

„DZWIERKA NA NALEPĘ”

W piecach kuchennych zaopatrzonych w „kapę” przestrzeń pod nią wykorzystywana jest zazwyczaj do magazynowania i przechowywania garnków oraz drobnego sprzętu kuchennego. Ze względu na estetykę wnętrza mieszkalnego przestrzeń tę osłania się często firankami z perkalu rozciągniętymi na sznurkach.

Podczas badań prowadzonych na terenie powiatu rzeszowskiego w latach 1947—1957 przez Pracownię Dokumentacji Polskiej Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN w kilku wsiach położonych na północny-wschód od Rzeszowa, a mianowicie: Jasionce, Łukawcu, Łące i Terliczce — natrafiono na urządzenie służące jako osłona, gdzie indziej do tej pory nie notowane, czyli tzw. dzwierka na nalepę.

Są to dwuskrzydłowe drzwiczki osadzone w ramie, a ponieważ zamykają przestrzeń przed czeluścią pieca z dwóch stron, przeto składają się z dwóch części ustawionych w stosunku do siebie pod kątem prostym. W części szerszej znajdują się wspomniane wyżej dwuskrzydłowe drzwiczki, które zazwyczaj są zdobione. Dodać należy, że niekiedy w ten sam sposób zabezpieczano otwór znajdujący się pod piecem chlebowym.

Moda na ozdobne dzwierka w tych wsiach zapanowała w latach 1925—1927. Po raz pierwszy, jak głosi tradycja (jedyne źródło informacji na ten temat), wykonał je stolarz z Łukawca Jan Porada, przy czym jemu to również przypisuje się rolę propagatora tych urządzeń.

Ponieważ dzwierka wykonywane były przez stolarzy dlatego może wśród zinwentaryzowanych obiektów zdecydowanie przeważają stolarskie formy ich zdobienia, obok nielicznych snycerskich i malowanych.

Charakteryzuje je stosunkowo ubogi ornament nakładany połączony niekiedy z rytym. Proste, nie profilowane zazwyczaj obramienia drzwiczek wypełniają płyciny z centralnie zakomponowanym motywem zdobniczym. Najprostszą jego formą jest motyw geometryczny w kształcie wypukłego rombu (Tabl. — 1). W innych dzwierkach centralnie umieszczony romb obudowany został ramą, przez co kompozycja sprawia wrażenie cięższej od omówionej poprzednio (Tabl. — 2). Podobny sposób zdobienia na tym terenie spotykany jest również w meblarstwie, np. na drzwiczkach szafek na naczynia.

Niemniej ciekawą stolarską formą zdobienia jest motyw przecinających się łuków zwieńczonych kwiatem (Tabl. — 3). Dodatkową ozdobę stanowi ażurowa krata umieszczona w górnej części płyciny dzwierek. Wszystkie naklejone motywy zdobnicze w tym wypadku podkreślone zostały czarną farbą. Znacznie skromniej od wyżej omówionych prezentują się płyciny, których jedynym motywem zdobniczym jest nałożony na powierzchnię „płotek” (Tabl. — 4), nadający jednak zdobionej płaszczyźnie pewną lekkość.

Równie często spotykaną, stolarską formą zdobienia płycin są motywy roślinne. Obok motywów ludowych, o prostych formach tulipanowych (Tabl. — 5, 6), występują tu kompozycje roślinne o formach zapożyczonych najprawdopodobniej z meblarstwa mieszczańskiego z okresu secesji (Tabl. — 7). Płyciny dzwierek zdobi stylizowany motyw kwiatowy, listki obwiedziono rytym, kwiat jest wypukły.

Najbardziej jednak dekoracyjny wystrój mają dzwierka ozdobione techniką snycerską. Bogato zdobione płyciny ujęte są od góry i dołu profilowaną ramą mającą charakter architektoniczny (żłobkowania i wałki). Zarówno dolną,

jak i górną partię gzymsu podkreślają motywy pasowe w postaci wrąbków wykonanych wkleśłym dłutem (Tabl. — 9), bądź przypominające tzw. wole oczka (Tabl. — 8, 10). W tych przykładach spotykamy płyciny zbliżone swoim kształtem do kwadratu czy prostokąta. Są one bądź ozdobione rytym, bądź też ryt połączony jest z motywem naklejonym na pole zdobnicze. Tego typu dzwierka zinwentaryzowane zostały w Terliczce (Tabl. — 8). W tym wypadku w bogato profilowanych obramieniach (z wyraźnym zaznaczeniem gzymsu i zwieńczenia) osadzono płyciny, na które naklejony został stylizowany motyw przypominający formą wycinankę ludową, a pobraża płycin ozdobione są rytym.

W dzwierkach zdobionych techniką snycerską ornament stanowi kompozycję bądź ośrodkową ze środkiem wyraźnie zaznaczonym przez rozetę, w której zbiegają się osie przekątnych, bądź też rytym podkreślone są obrzeża, podczas gdy środek pozostaje pusty.

W jednym z zinwentaryzowanych obiektów (Tabl. — 9), płycinę obwiedziono wrąbkami, zaś pas wokół jej boków pokryto stylizowanymi motywami roślinnymi w układzie kątowym, pozostawiając nie ozdobiony jedynie środek płyciny. W drugim zaś przypadku ornament ma charakter ośrodkowy z rozetą obwiedzioną licznymi wrąbkami, jako elementem centralnym. Pozostałą część płyciny wypełniono stylizowanymi motywami roślinnymi.

Opisane tu sposoby dekoracji dzwierek mają swe analogie na tym terenie w meblarstwie ludowym.*

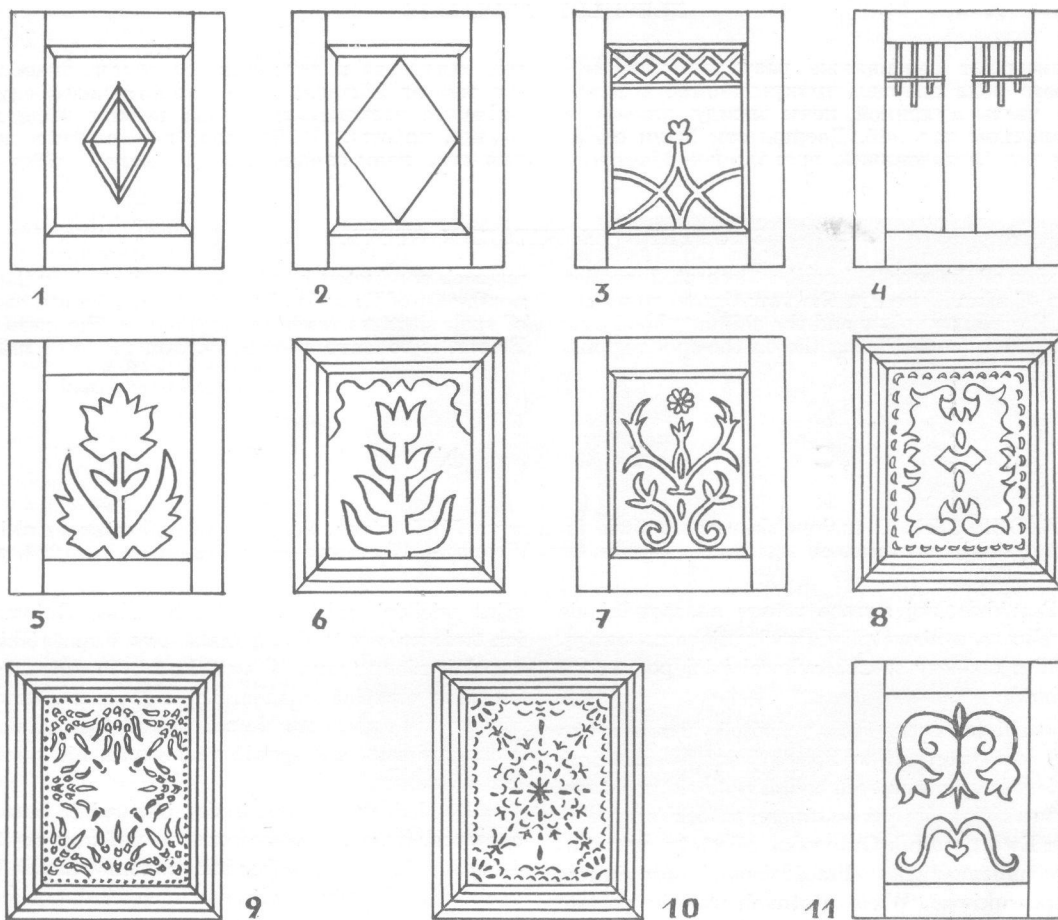
Najnowszym sposobem zdobienia dzwierek było malowanie ich farbą. Czynność tę wykonywały kobiety, w odróżnieniu od poprzednio omawianych prac, które zawsze należały do mężczyzn.

W wypadku malowanych dzwierek mamy do czynienia z prostym, nie profilowanym obramieniem płycin pokrytych jednokolorowym tłem, na którym umieszczony był zazwyczaj ośrodkowo motyw zdobniczy o formach roślinnych zapożyczonych z dzwierek stolarskich (Tabl. — 11).

Opisywane tu osłony pieców piekarskich są zjawiskiem młodym, nie mającym tradycji w kulturze ludowej. Pojawiały się one w pewnym okresie jako element nowy, uzupełniający w sposób funkcjonalnie uzasadniony urządzenie zamożnej, ale tradycyjnej izby (kuchni) wiejskiej. Gdyby to miało miejsce kilkadziesiąt lat wcześniej, moda ozdobnych dzwierek niewątpliwie rozpowszechniłaby się szeroko, przysłała ona jednak za późno, w momencie gdy tradycyjna kultura ludowa nie posiadała już swej dawnej dynamiki rozwojowej, umożliwiającej rozpowszechnienie się tego rodzaju innowacji. Dzwierka, które zaczęły już przyjmować się w paru sąsiadujących ze sobą wsiach, niemal równocześnie ze swym pojawieniem zaczęły wychodzić z użycia z powodu postępującego zanikania tradycyjnych urządzeń ogniowych, likwidacji pieców piekarskich starego typu i kap umieszczanych u wylotu czeluści pieca chlebowego.

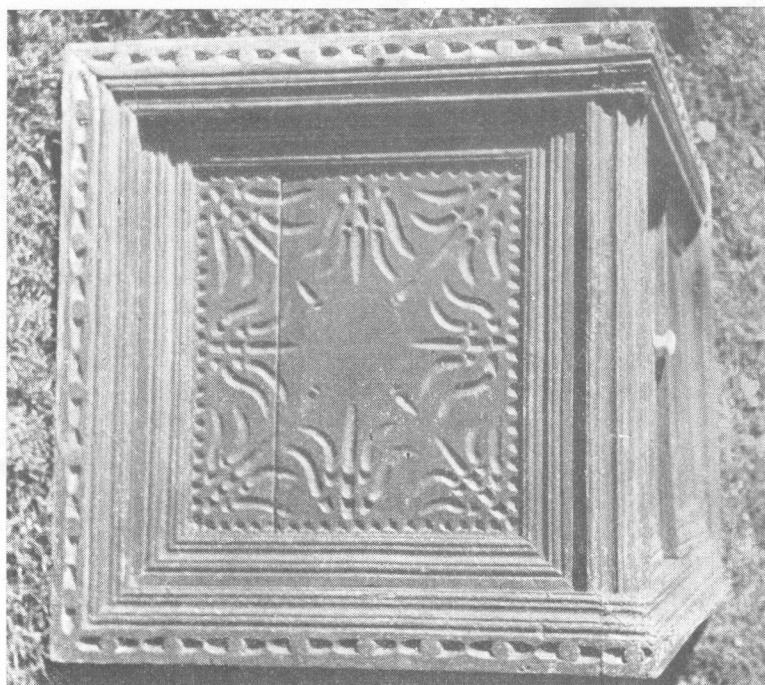
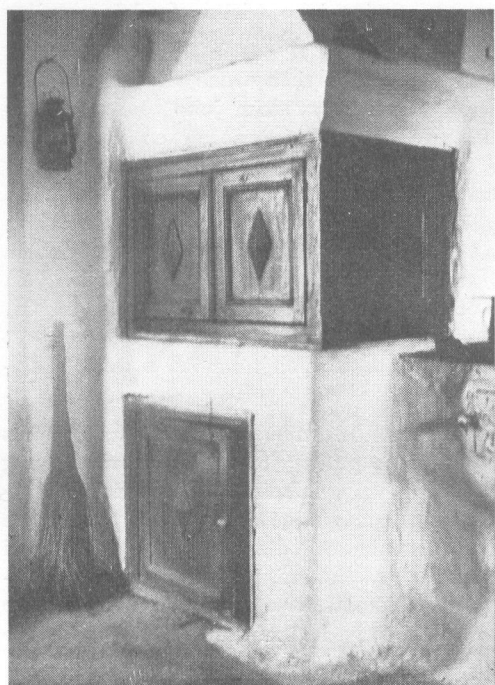
Była to więc moda przejściowa, która jednak pozostawiła trwałe ślady. Wolno sądzić, że dalsze badania w okolicznych wsiach mogą przynieść dodatkowe wiadomości, rozszerzając znany nam obecnie zasięg występowania dzwierek.

* Zdobienie: łózek (XIV c) 12; XIV c (13), skrzyń przeworskich i jarosławskich (L. inw. 21377, 48438), szaf (XIV a) 40; XIV a (44). Archiwum Pracowni Dokumentacji Polskiej Sztuki Ludowej Instytut Sztuki PAN w Krakowie.



Tabl. Zdobienie „dzwierka na nalepę”. Ozdoby nakładane: 1 — Łukawiec, pow. Rzeszów. 2 — Łukawiec, pow. Rzeszów, wyk. Jan Głuszak. 3 — Łukawiec, pow. Rzeszów, wyk. Węgrzyn. 4 — Łukawiec, pow. Rzeszów, wyk. Jan Głuszak. Ozdoby nakładane połączone z rytym: 5, 6 — Łukawiec, pow. Rzeszów. 7 — Jasionka, pow. Rzeszów, wyk. Kazimierz Nowak. 8 — Terliczka, pow. Rzeszów, wyk. Pieczonka. Ozdoby wykonane techniką snycerską: 9 — Łąka, pow. Rzeszów. 10 — Łukawiec, pow. Rzeszów, wyk. Węgrzyn. Ozdoby malowane: 11 — Łukawiec, pow. Rzeszów.

Il. 1. „Dzwierka na nalepę”. Łukawiec, pow. Rzeszów. Il. 2. „Dzwierka na nalepę” zdobione techniką snycerską. Łąka, pow. Rzeszów.



Автор описывает деревянные разукрашения заслонки — своего рода дверцы, прикрывавшие в двадцатых годах часть кухонной печи между плитой и железным копаком над ней. Дверцы эти были снабжены во время исследований, проводимых Институ-

том искусства в деревнях, расположенных на северо-восток от Жешова. Это единственный случай употребления заслонок кухонной печи в виде дверц столлярной работы. В Польше повсеместно пользуются для этой цели занавесками из какой-нибудь ткани.

SHUTTERS IN KITCHEN STOVES

The authoress of the article describes decorated wooden shutters, doors of a kind, used in the twenties to cover the space between the iron top plate and the chimney hood over it. The shutters were found during the on-the-spot regional

research conducted by the Art Institute in villages situated north-east of Rzeszów. This is the only known case of the use of such shutters made by a joiner as the usual practice in Poland is to have a small curtain made of material.

R E C E N Z J E

MARIA PRZEŹDZIECKA. O małopolskim malarstwie ikonowym XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich. Ossolineum, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 78+77 il.

Książka Przeździeckiej zwraca uwagę na zagadnienie pomijane dotychczas, a niewątpliwie zasługujące na uwagę, przede wszystkim badaczy sztuki ludowej i jej pogranicza ze sztuką cechową.

Kilka ostatnich lat swego życia poświęciła Przeździecka badaniom nad zachowanymi w Polsce ikonami unickimi. Zakończenie pierwszego etapu tych badań stało się podstawą dysertacji doktorskiej, którą już po śmierci autorki przygotowała do druku Ewa Dwornik-Gutowa. Niestety, postępująca choroba uniemożliwiła Przeździeckiej rozwinięcie rozpoczętych poszukiwań. Wiele istotnych wątków zostało w książce jedynie naszkicowanych, niemniej przedstawia ona dużą wartość — tym większą, że jest zamierzeniem pionierskim.

Jak wielokrotnie podkreśla sama autorka — prezentowany przez nią materiał nie przedstawia dużych walorów artystycznych. Pod tym względem epilog malarstwa unickiego nie był interesujący. Był natomiast ciekawym zjawiskiem kulturowym, zwłaszcza w aspekcie wpływu twórczości rzemieślniczych warsztatów malarskich na sztukę ludową. Badania Przeździeckiej rzucają też światło na zagadnienie wpływu specyficznego środowiska zleceniodawców i odbiorców na prowincjonalną sztukę religijną.

Podstawę materiałową pracy stanowi inwentaryzacja zabytków zachowanych na terenie Polski i częściowo na Słowacji oraz starannie przeprowadzona kwerenda archiwalna w dobrze zachowanym zbiorze dokumentów Archiwum Biskupstwa Grecko-Katolickiego w Przemyślu.

Udało się autorce na podstawie archiwaliów opracować słownik malarzy cerkiewnych, działających w Małopolsce w XIX w., zawierający 69 nazwisk twórców ikonostasów i obrazów w różnych cerkiewkach. Ustalenie autorstwa i miejsca przeznaczenia owych malowideł jest często jedynym świadectwem ich istnienia. Ogromna większość cerkiewek unickich, a zwłaszcza ich wyposażenia, uległa zniszczeniu.

Dokładniej udało się Przeździeckiej odtworzyć dzieje jednej z rodzin malarzy — Bogdańskich. Członkowie kolejnych pokoleń rodu malowali obrazy do cerkwi w ciągu całego XIX w., a ostatni z nich pracował jeszcze do lat sześćdziesiątych naszego stulecia. Żaden z nich nie wyróżnił się artystycznym poziomem swej twórczości, ale dzieje ich można uważać za przykład dobrze ilustrujący zjawisko typowe dla dziejów malarstwa unickiego w Polsce w okresie schyłkowym. Bogdańscy studiowali w polskich uczelniach artystycznych, albo pobierali nauki w rodzinie. Malowali swe obrazy religijne, podobnie jak katolicyce prowincjonalni malarze, w oparciu o popularne wzory graficzne, kopiowali też znane za pośrednictwem rycin słynne kompozycje reli-

gijne wielkich mistrzów: Rembrandta, Rubensa. Związek ich twórczości z tradycją malarstwa bizantyjskiego jest już zupełnie nieczytelny. W związku z tym sędzę, że nie można ich prac określać mianem ikon. (Tak nazwano w książce obrazy malowane na desce, nawet tam gdzie ani ujęcie ikonograficzne, ani sposób malowania nie pozwala wiązać ich z ikonami).

Bogdańscy przypominają, jak sędzę, bardziej np. cechowych, dziewiętnastowiecznych malarzy częstochowskich — oczywiście tych najbardziej renomowanych (nie malujących dla chłopów), niż dawnych malarzy cerkiewnych.

Przeździecka stara się też zrekonstruować działalność malarską znanych małopolskich warsztatów ikonowych w XIX w., a przy okazji zajmuje się w kilku wypadkach ich dziejami u schyłku XVIII w. Szczególnie interesujące są jej spostrzeżenia dotyczące malarzy rybotyckich. Na podstawie przekazów źródłowych autorka wyprowadza wniosek, że ośrodek ten skupiał malarzy o znacznej rozpiętości umiejętności, a nie tylko najsłabszych, jak sądziła Nowacka. Stwierdza też Przeździecka, że obok mnichów malowali także rybotycecy mieszczańskie. Zwraca też uwagę na możliwość oddziaływania na malarstwo rybotyckie blisko położonej Kalwarii Paławskiej, która jako wielki ośrodek pątniczy mogła być poważnym źródłem zbytu obrazów.

Malowidła „odpustowe” wykonywane seryjnie dla chłopów, a zachowane przede wszystkim jako obrazy z chóragwi, oraz ludowe rzeźby unickie wzorowane na ikonach stanowią grupę szczególnie interesującą ze względu na swą stylową odmienność od zabytków ludowej sztuki religijnej, katolickiej. Analizując je, autorka stwierdza w tym malarstwie związki z tradycją malarską warsztatów rybotyckich, konstatuje też wpływ różnych wzorów ikonograficznych. Między innymi oddziaływały na ludowe malarstwo unickie w zakresie ikonografii i kompozycji obrazów — drzeworyt ludowy oraz malarstwo sąsiednich terenów, a także malowidła na szkło.

Obok konkretnych osiągnięć badawczych, książka Przeździeckiej, jak każda praca pionierska, ukazuje szereg luk w naszej znajomości zagadnienia, które należałoby wypełnić. Sama autorka pragnęła zająć się zwłaszcza problemem związków między pracującymi dla chłopów warsztatami malarskimi unickimi a katolickimi, ich wzajemnym oddziaływaniem i kręgiem odbiorców. Wydaje się, że podjęcie tego tematu jest niezbędne przy badaniu malarstwa ludowego Polski południowo-wschodniej.

Anna Kunczyńska-Iracksa