

TIUŁOWE CZEPCE KURPIOWSKIE¹⁾

MARIA ŻYWIRSKA

Częścią składową dawnego stroju kobiet-mężatek na terenie kurpiowskiej Puszczy Białej był czepek tiułowy, zwany tutaj — cypek z tiuliku. Formy czepca, tak jak i cały strój, przechodziły kilkakrotnie ewolucję. Znalemi są tylko dwa jej przejawy: cypek kurpiecki z kacurem (tak go nazywano w części Otrowskiej Puszczy)²⁾, lub inaczej zwany cypek kurpiecki ze skrzydłami lub ogonem (nazwa spotykana częściej w grupie Pułtuskiej). Ten typ noszony był jeszcze przy końcu XIX wieku. Drugi typ — to tak zwany cypek ślachecki, noszony w pierwszym i częściowo drugim dziesiątku XX wieku.

Czepek otrzymywała kobieta w czasie obrzędu oczepin i przechowywała go najczęściej «na

śmierć», gdyż był najstaranniej wykonany i możliwie bogato zdobiony.

Celem tego artykułu jest omówienie jedynie haftu czepka. Dla zrozumienia jednak założeń twórczych hafciarki musimy zapoznać się z jego krojem i sposobem noszenia. Haft, bowiem, pomysłany tu był, jako nieodłączna część składowa stroju głowy i tym się tłumaczy takie, a nie inne rozłożenie go na płaszczyźnie czepka.

Kurpiecki cypek z kacurem (czasem mówią z kacorem)³⁾, wykonany był z dwóch części: głowy z gładkiego tiulu suto wokół marszczzonej, przybranej koronkową, tryfioną fryską i haftowanego kacura, czyli skrzydeł, obszytego także koronką typu Valenciennes. Miejsce połączenia głowy z kacurem podszywano

1



1a





2

jednocentymetrową listwą płócienną przez którą przewlekano sznurek, aby czepkę można było mocno zawiązać na głowie. Podobną tylko szerszą listwą podszyty był brzeg czepka ułożony

wraz z koronkową fryską w równe karby. Ten typ czepka zakrywał szczelnie całą głowę opadając głęboko na czoło, zaś kacur był luźno opuszczony na ramiona. Na czepkę zawiązywano zło-

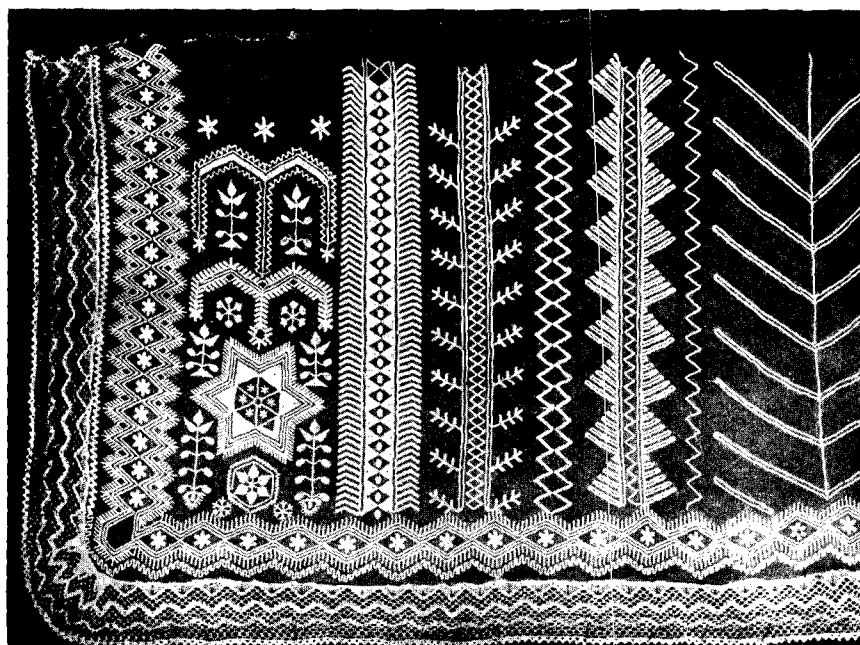


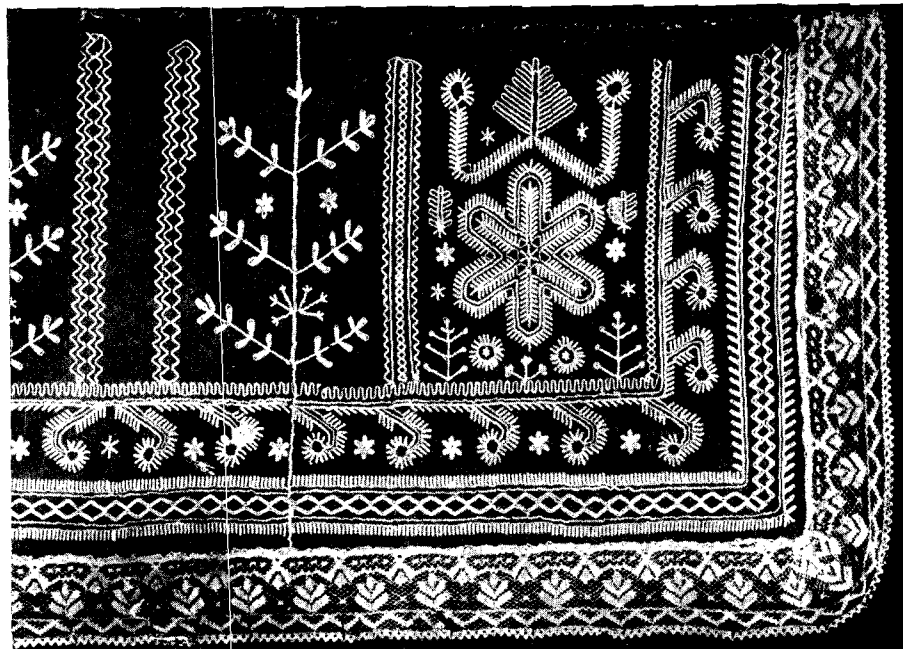
3

żoną «na róg» (ukośnie) wełnianą chustkę — s alin ó w k ę ⁴⁾ zakrywając całą głowę tak, że widoczna była jedynie fryska z tryfionej koronki i kacur. Końce chustki zaś związywano wokoło głowy tworząc rodzaj zawoju.

Cypek ślachecki — to romboidalny kawałek tiulu obejmujący głowę, z lekka zmarszczony, obszyty ze wszystkich stron fryską z tuliku, zakończony szerokimi siarfami. Zakrywał on jedynie czubek głowy i tworzył jedną dekoracyjną całość z haftowanymi siarfami, zawiązanymi pod brodą w sztywną rozłożystą kokardę. Dlatego też haft pokrywał cały czepek z wyjątkiem tych części siarfy, które zawiązywa-

4





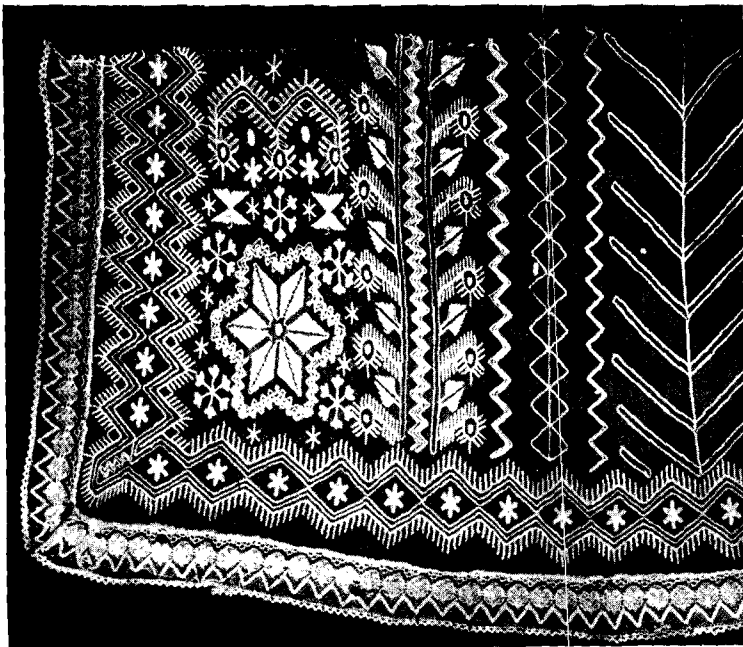
5

ne pod brodą ukryte były w węźle. Siarfy ob-
szyte były również koronką. Czepki te można
było nabyć w pobliskim miasteczku, w dni jar-
marczne. Piętno indywidualne nadawał im do-
piero haft wykonany własnoręcznie przez ko-
biety puszczańskie. Gdy czepek był uszyty i ob-
rzeżony koronką, wtedy dopiero pokrywano go
haftem, w końcu prano, krochmalono i oddawano
do tryfienia.

Tryfieniem nazywano równe, niezmiernie sta-
ranne ułożenie fryski w sztywne karby. Pracę tę
umiały wykonywać jedynie specjalistki, których
było zaledwie kilka w danej parafii lub w są-
siednim miasteczku. Aby utryfić fryską cypka

6





7

z kacurem maczano ją w gęstym krochmalu i zaszywano w jej drobne fałdki kawałki gładkiej, bagiennej trzciny jednakowej wielkości, naciągając mocno mokrą jeszcze koronkę. Po wyschnięciu wypruwano trzcinki i uzyskiwano w ten sposób równe karby. Cypek ślachecki tryfiono ślacheckimi rurkami do włosów.

Mając teraz obraz kobiecej głowy w każdym typie czepka, możemy wysledzić główne założenie twórcze hafciarki. Haft wykonywany był «we wzór z pamięci» — jak mówiła Wiktoria Szczepanik z Obrytego, pokazując swój czepiec haftowany przez nią około 1890 r. Wykonywany był białą bawełną, której grubość warunkowana była gęstością tiulu. Początek nitki i jej zakończenie tak zręcznie były ukryte w rysunku haftu, że badając awers i revers czepka, trudno jest go znaleźć. Bogactwo haftu i jego przedziwną finezję uzyskiwano jednym tylko typem ściegu: zwykłym przewlekaniem nitki przez poszczególne oczka tiulu. Śledząc dokładnie dukt nitki widzimy subtelność intuicję artystyczną hafciarki, która nie przerywając nitki rysuje nią samodzielnie motywy i wykorzystuje jej ciągłość dla swoich założeń twórczych. Ta właśnie ciągłość duktu nitki dodaje lekkości całej kompozycji.

Elementów hafciarskich jest także niewiele. Przede wszystkim z y g z a k: prawidłowa linia łamana, w i a t r a k, g w i a z d k a złożona z kilku dośrodkowych obwodów, k w i a t e k i o c k o. Urozmaicenie zygzaaka zwielokrotnieniem linii położonych obok siebie i tworzących różnej szerokości płaszczyzny, poza tym różnorodność proporcji odcinka zygzaaka pozwalały uzyskać wielkie możliwości dekoracyjne w hafcie począwszy

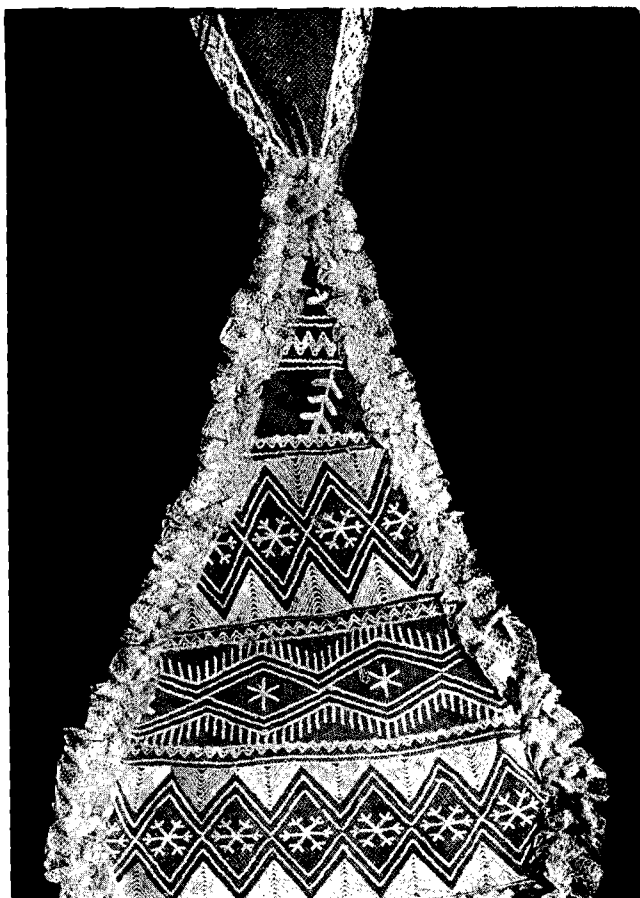


8a

od linii ostrych, wydłużonych, jak gotyckie iglice oraz różeg (środkowa część kacura), kończąc zaś na miękkich, prawie okrągłych krzywiznach ramion wiatraczka czy listka. Ta szeroka rozpiętość proporcji wzbogacała tak samo możliwości hafciarskie każdego elementu, skwapliwie wykorzystywane przez hafciarki. Wreszcie różnokierunkowość linii, uzyskana dzięki gęstości tiulu, powiększała możliwości kompozycyjne. Nawet przy rysowaniu płaszczyzn trójkątnych, prostokątnych, a nawet wielokątnych dążących do owalu czy koła, hafciarka posługiwała się linią łamaną, położoną blisko, jedna obok drugiej — używając tylko wyjątkowo linii zamkniętych, np. rysując ocko. Najlepiej da się to wysledzić na płaszczyźnie listków kwiatka, czy pełnych trójkątach gwiazdy.

Jak już poprzednio zaznaczyłam, w czepku z kacurem haft pokrywał jedynie kacur. Najbogaciej występował w częściach bocznych ubożając ku środkowi, który wypadał na tyle głowy. Zaraz za koronką obiegającą kacur siedł ślak. Resztę płaszczyzny kacura po wykonaniu ślaku, dzieliła hafciarka przez złożenie na dwie równe części i wtedy każdą połowę rozdzielała liniami pionowymi na nierównej wielkości pola (biorąc przy tym pod uwagę szwy łączące kawałki tiulu) przy czym pola boczne — nazwijmy je przybrzeżnymi — były największe i najbogaciej zakomponowane. Oddzielał je od następnego pola pionowy pas, będący sam w sobie zamkniętą kompozycją, niekiedy dość skomplikowaną, np. w czepkach 3 i 4. Rzadziej spotykany był drugi typ, gdzie następne pola miały także odrębną, choć dużo uboższą ornamentykę. W obu wypadkach jest jednak wyraźna tendencja do zrównoważenia części przybrzeżnych ze środkowymi, a tym samym utrzymanie równowagi w całości układu kompozycyjnego przez odpowiednie rozmieszczenie motywów. Rozplanowanie haftu na całym kacurze przeprowadzała hafciarka po wykonaniu szlaku biegnącego równoległe do koronki. Występuje w nim ulubiony motyw hafciarek to jest szereg rombów, uzyskanych przez dwie linie łamane, występujący w kilkunastu wariantach.

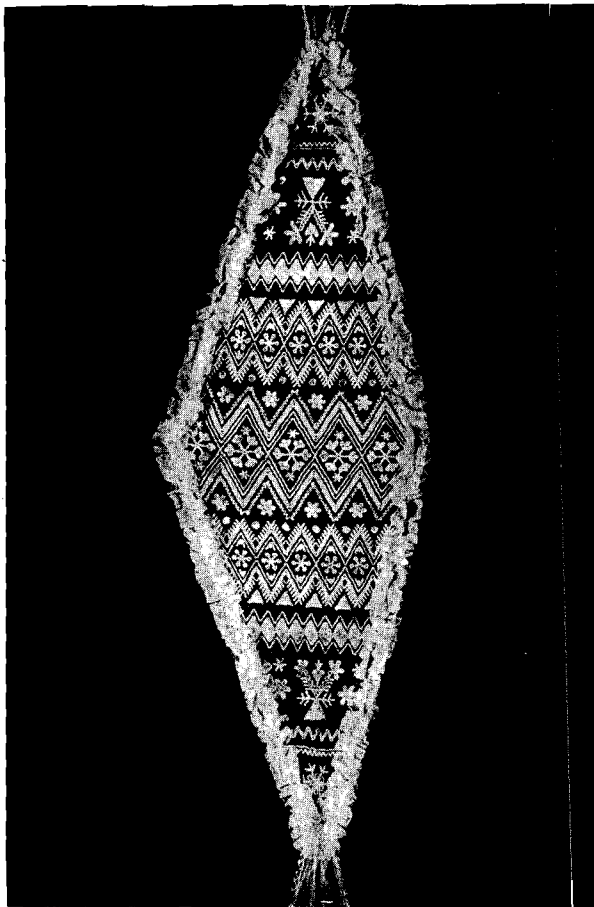
W szlaku tym natrafiamy na interesujący proces trudno uchwytny w twórczości ludowej, a będący często tematem gorących dyskusji wśród badaczy sztuki ludowej: adaptacji wytworów fabrycznych — miejskich i włączenia występujących w nich motywów do zespołów kompozycyjnych o charakterze ludowym. W czepkach kurpiowskich mamy tego wymowne przykłady. Najwyraźniej występuje to zjawisko w czepkach reprodukowanych na ryc. 2 i 6. Dwa szeregi linii łamanej — zygzaka i tworzącej romby, są niewątpliwie świadomym naśladownictwem tego samego motywu występującego w koronce. Z jed-



9

9a





10

nej strony wiąże to koronkę z czepkiem w organiczną całość dekoracyjną, z drugiej strony widzimy, jak samodzielnie i niezależnie ten motyw został przez hafciarkę zinterpretowany. Przede wszystkim powierzchnia rombu została znacznie powiększona, a co za tym idzie — musiałyby powstać dużo grubsza linia boków. Tymczasem hafciarka rozbijając je na dwie lub trzy cienkie linie i dając na nich zwarty szereg krótkich linii prostopadłych zyskuje równowagę, a zarazem lekkość odpowiadającą tiulowi.

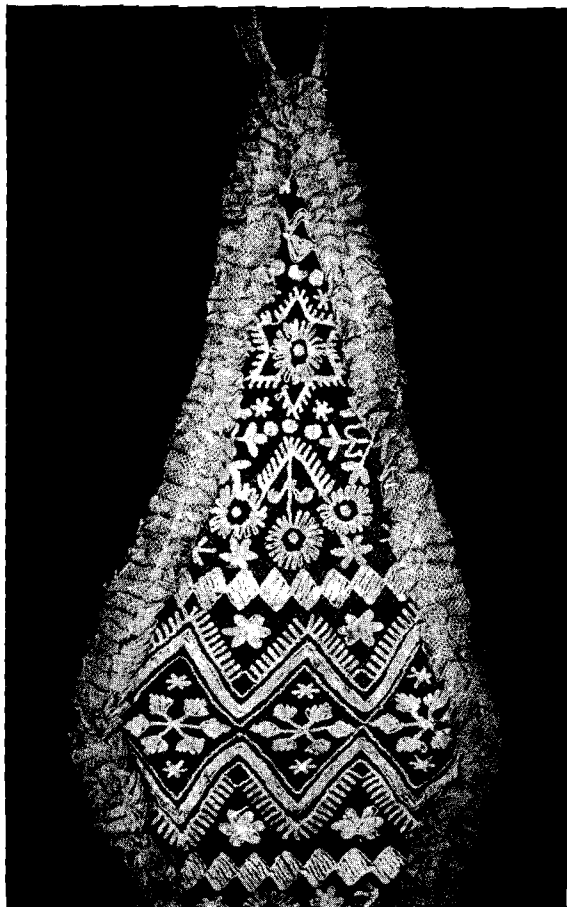
Inny przykład korelacji szlaku z koronką widzimy w czepku na ryc. 3. Chcąc związać szlak z motywem koronki hafciarka dodała u dołu miękką linię falistą, która jest głównym motywem występującym w koronce. Ponieważ w części pionowej szlaku, wskutek gęstości rombów linia ta zatarłaby czystość rysunku, hafciarka posunęła się aż do zerwania z ciągłością motywu na korzyść przejrzystej harmonii kompozycji i dała samodzielną, drobną linię falistą niemal identyczną, jak w zakończeniu fabrycznej koronki. Ta pozorną niedokładność pozwoliła jej szczęśliwie nie naruszyć głównego kompozycyjnego założenia. Zupełnie podobne rozwiązanie występuje bardzo dobitnie w czepku ślacheckim (ryc. 9a). Siarfa czepka obszyta jest inną koronką niż część główna. W koronce siarfy mamy jako motyw główny,



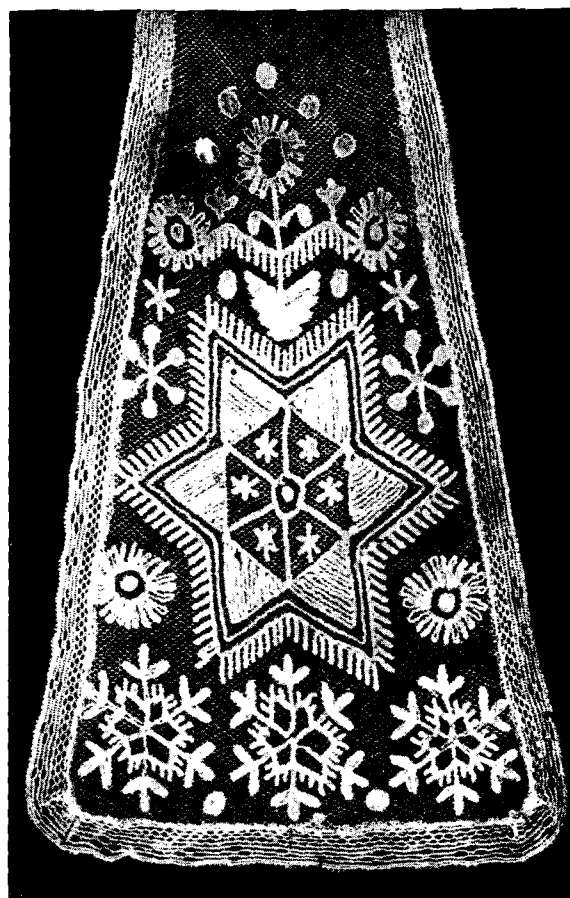
10a

rodzaj rozłożystego liścia paproci. Taki liść rysuje hafciarka nad główną gwiazdą, jednak znów linią podwójną dla uzyskania lekkości. Dalsza część siarfy obszyta jest koronką w motyw romboidalny, który mamy — jako motyw główny — w kilku interpunkcjach na zasadniczej części czepka. Wreszcie małe panteleki obiegające siarfy czepka (ryc. 10) znajdują swój odpowiednik w drobnej linii falistej, zamykającej obwód mniejszej gwiazdy, a powtórzonej w gwieździe większej. Podane przykłady stanowią przyczynek do wyjaśnienia problemu naśladownictwa i zależności.

Wróćmy jednak do haftu. Po wykonaniu szlaku hafciarka przystępuje do dalszej pracy. Jak już poprzednio wspomniałam, główna część kompozycji zdobiącej czepkę ma założenie pionowe. Występuje to nie tylko przy podziale całej płaszczyzny kacura na pola ornamentacyjne, ale jeszcze jest podkreślone w układzie piórkowatych linii wykańczających szlak. I tutaj hafciarka wyzwala się z szablonu wzoru, aby osiągnąć cel główny: harmonijną statykę kompozycji. Inny, bowiem, jest układ piórkowatych linii w pionowej części szlaku, inny w poziomej. W pionowej części są one prostopadłe do boków rombu, tworząc przy załamaniach ock o, kiedy w części poziomej cały czas ustawione są pionowo, podkreślając



11



11a

w ten sposób przesunięcie punktu ciężkości, jak gdyby wyciągając skrzydła czepka ku dołowi. Przyglądając się uważnie poszczególnym partiom szlaku w czepku (na ryc. 5) zauważymy, że hafciarka nie tylko w tym wypadku nie trzyma się niewolniczo raz przyjętej koncepcji i zmienia ją w zależności od swego głównego planu: równomiernego rozłożenia motywów kompozycji. To samo da się powiedzieć o zygzaku wewnętrznym drugiego szlaku z kwiatkami oraz o układzie i zwartości kreski w części pionowej szlaku.

Przystępując do wypełnienia haftem części przybrzeżnej jako motyw podstawowy brała hafciarka gwiazdę. Zaznaczyła dla niej środek tak, aby odstęp od linii bocznych był taki sam jak od podstawy. Haft zaczynała od środka bądź ockiem, bądź maleńkim wiatraczkiem. Następnie, licząc dokładnie oczka tiulu, rysowała przekątnie ramion gwiazdy lub inne linie konturowe. Na nich dopiero narastały dalsze elementy gwiazdy, dyktowane niezachwianym nakazem wewnętrznym artystki. Potem zamykała pole nad gwiazdą jednym lub dwoma dwuramiennymi, zróżnicowanymi zygzakami, przy czym zawsze dolny był cięższy od górnego. W końcu dopiero wypełniała pozostałe, wolne przestrzenie motywem wiatraczka, czy kwiatka. Z kolei przystępowała do drugiej partii zamykającej kompozycję przy-

brzeżną: skomplikowanego pionowego szlaku. Sam środek kacura wykańczała symetryczną, wiotką różgą, narysowaną pojedynczą nitką. Dzieliła je jedna, cienka linia. Wykończony i rozłożony kacur pozwoliłby nam zobaczyć, jak harmonijnie powiązane ze sobą zostały poszczególne części całej kompozycji. Z chwilą wejścia w modę czepków *ślacheckich* haft na nich wyglądał jak gdyby wycięty z czepka z kacurem i zastosowany w nowej formie. Widzimy to wyraźnie na siarfach czepka ryc. 9. Szlak jest tam asymetrycznym wycinkiem części przybrzeżnej czepka kurpieckiego. (Być może, kobieta puszczańska rzeczywiście w ten sposób zużytkowała dawny czepkę, tym bardziej, że dalszy ciąg szarfy jest dosztukowany i obszyty inną koronką). Jednak i haft na głównej części czepka nie jest związany z jej romboidalnym kształtem. Stanowi, jak gdyby wycinek z koronki skomponowanej w pasy — *ślaki*. Część środkowa, najszersza, stanowi oś symetrii. Następne pasy kończą zupełnie niespodziewanie, często także asymetryczne, poszczególne, luźne motywy. Tak samo trudno jest zrozumieć myśl hafciarki w zakończeniu tej partii haftu asymetryczną gałązką.

Inaczej już i dużo prawidłowiej rozwiązana jest kompozycja czepka z ryc. 10. Motyw na siarfię stanowi logicznie zamkniętą całość budowaną

świadomie z uwzględnieniem zwięzania się pola zdobionego, czego wyrazem są trzy malejące gwiazdy. Część główna, choć jeszcze złożona z wycinków pasów, jest w zwięzających się rogach zakończona samodzielnym motywem kwiatka wazonie i wreszcie wiatraczka.

Najdokładniej jednak możemy zaobserwować uniezależnienie się od dawnych koncepcji kompozycyjnych z czepka z kacurem na czepku ślacheckim z ryciny 11. Tu, nie tylko motyw na siarbie tworzy zamkniętą całość, zrośniętą z kształtem płaszczyzny, ale i na części głównej jedynie środek pozostał wycinkiem ze szlaku. Reszta stanowi tak jak na siarbie kompozycję wytłumaczoną kształtem materii i wyobraża kwiatek, przypominający popularne w hafcie koszul ziele i gwiazda. Niedbale wykonany zygzak w samym rogu, wskazuje raczej na niecierpliwość hafciarki, aniżeli sens zamknięcia całości. Ta niedokładność i pośpiech mimo woli nasuwają porównanie z późniejszym, o przekwitających formach, haftem koszul miejscowego stroju kobiecego.

Kończąc na tym uwagi o hafcie czepców kurpiowskich zdają sobie sprawę z wielu braków i niedociągnięć. Winno się bowiem wysledzić ich pełną linię rozwojową w układzie, rozbudowie motywów i ich przeobrażeniach. Trudno jest jednak pokusić się o jakąś wyczerpującą analizę

na podstawie tych 9 okazów, z których zaledwie czepiek z ryc. 9 posiada dokładną metrykę⁵⁾). Wyraźna linia rozgraniczająca chronologicznie tylko obydwie grupy czepców, pozwala sądzić, że raczej w czepkach szlacheckich winniśmy znaleźć następny etap rozwojowy. Tymczasem nie widzimy tu nowych motywów, które by wzbogaciły haft. Znajdujemy tam natomiast mniejszą subtelność kreski (można by to tłumaczyć cieńszym, czy grubszym tiulem), powiększenie motywów, zastąpienie kreski przez płaszczyznę i gęstsze wypełnienie płaszczyzn, przy daleko mniejszej staranności wykonania. Wszystkie te momenty wykazują wyraźną analogię do linii rozwojowej haftu na koszulach kobiet puszczańskich omówionym w numerze 2 «Polskiej Sztuki Ludowej». Hafciarstwo na tiulu przepada nagle, razem z zarzuceniem czepka w stroju kobiecym. Kiedy czepiek przestał być częścią składową stroju świątecznego kobiety i stał się jedynie symbolem w czasie obrzędu weselnego, wystarczył stary czepiec babki, przechowywany «na śmierć», a wypożyczany w tych uroczystych chwilach. Obecnie jeszcze wyjątkowo uda się natrafić w niezniszczonych domach puszczańskich na dawne czepki zarzucone na strychu, a czepki z kacurem istnieją jedynie we wspomnieniach starych ludzi wygasającego pokolenia.

PRZYPISY

- ¹⁾ Artykuł ten został napisany głównie na podstawie zbioru czepków, zebranych przez ob. W. Modzelewską i ofiarowanych bezinteresownie Instytutowi do opracowania.
- ²⁾ Na terenie Puszczy Białej, Kurpiowskiej wyodrębniają się dwie grupy terenowe, które różnią się całym szeregiem przejawów kulturowych, co objawia się także w stroju. Jeśli chodzi o haft na tiulu, trudno jest to bliżej określić, gdy na terenie grupy Ostrowskiej nie udało się natrafić na czepiec haftowany, jedynie żyje on we wspomnieniach starych kobiet. Oglądając haft na czepkach z grupy Pułtuskiej twierdzą, że był identyczny.
- ³⁾ Rozważając trudną do zrozumienia nazwę kacur czy kacor, nasuwa się skojarzenie z nazwą chustek k a c o r o w y c h na Mazurach Pruskich, o czym pisze Karol Małek w swej książce «Plon, czyli dożynki na Mazurach», Olsztyn 1946. Mówi on tak: «Mężatki nosiły na głowach czepki białe, związane pod brodą» i dalej «Chustka „ka-

czorowa" (t. j. pięknego kaczora) zawiązana nad czołem tworzyła niby rogi» (str. 21). Starsze kobiety na Puszczy twierdzą, że chustki do czepka z kacurem były specjalne, duże z bogatą frendzlą, podzielone na cztery różnej barwy pola.

- ⁴⁾ Salinówką nazywają dotychczas kobiety puszczańskie miękką, wełnianą chustkę w żywych barwach: czerwonej, zielonej, szafirowej lub pomarańczowej. O ile były one zróżnicowane barwą, to szlak miały przeważnie jednokowy. Chustki te jeszcze teraz można spotkać na Puszczy. Noszone są jedynie w dni świąteczne czy uroczyste.

- ⁵⁾ Był on haftowany i noszony przez Annę Rakowską z Wielątek Nowych około 1915 roku. Czepiek ten jako pochodzący z końcowej fazy występowania ich w stroju kobiecym Puszczy może być jednocześnie przykładem ostatnich form haftu na tiulu.

КУРПЁВСКИЕ ТЮЛЕВЫЕ ЧЕПЧИКИ.

В Курпёвской пуще, находящейся на север от Варшавы, во время обряда «очепин» (после замужества) женщины получали тюлевые чепчики, вышивка которых рассмотрена в настоящей статье отдельно для двух видов: чепчика с «кацуrom» и «шляхетского» чепчика. Как на характерную черту вышивки автор указывает на ее простоту, выражающуюся в том, что ее богатство и изящество достигались исключительно при помощи строчки: обычным продеванием нитки через отдельные дырочки тюля с применением небольшого количества вышивальных мотивов, зигзагов, мельничного крыла, звезды, состоящей из нескольких кругов, цветка и петли. Эти элементы повторялись в ритмическом укладе, изменялись в своей пропорции, а также менялось их направление и расположение. Автор замечает, что мотивы

каёмки вышивки, обрамляющей нижнюю часть чепца с «кацуrom» являются подражением покупному кружеву, которым обшивался тюль, что является моментом, определяющим отношение народного искусства к посторонним элементам. Сравнивая курпёвскую вышивку на давнишнем чепце с «кацуrom» и более поздним «шляхетским» чепцом, автор приходит к выводу, что композиция сего последнего не шла по линии требований новой формы, но перенесена была с давнишних форм без согласования их с новыми условиями. Эта черта, а также отсутствие новых элементов показывают, что «шляхетский» чепец не является выражением прогресса и развития, но представляет собой упадочную форму, которая, впрочем, уже исчезла, также как и чепец с «кацуrom».

BONNET DE TULLE, DES KURPIE

Dans la forêt des Kurpie au nord de Varsovie, le soir des nocces les jeunes épousées étaient rituellement coiffées d'un bonnet de tulle dont les broderies ont été spécialement traitées dans cet article. On distingue le bonnet «matou» du bonnet «noble». L'auteur donne comme trait caractéristique de cette broderie un point unique, avec lequel on obtenait un effet mélangé de richesse et de finesse.

On passait usuellement le fil à travers les mailles du tulle en employant un nombre limité de motifs de broderie: zigzag, moulin à vent, étoile à plusieurs circonférences, fleurons et à jours ourlés. On multipliait les combinaisons rythmiques de ces éléments en changeant leurs proportions et la direction de leurs alignements. L'auteur fait remarquer que les motifs de la bordure brodée de la partie inférieure

du bonnet «matou» imitent la dentelle faite à la machine dont on bordait la tulle; chose qui constituerait un apport au données permettant de préciser le rapport entre l'art populaire et les éléments étrangers. Comparant la broderie «Kurpie» du bonnet «matou» qui est le plus ancien avec le bonnet «noble» de date plus récente l'auteur arrive à la conclusion que la composition de la broderie de ce dernier ne s'est point pliée aux exigences d'une nouvelle forme, et qu'elle et tout simplement suivit les modèles anciens sans s'adapter aux conditions nouvelles.

Ce trait distinctif ainsi que le manque d'éléments nouveaux démontrent que le bonnet «noble» ne marque ni progrès ni développement et n'est qu'une forme de décadence du reste disparue comme le bonnet «matou».

TULLE KURPIE CAP

In the Kurpie forest north of Warsaw it was the custom to «cap» the Bride at the end of the marriage festivity, with a tulle cap, the embroidery of which has been treated in the present article, separately as regards the «tabby» cap and the «noble» cap.

The author remarks that the characteristic trait of this embroidery is its simplicity. The richness and fineness of the design is achieved with only one type of point, just by passing the thread through the singular eye-lets of the tulle.

Very few embroidery-designs are used: the zigzag, the wind-mill, the many-circled star, the flower, and the eyelet. These elements are multiplied in rythmical arrangements with change of proportion and direction of alinement.

The author remarks that the designs of the embroidery bordering the lower part of the «tabby-cap» imitate the machine-made lace used to trim the tulle, and this observation helps to examine the relation between popular art and foreign elements. The author compares the Kurpie embroidery on the more ancient «tabby-cap» with the later «noble» one and arrives to the conclusion that the composition of the embroidery of the second one did not follow the line of the exigency of the new form, but was simply taken from the older forms without adaptation to new conditions.

This feature and the lack of new elements show that the «noble-cap» shows no tendency of progress and development, but is only a passing form which indeed has already disappeared as well as the «tabby-cap».