje przezierającego

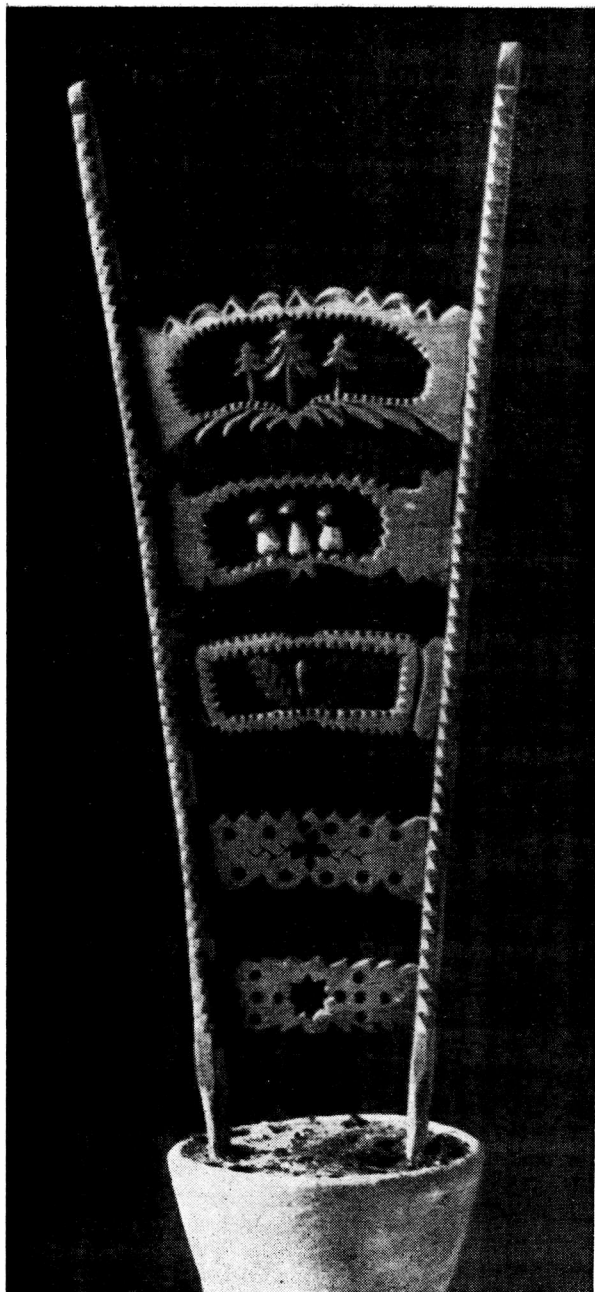
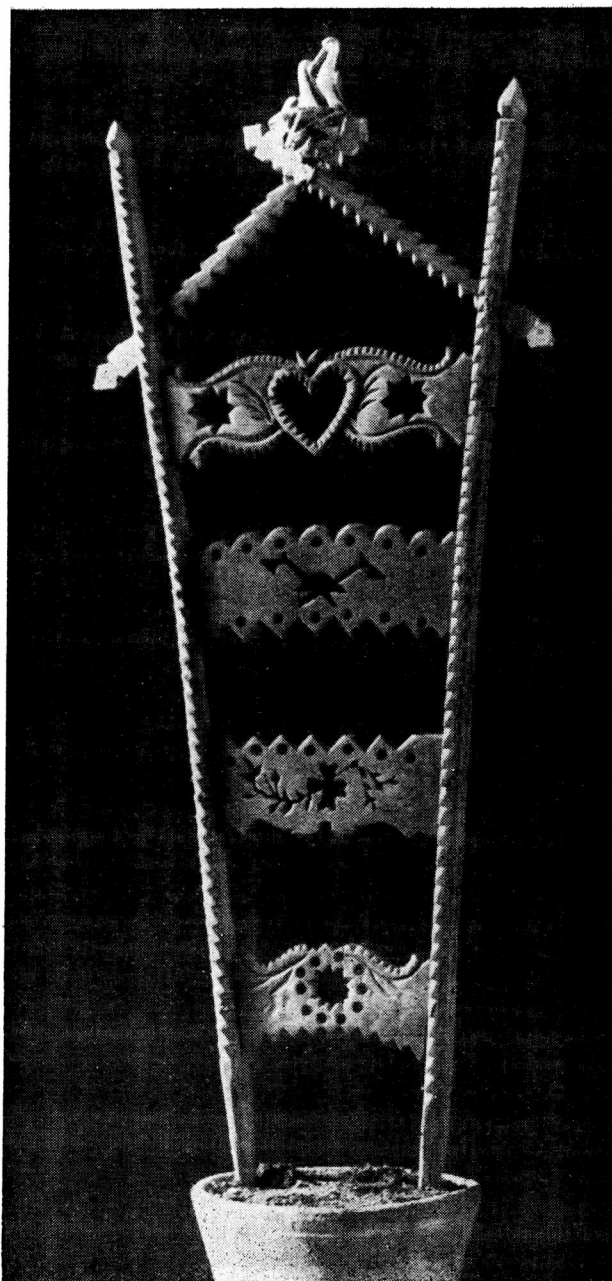
⁵⁶ Wład. Strzemiński: Unizm w malarstwie. Warszawa 1928, s. 4.

spod niej szarego drzewa. Rozpadliny, zmurczenia i okucia dodały tylko uroku i niezwykłości tym zabytkom.

Pozostała jednak forma artystyczna tych dzieł, świadcząca o poważnym dorobku artystów ludowych na polu nie dostrzeganej u nas, a do dziś jeszcze żywej — realistycznej, świeckiej rzeźby monumentalnej. Wspaniały monument w kształcie mnicha, pochodzą-

cy z Czerńca, w powiecie Nowy Sącz (ryc. 38 i 39), „Zagłoba” wykonany przez Andrzeja Birowca z Kasinki Małej, w powiecie Limanowa (ryc. 25 i 26) i wiele innych — to nie przykłady poszukiwania ścieżek do indywidualnego wyrazu w dziele sztuki, ale manifestacja pełni osiągnięć artystów ludowych w dziedzinie formy rzeźbiarskiej, nie mieszczącej się w wąskich ramach problematyki świątkarskiej.

Fotografie i reprodukcje wykonali: Bela Bárdi: 23; Stefan Deptuszewski: 3, 7; Henryk Derczyński: 8, 27; T. Jaworski: 5, 6, 29; Longin Malicki: 19, 24; Michał Maśliński: 1, 2, 4, 9, 10, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 28; 31; 32; 33, 34; 35; 36; 37; 38, 39; A. Rokicki: 14, 18, 30; Z. Szewczyk: 11, 12.

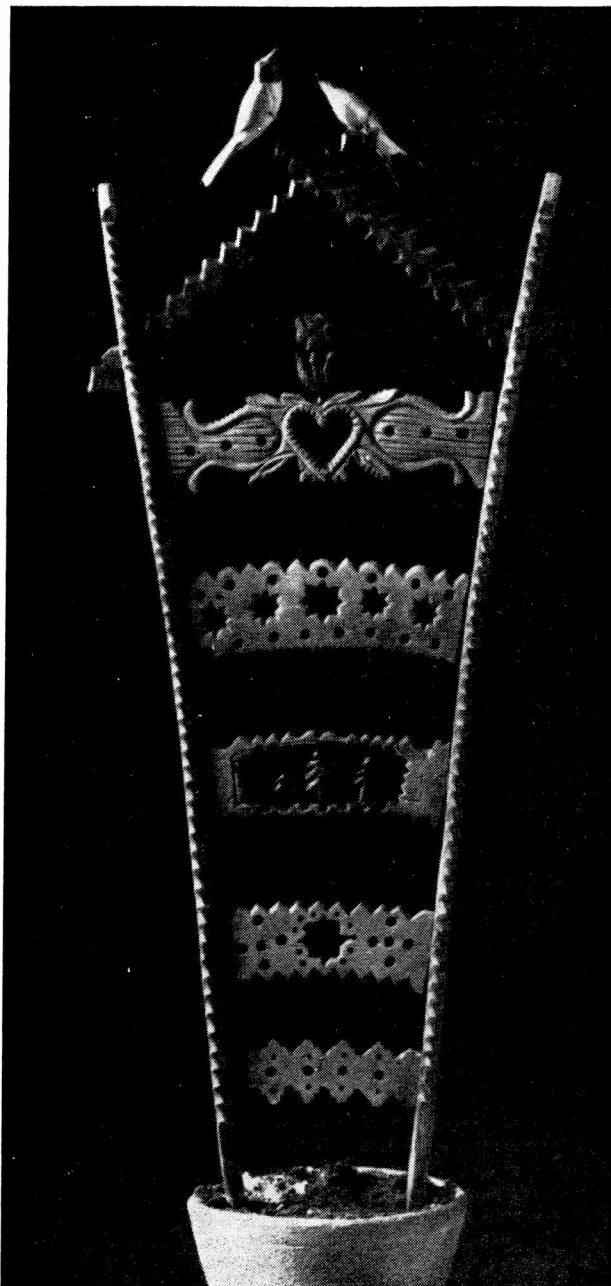
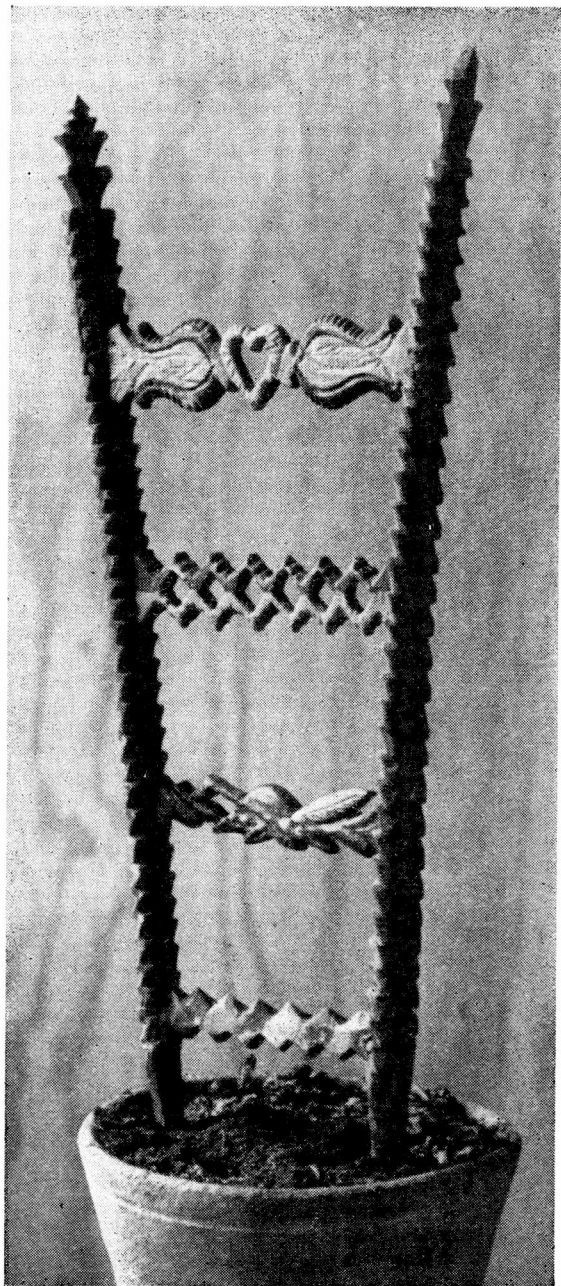


OZDOBNE DRABINKI DO KWIATÓW

JERZY CZAJKOWSKI

Zarówno w małych miastach, jak i na wsiach istnieje zwyczaj dekorowania okien kwiatami. Uzupełnieniem dekoracji, którą w głównej mierze stanowi sama roślina, jest przeważnie ozdobny wazonik oraz podpórka, która — zamiast prostego patyka — przybiera czasem postać pięknie wykonanej drabinki.

Drabinki takie, występujące na różnych terenach Polski, a zwłaszcza Małopolski, uchodziły jakoś uwagi etnografów, którzy nie interesowali się nimi i nie notowali ich w publikowanych przez siebie materiałach. Nielepiej przedstawiają się też zbiory muzealne w tym zakresie.



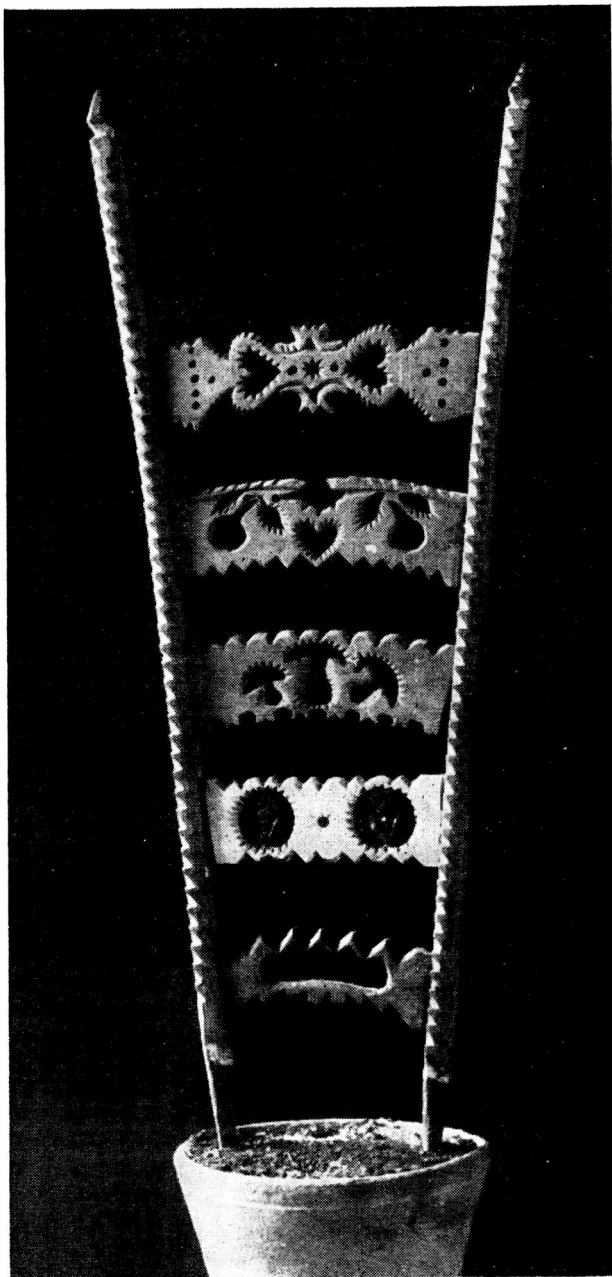
Wyjątek stanowi Muzeum Etnograficzne w Krakowie, które jest w posiadaniu serii drabinek, składającej się z 6 sztuk.

Drabinki te wykonane zostały po II wojnie światowej i są dziełem Tadeusza Obrzuda z Podegrodzia (pow. Nowy Sącz), znanego rzeźbiarza ludowego, który już niejednokrotnie wystawiał swoje rzeźby w okresie międzywojennym.

Do rzeźb Obrzuda należą kapliczki z postaciami Chrystusa Frasobliwego, św. Jana Nepomucena, kilka

figurek Chrystusa upadającego pod krzyżem, płaskorzeźba — chusta św. Weroniki i inne. Sporo tych rzeźb znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

W r. 1940 wywieziono Obrzuda na roboty do Niemiec, gdzie przebywał 5 lat. W ciągu tego okresu wyrzeźbił on mnóstwo różnych figurek. Szczególnym uznaniem ludności niemieckiej (tam, gdzie przebywał) cieszyły się butelki z Bożą Męką. Za pieniądze uzyskane drogą sprzedaży swych wyrobów Obrzud zakupował narzędzia rzeźbiarskie, które niestety zo-



stały mu skradzione, gdy wracał do kraju. Po powrocie osiedlił się on w Lubezie pod Grodkowem, na Śląsku Opolskim, gdzie w dalszym ciągu pracuje nad rzeźbami o tematyce zarówno religijnej, jak i świeckiej.

Wróćmy jednak do wspomnianych drabinek. Każda z nich składa się z dwóch listewek połączonych kilkoma poprzeczkami. Wysokość drabinek waha się w granicach 46—51 cm, a tylko jedna z nich ma 32 cm wysokości. Do wyrobu drabinek Obrzud użył dwóch rodzajów drzewa. Listewki boczne zrobił z drzewa dębowego (poza jedną, która w całości wykonana jest

z drzewa bukowego), natomiast poprzeczki — z drzewa bukowego.

Na pierwszy rzut oka wszystkie drabinki są do siebie podobne. Przypatrzwszy się im jednak dokładnie, stwierdzamy, że poprzeczki różnią się między sobą bardzo, jeśli nie w całości, to przynajmniej w szczegółach. Natomiast listwy boczne są we wszystkich drabinkach identyczne. Rozchodzą się one nieco od dołu ku górze, nadając drabince kształt wydłużonego trapezu, zwróconego szerszą podstawą ku górze. Krawędzie listew bocznych są dla ozdoby skośnie pozacinane w karby biegnące z dołu do góry i na odwrót. Forma poprzeczek rozwiązana jest dwojako. Są one bądź to proste w swej zasadniczej linii, bądź też lekko półokrągłe. Krawędzie ich są wycinane w ząbki, półkola, karbowane łuki itp.

Najwięcej jednak inwencji artystycznej włożył rzeźbiarz w rozwiązanie powierzchni poprzeczek. Są one ażurowane, przy czym motywy, które tu znalazły zastosowanie, można podzielić na trzy grupy.

Jedną stanowią motywy w postaci małych, okrągłych otworków, układanych w koła, krzyże, linie proste, ośmio- i jedenastoramiennych gwiazdek lub nie dających się ściśle określić wycięć o formach abstrakcyjnych.

Drugą grupę tworzą starannie wykonane motywy roślinne, na które składają się czterolistne rozetki, gałązki z listkami, grzyby, liście i owoce dębu oraz drzewka, zwykle po trzy, z których środkowe jest wyższe od dwóch bocznych. Wzajemne proporcje poszczególnych motywów roślinnych traktowane są przez rzeźbiarza zupełnie swobodnie. I tak np. kwiatki, drzewa, grzyby, żołędzie mają prawie jednakową wielkość, o której decydują rozmiary zdobionej powierzchni.

Osobno wspomnieć należy o ładnie wyciętych serduszkach i innych motywach (jak kapelusz góralski ze skrzyżowanymi ciupagami), którymi Obrzud ozdobił jedną z drabinek.

W dwóch wypadkach rzeźbiarz nie zadowolił się motywami geometrycznymi i roślinnymi, ale dodatkowo dał po dwie krokiewki, przy czym na jednej parze ustawił dwa malowane ptaszki, w rozwidleniu drugiej natomiast umieścił gniazdo, a w nim dwa bociany, dość wiernie wykonane i pomalowane.

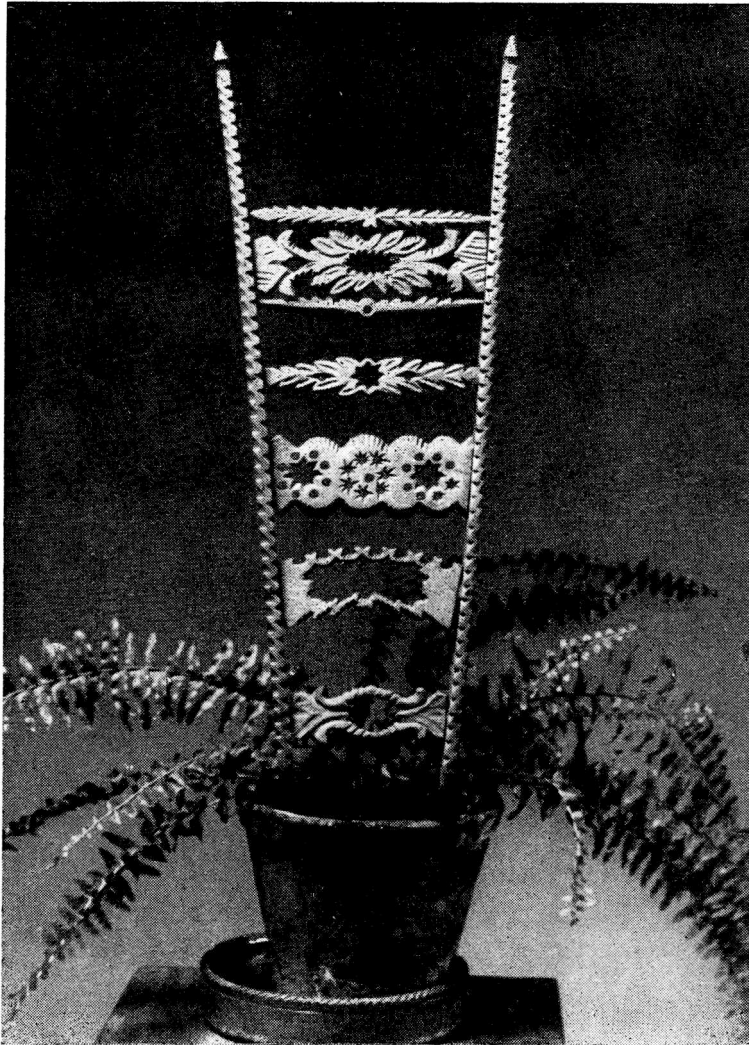
Prócz rzeźbiarskiej występuje na drabinkach dekoracja malarska, głównie na niektórych motywach roślinnych oraz wyżej wspomnianych ptaszkach i bocianach. Pomalowane zostały również zakończenia bocznych listewek niektórych drabinek, jedna z poprzeczek oraz krokiewki — farbami olejnymi kolorów białego, czerwonego, zielonego, niebieskiego i brązowego.

Brak zainteresowania tymi drobnymi, ale ciekawymi okazami ludowego zdobnictwa powoduje, że szukając analogii dla opisywanych tu drabinek, nie znajdujemy ich na naszych terenach, tylko za Karpatami — na Węgrzech¹. Tamtejsze drabinki w ogólnym kształcie zbliżone do wykonanych przez Obrzudę, są jednak znacznie bogatsze. Podobnie jak u rzeź-

¹ Malonyay Dezső: A magyar nép művészete. Budapest, 1909, t. III, s. 179.

biarza podegrodzkiego, znalazły tam zastosowanie motywy geometryczne, abstrakcyjne, roślinne i zwierzęce oraz — czego nie ma u Obrzuda — postacie

ludzkie. Większość drabinek węgierskich ozdobiona jest nieznanymi Obrzudowi dzwoneczkowatymi wiśiorkami.



*Ryciny przedstawiają drabinki do kwiatów wykonane po drugiej wojnie światowej przez Tadeusza Obrzuda z Podegrodzia (pow. Nowy Sącz).
Fotografował M. Maśliński.*



Ryc. 1. Kafel mazurski reliefowy. Muzeum w Olsztynie.



Ryc. 2. Kafel mazurski malowany na gładkiej powierzchni. Muzeum w Olsztynie.

PRZYCZYNEK DO BADAŃ CHRONOLOGII



Ryc. 3. Rysunek przedstawiający liniami pełnymi elementy wspólne kafłom reliefowemu i malowanemu (ryc. 1 i 2), linią zaś kropkowaną szczegóły występujące tylko na kafle reliefowym (ryc. 1).

Wszyscy autorzy dotychczasowych publikacji na temat mazurskiego kaflarstwa ludowego uznają zgodnie, że na Mazurach kafle płaskie o wzorze malowanym występowały wcześniej niż kafle reliefowe, które początkowo były różnorodnie barwione, potem zaś całkowicie białe.

Pogląd ten, przez nikogo dotychczas nie kwestionowany, nasuwa pewne wątpliwości, gdy szczegółowo porównamy płaskie kafle malowane z kaflami reliefowymi — o tej samej tematyce.

Dla przykładu porównajmy kafle ze znaną i często w mazurskim kaflarstwie ludowym powtarzaną sceną, przedstawiającą dwóch żołnierzy siedzących (jeden z nich gra na skrzypcach) przy stoliku, na którym stoją dzbany i kubki, oraz kafle z postacią galopującego jeźdźcy z wystawioną do ataku piką.

Jeżeli sporządzimy kopię kalkową sceny z dwoma żołnierzami przedstawionej na kafle reliefowym (ryc. 1) i zestawimy zasadniczy kontur tego rysunku z konturem sceny na kafle malowanym (ryc. 2), stwierdzimy, że obydwa kontury ściśle się pokrywają. Nie ulega więc wątpliwości, że jedna z tych kompozycji jest kopią drugiej. Chodzi zatem jedynie o ustalenie, która z nich stanowi pierwowzór, a która kopię. Kompozycja na kafle reliefowym jest zawsze bogatsza w szczegóły od kompozycji na kafle płaskim. Różnice w tym wypadku uwiidocznia rycina 3, na której liniami pełnymi narysowano elementy wspólne kaflom płaskiemu i reliefowemu, linią krop-



Ryc. 4. Kafel mazurski malowany na gładkiej powierzchni. Muzeum w Olsztynie.



Rys. 5. Kafel mazurski reliefowy. Muzeum w Olsztynie.

KAFLI MAZURSKICH

DOBIESŁAW WALKNOWSKI

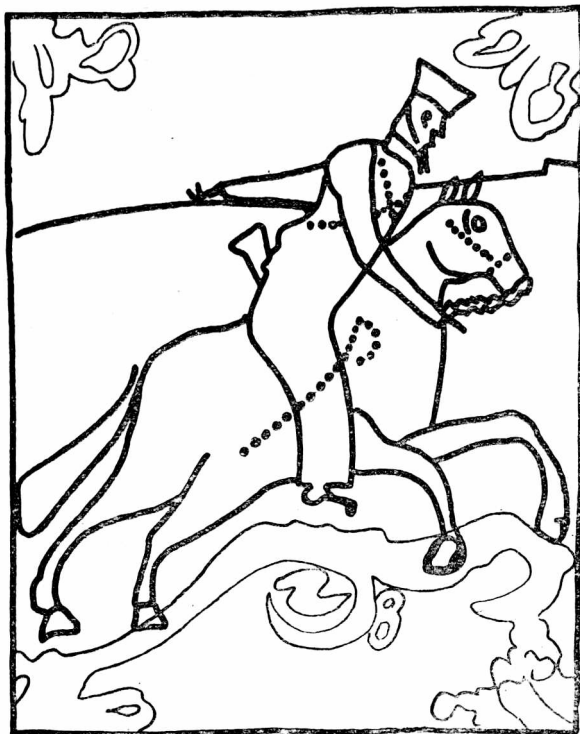
kowaną zaś — szczegóły występujące wyłącznie na kafli reliefowym.

To samo stwierdzimy zestawiając kafle z galopującym jeźdźcem — płaski malowany (ryc. 4) i reliefowy (ryc. 5). Kalkowe kopie obydwóch kompozycji, naniesione na wspólny rysunek (ryc. 6) — dowodzą zgodności konturów, przy czym płaski kafel malowany wykazuje drobne pominięcia szczegółów.

Zastanawiając się nad wzajemną zależnością porównywanych kompozycji, trudno przypuścić, by pierwowzorem były uboższe w szczegóły i dość nieporadne w ich traktowaniu kafle malowane na gładkiej powierzchni. Wydaje się raczej, że poprawne w proporcjach i w uchwyceniu ruchu, stosunkowo dość realistyczne sceny na kaflach reliefowych stanowiły pierwowzór, przenoszony niezbyt dokładnie i nie zawsze udolnie na płaskie kafle malowane.

Stąd można by wyprowadzić wniosek, że kafle reliefowe nie były ostatnim etapem w historii rozwoju mazurskiego kaflarstwa ludowego, lecz występować musiały wcześniej niż kopiowane z nich kafle malowane na gładkiej powierzchni.

Fotografował Jan Swiderski,
Rysował Dobiesław Walknowski



Ryc. 6. Rysunek przedstawiający liniami pełnymi elementy wspólne kaflom malowanemu i reliefowemu (ryc. 4 i 5), linią zaś kropkowaną szczegóły występujące tylko na kafli reliefowym (ryc. 5).

POLSKA SZTUKA LUDOWA STAJE SIĘ MODNA W... SZKOLE ANGIELSKIEJ

W roku 1952 Instytut Kultury Polskiej w Londynie zaproponował szkołom londyńskim wypożyczenie 2 wystaw polskich wycinanek ludowych.

Wystawy zaczęły wędrować od szkoły do szkoły, wzbudzając żywe zainteresowanie nie tylko wśród uczniów, lecz również wśród rodziców i nauczycieli. Miarą tego zainteresowania była stale rosnąca ilość wpływających do Instytutu Kultury Polskiej zamówień na wypożyczenie wystaw.

Od roku 1953 około 40 szkół i instytucji angielskich gościło ruchome wystawy. Zainteresowanie nie ograniczyło się do wycinanek. Proszono o informacje dotyczące polskiej sztuki ludowej w ogóle, wobec czego wystawy zostały uzupełnione nowymi eksponatami i planszami.

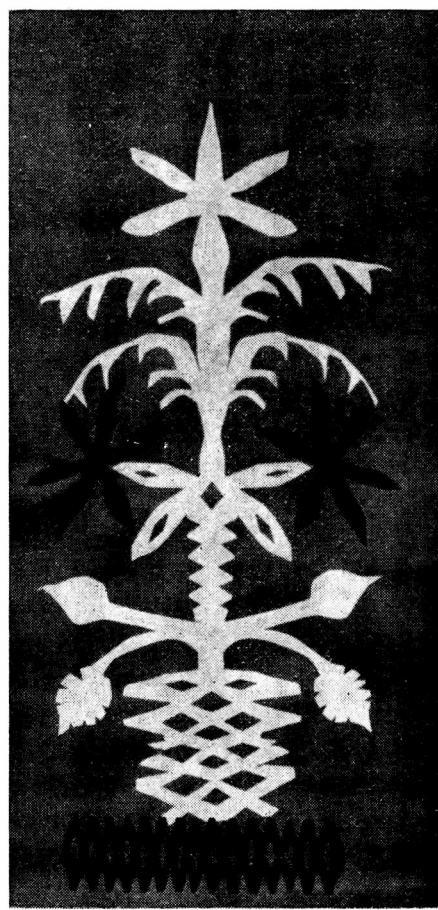
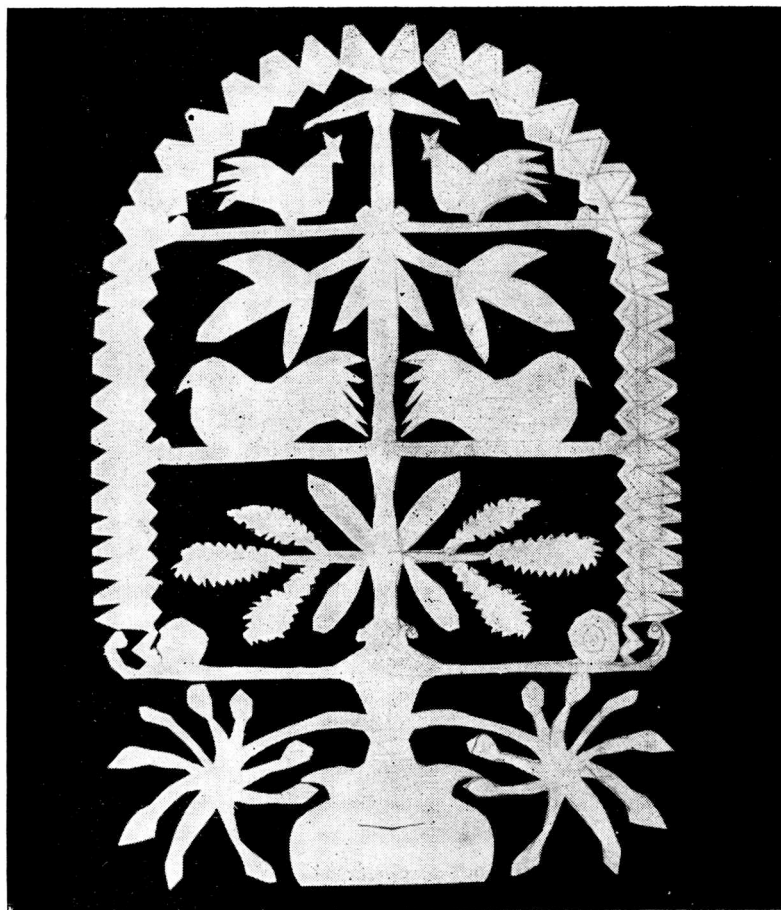
W pierwszych tygodniach 1954 r. około 50 szkół i instytucji zasięgało informacji w Instytucie Kultury Polskiej, a 30 zamówiło wystawy ruchome, które rozszerzyły swój zasięg daleko poza Londyn, docierając do Aberdeen, Devon, do Walii, na wyspę Mann, do zagłębia węglowego Durham, do Liverpoolu, Dorset itd.

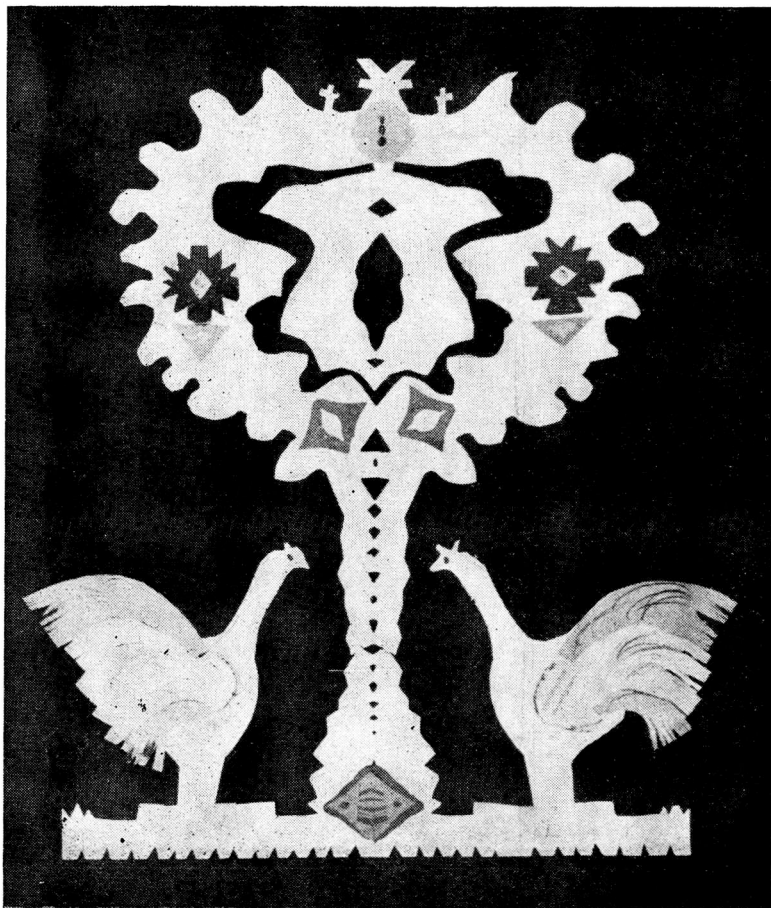
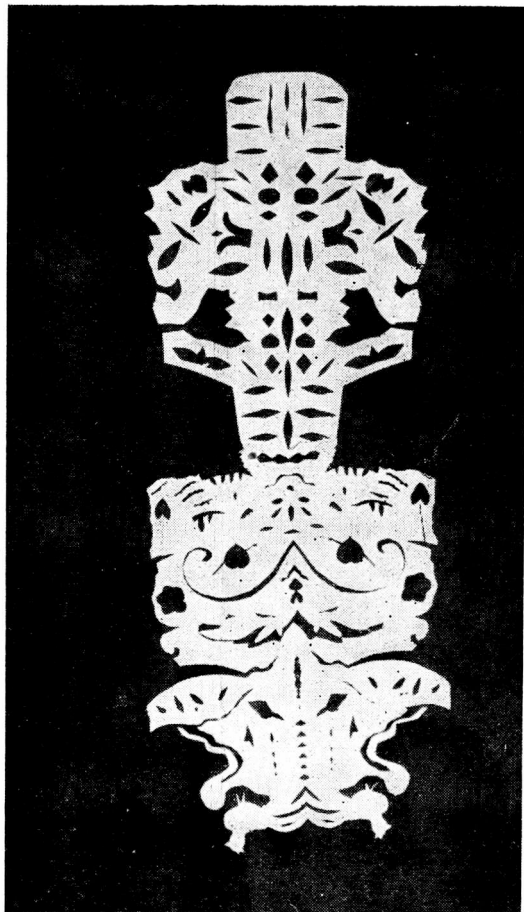
Wystawy wzbudziły szczególne zainteresowanie w szkołach artystycznych, ale również i szkoły ogólnokształcące w robotniczych okręgach Londynu wprowadziły wycinanki polskie do programu zajęć, odkrywając wśród swoich uczniów liczne talenty. Kilka takich wycinanek, powstałych pod wpływem Wystawy Polskiej Sztuki Ludowej, reprodukuje poniżej. Nie trudno stwierdzić, jak inne są te prace naszych młodych angielskich przyjaciół, pomimo łatwych do zauważenia przejawów wzorowania się na kurpiowskiej „monstrancji” czy „lelui”.

Również kluby młodzieżowe sprowadzały wystawy do siebie, organizując dyskusje o ludowej sztuce polskiej. Wystawy skorzystały z gościny Ośrodka Społecznego w jednym z miast Kentu, Klubu Młodzieży w ośrodku przemysłu stalowego w Sheffield, Cechu Sztuki i Rzemiosła w Lincolnshire. Jako uzupełnienie wystaw, zainteresowane organizacje wypożyczają polskie filmy wąskotaśmowe, zarówno dokumentalne, jak i fabularne, co pozwala na bliższe zapoznanie się nie tylko z polską twórczością artystyczną w zakresie sztuki ludowej, lecz i z innymi dziedzinami życia w naszej ojczyźnie.

Szkoła męska w Kingston zorganizowała dwie wystawy i wyświetliła kilka filmów polskich, zaprosiła również artystę-plastyka angielskiego W. Spradbury'ego, który w roku 1952 odwiedził Polskę. W Spradbury wygłosił pogadankę na temat polskiej sztuki ludowej i ogólnego rozwoju sztuki w Polsce, udzielił wyczerpujących odpowiedzi na pytania dotyczące życia w naszym kraju i pokazał wiele wykonanych przez siebie zdjęć i szkiców.

Gazeta „Manchester Guardian” zamieściła 3 marca r. ub. artykuł w związku z pobytem w Manchesterze Wystawy Polskiej Sztuki Ludowej. W artykule tym omówiono pokrótce historię wycinanek w Polsce, podkreślając, że są one jednym z ważniejszych elementów dekoracyjnych polskiej wsi. Dalej następuje entuzjastyczna ocena samych wycinanek, które porównano do najdelikatniejszych koronek, oraz rozważania na temat możliwości przeniesienia form wycinankowych do ceramiki. Znacznie mniej uwagi autor artykułu poświęcił naszej ceramice, malowaniu na szkło, lalkom ludowym i rzeźbie w drzewie.





Polska wycinanka, jak również inne rodzaje polskiej sztuki ludowej wystawione zostały w lecie r. ub. w Salonie Dziecka w Whitechapel Art Gallery, w robotniczej części Londynu — East-End. Wielka Galeria Sztuki cieszy się dużą frekwencją. Jest ona utrzymywana przez londyńską Radę Miejską, z którą Instytut Kultury Polskiej w Londynie mógł po raz pierwszy nawiązać bliższe kontakty.

Przesłane na wystawę eksponaty okazały się bardzo pomysłowe i ciekawe. Zawiadomienia o wystawie wystosowała do szkół Miejska Rada Londynu, frekwencja była olbrzymia, a szkoły zwiedzały wystawę pod kierownictwem swych nauczycieli. Dodać należy, że galeria połączona jest ze studium, w którym młodzież na miejscu wykonuje różne przedmioty, np. wycinanki wzorowane na naszych itp.

20 lipca r. ub. Joan Rodker z telewizji londyńskiej wzięła jako temat do jednego ze swych programów naszą wystawę wycinanki ludowej. J. Rodker omówiła różne rodzaje wycinanek, pokazując przykładowo szereg naszych eksponatów, i zaznaczyła, że obecnie w Polsce ten kierunek sztuki bardzo się rozwija i otoczony jest należytą opieką. Jednocześnie poinformowała słuchaczy, że młodzież angielska pracuje nad wycinanką w studiu przy Galerii Sztuki i za wzór bierze polskie eksponaty.

W sierpniu, wrześniu i październiku zorganizowane były dalsze wystawy, już nie tylko polskiej wycinanki, lecz obejmujące polską sztukę ludową w znacznie szerszym zakresie.

We Fleckney (Leicester), dzięki staraniom Instytutu Kobiecego, wystawiono w miejscowej szkole — obok wycinanek ludowych — polską ceramikę, rzeźbę i lalki.

Dziennik „Leicester Mercury” podkreślił, że tego rodzaju wystawy znacznie przyczyniają się do lepszego zrozumienia i pogłębienia przyjaźni między narodami.

W Brighton do podobnej wystawy dołączono dziecięce rysunki i próbki ludowej poezji, a gazeta „Sussex Daily News” z dnia 5 października r. ub. pisała, że polska sztuka ludowa staje się modną w szkołach i przyciąga szerokie rzesze dzieci i młodzieży, która, opierając się na polskich wzorach, sama próbuje swych sił w tej dziedzinie sztuki.

Dnia 15 czerwca r. ub. urządzono w Galerii Sztuki odczyt dla dyrektorów i nauczycieli szkół artystycznych. Odczyt wygłosił prof. Harton, dyrektor uczelni pedagogicznej dla nauczycieli szkół artystycznych i jeden z najlepszych znawców sztuki ludowej Anglii. Na odczyt, który zagał kierownik Galerii, p. Russel, przybyło ponad 100 dyrektorów i nauczycieli z różnych szkół.

Prof. Harton wykazał na przykładach realistyczne tendencje w naszej sztuce ludowej. Porównywał wspólne cechy sztuki ludowej różnych krajów. Mówił o pomocy ze strony polskiego rządu dla artystów ludowych i o możliwościach wykorzystania różnych działów naszej sztuki, reprezentowanych na wystawie i godnych szczególnej uwagi angielskich nauczycieli-plastyków. Prof. Harton pokazał na zakończenie przezroczą zrobioną w jego uczelni ze wzorów sztuki ludowej Polski i szeregu innych krajów.

Instytut Kultury Polskiej otrzymał wiele listów z podziękowaniem za odczyt i wystawę i z prośbą o dostarczenie książek popularyzujących naszą sztukę ludową.

Opracowała W. Teliga

Ryciny przedstawiają wycinanki wykonane przez dwunasto- i trzynastoletnich uczniów różnych szkół angielskich, w których gościła Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej.



Ryc. 1. Dywan dwuosnowowy w kolorach białym i czarnym. Wyk. Franciszka Rybko, Lipsk, pow. Augustów.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W BIAŁYMSTOKU

ZOFIA STARONKOWA

Zorganizowana w lipcu, a trwająca do połowy września r. ub. Wystawa Sztuki Ludowej w Białymstoku miała na celu zilustrowanie dorobku Białostoczczyzny we wszystkich dziedzinach twórczości ludowej w pierwszym dziesięcioleciu Polski Ludowej. Inicjatorzy i organizatorzy wystawy — Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku, Muzea w Białymstoku i w Łomży oraz Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego — korzystały z poparcia Centralnego Zarządu Sztuk Plastycznych i Wystaw Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Zgromadzone w liczbie ponad 300 eksponaty ze wszystkich powiatów województwa białostockiego reprezentowały: tkactwo, plecionkarstwo, hafty i koronki, odzież i strój, ceramikę, rzeźbę, rysunki oraz drobne zdobnictwo ludowe.

Pewna część eksponatów pochodziła ze zbiorów muzealnych i prywatnych z lat dawniejszych, sprzed Wyzwolenia. Miały one uzupełnić wystawę i una-

oczyć przemiany, jakim twórczość ludowa uległa na przestrzeni lat. Cel ten jednak — może z wyjątkiem rzeźby — nie został osiągnięty, głównie z powodu braku napisów z datami i objaśnieniami.

Najliczniejszym działem wystawy było tkactwo. Tkaniny rozmieszczono w hallu i wszystkich czterech salach, a oprócz tego umieszczono w gablotach — poskładane, widoczne tylko fragmentarycznie. Dobrym wprowadzeniem do działu tkanin był ustawiony w pierwszej sali warsztat tkacki z zaczętą robotą przetykanej lnianej „płachty”. Można było obejrzeć robione ze sznurka lnianego nicielnice o tzw. długich oczkach, grzebień, czyli płochę, sporządzoną z cienkich drewniaków, oraz czółenko z nawiniętą na cewkę nicią lnianą. Szkoda, że nie pokazano przy tej okazji „deski”, używanej do wyrobu niektórych tkanin, oraz „prątków”.

Z tkanin reprezentowane były dywany dwuosnowowe, sejpaki tkane „w deskę”, tkaniny rypsowe,

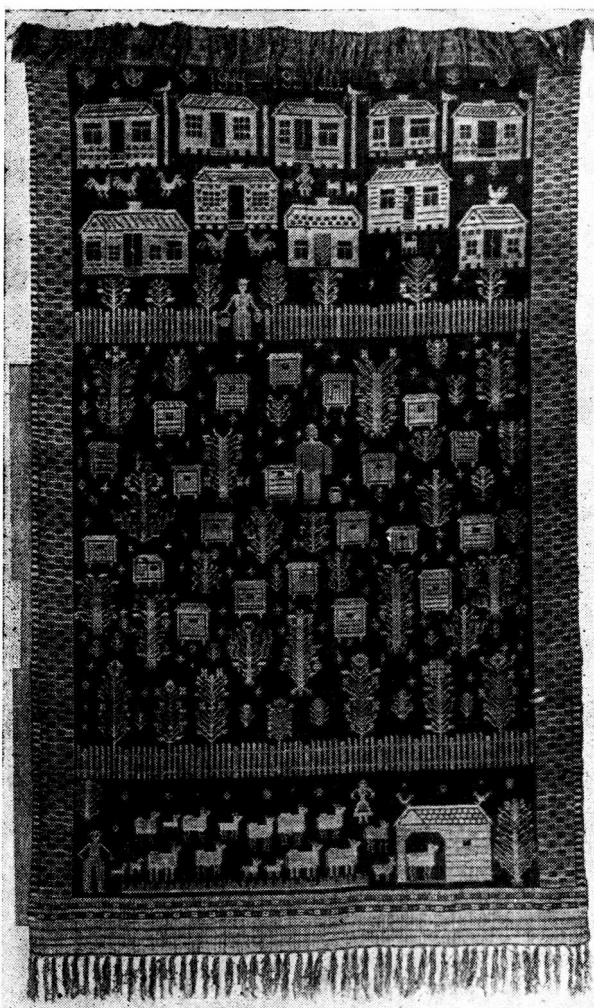
przetykane wełniane, radziuszki lniane, lniane rzadkowe (czynowate) ręczniki oraz rzadkowe wełniane i lniane płótna. Z dywanów dwuosnowowych prawie wszystkie były wykonane w okresie powojennym, a nawet po roku 1949, ponieważ mniej więcej w tym czasie zdołano wznowić znaną, lecz częściowo zarzuconą technikę tkania dywanów o podwójnej osnowie.

Zwracał uwagę dwuosnowowy dywan biało-czarny, wykonany przez Franciszkę Rybko (Lipsk, pow. Augustów), przedstawiający w partii środkowej dwa gołąbki, po bokach zaś napisy i daty. Kompozycja całości, jak i środkowego motywu gołąbków — nie była jednak szczęśliwa. A szkoda, bo dywan tego rodzaju mógłby mieć duże zastosowanie jako tkanina reprezentacyjna (ryc. 1).

Wśród kilkunastu wystawionych dywanów dwuosnowowych osobną grupę stanowiły tkaniny sokólskie, wykonane pod kierunkiem prof. E. Plutyńskiej; wyróżniały się one kolorytem oraz tematyką. W ośrodku sokólskim dąży się obecnie do tego, by przywrócić stare metody farbowania tkanin barwnikami na-



Ryc. 2. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Felicja Jaroszewicz, Janów, pow. Sokółka.



Ryc. 3. „Droga przez wieś”. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Felicja Jaroszewicz, Janów, pow. Sokółka.

turalnymi, jak np. korą dębową, korą kruszyny, liśćmi brzozy. Oprócz tego tkaczki do barwienia używały koszenili i indyga. Daje to w efekcie kolory stonowane, miłe dla oka.

Większość dywanów wykonana była dla uczczenia dziesięciolecia Polski Ludowej, stąd ich aktualna tematyka, jak np. wiejska szkoła, droga przez wieś, spółdzielnia hodowlana; niektóre tylko reprezentowały dawną twórczość tradycyjną — o motywach roślinnych, wypełniających rytmicznie środkowe pole dywanu. Wśród odrzuconych przez jury i nie eksponowanych na wystawie znalazły się dywany o wzorach naśladowujących kapy tkane fabrycznie.

Ze względu na znaczną ilość zgromadzonych tkanin trudno byłoby omówić wszystkie, ograniczymy się więc jedynie do ważniejszych.

Należy do nich przede wszystkim doskonale skomponowany dywan Aleksandry Radulskiej z Janowa (pow. Sokółka), przedstawiający uroczysty obchód święta 22 lipca na wsi (ryc. 2). Zasadnicza treść kom-

pozycji umieszczona jest w pasie środkowym. Widzimy tu budynek szkolny oraz prowadzącą doń szeroką drogę, a na niej grupę dzieci i dorosłych. Niektórzy niosą kłosy zboża lub kwiaty, inni koszyczki. Tu i ówdzie wśród ludzi widać zwierzęta i ptaki. Po obu stronach drogi rosną drzewka, potraktowane dekoracyjnie, powtarzające się symetrycznie. Dość szerokie obramienie wypełnione jest zygzakiem i motywem kłosów. Kompozycja całości prosta i zwarta, a poszczególne motywy roślinne i figuralne szczerze ludowe.

Mniej szczęśliwy w kompozycji był dywan wyko-

nany przez Felicję Jaroszewicz, również z Janowa (ryc. 3). Dywan ten, podzielony na trzy części, w górnej przedstawia wieś złożoną z kilku domów, w środkowej — pasiekę, w dolnej zaś — stado owiec i kóz pędzone przez pasterza do obory. Analizując poszczególne części dostrzegamy pewną nieporadność w rozmieszczeniu elementów (domki w części górnej), niedostateczną przejrzystość układu (część środkowa) i brak równowagi (część dolna).

Wyraźnym nieporozumieniem był drugi dywan tejże autorki, stanowiący swobodną replikę pracy zatytułowanej „Droga przez wieś”, wykonanej po raz



Ryc. 4. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Sabina Masełbas, Wasilówka, pow. Sokółka.



Ryc. 5. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Sabina Maselbas, Wasilówka, pow. Sokółka.



Ryc. 6. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Olimpia Jaroszewicz, Janów, pow. Sokółka.



Ryc. 7. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Aurelia Majewska, Janów, pow. Sokółka.

pierwszy w latach 1950–52 przez Dominikę Bujnowską z Węgrowa*.

Wśród dywanów o tematyce tradycyjnej wyróżniały się prace Sabiny Masełbas (kol. Wasilówka, pow. Sokółka), która kontynuuje wzory odziedziczone po matce. Składają się na nie motywy roślinne w postaci stylizowanych gałązek winorośli, wypełniających w prostym, przejrzystym układzie pole środkowe, oraz również roślinne motywy tworzące obramienie (ryc. 4). Czasem w kwietny szlak obramienia wplecione są sylwetki ludzi i zwierząt (ryc. 5).

* „Polska Sztuka Ludowa” nr 6, 1952, s. 350, ryc. 8.

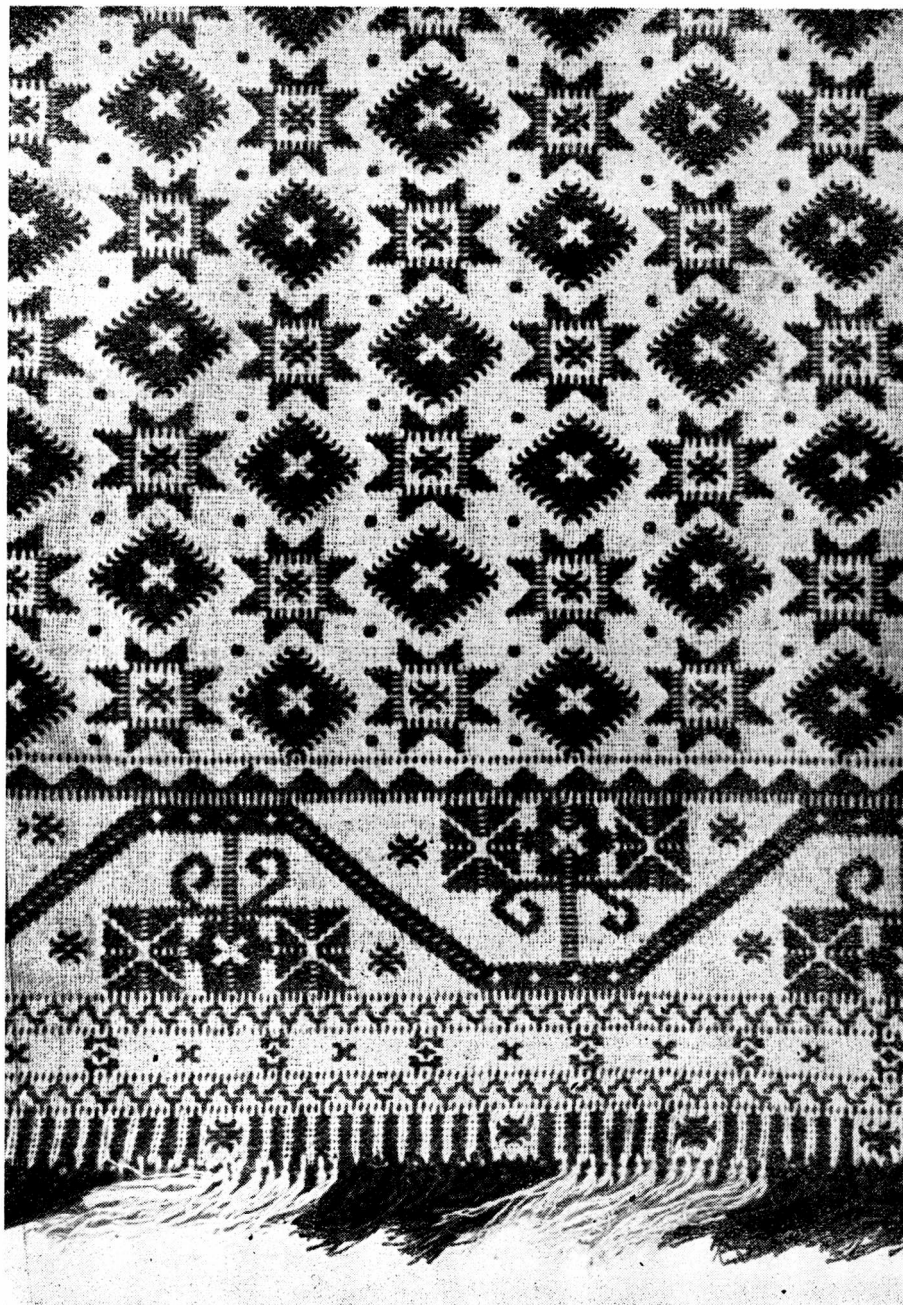
Do grupy dywanów reprezentujących formy tradycyjne należy również zaliczyć tkaninę dwuosnowową wykonaną przez Olimpię Jaroszewicz (Janów, pow. Sokółka) o motywach roślinnych i zwierzęcych (ryc. 6) oraz stary dywan z r. 1896, tkany przez Pelagię Sulimę (Ruda, pow. Grajewo). Przykładem nowoczesnej kompozycji opartej o dawne wzory roślinne jest dwuosnowowa tkanina (ryc. 7) Aurelii Majewskiej (Janów, pow. Sokółka). Innym typem dywanów dwuosnowowych była tkanina Franciszki Rybko (Lipsk, pow. Augustów), o wzorze geometrycznym, w romby i gwiazdy (ryc. 8), nawiązująca w ogólnym charakterze do dawnych dwuosnowowych dywanów mazur-

skich i podobnie jak one zszywaną wzdłuż, z dwóch części.

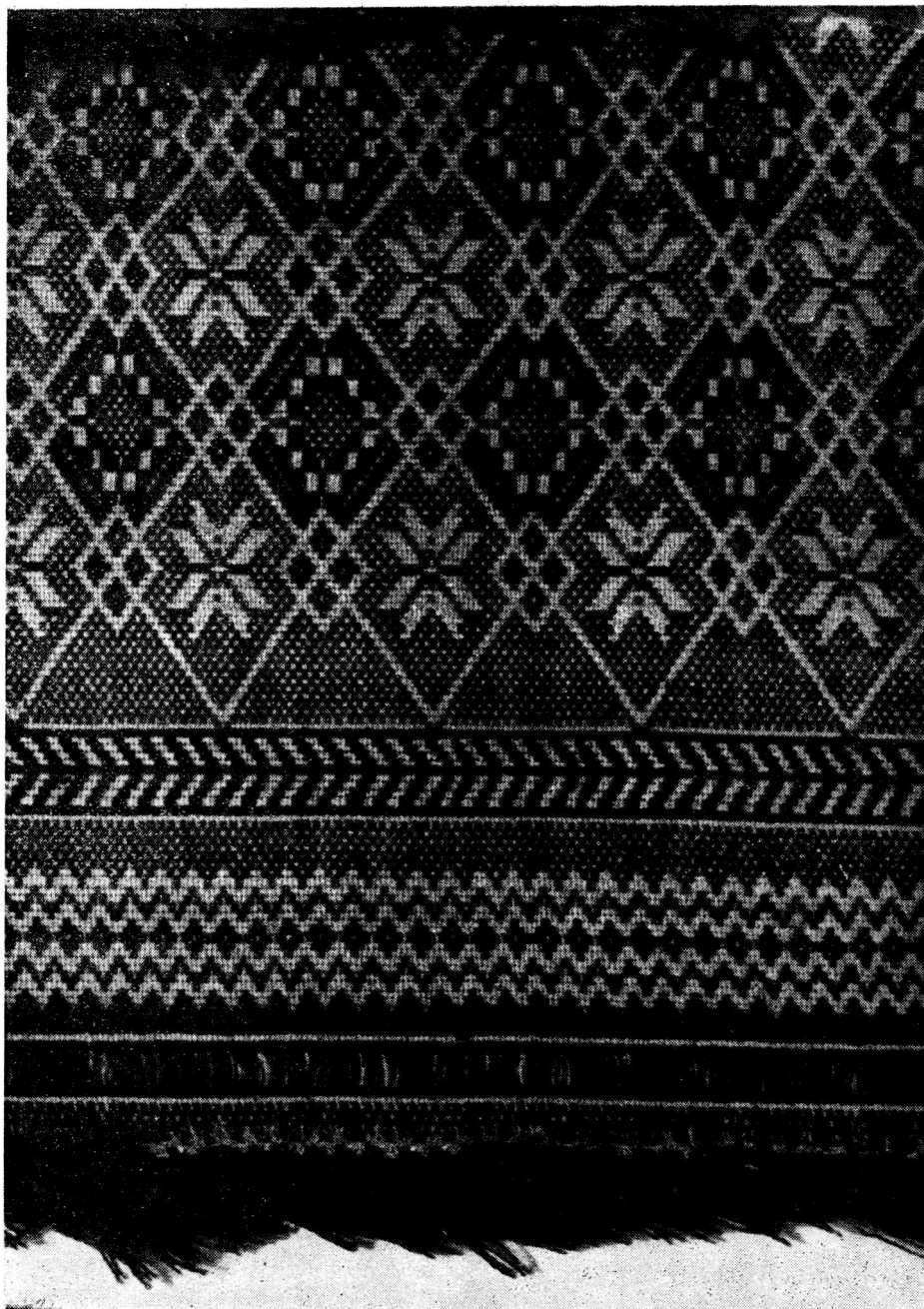
Z innego rodzaju tkanin wystawione były wełniane dywany rypsowe o wzorze geometrycznym, powstałym z elementów kostki i prostokąta. Niektóre z nich były zupełnie w tym samym typie, co tkaniny opoczyńskie „w koziołki”, i odznaczały się szeroką gamą kolorystyki, występującą w pasach lub kracie. Dużą ilość tkanin rypsowych reprezentowały tkaniny dwukolorowe lniano-wełniane i lniano-bawełniane,

o wzorze powstałym z kostki rypsowej i prostokątów rozbudowanych w kole. Były to płachty Scholastyki Krupowicz (Janów, pow. Sokółka) biało-granatowe, biało-zielone i biało-bordowe. Wśród nich — jedna całkowicie lniana, szaro-biała. Płachty tego rodzaju występują na terenie całego województwa.

Odrębne w typie były tzw. sejpaki, pochodzące z powiatów suwalskiego, augustowskiego i grajewskiego. Tkaniny te, lniano-wełniane, o układzie pionowym, wykonane są na wąskim krośnie i zszywane środkiem.



Ryc. 8. Dywan dwuosnowowy. Wyk. Franciszka Rybko, Lipsk, pow. Augustów.



Ryc. 9. *Sejpak*. Tkanina przetykana lniano-wełniana. Wyk. Czesława Twardowska, Reszki, pow. Augustów.

Wzór, ręcznie tkany wełnianym wątkiem, występuje na lnianym płóciennym tle. Motywem, stale powtarzającym się jest gwiazda ośmioramienna, komponująca się w skośnej (ryc. 9) lub prostej kratce, a prócz tego motyw geometryczny, zbudowany w kwadracie ze skośnej kraty. Brzeg stanowią dwa szerokie pasy po obu bokach na pionie tkaniny, dochodzące do 30 cm szerokości, wypełnione zygzakowatym geometrycznym wzorem obok skośnych form, ustawionych przy sobie i imitujących listki na gałązce. Góra i dół tkaniny zwykle nie mają pasów krawędziowych. Nie każdy jednak sejpak bywa w ten sposób wykonany. Np. jeden z dywanów tkanych przez Czesławę Twar-

dowską zakończony jest u dołu pasem stylizowanych geometrycznie ptaszków, zwróconych do siebie parami, a przegrodzonych trójkątem, stanowiącym jakby wazon, którego motywy rozsypują się po całej tkaninie. Składają się one z występujących na przemian form geometrycznych, zbudowanych w kształcie kwadratu i gwiazdy ośmioramiennej — ujętych w skośną kratę. Sam dół jest zakończony powtórzonym czterokrotnie zygzakiem, wypełnionym drobnymi punktami. Cała powierzchnia sejpaka usiana jest małymi kwadracikami w miejscach, gdzie poza samym motywem pozostawała na tle zbyt duża wolna przestrzeń. Motywy tkane wełną występują na lnianej

powierzchni bardzo plastycznie nie tylko dzięki różnicy grubości i rodzaju użytej przędzy, ale także dlatego, że wełniany wątek tworzący motyw przebiega wierzchem ponad lnianym płótnem, na przestrzeni dwóch, trzech, czterech centymetrów.

Na wystawie zgromadzono również dużą ilość tkanin przetykanych, lniano-wełnianych i całkowicie lnianych, tzw. radiuszek, o motywach geometrycznych — przenikających się kół lub owalów.

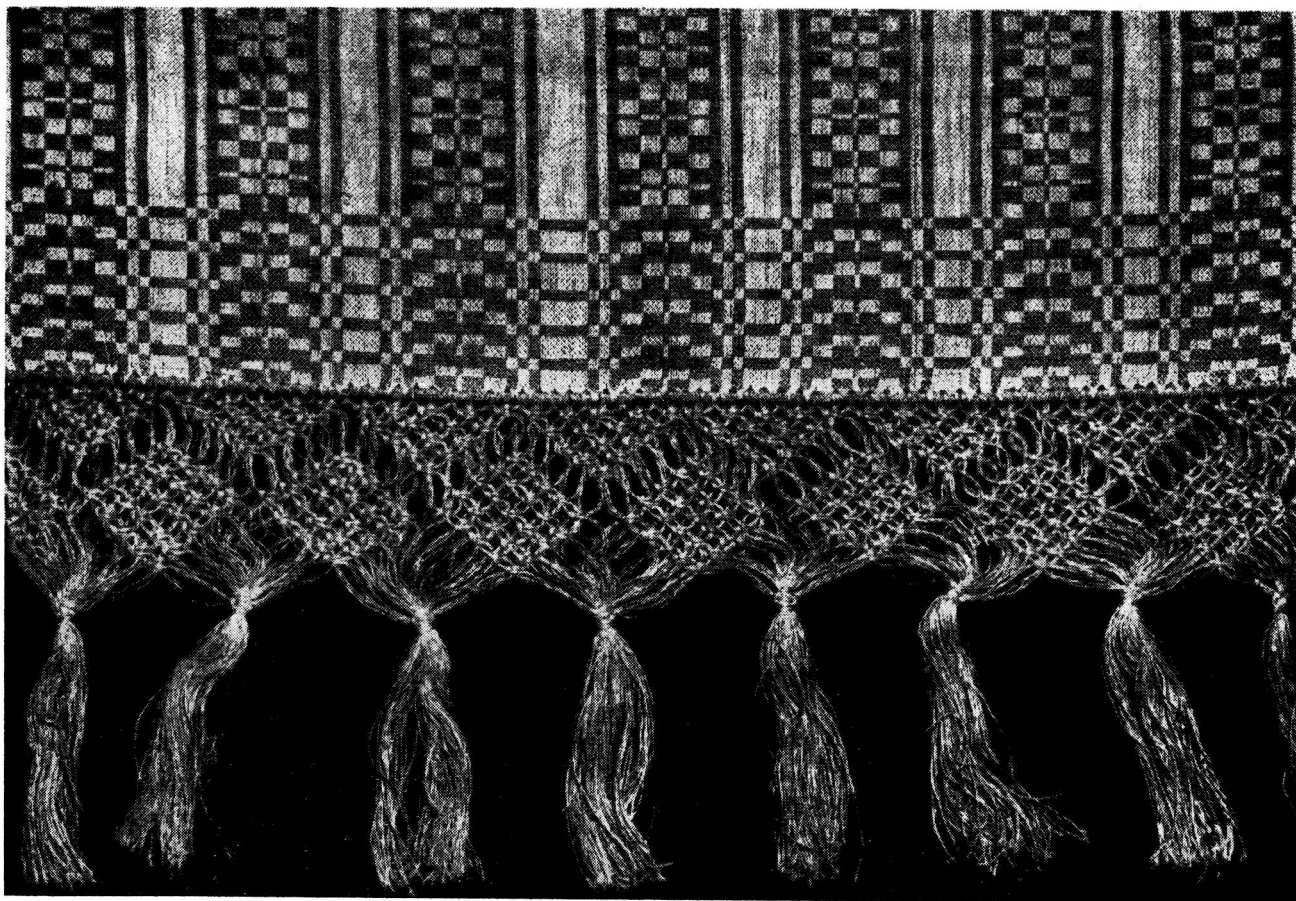
Do grupy tkanin przetykanych zaliczyć też należy niektóre ręczniki lniane, np. wykonane przez Anielę Maksymowicz (Oszkinie, pow. Suwałki), tkany prawdopodobnie przy użyciu „deski”. Wzór tkany jest szarym lnem, osnowa zaś i częściowo wątek — białym (ryc. 10). Starszym zabytkiem był tkany ręcznik bardzo bogato zdobiony, stanowiący własność Muzeum w Białymstoku, a niesłusznie wciągnięty do działu haftów.

Pośród tkanin o splocie rządkowym (czynowatym) było kilka wykonanych z wełny i kilka czysto lnianych lub lniano-bawełnianych. Efekty w splocie rządkowym zostały wykorzystane w ten sposób, że wzór występujący na tkaninie składa się z kwadra-

tów i prostokątów o odmiennym lśnieniu. I tak np. płaszczyzna kwadratu składa się ze skosów biegnących z góry na dół w kierunku od lewej do prawej, a powierzchnia sąsiadującego prostokąta — ze skosów zbiegających od prawej do lewej. Efektownym wzorem jest również wypełnienie płaszczyzny tzw. „sosenką” (ryc. 11), która w pewnych partiach tkaniny (zależy to od przewleczenia nicielnic) tworzy formy rombów wypełnionych rządkami splotu.

Kontrasty pomiędzy tłem a wzorem zaznaczyły się dobrze w splocie rządkowym 1:3, tzn. tam, gdzie w tle nitka wątku przechodzi pod trzema nitkami osnowy, a jedną nakrywa, we wzorze zaś — nic wątku nakrywa trzy nitki osnowy, a chowa się pod jedną.

Splot rządkowy stosowany jest również w tkaninach lnianych, w których czasem w osnowie używa się lnu szarego nie bielonego, zaś w wątku — lnu białego lub kupnej białej bawełny. Daje to ładne efekty załamывania się połysku materii, podobnie jak to można zaobserwować w kupnych obrusach tkanych splotem atlasu. Tkaniny czynowate wykonywane są na terenie całego województwa białostockiego i znajdują zastosowanie jako obrusy i ręczniki.



Ryc. 10. Ręcznik przetykany. Wyk. Aniela Maksymowicz, Oszkinie, pow. Suwałki.



Ryc. 11. Płachta tkana splotem rzędkowym. Wyk. Irena Strzelecka, Radziłów, pow. Grajewo.

W dziale tkactwa pokazano również parę sztuk wełnianych krajek, czyli pasów używanych w stroju. Tkanie ich odbywa się w sposób bardzo prymitywny. Tkaczka zahacza wełniane nici osnowy o duży palec u nogi i trzymając końce ich w rękę przekłada nici wątku. Co druga nitka osnowy jest przewiązana lnianym sznurkiem przymocowanym do patyczka, który zastępuje nicielnice. Wzory geometryczne zdobiące krajki (ryc. 12) tkaczka wykonuje przeplatając w odpowiedni sposób osnowę wątkiem.

W województwie białostockim występują także chodniki tkane ze słomy. Na rzadkiej lnianej osnowie (niebieskiej lub czerwonej) wątek, który stanowią źdźbła słomy, przeplata się splotem płótna. Tkane

słomianki eksponowane na wystawie pochodziły ze wsi Długi Ług (pow. Sokółka).

Z dziedziny plecionkarstwa można było obejrzeć beczkowatego kształtu kosz do przechowywania ziarna, zrobiony techniką spiralną ze słomy związanej łykiem. Technika taka jest obecnie używana do wyrobu koszyków. Jako przykład koszy plecionych z korzeni przedstawiony był „półciwiartek” w kształcie wysokiego garnka z uchem. Kosze takie wyrabiano niegdyś na terenie Kurpiowszczyzny. Wśród okazów plecionkarstwa znajdował się jeszcze tzw. „koszel”, pełniący funkcje chlebaka. Składa się on z dwóch koszyków, z których jeden, odwrócony dnem do góry, wsuwa się na drugi, nieco mniejszy. Sznurek spełnia

rolę paska, służącego do przewieszania przez ramię. „Koszul” wyplatany jest z łyka, podobnie jak koszyki na owoce i jagody.

W dziale haftów wystawiono przeważnie wyroby dawniejsze. Z ciekawszych eksponatów należy wymienić koszulę męską, wykonaną w r. 1871 przez Olgę Kaczanowską (Krzywa, pow. Bielsk Podlaski). Haftowany przód koszuli, kołnierzyk i mankiety zdobione są długimi ściegami, stebnem i krzyżykami w kolorach czarnym i czerwonym, na przodzie występują motywy gwiazdek zamkniętych w skośnej kratce (ryc. 13). Fragment tego motywu zaznacza się na mankietach i kołnierzyku koszuli. Z nowszych haftów pokazane były tylko: litewska czarna zapaska, zdobiona w kwiaty wykonane ściegiem łańcuszkowym, i również litewska koszula kobieca, haftowana atlas-kiem w tulipany. Motyw kwiatowy w zapasce, jak i motyw tulipanu w koszuli powtarzają się kilka razy bez żadnych zmian, poza różną wersją kolorystyczną, i nie świadczą o dużych możliwościach artystycznych wykonawczyń. Koszula i zapaska dostarczone zostały wraz z całym strojem litewskim (ryc. 14) przez Julię Ustach (Wiedugiery, pow. Suwałki).

Koronkę reprezentowały roboty szydełkowe, występujące na Kurpiach jako wykończenia ręczników, fartuchów i kołnierzyka przy koszuli kobiecej.

Z techniką koronki wiązanej łączą się wyroby siatkowe, które w województwie są dosyć rozpowszechnione.

W dziale strojów pokazano jedynie ubiory kobiece. Oprócz ogólnie znanego stroju kurpiowskiego wystawiono białoruski, podlaski i litewski.

Strój białoruski składał się z koszuli lnianej, spódnicy i czepca. Koszula miała haftowany przód oraz haftowane przyramki w miejscu, gdzie rękaw wszyty jest pod kątem prostym do koszuli. Spódnica, tkana splotem płótna, bawełniana, w kolorze czerwonym, ozdobiona była czterema wąskimi wiązkami pasków (zielony, biały, fioletowy), biegnących poprzecznie. Dołem zaś wytkany został szlak, złożony z dwóch szerokich pasów zielonych. Pośrodku nich wystąpiły te same pasczki, co u góry spódnicy. Do tego stroju należy jeszcze gładki, czerwony czepiec, obszyty cekinami i lśniąca, złotą tasiemką.

Ze stroju podlaskiego można było zobaczyć: kaftan, podobny do kurpiowskiego, ze lśniącej, brązowej materii podszewkowej, ozdobiony na przodzie aksamitem z jednym rzędem drobnych guzików; koszulę ślubną, zdobioną białym haftem, skrojoną tak samo, jak białoruska, ze stojącym kołnierzykiem; spódnicę jasnoczerwoną, tkaną w dużą kratę z cienkich prążków kolorowych nici osnowy i wątku; zapaskę w tym samym tonie czerwonym, z drobnymi, gęstymi prążkami, obszytą u dołu aksamitką.

Julia Ustach (pow. Suwałki) dostarczyła kobiecej strój litewski (ryc. 14). Koszula lniana zaopatrzona jest w kołnierzyk o wydłużonych, ostro zakończonych rogach, wyhaftowanych na przodzie w tulipany. Rękawy, bardzo szerokie, wszyte są pod kątem prostym i suto w miejscu wszycia marszczone, a poniżej łokcia ozdobione dwoma rzędami haftowanych tulipanów. Gorset, z lnianej, ciemnozielonej materii, tkanej splotem płótna i przetykanej jasnożółtą oraz czerwona nicią, krojony jest z jednego kawałka materiału, z którego wycięto na przodzie kwadratowy



Ryc. 12. Wzorzysta krajka. Ze zbiorów Muzeum w Białymstoku.

wykrój przy szyi. 8 zaszepek dostosowuje gorset do figury. Z przodu zapina się on na haftki. Od pasa układany jest w fałdy. Spódnica samodziałowa tkana jest splotem płótna — osnowa z czarnej bawełny i wątek z cieniutkiej, zielonej wełny. Pasy zielonego tła przecinane są wąziutką wiązką trzech prążków (czerwony, żółty i czerwony), biegnących wzdłuż spódnicy, po czym następuje pas dekoracyjny szerokości 9 cm, a na jego brzegach widzimy wiązki drobnych prążków żółtych, czerwonych, niebieskich, brązowych, środkiem zaś biegnie wzór nicielnicowy (ryps na

płótnie), tkany żółtym jedwabiem. Spódnica w pasie ujęta jest w fałdy, w ten sposób układane, że nie widać w ogóle zielonego tła, a pasy wzorzyste stykają się z sobą. Zapaska jest również zielona i tkana jak spódnica. Ozdobne pasy, biegnące poprzecznie, wykonane są nicią jedwabną (czerwoną, białą, żółtą, niebieską). Sploty dłuższe robione są prawdopodobnie przy użyciu „deski”. U dołu występuje pas tulipanów, przetykanych też w „deskę”. Po lewej stronie wiesz w tym miejscu nici długości 4—5 cm. Szerokość zapaski wynosi około 40 cm.



Ryc. 13. Haftowana koszula męska. Wyk. w r. 1871 Olga Kaczanowska, Krzywa, pow. Bielsk Podlaski.



Ryc. 14. Ubiór kobiecy, noszony przez Litwinki.
Wiedugierzy, pow. Suwałki.

W dziale ceramiki reprezentowane były jedynie niektóre z licznych ośrodków czynnych na terenie województwa białostockiego. Przede wszystkim — Czarna Wieś, silny ośrodek garncarski, w którym na wyróżnienie zasługują ciemne „siwaki” Antoniego Kraszewskiego, zdobione rytem i gładzeniem (ryc. 15); drugi garncarz z tego ośrodka, Zygmunt Piechowski, dał naczynia czerwone oraz ptaszki odpustowe. Z innych ośrodków garncarskich — wystawione były wyroby Grzegorza Szeremietiewa z Supraśla, Stanisława Jackowskiego z Buksztela, Konstantego Wygnanowskiego z Augustowa, Jana Panasa z Sokołów (pow. Wysokie Mazowieckie) i Władysława Saraczewskiego z Łomży. Z ważniejszych miejscowości, gdzie wyrabiane są ludowe naczynia gliniane, nie były reprezentowane Kleszczele, Siemiatycze i Sejny.

Z dziedziny rzeźby wystawiono 5 eksponatów, z czego dwa, przedstawiające Chrystusa Frasobliwego, sta-

nowiły zabytki muzealne, pokazane w celu podkreślenia zmian, jakie zaszły w temacie i traktowaniu formy w czasie powojennym. Z tych ostatnich wymienić należy dwie rzeźby wykonane przez Józefa Maciejewskiego (Duły, pow. Olecko), zatytułowane: „Wnuczek uczy babkę” (ryc. 16) i „Hodowla cieląt”. Oba eksponaty wykonane są jako rzeźby pełne, każda na okrągłej podstawie, przy czym z tyłu potraktowane są bardziej ogólnie. Pierwsza z tych rzeźb ma więcej wyrazu artystycznego i lepszą kompozycję. Podkreślić jednak należy, iż rzeźbiarz w obu wypadkach wykazał wiele staranności i zrozumienie tematu. Inny charakter mają płaskorzeźby Konstantego Chojnowskiego (Jankowo, pow. Łomża), z których wystawiono zaledwie jedną, pt. „Jutro”. Jest to trzecia część cyklu przedstawiającego pracę rolnika; dwie poprzednie zdyskwalifikowano z powodu zbyt jaskrawej polichromii. Płaskorzeźby Chojnow-



Ryc. 15. Naczynie faszowate, tzw. „buńka”, z gliny czarno wypalanej, zdobione rytym i gładzeniem. Wyk. Antoni Kraszewski, Czarna Wieś, pow. Białystok.

skiego odznaczają się niezłą kompozycją, zawierają dużo wyrazu, zwłaszcza gdy chodzi o podkreślenie wysiłku w pracy. Polichromia, wykonana ostrymi kolorami (zielony, czerwony, niebieski, biały), nie jest pozbawiona pewnego sensu malarskiego i świeżości. Zdecydowanie ujemnym efektem są natomiast obramienia w postaci podwójnej ramki prostokątnej i przeplecionej przez nią owalnej, co nadaje płaskorzeźbom charakter drobnomieszczkańskich obrazków.

Znalazło się na wystawie również kilka rysunków, wykonanych kredką przez Stanisława Kundę (Jaminy, pow. Augustów). Rysunki te, o tematyce czerpanej z życia współczesnej wsi, robione są „po szkolnemu”, tj. starannie i poprawnie, ale w sposób pozbawiony indywidualnego wyrazu.

Drobne zdobnictwo reprezentowały pisanki, przeważnie farbowane barwnikami roślinnymi, o ornamentach bądź skrobanych szpilką na zabarwionej powierzchni jaja, bądź wykonanych woskiem za pomocą pisaka. Wśród wystawionych pisanek zarysowały się wyraźnie regionalne różnice. W powiatach augustowskim i suwalskim wyodrębniają się pisanki, których

ornament składa się z gęsto obok siebie występujących przecinków, tworzących koło lub jego fragment. Wzór biegnie równoleżnikowo lub południkowo i utrzymany jest przeważnie w kolorach białym i czarnym. Pisanki podlaskie, w kolorach: ciemnobordowym, czerwonym, pomarańczowym i żółtym, mają ornament roślinny w postaci kwiatów, gałązek, jodełek, jak również i czysto geometryczny (ryc. 17).

Wycinanki, rozmieszczone na matowych szybach okien, pochodziły z terenów kurpiowskich i podlaskich. Jednolitą grupę stanowiły wycinanki wykonane przez Lucynę Arcichowską (Siemiatycze), skomponowane w kształcie koła, w którego środku powtarzał się w rozmaitych odmianach motyw gwiazdy ośmioramiennnej. Między wycinankami wyodrębniła się odmienną kompozycją wycinanka kolistą (ryc. 19), wypełniona motywem rozety złożonej z powtarzających się elementów przypominających cyfrę 3, wykonana przez Lubę Onupiuk (Hołowiesk, pow. Bielsk Podlaski). Wśród wycinanek kurpiowskich przeważały znane z różnych wystaw leluje oraz sylwetki koni i kogutów.

Obraz twórczości ludowej województwa białostoc-



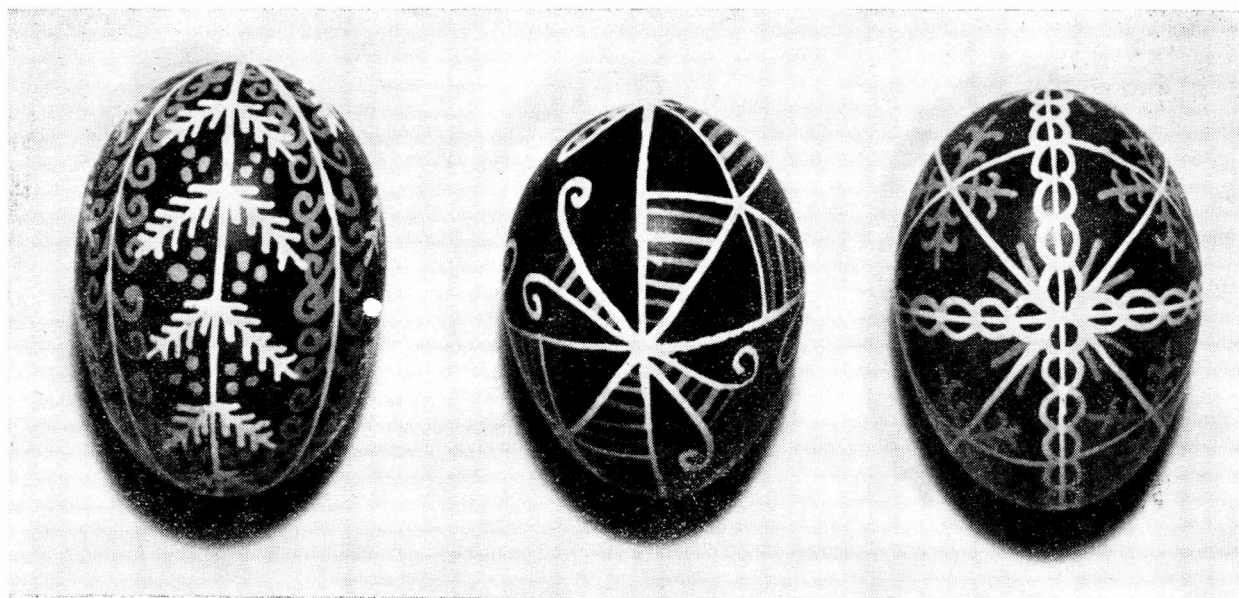
Ryc. 16. „Wnuczek uczy babkę”. Rzeźba w drzewie.
Wyk. Józef Maciejewski, Duży, pow. Olecko.

kiego uzupełniały: palmy robione z papieru, parę „kóz” wypiekanych z ciasta, dwa pajaki ze słomy i kolorowych papierów, dwa ptaszki drewniane oraz inkrustowana kasetka (ryc. 18), którą wykonał Jerzy Juszczyk (Krzywa, pow. Bielsk Podlaski), podobnie jak i tą samą techniką sporządzony futerał na okulary i na wieczne pióro.

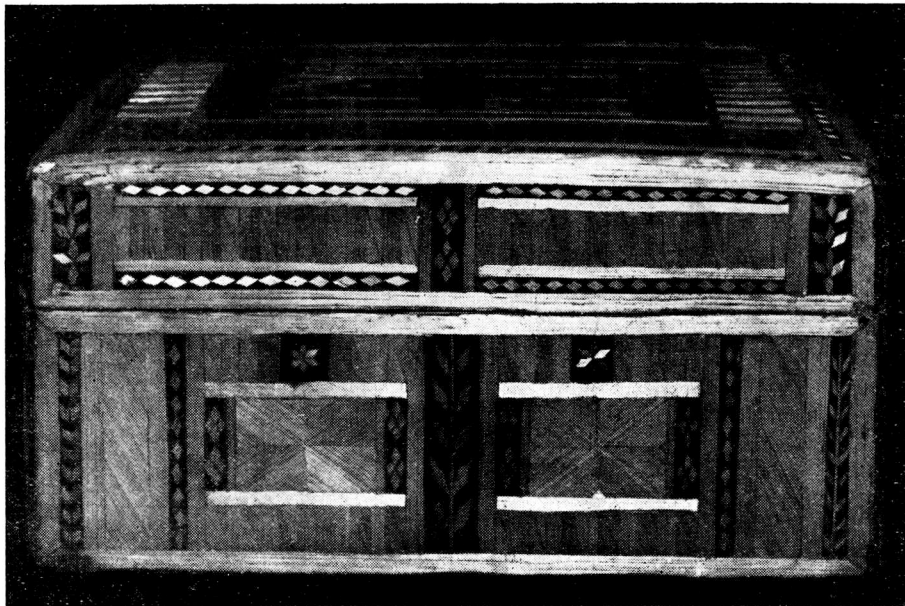
Komisja kwalifikacyjna przyznała uczestnikom wystawy wiele nagród pieniężnych, mając na względzie zachęcenie twórców ludowych do dalszej pracy. Komisja kierowała się nie tylko najlepszym poziomem artystycznym prac, ale brała pod uwagę zasługi, położone w związku z przechowywaniem zabytków (np. stroju ludowego), podtrzymywaniem tradycji (np. w garncarstwie), a także wkład pracy przy samym wykonaniu dzieła itd.

Stosunkowo najwięcej nagród (11 na ogólną liczbę 20) przypadło na dział tkanin, który miał dużą przewagę liczebną i jakościową.

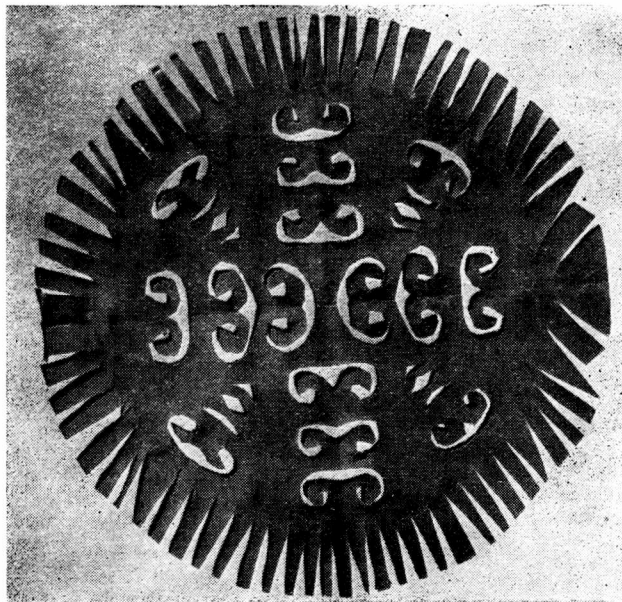
Ekspozycję wystawy z punktu widzenia estetyki ocenić należy pozytywnie, można jej natomiast zarzucić brak przejrzystości — pod względem zarówno układu eksponatów z poszczególnych powiatów, jak i charakterystyki poszczególnych działów twórczości ludowej, do których należące eksponaty rozproszone były po kilku salach wystawowych. Do ujemnych stron trzeba także zaliczyć brak napisów objaśniających.



Ryc. 17. Pisanki. Wyk. Lucyna Arcichowska, Siemiatycze.



Ryc. 18. Kasetka wyklejana prasowaną słomą. Wyk. Jerzy Juszcuk, Krzywa, pow. Bielsk Podlaski.



Ryc. 19. Wycinanka z papieru. Wyk. Luba Onupiuk, Hołowiesk, pow. Bielsk Podlaski.

Fotografował Stefan Deptuszewski.

„SUPLIKI CHŁOPSKIE XVIII WIEKU“

z archiwum prymasa Michała Poniatowskiego
wydali J. Leskiewicz i J. Michalski.

Wstęp St. Arnolda. Warszawa 1954. Str. XX, 607 i 3 mapy

Ileokroć zdarzyło się czytać prace etnograficzne czy historyczne na temat „Księżaków łowickich”, mieszkańców wielkopolskiej „Biskupizny” czy innych terenów, należących dawniej do dóbr duchownych, autorzy z reguły niemal wyjaśniali bujniejszy ich zdaniem rozwój kultury ludowej tych obszarów większą zamożnością i łagodniejszym poddaństwem, jakie miało charakteryzować położenie chłopów w dobrach duchownych. Interesujący komentarz do tego zagadnienia, który pozwala na dokładny wgląd w warunki życiowe chłopów w dobrach kościelnych, daje obszerny tom, zawierający supliki, czyli skargi chłopskie, wnoszone w wieku XVIII przez poddanych arcybiskupstwa gnieźnieńskiego, a znajdujące się w archiwum pozostałym po prymasie Michale Poniatowskim.

Supliki te, napływające z licznych kluczów gnieźnieńskiego arcybiskupstwa rozrzuconych na znacznej przestrzeni — od Gniezna po Kampinos i od Kutna po Piotrków, przedstawiają dolę chłopów z dóbr duchownych inaczej, niż to czytamy np. w artykule Ignacego Baranowskiego, malującym jasnymi barwami szczęśliwą przeszłość Księżaków łowickich pod łaskawą opieką arcybiskupów, którzy „lubili widzieć naokoło siebie poddanych szczęśliwych, zamożnych i pięknie odzianych” („Ziemia” 1913, str. 230).

Dobra duchowne, jak wynika z treści suplik, gospodarowane były nie bezpośrednio przez zarządców dóbr prymasowskich, tylko całymi kompleksami oddawane w użytkowanie dzierżawcom, którzy z kolei poddzierżawiali dalej poszczególne wioski.

Dzierżawcy ci, rekrutujący się spośród świeckiej szlachty i osób duchownych, w pogoni za zyskiem dopuszczali się na chłopach potwornego ucisku, zmuszając ich do płacenia danin ponad zastrzeżone w inwentarzach, żądając odrabiania wyższej pańszczyzny, zmieniając samowolnie pańszczyznę pieszą na sprzężajną, gnębiąc chłopów dalekimi podróżkami ze zbożem i sianem, w czasie których padały im z wycieńczenia konie i woły. W parze z ogólnym wyzyskiem szło odbieranie chłopom łąk na rzecz folwarku, przyłączanie do niego opustoszałych lub odebranych ról chłopskich. Daniny i pańszczyzna ciążyły nadal na gromadzie jako obowiązek, za który wiejska społeczność solidarnie odpowiadała. Wielokrotnie dzierżawcy komasowali dni pańszczyzny z innymi pór roku na okres letnich prac rolnych, a następnie odprzedawali darmową robociznę pogranicznej szlachcie, skutkiem czego chłopów nie mieli możliwości i czasu pracować u siebie.

Gdy chłop, wysłany przez pana (dzierżawcę) ze zbożem lub innymi produktami na sprzedaż, nie uzyskał oznaczonej ceny, albo gdy w drodze wieziony towar zmarnował się częściowo, chłop ten musiał z własnych pieniędzy pokrywać panu powstałą różnicę. Karczmarze nie tylko płacili za trunki wypite przez pańskich pachołków, ale z reguły pokrywali ze swojej kieszy niedobór, powstający z nieuczciwej miary dostarczanych z folwarcznego browaru trunków do sprzedaży.

Podkreślony z uznaniem przez J. Baranowskiego obowiązek arendatorów w dobrach arcybiskupich, którzy czuwali, by poddani „nie bawili się pijaństwem” i nie zadłużali w karczmach (str. 230), w praktyce wyrażał się tak, że chłopów z całą bezwzględnością zmuszano do picia kiepskiej gorzałki i skwaśniałego piwa. Właśnie mieszkańcy Bobrownik

z klucza łowickiego skarżą się w roku 1785, że dzierżawca Łuszczewski za dni ponad pańszczyznę przepracowane przy żniwie — daje „kwity”, a te „każe w karczmie przepijać”.

Gdy chłop nie chciał wybrać z karczmy wyznaczonego kontyngentu wódki, wstawiano mu ją po prostu do domu lub kazano płacić bez odbioru. Skarżą się chłopcy w pewnej wsi na dzierżawcę, że im na święta wielkanocne powstawiał do domu wódki „po stofie, niektórym po garncu, nie będąc my tego potrzebni natenczas, a zapłacić mu tę gorzałkę musieliśmy, niektórzy nie mając soli za co kupić, a potem koniecznie płacić musieliśmy” (str. 356). W Słupi dzierżawca „na wesela, krzyciny barełkami gorzałkę rozda i sam rozwozi, i piwa tyle rozda, ile sam chce, choć ubodzy ludzie proszą się, aby nie tak wiele, dłaczego i żenić się nie chcą” (str. 255).

W wypadku gdy chłop nie miał czym lub nie chciał płacić zaciągniętych w ten sposób długów, ściągano na egzekucję żołnierzy lub innych pachołków, którzy jedli i pili w karczmie na koszt dłużnika, a w wymuszaniu należności nie cofali się nawet przed torturą: „...a gdy mu się (karczmarzowi) jeszcze co od kogo należy, to krępują i wyciągnawszy nogi słomą podpalają” (str. 508).

Chłop, który w czymkolwiek nie wypełnił choćby najniesłuszniejszych żądań swego pana czy jego służby, ściągano na siebie represje w postaci hojnie rozdzielanych knutów. Cierpiała od nich zarówno wiejska starszyna, jak i kmiecie czy zatrudniona u nich najemna służba, którą w zastępstwie za siebie wysyłali na pańszczyznę. Stąd ciągle utyskiwania w suplikach na dzierżawców, którzy srogością swą powodują, że służba rozprasza się i utrzymać jej we wsi nie można. Zjawisko to nie ogranicza się zresztą do służby; uchodzą ze wsi, porzucając gospodarstwa, zrujnowani długami karczmarzy, doprowadzeni do nędzy kmiecie i zagrodnicy, wzywane do służby na folwarku chłopskie córki i synowie.

Wiele gromad, nie mogąc znieść wzrastającego ucisku, prosiło prymasa o zastąpienie pańszczyzny czynszami, obiecywali przy tym wnieść do skatuli prymasowskiej więcej, niżby zapłacili dzierżawcy, tłumacząc, iż „wołą, że ich pan własny strzyc, aniżeli ich dzierżawca golić będzie”. Inne znów gromady, które przy oczyszczaniu zostały oszukane i złupione, wyrażały chęć powrotu do pańszczyzny (str. 279).

Większość wykorzystywała przywilej, o którym z takim aplauzem wspomina Baranowski, że każda „gromada miała prawo wysyłać do administracji arcybiskupiej zażalenia” („Ziemia” 1913, str. 230) i składała „jęcząc i płacząc, czołgając się jak mizerne robaki do stóp Jaśnie Pana i Dobrodzieja Księcia Prymasa” supliki, przedstawiając w nich swe niedole. Administracja wysyłała wówczas swego lustratora, wobec którego wystraszona i sterroryzowana gromada często zaprzeczała własnym oskarżeniom, narażając z kolei na represje „buntowników i oszcerców”, którzy z supliką chodzili do arcybiskupiej kancelarii. Zazwyczaj dzierżawcy po prostu zaprzeczali oskarżeniom, a fakty podawane w suplikach tłumaczyli przypadkowym zbiegiem okoliczności, co prymasowscy lustratorzy przyjmowali w swych raportach za dobrą monetę. Przykładem tego może być sprawa pewnej kobiety, która ujawniła się za ojcem bitym przez ekonoma, została przez niego tak skatowana, że do „w pół trzeciej niedzieli umarła”; życzliwy dla spraw-

cy lustrator dodaje skwapliwie: „...nie można jednak wiedzieć, z jakiej umarła przyczyny”. Gdy inny dzierżawca w przystępie gniewu rozplątał karczmarzowi cybuchem od fajki głowę, tak że pobitego w bardzo ciężkim stanie przewieziono do szpitala w Warszawie, dotknięty dochodzeniem szlachetka pisał w odpowiedzi na suplikę ciężko obrażony: „Rany, które niesprawiedliwy język zadał, trudniejsze do zagojenia i bardziej szlachetnie urodzonego bołą, niż rana niechcący zadana” i żądał, aby administracja arcybiskupia nakazała gromadzie silentium w tej sprawie (str. 265).

Normalnie zaś „szlachetnie urodzony” chwycił po powrocie posłów chodzących z suplikami i dla przestrogi gromady pastwił się nad nimi wszelkimi sposobami, nie szczędząc ich rodziny i służby, a kato-
wanym objaśniał przy okazji: „Nie obawiam się nikogo, jam jest pan, sam, za swoje pieniądze wolno mi czynić z wami, co mi się podobać będzie” (str. 325).

Nie zawsze jednak udawało się owymi sadystycznymi metodami złamać wzbierającego wśród chłopów ducha oporu. Gdy jednego z sołtysów, katowanego za to, że z suplikami chodził, pytał dzierżawca: „A pójdziesz do Prześwieatnej Administracji z sup-

liką do Warszawy?” — „Pójdę, Wielmożny Panie — odpowiedział sołtys — bo niesłusznie jestem ukarany”.

A „prześwieatna arcibiskupia administracja” puszczała skargi chłopskie mimo uszu, kontentując się każdym wyjaśnieniem ze strony dzierżawców. W suplikach dopatrywała się przejawów „chłopskiej zuchwałości i buntów” czy „matactwa zbałamuconego chłopstwa”, zaś ksiądz Szweynert, generalny komisarz prymasowskiej administracji karał chłopów chodzących z suplikami dwutygodniowym aresztem o chlebie i wodzie oraz 50 różgami, wymierzanymi każdemu z nich „25 na powitanie, 25 przy końcu więzienia” (str. 408).

Garstka przykładów, którą wybrano dla zilustrowania treści omawianej publikacji, w słabym tylko stopniu pokazuje ciężkie położenie chłopów w dobrach duchownych. Materiałów tych w suplikach znajduje się znacznie więcej, powinni z nimi zapoznać się wszyscy, a zwłaszcza ci, którzy — ulegając sugestiom wysuwanych przez dawnych historyków — wierzą jeszcze w mit o uprzywilejowanym położeniu podanych w dobrach duchownych.

Rss

„RUMUNSKOJE NARODNOJE ISKUSSTWO“

Wydawnictwo Rumuńskiego Instytutu Współpracy Kulturalnej
z Zagranicą, Bukareszt 1953, 32 str. bez paginacji.

Mała broszurka propagandowa — rodzaj prospektu czy informatora dla zagranicznych wystaw rumuńskiej sztuki ludowej — składa się ze wstępu, zajmującego niespełna 2 strony i 75 ilustracji, wykonanych z fotografii (częściowo barwnych) techniką siatkową.

We wstępie anonimowy autor podkreśla odrębność ludowej sztuki rumuńskiej, wyrażającą się zarówno zasobem form, jak i swoistym kolorytem, będącym wynikiem twórczego wysiłku wielu pokoleń ludowych artystów. W dalszym ciągu znajdujemy informacje o otwartym w roku 1951 bukareszteńskim muzeum, które posiada w swych zbiorach 17 000 okazów, w czym przeważną ilość z zakresu sztuki ludowej, a więc: zdobionej odzieży, haftów, kobierców, ceramiki, rzeźby w drzewie itp. Wytwory ludowej sztuki rumuńskiej — eksponowane na wystawach zagranicznych w Moskwie, Londynie, Paryżu, Pradze, Helsinkach i Warszawie — spotkały się wszędzie z dużym zainteresowaniem i uznaniem.

Istotną wartość omawianej książeczki stanowi część ilustracyjna, w której znajduje się krótki, ale ciekawy przegląd głównych działów bogatej twórczości plastycznej ludu rumuńskiego. Znajdujemy tu pięknie haftowane ubiory kobiece, zdobione haftem i aplikacjami, kożuchy oraz wspinały szeroki pas skórza-
ny, ozdobiony na powierzchni tłoczeniami. Interesujący zestaw stanowi sześć starych olteńskich i mołdawskich dywanów, z których jeden reprodukowany jest barwnie. Dostrzegamy w nich przewagę motywów roślinnych, w które wplecione bywają naiwnie rozwiązane postacie zwierząt (głównie ptaków) i ludzi. Cyfrowo najbogaciej reprezentowany jest dział ceramiki. Spotykamy tu zarówno okazy zabytkowe, sięgające wieku XVI—XVII, jak np. kafle reliefowe z motywami zwierząt (gryf, pelikan, dwugłowy orzeł herbowy) oraz talerze i misy zdobione malowanymi wzorami reliefowymi na tle pobiałki imitującej fa-
jans. Przewagę stanowią XIX-wieczne, bogato malo-

wane na białym tle wyroby ceramiczne (misy i dzbanki) z Oltenii i Transylwanii. Z czasów obecnych znajdujemy jedynie zdjęcie pracowni garncarskiej (a raczej może wytwórni ceramicznej) znajdującej się we wsi Korund (w węgierskim okręgu autonomicznym). Ceramika ta w charakterze swym różni się zasadniczo od innych garncarskich wyrobów siedmiogrodzkich, nawiązując do form i sposobu zdobienia stosowanych przez garncarzy na Węgrzech. Wśród ilustracji przedstawiających wyroby ceramiczne zwraca uwagę ciekawy piec z północnej Mołdawii, z okapem do odprowadzania dymu, wykonany z ozdobnych kafli ludowych — częściowo reliefowych, częściowo gładkich barwnie malowanych. Tematyka tych dekoracji to postacie jeźdźców na koniach (na kaflach reliefowych), jelenie w biegu, ryby, postacie ludzkie. Na kaflach narożnikowych i gzymsach ornamenty abstrakcyjne złożone są z prostych elementów, jak kropki, przecinków itp.

Stosunkowo słabo w omawianym wydawnictwie reprezentowana jest rzeźba w drzewie, która ogranicza się do kilku zdobionych snycerką motywów architektonicznych, jednej skrzyni i paru zakończeń przesłic (zresztą bardzo pięknych), jednego czerpaka i sześciu drewnianych łyżek. Wyroby z rogu uwzględnione zostały jakby symbolicznie, reprezentuje je starodawna rogowa prochownica, zdobiona na powierzchni geometrycznym ornamentem rytym.

Wartość naukową wydawnictwa podnosi dokładna lokalizacja ilustrowanych przedmiotów, umożliwiająca zorientowanie się w ich geograficznym pochodzeniu. Słabą stroną jest szata graficzna, w której dla ożywienia i dekoracji użyto barwnych podkładów ze stylizowanymi motywami ludowymi, które w sposób nieprzyjemny konkurują z fotograficznym materia-
łem ilustracyjnym.

Rss

cy lustrator dodaje skwapliwie: „...nie można jednak wiedzieć, z jakiej umarła przyczyny”. Gdy inny dzierżawca w przystępie gniewu rozpiął karczmazowi cybuchem od fajki głowę, tak że pobitego w bardzo ciężkim stanie przewieziono do szpitala w Warszawie, dotknięty dochodzeniem szlachetka pisał w odpowiedzi na suplikę ciężko obrażony: „Rany, które niesprawiedliwy język zadał, trudniejsze do zagojenia i bardziej szlachetnie urodzonego bołą, niż rana niechcący zadana” i żądał, aby administracja arcybiskupia nakazała gromadzie silentium w tej sprawie (str. 265).

Normalnie zaś „szlachetnie urodzony” chwycił po powrocie posłów chodzących z suplikami i dla przestrogi gromady pastwił się nad nimi wszelkimi sposobami, nie szczędząc ich rodziny i służby, a katanym objaśniał przy okazji: „Nie obawiam się nikogo, jam jest pan, sam, za swoje pieniądze wolno mi czynić z wami, co mi się podobać będzie” (str. 325).

Nie zawsze jednak udawało się owymi sadystycznymi metodami złamać wzbierającego wśród chłopów ducha oporu. Gdy jednego z sołtysów, katowanego za to, że z suplikami chodził, pytał dzierżawca: „A pójdziesz do Prześwietnej Administracji z sup-

liką do Warszawy?” — „Pójdę, Wielmożny Panie — odpowiedział sołtys — bo niesłusznie jestem ukarany”.

A „prześwietna arcybiskupia administracja” puszczała skargi chłopskie mimo uszu, kontentując się każdym wyjaśnieniem ze strony dzierżawców. W suplikach dopatrywała się przejawów „chłopskiej zuchwałości i buntów” czy „mactwa zbalamuconego chłopstwa”, zaś ksiądz Szweynert, generalny komisarz prymasowskiej administracji karał chłopów chodzących z suplikami dwutygodniowym aresztem o chlebie i wodzie oraz 50 różgami, wymierzanymi każdemu z nich „25 na powitanie, 25 przy końcu więzienia” (str. 408).

Garstka przykładów, którą wybrano dla zilustrowania treści omawianej publikacji, w słabym tylko stopniu pokazuje ciężkie położenie chłopów w dobrach duchownych. Materiałów tych w suplikach znajduje się znacznie więcej, powinni z nimi zapoznać się wszyscy, a zwłaszcza ci, którzy — ulegając sugestiom wysuwanych przez dawnych historyków — wierzą jeszcze w mit o uprzywilejowanym położeniu podanych w dobrach duchownych.

Rss

„RUMUNSKOJE NARODNOJE ISKUSSTWO“

Wydawnictwo Rumuńskiego Instytutu Współpracy Kulturalnej
z Zagranicą, Bukareszt 1953, 32 str. bez paginacji.

Mała broszurka propagandowa — rodzaj prospektu czy informatora dla zagranicznych wystaw rumuńskiej sztuki ludowej — składa się ze wstępu, zajmującego niespełna 2 strony i 75 ilustracji, wykonanych z fotografii (częściowo barwnych) techniką siatkową.

We wstępie anonimowy autor podkreśla odrębność ludowej sztuki rumuńskiej, wyrażającą się zarówno zasobem form, jak i swoistym kolorytem, będącym wynikiem twórczego wysiłku wielu pokoleń ludowych artystów. W dalszym ciągu znajdujemy informacje o otwartym w roku 1951 bukareszteńskim muzeum, które posiada w swych zbiorach 17 000 okazów, w czym przeważną ilość z zakresu sztuki ludowej, a więc: zdobionej odzieży, haftów, kobierców, ceramiki, rzeźby w drzewie itp. Wytwory ludowej sztuki rumuńskiej — eksponowane na wystawach zagranicznych w Moskwie, Londynie, Paryżu, Pradze, Helsinkach i Warszawie — spotkały się wszędzie z dużym zainteresowaniem i uznaniem.

Istotną wartość omawianej książeczki stanowi część ilustracyjna, w której znajduje się krótki, ale ciekawy przegląd głównych działów bogatej twórczości plastycznej ludu rumuńskiego. Znajdujemy tu pięknie haftowane ubiory kobiece, zdobione haftem i aplikacjami, kożuchy oraz wspaniałe szeroki pas skórzany, ozdobiony na powierzchni tłoczeniami. Interesujący zestaw stanowi sześć starych olteńskich i mołdawskich dywanów, z których jeden reproduktowany jest barwnie. Dostrzegamy w nich przewagę motywów roślinnych, w które wplecione bywają naiwnie rozwiązane postacie zwierząt (głównie ptaków) i ludzi. Cyfrowo najbogaciej reprezentowany jest dział ceramiki. Spotykamy tu zarówno okazy zabytkowe, sięgające wieku XVI—XVII, jak np. kafle reliefowe z motywami zwierząt (gryf, pelikan, dwugłowy orzeł herbowy) oraz talerze i misy zdobione malowanymi wzorami reliefowymi na tle pobiałki imitującej fajans. Przewagę stanowią XIX-wieczne, bogato malowane

wane na białym tle wyroby ceramiczne (misy i dzbanki) z Oltenii i Transylwanii. Z czasów obecnych znajdujemy jedynie zdjęcie pracowni garncarskiej (a raczej może wytwórni ceramicznej) znajdującej się we wsi Korund (w węgierskim okręgu autonomicznym). Ceramika ta w charakterze swym różni się zasadniczo od innych garncarskich wyrobów siedmiogrodzkich, nawiązując do form i sposobu zdobienia stosowanych przez garncarzy na Węgrzech. Wśród ilustracji przedstawiających wyroby ceramiczne zwraca uwagę ciekawy piec z północnej Mołdawii, z okapem do odprowadzania dymu, wykonany z ozdobnych kafli ludowych — częściowo reliefowych, częściowo gładkich barwnie malowanych. Tematyka tych dekoracji to postacie jeźdźców na koniach (na kaflach reliefowych), jelenie w biegu, ryby, postacie ludzkie. Na kaflach narożnikowych i gzymsach ornamenty abstrakcyjne złożone są z prostych elementów, jak kropki, przecinków itp.

Stosunkowo słabo w omawianym wydawnictwie reprezentowana jest rzeźba w drzewie, która ogranicza się do kilku zdobionych snycerką motywów architektonicznych, jednej skrzyni i paru zakończeń przesłic (zresztą bardzo pięknych), jednego czerpaka i sześciu drewnianych łyżek. Wyroby z rogu uwzględnione zostały jakby symbolicznie, reprezentuje je starodawna rogowa prochnica, zdobiona na powierzchni geometrycznym ornamentem rytym.

Wartość naukową wydawnictwa podnosi dokładna lokalizacja ilustrowanych przedmiotów, umożliwiająca zorientowanie się w ich geograficznym pochodzeniu. Słabą stroną jest szata graficzna, w której dla ożywienia i dekoracji użyto barwnych podkładów ze stylizowanymi motywami ludowymi, które w sposób nieprzyjemny konkurują z fotograficznym materiałem ilustracyjnym.

Rss

Słuszny i od dawna wysuwany postulat, ażeby materiały etnograficzne, gromadzone na podstawie badań terenowych, były uzupełniane prowadzonymi równoległe poszukiwaniami w źródłach historycznych, nie był u nas konsekwentnie realizowany. Zdarzały się wprawdzie sporadyczne wypadki, że ten czy ów spośród badaczy kultury ludowej sięgnął do źródeł historycznych, wykorzystując później w druku zebrane tą drogą wiadomości, ale penetracja źródeł historycznych jako stale stosowana metoda pracy etnografów — dotychczas się nie przyjęła. Przyczyn tego niezrozumiałego w pierwszej chwili zjawiska szukać należy z jednej strony w nawale niknącego z dnia na dzień materiału tradycyjnego, który należało gorączkowo zbierać i notować, zanim całkowicie przepadnie, z drugiej zaś strony — w słabym przygotowaniu etnografów do badań archiwalnych, w nieporadności w stosunku do tak licznych źródeł i co za tym idzie — w nikłych na ogół wynikach owych poszukiwań. Utał się wygodny dla etnografów pogląd, że tego rodzaju wypisów źródłowych powinni dokonywać raczej historycy na marginesie swych prac archiwalnych.

Luźne i dosyć niekiedy przypadkowe poszukiwania archiwalne etnografów dotyczyły różnych dziedzin kultury ludowej, nie wyłączając stroju, jak świadczą np. notatki Władysława Siarkowskiego lub niektóre prace Seweryna Udzieli. Materiały te ze względu na swoją przypadkowość nie dają obrazu całości, nie pozwalają również na odtworzenie łańcucha przemian, jakim ulegały poszczególne części ubioru czy całe zespoły.

Na tle wskazanych braków tym cenniejsza jest wymieniona w tytule praca Franciszka Kotuły, w której publikuje on swe pracowicie zgromadzone materiały dotyczące kilku elementów stroju ludowego.

Praca Kotuły jest wynikiem kilkuletnich poszukiwań archiwalnych prowadzonych w związku z przygotowaniem przez niego dwóch zeszytów, wydanych przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze w serii „Atlasu Polskich Strojów Ludowych” („Strój rzeszowski” i „Strój łańcucki”). Zebrane materiały historyczne uzupełnione nowymi wiadomościami zostały przez autora wykorzystane w artykule „Z badań nad strojem ludowym Rzeszowiaków”*. Z artykułu tego po

znacznych przeróbkach i uzupełnieniach powstała omawiana tu praca, wydana jako oddzielna książka.

Składa się ona z kilku niewielkich, ale bardzo interesujących szkiców, poświęconych różnym elementom stroju ludowego. Szukając „metryk” współczesnych ubiorów ludowych, znajduje je autor niekiedy w dawnym ubiorze szlacheckim, który z czasem poprzez warstwę mieszczańską przedostaje się do ludu. Świadczą o tym zebrane przez Kotułę materiały historyczne, ilustrujące dzieje srebrnego pasa „pożłocistego”, czyli tzw. „obręczy” czy żupana z cynowymi guzami.

W świetle źródeł historycznych bardzo jaskrawo rysuje się rozwarstwienie społeczne ludności wiejskiej, wśród której na plan pierwszy wybija się grupa zamożnego chłopstwa, wyróżniającego się już w czasach feudalnych wyższą stopą życiową. Właśnie ta warstwa wzorująca się chętnie na szlache i mieszczanach, do szycia ubiorów używała kosztownych tkanin, jedwabów, adamaszków, brokatów. Kobiety nosiły czepce siatkowe, zdobione błyszczącymi blaszkami, bogato haftowane koszule, zapaski czy rańtuchy. Jak wynika z materiałów publikowanych przez Kotułę, strój bogatych chłopów z okolic Rzeszowa daleko odbiegał od tego, jak zwykliśmy wyobrażać sobie odzienie wieśniaka pańszczyźnianego, nędzniej natomiast przedstawiał się ubiór chłopów mniej zamożnych i biednych.

Etnograf, któremu zwykle dużą trudność sprawia rekonstrukcja ubiorów ludowych minionych stuleci, znajdzie w pracy Kotuły liczne i cenne wskazówki.

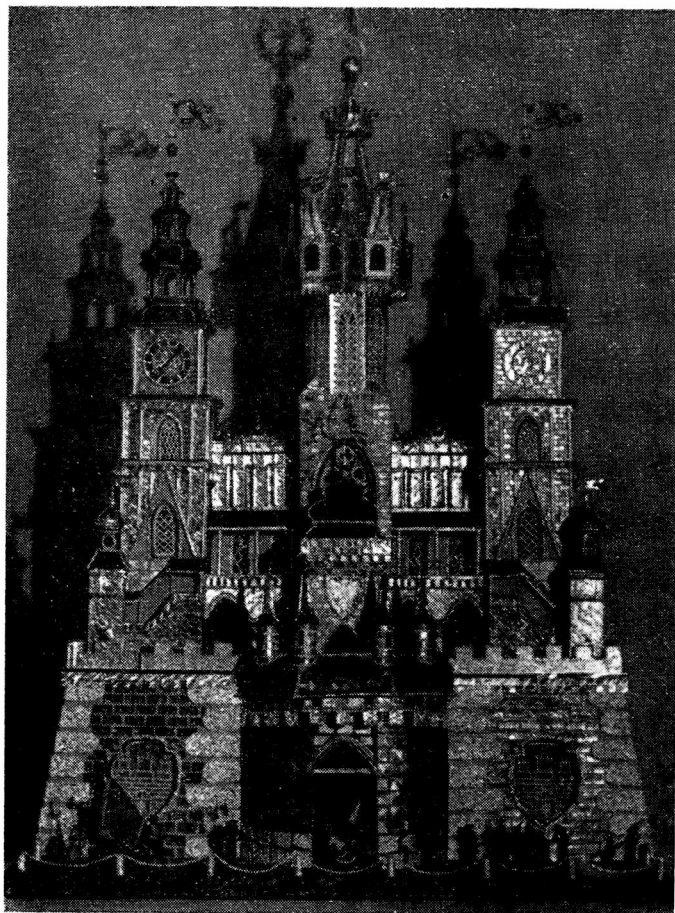
Pisząc o wybranych elementach stroju ludowego (obręcz, wyszycia — hafty, rańtuch — rąbek, zawicie — podwika, spodnie i gorsety materialne, czepce, żupany, chustki u pasa), autor zestawia obok siebie poszczególne wzmianki, objaśnia je, nawiązuje do współczesnego materiału etnograficznego, unika jednak wyciągania wniosków natury ogólniejszej. Trafna intuicja badacza ostrzega go przed zbyt pochopnymi sformułowaniami, które, mimo zgromadzenia obfitego, ale bądź co bądź cząstkowego materiału, mogłyby w przyszłości okazać się niestuszne.

Praca Kotuły, stanowiąca rezultat systematycznych poszukiwań archiwalnych podjętych przez etnografa, powinna zachęcić innych do naśladownictwa. Bogate wyniki osiągnięte przez autora rozwiewają męt o „nieopłacalności” badań źródłowych. Etnografia jest nauką historyczną i powinna posługiwać się wszystkimi metodami, jakie umożliwiają sięgnięcie w przeszłość.

Rss.

* F. Kotuła: Z badań nad strojem ludowym Rzeszowiaków. Polska Sztuka Ludowa nr 4—5, 1952.

IX POWOJENNY KONKURS SZOPEK W KRAKOWIE



Ryc. 1. Szopka wykonana przez Zdzisława Dudzika
(I nagroda).

W dniu 16 grudnia 1954 r. został rozstrzygnięty zorganizowany przez dyrekcję Muzeum Historycznego Miasta Krakowa tradycyjny doroczny konkurs szopek. Na konkurs zgłoszono 29 eksponatów, wykonanych przez 28 szopkarzy.

Wśród biorących udział w konkursie spotykamy nazwiska wszystkich wybitniejszych szopkarzy krakowskich, jak Franciszek Tarnowski, Zdzisław Dudzik, Antoni Wojciechowski, Tadeusz Ruta, Władysław Turski, Aleksander Kudłek. Brakło jedynie zdobywcy jednej z dwóch pierwszych nagród w konkursie zeszłorocznym, Wacława Morysa.

Zjawiskiem bardzo charakterystycznym dla IX-ego konkursu było pojawienie się szeregu nowych szopkarzy, którzy w tym roku po raz pierwszy wykonali swoje szopki. Znaleźli się wśród nich zarówno ludzie starsi, np. Kazimierz Kuna, lat 42, jak i młodzi, np. Michał Sarnecki, lat 26, czy też chłopcy w wieku szkolnym. Do tych ostatnich należą dwaj bracia Przeworscy: 15-letni Michał i 13-letni Jan, synowie znanego szopkarza, Mariana Przeworskiego, który od wielu lat bierze udział w konkursach.

Dwie pierwsze nagrody uzyskali Zdzisław Dudzik oraz Franciszek Tarnowski.

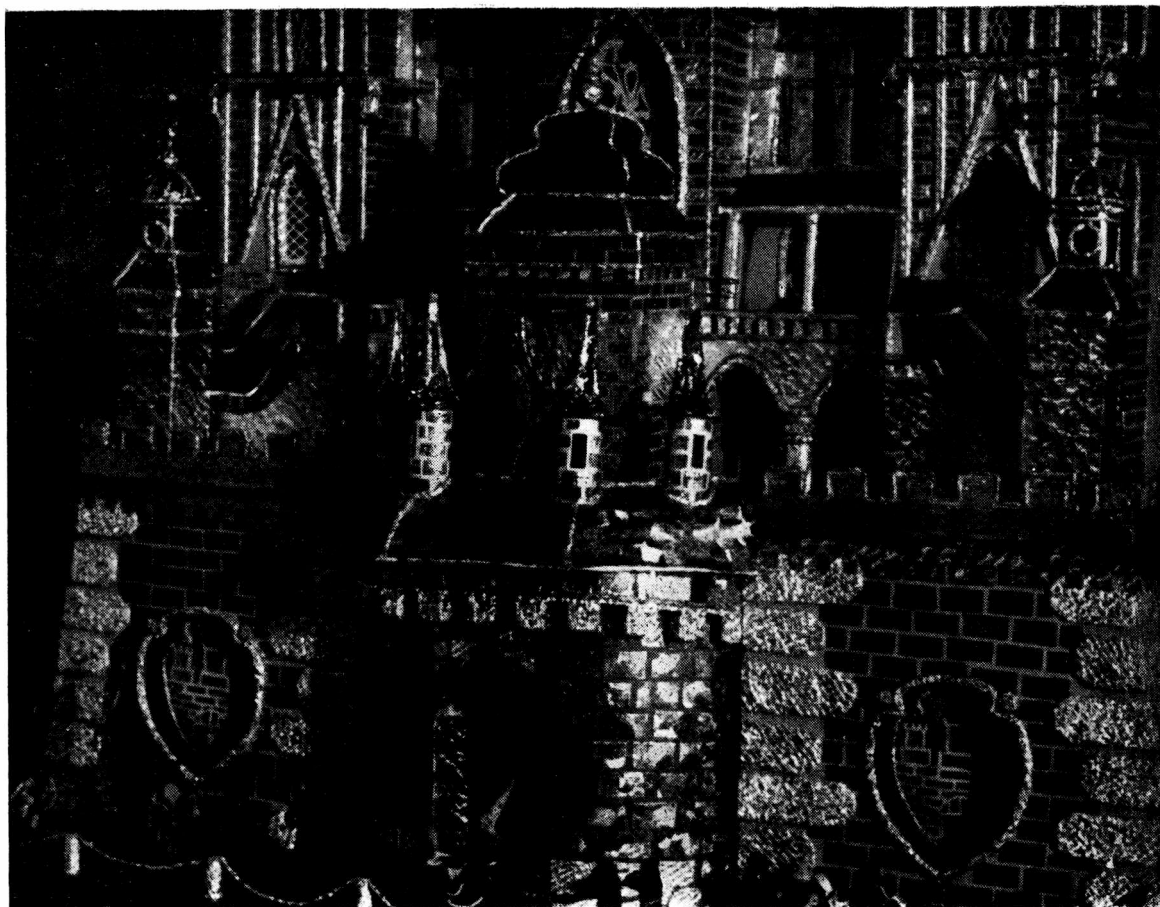
Szopka Dudzika (ryc. 1) jest dalszą i bardzo szczęśliwą kontynuacją formy zapoczątkowanej w roku 1949 przez tego uzdolnionego szopkarza. Ma ona, jak większość szopek tego autora, masywną podstawę o lekko nachylonych ku górze ścianach, przypominających ściany starych kamienic krakowskich. Trzy smukłe wieże, z których dwie boczne wzorowane są na wieży ratuszowej, środkowa zaś ma zakończenie wyższej wieży kościoła Mariackiego. Przestrzeń między wieżami do połowy ich wysokości wypełnia attyka Sukiennic, poniżej której idące od podstaw wież bocznych schody, wzięte z północnej ściany Sukiennic wraz z charakterystyczną wieżyczką. Nowością, którą Dudzik zastosował w roku bieżącym po raz pierwszy, jest całkowite skasowanie w parterze szopki wnęki, przeznaczonej dawniej na jasełka, i wypełnienie tej przestrzeni motywem Barbakanu (ryc. 2). Zabudowując wnękę, zamknął Dudzik niejako cykl rozwojowy szopki krakowskiej, która z przedmiotu związanego ze zwyczajami religijnymi, a później z prawie świeckiego teatryku marionetkowego stała się obecnie kompozycją plastyczną o celach wyłącznie estetycznych. W bramie Barbakanu umieścił Dudzik bardzo precyzyjnie wykonane laleczki, przedstawiające pochod Lajkonika. Szopka utrzymana była w urozmaiconej gamie kolorystycznej, nie stroniącej od mocnych akcentów. Srebrną folią wyklejone kopuły oraz narożniki parteru stanowiły dobrze przemyślane akcenty, podkreślając konstrukcję bryły.

Druga z szopek wyróżniona pierwszą nagrodą, wykonana przez Franciszka Tarnowskiego, w zasadniczych cechach konstrukcji nie odbiega od szopek poprzednio wykonywanych przez tego autora (ryc. 3). Jest to szopka o dwóch kondygnacjach, z trzema smukłymi wieżami o zakończeniach gotyckich i czterema mniejszymi wieżyczkami umieszczonymi po krajach i w lukach między wieżami gotyckimi. W porównaniu z poprzednimi szopkami Tarnowskiego, w których osiągnął on szczytowy rozwój opracowywanej od lat formy, szopka tegoroczna była pewnym cofnięciem się. Skromniejsza w architekturze, nieco płaska, o słabo zaznaczonej podstawie — zachowała jednak owe precyzyjne detale, z benedyktyńską cierpliwością wykonane z waleczków naklejonej folii. Szopka, utrzymana w barwach pastelowych, przy dużej ilości srebrnej folii, stanowiła całość pod względem kolorystycznym bardzo wysmakowaną, ale w porównaniu z innymi, które wyklejone były papierami barwnymi, niekiedy jaskrawymi, wydawała się trochę mdła.

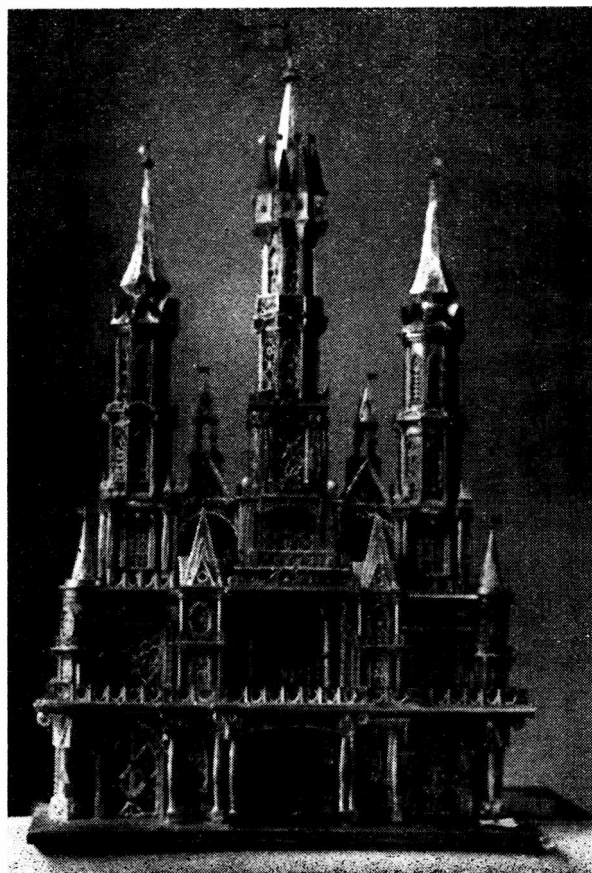
Wśród galerii szopek wyróżniały się na tegorocznym konkursie dwie stosunkowo duże szopki, nadesłane przez Michała Sarneckiego z Kokotowa pod Wieliczką oraz Adama Zielińskiego, którzy po raz pierwszy w bieżącym roku stawiali do konkursu. Szopki ich, wykonane dosyć prymitywnie, wyklejone barwnymi papierami, jaskrawymi w kolorze i śmiało zestawianymi, nawiązywały formą i barwą do dawnych szopek krakowskich, obnoszonych przez kołédników przed I wojną światową lub z początkiem okresu międzywojennego, zanim jeszcze rozpowszechniła się w szopkarstwie srebrna i złota metalowa folia.

Szopka Michała Sarneckiego (ryc. 4) uzyskała drugą nagrodę, obok szopki Tadeusza Ruty, który w tym roku zaprezentował konstrukcję o pięknych, smukłych kształtach i bardzo dobre rozwiązanie kolorystyczne (ryc. 5).

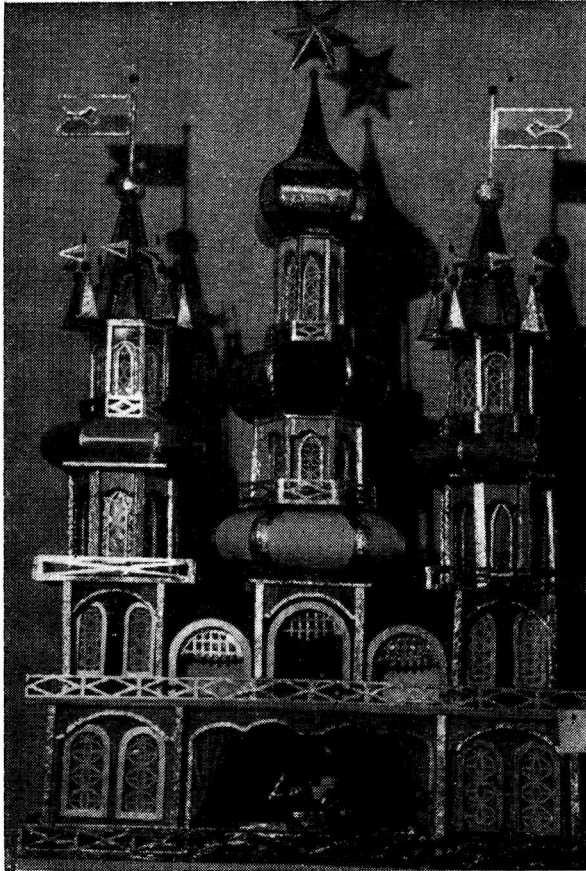
Trzecie nagrody przyznane zostały Władysławowi Turskiemu oraz Antoniemu Wojciechowskiemu, który i w tym roku powtórzył prawie bez zmian swój model znany od kilku lat.



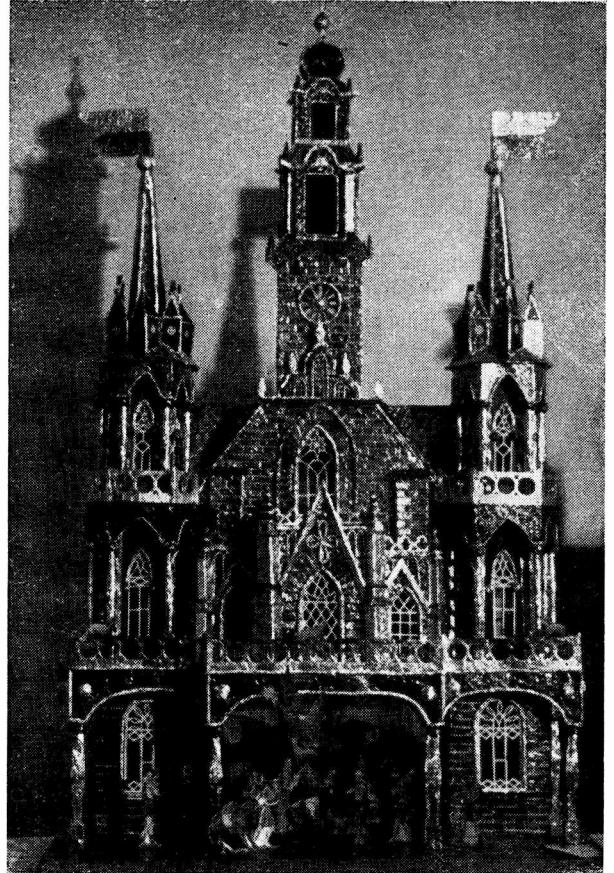
Ryc. 2. Fragment szopki Zdzisława Dudzika.



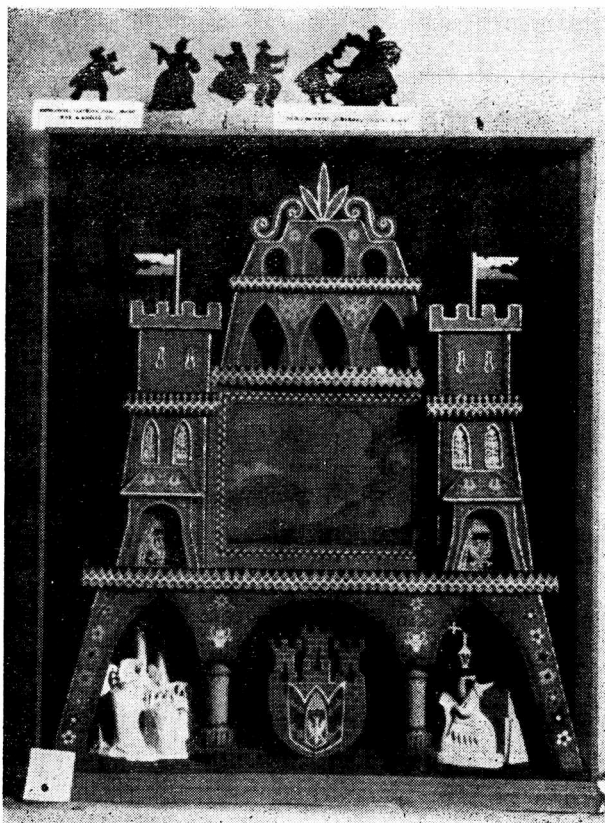
Ryc. 3. Szopka wykonana przez Franciszka Tarnowskiego (I nagroda).



Ryc. 4. Szopka wykonana przez Michała Sarneckiego (II nagroda).



Ryc. 5. Szopka wykonana przez Tadeusza Rutę (II nagroda).



Ryc. 6. Szopka wykonana przez Aleksandra Kudłeka.

Zeszłoroczny zdobywca drugiej nagrody, Aleksander Kudłek, w bieżącym roku znalazł się wśród nagród czwartych. Przedstawił on na konkurs dwie szopki, z których jedna miała stanowić dalszy etap na drodze do zeświecczenia szopki krakowskiej i zamiany jej na teatrzyk kukielkowy dla dzieci. Zamiast rozwijać w dalszym ciągu formę zeszłoroczną, która mogłaby stać się punktem wyjściowym do opracowania świeckiego — ale utrzymanego w stylu szopki krakowskiej — teatrzyku kukielkowego dla dzieci, Kudłek poszedł po innej drodze, stwarzając kompozycje architektoniczne obce w formie i kolorystyce tradycjom szopki krakowskiej. W większej z dwóch wykonanych na konkurs szopek Kudłek umieścił na wysokości I piętra obszerny ekran prostokątny dla teatrzyku cieni (ryc. 6). Całość sprawiała wrażenie czegoś obcego i nie powiązanego z tradycjami ludowej szopki krakowskiej.

Zofia Barbara Głowa

Fotografował Roman Reinfuss.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 569. Pap. ilustrac. kl. III 100 g A1
+ kreda kl. III 90 g B1 + karton biały kl. III 160 g B1. Nakład 3000 egz. B-6-3899.



Cena zł 12.—



Druk ukończono w czerwcu 1955 r.