



**PRZEMYSŁ
RZEMIOSŁO
SZTUKA**

TRAKOW 1924 ROK

PRZEMYSŁ RZEMIOSŁO SZTUKA



ROCZNIK IV. NUMER 1

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI PRZEMYSŁOWEJ
I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ SZTUCE PLASTYCZNEJ. ORGAN MIEJ-
SKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. DRA A. BARANIECKIEGO
W KRAKOWIE 1924 ROKU

PRZEMYSŁ
RZEMIOSŁO
SZTUKA

WYKONANO W DRUKARNI M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IMIENIA
DRA ADRJANA BARANIECKIEGO W KRAKOWIE 1924 ROKU
ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: MUZEUM PRZEM. KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA L. 9.

GARNCARSTWO NA KASZUBACH.

LUDOWE garncarstwo na Kaszubach jest tak stare, jak historia zamieszkującej je ludności. Podstawą rozwoju był odpowiedni materiał, glina modra, która się na wyroby garncarskie nadaje. Mianowicie powiaty: Wejherowski, Kartuski i Kościerski posiadają duże pokłady tej gliny. Po miasteczkach i wioskach pracowali majstrowie i przeważnie przy jednym ogromnym warsztacie wyrabiali garnki, miski, dzbany, doniczki i t. p., które polewano białą lub brunatną glazurą i wypalano w prymitywnym piecu. Mamy dowody, że w dawniejszych czasach garncarze swoje wyroby ozdabiali jaskrawymi kolorami. Motywy ludowe przedstawiały przeważnie kwiaty i ptaki w niebieskim i zielonym kolorze na białym lub brunatnym tle. Odpowiadało to upodobaniu odbiorców, przeważnie wiejskim gospodyniom. Niestety, z owych starych malowanych wyrobów prawie nic się nie zachowało.

Gdy większa fala wyrobów z blachy i emalii zalała wioski, praktyczna gospodyni nie kupowała dalej gliniaków, tak że przemysł garncarski podupadł zupełnie. Część garncarzy zajęła się wyrobami kafli, lecz i w tej gałęzi nie przyszło do jakiegoś poważnego rezultatu, tak że dziś nie mamy żadnej znaczniejszej fabryki kafli na Kaszubach. Gdy w roku 1907 chciałem się zapoznać z rodzimym garncarstwem, bardzo mało już zastałem. Tylko w pow. Kartuskim utrzymało kilku garncarzy swoje rzemiosło. Odwiedzali jak dawniej jarmarki, lecz bez znaczniejszego powodzenia. Kolorowych rzeczy już wcale nie wyrabiali, bo tych, jak twierdzili, żadna gospodyni nie kupi.

Przemysł garncarski na Kaszubach zaginął w naturalny sposób; nie miał odpowiedniego zbytu na swoje wyroby. W tym czasie urządzałem pierwsze wystawy wyrobów przemysłu domowego, szczególnie haftów kolorowych i plecionek z korzeni, a również dałem jednemu garncarzowi polecenie na dostawę pewnej ilości malowanych rzeczy, zostawiając mu pod każdym względem zupełną swobodę. Umyślnie unikałem wszelkich wskazówek, ażeby nie naruszać naturalnej właściwości wiejskiego artysty. Rezultat był dobry. Garncarz czerpał ze swych wrodzonych uczuć artystycznych i wyroby miały dużo oryginalnego pomysłu pod względem form i ozdoby. Pewna pierwotność i prymitywność cechowała ich wartość artystyczną. Wystawa się udała. To co dla gospodyń wiejskich okazało się niepraktycznym, kupowały panie z miasta do pokoju, werandy: wazony do kwiatów, talerze do ozdoby ścian i t. p. Od tego czasu byt owego garncarza był zapewniony. To spowodowało, że kilku innych majstrów w Kartuzach uruchomiło swoje zaniedbane warsztaty. Dla wszystkich wyrobów znaleźli się odbiorcy, a przeważnie kupowali je goście z letnisk i turyści. Dziś są Kartuzy, Gdynia, Sopoty podczas sezonu wypełnione wyrobami kaszubskiego garncarstwa, które znajdują zawsze jeszcze amatorów, chociaż ceny ich dochodzą poniekąd do fantastycznej wysokości. Wpływa to naturalnie na podniesienie produkcji, zapewnia dobrobyt wytwórcom, lecz obniża poziom artystyczny wyrobów. Co się dziś pod tym względem widzi, to jest godne pożałowania, a po części jest to winą kupujących, którzy to wszystko, co pod znakiem „pamiątka z Kaszub“, bezkrytycznie przyjmują. Daleko więcej grzeszą jednakowoż ci, którzy w poczuciu swego artystycznego zmysłu, dają garncarzowi odpowiednie wskazówki, podsuwając mu obce wzory i formy. Przez takie wpływy nic się nie osiągnie, a zatraci tylko mistrz wiejski swą własną opartą na tradycji indywidualność. Musimy uwzględnić, że ten ludowy artysta tworzy

kierując się wewnętrznym poczuciem. On nie zna szablonów lub rysunków, do którychby miał się zastosować. Formy i motywy płyną z jego rąk, jak woda ze źródła. Kto więc narzuca mu gotowe wzory, sprowadzi go na błędne drogi naśladownictwa, tak wielce szkodliwego dla rozwoju polskiej sztuki stosowanej.

Jeżeli chcemy przemysł garncarski podnieść, to powinniśmy przede wszystkim dążyć do udoskonalenia strony technicznej, przez budowę lepszych pieców do wypalania wyrobów i przez udoskonalenie materiału glinianego, który dziś używa się w zupełnie surowym stanie. Co się tyczy form i ozdoby wyrobów, to powinno się starszym majstrom, którzy nie zerwali jeszcze z tradycją, samodzielność zostawić i nie narzucać im obcych wzorów i pomysłów, gdyż oni muszą przede wszystkim chronić ową nić, która nową generację wiąże z przeszłością i tradycją. Pod względem artystycznym rozchodzi się o odpowiednie wyszkolenie przyszłej generacji. Nauka u tutejszych majstrów może tylko być praktyczną podstawą dla dalszych studjów w zakładach ceramicznych, albo w fachowych szkołach przemysłu artystycznego. Co dawniejszy artysta ludowy tworzył *nieświadomie*, z przyrodzonego poczucia piękna, to dzisiejszy majster musi czynić z pełną *świadomością*, łącząc swą wiedzę techniczną z kulturą artystyczną, wyrosłą z ludowej sztuki rodzimej.


Kto się ma tą sprawą zająć? Niezawodnie Rząd, który odpowiednie szkoły utrzymuje, lub urządzać powinien. Wszak nie rozchodzi się tu o propagowanie jakiejś niepraktycznej idei, tylko wprost o wydobycie naturalnych skarbów z naszej ziemi. U nas traktuje się jednakowoż przemysł domowy nadzwyczaj po macoszemu. Sąsiednie narody wyprzedziły nas. Czesi naprzykład zarzucają rynek amerykański wyrobami przemysłu artystycznego opartego na polskich wzorach. Rosja, Szwecja, Norwegja posiadały już przed wojną ogromną ilość szkół przemysłu artystycznego. W Polsce zamyka albo jak ładniej się słyszy „reorganizuje“ się szkoły przemysłu artystycznego i domowego. Wyszkolenie „stenotypistek“ i „buchalterów“ wydaje się daleko ważniejszym, jak pielęgnowanie rękodzieł i wrodzonych zdolności ludowych.

WDZYDZE NA POMORZU.

Izydor Gulgowski



HUCULSKA WYKŁADANKA W DRZEWIE.

 OD wpływem wynalezienia tanich oklein w XIX w. zaczęła ginąć renesansowa i barokowa tradycja mebli z hebanu, drzewa amarantowego czy różanego, nabijanych kością słoniową, szyldkretem, macią perłową i metalami. Zamarła w życiu sztuka tych francuskich „ebénistes, marqueteurs, tabletiers“, a w uproszczonych warunkach naszego wieku, wobec zmienionych estetycznych wymogów, stawianych wyglądowi wnętrza mieszkaniowego, nie mogli się zrodzić nowi, choć dalecy spadkobiercy stylu sławnego w XVII w. Andrzeja K. Boullé'a, a choćby późniejszych mistrzów sztuki wykładania: K. Créscenta, F. Oebena, P. Piffetiego czy J. Jacoba. A jednak w naszych czasach zaczyna się budzić na Huculszczyźnie ruch, który przy dobrej organizacji wytwórczości, może się stać zarodzią nowej dziedziny w ludowym przemyśle artystycznym. Za nowość tę ostatnich lat uważać należy rozwijający się wyrób inkrustacji czyli wykładanek w drzewie, odbiegających daleko od artystycznego i technicznego poziomu, jaki zwykliśmy łączyć z prymitywami wszelkiej sztuki ludowej.

Samo zjawisko wykładanki, czyli, jak mówią Huculi, „żyrowania“, inkrustacji czy tarsji, nie jest czemś nowem w historii artystycznego rzemiosła. Znała ją jeszcze epoka halsztacka i daleka starożytność, znali Grecy, jako „emblema“ i Rzymianie, jako „opus intestinum“, znana była w dawnej Polsce, jako „nabijanie, blachmalowanie“ (Linde), uprawiana jest zrzadka na Podhalu i wogóle Podkarpaciu, jako jeden ze sposobów zdobienia mebli z jaworu i dębiny, a z szczególnem zamiłowaniem oddają się jej Słowianie południowi, głównie Serbowie. Nie zaciekawia nas także sama technika tej sztuki, ale fakt, że w oczach naszych, w dzikim górskim zakątku nad rumuńsko-czechosłowacką granicą, odciętych od linii komunikacyjnych, w dosyć beztroskiego, swobodnego życia, wśród dziko rozmarzonej przyrody powstają samorodnie rzeczy piękne, pochłaniane chciwie przez bogatą zagranicę, rzeczy wytrzymujące nawet probierze kosmopolitycznej sztuki.

ŹRÓDŁO WYKŁADANKI dzisiejszej tkwi w ciesiołce i pierwocinach rzeźby. Najstarszemi, jakie znamy, okazami huculskiego rzeźbiarstwa są zebrane przez Włodz. Szuchiewiczza obrazy z Jaworowa i Żabiego, sięgające chyba XVII w. czyli czasu, kiedy w głucho góry nie zawędrował jeszcze obraznik z malowidłami na szkle. Są to właściwie deski bukowe, w których Hucul kozikiem wyrzynał sobie niezmiernie prymitywne kontury świętych symbolów: krzyżów lub świeczników. „Obraz“ taki obwodził nacinanemi w tej samej desce rowkami czyli rzezał go „w skiby“, jakby to powiedział nasz góral, albo w ząbki (zubci), dając mu tym sposobem ramy. Aby ryzowane na drzewie formy odbijały się lepiej od tła, kratkował je, żłobiąc w nich nacięcia poziome i w poprzek pionowe, a następnie w wyrzeżane żłobki wcierał olej lniany, a później miał węglowy. Było to coś w rodzaju niella w drzewie. Owo kratkowanie, znane dzisiejszym rzeźbiarzom, mosiężnikom, garncarzom i „pisanczarkom“ (malarkom pisanek), jako t. zw. ilcziete pyśmo, używane jest raz w celu nadania rzeźbie graficznego wyrazu, kiedyindziej gra rolę malarzkiego środka. W technice tej dziś jeszcze wyrabiają Huculi wzorzyste kądziele, kosiska, piszczałki (sopiałki) i t. p. Tym samym sposobem, tylko bez poczernienia, wykonana jest skrzynia z przed 200 lat z górą, znajdująca się w Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie (sala XII Nr. 7). Rzecz to nadzwyczaj charakterystyczna przez tradycyjne formy zdobnicze. U nóg jej wyrzeżane, prymitywne, w bizantyzm wpa-

dające krzewy dziwnie przypominają te, jakie dziś Korpaniukowie z Jaworowa rzeźbią na krzyżach śródkaplicznych. Nad krzewami krzyże, identyczne prawie z wzorcami na starych piecach kaflowych. Górą i dołem ścian biegną koła sosrębowe. W środku krzyż o kształtach upodobanych przez wielu mosiężników, a dookoła niego rama z wdzięcznymi wykrojami od wewnątrz, zdobna dołem i górą kolisto-gwiaździstymi motywami.

Bogatem źródłem ornamentacji i techniki wykładanki dzisiejszej są rytowane i płasko rzeźbione nożem i dłótkiem „starowićkie”, pochodzące z czasów zbójników („szcze z oprywszczyny”) łoża strzelb i pistoletów o powierzchni nakłuwanej gwoździem w podłużne i poprzeczne pasemka i nabijane czopami metalowymi, a dalej prochownice z rogu jeleniego, ciupagi, laski, siodła, jarzma, wyciskadła do oszczypków z kołami sosrębowymi lub płaskorzeźbionymi, romboidalnymi wzorcami w pośrodku, wzorzysto wycinane sosręby, swołokami zwane, czerpaki, konwie, beczułki, talerze, puławy, krzyże mogilne i śródkapliczne do całowania, trójramienne świeczniki („trijcia”) z krzyżem równoramiennym lub „monasterskim” w środku, używane podczas świąt Jordanu (18 I.) i wiele innych rzeczy, świadczących o dziwnym kontraście, jaki zachodzi między przysłowiowym brudem huculskim, a estetycznymi upodobaniami tego górskiego ludu. Nazwiska dawnych rzeźbiarzy i cyzelerów zaginęły w pamięci ludzkiej, prawdopodobnie dlatego, że każdy Hucul poświęcał się temu zajęciu w wolnych chwilach, a sztuka ta nie była uważana za niezwykłość, lecz pracę codziennego użytku.

RZEZBIARZE I WYKŁADACZE. Po długich mrokach zjawia się dopiero człowiek o wyraźnej fizjognomji twórczej i nazwisku: *Jurko Szkryblak* (1823—1885). Jest on najstarszym ludowym artystą-rzeźbiarzem, poważanym i zachowanym przez tradycję, a zapisanym w historii sztuki ludowej w wydawnictwie Ludwika Wierzbickiego („Wzory przemysłu dom. Wyroby snycerskie — Lwów 1883. Serja VII) oraz przez Włodzimierza Szuchewicza („Huculszczyzna” Tom I. Kraków, 1902). Był to w latach rówieśnik Aleksandra Bachmińskiego (1820—1882), sławnego polskiego artysty garncarza, twórcy swego własnego stylu w ludowej majolice na Pokuciu. Dziad Jurka przywędrował gdzieś z Podola i osiadł w jaworowskich górach, na Płoskiem. Znany był w okolicy jako łyżkarz (łyżkar), wyrabiający zakrzywionym rzezakiem t. j. „szkibłą” lub „rizcem” łyżki, warząchwie, rakwy czyli jaszczyki na bryndzę i t. d. Ojciec Jurka, bednarz (bodnar), wyrabiał „berbenycie, bariwoczkie”, czerpaki, konwie, „bliźniaki” i t. p. naczynia domowego użytku, które zdobił niezbyt skombinowanym, geometrycznym ornamentem, najczęściej wypalonym przy pomocy rozżarzonych w ogniu żelaznych sztanc, zwanych „pysaki”. W pracy tej Jurko niezawodnie musiał być ojcu pomocny, lecz nie z niej zaczerpnął wzorów do pracy, której miał się podjąć. W r. 1842 wzięty do wojska, przechodzi w ułanach całą burzę rewolucji na Węgrzech w 1848 r. W służbie tej zapoznać się musiał z nieznaną w jego stronach tokarnią i sposobem jej użycia, bo zaraz po powrocie z wojska zaczyna w domu ojca swego na Płoskiem toczyć pierwsze beczułki i jaszczyki na tokarni, którą sobie sam wykonał wedle swego pomysłu i wzoru, gdzieś, zapewne na Węgrzech widzianego. Praca szła mu opornie. Trzeba było ręce zaprawić do nowej roboty, a wszystkie potrzebne dłutka i nożyki robić samemu z hartowanego żelaza. Wola twórcza kazała mu wytrwać w zapale i stać się twórcą własnego stylu w huculskiej rzeźbie. Jego prochownice, ośmiogranne laski i kądziele, prostokątne skrzynki na pieniądze, okrągłe toczony jaszczyki (rakwy)

na masło i bryndzę, (analogiczne „gielatkom“, wyrabianym przez naszych góralskich bednarzy) albo płaskie „bokłaki“ (wyraz bułgarski = boklica), puhary, talerze i flaszki na wódkę cechuje ciekawy kształt budowy, a następnie miła w prostocie swej i oryginalna, płasko rzeźbiona kompozycja ornamentalna, która przedstawia rozwiniętą formę wzorów, wywiedzioną z rdzenia dawnej huculskiej rzeźby w drzewie, metalu i rogu. Ten związek „między dawnymi a młodszymi laty“ uczynił z jego sztuki żywotną tradycję. To też, o ile współczesny mu cerkiewny rzeźbiarz, Andrzej Diaczuk w Krzyworówni (1817—1889), pracujący w stylu baroku i przeładowanego szczegółami rokoka, zeszedł z widowni bez spadkobierców, to styl Jury Szkryblaka do dziś dnia żyje w twórcach dość licznej gromadki dzisiejszych „rizbarów“ huculskich. Już pierwsze wyroby tego majstra wzbudziły podziw w okolicy. O talencie („wdaczu“) jego rozszedł się „chyr po dziedzinie“, zjednywując mu sławę artysty nietylko na Huculczyźnie. Medale, jakie zdobył ten „stocznyk“ (artysta), samouk-analfabeta, na wystawach przemysłowych we Lwowie i Trieście, odznaczenie na wystawie w Kołomyji, dar w pieniądzach złotych, jaki otrzymał od cesarza Franciszka Józefa w odpowiedzi na przysłany mu „Meisterstück“ własnej sztuki, to tylko przyczynki do jego zasłużonego uznania w świecie. Artystyczny dorobek Jury Szkryblaka trudno dziś ująć w syntetyczną całość. Wyroby te rozprószyły się po zbiorach prywatnych, sporo też podczas wojny zabrali ich lub wykupili oficerowie niemieccy lub rosyjscy. Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie, cieszące się sławą posiadania najliczniejszej kolekcji rzeczy huculskich, nie zdołało zebrać wyrobów tego „stocznyka“ w takim wyborze i ilości, aby z nich można było wyrobić sobie pogląd na znamiona jego twórczości. Wspaniałe zaś zbiór sprzętów cerkiewnych, ozdobionych lub wykonanych przez Jurę Szkryblaka i syna jego Wasyla, owoc kilkuletniej wyteżonej pracy, zginął do szczętu w płomieniach w czerwcu 1923 r., kiedy to spłonęła w Jaworowie cerkiew, w której te rzeczy właśnie się znajdowały.

W dobrej szkole starego Szkryblaka rozwijali swe zdolności synowie jego. Najmłodszy *Fedko*, osiadł na Bukowcu koło Jaworowa, gdzie „rzeźbi“ wraz z synem, oddając się temu zajęciu dorywczo. Wykładanki jego twarde w wykonaniu, technicznie barbarzyńskie, zwarte w kompozycji, czynią wrażenie czegoś dzikiego i pierwotnego przez dobór niewybrednych materiałów oraz ćwieki miedziane i kręcone druty mosiężne, wbite często z taką pasją, aż drewno, miażdżone razami młotka, pokrywa się płasieńkami zagłębień.

Średni syn Jury, *Mykoła* (1858—1920) pozostawił po sobie wiele pięknych rakw, ram do obrazów i talerzy jaworowych, płasko rzeźbionych w stylu, do złudzenia przypominającym czystą technikę i ornamentykę swego ojca. Wiele ciekawych jego wyrobów posiada Muzeum im. Dzieduszyckich. Syn jego *Fedko*, osiadły w Jaworowie, rzeźbił dawniej w metalu. Częste oddawanie się sprawom gospodarczym nie pozwala mu, podobnie jak dawniej ojcu, oddać się szczerze uszlachetnieniu swego rzemiosła.

Najwięcej wybił się najstarszy z braci *Wasyl*, (ur. 1856 r.) nietylko dlatego, że swoim sprytem i inteligencją wrodzoną zdobył sobie wykształcenie wyższe od swego na pół dzikiego otoczenia, ale też i przez to, że jako chromający na nogę od urodzenia, poświęcił się w zupełności tokarstwu i rzeźbiarstwu, a przez pracę wydoskonalił sobie i uszlachetnił ornamentykę sporą dozą artystycznej inteligencji. Nie siedział długo w ciszy gór swoich, lecz raz po raz dobijał się u świata uznania dla swej pracy. Za rzeźby swoje i wykładanki otrzymuje na Krajowej Wystawie

w Tarnopolu w r. 1884 medal srebrny. Powodzenie dodaje mu otuchy. W r. 1887 obsyła rolniczo-przemysłową wystawę w Krakowie i tu, pomimo konkurencji Podhala, zdobywa medal brązowy. Do szczytu powodzenia dochodzi na wystawie przemysłu i rolnictwa w Buczaczu, gdzie jury obdarowała go złotym medalem. Syt sławy rzeźbi i wyklada podarunki dla rodzinnej cerkwi w Jaworowie i piękny pastorał, okręcony węzami, dla metropolity Andrzeja Szeptyckiego. Powołany na nauczyciela do szkoły przemysłu drzewnego w Wyżnicy na Bukowinie, schodzi z widowni sztuki huculskiej na pewien czas. Powróciwszy do zagrody swej na Płoskiem, stara się o spadkobierców, którymby mógł przekazać swą sztukę. Przyjmuje na naukę do siebie dorastających chłopców z okolicy. Niema szczęścia jednak: z uczniów jego jeden tylko Druczkiw Fedor, poświęca się dzisiaj tokarstwu i rzeźbiarstwu, nie przynosząc zresztą sławy swojemu mistrzowi. Dziś słaby wzrok starca, nie pozwala mu, pomimo silnych szkieł, wykonywać rzeczy nienagannyh w technice. Pod względem artystycznym zawsze jeszcze zdolny jest dawać wyroby pełne smaku, świadczące, że autor ich umie się wmyśleć i wczuć w tradycję i nią, jako materiałem formalnym, wypowiadać swoje pomysły.

Odpryskiem Skryblakowskich tradycyj jest *Druczkiw Fedor*, syn Romana, na Wyżnem Polu w Brusturach pod Kosmaczem, uczeń Wasyla Szkryblaka. Pracuje w swem rzemiośle dopiero lat trzy. Używa narzędzi snycerskich częścią kupionych, częścią zrobionych przez siebie. Toczy wprawnie z jaworu puhary, talerze, czarki, rakwy i t. p. i wyklada je bogaciej paciorkami, niż śliwką. Metalu nie używa, rzeźbi bardzo płasko, rytuje wiele. Ornamentacja jego szablonowa, choć różnorodna, bez śladu pięknych wzorów Szkryblaka. Nadzwyczajna wprawa techniczna tego młodego człowieka sprawia, że wyroby jego mają charakter fabryczno-maszynowy. Rzeczy te, wysyłane do Worochty, Mikuliczyna, Kosmacza i Jaremcza, jako „pamiątki“ dla letników, rozchwytywane są przez inteligencję, dla której wszystko jedno co kupuje. Wyroby te poznać można po częstem użyciu dłótka wklęsłego, w ornamentacjach płasko rzeźbionych, po skąpem użyciu śliwki lub gruszki w wykładaniach, po zupełnym braku metalu i sposobie obwodzenia poszczególnych kształtów zdobniczych linjami, które tokarz nakłwa ostrym gwoździem w odstępach co $\frac{1}{2}$ mm. Wygląda to, jakby gęsty ścieg maszynowy. „Iłciete pyśmo“ dawnych rzeźb zastępuje płaszczyznami dziurkowanemi gwoździem. Często też rytowane linje koliste zdobi obrzeźnemi nakłuciami tak, jak kornik krzywozębny (*Bostrychus curvidens* Germ.) znaczy swe kurytarze.

Rodzina Korpaniuków. W związku z artystycznymi tradycjami Szkryblaków rozwinęła się bujnie w ostatnich latach sztuka Korpaniuków z Jaworowa, osiadłych na Płoskiem w oddali kilku gór od Szkryblaków. Rodzina to nadzwyczajnie ciekawa przez dziwną tradycję krwi Szkryblakowskiej. Iwan Korpaniuk, zwany Bulbak, ożeniony z siostrą Wasyla Szkryblaka, Katarzyną, wydaje trzech synów, z których każdy samorodnie rozwija swój talent rzeźbiarski. Stary Iwan Bulbak (64 lat) nie rzeźbił nigdy, nie umie ani czytać ani pisać, lecz zna się na wartościach sztuki huculskiej, jak nikt z Huculów. W pięknej chacie swojej na Płoskiem, jak w jakimś szlacheckim dworzyszczu, zgromadził pokaźny muzealny zbiór ceramiki ludowej, rzeźb, broni, ozdób mosiężnych i t. p. Tą manją szlachetną żyje już od wielu lat. Zona jego Katarzyna, (57 lat) ze Szkryblaków, słynie obecnie jako najpomysłowsza hafciarka („szwala“). Synowie *Petro*, lat 24, *Semen*, lat 30 i *Jurko*, lat 32, oddają się tokarstwu, rzeźbiarstwu, a głównie inkrustacji. Podpatrywali kiedyś w pracy

Wasyła i Mikołaja Szkryblaków, zachodzili do pracowni Wasyła Dewdiuka w Starym Kosowie, a tymczasem najmłodszy Petro robił w domu dłótka i tokarnie dla siebie i braci. Dziś każdy z nich ma swój warsztat. Są to własnej roboty dłótka tokarskie i snycerskie, zakrzywione i łyżkowate, iglice, nożyki, pilniki, młotki i cyrkiel. Tokarnia ich przedstawia typ pospolity. Głównymi jej częściami składowymi jest dolne koło rozpędowe, wprawiane w ruch nogą przez nadeptywanie podnóża, oraz górny walec, obracany pasem koła dolnego. Wyroby ich, a głównie Jurka, nie grzeszą bizantyńskim przeładowaniem kompozycji. Największą wartość artystyczną przedstawiają wyroby Semena, osobistości utalentowanej i obdarzonej wrodzoną inteligencją i wrażliwością. Komponuje on wytwornie wedle obmyślanej idei, rozwijanej konsekwentnie w symetrii ornamentacji i rozkładzie planów. Chlubą jego są kasetki z ciemnego lub barwionego na czarno drzewa, połyskujące macią perłową, kręconym drutem i ćwiekami metalowymi, subtelnie nieraz ornamentowane, a technicznie w najmniejszych drobiazgach wykonane z podziwu godną dbałością i wprawą do tego stopnia, że cała wykładanka i bez polityry połyskuje, jak szyba powierzchnią równą, niezadzierzystą, nieposzczerbioną rowkami spojeń, chybionymi płasienkami nacięć i wyniosłościami materiałów. Nie dziw, że rzeczy jego, a także wykładanki w białym jaworze brata Piotra, znajdują łatwy zbyty w Ameryce i Szwajcarii za pośrednictwem nakładcy Korpaniuków M. Kurylenki, kierownika spółki kilimiarskiej „Huculska Sztuka“ w Kosowie. Korpaniukowie „rzeźbią“ wiele, znajdując na swych „wierchowinach“ dosyć czasu poza zajęciami gospodarskimi. Snycerce oddają się „szoby durno ne sedyty“, jak mawia Semen. Szkoda tylko, że wyroby ich, nieznanne Polsce, płyną za granicę, choć przy innej organizacji zbytu, mogłyby pozostać w kraju i stać się przedmiotami ozdoby naszych mieszkań i muzeów. Sprawa ta ze stanowiska kultury jest tem ważniejsza, że Semen, pogrążony silnie w chorobę piersiową, choć życzyć mu należy, huculskim zwyczajem, zdrowia i „mnoha lita“, zdaje się już przeżył okres swojej najintensywniejszej twórczości.

Do jaworowskich „rizbarów“, a właściwie wykładaczy, zaliczyć należy jeszcze *Petra Gonduraka* (ur. 1868) zwanego Kikindakiem (mylnie zapisany przez W. Szuchewicza, jako mosiężnik Gondaruk). Wykonywując swoje rzemiosło „rzeźbiarskie“ od lat 20, pracuje sumiennie i uczciwie, choć orłem w pomysłowości nie jest. Z metali używa tylko aluminium w formie drobnych podkówki i zygzakowato wijącej się linii; z drzew barwionych posługuje się odmianami krapowemi i żółtymi. Jego wkładki drewniane i rogowe wprawione są tak sprawnie, że tworzą z materiałem wykładanym jedną równą powierzchnię.

Zmarły przed kilku laty *Marko Mehedeniuk* z Riczki (ur. 1842) wyrobił sobie zupełnie odrębną kartę w dziejach huculskiej wykładanki. W młodości przechodzi ciężką dolę biednego górala. Nie mogąc wyżyć ze swych kilkunastu morgów, obiega „świat“, czyli włóczy się „caramy“, jako najemnik do różnych robót. Pracował więc w Przemyślu, Sanoku, Kalwarji, na Węgrzech i w Proskurowie, a nawet Odessie. Żadna praca nie była mu obca. Powróciwszy do swojej Riczki, skupuje od pastuchów łyżki jałowcowe, napycha niemi „besahy“ (worki) i zbywa je na Bukowinie, w Czerniowcach. W wolnych chwilach rzeźbi, a rzutki jego umysł kazał mu szukać w tej pracy nowej techniki i efektów nieznanymi nikomu. Postanowił przedmioty wykonane przez siebie nabijać gęsto koralikami ze szkła i porcelany, układając je we wzory hafciarskie. Pomysł jego wypadł z tem większym powodzeniem, że wieś Riczka słynie na Huculszczyźnie z nadzwyczaj ciekawych haftów kolorowych. Wpraw-

dzie praca ta wymagała wiele cierpliwego trudu, lecz za to nieraz nie potrzebował tracić czasu na komponowanie „wzorów“, bo pierwsza lepsza hafciarka („szwala“) z sąsiedztwa dostarczała mu „cziczkatych“ (kwiecistych) „płeczyków (ramiączka), peremitek (zawojów), dudów i bracarów, obmitek“ i t. p. haftów. Aby barwa nabijanego haftu uwydatniała się lepiej, używał drzewa ciemnego, zazwyczaj śliwkowego i gruszkowego, na którego tle jaskrawe paciorki oraz tu i ówdzie użyty drut mosiężny i bakfonowy oraz inkrustowane tabliczki żółtawej kostki i czarnego rogu dawały spokojną harmonję kolorystyczną. Obratny samouk nie zaniedbywa obsyłać krajowych wystaw swemi wyrobami, które zjednywują mu sławę, a odznaczenia dodają bodźca do dalszego kształcenia się. I znów włóczy się po świecie („caramy“), ale w innym celu, niż dawniej. Własnymi oczyma ogląda wystawy we Lwowie, a nawet Pradze i Rzymie. Cesarzowi Franciszkowi Józefowi w roku jubileuszowym ofiarowuje za pośrednictwem Włodz. Szuchiewicza krzyż z drzewa śliwkowego, rzeźbiony i nabijany w czystej, jemu właściwej technice. Prawda, że jest to czyn, dyktowany żądzą sławy, że jest to wyraz pieczołowicie wśród Huculów przechowywanego kultu dla austriackiego tronu („Tyrolczycy wschodu“!), ale jest to i gest gazdy, który z gazdą chce mówić. Z kancelarji cesarskiej dostał 30 złotych dukatów, których do śmierci nie zmieniał uważając je za rodzinną pamiątkę. Pod wpływem Mehedeniuka pracował dawniej *Mykoła Tymkiw* z Sokołówki. Hafciarstwo koralikami, lecz nie w stylu Mehedeniuka, uprawia dziś w Peczeniżynie tokarz *Iwan Semeniuk*, którego toczone i rzeźbione talerze, spodeczki, czarki, bibularze, obiadki i t. p. mają nieraz wykwint pracy kobiecej przez delikatność desena, przypominającego koronkę. Ten dziwny urok pochodzi z dyskretnego, dekoracyjnego zastosowania wzorów rysunkowych, nabijanych białymi i niebieskimi koralikami, do kształtu wykładanej rzeczy. Najcharakterystyczniejsze dla Semeniuka są talerzyki z gruszki orzechowego koloru.

Krzepki pomimo 60 lat życia, *Wasyl Jakibiuk* z Krzyworówni, zwany Iwandiuk, płaskorzeźbi na wzór Szkryblaków, wyklada swe wyroby gruszką i śliwką i nabija paciorkami. Pomimo, że zaliczony jest przez Szuchiewicza do mosiężników, nie wyklada swych wyrobów metalem. Odlewnictwo i cyzelerstwo dawnych lat zarzucił zupełnie, poświęcając się płasko rzeźbieniu, zrzadka wykładanym. Najznamienniejszym jego motywem jest rozpinanie romańskich arkad, tryforjów lub przysadkowatych nysz nad krzyżami, przez co nadaje nawet małym cackom znamiona architektoniczne. W gromadzie rzeźbiarzy-wykładaczy wymienić należy jeszcze dwóch zdolnych samouków, którzy odznaczyli się na wystawie ukraińskiej w r. 1905. Jeden z nich to *Tarantiuk Karol* z Nadwórny, a drugi *Roman Kutasz* z Trościańca ze Smiatyńskiego, zwany też nazwiskiem swego ojczyma Kuszka. Szczególnie bogato przez naturę wyposażony był ów Kutasz rytownik w metalu, rzeźbiarz, wykładacz, fabrykant instrumentów muzycznych oraz utalentowany cymbalista.

WASYL DEWDIUK I JEGO PRACOWNIA. Wasyl Dewdiuk ur. 16/VI. 1873 r. zajmuje odrębne miejsce między „rzeźbiarzami“, ważne ze względu na przyszłość huculskiej sztuki. Jest to cichy, nieznan w historii sztuki ludowej, organizator domowego przemysłu mosiężniczego, rzeźbiarskiego i inkrustacyjnego, przedstawiający, jednocześnie jako człowiek i artysta, typ niezmiernie ciekawy. Młodość miał sękatą. Gdy ojciec jego zapisał cały majątek córce, Wasyl opuścił dom ojcowski i poszedł w dzikie góry do Brustur, które wtedy obok Zabiego, Kosmacza, Jaworowa i Sokołówki, słynęły z mosiężniczych wyrobów i tam na górze Ki-

czorze uczy się sztuki mosiężniczej u starego Nykory Dutcza, którego wnuk Łukin, niedawno jeszcze siał postrach na całą okolicę, jako groźny zbójnik górski. Poważna to była „szkoła“, już choćby dlatego, że Huculi otaczają szacunkiem zawód mosiężników nie mniej, jak Japończyk czią darzy zajęcie kowala kling. Tam to, wraz z żyjącym jeszcze synem Nykory, Dmytrem, nauczył się tej sztuki, którą później zdobywać sobie będzie odznaczenia na wystawach. Dziś jeszcze na strychu domu swego w Starym Kosowie posiada Dewdiuk miech, tygiel i wszystkie przybory swej dawnej „alchemistycznej kuchni“. Przyszły więc rzeźbiarz i inkrustator robi „bohaćko żyrowane“ przedmioty metalowe, jak bartki, kielewy, rekizy, luki, kilcia do pasów i t. p., a porając się z twardym materiałem, zaczyna naukę tak, jak Paolo Ucello, Brunelleschi, Benevenuto Cellini, Verocchio, którzy w młodości swej artystyczne kształcenie się pobierali w pracowniach złotniczych. Przypadek zrządził, że wyjechał do Wiednia na kursy przemysłowo-artystyczne, ale mu tam „nie spodobało się“. Powołany wraz z Wasylem Szkryblakiem na nauczyciela do Szkoły przemysłu drzewnego w Wyżnicy, poświęca się temu zajęciu sumiennie przez 17 lat, za co w czasie choroby bukowiński Wydział krajowy leczy go w Piszczanach na swój własny koszt, a później w r. 1921 zamiast emerytury stawia mu przyzwoity dom w Starym Kosowie i zakupuje mu 3 morgową parcelę, bo Dewdiuk własnego gruntu nie miał. Osiadłszy tutaj, przemyśliwa nad otwarciem większej pracowni rzeźbiarskiej. Lwowskie Tow. „Dostawa“ daje mu na trudnych warunkach 5 milionów marek na zakupno tokarni. Przyjmuje więc kilku uczniów i wraz z synem rozpoczyna pracę. Dziś nosi się z zamiarem przeobrażenia swej pracowni na szkołę przemysłu drzewnego. Tymczasem pracuje w ciszy własnej zagrody, mając za sobą okazały dorobek uznania dla swej pracy. W pogoni za sławą zaczął od Krakowa. Komitet Wystawy rolniczo-przemysłowej oraz sztuki polskiej w Krakowie w r. 1887 przyznaje mu medal brązowy za wyroby mosiężnicze, na Wystawie krajowej we Lwowie 1894 r. zdobywa medal srebrny za wykładane talerze, kasetki i laski, na Przeglądowej wystawie przemysłu krajowego w Myślenicach w r. 1904 dostaje za rzeźby swe list pochwalny, jako jedyną nagrodę komitetu, na Wystawie gospodarsko-promysłowej w Kosowie w r. 1904 także sam list pochwalny oraz nagrodę pieniężną. Persza ukraińska hliborobka wystawa w Stryju w r. 1909 nagradza go złotym medalem i dyplomem „poczetnym“ za rzeźbę w drzewie i metalu, a drugi medal złoty otrzymuje na wystawie domasznoho promysłu w Kołomyji w r. 1912. I on, podobnie jak Marko Mehedeniuk, chciał po gazdowsku gazdę udarować. W roku jubileuszowym 60-letniego panowania Franciszka Józefa I. ofiaruje cesarzowi wykładaną szkatułkę oraz czarną laskę, „aby staruszek miał się czem podpierać“, za co z kancelarii cesarskiej przez starostwo w Wyżnicy dostaje podziękowanie (17 XII. 1908 r.) i pochwałę za piękną intarsję drzewną i ornamentację metalową. W ślad za starym Szkryblakiem, który cerkwi w Jaworowie ofiarował krzyż, pomieszczony tam w szafie szklanej (spalił się w pożarze 1923 r.), składa w darze cerkwi na Monastersku (Kosów) piękny krzyż bogato rzeźbiony, używany do dziś dnia podczas procesji. Sława Dewdiuka, jako artysty-rzeźbiarza, roznieść się musiała daleko, kiedy ks. Mikołaj Mikołajewicz, za ledwie stanął podczas niedawnej wojny (w r. 1915) na Huculszczyźnie, zamówił u niego szkatułkę albumową na papiery oraz krzesło. Kasety tej używał książę stale podczas wojny, krzesło zaś powędrowało do muzeum w Petersburgu. Dziś dostaje Dewdiuk listowne zamówienia z Ameryki, ale swej pracy nie chce wysyłać za morze, bo „jeszcze mało tych rzeczy w kraju“.

O artystycznych znamionach huculskiej wykładanki wogóle będzie mowa później; tutaj chciałbym tylko zaznaczyć kilka cech właściwych temu „rizbarowi“. Dewdiuka znamionuje przede wszystkim wrażliwość na linje i lubowanie się w zażyłych ornamentach. Charakterystycznym jego pierwiastkiem zdobniczym jest rozwijanie naroży geometrycznych figur w „koniki“ („konyky“), w pary symetrycznie zwróconych do siebie esowatych linii lub w trójkąty, których podstawy zaginają się ku środkowi w krzywiznę ślimacznicy. Po czterech stronach zbiega środkowego otoku talerza umieszcza często ciemno wykładane trójzęby („trezub“), herby księstwa włodzimiersko-halickiego, połączone ze sobą kłosami pszenicy („kołysky“), wyrastającej z kolistej różycy (ruzie). Środek talerza lub wieczko szkatułki zajmuje zazwyczaj zawiła kombinacja kwadratów, trójkątów, krzyżów i półkoli. Układ jej rozwikłuje się i wyjaśnia dopiero przez kontrast czarnego matowego rogu, ciemnej gruszki lub śliwki do jasnej połyskującej macicy perłowej, bakfonu, mosiądzu, złotawego cisu i t. d. Dzięki kontrastowi temu cała płatawa linii i geometryczna gęstwa wsiąka w ciemne tło, a całość nabiera kosztownego blasku przez migocące ćwieki i podkówki, gorzącą zimnym płomieniem macicę perłową i pobłyskujące koraliki. Tym sposobem całą skarbnicę przekazanych przez tradycję form przetapia świadoma celu artystycznego inteligencja tego prostego artysty na całość zwartą i zamkniętą w sobie. Niektóre szkatułki Dewdiuka wykonane są, jakby w technice jednego z rodzajów francuskiej markieterji zwanej „de contre-partie“. Wprawdzie środek każdej ścianki wyłożony jest po huculsku, ale obramienia, przeważnie rzeźbione, wyrznęte są oddzielnie, a następnie nałożone na właściwą kompozycję tak, jak góral przymocowuje wzorzysto wyrzeczane „ślezaże“, czyli obitki okienne, do zewnętrznej powierzchni domu. Nie jest to własny pomysł Dewdiuka, lecz zaczerpnięty z wzorów starych skrzyń, z których jedną z przed 200 lat posiada Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie.

Środków wypowiedzenia się posiada Dewdiuk wiele, znając wszystkie huculskie sposoby zdobienia metalu i drzewa. Ostatnio zaczął z powodzeniem stosować „wynałazek“ Marka Mehedeniuka z Riczki, polegający na nabijaniu ścian szkatulek haftami z barwnych paciorków. Ta wielostronna znajomość rzemiosła swego, obok ujmującego charakteru, pozwala mu wykształcać uczniów swych na solidnych praktyków swojego fachu. Warto przypatrzeć się pracowni Dewdiuka i jego metodzie nauczania. W przestrzennej stodole porostawiane tokarnie i stoły z narzędziami i różnym materiałem. Ośmiu małych chłopców, każdy na osobności, zdaje się jakby bawili się: ten piłuje muszlę, tamten struga drewno, ów wciska koraliki do małych otworków. Między tym drobiazgiem krząta się majster w pięknie wyszywanym „keptarze“ (serdaku) i gęsto nabijanym pasie huculskim. W takim otoczeniu mały chłopak uczy się naprzód rznąć i ciąć drzewo, heblować i piłować, potem płasko rzeźbić i nabijać koraliki, a wreszcie wykładać drzewem, rogiem, masą perłową i metalem. Z początku chłopiec istotnie bawi się, lecz rozważny majster czuwa, aby zabawa jego była „szkołą pracy“. Metoda nauczania przypomina tu dobrze postawiony cech średniowieczny taki, jak opisał go poczciwy Cennino Cennini. Do warsztatu swego przyjmuje Dewdiuk uczniów nie tylko „sprytnych w szkole, ale i ochotnych do żmudnej pracy wykładania. Wydała jednak każdego, w którym nie zdoła dopatrzeć się iskry artystycznego poczucia. Mistrz pracuje zawsze wraz z uczniami. Doradza, zachęca, poucza lub karci. Dbając o honor warsztatu swego, nieubłagane wymaga roboty sumiennej. Rzeczy chybione w wykonaniu odbiera chłopcu

z rąk i ze spokojem wyrzuca za płot, zachęcając do pracy od nowa. Wzory do wykładanek rysuje Dewdiuk tymczasowo sam, bo chodzi mu o to, aby pracę w warsztacie utrzymać w stylu, w myśl hasła, wypisanego po małopolsku na ścianie pracowni: Niech żyje i rozwija się huculska sztuka! „Gdy dam im wszystko, co sam umiem, wtedy niech każdy pójdzie swoją drogą“, to jego zdanie i metoda, w której podniętą jest mu rzadko dziś spotykana obawa, aby z nim jego umiejętności nie zeszyły do grobu. W związku z tem zapatrywaniem stara się, by połowa jego uczniów składała się z Ukraińców, połowa z Polaków i to z najdalszych stron Małopolski.

A wyniki nauki? Po dwu miesiącach, rzecz nie do wiary, chłopcy 12—14 letni robią bez czynnej pomocy majstra rzeczy na takim poziomie technicznym, że w autentyczność ich pracy uwierzy tylko ten, kto w pracowni obserwuje ich misterną, cierpliwą, sprawną, a znojną „zabawę“. Szkoła Dewdiuka już w dzisiejszym stanie, acz koncesjonowana dopiero 3 XI. 1923 r., zasługiwać winna na subwencje rządowe i wszelkie ułatwienia w jej dalszym rozwoju. Wymaga tego dobro przemysłu artystycznego w Polsce i żywotność sztuki ludowej, która, pomimo trudnych warunków powojennych, nie zamarła, lecz owszem zakwita nowymi formami. Do pracowni swej ściągą Dewdiuk na zimę dwóch cennych pracowników z dalekich gór: młodego Petra Korpaniuka z Płoskiego, zamięłwanego wykładacza w drzewie i snycerza, oraz Fedora Jakibiuka ze Szmidawki, najlepszego obecnie cyzelerą w metalu na Huculsczyźnie. Jeśli współpraca tych ludzi dojdzie do skutku, można wróżyć huculskiej wykładance w drzewie poważną przyszłość, a szkole Dewdiuka życzyć odegrania tej roli, jaka przypadła w udziale w XVI i XVII w. szkole siennejskiej, wydającej na całe Włochy artystycznych stolarzy i intarszystów. Tego rodzaju organizacja pracy, zamierzona przez Dewdiuka, budzi u innych rzeźbiarzy niesłuszną niechęć, w czym główną rolę gra obawa konkurencji czyli przewidywane „zepsucie chleba“. Dziwne się to wydaje. Nad Arnem mogło istnieć jedno miasto z 84 warsztatami artystycznej wykładanki, u nas w małym górskim zakątku kilku ludziom za ciasno. Powodem tego brak organizacji pracy i zbytu. Zaostrzone współzawodnictwo poszczególnych „rizbarów“ i ich stosunkowo dość wielkie oddalenie od siebie nie może dać atmosfery, w którejby wzajemne wzbogacanie się „wynalazkami“ zdobniczymi i podniesienie poziomu ich sztuki było możliwe. Z obawy podpatrzenia wzorów, jeden przed drugim kryje się ze swą pracą, a z zawiści o wyrobie sąsiada nie wyraża się inaczej jak pogardliwie: „ce fuszera“. Do wyjątków należy Dewdiuk: chwali i Petra Gonduraka za pracowitość i Kefira Rybeńczuka z Jaworowa za solidność roboty cyzellerskiej i Wasyla Szkryblaka za zdolności rysunkowe i Korpaniuków za pomysłową oryginalność i dokładność wykonania, a żadnym tajemnic swego rzemiosła udziela wszelkich wyjaśnień bez ogródek. Do charakterystyki wymienionych „rzeźbiarzy“ dodać należy, że rzadko który podpisuje się na swych wyrobach. Powodem tego nieraz jest analfabetyzm, częściej jednak hardość tych urodzonych arystokratów: niech praca sama za siebie mówi. Takimi np. są Korpaniukowie. Na odwrociach wykładanek rytuje niekiedy swój podpis Wasyl Szkryblak, a czyni to prawie zawsze Wasyl Dewdiuk, przyczem obok imienia i nazwiska, umieszcza nieodłączne „rizbar“ lub „artist“.

TWORZYWO. Przechodząc z kolei do techniki samej wykładanki, trzeba zapoznać się z materiałem, jako tworzywem ściśle związanem z techniką pracy i jej charakterem zdobniczym. Huculscy rzeźbiarze nie używają drzewa łatwo pękającego, paczącego się, miękkiego, żywicznego, mającego słoje nieciekawe lub wdą-

żone szczelinami w miazgę drewna. Stąd nie spotyka się tu w artystycznych robotach rzeźbiarskich modrzewia, sośniny, świerczyny, buczyny, dębiny i t. d. Jedne z drzew są za słabe, aby ująć, jak w kleszcze, inkrustowane części metalu, rogu, koralików i t. d., drugie za twarde, paczące się, nieprzyjmujące politory, łupliwe i niepodatne w obrabianiu przez twardziel grubowłóknistą (taką jest np. buczyna); inne jak np. dąb i jesion, drzewa o twardzieli nieregularnej, zbyt poorane szczelinami, nie dają równej powierzchni cięcia, a kondensują w swych porach powietrze, które w wielu miejscach nie dopuszcza do połączenia się barwika z drzewem.

Drzewem najwięcej upodobanem przez wszystkich wykładowcy huculskich i najczęściej stosowanym w macierzystych podkładach wykładek jest jawor, drzewo o bieli i twardzieli kremowej, o słojach uwidoczniających się, jakby nieco ciemniejszemi od tła granicami warstw narostu, o siatce promieni rdzennych jaśniejszej od samego drewna, o barwie połyskującej, budowie jednostajnej. Drewno niepękające, niewypaczające się, niełupliwe, niezadzierzyste, a podatne cięciom dłota i noża. Te właściwości czynią z jaworu materiał doskonale nadający się do różnorodnego obrabiania snycerskiego i politurowania. Drugie miejsce po jaworze zajmuje gruska, mająca drewno wprawdzie tępe w barwie, martwe w wyglądzie, bo nieożywione wzorzystymi słojami, a co najwyżej zabarwione żelaziste grubymi warstwami, jednak mimo to przedstawia, jako tworzywo, nadzwyczajną wartość przez jednolitość budowy oraz wszystkie te właściwości, dzięki którym drewno to daje się obrabiać aż do filigranowych szczegółów. Stąd drewno gruszkowe, obok bukszpanu, od dawna było i jest używane w technice drzeworytniczej, a lica przekroju tych drzew zdolne są dawać w rękach sprawnego rytownika niewiele mniejsze efekty graficzno-malarskie, niż dać je może płyta miedziana lub cynkowa. W wykładance huculskiej niema nic przypadkowego, taniego i sztucznego nietylko w koncepcji zdobniczej, ale i doborze materiałów. Skala barw wiąże się w zasadzie z jednostajnym ubarwieniem tworzywa. Mosiądz, miedź, srebro, aluminium, bakfon, masa perłowa, kość, czarny róg barani, koraliki porcelanowe, heban, cis, jawor, gruska, śliwka, grab, ewentualnie drzewa barwione na żółto, brunatno-purpurowo, karminowo lub czarno, każdy z tych materiałów z osobna daje odpowiednią barwę w jednolitem mniej więcej natężeniu bez silnych falowań w tonacji. Tego rodzaju tworzywo wiąże się ściśle z geometrycznym i płaskim charakterem huculskiego zdobnictwa. Stąd też żaden z huculskich wykładowcy zamiast oklejek naturalnych nie używa t. zw. mazerów (die Maserung) czyli fornirów z odziomków drzew o cudacznych splotach włókien i słoików. Dążą oni bowiem do efektów naturalnych; tamże zaś, acz dają niekiedy ładne, światłocieniowe układy, pozwalające domyślać się w sobie różnych dziwów, to jednak, mimo swej naturalności, mają wartość czysto przypadkową.

Wykładanka czerpać może swój urok z zestawień różnorodnych, odmiennie ubarwionych gatunków drzew, metali i t. d., z kształtów składowych pierwiastków zdobniczych, a wreszcie z budowy wewnętrznej drzewa, słoików, sęków i d. d. Ten ostatni środek wyrazu artystycznego prawie że nie istnieje w huculskiej wykładance. Mimo to nie wnuknie nikt w jądro materji tej sztuki, kto nie nauczy się smakować w samej naturze drzewa tak, jak smakosz grafiki rozkoszuje się nietylko artystyczną stroną np. drzeworytu, ale i rodzajem papieru, czernidła, farb, i t. d. Rozejrzawszy się w pięknie budowy drewna, w skrętach, pręgach, żyłach, pierścieniach i uwarstwieniach słoików, w łuskach, łyszczkach i szczelinkach, w kształcie promieni rdzennych, w wyglądzie przekrojów, barwie twardzieli poszczególnych drzew, dochodzimy

przez porównanie do własnej, prymitywnej technologii i systematyki stolarskiego tworzywa, a praca ta ma swój i urok i cel praktyczny. Poznamy, że cis z korzenia jest czerwienisty i słoje ma gęstsze i wybitniej żyłkowane, niż ugrowo-żółty cis z odziomka. Podziwiać możemy wprawę wykładacza w równych cięciach form z hebanu, drzewa kruszącego się pod dłotem, pomimo większej twardości od czarnego dębu. Poznamy matową gruszkę w kilku odmianach: od jasnej, kremowej i żółtawej młodej dziczki do starej ciemno-orzechowej gruszy; poznamy brunatną i ciemnomiodową śliwkę, charakter budowy ciemno-czerwonej kosówki, róży i palisandru, wyraziste uwarstwienie starego brzoza, cisawą, lecz tępą jabłoń, jarzab o tonie „żółtej z Neapolu“, jedwabny połysk świerka, bursztynowe, smolne słoje sosny, wzorzyście słoisty, żywiczny modrzew i t. d.

W zakres tworzywa wykładacza wchodzi też koraliki porcelanowe sprowadzane z Czech na miejsce łupliwych, dawniej używanych szklanych paciorków. Masa perłowa, stosowana dopiero przez współczesnych wykładaczy ma być sprowadzona przez miejscowych handlarzy z Fiume. Z metali najpospoliciej występuje aluminium, otrzymywany z łusek nabożów armatnich. Materiału tego nie wnet braknie huculskim wykładaczom, bo smutnej pamięci niedawne bitwy w Karpatach pozostawiły w górach tych taką obfitość amunicji, że dziś jeszcze co noc w lecie słyszy się na połoninach wystrzały szrapnelowe, któremi pasterze odstraszaają wółczące się za łupem niedźwiedzie. Cwieków miedzianych dostarczają porzucone przez wojsko druty telefoniczne. Metal ten jednak coraz rzadziej jest w użyciu, z powodu szybkiego zatracania połysku przez utlenianie się na gładzonej powierzchni. Najwięcej dzisiaj poszukiwanym przez mosiężników i wykładaczy jest bakfon lub bakfong, zwany inaczej w technologii metali argentanem lub nowem srebrem. Niema on nic wspólnego ze srebrem, a chociaż do niklu podobny, posiada tego metalu bardzo mało. Jest to aljaż z 15—25% niklu, 20—30% cynku i 45—60% miedzi. Metal ten daje się łatwo kować, zdobić, gładzić, giąć i topić i dzięki tym właściwościom przydatniejszy jest dla mosiężników, niż twardy, kruchy nikiel. Z tego samego powodu więcej ceniony jest przez wykładaczy biały mosiądz, składający się z 2—8% miedzi, 8—15% antymonu i 80—90% cyny, od mosiądzu czerwonego, zawierającego aż 75—87% miedzi. Argentan i mosiądz trudne dziś do nabycia. Mosiężnicy i wykładacze wyławiają te materiały ze starych sprzętów i naczyń, płacąc za nie wysokie sumy. Ten brak wspomnianych metali stanowi najwალniejszą przyczynę zamierania tak wspaniale niegdyś rozwiniętego na Huculszczczyźnie przemysłu mosiężniczego. Można być jednak pewnym, że, z chwilą uregulowania się naszych stosunków handlowych, przemysł ten ożywi się na nowo. Mimo wszystko rzadszym od bakfongu jest cis („tis“), drzewo, które i w tym górskim zakątku ginąć zaczyna. Posiada go jeszcze Wasyl Szkryblak i Wasyl Dewdiuk, obaj jednak zużytkowują już tylko stare swoje zapasy.

BARWIENIE DRZEWA. Naturalna barwa drzewa nie zadowala w ostatnich czasach huculskich wykładaczy. Starają się sztucznem ubarwieniem wzbogacić niezbyt obfity poczet barw ich naturalnego tworzywa. To poszukiwanie nowych barw materiału dokonywa się w huculskiej wykładance w podobnych fazach ewolucyjnych, jakie przechodziła intarsja włoska i markieterja francuska, które również wyszły ze snycerstwa i rzeźby i operowały początkowo gamą neutralną, a raczej silnemi kontrastami barw jasnych i ciemnych, później gamą wzbogacaną odcieniami żółto-czerwonemi, a wreszcie różnorodnemi barwami sztucznie farbowanych drew.

Staje się to w epoce cinquecenta, kiedy dominikanie: Fra Giovanni z Werony, Fra Damiano z Bergamo i inni zaczynają gotować deseczki w koszenili, krapie, indygu, szafranie lub ich mieszaninach i otrzymać tym sposobem żółte, czerwone, błękitne lub zielone tony, niespotykane w naturalnych barwach, choćby nawet drogich, zamorskich drzew (G. Vasari: Le vite. Introd. Del musaico di legname. Benedetto da Majano). Taką samą kolej przechodzi współczesna, huculska inkrustacja. Dzisiejsze sposoby farbiarskie wykładaczy w przeważnej części przejęte zostały od dawnych jaworowskich, żabiowskich i kosowskich wyrabiaczy kilimów, liźników i weret, od pisączarek z Riczki i Kosmacza oraz kuźnierzy z Kut, Kosowa Riczki, Jaworowa i Żabiego. Są to barwiki przeważnie roślinne. W nowszych receptach farbiarskich, zastosowywanych tylko do barwienia drzewa, zaczynają ostatnimi czasy odgrywać coraz poważniejszą rolę składniki mineralne, a z barwików smołowych te, które dają większą rękojmię trwałości. Materiał farbiarski jest dość obfity. *Żółtego barwika* dostarcza szafran albo wywar z kory dzikiej jabłoni i żółtych kwiatów „*Caltha palustris*“, albo wygotowane suche kwiaty janowca barwierskiego (*genista tinctoria*) zwanego tam „zanowat“ lub „kukuriczka“. Składniki te występują w różnych sposobach mieszanin. Albo więc wysuszone kwiaty janowca ubija się na proszek i z korą dzikiej jabłoni oraz dodatkiem ałunu gotuje się w serwatce lub barszczu z żytnich otręb. Albo gotuje się korę kwaśnej jabłoni — dziczki („kwaszenycia“) dwa razy w litrze miękiej wody z przerwą, a po powolnym ostudzeniu się wywaru, celem strącenia barwika z żółtej wody, dodaje się naparstek ałunu. Albo wprost, co w barwieniu drzewa jest najwygodniejsze, wygotowuje się suche kwiaty „kukuriczki“ z korą słodkiej (nie kwaśnej), dzikiej jabłoni.

Czerwień daje wygotowana w miękiej wodzie brezylja (*Lignum brasiliicum rubrum*, *Lignum fernambucum*) zwana „czerwona triska“ (trzaska) lub „czerczykowe derewo“ od nazwy „czerczet“ nadawanej koszenili przez farbiarzy wełny. Przytłumioną, tępą czerwień daje wysuszona macierzanka i liście dzikiej jabłoni, utłuczone na proszek, który zarobiwszy z miękką wodą na ciasto, wkłada się do płóciennego woreczka, z którego za pomocą prasy wyciska się barwik. Farbę tę przed użyciem trzeba jeszcze wygotować w czerwonym, buraczanym barszczu. Najczęściej jednak w użyciu są opiłki drzewa fernambukowego i barwiki anilinowe, które za wysokie ceny w różnym wyborze dostać można w żydowskich sklepach w Kosowie lub Kołomyji.

Zieleń otrzymuje się z wywaru świeżej, żytniej runi albo z sasanki i lycopodium, albo z łusek ziarn słonecznika (*Helianthus annuus*), gotowanych w żytnim barszczu. Obok barwików anilinowych często w użyciu jest sposób gotowania drzewa naprzód w żółtej farbie, a potem w niebieskiej, przez co w rezultacie otrzymuje się drzewo ubarwione na zielono.

Błękitnej dostarczają wygotowane suche płatki bławatków (*Centaurea cyanus*) albo wyciąg z jagód czarnego bzu (*Sambucus nigra*), który właściwie daje barwik niebiesko-czarnego koloru. Starzy farbiarze huculscy znają jeszcze inny sposób otrzymywania farby niebieskiej, a dowcipna ich kombinacja pokrywa się w zupełności z praktykami średniowiecznych iluministów, alchemików i spetiariusów. Polega on na tem, że mocz kilkunastoletniego chłopaka kładą w drewnianej „bariwoczce“ na przypiecku na dni 9, poczem dodawszy doń witrjolu miedzi (sinego kamienia) poddają go dalszej fermentacji przez 3 dni. Pozostały tym sposobem tlenek amonowo-miedziowy, daje barwik ciemno niebieski.

Ciemno-czerwoną farbę otrzymują z łupin cebuli zaparzanych miękką wodą, *ciemno-brązową* z wywaru kory dębiny, *ciemno-fioletową* z czarnej olszy lub wiórek kampegowych (*Lignum Campechianum*). Najcenniejsze, ze względu na zadowalające wyniki, są dla was sposoby barwienia drzewa na czarno. Występują tu obok organicznych, roślinnych wyciągów, także barwiki mineralne.

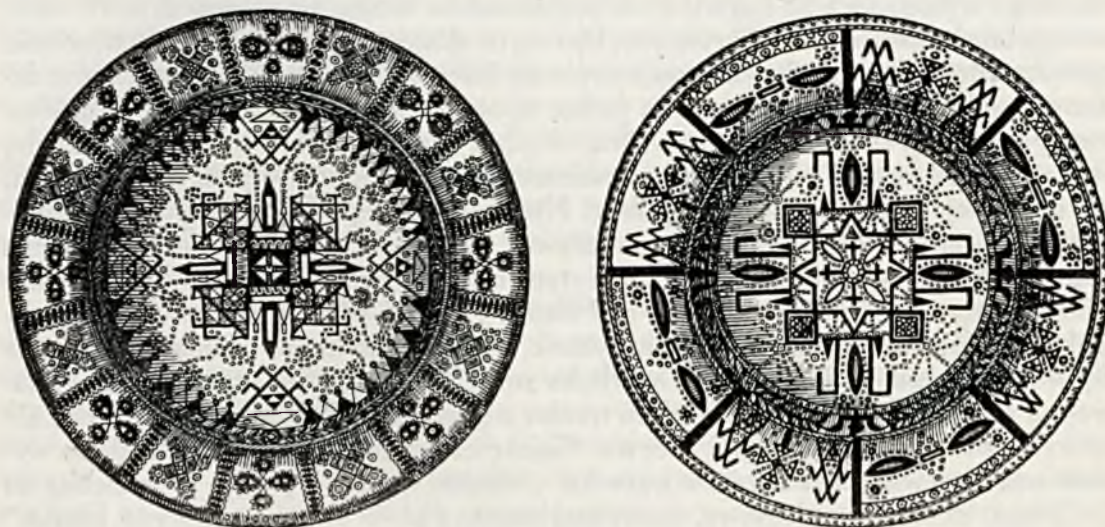
Czerń roślinną otrzymuje się z wygotowania wysuszonych strączków starego bobu wraz z łupinami słonecznika, korą olszową i wiórami brezyłowymi. W skład innej mieszaniny wchodzi kora olszy i młodej dębiny, czarnoklin (*Acer tataricum*), łupiny orzecha włoskiego, siarkan żelaza i ałun. Podobną czerń uzyskuje się przez dorzucenie siarkanu żelaza (koperwasu) do odwaru trzasek kampegowych i łusek ziaren słonecznikowych. Sposoby te, znane pisanczarkom i dawnym farbiarzom wełny, wzbogacił Wasyl Dewdiuk swoją ciekawą sztuczką farbowania drzewa na kolor czarny. Polega ona na tym, że drzewo pomalowuje się szmatką lub pędzlem naprzód wywarem drzewa brezyłowego („czerczykowe derewo”), gotowanego w kamiennym garnku, a potem gdy tym czerwonym barwikiem drzewo nasiąknie, pomalowuje się jego wilgotną jeszcze powierzchnię brudną czerwienią z opiłków żelaza i jabłeczniaka. Tę czerwień żelazową otrzymuje się ze rdzy, jaka utworzy się z opiłków żelaznych, włożonych na przeciąg dwóch dni do esencji octowej lub jabłeczniaka, zrobionego z moszczu dzikich, kwaśnych jabłek. Obie farby same dla siebie są czerwone i każda z osobna używana jest przez Dewdiuka do farbowania ścian kasetek na kolor purpurowo-brudny lub purpurowo-czarny. Obie jednak, zmieszane ze sobą na wilgotno, przez reakcję chemiczną tworzą barwę wybitnie czarną. Tak przyrządzona czerń trzyma się lepiej drzewa, niż używany przez niektórych anilinowy specyfik t. zw. Gelbholzextrakt. Dodać należy, że naczynia i pędzle do obu powyżej wymienionych farb powinny być absolutnie czyste. Najmniejsze choćby zaprawienie jednej farby drugą odbarwia ją i zabrudza.

Naogół większość barwików, używanych przez huculskich „rizbarów”, nie daje gwarancji zbyt trwałości. Niektóre ścierają się przez częste używanie, wskutek czego występują z tła barwionych przedmiotów lizaje brudnego drzewa, inne, szczególnie krapowego koloru eozyny, bledną na słońcu aż do zupełnego wytrawienia barwika. Stosunkowo najtrwalej zachowuje się żółcień z barwików roślinnych oraz żelazowa, gniado-purpurowa i czarna farba, sporządzona wedle sposobu praktykowanego przez Dewdiuka. W barwieniu chodzić winno przede wszystkim o to, aby nie zataić i nie pokryć naturalnego rozmieszczenia słoików drzewnych, lecz, owszem, jak najsilniej uwydatnić je i uwypuklić. Nie dokona tego farba olejna lub pokostowa, której w celach praktycznych używał stary Szkryblak do pomalowywania oboniek, flasz i beczulek. Celom należytem odpowiedzą tylko barwiki o spoiwie ułatwiającem się podciągnięciu bez śladu. Takimi właśnie są barwiki rozpuszczalne w wodzie, terpentynie lub spirytusie. Sama technika barwienia przedstawia się prosto. Czerń i gniadą farbę Dewdiuka rozprowadza się po drzewie niezbyt nasyconą gąbką lub szmatką, przyczem trzeba się spieszyć, aby zasychająca farba nie tworzyła plam na powierzchni drzewa. Najczęściej jednak używają Huculi do wykładanek drzewa gotowanego w barwiku „warene derewo” jak się zwie cienka na 1—2 mm. deseczka okleinowa, zazwyczaj rznięta z jaworu, którą „warena kraska” (gotowany barwik) nie zawsze przepaja nawskroś. Często wdraża się ona w ciało drzewne tylko na 1/2 mm z obu stron lica okleiny, pozostawiając w środku deseczki półmilimetrową jasną, niezabarwioną warstwę, widoczną wyraźnie w przekroju. Ten

niedomóg techniczny wykorzystuje Jurko Korpaniuk do własnych efektów barwnych, nabijając często kasetki tak, by barwione drzewo okazywało swój pasiasty przekrój na powierzchni zdobniczej. Jeśli drzewo wygładzone aż do woskowego połysku stępuje w wyglądzie po ubarwieniu, doprowadza się je do pierwotnej gładkości i kościanego blasku przez mocne potarcie twardą szczotką szczecinową lub kulką z włosia krowiego. Jeśli barwik roślinny, odstały nieco za długo, tworzy na dnie naczynia osad lub na powierzchni drzewa ścina się w drobny piasek, pokrywający w jednakowej intensywności i miążgę i słoje drzewa, trzeba go przegotować powtórnie, bo farba taka nie zczepi się z materiałem i łatwo ścierać się będzie. Zawsze bowiem chodzić nam winno o to, by wewnętrzne ukształtowanie drewna wyszło na jaw nawet przez stężoną ciemną farbę. To, że drewno samo, jako miększe od słoików i więcej porowate, nasycy się większą ilością barwika, a przez to po ubarwieniu na ton ciemny, wygląda ciemniej od rozpiętych na jego tle słoików, to z przyjętą przez nas zasadą farbienia drzewa nie kłóci się. Ważną też rzeczą jest nadać całemu przedmiotowi jednakowe natężenie barwy. Nie wszędzie udaje się to. Poprzeczne np. przekroje drzewa na węglowych krawędziach szkatulek, których ściany spajane są nie sposobem „sumikowym“, lecz „na zamek“, chciwiej wchłaniają barwik, niż lica desek, to znaczy przekroje podłużne, a przez to otrzymują ton ciemniejszy. Aby uniknąć tych plam rozbijających naturalne, jednolite ubarwienie drzewa, nasycy się owe miejsca naprzód wodą, a potem dopiero barwikiem. Do tonu zaś barwika po wyschnięciu dobiera się barwę płynu, który ma zaprawić lica ścianek.

Dokończenie nastąpi.

Tadeusz Seweryn



HUCULSKIE DREWNIANE TALERZE WYROBU WASYLA DEWDIUKA ZE STAREGO KOSOWA.

WYRÓB SPRZĘTÓW LUDOWYCH W SKAWINIE POD KRAKOWEM.



ALA okolicę w około Krakowa w promieniu 20—30 km zaopatrywali stolarze skawińscy w sprzęt potrzebny. Oni sprzedawali na jarmarkach okolicznych, a zwłaszcza w Skawinie i w Krakowie na Podgórzu, na placu Zgody łózka i kołyski, stoły i stołki, listwy (póleczki na miski), szafki na naczynia, ramki do obrazów, a skrzynie większe i mniejsze. Szczególnie pod jesień, gdy po żniwach nadchodził czas wesel, każdy ojciec musiał kupić córce wychodzącej za mąż, dużą skrzynię malowaną w kwiaty do wyprawy. Bez takiej skrzyni panna młoda nie mogła się obejść, wyprawa nie była zupełna. Bo gdzieżby młoda kobieta przechowywała swoje stroje odświętne, gdzie chowała korale, gdzie wreszcie składała grosz do grosza uzyskany za sprzedany drób i nabiał.

Dzisiaj po wojnie, nie pstrzą się już na jarmarkach malowane sprzęty skawińskie, bo dzisiaj chłop *spanoszył się*, więc mebluje się *po pańsku*. Stare kwieciste łózka, szafy i skrzynie wyrzuca na strych, lub rąbie i pali, a w ich miejsce ustawia w izbie politurowane meble, tandetę żydowską, aby się po pańsku urządzać i nie dać się przebrać byle komu. Więc z powodu braku popytu na malowane sprzęty domowe stolarze skawińscy przestali je wyrabiać i tak przemysł ten, rozwijający się tutaj od lat dawnych zamilkł, zdaje się już na zawsze, i niniejszy opis uważać należy za wspomnienie pośmiertne.

Wyrobem sprzętów ludowych zajmowali się stolarze specjaliści, których rzemiosło przechodziło z ojca na syna. W roku 1905 było takich stolarzy 5, w roku 1920 tylko 2 i ci nie zdobili już sprzętów kwiatami, ale malowali je tylko na jeden kolor, brązowy, bez wszelkich ozdób. Przy pracy zajęta była zwykle cała rodzina: dzieci przygotowywały farby, a żona stolarza lub córka dorosła malowały na sprzętach wszelakie ozdoby. Przed dwudziestu laty mieli stolarze do pomocy jeszcze czeladników, jednego lub dwóch i terminatorów. U dwóch dzisiejszych stolarzy pracuje zaledwie 3 osoby. Stolarze tutejsi, tak jak wszyscy rzemieślnicy w małych miasteczkach nie żyli nigdy z samego rzemiosła, ale jako właściciele domów i roli gospodarowali w lecie w polu, a chyba tylko w czasie bardzo pilnej roboty wyręczał się w gospodarstwie rolnem żoną i dziećmi. Najwięcej jednak uprawiają stolarkę w zimie. Wykształcenie tutejszych stolarzy ograniczało się w ukończonej szkole miejscowej, a rzemiosła szczególnie malowania uczyli się od ojców i majstrów w miejscu, bo ta sztuka, jak mówią, przechodzi z ojca na syna. Przed wojną przyznawali stolarze, że mają się lepiej, niż inni miejscowi rzemieślnicy, bo jest to rzemiosło pewne i nie upada. Niestety, wojna zrzędziła i tutaj nieprzewidziane spustoszenia. Do wyrobu sprzętów używano drzewa jodłowego i sosnowego. Każdego czwartku na targi do Skawiny przywożą górale z sąsiedniego powiatu myślenickiego gotowe deski, które zakupuja stolarze. Przed wojną płacono za deskę grubszą dwucentymetrową tak zwaną „targówkę”, 30—40 centów; w roku 1920 kosztowała już taka deska 100—200 Mk, a dzisiaj płaci się ją 20—30 tysięcy Mk. Deski cieńsze płacone przed wojną po 5 centów, w roku 1920 po 70 Mk, dzisiaj po 15—20000 Mk. Cieńszych deseczek używano na dna sprzętów, a grubszych na boki i wieka. Dobre do roboty deski powinny być suche i równo rżnięte. Jeden robotnik wyrabiał tygodniowo około $\frac{1}{2}$ metra sześciennego drzewa czyli około 20 m³

rocznie. Przed wojną używali stolarze tutejsi około 200 m³ drzewa na wyroby sprzętów ludowych. Oprócz drzewa potrzeba do roboty kleju, farb i gipsu. Klej kupują w sklepach, albo go wyrabiają w domu, wygotowując obrzynki skór, które nabywają od kuśnierzy. Używają tylko kupnych farb, które nabywają w sklepach krakowskich. Jest ich znaczna ilość, a nazywają je jak następuje: cynkwajs biała, bałtyna żółta, szwamfuter zielona, cynober czerwona, niebieska, madzienta wiśniowa, minja ciemnowiśniowa, sitgelb żółta, tyranglika szara, satynober ciemny i jasny żółta, kuglaka-ciemnoczerwona, krongelb pomarańczowa, parseblau mają za czarną. Bałtynę i parseblau kupuje się w kawałkach, które się potem tłucze na proszek. Inne farby kupują w proszku. Farby rozpuszczają w ciepłym kleju stolarskim. Do niebieskiej farby dodają białej, by była jaśniejsza; do szwamfutru dodają w tym celu farby białej i żółtej. Zieloną farbę wierzchnią przygotowują w ten sposób, że na gładkim kamieniu rozcierają drugim kamieniem farbę parseblau i żółtą. Potrzebne kamienie kupują w Barwałdzie pod Wadowicami. Gips niepalony nabywają w sąsiedniej wsi, w Skotnihach, gdzie go chłopci dostają z roli, wypalają w piecu chlebowym przy pieczeniu chleba, potem tłuką na proszek i rozrabiają z klejem. Do roboty używają zwykłych narzędzi stolarskich, które nabywają w sklepach w Krakowie. Do mierzenia używają dotąd jeszcze dawnego łokcia, dzielącego się na dwie stopy, po 12 cali każda. Jest to łokieć wiedeński równy 63 cm. Sprzęty, które ozdabiano różnymi wzorami, wyrabiali następujące: łóżka i kołyski, skrzynie, ławy, szafki na naczynia, półki i ramy do obrazów. Inteligencja zamawiała zaś dla siebie szafy, kredensy, komody, toaletki, szkatułki i kazała je malować tak, jak skrzynie dla wieśniaków.

Robota odbywała się w następujący sposób: Robią sprzęt i dopasowują do siebie wszystkie części składowe, ale nie spajają na stałe przed pomalowaniem, gdyż malują każdą część z osobna. Wszelkie nierówności desek powstałe przy heblowaniu i szpary wygładzają gipsem. Po wyschnięciu *gruntują* całą powierzchnię deski, przeznaczoną pod malowanie farbą czarną. Na „*groncie*“ ciągną przy pomocy linealu linie dla odgraniczenia miejsc, które należy zostawić wolne przy nakładaniu tła, a które później wypełnione będą inną farbą. Są to ramy ornamentów, lub tła pod kwiat, odmienne od ogólnego tła skrzyni, łóżka i t. p. Z wyjątkiem tych miejsc całą powierzchnię sprzętu powlekają farbą zieloną pierwszą, czyli jak mówią: „*przednią*“, a na niej, gdy wyschnie, w tych samych miejscach kładą farbę ciemnozieloną. Gdy znowu tło zaschnie, wypełniają wolne miejsca stosowną farbą, następnie malują wzór, kładąc farby jedna po drugiej, kolejno ale w ten sposób, że najpierw wszystkie odpowiednie miejsca na całym sprzęcie nakładają jedną farbą, potem drugą, trzecią, dopóki ornament nie zostanie wykończony.

Gdy już wszystkie farby są ponakładane, stawiają część sprzętu pomalowaną w bliskości pieca, aby zaschła. Potem lakieruje się, albo „*pokości*“, jak kto chce. W ten sposób pomalowane sprzęty są droższe. Tańsze zaś mają jednostajne tło jasnobronzowe, a na nim wzory podobne ale wprost na tem tle kładzione i rzadsze. Do malowania tła używają dużych pędzli ze szczeciny, które kupują w sklepach. Pędzle mniejsze do malowania szczegółów, wyrabiają sami ze sierci psa, kota, a nawet krowy (z karku). We wszystkich wzorach są motywy podobne, a wzory dzielą się na trzy rodzaje: *a*) „*filonki*“ (Füllung), *b*) korony czyli girlandy, *c*) wazonki. Na pewnym sprzęcie musi być wzór jednakowy na wszystkich jego powierzchniach i od niego sprzęt nosi nazwę np. „*skrzyń filonkowa*“, „*skrzyń wazonkowa*“.

Girlandy czyli korony rozmieszczone są naprzemian z wazonkami i same wyłącznie nie zdobią teraz sprzętu, naturalnie na jego głównych powierzchniach, bo małe powierzchnie są dowolnie ozdabiane. „*Filonek*“ a wazonek różnią się od siebie tem, że „*filonek*“ jest otoczony linią kolorową niby ramą, w której na odmiennem tle stoi wazon, a wazonek namalowany jest na ogólnem tle przedmiotu i nie jest obwiedziony ramką.

Ponieważ zwykle stolarze nazywają „*filonkami*“ osobne deseczki wstawiane np. w drzwi szafy, lub w drzwi pomieszkania, *wypełniające* je, przeto domyślać się musimy, że w podobny sposób robione być musiały dawniejsze skrzynie, nim ówczesne wypełnienia deseczkami zostały zastąpione „*filonkami*“ malowanemi, Drobniejsze motywa w koronie, w filonku i wazonki są jednakowe, różnią się tylko zestawieniem: w filonku i w wazonku jest u dołu namalowany wazonek, z niego wyrastają *liście*, u góry i po bokach *róże*, albo inne kwiaty. Najpowszechniejsze są róże. Oprócz tego bywają *gwiazdy i ząbki*, służące do wypełniania mniejszych przestrzeni, na których nie warto kłaść trudniejszego wzoru, jak na „*przygłówniku*“ czyli „*głownie*“ (boku skrzyni, szczyt łóżka) skrzyni, szuflady i t. p. Główną rolę odgrywają skrzynie. Wieko i przód są ozdobione jednakowo; *skrzyń filonkowa* ma na przodzie i na wieku po cztery filonki, *skrzyń wazonkowa* po dwa wazonki. *Głowno* ma koronę z wężykowatemi linjami naokoło, szuflada i powierzchnia wążka, stanowiąca grubość wieka pomalowane są w ząbki część dolna pod szufladą, malęmi poziomemi girlandami i gwiazdami, rozmieszczonemi symetrycznie. Inne sprzęty ozdabiają tymi samymi wzorami, zmieniając tylko ich rozmieszczone stosownie do powierzchni zamalowywanej.

Przy malowaniu nie używają żadnych patronów, nie rysują też wzoru naprzd tylko ramy *filonków* ciągną od linealu, zresztą wykonują wszystko od ręki. Ponieważ ciągle powtarzają te same motywy, przeto stolarze dochodzą do takiej wprawy, że bardzo szybko i bez namysłu kładą jedną farbę po drugiej. Ludowi podobają się najbardziej ornamenta filonkowe. Rozmiary skrzyń i innych sprzętów nie uległy zmianie od bardzo dawnych czasów. Stolarze skawińscy mierzą do dziś dnia łokciami i calami. Zwykle rozmiary skrzyń są: największa ma 2 łokcie długości, średnia 1½, a najmniejsza pięć ćwierci łokcia. Stolarze wywozili swoje wyroby na jarmarki do Krakowa, Wieliczki, Krzeszowic i tam je sami sprzedawali wieśniakom. Przeważnie skrzynie wywozili na jarmarki po 18—20 sztuk naraz. Inne sprzęty robili najczęściej na zamówienie. Ceny przedwojenne były następujące: skrzynie po 10, 16 i 18 Koron kołyski po 3—4 Korony, szafka na naczynia 24 Koron. Sprzęty zamówione sprzedawali według ceny umówionej. Zamówienia otrzymywali z okolicy. Po wystawie wyrobów sztuki ludowej, jaką urządziło Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie w r. 1902, sprzęty skawińskie tak się spodobały, że przez jakiś czas otrzymywali tutejsi stolarze zamówienia od inteligencji z Rzeszowa, Tarnowa, Krakowa, Warszawy, a nawet na Bukowinę wysyłali wyroby swoje. Rzemieślnicy pracowali 14—16 godzin dziennie i w tym czasie zrobił majster lub czeladnik 4 kołyski, albo 4 małe skrzynki lub 1 skrzynię dużą. Czeladnikowi płacił majster od sztuki i to 1·20 Korony od skrzyni, 50 halerzy od kołyski i całe utrzymanie. Zarobek był mały, ale stolarze byli z niego zadowoleni, gdyż pokrywał całe ich niewybredne potrzeby życia. Teraz robią tylko sami majstrowie; robią na zamówienie meble fornirowane i politurowane, a zarobek dzisiejszy nie wystarcza stolarzowi na utrzymanie rodziny. Stolarze skawińscy nie przechowali

w tradycji ustnej historii swego rzemiosła, a ponieważ nie było ich nigdy wielu, więc nie tworzyli cechu, po którym byłyby zostały jakieś dokumenta. Mówią tylko, że stolarka znaną i prowadzoną była w niektórych rodzinach z dziada, pradziada, a synowie po wyterminowaniu u ojców, szli jeszcze na jakiś czas na praktykę do stolarzy krakowskich, skąd przynosili niemieckie nazwy narzędzi i kilka wyrazów używanych przy robocie. Malowania sprzętów uczyli się tylko od ojców. Wojna zakończyła okres dawnej stolarki skawińskiej, a otworzyła pole nowego sposobu zarobkowania, aby tylko ta postępową stolarka dała dobrobyt tutejszym rzemieślnikom.

Seweryn Udziela



DZIWNE MUZEUM.

URZĄDZIŁ sobie je Hucuł, Iwan Korpaniuk w chacie swej w górach na Płoskiem koło Jaworowa. Zboczywszy na lewo z jaworowskiego gościńca, po półtorago-dzinnym marszu skalistą percią, wijącą się w górę wśród kwiecistych łąk, zbliżamy się do Korpaniukowej zagrody. Rozsunąwszy zagradzające drogę „rozłohy“ czyli żerdzie płotu, stajemy przed wrotami „osedka“, którego stare, spalone słońcem ściany przybrały barwę palisandra. Typowa huculska zagroda! Wszedłszy na dziedziniec, zdaje się, że znajdujemy się na majdanie dworka szlachcica polskiego z XVII w. Na lewo szopy gospodarskie, a w nich miech kowalski, piec do odlewania („sypania“) różnych rzeczy z metalu i narzędzia ciesielskie mówią, że tutaj gospodarze wystarczają sami sobie. Na prawo do słońca zwrócona chata z szerokich płaz, z gankowem obejściem wspartem na dużych skrzyżalach. Nad drzwiami zawieszono majestatyczne rogi baranie zapowiadają nielada szlachecki smak gazdy. Olbrzymia sień, nie-nakryta powalą, kruczo zakopconą dymem, który tutaj wyprowadzany bywa z dwóch pieców izb „prawaczki i liwaczki“. Wchodzimy do naszego muzeum. W prawaczce po lewej stronie izby, a w liwaczce po prawej rzucają się w oczy przepiękne duże piece kaflowe, huculskiego typu kominki. Podobnymi nie może poszczycić się ani muzeum im. Dzieduszyckich. ukraińskie we Lwowie. Jest to wieloletni trud starego Iwana, który kafel za kaflem wykupywał od posiadaczy starych pieców. „Bulbaka z Płoskoho“ znają wszystkie wsie huculskie. Zawziął się ten pół dziki człowiek, 65 letni analfabeta, na wszystko, co piękne, a w niegodnych spoczywa rękach. Piece w chacie Korpaniuka to najlepsza wystawa arcydzieł pokuckiej majoliki ludowej. Są tam kafle i Piotra Koszaka z Pistynia, Michała i Józefa Baranowskiego z Moskalówki, a nie brak nawet i wyrobów starego Aleksandra Bachmińskiego. Wszędzie ornament figuralny i roślinny, właściwy polskim garncarzom na Pokuciu; ani śladu martwych, schematycznych ozdób, powstałych pod wpływem ruskich pierwiastków zdobniczych, bo staremu Iwanowi chodzi tylko o piękno. A zapamiętał się ów „Bulbak“ w manji zbierania, bo oto obok pieca w prawaczce piętrzy się stos kafli. To wyprawa dla najmłodszego syna, gdy przyjdzie mu ochota do ożenku. Nie tu wszakże koniec ceramicznym zbiorom. Dokoła obu izb biegną pod powalą półki

z istną wystawą misek i talerzy, zdobionych wzorzyście przez polskich garncarzy z Kosowa i Pistynia. W lipcu 1923 r. naliczyłem tych misek na półkach („griedci“), namiśnikach i szafkach kredensowych naprzeciw pieców aż — 104 sztuki. Jeśli do zbioru tego dodać sporo ciekawych dzbanów, kubków, kołaczy, „czutr“ i t. p., otrzymamy kolekcję tak wyborową, że żaden badacz pokuckiej majoliki ludowej pominąć jej nie może.

Po ceramice inny dział zbiorów zwraca uwagę: wyroby z rogu, metalu, drzewa i skóry. Oto na surowych ścianach wiszą prochownice („porosznyci“) z rogu jeleniego („riżky“), rytowane, wypalane i nabijane mosiężnymi lub żelaznymi ćwiekami, okrągłe „kubky“, myśliwskie, „tabiwki“ tj. torby skórzane pokryte misternie ułożonymi centkami z argenty i mosiądzu, „dziobnie“ czyli wzorzyste torby wełniane, pasy skórzane zdobne metalowymi guzami i misternie cyzelowanymi spinami czyli „czepahamy“, krzyże mosiężne odlewane i rytowane ręcznie, krzyżykowa „zgarda“, łańcuszki czyli „retizi“, pastoralnie zakrzywione laski zwane „kełefy“ i toporkowate „bartky“ odlewane czyli „sypane“ z mosiądzu. Na stolikach porożkładał „Bulbak“ wiele cennych, drewnianych rzeźb i inkrustacji (wykładanek) najprzedniejszej roboty starego Jurka i jego syna Wasyla Szkryblaka: skrzynki, rakwy, flaszki, krzyże i t. p. wszystko krwawica szlachetnej, zapamiętałej manji starego Iwana. Miłość piękna wlał on i w sprzęty codziennego użytku. Rozłożyste stoły, szafki, wszystkie widoczniejsze sprzęty w jego domu zdobią wzorzyste wycinania, wypalania lub drzewna wykładanka. A całość takiego urządzenia domowego użyczają radosnej krasy pasiaste „werety“ i „liźniki“ jaworowskie (koce) zwisające z żerdzi umocowanej nad piecem. A między tymi płatami samodziału rzuca się w oczy makata z tureckimi scenami. Widać i tego ormiańskiego towaru nie wypuścił z rąk „Bulbak“ gdzieś kiedyś na jarmarku. Opodal w kącie nieodzowne w chacie Hucuła cymbały. To nie martwy zabytek, bo każdy z synów Korpaniuka umie brzdąkać na tym instrumencie żwawo kołomyjki do tańca na weselach i dla rozrywki w długie, zaciszne zimowe wieczory. Obok cymbałów olbrzymia metalowa trąbita, wykonana przez Bulbakowego syna, Petra, który z tego instrumentu potrafi wydobyć dzikie, rozwiewne a majestatyczne, pierwotne melodje.

Sporą część izby liwaczki zajmują tkackie krosna, na których żona Bulbaka tka płótno lub wełniaki na odzienia. Poczciwa ta kobiecina wywodzi się nie z bylejakiego rodu. To rodzona córka ojca huculskiej rzeźby, Jurka Szkryblaka, to siostra sławnego Wasyla Szkryblaka, utalentowanego rzeźbiarza i wykładacza w drzewie. Żyje w niej artystyczna tradycja krwi, która w ciekawy sposób objawia się w jej uzdolnieniach. Stara, 58 letnia Korpaniuczka jest dzisiaj bezprzeczenie najpomysłowszą i najczynniejszą „szwałą“ czyli hafciarką na Huculszczyźnie. Jej krzyżykowe hafty o radosnych zestrojach barwnych (w przeciwstawieniu do ciemnych barw hafciarek z dolin) posiadają tak wyraźne znamię świeżości kompozycyjnej, że, kto raz ujrzał te wyroby, rozpoznaje zawsze z łatwością.

Synowie Iwana: Semen, Jurko i Petro, niezawodnie po matce swojej odziedziczyli zdolności artystyczne. Znani są oni na całej Huculszczyźnie, jako znakomici rzeźbiarze, tokarze i wykładacze drzewa. Najwięcej utalentowany Semen, trawiony piersiową chorobą, w gorączce tworzenia wprost nie ustaje w pracy. Misterne wyroby jego idą do Ameryki nawet, gdzie budzą zachwyt jako „floreńskie antyki“. Każdy z tych braci-artystów sam sobie zrobił tokarnię i wszystkie snycerskie przyrządy. Każdy urodził się już ze znajomością pierwotnych rzemiosł. Jednej krwi

bracia i z pod jednej strzechy, a jakże odrębny styl ich wyrobów! Widać, że matką ich pomysłów zdobniczych jest im głębia własnych, szczerych dusz. Dziwna rodzina, zakopanych w górach artystów! Bez wpływów nowoczesnej cywilizacji, bez społecznego poparcia, bez zachęty ze strony inteligencji, jak jakiś kwiat cudowny na opoczystej glebie, rozwinęła się w Korpaniukowej zagrodzie Sztuka, jako życiowa potrzeba pierwotnych ludzi. W porównaniu z życiem i dziełem tych analfabetów jakżeż mizernie spełniają swoje kulturalne zadania kustosze ukraińskiego muzeum we Lwowie, lakierujący pisanki huculskie, umieszczający inkrustacje na tle kilimu, rozstawiający nieponumerowane zbiory w barbarzyńskim nieładzie. *Tadeusz Seweryn*



FARTUSZKI KOSOWSKIE.

WYRABIA je Ignacy Gruszkowski w Kosowie, jedyny kilimiarz Polak, pracujący na Huculszczyźnie. Barwa ich i charakter daje wrażenie wschodniego wdzięku, a geometryczna, tkana ornamentacja poziomych pasów przypomina hafciarskie wzory z drugiej strony Dniestru: podolskie i wołyńskie. Tło ich przeważnie białe z kremowym odcieniem białej róży, rzadziej czerwone w kolorze ciemnego maku lub niebieskie o spęzłym tonie turkusowo-szafirowym. Pola te pobłyskują gęsto tkanemi nitkami srebrnego lub złocistego szychu, zdobiącymi ornamentalne pasy, przecinające płat fartuszka poziomym biegiem. Najszerszy z tych pasów, szerokości trzech palców, stanowi tu oś całego zdobnictwa, którego pierwiastkami są: trójkąty i kwadraty z krzyżykami w środku, ustawione na pionie przekątni, a strojne u dwóch naroży srebrnymi listkami, przypominającymi swoim rozwidleniem kształt płatków lilji burbońskiej oraz kabłączkowaty ornament huculskich wykładaczy w drzewie i mosiężników. Pasowi temu tkanemu głównie w barwach: różowej, turkusowo-szafirowej, ciemno-zielonej, jasno liljowej i buraczkowej — towarzyszą z obu stron pasy z gwiaździstymi ozdobami, tkanemi w jednym kolorze na tle srebrzystego szychu. Całość stanowi taką harmonię kolorystyczną, szczególnie w zastosowaniu białego tła, że mało w ludowej sztuce spotkać można rzeczy piękniejszych w swojej subtelnej prostocie. Nie dziw, że wyroby te zyskały sobie w świecie sławę do tego stopnia, że swego czasu dwór byłej arcyks. Zyty zaopatrywał się w te cacka u tego niepozornego, naszego tkacza z zapadłego górskiego zakątka.

Ignacy Gruszkowski skończył kraj. szkołę tkacką w Kosowie w r. 1905. Przy pomocy nagród z wystaw krajowych i subwencji Wydziału krajowego urządził sobie własną pracownię z jednym warsztatem tkackim. Snać uczciwie wziął się do roboty, jeśli w dwa lata po ukończeniu szkoły tkackiej zdobywa sobie za fartuszki i kilimy o swojskich motywach medal złoty na wystawie przem. rolniczej w Wadowicach w r. 1907, a na wystawie w Zółkwi w r. 1910 medal brązowy. Z iście kresową zapobiegliwością pozbywa się wnet konkurentów, a wyrobom swem zyskuje szacunek

u odbiorców. W bieżącym roku pracuje już na dziewięciu ulepszonych krosnach kilimowych przy pomocy 16 pracowników (w tem ośmiu ukwalifikowanych). Wyrabia wzorzyste, żyrdowskie płótna, materje kanwowe na ubrania dla letników zakładu Dr. Tarnawskiego, kilimy, makaty, chodniki, portjery oraz wspomniane fartuszki, chlubę swej pracowni. Celem związania swej sztuki z pięknymi tradycjami przeszłości, rozpoczął w r. 1913 wędrowkę po cerkwiach ruskich i starych chatach, dla zebrania materiału do kompozycji własnych wzorów na kilimy i fartuszki. Byłaby to jedyna, poważna droga do uszlachetnienia tego przemysłu, który za długo obracał się w martwocie codziennego szablonu. W okresie tej pracy gromadzi kartonowe wzory słowiańskich kobierców i kilimów, nie wyłączając bułgarskich i bośniackich. Rozpoczętego jednak zamiaru nie doprowadził do końca z powodu wojny. Dziś obfitość zamówień, nadsyłanych z różnych stron Polski, zmusza Gruszkowskiego do zużytkowania tylko swojego dawnego artystycznego i technicznego dorobku.

Tadeusz Seweryn

MALOWANKI LUDOWE Z OKOLICY DĄBROWY W TARNOWSKIM.

NAJBARDZIEJ swojski a przytem niezmiernie wyrazisty przejaw ściennego zdobnictwa ludowego wykazują wycinanki, o dosadnych i silnie zakreślonych motywach u księżaków, w subtelnym i drobiazgowym wzorze u kurpiów, a w bezpośrednim malowaniu ścian chaty i w malowankach na papierze u mieszkańców wsi powiśla Dąbrowskiego. Wycinanki odkrył przypadkowo artysta malarz Strojnowski z Krakowa, który malując kościół w Księstwie Łowickiem spostrzegł porozwieszane na ścianach izby cudne „wstęgi“, gwiazdy, „kołdry“ wycięte nożycami z barwnych papierów o natężonych i zdecydowanych tonach.

W kilkanaście lat później okazało się, że również strojno i barwnie zdołał swe ściany lud zamieszkały w okolicach Dąbrowy. Znow dziwnym zbiegiem okoliczności odnalazł Władysław Hickel nowe źródło twórczości czystej, samodzielnej, dalekiej, od wpływów obcych, z którego tryskała świeżość zdawałoby się odradzająca szarą nudę wielkomięskiej sztuki.

W czasopiśmie Lud (Tom XII zeszyt II r. 1906) malowanki z powiśla Dąbrowskiego opisał szczegółowo Hickel podając jednocześnie kopje, nie zawsze niestety wierne z oryginałami, które ofiarował częściowo Muzeum Narodowemu w Krakowie, a częściowo Tow. Polska Sztuka Stosowana. Przerysowując malowanki starał się o ich uszlachetnienie przez co zatracił najbardziej charakterystyczne cechy linii i formy ornamentu. Załączone barwne reprodukcje dobrano z oryginałów znajdujących się w Muzeum Przemysłowem, ze zbiorów Tow. Polska Sztuka Stosowana, podając przykłady starsze, zdobiące rzeczywiście niegdyś ściany chat Woli Żelichowskiej. W zbiorach wymienionych znajdują się także malowanki wykonane na zamówienie i te wyraźnie tworzą odrębny, mniej ciekawy typ zbliżający się pomysłem raczej do haftu, który również w tych okolicach bogato się rozwijał. W opisie swoim Hickel określa technikę i sposób użycia malowanek, znanych mu bliżej z Woli Żelichowskiej, Pilczy,

Borusowej, Świebodzina. Ćwikowa, Hubienic w sposób następujący: „Malują już to na papierze, już to wprost na ścianie, przyozdabiając co tylko jest w izbie, a więc; powałę, kredens, okna, okiennicę, (deszczułka do przykrywania otworu w piecu piekarskim), „kafłowiec“, (piec ogrzewany ciepłem z pod kuchni angielskiej), a nawet talerze, choć te w razie użycia, muszą być z farby obmyte. Farbę kupują dziewczęta w Dąbrowie albo w Tarnowie w proszku, który mieszają z mlekiem lub pokostem, a zamiast pędzla używają zazwyczaj brzoźowego patyka namoczonego i rozstrzępionego młotkiem na jednym końcu. Pędzel taki jest oczywiście bardzo nieudolnym narzędziem; tem dziwniejsza, że niejedna z wielką zręcznością potrafi nim władać. Farba rozrobiona w odpowiedniej ilości mleka da się dobrze użyć i nie kruszy się zbyt. O ile dowiedzieć się mogłem, malarstwo to zaczęło się rozwijać dopiero przed kilku laty. Dawniej zadawano się i dziś jeszcze zrzadka napotykaną wycinanką. Mówią, że jedną z pierwszych malarek była Curyłówna, córka gospodarza w Zalipiu. Pobudką do chwycenia pędzla miało być malowanie kościoła; rzecz prawdopodobna, a użycie mleka do rozrabiania farby musiano podpatrzeć u zawodowego malarza. Malowanki, czyli jak je lud nazywa „kwiatki“ malują dziewczęta i młode mężatki przeważnie wspólnie, rysując („znacząc“) poprzednio wzór ołówkiem. Gotowe malowanki wieszają rzędem pod obrazami, między nimi albo też na półeczkach“.

Omawiając estetyczną stronę malowanek wspomina autor, że w zbiorach swych liczących kilkaset sztuk, spotkał fryz złożony z 20-tu zębów, a żaden z nich niepodobny do drugiego, choć całość na tem nie traciła. Trzeba tu wspomnieć, że właściwie zaletą sztuki ludowej jest wszelka różnorodność zdobień ujętych w jednolitą formę i że na tem właściwie tylko zyskuje a nie traci całość. Lud nie lubi się powtarzać i stąd wypływa ta swoboda w rzucaniu kwiatów, liści różnorodnych kształtem i charakterem. Jest to problem malarski bardzo trudny a rozwiązany w sztuce ludowej z łatwością, której pozazdrościć może niejeden wybitny dekorator.

Dwa odmienne techniki objawy sztuki dekoracyjnej, wycinanki i malowanki, tworzyły zaczątek rodzimej, niezależnej od wpływów obcych, twórczości, która niestety nie wywarła wpływu na rozwój malarstwa polskiego a uwydatniła się znacznie w koncepcji artystów obcych, którzy jednak przyznać trzeba umiejętnie wykorzystali polskie motywy ludowe zwłaszcza w tkaninach, malarstwie pokojowym i obiciach papierowych. Światowej sławy wyroby wiedeńskie spotykane w sklepach i na wystawach pod marką „Wiener Werkstätte“ cechuje nuta słowiańska a przede wszystkim polska. Uderza w szczególności z ręcznie przetworzony ornament malowanek, które wcześniej znalazły się w zbiorach zagranicznych. My zaś szukamy natchnienia u źródeł obcych i często naśladujemy to co od nas właśnie pochodzi, nie pamiętając słów Wyspiańskiego „...nie trzeba szukać daleko, kiedy było jakoś blisko“. Jeśli z dekoracji wnętrz i polichromji odrzucimy stylowe i różne inne naleciałości, to przekonamy się o pustce w usiłowaniach rodzimych malarzy, nie umiejących sięgać tam, gdzie się zrodziła i zamarła istota swojskości. Na martwej niwie nikt nie zdołał wskrzesić jakby pogrzebanej tradycji, której duch pokutuje poza Polską, oczekując spadkobierców tej spuścizny, które dziewczęta polskie tak barwnie i siarczysto „jak se umyśliło, tak se zakreśliło“.

Kazimierz Witkiewicz



PAMIĄTKI I ZABAWKI LUDOWE Z KIERMASZU KRAKOWSKIEGO.

DAWNYM zwyczajem, mieszkańcy Krakowa i okoliczni włościanie, tłumnie zdążają w drugi dzień Wielkiejnocy na „uroczystość pospólstwa w mieście Krakowie“, jak to określił w swych wspomnieniach Ambroży Grabowski. Zwierzyniec, przedmieście Krakowa, od wczesnego ranka zalega barwnie strojna rzesza ludu, która tłocząc się, wśród pisku i wrzasku, oblega ciągnące się długim sznurkiem kramy, wytwarzając w ten sposób typowo jarmarczną atmosferę. Na „Emaus“ spieszą wszystkie stany: jedne z ciekawości, drugie z nabożności, inne dla rozrywki a wszystkie razem dla tradycji. Zabawa ta przeciąga się do późnego wieczora, a każdy powraca z niej z pamiątką, w którą zaopatruje swój kram zapobiegliwy przekupień a często także zmysłny wytwórca, murarz ze Zwierzynca. Poniedziałek wielkanocny to dzień wystawy okolicznościowych twórców zabawek i pamiątek, przegląd przemysłu domowego i wszelkiego rodzaju „nowości“ dla poszukiwaczy rodzimej sztuki ludowej. Dwa działy głównie wyróżniają się w powodzi nagromadzonych wyrobów. Ceramika i drzewny przemysł domowy tworzą właściwy objaw swojskiej wytwórczości. Z pośród zabawek glinianych należy wykluczyć obce okazy pojawiające się od pewnego czasu, a do tych należy przede wszystkim gwizdawka w kształcie świnki, o wrzaskliwych czerwono-złoty barwach i realistycznej formie, która niestety cieszy się ogromnem powodzeniem. Między zabawkami drewnianymi, od bardzo dawna zauważyć się dają wyroby niezmiernie charakterystyczne w swej prostocie, z wielką domieszką upodobań ludów słowiańskich tak w barwie, jak i ujęciu rzeźbiarskiem a w rzeczywistości wyroby wybitnie dla nas obce z miejscowości Gröden w Tyrolu, gdzie mają swoją tradycję sięgającą wieku XVIII. W dziele prof. Dr. M. Haberlandt'a „*Werke der Volkskunst*“ znajdują się ryciny z tych zabawek, które na wszelkich naszych uroczystościach i odpustach lud chętnie kupuje. Są to toczone figurki w rodzaju lalek, przypominające damy w strojach z końca XVIII wieku, kołyski z dzieciąciem w bardziej prymitywnej formie, wreszcie ptaszki czerwone toczone jako świstawki i częściowo toczone, z dodatkiem ręcznej rzeźby, figurki wyobrażające kobietę z dzieckiem na rękach. Wyroby te do niedawna były uważane za swojskie i niekiedy w zbiorach prywatnych tak notowane.

Najdawniejszą znaną nam pamiątka z „Emaus“, jest przechowana w zbiorach Muzeum przemysłowego w Krakowie, figurka gliniana o ciemno-zielonej polewie, wyobrażająca konika Zwierzynieckiego, tak zwanego „Lajkonika“ z towarzyszącym mu orszakiem. Jest to wyrób garncarza Młodnickiego z Bielan pod Krakowem, zakupiony w roku 1888. Wszystkie inne zabawki gliniane jak: koniki, kogutki, miseczki, dwojaczki, dzbanuszki, a zwłaszcza dzwonki gliniane, o których pisał Stanisław Cercha w czasopiśmie „Lud“ (Tom II. str. 217 rok 1896), przetrwały w swej niezmiernie prymitywnej formie do czasów ostatnich, czego dowodzą rysunki Wawrzenieckiego umieszczone w czasopiśmie „Wisła“, (Tom IV. str. 594 i Tom V. str. 138) i są bezprzecznie dziełem miejscowych garncarzy.

Z pamiątek i zabawek wyrabianych w drzewie, najbardziej znane są siekierki z wypalonym lub malowanym ornamentem, których szczegółowy rysunek podał Wawrzeniecki (Wisła, Tom IV. str. 859) a obszerny opis Stanisław Cercha (Lud, Tom II. str. 217). Do najbardziej charakterystycznych lecz późniejszych pamiątek z „Emaus“, „Rękawki“, a ostatnio z odpustu na Skałce, należy zaliczyć drewniane

figurki na sprężynkach, poruszające się przy dotknięciu, które naśladują kiwających się przy modlitwie żydków. Fantazja i pomysłowość twórców tych zabawek wprowadza co roku odmiany w ujęciu postaci. Widzimy żydka bujającego się na huśtawce lub w roli drwala piłującego drzewo, grającego na basach, uciekającego przed goniącym psem, jednym słowem w wyszukiwaniu „nowości“ prześcigają się murarze zwierzyńscy, aby w ten sposób kupujących bardziej zainteresować mogły figurki pomysłem i wykonaniem. Naprawdę estetyczną wartość osiągnęły drzewka drewniane z ptaszkami na szczycie, o subtelnych zielono-żółto-czerwonych barwach, jak również w podanym tonie lub czarne, wycięte z drzewa kogutki. Wszystkie inne pamiątki jak: huśtawki, karuzele itd. mają znaczenie bardziej etnograficzne aniżeli estetyczne, należą one jednak do rzędu rodzimego przemysłu zabawkar-skiego, który wyraża się na „Emaus“ w formie tradycji obyczajowo-obrzędowej a do-wodem tego karuzela przechowana w zbiorach Muzeum przemysł. w Krakowie, na której widzimy „lajkonika“ w towarzystwie postaci z szopki krakowskiej. Domo-rosły artysta ze Zwierzyńca fantazję swą czerpie z obchodów i uroczystości naro-dowych, z kultu obrzędowego, a stąd powstaje pamiątka — zabawka.

Wspomnieć tu także należy o miniaturowych mebelkach i wszędzie pojawia-jących się wózkach typowo krakowskich, które opisał Seweryn Udziela, w pracy pod tytułem „Przemysł drzewny w Koszarawie“ (Przemysł, Rzemiosło. Rocznik I. Nr. 2). Wszelkie próby wprowadzenia na „Emaus“ zabawek naprawdę pod wzglę-dem estetycznym wartościowych, opracowanych przez wytwórnie artystyczne, oka-zały się bezkuteczne. Lud trwa we własnych upodobaniach.

Kazimierz Witkiewicz

KRONIKA.

Z WYSTAWY CERAMIKI ARTYSTYCZNEJ W WARSZAWIE. 7 b. m. otwarto w „Zachęcie“ w War-szawie II. Orjentacyjną Wystawę ceramiki artystycznej. Celem tej wystawy, tak jak i l. zeszłorocznej jest prze-gład sił i umożliwienie oceny naszej ceramiki artystycz-nej, która ewentualnie w roku 1925 ma być pokazaną w Paryżu na międzynarodowej Wystawie Sztuk zdob-nicznych jako część składowa polskiej sztuki deko-racyjnej.

Obecna wystawa stwierdza bardzo smutny objaw t. j. brak zainteresowania się tą sprawą u artystów ce-ramików i to nawet bardzo rażący, w stosunku do wy-stawy zeszłorocznej. Na pokaz ceramiczny składało się w ubiegłym roku czternaście pracowni, obecnie zaś zebrało się grono zaledwie z 5 osób i Państw. Szkoła przemysłu artystycznego z Krakowa. W czym leży po-wód wstrzeźliwości czy ospałości naszych cerami-ków? Czy może warsztatom i fabrykom tak dobrze się powodzi, że nie dbają całkowicie o pewnego rodzaju

reklamę, czy też może obywatelski obowiązek i sprawa pokazu naszej ceramiki za granicą nie leży im na sercu, czy też może po zeszłorocznej próbie czują swe ubó-stwo techniczne i artystyczne i wolą chwilowo wstrzy-mać się z pokazem? W sprawie tej zawinił i komitet urządzający Wystawę z ramienia Państwa, bo wszelkie ciężary wystawy złożył na barki wystawcy i nie zaręczył nawet całości pokazów, które mogą wrócić do rąk właściciela uszkodzone np. z powodu złego opakowania. Ta okoliczność mogła powstrzymać wiele osób od po-kazu i szeroko pomyślany program zacieśnił się do miejscowego przeglądu i to nie w komplecie.

Jeśli obecna wystawę ceramiki zwiedza ktoś, kto ceramiką się zajmuje, uderzy go przedewszystkiem do-syć ograniczona umiejętność techniczno-ceramiczna u Wystawców. Nie jest bowiem rzeczą obojętną w ce-ramice kto daje projekt, a kto rzecz wyprowadza i jaką techniką. Obok prymitywów ludowych, kolorowych „po-białek“ okrytych ołowiowem szkliwem, mamy jeszcze ma-

jolikę i fajans, mamy kamionkę i porcelanę. Obok rzeczy pisanych engobami, mamy emalje, malowidła podszkliwne i t. d., a tego w polskiej ceramice nie widać. Wystawcy, malując tylko kolorowanymi glinami, pracują na linii najmniejszego oporu technicznego i pozbawiają swe prace wartości technicznych, pozbawiają tzw. wyglądu i trwałości, a także i efektów artystycznych czyli cech, które dany przedmiot z gliny wykonany podnoszą na wyżyny wykuintu. Brak tych warunków obniża pracę artysty często do poziomu ceramiki ludowej. Fachowcy, a czciele ludowego garncarstwa nie mogą być tem zdaniem dotknięci, bo w pracy artysty miejskiego musi być coś więcej⁹ jak forma i ozdoba wykonana na ludową modłę z pośledniego materiału.

Obok technicznej doskonałości brak naszym ceramikom naogół formy plastycznej, takiej prostej, a wykuintnej. Powtarzanie znanych i uznanych form ludowych nie prowadzi do celu, choć z ludowego kształtu powinna wyjść nasza wykuintna forma.

Zdobienie ceramiczne wynika z kształtu i do niego winno być przystosowane. Utarte to, a uzasadnione zdanie w dziedzinie sztuk zdobniczych, pewnego rodzaju przykazanie, którego nasza ceramika nie wypełnia, chroma też i wygląda tak jakby uważała, że płaszczyna jest dlatego jedynie stworzoną aby mogła pomieścić na swej powierzchni jak największą ilość ozdób płaskich. Następstwem tego jest przeładowanie, zwiększone jeszcze skrótem płaszczyny w kierunku pionowym i poziomym, o którym nie wolno zapominać. Z jednej strony przeładowanie ozdoba, z drugiej niepowściągliwość kolorystyczna potęguje niepokój płaszczyny dekoracyjnej. W tym wypadku doświadczenie ceramiki ludowej poucza, że kilku zdecydowanemi i silnemi barwami, w prostym ornamencie, zastosowanym do jędrnej formy można się dosadnie wypowiedzieć.

Obok zdobienia ornamentalnego jest jeszcze jedna dziedzina w technice ceramiki artystycznej, cenna i uznana na światowym rynku a jest nią szklivo. Barwna polewa na wyszukanej formie działa równie silnie na widza, często nawet silniej od rzeczy malowanych. Wyśiłki na tem polu widzimy u prof. Jagmina (Poznań), który operuje umiejętnie barwną polewą w swych plastycznych pracach, a przez zestawienie rzeźb z kilku części, może połączyć w całość polewy wypalane w czystym, oksydującym ogniu, ze szklivami dymionemi, (redukowanemi) połyskującemi metaliczną powierzchnią, powstałą z redukcji bądźto tlenku ołowiu, bądź też tlenku srebra lub bizmutu. Niektóre jednak z rzeźb tą techniką wykonanych wyglądają zanadto metalicznie, z powodu przeładowania szkliva tlenkami metali, względnie z powodu nadmiernej redukcji, co zatracza charakter plastyk wykonanych z gliny i oblaných szklivem. Biała polewa p. Jagmina jest niezwykle piękną, nieskazitelnie białą tak, że powierzchnią swą przypomina czerep porcelanowy. Piękne i technicznie trudne są jego krwiste szkliva na włosach pazia i na jednym naczynku.

Prace w technice szkliv widzimy u uczniów Państw. Szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie. Na uwagę zasługują polewy tak zwane „chińskie“, dymione, pozbawione metalicznego połysku, a dające niezwykle bogactwo koloru. Sposobem tym możemy otrzymywać wszystkie tony (żółte, czerwone, zielone, niebieskie i fioletowe) w bardzo silnem natężeniu i różnorodnem, czasem niespodziewanem zestawieniu, niemożliwem do otrzymania inną techniką szkliv. Szkliva te wypala się bardzo wysoko, bo w ciepłocie 1200°.

Janina i Bolesław Czarkowscy i Wanda Szrajberówna pracują na żelazistym czerepie, pobiałkowanym gliną białą wypalającą się. Ozdobą operują śmiało w ładnie podzielonych polach, przeładowanie jest jednak stanowczo widoczne tak w plamach, jak i w kolorze palety zbyt słabej pod względem natężenia tonów. Wielka szkoda, że p. Szrajberówna nie dała dalszego ciągu dewocjonaljów, które u nas są nowością i które zeszłego roku spotkały się z takim uznaniem. Dla Wystawy paryskiej mają one stanowczo pierwszorzędne znaczenie i na pewne będą się zagranicą podobały.

P. Al. Kruszewska wystąpiła z malowidłami na cynowej polewie (majolika) utrzymanemi w ciemno-zielonym, szaro-niebieskim i czerwonym tonie. I tu jest przeładowanie jedną z wad, obniżających wartość dobrze odczutej dekoracji ceramicznej. Prace wykonano w pracowni Wojnackiego i Czechowskiego znanej z tego, że potrafi robić dobre rzeczy pod względem technicznym i artystycznym. Niestety tego roku pracownia ta nie dała niczego pod własną firmą, a szkliva i farby, których p. Kruszewska używała są zanadto zabrudzone i za suche w wyglądzie.

Wacław Husarski jako dekorator ma swoisty wyraz. Czy jednak jego talerze porcelanowe, malowane na szklivie są szczęśliwe w ozdobie, z naszego punktu widzenia, możnaby się sprzeczać. Zagranicą mogą się podobać jako typy ludowych strojów, barwnych i pociągających. W pracy p. Husarskiego za wiele jeszcze kaligrafji, a za mało barwności w poruszaniu pędzlem, który w ceramice ma swój specjalny rytm, tak zbliżony do graficznego, a jednak tak odmienny od niego. Wypada nadmienić, że technika naszkliwnych malowideł nie jest trwałą, jeśli farby siedzą zbyt na powierzchni szkliva. Fabryki używają tej manieri zdobienia, ze względu na łatwość masowego wykonywania przy pomocy patronów i możliwość stosowania nieskończenie szerokiej skali barw silnych, ale nisko wypalonych.

Z prac dekoracyjnych krakowskiej szkoły ceramiki należy wymienić malowidła emaljami, a jako nowość pisanki (batiki) wypalane na czerepie. Prace te wykonano w glinie z pod Krzeszowic, biało-wypalającej się, która ozdobiona metodą pisankową nabiera szlachetnego wyglądu, jest „na oko“ jakby jakąś dziwną odmianą porcelany. Szkoła ceramiki istnieje drugi rok i wystąpiła po raz pierwszy publicznie z dorobkiem

godnym uwagi ze względu na rozmaite techniki i wcale udatną szatę artystyczną. Placówka ta może w przyszłości przez swych wychowanków przyczynić się do technicznego rozwoju artystycznej ceramiki, który musi przysiąc jeśli chcemy sięgnąć poza granicę technicznej ludowości.

Tadeusz Szatran

WYSTAWA PARYSKA. W związku z organizacją działu polskiego na wystawie nowoczesnej sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r. utworzono Komitet Wykonawczy w Warszawie, w lokalu Towarzystwa przemysłu ludowego przy ul. Tomka I. 1. Komitet Główny w lokalu redakcji „Świata“ Szpitalna 12. Adres delegata Rządu, Kraków, Smoleńska 9. Dla kwalifikowania projektów i okazów utworzono Komisję: architektoniczną, mebli i wnętrz, oraz rzeźbiarsko-ceramyczną.

WSZECHŚWIATOWA WYSTAWA WSPÓLDZIELCZA W GANDAWIE. Komitet wykonawczy Związków i Central Spółdzielni rolniczych biorących udział w wystawie gandawskiej, Warszawa, Kopernika 30, przystąpił do zorganizowania między innymi także działu przemysłu ludowego. W tym celu zwraca się do społeczeństwa z apelem o współdziałanie w tej doniosłej propagandzie zagranicznej. Potrzebne są: interesujące i charakterystyczne okazy, modele, fotografie i to wszystko co może zaświadczyć o wytwórczości ludowej. Wystawa otwartą zostanie 15 czerwca 1924 r.

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI KOŚCIELNEJ W PADWIE. Radca handlowy przy poselstwie w Rzymie zawiadamia, iż jarmark — wystawa, która odbędzie się w Padwie w dniach od 5 do 19 czerwca b. r., odznacza się od poprzednich tem, że uwzględniając specjalnie dział liturgiczno-kościelny obejmuje: architekturę, rzeźbę, materiały budowlane, witraże, ołtarze, organy, konfesjonały, ławki, wyroby złotnicze, platery, hafty, drobne wyroby dewocjonalne, oprawy mszałów, grafikę itd. Bardziej szczegółowe informacje otrzymać można w Ministerstwie Przemysłu i Handlu (Wydział Handlu Zagranicznego).

WYSTAWA GRAFICZNA W AMERYCE. W Milwaukee w Stanach Zjednoczonych odbędzie się w sierpniu br. wystawa sztuki graficznej. Miejscowa emigracja polska na wystawie tej, jako poważne skupienie w Ameryce weźmie udział. Zapowiedziany jest również udział grafików polskich z kraju.

KONGRES REKLAMOWY. Polsko-amerykańska izba handlowo-przemysłowa w Warszawie otrzymała zawiadomienie, iż w Londynie od dnia 14-go do 19-go lipca 1924 r. odbędzie się wszechświatowy kongres reklamowy.

WZORY I SZABLONY DLA MALARSTWA ŚCIENNEGO. Ściany naszych mieszkań zawsze malowano szablonami sprowadzonymi z Niemiec i Czech. Wszelkie wysiłki zmierzające do wytworzenia własnych patronów, a tem samem uruchomienia koniecznej pla-

cówki przemysłowej spotykały się z niezrozumieniem i obojętnością nawet tych sfer, które winny stać na straży rodzimej sztuki zdobniczej.

Tak zresztą jak w każdej innej dziedzinie rzemiosł, wzór obcy łatwo przenikał społeczeństwo niezdolne do wysiłków w kierunku odepchnięcia fali zabijającej poczucie swojskiego przemysłu, handlu i wytwórczości. Wygodzie tej schlebiał bystry obcokrajowiec, z całą zapobiegliwością dostarczał najgorszego gatunku wzorów, zatruwając w ten sposób systematycznie atmosferę życia codziennego. Ruch rozpoczęty przez Muzeum przemysłowe w Krakowie celem powstrzymania tego szkodliwego zalewu zagranicznej tandety w każdym objawie przemysłu i rzemiosł, nie pominął także i malarstwa pokojowego. Kilkakrotnie ogłaszano konkurs na patrony dla ściennej dekoracji, aby w ten sposób poruszyć opinię publiczną i stworzyć swojski motyw codziennego otoczenia. Szereg adeptów sztuki dekoracyjnej wyszkolono w ten sposób w kompozycji szablonów, brakowało tylko pola dla ich działania. Obecnie dzięki wytwórni patronów pod nazwą „Malarstwo ścienne“ (Kraków, Czapskich 4), otwartą się droga rozwoju nowej gałęzi przemysłu artystycznego. Rozpoczęto prace ze zrozumieniem istotnej wartości nie tylko ekonomicznej i handlowej ale przede wszystkim estetycznej, albowiem kierownictwo artystyczne objął prof. Jan Bukowski, znakomity dekorator, świetny znawca i twórca polichromji. Doświadczony esteta, który zdobył wspaniałe świątynie, daje pewność powodzenia nowej instytucji, a w przyszłości Jemu zawdzięczy społeczeństwo odrodzenie sztuki rodzimej w malarstwie ściennym. Niezmiernie ciekawą zapowiedź wydała w druku wytwórnia wzorów i szablonów dla malarstwa ściennego pt. „Malarstwo Ścienne“, a przytoczone uwagi charakteryzują słuszne założenia przedsiębiorstwa, które tak zakresła swoje zadania:

„Od dawna odczuwano w Polsce dotkliwie brak w dziedzinie malarstwa ściennego, w szczególności brak wzorów i szablonów dla malarzy pokojowych, wzorów o wartościach artystycznych i swojskich. Ściany naszych mieszkań malowano dotychczas niemal wyłącznie szablonami sprowadzonymi z zagranicy, produktami trzeciorzędnych niemieckich sił dekoratorskich przeważnie bez smaku o motywach obcych, często wręcz odpychających. W ten sposób ściana pokoju, ten nieustanny towarzysz człowieka, która jako element dekoracyjny w wielkiej mierze działa decydująco o nastroju mieszkania i jego wpływie na psychę mieszkańca, w obecnych warunkach jest prawie zawsze przykra i obca.

Wobec budzącego się coraz silniej w naszym społeczeństwie poczucia i potrzeby swojskości oraz wyzbycia się obcych wpływów w rozwiązaniu zagadnień przemysłowo-artystycznych, wytwórnia wzorów i szablonów dla malarstwa ściennego postawiła sobie za zadanie zło istniejące usunąć, wytwarzając wedle pro-

jektów najwybitniejszych polskich artystów dekoratorów, wzory i szablony od najprostszych, najskromniejszych, jedno, czy dwubarwnych, do najbogatszych wielobarwnych i dbać o to aby w każdym wypadku odpowiadały zawsze wymaganiom wykwiutnego smaku.

Wzory wydawane będą serjami w pewnych odstępach czasu, a uwzględniać będą one wszelkie warunki, jak charakter pokoju, oświetlenie, stąd każdy wzór będzie można otrzymać w różnych kombinacjach kolorystycznych zimnych i ciepłych oraz w tonach jasnych i ciemnych tak, aby malarz względnie jego klient mógł się zorientować w wyborze odpowiedniego szablonu i dostosować kolor ściany i rodzaj ornamentu do charakteru i umeblowania pokoju. Serje następne uwzględnią w szerszej mierze prócz wzorów skromniejszych wzory całocienne, wielobarwne oraz dekoracje klatek schodowych. Zamierzone są oprócz wzorów dla malarstwa pokojowego wzory dla skromnych polichromij kościelnych, kinoteatrów, poczekalni kolejowych.

Dalszy rozwój wytwórni zależeć będzie od społeczeństwa, które winno poprzeć każdy odruch przeciw tandecie i napływowi obcych wzorów. K. W.

ORGANIZACJA POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH. W dniach 14 i 15 marca b. r. odbyły się w gmachu Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie, posiedzenia I-go Walnego Zgromadzenia Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych. Posiedzenie otworzył rektor A. Szyszko-Bohusz przywitaniem w imieniu Akademii Sztuk Pięknych i krótkim przemówieniem streszczającym historję powstania Instytutu i jego cele, jako instytucji niezależnej od rządu, zadaniem której będzie precyzować dążności, żądania i poglądy sfer artystycznych, tworząc w ten sposób podstawę do ustawodawstwa na polu sztuki.

Po wyborze prezydium i referatach dr. Mieczysław Treter przedstawił sprawę organizacji zbiorów państwowych i wszystkie trudności na jakie ta sprawa napotyka. Uchwalono wnioski prelegenta, zdążające do prawnego uporządkowania tak ważnego w naszej polityce muzealnej zagadnienia. Wreszcie p. Warchałowski przedstawił w dłuższym referacie sprawę wzięcia przez Polskę udziału w paryskiej wystawie przedstawiającej wszystkie trudności i wykazując, że najwyższy czas, by władze odnośnie zdecydowały, czy i w jakiej formie udział ten nastąpi.

NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

TADEUSZ ANDRUCHOWICZ. PRACE RĘCZNE W WYCHOWANIU. PODRĘCZNIK METODYCZNY DLA NAUCZYCIELI SZKÓŁ POWSZECHNYCH I SEMINARIJÓW NAUCZYCIELSKICH. LWÓW 1924. 101 rysunków w tekście i 15 tablic kolorowych.

W ostatnich czasach mnożą się metody nauczania robót ręcznych, wzrasta co roku ilość nauczycieli wyszkolonych na kursach, wreszcie pojawiają się podręczniki mniej więcej odpowiadające systemom pociężnie wprowadzonej nauki pracy ręcznej. Nauka robót stała się powszechną, gorączkową i mimo zakreślonego programu bezładną. Jednocześnie słyhać narzekania rodziców, pedagogów z innej gałęzi wiedzy, wreszcie w prasie poruszono opinię publiczną. Znamienny tego rodzaju głos umieszczono w „Słowie“ wychodzącym w Radomiu. Skargi rodziców wynikają często z pobudek materialnych, niejednokrotnie jednak ludzie czuli na punkcie wychowania estetycznego młodzieży, trwożą się wynikami złego systemu nauczania. Należałoby się więc zastanowić jakie są przyczyny niedomagań. Odpowiedź znajdziemy w wyżej wspomnianym podręczniku, który treścią, rysunkami, ornamentem a wreszcie nawet zewnętrzna szatą graficzną, świadczy jak dalece niepowołanym wychowawcom powierzono młodzież szkolną. Zły pedagog, zła książka, przynosi więcej szkody aniżeli zupełne pominięcie nauki. Podobnie rzecz się dzieła z ratowaniem przemysłu ludowego i opieką nad sztuką

ludową. W najlepszych zamiarach lat temu kilkadziesiątek utworzono szkołę zawodową w Zakopanem i Kolumny. Z chwilą powstania tych uczelni wytwórczość okoliczna straciła na swej wartości i powoli zamarała. Warunkom ekonomiczno-społecznym zły pedagog dopomógł do wytepienia samodzielności twórczej ludu, która tak pięknie objawiła się w dziełach sztuki: w rzeźbie, w tkaninach, ceramice i wszelakich ozdobach. Wzorki pompejańskie dla ceramiki ówczesnej znalazły się na ścianach klasy, która miała w murach swych rozwijać najszlachetniejsze instykty i zdolności młodzieży wiejskiej. Wzorków tych dostarczał wówczas niestety nauczyciel i dziś podobnie czyni autor w swym podręczniku podając „wzorki“ jak sam je nazywa. Sięgają one wyżej, bo są przeznaczone dla seminarjów nauczycielskich, a stoją niżej banalnych pomysłów z przed lat 50-ciu. W porównaniu z tworam umieszczonymi w podręczniku (witraż, firanka i wycinanki w kształcie liści i owoców) najgorszy pomysł i wykonanie wiejskiej dziewczyny z Łowicza, Podhala czy Pokucia, staje się arcydziełem sztuki. Z natury swej dziecko polskie odpowiada psychice ludu gdy poczyna samodzielnie pracować. Ta sama prymitywność w ujęciu formy, ta sama naiwność w dekoracji, to samo poczucie barwy, ta sama spostrzegawczość i praktyczność przy wykonywaniu przedmiotów. Metodą autora w bardzo szybkim czasie zalety te można wytepić i to jest przyczyna niezadowolenia w spo-

czeństwie domagającym się reformy nauczania, programu nauki robót ręcznych i doboru odpowiednich sił nauczycielskich. K. W.

Muzeum w Grodnie. Zarys dziejów powstania i rozwoju. 1920—1922. Grodno 1923.

Dr. Mieczysław Orłowicz. Ilustrowany przewodnik po Mazurach pruskich i Warmji z 85 ilustracjami w tekście. Książnica Polska. 1923.

Dr. Przemysław Dąbkowski. Fryderyk Jacimirski. Miecznik Sanocki. Studium historyczno-obyczajowe z XV wieku. Przemysł. Nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauk. 1923.

Józef Dickler. Górnictwo na Rusi Halickiej w XV i pierwszej połowie XVI wieku. Przemysł. 1924. Odbitka z rocznika V. Tow. przyjaciół Nauk w Przemysłu.

Muzea polskie pod redakcją Dra Feliksa Kopery I. Muzeum Narodowe w Krakowie. Wybór i opis cenniejszych zabytków. Kraków 1923. Nakładem Drukarni Narodowej.

Muzea polskie pod redakcją Dra Feliksa Kopery I. Galeria sztuki współczesnej.

Muzea polskie pod redakcją Dra Feliksa Kopery I. Marjan Gumowski. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu.

Technik domowy. Podręcznik dla amatorów rzemiosła. Eberhard Schetzler, Z 409 rycinami. Z 36 wydania niemieckiego przetłumaczył St. Gieszczykiewicz Cieszyn. 1924. Nakład i własność księgarni B. Kotuli.

Inż. W. Kączkowski. Alfabetyczny poradnik towaroznawstwa. Warszawa 1923. Wydawnictwo Związku Polskich Stowarzyszeń Spożywczych.

Inż. St. Krasuski. Kalkulacja warsztatowa. Podręcznik dla szkół zawodowych i do użytku praktycznego Nakładem „Mechanika”. Warszawa. 1923.

Prof. E. T. Geisler. Podzielnica Uniwersalna i jej zastosowanie. Warszawa 1923. Nakładem „Mechanika”.

WIRTSCHAFTLICHE NACHRICHTEN FÜR HANDEL, GEWERBE U. INDUSTRIE. MESSE UND EXPORT-ZEITUNG. NR. 2. JAHRG. 1. Bardzo ciekawe i znamienne uwagi o ludowej sztuce rosyjskiej spotykamy w artykule art. malarza B. Keith'a. Rząd sowiecki urządzał świeżo, w rozmaitych miastach, zwłaszcza niemieckich, wystawy tej sztuki, a zwiedzający mogli przypatrzeć się pracy prawie że nieznanego sobie

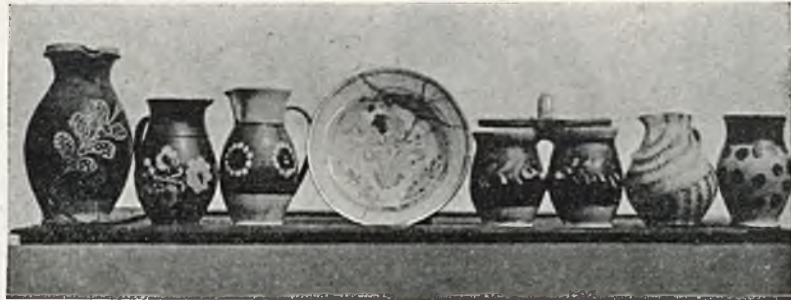
ludu, w jego szczerych domowych wyrobach garncarskich, zabawkarskich, rzeźbach drzewnych, koronkach i t. d. Wielka odległość od miejsc kulturalnych skłania wieśniaka rosyjskiego do szukania wzorów blisko siebie i do posługiwania się materiałem, który ma pod ręką, stąd a widać najściślejszy związek z okolicą, w której pracuje. Takie zabawki gliniane z Wiatki, nawiwnymi kształtami i jaskrawymi barwami wywołują wrażenie silniejsze od martwej europejskiej porcelany. Widać doskonale zastosowanie materiału, granice pomiędzy wielką a ludową sztuką zacierają się, co może stworzyć prawdziwie narodową sztukę. Wyroby ludowe spotyka się w niewielu miejscach Europy, najliczniej jednak w Rosji, a wieczne ożywcze źródło siły wypływa z pracy całego ludu. Takie uwagi Keitha, bardzo są znamienne dla sposobu myślenia zachodniego Europejczyka.

W naszych czasach, gdy ogólne upodobania zwracają się do uproszczenia i najściślejszej syntezy form i barw, gdy artyści wzorują się na prymitywnych, dawnych ozdobach graficznych i t. d., ludowa sztuka dochodzi do wielkiego znaczenia, gdy w okresach klasycyzmu dla artystów nie istniała. Państwo rosyjskie, ze swego olbrzymiego obszaru może przedstawić wybór najciekawszych okazów, ale prawdziwej „rosyjskości“ będzie w tem mało. Słowo „rosyjski“ bierze Keith w znaczeniu nie narodowym, ale państwowem, gdyż mówi: „nie jest przypadkiem to, że rzeźby drzewne pochodzą z lesistych północnych okolic, że w Wiackiej gubernji udają się sławne gliniane zabawki, że Ukraina, Krym i Kaukaz najwięcej dostarcza kobierców i wyszywek“. Rozumie się, że sztuka ludowa rozwija się w tym materiale, którego w danem miejscu jest najwięcej, ale na tem nie koniec. Państwo rosyjskie składa się z wielu ludów i szczepów, ras i kultur, na samym Kaukazie istnieje trzydzieści oddzielnych języków, cała ziemia na której mieszka dziś „Wielkorosjanin“, zdobyta już w czasach historycznych na fińskich plemionach, których pozostałości w rozmaitych okolicach bywają dosyć liczne. Taka np. sztuka rosjan z Wiatki w porównaniu ze sztuką miejscowych finów jest zupełnie odmienna a Turkiestan i Kaukaz mają własne dawne kultury artystyczne. Rząd sowiecki nie zaniedbuje żadnej sposobności do ogłaszania się w Europie, która wszystko co nieznanne i nowe bezkrytycznie przyjmuje. Ks. Tadeusz Kruszyński

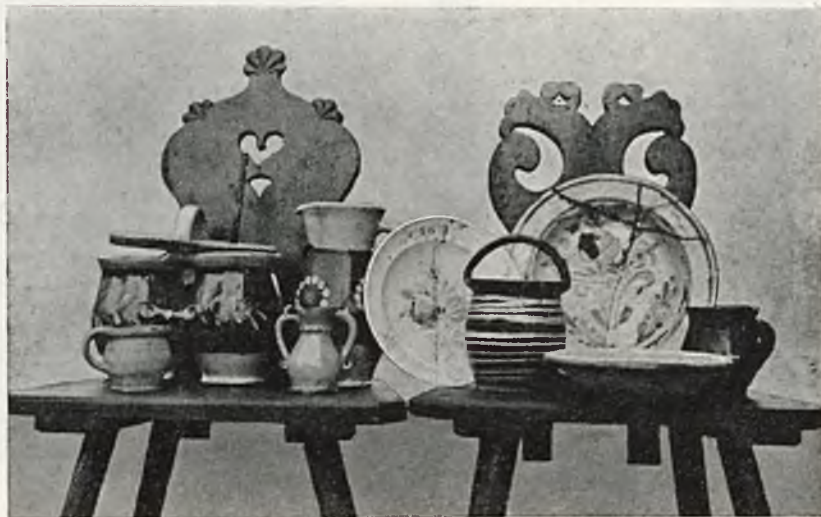
OD REDAKCJI: Inicjały projektował Franciszek Seifert, okładkę Marjan Ziółkowski.

REDAKTOR KAZIMERZ WITKIEWICZ

TREŚĆ ZESZYTU: IZYDOR GULGOWSKI: GARNCARSTWO NA KASZUBACH. — TADEUSZ SEWERYN: HUCULSKA WYKŁADANKA W DRZEWIE (Dok. nast.). — SEWERYN UDZIELA: WYRÓB SPRZĘTÓW LUDOWYCH W SKAWINIE POD KRAKOWEM. — TADEUSZ SEWERYN: DZIWNE MUZEUM. — TADEUSZ SEWERYN: FARTUSZKI KOSOWSKIE. — KAZIMIERZ WITKIEWICZ: MALOWANKI LUDOWE Z OKOLICY DĄBROWY W TARNOWSKIM. — KAZIMIERZ WITKIEWICZ: PAMIĄTKI I ZABAWKI LUDOWE Z KIEMASZU KRAKOWSKIEGO. — KRONIKA. — NADEŚLANE KSIĄŻKI I CZASOPISMA.



1.



2.

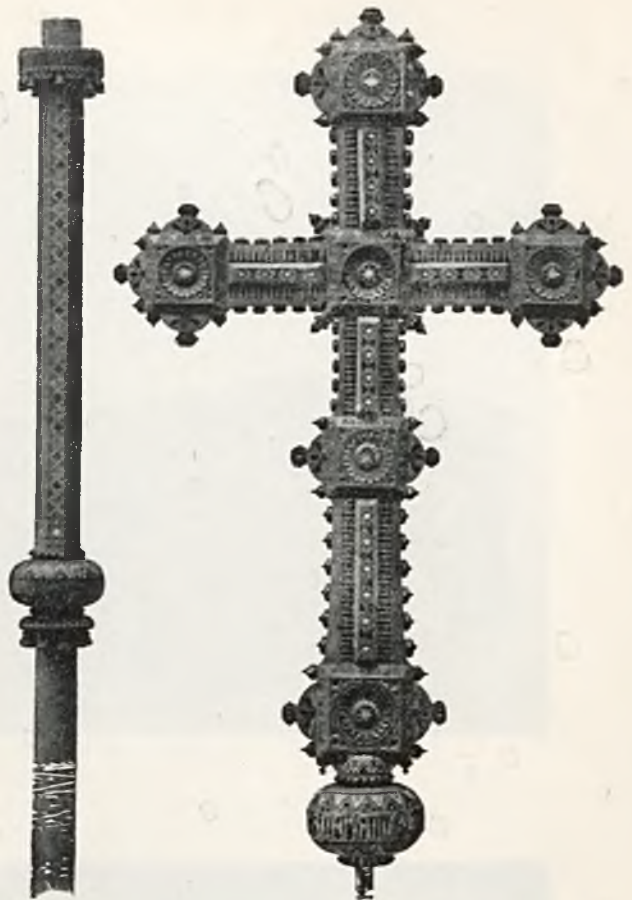


3.

1 i 2. DAWNE WYROBY GARNCARSTWA LUDOWEGO NA KASZUBACH.
3. NOWOCZESNE WYROBY GARNCARSTWA LUD. NA KASZUBACH.



1.



2.



3.

4.

1. OPRAWA LUSTERKA, WYRÓB WASYŁA DEWDIUKA ZE STAREGO KOSOWA, W TLE FARTUSZEK IGNACEGO GRUSZKOWSKIEGO Z KOSOWA. — 2. KRZYŻ RZEŹBIONY I WYKŁADANY PRZEZ WASYŁA DEWDIUKA, ZNAJDUJĄCY SIĘ W CERKWI NA MONASTERSKU (KOSÓW). — 3. SZKATUŁKI SEMENA KORPANIUKA Z PŁOSKIEGO W JAWOROWIE. U GÓRY RZEŹBIONE I NABIJANE STYLISKO CIUPAGI WYKONANEJ PRZEZ WASYŁA SZKRYBLAKA. — 4. WIERZCHY SZKATULEK WYKONANYCH PRZEZ JURKA KORPANIUKA Z JAWOROWA. U GÓRY ŚCIENNA SKRZYŃKA NA LISTY ORAZ RAMKA Z HAFTEM STAREJ K. KORPANIUCZKI.



1.

2.



3.

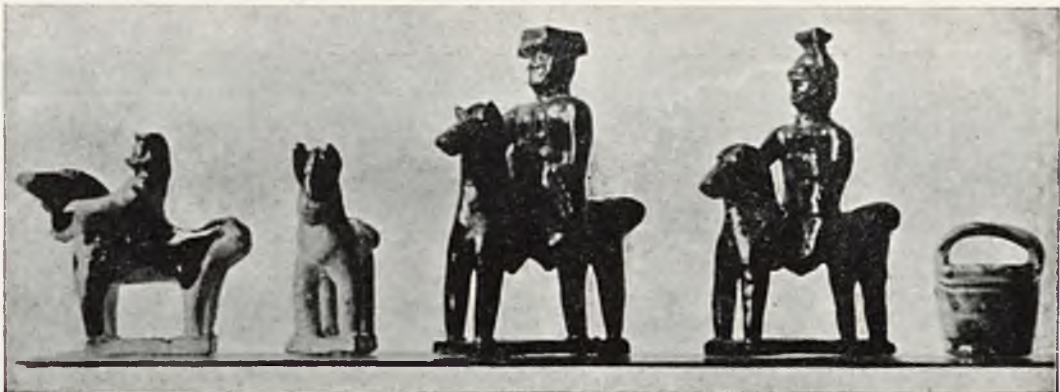
1. PUSZKA DREWNIANA, WYRÓB IWANA SEMENIUKA Z PECZENIŻYNA. — 2. SZKATUŁKA DREWNIANA, WYRÓB JURKA SZKRYBLAKA, ZE ZBIORÓW MUZEUM ETNOGRAF. W KRAKOWIE. — 3. BUTELKA I BARYŁKI DREWNIANE, WYRÓB JURKA SZKRYBLAKA, ZE ZBIORÓW MUZEUM PRZEMYSŁ. W KRAKOWIE.



KREDENS I SKRZYŃKA MALOWANE OZDOBNIĘ, WYRÓB LUDOWY ZE SKAWINY
POD KRAKOWEM. WŁASNOŚĆ MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE.



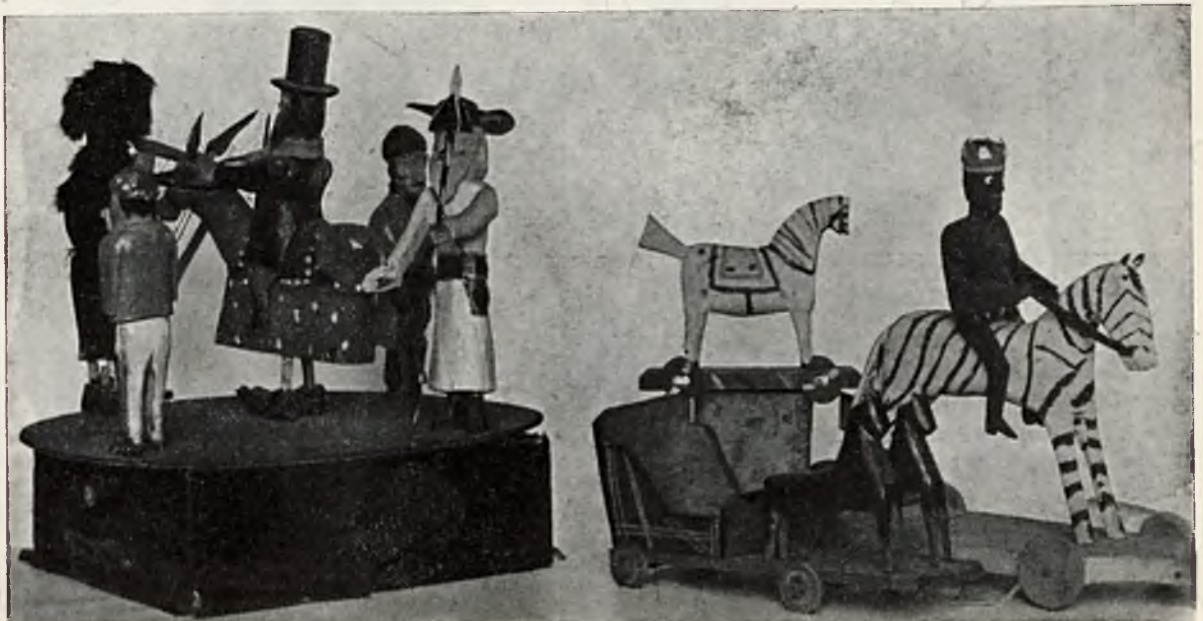
KONIK ZWIERZYŃIECKI, WYRÓB GARNCARZA MŁODNICKIEGO Z BIELAN R. 1888.



WYROBY GLINIANE GARNCARZY Z OKOLIC KRAKOWA.



ZABAWKI LUDOWE Z UROCZYSTOŚCI „EMAUS” NA ZWIERZYŃCU POD KRAKOWEM.



ZABAWKI LUDOWE Z UROCZYSTOŚCI „EMAUS“ NA ZWIERZYŃCU POD KRAKOWEM.



MALOWANKI ŚCIENNE Z OKOLIC POWIŚLA DĄBROWSKIEGO POW. TARNOWSKIEGO.



MALOWANKI ŚCIENNE Z OKOLIC POWIŚLA DĄBROWSKIEGO POW. TARNOWSKIEGO.