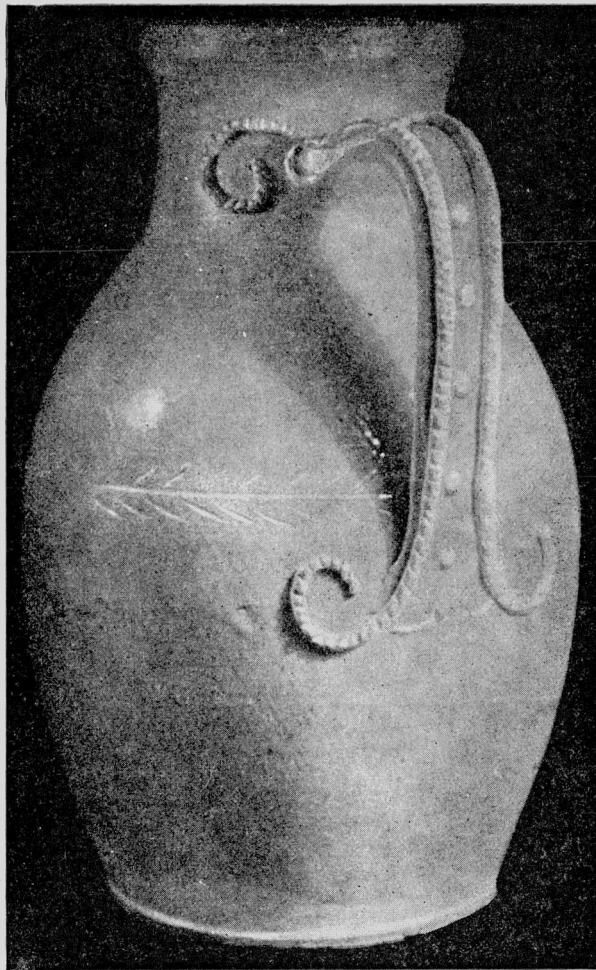


A 1641 II

POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK III

MAJ 1949

NR 5

*Redaguje zespół kierowników Sekcji Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej
* Redaktor Naczelny Tadeusz Zyglar * Wydawca Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej *
Sekretarz Redakcji, okładka i układ graficzny Barbara Suchodolska * Klisze Państwowe Warszawskie
Zakłady Graficzne * Druk W. L. Anczyc i Sp. pod zarządem państwowym w Krakowie * Redakcja
i Administracja Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 15*

A1641E

S17

POLSKA SZTUKA LUDOWA

Miesięcznik, Organ Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Ежемесячный журнал

L'ART POPULAIRE POLONAIS

Revue mensuelle

POLISH PEASANT ART

Monthly revue



4332

T R E Ś Ć

Włodzimierz Sokorski — O właściwy stosunek do sztuki ludowej

ARTYKUŁY TEORETYCZNE

Dynowski Witold — Historycyzm w sztuce ludowej cz. V

OPRACOWANIA

Bojarska Irena — Krakowska ceramika ludowa w zbiorach Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

Reinfuss Roman — Przyczynek do ikonografii obrazów janosikowych na szkle malowanych

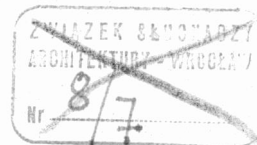
DZIAŁ INFORMACYJNY

Kolago Władysława — Konkurs na wnętrze chaty kurpiowskiej. Kronika

ROK III

M A J 1 9 4 9

Nr 5





M. ins. 1.

Kafel wykonany przez krakowskiego garncarza Teofila Michalskiego. Fot. R. Reinfuss

O WŁAŚCIWY STOSUNEK DO SZTUKI LUDOWEJ

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

*Referat wygłoszony dnia 28 maja 1949 roku
na konferencji w Muzeum Narodowym poświęconej
omówieniu wyników Festiwalu Muzyki Ludowej*

Festiwal Sztuki Ludowej, organizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Polskie Radio, postawił w nowej zupełnie płaszczyźnie problem przewartościowania i wchłonięcia potężnego nurtu ludowej twórczości w łożysko sztuki ogólnonarodowej naszych czasów. Sztuka ludowa w naszym pojęciu jest bowiem nie tylko zjawiskiem społeczeństwa klasowego, lecz jako samodzielny, własny nurt kulturalny mas ludowych, powstała i ukształtowała się jako antyteza szlacheckiej, dworskiej kultury, tym samym korzeniami swymi sięgając społeczeństwa, opartego na pańszczyźnianej pracy najszerszych mas chłopskich.

W tych więc warunkach, o ile kultura dworska, w miarę swego wyradzania się odrywała się od narodowego podłoża i uległa kosmopolitycznemu i formalnemu skostnieniu, o tyle sztuka ludowa żywiła się zawsze wiecznie twórczym, głęboko narodowym, a jednocześnie głęboko klasowym nurtem społecznym, ulegając w ten sposób wszystkim przemianom, przekształceniom i przewartościowaniom ówczesnego życia wsi polskiej.

Dialektyczna jedność treści i formy może nigdzie indziej nie jest tak ostro zarysowana i uwypuklona jak właśnie w sztuce ludowej. Jest to bezpośredni rezultat jej związania z podłożem życia, jest to rezultat bezpośredniego

przerzutu codziennych przejawów bytu w sferę tańca, pieśni, rzeźby, ubioru, wzoru, tkaniny i architektury.

Stąd też konserwatyzm czy też tradycjonalizm sztuki ludowej jest tylko pozornym, zewnętrznym przejawem, chociaż niewątpliwie wolniejsze tempo przemian form ustrojowych na wsi nie mogło pozostać bez wpływu na tempo przekształceń jej artystycznych formacji.

Toteż sprowadzenie zakresu i zasięgu sztuki ludowej do jakoby niezmiennych i jakoby zakończonych już w swoim rozwoju motywów, tonacji, wątków tematycznych, czy też wzorów artystycznych jest poważnym nieporozumieniem, zaistniałym w pewnych kołach tylko na skutek niedostatecznej znajomości prac badawczo-porównawczych.

Historia różnych rodzajów sztuki ludowej wskazuje niezbicie, że zmieniała się nie tylko jej klasowa treść i klasowa problematyka, lecz powstawały, zamierały, lub odradzały się w nowej postaci te wątki tematyczne i te motywy muzyczne, taneczne, czy też plastyczne, które w tej lub innej postaci były odpowiednikami przemian społecznych lub wręcz buntów czy rewolucji chłopskich.

Częstokroć pozornie bierne przekazanie tradycji zewnętrznej obrzędowości przy bliższym zbadaniu zdradza nowe zupełnie spojrzenie

i nową zupełnie interpretację tematyczną, a nawet formalną tak charakterystyczną dla danej epoki i dla danego klimatu społecznego.

W ten sposób sztuka ludowa jest określoną zupełnie kategorią historyczną, historycznie powstałą i ulegającą historycznym przekształceniom, kategorią wkraczającą w nową epokę jako zjawisko żywe, twórcze i kształtujące się wciąż na nowo.

Zasadniczym zwrotnym punktem w rozwoju sztuki ludowej było oczywiście zniesienie pańszczyzny i przejście wsi do gospodarki drobnotowarowej w kapitalistycznym społeczeństwie. W tych nowych zupełnie warunkach postępujące z każdym dniem rozwarstwienie klasowe wsi musiało pociągnąć za sobą również i klasowe rozwarstwienie kultury ludowej.

Bogate elementy wsi polskiej musiały ciążyć i ciążyły coraz bardziej do oderwania tematyki i swoich zainteresowań od podłoża klasowego wsi pańszczyźnianej czy biednieckiej i przesunięcia punktu ciężkości do zewnętrznej obrzędowości, tradycjonalizmu mistyczno-religijnego, pozbawionego treści społecznej, tak charakterystycznej dla motywów religijnych okresu pańszczyźnianego.

W tych warunkach do sztuki ludowej, reprezentowanej przez bogatą część wsi zaczął się zakradać specyficzny formalizm. Sprowadzanie jej do powierzchowno-zewnętrznych motywów taneczno-muzycznych, ograniczonych zresztą tematycznie do obrzędowości obyczajowej zamożnych gazdów, gospodarzy czy kmieci.

Nurt ten, tracąc coraz bardziej kontakt z realnym życiem olbrzymiej większości wsi, ulegał charakterystycznej deformacji poprzez wchłanianie elementów kultury drobnomieszczańskiej, rozkładowej kultury kapitalistycznego świata. Następuje proces zaśmiecania kultury ludowej, fałszywej stylizacji, przerzucania tradycyjnych motywów na obce, wrogie wsi tło kabaretowe i lumpowsko-drobnomieszczańskie. Następuje specyficzny proces zakradania się do sztuki ludowej formalizmu i kosmopolityzmu, który w krajach zachodniej Europy i Ameryki przybrał formy tak zdegenerowane, jak znegryzowanie sztuki amerykańskiej na

kanwie formalistycznie przestylizowanych motywów ludowej sztuki murzyńskiej, zupełnie zresztą oderwanej od swego społecznego i narodowego podłoża.

W tak jaskrawo zdegenerowanej postaci proces ten u nas rzecz prosta się nie ujawnia. Lecz kończący się dzisiaj Festiwal Sztuki Ludowej obok wielkich osiągnięć, zobrazował poważne niebezpieczeństwo zaśmiecania pracy zespołów obcymi nam naleciałościami drobnomieszczańskiej pseudo-kultury, stylizowanej na sztukę ludową. A tym samym niebezpieczeństwo sprowadzenia sztuki ludowej do tradycjonalistycznej obrzędowości, ilustrującej w gruncie rzeczy reakcyjno-agrarystyczną postawę bogatej części wsi, wsi zrastającej się z miejskim spekulantem. Prowadzi to rzecz prosta u wielu kierowników zespołów do lubowania się w formalistycznych smaczkach, oderwanych od właściwego tła życia, pracy i walki olbrzymiej większości wsi polskiej, idącej dziś do socjalizmu.

Jednocześnie jednak Festiwal Sztuki Ludowej ujawnił z całą siłą jak wielkie możliwości i perspektywy rozwojowe posiada dziś sztuka ludowa, gdy patrzymy na nią w jej historycznym przekroju, gdy świadomie wydobywamy z jej dorobku to wszystko, co i w treści i w formie było związane z wiekową, historyczną walką wsi polskiej. Gdy siła, ciężka, piękno i bogactwo motywów ludowych rzucone zostanie na prawdziwe, niesfałszowane tło społeczne i kulturalne naszego narodu. Gdy przenosimy je na obecne tło życia polskiej wsi, wiążącej się z miastem w swojej pracy i w swojej walce o nowe, lepsze jutro.

Walka o socjalizm, to klasowa walka o zbudowanie nieklasowego społeczeństwa, a więc również klasowa walka o zbudowanie jednolitej kultury narodowej, osiągalnej tylko w epoce zwycięskiego socjalizmu.

Problem więc nie stoi dziś w płaszczyźnie fałszywego kultywowania odrębności kultury ludowej, podobnie jak nie stoi w płaszczyźnie przenoszenia motywów czy wycinanek ludowych na obce jej tło mieszczańskiej, schyłkowej, kosmopolitycznej już dziś kultury.

Natomiast problem stoi w płaszczyźnie wydo-

bycia z kultury ludowej żywego nurtu, zarówno w treści, jak i formie. Żywego nurtu, przewartościowującego się co dzień i co godzina w twórczym marszu wsi polskiej do socjalizmu. Sięgamy w kulturze ludowej po te jej bezcenne skarby, które były wyrazem jej społecznej odrębności i społecznego protestu w stosunku do kultury dworskiej i w stosunku do kosmopolitycznej sztuki drobnomieszczańskiej i chcemy wtopić ten żywy, potężny nurt mas ludowych w nową, narodową kulturę epoki socjalizmu, kultury, której drogę w przyszłość otworzyła walka i zwycięstwo klasy robotniczej.

Odrzucamy fałszywą stylizację, głosimy natomiast świadome kształtowanie w treści i formie tworzywa sztuki ludowej.

Odrzucamy sprowadzenie sztuki ludowej do formalistycznej obrzędowości i mechanicznego przenoszenia jej wzorów na obce jej tło zarówno w treści, jak i w formie. Natomiast głosimy hasło czerpania przez twórców, pisarzy, kompozytorów pełnymi garściami z jej bogactw, celem przetopienia jej treściowego i formalnego wkładu w nowe, codzienne tworzywo dnia dzisiejszego.

Sztuka ludowa i sztuka naszej rzeczywistości zahacza o siebie nie w ciekawostkach formalnych i nie w atonalności motywów, które wyrwane ze swojego podłoża stają się formalistyczną, bezduszną igraszką. Sztuka ludowa i sztuka naszej rzeczywistości wiąże się z sobą w sile bezpośrednich doznań, w sile wyrazu sztuki głęboko narodowej i jednocześnie głęboko ludzkiej, sztuki będącej bezpośrednim wyrazem człowieczych trosk, radości, szczęścia, pracy, trudu, walki i triumfu zwycięstwa. Zbieżność pieśni ludowych i pieśni masowych proletariatu to nie zbieżność formalna i nawet nie zbieżność tematyczna. To zbieżność sztuki tętniącej życiem dni naszych, uczuć naszych i walki naszej. To zbieżność dynamiki naszych czasów.

Jeżeli tak spojrzymy na istotę sztuki ludowej, to rzecz prosta zrozumiemy, że jej proces rozwojowy nie mógł ulec zamknięciu czy też zahamowaniu. Powstają i będą powstawać w naszych czasach nowe pieśni, nowe tańce,

nowe obyczaje, nowe gry zespołowe, nowe wzory tkanin, nowe rzeźby i nowa architektura.

Za tym procesem rozwojowym muszą podążać i praca naszych twórców i praca kierowników naszych zespołów ludowych. Winna nam przyświecać zasada wierności i prawdziwości tła oraz świadomy proces ukształtowania postępowego, żywego nurtu twórczości ludowej. Oto są główne zagadnienia dni naszych. A to stawia przed nami szereg wielkich zadań.

Pierwsze zadanie.

To przedstawienie prac ludowych zespołów świetlicowych z toru bezduszej obrzędowości na tor żywej, twórczej, koncepcyjnej pracy poszukiwania nowych rozwiązań inscenizatorskich, reżyserskich, w oparciu o całe bogactwo antydworskiej, antykapitalistycznej i antykułackiej sztuki ludowej.

Drugie zadanie.

To oczyszczenie sztuki ludowej z fałszywej stylizacji formalnej, sięgającej korzeniami kabaretu i drobnomieszczańskiej, zwyrodniałej kultury.

Trzecie zadanie.

To rozszerzenie zainteresowań zespołów ludowych na twórczość nowej, idącej do socjalizmu sztuki dni naszych.

Czwarte zadanie.

To organizacyjne powiązanie olbrzymiego ruchu zespołów ludowych z Samopomocą Chłopską i Związkami Zawodowymi oraz zagwarantowanie ideologicznego, repertuarowego oraz szkoleniowego kierownictwa państwa poprzez Główną Komisję do Spraw Kultury przy Radzie Ministrów i Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Piąte zadanie.

To dalsze prace badawcze nad sztuką ludową, jej dokumentacją i utrwalaniem — pod kątem wydobywania nurtu historycznego — jej rozwoju. Szóste zadanie.

To twórcza praca kompozytorów i pisarzy nad wchłonięciem w sztukę narodową naszej epoki tego bogactwa, które zawiera w sobie i które z każdym dniem pogłębia Polska Sztuka Ludowa.

I wreszcie siódme zadanie.

To wykształtowanie nowych form organizacyjnych, które zapewnią planowy, świadomy jej rozwój.

W tym celu zostaje powołany do życia Naczelny Komitet do spraw sztuki ludowej, którego zadaniem będzie koordynacja i kierownictwo pracami nad właściwym jej rozwojem.

Na czele tego Komitetu, do którego wejdą przedstawiciele wszystkich zainteresowanych organizacji stanie Minister Kultury i Sztuki.

Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki powołane zostanie również do życia Biuro Twórczości Samorodnej, obejmujące dwa zasadnicze działy pracy: programowo-repertuarowej i świetlicowo-widowiskowej.

Przy Biurze zorganizowana zostanie — w oparciu o Główną Komisję dla spraw kultury — Komisja repertuarowo-programowa, w skład której wejdą przedstawiciele zainteresowanych instytucji.

I wreszcie powołana zostanie do życia Centrala Teatrów amatorsko-widowiskowych, z własnym Centralnym Teatrem «Studio», jako podstawowa baza, wzorzec i rezerwuar kadr instruktorskich.

Celowo zatrzymuję się tylko na zasadniczych problemach i wnioskach organizacyjnych nie chcąc się rozpraszać i nie chcąc zaciemniać właściwego obrazu.

Przed nami stoją bowiem wielkie i trudne zadania.

Festiwal Sztuki Ludowej pokazał nam olbrzymie możliwości twórcze, tkwiące w naszym ludzie i w polskich masach pracujących, jednocześnie jednak pokazał nam również i nasze braki oraz poważne niedociągnięcia.

Co jednak jest najważniejsze i decydujące, to droga, która dzięki inicjatywie organizatorów festiwalu zarysowała się nam jasno, to droga po której iść odtąd musimy.

Na wiecznie żywe, nieskończenie piękne tło sztuki ludowej musimy rzucić twórczą myśl naszych czasów, wskazując kierunek i metodę rozwiązywania zagadnień.

To są elementy naszej walki o przyszłe oblicze socjalistycznej kultury ludowej Polski i to są drogi naszego zwycięstwa. I po tych drogach wytrwale i zdecydowanie do naszego celu pójdziemy.

Po szczęście człowieka i piękno jego życia.

Po szczęście narodu i wielkość jego kultury.

О НАДЛЕЖАЩЕМ ПОДХОДЕ К НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ

28 мая сего года в Национальном Музее в Варшаве состоялась конференция, посвященная обсуждению итогов Фестиваля народной музыки. Заместитель министра культуры и искусства Владимир Сокорекий сделал на этой конференции доклад, краткое содержание которого приводим ниже.

Фестиваль народной музыки поставил на новую плоскость проблему переоценки мощного течения народного творчества и его слияния в русле общенародного искусства. Народное искусство представляет собою свое собственное культурное течение народных масс и возникло в качестве антитезы шляхетской, дворцовой культуры. Народное искусство питалось вечно творческим, глубоко национальным, а вместе с тем глубоко классовым общественным течением, отображая в себе изменения в жизни польской деревни. Диалектическое единство содержания и формы нигде не выступает так ярко, как именно в народном искусстве. Традиционализм народного искусства является только кажущимся, внешним проявлением. Основным, поворотным пунктом в развитии народного искусства было упразднение крепостничества и переход деревни к мелко-продуктивному хозяйству в капиталистическом обществе. Это дало народной культуре классовую расщепку. Богаческие деревенские элементы своей тематикой оторвались от классовой основы в крепостнической или бедняцкой деревне и центр тяжести своих интересов перенесли на внешнюю обрядность, мистически-религиозный традиционализм, лишенный социального содержания. Происходит процесс засорения народного искусства, процесс специфического формализма, ложной стилизации, пересаживания традиционных мотивов на чуждую им, враждебную деревне, кабарежную, извращенную, мелкобуржуазную почву.

Наряду с великими достижениями, Фестиваль народной музыки показал серьезную опасность засорения работы художественных коллективов чуждыми наслоениями мелкобуржуазной псевдокультуры. У многих руководителей коллективов хущевуют тенденции увлекаться формалистическими вкусами, оторванными от подлинной основы жизни, труда и борьбы огромного большинства польской деревни, шествующей теперь к социализму.

Вместе с тем Фестиваль во всей полноте показал большие возможности и перспективы народного искусства. Мы должны извлечь из народной культуры живую, как по содержанию, так и по форме струю. Мы отбрасываем ложную стилизацию и стремление свести народное искусство к формалистической обрадности и механической пересадке ее образцов на чуждую ей по содержанию и по форме почву. Народное искусство и искусство нашей действительности переплетаются взаимно между собой силой непосредственного соприкосновения, силой выразительности глубоко-национального, а вместе с тем глубоко-человеческого искусства. Сходство народных песен и массовых песен пролетариата — это сходство динамики нашего времени. Народное искусство постоянно развивается. Появляются и в наши времена будут появляться новые песни, новые танцы, новые обычаи, новые групповые игры, новые образцы тканей, новая резьба, новая архитектура.

Нужно очистить народное искусство от ложных формалистических наслоений и нескать тему в антидворцовом, антикапиталистическом, антикулацком народном творчестве. Необходимо заинтересовать народные коллективы творчеством нового, идущего к социализму искусства наших дней. Нужно организационно связать огромное движение народных коллективов с Союзом Крестьянской Взаимопомощи и Профессиональными Союдами, а при посредстве Главной Комиссии по делам культуры при Совете Министров и при посредстве Министерства Культуры и Искусства обеспечить также руководство государства. Нужно продолжать исследовательские работы над народным искусством и творчеством композиторов и писателей, над проникновением в национальное искусство богатства этого рода искусства. Нужно выработать новые организационные формы, которые обеспечат плановое, сознательное развитие народного искусства. С этой целью будет призван к жизни Главный Комитет по делам народного искусства во главе с Министром культуры и искусства. При Министерстве культуры и искусства будет создано Бюро самобытного творчества. Наконец будет призвана к жизни Центральная контора любительских театров с собственным центральным театром «Студио», представляющим собою базу, образец и резервуар инструкторских кадров. Это элементы нашей борьбы за будущий облик социалистической народной культуры Польши и это пути к нашей победе.

A P P R É C I A T I O N D E L ' A R T P O P U L A I R E

Le 28 Mai de l'année courante une Conférence qui eut lieu au Musée National à Varsovie, porta la discussion sur le Festival de la Musique Populaire. Le Vice-Ministre de la Culture et des Arts, Monsieur Vlodimir Sokorski présenta un compte rendu dont nous donnons le résumé.

«Le Festival de l'Art Populaire fit voir sur un plan nouveau le problème du renversement des valeurs et la tendance de capter le courant torrentueux de la création populaire dans le réservoir de l'art inter-régional. L'art populaire, ce courant inné des masses populaires, se manifesta comme une antithèse de la culture des châteaux et des manoirs de la noblesse. Il fut toujours soutenu par un profond courant social, éternellement créateur et foncièrement national. Il s'adaptait à chaque changement de la vie des campagnes polonaises. On ne voit nulle part l'unité dialectique du contenu et de la forme aussi nettement dessinée et rehaussée que dans l'art populaire. Le traditionalisme de l'art populaire n'est qu'une apparence extérieure et superficielle.

Le point tournant décisif dans le développement de l'art populaire ce fut l'abolition du servage et l'inauguration dans les villages d'une économie de petites denrées dans une organisation sociale capitaliste. Cela amena une différenciation de classes dans la culture populaire. Les éléments aisés des campagnes détachèrent leurs thèmes du substratum des classes de la campagne asservie ou miséreuse et firent passer le point de gravité de leur intérêt vers le ritualisme extérieur et le traditionalisme mystico-religieux dépourvu de contenu social. Il s'ensuivit un encombrement ordurier de la culture populaire par un formalisme spécifique, une fausse stylisation et le lancement des motifs traditionnels sur un fond de cabaret et de lubricité jouisseuse de petits bourgeois, hostiles aux campagnes.

Le Festival de l'Art Populaire a imagé, a côté de gains considérables, le danger sérieux de l'art populaire menacé par un cumul des productions salaces d'une simili-culture de petits bourgeois. On remarque chez beaucoup de directeurs d'équipes la tendance de déguster des relents formalistes détachés du fond de la vie de travail et de lutte de l'immense majorité de la campagne polonaise marchant aujourd'hui vers le socialisme.

Le Festival dévoila en même temps les grandes perspectives de l'art populaire. Nos avons le devoir de donner pleine liberté à l'élan de la culture populaire, à son contenu et à sa forme...

Nous allons rejeter toute fausse stylisation et dégager l'art populaire de toute compression formaliste et rituelle. Nous ne permettrons pas qu'on le transporte sur un fond également étranger quant à la forme et à la substance. L'art populaire et l'art de notre réalité sont liés ensemble par la force d'expériences immédiates et ils apparaissent dans la forte expression d'un art foncièrement national et en même temps profondément humain. La communauté des chants populaires et des chants de la masse du prolétariat, c'est la communauté de la dynamique de nos temps. L'art populaire se développe sans cesse. De nos temps apparaissent et continueront d'apparaître de nouveaux chants, de nouvelles danses, de nouvelles moeurs, de nouveaux jeux publiques, de nouveaux modèles de tapisserie, une nouvelle sculpture, une nouvelle architecture. Il faut décrasser l'art populaire du faux encombrement formaliste et chercher des thèmes contre les manoirs, contre le capitalisme, et contre les manoirs, contre le capitalisme, et contre les métayers, des thèmes pour la création populaire. Il faut éveiller l'intérêt des équipes populaires pour la création d'un art nouveau de nos jours, marchant vers le sociali-

sme. Il faut lier organiquement l'immense mouvement des équipes populaires avec la Coopérative Paysanne et les Unions Professionnelles et assurer la direction de l'Etat par la Commission Centrale des Affaires de la Culture près le Conseil des Ministres et le Ministère de la Culture et des Arts. Il faut élaborer de nouvelles formes d'organisation qui assureront le développement conscient et d'après un plan préconçu, de l'art populaire. C'est dans ce but que sera créé un Comité Supérieur des Affaires de l'Art Populaire, avec le Ministère de la Culture et des Arts à sa tête.

Près le Ministère de la Culture et des Arts sera formé un BUREAU DE CREATION SPONTANEE.

Et en dernier lieu sera formée une Centrale des Théâtres d'Amateurs et de spectacles avec son propre théâtre «Le Studio» comme base, modèle-patron et réservoir de cadres d'instructeurs.

Voilà les éléments de notre lutte pour dévoiler la face future de la culture socialiste de la Pologne Populaire, et voilà le chemin de notre victoire.

THE PROPER RELATION TO POPULAR ART

On the 28-th of May of the current year a conference took place at the National Museum in Warsaw, where the results of the Festival of popular Music were being discussed.

The Vice-Minister for Culture and Art, Mr. Vlodimir Sokorski made a report, the summary of which is as follows «The Festival of Popular Art has placed on a new plane the problem of reversing values and directing the powerful stream of popular creation into the channel of general-national art. Popular art is an innate cultural stream of the popular masses and came to being as the antithesis of the court culture of the nobility and gentry.

It was always nourished by an eternally creative, deeply national, and at the same time deeply class-marked, social stream and adapted itself to all the changes of polish peasant, country-life.

Dialectical unity of essence and form is nowhere so sharply delineated and heightened as just in popular art. The traditionalism of popular art is only a semblance, an exterior appearance. The principal turning-point in the development of popular art came when serf-dom was abolished and the villages were subjected to the small-wares economy of a capitalistic society. This brought class-differentiation into popular culture. The wealthy village-elements loosened their themes from the class-base in the villages under serf-dom or simple pauperized, and the point of gravity of their interest passed to exterior ritualism, traditionnal religious mysticism devoid of social contents. There followed the processus of muddling popular culture with the rubbish of specific formalism, false stylisation, the transferring of traditionnal motifs on an alien back-ground hostile to the village, the ground of night-resorts and small-bourgeois profligacy.

Besides its great achievements, the Festival of Popular Art made clear the serious danger of over-sweeping the work of teams with the refuse of small-bourgeois pseudo-culture.

Many directors of teams, mark a propensity to relish an unsavoury formalism separated from the proper back-ground of life, the work and the struggle of the immense majority of Polish villages marching to-day towards socialism.

At the same time the Festival discovered the tremendous possibilities and the perspective future of popular art. We must evolve from popular culture the living stream as regards contents and form. We throw away all false stylisation and the reduction of popular art to formalistic ritualism and the mechanical transfer of its models on a back-ground alien as regards both contents and form.

Popular art, and the art of our reality, are bound together by the force of immediate experiences, by the force of expresion of an art intrinsically national and at the same time profoundly human. The meeting of popular songs and of the masses of the proletariat means the swelling of the dynamism of our time.

Popular art is continually developing. Our time will see the the appearance of new songs, new dances, new customs, new team-games, new models of weaving, new sculpture and new architecture.

Popular art should be cleaned, and all false formalistic refuse must be swept away, motifs must be found in the popular creation opposed to the culture of the manors of the gentry, to capitalism, to home-steads. The interest of popular groups should be awakened by a new creation leading towards the socialist art of our time.

A new organisation must bind together the immense movement of popular groups with the Peasants-Self-Aid and the Professional Unions and secure the direction of the State through the Principal Commission for the Affairs of Culture, working with the Council Cabinet of Ministers and the Ministry for Culture and Art.

One should pursue the study of popular art and of the creative art of composers and writers who endeavour to magnify national art with all its riches.

New forms of organisation should be found for preparing a planned and conscious development of popular art. It means the creation of a Central Committee for the Affairs of Popular Art under the direction of the Ministry for Culture and Art. The Ministry of Culture and Art will create an Office of Spontaneous Creation. A Central Office for theaters, amateur-theatricals and pageants, will be called to life, endowed with its own theater: «The Studio», as a basis, model, and school for intructors.

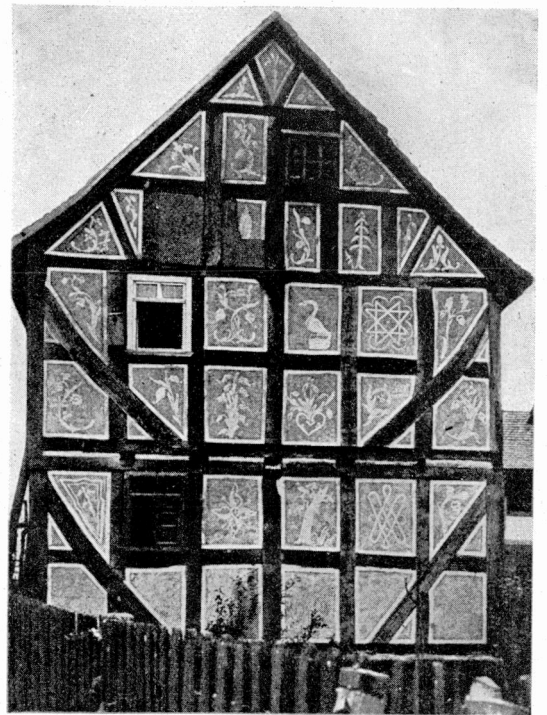
These are the elements of our fight for the new socialist culture of Popular Poland and the way to our victory.

HISTORYCYZM W SZTUCE LUDOWEJ

CZĘŚĆ V

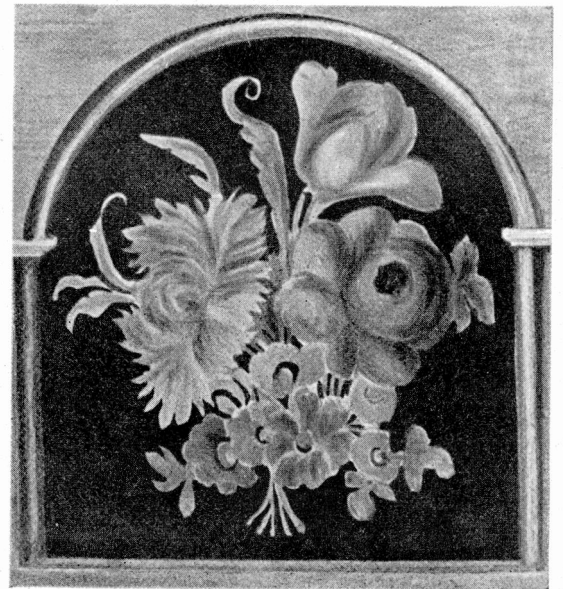
WITOLD DYNOWSKI

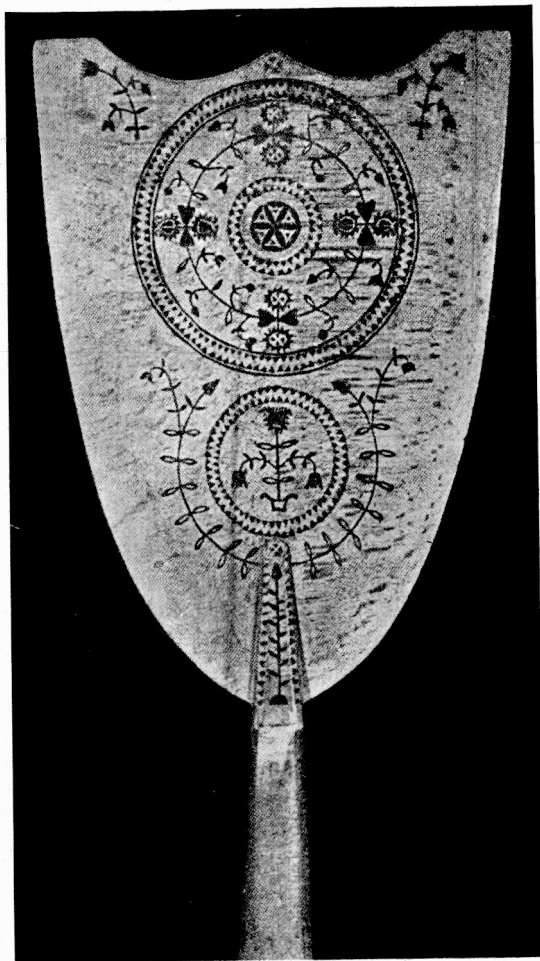
Jeżeli przedstawiony układ pionowy wymienimy na poziomy, to znaczy jeżeli proces narastania paraleli cywilizacyjnych zechcemy prześledzić nie tylko w czasie lecz również i w przestrzeni, to się okaże, że już od najdawniejszych czasów w środowiskach kulturalnych, objętych wpływami Zachodu, istniała zupełnie specjalna atmosfera dla przemian cywilizacyjnych. Dla badacza, interesującego się przebiegiem procesów kaptazu kulturowego, jednym z najbardziej fascynujących zjawisk będzie niewątpliwie łatwość, z jaką szerzyły się wartości kulturowe i całe ich zespoły wywodzące się z kręgu t. zw. cywilizacji zachodniej. Co więcej, dzięki łatwości przenikania, w wielu wypadkach na fali ekspansji zachodniej (a więc *via Zachód*) szerzyły się także wartości zrodzone w kręgu dawnych kultur śródziemnomorskich. Chodzi tu przede wszystkim o opanowywanie obszarów północnej i północno-wschodniej Europy przez całe wieki prawie że niedostępnych dla penetracji wpływów dawnych ognisk cywilizacji południa, nawet w okresach ich największej aktywności. Wiele przemawia za tym, że w pewnych okresach szybszej popularyzacji dóbr zachodnich sprzyjały warunki natury politycznej i ekonomicznej. Zarysy bowiem śmiałych koncepcji, dążących do scalenia pod jedną władzę dyspozycyjną centrów zachodnich z rozległymi obszarami północnej, wschodniej i południowo-wschodniej Europy, występują już u Gotów na początkach ery Chrystusowej. Dążenia te realizowane nie z mniejszą siłą i być może nawet dla kultury europejskiej bardziej brzemienne w skutkach, cechują także o kilka stuleci później ekspansję Normanów. Podobne



1. Ozdoby na ścianie szczytowej domu w Górnej Hessji
Niederweimar. Podług K. Rumpfa.

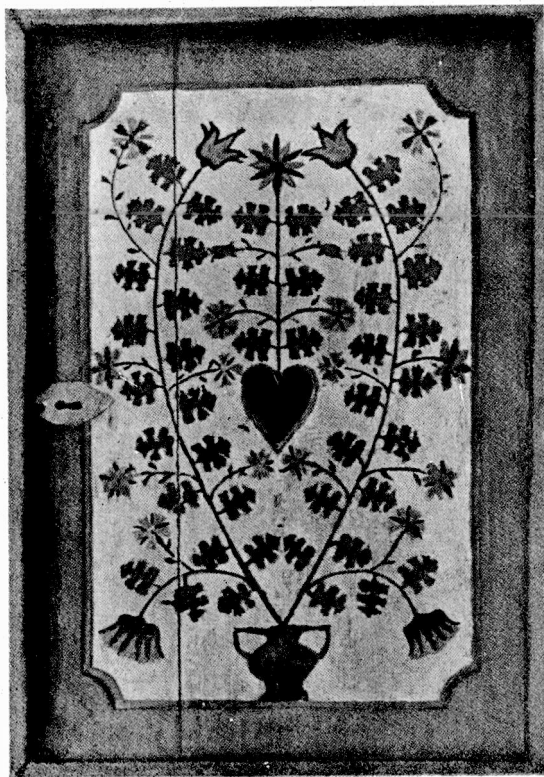
2. Malowidło na skrzyni. Urach k/Neustadt.
Niemcy, połowa 18 w. Podług Bosserta





3. Prześlita z Rugen (wyspa Rugia) wg. K. Rumpfa

4. Drzwi do szafy. Kyjow, Morawy — Czechosłowacja wg. Bosserta

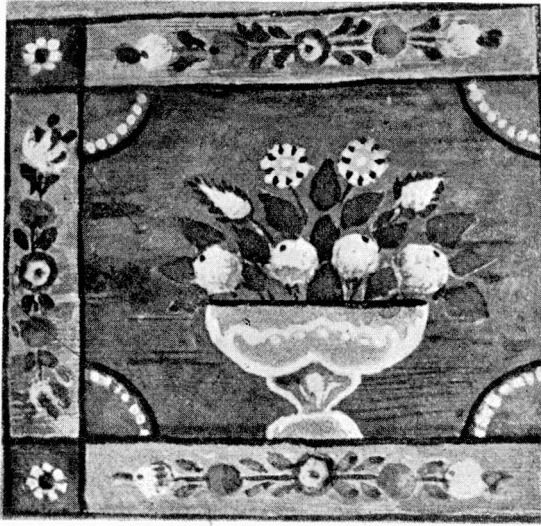


5. Fragment polichromii szafy z 1766 r. Stein — Szwajcaria (Kanton Appenzell) wg. Bosserta

cele przyświecały również ekspansjom politycznym i ekonomicznym czasów późniejszych. Po za tym w jakimś stopniu (i to niewątpliwie znacznym), na rozszerzenie horyzontów penetracji dóbr zachodnich wpłynęła także akcja szerzenia nauki i kościoła, prowadzona w różnych czasach pod różnymi postaciami. Ale nie były to przyczyny wyłączne.

Jak się zdaje głębsze tkwiły gdzie indziej — w swoistej atrakcyjności kultury zachodu, wyrażającej się między innymi także w narastającym postępie technicznym.

Podchodząc do przeobrażeń kultury materialnej od strony udoskonaleń narzędzi pracy, wynalazczości w dziedzinie obróbki surowców i t. d., wypadnie stwierdzić, że ludy, które skolonizowały zachód Europy w stosunkowo krótkim czasie, zdołały wspólnym wysiłkiem znacznie przekształcić i rozbudować zespół «rodzimych», jak i zapożyczonych wiadomości technicznych. To też przy zetknięciu się z bliższymi i dalszymi sąsiadami, o mniejszym bądź jednostronnym doświadczeniu technicznym, występowały one niejako w charakterze szerzycieli dóbr wyższego rzędu. Wpływ przebłysków postępu technicznego na kulturę najszerszych mas ludowych od wieków ujawniał się przede wszystkim w szerszym upowszechnieniu nowych, dotychczas nieznanych, sposobów i narzędzi obróbki surowców. Gotowe wytwory przemysłu odgrywały tu zawsze drugorzędną rolę (jeżeli chodzi o stosunki polskie to taki stan rzeczy naogół utrzymał się aż do drugiej połowy ubiegłego stulecia). Odmienny typ dłuta bądź piły (np. do tarcia drzewa wzdłuż), umiejętność pławienia, kucia i hartowania metali (przede wszystkim żelaza), lub inny podstawowy sposób ich obróbki, czy też udoskonalenie warsztatu tkackiego przez wprowadzenie większej ilości nicielnic, kołowrotek oraz inne narzędzia pracy i nowe techniki, pojawiające się w różnym czasie na horyzoncie wynalazczości technicznej, posiadały łatwiejszy dostęp.



6. Malowidło na skrzyni. Ciekawic k. Błatny. Czechosłowacja 19 w. Podług Bosserta



7. Fragment polichromii skrzyni z 19 w. Czechy. Siluvky k. Iwančic (Morawy) wg. Bosserta

И С Т О Р И Ч Н О С Т Ь В Н А Р О Д Н О М И С К У С С Т В Е

Процесс нарастания цивилизационных параллелей можно проследить также в географической плоскости. В этом случае поражает та удивительная легкость, с какой распространялись культурные ценности и целые их комплексы, происходящие из сферы так называемой западной цивилизации.

Наряду с другими обстоятельствами многое говорит за то, что причины этого явления нужно усматривать также в возрастающем техническом прогрессе. Влияние проблесков технического прогресса на культуру наиболее широких народных масс в течении ряда веков проявлялось прежде всего в широком распространении новых, неизвестных раньше способов и орудий обработки сырья.

Готовые промышленные изделия всегда играли здесь второстепенную роль.

Поэтому распространение более совершенных орудий труда и усвоение принципов новой техники обработки сырья в области так называемой народной культуры следует принять как бы за катализатор для большинства культурных преобразований и за наиболее существенный фактор в формировании цивилизационных параллелей.

L'HISTORICISME DANS L'ART POPULAIRE

On peut observer le procès de la formation stratifiée des parallèles de civilisation sur le plan géographique également. Dans ce cas là ce qui frappe d'étonnement, c'est la grande facilité de diffusion des valeurs de culture et de leurs groupes entiers provenant de ce qu'on nomme habituellement le cercle de la civilisation occidentale.

A côté d'autres circonstances, il y a plus d'une raison d'expliquer ce phénomène par le progrès technique incessant. Il y a des siècles que l'influence des à coups de progrès technique sur la culture des masses populaires les plus considérables se manifestait surtout par la large diffusion de moyens précédemment inconnus et d'instruments servant à travailler les matières premières.

Les produits d'industrie achevés n'ont joué ici qu'un rôle secondaire.

Par conséquent, il faut considérer que dans le cercle de la culture dite populaire, la diffusion des instruments de travail perfectionnés et la maîtrise d'une nouvelle technique pour travailler les matières premières ont joué un rôle de catalisateur dans la majorité des cas de transformation de culture, et celui d'élément principal dans la formation des parallèles de civilisation.

H I S T O R I C I S M I N P O P U L A R A R T

The process of the stratified growth of parallels of civilisation can be also observed on the geographical plane.

In this instance it is astonishing to observe the facility of diffusion of cultural values and of their whole sets, originating from the circle of the so-called Western Civilisation. Besides other circumstances, much can be said in support of the statement that the cause of this phenomenon is to be found also in the growth of technical progress. The influence of the outbursts of technical progress on the culture of the largest popular masses has been manifested since centuries mostly by a wider diffusion of new, formerly unknown, means and instruments for working on raw-stuffs.

The ready product of Industry has always played here a secondary part.

In the circle of the so-called popular culture the diffusion of more perfected instruments of work and the mastery of a new technique of working on raw-stuffs can be considered as a catalisator for most of the cultural transformations and as the principle element in the formation of parallels of civilisation.



Ryc. 1. Dzbany z Żalasu, glina biała na całej powierzchni pokryta napisami. Fot. R. Reinfuss

K R A K O W S K A CERAMIKA LUDOWA

IRENA BOJARSKA

MUZEUM PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO IM. ADRIANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE posiada zbiór ceramiki, liczący około 3 i pół tysiąca okazów, z czego mniej więcej połowę stanowią wyroby garncarstwa ludowego. Znaczenie tej kolekcji potęguje fakt, że okres jej gromadzenia przypada na drugą połowę ub. stulecia, a więc na czasy, kiedy garncarstwo ludowe osiąga szczyt swego rozwoju zachowując jeszcze czystość tradycyjnych form i zdobnictwa. Zasięg terytorialny zbioru obejmuje obszary od Wisły po Dniepr.

Tematem niniejszej pracy jest opis ceramiki ludowej pochodzącej z samego Krakowa, jak i z terenów województwa krakowskiego (zwłaszcza jego części zachodniej), w oparciu o materiały znajdujące się w wyżej wspomnianych zbiorach. Ceramika ludowa krakowska z Muz. Przem. Art. w Krakowie pochodzi głównie z zakupów, dokonywanych na targach w latach 1877—1880. Przeważnie są to naczynia nowe o powierzchni nietkniętej zniszczeniem,

zbiór zaś jest dostatecznie liczny, aby na jego podstawie pokusić się na charakterystykę poszczególnych ośrodków produkcji zarówno pod względem występujących tam form, jak i sposobów dekoracji.

Na wstępie muszę zaznaczyć, że do opisu podchodzę zasadniczo jako plastyk, delektujący się przede wszystkim indywidualną różnicą kształtów i ornamentów oraz malowniczą różnością barwnych czerepów wykonywanych przez garncarzy, którzy, idąc instynktownie za logicznym prawem konstrukcji naczynia, czującą ręką formując je z bezkształtnej masy, rozwiązywali artystyczne problemy swego rzemiosła.

Przegląd ceramiki krakowskiej zaczniemy od Kwaczały, ośrodka garncarskiego położonego na zachód od Krakowa. W wyrobach tamtejszych, reprezentowanych przez 15 okazów, na plan pierwszy wysuwają się trzy duże garnki odbiegające swymi proporcjami od pospolitego typu (ryc. 8). Wysokie na około

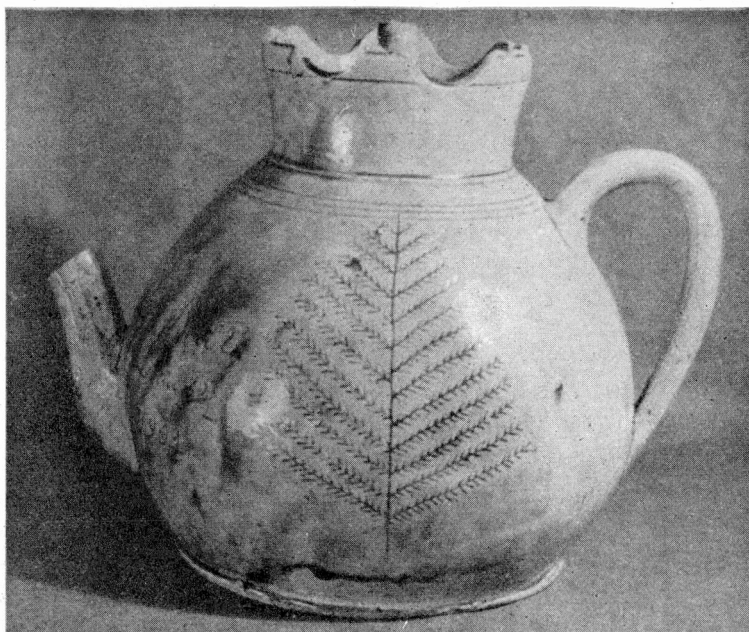
30 cm, smukłe, posiadają u wylewu cylindryczny kołnierz, wykończony dołem i górą charakterystycznym wałeczkiem. Powierzchnia zewnętrzna garnków «czesana» jest w lekkie, ukośnie biegnące, prążki. Garnki, wypalone na kolor czerwony, są pokryte od wewnątrz przejrzystą polewą, która zewnątrz obejmuje tylko górną część brzuśca i ucho tworząc poniżej dolnego przyczepu ucha do brzuśca po 3 potrójne koła, względnie linie zwojowe.

Prócz garnków spotykamy też wśród wyrobów z Kwaczały niewielkie garnuszki tzw. «babeczki», bardziej szerokie niż wysokie, zaopatrzone w ucho, oraz rynki w proporcjach zbliżone do wyżej wspomnianych, ale zaopatrzone z boku w odstającą rączkę do trzymania.

Z Kwaczały pochodzą również cztery okazy ceramiki, wykonane z prawie białej, różowawo wypalającej się, glinki i pokryte żółtą przejrzystą polewą. Znajdują się wśród nich dwa garnuszki (z tych jeden wybitnie udany, pękaty, z wywiniętym brzegiem) oraz dwie maselniczki w postaci owalnych miseczek ze stojącym brzegiem. Odbiegający od poprzednich naczyń z Kwaczały kolor wypału wyjaśnia napis wyryty na dnie każdego z naczyń: «Glina z Poręby». Chodzi tu o pobliską Porębę-Żegoty, która posiada pokłady glinki ogniotrwalej, wypalającej się na kolor prawie biały z ciepłym różowym odcieniem.

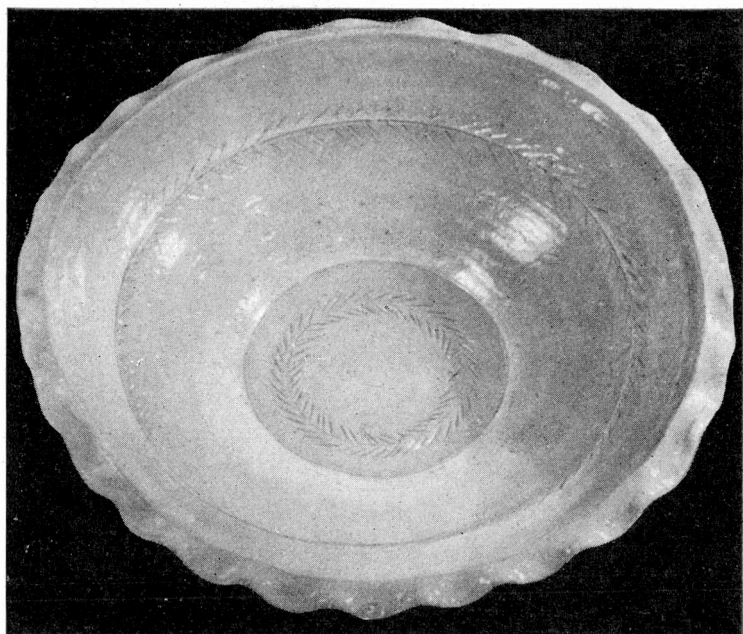
Nie wiadomo, czy na podstawie podobieństwa materiału, czy może na podstawie informacji ofiarodawcy przypisuje metryka pochodzenie z Kwaczały imbryków, o czerepie z glinki różowawej (jak w wyrobach z surowca pochodzącego z Poręby) polewanej ciemnożółtą glazurą. Imbryk ten, o kształcie prawie kulistym, posiada brzeg otworu utrzymujący nakrywkę, wyciągnięty w górę w formie korony o dużych zębach i ażurowych dziurkach. Brzusiec i nasadę «korony» zdobią odciskane szeregi podwójnych trójkątów, w których zebrana glazura przybiera piękny ton ciemnobrązowy. Ponad dziobkiem przylepiony jest wypukły klasycyzujący medalion wypełniony maską kobiecą (może zablakana kamea?). Dookoła medalionu obiega napis: «Dnia 3/11 — Roku 1875 Łyknył Krzyknył — Przewrócił oczyma, już go nima», a niżej podpis «W. Kowalik». Ucho ozdobione szeregiem guzików, a brzegami pasmem wycisków. Pokrywka imbryka posiada piękny uchwyt o formie pośredniej między wysoką rogatywką, a podhalańskim «pazdurem».

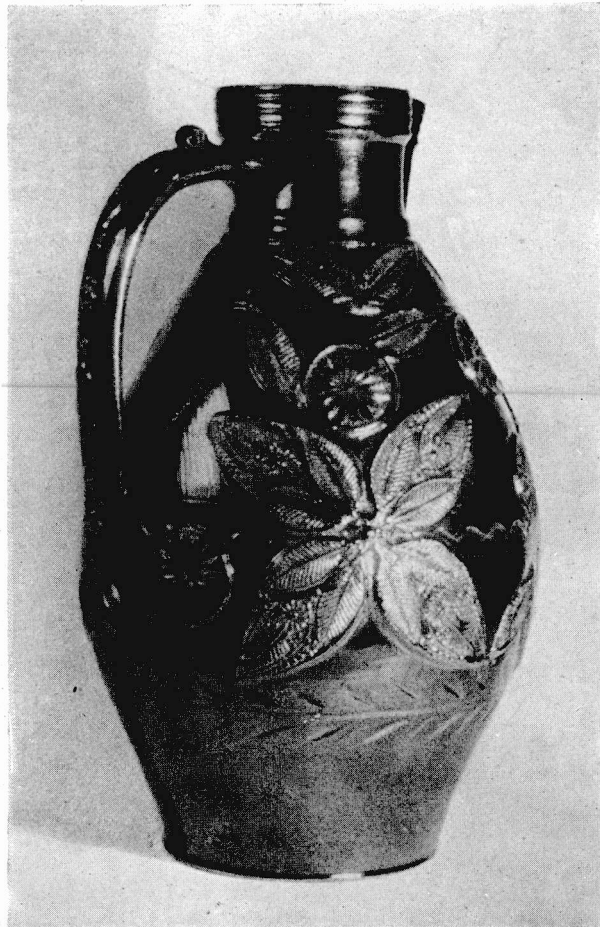
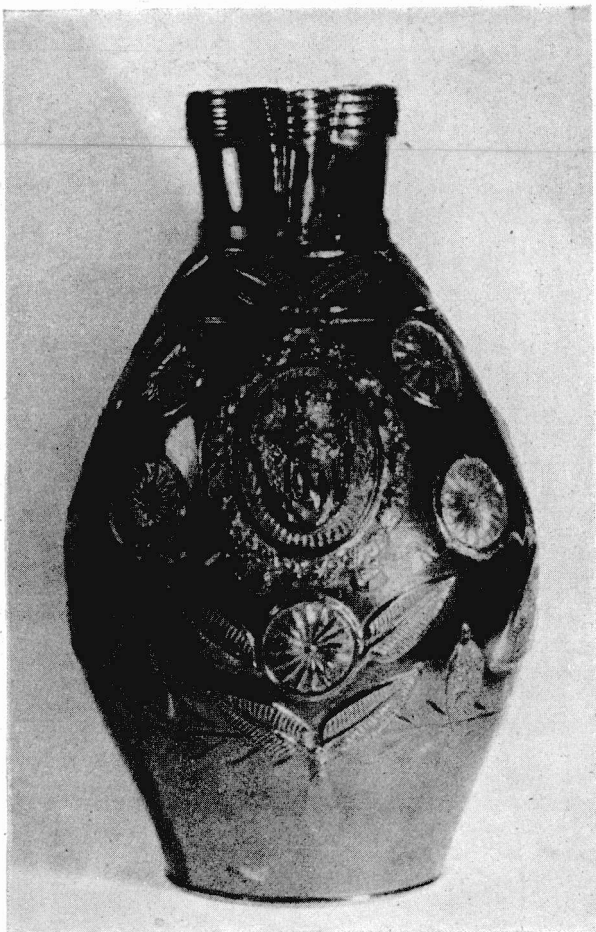
Na pónocny-wschód od Kwaczały znajduje się Alwernia, której wyroby są represen-



Ryc. 2. Czajnik wykonany w Brodłach z białej gliny pokryty jasno żółtą polewą. Fot. R. Reinfuss

Ryc. 3. Miska z Alwernii, biała glina jasno polewana. Fot. R. Reinfuss



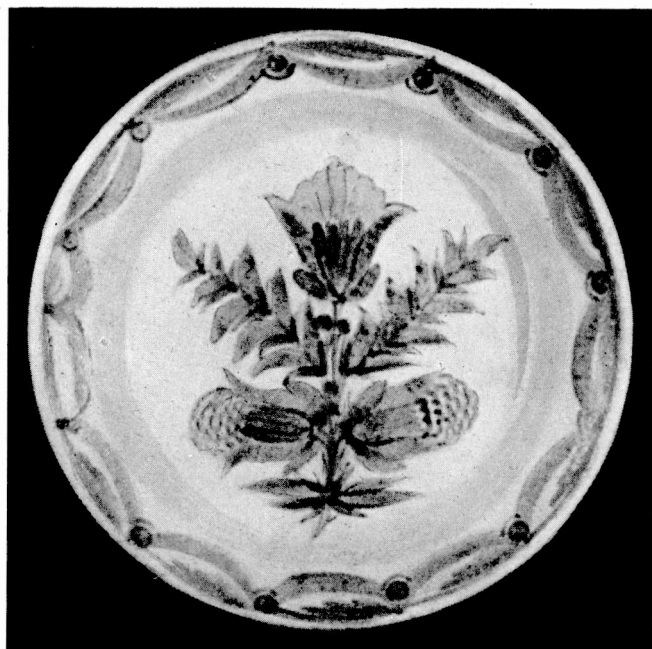


towane przez 9 sztuk naczyń wykonanych przez garncarza Franciszka Minkieńskiego, znaczonych albo jego podpisem wykonanym na dnie naczynia, albo pieczętką. Ceramika Minkieńskiego, zakupiona w Krakowie na Wystawie Krajowej w r. 1877, zdradza wpływy promieniujące spoza środowiska wiejskiego, które do pewnego stopnia zniekształcają czyste poczucie formy garncarskiej. Spotyka się tu m. in. naczynia naśladowujące kształt beczki, miski o brzegach falisto powyginanych czy tzw. «kiełkownice» wyrabiane dla klienteli miejskiej. Z zespołu tego wyróżniają się dwa dzbany w formie szerokiej elipsoidy. Większy z nich posiada szyjkę lekko wklęsłą (ryc. na okładce), mniejszy zaś krótszą, cylindryczną, przypominającą tzw. «bańki» pochodzące z Podola. W obu dzbanach największy wysiłek dekoracyjny skupia się na uchu. Ucha te, wykonane z płaskiej taśmy, posiadają dekorację plastyczną z szeregiem guzków biegnących środkiem. Na obu krawędziach ucha nalepiono wałeczek, tworzący poniżej dolnego przyczepu ucha wywinięte na zewnątrz wąsy.

«Kiełkownica» składa się z żółto polewanej miski o szerokim dnie i brzegach falisto wygniatanych. Na jej dnie znajduje się krążek z gliny niepolewanej, posiadającej na powierzchni szereg zagłębień na każde ziarno z osobna. Całość przykrywa kopulasta przykrywka z otworem w szczycie. Wyroby z Alwerni toczono z gliny prawie białej z drobnymi ziarnami porfiru, który po wypaleniu daje ciemne punkty rozsiane na powierzchni. Polewa jest żółta, lśniąca, przejrzysta niekiedy z naciekami złotobrazowymi. Na wszystkich naczyniach spotykamy dekorację plastyczną, rytą bardzo dyskretnie rytmicznymi kresczkami, składającymi się na proste w rysunku gałązki i linie faliste. Motywy te są rozmieszczone w miejscach, podkreślających formę, a więc na brzegach, wzdłuż największej wypukłości brzuśca itp. Na wielkiej misie-miednicy z umieszczoną na brzegu miseczką na mydło, występuje ponadto na środku dna motyw ośrodkowy w formie rytej ręcznie gwiazdy sześciopromiennej, złożonej jak gdyby z soczewek.

Dalej ku wschodowi znajduje się Zalas, stary ośrodek garncarski, gdzie podobnie jak

Ryc. 4. Dzban z Andrychowa wykonany jako „pamiątka z Kalwarii”, glina czerwona, ciemno polewny. Fot. R. Reinfuss

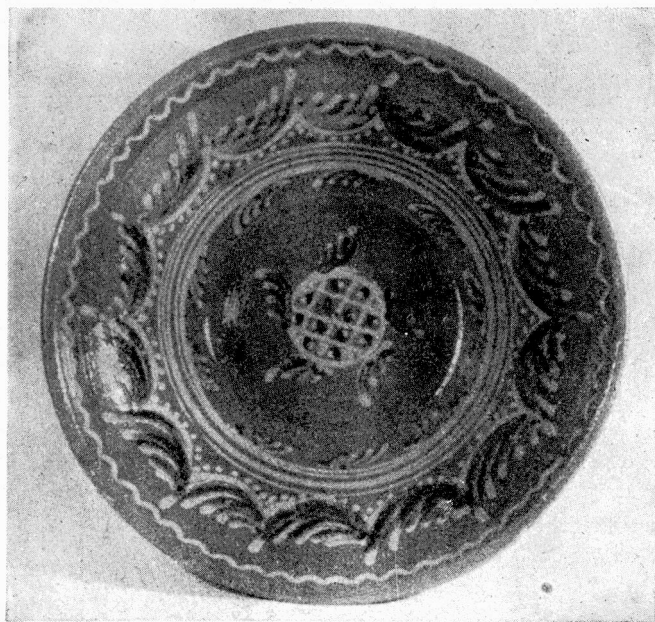


w Kwaczale używano dwu gatunków gliny: czerwonej i białej, kopanej niedaleko zamku w Tenczynku. Wyroby tego ośrodka w zbiorach Muz. Przemysłu Art. reprezentuje pięć naczyń niezdobionych z czerwonej gliny brązowo polewanej a mianowicie: garnek w formie «babki», makutra w obręczach z wikliny, dwa «szybkowary» i brytfanka, szósty jest kaganek oliwny. Mało dziś znane «szybkowary» są to niskie, pękate dzbanki o silnie rozszerzającej się szyi, posiadające w pobliżu dna otwory do wysypywania żaru, oraz dla odprowadzania dymu. Szyję zamyka trwale poprzeczna ścianka gliniana z licznymi otworami, na której stawiało się naczynie przeznaczone do grzania. Według metryk naczynia te wykonywali Kazimierz Tatarczuch i Szymon Ślusarczyk, ten ostatni mieszkał w Zalasie pod nr. 247.

Drugi rodzaj wyrobów z Zalasu stanowią naczynia o czerepie białokremowym w formie smukłych dzbanków (ryc. 1) lub cylindrycznych puszek, służących do przechowywania tytoniu. Według wyrytego napisu na dnach: «Wyrobca tej puszki Wawrzyn Dudziewicz ur. 1822 we wsi Ptoki w okręgu Wolnego Niepodległego i ściśle Neutralnego miasta Krakowa» był w czasie «rewolucji krakowskiej» w r. 1846 uczniem uniwersytetu krakowskiego, następnie nauczycielem publicznym przez lat

14 w okolicy Krakowa¹⁾. Wykonane przez siebie naczynia polewał Dudziewicz jasnożółtą polewą, zaś puszki na tytoń miały ściany zupełnie pozbawione glazury. Oryginalną «ozdobą» naczyń Dudziewicza były ryte napisy, pokrywające bez reszty całą zewnętrzną powierzchnię nie wyłączając ucha i dna. Prócz napisów spotyka się też różne emblematy, jak np. orła polskiego, herb miasta Krakowa, koronę cierniową z palmą i złamanym krzyżem. Treść napisów stanowią zazwyczaj dedykacje skierowane do osoby, dla której puszka została wykonana, sentencje treści patriotycznej, lub zaprawione humorem maksymy wspominające lulkę, dziewczynę, kochanie, zaś na dzbanach — polski miód. Wyroby te musiały znajdować wdzięcznych odbiorców skoro na jednej z puszek znajdujemy wyryty numer kolejny 398.

Na północ od Zalasu położone są Paczółtowice, gdzie do wyrobów ceramicznych używano gliny białej. Z wyrobów tamtejszych, pochodzących z r. 1870, muzeum posiada dzbanek owalny o szerokiej, cylindrycznej szyjce, na brzegu której, podobnie jak i na brzuścu, biegną ryte równoległe rowki, tworzące pas wzbogacony nakreśloną z rozmachem linia fałistą. Ponadto jest tam garnek i dwie duże miski o wąskim dnie i brzegu pionowo wywinętym. Wszystkie wymienione naczynia pokryte



Ryc. 6. Misy wykonane przez krakowskich garncarzy. Fot. R. Reinfuss

są ciemnozłotą glazurą, czasem nierówną w kolorze i posiadającą odcień zielonawy.

Wyroby z Mirowa położonego na południe od Zalasu reprezentują zaledwie dwa garnuszki, pochodzące z r. 1879. Wykonano je, według metryki, «z glinki ogniotrwałej nr. 3», prawie białej. Jeden z nich owalny z rozchylonym brzeżkiem i maleńkim dziobkiem, drugi — cylindryczny, górą lekko wybrzuszony. Garnki te, wewnątrz żółte, posiadają zewnątrz polewę ciemniejszą w kolorze brązowo-złotawym. Jediną ozdobą gładkich, lśniących powierzchni jest ryta linia w połowie wysokości brzuśca.

Niedaleko od Mirowa leżą Brodła, duży ośrodek garncarski, eksploatujący złoża gliny dającej wypał czerwony. Naczynia z Brodeł polewane są przejrzystą, lśniącą polewą w różnych odcieniach. Pochodzące z tego ośrodka dwie małe miski, dwa garnuszki oraz szereg naczyń-zabawek w formach swych powtarzają kształty opisane już poprzednio. Nie posiadają też żadnych ozdób. Według metryki, wyroby te pochodzą z pracowni Jana Biela (r. 1877).

W Brodłach wykonano też imponujących rozmiarów imbryk z białej żółto polewanej gliny (ryc. 2). Kształt imbryka jest prawie kulisty, otwór górny o ścianach zupełnie pionowych zakończony jest w formie korony. Na brzuścu,

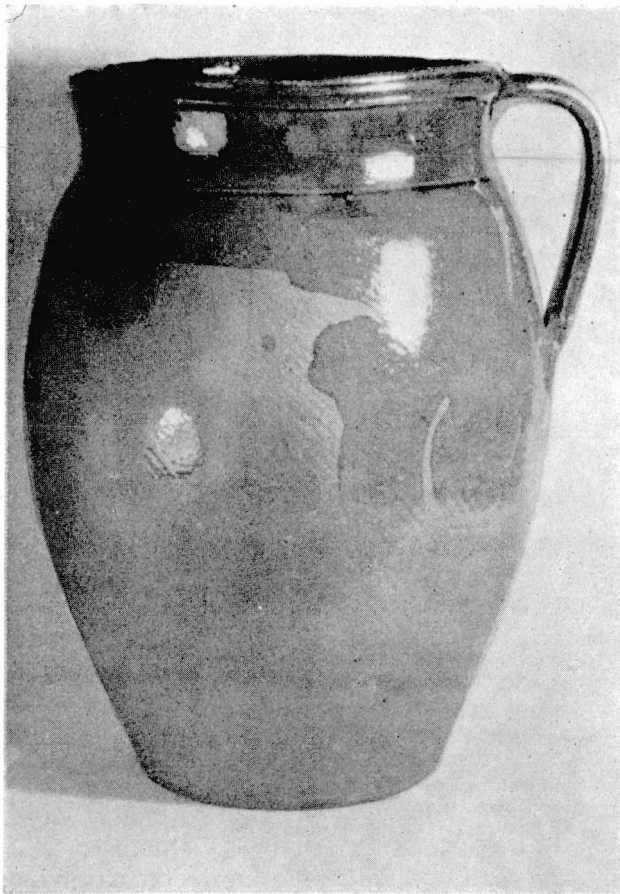
po obu stronach fasetowanego dziobka, znajdują się dwa ryte, naiwne w rysunku drzewka przypominające jodełkę. Napis wykonany nieudolną ręką zawiera życzenie: «Kto cherbatę pije niechaj sto lat żyje» oraz datę: «Brodla Dnia 15. 2. 1902». Podobny imbryk, ale bardziej ozdobny, posiada muzeum również wśród ceramiki pochodzącej z Kwaczały.

Należący do Ziemi Krakowskiej powiat wadowicki reprezentuje ogromnie efektowna ceramika z *Andrychowa*. Z ośrodka tego jest ogółem 12 okazów w tym 8 dzbanów różnej wielkości, począwszy od wysokich na 60 cm (ryc. 4) aż do tak małych, które ledwo dochodzą do 10 cm. Czerep naczynia jest wypalony na kolor czerwony aż do szarobrazowego, polewa bardzo ciemna, lśniąca zasadniczo w odcieniu brunatnym, czasem ciemnozielona. Pięć, spośród opisywanych dzbanków, stanowi jeden typ (ryc. 4, 10, 11, 12). Pod ciemną polewą posiadają one nalepianą dekorację plastyczną z płatków gliny wytłaczanych z formy. Kompozycja zdobnicza każdego dzbana jest zbudowana na pionowej osi symetrii, prowadzonej wzdłuż ściany leżącej naprzeciw ucha. Punkt centralny tej kompozycji stanowi figuralny medalion w stylowych ramkach z kwiatów, przewijanych wstążką. Zawiera on wize-

runki Matki Boskiej Częstochowskiej, albo Matki Boskiej w całej postaci i odzianej w sztywną nakładaną sukienkę, niekiedy postać kłęzącego anioła z krzyżem w ręku, lub tarczę z orłem polskim, czy kobiecą maseczką. Dookoła tego medalionu rozkładają się symetrycznie po obu stronach dekoracyjnie rozwiązane lancetowate liście i wpisane w koło kwiaty, tak, że całość robi wrażenie rośliny. Poszczególne motywy są jednakże słabo ze sobą związane. Najgorzej pod względem kompozycyjnym przedstawia się dekoracja największego z dzbanów. Prócz środkowej kompozycji «roślinnej», rozwijającej się dookoła medalionu z aniołem, dla uzupełnienia boków, wprowadzono motyw ośrodkowy złożony z ciężkich liści, który przygłusza swą centryczną, silną budową nawet środkowy medalion z aniołem. Wśród luźno rozrzuconych liści, czy rozet, wypełniających puste przestrzenie, nie widać żadnej logiki w układzie. Dekoracja plastyczna, nalepiona na powierzchni dzbana, nie liczy się z delikatnym, rytym, czy wytłaczanym ornamentem w formie falistej gałązki o subtelnych listkach, która wije się dookoła brzuśca. Plastyczne ozdoby, nalepiane na dzbanach andrychowskich, posiadają typ wybitnie snycerski, jaki się spotyka w dekoracyjnych piernikach,



Ryc. 7. Dzbany z Bratucic, glina jasno-czerwona, w górnej części ciemno polewane. Fot. R. Reinfuss



Ryc. 8. Garnek z Kwaczały, glina czerwona, esowate ozdoby z polewy. Fot. R. Reinfuss

Ryc. 9. Garnek trójnożny zakupiony na targu w Dobczycach. Fot. R. Reinfuss



czy owczych serkach góralskich. Każdy z dzbanów posiada rysunkowo odmienny rodzaj ornamentu na liściach, tak jakby każdy z nich był dziełem innej ręki. Na jednym z dzbanów widzimy odcisniętą szarfę z napisem: «Pamiętka z Kalwarii», z czego wniosek, że andrychowską ceramikę obwożono również po odleglejszych jarmarkach i miejscach odpustowych. Ciemnozielony dzbanek z pobliskiego Rychwałdu, zarówno plastyczną dekoracją jak i ogólną formą bardzo przypomina dzbanki andrychowskie.

Stosunkowo słabo w omawianych zbiorach jest reprezentowana ceramika z ośrodków garncarskich, położonych na wschód, względnie na południe od Krakowa. Z pogranicza krakowsko-góralskiego pochodzi zakupiony w Dobczycach pękaty garnek na 3 nóżkach (ryc. 9) z czerwonej gliny polewany w środku i zewnątrz w górnej połowie jasnobrązową polewą.

Tak poważny ośrodek garncarski, jakim są Bratucice w powiecie bocheńskim, reprezentują tylko dwa bliźniaczo pod względem formy podobne dzbanki, różniące się nieco wymiarami. Sylwetka ich jest smukła, czerep jasny szaroczerwony. Polewa ciemnobrązowa pokrywa wnętrze a z wierzchu górną połowę. Dolna granica polewy jest nierówna i rozmazana.

Dosyć bogata jest ceramika ludowa z samego Krakowa, który jeszcze pod koniec ub. stulecia posiadał warsztaty garncarskie, produkujące naczynia gliniane i pretensjonalne niekiedy ozdoby ceramiczne.

Wśród naczyń jest dzbanek polewany zielono, mały owalny garnuszek z wierzchu prawie czarny, wewnątrz polewany na jaskrawy kolor zielony. Wartościowymi okazami sztuki garncarskiej są misy, wykonane w pracowni mistrza Teofila Michalskiego ok. r. 1885. Toczone je ze starannie przygotowanej gliny o czerwonym wypale, zdobiąc pobiałką i zieloną polewą. Miski te nie różnią się kształtem od pospolitych misek garncarzy wiejskich. Ornament, wypełniający wnętrze, komponowano ze zrozumieniem kształtów naczynia i umiejętnością zestawienia liniowych elementów techniki rożkowej (ryc. 6). Charakter całości wybitnie ludowy. Z pracowni Michalskiego wyszły również kafle, z których jedną reproduujemy na str. 130. Zarówno techniką wykonania, jak i charakterem zdobin, naśladują one wyrażnie odnośne wyroby ceramiki huculskiej. Pobiałkowane powierzchnie kafli zdobią motywy roślinne w formie kwiatonów wyrastających

z małego, dwuusznego dzbanuszka. Kontury podkreślone są rytą kreską. Do wypełnienia konturów rysunku użyta jest soczysta barwa zielona i żółta, obok nich zaś mniejszą rolę gra ciemnofioletowa i niebieska, nie bardzo zresztą harmonizująca z całością. Jeden z kafli posiada cały ornament wykonany jedną tylko barwą niebieską.

Kafle Michalskiego nie dorównują świeżością ujęcia ceramice pokuckiej, reprezentowanej np. przez wyroby Bachmińskiego, są raczej reminiscencją wzorów rozpowszechnionych w kręgu działania szkoły garncarskiej w Kołomyji. Z pracowni Michalskiego wyszła również duża, naturalistycznie potraktowana głowa orła, służąca niegdyś prawdopodobnie jako motyw dekoracyjny pieca kaflowego. Nie posiada ona zresztą wartości artystycznej.

Współcześnie z Michalskim pracował na terenie Krakowa zdun Kwiatkowski, w którego warsztacie wykonano dwie wielkie, dekoracyjne misy (ryc. 5) o szerokim dnie i wąskich, lekko skośnych, brzegach. Tło mis pokryte w całości pobiałką; na dnie wykonane techniką pędzlową motywy kwiatowe posiadające na ogół mało charakteru i wdzięku. Formy łukowate, zdobiące brzeg jednej z mis, robią wrażenie, jakby prawzorem dla nich były kunstowne tapicerskie, czy krawieckie festony z lat osiemdziesiątych ub. stulecia.

Zbiory ceramiki ludowej znajdujące się w krakowskim Muzeum Przemysłu Art., mimo iż niewątpliwie nie wyczerpują dorobku wszystkich ośrodków garncarskich Ziemi Krakowskiej, pozwalają na sformułowanie paru uwag ogólnych. Widzimy np. że do wyrobu naczyń używa się bądź zwykłej gliny żelazistej dającej wypał czerwony, bądź białej. Wśród form ceramicznych nie ma zbyt wielkiej różnorodności. Misy o wąskim lub szerokim dnie, ukośnych brzegach, czasem w połowie wysokości załamanych, wykończone są pionowo stojącym zgrubionym kołnierzem. Dzbanki o kształtach raczej smukłych, z brzuścem owalnym, prze-

ważnie lekko opadniętym i szerokiej dość krótkiej szyjce, czasem rozszerzającej się nieco ku górze, albo lekko wklęsłej, z małym dziobkiem wyrobionym z brzegu. Garnki, średnica których przekracza zwykle wysokość są szerokie, krępe, o dużych podstawach i obszernych wylewach. Małe garnuszki natomiast mają brzusec owalny, silnie wydłużony, o brzegu górą wyraźnie rozchylonym, są smukłe i zgrabne.

Ceramika krakowska z różnych ośrodków, obserwowana w masie, robi wrażenie bardzo barwnej. Złudzenie to pochodzi z zastosowania różnych odcieni polewy co w połączeniu z własną barwą wypalonego czerepu daje rozległą skalę. począwszy od koloru prawie białego poprzez różne odmiany kremowego, żółtego, czerwonego aż po ciemnobrązowy.

W ceramice krakowskiej (poza wyrobami, pochodzącymi z pracowni czynnych niegdyś na terenie samego Krakowa) uderza zupełny brak ozdób barwnych, które w zupełności zastępują dekoracje plastyczne wypukłe, lub wklęsłe. Dekoracje te występują również w formie bardzo dyskretnej, jedynie w naczyniach andrychowskich spostrzega się większe bogactwo, z którym, jak wiemy z poprzednich opisów, nie idzie niestety w parze umiejętność osiągnięcia trafnych rozwiązań kompozycyjnych.

Na tle ceramiki krakowskiej wyroby warsztatów czynnych w samym mieście wyróżniają się przede wszystkim barwnością zdobiącego naczynie ornamentu. Ściśle ludowy charakter zachowały tu jednak tylko misy toczone w pracowni Michalskiego (ryc. 6). Reszta wyrobów miejskich garncarzy krakowskich, podobnie zresztą, jak i wyroby Minkieńskiego z Alwernii, to nie są już, ściśle biorąc, wyroby ludowe. Widać, że pracownie te odeszły już w swym rzemiośle od tego prostego, często instynktownego, stosunku do piękna, wynikającego ze zrozumienia możliwości materiału, właściwego użycia narzędzi pracy, słowem piękna technicznych możliwości, o którym mówi Norwid, że «wchodzi nieproszone bramą».

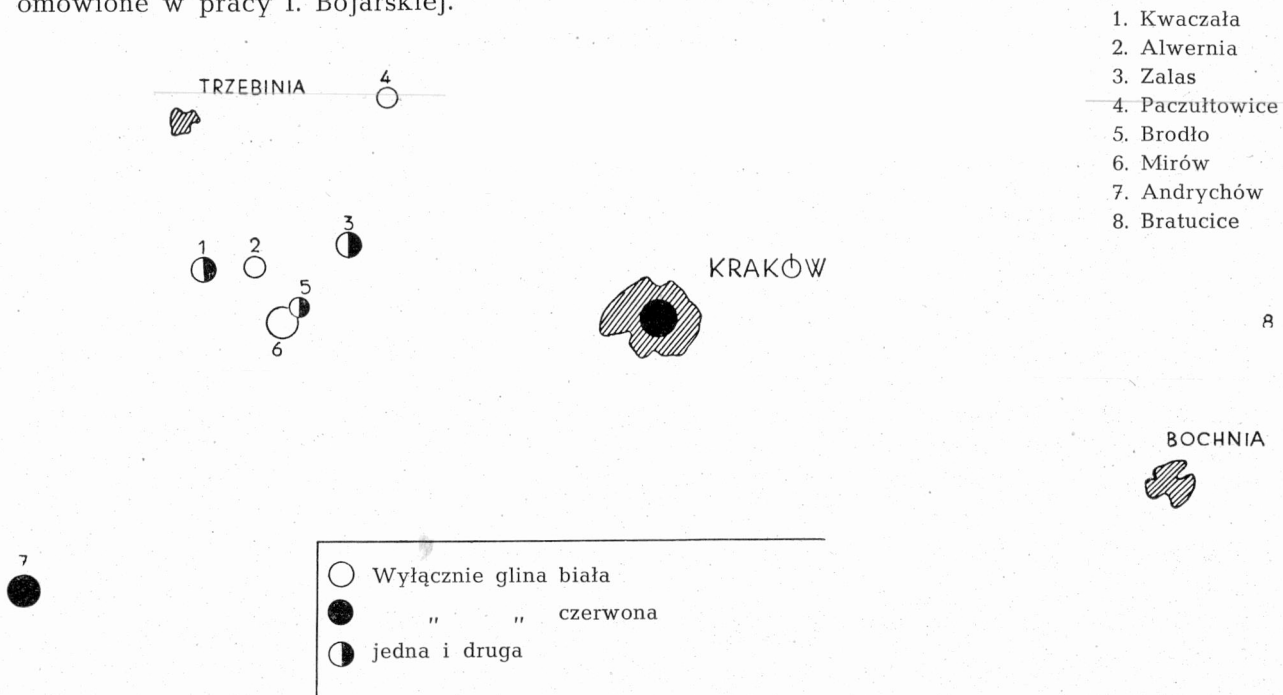
Rycina na okładce: Dzban z Alwerni, biała glina jasno polewana. Fot. R. Reinfuss

PRZYPISY

¹⁾ Garść szczegółów biograficznych odnoszących się do osoby Dudziewicza, podaje krakowski «Czas» z r. 1861 w nr. 115.

ОСРОДКИ ГАРНЦАРСКИЕ В КРАКОВСКИМ

омówione в pracy I. Bojarskiej.



КРАКОВСКАЯ НАРОДНАЯ КЕРАМИКА В СОБРАНИЯХ МУЗЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В КРАКОВЕ

Во второй половине прошлого столетия в западной части Краковской области имелось еще несколько гончарских пунктов, производящих глиняную посуду с прекрасными украшениями, употребляемую в окрестных селах.

В настоящее время эти пункты частично уже перестали работать, а оставшиеся выделывают посуду, не представляющую собой художественной ценности.

Старую краковскую керамику мы находим уже только в Музее художественной промышленности в Кракове, где отдельные гончарные центры представлены богато. Основываясь на материалах указанного выше Музея, в своей статье автор по порядку характеризует изделия отдельных гончарских центров.

В качестве сырья в Краковской области употреблялась светлая глина, выжигаемая в кремовый цвет, или темно серая глина, дающая красную скорлупу. Среди выделываемой посуды имеются миски, кувшины, горшки. Некоторые из них, как например белые кувшины из Альверни (рис. 2) отличаются большим благородством формы. Менее удачны большие с темной глазурью кувшины из Андрыхова (рис. 6 и 7); они хороши в частностях, но перегружены ими и проявляют большие недостатки в композиции. Сверху и в середине посуда облита ясной глазурью, прозрачной или бронзовой разных оттенков. Разноцветная поливка на краковской посуде не встречается.

Зато она выступает в керамических изделиях, изготовленных в конце прошлого столетия в гончарных мастерских самого города Кракова. В качестве примера здесь могут служить несколько мисок с цветной обливкой (рис. 10), глиняные тарелки и кафли.

Изделия гончаров, работающих в самом городе Кракове, на фоне общей краковской керамики отличаются красочностью орнамента. Однако, как можно убедиться на тарелках (рис. 12) и кафлях (рис. 11) эти изделия не всегда выдержаны в стиле народного примитива.

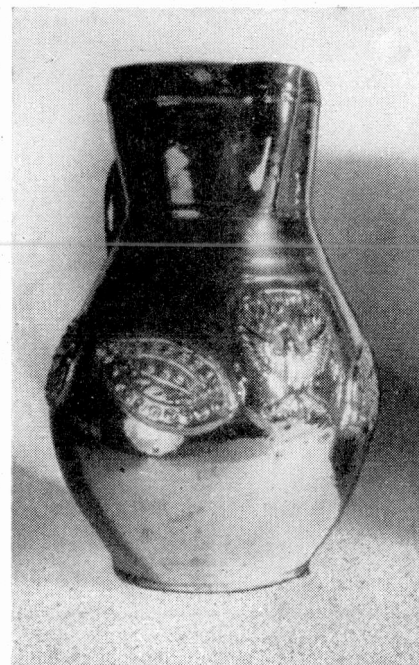


Рис. 10. Dzban z Andrychowa, czerwona glina bialo polewana. Fot. R. Reinfuss.

LA POTERIE POPULAIRE CRACOVIENNE DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE DE L'INDUSTRIE ARTISTIQUE A CRACOVIE



Ryc. 11. Dzban z Andrychowa, czerwona glina bialo polewana. Fot. R. Reinfuss

Dans la partie Ouest de la Province de Cracovie il restait encore vers la fin du siècle passé quelques centres de poterie produisant de beaux vases d'argile à l'usage des villages d'alentour.

Ces centres chôment aujourd'hui, ou bien ne produisent que des objets dépourvus de valeur artistique.

On ne trouve plus l'ancienne poterie cracovienne que dans le Musée de l'Industrie Artistique à Cracovie ou les divers centres de poterie sont généreusement représentés.

Dans son article, l'auteur caractérise successivement les différents produits des centres de poterie singuliers, se basant sur le matériel du Musée sus-nommé. Dans la Province de Cracovie on employait comme matière première ou bien l'argile blanche qui devenait crème après la cuisson, ou bien une argile ferrugineuse donnant une surface rouge. Parmi les objets fabriqués il y avait des écuelles, des seaux et des pots. Certains vases, par exemple les cruches blanches d'Alverne (fig. 2) se distinguaient par une grande noblesse de formes. Moins réussies étaient les grandes cruches à l'émail foncé d'Andrychów (dessin 6 et 7) correctes dans le détail, mais surchargées et manquant de composition. Le dehors et l'intérieur des cruches est revêtu d'un émail clair et translucide, soit brun de différentes nuances. Les vases cracoviens n'ont pas d'émail polychrome.

En revanche on trouve l'émail de plusieurs couleurs dans les vases exécutés vers la fin du siècle passé dans les ateliers des potiers citadins, à Cracovie, par exemple quelques écuelles polychromes (Fig. 10), quelques assiettes et quelques carreaux de faïence.

Les produits des potiers citadins se distinguent par la couleur de leur ornementation, mais ils ne sont pas toujours dans le style primitif populaire.

CRACOVIAN POPULAR POTTERY IN THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF ARTISTIC INDUSTRY IN CRACOW



Ryc. 12. Dzban z Andrychowa, czerwona glina bialo polewana. Fot. R. Reinfuss

In the West part of the Cracow Provinces there were still towards the end of the past century a few centres of pottery which produced finely decorated earthen-ware vessels for the use of the adjoining villages.

These centres are now stopped or produce earthen-ware without artistic value. Old Cracow pottery is to be found only in the Museum of Artistic Industry in the town of Cracow and there the various pottery centres are fairly well represented.

In her article, the author gives the characteristics of the singular centres of pottery, taking for basis the material available in the afore mentioned Museum.

The raw-stuff used in the Province of Cracow was either white clay which becomes cream-coloured in the baking, or a ferruginous one which gives a brown crust. Among the vessels produced there are basins, pitchers and pots. Some of them, for example the white pitchers of Alvernia (fig. 2) have a very fine form. Less pleasing are the big darkly glazed pitchers from Andrychów (fig. 6 and 7) which have fine details but are over-loaded, and shew faults of composition. The exterior and the interior of the vessels have either a light pellucid glazing or a brown one in many shades.

Polychrome glazing is not to be found in Cracow pottery, but it appears at the end of the past century on the vessels produced by potters in workshops situated in the town of Cracow.

A few specimens of basins with a coloured glazing (fig. 10) earthen-ware plates and tiles can be taken for an example.

Compared to the pottery of the Cracow Province, the products of the town-work-shops distinguish themselves by the colouring of their ornament. Still, one remarks when considering the plates (fig. 12), and the tiles (fig. 11) that they do not always conform to the style of the popular primitives.

ROMAN REINFUSS

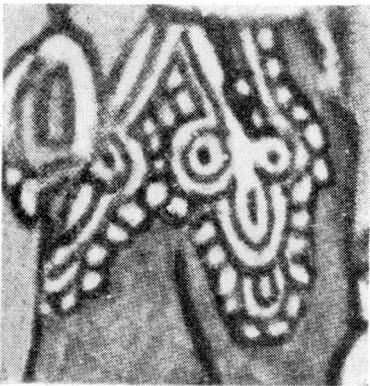
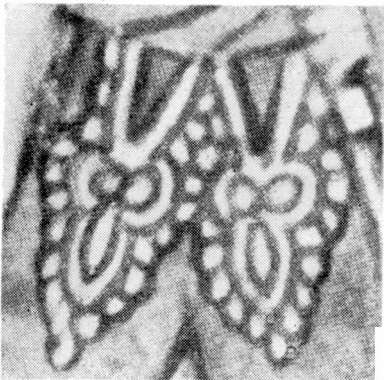
PRZYCZYNEK
DO IKONOGRAFII
OBRAZÓW
JANOSIKOWYCH
NA SZKLE
MALOWANYCH



Ryc. 1. Pandurzy i zbójnik (pośrodku) według akwareli z roku 1840



Ryc. 2. Kołpaki



W piśmianym przed stu przeszło laty «Dzienniku podróży do Tatrów» wspomina Seweryn Goszczyński: «widziałem dawniejszy (ubiór głowy) na jednym rysunku, podług rysunku i opowiadania, które go uzupełniało, był to wysoki kołpak, okrągły, ozdobiony mnóstwem paciorków, kamyków i blaszek w rozmaite wzory z piórem jakiegoś ptaka lub gałązką na boku. Nie chce mi się jednak wierzyć, żeby ten strój był kiedyś powszechny».

Opisane wyżej przez Goszczyńskiego nakrycie głowy odpowiada dosyć ściśle kołpakom, w które odziani bywają zbójnicy malowani na szkle i niewątpliwie taki właśnie obraz stanowił ów «rysunek», na który się autor powołuje.

Obrazy na szkle niejednokrotnie przysparzały etnografom sporo kłopotu ilekroć usiłowali oni posługiwać się nimi jako materiałami do poznania dawniejszego ubioru góralskiego. Przeglądając chociażby tylko serię podhalańskich obrazów na szkle znajdującą się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, można doznać zawrotu głowy tyle się tam na każdym

kroku odkrywa w stroju zbójnika osobliwości. Prócz kołpaków, które tak zafrapowały Goszczyńskiego będą tam koszule w kolorze czerwonym, zielonym i brązowym o szerokich rękawach, ozdobionych złotymi szlakami przy brzegu, czasem z epoletami złotymi na ramieniu, szerokie złote pasy, i spodnie białe lub czerwone o fantastycznych niespotykanych dzisiaj wyszyciach u przyporów. Na nogach prócz kierpców mają czasem zbójnicy dziwne jakieś obuwie w formie sięgających do połowy łydek ciżm, których brzeg górny obrębiony bywa czymś, co w rysunku przypomina najbardziej barani kozuch lub w ogóle futro. Stroje te rozpatrywane jako «dawne cechy ubioru górali podhalańskich»¹⁾ wprowadzają do naszych szczupłych zresztą wiadomości o historycznym ubiorze góralskim wiele zamętu, który znika dopiero wówczas, gdy treść ikonograficzną zbójnickich obrazów na szkle skonfrontujemy z odpowiednimi materiałami z terenów sąsiednich a zwłaszcza zakarpaccich.

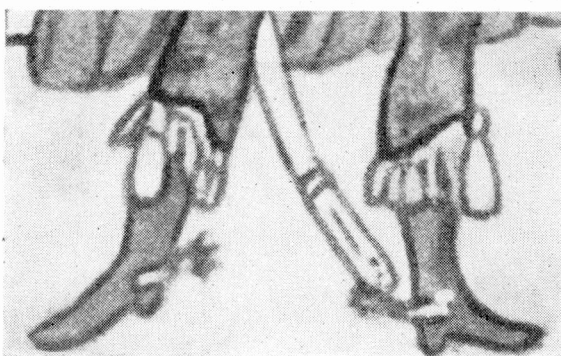
Badania J. Grabowskiego²⁾ wykazały, że na kilka istniejących grup obrazów o temacie janosikowym jedna jest tylko niewątpliwie w Polsce malowana i to w oparciu o wzory czerpane z podobnych obrazów pochodzenia zakarpacciego.

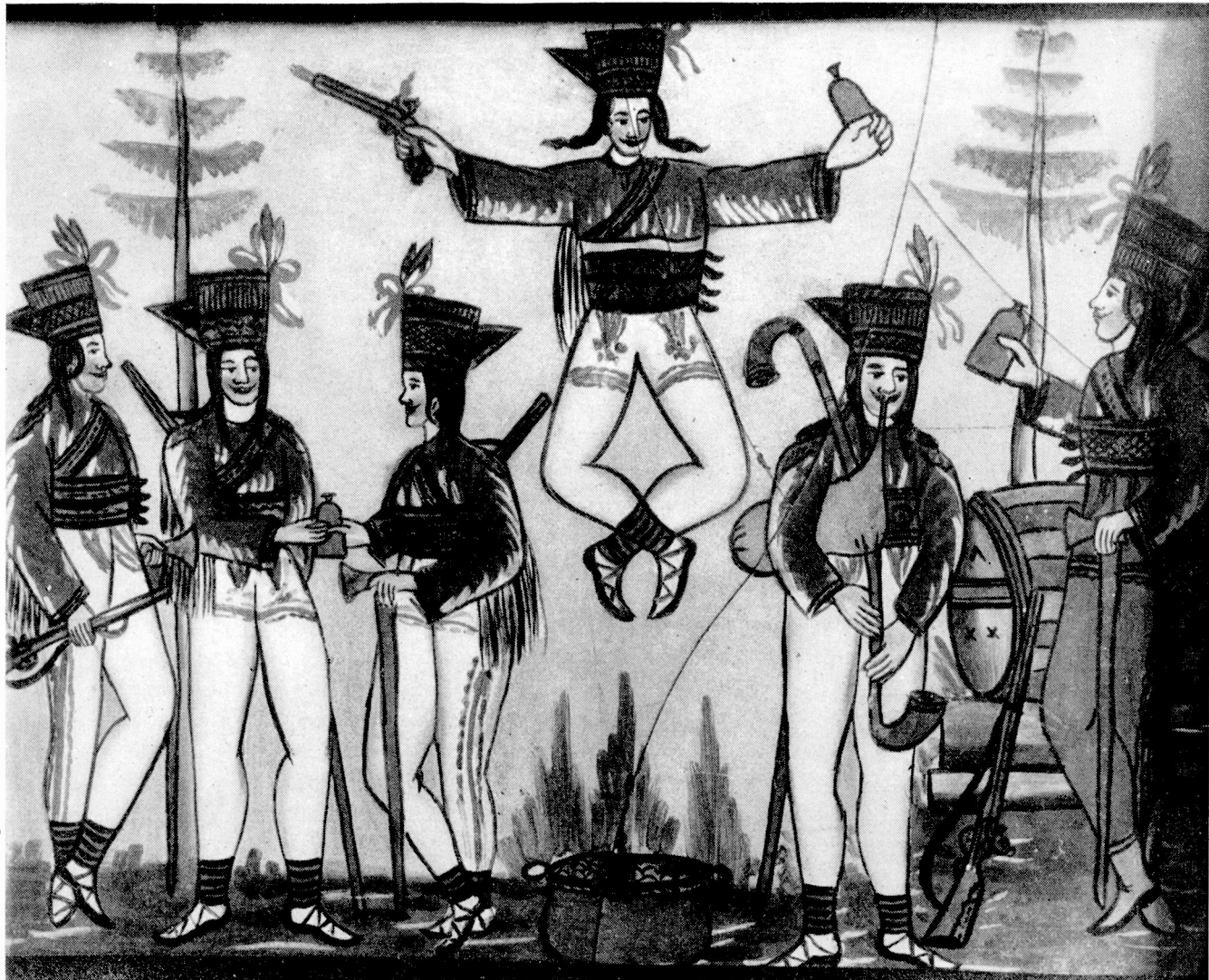
Polski obraz zbójnicki w swoim zasadniczym ujęciu został wzięty na gotowo i przekopowany skutkiem czego wszystkie podstawowe elementy a między innymi także strój przeszły do polskich obrazów zbójnickich z Zakarpacia. Pamiętajmy jednak, że słowackie obrazy o tematach janosikowych również po największej części nie powstawały «z wolnej ręki». Fakt, że obrazy janosikowe ukadają się w kilka czy kilkanaście grup nakrywających się często w konturach, wskazuje na to, że (podobnie jak w obrazach na szkle treści religijnej) u podstawy stały tu jakieś popularne

wzory, które malarze ludowi z większym lub mniejszym zrozumieniem i dokładnością «kalowali» na szkle. Popularność na Słowaczynie opowieści o Janosiku spowodowała, że firmy które na początku ubiegłego stulecia produkowały dla wsi obrazy dewocyjne, wypuszczały też na rynek obrazy świeckie o tematach nawiązujących do tej czy innej wersji opowiadań o Janosiku.

W opowiadaniach tych znajdujemy wzmianki o waleczności janosikowej bandy, o bogactwie (kotliki z dukatami), o wspaniałości stroju, który składał się z bogato zdobionych części przyodziewy zdartej z pokonanych, a przez zbójników znienawidzonych pandurów, tj. pachołków, którzy służąc na dworach magnatów węgierskich zajmowali się tropieniem i chwytniem zbójników.

Szukając rozwiązania zagadki poszczególnych części składowych ubioru zbójnickiego z obrazów na szkle, musimy zaznajomić się więc przede wszystkim z ubiorami węgierskimi a w szczególności z noszonymi przez wyżej wspomnianych pandurów. Ciekawym materiałem dla porównań będzie tu akwarela z r. 1840 wykonana przez nieznanego autora, przedstawiająca moment, w którym baron Trenk słynny dowódca pandurów wymusza zwrot zrabowanych przedmiotów na starym zbójniku³⁾ (ryc. 1). Widzimy tam dwóch pandurów w walcowatych czapach futrzanych zakończonych wysokimi stożkowatymi, czerwonymi denkami zwisającymi na bok i zaopatrzonymi w chwasty. Obydwa kołpaki zdobione są pionowo zatkniętymi «piórkami», na czapce zaś Trenka zwisają ponadto półkolistkie układające się sznury (ryc. 2). Górną połowę ciała pokrywają szamowane obcisłe bluzki mundurowe, z ramion spływają peleryny. Spodnie posiadają czerwone z pięknie wykształconymi parzenicami (ryc. 2), których motyw środkowy stanowią pętlicowate «borytasy» tak częste w ubiorach węgier-



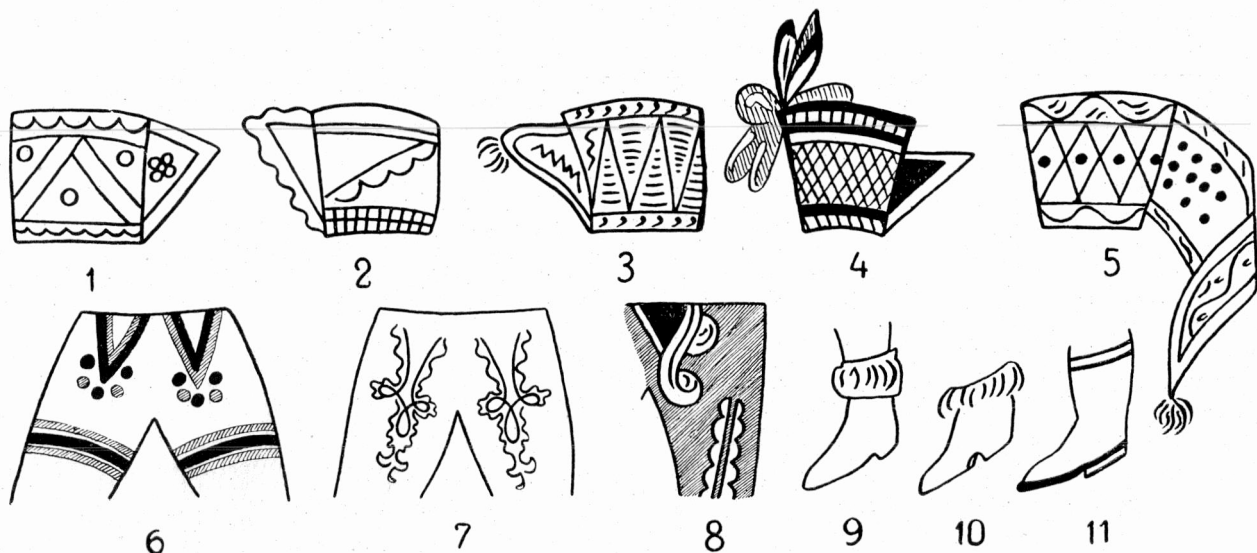


skich. Na nogach żółte ciżmy górą esowato wykrojone i obszyte zwisającymi ku dołowi frędzlami, z których środkowa, największa, znajduje się na przodzie.

Porównując czapki pandurów przedstawione na ryc. 2 z kołpakami zbójnickimi z tablicy I, ryc. 1—5, widzimy szereg zbieżności. Nie ulega np. wątpliwości że kołpak harnasia przedstawiony na tabl. I, ryc. 5 jest prostą kopią czapki pandurą o formie zbliżonej do czapek uwidoczionych na węgierskiej akwareli (ryc. 2). Drogą mechanicznego przerysowywania z wzorów, ze zwisających den czapek węgierskich powstają na obrazach janošikowych owe trójkątne skrzydła, które sterczą z jednego boku na zbójnickich łopatkach (tabl. I, ryc. 1—4). Ornamenty zdobiące te czapki mogą być częstymi w ludowej sztuce dekoracyjnymi rozwiązaniami powierzchni ubioru, być może że swoje źródło mają one w owych sznurach, które zdobią czapki węgierskiej starszyny.

Drugim elementem stroju w obrazach jonošikowych, zapożyczonym z ubioru pandurów są spodnie. Z pracy T. Seweryna⁴⁾ wiadomo, że parzenica pojawia się na góralszczyźnie stosunkowo dosyć późno i to niewątpliwie pod wpływem węgierskich uniformów wojskowych. W zbójnickich obrazach na szkle, które przynajmniej w części mogły powstać w czasach poprzedzających rozpowszechnienie się u ludu parzenicy, ozdoba ta pojawia się niekiedy w formie fantastycznej, nie posiadającej odpowiednika ani w zdobnictwie ludowym, ani wojskowego munduru czy węgierskiego stroju szlacheckiego. Przykładem owych fantastycznych ozdób mogą być przedstawione na tabl. I, ryc. 6, gdzie w poprzek nogawic poniżej przyporów biegną zielone i czerwone poziome pasy.

Prawdopodobnie w obrazach na szkle postępowano się jakimiś podkładami na których występowały parzenice, nie zawsze dostatecz-



Tablica I. Elementy stroju i zdobnictwa z góralskich obrazów na szkle

nie rozumiane przez malarzy. Jak takie wzory mogły wyglądać orientuje nas ryc. 3. Na spodniach Trenka widać ponadto z boku lampas zbliżony pod względem szczegółów rysunku do przedstawionego na tabl. I, ryc. 8.

Porównując węgierskie buty z cholewami (ryc. 2) z występującymi na obrazach na szkle (tabl. I, ryc. 9—10) zaczynamy rozumieć, iż owe «futrzone» obszycia, które zdobią zbójnickie obuwie to poprostu z odpowiednim «rozumieniem» skopiowane buty pandurów, których chwasty i frendzle zmieniły się pod pendzlem ludowego artysty w kawałek jak gdyby baraniego kozucha.

Prócz zaczerpniętych z ubiorów węgierskich pandurów, posiadają zbójnicy z obrazów na szkle również i pewne części stroju ludowego. Tu na plan pierwszy wysuwają się koszule o szerokich dołem otwartych rękawach. Kolor ich niezwykle (brązowy lub zielony) tłumaczy się tym, że mają one przedstawiać brudne i natłuszczone na sposób stosowany przez juhasów koszule ludzi przebywających w górach. Barwne szlaki zdobiące dołem i na ramieniu rękawy koszul nawiązują do tkanych lub haftowanych ozdób spotykanych w dawniejszych ubiorach męskich na Słowacyźnie, nie noszonych jednak po stronie polskiej. Z ludowego

stroju wzięte są też szerokie pasy, których powierzchnia pokryta bywa geometrycznymi motywami mogącymi w swej genezie wywodzić się z naśladowania tłoczeń zdobiących pasy bacowskie. Na niektórych obrazach zbójnicy odziani są w kierzce przymocowane do nogi nawłoką okręconą po wierzchu spodni, jak to było jeszcze do niedawna w zwyczaju u górali polskich. Czasem zbójnicy malowani na obrazach posiadają przerzucone przez ramię torby zdobione licznymi trokami, co wiąże się z występującym dookoła Tatr torbami pasterskimi bądź wykonanymi z samodziałowego białoczarnego wełnianego pasiaka bądź skórzanymi. Reasumując wnioski nasuwające się w związku z analizą ubiorów zbójników przedstawianych w obrazach na szkle, dochodzimy do następujących wniosków: obrazy na szkle o tematach janosikowych nie mogą być traktowane jako materiał ikonograficzny w badaniach dawnych ubiorów górali polskich, ubiory przedstawione na tych obrazach stanowią przede wszystkim dosyć swobodnie potraktowane przez ludowych malarzy ubiory węgierskich pandurów, oraz włościan słowackich, czerpane najprawdopodobniej za pośrednictwem popularnych ilustracji pochodzenia przemysłowego a przedstawiających sceny z życia Janosika.

PRZYPISY

¹⁾ A. Fischer: Lud polski, Lwów 1926, str. 107.

²⁾ J. Grabowski: Obrazy zbójnickie na szkle. Pol. Szt. Lud., nr 1/2, 1947, str. 42.

³⁾ A. Magyarság Neprajza, Budapeszt 1941. T. IV, tabl. III.

⁴⁾ T. Seweryn: Parzenice góralskie, Kraków 1930.

ДААННЫЕ К ИКОНОГРАФИИ КАРТИН ЯНОСИКА, РИСОВАННЫХ НА СТЕКЛЕ

На территории, населенной подгальскими горцами, в южной части уезда Новый Тарг, в деревенских избах встречались картины, рисованные на обратной стороне стекла, изображающие популярного среди польских подгальских горцев словацкого разбойника Яносика.

Эти картины, на которых Яносик бывает изображен в окружении членов своего разбойничьего отряда, иногда рассматривались как источник сведений о давних нарядах подгальских горцев.

Однако анализ нарядов, в которых выступают изображенные на картинах разбойники, показывает, что их одежда преимущественно чужого происхождения. Головные уборы, красные брюки командира, как и вообще вышивки на брюках заимствованы от так называемых «пандуров» (рис. 1, 2, 3), т. е. от частной стражи, служащей при дворах венгерских магнатов. Эта стража занималась искоренением разбоя. Иные подробности нарядов, как например рубашки с украшающими их вышивками на плечах и у манжетов рукавов заимствованы от нарядов, употребляемых словаками.

Встречающиеся в Польше картины с изображением отряда Яносика отчасти представляют собой словацкий импорт, а частично происходят из северной стороны Татр, будучи основаны на словацких образцах. В виду такого положения вещей эти картины не могут служить в качестве иконографического материала для исследования нарядов польских подгальских горцев.

COMMENTAIRE SUR L'ICONOGRAPHIE DES PEINTURES SUR VERRE „JANOSIK“

Au pays des montagnards, dans la partie sud du district de Nowy Targ, on trouvait dans les chaumières des villages des peintures sur verre slovaques représentant le bandit slovaque «JANOSIK» si populaire parmi les montagnards polonais.

Ces peintures montraient JANOSIK entouré de sa bande et servaient parfois d'information sur l'ancien costume des montagnards.

En examinant les vêtements des bandits, on remarque que les costumes sont pour la plupart de provenance étrangère. Le couvre chef, le pantalon rouge et les broderies des pantalons, sont les mêmes que chez les Pandours, (fig. 1, 2, 3) escorte privée des magnats hongrois, garde, qui justement faisait la chasse aux bandits.

Quant aux autres détails du costume, par exemples les manches de chemise brodées, on les retrouve chez les Slovaques.

Les tableaux représentant la bande de JANOSIK sont en partie importés de Slovaquie ou bien ont été exécutés du côté Nord des Tatra, mais copiés des modèles slovaques.

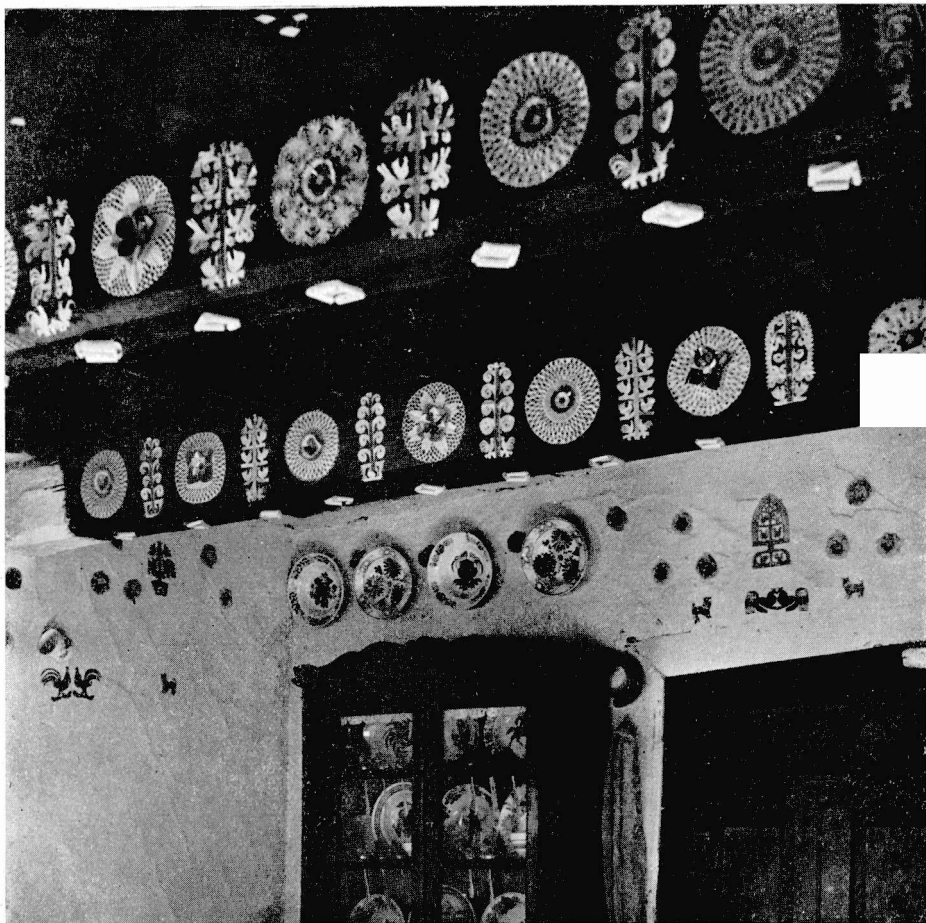
C'est par conséquent un matériel iconographique inutilisable quand il s'agit d'étudier le costume des montagnards polonais.

COMMENT TO THE ICONOGRAPHY OF JANOSIK PICTURES PAINTED ON GLASS

In the region of the mountaineers, in the South part of the district of Nowy Targ, one used to find in many cottages pictures painted on the reverse of a glass-pane, representing the robber chieftain Janosik, so popular among Polish mountaineers. The pictures of Janosik in the midst of his band were considered as a source of information as regards the ancient mountaineers clothing. When one analyzes the dress of the robbers in painting it becomes apparent that it is mostly foreign. The head-coverings, the red trousers of the chieftain, and in general the embroideries on the trousers are taken from the Pandours, (fig. 1, 2, 3), the private body-guard kept by hungarian magnates for the purpose of destroying robbers. Other details of dress, for example shirts with ornamental embroideries on the arms and at the end of the sleeves are taken from the garb of the Slovacks. The pictures representing the band of Janosik found in Poland are partly imported from Slovakia, partly made on the northern side of the Tatra mountains, but always related to Slovak models. It is evident that these pictures cannot serve as an iconographical material for researches as regards the garb of Polish mountaineers.

KONKURS NA WNETRZE

WŁADYSŁAWA
K O L A G O



Ryc. 1. Wnętrze chaty R. Skrodzkiej we wsi Świdwiborek, g. Myszyniec, pow. Ostrołęka

Z inicjatywy Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki Wydział Kultury i Sztuki Warszawskiego Urzędu Wojewódzkiego zorganizował w maju 1949 r. konkurs na wnętrza chaty kurpiowskiej. Konkurs ten jest drugą, tego rodzaju, imprezą w Polsce, gdyż pierwszy konkurs na wnętrza izby odbył się we wrześniu 1948 r. we wsi Zalipie pow. Dąbrowa Tarnowska.

Celem tego rodzaju konkursów jest podtrzymanie tradycji zdobienia chat, oraz wyszukanie artystycznych talentów wiejskich.

Okazało się, że tradycja zdobnicza na Kurpiach, choć w zaniku, szczególnie w połudn.-zach. części regionu, przechowuje się jeszcze w oryginalnych formach.

Konkurs objął wieś z terenu pow. ostrołęckiego i pułtuskiego. Z pierwszego brało udział trzy gminy: Kadzidło, Myszyniec i Czarnia («Puszcza Zielona»), gdzie uprzednio wytypowano 31 chat. W powiecie pułtuskim konkurs objął tylko 12 chat z 3 gmin: Zatory, Obyte i Wyszków («Puszcza Biała»).

Izby kurpiowskie na Święta Wielkanocne przybierają odświętną szatę; mieszkańcy bielą ściany, myją belkowanie, podtrzymujące powale, strojąc je w nowe wycinanki. Tam zazwyczaj są izby najstrojniejsze, gdzie dziewczęta w rodzinie.

Wycinanki w chacie kurpiowskiej zdobią przede wszystkim kąt izby z obrazami, a poza tym pozawieszane są na ścianach, tworząc rytmiczne szlaki. Na belkach pu-

CHATY KURPIOWSKIEJ



Ryc. 2. Fragment wnętrza chaty Czesławy Konopkówny we wsi Tatary, gmina Kadzidło, powiat Ostrołęka

łapu zawieszają przeważnie wycinanki — koła i gwiazdy, tworzące fryz, co na ciemnym tle drewna daje pożądane efekty. W oknach firaneczki z białej bibułki, a u sułitu pająki ze siomy lub grochu («kierce») zamykają artystyczną całość.

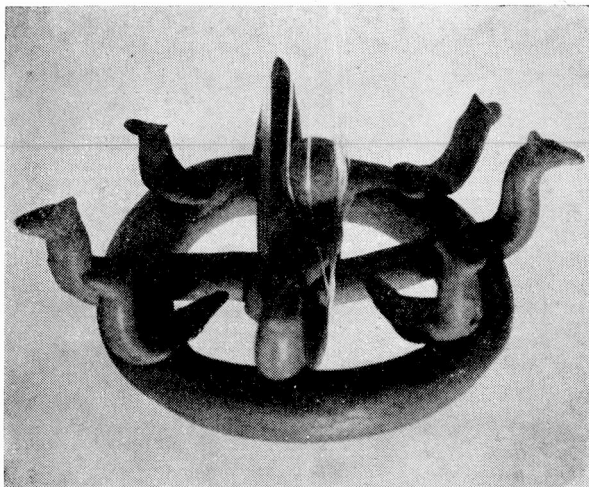
Spośród chat z terenu «Puszczy Zielonej» niektóre osiągnęły wysoki poziom estetyczny. Np. Czesława Konopka we wsi Tatary z zamiłowaniem zdobi swoją izbę, za co otrzymała słusznie I nagrodę (ryc. 2). Wnętrze jej chaty, z prostymi sprzętami domowymi, odznacza się specjalną czystością, ładem i barwnością, tworząc harmonijną całość.

Wśród zdobniczek-Kurpianek, Konopkówna ma wyjątkowe odczucie barw. Ich delikatny dobór w kwiatach

papierowych posiada szczególny urok; w wycinankach widać daleko posuniętą lekkość i finezję, specjalnie zaś «leluje» świadczą o własnych pomysłach twórczyni. W chacie tej można oglądać jednocześnie wszystkie ozdoby typowe dla izb kurpiowskich. Twórczyni ich jest pierwszą w gminie kadzilańskiej artystką zdobniczką.

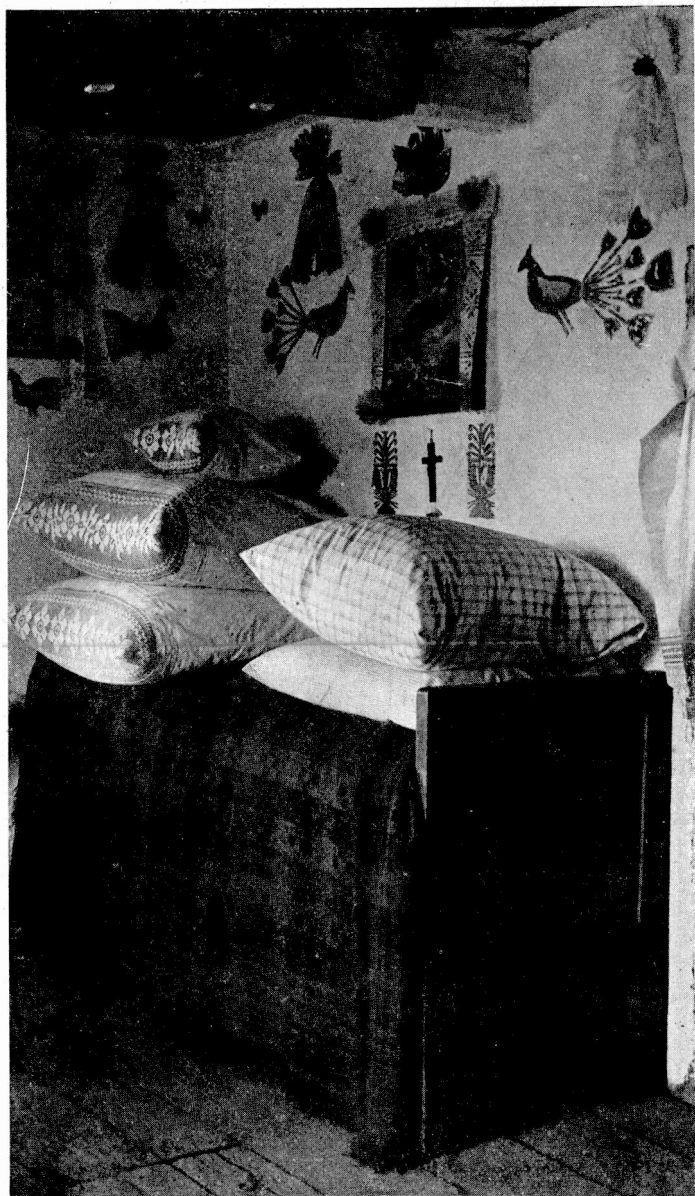
Dominującym kolorem jest tutaj czerwony i ciemnoniebieski. Prócz bogatych wycinanek zauważymy u Konopków interesujące w kształcie tradycyjne ciasto obrzędowe — wypiekane na Nowy Rok i Trzech Króli («Nowe Latko» ryc. 3, jelenie ryc. 4).

Skromniejsze, ale równie ciekawe, wnętrza znaleziono w gminie myszynieckiej we wsi Świdwiborek u Rozalii



Ryc. 3. Ciasto obrzędowe („Nowe Latko“) wykonane przez Cz. Konopkę we wsi Tatary, gm. Kadzidło, pow. Ostrołęka

Ryc. 5. Fragment wnętrza chaty Rozalii Samsel we wsi Czarnia (gmina), powiat Ostrołęka



Skrodkiej. Rzadkim pomysłem dekoracyjnym w tej izbie jest czerwony szlak z kogutów w różnych odmianach, do tego zaś dobrane barwą talerze zdobią kąt gospodarczy izby (ryc. 1). Rozmieszczenie wycinanek na ścianach, jak i na belkach, dokonane jest z umiarem i zharmonizowane z całością wnętrza. Na ścianach jest dużo wolnej przestrzeni, nie widać tam przeładowania.

Obfitością wycinanek wyróżnia się mieszkanie Leokadii Pac we wsi Pełty (gmina Myszyniec); nie tworzą one jednolitego szlaku, lecz każdą ścianę potraktowano w sposób odrębny.

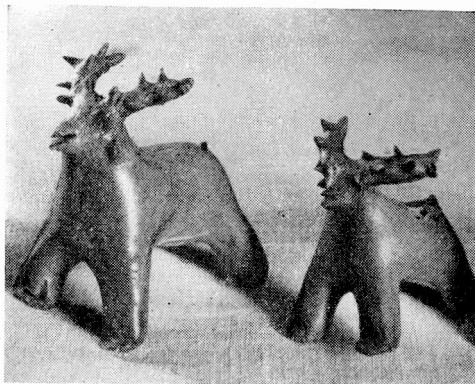
Oryginalnie również przedstawia się izba Stanisławy Samsel we wsi Czarnia (gmina), gdzie z kolei przoduje tkanina. Występuje tam, rzadko spotykana na Kurpiach, tkanina z motywem zdobniczym zwanym «cebulką». Na łóżku leży ciekawy pod względem ornamentu i doboru barw «kraciak». Wycinanki u Stanisławy Samsel, to przeważnie pawie i koguty (ryc. 5).

Zainteresowanie konkursem w powiecie pułtuskim było znacznie słabsze. Wnętrza tutejszych chat pomimo starannego urządzenia są uboższe w zdobienia, a prosty sprzęt ludowy wypierają miejskie, niewyszukane meble.

Wycinanki pułtuskie są bardziej proste, nie sięgające precyzji poprzednich. Zarysowują się tu wyraźnie trzy typy: wstążki, zielka i koła.

Jedno z bardziej udanych wnętrz, to izba Adama Prusa we wsi Drwały, gmina Zatory. Całość utrzymana jest w jasnym kolorze. Każda ściana, potraktowana odręb-

Ryc. 4. Ciasto obrzędowe (jelenie) wykonane przez Czesławę Konopkę we wsi Tatary, gm. Kadzidło, pow. Ostrołęka



Ryc. 6. Fragment wnętrza chaty Piotra Liśkiewicza we wsi Sadykierz, gmina Obryte, powiat Pułtusk

nie, tworzy niezależną całość. Nowością są «ziela» trójdzielne, w których ciekawe jest zestawienie barw np. jedne z nich utrzymane są tylko w kolorach zimnych inne zaś w ciepłych.

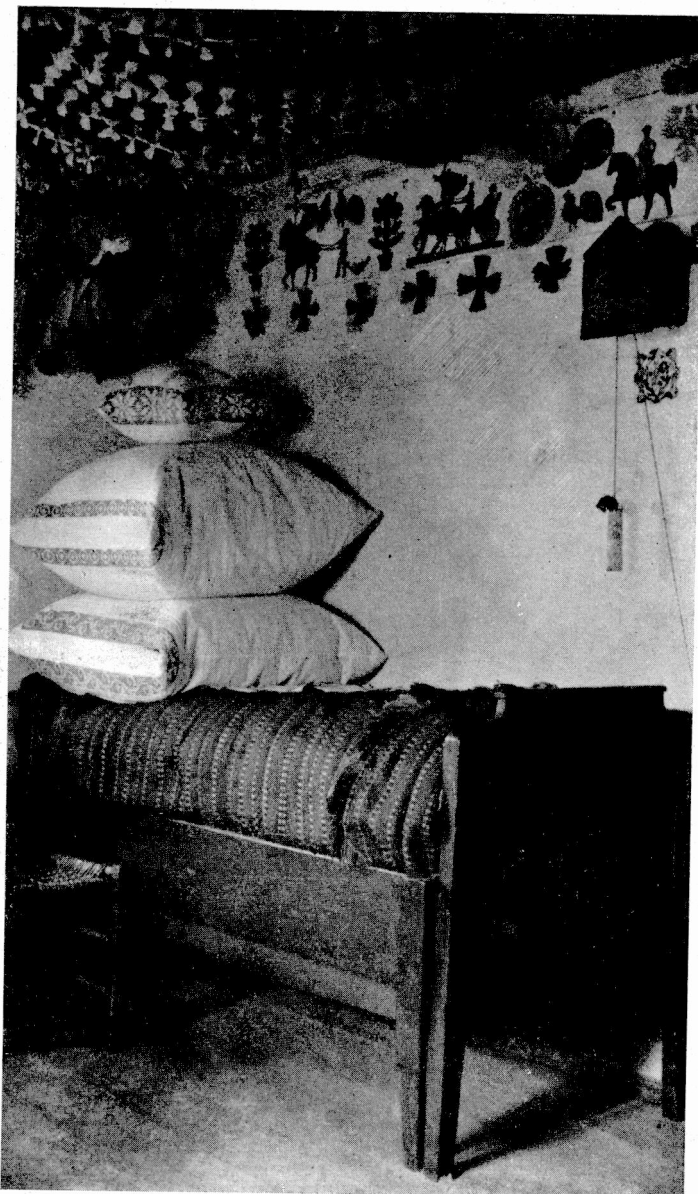
U Katarzyny Rudnickiej we wsi Dąbrowa gm. Wyszków wyróżniają się obrazy upiększane, jak powiada autorka, «podawnemu». Tworzą one udaną kompozycję, w której wycinanki z białej bibułki łączą obrazy wspólnym szlakiem. Na pas wycinanek biegnący wzdłuż wszystkich ścian składają się «zielka», «wstążki» i «kółka». Całość zamyka wiszący po środku pułapu pająk ze słomek i bibulek kolorowych.

Podobne wycinanki znalazły się w izbach Władysława Zaremby we wsi Gródek Rządowy gm. Obryte oraz Piotra Liśkiewicza we wsi Sadykierz tejże gminy. W obu występuje szlak z wycinanek figuralnych, przedstawiających obrazki z życia codziennego. Stare sprzęty uzupełniają te rzadkie już w pow. pułtuskim «tradycyjne» izby.

Komisja Konkursowa wyróżniła pierwszymi nagrodami 8 wnętrz, drugimi 12, dając poza tym trzecią nagrodę dla pozostałych uczestników.

O ile wznowione tradycyjne zdobienie chat nie ograniczy się tylko do dni konkursowych, a będzie wyrazem stałego dążenia ludu wiejskiego do utrzymywania piękna wokół siebie — podjęte imprezy spełnią swe zadania.

Nie można nie wspomnieć na zakończenie o serdecznej gościnności z jaką wszędzie spotykała się Komisja Konkursowa.



WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI LUDOWEJ W KIJOWIE

Prasa Ukrainy Radzieckiej poświęca wiele uwagi wystawie polskiej sztuki ludowej w Kijowie. «Wystawa ta stała się jeszcze jednym ogniwem, łączącym bratnie narody słowiańskie — pisze Ł. Władycz w artykule p. t. «Twórczość wyzwolonego narodu» zamieszczonym w piśmie «Radjanskie mustectwo» z dnia 25. 5. 1949 r. Autor artykułu podkreśla, że zawsze bogata sztuka ludowa w Polsce dopiero obecnie dojdzie do szczytu swego rozwoju, Polska Ludowa bowiem otacza najtroskliwszą opieką ludzi utalentowanych.

Starannie przygotowana wystawa — pisze dalej autor obrazuje wszystkie gałęzie polskiej sztuki ludowej i przemysłu artystycznego, podkreśla też ściśle więzy, łączące polską sztukę ludową z ukraińską. Fakt pozwala stwierdzić, jak bliskie są duchowo oba narody słowiańskie.

«Prawda Ukrainy» z dnia 22. 5. br. poświęca wystawie kijowskiej 2 artykuły. Pierwszy, podając przebieg otwarcia wystawy, zwraca uwagę na jej znaczenie kulturalne i polityczne. Drugi, pisany przez A. Krzyżyckiego p. t. «Twórczość bratniego narodu polskiego», poświęcony jest merytorycznej stronie wystawy. Autor przeprowadza dokładną ocenę poszczególnych eksponatów, podnosząc ich wartość artystyczną i specyfikę narodową. Na szczególną uwagę — podkreśla autor — zasługuje fakt, że większość eksponatów pochodzi z okresu powojennego. Fakt ten świadczy dobitnie o bujnym rozwoju sztuki ludowej i przemysłu artystycznego w Polsce Demokratycznej.



CENA EGZEMPLARZA (POJEDYNCZEGO) Zł 200.—. WARUNKI PRENUMERATY: MIESIĘCZNIE Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ 150.—
WPLĄTY NA KONTO PKO Nr I 6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA — SKŁAD GŁÓWNY W WARSZAWIE WYDAWNICTWO ZACHO-
DNE I MORSKIE — SKŁAD GŁÓWNY NA POLSKĘ PRÓCZ WARSZAWY INSTYTUT WYDAWNICZY — SZTUKA — W WARSZAWIE

PAŃSTWOWY
INSTYTUT
BADANIA
SZTUKI
LUDOWEJ