

W pracy tej autorka systematyzuje i omawia materiały, odnoszące się do ubioru Udmurtów (Wotiaków), ogłoszone drukiem, zbierające się w muzeach i zgromadzone osobiście podczas ekspedycji etnograficznych w 1930, 1931 i 1938 r.

Stara się ona wykazać pochodzenie poszczególnych form ubioru ludowego, ich ewolucję oraz odbicie w nich stosunków rodzinno-prawnych i różnic społecznych. Równocześnie autorka porusza zagadnienie znaczenia ubioru jako wytworu artystycznej twórczości ludowej Udmurtów.

Praca zawiera opisy techniki wykonania ubiorów, formy kroju oraz zmierza do określenia środowiska i czasu występowania poszczególnych części ubrania. Autorka traktuje ubiór jako dokument historyczny, który charakteryzuje etniczną swoistość ludu, jego kulturę oraz wykazuje związki z ludami sąsiednimi.

Udmurtowie, dawniej zwani Wotiakami, należą do północno-wschodnich Finów i liczą ok. 600.000 ludzi. Tworzą republikę autonomiczną o obszarze 32 tys. km² ze stolicą Iżewskiem. Trudnią się uprawą roli. W zaraniu swej historii znajdowali się Udmurtowie pod silnym wpływem dawnych Czuwaszów czyli Bułgarów nadwołżańskich, a następnie pod panowaniem Tatarów, o czym wspominają ich podania ludowe. Po pokonaniu Tatarów Moskwa zwolniła Udmurtów w 1587 r. od płacenia im daniny. Do Udmurtów należą także tzw. Besermenowie. Stanowią oni zudmurtyzowany szczep tatarski.

W. N. Bielicer podzieliła swoją pracę na 10 rozdziałów: 1 — źródła; 2 — technika wytwarzania materiałów, a więc przędzenie i tkanie, obróbka skóry, produkcja wołjoku, wyrób obuwia z łyka; 3 — odzież kobieca; 4 — ubiory głowy; 5 — obuwie; 6 — ozdoby; 7 — zespoły ubrań w stroju kobiecym; 8 — odzież męska; 9 — odzież Besermenów; 10 — ornament tkany i wyszywany; wreszcie zakończenie i słownik terminów w języku udmurckim, używanych w pracy.

W pierwszym rozdziale autorka podaje krytyczny przegląd prac etnograficznych, dotyczących Udmurtów, z których najdawniejsze odnoszą się do XVIII w. oraz prac paleoetnograficznych, wychodzących z założenia, że zagadnienia etnografii Udmurtów są historycznie związane ze starożytnymi kulturami dorzecza Kamy, a więc ananińską, pianoborską, czepiecką, oraz z kulturą Bułgarów nadwołżańskich.

Zabytki kultury ananińskiej występujące w pasie lasostepu, sięgają pierwszego tysiąclecia przed n. e. Były one ściśle związane z południowymi i zachodnio-syberyjskimi kulturami tej epoki oraz z wcześniejszymi kulturami epoki brązu.

Wyniki wykopalisk wykazują, że w epoce ananińskiej, na pograniczu lasu i stepu, przebiegał proces mieszanania się typów mongoloidalnych i europeoidalnych.

Nadbrzeżna ludność Kamy w epoce ananińskiej nawiązywała stosunki ze swymi południowymi sąsiadami i wchodziła w szeroką orbitę wymiany ze światem scytyjskim.

Na podstawie szczątków znalezionych tkanin oraz płaskorzeźby na kamiennej płycie grobowej z tej epoki przypuszcza się, że istniały wówczas dwa typy odzieży: lżejsza — z włókien roślinnych oraz cieplejsza — wełniana i futrzana. Ogólny wygląd tej odzieży przypomina krótką, ujętą pasem odzież typu scytyjskiego.

Materiały do odzieży z epoki pianoborskiej (III w. przed n. e. — V w. n. e.) są bardzo ubogie. Pewne

wyobrażenie o ubiorze dają znalezione 3 figurki kobiece. Zespół odzieżowy przypomina ubiór ludności z epoki ananińskiej.

Następna epoka, od V do IX w. n. e., z powodu braku odpowiednich badań archeologicznych, nie wnosi żadnych nowych danych do znajomości odzieży.

Znacznie lepiej przedstawiają się materiały pochodzące z kultury czepieckiej (od IX do XIV w.). Analiza tego materiału pozwala wyjaśnić wiele współczesnych przejawów kultury Udmurtów, a w szczególności dotyczących odzieży ludowej.

Bardzo ubogo przedstawiają się źródła archeologiczne i piśmiennicze, dotyczące kultury udmurckiej z okresu od XV do XVII w. Z wieku XVIII pochodzą liczne wzmianki o odzieży tego ludu. Źródła literackie z XVIII w. podają tylko przygodne wypowiedzi o stroju Udmurtów, nie wystarczające dla odtworzenia ich pełnego zespołu odzieżowego. Znacznie bogatsza jest literatura etnograficzna o Udmurtach z wieku XIX.

Autorka szczegółowo omawia wszystkie dostępne jej źródła piśmiennicze, tak w języku rosyjskim jak i w obcych — prace N. Bucha, N. Tilkego, J. Manninena i innych.

Drugi rozdział pracy, poświęcony technice przygotowania materiałów, zawiera: 1 — szczegółowe omówienie przebiegu przędzenia i tkania, opis używanych narzędzi i będących w użyciu technik tkackich; 2 — obróbkę skór, używanych na pódzubbki, czapki, pasy i rękawice; 3 — produkcję wołjoku na obuwie i czapki; 4 — wyrób obuwia z łyka, tzw. łapci.

Omówienie odzieży kobiecej w rozdziale trzecim zaczyna autorka od charakterystyki materiałów wykopaliskowych, pochodzących z X—XI w. n. e. Przechodząc do ubiorów współczesnych wyodrębnia 3 typy koszul kobiecych, różniących się krojem. Podaje bardzo szczegółowy opis ich wykonania i zasady ich użytkowania. Załączony materiał ilustracyjny składa się z fotografii oraz 2 rysunków każdej koszuli przedstawionej z przodu i z tyłu (na rysunkach swą zaznaczono linią przerywaną). Następnie autorka przechodzi do opisu spódnicy i majtek kobiecych. Dalej omówione są zapaski i napiersniki, zazwyczaj bogato zdobione haftem. W związku z tym autorka wypowiada mało przekonujące przypuszczenie o pierwotności ozdób wyszywanych srebrnymi i złotymi niemi. Zwierzchnią letnią odzieżą kobiet jest płócienny chałat (kapota). Autorka rozróżnia trzy typy chałata. Po omówieniu płóciennych części kobiecego stroju, autorka opisuje odzież wełnianą, a więc kaftan sięgający do kolan, noszony latem i jesienią. Do tej grupy należy też kamizelka. Kamizelka jest bez rękawów. Krojem upodobnia się do kaftana, sięga trochę niżej bioder lub do kolan. Autorka porównuje ten ubiór z podobnymi ubiorami innych ludów. Następnie opisuje sukmanę z sukna samodziałowego. W okresie zimowym kobiety zakładały na siebie po kilka takich sukman. Rzadziej używane były szuby ze skór baranich.

W rozdziale czwartym znajdujemy opis licznych odmian ubioru głowy kobiet.

W rozdziale piątym omawiane są płócienne pończochy — okrętacze oraz łapcie łykowe, które przy gospodarce kołchozowej zostały w zupełności zastąpione przez obuwie skórzane.

W rozdziale szóstym, poświęconym ozdobom, autorka sięga wstecz do w. X. Jej zdaniem większość metalowych ozdób Udmurtów przypomina ozdoby Tata-

rów : Baszkirów oraz wykazuje związki ze Wschodem, z Azją Średnią. Ozdoby te były dziełem wytwórczości ludowej. Obecnie ozdoby nabywane są w miejscowych sklepach.

Rozdział siódmy omawia zespoły odzieżowe (kostiumy i kompleksy) w stroju kobiet, typowe dla pewnych obszarów geograficznych. Autorka wyróżnia pięć takich zespołów.

Analiza badania materiału pozwala następnie stwierdzić występujące w niedalekiej jeszcze przeszłości — istnienie obrzędowego kobiecego zespołu odzieżowego udmurckiego, a mianowicie: modlitewnego, pogrzebowego i weselnego. Prócz tego w ubiorach kobiecych wyraźnie zaznaczały się różnice grup wieku. Były to ubiory — dziecięce, dziewczynek, dziewcząt na wydaniu, młodych mężatek, mężatek-matek i staruszek. Ubiór kobiet wyrażał też równocześnie rozwarstwienie społeczne wsi udmurckiej. Zaznaczało się to w ubóstwie materiałów i ozdób u biedoty wsiowej. Następowala zamiana ozdób i monet z metali szlachetnych — blaszkami z ołowiu itp. U bogaczy natomiast samodziela zostały wcześniej zastąpione przez sukna wyrobu fabrycznego. Poza tym zachowali oni dłużej bardzo drogie przybranie głowy.

Stopniowy wzrost dobrobytu ludności w okresie władzy radzieckiej wpłynął na to, że kobieta udmurcka ma obecnie możność kupowania tkanin i ozdób wyższych gatunków. Toteż dawny ubiór ludowy uległ szeregom przeobrażeń, uproszczeń i udoskonaleń, będących wyrazem nowego żywiołowego rozkwitu socjalistycznej twórczości ludowej.

Rozdział ósmy poświęcony jest opisowi odzieży męskiej. Układ tego rozdziału jest taki sam, jak i przy opisie odzieży kobiecej. Autorka wyróżnia dwa typy koszuli. Do opisu dwóch typów spodni męskich dołączone są dwa rysunki. Rysunki są mało przejrzyste, widocznie autorka nie opanowała tej niezbędnej dla etnografa umiejętności. Na przód koszuli mężczyźni nakładają przodki ozdobnie wyszywane. Zwierzchnim odzieniem letnim, zakładanym na koszule, są chałaty długie do kolan. Ciepłą odzież stanowią sukmany sukienne. Podczas zimy noszone są futrzane półszubki, kryte suknem. Od początku XIX w. odzież męska zaczyna ulegać wpływowi miasta, co wyraża się w kroju ubrań i doborze materiałów fabrycznych.

Wśród młodzieży rozpowszechnione są kamizelki. Ważną rolę w ubiorze posiada pas rzemienny, lub tkany, własnego wyrobu lub fabrycznego. W jego formie i materiale wyznacza się związek z grupami wieku. Miał on również znaczenie obrzędowe.

Dawny ubiór głowy stanowiły czapki sukienne. Obecnie rozpowszechniły się czapki typu miejskiego, nabywane w sklepach. Nogi owijano onucami i powszechnie noszono łapcie z łyka.

Autorka rozpatruje ubiór męski na tle warunków ekonomicznych i środowiska geograficznego wykazując, jak kształtował się on w ciągu wielu wieków. Występują w nim elementy związane z leśną kulturą myśliwską i ze stepową kulturą hodowlaną, podobnie, jak to się przejawia w ubiorze kobiet.

Równocześnie ze zróżnicowaniem na grupy wytwórcze, ubiór Udmurtów wcześniej zaczął stawać się oznaką odrębności plemiennej. Autorka analizuje czynniki wpływające na wyodrębnienie się i zachowanie tego ubioru. Obecnie męski ubiór Udmurtów prawie w zupełności zatracił swoją odrębność narodową, został zastąpiony przez ubiory miejskie, takie same, jakie noszą rosyjscy chłopcy i robotnicy.

Rozdział dziewiąty poświęcony został opisowi odzieży Besermenów. Ubiór Besermenów zbliżony jest do ubioru Udmurtów. Pewne różnice zaznaczają się w archaicznych elementach ubioru głowy. Wykazują one jakieś przedtatarskie uwarstwienia, sięgające jeszcze epoki bułgarskiej.

W rozdziale dziesiątym rozpatrywany jest ornament tkany i wyszywany na ubiorze Udmurtów i Besermenów. Autorka szczegółowo omawia ozdobne techniki tkackie, głównie technikę „brana” — i zastosowanie jej na poszczególnych częściach ubiorów.

W kilku wierszach wspomniana jest technika tkania dywanów, które wykonują udmurckie kołchoźnice.

Autorka zaznacza, że przed Rewolucją sztuka ludowa Udmurtów ograniczała się głównie do tkactwa wzorzystego i hafciarstwa, obecnie artystyczna twórczość Udmurtów znajduje wyraz w różnorodnych przejawach sztuki.

W ostatnim rozdziale autorka podsumowuje wyniki swojej pracy. Wykazuje ona, że wyróżnione przez nią cztery kompleksy ubioru Udmurtów mogą być sprowadzone do dwóch zasadniczych. Są to: jeden — północny, związany z ludnością strefy leśno-rolniczej, zamieszkującą dorzecze Czepecy i Wiatki, drugi — południowy ukształtował się na obszarze pogranicza lasostepu, gdzie szczególnie wyraźnie zaznaczył się wpływ stepowych kultur hodowlanych.

Rozdział ten zamyka pracę krótkim opisem życia i kultury materialnej Udmurtów, ich gospodarki, zajęć, mieszkań, jadła i napojów.

Autorka zestawia wyniki badań etnograficznych z badaniami archeologicznymi i antropologicznymi, starając się wyciągnąć z takiego zestawienia bardziej ogólne wnioski o etnogenezie Udmurtów. „Po Wielkiej Rewolucji Październikowej wraz z utworzeniem Udmurckiej Autonomicznej Radzieckiej Socjalistycznej Republiki, naród udmurcki stał się równoprawnym członkiem w rodzinie narodów Federacji Rosyjskiej. Uczestniczy on aktywnie w budownictwie socjalistycznym całego wielonarodowościowego państwa, wnosząc swój wkład do kultury radzieckiej.”

Do pracy dołączony został słownik udmurckich wyrazów, spotykanych w tekście.

W. N. Bielicer bada ubiór Udmurtów w związku z historycznym procesem kształtowania się narodu udmurckiego. W ten sposób ujęty strój ludowy zostaje uwytłaczony jako dokument historyczny i bardziej zrozumiałymi stają się przejawy twórczości ludowej, sztuka i upodobania estetyczne Udmurtów.

Interesująca praca W. N. Bielicer jest cennym przyczynkiem do wyjaśnienia etnogenezy Udmurtów.

E. Frankowski

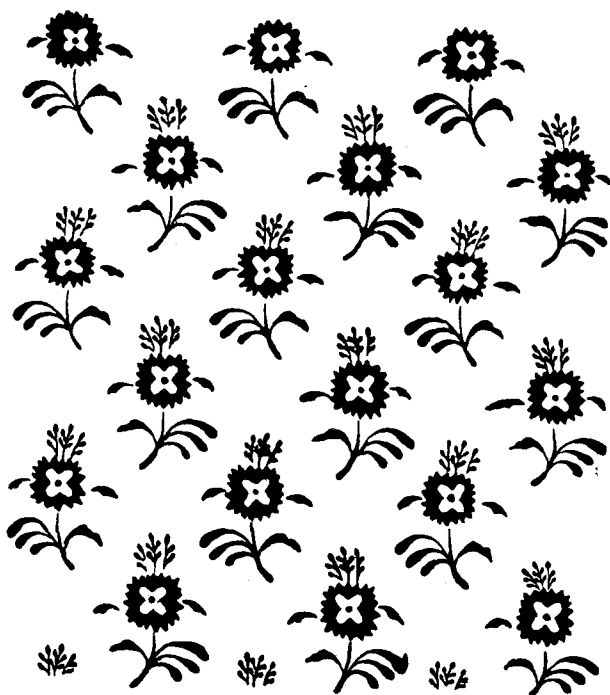


Ryc. 1. Odbitka z klocka o wzorze ciętym w drewnie. Muzeum w Słupsku. Wzór ten służył do zdobienia dołu fartucha, spódnicy itp.

Niezmiernie ciekawa ta książka, która ukazała się niedawno, omawia zagadnienie dotychczas w Polsce prawie wcale lub bardzo mało znane.

Technika druków na tkaninach była szeroko rozpowszechniona w świecie, sięgając w krajach Wschodu odległych lat przed naszą erą. W krajach europejskich drukowanie tkanin zjawilo się nieco później, a od XVIII stulecia znane jest również w Polsce. Zdobienie płócien techniką druku przeszło u nas różne koleje. Początkowo rozwijało się w małych warsztatach, potem w manufakturach, aż wyparte przez przemysł fabryczny do prowincjonalnych miasteczek i wsi, przez długie lata, bo do okresu pierwszej wojny światowej, służyło wyłącznie potrzebom ludności wiejskiej.

Autor dokonał żmudnej pracy. Na podstawie dostępnej mu literatury i w oparciu o własne badania terenowe zgromadził poważny materiał poznawczy, wypełniający w naszym piśmiennictwie naukowym dotkliwą lukę. Badacze sztuki ludowej, a zwłaszcza historii ludowej odzieży, etnografowie i historycy sztuki,



Ryc. 2. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Leśnica (pow. Strzelce Opolskie). Ze zbiorów Muzeum w Bytomiu.

ROMAN REINFUSS: POLSKIE DRUKI LUDOWE NA PŁÓTNIE.

Państwowy Instytut Wydawniczy,
Warszawa 1953, s. 260, 16 tablic, mapa.

wreszcie projektanci opracowujący nowe wzory na tkaniny, znajdując w książce Reinfussa cenną pomoc w swej pracy.

Zagadnienie druków na płótnie zostało przez Reinfussa opracowane wszechstronnie. W sześciu rozdziałach książki autor opisuje dzieje drukarstwa tekstylnego na gruncie europejskim i w Polsce. Przeprowadza drobiazgową analizę ornamentu i na tym materiale czyni próbę charakterystyki ręcznych druków tekstylnych w Polsce, porównując je z drukami ludowymi krajów sąsiednich. Reinfuss posługuje się przy tym dużą ilością ilustracji: i rysunków oraz mapą, na której rozmieszcza ustalone przez siebie miejscowości, gdzie znajdowały się warsztaty drukarskie tkanin.

Ponieważ sprawą druków na płótnie osobiście żywo się interesuję¹, pragnąłbym, poza podkreśleniem niezbitości wartości omawianej pracy, przytoczyć pewne szczegóły, które uszły uwagi autora, i uzupełnić je, co — jak miemam — przyczyni się do gruntowniejszego poznania interesującego zagadnienia.

Przed wszystkim należałoby na mapę wpisać dalsze cztery ośrodki, gdzie były warsztaty druków, a mianowicie: Kwidziń (woj. gdańskie), Klonowa (pow. sieradzki), Chodec (pow. wrocławski) i Leśnica (pow. Strzelce Opolskie).

Gdyby autor przy opracowywaniu książki miał do dyspozycji materiał z tych warsztatów (w samym tylko Kwidziń muzeum posiada blisko 80 klocków ciętych w drewnie, nie licząc grzebykowych), mógłby szerzej i głębiej oświetlić omawiane zagadnienia.

Oto kilka danych dotyczących wymienionych przeze mnie warsztatów. W 1925 r. do książki inwentarzowej muzeum w Kwidziń wpisano klocki, które ofiarował radca miejski Wagner, ówczesny właściciel firmy J. H. Wagner — Farbiarnia, założonej w 1772 roku. Wzory znajdujących się tam klocków są oczywiście w przeważnej ilości podobne do omawianych przez Reinfussa, niemniej są też i oryginalne, których w książce brak.

Znany był również szeroko w powiecie wrocławskim w Chodczu warsztat drukarski farbiarza Andrzeja Giraud, później należący do Fryderyka Koehlera, ożenionego z wdową Giraud. Farbiarnia i drukarnia czynne były w latach 1826—1860. Drukowano tam wzory na płótnie przynoszonym przez okoliczną ludność, jak też farbowano przędzę. Wzory były przeważnie dwukolorowe. Z materiałów drukowanych szyto fartuchy, spódnice i kopy na łożka.

Trzeci pominięty w książce warsztat, na którego ślad Reinfuss już prawie trafił, gdy w Sieradzu zasięgał informacji o drukach na płótnie u kustosa miejscowego muzeum, znajduje się w Sieradzkim. By-

¹ Piotr Greniuk: Druki ludowe na płótnie w południowej Lubelszczyźnie. „Polska Sztuka Ludowa” 1949 nr 9—10.

ła nim mianowicie pracownia drukarza T. Wejcherta w Klonowej, który działalność swoją przejawiał w początkowym okresie rozwoju łódzkiego przemysłu włókienniczego.

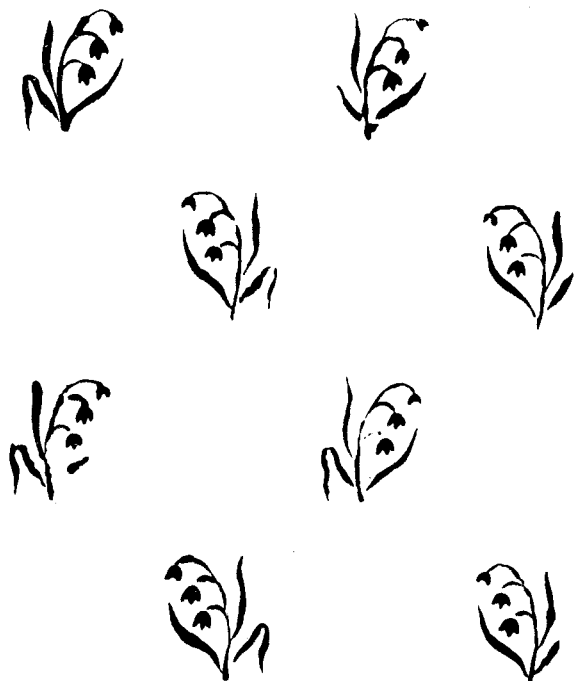
Dziesięć klocków z tego warsztatu znajduje się w Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

Wreszcie na ślad istnienia warsztatu druków na płótnie w Leśnicy naprowadzają nas zbiory klocków w muzeum w Bytomiu, gdzie samych tylko klocków ciętych w drewnie jest 12, o wcale nie banalnych wzorach. Nie są to zresztą wszystkie warsztaty, które należałoby nanieść na mapę. Rozwój badań w tej dziedzinie na pewno znacznie ją zageęści.

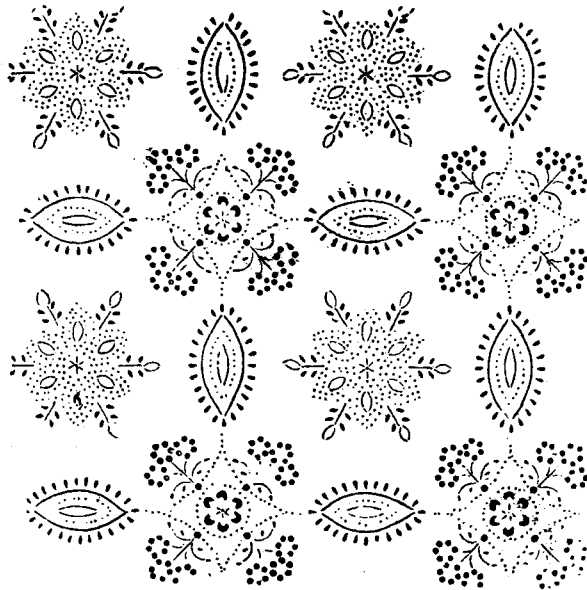
Poza tym autor niezbyt ściśle określa pochodzenie niektórych klocków drukarskich, ograniczając się jedynie do podania miejscowości i muzeum, w którym znajdują się zbiory; wprowadza to pewną dezorientację u czytelnika. Brak wyjaśnień np. o klockach z muzeum w Zamościu (s. 177, 180, 181 i inne), które niemal wszystkie (w liczbie 32) pochodzą z warsztatu Chaima Flindera w Tarnogrodzie (pow. biłgorajski). Czytelnik nie potrafi więc ich sobie umiejscowić w terenie.

Należy również wyjaśnić pochodzenie tych wzorów tkanin, które Reinfuss, opierając się na dokumentacji Działu Przemysłu Artystycznego Muzeum Narodowego w Krakowie, lokuje we wsi „Modrzeniec”, (na mapie „Modrzyniec”) w powiecie hrubieszowskim. Miejscowości o takiej nazwie w powiecie hrubieszowskim nie ma. Nie istnieje też „Modrzeniec pod Zamościem” (s. 47). Jest natomiast pod Hrubieszowem wieś Modryniec w gminie Mircze, jak to zresztą potwierdza Słownik Geograficzny, Warszawa 1885. Nie ma też w tymże powiecie wsi o nazwie „Dobromieszycze” (s. 120, podpis pod ryc. 86). Są natomiast Dobromieszycze w gminie Mołodiatycze (Słownik Geograficzny, Warszawa 1881).

Są to być może potknięcia drobne i nie o nie mi w tej chwili chodziło. Ważniejszymi wydają mi się natomiast te, które sugerują, jakoby w tych wszach istniały kiedykolwiek warsztaty druków na płótnie. Jak się orientuje, w cytowanych miejscowościach nie było tego rodzaju warsztatów, a druki, które Reinfuss omawia w swojej pracy, mogą być dwójakiego po-



Ryc. 3. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie.



Ryc. 4. Odbitka z klocka do drukowania tkanin z warsztatu T. Wejcherta w Klonowej (pow. sieradzki). Ze zbiorów Muzeum Kultur Ludowych w Młocinach.

chodzenia. Jedne (ryc. 149, 150 i 154, s. 177 i 180) wykonane były w niedalekim od Modryńca miasteczku Kryłowie, w powiecie hrubieszowskim, względnie w odleglejszym Tarnogrodzie — (porównaj ryc. 86, s. 120, z rysunkiem w mojej pracy, s. 283), zaś pozostałe (ryc. 152 i 153, s. 179 i 180) w samym Hrubieszowie.

Twierdzenie to opieram na spostrzeżeniu, że obydwie grupy wzorów są zupełnie od siebie odmienne i nie są typowe dla jednego warsztatu. Pierwsze zgodne są całkowicie z opisem, jaki Reinfuss podaje, że „gwiazdki bardzo zbliżone do przedstawionych na ryc. 149, tylko staranniej wykonane, odbijano również w Tarnogrodzie, kąty zaś, względnie kąty z kropkami, znaleźć można wśród wzorów na deskach zebranych w muzeum w Zamościu” (s. 178). Op's ten poszerzę o dane, że prawie identyczne „kąty z kropkami” stosował również warsztat drukarski w Kryłowie (patrz praca moja s. 279). Charakteryzując zaś wzory dla całości terenów Lubelszczyzny, Reinfuss stwierdza, że „ulubionym układem zdobniczym był układ pasowy, składający się z szeregu biegnących do siebie równoległe linii prostych, zygzakowatych, ząbkowanych, falistych lub ze szlaków w postaci linii prostej, przekreślonej poprzecznie powtarzającymi się elementami w kształcie cyfry „8”.

Tak istotnie było. Dlatego to druga grupa wzorów jest czymś zupełnie różnym i na tym terenie całkowicie odrębnym motywem zdobniczym. Najprawdopodobniej mogły one powstać w warsztacie hrubieszowskim, o którym wspomina Reinfuss (na s. 84—85), że przy drukowaniu płócien na odzież stosowano tam technikę szablonu. Druki te mogły również przedostać się na teren Hrubieszowskiego drogą wywianowania „panny młodej” pochodzącej z innego terenu. W każdym razie łączenie obu tych grup wzorów razem i lokowanie ich w warsztacie druków na płótnie w Modryńcu jest niesłuszne. W takich małych wszach warsztatów drukarskich zazwyczaj nie było, lecz obsługiwane one były przez wędrownych malarzy. Błąd taki mógł spowodować tylko ktoś z przygodnych zbieraczy eksponatów z drugiej ręki, skoro dla dokumentacji w muzeum krakowskim nie podał nawet właściwej nazwy wsi, a czynił to tylko jak widać z zawodnej pamięci.

Pragnąłbym jeszcze uzupełnić twierdzenie autora, który mówi, że we „względnie realistycznie wykona-

nych motywach roślinnych twórca bynajmniej nie sili się na konsekwencję w sensie przyrodniczym" (s. 101). Przykładów — poza tym jednym z Muszyny, że „forma roślinna składająca się z łodygi, pierzastych liści oraz rozczłonkowanego korzenia wykonana tak, jakby to miał być rysunek wkluczu służącym do oznaczania roślin (tabl. VIII. 7)“ — jest więcej. Ot, chociażby bardzo realistycznie, wyraźnie botanicznie potraktowany liść kasztanu (klocek z tejże Muszyny), gałązka konwalii (klocek z Kwidzyna), czy wreszcie gałązka z kwiatami łądniczki (ludowa nazwa „strzaskane serce“) widniejąca na kločku z Leśnicy. Ciekawy przy tym jest tu zawsze fakt wybitnie realistycznego przedstawiania rośliny, nigdy zaś naturalistycznego. Wycucie dekoracyjności w komponowaniu ornamentów, przynajmniej wśród klocek polskiego pochodzenia, było u twórców rozwinięte w dużym stopniu.

Wreszcie na zakończenie należy podkreślić i tę ceną stroną pracy Reinfussa, że podał wyczerpującą literaturę przedmiotu. Aczkolwiek czytelnik polski będzie miał pewne trudności w jej przyswojeniu, gdyż jest w językach obcych, niemniej dla specjalistów będzie ona dużym ułatwieniem. Sama zresztą praca Reinfussa potrzeby te zaspokaja w dużej mierze i ze wszech miar dobrze się stało, że została opublikowana. Nie znaczy to jednak, że temat został już wszechstronnie opracowany. Nie mamy przecież ani jednej monografii omawiającej działalność tego czy innego warsztatu drukarskiego na płótnie, chociaż wiemy już o wielu, gdzie i kiedy istniały. Zebranie materiału będzie jeszcze stosunkowo łatwe, bo żyją ludzie, którzy udziela



Ryc. 5. Odbitka z klocka do drukowania tkanin. Wzór ten służył do zdobienia narożników chustek lub obrusów. Ze zbiorów Muzeum w Kwidzynie.

informacji o tej formie zdobnictwa tkanin. Jest to tym bardziej potrzebne, że wielu spośród artystów szuka inwencji dla swoich prac twórczych w tradycyjnym dorobku sztuki ludowej, dla tak szeroko występującej dziś sztuki użytkowej. Będzie to jednocześnie cenny dorobek w dziedzinie upowszechnienia kultury narodowej, tak mocno włączającej się dziś w budowę socjalizmu w naszym kraju.

Piotr Greniuk

WYSTAWA POKONKURSOWA SZTUKI I RĘKODZIEŁA LUDOWEGO W GRAJEWIE

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku i Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Grajewie, przy udziale CPLiA, ZSch, ZMP oraz Ligi Kobiet, zorganizowały wystawę pokonkursową sztuki i rękodzieła ludowego powiatu grajewskiego. Uroczyste otwarcie wystawy nastąpiło dnia 15-go czerwca ub. r. w obecności licznych przedstawicieli i gości. Wystawę poprzedzał konkurs ogłoszony na tkaniny wełniane i lniane, rzeźbę, ceramikę, stroje ludowe, hafty, zabawki, ozdoby, wikliniarstwo i pisanki.

W wyniku konkursu zebrano ponad 200 eksponatów, głównie z zakresu tkactwa, w mniejszym stopniu reprezentowane były wyroby siatkowe, ceramika, pisanekarstwo i pieczywo jarmarczne. Spośród 96 uczestników konkursu nagrodzonych zostało 28 osób. Na wystawie pokazano eksponaty nagrodzone za wysoką wartość artystyczną i w celach dydaktycznych wystawiono przykłady negatywne, świadczące o niebezpieczeństwie zrywania z tradycyjną formą ludową.

Najciekawszą pozycję wystawy stanowiły dwie stare tkaniny tzw. „sejpacki“ oraz „dywan“ 2-osnowowy z 1895 roku. „Sejpacki“, zeszyte z dwóch płatów, wykonane były na wąskich krosnach tkackich przy użyciu 4 nicielnic i ręcznie przetykane. Wzór o charakterze geometrycznym wykonany był w dwu kolorach. Technika tkania „sejpacków“ występowała w powiatach grajewskim, augustowskim i suwalskim. Do wyrobu „sejpacków“ używano wątku z czystej wełny i lnianej osnowy. Niekiedy zarówno wątek, jak i osnowa wykonane były z lnu. Jeden z wystawionych „sejpacków“,

w kolorach pomarańczowym i ciemno-niebieskim, posiadał zarówno wątek jak i osnowę wełnianą. Środkowe jego pole wypełnione było sześcioma pionowymi rzędami ośmioramiennych gwiazd (8 x 8 cm), rozmieszczonych na tle drobnej szachownicy (ok. 0,5 cm). Boki ozdobiły szerokie szlaki (29 cm) przechodzące we frędzle.

Druki „sejpak“, tkany czarną wełną na ciemno-żółtej osnowie lnianej, posiadał zasadniczo wzór podobny, wzbogacony jednak skośną, ozdobnie rozwiązana kratą oraz kilku motywami dodatkowymi. Brak danych nie pozwala niestety określić czasu powstania obu „sejpacków“.

„Dywan“ dwuosnowowy wełniany, w kolorach czerwonym i ciemno-brązowym, zaopatrzony był z jednego boku w tkany napis: „Wiktoria Zbikowska Ro 1895“. Środkowe pole „dywanu“ pokrywała skośna kratą o linii haczykowatej, która występuje zarówno w starych „dywanach“ mazurskich jak i białostockich. Kompozycja bordiury żywo przypomina „dywany“ mazurskie z XVIII w.¹

Do rzadszych tkanin należały również dwa „dywany“ wełniane w ciemnych barwach, wykonane splotem rzadkowym przy pomocy 20 tzw. prądków, umożliwiających osiągnięcie wyników odpowiadających użyciu 20 nicielnic. Technika tę obecnie zarzucono, jako zbyt skomplikowaną, chociaż poprzednio była ona rozpowszechniona w całym województwie białostockim.

¹ „Polska Sztuka Ludowa“ 1950 nr 7—12, s. 112, ryc. 5 i 6.

Z innych tkanin dekoracyjnych wspomnieć należy „płachtę” wykonaną „po pikowemu”, tj. splotem rządowym w drobne kwadraciki, sporządzoną prawie wyłącznie ze sztucznego włókna z nieznaczną tylko domieszką wełny, oraz różne odmiany rozpowszechnionych tu tkanin przetykanych typu tzw. „radziuszek”, tkanych wełną na lnie lub z samego lnu.

Wśród tkanin białych wyróżniono obrus zszywany z dwu płatów, tkany lnianym wątkiem na bawełnianej, podwójnie skręconej osnowie splotem płóciennym i kanwowym. Jest to stara technika obecnie jeszcze stosowana.

Ciekawie wypadły próby zastosowania sztucznych włókien, jak np. „wistry”, w jednokolorowych i barwnych tkaninach ludowych, gdzie nie rażą one bynajmniej, a przeciwnie — dobrze nieraz podkreślają wzór wydobywany dotychczas w tkaninach jednokolorowych jedynie przy pomocy splotu.

Wspomnieć jeszcze należy o tkaninach nie nagrodzonych, eksponowanych mimo to, jako ujemny przykład naśladownictwa wzorów fabrycznych. Są to przeważnie tkane w nowszych czasach „dywany” dwuosnowowe wełniane (łącznie 15 sztuk) oraz lniane przetykane (7 sztuk) typu tzw. „kapowego”, tj. naśladowujące mniej lub więcej wiernie kapy fabryczne. Niektóre z nich, jak np. „dywan” dwuosnowowy z 1909 roku, mają obok tradycyjnych motywów starych, motywy przejęte z robótek krzyżykowych. Inne natomiast, jak np. „dywan” z orłem i drugi o dekoracji kwiatowej, naśladowują w zupełności układ i ornamenty kapowe. Stanowi to smutny objaw zatracenia przez tkaczki powiatu grajewskiego linii tradycyjnej oraz wszelkiej inwencji twórczej, czego np. nie można zarzucić ich towarzyszytom z powiatu sokólskiego, przesonym w spółdzielniach CPLiA w Wasilówce, Przyszawce i Sitawce.

Ceramika powiatu grajewskiego reprezentowana była tylko przez jedynego czynnego garncarza Józefa

Grajewskiego ze Szczuczyna. Dostarczył on różne naczynia użytkowe z czerwonej, nie polewanej gliny, zdobione paskami z pobiałki, i różne drobiazgi, przeważnie zabawki, jak flakoniki, dzbanuszki, dwojaczki.

Pisankarstwo widocznie już zanika w powiecie grajewskim, gdyż na konkurs dostarczyła pisanek jedynie Szkoła Podstawowa nr 2 ze Szczuczyna. Pisanki wykonali uczniowie. Niektóre z nich nawiązują w podziale i poszczególnych motywach (np. kółko z wachlarzykowato ułożonymi przecinkami) dość silnie do pisanek kurpiowskich. Wszystkie pisanki były wykonane woskiem i barwione w łupach od cebuli.

Z innych wyrobów znalazły się rozpowszechnione w Białostockiem serwety siatkowe wyszywane kolorową wełną, wyroby koszykowe czysto użytkowe oraz pieczywo jarmarczne (sylwetki zwierzęce ubrane kolorowym cukrem) wykonane przez Dominiziak ze Szczuczyna.

Wobec przewagi tkanin ekspozycja ograniczała się głównie do wykorzystania ścian, była nie przeładowana, dobrze rozmieszczona. Może za bardzo dominowało nad całością stoisko handlowe CPLiA, mieściło się ono bowiem na scenie i z konieczności zwracało uwagę wszelkiego rodzaju towarami. Z wyrobów regionalnych były tam jedynie wyroby tekstylne, tj. „dywany” dwuosnowowe, lniane pasiaki i kraciaki oraz „krajki”, reszta to towar tzw. „chodliwy”, czyli zabawki i pamiatkarstwo (obecnie danemu terenowi) oraz drobna galanteria, które zapewniły stoisku dość ożywiony ruch. Atrakcyjne zabawki rozłożone na stoisku przyciągały uwagę, zwłaszcza zwiedzającej wystawę młodzieży.

Spółceństwo grajewskie spotkało z wielkim zainteresowaniem otwarciem wystawy sztuki ludowej.

Pomimo, że w Grajewie organizowano podobną wystawę po raz pierwszy, wypadła ona — mimo drobnych niedociągnięć — nadspodziewanie dobrze.

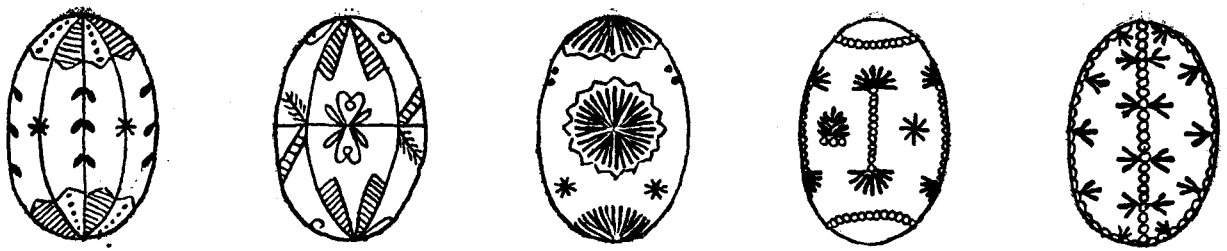
Maria Przeździecka

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM

W dniu 24 maja 1953 r. otwarto wystawę sztuki ludowej w Tomaszowie Mazowieckim. Wystawę zorganizowały Wydział Kultury WRN w Łodzi oraz Muzeum Etnograficzne w Tomaszowie Maz. Wystawa swym zasięgiem obejmowała powiaty piotrkowski, brzeziński i rawski. Nosila ona charakter wystawy konkursowej (konkurs na tkaniny, wycinanki i „kraszanki”) uzupełnionej innymi eksponatami, które zostały bądź dostarczone przez Wydział Kultury WRN z eksponatów pozostałych po wystawie „Sztuki i rękodzieła ludowego woj. łódzkiego” otwartej w styczniu ub. r. w Łodzi, bądź wypożyczone z terenu na czas trwania wystawy.

Organizatorzy wystawy zamierzali przy pomocy eksponatów spoza konkursu dać krótki historyczny i terytorialny przegląd całokształtu twórczości ludowej oraz pokazać, w jakiej mierze eksponaty dostarczone w roku ubiegłym na konkurs nawiązują do tradycji, a co wnoszą nowego.

Z zakresu tkactwa przegląd był dosyć urozmaicony. Pokazano fartuch i gorset rawski wykonany techniką powszechnie stosowaną w drugiej połowie ubiegłego stulecia w powiatach opoczyńskim i rawskim. Było to płótno lniane tkane w 4 lub 6 nicielnic i przetykane w paski czerwoną i czarną bawełną. Paski na fartuchu były szersze (do 2 cm), na gorsecie węższe (ok. 1 cm). Przegląd tkactwa uwzględniał skompletowane stroje kobiece pochodzące z powiatów rawskiego, brzezińskiego i piotrkowskiego. Stroje z dwóch pierwszych powiatów występowały już na wystawie łódzkiej, nową zaś pozycję stanowił strój piotrkowski. Składał się on ze stanika z kupnego materiału seledynowego, zdobionego stebnówką, i z „wełniaka”, czyli spódnicy w różnokolorowe (zielone, żółte, różowe, buraczkowe i granatowe) pasy pionowe na czarnym tle. Fartuch również zdobiony w różnokolorowe (ciemnozielone, ciemnobrązowe, granatowe, buraczkowe, fioletowe, różowe i żółte) pasy pionowe, tkany „w deskę” i przy-



brany wełnianą koronką szydełkową w kolorze śliwkowym z deseniem (gałązką) w kolorach zielonym, czerwonym i żółtym. Koszula o kroju przyramkowym marszczonym została dobrana od innego stroju. Strój powyższy, z wyjątkiem koszuli, pochodził z gminy Bogusławice. Drugi strój, z gminy Golesze, składał się z zapaski na ramionach w kolorowe (brązowe, zielone, fioletowe i buraczkowe) pasy pionowe na pomarańczowym tle oraz z „wełniaka” w tych samych kolorach, lecz o szerszych pasach.

Z tkanin nie ubraniowych wystawione były rawskie „dywany” na łożka, jeden z nich tkany ok. 50 lat temu „w deskę” w kolorach różowym, żółtym, czarnym, pomarańczowym i fioletowym na jasnobrązowym tle, drugi, późniejszy, przetykany „w koziołki” na białym tle w barwach (bawełna) pomarańczowej, fioletowej, niebieskiej, oliwkowej i czerwonej i obszyty szeroka (15 cm) białą koronką szydełkową z ozdobami w tych samych kolorach oraz kilka innych tkanin.

Tkaniny wyróżnione na konkursie to płótna, tkaniny wełniane i „dywany” nawiązujące do starych technik i zestawień kolorystycznych, a równocześnie do nowych potrzeb życia, np. chustka na głowę z wełny, tkana w pasy (w kolorach różowym, zielonym, żółtym, fioletowym oraz pomarańczowym na ciemnozielonym tle) lub ręczniki lniane z wetkanymi szlakami barwnymi (zielone, czerwone, fioletowe i pomarańczowe).

Wycinanki i „kraszanki” (jajka zdobione) pokazano wyłącznie te, które nagrodzono na konkursie. Wśród nich znajdowały się „kraszanki” o wzorach tradycyjnych wykonanych woskiem przez 70-letnią staruszkę. „Kraszanki” te były najczęściej podzielone na 8 pól przez 2 krzyżujące się na biegunach obwody pionowe oraz jeden poziomy przeprowadzony równikowo. Linie podziałów stanowiła kreska z jednym lub dwoma szeregami kropek, luków względnie „pazurków” (3 kreski ustawione do siebie pod pewnym kątem). Pola wypełniały kropki, gwiazdki (3 przecinające się kreski) lub litery. Inne „kraszanki” posiadały podobny podział i motywy lub też, jak np. u Zofii Kubicz z Lubochni (pow. rawski), podzielone były na 3 strefy poziome lub w ogóle bez podziału, ozdobione skrzyżowanymi motywami esowatymi względnie ich połówkami. Wszystkie „kraszanki” posiadały jednokolorowy biały wzór na ciemnym tle.

Wśród wycinanek były typowe dla powiatu rawskiego kwadraty rozpowszechnione w zbliżonej formie również w Piotrkowskim, drzewka zwane w Piotrkowskim „różgami”, ponadto 4- i 8-promienne gwiazdy oraz kompozycje poziome składające się z szeregu obok siebie umieszczonych postaci ludzkich lub ptaków. Na ogół wycinanki piotrkowskie są bardzo zbliżone do rawskich. Wyjątkowo wycinanka rawska z Rzeczycy przypominała w założeniu korony drzewka

wycinanki kurpiowskie i mogła służyć jako przykład szkodliwego przemieszania odrębności regionalnych. Ujemnym przykładem była też wycinanka piotrkowska z Olszowca, która nie posiadała zrównoważonej kompozycji. Zbyt duże koguty umieszczone u szczytu wycinanki oraz mało zróżnicowany i masywny środek obciążają optycznie watał podstawę. Nieuzasadnione jest również umieszczenie postaci kogutów w dwóch kierunkach. Wyróżnione na konkursie naklejanki piotrkowskie charakteryzowało założenie centralne, gdzie duże koło otoczone było szeregiem drobnych kółek o tym samym kolorze tła. Główne akcenty kolorystyczne — to środek i obwód, gdzie wprowadzono wielobarwność przez naklejanie na siebie różnokolorowych, coraz mniejszych kółek.

Oprócz wyżej wymienionych eksponatów znalazły się na wystawie również wyroby garncarskie wykonane przez Edwarda Arkuszyńskiego i Józefa Butkiewicza z Tomaszowa Maz. Były to formy użytkowe: garnki, dzbanki, miski czerwone, polewane częściowo i ozdobione białymi paskami. Ciekawą próbą nawrotu do starej techniki polewania był dzbanek wykonany przez Józefa Butkiewicza o polewie w kolorze malachitowym, która jednakże była spieczona i bez połysku.

Na wystawie pokazano tkactwo, strój, wycinanki i „kraszanki” oraz garncarstwo. Pominięto natomiast rzeźbę ludową, chociaż w Sulejowie (pow. piotrkowski) rzeźbi Kazimierz Ajs, a w Tomaszowie Maz. Żak i Wąchała, którzy, mimo pewnego przeszkolenia, nawiązują jeszcze do rzeźby ludowej. W Tomaszowie Maz. znajduje się podobno malarka ludowa, której prace mogłyby nas również zainteresować. Niestety, plastykę ludową pominięto całkowicie. Natomiast garncarstwo przedstawiono niekompletne, ograniczając się jedynie do produkcji Tomaszowa Maz., a pomijając Rawę Maz., Brzeziny oraz ośrodki garncarskie w powiecie piotrkowskim, jak Edwardów, Norbertów, Poręby, Grocholice i Sulejów, chociaż wystawa obejmowała również i te powiaty.

Do uchybień natury organizacyjnej należy zaliczyć niedbały sposób zebrania eksponatów z terenu, w wyniku czego nie wiadomo nawet w przybliżeniu, kiedy, przez kogo i gdzie dana rzecz została wykonana, nie mówiąc już o ludowych nazwach lub innych danych, które przy tej okazji można by wykryć. W takich wypadkach mówi się zazwyczaj o braku czasu i o konieczności korzystania przy zbieraniu eksponatów z pomocy osób nie obeznanych dostatecznie z zagadnieniem. Dość łatwo jednak usunąć te braki — wystarczy każdej z osób zbierających eksponaty wręczyć kartkę z odpowiednimi pytaniami, co ułatwi i skróci czas przeprowadzenia małego wywiadu o przedmiotach zbieranych. W ten sposób uzyskane dane nie zaw-

szere zresztą znajdują się na metryczce przedmiotu wystawianego. Metryczka powinna posiadać jednak co najmniej nazwę ludową przedmiotu i miejsce pochodzenia oraz czas wykonania (może być w przybliżeniu). W wypadku nieumieszczenia przy eksponatach metryczek obowiązują przynajmniej napisy orientacyjne charakteryzujące grupy eksponatów. Na wystawie tomaszowskiej niektóre przedmioty (garnki i kilka tkanin) nie posiadały metryczek, a czasem trudno nawet było stwierdzić, kto np. dany garnek wykonał.

Ekspozycja wystawy tomaszowskiej nie należała do udanych. Przede wszystkim nie miała konsekwentnego układu, nie był to bowiem układ ani terytorialny,

¹ M. Przeździecka: Wystawa sztuki i rękodzieła ludowego województwa łódzkiego. „Polska Sztuka Ludowa” 1953 nr 3.

ani rzeczowy, ani też specjalnie dobrany pod względem estetycznym. Obok tkanin i luźnych części strojów umieszczono garnki i wycinanki, chociaż dalej występują one też jako zespoły wyodrębnione. Ten nieład ekspozycyjny może być wytłumaczony w pewnej mierze szczupłością miejsca i częściowo zastosowaniem oprawy plastycznej pozostałej po wystawie łódzkiej¹. Zwłaszcza stoiska i tablice dydaktyczne, nie przystosowane do rozmiarów sali tomaszowskiej, potęgowały wrażenie przeładowania.

Należy podkreślić, że społeczeństwo tomaszowskie z zainteresowaniem przyjęło wystawę sztuki ludowej, o czym świadczy liczna frekwencja już w pierwszym dniu otwarcia wystawy, zaś obsługujący wystawę personel Muzeum Etnograficznego nie szczędził zwiedzającym fachowych wyjaśnień.

Maria Przeździecka

VIII POWOJENNY KONKURS SZOPEK W KRAKOWIE

Dnia 22 grudnia 1953 r. odbył się w Krakowie, w lokalu miejskiego Muzeum Historycznego, VIII powojenny konkurs na najpiękniejszą szopkę.

Liczba szopek zgłoszonych na ten konkurs była najniższą ze wszystkich konkursów powojennych¹. Zjawisko to tłumaczy się w znacznym stopniu przyczynami natury ekonomicznej. Wykonanie szopki jest przedsięwzięciem kosztownym i pochłaniającym dużo czasu. Szopkarz stający do konkursu opracowuje swą szopkę zazwyczaj kilka miesięcy, poświęcając każdą chwilę wolną od pracy zawodowej, ponadto ponosi

znaczne koszty, zakupując materiał, zwłaszcza zaś barwne metalowe folie, dosyć trudne do nabycia.

W czasie pierwszych powojennych konkursów, gdy nagrodzone szopki były jednocześnie kupowane przez różne instytucje i muzea, wkład pracy włożonej w szopkę opłacał się wykonawcy dosyć dobrze. Obecnie muzea skończyły swoje zbiory w tym stopniu, że szopek już nie kupują, a niezbyt wysokie nagrody (I nagroda w 1953 r. wynosiła zaledwie 600 zł) stanowią właściwie tylko zwrot wydatków poniesionych przy zakupie potrzebnego materiału. Po konkursie szopkarz sprzedaje swoją szopkę prywatnemu odbiorcy za kilkaset złotych, co stanowi cenę niewspółmiernie niską wobec rzeczywistego wkładu pracy wykonawcy.

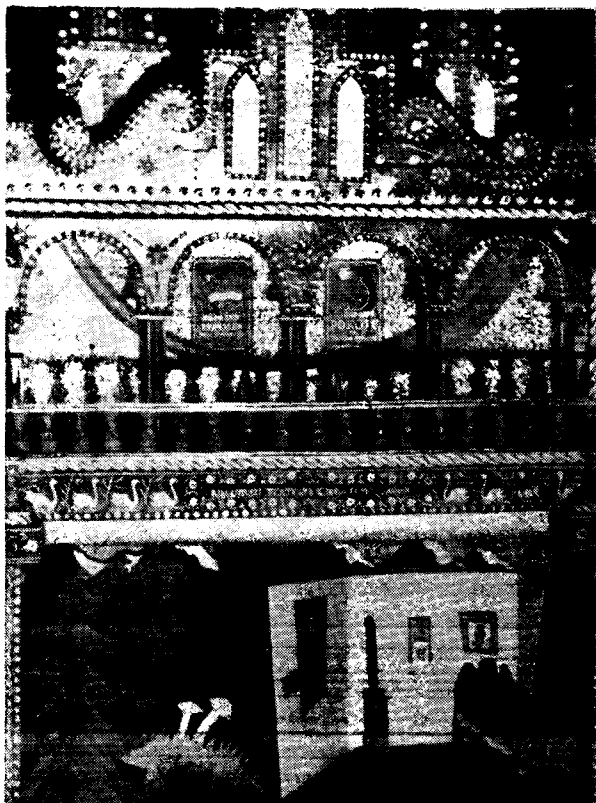
Dlatego szopkarze chętniej robią seryjnie małe szopeczki, które sprzedawane po kilkadziesiąt złotych zapewniają im zysk znacznie większy.

Sprawa utrzymania zamierających tradycji szopki krakowskiej łączy się, o czym pisaliśmy już kilkakrotnie, z dostosowaniem jej funkcji do aktualnych potrzeb nowej rzeczywistości — pozwoliłoby to szopkarzom wykorzystać w pełni swe doświadczenia i talent, a zarazem zapewniłoby im szerszą możliwość zbytu szopek. Droga wiodąca do tego celu jest dalsze zeświecczenie szopki i przekształcenie jej w kukielkowy teatrzyk dla użytku świetlic szkolnych i przedszkoli, teatrzyk, w którym — na tle bajecznej architektury stworzonej przez szopkarzy — mogłyby same dzieci reżyserować i wystawiać popularne bajki, opowiadania itp.

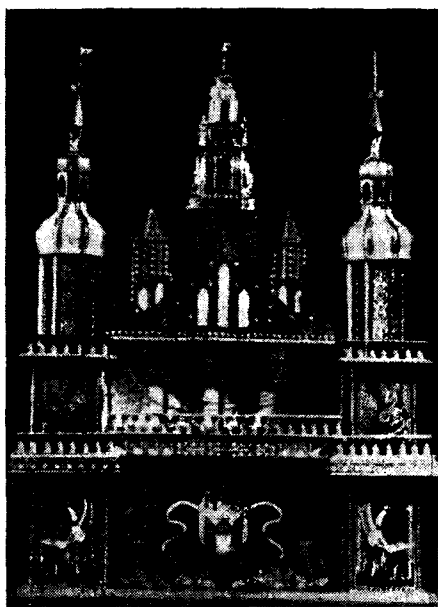
Organizatorzy konkursu niejednokrotnie zwracali się w tej sprawie do szopkarzy — lecz bez rezultatu. Z tym większym zainteresowaniem musimy więc spojrzeć na szopkę, którą w roku ubiegłym przedstawił Aleksander Kudłek, zdobywca I nagrody z roku 1952 (ryc. 2). Szopka jego z umieszczonym nad scenką napisem „Krakowski teatrzyk kukielkowy »Jacuś«” świadczy o pierwszej próbie przemiany szopki na teatrzyk dla dzieci.

¹ Por. dane statystyczne:

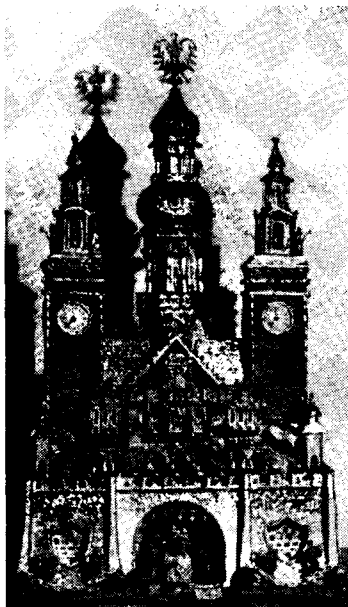
Rok	Ilość szopek zgłoszonych na konkursach
1948	38
1949	40
1950	26
1951	34
1952	29
1953	21



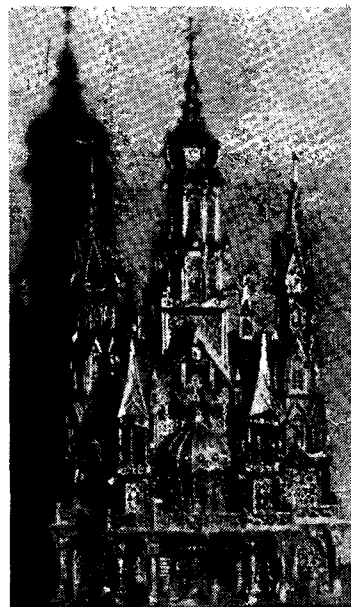
Ryc. 1. Fragment szopki z pierwszą odsłoną bajki „O Misiu nierobie”. Wyk. Aleksander Kudłek.



Ryc. 2. Szopka krakowska. Wyk. Aleksander Kudtek (II nagroda)



Ryc. 3. Szopka krakowska. Wyk. Wacław Morys (I nagroda)



Ryc. 4. Szopka krakowska. Wyk. Franciszek Tarnowski (I nagroda)

Architekturą swą nawiązuje ona do form tradycyjnych. Jest to szopka średniej wielkości (szerokość podstawy wynosi ok. 70 cm), jednopiętrowa, o pięciu wieżach, wzorowanych na wawelskich. Środkowa — nieco większa od innych — jest wiernie oddaną wieżą Zygmuntofską. Dwie niskie wieżyczki, umieszczone między środkową a bocznymi, przypominają kształtem wieżę Srebrnych Dzwonów. Część środkową pierwszego piętra stanowi motyw zaczerpnięty z elewacji bocznej Sukiennic. Pod arkadami pierwszego piętra widoczne są aktualne hasła: „Żądamy pokoju na całym świecie”, „Niech żyje przyjaźń polsko-radziecka” oraz sztandary — biało-czerwony i czerwony. Piętro jest oddzielone od parteru balustradą, pomysłowo wykonaną z toczonego kołeczka. Podobne balustrady dzielą wieże boczne na trzy kondygnacje.

Szopka w swej górnej części utrzymana jest w ciepłym tonie o przewadze koloru złotego. Dwie dolne kondygnacje wież bocznych zdobią postacie czerpane z podań krakowskich, jak Lajkonik, Twardowski na Księżycu. Do dekoracji szopki, poza staniolem, po raz pierwszy zastosował Kudtek szklane koraliki, diamenty i jedwabny sznur dekoracyjny. Umiejebnie rozmieszczone błyszczące, różnokolorowe koraliki znakomicie podkreślają formę architektoniczną szopki. Z nich w kształcie misternej mozaiki ułożone są także postacie Lajkonika. Natomiast postać Twardowskiego, umieszczona na parterze, jest wycięta z kartonu i pomalowana temperą. Efektu dopełniają witraże w oknach wież bocznych, malowane na szkle bardzo starannie.

Pomimo wielkiego wysiłku, jaki Kudtek włożył w swoją szopkę, nie udało mu się uniknąć pewnych błędów, spośród których wymienić należy przede wszystkim niejednolite pod względem kolorystycznym i fakturowym traktowanie całości. Podczas gdy górna część szopki była utrzymana, jak wiemy, w kolorze złota i ozdobiona setkami migoczących w świetle kolorowych szkiełek, w części dolnej na plan pierwszy wybija się czarna plama kurtyny, ozdobiona naturalistycznie potraktowaną girlandą róż, oraz wykonane temperą matowe malatury, przedstawiające Twardowskiego na tle nieba, pomalowanego farbą niebieską. Dolna część szopki ma również pewne błędy architektoniczne — jest mianowicie zbyt lekka i za mało rozbudowana w stosunku do części górnych.

Te właśnie niedociągnięcia spowodowały, że Kudtek, należący dziś do grupy najzdolniejszych krakowskich szopkarzy, musiał zadowolić się na obecnym konkursie II nagrodą.

Dla teatrzyku swego, który od imienia synka autora nosi nazwę „Jacuś”, Kudtek napisał krótką sztukę w trzech odsłonach „O Misiu nierobie”. Treść jej jest bardzo prosta. Miś budzi się wygodniały ze snu zimowego i cieszy się, że będzie mógł podbierać miód pszczołom:

Wreszcie skończył się sen zimowy,
Można odetchnąć powietrzem trochy,
Już kwiatuszki, jak widzę, zakwitają,
Głupie pszczoły moc roboty będą miały.

Wyprawa Misia do dziupli, gdzie mieści się rój, kończy się niepowodzeniem. Pszczoły pokąsały rabusia, który obolały i spuchnięty leży w łóżku. Dzięki pomocy doktora Ziółko, leczącego chorego zastrzykami, Miś przychodzi do zdrowia, ale zarzeka się, że już nigdy nie będzie „bumelantem”, żyjącym z cudzej pracy. Pszczoły, litując się nad cierpiącym Misiem i wzruszone jego obietnicą poprawy, przynoszą mu same miód w słoiku. Treść sztuki, zakończona morałem, nawiązuje do licznych opowiadań dla dzieci, w formie zaś, zwłaszcza w „kalwaryjskim” sposobie rymowania, znajdujemy echa dawnych tekstów szopkowych.

Z dwu wymienionych dekoracji, które wykonał Kudtek do szopki, jedna (ryc. 1) przedstawia pokój Misia i krajobraz, druga łąkę na tle gór, ze starym wypróchniałym drzewem na pierwszym planie. Dekoracje, wykonane bardzo umiejętnie, przypominają modele scenograficzne, mają jednak tę zasadniczą wadę, że charakterem swym zupełnie odbiegają od zewnętrznej oprawy teatrzyku — od szopki. Przeprowadzona próba zastąpienia tych skomplikowanych dekoracji płaskim tłem wymalowanym ręką dziecka, dała już lepsze rezultaty. Nie ulega wątpliwości, że Kudtek w swych dalszych pracach nad teatrzykiem kukielkowym i tę trudność zdoła z czasem przezwyciężyć.

Jeśli tak wiele miejsca poświęciliśmy na omawianie „teatrzyku kukielkowego”, to ma to swoje uzasadnienie. Po kilku latach oczekiwania została dokonana pierwsza próba pełnego zeświecczenia szopki i dostosowania jej do potrzeb teatrzyku dziecięcego. Próba ta nie osiągnęła jeszcze pełnego wyniku. Przed uzdolnionym szopkarzem krakowskim stoi ważne za-

danie na przyszłość — dalsza rozbudowa architektury szopki, umożliwienie kukielkom większej swobody ruchu (obecnie mogą się one poruszać tylko w obrębie scenki), przygotowanie nowego typu dekoracji dostosowanych do wyglądu szopki, a możliwych do wykonania przez dzieci, wreszcie opracowanie zestawu typowych kukielek, które dzieci mogłyby ubierać w sposób zgodny z treścią różnych reżyserowanych przez siebie bajek i opowiadań.

Próby przeprowadzone na scenie „Krakowskiego teatrzyku kukielkowego »Jacuś«” wykazały, że dzieci niesłychanie szybko zapoznają się z arkanami nieskomplikowanej reżyserii kukielkowej i bawią się teatrykiem znakomicie.

Jeżeli wysiłek podjęty przez krakowskiego szopkarza nie ma rozplynać się w próżni, należałoby zaangażować do kierowników przedszkoli i świetlic dziecięcych, aby się jego teatrzykiem bliżej zainteresowali.

Inne szopki zgłoszone na ostatni konkurs niewiele odbiegały od tych, które widzieliśmy na poprzednich konkursach — poziom był wyrównany, przewaga szopek średniej wielkości, formy tradycyjne, oparte na elementach architektury krakowskiej. Dwie pierwsze nagrody przyznano Waławowi Morysowi, zdobywcy II nagrody w 1952 r., i Franciszkowi Tarnowskiemu, który po dwuletniej przerwie znów stanął do konkursu.

Szopka wykonana przez Morysa (ryc. 3), jednopiętrowa, o trzech wieżach, z których boczne wzorowane są na wieży Zygmuntońskiej, posiada część frontową opartą na motywach zaczerpniętych z Sukiennic. Podstawę szopki stanowią mury obronne Wawelu, z wnękami, w których umieszczone są herby Krakowa. Szopka Morysa jest bardzo kolorowa, wyklejona barwnymi błyszczącymi foliami. Niespodziewany kontrast

stanowią wieże boczne wyklejone jednolicie czerwonym papierem.

Szopka Franciszka Tarnowskiego (ryc. 4) jest średniej wielkości i ma pięć wież. Szopka ta bardzo przypomina swym kształtem i układem szopkę tego autora z 1948 r., znajdującą się w Muzeum Historycznym w Krakowie. Pewna jednak różnica między owymi szopkami polega na tym, że wieże boczne nowej, nawiązujące do wyższej wieży kościoła Mariackiego, posiadają dookoła — zamiast małych wieżyczek — strzeliste dwuspadowe daszki. Szopka Tarnowskiego, wykonana bardzo precyzyjnie, wyklejona jest błyszczącymi foliami w kolorach pastelowych. Przykry dach stanowi jedynie czerwona plama dachu, wypełniającego przestrzeń między wieżami, oklejona zwykłym czerwonym papierem z białym nadrukiem, mającym imitować dachówkę. Parter od piętra odgródzony jest ażurową balustradą.

Drugie nagrody — oprócz Aleksandra Kudłeka — otrzymali Tadeusz Ruta i Antoni Wojciechowski.

Szopka Ruty jest stosunkowo większa od pozostałych, ma 2 piętra i 7 wież. Wojciechowski przedstawił szopkę nie różniącą się wiele od tych, jakie robił w latach poprzednich.

Trzy trzecie nagrody uzyskali — nestor krakowskich szopkarzy, murarz Stefan Mitka, oraz Adam Dudzik i Ryszard Kijak.

W porównaniu z latami ubiegłymi zauważyć można było na ostatnim konkursie częste wykorzystywanie krakowskich elementów architektonicznych, czerpanych z Wawelu (np. zakończenie wież), Sukiennic (attyka, elewacja boczna), coraz mniej natomiast widuje się elementów gotyckich, zwłaszcza zaś dawniej chętnie naśladowanego gotyckiego zakończenia wieży kościoła Mariackiego.

Fotografował Roman Reinfuss.