



KRAKÓW POD ZNAKIEM SZOPKI

Sprawozdanie z XI i XII powojennego konkursu szopek.

Do XI powojennego konkursu w 1956 r., zgłoszono zaledwie 27 szopek. Jury konkursowe przyznało dwie równorzędne pierwsze nagrody obu tradycyjnym już współzawodnikom: Zdzisławowi Dudzikowi i Franciszkowi Tarnowskiemu. Prace ich nie osiągnęły jednak poziomu dawniejszych. Dudzik, który jako szopkarz znany jest z tego, że od szeregu lat stara się stworzyć własny, indywidualny styl szopki krakowskiej, w 1956 roku dał szopkę o bardzo poprawnej kompozycji, pięknych smukłych proporcjach, ale nie wnoszącą nic nowego i odkrywczego. Interesującą jej cechą jest bardzo bogaty wystrój zewnętrzny, mimo woli nasuwający porównanie z szopkami Tarnowskiego. Ten ostatni zgłosił na konkurs dwie szopki, bardzo starannie wykonane i do siebie podobne, jednakowoż w ogólnej kompozycji słabsze od dawnych prac. Elementem nowym, który Tarnowski zastosował po raz pierwszy, była śmiała kolorystyka, daleko odbiegająca od jego dawnych, raczej pastelowych zestawień barwnych oraz sposób rozwiązania podstawy: zapożyczone z szopki Dudzika trapezowate nachylenie krawędzi bocznych, na wzór przyporów u starych murów krakowskich kamienic. Z szopkami Dudzika i Tarnowskiego godnie konkurowała szopka Władysława Turskiego, będąca najlepszą chyba z dotychczasowych jego prac. Nawiązując w pewnych szczegółach (gotycki szczyt kościoła Dominikanów, zastosowany jako element centralny) do dawnych szopki Tarnowskiego, stworzył Turski interesującą całość, doskonałą w proporcjach i w sposobie wykonania dekoracyjnych detali. Jedyńm mankamentem było tu może zbyt monotonne pod względem kolorystycznym wyklejenie szopki złotym staniółem. Szopka Turskiego otrzymała drugą nagrodę, podobnie jak szopka Antoniego Wojciechowskiego, który w 1956 roku porzucił powtarzaną przez siebie od szeregu lat formę o silnie podkreślonych podziałach poziomych i zbudował szopkę wysoką, smukłą, z szeroką, pustą nieco podstawą, gotyckim krużgankiem na pierwszym

piętrze i trzema smukłymi wieżami. Przestrzeń między środkową wieżą a bocznymi wypełnił Wojciechowski motywem bramy Floriańskiej i fragmentami przyległych murów. Szopka Wojciechowskiego, najpiękniejsza, jaką dotychczas wykonał, nie dorównuje jednak bogactwem zewnętrznej dekoracji szopkom poprzednio omówionym, chociaż przewyższa je śmiałością zestawień kolorystycznych.

Z prac innych autorów zasługuje na wyróżnienie (również nagrodzona drugą nagrodą) szopka wykonana przez Jacka Kordka, reprezentująca rzadki na obecnych konkursach typ szopki ze scenką dla przedstawień kukielkowych. Duża, pięciowieżowa, stanowiąca dalekie echo tzw. typu ezenkierowskiego, wyklejona wyłącznie barwnymi papierami, bez błyszczących metalowych folii i drobnych dekoracji z naklejonych waleczków, przypominała szopki budowane przed I wojną światową dla jasełkowych przedstawień.

W roku 1957 ilość przedstawionych prac była znacznie większa. Zgłoszono ich bowiem w sumie aż 48, z czego sąd konkursowy przyznał trzy równorzędne nagrody szopkarzom: Zdzisławowi Dudzikowi, Franciszkowi Tarnowskiemu i jego synowi Tadeuszowi Tarnowskiemu. Szopka Dudzika doskonałego mistrza od wyrobu kukielek i doświadczonego reżysera przedstawień szopkowych, posiadała scenkę do przedstawień oraz duży zespół kukielek. Architektura szopki, wysokiej na około 180 cm, o trzech smukłych wieżach z tradycyjną u tego szopkarza podstawą o nachylonych szkarpach, wyklejona była barwnymi staniółami w kolorach pastelowych i zwracała na siebie uwagę pięknie wykonanymi witrażami.

Franciszek Tarnowski zbudował szopkę o trzech zwyżających się ku górze wieżach gotyckich, nakrytych hełmami wzorowanymi na kościele Mariackim. W szopce tej jako nowość zwraca uwagę rozbudowana w kilku planach podstawa. Wyklejona staniółami, utrzymanymi w ciepłych barwach, posiada dekoracje

bogate, ale nie przeładowane. Syn Tarnowskiego, Tadeusz, który po raz pierwszy stawał w tym roku do konkursu, wykonał szopkę w ogólnym stylu nawiązującą do dawnych szopek ojca. Posiadała ona obficie zdobiony fronton, potraktowany w sposób wybitnie światłocieniowy i dosyć niespokojny. Koloryst jej był raczej pastelowy, detal zbyt przeładowany, z zastosowaniem różnych świecidełek, nie wyłączając szklanych koralików.

Wśród szopek nagrodzonych drugą nagrodą wyróżniała się szopka Władysława Turskiego o pięciu strzelistych wieżach gotyckich, akcent centralny pierwszego piętra stanowił również gotycki szczyt kościoła Dominikanów. W szopce tej zasługuje na podkreślenie doskonała kolorystyka i starannie wykonany detal. Jedynym jej błędem były zbyt płaskie kolumny, umieszczone na pierwszym piętrze. Podstawa trapezowata nachylona jak w szopce Dudzika. Poza Turskim drugie nagrody otrzymali: Jan Jędraszczyk, Marian Przeworski i jego syn, Jan (lat 16), Zbigniew Grzech, Antoni Wojciechowski i Ryszard Kijak-Solowski. Ten ostatni wystąpił na konkursie z szopką pięciowieżową, wysoką na 2 m, dostosowaną do przedstawień kukielkowych. Figurki jasełkowe umieszczone we wnęce na pierwszym piętrze rzeźbił Tadeusz Szkodziński z Lisznej (pow. Biała Podlaska), natomiast kukielki ruchome, w liczbie 32, wykonane były przez niezwykłego już rzeźbiarza ludowego, niejakiego Zmię z Kalwarii Zebrzydowskiej a odziane na nowo przez Horwat-Chodecką.

W tym samym czasie, kiedy w Muzeum Historycznym organizowano pokonkursową wystawę szopek, w Muzeum Etnograficznym otwarta została „Wystawa historii szopki”, dająca retrospektywny przegląd od form najdawniejszych po szopki wykonane na ostatnie konkursy. Wystawa pokazuje zrekonstruowane na podstawie znanej ryciny Norblina jasełka kukielkowe, odbywające się na tle płasko malowanych kulis, szopkę z połowy ubiegłego wieku o słabo rozbudowanej architekturze, odtworzoną na podstawie rysunku z roku 1882, publikowanego niegdyś przez W. Anczyca, oraz całą serię autentycznych szopek krakowskich. Wśród nich na plan pierwszy wybija się szopka Ezenekierów z przełomu XIX i XX wieku, zakupiona i darowana do Muzeum Etnograficznego przez St. Estreichera, autora wydanej pod pseudonimem (Jan Krupski) książki o szopce krakowskiej. Obok szopki Ezenekierów, będącej przez długie lata wzorem, na

którym kształtował się styl szopki krakowskiej, znalazło się na wystawie kilka szopek ze scenkami dla przedstawień kukielkowych, pochodzących sprzed I wojny światowej i z okresu międzywojennego. Wśród szopek najnowszych — „konkursowych” — największą uwagę zwiedzających zwracają wykonane przez Fr. Tarnowskiego, Z. Dudzika, Wł. Turskiego oraz Zdzisława Szewczyka, obecnego kustosa Muzeum Etnograficznego, który w roku 1945 jeszcze jako student chemii UJ brał udział w pierwszym konkursie wojennym.

Oprócz szopek krakowskich pokazano dla porównania skromne, niekiedy i prymitywne wykonane szopki wiejskie. Bardzo interesujące są dwie „stajenki” z figurkami rzeźbionymi, z których jedna stanowi dzieło zmarłego w okresie międzywojennym doskonałego rzeźbiarza Jędrzeja Wawry z Gorzenia Dolnego w pow. wawońskim, druga zaś Jana Łameckiego z Dąbrowy Zielonej w pow. Radomsko. Ten ostatni, bardzo utalentowany rzeźbiarz, którego figurki o prostej blokowej formie posiadają indywidualny styl, odkryty został jesienią 1957 r. przez mgr Aleksandrę Tyszkową w czasie objazdu penetracyjnego zorganizowanego przez Sekcję Badania Plastyki Ludowej PIS w Krakowie.

Wśród publiczności krakowskiej zainteresowanie szopkami było olbrzymie. W czasie konkursu, który zgodnie z tradycją odbywał się na Rynku u stóp pomnika Mickiewicza, napierający tłum widzów uniemożliwił członkom jury dostęp do szopek.

Wystawy w obu Muzeach cieszyły się bardzo ożywioną frekwencją. Szopkami interesowało się zarówno Polskie Radio, jak film i prasa.

Obszerny artykuł poświęcony szopce krakowskiej, pióra Przemysława Burcharda, znalazł się w ostatnim numerze z 1957 r. „Ziemi”, zaś „Tygodnik Powszechny” z dnia 19. I. 1958 umieścił bardzo interesujący artykuł dyskusyjny Michała Maślińskiego pt. „Król Herod bezdomny”, w którym autor zwraca uwagę na niebezpieczeństwo wypaczenia się tradycyjnego stylu szopki krakowskiej, pozbawionej dawnej funkcji i wiódącej obecnie żywot sztucznie podtrzymywany przez akcję konkursową. Wydawnictwo Art.-Graficzne w Krakowie wydaje książkę o szopce krakowskiej, opracowaną przez prof. Romana Reinfussa, która dzięki popularnemu ujęciu i bogatej szacie ilustracyjnej stanowić będzie ciekawą lekturę zarówno dla szopkarzy, jak licznych miłośników szopki krakowskiej.

R E C E N Z J E

SIEGFRIED SIEBER: DIE SPITZENKLÖPPELEI IM ERZGEBIRGE Lipsk 1955, str. 120, ilustr. fot. 23, tabl. rys. 3

Koronki klockowe należą do tej grupy wytworów artystycznych, które z kultury warstw elitarnych różnymi drogami przedostały się do ludu i tam dały początek wytwórczości chałupniczej, produkującej wyroby koronkarskie na potrzeby rynku miejskiego, a czasem i dla ludowego odbiorcy.

Tak przedstawiała się np. u nas historia koronek klockowych wyrabianych w Bobowej czy dawniej w Chorkówce, Zakopanem lub Kańczudze. Czy koronki te należy uważać za produkt sztuki ludowej? Jaki jest własny wkład artystyczny koronkarek? O ile pod wpływem miejscowej tradycji zmieniły się zapożyczone kiedyś wzory? Odpowiedź na te pytania mogą dać jedynie sumienne badania przeprowadzone w poszczególnych ośrodkach koronkarskich z uwzględnieniem analizy formy przeprowadzonej na szerokim tle porównawczym.

Przyczynkiem, który na pewno zainteresuje osoby zajmujące się koronkarstwem, jest książka Siebera, stanowiąca monograficzne opracowanie jednego z ważniejszych ośrodków koronkarskich w skali europejskiej, jakim były niewątpliwie tereny Gór Harcu.

Praca ta ujmuje zagadnienie koronek harceńskich głównie z punktu widzenia historycznego. Znaczną

jej część poświęca autor omówieniu rozwoju koronkarstwa klockowego na terenie Europy i w Niemczech.

Koronki klockowe powstały prawdopodobnie w XV wieku w Italii. Z początkiem następnego stulecia wyrabiane już były masowo w Wenecji, zarówno przez kobiety z ludu traktujące tę pracę w sposób zarobkowy, jak i przez damy ze sfer elitarnych, które zajęciu temu oddawały się dla przyjemności. Dla tych ostatnich opracowywane były specjalne wzorniki do wyrobów klockowych (najstarszy z r. 1529), które przyczyniały się do spopularyzowania tej nowej techniki koronkarskiej. Jedne z najważniejszych wzorników włoskich opracował Wenecjanin Federigo Vinolo, którego na swój dwór powołała Katarzyna Medycejska.

Prócz koronek weneckich powszechnym uznaniem cieszyły się również koronki klockowe wykonywane w Genui, zwane gipiurami: był to wzór w postaci wici, występujący na siatce, złożonej z sześciolub ośmiobocznych oczek.

Dzięki kontaktom handlowym technika wyrobu koronek przedostała się z Italii do Brabancji i Flandrii, które z czasem wytworzyły swe własne lokalne formy. Koronkarstwo objęło również Hiszpanię i Portu-

galie. We Francji zasłynęły koronki klockowe z Valensiennes, gdzie poprzednio w wieku XV wyrabiano koronki igiełkowe. W Normandii produkcją koronek klockowych zajmowały się masowo dziewczęta z wiossek rybackich. Ilość koronkarek pracujących na terenie Normandii w r. 1692 obliczano na 22.000. W Belgii stolicą wyrobów klockowych było w połowie wieku XVII Malines.

Produkcja wspomnianych wyżej ośrodków koronkarstwa klockowego nie pozostawała bez wpływu na Niemcy. Technika wyrobów klockowych pojawiła się tam w drugiej połowie w. XVI, zaś w r. 1568 ukazał się pierwszy wzornik koronek klockowych, który wydał Nicolaus Basseus we Frankfurcie nad Menem.

Początki koronkarstwa klockowego w Górach Kruszcowych (Rudawy) wiąże podanie ludowe z osobą Barbary Uttman, która według tradycji miała być pierwszą w ogóle wynalazczynią koronek klockowych. Badania źródłowe inaczej jednak określają jej rolę.

Barbara Uttman, urodzona w r. 1507, żona bogatego mieszczanina, który przeniósł się ze Śląska i zamieszkał w miejscowości Annaberg położonej w Górach Kruszcowych, nie tyle wynalazła technikę wyrobu koronek klockowych, ile umiała wykorzystać ich wartość handlową, organizując zbył, co przyczyniło się do bujnego rozwoju koronkarstwa zarówno w mieście, jak i okolicy. W samym Annaberg było w drugiej połowie XVI wieku około 900 koronkarek. W czasach późniejszych wyrobem koronek zajmowały się nie tylko kobiety, ale i mężczyźni, szczególnie zaś wówczas, gdy przestoje w kopalniach pozbawiały górników zarobku. Po wsiach chałupniczy wyrób koronek był tak rozpowszechniony, że z początkiem w. XVII pojawiły się nawet zarządzenia władz zabraniające chłopom zajmowania się koronkarstwem, gdyż odrywało to ich od zajęć rolniczych.

Sami wytwórcy koronek niewiele ze swych wyrobów mogli korzystać, ustawy przeciw zbytkowi w stroju zabraniały bowiem służbie i chłopom zdobienia ubioru koronkami.

Po rewolucji francuskiej, w związku z nową modą, redukującą w stroju nadmiar ozdób, koronkarstwo znalazło się w sytuacji krytycznej, poprawiła się ona dopiero pod koniec XVIII w., gdy handel koronkami wzięli w swe ręce bogaci hurtownicy, organizujący eksport koronek do Polski, Rosji, Czech, Danii, Włoch, Szwajcarii a nawet Francji. O zbycie koronek decydowały wielkie targi, odbywające się we Frankfurcie nad Menem i nad Odrą, Zurichu, Brunszwiku i Lipsku. Gotówkę, która w związku z wyrobem koronek napływała w Góry Kruszcowe, obliczano na 700—800 tysięcy talarów rocznie. Pod koniec pierwszej ćwierci XVIII w. zaczęto tam w sposób dotkliwy odczuwać skutki konkurencji koronek francuskich, belgijskich i holenderskich. Zmusiło to miejscowych wytwórców do porzucania własnych tradycyjnych wzorów i nadsładowania wyrobów obcych. Mimo ciężkiej sytuacji materialnej jeszcze w r. 1860 żyło w Górach Kruszcowych wyłącznie z koronkarstwa ponad 20 000 osób, drugie zaś tyle trudniło się tam koronkarstwem w sposób uboczny.

W drugiej połowie XIX wieku ilość zajmujących się koronkarstwem zaczyna spadać. Jedną z przyczyn tego zjawiska jest konkurencja koronek wykonywanych na tiulu maszynowym. Ludność, którą niskie zarobki zmusiły do porzucenia koronkarstwa, znajdowała zatrudnienie w rozwijających się w tych stronach dużych zakładach przemysłowych. Przejściowo popyt na ręczne koronki klockowe wzmożł się w czasie devaluacji po I wojnie światowej, ale i to nie trwało długo, gdyż pojawiły się na rynku tańsze koronki austriackie, a nawet chińskie i japońskie, które dopiero po nałożeniu 2 000-procentowego cła ochronnego dorównały w cenie wyrobom z Gór Kruszcowych.

Pod koniec okresu międzywojennego władze hitlerowskie próbowały ratować upadające koronkarstwo klockowe, dostarczając np. zamówień na pasmanterie do mundurów itp. Zmieniło się to całkowicie w okresie wojny, kiedy wytwórców koronek zatrudniano w produkcji wojskowej, a tym, którzy w dalszym ciągu

usiłowali wyrabiać koronki, konfiskowano potrzebne do pracy przybory.

Po II wojnie światowej umiejętność wyrobu koronek klockowych odradza się dzięki działalności szkół koronkarskich, których w r. 1948 było na terenie Gór Kruszcowych ok. 40 z dwoma tysiącami uczennic.

W związku z produkcją koronek rozwinął się rozgałęziony i zróżnicowany w swych formach handel. Był to w znacznej mierze handel domokrażny. Handlarze swoi i obcy (wśród tych ostatnich nie brakło również Szkotów) zakupywali wyroby klockowe na targach w Annaberg, Buchholz czy Schneeberg i roznosząc je w charakterystycznych pudłach docierali do Nadrenii, Austrii, Czech, Polski (Przemyśl). Podróże takie trwały zazwyczaj około 20 tygodni, ale przedłużały się niekiedy i do 2 lat. W wędrowkach swych handlarze padali często ofiarą kradzieży a nawet rabunkowych morderstw. Prócz koronek sprzedawali domokrażcy również różne leki dla ludzi i bydła. Jak dalece rozpowszechniony był w Górach Kruszcowych domokrażny handel koronkami, świadczy fakt, że np. w miejscowości Jöhnsstadt, liczącej w pierwszej połowie XIX wieku 2 000 mieszkańców, wyruszało z towarami na świat 400 domokrażców, a więc 1/5 całej ludności. Oprócz drobnych wędrownych handlarzy zajmowali się handlem koronkami również bogaci hurtownicy. Dostarczali oni towar poza granice kraju (Szwajcaria, Anglia, Holandia, Włochy, Belgia, Polska), utrzymywali składy w odległych miastach, a nawet zatrudniali domokrażców.

Położenie społeczne i ekonomiczne chałupników trudniących się wyrobem koronek klockowych nie było korzystne. Wprawdzie dochody stąd płynące stanowiły ważne i często jedyne źródło utrzymania, niemniej jednak wyzysk nakładców i hurtowników zmniejszał te dochody bardzo znacznie. Około roku 1840 całodniowy zarobek koronkarki pozwalał zaledwie na kupno trzech funtów chleba. Plagą społeczną związaną z silnie rozwiniętym chałupnictwem była praca dzieci. Ciągłe przesadywanie przy warsztacie koronkarskim pociągało za sobą różne zawodowe choroby. Obecnie w Niemieckiej Republice Demokratycznej położenie koronkarek uległo wydatnej poprawie. Handel koronkami nie jest upaństwowiony. Na terenie Gór Kruszcowych istnieje 20 zakładów nakładczych, w których na stanowiskach instruktorek zatrudnione są najwybitniejsze koronkarki. Pracownice wynagradzane są akordowo, otrzymują stawki przewidziane dla zatrudnionych w przemyśle tkackim, wykonujących prace o szczególnej wartości i 10% dodatku dla chałupników. Wyroby ich wyceniane są indywidualnie przez komisję, w której biorą udział przedstawiciele chałupniczek. Wszystkie koronkarki korzystają z płatnych urlopów i świadczeń społecznych.

Po omówieniu szkolnictwa koronkarskiego i techniki wyrobu koronek jeden z ostatnich rozdziałów swej pracy poświęca Sieber przekazom folklorystycznym, które w ciągu czterystu lat rozwoju koronkarstwa narosły dookoła tego zawodu. Okazuje się, że koronkarstwo, które na terenie Gór Kruszcowych stanowiło tak ważny czynnik gospodarczy, znalazło swoje odbicie w miejscowym folklorze, szczególnie zaś w zwyczajach dorocznych i każdej niemal dziedzinie ludowej twórczości literackiej. Pomijając bogate słownictwo dotyczące wyrobów klockowych, którego istnienie samo przez się jest zrozumiałe, aluzje do różnych dziedzin koronkarstwa spotyka się w przysłowiach, drobnych utworach wierszowanych, opiewających życie i pracę koronkarek, w piosenkach i utworach prozaicznych, których przykładem są opowiadania o pierwszej koronkarce, Barbarze Uttman.

Na zakończenie swej pracy stara się autor rozstrzygnąć pytanie, czy koronki klockowe z Gór Kruszcowych należy uważać za dzieła twórczości ludowej? Zdaniem jego tak. Nie było to przecież wyłącznie mechaniczne powtarzanie dostarczonych wzorów, uprawiane w celach zarobkowych. Koronki wykonywano także na własny użytek, do dekoracji mieszkań, w źródłach spotyka się wzmianki o „tysiącach wzorów” pomysłu koronkarek, co ma według Siebera potwierdzać

również bogata lokalna terminologia, jaka łączy się z poszczególnymi elementami i motywami zdobniczymi. O tym, że koronkarki czuły się głęboko ze swą pracą związane, świadczy fakt, że pozostali przy swoim zawodzie nawet wówczas, gdy bujnie rozwinięty przemysł mógł im zapewnić lepsze i pozbawione ryzyka utrzymanie. O ludowości omawianych koronek, świadczą ma również zasób występujących tu motywów, który jest różny od tego, jaki spotyka się w koronkach klockowych pochodzących z innych ośrodków.

Rozważania Siebera na temat ludowości koronek

MIKALINA GLEMŻAITE: „LIETUVIU TAUTINIAI DRABUŽIAI” (wykrojów).

Vilnius 1955 (206 str., 269 il. + arkusz

W 1955 roku wydana została w Wilnie książka o ludowych strojach litewskich. Cel książki, jak zaznaczono na wstępie, jest czysto praktyczny: dać czytelnikowi do ręki konkretne materiały i wskazówki odnoszące się do wykonania strojów ludowych charakterystycznych dla różnych regionów etnograficznych. Praca została przeznaczona na użytek zespołów i uczestników „Święta pieśni”.

Autorką jej jest litewska etnografka, Mikalina Glemżaite, uczestniczka bałtyckiej ekspedycji etnograficzno-antropologicznej, z której materiały opublikowane zostały w XXIII tomie „Trudy Instituta Etnografii” (niestety brak tam rozdziału o stroju ludowym). Omawiana książka oparta jest w dużej mierze na materiałach autorki, a także na zebranych w czasie wyżej wspomnianej ekspedycji, częściowo zaś na zbiorach muzealnych i prywatnych, skąd zaczerpnięto materiał ilustracyjny występujący w książce w formie zdjęć i plansz barwnych.

Książka dzieli się na dwie części: historyczną i współczesną, z wyraźnym i świadomym przesunięciem akcentu na tę drugą. Część historyczna zacięśniona została do minimum: poszczególne części stroju ludowego scharakteryzowano pokrótce raczej przy pomocy fotografii (86 ilustracji) niż tekstu, bez dokładniejszego wgłębiania się w zagadnienie zmian historycznych czy zróżnicowania regionalnego względnie społecznego. Część druga, znacznie szersza, zawiera opisy strojów 7 ważniejszych regionów oraz większą ilość materiału ilustracyjnego, m. in. barwne plansze projektów strojów dla zespołów amatorskich. W opracowaniu tych ubiorów uwzględniono specyficzne wymogi sceny, a więc lekkość i strojność ubiorów oraz ich zharmonizowanie kolorystyczne.

Aby zwiększyć praktyczne znaczenie książki dodano aneksy z krojami i barwnymi planszami 56 wzorów tkanin produkowanych przeważnie ze sztucznego jedwabiu przez przemysł fabryczny, a przeznaczonych na sporządzanie zastępczych strojów ludowych. Wzory utrzymane są w ogólnym charakterze tkanin ludowych z poszczególnych regionów, a zarówno motywy tkackie jak i hafciarskie oddano przy pomocy techniki druku. Każdy materiał może być wykonany w pięciu wariantach kolorystycznych. Dla ułatwienia dokonania zamówień oznaczono je specjalnymi numerami fabrycznymi. Na końcu książki podano zestawienie według owych numerów a także informacje, jakie tkaniny powinny być użyte przy sporządzaniu poszczególnych kompletów.

Omawiana książka nosi wyraźny charakter podręcznika do masowego przygotowywania strojów ludowych przed zbliżającym się jubileuszowym „świętem pieśni” i jako taka jest bezwzględnie potrzebna i pożyteczna. Można się jednak zastanawiać, czy słuszną jest lansowana tu koncepcja masowego wprowadzenia do stroju materiałów jedwabnych zamiast tkanin wełnianych i lnianych. Ten materiał zastępczy ma się przyczynić do uzyskania ubiorów lżejszych i bardziej dekoracyjnych. Tendencje takie występują również niekiedy u nas. Warto się zastanowić, czy to stanowisko jest słuszne? Czy ludowy strój sceniczny ma być za wszelką cenę lekki, a szczególnie w wypadku, gdy owa lekkość uzyskana jest kosztem pewnej zmiany ogólnego

klockowych stałyby się niewątpliwie bardziej przekonywające, gdyby autor poparł je należycie przeprowadzoną analizą ornamentyki, występującej w koronkach z Gór Kruszcowych. Niestety jednak nie uczynił tego, dając w rezultacie książkę o historii koronek, technice ich wykonania i folklorze, ale prawie nie mówiąc o samych wyrobach.

Braku tego o znaczeniu zasadniczym nie zmniejsza szata ilustracyjna, stosunkowo uboga, w której nie spotykamy właściwie starych koronek miejscowych.

Rss

charakteru stroju? Materiał jedwabny jako bardziej wiotki nie pozwala na odtworzenie takiej sylwetki, jaka jest charakterystyczna dla noszących cięższe i sztywniejsze materiały wełniane i lniane. Nadto jedwab jako bardziej płynny daje odmienne efekty w tańcu, zmieniając w pewnej mierze jego cechy regionalne. Zastosowanie i dobór materiałów zastępczych to zagadnienie trudne i podjęcie eksperymentu na tak rozległą skalę jest krokiem może trochę za odważnym. Ryzykowne wydaje się również zbyt szerokie stosowanie druku, mającego imitować wzór tkany czy haftowany. Przy równoczesnej dążności do bogactwa ornamentacji stroju można łatwo dojść tą drogą do żałostnego efektu tapeciarskiego, gdy całe ubiory poczynawszy od spódnicy aż po chustki na głowę i krajkę będą przyozdobione fabrycznymi nadrukami. Zachodzi tu jeszcze niebezpieczeństwo pewnej unifikacji strojów, gdyż dla każdego regionu przewidziana jest produkcja tylko jednego kompletu materiałów. Wprowadzenie pięciu wariantów kolorystycznych przypuszczalnie nie rozwiąże sprawy w dostatecznej mierze i nie usuwa poważnych obaw, że zespoły będą wyglądały jak ununiorowane.

Przy równoczesnym braku wskazówek bibliograficznych (wzmiankowane są tylko w opisie ilustracji dwie pozycje: 1) Tetzner Franz, „Die Slaven in Deutschland”, 1902 i 2) M. Glemżaite, E. Dulaitene, „Kupiskio apylinkes vyru ir moteru rubai, vilketi XIX amž. II pusėje”, 1948) czytelnik, chcący znaleźć uzupełniające wiadomości odnośnie tradycyjnych ubiorów ludowych, pozostawiony jest całkowicie własnej inwencji. Zastanawiający jest tu brak żywszej zachęty ze strony autorki do utrzymania autentyczności stroju. W warunkach żywej na Litwie tradycji tkactwa nie nasunęłoby chyba większych trudności odrobienie oryginalnych materiałów ludowych ze wzorów muzealnych czy próbek zebranych podczas ekspedycji bałtyckiej¹. Dyskusyjna jest w tym wypadku postawa autorki, która widzi zastosowanie i rozwój stroju ludowego jedynie jako estradowego i wykonanego z zastępczych materiałów fabrycznych. Są wypadki, gdy zespoły amatorskie podczas świąt narodowych czy przy innych okazjach opuszczają podium sceniczne i mieszają się z publicznością względnie wychodzą na ulicę. Bezpośrednie zetknięcie się, zwłaszcza w warunkach światła dziennego, zdemaskuje tę imitację stroju ludowego, a nawet może stworzyć wrażenie maskarady. Tego rodzaju niebezpieczeństwo zdradza np. publikowana w omawianej książce biała „siermięga” dyrygenta (Ryc. 192 i 193, s. 134). Zamiast sukna użyto tu wiotkiego materiału, który uszytywniono wkładkami na ramionach, co w połączeniu z opadającymi gładko połami uwspółcześniło całą sylwetkę nadając jej rys obcy tradycji stroju ludowego, a nawet lekko karykaturalny.

Dzięki pracy Mikaliny Glemżaite przestaje być problemem zaopatrzenie zespołów świetlicowych w stroje ludowe, ale estetyka i charakter regionalny tych kostiumów mogą budzić zastrzeżenia.

Maria Przeździecka

¹ M. Glemżaite, „Domasznaja obrabotka lna i szerszi w Litowskoj SSR” — Trudy Instituta Etnografii t. XXIII, Moskwa 1954, s. 60.