

Mapa miejscowości, w których przeprowadzono badania nad wycinanką kurpiowską.

### Hałina Ołędzka

## Z BADAŃ NAD WYCINANKĄ KURPIOWSKĄ

Może się wydać zaskakujące twierdzenie, że wycinanka kurpiowska — której popularność rośnie już od początków dwudziestolecia międzywojennego — jest w swej oryginalnej, pierwotnej formie znana w niewielkim tylko stopniu. Popularność dotyczy bowiem przede wszystkim form chronologicznie późniejszych, kiedy to wycinanka straciła więź funkcjonalną z wystrojem wiejskiego wnętrza, i wyrabiana była już tylko dla odbiorcy z zewnątrz. Wydaje się więc celowe przedstawienie wyników badań nad kurpiowską wycinanką dawną, pokazanie różnorodnych jej form i zarysowanie procesu rozwojowego, tak jak to można dziś uczynić na podstawie rezultatów dotychczasowych badań, informacji uzyskanych w drodze wywiadów ze starymi informatorami i analizy zachowanego i rekonstruowanego materiału.

Wycinanka dawną różni się bowiem w znacznym stopniu od współczesnej, której „żywołność”<sup>1</sup> nie wynika już z naturalnego procesu rozwoju tej dziedziny twórczości w środowisku własnym.

W okresie dawnym wycinankę kurpiowską cechowały bowiem: doskonała wzajemna zgodność formy przedmiotu i zdobiącego ją ornamentu z funkcją, zależność charakteru ornamentu od materiału, narzędzi, techniki, związek ornamentu z jego usytuowaniem.

O charakterze tej wycinanki decydowała wreszcie rola osądu zbiorowości, opartego na tradycji<sup>2</sup>.

Z chwilą jednak gdy funkcja wycinanki uległa zmianie i nie była już ona przeznaczona dla określonego, znanego autorce miejsca — pojawiły się zmiany w wielkości wycinanki, wzajemnych proporcjach jej części i w stosunku ornamentu do całości. Wyrwana z całości układu dekoracji ściany, gdzie działała na zasadzie dopełniania się form i barw, stała się dziełem samym w sobie, oglądanym w innych warunkach i z innej odległości. Twórczynie, traktujące swą pracę zawodowo, dochodziły do ogromnej wprawy, która pozwalała na coraz bardziej precyzyjne cięcia, uznane za cechę charakterystyczną kurpiowskiej wycinanki,<sup>3</sup> które jednak poprzez rozbitcie i rozdrobnienie całości powodowały zanik cech właściwych tworzywu i technice. Nowym tendencjom sprzyjały gęsty odbiorców, którzy bez względu na swoje wyrobienie plastyczne, wysoko cenili niezwykłą ich zdaniem misterność ornamentu, uzyskaną prymitywnymi wielkimi nożycami (il. 54) w materiale tak delikatnym jak papier. Zachęcało to również do rekordów drobnego cięcia (il. 3). Jak tego dowiodły badania nad recepcją wycinanek kurpiowskich, poczynione w różnych grupach społecznych, charakteryzujących się przeciętnym poziomem



wyrobień plastyczny,<sup>4</sup> podziwiano przeważnie mi-  
sterność i złożoność wzorów, co przesądzało o sto-  
sunku do wycinanki. Oceny innego typu występowały  
jedynie sporadycznie.

Istnienie różnic między wycinanką okresu dawne-  
go, gdy wykonywano ją tylko dla własnych potrzeb,  
a wycinanką nową, robioną na skutek zapotrzebowa-  
nia z zewnątrz, wydaje się dość oczywiste nie tylko  
wobec wniosków uzyskanych na drodze spekulatyw-  
nej, ale potwierdza to konfrontacja dawnych typów  
wycinanki z materiałem zebrany po wojnie przez  
muzea.<sup>5</sup> Z porównania wycinanki dawnej z nową wy-  
nika, że wszelka charakterystyka oparta tylko na  
materiale nam współczesnym jest co najmniej nie-  
wystarczająca i nie może stanowić jedynej podstawy  
do wyciągnięcia wniosków o cechach typowych wy-

cinanki kurpiowskiej w ogóle — ani też przy histo-  
rycznym szeregowaniu typów. Podejmowane tego ro-  
dzaju próby doprowadzały do szeregu twierdzeń pod-  
ważonych przez rekonstruowany obraz rozwoju wy-  
cinanki kurpiowskiej, oparty na dokumentacji tere-  
nowej. Postaram się to wykazać w dalszej części pra-  
cy przy omawianiu zagadnień szczegółowych. Nale-  
żałoby dodać, że w okresie wojny prawie całkowicie  
zniszczone zostały pokaźne ilościowo zbiory dawnej  
wycinanki kurpiowskiej Muzeum Etnograficznego  
w Warszawie oraz Muzeum w Łomży i Nowogrodzie.<sup>6</sup>

Okres istnienia wycinanki nowiej, jak go umownie  
nazywam, wydaje się wymagać oddzielnego trakto-  
wania, a w hierarchii związanych z nim zagadnień  
na pierwsze miejsce wysuwają się złożone problemy  
współczesnej a zarazem tradycyjnej twórczości ludo-  
wej.

Zadziwiająco uboga jest literatura przedmiotu do-  
tyczająca wycinanki (por. przypis 1). W obszernej bi-  
bliografii opracowań dotyczących terenów Kurpiow-  
skiej Puszczy Zielonej, na około 190 pozycji mówią-  
cych o kulturze wsi<sup>7</sup> żadna nie jest poświęcona  
wyłącznie wycinance. Nie znaczy to, aby nie wspo-  
minano o niej. W opisach podkreślających odrębność  
grupy ludu zamieszkującego dawną puszcę, które  
zaczynają się dość licznie pojawiać od początku  
XIX w., o wycinance znajdują się dwie wzmianki  
pochodzące z lat 1881 i 1887, z których wcześniejsza  
dotyczy zdobienia techniką wycinania na papiero-  
wych firankach do okien.<sup>8</sup>

W późniejszych publikacjach, związanych z Kur-  
piami, krótkie notatki sygnalizujące istnienie wyci-  
nanki z kolorowego papieru, strojącej ściany i sufit  
izby, z omówieniem kilku przykładów, znajdujemy  
już tylko w pracach o charakterze krajoznawczym.<sup>9</sup>

Należałoby oczekiwać pełniejszych informacji czy  
nawet opracowań poświęconych wyłącznie technice  
wycinania, której wytwory nie mające odpowiednika  
w kulturze miejskiej budzą szczególne zainteresowa-

Il. 1. „Dziencioty” wycinanka  
wielobarwna, wys. ok. 12 cm.  
Wyk. nieznan. Okolice My-  
szyńca, pow. Ostrołęka. Il. 2,  
3. Wycinanki Czestawy Konop-  
kówny. Tatary, pow. Ostrołę-  
ka: „Leluja”, wys. 21 cm, wyk.  
1948 r.; „Leluja”, wys. 34,5 cm,  
wyk. ok. 1960 r. Il. 4. Deko-  
racja izby. Wyk. na konkurs  
w 1948 r. Bronisława Kaczyń-  
ska, pow. Ostrołęka.



nie. Na tle licznych artykułów w prasie, które ograniczają się do bardzo ogólnego literackiego opisu, uwagę zwracają prace o ambicjach naukowych Jerzego Warchałowskiego.<sup>10</sup> Są one jednak poświęcone wycinance w całej Polsce i dają jedynie krótką charakterystykę wycinanki kurpiowskiej, z położeniem nacisku na podobieństwa i odrębności w stosunku do analogicznych zdobin z innych terenów.

To samo można by właściwie powiedzieć o dwukrotnie opublikowanej (z nieznacznymi tylko różnicami) pracy Eugeniusza Frankowskiego,<sup>11</sup> który choć niewiele mówił o wycinance kurpiowskiej, to jednak swymi sądami ogólnymi zaciążył na charakterystyce późniejszych jej opracowań.

Frankowski, podejmując w założeniu całokształt zagadnień związanych z wycinanką, w rzeczywistości skupił uwagę na sprawie genezy jej techniki oraz pochodzeniu motywów. Ustalając szeroki zasięg geograficzny techniki (w skali światowej), wyciąga wnioski genetyczne, istotne, jego zdaniem, także dla przyczyn pojawienia się w XIX w. wycinanki papierowej jako ozdoby izby, co odpowiada charakterystycznym schematom metodycznym szkoły historycznej, której był zwolennikiem.<sup>12</sup> Wyjaśnianie formy wycinanek poprzez szukanie zapożyczeń z innych technik doprowadza autora do następujących refleksji: „Patrząc na te wycinanki ma się wrażenie, że to nie w papierze, ale w drzewie wycięto delikatną piłką i cyzelowano dłutkiem i nożem wszystkie te piękne przezroczyste. Myśl tę narzuca typ wycięć, zrobionych w drzewie, które tu, w wycinankach papierowych, stosowane są z ogromnym poczuciem estetycznym”.<sup>13</sup>

Przy kierunku myślowym, reprezentowanym przez Frankowskiego, opis dzieła podporządkowany jest dowolnej interpretacji, co w rezultacie ogranicza wartość materiałową pracy. Szkoda jest tym większa, że podstawę stanowiła tu cenna, nie istniejąca dziś kolekcja wycinanek Muzeum Etnograficznego w Warszawie, z okresu od ostatnich lat XIX w. do 1914 r.,

która pozwoliła autorowi na najwierniejsze i najpełniejsze w literaturze zarejestrowanie typów charakterystycznych dla okresu, w którym ją gromadzono.

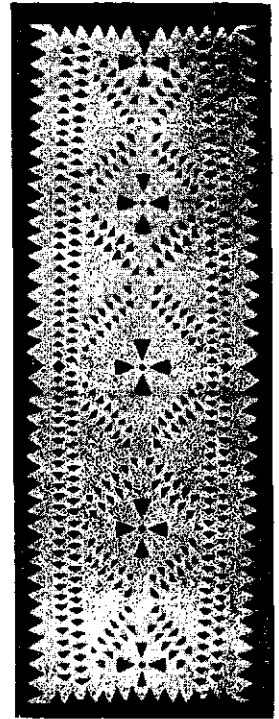
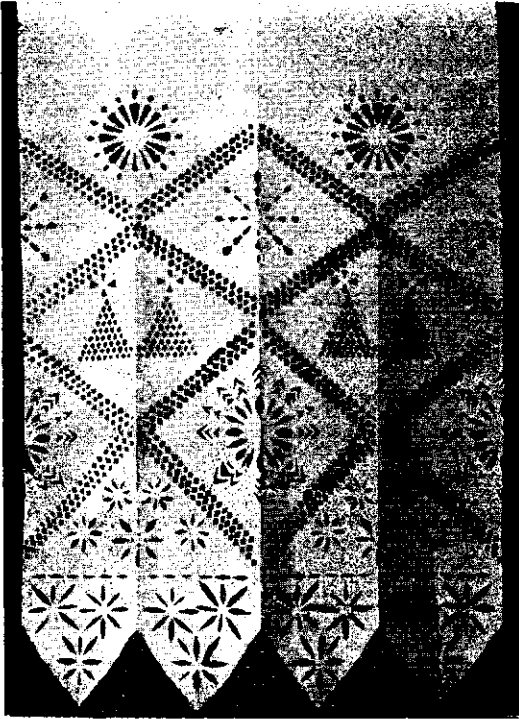
Kontynuację sposobu patrzenia Frankowskiego na wycinankę spotyka się dziś jeszcze, łącznie z poglądem, że „przejęła tradycje prastarej techniki wycinanki skórzanej, motywy haftów, koronek, malowideł...”<sup>14</sup>

Analogie w sposobie patrzenia na wycinankę dostrzec można również w najobszerniejszej, jak dotąd, pracy Józefa Grabowskiego, który pierwszy stawiał sobie zadanie „pokazania bogactwa wycinanki ludowej w jej odmianach regionalnych, zwłaszcza dawnych, dziś już wymarłych...”<sup>15</sup> Zbieżność, czy tylko podobieństwo motywów upoważnia autora do mówienia, że wycinanka kurpiowska jest „jedną z odmian pochodzących od podwarszawskiej i najbardziej z nią związana”.<sup>16</sup> Grabowski, powołując się na Frankowskiego, wymienia podstawowe typy wycinanek, dążąc poprzez analizę formy do wykazania zapożyczeń w odmianie kurpiowskiej od tzw. przez autora grupy warszawskiej.<sup>17</sup> Systematyka, którą stara się nakreślić, opiera się wyłącznie na analizie formalnej wycinanek, nie uwzględniając zmian w czasie i danych historycznych. Dlatego też niektóre wnioski stoją w wyraźnej sprzeczności z danymi terenowymi, opartymi na tradycji, które to źródło autor uznaje, korzystając jednak z niego w zakresie ograniczonym do przykładowego przedstawienia sylwetek twórców czy stosunku ogółu do wycinanek.<sup>18</sup>

Poprzestanie na analizie formalnej materiału i nieskonfrontowanie jej z danymi, jakie można uzyskać z dokumentacji terenowej, wreszcie nieuwzględnianie autorstwa (materiał powojenny ma je ustalone) powoduje błędy w uogólnieniach i generalizowaniu na skutek przyjęcia cech indywidualnych za cechy całej grupy.<sup>19</sup>

Wydaje się, że na tle dotychczasowego stanu badań ze szczególną siłą rysuje się konieczność sięgnięcia





do tzw. materiałów terenowych, do relacji ustnej, wykorzystania żywej jeszcze tradycji.

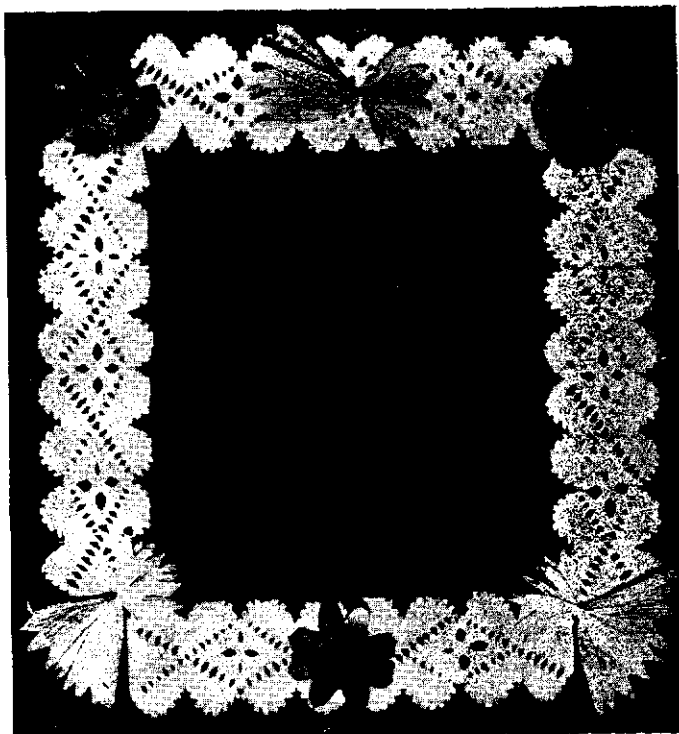
Przy podejmowaniu badań terenowych nad wycinanką Kurpiowskiej Puszczy Zielonej problem zasięgu sprowadzał się do ustalenia czy pokrywa się on z dość wyraźnie zarysowującymi się granicami terytorialnymi regionu. Niejednokrotnie omawiane<sup>20</sup> ich istnienie wyznaczał nie tylko moment późnej w stosunku do terenów sąsiednich kolonizacji i to przez inny element ludnościowy. Specyfika warunków życia na terenie stopniowo zanikającej dawnej puszczy tworzyła szereg różnic, między innymi w języku, kulturze, w której najczęściej dostrzegane są zjawiska wizualne. Formowały się one zapewne dość wcześnie, skoro dostrzegane są przez badaczy jako w pełni rozwinięte już na początku XIX w.<sup>21</sup> Zrozumiałe jest, że miały one też pewien wpływ na poczucie odrębności grupowej, zarysowujące się coraz mocniej i to po obydwu stronach granicy — u Kurpiów i sąsiedniej szlachty. Antagonizmami grupowymi można też m. in. tłumaczyć silną izolację, powodującą brak wzajemnych wpływów.

Wycinanka nigdy nie była wykonywana przez ludność szlachecką zamieszkującą pas przylegający do terenów Kurpiów. W czasie badań na pograniczu<sup>22</sup> wymieniano ją jako jedną z cech „kurpiowskich”. Wpływało to nie tylko z powszechności tego zjawiska. Rozwój wielu dziedzin sztuki, głównie zdobniczo, stał się u Kurpiów wyznacznikiem ich odrębności i to stosowanym świadomie. Na tle wchodzących w grę antagonizmów dwu różnych grup społecznych nabiera on specjalnego znaczenia.<sup>23</sup>

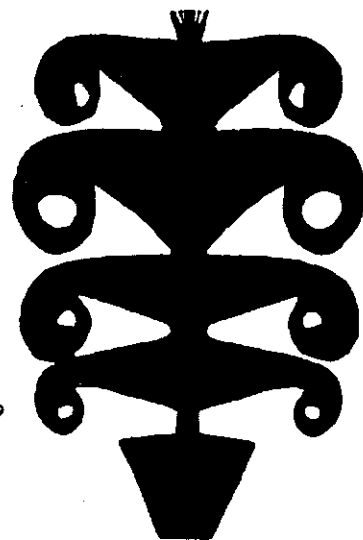
Przyczyn rozwoju sztuki ludowej na Kurpiach można więc doszukiwać się zarówno w owej sprzy-

jającej atmosferze, stosunkowo dużym zapleczu wolnego czasu czy wreszcie w nie najgorszej sytuacji bytowej ludności, która, nie podlegając pańszczyźnie, miała odmienne warunki od tych jakie istniały u większości chłopstwa w Polsce.<sup>24</sup> W wyniku tego, różne techniki zdobnicze mogły się na terenie Kurpi przyjąć i rozwinąć. Jak doszło do tego, że pośród nich znalazła się i wycinanka? Geneza jej pozostaje nawet w przybliżeniu niewyjaśniona. Frankowski wywodzi wycinankę papierową z „tradycji wycinanki w skórze”,<sup>25</sup> dzięki czemu „zagadnienie zjawienia się i użytkowania wycinanki papierowej staje się sprawą możliwości zużytkowania nowego materiału zdobniczego i przeniesienia nań dawniejszych tradycji malowania”.<sup>26</sup> Przypuszczenia te nie znalazły jednak potwierdzenia w szczegółowej analizie tak stroju, jak i w malarskiej dekoracji ścian.

W wypadku wycinanki kurpiowskiej przekazów związanych z jej genezą nie znajdujemy ani w źródłach pisanych, ani w tradycji. Operując faktami, które, jak się wydaje, mogły mieć z nią związek, należałoby wspomnieć o wycinance żydowskiej. Występowanie tej innej w formie, technice, a częściowo i w funkcji, dziedziny ludowej twórczości Żydów, która przecież chronologicznie poprzedza polską ludową wycinankę,<sup>27</sup> zasługuje na uwagę ze względu na to, że opiera się ona na stosowaniu tego samego efektu wycięć w papierze. Choć główne typy wycinanki żydowskiej, związane z określonymi świętami, opierały się na (odpowiadającej im) tematyce sakralnej, widzimy także zastosowanie jej w celach wyłącznie dekoracyjnych. Przykładem może być tu „rojzałach”, tj. rozetka, wycinanka okrągła o motywach geometrycznych,<sup>28</sup> „szewuolach” ze świeckim motywem żołnierzy pieszych lub konnych<sup>29</sup> oraz ozdoby



8



9

Il. 5. „Firanka na okno”, fragm., szer. 70 cm. Wyk. Marianna Puławska. Golanów, pow. Ostrołęka. Il. 6. „Wstążki na obraz”. Wyk. Antonina Kuliś, Jazgarka, pow. Ostrołęka. Il. 7. „Firanki na obraz”, fragm., szer. 12 cm. Wyk. Antonina Kuliś. Il. 8. „Firanka na obraz”, szer. ok. 10 cm. Wyk. Katarzyna Abramczyk, Baranowo, pow. Przasnysz. Il. 9. „Leluja”, wys. 23,5 cm. Wyk. Stefania Samsel, Stary Myszyniec, pow. Ostrołęka. Il. 10. „Firanka na obraz”, szer. pasa 13 cm. Wyk. Franciszka Golan, Golanek, pow. Ostrołęka. Il. 11. „Firanka na obraz”, wym. 70 × 50 cm. Wyk. Franciszka Golan.

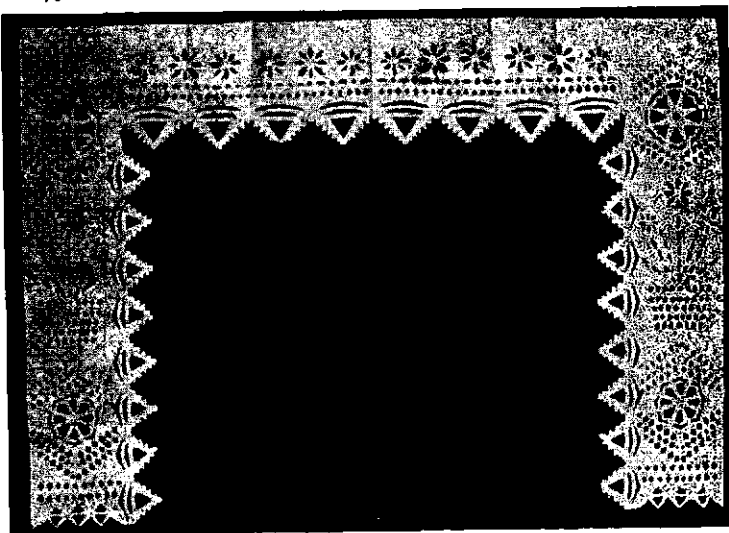
szalasu, łańcuchy, mosty, ptaki, latarnie, wykonywane także z kolorowego papieru i bibuły.<sup>30</sup> Podkreślam dwoistość funkcji wycinanki żydowskiej — obrzędową i dekoracyjną (ta ostatnia zdaje się stopniowo niezależniać), ponieważ jest ona ważna dla hipotezy dopatrującej się ewentualności zaczerpnięcia pomysłu robienia wycinanek w papierze przez ludność polską od ludności żydowskiej. Domostwa Żydów we wsiach i miasteczkach, z nalepionymi przed Zielonymi Świętami wycinankami na szybach, dekoracje szalásów na świeżym powietrzu, umożliwiły zetknięcie się i „oswojenie” z wycinanką.

Znany jest także fakt utrzymywania się handlu małomiasteczkowego i domokrażnego w rękach żydowskich. Na interesującym nas terenie stan taki stwierdza jeden z najwcześniejszych dokumentów.<sup>31</sup> Za pośrednictwem Żydów docierał więc na wieś papier.

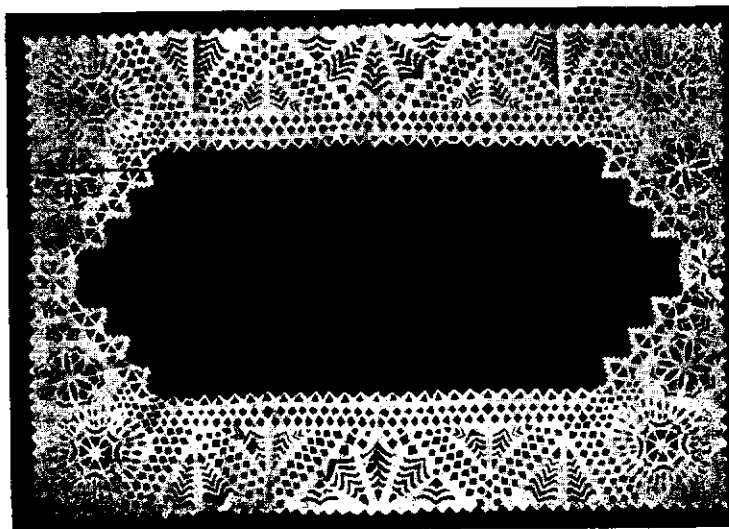
W relacjach informatorek, dotyczących okresu od około 1870 r., wielokrotnie wpływała sprawa powszechności handlu domokrażnego uprawianego przez Żydów, którzy stosując sprzedaż wymienną (za jajka, masło, zboże), dzięki namowom potrafili doprowadzić do kupna niechętną początkowo gospodynię. Nie wykluczone jest też, że handlarze sami mogli podsunąć kupującemu pomysł wycinania w papierze, kierując się intencją stworzenia większego zapotrzebowania na posiadany przez nich towar.

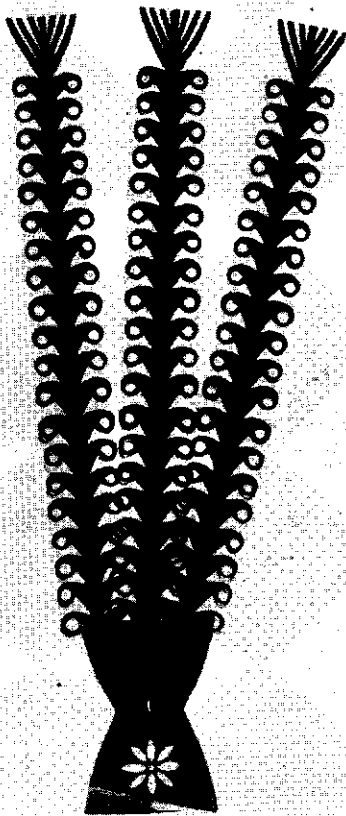
Zastanawiając się nad powiązaniem wycinanki polskiej z żydowską, można by szukać śladów tego zjawiska w samej formie wycinanek. Punkt zaczepienia mogłoby tu stanowić wspólne występowanie motywów roślinnych. Nie we wszystkich, ale w wielu terytorialnych odmianach wycinanki polskiej występuje motyw w dotychczasowej literaturze często na-

10

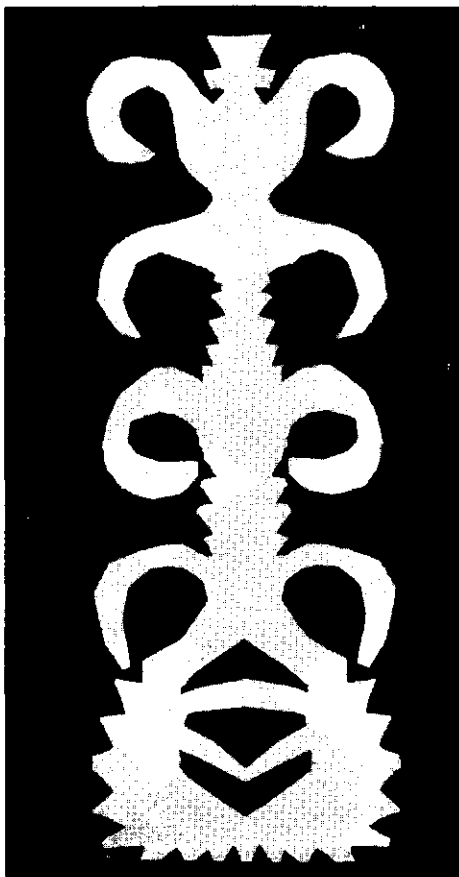


11

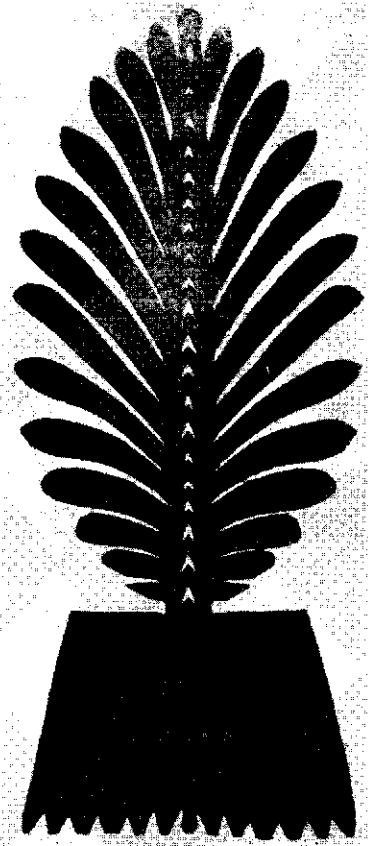




12



13



14

zywany „drzewkiem życia”.<sup>32</sup> Widzimy go między innymi w wycinance podwarszawskiej, kurpiowskiej — ostrołęckiej i pułtuskiej, podlaskiej, rawskiej i opoczyńskiej. Tematycznie motyw ten uznany jest za jeden z charakterystycznych motywów wycinanki żydowskiej, wyprowadzony (na jej gruncie) z biblijnego drzewa życia rosnącego w raju obok drzewa wiadomości dobrego i złego.<sup>33</sup> Jednocześnie jednak pamiętając, że występuje on bardzo często wraz z ornamentyką roślinną na wytworach z różnych tworzyw, w różnych okresach czasu, można by obecność jego w wycinance tłumaczyć również prawem konwergencji.

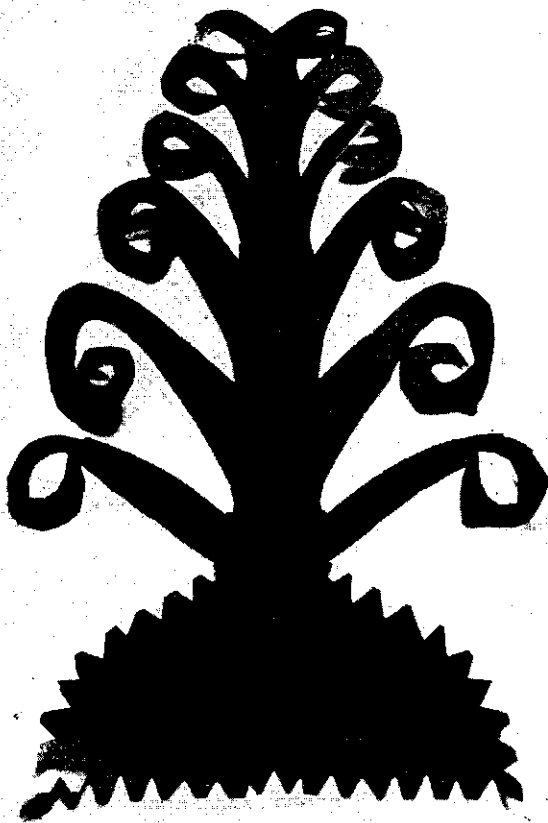
Aby nie wracać już do refleksji na temat genezy wycinanki, trzeba wspomnieć o zarysowującej się dość wyraźnie w świetle chronologii rozwoju typów form możliwości zaczerpnięcia pomysłu z fabrycznych, papierowych, wzorzystych firanek i tzw. ząbków do półek. Tego rodzaju produkty pojawiające się początkowo w dużych ośrodkach miejskich mogły być za pośrednictwem kupców żydowskich przeniesione na grunt wiejski, jeśli nie jako gotowy do naśladownictwa wzór, to jako pomysł, który mógł się przyjąć wobec dostarczenia papieru, z którego można było rękodzielniczo wyrabiać ozdoby dostosowane do wyposażenia wnętrza chałupy. Okres początków XIX w. przynosi stałe rosnący napływ na rynek różnego gatunku bibuły i papieru, który dostarczają powstające w tym czasie papirnie.<sup>34</sup>

Najdawniejszą publikacją, dokumentującą fakt istnienia wycinanki na Kurpiach, jest wspomniany już opis z 1830 r. W. Czajewskiego, charakteryzujący

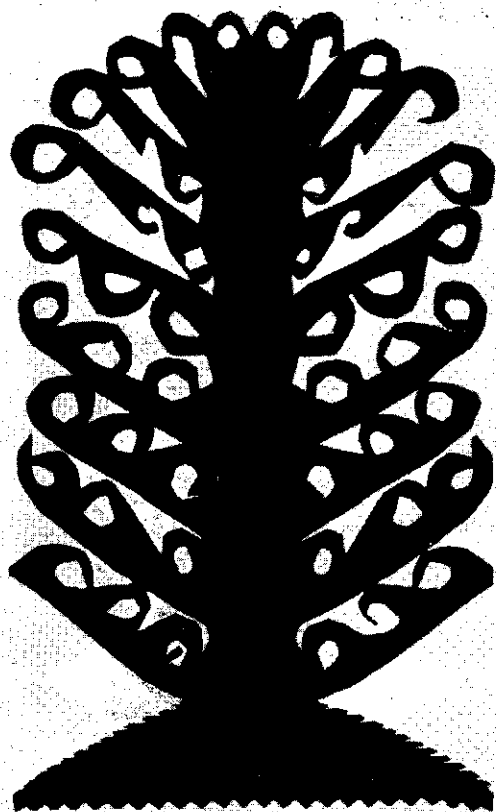
urządzenie wnętrza wiejskiego, który mówi o firanek „najczęściej z papieru wyciętych”. Wobec uwzględnienia w opisie dekoracji papierowych, brak wzmianki o wycinance kolorowej zdobiącej ściany można poczytać za dowód, że nie była ona jeszcze w tym okresie wykonywana. Słuszność takiego wniosku potwierdza tradycja.

Ramy czasowe występowania wycinanki kolorowej pozwalają drogą możliwej do odtworzenia bezpośredniej relacji ustnej sięgnąć do okresu jej pojawienia się i początków rozwoju. Najstarsze z informaterek, urodzone w latach 1863—1870, są drugim pokoleniem od momentu rozpowszechnienia się zwyczaju. Okres pojawienia się wycinanki znają z przekazu swych matek.<sup>35</sup> Uzyskane od nich dane co do początków wycinanki są zgodne, wszystkie wymieniają jako najwcześniejszą formę wycinanki „firanki” na ramy obrazów świętych, wykonywane początkowo z cienkiego białego papieru, później z bibuły, oraz firanek do okien.

Analogiczny na pozór zwyczaj wieszania na obrazach świętych wycinanych z papieru zasłon, występujący jeszcze dziś u ludności prawosławnej Podlasia,<sup>36</sup> wydaje się odmienny nie tylko ze względu na inną formę zasłon, ale także ze względu na inne podłoże. Zwyczaj ten utrzymuje się na gruncie praktyk o aspekcie liturgicznym, nie zaś, jak niegdyś na Kurpiach, w oparciu o znaczenie dekoracyjno-utilitytarne, gdzie jedyną motywacją i uzasadnieniem wieszania „firanek” były względy natury praktycznej, tj. zasłonięcie braków i zniszczeń starych obrazów.



15



16

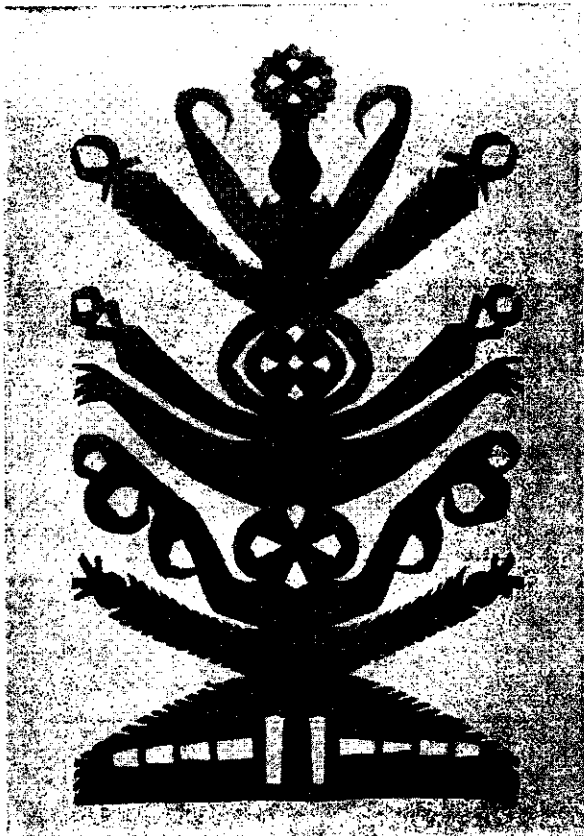
Występowanie wycinanych firanek papierowych w okresie poprzedzającym pojawienie się wycinanki kolorowej wydaje się ważne ze względu na możliwość uznania tej ostatniej za wytwór wcześniej znanej techniki. Techniki rozumianej nie tylko jako wycinanie nożycami do strzyżenia owiec, ale polegającej na stosowaniu składania papieru i cięcia według osi, co stało się w wycinance kolorowej determinantą wielu cech formy. Nie miała jest tu także rola samego narzędzia, którego znaczenia niejednokrotnie nie doceniano.<sup>37</sup> Używane przy wycinaniu sprężynowe nożyce do strzyżenia owiec mają tę ogromną zaletę, że wymagają pracy rąk — nacisku — wyłącznie przy przecinaniu. Rozwarcie ich występuje samoczynnie, co nie tylko zaoszczędza wysiłku, ale także nie oddziela od siebie poprzez dodatkową czynność poszczególnych cięć. Sposób w jaki trzymane są nożyce tego typu — całą dłonią, a nie trzema palcami, jak przy nożyczkach krawieckich — nie męczy tak szybko ręki. Miejsce uchwytu znajduje się blisko końców ostrzy, co dzięki skróceniu ramienia pracy ułatwia kierowanie (il. 54).

Firanki na obrazy w najdawniejszej swej odtworzonej formie, to tzw. wstążki. Są to dwa równej wielkości paski zmarszczone w pobliżu górnej krawędzi. W miejscu zebrania umieszczony jest poprzecznie pasek także zmarszczony pośrodku — najczęściej w innym kolorze. Ząbkowana jest tylko krawędź górna i dolna. Wycięciami biegnącymi po liniach poziomych zdobiona jest tylko dolna część powierzchni (il. 6).

Il. 12. „Leluje w wazunie”, wys. 54 cm. Wyk. Antonina Kuliś, Jazgarka, pow. Ostrołęka. Il. 13. „Leluja”, wys. 21,5 cm. Wyk. Rozalia Sniadach, Surowe, pow. Ostrołęka. Il. 14. „Leluja”, wys. 26 cm. Wyk. Florentyna Śmietko, Kadzidło, pow. Ostrołęka. Il. 15. „Leluja”, wys. 22,5 cm. Wyk. Katarzyna Abramczyk, Baranowo, pow. Przasnysz. Il. 16. „Leluja”, wys. 35 cm. Wyk. Marianna Deptuła, Surowe, pow. Ostrołęka. Il. 17. „Leluja”, wys. 21,5 cm. Wyk. Anna Kockodoń, Kadzidło, pow. Ostrołęka.

17





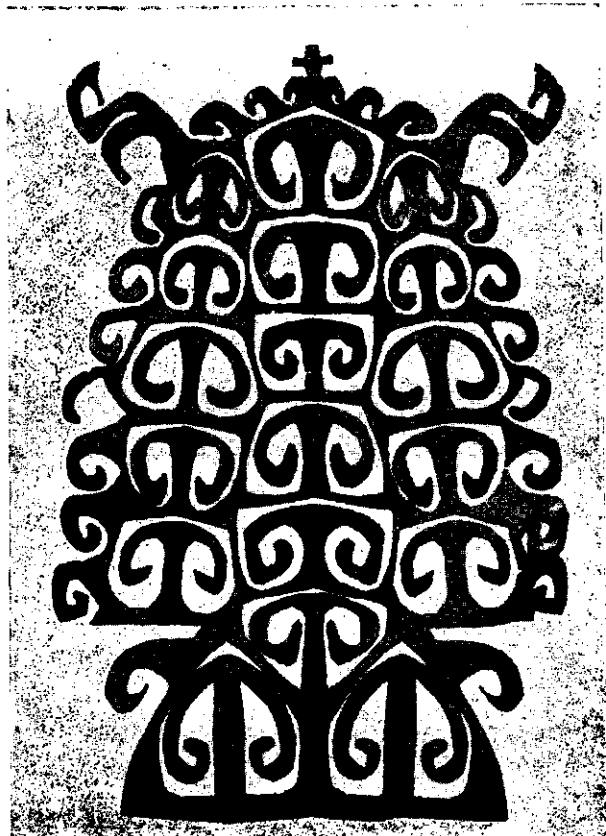
18

Rekonstruowane obecnie najstarsze typy wycinanek można odnieść co najwyżej do 80-ych lat ubiegłego wieku. Pozwalają one na przypuszczenia co do rodzaju istniejących przed nimi firanek na obrazy i okna, czego nie można czynić odnośnie do stosowanych motywów i budowy ornamentu, który uległ zmianom wraz z opanowaniem techniki (il. 5).

Formą firanek na obrazy, typową dla końca ubiegłego i początków bieżącego wieku, były paski papieru niemarszczone, ale za to o płaszczyźnie wypełnionej jednym, dwoma lub trzema rzędami nacięć biegnących po odcinkach prostej, które tworzyły rozmaite układy zbiorowe, np. z rombów, „krzyżaków”, trójkątów czy strzałek. Stosowane motywy to owale, soczewki, trójkąty, romby (il. 7, 8). Przy prostokątnym kształcie całości zwielenokrotnienie wycinanego wzoru poprzez kilkakrotne złożenie papieru w poprzek a nieraz i jednokrotnie wzdłuż nie nastęrczało większych trudności. Każdy rząd wycięć powstawał wzdłuż tego samego pomocniczego załamania, stanowiącego oś cięć, tak że każdy motyw po rozłożeniu miał budowę symetryczną.

Podobnie zdobione były firanki do okien na których ornament budowano wzdłuż linii prostych (il. 5).

Zwyczaj strojenia obrazów świętych firankami przetrwał przez cały okres stosowania zdołin wykonywanych z papieru techniką wycinania. W miarę jej opanowywania zmieniał się układ ornamentu, operującego jednak tymi samymi motywami. Zmienia się także kształt firanek. Oprócz pasów umieszczonych po bokach lub z czterech stron spotyka się ramy wy-



19

cięte w formie czworokąta lub też obejmujące obraz z boków i góry, o różnej linii wewnętrznej krawędzi (il. 10, 11).

Przystępując do omówienia początków wycinanki z kolorowego papieru, co przypada na terenie Kurpiowskiej Puszczy Zielonej na przełom 1. i 2. poł. XIX w., trzeba na wstępie podkreślić zastanawiająco duże podobieństwo w przebiegu tego procesu w całej omawianej grupie. Wyjątek stanowi tu wyodrębniająca się także pod innymi względami część obszaru zwana Kolneńskiem. Te najpóźniej skolonizowane<sup>38</sup> tereny, posiadające stosunkowo wcześniej własne parafie z kościołami, co nie sprzyjało dodatkowym kontaktom, przyjmowały z pewnym opóźnieniem prądy i „mody” idące z centrum Puszczy — okolic Kadzidla i Myszyńca. Na pozostałej części omawianego terenu, gdzie więć lokalna była silniejsza (przez stosunkowo mniejszą ilość wsi kościelnych, wspólne miejsca targowe, te same szlaki wędrowek do prac okresowych), początkowy okres rozwoju wycinanki kolorowej przebiega bardzo podobnie.

Występujące w tym czasie typy wycinanek, które później stopniowo zanikały, a częściowo wtapiały się w nowe formy, udało się ustalić drogą rekonstrukcji, tj. odtworzenia przez najstarsze informatorki nie wycinające już przeważnie od czasu zaniku zwyczaju, tj. od ok. 1930 r. Typy te poszerzają dość znacznie ilość i rodzaj wymienianych dotychczas.

Za najstarszy typ wycinanki na całym omawianym terenie informatorki uznają „leluje w wazonie”<sup>39</sup> (il. 12). Jest to wycinanka dwu- albo trzykolorowa,

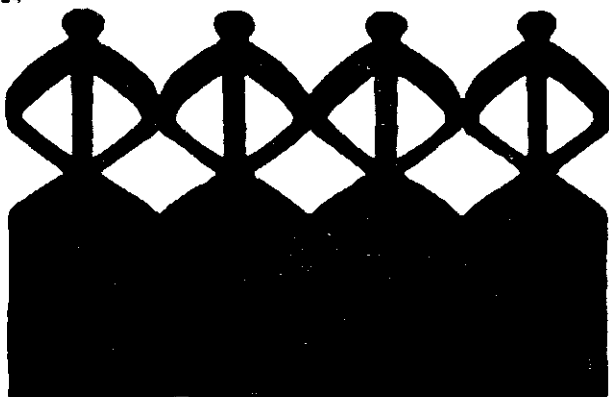


20

łączona z oddzielnie ciętych części. Czasami wazon bywał zdobiony naklejanym. Wychodzące z niego trzy człony identyczne w rysunku, niekiedy różniące się kolorem, to tak często spotykany później samodzielnie i wspólnie z innym ornamentem motyw roślinny, który tworzą symetrycznie ułożone, jak gdyby podwinięte, podłużne listki. Określa się go w literaturze mianem drzewka. Wyodrębnieniu się tego motywu w postaci osobnej formy zwanej „lelują” towarzyszy nie tylko jednoosiowa symetryczna budowa, wycinanie podstawy wraz z częścią górną z jednego kawałka papieru, ale także nieznaczne jeszcze różnice rozwiązań formalnych tego samego motywu.

Fakt występowania na całym omawianym terenie tak znacznych podobieństw (il. 13, 14, 15) ma miejsce tylko w okresie początkowym. Zgromadzone przykłady pochodzą z wioszek leżących w różnych częściach Puszczy. Wobec bogactwa i różnorodności rozwiązań „leluj” w okresie późniejszym jest to tym bardziej zastanawiające. Wydaje się, że mogło to wynikać z przejmowania, wraz rozpowszechniającą się modą, tego samego motywu, który przy niewielkiej wprawie w wycinaniu był podobnie odtwarzany.

24



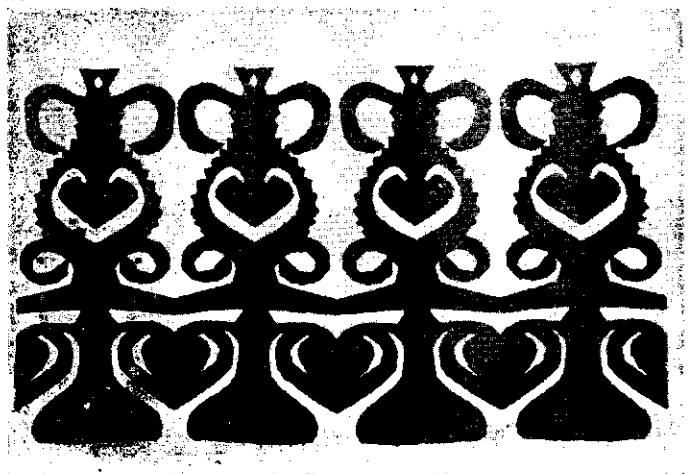
21

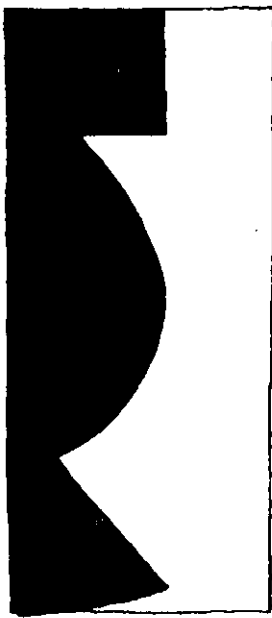
Il. 18. „Leluja”, wys. 35,5 cm. Wyk. Marianna Deptuła, Surowe, pow. Ostrołęka. Il. 19. „Leluja”, wys. 24 cm. Wyk. Stefania Samsel, Stary Myszyniec, pow. Ostrołęka. Il. 20. „Leluje w rządku”, wys. 38 cm. Wyk. Rozalia Sniadach, Surowe. Il. 21. „Leluja”, wys. 34,5 cm. Wyk. Franciszka Popielarczyk, Lipniki, pow. Ostrołęka. Il. 22. „Leluje w rządku”, wys. 35 cm. Wyk. Marianna Grądzka, Surowe. Il. 23. „Leluje w rządku”, wys. 20,5 cm. Wyk. Rozalia Sniadach, Surowe. Il. 24. „Lalki”, wym. 22,5 x 34,5 cm. Wyk. Ewa Rydel, Charciabald, pow. Ostrołęka.

22

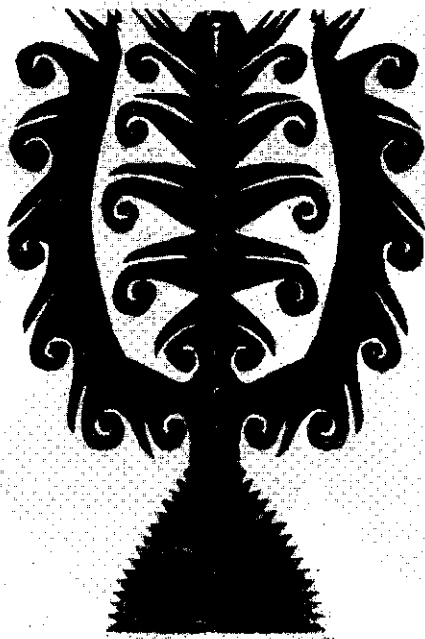


23

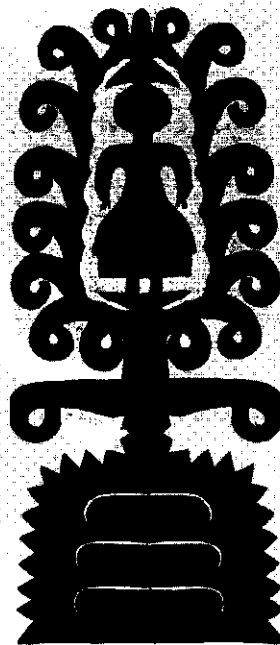




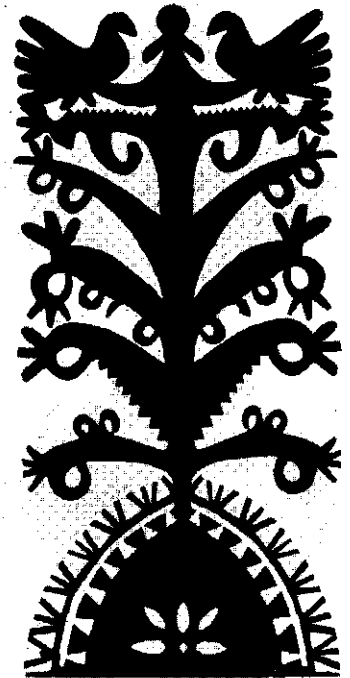
25



26



27

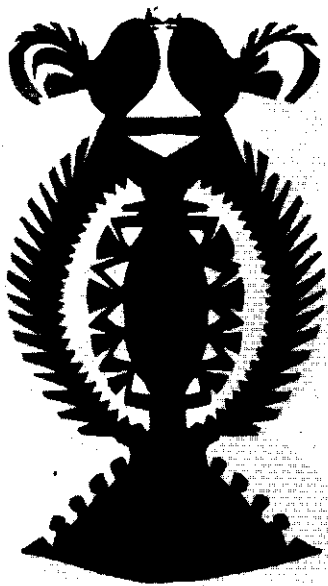


28

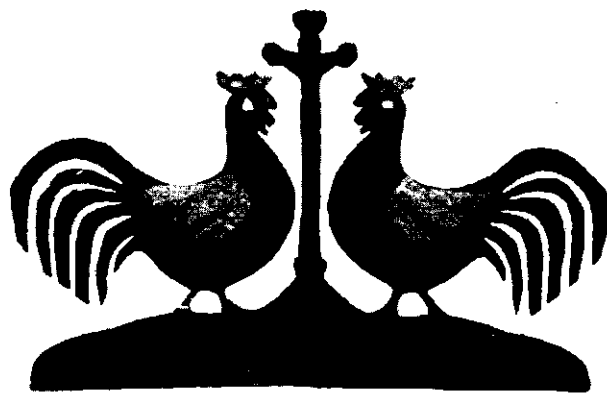
Jak wynika z relacji starszego pokolenia informatorów urodzonych około 1890 r., motyw ów był powszechny w latach ich młodości. Stosowany jednak przez starsze kobiety, występował obok innych, wykształconych już wtedy rodzajów „leluj” (il. 16, 17, 18, 19).

Powszechny w tym okresie typ „leluj”, charakteryzujący się dominacją płaszczyzny nad wycięciami w formie co prawda bardziej zróżnicowanej, występuje także w spotykanych w tym czasie fryzach. Można by więc powiedzieć, że stosowany jest nie tylko pojedynczo, ale także w układach pasowych. Ten rodzaj wycinanki, nie mający na Kurpiach nazwy własnej a określany jako „leluje w rządku”, „kilka na raz”,

występował na całym omawianym terenie (z uczynionym poprzednio zastrzeżeniem). Momentu jego pojawienia się nie sposób ustalić. Wydaje się on jednak nieco późniejszy w stosunku do „leluj” pojedynczych, gdyż stosuje bardziej rozbudowaną ornamentykę oraz rezygnuje z tak nieodzownej cechy najdawniejszej formy „leluj”, jaką jest podwinięcie gałązek czy listków, tak że na ich końcach powstają spirale. Zakończenie linią prostą owych części, które podwinięte nazywane bywają rozmaicie — zawsze opisowo — „pejsy”, „kulosy”, narzuca tutaj pasowa budowa wycinanki. Przy wielokrotnym złożeniu papieru krawędź nie może być przecięta, gdyż stanowi miejsce styku poszczególnych segmentów (il. 20, 22, 23).

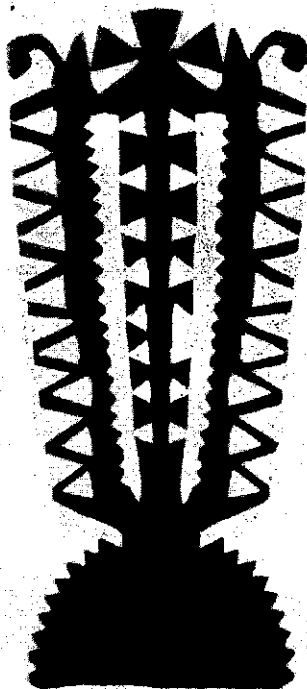


29



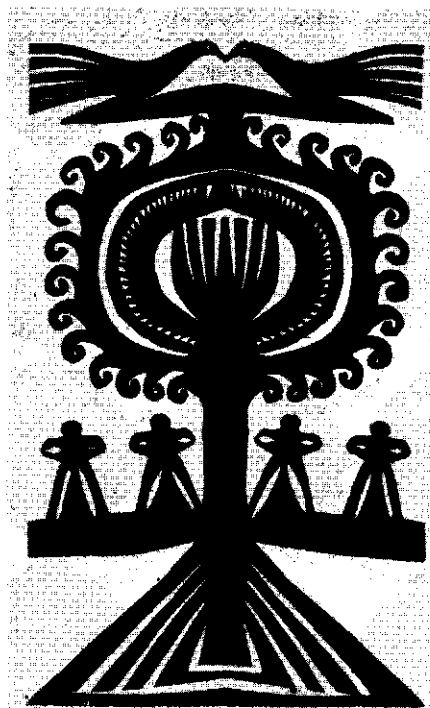
30

31



Il. 25. Kolejne fazy cięcia „leluj”. Il. 26. „Leluja”. Il. 27. „Leluja”, wys. 26 cm. Wyk. Helena Fąk, Czarnotrzew, pow. Ostrołęka. Il. 28. „Leluja”, wys. 25,5 cm. Wyk. Antonina Kuliś, Jazgarka, pow. Ostrołęka. Il. 29. „Leluja”, wys. 19 cm. Wyk. Stefania Dymerska, Golańka, pow. Ostrołęka. Il. 30. „Kogutki” wielobarwne. Il. 31. „Leluja”, wys. 17,5 cm. Wyk. Stefania Dymerska. Il. 32. „Leluja”, wys. 35 cm. Wyk. Franciszka Popielarczyk, Lipniki, pow. Ostrołęka.

32

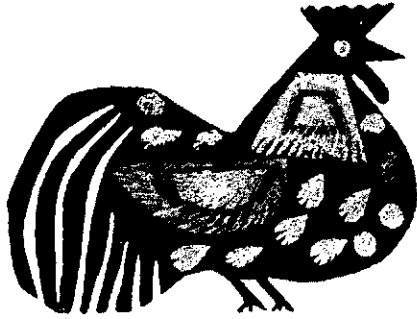


Obok układów pasowych opartych o motyw „leluj” występują także bardzo proste jednokolorowe układy pasowe z motywem postaci kobiecej, które noszą nazwę „lalek” (il. 24). Zasięg ich jest zarówno w czasie, jak i przestrzeni, podobny do zasięgu „leluj” w układzie pasowym.

Obydwa wspomniane typy, jeśli nie były wymieniane w dotychczasowych opracowaniach,<sup>40</sup> to nie tylko na skutek zaabsorbowania formami występującymi częściej i charakterystycznymi tylko dla Kurpiów. Wydaje się, że mogło to mieć związek z niezwykle krótkim czasem ich trwania, krótkim w porównaniu z okresem występowania „leluj”. Ta nie ulegająca przekształceniom nazwa kryje jednak za

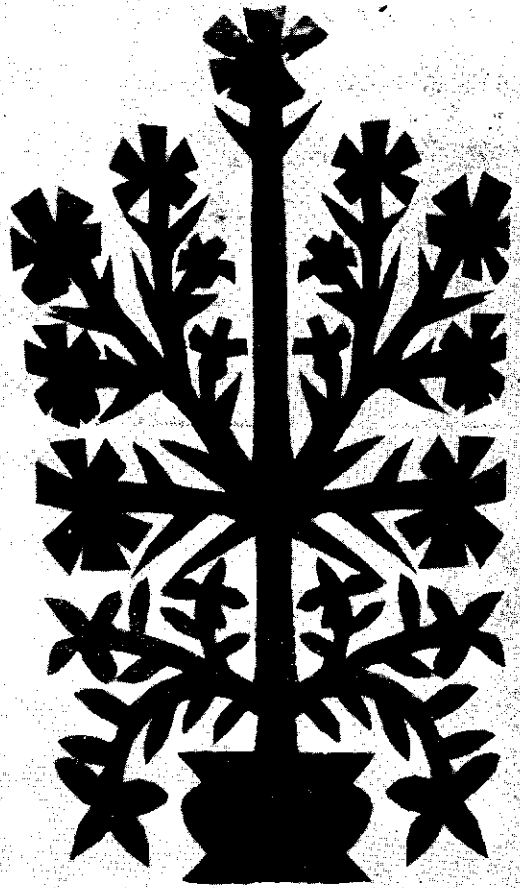
sobą żywą, pulsującą formę, która w miarę rozpowszechniania się zwyczaju przechodzi szereg bardzo wyraźnych zmian w czasie, na które nakładają się cechy indywidualne autorek, różnicując ją jeszcze bardziej.

Dlatego też, być może, w bogactwie różnych typów i odmian „leluj” pojedynczych, okres występowania ich w układzie pasowym, obok tzw. lalek, nieco nieknie. Wydaje się jednak, że w ogólnej linii rozwojowej wycinanki na Kurpiach ma on swoje, dość ważne znaczenie. Świadczy bowiem o takim opanowaniu techniki, przy którym występujący wcześniej motyw, odtwarzany z niewielkimi różnicami, zostaje przekształcony dla potrzeb nowego typu — bardziej eko-

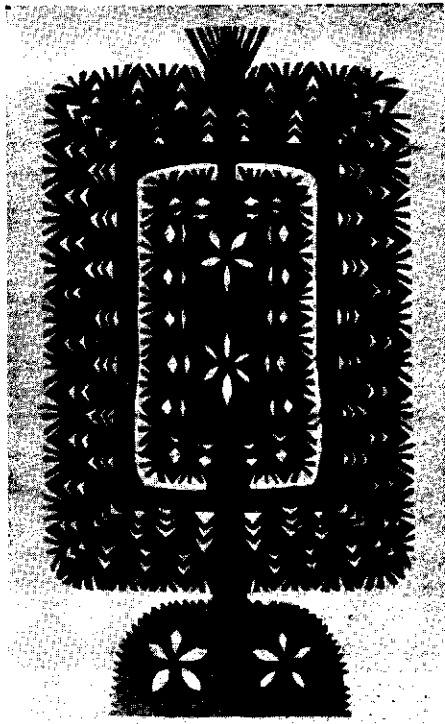


33

34



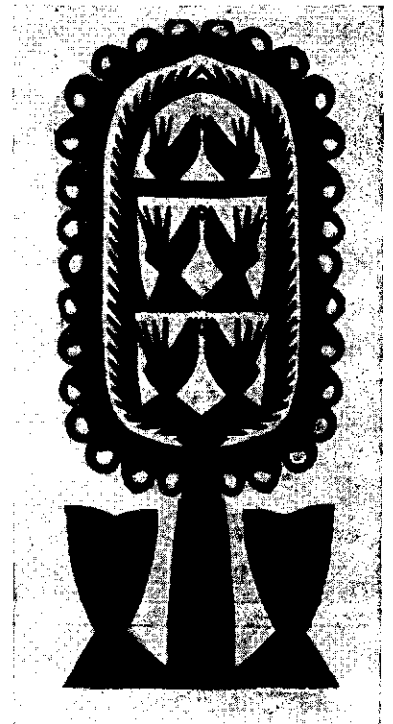
Il. 33. „Kogut”, wym. 17 × 23 cm. Wyk. Brodzik, Stary Myszyniec, pow. Ostrołęka. Il. 34. „Leluja”, wys. 21 cm. Browary, pow. Ostrołęka. Il. 35. „Leluja”, wys. 17 cm. Wyk. Franciszka Orłowska, Myszyniec, pow. Ostrołęka. Il. 36. „Leluja”, wys. 17 cm. Wyk. nieznany, okolice Kadzidła, pow. Ostrołęka. Il. 37. „Leluja”, wys. 26 cm. Wyk. Helena Fąk, Czarnotrzew, pow. Ostrołęka. Il. 38. „Leluja”, wys. 26 cm. Wyk. Helena Fąk. Il. 39. „Leluja”, wys. 37 cm. Wyk. Rozalia Polak, Kadzidło. Il. 40. „Leluja”, wys. 36 cm. Wyk. Rozalia Polak. Il. 41. „Leluja”, wys. ok. 36 cm. Wyk. Stefania Samsel, Stary Myszyniec, pow. Ostrołęka. Il. 42. „Leluja”, wys. 35,5 cm. Wyk. Florentyna Kur, Rososz, pow. Ostrołęka.



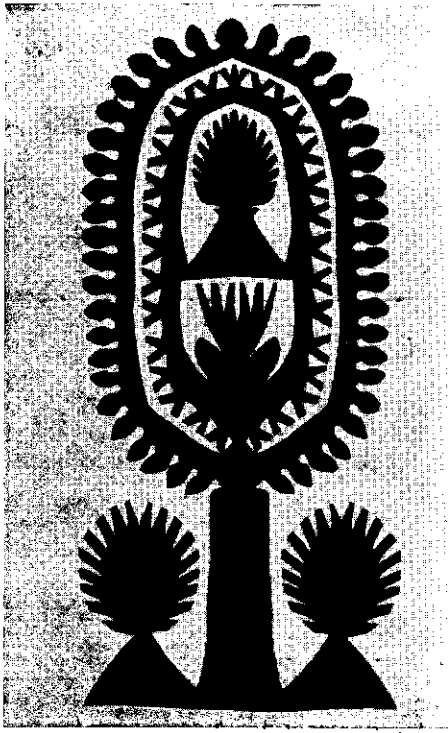
35



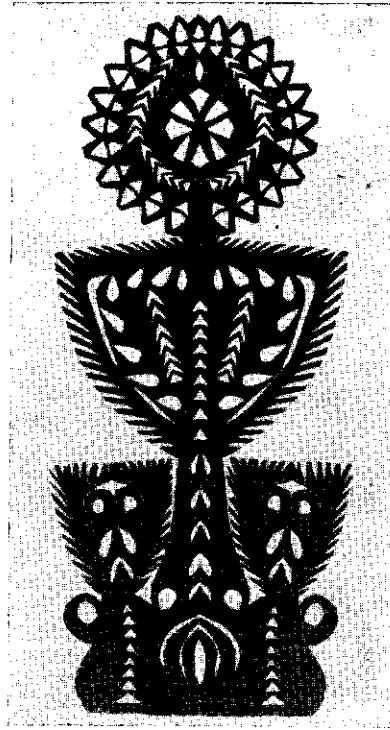
36



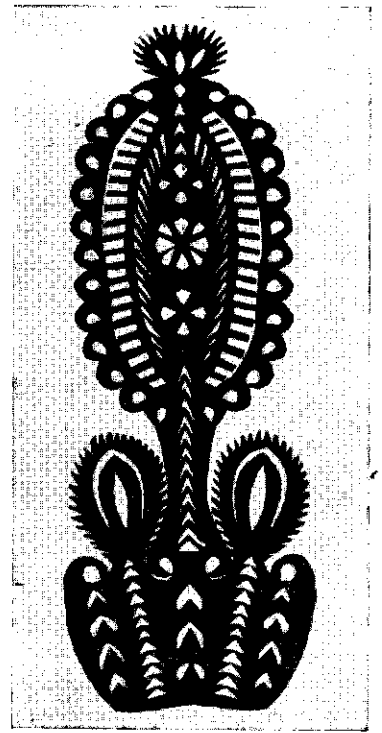
37



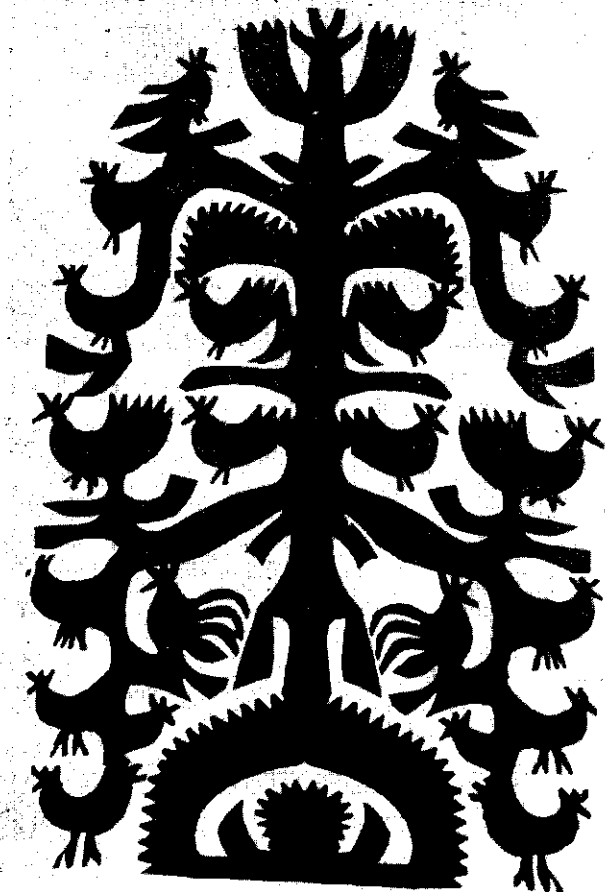
38



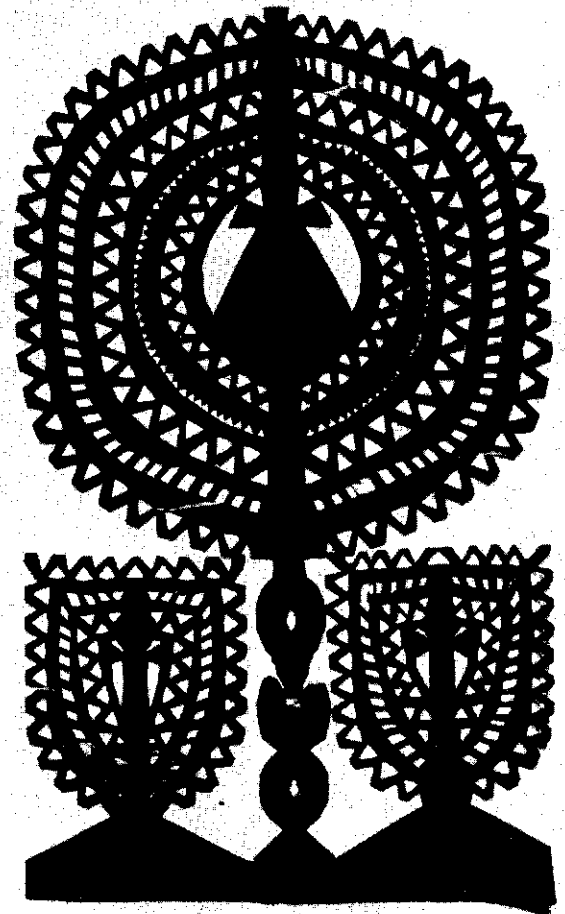
39



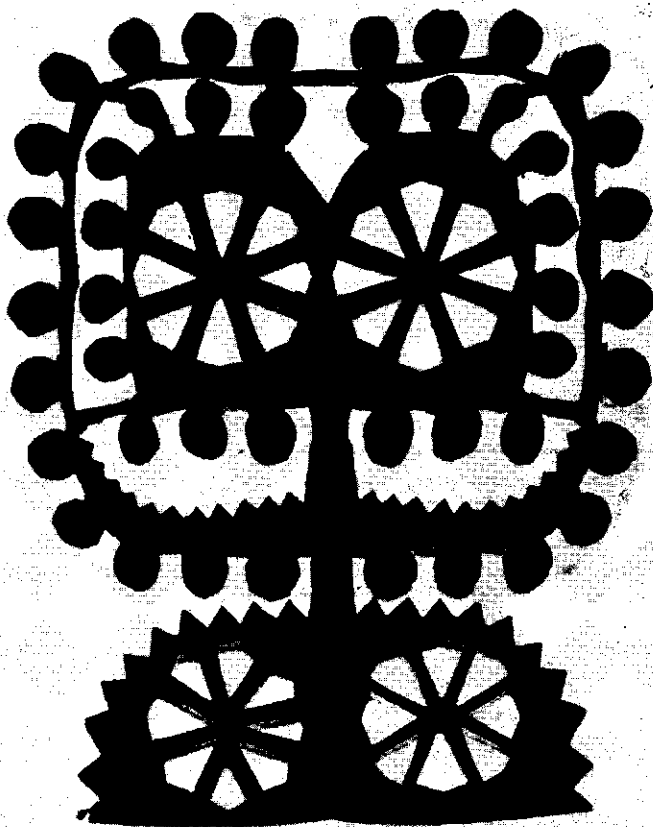
40



41

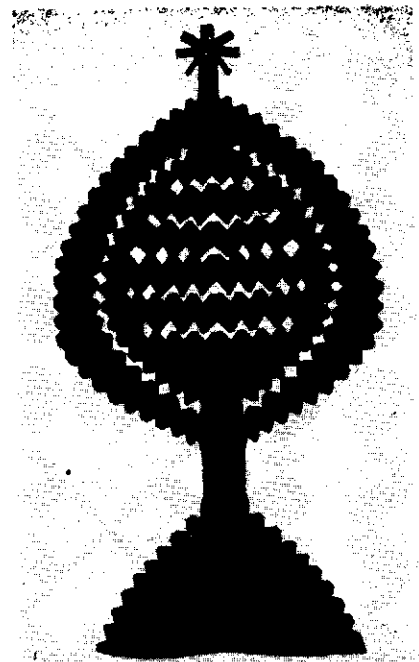
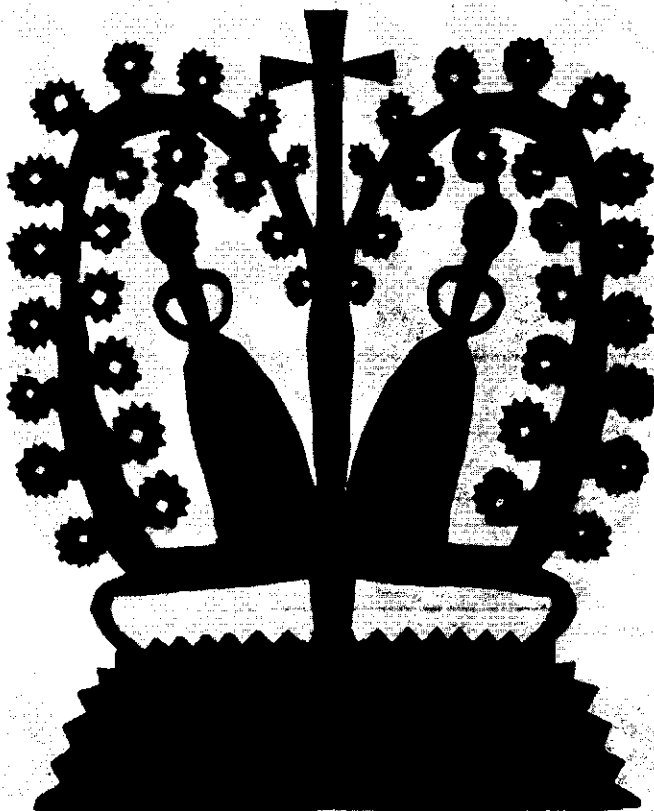


42



43

45



44

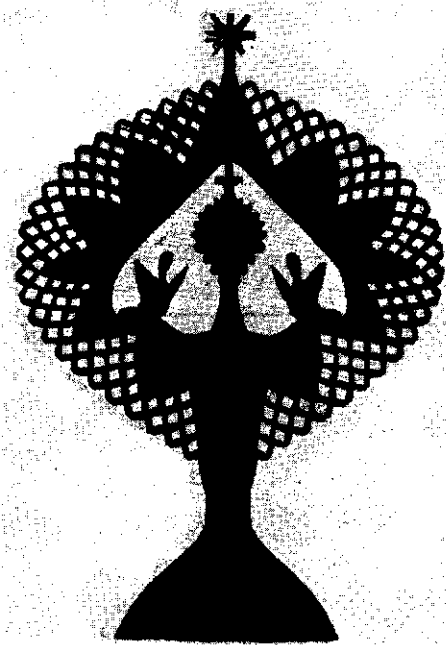
Il. 43. „Leluja”, wys. 21 cm. Wyk. nieznan, okolice wsi Łyse, pow. Kolno. Il. 44. „Hostyja”, wys. 21 cm. Wyk. nieznan, okolice Kadzidla, pow. Ostrołęka. Il. 45. „Leluja”, wys. 19 cm. Wyk. nieznan, okolice wsi Łyse.

nomicznego, jeśli chodzi o stosunek ilości włożonej pracy do wielkości wycinanki. Można to także pochylić jako przejaw tendencji do tworzenia dużych form, ułatwiających wypełnienie powierzchni ścian ówczesnych izb. Wskazują na to także równocześnie wykonywane trójwymiarowe zdobiny, przeważnie z bibuły (bibuła zostaje zmarszczona, a papier wywinęty), których rozmiary są dość znaczne, a wykonanie o wiele mniej czasochłonne. Nieco dalej ozdoby te omówię szerzej.

Występowanie układów pasowych wycinanki na Kurpiach daje także ciekawy materiał porównawczy dla historii form wycinanek z papieru w zasięgu całości zjawiska, którego etapy rozwojowe zdają się mieć podobną prawidłowość.

Zarzucenie „cieńca w rząd” zrozumiałe jest wobec coraz bardziej wyraźnego rozczłonkowania „leluj” pojedynczych. Obok płaszczyzn ograniczonych linią nieprzerwaną pojawiają się brzegi zdobione nacięciami. Coraz częściej łączy się z nimi nowe elementy w postaci motywu ptaka, serca, krzyża, co nie tylko wzbogaca, ale i zmienia formę (il. 23). Pojawia się nowy sposób budowania „leluj”, którego nie dało się połączyć z zasadą układu pasowego, a przy tym trzeba pamiętać, że ośmiokrotnie złożony papier uniemożliwiał precyzję cięcia. Pojawienie się nowego typu leluj nie oznaczało oczywiście zarzucenia typów występujących poprzednio.

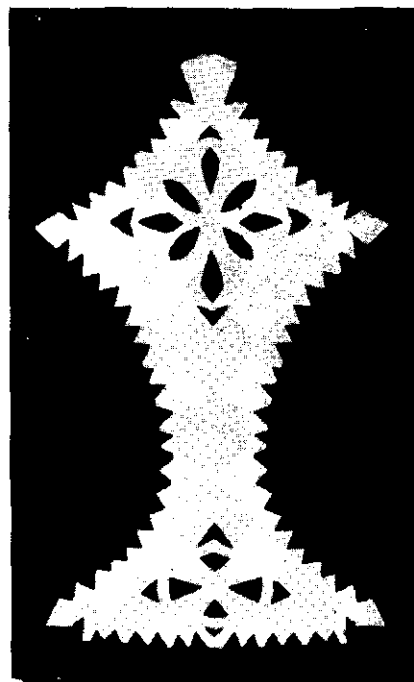
Ów nowy sposób budowy zasadzał się na wprowadzeniu podziału w górnej części wycinanki na partie zwane „kuronami” (koronami — H. O.). Stanowiły one najczęściej obwód zamknięty (il. 27), ale zdarzało się, że pozostawały otwarte (il. 26). Kształt ich bywał oparty na owalu, prostokącie lub łuku (il. 21, 36, 27). Najdawniejsze przykłady tego rodzaju „leluj” mają



46



47



48

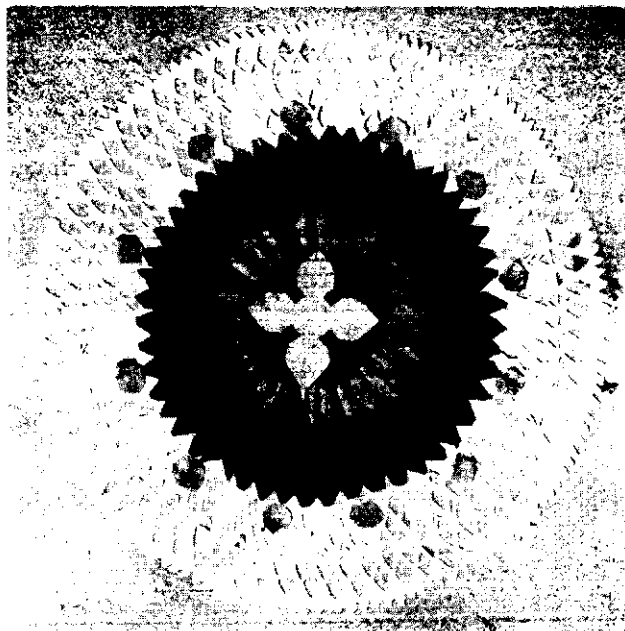
Il. 46. „Hostyja”, wys. 24 cm. Wyk. Stefania Samsel, Stary Myszyniec pow. Ostrołęka. Il. 47. „Hostyja”, wys. 35 cm. Wyk. Marianna Deptuła, Surowe, pow. Ostrołęka. Il. 48. „Krzyż”, wys. 14,5 cm. Wyk. Stefania Dymerska, Golanka, pow. Ostrołęka. Il. 49. „Koto”  $\phi$  16 cm. Wyk. nieznanym, okolice Myszynca. Il. 50. „Koto”  $\phi$  16 cm. Wyk. Franciszka Dąbkowska, Wykrot, pow. Ostrołęka.

zazwyczaj jedną koronę (il. 29). Aby zrozumieć szybko i długotrwałą karierę nowego schematu cięcia, trzeba uświadomić sobie jego znaczenie nie tylko od strony efektów natury estetycznej. Jego prostota ułatwia czytelność programu, dzięki któremu płaszczyna kawałka papieru zostaje przekształcona w bogate, dekoracyjne dzieło. Stosowanie zasady budowy „leluj” z podziałem części górnej na korony ma również duże znaczenie dla przebiegu procesu twórczego. Fazy powstawania tego typu „leluj” wyodrębnione na rysunku (il. 25) pokazują, jak w ramach początkowego planu generalnego rozwija się szczegółowa kompozycja poszczególnych partii. Nacięcie koron ułatwiło wycinankarce uzyskanie wizji całości, tworząc jednocześnie rezerwę czasową tak pożądaną dla podjęcia decyzji przy wyborze motywów zdobniczych, co w rezultacie zapewniło harmonijność jej budowy.

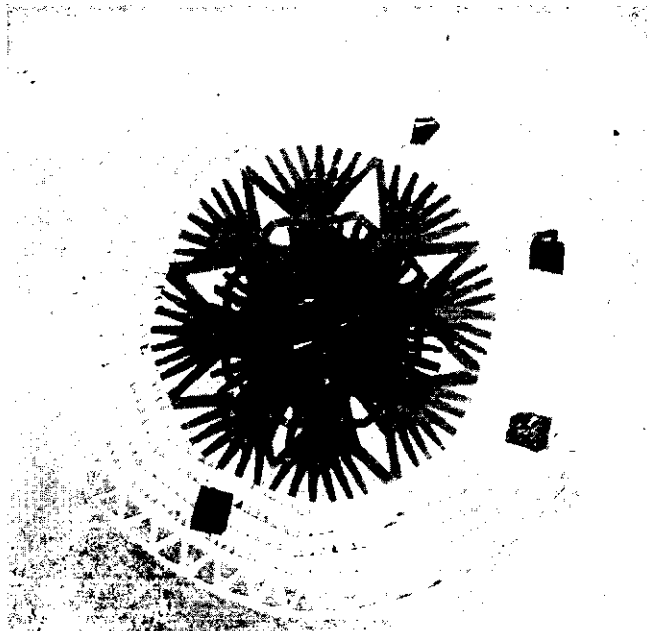
Prześledzenie procesu powstawania tego typu „leluj” uwypuklało zależność sposobu zdobienia brzegów korony środkowej od zdobienia brzegów korony zewnętrznej, podstawy i zwieńczenia, często określanego jako „zagłowienie”. „Cieńciejsza ta kurona [zewnętrzna — por. il. 29], to i ząbki trza dać drobniejsze i bez kulasków między niemi jak w tamtej. A dół i góra tak przycionć zeby z tym pasowało”.<sup>41</sup>

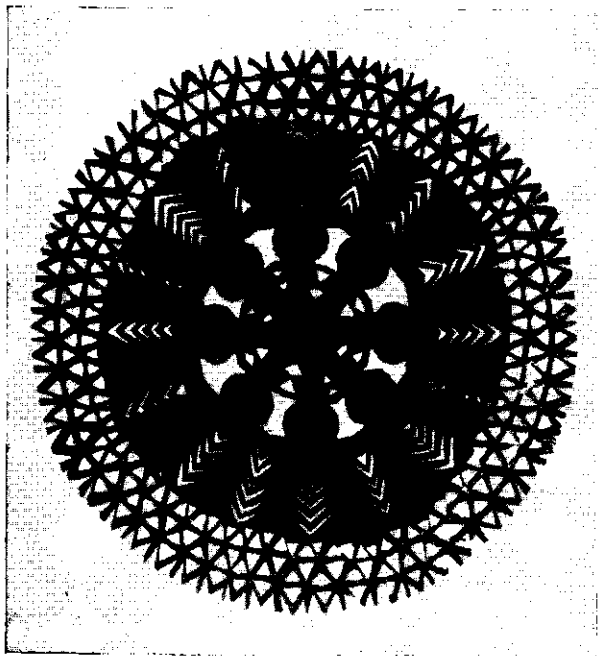
O ile podział całości na części, zaznaczający wielkość i kształt podstawy, partii środkowej i zwieńczenia, stanowi zawsze pierwsze fazy cięcia i przebiega właściwie jednakowo u wszystkich wycinankarek, o tyle kolejność rozpracowywania tych partii wygląda różnie. „Mamusia i ja tośmy tak cieni leluje. Każde jedne się najprzód od dołu obrzeży, potem oddzielnie środka na kurony a na końcu się odetni to całe zagłowienie. Potem się kuloski obrobi na brzegu

49



50





51a

przy kuronie, potem się rozetnie dalej żeby druga kurona była i przy niej ząbki znowuż. A później się odcina aż do środka — ale samego środka nie. Wtedy się wraca i robi strząpki na dole. Potem górę żeby w wielkości pasowała i wtenczas środek żeby do całości pasował, bo on jak w obrazie widoczny [jak w ramie — H. O.]”<sup>42</sup>

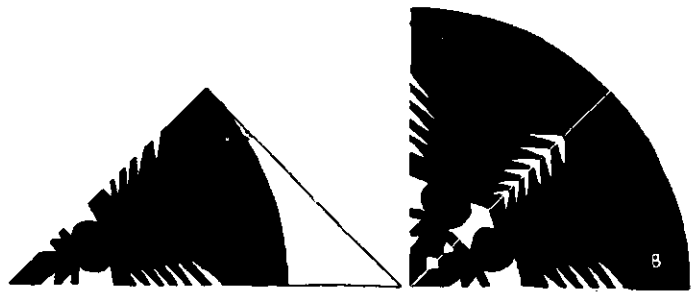
Zasady łączenia ornamentu bywają różne.

Obok stosowanej zasady harmonii w doborze motywów często uznawana bywa zasada kontrastu (il. 40). Ta ostatnia widoczna jest w pracach Rozalii Polak, która w zdobieniu licznych koron w swych „lelujach” przeciwstawia łamane linie proste łagodnym owalom lub ich wycinkom.

Zarówno wywiady, jak i analiza samych wycinanek wskazują, że omawiany schemat cięcia ułatwia pracę, nie narzucając przy tym podobnych rozwiązań i stwarza możliwości wprowadzania daleko idących różnicowań.

Oprócz „leluj” z koronami spotyka się też (rzadziej) prace, w których górna część bywa nierozczłonkowana na korony lub miewa ledwie zaznaczony podział na części, a zdobiona jest nacięciami przebiegającymi wzdłuż pomocniczych osi załamania. Uwidocznia się w tym sposobie cięcia wyraźna zbieżność z metodą stosowaną przy wypełnianiu dużych płaszczyzn firanek i być może występuje tu przeniesienie na inne formy wcześniej wykształconego sposobu cięcia.

Omówione tu ogólnie zasady budowy „leluj”, organizacja procesu ich powstawania pozwala zrozumieć, jak dochodzi do, tak często podkreślanej, logiki ornamentalnej składni. Poszczególne części odgrywają tu rolę konstrukcyjną, a stosowane motywy zdobnicze umieszczane są zgodnie z porządkiem, narzucanym przez konstrukcję. Cecha ta występuje także w udanych pracach o swoistej nietypowej budowie, które jednak zaczynają pojawiać się częściej w okresie, gdy zmieniło się przeznaczenie wycinanki. Łączyło się to z izolacją wycinających oraz zawężeniem możliwości korzystania z rozwiązań tradycyjnych, co występuje



51b

tylko w okresie, gdy twórcynie pracują na skutek zapotrzebowania z zewnątrz (il. 41).

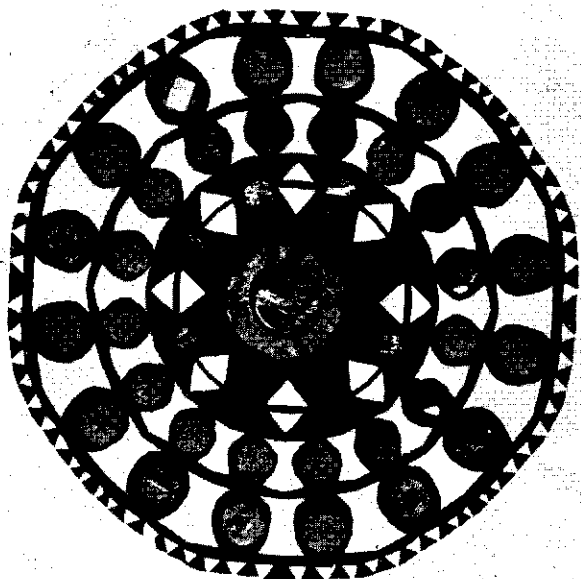
Osiągnięcia takie ma szereg autorek z okolic Myszyńca — uważanego za centrum Puszczy — najczęściej też odwiedzanego. Tam pojawia się w pracach wycinankarek,<sup>43</sup> wykonujących ogromne ilości wycinanek dla rosnącego po 1920 r. zapotrzebowania z zewnątrz, wypełnianie płaszczyzny górnej części „leluj” siatką powstałą z naprzeciwległe ułożonych trójkątów, które przylegają do siebie podstawami, dając wrażenie siatki romboidalnej.<sup>44</sup>

W parafii baranowskiej, leżącej przy południowo-zachodniej granicy Kurpiów, bardziej podatnej na wpływy, choćby poprzez kontakty w czasie prac sezonowych na terenie sąsiedniego Przasnyskiego, „leluj” nie doczekała się tak różnorodnych rozwiązań. Zwyczaj strojenia izby wycinankami zanikł tam tuż po 1914 r. Stąd też, jak się wydaje, znane z tych terenów typy „leluj” reprezentują formy bardziej reliktowe, czego przykładem są prace jedynej dziś autorki z owej części Puszczy — Heleny Fąk (il. 37, 38).

Wyjaśniając uczynione na wstępie omówienia „leluj” zastrzeżenie co do odmienności ich linii rozwojowej w północno-wschodniej części Kurpiów zwanej Kolneńskiem, tj. głównie w parafiach Łyse, Turośl i Dobry Las, trzeba powiedzieć, że wycinanka na tych terenach pojawia się o około 20 lat później, aniżeli w pozostałych częściach Puszczy (tj. około 1870 r.).

Wydaje się, że tym właśnie faktem należy tłumaczyć ich odmienną budowę, w której charakterystyczne jest zatracenie elementów geometrycznych na rzecz kompozycji złożonej z motywów roślinnych (il. 34). Dość często występują tu realistycznie pomyślane przedstawienia zielka wyrastającego z doniczki, co jest próbą stworzenia formy odpowiadającej nazwie. Obok tego w dawnych formach występują prace całkowicie oryginalne, co może mieć związek ze wspomnianą już izolacją tej części Puszczy (il. 43, 45).

Wycinanka w Kolneńskiem, jak mówiłam, pojawiła się dość późno i zanikła stosunkowo wcześniej wraz



52

z tradycją; nie robiono jej tu dla nabywców z zewnątrz.

Aby skończyć omawianie „leluj” i pochodnych od nich form, trzeba wspomnieć o tzw. monstrancjach, które noszą na Kurpiach nazwę „hostyi”. Widoczny w nazwie pierwowzór nie odegrał, jak by na to wyglądało, zasadniczej roli. W grę wchodziło tu podobieństwo jego kształtu i budowy do niektórych typów „leluj”. Usamodzielnia się on późno, co przejawia się wprowadzeniem takich motywów sakralnych, jak krzyż, serca gorejące, aniołki, świece itp. W niektórych parafiach na pytania związane z występowaniem tego typu wycinanki najstarsze informatorki odpowiadały: „...o takich nie wieszali — gdzie ta, takie leluje cy gwiazdy to tak, ale takie to nie, to musi zakonnicie mogłyby takie robić”.<sup>45</sup>

W innych parafiach rozpowszechnienie się tego typu przebiegało następująco: „Hostyje to później cieni — wstydzieli się — mówili, że nie trzeba hańbić. To ksiundz powiedział, że można to cieni. Był taki ksiundz w Carni i Masańcu co tak mówił — gdzieś po tysiąc dziewięćsetnym roku”.<sup>46</sup> W okresie około 1910 r. „hostyje” nie były typem występującym powszechnie, ale spotykało się je na całym omawianym terenie (il. 44, 46, 47). Wraz z rozpowszechnieniem się motywów sakralnych, sporadycznie występuje wycinanka w kształcie krzyża (il. 48).

Tradycja pośród najstarszych typów wycinanek umieszcza koła zwane też „gwiazdami”, robione z białego papieru z wielokolorowym środkiem (il. 49, 50). Największy krąg, stanowiący tło, był biały w związku z przeznaczeniem tej formy na boczne ściany belek pułapu, których nie bielono. Partie brzożne zdobiono początkowo wycięciami dość grubymi, które powstawały przy czterokrotnym złożeniu papieru, dając w rezultacie po rozłożeniu układ szesnastopromieniowy. Dzięki tak dużemu zwielokrotnieniu ciętego wzoru „gwiazdy” należały do mniej pracochłonnych form. Widać to dość dobrze na przykładzie faz cięcia koła (il. 51b), robionego co prawda z przeznaczeniem na

il. 51a, b. „Koło” i kolejne fazy wycinania. Il. 52. „Koło”,  $\Phi$  36 cm. Wyk. Maria Baidyga, Kadzidło, pow. Ostrołęka. Il. 53. „Gwiazda”,  $\Phi$  16 cm. Wyk. Stefania Samsel, St. Myszyniec, pow. Ostrołęka.

ścianę, ale o motywach i budowie właściwej dla dawnych gwiazd. Środek gwiazd był wypełniany nawarstwieniem kawałków kolorowego papieru (ich liczba dochodziła do 6), o różnorodnym kształcie i linii brzegu, ale powierzchni gładkiej. Stopniowo, w miarę rozwoju techniki cięcia, biały pas brzożny zdobiony jest coraz mniejszymi motywami. Pojawia się siatka o trójkątnych oczkach, która jest kłopotliwa w wykonaniu nie tylko na skutek stosowania drobnych motywów, ale także konieczności wprowadzenia wielu dodatkowych złożeń, które stanowią oś wycięć (il. 51b), a przeciągają po linii promieni. Mniej trudny i chyba przez to dość powszechny sposób zdobienia kół przedstawia il. 52; czasochłonność uzależniona była od szerokości wycięć.

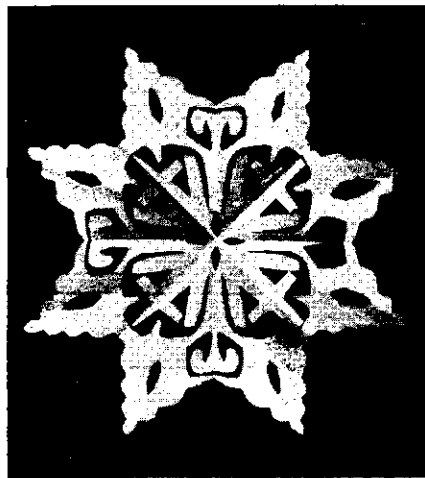
Wycinanki ośrodkowe zwane „gwiazdami” występujące początkowo tylko na „bałkach”, później zostają przeniesione także na ściany. Zmienia się przy tym nie tylko nazwa — na „koła”, ale także wielkość i sama forma. Cięcia zostają doprowadzone do środka, z którego znikają kolorowe zdobiny. Nie znaczy to, że koła są jednobarwne. Występuje przy nich dość często naklejanie na obwodzie kawałków papieru w innym kolorze, o kształcie różnorodnym. Niekiedy dodatkowo umieszczane są prostokątne kawałki cynfolii (il. 52).

Moment pojawienia się kół na ścianach jest trudny do uchwycenia, czas ich występowania pokrywa się z czasem dekorowania ścian izby wycinankami.

Dość późno, po 1900 r., na „bałkach” pojawia się nowy typ „gwiazdy” o kształcie odpowiadającym nazwie, w którym występują motywy sakralne. Proces wycinania takiej gwiazdy nie był zbyt pracochłonny.

W całości wystroju wnętrza wycinankami dużą rolę odgrywały, oprócz wymienionych typów, wycinanki określane w podziałach systematyzujących jako asymetryczne lub obrazujące. Na omawianym terenie można do nich zaliczyć figury ptaków i koni — najczęściej z jeźdźcami. Są to wycinanki wielobarwne, zdobione techniką naklejania. Występowanie ich się

53



ga początków zwyczaju a forma ulega stosunkowo niewielkim przemianom, najwyraźniej dostrzegalnym w sposobie cięcia detali.

Oprócz dużych, pojedynczych kogutów (il. 33, 58) występują pary mniejszych kogutków, które bywają cięte razem, przy zachowaniu osi symetrii (il. 30). Powierzchnia ich zdobiona jest naklejanymi na siebie kawałkami papieru, umieszczanymi na szyi, skrzydle i na ogonie. Wykonywano także pary dzięciołów (il. 1).

Na całym omawianym terenie występowały wielobarwne pawie. „Pawy”, jak je nazywano, cięte były pojedynczo i ze względu na rozczłonkowaną budowę ogona nalepiane na arkusze. Ich wielkość przewyższała rozmiary kogutów i wobec budowy całości z części niezależna była od wymiaru arkusza, w jakim nabywany był kolorowy papier.

Również powszechnie występowały konie z jeźdźcem (il. 55).

W wypowiedziach o wycinankach przedstawiających ptaki i konie podkreślano wierność wzorowi, która nie tylko przejawiała się w starannym odtwarzaniu szczegółów, np. uprzęży konia czy ugięciu w kolanie nogi jeźdźcy. Troska o oddanie cech wzoru spowodowała, że wykształcono dwa schematy formy kogutów odpowiadające rasom koguta „ruskiego” i „pruskiego”. Zwraca na to uwagę jedna z informatorek mówiąc: „Łagodzińska [jedna z najwyższej cenionych wycinankarek w Myszyńcu w okresie przed 1914 r. — H. O.] wycinała paciowate ruskie koguty — miały one paciowate nogi i kośne grzebienie. Kogut pruski jest wcale insy — jest tniejszy i w grzebieniu, a najważniejsze w ogonie. Kogut pruski to już jak mały to psieje — kogut ruski psieje na Boże Narodzenie”<sup>47</sup>.

Osobnego opracowania wymaga występująca na Kurpiach równorzędnie z wymienionymi formami wycinanka tematyczna, stosująca technikę naklejanek. Wykonywana była ona tylko w okresie żywotności

zwyczaju. W przeciwieństwie do innych typów autorami jej byli głównie mężczyźni: „... to i łatwiej im jak trzeba było co wyrysować ołówek utrzymać. Chłopy częściej we świecie bywały — im to lepiej wychodziło”<sup>48</sup>. Wycinanki tematyczne często wykonywane były przy pomocy tzw. modów, tj. szablonów, które wycinali zdolniejsi. Zaginięcie owych szablonów oraz złożoność i ilość pracy potrzebna dla wykonania tego typu wycinanki utrudnia obecnie ich rekonstrukcję.

Tematy, które występowały lub sposoby ich przedstawiania najczęściej miały zasięg ograniczony do jednej, dwu czy trzech sąsiadujących ze sobą wiosek. Poszczególne tematy występują jednak na większym obszarze. Należało do nich pranie kijankami — „praciki”, „wesele”, „gościeniec” i „polowanie”.

Kończąc ten szkicowy z konieczności przegląd form wycinanki (robionej na użytek własny) wspomnieć należy o innych ozdobach ścian izby, wykonywanych z papieru i bibuły, przy których stosowano również technikę wycinankową. Zaliczyć tu należy wspomniane już „wstażki”, „kukardy” (il. 56) oraz połączenia pasków niemarszczonej bibuły z różnorodnie budowanymi kwiatami. W dekoracji sufitu ważną rolę odgrywały tzw. „krzyżacki” albo „pajuncki” (il. 57).

Próba nakreślenia drogi rozwojowej wycinanki kurpiowskiej poprzez odtworzenie występujących w niej typów i ich historyczne uszeregowanie wydaje się niezbędna dla prześledzenia całości zjawiska na tym terenie. W kolejności rysujących się, związanych z tym zagadnień na plan pierwszy wysuwałoby się opracowanie roli funkcji wycinanki w dekoracji izby oraz prześledzenie roli inwencji własnej wycinankarzy, pokazanie ich indywidualnych osobowości twórczych.

Przemiany, które nastąpiły wskutek zaniku zwyczaju strojenia izby wycinankami i przestawienia się na produkcję dla odbiorcy z zewnątrz, przebiegały odmienną drogą i wymagałyby także osobnego opracowania.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Por. W. Kolago, *Konkurs na wnętrze chaty kurpiowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, Nr 5; K. Pietkiewicz, *Konkurs na estetyczne urządzenie izby kurpiowskiej*, „Lud”, t. 39, 1952, s. 565; K. Pietkiewicz, *Zagadnienie opieki nad twórczością ludową*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1953, Nr 2; A. Błachowski, *Wystawa pokonkursowa wycinanki kurpiowskiej w Myszyńcu*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1954, Nr 1; K. Pietkiewicz, *Les decoupages populaires polonais*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. 2, 1961, s. 69—86.

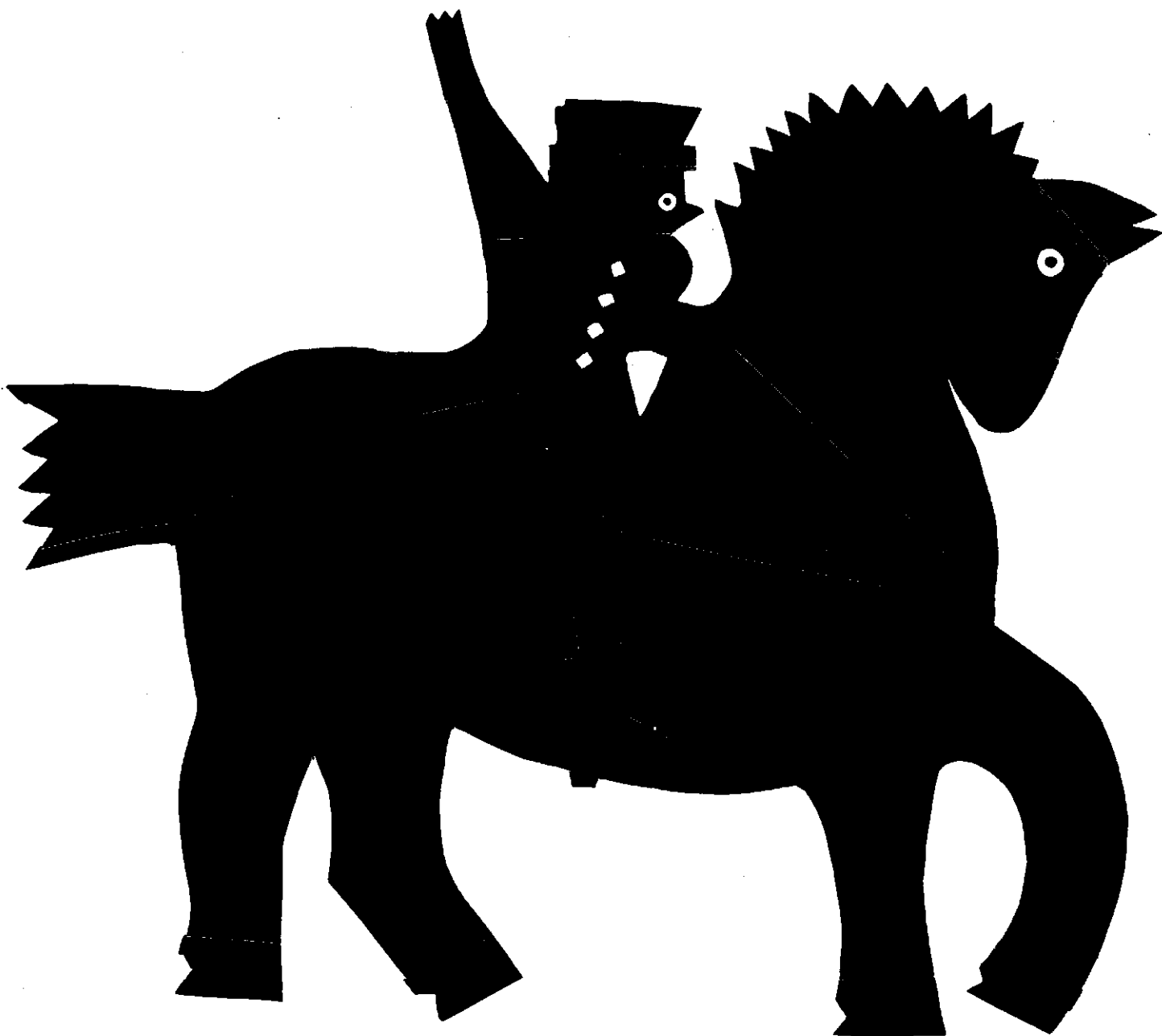
<sup>2</sup> Karol Homola, *O wartości zdobnictwa ludowego*, „Polska Sztuka Ludowa”, cz. I, 1949, Nr 9—10, cz. II, 1949, Nr 11—12; A. Jackowski, *O motywach ludowych i ich adaptacji*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1960, Nr 5.

<sup>3</sup> W. Kolago, op. cit., oraz A. Błachowski, op. cit., s. 57: „To co się rzucało w oczy przy pierwszym spojrzeniu na wystawę, to postęp w technice wycinania, coraz większa finezja w linii cięcia, coraz śmielsze sięganie do nowych motywów ornamentu...”. Ta właśnie precyzja cięcia ornamentu uznana została za charakterystyczną dla wycinanki kurpiowskiej — patrz: *Katalog wystawy objazdowej sztuki i rękodzieła ludowego*, 1950 (Wstęp — K. Pietkiewicz, opisy eksponatów z komentarzami — J. Stankiewiczowa).

<sup>4</sup> Badania te prowadziłam wspólnie z mgr B. Mi-chejdzianką w czasie pracy oświatowej na wystawach: polskiej sztuki ludowej w Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Młocinach w latach 1957—58, wystawie na barce Muz. Kult. i Szt. Lud. o tej samej tematyce w 1960 r. oraz przy okazji prelekcji z pokazem, poświęconym wycinance kurpiowskiej, wygłoszonej w Liceum Ogólnokształcącym im. Curie-Skłodowskiej w Warszawie w 1961 r.

<sup>5</sup> Zbiór ten stanowi własność Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie, liczy około 3.000 eksponatów i jest dziełem 56 twórczyń. Por. szczegółowe omówienie H. Oledzkiej, *Z badań nad dawną wycinanką z terenu Kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. III, 1964, s. 24.

<sup>6</sup> Zachowały się jedynie: 1) Zbiór wycinanek d. Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, obecnie część w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i część w Muz. Etn. w Krakowie. Proweniencja ogranicza się do okresu powstania — pocz. XX w.; 2) Wycinanki stanowiące własność Muz. Kult. i Szt. Lud. w Warszawie, z których 22 pochodzą z lat 1922—35, mają ustalony rok powstania i wieś — oraz 10, także z okresu międzywojennego, z datą powstania i nazwiskiem autora.



Jeździec na koniu, wycinanka, 34,5 × 39,5 cm. Wyk. Antonina Kuliś, Jazgarka, pow. Ostrołęka. Własność H. Olędzkiej

<sup>7</sup> J. Rudnicka, L. M. Szewgrub, *Ważniejsze pozycje bibliograficzne w XIX i XX w. dotyczące historii kultury wsi terenów Kurpiowskiej Puszczy Zielonej w: Kurpie — Puszcza Zielona*, t. I, Wrocław 1962, s. 493—518.

<sup>8</sup> W. Czajewski, *Kurpie*, „Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny”, t. I, 1881, s. 561—567, t. 2, 1881, s. 33—44; A. Zakrzewski, *Z Puszczy Zielonej. Materiały do etnografii polskiej*, „Wisła”, t. 1, 1887, t. 2, 1888.

<sup>9</sup> Np. A. Chętnik, *O Kurpiach*, Warszawa 1919; tenże, *Polska ziemia i człowiek — Kurpie*, Kraków 1924.

<sup>10</sup> J. Warchałowski, *Wycinanki*, „Wisła” t. XVI, 1902, s. 477—482; tenże, *Wycinanki*, „Przegląd Warszawski”, 1924, Nr 28.

<sup>11</sup> E. Frankowski, *Wycinanki i ich przeobrażenia*, „Lud”, t. 22, 1923; tenże, *Wycinanki i ich przeobrażenia*, „Przegląd Warszawski”, 1924, Nr 31, 32.

<sup>12</sup> A. Kutrzebianka, *Rozwój etnografii i etnologii w Polsce*, Kraków 1948, s. 34.

<sup>13</sup> E. Frankowski, op. cit., s. 119.

<sup>14</sup> K. Pietkiewicz, *Les decoupages populaires polonais*, wyd. cyt., s. 69, sformułowanie wg polskiej wersji językowej.

<sup>15</sup> J. Grabowski, *Wycinanka ludowa*, Warszawa 1955, s. 124.

<sup>16</sup> Jw., s. 61.

<sup>17</sup> Jw., s. 119 i 70.

<sup>18</sup> J. Grabowski, op. cit., s. 37—40 i in.

<sup>19</sup> Potwierdzają to badania nad wycinanką innych regionów. Por. A. Śledziński, *Wycinanki z powiśla otwocko-garwolińskiego*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1962, Nr 4, s. 221—234.

<sup>20</sup> Zagadnienia z tym związane bliżej omawia praca A. Kutrzeby-Pojnarowej, *Ludowa sztuka kurpiowska a zagadnienie odrębności i żywotności historycznego regionu kultury*, zamieszczona w niniejszym numerze.

<sup>21</sup> Wspomina o nich pomyślany do druku *Obraz statystyczny powiatu przasnyskiego, sporządzony w roku 1815, przez podprefekta tegoż powiatu F. S. Zielińskiego w przasnyszu*, opublikowany przez B. Baranowskiego w pracy: *Zachodnia Kurpiowszczyzna w: Kurpie — Puszcza Zielona*, t. I, wyd. cyt., s. 81—89.

<sup>22</sup> Od południa wsie szlacheckie: Czartoria, Czerwin, Jankowo, Miastkowo, Piski; wsie kurpiowskie: Gontarze, Jurki, Pianki, Parzychy, Rybaki, Ruda Osowiecka; od wschodu wsie szlacheckie: Czerwone Kąty, Mały Płock, Jankowo; wsie kurpiowskie: Borkowo, Dobry Las, Gawrychy, Zrębisko; od zachodu wsie szlacheckie: Białostrzeg Bliższy i Dalszy, Budne Sowięta, Połoń; wsie kurpiowskie: Jednorozec, Czarnotrzew, Surowe.

<sup>23</sup> Por. H. Oledzka, *Z badań nad dawną wycinanką z terenu Kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, wyd. cyt., s. 24, tejsze, *Ranga społeczna chłopskiej twórczości artystycznej na Kurpiach*, „Rocznik Ziemi Mazowieckiej”, Warszawa 1962; K. Judenko, *Zagadnienie świadomości grupowej mieszkańców Kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, „Etnografia Polska”, t. 2, 1959, s. 277—281.

<sup>24</sup> Por. A. Kutrzeba-Pojnarowa, op. cit.: J. Damrosz, *Zainteresowania etnograficzne terenu Kurpiowskiej Puszczy Zielonej na tle historii regionu do uwłaszczenia w: Kurpie — Puszcza Zielona*, wyd. cyt., s. 40—70.

<sup>25</sup> E. Frankowski, op. cit. s. 111.

<sup>26</sup> Jw., s. 113.

<sup>27</sup> Por. Giza Fränklowa, *Wycinanka żydowska w Polsce*, odbitka z kwartalnika etnograficznego „Lud”, Seria II, t. VIII (1929); R. Lilientalowa, *Święta ży-*

*dowskie w przeszłości i teraźniejszości*, „Rozprawy Akademii Umiejętności”, Seria II, tom XXX, Kraków 1909.

<sup>28</sup> G. Fränklowa, op. cit., s. 10, także mat. il.

<sup>29</sup> R. Lilientalowa, op. cit., także mat. il.

<sup>30</sup> G. Fränklowa, op. cit., s. 14, także mat. il.

<sup>31</sup> B. Baranowski, op. cit.

<sup>32</sup> M. in. Karl Spiess, *Die Bauerkunst, ihre Art und ihr Sinn*, Wien 1925; E. Frankowski, op. cit.: J. Grabowski, op. cit.

<sup>33</sup> G. Fränklowa, op. cit.

<sup>34</sup> Na znaczenie tej sprawy i konieczność przebadania od strony związku z zapleczem towarowym zwrócił mi uwagę prof. dr K. Piwocki.

<sup>35</sup> Do najstarszych informatek należy Anna Szydłowska, ur. 1863 r., zam. w Białusny Lasek, pow. Ostrołęka, z którą wywiad przeprowadziłam w 1961 r.

<sup>36</sup> R. Reinfuss, *Na marginesie badań sztuki ludowej Białostoczczyzny*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1961, Nr 3.

<sup>37</sup> E. Frankowski, op. cit., s. 111 ogranicza się do wzmianki: „Do wycinania używają nożyczek stalowych”; K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, *Kultura duchowa*, Dział III — „Sztuka”, Kraków 1939, § 634, s. 802: „Pomijając krótką wzmianką prostą technikę wycinankową w zastosowaniu do papieru, polegającą na umiejętnym wycinaniu zwykłymi lub krawieckimi nożycami albo nawet nożycami do strzyżenia owiec ozdób z kolorowego papieru...”

<sup>38</sup> Por. L. Krzywicki, *Kurpie*, „Biblioteka Warszawska”, t. 3, 1892, s. 527—558; t. 4, 1892, s. 61—97, 349—385; J. Damrosz, op. cit.

<sup>39</sup> Przy badaniach terenowych próba wyjaśnienia genezy kurpiowskiej „lelui”, pod której nazwą na terenie byłej Puszczy Zielonej występuje omawiany motyw, wskazała na dwa różne źródła tej nazwy w tradycji ludowej, co może mieć znaczenie dla pochodzenia motywu. Większość informatek nazwę „leluja” wywodzi od kwiatu. W kilku wypadkach jednak wystąpiła interpretacja inna — leluja od Aleluja. Aleluja śpiewa się na Wielkanoc, kiedy Pan Jezus zmartwychwstał — a przedtem palmami się go wita. Lcluja to od Aleluja, bo na Wielkanoc się nimi izbe stroiło. (Wypowiedź Marianny Puławskiej, ur. 1875 r. w Dylewie). Tego rodzaju podwójna etymologia słowa leluja znana jest tylko na Kurpiach. (Por. Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, Kraków 1903, t. 3, s. 11, 36; M. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855, t. 2, s. 639).

<sup>40</sup> A. Błachowski, op. cit.; K. Pietkiewicz, *Les decoupages populaires polonais*, wyd. cyt., E. Frankowski, op. cit.

<sup>41</sup> Wypowiedź Ewy Rydel, ur. 1885 r., zam. Charcibałda, pow. Ostrołęka.

<sup>42</sup> Wypowiedź Antoniny Kuliś, zam. Jazgarka, pow. Ostrołęka.

<sup>43</sup> Głównie u Walerii Krajzowej i tnącej do dziś Stefanii Samsel, która zdawała sobie sprawę z nowatorskiego charakteru takiego sposobu zdobienia górnej partii „lelui”.

<sup>44</sup> Cechę tę J. Grabowski, op. cit., uznaje za charakterystyczną dla wycinanki kurpiowskiej w ogóle.

<sup>45</sup> Około 75-letnia informatorka ze wsi Kierzek — potwierdzone przez inne informatorki.

<sup>46</sup> Wypowiedź Ewy Rydel, por. przypis 43.

<sup>47</sup> Wypowiedź Walerii Brodzik, ur. 1884 r., zam. Stary Myszyniec, pow. Ostrołęka.

<sup>48</sup> Wypowiedź Marianny Grackiej, ur. 1885 r., zam. Surowe, pow. Ostrołęka.

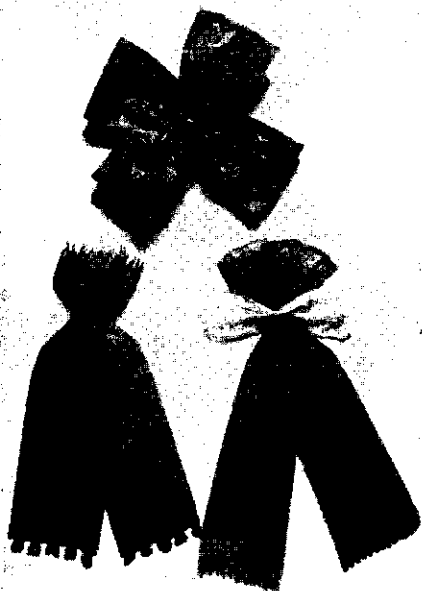


54

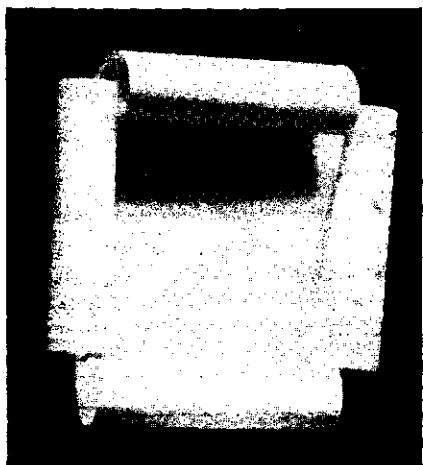


55

56



57



Il. 54. Nożyce do strzyżenia owiec używane do wycinania papieru, dł. 26 cm, produkcji fabrycznej. Il. 55. „Jeźdźcy”, wys. 16 cm. Wyk. nieznanym, okolice Myszyńca, pow. Ostrołęka. Il. 56. „Kukarda”, wym. 22 × 22 cm, „wstążki”, dł. 35 cm. Wyk. Ewa Rydel, Charciabada, pow. Ostrołęka. Il. 57. „Pajuncki”, wym. 10 × 10 cm. Wyk. Ewa Rydel. Il. 58. „Kogut”, wym. 18 × 22 cm. Wyk. nieznanym, okolice wsi Łyse, pow. Kołno.



58

Fot. Stefan Deptuszewski — 1, 4, 17, 26, 28, 30, 35—41, 49, 50, 55; Jan Swiderski — 2, 3, 5—16, 18—24, 27, 29, 31—34, 42—48, 51—54, 56—58. Rys. autorka. Wycinanki ze zbiorów: Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie: 1—3, 9, 13, 14, 16, 18—21, 23, 24, 26, 28, 30—37, 39—41, 44, 46, 47, 50, 51—53; Haliny Ołędzkiej: 5—8, 10—12, 15, 22, 27, 29, 38, 42, 43, 45, 48, 54—56, 58, 59; dawnego Muzeum Przemysłowego w Krakowie: 17, 49, 57.