

A 164.1 II

POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 4

ROK IX

1955

PANSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż (*zastępca redaktora naczelnego*),
Mgr Aleksander Jackowski (*redaktor naczelny*), 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:

*Tkanina dwuosnowowa. Wzór z pracowni braci Składanowskich, Wyszaków
(pow. Pułtusk). Fotografował Stefan Deptuszeński.*

POLSKA SZTUKA LUDOWA

NR 4

ROK 1955

TREŚĆ:

R o z p r a w y		Str.
Adam Glapa	Wielkopolski haft snutkowy	193
Zofia Staronkowa	Technika tkania dywanów dwuosnowowych .	206
Olga Mulkiewicz	Parzenice gorczańskie	217
Hieronim Skurpski	Kaflarstwo mazurskie	223
S p r a w o z d a n i a		
Barbara Bazielić	Wystawa Opolskiej Sztuki Ludowej	246
Wanda Gentil-Tippenhauer	Helena Roj-Kozłowska	251



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

WIELKOPOLSKI HAFT SNUTKOWY

ADAM GLAPA

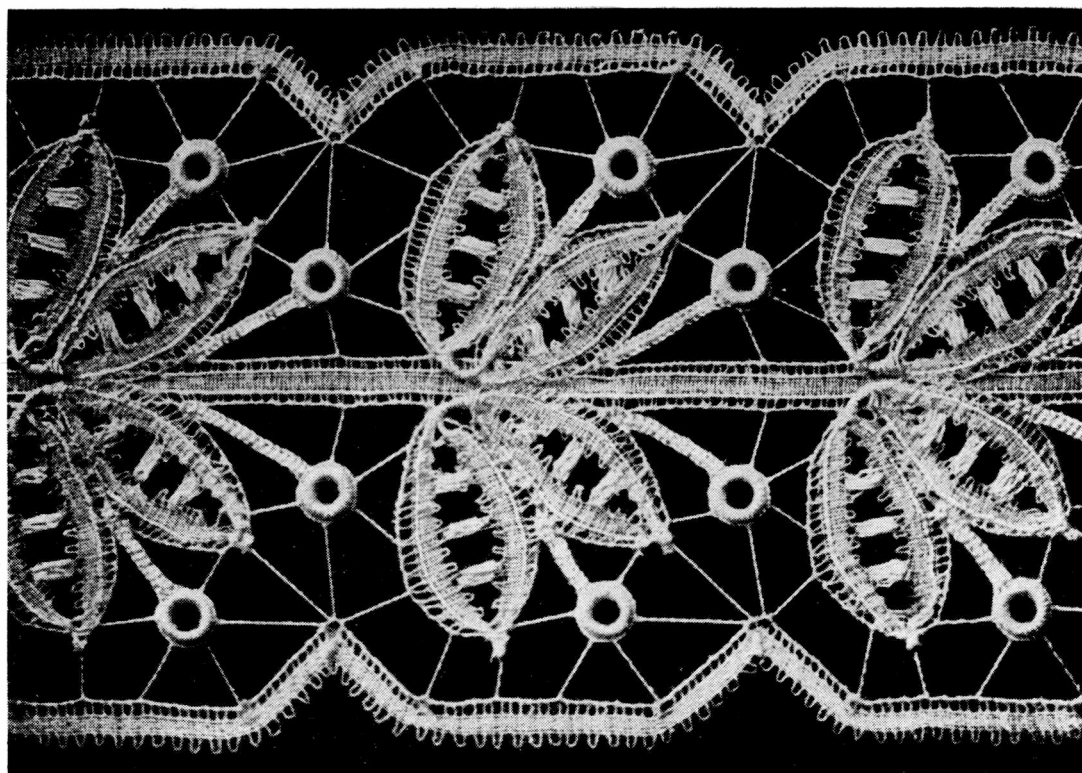
W ciągu szeregu lat dzięki sprzyjającym warunkom nie tylko ochroniono wiele tradycyjnych i rodzimych wytworów kulturowych przed zanikiem, ale zapewniło im rozwój i nadano wartości przydatne w zaspokajaniu naszych codziennych potrzeb. Dzięki poparciu i opiece władz niektóre z dziedzin tej wytwórczości doczekały się opracowań monograficznych i cennych przekazów.

Do tych szczegółowych zagadnień między innymi należy również haft snutkowy¹.

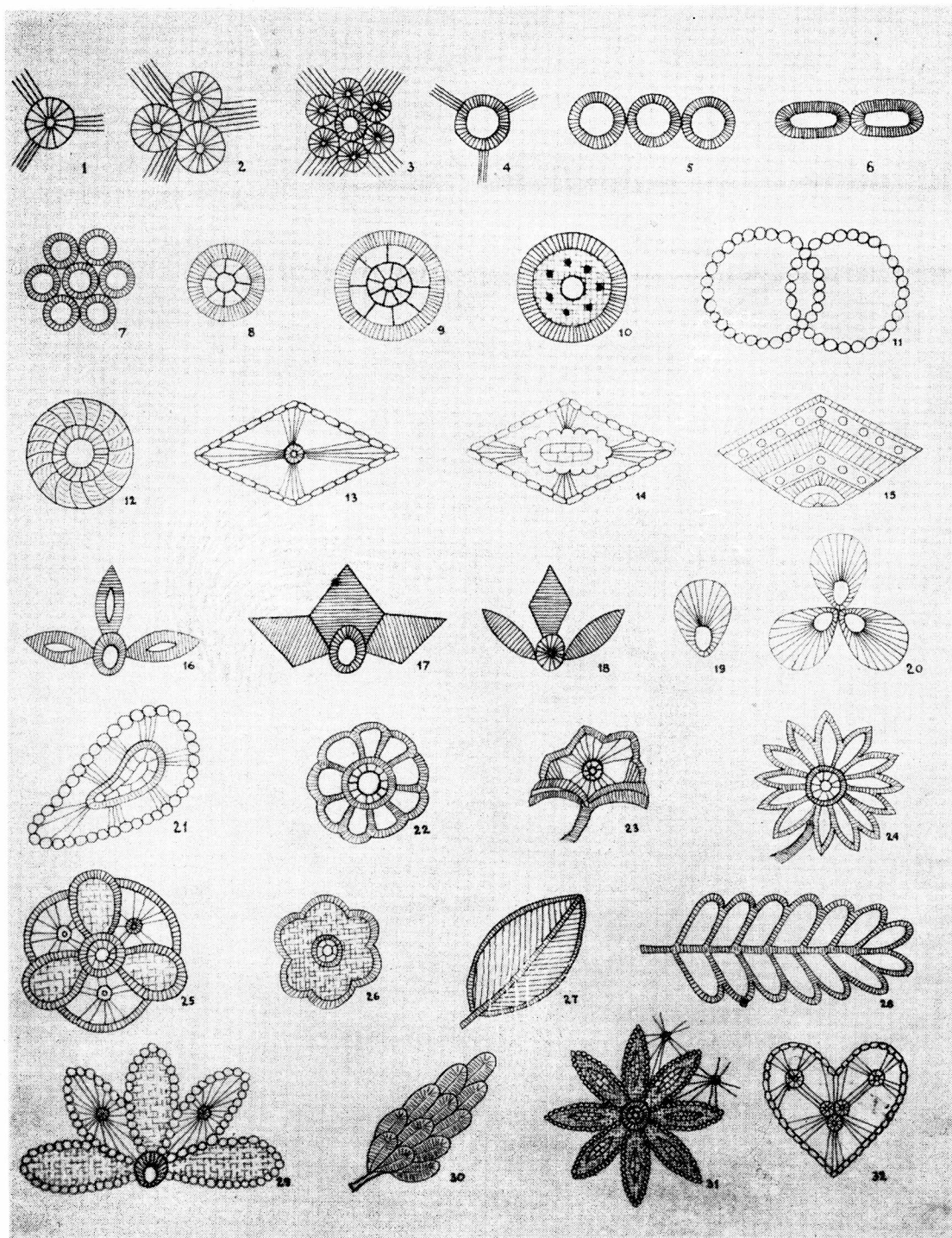
¹ Na obszarze Wielkopolski spotyka się wśród ludu kilka odmian haftu, które — zależnie od materiału czy techniki wykonania — bywają określane jako: 1. haft snutkowy lub snutki golińskie; 2. haft na tiulu; 3. biały haft wykonywany białymi niemi na białym, różowym, „modrym” lub żółtym płótnie; 4. haft barwny, najmniej obecnie rozpowszechniony.

Haft snutkowy, którego bardziej wartościowe okazy spotykamy choćby w sklepach CPLiA, uprawiany jest do dzisiaj na terenie powiatu Jarocin (województwo poznańskie), w Golinie. Jest to jedna z odmian haftu stosowanych szeroko na wsi w połowie XIX w. Haft ten ma dość dawne tradycje, o czym świadczą zachowane relikty (dostępne dla nas już niestety w niewielkich okazach, spotykanych w Wielkopolsce centralnej, na Kujawach, Ziemi Lubuskiej), a także opisy w literaturze.

W XIX wieku produkcja haftu artystycznego w porównaniu z ubiegłymi stuleciami, poważnie się zmniejszyła. Wykonywano wtenczas przeważnie hafty na użytek kościelny. Niezależnie jednak od tego zjawiska — pod wpływem przemian ekonomiczno-społecznych, jak i pewnych osiągnięć technicznych w sze-



Ryc. 1. Fragment „koronki renesansowej” pod wpływem której powstały prawdopodobnie i rozwinęły się „snutki” w poł. XIX w. Reprodukacja z *La Dentelle Renaissance*, Th. Dillmont — Bibliothèque DMC Repr. Grażyna Wyszomirska, 1953 r.



Ryc. 2. Główne elementy zdobnicze stosowane w snutkach. Nazwy: 1 — pęczek, 2 — pęczki potrójne, 3 — baba, 4 — dziurka lub kółko pojedyncze, 5 — dziurki-kótecza potrójne, 6 — dziurki podłużne, 7 — baba, 8 — koszyczek, 9 — koszyczek podwójny, 10 — kótecza z dziurkami, 11 — pierścienie z dziurek, 12 — margaretka dziergana, zwana też dziurką tłustą z koszyczkiem, 13, 14 — graniotka, 15 — skrzydło, 16 — mucha (muszka) chuda, 17 — mucha (muszka) tłusta, 18 — pszczoła, 19 — pawie oczko, 20 — pawie oczka potrójne, 21 — koniec lub gajor z koszyczkiem, 22 — margaretka chuda lub kwiatuśki, 23 — listko z pęczkiem, 24 — stokrotka, 25 — pawie oczko w kółku, 26 — margaretka, 27 — listko snute, 28 — mertka, 29 — słonecznik (połowa), 30 — chmiel, 31 — gwiazda, 32 — serce z pęczkami. Brak na tablicy „tarki” i „pająka”.

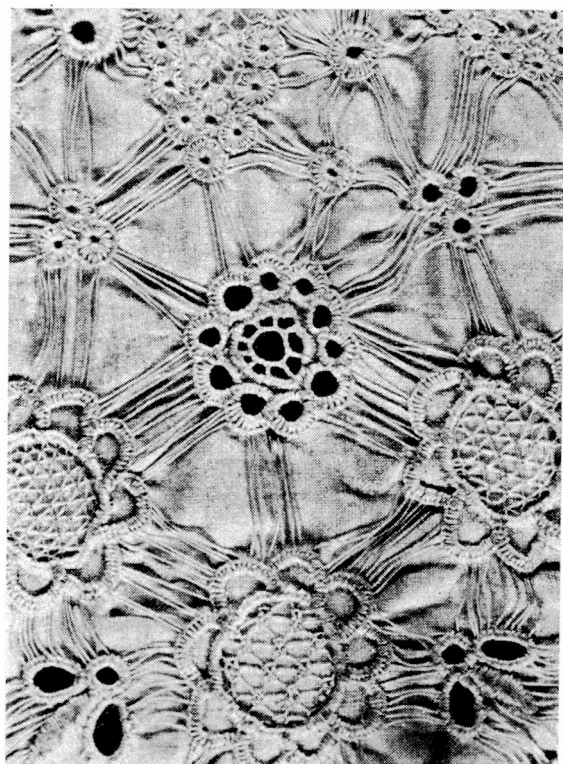
Rys. A. Glapa, 1949 r.

regu ośrodków — na dość znacznych obszarach rozwija się haft ludowy, którego jedną z odmian jest haft snutkowy, zwany też „snutkami”.

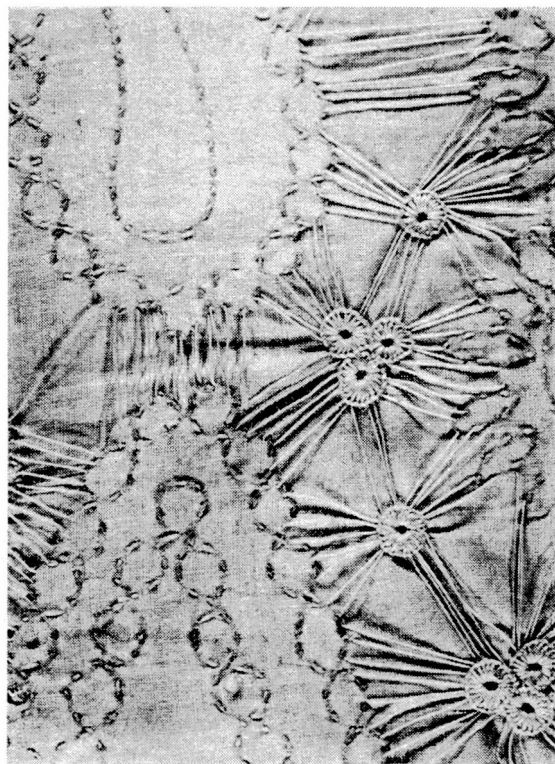
Za główne przyczyny rozwoju haftu snutkowego należy przyjąć — poza rozwojem przemysłu — rozpo-

wszechnienie w tym okresie gotowych, fabrycznego pochodzenia części składowych koronki renesansowej, pod której wpływem powstały snutki.

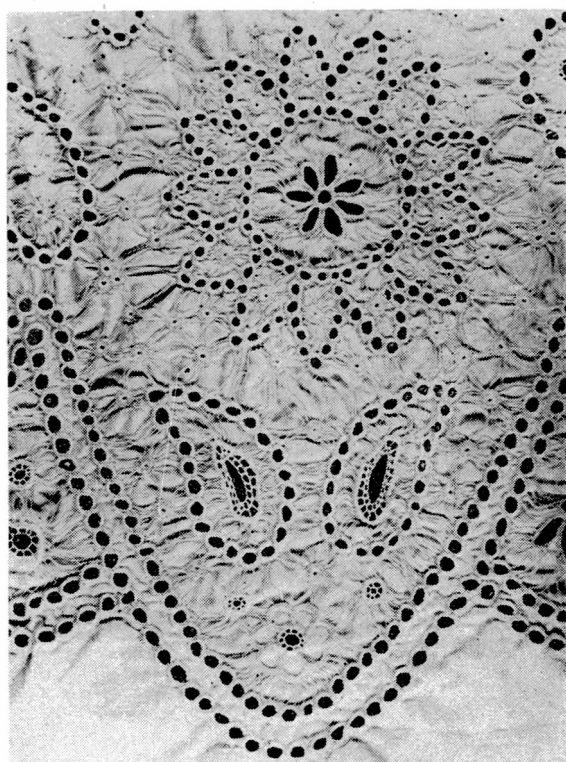
Geneza haftu snutkowego wiąże się, moim zdaniem, ściśle z koronką renesansową (ryc. 1).



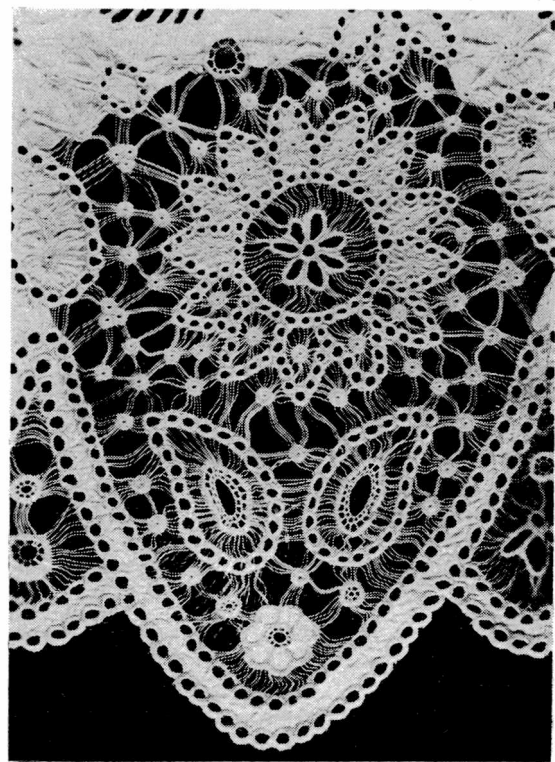
Ryc. 3. Motywy zdobnicze obwiedzione ścięgami przetykanym. Snutki przeciągnięte od „pączków” sięgają poza linie obwiedzione.
Fot. A. Glapa, 1948 r.



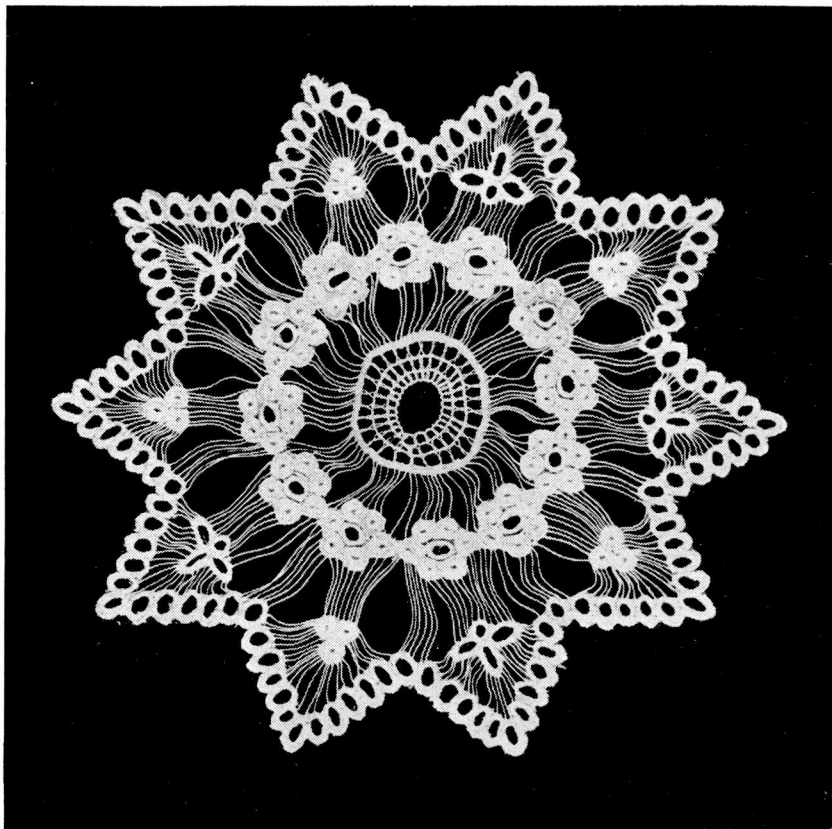
Ryc. 4. Fragment haftu snutkowego przed wycięciem płótna. Środkowe przestrzenie w kwiatkach i pomiędzy „pączkami” wypełnione są siatkami (naleciałościami pałacowymi).
Fot. A. Glapa, 1948 r.



Ryc. 5. Fragment haftu przed wycięciem płótna.
Fot. A. Glapa, 1950 r.



Ryc. 6. Ten sam fragment po częściowym wycięciu płótna. Większe otwory nerkowate, tzw. „gajory”, wypełnione są „koszyczkami”.
Fot. A. Glapa, 1950 r.



Ryc. 7. Gwiazda z „koszyczkiem” w środku — jeden z często spotykanych elementów haftu snutkowego. Haftowała Helena Bernasowska. Fot. A. Glapa, 1946 r.

Koronka renesansowa², zwana również koronką islandzką lub koronką z Lüksei (Luxeuil), wśród tego rodzaju wyrobów zajmuje najpoważniejsze miejsce. Podczas gdy wykonanie większości innych rodzajów koronek nastrocza znaczne trudności, koronka islandzka może być uważana za jedną z najłatwiejszych.

Koronka renesansowa składa się z gotowych już pasów (taśm), przygotowanych podług fabrycznych rysunków i połączonych ze sobą za pomocą łańcuszków i kółek różnego rodzaju.

Ten rodzaj koronki jest bardzo stary. Pochodzi on od starej koronki — kółek weneckich. W wieku XVII zaczęto we Francji naśladować kółka weneckie. Początkowo części wypełnione koronki zastępowano taśmami tkanymi i ręcznie dorabiano tylko łańcuszki i kółka. Otrzymana w ten sposób koronka nie miała tej delikatności, co prawdziwa wenecka, pomimo tego jednak stała się bardzo popularna i nazwano ją koronką renesansową. W XVIII wieku ten rodzaj wyrobów stracił na popularności. Pojawiły się wtenczas we Francji i w Belgii delikatne koronki wykonane całkowicie igłą. Ten nowy rodzaj koronki podbił publiczność i koronka renesansowa na długo weszła znowu w użycie, jako nowość angielska, pod nazwą „point lace”. Od tego czasu stała się najbardziej ulubioną robotą ręczną, a to dzięki wielkiemu zróżnicowaniu wielu rodzajów taśm, które znajdowały się w sprzedaży i pozwalały na dowolne układanie deseni koronki renesansowej.

Obecnie koronkę renesansową wykonuje się podług wzoru narysowanego na woskowanym płótnie, papie-

rze płóciennym, bawełnie, na których to materiałach rysuje się kontury deseni. Do wzorów przypina się w odpowiednich miejscach taśmy różnego formatu i kształtu — płóciennie, bawełniane lub jedwabne i łączy się je zgodnie z rysunkiem łańcuszkami i kółkami

Pod wpływem tego rodzaju koronki powstały zapewne snutki, które w technice wykonania częściowo różnią się od koronki renesansowej, a swą ażurowością oraz niektórymi elementami bardzo są podobne do niej.

Snutki byłyby więc uproszczoną w technice, a odmienną w zdobnictwie formą koronki renesansowej, która do ludu dostała się z pałacu albo z kościoła, lub przez wzorniki w połowie XIX w. Po przedostaniu się na wieś, do chłopów, koronka uległa gruntownemu przekształceniu i zamieniła się w haft przez wyeliminowanie gotowych taśm, które zapewne u ludu się nie przyjęły ze względów ekonomicznych. Miejsce ich zajęły różnego rodzaju motywy i kompozycje o charakterze ludowym, na który — między innymi, jak zobaczymy — w wielkiej mierze wpłynęły prymitywne narzędzia.

W połowie XIX wieku snutki były w powszechnym użyciu we wspomnianej już Golinie. Nimi haftowano i zdobiono czepki, fryzki, koszule (noszone pod staniczkami, zwanymi sznurówkami) na rękawach pomiędzy napiętkiem a łokciem, jak również zapaski noszone na spódnicach dla ozdoby. Hafty te wówczas były tak pospolite i w tak wielkich ilościach je wykonywano i noszono, że w niedziele i święta było od nich w kościele śnieżnie biało, a niewiasty ubrane w białe stroje i hafty wyglądały — podług ludowego określenia — jak łabędzie. Motywy zdobnicze tych starych snutek, szczególnie na zapaskach, były większe niż obecnie i wypełniały całą dolną ich połowę.

² Podług: La Dentelle Renaissance — Th. de Dillmont, Editeur Mulhouse (Alsace) — Bibliothèque DMC. Przytoczony opis koronki renesansowej podajemy według tłumaczenia Ady Wapniarskiej.

Hafty te jednak z początkiem XX wieku zaczęły dość szybko zanikać pod wpływem wchodzącego w modę haftu na tiulu, znacznie łatwiejszego do wykonania i o wiele tańszego.

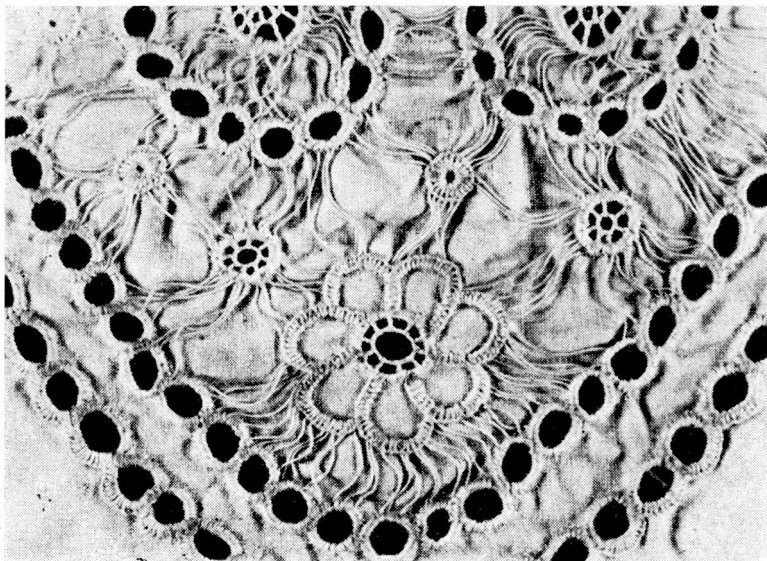
Z powodu wielu przyczyn dzisiaj niestety snutek z XIX wieku już nie posiadamy. Piękne okazy tego haftu, głównie w postaci czepeków, w okresie międzywojennym były przechowywane w Dziale Ludoznawczym im. Heleny i Wiesławy Cichowicz Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Rzadkie te okazy zginęły w czasie okupacji wraz z całymi zbiorami. Wśród ludności golińskiej dzisiaj, po dwóch światowych wojnach, też już nie można znaleźć żadnego okazu. Wszystkie poszły do grobu wraz z ich właścicielkami. Wyjątek stanowi kilka okazów znajdujących się w Muzeum Pomorskim w Toruniu (ryc. 20, 21).

Drugi okres snutek golińskich wiąże się ściśle z osobą Heleny Moszczyńskiej, byłej właścicielki Goliny. Przypada on na lata od 1894 do 1945 roku. W tym to czasie Moszczyńska otaczała opieką ginące snutki golińskie, wprowadzając do miejscowego haftu ludowego szereg elementów zdobinowych, nie mających

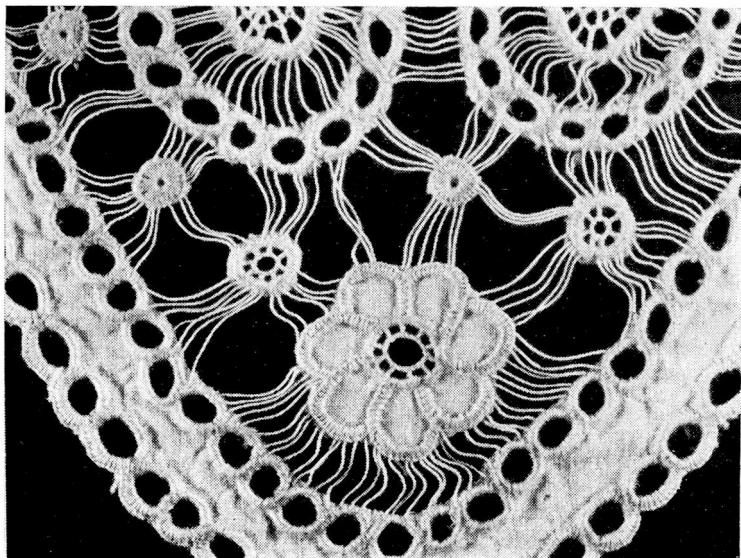
z nim nic wspólnego. Zdobiny te przyjęły się i są niekiedy stosowane w obecnych snutkach jako wzory wprowadzone przez Moszczyńską. Dla etnografa jest to klasyczny przykład przenikania wartości pałacowych do sztuki ludowej. Do tych motywów należy kilka rodzajów siatek, stosowanych głównie do wypełniania większych wolnych płaszczyzn (ryc. 4, 12, 19).

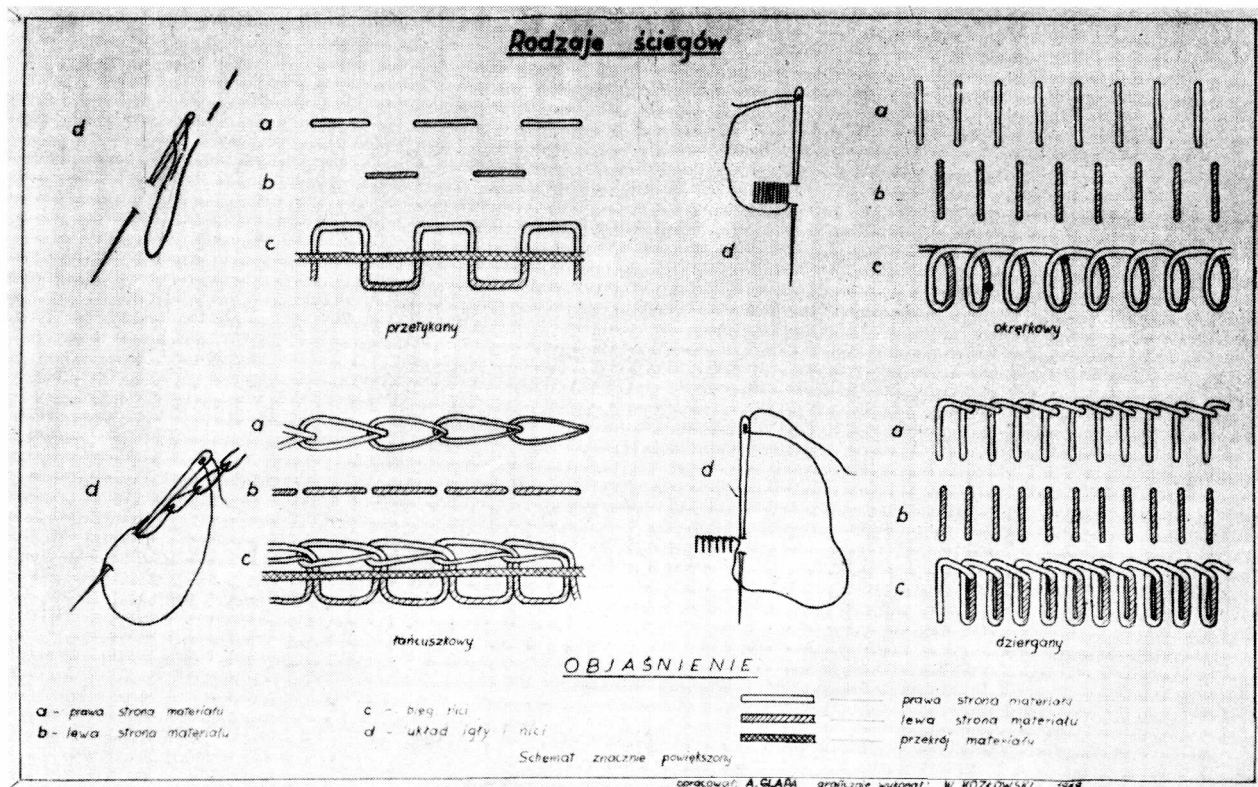
Opieka Moszczyńskiej polegała na gromadzeniu dziewcząt wiejskich w pałacu i zachęcaniu ich do wykonywania snutek dla potrzeb dworu oraz na własny użytek hafciarek, do ozdoby w miejsce rozpowszechniających się haftów na tiulu, jak również do wykonywania szeregu haftów dla miejscowego i okolicznych kościołów. W tym to czasie widywano w pałacu po kilkanaście dziewczyn wyszywających serwety dla kościołów. Każda z nich wykonywała jakiś fragment całości podług swego pomysłu, by później pod baczny okiem zespołu rówieśnic połączyć części w całość. Przy układaniu poszczególnych motywów, np. serc, gwiazd itp., w całość Moszczyńska służyła dziewczętom radami, podsuwała pewne możliwości, które dziewczyny akceptowały lub odrzucały.

Ryc. 8. Fragment haftu przed wycięciem płótna. Miejsca większych dziurek wypełniają koszyczki i pojedyncze „pączki”.
Fot. A. Glapa, 1950 r.



Ryc. 9. Ten sam fragment po wycięciu płótna. Celowo zostawiono skrawki płótna w pasku pomiędzy dziurkami i w płatkach kwiatu, aby zwrócić uwagę na materiał podstawowy. Fot. A. Glapa, 1950 r.





Ryc. 10. Rodzaje ściegów stosowanych w hafcie snutkowym. Rys. A. Glapa, 1948 r.

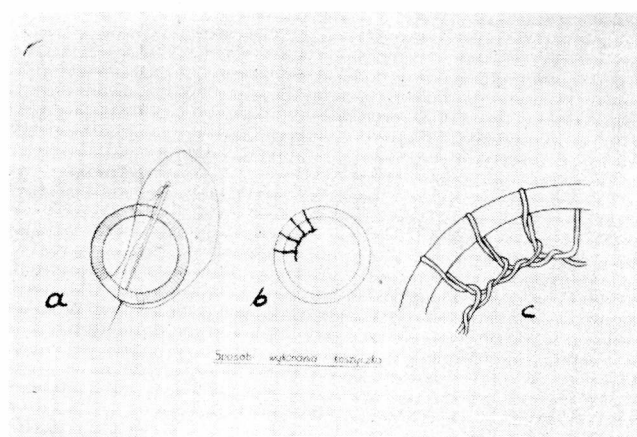
Z tego to okresu przechował się do 1940 roku obrus ołtarzowy, wykonany przez siostry Banaszyńskie dla ks. Skrzydlewskiego, wówczas proboszcza w Poniecu. Nakrycie to haftowały Banaszyńskie na zamówienie Moszczyńskiej. Wykończyły je krótko przed pierwszą wojną światową. Serweta ta do początku okupacji znajdowała się w Poniecu i była najstarszym haftem — najlepszym odzwierciedleniem snutek starogolińskich, wykonywanych ongiś na czepkach, fryzkach, koszulach, zapaskach itp. Drugim okazem zachowanym do dzisiaj jest obrus „składkowy”, wykonany kolektywnie przez mieszkanki Golicy w latach wojny 1914—1918, ofiarowany do miejscowego kościoła na uproszenie powrotu najbliższych z frontu. W tym

samym celu wykonano później albę. Inicjatorką tych prac była Moszczyńska. Następną większą pracą zachowaną jest znów obrus, wykonany kilka lat po pierwszej wojnie światowej przez Helenę Bernasowską i Michalinę Pawlak. Obrus ten ma w przybliżeniu około 60 cm szerokości i 350 cm długości. Został on ofiarowany dla miejscowego drewnianego kościołka, gdzie też znajduje się obecnie.

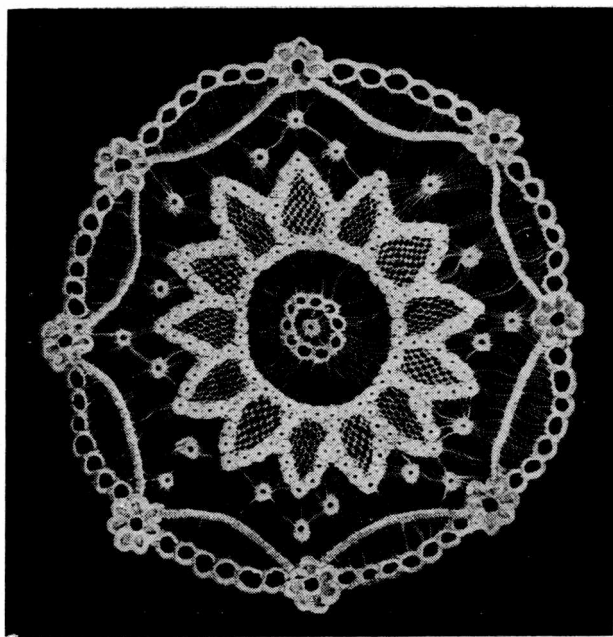
Obok tych większych prac wykonywano mniejsze i większe, indywidualnie i „składkowo”. Były to przeróżne serwetki, poduszki, bluzki, kołnierzyki, które wykonywano tak dla dworu, jak i dla siebie. Jeden z takich kompletów, zrobiony dla Moszczyńskiej, został wystawiony na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. i otrzymał złoty medal. Z tego nagrodzonego kompletu, mimo drugiej wojny światowej i przewrotu społecznego, zachowało się jeszcze kilka serwetek, które są w posiadaniu Moszczyńskiej.

Trzecim etapem rozwoju snutek golińskich jest zaczynający się okres lat powojennych, od 1945 r. Po wojnie, reformie rolnej i przemianach społecznych, które również nie ominęły Golicy, zdawało się początkowo że snutki już zupełnie zanikły. Sprawę pogarszały: brak materiału, przede wszystkim odpowiednich nici, brak kobiet znających technikę haftowania (zostały tylko trzy hafciarki), zajęcia ludności wiejskiej, przetrzebionej przez okupanta, zmuszonej przez okres przejściowy znacznie więcej pracować niż przed wojną. Trudności te, na szczęście, były tylko chwilowe.

Pierwszy zainteresował się snutkami Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki w Poznaniu (Referat Kultury Ludowej), który jeszcze w 1945 roku poinformował zainteresowane instytucje o stanie haftów goliń-



Ryc. 11. Fazy wykonania koszyczka. Rys. A. Glapa, 1949 r.



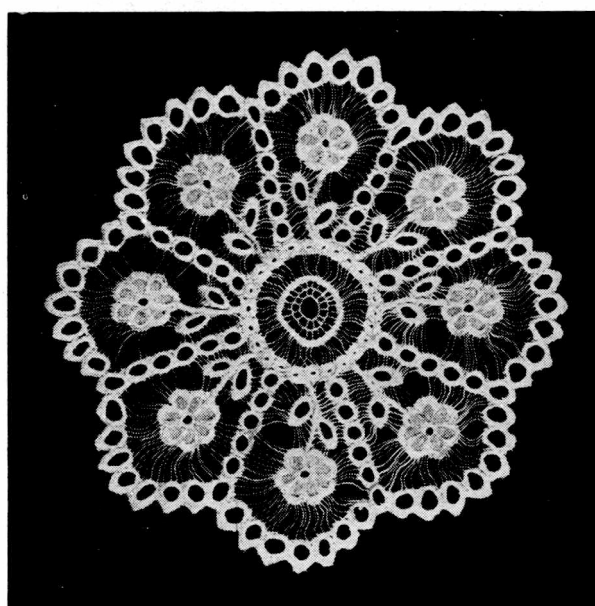
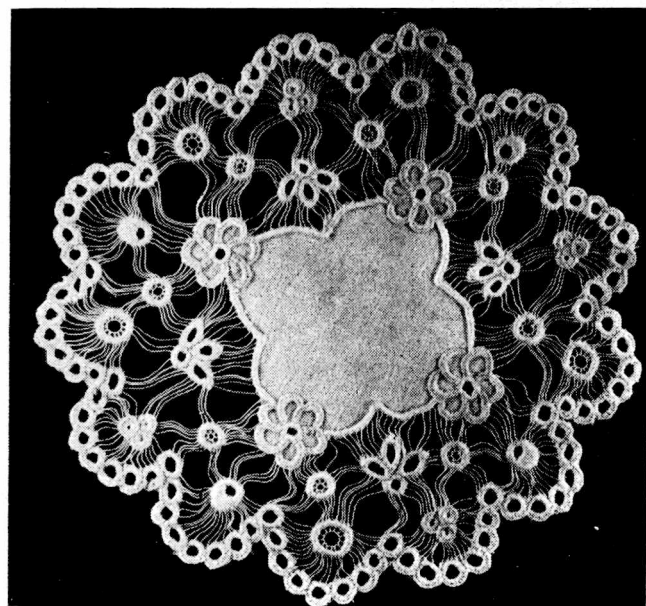
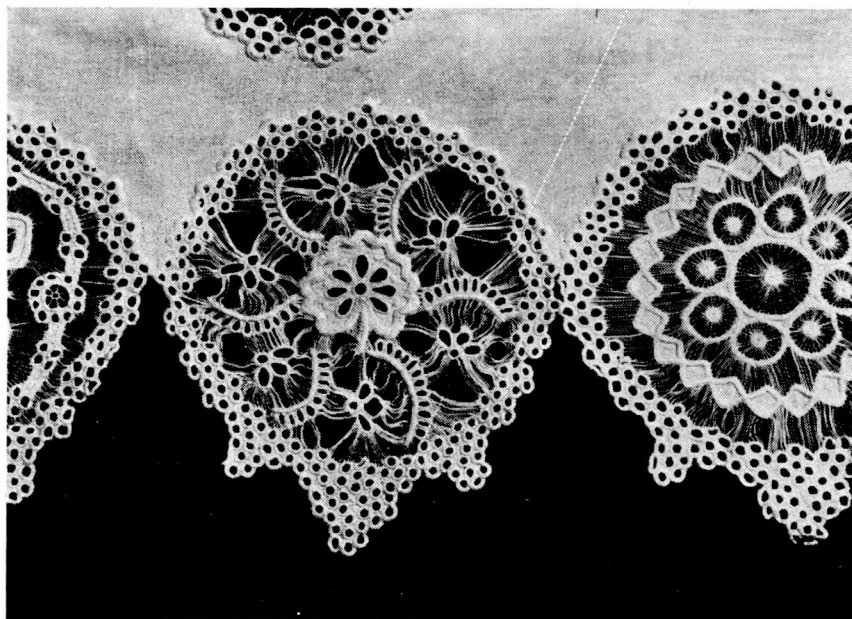
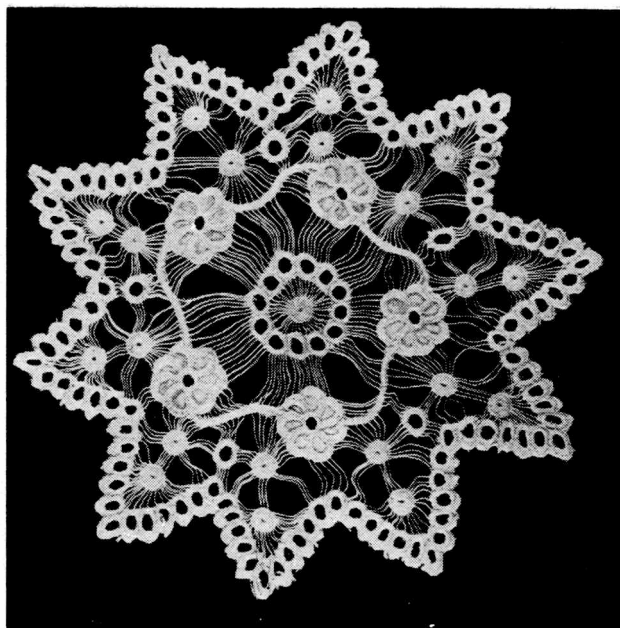
Ryc. 12. Serwetka z gwiazdą wypełnioną „siatką”, elementem rzadko stosowanym w hafcie snutkowym. Siatkę do snutek wprowadziła Helena Moszczyńska. Fot. A. Glapa, 1946 r.

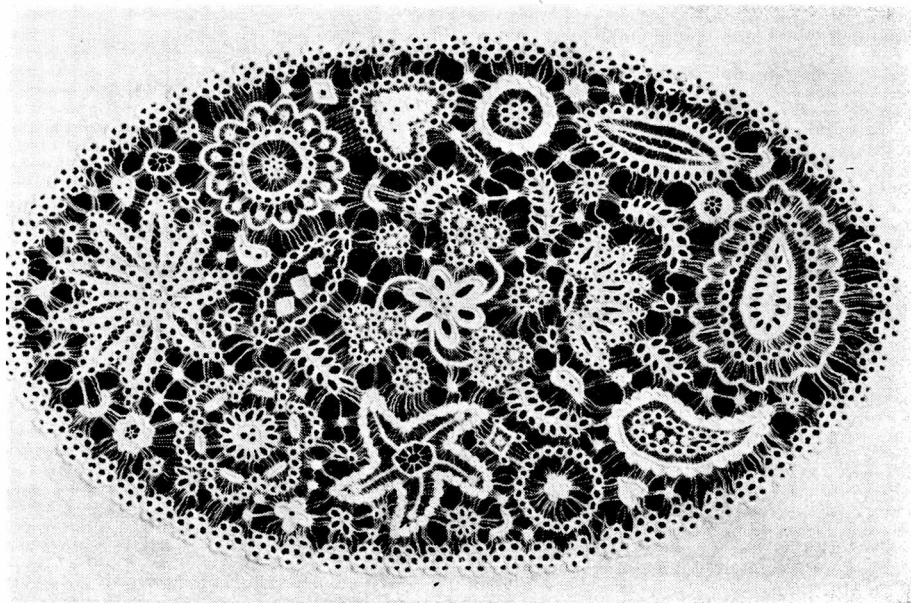
Ryc. 13. Serwetka. Haftowała Helena Bernasowska. Fot. A. Glapa, 1946 r.

Ryc. 14. Fragment serwetki dobrze wyprasowanej. Oryginał z ok. 1910 r. Fot. M. Kornicki, 1950 r.

Ryc. 15. Serwetka wykonana po 1945 r. dla placówki handlowej. W celu obniżenia kosztów wykonania na zamówienie, w środku zostawiono większą płaszczyznę płótna. Fot. A. Glapa, 1950 r.

Ryc. 16. Serwetka wykonana przez mieszkanki Golicy, pow. Jarocin, 1946 r. Fot. A. Glapa.





Ryc. 17. Środkowa część większej serwetki z ok. 1910 r.
Fot. M. Kornicki, 1950 r.

skich i możliwościach ich podtrzymania. Rzucona przez Wydział myśl ożywienia hafciarstwa została podjęta przez Wielkopolską Spółdzielnię Przemysłu Ludowego w Poznaniu, która — po wszechstronnym zbadaniu stosunków na miejscu i zdobyciu tak bardzo potrzebnych odpowiednich nici — w październiku 1947 roku zorganizowała kurs haftów golińskich. Spółdzielnia ta, jako placówka handlowa o pewnym podłożu ideowym, postawiła sobie za cel:

1. nauczyć jak największą liczbę osób techniki wykonywania snutek,
2. dać ludności miejscowej wyżyć się estetycznie w formie dla niej najodpowiedniejszej, a przez to uratować wartości ludowe przed zagładą,
3. zbadać możliwości wprowadzenia snutek na rynek handlowy — dla korzyści tak mieszkańców Golin, jak i spółdzielni.

Kurs trwał trzy miesiące (80 godzin pracy). Brało w nim udział 51 dziewcząt. Finansowały go Ministerstwo Kultury i Sztuki i Ministerstwo Opieki Społecznej. Organizatorką techniczną była Jadwiga Muszalska, kierowniczką fachową najzdolniejsza miejscowa hafciarka Helena Bernasowska, która na odbywających się wieczorami lekcjach w miejscowym Domu Społecznym zapoznawała młode golinianki z techniką snutkową, motywami zdobniczymi, ich miejscową terminologią, tradycyjnymi zasadami kompozycji i historią snutek.

Obserwując zamiłowanie młodego pokolenia, jego chęć otoczenia się rodzimym pięknem, jak również wielkie postępy w zapoznawaniu się młodzieży z tradycyjnymi metodami haftowania oraz rozważając zamówienia przedsiębiorstw krajowych — stwierdzić musimy, że opieka państwa i społeczeństwa znalazła się na właściwej drodze i nadal jest pożądana.³

³ Poważny wkład w opiekę i rozwój sztuki ludowej w latach powojennych w Golinie i na terenie powiatu jarocińskiego wniósł mgr Leon Kaczmarek, ówczesny przewodniczący Wydziału Powiatowego i starosta powiatu, obecnie profesor Uniwersytetu Lubelskiego.

Haftowanie techniką snutkową żywotne jest dzisiaj tylko w Golinie, a jeszcze pod koniec XIX wieku praktykowane było na szerszych obszarach Wielkopolski, których dotychczas dokładnie, ze względu na brak badań na obszerniejszym terytorium, określić się nie da.

W trakcie wycinkowych badań terenowych napotkano hafty wykonane tą techniką w pow. szamotulskim, w pow. leszczyńskim, w Dąbrowce Wlkp., pow. międzyrzecki, oraz w pow. krotoszyńskim. Według pracy Haliny Mikułowskiej — „Strój kujawski” („Atlas polskich strojów ludowych”), haft ten również uprawiano na Kujawach. Przypuszczać więc można, że haft snutkowy w XIX w. był rozpowszechniony na większych przestrzeniach i rozwijał się w niejednym ośrodku (patrz mapa).

Snutki wykonuje się na białym płótnie bieliźnianym, fabrycznego wyrobu, możliwie średniej grubości (17—20 nitów na 1 cm). W okresie międzywojennym przeważnie używano płótna firmy „Silesia”. Materiałem, którym bezpośrednio wykonuje się snutki, są białe, silne nici, trochę grubsze od maszynowych nr 30, i bawełniczka biała DMC nr 20—25.

Narzędzia niezbędne to igła średniej grubości nr 4—6, przekłuwacz do dziurek, nożyczki i napaśtek.

Pierwszą niezmiernie ważną czynnością jest wykonanie projektów wzorów zdobniczych. Nie wszystkie hafciarki — jak dawniej, tak i teraz — projektują motywy. Projektowanie jest czynnością ważną i niełatwą a tym trudniejszą, jeśli myśli swe realizuje się prostymi środkami, które często już z góry narzucają formę rozwiązania.

Wzory haftu dzisiaj rysuje się przede wszystkim na papierze — już to z własnej fantazji, już to w oparciu o tradycje (ryc. 2). Do wykonywania kół regularnych, łuków itp. form hafciarki używają misek, garnków, szklanek, kieliszków, zależnie od wielkości projektowanego wzoru. Motywy roślinne — np. mirtę, rumianek, akację itp. — rysują często z natury. Gwiazdy i inne motywy symetryczne wycinają wprost nożyczkami z papieru, po uprzednim odpowiednim

złożeniu kartki. Następnie wycięty motyw kładą na płótnie i obrysowują. Inne natomiast motywy odbijają za pomocą kalek. Dawniej, jak pewne tradycje wskazują, wzory haftu wykonywano wprost na płótnie, a zdolniejsze hafciarki także haftowały na płótnie bez rysunku. Taką niezwykle uzdolnioną hafciarką była analfabeta Marcyna Trzeciak. Szereg jej prac zachowało się po wojnie — są to różne części bielizny kościelnej.

Po przeniesieniu motywów na płótno, miejsce oznaczone ołówkiem lub kalką obwodzi się białą bawełniczką, ściągając przed igłą (przetykaniem, fastrygowym). Obwiedzione elementy zdobin widoczne są na ryc. 3. Natomiast miejsca, które mają być wyhaftowane grubiej, plastyczniej, tzw. „tłuste”, obwodzi się i wypełnia ściąganiem łańcuszkowym. Obwódzenie to ma na celu zachowanie rysunku, który zaciera się przez dłuższe używanie płótna podczas pracy. Wzmocnienie materiału, zazwyczaj od wewnątrz, zwykle przekłutego czy też wyciętego, jak również i nadanie pewnej plastyczności potęguje piękno haftów.

Następną czynnością jest nasnuwanie, wykonywanie samych snutek. Polega ono na przeciąganiu nici od jednego motywu do drugiego. Przy nasnuwaniu zawsze należy igłą przebijać płótno w wewnętrznych miejscach poszczególnych motywów — tuż za liniami obwiedzionymi nitką (patrz: ryc. 3). W wypadkach większej odległości motywów od siebie, dla skrócenia snutek wykonuje się „pęczki”, które przewiduje się już w projekcie wzoru haftu. Pęczki te, pojedyncze czy zbiorowe (ryc. 3, 4; przeważnie się używa po trzy złożone razem) są również motywem dekoracyjnym.

Gdy pożądane przestrzenie zostały już nasnute, przystępujemy z kolei do wykonania dziurek w miejscach, które się chce mieć puste. Małe dziurki wykonuje się przekłuwaczem, większe i podłużne wycina się nożyczkami (ryc. 5, 6). Przy tym lepiej jest — ze względu na możliwości strzępienia się i ściągania płótna — dziurek nie wylonywać w większej ilości, lecz

pojedynczo, tak by można zaraz po przekłuciu każdą dziurkę obhaftować. W miejscach większych dziurek, liczących co najmniej 2 cm średnicy, należy przewidzieć w środku wykonanie tak zwanego „koszyczka” (ryc. 7, 19) lub jednego czy zespołu pęczków.

Haftowanie obwodów dziurek wykonuje się ściąganiem okrętkowym lub dzierganym (ryc. 8). Przy obu ściągach zwraca się uwagę na właściwe przykrycie linii obwiedzionych nicią, konturów motywu, oraz na staranne przykrywanie nakłutych lub naciętych krawędzi płótna. Ściąg dziergany można stosunkowo łatwo odróżnić od ściagu okrętkowego po swoistym, regularnym łańcuszku, tworzącym zwykle jedną krawędź zdobiny. Zawsze ściąg dzierganym wykonuje się pęczki, okrętkowym zazwyczaj szeregi dziurek i plastyczne części motywów. W każdej robótce całe piękno tkwi właśnie w starannym układaniu tych ściągów, polegających głównie na jednakowym co do długości i wysokości, a równoległym co do kierunku układaniu nitki, tak by tworzyły one równe wałeczki o jednakowych liniach pod względem regularności krawędzi łuków, wysokości i wypukłości. Zasadnicze rodzaje ściągów używanych przy wykonywaniu haftu snutkowego podaje ryc. 10.

Koszyczek wykonuje się w ten sposób, że najpierw obszywa się ściąg okrętkowym lub dzierganym otwór w płótnie (ryc. 11). Następnie igłą od wewnątrz otworu (ryc. 11a) przebija się materiał na krawędzi obdzierganej, zakładając pod igłą z przodu nitkę, potem przeciąga się nitkę do pożądanej wielkości oczka koszyczka (ryc. 11b). Dalsze oczka pierwszego szeregu wykonuje się podobnie, przy czym zawsze następne oczko zahacza się o poprzednie. Po wykonaniu oczek dookoła koszyczka, w celu nadania im regularnych linii — wewnętrzną krawędź koszyczka obciąga się nitką, a przy obciąganiu napina się oczka do środka, w celu otrzymania wyraźnych promieni z nitki składających się na oczka. Niekiedy wykonuje się w koszyczku dwie lub trzy drabinki oczek, two-



Ryc. 18. Mieszkanki Goliny (pow. Jarocin) haftujące pod kierunkiem Heleny Bernasowskiej (z lewej), cenionej we wsi hafciarki.



Ryc. 19. Serwetka wykonana na użytek własny w 1949 r. Ze zbiorów Leona Kaczmarka.
Fot. Grażyna Wyszomirska, 1954 r.

rzac przez to swoistą siatkę (ryc. 7). W tym wypadku drabinkę drugiego szeregu oczek zahacza się pierwszą, wykonując ją tak samo jak poprzednią.

Inną formą techniczną i dekoracyjną, będącą naleciałością pałacową, a przyjętą od Heleny Moszczyńskiej, jest kilka rodzajów siatek (ryc. 4, 12, 19). Siatki te wykonuje się wyłącznie igłą i nicią służącą głównie do nasnuwania. W zależności od pożądanego efektów, siatki wykonuje się o oczkach większych lub mniejszych. Robi się je po obwiedzeniu motywów, przed rozpoczęciem okrętkowania czy obdziergiwania. Siatki te są na ogół mało stosowane. Umie je wykonywać zaledwie kilka osób. Przyczyną nieprzyjmowania się tych motywów jest, jak tłumaczą miejscowe hafciarki, trudność wykonania, brak znajomości i niezmiernie żmudna praca.

Wykonywanie poszczególnych ściągów, jak i siatek nigdy nie rozpoczyna się węzełkiem na nitce, lecz dyskretnym, a silnym umocowaniem nitki w płótnie — przez wykonanie kilkakrotnie małego ścięgu okrętkowego.

Po wyhaftowaniu wszystkich motywów, gdy całość jest już gotowa, robótkę pierze się w rękach, najlepiej

przez płechtanie w mydlanej wodzie. Takie płechtanie przyspiesza rozpuszczenie kalki i ołówka oraz zapobiega zrywaniu się snutek. Ze względu na cząsteczki kalki, którą dość trudno wyprać, robótki należy suszyć na słońcu. Jeżeli po jednorazowym wypraniu i wysuszeniu kalka jeszcze jest widoczna, należy robótkę jeszcze raz zamoczyć w wodzie, trochę popłętać i znów suszyć na słońcu. Czynności te trzeba tak długo powtarzać, aż kalka zupełnie zniknie.

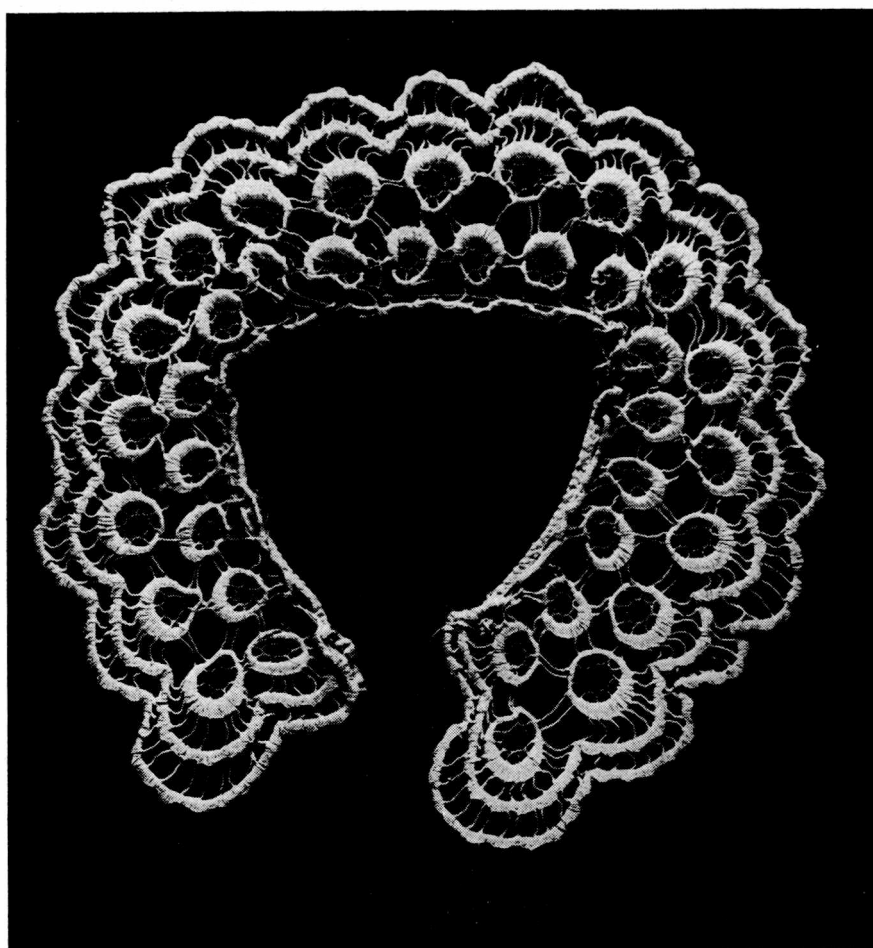
Po wypraniu konieczną czynnością jest prasowanie. Prasuje się robótkę tylko z lewej strony, na miękkiej podkładce. Przez jednostronne prasowanie haft nie traci, lecz zyskuje na plastyczności (ryc. 13, 14, 19). W wypadku braku żelazka dobrej jakości, w celu zabezpieczenia się przed przypaleniem, należy prasować przez ciekłą szmatkę.

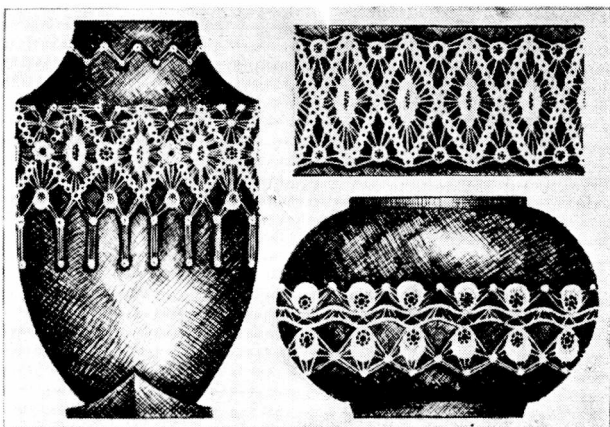
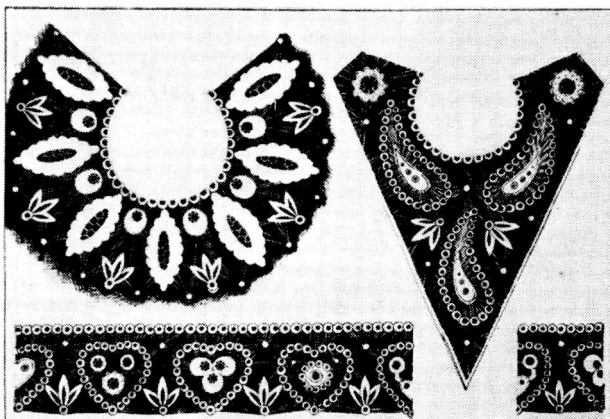
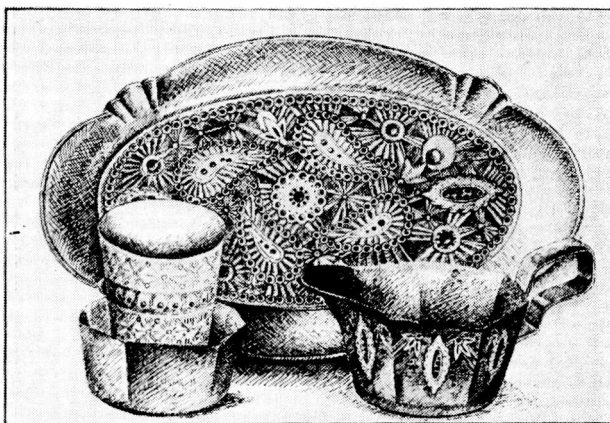
Po wypraniu niezmiernie ważną czynnością, wymagającą wiele znajomości i wyczucia cech materiału, jest wycinanie płótna z miejsc, nad którymi przebiegają snutki. Do wycinania są niezbędne nożyczki o ostrych końcach. Wycinanie rozpoczyna się po prawej stronie, przez nacięcie płótna w miejscu wolnym od snutek. Następnie przewraca się robótkę i wycina

Ryc. 20. Denko czepka tiu-
lowego z okolic Kruszwicy
ozdobione elementami snut-
kowymi. Ze zbiorów Działu
Etnograficznego Muzeum Po-
morskiego w Toruniu. Fot.
Grażyna Wyszomirska, 1954 r.



Ryc. 21. Kołnierzyk z okolic
Kruszwicy ozdobiony elemen-
tami snutkowymi. Ze zbiorów
Działu Etnograficznego Mu-
zeum Pomorskiego w Toruniu.
Fot. M. Kubiak, 1954 r.





plótno z lewej strony, zaczynając od miejsc naciętych, tnąc lekko pod haft, tak aby plótna nie było widać. Przy wycinaniu nożyczkami należy lekko unosić materiał do góry, co zapobiega przecięciu snutek, zdarzającemu się mimo wielkiej uwagi i praktyki, hafciarkom nawet bardzo biegłym. W przypadku przecięcia jednej czy kilku nitek — należy je igłą umocnić w materiale, tak aby się dalej nie pręły. W żadnym razie nie wolno po przecięciu jednego końca snutki odcinać jej na drugim końcu, gdyż takie zbyt pochopne postępowanie powoduje wyskoczenie snutki następnej, która była połączona z poprzednią.

Gdy robótka przy wycinaniu snutek pobrudziła się, co bywa dosyć często, należy ją jeszcze raz wyprać i wyprasować.

Niektóre hafciarki krochmalą snutki, które stają się przez to sztywniejsze i jakby świeższe. Zabieg ten wykonują pocierając snutki gałgankiem umaczanym w krochmalu.

Większe prace, wymagające dłuższego czasu wykonania, np. wielkie serwety, wykonują hafciarki metodą „składkową”, polegającą na wykonaniu przez kilkanaście osób pewnych fragmentów całości, które łączy się później. Istnieją dwa sposoby łączenia. Pierwszy — prosty, stosowany głównie do łączenia kwadratów lub prostokątów — polega na przyszywaniu ich do zrobionej metodą szydełkową lub fabryczną tasiemki. Drugi sposób, że tak nazwę, snutkowy — jest właściwy dla haftu snutkowego. Polega on na tym, że zrobione przez różne osoby, podług opracowanych na papierze wzorów, fragmenty układa się na kawale materiału i komponuje w pożądaną całość. Następnie przewraca się zdobiny lewą stroną do góry i przyfastrygowuje się je do materiału. Wolne miejsca na większych przestrzeniach wypełnia się oddzielnie zrobionymi pęczkami, które także odwraca się na lewą stronę i przyfastrygowuje. Później łączy się pęczki i motywy składkowe przez głębokie przetykanie fragmentów igłą, by nitka snutki nie przechodziła na prawą stronę i by nie sięgała do kawałka materiału służącego za podkładkę. Po połączeniu snutkami całości wyjmuje się fastrygi. Czynność tę należy z wielką uwagą wykonywać, by nie rozciąć snutek i by nie sprawić sobie kłopotu koniecznością powtarzania pracy.

Następnie zdejmuje się z podkładki serwetę, której liczne składowe części teraz już są połączone i tworzą ażurową całość.

Wykonywaniem haftów w XIX wieku zajmowała się głównie biedota wiejska, niewiasty „spod pana”, kobiety z rodzin bezrolnych i małorolnych, które odczuwając brak niezbędnego minimum ziemi, potrzebnego do utrzymania rodziny, z konieczności musiały zajmować się wyszywaniem, by w ten sposób powiększyć swe dochody. W szeregu wypadków stwierdzono, że były to wdowy, stare panny, staruszki, które — nie mogąc wyżyć z otrzymywanej renty, a będąc chorymi lub ułomnymi — haftowanie, „małe” pranie i prasowanie traktowały jako fach stosunkowo lekki i łatwy, dający pewien dochód.

Podobnie rzecz przedstawia się wśród znanych obecnie kilkunastu zawodowych wyszywaczek na te-

Ryc. 22, 23, 24 i 25. Niewskazane próby zastosowania elementów zdobniczych haftu snutkowego na przedmiotach użytku codziennego. Projektował art. graf. A Poznański, 1950 r. Fot. Grażyna Wyszomirska.



Ryc. 26. Mapa województwa poznańskiego, podziałka 1:2.000.000.

● stwierdzone punkty występowania snutek ○ miasta powiatowe, punkty orientacyjne

renie województwa poznańskiego, z których żadna klasowo nie należy do zamożnych gospodarzy.

Nadto haftem zajmują się głównie dziewczęta, szczególnie przed zamążpójściem, które w wolnych od pracy domowej chwilach z zamiłowaniem oddają się temu zajęciu, specjalnie w długie wieczory, jesienią i zimą, zbierając się po domach w kilka osób.

Do najwybitniejszych „wyszywaczek” należy Helena Bernasowska z Goliny, żona robotnika pracującego w Wielkopolskich Zakładach Drzewnych w Jarocinie (na ryc. 18 — pierwsza z lewej strony).

Pod koniec XIX wieku haft służył głównie do upiększania ubioru. Kobiety haftowały wtenczas czepki, zapaski, koszule i inne przedmioty, aż do czasu rozpowszechnienia się haftu na tiulu. Krótko przed pierwszą wojną światową — z inicjatywy Moszczyńskiej — zaczęto haftować bieliznę kościelną, stołową, jak i serwety dla dekoracji mieszkań.

Obecnie głównie haftuje się kołnierzyki do sukien, różnego rodzaju serwety, poduszki, jak i bieliznę kościelną i stołową, na którą są coraz częściej zamówienia. Zamówienia te nie zawsze można łatwo wykonać ze względu na brak odpowiedniego surowca, jak również wobec małej jeszcze liczby hafciarek. Haft goliński, jako jeden z przejawów sztuki ludowej, dzięki oryginalnym swym cechom zwrócił na siebie uwagę i ze względu na swą technikę jest znacznie bardziej wartościowy od wielu innych. Szereg osób uważa hafty golińskie za cenne wytwory sztuki ludowej. Haft snutkowy, odznaczający się ażurowością, lekkością i fantazją w wykonaniu, można z powodzeniem w dalszym ciągu stosować i rozwijać.

Pisząc niniejszą pracę, oparłem się głównie na badaniach terenowych przeprowadzonych w latach 1948 i 1950 oraz na wiadomościach w większości zaczerpniętych od Heleny Bernasowskiej z Goliny, jednej z najpoważniejszych „wyszywaczek” snutkowych. Oprócz tego wykorzystałem zebrane podczas wyjazdów w teren materiały z powiatów: szamotulskiego, leszczyńskiego, krotoszyńskiego i międzyrzeckiego oraz publikacje następujących autorów:

1. Wiesława Cichowicz: Haft wielkopolski i czepce wielkopolskie. Polska Sztuka Ludowa, 1949 r., nr 7—8, str. 236—240.
2. Wiesława Cichowicz: Hafty wielkopolskie — zbiór rysunków w Archiwum Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.
3. Th. De Dillment: La Dentelle Renaissance. Editeur Mulhouse (Alsace). Bibliothèque DMC.
4. Felicja Gosieniecka: Rewindykacja tradycyjnego haftu wielkopolskiego. Moja Przyjaciółka, dwutygodnik, Żnin, 1939 r., nr 12.
5. Karol Homolacs: Rękodzielnictwo jako sztuka. Warszawa—Kraków, 1948.
6. I V Y: Hafty wielkopolskie — XXV-lecie zbiorów ludoznawczych im. Heleny i Wiesławy Cichowicz w Poznaniu, Poznań, 1937.
7. Halina Mikułowska: Strój kujawski, Atlas polskich strojów ludowych. Poznań, 1953.
8. Julian Pagaczewski: Ze studiów nad polskim gobelinnictwem. Kraków, 1918.

U w a g a :

Na częściowe badania terenowe do tego artykułu otrzymano zasiłek z Zakładu Etnografii Uniwersytetu Poznańskiego.

TECHNIKA TKANIA DYWANÓW DWUOSNOWOWYCH

ZOFIA STARONKOWA

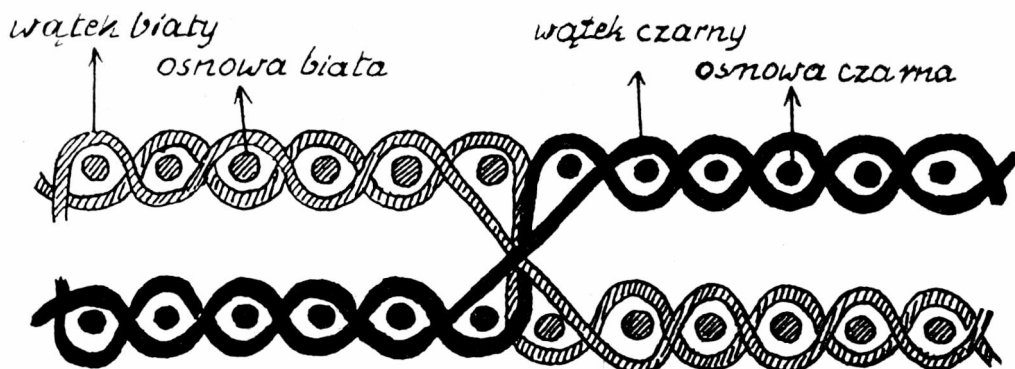
Zainteresowanie, jakie od pewnego czasu budzą ludowe tkaniny dwuosnowowe, występujące na północno-wschodnich terenach Polski, i badania terenowe, w czasie których odkrywa się coraz to nowe ośrodki ich produkcji oraz okazy zabytkowych tkanin — stwarzają sprzyjającą sytuację dla omówienia techniki wykonywania dywanów dwuosnowowych, bez której znajomości trudno byłoby myśleć o poważniejszych studiach w tym zakresie. Konieczność apoznania się z techniką tkania jest tu tym większa, że zabytki, które spotyka się po wsiach, wykonywane są kilkoma sposobami. Zastosowana technika wyznacza niekiedy granice możliwości kompozycji artystycznej, czasem zaś może przesądzać w ogóle sprawę wkładu osobistej inwencji artystycznej wykonawcy. Inaczej ustosunkujemy się do tkaniny wykonanej ręcznie, w której każdy element może stanowić rezultat twórczego wysiłku tkacza, a inaczej do wykonanej sposobem mechanicznym, gdzie wpływ

wykonawcy na powstawanie wzoru ogranicza się do wyboru odpowiedniego patronu pochodzenia przemysłowego.

Licząc się z tym, że zagadnieniami ludowego tkactwa zajmują się czasem osoby nie posiadające należytego przygotowania technicznego, zaczniemy od wyjaśnienia kwestii najbardziej elementarnej, a mianowicie: co to są tkaniny dwuosnowowe i po czym można je poznać.

Cechą charakterystyczną „dywanów” dwuosnowowych jest ich struktura. Składają się one bowiem z dwóch warstw tkaniny wykonanej zwykłym splotem płótna¹. Jeżeli omawiana tkanina wykonana jest w dwóch kolorach, przypuśćmy w czarnym i białym wtedy jedna jej warstwa tkana jest osnową i wątkiem białymi, druga zaś warstwa czarnymi. Wzór

¹ Splot płótna wyjaśniony jest m. in. w pracy Z. Staronkowej pt. „Wskazówki do badania tkanin ludowych” (Polska Sztuka Ludowa nr 2/1950).

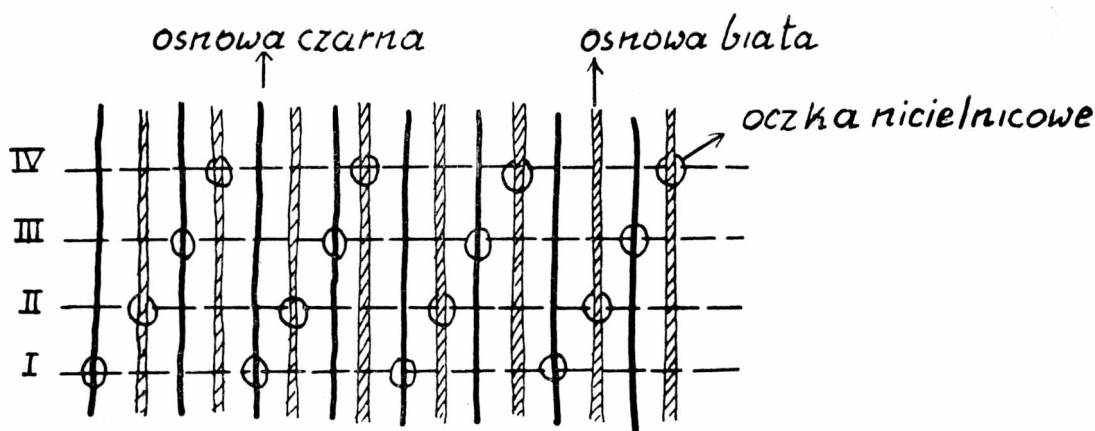


Ryc. 1. Przekrój poprzeczny tkaniny dwuosnowowej wykonanej splotem płótna.

powstaje w ten sposób, że w określonych miejscach wydobywa się na wierzch tkaninę warstwy dolnej (ryc. 1). Oglądając desenh po obu stronach dywanu dwuosnowowego, przekonamy się, że każdemu elementowi, który po jednej stronie wykonany jest w kolorze białym, odpowiada na odwrocie identyczny motyw w kolorze czarnym. Badając dalej tkaninę dotykem, stwierdzamy, że jest ona stosunkowo dosyć gruba, mięsista i da się w każdym miejscu rozdzielić w palcach na dwie warstwy — górną np. czarną i dolną białą. Najłatwiej możemy to stwierdzić w większych partiach wolnego tła, gdzie między jedną a drugą warstwą tworzy się jak gdyby worek. Trud-

dalszym ciągu, że tkanina ma być utrzymana w dwóch tylko kolorach. W takim wypadku tkacz, przystępując do roboty, nawija na wał nadawczy warsztatu osnowę w kolorach czarnym i białym, a następnie przewleka ją przez oka nicielnic w sposób przedstawiony na ryc. 2. Przewleczenie jest w ten sposób dokonane, że w osnowie występują na zmianę nitki białe i czarne. Podobnie przygotowuje sobie tkacz dwa czółenka — jedno z wątkiem białym, drugie zaś z czarnym.

Przystępując do tkania, wytwórca naciska podnóżki nicielnicowe w takiej kolejności, że czarne nitki osnowy oddzielają się od białych (następuje rozdział



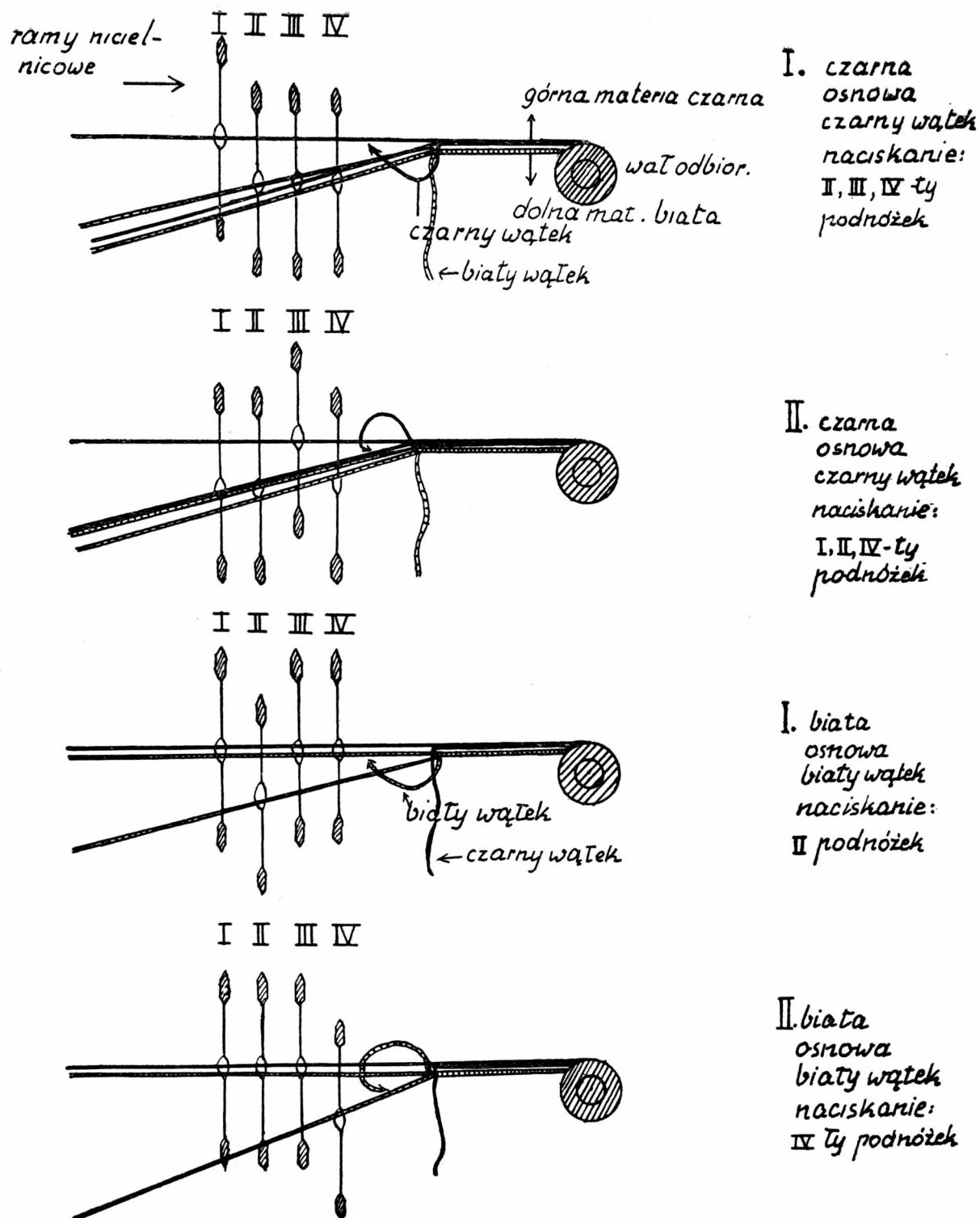
Ryc. 2. Przewleczenie 4 ram nicielnicowych osnową czarno-białą.

no natomiast podobny eksperyment przeprowadzić na drobnych zdobinach, gdzie małe powierzchnie są ze sobą ściśle związane wzdłuż linii wzajemnego przenikania, na krawędzi wzoru.

Przechodząc do omawiania wyrobu tkanin dwuosnowowych, zaczniemy od techniki ręcznej. Służą do tego celu zwyczajne krosna tkackie, zaopatrzone w 4 ramy nicielnicowe. Dawniej tkaczki wiejskie posługiwały się wąskimi warsztatami, tymi samymi, na których wyrabiają płótno lub inne materiały ubraniowe. Jeżeli na takich krosnach wykonuje się dywan o większej (zazwyczaj podwójnej) szerokości, musi on być zszywany z dwóch części, z czym spotykamy się w praktyce bardzo często. Jedynie w wypadkach kiedy wyrób dwuosnowowych tkanin nabiera już charakteru pracy zawodowej, wytwórcy używają krosien o odpowiedniej szerokości, która umożliwia im wykonywanie dywanów bez konieczności zszywania.

Ażeby opisywanej tu techniki wyrobu tkanin dwuosnowowych zbyt nie komplikować, przyjmiemy w

na „dwie osnowy“ — stąd nazwa tkanin), a potem również przez odpowiednie naciśnięcie podnóżków powoduje otwarcie się przesmyku, czyli tzw. „ziewu“, w tej osnowie, która w chwili zaczęcia pracy znajduje się na górze (ryc. 3). Kolejność naciskania podnóżków jest zależna od ich numeracji i powiązania z ramami nicielnicowymi. W przykładzie przez nas rozpatrywanym przyjmujemy numerację kolejną (ryc. 4). Dzięki oddzieleniu osnowy czarnej od białej uzyskuje się możliwość równoczesnego tkania dwóch warstw tkaniny, zupełnie od siebie niezależnych. Dokonuje tego tkacz naciskając podnóżki drugi, trzeci i czwarty, tworzy się wówczas przesmyk, przez który tkacz przerzuca czarny wątek, przybija go płochą i otwiera kolejny przesmyk w czarnej osnowie, naciskając podnóżki pierwszy, drugi i czwarty, po czym znowu przerzuca czarny wątek w kierunku powrotnym (ryc. 3). Analogicznie powstaje tkanina biała, z tą tylko różnicą, że należy naciskać podnóżki drugi i czwarty na zmianę, przerzucając przez ziew wątek biały (ryc. 3).



Schematyczny pokaz tkania materii podwójnej splotem płótna

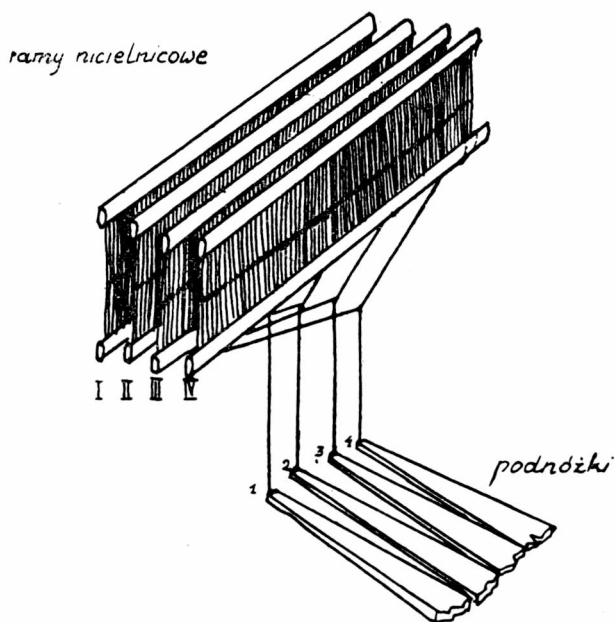
Ryc. 3. Schematyczny pokaz tkania materii podwójnej splotem płótna.

Jak widzimy, obydwie warstwy tkaniny powstają jedna nad drugą, nie wiążąc się zupełnie ze sobą. Jedna z nich, górna, jest widoczna dla tkacza, druga zaś, dolna, dopiero wówczas, gdy zajrzy na nią od spodu. W pewnych przypadkach, np. przy tkaniu worków, obydwie warstwy osnowy tkane są jednym wątkiem, skutkiem czego łączą się one wzdłuż brzegów w jedną całość.

Rysunek techniczny takich dwóch warstw tkaniny wykonanych splotem płótna jest dosyć skompliko-

wanie jego wymaga powiększenia ilości ram nicielnicowych do 8 (ryc. 8). Rysunek perspektywiczny (ryc. 9) ilustruje, w jaki sposób dolna warstwa biała przechodzi ponad górną warstwę czarną.

Zachodzi obecnie pytanie, w jaki sposób na prostym wiejskim warsztacie wykonywane są tkaniny o wzorach tak skomplikowanych i urozmaiconych, jak np. przedstawiona na ryc. 10, skoro niewiele znaczący w kompozycji całości kwadrat wymaga już 4 dodatkowych ram nicielnicowych.

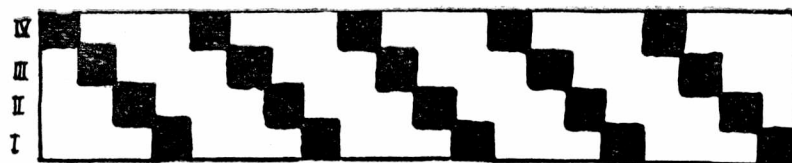


Ryc. 4. Kolejność podwiązania podnóżków z ramami nicielnicowymi.

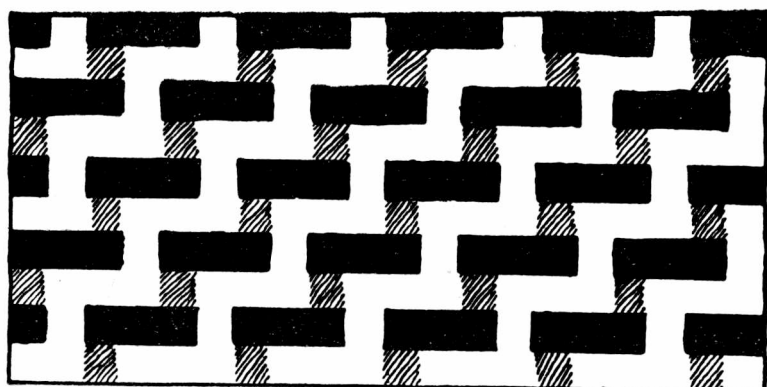
wany, ponieważ muszą tu być uwzględnione równocześnie splot warstwy górnej i splot warstwy dolnej. Przykład taki widzimy na rycinie 5. Kratki zamalowane na czarno odnoszą się do górnej warstwy splotu płótna. Wskazują one, w których miejscach wątek pokrywa nici osnowy. Kratki zaś kreskowane przedstawiają warstwę dolną i znaczą miejsca, w których osnowa pokrywa nici wątku dolnego. Zamieszczona obok rycina 6 przedstawia fragment tkaniny w ujęciu perspektywicznym. Należy zaznaczyć, że odgraniczenie dolnej i górnej warstw tkaniny za pomocą waloru zastosowano jedynie dla ułatwienia odczytania rysunku, natomiast w technologii tkackiej obraz splotu płótna w tkaninach dwuosnowowych przedstawia się zawsze w sposób wyobrażony na ryc. 7.

Wzór na tkaninie dwuosnowowej powstaje przez miejscowe wydobywanie dolnej warstwy ponad górną. Przypuśćmy, że motywem zdobniczym będzie np. biały kwadrat, występujący na tle czarnym. Wyko-

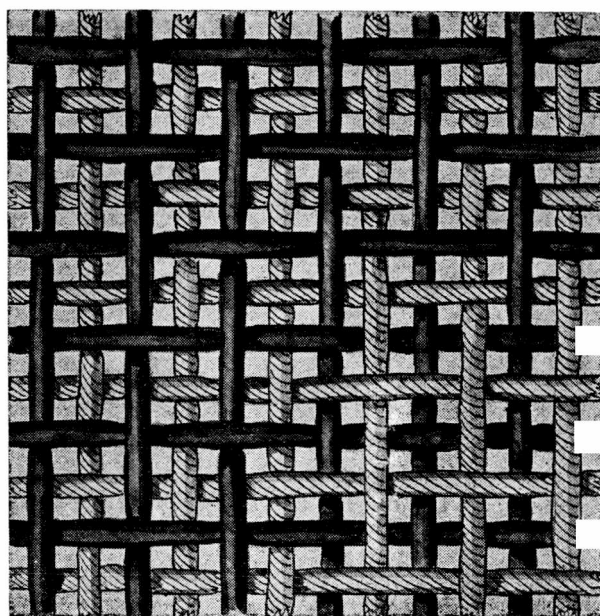
Przyglądając się dokładnie tkaninom dwuosnowowym, spostrzegamy, że motywy dekoracyjne zbudowane są tam właśnie z takich kwadratów lub prostokątów, co widoczne jest na konturze ornamentu. Linie krzywe, które tam występują, składają się z reguły z drobnych schodków, załamujących się pod kątem 90 stopni (ryc. 10). Im cieńsze są nici osnowy i wątku, czyli im gęściejsza jest tkanina, tym drobniejsze są prostokątne schodki na krawędziach wzoru i tym bardziej płynne wydają się występujące we wzorze linie krzywe. Niekiedy dopiero przy użyciu lupy możemy zorientować się we właściwej geometrycznej, złożonej z prostokątów, strukturze wzoru. Ażeby tego rodzaju wzory można było uzyskać za pomocą odpowiedniego przewleczenia obydwu osnów, należałoby zastosować warsztat o bardzo wielu ramach nicielnicowych. W technice ludowej konieczność tę omija się przez ręczne przebieganie nitki osnowy. Jeżeli mianowicie w górnej warstwie splotu



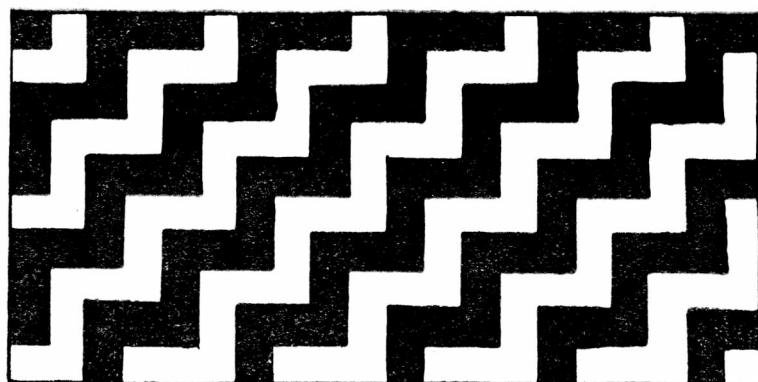
Ryc. 5. Rysunek techniczny splotu płótna podwójnego (uproszczony) oraz przewleczenie 4 ram nicielnic.



płótna na czarnym tle mają powstać w określonych miejscach białe motywy, to tkacz otwiera przesmyk dla białej osnowy przez równoczesne naciśnięcie podnóżków pierwszego, trzeciego i czwartego. Utworzy się wówczas ziew pomiędzy wszystkimi nitkami osnowy czarnej oraz parzystymi białej (które razem znajdują się na dole) a nieparzystymi nitkami białymi. Tkacz odlicza następnie na tej białej osnowie ilość nitek, wybierając je palcami w tym miejscach, gdzie na górnej warstwie tkaniny ma wystąpić biały wzór, po czym wsuwa wąską drewnianą listwę, która ma za zadanie zaznaczyć wydzielone miejsca wzoru nie dopuszczając do zagubienia się rozliczonych nitek. Po tej listwie tkacz przeprowadza teraz biały wątek. W miejscach, gdzie na górnej warstwie występuje pomiędzy motywami czarne tło, na dolnej ma powstać białe, więc na tych odcinkach ten sam biały wątek przeprowadzić trzeba spodem (ryc. 1). Ażeby to zrobić, tkacz otwiera przesmyk za pomocą podnóżka drugiego, na skutek czego czarna osnowa i nieparzyste nitki białe pozostają w górze, podczas gdy na dole znajdują się parzyste nici osnowy białej. Biały wątek zostanie tutaj przeprowadzony na takiej przestrzeni,



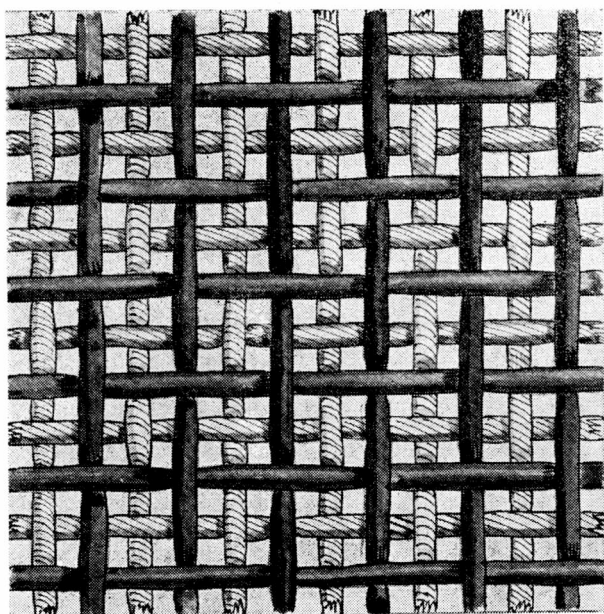
Ryc. 6. Rysunek perspektywiczny splotu płótna podwójnego.



Ryc. 7. Rysunek techniczny splotu płótna podwójnego (właściwy).

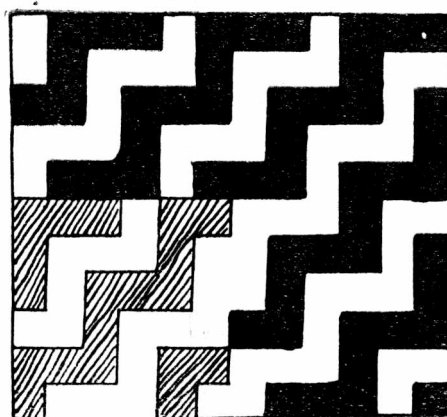
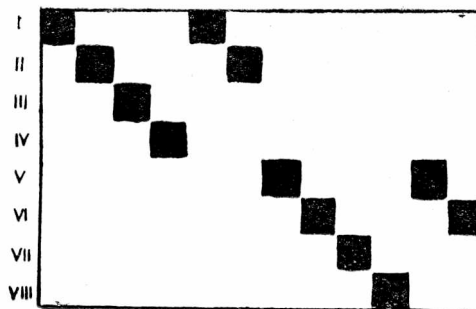
Ryc. 8. Rysunek techniczny splotu płótna podwójnego z motywem kwadratu oraz przewleczenie 8 ram nicielnic.

jaka zamierzona jest na tło. Z kolei tkacz wraca do pierwszego przesmyku, gdzie w dalszym ciągu ten biały wątek przeprowadza wzdłuż listwy na kolejnym odcinku wzoru białego. Kiedy już wątek został przeprowadzony przez całą szerokość osnowy, górą i dołem na zmianę, tkacz wyciąga listwę i przybija wątek płochą. Teraz tkacz otwiera przesmyk dla wątku czarnego, który w górnej warstwie tkaniny ma wystąpić w miejscach tła, w dolnej zaś — w miejscach wzoru. Dla dolnego więc motywu powstanie przez naciśnięcie podnóżka pierwszego przesmyk pomiędzy osnową białą oraz parzystymi nitkami czarnymi (które zostaną na górze) a nieparzystymi nit-



Ryc. 9. Rysunek perspektywiczny splotu płótna podwójnego z motywem kwadratu.

kami czarnymi (będącymi na dole), które w spleceniu z czarnym wątkiem na żądanej przestrzeni oznaczają czarny ornament w dolnej warstwie tkaniny. W tych zaś miejscach, gdzie w górnej warstwie ma powstać czarne tło, tkacz wprowadza dalszy ciąg tego samego czarnego wątku w przesmyk powstały przez naciśnięcie podnóżków drugiego, trzeciego i czwartego, przy czym osnowa biała oraz nieparzyste nitki czarnej znajdują się na dole, a pozostałe (parzyste) nitki osnowy czarnej będą w górze i znowu w połączeniu z czarnym wątkiem zaznaczają na odpowiednim odcinku efekt czarnego tła.



Tkacz, który zajmuje się wyrobem dywanów dwuosnowowych, osiąga dużą wprawę w robocie, tak że nadeptywanie podnóżków oraz przekładanie ręczne wątku odbywa się szybko i sprawnie. W wypadkach gdy w kompozycji wzoru wypadają duże przestrzenie tła, tkacz urozmaica je drobnymi zdobinami, tzw. „raczkami”, rozrzuconymi w pewnej odległości od siebie. Celem „raczków” jest wzmocnienie tkaniny przez związanie obu warstw, które dzięki temu nie rozdzielają się od siebie. Brzeży tkanin dwuosnowowych połączone są zwykle ze sobą bardzo ściśle w związku z wprowadzeniem specjalnego wzoru w postaci drobnych poziomych żeber, zygzaków itp.

Mając na warsztacie dwie osnowy, można też splotem płótna wykonać zwykłą tkaninę jednoosnowową. Sposób ten stosuje się zazwyczaj na początku i końcu tkania dywanów dwuosnowowych, gdy chodzi o otrzymanie mocnego i spoistego brzegu. Wykonuje go tkacz naciskając równocześnie podnóżki pierwszy i trzeci, skutkiem czego tworzy się przesmyk między osnowami białą i czarną. Następny ziew tworzy się przez naciśnięcie podnóżków drugiego i czwartego. Powstaje wówczas tkanina jednoosnowowa o kolorach mieszanych — białym i czarnym. Wątek w tym wypadku może być podwójny, tzn. złożony z użytych obok siebie nitki czarnej i białej, lub pojedynczy — jednokolorowy.

Przy ręcznym przebieganiu osnowy tkacz ma zupełną swobodę komponowania wzoru. Ta właśnie swoboda stanowi wskazówkę, po której można rozpoznać ręcznie wykonane dywany dwuosnowowe (ryc. 11). Ich układ dekoracyjny może powstać z elementów nie potwarzających się lub różniących się od siebie drobnymi szczegółami. Nawet w wypadkach

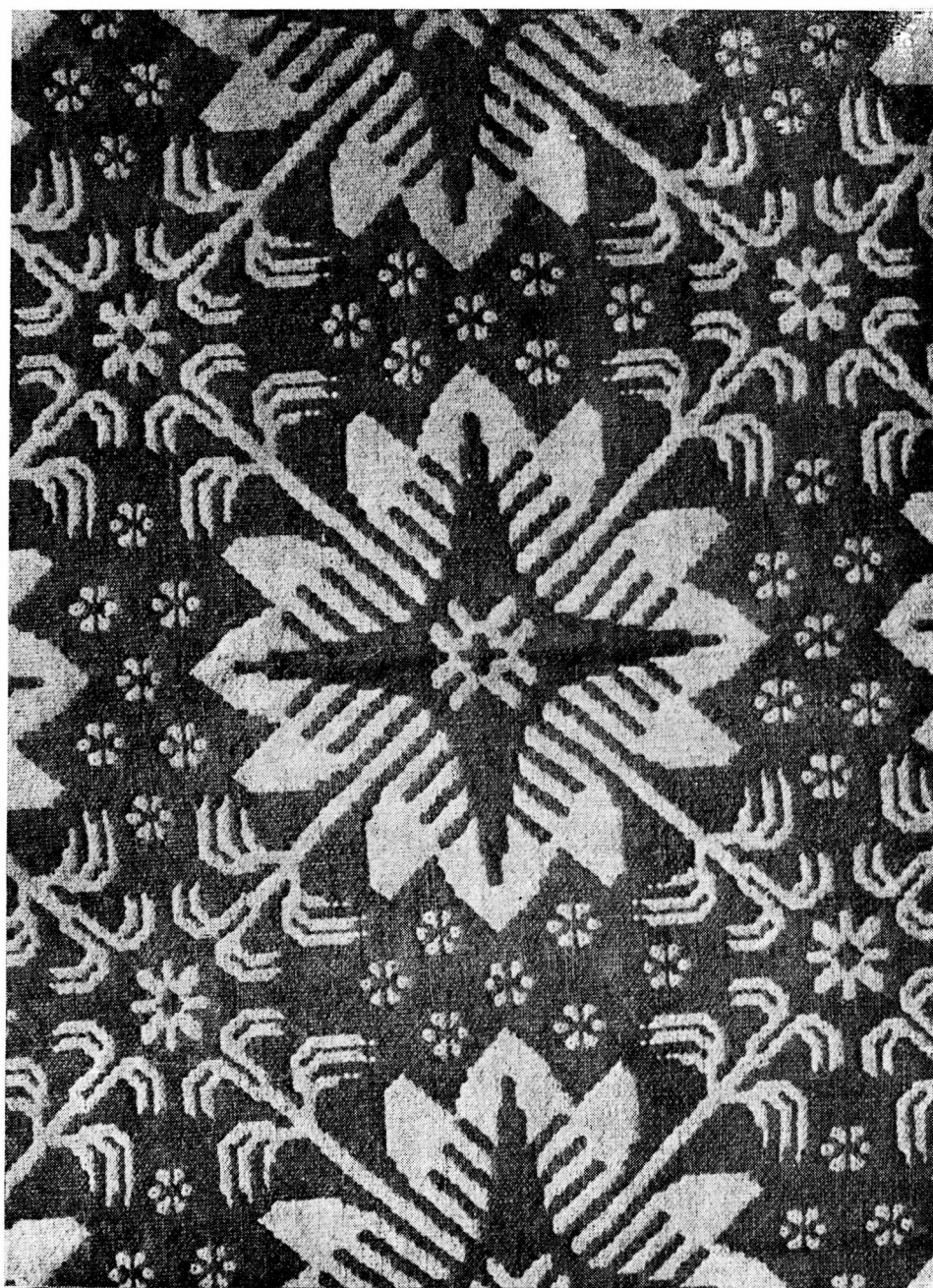
kiedy wykonawca stara się o bezwzględnie poprawne powtarzanie tego samego raportu, zakradają się łatwo pewne błędy, czyli tzw. „wilki”. Cechą, po której rozpoznajemy tkaniny ręczne, są „wilki” jednorazowe, nie powtarzające się wzdłuż nitki osnowy ani wątku, co charakteryzuje tkaniny wykonane sposobem mechanicznym.

Jeśli chodzi o zestawy kolorystyczne, to w tkactwie ludowym przeważają tkaniny dwuosnowowe utrzymane w dwóch kolorach, co gwarantuje największą czytelność wykonanego wzoru. Zdarzają się jednak, zwłaszcza wśród tzw. „dywanów tkacowskich”, tzn. wykonywanych przez zawodowych tkaczy, dywany dwuosnowowe o kompozycjach kilkubarwnych.

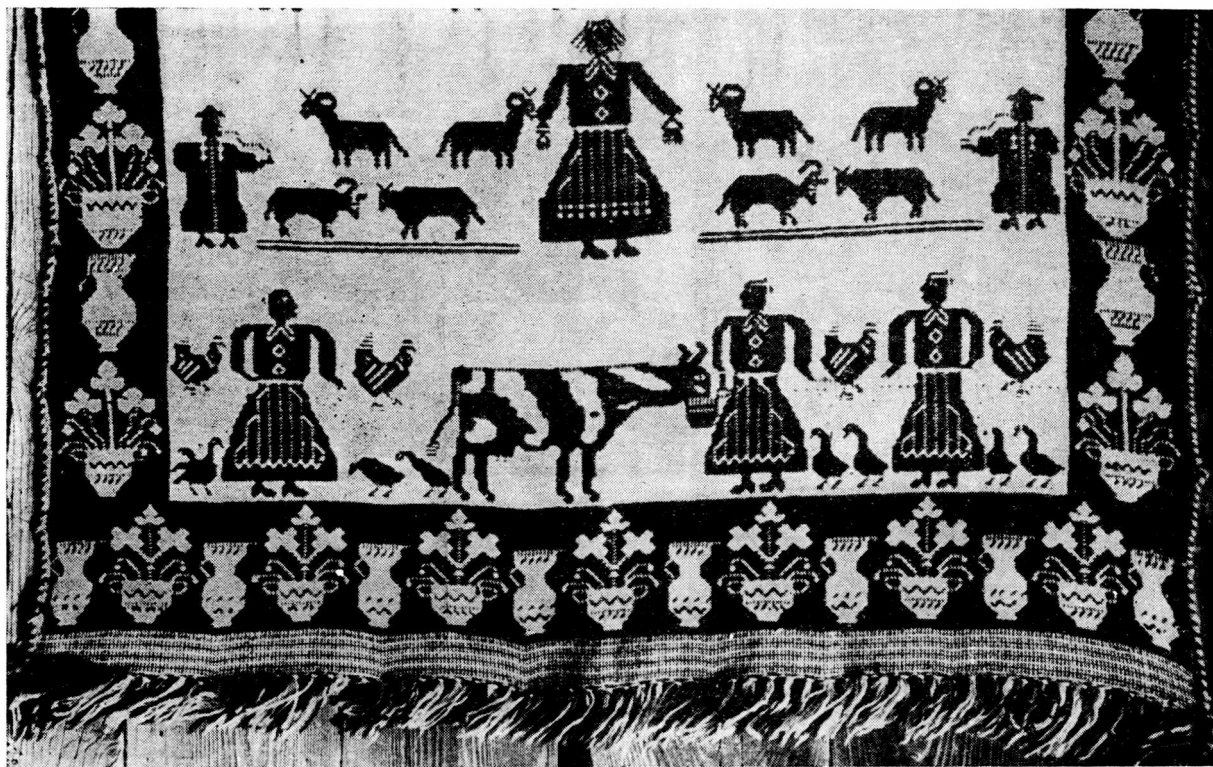
Przykładem tego mogą być dywany wykonywane w Brańsku lub starsze dywany, pochodzące z pracowni Składanowskich w Wyszkowie².

Dodatkową i nie zawsze pewną cechą rozpoznawczą tkanin dwuosnowowych wykonywanych ręcznie może być ich stosunkowo mała gęstość, ze względu na grubość ręcznie przędzonej nitki. Zazwyczaj przeciętna gęstość tego rodzaju tkanin wynosi 8—10 nitki na centymetr kwadratowy.

² Kilkubarwny dywan dwuosnowowy, kopiowany ze starego wzoru, pochodzącego z pracowni Stanisława Składanowskiego, przez Dominikę Bujnowską, publikuje R. Reinfuss („Z pokonkursowej wystawy przemysłu ludowego w Węgrowie”, Polska Sztuka Ludowa nr 6/1952, ryc. 10).



Ryc. 10. Tkanina dwuosnowowa. Wzór z pracowni braci Składanowskich. Wyszków (pow. Pułtusk).



Ryc. 11. Dywan dwuosnowowy czarno-biały tkany przez Dominikę Bujnowską. Węgrów.

Prócz opisanych tu ręcznie tkanych spotykamy dywany dwuosnowowe wykonywane sposobem mechanicznym. Pochodzą one z pracowni zawodowych tkaczy, np. Wiktora Pacelta z Toczysk czy Ludwika Kowalskiego z Kosowa na Podlasiu Zachodnim, którzy do tkania dwuosnowowych dywanów używali tzw. przez nich „kontramarzu”³ („contramarche”), czyli maszyny nicielnicowej wyposażonej w kilkanaście ram nicielnicowych. Warsztaty takie, o 16 zwykle nicielnicach, używane były również na Mazurach i Warmii⁴.

Dywany dwuosnowowe wykonywane na maszynach nicielnicowych nie odznaczają się zbyt dużą różnorodnością wzoru. Wynika to z przyczyn technicznych. Jeżeli przypomnimy sobie, że w tkaninie dwuosnowowej dla wykonania jednej małej zdobiny, w postaci np. kwadratu, potrzeba aż czterech nicielnic, zrozumiałe będzie, że na warsztacie mającym tych nicielnic zaledwie 16 — nie można wytkąć wzoru skomplikowanego. Z tej właśnie przyczyny dywany tkane na „kontramarzu” przedstawiają z reguły niezbyt skomplikowane motywy geometryczne (ryc. 12), przypominające żywo niektóre tkaniny przetykane typu tzw. „radziuszek”. Wzory te powstają przez odpowiednie przewleczenie obydwu osnów przez ramy nicielnicowe. Dowodem mechanicznego powstawania wzoru są tutaj pomyłki, czyli „wilki”, które — skutkiem tego, że wynikają z fałszywego przewleczenia nitki osnowy przez oka nicielnic — powtarzają się wzdłuż całej długości tkaniny, a w wypadku pomyłki w operowaniu wątkiem — wzdłuż całej szerokości.

Stwierdzone wyżej podobieństwo wzorów dywanów dwuosnowowych tkanych na maszynie nicielnicowej i „radziuszek” nasuwa zagadnienie ewentualnych wpływów. Píše o tym w jednej ze swych prac R. Reinfuss: „Zagadnieniem dalszych badań było rozstrzygnięcie pytania, czy tkacze w swoich dywanach nawiązywali do wzorów ludowych, czy też przeciwnie, tkactwo ludowe przejęło te wzory od tkaczy zawodowych.”⁵

Wydaje mi się, że na postawione pytanie dałoby się odpowiedzieć wychodząc z założeń ściśle technicznych. Zawodowi tkacze typu Pacelta czy Kowalskiego, wprowadzając do swoich pracowni maszynę nicielnicową, która dawała dużą oszczędność czasu w stosunku do czysto ręcznej techniki, mieli na celu przyspieszenie i ułatwienie sobie produkcji dywanów dwuosnowowych. Ponieważ odbiorcy wymagali ozdobnych tkanin, tkacze musieli dostosować rozwiązanie dekoracyjne do nowych, bardzo ograniczonych możliwości technicznych. Z pomocą przyszły im tu prawdopodobnie proste geometryczne wzory „radziuszek”, tkane na kilkunicielnicowych warsztatach, cieszące się powodzeniem wśród odbiorców.

Bliski związek wykonywanych na maszynach nicielnicowych dywanów dwuosnowowych z „radziuszkami” podkreśla również jednakowy sposób rozwiązania bordiury.

W tkaninach przetykanych występują bowiem charakterystyczne obrzeżenia, które — aczkolwiek różne od motywów centralnych — nie wymagają zastosowania dodatkowych ram nicielnicowych, gdyż uzyskuje się je przy odpowiednim przewleczeniu automa-

³ R. Reinfuss: „Sztuka ludowa Podlasia Zachodniego” (Polska Sztuka Ludowa nr 5/1952).

⁴ J. Grabowski: „Sztuka ludowa Mazur i Warmii” (Polska Sztuka Ludowa nr 4/5/1948).

⁵ R. Reinfuss: „Sztuka ludowa Podlasia Zachodniego” (Polska Sztuka Ludowa nr 5/1952).

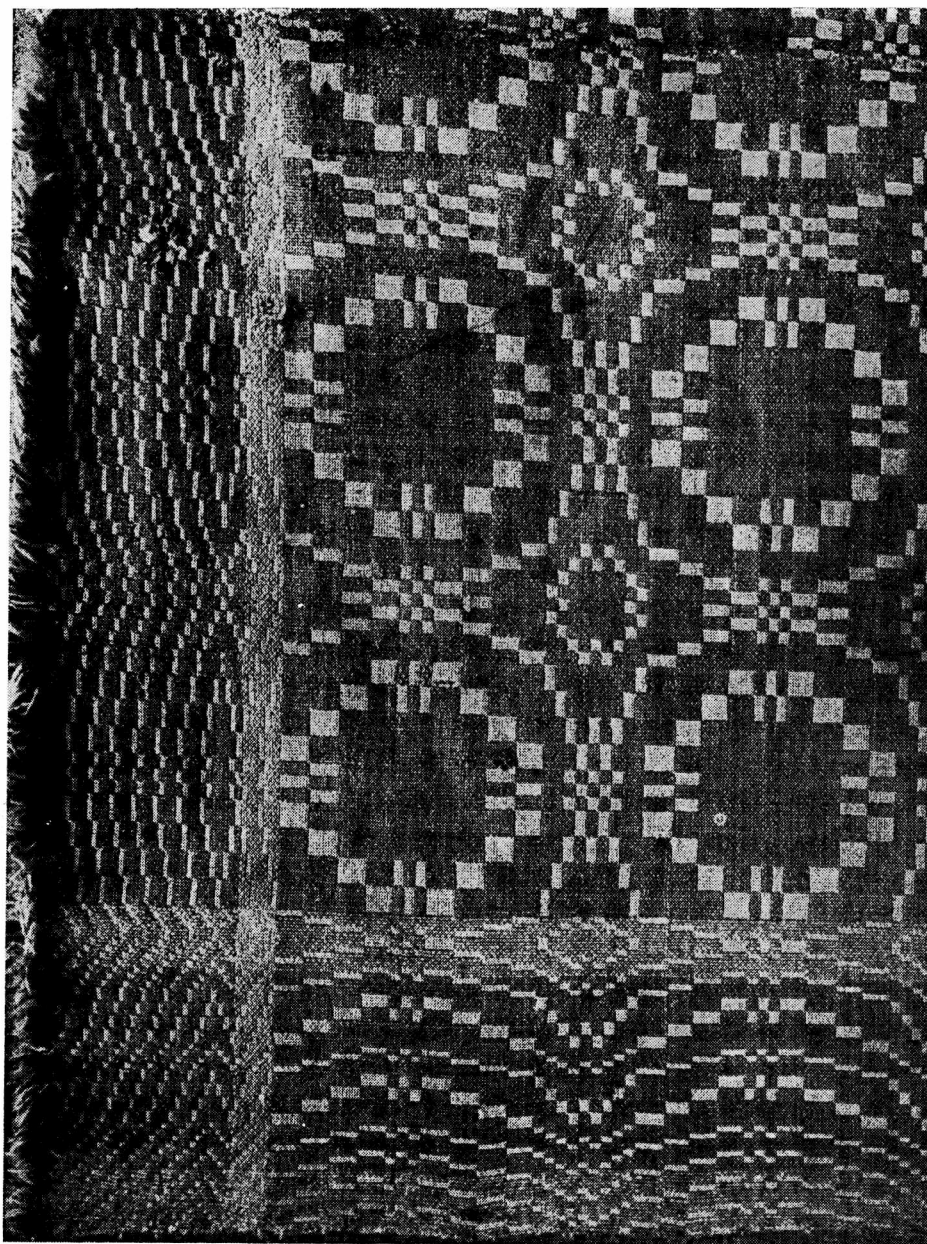
tycznie, równocześnie z tkaniem motywów centralnych. Sposób ten, zwany w technologii tkackiej metodą Schachwitza (ryc. 13), polega na tworzeniu bordiury przez pewnego rodzaju „zagęszczenie” motywów używanych w partiach środkowych. Na ryc. 13 podano symbol przewleczenia nicielnicy oraz symbol wzoru. Wystarczy to dla ogólnej orientacji i daje bardziej wyrazisty obraz aniżeli zwykły rysunek techniczny tkaniny, gdzie odnotowany jest każdy wątek tworzący zarówno płótno, jak i wzór.

Wykorzystanie opisanego wyżej sposobu wykonywania bordiur, stosowanego powszechnie w tkaninach przetykanych typu „radiuszki”, przez wytwórców robionych na maszynach nicielnicowych dywanów podwójnych uzasadnione jest tymi samymi warunkami technicznymi, nie wymaga bowiem stosowania dodatkowych nicielnicy.

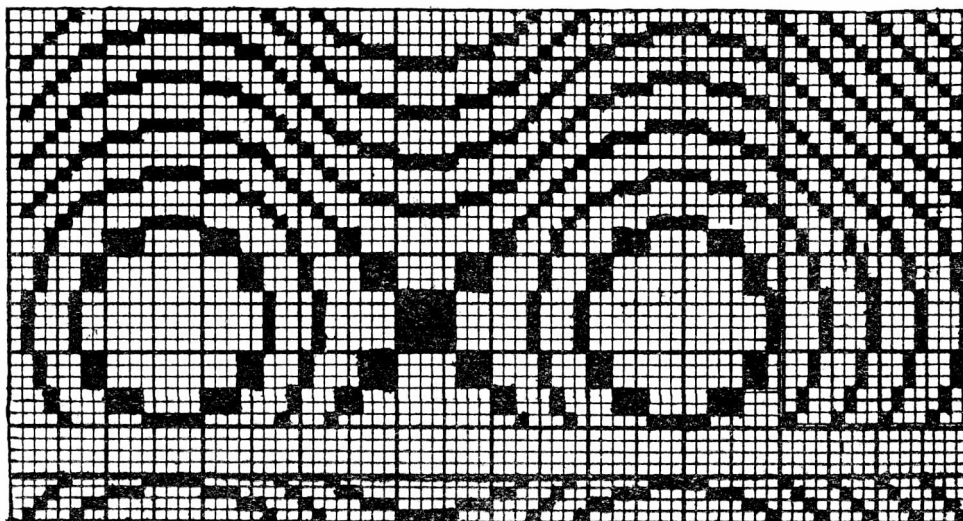
Z punktu widzenia technicznego wydaje się niewątpliwe, że wyrabiane na „kontramarzu” dywany dwuosnowowe czerpią swą geometryczną dekorację i sposób rozwiązania bordiur z ludowych tkanin przetykanych.

Oprócz wykonanych ręcznie lub na maszynie nicielnicowej, występują również dywany dwuosnowowe tkane na warsztatach żakardowych. Warsztaty żakardowe, jak wynika z informacji zebranych w terenie, stosowane były niekiedy przez zawodowych tkaczy⁶. Jak wiemy, wzór w tkaninie żakardowej po-

⁶ Np. przez Pacelta z Toczysk (R. Reinfuss: „Sztuka ludowa Podlasia Zachodniego”) czy Stanisława Składanowskiego z Wyszkowa (Z. Cieśła-Reinfussowa: „Dywany dwuosnowowe braci Składanowskich z Wyszkowa”, Polska Sztuka Ludowa nr 1/1954).



Ryc. 12. Dywan dwuosnowowy z kościoła w kolonii Czerwone Granaty.



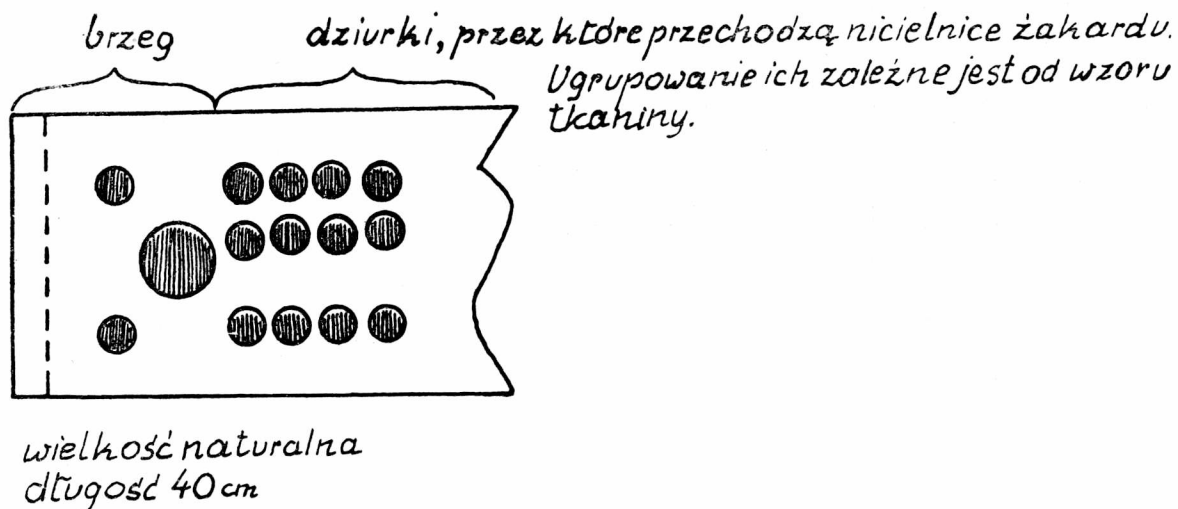
Ryc. 13. Symbol wzoru oraz przewleczenie tkaniny przetykanej czteronicielnicowej.

wstaje w sposób ściśle mechaniczny, dzięki zastosowaniu tzw. „kart”. „Karty” do żakardu są to prostokątne pasy tektury, w której wybite są w czterech szeregach otwory (ryc. 14) służące do przewlekania osnowy. Wykonanie „kart” żakardowych odbywa się na podstawie rysunku technicznego projektowanej tkaniny. Jest to praca trudna i żmudna i dlatego wykonywaniem „kart” zajmowali się nie sami tkacze, ale specjaliści pracujący w dużych ośrodkach tkackich. Zachodnio-podlascy tkacze posługujący się żakardami sprowadzali do nich „karty z Łodzi”⁷, Tomaszowa i in. Posiadane „karty” wykorzystywali powtarzając wielokrotnie ten sam wzór. W warsztacie żakardowym luźno wiszące nicielnice obciążone są ciężarkami. W czasie tkania jedne z nich trafiają w otwory „kart”, inne przechodzą pomiędzy nimi, tworząc przesmyk osnowy odpowiadający tkanemu wzorowi.

⁷ jw.

Przy systemie żakardowym nie ma miejsca dla własnej inwencji artystycznej tkacza, zwłaszcza ludowego, który nie umie zaprojektować tkaniny na papierze ani rozpracować jej technicznie.

Dywany dwuosnowowe wykonane na warsztacie żakardowym rozpoznać można po ogólnym charakterze wzoru. Dzięki dużej stosunkowo gęstości tkaniny — kontury poszczególnych elementów wzoru odznaczają się pewną miękkością, linie krzywe nie zdradzają na pierwszy rzut oka swej „schodkowatej” budowy, którą zaobserwować można dopiero przez szkło powiększające (ryc. 15). Pomyłki, czyli „wilki”, w tkaninach żakardowych, podobnie jak i w wykonanych na maszynie nicielnicowej, powtarzają się wzdłuż całej długości tkaniny — o ile pochodzą z osnowy, lub przez całą szerokość — o ile pochodzą z wątku. Jak wynika z informacji braci Składanowskich — tkaczy z Wyszkowa nad Bugiem, dywany żakardowe nie cieszyły się uznaniem odbiorców. Najmniejsza różnica



Ryc. 14. Karta żakardu tzw. „setki”.



Ryc. 15. Dywan dwuosnowowy tkany w Briańsku. Znalezionej w Toczyskach (pow. Sokółów Podlaski).

w grubości przędzy powodowała tu nieuniknioną deformację wzoru, co ostatecznie zmuszało niektóre pracownice, posługujące się ręcznie przędzonym surowcem, do zaniechania techniki żakardowej⁸. Niemniej wzory dywanów żakardowych, niekiedy o boga-

tym wzorze roślinnym, podobały się na wsi i bywały kopiowane ręcznie. Rozpoznać je można po mniej-szej niż w dywanach żakardowych gęstości oraz po „wilkach“, które tu, jak w każdej ręcznie nabieranej tkaninie, mają charakter indywidualny, nie powtarzający się po nitkach wątku ani osnowy.

⁸ Z. Cieśla-Reinfussowa: jw.

Fotografował Stefan Deptuszewski.

PARZENICE GORCZAŃSKIE

OLGA MULKIEWICZ

Parzenica jest jednym z charakterystycznych elementów zdobniczych męskiego stroju góralskiego. Występuje ona w całych polskich Karpatach, z wyjątkiem Beskidu Śląskiego, i ze względu na różnice w budowie motywów, kolorystyce i technice wykonania stanowi jedną z cech, po których możemy rozpoznać przynależność Górali do określonych grup etnograficznych, a nawet mieszkańców poszczególnych wsi.

W pracy T. Seweryna¹ spotykamy się ze szczegółowym omówieniem parzenic, genezy ich powstania, rozwoju motywów występujących obecnie, przy czym autor zajmuje się przede wszystkim parzenicą podhalańską, inne zaś parzenice — jak np. szczawnickie, sądeckie, spiskie czy babiogórskie — omawia już w sposób bardziej ogólny, podobnie jak i wyszycia na spodniach Górali gorczańskich, które w cytowanej pracy występują jako „kliszczackie“, to znaczy noszone przez Kliszczaków.

Od chwili kiedy ukazała się praca T. Seweryna, minęło już prawie ćwierć wieku, w którym to czasie stosunkowo bardzo mało zajmowano się kulturą plastyczną gorczańskich Górali. Dopiero po II wojnie światowej zapoczątkowano bardziej szczegółowe badania kultury plastycznej na tamtejszych terenach, w związku z czym zebrane zostały również materiały dotyczące zdobnictwa stroju góralskiego. Praca niniejsza oparta jest głównie na materiałach zgromadzonych w Sekcji Badania Plastyki Ludowej PIS, uzupełnionych własnymi wywiadami przeprowadzonymi w terenie.

Górale gorczańscy zamieszkują północne i północno-zachodnie partie Gorców oraz przyległą część Beskidu Wyspowego, na południu graniczą z Góralami nowotarskimi, od wschodu z sądeckimi, od zachodu z Kliszczakami z okolic Myślenic², od północy zaś z Lachami, którzy stanowią grupę przejściową

między Góralstwą a Krakowskiem³. Górale gorczańscy, czyli tak zwani Zagórzanie, niewiele różnią się obecnie od okolicznych grup etnograficznych. Dawniej podstawą silnego poczucia własnej odrębności i czynnikiem, który wyraźnie oddzielał ich od sąsiadów, był strój. Jednym z jego elementów, który podlegał i podlega nadal dużemu różnicowaniu i licznym zmianom w czasie, są jego ozdoby, a wśród nich i parzenice. Na tamtejszym terenie parzenica pojawiła się w II połowie ubiegłego stulecia. Pierwotnie noszono spodnie z jednym przyporem, otoczone jedynie czerwonym obszyciem. Na rozwój parzenic działały w ostatnich czasach bardzo silne wpływy Podhala, jako terenu uważanego od początku naszego stulecia za reprezentacyjny dla Góralstwy⁴.

Jak już wspomniano, do II połowy ubiegłego wieku rozprzestrzeniły się wśród Zagórzan spodnie o dwóch przyporach, ozdobionych wyszyciami z kolorowego wełnianego sznurka. Wykonaniem parzenic zajmują się ci sami krawcy, którzy szyją spodnie. Zazwyczaj sam krawiec wyszywa jedynie trudniejsze części ozdoby, jak np. środkową partię parzenicy, resztę zaś zostawia do roboty pomagającym mu członkom rodziny, np. żonie i starszym dzieciom.

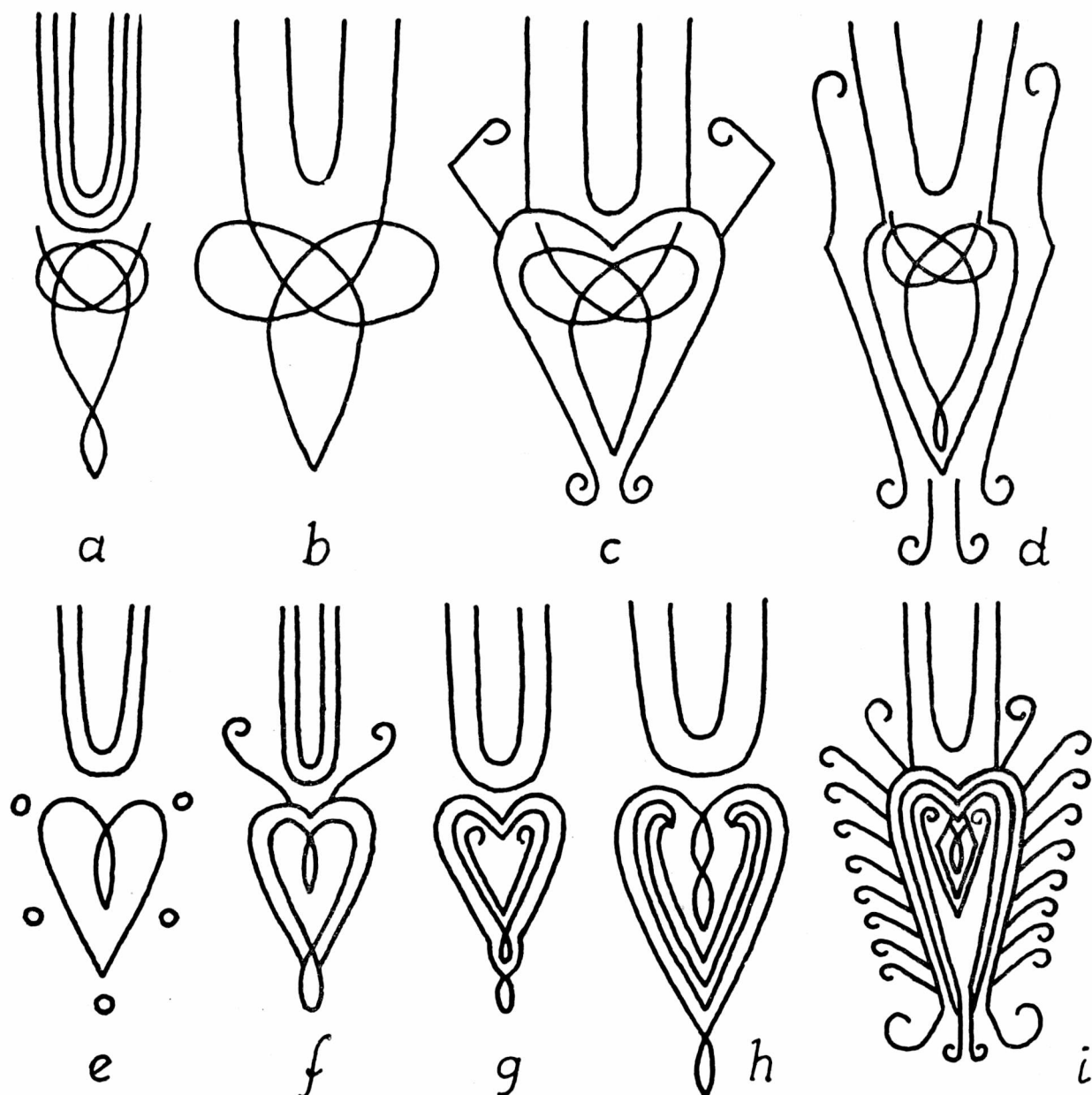
Na terenach zagórzeńskich krawiec umiejący szyć góralskie ubranie znajduje się prawie w każdej wsi. Zawód krawcy należał dawniej do poplatnych, toteż uczyli oni chętnie swoich synów, uważając, aby „by-le kogo na naukę nie brać, aby taki nie otworzył warsztatu i nie psuł interesu“ (Niedźwiedź). Obok krawców, którzy szyciem zajmują się ubocznie przy gospodarstwie i szyją jedynie dla mieszkańców swojej wsi, występują też sławniejsi mistrzowie, wykonujący zamówienia napływające z odległych miejscowości. Do takich należą np. Wincenty Nawieśniak z Gronoszowa koło Mszany Dolnej czy Antoni Ogieła z Niedźwiedzia. Odrębną grupę stanowili krawcy

¹ Tadeusz Seweryn: *Parzenice góralskie*. Kraków 1930.

² Sebastian Flizak: *Z ziemi Zagórzan*. Ziemia, XXVII, str. 227.

³ Roman Reinfuss: *Pogranicze krakowsko-góralskie w świetle dawnych i najnowszych badań etnograficznych*. *Lud*, t. XXXVI, str. 222 i nast.

⁴ Sebastian Flizak: *Ekspansja podhalańskiej kultury ludowej*. *Lud*, t. XXXIV, str. 269—271.



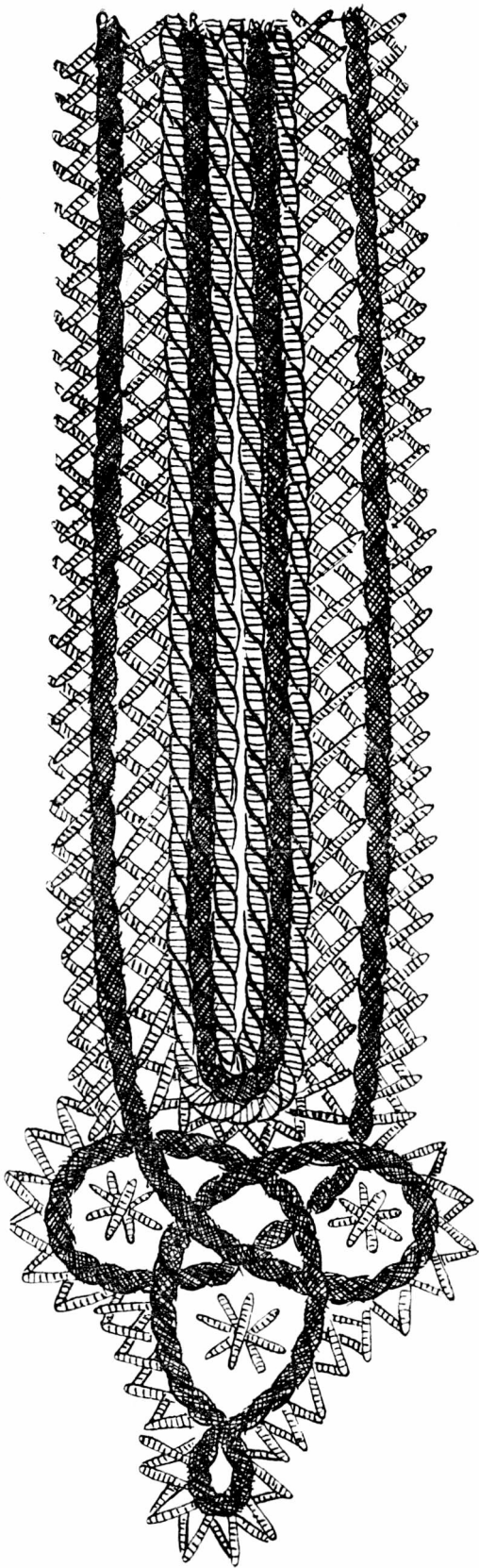
Ryc. 1. Schematy ludowych parzenic gorczańskich. (Na podstawie materiałów z archiwum Sekcji Badania Plastyki Ludowej PIS).

wędrowni, jak np. Józef Kubik, mieszkający obecnie w Lubomierzu. Wędrowali oni od wsi do wsi, zatrzymując się tam, gdzie były zamówienia. W wędrowkach swych docierali również na Podhale, przynosząc stamtąd nową modę. Wędrowni krawcy przyczynili się znacznie do rozpowszechnienia nowych form.

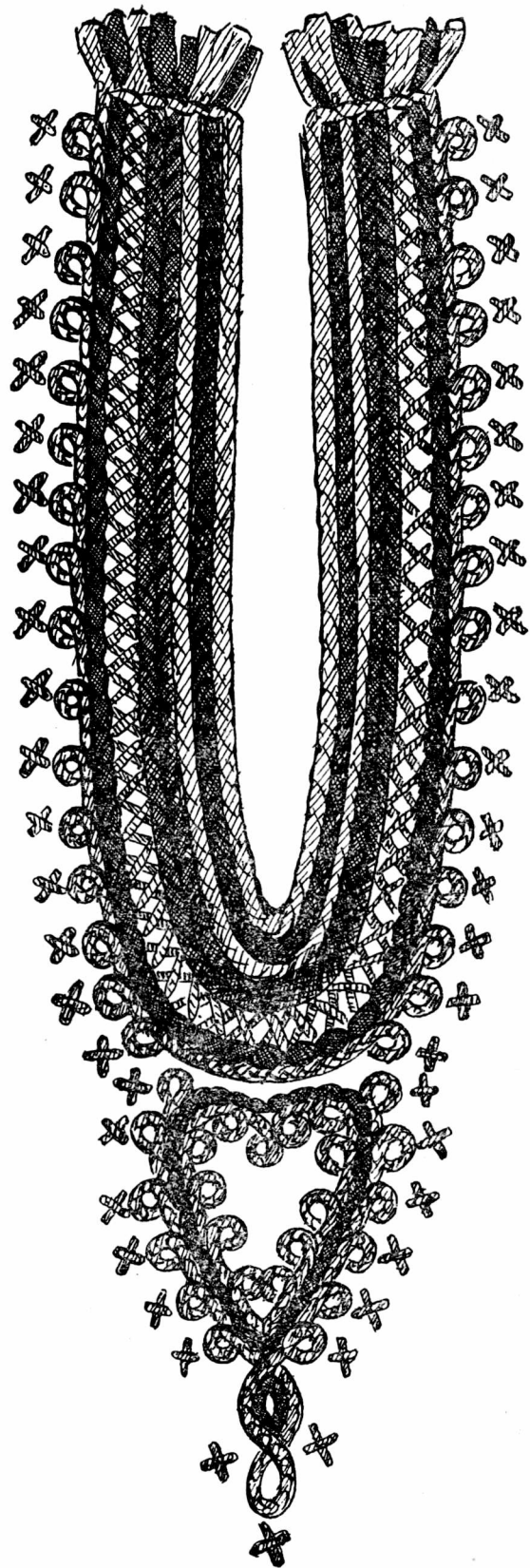
Pierwotnie stosowano do wyszywania parzenie przeważnie przędę owczą własnej produkcji, dopiero w okresie międzywojennym zaczęto powszechnie używać włóczki, gdyż można było otrzymać więcej i ładniejszych kolorów. Materiał stosowany obecnie do wyszywania stanowią: włóczka fabryczna, kupowana w Mszanie Dolnej, „stament“, to jest nici do wyszywania, również pochodzenia fabrycznego, oraz przedziona wełna owcza, która jako tańsza używana

była zawsze przez mniej wykwalifikowanych krawców, szyjących dla biedoty wiejskiej. Obecnie, w związku z trudnościami w nabywaniu włóczki, krawcy dość powszechnie używają miejscowej wełnianej przędzy farbowanej w domu barwikami fabrycznymi.

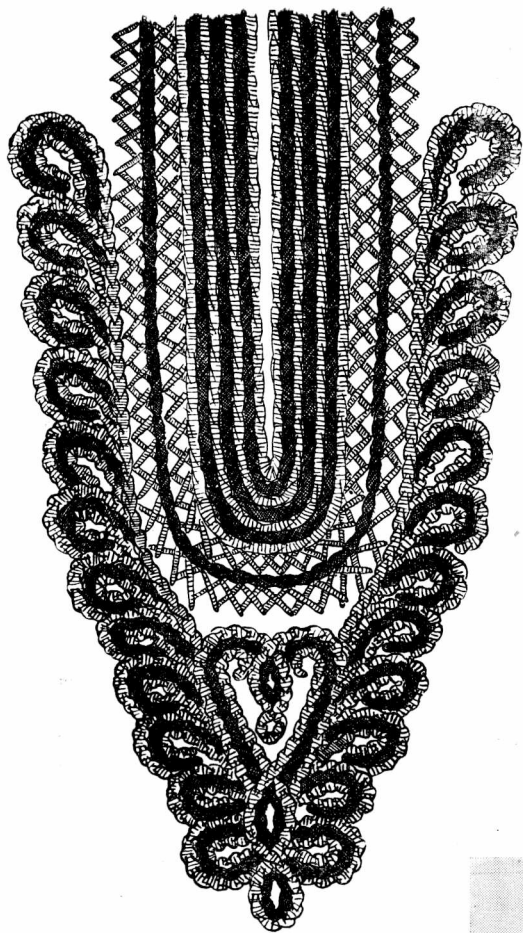
Proste motywy w postaci tzw. „węzła rycerskiego“ lub serca krawiec wyszywa „z głowy“, odmierzając jedynie centymetrem lub cyrklem poszczególne odległości. Jeżeli wzór jest bardziej skomplikowany i rozbudowany, jak np. parzenica typu podhalańskiego, rysuje na suknie cyrklem kilka kół wspólnych i potem według nich wyszywa najpierw środkowy kwiatek, a następnie okalające go pętle, czyli „koguty“, itp. Niektórzy krawcy mają dla parzenic typu podhalańskiego gotowe, wycięte z tek-



Ryc. 2. Parzenica z motywem „węzła rycerskiego”. Wyk. Jan Płoskonka. Kasina Mała (pow. Limanowa).



Ryc. 3. Parzenica z motywem serca. Wyk. Marcin Michalczewski. Niedźwiedź (pow. Limanowa).

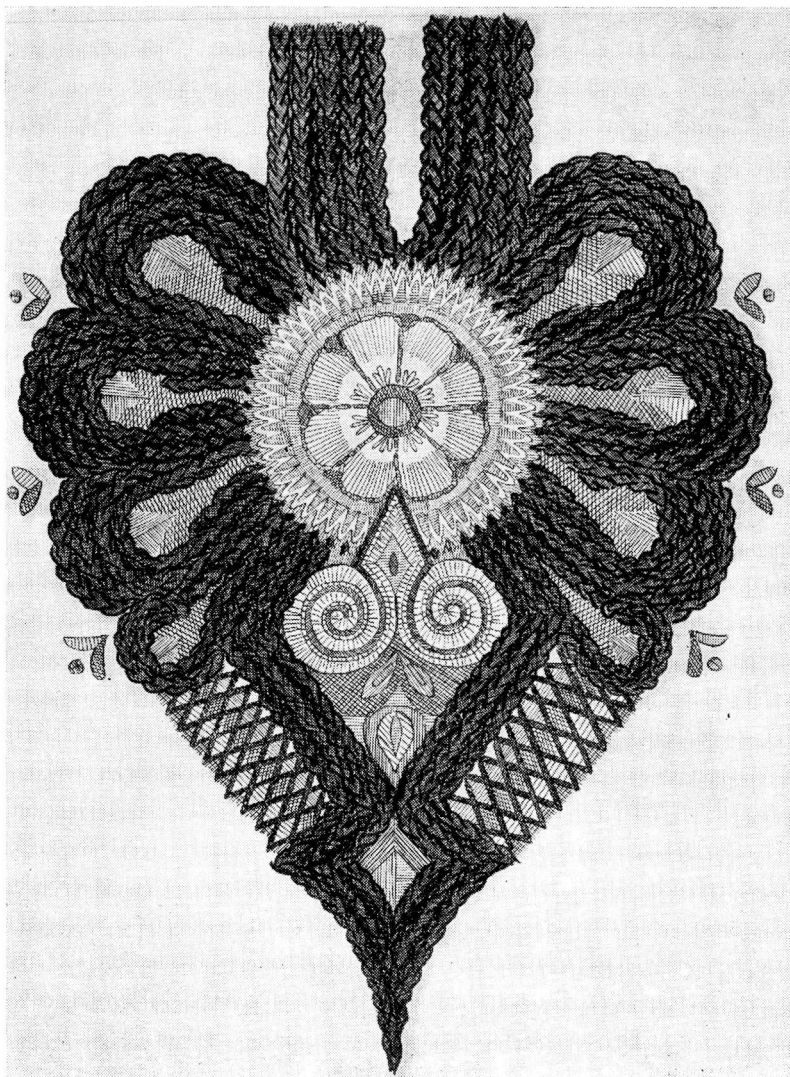


Ryc. 4. Parzenica. Wyk. Bartłomiej Leśny. Rabka —
Słone.

tury szablonu i przykładając je odbijają od razu cały skomplikowany wzór na suknie.

Ściegi stosowane w parzenicach to łańcuszek, stęben „płaski“, „krokiewka“ („janina“). Łańcuszkiem wyszywa się wszystkie kontury proste lub faliste, „klucze“, „kulki“ itp., jedynie motyw „węzła rycerskiego“ stanowi sznurek kręcony z włóczki i nakładany na sukno. Ścieg płaski używany jest do wypełnienia wolnych przestrzeni w parzenicach nowszych typu podhalańskiego, wyszywa się nim środkowe kwiatki czy „pawie oczka“, środki w „kogutkach“ oraz puste przestrzenie w sercu u dołu. Oprócz tego występuje jeszcze tzw. „krokiewka“, którą wypełnia się najczęściej otoki wokół przyporów.

W okresie kiedy noszono spodnie z jednym przyporem, otoczony on był wyszyciem z czerwonego sznurka, obok którego od zewnątrz biegły jeszcze czasem niebieskie kropki. W drugiej połowie XIX wieku zaczęto nosić spodnie z dwoma przyporami i bardziej ozdobne. Bogactwo ozdób zależało od wielu czynników, jak wiek i zamożność zamawiającego, a również czas powstania parzenic. Spotykane obec-

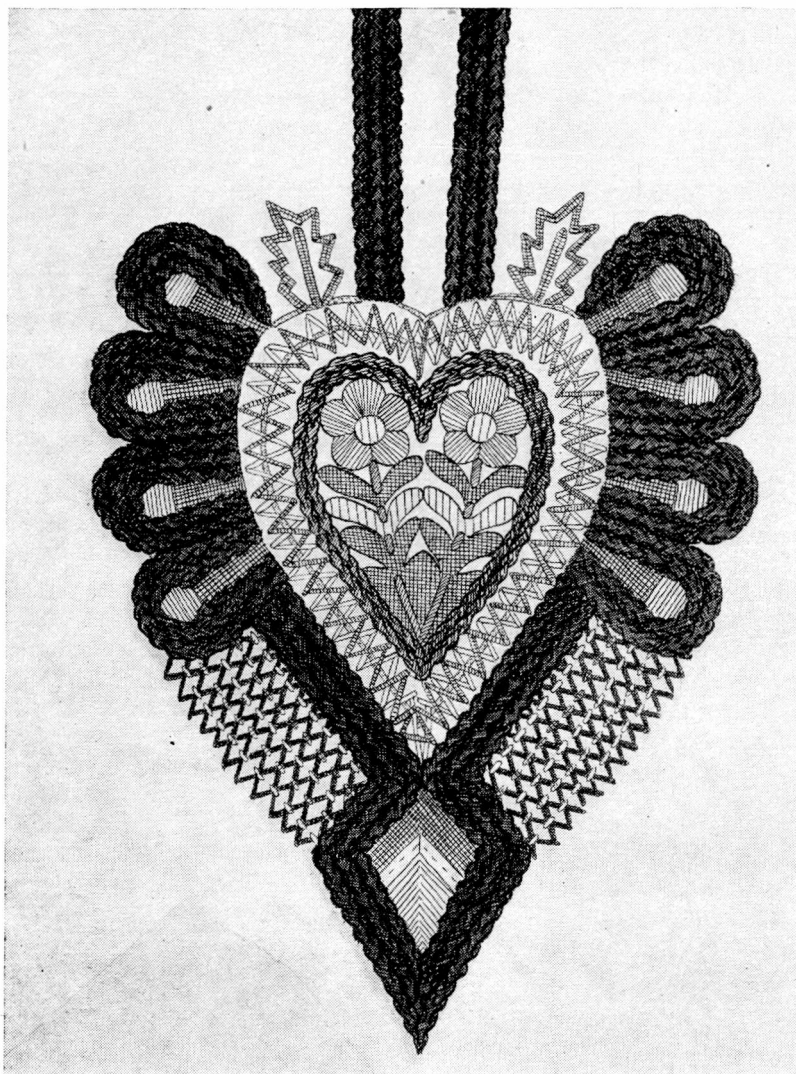
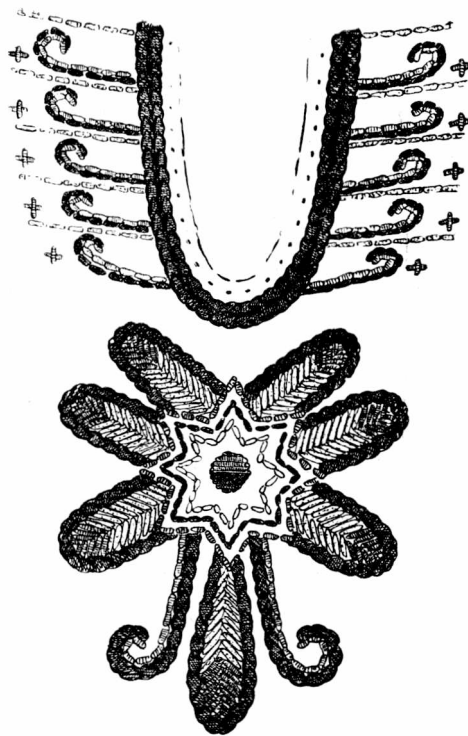


Ryc. 5. Parzenica typu nowotarskiego. Wyk. Antoni Ogiela. Niedźwiedź
(pow. Limanowa).

Ryc. 6. Parzenica. Przykład nietypowego rozwiązania indywidualnego. Kasinka Mała (pow. Limanowa).

nie na terenie Gorców parzenice dzielą się na trzy zasadnicze typy. Najstarszy z nich, z motywem „węzła rycerskiego“, uważany jest wprawdzie za parzenice Górali sądeckich, jednak zarówno jego zasięg, jak i tradycja wskazują, że parzenice te występowały od dawna równorzędnie na obu terenach. Obecnie spotykamy je na Góralstwie sądeckiej w okolicach Łącka i dalej ku południowi — w Zasadnem, Szczawnie, Zabrzeżu, jak również po przeciwnej stronie pasma górskiego, na terenach zagórzańskich, np. we wsiach Glisne i Kasinka. Podstawowym motywem zdobniczym w parzenicach tego typu jest wspomniany poprzednio „węzeł rycerski“ w postaci potrójnej pętlicy, wykonanej najczęściej z czerwonego i niebieskiego sznurka (ryc. 1a, 1b, 2). W bogatszych parzenicach centralny motyw otoczony jest szeregiem linii tworzących sercowaty otok (ryc. 1c, 1d), przyozdobiony wzdłuż krawędzi trójkątnymi ząbkami lub wolutami (ryc. 1d).

Nieco młodszy jest według opinii informatorów drugi typ parzenic opartych na motywie serca, z jedną pętlą wewnątrz (ryc. 1e, 1i, 4). Parzenice tego



Ryc. 7. Parzenica o formie nowotarskiej skrzyżowanej z sądecką. Wyk. w okresie międzywojennym Antoni Ogiela. Niedźwiedź (pow. Limanowa).

typu są nieraz bardzo bogate, co osiąga się przez zwielokrotnienie konturu lub wypełnienie środka partiami haftu płaskiego. Na zewnątrz otok ich zdobią często wolutowato wygięte spirale, tzw. „klucki“ (ryc. 4), przestrzenie między liniami wyznaczającymi kształt serca wypełnione bywają „krokiewką“. Czasem na zewnątrz wyszycia biegną haftowane krzyżki lub gwiazdki (ryc. 3).

Rozwojowi motywu głównego parzenicy towarzyszy wzbogacenie otoku wokół przypora. Przy motywie „węzła rycerskiego“ skrajne linie otoku stanowią najczęściej przedłużenia zakończeń „węzła“; w parzenicach typu sercowatego otok jest również ściśle związany z dolnym ornamentem. Przy wyszywaniu otoku użyte są te same ściegi oraz kolory, skutkiem czego otok stapia się z motywem głównym w jednolitą całość.

Omawiane dotychczas starsze parzenice z motywem „węzła rycerskiego“ czy serca wykonywane były wyłącznie w kolorach czerwonym i niebiesko-granatowym, przy czym przeważał kolor czerwony. Obecnie parzenice starszego typu zamawiają jedynie starzy gospodarze.

Jeden z najbardziej znanych krawców na tamtym terenie, Wincenty Nawieśniak z Gronoszowa, z trudem już przypomina sobie, jak układa się motyw „węzła rycerskiego“, twierdząc, że spodni z takim wyszyciem nie szyl już od szergu lat, gdyż obecnie zamawiają u niego jedynie parzenice podhalańskie, które pojawiły się na terenach zagórzańskich około roku 1920 i uważane są za wiele piękniejsze od dotychczas noszonych, stanowiące przejaw mody bardziej „światowej“. Motyw centralny stanowi tu kwiatek albo „pawie oczko“ otoczone dużymi „kluckami“. Parzenica zakończona jest u dołu romboidalnym krzesiwkiem (ryc. 5).

Wśród parzenic typu podhalańskiego spotykamy również formy skromniejsze, w postaci samego krzesiwka z wypełnionym środkiem i ozdobnymi otokami przyporów.

Wpływ parzenicy podhalańskiej na tradycyjne formy gorceńskie spowodował ich przeładowanie różnymi motywami, jak np. mechanicznie „doczepionymi“ kwiatkami i gwiazdkami, oraz wprowadzenie nowych kolorów. Wraz z pojawieniem się parzenic podhalańskich wydatnie wzrosła skala barw. Ażeby parzenica podobała się, musi ona zawierać teraz siedem do ośmiu kolorów, wśród których widuje się najczęściej czarny, granatowy, fioletowy, jasno i ciemno zielony, różowy, czerwony, niebieski, żółty i czasem biały. Kolory te powinny być odpowiednio dobrane, aby się „zgodziły“. Według opinii informatorów, najładniejsze połączenia dają kolory różowy z czerwonym, jasno zielony z ciemnym, biały z różowym lub niebieskim. Oprócz tego kwiaty powinny mieć żółty środek, białe zaś zielony, „bo tak już jest na świecie“. W parzenicach typu podhalańskiego pewne elementy mają zawsze określone barwy, np. „klucze“, czyli „koguty“, muszą być czarne lub granatowe i zależnie od tego dobiera się kolory środka. Parzenice jednokolorowe, występujące czasem wśród typów starszych (z „węzłem rycerskim“ lub sercem), trafiają się zupełnie wyjątkowo.

Oprócz wymienionych wyżej trzech typów parzenic spotyka się niekiedy na terenach zagórzańskich formy przejściowe, powstające przez mieszanie się elementów o różnym pochodzeniu. Przykładem tego jest parzenica przechowywana w Muzeum w Rabce, wykonana w okresie międzywojennym p.zez Antoniego Ogielę z Niedźwiedzia (pow. Limanowa). Zewnętrzny kontur tej parzenicy (ryc. 6) wzorowany jest na formie nowotarskiej, środek jej zaś wypełnia motyw serca z dwoma symetrycznie ułożonymi kwiatkami, zaczerpnięty z wyszyc u przyporów spodni Lachów sądeckich.

Niekiedy obok form mieszanych zdarzają się przykłady rozwiązań indywidualnych (ryc. 7), nie mających bezpośrednich powiązań z parzenicami zagórzańskimi czy terenów ościennych.

W porównaniu z formami parzenic z innych stron Góralczyzny parzenice Zagórzeń wykazują szereg punktów styecznych. Pętlcowy motyw, podobny do „węzła rycerskiego“ — niewątpliwie jeden z wyjściowych motywów dla ozdób tego typu — występuje w parzenicach spiskich⁵, orawskich, babiogórskich⁶ i u Górali sądeckich, zwłaszcza w grupie łącko-kamienieckiej⁷. Forma sercowata występuje u Górali szczawnickich⁸, spiskich⁹, sądeckich¹⁰.

Cechy wyróżniające starsze parzenice gorceńskie od innych stanowią głównie sposób rozwiązania motywów pobocznych, jak np. wypełnienie serca (elementami abstrakcyjnymi w odróżnieniu od parzenicy sądeckiej, gdzie występują motywy kwiatowe) czy lokalna interpretacja zdobin wolutowych oraz dobór kolorów. Cechy te zawiodą w stosunku do parzenic Górali sądeckich z okolic Łącka, które są bardzo zbliżone do zagórzańskich.

Parzenice nie są jedyną haftowaną ozdobą spodni męskich. Prócz nich występują również kolorowe wyszycia na nogawicach wzdłuż bocznego zewnętrznego szwu, wykonane kręconym sznurkiem lub haftowane. Spotykamy tam te same ściegi i wzory, co na otoku parzenicy. Haftowane są również klapka nad przyporem oraz rozcięcia kieszeni. W haftach występujących na zagórzańskich sukmanach, noszonych już zresztą coraz rzadziej, widuje się ten sam dobór kolorów, co w zdobnictwie spodni, i te same ściegi oraz podobne rozwiązania motywów, zwłaszcza pasowych, brak tu jednakże elementu zdobniczego w postaci „węzła rycerskiego“ i serca.

Obecnie strój Zagórzeń wyraźnie zanika, czego przyczyną jest przede wszystkim wysoka cena ubrania góralskiego. Przysłowie, że „za jednego Górala dziesięciu panów by ubrał“ (Mszana Dolna) niewątpliwie jest bardzo istotne.

⁵ Edyta Starek: Parzenice spiskie. Polska Sztuka Ludowa, nr 3/1952.

⁶ Seweryn Udziela: Ubiory ludu polskiego. Kraków 1904, zeszyt IV, tabl. IV.

⁷ Mieczysław Cholewa: Stroje ludowe Ziemi Sądeckiej. Lud, t. XXXVI, str. 271, ryc. 1.

⁸ Roman Reinfuss: Stroje Górali szczawnickich. Lublin 1949, ryc. 2, 5, 7, 8.

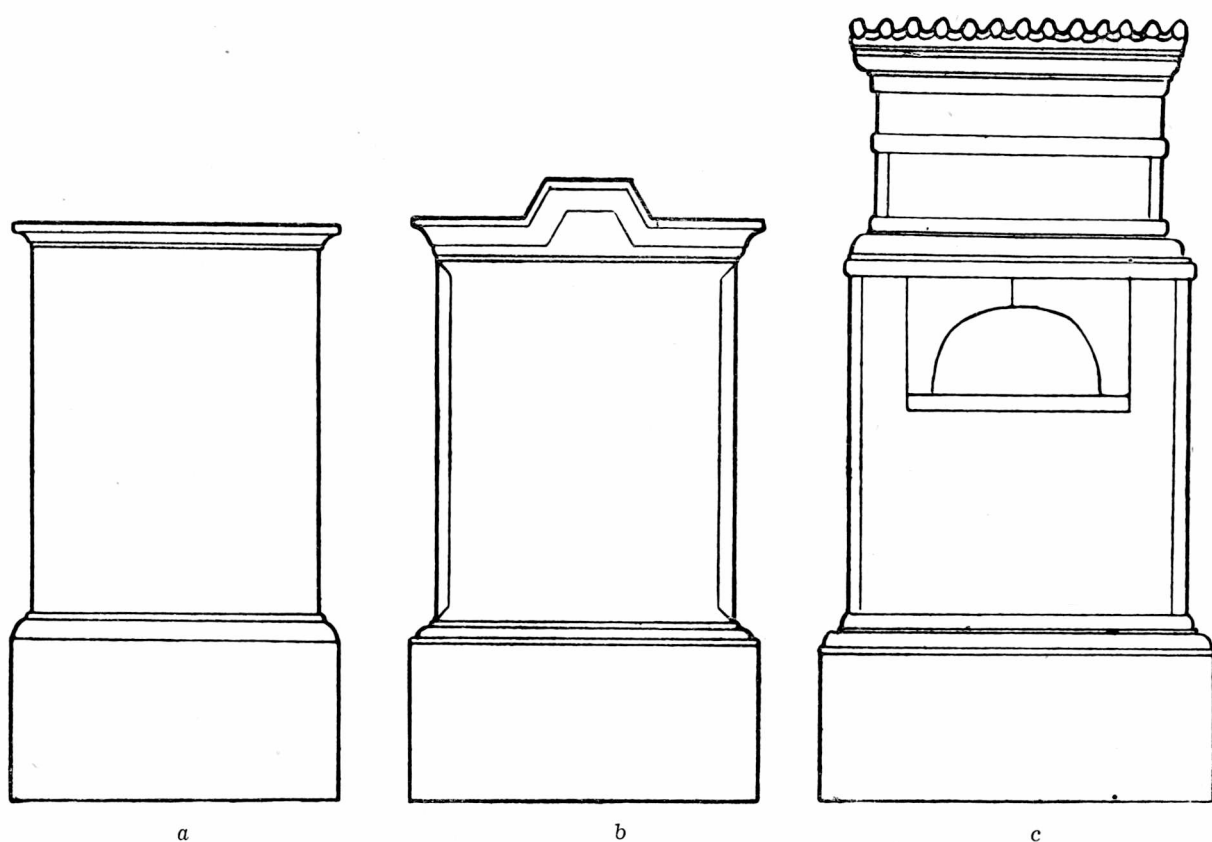
⁹ Edyta Starek: Parzenice spiskie. j.w.

¹⁰ Mieczysław Cholewa: Stroje ludowe Ziemi Sądeckiej. Zdzisław Szewczyk: Materiały do stroju męskiego Górali ochotnickich. Prace i Materiały Etnograficzne, t. X, tabl. III, ryc. 2, 4.

KAFLARSTWO MAZURSKIE

Nowe materiały do monografii

HIERONIM SKURPSKI



Ryc. 1. Przykłady układu architektonicznego pieców mazurskich.

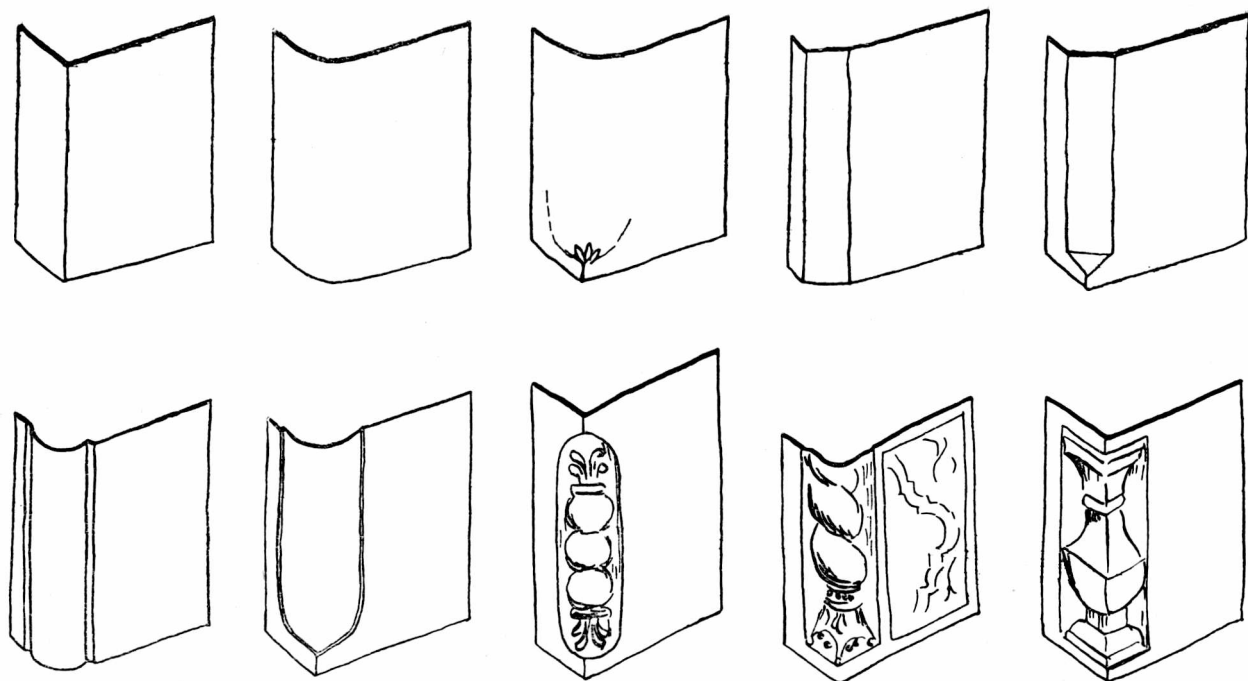
Od czasu wystawy zorganizowanej w roku 1948 przez Muzeum w Olsztynie malowane kafle mazurskie stały się w Polsce bardzo popularne, czego wy-

¹ Materiały bibliograficzne o kaflarstwie mazurskim, jakie ukazały się od 1948 r.:

H. Skurpski: Sztuka ludowa Mazur i Warmii. Katalog wystawy Muzeum Mazurskiego w Olsztynie, luty — marzec 1948 (tamże przytoczono wszystkie ówczesne znane materiały bibliograficzne). Obszerne omówienie tej wystawy wraz z licznym materiałem ilustracyjnym ogłosił J. Grabowski, Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5. W tymże czasopiśmie, r. 1948 nr 9/10, notatka polemiczna H. Skurpski: Realizm kafla mazurskiego. R. Reinfuss: Kafle ludowe z Brzega na Dolnym Śląsku. Polska Sztuka Ludowa, r. 1949, nr 9/10, z ilustr. (ciekawe dane o kaf-

razem — prócz prac i artykułów o charakterze naukowym¹ — było wykorzystywanie ich jako materia-

lach bez wątpienia pochodzących z regionu mazurskiego). A. Klonowski (oprac.): Sztuka ludowa Warmii i Mazur. Informator po wystawie objazdowej Muzeum Mazurskiego, Olsztyn 1953. E. Sukertowa-Biedrawina: Napisy polskie na kaflach mazurskich. „Poradnik Językowy”, r. 1951, zesz. 10, s. 27—31. J. Grabowski: Ludowa galeria obrazów. Problemy, r. 1951, nr 9, s. 615—622, z ilustr. Warmia i Mazury (praca zbiorowa). Poznań 1953, t. II, s. 259—260, z ilustr. (w art. H. Skurpskiego: O mazurskiej sztuce ludowej). H. Skurpski: Kaflarstwo mazurskie, „Świat i My”, Olsztyn 1952, nr 29 (dod. tyg. do „Głosu Olsztyńskiego” r. II, nr 135). W. Gębik: Sztuka ludowa regionu warmińsko-mazurskiego. Kalendarz dla Warmii i Mazur na rok 1954, s. 193—196, z ilustr.



Ryc. 2. Schematyczny zarys mazurskich kafli narożnikowych.
Ze zbiorów muzeów w Olsztynie i Szczytnie.

lu ilustracyjnego do różnych wydawnictw². W czasach dawniejszych nauka niemiecka w małym stopniu zajmowała się mazurskimi kaflami, ograniczając się raczej do drobnych artykułów o znaczeniu lokalnym³.

Postępujące z roku na rok badania ujawniają coraz to nowe, nieznane poprzednio formy kafli mazurskich, których publikowanie stwarza podstawę dla przyszłych prac o charakterze syntetycznym.

Ujemną stronę stanowi natomiast fakt, że z gro-

madzeniem i odkrywaniem nowych materiałów zabytkowych nie idzie w parze pogłębianie naszej wiedzy historycznej o ośrodkach produkujących kafle ludowe. Przyczyną tego jest zniszczenie w czasie wojny archiwaliów, wśród których znajdowały się zapewne również materiały do ludowej produkcji kaflarskiej. Jedynym i bardzo niekompletnym źródłem wiadomości z tego zakresu są dziś dla nas drobne artykuły, które znajdujemy w przedwojennej prasie lokalnej⁴.

² Pieśni ludowe Mazur i Warmii. Olsztyn 1952 (liczne zdjęcia z kafli mazurskich). Poezje Warmii i Mazur. Warszawa 1953 (rysunki piórkowe według kafli mazurskich). Ziemia serdecznie znana (antologia). Warszawa 1954 (rysunki według kafli). M. Kajka: Wybór poezji (opr. J. Sikiryci). Warszawa 1954 (ilustr. według kafli mazurskich).

Niektóre reprodukcje z pocztówek wykonanych według rysunków kafli mazurskich reprodukowal Przekrój, r. 1952, nr 395, na karcie tytułowej oraz w tekście — s. 11.

³ Uwaga dotyczy książki H. Karlinger: Deutsche Volkskunst. (Wyd. Propyläen) Berlin 1938.

⁴ „Unser Masurienland“, r. 1930, nr 11, s. 48, zawiera krótką notatkę skreśloną przez nauczyciela Bachora pt. „Neidenzurg. Ein Töpfergesellenschild aus dem Jahre 1727“ (powtórzoną dosłownie pod kryptonimem (-r) w „Unsere Heimat“, r. 1930 nr 13, s. 109). Notatka ta wspomina o istnieniu wywieszki cechu garncarskiego w Nidzicy z 1727 r. oraz odznaki mistrza tegoż cechu. Wzmiankuje ponadto o istnieniu akt cechowych poczynając od 1759 r. pomimo faktu, że cech istniał tu daleko wcześniej. Według istniejącej tradycji Wielki Mistrz Krzyżacki Winrich Knipröder (1351—1382) spowodował rzekomo wysłanie nidzickiego garncarza na naukę do Włoch. Od 1837 r. datuje się poważny rozkwit cechu, kiedy to garncarz Friedrich Kaehler osiada w Nidzicy. On to po raz

pierwszy wprowadza tu formy gipsowe w mosiężnym obramowaniu, jak również ulepsza proces produkcyjny. Firma ta istniała w okresie międzywojennym i obchodziła w 1937 r. swe stulecie.

Ponadto należy zwrócić uwagę na materiały o charakterze cennikowym, zawarte w „Tax-Ordnung“ z 1640 i 1666 r., wydane przez ówczesne władze pruskie, a drukowane w Królewcu, które zaznaczają szczegółowo dla każdego okręgu i miasta ceny na przeróżne wyroby rzemieślnicze, wśród nich również na wyroby ceramiczne i garncarskie (rozdzielają kilka odmian kafli oraz podają ceny na montaż pieca).

Materiału o kaflarzach w Elku (obecnie woj. białostockie) dostarcza stosunkowo obszerny artykuł O. Heoppel: Beim alten Töpfermeister. „Unser Masurienland“, r. 1931, nr 1, s. 2—4. Wymieniono tu kilka nazwisk kaflarzy z końca XIX i pocz. XX w. (Suparra, Zehnboogen, Sokołowski, Hoyer, Werdermann, Lentz, Riechert, Döring, Dębek).

Nazwisko kaflarza Marcina Powolnego z Kętrzyńska, wykonującego kafle do pieców obecnie nie istniejących w pałacu Lehndorffów w Sztynorcu, pow. Węgorzewo, podaje Lorck: Gross-Steinort, Pilla-Kalen 1937, s. 77—82. Wspomina o kaflach z pobiałką szaro-zieloną, glazurowanych, o interesującej architektonice, bez malatury; cytuje rachunki za wykonane kafle i roboty zdruńskie. Tabl. 3 tej książki pokazuje piec i wykonane kafle, które charakteryzuje

Przystępując do omawiania zabytków ludowego kaflarstwa mazurskiego zaczniemy od opisu bryły samych pieców, które jedynie w nielicznych wypadkach zachowują swą pierwotną postać. Piece o paleniskach umieszczonych z boku w części dolnej są z zasady dwukondygnacyjne, tzn. składają się z szerszej podstawy i węższej części górnej. Niekiedy spotykamy przykłady, w których podstawa budowana była z cegły lub kafli jednokolorowych. Najciekawsze kafle o tematyce obrazowej, najbogatsze w treści i rysunku, umieszczano w górnej, najlepiej widocznej części pieca. Dolna część, budowana z cegieł lub kafli mniej dekoracyjnych, zasłonięta była ławką, obiegającą z dwóch stron piec ustawiony w kącie.

Na ryc. 1 przedstawiono w sposób schematyczny zasadnicze typy mazurskich pieców kaflowych. Uwzględniono w nich najbardziej zasadnicze elementy: wzajemny układ i powinowactwo trzonu dolnego i górnego, ponadto gzymsowania i zwieńczenia. Ryc. 1a i ryc. 1b przedstawiają typ dwukondygnacyjny, zaś ryc. 1c typ trójkondygnacyjny, wzbogacony przez wstawki „listewkowe” oraz urozmaicenie grzysu wieńczącego, złożone z „szyszek” powielanych w sztancach. Piec tego typu zachował się do dziś w zbiorze muzealnym w Szczytnie. Osobliwością jego jest ponadto ślad niszy półkolistej, prawdopodobnie sklepionej w górze, na wzór nisz stosowanych w piecach mieszczańskich typu elbląsko-gdańskiego⁵.

Nisza ta zamknięta jest półkolistą plakietą kaflową wysokości 28 cm, a długości 36,5 cm. Scena reliefowa wypełniająca przestrzeń przedstawia zapewne „Pokłon Trzech Króli” i jest bogato kolorowana. Otaczają ją po bokach motywy kwiatowe, wyrastające z wazonów, oraz półkolisty otok ornamentacyjny. Poniżej umieszczono reliefowy napis: „Jedna Pienkna i Zazdrosna Genowefa” — nie mający właściwie związku z przedstawioną sceną. Kafel ten został zapewne wyprodukowany w warsztacie Karpowicza z Nidzicy, bo jego kompozycja ma poważny związek z innymi kaflami reliefowymi, również wykonanymi ze sztanc i opatrzonymi polskimi napisami⁶. Przykład ten należy do kręgu rzadko spotykanych wśród kafli mazurskich o tematyce religijnej, zaś opracowanie reliefu oraz drobiazgowość wykonania (np. szaty) zdradza pewne związki z rysunkami rytyn dla form

ścięcie narożników o łukowatym spływie; przy montażu pieca spiętrzone trzy nisze.

Następnie należy zwrócić uwagę, że niektóre monografie miast obecnego woj. olsztyńskiego podają dane o kaflarzu i cechu garncarskim. Najczęściej wzmianki te dotyczą treści statystycznej (np. H. Braun: *Alte und neue Bilder aus Masuren*. Gąbin 1885, s. 80).

⁵ Porównaj H. Fr. Secker: *Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte*. „Der Cicerone” r. VII, Lipsk 1915, ryc. 36 a i b, 39, 40, 41 a i b i inne. Artykuł ten został obszernie omówiony, a niektóre ilustracje powtórzone w pracy X. T. Kruszyńskiego: *Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach*. „Przegląd, Rzemiosło, Sztuka”, r. 1923, nr 4 z ilustr. Obiekty ceramiki ośrodka elbląsko-gdańskiego znajdują się licznie reprezentowane w Muzeum w Kwidzynie.

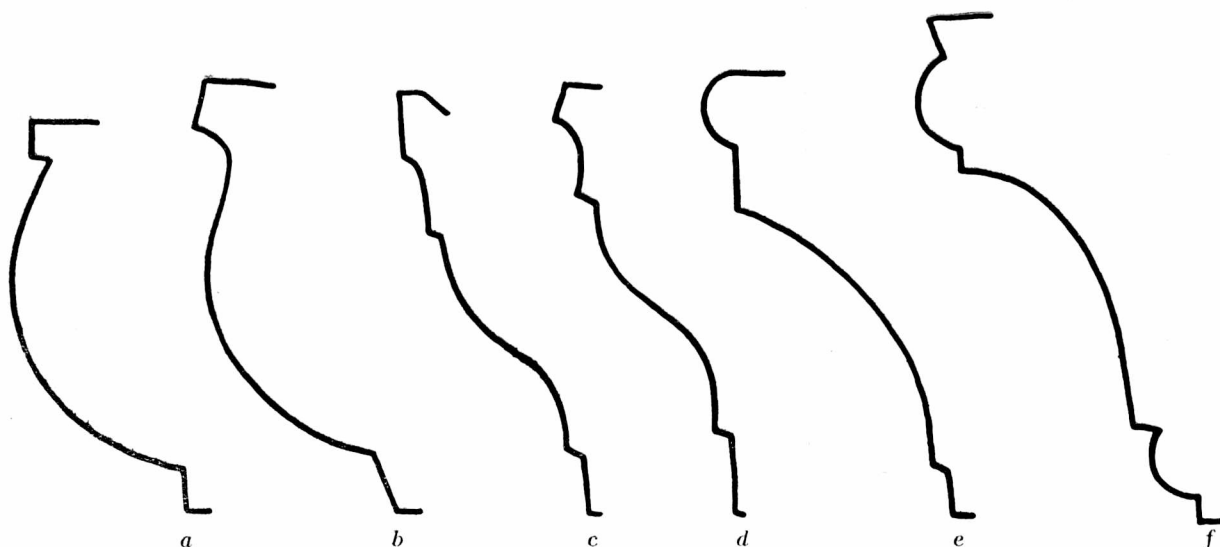
⁶ Reprodukacja kafla niszowego pomieszczona jest w monografii Instytutu Zachodniego: *Warmia i Mazury*. Poznań 1953, t. II, s. 262—263. Kafel z napisem „Moyses” w artykule R. Reinfussa: *Kafle ludowe z Brzega na Dolnym Śląsku*, „Polska Sztuka Ludowa” 1949, s. 266, ryc. 10 oraz „Odra” r. 1947, nr 41.



Ryc. 3. Kafel narożnikowy z plastyczną ozdobą oraz malaturą trójbarwną: zieloną, żółtą i liliową. Muzeum w Szczytnie, nr inw. 889.

Ryc. 4. Kafel narożnikowy, skośnie ścięty, ozdobiony malaturą trójbarwną: żółtą, zieloną i liliową. Muzea w Szczytnie i Olsztynie.





Ryc. 5. Profile gzymsów piecowych: a, b, c — Muz. w Olsztynie; d, e — piec w Lidzbarku Warmińskim.

piernikowych, gdzie właśnie przeważa płaszczyznowo i drobniawo ukształtowany relief⁷. Przypuszczać należy, że kafli tego typu musiała być wykonana spora ilość, a zachowany przykład szczytnieński należy do ostatnich z tego rodzaju.

W architekturze pieców mazurskich ważną rolę dekoracyjną grały narożniki. Szereg takich przykładów w sposób uproszczony pokazano na ryc. 2. Najłatwiejsza forma narożnikowego kafli to gładkie załamanie pod kątem prostym. Płaszczyzny załamane są w stosunku 1 do 2, co podyktowane jest względami konstrukcyjnymi. Inny typ opracowania narożnika to jego zaokrąglenie albo też ścięcia o różnej szerokości i ewentualnie umieszczenie tutaj nowej formy, jak pilastrowanie (ryc. 3) itp. Obok pilastrowań wykonanych w sztancach lub zamiast nich (ryc. 4) mamy rozmaitego rodzaju malatury. Wzbogacają one kafel krawężny swym rytmem, tworząc pionowe akcentowania w architektonice pieca.

Niektóre z kafli ludowych, a zwłaszcza te, na których zastosowano niespokojny wzór pilastrowania i tralkowania, posiadają swój odpowiednik wśród nie-ludowych kafli elbląsko-gdańskich, gdzie spotykamy nagminne stosowanie skośnych narożników, „zmiękczających“ surową bryłę, oraz wzbogacanie ścięcia pilastrowaniami. Ludowe rozwiązania wskazują na naśladownictwo i zależność pewnych „chwytów“ zdobniczych, wyjaśniając równocześnie drogę ich rodowo-

du, jednak stosowane tu zdobnictwo świadczy o swojej ludowej inwencji plastycznej.

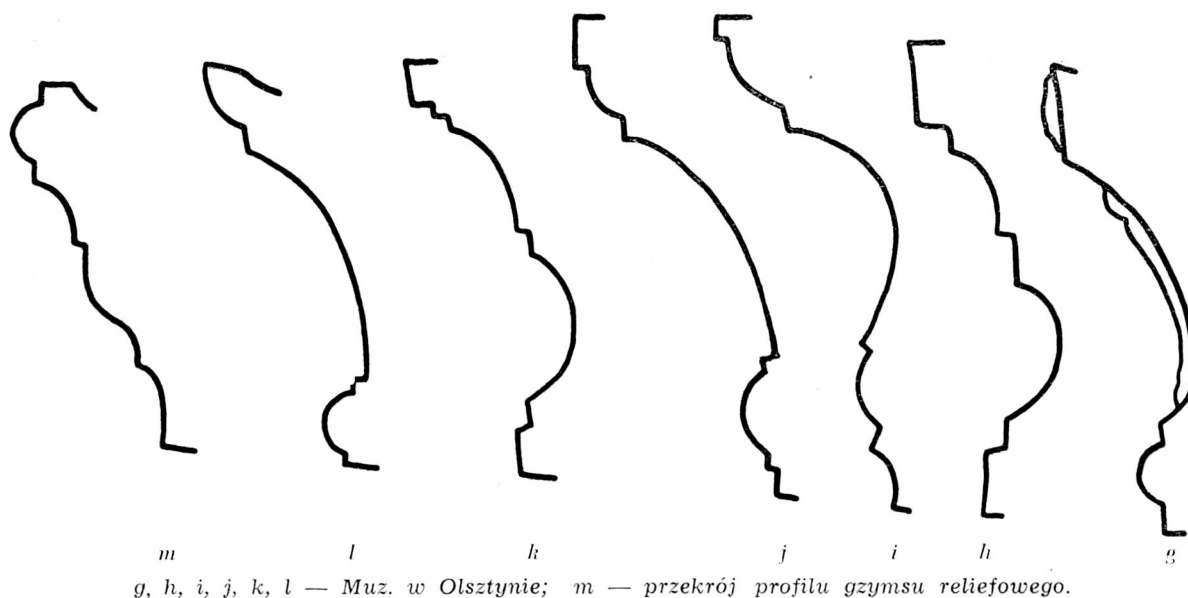
Profile kafli gzymsowych stanowią kombinacje linii wklęsłych i wypukłych oraz krótkich odcinków linii prostej, tworzących charakterystyczne poziome progi i uskoki (ryc. 5). Przy montowaniu pieca taki sam gzyms może zarówno tworzyć pas podziałowy, umieszczony między kondygnacjami bryły piecowej, jak też (w postaci odwróconej) zamykać i zwieńczać ją u góry. Gzymsy zdobione są ornamentem malowanym. Są to przeróżne skośne linie, wykonywane w kolorach spotykanych w kaflarstwie, oraz stylizowane motywy roślinne (ryc. 6), uszeregowane w pasy, częstokroć upodabniające się do rozwiązań narożnikowych. Istnieją też gzymsy z reliefową wypukłą ornamentyką (motywy liści, przeplatanych pionowymi akcentami, zakończonych rodzajem gwiazdek i kolorowanych). Jeśli porównamy profile gzymsów pieców ludowych z formami gzymsów pieców mieszczańskich (np. z niemieckiego zbioru muzealnego w Lidzbarku, znajdujących się obecnie w Muzeum w Olsztynie), dochodzimy do wyraźnego stwierdzenia, że te ostatnie mają bardziej skomplikowane profile od mazurskich.

Wśród gzymsów wieńczących — obok prostych, poziomych, spotykamy też gzymsowania uskokowe, „łamane“, wypiętrzające się pośrodku pieca skosami i łukami idącymi ku górze (ryc. 7). Gzymsy takie umieszczano zazwyczaj od strony frontowej. Wielokątną płaszczyznę środkową wypełniano imieniem i nazwiskiem kaflarza, datą wyprodukowania lub rysunkami⁸.

⁷ Tezę powyższą podważył w swoich wywodach J. Grabowski (Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5). Jednakowoż bliższe zapoznanie się z literaturą technologiczną, a zwłaszcza z końca XVIII w. utwierdza mój pogląd, wygłoszony w katalogu do wystawy sztuki ludowej Mazur i Warmii, Olsztyn 1948 r., co do stosowania drewnianych sztanc przy produkcji kafli (przynajmniej we wczesnym okresie produkcyjnym). Analogie do form piernikowych można wysledzić w wielu przykładach kafli mazurskich, a same formy piernikarskie zachowały się do dziś po muzeach (Olsztyn, Toruń, Kwidzyn). Produkcję kafli z form drewnianych (sztanc) opisuje szeroko J. K. S. Jakobsen: *Technologischer Wörterbuch*. t. II, Berlin — Szczecin 1782, s. 327, hasła: „Kachel“ i „Kachelform“.

Patrz H. F. Secker: op. cit., ilustr. pieców ryc. 39—41, 45, oraz detali ryc. 43; zwłaszcza ostatnie przykłady są istotne dla celów porównawczych.

⁸ Kafle gzymsowe „łamane“ typu barokowego, w zbiorach Muzeum Mazurskiego w Olsztynie zawierają: nr inw. 326 E — rysunki gł. w i w postaci oraz datę 1794 (reprod. Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5, ryc. 27), wymiary 45 x 22 cm; nr inw. 1330 E (uszkodzony) — napis „Johann Milck Anno 1804“, wymiary 43 x 20 cm; nr inw. 209 E — napis „Friedrich Nadrowsky Anno 1795. Dnia 12 Augusta“, wymiary 38 x 22 cm. Muzeum w Szczytnie posiada m. in. kafel gzymsowy: nr inw. E 180 z napisem „Friedrich Nadrowsky 1802“, z rysunkami architektonicznymi, o wymiarach 75 x 30 cm (patrz fot. nr 14).



Załamane gzymsy, podobnie jak opracowanie naroży, ma swoje źródło w cytowanym ośrodku elbląsko-gdańskim. Zresztą analogiczne występowanie „łamanych gzymsów“ można stwierdzić w sprzętarstwie — zarówno mieszczańskim, jak też ludowym — spotykanym na obszarze Mazur, Warmii i Powiśla.

Osobna wzmianka należy się dodatkowym zdobinom pieca w postaci wstawek listewkowych. Są to wąskie tafelkowate elementy z wypalanej gliny i glazurowane od strony frontowej. Wstawia się je pomiędzy kafle, urozmaicając tym samym bryłę pieca. Ich przekrój zbliża się do litery T. Część frontowa jest zaokrąglona albo płaska z wyciśniętym ornamentem geometrycznym (Muzeum w Szczytnie). Występują one rzadko, podobnie jak i „koronkowe“ zdobiny umieszczane nad gzymsem wieńczącym (ryc. 1c). Tradycje ich są zapewne o wiele starsze i sięgają prawdopo-

dobnie renesansu, nie mając nic wspólnego z barokowymi lub rokokowymi formami, które nie znają takiego zakończenia pieca. Świadczą one o odległej tradycji kaflarstwa mazurskiego⁹.

Jedną z istotnych różnic zachodzących między piecem ludowym a mieszczańskim jest to, że piec ludowy, również mazurski, zbudowany jest wprost na podłodze lub glinianym klepisku, od którego oddzielony

⁹ Wśród licznych ułamków ceramicznych różnych typów i zapewne różnego pochodzenia znajdują się także ułamki kafli z różnych okresów (zebrane przy oczyszczaniu fosi zamku w Lidzbarku Warmińskim) oraz ułamki różnorodnych zdobin wieńczących piece. Mamy tu obok rozwiązań ornamentacyjnych również i rozwiązania figuralne, np. główki osób. Ułamki te znajdują się obecnie w Muzeum Mazurskim w Olsztynie i są przedmiotem studiów. Mogą one dorzucić nowe i interesujące szczegóły do dziejów kaflarstwa na obszarze mazursko-warmińskim.



Ryc. 6. Kafel gzymsowy, ozdobiony malaturą dwubarwną: żółtą i liliową. Wys. 19 cm. Muzeum w Olsztynie, nr inw. 1341.

jest jedynie warstwą cegły lub dachówki, podczas gdy piec mieszczański, zwłaszcza typu elbląsko-gdańskiego, wznosi się na drewnianej ramie wspartej na toczo-nych nóżkach, co nadaje mu charakter samoistnego sprzętu.

Kafle do budowy ścian pieca mają kształt prostokątny, najczęściej formatu tzw. „stojącego“. Wymiary ich są rozmaite, zależne od wykonawcy. Wysokość ich waha się od 18,5 do 23 cm, długość zaś od 16 do 19 cm. W jednym przykładzie, znajdującym się w Szczytnie, spotykamy kafle o formie tzw. „leżącym“, gdzie podstawę prostokątną stanowi bok dłuższy. Wymiary ich wynoszą: dług. 24,5 cm, wys. 14,5 cm (ryc. 8). Są to kafle typu reliefowego, umieszczane przeważnie w górnej partii pieca, poniżej gzymsu wieńczącego. Zachowało się ponadto kilka kafli płaskich niereliefowych, również o podobnym formacie i tej samej osiowości. Zdobione są one motywami architektonicznymi w obwolutach rokokowych z bogatymi akcentami kątowymi, odbiegają tym samym od powszechnego typu (muzea w Olsztynie i w Szczytnie). Mają one 21 cm długości i 16,5 cm wysokości. W rysunku kafli tego typu stosowana jest kolorystyka złożona tylko z kobaltu i fioleto. Ornamentyka pełna jest wdzięku i lekkości. Rycina 9 podaje przykłady „pionowych“ kafli, pochodzących z tego samego warsztatu.

Wiele pieców wskutek gorąca i żaru uległo zapaleniu i zniszczeniu. Kafle zostały zdekompletowane, a najmocniejsze z nich posłużyły do upiększenia współczesnych pieców kuchennych lub jako ochronne tło na ścianie przy płycie do gotowania. W formie tej spotykamy je do dnia dzisiejszego w szeregu miejscowości¹⁰. Wiele z tych kafli przysparzały tere- nowe muzea, wmontowując je w częstokroć najzu-

¹⁰ 8 kafli znajduje się we wsi Mańki, pow. Ostróda, w domu tamtejszego kościelnego. Kilka kafli, wśród nich jeden reliefowy z figurą jeźdźca na koniu i polskim napisem „Kozak“, pełniło służbę wmurowane w górne obrzeżenie kominka, zbudowanego przez jakiegoś hitlerowskiego dygnitarza w domku letnim w Rudziskach pod Pasymem. Kilka kafli znajduje się u gospodarza Golana we wsi Spracewo, pow. Olsztyn (odkryte przez ekipy PIS, ale nie znane mi z autopsji). Kilka kafli znajduje się u M. Frasa we wsi Tylkowo, pow. Szczytno (odkryte przez ekipę PIS, ale nie znane mi z autopsji), następnie we wsi Narajty, pow. Szczytno, u gospodarza H. Butlera. Ponadto ekipa badawcza PIS latem 1954 r. uzyskała dalsze dane o istnieniu malowanych kafli, obecnie już nie istniejących. Oto miejscowości: Jabłonka nad jez. Omulew, pow. Nidzica; Dąbie, pow. Ostróda; (podobno też) Dźwierżuty, pow. Szczytno. E. Sukertowa-Biedrawina: Kafle mazurskie. „Ziemia“, r. XXII, s. 243—245, podaje miejscowości, w których znajdowały się piece malowane z pow. działdowskiego.

¹¹ Kafle mazurskie — bądź pojedynczo, bądź zmontowane w całość jako piece — znajdowały się w okresie niemieckim w następujących zbiorach muzealnych: w Nidzicy (szczątki kolekcji obecnie znajdują się w Muzeum Mazurskim w Olsztynie, przejęte w 1945 r.), w Olsztynie, Szczytnie, Królewcu (w tzw. „Prussia Museum“), w Bartoszczach, Lidzbarku (kafle z obu ostatnio wymienionych miejscowości znajdują się w Muzeum Mazurskim w Olsztynie, z wyjątkiem pieca lidzbarskiego, który pozostał na miejscu w tamtejszym zamku) oraz w Berlinie (Staatliche Sammlung für Deutsche Volkskunde, od 1931 r.). Ten ostatni pochodził z miejscowości Niedzwiedź, pow. Nidzica, i był wykonany przez nidzickich kalfarzy w 1848 r. Wzmianka o tym — „Unser Masurenland“, r. 1931, nr 17, 68.

pełniej przypadkowe i składane zespoły piecowe, bądź też szeregując w bardziej racjonalną systematykę warsztatową. W sumie stanowią one resztki bogatej ongiś spuścizny ludowej, która nie tylko miała wielu wykonawców, ale też liczne rzesze chętnie je nabywających zwolenników¹¹.

Przechodząc z kolei do omawiania poszczególnych zespołów kafli mazurskich, ograniczymy się do tych, które nie były przedmiotem ekspozycji wystawy olsztyńskiej z roku 1948 i dlatego nie zostały uwzględnione ani w katalogu wystawy, ani w obszernej recenzji publikowanej w Polskiej Sztuce Ludowej (nr 4/5 z roku 1948) przez J. Grabowskiego.

Należy do nich przede wszystkim zespół kafli tworzących piec, który został przeniesiony do byłego „Heimatsmuseum“ w Olsztynie z bliżej dotychczas nie zidentyfikowanej miejscowości, prawdopodobnie z pow. Szczytno albo Nidzica.

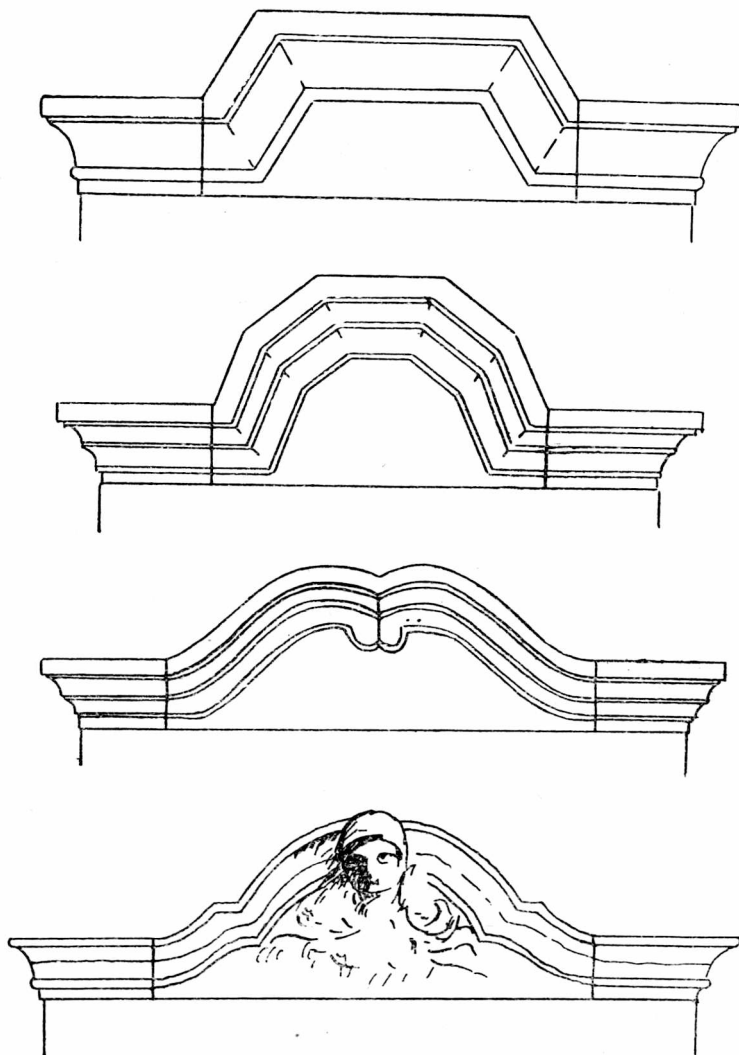
Podstawa jego (ryc. 10) jest w sposób sztuczny zbudowana z cegieł i kafli o jednolitej zielonej polewie, pochodzących z końca XVII w., wykonanych sposobem reliefowym. Zainteresowanie budzą tu przede wszystkim kafle trzonu górnego. Część jego stanowią kafle reliefowe o rokokowych obwolutach uzupełnionych malowanym ornamentem roślinnym (ryc. 11). Do tej grupy należą również kafle narożnikowe, ze skośnie ściętymi krawędziami, urozmaicone kręconymi kolumnami, wyraźnie zbliżonymi do typu narożników w piecach elbląsko-gdańskich¹². Poza tym występują tu kafle gładkie, zdobione wyłącznie malaturą. Kafle krawędziowe mają skośnie ścięte, na którym umieszczono tralkowaty motyw o wykształconym, interesującym profilu, z dodatkowymi cieniowaniami malowanymi różkiem. Krawędź pieca tworzy w całości ciekawie akcentowany pion.

Ponadto istniały kafle w byłym Muzeum Mazurskim w Działdowie, które zostało zniszczone przez hitlerowców w 1939 r. Były tam kafle płaskie z malaturą, przeważnie wykonaną w znanych trzech kolorach, przy czym wiele kafli było opatrzonych polskimi napisami. Poza tym były też kafle reliefowe Karpowiczów.

W „Masurischer Volkskalender“ na rok 1938, str. 51—52, reproduktowane są kafle pochodzące z miejscowości Małszewo, pow. Nidzica, a obecnie znajdujące się w zbiorach Muzeum w Olsztynie. E. Schiman-ski: Das Bauernhaus Masurens. Królewiec 1936, s. 78—79, wspomina o istnieniu w 1939 r. pieca z kafilami malowanymi płaskimi reliefowanymi u gosp. Gumińskiego w Puchałowie, pow. Nidzica. Tenże cytuje artykuł umieszczony w „Orstelsburger Zeitung“, 1934, nr 43, napisany przez nauczyciela H. Tiska: Bemalte Ofenkacheln, Gipfelleistung masurischer Volkskunst. Niestety nie udało mi się, pomimo starań, dotrzeć do tego artykułu, który zawiera, być może, nowe materiały.

Osobna wzmianka należy się kolekcjom kafli mieszczańskich, jakie znajdowały się w zbiorach muzealnych w Lidzbarku Warm., Reszlu, Miynarach (pow. Braniewo) oraz w Elblagu i Kwidzynie. Według tradycji kafle te to kafle produkcji elbląsko-gdańskiej.

¹² Porównaj H. F. Secker: op. cit., ryc. 34 i 43. M. Bershon: Słowno o dawnych zabytkach sztuki zdunskiej, Sprawozd. Komisji Historii Sztuki w Polsce. Kraków 1899, t. VI, zesz. IV, s. CXXIV—CXXVII, podaje ilustracje pieca ze Stamirowic (1729 r.). Kafle z tego pieca mają reliefowe obwoluty rokokowe z malowanymi pośrodku scenami rodzajowymi oraz zdobiny kątownikowe. Rysunek reliefu jest bardzo zbliżony do zastosowanego w omawianym piecu olsztyńskim. Podobnie u Seckera, op. cit., ryc. 32—34.



Rys. 7. Schematy gzymsów wieńczących. a — z 1794 roku (nr inw. Muz. Mazurskie E 326; b — z 1795 roku. Fr. Nadrowski (nr inw. Muz. Mazurskie E 209); c — z 1802 roku. Fr. Nadrowski (nr inw. Muz. w Szczytnie E 180); d — z 1804 roku. J. Milek (nr inw. Muz. Mazurskie E 1330).

Kafle mają przeciętne wymiary: $17,5 \times 21,5$ cm.¹³ Na pochodzenie ich z jednego warsztatu wskazują — poza jednolitym duktem rysunkowym — użyte barwy, niezbyt staranny wypał pobialki, stosowanie jednolitych akcentów kątowych. W zestawie tym widziemy kafel „firmowy“ z datą: 1792, wpisaną w kolistę otocze ze słabo rozczłonkowanym ornamentem liściastym i napisem: „Pantell“. Data ta wskazuje, że kafle należą do najstarszych dotychczas znanych na Mazurach kafli ludowych.

W zespole tym często powtarzającym się motywem jest stylizowany kwiat, okonturowany delikatnie kolorem ciemnobrązowym oraz opatrzone drobnym ulistnieniem koloru niebieskiego. Tematykę figuralną reprezentują rysunki: jeźdźca na koniu (ryc. 12)

¹³ Przy podawaniu wymiarów kafli należy uwzględnić odchylenia cyfrowe, wyrażające się zasadniczo w milimetrach, które wynikają z wypału gliny oraz przycinania ich, szlifowania i dopasowywania, zależnie od okoliczności, przez wykonawcę pieca — zduna. Przycinanie to częstokroć jest tak dalece dowolne, że istnieją kafle, na których rysunek został zupełnie przypadkowo przycięty i tak wmontowany w piec jedynie dla wypełnienia luki.

i piechura z karabinem, pośrodku drzewek umieszczonych po bokach postaci (ryc. 13). Pozostałe motywy zaczerpnięte są ze świata zwierzęcego (psy w połączeniu ze stylizowanymi roślinami oraz ptaszki w kilku wariantach). Malatury wykonane są w różnych odcieniach koloru ciemnobrązowego i niebiesko-szarego — w odcieniach stosunkowo rzadko występujących w kaflarstwie mazurskim. Ponadto piec jest związany z podstawą i zwieńczony u góry ładnym profilowanym gzymsem z malowaną dekoracją.

Dwa dolne szeregi korpusu pieca (ryc. 10) zbudowane są, jak wiemy, z kafli reliefowych, które mają wyraźny charakter kafli mieszczkańskich. Datę ich produkcji można bez większego ryzyka odnieść mniej więcej do tego samego czasokresu, co datę produkcji kafli płaskich, ewentualnie nawet przesunąć ją cokolwiek wstecz. Nawiązanie do kafli elbląskich wskazuje mniej więcej na lata ok. 1780. W naśladownictwie nastąpiło jedynie pewne sprymityzowanie rysunku reliefu, widocznego w głowicy kolumny, jak również w malaturze dekoru pola środkowego, gdzie użyto dwóch barw: szarego błękitu i fioletowego brą-



Ryc. 8. Kafel reliefowy, formatu „poziomego” z malaturą trójbarwną: żółtą, zieloną i liliową. Wym. 14,5 × 24,5 cm. Poniżej „listewkowate” wstawki z reliefowym ornamentem. Z pieca w Muzeum w Szczytnie, nr inw. 529.

zu. Wyjątek stanowi jeden kafel narożnikowy, na którym oprócz wymienionych kolorów dodano jeszcze zielony. Zastosowanie krawędziowych pilastrowań, wzorem baroku pnących się spiralnie ku górze, zakończonych dołem i górą głowicami, daje architektonice pieca strojny element i tworzy powiązanie z krawędziami typu tralkowego w części górnej, które pomimo przeciwieństw zostały tutaj złączone w jedną wizualną całość.

Gdzie kafle omawianego tu pieca zostały wykonane — nie wiadomo. Należy przypuszczać, że ich wytwórca, Pantell, działał w jednym z miasteczek południowego obszaru woj. olsztyńskiego (w Nidzicy lub Szczytnie). Wskazuje na to stosowanie podobnego założenia ideograficznego, będącego raczej typowym dla tego regionu. Założenie to zawarte jest w swoim — co należy z naciskiem podkreślić — całkowicie ludowym sposobie traktowania rysunku. Stosuje ono obok form czerpanych z otoczenia o typie wyrażnie realistycznym (np. rysunku jeźdźcy i piechura), dość swobodnie łączone motywy zoomorficzne ze stylizowanymi ornamentami roślinnymi. Cechy te występują w późniejszych latach jako typowe w kaflach Karpowicza z Nidzicy. Również i zdobiny kątowe wskazują na pewne pokrewieństwo z kaflami pochodzenia nidzickiego.

W roku 1953 Muzeum Mazurskie w Olsztynie przejęło w darze, za pośrednictwem Towarzystwa Przyjaciół Dzieci w Bartoszycach, przeszło 60 kaflów z różnych warsztatów. Pochodziły one z rozebranego pieca, stojącego ongiś w poniemieckim kasynie. Wśród kaflów, których przytłaczająca większość należy zapewne do kręgu kaflów nidzickich, znalazł się również reliefowy kafel firmowy Fryderyka Karpowicza (opatrzonego datą 1848), noszący niemiecki napis, który ujęto w znaną sercowatego kształtu obwolutę z typową trójką kolorów (zielony, żółty i brązowo-liliowy). Należy przypuszczać z całą stanowczością, że do zespołu owego nie weszły kafle Karpowicza z napi-

sami polskimi, które z nacjonalistycznych względów nie mogły stanowić ozdoby kasyna.

W zespole tym znajduje się 5 kaflów reliefowych o motywach znanych już z wystawy olsztyńskiej (gwiazda, kafle z piechurą, scena z „Adamem i Ewą”, orły heraldyczne z datami 1837 i 1839, anioł z trąbą) oraz wiele kaflów płaskich, stanowiących nowe i ciekawe przykłady.

Ilościowo na czoło wysuwa się tu typ kaflów, znany nam już z poprzednich publikacji¹⁴, który należy odnieść do wczesnej produkcji warsztatu Karpowiczów z początku XIX w., z ozdobnikami kątowymi złożonymi „z dwóch listków pokarbowanych od strony brzegu kafla i rozdzielonych w środku jodełkowatą gałązką” (J. Grabowski, o. c., s. 23). Występuje też modyfikacja tego typu kaflów, w której zamiast jodełki użyto zielonego listka z płaszczyznowym akcentem pośrodku, koloru żółtego i którą również odniósłbym do cech tego samego warsztatu (ryc. 12). Reprezentowane tu są nowe typy kwiatów oraz nowe sceny ze zwierzętami rodzimymi i egzotycznymi (konie, psy, wielbłądy, nosorożce, czy słonie, osły, wiewiórka i małpka na drzewie (ryc. 14). Spotykamy tu także warianty motywów architektonicznych, nowe ujęcie jeźdźcy na koniu, z piką przewieszoną przez ramię (typ znany, w odwróciu, z kaflów reliefowych), zdemobilizowanego piechura z plecakiem oraz postać męską w kapeluszu i z plecakiem, trzymającą łańcuch lub sznur w kształcie falistej linii (spotykany też wśród kaflów znajdujących się w Szczytnie).

Bliższe wniknięcie w sposób wykonywania omawianych rysunków pozwala przypuszczać, że w tym samym warsztacie czynni byli dwaj artyści ludowi o bardzo bliskich powiązaniach stylowych. Przypuszczenie takie uzasadnia sposób rozwiązywania zdobników kątowych, które wykazują minimalne, wspomniane wyżej odchylenia rysunkowe.

¹⁴ Patrz kafle reprodukowane w art. J. Grabowskiego: op. cit., ryc. 30, 34, 40 (górna środkowa), 42 i 43.

Kilka kafli ma pasiaste zdobiny brzegów (górny i dolny), znane nam dobrze z cyklu tzw. realistycznego¹⁵. Spotykamy tu motywy kwiatowe, o bliskich powiązaniach z motywami tego typu wykonywanymi przez Karpowiczów, oraz jeźdźca na koniu — w znanej nam trójce kolorów (zielony, żółty i brązowo-lila).

Ostatnią, nieliczną grupę, bo złożoną z 5 zaledwie przykładów, stanowią kafle ozdobione motywami zaczerpniętymi z zdecydowanie z kafli mieszczańskich. Zawierają one swój odrębny typ zdobin kątowych oraz inną kolorystykę, złożoną z dwóch barw: fioletowo-brązowej i niebieskiej. Kafle te nie mają rozwiniętych obwołut rokokowych, ale wielokątowe, w których umieszczono postacie samotnej damy, grajka, dwóch bijących się mężczyzn oraz fantastyczną postać, zaczerpniętą chyba z mitologii (harpia?) w połączeniu z architekturą zakończoną gwiazdzistym akcentem. Kafle te to wyraźne pośrednie ogniwo pomiędzy elbląsko-gdańskimi a ludowymi¹⁶.

Ostatnio Muzeum Mazurskie w Olsztynie przejęło do swych zbiorów kilka kafli pochodzących prawdopodobnie z ośrodków pozamazurskich. Wspólną cechą, łączącą je ze sobą, jest ornamentacyjno-linearna koncepcja dekoru. Jeden kafel pochodzący z poniemieckich zbiorów w Lidzbarku (ryc. 15), o wymiarach 19,5×23 cm, zawiera delikatny ornament roślinny wykonany w dwóch kolorach: zielonym i brązowo-fioletowym na pobiałce o niebieskim odcieniu. Kątowniki zaznaczone są łukowatymi liniami, akcent brzeżny jest umieszczony pośrodku krawędzi.

Drugi kafel (o wymiarach 18×22,5 cm) z byłego Muzeum w Bartoszczach na półkoliste kątowniki oraz rzucony pośrodku powierzchni akcent ornamentacyjny, który powiązano z kątownikami liniami wężkowatymi.

Opisywane tu kafle wiążą się z formami występującymi w zamku lidzbarskim, gdzie znajduje się piec zmontowany w jednej z „izb warmińskich“ byłego „Heimatsmuseum“¹⁸. Piec ten (stojący do dziś — ryc. 16) nie posiada kafli reliefowych, tylko płaskie, zdobione malaturami. Składa się na nie produkcja trzech warsztatów, jeżeli opierać się będziemy na analizie kątowników, użytych do malowania barw, oraz uwzględnimy formaty kafli. Braki przy montażu pieca, wynikłe z zastosowania różnych wymiarów kafli, zostały przez zduna wyrównane gipsowym retuszem. Łączenia dolnego trzonu (zbudowanego z cegieł) dokonano przy pomocy gzymsu, zdobionego falistym dekorem w dwóch odcieniach koloru lila. Do zwieńczenia pieca użyto gzymsowania łamanego, zdobionego delikatnym ornamentem falistym z drobnymi pierzastymi uzupełnieniami, malowanymi w kolorach jasnoniebieskim i ciemnogrnatowym, z odcieniem wpadającym w liliowy. Środek trapezu w gzymsowaniu wypełnia siedmioramienna gwiazda listkowa z inicjałami: „A. S.“ i datą: 1786. Gzyms „łamany“ jest w tym piecu 2 razy powtórzony. Ma on rysunek i kolory identyczne.

Z tym samym co gzyms kręgiem warsztatowym wiąże się 10 sztuk kafli o wymiarach 17,5×26 cm, które wmontowano w jedną ze ścian bocznych. Wśród nich znajdują się dwa warianty kafli firmowych, ze znanym nam już z gzymsu inicjałem: „A. S.“ i datą 1786. Istnieje tu pewne podobieństwo rysunkowe do kafła firmowego Andrzeja Sobolewskiego (z r. 1833), co jest widoczne zwłaszcza w tzw. „dzwonkach“. Zapoznanie się z przykładami ceramiki elbląsko-gdańskiej naprowadza nas jednak na wspólny rodowód tego motywu, bez wątpienia stamtąd się wywodzącego, z tą jedynie różnicą, że data umieszczona na

¹⁷ W pomieszczeniu po byłym niemieckim „Heimatsmuseum“ w Reszlu stoi w jednej z izb zamku kapitulnego piec wykonany zapewne dla miejscowego ośrodka, prowadzonego przez jezuitów. Kafle jego są płaskie i mają na swej powierzchni znak „IHS“, ujęty eliptycznym otokiem, złożonym z trójkątów, tworzących rodzaj aureoli. Wzór ten wykonano sposobem szablonowym w jednolitym ciemnoniebieskim kolorze. Piec ten ma silnie zaakcentowane krawędzie, w formie spiralnej kolumny, w górze z dole zakończonej główką. W koncepcji jest niepodobny do pieców zarówno z kafli ludowych, jak i mieszczańskich.

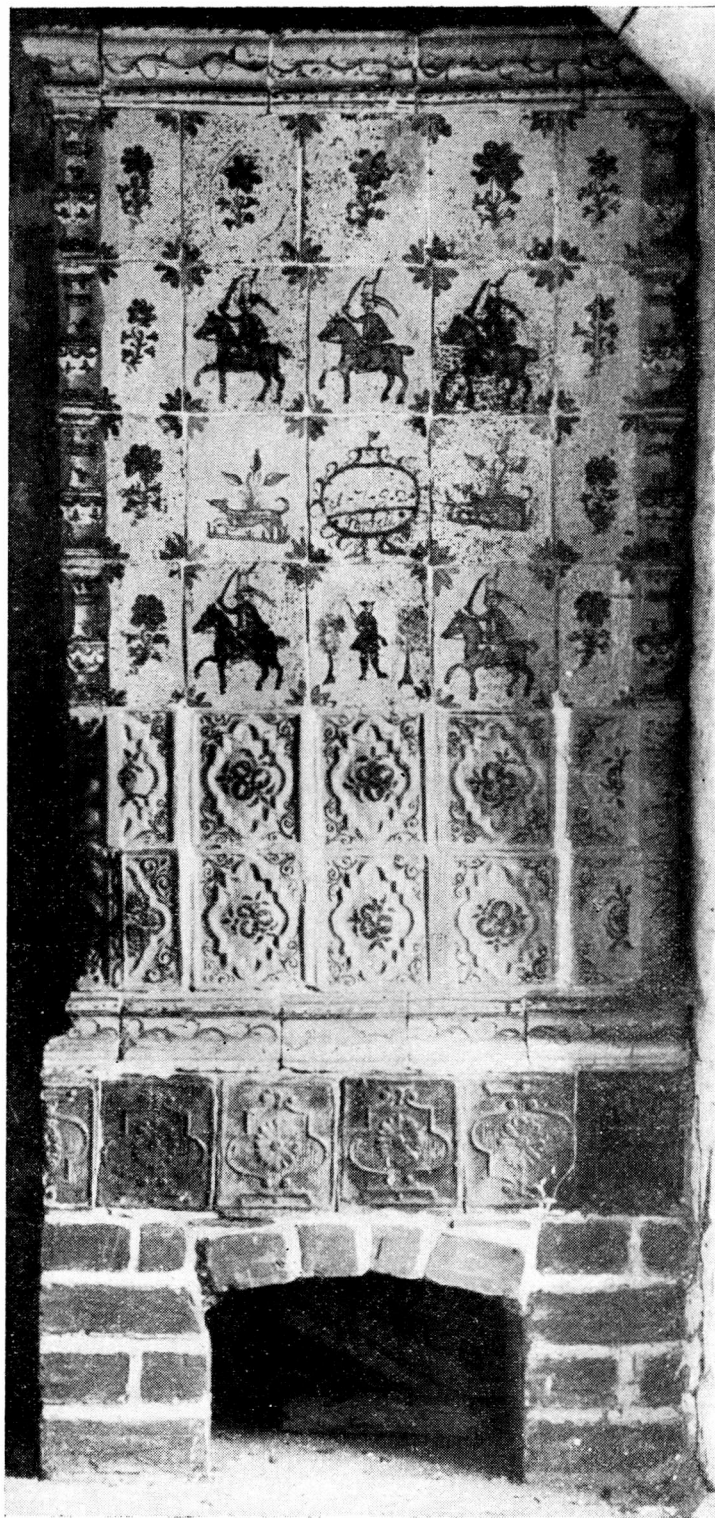
¹⁸ O tym muzeum patrz H. Skurpski: *Przeszłość i stan muzealnictwa na ziemi mazursko-warmińskiej*. „Kwartalnik Muzealny”, r. 1948, s. 46. Wspomniany tutaj piec był ongiś eksponowany we Fromborku, kiedy tam znajdowały się obiekty muzealne, stanowiące własność ówczesnego Towarzystwa Naukowego Warmińskiego.



Ryc. 9. Kafel płaski z dwubarwnym ornamentem roślinnym: niebieskim i liliowym. Wym. 20,5 × 16 cm. Muzeum w Szczytnie, nr inw. 881.

¹⁵ Patrz ilustracje zamieszczone w pracach H. Skurpskiego: *Katalog wystawy*, tabl. 9, oraz J. Grabowskiego. op. cit., ryc. 36—38.

¹⁶ Są one bardzo zbliżone do kafli gdańskich reprodukowanych u X. T. Kruszyńskiego: op. cit., na załączonej do tego artykułu tablicy, oraz powtórzone w art. J. Grabowskiego: op. cit., ryc. 26.



Ryc. 10. Piec kaflowy z Muzeum w Olsztynie zbudowany z kilku typów kafli płaskich i reliefowych. Wśród nich kafel „firmowy” z 1792 r.

przykładzie gdańskim jest dużo wcześniejsza¹⁹. Zbieżność rysunku dla obu przykładów jest zastanawiająca. Ponadto należy zwrócić jeszcze uwagę na dalszy szczegół, tu i tam występujący, jakim jest użycie korony nad cyfrą.

¹⁹ Porównaj talerz z datą 1727 i nazwiskami wykonawców, reprodukowany na ilustr. 2 w H. F. Seckera: op. cit. Identyczne rozwiązanie kafła „firmowego”, zdobionego malaturą w kolorze niebieskim

Charakterystyczną cechą warsztatu posługującego się inicjałami „A. S.” jest centkowanie gładkiej powierzchni kafła niebieskimi maźnięciami, nieregularnie rozrzuconymi na płaszczyźnie, oraz dodawanie

(kobalt), znajdujemy wśród obiektów zbioru muzealnego w Kwidzynie. W rozwidłone gałazki, ukształtowane na podobieństwo litery „U” i zakończone koroną, wpisano: „Adam Witt 1799”. Narożniki w tym kafłu są zaznaczone lekkim rysunkiem.

„podstawy“ dla każdego rysunku (ryc. 17 i 18). Składa się ona z szeregu zygzakowatych linii, zbieżnych ku dołowi. Szczegół ten wskazuje wyraźnie, że artysta „czuje ciężar” rysunku, a zatem zmuszony jest dać mu podstawę dla utrzymania go na płaszczyźnie. Świadczyłoby to o wysuwanej wyżej zależności od kaflarstwa mieszczańskiego, co zresztą może mieć pewne uzasadnienie w bardzo wczesnej, jak na dotychczas znane kafle ludowe, dacie: 1786. Podstawa powtarza się w niektórych kaflach mazurskich, z tą jedynie odmianą, że uzyskuje ona wyraźną funkcję ornamentalną.

Postacie ludzkie występujące na kaflach tej grupy, choć posiadają atrybuty wiążące je z pracą wsi (np. grabie — ryc. 17), przedstawiane są zawsze w rokokowych ubiorach. Rysunek ten prymitywizuje wyraźnie mieszczański pierwowzór i podkreśla chętnie tendencje ornamentacyjne widoczne w kratkowaniach na sukni itp. Wśród postaci wyodrębnionych na kaflach widzimy mężczyznę z fajką, kobietę z nosidłami, do których uczepione są wiadra, kobietę z przerzuconymi przez ramię grabiami. Ostatnie dwa tematy znane są z kafla mazurskich, znajdujących

się obecnie w Muzeum w Szczytnie²⁰. W przykładach zarówno lidzbarskich, jak i szczytnieńskim występują gorset i krynolina, tak typowe dla kostiumu żeńskiego epoki rokoka. Dalsze dwa kafle omawianej tu grupy ozdobione są motywami architektonicznymi. W jednym z nich można dopatrzeć się wiatraka typu holenderskiego, drugi zaś stanowi jakąś fantastyczną i bliżej nieokreśloną budowlę (ryc. 18). Ostatni kafel należący do tej grupy zawiera motyw kwiatowy o dosyć niewykształconym rysunku.

Opisywane tu kafle mają lekko różowawe tło oraz kątowniki złożone z powtarzających się kilku łuków z linią falistą po stronie zewnętrznej. Na ogół grupa tych kafla operuje zarówno konturem, jako też i plamą.

Spokrewniony z poprzednią grupą jest kafel (ryc. 19) o wymiarach 19×22 cm, z trójlistkowymi kątownikami, obwiedzionymi łukami z akcentami jodełkowatymi pomiędzy listkami. Kafel ten ma trójlistkowe zdobiny umieszczone pośrodku krawędzi. Środek płaszczyzny zajmuje rysunek ptaka siedzącego na

²⁰ Porównaj kafel reprodukowany w Polskiej Sztuce Ludowej, r. 1948, nr 4/5, ryc. 50.



Ryc. 11. Kafel reliefowy z pieca olsztyńskiego (koniec XVIII w.) z dwubarwną malaturą: zieloną i liliową. Wym. 21,5 × 17,5 cm.



Ryc. 12. Kafel płaski ze sceną jeźdźca na koniu. Rysunek dwubarwny: brązowoliliowy i szarobłękitny. Wym. $21 \times 17,5$ cm. Muzeum w Olsztynie.



Ryc. 13. Kafel płaski z piechurem. Rysunek dwubarwny: brązowoliliowy i szarobłękitny. Wym. $21 \times 17,5$ cm. Muzeum w Olsztynie.



Ryc. 14. Kafel płaski z małpką na drzewie. Rysunek trójbarwny: żółty, zielony, liliowy. Wym. $19,5 \times 17$ cm. Pochodzi z pieca bartoszyckiego. Muzeum w Olsztynie, nr inw. 1866.

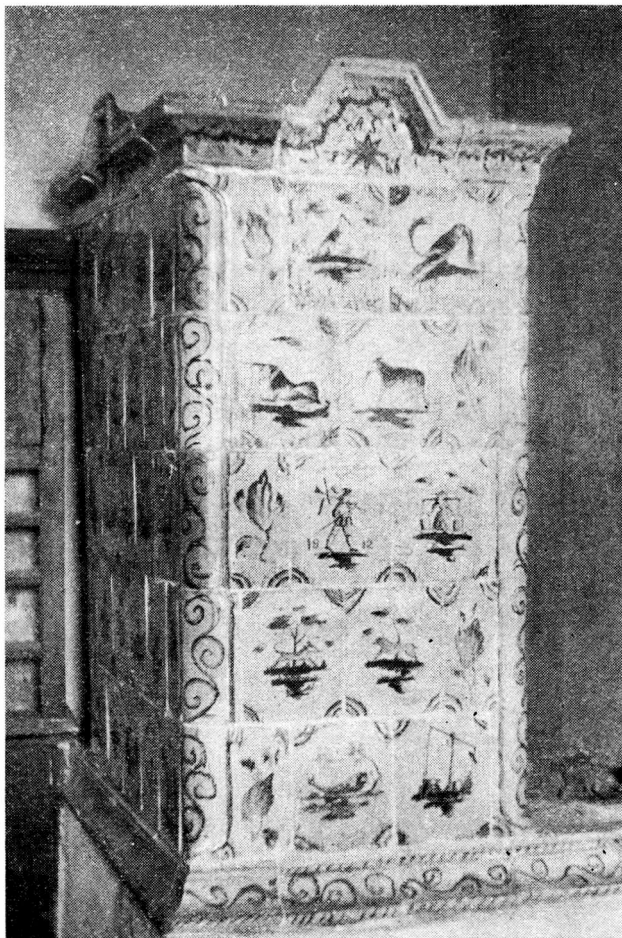


Ryc. 15. Kafel płaski z dwubarwnym: zielonym i liliowym ornamentem roślinnym. Pochodzi ze zbiorów lidzbarskich, obecnie w Muzeum w Olsztynie. Wym. $23 \times 19,5$ cm. nr inw. 1223.

kwiatku. Jest to odosobniony przykład kafla o dekoracji typu linearnego, wykonanej w jednym kolorze — fioletowym.

Ostatnia, najliczniejsza grupa w tym zespole składa się z 22 kafla płaskich, krawędziowych oraz gzymśów (umieszczonych przez zduna w dole trzonu piecowego). Stanowią one nowy typ warsztatowy, wyraźnie odcinający się swym obcym charakterem od wszystkich dotychczas nam znanych. W grupie tej zastosowane są dwa odcienie koloru lila, jaśniejszy i ciemniejszy, łukowate kątowniki z wężykowatą linią na zewnętrznej stronie łuku oraz mocno akcento-

Kafle te mają niezwykle urozmaiconą i różnorodną tematykę obrazkową. Na czterech z nich spotykamy postać ludzką, wykonaną dość zręcznie, co jest widoczne zwłaszcza w rysunku chłopca z grabiami, kosą itp., z datą: 1812. Powtarza się ponadto motyw kobiety z nosidłami i wiadrami, ubranej w gorset i krynolinę. Występuje też motyw ewangelisty(?) niezwykle śmiało rysowanego oraz postać samotnego chłopca, idącego wśród zarysów drzew. Spotykamy także rysunek studni z żurawiem (ryc. 20) oraz motywy architektury (zamek lub baszta). Reszta kafla zdobiona jest malaturami o tematyce ze świata zwierzęcego



Ryc. 16. Piec w Lidzbarku Warmińskim. Zestawiony z kilku rodzajów kafla malowanych. Wśród nich niektóre datowane (1782 r. i 1812 r.).

wana „podstawa“. Wymiary kafla są nieco większe od poprzedniej grupy (18×23 cm). Wśród nich trzy kafle opatrzone niemieckimi napisami²¹.

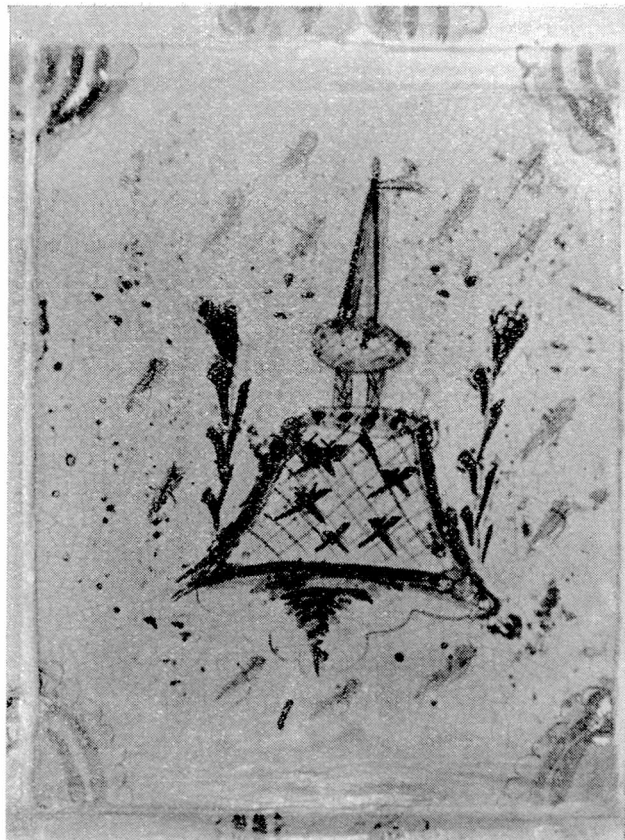
²¹ Przy rysunku byka umieszczono napis: „Bfel“ (Büffel); przy zwierzęciu przeskakującym ponad skałami napis: „Gemser“ (kozica) oraz inicjały „Schu“ (?) i datę: 1812; przy rysunku chłopca z grabiami, kosą, miotłą (?), w okrągłym kapeluszu, krótkim kaftanie przepasanym w talii i obcisłych spodniach wsuniętych w pończochy napis: „ich bin ein rechter Baur“ i datę: 1812. Jak dalece kafle lidzbarskie stanowią produkt regionu, pomimo niepodobieństwa do mazurskich, wystarczy porównać je z piecem ze Schwarzwald, jaki reprodukuje H. Karlinger: op. cit., str. 293.

Są tu ptaki (bocian, papuga) i inne zwierzęta (jeleń, byk, wieloryb, wiewiórka, kozica, koń, zające[?], psy), a nawet zwierzęta fantastyczne, jak jednoróg.

Kafle z tej grupy mają krawężniki zaokrąglone, o odrębnym rozwiązaniu w postaci wgłębionych rowków, ujmujących falisty ornament wykonany w kolorze lila, z motywami kwiatowymi po boku. Omalowanych tu kafla nie można zaszerzować do żadnej z grup dotychczas znanych. Jak już wspomniano, nie mają one rozbudowy ornamentacyjno-dekoracyjnej, tak charakterystycznej dla kaflarstwa mazurskiego. Rysunki o tematyce chłopskiej wyglądają tu raczej na czerpanie z ilustracji książkowych, aniżeli na twory wyobraźni ludowej.



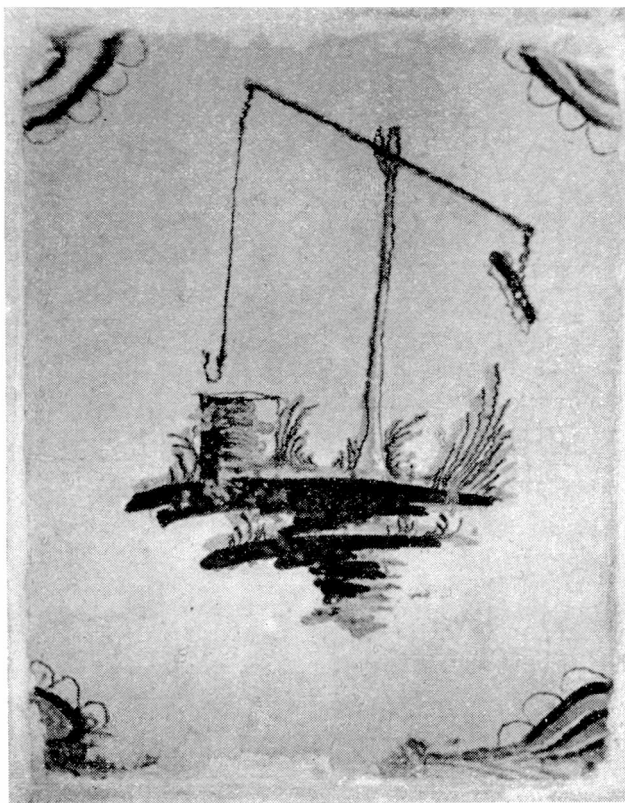
Ryc. 17. Kafel płaski z pieca lidzbarskiego z rysunkiem dwubarwnym: jasnoniebieskim i liliowym żniwiarki z grabiami. Wym. 20 × 17,5 cm.



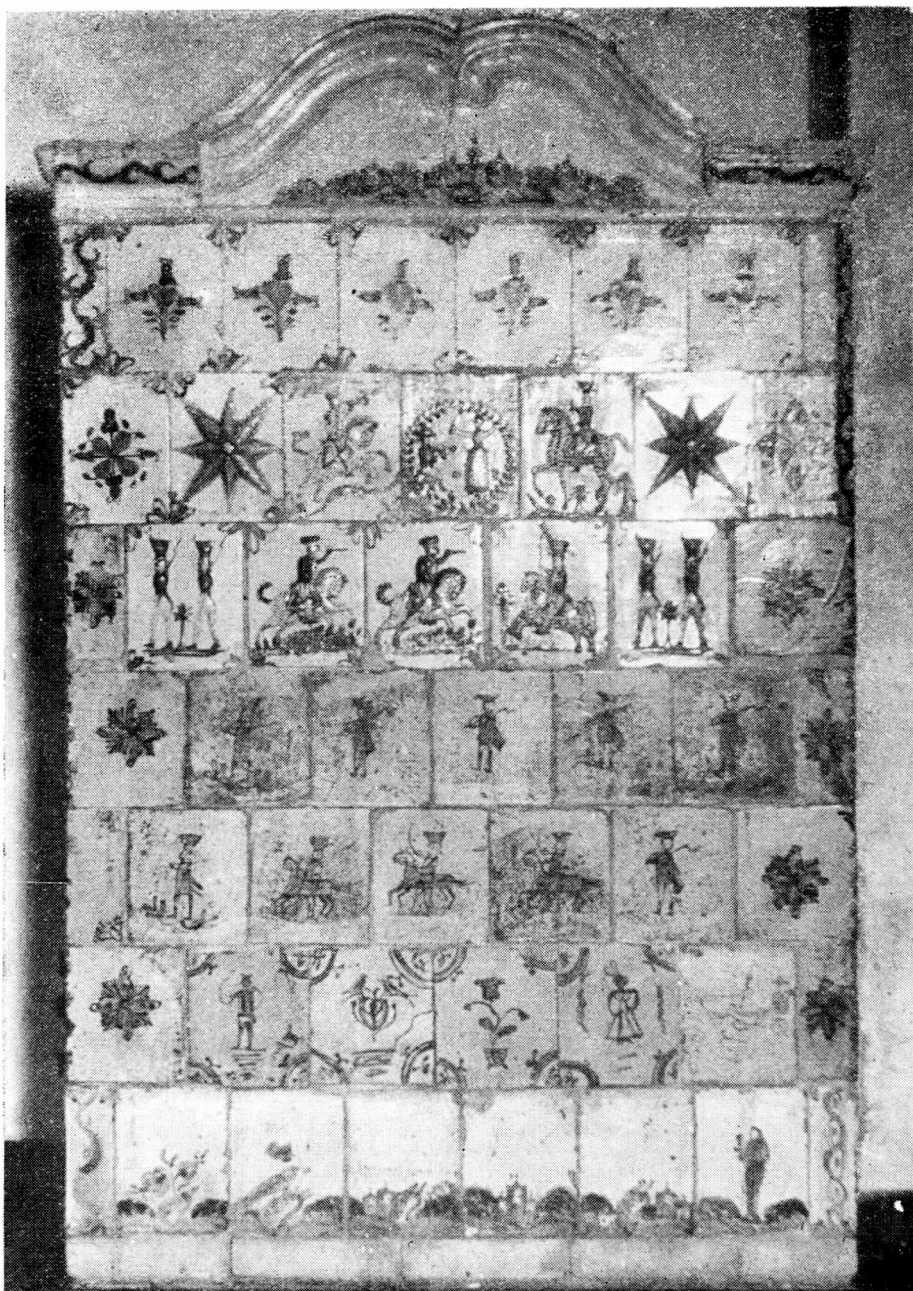
Ryc. 18. Kafel płaski z pieca lidzbarskiego z rysunkiem fantastycznej architektury. Dwubarwny: niebieski i liliowy. Wym. 20 × 17,5 cm.



Ryc. 19. Kafel płaski z pieca lidzbarskiego z jednobarwnym — liliowym rysunkiem konturowym. Wym. 22 × 19 cm.



Ryc. 20. Kafel płaski z pieca lidzbarskiego z rysunkiem żurawia. Rysunek „ławowany”, jednobarwny — liliowy. Wym. 21 × 18 cm.



Ryc. 21. Ściana frontowa pieca z Jesionowca k/Wielbarku (pow. Szczytno). Obecnie w Muzeum w Szczytnie, nr inv. 180. Piec zestawiony z kilku rodzajów kafli płaskich i reliefowych. Wśród nich wieńczący z napisem: „Friedrich Nadrowsky 1802”.

Pozostają nam jeszcze do omówienia dwa zestawy kaflowe znajdujące się w Muzeum w Szczytnie, ujęte w formę pieców, z których jeden pochodzić ma z Jesionowca (pow. Szczytno). Obydwa piece stanowią sztuczne zestawy, przy czym jeden z nich ma dwie ściany okaflowane, zmontowane z luźnych kafli, zgromadzonych jeszcze w okresie niemieckim, drugi natomiast był umieszczony ongiś w mieszkaniu starosty niemieckiego i został przekazany do zbiorów szczytnieńskich w okresie Polski Ludowej. Opis rozpoczniemy od pierwszego (ryc. 21).

Sztuczny i przypadkowy jego zestaw składa się z kafli pochodzących przynajmniej z sześciu różnych

warsztatów. Pole gzymsu wieńczącego wypełnia fantastyczna architektura na tle krajobrazu, malowana kolorami zielonym i fioletowo-brązowym, oraz napis: „Friedrich Nadrowsky 1802”. Jest to zapewne ten sam kaflarz Nadrowski, którego kafel firmowy z datą 1795 posiada Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Dalsze kafle tego wykonawcy są umieszczone w dolnej kondygnacji pieca i zaskakują nas swoją koncepcją zdobniczą, całkowicie odrębną i niepodobną do rozwiązań dotychczas spotykanych. Mają one bowiem w swej dolnej części zwarty dekor, wypełniający około 1/4—1/3 powierzchni kafla (ryc. 22, 23, 24), w kolorach zielonym i fioletowobrazowym. Wymiary ich

wynoszą: 23 × 17,5 cm. Na podstawie złożonej z dwóch łuków umieszczono pośrodku jakąś ukośną formę, którą będę nazywał kamieniem, zakończoną różkowymi wystęgami (ryc. 22, 23), ponadto zaznaczono w sposób szkicowy zarośla i drzewa. Na jednym z kafli — na wspomnianym wyżej „kamieniu” przysiadł ptak (ryc. 22), na drugim wyrasta z niego kwiat. Na dwóch innych kaflach (ryc. 23) pośrodku krajobrazu umieszczono na planie pierwszym architekturę.



Ryc. 22. Kafel płaski Fr. Nadrowskiego z 1802 r. z ptakiem. Rysunek dwubarwny: zielony i liliowy. Wym. 23 × 17,5 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.

Postać ludzka występuje raz tylko, jest to akt przedstawiający zapewne nagą Ewę, z jabłkiem i liśćmi okrywającymi wstydliwie jej łono (ryc. 24). Należy zaznaczyć, że postać ta oraz krajobraz wykonane zostały laserunkową zielenią, co wybitnie podnosi niezwykłość kompozycji. Kafle te wywodzą prawdopodobnie swój rodowód z kafli mieszczkańskich²².

Dalsza grupa z tego zestawu liczy zaledwie cztery przykłady, które łączy w jedną całość łukowate pod-

²² Porównaj H. Skurpski: Katalog wystawy — op. cit., tabl. 11, rys. 2, na którym spotykamy podobne ujęcie ptaka na fantastycznym kamieniu z „rogami”, z tą różnicą, że rysunek został ujęty w rokokowe obramienie.



Ryc. 23. Kafel płaski Fr. Nadrowskiego z 1802 r. z fantastycznym krajobrazem i architekturą. Rysunek dwubarwny: zielony i liliowy. Wym. 23 × 17,5 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.



Ryc. 24. Kafel płaski Fr. Nadrowskiego z 1802 r. Rysunek Ewy(?) trzymającej jabłko w ręku. Dwubarwny: zielony i liliowy. Wym. 23 × 17,5 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.

kreślenie kątowników (ryc. 25, 26)²³. Kafle te, o wymiarach 21×18 i 22×19 cm, zdradzają dalekie podobieństwo do wyżej opisanego kafła z Lidzbarku (ryc. 19), natomiast kątowniki mają wspólne z inną grupą kafli lidzbarskich (np. ryc. 17, 18). W omawianych tu kaflach charakterystyczna jest tendencja do wypełnienia powierzchni linearnie traktowanym rysunkiem. Kątowniki mają kształt łukowaty. Postacie ludzkie i kwiaty zaopatrzone są w linearną podstawę. Wśród omawianych kafli mamy motywy roślinne, niekiedy uzupełnione przez dodanie symetrycznie umieszczonych ptaków (ryc. 25) oraz samotnej postaci ludzkiej (ryc. 26). Do grupy tej należy kafel narożnikowy z motywem tralki i ornamentacjami wykonanymi malaturami w dwóch kolorach: zielonym i fioletoworudym (ryc. 3). Kafle te można chyba śmiało zaliczyć do typu zwanego przez J. Grabowskiego „infantylnym” (Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5, s. 34), gdyż ich wyraz graficzny jest bliski spojrzeniu dziecka.

To samo odnosi się do dalszej partii kafli, istniejących w tym zespole, liczącej w obydwóch zestawach około 30 egzemplarzy. Stanowią one dalsze ilościowe wzbogacenie kafli, które po wystawie w Olsztynie J. Grabowski określa mianem „infantylnych”²⁴. Obywają się one prawie zupełnie bez kątowników i operują jedynie akcentem rzuconym na płaszczyznę (ryc. 27). W tematyce ich występuje przeważnie figura ludzka, przedstawiająca piechura ewentualnie jeźdźca na koniu, rzadziej ornament. Niektóre płaszczyzny, obwiedzione miękkim rysowanym konturem, są wypełnione plamą innego koloru. Widzimy tu przeważnie laserunkową ciemną zieleń oraz ciemny brąz. Jeden kafel, na którym został umieszczony jeździec na koniu, opatrzył wykonawca żartobliwym napisem: „Ja” (ryc. 27). Inny kafel o podobnym temacie, ale wykonany w jednolitym ciemnobrązowym kolorze, został opatrzony zdobinami kątowymi sporych rozmiarów i bogato rozwiniętymi (ryc. 28). Ornament w tej grupie składa się z delikatnie narysowanego pierzastego motywu ośrodkowego o tendencjach do obrotowości (ryc. 29). Wykonano go w dwóch kolorach — ciemnozielonym i ciemnobrązowym. Kafle te charakteryzuje niestarannie pokryta warstwa pobiółki, wykazująca liczne wgłębienia i pęcherzyki.

Do omawianego tu zespołu należy również kafel (ryc. 30) o wymiarach 18×22 cm i rysunku wykonanym na żółtokremowym tle pobiółki w kolorach żół-

tym, zielonym i fioletowobrazowym. Składa się on z prostego motywu roślinno-zoomorficznego, który wraz z łukowatymi kątownikami dąży do szczelnego wypełnienia płaszczyzny. Kompozycja ornamentu jest typowa dla ludowych założeń, mających liczne analogie wśród zdobnictwa spotykanego na innych wyrobach ceramicznych, jak np. talerzach i garnkach²⁵.

Dalszych kafli z tego pieca, reliefowych i płaskich, nie będę opisywał, gdyż znane są z obiektów eksponowanych w 1948 roku na wystawie olsztyńskiej.

Zespół drugiego (trójkondygnacyjnego) pieca w Szczytnie nie wnosi do kaflarstwa mazurskiego nic nowego oprócz konstrukcji ze śladem nisy, o której była już mowa wyżej. Piec ten zmontowany jest z przewagą kafli reliefowych, wykonanych przy użyciu sztanc, z malowanymi szczegółami w licznych wariantach i polskimi napisami. Tematyka figuralnych wyobrażeń wiąże się z tą, którą spotykamy licznie w końcowej fazie rozwojowej kaflarstwa mazurskiego, gdzie na plan pierwszy wysuwają się sceny militarne. Do nowych, dotychczas nie spotykanych tematów należy zaliczyć kafel z postaciami Adama i Ewy (ryc. 31) oraz jednokolorowe kafle reliefowe (ryc. 32), które należy odnieść do końcowej fazy rozwojowej, przypadającej na lata ok. 1860—70. Na jednym z nich widzimy rozmawiającą parę, na drugim ułana na koniu, w rogatywce ozdobionej pawim piórem²⁶. Kafle te, choć wykonywane w formach, mają jeszcze ciekawe rozwiązanie artystyczne, operując uproszczonym i skondensowanym rysunkiem reliefu. Z kolei transponują one na relief sceny już wielokrotnie powtarzane i znane z kafli płaskich, na których umieszczano je, wykonując każdą odrębnie. Mimo że należą one już do okresu schyłkowego, jednakże są jeszcze atrakcyjne, ponieważ mają nadal znajomą tematykę z okresów poprzednich i wnoszą nawet wiele nowych elementów, częstokroć pełnych finezji (ryc. 31, 32). Należy mieć na uwadze, że stosowanie polichromii, choć ograniczonej do barw: zielonej, fioletowobrazowej i żółtej, przyczynia się wydatnie do usunięcia tej stereotypowej monotonii, która zapanuje w ostatnich latach kaflarstwa mazurskiego.

Opisywany zespół nie składa się wyłącznie z kafli reliefowych. Mamy tutaj też pewną ilość kafli należących jeszcze do „płaskiego”, a zatem wcześniejszego okresu rozwojowego. Wprowadzają one nowe sformułowania tematyki zoomorficznej, znanej już z kafli bartoszyckich, która występuje tu rozbudowana ciekawymi rozwiązaniami (ryc. 33, 34). W szeregu wariantów na czoło wybija się tematyka ptaków lekko i swobodnie narysowanych (ryc. 35). To, co kafle te wiąże ze wspomnianymi już bartoszyckimi, a co z kolei pozwala przypuszczać, że mogą pochodzić z tego samego warsztatu, to sposób opracowania brzegów. W grupie tej nie stosowano żadnych kątowników, a operowano wyłącznie motywem pasa dwu-

²³ Inne przykłady tego samego warsztatu reprodukuje K. H. Glasen: Ostpreussen, Weimar 1942, II wyd., ryc. 156. Należy zwrócić uwagę na zarezerwowanie tych kafli, dokonane przez autora jedynej publikacji o sztuce ludowej b. Prus Wschodnich, do k a f l i m a z u r s k i c h.

Można się dopatrzeć pewnego podobieństwa tych motywów do niektórych przykładów kafli szwedzkich. Mam tu na uwadze kafle reprodukowane w roczniku Muzeum w Lundzie, poświęconym wyłącznie ceramice, pt. „Kulturen”, na rok 1951, s. 147, ilustracji załączonej do artykułu o kaflarstwie opracowanego przez W. Karlsona. Każdy z reprodukowanych tam kafli nosi datę 1752, używa kątowników oraz stosuje równoległy pas zamykający po boku powierzchnię kafła. Rysunek umieszczony na kafłu jest „sztywniejszy i suchszy”, to jest bardziej precyzyjny lub kaligraficzny.

²⁴ Porównaj J. Grabowski: Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5, ryc. 49.

²⁵ Porównaj H. F. Secker: op. cit., ryc. 24, oraz X. T. Kruszyński: op. cit., ryc. 1.

²⁶ Patrz H. Skurpski: Katalog wystawy — op. cit., tabl. 11, gdzie pokazano ten sam kafel reliefowy zdobiony polichromią.

Mazurskie kafle reliefowe mają odpowiednik w rysunku jeźdźcy, również wykonanego reliefem, spotykanego w kaflach leżajskich. Materiały dotyczące tego ośrodka opublikował Fr. Kotula: Leżajski ośrodek ceramiczny. Pol. Szt. Lud. r. VII. 1953, s. 26, ilustr. 6.



Ryc. 25. Kafel płaski z motywem konturowym. Rysunek dwubarwny: zielony i brązowoliliowy. Wym. 22×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.

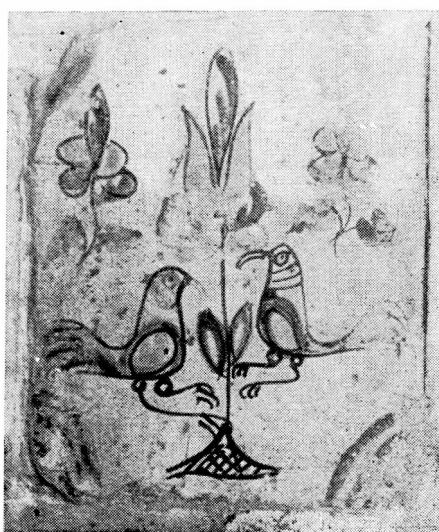
Ryc. 26. Kafel płaski z postacią ludzką. Rysunek dwubarwny: zielony i brązowoliliowy. Wym. 22×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.

Ryc. 27. Kafel płaski z rysunkiem jeźdźcy na koniu i napisem „Ja”. Malatura dwubarwna: ciemnozielona i ciemnobrązowa. Wym. 20×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 28. Rysunek jeźdźcy na koniu na płaskim kafelku wykonany w jednobarwnym ciemnoliliowym tonie, z rozwiniętymi kątownikami. Wym. 20×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.

Ryc. 29. Kafel płaski z motywem ornamentacyjnym. Rysunek dwubarwny: ciemnozielony i brązowoliliowy. Wym. 21×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.



Ryc. 30. Kafel płaski ornamentacyjny, trójbarwny: żółty, zielony i liliowy na żółtawej polewie. Wym. 22×18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 180.



Ryc. 31. Kafel reliefowy z „Adamem i Ewą w raju”. Malatura trójbarwna: liliowa, zielona i żółta. Muzea w Olsztynie i Szczytnie.

barwnego: zielonego i fioletowobłękitnego, złożonego z szeregu kresek o rytmie zbieżnych, wielokrotnie się powtarzających (ryc. 35). Główna scena ma rysunek lekko i swobodnie rzucony na środkową płaszczyznę polewy. Te same cechy spotykaliśmy już na kaflach bartoszyckich, zwłaszcza o tematyce zwierzęcej, które są podobne ikonograficznie i wiążą się całkowicie z omawianymi.

W zespole tym występują jeszcze pojedyncze kafle, które zasługują na odrębną wzmiankę, np. kafel ozdobiony motywem siedmioramiennej gwiazdy, złożonej z elementów linearnych, z polskim napisem w środku: „Moja Pany znaycie sie na Rzeczy sykuycie Kolende bo ia u was długo nie bende”²⁷. Jeden z kaflów ozdobiony jest motywem zegara, znanym z licznych wariantów na kaflach znajdujących się w zbiorze olsztyńskim²⁸. Kafel szczytnieński opatrzony jest

²⁷ Tenże sam kafel repr. w art. E. Sukertowej-Biedrawiny: Szczytno. „Strażnica Ewangeliczna”, r. 1952, nr 6, s. 62. Podobny napis reprodukcji w Polskiej Sztuce Ludowej, r. 1948, nr 4/5, ryc. 33.

²⁸ Motyw zegara stosują również dywany strzyżone, wykonane na Mazurach. Patrz K. Hahm: Ostpreussische Bauernteppiche. Jena 1937, m. in. na tabl. XXIII. Ponadto motyw zegara na kaflach mazurskich reprodukowano w Polskiej Sztuce Ludowej, r. 1948, nr 4/5, ryc. 40.

nadto napisem: „Roku 1812”. Odrębną odmianę reprezentuje kafel przedstawiony na ryc. 36. Rysunek jego nawiązuje ogólnie do znanych nam już niektórych kaflów o rysunku „infantylnym”. Dotyczy to pewnych zbieżności, widocznych w jego założeniach linearnych oraz w stosowaniu łuków kątownikowych. Natomiast sposób potraktowania postaci ludzkiej jest tu zupełnie niezwykły. W kątownikach można dopatrzeć się cyfr tworzących datę 1820 (?). Być może, jest to „chwyt” graficzny, znany już z pewnej grupy kaflów mazurskich²⁹. Kafel ten może być traktowany jako reprezentant nowej grupy kaflów z jakiegoś nieznanego ośrodka, mającego ewentualnie pewien związek z kaflami reprodukowanymi na ryc. 27 i 28. Należy zaznaczyć, że rysunek wykonano w jednolitym kolorze, a jego wymiary również zbliżone są do tej grupy (18,5×20 cm).

Muzeum w Szczytnie posiada ponadto szereg oddzielnych kaflów. Niektóre z nich reprezentują nowe i nie znane nam typy. Do nich zaliczyć należy grupę kaflów, w której zastosowano dwukolorową malaturę, złożoną z barw niebieskiej i liliowobłękitnej (ryc. 9)³⁰. Stosowanie rokokowych obwołów, skomplikowa-

²⁹ Patrz cytowany tylokrrotnie nr Polskiej Sztuki Ludowej, ryc. 44–48, oraz H. Skurpski: Katalog wystawy — op. cit., tabl. 12.

³⁰ Do tej samej grupy należy kafel z motywem ptaka, reprodukowany wg H. Skurpskiego: Katalog wystawy — op. cit., tabl. 10, oraz w „Odrze” r. 1947, nr 41, s. 3, ryc. 2, przedstawiający scenę z legendy z Genowefie.



Ryc. 32. Kafel reliefowy z parką, bez polewy i po-białki. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 33. Kafel płaski z psem. Rysunek trójbarwny: żółty, zielony i liliowy. Wym. 20 × 18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 34. Kafel płaski z jeleniem w biegu. Rysunek trójbarwny: zielony, żółty i liliowy. Wym. 20 × 18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 35. Kafel płaski z ptaszkiem na gałzce. Rysunek trójbarwny: zielony, żółty i liliowy. Wym. 20 × 18 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 36. Kafel płaski z postacią ludzką. Rysunek wykonany w jednolitym kolorze liliowym. Kafel posiada rozwinięte kątowniki. (1820 r.?) Wym. 20 × 18,5 cm. Muzeum w Szczytnie, z pieca nr inw. 529.



Ryc. 37. Przykłady kątowników występujących na kaflach mazurskich.

nych kątowników, całkowicie odrębnych od występujących dotychczas, oraz ich kolorystyka — wiąże się wyraźnie z kaflarstwem mieszczańskim. Również i tematyka figuralna czerpie stamtąd swe motywy. Mają one ponadto wiele pokrewnych cech z kaflami, jakie znajdują się w Muzeum w Brzegu na Dolnym Śląsku³¹.

Na zakończenie należy zwrócić jeszcze uwagę na kafel firmowy Michała Moczadły z Pasymia (ryc. 38), interesujący nie tylko z tego względu, że podaje nam w polskiej pisowni nowe nazwisko kaflarza, ale dlatego też, że występuje tu obramienie niezwykle blisko spokrewnione z reliefem na kaflach firmowych Karpowiczów z Nidzicy. Występuje też podobny motyw serca, tylko bardziej wypukło zarysowanego, a następnie motyw korony, którą Karpowicze nie

zawsze stosują. Na osobne podkreślenie zasługuje zwyczaj dawania pasów dekoracyjnych dla zaznaczenia górnej i dolnej krawędzi kafla. Może właśnie ten brzeżny motyw jest cechą charakterystyczną wyroby kaflarskie pochodzące z warsztatu Moczadły, tak jak z warsztatem Karpowiczów należy wiązać stosowanie pewnego typu kątowników (ryc. 38)³².

³² W Muzeum Mazurskim w Olsztynie znajdują się 3 przykłady kafla firmowego. Kafle te mają podobną obwolutę w kształcie serca z koroną, jak w kaflu firmowym M. Moczadły oraz niektórych Karpowiczów (patrz Polska Sztuka Ludowa, r. 1948, nr 4/5, ryc. 56), nie wszystkie z nich bowiem zawierają motyw korony. Napis brzmi: „Gottlieb Goetz in Neidenburg“, a daty: 1844 oraz 1847. Format kafla wcześniejszych: 17×23 cm, późniejszych: 17,5×20,5 cm. Mają one trójkolorową polichromię znaną z innych kafla.

³¹ Patrz R. Reinfuss: op. cit., ryc. 1 i 7.

Niniejszy pobieżny zarys poświęcony kaflarstwu mazurskiemu nie byłby kompletny bez specjalnego podkreślenia faktu, że w kaflarstwie tym stosowane były nagminnie polskie napisy, które w swoim czasie zebrała i opublikowała niestrudżona badaczka ziemi mazurskiej E. Sukiertowa-Biedrawina, dzięki czemu nie poszły w zapomnienie pomimo zniszczenia wielu obiektów³³. Napisy polskie, które tak odstraszały hitlerowskich badaczy folkloru mazursko-warmińskiego,

go, stanowią niezmiernie cenny materiał, rzucający światło na narodowy charakter mazurskiego kaflarstwa, świadczą one bowiem o tym, że zarówno ich wytwórcy, jak i odbiorcy byli niewątpliwie Polakami.

³³ Patrz E. Sukertowa-Biedrawina: artykuł zacytowany w przypisie 1, umieszczony w Poradniku Językowym.



Ryc. 38. Kafel firmowy Michała Moczadły z Pasymia (ze zbiorów Muz. w Szczytnie).

Fotografie wykonali: A. Kusaczyk: 16, 17, 18, 19, 20; Snieżko-Błocki: 4, 8, 31, 32, 33, 34, 35; Jan Świdorski: 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15. Reszta zdjęć ze zbiorów Muzeum w Olsztynie.



Ryc. 1. Fragment wystawy w Muzeum Opolskim.

WYSTAWA

OPOLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ

BARBARA BAZIELICH

Otwarta w maju i czerwcu br. w Muzeum w Opolu Wystawa Opolskiej Sztuki Ludowej nie była pierwszym powojennym pokazem ludowej twórczości Ziemi Opolskiej. Z końcem bowiem 1953 i w początkach 1945 r. została otwarta przez Wydział Kultury i Sztuki WRN w Opolu wystawa pod tym samym tytułem, której cel — zapoznanie społeczeństwa z bogatym materiałem twórczości ludowej Ziemi Opolskiej oraz wykazanie związku samej twórczości z innymi regionami Polski — był powodem zachęcającym do kontynuowania tej próby przez następne lata.

Ową pierwszą wystawę poprzedziły liczne prace przygotowawcze, a ich początek sięga nawet roku 1952 — czasu, kiedy w Raciborzu odbył się przegląd strojów ludowych. Przegląd ten właśnie zrodził myśl zorganizowania wystawy z głównym naciskiem na strój ludowy. Do realizacji tego planu przystąpiono w roku 1953. Opolski Komitet Badań Naukowych przeprowadził najpierw w tym celu konferencję, po której Wydział Kultury Prezydium WRN w Opolu w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki zaangażował dwie osoby (ob. ob. Dąbską i Fischerową) do prowadzenia penetracji i poszukiwań w terenie. Badania trwały przez cały okres letni i skończyły się na początku jesieni. Na konferencji 28 października 1953 r., która odbyła się w Wydziale Kultury, dokonano oceny zebranego materiału, typując najciekawsze okazy na wystawę. Pochodziły one z 37 miejscowości z powiatów: kluczborskiego, prudnickiego, strzeleckiego, oleskiego i opolskiego, co wykazano na niedużej mapce całego województwa, umieszczonej wówczas na wystawie. Ogółem eksponowano 187 okazów z zakresu stroju i jego zdobnictwa, tkactwa, pisankarstwa i nie-

co sprzętów domowych, a w celu wykazania ich użyteczności — także opartą o tradycyjne wzory ludowe produkcję CPLiA. Dla uzupełnienia okazów zebranych w terenie Prezydium WRN ogłosiło wtedy konkurs na strój ludowy i inne zabytki, za które w dniu otwarcia wystawy jury przyznało odpowiednie nagrody. Na wystawie materiał pokazano porównawczo, zestawiając go z twórczością pochodzącą z innych regionów Polski, jak Krakowskiego, Sieradzkiego i Mazowsza. Była to więc nie tylko zwykła dokumentacja dorobku przeszłości i teraźniejszości, lecz wykazanie i podkreślenie polskości tych ziem.

Podobne cele przyświecały więc również wystawie zorganizowanej w bieżącym roku przy współudziale tych samych czynników i z materiału uzyskanego przy penetracjach terenowych. Jak w roku ubiegłym, tak i tym razem uwagę skierowano głównie na strój, toteż obok pełnych kompletów wystawiono i poszczególne jego części, jak: czepki, koronki, wstęgi, chusty, koszuły, zapaski. Strojów męskich nie pokazano wcale — materiały pod tym względem, jak wiadomo, są trudne do odszukania w terenie, stroje męskie wyszły bowiem z użycia jeszcze w początkach XX wieku. Lecz na wystawie nie było w ogóle żadnych na ten temat wyjaśnień ani wzmianki, co uznać należy za poważny brak.

Innych okazów poza strojem pokazano bardzo mało. Były to skrzynie wianowe, wieńce dożynkowe, pisaniki wykonane głównie przez wyskrobywanie wzoru na kolorowym tle jaja — wszystko przedstawione raczej jako uzupełnienie ekspozycyjne i wypełnienie tła, niż jako eksponaty przyciągające główną uwagę widza.

Wystawa ta więc, jak widać, była poniekąd wynikiem prac lat ubiegłych, z uwzględnieniem poprzedniej wy-

stawy. Można było rozpoznać eksponaty już poprzednio widziane, niemniej jednak pokazano również okazy nowe, będące dużym przyczynkiem do dalszych prac i rozważań naukowych w badaniach nad strojem ludowym Ziemi Opolskiej. Dlatego też warto choćby pobieżnie przyjrzeć się im z bliska.

Wśród czepków można było wyróżnić cztery ich formy, a mianowicie: 1) czepki zszywane z dwóch prostokątnych kawałków białego płótna, zakrywające uszy, ściągane w tyle tasiemką i haftowane na potylicy przeważnie czerwoną bawełną ścięciem płaskim, dziurkowanym i krzyżykiem; okazy tych czepców pochodzą z końca XIX i początku XX wieku (ryc. 4); 2) czepki tzw. „kapice”, również płócienne, lecz na podszewce, podobnie krojone, bogato haftowane kolorowym jedwabiem, zdobione cekinami, drobnymi szklanymi koralikami, a także nicią złotą (ryc. 5); 3) małe czepki siatkowe, które wkładano pod „kapice” i 4) białe, tiulowe, haftowane czepce z szeroką koronką krezą z wzorzystymi wstęgami związanymi w tyle głowy na dużą kokardę i luźno puszczoneymi z przodu, przyszytymi do krezy powyżej uszu, noszone jeszcze w początkach XX wieku (ryc. 3).

W stroju śląskim, a zwłaszcza opolskim charakterystyczne jest używanie kilku rodzajów chust, z których na wystawie można było oglądać małe kwadratowe z frędzlami chustki wełniane o wymiarze około 75 cm, w kwieciste wzory, tzw. „merynki”, takiej samej wielkości kolorowe chustki jedwabne i duże wełniane chusty „tureckie”.

Na szczególną uwagę zasługiwała damska koszula weselna z roku 1872, o osobliwym kroju i ciekawym hafcie. Wykonała ją Fr. Lelczuk, a obecnie jest ona w posiadaniu Florentyny Koszyk z Komprachcic, pow. Opole (ryc. 8). Koszula ta, o kroju przyramkowym marszczonym, uszyta była z dwóch gatunków materiału: rękawy wraz z przyramkami były z płótna fabrycznego, reszta wraz z podszyciem przyramków — z płótna lnianego. W całości koszula ta przypominała zupełnie rozbarski „kabotek”, nie sięgała wiele poniżej pasa, tylko jej przody i plecy wykonane były z jednej długości płótna, w miejscu rękawów rozciętego u góry na $\frac{3}{4}$ szerokości, zakończonych krawędzią obu przodów. Górą przy przyramkach oraz na przodach i z tyłu wokół oszewki koszula była gęsto marszczona, podobnie jak rękawy przy przyramku i mankietach; pod pachami znajdowały się wstawione kwadratowe kluny, a oszewkę, która była w miejscu kołnierza, związywano dwoma tasiemkami. Na przyramkach i mankietach koszula była gęsto haftowana: na mankietach bawełną w kolorach czerwonym i czarnym, na przyramkach — złotawym i brązowym. Oszewka obszyta była fabryczną płócienną bortką. Całość potwierdzała, że była to koszula weselna, i świadczyła o zamożności właścicielki.

Na wystawie przedstawiono wcale pokąźną ilość oleskich „buroków”, tj. kiecek uszytych z dwu części: samodzielnego pasiaka wełnianego, zszytego z sukienym granatowym stanikiem, czyli „opleckiem”. Wełniaki te, pochodzące przeważnie z tkackich warsztatów w Wichrowie (Anny Szczeciny i Gertrudy Macioj), w Bodzanowicach (Anny Huć) i w Karmankach Nowych (Franciszki Winciesz), miały mniej więcej od 50 do 100 lat. Były to pasiaki o wąskich paskach przeważnie w kolorach fioletowym i zielonym na czerwonym tle. „Oplecki” zaś miały duże wycięcia, tworzące na ramionach dość szerokie szelki; plecy zszyte były z trzech kawałków, a przody przy zapięciach (na czterech guzikach) obszyte były wąską, falistą taśmą (ryc. 5).

Swymi kolorowymi haftami ścigały uwagę widza zapaski, wśród których wyróżnić można było dwa rodzaje odmienne nieco krojem i gatunkiem materiału. Pierwszy z nich tworzyły zapaski płócienne — albo jednobarwne, np. białe, kremowe, albo w wąskie paski białe-niebieskie, szyte z trzech klinów i zdobione najczęściej haftem jednokolorowym wykonanym bawełnianymi niciami. Drugi rodzaj stanowiły zapaski z cienkich wełen lub ciężkich jedwabów, nie skrawane, lecz z jednej szerokości, o hafcie różnokolorowym wykonanym nicią jedwabną (na jedwabkach) lub wełnianą (na wełnach). Tak na jednych zapaskach, jak



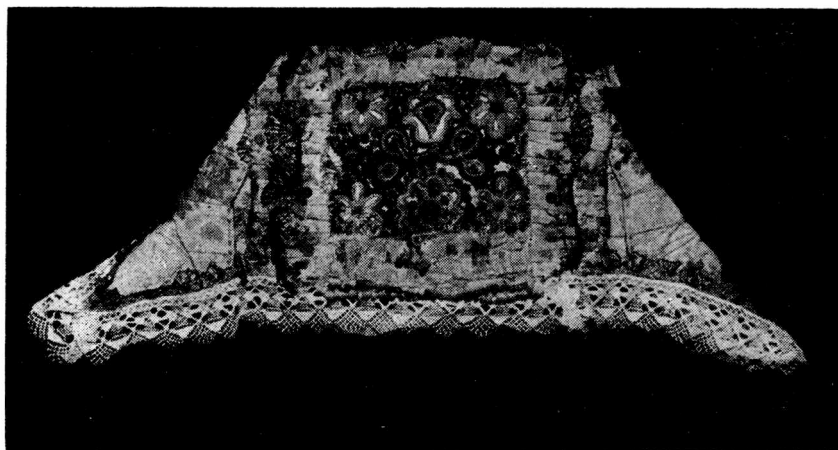
Ryc. 2. Korona dożynkowa z ziarna żytniego, pszennego i jęczmiennego. Wys. 44 cm. Muz. w Opolu.



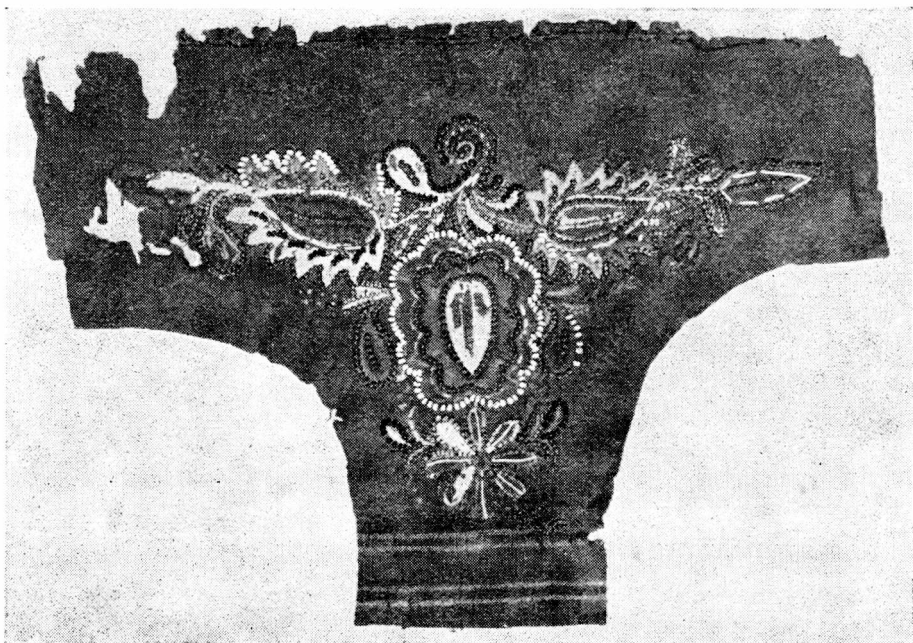
Ryc. 3. Czepki białe tiulowe z wstążkami. Wyk. Franciszka Marlik z Prudnika Strzeleckiego (pow. Opole).



Ryc. 4. Czepek haftowany bawełną czerwoną i białą. Haft biały dziurkowany, płaski. Na krawędzi haft krzyżykowy.



Ryc. 5. Czepek. Haft z koralików kolorowych szklanych i cekinów.



Ryc. 6. Fragment „oplecka”. Na suknie popielatym haft z koralików i wełny. Wyk. Julia Galurda z Opola.



Ryc. 7. Serwetka współczesna. Haft według tradycyjnego wzoru na rękawie koszuli Wyk. Beata Langos z Osowiecia (pow. Opole).

i na drugich występują roślinne motywy zdobnicze, które hafciarki bądź same wymyślały, bądź też odraabiały z tzw. „mustrow”.

Osobnego omówienia wymagają stroje. Na wystawie pokazano ich zestawy tylko z czterech regionów, a mianowicie strój oleski, opolski, strzelecki i raciborski. Wszystkie one wyraźnie różnią się między sobą, toteż nie można o nich wspomnieć tylko ogólnie jako o całości. Tak np. na dziewczęcy strój raciborski składają się: wieniec ze sztucznych kwiatów i barwnych baniek z szeroką czerwoną, malowaną w kwiaty wstęgą, wiążaną w tyle na kokardę; tzw. „koszulka” biała, płócienna, z krótkimi rękawami, obszytymi u krawędzi koronką; kiecka wełniana lub z jedwabnego rypsu, fioletowa, z plisowaną dołem falbaną szerokości 30 cm; zapaska z adamaszku kremowego oraz „merynka” wełniana z frędzlami, tj. chusta biała w kolorowe kwiaty, którą po złożeniu na rogi przetrzuca się przez plecy, skrzyżowuje na piersiach, a końce związuje w tyle pod zwisającym środkowym rogami.

Zupełnie odmiennie przedstawia się strój oleski. Jego dziewczęcy komplet stanowią np.: „burok”, tj. spódnica z pasiaka wełnianego w kolorze czerwonym, w wąskie pasy zielono-fioletowe, marszczona i obszyta dołem taśmą z niebieskiego sukna, z doszytym „opleckiem”; cienka wełniana zapaska w kolorze kremowym w różowo-fioletowe różyczki; „merynka” o rozmiarach 133 cm, bordowa, z kwiecistym szlakiem wzdłuż krawędzi, złożona na rogi i założona podobnie jak w stroju raciborskim.

Pozostałe zestawy tworzyły stroje kobiet zamężnych. Nie wyglądały one jednak zbyt ciekawie, a brak dokładnych wyjaśnień co do okoliczności i okresów, w jakich były noszone, mógł nasunąć błędne wnioski.

Odrębny dział tworzył artystyczny przemysł ludowy na Opolszczyźnie. Tutaj, oprócz strojów szytych na potrzeby świetlicowe przez krawiecką spółdzielnię regionalną w Opolu, pokazano jeszcze serwetki i makatki, których hafty oparto na tradycyjnych wzorach (ryc. 7), oraz wyroby wikliniarskie. Oceniając ten materiał, stwierdzić należy, że rekonstrukcje strojów i haftów wykonane są dość starannie i bliskie auten-

Ryc. 8. Koszula weselna z 1872 roku. Krój przyramkowy. Wyk. Franciszka Lelczuk. Własność Florentyny Koszyk z Komprachcic (pow. Opole).





Ryc. 9. „Marzanka” z Prudnickiego. Wyk. uczniowie szkolni. Muzeum w Opolu.

tyczności. Niemniej jednak widać, że spółdzielnia nie we wszystkich wypadkach dysponuje odpowiednim surowcem; zwłaszcza pod względem kolorystycznym wyniki nie są zadowalające, np. taśmy na „opleckach” czy też pasiaki w stroju oleskim mają barwy nieczyste, złamane.

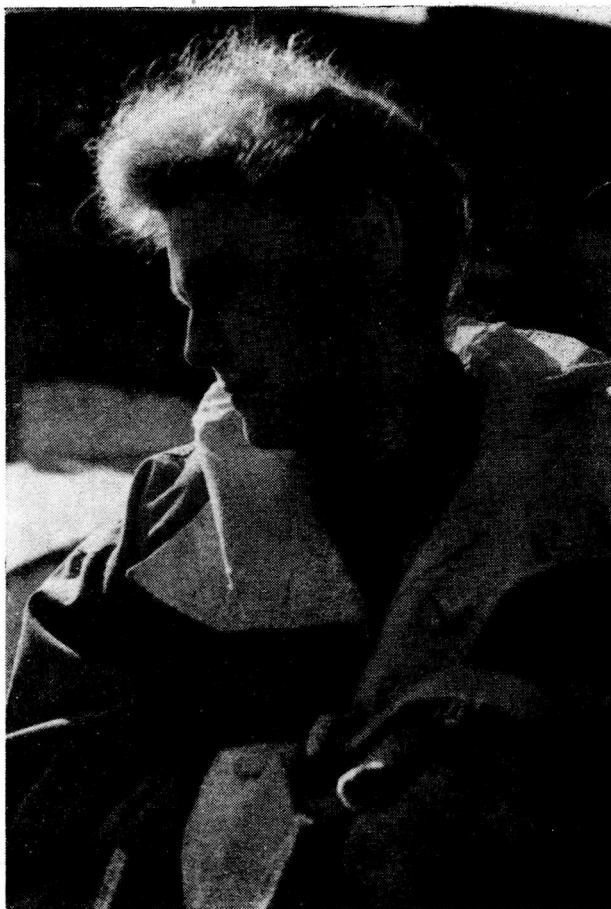
Ogólnie stwierdzić należy, że wystawa nie była uboga w eksponaty, a materiał dotychczas rozproszony w terenie po zgrupowaniu tutaj wykazał bogactwo i żywotność tradycji. Mimo to do całości ekspozycji wkradły się pewne niedociągnięcia, których na przyszłość należałoby uniknąć. Przede wszystkim zbyt nie natłoczenie materiału w gablotach czy nawet poza nimi (np. kolekcja „buroków” w sali drugiej) czyniło wystawę nieprzejrzystą i ciasną. Okazy nie były należycie usystematyzowane, a poza tym przedstawione zostały bez odpowiedniego kontekstu: można je było oglądać luźno niemal we wszystkich trzech salach (zapaski, chusty, czepce). Ciekawy przykład marzanki (ryc. 9), będącej wyrazem zdobnictwa obrzędowego, umieszczono tutaj obok zestawów stroju, co przeciętnego widza wprowadzić mogło w błąd. Nie wszystkim bowiem wiadomo, że postać marzanki, jako uosobienia zimy, choroby i w ogóle zła, jest właściwie parodią, przez co jej ubioru nie można uważać za wierne oddanie stroju tradycyjnego. Brak odpowiednich metryk i objaśnień oraz podania danych historycznych, które okazy są starsze, a które nowsze, spowodował obniżenie wartości dydaktycznej wystawy. Oczywiście wiadomo, że osiągnięcie takich informacji przy zakupie eksponatów nie w każdych okolicznościach jest możliwe, lecz nie wolno ich pomijać, tak samo jak określenia zawodu i stanu zamożności twórcy i właściciela oraz ich nazwisk. Podany na wystawie cytat: „Strój ludowy jest wyrazem przynależności człowieka do określonej grupy społecznej i narodowej” — stwierdza ten fakt, ale go nie uzasadnia na przykładach.

Omówione usterki są naturalnie nieuniknione przy organizowaniu tego rodzaju wystaw, mimo to nie zawsze wynikają one z winy organizatorów. Podjęta penetracja terenu i organizowanie wystaw to już poważny sukces, a kontynuowanie tej akcji nie tylko dostarcza nowych materiałów do wniosków i syntez naukowych oraz w dziedzinie popularyzacji wiedzy, ale także gruntuje twierdzenie, że sztuka ludowa na Opolszczyźnie, w szczególności strój i jego zdobnictwo — wykazuje jedność z ogólnopolską sztuką ludową w formie i treści.

Fotografował Stefan Deptuszewski.

HELENA ROJ-KOZŁOWSKA

WSPOMNIENIE



Śmierć znanej całej Polsce artystyki ludowej* i działaczki społecznej Podhala, Heleny Roj-Kozłowskiej (Rytardowej) — jest ciężkim ciosem, niepowetowaną wprost stratą dla podhalańskiej ziemi.

Urodzona 16 kwietnia 1899 roku w Zakopanem, z ojca Jana Gąsienicy Roja i matki Agnieszki z Obrochtów, małorolnych górali, którzy pochodzili z dawno osiadłych pod Giewontem rodów góralskich, dzieciństwo i pierwszą młodość spędziła w ciężkich warunkach życia ówczesnej Góralczyzny.

Z dziesięciorga dzieci, jako siódme z rzędu dziecko Jana i Agnieszki, wychowywała się z trzema braćmi i pięcioma siostrami, którzy szczęśliwie przeżyli dzieciństwo. Z nimi razem pobierała naukę w ówczesnej austriackiej Szkole Ludowej w Zakopanem, stale biorąc z polskiego nagany za posługiwanie się gwara. W wolnych od nauki chwilach pomagała przy gospodarstwie, pasaniu baranów, krów, sianokosach czy kopaniu grul jesienią. Nic też nie odróżniało jej od rówieśnic, prócz takiej ciekawości teatru, że zaszywała się w najciemniejszym kącie sali Morskiego Oka na parę godzin przed przedstawieniem, by móc choć „na gapę” — skąd miałyby prosić ojca o „dudki” — zobaczyć sztukę daną tam przez gości czy prawdziwych aktorów z okazji różnych uroczystości sezonowych modnego uzdrowiska. W wyniku tych wrodzonych zainteresowań udaje się jej jako trzynastoletniemu dziewczęciu zorganizować amatorskie przedstawienie „Kopciuszka” w sali Struga przy ul. Kościeliskiej.

Dokończywszy swojej edukacji w szkole koronkarsko-hafciarsko-trykotarskiej, mając lat osiemnaście, pisze samodzielnie pierwszą swą sztukę regionalną „Janosik”, śmiało inscenizując sama całe przedstawienie. Autor, aktor, reżyser i dekorator w jednej osobie, z góralską młodzieżą z osiedla Rojów po społu, gra, tańczy i śpiewa, zaskakując publiczność góralską i ceperską — pomysłowością regionalnego widowiska.

Był to pierwszy na Podhalu amatorski zespół ludowy, którego celem było propagowanie autentycznego tańca, śpiewu, stroju, jak i muzyki podhalańskiego ludu. Stary Jan Roj uczył córki tradycyjnych kroków tanecznych, przygrywał zaś nikt inny jak sam Bartuś Obrochta z synami, a Hela pilnowała wierności tradycyjnych strojów, obrzędów i ruchów swoich taneczników.

Atmosfera domu Rojów pełna była tradycji i wspomnień o pobytach rodu Tetmajerów, którzy rokrocznie przez pewien czas letni wynajmowali izbę u Roja, trzymając fury i konie u sąsiadów. Matka Heli, Agnieszka, piękność góralska swego czasu, opowiadała, jak młodzi Tetmajerowie wyciągali ją aż z kościoła, by szła z nimi tańczyć do ówczesnego „Kasyna” Towarzystwa Tatrzańskiego, gdzie goście nie tak dawno odkrytego przez Chałubińskiego Zakopanego bratali się z ludem góralskim przy góralskiej muzyce.

Tetmajerowskie opowieści, pisane w gwarze ludowej, tętniły krwią i rumieńcem życia dla młodej dziewczyny. Jeszcze i ona знаła przecie słynną Byrkę, żonę niezapomnianego Krzysia! Widywała tych i tamtych, których gesty, gwara i osobowość uwiecznił w swych powieściach i opowiadaniach Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

Ow żywy kontakt pierwszych letników zakopiańskich, rekrutujących się przeważnie z entuzjastycznie ustosunkowanej do Zakopanego i w ogóle do Góralczyzny inteligencji polskiej, od dawna zadzierzgał był nici przyjaźni między miejskimi „panami” a prostym ludem góralskim. W czasach jednak gdy dorastała Hela Roj, Zakopane zmieniało się gwałtownie po pierwszej wojnie światowej w stolicę zimową i letnią nowopowstałej Polski i napływ gości z bogatych, dorobkiewiczowskich sfer zasadniczo zmieniał oblicze uzdrowiska.

Dawne „Kasyno” Towarzystwa Tatrzańskiego spłono. Wyrastały natomiast, jak grzyby po deszczu, luksusowe pensjonaty, dansingi, restauracje i kluby bridżowe. Hulał w nich, jak i na nartach, świat „panów”, mieszkających teraz w luksusowych dzielnicach pensjonatowych drogi do Białego czy pod Antałówką. Pijano na Krupówkach i w barze Jędrusia, grano w bridża u Trzaski.

Góralczyzna cofała się do granic starych osiedli, jak droga do Rojów, Tatary, Samków, Budzów czy Bachledów Wierch, ulegając często sceprzeniu.

Góralski teatr Heli Roj był jednym z nielicznych miejsc, gdzie pańscy goście znowu swobodnie stykali się z ludem. Chcieli nowych i niecodziennych wrażeń, cisnęli się tam zwłaszcza literaci, artyści, muzycy oraz snobizujące na sztuce towarzystwo z damami na czele.

Wesele Heli Roj w kwietniu 1923 r. w Zakopanem z młodym literatem z grupy „Skamandra”, Mieczysławem Kozłowskim, było żywą góralską parafrazą „Wesela” Wyspiańskiego. Pili na nim śpiewając autentyczni górale, pili przysłuchując się im, podnieceni niezwykle atmosferą literaci, muzycy i malarze warszawscy. Grali do dnia Obrochtowie, a słuchał ich z zapartym tchem Szymanowski. O północy podpił parobcy całowali pod ścianami rojowskich izb roztańczone dziewczki. A nie mniej podpił panowie bez żenady przyciskali do ścian upite alkoholem damy. Zgubiona w tym tłumie, po tradycyjnych „siumnych cepinach”, panna młoda, Hela, upadając ze zmęczenia, daremnie szukała wolnego kąta, by spocząć; przebiegając zakamarki domostwa, potykała się tylko o podpite pary.

Gdy przebudziła się nazajutrz, zaczął się dla niej nowy żywot — oficjalne wejście jako żony inteligenta do sfery „panów”!

Zdziwionymi, szeroko otwartymi z ciekawości oczyma spoglądała młoda dziewczyna z ludu, odziana na gorset góralski i kwiecistą spódnicę tybetową, na obyczaje ówczesnej elity „odrodzonej” Polski! Wyrwana przez na pół jeszcze trzeźwych „panów” z rąk „damy”, która pod wpływem alkoholu z lesbijską namiętnością próbowała zerwać z niej ściśle zasznurowany gorset góralski, długo nie mogła zrozumieć Hela, co stało się damie! Dopiero powoli, stopniowo nabrała wielkoświatowej świadomości o „panach”.

Trzeba przyznać, że góralski świat Zakopanego bardzo niechętnie widział zabranie wiejskiej dziewczyny przez „pana”.

„Ani ona dla pana, ani pan dla niej” — trzeźwo oświadczył był ojciec Heli, stary Jan Gąsienica Roj, gdy przyszli młodzi prosić go o błogosławieństwo. Lecz że hołdował zasadzie, iż każda z córek ma prawo sama sobie wybrać męża, nie oponował przeciw niecodziennemu małżeństwu. Krewniacy Heli kazali „panu” przysięgać, że nie zrobi krzywdy dziewczęciu, przysięgając nawzajem, że jeśli ją skrzywdzi w czymkolwiek, zazna ciężaru góralskiej ręki!

Sama Hela, nagabywana potem, czemu wydała się, gardząc zakochaną w niej młodzieżą góralską, za ostatecznie bliżej jej nie znanego „pana”, z wrodzoną sobie prostotą przyznała się, że i trochę woda sodowa jej do głowy poszła, ale przede wszystkim liczyła, że ów piśmienny „pan” pomoże jej w pisaniu sztuk i tworzeniu teatru.

Prędko miała się przekonać, że dla świata „panów” była tylko rozrywką, że zajęci żywotnymi ambicjami i interesami swojej klasy, mogli góralskiemu dziewczęciu głośno klaskać w teatrze, umieścić o jej sztuce i wysiłku twórczym pochlebną recenzję w swoich czasopismach, zapraszać ją nawet na swoje przyjęcia i przyjaźnić się z nią w wolnych chwilach, nie zastanawiając się jednak szczerze, co by naprawdę należało zrobić dla rozwinięcia w pełni jej możliwości twórczych. A że bogata, rwąca się do wypowiedzi artystycznej indywidualność Heli Roj garnęła się do życia i ludzi, poniosło młodą góralkę w świat bez zastanowienia.

Jeszcze dziś wieść gminna w Zakopanem jako żywo twierdzi, że tak zagranego „Janosika”, jak go wystawiła Hela Roj, już nigdy potem nie widziano, mimo że wątek Janosikowy „Rojki” tuła się w niezdarnych

przeróbkach po dziś dzień na scenach różnych zespołów tańca i pieśni obecnej doby.

Plastyczność wizji reżyserskiej Heleny Roj była urzekająca. Gdy na scenie Jadźka Pitońka jako karczmareczka wyłaniała się zza bufetu w sześciu nakrochmalonych sztywno „fartuchach” (halkach) pod kwiecistą spódnicą, by porwana urodą Janosika tańczyć z nim do upadłego, aż kiecki furkały pod powałę, korzystając z czego, chyłkiem pomykali kolejno zbójnicy unosząc z komory karczmarza dudki w kotliku, poście słoniny i sery — to publiczność wyła z uciechy, przyspiewując wraz z Janosikiem: „Ej, tańcuje, tańcuje, karcmarecko tłusta! A do jutra rania kómorecka pusta!” Lub kiedy do watry w lesie zlatywali się zbójnicy, do cudu dobrani jak smrek w smreka chłopcy, Jasio Roj, Jędrzek Czarniak, Jaś Fedro czy Jasiek Krzeptowski, wszyscy zakochani w Heli i wpatrzni w nią jak w obraz, to ludzie, gdy kurtyna spadła, biegli na scenę uściskać dziewczę od Rojów za ono przedstawienie!

Gdy w tym roku na „Uroczystościach Sabałowych” ujrzałam w różnej trawestacji odegrane różne sceny z „Janosika”, przyznać musiałam rację wieści gminnej. Chuda dziewczynka udająca karczmareczkę w niczym nie nadawała się do tekstu przyspiewki: „Tańcuje, tańcuje, karcmarecko tłusta...”

187 przedstawień „Janosika” po scenach całej Polski, inscenizacje „Legendy Tatr” i „Podhale tańczy”, dwóch innych sztuk ludowych Heli Roj, granych pod egidą Związku Górali, 6 tygodni akcji społecznej, czyli grania w czasie plebiscytu na Śląsku „Janosika” celem propagowania polskości — krom pięknych recenzji w czasopismach lokalnych i stołecznych — nie przyniosły autorce możliwości dalszego rozwoju. Wyjechała tylko z grupą góralską w 1925 roku na Wystawę Światową do Paryża w towarzystwie Bartusia Obrochty, Mroza i innych.

Łącznie z mężem, pod pseudonimem: H. i M. Rybardowie, wydała 3 książki — „Koleba na Hliniku”, „Wilczur z Prohyby” i „Na Białej Grani”, propagując w nich turystykę i folklor podhalański. Recenzje były dodatnie. Młodzi biegali do Heli z zapytaniem, gdzie jest owa koleba na Hliniku, tak urzekła ich prawdziwość tych opowiadań.

W latach 1925—1926 Hela Roj nawiązuje kontakt z filmem, grając rolę panny młodej w propagandowym filmie regionalnym dla Polonii Amerykańskiej: „Wesele góralskie”. Gra również rolę żony przemysłowika w filmie „Dzień wielkiej przegrody”. Wszystkie te sporadyczne zarobki, które zawdzięczała poparciu przyjaciół — nie przynoszą jej majątku ani zdecydowanej pozycji socjalnie.

Borykanie się z losem trwa. Zmuszona sprzedać za długi domek nabyty pod Warszawą, wyprzedając wszystko, co posiada, zaczyna budowę domku za Strugiem w Zakopanem, ukrywając przed rodziną kłopoty materialne i nieszczęśliwe życie z „panem”. W 1936 roku rozchodzi się oficjalnie z mężem, otrzymując urzędową separację. Sprzedają domek za Strugiem i Hela z otrzymanej części nabywa na swoją i jedyną własność starą chałupę na Rojach, która po odnowieniu i odremontowaniu daje jej pewność dachu nad głową.

Zły los prześladowała ją nadal. Spotkawszy człowieka, z którym ma możliwość odbudowania swego szczęścia osobistego, traci go w zawierusze wojennej 1939 r. na zawsze.

Wobec nacisku prowodyrów „Góralen-volku” opuszcza Zakopane, przenosząc się do Warszawy, do owej okupacyjnej Warszawy, gdzie nie potrzeba było „należeć” do organizacji, aby przenoćować nieznajomych, przechowywać broń, komuś potrzebną na Niemców, i kolportować gazetki, narażając skórę i życie. Helena Roj bez trudu dała się ponieść walce z faszyzmem. Ktoś z przyjaciół prosi ją o zamelinowanie w piwnicy jej mieszkania bibuły. Mimo iż Hela zajęta jest teraz wychowywaniem małego synka, zgadza się bez chwili wahania. Kiedy warszawscy spekulanci niespodzianie zamelinowali w sąsiedniej piwnicy kradziony Niemcom towar, Hela prosi o zabranie bibuły, przewidując możliwość katastrofy. Stało się, jak przewidywała. Żandarmi w poszukiwaniu kra-

dzionego towaru natknęli się na skład bibuły. Helę Roj wraz z synkiem uratowała przytomność umysłu opiekunki dziecka. Widząc wkraczających na podwórze żandarmów niemieckich, bez chwili wahania wybiegła z dzieckiem na rękę przez schody kuchenne na ulicę. Odszukując Helę telefonicznie na mieście, dała jej znać o katastrofie. Hela Roj znalazła się na ulicy — tak jak stała i w tym, w czym była ubrana, tracąc nie tylko dobytek materialny, ale i wspomnienia, fotografie i pamiątki przeszłości.

Przyjaciele ułatwili jej wyjazd pod Warszawę, na wieś. I tam, wystawszy synka gdzie indziej, by zmylić ślady, doczekała się końca okupacji. W 1945 r., po odszukaniu synka w zawierusze kończącej się wojny, wraca do oswobodzonego Zakopanego.

Ograbiona ze złudzeń przez życie, pozbawiona prawie wszystkiego w wyniku okupacji, z lękiem spoglądała samotna kobieta z synem na swoją przyszłość. Chodziło jej po głowie, że trzeba będzie powrócić do ciężkiej góralskiej gazdówki. Paść owce i grule sadzić, by nie umrzeć z głodu z dzieckiem i starszą matką, którą wzięła do siebie. Polska Ludowa budowała się z gruzów, a Helena Roj w nich tkwiła, nie śmiać myśleć o tym, co ją czeka.

Lecz kiedy w 1947 r. Ministerstwo Kultury i Sztuki urządziło w Zakopanem miesięczny kurs nauki malowania na szkłe celem reaktywowania starej techniki ludowej, Hela Roj-Kozłowska z wrodzoną sobie energią zapisuje się na kurs, a po jego skończeniu próbuje dalej malować na szkłe. Zaczyna od kopii muzealnych okazów, stopniowo coraz śmielej ryzykując zakomponowanie obrazka. Równocześnie jednak daje się porwać pracy w nowej rzeczywistości ludowego państwa — odruchem swej uspołecznionej od tyłu lat natury. Pracuje jako korespondent terenowy Ministerstwa Kultury i Sztuki w latach 1946—1947. Służy chętnie tak naukowcom, jak i artystom Polski Ludowej wszelkimi wiadomościami potrzebnymi im z zakresu góralskiego folkloru. Dostarcza polskim muzeom — jak Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach czy Muzeum Etnograficznemu w Łodzi, nie mówiąc naturalnie o Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, z którym od lat jest w stałym kontakcie — etnograficzne eksponaty, które wyszukuje sama w terenie. W 1947 r. rozpoczyna pracę w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem jako przewodnik oświatowy. Od 1950 r. zostaje asystentem Muzeum, odgrywając dużą rolę swoimi wiadomościami o Góralach przy organizacji sal muzealnych.

Stała praca w Muzeum Tatrzańskim nie przeszkadza jej w dodatkowej pracy w roli konsultanta Filmu Polskiego przy nakręcaniu filmu „Czarczi żleb” oraz nie dokończonych filmów „Podhale” w latach 1948 i 1949.

Przy tym wszystkim nie porzuca prób doskonalenia się w malarstwie na szkłe. Maluje, stale wydoskonalając swój warsztat i wybijając się na czoło nielicznych artystów ludowych Podhala uprawiających tradycyjną technikę malowideł na szkłe. Wyswobadza się ze ślepego kopiowania muzealnych eksponatów, próbuje sił w malowaniu scen z życia podhalańskiej wsi, jak „Pasenie owiec”, „Redyk”, „Pranie bielizny”, „Cepiny”, ilustrując nawet najnowsze przejawy przemian społecznych, jakie daje się zanotować na Podhalu, jak elektryfikacja, oświata na wsi. Również nieobce są jej malarstwu sceny z historii podhalańskiej ziemi, jak ilustracje do życia Kostki Napierskiego, bitwy pod Nowym Targiem w 1670 r. czy ilustracje legend tatrzańskich, np. „Śpiący Rycerze w Tatrach”.

Malarstwo na szkłe Heleny Roj-Kozłowskiej, zaczęte od kopiowania dobrych wzorów tradycyjnej sztuki ludowej Podhala, zachowało w sobie najcenniejsze wartości owej twórczości ludowej: wyrazistość kompozycji tak rysunkowej, jak barwnej, realizm dekoracyjny, który nie zawsze i ślepo liczy się z zasadami perspektywy, podporządkowując je wyrazistości przedstawianych przedmiotów oraz potrzebom wypełnienia przestrzeni w sensie dekoracji malarzkiej. Przy tym cechuje artystkę głęboka prawda w przedstawianiu scen z życia Góralów, świetna znajomość przedstawianych treści, czym każdy obraz

przemawia siłą wyrazu do widza — tak górala, jak i „cepra” — prawdą realizmu życiowego.

Gama barwna obrazków Heleny Roj-Kozłowskiej ulegała zmianom, które mogą dziwić czasem niepostrzeżenie amatora jej prac. Powodem tych zmian (jak np. występowanie brudnej, szaroburej gamy w pewnym okresie jej twórczości) bywały czasem przyczyny materialnej czysto natury. Np. brak kolorowych barwników. „Rojka”, nauczona bowiem przez prof. Antoniego Buszka, który prowadził owe kursy malowania na szkłe w Zakopanem, samodzielnego preparowania sobie barwników przez rozcieranie proszków na płycie szklanej korkiem i spajanie ich spoiwem żółtka jajecznego, gdy brakło w sklepie trwałych kolorowych barwników, ograniczała się do czarnych, białych i ugrowych. Stąd owa siwa gama szaroburych, połączonych najwyżej z zielenią. Często skarżyła się wobec mnie z tego powodu, bowiem jak tylko mogła, posługiwała się barwniejszą paletą, bardziej odpowiadającą prototypom muzealnym ludowych malowideł, jak i jej własnym upodobaniom. Cechowała ją jednak zawsze szlachetność barwnej gamy. Nigdy nie występowała papuziowatość zestawień kolorystycznych, jakie czasem spotkać można było u innych malarzy ludowych czy pseudoludowych. To jedno bowiem jest pewne, że Helena Roj-Kozłowska nigdy nie prosiła żadnego ze znanych jej artystów o pomoc. Do wszystkiego dochodziła sama, nie udając więcej, niż potrafi. Pracowała i tworzyła tak, jak tworzyli wszyscy artyści i wytwórcy ludowi: z przejęciem i szczerze. Stąd jej malarstwo nie razi nas niedociąganiem technicznymi czy rysunkowymi. Siła jego wyrazu artystycznego tkwi w nie fałszowanej szczerości wypowiedzi artystycznej, w naturalności niedociągnięć i błędów, przy wybitnych cechach wrażliwości artystycznej i plastycznej, które z jej malowideł na szkłe czynią prawdziwe dzieła sztuki ludowej.

Nic w tym dziwnego, że Polska Ludowa, szczerze opiekująca się talentami ludowymi, otoczyła opieką twórczość Heleny Roj-Kozłowskiej. Obrazy jej, zakupowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, jak i przez muzea, wędrowały na wystawy sztuki ludowej do ZSRR, Szwecji, Francji, Ameryki, Chin, nie mówiąc o wystawach sztuki ludowej w Polsce, i zdobywały odznaczenia i nagrody. W 1953 r. otrzymuje Helena Roj-Kozłowska stypendium twórcze od Ministerstwa Kultury i Sztuki. Tak samo w 1955 r. Bierze udział w Wystawie Haftu i Rzeźby Ludowej w Zakopanem w 1951 r., pokonkursowej wystawie, na której otrzymuje I nagrodę. Także na pokonkursowej Wystawie Pamiątkarstwa Podhalańskiego w 1953 r. obrazy jej zostają wyróżnione. Wyróżnienie otrzymuje również za hafty na tej wystawie.

Lecz co było jeszcze cenniejsze: równocześnie z Heleną Roj-Kozłowską na obu tych wystawach znalazły się prace jej góralskich uczniów. W zimie 1951 roku bowiem z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki prowadziła ona kursy malowania na szkłe w trzech wioskach Podhala: Maniowach, Szlembarku i Dębnie, następnego znów roku jesienią w Łącku. Dwutygodniowe te kursy dały ciekawe artystyczne rezultaty. Wykazały one różnorodność wizji malarzkiej u poszczególnych dzieci tych wiosek i duże uzdolnienia naszego ludu. Wykazały one ponadto możliwość reaktywowania na Podhalu tradycyjnej techniki pod warunkiem umożliwienia zbytu dla tej dziedziny ludowej twórczości. Dzieci po pokonaniu pierwszych trudności rwały się do pracy twórczej; wyjmowały rodzicom często szybki z okien, byle mieć na czym malować! Roj-Kozłowska dodatkowo prowadziła na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz PCK jeszcze jeden kurs malowania na szkłe pod hasłem „Czystość na wsi” (maj 1951).

Malatury na szkłe Roj-Kozłowskiej zwróciły uwagę artystów zawodowych i architektów, którzy zaprosili ją do współpracy. Wykonała ona w 1953 r. serię obrazków na szkłe do hotelu „Orbis” w Zakopanem oraz do schroniska PTTK na Polanie Chochołowskiej (projektowanego przez architekta Annę Górską).

W ostatnim roku swego życia, już ciężko chora, w chwilach gdy czuła się lepiej, wykonała serię ostatnich swych obrazków na Ogólnopolską Wystawę Sztu-

ki Ludowej w Warszawie w związku z obchodem X-lecia Ludowej Polski. Za nadesłane prace na V Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie otrzymała I nagrodę na parę tygodni przed śmiercią.

Lecz praca Heleny Roj-Kozłowskiej nie ograniczała się do własnego doskonalenia się jako artysty ludowego. Artystka dzieliła się swą wiedzą i swymi wiadomościami na każde zawołanie z wszystkimi twórcami ludowymi Podhala. W związku z Konkursem Haftu i Rzeźby Ludowej Podhala w 1949 r. oraz Konkursem Pamiątkarstwa Podhalańskiego w 1953 r. obeszła ona pieszo prawie wszystkie wioski powiatu nowotarskiego celem zaproszenia i poinstruowania, a nawet po prostu przede wszystkim odszukania twórców ludowych, którzy by mogli wziąć udział w Konkursie Sztuki Ludowej ogłoszonym przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wydział Kultury WRN w Krakowie. Zachęcała ona słowem i własnym przykładem zdziwionych, zaskoczonych twórców ludowych, którzy dotąd nigdy poza granice najbliższych okolic nie wychodzili ze swymi umiejętnościami artystycznymi, aby śmiało pokazali całej Polsce, co potrafią ludowi artyści, ogółowi dotąd nie znani. Poza instruktazem w terenie, w godzinach pracy w Muzeum Tatrzańskim pokazywała im wszystkim, gdy tylko do niej się zgłosili, piękne, stare wyroby ich ojców.

Pozbawiona próżności, zawiści czy cienia zazdrości, nie odmawiała nigdy nikomu pomocy, służąc każdemu zasobem niecodziennych swych wiadomości o Góralach i sztuce ludowej Podhala. Korzystali z nich artyści, naukowcy na równi z twórcami ludowymi, którzy zawsze z pełnym zaufaniem do „Rojki” zachodzili. 1 maja 1953 r. została też odznaczona złotym Krzyżem Zasługi przez ludową Ojczyznę.

Zwalona z nóg niespodzianie jesienią 1954 r. nieuleczalną chorobą, nie podniosła się już z łóżka. Zmarła po ciężkich, z niesłychanym spokojem i cierpliwością znoszonych cierpieniach, na raka, 19 lipca r. w Zakopanem, gdzie też pochowana została na koszt państwa, na cmentarzu zasłużonych, tuż obok niedawno zmarłej swej przyjaciółki, artystki ludowej Podhala, Anieli Gut-Stapińskiej.

Takie było bogate, dziwne, smutne, pożyteczne i piękne życie prostej dziewczyny z ludu podhalańskiego: Heleny Gąsienicy Roj, która, wyrwawszy się siłą swych marzeń, uzdolnień i pracy z codzienności wiejskiego życia swych ojców, rzucona została w wir życia mieszczańskiego kapitalizmu początków XX wieku w Polsce, aż przebrnąwszy grozę okupacji, znalazła nareszcie odpowiedni do ludowej twórczości grunt pod nogami w odbudowującej się z gruzów wojennych Polsce Ludowej.

Jeśli Helena Roj-Rytardowa, jak zwać ją zwykło osiedle Rojów w Zakopanem, nie zatraciła pionu moralnego w żadnym okresie swego życia, jeśli rzuciwszy po przeniesieniu się z mężem do Warszawy strój góralski, jako zbyt wyróżniający ją na ulicy czy w teatrze, i nabrawszy ogłady towarzyskiej wielkiego świata warszawskiego, nie uległa jego rozpasan u

i zgniliźnie przedwojennej — zawdzięcza to wrodzonym cechom prawego charakteru, jak i głębokiemu przywiązaniu do swego chłopskiego, góralskiego pochodzenia, którego nigdy się nie zaparła.

Prędko nauczyła się mówić i pisać poprawną polszczyzną — językiem „panów”! — lecz w rozmowie z przyjaciółmi przechodziła najnaturalniej w świecie do góralskiej gwary, owej żywej, bogatej, barwnej podhalańskiej gwary! Nie snobizowała się z góralszczyzną wśród panów i spotkawszy ją w towarzystwie, trudno było domyślić się, iż była góralką. Lecz powróciwszy do swoich nie udawała damy.

W pewnych ciężkich dla niej chwilach proponowano jej korzystny wyjazd do Ameryki. Odmówiła. „Za tęskniłabym się za swoimi i za Podhalem” — oświadczyła.

Zrzuciwszy elegancki kostium miejski, powróciwszy do Zakopanego, najnaturalniejszym w świecie ruchem brała do ręki kopaczkę i szła pomagać siostrom przy kopaniu grul. Pasała owce, jeśli tak wypadło, czy redykowała się z nimi, śpiewając na zabój z juhasami, rada onym nawrotom do swoich i do młodości. Ów nieporównany wdzięk Heli Roj polegał na jej prostocie uroczej i nie robionej. Nie skarżyła się nigdy w ciężkich chwilach (których nie brakło w jej życiu), pomagała za to biedniejszej rodzinie, gdy tylko los się uśmiechnął w wyniku jej wysiłków i pracy. Zdrowym instynktem ludu przywierała odruchowo do najcenniejszych ludzi polskiej inteligencji, z którą na tyłu polach spotykała się do końca życia, a do której weszła siłą swego talentu i twórczej indywidualności. W bibliotece jej obok „Maryny z Hrubego” leżał „Hamlet”. Była inspiratorką wielu prac, towarzysząc Mierczyńskiego, męża Szymanowskiego przy powstawaniu „Harnasiów”.

Choć zazdrośni (i to z najbliższych) pragnęli odebrać jej laur natchnienia, jakim owiała modernistycznego kompozytora ukazując mu niezapomnianą muzykę ludową Podhala, wszyscy, którzy na to patrzyli, wiedzą, że to jej zawdzięcza Karol Szymanowski zasadniczą treść libretta „Harnasiów”. W notatniku kompozytora pozostały zapiski o „nutach Heli”, z którymi go pierwsza zapoznała zawodząc po góralsku dzikie przyspiewki i „nucicki inne”! Ona dawała mu znać o weselach wsiańskich w Działiszu czy innej zapadłej wiosce Podhala, gdzie Karol, wiedziony przez nią, podsłuchiwał nieskazyne melodie góralskich kapeł i chwycił uchem wszystkie odmiany przeróżnych dzikich muzyk góralskich, nie tylko „oblatanych” i przetartych o obcą kulturę muzyczną „panów” zako-piańskich muzykusów ludowych.

Pośredniczyła mocą swego wrodzonego poczucia artystycznego między wspaniałą tradycją twórczą ludu podhalańskiego a rzeczywistą narodową kulturą całej Polski!

I to było najpiękniejszą rolą zagrana w jej życiu — na scenie życia polskiej kultury!

Wanda Gentil-Tippenhauer



Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1388. Pap. ilustrac.
kl. III 100 g A1 + karton biały kl. III 160 g B1. Nakład 3000 egz. B-6-13091



Cena zł 12.-



Druk ukończono w listopadzie 1955 r.