

SKUKA
JUDOW.

SZTUKA LUDOWA

HELENA SCHRAMMÓWNA

DIE
VOLKS-
KUNST
UND IHRE BEDEUTUNG
FÜR DIE KÜNSTLE-
RISCHE KULTUR

WILNO 1939

VERLAG DER GESELLSCHAFT „FÖRDERUNG DER VOLKSINDUSTRIE
IN WILNO“ AUS DEN UNTERSTÜTZUNGSSUMMEN DER KOMMISSION FÜR
ANGELEGENHEITEN DER VOLKS- UND HAUSINDUSTRIE AM MINISTERIUM
DER INDUSTRIE UND DES HANDELS

HELENA SCHRAMMÓWNA

SZTUKA
LUDOWA
I JEJ ZNACZENIE
DLA KULTURY
ARTYSTYCZNEJ

Biblioteka Instytutu
Archeologii i Etnologii PAN



0018244

WILNO 1939

NAKŁADEM TOWARZYSTWA POPIERANIA PRZEMYSŁU LUDOWEGO W WILNIE
Z ZASIŁKU KOMISJI DO SPRAW PRZEMYSŁU LUDOWEGO I DOMOWEGO
PRZY MINISTERSTWIE PRZEMYSŁU I HANDLU

Płaskorzeźba Matki Boskiej Ostrobramskiej w tytule, laska rzeźbiona na str. 105 i brona na str. 4 są własnością Muzeum Etnograficznego U.S.B. w Wilnie. Fotografie ze zbiorów tegoż Muzeum wykonał prof. Prüffer, E. Zdanowski i W. Żyliński w Wilnie.

Chałupy ryc. 8, 9 i 10 fot. Roman Reinfuss w Gorlicach

Krzyż przydrożny w Grzybach na str. 8. Fotografie ze zbiorów Oddziału Sztuki Wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego wyk. prof. J. Kłos.

Tkaniny wileńskie na str. 30, 31, 32 i 33 własność Oddziału Sztuki Wil. Urzędu Wojew. na str. 27, 28 i 29 H. Schrammówny, na str. 34 J. Borowskiego w Wilnie. Fotografie ze zbiorów Wileńskiego Tow. Popierania Przemysłu Ludowego reprodu. na str. 35 wyk. W. Żyliński, na str. 27 do 34 Edmund Zdanowski w Wilnie.

Dywany podwójne na str. 39, 40, 41, 42 i tabl. IV. V i VI własność E. Plutyńskiej. Fotografie ze zbiorów Tow. Popierania Przem. Lud. w Wilnie wyk. Edmund Zdanowski w Wilnie.

Dywan podwójny na tabl. VI fot. Szlejkis w Warszawie, Dywany podwójne na str. 45 i 46 fot. „Fotoplat“ w Warszawie, na tabl. VII E. Koch w Warszawie, na tablicy VII Cz. Olszewski w Warszawie.

Hafty i tkaniny poleskie na str. 52, 54, 55, 59, 60, 61 i tabl. XII własność Poleskiego Tow. Popierania Przemysłu Ludowego. Fotografie ze zbiorów tegoż Towarzystwa wyk. Tadeusz Kamienobrodzki w Brześciu n/B

Hafty poleskie na str. 51 i tabl. IX i X własność E. Plutyńskiej, na str. 56 i tabl. XI własność Poleskiego Tow. P. P. L. Fotografie ze zbiorów Wileńskiego Tow. P. P. L. wyk. E. Zdanowski w Wilnie.

Hafty kurpiowskie na str. 63 65 i 66 oraz tabl. XIII, XIX i XV własność A. Pawlikowskiej w Warszawie. Fotografie ze zbiorów Wil. Tow. P. P. L. wyk. E. Zdanowski

Haft na str. 74 własność Muzeum Etnograficznego U. S. B. w Wilnie. Fot. zbiorów Wil. Tow. P. P. L. wyk. E. Zdanowski.

Ceramika poleska na str. 95 fot. ze zbiorów Tow. P. P. L. w Wilnie wyk. E. Zdanowski.

Kołowrotek na str. 24 własność Tow. Dobroczynności w Wilnie. Fot. ze zbiorów Tow. P. P. L. w Wilnie wyk. E. Zdanowski.

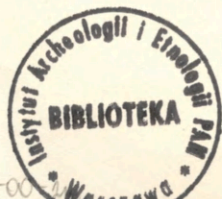
Krzyż huculski na str. 91 własność Petra Rohatyniuka Babijowoho w Żabiem llei, i postać Chrystusa z krzyża przydrożnego z Jasienowa na str. 92 fot. ze zbiorów Tow. Przyjaciół Huculszczyzny wyk. J. Dorosz.

Świecznik „trijca“ z cerkwi w Fitkowie str. 95 fot. ze zbiorów Tow. Przyjaciół Huculszczyzny wyk. H. Płoszek.

Dzieźułka z Wileńszczyzny na str. 85 i stożka słomiana poleska str. 90 Fot. ze zbiorów Tow. P. P. L. w Wilnie wyk. W. Żyliński.

Rysunki i akwarele autorki.

Klische do tabl. I wykonała firma „Fotocynk“ w Krakowie, wszystkie inne klische cynkowe Feliks Zaniewski w Wilnie.



11 15.034

14476

SPIS RZECZY

	Str.
Wstęp	1
I. O związku kompozycji z tworzywem w sztuce ludowej	5
Architektura ludowa	9
Tkaniny ludowe	21
1) Tkaniny wileńskie	25
2) Grodzieńskie „dywany“	37
Hafty i strój	47
1) Hafty poleskie	49
2) Tkaniny poleskie	57
3) Hafty kurpiowskie	62
Wnioski o znaczeniu tworzywa	68
II. O drogach wytwórczości u inteligencji i u ludu	72
III. O wpływie sztuki warstw oświeconych na ludową	81
IV. O poszukiwaniu źródeł odrodzenia w sztuce ludowej	86
V. O opiece nad sztuką ludową	96
Zusammenfassung	106
Tablice	111



MATKA BOSKA OSTROBRAMSKA.
Płaskorzeźba ludowa polichromowana
z powiatu Święciańskiego.

W S T Ę P.

Posługując się utartym terminem „sztuka ludowa“ nie wchodzę w to, jak nauka określi znaczenie tego terminu w poszukiwaniu granic pomiędzy takimi a innymi zespołami kulturalnymi i ich wytwórczością. Pomijam także tak ważną w badaniach naukowych kwestię genezy, związków i wpływów kulturowych, a biorę pod uwagę tylko fakt, że w tych zespołach kulturowych, które etnografia określa nazwą „lud“, spotykamy na tradycji opartą wytwórczość zbiorową o charakterze artystycznym, taką czy inną w takich czy innych regionach. Tę tradycyjną wytwórczość ludu, bez względu na to, czy formy jej są pierwotne czy też napływowe, nazywam sztuką ludową, ponieważ termin ten jest dziś powszechnie przyjęty w tym właśnie znaczeniu.

Przedmiot, o jakim mówi ta praca, jest równocześnie obiektem badań i studiów, którym oddają się specjaliści z dziedziny etnografii i etnologii oraz historycy sztuki. Założenie pracy niniejszej jest jednak inne — chodzi tu o cele praktyczne na dzisiejszy dzień, a mianowicie o zdanie sobie sprawy z tego, jakie stanowisko należałoby w życiu zająć w stosunku do sztuki ludowej, t. j. do tych środowisk, w których lud na podstawie tradycji wytwarza pewne przedmioty, posiadające charakter artystyczny. Dla uproszczenia pomijam tu także tak wiążącą się z zagadnieniem sztuki ludowej sprawę nie opartego o tradycję samouctwa, jakkolwiek wytwory samouków wykazują często pewne cechy, na podstawie których należałoby dla nich znaleźć miejsce przy rozważaniu sprawy sztuki ludowej. Ze względu jednak na wielką płynność samouctwa i sporadyczność jego występowania, kwestia zajęcia w życiu zdecydowanej postawy wobec jego przejawów nie wydaje mi się obecnie tak palącą koniecznością, jak się to przedstawia w odniesieniu do tradycyjnej sztuki zbiorowej w środowiskach kultury ludowej.

Wyjaśnienie sobie stanowiska, jakie należałoby zająć w stosunku do ośrodków tradycyjnej sztuki ludowej, uważam za ważne z tego

powodu, ponieważ w obecnym okresie przemian kulturalnych w życiu wsi, dziedzina ta zdana jest w dużej mierze na los przypadku i niszczone w zastraszający sposób przez niewłaściwą i bezplanową ingerencję w jej ośrodki, oraz przez wzmożenie się wielkiego rodzaju imitacji i naśladownictw z posmakiem sentymentalizmu, który żywo przypomina czasy dawnego romantyzmu pomickiewiczowskiego, kiedy to nie umiano dojrzeć ludu współczesnego sobie, spotykanego na każdym kroku w życiu codziennym, i urabiano sobie jakies na niczym nie oparte i nigdzie nie umiejscowione fikcje „ludowości“, przedstawiając w sztychach i obrazach „chłopków“ i „kmiotków“ w fantastycznych, nie bywałych nigdy strojach i opiewając w ckliwych poematach romantyczne ich przeżycia. Możemy te wszystkie objawy traktować jako charakterystyczne dla tamtych epok, w każdym razie nie mają one nic wspólnego z ludem takim, jakim on jest w rzeczywistości.

Dziś, dzięki postępom nauki etnografii, mamy już metody badania kultury ludowej i przekonywania się, jak ona naprawdę wygląda. Pomimo tego tworzy się jednak ciągle nowe fikcje „ludowości“ innego znów rodzaju. Oczarowani i wzięci prostym pięknym sztuki ludowej poczynają artyści tworzyć na wzór tej sztuki: powstają kompozycje malarskie i dekoracje, drzeworyty, kilimy i t. d. na podstawie motywów ludowych i na modłę ludową, bez dostatecznego zrozumienia dróg, jakimi wytwórcy ludowi dochodzą do pewnych rezultatów, a u osób mniej wyrobionych i o mniejszej kulturze rozpowszechnia się komponowanie „strojów ludowych“ oraz wytwarzanie różnych przedmiotów poniżej wszelkiego poziomu artystycznego wogóle, których „ludowość“ polega na używaniu w motywach kłosów i kwiatków polnych, jaskrawych i niezharmonizowanych kolorów i t. p. Pomimo ogromnej rozległości w skali, jest w tych przedmiotach jeden rys wspólny, a mianowicie pseudoludowość, tak jak kiedyś był pseudoklasycyzm czy pseudogotyki, robiony przez ludzi, których życie, kultura i konstrukcja psychiczna nie miała nic wspólnego z średniowieczem i helenizmem. Powtarza się na innej płaszczyźnie to, co było w czasach romantyzmu: bezmyślne niszczenie wartości istotnych i budowane na to miejsce imitacji. Dziś rozumiemy doskonale, jak niepowetowaną szkodą dla sztuki i kultury naszej było rozmyślane i niczym nie uzasadnione burzenie starej architektury, średniowiecznych zamków i murów miejskich, którego dokonywano właśnie w tym czasie, kiedy była moda budowania kościołów i kamienic w „stylu

gotyckim“ i wznoszenia sztucznych ruin w parkach; przed stu laty nie zdawano sobie z tego sprawy. Obecnie ogół nie zdaje sobie sprawy z tego, że dziś powtarza się indentycznie to samo zjawisko w stosunku do sztuki ludowej. Robimy sztuczną Zakopiańszczyznę, fabrykujemy sztuczne pasiaki łowickie, kupujemy bezwartościowe kilimy, sprzedawane przez spekulantów pod nazwą „ludowych“ i równocześnie patrzymy, albo nawet i przyczyniamy się do tego, że autentyczna sztuka ludowa ginie tam nawet, gdzie bieg życia wcale jeszcze tego nie wymaga.

Powodów należałoby szukać w tym, że w akcji związanej ze zmianą struktury życia wsi, sztukę ludową traktujemy dziś na marginesie spraw gospodarczych, społecznych, klasowych i t. p., albo znów bierzemy pod uwagę przede wszystkim wytwór sztuki ludowej, a samego wytwórcę pomijamy lub też odnosimy się do niego metodami, słusznie przyjętymi w akcji np. oświatowej, której zadaniem jest dawanie ludowi w gotowej formie pewnych rezultatów zdobyczy naszej współczesnej cywilizacji, ale zupełnie niewłaściwymi, jeśli chodzi o stosunek do pewnych form już wyrobionych, których nie zamierzamy niszczyć, i środowisk, w których te formy się hodoją. A w ośrodkach sztuki ludowej są właśnie pewne elementy, które przedstawiają pozytywne wartości dla naszej kultury artystycznej i które z tego powodu należałoby uchronić przed zniszczeniem.

Boźcem, który mnie skłonił do ogłoszenia niniejszej pracy była potrzeba znalezienia odpowiedzi na szereg problemów, z jakimi zetknęło się w swojej działalności, związanej ze sztuką ludową – Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Wilnie, a również pozostające z nim w kontakcie Towarzystwa Białostockie, Nowogródzkie, Poleskie i Wołyńskie. Są to zagadnienia przeważnie praktycznej natury, wymagają one jednak nieraz uzasadnienia teoretycznego, zwłaszcza w wypadkach, kiedy praca Towarzystw zbiega się lub krzyżuje z pracą innych instytucji i osób, idących po podobnych, albo często wręcz odmiennych drogach, szukających porozumienia, albo też nieraz zupełnie nie orientujących się w trudności problemów związanych ze sprawą sztuki ludowej, i przekonanych, że każdy inteligent, bez względu na kierunek swego wykształcenia, ma tu prawo do ingerencji.

Do sformułowania zagadnień i postawienia tez zawartych w tej książeczce dopomogła mi w dużej mierze p. Eleonora Plutyńska, która od kilku lat objęła ogólne kierownictwo nad pracą prowadzoną

w terenie przez wymienione 5 Towarzystw P. P. L., do których przyłączyło się obecnie Towarzystwo Stanisławowskie. Długie rozmowy o sztuce z Panią Plutyńską, jej cenne uwagi i najżyczliwsza krytyka niniejszej pracy w toku jej przygotowania ośmiela mnie do wymienienia tu jej nazwiska jako współautorki i złożenia jej serdecznego podziękowania.

Dziękuję również p. Plutyńskiej za hafty poleskie do rycin kolorowych i fotografie podwójnych dywanów, p. Annie Pawlikowskiej za wypożyczenie haftów kurpiowskich do reprodukcji, Poleskiemu Towarzystwu P. P. L. za dostarczenie fotografii haftów i tkanin poleskich i p. dr. Janinie Krahelskiej za informacje dotyczące tych obiektów, p. Rektorowi Włodzimierzowi Antoniewiczowi za wskazówki redakcyjne i techniczne, p. dr. T. Sewerynowi za fotografie chałup ze Smolnika i Solinki, p. I. Karpińskiej za fotografie rzeźb, Członkom Zarządu Wileńskiego Towarzystwa P. P. L. pp. Sewerynie Babiańskiej, inż. Wł. Hajdukiewiczowi i prezesowi dr. Piwockiemu za życzliwe rady, pomoc i zachętę, i wszystkim innym, którzy mi dopomogli do opracowania i wydania tej książeczki.



O ZWIĄZKU KOMPOZYCJI Z TWORZYWEM W SZTUCE LUDOWEJ

Kapitał albo posag narodowy nie tylko jest w geodycznym usposobieniu kraju (ziemi), nie tylko w klimakterycznych jej warunkach, nie tylko w sile ramion i krwi rasy — ale i w potędze obrobienia i użycia onych materyałów. Natura wyobraźni, to jest, siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materyalu... NORWID: „Promethidion“

Zastanawiając się, na czym polega wartość sztuki ludowej, musimy zacząć od podstaw i przede wszystkim zwrócić uwagę na materiały, z jakich lud wykonywa swoje wytwory i na narzędzia, jakimi się przy tem posługuje, oraz na sposoby posługiwania się tymi narzędziami dla nadania materiałowi odpowiednich form. Każdy materiał bowiem, czy nim będzie kamień czy drzewo, czy materiał tekstylny, jak len, wełna, jedwab, taki czy inny metal i t. d. posiada swoje odrębne właściwości, każdy przy obrabianiu go stawia pewien opór, który czująca ręka człowieka pokonywa przy pomocy prostszego lub bardziej skomplikowanego narzędzia pracy, obrabiając ten materiał i nadając mu zamierzone przez siebie formy.

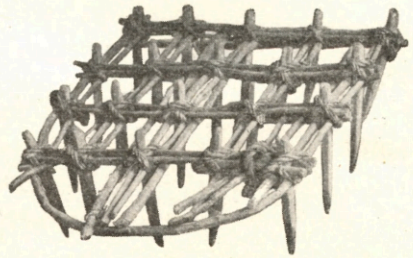
Jako najprostszy przykład tych potencjonalnych właściwości materiału mogą służyć szlachetne kamienie i sposoby szlifowania, związane z formą ich krystalizacji. Jeżeli chcemy wywołać połysk i ogień brylantu, możemy to uczynić przez nadawanie diamentowi odpowiednich form za pomocą szlifowania; ale formy te nie mogą być zupełnie dowolne, tylko poszczególne płaszczyzny szlifowania muszą iść równolegle do płaszczyzn 48-ścianu, naturalnej formy krystalizacji diamentu. Oczywiście, że szlifierz nie uwzględnia wszystkich 48 ścian, tylko wybiera te, które mu są potrzebne do nadania szlifowanemu kamieniowi formy rozety czy brylantu, i na tym w tym wy-

padku, poza sprawą technicznej poprawności, polega rola człowieka-Kryształowi górskiemu, chociażby on był najczystszy i najprzezroczystszy, nie można nadać przez szlifowanie form takich, jak diamentowi, ponieważ uboższa forma jego krystalizacji nie daje możliwości takiego doboru płaszczyzn i układania ich w takim wzajemnym stosunku, jaki w brylancie powoduje załamywanie się światła i w rezultacie daje pożądane ognie.

Jest to przykład tak krańcowy, że stoi już prawie na granicy paraboli przez nieproporcjonalnie w tym wypadku małą rolę inwencji człowieka w stosunku do wartości i znaczenia materiału. Jeżeli weźmiemy materiały inne, stosunek wzajemny pomiędzy wytwórcą i materiałem zmienia się, rola wytwórcy wzrasta, a ograniczenia stawiane przez materiał maleją, co dają człowiekowi więcej swobody i więcej możliwości. Możliwości te, rola świadomej woli twórcy, staje się w stosunku do niektórych używanych przez niego materiałów i skomplikowanych problemów, związanych z zagadnieniem formy, momentem tak dominującym, że walory materiału i jego znaczenie usuwa się na dalszy plan; ale pomimo tego jednak nie ginie, i w każdym wytworze rąk ludzkich, do jakiegokolwiek celu miałyby on służyć, ujawnia się mniej lub więcej jasno i przejrzyście charakter tworzywa, t. j. materiału i narzędzia pracy. Tkwiące w każdym materiale potencjonalne dane wskazują niejako linię, po której powinna iść obróbka tego materiału oraz dobór potrzebnych do obróbki narzędzi. Są np. metale, które łatwo można kuć i przez kucie nadawać im odpowiednie kształty — do takich należy złoto, srebro, miedź, mosiądz; są inne jak np. pewne stopy, które do kucia się nie nadają, a formy można im nadawać tylko przez odlewanie. Ten sam przedmiot, jak np. jakieś naczynie służące do takiego czy innego celu, inaczej musi być zaprojektowane, jeżeli ma być wykonane w odlewie a inaczej, jeżeli ma być wykute, chociażby zasadniczo wymiar i forma jego były podobne. Inaczej będą wyglądać ozdoby na tym naczyniu, jeżeli wystąpią one, jako płaskorzeźba na odlewie, a inaczej, jeżeli mają być na wykutym naczyniu wykonane puncynami. W czasach średniowiecza, kiedy nie było wyraźnego przedziału pomiędzy rzemiosłem a sztuką (*l'art* — sztuka, *l'artisan* — rzemieślnik) i każdy artysta przechodził, jak wiadomo, okres terminowania u mistrzów, kiedy to musiał, jak dziś terminator u rzemieślnika, rozpoczynać od najprostszych technicznych prac, jak tarcie farb, własnoręcznie przez malarzy przygotowywanych, gaszenie wapna potrzebnego do fresku

i t. p., zanim został dopuszczony do właściwej pracy malarskiej — życie się z tworzywem było czymś tak samo przez się zrozumiałym, że nie było wprost potrzeby zwracania uwagi na te rzeczy; było czymś tak oczywistym, jak dziś oczywistą jest u ludu kwestia związku kompozycji z tworzywem.

Otóż związek ten widzimy w każdym wytworze ludowym, począwszy od najprostszych aż do najbardziej złożonych. Kwestię Norwidowskiej harmonii pomiędzy materiałem a „naturą wyobraźni, to jest siły postaciowania“ można inaczej nazwać wzajemnym stosunkiem pomiędzy materiałem, czyli wytworem przyrody, a inwencją i pracą, jaką człowiek z siebie daje, w celu wykonania z tych wytworów przyrody przedmiotów, mających takie czy inne przeznaczenie. Harmonia ta jest nawet w najprostszych widłach do podnoszenia snopów, dla wykonania których wystarczy znaleźć w lesie odpowiedniej formy drzewo, przyciąć je do potrzebnych wymiarów, okorować i zaostrzyć, a wyszlifowanego połysku nabiorą już przy pracy, przez tarcie o słomę i rękę człowieka; harmonia ta jest w bronie z Wileńszczyzny, zrobionej z giętych prętów brzozy, w odpowiednich miejscach powiązanych, (ryc. 1) w niecce czy dzieży do mieszenia ciasta, w każdym ręcznie wykonanym wiejskim statku gospodarskim — i jest tak samo w najpiękniej wyrzeźbionym łyżniku czy czerpaku zakopiańskim, w architekturze i rzeźbie ludowych kościołów



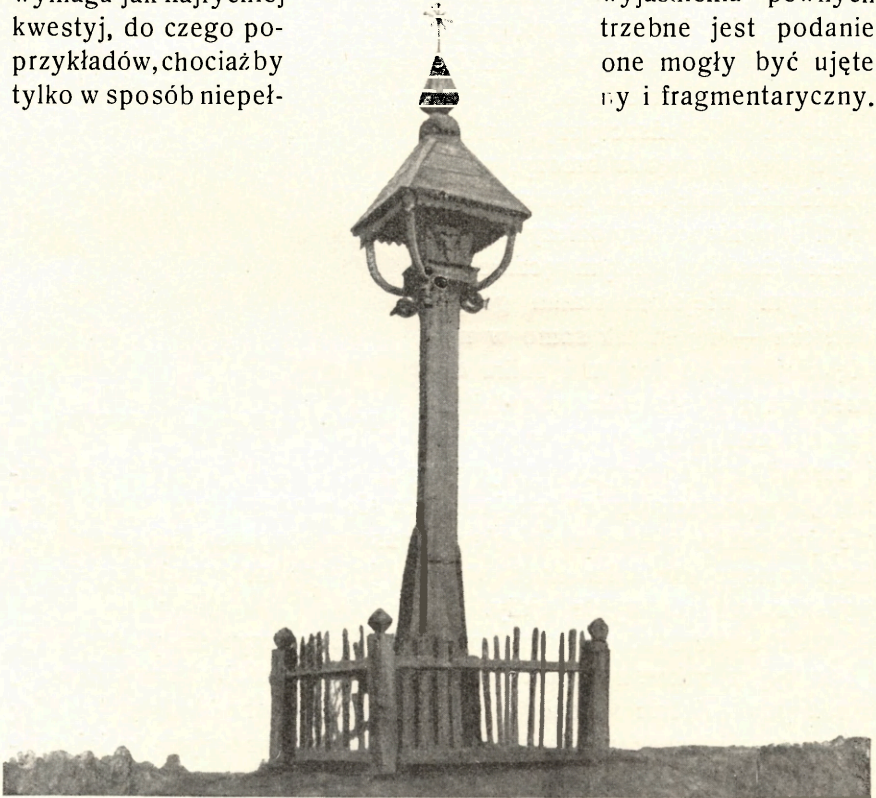
Ryc. 1. Brona z Wileńszczyzny

i cerkwi, kaplic i krzyżów przydrożnych (ryc. 2). Inwencja artystyczna, „siła postaciowania“ przejawiająca się w wytworach sztuki ludowej jest jakby tylko rozwinięciem, wyższym stopniem tej samej siły, tego samego stosunku do tworzywa, jakiego najprymitywniejszym wyrazem są np. zwykłe widły.

Jako przykład związku kompozycji z tworzywem podaję kilka ilustracyj z zakresu budownictwa, tkactwa i hafciarstwa ludowego z różnych dzielnic Polski. Oczywiście, że te przykłady dalekie są od wyczerpującego ujęcia sztuki ludowej z poruszonych tu jej działów, a tym bardziej od naszkicowania choćby w przybliżeniu całości kształtu tego, co sztuka ludowa na naszych ziemiach przedstawia w całym jej bogactwie i różnorodności. Wybrałam te przykłady dla-

tego, że są mi lepiej znane od innych, że destrukcyjny wpływ wprowadzania nowych metod pracy w szkołach i na kursach dotyczy przeważnie tkactwa i hafciarstwa ludowego, oraz że względu na to, że polichromia chałup nad Osławą i jej logiczny związek z konstrukcją budowli idzie tak bardzo po linii dzisiejszych wymagań w rozwiązywaniu zagadnień dekoracji w architekturze.

Zdaję sobie również sprawę z tego, że przykłady te są jakby wyrwane w całokształtu życia ludu z terenów, na których te rodzaje sztuki są uprawiane, i że dopiero szersze ujęcie przedmiotu połączone z folklorystycznym podmalowaniem tła dałoby właściwe pojęcie o tym, czym jest sztuka ludowa na danych terenach. Takie ujęcie wymagałoby jednak poważnych studiów i dłuższego czasu, a niewłaściwy stosunek naszego społeczeństwa do sztuki ludowej wymaga jak najrychlej wyjaśnienia pewnych kwestyj, do czego potrzebne jest podanie przykładów, chociażby one mogły być ujęte tylko w sposób niepełny i fragmentaryczny.



Ryc. 2. Krzyż przydrożny we wsi Grzyby w pow. Świeciańskim wojew. Wileńskim.

ARCHITEKTURA LUDOWA.

Związek kompozycji z tworzywem uwydatnia się wybitnie w drewnianym budownictwie ludowym, co możemy śledzić, czy tając dzieła Władysława Matlakowskiego o architekturze i sprzęcie ludowym na Podhalu.¹⁾ Człowiek ten niezwykłej miary, nie będąc sam z zawodu i wykształcenia artystą, potrafił w tak właściwy sposób ująć zagadnienie formy, że przestudiowanie jego dzieł, pisanych przed 40 przeszło laty, daje nam na żywym przykładzie odpowiedź na aktualne pytanie, na czym polega wartość sztuki ludowej. W jednym tylko nie możemy się dziś już z Matlakowskim zgodzić, a mianowicie w zbyt łatwym rozwiązaniu stosunku pomiędzy sztuką ludową a sztuką warstw oświeconych, co w rezultacie było jedną z przyczyn rozpowszechnienia się pseudozakopiańszczyzny. Niezależnie od tego jednak Matlakowski wyczuł, zrozumiał i podkreślił w swoich dziełach niesłychane bogactwo inwencji i homerycką lapidarność wyrazu w sztuce górali podhalańskich, którą odmalował na tle ich życia i przyrody tatrzańskiej. Punktem wyjścia w architekturze chałup podhalańskich jest ich konstrukcja, i podobnie jak np. w architekturze gotyckiej, wyraz ich, jako dzieł sztuki, opiera się na tej konstrukcji i na odpowiednim traktowaniu materiału. Ten stosunek do tworzywa jest zarówno w architekturze, jak i w tak charakterystycznym i pełnym inwencji, a zawsze zgodnym z charakterem tworzywa, sposobem zdobienia budowli i sprzętów, w ornamentyce. Jakkolwiek Matlakowski nie zwraca specjalnie uwagi na logikę kompozycji, to jednak podkreśla ją przez sam sposób ujęcia przedmiotu. Dzieła Matlakowskiego nie są zgodne z naszymi dzisiejszymi pojęciami o sztuce tylko w tych nielicznych zresztą momentach, kiedy mówi o wplataniu się w ornamentykę ludową motywów roślinnych, a zwłaszcza zwierzęcych, oraz o nielicznych przedstawieniach postaci ludzkich; nie umiał on tu w podejściu do zagadnienia wyzwolić się od powszechnego w jego epoce holdowania naturalizmowi.

Nie mając pretensji do tak wszechstronnego i wyczerpującego opracowania przedmiotu, jak to podał Matlakowski w swoich epokowych dziełach, pragnę tu przytoczyć jako przykład właściwego stosunku do tworzywa dwa typy charakterystycznych chałup z Pod-

¹⁾ Władysław Matlakowski: „Budownictwo ludowe na Podhalu“ wyd. r. 1892, oraz „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu“ wyd. r. 1901.

karpacia, z okolic położonych po lewej stronie górnego biegu Sanu i jego dopływów. Jako materiał na budowę służą grube bierwiona jodłowe okorowane i przecięte piłą tracką na pół i następnie obrobione toporem ciesielskim w ten sposób, aby przy budowie możliwie ściśle do siebie przystawały; aby zaś bierwiona równocześnie jak najmniej traciły na grubości, nie ścinają cieśle belki aż do prostego kąta na zewnętrznej części, t.j. z tej strony, gdzie była kora, tylko pozostawiają t. zw. „oflis“ (ryc. 3). Tę część belki z oflisem



ryc. 3. Belka ścięta w „oflis“.

zwracają przy budowie na zewnątrz chałupy, a przy ścianach wewnętrznych zwracają oflis w stronę mniej ważnych ubikacyj, jak np. sieni lub komory. Stąd też wewnętrzne ściany izby są równe, a na zewnętrznych ścianach chałupy miejsca schodzenia się bierwion zaznaczone są wgłębieniami. Szpary między bierwionami zatykają mchem, a wgłębienia w miejscach schodzenia się bierwion zalepiają gliną z dodatkiem szezki ze słomy. Bierwiona łączą ze sobą kołkami, a wiążą w węgły, skutkiem czego na zewnętrznych ścianach chałupy węgły podkreślają wewnętrzny jej rozkład.

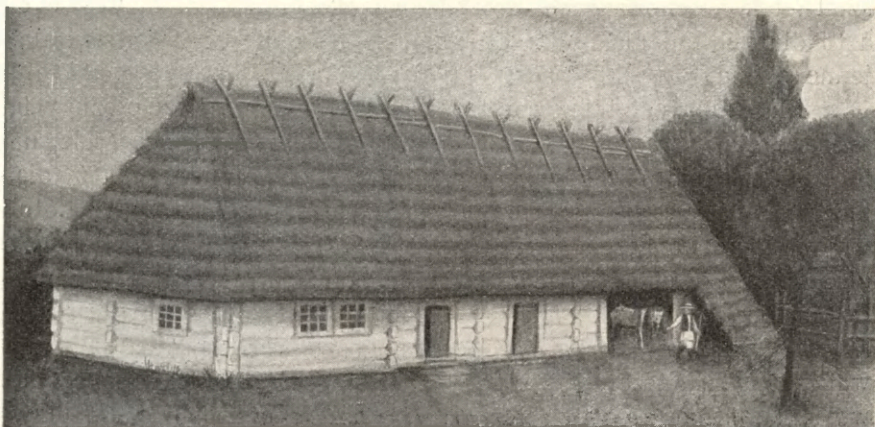
Rozpoczynając budowę układają cieśle „pierwszy wieniec“ t.j. pierwszą warstwę belek pełnych, nieprzecinanych, a pod narożne węgły kładą kamienie, osiągając w ten sposób równy poziom budynku. Po ukończeniu budowy podkładają pod wszystkie ściany kamienie a wewnątrz wypełniają wszystkie ubikacje ubitą gliną do wysokości tramów t. j. belek pierwszego wieńca, tworząc w ten sposób t. zw. „klepisko“. Na tym w stajni (która jest pod jednym dachem z chałupą i służy jako pomieszczenie dla koni i bydła) układają podłogę z dyli drewnianych z odpowiednim ściekiem. W alkierzu i w izbie układają czasami podłogę z desek, ale to się zdarza wyjątkowo, najczęściej pozostaje klepisko, odświeżane i świeżo wylepiane co roku. Niekiedy w alkierzu jest podłoga, w izbie bardzo rzadko. Tramy przycina się odpowiednio w miejscach, gdzie mają przypaść drzwi zewnętrzne i wewnętrzne, tworząc w ten sposób progi, które z reguły muszą być bardzo wysokie, ponieważ nie są specjalnie nakładane, jak w domach murowanych, ale są częścią tramu. Drzwi z desek otwierane są do wewnątrz i opatrzone drewnianą zasuwą o bardzo prostej konstrukcji. Do stajni sporządzają czasami specjalne drzwi, zakładane tylko na lato, złożone ze

sztachetek dochodzących do $\frac{3}{4}$ wysokości otworu drzwiowego, a to dla uchronienia bydła od gorąca. Na zimę objają drzwi stażenne słomą.

Bierwiona ostatniej warstwy są ok. 1 metr dłuższe od innych, związanych w węły, i tworzą w ten sposób wystające rysie, na których wspiera się konstrukcja dachu. Dach kryją słomą żytnią, możliwie długą, z dorodnego żyta, młóconego cepami. Przygotowując słomę do krycia dachu, skręcają ją w snopki zwane również kiczkami. Po ustawieniu krokwi i nabiciu na nie łąt, przystępują do krycia dachu, przywiązując kiczki do łąt zapomocą powróseł, również z żytniej słomy. Robotę tę rozpoczynają od dołu, prowadząc ją ku górze. Kalenicę wieńczącą dach robią ze słomy nie związanej, którą z dwóch stron przytrzymują drewniane łąty, przytrzymane z kolei kozłami, których końce sterczą w górę tworząc ładne zakończenie dachu. Powierzchnia dachu krytego w ten sposób przedstawia jakby szereg płaskich schodków, ponieważ każdy rząd kiczek obcięty równo u dołu (siekiarą podczas kręcenia kiczek) uwydatnia się jako osobna warstwa. Część dachu nad stodołą, stanowiąca około $\frac{1}{4}$ część ogólnej wysokości strzechy, skonstruowana jest w ten sposób, że może być nieco unoszona w górę podczas wwożenia do stodoły pełnych wozów zboża.

Charakter materiału w tych budowlach uwydatnia się nie tylko w konstrukcji architektonicznej, ale podkreślony jest również w całej pełni przez kolor i widoczne słoje drzewa na bierwionach, które z czasem nabierają naturalnej patyny, tak samo jak i słoma na dachu, która ciemnieje i pokrywa się mchem. Naturalny kolor gliny w polepie między bierwionami harmonizuje szarymi tonami ze spatynowanym drzewem; jedyną plamą jasną jest pobiała wapienna z niewielkim dodatkiem farbki, która odświeżana co roku pokrywa część domu przeznaczoną na mieszkanie, a często tylko ścianę wejściową. Na tej części domu, która ma być pobielona, zalepiają gliną nie tylko wgłębienia pomiędzy bierwionami, ale wylepiają całe ściany, i bielą je następnie na tym podkładzie z gliny. Używanie wapna na zewnętrznych ścianach chałup datuje się podobno od niedawnych czasów.

Rycina 4 przedstawia zbudowaną z końcem XVIII wieku, nieistniejącą już chałupę w Olchowie pow. Lesko, z bliźnimi oknami i pięknym zakończeniem dachu kozłami. Na zdjęciu widoczne ściany bielone, tylna i boczna od strony stodoły była niebielona.



Ryc. 4. Chałupa z końca XVIII wieku we wsi Olchowa powiat Lesko (zburzona przed kilku laty).

Chaumière en bois. Carpathes médians. Bauernhütte aus Holz. Mittel-Karpathen.

Pierwsze drzwi prowadzą do chałupy i komory, drugie do stajni, następnie wrota do stodoły. Część dachu poza stodołą przedłużona aż do ziemi tworzy rodzaj szopy na ściółkę, gdzie przechowywano również czasem niektóre narzędzia gospodarcze. Na bocznej ścianie widoczne węgły wskazują, że w chałupie jest alkierz. Okno alkierza wychodzi na ścianę tylną.

W bezpośrednim sąsiedztwie tego typu chałup, ku zachodowi, spotykamy inne traktowanie zewnętrznych powierzchni ścian przez wprowadzenie koloru i podkreślenie tym kolorem konstrukcji budowli. Bierwiona pokrywają mianowicie czerwoną farbą, która jest rodzajem ugru palonego, a którą kobiety wiejskie otrzymując w taki sposób, że lepia z odpowiedniej gliny miejscowej małe kulki, wypalają je w piecu, przez co glina uzyskuje kolor ceglasto-czerwony, tłuką je następnie na proszek i mieszają z wodą z dodatkiem kilkunastu rozbitych surowych jajek. Jest to więc rodzaj tempery. Polepę między bierwionami białą wapnem. Wskutek tego zewnętrzna strona chałupy jest w pasy: szerokie czerwone i wąskie białe. Białe pasy przechodzą dokładnie w miejscach schodzenia i wiązania się bierwion, skutkiem czego jako efekt zewnętrzny występują obok białych pasów również i białe koła lub prostokąty, w tych mianowicie miejscach, gdzie na podłużnej ścianie zewnętrznej występują głowy

bierwion ścian poprzecznych. Każdy kształt ścięcia bierwion, każdy sposób wiązania ściany, uwydatnia się na zewnątrz białym kolorem. Oprócz koloru czerwonego używają również i żółtego, przez użycie na surowo, bez wypalania już, gliny miejscowej w kolorze żółtym. Żółty kolor występuje jednak zawsze tylko jako dopełnienie i urozmaicenie podstawowego czerwonego i używany jest do dekorowania pewnych części domu, którego inne części malowane są na czerwono, głównie do malowania części gospodarczych, jak stajnia i stodoła. Niema chałup malowanych wyłącznie na żółto, natomiast wyłącznie czerwonych jest dużo.

Niekiedy obok chałup czy też przed chałupami budują niewielkie spichlerze, pomalowane tak samo jak chałupa na czerwono albo na żółto.

Malowanie chałup odświeża się co roku przed Wielkanocą. Obecnie używają do tego celu często farby kupowanej, w proszku, w kolorach o różnych odcieniach czerwonego, aż do ciemno-wiśniowego.

Ten tak prosty sposób dekorowania chałup daje wprost niezrównane efekty dekoracyjne. Wszystkie chałupy są w jednym typie, a równocześnie każda jest inna, ponieważ każda różnica w konstrukcji czy też w grubości belek użytych do budowy, w ociosaniu węglów i t.p. uwydatnia się odrazu samorzutnie w zewnętrznej polichromii chałupy. Rozwiązanie jest zawsze bardzo trafne i bardzo ciekawe, i jadąc przez taką malowaną wieś odkrywa się coraz to nowe ujęcie, coraz to inny, a zawsze logiczny sposób podkreślenia konstrukcji domu, uwydatniający się ogromnymi kolorowymi plamami.

Jest to typowy przykład logicznego związku dekoracji obiektu z jego konstrukcją oraz z charakterem tworzywa. Na tym najprostrzym przykładzie uwydatnia się w sposób jasny i przejrzysty ta sama celowość w użyciu materiału i związek dekoracji z konstrukcją dekorowanego obiektu, jaką przy wnikliwej analizie z właściwego punktu widzenia możemy dojrzeć we wszystkich najwspanialszych i najbardziej złożonych zabytkach sztuki dawnych wielkich epok.

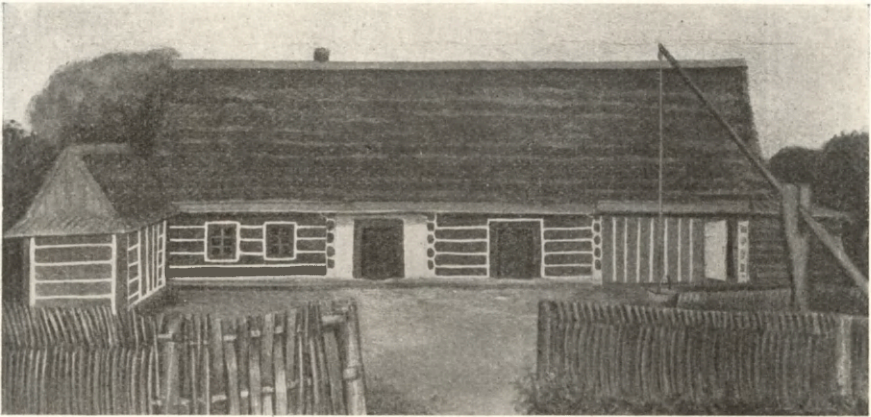
Chałupy malowane są często tylko od frontu, albo też front i boki, -- tylna ściana pozostaje przeważnie niemalowana. Bardzo często szerokie okapy wykorzystane są jako daszki dla różnych przybudówek i komórek, a przy zewnętrznych węglach chałupy, głównie od strony komory, przybite są często deski, sięgające od

rysia, idącego od szczytowej ściany, aż do ziemi, na całą szerokość okapu (ryc. 6, 7, tabl. I u góry); chronią one frontową ścianę chałupy od bocznych wiatrów i tworzą równocześnie jakby boczne zakończenie frontowej ściany, odcinającej się wielkimi barwnymi plamami od szarych ram z desek, gontów i słomy, pokrywającej chałupę. Spichlerzyk stojący przed chałupą jako osobny budynek, malowany jest ze wszystkich czterech stron, z wyjątkiem tramu, który również i w chałupie pozostaje o naturalnym kolorze drzewa.

Przy tym zasadniczym założeniu jest tu pole do pewnej inwencji i każda niemal chałupa wygląda inaczej; możliwe są różne kombinacje we wzajemnym stosunku kolorów, w sposobie dekoracji. Obszerna chałupa bogatego gospodarza w Szczawnem w powiecie Sanockim (tabl. I u góry) posiada dwie komory, z których jednej okno wychodzi na front, a druga komora węższa, oświetlona jest przez okienko w bocznej nie malowanej ścianie. Drzwi do tej komory zasłonięte są na naszej ilustracji częściowo przez deski, które oddzielają malowany front chałupy od bocznych nie malowanych ścian, i tworząc przed frontem zaciszne podwórko, chronią przejście pod okapem do komór od zasp śnieżnych i wichrów. Duże okna chałupy i małe czteroszybowe okienko w komorze zrobione są z niemalowanego drzewa. Wrota na boisko zrobione są z lekkich, wąskich dranic, malowanych na żółto i przybitych do mocnej szerokiej ramy, podkreślonej kolorem białym (wrażnie widoczne są takie dranice na ryc. 9). We wrotach furtka żółta. Za wrotami gumna widoczne poprzeczne bierwiona stajni, malowane żółto w białe pasy. Przed chałupą spichlerz malowany.

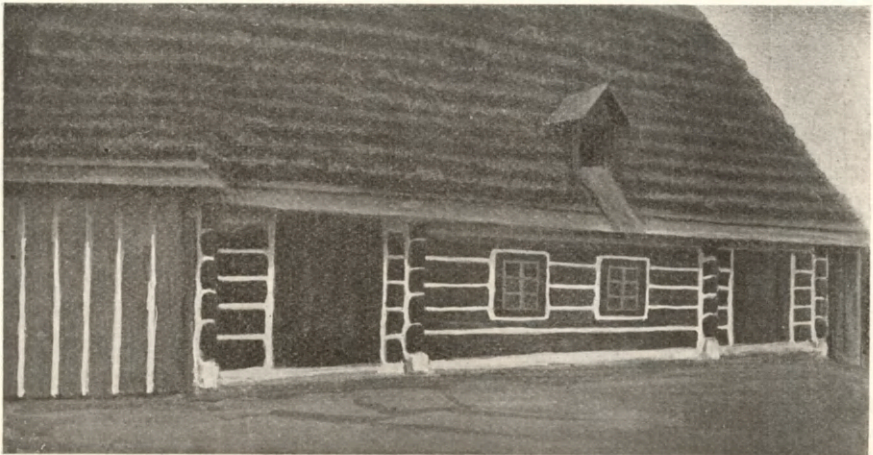
Jako charakterystyczną cechę chałupy ryc. 5 można podkreślić stosunek partyj malowanych w pasy do płaszczyzn jednokolorowych, czerwonych (drzwi) i białych (zewnątrzna ściana sieni i furtka przy wrotach boiska). Chałupa ta uboższa od tabl. I—1, nie posiada komory z osobnym wejściem z zewnątrz, a front domu zamiast desek przybitych z boku, chroni pomalowany w żółte pasy spichlerzyk, postawiony pod kątem prostym do frontowej ściany tuż obok węgła części mieszkalnej. Okap ściany szczytowej od strony gumna przedłużony jest znacznie, pokryty dranicami, i mieści pod sobą przybudówkę z niemalowanych bierwion, cieńszych od tych, z których zbudowana jest chałupa.

Chałupa na ryc. 6, również w Szczawnem, różni się od przedstawionej na tabl. I u góry wprowadzeniem większej ilości białego



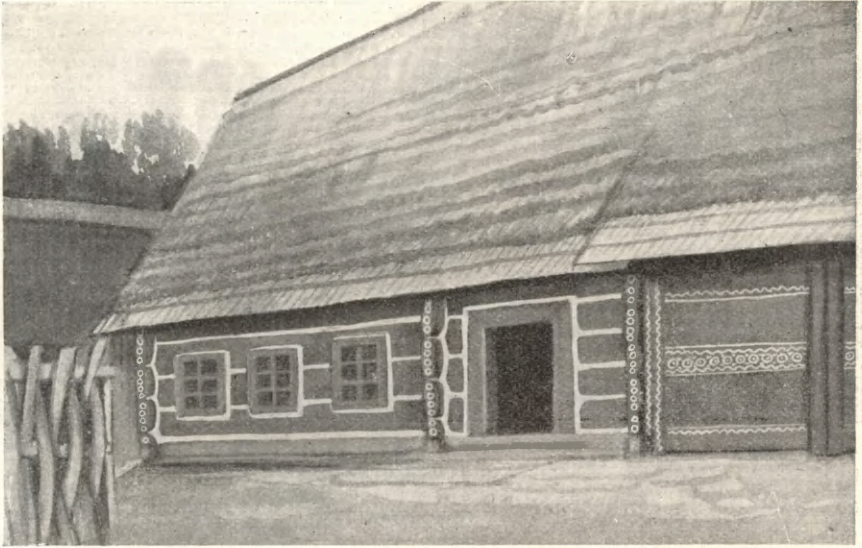
Ryc. 5. Chałupa w Szczawnem, pow. Sanok malowana czerwono i biało, wrota do stodoły oraz mały budynek żółty, przybudówka za żórawiem w naturalnym kolorze drzewa.

Chaumière peinte. Carpathes médians. Bemalte Holzhütte. Mittel-Karpaten.

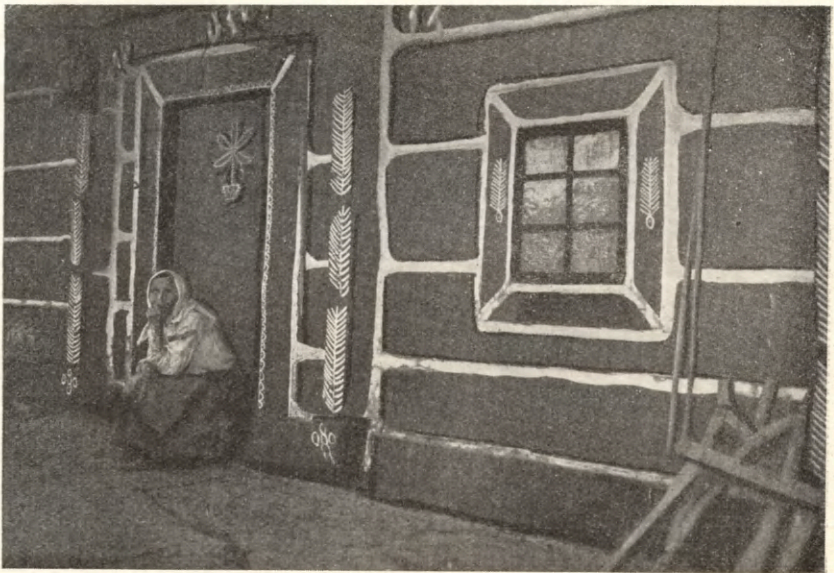


Ryc. 6. Chałupa w Szczawnem pow. Sanok malowana czerwono, drzwi do stodoły żółte.

Chaumière peinte. Carpathes médians. Bemalte Holzhütte. Mittel-Karpathen.



Ryc. 7. Chałupa w Komańczy pow. Sanok, malowana na kolor ciemno-wiśniowy.
Chaumière peinte rouge et blanc. Holzhütte dunkelrot u. weiss bemalt.



Ryc. 8. Malowana chałupa z Solinki powiat Lesko w Karpatach.
Chaumière peinte. Carpathes médians. Bemalte Holzhütte. Mittel-Karpathen.



Ryc. 9. Malowana chałupa ze Smolnika koło Baligroda powiat Lesko.
 Chaumière peinte. Carpathes médians. Bemalte Holzhütte. Mittel-Karpathen.

koloru w dekoracji. Niema tu wprawdzie większych płaszczyzn białych, jak na ryc. 5, a za to bierwiono dolne, przy tramie, oraz górne pod samym dachem pomalowane są wapnem na biało — przy tym kolorze odbijają bardzo wyraźnie czerwone rysie wspierające dach. Wrota boiska zrobione z desek, pomalowanych na żółto w białe pionowe pasy, o odległości wzajemnej takiej, jak pasy poziome na chałupie. (Ten sposób traktowania całości w pasy poziome i pionowe widzimy na wielu chatach). Komora jedna, bez okna w ścianie frontowej. Przejście pod okapem ściany frontowej osłonięte z boku przybitymi deskami, tak jak w chałupie u góry na tabl. I, pozostawionymi — jak zwykle — w naturalnym kolorze drzewa. Futryny okien pomalowane na czerwono.

Mocno wystające okapy nad ścianami szczytowymi zdarzają się w tych chałupach bardzo często. Mieszczą one zwykle jakies przybudówki i dostawione komory, a przy dachach dwuspadowych



Ryc. 10. Malowana chałupa ze wsi Solinka powiat Lesko.
 Chaumière peinte. Carpathes médians. Bemalte Holzhütte. Mittel-Karpathen.

okapy te nadają sylwecie domów charakterystyczny wygląd. Okap taki (bez przybudówki jednak pod nim) widzimy również na dużej chałupie w Komańczy (tabl. I u dołu), w której charakterystyczna forma dachu podkreślona jest jeszcze przez lekkie jego wygięcie, spowodowane zniszczeniem przez starość. Dekoracja tej chałupy, oparta na tych samych zasadniczych podstawach jak i w innych chałupach, wyróżnia się słabszym niż w poprzednich zaznaczeniem węglów, a główny akcent położony jest na trzy okna części mieszkalnej, kwadratowe w formie, typu najdawniej używanych, o dziewięciu szybkach każde, o futrynach pomalowanych na czerwono, a ramach pomalowanych farbką na szafirowo. Okienka te tworzą jakby centralną część widocznej z drogi sylwety domu, sąsiadując z jednej strony z wrotami na boisko, tworzącymi wielką czerwoną plamę, z drugiej zaś strony okien taką samą plamę tworzy dwoje drzwi—jedne do chałupy, i następne do komory. Wrota do stodoły ozdobione są prostym wzorem, wykonanym niebieską farbką, a tworzącym poprzeczny pas pośrodku ich szerokości. Między wrotami gumna i drzwiami chałupy skonstruowana jest długa przy-

zba. Jest w tej starej, obszernej i zasobnej chałupie jakaś powaga i dostojność obok dziecinnej prawie naiwności.

Z grubych bierwion zbudowana chałupa ryc. 7 różni się od poprzednich tym, że oprócz malowideł związanych ściśle z konstrukcją budowy, występują na niej również i ozdoby ornamentacyjne w postaci małych kółeczek wymalowanych rzędem po cztery na płaszczyźnie każdego wystającego węzła, a również z kótek i gzygzaków złożone ozdoby na wrotach boiska. Ozdoby w podobnym rodzaju spotykamy na wielu chałupach; na wrotach, na drzwiach, ramach okiennych itp. możemy niejednokrotnie oglądać białym wapnem na czerwonym tle, albo też niebieską farbą na tle białym wymalowane ornamenty w rodzaju jakby jodełek, uproszczonych i zgeometryzowanych kwiatów, różnych pasów składających się z najprostszych elementów, i chałupa taka z czerwonymi i białymi ozdobami wygląda nieraz jak wielka pisanka.

Do takich należy bogato ozdobiona chałupa z Solinki pow. Lesko przedstawiona na ryc. 8: na węzłach, i na ramie okiennej malowany jest tu ornament w rodzaju jodełek, a dolne, silniej wystające węzły mają ornament inny, złożony z kółeczek, na drzwiach zaś widzimy kwiat wyrastający z wazona.

Równie piękną jest chałupa ryc. 9 ze Smolnika koło Baligróda, pow. Lesko. Zasadnicze malowidło, podkreślające konstrukcję chaty wzbogacone tu jest przez liczne ozdoby złożone z kótek i krzyżyków na węzłach i na środkowej ramie wrót boiska, przez inne złożone z gzygzaków również na wrotach, a także na futrynie drzwi wejściowych, oraz kółka na futrynie 9-szybowego okna starego typu. Na zdjęciu tym bardzo wyraźnie widoczny jest sposób skonstruowania wrót boiska z wąskich dranic, taki sam jak na górnej rycinie tablicy I.

Chałupa ryc. 10 z Solinki odznacza się piękną stromą czterospadową strzechą starego typu, z kozłami, podobną do starej chałupy ryc. 3. Malowidło bez jakichkolwiek ozdób poza podkreśleniem farbą konstrukcji budowli, a budynek sam najprostszy, bez przybudówek i bez zasłaniania podwórka deskami, jak to widzieliśmy na rycinie górnej tabl. I, ryc. 6, 7 i innych.

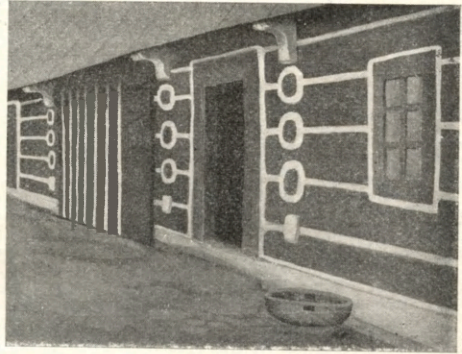
Na chałupie ryc. 11 w Kulasznie zwraca uwagę inne niż w poprzednio opisanych podkreślenie węzłów; są one ścięte okrągło i prawie na płasko i wskutek tego białym kolorem pomalowana polepa tworzy duże koła, jako dopełnienie pasów poziomych

przy czerwonej części mieszkalnej i pionowych na żółtych wrotach boiska. Chałupa ta zeszpecona jest przez pokrycie blachą, która przez swoją martwą bezbarwność niesłychanie psuje wygląd ładnego i ciekawego skądinąd budynku. Krycie blachą rozpowszechnia się obecnie coraz więcej.

Chałupa z Łukowego pow. Lesko (ryc. 12) w pasy czerwono-białe ma pobielone całe węgły, a nie tylko polepę między nimi, jak w podanych wyżej przykładach. Ten sposób traktowania dekoracji ścian, rozpowszechniony bardzo na dużej połaci Podkarpacia, a nawet — o ile wiem — sięgający poza obszar gór i podgórze i występujący na chałupach



Ryc. 12. Chałupa w Łukowym p. Lesko.



Ryc. 11. Chałupa w Kulaszmem pow. Sanok.

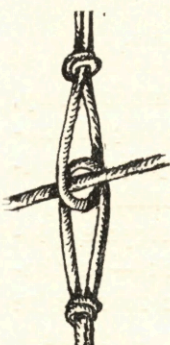
malowanych również i na czarno ropą naftową, idzie już w parze z mniej ciekawym pod względem artystycznym ujmowaniem całości. Jakkolwiek chałupy tak malowane są także ładne i interesujące, to w każdym razie tam, gdzie białą polepę tylko między belkami, a konstrukcję węglów pomijają przy bieleniu, niema już tej pomysłowości w podkreślanii indywidualnego charakteru poszczególnych chałup, ani tej różnorodności przy jednolitym zasadniczym typie, jakie widzimy na przytoczonych tu przykładach.

TKANINY LUDOWE.

Każda tkanina, począwszy od prostego płótna na worki aż do najbardziej skomplikowanych, składa się z dwu zasadniczych elementów: osnowy i wątku. Osnowa, to nici, które się przy tkaniu mocno i równo na warsztacie tkackim naciąga, wątek to te nici, które się przy tkaniu z osnową przeplata. Od sposobu założenia osnowy i prowadzenia wątku zależy struktura tkaniny.

Nastawiając warsztat tkaczka naciąga na nim nici osnowy poziomo w równych odstępach. Wzajemną odległość nici osnowy normuje płócha, zwana także berdą — jest to rodzaj ramy drewnianej, długiej na prostych wiejskich warsztatach około 80 cm., szerokiej ok. 10 cm., ustawionej pionowo, w której rozmieszczone są szczeble z łupanej drobno trzciny (w warsztatach pierwotnych), albo też metalowe, fabrycznie robione, które się obecnie coraz więcej rozpowszechniają. W każdej trostce pomiędzy dwoma szczeblami płóchy mieści się jedna albo dwie nitki osnowy, zależnie od grubości tkaniny, która ma być zrobiona. Obecnie wchodzi w niektórych okolicach w użycie warsztaty szerokie, w których metalowa płócha jest długa na $1\frac{1}{2}$ do 2 metrów.

Za grzebieniem, patrząc od strony tkaczki, również pionowo, a więc prostopadle do nici osnowy, umieszczone są nicielnice. Nicielnicami nazywamy mocne nitki, rozciągnięte na ramkach (o szerokości i długości mniej więcej płóchy)



Ryc. 13. Nicielnica domowej roboty.

w ten sposób, że w miejscu przecinania się z nitkami osnowy tworzą rodzaj petli podwójnych, przez które przesuwają się nitki osnowy (ryc. 13). Każdą nitkę osnowy przeciąga się przy nasnuwaniu krosien tkackich najpierw przez petlę jednej nicielnicy, a następnie pomiędzy szczeblami płóchy. Obecnie wchodzi w użycie nicielnice fabryczne, w których zamiast zwykłych lnianych nici z petlami umieszczone są nici woskowane, a każda z nich zaopatrzona jest w małe oczko metalowe z dziurką

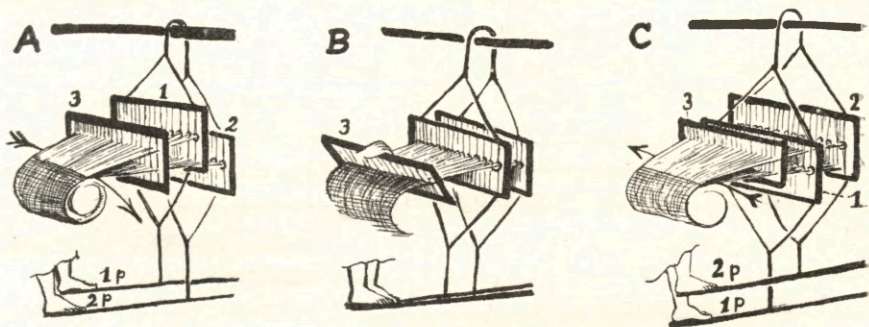


Ryc. 14. Nicielnica kupna.

pośrodku, podobną do dużej dziurki od igły, przez którą przewleka się nitkę osnowy (ryc. 14). Ramki z nicielnicami umieszczone są

ruchomo i połączone sznurkami z podnóżkami, które się porusza zapomocą nóg, tak jak pedały przy fortepianie.

Tkać można najmniej w dwie nicielnice, t. j. poza płochą muszą być przewieszane najmniej dwie ramki z nicielnicami. Nici osnowy przesnuwa się naprzemiany, jedną przez dziurkę (lub petlę) nicielnicy jednej ramki, następną przez dziurkę nicielnicy drugiej ramki. Skoro już osnowa rozsnuta, przygotowuje tkaczka wątek. Nici wątku nawija na umieszczoną w czółenku (tódce) — szpulę, z której łatwo się przy ruchu rozwijają. Przystępując do tkania, robotnica pociska nogą pedał — wtedy jedna ramka z nicielnicami spuszcza się w dół, pociągając za sobą przeciągnięte przez petle nici osnowy i tworząc ziew (gardło, ziewo). Wtedy tkaczka przesuwając zapomocą czółenka ze szpulą nić wątku od stro-

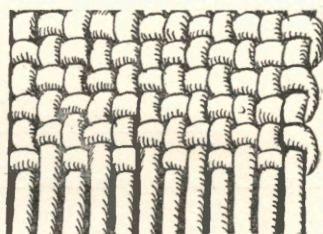


Ryc. 15. Schematyczne przedstawienie ruchów przy tkaniu.

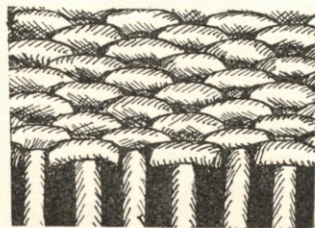
ny prawej ku lewej przez ziew t.j. pomiędzy tymi nitkami osnowy, które z nicielnicami jednej ramki opadły, a tymi, które się równocześnie podniosły z nicielnicami drugiej ramki — i przybija tę nitkę wątku do równości płochą, która jest również ruchoma, tak jak nicielnice, ale porusza się w kierunku poziomym. Następnie płochą wraca na miejsce, tkaczka przyciska drugi podnóżek — spuszcza się w dół druga ramka z nicielnicami, pociągając za sobą te nitki osnowy, które przy pierwszym ruchu pedałów były na górze — tkaczka przesuwając nić wątku od strony lewej ku prawej — i znów przybicie grzebieniem. Rysunek 15 przedstawia schematycznie ruch nicielnicy i płochy przy tkaniu. Cyfry 1 i 2 oznaczają nicielnice, 1p i 2p — podnóżki, 3 — płochą (berda). Na rys. A widoczny „ziew“ między nićmi osnowy, które opadły w chwili pociśnięcia prawą nogą podnóżka 2p, a tymi, które równocześnie podniosły się

razem z podnóżkiem 1p, na jakim oparta jest noga lewa. Rys. C przedstawia odwrotne położenie podnóżków i nicielnic, również z widocznym „ziewem“. Strzałki wskazują kierunek biegu nici wątku. Rys. B przedstawia moment przybicia berda. Podnóżki oba i obie ramki z nicielnicami są wtedy na równym poziomie. Kolejność ruchów przy tkaniu: A-B-C-B i t. d.

W ten sposób, w dwie nicielnice, tka się zwykle płótno (ryc. 16). Jeżeli do wątku weźmiemy nici w dwu różnych kolorach, nawiniemy je na dwie różne szpule i przesuwając będziemy przy tkaniu naprzemiennie, kilka razy szpulę z jednym kolorem, a następnie kilka razy z drugim, wystąpią na materiale poprzeczne pasy. W ten sposób można tkać materiały w pasy i kraty o strukturze zwykłego płótna. Dla otrzymania materiałów kraciastych trzeba nie tylko w wątku, ale także i w osnowie nasnuć nici w dwu lub kilku kolorach. W taki sposób w dwie nicielnice wyrabiane są również zwyczajne kolorowe pasiaki, w rodzaju np. łowickich lub kieleckich. W pasiakach tych widzimy jednak inną strukturę tkacką (ryc. 17). Pochodzi to stąd, że w pasiaku widoczne są tylko nici wątku, a osnowa jest ukryta. Tkając taki pasiak, tkaczka puszcza wątek luźno i zbija go potem płochą tak mocno, że wątek całkowicie przykrywa osnowę, która jest przy tkaniu silnie napięta i rzadziej rozstawiona niż przy płótnie. W pasiaku np. z czarnej i czerwonej wełny, wytkanym na osnowie szarej, kolor szary nie występuje wcale – widoczne będą tylko wyraźnie się od siebie oddzielające czarne i czerwone pasy. Ryc. 18 przedstawia w podobny sposób wytkany z grubego paczesia pasiak-chodnik z Wileńszczyzny (paczesiem nazywają w Wileńszczyźnie najgorszy gatunek włókna lnianego, pozostały po wyczesaniu lepszych gatunków). Dla dokładności trzeba tu dodać, że mimo wszystko kolor osnowy w pasiakach nie jest

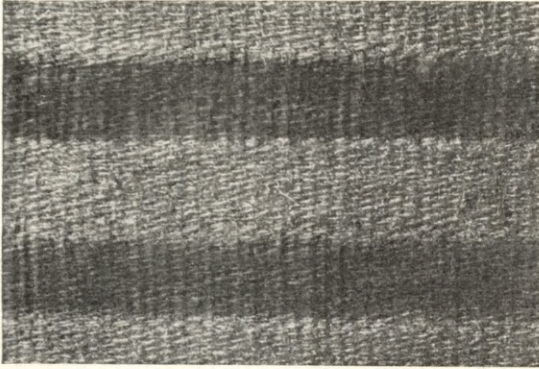


Ryc. 16. Splot płótna. Nici osnowy i wątku wyglądają jednakowo.



Ryc. 17. Splot używany przy pasiakach i kilimach. Wątek pokrywa osnowę.

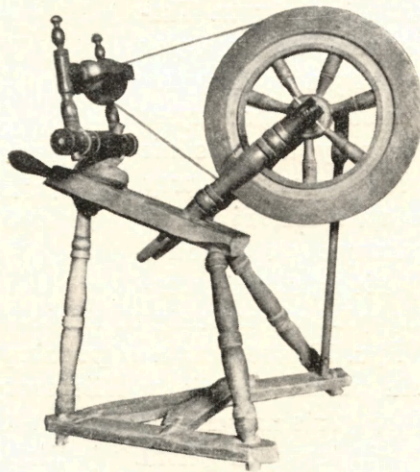
rzeczą obojętną, zwłaszcza przy tkaninach ubraniowych i wogóle niezbyt mocno zbitych. Osnowa często nieco prześwieca i wpływa



Ryc. 18. Pasiak granatowo-żółty z Wileńszczyzny.

na ogólny ton tkaniny. Tkanie kilimów odbywa się technicznie w sposób podobny, jak pasiaków, z tą tylko różnicą, że osnowa w kilimach jest bardzo mocnych i nawet dość grubych nici lnianych, a nitki wełnianego wątku o jednym kolorze nie przesnuwa się przez całą szerokość osnowy od brzegu do brzegu ki-

limu, tylko zmienia się kolory w miarę, jak ornament tego wymaga. Z powodu konieczności częstej zmiany kolorów, tkający kilim przesnuwa wełnę wątku wprost palcami, bez pomocy czółenka. Osnowa jest zawsze niewidoczna, a ornament tworzą wyłącznie nici wątku, układając się w większe i mniejsze płaszczyzny różnokolorowe, zdecydowanie się od siebie oddzielające, o różnych formach.



Ryc. 19. Kołowrotek.

1. TKANINY „WILEŃSKIE“.

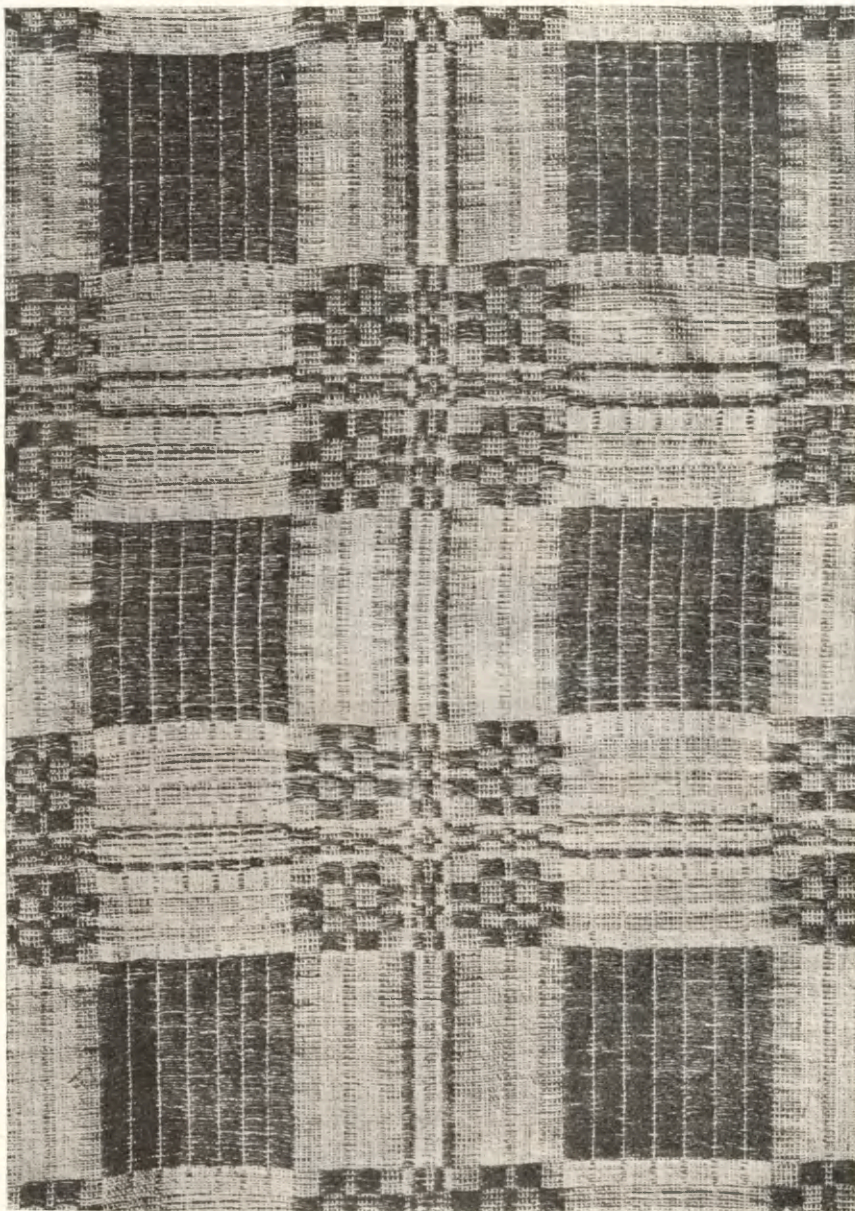
W zupełnie odmienny sposób powstają ornamenty na t. zw. „tkaninach wileńskich“, robionych przez kobiety wiejskie w województwie wileńskim, nowogródzkim, w północnych powiatach województwa białostockiego i poleskiego oraz na przyległych ziemiach Litwy, Łotwy i Mińszczyzny. Materiałem służącym do wyrobu tych tkanin jest len lub bawełna, czasami w połączeniu z wełną, której używają na wątek. Przędzę barwią wieśniaczki własnoręcznie na różne kolory i łączą ją czasami przy tkaniu z lnem o naturalnym kolorze szarym. W tkaninach cienkich, przeznaczonych na ręczniki i obrusy, wykonanych bez żadnych barw, nabiera len po wybieleniu i wymaglowaniu pięknego srebrzystego połysku.

W tworzeniu ornamentów na tych tkaninach dominująca rola przypada wątkowi, ale jednak rola osnowy jest niemniej ważna — nici osnowy są również w tkaninie widoczne i razem z wątkiem spletają się w ornament. Wskutek tego kolorowe płaszczyzny ornamentu nie oddzielają się od siebie ostro i wyraźnie, jak w pasiakach i kilimach, ale możliwe są różne przejścia, przeplatania i stonowania. Dla wykonania takich tkanin narządzą tkaczki krosna o większej ilości nicielnic — używają ich najczęściej 4, czasami 8, 12 lub nawet 16. Używają także w związku z tym większej ilości podnóżków, służących do spuszczenia i podnoszenia nicielnic. W tak nastawionym warsztacie już nie wszystkie nitki osnowy opadają i podnoszą się równo i naprzemiany, ale niektóre u nich grupami, a od ułożenia tych grup i od kolejności ich spuszczenia zależy rodzaj wytkanego ornamentu. Wątek w tych tkaninach dzieli się na wątek zdobniczy, który tworzy ornament, i na „podetkę“ czyli „odetkę“, która gra rolę pomocniczą przy wiązaniu tkaniny.

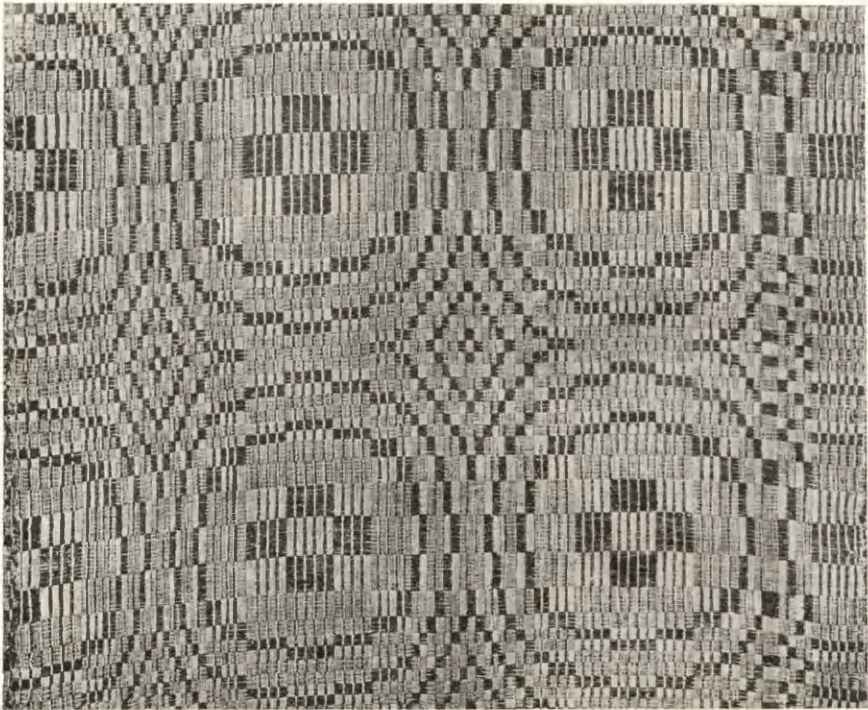
Weźmy dla przykładu tkaninę na ryc 20 wytkaną w cztery nicielnice. Na żółtym tle ornamenty brązowe. Osnowa żółta. Za pociśnięciem pedału nicielnice w pewnych miejscach podnoszą się grupami, w innych grupami opadają, w jeszcze innych opadają i podnoszą się nie grupami, ale naprzemiany, jak przy tkaniu płótna. Tkaczka przesuwa szpulę z brązową nicią wątku od strony prawej ku lewej i przybija grzebieniem. Następny ruch pedałem — wszystkie nicielnice podnoszą się i opadają równo, naprzemiany, jak przy tkaniu płótna, a tkaczka przesuwa szpulę z żółtą podetką znów od strony prawej ku lewej. Przybicie grzebieniem. Przy trze-

cim naciśnięciu pedałów następuje ruch tychsamyh nicielnic, co przy pierwszym, i szpula z brązowym wątkiem przechodzi pomiędzy niemi osnowy, ale tym razem od strony lewej ku prawej, a za nią w tym samym kierunku przy ruchu czwartym idzie żółta podetka. Podetka nie występuje nigdy indywidualnie, jest tylko stałym towarzyszem wątku, idzie za nim w tym samym kierunku, nie przeskakuje nigdzie nitek osnowy w grupach, tylko wplata się pomiędzy nie zawsze równomiernie i tworząc „płótno“ wiąże w ten sposób tkaninę. Zasadniczo ornament tworzą zawsze nici wątku zdobniczego, które przeskakując przez kilka naraz nitek osnowy albo też podsuwając się pod nie, tworzą specjalną strukturę tkacką, przypominającą haft „atłaskiem“. Po kilku albo kilkunastu (zależnie od motywu) rzutach, w których te same nici osnowy podnoszą się i opadają przy przesuwaniu szpuli z wątkiem, tkaczka pociska nogami inne podnóżki, wskutek czego wprowadza w ruch inne grupy nitek osnowy, i brązowy wątek występuje w innych miejscach, tworząc następny fragment ornamentu. W ten sposób powstaje na tkaninie ornament zaznaczający się nieco wypukło występującymi niemi brązowego wątku. Na lewej stronie tkaniny nitki wątku tworzą również ornament, ale odwrotny do prawostronnego. Tło na obie strony jednakowe, będzie jakby drobną siateczką, składającą się z obu kolorów. Przykład prawej i lewej strony tkaniny widzimy na ryc. 21 i 22.

Obok tych zasadniczych elementów t. j. motywu zdobniczego, jego „akompaniamentu“ i tła, występuje w tkaninie ręcznie wykonanej cały szereg elementów innych, ledwo uchwytnych dla analizy: będą to wszelkiego rodzaju większe i mniejsze punkty o kolorze zdobniczego wątku, różne krótkie paseczki, skrzyżowania nitek (ryc. 20, 21, 22 i 23) nieznaczne stonowania tła, spowodowane występującymi w pewnych miejscach tła koloru wątku w większym natężeniu (ryc. 23) i t. d. Elementy te występują w tkaninie jakby nie spodziewanie, a spowodowane są żywością dotyku ręki człowieka przy pracy, co nadaje tkaninie specjalną wartość wyrobu ręcznego. W niektórych wzorach wątek zdobniczy przy bliższym przypatrzeniu się wyglądu jakby złożony z pewnego rodzaju gzygzaków (ryc. 28) w innych wystąpi w tle jakby rodzaj fał, niezależnych pozornie od głównego ornamentu, a jednak wiążących się z nim w jedną całość.

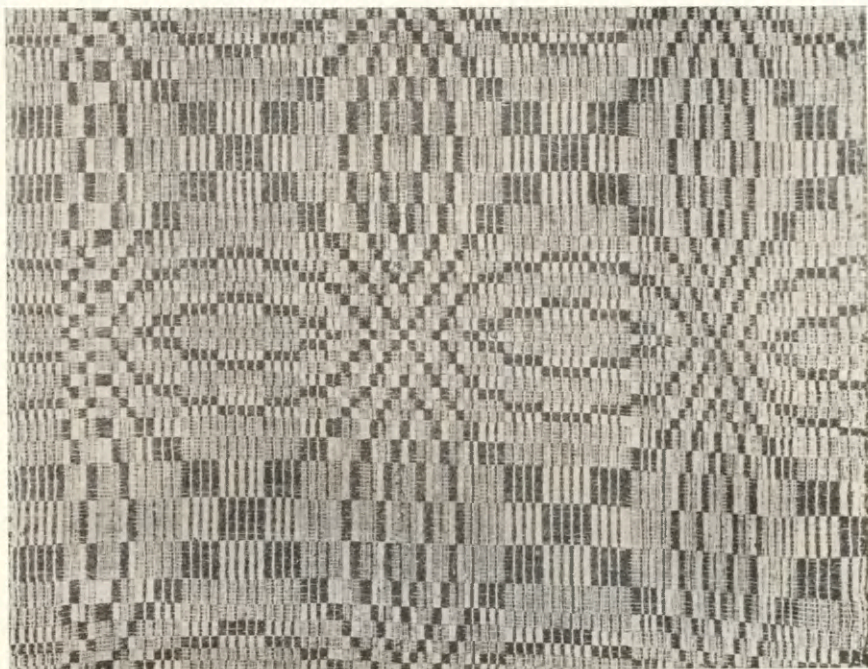


Ryc. 20. Tkanina wileńska żółta z brązowym. Len.
Tissu populaire de Wilno. Jaune et brun. Volksgewebe aus Wilno. Gelb und braun.



Ryc. 21. Tkanina wileńska biało czarna. Strona prawa.
 Droit de la tissu populaire de Wilno en blanc et noir.
 Rechte Seite eines Volksgewebes aus Wilno in weiss und schwarz.

Gdybyśmy taką tkaninę zechcieli powtórzyć na warsztacie mechanicznym, byłaby ona pozbawiona tych właśnie najciekawszych walorów, które jej nadają specjalny charakter. Mechanicznie można bowiem imitować wszystko, aż do najdrobniejszych szczegółów, ale tak tylko, jak faksymila imituje własnoręczny podpis — jednorazowy; na tym polega przecież wartość podpisu odręcznego, że nigdy dwa podpisy jednej i tej samej osoby nie pokryją się identycznie ze sobą, jak przez kalkę, zawsze czuć w nich drgnienie żywej ręki w tym właśnie momencie, kiedy podpis kładła. Jest to jednym ze sprawdzianów przy badaniu autentyczności podpisów w sądownictwie. Tak samo przy tkaniu nie można stworzyć mechanicznie tego, co wychodzi tak naturalnie przy swobodzie ręcznej roboty.

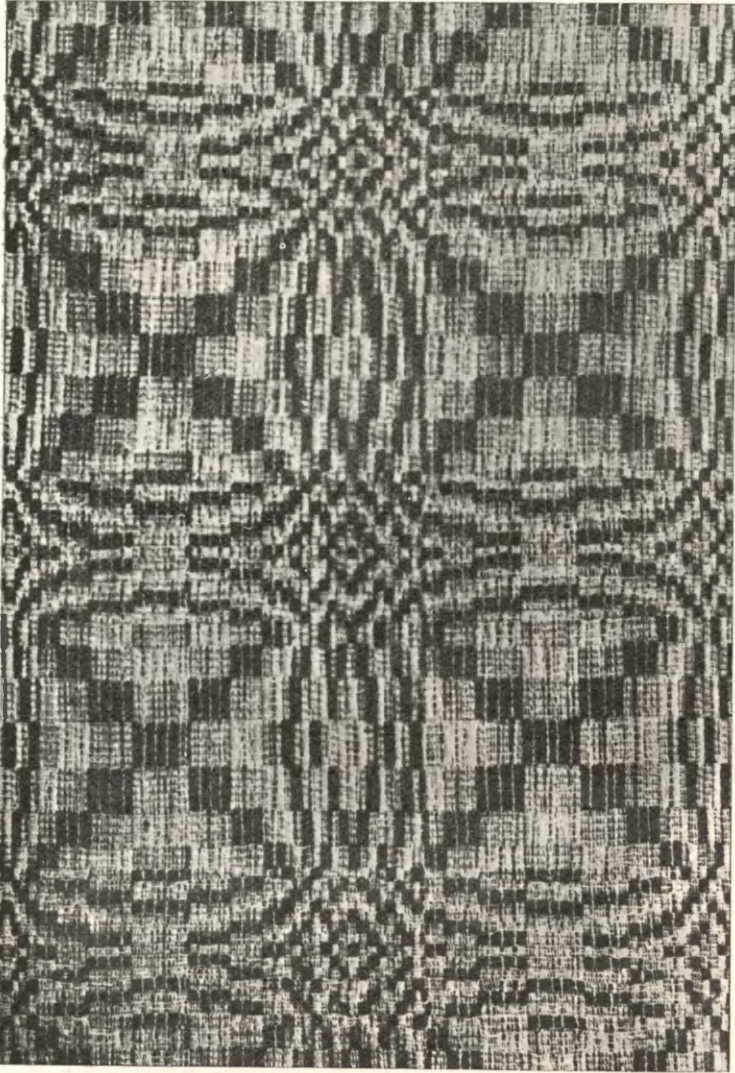


Ryc. 22. Tkanina wileńska biało czarna. Strona lewa.

Gauche de la tissu populaire nr. 21.

Linke Seite des Volksgewebes Nr. 21.

Opis powyższy podaje w ogólnych zarysach sposób tkania najbardziej rozpowszechnionego na tych ziemiach splotu czteroni-cielcowego, a tkaniny wykonane w ten sposób nazywają się „dymki“. Do ogólnego efektu przyczynia się tu obok samego sposobu tkania również i materiał tj. ręcznie przędzony len, czy to najcieńszy „kurzel“, czy też grubszy t. zw. „pakuły“, szlachetny połysk lnu dobrze wymaglowanego, stosunek grubości nici wątku zdobniczego do nici osnowy i podetki. Grubszy i bardziej mięsisty wątek da w rezultacie ornament bardziej wyrazisty i wypukły, co szczególnie wyraźnie występuje w tkaninach z lnu o wątku zdobniczym wełnianym. Na podetkę biorą tkaczki najczęściej nici w tym samym kolorze, co osnowa, więc np. w tkaninie czarno-białej osnowa i podetka będą białe, a ornament czarny (ryc. 21 i 22). Biel tła w takiej tkaninie będzie poprzerrywana punktami, paseczkami i t.p. małutkimi czarnymi motywami, co nada mu odcień srebrzysty,



Ryc. 23. Tkanina wileńska. Na białym lnianym tle ornament z czarnej wełny.

Tissu populaire de Wilno.
Lin blanc et laine noire.

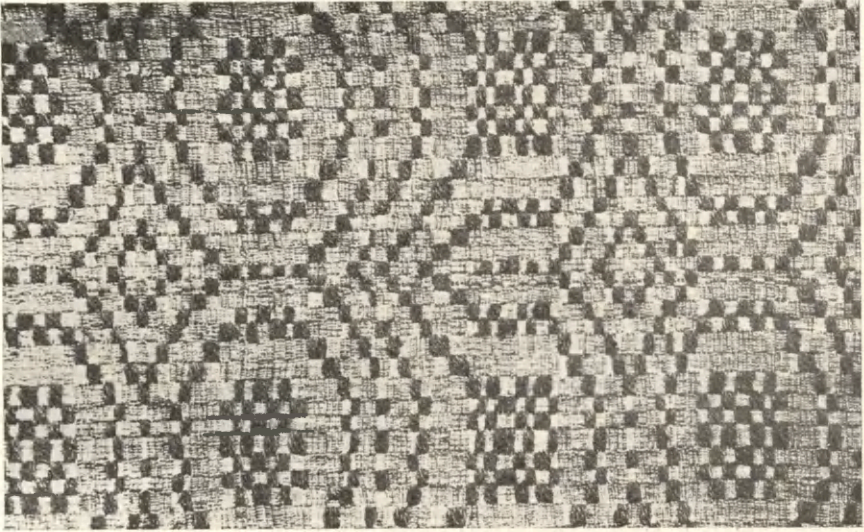
Volksgewebe aus Wilno. Auf weissem Leinen-
grunde ein Ornament aus schwarzer Wolle.



Ryc. 24. Tkanina wileńska z omyłką zw. „wilkiem“ zrob. przy przesnuwaniu wątku.
 Tissu populaire de Wilno. Des erreurs d'ornement faites en tramant. Volkstümliches Gewebe aus Wilno mit den beim Weben eingeschlichenen Fehlern im Ornamente.

a ogólny ton tkaniny będzie jasny. Jeżeli osnowa i podetka będą ciemne, a ornament jasny, w takim razie ogólny ton tkaniny będzie ciemny (ryc. 28). Czasami używają tkaczkę na podetkę nici w innym kolorze, niż osnowa, a więc zrobią np. tkaninę w fioletowy ornament na żółtej osnowie z szarą podetką, purpurowy na osnowie ciemno-szarej z podetką niebieską i t.p. Ogólnym natężeniem tonu zbliża się podetka do tonu osnowy, a wątek zawsze jest ciemniejszy albo jaśniejszy. Tkaniny o podetce różniącej się kolorem od osnowy pięknie wyglądają ułożone w fałdy; następuje wówczas mienienie się tła.

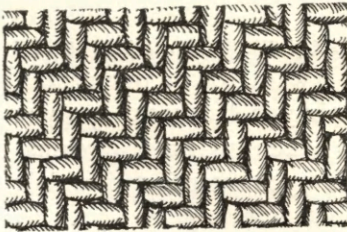
Ornamenty „dymek“ są rozmaite; mamy więc np. najprostszy motyw gwiazdek złożonych z dobranych kwadratów i paseczków, który bywa wytkany w 2 albo kilku drobnych kolorach; spotyka się motywy złożone z rombów wpisanych jeden w drugi, urozmaiconych przez różny sposób rozstawienia tych rombów i dobór kolorów. Piękny przykład takich rombów widzimy na ryc. 27. Bogato rozwinięte romby poprzerywane są w najszerszych miejscach rodzajem drobnych paseczków, przez co kształt ich się



Ryc. 25. Tkanina wileńska z omyłką zw. „wilkiem” zrob. przy przesnuwaniu wątku.
Tissu populaire de Wilno. Des erreurs d’ornament faites en tramant.

Volkstümliches Gewebe aus Wilno mit den beim Weben eingeschlichenen Fehlern im Ornamente.

wydłuża i w zasadniczy prosty motyw wplata się rytmiczne urozmaicenie. Bardzo powszechne są różne spletające się z sobą koła i elipsy, z umieszczonymi pośrodku szachownicami, gwiazdami lub rodzajem krzyżyków. Do takich należy ryc. 21 i 22 oraz 23, która różni się od 22 trochę innym nastawieniem warsztatu, a głównie innym materiałem — użyta do wątku czarna wełna daje tu całkiem odrębny efekt. Są tkaniny o motywach bardzo dużych



Ryc. 26. Splot rządkowy w 4 nicielnice.

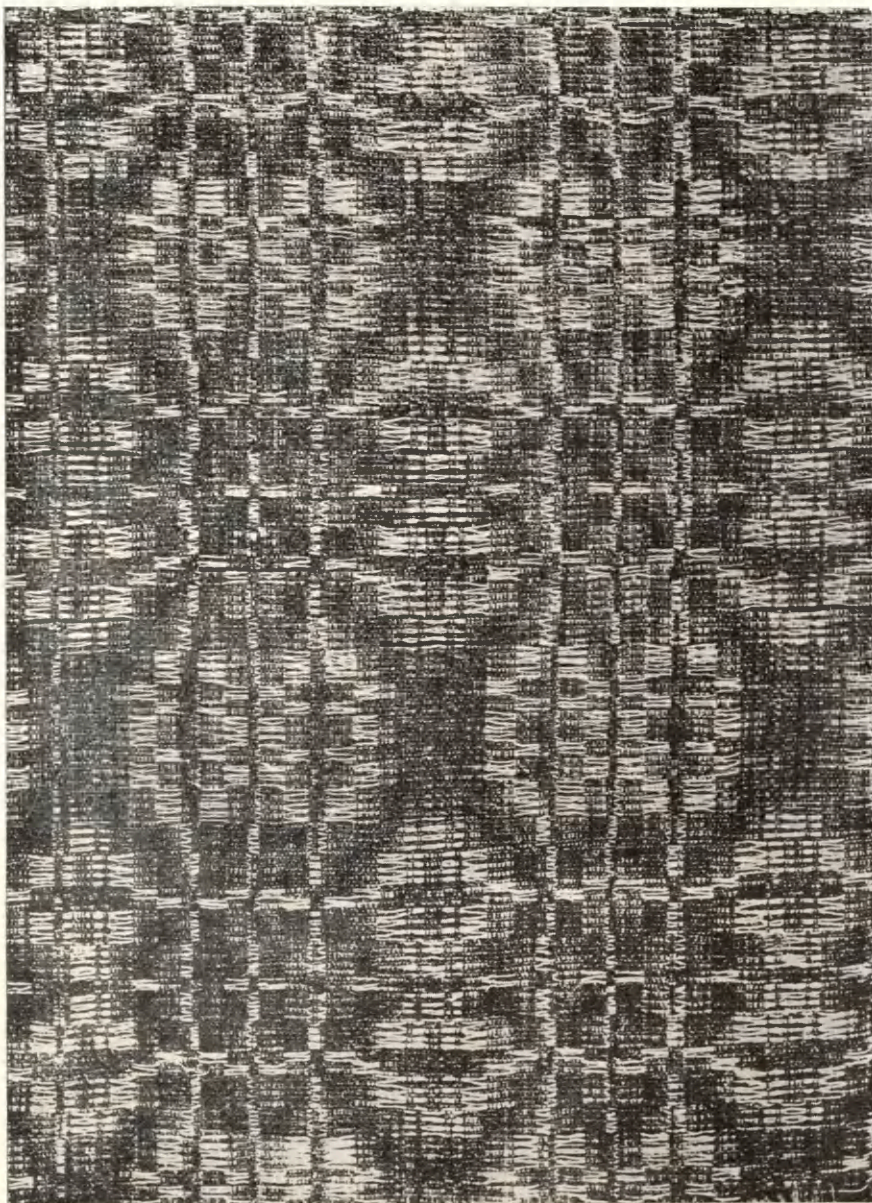
(tabl. III) a również o bardzo drobnych; najpowszechniejsze są dwukolorowe o przedziwnie szlachetnym doborze barw, są jednak także komponowane w kilku dobranych kolorach. W kilkukolorowych tkaninach ornament jest najczęściej bardzo prosty, a całe bogactwo efektu wynika z odpowiedniego doboru i kolejności barw, związanych z poszczególnymi



Ryc. 24. Tkanina wileńska. Na ciemnym, szaro zielonkawym tle ornament jasno żółty o zimnym odcieniu.

Tissu populaire de Wilno. Lin.
Gris foncé et jaune clair.

Volksgewebe aus Wilno. Leinen.
Dunkelgrau und zitronengelb.

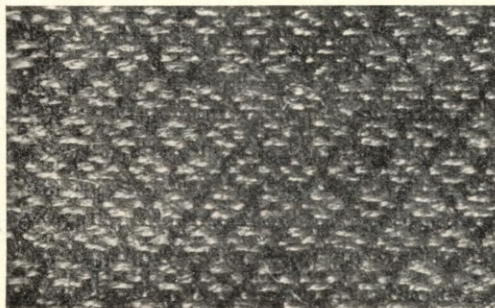


Ryc. 28. Tkanina wileńska ciemno wiśniowa i żółta.

Tissu populaire de Wilno. Lin.
Brun-rouge et jaune.

Volksgewebe aus Wilno.
Rotbraun und gelb.

motywami ornamentu, jak np. na tabl. II u góry. Tkaczki używają często większej ilości nicielnic, jak 8, 12 lub 16 a nawet czasami więcej. W ten sposób można uzyskać m.in. motywy zdobnicze o splocie rządowym, zamiast powszechnego w dymkach wykonywania wzoru przez przrzućanie nitek. Nieparzysta ilość nicielnic (najczęściej 5, czasami 7) daje ornament jednostronny: lewa strona takiej tkaniny, zwanej „pięciornicą“, podobna jest do płótna (nie jest ona jednak identyczna ze



Ryc. 29. Tkanina z Wileńszczyzny. Motyw w małe „krużeczki“.

zwykłym płóciennym splotem). Wszystkie te sposoby dają możliwość wytwarzania ornamentów geometrycznych, wypływających ze splotów. Rodzaj ornamentu zależy zarówno od sposobu nastawienia warsztatu jak i kolejności stąpania po podnózkach; to samo nastawienie przy innej kolejności naciskania podnózków, daje ornament inny. Stąd biorą się czasami t. zw. „wilki“, jakie naskutek omyłkowego



Ryc. 30. Motyw z obrusa wileńskiego. Len bielony i nie bielony.

Détail d'une tissu populaire
de Wilno. Lin blanc et gris.

Motiv eines Volksgewebes aus Wilno.
Gebleichter und ungebleichter Flachs.

naciskania pedałów przez tkaczkę przerywają w pewnym miejscu zaczęty ornament, wprowadzając jakby malutki wariant, który się wnet w następnych fragmentach motywu gubi i ornament wraca do pierwotnego założenia, aby może po jakimś czasie znów wyskoczyć „wilkiem“, co tyle wdzięku nadaje tym tkaninom (ryc. 24 i 25).

Przy tak ograniczonych możliwościach podziwiać musimy niesłychane bogactwo i różnorodność ornamentów tkackich, pomysłowość w kombinacjach barwnych i ornamentacyjnych, których liczymy całe setki, a ciągle zjawiają się jeszcze nowe warianty i kombinacje. Nawet z najprostszego splotu czteronitowego, zwanego rządkowym albo czynowatym, (ryc. 26) umieją tkaczki wydobyc efekty ornamentacyjne, nadając mu zapomocą odpowiedniego stąpania po podnóżkach wygląd małych rombów, zwanych „powrotkami“ albo „krużeczkami“ (ryc. 29) i tkając np. takie romby w kolorowe pasy, naprzemian żółte, czarne i zielone na czerwonej osnowie, albo też tworząc z tych krużeczków ornamenty bardziej rozbudowane, w rodzaju przedstawionego na ryc. 30. Nawet najzwyczajszy dwunicielnicowy splot potrafią wyzyskać robiąc np. matę, w której słoma użyta jest jako wątek, w osnowie środkiem idzie przedza lniana w kolorze szaro granatowym, a po bokach żółtym, o ton ciemniejszy od słomy.

Tkaniny te są typowym przykładem na tradycji opartej umiejętności operowania tworzywem i opanowania go do tego stopnia, że ograniczenia, jakie tworzywo stawia, otwierają przed wytwórcą tylko coraz to nowe możliwości.¹⁾

We wschodnich powiatach województwa wileńskiego spotykamy tkaniny o ornamentach roślinnym oraz przedstawienia płasz-

¹⁾ Wykluczając zasadniczo z niniejszej pracy kwestię genezy i nie mając za sobą planowych badań w tym kierunku nie przesądzam, jak dawne są tradycje tkactwa wzorzystego na ziemiach północno-wschodnich. W każdym razie warto tu przytoczyć tekst piosenki białoruskiej, zamieszczonej wraz z melodią w „Ludzie Polskim“ Gołębiowskiego w tomie II str. 74 („Lud Polski, jego zwyczaje i zabobony“ Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830):

Zwinięła kamora zwinięła,
hdzie nasza Taciańska siedzięła,
Tonkija abrusy zatkała,
myślami wzory pakłała.

Pryjechał Wasilko sam dziesiąt,
Puścił kaniki w wiszniów sad,
Da nie daw abrusów zatkaci,
Da prasiw z saboju siadaci.

Słowa pieśni o „kładzeniu wzorów myślami“, drukowane w r. 1830 dowodzą, że już przedtem, a więc co najmniej w pierwszej ćwierci XIX wieku kobiety wiejskie na Białorusi wytwarzały na krosnach tkaniny wzorzyste.

ków. Motywy takie oddzielają się wyraźnie od tła, są bez żadnych subtelnych przejść, jakie widzimy w dymkach. Są one wykonane skomplikowanymi sposobami z pewnym już pogwałceniem tworzywa i można je słusznie uważać za pierwszy objaw degeneracji tkactwa ludowego tego typu.

2. GRODZIŃSKIE „DYWANY“.

Inne znów możliwości tkackie, wynikające z techniki, otwierają się przy takim podejściu do krosna, jak to widzimy w mało znanych wełnianych „dywanach“, wyrabianych w powiecie grodzieńskim, białostockim, augustowskim i sąsiednich. Dywany te tkane są na szerokich warsztatach, a wymiar tkaniny wynosi w przybliżeniu około 1 m. 50 cm. \times 2 m. Były one kiedyś wykonywane z czystej wełny z miejscowych owiec, ręcznie przędzonej i barwionej domowymi sposobami. Dywany są dwukolorowe, a więc pasowy, ceglasty albo złocisty kolor występuje najczęściej w połączeniu z czarnym, granatowym w różnych odcieniach, brązowym, zielonym itp. W tkaninie o kolorach np. czerwonym i granatowym występują na jednej stronie motywy granatowe na czerwonym tle, z drugiej strony odwrotnie: czerwone motywy na tle granatowym. Tło jest o strukturze płótna, a tkanina jest podwójna, to znaczy, że możemy palcami oddzielić od siebie tło czerwone prawej strony od granatowego tła strony lewej, tak, jakby dwie tkaniny o dwu różnych barwach leżały jedna na drugiej. Przeplatają się oba kolory tylko w tych miejscach, gdzie występuje ornament. A że ornament jest dość gęsto rozłożony, zwłaszcza brzegi ornamentowane są bardzo zwartymi motywami, więc tę podwójność tkaniny zdradza dopiero specjalne badanie w tym kierunku.

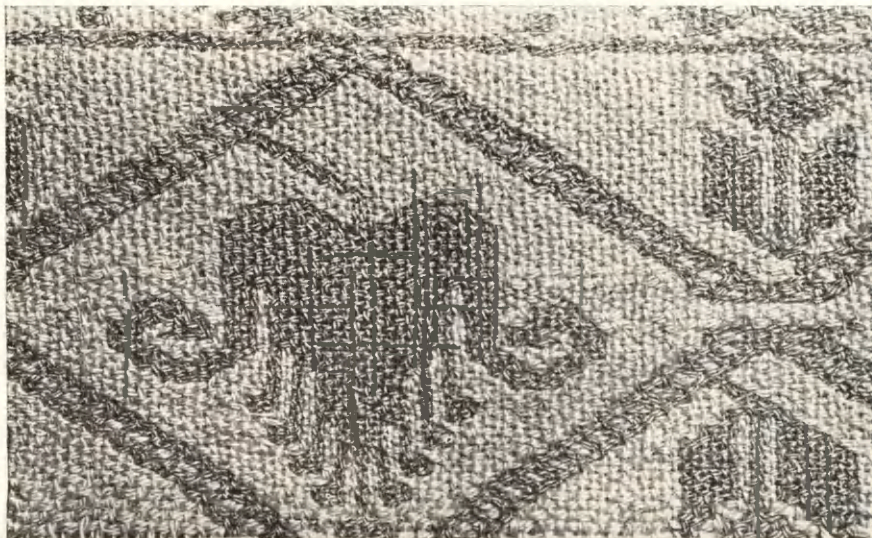
Dywany są tkane w cztery nicielnice, ale nastawienie warsztatu jest inne, niż dla tkania dymek, a podobne do tego nastawienia, jakie tkaczki wiejskie robią dla wytkania worków bez szwu. Jest to nastawienie na podwójne płótno. Osnowę nasnuwa się w obu kolorach, wiążąc każdy kolor z osobnymi podnózkami, a kwestię splatania osnowy z wątkiem, osobno dla tła prawej strony, a osobno dla lewej, przesądza sposób stąpania po podnózkach i przesnuwanie wątku przez ziew. Wątki są również dwa, w innym kolorze dla tła prawej strony, a w innym dla lewej. Przy tkaniu trzeba prątkiem wybierać dolną osnowę w tych miejscach, gdzie występuje ornament i gdzie kolor tła lewej strony ma wystą-

pić na prawą. I tu przejawia się cała oryginalność splotów, powstają z przeplatania się i krzyżowania nitek różne drobne ząbki, rytmiczne gzygzaki, krataczki i siateczki, z których pomysłowa tkaczka kombinuje drzewka, kwiaty, motywy geometryczne itp. Ograniczenie, jakie stawia tworzywo, przejawia się w tych tkaninach w zupełnie odmienny sposób, niż w tkaninach „wileńskich“; samo nastawienie warsztatu nie przesądza jeszcze o ornamentacie, jak w tamtych tkaninach, inwencja wytwórcy ma większe pole, a wyobraźnia musi aż do wypełnienia ostatniego miejsca tkaniny ogarniać całość i wypełniać ją ornamentami, rozmieszczonymi z zupełną swobodą, które jednak wiążą się z sobą w całość, i nieraz przed zakończeniem jakiegoś motywu ornamentacyjnego trzeba tuż obok zaczynać drugi dla uzyskania równego ich rozłożenia w całości.

Zdjęcia nasze przedstawiają fragmenty starych dywanów z okolic Sokółki. Na tabl. IV widzimy fragment dywanu tkanego w kolorze granatowym i bordo. Środek składa się z motywów roślinnych, obramowanie jest dwojakie: na dłuższym boku dywanu składa się ono z motywów roślinnych umieszczonych w ściętych rombach, na krótszym przedstawia zgeometryzowane postaci dziewcząt i chłopców, poprzedzielane drzewkami wyrastającymi z wazonów oraz kozły i koguty. W środkowej części motywy zdobnicze występują w kolorze ciemno czerwonym na granatowym tle, w obramowaniu układ kolorów jest odwrotny. Na szczegółach na tablicy V oraz ryc. 31 i 32 możemy obserwować strukturę tkacką tej techniki.

Tablica VI przedstawia dywan o kolorze ciemno-fioletowym i stonowanym jasno-zielonym, wytkany w roku 1888. Środkowa część, cała zasypana małymi „raczkami“ (patrz str. 43) udekorowana jest roślinnymi motywami winogron oraz rodzajem rombów, rozmieszczonych pośrodku. Z dłuższego boku po dwu stronach winogrodu widzimy dwie postaci ludzkie, chłopca i dziewczynę. Obramowanie tworzy motyw geometryczny o szerokich liniach, zwany „figlon“, którego fragment przedstawia rycina 33.

Charakterystyczny motyw roślinny, bardzo podobny do winnego grona z tabl. VI, widzimy na ryc. 34. Jest to część obramowania innego dywanu, w kolorze bordo i ciemno-zielonym. Zarówno bogata i pomysłowa całość jak i wszystkie szczegóły tego motywu przedstawiają konkretną i pozytywną wartość jako ornament roślinny. Na tymże samym fragmencie starego dywanu widzimy u dołu, jakby przez umyślny kontrast zrobiony, zupełnie



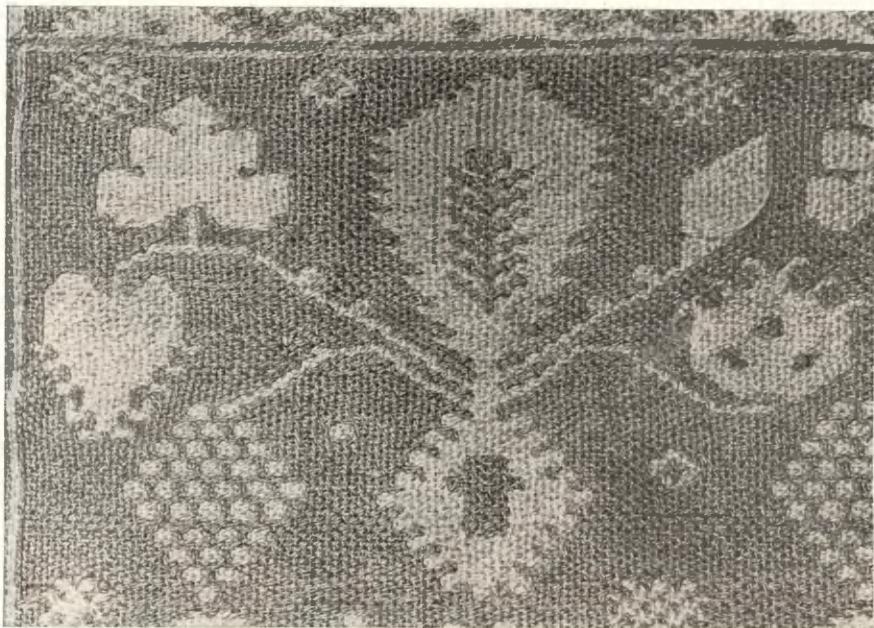
Ryc. 31. Szczegół obramowania dywanu podwójnego z tabl. IV.

Détail de la tissu populaire tab. IV.

Détail des Doppelgewebes Taf. IV.

bezwartościowy i bezsensowny pod względem ornamentacyjnym pas, przedstawiający naturalistycznie potraktowane róże z listkami, takie same jak w tysiącu haftów krzyżykowych, richelieu i innych zaśmiecają obecnie wnętrza naszych mieszkań. Typowy przykład rozkładu i zepsucia, jaki miejski szablon wprowadza w sztukę ludową.

W przeciwieństwie do tkanin wileńskich, które wyrabiane są w każdej prawie chacie, tkaniem podwójnych dywanów zajmują się specjaliści i specjalistki — nie rzemieślnicy jednak zawodowi, ale chłopcy poświęcający tej pracy chwile wolne od zajęć na roli. Dywany takie spotykamy również w Szwecji, a do połowy XIX w. wyrób ich rozpowszechniony był na Pruskich Mazurach (w okolicy Ełku i in.). Używane były przy uroczystościach rodzinnych i religijnych, a szczególnie przy weselnych obrzędach, jako dar wyprawny panny młodej i stąd na większości tych dywanów widzimy postaci ludzkie jako symboliczną parę nowożeńców albo korowód weselny. Zwierzęta przedstawiane na dywanach, różne drobne motywy, „raczki“, gwiazdy, ich ilość i sposób rozmieszczenia na dywanie, wszystko to miało swoje znaczenie. Według prof.



Ryc. 32. Szczegół dywanu reprodukowanego na tablicy IV.

Détail de la tissu populaire tab. IV.

Detail des Doppelgewebes Taf. IV.

K. Hahma ¹⁾ motywy te pojawiały się w pewnym określonym porządku i były właściwie pismem pochodzenia runicznego. Reprodukowane w książce Hahma dywany mazurskie, o wiele starsze od znanych u nas (datowane r. 1788, 1799 i nast.) tkane były na wąskich warsztatach i pośrodku zeszywane. Warto tu zwrócić uwagę na podkreślone przez autora wielkie znaczenie, które dla utrzymania tych wartości, jakie przedstawia kultura ludowa, posiada ludowe tkactwo oraz wybiegająca daleko poza ciasny zakres użyteczności tradycja wytwarzania i właściwego użytkowania tych wyrobów.

Powracając do interesującego nas tu zagadnienia, a mianowicie kwestii stosunku pomiędzy formą a tworzywem, musimy zwrócić uwagę nie tyle na dobór i znaczenie ornamentów, ile na sposób ich wykonania, Z tego punktu widzenia nie to jest ważne,

¹⁾ Konrad Hahm „Ostpreussische Bauernteppiche“ Eugen Dietrichs Verlag, Jena.



Ryc. 33. Część obramienia podwójnego dywanu reprodukowanego na tabl. VI. Bordure de la tissu populaire tabl. VI. Umrahmung des Doppelgewebes Taf. VI.

że na naszych dywanach wśród motywów ornamentacyjnych zdarzają się często np. winne grona, ale to, w jaki sposób grona te umieszczone są w całości ornamentu, i w jaki sposób z właściwego tej technice przeplatania nitki wytwarza tkaczka okrągłe, wibrujące połyskiem wełny kropki, które w równych wzajemnych odległościach (co również jest w związku ze splotem) formują się w całość grona, jaką widzimy na ryc. 34 czy też tabl. IV i VI. Nie to jest ważne z punktu widzenia tworzywa, a także i artystycznej wartości tych wyrobów, że w motywach środkowych ryciny 32 widzimy jakby dwa liście położone naprzeciw siebie, ale ważną jest forma tych liści oraz sposób łączenia ich z tłem — inny na liściu górnym, a innym na dolnym w naszej ilustracji. Każdy z tych dwu sposobów nadaje swojemu liściowi inny charakter, a oba wypływają z techniki, tak samo, jak i motywy wypełniające środek tych liści. Na tej samej ilustracji widzimy u góry, pod paskiem zamykającym



Ryc. 34. Fragment podwójnego dywanu grodzieńskiego w kolorze bordo i ciemno-zielonym.

Tissu populaire de Grodno.
Vert foncé et rouge foncé. Laine.

Doppelgewebe aus Grodno. Dunkelgrün und dunkelrot. Wolle.

obramowanie, małe motywy w formie rombów, składających się jakby z drobnej siatki i zaopatrzonych haczykowatymi końcami, po trzy na każdym z czterech boków rombu. Motyw ten, tak pięknie wypływający z techniki, nazywa się „raczkciem“.

Weźmy drzewka, występujące na tabl. IV i V u dołu i zwróćmy uwagę na ciekawy sposób ich wykonania, na wibracje tworzące się z przeplatania nitek i ich położenia poziomego i pionowego na przemiany, i to w zupełnie jednakowy sposób w „gałązkach“ drzewka, jak i w tle pomiędzy nimi. Wytworzone z tych przeplatań ma-lutkie geometryczne elementy dają w rezultacie całość o zgeome-tryzowanej formie roślinnej przez to mianowicie, że nitki czerwone, występujące tu jako ornament, w pewnych określonych punktach chowają się, a pozostają tylko granatowe nitki tła, o strukturze już w tym miejscu zwykłego płótna.

Otóż ten sposób budowania ornamentu z elementów powsta-łych ze splótów tkackich, który widzimy na przytoczonych przy-kładach, jako specjalną właściwość podwójnych dywanów, jest tą bazą, na której opiera się ich artystyczna wartość, korzeniem, z którego ona wyrasta, podobnie, jak bazą artystycznej wartości np. sonetu jest umiejętność operowania przez poetę właściwościami języka. A samą ornamentację moglibyśmy w tym wypadku porów-nać do tematu obranego przez poetę. Temat może być bardzo ciekawy i pasjonujący, ale bez odpowiedniej formy językowej dzieła sztuki nie stworzy. Tak samo i w tych tkaninach. Wpraw-dzie ornamenty dywanów nie są zależne od techniki do tego stopnia, aby je można było wyłącznie z techniki wyprowadzić, ale w każdym razie są one z tworzywem ściśle związane. Nie znaczy to, aby taki czy inny motyw tych ornamentów nie mógł być wyko-nany także i w innym tworzywie, ale to tworzywo wywarłoby na nim znów swoje odrębne piętno, i motyw nie byłby już tym samym, czym jest w dywanie, na którego piękno artystyczne składa się w równej mierze kompozycja, tj. zespół i układ ornamentów, jak i sposób wykonania ich w odpowiednim tworzywie.

Tworzywo, to nie tylko sploty, ale także i materiał. A więc odpowiedniego gatunku i w odpowiedniej grubości sprzędzona wełna, ufarbowana we właściwy sposób. Dawniej farbowały tkaczki barwikami naturalnymi, sposobami przyjętymi w całej Europie (z regionalnymi odchyleniami w różnych stronach), wypróbowanymi od wieków w Azji, ojczyźnie najwspanialszych tkanin. Ze

zmianą warunków życia w XIX wieku nastąpiły zmiany i na tym polu. „Nie zjawia się już na wsi kupiec wędrowny z indygiem i koszenilą, a natomiast namnożyli się ajenci propagujący efektowne i tanie barwiki chemiczne, oczywiście najgorszych gatunków. Cóż dziwnego, że wieś tak samo jak i miasto (choć o wiele lat później) dała się wiać na efekt tanich i łatwo dostępnych farb, które młode pokolenie zaczęło kupować, i tradycja się przerwała“¹⁾. Równocześnie w miarę wzrostu mechanizacji przyszło nowe ułatwienie w robocie przez możliwość nabywania gotowej, fabrycznie przędzianej i wytrawianej cieniutkiej wełny, i równocześnie przyszła moda na kopiowanie fabrycznych kap i różnych drukowanych wzorników. Dzisiaj powszechnie robione dywany z imienia prawie tylko przypominają dywany dawne, których szczątki można jeszcze spotkać tu i ówdzie w poniewierce w gospodarstwach chłopskich, i jakich okazy można widzieć w Muzeum Grodzieńskim. J. Oryżyna w książce swojej o przemyśle ludowym²⁾ wymienia kilka tradycyjnych motywów, które dotychczas są przez tkaczki wykonywane. W każdym razie zarówno farby jak i wełna obecnie używana jest w najgorszym gatunku, a obok niewielkiej już ilości tradycyjnych ornamentów, zdobyło pole niepodzielnie kopiowanie różnych rogów obfitości, kupidynów, irysów itp. w nieprawdopodobnie jaskrawych i ordynarnych kolorach. Przy żmudnej pracy, jakiej to kopiowanie wymaga, nudnej i bez porównania trudniejszej od tkania starych wzorów z grubej przędzy, niema już mowy o interesujących chwytach splotów, ponieważ na fabrycznych wzorach ornament oddziela się od tła równą linią, a poza tym przy cieniutkiej, wytrawianej wełnie kombinacje splotów nie mogłyby dać żadnego efektu. Pozostało jedynie zamięłowanie i umiejętność techniczna, oraz pod warstwą zepsucia ukryte żywe jeszcze poczucie tworzywa. I na tym oparła p. Eleonora Plutyńska próby regeneracji tych dywanów. Rozpoczęto przede wszystkim od doboru i odpowiedniego przędzenia wełny i dobrego jej barwienia naturalnymi barwikami, dokonywanego przez tkaczki i tkaczy własnoręcznie (pod kierownictwem p. Pl.) przez co regeneruje się ich poczucie kolorystyczne. Równocześnie poczęto zwracać ich uwagę na właściwości tej techniki, łatwiej uchwytne przy użyciu przędzy o odpowiedniej

¹⁾ Eleonora Plutyńska „O farbiarstwie dla potrzeb tkactwa wiejskiego“ Wilno 1938.

²⁾ Janina Oryżyna „Przemysł ludowy w Polsce“ Warszawa 1937.



Ryc. 35. Fragment podwójnego dywanu z brązowej i białej wełny wytkanego w r. 1937.
 Tissu populaire contemporaine
 de Grodno. Zeitgemässes volkstümliches
 Doppelgewebe aus Grodno.



Ryc. 36. Szczegół naturalnej wielkości podwójnego dywanu z ryc. 35.
 Détail en grandeur naturelle
 de la tissu nr. 35.

Detail in natürlicher Grösse
 des Doppelgewebes Nr. 35.

grubości, co wzbudza niesłychane zainteresowanie tkających, ponieważ w ten sposób otwierają się przed nimi różne możliwości twórcze. Ryciny 35, 36 i tabl. VII przedstawiają dywany robione przez wiejskiego tkacza w ostatnich czasach „z głowy“, bez żadnych wzorów i rysunków, komponowane na warsztacie w czasie roboty, z technicznych możliwości tworzywa. Na ryc. 35 widzimy fragment takiego dywana z okolic Sokółki, wytkanego w r. 1937 w kolorze brązowym i białym, z wełny niebarwionej. Ryc. 36 przedstawia szczegół naturalnej wielkości tego samego dywana, a tabl. VII całość innego dywana w kolorze malinowym (koszenila) i naturalnym szarym. Widzimy, jak poszczególne motywy wpływające z techniki rozprzestrzeniają się po całej płaszczyźnie tkaniny i wiążą w uporządkowaną całość.

HAFT I STRÓJ.

Opisany w poprzednich rozdziałach rodzaj tkanin ludowych używany bywa w sposób rozmaity: do pokrywania łóżek, jako dery na konie itp. Tkanina taka przedstawia sama w sobie pewną całość i dlatego można ją bez żadnych zmian wprowadzać jako dekoracje do naszych mieszkań współczesnych, a tkaniny o typie „wileńskim“ można nawet krajać na poduszki, obicia mebli itp. nie wyrządzając im przez to żadnej krzywdy. Inaczej przedstawia się sprawa, jeżeli chodzi o hafty ludowe, które są zawsze kompozycyjnie ściśle związane ze strojem ludowym.

Hafty o najrozmaitszym typie spotykamy na ubraniach wierzchnich i na bieliźnie, a zawsze w związku z krojem ubrań. Motywem haftowanym podkreślone jest często np. miejsce schodzenia się fałd na sukmanie — taki motyw będzie miał formę zwartą i skończoną w sobie. Haft na dole fartuszka będzie znów motywem ciągłym, o ograniczonej szerokości, ale o długości nieograniczonej. Jeżeli haft występuje na wykładanym kołnierzu koszuli, to często różki kołnierza zaznaczone są motywem zwartym, a wzdłuż kołnierza idzie powtarzający się ornament ciągły. Na ubraniach wierzchnich występują obok haftów aplikacje, wyszywania paciorkami, frendzelki, stebnowki, naszywane guziki i t. p., a wszystko związane ściśle z krojem ubrań, w różnych okolicach różne, a prze-selekcjonowane do tego stopnia, że w takim stroju nie można nic ująć i nic dodać bez szkody dla artystycznego wyglądu całości.

Każdy haft, oglądany odrębnie, bez połączenia z całością stroju, pozostanie tylko fragmentem, którego sens nie zawsze jest w pełni zrozumiały. Moglibyśmy tu przeprowadzić pewne analogie np. z wazami greckimi, na których wartość artystyczną składa się w równej mierze ich kształt, kolor, malowane sceny figuralne i ornamentacje oraz wzajemny stosunek tych wszystkich elementów; albo też porównać stroje i hafty do iluminowanych rękopisów średniowiecznych, w których ma swoje znaczenie zarówno pergamin, na jakim są wykonane, jak forma liter i sposób ułożenia kolumny, wielkość marginesów, kompozycja i sposób wykonania inicjałów i miniatur oraz bogatych nieraz ornamentacyj ściśle utrzymanych w stylu całości i z tą całością kompozycyjnie związanych, pomimo bardzo swobodnie i pozornie luźno nieraz prowadzonych linii ornamentacyjnych. Dlatego też stosowanie haftów ludowych do potrzeb współczesnego życia jest problemem wyjątkowo trudnym; motyw taki czy inny wyrwany z całości przestaje być tym czym był w stroju ludowym i traci swój właściwy sens, nie podpierany i nie uzupełniany przez odpowiedni krój, fałdy i szwy, przez właściwy stosunek powierzchni zahaftowanej do reszty płótna lub wełnianego materiału, w takim czy innym kolorze i o takiej czy innej strukturze tkackiej.

Jednym słowem, każdy haft ludowy jest fragmentem stylowej całości, jaką jest strój ludowy, taki czy inny w takich czy innych regionach i okolicach, strój zaś łączy się pod względem stylowym z całokształtem otoczenia, budową i urządzeniem chaty i t. d., a również ze sposobem bycia, zwyczajami, tańcami i t. d. w danych regionach. Można znać i mieć pod ręką wszystkie szczegóły ludowego stroju, a nie umieć ich użyć, jeżeli się nie wyczuwa ich stylu — dowodem tego jest np. drobny napozór fakt włożenia na pewnej wystawie na manekin przedstawiający pannę młodą z Łowickiego, fartucha nakształt peleryny na ramiona, podczas gdy w rzeczywistości takie nakładanie fartucha dopuszczalne jest tylko w ubraniu codziennym, a nigdy uroczystym, podobnie jak we współczesnym stroju europejskim nikt nie uzupełni frakowego ubrania sportową kurtką ani narciarską czapeczką.

W pracy tej zastanowimy się przede wszystkim nad techniką haftów ludowych na przykładzie dwu różnych typów tego haftu, a mianowicie haftu poleskiego i kurpiowskiego. W jednym i w drugim, jak zresztą wogóle w hańcie ludowym, zauważyć możemy związek ornamentu ze ściegami.

1) HAFTY POLESKIE.

Na Polesiu i północnym Wołyniu powszechnym ścięciem używanym do zdobienia lnianej bielizny jest ściąg zwany „zawołokaniem“ albo „naciahami“. Jest to jakby technika pośrednia pomiędzy haftem a tkaniną. Technika tą wyszywają hafciarki ornamenty złożone z powtarzających się motywów geometrycznych w ten sposób, że przeciągają nitkę za pomocą igły wzdłuż nitek osnowy albo wątku płótna przez całą długość lub też przez całą szerokość zahaftowanej powierzchni, wbijając przy tym igłę zawsze w miejsce skrzyżowania się nitek wątku i osnowy płótna. To ściśle trzymanie się struktury płótna prowadzi za sobą budowanie ornamentów wyłącznie z linii prostych, idących równolegle do siebie, albo też krzyżujących się ze sobą pod kątem 90° , albo czasami 45° . Rozwartość kąta nie jest jednak nigdy geometrycznie ścisła, ponieważ wątek i osnowa w ręcznie tkany płótnie nie są nigdy jednakowo zbite. Jeżeli więc haft idzie w kierunku nitek wątku silnie zbitego, motywy haftu będą nieco spłaszczone, przy słabiej zbitym wątku, a gęstej osnowie, będą one wydłużone; w jednym i drugim wypadku kąty odstępują — nieraz bardzo nawet znacznie — od 90° , i formy, które wydawałyby się zasadniczo pomyslane jako kwadraty, przybierają w istocie formę rombów (ryc. 40, 41).

Powierzchnia zahaftowana najpowszechniej używanymi kolorami czarnym albo różnymi odcieniami czerwonego aż do wpadającego w brązowy, przedstawia płaszczyznę ciemną poprzecinaną cieńszymi i grubszyimi paskami płótna, stanowiącymi tło haftu. Proste linie tych pasków dzielą płaszczyznę haftu na kwadraty (romby) umieszczone skośnie i wpisane jeden w drugi oraz wycinki kwadratów, a w ramach tego ogólnego podziału, zaznaczonego najsilniejszymi liniami, następuje szereg rozczłonkowań na formy mniejsze, jak zęby, trójkąty, małe kwadraciki i paseczki i t. p. Złożone z tak niewielkiej ilości podyktowanych techniką elementów, odznaczają się hafty poleskie celowością i przemyśleniem w operowaniu tymi możliwościami, ogromną żywością wykonania, niezrównanym wprost bogactwem i jakąś archaiczną powagą i prostotą, nasuwającą porównanie z najwspanialszymi okazami ornamentyki dawnych wielkich epok. Na wartość artystyczną tych haftów składa się obok prostoty i celowości ornamentacji również i materiał; ma tu bowiem swoje znaczenie grubość przędzy użytej do haftu i jej sto-

sunek do grubości płótna, specyficzny połysk lnu, a również i kolor przędzy czarnej i czerwonej. Lewa strona takiego haftu przedstawia jakby negatyw prawej; ornament odznacza się na niej cienkimi czarnymi lub czerwonymi paskami na białym tle płótna.

Obok zasadniczego koloru czarnego lub czerwonego, rdzawego i t. p. występuje w tych haftach niekiedy również i niebieski, jaśniejszy lub ciemniejszy, aż do granatowego — zawsze jednak w ilościach minimalnych, jako uzupełnienie czy podkreślenie zasadniczego koloru. Na reprodukcji fartucha ryc. 41 widzimy idącą przez środek nitkę jaśniejszą — w naturze ma ona to samo napięcie tonu, co cały haft, a różni się tylko kolorem granatowym od ciemno wiśniowego koloru całego haftu.

W koszulach kobiecych najbogaciej zdobione są rękawy. Na ramiączku, w miejscu wszycia rękawa, ozdobiona jest każda koszula najskromniejszym bodaj szlaczkiem; najczęściej jednak występuje w tym miejscu poprzeczny pas haftowany bardzo bogato o szerokości przekraczającej nieraz 20 cm. Mankiet o szerokości ok. 2 cm. zahaftowany jest cały z pozostawieniem z dwóch stron wąskich pasków płótna, jakby małe marginesy, a zebranie rękawa w zmarszczki i wszycie ich w mankiet wykonane jest w sposób precyzyjny i rytmiczny, przy czym każdy ścieg stebnówki na mankiecie odpowiada jednej zmarszczce. Równie przemyślane jest wszycie rękawa w ramiączko u góry; czasem występują w tym miejscu również zmarszczki, traktowane jednak inaczej niż przy mankiecie, ponieważ rękaw w tym miejscu nie może się zwęzać za bardzo. Właściwy rękaw ozdobiony jest rozmaicie, zawsze jednak z pozostawieniem dużych płaszczyzn płótna gładkiego, niezahaftowanego, co świetnie podkreśla bogactwo haftu na ramiączku. Najpowszechniejszym sposobem zdobienia rękawów jest wprowadzanie jednego szerokiego albo kilku węższych pasów idących wzdłuż rękawa.

Koszula kobieca z powiatu kobryńskiego reprodukowana na tabl. IX, X i ryc. 37 ozdobiona jest haftem w kolorze malinowym z bardzo drobnymi szafirowymi kropeczkami. Rękaw (tab. IX) wszyty w ramiączko potrójną mereżką: dwie białe, środkowa malinowa. Pas haftu nad mereżkami wykonany jest na ramiączku, a równoległy do niego haft poniżej mereżek, wykonany już na rękawie. Oba te pasy tworzą razem ozdobę ramiączka i łączą się z czterema podłużnymi pasami na rękawie. Przy równomiernym układzie ornamentowanych pasów zasługuje na uwagę różnorodność ornamentów: dwa ze-



Ryc. 37. Kołnierz koszuli kobiecej z powiatu Kobryńskiego na Polesiu. (Rękaw na tabl. IX i X).

Col brodé d'une chemise de femme.
Polesie (manche tab. IX et X).

Gestickter Kragen eines Frauenhemdes.
Polesie. (Armeltaf. IX u. X).

Ryc. 38. Haft czarny na lnianym fartuchu ze wsi Pryłuki w powiecie Brzeskim. Skala 1:4.
Broderie noire d'un tablier en lin. Polesie.

Schwarze Stickerei auf einer Leinenschürze. Polesie.



wewnętrzne pasy na rękawie są inne od dwu wewnętrznych, równej z nimi szerokości; każdy z dwu — równej szerokości — pasów na ramiączku jest w ornamentacji zupełnie inny, i inny znów — jakkolwiek bardzo zbliżony do górnego pasa na ramiączku — haft widzimy na falbance przy dłoni. Ozdobne zmarszczenie rękawa przy dłoni tworzy rodzaj białych ząbków, zaznaczających się leciutką wypukłością. Charakterystycznym ścięciem zastępującym obrąbek zakończony jest rękaw u dołu. Ścieg ten występuje wyraźnie na ryc. 37 przedstawiającej kołnierz tej samej koszuli.

Piękny ten rękaw jest typowym przykładem żywości i równocześnie klasycznego umiaru haftów poleskich. Mamy tu pięć różnych motywów, układem związanych w jedną całość. Prostotę klasyczną uzyskano przez: 1) równą szerokość i równą wzajemną odległość pasów idących wzdłuż rękawa; 2) obramienie każdego z tych pasów drobnymi ząbkami i wąziutkimi paskami białego płótna, co powtarza się jednakowo przy wszystkich pasach, a różnorodność motywów występuje dopiero w ramach tego jednolitego obramienia; 3) wzajemny stosunek haftu na ramiączku i haftu na samym rękawie. Motyw białych ząbków i trójkątków w dolnym pasie ozdoby ramiączka, w połączeniu z wyraźnymi liniami białych i czerwonych mereżek, podkreśla dobitnie poziomy kierunek haftu na ramiączku i przeciwstawia go pionowemu kierunkowi pasów na rękawie. Motywy zaś górnego pasa na ramiączku, powtórzone — z pewnymi odmianami w szczegółach — w hafcie na falbance przy zakończeniu rękawa, łączą razem haft całego rękawa. Żywość zaś uzyskano przez wprowadzenie różnorodności poszczególnych motywów w ramach tej klasycznej całości, oraz przez swobodę wykonania, co możemy obserwować na zdjęciu kołnierza ryc. 37. Na zdjęciu rękawa w całości musiał się bowiem, z powodu znacznego pomniejszenia, zatracić w dużym stopniu charakter materiału, który w haftach poleskich odgrywa pierwszorzędną rolę.

Fartuchy zdobione są haftem przytękanym u dołu. Oprócz zawołokania fartuchy (podobnie jak i niekiedy koszule na ramiączku) zdobione są często ozdobą kolorową gęsto wykonaną mereżką, Węższą znów mereżką zeszywają dwa bryty płótna, z których fartuch się składa. W ten sposób wzdłuż fartucha z przodu biegnie wąska kolorowa lub biała mereżka, która rozszerza się i przechodzi w inny, bogatszy motyw u dołu, w miejscu zetknięcia się z poprzecznie idącym haftem, stanowiącym główną ozdobę fartuszka.



Ryc. 39. Haft w kolorze czerwonym na fartuchu z powiatu Drohiczyńskiego na Polesiu.

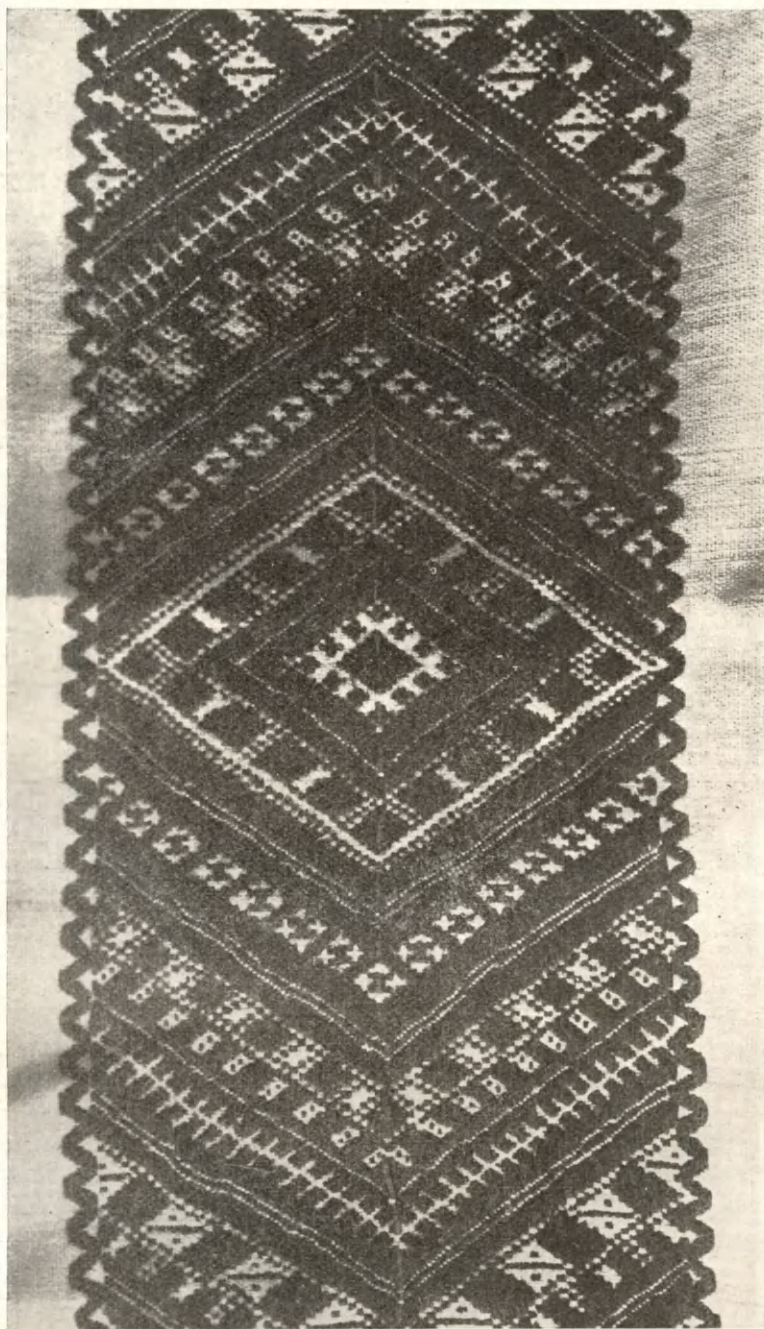
Fartuchy zdobione haftem bogatym i szerokim szyte są bez mereżki. Bardzo bogaty haft, wykonany kolorem czarnym, widzimy na zdjęciu fartucha z Pryłuk w powiecie brzeskim (ryc. 38), a również ze wsi Stradecz tegoż powiatu (ryc. 40). Haft ze Stradecza (ryc. 40) składa się z trzech zasadniczych motywów z dominującym motywem środkowym. Podział haftu z Pryłuk (ryc. 38) jest zupełnie inny; składa się on z pięciu motywów równej wielkości, mocno rozbudowanych ku górze i ku dołowi i zakończonych u góry i u dołu zębami z wpisnymi podwójnymi trójkątami. Na obu tych zdjęciach, wskutek znacznego pomniejszenia szerokich haftów (1:4), zatracił się całkiem charakter materiału, i właściwie obserwować możemy tylko wzajemny stosunek linii, a szereg efektów pierwszorzędnego znaczenia, jakie daje ziarnistość płótna i samego haftu, pewnego rodzaju drganie wywołane tą techniką, cała subtelna gra linii cienkich, złożonych jakby z punkcików z płótna i ich kontrast z liniami szerszymi, zupełnie się na fotografiach gubi.

Wyraźnie i widocznie natomiast występuje charakter materiału na rycinie ryc. 41, przedstawiającej w pomniejszeniu 1:2 środkowy motyw haftu na fartuchu również ze Stradecza, wykonany na dość grubym płótnie przędzą koloru ciemno-brunatno-wiśniowego. Kierunek nici haftu idzie tu wzdłuż ornamentu. Przez środek motywu przechodzi, granatowa nitka, występująca na zdjęciu nieco jaśniej od nici wiśniowych.



Ryc. 40. Haft czarny na lnianym fartuchu ze wsi Stradecz w powiecie Brzeskim na Polesiu. Skala 1:4.
 Broderie noire d'un tablier en lin, Polesie. Schwarze Stickerei auf einer Leinenschürze, Polesie.

Ryc. 41. Haft ciemno wiśniowy na lnianym fartuchu ze Stradeczka. Moływ środkowy. Skala 1:2.
Broderie d'un tablier. Polesie.
Stickeret auf einer Leinenschrze. Polesie.



Kierunek nici, tym razem wpoprzek haftowanego pasa, widzimy wyraźnie również na prześlicznym hafcie ramiączka koszuli ze Stradecza na tablicy XI wykonanym przędzą w kolorze rudym. Bogaty ten haft o szerokich liniach, podobnie jak hafty fartuchów przedstawionych na rycinach 38, 40 i 41, charakterystyczny dla Stradecza i okolicznych wsi w powiecie Brzeskim, rozmachem swoim, grubością i gęstością różni się bardzo od subtelných, na cienkim płótnie drobno wyszywanych ornamentów koszuli z powiatu Kobryńskiego, przedstawionych na rycinie 37 i tablicach IX i X, jakkolwiek zasadniczo technika haftu i tu i tam jest jednakowa. Technika tą posługują się hafciarki w sposób rozmaity, zależnie od przyjętych w pewnych okolicach typów haftów (jak np. inny typ w Stradeczu i okolicach, a inny w powiecie Kobryńskim), a w ramach tych typów zależnie od przeznaczenia i formy zdobionego przedmiotu, i wreszcie od fantazji haftujących.

2) TKANINY POLESKIE.

Fartuszki i koszule przeznaczone do użytku codziennego, do pracy, zdobione są często motywami tkackimi w tych samych miejscach, w których przy strojniejszym ubraniu przychodzi haft. Przeważającym kolorem ozdób tkackich jest czerwony; czerwonymi o różnych odcieniach tkackimi motywami zdobione są również wełniane spódnice oraz lniane ręczniki. Ponieważ płótno ręcznikowe na Polesiu, oraz materiały przeznaczone na ubrania, tkane są techniką zwykłego płótna, albo też (najczęściej) splotem rządkowym, inny więc musi być proceder wykonywania ornamentów tkackich na tak nastawionych warsztatach, niż np. przy tkaniu wileńskich dymek, pięciornic i t. p. Najprostszym motywem zdobniczym w poleskich tkaninach ubraniowych są poprzeczne pasy, uzyskane przez wprowadzanie czerwonego wątku. Bogatsze ozdoby otrzymują tkaczki przez stosowanie specjalnej techniki, polegającej na wybieraniu wzoru w osnowie zapomocą długich i cienkich prątków i zakładaniu między nici osnowy długich deszczulek, które następnie w miarę postępu roboty usuwają. Są to t. zw. „perebory“. Stosowanie prątków i deszczulek daje tkaczkom możność przrzucania kolorowego wątku przez kilka naraz nitek osnowy, co umożliwi im tworzenie swojego rodzaju ornamentów prostych, które przez powielanie poszczególnych motywów i różne kombinacje dają w rezultacie bardzo bogate efekty, w wielu wypadkach

prawie takie same, jak w „zawołokaniach“. Można powiedzieć, że perebory są właściwie tym samym, co haft przetykany, a różnica jest ta, że haft taki robiony jest igłą na wytkanym już gotowym płótnie, a perebory robione są szpulą tkacką podczas tkania płótna.

Technika pereborów jest bardzo zmuDNA, to też występuje ona najczęściej w połączeniu z pasami, robionymi przez wprowadzenie kolorowego wątku przy zwykłej strukturze płótna, albo też przez mocne nabijanie nici wątku w ten sposób, aby całkowicie pokrywały osnowę. Pośrodku pomiędzy takimi pasami o różnej szerokości i w różnych rozstawieniach, umieszcza tkaczka bardziej skomplikowane perebory. Całość ozdoby u dołu spódnicy dochodzi do 30—50 cm., na fartuchach i ręcznikach bywa węższa. Niekiedy poprzeczne pasy z pereborami ozdabiają fartuch lub spódnicę od góry do dołu (ryc. 42 i 43). Przednie bryty spódnicy, t. j. te miejsca, które po włożeniu kompletnego stroju będą zakryte przez fartuszek, zdobione bywają mniej bogato od innych brytów. Jako przykład może tu służyć rycina 42 przedstawiająca spódnicę ze wsi Małoryta w powiecie brzeskim. Dolny pas w brycie przednim jest tu znacznie węższy, niż w pozostałych brytach. Spódnica ta czyli „burka“ wytkana na lnianej osnowie białą i szarą niebarwioną wełną, ozdobiona jest bogatym peretykiem w kolorze czerwonym, z bardzo małym dodatkiem nitek mocno zielonych, użytych podobnie jak przy hacie fartucha na ryc. 40 i ramiączka na tabl. X. Warto tu zwrócić uwagę na piękne obrobienie haftem obszewki spódnicy.

Zdjęcie na tabl. XII przedstawia również burkę ze wsi Małoryta. Na tej efektownej spódnicy główne ozdoby koncentrują się u dołu, dochodząc prawie do połowy długości. Część górna, wykonana sposobem zwanym „podkożuszek“ utrzymana jest w jednolitym kolorze cynobrowo-czerwonym (najciemniejszy na odbitce). Lniana osnowa jest tu zupełnie ukryta pod wełnianym czerwonym wątkiem. Niżej przychodzą w ten sam sposób wykonane pasy błękitne (na odbitce jaśniejsze) i żółte (najjaśniejsze). pomiędzy tymi pasami jednokolorowymi przychodzą trzy pasy ornamentowane peretykiem: ornament główny, szeroki, wykonany w kolorze zielonym, dwa wąskie w kolorze cynobrowym. Zielona i czerwono-cynobrowa wełna jest tu użyta do wątku zdobniczego, a jako podetka służy przedza lniana, taka sama jak w osnowie. To też kolorowe te ozdoby występują na tle lnianego płótna.



Ryc. 42. Przetykana spódnica „burka“ ze wsi Małoryta pow. Brześć n/Bugiem.
 Jupe en laine, ornaments Rock aus Wolle mit eingewebten
 tissus. Polesie. Ornamenten. Polesie.

Fartuszek Iniany z powiatu kobryńskiego (ryc. 43) ozdobiony jest pasami przetykanymi w kolorze ciemno-czerwonym. Piękne i oryginalne są fartuchy (zapaski) wełniane, nie używane już obecnie. Do takich należą zapaska z Trościaniec w powiecie sarneńskim (ryc. 44) w kolorze ciemno-czerwono-malinowym ozdobiona peretykami u dołu i wąskim przetykanym paseczkiem u samej góry.



Ryc. 43. Lniany fartuch z powiatu Kobryńskiego na Polesiu, przetykany kolorem czerwonym.

Tablier en lin, ornements
tissus. Polesie.

Leinen-Schürze mit eingewebten
Ornamenten. Polesie.

Widzimy z tych przykładów, że dominującą linią w ornamentach tkackich i hafciarskich na Polesiu jest linia prosta, i to nie tylko w samych motywach, ale również i w całokształcie ornament-



Ryc. 44. Zapaska (fartuch) wełniana ciemno czerwona ozdobiona przetykaniem, ze wsi Trościaniec w powiecie Sarneńskim.

Tablier en laine. Ornaments
tissus. Polesie.

Schürze aus roter Wolle mit eingewebten Ornamenten. Polesie.

tów, które się odcinają linią prostą, urozmaiconą czasem ząbkami od tła, jaki tworzy dla nich płótno czy też materiał wełniany.

3. HAFTY KURPIOWSKIE.

Na zupełnie innych zasadach budowany jest ornament haftów kurpiowskich z powiatu Pułtuskiego, powstały (według L. Turkowskiego) pod wpływem dworskim. Związek ściegów ze strukturą płótna jest tu luźny, a rodzaj ściegów umożliwia prowadzenie linii kolistych i półkolistych, bardzo charakterystycznych dla tego haftu. Haft na mankietach i kołnierzach koszul występuje na płótnie brnym podwójnie, co nadaje kołniermom i mankietom pewną sztywność, a przy tym podnosi bardzo znaczenie stebnu, który służy do zmcowania podwójnego płótna i równocześnie jest uzupełnieniem motywów hafciarskich, tworząc dla nich rodzaj ram i połączeń. Stebnują nitką białą, a haft bywa albo biały, albo czerwony z małym dodatkiem czarnego. Stebny biegną zwykle w liczbie 3 równoległe obok siebie, w odstępach ok. 1 do 1½ milimetra. Płótno strony lewej jest mocno naciągnięte, a płótno prawej strony puszczone trochę luźniej, i w ten sposób pomiędzy trzema stebnami tworzą dwa małe lekko wypukłe wałeczki, które dzielą zahaftowaną powierzchnię na pola, wypełnione haftem, składającym się z półkoli, kół (często z wyciętym środkiem), form sercowatych i t. d., układających się w motywy geometryczne albo roślinne.

Ściegi są rozmaite: dzierganie, łańcuszek, pajączki w wycięciach kół, rodzaj atłasku (bez podwlekania), „drabinki“, oraz różne ściegi lekkie i przejrzyste, pokrywające powierzchnię płótna jakby drobną siateczką. Dziurki w hafcie obrabiane są w sposób dwojaki: albo tak jak zwykle w hafcie angielskim, albo też za pomocą dziergania użytego w ten sposób, że łańcuszek tworzący zakończenie dziergania zwrócony jest na zewnątrz dziurki. Oba sposoby obrabiania dziurek występują w hafcie białym (ryc. 46 i 47, tabl. XIII). Dziurki występujące w grupach czy też w rzędkach obrabiane są zwykle sposobem angielskim, a dziurki stanowiące środek rozety większej lub mniejszej obrabiane są sposobem dzierganym, czasem nawet dzierganiem podwójnym, położonym gęsto obok siebie. W rozetach dużych bywają dziurki spore, wypełnione w środku rodzajem pajączka kolistego. Dalsze rozbudowanie rozety stanowi np. krąg dziurek, albo punkcików, albo jedno i drugie, albo też, w kolorowym hafcie koncentryczne koła, robione sznureczkiem w kolorze naprze-



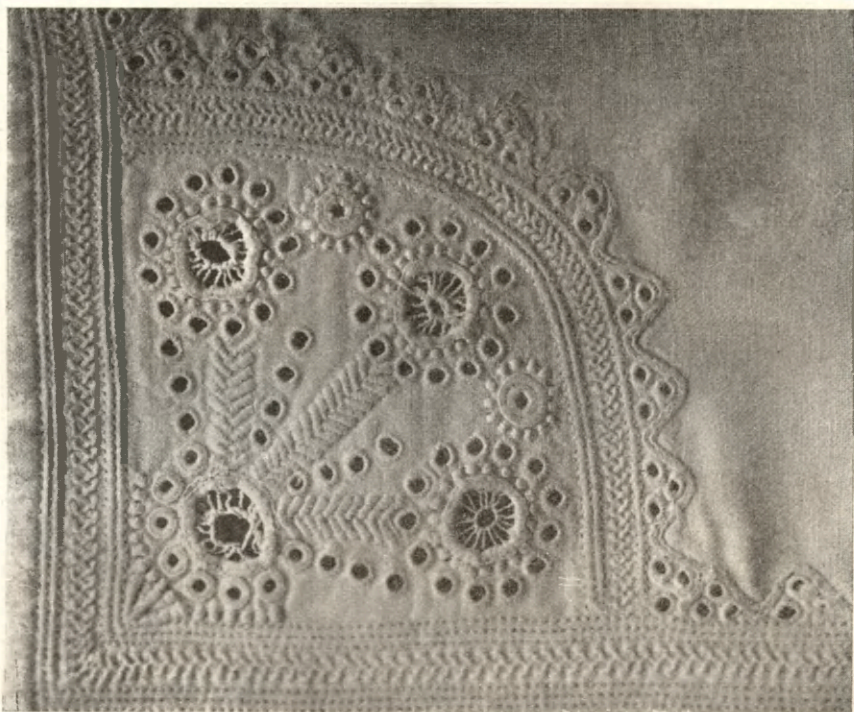
Ryc. 45. Haft nicią czerwoną i czarną na narożniku kołnierza kobiecej koszuli kurpiowskiej.

Broderie du col d'une chemise de femme. Kurpie.

Stickerei auf dem Kragen eines Frauenhemdes. Kurpie.

mian czerwonym i czarnym (ryc. 48), za czym idą ząbki czerwone robione atłasem, i znów koła z łańcuszka, a zakończone jest wszystko drobnymi ząbkami wydzierganymi na obwodzie rozety. Na mankiecie przedstawionym na ryc. 48 widzimy obok rozet także i pół-rozety, na których występują te same ściegi, ale w innym układzie, a na obwodzie występuje jako zakończenie lekki ścieg z krzyżujących się nitek czerwonych.

Bardzo miłe są dwie małe rozetki na kołnierzu (ryc. 45) składające się z dziurki obrobionej czerwono dzierganiem pojedynczym i obramienia z drobnych czarnych ząbków, z których każdy zakończony jest jakby kieliszkiem czerwonym, powstałym z 3 ściegów, rozchodzących się nieco na zewnątrz, a skupionym w jednym punkcie przy samym ząbku. Ten sam ścieg występuje jako zakończenie ćwierć-rozet na kwadracie z przodu tego samego kołnierza.



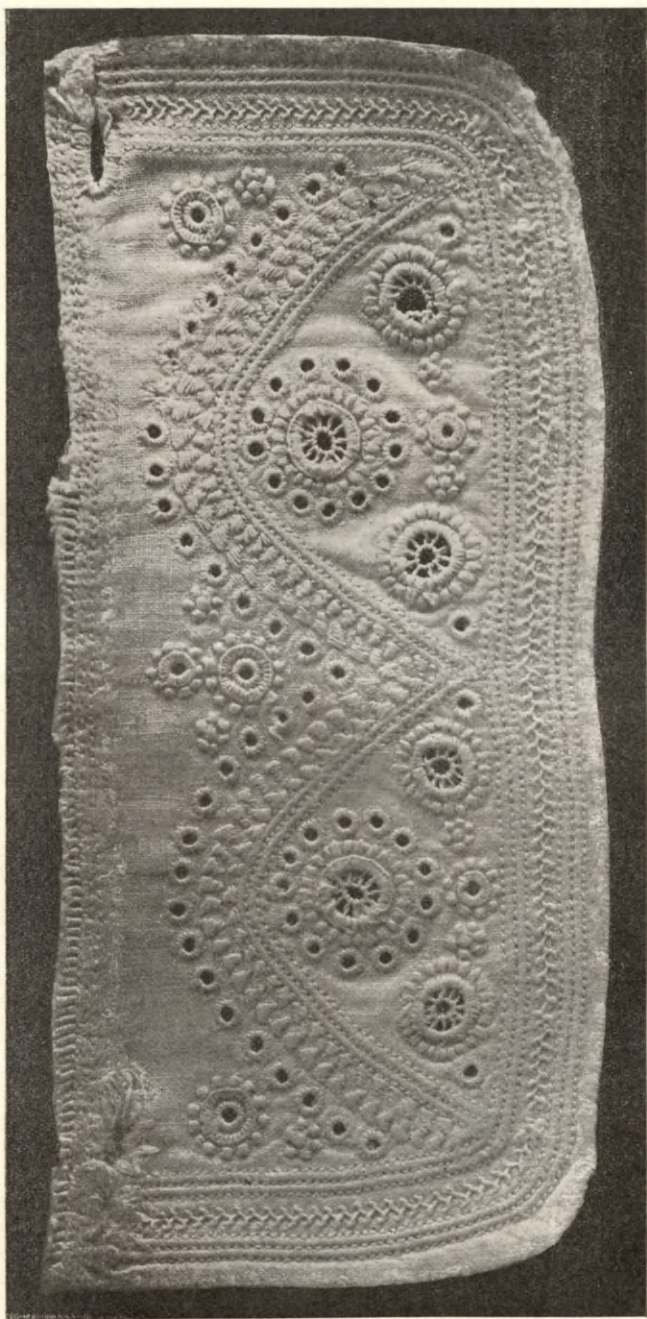
Ryc. 46. Haft biały na narożniku kołnierza koszuli kurpiowskiej.

Broderie du col d'une chemise
de femme. Kurpie.

Stickerei auf dem Kragen eines
Frauenhemdes. Kurpie.

A środkowa rozeta, umieszczona w kwadracie, skombinowana jest inaczej: środek z pajęczkiem otoczony jest rzędem dziergania, następnie stebnem w kolorze czarnym, po tym idą ząbki wyhaftowane daszkowato, na przemian czarne i czerwone, i wreszcie wszystko jest otoczone motywem jakby siatkowym w kolorze czerwonym, robionym ścięgami stebnu, drobnymi od środka, a zwiększającymi się ku stronie zewnętrznej w motywach tworzących duże zęby. Między zębami występują małe czarne kółka co razem z zębami podkreśla kolistą kształt rozety.

Wszystkie ścięgi występujące w rozetach podkreślają swoim kierunkiem kolistą formę rozet, i tak np. w poszczególnych punktach, robionych atłaskiem na obwodzie rozety, wszystkie ścięgi



Ryc. 47. Mankiet kobiecej koszuli kurpiowskiej ozdobiony haftem białym.

Manchette brodée d'une chemise de femme, Kurpie.

Gestickte Manschette eines Frauenhemdes, Kurpie.

Ryc. 48. Mankiel koszuli kobiecej kurpiowskiej ozdobiony haftem czerwonym i czarnym.
Manchette brodée d'une chemise de femme, Kurpie.

Gestickte Manschette eines Frauenhemdes, Kurpie.



skierowane będą albo koncentrycznie, albo też w kierunku obwodu rozety (ryc. 45, 48); ząbki atłaskowe w rozetach wyhaftowane będą albo daszkowato (ryc. 45) albo w kierunku obwodu rozety, tak jakby się składały z linii przerywanych, robionych cyrklem (ryc. 48), jakkolwiek hafciarka nie robi wszystkich ząbków równocześnie, ale wykańcza jeden ząbek i po tym zabiera się do drugiego.

Oprócz rozet i innych motywów geometrycznych mamy na tych haftach motywy roślinne, wykonywane tymi samymi ściegami i składające się z tych samych elementów, co ornamenty geometryczne; podstawą tych elementów jest rozeta, spirala, linia prosta i linia kolista albo półkolista. Motywy te nazywają hafciarki „ziele“. Mankiet przedstawiony na tabl. XII ozdobiony jest pięcioma motywami roślinnymi, każdy motyw składa się z rozety jako kwiatu, mieszczącego się na prostej łodydze zrobionej sznureczkiem; z obu stron łodygi wyrastają dwa kielichy robione atłaskiem i ozdobione małutkimi kóteczkami, po 3 nad każdym kielichem, a u dołu w dwie strony rozchodzą się po dwa jakby liście, robione ściegiem dzierganym oraz podwójnym łańcuszkiem, uzupełnione u góry ściegami stojącymi i układającymi się koncentrycznie do kierunku „liści“. Motywy roślinne na tym mankiecie wyrastają z ułożonego w zęby pasa zrobionego potrójnym łańcuszkiem.

Na kołnierzu (ryc. 45) motywy między ćwierć-rozetami możemy również nazwać roślinnymi; przedstawiają one kielichy na kolczastej łodydze, otoczone z dwóch stron liśćmi ze spiralnym zakończeniem, wykonanymi potrójnym łańcuszkiem: środkowy czarny, dwa boczne czerwone. Ujęcie tak abstrakcyjne, że motyw taki — tak samo jak i poprzednio opisany — jest równocześnie i roślinny i geometryczny, posiada bowiem przez swój układ cechy ornamentu roślinnego, a elementy z jakich się składa, są takie same jak w ornamencie geometrycznym, który zawsze występuje obok roślinnego.

Bardzo oryginalną dekorację archaicznego typu widzimy na mankiecie koszuli na tabl. XIV. Sztywność jest tu uzyskana nie przez podwójne płótno, ale przez gęste zmarszczenie płótna w drobne, mocno zbite równe fałdeczki, które się przy dłoni rozpuszczają w falbankę. Przy falbance widzimy 3 szeregi czerwonych kropeczek ułożonych rytmicznie naprzemiany — kropeczki te, to widoczna na zewnątrz podwójna nitka, na której płótno jest zmaszczone. Jest to więc typowy przykład dekoracji wynikającej z kon-

strukcji. Poza tymi kropeczkami, powtarzającymi się również w innych miejscach na mankiecie, widzimy na nim inne jeszcze sposoby przytrzymania zmarszczek a mianowicie poprzeczne pasy z potrójnego łańcuszka (dwa czerwone i środkowy czarny) robione po wierzchu poprzez zmarszczki. Pomiędzy takimi pasami widzimy w jednym miejscu meander z czerwonego łańcuszka, w innym ułożone rzędem „ziela“, tak samo wyhaftowane łańcuszkiem podwójnym po wierzchu fałdeczek. W mankiecie tym niema żadnych innych ściegów poza łańcuszkiem i kolorowymi kropeczkami, powstałymi z widocznych na zewnątrz nitok na których płótno jest zmarszczone. Główny walor dekoracyjny w tym hafcie, to te drobne, gęsto ułożone fałdeczki, których grę podkreślają i potęgują proste bardzo motywy, wykonane łańcuszkiem.

Jeżeli teraz porównamy hafty kurpiowskie z poleskimi, widzimy dwa różne zupełnie sposoby traktowania tego samego tworzywa. Struktura płótna, stosunek wątku do osnowy, nie gra w kurpiowskich haftach żadnej roli. Grubość płótna nie wpływa na wielkość ściegów, a ma znaczenie swoje o tyle tylko, że bardzo grube płótno nie nadawałoby się do marszczenia ani do robienia wałeczków pomiędzy dwoma stebnami. Stosunek ornamentu do tworzywa polega tu na specjalnym sposobie traktowania płótna (branego podwójnie i stebnowanego w wałeczki, czy też marszczonego) oraz na wywoływaniu efektów dekoracyjnych zapomocą odpowiednich kombinacji różnych ściegów, które się nawzajem uzupełniają i wzajemnie podnoszą swoją wartość. Z tych ściegów różnorakich składają się następnie różne elementy dekoracyjne, z których hałciarka układa z zupełną swobodą różne i coraz to inne motywy ornamentacyjne, rozmieszczając je na dekorowanej płaszczyźnie według ogólnego planu, ustalonego z chwilą przeprowadzenia podziału dekorowanej powierzchni zapomocą stebnówek.

WNIOSKI O ZNACZENIU TWORZYWA.

Przytoczone przykłady wykazują, jak zdecydowane znaczenie ma tworzywo w sztuce ludowej. Malowane chałupy są tego przykładem najprostszym i najsurowszym. Jeżeli pominiemy, nie powszechnie zresztą, ozdoby ornamentacyjne na wrotach, węgłach itp., pozostaje tylko podkreślenie farbą konstrukcji drewnianej budowli.

Kobiety malując chałupy robią to w myśl prawideł podyktowanych tradycją i równocześnie normowanych konstrukcją tego, co cieśla wybudował, nie wyrzekają się jak widzieliśmy na rycinach, w ramach tych prawideł własnej fantazji, która jednak nigdy poza te logiczne prawidła nie wykracza. O ile np. na wrotach boiska występują białe pasy (ryc. 5 i 6) idą one zawsze pionowo, bo tak są przybite deski na wrotach. Można tych pasów nie robić, nie można ich jednak poprowadzić w kierunku przeciwnym. Poziomy pas na wrotach występuje wtedy, jeżeli konstrukcja wrót umieszczona jest po ich stronie zewnętrznej. Wtedy podkreślają kolorem albo i ornamentem nie deski, ale tę konstrukcję (ryc. 7, 9, tabl. I).

Z taką samą logiką budują tkaczki i hafciarki ornamenti na swoich wyrobach. Wprawdzie w tkactwie i hafcie tworzywo nie prowadzi tak bezapelacyjnie za rękę, jak przy malowaniu chałup, daje ono tu o wiele więcej swobody i możliwości, ale w każdym razie związek ich z tworzywem jest bardzo silny. Przy niektórych technikach widzimy nawet zależność samej formy ornamentu od tworzywa, a już forma i wygląd poszczególnych elementów, z których ornament się składa, zawsze jest z techniką w związku. Weźmy dla przykładu motyw złożony z kwadratów wpisanych jeden w drugi albo uszeregowanych obok siebie. Kwadrat jako abstrakcja istnieje tylko w geometrii. W sztuce wykonany jest zawsze w jakimś materiale: namalowany — składa się ze sztrychów pędzla, wytkany — ze splotów tkackich, w snycerstwie — z cięć dłuta, w hafcie z takich czy innych ściegów i t. d. Ściegi, cięcia i sploty zawsze geometryczną formę kwadratu mniej lub więcej deformują, i równocześnie ją wzbogacają i różnicują, i przez to właśnie nadają jej znaczenie elementu ornamentacyjnego, który przez odpowiednią rozbudowę i włączenie w całość dekorowanej powierzchni nabiera znaczenia ornamentacyjnego motywu. I na tym właśnie polega waga i rola tworzywa. Oczywiście, że każde tworzywo zdeformuje i zróżnicuje kwadrat w inny, sobie właściwy sposób. Co więcej, w każdym tworzywie tkwi potencjonalnie ogromna mnogość tych sposobów. Zwróćmy uwagę na zdjęcia tkanin wileńskich i poleskich haftów (str. 27—34, 51—56) i zobaczymy ile z nich ma za punkt wyjścia kwadrat albo romb, jako rozmyślnie albo przypadkowe zdeformowanie kwadratu, i ile, na tych ilustracjach tylko, widzimy sposobów różnicowania i wzbogacania tej samej w zasadzie formy, ile różnaitości z artystycznego punktu widzenia przy

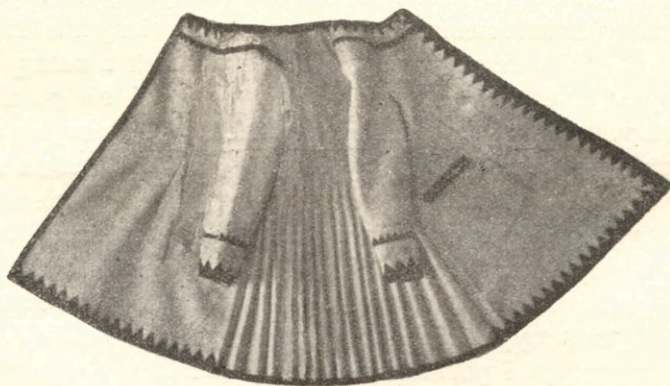
jednym i tym samym wyjściu z punktu widzenia abstrakcji geometrycznej.

Inny znów stosunek do tworzywa widzimy w podwójnych dywanach grodzieńskich. Zwarte, skończone w sobie, o zdecydowanych formach w całości i w każdym szczególe, logicznie powiązane w jedną całość, tradycyjne ornamenty dywanów są wspaniałym przykładem wprowadzenia motywów roślinnych do dekoracji płaszczyzny i traktowania ich równomiernego z motywami geometrycznymi, z którymi się przeplatają. A momentem, który te geometryczne, roślinne, a również zwierzęce motywy i przedstawienia ludzkich postaci razem łączy i nadaje im jednolity charakter — jest właśnie tworzywo. Drzewka, różki kozy i ogony kogutów na tabl. V robione są jednym i tym samym sposobem, zęby gzygzaka w obramowaniu nad głowami postaci ludzkich na tabl. IV wytkane są tym samym chwytem, co zakończenia niektórych listków w płaszczyźnie środkowej itd. Mamy tu więc dowód, znaczenia i wagi tworzywa w wyrobach o wysokiej kulturze tkackiej i bogato rozwiniętej ornamentyce. W szlaczku z róż na ryc. 34 bezmyślność samej kompozycji idzie w parze z nieszanowaniem charakteru splotów. Z wielu możliwości w splotach użyto tu jednej, najubożniejszej. Grubość przędzy jest jeszcze właściwa, i dlatego można było równocześnie wytknąć piękny ornament ponad tym szlaczkiem. Gdzie tkaczki stawiają sobie za cel kopiowanie wzorów fabrycznych, tam biorą przędę cienką, operują tylko tym jednym splotem i robią rzeczy, na które wogóle szkoda tracić czas, bo fabryka zrobiłaby to jeszcze bardziej bezmyślnie. Utracenie wartości artystycznej w sztuce ludowej idzie zawsze w parze z zaturaniem właściwego stosunku do tworzywa.

Reasumując uwagi o tworzywie konstatujemy, że w sztuce ludowej istnieje niezaprzeczenie związek pomiędzy ornamentem a tworzywem, a przy niektórych technikach nawet zależność ornamentu od tworzywa. Twierdzenie to nie stoi w żadnej sprzeczności z kwestią wpływów i zasięgów kulturowych. Ludy bowiem, które — według badań prowadzonych pod tym kątem — wykazują zamiłowanie do ornamentu wyłącznie np. geometrycznego, posługują się również technikami, w których taki ornament można bez trudu wykonać. Do takich należy zaliczyć — oprócz wielu technik związanych ze strukturą płótna — także technikę wiązanych dywanów, kilimów itp., które nadają się równie dobrze do tkania ornamentów roślinnych, jak i geometrycznych.

Twierdzenie to nie stoi również w żadnej sprzeczności z podnoszoną przez badaczy kwestią zapożyczania wzorów z jednej techniki przez drugą. Pomysł ornamentu, zasadniczy jego zrąb, może być oczywiście przeniesiony, jak to wynika z podanego wyżej przykładu motywu złożonego z kwadratów. Będzie to jednak nie kopia, ale transpozycja, przez co ornament nabierze optycznie innego wyglądu i w inny sposób da się rozbudować, i wskutek tego będzie już właściwie inną pod względem artystycznym interpretacją tego samego pomysłu.

Nakoniec musimy przyznać, że nierespektowanie tworzywa nie jest ostatecznie, przy niektórych technikach, fizyczną niemożliwością. Można więc postawić sobie jako zadanie przeniesienie na inną technikę nie tylko samego zrębu motywu, ale również imitować jego sposób rozbudowy i technicznego wykonania. Takie założenie nie ma jednak nic wspólnego z artyzmem i jest raczej czymś w rodzaju rozwiązywania łamigłówki, a rezultaty takich założeń są nam aż nadto dobrze znane z różnych „ozdób“ z końca XIX w. i przełomu wieków. Takich rzeczy nie zobaczymy w środowiskach, w których zachowała się jeszcze tradycja naturalnego rozwiązywania zagadnień artystycznych i poczucie smaku.



Ryc. 49. Świta z pod Kamieńca Litewskiego w pow. Brzeskim.

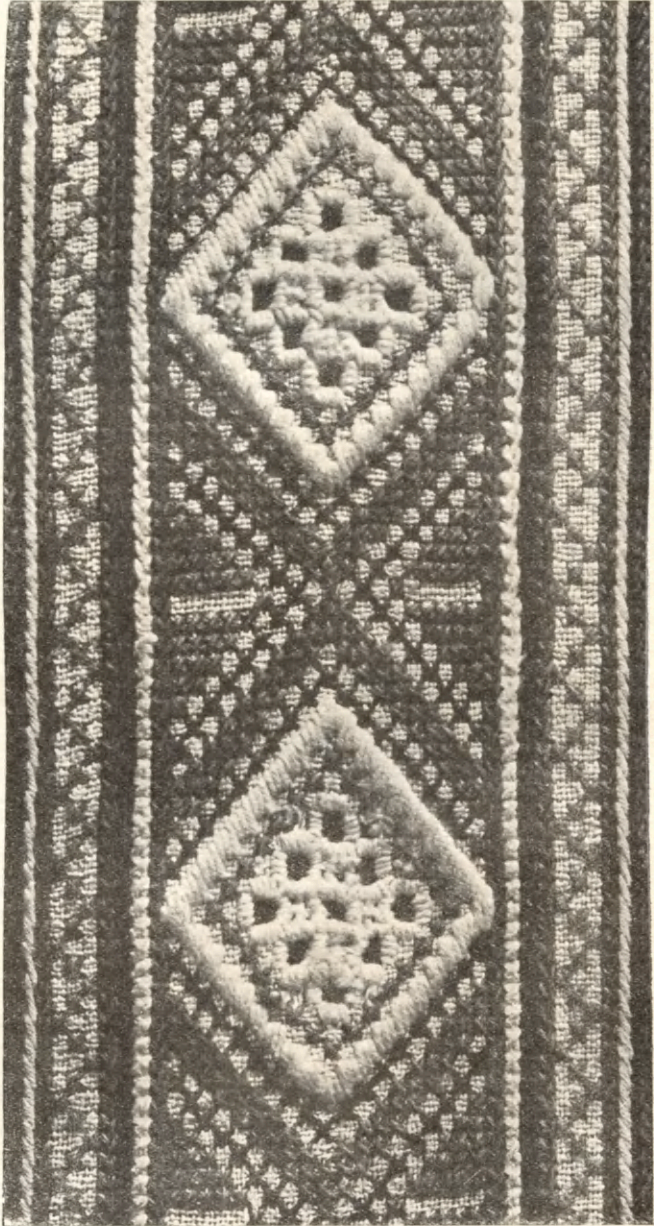
O DROGACH WYTWÓRCZOŚCI U INTELIGENCJI I U LUDU

Abstractyjnie ujęty płaszczyznowy motyw roślinny na dywanie grodzieńskim na ryc. 34 i pod wpływem miasta naturalistycznie potraktowane róże w obramowaniu tego samego dywanu ukazują nam dwa różne światy, z których każdy inaczej podchodzi do zagadnień artystycznych. Lud poprzez tradycję wychodzi z tworzywa. Kompozytor takich róż nagina tworzywo do swojej oderwanej koncepcji.

Punktem wyjścia tego ornamentu z róż był oczywiście rysunek z natury, z uwzględnieniem efektów plastycznych uzyskanych przy pomocy światłocienia, i następnie przeniesiony na kratkę, tak jak wzór do haftu krzyżkowego. Jeżeli rysunek z natury ma być wykonany w innej technice hałciarskiej, przenosi się go na kalkę. Na podstawie takiego wzoru, jakich pełne są dziś wszystkie żurnale, powstaje haft przedstawiający różę, która składa się z nieregularnych wycinków form, przeważnie tych, które na cieniowanym obrazku były najjaśniejsze. Formy te, fragmentaryczne i niepełne, o przypadkowym wzajemnym stosunku, nie przedstawiają żadnej wartości jako ornament, są tylko w dowolny sposób na materiał przeniesionym przypomnieniem róży w naturze. Ornamentów takiego samego typu i pochodzenia mamy w miastach ogromną ilość: na haftach, fabrycznych tkaninach, firankach, perkalikach, szlaczkach patronem robionych na ścianach mieszkań, wszędzie. Jednakowe są one na wszelki użytek, a charakterystyczną cechą ich jest nieliczenie się z prawami tworzywa, oraz brak jakichkolwiek podstawowych założeń ornamentacyjnych, jakiegokolwiek logiki i sensu.

Dla zobrazowania stosunku dzisiejszej miejskiej kultury do tworzywa warto przytoczyć drobny z pozoru, ale bardzo charakterystyczny przykład krzyżykowych haftów. Technika sama w sobie piękna, w autentycznym hafcie ludowym wykonywana przy pomocy liczenia nitki w płótnie i wbijania igły w miejscach skrzyżowania się nitki wątku i osnowy. Wskutek tego wielkość poszczególnych krzyżyków uzależniona jest od grubości płótna, do którego dostosowana jest również grubość przędzy do haftu. Ornamenty są tu geometryczne, rozmaite w różnych okolicach, a hafciarki umieją wydobywać bardzo piękne efekty np. przez stosowanie półkrzyżyków, robionych grupami w jedną stronę, a grupami w drugą, różne mijanie się krzyżyków itp. Przykład właściwego użycia ściegu krzyżkowego przedstawia reprodukowany na ryc. 50 haft ze wsi Pryskinie w powiecie Sarneńskim. Jest to fragment ozdoby rękawa koszuli, wykonany haftem ażurowym zwanym „ryzju“ w kolorze białym oraz malinowymi i czarnymi krzyżykami. Oba ściegi świetnie się tu wzajemnie dopełniają, a malutkie wolne pola płótna między krzyżykami dodają całej dekoracji lekkości. Na polach tych możemy obserwować, że krzyżyk każdy jest wykonany na trzech nitkach płótna. Oprócz tych dwu zasadniczych ściegów, widzimy w prostych liniach obramowania jeszcze ścieg trzeci, rodzaj warkoczyka. W dworach i miastach wyszywano u nas w połowie XIX wieku kolorową włóczką krzyżykami na kanwie różne wzory mające nieraz swój wyraz stylowy. Haft w tych robotach pokrywał całą kanwę, tworząc powierzchnię jednolitą, której struktura była w związku z grubością kanwy i włóczki. W dzisiejszym zdegenerowanym hafcie miejskim natomiast niema już żadnego związku pomiędzy ornamentem a ściegiem, i pomiędzy ściegiem a materiałem. Związek ten zburzono przez pomysł naszywania kanwy na materiał — którego struktura i gatunek jest tu obojętny — i wyciągania tej kanwy po skończeniu roboty. Pozostają krzyżyki, które miały związek z czasowo naszytą na materiale kanwą, a po skończeniu roboty pozostają bez żadnego związku z materiałem, który tworzy dla nich tło i który mają zdobić. Kursujące powszechnie wzorniki haftów krzyżykowych są ostatecznym dopełnieniem spustoszenia, jakie zrobiono w tej popularnej technice. I nawet nie zdajemy sobie sprawy, do jakiego stopnia te małe, tanie, wszystkim dostępne a przez nikogo poważnie nie brane książeczki, jak krople wody ciągle padające, burzą fundamenty naszej kultury

Ryc. 50. Haft ścięgiem rzyju i krzyżykowym na rękawie koszuli ze wsi Pyskinie powiatu Sarnieńskiego.
Broderie d'une chemise de femme. Stickerei auf dem Ärmel eines Frauenhemdes.



plastycznej. Szczególnie jasno przedstawia się to w środowiskach kultury ludowej, przez kontrast między tymi wzorkami, a wartościowym tradycyjnym haftem, który im miejsca ustępuje.

Podejście do ornamentu takie, jak na przytoczonym przykładzie rysowania róży z natury, jest oczywiście anachronizmem, jeżeli chodzi o nasze poważnie postawione szkolnictwo artystyczne i przemysłowe. Uczelnie te wykreśliły już z swoich programów podejście od naturalizmu do tak abstrakcyjnego w samym założeniu elementu, jakim jest ornament, niezależnie od tego, czy jest on geometryczny czy też roślinny, i posługują się przemyślanymi teoriami, mówiącymi o prawach, które rządzą kompozycją i budową ornamentu, regulują stosunek ornamentu do dekorowanej powierzchni i t. d. Adeptci tych szkół przechodzą poza teoretyczną także i praktyczną naukę kompozycji i wykonują swoje prace, kontrolując je na podstawie zdobytych przesłanek teoretycznych. Tak prowadzona nauka daje kryteria, potrzebne do poznania i oceny dzieł sztuki i przemysłu artystycznego, przyczynia się do podniesienia kultury artystycznej; nie można jednak uważać tych założeń za całkowicie wystarczające, jeżeli chodzi o cel szkół artystycznych, którym jest wychowywanie artystów twórczych. Musimy jednak przyznać, że dla nas, wychowanków dzisiejszej jednostronnie zorientowanej kultury intelektualistycznej, niema innych sposobów podchodzenia do tych zagadnień, jak drogą sformułowania i przyswojenia sobie pewnych zasadniczych praw, podstawowych założeń, o które możnaby się było oprzeć i traktować je jako punkt wyjścia przy kładzeniu podwalin pod nową sztukę naszych czasów. Zatraciliśmy bowiem ten bezpośredni, na intuicji oparty stosunek do plastyki, o który opiera się sztuka ludowa, i dzięki której dla artysty ludowego jedyną szkołą jest tradycja i z tą tradycją związana praktyka.

Ta zasadnicza różnica w podejściu do zagadnień musi oczywiście znaleźć swój wyraz w ostatecznych rezultatach takiego czy innego podejścia t. j. w wytworach sztuki ludowej z jednej strony, i sztuki współczesnego człowieka z drugiej. Do tej różnicy zasadniczej możemy odnieść słowa Norwida: „Inna jest treść myśli, drogą pracy ręcznej otrzymana, inna samym myśleniem“.

Z tą zasadniczą różnicą w podejściu do zagadnień artystycznych tych dwóch grup społecznych wiąże się ściśle różnica druga, a mianowicie indywidualizm sztuki inteligenta w przeciwieństwie do zbiorowego charakteru sztuki ludowej. Współczesny artysta,

należący do sfer przodujących kulturalnie, zмага się z trudnościami rozwiązywania zagadnień i problemów artystycznych jakie przed nim stają, a bronią pomocną w tych poszukiwaniach jest jego talent oraz zdobyta umiejętność w zakresie zasad kompozycji i technicznych właściwości tworzywa. Szybkie tempo dzisiejszego życia wysuwa jednak coraz to nowe problemy z zakresu sztuki, zanim jeszcze problemy poprzednie mogły być dostatecznie prze-myślane i rozwiązane, skutkiem czego ogół odbiorców gubi się po prostu w tym chaosie, praca wybitnych nawet i utalentowanych indywidualności twórczych nie znajduje w społeczeństwie dostatecznego rezonansu, i w rezultacie możemy stwierdzić, że przedmioty, jakimi zaspakaja dziś przeciętny inteligent swoje zapotrzebowania z zakresu sztuki i estetyki, stoją poniżej wszelkiego poziomu artystycznego.

Dla wyjaśnienia do pewnego stopnia tego zjawiska warto zastanowić się nad rolą tak licznych jednostek, obdarzonych pewnym poczuciem piękna i nawet nie rzadko pewnymi zdolnościami, które nie posiadają głębszej kultury artystycznej i nie miały możliwości zdobyć poważnego wykształcenia artystycznego, a pomimo tego nie rezygnują z wrodzonego popędu i z amatorstwa uprawiają takie czy inne działy sztuki, kierując przy tym najczęściej w małych kółkach opinią artystyczną. W społeczeństwie o bardziej jednolitej kulturze i zdecydowanym stylu w sztuce, jednostki takie mogłyby z pożytkiem spełniać swoje role o znaczeniu wtórnym niejako, odwórczym, być pośrednim ogniwem pomiędzy wielkim artystą a ogółem, prace ich mogłyby być rodzajem reflektorów odzwierciadlających wielkie prądy, podobnie, jak to widzimy np. w muzyce (głównie na Zachodzie), gdzie wiele osób poza pracą zawodową uprawia śpiew chóralny czy też poważniejszą muzykę, przyczyniając się do utrzymania na poziomie ogólnej kultury muzycznej. Co do plastyki, to w obecnych czasach sztuki indywidualistycznej i braku ciągłości form, gdzie prawie każdy dzień dzisiejszy przynosi potrzebę rewizji pojęć i form, zapoczątkowanych dnia wczorajszego, a gdzie z drugiej strony dla olbrzymiej większości społeczeństwa zagadnienie sztuki wogóle nie istnieje, jednostki o podobnym typie skazane są na mechaniczne kopiowanie albo bezplanowe kompilowanie różnych przypadkowo im dostępnych wzorów, czy to kopiując artystów współczesnych, czy też rzeczy historyczne, egzotyczne, ludowe, a do wszystkich odnoszą

z jednakowym przekonaniem, a raczej — co na to samo wychodzi — z jednakowym brakiem przekonania, i kończą najczęściej na nieprawdopodobnej wprost bładzie.

Zastanawiając się dalej nad powodami nie podlegającego już dziś dyskusji niskiego poziomu naszej kultury artystycznej, należy podkreślić tylukrotnie już zaznaczany zgubny wpływ mechanizacji. Łatwość naśladowania sposobami mechanicznymi wszelkich form, powstałych kiedyś jako rezultat pracy ręcznej i warsztatowej, łatwość imitowania wszelkich materiałów zapomocą różnych preparatów, odebrała człowiekowi poczucie związku pomiędzy tworzywem i formą, czego następstwem była utrata poczucia znaczenia tworzywa i utrata zrozumienia wartości i sensu wszelkiej formy wogóle. I jakkolwiek mechanizacja nie dotyka bezpośrednio wytworów t. zw. „sztuki czystej“, w której tworzywo ma mniejsze znaczenie, a indywidualność twórcy silniej się zaznacza, aniżeli w wytworach rzemiosła artystycznego, to jednak brak poczucia formy obserwujemy równocześnie także naogół w dziedzinie malarstwa i rzeźby.

Dążąc ku odrodzeniu sztuki, człowiek współczesny rozpoczął od rozgraniczenia dziedziny wytwórczości mechanicznej wykonywanej przy pomocy maszyn, a ręcznej, poszukując dla każdej z tych dziedzin form dla niej właściwych. Rehabilitując rzemiosło artystyczne, długo zaniedbane na korzyść wyłącznie twórczości oderwanej, rozpoczął od teoretycznego uświadomienia sobie na podstawie studiów nad formą, pewnych praw i zasad, które rządzą w sztuce budową formy, i w ten sposób stwarza podstawy i metody nauczania w szkołach artystycznych.

*

Lud zaś kroczy w dalszym ciągu po drogach, utworzonych kiedyś przez przebrzmiałe już dziś epoki, ponieważ do zapadłych kątów, oddalonych od wielkich centrów życia, zabójcze dla sztuki wpływy mechanizacji dzisiaj dopiero poczynają docierać. Artysta ludowy nie umie słowami wyrazić i rozumowo uzasadnić tych praw, które rządzą jego sztuką tak samo, jak i każdą inną, ale w praktyce operuje nimi z taką swobodą, jak językiem ojczystym, ponieważ umiejętności posługiwania się nimi nabywa w swoim środowisku kulturalnym, podobnie, jak umiejętności władania mową, którą opanował i poznał praktycznie, nie ucząc się zasad gramatyki, stylistyki i składni. Nie jest dotychczas rzeczą dostatecznie

zbadaną, czy i do jakiego stopnia indywidualność poszczególnych wytwórców wywiera na sztuce ludowej swoje piętno. Trudno jednak przypuścić, aby wybitniejsze indywidualności nie miały tu swego znaczenia. Znane są po wsiach dobre tkaczki, do których przychodzą inne dla przypatrzenia się ich robocie i nauczenia czegoś nowego, znane są hafciarki lepsze od innych, dziewczęta piszące ładniejsze od innych pisanki i przyjmujące od sąsiadek zamówienia, znani byli rzeźbiarze świątków i budowniczowie kaplic i chat. Niewątpliwie wywierali oni i wywierają wpływ na otoczenie i na robotę mniej twórczych jednostek. W każdym razie jednak, wobec przemożnego znaczenia tradycji, ciągłość i jednolitość kultury artystycznej w środowiskach ludowych jest tak zdecydowana, że na pierwszy plan wybija się nie indywidualium, ale zbiorowość. Sztuka ludowa jest ponadindywidualistyczna. Na wartość jakiegoś wytworu sztuki ludowej składa się nie tylko to, co wydobywa z siebie jednostka, która ten wytwór realizuje, ale również w nie mniejszej mierze mądrość i doświadczenie szeregu poprzednich pokoleń. Tradycja przekazuje bowiem wytwórcy ludowemu różne sposoby i możliwości rozwiązywania zagadnień artystycznych, a wszystkie te rozwiązania są pewne, wypróbowane długoletnimi doświadczeniami. Doświadczenia te stają się dzięki przekazom tradycji własnością wszystkich pracujących w danej dziedzinie sztuki. Bardziej utalentowani mogą poruszać się w tych tradycyjnych ramach z większą swobodą, dorzucać swoje cegiełki w postaci nowych pomysłów i rozwiązań, mniej zdolni ograniczą się do pracy raczej odtwórczej, do powtarzania przekazanych, znanych form. W niezepsutych ośrodkach sztuki ludowej powtarzanie to nie przybiera jednak nigdy charakteru mechanicznego naśladownictwa. Mechanicznie i szablonowo kopiuje bowiem ten, kto nie rozumie i nie wyczuwa sensu form, jakie ma powtarzać. A w ośrodkach sztuki ludowej, o ile nie dotarły do nich jeszcze współczesne niwelujące wpływy i mody, formy tradycją przekazane są czymś zrozumiałym przez ogół, są czymś koniecznym, z treścią ich życia związanym, są wspólną własnością całego społeczeństwa, które się za pomocą tych form wypowiada przez pośrednictwo jednostek, mających więcej od innych daru realizowania tych powszechnie przyjętych form, czy też ich odmian i przeobrażeń. Każde więc powtórzenie jakiejś formy przez osobę, która wyrosła wśród tradycji danego środowiska, będzie tylko jakby powołaniem tej formy znanymi sposobami jeszcze raz do

życia; każda nowa odmiana, nowe rozwiązanie nasuwających się zagadnień formy, idąc po przyrodzonych niejako torach, wyda rezultaty równie dobre i logiczne, jakie widzimy w formach dawniejszych. To też w sztuce ludowej, **o ile nie zesłała ona z drogi tradycji**, nie ma rzeczy złych. Mogą być rzeczy prostsze albo bardziej skomplikowane, na większą lub mniejszą skalę, ale zawsze są żywe i nie ma w nich niczego, co z punktu widzenia kryteriów artystycznych moglibyśmy odrzucić, jako nie odpowiadające tym kryteriom.

Warto tu dla przeprowadzenia pewnej analogii przytoczyć znamienne zdanie Matlakowskiego¹⁾ o odczuwaniu przez lud zasadniczych praw, rządzących budową języka, wypowiedziane w rozdziale o ozdobach geometrycznych tworzonych przez górali podhalańskich w czasie kiedy to (słowa Matlakowskiego): „twórczość i pomysłowość ornamentacyjna szła w parze z niesłychaną twórczością i giętkością językową“... „Jest to ciekawy fakt, jak bogatą jest tutejsza gwara, i to nie tylko w wyrazy słowiańskie, wspólne prawem sąsiedztwa z ograniczonymi słowakami i „ruśniakami“, lecz w wyrazy niewątpliwie utworzone na miejscu w chwili, gdy zjawiła się potrzeba, a zawsze z prawdziwie lingwistyczną logiką i zgodnie z prawami, nieświadomie odczuwanymi, w taki sposób, w jaki na roślinie na pewnym miejscu i zawsze w pewnej postaci, wyrastają pewne twory, zgodnie z rodzajem rośliny; tu prawie niema pomyłki; tymczasem wiadomo powszechnie co za cudaki i potwory, przywołujące zawodowych językoznawców do rozpacz, przez pogwałcenie wszelkich praw, powstają, skoro do tworzenia, a raczej kucia wyrazów, biorą się ludzie z wykształceniem“... „Tymczasem nowe pokolenie rzeźbiarzy i rzemieślników, nawet rodem z tej okolicy, po otrzymaniu pierwiastków ogólnego wykształcenia, tak dalece wynaturza się i zatracą rodzimą nić krwi ze swoją glebą, iż nie tylko wprowadza pstrociznę niemiecką, ale nawet z gruntu zapomina tutejszych wyrazów“.

Ten sąd Matlakowskiego o umiejętności władania mową przez górali podhalańskich, możemy w całej pełni i rozciągłości odnieść również i do zagadnień dotyczących plastyki. Tak samo do rozpacz mogą nieraz doprowadzić „cudaki i potwory“ z zakresu plastyki, tworzone i kute bez żadnego sensu przez ludzi z wykształ-

¹⁾ Matlakowski: „Zdobienie i sprzęt“ str. 18.

ceniam, tak samo wynaturzanie się i zatrata rodzimej więzi krwi z swoją glebą u rzemieślników ludowych, którzy otrzymali pierwiastki wykształcenia, objawia się w zaniku wartości artystycznej ich plastycznych wytworów. A rozwój sztuki ludowej, o ile idzie on po przyrodzonych i przyjętych przez lud tradycyjnych torach „myślenia postaciami“, jest tak logiczny i zgodny z odczuwanymi przez lud prawami, jak rozwój i wzrost rośliny.



Ryc. 51. Stózka (szyjanka) słomiana
szyta łykiem z Polesia.

III.

O WPŁYWIE SZTUKI WARSTW OŚWIECONYCH NA LUDOWĄ

Sztuka ludowa¹⁾, pomimo wielkiego jej tradycjonalizmu, nie jest czymś statycznym, ale jak każdy przejaw życia przemienia się, przeobraża i podlega wpływom. Inne jednak zagadnienie w związku z tym zjawiskiem staje przed tym, kto badając sztukę ludową szuka odpowiedzi na pytania dotyczące genezy pewnych form, a inne przed tym, kto analizuje te formy wyłącznie pod kątem widzenia kryteriów artystycznych. Patrząc pod tym kątem, nie pytamy, skąd się wzięły i pod jakim wpływem powstały np. pewne motywy ornamentacyjne w sztuce ludowej, ale stawiamy sobie pytanie, czy i w jakim stopniu forma tych motywów odpowiada zasadom budowy ornamentu. Jeżeli stwierdzimy działanie na sztukę ludową pewnych wpływów, to stojąc na stanowisku badania jej z punktu widzenia kryteriów artystycznych zwrócimy przede wszystkim uwagę na to, w jaki sposób lud te wpływy asimiluje i jak w związku z tymi wpływami urabia się jego sztuka.

Zagadnienie to, odnośnie do jednej dziedziny sztuki ludowej rozwiązuje dr. Piwocki w książce o drzeworycie ludowym w Polsce²⁾. Podaje on nawet pierwowzory, którymi wytwórcy ludowi posługiwali się przy wykonywaniu swoich drzeworytów; były to dawne sztychy i obrazy, przeważnie 17 i 18 wieczne. Autor wykazuje, jak lud interpretował te wzory w drzeworytach, jak umiał je przetłumaczyć na mowę techniki, którą operował; nie rozumiejąc np. świaćłocienia i nie mając do niego przekonania, drzeworytnicy

¹⁾ Rozdział ten i następne w pewnym skrócie drukowane były w „Pionie” nr. 29 i 30 z r. 1936.

²⁾ Ksawery Piwocki „Drzeworyt ludowy w Polsce”, Warszawa 1934.

przeistaczali pierwowzory i ujmowali je w sposób bardziej abstrakcyjny i rytmiczny, zgodnie z charakterem tworzywa drzeworytniczego i zamiłowaniem ludu do dekoracyjności. Brali pomysł, ale nie kopiowali — proces wytwarzania, metodę roboty, czerpali z własnej swojej skarbnicy doświadczeń, sięgającej wgląd średniowiecza. Wpływ taki nie naruszał więc właściwego charakteru sztuki ludowej i nie zmieniał tego, co stanowi podstawę jej wartości artystycznej.

W innych gałęziach sztuki możemy tak samo obserwować stałe kontaktowanie sztuki ludowej z sztuką warstw oświeconych. Jeżeli chodzi o średniowiecze, to przy badaniu np. jakiejś starej rzeźby drewnianej, której pochodzenia nie znamy, trudno jest nawet nieraz określić, czy dany obiekt jest wytworem artysty ludowego, czy też „prymitywizm“ jego należałoby przypisać mniejszemu wyrobieniu prowincjonalnego artysty, pochodzącego z warstw wyższych, które w czasach romańskich i gotyckich różniły się od ludu tylko inną skalą życia i wyższym stopniem zamożności, a nie zasadniczo innym nastawieniem do życia, jak w dobie obecnej. To też według Haberlandta i Piwockiego przed epoką Odrodzenia nie ma właściwie różnicy pomiędzy sztuką ludową a nieludową¹⁾; zróżnicowanie następuje dopiero od epoki renesansu i od tej dopiero chwili możemy mówić o właściwym wpływie na sztukę ludową odrębnej od ludowej sztuki warstw oświeconych.

W polskiej sztuce ludowej zaznaczają się m. in. wybitne wpływy baroku, które przejawiają się w architekturze drewnianej, w rzeźbach, formie mebli i t. p. Wpływy te nie działały na sztukę ludową w sposób destruktywny, ponieważ wolne tempo życia dawało możliwość asymilowania ich i przetwarzania we właściwy sposób, a poza tym sztuka warstw oświeconych w epoce baroku i rokoko przedstawiała pozytywną wartość artystyczną, której nie były pozbawione również obiekty sztuki, docierające do ludu w owych epokach, chociażby nawet pod względem wartości artystycznej nie były one równe zabytkom, jakie z tych czasów posiadamy w stolicach.

Dziś sprawa przedstawia się inaczej. Szalony wzrost tempa życia, nieprawdopodobny wprost upadek kultury artystycznej w miastach, czego wyrazem jest powódź wszelkiej tandety w rodzaju oleodruków, tanych odlewów i innych namiastek i imitacyj dzieł

¹⁾ Piwocki „Drzeworyt ludowy“ strona 100 i 102.

sztuki w „strasznych mieszkaniach“ naszej inteligencji i półinteligencji, to jedyne przykłady współczesnej kultury artystycznej, z jakimi lud obecnie się styka i jakie wywierają wpływ na jego sztukę. W sklepach z dewocjonaliami i w kramach odpustowych kupuje lud zamiast dawnych drzeworytów bezwartościowy oleodruk, czy też odlew figury, podobny do tej, jaką widział w kościele i wstawi ten odlew do kaplicy przydrożnej zamiast dawnych drewnianych „świętków“; spekulant daje mu wskazówki, jak ma rzeźbić, jak haftować i tkąć poszukiwane w miastach przez snobów „wyroby ludowe“, wciskając równocześnie na własny użytek ludu najlichsze fabrykaty i wprowadzając w ośrodki sztuki ludowej zupełną dezorientację, którą pogłębiają jeszcze szkoły przez niewłaściwie prowadzoną naukę robót ręcznych i zalecanie książeczek z wzorkami.

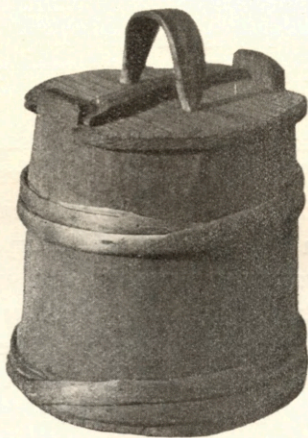
Weźmy dla przykładu wpływ, jaki współczesna wytwórczość miejska wywiera na tkactwo ludowe. Będzie to przede wszystkim wpływ tkanin współczesnych, używanych przez inteligencję miejską. Mamy obecnie w Polsce tkaniny o dużej wartości artystycznej, wykonywane na warsztatach żakardowskich przez spółdzielnię „Ład“, pracującą w kontakcie z warszawską Akademią Sztuk Pięknych. Ornamenty tkanin „ładowych“ wypływają z tworzywa, podobnie jak i ludowych. W wytwarzaniu tych ornamentów bierze udział zarówno wątek jak i osnowa, więc i pod tym względem mają one z ludowymi (typu „wileńskiego“) pewne styczności. Inny warsztat tkacki wywołuje jednak inne możliwości w splotach, inna więc jest struktura tych tkanin i inne ich ornamenty. Niewiadomo, jakim byłby rezultat wpływu tych tkanin na ludowe, ponieważ nie są one do tego stopnia rozpowszechnione, aby dotarły do ludu. Lud ma styczność tylko z tym, co dociera do najszerzych warstw inteligencji miejskiej, a mianowicie z tkaninami fabrycznymi, wykonywanymi według koncepcyj powszechnie przyjętych w czasach, zanim współczesny człowiek uświadomił sobie konieczność rozgraniczenia pomiędzy wytwórczością ręczną a maszynową, pomiędzy rysunkiem z natury a wymaganiami zasad budowy ornamentu. Docierające do ludu tkaniny fabryczne, w dużej mierze kapy na łóżka, mają ornamenty podobnego pochodzenia, jak wspomniane w poprzednim rozdziale motywy róży. Takimi rzeczami zaczyna dziś lud zastępować dawne swoje tkaniny i na takich rzeczach pragnie się wzorować. Ponieważ motywy tego rodzaju nie mają nic wspólnego z techniką tkactwa ręcznego i mogły być

fabrycznie wykonane tylko dzięki nieograniczonym prawie możliwościom maszyny, lud stara się tym możliwościom nadażyć przez pomnażanie ilości nicielnic i komplikowanie w ten sposób swoich zadań tkackich, uzyskując rezultaty, nie mające nic wspólnego z zagadnieniami tkackimi. Ztraca wszelkie cechy charakterystyczne dla swoich tkanin a wypływające ze związku z tworzywem, na korzyść kopiowania natury sposobami, jakich go uczy maszyna. Jest to więc już nawet nie degeneracja, ale zupełne przekreślenie wszelkich wartości, jakie tkactwo ludowe na naszych ziemiach przedstawia.

*

Niezależnie od tego wpływu, działającego na sztukę ludową przez pośrednictwo sklepów z manufakturą i wpływów inteligenta i półinteligenta, z jakimi ludność wiejska przypadkowo się styka, działa tu wpływ inny, ingerencja planowa, i to w kilku równocześnie kierunkach, zupełnie ze sobą nie skoordynowanych. Z jednej strony idzie akcja społeczna mająca na celu ochronę sztuki ludowej i ułatwienie zbytu jej wytworów, z drugiej szeroko rozprawdzona akcja oświatowa, polityczna, gospodarczo-ekonomiczna i t.d., z których każda załatwia kwestie związane ze sztuką ludową we własnym zakresie. I tu przy zetknięciu się działaczy oświatowych ze sztuką ludową następuje nieporozumienie. O ile bowiem żadnej kwestii nie może podlegać dodatnie znaczenie podawania wsi w gotowej formie zdobyczy współczesnej naszej cywilizacji w zakresie higieny, agronomii i t.d., o tyle wtrącanie się przy tej sposobności do sztuki ludowej niszczy bezpowrotnie te pozytywne wartości, jakie ona przedstawia. Wpływa to stąd, że rozpowszechnione w kulturze miejskiej metody podchodzenia do zagadnień z zakresu plastyki, metody pracy, jakie obecnie również i na wieś niesiemy, różnią się zasadniczo od tych metod, dzięki którym sztuka ludowa przedstawia te walory, jakie właśnie pragniemy zachować. Nauczycielstwo i działacze oświatowi przychodzą na wieś z nastawieniem pionierów współczesnej cywilizacji, a nie mając specjalnego wykształcenia artystycznego, albo nie widzą bogactwa sztuki ludowej, nie orientują się w jej wartościach i niszczą ją mimowoli, albo też wprowadzają w ośrodki sztuki ludowej nowe metody pracy, takie, jakich sami w szkołach miejskich nabyli, co również prowadzi do niszczenia sztuki ludowej. I jakkolwiek modne dziś hasła regionalizmu wzbraniają propagowania w szkołach i na organizowanych po wsiach ad hoc kursach robót „obcych wzorów“ i obec-

nie w wielu miejscowościach instruktorzy starają się podtrzymywać „wzory miejscowe“, to jednak działalność takich kursów jest w dalszym ciągu destruktywna. Wprowadzając nowe metody pracy instruktorzy zabijają bowiem wszelką twórczość i uczą lud albo komponować w sposób oderwany i zupełnie ludowi obcy, albo też — i to najczęściej — kopiować. A czy przedmiotem kopiowania będzie wzór obcy, czy też miejscowy ludowy, to już właściwie jest sprawą obojętną. Nie można tu również pominąć niesłychanie szkodliwego wpływu, jaki na sztukę ludową wywiera niewłaściwe organizowanie handlu jej wytworami. Znany w ekonomii aksjomat o przystosowywaniu się towaru do wymagań konsumenta znajduje tu potwierdzenie w całej rozciągłości. Ileż to ludowych ośrodków garncarskich, kilimkarskich, snycerskich i innych zostało zniszczonych bezpowrotnie przez to, że dla dogodzenia gustom odbiorców, które im przedstawiał pośrednik handlowy, zaniechały swoich tradycji i przeszły do tworzenia bezsensownej galanterii i innych rzeczy bez wartości, które pod nazwą wyrobów ludowych zalewają dziś rynek w miastach i uzdrowiskach.



Ryc. 52. Dziejówka z Wieliczki.

IV

O POSZUKIWANIU ŹRÓDEŁ ODRODZENIA W SZTUCE LUDOWEJ

W końcu XIX wieku zwrócono w Europie uwagę na degenerację i upadek sztuki współczesnej, który wiąże się z całym szeregiem zmian, jakie industrializacja wnosi w nasze życie i kulturę. Na obawy o zgubny wpływ uprzemysłowienia i mechanizacji na naszą kulturę duchową, wyrażane już kiedyś przez Goethego, szukał lekarstwa Ruskin i wskazywał na znaczenie wytwórczości ręcznej, na potrzebę bezpośredniego dotyku do tworzywa. Zasady i teorie głoszone przez Ruskina znalazły odzwiek w społeczeństwie polskim i zwróciły odrazu uwagę na tak żywą jeszcze u nas sztukę ludową. Od tego czasu datuje się u nas wpływ plastycznej sztuki ludowej na sztukę warstw oświeconych.

Tu należałoby zaznaczyć, że dawno przed Ruskinem i Morrisem, nierozumiany i niedoceniony przez współczesnych Cyprian Norwid rozwijał w pismach swoich idee o znaczeniu sztuki ludowej i pracy ręcznej. Pisma Norwida poczęto czytać i powoływać się na nie w związku z wzrastającym zainteresowaniem sztuką ludową, ale psychika człowieka z przełomu wieków zbyt była daleka od genialnej głębi Norwida; musimy przyznać, że dotychczas, pomimo przełamania wielu niezgodnych z duchem czasu pojęć, czerpane z tego żywego źródła, jakim jest sztuka ludowa, nie dało wypełni tych rezultatów, jakich się po nim spodziewano.

Powodu należałoby szukać przede wszystkim w sposobach podchodzenia do sztuki ludowej, które w rezultacie ograniczyły się do czerpania z niej motywów i przetwarzania ich na podstawie metod, ogólnie w Europie przyjętych, o jakich była mowa w poprzednich rozdziałach. Stworzyła się moda na sztukę ludową, która

trwa dotychczas. Zmiany tej mody przejawiają się w tym, że zainteresowanie Zakopiańszczyzną ustąpiło miejsca zainteresowaniu skrzyniami krakowskimi, wycinankami i pasiakami łowickimi, przysłała moda i na kurpiowskie wycinanki i na hafty ludowe — ale stosunek pozostał ten sam, można powiedzieć, że stosunek ten jest wybitnie eklektyczny. Zarzutu tego nie można, co prawda, generalizować. Nie trudno byłoby przytoczyć szereg poważnych i nie bezowocnych usiłowań właściwego postawienia zagadnienia stosunku naszego do sztuki ludowej, kolejnej ewolucji pojęć w tej dziedzinie oraz dodatnich nawet tu i ówdzie rezultatów, zwłaszcza, jeżeli weźmiemy pod uwagę, jak bardzo te usiłowania dopomogły naszej sztuce do wydobycia się z XIX-wiecznego impasu. Nie chodzi jednak w tej chwili o wykazanie kilku jasnych plam, ale o wykazanie, jak zagadnienie to przedstawia się w stosunku do naszej ogólnej kultury plastycznej. Otóż w takim ujęciu te jasne plamy stają się prawie całkiem niewidoczne, a zainteresowanie sztuką ludową przybiera w praktyce formy najmniej wybredne i idzie po linii najmniejszego oporu. Naogół bierzemy ze sztuki ludowej gotowe rezultaty w postaci takich czy innych motywów, nie sięgając do sedna, nie badając i nie troszcząc się o to, na jakiej drodze takie rezultaty powstają, nie mając do nich właściwie nawet prawdziwego przekonania. Wczoraj widzieliśmy wszystko najlepsze w ostrołku, przedwczoraj w akantusie i palmecie, dziś w sztuce murzyńskiej i ludowej i żyjemy pod jej „wpływem“, transponując gotowe rezultaty na nasz własny język, tkwiący korzeniami w naturalizmie i równocześnie w mechanizacji. Cała wytwórczość nasza, powstała pod takimi wpływami, ma tyle wspólnego z istotą tego, co sztuka ludowa przedstawia, jak np. stojąca kiedyś w Krakowie przy ulicy Smoleńskiej kamienica „egipska“ albo perkalik drukowany w lotosy i skarabeusze ze sztuką egipską. Odrodzenia, jakie ma nam przynieść sztuka ludowa szukamy półśrodkami, nie umiając wyjść poza ramy eklektyzmu i zgodnie z teoretycznym nastawieniem naszych umysłów szukamy wyjścia w stwarzaniu coraz to nowych recept i przepisów i w przykrawianiu sztuki ludowej do naszych szablonowych pojęć. Spotykaliśmy się przecież nawet niedawno z nieśmiało rzuconym z projektem wydania na papierze kratkowanym wzornika tkanin wileńskich dla wykazania różnorodności motywów. Tymczasem motyw sam, bez wykonania w jakimś tworzywie, nie ma — z artystycznego punktu widzenia — żadnego znaczenia, i wzornik

taki nie dałby żadnego pojęcia ani o wyglądzie tych tkanin ani o bogactwie motywów, które nie polega na różnych zestawieniach kratek, ale zupełnie na czym innym. Pomysł bardzo charakterystyczny dla czasów mechanizacji i eklektyzmu, które z tworzywem wcale się nie liczą, albo też liczą się płowicznie: uznają, że motyw wyrosły np. z tworzywa tkackiego może być powtórzony tylko na tkackim warsztacie, ale nie wyrzekają się kompilacji i mechanicznego sposobu podchodzenia do zagadnienia poprzez kratki i siatki.

W rozdziale III mówiliśmy o tym, że żadne wyływy sztuki oficjalnej nie zmieniały zasadniczo charakteru sztuki ludowej tak długo, dopóki lud je asymilował i wcielał do całokształtu swojej kultury. Otóż wpływ sztuki ludowej na naszą tak samo nie może mieć żadnego znaczenia, dopóki ograniczać się będziemy w dalszym ciągu do czerpania z niej motywów i asymilowania ich tymi metodami, na jakich nasza sztuka zbankrutowała. Czymże bowiem innym, jak nie bankrutem i impotencją twórczą można nazwać poszukiwanie coraz to nowych podniet i wzorów, coraz to nowego zdrowego pnia, około którego możnaby się owinać, potężnym uściskiem mechanizacji wyrwać z ziemi, z której wyrasta, i obawie runięcia razem z nim, oglądać się w pośpiechu za pnem nowym i jeszcze nienaruszonym.

Taki oto stosunek do sztuki ludowej jest u nas prawie że powszechny — dziś, w 88 lat po pierwszym ogłoszeniu w druku Promethidiona, a w 40 blisko lat po odniesieniu, jak się zdawało, kompletnego zwycięstwa przez Morrisa i Ruskina, oraz po odkryciu Norwida przez Miriama i powszechnym wówczas, przynajmniej w literacko-artystycznych sferach, entuzjazmowaniu się Promethidionem. Źródła sztuki ludowej są jednak tak żywotne i potężne, że nie wyschły dotychczas, pomimo iż czerpiąc z nich nieuważnie i brutalnie, deptaliśmy je i niszczyli od tylu lat. A dopóki te źródła biją, dopóty możemy mieć jeszcze nadzieję, że znajdą się sposoby realizacji jakże mądrych słów Norwida nawołujących o **„podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, lecz przez wewnętrzny rozwój dojrzałości“**.

Dotychczasowy eklektyczny stosunek do sztuki ludowej polegał dosłownie na „stosowaniach zewnętrznych i koncesjach formalnych“. I nie mogło być inaczej, dopóki człowiek współczesny nie natrafił na jeden choćby wspólny z ludem ton — rzeczywiście wspólny, a nie narzucony ludowi mocą swego intelektu; dopóki

w oczyszczaniu się z balastu narosłych w biegu czasu przeróżnych „koncesyj formalnych“ nie doszedł do samych podstaw, a mianowicie do dotknięcia własną ręką materiału i narzędzia, i spróbował budować formę opierając się przede wszystkim na właściwościach tworzywa.

Nie chcąc rozszerzać zbyt wiele ram tej publikacji nie będziemy tu wymieniać cisnących się pod pióro nazwisk ani dziedzin pracy tych swego rodzaju doświadczeń. W ostatnich czasach ośrodkiem wysiłków podjętych w tym kierunku była warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, gdzie prowadzono w ten sposób dział tkacki. Przeprowadzając analizę stosunku formy do tworzywa i wyprowadzając stąd ogóle prawidła, na jakich należałoby opierać budowę formy ornamentacyjnej, spostrzeżono odrazu, że w tkactwie ludowym ornamenty opierają się o te same prawidła i zasady, stosowane przez lud tradycyjnie. To samo odnosi się nie tylko do zasadniczej sprawy budowy ornamentu, ale również do wszelkich innych praktyk związanych z techniką tkactwa, jak np. sprawy barwików, gatunków przędzy i sposobów jej przygotowania itd. Analogię tę można prowadzić dalej i stosować ją do innych dziedzin sztuki. Wszędzie natkniemy się na te same styczne, wszędzie lud w tradycyjnej wytwórczości swojej kieruje się tymi samymi prawami, jakie na podstawie studiów nad formą człowiek współczesny teoretycznie opracował i poczynają je obecnie stosować w praktyce.

Zmienia się naskutek tego zupełnie nasz stosunek do sztuki ludowej. Poczynamy ją lepiej rozumieć, zdawać sobie sprawę, że sens jej wartości nie polega tylko na egzotyce, bogactwie motywów, odrębnościach regionalnych itd. ale leży o wiele głębiej. Styczne pomiędzy sztuką ludową a nieludową, jakie zauważyliśmy patrząc pod kątem stosunku formy do tworzywa, uwydatniają się szczególnie jasno przez porównanie wytworów ludowych do zabytków sztuki dawnych epok, zwłaszcza romańskiej i gotyckiej. Dochodzimy więc do przekonania, że kwestia związku formy z tworzywem jest czymś w rodzaju powszechnego, podstawowego prawa, które jest jednakowe dla wszystkich epok, bez względu na ich taki czy inny zewnętrzny wyraz w sztuce, przejawiający się w takich czy innych formach stylowych. Prawo to można porównać do zasadniczych praw w fizyce, które nam ułatwiają zrozumienie skomplikowanych i bardzo różnorodnych zjawisk w naturze. Znajomość tych praw nie zastąpi oczywiście tysiąca dalszych zjawisk składających się

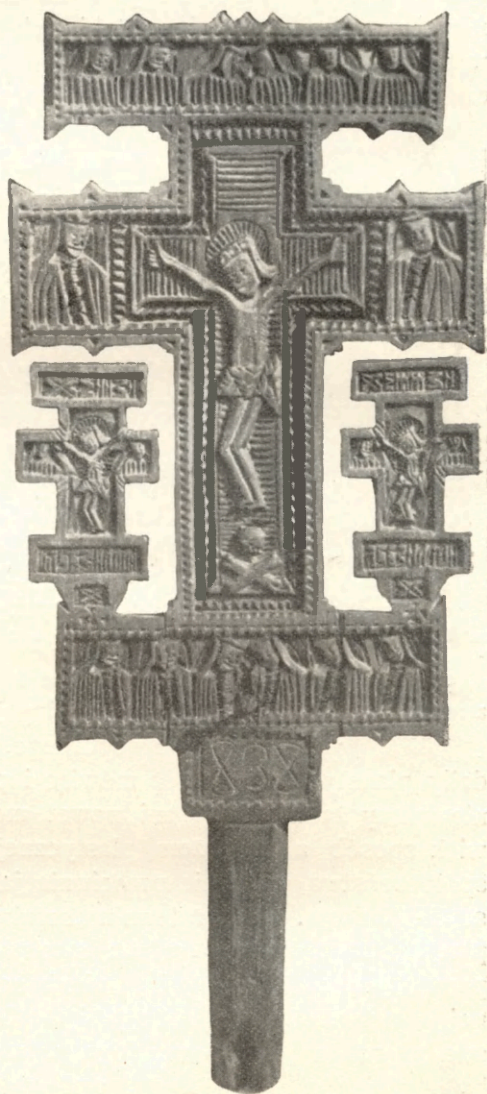
zarówno na powstawanie dzieł sztuki jak i na rozwój kultury artystycznej takiego czy innego społeczeństwa, w różnych epokach bowiem i przez różne indywidualia twórcze prawa te są w różny sposób rozwijane, różne wywołują spięcia i ostateczne rezultaty. Bez dostatecznego jednak zrozumienia tych najprostszych praw nie można mieć właściwego podejścia do żadnej epoki, ani też mieć nadziei postawienia współczesnej twórczości artystycznej na właściwym gruncie, podobnie, jak np. nie można budować samolotu bez znajomości podstawowych praw mechaniki. Konstruktor samolotu nie powtarza sobie, jak uczeń, szeregu formuł z zakresu mechaniki, operuje bowiem już pojęciami bardziej złożonymi i na wyższej płaszczyźnie — ale te prawa zna do tego stopnia, że tkwią one na dnie każdego jego poczynania i każdego nowego pomysłu w zakresie techniki. Tak samo prawa rządzące budową formy i stosunkiem formy do tworzywa — które są jakby podstawową bazą, na jakiej dopiero wyrastają, rozczłonkują się, różnicują i komplikują dalsze zjawiska związane z życiem i rozwojem sztuki — znał i stosował w praktyce artysta dawnych epok, podobnie, jak je zna, czy też wyczuwa i stosuje obecnie lud.

Otóż badania sztuki ludowej pod tym kątem widzenia może nam bardzo dopomóc do zrozumienia walorów sztuki dawnych epok. W pozostałych i zachowanych do dziś zabytkach widzimy bowiem tylko gotowe rezultaty wytwórczości ówczesnego człowieka, a metody pracy, przebieg wytwórczości, możemy do pewnego stopnia śledzić, jak w małym wypukłym zwierciadle, w ośrodkach sztuki ludowej, które są poniekąd tamtych epok relikami, zachowanymi jakby przez zapomnienie przez kłębiące się fale życia w zapadłych kątach wśród ludu, który żyjąc swoim własnym odrębnym życiem, nie zauważony przez nikogo i nie uchwycony w tryby współczesnej cywilizacji, najprostszymi dostępnymi mu środkami kontynuuje w dalszym ciągu najprostsze dostępne mu formy dawnej wielkiej sztuki.

Czyż np. reprodukowany na rycinie 53 krzyż drewniany, jakich wiele widzieć można na Huculszczyźnie, nie przypomina pod względem kompozycji oraz prostych cięć dłuta średniowiecznych relikwiarzy francuskich z kości słoniowej? Nie może być chyba mowy o jakichkolwiek bezpośrednich czy pośrednich wpływach, a tylko o podobnym nastawieniu osobnika, który wykonywał za pomocą dłuta rzeźbiarskiego przedmiot przeznaczony do celów kultu religij-

nego. Niewielkie wymiary tego przedmiotu oraz jego forma — tam przeważnie kuferka lub skrzyneczki, tu potrójnego (według rytuału grecko-katolickiego) krzyża, a przede wszystkim poczucie rytmu, skłoniły wytwórcę do potraktowania całości w sposób ornamentacyjny, zaś wymagania kultu spowodowały wprowadzenie postaci ludzkich. To też w sposób wybitnie ornamentacyjny przeprowadzona jest deformacja trzech wizerunków Chrystusa Ukrzyżowanego oraz postaci Świętych na górnym i dolnym ramieniu krzyża i po obu stronach obok głównej postaci Chrystusa. (Deformację postaci ludzkich w związku z ornamentacyjnym charakterem przedmiotu i techniką widzimy również na podwójnych dywanach na tablicach IV, VI i VII). W inny sposób, bo w kierunku raczej patosu i ekspresji, przeprowadzona jest deformacja postaci Chrystusa na rzeźbie z kapliczki w Jasieniowie Górnym pow. Kosów, przedstawiona na rycinie 54, która tak samo może nasuwać analogię z rzeźbą średniowiecza.

Rzeźby te, a również drzeworyt ludowy na rycinie 55 przedstawiający Pietę na tle przepięknie potraktowanego drzewka, wykraczają poza ramy tak zwanej „sztuki dekoracyjnej“, której głównie rozważania



Ryc. 53. Drewniany krzyż huculski rzeźbiony.
Croix en bois. Kreutz aus Holz

te są poświęcone, i w których artysta ludowy wypowiada się najczęściej. Właściwie w ludowej sztuce, tak jak zresztą w gotyckiej i romańskiej, nie jest łatwo przeprowadzić linię rozgraniczającą oba te działy sztuki, tak ściśle od siebie oddzielone w naszej miejskiej współczesnej kulturze. To też mówiąc o współczesnej sztuce plastycznej, mówimy prawie wyłącznie o malarstwie



Ryc. 54. Postać Chrystusa z krzyża przydrożnego na Huculszczyźnie.

i rzeźbie, bo cały przemysł artystyczny i nie-artystyczny jest od niej wprost przepaścią oddzielony, i poza nielicznymi a chlubnymi wyjątkami, ze sztuką i pięknem niema nic wspólnego. W środowiskach ludowych natomiast jedno z drugim się ząbają, jedno w drugie wchodzi i tworzy razem zdecydowany całości kształt kultury plastycznej. W tkaninie ludowej, hafcie, w rzeźbionej prząsłicy i w foremce do sera, tkwią te same możliwości, które w chwili większego napięcia wydają dzieła o takiej ekspresji, jakiej przykłady widzimy w religijnej ludowej rzeźbie, malarstwie i drzeworycie. Tym czasem ani większość naszych współczesnych mebli, ani hafciki naszych pań w salonach, ani nawet do „czystej“ sztuki należące różne obrazki, nie mają z malarstwem np. Van Gogh'a czy Cezanne'a tak dalece nic wspólnego, jakby z całkiem innej pocho-

dziły planety. Dlatego też mówiąc i pisząc o malarstwie tej miary, nie mamy żadnej racji ani nawet możliwości wiązać go w jakikolwiek sposób z podłożem plastycznej kultury współczesnego mu społeczeństwa, zupełnie przeciwnie jak wtedy, kiedy zajmujemy się sztuką ludową. To też termin „sztuka dekoracyjna“, tak samo jak przed tym używany „sztuka stosowana“ są wytworami nowymi, powstałymi z chwilą uświadomienia sobie upadku kultury artystycznej w miastach i rozdziału jaki w sferach inteligencji nastąpił pomiędzy sztuką a życiem i jego potrzebami. Zupełnie niesłusznym byłoby, jak chcą niektórzy, wprowadzać ten termin do sztuki ludowej i dzielić ją na „czystą“ i „dekoracyjną“. Rozdziału tego w sztuce ludowej nie ma, ta samo jak nie było go w czasach rozkwitu sztuki w dawnych epokach. Podział ten, a za nim i termin był tylko koniecznym sposobem porozumiewania się w czasach



Ryc. 55. Pietà. Drzeworyt ludowy z Płazowa w Małopolsce Wschodniej
(Tekę Łazarzkiego).

Gravure populaire sur bois.

Volkstümliches Holzschnitt.

pomieszania pojęć co do zakresu i istoty sztuki, i stanie się niepotrzebny wtedy, jak sztuka znajdzie z powrotem należne jej miejsce i pełny wyraz w życiu.

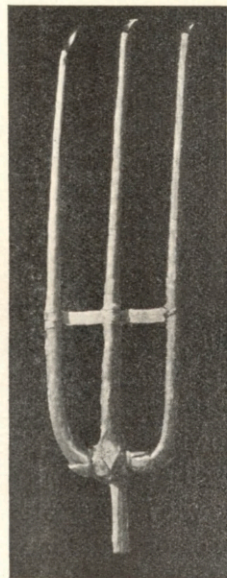
Środowiska kultury ludowej dają pewne podłoże, na którym mogą wyrastać i wyrastają mocno nieraz indywidualne wytwory sztuki, ale sposób operowania tworzywem zawsze jest oparty o tradycję. Nie wiem np. ile tradycji może być w przedstawionej na stronie 105 lasce, w każdym razie jest ona świetnym przykładem umiejętnego wyzyskania naturalnego rozwidlenia drzewa dla wykonania przedmiotu użytkowego, i równocześnie doskonałej, chimerycznie potraktowanej rzeźby jako jego ozdoby. Laska ta ma ok. 80 lat, a pochodzi z powiatu Sokolskiego, gdzie noszono kiedyś długie siwe sukmany z folowanej wełny zwane „algierkami“ i kraciaste „andaraki“ (spódnice), i gdzie do dziś zachowały się żywe ośrodki tkackie podwójnych dywanów.

Do bezwzględnie tradycyjnych wytworów należy woskowy, na drewnianej ręczce zrobiony świecznik zwany „trijca“ z cerkwi w Fitkowie w pow. Nadwórniańskim na Huculszczyźnie, używany w czasie obrzędów religijnych w święto Jordanu (ryc. 56). Takie potrójne świeczniki bywają często bardzo bogato rzeźbione, podobnie, jak potrójny krzyż na ryc. 53 również z Huculszczyzny; bywają jednak i takie najprostsze, których cały urok polega na proporcjach i szlachetności materiału.

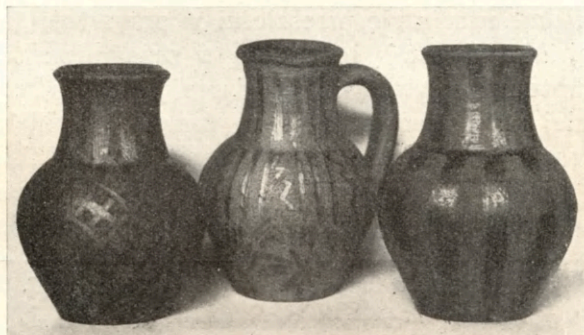
Na proporcjach, na prostocie i celowości wyrobionej przez długą selekcję formy, na odpowiednim traktowaniu materiału, przez co materiał ten nabiera właściwego wyrazu i ukazuje się, że się tak wyrażę, ze swojej najlepszej strony, polega piękno takich zupełnie nieskomplikowanych, a jednak biorących nas swoją urodą wyrobów ludowych, jak garncarskie, jak wykonana ze słomy i szyta łykiem jasno-kremowym (albo ciemnym zielonkawo wiśniowym, zależnie od pory roku, w jakiej było darte) stożka czyli szyjanka z Polesia na stronie 80, jak dłubana w drzewie dziezułka na ser (str. 85) i t. p., które trudno zakwalifikować jako wyroby ludowej sztuki, ale które mimo wszystko nie mogą się uchylać od rozważania ich pod kątem widzenia piękna i zaliczenia do całokształtu plastycznej kultury ludu.

Ten pobieżny rzut oka na kilka przypadkowo zestawionych przedmiotów z różnych dziedzin wytwórczości ludowej ma na celu zwrócenie uwagi na ich różnorodność, na wielką żywność ośrodków kultury ludowej i tkwiące w nich ogromne potencjonalne możli-

wości. Forma tych przedmiotów i swobodny sposób ich wykonania wykazuje, że w ośrodkach sztuki ludowej przechowały się jakby okrucy mądrości dawnych wieków, i dziś ośrodki te mogą nam służyć za nić przewodnią, wiodąc nas jakby poprzez żywe laboratoria sztuki dawnych epok. Nie może być oczywiście żadnego porównania co do skali napięcia, co do wielkości znaczenia pomiędzy sztuką ludową, a takimi np. gotyckimi tumami, budowanymi w zgodnym wysiłku przez szereg pokoleń, z mozaiką Rawenny czy Kijowa, z witrażami w Reims czy z ołtarzem Wita Stwosza. Chodzi tu tylko o ten sam zasadniczo stosunek do zagadnień sztuki, który się ściśle wiąże ze stosunkiem człowieka do zagadnień życia wogóle. Nie mamy zamiaru wracać do tamtych epok ani do przebrzmiałych stylów w ten sposób, jak to robił eklektyzm. Pragnęlibyśmy jednak oprzeć sztukę naszą dzisiejszą na równie słusnych podstawach, wyprowadzić ją z tych samych słusnych praw, i dlatego badanie sztuki dawnych epok i równocześnie zaznajamianie się z metodami i drogami twórczymi żywej dziś sztuki ludowej może nam oddać nieocenione korzyści. Bardzo nieliczne tylko jednostki z pośród artystów naszych umieją dotychczas z tych wyjątkowo cennych laboratoriów korzystać, i nie możemy przewidzieć, jakie skarby jeszcze się w nich kryją i do jakiego stopnia mogą one zawążyć na przyszłości naszej sztuki i naszej kultury artystycznej.



Ryc. 56. Trijca woskowa z cerkwi w Fikowie na Huculszczyźnie.



Ryc. 49.
Ceramika

poleska
czarna.

O OPIECE NAD SZTUKĄ LUDOWĄ

Właściwie jedynie racjonalnym stosunkiem do sztuki ludowej byłoby nie wtrącanie się zupełnie do jej ośrodków i pozostawienie ich w spokoju własnemu losowi. Takie stanowisko słuszne jest jednak tylko tam, gdzie wpływy miejskie jeszcze nie przeważają nad dawnymi tradycjami. Gdzie zaś proces urbanizacji jest wyraźny i daleko posunięty, tam pozostawienie własnemu losowi równa się milczącej zgodzie na ingerencję tych sfer, dla których szczytem piękności są tandetne meble, dywan fabryczny w wielkie kwiaty i malowane na atłasie albo na szarym płótnie makatki na ścianach, a sukmana chłopska przedmiotem pogardy.

Socjologowie stwierdzają, że kultura ludowa ginie, jako nie przystosowana do nowych potrzeb, do dzisiejszych czasów. Jeżeli jednak możemy wykazać, jak bliską jest w zasadzie sztuka ludowa współczesnym poglądom na sztukę, mogą się nasuwać wątpliwości, czy rzeczywiście wszystko w kulturze ludowej skazane jest bez reszty na zagładę. Wszakże według J. S. Bystronia niesłusznym jest pojmowanie kultury „jako czegoś niezależnego od nas, mającego swe własne istnienie, własne życie i rozwój“¹⁾. W tworzeniu nowych form i treści kulturowych bierzemy świadomy udział, a w wiecznej przemianie i przelewaniu się przeszłości w przyszłość jedne formy i treści giną, inne pozostają i wchodzą w zespół form i treści nowych. Nie możemy wpływać na ożywienie ginącej kultury ludowej, a tym bardziej rekonstruować tego co minęło i zaginęło. Ale pomiędzy „wczoraj“ a „jutrem“ jest przecież dzień dzisiejszy; bez względu na to, co jutro przyniesie, faktem jest, że dzisiaj pewne ośrodki sztuki ludowej żyją i przedstawiają wartość konkretną i po-

¹⁾ J. S. Bystron, „Kultura ludowa“ Warszawa 1936 r. str. 2.

zytywną. Nie jest więc rzeczą obojętną, kto i w jaki sposób w nich gospodarzy, pod którym wpływem wczoraj w jutro się przemienia. Sprawa ochrony sztuki ludowej jest więc niczym innym, jak sprawą rozumnej gospodarki zasobami, jakie posiadamy, ale których nie doceniamy i które w najlekkomyślniejszy sposób trwonimy przez tolerowanie wszelkich poczynań dyletantów, spekulantów i niedouczków, grasujących bezkarnie na sztuce ludowej. Musimy stwierdzić, że pod tym względem nie ma u nas żadnych hamulców ani ograniczeń, a uświadamianie naszego społeczeństwa na tym polu dokonywa się jednak w tempie znacznie wolniejszym od tempa akcji niszczyielskiej.

Sztuka ludowa w ośrodkach bardziej eksponowanych na proces urbanizacji przechodzi obecnie okres upadku podobny, jak sztuka warstw oświeconych przeszła w XIX wieku — z tą różnicą, że wzoruje się na rzeczach o całe niebo gorszych. Z tym wszystkim za szczęśliwy możemy poczytać fakt, że w chwili, kiedy zaczynamy sobie precyzować podstawowe i niezmiennie prawa rządzące stosunkiem formy do tworzywa, żyją jeszcze na naszych ziemiach ośrodki sztuki, w których te prawa nigdy nie były zapomniane; że w biegu wypadków dziejowych moment załamania w sztuce warstw oświeconych przyszedł wcześniej, a do ośrodków sztuki ludowej dociera dopiero teraz, kiedy my już poczynamy zdawać sobie sprawę z tego, na czym on polega, i mamy już pewne dane, aby w tym przełomowym okresie służyć ludowi za przewodnika. Mówiąc o przewodnictwie nie mam oczywiście na myśli jakiegokolwiek warstwy społecznej czy kulturalnej, a biorę pod uwagę tylko jednostki czy grupy ludzi, którzy specjalnie ten problem studują i dążą do jego rozwiązania.

Sami musieliśmy przez ten etap upadku przejść, ponieważ w chwili załamania „drogi szukając choć przed wiekami zrobiona“ byliśmy zdani tylko na własne siły. Odcyfrowanie znaków wiodących na właściwe drogi zabrało nam masę energii, i dlatego musimy przyznać, że dziś wступujemy na te drogi dość wyjałowieni. I oto spotykamy się oko w oko ze świeżymi, nie wyjałowionymi, pełnymi bezpośredniości ośrodkami sztuki ludowej. Tkwiły one na tych drogach oddawna, dzięki nakazom swych tradycji, może przez inercję, może dlatego, że nic z zewnątrz nie zachwiało ich równowagi. Nie wchodząc w przyczyny tego zjawiska wystarczy stwierdzenie faktu, że drogi te się spotykają, i że wytwory sztuki ludowej, czy

nimi będzie drewniana architektura, czy rzeźby, czy tkaniny, hafty i krój ubrań, czy wyroby snycerskie, ceramiczne itp. odpowiadają w całej pełni tym samym prawom i zasadom, na podstawie których współczesny artysta o miejskiej kulturze poczyna kłaść podwaliny pod odradzającą się sztukę naszych czasów.

Różnica faktyczna między tymi dwoma równoległymi odłamami sztuki polega na pełni życia i rozwoju sztuki ludowej oraz na ogromnych jeszcze zasięgach jej ośrodków, w przeciwieństwie do ciągłych wahań i kontrolowania się na podstawie uznanych już przesłanek teoretycznych, nielicznych ośrodków odradzającej się sztuki w miastach. Podchodzenie do zagadnień sztuki od strony teoretycznej pociąga bowiem za sobą konieczność teoretycznego ujmowania każdego wyłaniającego się problemu, każdego najmniejszego i pozornie mało znaczącego etapu pracy, i w rezultacie ogromną trudność ogarnięcia całości. To też można powiedzieć, że odradzająca się nowa sztuka zatrzymuje się najczęściej na niewielu punktach, które artysta współczesny ujmuje we właściwy i słuszny sposób, i w których ujmowaniu nie bruździ mu już narzucony balast z czasów upadku sztuki. W ośrodkach sztuki ludowej natomiast wszystko jest jasne i przejrzyste, i cały wysiłek wytwórcy może być skierowany na robotę wyłącznie pozytywną, nie ma bowiem żadnej potrzeby porania się z tysiącem narzucających się problemów, obcych istocie formy i tworzywa, i uzasadniania przed sobą samym potrzeby negatywnego ustosunkowania się do nich.

Różnica zaś formalna polega głównie na tym, że artysta współczesny pracuje z myślą o przyszłości kultury artystycznej, w której tworzeniu bierzy udział, a wytwórcy ludowemu, który tak pewnie i z takim przekonaniem kroczył dotychczas po swoich tradycyjnych drogach, na skutek zmian, zachodzących w społecznym życiu wsi, usuwają się z pod nóg podstawy, na których jego sztuka wyrosła.

I na tym polega największa trudność zagadnienia.

Lud uczy się dziś inaczej żyć i myśleć innymi kategoriami, i nie umie o własnych siłach powiązać tych nowych form życia i myślenia ze starą swoją sztuką, która mu się wiązała dotychczas z innym zupełnie, ginącym obecnie podłożem. Trzeba się jednak zastanowić nad tym, czy zmiany w socjalnym i ekonomicznym życiu wsi muszą bezwzględnie pociągać za sobą ruinę tych wartości, jakie sztuka ludowa przedstawia. I na tę kwestię odpowiedź

twierdząca byłaby zupełnie nieuzasadniona. Doceniając bowiem w całej pełni znaczenie i wagę etnicznych odrębności sztuki ludowej musimy zaznaczyć, że nie to jedynie jest powodem, dla którego pragnęlibyśmy ją zachować. Chodzi nam tu przede wszystkim o jej wysokie wartości artystyczne. Dotychczasowy nasz stosunek do niej ujmowany był wyłącznie prawie pod kątem widzenia właśnie tych odrębności. Obecnie stawiamy kwestię inaczej. Nie myślimy — jeżeli jest mowa nie o zbiorach muzealnych, ale o żywych sztuki ludowej ośrodkach — o zachowaniu gotowych rezultatów wytwórczości ludowej w postaci takich czy innych jej wytworów, ale sięgamy głębiej, do warunków w jakich te wytwory powstają, do metod, jakimi lud podchodzi do swoich zagadnień artystycznych. I pomimo zmian, jakie obecnie w życiu ludu zachodzą, uważamy jednak za całkiem możliwe zachowanie tych właśnie metod, tych tradycją przekazywanych praktyk, umiejętności władania środkami, tej nieograniczonej i niczym nie zaścianej swobody w podchodzeniu do zagadnień artystycznych, na których wyrasta nieprzebrane bogactwo i żywość sztuki ludowej.

Chodzi tu zatem o uchwycenie zagadnienia we właściwym punkcie, o przychwycenie w chwili funkcjonowania tych żywych władz twórczych u ludu, i o pokierowanie ośrodkami sztuki ludowej w tym przełomowym czasie w taki sposób, aby lud nie zatracił wyjątkowej wprost umiejętności wypowiedzania się w plastyce, jaką posiada, a w której właśnie leży sedno zagadnienia. Chodzi o umiejętnie wskazanie wytwórcom ludowym na tę istotę rzeczy, o przetłumaczenie niejako na dzisiejszy język tego, co oni wiedzą, ale co wyrazić umieją tylko w plastyce, i do czego obecnie pod wpływem zewnętrznych okoliczności poczynają tracić przekonanie. Praca taka wymaga specjalnych warunków, a przede wszystkim długiego czasu, ażeby ten proces mógł się odbywać naturalną koleją, ponieważ tą tylko drogą mogą powstawać organizmy zdrowe i zdolne do życia. Nie każdy artysta czy też teoretyk sztuki o najwyższej nawet kulturze ma dane do podjęcia się tego wyjątkowo trudnego zadania. Nie jest bowiem łatwo dojrzeć te potencjonalne dane, tkwiące w ośrodkach sztuki ludowej, nie jest łatwo samemu przeanalizować wytwory sztuki ludowej z właściwego punktu widzenia w taki sposób, aby znaleźć na podstawie tej analizy styczne do kontaktu z ludem. Są to rzeczy w zasadzie bardzo proste — tak proste, że aż zdawałoby się za trudne do uchwycenia dla naszej

skomplikowanej i pełnej niepokoju psychiki. Nie są to jednak rzeczy niemożliwe dla kogoś, kto **sam zgłębił zagadnienie formy pod kątem widzenia tworzywa, a nie tylko genezy i historii**, i kto potrafi zrzucić z siebie balast życiowy, nie pozwalający własnymi oczami spojrzeć na otaczający świat.

W ten sposób pojęta praca w ośrodkach sztuki ludowej idzie więc właściwie głównie w kierunku dopomożenia tym ośrodkom do wyzwolenia się od wywołanej pod wpływem miasta niewiary we własne siły i zdolności, od zwątpienia w celowość i sens własnej roboty i własnych umiejętności. I dlatego praca taka przedstawia się zupełnie inaczej niż np. w szkołach artystycznych, gdzie nauczyciel musi rzeczywiście uczyć, dawać metody pracy gronu uczniów z różnych środowisk, którzy naukę zaczynają od początku. Ośrodki sztuki ludowej mają własne metody i chodzi tylko o zachowanie tych metod, jakimi lud podchodzi do zagadnień formy, a szerzej biorąc, o zachowanie przez lud tych władz, które mu pozwalają bez specjalnych wysiłków, z całą swobodą, tworzyć rzeczy o tych wartościach artystycznych, jakie widzimy w sztuce ludowej. Taką właśnie pracę rozpoczęła pani Eleonora Plutyńska w kilku ośrodkach sztuki ludowej w Polsce.

Jak przedstawiać się będzie przyszłość w ten sposób pokierowanych ośrodków sztuki ludowej, trudno dziś przewidzieć. Przesiąkające do wsi nowe treści miejskiego pochodzenia, nie skoordynowane z tempem i powagą dotychczasowego życia wsi, burzą całokształt tego gmachu, który ginąca sztuka wieńczyła — że znów użyję słów Norwida — „jako chorągiew na prac ludzkich wieży”. Jeżeli gmach ten — który przechodził w ciągu wieków tak nieprawdopodobnie ciężkie koleje, a mimo tego zachował do ostatnich czasów w całej pełni godność swoją i całokształt prawdziwej kultury duchowej¹⁾ — nie wytrzyma naporu i runie, to chorągiew straci podstawę, na jakiej się utrzymywała. Jeżeli zaś tylko zostanie przebudowany na mocnych i zdrowych fundamentach, które utrzymywałyby jego równowagę, to w takim razie problem zachowania pozytywnych walorów sztuki ludowej, jej poziomu artystycznego,

¹⁾ Mówiąc o zachowaniu duchowej kultury ludu mam na myśli pewien całokształt kultury, przejawiający się w obyczajach, zwyczajach, tradycjach itd. bez względu na przeobrażenia, jakim ta kultura w ciągu wieków ulegała, na utratę lub narastanie pewnych cech, które asymilowała, podobnie, jak np. asymilowała w sztuce wpływy baroku, nie tracąc przez to własnego oblicza.

miałby wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Jakie formy przybrałaby ta sztuka ostatecznie, czy i do jakiego stopnia zachowałby się jej odrębny etniczny charakter, to są już kwestie dalsze, których zgóry przesądzać nie możemy ani w sensie pozytywnym ani negatywnym, nie możemy bowiem zgóry przewidzieć wszystkich czynników, jakie złożą się na jej formowanie. Celem naszym dzisiaj jest nic innego, jak tylko uchwycenie i utrwalenie tych naturalnych, słusznych dróg postępowania, które sprawiają, że „w naturalnym rezultacie prawidłowego postępowania powstaje przedmiot prawidłowy“¹⁾.

Niezależnie od tej pracy i równoległe z nią powinny być planowo przeprowadzona ochrona sztuki ludowej. Sprawa ta jednak również nie jest rzeczą łatwą. Życie dzisiejsze przybrało bowiem rozpęd wprost przeciwny wszystkiemu, co możnaby nazwać odpowiednią dla sztuki glebą, i toczy się już teraz siłą inercji, zwłaszcza w tych szerokich warstwach społeczeństwa, które mają bezpośredni wpływ na życie i kulturę ludu, a dla których płytko pojęte hasła „postępu“ i „współczesności“ stały się jakimś „tabu“ nienaruszalnym i nie podlegającym żadnej kontroli.

Datujący się od ubiegłego wieku upadek sztuki wśród warstw przodujących kulturalnie jest naturalnym wynikiem chaosu, jaki opłonił nasze życie wskutek nadmiernego rozrostu jednych władz ludzkich, a całkowitego zaniedbania innych. Ogromny rozwój nauk fizyczno-matematycznych oraz związany z nim postęp techniki dał nam szerokie możliwości praktyczne, a naszemu umysłowi otworzył wspaniałe perspektywy poznawania zjawisk, które przy pomocy tych nauk badać i poznawać można, jak np. między innymi ostatnio zdobycze astronomii w związku z teorią Einsteina. Większość jednak zjawisk związanych z życiem ludzkim i ludzką istotą nie może być poznana przy pomocy tych metod naukowych, i te zjawiska, te władze ludzkie, pozostały poza obrębem zainteresowań nauki. A ponieważ całokształt życia społeczeństw, zarówno formy tego życia jak i ich treści, układają się ostatecznie według danych, których dostarczają czołowe umysły, przeto te władze ludzkie, jakich rozwój i trwanie nie jest związane z intelektem, przechowują się dziś głównie w tych środowiskach, które dotychczas za tak zwany postęp nie nadały, a więc przede wszystkim

¹⁾ Eleonora Plutyńska: referat wygłoszony w Wilnie na zjeździe zwołanym przez Radę Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego w dn. 5.III.37 r.

w środowiskach kultury ludowej. Nie znaczy to, jakoby wszyscy chłopi te władze szczególnie posiadali, a jednostki o miejskiej kulturze były ich całkowicie pozbawione, nie chodzi tu bowiem o właściwości jednostek ludzkich, ale o pewne cechy środowiska. Otóż nie ulega wątpliwości, że zasadnicze nastawienie naszej na materializmie naogół opartej kultury współczesnej pozostawia poza nawiasem pewne cechy istoty ludzkiej i pewne jej władze, nie bierze ich wogóle w rachubę, układa życie tak, jakby ich nie było. Nie ogarniając całokształtu właściwości natury ludzkiej, nie może ich koordynować i dawać im pełnych warunków rozwoju, a rezultatem tego jest poprostu kompletny chaos pojęć i zasad, który znajduje pełne odzwierciedlenie we współczesnej sztuce.

Natomiast w niezepsutych, tradycyjnych środowiskach kultury ludowej, pomimo niskiego ich pod wielu względami poziomu, pomimo różnych braków na polu urządzeń technicznych, sanitarnych i innych, które dziś szerokiemu ogółowi inteligencji przesłaniają całkowicie ważniejsze wartości w życiu, zachowała się właściwa hierarchia pojęć i pewien całokształt kultury, która „wmieszcza człowieka w życie, tak jak sztuka wmieszcza w kompozycję poszczególne elementy kształtów i barw“¹⁾. A dzięki temu zachowały się również i te „żywe władze człowieka, które sprawiają, że może on tworzyć piękne przedmioty, że ich potrzebuje, że ich wykonanie sprawia mu radość, że umie znaleźć słuszne drogi postępowania“¹⁾, których rezultatem jest wiecznie odradzająca się i żywa w każdym swoim przejawie ludowa sztuka.

Warto więc zastanowić się bezstronnie nad tak powszechnym dziś, z najszlachetniejszych pobudek wypływającym zjawiskiem wciągania ludu w pośpiesznym tempie w orbitę kultury ogólnie europejskiej, dawania mu w uproszczonych skrótach bez wyboru wszystkiego, czym miasto dziś żyje. Weźmy dla przykładu najłatwiejszy dziś sposób popularyzowania kultury miejskiej na wsi, jakim jest radio. Wiadomo, że gdzie radio dotarło, tam ginie nie tylko pieśń ludowa, ale cały szereg wiążących się z nią obrzędów i zwyczajów normujących życie i nadających mu pewne nastawienie, a na to miejsce przychodzi bierne przysłuchiwanie się temu, co ktoś nieznanymi i dalekimi dla wszystkich jednakowo mówi i śpiewa. Słuchanie to nie pozostaje bez wpływu wychowawczego, ale nie ulega wątpliwości, że wpływ ten musi być przypadkowy i przy

¹⁾ E. Plutyńska j. w.

najstaranniej nawet układanych programach nie może mieć tego znaczenia, jakie ma uprawianie samemu, a nie tylko słuchanie muzyki, a przede wszystkim nie może spełniać tej roli jednoczącej i wychowawczej, jakie spełniają wspólnie śpiewane pieśni przy obrzędach dorocznych, wspominkach zmarłych czy też przy innych tradycyjnych uroczystościach. Trzeba się również liczyć z faktem, że odbiorca radiowy ma możliwość słuchania nie tylko polskich ale również i obcych stacyj nadawczych, co w wielu wypadkach w ogóle wyklucza wywieranie jakiegokolwiek wpływu na to, na czym przez pośrednictwo fal radiowych wychowuje się dziś młode pokolenie. Mamy tu typowy przykład, jak nieobliczalne i nie dające się opanować skutki postępu ze sobą przynosi, do jakiego stopnia kwestia urobienia duchowego oblicza człowieka podporządkowana jest dziś sprawom wynalazków i ułatwień technicznych.

Amerykański uczony, laureat Nobla biolog Carrel w poczytnej obecnie książce o ludzkiej istocie ¹⁾ twierdzi, że „prymat materii i utylitaryzm — dogmaty religii przemysłowej doprowadziły do unicestwienia kultury intelektualnej, piękna i moralności w tej ich formie, którą nadały im narody chrześcijańskie“, i uważa, że współczesna cywilizacja doprowadziła ludzkość do ślepej ulicy, gdzie jej poprostu grozi zagłada, o ile nie dopomoże jej do wydobycia się jakiś kataklizm dziejowy. Wcześniej jednak od ludzi nauki wyczuwali artyści brak pełni w dzisiejszej kulturze europejskiej. Może dlatego, że twórczość artystyczna opiera się nie o rozwój umysłu i nie o intelekt, ale o inne władze, którymi istoty ludzkie są obdarzone. Głównym impulsem badań naukowych jest pragnienie poznania i zrozumienia tajemnic świata. Cechą odrębnych od intelektu właściwości natury ludzkiej jest reagowanie bezpośrednio na te wielkie tajemnice, przez modlitwę i uniesienia religijne; przez tworzenie ładu moralnego, jako tych tajemnic niejako w ludzkim życiu odbicia; przez inne znów odbicie tych samych wiekuistych źródeł jako tworzenie piękna, które według Norwida „kształtem jest miłości“. Artystom, jako jednostkom posiadającym pewne z tych władz w wyższym stopniu od naukowców łatwiej było braki współczesnej cywilizacji wyczuć, ale trudniej wyrazić w sposób dla intelektualistów zrozumiały. I dlatego Norwid, który tak doskonale sobie z tych braków zdawał sprawę, jest tak trudny do czytania.

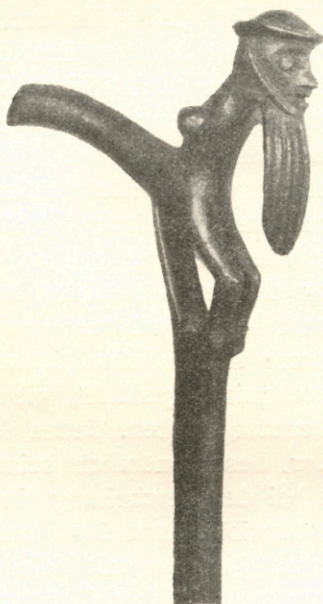
¹⁾ dr Alexis Carrel „Człowiek istota nieznaną“ Nakład Biblioteki Wiedzy Warszawa.

Inni z pomiędzy artystów, którzy również ten brak pełni współczesnej kultury wyczuwali, poszukiwali nieraz poprostu na zewnątrz jakiegoś konkretnego punktu zaczepienia dla tych władz ludzkich, dla których w naszej racjonalistycznej kulturze nie ma już miejsca, co jest tak wyraźnie np. w Gauguin'a. Może nasuwać się pytanie, czy wzrastające wśród artystów zainteresowanie sztuką ludów „myślących postaciami“ jak murzyńska, polinezyjska itd. oraz ludową europejską, i równoczesny wzrost zainteresowań etnografią, nie wskazuje w znamienny sposób dróg, po jakich nasza współczesna kultura idzie na poszukiwanie tych wartości, jakich nie może już znaleźć u siebie?¹⁾ Mamy do tych poszukiwań doskonale warunki, ponieważ stara kultura ludowa u nas jeszcze żyje. Musiałby się jednak jeszcze pod wielu względami zmienić i pogłębić stosunek naszej inteligencji do sztuki i kultury ludowej.

O kulturze ludowej mówi nam dziś nauka etnografii. Etnografia z jednej strony, a z drugiej historia i zabytki sztuki dawnych epok dają nam wspaniałe obrazy kultur, w których wszystkie władze człowieka dochodzą do głosu i mają warunki rozwoju. Przeżywamy te obrazy w wyobraźni, zachowując przy tym cały dystans człowieka współczesnego. Przez podejście od strony sztuki natomiast dystans ten się zmniejsza i w końcu ginie. Kto ma wyrobione poczucie piękna, temu bliższa będzie sztuka epok dawnych a także dzisiejsza ludowa, aniżeli to, czym dziś szerokie warstwy w miastach zaspakajają swoje potrzeby estetyczne. Na tworzenie sztuki o tej wartości nie ma warunków w środowiskach dzisiejszej miejskiej kultury. Możemy się nią tylko otaczać, badać ją i konserwować, poznawać rządzące nią prawa. Jedno z tych praw, dotyczące stosunku formy do tworzywa, zapomniane dziś ale dające się przez analizę udostępnić, wzięte zostało w niniejszej pracy jako nić przewodnia. Zrozumienie wagi tych praw nie stwarza wprawdzie jeszcze warunków potrzebnych do rozwoju sztuki, ale jednak daje pewien punkt zaczepienia ku wyjściu poza jednostronny obręb świata, w jakim żyjemy. Pozwala nam mianowicie zrozumieć sztukę tych warstw społecznych, które żyją do dziś pełnią wszystkich swych władz, i u których skutek tego tworzenie

¹⁾ Cezaria Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowa: „Dwie kultury i dwie nauki“ Warszawa 1936 (odbitka ze „Zrębu nr. 1 (25).

sztuki jest jednym z naturalnych atrybutów życia. Są to żyjące jeszcze ośrodki sztuki ludowej. Dochodzimy w ten sposób do oparcia stopy o realny grunt. O ile potrafimy się na tym gruncie utrzymać, to dalszym etapem byłoby skierowanie tego bujnego i żywego strumienia do ogólnego nurtu naszej kultury duchowej, który musiałby w konsekwencji zmienić swoje koryto i odświeżyć się przez dojście do głosu tych sił i tych władz ludzkich, dla których wyzwolenia i rozwoju za ciasne są ramy dzisiejszej kultury racjonalistycznej.



Ryc. 59. Stara laska rzeźbiona
z powiatu Sokólskiego.

ZUSAMMENFASSUNG.

Das heute so allgemein verbreitete Interesse für die Volkskunst, wobei ein richtiges Verständniss für ihren eigentlichen Wert fehlt, führt zu einer falschen Einstellung ihr gegenüber und ist eine der Ursachen ihrer Degeneration und ihres Verfalls. Es unterliegt natürlich keinem Zweifel, dass Veränderungen im sozialen und ökonomischen Leben des Landes gleichfalls auch Veränderungen im Verhältnis des Volkes zu seiner traditionellen Kunst nach sich ziehen müssen. Es dürfte jedoch nicht gleichgültig sein, in welcher Richtung diese Veränderungen gehen werden und daher müsste das Problem der Volkskunst durchdacht und planmässig bearbeitet werden, gleich wie heutzutage die wirtschaftliche und ökonomische Entwicklung des Landes, ihre hygienische Verhältnisse, ihre Bildung u. s. w. planmässig geleitet werden.

Bei der Erwägung dessen, worauf der wesentliche künstlerische Wert der Volkskunst beruht, müssen wir mit dem Elementarsten beginnen und unsere Aufmerksamkeit auf das Material, aus dem das Volk seine Erzeugnisse gestaltet, wie auch auf die Werkzeuge, die es dabei benutzt, lenken. Jedes Material, wie Metall, Holz, Textilstoffe u. s. w. besitzt nämlich seine besondere Eigentümlichkeit, jedes setzt bei der Bearbeitung einen gewissen Widerstand entgegen, den die sensible Hand des Menschen bei der Arbeit überwindet, indem er dem Material, mit Hilfe des entsprechenden Werkzeuges, die von ihm beabsichtigte Form verleiht. Daraus entsteht der Zusammenhang zwischen der Form des angefertigten Gegenstandes einerseits und dem Material und den Werkzeugen, mit denen der Gegenstand hergestellt worden, anderseits. Dieser Zusammenhang ist besonders bei den Erzeugnissen der Volkskunst sichtbar.

Als einfacher Beispiel für den Zusammenhang zwischen Komposition und Material und Werkzeug können die reproduzierten Bauernhütten (Abb. 5—12 Taf. I), die mit Farben, welche von

den Bäuerinnen aus örtlichem Lehm, gebrannten — rot — und ungebrannten — gelb — hergestellt werden, und auch mit weissem Kalk bemalt sind. Unsere Abbildungen stellen Bauernhütten aus den mittleren Karpathen dar, von unteren Lauf des San und Oslawa. Das Wohnhaus, die Pferde- und Kuhställe wie auch die Scheune sind in diesen Hütten unter einem Dach gebaut. Die Balken, aus denen das Haus gebaut ist, sind rot und stellenweise gelb bemalt, und die Berührungsstellen der Balken sind durch weisse Streifen hervorgehoben. Auf diese Weise tritt an der äusseren Wand der Bauernhütte ihre Konstruktion klar zu Tage, wobei gleichzeitig eine unvergleichlich koloristische Wirkung hervorgerufen wird. Beim Bemalen der Hütte der Konstruktion gemäss, lässt die Malerin jedoch ihrer Phantasie freien Lauf, daher sieht auch fast jede Hütte anders aus. Diese Phantasie fällt jedoch nie aus den von der Konstruktion des Gebäudes erforderlichen Rahmen. Wenn z.B. auf dem Tor der Scheune weisse Streifen auftreten (Abb. 5, 12) so gehen sie senkrecht, denn so sind die Bretter des Tores angebracht. Man kann diese Streifen weglassen, man kann sie aber nicht in der entgegengesetzten Richtung malen. Der senkrechte Streifen auf dem Tor tritt dann auf, wenn die Konstruktion des Tores auf der Innenseite zu Tage tritt. Dann wird durch die Farbe (zuweilen auch durch ein Ornament) diese Konstruktion, nicht aber die Bretter unterstrichen. (Abb. 7, 9, Taf. I).

Mit derselben Logik, wie sie bei der Dekoration der Bauernhütten hervortritt, stellen die Weberinnen und Stickerinnen die Ornamente auf ihren Erzeugnissen her. Die Beziehung zwischen dem Ornament einerseits und dem Material und Werkzeug andererseits ist hier besonders stark, und steht in strenger Abhängigkeit von den Geflechten der Webarbeit und den Stichen der Stickerei. Die Geflechte, die bei der Herstellung der Volksgewebe aus Wilno benutzt werden (Abb. 20 — 27, Taf. II u. III) lassen ausschliesslich geometrische Ornamente zu. Ausser dem prinzipiellen Ornament treten hier sehr oft auf dem Grunde verschiedene kleine Zickzacklinien, Punkte, Streifen u. s. w. auf, was ein Zusammenfliessen beider Farben, die zum Einschlag und Kette gebraucht wurden, verursacht, und dem Gewebe einen speziellen edlen Ton verleiht. Bei der Herstellung dieser Gewebe ist die Aufstellung des Webestuhles für dieses oder jenes Ornament das allerwichtigste, das Ziehen der Schussfäden ist schon eine viel leichtere Arbeit.

Ganz im Gegenteil verfährt man bei der Herstellung der Doppelgewebe aus der Umgegend von Grodno (Abb. 31—36, Taf. IV—VIII). Die Aufstellung des Webestuhles zwingt die Weberin nicht zum Rapportmuster. Für jedes Ornament wird der Webstuhl auf die gleiche Weise hergerichtet und das Ornament komponiert die Weberin erst während des Umschlagens des Einschusses. Diese Art bietet viel mehr Freiheit und Möglichkeiten; es treten neben geometrischen auch Pflanzen-Tier- und Menschenmotive auf. Und das, was diese verschiedenen Motive verbindet, ist eben die Webeflechte. Das Bäumchen, die Ziegehörner und der Schwanz des Hahnes auf der unteren Abbildung der Tafel V sind auf dieselbe Weise hergestellt. Die Zickzackzähne über den Köpfen der Menschengestalten in der Umrahmung (Taf. IV) sind auf dieselbe Art gewebt, wie die Endabschitte einiger Blätter auf der Mittelfläche u. s. w. Hier liegt also ein Beweis vor, wie grosse Rolle das Material und die Werkzeuge bei den kulturell hoch entwickelten Erzeugnissen der Webkunst mit einer recht entwickelten Ornamentik, spielen.

Die Stickerei ist immer ein Teil der Volkstracht und steht in engster Beziehung zu dem Schnitt derselben, und die Stickereiorname sind sowohl vom Material, auf dem sie ausgeführt werden, als auch von der Art der Stiche abhängig. Die Stickerei in Polesie (Abb. 37—41, Taf. IX, X u. XI) die zur Verzierung der Leinwandhemden und Schürzen verwendet wird, beruht auf dem Durchziehen des Fadens (mit Inhilfenahme einer Nadel) längst des Aufzuges oder des Einschlagens der Leinwand, daher bestehen auch die archaisch ernsten und schlichten Ornamente dieser Stickerei ausschliesslich aus geraden Linien und sind immer geometrischer Natur. Dagegen verfügt die Sticktechnik in Kurpie (Umgegend von Pułtusk) über eine grosse Mannigfaltigkeit von Stichen (Abb. 45—48, Taf. XIII, XIV, XV) die in keiner Abhängigkeit von der Struktur der Leinwand stehen, und das Einführen runder Linien zulassen, daher sehen wir in dieser Stickerei ausser geometrischen auch Pflanzenornamente. Die allgemeine Einteilung der gestickten Oberfläche wird vermittels von Steppnähten zustande gebracht, die gleichzeitig auch eine technische Bedeutung haben, da sie die Leinwandstreifen, auf denen die Stickereien ausgeführt werden, miteinander verbinden. Die Stickerei Taf. XV ist auf gefalterer Leinwand ausgeführt.

Das Problem des Verhältnisses der Form zu Material und Werkzeugen könnte man als ein allgemeingültiges, grundlegendes Gesetz bezeichnen, das für alle Epochen, ungeachtet dessen, in welchen Stilformen sich sie Epoche geäußert, gleich sind. Die Erzeugnisse der Volkskunst stützen sich gänzlich auf diese Gesetze, welche das Volk aus der Überlieferung kennt und in der Praxis bis auf den heutigen Tag anwendet. Dagegen haben die kulturell an der Spitze stehenden Schichten gegenwärtig mit jeder diesbezüglichen Tradition gebrochen, haben unter dem Einfluss der Mechanisierung und einer ganzen Reihe anderer Ursachen, die in allen früheren Epochen den Bau der Form beherrschenden Rechte durchgestrichen, und stützen sich in ihrer Kunst auf losen individuellen Entwürfen einzelner Künstler. Die heutige Kunst steht in einem sehr losen Verhältnis zu den weiteren Gesellschaftsschichten, die grösstenteils ihre ästhetische Bedürfnisse mit wertlosesten Kitsch befriedigen. Die Volkskunst dagegen ist da, wo sie noch nicht durch den städtischen Einfluss verdorben worden, der Ausdruck des Bedürfnisses der ganzen Volksgemeinschaft nach Schönheit, welches in ihrer Erzeugnissen zu Tage tritt. Sowohl in dieser Hinsicht, als auch hinsichtlich der traditionell überlieferten Kunstfertigkeiten und Arbeitsmethoden, können wir die Zentren der Volkskunst als Reservate der alten grossen Kunst betrachten, die sich bis den heutigen Tag erhalten haben. Bei den Nachforschungen der eins allhemein verbreiteten Kunstfertigkeiten, deren Bruchstücke noch bis heute sich unter dem Volke erhalten haben, können uns also diese Zentren als Wegweiser durch gleichsam lebendige Laboratorien der ehemaligen Kollektivkunst dienen.

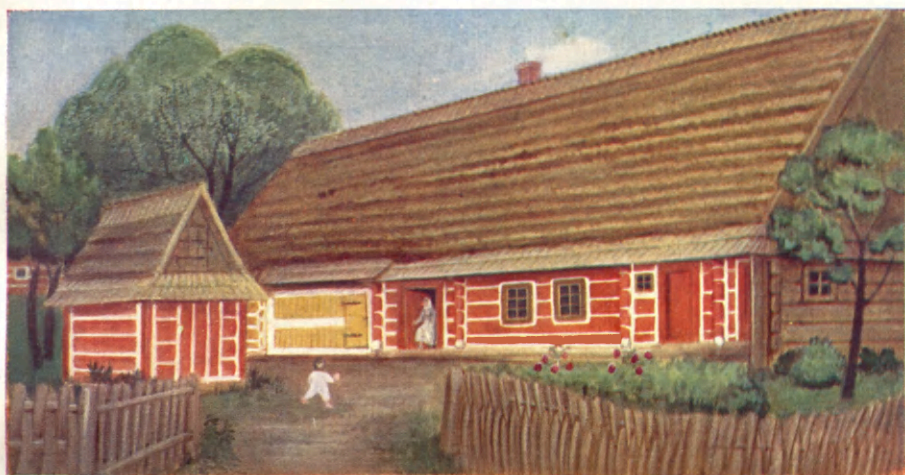
Mit Recht hat man daher seit einigen Jahrzehnten in der Volkskunst die Quellen der Widergeburt der heutigen Kunst gesucht. Die Praxis hat aber gezeigt, dass man nicht aus dieser Quelle zu schöpfen verstand. Die Volkskunst entartete unter dem Einfluss der Stadt und die Volksmotive verloren bei ihrer Umgestaltung durch den Gebildeten jeglichen künstlerischen Wert. Die Ursache dieses Sachverhaltes war das hervorragend eklektische Herantreten an dieses Problem. Man nahm ein Volksmotiv und gestaltete es durch die in der Stadtkultur allgemein angenommenen Methoden um; dadurch erhielt es seinen eigenen Stempel und wurde vom dem den Volkserzeugnissen eigenen gepräge losgerissen. Indessen beruht aber der Wert der Volkskunst nicht auf diesen oder jenen

Motiven und Ornamenten. Das Ornamentmotiv ist nur der Schlusseffekt einer ganzen Reihe von Ursachen, die seine Entstehung veranlassen, ist die Blüte des geregelten Gasamtlebens des Volkes, dar Resultat des Lösens der künstlerischen Probleme durch Zuhilfenahme von Methoden, die von unseren modernen abweichen, dem Volke dagegen aus der Tradition gut bekannt sind, die es aber weder zu begründen noch theoretisch zu präzisieren versteht.

Der Unterschied dieser zwei ganz verschiedenen Methoden beruht darauf, dass der moderne Mensch, wenn er irgend eine künstlerische Konzeption gefasst hat, nach Mitteln ihrer Ausführung auf geeignetem Material sucht, indem er Skizzen, Darstellungsprojekte und technische Zeichnungen herstellt, und dabei oft Material und Werkzeug der woraus gefassten Konzeption gefügig zu machen sucht. Das Volk dagegen versteht sich nicht auf diese Art Vorarbeitung, braucht es auch nicht, da jeder künstlerische Einfall bei ihm traditionel kommt und mit den Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten von Material und Werkzeug in engster Verbindung steht. Also müste unser Verhältnis zur Volkskunst nich auf einer Aneignung ihrer fertigen Resultate in Gestalt von Motiven und Ornamenten beruhen, sondern in dem Schutz eben dieser besonderen Methoden, und, weiter gegriffen, in dem Schutz der im Volke ruhenden Kraft, die ihm erlaubt ohne besondere Anstrengung, vollkommen frei Sachen von hohem künstlerischen Wert zu schaffen, wie wir das in der Volkskunst sehen. Für uns, Zöglinge einer ganz anderartigen Kultur, ist dieses Problem unerhört schwer. Gleichzeitig ist es aber auch ein überaus anziehendes Problem, da es uns auf Möglichkeiten enweist gewisse Elemente kennenzulernen, die unserer modernen europäisch-amerikanischen Kultur fehlen. Das Kennenlernen dieser Elemente würde nicht nur für die Volkskunst, deren Zentren wir zu organisieren bemüht sind, von grossem Nutzen sein, sondern könnte gleichfalls für unsere künftige moderne Kultur von hoher Bedeutung sein.

T A B L I C E

T A B L I C A I.



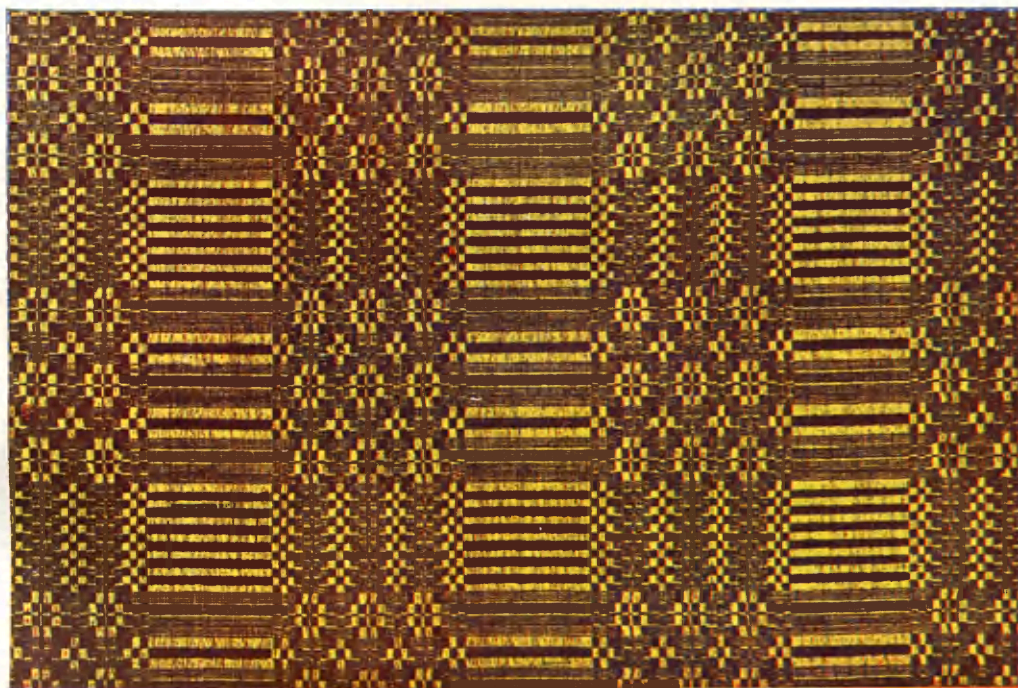
Malowane chałupy z powiatu Sanockiego: u góry ze wsi Szczawne,
u dołu ze wsi Komańcza.

Chaumières peintes.
Carpathes médians.

Bemalte Holzhütten.
Mittel-Karpathen.



T A B L I C A II.

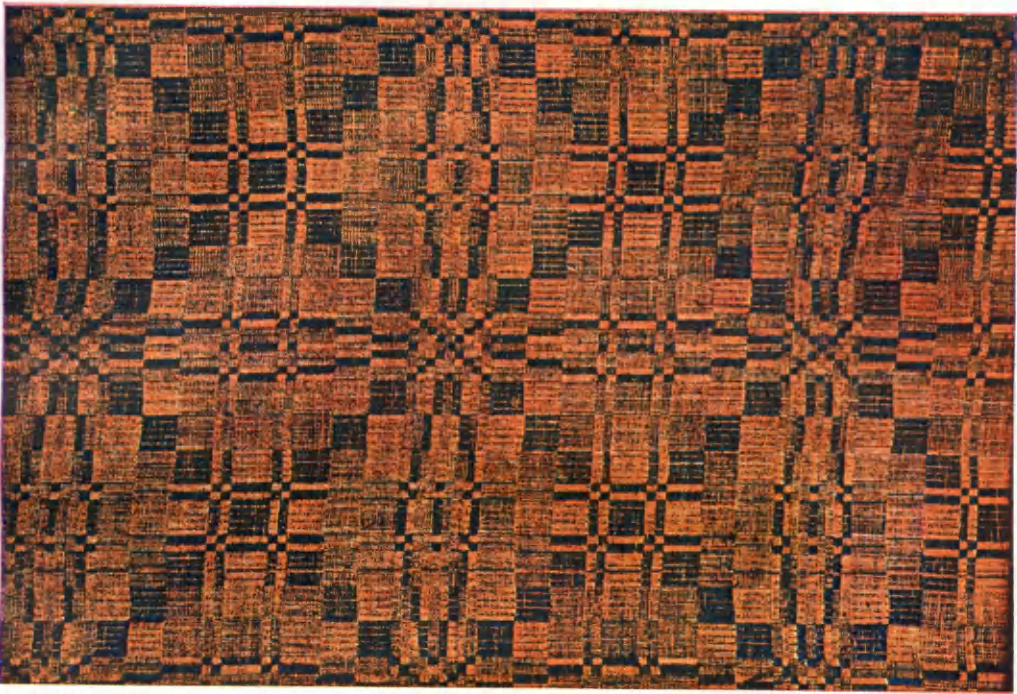


Tkaniny ludowe z Wileńszczyzny.

Tissus populaires de Wilno <http://rcin.org.pl> Volksgeweben aus Wilno.



T A B L I C A III.



Tkaniny ludowe z Wileńszczyzny.

Tissus populaires de Wilno <http://rcin.org.pl> Volksgeweben aus Wilno.



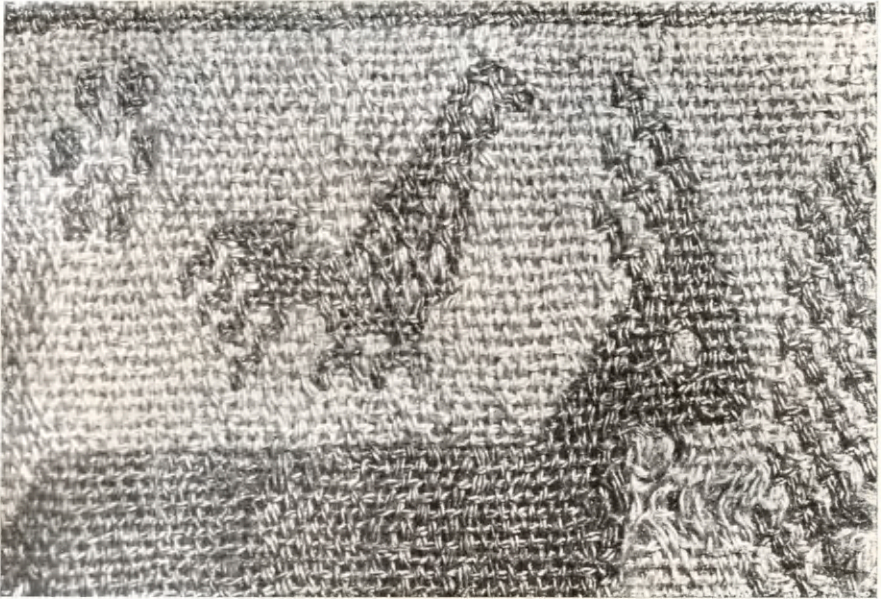
T A B L I C A I V .



Stary podwójny dywan grodzieński w kolorze granatowym i bordo. Fragment.
Tissu populaire de Grodno. Doppelgewebe aus Grodno.



T A B L I C A V.



Szczegóły naturalnej wielkości podwójnego dywanu z tablicy IV.

Détails en grandeur naturelle de la tissu tab. IV.

Details in natürlichen Grösse des Doppelgewebes Taf. IV.



T A B L I C A VI.



Podwójny dywan grodzieński z r. 1888 w kolorze fioletowym i jasno zielonym.
Tissu populaire de Grodno en laine, violet et vert claire.
Doppelgewebe aus Grodno. Violet und hellgrün. Wolle.

T A B L I C A VII.



Podwójny dywan grodzieński z wełny niebarwionej jasno siwej oraz malinowej
wytkany w r. 1936.

Tissu populaire contemporaine
de Grodno.

Zeitgemässes volkstümliches
Doppelgewebe aus Grodno.

T A B L I C A V I I I .



Podwójny dywan z korowodem weselnym wytkany w r. 1932 według dywanu starego.
Tissu populaire de Grodno. Volkstümliches Doppelgewebe aus Grodno.

T A B L I C A IX.



Rękaw koszuli kobiecej z powiatu Kobryńskiego (patrz ryc. 40 i tabl. X).
Manche brodée d'une che-
mise de femme Polesie. Gesticter Ärmel eines
Frauenhemdes. Polesie.

T A B L I C A X.



Haft na ramiączku koszuli z powiatu Kobryńskiego (rękaw na tabl. IX).

Broderie d'une chemise
de femme. Polesie.

Stickerei eines Frauen-
hemdes. Polesie.

T A B L I C A X I.



Haft na ramiączku koszuli kobiecej ze wsi Stradecz powiat Brześć nad Bugiem.

Broderie d'une chemise
de femme. Polesie.

Stickerei eines Frauen-
hemdes. Polesie.

T A B L I C A XII.

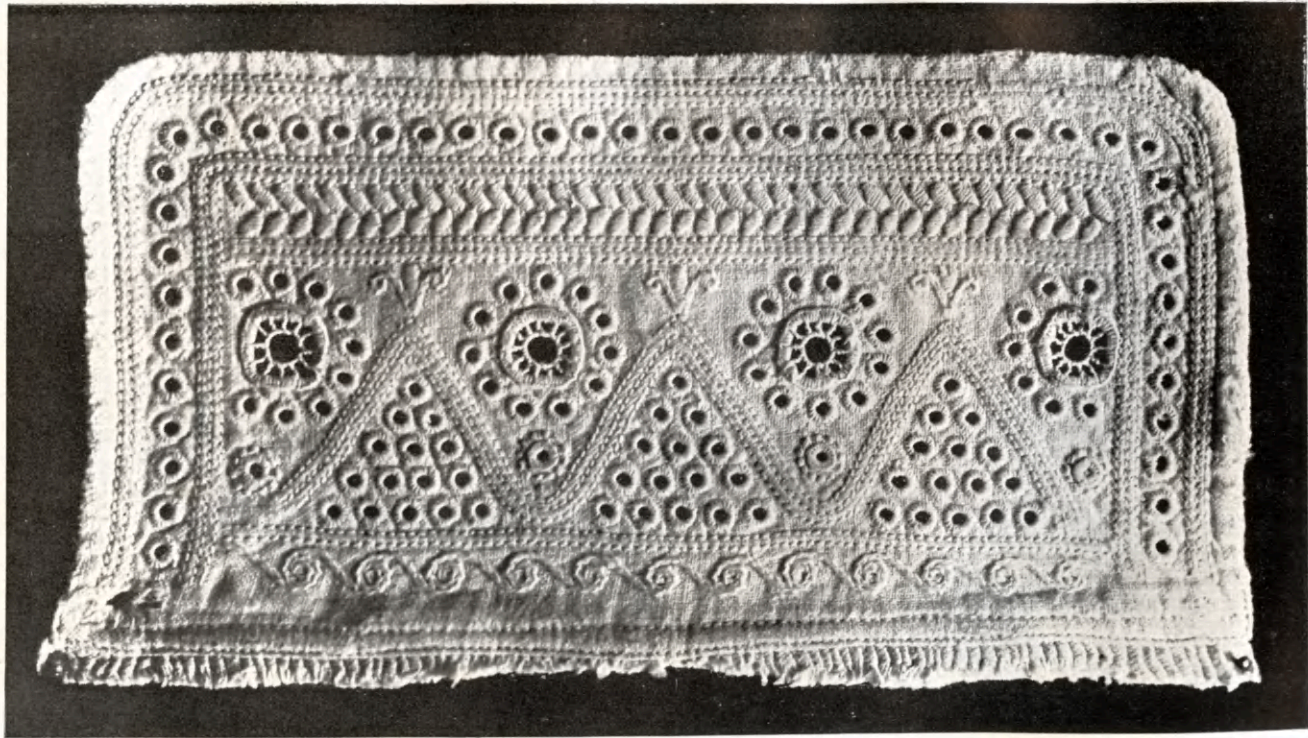


Przetykana spódnica wełniana ze wsi Małoryta, powiat Brzeski.
Kolor czerwono-cynobrowy (najciemniejszy na odbitce), błękitny (jaśniejszy)
i żółty (najjaśniejszy). Środkowy główny ornament zielony.

Jupe en laine, ornements tissus. Polesie.

Rock aus Wolle mit eingewebten Ornamenten. Polesie.

T A B L I C A XIII.



Haft biały na mankiecie koszuli kurpiowskiej.
Broderie d'une manchette. Kurpie. Gesticte Manschette. Kurpie.

T A B L I C A X I V .



Haftowany mankiet kobiecej koszuli kurpiowskiej.

Broderie d'une manchette. Kurpie.

Gestickte Manschette. Kurpie.

T A B L I C A X V .



Marszczony mankiet koszuli kurpiowskiej ozdobiony haftem czerwonym i czarnym.
Manchette d'une chemise de femme. Kurpie. Manschette eines Frauenhemdes. Kurpie.

1115034

