

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W KATOWICACH

MARIA ŻYWIRSKA

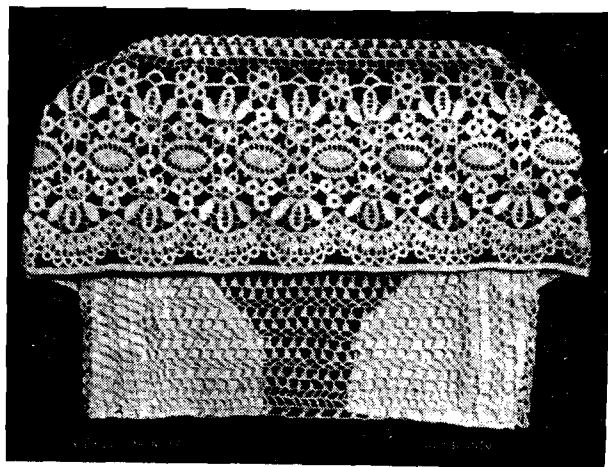
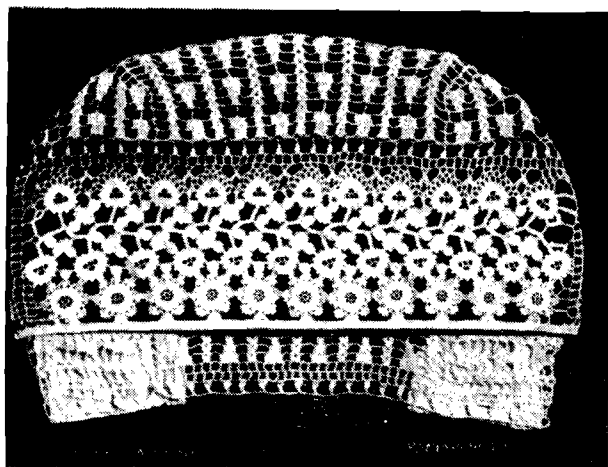
Większość organizowanych ostatnio pokazów sztuki ludowej jest wyrazem tendencji wskrzeszenia i zachowania artystycznych zasobów ginącej kultury ludowej i włączenia ich w nurt współczesnego życia artystycznego i gospodarczego. To niezmiernie ważne dla kultury naszej zagadnienie było niejednokrotnie przedmiotem gorących dyskusji w kołach fachowych i naukowych, poświęcono mu stosunkowo dużo czasu na konferencji w Jadwisinie w maju r. ub., wreszcie było omawiane na łamach prasy oraz w szeregu publikacji naukowych. To też tego rodzaju wystawy mające na celu zobrazowanie tych wysiłków i osiągnięć wyrastają zgoła z innych założeń, aniżeli retrospektywne przeglądy dorobku artystycznego wsi polskiej. W pokazie tego typu, siłą rzeczy kładzie się nacisk na jedną czy parę wybranych gałęzi przemysłu ludowego, będących w danej chwili pod specjalną opieką, której celem jest ich reaktywizacja. Wystawione eksponaty są więc przeważnie materiałem konkursowym, bądź też owocem uprzedniej inspiracji popartej odpowiednią subwencją. Aby wystawa tego rodzaju była dla przeciętnego widza czytelna i zrozumiała, musi mieć pewien zdecydowany układ typologiczny i czasowy oraz winna być rzutowana na szczegółowo opracowane tło porównawcze i uzupełniona odpowiednim materiałem ilustracyjnym, któryby dał możliwość zrozumienia roli, jaką odgrywała dana forma artystyczna w całości zdobionego przedmiotu, np. haft czy koronka w stroju — i poznania drogi, jaką przeszedł on do współczesnych wytworów artystycznych. W tym przypadku musi być wypracowany szczegółowy scenariusz

wystawy, aby spełniła ona swe informacyjne, a przede wszystkim dydaktyczne zadanie w najszerszym tego słowa pojęciu, co z drugiej strony uwypukli punkt wyjścia przyjęty przez organizatorów.

Te luźne uwagi nasuwa zorganizowana w grudniu ub. r. przez Wydział Kultury i Sztuki Wojewódzkiej Rady Narodowej, przy dużym poparciu Ministerstwa Kultury, wystawa sztuki ludowej w Katowicach. Obejmuje ona — jak mówi podtytuł — tkactwo, ceramikę, haft, koronki.

Pierwsze, pobieżne przejrzanie materiału orientuje zwiedzającego, że eksponaty pochodzą z dwóch krańcowych powiatów województwa katowickiego: cieszyńskiego, leżącego w południowym kącie, obejmującego teren zamieszkały przez Górali śląskich oraz zawierciańskiego na północnym wschodzie, który niedawno został przyłączony do województwa. Stąd pochodzi najliczniej reprezentowana na wystawie ceramika (około 110 okazów z Siewierza i Kromułowa) oraz pasiaste tkaniny wełniane i lniane (Gołuchowice, Postaszowice i Niegowa); zaś nieliczne okazy haftu, koronki oraz pojedyncze okazy odzieży czy rzeźby są z okolic podbeskidzkich (Istebna, Jaworzynka, Koniaków).

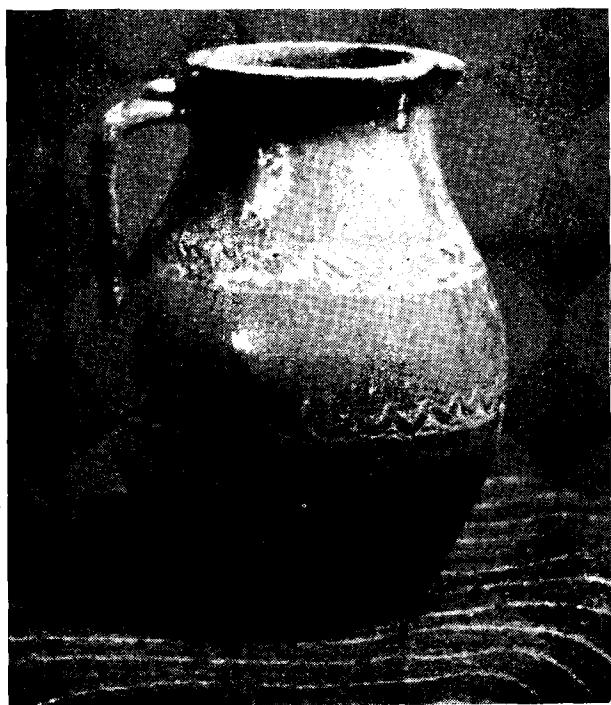
Oba tereny reprezentowane na wystawie należą do różnych zespołów kulturowych. Rejon podbeskidzki z jego bogatą, swoistą kulturą materialną był od dawna terenem zainteresowań badaczy i doczekał się kilku poważnych publikacji. Już przed wojną poczyniono tam pierwsze kroki celem przeszczepienia niektórych przejawów sztuki miejscowej na grunt prze-



Ryc. 1. Czepce szydełkowe z Koniakowa, pow. Cieszyń. fot. A. Bogusz.



Ryc. 2. „Gajdziarz” — rzeźba w drzewie wyk. Jan Michałek z Koniakowa, pow. Cieszyn w 1951 r., fot. A. Bogusz.



Ryc. 3. Dzban wyk. przez 90-letniego Antoniego Grzeszczyka z Kromułowa, pow. Zawiercie w 1951 r. Tkanina pasiasta — wyk. Maria Gołuchowska i Maria Socha z Postaszowic, pow. Zawiercie, fot. A. Bogusz.

mysłu artystycznego. Przede wszystkim dotyczy to szeroko rozgałęzionego koronkarstwa, którego różnorodne techniki reprezentowane były na wystawie niekiedy pojedynczymi zaledwie okazami, w postaci ludowych czepców i wyrabianych na sprzedaż serwetek i kołnierzyków. Bez wątpienia, że uszeregowanie okazów według technik, tak, jak narastały one w terenie, a więc: klockowej, szydełkowej, drutowej, wreszcie igiełkowej, podobnie jak wydzielenie czepców ludowych od robót wykonanych na sprzedaż, dodałoby jasności ekspozycji. Podkreślałoby to, że droga — od koronki czepca wykonanej na własny użytek do serwetek czy kołnierzyków, produkowanych na sprzedaż — została już odbyta.

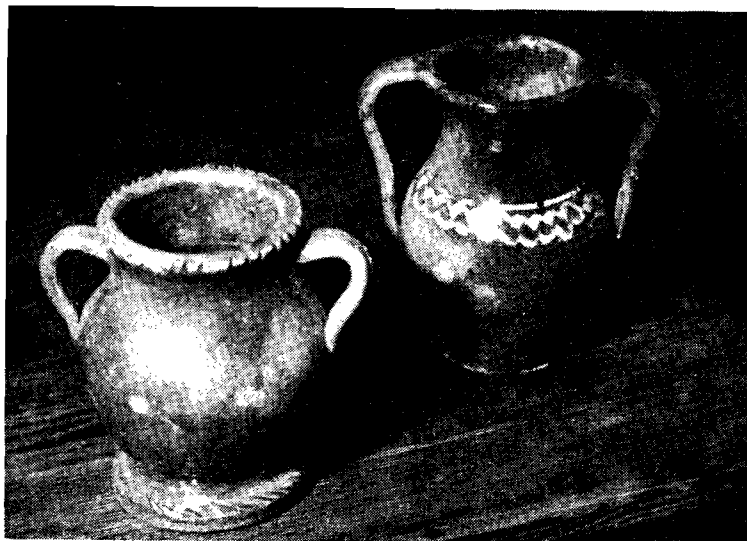
To samo da się powiedzieć o hafcie. Pozyskane przez Wydział wzorniki dokładnie przekopciowane ze starych, które już od dawna są unikatami, pozwalają ustalić, że stosowanie starych motywów (jak „korony” czy „strómkki”) panuje tam dotychczas. Jednak wystawa nie pokazała nam, czy istnieje w terenie własna inwencja hafciarek, jeśli chodzi o interpretację poszczególnych, starych motywów, szukanie nowych dróg rozwoju? Poza tym, wysuwa się pytanie, jakie miejsce w całości hafciarstwa cieszyńskiego zajmuje jasnobrązowy haft o miękkich liniach (motywy roślinne na koszuli z Koniakowa) w stosunku do najbardziej typowego czarnego haftu o motywach geometrycznych?

Znajdujące się na wystawie pojedyncze okazy stroju tłumaczą w pewnej mierze rolę haftu w ubiorze. Jednak i tutaj, choć jedno zdjęcie kobiety w szatce spuszczonej z podaniem krótkiej wzmianki o jej dawności w stosunku do obecnie noszonego stroju usprawiedliwiałoby jej pokazanie na wystawie. Podobne zdjęcia kobiet w kabotkach czy żywotkach rozjaśniłyby w dużej mierze sens ekspozycji, przy czym nazwa lokalna przedmiotu stałaby się zrozumiała.

Jeśli chodzi o rzeźbę, mamy zaledwie parę okazów. Międko modelowany „Gajdziarz” (ryc. 2) Jana Michałka z Koniakowa, łyżnik skopiowany według starego wzoru, oraz dwa talerze rzezane w brązowo barwionym drzewie przez Pawła Kohutę (ryc. na okładce) Występuje tu ciekawa interpretacja nowych tematów (gołąbki pokoju) obok tradycyjnych motywów (drzewo życia) z miejscowymi elementami zdobniczymi.

Większość eksponatów z powiatu cieszyńskiego wykonali członkowie spółdzielni istniejącej w Koniakowie.

Zupełnie inne są drogi, jakimi okazy z powiatu zawierciańskiego przywędrowały na wystawę, a także inna jest ich waga. Tu leży duża zasługa Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, który pierwszy zainteresował się tym zupełnie zaniedbanym terenem i umiał wyciągnąć na światło dzienne idące w zapomnienie relikty istniejącej tu kiedyś ciekawej ceramiki i tkactwa. Ostatni garncarze Siewierza przejmujący swój zawód z pokolenia na pokolenie, jak rodzina Maltazarów czy Łukasików wykonywali dotychczas na zbyt jedynie proste miski, donice, czy doniczki na kwiaty. Dopiero pobudzenie ich do przypomnienia sobie starych form, dawniej stosowanych, dało niezmiernie ciekawe wyniki w postaci całej kolekcji wyrabianych kiedyś dzbanów, dwojaków czy trojaków, zdobionych mis, baniek na kawę, cedzaków czy nawet specjalnego typu zabawek wyraźnie wskazujących na



Ryc. 4. Dzban (z prawej strony) wyk. Tomasz Maltazar z Siewierza. Dzban (z lewej strony) wyk. Stefan Łukasik z Siewierza. fot. A. Bogusz.

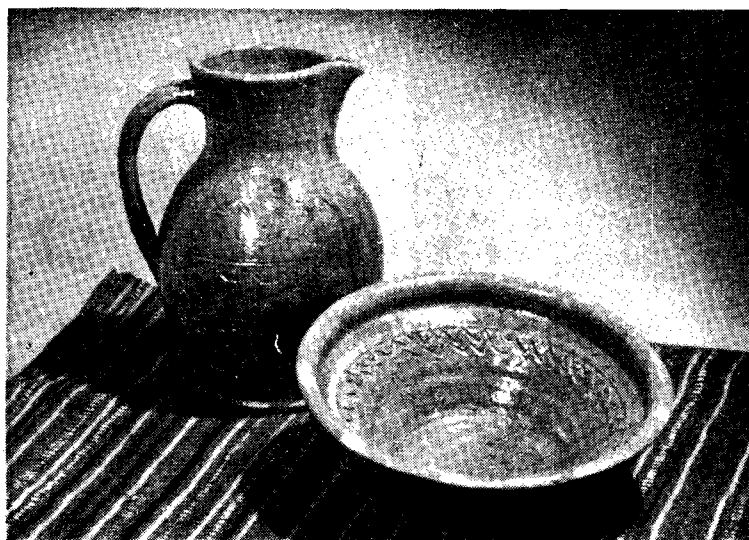
pewne nici wiążące je z ceramiką śląską, np. tzw. „opiekoce”. Jak dalece sprawa była pilna może wskazać fakt, że jedne z najciekawszych form dzbanów noszących wyraźne piętno indywidualne wyszły z warsztatu Antoniego Grzeszczyka z Kromułowia (ryc. 3) liczącego lat 90, który zmarł w kilka tygodni po wykonaniu swych ostatnich prac.

To samo da się powiedzieć o warsztatach rodziny Maltazarów (ryc. 4, 5, 6) i Łukasików (ryc. 4, 7), gdzie ojcowie pokazali synom różnorodność form i zdobienie dopiero, gdy zostali wyraźnie zachęcani do tej pracy przez opiekę Wydziału i udzieloną im subwencję Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Ceramika zawierciańska wykonywana jest z gliny gruboziarnistej polewana przeważnie obustronnie polewą brązową i zieloną stosowaną w szeregu odcieni.

Jedynie kilka garnczków Antoniego Grzeszczyka ma powierzchnię zostawioną w stanie surowym. Najciekawsza jest różnorodność form dzbanów o niewielkich wymiarach. Jak dzbany tak i miski zdobione są niekiedy rytym ornamentem linearnym, bądź też malowanym jasną pobiałką o najprostszych liniach falistych czy łamanych wzbogacone urozmaiconym profilowaniem przez dodanie pewnego rodzaju ryzowania krawędziom naczyń. Ciekawa jest miska roboty Antoniego Maltazara (ryc. 6) z wypukłym ornamentem powstałym z nałożenia gęstej pobiałki.

Według miejscowej tradycji potwierdzonej przez starych garncarzy dawniej istniało tu szeroko rozwinięte gliniane zabawkarstwo w postaci maleńkich dzbanuszków, kielichów, „opiekoców”, skarbonek, czy kogutów-świstawek.



Ryc. 5. Dzban i misa — wyk. Józef Maltazar z Siewierza. Tkanina pasiasta wełniana — wyk. Józefa Biała z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.

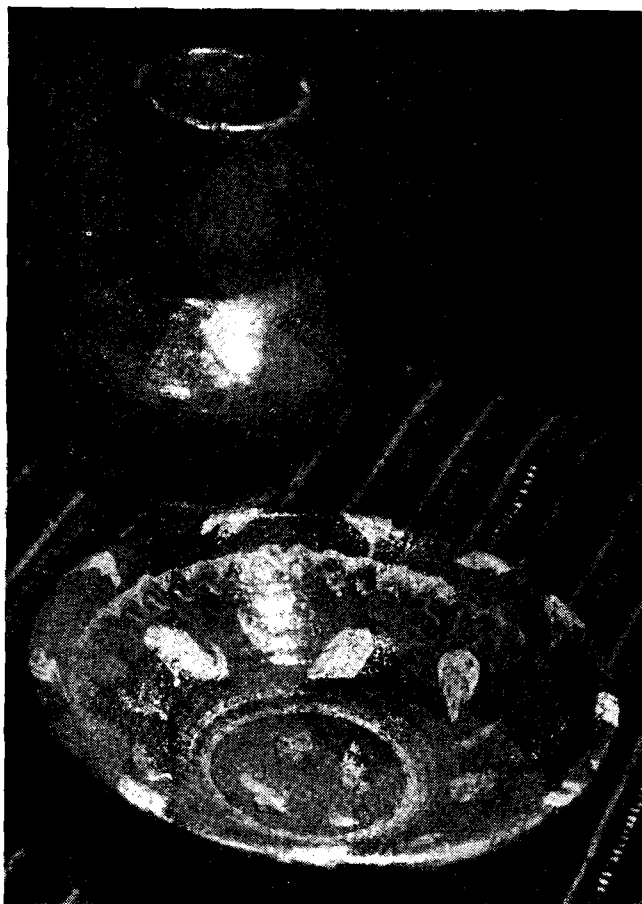
Wśród zebranych na wystawie okazów mamy możliwość prześledzenia, jak dawne profile dzbanów znalazły zastosowanie w dwuusznych wazonach lub niewielkich czarkach bez ucha. Zwłaszcza zasługują na uwagę wyroby Józefa Maltazara i Stefana Łukasika. O ile prace Łukasika cechuje wyraźna pierwotność formy i ornamentu, o tyle skala Józefa Maltazara zdaje się być bardzo rozległa. Od prostej miski ozdobionej spiralną linią jasnej polewy lub czystego w linii profilu jasnobrazowego dzbana, aż po niezmiernie szlachetną w kolorze czarkę wykonaną, jako nowy kształt w garncarstwie z jej skomplikowaną fakturą powierzchni uzyskanej przez stosowanie różnej gęstości polewy — widzimy szeroką skalę jego możliwości artystycznych, które niewątpliwie winny zwrócić nań uwagę organizatorów opieki nad nowoodkrytym ośrodkiem garncarstwa ludowego.

Tą samą drogą przybyły na wystawę stare zapaski i próbki tkanin z trzech wsi zawierciańskich. Część wystawionych fartuchów, którymi dotychczas jeszcze okrywają się kobiety z Postaszowic, Gołuchowic, czy Niegowej — są to nowe tkaniny utrzymane w charakterze pasiaków o różnej szerokości pasach zbliżonych w układzie do łowickich czy sieradzkich, jednak o rytmie niespokojnej i innym układzie barwnym. Informacje z terenu mówią, że ten typ tkaniny jest nowy, co przy dokładnym prześledzeniu i porównaniu poszczególnych okazów trzebaby postawić pod znakiem zapytania. Przeczą bowiem temu niektóre zapaski, gdzie wśród zróżnicowanej szerokości pasków występuje jeden pasek „drabinkowy“, przy czym niezmiernie szlachetne walory kolorystyczne wskazywałyby na stare tradycje farbiarstwa roślinnego. Ten sam układ pasów drabinkowych znajdujemy w ostatnio wykonanych próbkach opartych o najstarsze wzory znalezione przez miejscowe tkaczki. Tkaniny te charakteryzuje zasadniczy układ wąskich paseczków o przewadze barwy ciemnoczerwonej i czarnej. Zwłaszcza próbka wykonana przez Józefę Białą z Postaszowic o wąskich niemal jednonitkowych paskach w połączeniu z paskami drabinkowymi oraz jej układ barwny nawiązuje wyraźne asocjacje z tkaniną północno-mazowiecką.

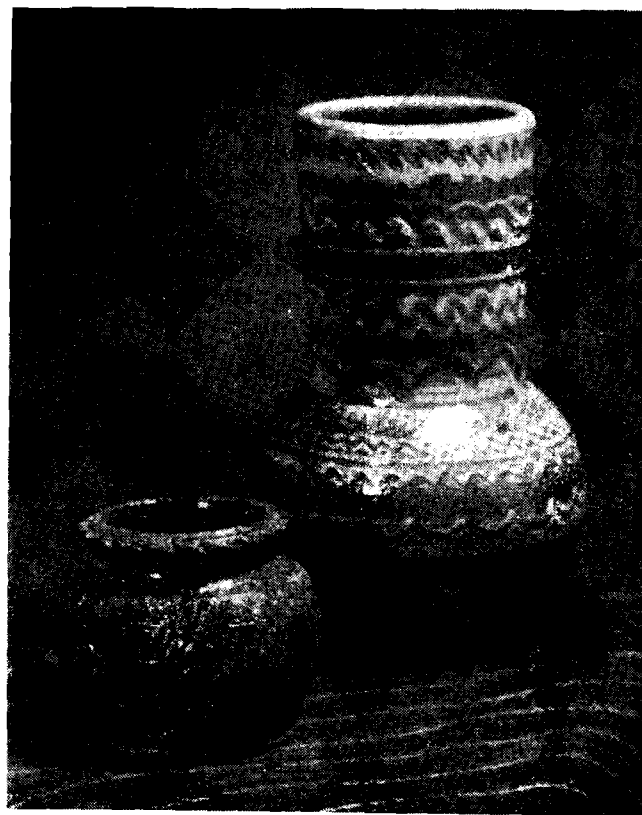
Wszystkie tkaniny zawierciańskie są wykonane na lnianym postawie przetykane wełną własnego przędzenia, często przeplatane nicią lnianą. Pomieszczenie z lnem występuje zawsze w tkanych oddzielnie krajach, którymi obszywa się zmarszczone zapaski. Ma to swoje usprawiedliwienie w konieczności uzyskania tkaniny, która by dała się łatwiej zgiąć zachowując konieczną w tym wypadku elastyczność.

Podobnie, jak ceramika, tkaniny zawierciańskie cechuje pewna, pierwotna surowość, jednocześnie pełna bezpośredniej szczerości. Jej charakter pograniczny w stosunku do terenów, gdzie tkanina ludowa zanikła już dawniej, nadaje im jeszcze więcej wagi i znaczenia.

Nic więc dziwnego, że wydobytych z ukrycia gałęziami przemysłu ludowego zainteresowała się Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Jednocześnie, znajdujące się na wystawie materiały sygnalizują badaczom konieczność zwrócenia uwagi na ich wartość, w całokształcie polskiej sztuki ludowej.



Ryc. 6. Miska i flakon wyk. Antoni Maltazar z Siewierza. Tkanina pasiasta wełniana — wyk. Józefa Biała z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.



Ryc. 7. Flakony — wyk. Stefan Łukasik z Siewierza. Tkanina pasiasta — wyk. Maria Gołuchowska i Maria Socha z Postaszowic, pow. Zawiercie. fot. A. Bogusz.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ WOJEWÓDZTWA LUBELSKIEGO

ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

Dnia 15 grudnia ub. r. została otwarta w Lublinie Wystawa Sztuki Ludowej województwa lubelskiego, zorganizowana przez Wydział Kultury przy Prezydium W.R.N. w Lublinie przy współudziale lubelskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.

Wystawa obejmowała różne działy twórczości ludowej, a mianowicie: plecionkarstwo, tkactwo i strój ludowy, koronkarstwo, ceramikę, zabawkarstwo, rzeźbę, wycinanki, sztuczne kwiaty i pisanki. Ekspozyty w ilości 356 zebrane były z 30 miejscowości województwa lubelskiego, zgrupowanych jednak głównie na terenie 3 powiatów: lubartowskiego, łukowskiego i radzyńskiego, z powiatu kraśnickiego i z Białej Podlaskiej pochodziły jedynie wyroby ceramiczne.

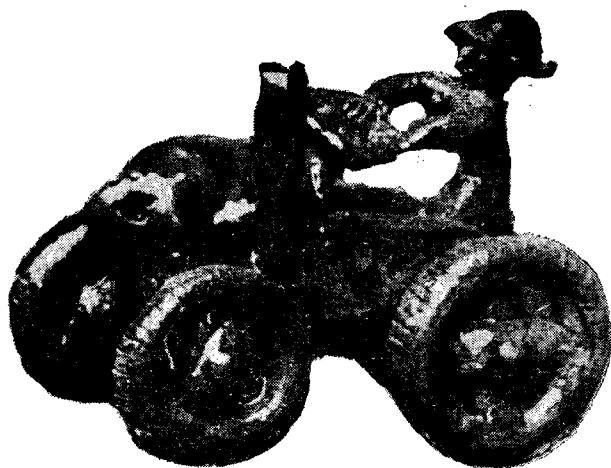
Opisywana wystawa powstała zasadniczo przez zestawienie dwóch wystaw regionalnych, które miały miejsce daleko wcześniej, a mianowicie: Wystawy Sztuki Ludowej w Lubartowie (lipiec 1951 r.) i Łukowie (październik 1951 r.). Z obu tych wystaw napisane zostały obszernie recenzje (Polska Sztuka Ludowa nr 6/51 i nr 1/52) tak, że po wyeliminowaniu ekspozatów z tych dwóch powiatów niewiele materiału pozostaje do omówienia, będzie to przeważnie ceramika z pow. kraśnickiego i tkactwo z radzyńskiego.

Z powiatu kraśnickiego na wystawę nadeszły swe wyroby dwa ośrodki garncarskie: Urzędów i Łążek Ordynacki. Urzędów to stara osada garncarska, licząca dawniej kilkudziesięciu a dziś około dziesięciu garncarzy, wykonujących różne naczynia użytkowe jak garnki, „durszlaki“, płaskie „wodziaki“, z dwoma niewielkimi uszkami do noszenia wody w pole itd. Do swych wyrobów używają garncarze urzędowscy gliny żelazistej, wypalającej się na czerwono. Wewnątrz

pokrywają naczynia ołowiowym zielonym szkliwem, które na zewnątrz obejmuje również szyjkę. Jak informują garncarze z Urzędowa robiono też dawniej u nich i „siwaki“, jednakowoż ten sposób wypalania garnków obecnie zarzucono ponoć z powodu braku odpowiedniego pieca.

Najwybitniejszymi garncarzami urzędowskimi są trzech bracia: Jerzy, Paweł i Stanisław Witkowie, oraz Antoni Kaniowski. Na wystawie znalazły się prace wymienionych wyżej garncarzy z wyjątkiem Stanisława Witka. Wyrabiają oni naczynia użytkowe, ozdobiane skromnym rytym ornamentem oraz tak zw. galanterię ceramiczną w postaci rzeźb o tematyce figuralnej. Rzeźby te wykonane w sposób bardzo prymitywny nawiązują nieco do zanikających już dziś zabawek dziecińczych, sprzedawanych po jarmarkach i odpustach. Przedstawiane sceny czerpane są z życia wsi. Przykładem może być przeładowana trochę rzeźba Jerzego Witka, zatytułowana „Oczepiny“, gdzie na małej przestrzeni zgrupowana została wielka ilość osób, co nie pozwala na skoncentrowanie uwagi na punkcie centralnym, którym ma być panna młoda siedząca na dzieży. Przejrzystsza kompozycyjnie jest jego druga rzeźba p. t. „Garncarz przy pracy“. Przedstawia ona mężczyznę toczącego garnek na kole garncarskim, podczas gdy siedząca obok kobieta struże glinę strugaczem. Jest to typowy obrazek z pracowni garncarskiej, gdzie mąż zajmuje się wytaczaniem naczyń, w innych zaś pracach pomagają mu członkowie rodziny, przy czym głównym pomocnikiem jest zwykle żona. Prócz kompozycji figuralnych wykonał też Jerzy Witkiewicz kilka płaskich kropielniczek ozdobionych rytym ornamentem i wypukłym motywem zazwyczaj figuralnym (treści religijnej) na tarczy do zawieszania. Brat Jerzego Witka, Paweł, będąc sam przodownikiem pracy w skupie zboża, chętnie w swych rzeźbach porusza tematy ilustrujące postęp gospodarczy wsi dzisiejszej. Na wystawę wykonał np. rzeźbę p. t. „Kierowca przy traktorze“ (ryc. 1), czy „Odstawa tuczniaka“. Trzeci z grupy garncarzy urzędowskich Antoni Kaniowski unika raczej scen zbiorowych, chętnie natomiast rzeźbi pojedyncze postacie, które umie doskonale podpatrzyć i nadać im cechy charakterystyczne (np. postać „Kulaka“, ryc. 2). Prócz postaci ludzkich rzeźbi Kaniowski również udatne figurki zwierząt.

W odróżnieniu od ceramiki użytkowej z Urzędowa naczynia z Łążka Ordynackiego zdobione są kolorowymi polewami. Najtypowszym ornamentem jest jodełka, spirala, linia falista itd. Pod względem formy ośrodek ten charakteryzują naczynia raczej pękate, niskie. Kolor naczyń brązowy z tym, że przy dzbanach i garnkach występuje często biały kołnierz dookoła wylewu. Wyroby z Łążka Ordynackiego pochodziły z pracowni Ludwika, Mateusza i Walerii Startków



Ryc. 1. „Kierowca przy traktorze“ — rzeźba w glinie wyk. Paweł Witkiewicz z Urzędowa, fot. Janusz Świeży

i Franciszka Sikory. Ten ostatni dał wyłącznie tale-
rze, na dnie których obok tradycyjnych ornamentów
roślinnych czy zwierzęcych pojawiły się motywy
współczesne jak np. gołąbki pokoju.

Ośrodek garncarski w Białej Podlaskiej reprezento-
wały tylko wyroby Kazimierza Rogowskiego, na które
złożyły się trzy, ale za to niezwykle piękne okazy tzw.
„siwaków“, a mianowicie dzban, butla na wodę zw.
„wodziakiem“ (ryc. 3) i tzw. „szabasówka“, tj. duży
garnek dwuoszyny (ryc. 4). Powierzchnia ich zdobiona
była ornamentem gładzonym o układzie przeważnie
pionowym. Charakterystyczną cechą dla tych trzech
okazów jest podział powierzchni naczynia na dwie nie-
równe części przy pomocy dwóch rtych linii równo-
ległych, przecinających naczynie horyzontalnie. Moty-
wy występujące na naczyniach są przeważnie geome-
tryczne: linia prosta łamana, falista, spiralna, w gór-
nej zaś części brzuśca wykonane są motywy wachla-
rzowate, przypominające schematycznie potraktowane
sylwetki roślin. Całość jest niesłychanie szlachetna
i scharmonizowana, co podnosi jeszcze i ciekawy kolor
wypału, dający w efekcie czarny czerep ze srebrzy-
stym, połyskującym ornamentem.

Wyroby tkackie, pominąwszy te, które już były oma-
wiane w recenzjach z wystawy w Lubartowie i Łuko-
wie ograniczają się do 10 okazów z pow. radzyńskiego.
Składały się na nie trzy kilimy wełniane, trzy narzuty
oraz 4 spódnice lniane. Kilimy radzyńskie charakte-
ryzują szerokie pasy podłużne tkane splotem rzadko-
wym (w „drelich“), przy czym osnowę stanowi len, zaś
wątek wełna. Pasy są zazwyczaj w dwukolorach mniej
więcej 8 — 10 cm szerokości. Czasem szersze pasy są
oddzielone od siebie drobnymi ½ cm szerokości pa-
seczkami białymi i czarnymi. Takim właśnie był kilim
utkany przez Stefanę Kądracką z Jabłonia (gm. Ja-
błoń) w 1925 r., w którym szerokie na 10 cm pasy gra-
natowe oddzielone były od 12 cm pasów popielatych
wąskimi (½ cm) paseczkami białymi i czarnymi. Ki-
limy te dla uzyskania odpowiednich wymiarów są ze-
szywane przez środek z dwóch części. Ulubionymi ko-
lorami występującymi w kilimach radzyńskich są ze-
stawienia koloru czerwonego — amarantowego („bu-
racczowego“) z zielonym lub szafirowym.

Obok kilimów na wystawie znalazły się trzy narzu-
ty lniane w kratę tzw. „płachty“ wykonane w „po-
jedynk“, tzn. splotem płótna, o barwach bardziej sto-
nowanych niż to miało miejsce w kilimach. „Okna“
krat o boku około 15 cm wypełnione bywają bądź tzw.
„pepitem“, czyli drobną kratką, bądź są gładkie
jednokolorowe. Narzuty wykonała tkaczka Maria Nie-
dzielska z Jabłonia (gm. Jabłoń) w latach 1936 i 1938.

Trzy z wystawionych lnianych spódnic były tkane
w kratkę biało-czarną, czwarta zaś w czerwono-czar-
ną. Pierwsze z nich są starsze, pochodzą z pierwszych
lat bieżącego stulecia, podczas gdy ostatnia robiona
była po I wojnie światowej. Spódnice te układane są
we fałdy. Niekiedy posiadają dołem naszyty pas z tej
samej materii tylko ciętej ze skosu dla uzyskania lep-
szego efektu, albo czarną, jedwabną, kupną tasiemkę
szerokości około 1 cm. Spódnice te wykonały Stefania
i Małgorzata Kądrackie z Jabłonia.

Jak wynika z powyższego przeglądu omawiana wy-
stawa w słabym tylko stopniu dawała obraz ludowej



Ryc. 2. „Kulak“ — rzeźba w glinie wyk. Antoni Ka-
niowski z Urzędowa w 1951 r. fot. Janusz Świeży.

twórczości artystycznej województwa lubelskiego. Bra-
ki jej zarysowują się w sposób wyraźny, gdy zgroma-
dzone na wystawie eksponaty zestawimy z tymi, które
znalazły się na poprzedniej wystawie, urządzanej
w Lublinie w r. 1949.

Dział	1949		1951	
	ilość eksponatów	ilość powiatów	ilość eksponatów	ilość powiatów
Plecionkarstwo	8	4	14	1
Tkactwo i strój	53	7	71	3
Koronkarstwo	—	—	4	2
Ceramika	98	5	144	4
Zabawkarstwo	33	3	59	2
Rzeźba	3	3	11	1
Wycinanki	13	1	23	1
Sztuczne kwiaty	—	—	13	2
Pisanki	20	1	17	1
razem	228		356	

Porównując ogólne liczby eksponatów widzimy, że ilość okazów zgromadzonych na wystawie w r. 1951 była w stosunku do roku 1949 większa o 128 pozycji, niemniej jednak na pierwszej wystawie reprezentowanych było 12 powiatów, tj. całe województwo z wyjątkiem pow. hrubieszowskiego i bialskiego, materiał pochodził z 38 miejscowości, rozrzuconych po różnych częściach województwa, podczas gdy na wystawie ostatniej eksponaty zebrane były w 30 miejscowościach, zgrupowanych w 4 zaledwie powiatach (o ile pominiemy Białą Podlaską skąd pokazano trzy garnki gliniane jednego autora). Powiększenie ilości okazów na wystawie w r. 1951, powstało więc nie przez rozszerzenie rzeczowego i terytorialnego jej zasięgu, ale głównie przez nadmierne pod względem cyfrowym eksponowanie pewnych ośrodków (np. 49 garnków z Lubartowa, 53 z Łukowa), które na tego rodzaju wystawie powinny być pokazane w wyborze, ograniczającym się do najtypowszych i najlepszych wytworów z punktu widzenia ich wartości artystycznych.

W związku z podkreślanym wyżej brakiem równowagi w kompozycji wystawy powstały olbrzymie, niczym nieumotywowane luki, jak np. zupełny brak haftów biłgorajskich i włodawskich, ceramiki z pow. zamojskiego i chełmskiego i wielu innych. Listę tych braków możnaby przedłużyć, ale to w tej chwili mielibyśmy się z celem. To co powiedziano dotychczas wystarczy, aby uzasadnić stwierdzenie, że wystawa nie charakteryzowała należycie ludowego dorobku artystycznego województwa lubelskiego, była bowiem zbyt fragmentaryczna i zestawiona w sposób przypadkowy.

Ekspozycja wystawy pomyślana według układu terytorialnego (powiatami) została konsekwentnie przeprowadzona jedynie w dziale tkanin, już w wyrobach garncarskich przejrzystość układu została tu i ówdzie zmacona.

Zwiedzając wystawę odnosiło się wrażenie, że zorganizowana ona została w pośpiechu, bez czasu do namysłu i należytego przygotowania w terenie. Jeżeli tak było istotnie, to oczywiście wiele niedociągnięć będzie usprawiedliwionych. Niemniej zostanie jeszcze kwestia otwarta, dlaczego nie rozplanowano przygotowań do wystawy w sposób taki, ażeby się to nie odbiło ujemnie na jej ostatecznym wyniku.



Ryc. 3. „Wodziak” — naczynie na wodę wyk. Kazimierz Rogowski z Białej Podlaskiej, fot. Janusz Świeży.



Ryc. 4. „Szabasówka” garnek dwuuszny wyk. Kazimierz Rogowski z Białej Podlaskiej, fot. Janusz Świeży.

SPRAWOZDANIE Z WYSTAWY SZTUKI LUDOWEJ POWIATU NOWOSĄDECKIEGO

ELEONORA JANIKOWSKA

Dnia 16 grudnia 1951 roku została otwarta Wystawa Sztuki Ludowej w Nowym Sączu. Inicjatorem i organizatorem jej był Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie, który korzystał z pomocy naukowej Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego Państwowego Instytutu Sztuki.

Celem wystawy było pokazanie pozytywnych wartości plastycznej twórczości ludu nowosądeckiego, w szczególności zaś sztuki, która jest wyrazem nowych potrzeb i nowych zastosowań.

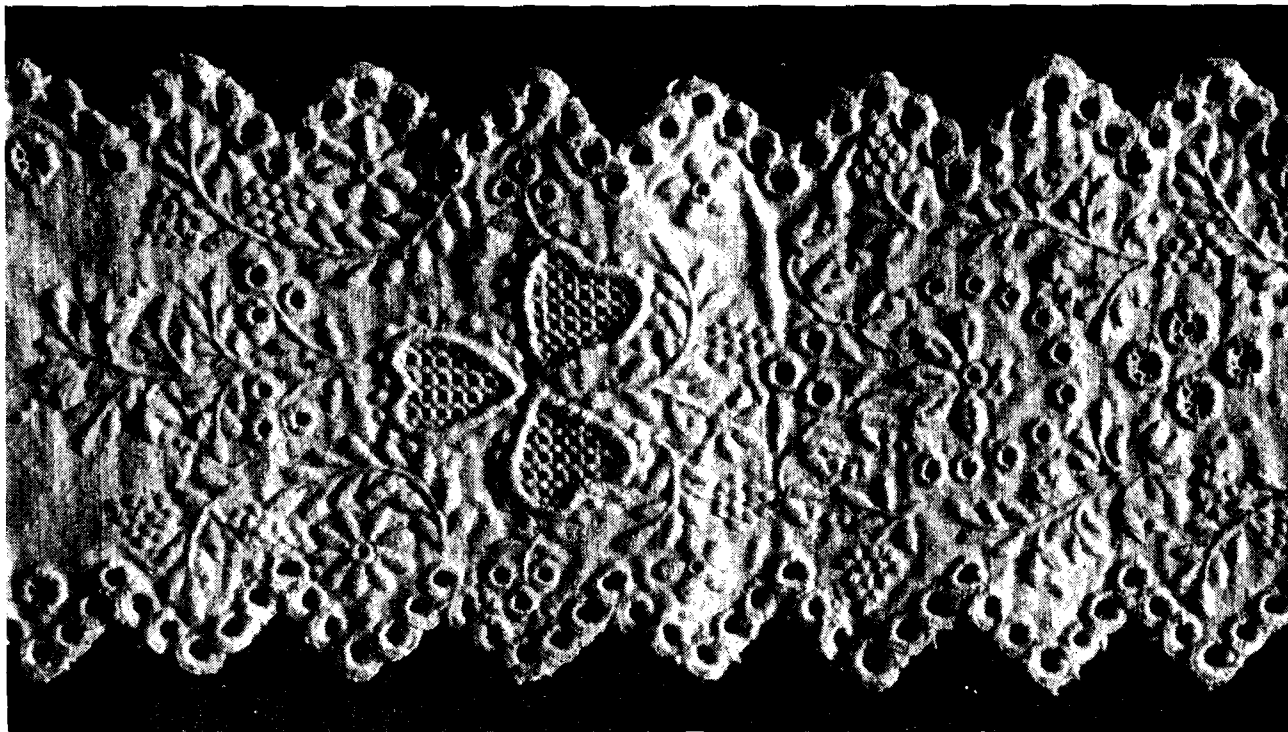
Wystawę poprzedził konkurs, na który artyści dostarczyli własne prace bądź dawne, bądź nowe, specjalnie w tym celu wykonane. Jury konkursowe, do którego weszli przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Sztuki, Państwowego Instytutu Sztuki, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Prezydium Miejscowej Powiatowej Rady Narodowej, Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego, oraz Muzeum Ziemi Sądeckiej — nagrodziło 155 eksponatów z zakresu: hafciarstwa, ceramiki, malarstwa, rzeźby w drzewie. Przyznawane nagrody pochodziły z funduszków Ministerstwa Kultury i Sztuki (6.500 zł) i Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie (3.600 zł).

Po konkursie urządzono wystawę. Mieściła się ona w świetlicy Powiatowej Rady Związków Zawodowych, gdzie zajmowała dwie niewielkie sale, w których zgromadzono 139 eksponatów pochodzących z miejscowości: Podegrodzie, Litacz, Brzyna, Stary Sącz, Łącko, Juraszowa, Piorunka, Olszana, Czarniec, Wola Brzyńska i Krynica.

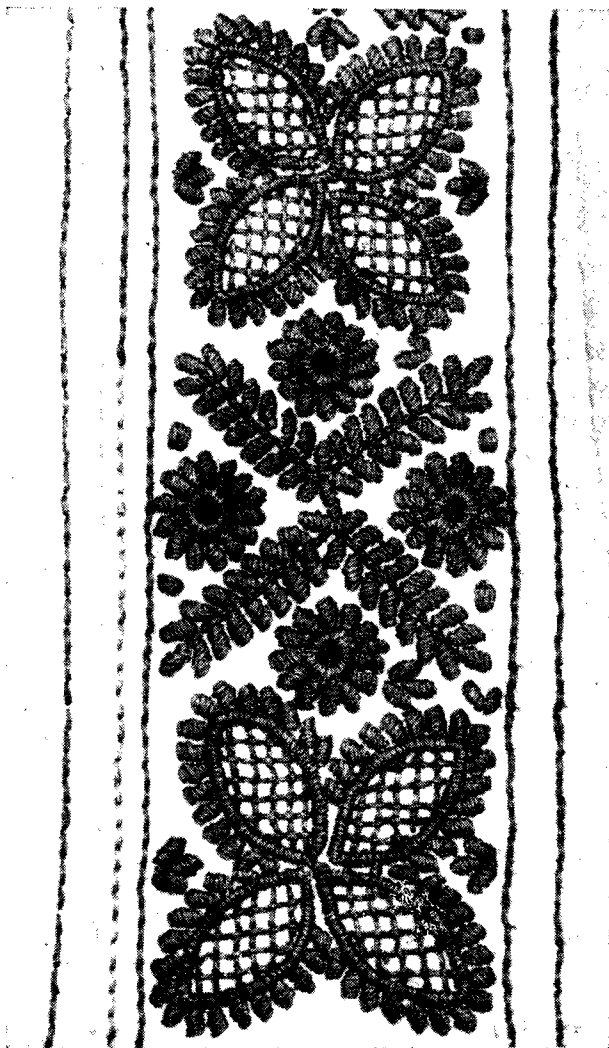
Jasne, dobrze oświetlone sale oraz estetyczne rozmieszczenie eksponatów robiły przyjemne wrażenie na zwiedzających.

Głównymi działami wystawy były: hafciarstwo, ceramika i obrazy na szkle, słabo natomiast reprezentowana była rzeźba w drzewie i obrazy malowane na papierze.

Z dziedziny haftu białego pokazano 10 eksponatów pochodzących z Podegrodzia, Łącka, Litacza i Brzyny. Były to bogato haftowane koszule męskie i kobiece szyte z białego „przedniego“ płótna fabrycznego. Koszule zdobił haft wypukły (ryc. 1) o gęstym wzorze roślinnym znajdującym się na kołnierzyku, gorsie, przyramkach i mankietach. U koszul kobiecych zamiast kołnierzyka często spotyka się haftowane i suto marszczone krezy. Taki sam haft jak na koszulach występuje na batystowym fartuchu kobiecym. Prócz



Ryc. 1. Fragment haftu białego z koszuli wyk. Wiktoria Janczura. Łącko pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszewski.



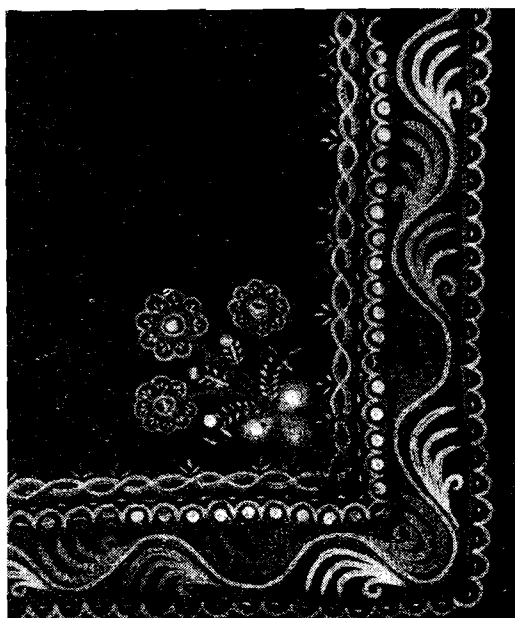
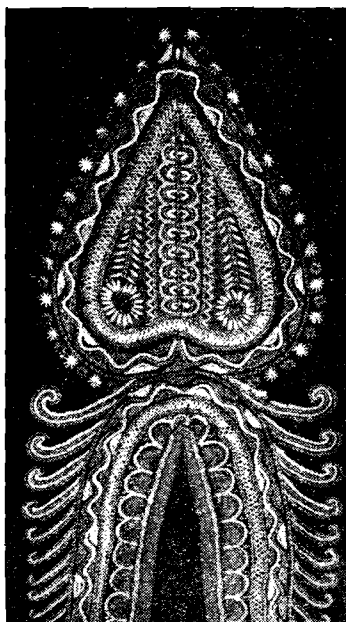
Ryc. 2. Czerwony haft przy koszuli kobiecej. Podegrodzie, pow. Nowy Sącz, wykonawca nieznany.
Fot. Stefan Deptuszewski.

koszul wystawiono również ich fragmenty jak zdobiony kołnierzyk lub komplet haftów do koszuli męskiej. Nowsze koszule zdobione są zarówno haftem wypukłym jak i stebnowaniem, wyszywanym na kołnierzyku i mankietach.

Obok haftu białego spotyka się także tą samą techniką wykonany haft czerwony (ryc. 2), którym w okolicy Podegrodzia i Litacza zdobiono koszule kobiece, męskie oraz chustki czepcowe.

Szerokie zastosowanie w zdobnictwie stroju z okolic Sącza znajduje haft wielokolorowy wykonywany głównie ściegiem łańcuszkowym przy użyciu tzw. „kordonka”, jedwabiu, lub wełny. Spotykamy się z nimi na ubraniach wierzchnich. W stroju męskim haftami kolcowymi zdobione są sukmany i spodnie noszone przez sądeckich Górali i Lachów, lachowskie kaftany, w kobiecym zaś podegrodzkie katany, zapaski i nowsze gorsety.

Pięknym przykładem haftu wykonanego barwną nicią wełnianą była na wystawie „gurmana” (sukmana) z okolic Łącka szyta z brązowego samodziałowego sukna, ozdobiona na kołnierzu, wzdłuż rozcięcia na piersiach, przy mankietach i u nasady fałdów bocznych, szerokimi szlakami haftu głównie łańcuszkowego w kolorze czerwonym i granatowym. W stroju Lachów z okolic Podegrodzia występują hafty wykonane kordonkami o barwach jaskrawych: żółtym, zielonym, czerwonym, pomarańczowym itp. Technika haftu również przeważnie łańcuszkowa z drobnymi fragmentami wyszywanymi ściegiem „janina” i gałązkowym. Przeważające motywy to linia falista z małymi elipsowatymi wypełnieniami w zakolach, łuki czy jednostronna pętlicowata plecionka z tzw. w gwarze miejscowej „ogóreckami”. Prócz tego w rogach na połach kaftana występują stylizowane motywy roślinne. Bardzo interesująco przedstawiają się ozdoby haftowane poniżej przyporów spodni lachowskich tzw. „błękici” (ryc. 3). W przeciwieństwie do rozbudowanych parze-



Ryc. 3. Haft na „błękiciach” (spodniach) z Podegrodzia, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.

Ryc. 4. Okładka do albumu wyk. Katarzyna Sikora, Podegrodzie, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.

Ryc. 5. Gorset typu nowszego. wyk. Rozalia Pierzchała. Brzyna, pow. Nowy Sącz.
Ryc. 6. Gorset z ostatnich czasów. wyk. Aniela Pierzchała. Brzyna, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.



nic podhalańskich, czy pętlicowatych kompozycji występujących w Górcach, wyszywki sądeckie posiadają wyraźny kształt serca o zamkniętym dekoracyjnym konturze, przedzielonego w pośrodku pasem pionowym na dwie połowy, z których każda wypełniona jest motywem roślinnym przypominających kwiat stokrotki.

Motywy i techniki hafciarskie, czerpane z zanikającego ubioru ludowego, znajdują dziś nowe zastosowanie na serwetach, makatach, obrusach i okładkach do albumów, haftowanych przez wiejskie artystki. Serwetki i obrusy haftowane na samodziałowym płótnie posiadają zazwyczaj wzdłuż brzegów motywy pasowe przeniesione z lampasów na kaftanach względnie z „błękici“, w rogach umieszczone są wspomniane wyżej kompozycje roślinne występujące na kaftanach męskich czy katanach kobiecych. Niektóre z przedstawionych na konkurs serwetek raziły swym przeładownością i brakiem przejrzystości w kompozycji. Bardzo wierne, jeśli chodzi o zachowanie charakteru haftów lachowskich były okładziny do albumów (ryc. 4) i makatka wyszywane na granatowym suknie przez Katarzynę Sikorę z Podegrodzia.

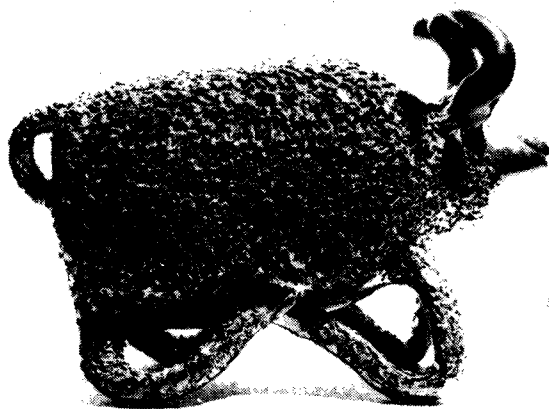
Zjawiskiem nowszym w hafciarstwie sądeckim są kobiece chustki na głowę zrobione z czarnego jedwabiu lub cienkiej materii wełnianej, ozdobione po krajach szlakiem haftu płaskiego o motywach naśladowanych wzory kwiatowe z drukowanych chustek fabrycznych. Kilka przykładów tego rodzaju wykonały na konkurs Józefa Szewczyk ze Starego Sącza, Wiktoria Janczura z Łącka i Zofia Fryzowicz z Litacza.

Osobną dziedziną haftów jest w Sądecczyźnie haft koralikowy stosowany do przyozdabiania gorsetów aksamitnych noszonych tu w kolorach czarnym i rza-

Ryc. 7. Dzbaneł wyk. Józef Biliński. Stary Sącz. fot. Stefan Deptuszewski



dziej granatowym. Dołem wzdłuż krawędzi gorsetu doczyty jest rząd mniejszych lub większych kałek, kształtu owalnego lub trapezowatego ułożonych w ten sposób, że każda następna zachodzi nieco na poprzednią. Zdobiały gorsety koralikowy haft początkowo był bardzo subtelny o małej ilości kolorów i ograniczał się do dwóch niewielkich bukietów wyszywanych na przodach gorsetu i jednego z tyłu w pośrodku pleców. Bukiety, złożone z kwiatów ujmowane abstrakcyjnie, wyszywano dawniej koralikami przeświecającymi co w znacznym stopniu łagodziło pstrokaciznę haftu. Z czasem skromne motywy kwiatowe zaczęły się rozrastać, wypełniać coraz szerzej powierzchnię gorsetu nabierając równocześnie form bardziej zbliżonych do natury. Równocześnie dawne koraliki zostają zastąpione przez paciorki nieprzezroczyste o barwach jaskrawych. Wzór wykonany takimi koralikami staje się bardziej kolorowy i traci dawną szlachetność zarówno formy jak i barwy (ryc. 5). Drobne kwiatki wyszywano koralikami również na kałkach. W najnowszych gorsetach haft koralikowy zastąpiony został haftem płaskim, wykonanym przy pomocy kolorowych jaskrawych nici jedwabnych. Gorsety takie zaczęto szyc w czasach okupacji niemieckiej, kiedy odczuwano brak szklanych paciorków. W hafcie jedwabnym zachowane zostały dawne zasady kompozycji wzoru, jednakowoż inna technika wykonania przyczyniła się do poważnej zmiany ogólnego charakteru całej dekoracji (ryc. 6).



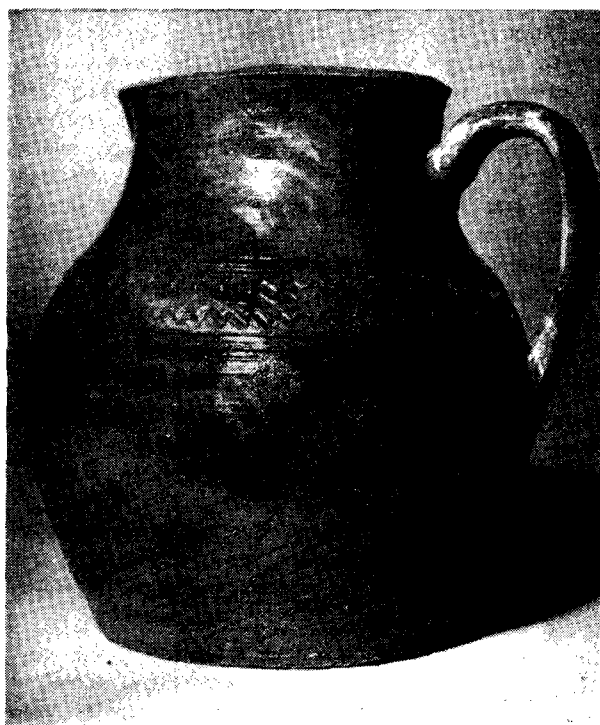
Ryc. 8. Skarbonka gliniana w formie barana wyk. Józef Biliński. Stary Sącz, pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.

Bogato reprezentowany był dział ceramiki (63 sztuki). Złożyły się nań wyroby Wojciecha Błaszczyka z Podegrodzia i Józefa Bilińskiego ze Starego Sącza. Bardziej interesującymi, zarówno ze względu na różnorodność przedmiotów jak i ich zdobienia, były wyroby Bilińskiego. Wykonał on szereg naczyń użytkowych i przedmiotów galanterii ceramicznej. Wśród naczyń użytkowych widzimy garnki, dzbanki, dwoja-



Ryc. 9. Bania gliniana do zdobienia dachów wyk. Józef Biliński. Stary Sącz pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.

Ryc. 10. Dzbaneł, wyk. Wojciech Błaszczyk. Podegrodzie. pow. Nowy Sącz. fot. Stefan Deptuszeński.





Ryc. 11. Obraz na szkle: „Badanie lekarskie na wsi” wyk. Jan Jachimka z Tylmanowej, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.

ki, misy itp. Ze względu na odmienną formę zwracają uwagę trzystronnie spłaszczony dzbanek tzw. „bacowski” służący do noszenia mleka z szałasów, oraz misy o brzegach ukośnie rozchylonych tzw. „orawki”.

Naczynia zdobione są piękną polewą w kolorze brązowym lub ugru jasnego, bywają zaś i takie, które mają obydwa kolory polewy rozłożone w ten sposób, że np. szyjka dzbanka jest koloru brązowego, reszta zaś we wspomnianym kolorze ugru jasnego. Naczynia są bogato zdobione bądź malaturami, bądź rytym, względnie jednym i drugim (ryc. 10). Ryt występuje zwykle w układzie pasowym, okalającym naczynie. Ozdoby malowane mają układ pasowy złożony przeważnie z elementów geometrycznych, podkreślający kształt naczynia. Motywy roślinne występują najczęściej na brzuścu.

Na misach i „makutrach”, tj. dużych donicach, służących do ucierania maku, wykonywane są na dnie motywy: ośrodkowe często składające się z układu kół koncentrycznych, na ściankach zaś motywy pasowe. W niektórych naczyniach stęsuje Biliński do zdobienia barwnymi polewami tzw. technikę „fladerkowania”, podobną do tej jaką spotykano pod koniec ubiegłego wieku w Brzostku i Kołaczycach¹⁾.

Z galanterii ceramicznej Bilińskiego wystawiono skarbonki m. in. o formach zoomorficznych (ryc. 8), małe figurki zwierzęce stanowiące zabawki dla dzieci i banie o pięknej polewie zdobione rytym, służące do przystrajania szczytów domów (ryc. 9).

W wyrobach przedstawionych na konkurs Biliński starał się dać przegląd typów znanych z dzisiejszej praktyki, oraz form jakie zapamiętał z pracowni ojca. Niestety nie wszystkie z tych form zostały przez niego uwzględnione, brak było np. mis o pięknych sercowatych motywach malowanych, których rysunki publikuje Udziela w swym artykule poświęconym zdobnictwu ludowemu w Sądecczyźnie²⁾.

Wyroby drugiego garncarza, Wojciecha Błaszczyka (10 eksponatów) były na ogół mniej ciekawe. Składały się na nie naczynia użytkowe, jak garnki, dzbanki, dwojaki i doniczki, pozbawione ozdób malowanych, polewane na jeden kolor — ciemno brązowy. Niektóre z nich zdobi pasowy ryt geometryczny obiegający górną część brzuśca (ryc. 10).

Porównując produkcję obu ośrodków garncarskich, z których jeden znajduje się w małym miasteczku, a drugi w niezbyt odległej wsi, spostrzegamy dużą

różnicę zarówno w doskonałości technicznej, jak i bogactwie wykonywanych form czy motywów zdobniczych. Wyroby Bilińskiego to przykład produkcji małościasteczkowej opartej na XIX-wiecznych tradycjach rzemieślniczych, którym nie potrafi jeszcze dorównać Błaszczyk — garncarz wiejski.

W dziale malarstwa na szkle wystawiono 19 obrazów malowanych przez Jana Jachimka z Tylmanowej, ucznia szkoły przemysłu artystycznego w Zakopanem, 7 wykonanych przez młodzież uczęszczającą na kurs prowadzony w Łącku przez Helenę Roj-Kozłowską, oraz 1 pracę Leona Potońca z Olszany.

Obrazy Jachimka przedstawiają w różnych ujęciach zagadnienie postępu gospodarczego i kulturalnego wsi jak np. zakładanie na wsi instalacji elektrycznej, lub badanie lekarskie (ryc. 11), pracę robotnika (górnika przy pracy), czy chłopca (przewoźnika, prądkarza, kopania ziemniaków, zbioru owoców itp.). Niektóre jego obrazki zdradzają wpływ zakopiańskiej produkcji pamiątkarskiej jak np. obrazek przedstawiający drzewo z ptaszkami wyraźnie zapożyczony z obrazków na szkle malowanych w Zakopanem przez uczniów Miłkaszewskiego.

Leon Potoniec dał jeden obraz zatytułowany „Plan 6-letni”, przedstawiający kobietę-murarkę zatrudnioną przy odbudowie Warszawy. W obrazie tym poza aktualną tematyką świadczącą o postępującym wyrobieniu społecznym i politycznym na naszej wsi zwraca



Ryc. 12. Obraz na szkle: „Murarka przy pracy” wyk. Leon Potoniec z Olszany, pow. Nowy Sącz, fot. Stefan Deptuszewski.

uwagę dobra technika wykonania obrazu. Autor odrzuca tu zupełnie zwykłe w obrazach na szkłe konturowanie, maluje techniką światłocieniową o bardzo subtelnych przejściach kolorystycznych (ryc. 12).

Siedem obrazów na szkłe wybranych spośród przeszło dwudziestu wykonanych na kursie prowadzonym przez Roj-Kozłowską wiąże się z tematyką życia wiejskiego częściowo tradycyjną („Juhas“) częściowo współczesną. Wśród tych ostatnich zwracają uwagę obrazy, w których tematyce znalazło wyraz ważne dziś zagadnienie sportu wiejskiego (np. „Kolarze“ wyk. przez Stanisława Turka, lub „Gra w piłkę“ Stanisława Cebuli).

Dział malarstwa uzupełnia kilka obrazów malowanych na owe czasy uwieńczeniem były „Opisy te, których tematem jest willa, ulica, stacja kolejowa,

panorama Krynicy wypożyczone zostały ze zbiorów miejscowego muzeum.

Ostatnim wreszcie działem były wyroby z drzewa, na które składały się ptaszki na gałązkach jaskrawo malowane, biały gołąbek, oraz głowa turonia.

W związku z wystawą wydany został katalog opracowany przez Mieczysława Bieszczanina i Romana Reinfussa.

PRZYPISY

1. Irena Bojarska: „Naczynia gliniane z Brzostka“, „Polska Sztuka Ludowa“, r. 1951, Nr 6, str. 174 i nast.
2. Seweryn Udziela: Kilka słów o strojach, budowliach, sprzętach i naczyniach w Sądecczyźnie“, „Lud“, t. X, str. 427—429.

KATALOG ZABYTKÓW SZTUKI W POLSCE

JERZY ŁOZIŃSKI

Sprawa inwentaryzacji zabytków była od wielu lat zagadnieniem wysuwającym na czoło zadań stojących przed badaczami polskiej sztuki. Począwszy od XIX-wiecznych wysiłków w tym kierunku, których świetnym na owe czasy uwieńczeniem były „Opisy Zabytków Starożytności w Królestwie Polskim“ Kazimierza Stronczyńskiego¹⁾, każde pokolenie polskich historyków sztuki postulowało i podejmowało akcję zmierzającą do przeprowadzenia wyczerpującej, naukowej ewidencji zabytków polskiej kultury artystycznej²⁾. Wyrazem tego były liczne postanowienia szeregu zjazdów naukowych, od uchwały Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności z r. 1887 począwszy, skończywszy na rezolucji ogólnopolskiej konferencji historyków sztuki w r. 1945³⁾. Systematyczną realizację tych postulatów podjął przed pierwszą wojną światową Stanisław Tomkowicz, publikując w *Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* inwentarze powiatów: krakowskiego, gorlickiego i grybowskiego, i stwarzając tym samym prototyp nowoczesnego, polskiego inwentarza topograficznego zabytków, opartego w głównej mierze o wzory analogicznych wydawnictw niemieckich. Podjęta po r. 1918 akcja przez długi czas nie wychodziła poza ramy postulatów i opracowywania instrukcji, aż do utworzenia w r. 1929 Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków, którego owocem działalności — poza licznie zgromadzonymi materiałami archiwalnymi w postaci zdjęć fotograficznych i pomiarowych — stały się dwa opublikowane tomy obejmujące powiaty nowotarski i rawsko-mazowiecki. Wydaniu następnych, już częściowo przygotowanych, przeszkodziła wojna.

Wyrazem lekceważenia przez Państwo opieki nad zasobami kultury narodowej były skromne sumy przyznawane w okresie dwudziestolecia na akcję inwentaryzacyjną, co w praktyce uniemożliwiało prowadze-

nie tych prac na szerszą skalę. Poważną trudność stanowił również brak liczniejszej, wykwalifikowanej kadry pracowników terenowych. Pełne znaczenie tego przedsięwzięcia doceniono dopiero po wojnie, podejmując już w r. 1945 prace przy inwentaryzacji w nie-spotykanym dotąd rozmiarze. Jako kontynuacja rozpoczętej już dawniej serii wydawniczej ukazał się w r. 1948 jej tom III — powiat żywiecki, w opracowaniu J. Szablowskiego, a w r. 1950 tom IV, powiat piotrkowski, jako praca zbiorowa obozu studentów historii sztuki, który to obóz miał jednocześnie za zadanie wykształcenie kadr przyszłych, samodzielnych inwentaryzatorów.

Jednocześnie jednak przygotowany został projekt, opracowane ogólne zasady i naszkicowany program organizacji pracy nad innym wydawnictwem nowego typu⁴⁾. Dotychczasowy inwentarz topograficzny zawierający w obszernych tomach poświęconych poszczególnym powiatom dokładne opisy wszystkich zabytków, opisy oparte na autopsji i na możliwie kompletnie wykorzystanym materiale bibliograficznym, archiwalnym i ikonograficznym, wymagał kilkuletniej pracy na realizację jednego tomu. Doceniając też jego pełną i niczym niezastąpioną wartość naukową, postanowiono w 1945 r., ze względu na szereg palących potrzeb naukowych, konserwatorskich czy administracyjnych przystąpić do sporządzania mniej szczegółowego, a łatwiejszego do szybkiej realizacji katalogu zabytków.

Wydane ostatnio przez Biuro Inwentaryzacji Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki pierwsze zeszyty *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*⁵⁾ otwierają monumentalną serię, która w przyszłości ma objąć swym zasięgiem całą Polskę. Opracowany przez J. Szablowskiego na podstawie długoletnich doświadczeń inwentaryzacyjnych typ katalogu stanowić będzie nie-

wątpliwie doskonały wzór dla wszystkich dalszych zeszytów tego wydawnictwa. Jest on wynikiem żmudnych prac terenowych zespołu inwentaryzatorów i fotografów, dużego wysiłku redakcyjnego i wydawniczego. Nie będąc inwentarzem szczegółowym zawiera katalog kompletny spis wszystkich zabytków występujących w danym powiecie, oparty na rozpoznaniu i analizie każdego obiektu w terenie, analizie popartej dokładnymi badaniami naukowymi. Wielki wkład pracy redakcyjnej sprawia, że opublikowane zeszyty przewyższają analogiczne wydawnictwa zagraniczne tego typu, jak np. znany katalog niemiecki Dehio⁶⁾.

Cienkie zeszytiki o małym, kieszonkowym formacie, wygodnym do posługiwania się nimi w terenie, dzielą się na część tekstową i ilustracyjną. Pierwsza zawiera — w alfabetycznym układzie miejscowości — dane dotyczące wszystkich zabytków powiatu. Jako górną granicę lat przyjęto rok 1850, z tym, że zabytki późniejsze uwzględniono tu czasem w wypadku występowania nazwiska ich autora, o ile był on znanym artystą. Zasadę tę możnaby kwestionować, proponując stosowanie bardziej elastycznego założenia, które pozwoliłoby na szersze uwzględnienie niektórych ważnych artystycznie czy kulturalnie obiektów z okresu ostatnich stu lat. Dotyczy to zwłaszcza niesłusznie lekceważonej architektury 2 poł. XIX wieku, w zakresie której uwzględniono jedynie działalność Stanisława Witkiewicza.

Określenie stylowe poszczególnych zabytków, ich datowanie, stosowane jest w katalogu z wielką dokładnością i jednocześnie z konieczną, szczególnie dla okazów plastyki rodzimej, ostrożnością. W obrębie poszczególnych miejscowości obowiązuje stały schemat kolejności zabytków, w obrębie danego zabytku — stały, lecz nie zbyt sztywny schemat opisu. Ta stałość i niezwykła precyzja w zachowaniu przyjętych zasad świadczy o dużej sumienności pracy redaktorskiej, bez której niemożliwym byłoby zorientowanie się w tak różnorodnym i obfitym materiale zabytkowym.

Tę samą precyzję — tym bardziej imponującą, że każdy z zeszytów opracowany jest przez innego autora — widać w opisach, w ich układzie i terminologii. Nazwa obiektu, historia, styl, materiał, technika, kształt itd. następują po sobie w niezmiennej, logicznej kolejności. W przeciwieństwie do obszernego inwentarza opisy bardziej szczegółowe obejmują tylko architekturę, zabytki ruchome są jedynie wymienione wraz z ich datowaniem, określeniem stylowym i ikonograficznym. Właściwy opis ogranicza się do podania cech typologicznych, najbardziej istotnych i posiada wszelkie niezbędne zalety: jest jednoznaczny, dokładny, jasny i zwięzły. Postulowałoby tu można jedynie niewielkie rozszerzenie krótkich wzmianek historycznych. Szczególnie pożądane byłoby uwzględnienie w szerszym zakresie nazwisk fundatorów, tak obiektów architektonicznych jak i niektórych zabytków ruchomych, co dla zagadnień związanych z mecenatem artystycznym miałyby wielkie znaczenie.

Uzupełnienie opisów w wypadkach wielkich kompleksów budowlanych, jak np. Tyniec, Mogiła zamki w Suchoj czy Żyweu, stanowią umieszczone w tekście katalogu małe planiki. Stanowią one wielkie ułatwienie dla czytelnika i gdyby, pomimo związanych z tym dużych trudności technicznych, liczbę ich można powiększyć, wartość katalogu wybitnie zyskałaby.

Opisową część katalogu zamyka literatura przedmiotu, uwzględniająca najważniejsze pozycje bibliograficzne dotyczące zabytków powiatu. Umieszczenie jej na końcu katalogu, a nie jak to miało miejsce dotąd w inwentarzach — po każdej miejscowości, utrudnia nieco orientację. Dotyczy to zwłaszcza tak ogólnych opracowań, jak np. Szydłowskiego *Dzwony Starodawne*, czy Dutkiewicza *Małopolska rzeźba średniowieczna*, w przypadku których nie wiemy jakich wzmiankowanych w tekście zabytków dotyczą. Ponieważ jest to jednak, pomimo uwzględnienia nawet dość rzadkich pozycji, raczej przegląd literatury, a nie jej kompletny wykaz, powiat został potraktowany jako pewna całość; redakcja chciała też uniknąć powtarzania jednego tytułu przy kilku miejscowościach.

Jasny, przejrzysty układ katalogu, jednolita i precyzyjna terminologia, tak bardzo pożądana w pracach tego typu, ułatwiają w znacznym stopniu posługiwanie się nim. Pewną trudność sprawia natomiast zorientowanie się w poziomie danego obiektu, w jego wartości artystycznej. Katalog — rzecz oczywista — nie może zawierać żadnych określeń wartościujących, a jednak każdy, kto będzie się nim posługiwać, chciałby przede wszystkim znaleźć obiekty najbardziej interesujące, najcenniejsze artystycznie, czy najciekawsze z punktu widzenia historii, historii kultury, ikonografii itd. W tym celu redakcja wprowadziła gwiazdki oznaczając nimi zabytki najwyższej klasy; reszta materiału stanowiąca olbrzymią większość pozostała jednak nadal nieodróżniowana. Sądzę, że możnaby tę trudną sprawę rozwiązać częściowo przez odpowiedni dobór reprodukcji. Należy zatem omówić drugą część katalogu.

Składa się ona z małych — po dwie na stronę — znormalizowanych formatem ilustracji, przedstawiających zasadniczo najważniejsze, bądź niekiedy charakterystyczne zabytki danego powiatu; na każdy zeszyt przypada ich kilkadziesiąt. W przeciwieństwie do topograficznego układu opisowej części katalogu, część ilustracyjna posiada układ rzeczowy, a w obrębie poszczególnych dziedzin zabytków — chronologiczny, dając w ten sposób przekrój rozwoju wszystkich rodzajów plastyki w danym powiecie. Nie jest to jednak przekrój pełny, gdyż liczba zamieszczonych ilustracji wydaje się stanowczo za małą. Świadczy o tym choćby porównanie inwentarza zabytków pow. żywieckiego z katalogiem tego powiatu; w innych zeszytach braki wydają się jeszcze większe, jak można o tym sądzić z tekstu. Za kryterium doboru ilustracji przyjęto osiągnięcie pewnego poziomu jakości artystycznej, poziomowi może nieco za bardzo wygórowanego. Zbyt małą też zwrócono uwagę na podkreślenie momentów rodzimych, zwłaszcza w sztuce nowożytnej. Poprzez zwiększenie ilości reprodukowanych obiektów do wszystkich, które na to zasługują, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł typowych dla naszej twórczości artystycznej, uzyskać by można większe wyodrębnienie najcenniejszego materiału zabytkowego, łatwiejszą orientację w katalogu, a jednocześnie bardziej przejrzystą charakterystykę sztuki danego regionu, nie mówiąc już o samej atrakcyjności wydawnictwa. Jasnym jest, że wymagania te napotykają na olbrzymie trudności techniczne, związane z dotarciem do szeregu niełatwo dostępnych obiektów, często w nieodpowiednich dla fotografa warunkach.

Katalog uzupełnia mapka powiatu z rozmieszczeniem miejscowości wymienionych w tekście. Odczuwa się natomiast brak krótkiego wstępu omawiającego cele katalogu oraz wyjaśniającego metodę i zasady przyjęte przy jego opracowaniu. Wydaje się to koniecznym zwłaszcza dla mniej przygotowanego czytelnika. Szata graficzna, poziom ilustracji bardzo niewiele pozostawiają do życzenia.

Obfitość i różnorodność materiału zabytkowego, jaki przynosi zawartość sześciu dotąd wydanych zeszytów katalogu woj. krakowskiego, uniemożliwia nam na tym miejscu próbę charakterystyki jego treści. Dalsze prace na tym terenie wykażą niewątpliwie, czy materiał ten został w pełni wyczerpany. Wydaje się jednak, że pewne wnioski ogólne narzucają się teraz szczególnie silnie. Nawet w tak dobrze zbadanej przez historyków sztuki części Polski, jaką jest województwo krakowskie, szereg zabytków — i to wcale nie przeciętnych — był dotąd nieznany i niepublikowany. Na innym terenie wystąpi to w znacznie większym stopniu.

Szczegółowe, monograficzne opracowania, jak również prace o syntetycznym charakterze z dziejów sztuki polskiej musiały dotąd z konieczności ograniczać się do skąpej ilości zabytków, poznanych często przypadkowo, nie na podłożu systematycznych badań. Zwłaszcza w dziedzinie mało zbadanych zakresów naszej plastyki jak np. malarstwa XVI i XVII wieku, zabytków prowincjonalnej architektury czy snycerstwa, tkactwa artystycznego i złotnictwa, rola systematycznej i szybko prowadzonej inwentaryzacji jest szczególnie wielka. Przez objęcie katalogiem trudno dotąd dostępnych terenów obraz polskiej kultury artystycznej nie ograniczy się do jej głównych centrów, lecz stanie się o wiele szerszy, o wiele bardziej zgodny z jej prawdziwym obliczem.

Znaczenie inwentaryzacji zabytków dla nauki polskiej tak oczywiste, było już wielokrotnie podkreślane. Dodać by jeszcze można, że katalog znajdzie od-

biorców nie tylko w gronie ludzi zajmujących się historią sztuki czy kultury, etnografią, sztuką ludową czy urbanistyką. Będzie też zawierał bogaty materiał dla współczesnych plastyków. Na koniec może również spełniać rolę przewodnika po zabytkach danego terenu, przewodnika wprowadzającego nie bardzo łatwego i popularnego, ale w pełni wartościowego przez swój wysoki poziom naukowy. Należy dążyć do tego, żeby jego dalsze zeszyty jak najszybciej się ukazały.

PRZYPISY

1. (Stronczyński K.), *Opisy zabytków starożytności w Królestwie Polskim przez delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa w latach 1844 i 1846 zebrane, rękopis w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, obejmuje 4 tomy tekstu i 7 albumów z ilustracjami. Por. Walicki M., Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego 1827 — 1862, Warszawa 1931.*

2. Por. Szablowski J., *Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, Ochrona Zabytków II (1949), s. 73 i n., tamże literatura przedmiotu.*

3. G(ieysztor) A., *Ogólnopolska konferencja historyków sztuki w Krakowie, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VIII (1946), s. 130.*

4. Szablowski J., *Zagadnienie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VIII (1946), s. 22.*

5. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. I, woj. krakowskie, pod red. J. Szablowskiego. Zeszyt 3, pow. brzeski opr. J. E. Dutkiewicz, zeszyt 6, pow. krakowski opr. J. Lepiarczyk, zeszyt 9, pow. myślenicki opr. K. Kutrzebianka, zeszyt 10, pow. nowosądecki opr. A. Misiąg-Bocheńska i T. Dobrowolski, zeszyt 11, pow. nowotarski opr. T. Szydlowski, zeszyt 15, pow. żywiecki opr. J. Szablowski.*

6. Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, t. V—7, Berlin-Wien 1905—1935.* J. Ł.

ZAGADNIENIA BUDOWNICTWA LUDOWEGO I SZTUKI LUDOWEJ W KATALOGU ZABYTKÓW SZTUKI W POLSCE

WŁADYSŁAW MÜLLER

Artykuł ob. Łozińskiego zwałnia mnie z obowiązku omówienia całości tak wielkiego dzieła, jakim jest Katalog. W pełni zdaję sobie sprawę, że gdy zostanie on doprowadzony do końca i obejmie teren całej Polski będzie to kolosalne osiągnięcie, jakim bodajże żadne państwo poszczycić się nie może. Na tym miejscu pragnę jedynie zatrzymać się na zagadnieniu, które jest trudne i nasuwa niewątpliwie niejedną trudność w rozstrzygnięciu zarówno teoretycznym jak i praktycznym. Niemniej jednak omówienie Katalogu właśnie od strony inwentaryzacji zabytków sztuki ludowej zainicjować może zarówno szerszą dy-

skusję na tematy dotyczące metod pracy, jak i pomóc na przyszłość w usunięciu tych usterek, które znaleźć dziś jeszcze można w wydanych zeszytach Katalogu.

Z zakresu sztuki ludowej Katalog obejmuje budownictwo kościelne i świeckie, reprezentowane przez kościoły, cerkwie, kaplice i kapliczki, domy mieszkalne, karczmy, dwory i budynki gospodarcze, lamusy, spichlerze i przemysłowe np. młyny itd. Z ludowych rzeźb i malarstwa są wymieniane obrazy kościelne, obrazy na szkle, figury kościelne i świątki po kapliczkach.

Trzymając się przyjętego w Katalogach układu szczegółowe omawianie ich treści zaczniemy również od ludowej architektury kościelnej. Począwszy od starych XV-wiecznych aż po współczesne, pochodzące z XX wieku, opisane są kościoły drewniane w następujących miejscowościach: *powiat brzeski*: Biesiadki, Gosprzydowa, Iwkowa (dwa), Rudy Rysie, Strzelec Wlk., Tymowa, Wojnicz, Zaborów, Złota; *powiat krakowski*: Bodzanów, Czulice, Górka Kościelnicza, Grabie, Krzęcin, Modlnica, Mogiła, Podstolice, Wieliczka; *powiat myślenicki*: Gruszów, Jawornik, Krzeczów, Krzyszkowice, Łętownia, Raciechowice, Siepraw, Spytkowice, Trzemeśnia, Wiśniowa, Wola Radziszowska, Zakliczyn; *powiat nowosądecki*: kościoły Chełmiec Polski, Chomranice, Czarny Potok, Dąbrówka Polska, Jakubkowice, Just, Podole, Przydonica, Ptaszkowa, Różnów, Tęgoborze, Tylicz, Korzenna, Krużłowa Wyżna, Łabowa, Mogilno, Moszczenica Niżna i cerkwie: Andrzejówka, Berest, Binczarowa, Bogusza, Czarna, Dubne, Jastrzębik, Piorunka, Polany, Powroźnik, Roztoka Wlk., Słotwiny, Szczawnik, Tylicz, Wierchomla Wlk., Wójkowa, Królowa Ruska, Leluchów, Łosie, Maciejowa, Milik, Mochnaczka Niżna, Muszynka, Nowa Wieś, Złockie oraz zbór ewangelicki w Stadłach; *powiat nowotarski*: Białka, Bukowina (murowany przez samouka), Chabówka, Dębno, Grywałd, Harkłowa, Jurgów, Łopuszna, Nowy Targ, Ochotnica, Orawka, Rabka, Sromowce Niżne, Trybsz, Tylmanowa, Zakopane; *powiat żywiecki*: Cięcina, Gilowice, Lachowice, Łekawice, Łodygowice. Łącznie kościołów drewnianych 68, cerkwi 25, jeden kościół murowany przez Górala samouka Andrzeja Kramarza w Bukowinie i jeden drewniany zbór ewangelicki w Stadłach.

Kaplice drewniane: *powiat brzeski*: Jurków; *powiat krakowski*: Kaszów, Raciborowice; *powiat myślenicki*: Krzesławice, Łyczanka, Sidzina, Siepraw, Skomielna Czarna (dwie), Tokarnia, Zawada, Zegartowice (dwie); *powiat nowosądecki*: Czaczów, Olszanica, Łącko, Mochnaczka Niżna; *powiat nowotarski*: Maniowy, Sieniawa; *powiat żywiecki*: Kocień, Korbielów, Kurów, Okrajnik, Rychwałd. Razem 24 kaplice.

Dzwonnice drewniane: *powiat brzeski*: Poręba Spytkowska, Strzelec Wlk., Zaborów, Wojnicz; *powiat krakowski*: Grabie, Modlnica, Mogiła, Wróblowice; *powiat myślenicki*: Dziekanowice, Spytkowice; *powiat nowosądecki*: Chomranice, Moszczenica Niżna, Zbyszyce (wieża kościelna); *powiat nowotarski*: Podszkle-Ciche (dwie), Dzianisz, Jabłonka, Kluszkowce, Lipnica Mł., Lipnica Wlk., Orawka, Witów, Zubrzyca Dln.; *powiat żywiecki*: Czernichów, Sól. Razem 24 dzwonnice i jedna wieża kościelna.

Kapliczki i figury przydrożne w powiecie brzeskim: 41, krakowskim: 33, myślenickim: 87, nowosądeckim: 46, nowotarskim: 24, żywieckim: 98. Łącznie zostało opisanych w Katalogu 329 kapliczek i figur przydrożnych.

Rzeźby ludowe wymienia Katalog w następujących miejscowościach: *powiat brzeski*: Biesiadki; *powiat krakowski*: Bodzanów, Czernichów, Raciborowice; *powiat myślenicki*: Bysina, Krzyszkowice, Myślenice, Osielec, Siepraw, Toporzysko; *powiat nowosądecki*: Gostwica, Nowa Wieś, Podegrodzie, Stary Sącz, Wójkowa; *powiat nowotarski*: Bukowina, Chabówka, Chyżne; *powiat żywiecki*: Rychwałd, Żywiec. Obra-

zy ludowe znajdują się w Sieprawiu i Toporzysku powiatu myślenickiego, oraz w Gostwicy, Nowej Wsi, Wójkowej powiatu nowosądeckiego. Zbiór obrazków na szkle, garnków i talerzy ludowych znajduje się na plebanii w Jurgowie (pow. nowotarski).

B u d o w n i c t w o ś w i e c k i e : Stare chałupy wiejskie: *powiat myślenicki*: Sidzina, Siepraw, Sułkowice, Tokarnia, Toporzysko, Wieprzec; *powiat nowotarski*: Jabionka, Piekelnik, Podwilk, Szaflary, Zubrzyca Grn.

Stare domy mieszczańskie: *powiat brzeski*: Czchów (5 domów drewnianych z XVIII i XIX wieku w rynku miasteczka), Zakliczyn (domy drewniane z XVIII i XIX wieku w rynku i bocznych ulicach); *powiat myślenicki*: stare domy drewniane w rynku i bocznych ulicach w miasteczkach: Dobczyce, Gdów, Jordanów i Myślenice; *powiat nowosądecki*: murowane domy osiedla w Gołkowicach Dln., stare domy w Muszynie i Starym Sączu; *powiat żywiecki*: stary dom w Milówce i karczma w Sucheju.

Spichlerze drewniane: *powiat myślenicki*: Raciechowice, Wieprzec oraz spichlerz i młyn w Sidzinie; *powiat krakowski*: Raciborowice i lamus w Głogoczowie.

Z drobnych zabytków ruchomych zanotowano feretron ludowy w kościele w Paleśnicy (pow. brzeski), chrzcielnicę ludową z 1833 r. w kościele w Podstolicach (pow. krakowski), krucyfiks ludowy w kaplicy w Wojniczu (pow. brzeski), organy zbudowane przez chłopą samouka w Osielcu (pow. myślenicki), jasełka z XIX wieku w Chyżnem i Orawce, świecznik ludowy w kościele w Harkłowej, ławkę pokrytą ludową polichromią w kościele w Sromowcach Wyżnych (pow. nowotarski).

Podana wyżej zawartość 6 pierwszych tomików orientuje nas, że Katalog dla badacza sztuki ludowej jest niezwykle cennym źródłem informacji. Analiza opublikowanego materiału pozwala jednak na wysunięcie pewnych życzeń pod adresem Redakcji, względnie uwag do dyskusji. Oczywiście w ich ramach poruszymy wyłącznie sprawy dotyczące sztuki ludowej.

Jednym z ważnych zagadnień, które w przyszłości dobrze byłoby rozpracować w szerszym zakresie, to samo określenie zabytków sztuki ludowej. Nawet po dokładnym zaznajomieniu się z tekstem Katalogu czytelnik nie zawsze może sobie jasno zdać sprawę, czy ma do czynienia z zabytkiem sztuki ludowej, czy tzw. „uczoney”. Czasem jest to oczywiście niemożliwe, ale w niektórych wypadkach można było pokusić się o dokładniejszą odpowiedź. Weźmy np. opis kapliczki w Zarzeczcu (powiat żywiecki): „Posąg Chrystusa Nazareńskiego na postumencie (I-sza połowa XIX wieku), wykonany przez Kazimierza Jakuba Habdasa”. Przy podobnych opisach koniecznym jest dodanie jakiegos komentarza. Tymczasem autorzy 6 zeszytów Katalogu zapewne zbyt rzadko na to zwracali uwagę, gdyż na 119 opisanych kościołów, cerkwi, dzwonnicy i kaplic, na 329 kapliczek i figur przydrożnych zaledwie 20 rzeźb i obrazów określonych zostało jako ludowe. Konsekwentne stwierdzenie ludowości opisywanych zabytków uczyniłoby Katalog bardziej przejrzystym, nie pociągając bynajmniej za sobą jego objętościowego przerostu.

Bardzo ważne, jeśli chodzi o przyszłe tomiki Katalogu, jest szersze potraktowanie w nim ludowej architektury świeckiej. W tomikach dotychczasowych za-

gadnienie to rozwiązywane jest w sposób niejednolity. Wymienione są bowiem zabytkowe zespoły drewnianego budownictwa małomiasteczkowego, natomiast mieszkalne budownictwo wiejskie zostało uwzględnione tylko w Katalogu pow. myślenickiego i nowotarskiego, w innych zaś pominięte zupełnie. Przyczyną tego stanu rzeczy jest przede wszystkim brak ewidencji zabytkowych obiektów świeckiej architektury wiejskiej, (gdyż np. urzędy konserwatorskie niewiele, jak się zdaje, posiadają materiałów z tego zakresu) i masowość samego zjawiska, które autora Katalogu stawia wobec trudnego do rozstrzygnięcia pytania: „Co wybrać” i to zarówno jeśli chodzi o opracowanie tekstu jak i oprawy ilustracyjnej. I tak np. w katalogu powiatu nowotarskiego reprezentacyjnym okazem architektury wiejskiej jest w dziale ilustracyjnym orawski dom z wyżką. Czy słusznie? Zdaje mi się, że nie. Chałupa z wyżką jest na tle budownictwa ludowego powiatu nowotarskiego zjawiskiem o charakterze wyjątkowym ograniczającym się terytorialnie do niewielkiego skrawka, stanowiącego południowo-zachodnią część powiatu.

Wydaje mi się, że problem ludowego budownictwa w Katalogu mógłby być szczęśliwie rozwiązany gdyby z każdego powiatu dano np. dwie ilustracje, przedstawiające najczęściej występujące typy budownictwa tradycyjnego (chałupa gospodarza ubogiego i zamożnego), fotografię typowego wiejskiego zespołu architektonicznego (fragment widoku wsi) oraz najważniejsze przykłady architektury, odbiegającej od typu powszechnego. W takim kontekście uzasadniona byłaby w budownictwie ludowym powiatu nowotarskiego chałupa z wyżką.

W części opisowej należałoby notować stare budynki datowane, o ile posiadamy o nich wiadomości i typowe dla danego regionu zespoły ludowego budownictwa (przykładowo w kilku wsiach, gdzie rodza-

ju zespoły występują w najczystszej formie). Ponadto większą niż dotychczas uwagę trzeba zwrócić na zabytkowe budynki o charakterze przemysłowym jak młyny (wodne i wiatraki), folusze, olejarnie itp., których dosyć dużo zachowało się jeszcze dziś, zwłaszcza na terenach Polski południowej.

Przedyskutowania wymagałaby również kwestia czy i w jaki sposób należałoby w Katalogu uwzględnić dzieła współczesnej sztuki ludowej. Jeżeli bowiem w katalogach notowane są dzieła takie jak np. budowle projektowane przez St. Witkiewicza, wydaje mi się, że możnaby równolegle uwzględnić także przynajmniej ważniejsze prace współczesnych artystów ludowych, zwłaszcza jeśli one znalazły trwały wyraz w krajobrazie, jak np. kapliczki J. Janasa w Dębnie czy inne.

Trudno jest ocenić w jakim stopniu zawarty w katalogach materiał wyczerpuje listę zabytków istniejących w terenie, gdyż jak wyżej wspomniałem nie posiadamy w tej chwili ewidencji. Wydaje mi się jednak, że pewne uzupełnienia były tu możliwe. Z zauważonych braków wymienił np. można stare zajazdy w Nowym Targu i Krościenku, istniejącą do dziś starą chałupę Pajaka w Zakopanem przy ul. Kościeliskiej itp. Niekiedy zdarza się, że w opisie uwzględnionego katalogiem zabytku pominięty został jakiś szczegół bardzo dla niego istotny. Np. w opisie kapliczki murywanej z Siołkowej (pow. Nowy Sącz) nie wspomniano ani o wmurowanych plakietach glinianych z postaciami świętych, ani o plakiecie z napisem, zawierającym datę i nazwisko garncarza, który je wykonał.

Oczywiście owe drobne usterki absolutnie w niczym nie umniejszają wartości monumentalnego dzieła, jakim jest omawiane tu wydawnictwo, które już dziś dla badaczy sztuki i w ogóle kultury ludowej stanowi cenne źródło wiadomości.

VECI A LIDE,
rok III, zeszyt 5 — 6, Praga 1951.

Podwójny zeszyt wymienionego wyżej czasopisma poświęcony został w całości zagadnieniu druku na tkaninie. W rozdziale pierwszym napisanym przez Mariusa Stadlera omówiona jest pokrótce historia farbiarstwa i druku na tkaninie od czasów najdawniejszych po czasy najnowsze z uwzględnieniem metod używanych do drukowania tkanin w dzisiejszym przemyśle.

W części historycznej opiera się autor głównie na znanych dwóch pracach, badacza niemieckiego R. Forrera, tu i ówdzie tylko uzupełniając je nowymi szczegółami. Dla nas bardziej interesujący jest rozdział drugi pióra Józefa Vydry, w którym omówiony jest druk na płótnie, występujący na terenie Słowaczyny. Batikowa technika druku na płótnie przysłała na Słowaczynę z Niemiec przez Czechy i Morawy w wieku XIX. Najwcześniejsze drukarnie tego rodzaju pojawiły się w miastach spiskich o znacznym odsetku ludności niemieckiej, z czasem rozpowszechniły się po całym kraju, a drukowane w nich płótna znalazły szerokie zastosowanie w ludowych ubiorach, zwłaszcza kobiecym jako materiały na spódnice, zapaski, chustki na głowę oraz do szycia bielizny poście-

lowej. Formy używane do drukowania wzorów były przeważnie pochodzenia obcego. Nie wyrabiali ich sami farbiarze, lecz dawali do roboty tzw. „formsztcherom”, których pracownie znajdowały się na terenie Czech (Nový Jicin, Dvůr Králový i in.) w pobliżu większych wytwórni drukowanych tkanin. Formy te, jeśli chodzi o wzory nie różniły się od używanych w przemyśle. Widoczne w nich były wpływy stylów historycznych, zwłaszcza rokoka. Lud nie oddziaływał na charakter wzorów, lecz raczej sam ulegał ich wpływowi, z tym jednak, że w pewnych okolicach określone wzory cieszyły się specjalną popularnością.

Śród licznych farbiarni zajmujących się drukowaniem płócien wiele znajdowało się w miejscowościach położonych w niewielkich odległościach od granicy Polski jak w Turczańskim św. Martinie, Žilinie, Lužnej, Lipt. Mikulasu, Stranovicach, Velkim, Spišskej Sobocie, Kežmarku, Spišskej Bielej, St. Lubowli, Podolińcu, Gniazdach, Bańskiej Bystrzycy.

Na terenie Orawy było aż 16 pracowni farbiarskich drukujących płótna. Niektóre z tych zakładów pracowały dawniej dla klientów, przynoszących płótna z Polski. Sporo miejsca zajmuje w omawianym roz-

dziale dokładny opis ręcznej techniki drukowania płócien. Istniejące dziś ręczne pracownie farbiarsko-drukarskie zorganizowane są w spółdzielni „Krój”, mającej centralę swą w Bratislavie.

W związku z dużym popytem jakim na terenie Czechosłowacji cieszą się ręczne druki na płótnie wprowadzono ten dział artystycznego rzemiosła do szkół przemysłu artystycznego. Autor publikuje wzór tkaniny skomponowanej w r. 1948 przez jednego z uczniów prof. Fisarka z Uherskeho Hradista.

W rozdziale trzecim Drahomira Stranska, autorka szeregu cennych prac z zakresu kostiumologii ludowej, omawia zagadnienie ludowego drukarstwa płócien w Czechach i na Morawach. Prócz wiadomości historycznych i technicznych rozpatruje autorka szerzej zagadnienie wpływu stylów historycznych na wzornictwo tkanin ręcznie drukowanych. Na licznych dobrze dobranych przykładach wskazuje wpływ wzorów tkanin stylowych od baroku do biedermeieru, usiłując również wyodrębnić pierwiastki ludowe.

Zagadnienie ręcznych druków na płótnie w dzisiejszych strojach kobiecych omawia w czwartym rozdziale Viera Licenikova, podając równocześnie ilustracje, przedstawiające nowoczesne suknie kobiece, wykonane zręcznie z drukowanych płócien.

Następny artykuł napisany przez Karola Smirousa poświęcony jest opisowi głównych barwików pochodzenia roślinnego i zwierzęcego używanych w farbiarstwie tekstylnym. W pracy tej prócz wiadomości ściśle przyrodniczych i pewnej ilości danych z zakresu chemii farbiarskiej zebranych jest sporo informacji historycznych o czasie pojawienia się i rozpowszechnienia poszczególnych barwików roślinnych.

Interesującą sylwetkę nestora słowackich drukarzy płócien Milana Andrzeja Lilge nakreślił F. Kalesny.

Zeszyt zamyka skreślone przez Jaroslawa Orela wspomnienie pośmiertne poświęcone zmarłej w 1951 r. Idzie Gregorovej zasłużonej działaczce na niwie ludowego przemysłu artystycznego, pracującej na Morawach.

R. Rss.

RUDOLF KRZYWIEC:

Podstawy technologii ceramiki, wyd. Państw. Zakłady Wydawn. Szk.,
1950 r. Skrypt str. 116, rysunków 101 na 23 tablicach całostronicowych.

Wymieniona w tytule praca stanowi podręcznik technologii ceramicznej dla młodzieży kształcącej się w szkołach zawodowych i na wyższych uczelniach plastycznych. Treść skryptu dzieli się na pięć rozdziałów, z których pierwszy poświęcony jest omówieniu właściwości materiału (głina, masy ceramiczne), drugi jego obróbce, trzeci zawiera bardzo gruntownie po-

traktowany opis szkliv, czwarty techniki dekoracyjnej, zaś piąty obejmuje proces wypalania.

Etnografowie prowadzący badania ludowej ceramiki znajdą w pracy prof. Krzywca zebrany i przejrzyste ułożony całokształt wiadomości technologicznych. niezbędny badaczowi do zrozumienia i naukowego opracowywania ludowej produkcji garncarskiej.

R. Rss.



Prenumerata roczna — 60 zł., półroczna — 30 zł. Cena numeru pojedynczego — 10 zł.

Ze względu na ograniczoną ilość egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży komisowej — zalecane jest zgłaszanie prenumeraty.

Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze.

Poprzednie numery „Polskiej Sztuki Ludowej“ (od nr 6 — 7 — 8/1948) oraz innych czasopism Państwowego Instytutu Sztuki można nabywać: 1) w kiosku w gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście 15, 2) w kiosku w gmachu Państwowego Instytutu Sztuki, Długa 26, 3) w Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy (Salon Prasy), Bagatela 14.

Od dnia 16 maja 1952 r. zamówienia i wpłaty na prenumeratę pism przyjmują tylko urzędy pocztowe oraz listonosze wiejscy i miejscy. W związku z tym bezpośrednich zamówień i wpłat na prenumeratę do P.P.K. „Ruch“ kierować nie należy.