

ANNA RUMIŃSKA

KORONKA KLOCKOWA
JEDNĄ Z WIZYTÓWEK
BOBOWEJ I MARKI
KARPACKIEJ



METODOLOGIA BADAŃ

Wystawa, której elementem składowym jest niniejszy tekst, poświęcona jest wyjątkowemu fenomenowi: Bobowskiej Koronce Klockowej. Tekst stanowi zapis etapu badawczego, wynik opracowania kwestionariuszy z badań terenowych, analizy literatury, kwerend muzealnych, obserwacji i wywiadów terenowych, które autorka przeprowadziła w ramach projektu "Koronka klockowa jedną z wizytówek Marki Karpackiej na pograniczu polsko-słowackim" na zlecenie Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa w okresie od września 2018 do marca 2019 roku, z kontynuacją w formie opracowania tekstów w okresie od kwietnia do maja 2019 roku. W związku z tym autorka pragnie gorąco podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w gminie Bobowa w realizację projektu, a w szczególności wszystkim Informatorom

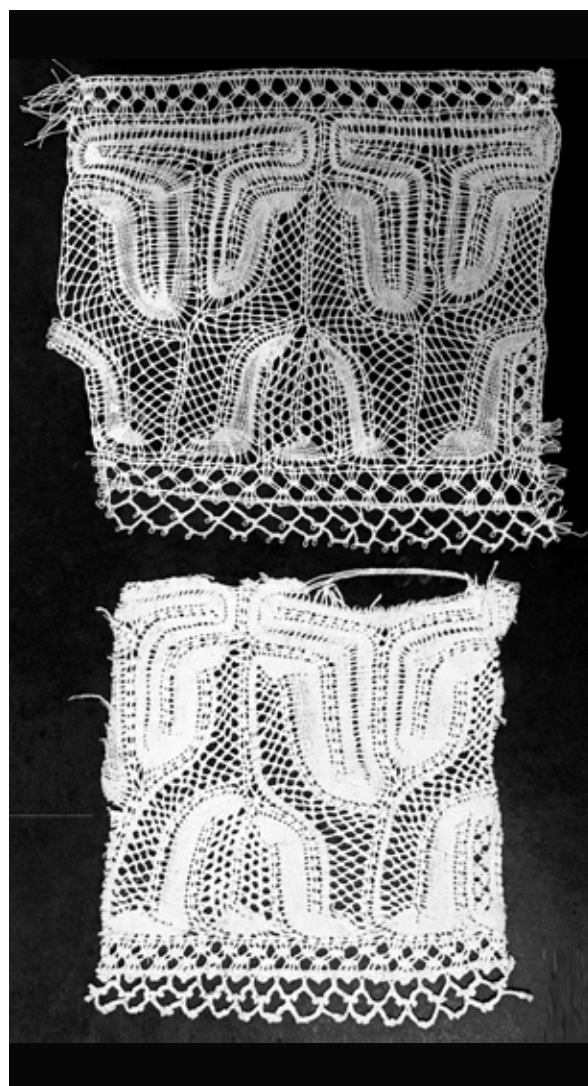
i Informatorom, bobowskim Koronczarkom i Koronkarzowi, a także pracownikom i pracownikom placówek muzealnych (lista poniżej), którzy wzięli udział w projekcie poprzez wypełnienie kwestionariuszy, udzielenie informacji i wywiadów, umożliwienie kwerend zbiorów, a także obdarowali autorkę gościną i życzliwością w miejscowościach: Bobowa, Brzana, Ciężkowice, Jankowa, Kraków, Łużna, Nowy Sącz, Sędziszowa, Siedliska, Stróżna, Wilczyśka, Zakopane.

Autorka dziękuje też zespołom trzech placówek, w których przeprowadziła kwerendy muzealne na temat Bobowskiej Koronki Klockowej oraz koronki klockowej ogólnie, tj. Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem oraz Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

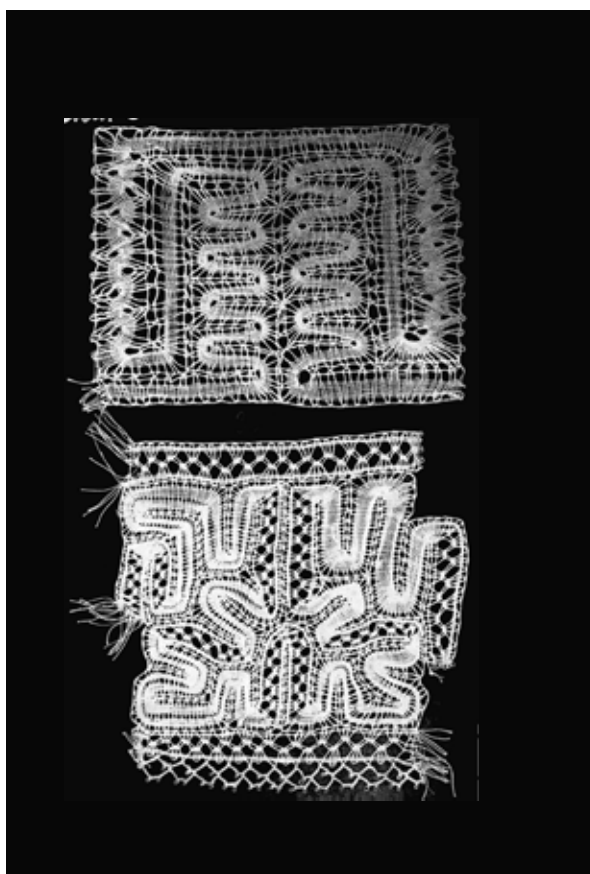


Bobowska Koronka Klockowa - celowo używam w tym miejscu liczby pojedynczej chcąc podkreślić spójność tego zjawiska, jako systemu kultury. Jednocześnie zaś, w dalszej części tekstu, używam tego określenia w liczbie mnogiej, gdy mam na myśli wariant interpretacyjny tego fenomenu, tj. rzecz, samą w sobie, jako przedmiot materialny, rezultat rękodziela - wówczas są to Bobowskie Koronki Klockowe. Nadal, jak Czytelnik zauważył, pisane z wielkich liter. To również zamierzony chwyt gramatyczny, którego celem jest utrzymanie wysokiego statusu ww. fenomenu i ww. rzeczy, nawet kosztem niespójności z regułami gramatycznymi. Uzus językowy dopuszcza bowiem, aby w uzasadnionych sytuacjach i w określonym celu używać stosownych narzędzi języka (mówionego i pisanego). Narzędziem takim jest właśnie majuskuła. Z tego samego powodu używam jej również w określeniu Koronczarka.

Niniejszy etnograficzny tekst z pewnością nie miał być „suchym” tekstem historycznym lub etnograficznym podającym fakty lub interpretacje, pozbawionym zabarwienia emocjonalnego. Wprost przeciwnie. Nadano mu charakter etnograficznego eseju z celowym i wyraźnym subiektywizmem interpretacji niewolnym od waloryzacji i emocjonalności. Tekst powstał bowiem w zamierzonym celu opisanego, wyjaśnienia, oswojenia, promocji i propagowania przedmiotu: koronki. W wyniku obserwacji społeczności lokalnej, które autorka niniejszej pracy zrealizowała w ramach badań terenowych przeprowadzonych w gminie Bobowa na potrzeby niniejszej publikacji, autorka stwierdziła stosunkowo niski (a nazywając go w konwen-



cji dalszego tekstu - nad wyraz subtelny) poziom świadomości wartości fenomenu Bobowskiej Koronki Klockowej, przez który autorka rozumie nie tylko sam przedmiot - koronkę - ale też system relacji międzyludzkich i symboli stosowanych w komunikacji na potrzeby tych relacji. Celem autorki jest więc podkreślenie, iż Bobowska Koronka Klockowa winna być ujęta w etnografii dwojako: jako przedmiot, rzecz oraz jako system kultury (a w nim: struktura społeczna). Ów drugi sposób interpretacji i opisu tego fenomenu nadaje mu rangę wyższą, niż tylko interpretacja przedmiotowa, opis rzeczy, wytworu.

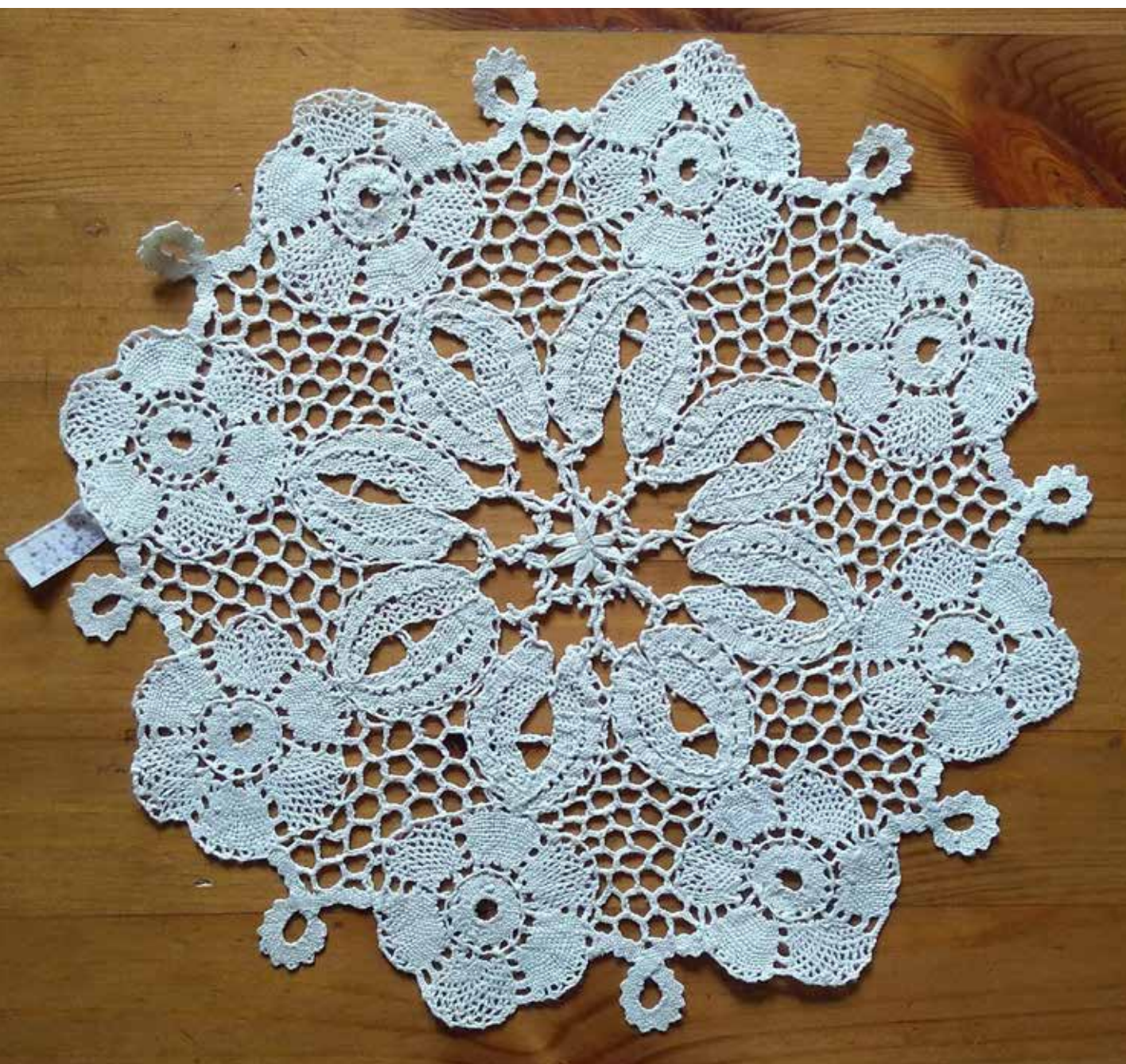


Tekst ten nie jest wolny od wartościowania, ponieważ jego celem jest pozytywne wartościowanie jego przedmiotu: fenomenu Bobowskiej Koronki Klockowej. Mimo zawartych w nim celowych wątków wartościujących, tekst niniejszy jest nadal tekstem etnograficznym i antropologicznym. Stosując motywy etnografii interpretatywnej dowodzi,

że każdy tekst etnograficzny opisujący wybrany tekst kultury, jest utworem subiektywnym i jedną z wielu interpretacji tegoż tekstu kultury, bez większej szansy na rzekomo możliwy obiektywizm. Dodatkowo, niniejsza interpretacja nie musi być spoista, jak przystałoby na zewnętrzny (funkcjonujący poza opisywanym systemem kultury) tekst o charakterze podsumowującym - w istocie, tekst ten nie ma na celu podsumowywanie czegokolwiek, jest jedynie kolejną interpretacją z prawem do niespoistości. Podobnie do Clifforda Geertza, autorka jest przekonana, że oczekiwanie obiektywizmu i spoistości od opisu gęstego wybranego tekstu (lub fenomenu) kultury jest nieuzasadnione, wzięwszy pod uwagę względność wszelkich rozumowych lub werbalizowanych interpretacji oraz wynikających z nich opisów, które same w sobie są interpretacjami notowanymi. Tekst etnograficzny jest po części metatekstem, a jednocześnie jest elementem składni systemu, który stara się opisać i wyjaśnić. W tym drugim rozumieniu tekst ten również podlega interpretacjom, jako budulec systemu.

Komplet interpretacji składa się na stadium opisu całościowego, lecz nigdy nie będzie to skończony opis, gdyż zawsze pojawić się będzie mogła pojawić się kolejna interpretacja. Otwartość interpretatywnego opisu etnograficznego stanowi o jego wartości i szacunku, jaki kieruje do wszelkich swych przedmiotów - przedmiotów opisów. Dzięki tej stosunkowo intymnej perspektywie, uzasadnione jest, że etnograficzny esej, pełniąc określoną i zamierzoną funkcję w kulturze o węższym (lokalnym, półpublicznym) i szerszym (publicznym) zasięgu, nosi czytelny rys osobistej interpretacji etnografa, jako badacza kultury. Jest jednak ważne, że subiektywność niniejszego opisu powstała, jako krok wtórny, po uprzednim możliwie najdalszym spojrzeniu na omawiany tekst kultury, jakim jest Bobowska Koronka Klockowa. „Spojrzenie z oddali” autorki na tę „rzecz”, jak również jej całkowicie zewnętrzna percepcja tej „rzeczy”, pozwoliła na stosunkowo obiektywne, a na pewno całkowicie

C. Geertz, *Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 35.



odmienne od lokalnego ujęcie fenomenu Bobowskiej Koronki Klockowej. Po oddaleniu możliwe jest więc zbliżenie i subiektywizm, którym celowo nacechowano niniejszy tekst. Inaczej mówiąc celem niniejszego eseju jest jego subiektywizm zrodzony z obiektywizmu. Subiektywizm ten jest zgoła odmienny od tego, który tworzy interpretacje lokalne. Celem tego tekstu jest więc zaszczepienie

odmiennego spojrzenia subiektywnego na przedmiot opisu, tj. fenomen w całości: koronkę oraz system kultury, jakim jest bobowskiego koronkarstwa ze swą wysublimowaną, często niedopowiedzianą strukturą. Subiektywność ma tu dwie odmiany: lokalną (bobowską) i pozalokalną (autorki tego tekstu). Być może spotkają się one gdzieś na rozstajach dróg.





INTERPRETACJA ETNOGRAFICZNA

Etnograficzna interpretacja Bobowskiej Koronki Klockowej (esej etnograficzny).

Dotykasz koronki... Patrzysz na nią... Ile krajów, tyle koronek, ale TA jest tylko jedna. Bo... Bobowa jest tylko jedna, mimo że to jedna z najstarszych osad położonych w dolinie rzeki Białej, w pobliżu Gorlic. Tylko tutaj powstaje TA koronka, którą oglądasz na planszach tej wystawy. Nie wyprodukowała jej taśma maszynowa. Nie wytłoczono jej z tworzyw sztucznych. Zrobiły ją ludzkie dłonie z nici uprzedzonych przede wszystkim z cudownej, tradycyjnej, polskiej rośliny: lnu włóknistego. Ile godzin trwała ta praca? Przy tych największych koronkach - kilka tysięcy godzin. Autorki koronek nie zużyły ani jednej kropli kleju, nie wyemitowały ani jednego litra spalin, jedynie siedziały i splotały popijając zapewne jakiś smaczny napój. To piękne koronki, prawda?

Przez wiele godzin, wiele dni, wiele tygodni te dłonie tkwały koronki, które dziś oglądasz. Podobne koronki możesz obejrzeć w Centrum Kultury i Promocji Gminy w Bobowej, w powiecie gorlickim, w województwie małopolskim, w Polsce. Nad każdą taśmą, serwetą lub kołnierzykiem pochylała się jedna osoba. Najczęściej była to kobieta. Czy wiesz, jak się nazywa, ile ma lat, gdzie budzi się i zasypia...? O Autorkach mówią metryczki każdego z tych pięknych wyrobów. Koronka jest świadectwem pracy kobiety, która starannie krzyżowała nici nawinięte na drewniane klocki (stąd nazwa: koronka klockowa) i splotała je, aby ze zwykłych lnianych kłębków powstało dzieło bobowskiej sztuki rękodzielniczej. Sprawne, kobiece palce wykonały właśnie TO, co oglądasz na wystawie, a jest to zawsze Bobowska Koronka Klockowa, duma gminy i rzecz tradycyjna, bo...



Koronka

...bo Bobowskie Koronki Klockowe są wyjątkowym rodzajem koronek wykonanych techniką klockową, są one regionalnymi (tj. przypisanymi do konkretnego regionu i subregionu) wyrobami rękodzieła artystycznego, obecnie, i bardzo dawno temu, chałupniczego, a kilkadziesiąt lat temu - spółdzielczego. Powstają one w Bobowej, słynnym, gminnym miasteczku zlokalizowanym w powiecie gorlickim, w województwie małopolskim, nad rzeką Białą. Słownik geograficzny z 1902 roku określa Bobową jako gniazdo Bobowskich, z których rodu pochodził Jan, rycerz z czasów Zygmunta III.² Bobowa lokowana była w 1339 roku. Najstarszym jej opisanym mieszkańcem był Zygmunt z Bobowej herbu Gryf, który jako młody rycerz pod chorągwią własnego rodu Gryfitów uczestniczył w bitwie pod Grunwaldem³, a dwadzieścia lat po tym pełnił funkcje urzędnicze w Krakowie. Nic nie wskazuje jak dotąd, aby za czasów Władysława Jagiełło i Jana Długosza wytwarzano w Bobowej koronki klockowe, choć... na portrecie tego słynnego polskiego historyka z XVIII wieku ma on na

mankietach coś, co mogłoby być szerokimi, ornamentowanymi mankietami koronkowymi nawet z grupy kosztownych pasamonów⁴, albo... mogła to być swobodna interpretacja artysty malarza, a Długosz mógł też nosić mankiety haftowane - w każdym razie jest to uwieczniony wyrób w typie wyrobów pasamonicznych⁵ (o tych elementach ubioru - dalej).

Nie wiadomo też, czy koronki klockowe wytwarzano w Bobowej za króla Zygmunta III. Wiadomo jednak, że koronka klockowa powstaje w Bobowej od dawna, dlatego można już mówić o istnieniu tradycyjnej Bobowskiej Koronki Klockowej. W literaturze etnograficznej i historyczno-gospodarczej należy uznać ją za tkaninę, bowiem jest ona tkana niciami nawiniętymi na klockach, nie zaś dziergana niciami za pomocą igły (koronka tzw. szyta⁶), drutów lub szydełka, nie jest więc koronką igłową ani dzianiną. Czasownik określający wytwarzanie Bobowskiej Koronki Klockowej i stosowany przez świadome i profesjonalne Koronczarki bobowskie, to tkać. Takie nazewnictwo stosują Koron-

² Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.

³ J. Długosz, Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.

⁴ Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarzy ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 109.

⁵ I. Turnau, Techniki europejskiego pasamoniczstwa odzieżowego od średniowiecza do końca XVIII wieku, w: Kwartalnik Historii Nauki i Techniki r. 46, 2001, s. 105-121.

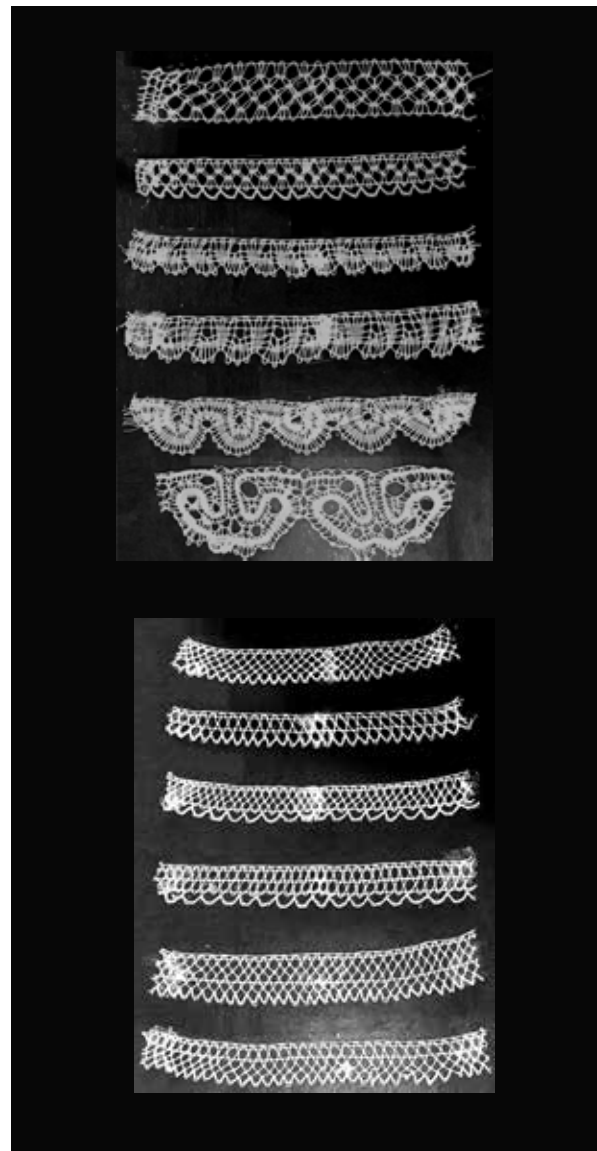
⁶ M. Steczek, Wzornik koronek teneryfowych, Warszawa 1988, s. 4.



czarki promujące Bobowską Koronkę Klockową, m.in. w spotkaniach i działalności stowarzyszenia OIDFA.⁷ Tego określenia użył też nieznany autor hasła „Bobowa” w publikacji wydanej przez Samuela Orgelbranda i jego synów „Encyklopedia powszechna” z 1898 roku.⁸



Tradycyjną Bobowską Koronkę Klockową tka się nićmi lnianymi w naturalnym kolorze używając do tego drewnianych klocków w formie pół-szpulek, na których nawinięto uprzednio nici. W interpretacji etnograficznej tkanie podlega ograniczeniom magicznym - nie wykonuje się tej czynności w dni świąteczne (np. w niedzielę), tym bardziej, że przynosi zarobek. Z wywiadów terenowych wynika, że jeśli z jakichś nad wyraz ważnych powodów Koronczarka zdecydowała się tkać koronkę w niedzielę, proporcjonalny dochód z tej niedzielnej pracy przekazywała na cele dobroczynne, np. lokalnej parafii.



Historia Bobowskiej Koronki Klockowej, jako zjawiska rękodzielniczego, jest długa i nieco zatarta. Różne opracowania podają odmienne dane, co jest typową sytuacją wobec braku jednoznacznych źródeł.⁹ Współcześnie literatura przedmiotu podaje często, że nadal nie wiadomo, gdzie dokładnie narodziła się koronka klockowa¹⁰, jeśli w ogóle można starać się ustalić okres lub tym bardziej moment jej narodzin, co jest raczej błędem metodologicznym. Wytwory rękodzielnicze rozwijały się i modyfikowały równolegle i często niezależnie, a złożoność zjawiska pogłębiają wzajemne wpływy akulturacyjne. Możliwe jest, że narodzin po prostu nie da się ustalić, gdyż rękodzieło i jednocześnie jego nazwy, a także import i handel zagraniczny rozwijały się na tyle płynnie, że nadanie początku takiemu procesowi nie ma głębszego sensu. Aby to uczynić, trzeba by określić ścisłą definicję koronki klockowej, podczas gdy jej różnorodność w wielu krajach choćby tylko Europy jest tak bogata, że termin „koronka klockowa” jest raczej terminem ksenogamicznym¹¹, niż definicyjnym. Replikowane są różne teorie o pochodzeniu koronki klockowej i jej początkach w Bobowej, Małopolsce i Polsce, lecz nie mają jednoznacznego uzasadnienia



Analizę genezy koronki klockowej w Polsce należy prowadzić nie tylko ścieżką ubiorów, ale też wyposażenia gospodarstwa dworskiego lub mieszczańskiego (o tym również dalej). Warto jednak pamiętać, że w XVI wieku doskonale funkcjonowała sieć handlowa nie tylko między Polską i księstwami obecnymi Włoch, ale także między Niderlandami, głównie Flandrią, a także Śląskiem (Niemcami) i Francją. Również Rosja miała już wtedy mocno rozwinięte kontakty kupieckie, a także bogate tradycje koronki klockowej. W polskiej literaturze historycznej i antropologicznej, a także z zakresu historii gospodarczej lub historii sztuki, nie znajdujemy wiele tekstów poświęconych temu konkretnemu zjawisku artystycznemu i społecznemu. Podobnie skromnie opisana jest w polskiej literaturze geneza, historia i symbolika wszystkich koronek klockowych oraz koronek ogólnie. Literatura zagraniczna przynosi więcej rezultatów, ale celem niniejszej pracy nie jest przytaczanie tej historii. Warto więc wspomnieć ogólnie, że w 1557 r. z Wenecji pochodzi najstarsza dotychczas znana książka „La Pompe” zawierająca wzory koronki klockowej. Joanna Sielska sugeruje, że wzory prezentowane w tej książce wywodzą koronkę klockową z ręcznie plecionej pasmanterii. Ten typ plecionego wyrobu ma więc swoją genezę w wąskich, ozdobnych taśmach i w tym kontekście mają pokrewieństwo ze sztuką makramy, czyli splotów sznurków.



⁹ O historii koronki klockowej w Bobowej pisali np.: J. Stępień w „Bobowa - stolica koronki klockowej” z 2001 r., K. Majcher w „Bobowa. Historia, ludzie, zabytki” z 2008 r.

¹⁰ J. Sielska, *Historia koronki klockowej w zarysie*, s. 1.

¹¹ Terminy o charakterze ksenogamicznym (np. sztuka, kultura, moda, forma itp.) posiadają wiele rozmaitych definicji, które badacz wybiera stosownie do swych potrzeb lub podaje je analizując stan badań.



Charakter tkania nadaje koronce klockowej użycie klocków. Najprawdopodobniej wzięto się to stąd, że w splotach stosowano coraz cieńsze nici, najpewniej jedwabne w tych najdroższych dawniej koronkach, a uchwycenie bardzo cienkiej nici jest trudne i niewygodne, więc wspiera to nawinięcie nici na przyrząd, który nie tylko ułatwia ich zaplatanie, ale dodatkowo je obciąża, dzięki czemu uzyskuje się niezbędny naciąg plecionej siatki - tkaniny. O ile tkanina w swej podstawowej formie tkana jest na krosnach, o tyle w przypadku koronki klockowej funkcję krosna przejmuje watek (o nim - dalej), funkcję traconej osnowy pełnią szpilki (o nich - dalej), a funkcję wątku - klocki z nićmi. Pokrewne technologicznie i funkcjonalnie jest też plectenie i użycie krajek w średniowieczu, tj. wąskich taśm służących głównie do wzmacniania i jednocześnie zdobienia brzegów odzieży (dolnych krawędzi sukien i krawędzi mankietów).¹² Krajki były bardzo powszechne we wczesnośredniowiecznym rękodziele i stroju europejskim, w tym w słowiańskim i wczesnopolskim. Funkcja krajek średniowiecznych i wczesnych, renesansowych koronek klockowych francuskich i weneckich była podobna: w formie taśm wykańczały one brzegi odzieży i podwyższały jej walory dekoracyjne oraz prestiż, wszak jedynie zamożne warstwy społeczne mogły sobie pozwolić na tego typu ozdobę, przez niektórych (np. kręgi kościelne) niewątpliwie uznawaną dawniej za zbytek. W strojach średniowiecznych nie stosowano koronek i współcześni rekonstruktorzy strojów historycznych tej epoki podkreślają, że ich użycie jest niewskazane.¹³



O tym, w jakim zakresie koronki występowały w średniowiecznych i nowożytnych ubiorach lub wyposażeniu domów, pozwalają zorientować się dawne inwentarze mieszczkańskie, testamenty i listy posagowe, a także ustawy przeciw zbytkom wydawane w gminach chrześcijańskiej Europy, również w Polsce. Inwentarze nie wymieniają wprost koronki. Wyraz ten jest stosunkowo młody - dawniej stosowano odmienne określenia tego, co dziś nazywamy koronką. Przeszukiwanie tekstów źródłowych i literatury przedmiotu winno być rozpoczęte od zgromadzenia archiwalnych nazw pochodnych rękodzielniczym wyrobów pasmanteryjnym, pasamonicznym.¹⁴ Koronki były na wyposażeniu odzieżowym i wnętrzarskim wyłącznie przedstawiciele zamożnych sfer świeckich i klerykalnych, a tylko u tych tylko sporządzano inwentarze wianne, testamentowe lub spadkowe. Koronki były często ukryte pod nazwami innych tekstyliów, jak np. białizny pościelowej lub strojnej odzieży, gdyż stanowiły ich część i rzadko były odrębnym tekstylium przechowywanym w domowych kufrach.¹⁵ Funkcjonowały raczej jako wstawki do poszew. Pomocne będą określenia: rąbek, firanka, tkanka, galon, forbot, obszycie, bramka, pasamon, taśma, plectionka (np. „plecionki weneckie z robotą”).¹⁶ Pasamoniki były dawniej ozdobnymi obramowaniami krawędzi odzieży obu płci, wyrobami wstęgowymi, taśmowymi, najczęściej wstążkami wykonywanymi ze złotych, importowanych, kosztownych nici. Pasamonicy tworzyli więc cechy rzemieślnicze, aby uniknąć nadużyć, co świadczy o wysokim prestiżu tego rzemiosła oraz o popycie na te wyroby.

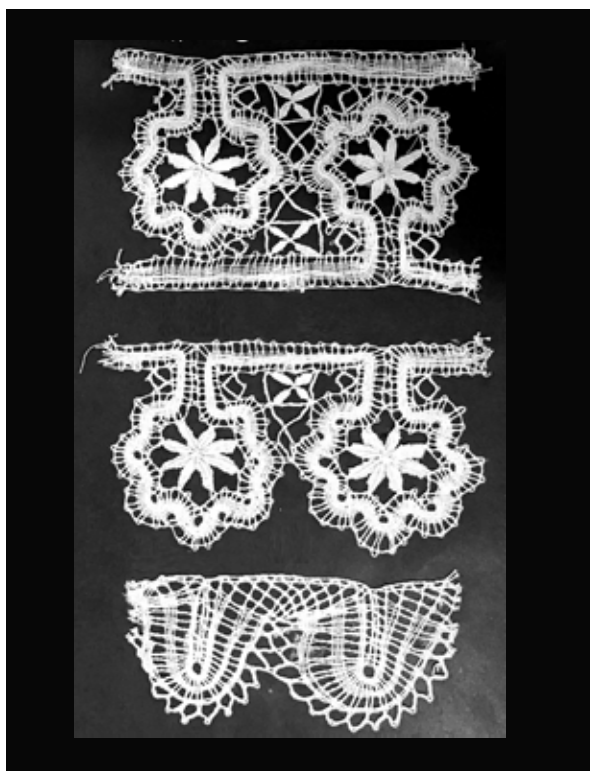
¹² M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.

¹³ K. Badowska, A. Rybarczyk, W. Wasiak, *Księga o stroju. Poradnik zasad doboru i kompozycji stroju historycznego 1350-1492*, 2002, s. 4

¹⁴ I. Turnau, *ibidem*.

¹⁵ J. Szczęsny Morawski, *Obrazki miast i miasteczek niektórych*, w: *Dziennik Literacki* nr 36, 1866, s. 567.

¹⁶ K. Banderowicz, *Koneweczek osiem sztukczek i mycka aksamitna białogłowska. O dobrach doczesnych w inwentarzach rzeczy pozostałych po poznańskich mieszczanach*, w: *Poznańskie studia Polonistyczne. Sekcja Językoznawcza* t 19 (39), z. 2, Poznań 2006, s. 47-64.



Pasmanterie zachowane w Archiwum Państwowym we Wrocławiu i Świdnicy przywołują zmechanizowaną technikę klockową - wyroby podobne jest do typowej, dobrze znanej w Polsce pasmanterii stosowanej jeszcze niedawno do ozdoby białizny stołowej i pościelowej, rzadziej do odzieży.¹⁷ Były one tkane lub splatane (plecione) ze złotych lub złotych, srebrzonych lub srebrnych nici. Użycie do tkania prostych pasamoników drewnianych lub ceramicznych przyborów (klocków albo tabliczki) nadaje im charakter tkaniny, jak ustalono wcześniej. Jeśli jednak tkanie definiować jako formę wytwarzania tkaniny poprzez przekładanie nici wątku poprzecznie względem nici osnowy, to technika klockowa jest w większym stopniu plecionkarstwem. Indywidualne preferencje i uzus językowy zadecydują, który czasownik lepiej przyjmie się w środowisku Koronczarek: pleść czy tkąć koronkę klockową. Wobec negatywnych skojarzeń z czasownikiem „klepać” lepszy i bardziej neutralny wydaje się czasownik „tkąć”, aby wyeliminować potencjalnie możliwe ryzyko negatywnego skojarzenia czasownika „pleść”.

¹⁷ I. Turnau, s. 109.

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.

¹⁹ *Ibidem*, s. 112.

²⁰ *Ibidem*, 115.

Irena Turnau pisze, że pasamoniki wytwarzane były techniką plecionkarską angażującą „krzyżowanie, przeplatanie, zaczepianie, splatanie, skręcanie, oplatanie, zawężanie i zapętlanie za pomocą palców obu rąk, dłoni i palców, pięści i różnych prostych narzędzi”¹⁸ - w tym rozumieniu dotyczy to również czynności obecnych w tkaniu koronki klockowej, więc jest to pokrewne rękodzieło, w którego historii warto szukać historii koronki klockowej, jako że rzemieślnicy nie zawsze pozostawali wierni regułom cechu. Od zbiorczej nazwy pasamoników (wł. *passamone*) pochodzi określenie pasmanteria. Nie były to wyłącznie pełne, lub wyłącznie ażurowe (jak koronki) wyroby. Irena Turnau podkreśla rozpad cechu na odrębne: guzikarzy, sznurowadlarzy i pasamoników, którzy „pozostali przy wyrobie bort, taśm, wstążek, galonów i krajek, a więc wyrobów tkackich i ewentualnie koronek metalowych.”¹⁹ Wyroby pasamoniczne wykonywano różnymi technikami, a jedną z nich była technika klockowa - np. stosowana w Gdańsku przez tamtejszych pasamoników, lecz nie stanowiąca tam typowej grupy wyrobów tego cechu²⁰. Wstążki klockowe służyły do wiązania włosów, o czym wspomina Piotr Zbylitowski ganiąc krakowskie elegantki. Rękodzieło tego rodzaju wstążek zanikło w okresie, gdy popularne stały się maszyny tkackie do szybkiego i dostawnie taśmowego wytwarzania kilometrów wstążek m.in.



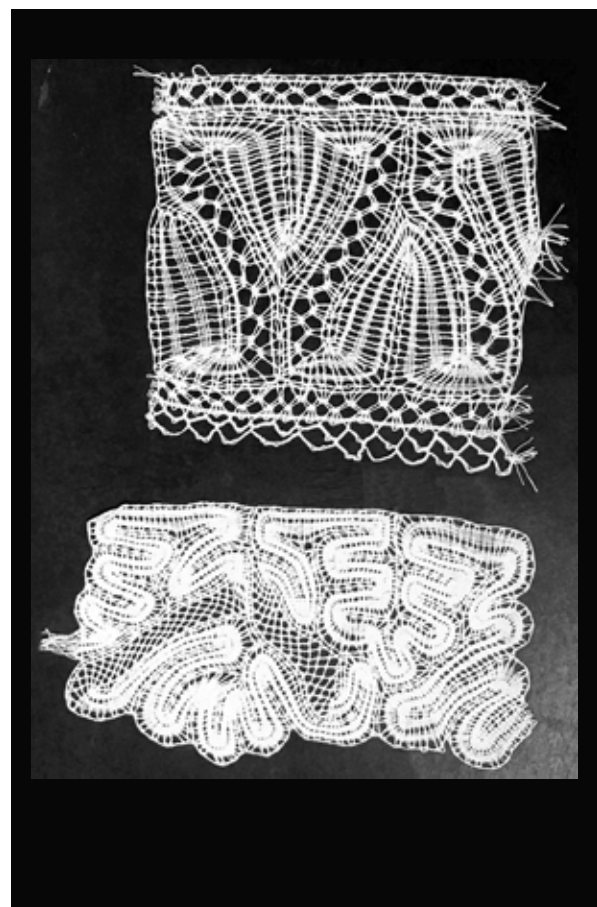


techniką imitującą ręczne koronkarstwo klockowe.²¹ Domeną wstążki jest bowiem jej długość, co przy ręcznej wytwórczości stawało się zbyt żmudne. Dlatego zaczęto wykorzystywać w tym celu krosna pasamoniczne.



Do ozdoby krawędzi strojnej odzieży stosowano też plecionki i krajki wspomniane wcześniej. Miarą tkanek udokumentowaną w inwentarzach są wiązance. Pewna mieszcanka poznańska, określona

jako uboga, miała ich przykładowo dwa, a oprócz tego wymieniono też dwa nowe tkańce aksamitne. „Pasamony łąkotką w koło popisane”²² - jest to renesansowy opis koronki kolistej o skośnym ściegu (łąkotką²³) - czy koronkowej, czy szydełkowej, czy igłowej, to pozostaje do zbadania. Warto podkreślić, że opis ten pochodzi z Krakowa z 1600 roku i... nie jest to bynajmniej spis inwentarzewy, lecz wierszowany, pełen oburzenia i krytyki poemat przeciw zbytkom w „strojach białogłowskim”, czyli w ubiorach kobiecych.



Drugą grupą historycznych wyrobów włókienniczych kryjących koronki, m.in. klockowe, są tzw. forboty, zwane też forbotkami lub korónkami (przez ó), o których obszernie pisze Łukasz Gołębiowski charakteryzując ubiory w dawnej Polsce: „Z Hollandyi najwęcej były cenione, robiono i w domu a nawet złote i srebrne. Koszutski w Lorychiuszu żali się temi słowy: teraz i ubo-

²¹ *Ibidem.*, s. 111.

²² *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 12.* Łukasz Gołębiowski cytuje tu P. Zbylitowskiego, pisanego jako Zbilitowskiego, o którym traktuje jeden z kolejnych przypisów.

²³ Aleksander Brueckner na 399. stronie t. 10 i numeru 1/4 „Pamiętnika Literackiego” z 1911 roku koryguje błąd wyjaśnienia określenia „łąkotką” zawartego w reprimie „Piotra Zbylitowskiego przygana wymyślnym strojom białogłowskim (1600 r.)” wydanej przez Karola Badeckiego we Lwowie w 1910 roku. Brueckner pisze: „łąkotką znaczy krzywo, na ukos”.



giego człowieka żony nie masz, któryby czepców nie nosiła trojakiemi forbotami, albo tkanicami złotemi szerokimi bramowanymi. Fartuchy bywały z forbotami równie, mamki i inne sługi, a nawet konie ubierano w forboty.” Z nazwą forbot wiążą się zatem korónki, tkanki, tkanice, tkańce i bramki, czyli wszelakie obramowania i tasiemki. Mamki i służba nie nosiły z pewnością złotych ani srebrnych forbotów, więc autor miał najpewniej na myśli koronki włókiennicze, nie metalowe, tzn. utkane z lnianych nici. Gołębiowski opisuje ten stan zbytków w pełnym rozkwicie, a nie w fazie powstawania, zatem trzeba założyć, że początek miał dużo wcześniej.²⁴ Oddzielny akapit swojego słowniczka terminów odzieżowych poświęca korónkom, które przypisuje kobietom i mężczyznom, czyli sferze świeckiej, a także bieliźnie pościelowej („kołdry korónkowe bywały”²⁵) i „kościelnych ozdób, do trumien możnych osób.”²⁶ Gołębiowski wymienia: „Białe i czarne, wedle czasu i potrzeby, jednostajne lub różno wzorzyste, zimowe i letnie, point d’Alençon zwane, w miarę cienkości i dokładniejszego ich na włosie końskim wydziergania, tudzież robótek, wyższej coraz i zadziwiającej ceny. (...) Dziś [1830 - przyp. AR] korónki całkiem wyszły z mody, z takim uniesieniem za Augustów i Poniatowskiego chwywane i poszukiwane.”²⁷ W dalszym ciągu tekstu autor opisuje też korónkę do odmawiania pacierzy („czyli do różańca, czyli szkaplerza używana”) i podkreśla wagę liczby „przedziałów”, poruszając kwestię symetrii osiowej i środkowej. Wymienia „od liczby dziesiątków: quintą, septymą, decymą nazywana i całą koroną, kiedy była z 15 przedziałów takowych. (...) nosili ją wszyscy Polacy i Polki u pasa, (...) z metalikiem u końca zawieszonym.” Następnie autor podkreśla ogromne znaczenie poświęcenia takiej chusteczki przez papieża i potarcia jej o relikwie. Koronki modlitewne towarzyszyły rannym modlitwom, mszom, doglądaniu gospodarstwa, podrójom, aż wreszcie zabierana była na spoczynek: „z korónką żył, z nią malować się kazał do galeryi rodzinnej Polak i Polka prawa, z nią w grobie spoczywał...”²⁸ Łukasz Gołębiowski stawiał więc pobożność, której towarzyszyła koronka i ubolewał nad jej utratą.



Natomiast inny autor gromił satyrycznie kobiety otaczające się zbytkiem. Ustawy przeciw zbytkom są wyjątkowo interesującym źródłem informacji, ponieważ przytaczają wiele szczegółów dawnych strojów. Beształy one dawniej, często w sposób godny, czyli wierszowany i rymowany, częstotliwość i formę ubiorów uznanych za nazbyt zdobne, w tym np. liczbę guzików i fałd, sutość tekstyliów, typ tworzywa, z których wykonane były elementy odzieży.²⁹ W Krakowie ustawa zbytkowa pojawiła się za Kazimierza Wielkiego w 1336 roku. Krakowskim białogłowom Piotr Zbylitowski udzielił w 1600 roku ostrej i mocno satyrycznej przygany, gdyż według jego przekonania nosiły się zbyt strojnie (pisownia oryginalna):

**Oto ta siedzi widzę z weneckiej dziedziny,
A ta zasię w tej szacie z hiszpańskiej krainy,
To podobno Francuzka, ta zaś niderlancki
Ubiór na sobie nosi, czyli to florencki.³⁰**

²⁴ *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 149-150.*

²⁵ *Ibidem, s. 176.*

²⁶ *Ibidem, s. 177.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem, s. 178.*

²⁹ *E. Letkiewicz, Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska t. 3/4, Lublin 2006, s. 67-77.*



Zbylitowski, herbu Strzemię, był synem dworzana i polskim poetą i satyrykiem, a gdy wydał poemat, liczył trzydzieści jeden wiosen, co w tamtych czasach było wiekiem wysoce dojrzałym.³¹ Być może dworskie wychowanie przyniosło mu wyjątkową znajomość szczegółów strojów kobiecych, co przebija z wersów jego dzieła, z którego możemy dowiedzieć się, że krakowianki nosiły zagraniczne tekstylia - wymienia pięć ówczesnych krajów wymienianych w historii koronkarstwa i włókiennictwa jako ojczyzny tkanin dekoracyjnych i użytkowych oraz koronki klockowej: Wenecja (wówczas księstwo), Hiszpania, Francja, Niderlandy, Florencja (również księstwo). Jest wysoce prawdopodobne, że miał na myśli m.in. strojne, bogate, kosztowne koronki klockowe. Można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że równorzędne wymienienie przez autora pięciu zachodnich, terytorialnych źródeł strojnej odzieży nie stawia żadnego z tych krajów na priorytetowym miejscu pod względem pochodzenia koronki klockowej w Krakowie.

Analiza Łukasza Gołębiowskiego, cytującego przy-

gany Zbylitowskiego, sugeruje, że Zygmunta III można uznać za importera kosztownych tkanin i strojów z zagranicy, a m.in. najprawdopodobniej również koronki klockowej, i niekoniecznie z Włoch, lecz z kilku krajów. Gołębiowski pisze, że „Zygmunt III polskiej odzieży nie lubił, syna pierworodnego, że ją nad inną prznosił, nie raz i gromił i chłostał; za tego więc króla niemieckie suknie do Polski wcisnęły się, i szwedzkie przybory naśladować zaczęto.”³² Następnie autor wymienia na dwóch stronach w obszernym akapicie, co ze strojów innoziemskich przejęli Polacy i jest to imponująca lista.



³⁰ P. Zbylitowski, *Przygana wymyślnym strojem białołtowskim, Kraków 1600 - książkę wydał przedrukiem Karol Badecki we Lwowie w 1910 roku. Jej recenzję Aleksander Brueckner opublikował w Berlinie w 1911 roku w „Pamiętniku Literackim”, czasopiśmie kwartalnym poświęconym historii i krytyce literatury polskiej, nr 10/1/4, s. 399-400. Brueckner wymienił w recenzji kilka pomyłek językowych, nie analizował treści w zakresie literatury przedmiotu, tj. ubioru i strojów.*

³¹ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski, Kraków 1566.*

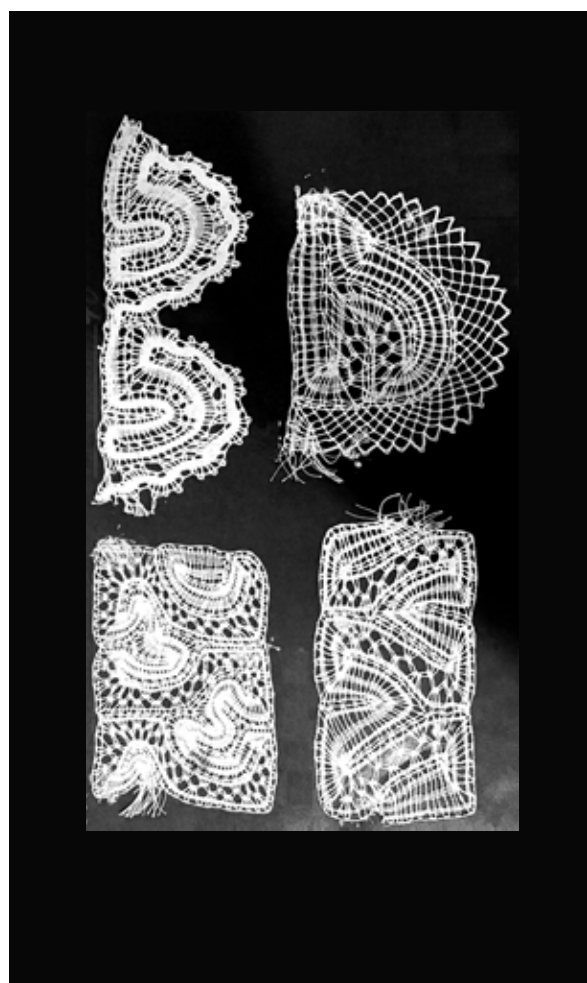
³² *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza utożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 13.*



Jak opisuje Stanisław Estreicher, kolejne zakazy krakowskie, uzupełniające pierwotną ustawę, udokumentowano m.in. w kodeksie dyplomatycznym miasta i na wilkierzu z 1378 roku.³³ Stroje zbyt-
kowe były jedną z trzech sfer regulowanych zakaza-
mi, prócz gier i biesiad z okazji zaręczyn, wesel,
chrzcin i wywodzin. Skoro zakazy uznano za nie-
zbędne i warte powtarzanych publikacji, to stroje
musiały być nad wyraz bogate. Pomysł wydawania
ustaw przeciwzbytkowych wywodzi się od XIII w.
z Włoch, Francji i Niemiec, a więc z krajów będą-
cych również ojczyznami koronek klockowych.
Szczególnie świeckie tkaniny tkane niemi złotymi
podlegały regulacji prawa przeciwzbytkowego -
tkaniny liturgiczne były spod tego prawa wyjęte,
skoro wydawał je kler. Dopiero reformacja zrów-
nała warstwy społeczne patrycjatu i kleru podda-
jąc krytyce również stroje księży. Ustawy przeciw
zbytkom, formułowane przez rady miejskie, zaczę-
to wydawać w chrześcijańskiej, średniowiecznej
Europie na wzór wcześniejszych rzymskich i greckich przepisów. W czasach nowożytnych zyskały
na sile, szczególnie na fali reformacji. Polscy auto-
rzy podjęli ochoczo temat zbytków.



Zygmunt Gargas wspomina, że Andrzej Frycz-
-Modrzewski, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski, Piotr
Zbylitowski, Hieronim Powodowski, Piotr Skarga,



pisząc o zbytkach nazywali je „grzechem, utratą,
próżnością”.³⁴ Siłą nabywczą polskiego mieszcza-
ństwa zwiększył m.in. handel weneckimi towa-
rami luksusowymi w zamian za woły wypasane na
wschodnich, stepowych krańcach Polski. W XVI-
-wiecznym Poznaniu kary zbierane przez pierwszy
rok działania ustawy za niestosowanie się do jej za-
pisów pozwoliły na pokrycie kosztów budowy prę-
gierza pod ratuszem.³⁵ Strojne, kosztowne i sute
tekstylia uznawano za zbytek (nadmierny i grzesz-
ny luksus) przede wszystkim w strojach świeckich.
W coraz obfitszej formie pojawiały się w strojach
i akcesoriach kościelnych, co krytykowały ruchy
reformacyjne. Występowanie koronki klocko-
wej w sferze liturgicznej nadaje jej wyjątkowy,
symboliczny, rytualny wymiar przypisując ją, jako
ornament specjalny, wyłącznie sytuacjom godnym
boskiego dostojęstwa.

³³ S. Estreicher, *Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie*, w: *Rocznik Krakowski t. 1, Kraków 1898*, s. 104.

³⁴ Z. Gargas, recenzja ww. artykułu S. Estreichera opublikowana w dziale „Krytyka” t. 1/232. *czasopisma „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1899*, s. 326.

³⁵ E. Letkiewicz, s. 70.

Ręcznie plecione krajki wykonywane są również przy pomocy narzędzia, np. drewnianego bartka. Także i w tym przypadku bartko pełni funkcję krosna, które poprzez swoje duże rozmiary nadawało tkactwu charakter rękodzieła i rzemiosła ściśle stacjonarnego, nieruchomego, nawet pomimo rozmaitych rodzajów krosien poziomych i pionowych. Natomiast techniki plecenia krajek i tkania koronek klockowych pozwalały rękodzielniczkom na względną mobilność, podobnie jak inne typy rękodzieła przenośnego, jak np. hafciarstwo, przędzalnictwo, czy szycie ręczne. Możliwość tkania koronek w dowolnym miejscu wsi, zagrody, gospodarstwa lub domostwa znaczy wiele w tym rękodziele, ponieważ Koronczarka mogła przykładowo doglądać obejścia i potomstwa w trakcie tkania, nawet mimo faktu, że czynność ta wymaga dużej koncentracji. Na Węgrzech Koronczarki tkąły niegdyś koronki klockowe w czasie pasania kóz. Wątek jest dużo mniejszy od krosien, więc jest mobilny, ale wykonuje się też w prezencie dla znajomych wątek podróżny, który jest jeszcze mniejszy od mobilnego.

Od dawna koronka klockowa była domeną sztuki sakralnej i dworskiej, wytworem luksusowym stosowanym w wytwornych lub wysoce symbolicznych lokalizacjach: kosztownych sukniach dworskich, arystokratycznych, szlacheckich i mieszczańskich albo w tekstyliach kościelnych. W literaturze poświęconej historii Bobowskiej Koronki Klockowej często powtarza się informacja o zamówieniach na koronki klockowe ze strony żydowskich (chasydzkich) mieszkańek Bobowej lub pobliskich większych miejscowości. W Bobowej mieściła się bowiem siedziba dynastii cadyków Halberstamów. W Bobowej prowadzili oni szkołę (jesziwę)³⁶ Żydzi osiedlili się w Bobowej w 1732 roku i m.in. tej społeczności przypisuje się sprowadzenie koronek klockowych do gminy i miasta³⁷, jednak jest to jedna z teorii mocno niejednoznacznych i niepewnych. Wspólnota chasydzka również dziś odwiedza Bobowę i pielęgnuje ohele³⁸ przodków na tutejszym kirkucie. Wojciech Molendowicz podaje, że bobowscy chasydzi uznawani są za

największą na świecie wspólnotę ortodoksyjnych Żydów: ich liczebność szacuje się na 10000 osób.³⁹ Analiza list posagowych i inwentarzy wyposażenia domów rodzin żydowskich dostarczyć może cennych informacji związanych z bobowskimi koronkami klockowymi.

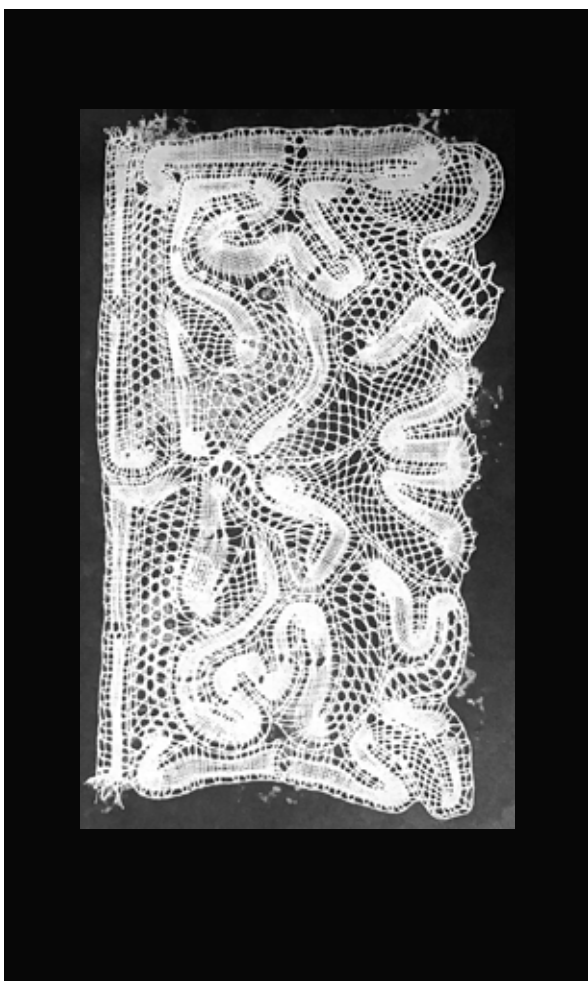


³⁶ G. Kubał, *Bobowa w gminie i okolicy*, Krosno 1999.

³⁷ M. Cięciwa, *Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś*, w: *Nasza Wiara* nr 10, 2003, s. 19.

³⁸ *Ohele - żydowski grobowiec rodzinny*.

³⁹ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż*, Bobowa 2009, s. 14.



kosztowne elementy ormiańskich ubiorów ceremonialnych bywały krytykowane przez lokalnych mieszczan posiadających dużo skromniejsze (lub żadne) kontakty międzynarodowe⁴⁰, a nawet stanowiły przedmiot ich stosunkowo napastliwych skarg.⁴¹



Również małopolscy Żydzi, podobnie jak polscy chrześcijanie, kojarzeni byli z luksusowymi towarami sprowadzonymi na potrzeby handlu m.in. luksusowymi tekstyliami, pończacymi nićmi i kamieniami szlachetnymi, co opisywano w obraźliwych publikacjach. Natomiast bogate stroje m.in. polskich Ormianek dokumentują spisy ich wypraw ślubnych, tzw. krorąki. W Krakowie Ormianie osiedlili się już w 1372 roku i zajmowali się m.in. handlem kamieniami szlachetnymi utrzymując kontakty z Francją, Śląskiem, Czechami, Niemcami, Węgrami, Moskwą, Turcją, Persją i Indiami. Karkonosze, w których osiedlano m.in. Walonów, od średniowiecza słynęły z minerałów i perł skójką perłorodnej. Produkty te eksportowano w dużych ilościach do Włoch, aż doprowadzono do znacznego zubożenia złóż i do wymarcia małża żyjącego w wodach m.in. Kwisy. Nic dziwnego, że

W formie parafrazy koronki wróciły w modzie hipisowskiej w latach 60. XX wieku - noszono wówczas koronkowe żaboty lub wykończone koronką mankiety suto marszczonych rękawów w stylu „à la barokowym”.⁴² Joanna Sielska przytacza kolejne historyczne publikacje poświęcone koronce klockowej: zuryską „Nuew Modelbuch, Allerley Gattungen Daentelschnuer” nieznanego autora z 1561 roku i dwie rzymskie publikacje autorstwa Isabelle Parasole z 1597 i 1616 roku.⁴³ Wzory prezentowane w barokowych publikacjach nawiązują do bogactwa ówczesnych form znanych ze wzornictwa tkanin, snycerki, kaligrafii, zdobienia pisanek, ludwisarstwa, architektury i innych sztuk tamtych czasów. Kunsztowne, ozdobne taśmy koronkowe są podstawowymi i najbardziej popularnymi dawniej elementami koronki klockowej, których echa spotkać można było całkiem niedawno.

⁴⁰ I. Turnau, Źródła z lat 1572-1728 do ubioru polskich Ormian, w: *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* nr 4/87, s. 601.

⁴¹ W. Łoziński, *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku*, Lwów 1902, s. 304.

⁴² K. Trojanowska, *Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku*, w w: *Symbol - Znak - Przesłanie* t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 101.

⁴³ J. Sielska, *Historia koronki klockowej w zarysie*, s. 2.. *Estreicher, Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie*, w: *Rocznik Krakowski* t. 1, Kraków 1898, s. 104.



W okresie PRL-u powszechne były taśmy pasmanteryjne przypominające dawne wzory tkane prostym ścięciem paska - również współcześnie można je znaleźć w niektórych sklepach z pasmanterią, te same ścięgi stosowane są w biżuterii włókienniczej.

Współcześnie Bobowska Koronka Klockowa bywa przypisywana do grupy wytworów rękodziela ludowego lub sztuki ludowej. Przypisanie to nie jest jednak ani konsekwentne, ani w pełni uzasadnione. Koronka ta nie stanowiła i nie stanowi elementu stroju zwanego ludowym, nawet w kontekście stroju⁴⁴ lub ubioru traktowanego jako Znak.⁴⁵ Wiele bobowskich Koronczarek nie wiąże jej ze strojem ludowym własnej grupy etnicznej. Ludowy strój pogórzański, w którym występują niektóre Koronczarki podczas prezentacji swych koronek, nie zawiera koronki klockowej, ani nawet Bobowskiej Koronki Klockowej. Wytwarzano ją bowiem w zupełnie innym celu - nie dla siebie, lecz dla innych „nosicieli”, a owe inne pochodziły ze środowisk zamożnych i nie-wiejskich. Bobowska Koronka Klockowa nie stanowi też elementu żadnego stroju, ubioru ani odzieży - określenia te są pokrewne w historii gospodarczej⁴⁶, lecz w etnografii mają odmienne znaczenia wywodząc się z odmiennej sfery symbolicznej. Jednak Bobowska Koronka Klockowa była i jest użytkowa - stosowano ją w rytualnej (posagowej) bieliźnie pościelowej, ekskluzywnej bieliźnie osobistej, strojach odświętnych - najczęściej w formie mankietów, kołnierzy i kołnierzyków, kryz i karczków (gwarowo: chomąto), czasem też np. czepców lub opasek). Pozaregionalna geneza wzorów omawianej grupy wytworów włókienniczych, a współcześnie wykorzystywana jest

wyłącznie w zdobnictwie tekstyliów stołowych (serwety na komody) lub religijnych, jak np. serwety i bordiury ołtarzowe, alby (szaty liturgiczne) i sporadycznie, jako przykrycia koszyczków wielkanocnych. Geneza koronek bobowskich powiązana z Niderlandami i Włochami nie nadaje im zatem cech regionalnych w rozumieniu pochodzenia, gdyż wzorów tych nie wytworzyła lokalna

społeczność, np. etniczna, jak by to mogło być w przypadku Pogórzan, do których należą mieszkańcy i mieszkańcy Bobowej. Dopiero w przyszłości, z perspektywy wielu lat, będzie można ocenić dzisiejsze autorskie wzory, jako lokalne - jeśli takowe zdominują całokształt wytwórstwa.



Struktura społeczna, którą opisano w dalszej części niniejszej pracy, stanowiąca o wyjątkowości Bobowskiej Koronki Klockowej, zapewniła jej też wyjście poza obszary wiejskie. Współcześnie koronkę klockową tkają córki Koronczarek bobowskich mieszkające w miastach, nawet za granicami Polski. Nie jest to rękodzielo ludowe, lecz artystyczne, a w niektórych przypadkach nawet dzieła sztuki.

⁴⁴ J. Turnau, *Słownik ubiorów*, Warszawa 1999.

⁴⁵ J. Turnau, *Ubiór jako znak*, w: *Lud t. 70*, Wrocław 1986, s. 67-84.

⁴⁶ M. Borejszo, *Nazwy ubiorów we współczesnej polszczyźnie*, Poznań 2001.



ednak w wielu przypadkach (nie we wszystkich!) Bobowska Koronka Klockowa stanowiła i stanowi formę ekspresji ludowej, tj. mówiąc w skrócie ekspresji ludności zamieszkującej obszary wiejskie. Zawsze też była wytwarzana przez ludność wiejską. W tym sensie może być klasyfikowana jako wytwór sztuki ludowej lub rękodziela ludowego, ale jest to klasyfikacja o bardzo słabej identyfikacji. Współczesna klasyfikacja, co można uznać za ludowe, a co nie, pozbawiona jest uzasadnienia, jeśli opiera się na klasyfikacji wedle miejsca zamieszkania, bowiem obszary wiejskie utraciły dziś większą część cech odróżniających je od obszarów miejskich - różnicuje je nieomal wyłącznie gęstość zabudowy, Strój, dostępność do oferty handlowej, typ usług, styl życia, żywność, wyposażenie gospodarstwa domowych i inne - wszystkie te wyróżniki straciły na aktualności i w ich kontekście wieś nie różni się od miasta. Nawet zajęcie lub charakter zatrudnienia ludności wiejskiej nie stanowi o ludowości ich wytworów rękodziela, ponieważ zniko-

ma mniejszość ludności obszarów wiejskich zajmuje się dziś rolnictwem. Dawniej, prócz prac rolnych, ludność zajmowała się również szyciem oraz wyrobieniem koronek, co sto lat temu określano jako przemysł.⁴⁷ Trudno więc obronić, w rozumieniu socjologicznym, etnograficznym i antropologicznym, klasyfikację Bobowskiej Koronki Klockowej, jako wytworu sztuki ludowej lub rękodziela ludowego. Jest to niewątpliwie wytwór sztuki lub rękodziela artystycznego. Dalszej analizie etnograficznej należy poddać proporcje tej klasyfikacji - kiedy kończy się rękodzielo i zaczyna sztuka?

Koronce klockowej przypisywano od zawsze określone treści symboliczne - naturalistyczne, religijne i narodowościowe. W okresie ruchów niepodległościowych przełomu XIX i XX wieku każde rękodzielo tradycyjnie polskie uznawano za narzędzie tworzenia narodowego stylu⁴⁸, więc koroncy nadawano również taką narrację. Z tamtego okresu pochodzi współcześnie powielane określenie „koronki słowiańskie” tj. te o wzorach najbardziej tradycyjnych lub uznanych przez kogoś za tradycyjne. Wzory koronek tworzyły polskie artystki i artyści o zasięgu lokalnym, krajowym i międzynarodowym. Nowe, modne wzory powstawały na kanwie tradycyjnych, znanych z przeszłości, obecnych nie tylko w Bobowej, ale i w innych krainach i krajach. Lokalni animatorzy kultury uznają, że wzory znane w Bobowej jako najbardziej tradycyjne, replikowane w koronkach od wielu lat, mają swoje prawzory w najstarszych koronkach klockowych wykonywanych w Niderlandach.

Wraz z rozwojem koronki klockowej w Bobowej nadano jej cechy charakterystyczne, które w wywiadach terenowych podkreślają Koronczarki:

1 - tradycyjna Bobowska Koronka Klockowa jest to rękodzielo artystyczne (lub arcydzielo), typ plecionki włókienniczej, koronka tkana ręcznie lnianymi nićmi w kolorze naturalnym z użyciem drewnianych klocków w formie półszpulki, które użyte zgodnie z zasadami techniki i tradycji koronkarskiej oraz dzięki talentowi

⁴⁷ *Islownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.*

⁴⁸ *J. Sielska, Historia koronki klockowej w zarysie, s. 8.*



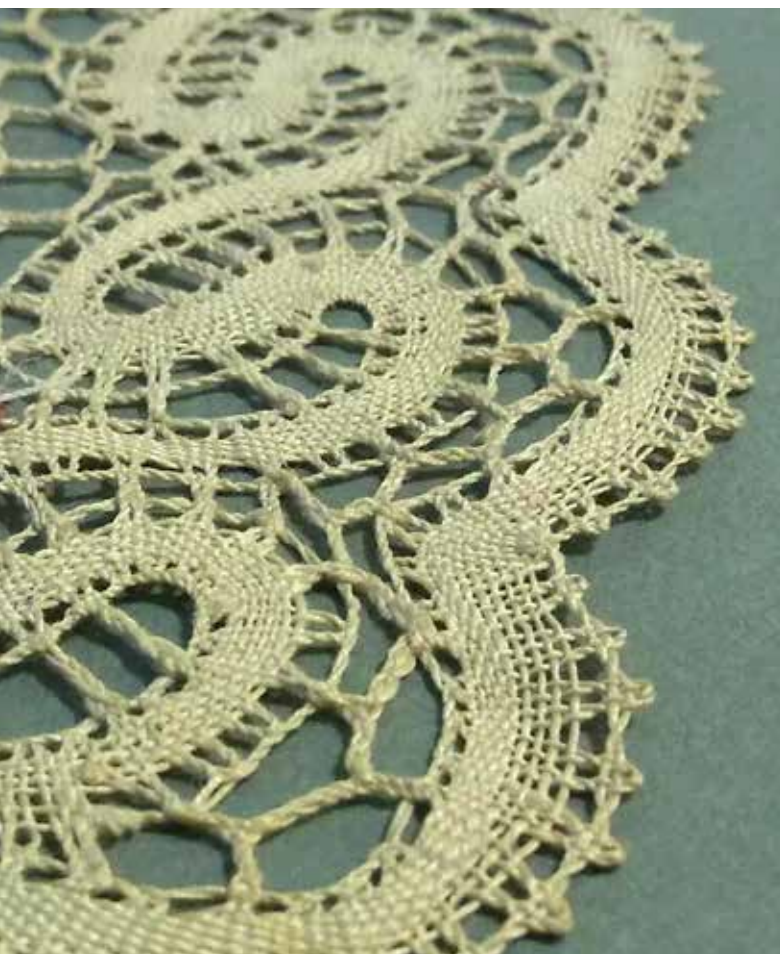
i wyobraźni przestrzennej autorów-wykonawców tworzą wyrób o wyjątkowej staranności wykonania przy zastosowaniu tradycyjnych i lokalnych wzorów, ściegów, motywów, surowców i materiałów.

- 2 - obecność brzeżka, rodzaju bordiury, najczęściej dość wąskiej,
- 3 - prawa i lewa strona - odróżnianie stron jest trudne szczególnie dla laików.
- 4 - monochromatyczność - złamana biel, jasna szarość.,
- 5 - surowiec lniany - zastosowanie wyłącznie lnianych nici.
- 6 - stosunkowo grube nici lniane - z tego wynika szerszy wymiar podstawowego paska (płócienka).
- 7 - siano - bęben (watek) wypełniony wyłącznie lokalnym sianem.
- 8 - tradycyjne ściegi i motywy graficzne - powtarzane przez dziesiątki lat kształty: płócienko, siekanka, listeczki, ułożone w powtarzalne wzory (więcej w podrozdziale „Symbolika”).
- 9 - tradycyjne wzory - taśma wieloparkowa, rozeta wieloparkowa, a także wzory wymienione w podrozdziałach „Wzór” i „Symbolika” (np. Dębówki, Morskie Fale, Tulipany).
- 10 - lokalne autorki-wykonawczynie posiadały wiedzę o rękodziele i umiejętność tkania koronek w efekcie przede wszystkim wieloletniej edukacji wewnątrzrodzinnej, a także doskonalenia o charakterze spółdzielczym i zawodowym.



Bobowska Koronka Klockowa jest w literaturze przedmiotu opisywana na równi z innymi rodzajami koronki klockowej, lecz jest swoistym unikatem. Dzięki aktywności społeczności lokalnej udało się bowiem zachować ciągłość bobowskiego koronkarstwa od XIX wieku do dziś, z niewielkimi przerwami w przeszłości. Spółdzielnia, szkoła, stowarzyszenie, gminne centrum kultury, koła gospodyń wiejskich, remiza, szabasówka, punkt informacji turystycznej, pozalekcyjne warsztaty, izba pamięci, kwartalnik gminny, nieformalne grupy i sieci koronkarskie funkcjonujące w gminie i w Internecie, a wreszcie klany koronczarskie - te wszystkie instytucje i społeczności przyczyniły się zbiorowo do utrzymania ciągłości istnienia rękodzieła i Bobowskiej Koronki Klockowej, jako przedmiotu, tekstu o systemie lokalnej kultury, co autorka niniejszej pracy wyjaśnia w dalszych jej częściach.





Ważną cechą koronki klockowej, w tym też bobowskiej, jest fakt, że w praktyce nie da się jej spruć, jak koronkę szydełkowaną. Koronka klockowa nie jest dziergana, a tkana, zatem można ją ewentualnie rozpleść, tak, jakby chciało się rozpleść utkaną tkaninę. Nikt tego w praktyce nie robi, gdyż jest to praca bardzo żmudna i nie ma sposobu, by doprowadziła do odzyskania nici w całości, jak w przypadku koronek szydełkowanych, które można spruć i stosunkowo szybko poprawić ewentualne błędy lub ze staję nici wykonać nową koronkę. W koronce klockowej nie ma zatem miejsca na błędy - jeśli mają miejsce, są w niej utrwalone i widoczne dla wprawnego oka doświadczonej Koronczarki, ewentualnie konserwatora lub krytyka sztuki. Między innymi z tego powodu tak niewiele jest obecnie osób, które decydują się podjąć wyzwanie wykonania dobrej jakościowo Bobowskiej Koronki Klockowej. Jest to podróż w jedną stronę, a celem

jest wyłącznie sukces, czyli udana, piękna koronka.

Na podkreślenie zasługuje też wiodąca barwa spotykana w historycznej Bobowskiej Koronce Klockowej, którą opisano w podrozdziale „Nici”. Tradycyjną historycznie Bobowską Koronkę Klockową wyróżnia naturalna, jasnoszara nić lniana.

Jest też trzecia cecha nadająca koronce klockowej najwyższe walory rękodziela artystycznego: niezbędna uwaga i skupienie. Nie da się jej tkąć bez poświęcenia jej całkowitej uwagi. Koronka klockowa domaga się uwagi i nie można podzielić jej np. na telewizję, jak w przypadku szydełkowania lub robienia na drutach prostych, powtarzalnych ściągów w ręcznej dzianinie np. odzieżowej. Ten typ rękodziela włókienniczego, jakim jest koronka klockowa, wymaga ogromnego skupienia, które gwarantuje zminimalizowanie ryzyka pomyłki. Wobec faktu, że nie da się spruć koronki klockowej jest to najważniejszy warunek udanego rękodziela.

Obecnie jest jeszcze stosunkowo wcześnie, aby uznać wielobarwne koronki za tradycyjne, ale wszystko wskazuje, że za sto lat będą one uznawane za tradycyjne z okresu przelomu wieków XXI i XXII. Ważne zatem jest podkreślanie, że tradycyjna Bobowska Koronka Klockowa z XIX i XX wieku ma kolor złamanej bieli lub jasnej szarości, wynikający z koloru naturalnej, niebielonej, lnianej nici.

Działające współcześnie Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa informuje w ramach swej Galerii Koronki Klockowej, że określenie koronka klockowa „pochodzi od używanych do jej wyrobu drewnianych, wydłużonych szpulek, zakończonych trzonkiem, zwanym „klockiem”. Karol Majcher, autor wydanej w 1991 r. monografii „Bobowa. Historia, ludzie, zabytki”, cytuje w swej pracy encyklopedię powszechną z 1860 r. Czytamy w niej: Koronki bobowskie dawniej stanowiły ważną rubrykę w skromnej wyprawie okolicznych dziewic szlacheckich. Cała ludność niewieścia zajmuje się tą robotą. Służą na obszewki poszew i bielizny niewieściej.”⁴⁹

⁴⁹ Z materiałów udostępnionych przez Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa w Bobowej.



Gdyby nie edukacja koronkarska i działalność pro-koronkarska w Gminie Bobowa i poza nią, zapomniano by o tutejszych koronkach, jak w Zakopanem. Na szczęście w 1899 roku otwarto w Bobowej Krajową Szkołę Koronkarską przyuczającą do zawodu koronczarki, dzięki czemu profesjonalnie kształcono nowe pokolenia w kierunku kontynuacji tego pięknego rękodzieła. Rolę kierowniczką tej szkoły pełniła Helena Rzeczycka-Dzikiewiczowa, żona ówczesnego burmistrza, która ukończyła Państwową Szkołę Koronkarską we Lwowie i Centralny Kurs Koronkarstwa w Wiedniu (1900). Po 1917 roku szefowała w zakopiańskiej szkole koronkarskiej.⁵⁰ Podobne szkoły otwarto też w innych miejscowościach. Uczono w nich koronkarstwa, hafciarstwa i innych typów rękodzieła zwanych „robotami kobiecymi”. W 1902 i 1905 roku uczennice szkoły w Bobowej zostały wysoko docenione w konkursach zagranicznych, odpowiednio w Saint Luiz i San Francisco. Niestety, mimo że szkoła prowadziła kursy koronkarskie, zamknięto ją w 1912 roku (jednak według szkolnej kroniki - dopiero w 1927 r.⁵¹), a jako powód wydział krajowy podał silny rozwój przemysłu włókienniczego i niski poziom zbytu wyrobów rękodzielniczych. Szkołę reaktywowano nowej formule w 1946 roku, jako Zasadniczą Szkołę Zawodową, a koronkarstwa uczyli w niej m.in. absolwenci kursów koronkarskich w Wiedniu.⁵² Jednak zainteresowanie koronką klockową było już wtedy niskie, szczególnie wobec powojennego rozwoju przemysłu i wszelakich technik fabrycznych. Podjęto wówczas kolejne kroki ratownicze, a szkoła zawodowa kontynuowała swoją działalność - z czasem zaczęła funkcjonować w dwóch budynkach: w internacie szkolnym zbudowanym na pozostałościach budynków dworskich i otwartym w 1960 roku oraz w nowym budynku szkolnym powstałym w 1971 roku na fundamentów byłego domu cadyka Ben Ziona Halberstama, gdzie placówka ta funkcjonuje obecnie. Od 1990 roku naucza się w szkole krawiectwa lekkiego, ale nie naucza się koronkarstwa ani hafciarstwa, lecz funkcjonuje tu „Izba Pamięci” prowadzona przez dyrekcję szkoły. Wyeksponowano w niej zabytki bobowskiego i zewnętrznego koronkarstwa, a także zabytki rzemiosła rolniczego.



⁵⁰ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż, Bobowa 2009*, s. 115.

⁵¹ *Ibidem*, s. 150.

⁵² *opcit.*





W maju 1949 r. na spotkaniu założycielskim dwadzieścia osiem Koronczarek założyło Spółdzielnię Pracy RLIA „Koronka-Bobowa”. Przez wiele lat spółdzielnia zamawiała wytwory koronkarskie od mieszkanków gminy Bobowa - ich obowiązkiem, jak to w czasach PRL-u, było wyrobienie miesięcznej normy, co gwarantowało uzyskanie zapłaty. Dziś działalność Spółdzielni ocenia się ambiwalentnie: docenia się jej wkład w ekonomiczne wsparcie bytu Bobowianek i Bobowian (skup koronek, świadczenia emerytalne dla około trzech tysięcy koronczarek pracujących w systemie chałupniczym⁵³), ale też podkreśla się spadek jakości i masowość oraz spowodowanym tym upadek prestiżu Bobowskiej Koronki Klockowej oraz zawodu koronkarskiego. Jak w wielu przypadkach każdego typu rękodzieła artystycznego jego masowość po-

woduje zanik szacunku wobec wytwórczości oraz wobec osób wytwarzających te dzieła. Mówi się, że skup koronek dokonywał się „na kilogramy”, przy jednoczesnym wskazywaniu, co sprzeda się lepiej, a co gorzej, w ten sposób wpływno bezpośrednio na poziom wytwórczości, która utraciła cechy artystyzmu, a także na wzornictwo. W 1992 roku planowano zlikwidować Spółdzielnię, lecz w zamian opracowano nowy tryb działania. Wraz z Fundacją CEPELIA organizowane są odtąd pokazy wyrobów w Warszawie, a od 2018 r. spółdzielnia ma w Bobowej nową siedzibę. Okres transformacji ustrojowej w Polsce przyniósł ryzyko zaniku klockowego rękodzieła koronkarskiego w gminie Bobowa. Stało się tak w Zakopanem, gdzie po zamknięciu szkoły nie odtworzono ani społeczności koronczarskiej, ani rękodzieła.

⁵³ *Ibidem*, s. 145.



W Bobowej koronkarstwo przetrwało do dziś, ponieważ w porę podjęto działania ochronne. W 1995 roku powstało bowiem prężne Stowarzyszenie Twórczości Regionalnej, które realizuje najważniejsze, lokalne działania na rzecz promocji i ochrony Bobowskiej Koronki Klockowej. Działania te mają szeroki, bo międzynarodowy zasięg edukacyjny, informacyjny i promocyjny. Organizacja współpracuje ściśle z Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa, dzięki czemu m.in. możliwa jest niniejsza wystawa. W 2000 roku Stowarzyszenie wraz z Gminą zainaugurowało cykliczne, coroczne edycje jedyne w Polsce Międzynarodowego Festiwalu Koronki Klockowej (początkowo ogólnopolskiego). W ramach festiwalu odbywają się rozmaite wydarzenia okołokoronarskie, kursy dla dzieci i młodzieży z tkania koronek klockowych. Na Festiwalu spotyka się międzynarodowe środowisko Koronczarek, odbywają się pokazy mody, warsztaty koronarskie oraz Ogólnopolski Konkurs Koronek Klockowych, po którym następuje wystawa pokonkursowa.



Ważnym miejscem na mapie bobowskiego i polskiego koronkarstwa jest Galeria Koronki Klockowej, którą zorganizowała w swej siedzibie Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa, a także sam budynek tej siedziby, o czym napisano dalej. CKiPGB powstało w 1980 roku, wówczas pod nazwą Gminnego Ośrodka Kultury i do dziś w pamięci wielu Koronczarek funkcjonuje pod tym dawnym skrótem: GOK. W 1998 roku połączono GOK z Gminną Biblioteką Publiczną tworząc Centrum Kultury, a rok później powstała obecna nazwa⁵⁴. Galerię stanowi sala wypełniona przykładami rozmaitych koronek, z których ważkie miejsce zajmują koronki i klocki bobowskie, a między nimi tradycyjne Bobowskie Koronki Klockowe. Goście znajdą tu również rys historyczny Bobowskiej Koronki Klockowej oraz opowieści o dawnych, zasłużonych Koronczarkach. Odrębną planszę stanowi kolekcja bobowskich drewnianych klocków używanych przez dawne Koronczarki. Galeria, prócz ekspozycji zabytkowych i nowych bobowskich koronek klockowych oraz koronek klockowych z innych krajów, wspiera też zbyt koronek wytwarzanych przez współczesne Koronczarki.

⁵⁴ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż, Bobowa 2009*, s. 14.





O poszczególnych edycjach Festiwalu, a także o wszystkich innych ważnych wydarzeniach koronkarskich w Gminie informuje stale „Nasza Gmina”, kwartalnik społeczno-kulturalny wydawany przez Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa. Gazeta publikuje też regulamin konkursu koronkarskiego organizowany co roku w ramach Festiwalu. Informacje o koronkach klockowych znaleźć można w wielu numerach czasopisma. Centrum, jako jednostka gminna Urzędu Miejskiego, ma jeszcze innego swojego ważnego satelitę, którego rola w promocji bobowskiego koronkarstwa jest nie do przecenienia, gdyż w samym centrum miasteczka, na skraju rynku, przy głównej ulicy klasy wojewódzkiej oraz fontannie z posągami Koronczarki mieści się pawilon goszczący Punkt Informacji Turystycznej, w którym prócz tejsze, można na żywo obejrzeć, jak powstaje Bobowska Koronka Klockowa, bowiem to właśnie tutaj rękodzielo to prezentuje doświadczona Koronczarka.

Na zewnętrznej, szczytowej ścianie budynku siedziby Centrum, w której mieści się Galeria, w 2015 roku wykonano artystyczny mural autorstwa artystki o pseudonimie NesPoon o geometrii zainspirowanej tradycyjną Bobowską Koronką Klockową, powstały z inicjatywy Bogdana Kroka, lokalnego pasjonata historii i animatora kultury. Planowane jest w Bobowej wykonanie kolejnego koronkowego murala, tym razem na ścianie Urzędu Gminy. Idąc przez centrum Bobowej, widząc liczne metalowe ogrodzenia okolicznych posesji i balustrady schodów, ma się wrażenie, że jest ten motyw małej architektury, który również mógłby stanowić ekspozytur najstarszej bodaj formy Bobowskiej Koronki Klockowej, tj. ornamentowanej taśmy (listwy). Na bobowskim rynku od 2008 roku stoi natomiast posąg Koronczarki, którego miniatura znajduje się również w Galerii Koronki Klockowej i w razie potrzeby prezentowana jest na rozmaitych wydarzeniach lokalnych lub wyjazdowych. Pomnik jest częścią fontanny, a z mielonego marmuru wykonał go Robert Motyka z gminy Bobowa.





„Morawski w cyklu „Obrazki miast i miasteczek niektórych”, pisząc o Bobowej odnotował:

„W lecie, w pogodny dzień pod każdym niemal domem obaczymy dziewczę, siedzące na progu, kamieniu lub stoliczku, przed poduszczką wysypaną piaskiem, osadzoną na drążku toczonym, od którego na nitkach wiszą mnogie kręgielki. Są to klawisze, za pomocą których nić spleciona wzorysto, przetwarza się w koronkę lub wstawkę. Dziewczęta nieraz samotnie, samoczwart siedzą wraz, śmiejąc się i rozmawiając weselo, a palce ich w ciągłym ruchu nie myślą się - i rozmowa swoją drogą a koronka swoją. Wyrabiają wzory wszelkie, wcale ozdobne od wążutkiej wstaweczki począwszy, aż do kilku calowej szerokości. Morawski nazywał Bobową „stolicą sądeckich koronek”.⁵⁵ Koronka klockowa jest w Bobowej motywem przewodnim. Udział w sławie mają też zespoły folklorystyczne: Zespół Pieśni i Tańca „Koronka” i „Koronecka”, a także osoby prywatne, ambasadorzy Bobowskiej Koronki Klockowej prezentujący koronki za granicami gminy, województwa, kraju i kontynentu.⁵⁶

Mieszkańcy gminy mogą być dumni z tej lokalnej sztuki, zjawiska kulturowego i produktu lokalnego.

W siedzibie Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa w okresie od stycznia 2017 r. do sierpnia 2019 r. realizowany jest projekt Bobowska Szkoła Tradycji „Szabasówka”⁵⁷, którego celem jest „stworzenie programu przywracania sztuki tradycyjnej do społecznej i kulturowej praktyki społeczności lokalnej, zwiększenie oferty programowej w dziedzinie kultury i edukacji kulturalnej, poprawa stanu wyposażenia lokalnej infrastruktury kultury oraz wzmocnienie potencjału ekonomicznego mieszkańców - uczestników warsztatów nabywających nowe umiejętności. Zakres działań tej projektowej szkoły jest m.in. organizowanie warsztatów koronki klockowej. Wobec zaprzestania tej edukacji w Zasadniczej Szkole Zawodowej Bobowa może się więc poszczycić kontynuowaniem jej w innych formach i placówkach. Zakres działań edukacyjnych skoncentrowanych na Bobowskiej Koronce Klockowej jest w Bobowej imponujący i może być wzorem dla innych Gmin ochrony i propagowania historycznego i tradycyjnego rękodzieła, jako m.in. produktu lokalnego i formy przedsiębiorczości.



⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ O dawnych ambasadorach wspomina W. Molendowicz w pracy „Bobowa od A do Ż” wydanej w Bobowej w 2009 r., s. 78. Do współczesnych ambasadorów należą niektóre Koronczarki regularnie prezentujące swoje koronki na festiwalach i pokazach poza Bobową.

⁵⁷ Strona internetowa projektu Bobowska Szkoła Tradycji „Szabasówka”: www.ck.bobowa.pl/bobowska-szkola-tradycji-szabasowka



Dziś w muzeach Bobowskie Koronki Klockowe przechowywane są w działach sztuki albo w działach etnograficznych i stanowią odrębną grupę koronek klockowych, która wyróżnia się przede wszystkim wzorami i ściegami, czyli sposobem splatania nici w motywy tworzące zaprojektowaną wcześniej, zmyślną i piękną całość. Bobowskie Koronki Klockowe wyróżniają się czymś więcej, czego nie widać ani w samych koronkach, ani na wystawach, ani też w domach Koronczarek: wyróżniają się siecią społeczną, która je łączy tworząc szczególną strukturę.

Bobowskie koronki powstawały w miejscowości i gminie Bobowa od wielu lat. Umiejętność ich wykonywania doskonała była (i nadal jest) przez liczne generacje Bobowianek i Bobowian. Doceniali je przyjezdni i lokalni, profesjonalni i okazjonalni miłośnicy rękodziela artystycznego. Niektórzy etnografowie kwalifikują je do wytworów sztuki ludowej. Są one wytworem utalentowanych dłoni mieszkanki i mieszkańców terenów wiejskich i małego, pełnego wdzięku miasteczka z uroczym rynkiem, na środku któ-



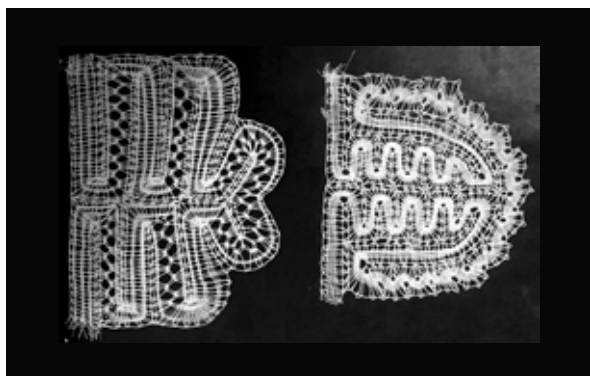
rego stoi... oczywiście koronczarka - wykuta w kamieniu, by przetrwała wszelkie zawirowania mód rękodziela. Mieszkańcy wytwarzali koronki dla mieszkańców mniejszych i większych miast, ludzi rozmaitych stanów, lecz przede wszystkim dla strojnych kobiet i troskliwych gospodyń, które włączały te piękne koronki nie tylko do swej odzieży osobistej, ale także do wyposażenia domowego.

Wartość Bobowskich Koronek Klockowych doceniały rzesze kobiet rozmaitego pochodzenia. Koronki stanowiły element świadczący o wysokim statusie społecznym i zamożności, włączane były nawet do wyprawy ślubnej. Bobowianki tkwały więc koronki od wielu, wielu lat, gdyż nie słabło zapotrzebowanie na te piękne wyroby. Artystki czyniły to tak pięknie i precyzyjnie, że uznano w pewnym momencie, iż warto w sposób systemowy uczyć lokalną młodzież tej sztuki, aby mogła na nowej umiejętności zbudować swoje życie zawodowe i pozostać w gminie wzmacniając społeczność lokalną i budując poczucie lokalnej tożsamości. Kształcenie profesjonalnych koronczarek szło w parze z usystematyzowanym zamawianiem u nich koronek na potrzeby mieszczan i szlachty. Koronkową kooperatywę koordynowała Spółdzielnia „Koronka”, a wielu mieszkańców gminy Bobowa mogło w ten sposób realizować się artystycznie, a także zwiększać swe dochody pozarolnicze. Tak jak w innych miejscowościach, gminach i krajach, tkanie koronek stało się w Bobowej sposobem na indywidualne i społeczne życie, m.in. na budowanie rodzinnego budżetu. Ludność gminy zajmowała się głównie rolnictwem, a także wyrabianiem koronek i szyciem (dawniej nazywanym szwactwem).⁵⁸ W okresie przedwojennym była to ciężka, fizyczna praca mocno uzależniona od pogody i środowiska naturalnego. To subtelne rękodzieło było nie tylko dodatkowym źródłem dochodu i ratowało niejedną rodzinę przed niedostatkiem, ale też przynosiło miłą odskocznnię kontrastującą z wytężonymi pracami na roli i w obejściu.

⁵⁸ Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.



Jest to chwalebne, że mieszkańcy gminy potrafili tak efektywnie zagospodarować swoje talenty, umiejętności i wiedzę. Był to wówczas przykład wybitnej wprost przedsiębiorczości, bo koronki tkwały całe rodziny bobowskie. Współcześnie niejedna gmina jest nagradzana za taki wkład w rozwój lokalnej ekonomii. Porównując zbiory Bobowskich Koronek Klockowych w muzeach etnograficznych z metrykami koronek wykonanych współcześnie napotykamy wciąż powtarzające się nazwiska. Bobowa to prawdziwie koronkowa gmina, a jej wytwory możesz podziwiać na niniejszej wystawie.



Rękodzielniczki i artystki, kobiety i dziewczęta, które specjalizują się w wytwarzaniu tego typu koronki, nie tylko w Bobowej zwane są Koronczarkami⁵⁹, podczas gdy o mężczyznach mówi się Koronkarze⁶⁰. Spod ich zręcznych palców wyszły prawdziwe cuda tekstylne, które sprzedawano mieszcankom i szlachciankom na ozdoby ich sukien, bielizny, pościeli lub obrusów, kredensów (paski na kredens) lub spódnic (gwarowo: burek). Przekazywano je również lokalnym parafiom do wykorzystania w obrzędach i do zdobienia ołtarzy. Bobowskie Koronki Klockowe używano do wielkanocnych koszyczków, ale nie do ich wyścielania, lecz wyłącznie do przykrycia pokarmów, w obawie przed ewentualnym zabrudzeniem, bo...

...bo Bobowska Koronka Klockowa zawsze była przedmiotem wyjątkowej troski Bobowianek. Autorki traktują ją powściągliwie, acz z pietyzmem. Koronczarki rzadko układają własne koronki na swych meblach. Nie włączają je w odzież, chyba

że odświętną. Często bowiem wykonane przez nie koronki są tak piękne, że szybko zostają zakupione przez inne miłośniczki rękodziela, które wolą zdobić nimi swe stroje i wnętrza, niż je wykonywać. Zanim koronka narodzi się w pełnej krasie, przez wiele miesięcy budzi się do życia na miękkim pościeliu, którym jest...



Bęben

...inaczej watek, a za granicą poduszka. Jest to coś w rodzaju pękatej poduchy, miękkiego pościeliu dla koronki. Jest to kolejny wyróżnik regionalnego i krajowego rękodziela. Ten produkt powstaje na delikatnej, naturalnej wyściółce - jest w tym rękodziele wyjątkowa miękkość, która przewija się przez wszystkie stadia i przybory. Patrząc na watek laik może dojść do wniosku, że jest to część sofy - całkiem wygodna, szeleszcząca, bo wypetniona wysuszoną, pachnącą, bobowską łąką:

- sianem; siano to wypełnienie tradycyjne, historyczne, a pochodziło zawsze z bobowskich pastwisk; zwózkę siana z okolicznych pól uwiecznia nawet jedno ze zdjęć eksponowanych w bobowskiej restauracji w pobliżu rynku; inne stosowane wypełnienia, to...

⁵⁹ Dla podkreślenia statusu autorek i autorów koronek, w niniejszym tekście używam tych określeń z wielkich liter.

⁶⁰ Podobną zmianę z „cz” na „k” zauważyłam w używaniu określenia „koronkarstwo”, a nie „koronczarstwo”. Wydaje się, że „cz” przypisane jest wyłącznie żeńskiej formie profesji.

- trociny, które uznaje się za higroskopijne i tym samym zbyt ciężkie,
- gąbka syntetyczna, którą uznaje się za wysoce nietradycyjną i niewygodną do wbijania szpilek,
- słoma, która jest sztywna i również niewygodna dla szpilek, ponieważ zostawia zbyt duże puste przestrzenie,
- piasek, który bywał koniecznością, ale jest bardzo ciężki i powoduje, że bębna nie da się obracać wraz z postępem tkania.



Jedna z koronczarek zaczynała swoje koronczarskie życie nie tkając na wałku, ale... gdziekolwiek, gdyż jako samouk podglądała starsze siostry. Doświadczone Koronczarki nie pozwalały jej zbyt wcześnie poznać tajniki tego rękodziela. Wiedza była bacznie strzeżona, a młoda adeptka koronkarstwa musiała dorosnąć, osiągnąć wiek stosowny do tego, aby móc tkąć i stawać się w rodzinie nie tylko nową Koronczarką, ale też potencjalną konkurencją istniejących już Koronczarek. Jak dziewczynka marząca o tkaniu koronek radziła sobie w tej sytuacji? O tym dalej w podrozdziale „Nici”. Posiadanie własnego wałka było otwarciem drogi koronkarskiej młodej dziewczyny - był to ważny moment w jej życiu (więcej - w podrozdziale „Nici”). Obecnie dziewczynki w rodzinach koronkarskich mają swoje wałki małych rozmiarów.

Bęben, to gwarowa nazwa wałka, której używają niektóre Koronczarki w Gminie Bobowa - to kolejny wyróżnik tej właśnie koronki. W istocie, każda Koronczarka jest jak muzykantka: przez wiele miesięcy wystukuje klockami swą własną melodię, czasem skomponowaną przez inną autorkę wzoru, która często pozostaje w ukryciu, jako „autor nieznany”, bowiem niektóre, te najbardziej tradycyjne wzory są replikowane od wielu pokoleń. Przykładem takiego wzoru jest taśma koronkowa, którą dawniej zdobiło pościelową młodą panną na wydaniu - Bobowskie Koronki Klockowe były więc ważnym składnikiem posagu, tym samym podwyższyły jego wartość. Bobowianki są muzykalne - muzycznie określają wałek, bez którego nie powstanie żadna klockowa koronka. Jedna z zasłużonych Koronczarek, pani Krystyna Lach, opowiadała, że przy zespołowym, towarzyskim tkaniu Bobowskich Koronek Klockowych koleżanki śpiewały dawniej tradycyjne pieśni - te same, co przy innych społecznych zajęciach, np. darciu pierza, malowaniu pisanek, czy łuskaniu fasoli, gwarowo zwanej tu groszkiem. Dziś również każda koronczarka trzyma troskliwie na swych kolanach (lub przed nimi) bęben pokryty misternym wzorem, z licznymi klockami wiszącymi swobodnie na białych lub szarych niciach. Zespół bobowskich koronczarek potrafi zagrać niejednym cichym koncertem..., a każdy z bębnów jest inny, bo...





Pokrowiec

...bo każdy jest obłożony innym pokrowcem, tj. tkaniną wydobytą z domowych komód. Nie stosowano nowych tkanin, byłoby to zbyt rozrzutne. Tekstura i deseń tkaniny, to również ważkie, acz nienagłaśniane elementy doświadczonego koronczarstwa bobowskiego. Nie jest to byle jaki materiał. Chlubne było, i jest, wykorzystanie w tym celu domowych obrusów lub zaston utkanych z lnu, ewentualnie bawełnianych, nigdy syntetycznych. Wbijanie szpilek (o nich - dalej) w syntetyczne tekstylia i dotykanie ich przez wiele miesięcy nie jest przyjemne - Koronczarki często potwierdzają, że obszycie wątki powinno być lniane, aby szpilki solidnie trzymały się w splocie tkaniny. Pokrowiec nie może być uszyty ze zbyt rzadkiego, cienkiego, grubego lub gęstego materiału. Jeśli Koronczarka nie chce lub nie umie szyć pokrowca, wykonuje go inna członkini lub członek rodziny. Najczęściej robi się to z rękawa tkaniny, który zaszywa się z jednej strony i napycha bobowskim sianem. Gospodarne Bobowianki po-

trafiły już wiele lat temu wprowadzić w życie dział sztuki zwany dziś z angielska upcycling. Polega ona na nadawaniu zużyтым przedmiotom wyższej rangi rzeczy artystycznej (stąd przedrostek up). Lniane, tradycyjne tkaniny doskonale nadają się na obszycie bębnow i stanowią zewnętrzny pokrowiec wielokrotnego użytku. Tkaniny mają zwykle deseń krzaciasty lub roślinny, jak wcześniejsze obrusy lub zastony. Koronczarka sama wybiera swoją tkaninę, którą będzie przecież oglądać z bliska przez nawet kilka lat podczas tkania wielu koronek. Koronczarki posiadają nawet kilka różnych bębnow dopasowanych wielkością do rozmiarów wykonywanych koronek - o szerokości koronki decyduje długość bębna. Jego średnica zaś jest mniej więcej podobna, bo obraca się go podczas tkania koronki, ewentualnie robi się ją na tzw. odwrocie. Deseń tkaniny musi więc cieszyć oko Koronczarki, mimo że jest częściowo przykryty papierową planszą. Tymczasem na planszę (papier, tekturę) naniesiony jest...





Wzór

... wzór - kolejne ogniwo kwintesencji bobowskiego koronczarstwa. Koronczarki same przyznają, że mało kto rysuje wzory powielane potem przez wszystkie Koronczarki. Wzory skądś się biorą, ktoś je kiedyś zrobił, ale kto...? Rzadko wiadomo. Współcześnie widać więcej troski o autoryzację wzorów, tym bardziej że pojawiają się głosy o podbieraniu, a nawet kradzieży tej własności intelektualnej. Aby tego uniknąć, należy prezentować koronki wraz z metrykami wyrobów, na których określa się przede wszystkim autorkę wzoru i wykonawczynię. Stosunkowo rzadko bywa, że jest to jedna i ta sama osoba. Autoryzacja wzorów jest praktyką konieczną, która wyeliminuje niepotrzebne waśnie. Zakopiańska szkoła koronkarska szczyści się tym, że wzo-

ry koronek projektowali tam słynni artyści. W szkole bobowskiej również powstawały projekty koronek, jednak nie podkreśla się autorstwa tak mocno, jak na Podhalu. Nic dziwnego, że łatwo potem o brak świadomości zabierania cudzej własności intelektualnej. Mistrzynie, które potrafią zarówno tkać koronkę, jak i wykonać do nich wzór i nanieść go na planszę, jest niewiele. Dlatego powstałe wcześniej wzory są powielane nieomal w nieskończoność, a nowe pozyskiwane z Internetu lub papierowych czasopism hobbystycznych. W okresie funkcjonowania Spółdzielni „Koronka” placówka ta zapewniała wzory publikowane w formie broszur i rozsyłane do spółdzielców. Niektóre Koronczarki zauważyły, że przestały je otrzymywać około pięć lat temu.



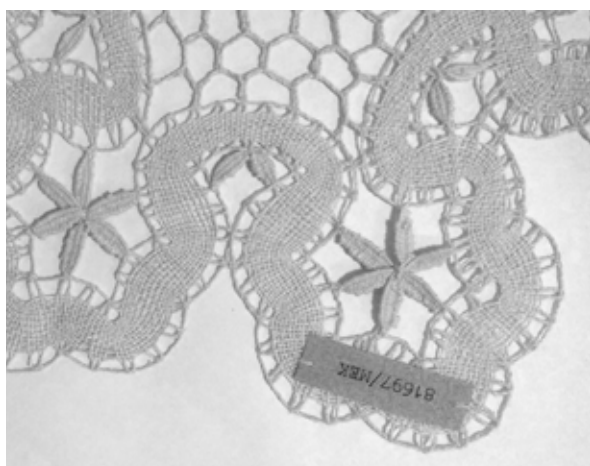


Tradycyjnej Bobowskiej Koronki Klockowej o wzorze złożonym z motywów nie robi się... bez wzoru. Jednak utkanie koronki bez wzoru jest możliwe i są to wówczas podstawowe rodzaje taśmy koronkarskiej. Brak wzoru nie oznacza braku papierowej planszy rozpiętej na wałku. Wbijanie szpilek w surowy papier jest utrudnione, a w koronce ważna jest regularny rozstaw punktów zaplecenia nici, czyli tych, w których standardowo wbite są szpilki. Najwięcej pracy przysparza więc koronka pierwszy raz tkana na wzorze i właśnie dlatego plansze z wzorami są wykonane z cienkiego papieru - wygodnego dla szpilek, ale delikatnego i nietrwałego. Jeśli zaś nie ma wzoru, stosuje się wtedy tzw. preszpan (gwarowo: proszpan), czyli dziurkowana fabrycznie cienka plansza, w której rozstaw dziurek jest ściśle regularny i łatwiej wbija się w nie szpilki. Koronka utkana na proszpanie nosi nazwę herum gerum i ma formę wyłącznie taśm z prostym, geometrycznym wzorem, gdyż tylko one są możliwe do zrobienia bez wzoru ornamentu. W Bobowej Koronczarki również robiły dawniej koronki typu herum gerum na zamówienie zamożnych Żydówek⁶¹, a dziś ich wnukowie zajmują się toczeniem klocków dla swych żon, Koronczarek. Jest to jeden z najbardziej archetypowych typów Bobowskiej Koronki Klockowej - taśmy używano głównie do bielizny pościelowej. Od koronki na wzorze odróżnia ją fakt, że herum gerum nie ma prawej ani lewej strony.

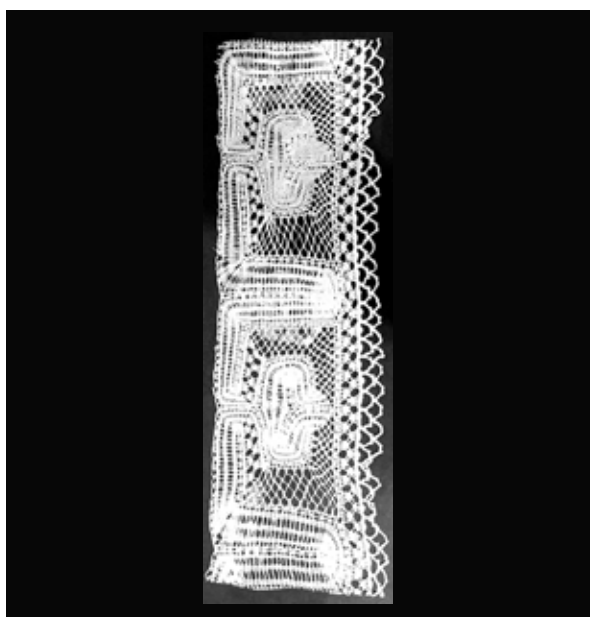
Każdy obraz, motyw, sylwetkę można transkrybować na wzór koronkarski, a do wykonania takiej transkrypcji potrzebna jest nie tylko umiejętność tkania koronek klockowych, ale też wyobraźnia przestrzenna, umiejętność planowania i talent plastyczny. Aby stworzyć nowy wzór, trzeba umieć w wyobraźni wykonać koronkę w tempie stokrotnie szybszym i do samego końca, następnie na podstawie tego wyobrażonego procesu dokonać transkrypcji splotów nici na linii i płaszczyzny rysunku, który zamieniony będzie potem na powrót w utkaną koronkę. Nie każdy potrafi tego dokonać, ale też właśnie dlatego powielano istniejące wzory. Od zawsze powtarzane układy ściągów i motywów doprowadziły do powstania kanonu Bobowskiej Koronki Klockowej, grupy wzorów tradycyjnych, niezmiennych od dziesiątek lat. Pomysłowość i innowacyjność Koronczarek nie jest zatem wskazana, jeśli celem jest wzmacnianie tego kanonu. Jeśli zaś potrzebne są nowe, niepowtarzalne formy, wówczas pożądane jest innowacyjne myślenie oraz umiejętność przekładania wzorów na język rysunku. Doświadczone Koronczarki podkreślają kolejność praktyk edukacji koronkarskiej: najpierw należy nauczyć się kanonu i podstawowych wzorów, aby móc replikować te tradycyjne, historyczne. Dopiero potem jest miejsce i kulturowa zgoda na modyfikowanie kanonu i wprowadzanie innowacji, ale społeczne przyzwolenie na to mają wyłącznie doświadczone i zasłużone Koronczarki. Nowe wzory tworzone przez mało doświadczone Koronczarki mogą być bowiem odebrane, jako brak profesjonalizmu i brak koronkarskiej pokory.



⁶¹ M. Cięciwa, *Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś*, w: *Nasza Wiara* nr 10, 2003, s. 23.



... wzór - kolejne ogniwo kwintesencji bobowskiego koronczarstwa. Koronczarki same przyznają, że mało kto rysuje wzory powielane potem przez wszystkie Koronczarki. Wzory skądś się biorą, ktoś je kiedyś zrobił, ale kto...? Rzadko wiadomo. Współcześnie widać więcej troski o autoryzację wzorów, tym bardziej że pojawiają się głosy o podbieraniu, a nawet kradzieży tej własności intelektualnej. Aby tego uniknąć, należy prezentować koronki wraz z metrykami wyrobów, na których określa się przede wszystkim autorkę wzoru i wykonawczynię. Stosunkowo rzadko bywa, że jest to jedna i ta sama osoba. Autoryzacja wzorów jest praktyką konieczną, która wyeliminuje niepotrzebne waśnie. Zakopiańska szkoła koronkarska szczyli się tym, że wzo



Właśnie te najstarsze typy nieprzedstawiających, geometrycznych koronek były często replikowane w kompletach, które nazywam kompletami serwisowymi - służyły do wykwintnego podawania (serwowania) kawy wraz z deserem. Kompletów serwisowych było bohaterami wielu domowych spotkań świątecznych, np. z okazji imienin, a każda gospodyni przechowywała zwykle kilka takich kompletów - wielokrotność sześciu, aby móc przyjąć godnie większą liczbę gości. Kompletów serwisowych powstawało w okresie zwanym w historii sztuki powojennym modernizmem (1956-1989), jako odpowiedź na zapotrzebowanie wewnątrz tamtych lat. Huty szkła i zakłady ceramiki użytkowej, we współpracy z artystami szkła użytkowego (głównie Wydziału Szkła i Ceramiki Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu) masowo produkowały tzw. serwisy do kawy o powtarzalnym składzie: sześć filiżanek ze spodeczkami, cukiernica, mlecznik, dzbanek. Tekstylną odpowiedzią na te szklane i ceramiczne kreacje były tekstylne komplety serwisowe, w których Bobowska Koronka Klockowa znalazła swoje godne miejsce. Dziś nie są one w powszechnym poważaniu, a wynika to z braku świadomości wartości tych wytworów, które są obecnie w całkowitym zaniku, więc winny być kolekcjonowane i chronione, jako relikty konkretnej minionej epoki estetycznej. Już dziś, wraz z innymi wytworami tamtych czasów, mogą stanowić zabytek sztuki użytkowej. Spółdzielnia „Koronka” zamawiała u Koronczarek i szwaczek oraz rozpowszechniała ogromną liczbę takich kompletów serwisowych - Koronczarki zgodnie potwierdzają w wywiadach, że takich zamówień było wiele. W kontekście historii dekoratorstwa i sztuki tekstylnej jest to już dziś relikty wymagający uwagi i ochrony. Zgodnie z liczebnym składem serwisu kawowego tekstylny komplet serwisowy składał się z sześciu małych serwetek (pod spodeczki z filiżankami) oraz jednej, dużej serwety, na której ustawiano dzbanek, cukiernicę i mlecznik. Takie komplety zobaczysz na wystawie. Zasada kompozycyjna poszczególnych części kompletu była stała: tkanina lniana (bardzo modna w latach powojennego modernizmu) oraz wstawki koronkowe. Koronczarki bobowskie wykonywały elementy koronkowe, a szwaczki spółdzielcze zszywały je z lnianymi tkaninami w całość.





Elementy koronkowe w kompletach serwisowych bywały rozmaite. Początkowo bordiurę stanowiły jedynie skromne taśmy ze ściegami płócienka lub girlandki - wcale nie łatwe do wykonania, jakby się wydawało po ich skromnej formule. Taśmowe ściegi stanowiły bordiurę serwetek, tj. zewnętrzną, ozdobną krawędź - analogicznie do pierwotnego, historycznego zastosowania koronki klockowej, tj. w formie bordiury bielizny pościelowej i osobistej. Z czasem jednak Koronczarki zaczęły zwiększać i rozbudowywać części koronkowe w komplecie zaprojektowanym wcześniej przez szwaczki. Powstawały więc koronkowe „ramy” środkowej, tekstylnej części, złożone z wzorów znanych z serwet w pełni koronkowych, tj. ze Ślimaków, Dębówek, Liści Kasztanowych, Tulipanów itp. W ten sposób powierzchniowy, procentowy udział koronki klockowej w komplecie serwisowym zmienił się z około 5% do nawet 50%, a szerokość koronkowej bordiury wzrosła od np. 3 do

25 centymetrów. Kompletów serwisowych są nie tylko reliktem koronkarstwa, ale też tkactwa i szwalnictwa, ponieważ zarówno lokalna koronka klockowa z lnianych nici, jak i lokalna tkanina lniana są dziś wytworami unikatowymi.

Wspaniałe wzornictwo powojennego modernizmu kontynuowano do początku okresu transformacji, tj. lat 90. tamtego stulecia, po czym wiele zakładów zamknięto, a o serwisach zapomniano. Od tego czasu stanowiły one ozdobę domowych meblościanek „na wysoki połysk”, tj. kompaktowych regałów z półkami i szafkami zakrywającymi całą ścianę pokoju. Na półkach, często za szklanymi drzwiczkami, spoczywały rzez wiele lat w towarzystwie kryształowych wazonów, mis i popielnic, a także tzw. sztucznych kwiatów, czyli ozdobnych kwiatów z tworzywa sztucznego. Jednak dziś serwisy kawowe z tamtych lat stały się bardzo modne na fali powrotu do tamtej estetyki, która nosi silne cechy formy modernistycznej powtarzane również w sztuce drewna oraz architekturze.

Późnomodernistyczny styl czytelny jest też w innych wzorach koronek, które powielane są według wzorów dostępnych w Internecie, a które są również reliktem okresu powojennego, lecz lat późniejszych, tj. 70. i 80. XX wieku. Przykładami modernistycznych wzorów są Kogutki i Jajeczka, jeśli tylko płaszczyzny założone są w nich ściegiem płócienka (paska), a nie wypełnieniem kratką. Nici układające się w proste linie zmieniającej się płynnie długości budują kształt złożony z geometrycznych figur typowych w architekturze powojennego modernizmu, tj. paraboloid i hiperboloid. Wobec ciągłych trudności ze znalezieniem wzorów (obojętne, historycznych czy nowoczesnych) do tkania koronek klockowych, te późno modernistyczne wzory są nadal stosowane w koronkarstwie bobowskim. Na wystawie możesz ujrzeć te tradycyjne koronki, charakterystyczne dla Bobowej, a także te nowatorskie, wykonane według późniejszych XX-wiecznych oraz współczesnych wzorów. Na planszach wystawy możesz porównać, czym wzory różnią się między sobą. Zwróć uwagę na metrykę obiektów, w której podano wszystkie najważniejsze parametry każdej koronki.



O wyjątkowości koronek, jak i wszystkich innych obiektów zwyczajowo stanowiących elementy ekspozycji, świadczą informacje zawarte w muzealnych kartach katalogowych: nazwa, nazwa gwarowa, pochodzenie, grupa etniczna, numer inwentarza, autor wykonania, autor projekt wzoru, typ ornamentu, technika, lokalizacja i data wykonania, datowanie projektu, nazwa wzoru, główne motywy i ścięgi, materiał lub surowiec, wymiary, waga, właściciel, miejsce przechowywania, stan zachowania i wartość muzealna. Nazwy koronkowych wzorów odzwierciedlają stosunek bobowskich koronczarek do Natury. Jedna z zaśluzonych Koronczarek, pani Józefa Myśliwiec, w swych wierszach uwiecznia piękno polskiej i bobowskiej przyrody. Tak jak gospodynie zakładały swe przydomowe ogródki według tradycyjnych ornamentów i podziałów płaszczyzny gruntu, tak samo koronczarki powielały ornamenty koronek. W tym kontekście Bobowskie Koronki Klockowe są odzwierciedleniem przyrody i mikrokosmosu (np. Dębówki lub Pawie Pióra), a także wybranych zjawisk kultury społecznej (np. Cygańska Droga). Symbolika tych i innych nazw jest głęboka, bogata i archaiczna, wcale nie regionalna, a uniwersalna, bo spotykana także w Europie Zachodniej. Nie zawsze jednak stanowi ona kryterium świadomego lub celowego wyboru danego wzoru. W opinii niektórych Koronczarek dawniej trudno było o różnorodne wzory,

więc powielano te dostępne. Wymieniają tylko Edno czasopismo zagraniczne, które swego czasu publikowało wzory do koronek klockowych, ale zaprzestało. Nazwy, takie jak Liście Kasztana czy Dębówki zostały nadane w nawiązaniu do otaczającej przyrody, a dodatkowo niosą w sobie treść symboliczną, która wprawdzie współcześnie osłabła, lecz jest zakodowana w tych wytworach, ich obrazach i nazwach. Dawniej silniej oddziaływała na wyobraźnię zarówno twórców, jak i odbiorców tego rękodzieła. Niektóre Koronczarki dokonywały przekładu modyfikując powszechne wzory dostępne publicznie i nadając im indywidualne cechy.



Nazwy wzorów Bobowskich Koronek Klockowych wywodzą się po części z zastosowanych głównych ścięgów i motywów ornamentowych, które odpowiadają mniej więcej splotom. Mają one liczne, zwyczajowe nazwy i wyróżniające formy (ścięgi, motywy, wzory): płócienko, ślimak, fala, główka, tulipan (również jako kielich, np. obfitości), pawie pióro, diament (nazwa archiwalna: kostka; również jako romb, archaiczna geometryzacja, odwzorowanie symbolicznego jaja), kacza łąpa, aniołek, listeczek, plaster miodu (kratka sześcienne, zwana też gwarowo „odcydzacka”), torchon, przęsetko, grzybek, mereżka, pikotka (ścięg uznawany za najtrudniejszy), ząbek, girlandka, siekanka, brzeżek, sznureczek, wachlarzyk, serduszko, liść dębowy, liść klonowy, liść kasztana, chryzantema. Różnica między wzorem a ścięgiem i motywem jest technologiczna, ale w wymiarze graficznym jest ona płynna i indywidualna - jeśli ścięg motyw ma znaczący udział w całościowej kompozycji, staje się wzorem z nazwy. Przykładowo: Cygańska Droga



to wzór, Dębówki - motyw i wzór, Liście Kasztana - motyw i wzór, mereżka - motyw/ścieg, płócienko - motyw/ścieg, Ślimak - motyw i wzór, pikotka - motyw/ścieg, listeczki - motyw/ścieg itd. Dobór ściegów, motywów i wzorów następuje równoległe z wyborem formatu całej koronki: kształtów geometrycznych - kolistej, owalnej, czworokątnej (kwadratowej lub prostokątnej), trójkątnej - lub niegeometrycznych, tj. dostosowanych do elementów ubioru (np. kołnierzyk) lub docelowego przedmiotu (np. taśma do obszycia ołtarza). W dalszej części tej publikacji możesz przeczytać antropologiczną analizę wzorów stosowanych w Bobowskich Koronkach Klockowych.



Każda koronka powstaje na wzorze, który koronczarka nanosi na papierową planszę - dawniej własnym rysunkiem, obecnie kserokopią. Plansza musi być solidnie i jednocześnie delikatnie przymocowana do bębna (wałka). Przytrzymują ją na nim metalowe szpilki - są niezbędne do splatania nici i jednocześnie mocują wzór do płaszczyzny bębna. To jeden z nielicznych metalowych przedmiotów, który Koronczarki stosują w swej pracy. Drugim są nożyczki, ale wprawna koronczarka nie stosuje ich, planując wzór w taki sposób, aby nie zachodziła konieczność wiązania nici. Szpilki, nici i klocki - to zwykle widać na bębnie, gdy Koronczarka tka swoją precyzyjną sieć. Liczba klocków oraz minimalny rozmiar ściegów i motywów świadczą o stopniu skomplikowania koronki i jej trudności - przykładowe pikotki i listeczki są ściegami bardzo drobnymi i wymagają zawsze wiele pracy i uważności. Aby powstał ścieg, potrzebna jest para klocków.

Najpopularniejsze są koronki wykonywane kilkoma parami klocków - są one uznawane za najłatwiejsze, mimo że i tak wymagają talentu i wprawy. Najwięcej doświadczenia i artyzmu wymagają jednak koronki, które jednocześnie tka się wieloma parami. Koronki dzielą się więc na małoparkowe (np. sześć par) i wieloparkowe (kilkanaście par, np. typowy ścieg torchony ⁶²), a także na jednoelementowe (jeden motyw, np. Gwiazda) i wieloelementowe: kilka motywów głównych, np. centralna Gwiazda w otoczeniu kaczych łap ujęta w rozetę z dębowych liści. Wzory, które wyglądają stosunkowo prosto, tkane są wieloma parami, więc są to najtrudniejsze prace. Rodzaj ściegów i motywów oraz całościowa kompozycja wzoru świadczy o jego stopniu trudności, ale nie wielkość koronki. Przykładowo, duże serwety mogą być wykonane kilkoma parami klocków przy zastosowaniu zaledwie trzech podstawowych ściegów. Zapomniane, a powszechnie kiedyś wykonywane, taśmy bordiurowe są wbrew pozorom trudnym rodzajem koronki klockowej, który wymaga wielkiego kunsztu, doświadczenia i cierpliwości - wszak kilkucentymetrowy pasek ciągnący się metrami na wółku nie jest tak spektakularny, jak ogromna serweta stołowa. Dlatego ten typ koronki - taśma zdobna w stylu pasmanterii - należy do wzorów i typów koronek najbardziej zagrożonych zanikiem. Przy ich tkaniu Koronczarki używały nawet kilkanaście par klocków jednocześnie, więc jest to najwyższy poziom umiejętności koronkarskich. Taśmy takie stosowano dawniej do prestiżowych bordiur, tj. dekoracyjnego obszycia kosztownej, posagowej bielizny pościelowej, a z czasem także osobistej. Zamężne mieszcanki i arystokratki zamawiały je u wiejskich koronczarek. Na wystawie widzisz rozmaite koronki - wieloparkowe i małoparkowe. Możesz zamknąć oczy i dotknąć koronek. Poczujesz misterną fakturę splotów, chropowatość lnu i miękkość bawełny, różnice w grubości nici. Poczujesz historię i dumę Bobowej misternie utkaną delikatnymi nićmi, bo...

⁶² Torchon - czytają: tors zon; jeden z tradycyjnych ściegów klockowych siatkowych, rodzaj wypełnienia, koronka wieloparkowa wykonywana bez ściegu listeczków.





Nici

...bo nici są osnową sztuki koronczarskiej. Len włóknisty, z którego od wieków wytwarzano nici, był niegdyś powszechnie uprawiany. Ta skromna roślina o delikatnych, błękitnych kwiatach, miała zastosowanie w każdym gospodarstwie wiejskim, a w mieszczańskich, szlacheckich i arystokratycznych domach również nie mogło go zabraknąć w postaci bielizny pościelowej, obrusów, ściereczek, a przede wszystkim rozmaitych sztuk odzieży, nie tylko roboczej. Dzięki gospodarności mieszkańców wsi cała roślina była spożytkowana: z nasion wyłaczano olej jadalny i gospodarczy, a z makuch (wytłoków) - m.in. paszę. Najbardziej wszechstronnie użytkowano łodygi lnu (słomę), które po odpowiedniej obróbce przetwarzano w kilka różnych i bardzo potrzebnych produktów, w zależności od etapu tejże obróbki, tj. stopnia zgrzebności, np. pakuty na szczeliwo i czyściwo, sznurki, sznury, liny i powrozy, przędzę, z której tkano płótna o różnej grubości i o rozmaitych splotach, a także nici używane do rzemiosła gospodarskiego i artystycznego

(rękodzieła artystycznego), m.in. koronczarstwa. W tradycyjnych Bobowskich Koronkach Klockowych stosowano wyłącznie nici lniane w kolorze naturalnym, tj. złamanej bieli (jasnej szarości). Kosztownymi i luksusowymi nićmi były te jedwabne, stosowane dawniej. W XX wieku wprowadzono też nici bawełniane, początkowo tylko białe, później wielokolorowe. Niektóre Koronczarki stosują też nici z tworzyw sztucznych i tzw. lacet, ale są one uznane za nietradycyjne. W okresie PRL-u używano ich często równoległe z nićmi lnianymi, więc dziś przez niektóre Koronczarki lacet zwany jest „nićmi komunistycznymi”. Za najlepsze uznawane są szare, cienkie nici lniane. Za najmocniejsze - lniane grube. Za najstabsze - lniane źle skręcone i cienki kordonek bawełniany. Za najpiękniejsze - nici w białym kolorze, lniane nabłyszczane i jedwabne. Za najbrzydsze uznaje się kordonek lub nici źle dopasowane do rodzaju koronki. Za najgorsze - nici syntetyczne lub szare grube, słabo skręcone. Najdroższe są złoczone i jedwabne, a najtańsze syntetyczne.





Koronczarki wiedzą, że życie koronki jest bardzo krucho. Lniana nić, z której tkane są tradycyjne Bobowskie Koronki Klockowe, mimo że trwała i mocna, ma zmienną strukturę. Lniane nici wydłużają się lub kurczą w kontakcie z wodą i detergentami - stan koronek po praniu jest nie do przewidzenia, czasem tracą swoją zgrzebność, innym razem kurczą się, a wraz z nimi ścięgi i motywy. Częste pranie osłabia koronkę. Intensywne użycie koronek dyktowałoby konieczność ich częstego prania, a to nie służy ich trwałości, bo każde pranie skraca trwałość subtelnego splotu. Bobowska Koronka Klockowa to coś na miarę misternej pajęczyny. Pranie pajęczyny...? Nigdy. Gdy powstanie, trzeba ją troskliwie chronić. W tej miłej czułości, jaką Koronczarki otaczają tkane przez siebie koronki jest wyczuwalna metafora, która wydaje się być nieuświadomiana: pajęczyna jako misterna, boski splot reprezentujący kruchość życia, mający swoje odwzorowanie w innych wytworach rękodzieła obrzędowego: pająkach z barwionych słomek i bibułowych kwiatów. Nie bez przyczyny to właśnie w krajach chrześcijańskich wcześniej wprowadzono koronkę do sfery liturgicznej, a można sobie wyobrazić, że sieciowa (pajęczynowa) struktura podstawowych ścięgów koronek klockowych,

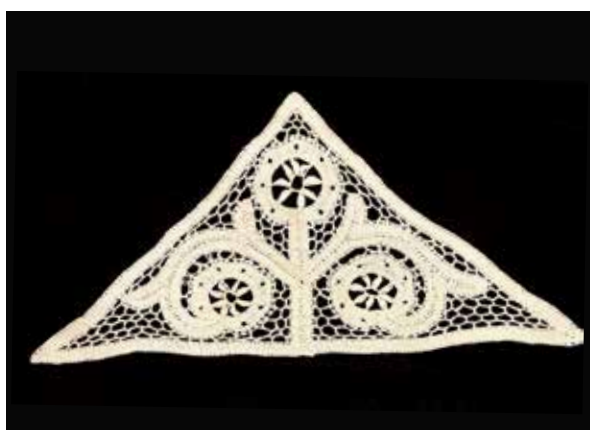
np. torchoniu i kraceczki, zapewniła im zgodność z głębszą symboliką. Z czasem misterna sieć była wzbogacana dodatkowymi motywami symbolicznymi, a powierzchnia o format koronki zwiększała się i wychodził ze sfery sacrum do sfery profanum, czyli życia świeckiego.

Aby nici miały odpowiednie napięcie, muszą mieć obciążenie na końcach - do tego służą drewniane klocki o odpowiednim ciężarze. Do tego służy też watek. W niektórych rodzinach bobowskich zajmujących się koronkarstwem od pokoleń małe dziewczynki dość wcześnie chciały zaczynać wytwarzać koronki, lecz zwykle nie otrzymywały na to zgody starszyny. Jeśli tylko zdobyły nici, wobec braku klocków i bębna dziewczęta radziły sobie inaczej. Jedną z zasłużonych Koronczarek opowiada, jak zaczynała swą przygodę z koronką klockową: nie na wátku, lecz na słupie lub drzwiach: o wbity gwóźdź zaczepiała początek koronki i tkła krzyżując nici nawleczone na ciężarki obciążające je skutecznie. Gdy starsze kobiety w rodzinie zauważyły talent, pozwalały rozpocząć oficjalne koronkarstwo rodzinne. Był to pewnego rodzaju rytuał, a pierwszy komplet klocków, nici i pierwszy watek stanowiły atrybuty rytuału przejścia, zmiany statusu społecznego z nie-Koronczarki na Koronczarkę.





Wiodącą barwą historycznej Bobowskiej Koronki Klockowej jest złamana biel (jasna szarość) wynikająca z zastosowanej lnianej nici niebarwionej, naturalnej. Bielone nici były rzadkością z powodu wyższej ceny. Nici lniane najczęściej pozostawiano w stanie naturalnym, bez barwienia, a bobowskie tradycjonalistki koronkarstwa upodobały sobie właśnie tę ascezę barw: złamaną biel (jasną szarość) lnianej nici. W niektórych przypadkach stosowano nici grubsze, bardziej zgrzebne, mające też bardziej naturalny kolor, bowiem bielenie nici na słońcu lub chemicznie w zakładzie produkcyjnym przebiegało krócej. Efektem są szare nici stosowane do większych koronek, które przez to były mniej cenione.



Minimalizm kolorów uznaje się dziś w Bobowej za wyróżnik tutejszej koronki klockowej. Współcześnie stosuje się też barwione nici bawełniane i syntetyczne, lecz nie są one tworzywem tradycyjnej Bobowskiej Koronki Klockowej, mimo faktu, że są pożądane przez wiele Koronczarek, mniej lub bardziej doświadczonych, a także adeptów koronkarstwa kształconych w Bobowej. W opinii Koronczarek-edukatorek kolorowe nici są preferowane przez dzieci uczące się koronkarstwa. Wielobarwność jest też cechą charakterystyczną koronek określanych m.in. jako tęczowe, np. we wzorze „Kogutek”. Niektóre Koronczarki występujące z wielobarwnymi, „tęczowymi” koronkami w Warszawie zauważyły, że skojarzono tam te wytwory z Tęczą, tj. instalacją artystyczną autorstwa Julity Wójcik zlokalizowaną oryginalnie, według projektu autorki, na Placu Zbawiciela w Warszawie.

W dziejach Bobowskiej Koronki Klockowej sporadycznie spotyka się też czarne koronki, tak charakterystyczne np. dla Włoch (szczególnie Sycylii), Portugalii, czy Hiszpanii. Nie wszystkie koronki w tych krajach wykonywano techniką klockową. Ich użycie wiąże się przede wszystkim z rytualną odzieżą religijną, zarówno świecką, jak i zakonną. Czarne czepki wykończone koronką nosiły przed Soborem Watykańskim II kandydatki i postulantki u klarysek od Wierzytwej Adoracji. Niektóre bobowskie Koronczarki mają wśród swych doświadczeń wykonanie czarnych koronek klockowych i opisują to jako dość żmudne i trudne z powodu ciemności i konieczności dodatkowego oświetlenia, a także jako szczególnie interesujące, bo całkowicie odmienne od znanych jasnych tradycyjnych koronek bobowskich. Przytoczono też sytuację, gdy jedna z uczennic zapragnęła wykonać wzór Aniołka używając czarnej nici, jednak pomysł ten spotkał się z dezaprobatą nauczycielki, która wyjaśniła niespójność barwy nici (czerń, żałoba, podziemie, smutek) z wybranym wzorem Aniołka (motyw niebiański, boski, element światłości). W kontekście roli, jaką nauczyciele pełnią w celu ochrony tradycyjnej Bobowskiej Koronki Klockowej, interwencja nauczycielki była etnograficznie uzasadniona

⁶³ L. Rotter, *Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary*, w: *Barwy i kształty*, w: *Symbol - Znak - Przesłanie* t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 95.





Współcześnie zdarzają się koronki wykonane złotą nicią lub drucikiem (gimp), którą produkuje się przemysłowo z metalu. Tkanie takimi nićmi jest szczególnie trudne i bywa bolesne, jak opisuje jedna z Koronczarek, która w raz z córką wykonuje innowacyjne wzory kosztownych, złotych koronek. Nie znajdujemy wzmianek historycznych o występowaniu tych wyjątkowych nici w rękodziele dedykowanym przykładowo kościołom, mimo szczególnego znaczenia przypisywanego złotej barwie. Nadal jednak, jak przed wiekami, złota nić jest symbolem światłości i bogactwa, więc wyroby z niej utkane, np. kołnierze, krawaty, wachlarze, stójki, mankiety i inne, są wyjątkowo cenne i kosztowne, dedykowane wyjątkowym adresatom i okazjom. Warto w tym kontekście przypomnieć dawne wierzenia lokalne, a konkretnie z okolic Nowego Sącza, gdzie miejscowa ludność wierzyła, iż złote przedmioty (złota korona, złote siodło) i płody ziemi (złote jabłka, złote gruszki) stanowią atrybuty boskiego „tamtego świata”, co opisuje Karol Matyas.⁶⁴

Każda koronczarka ma swoje ulubione nici, dzięki czemu tka koronkę z czułością, mimo że... najpewniej rozstanie się z nią po jej skończeniu, aby to niewielkich rozmiarów dzieło sztuki cieszyło serca i oczy innych osób. Koronczarka, kupując nici, myśli koronką. Musi wyobrazić sobie proces tkania, aby dobrze dopasować rodzaj i długość nici, np. piętnaście metrów na przeciętną, niewielką koronkę. Każda koronka powstaje z wolnej woli, zaangażowania i pasji. Rękodzieło koronkarstwa klockowego jest tak pracochłonne i precyzyjne, że powstaje wyjątkowo w wyniku pasji. Koronki są więc nośnikiem dobrej nowiny, intencyjnym darem. Tkanie trwa czasem kilka miesięcy, więc dobór nici jest podstawową decyzją, jaką Koronczarka musi podjąć jeszcze przed rozpoczęciem pracy. Przez cały czas tkania koronki klocki są na przemian wprawiane w ruch dłońmi Koronczarki, a gdy oddała się na spoczynek lub do innych prac, klocki wiszą cierpliwie na wątku w oczekiwaniu na kolejny dotyk koronczarskich palców. Wiszą zaczepione na szpilkach, bo...

⁶⁴ K. Matyas, *Nasze sióło. Studium etnograficzne*, w: „Wista” t. 7, Kraków 1893, s. 113.





Szpilki

...bo szpilki przytrzymują nici na koronce i umożliwiają jej tkanie. Bez szpilek nie ma koronki klockowej. Metalowe szpilki są niezbędne do krzyżowania (splatania) nici. Jednocześnie szpilki mocują wzór do obłej płaszczyzny bębna. Gdy koronka jest długa, bęben (wałek) obraca się i odpina stopniowo wykonaną już część koronki. Szpilki to jeden z niezliczonych metalowych przedmiotów, który Koronczarki stosują w swej pracy - prócz nożyczek, które służą do obcinania i podwiązania nici. Liczba wiązań nici w koronce świadczy o poziomie wytwórstwa. Najdoskonalsze Bobowskie Koronki Klockowe nie zawierają wielu łączeń wynikających z układu motywów, a jedynie te, które są niezbędne dla podwiązania nici, gdy kończy się ona na szpulce klocka.

Szpilki stosowane w koronkach mają łebki lub nie. Doświadczone Koronczarki zwracają baczność uwagę na ten szczegół, ponieważ wykonują koronki małoparkowe (zawsze bez łebków) i wieloparkowe (możliwe łebki). Wiele trudności początkowym Koronczarkom nastręcza konieczność wbijania szpilek zawsze w to samo miejsce na wzorze. Dzięki starannemu wbijaniu szpilek i tkaniu nićmi wzór może służyć Koronczarce przez wiele lat. Było to dawniej szczególnie ważne wobec braku kserokopiarek i drukarek. Raz narysowany wzór nie każdy umiał ręcznie powiększyć na dużym formacie papieru, który również był trudno dostępny. Niektóre wzory sklejało więc z kilku kartek, a szpilki starano się wbijać bardzo precyzyjnie, aby nie zniszczyć wzoru.





Klocki

Nici to nie wszystko, co potrzebne jest do wykonania Bobowskiej Koronki Klockowej. Jej nazwa dowodzi, że aby koronka była nazwana klockową, musi powstać przy użyciu klocków - wszak mogłaby być koronką szydełkową, która powstaje w zupełnie inny sposób. Owszem, przy wykonywaniu tych bobowskich Koronczarki używają klocków, tj. specyficznych, drewnianych, asymetrycznych szpul. Ich jeden koniec ma obły kształt, aby nie drapał dłoń, które trzymają klocek przez kilka miesięcy, codziennie przez kilka godzin. Drugi koniec ma zakończenie szpulki, ponieważ na tę właśnie część nawijają się nici. Jest to coś w rodzaju szpulko-trzonka. Klocek służy do nawijania i obciążania nici, a jednocześnie trzyma się go w dłoni. Joanna Sielska pisze,

że angielska nazwa koronki klockowej, bobin lace, wywodzi się z pierwotnych kościanych klocków (ang. bone - kość).

W koronkarstwie klockowym ważne jest napięcie nici, dlatego ciężar klocków nie jest obojętny. Nie mogą być za ciężkie, aby nie obciążać dłoni. Nie mogą być zbyt lekkie, aby dobrze naciągać nici. Wprawni tokarze, rozumiejący proces tkania koronki, potrafili dobrać drewno tak, by zadowolić rodzinne Koronczarki. Powszechnie używano w tym celu drewna drzew liściastych, owocowych, rosnących w obojętnej: śliwy, gruszy, akacji, jabłoni... Za granicami Polski bywają zaś klocki porcelanowe, szklane, z kości słoniowej, a nawet plastikowe.



Klocki tańczące na bębnie wydają specyficzny, ciepły, subtelny dźwięk o wyjątkowo domowym, rodzinnym charakterze. „Taniec z Klockami” odbył się nawet pewnego dnia na Placu Wolnica w Krakowie, a role klocków przejęły na chwilę Koronczarki. Było to coś w rodzaju maksymalnego wcielenia człowieka w narzędzie jego twórczości, a jednocześnie przykład personifikacji tego narzędzia. Ten dźwięk przypomina lekki stukot kopyt, zapach lokalnego, bobowskiego siana, którym wypchany jest bęben, a także szorstkość lnianego płótna, którym jest obszyty - te przyjemne, naturalne, sensoryczne doznania przywołują wdzięk przyrody bobowskiej gminy i wspomnienia domu rodzinnego. Bo... Bobowska Koronka Klockowa to DOM - mimo, że wykonywana była głównie na zlecenie i do dziś stanowi przedmiot nie tylko pasji, ale i pracy. Koronka jest tu jednak symbolem domu i relacji rodzinnych, wszak powstawała z pasji i dla ludzi. Jest to tak żmudne za-



jęcie wymagające tak ogromnej cierpliwości, talentu i spokoju, że nie da się robić tego bez sympatii do tego rękodzieła, chyba że chce się zluwać koronkę, jak o koronkarskim niedbalstwie mówią Bobowianki. To też ma swoje społeczne znaczenie. Koronka zluwana to np. taka, w której autorzy dobrali zbyt małą liczbę klocków i ściegi są utkane niestarannie.

Klocki koronkarskie są tym przedmiotem, który jest przekazywany między pokoleniami w klanach koronczarskich, oczywiście oprócz wzorów i wątków, a także wykonanych koronek, które z jakiegoś ważnego powodu znajdują się w domu, bo nie jest to oczywiście ni częste. Z bezużytecznych klocków wytwarza się czasem ozdobne lub użytkowe gadzety. Koronczarki kolekcjonują stare lub zagraniczne klocki trzymając je w ozdobnych kasetkach. Zwyczajem koronkarskich sióstr jest obdarowywanie się gadzetami klockowymi.





Rodzina

W każdej rodzinie koronczarskiej kilka lub kilkanaście osób pracuje na wykonanie jednej koronki - pośrednio lub bezpośrednio. Zabytkowe, wyjątkowo cenne koronki przechowywane są w domach w tajemniczych miejscach, gdzie muszą spoczywać rozłożone na płasko. Te wymagania spełniają stoły i wersalki, więc to wykorzystuje się ich powierzchnie do przechowywania. Zdarzają się też rodziny, których członkowie nie uczestniczą w tej strukturze parając się innymi zajęciami. Wiele jest jednak rodzin w gminie Bobowa, które pielęgnują tradycje koronkarstwa od przynajmniej trzech pokoleń. Są to rodziny wielodzietne - tuzy bobowskiego koronkarstwa i winny one być chronione i promowane, jako mediatorzy lokalnego rękodzieła artystycznego, depozytariusze lokalnej tradycji, a w każdej takiej rodzinie jest swoista Mistrzyni Tradycji Koronczarskiej - nierzadko zajmuje się ona tkaniem

koronek od np. siódmego roku życia, uczona przez babkę, matkę lub siostrę. Koronka bobowska jest więc uwieńczeniem działań rodziny, często wielodzietnej - wielodzietność zwiększa wartość i potencjał rodzinnego koronkarstwa, zapewnia ciągłość tradycji i daje szansę na dywersyfikację zróżnicowanych praktyk koronczarskich i około koronczarskich, tj. tkania koronek, wytwarzania wątków (pozyskania siana i przygotowania tekstylnego pokrowca), toczenia klocków, szycia kompletów serwisowych (w domach to rzadkość, ale potencjalnie jest to możliwe), a dawniej także przędzenia nici. Tato lub dziadek toczy klocki, Babcia uczy i wyznacza techniki, ścięgi i motywy, Mama przygotowuje obszycie bębna i tka razem z dziećmi i wnuczętami. Wszystko dzieje się naturalnie, bez wyznaczonego planu, mimochodem, a jednak systematycznie, zgodnie z tradycją.





Opisywany tu układ nosi cechy konsekwentnego systemu tradycji i jako taki wymaga etnograficznej ochrony, a także wyjaśnienia lokalnej społeczności, jak ważne jest pielęgnowanie systemu bobowskiego koronkarstwa, jak ważne jest kontynuowanie pracy rozpoczętej przez członkinię rodziny, a nieskończonej z prozaicznych, życiowych powodów. Zdarzają się bowiem sytuacje, gdy praca zostaje przerwana - koronka wstrzymuje oddech i czeka, aby ktoś podjął klocki i kontynuował jej cichą melodię. Klocki przestają grać, bęben przestaje się obracać... Zwisające nieruchomo klocki i nici są dowodem, że pękła któraś z nici misternej struktury. Coś się zatrzymało. Klocki czekają na ponowny dotyk palców, na ponowne uchwycenie i taniec z nimi, na wprawienie ich w ruch..., ale bezskutecznie. W Bobowej jest taki bęben, są takie nici, są takie wątki, jest taka koronka: niedokończona, nieruchoma. Ruch i dotyk są w rękodziele kluczowe. Gdy zabraknie tych dwóch wartości, rękodzieło popada w stan uśpienia. Później wymaga czegoś w rodzaju „resetu”, używając określenia komputerowego - ponowne dotknięcie klocków i wprawienie ich w ruch to jak wciśnięcie klawisza i manewrowanie komputerową myszką. W sensie semiotycznym niedokończona Bobowska Koronka Klockowa zawsze jest Znakem. To szczególna opowieść czyjegoś życia zapleciona w lnianych niciach i drewnianych klockach.

Taką niedokończoną koronkę, pełną ukrytej, sub-

telnej narracji udało mi się zobaczyć w Bobowej u jednej z Koronczarek. Jest to praca przekazana jej przez inną zastępową Koronczarkę i zachowana dla potomności w stanie przerwania, niedokończenia. Właśnie ten stan dokumentuje bardzo konkretną, obfitującą w uroki i nierzadko bolesną opowieść nie tylko o tej jednej, konkretnej, niedokończonej koronce, ale też o relacjach społecznych, strukturze rodzinnej i gminnej oraz systemie lokalnej tradycji i kultury.

Zdarza się też, że przerwana koronka jest kontynuowana przez inną osobę z rodziny albo przez przyjaciółkę, również Koronczarkę, nawet bez kontaktu z pierwotną autorką. W takim wypadku nowa osoba musi podjąć pracę poprzedniej Koronczarki, a w tym celu musi najpierw odczytać jej zamiary, odczytać tekst ukryty w koronce pierwotnej autorki. Wzór przypięty do bębna pomaga w tym, lecz niektóre bobowskie Koronczarki nie używały wzorów rysowanych, a tylko nakłuwane szpilkami - tak była tkana niedokończona koronka, na której widać nawet postępujące osłabienie wzroku Koronczarki, z czego wynikają drobne pomyłki. Ta niedokończona koronka jest wyjątkowym, symbolicznym tekstem kultury i jako taka stanowi zabytek sztuki czytelny wyłącznie dla osób posiadających kompetencje kulturowe.

Bobowskie Koronki Klockowe wykonują też mężczyźni i chłopcy - Koronkarze. Osoby zajmujące się bobowskim koronkarstwem są w różnym wieku i tworzą szczególną sieć relacji rodzinnych o charakterze klanowym. Koronka spleta dosłownie wielu mieszkańców Gminy Bobowa. Koronki tkają (pra)babie, (pra)dziadkowie, ciotki, wujkowie, ojcowie, matki, siostry, bracia, córki, synowie, wnuczeta... Skromni mieszkańcy Gminy Bobowa nie zabiegają o sławę, choć winni być dumni nie tylko ze swych wyrobów, ale przede wszystkim z owej koronkowej, bardzo silnej, bo rodzinnej sieci relacji. Rodziny niektórych najstarszych Koronczarek są wielodzietne: 8 dzieci, 40 wnucząt, 20 prawnucząt. Najbliższa rodzina stanowi społeczność równą niewielkiej wsi. Współpraca tej rodzinnej wspólnoty jest warunkiem

powstania końcowego efektu: koronki, a wszystkie ogniwa tego rodzinnego łańcucha są w nim niezbędne. Gdy jedno ogniwo osłabnie, również słabnie koronka, jako rezultat działania dużej rodziny, tzw. bobowskiego klanu koronczarskiego⁶⁵. W jedną, przykładową, tradycyjną Bobowską Koronkę Klockową jest więc wplecione zaangażowanie kilku lub kilkunastu członków takiej rodziny, mimo że tka ją zwykle tylko jedna osoba. Wyściową strukturą społeczną jest tu rodzina typu klanowego, tj. nie tylko rodzina podstawowa (mama, tata, dzieci, ewentualnie dziadkowie), ale rodzina poszerzona o dalszych członków spowinowaconych, np. stryjenki, kuzynki, ciocie, wujków. W rozumieniu etnograficznym, bobowskie klany koronczarskie są nośnikami lokalnej tradycji, z której słynie Bobowa, oraz gwarantem ciągłości lokalnej kultury. Gdyby szukać totemu, który łączy członków klanu koronczarskiego, niewątpliwie byłaby to Bobowska Koronka Klockowa, jednak raczej niesiona przez nią treść, niż rzecz (koronka) jako taka, ponieważ w historii klanu koronka przyjmowała rozmaite formy, zmieniała się na przestrzeni pokoleń, jednak zawsze pozostawała koronką klockową mającą ducha rodziny i klanu.



Bobowskie klany koronczarskie wymagają etnograficznego opisu, poparcia, wsparcia, ochrony i promocji lokalnej oraz pozalokalne. Bezpodstawne i szkodliwe dla gminnej wspólnoty są ironiczne interpretacje niesione przez określenie „klepać” koronki, co wiele Koronczarek interpretuje jako

odwołanie do „klepania biedy”. Paradoksalnie, to określenie mogłoby być uzasadnione wyłączenie w kontekście „odklepania” biedy, tj. odpędzenia biedy dzięki tkaniu koronek, bowiem bobowskie klany koronczarskie winny słynąć właśnie z tego: w sposób przedsiębiorczy, legalny, tradycyjny, lojalny, zrównoważony w sensie ekologicznym, artystycznym i społecznym utrzymują rodzinę w spójnej kondycji. Ma to szczególne znaczenie w kontekście emigracji młodzieży z terenów wiejskich do miejskich oraz przeludnienia miast. Młodzież, dzięki promocji bobowskich klanów koronczarskich, winna interpretować system bobowskiego koronkarstwa, jako praktykę o cechach społeczno-ekonomicznych, a nie tylko artystycznych lub rozrywkowych. Negatywna konotacja określenia „klepać” koronki jest więc niedopuszczalna i winna być zdecydowanie dyskryminowana, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej. Wytwórstwo koronek było od zawsze - nie tylko w Bobowej, ale też w całej Małopolsce, Wielkopolsce, a także w Zakopanem - m.in. sposobem na zarabianie pieniędzy. Rękodzieło artystyczne było i jest tym typem pracy zarobkowej, które godzi pasję, talent, umiejętności i ekonomię domową. Prababcia autorki niniejszej pracy, czepkarka, również zarabiała na życie układaniem czepców i nie traktowano tych praktyk negatywnie, wprost przeciwnie, jako powód do dumy i podziwu społeczności lokalnej. Dlatego, jako przejaw wyjątkowo cennej przedsiębiorczości, bobowskie koronkarstwo i bobowskie klany koronczarskie należy godnie promować i z pieczołowitością chronić. Klany koronczarskie mogą być dumne z faktu, że ich kilka pokoleń para się tym rękodzielstwem, a gminie zapewnia sławę i godny udział w kulturze tradycyjnej. Antropologicznie oceniając to wyjątkowe etnograficzne zjawisko można śmiało rzec, iż potencjał marketingowy produktu lokalnego, jakim jest Bobowska Koronka Klockowa, jest silny na miarę smoka wawelskiego lub oscypka podhalańskiego, acz mocno niewykorzystany. Koronka bobowska to wyjątkowo nośny tekst kultury lokujący się na mapie pomiędzy Krakowem i Zakopanem, kultury nie tylko bobowskiej gminy, jako społeczności, ale też powiatu, województwa i kraju. Niektórzy dostrzegali

⁶⁵ Bobowski klan koronczarski, a nie koronkarski, bo proponowana przeze mnie nazwa dotyczy przede wszystkim osób, tj. Koronczarek, a dopiero później dotyczy rękodzieła, czyli koronkarstwa. Udział w klanie koronczarskim mają też Koronkarze, czyli mężczyźni tkający koronki, ale jest udział znacznie mniejszy od kobiecego, dlatego prymat przyznaję w tej nazwie kobietom.



już marketingowy potencjał tego dzieła umieszczając Bobowską Koronkę Klockową (w jej najstarszym wzorze!) na czekoladzie sprzedawanej przez jeden z marketingowych portali „rękodzieła ludowego” - obok czekolad z innymi motywami będącymi markerami innych regionów i innego rękodzieła, np. podhalańskiego, kaszubskiego, łowickiego, . Z koronki tej czyta się historię pojedynczych rodzin, klanów rodzinnych, społeczności parafialnej i gminnej,

a nawet wpływów zewnętrznych, kontekstu funkcjonowania koronki i jej komunikacji z innymi wyrobami techniki klockowej. Jeśli brak Ci dobrej książki, warto obejrzeć kilkadziesiąt Bobowskich Koronek Klockowych i zagłębić się w subtelności splotów. Doświadczone Koronczarki o talencie dydaktycznym nauczą Cię, jak czytać tę szczególną literaturę pisaną lnem, drewnem, sianem, a przede wszystkim oczami i palcami.



Symbolika

Przed analizą symboliki bobowskich motywów i wzorów koronkarskich, warto zwrócić uwagę na podstawową nazwę rękodzieła: koronka. Aleksander Brueckner wyjaśnia, że słowo to wiąże się z koroną⁶⁶. Obydwa mają grecki trzon korone, który

oznacza pierścień i wieniec. Z tego samego powodu symetryczne, centryczne kwiaty wielopłatkowe z wyraźnie zarysowanym polem centralnym (np. słonecznik), jak również wielopłatkowe kwiaty bez środka (np. róża, dalia lub chryzantema stosowa-

⁶⁶ A. Brueckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.



na również w Bobowskiej Koronce Klockowej jako wzór Chryzantemy) były w dawnej, świadomej twórczości artystycznej i ludowej równorzędnymi symbolami harmonii, ukoronowania, zwieńczenia dowolnego dzieła, a jednocześnie symbolami jasności i nieśmiertelności osiągniętej odnowalnością i przemijaniem życia, współbytowaniem doczesności i pozaziemskości, w tym kontekście były one symbolem bezpieczeństwa, atrybutami siły witalnej i znakami dobra. Kwiaty i rozety, jako symbole opisane w Piśmie Świętym⁶⁷, umieszczano więc wszędzie tam, gdzie starano się przywołać te właśnie wartości.



Koronką nazywano dawniej nie tylko wieniec lub obszycie tekstylne, ale też różaniec. To religijne odwołanie jest ważne w analizie Bobowskiej Koronki Klockowej, bowiem żywy jest w Bobowej kult świętej Zofii, patronki tutejszego kościoła. Wspomniane na wstępie niniejszej pracy obostrzenia zakazujące tkanie koronki w niedzielę wiążą się również tym kultem. Bobowskie Koronczarki podkreślają, jak ważna jest dedykacja Bobowskiej Koronki Klockowej tej lokalnie czczonyj świętej

oraz obecność koronek w wyposażeniu kościoła i liturgicznych strojach księży. W nawiązaniu do greckiego źródłostowu trzeba przypomnieć w tym miejscu zabytkowy charakter najstarszego typu Bobowskiej Koronki Klockowej: koronki kolistej, jako wieńca, rozety, odwzorowania idei boga, ale też przedchrześcijańskiej ornamentacji solarnej, która z ideą teistyczna nie stoi w sprzeczności: Słońce jako bóg i odwrotnie, Bóg jako światłość uniwersalna i wieczna, źródło życia i jasności.

Dzięki ornamentacji o barokowej proveniencji, której główne motywy zostały utrwalone w tradycji przez rzeszę Koronczarek, Bobowska Koronka Klockowa nacechowana jest silnym duchem miejsca (łac. genius loci). Najstarsze Bobowskie Koronki Klockowe mają wspomniany format taśmowy i kolisty, spotykany też w innych krainach i krajach. W znaczeniu genezy wzorów Bobowska Koronka Klockowa jest więc uniwersalna, ale w znaczeniu występowania tych wzorów - lokalna, regionalna, przypisana Gminie. Z tych dwóch historycznych formatów - taśmowego i kolistego - najbardziej nośny w sensie symbolicznym jest format kolisty - rozeta, w tym wypadku rozeta jako typ tkaniny wykonanej z nici lnianej, znana też w wielu innych przypadkach ornamentacji rękodzieła tradycyjnego wykonywanego z różnorodnych surowców i produktów naturalnych, np. drewna, metalu, wosku, papieru, wełny itd.

Znaczenie wzorów rozet nie jest ani oczywiste, ani uświadamiane, nie jest też przypisane li tylko do Bobowej, bo są to ściegi i motywy uniwersalne, lokujące tradycyjną Bobowską Koronkę Klockową w obszernej grupie wytworów rękodzieła tradycyjnego o znaczeniu symbolicznym. Porównanie ich z wycinankami papierowymi, witrażami okiennymi, zdobnictwem tradycyjnych strojów, ornamentami snycerskimi i ludwisarskimi (dzwonów kościelnych), formami piernikarskimi, ornamentami pisanek, metaloplastyką i papieroplastyką, pozwala interpretować kolisty wyroby jako symboliczne rozety. Szczególnie ważna jest w nich liczba ściegów lub motywów: 3 - trójca, 4 - model

⁶⁷ L. Frey, Kwiaty - symbolika kształtu i barwy, w: *Symbol - Znak - Przesłanie* t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 11.



wszechświata, 6 - podwójna trójca, 8 - obracająca się czwórka, 9 - potrójna trójca, 5 - pięć ran Chrystusa. Równie istotna jest wszechobecna zasada symetrii - jednoosiowej lub wieloosiowej, ewentualnie osiowej i środkowej jednocześnie. Symetria w ornamentach jest zasadą kluczową i łamanie jej wynika zwykle albo z nieświadomości, albo z celowego zamysłu kompozycyjnego, który nosi cechy innowacji, czyli odstępstwa od tradycji. Liczba motywów jest ważna historycznie i regulowana dawniej religijnymi przepisami, jednak dziś bywa stosowana dowolnie.



W koronkach pojawiają się więc ściegi i motywy pokrewne ornamentacji ww. innych wyrobów rękodzieła artystycznego lub sztuki ludowej. Motywy te osiągnęte są innym tworzywem, lecz ich układ jest czytelny i uniwersalny, dzięki czemu może podlegać odczytaniu i interpretacji antropologicznej i etnograficznej. Ornamentacja od zarania dziejów miała znaczenie przede wszystkim ochronne (in. apotropaiczne). Wierzone, że otaczanie się symbolami odwzorowującymi siły przyrody zapewni bezpieczeństwo, zdrowie i dostatek rodzinie i społeczności lokalnej. Odnajdziesz te symbole również w bobowskich koronkach, jednak trzeba pamiętać, że współcześnie nie są one uświadamiane. Ornamenty (wzory, motywy,

ściegi) geometryczne występujące w tradycyjnej Bobowskiej Koronce Klockowej powielają znane od wieków symbole i znaki. Symbolikę osiągnęto poprzez geometryzację motywów realistycznych. Transkrypcja motywów przyrody na język geometrii koronkarskiej polegała na uproszczeniu pierwotnych motywów do postaci figur geometrycznych replikujących narrację symboliczną. Wśród wzorów i motywów geometrycznych można więc wyszczególnić motywy powielane w formie wzorów na potrzeby konkretnego ornamentu:

- zoomorficzny - zwierzęcy, np. paw, kogut, kura, kaczka, kot, ptak, jeleni itp.
- antropomorficzny - człowieczy, postaciowy, ludzki, np. całe ludzkie sylwetki lub ich części o szczególnym znaczeniu symbolicznym, np. twarze, dłonie, stopy, oczy.
- teomorficzny - boski, przedstawiający pełne postaci lub atrybuty istot boskich lub istot religij, np. Jezusek, Matka Boska, anioły, szopka betlejemka, korona cierniowa, Trójca Święta itd.
- floralny - roślinny, np. kwiaty, liście, drzewo itp.
- akwaticzny - wodny, np. fale, spirale, ślimaki itp.
- chtoniczny - ziemski, np. zygzaki, trójkąty, linie proste, strzałki, wielokąty, romby itp.
- lunarny - księżycowy, nawiązujący do złota, światłości, światła, połyskliwych elementów, np. diament, gwiazda, księżyc itp.
- solarny - słoneczny, np. słoneczka, promienie dośrodkowe, koła, okręgi, wielokręgi, krzyże (a'la gwiazdy), swastyki, rozety koliste, elipsy, kropki (punkty) itp.
- narracyjne - posiadające fabułę, np. Cygańska Droga.





Spojrzenie na plansze z koronkami pozwala na odczytanie archaicznych znaczeń:

Dębówki - motyw floralny (roślinny); znaczenie: siła, moc, długowieczność, pierwiastek męski.

Ślimaki (Fale) - motyw akwaticzny (wodny); znaczenie: trwałość, nieskończoność, symbolika wody, płodność, pierwiastek żeński.

Aniołki - motyw teomorficzny (boski); znaczenie: patronat, ochrona, bezpieczeństwo, spokój.

Pawie Pióro - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: nieskończoność, nieśmiertelność.

Liść - motyw floralny (roślinny); znaczenie: trwałość, cykliczność przyrody i życia, odrodzenie.

Diament - motyw chtoniczny (ziemski); znaczenie: trwałość, wytrzymałość, stabilność.

Kacza Łapa - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: życie, odrodzenie, cykliczność (przyłoty, odloty), płodność, siła, witalność, powtarzalność, bezpieczeństwo; łapa jako odniesienie do kaczkę, kaczkę jako odniesienie do jaja i wyznacznik kalendarza prac rolnych, jajo jako symbol elipsy słońca, życia, cykliczności, odrodzenia, j.w.

Plaster Miodu - motyw zoomorficzny (zwierzęcy) oraz motyw powietrzny i teomorficzny (boski); znaczenie: nieskończoność, nieśmiertelność, patronat, ochrona, bezpieczeństwo, kontakt z niebiosami - pszczoła jako mediator między sferą profanum (ludzką) i sferą sacrum (boską), a miód jako operator przejścia między profanum a sacrum.

Jelonek - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: płodność, cykliczność, moc, zdrowie, siła, pierwiastek męski.

Cierniowa Korona - motyw antropomorficzny (ludzki) i teomorficzny (boski); znaczenie: cierpienie, boskość, odkupienie grzechów, patronat, bezpieczeństwo, nieśmiertelność, grzeszność, doczesność; nawiązanie do wieńca, cykliczności, etymologii koronki (więcej w podrozdziale „Symbolika”).

Serduszko - motyw antropomorficzny (ludzki); znaczenie: miłość, trwałość, bezpieczeństwo, lojalność, siła, odrodzenie, płodność.

Cygańska Droga - motyw antropomorficzny (ludzki); znaczenie: cykliczność, trwałość, znój życia doczesnego, ciągłość (motyw Drogi).

Kogucik - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: płodność, życie, odrodzenie, cykliczność, siła, witalność, rodzinność, bezpieczeństwo, pierwiastek męski i boski.

Gołąbek - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: płodność, życie, odrodzenie, cykliczność, łagodność, rodzinność, bezpieczeństwo, pierwiastek żeński i boski - gołąbica jako żeńska część



boskości motywu gołębia wzlatającego ku niebiosom.

Tulipan, Chryzantema - motywy floralne (roślinne); znaczenie: ukoronowanie, zwieńczenie, cykliczność, życie - doczesność i odrodzenie, przemijanie, witalność, obfitość, intencjonalne życzenie dostatku, również jako symbol ambiwalentny - kielich obfitości i kielich krwi przelanej w cierpieniu Chrystusa.

Lilia - motyw floralny (roślinny); znaczenie: niewinność, dziewictwo, symbol Matki Boskiej, w gwarowej ornamentacji jako lelija.

Motyl - motyw zoomorficzny (zwierzęcy); znaczenie: ulotność, dusza, zbawienie, zmartwychwstanie, nieśmiertelność, nadzieja - symbolika chrześcijańska i żydowska spotykana w elementach nagrobnych i koronkach pogrzebowych (rzadka w bobowskich w bezpośredniej formie).

Wszystkie powyższe wzory były i są symbolami i znakami posiadającymi określoną treść - mniej lub bardziej czytelną i rozpoznawalną w zależności od kompetencji kulturowych obserwatora. Najbardziej tradycyjne Bobowskie Koronki Klockowe, jak wcześniej opisano, nie replikowały wzorów zoomorficznych, a jedynie zgeometryzowane figury w najbardziej uproszczonej formie rysunkowej, ale wymagającej wysokiego kunsztu koronkarskiego. Wzory zoomorficzne, a także inne przedstawiające, nie są więc uznawane za tradycyjne według zasady: im mniejsza geometryzacja, tym mniej cech tradycyjnych. Jednak wszystkie symbole wymienione powyżej odwzorowują siły przyrody i dawniej, w rozmaitych formach transkrypcji rysunkowej, stanowiły wizualizację podmiotów kultów animistycznych. Z czasem utrwaliły się w kulturze chrześcijańskiej. W celach magicznych, ochronnych odwzorowywano je dawniej w ornamentacji miejsc i przedmiotów, którymi od wieków otaczali się ludzie, miejsc, w których żyli i pracowali.



Bibliografia

1. Badecki K., reprint P. Zbylitowskiego, Przygana wymyślnym strojom białołęwskim, Lwów 1910.
2. Badowska K., Rybarczyk A, Wasiaś W., Księga o stroju. Poradnik zasad doboru i kompozycji stroju historycznego 1350-1492, 2002.
3. Banderowicz K., Koneweczek osiem sztuczek i mycka aksamitna białołęwska. O dobrach doczesnych w inwentarzach rzeczy pozostałych po poznańskich mieszczanach, w: Poznańskie studia Polonistyczne. Sekcja Językoznawcza t 19 (39), z. 2, Poznań 2006.
4. Borejszo M., Nazwy ubiorów we współczesnej polszczyźnie, Poznań 2001.
5. Brueckner A., Słownik etymologiczny języka polskiego, Kraków 1927.
6. Pamiętnik Literacki nr 10/14, Berlin 1911.
7. Cięciwa M., Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś, w: Nasza Wiara nr 10, 2003.
8. Długosz J., Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.
9. Encyklopedia powszechna t. 2, Warszawa 1898.
10. Estreicher S., Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie, w: Rocznik Krakowski t. 1, Kraków 1898.
11. Frey L., Kwiaty - symbolika kształtu i barwy, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
12. Gargas Z., recenzja ww. artykułu S. Estreichera opublikowana w dziale „Krytyka” t. 1/232. czasopisma „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1899.
13. Geertz C., Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury, w: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005.
14. Górnicki Ł., Dworzanin polski, Kraków 1566.
15. Gołębiowski Ł., Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830.
16. Gutkowska-Rychlewska M., Historia ubiorów, Wrocław 1968.
17. Kubal G., Bobowa w gminie i okolicy, Krosno 1999.
18. Letkiewicz E., Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska t. 3/4, Lublin 2006.
19. Łoziński W., Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku, Lwów 1902.
20. Matyas K., Nasze sioto. Studium etnograficzne, w: „Wisła” t. 7, Kraków 1893.
21. Majcher K., Bobowa. Historia, ludzie, zabytki, Bobowa 1991.
22. Molendowicz W., Bobowa od A do Ż, Nowy Sącz 2009.
23. Rotter L., Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary, w: Barwy i kształty, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
24. Sielska J., Historia koronki klockowej w zarysie, online: wilanow-palac.pl
25. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.
26. Steczek M., Wzornik koronek teneryfowych, Warszawa 1988.
27. Steczek M., Koronkarstwo, Warszawa 1980.
28. Stępień J., Bobowa - stolica koronki klockowej, 2001.
29. Szczęśny-Morawski J., Obrazki miast i miasteczek niektórych, w: Dziennik Literacki nr 36, 1866.
30. Trojanowska K., Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
31. Turnau I., Słownik ubiorów, Warszawa 1999.
32. Turnau I., Techniki europejskiego pasamonicstwa odzieżowego od średniowiecza do końca XVIII wieku, w: Kwartalnik Historii Nauki i Techniki r. 46, 2001.
33. Turnau I., Ubiór jako znak, w: Lud t. 70, Wrocław 1986.
34. Turnau I., Źródła z lat 1572-1728 do ubioru polskich Ormian, w: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej nr 4/87.
35. Zbylitowski P., Przygana wymyślnym strojom białołęwskim, Kraków 1600.



METHODOLOGY OF RESEARCH

The Exhibition whose constituent is this text is devoted to an exceptional phenomenon: Bobowa Bobbin Lace. This text is a recording of the research stage, the outcome of preparing questionnaires from field surveys, literature analyses, museum search queries, observations and field interviews which were conducted by the Author as part of the project “Bobbin Lace as one of the flagships of the Carpathian Brand on the Polish and Slovakian borderland” to the order of the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion in the period from September 2018 to March 2019 with continuance in the form of preparing texts in the period from April to May 2019. Therefore, the Author wants to express her gratitude to all the people involved in Bobowa Commune in the project implementation, in particular to all

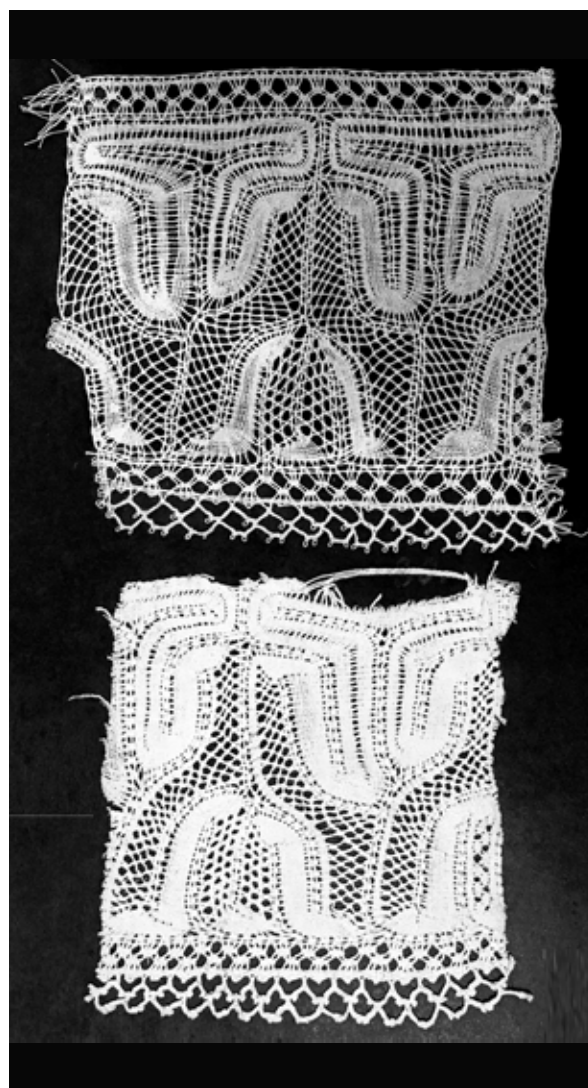
the Informants, Bobowa female lace makers and one male lace maker, as well as the employees of museums (listed below), who participated in the project through filling in the questionnaires, providing information and giving interviews, enabling the queries of collections and who were hospitable and kind to the Author in the following places: Bobowa, Brzana, Ciężkowice, Jankowa, Kraków, Łużna, Nowy Sącz, Sędziszowa, Siedliska, Stróżna, Wilczyńska, Zakopane.

The Author also wants to thank the teams of three centres where she conducted museum queries concerning Bobowa Bobbin Lace and a general bobbin lace, i.e. the District Museum in Nowy Sącz, the Tatra Mountains Museum in Zakopane and the Ethnographic Museum in Kraków.

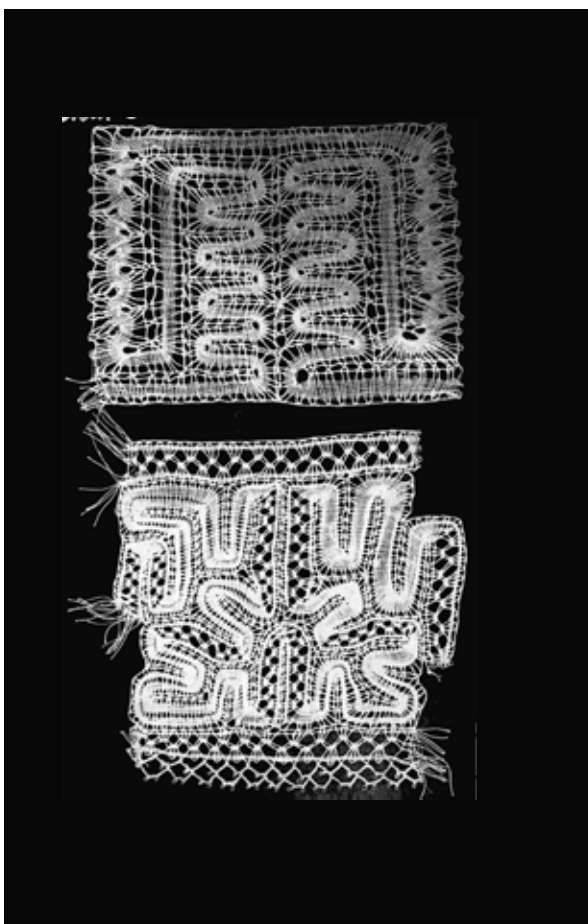


This ethnographic text certainly was not to be a “dry” historical or ethnographic text providing only facts or interpretations without any emotions. This is quite the opposite. It has the nature of an ethnographic essay with the purposeful and clear subjectivism of interpretation which is not deprived of valorisation and emotionality. The text was created for the intended purpose of describing, clarifying, familiarising, promoting and propagating the object: laces. As a result of the observations of a local community, carried out by the Author of this work as part of the field surveys in Bobowa Commune for the needs of this publication, the Author determined a relatively low (and naming it in the style of the further text – subtle

Bobowa Bobbin Lace – I use a singular number in this place on purpose to emphasise the coherence of this phenomenon as a culture system. However, further in the text, I use this expression in plural when I mean an interpretation variant of this phenomenon, i.e. an object itself, a material thing, a result of handicraft – then these are Bobowa Bobbin Laces. But, as the Reader has probably noticed, written in upper case. This is also an intended grammatical measure whose objective is to maintain the high status of the above mentioned phenomenon and things, event at the costs of inconsistency with grammatical rules. The usus, in justified situations and for a specific purpose, allows to use proper language (spoken and written) tools. And such a tool is majuscule. For this reason, I also use it in the Lace Maker expression.



more than words can say) level of the awareness of the value of Bobowa Bobbin Lace phenomenon, which is understood by the Author not only as the object itself – which is a lace – but also as the system of interpersonal relationships and symbols used in communication for the needs of the said relationships. Thus, the Author's objective is to underline that Bobowa Bobbin Lace should be included in ethnography in two ways: as an object, thing and as a culture system (and therein: a social structure). The said other way of the interpretation and description of this phenomenon assigns to it a rank higher than the object interpretation, a thing and a creation description.



This text is not free of evaluations because its aim is to evaluate its object positively: the phenomenon of Bobowa Bobbin Lace. Despite the purposeful evaluating themes included in the text, it is still an ethnographic and anthropologic text. Applying

the motifs of interpretive ethnography, the Author proves that each ethnographic text describing a given culture text, is a subjective work and one of the numerous interpretations of the said culture text, without a higher chance for allegedly possible objectivity. In addition, this interpretation does not have to be coherent as should be an external (functioning outside the described culture system) text of a summarising nature – in fact this text is not to summarise anything but it is only another interpretation with a right to incoherence. Similarly to Clifford Geertz, the Author is convinced that expecting objectivity and coherence from the dense description of a selected text (or a phenomenon) of culture is unjustified, concerning the relativity of all the rational or verbalised interpretations and descriptions arising therefrom, which are quoted interpretations. An ethnographic text is partially a metatext and it is also the element of the system syntax which attempts to describe and explain. In the other understanding, this text is also subject to interpretations as the system matter.

The set of interpretations makes a stadium of the entire description; nevertheless, this will never be a finite description since another interpretation may occur at any time. The openness of the interpretive ethnographic description defines its value and respect which is directed to all its objects – the objects of descriptions. Owing to this relatively intimate perspective, it is justified that an ethnographic essay, while fulfilling a specific and intended function in culture with a narrower (local, semi-public) and wider (public) range, bears a legible feature of the personal interpretation by an ethnographer as a culture researcher. However, it is important that the subjectivity of this description occurred as a secondary step upon the previous, as remote as possible, perspective of the discussed culture text which is Bobowa Bobbin Lace. The Author's "remote perspective" of this "thing", as well as her entirely external perception of this "thing" allowed for a relatively objective conceptualisation of Bobowa Bobbin Lace phenomenon

¹ C. Geertz, *Dense description - towards the interpretive culture theory*, in: *Culture research. The elements of anthropologic theory*, ed. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, p. 35.



which is surely completely different from the local one. Therefore, after taking a remote position, approaching and subjectivity is possible and this text is marked deliberately with the above. In other words, the aim of this essay is its subjectivity that originates from objectivity. The said subjectivity is absolutely disparate to the subjectivity which forms local interpretations. Thus, the goal

of this text is to instil a distinct subjective attitude towards the object of the description, i.e. the phenomenon integrally: a lace and a culture system, which is Bobowa lace craftsmanship with its sublime and often unsaid structure. Subjectivity has two varieties here: local (Bobowa) and non-local (of this text's Author). Perhaps, they will meet up somewhere at the crossroads.





ETHNOGRAPHIC INTERPRETATION

You are touching the lace... You are looking at it... As many countries, as many laces but THIS is the only of a kind. Because... Bobowa is the only one and it is one of the oldest settlements located in the Biała River Valley, nearby Gorlice. Only in this place THIS lace, which you can see on the boards of this exhibition, is created. It was not manufactured on a machine belt. It was not embossed from plastics. It was made with human hands, with threads spun mostly from a wonderful, traditional, Polish plant: a fibre flax. How many hours did that work take? In the case of the largest laces – a few thousand hours. The authors of the laces did not use any drop of glue, did not emit any litre of fumes, all they did was sitting and interlacing, surely sipping a tasty drink. These are beautiful laces, is it not true?

For many hours, days, weeks these hands were spinning laces which you can see now. You can see similar laces in the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion in Bobowa, Gorlice Powiat, Małopolska Voivodeship, in Poland. One person was leaning over each tape, tablecloth or collar. Generally, it was a woman. Do you know what her name is, how old she is, where she wakes up and goes to sleep...? Labels on each of these gorgeous creations tell something about the authors. A lace is a result of the work by a woman who crossed threads wound on wooden bobbin blocks carefully (hence the name: a bobbin lace) and interlaced them to obtain the piece of art of Bobowa craftsmanship out from an ordinary flax ball. Dexterous female fingers made THIS very thing you can see in the exhibition, and this is always Bobowa Bobbin Lace, the pride of the commune and a traditional thing because...



Lace

... because Bobowa Bobbin Lace is an exceptional kind of laces made by a bobbin block technique, it is the regional (i.e. assigned to a specific region and sub-region) creation of artistic craftsmanship, currently and in the distant past, home work, and a few dozen years ago – collective work. These laces are created in Bobowa, a well-known commune town in Gorlice Poviát, Małopolska Voivodeship, at the Biata River. The Geographical Dictionary from 1902 defines Bobowa as the seat of the Bobowsky Dynasty, where Jan, a knight from Sigismund III times, came from². Bobowa was located in 1339. Its oldest described inhabitant was Sigismund from Bobowa of the Gryf Coat of Arms, who as a young knight under the banner of its own dynasty of Gryfici, took part in the Battle of Grunwald³, and twenty years afterwards, he served as an official in Kraków. Nevertheless, there are no indications of creating any bobbin laces in Bobowa at the times of Władysław Jagiełło and Jan Długosz, although... In the portrait of this famous Polish historian from the 18th century, he is wearing some-

thing what could be wide ornamented lace cuffs, even from the group of costly pasamons⁴ (edging/haberdashery products) or... that could be the unrestrained interpretation of an artist painter, and Długosz could also wear embroidered cuffs – yet, this is an immortalised product of pasamonic (haberdashery) creation type (more about these garment elements is provided further in the text).

It is not known whether bobbin laces were made in Bobowa in the times of Sigismund III. Nevertheless, it is known that the bobbin lace has been created in Bobowa since a long time and we can speak about the existence of traditional Bobowa Bobbin Lace. In the ethnographic and historical and economic literature it must be classified as a fabric because it is woven with threads wound on bobbin blocks and it is not stitched with a needle (so called stitched lace⁶), knitted with knitting needles or crocheted with a crochet needle, so it is not a needle lace or knitted fabric. A verb describing the creation of Bobowa Bobbin Lace and

² *The Geographical Dictionary of the Kingdom of Poland and other Slavic countries*, Warszawa 1902.

³ J. Długosz, *Grunwald 1410. The battle description according to Jan Długosz*, reprint, ed. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.

⁴ *Garments in Poland from the oldest times to the present time by lexicon arranged and described by Łukasz Gołębiowski*, Warszawa 1830, p. 109.

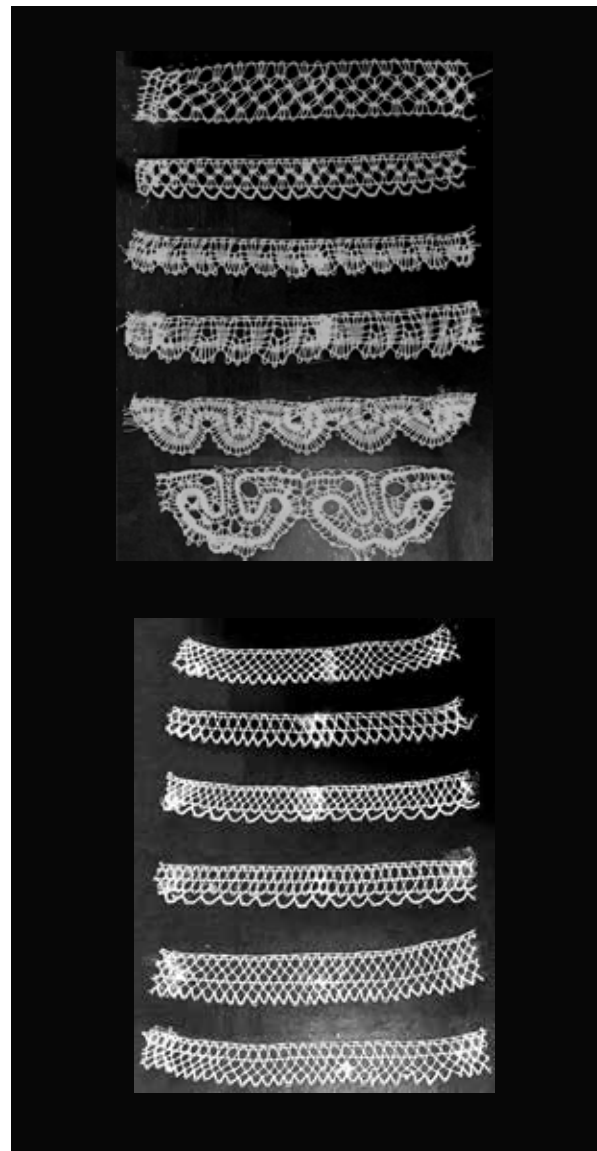
⁵ I. Turnau, *The techniques of the European clothing haberdashery from the Middle Ages to the end of the 18th c.*, in: *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki (History, Science and Technique Quarterly)* ch. 46, 2001, p. 105-121

⁶ M. Steczek, *The pattern book of Tenerife laces*, Warszawa 1988, p. 4.



Traditional Bobowa Bobbin Lace is woven with flax threads in a natural colour by means of wooden bobbin blocks in the form of semi-spools with pre-wound threads. In the ethnographic interpretation, weaving is subject to magical limitations – this activity is not performed on holidays (e.g. on Sunday), also because it is a source of money. According to the field interviews, if a Lace Maker decided to weave a lace on Sunday, for extremely important reasons, a proportional income on this Sunday work was handed over by her for charity, e.g. to a local parish.

applied by conscious and professional Bobowa Lace Makers is to weave. Such a nomenclature is used by the Lace Makers promoting Bobowa Bobbin Lace, i.a. in meetings and as part of the activity of the OIDFA Association.⁷ This expression was also used by the unknown author of “Bobowa” term in the publication of Samuel Orgelbrand and sons: “Universal Encyclopaedia” from 1898.⁸



⁷ TOIDFA - L'Organisation Internationale de la Dentelle au Fuseau et à l'Aiguille – hobby organisation: the International Organisation of the Bobbin and Needle Lace, online: www.oidfa.com.

⁸ Universal Encyclopaedia v. 2, Warszawa 1898.



The history of Bobowa Bobbin Lace as a handicraft phenomenon is long and slightly obliterated. Various studies provide different data what is a typical situation in the absence of unequivocal sources.⁹ Nowadays, the subject literature often provides that it is still not known where exactly a bobbin lace was born¹⁰, if only it was possible to determine a period or a moment of its birth, what is rather a methodological error. Handicraft creations were developed and modified in parallel and often independently, and the phenomenon complexity is even stronger due to mutual acculturation influences. It is possible that the birth cannot be determined at all because handicraft and its names, as well as import and international commerce, developed so smoothly that marking the beginning of such a process is pointless. But to do this, it would be necessary to prepare a strict definition of a bobbin lace, although its diversity in many countries, even in Europe, is so rich that a "bobbin lace" term is rather xenogamic¹¹ and not a definition. Furthermore, various theories on the origin of a bobbin lace and its beginning in Bobowa, Małopolska, in Poland are proliferated; yet, they do not have any explicit justification.



The analysis of the bobbin lace in Poland should be carried out not only along the path of clothes but also the furnishing of manorial or bourgeois homesteads (to be read about further on). Nevertheless, it is worth remembering that in the 16th c., a commercial network was prospering not only between Poland and the dukedoms of contemporary Italy but also between the Netherlands, mainly Flanders, and also Silesia (Germany) and France. In that time also Russia had strong developed merchandising contacts and the rich traditions of the bobbin lace. In the Polish historic and anthropologic literature, as well as in economic history or history of art, we cannot find many texts devoted to this specific artistic and social phenomenon. Accordingly, in the Polish literature, the genesis, history and symbolism of all the bobbin laces and laces in general are described poorly. Foreign literature brings in more results but the aim of this work is not to relate this history. Therefore, it is worth mentioning in general that in the year 1557, in Venice, the oldest known book, containing bobbin lace patterns, was written: "La Pompe". Joanna Sielska suggests that the patterns presented in this book derive the bobbin lace from manually woven haberdashery. Therefore, this type of a woven product originates from narrow decorative tapes, and in this context, they are related to Macramé art which is the weave of strings.



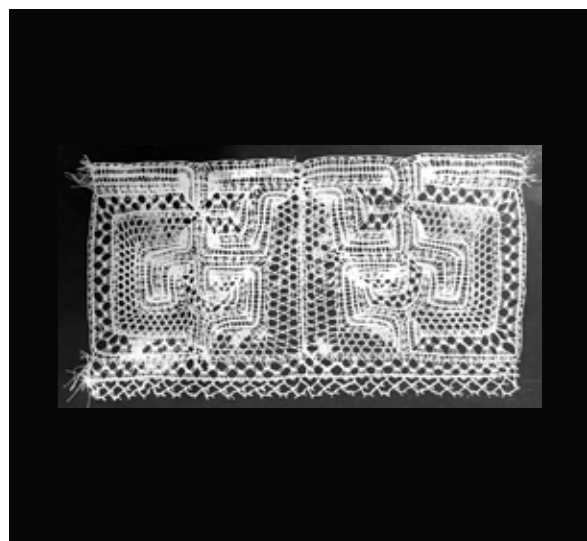
⁹ The following authors wrote about the history of Bobowa Bobbin Lace: J. Stępień in "Bobowa – the capital of the bobbin lace" from 2001, K. Majcher in "Bobowa. History, people, monuments" from 2008.

¹⁰ J. Sielska, *The outline of the bobbin lace history*, p. 1.

¹¹ The terms of a xenogamic nature (e.g. art, culture, fashion, form, etc.) have plenty of miscellaneous definitions which are picked up by a researcher depending on its needs or provided when analysing the state of studies.



The use of bobbin blocks give the bobbin lace a nature of weaving. Most probably, this is because thinner and thinner threads were used in weaves, surely the silk ones in the most expensive laces in the past, and catching a very thin thread is difficult and inconvenient, so this facilitates winding a thread onto the tool, what makes weaving easier and additionally it weights such a thread down thus obtaining the necessary tightening of a woven web – a fabric. A fabric, in its basic form, is woven on a loom but the bobbin lace, instead of a loom is woven on a roller (to be read about further on), a function of a lost frame is fulfilled by pins (to be read about further on), and a function of a weft by bobbin blocks with threads. Weaving and using selvages in the Middle Ages, i.e. narrow tapes used mainly for strengthening and decorating the hems of clothing (the bottom hems of dresses and handcuffs) are also similar technologically and functionally.¹² Selvages were very popular in the early Middle Ages handicraft and European garments, including the Slavic and early Polish ones. The function of the medieval and early selvages, Renaissance French and Venetian bobbin laces was similar: they finished garment hems in the form of tapes and improved their decorative worth and prestige because only wealthy social classes could afford this type of decoration, by some people (e.g. the Church circles) regarded in those times undoubtedly as a luxury. In the medieval attires, laces were not used and the contemporary restorers of the historic outfits of this epoch underline that their use is not recommended.¹³



The former bourgeois stocks, last wills and dowry lists, as well as acts against luxuries issued in the communes of Christian Europe, also in Poland allow to estimate the scope in which laces occurred in the medieval and contemporary clothes or household furnishing. Stocks do not mention laces directly. This word is relatively young – in the former times there were different words to refer to today's laces. Searching through source texts and source literature should start with collecting archival names assigned to haberdashery and edging handicraft.¹⁴ Laces were included in garments and interior design belonging only to the representatives of wealthy secular and clerical spheres and only they had dowry, last will or inheritance stocks. Laces were often hidden under the names of other textiles, such as: bedlinen or decorative attires, because they were a part of them and rarely were a separate textile kept in home chests. They functioned preferably as inserts for duvet covers.¹⁵ The following expressions will be useful: hem, drape, fabric, braid, forbot, hemming, gate, edging (pasamoniki), tape, plaiting (e.g. "Venetian plaiting with work").¹⁶ Pasamoniki formerly were decorative edgings of the clothes of both sexes, ribbons, tape products, mostly ribbons from imported and costly gold threads. Haberdashers created some kind of craft, without exaggeration, what demonstrates a high prestige of this craft and a demand on such products.

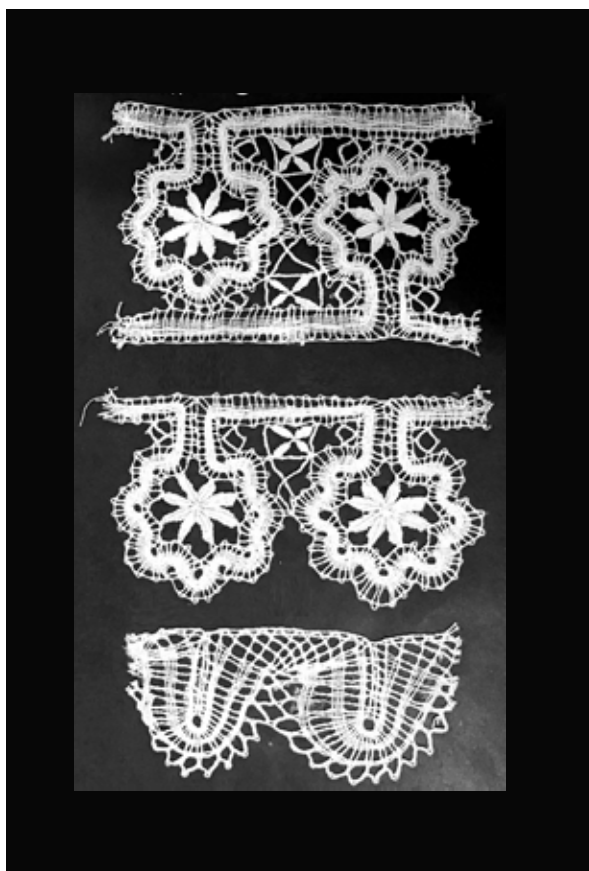
¹² M. Gutkowska-Rychlewska, *The history of clothes*, Wrocław 1968.

¹³ K. Badowska, A. Rybarczyk, W. Wasiak, *The book on attires. The guidebook for the selection and composition of a historical attire 1350-1492*, 2002, p. 4

¹⁴ I. Turnau, *ibidem*.

¹⁵ J. Szczęsny Morawski, *The pictures of some cities and towns*, in: *Dziennik Literacki (Literature Journal)* No 36, 1866, p. 567.

¹⁶ K. Banderowicz, *Eight pieces of watering pots and a female velvet cap. About worldly possessions in the stocks of*



Haberdasheries preserved in the National Archives in Wrocław and Świdnica refer to the mechanised bobbin blocks technique – products similar to the typical, well-known in Polish, haberdashery used not so long ago, to decorate tablecloths and bed-linen, rarely clothes.¹⁷ They were woven or plaited from gold-plated or gold, silver-plated or silver threads. Creating simple pasamoniki with wooden or ceramic instruments (blocks or plates) makes them similar to weaving, as already said. However, if we defined weaving as a form of producing a fabric through interweaving a thread strand crosswise in relation to the frame threads, then the bobbin technique is more like plaiting. Individual preferences and the usus will decide which verb will be accepted more in the environment of the Lace Makers: to plait or to weave a bobbin lace. Since the verb “tap” has negative associations, the verb “weave” seems to be better and more neutral in order to eliminate a possible risk of associating the verb “plait” negatively.

Irena Turnau writes that pasamoniki were created by a plaiting technique, involving “crossing, plaiting through, catching, plaiting together, twisting, plaiting around, knotting and looping with fingers of both hands, palms and fingers, a fist and various simple tools”¹⁸ - within this meaning, this also applies to activities present in weaving a bobbin lace; therefore, it is a similar handicraft and in its history it is worth looking for a bobbin lace because craftsmen not always were faithful to the trade guild rules. The collective name pasamoniki (Italian passamone) gives rise to the term pasmanteria (haberdashery). Those were not only full or only open-work (as laces) products. Irena Turnau underlines the break-up of the guild into the following separate ones: button makers, lace makers and haberdashers who “kept making galloons, tapes, ribbons, braids and selvages which are weaving products and possibly metal laces.”¹⁹ Haberdasher products were made by various techniques, and one of them included a bobbin block technique – e.g. used in Gdańsk by local haberdashers but not forming there a typical group of the products of this guild²⁰. Bobbin block ribbons were used for tying up hair, what is mentioned by Piotr Zbylitowski when reprimanding women of fashion from Kraków. The handicraft of this type of ribbons was disappearing in the period when weaving machines were becoming popular for



¹⁷ I. Turnau, s. 109.

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.

¹⁹ *Ibidem*, s. 112.

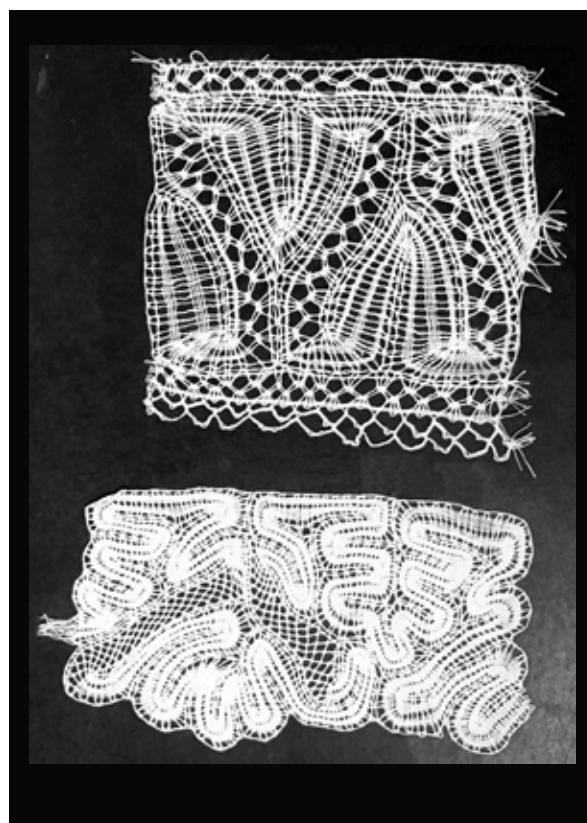
²⁰ *Ibidem*, 115.

fast and belt-production, literally, of kilometres of ribbons, i.a. by a technique imitating manual bobbin lace making.²¹ The essence of a ribbon is its length what with manual making became too strenuous. That was the reason why haberdasher looms were used.



Plaiting and selvedges, mentioned before, were also used for decorating the edges of elegant clothing. A measure of fabrics documented in stocks are wiążańca (a tied element). A townswo-

man from Poznań, referred to as a poor one, had, for instance, two of them, and apart from this there were also two new silky tkańca (a weaved element). "Pasamony łąkotką w koło popisane"²² (haberdashery elements into a circle embedded by a meniscus technique)- this is a Renaissance description of a circular lace with a slanted stitch (meniscus²³) - whether it was laced, crocheted, needled- this must be checked. It is worth underlining that this description comes from Kraków from 1600 and ... this is not a stock description but a versed narrative poem full of indignation and criticism, against luxuries in "ladies' garments".



The second group of historical textiles including laces, i.a. bobbin laces, is called forboty (tassels, in Spanish: farpado), also known as forbotki or korónki, which are described extensively by Łukasz Gołębiowski, specifying garments in Poland in the past: "Those brought from Holland were most appreciated, they were made also at home, and they were even gold and silver. Koszutski in Lorychiusz complains in the following words: now there

²¹ *Ibidem.*, s. 111.

²² *Garments in Poland from the oldest times to the present time by lexicon arranged and described by Łukasz Gołębiowski, Warszawa 1830, p. 12. Łukasz Gołębiowski cites here P. Zbylitowski, written as Zbilitowski, and one of the subsequent footnotes is about him.*

²³ Aleksander Brueckner on page 399 v. 10 and number 1/4 "Literature Diary" from 1911 corrects the error of explaining a term "meniscus" included in the reprint "Piotr Zbylitowski's reprimand of fancy female clothes (1600)" published by Karol Badecki in Lwów in 1910. Brueckner writes: "by meniscus means askew, aslant".

is no poor man's wife who would not wear caps with triple forboty or wide gold fabrics trimmed. Aprons were with forboty as well, wet nurses and other servants and even horses wore forboty". Thus, the name forbot is connected with korónki, tkanki, tkanice, tkańce (woven elements) and bramki (hemming elements) which are all kinds of hems and tapes. Wet nurses and servants certainly did not wear gold or silver forboty so the author probably meant textile laces, not metal ones, i.e. woven from flax threads. Gołębiowski describes this state of luxuries in full bloom and not in their initial phase; therefore, we must assume that their beginning had place much earlier.²⁴ A separate section of his dictionary of garment terms is devoted to korónki, which he assigns to women and men, that is secular sphere, and also bedlinen (there were korónkowe duvets"²⁵) and "church decorations for coffins of powerful people."²⁶ Gołębiowski enumerates: "White and black, depending on time and needs, uniformly or in various patterns, winter and summer, called point d'Alençon, depending on thinness and more careful knitting, or works, surprisingly higher and higher price. (...) Today [1830 - footnote AR] korónki were completely out of fashion, with such a passion caught and looked for in the times of Augustus and Poniatowscy times."²⁷ Further in the text, the author describes also korónka for saying prayers ("used for rosary called also scapular") and emphasises the importance of the number of "compartments", referring to the question of axial and central symmetry. He mentions "from the numbers of tens: quint, seventh, decimals called and the entire crown, when it consisted of such 15 compartments. (...) all the Polish men and women wore it at the belt (...) with a medallion hung at the end". Then, the author underlines the enormous meaning of blessing such a scarf by the Pope and rubbing it against relics. Prayer laces accompanied morning prayers, masses, homestead management, journeys and at last they were taken to repose: "he lived with korónka, a righteous Polish man and woman ordered their painting with it for a family gallery, they reposed in the grave with it..."²⁸



Łukasz Gołębiowski praised piety which was accompanied by the lace and lamented on its loss. Whereas, another author blasted satirically the women surrounded by luxuries. Acts against luxuries are an exceptionally interesting source of information because they relate many details of former garments. In the past they scolded, often in a worthy manner that is versed or rhymed, the frequency and form of clothes deemed overly decorative, including for instance the number of buttons and pleats, abundance of textiles, type of materials which were used for garment elements.²⁹ In Kraków, the anti-luxury act appeared at the times of Casimir the Great in 1336. Piotr Zbylitowski rebuked Kraków ladies in 1600 sharply and satirically because in his opinion, they wore too decorative clothing (original spelling):

***And there she is sitting from Venetian realm,
And that one in an attire from Spanish land,
This one is allegedly a French, and this one a Dutch
attire is wearing, and this one is Florentine.***³⁰

²⁴ *Garments in Poland from the oldest times to the present time by lexicon arranged and described by Łukasz Gołębiowski, Warszawa 1830, p. -150.*

²⁵ *Ibidem, s. 176.*

²⁶ *Ibidem, s. 177.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem, s. 178.*

²⁹ E. Letkiewicz, *Leges sumptuariae. The anti-luxuries acts in antique Poland, in: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska v. 3/4, Lublin 2006, pp. 67-77.*



Zbylitowski, the Strzemię Coat of Arms, was a son of a courtier and Polish poet and satirist, and when he published his narrative poem he was thirty one years old, what in those times was a highly mature age.³¹ Perhaps court upbringing provided him with the exceptional familiarity with the details in ladies' garments, what is strikingly noticeable in the verses of his piece of art, and we can find out that Kraków ladies wore foreign textiles – he mentions five countries belonging to the history of lace making and textile making as the homelands of decorative and utility fabrics and the bobbin lace: Venice (former dukedom), Spain, France, the Netherlands, Florence (also dukedom). It is highly probable that he meant i.a. elegant, rich and costly bobbin laces. It may be stated with high probability that the equal enumeration by the author of five western territorial sources of elegant garments does not give to any of these countries a priority in terms of the bobbin lace origin in Kraków.

The analysis by Łukasz Gołębiowski, citing the rebukes made by Zbylitowski, suggests that

Sigismund III may be regarded as the importer of expensive fabrics and garments from abroad, and among other things, most probably, the bobbin lace, and not necessarily from Italy but from a few countries. Gołębiowski writes that “Sigismund III did not like Polish clothes, first-born son, that he did not value them like other (clothes), he often blasted and whipped; therefore, at the times of this king, German dresses came to Poland and Swedish utensils were imitated”.³² Then the author enumerates, on two pages in a lengthy section, which foreign clothes were accepted by Poles and this is an impressive list.



³⁰ P. Zbylitowski, *The reprimand of fancy female clothes, Kraków 1600 - the book published as a reprint by Karol Badecki in Lwów in 1910. Its review was published by Aleksander Brueckner in Berlin in 1911 in "Literature Diary", a quarterly magazine devoted to the history and criticism of Polish literature, No 10/1/4, p. 399-400. Brueckner enumerated in his review a few language mistakes but he did not analyse the contents concerning the source literature, i.e. clothing and attires.*

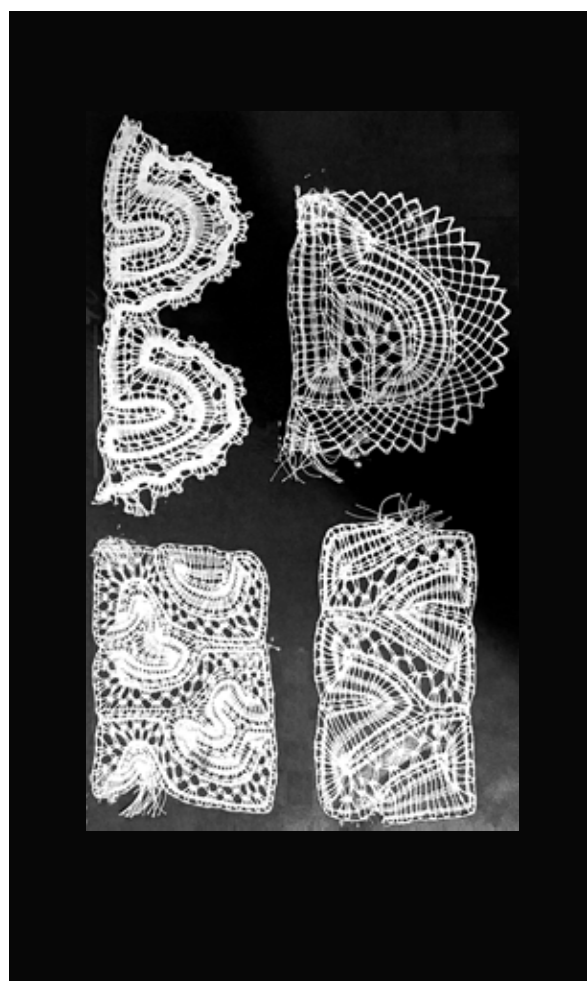
³¹ Ł. Górnicki, *The Polish courtier, Kraków 1566.*

³² *Garments in Poland from the oldest times to the present time by lexicon arranged and described by Łukasz Gołębiowski, Warszawa 1830, p. 13.*

As Stanisław Estreicher describes, the subsequent prohibitions in Kraków, supplementing the original act, were documented, among other things, in the diplomatic code of the city and in Danzig Law from 1378.³³ Luxurious garments were one of three spheres regulated by prohibitions, apart from games and feasts on the occasion of engagements, weddings, baptisms and redeeming. Since prohibitions were regarded as indispensable and worth repeating publications, the attires must have been extraordinarily opulent. The idea of publishing anti-luxury acts takes its origin in the 13th c. in Italy, France and Germany – which are the homelands of bobbin laces. In particular, secular fabrics woven with gold threads were subject to the anti-luxury law – liturgical fabrics were excluded from this law because it was passed by clergy. The Reformation equated the social classes of the patricianship and clergy, also criticising the garments of priests. The anti-luxury acts formulated by town councils were published in the beginning in the Christian Medieval Europe following the example of earlier Roman and Greek regulations. In the modern times, they were even stronger, in particular, due to the Reformation. The Polish authors undertook the theme of luxuries eagerly.



Zygmunt Gargas mentions that Andrzej Frycz-Modrzewski, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski, Piotr Zbylitowski, Hieronim Powodowski, Piotr



Skarga, when writing about luxuries, called them a “sin, loss, vanity”.³⁴ The purchasing power of Polish bourgeois was improved, i.a. by trading Venetian luxurious goods in exchange for oxen grazing on the eastern grasslands at the borderlines of Poland. In Poznań, in the 16th c., punishments collected in the first year of the act for violating its provisions, allowed for covering the costs of building a pranger at the town hall.³⁵ Decorative, expensive and opulent textiles were regarded as a luxury (an excessive and sinful luxury) mostly in secular attires. They could be found in garments and church accessories in an increasingly abundant form what was criticised by the Reformation movements. The presence of the bobbin lace in the liturgical sphere makes it exceptional, symbolic and ritual, assigning it, as a special ornament, only to situations worth a divine dignity.

³³ S. Estreicher, *The anti-luxury acts in early Kraków*, in: *Rocznik Krakowski (Kraków Annual)* v. 1, Kraków 1898, p. 104.

³⁴ Z. Gargas, the review of the above mentioned article by S. Estreicher published in the section “Critics” v. 1/232. of “Biblioteka Warszawska (Warsaw Library)” magazine, Warszawa 1899, p. 326.

³⁵ E. Letkiewicz, p. 70

Manually plaited selvages are also made by means of a tool, e.g. wooden bartko. Also in this case bartko fulfils a function of a loom which, owing to its large size, assigned the nature of handicraft and strictly stationary and immobile craftsmanship to weaving, even despite the various types of horizontal and vertical looms. Whereas, the techniques of plaiting selvages and weaving bobbin laces allowed handicraft makers for relative mobility, as other types of mobile handicraft, such as embroidery, spinning or manual sewing. The possibility of weaving laces in any place in a village, farmstead or house means a lot in this handicraft because a Lace Maker could for instance watch her homestead and children during weaving even despite the fact that this activity requires high concentration. In Hungary, Lace Makers wove in the past bobbin laces when pasturing goats. A roller was much smaller than looms so it was mobile. And a travelling roller was made as a gift for friends and it was even smaller than the mobile one.

Since a long time the bobbin lace has been the domain of sacral and manorial art, a luxurious product used in distinguished or highly symbolic locations: costly manorial, aristocratic, noble or bourgeois dresses, or in church textiles. In the literature devoted to the history of Bobowa Bobbin Lace there is often information on orders for bobbin laces from Jewish (Hassidic) dwellers of Bobowa or nearby larger places. In Bobowa, the seat of the zaddiks dynasty was located – Halberstam. In Bobowa they conducted a school (yeshiva)³⁶. Jews settled in Bobowa in 1732 and among others this community is said to import bobbin laces to the commune and to the town³⁷; nevertheless, this is one of strongly equivocal and uncertain theories. The Hassid community visits Bobowa also today and maintain ohelim³⁸ of their ancestors in this local Jewish cemetery. Wojciech Molendowicz writes that Bobowa Hassids are regarded as the community of Orthodox Jews which is the largest in the world: their number is estimated at 10000 people.³⁹ The analysis of the dowry lists

and stocks of the furnishing of the Jewish family houses may provide precious information related to Bobowa Bobbin Lace.

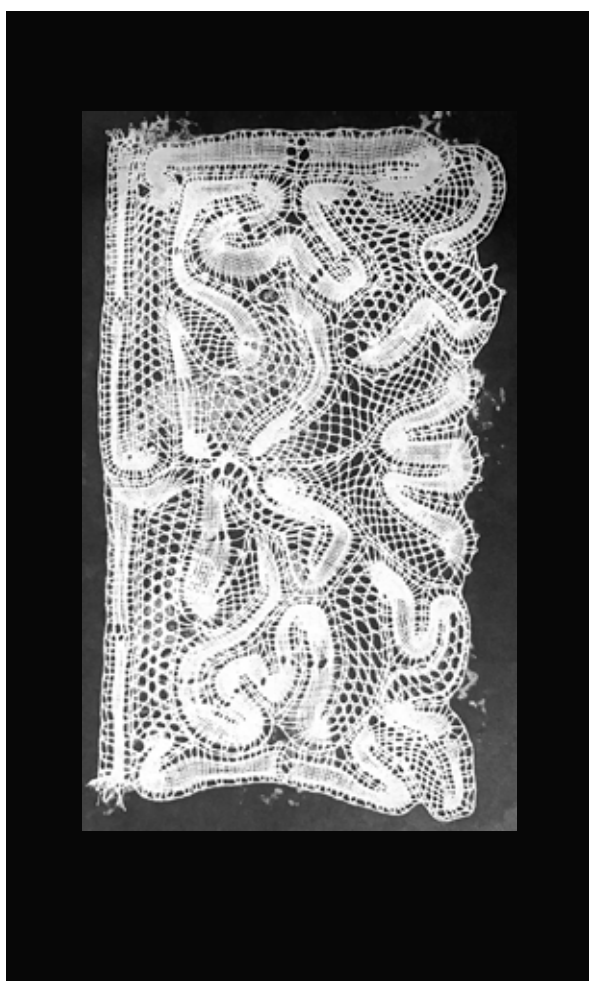


³⁶ G. Kubal, *Bobowa in the community and its vicinity*, Krosno 1999.

³⁷ M. Cięciwa, *Folk handicraft yesterday and today*, in: *Nasza Wiara (Our Faith)* No 10, 2003, p. 19.

³⁸ *Ohel – Jewish family vault*.

³⁹ W. Molendowicz, *Bobowa from A to Ż*, Bobowa 2009, p. 14.



i.a. Kwisa. It is not surprising that the elements of the Armenian ceremonial garments used to be criticised by local townsmen who had much poorer (or none at all) international contacts⁴⁰, and even were an object of relatively malicious complaints.⁴¹



Also Jews from Małopolska, as Polish Christians, were associated with luxurious goods imported for merchandising needs, i.a. luxurious textiles, gold-plated threads and gemstones, what was described in insulting publications. Whereas, rich attires, i.a. of Polish female Armenians document the lists of their wedding trousseau, so called kro-
rąki. The Armenians settled in Kraków already in 1372 and dealt with e.g. selling gemstones, maintaining contacts with France, Silesia, Czechia, Germany, Hungary, Moscow, Turkey, Persia and India. The Karkonosze Mountains (Giant Mountains) where i.a. Walloons were settled, since the Middle Ages were famous for minerals and the pearls of freshwater pearl mussel. Those products were exported in large quantities to Italy finally leading to the significant impoverishment of deposits and the extinction of mussels living in the waters of

Laces came back as the form paraphrase in the hippy fashion in the 60's. of the 20th c. – in those times people were wearing lacy jabots or hand-cuffs finished with a lace of lavishly creased sleeves in the a'la Baroque style⁴². Joanna Sielska quotes more historic publications devoted to the bobbin lace: "Nuew Modelbuch, Allerley Gattungen Daentelschnuer" from Zurich of the unknown author from 1561 and two Roman publications of Isabelle Parasole from 1597 and 1616⁴³. Patterns presented in Baroque publications refer to the richness of early forms famous for fabric designing, wood carving, calligraphy, painted eggs decorating, bronze art, architecture and other types of art from those times. Skilful decorative lacy tapes were formerly the basic and most popular elements of the bobbin lace whose echoes could be encountered quite recently. In the period of

⁴⁰ I. Turnau, *The sources from the years 1572-1728 concerning the Polish Armenian's garments*, in: *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej (the History of the Material Culture Quarterly)* No 4/87, p. 601.

⁴¹ W. Łoziński, *Lviv patricianship and bourgeoisie in the 16th and 17th c.*, Lviv 1902, p. 304.

⁴² K. Trojanowska, *The diversity of colours and shapes in the hippy fashion in the 60's of the 20th c.*, in: *Symbol - Znak - Przesłanie (Sign - Message)* v. 7, ed. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, p. 101.

⁴³ J. Sielska, *The outline of the Bobbin Lace*, p. 2.



the Polish People's Republic (PRL) haberdashery tapes were common and they resembled old time patterns woven with a straight belt stitch – also currently they may be found in some haberdashery shops, the same stitches are used in textile jewellery.

Today, Bobowa Bobbin Lace is classified as the product group of folk handicraft or folk art. Nevertheless, this classification is neither consistent nor justified. Such a lace has not been the element of an attire⁴⁴ known as the folk one, even in the context of an attire or a garment treated as a Sign.⁴⁵ Many Lace Makers from Bobowa do not associate it with a folk attire of their own ethnic group. The Pogórzeński folk outfit, which is worn by some Lace Makers during the presentation of their laces, does not include a Bobbin lace or even Bobowa Bobbin Lace. It was made for totally different purposes – not for themselves but for other “wearers” and the said other wearers came from wealthy and non-rural environments. Furthermore, Bobowa Bobbin Lace is not the element of any garment, attire and clothing – these terms are similar in the history of economy⁴⁶; nevertheless, in ethnography they have different meanings, originating from a contrary symbolic sphere. However, Bobowa Bobbin Lace has been utilitarian – it was used in the ritual (dowry) bedlinen, exclusive personal underwear, special outfits – generally in the form of handcuffs, collars, fraises and yokes (in dialect: a horse collar), sometimes also caps or bands. The non-regional genesis of the patterns of the textiles group under discussion, today used only in decorating table textiles (cloths for the chests of drawers) or religious, such as tablecloths and fringes for altars, albs (liturgical attires) and occasionally as coverings of Easter baskets. The genesis of Bobowa laces is related to the Netherlands and Italy; therefore, it does not provide them with regional features within the meaning of the origin because these patterns were not created by a local community, e.g. an ethnic community, as this could be with Pogórzeńskie whom the dwellers of Bobowa belong to. Not earlier than in

the future, in the perspective of many years, it will be possible to evaluate today's authors' patterns as the local ones – if they dominate the entire production.



A social structure described further in this work, determining the exceptionalness of Bobowa Bobbin Lace, made it also enter the non-rural areas. Today, the bobbin lace is woven by the Lace Makers' daughters living in cities, even abroad. This is not folk handicraft but artistic works, and in some cases even masterpieces.

Yet, in many cases (not in all of them!) Bobowa Bobbin Lace has been a form of folk expression,

⁴⁴ I. Turnau, *Dictionary of garments*, Warszawa 1999.

⁴⁵ I. Turnau, *An outfit as a sign*, in: *Lud (Common People) v. 70*, Wrocław 1986, pp. 67-84.

⁴⁶ M. Borejszo, *The names of outfits in the contemporary Polish language*, Poznań 2001.

i.e. cutting a long story short, the expression of people living on rural areas. Furthermore, it has always been created by rural population. Within this meaning, it can be classified as the product of folk art or folk handicraft; however, this is the classification of a very poor identification. The contemporary classification concerning items which may be regarded as folk and those which may not, is deprived of any justification if it is based on classification according to the residing location, since rural areas lost today a greater part of features distinguishing them from urban areas – they are differentiated mainly by development density. Clothes, a commercial offer availability, type of services, lifestyle, food, household equipment and other – all these characteristics are no longer up-to-date and within this context a village does not differ from a city. Even engaging rural population does not decide about the folksiness of their handicraft products since the insignificant minority of the population of rural areas deal with

agriculture today. In the past, apart from farming, population also dealt with sewing and making laces what was defined as an industry one hundred years ago.⁴⁷ Thus, it is difficult to defend, in the sociological, ethnographic and anthropologic meaning, the classification of Bobowa Bobbin Lace as a product of folk art or folk handicraft. This is undoubtedly the creation of art or artistic handicraft. The proportions of this classification must be subject to further ethnographic analysis – when handicraft does end and when the art does begin?

The bobbin lace has always had a specific symbolic content – naturalistic, religious and national. In the period of independence movements at the turn of the 19th and 20th c., each traditional Polish handicraft was regarded as a tool for creating a national style⁴⁸; hence, a lace was given such a narration as well. A presently copied term “Slavic laces” comes from that period, i.e. those with the most traditional patterns or acknowledged by someone as traditional. The Polish female and male artists created lace patterns on the local, national and international scale. New fashionable patterns were created on the basis of traditional patterns, known from the past, present not only in Bobowa but also on other lands and in other countries. The local culture animators state that the patterns known from Bobowa as the most traditional ones, copied in laces for many years, have their pre-patterns in the oldest bobbin laces made in the Netherlands.

As the bobbin lace developed in Bobowa, it gained characteristic features which in the field interviews are underlined by the Lace Makers:

- 1 - traditional Bobowa Bobbin Lace is an artistic handicraft (or work of art), a type of textile pleating, a lace woven manually with flaxen threads in a natural colour with the use of wooden blocks in the form of semi-spools, which are used according to the lace making

⁴⁷ *The Geographical Dictionary of the Kingdom of Poland and other Slavic countries, Warszawa 1902.*

⁴⁸ *J. Sielska, The outline of the bobbin lace history, p. 8.*



technique and tradition, as well as the talent and spatial imagination of authors; they are a product of exceptional precision by means of traditional and local patterns, stitches, motifs, raw materials and materials.

- 2 - the presence of an edge, type of a border, generally quite narrow.
- 3 - right and left side – differentiating the sides is particularly difficult for laymen.
- 4 - monochromatism - off-white, light grey.
- 5 - flax raw material – only flaxen threads are used.
- 6 - relatively thick flaxen threads – resulting with a wider size of a basic belt (calico).
- 7 - hay - drum (roller) filled in local hay only.
- 8 - traditional stitches and graphical motifs – shapes repeated for dozens of years: calico, hash, small leaves arranged in repeatable patterns (more in the sub-chapter “Symbolism”).
- 9 - traditional patterns – wieloparkowa (with many bobbin blocks) tape, wieloparkowa rosette, as well as patterns specified in the sub-chapters “Pattern” and “Symbolism” (e.g. Dębówki (oak leaves), Sea Waves, Tulips).
- 10 – the local authors had knowledge about handicraft and lace weaving skills mostly as a result of long-term family education as well as cooperative and professional improvement.



Bobowa Bobbin Lace is described in the source literature on a par with other types of bobbin laces but it is a peculiar and unique specimen. Owing to the activity of a local community it was possible to preserve the continuity of Bobowa lace making from the 19th c. up to now, with short interruptions in the past. The cooperative, schools, the association, the communal centre of culture, rural housewives associations, the firehouse, szabasówka (Jewish school), the tourist information centre, after-school workshops, the hall of memory, the communal quarterly journal, non-formal groups and lace making networks functioning in the commune and in the Internet, and finally lace makers clans – all those institutions and communities contributed collectively to the preservation of the continued existence of handicraft and Bobowa Bobbin Lace as the object, a text on the local culture system, what is clarified by the Author of this work further in the subsequent parts.





The crucial characteristic of the bobbin lace, also Bobowa lace, is the fact that practically it cannot be unravelled as, for instance, a crocheted lace. The bobbin lace is not embroidered but woven; thus, it can be unravelled as it is possible with a ready-woven fabric. In practice, nobody does it because it is arduous work and it does not lead to recovering a thread in whole as it is with crocheted laces which may be unravelled and corrected relatively fast or a new lace may be crocheted from the old one. Therefore, in the bobbin lace there is no room for mistakes – if they are made, they remain in such a lace and they are visible to an experienced eye of a Lace Maker, a conservator or art critic. Among other things, for this reason, there are only few people nowadays who decide on taking a challenge of making a good quality Bobowa Bobbin Lace. This is a one-way journey and the aim

is a success which is a well-made beautiful lace. A leading colour observed in the historical Bobowa Bobbin Lace, described in the sub-chapter “Threads”, is also worth underlining. The traditional historical Bobowa Bobbin Lace is characteristic for a natural light grey flaxen thread.

There is also the third feature which makes the bobbin lace the highest value artistic handicraft: necessary attention and concentration. It is not possible to weave this lace without complete attention. The bobbin lace requires diligence and it cannot be shared with e.g. watching television as it is with crocheting or knitting simple and repeatable stitches in a knitted fabric e.g. clothes. This type of a textile handicraft, which is the bobbin lace, requires huge concentration which guarantees the minimisation of a risk of mistakes. Since it is not possible to unravel the bobbin lace, this is the most important condition of a successful handicraft.

Today, it is too early to regard multi-colour laces as traditional but it looks like that in one hundred years’ time they will be regarded as traditional from the period of the turn of the 21st and 22nd c. Therefore, it is important to emphasise that traditional Bobowa Bobbin Lace from the 19th and 20th c. has the colour of off-white or light grey, resulting from the colour of natural non-whitened flaxen threads.

The currently operating Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion as part of its Bobbin Lace Gallery informs that the term bobbin lace “comes from wooden elongated bobbin spools used for making such a lace, finished with a handle known as a “bobbin block”. Karol Majcher, the author of the monograph published in 1991 “Bobowa. History, people, monuments”, quotes in his work the universal encyclopaedia from 1860. We can read there: Bobowa laces took an important space in the past in a modest trousseau of local noble virgins. All the ladies do this work. They are used for ladies’ bedlinen edging.”⁴⁹

⁴⁹ From the materials made available by the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion.



But for lace making education and pro-lace making activity in Bobowa Commune and outside, local laces would be forgotten as it is in Zakopane. Fortunately, in 1899 the National Lace Making School was opened in Bobowa and it taught a lace maker profession. In that school new generations were educated which continued this superb handicraft. The head of that school was Helena Rzczycka-Dzikiewiczowa, the former mayor's wife, who graduated from the State Lace Making School in Lvov and completed the Central Lace Making Course in Vienna (1900). After 1917 she was a head of a lace making school in Zakopane.⁵⁰ Similar schools were also opened in other places. The said schools taught lace making, embroidery and other types of handicraft called "women works". In 1902 and 1905 the students of the school in Bobowa were highly appreciated in the international contests in Saint Luiz and San Francisco, accordingly. Unfortunately, although the school conducted lace-making courses, it was closed in 1912 (but according to the school chronicles it was closed in 1927⁵¹), and the national department justified it with the strong development of the textile industry and the low sale level of handicraft products. The school was reactivated in a new formula in 1946 as a Vocational School and lace-making was taught by i.a. graduates from lace-making courses in Vienna.⁵² However, the interest in the bobbin lace was in that time low, in particular due to the post-war development of industry and all the factory techniques. Then, further rescue measures were taken and the vocational school continued its activity – with time it functioned in two buildings: in the boarding school built on the remains of manorial buildings and opened in 1960, and in a new school building erected in 1971 on the foundations of the former house of zaddik Ben Zion Halberstam, where this institution is functioning now. Since 1990 light tailoring is taught at the school but lace-making and embroidery are no longer the subjects here. The "Hall of Memory" functions here, which is kept by the school management. It includes the exhibition of the antiques of Bobowa and external lace-making as well as the antiques of agricultural handicraft.



⁵⁰ W. Molendowicz, *Bobowa from A to Ż, Bobowa 2009*, p. 115.

⁵¹ *Ibidem*, s. 150.

⁵² *Op.cit.*



In May 1949 in the founding meeting, twenty-eight Lace Makers established the Work Cooperative RLiA "Koronka-Bobowa (Bobowa Bobbin Lace)". For many years, the cooperative ordered lace products from the inhabitants of Bobowa Commune – their duty, as in the PRL times, was meeting a monthly norm, what guaranteed remuneration. Today, the Cooperative's activity is assessed ambivalently: its contribution into the economic support of Bobowa dwellers life is appreciated (lace purchasing centre, retirement benefits for about three thousand lace makers working in a home work system⁵³) but on the other hand a quality decrease and a mass character are underlined, leading to the drop in the prestige of Bobowa Bobbin Lace and a lace-making profession. As in many cases of every type of artistic handicraft, its mass character results in the

decline of a respect to production and to authors. It is said that laces were purchased in kilograms and those more likely to be sold were indicated and thus the level of production was influenced directly and it lost its artistry features as well as pattern-designing. In 1992 it was planned to close the Cooperative but a new operating mode was developed instead. In collaboration with the CEPELIA Foundation, product presentations have been organised since that time in Warsaw and from 2018 the Cooperative has its new seat in Bobowa. The system transformation period in Poland brought in a risk of the disappearance of the bobbin lace making handicraft in Bobowa Commune. That happened in Zakopane where after closing a school neither a lace-making community nor the handicraft was restored.

⁵³ *Ibidem*, s. 145.



In Bobowa, lace-making has survived because protective measures were undertaken timely. In 1995, the flourishing Regional Creativity Association was established which performs the most important local activities to the benefit of the promotion and protection of Bobowa Bobbin Lace. These activities have a wide international range focused on education, information and promotion. The Organisation collaborates closely with the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion, owing to which i.a. this exhibition is possible. In 2000, the Association together with the Commune inaugurated the cyclic annual editions of the International Bobbin Lace Festival (initially it was national), which is the only one in Poland. As part of the festival, various events connected with lace-making take place, courses for children and the youth concerning lace-making. In the Festival the international environment of Lace Makers meets, fashion shows take place, lace-making workshops and the Polish National Bobbin Lace Contest after which a post-contest exhibition takes place.



An important place on the map of Bobowa and Polish lace-making is the Bobbin Lace Gallery organised in the seat of the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion, and the building of this seat as well, what is described further. CKiPGB was established in 1980 – afterwards it was named the Communal Centre of Culture and even today, in the memory of many Lace Makers, it functions under the former abbreviation: GOK. In 1998, the GOK was merged with the Commune Public Library, making the Centre of Culture, and one year later the present day name was created⁵⁴. The Gallery covers a hall filled with the examples of various laces, including Bobowa laces and Bobowa bobbin blocks – which are crucial for the collection, and also traditional Bobowa Bobbin Laces. The visitors can also find here the historical outline of Bobowa Bobbin Lace and the stories about former acknowledged Lace Makers. The collection of Bobowa wooden bobbin blocks, used by early Lace Makers, is presented on a separate board. The Gallery, apart from the exhibition of antique and new Bobowa bobbin laces and bobbin laces from other regions, supports also the sale of laces made by the contemporary Lace Makers.

⁵⁴ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż*, Bobowa 2009, s. 14.



“Nasza Gmina (Our Commune)” social and cultural quarterly magazine, published by the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion, informs on the respective editions of the Festival and also on all the other important lace-making events taking place in the Commune. The Magazine also publishes the regulations of the lace-making contest organised annually as part of the Festival. The information on the bobbin laces can be found in many numbers of the magazine. The Centre, as the commune unit of the Town Office, has also another important satellite, whose role in the promotion of Bobowa lace-making is invaluable, because in the very heart of the town, at the edge of the town square, near the main street of a voivodeship category and near the fountain with a Lace Maker statue, a pavilion is located with the Tourist Information Centre where it is possible to see live how Bobowa Bobbin Lace is made by an experienced Lace Maker.

On the outside top wall of the Centre building, where the Gallery is seated, in 2015 an artistic mural was made by the artist with NesPoon pseudonym with the geometry inspired by the traditional Bobowa Bobbin Lace, upon the initiative of Bogdan Krok, the local history passionate and culture animator. Another lace mural is planned to be performed in Bobowa, this time on the wall of the Commune Office building. While walking through the centre of Bobowa, noticing numerous metal fencings of local premises and steps railings, there is an impression that this is the motif of street furniture which could also be the agency of probably the oldest form of Bobowa Bobbin Lace, i.e. ornamented tape (strip). In Bobowa town square, since 2008, the statue of the Lace Maker has been standing, the miniature of which is placed in the Bobbin Lace Gallery and, if needed, is presented on various local and external events. The statue is a part of the fountain, made from ground marble by Robert Motyka from Bobowa Commune.





“Morawski in the cycle “The images of some cities and towns”, when writing about Bobowa, informed that:

“In summer, on a sunny day, at nearly every house, we can see a girl sitting at the threshold, stone or table, in front of a pillow filled with sand, settled on a rolling rod, from which – on threads – numerous small pins are hanging down. These are keys by means of which a thread plaited and patterned is transformed into a lace or an insert. Girls, sometimes lonely, in fours, laughing and chattering gaily, and their fingers constantly on the move do not make mistakes – and the talk runs its own way and the lace its own. They make various patterns, decorative from a very narrow small insert starting and finishing with a few inch width. Morawski named Bobowa the “capital of sądeckie laces”.⁵⁵ The bobbin lace is a leading motif in Bobowa. The folklore groups also contributed to the fame: Song and Dance Group “Koronka” and “Koronecka”, as well as private persons, the ambassadors of Bobowa Bobbin Lace presenting laces outside the commune, voivodeship, country and continent.⁵⁶

The Commune inhabitants may be proud of this local art, cultural phenomenon and regional product.

In the seat of the Centre of Bobowa Commune Culture and Promotion in the period from January 2017 to August 2019, the following project is implemented: “Bobowa School of Tradition “Szabasówka”⁵⁷ whose aim is to “create a programme of reinstating the traditional art to the social and cultural practice of the local community, extend the programme offer in the field of culture and cultural education, improve the condition of equipping the local culture infrastructure and reinforce the economic potential among inhabitants – the participants of workshops acquiring new skills. The scope of the activities of this designing school is i.a. organising lace-making workshops. Since this education was interrupted in the Vocational School in Bobowa, this town may be proud with its continuance in other forms and centres. The scope of the educational activities concentrated on Bobowa Bobbin Lace is in Bobowa impressing and may be for other Communes an example of the protection and promotion of the historical and traditional handicraft as, for instance, a local product and an entrepreneurship form.



⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ W. Molendowicz mentioned the former ambassadors in the work “Bobowa from A to Ż” published in Bobowa in 2009 p. 78. The present ambassadors include some Lace Makers which regularly present their laces in festivals and presentations outside Bobowa.

⁵⁷ The website of the project Bobowa School of Tradition “Szabasówka”: www.ck.bobowa.pl/bobowska-szkola-tradycji-szabasowka



Bobowa laces have been created in Bobowa Town and Bobowa Commune for many years. This skill has been improved by the numerous generations of Bobowa women and men. They are appreciated by visitors and dwellers, the professional and occasional fans of the artistic handicraft. Some ethnographers qualify them as folk art creations. They are the product of the talented palms of the dwellers of rural areas and a small charming town with an adorable town square, in the middle of which a Lace Maker is standing – sculptured in stone so that it survives all the maelstroms of handicraft fashions. Bobowa dwellers created laces for the inhabitants of towns and cities, for people of various statuses, but generally for elegant women and caring housewives who included these beautiful laces not only into their clothes but also the household.

Bobowa Bobbin Laces were appreciated by many women of a varied origin. Laces were a proof of a high social status and prosperity, they were also included in a wedding trousseau.



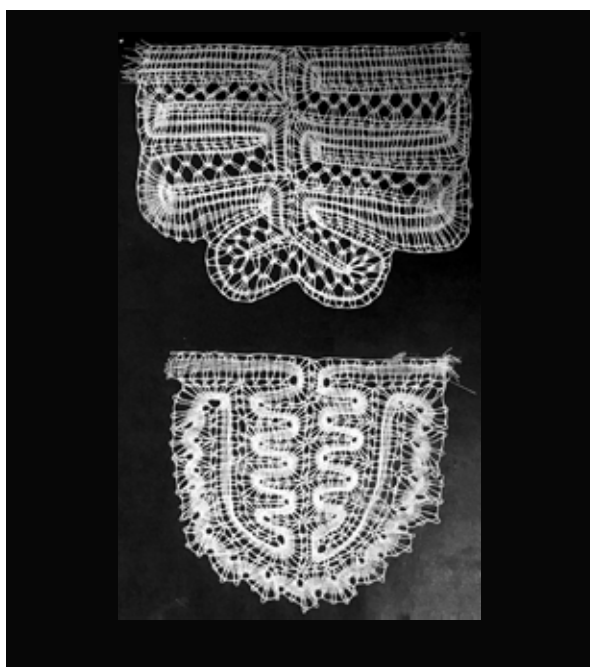
seau. Thus, Bobowa women have been weaving laces for many years because the demand for these fine products was not dropping. The artists made so gorgeous and precise laces that it was determined that it was worth teaching this handicraft to the local youth in a system manner so that they could build their professional lives on this new skill and remain in the commune, reinforcing the local society and establishing the feeling of local identity. Professional lace makers were educated on a par with the systematisation of ordering laces from them for the needs of townspeople and nobility. The lace cooperative was coordinated by the “Koronka (Lace)” Cooperative, and many inhabitants of Bobowa Commune could in this way fulfil artistically and increase their non-agricultural incomes. As in other places, communes and countries, weaving laces in Bobowa has become a way to build an individual and social life, i.e. for building a family budget. The people in the commune dealt mainly with agriculture and also lace-making and tailoring (former sewing⁵⁸). In the pre-war period that was a heavy physical work strongly dependent on weather and natural environment. This subtle handicraft was not only an additional income source and it rescued more than one family from poverty but it also brought in a nice change contrasting with strenuous work in the field and homestead.

This is praiseworthy that the commune inhabitants managed to use their talents, skills and knowledge so effectively. In that time that was an example of the incredible and outstanding entrepreneurship because laces were woven by the whole families in Bobowa. At present, more than one commune is rewarded for their contribution into the development of a local economy. Comparing the collections of Bobowa Bobbin Laces in ethnographic museums with the certificates of laces made currently we can see repeating surnames. Bobowa is a real lace-making commune and its products may be admired in this exhibition.

⁵⁸ *The Geographical Dictionary of the Kingdom of Poland and other Slavic countries, Warszawa 1902.*



Handicraft authors and artists, women and girls who specialise in making such a type of laces, not only in Bobowa, are called Koronczarki (Lace Makers)⁵⁹, and men are called Male Lace Makers (Koronkarze)⁶⁰. Their dexterous fingers made real textile miracles which were sold to townswomen and noblewomen for decorating their dresses, underwear, bedlinen and tableclothes, cupboards (belts for a cupboard) or skirts (in dialect: burek). They were also handed over to local parishes to be used in ceremonies and to decorate altars. Bobowa Bobbin Laces were used for Easter baskets but not to make a lining but to cover food to protect it against dirt, because...



...because Bobowa Bobbin Lace has always been the object of the high care of women living in Bobowa. The authors treat it with reserve but with reverence. The Lace Makers rarely put their own laces on their furniture. They do not include them into clothes other than their Sunday best. Because their laces are so beautiful that they are bought quickly by other fans of handicraft who prefer decorating their clothes and interiors to making them on their own. Before a lace is born in its full glory, it is awakening for many months on a soft bedding which is...



Drum

...in other words a roller and abroad – a cushion. This is something like a puffy pillow, a soft bedding for a lace. This is another characteristic of a regional and national handicraft. This product is made on a delicate and natural bedding – there is exceptional softness in this handicraft which is present in all the stages and tools. When looking at the roller, a layperson may think that it is a part of a sofa – quite comfortable and rustling because filled with dried-up hay from fragrant Bobowa meadows;

Hay is a traditional and historical filling from Bobowa pastures; collecting hay from local fields is even immortalised in one of the photos presented in Bobowa restaurant near the town square; other fillings include...

- sawdust which is hygroscopic and thus too heavy,

⁵⁹ In order to emphasise the status of the female and male authors of laces, I use these terms in this text in capital letters.

⁶⁰ I noticed a similar change from "cz" to "k" in using the term "koronkarstwo" and not "koronczarstwo". It appears that "cz" is assigned only to the female form of this profession.

- synthetic foam which is not traditional at all and not suitable for fixing pins,
- straw which is stiff and also not suitable for pins because it leaves too large empty spaces,
- sand which used to be a necessity but it is very heavy and it hinders the rotation of the drum and weaving progress.



One of the lace makers began her lace-making life not weaving on the roller but...anywhere because as a self-taught woman she watched her older sisters. The experienced Lace Makers did not allow her to get to know the secrets of this handicraft too early. This know-how was watched attentively and the young entrant of lace-making had to grow up to an age appropriate for weaving and become not only a new Lace Maker in the family but a possible competitor of the existing Lace Makers. How did a girl dreaming of weaving laces feel in such a situation? This will be described further in the "Threads" sub-chapter. Having one's own roller was the onset of the lace-making way for a young girl – that was an important moment in her life (more in the "Threads" sub-chapter). Currently, girls in lace-making families have their own small-sized rollers.



A drum is a dialect name for a roller which is used by some Lace Makers in Bobowa Commune – this is yet another distinguishing mark of this lace. In fact, every Lace Maker is like a musician: for many months they play their own melody with the bobbin blocks, sometimes it is composed by a different author which often remains hidden as the "unknown author" because some patterns, these most traditional ones, are copied from generation to generation. An example of such a pattern is a lace tape which in the past was used to decorate the bride's bed-linen – therefore, Bobowa Bobbin Laces were an important component of the dowry and they increased its value. The women from Bobowa have an ear for music – they determine a roller musically without which no bobbin lace will be created. One of the merited Lace Makers, Ms Krystyna Lach, told that when they were weaving Bobowa Bobbin Laces together, they were singing traditional songs which were also sung during other social activities, such as plucking feather, painting Easter eggs or peeling beans, which in the local dialect is called peas. Today, as in the past, each Lace Maker holds carefully on her lap (or in front of her) a drum covered with a fine pattern, with numerous blocks hanging freely on white or grey threads. The group of Bobowa Lace Makers can play more than one silent concert..., and every drum is different because...





Covering

...because each of them is covered differently with a fabric taken out from the home chests of drawers. New fabrics were not used, that would be too wasteful. The texture and design of a fabric are also the important, although not known, elements of experienced Bobowa lace-making. This is not just any material. It is honourable that for this purpose home tablecloths or curtains woven from flax, or cotton ones, and never synthetic, have been used. Attaching pins (more about them will be written further in the text) into synthetic textiles and touching them for many months is not pleasant – the Lace Makers often confirm that a roller covering should be linen so that pins are fixed firmly in the fabric plait. The covering cannot be sewn from too loose, thin, thick or dense material. If a Lace Maker does not want to or cannot sew a covering, another member or a family member makes it. Most frequently it is made from a fabric

sleeve which is sewn on one side and filled with hay from Bobowa fields. Thrifty Bobowa women were able, many years ago, to introduce the art today known as upcycling. It consists in assigning worn objects with a higher rank of an artistic item (hence the prefix up). Traditional linen fabrics are perfect for hemming drums and they are reusable outside covering. Fabrics are usually checked or floral as former tablecloths or curtains. A Lace Maker chooses its fabric on her own because she will look at it even for a few years of weaving many laces. Lace Makers have even a few different drums matched in terms of the sizes of the laces made – the drum length determines the lace width. A drum diameter is relatively similar because it is rotated when the lace is woven or it can be made on the so called reverse. Thus, the fabric design must be pleasant for the Lace Maker although it is covered partially with a paper board. And the board (paper, cardboard) has...



Pattern

...a pattern applied – this is another link in the quintessence of Bobowa lace-making. The Lace Makers admit that hardly anyone draws patterns which are afterwards copied by all the Lace Makers. Patterns came from somewhere, they were made by someone, but by whom...? Rarely we know it. At present, there is more attention paid to the authorisation of patterns because others make use of them or even steal this intellectual property. In order to avoid this, laces must be presented together with product certificates with the author of the pattern and a lace maker. It is relatively uncommon that it is one person. The authorisation of patterns is necessary to eliminate unwanted disputes. The Lace Making School in Zakopane boasts of the fact that the lace

patterns were designed by famous artists. In Bobowa School, laces were also designed but the authorship is not emphasised as strongly as in Podhale. So it is no wonder that there is no awareness of taking someone else's intellectual property. There are only few mistresses who are able to weave a lace, make a pattern and map it onto the board. Therefore, previous patterns are copied practically endlessly, and the new ones are obtained from the Internet or hobby magazines. At the time of its operation, "Koronka" Cooperative provided patterns published in the form of brochures and sent them to the cooperative members. Some Lace Makers noticed that they stopped receiving them about five years ago.



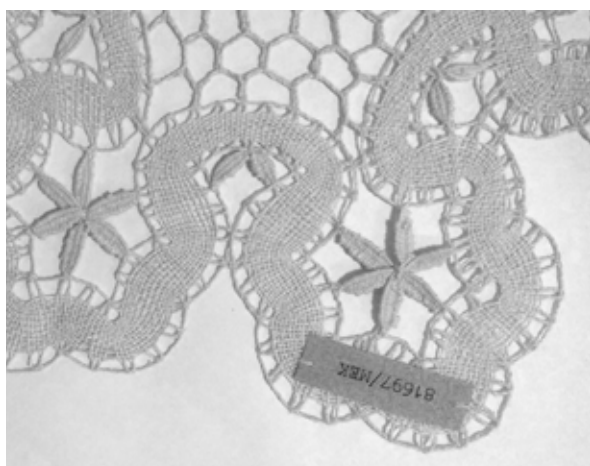


The traditional Bobowa Bobbin Lace with a pattern made of motifs cannot be made...without a pattern. Yet, weaving a lace without a pattern is possible and these are basic types of a lace tape. The lack of a pattern does not mean the lack of a paper board stretched on the roller. Attaching pins into the raw material is difficult and in a lace the regular spacing of thread plaiting points is important, points into which pins are attached as a standard. Therefore, a lace woven for the first time on a pattern is the most difficult one and that is why boards with patterns are made from thin paper – suitable for pins but delicate and undurable. But if there is no pattern, so called pressboard (in dialect: prozpan) is used which is a pre-punched thin board in which the spacing of holes is strictly regular and it is easier to attach pins. A lace woven on a pressboard is called herum gerum and it has only the form of tapes with a simple geometrical pattern because only they can be made without an ornament pattern. In Bobowa, the Lace Makers also made herum gerum type laces in the past to the order of wealthy Jewesses⁶¹ and today their grandsons roll blocks for their wives, the Lace Makers. This is one of the most archetypical types of Bobowa Bobbin Lace – tapes were used mainly for bedlinen. Herum gerum has neither right nor left side unlike a lace on a pattern.

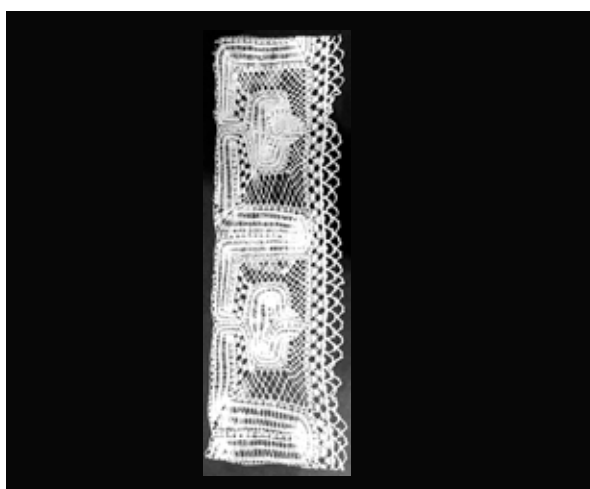
Every image, motif, silhouette may be transcribed onto a lace pattern but not only the skills of weaving the bobbin laces are necessary here but also spatial imagination, planning skills and an artistic gift. In order to create a new pattern, it is required to make a lace in mind at a very high pace and to the end, then – on the basis of this imagined process, transcribe the thread plaits onto the lines and plains of the drawing which will be transformed into a woven lace. Not everyone can do this and that is why the existing patterns were copied. The repeated arrangements of stitches and motifs led to the formation of the canon of Bobowa Bobbin Lace, the group of traditional patterns, unchangeable from dozens of years. The ingenuity and innovativeness of the Lace Makers is not recommended if the aim is to reinforce this canon. But if new unrepeatabe forms are needed, then innovative thinking is required, as well as mapping patterns on a drawing. The experienced Lace Makers emphasise the sequence of the practices of lace-making education: firstly, one must learn the canon and basic patterns to copy the traditional and historical ones. Only then there is a room and cultural consent to modify the canon and introduce innovations but only by the experienced and acknowledged Lace Makers. New patterns created by poorly experienced Lace Makers may be perceived as the lack of professionalism and lace-making humility.



⁶¹ M. Cięciwa, *The folk handicraft yesterday and today*, in: *Nasza Wiara (Our Faith) No 10, 2003, p. 23.*



These are patterns, stitches and motifs and their inter-arrangement which differentiate the regional laces – Bobowa lace has also its characteristic forms, and the most archaic and traditional one is a tape and a circular rosette with modest but difficult stitches inside, e.g. calico, arches, picots, leaves, garlands. The oldest traditional stitches and motifs, used in various ways, make patterns, e.g. snails (Sea Waves), Dębówki (oak leaves), Gypsy Road, Chestnut Leaves, etc. If the arrangement of stitches in a lace projects even indirectly any motif from the nature (e.g. waves), then such a pattern receives its own name. Yet, if such an arrangement has no representation features, it does not resemble any “item” from the nature and it is a basic and the oldest type of a lace without any large arrangements of stitches (tape, rosette), then it is called technically as a small tape or tablecloth.



The oldest types of non-representing geometrical laces were often copied in sets which I call service sets – they were used for elegant serving of coffee with a dessert. Service sets were the main objects of many holiday meetings held at home, e.g. on the occasion of a name day, and every housewife kept usually a few such sets – a multiplicity of six to serve more guests with dignity. Service sets were created in the period called in the history of art the post-war modernism (1956-1989), as a response to the interior demand of those years. Glassworks and utility ceramics plants, in collaboration with utility glass artists (mainly from the Faculty of Glass and Ceramics of the Academy of Fine Arts in Wrocław) manufactured in masses so called coffee services of a repeatable content: six cups with saucers, a sugar bowl, a milk jug and a pot. A textile response to these glass and ceramic creations were textile service sets, in which Bobowa Bobbin Lace found its worthy place. Today, they are not appreciated and this results from the unawareness of the value of such products which currently are disappearing, so they should be collected and protected as a relic of a specific bygone aesthetic epoch. Already today, together with other products of those times, they may be the antique of the utility art. “Koronka” Cooperative ordered products from the Lace Makers and sewers and popularised a large number of such service sets – the Lace Makers confirm in the interviews that there were plenty of such orders. In the context of the decoration and textile art history, today this is a relic needing attention and protection. In conformity with the number of pieces in a coffee service, a textile service set consisted of six small tablecloths (for saucers with cups) and one large tablecloth where a jug, a sugar bowl and a milk jug were put. You can see such sets in the exhibition. The composition rule of the individual parts of the set was fixed: linen (very fashionable in the years of the post-war modernism) and lace inserts. The Lace Makers from Bobowa made laced elements and the cooperative sewers sew them together with linen.





The laced elements in service sets were varied. Initially, borders were only modest tapes with calico or garland stitches – not too easy to make as it may seem looking at their simple form. The tape stitches constituted the border of tablecloths, i.e. an outer decorative edge – analogously to the primary and historical use of the bobbin lace, i.e. in the form of a border on bedlinen and underwear. With time, the Lace Makers started to enlarge and extend the laced parts in sets designed earlier by sewers. Thus, laced “frames” of the middle textile part were made from patterns known from tablecloths laced in full, i.e. Snails, Dębówki (Oak Leaves), Chestnut Leaves, Tulips, etc. In this way, the surface percentage share of the bobbin lace in the service set changed from approximately 5% to even 50%, and the width of the laced border in-

creased from e.g. 3 to 25 cm. The service sets are not only the relic of lace-making but also weaving and sewing, because both the local bobbin laces from flaxen threads and local linen are today unique products.

The outstanding pattern designing of the post-war modernism continued from the beginning of the transformation period, i.e. the 90's of the 20th c., afterwards many plants were closed and services were forgotten. Since then they have been a decoration of home wall units with “high polish”, i.e. compact bookshelves with shelves and cupboards covering the whole wall in a room. On the shelves, often behind glass doors, they were for many years accompanied by crystal vases, bowls and ash trays, as well as artificial decorative flowers. But today coffee services from those years are very fashionable on the wave of a return to that aesthetics which has the strong features of a modernism form repeated also in the art of wood and architecture.

The late modernist style is also legible in other lace patterns which are copied according to the patterns available in the Internet and which are also a relic of the post-war period, but later years, namely the 70's and 80's of the 20th c. The examples of the modernist patterns are Roosters and Eggs if the plains have calico stitches (belt) and are not filled with a check. Threads arranging in the straight lines of smoothly changing length make a shape consisting of geometric figures typical in the architecture of the post-war modernism, i.e. paraboloid and hyperboloid. Since it was difficult to find patterns (historical or modern ones) for weaving the bobbin laces, those late modernist patterns are still used in bobbin lace-making. You can see these traditional laces in the exhibition, which are characteristic for Bobowa, as well as those novel ones, made according to later 20th c. and contemporary patterns. In the exhibition boards you can compare various patterns. Pay attention to the certificates of the objects which include all the important parameters of each lace.



The exceptionalness of laces, as well as all other objects, which typically constitute the exhibition elements is demonstrated by information contained in the museum catalogue cards: a name, a dialect name, an origin, an ethnic group, an inventory number, an author, a pattern design author, an ornament type, a technique, a localisation and date of performance, a design date, a pattern name, main motifs and stitches, a material or raw material, dimensions, weight, an owner, a storage place, a preserved condition and museum worth. The names of lace patterns reflect the relationship of the Lace Makers from Bobowa with the Nature. One of the merited Lace Makers, Ms Józefa Myśliwiec, immortalises the beauty of the Polish and Bobowa nature in her poems. As the housewives started their home gardens according to the traditional ornaments and divisions of the soil, the lace makers copied the lace ornaments. Within this context Bobowa Bobbin Laces are the reflection of the nature and microcosms (e.g. Dębówki or Peacock Feathers), as well as certain phenomena of the social culture (e.g. Gypsy Road). The symbolism of these and other names is deep, rich and archaic, not regional at all, but universal because met also in the Western Europe. Yet, not always it constitutes a criterion of the conscious or intentional selection of a given pattern. In the opinion of some Lace Makers, in the past it was difficult to

gain various patterns so the available ones were copied. They mention only one foreign magazine which published patterns for bobbin laces but it stopped it. The names such as Chestnut Leaves or Dębówki were given in relation to the surrounding nature, and additionally they contain a symbolic meaning which, although weakened at present, is still encoded in these products, their images and names. In the past, it affected the imagination of the authors and the recipients of this handicraft stronger. Some Lace Makers modified common patterns available publically and gave them individual features.



The names of the patterns of Bobowa Bobbin Laces come partially from the used main stitches and ornament motifs which correspond more or less with plaits. They have numerous common names and distinguishing forms (stitches, motifs, patterns): Calico, a snail, a wave, a head, a tulip (also as a chalice, e.g. a chalice of plenty), a peacock feather, a diamond (the archival name: dice; also as a rhombus, archaic geometrisation, symbolic egg mapping), a duck foot, an angle, a leaf, a honey comb (a cubic check, also called in dialect "odcydzacka"), a torchon, a span, a mushroom, a hemstitch, a picot (a stitch regarded as the hardest one), a tooth, a garland, a hash, a rim, a cord, a fan, a heart, an oak leaf, a maple leaf, a chestnut leaf, a chrysanthemum. A difference between a pattern and a stitch and a motif is technological but in the graphical sense it is smooth and individual – if a stitch motif has a considerable share in the entire composition, it becomes a pattern as a name. For example: The Gypsy Road is a pattern,



Dębówki – a motif and a pattern, Chestnut Leaves – a motif and a pattern, a hemstitch – a motif/stitch, calico – a motif/stitch, a snail – a motif and a pattern, a picot – a motif/stitch, leaves – a motif/stitch, etc. The selection of stitches, motifs and patterns takes place in parallel with the selection of the entire lace format: geometrical shapes – circular, oval, square or rectangle, triangle – or non-geometrical, i.e. suitable for garment elements (e.g. a collar) or a target object (e.g. a tape for alter hemming). In the further part of this publication we can read the anthropologic analysis of the patterns used in Bobowa Bobbin Laces.



Each lace is made on a pattern which is mapped by a lace maker on a paper board – formerly by one's own picture and currently by a Xerox copy. The board must be firmly but delicately mounted to the drum (roller). It is fixed with metal pins – they are required for plaiting threads and they mount the pattern to the drum plain. This is one of few metal objects which are used by the Lace Makers in their works. The other one are scissors but a skilful Lace Maker does not use them when planning a pattern so that there is no need for tying threads. Pins, threads and bobbin blocks – they are usually seen on the drum when the Lace Maker weaves its precise web. The number of bobbin blocks and the minimal size of stitches and motifs demonstrate a lace complexity degree and its difficulty – for example picots and leaves are very tiny stitches and they require a lot of work and attention. A pair of bobbin blocks is needed to make

a stitch. Laces made with a few pairs of bobbin blocks are most popular – they are regarded as the easiest although they require a talent and proficiency. However, laces woven with many pairs of blocks require the most experience and artistry. Thus, laces are divided into *matoparkowe* (few pairs) (e.g. six pairs) and *wieloparkowe* (many pairs) (several pairs, e.g. a typical *torchon*⁶²), as well as single-element (one motif, e.g. a Star) and multi-element: a few main motifs, e.g. a central Star surrounded by a duck feet in a rosette from oak leaves. Patterns which appear to be simple are woven with many pairs so these are the most difficult works. The type of stitches and motifs and the whole pattern composition determine its difficulty degree but not a lace size. For instance, large tablecloths may be made with few pairs of blocks with the use of only three basic stitches. Border tapes which are now forgotten but in the past were common, in spite of appearances, are a difficult type of the bobbin lace, which requires high mastery, experience and patience – because a few centimetres belt stretching in metres on a roller is not as spectacular as an enormous tablecloth. Therefore, this lace type – a decorative tape in a haberdashery style – belongs to the patterns and types of laces which are at the highest risk of extinction. When weaving them, the Lace Makers used even several pairs of blocks at the same time, so this is the highest level of lace-making skills. Such tapes were used in the past in prestigious borders, i.e. a decorative hemming of costly dowry bedlinen and with time also in underwear. Wealthy townswomen and female aristocrats ordered them from rural lace makers. In the exhibition you can see various laces – made with many pairs and few pairs of blocks. You can close your eyes and touch these laces. You will feel a fine texture of plaits, linen coarseness and cotton softness, differences in threads thickness. You will feel the history and pride of Bobowa plaited delicately with threads, because...

⁶² *Torchon* - one of the traditional web block stitches, a filling type, a lace made with many pairs of blocks, without a leaf stitch.



Threads

...because threads are the frame of the lace-making art. The flax which has been used for ages in producing threads, was in the past cultivated commonly. This simple plant with delicate sky-blue flowers was used in every village homestead, and in bourgeois, noble and aristocratic homes it was found in bedlinen, tablecloths, traycloths, and mostly in various pieces of clothes, not only labour clothing. Thanks to the thriftiness of the village dwellers, the whole plant was used: seeds were pressed to obtain edible and non-edible oil, and press cakes (expellers) were used, among others, for forage. Flax stems (straw) were used most universally – after proper processing they were made into various and very needed products, depending on the stage of the said processing, i.e. coarseness degree, e.g. oakum for sealants and abstergents, cords, ropes, lines, yarns which were used to weave linens of varied thickness and different plaits, as well as threads used for utility craftsmanship and artistic handicrafts, among other things, for lace-making.

Flaxen threads were used in traditional Bobowa Bobbin Laces only in a natural colour, i.e. offwhite (light grey). Silk threads, used later on, were costly and luxurious. In the 20th c. cotton threads were also introduced, initially only white and later colourful. Some Lace Makers also use plastic threads and so called lacet but they are regarded as non-traditional. In the PRL times they were often used in parallel with flaxen threads so today they are called “communist threads” by some Lace Makers. Grey and thin flaxen threads are regarded as the best ones. Flaxen and thick threads are said to be the strongest. Incorrectly twisted flaxen threads and thin cotton cords are the weakest ones. White threads, flaxen shiny threads and silk threads are the most beautiful ones. The ugliest threads include a cord or threads ill-matched with a lace type. The worst ones are synthetic threads or grey and thick, and twisted poorly. The most expensive threads are gold-plated and silk, and the cheapest ones are synthetic treads.





The Lace Makers are aware that a lace life is very fragile. A flaxen thread used to weave traditional Bobowa Bobbin Laces, although durable and strong, has a changeable structure. Flaxen threads elongate or shrink when contacted with water and detergents – a condition of laces after washing is unpredictable, sometimes they lose their coarseness, sometimes they get shrunk, and so do the stitches and motifs. Frequent washing weakens a lace. The intense use of laces would require frequent washing what is not good for their durability because every washing shortens the resistance of a subtle plaiting. Bobowa Bobbin Lace is a kind of a delicate spider web. Washing a spider web...? Never. When it is created, it must be protected with care. In this kind tenderness with which the Lace Makers treat the laces they weave, there is a metaphor which seems to be unrealised: a spider web as a delicate divine plait representing life fragility, reflected in other products of ritual handicraft: spiders from coloured straws and tissue paper flowers. Not accidentally a lace was introduced early to the liturgical sphere in Christian countries, and it may be imagined that the web structure of the basic stitches of the bobbin laces, e.g. trochon and a check, ensured their conform-

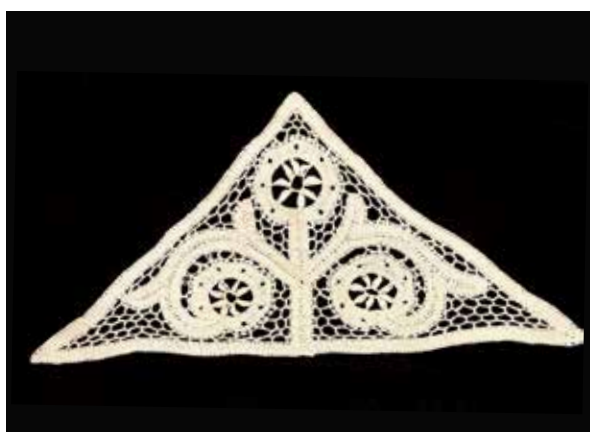
ity with deeper symbolism. With time, this delicate web was enriched with additional symbolic motifs, and an area and lace format extended and left the sacrum sphere and entered the profane one which is the secular life.

Threads need to be weighted down at the ends to be tightened – for this purpose wooden blocks are used with a proper weight. Also the roller fulfils such a function. In some families in Bobowa making laces for generations, small girls quite early wanted to make laces but usually they did not receive a consent from the elders. If they managed to obtain threads, the girls did somehow even without the blocks and the drum. One of the merited Lace Maker tells us how she began her bobbin lace experience: not on a roller but on a post or door: she hang the start of the lace onto a hammered in nail and she wove by crossing threads wound on the weights acting effectively. When older women in a family noticed a talent, they allowed to start the official family lace-making. That was some kind of a ritual, and the first set of blocks, threads and the first roller were the attributes of a transformation ritual, changing a social status from a non-Lace Maker into a Lace Maker.





A leading colour of historical Bobowa Bobbin Lace is offwhite (light grey) resulting from the used uncoloured flaxen thread – the natural one. Whitened threads were a rarity due to their higher price. Flaxen threads generally were left in their natural state, without colouring and Bobowa traditionalists of lace-making fancied this asceticism of colours: off-white (light grey) of a flaxen thread. In some cases, they used thicker threads, more coarse, also with a more natural colour, because whitening threads in the sun or chemically in a manufacturing plant took less time. The effect are grey threads used for most laces which were less appreciated for this reason.



The colour minimalism is today regarded in Bobowa as a distinguishing mark of the local bobbin lace. At present, also coloured cotton threads and synthetic threads are used but they are not a product of traditional Bobowa Bobbin Lace despite the fact that they are demanded by many Lace Makers, less or more experienced, as well as the adepts of lace-making educated in Bobowa. In the opinion of the Lace Makers which educate others, colourful threads are preferred by children learning lace-making. Multi-colourfulness is also a characteristic feature of laces named rainbow laces, e.g. in the "Rooster" pattern. Some Lace Makers presenting these colourful "rainbow" laces in Warsaw noticed that those patterns were associated there with the Rainbow, i.e. the artistic installation made by Julita Wójcik, located originally according to the author's project in Plac Zbawiciela in Warsaw.

In the history of Bobowa Bobbin Lace we can occasionally meet black laces, which are characteristic for i.a. Italy (in particular Sicilia), Portugal or Spain. Not all the laces in those countries were made by a bobbin block technique. Their usage is connected mostly with ritual religious clothes, both secular and monastic ones. Black caps finished with a lace were worn before the Second Vatican Council by candidates and postulants at Poor Clare of Perpetual Adoration⁶³. Some Lace Makers from Bobowa have made black bobbin laces and describe this experience as arduous and hard due to darkness and necessary additional lighting; and also as exceptionally interesting because totally different from the known light traditional Bobowa laces. Also a situation was mentioned when one of the learners wanted to make an Angel pattern with black threads but that idea was disapproved by the teacher who explained the non-cohesiveness of a thread colour (blackness, bereavement, underground, sorrow) with the chosen Angel pattern (heavenly motif, divine, light). In the context of a role fulfilled by teachers in order to protect traditional Bobowa Bobbin Lace, the intervention of that teacher was justified ethnographically.

⁶³ L. Rotter, *The transformations in the shapes of habits and head caps in the selected communities living according to Saint Clare's rules*, in: *Colours and shapes*, in: *Symbol - Znak - Przesłanie (Symbol - Sign - Message) v. 7*, ed. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, p. 95.





At present, we can see laces made with a gold thread or wire (gimp) which is produced industrially from metal. Weaving with such threads is particularly difficult and sometimes painful, as one of the Lace Makers says – together with her daughter she makes the innovative patterns of costly gold laces. There are no historical mentions on the presence of such special threads in the handicraft dedicated, for instance, to churches, despite an exceptional meaning assigned to a gold colour. Nevertheless, a gold thread is a symbol of brightness and richness so products woven with such a thread, e.g. collars, neckties, fans, mandarin collars and other are exceptionally precious and expensive, dedicated to extraordinary addressees and occasions. Within this context, it is worth reminding the past local beliefs, and specifically from the vicinity of Nowy Sącz, where the local population believed that gold objects (gold crown, gold saddle) and fruits of the earth (golden apples, golden pears) constituted the attributes of the divine world what is described by Karol Matyas.⁶⁴

Every Lace Maker has her own favourite threads and she weaves laces with tenderness although... she will probably depart with her lace after it is finished so that this small-sized piece of art could rejoice the hearts and eyes of other people. A Lace Maker, when buying threads, thinks about a lace. She must imagine a weaving process to match the thread type and length, e.g. fifteen metres for an average lace. Each lace is created with free will, involvement and passion. The bobbin lace handicraft is so time-consuming and precise that it is created only with passion. The laces are the carriers of good news, an intentional gift. Sometimes weaving takes a few months, so choosing threads is a fundamental decision which is taken by a Lace Maker before starting work. For the entire time of lace weaving, the bobbin blocks are alternately moved by the Lace Maker's palms and when she goes to a rest or to other works, the blocks are hanging patiently on the roller and waiting for another touch of the lace maker's fingers. They are hanging fastened on pins because...

⁶⁴ K. Matyas, *Our village. Ethnographic study*, in: „Wisła” v. 7, Kraków 1893, p. 113.



Pins

...pins hold threads on a lace and enable its weaving. There is no bobbin lace without pins. Metal pins are indispensable for crossing (plaiting) threads. At the same time, pins fasten a pattern to an oval drum plain. When a lace is long, the drum (roller) rotates and a lace part which is finished is gradually detached. Pins are one of few metal objects which are used by the Lace Makers in their works – apart from scissors which are used to cut and tie up the threads. The number of tie-ups in a lace demonstrates a creation level. The most perfect Bobowa Bobbin Laces do not contain many connections resulting from the arrangement of motifs and only those which are necessary for tying up the threads when it is finished on the bobbin block spool.

Pins used in laces are with heads or without them. The experienced Lace Makers pay exceptional attention to this detail because they make laces with few bobbin blocks (always without heads) and with many bobbin blocks (possible heads). Beginning Lace Makers find it difficult to put pins always in the same place on the pattern. Owing to the careful attaching of pins and weaving with threads, a pattern may be used by the Lace Maker for many years. In the past, it was exceptionally important because there were no Xerox copy machines or printers. Not everyone could enlarge a drawn pattern on a large paper format which also was hardly available. Some patterns were stuck from a few paper sheets and pins were attached precisely in order to prevent a pattern from destroying.





Bobbin Blocks

Threads are not the only things needed to make Bobowa Bobbin Lace. Its name denotes that the bobbin blocks are necessary in order for a lace to be the bobbin lace – after all it could be a crocheted lace which is created in a completely different way. Indeed, when making laces in Bobowa, the Lace Makers use the bobbin blocks, i.e. specific wooden and asymmetrical spools. Their one end has an oval shape so that it does not scratch palms which hold a block for a few months, every day for a few hours. The other end has a spool ending because threads are wound onto this very part. This is something like a spool-handle. A block is used for winding and weighting the threads down and at the same time it is held in a palm. Joanna Sielska writes that the

English name of a bobbin lace takes its origin from the early bone blocks.

Thread tightening is important in bobbin lace-making; therefore, a block weight is crucial. They cannot be too heavy in order not to burden palms too much. They cannot be too light in order to tighten the threads well. Skilled turners, understanding the process of lace weaving, were able to choose timber so that family Lace Makers were content. For this purpose, the timber of leaf trees was used commonly, fruit trees growing within the home-stead: plums, pears, apple, locust trees... Abroad, we can meet porcelain blocks, glass, ivory or even plastic blocks.

The bobbin blocks dancing on the drum make a specific soft and subtle sound of an exceptionally homely and family nature. The “Dance with the Bobbin Blocks” took place even someday in Wolnica Square in Kraków, and the roles of the blocks were at that moment played by the Lace Makers. That was a kind of the maximal human embodiment into its creativity tool, and at the same time an example of this tool personification. This sound resembles a light clatter of hooves, the scent of local hay from Bobowa which the drum is filled with, as well as the coarseness of linen which it is hemmed with – these pleasant, natural and sensory impressions evoke the charm of the nature of Bobowa Commune and the recollections of a family house. Because...Bob-owa Bobbin Lace means HOME – despite the fact that it was mainly made upon order, until today it has been the object of passion and work. However, the lace here is the symbol of home and family



relationships because it is created out of passion and for people. This is such an arduous activity requiring such an enormous patience, talent and calmness that it is not possible without fondness of this handicraft unless you want to *zluwać* the lace, as Bobowa women say about lace slackness. This also has its social meaning. *Zluwana* lace is a lace which for instance has too few bobbin blocks selected by authors and whose stitches are woven carelessly.

The lace blocks are the objects which are handed from generation to generation in lace makers clans, obviously apart from the patterns and the roller, as well as the laces made, which are kept at home for an important reason because this is neither apparent nor frequent. Useless blocks are sometimes used to make decorative or utilitarian gadgets. The Lace Makers collect old or foreign bobbin blocks keeping them in decorative boxes. Lace-making sisters tend to present one another with bobbin block gadgets.





Family

In every lace-making family, a few or several people work for the performance of one lace – directly or indirectly. Antique and extraordinarily precious laces are stored at home in secret places where they are spread flat. These requirements were satisfied by tables and beds, so they were used for storing laces. But there are also families which do not participate in this structure and they deal with different activities. Nevertheless, there are many families in Bobowa Commune which have been preserving the lace-making tradition for at least three generations. These are large families – the aces of Bobowa lace-making and they should be protected and promoted as the mediators of the local artistic handicraft, the depositories of the local tradition, and in each such family there is the Mistress of the Lace-Making Tradition –she often has been weaving the laces from the age of sev-

en, taught by her grandmother, mother or sister. Thus, Bobowa Bobbin Lace is the crowning of the activities of a family – often a large one – a numerous family increases the value and potential of the family lace-making, ensures the tradition continuity and gives an opportunity for the diversification of the varied lace-making practices and those connected with lace-making, i.e. lace weaving, rollers producing (obtaining hay and preparing a textile covering), blocks turning, sewing service sets (at home it is rare but possible), and in the past also threads spinning. A father or grandfather turns blocks, a grandmother teaches and determines techniques, stitches and motifs, a mother prepares drum hemming and weaves together with children and grandchildren. Everything happens naturally, without a plan, en passant, yet systematically, in conformity with tradition.





The arrangement described here bears the features of a consistent tradition system and it requires ethnographic protection as well as explaining to the local community that it is important to care for Bobowa lace-making system, to continue the work commenced by a family member and not completed due to some prosaic life reasons. Because there are situations when the work is interrupted and the lace holds its breath and waits for someone to take the blocks and continue their silent melody. The bobbin blocks stop playing, the drum stops rotating... The blocks and threads are hanging still which means that the thread of this fine structure is broken. Something is stopped. The bobbin blocks are waiting for another touch of fingers, for another catching of threads and starting a dance, for making them move..., but to no avail. In Bobowa there is a drum, threads, rollers, a lace which is unfinished, still. A movement and a touch are in the handicraft crucial. When these two values are missing, the handicraft is suspended. Then, it needs something like a reset – using a computer term – another touch and moving of blocks is like pressing a press button and manoeuvring a computer mouse. In the semiotic sense, an incomplete Bobowa Bobbin Lace is always a Sign. This is a particular story of someone's life plaited in the flaxen threads and on the wooden blocks.

I managed to see such an unfinished lace, full of a hidden and subtle narration in Bobowa at one of

the Lace Makers' house. This is work handed over to her by other merited Lace Maker and preserved for the future generations in an interrupted and incomplete state. This very state documents a very specific, charming and sometimes painful story not only about this one specific unfinished lace but also about social relationships, a family and commune structure and the system of local tradition and culture.

It also happens that an interrupted lace is continued by another family member or by a friend, also a Lace Maker, even without contacting the original author. In such a case, a new person must undertake the work of the previous Lace Maker, and at first such a person must read her intentions, a text hidden in the original author's lace. A pattern affixed to the drum helps it but some Bobowa Lace Makers did not use any drawn patterns but only those with pins – in this way the incomplete lace was woven and it bears the marks of the Lace Maker's weakening eyesight which is revealed in small mistakes. This unfinished lace is the exceptional and symbolic text of culture and constitutes the treasure of art legible only to people with cultural competences.

Bobowa Bobbin Laces are also made by men and boys – the Male Lace Makers. People dealing with Bobowa lace-making are at a different age and they establish a specific network of family relationships of a clan nature. The lace literally plaits various dwellers of Bobowa Commune together. Laces are woven by (great)grandmothers, (great)grandfather, aunts, uncles, fathers, mothers, sisters, brothers, daughters, sons, grandchildren... The modest inhabitants of Bobowa Commune do not care for any fame although they should be proud not only of their products but also this lace-like, very strong family network of relationships. The families of some oldest Lace Makers are numerous: 8 children, 40 grandchildren and 20 great-grandchildren. The closest family is like a small village. The collaboration of this family community is a condition for the final effect: a lace and all the links of this family



chain are indispensable. When one link weakens, the lace weakens as well, as the result of the activity of a large family, known as Bobowa Lace Makers Clan⁶⁵. Hence, the involvement of a few or several members of such a family, although it is usually woven by one person only, is plaited into the traditional Bobowa Bobbin Lace. A clan-type family is the initial social structure here, i.e. not only a basic family (mother, father, children and possibly grandparents) but a family extended with further related members, for instance, stryjenki (father's sister or wife of father's brother), aunts, cousins, uncles. In the ethnographic understanding, Bobowa lace makers clans are the carriers of a local tradition which is famous in Bobowa and which is a guarantee of the local culture continuity. If we were to look for a totem which joins the members of a lace makers clan, this would undoubtedly be Bobowa Bobbin Lace but rather its content and not the object itself (a lace) as such, because in the clan history the lace has had various forms, it has changed with generations, yet it always remained the bobbin lace with the family and clan spirit.



Bobowa lace makers clans require an ethnographic description, support, approval, protection and local and non-local promotion. Ironical interpretations borne by the term "klepać" laces are unjustified and detrimental to the community and many Lace Makers regard them as a reference to "klepanie biedy" (living in poverty). Paradoxically, this term could be justified only in the context

of "odklepanie biedy", that is overcoming poverty thanks to lace weaving, because Bobowa lace makers clans should be known just for this: they maintain their families in a cohesive condition by measures which are resourceful, legal, traditional, loyal, balanced in the ecological sense, artistic and social. This has a particular meaning within the context of the youth emigrating from rural areas to cities and cities overpopulation. The youth, owing to the promotion of lace makers clans should interpret Bobowa lace-making system as a social and economic practice and not only with artistic or entertaining features. A negative connotation of the term "klepać" laces is therefore not acceptable and should be definitely discriminated both in the public and private space. Lace-making has always been – not only in Bobowa but also in the whole Małopolska, Wielkopolska and also in Zakopane – among other things a way to earn money. The artistic handicraft has been the type of paid work which combines passion, talent, skills and household economics. The great-grandmother of this work's author, a cape maker, also earned her living by arranging caps and those practices were not treated negatively, but quite contrary, they were a reason for pride and the admiration of a local community. Therefore, as a sign of the exceptionally precious resourcefulness, Bobowa lace-making and Bobowa lace makers clans must be promoted consistently and protected with care. The lace makers clans may be proud of the fact that their generations deal with this handicraft, what ensures the commune with fame and admirable contribution in the traditional culture.

When assessing this exceptional ethnographic phenomenon in anthropologic terms, it may be said that the marketing potential of this local product, which is Bobowa Bobbin Lace, is as strong as the Wawel Castle Dragon or oscypek (traditional sheep milk cheese) from Podhale, although not utilised as it should be. Bobowa lace is an extremely strong culture text located on the map between Kraków and Zakopane, a culture not only of Bobowa commune, as a community, but also powiat, voivodeship

⁶⁵ Bobowa koronczarski clan and not koronkarski, because the name proposed by me concerns primarily people, i.e. Koronczarki (Lace Makers) and only then it refers to the handicraft, which is koronkarstwo (lace-making). Also Male Lace Makers – men weaving laces, participate in the Lace Makers clan, but their contribution is significantly smaller; thus I give primacy to women in this name.

and country. Some people have already noticed the marketing potential of this art, placing Bobowa Bobbin Lace (with its oldest pattern!) on a chocolate sold by one of marketing portals of “folk handicraft” – next to chocolates with other motifs which are the markers of other regions and other handicrafts, e.g. Podhale, Kaszuby, Łowicz. This lace is a book telling about the histories of the families, the family clans, the parish and the community, and

even external influences, the context of the lace functioning and its communication with other bobbin technique products. If you lack a decent book, it is worth seeing dozens of Bobowa Bobbin Laces and going deep into the refinement of plaits. The experienced Lace Makers with a didactic talent will teach you how to read this exceptional literature written with flax, wood, hay, and most of all – eyes and fingers.



Symbolism

Before analysing the symbolism of Bobowa lace motifs and patterns, it is worth paying attention to the basic name of this handicraft: a lace. Aleksander Brueckner explains that this word (in Polish: *koronka*) is associated with a crown (in Polish:

korona).⁶⁶ They both have a Greek stem *korone*, which means a ring and a wreath. For this reason, the symmetrical and central multi-petal flowers with a clearly sketched central field (e.g. a sunflower), as well as multi-petal flowers without

⁶⁶ A. Brueckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.



a centre (e.g. a rose, a dahlia or a chrysanthemum also used in Bobowa Bobbin Lace as a Chrysanthemum pattern) were in the past the conscious artistic and folk creation parallel symbols of harmony, the crowning of a piece of art, at the same time denoting the light and immortality attained by life renewal and fading, the cohabitation of temporality and eternity, in this context they were the symbol of safety, the attributes of vitality and goodness. Flowers and rosettes, as the symbols described in the Holy Bible⁶⁷, were placed wherever people wanted to evoke these values.



A term "koronka" (a lace) referred in the past not only to a wreath or textile hemming but also to a rosary. This religious revocation is important in the analysis of Bobowa Bobbin Lace because the cult of Saint Sophia, the patroness of the local church, is still alive in Bobowa. The restrictions mentioned at the beginning of this work, forbidding weaving a lace on Sunday, are also connected with this cult. Bobowa Lace Makers underline that dedicating Bobowa Bobbin Lace to this local Saint is

very important as well as the presence of the laces in the church and in the priests' liturgical attires. While referring to the Greek word source, the antique nature of the oldest type of Bobowa Bobbin Lace must be reminded here: a circular lace as a wreath, a rosette, mapping the God's idea, but also the pre-Christian solar ornamentation, which does not contravene the theistic theory: the sun as a god and vice versa, the God as universal and perpetual brightness, life and light source.

Owing to the ornamentation of a Baroque provenance whose main motifs were immortalised in the tradition by the Lace Makers, Bobowa Bobbin Lace is characterised by genius loci. The oldest Bobowa Bobbin Laces have the said tape and circular format met also in other lands and countries. Within the meaning of the genesis of patterns, Bobowa Bobbin Lace is universal, but within the meaning of the presence of those patterns – it is local, regional, associated with the Commune. A circular format – a rosette – is the strongest in the symbolic sense from these two historical formats – a tape and a circle. In this case, a rosette as a type of a fabric made from flaxen threads, known also in other traditional handicraft ornamentation made from various raw materials and natural products, e.g. wood, metal, wax, paper, wool, etc.

The meaning of the rosette patterns is neither clear nor realised, and it is not assigned only to Bobowa, because these are universal stitches and motifs locating traditional Bobowa Bobbin Lace in the extensive group of the traditional handicraft products with a symbolic meaning. Comparing them with paper cuts, window stained glass, traditional garment decorations, woodcarving and bell-founding ornaments (church bells), gingerbread forms, Easter egg ornaments, metalworking and paper art, allows to interpret these circular products as symbolic rosettes. The number of stitches or motifs is particularly important here: 3 - Trinity, 4 - universe model, 6 - double Trinity, 8 - rotating four, 9 - triple Trinity, 5 - five wounds of Christ. What is also crucial is the omnipresent rule of symmetry – uniaxial or multi-axial, or axial and central simultaneously. Symmetry in ornaments is a key

⁶⁷ L. Frey, *Flowers – shape and colour symbolism*, in: *Symbol - Znak - Przesłanie (Symbol – Sign – Message) v. 7*, ed. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, p. 11

rule and breaking this rule results usually from unawareness or an intentional compositional idea which bears the features of innovativeness, that is departing from tradition. The number of motifs is important historically and regulated in the past by religious law but today it is applied arbitrarily.



Hence, the laces have stitches and motifs related to the ornamentation of the aforementioned products of the artistic handicraft or folk art. These motifs are obtained by means of other plastic material but their arrangement is clear and universal, and thus it can be read and interpreted anthropologically and ethnographically. From the dawn of history, ornamentation has had mostly the protective meaning (in other words apotropaic). It was a common belief that surrounding with symbols reflecting the natural forces will ensure safety, health and wealthy to a family and a local

community. You can find these symbols in Bobowa laces but you must remember that at present they are not realised. Geometrical ornaments (patterns, motifs, stitches) occurring in the traditional Bobowa Bobbin Lace copy the symbols and signs which have been known for ages. The symbolism was obtained through the geometrisation of the real motifs. The transcription of the nature motifs into the lace-making geometry language consisted in the simplification of the original motifs to the form of geometrical shapes copying the symbolic narration. Thus, the geometrical patterns and motifs include those motifs copied in the form of patterns for the needs of a specific ornament:

- zoomorphic – animal, e.g. a peacock, rooster, hen, duck, cat, bird, deer, etc.
- anthropomorphic – a human, figure, e.g. whole human silhouettes or their parts with a specific symbolic meaning, e.g. faces, palms, feet, eyes.
- theomorphic – divine, presenting entire figures or attributes of divine beings or religious beings, e.g. small Jesus, Mother of God, angels, nativity scene, crown of thorns, Holy Trinity, etc.
- floral – plant, e.g. flowers, leaves, trees, etc.
- aquatic – water, e.g. waves, spirals, snails, etc.
- chthonian – earthy, e.g. zigzags, triangles, straight lines, arrows, polygons, rhombuses, etc.
- lunar – a moon, referring to gold, light, shiny elements, e.g. diamond, star, moon, etc.
- solar – e.g. suns, concentric radii, circles, rings, multi-circles, crosses (à la stars), gammadions, circular rosettes, ellipses, dots, etc.
- narrative – with a plot, e.g. Gypsy Road.





One glimpse at the boards with laces will allow you to read the archaic meanings:

Dębówki (oak leaves) – a **floral** (plant) motif; meaning: strength, power, longevity, male element.

Snails (Waves) – an **aquatic** (water) motif; meaning: durability, infinity, water symbolism, fertility, female element.

Angels – a **theomorphic** (divine) motif; meaning: patronage, protection, safety, peace.

Peacock feather – a **zoomorphic** (animal) motif;

meaning: infinity, immortality.

Leaf – a **floral** (plant) motif; meaning: durability, nature and life cycles; renewal.

Diamond – a **chthonic** (earth) motif; meaning: durability, resistance, stability.

Duck foot – a **zoomorphic** (animal) motif; meaning: life, renewal, cyclic nature (arrivals, departures), fertility, strength, vitality, repeatability, safety; a foot as a reference to a duck, a duck as a reference to an egg and a determinant of farming works calendar, an egg as a symbol of the sun ellipsis, life, cyclic nature, renewal, as above.

Honey comb – a **zoomorphic** (animal) motif and an **aerial** motif and a **theomorphic** (divine) motif; meaning: infinity, immortality, patronage, protection, safety, contacts with the heaven – a bee as a mediator between the profane (human) sphere and the sacrum (divine) sphere, and honey as the operator of transgressing between profane and sacrum.

Deer – a **zoomorphic** (animal) motif; meaning: fertility, cyclic nature, power, health, strength, male element.

Crown of thorns – an **anthropomorphic** (humane) and a **theomorphic** (divine) motif; meaning: agony, divinity, redemption, patronage, safety, immortality, sinfulness, temporality; relating to a wreath, cyclic nature, lace etymology (more in the sub-chapter "Symbolism").

Heart – an **anthropomorphic** (humane) motif; meaning: love, durability, safety, loyalty, strength, renewal, fertility.

Gypsy Road – an **anthropomorphic** (humane) motif; meaning: cyclic nature, durability, temporary life toil, continuity (Road motif).

Rooster – a **zoomorphic** (animal) motif;

meaning: fertility, life, renewal, cyclic nature, strength, vitality, family life, safety, male and divine element.

Pigeon – a **zoomorphic** (animal) motif; meaning: fertility, life, renewal, cyclic nature, mildness, family life, safety, female and divine element – a she-pigeon as the female part of the divinity motif of a pigeon flying up to the heaven.

Tulip, Chrysanthemum – a **floral** (plant) motif; meaning: crowning, cyclic nature, life – temporality and renewal, passing, vitality, abundance, intentional wishing of prosperity, also as an ambivalent symbol – chalice of plenty and chalice of blood shed in the agony of Christ.

Lilly – a **floral** (plant) motif; meaning: innocence, virginity, the symbol of Our Lady, in dialect ornamentation as a *lelija*.

All the above patterns have been the symbols and signs with a specific meaning – more or less legible and recognisable depending on the observer's cultural competences. The most traditional Bobowa Bobbin Laces, as described earlier, did not copy the zoomorphic patterns but only geometric shapes in the simplest drawing form, but requiring high lace-making artistry. The zoomorphic patterns, as well as other representing patterns, are not regarded as traditional according to the following rule: the less geometrisation, the fewer traditional features. Nevertheless, all the aforementioned symbols reflect the power of nature and in the past, in the various forms of drawing transcription, they visualised the objects of the animistic cults. With time, they consolidated in the Christian culture as well. They were copied in the past for magical and protective purposes in the ornamentation of objects which people have collected from ages and of places where they lived and worked.



Bibliography

1. Badecki K., reprint P. Zbylitowskiego, Przygana wymyślnym strojom białogłowskim, Lwów 1910.
2. Badowska K., Rybarczyk A, Wasiaś W., Księga o stroju. Poradnik zasad doboru i kompozycji stroju historycznego 1350-1492, 2002.
3. Banderowicz K., Koneweczek osiem sztuczek i mycka aksamitna białogłowska. O dobrach doczesnych w inwentarzach rzeczy pozostałych po poznańskich mieszczanach, w: Poznańskie studia Polonistyczne. Sekcja Językoznawcza t 19 (39), z. 2, Poznań 2006.
4. Borejszo M., Nazwy ubiorów we współczesnej polszczyźnie, Poznań 2001.
5. Brueckner A., Słownik etymologiczny języka polskiego, Kraków 1927.
6. Pamiętnik Literacki nr 10/14, Berlin 1911.
7. Cięciwa M., Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś, w: Nasza Wiara nr 10, 2003.
8. Długosz J., Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.
9. Encyklopedia powszechna t. 2, Warszawa 1898.
10. Estreicher S., Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie, w: Rocznik Krakowski t. 1, Kraków 1898.
11. Frey L., Kwiaty - symbolika kształtu i barwy, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
12. Gargas Z., recenzja ww. artykułu S. Estreichera opublikowana w dziale „Krytyka” t. 1/232. czasopisma „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1899.
13. Geertz C., Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury, w: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005.
14. Górnicki Ł., Dworzanin polski, Kraków 1566.
15. Gołębiowski Ł., Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830.
16. Gutkowska-Rychlewska M., Historia ubiorów, Wrocław 1968.
17. Kubal G., Bobowa w gminie i okolicy, Krosno 1999.
18. Letkiewicz E., Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska t. 3/4, Lublin 2006.
19. Łoziński W., Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku, Lwów 1902.
20. Matyas K., Nasze sioto. Studium etnograficzne, w: „Wisła” t. 7, Kraków 1893.
21. Majcher K., Bobowa. Historia, ludzie, zabytki, Bobowa 1991.
22. Molendowicz W., Bobowa od A do Ż, Nowy Sącz 2009.
23. Rotter L., Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary, w: Barwy i kształty, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
24. Sielska J., Historia koronki klockowej w zarysie, online: wilanow-palac.pl
25. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.
26. Steczek M., Wzornik koronek teneryfowych, Warszawa 1988.
27. Steczek M., Koronkarstwo, Warszawa 1980.
28. Stępień J., Bobowa - stolica koronki klockowej, 2001.
29. Szczęśny-Morawski J., Obrazki miast i miasteczek niektórych, w: Dziennik Literacki nr 36, 1866.
30. Trojanowska K., Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
31. Turnau I., Słownik ubiorów, Warszawa 1999.
32. Turnau I., Techniki europejskiego pasamonicstwa odzieżowego od średniowiecza do końca XVIII wieku, w: Kwartalnik Historii Nauki i Techniki r. 46, 2001.
33. Turnau I., Ubiór jako znak, w: Lud t. 70, Wrocław 1986.
34. Turnau I., Źródła z lat 1572-1728 do ubioru polskich Ormian, w: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej nr 4/87.
35. Zbylitowski P., Przygana wymyślnym strojom białogłowskim, Kraków 1600.



METODOLÓGIA VÝSKUMU

Výstava, ktorej súčasťou je tento text, je venovaná jedinečnému fenoménu: Bobovskej čipke. Text je záznamom výskumnej fázy, výsledkom štúdie terénnych prieskumných dotazníkov, literárnej analýzy, múzejných dotazov, pozorovaní a terénnych rozhovorov, ktoré autorka realizovala v rámci projektu „Čipka jednou z vizitiek Značky Karpackej na poľsko-slovenskom pohraničí“, ktorý zadalo Centrum pre kultúru a propagáciu v obci Bobowa v období od septembra 2018 do marca 2019, s pokračovaním vo forme textovej prípravy od apríla do mája 2019. Preto chce autorka poďakovať všetkým zúčastneným v obci Bobowa za realizáciu projektu, najmä všetkým Informátorkom a Informátorom, bobovským

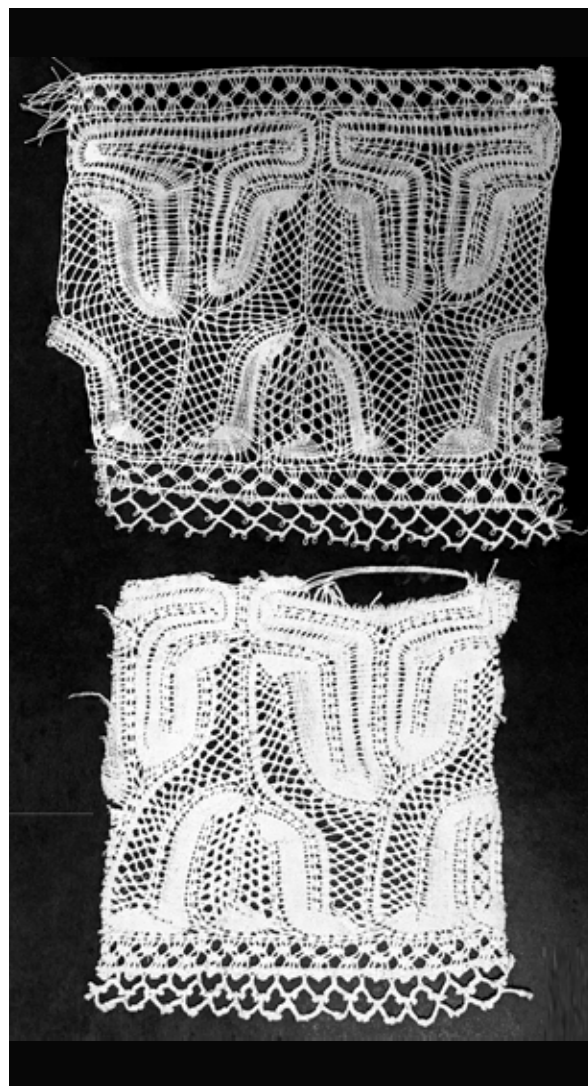
Čipkárkom a Čipkárom, ako aj zamestnankyňom a zamestnancom múzejných objektov (zoznam nižšie), ktorí sa projektu zúčastnili vyplnením dotazníkov, poskytovaním informácií a rozhovorov, umožňovaním dotazov na zbierku a poskytovaním pohostinnosti a láskavosti autorky v týchto mestách: Bobowa, Brzana, Ciężkowice, Jankowa, Kraków, Łuzna, Nowy Sącz, Sędziszów, Siedliska, Stróżna, Wilczyka a Zakopane.

Autorka ďakuje aj tímom troch inštitúcií, v ktorých uskutočňovala múzejné dotazy o Bobovskej Čipke a čipke všeobecne, tj Regionálne múzeum v Nowom Sączu, Tatranské múzeum v Zakopanem a Etnografické múzeum v Krakove.

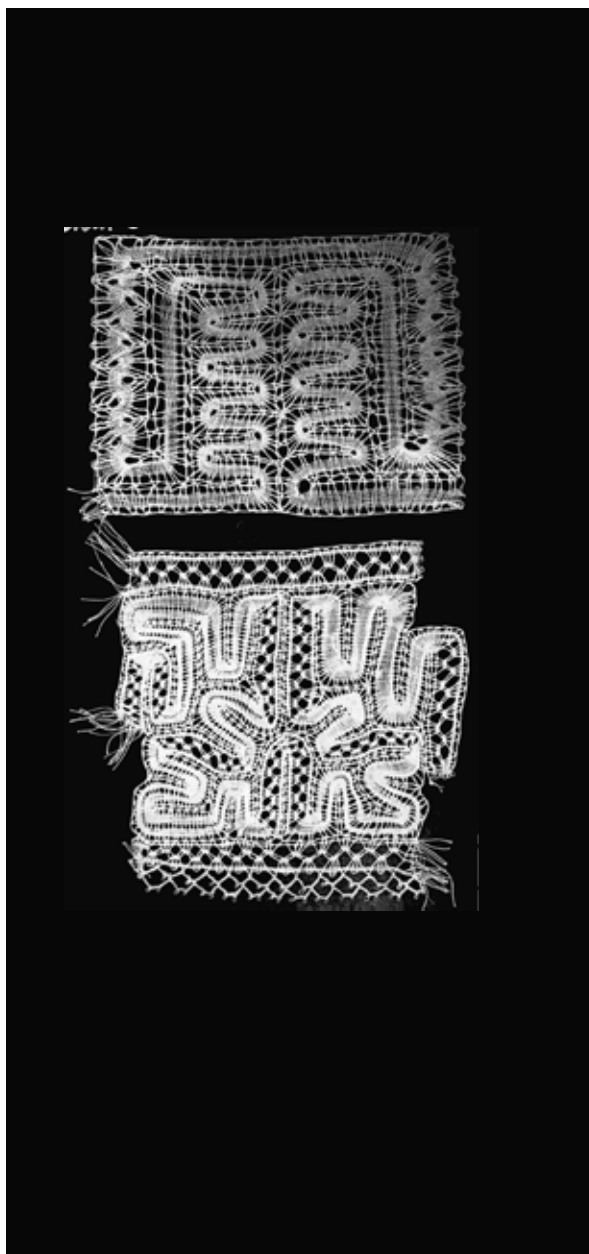


Bobowska čipka - vyjadrujem tu zámerne jednotné číslo, aby som zdôraznila súdržnosť tohto fenoménu ako kultúrneho systému. Zároveň v ďalšej časti textu používam tento výraz v množnom čísle, keď mám na mysli interpretačný variant tohto fenoménu, tj vec samotnú, ako hmotný objekt, výsledok remeselnej práce - potom sú to Bobovské čipky. Stále, ak si čitateľ všimol, písane z veľkého písmena. Je to tiež gramatický prostriedok, ktorého cieľom je zachovanie vysokého stavu vyššie uvedeného fenoménu a vyššie uvedenej veci, dokonca aj na úkor nedodržania gramatických pravidiel. Jazykový zvyk umožňuje v odôvodnených situáciách a na konkrétny účel používať vhodné jazykové nástroje (hovorené a písané). Tento nástroj je práve používanie veľkých písmen. Z rovnakého dôvodu ho používam aj v termíne Čipkárka.

Tento etnografický text určite nemal byť „suchým“ historickým alebo etnografickým textom, ktorý by poskytol fakty alebo interpretácie, bez emocionálnej farby. Naopak. Dostal charakter etnografického eseje s úmyselným a jasným subjektivismom interpretácie, ktorý nebol uprednostňovaný valorizáciou a emocionalitou. Text bol vytvorený za účelom popisu, vysvetľovania, skrotenia, promócie a propagácie predmetu: čipky. V dôsledku pozorovania miestnej komunity, ktorú autorka tejto práce realizovala v rámci terénneho výskumu v obci Bobowa na účely tejto publikácie, autorka zistila relatívne nízku úroveň (a nazvala ju v konvencii ďalšieho textu - mimoriadne subtílnu) povedomia o hodnote fenoménu Bobowskej



čipky, ktorý autor chápe nielen ako samotný predmet - čipku - ale aj systém medziludských vzťahov a symbolov používaných v komunikácii pre potreby týchto vzťahov. Zámerom autorky je zdôrazniť, že Bobowska čipka by mala byť zahrnutá do etnografie dvoma spôsobmi: ako objekt, vec a ako systém kultúry (a v ňom: sociálna štruktúra). Tento

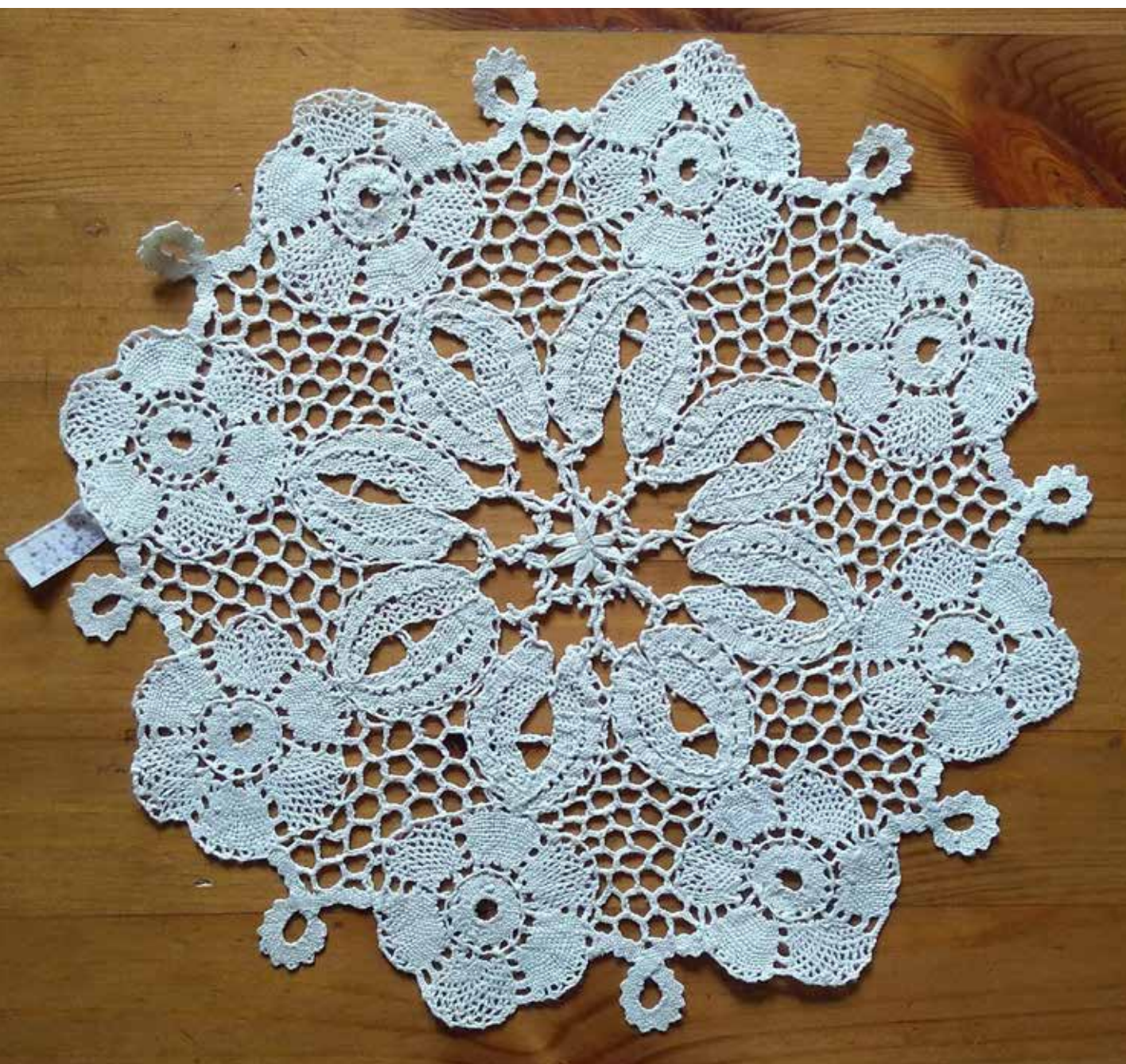


druhý spôsob interpretácie a opisu tohto fenoménu mu dáva vyššiu pozíciu ako len objektovú interpretáciu, opis produktu alebo produktu.

Tento text nie je hodnotovo neutrálny, pretože jeho cieľom je pozitívne ocenenie jeho predmetu: fenoménu Bobowskej čipky. Napriek zámerným hodnotiacim témam, ktoré sú v ňom obsiahnuté, je tento text stále etnografickým a antropologickým textom. Použitím motívov interpretačnej etnografii autorka tvrdí, že každý text popisujúci vybraný text národopisnej kultúry, je dielom subjektívnym a jedným z mnohých interpretácií textu tejto kultúry, bez väčších šancí na údajne možnú objektivitu. Okrem toho táto interpretácia nemusí byť súdržná, ako vonkajší (mimo popísaného operačného systému kultúry) súhrnný text - v skutočnosti, tento text nie je určený zhrnúť čokoľvek, je to len iná interpretácia s právom na nesúvislosť. Podobne ako Clifford Geertz, autorka je presvedčená o tom, že očakávanie objektivnosti a húževnatosti z opisu husto vybraného textu (alebo fenoménu) kultúry je neodôvodnené vzhľadom k relativite akejkoľvek racionálnej alebo verbalizovanej interpretácií a výsledných opisov, ktoré sú samy o sebe interpretované výklady. Text je súčasťou etnografického metatextu, zatiaľ čo syntax je súčasťou systému, ktorý sa snaží popísať a vysvetliť. V tomto druhom zmysle je text interpretovaný ako stavebný prvok systému.

Celková interpretácia pozostáva zo štádia komplexného opisu, ale nikdy to nebude konečný opis, pretože vždy bude existovať iná interpretácia. Otvorenosť interpretačného etnografického opisu určuje jeho hodnotu a rešpekt, ktorý smeruje k všetkým svojim subjektom - opisným objektom. Vďaka tejto relatívne intímnej perspektíve je opodstatnené, že etnografický esej, naplňajúci špecifickú a zamýšľanú funkciu v kultúre s užším (lokálnym, poloverejným) a širším (verejným) pokrytím, nesie jasný obraz osobného výkladu etnografa ako kultúrneho výskumníka. Je však dôležité, aby subjektivita tohto opisu bola vytvorená ako sekundárny krok po tom, čo sa čo najviac pozrela na diskutovaný kultúrny text, ktorým je Bobowska čipka. „Pohľad z diaľky“ autorky na túto „vec“, ako aj jej úplne vonkajšie vnímanie tejto „veci“ dovolili relatívne objektivne a určite úplne odlišné od

.....
C. Geertz, *Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 35.



miestneho pohľadu na fenomén Bobowskej ipky. Po odľahlosti je možné aproximovanie a subjektivismus, ktorý zámerne zaviedol tento text. Inými slovami, cieľom tejto eseje je jej subjektivismus zrodený z objektivity. Tento subjektivismus je úplne odlišný od toho, ktorý vytvára lokálne interpretácie. Účelom tohto textu je preto vštepiť

iný subjektívny pohľad na predmet opisu, t.j. fenomén v jeho celistvosti: čipku a kultúrny systém bobowskej čipovej tvorby s jej vznešenou, často podceňovanou štruktúrou. Subjektivita tu má dve odrody: miestnu (bobowskú) a mimo-miestnu (autorky tohto textu). Možno sa stretnú niekde na križovatke.

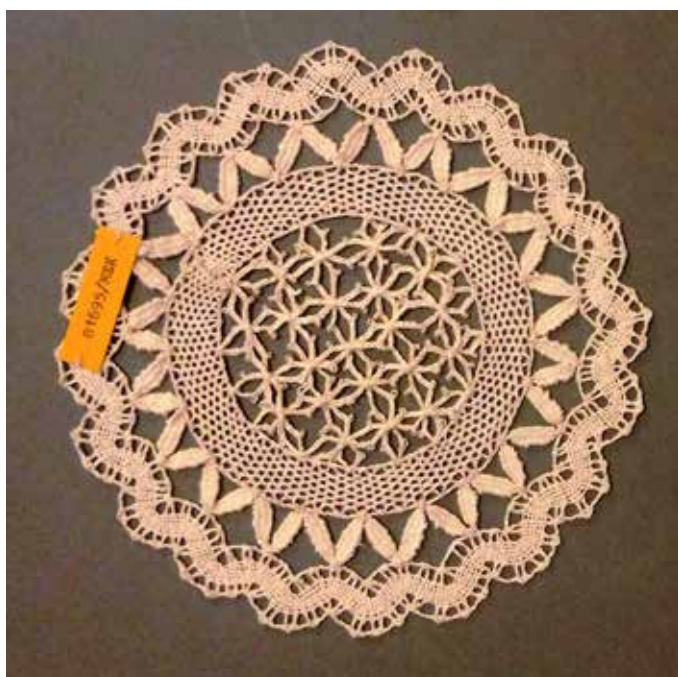




ETNOGRAFICKÁ INTERPRETÁCIA

Dotknete sa čipky... Pozeráte sa na ňu... Koľko krajín, toľko čipiek, ale TA je len jedna. Pretože... Bobowa je iba jedna, aj keď je to jedna z najstarších osád nachádzajúcich sa v údolí rieky Biata, neďaleko mesta Gorlice. Len tu je čipka, ktorú vidíte na tabuli tejto výstavy. Nevyrobila ju strojomá páška. Nebola vyrobená z plastu. Urobili ju ľudské ruky s niťami, ktoré sa točili predovšetkým z nádhernej tradičnej poľskej rastliny: ľan z vlákien. Koľko hodín táto práca trvala? S najväčšou čipkou - niekoľko tisíc hodín. Autori čipky nevyužili jednu kvapku lepidla, nevydali ani jeden liter výfukového plynu, len sedeli a pletili, pravdepodobne popíjali nejaký chutný nápoj. Je to krásna čipka, však?

Po mnoho hodín, mnoho dní, mnoho týždňov, tieto ruky tkali čipku, ktorú pozerate dnes. Môžete vidieť podobné čipky v Centre kultúry a propagácie obce v Bobovej, v povodí Gorlice, v Malopoľskom vojvodstve, v Poľsku. Jedna osoba sa nakláňala nad každou páskou, obrúskom alebo golierom. Najčastejšie to bola žena. Viete, ako sa volá, aká je stará, kde sa prebudí a zaspí...? O autoroch hovoria špecifikácie každého z týchto krásnych výrobkov. Čipka je svedectvom práce ženy, ktorá starostlivo prekrížila nite navinuté na drevených blokoch (odtiaľ názov: bloková čipka) a lemovala ich tak, aby z obyčajnej ľanovej priadze vzniklo dielo Bobovského remesla. Efektívne, ženské prsty urobili presne TO, čo vidíte na výstave, a vždy je to Bobovská čipka, pýcha obce a tradičná vec, pretože...



Čipka

... pretože Bobowské čipky sú jedinečným typom čipky vytvorenou blokovou technikou, sú regionálnym (tj priradené ku konkrétnemu regiónu a subregiónu) umeleckým remeselným výrobkom, teraz a veľmi dávno, chalupárskym, a pred niekoľkými desaťročiami - družstveným. Sú vytvárané v Bobowej, známom mestečku ležiacom v povodí Gorlice, v Malopoľskej provincii, na rieke Biata. Geografický slovník z roku 1902 opisuje Bobowu ako hniezdo Bobowskich, z ktorého rodu pochádzal Jan, rytier z čias Zygmunta III. Bobowa bola umiestnená v roku 1339. Najstarším z jeho obyvateľov bol Zygmunta z Bobowej erbu Gryf, ktorý sa ako mladý rytier pod vlajkou vlastnej rodiny Gryfitov zúčastnil v bitke pri Grunwalde³ a dvadsať rokov neskôr pôsobil v Krakove ako úradník. Zatiaľ nie je žiadna zmienka o tom, že v časoch Władysława Jagiełły a Jána Długosza boli v Bobowej vytvárané čipky, hoci... na portréte tohto slávneho poľského historika 18. storočia má na manžetoch

niečo, čo by mohlo byť širokými, zdobenými krajkovými manžetami aj zo skupiny drahých pasov⁴ alebo ... to môže byť slobodná interpretácia maliarskeho umelca a Długosz mohol nosiť aj vyšívane manžety - v každom prípade ide o udržaný produkt v type galantérnych výrobkov⁵ (o týchto prvkoch oblečenia - ďalej).

Tiež nie je známe, či bola čipka vyrobená v Bobowej za časov kráľa Zygmunta III. Je však známe, že čipka sa vyrába v Bobowej už dlhú dobu, čo je dôvod, prečo už môžeme hovoriť o existencii tradičnej Bobowskej čipky. V etnografickej a historicko-ekonomickej literatúre by sa to malo považovať za tkaninu, pretože je tkaná niťami navinutými na bloky, nie pletená niťami s ihlou (čipka takzvaná šitá⁶), nie je vytváraná drôťmi alebo háčkováním, takže nejde o ihlovú čipku alebo úplet. Sloveso, ktoré definuje produkciu Bobowskej čipky a ktoré používajú vedomí a profesionálni tvorcovia blokových

² Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.

³ J. Długosz, Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.

⁴ Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 109.

⁵ I. Turnau, Techniki europejskiego pasamnictwa odzieżowego od średniowiecza do końca XVIII wieku, w: Kwartalnik Historii Nauki i Techniki r. 46, 2001, s. 105-121.

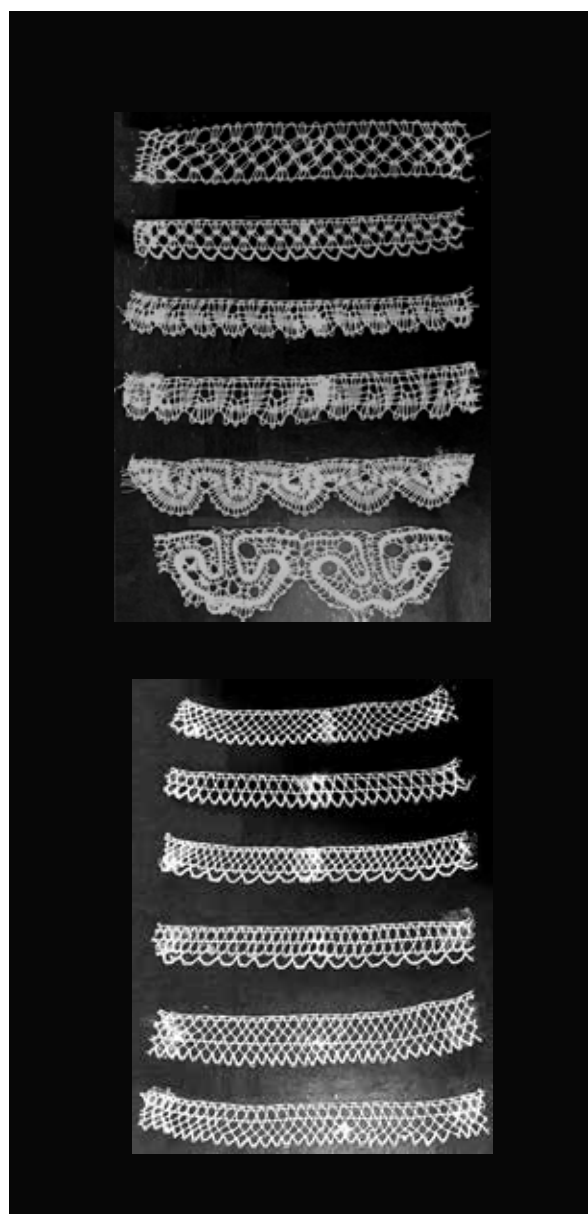
⁶ M. Steczek, Wzornik koronek teneryfowych, Warszawa 1988, s. 4.



čipiek, je tkať. Túto terminológiu používajú okrem iného Čipkárky na podporujúcich Bobovskú čipku stretnutiach a aktivitách združenia OIDFA.⁷ Tento termín používal aj neznámy autor sloganu "Bobowa" v publikácii Samuela Orgelbranda a jeho synov "Encyklopédia univerzál" z roku 1898.⁸



Tradičná Bobovská čipka je tkaná prírodnými ľanovými farebnými niťami s použitím drevených blokov vo forme polokolov, na ktorých boli navinuté niťe. V etnografickej interpretácii tkanie podlieha magickým obmedzeniam - táto činnosť sa nevykonáva v sviatočné dni (napr. v nedeľu), najmä preto, že prináša zárobky. Z terénnych rozhovorov vyplýva, že ak sa z niektorých mimoriadne dôležitých dôvodov Čipkárka rozhodla v nedeľu splietať čipku, pomerný príjem z tejto nedeľnej práce bol odovzdaný na charitatívne účely, napr. lokálnu farnosť.



⁷ Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.

⁸ J. Długosz, Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.

História Bobowskej čipky ako fenoménu remesla je dlhá a mierne rozmazaná. Rôzne štúdie dávajú rôzne údaje, čo je typická situácia v neprítomnosti jednoznačných zdrojov.⁹ Súčasná literatúra často uvádza, že je stále nejasné, kde sa presne čipka narodila¹⁰, ak sa môžeme pokúsiť určiť obdobie alebo viac okamihu jeho narodenia, je to skôr metodická chyba. Ručné práce vyvinuté a modifikované paralelne a často nezávisle a zložitost tohto javu prehlbuje vzájomnú akulturáciu. Je možné, že narodenie jednoducho nemožno určiť, pretože remeslo a jeho mená, ako aj dovoz a zahraničný obchod sa vyvíjali tak hladko, že dávať začiatok takému procesu nemá hlbší zmysel. Aby sme to mohli urobiť, bolo by potrebné definovať striktnú definíciu čipky, zatiaľ čo jej rozmanitosť v mnohých krajinách, aj keď len v Európe, je taká bohatá, že termín „čipka“ je skôr xenogamický termín¹¹ ako definitívny termín. Rôzne teórie o vzniku blokovej čipky a jej počiatkoch v Bobowe, Malopolsku a Poľsku sa replikujú, ale nemajú žiadne explicitné odôvodnenie



Analýza pôvodu paličkovanej čipky v Poľsku by sa mala vykonávať nielen na ceste oblečenia, ale aj v zariadení súdu alebo buržoáznej domácnosti (o tom ďalej). Treba však pripomenúť, že v 16. storočí bola obchodná sieť dokonale funkčná nielen medzi Poľskom a kniežatstvami súčasného Talianska, ale aj medzi Holandskom, najmä Flámskom, ako aj Sliezscom (Nemecko) a Francúzskom. V tom čase malo Rusko dobre rozvinuté obchodné kontakty, ako aj bohaté tradície paličkovanej čipky. V poľskej historickej a antropologickej literatúre, ako aj v oblasti ekonomických dejín či dejín umenia nenájdeme veľa textov venovaných tomuto konkrétnemu umeleckému a spoločenskému fenoménu. Podobne genéza, história a symbolika všetkých čipiek a čipiek vo všeobecnosti je skromne opísaná v poľskej literatúre. Zahraničná literatúra prináša viac výsledkov, ale cieľom tejto práce nie je citovať tento príbeh. Vo všeobecnosti treba spomenúť, že v roku 1557 z Benátok prichádza najstaršia známa kniha „La Pompe“, ktorá obsahuje vzory blokových čipiek. Joanna Sielska naznačuje, že vzory uvedené v tejto knihe odvodzujú čipku z ručne tkanej galantérie. Tento typ pleteného výrobku má svoju genézu v úzkych, dekoratívnych páskach a v tomto kontexte majú vzťah s umením makramé, čiže reťazcami strun.

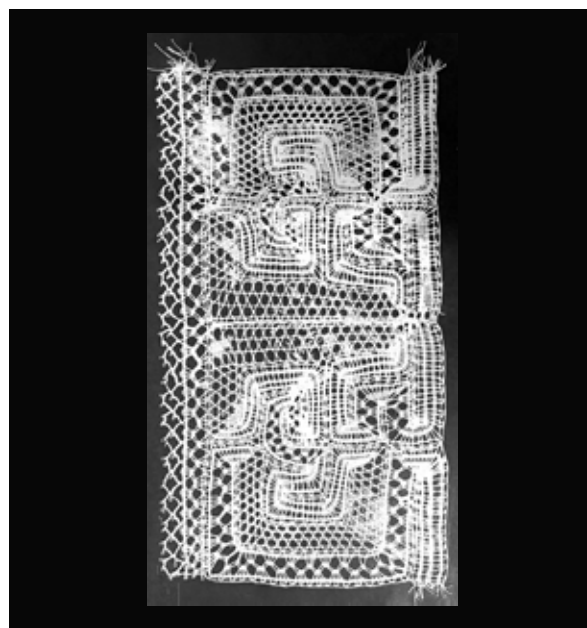


⁹ O historii koronki klockowej w Bobowej pisali np.: J. Stępień w „Bobowa - stolica koronki klockowej” z 2001 r., K. Majcher w „Bobowa. Historia, ludzie, zabytki” z 2008 r.

¹⁰ J. Sielska, Historia koronki klockowej w zarysach, s. 1.

¹¹ Terminy o charakterze ksenogamicznym (np. sztuka, kultura, moda, forma itp.) posiadają wiele rozmaitych definicji, które badacz wybiera stosownie do swych potrzeb lub podaje je analizując stan badań.

Charakter tkania dáva čipke použitie blokov. Toto je najpravdepodobnejšie kvôli tomu, že v pletenoch používali stále tenšie vlákna, najpravdepodobnej hodváb v najdrahšej čipke, a je ťažké a nepohodlné uchytiť veľmi tenké vlákno, takže podporuje navíjanie závitov na zariadení, čo nielen uľahčuje pletenie, ale navyše dáva záťaž, vďaka ktorej sa získa potrebné napätie tkanej sieťoviny. Zatiaľ čo tkanina vo svojej základnej forme je tkaná na krosnách, v prípade čipky, funkciu tkáčskeho stavu preberá valec (o ňom - ďalej), funkciu strategicky osnovej naplňujú kolíky (o nich - ďalej) a funkciu závitov - bloky so závitmi. Technologické a funkčné sú aj pletence a použitie kože v stredoveku, t.j. úzke pásky slúžiace hlavne na posilnenie a ozdobenie okrajov odevov (spodné okraje šiat a manžety)¹² Lemy boli veľmi časté v raných stredovekých remeslách a európskom oblečení, vrátane Slovan-ské a skoré poľské. Funkcia stredovekej a ranej renesančnej čipky francúzskych a benátskych blokov bola podobná: vo forme pásov končili okraje oblečenia a zvýšili jeho dekoratívne vlastnosti a prestíž, po tom, čo si len niektorí z nich mohli dovoliť tento typ dekorácie (napr. Cirkevné kruhy), nepochybne predtým považovaný za luxus. V stredovekých kostýmoch nebola použitá žiadna čipka a súčasní rekonštruátori historických kostýmov tejto doby zdôrazňujú, že ich používanie je nevhodné.¹³



Miera, do akej sa čipka objavila v stredovekých a moderných odevoch alebo bytových doplnkoch, nám umožňuje vidieť staré buržoázne súpis, závetu a manželstvá, ako aj zákony proti výdavkom vydané v komunitách kresťanskej Európy aj v Poľsku. Zásoby explicitne neuvádzajú čipku. Výraz je relatívne mladý - v minulosti sa používali rôzne termíny toho, čo dnes nazývame čipkou. Hľadanie zdrojových textov a literatúry by sa malo začať zo zbierky archívnych názvov pochádzajúcich z remeselnej galantérie, pasamonov.¹⁴ Čipka bola v odevnej a interiérovej dekorácii iba zástupcom bohatých sekulárnych a klerikálnych sfér a to len tie, ktoré boli vynájdené do inventára, závetu alebo dedičstva. Čipka bola často skrytá pod názvami iných textílií, ako je postelňa bielizeň alebo ozdobné oblečenie, pretože boli ich súčasťou a boli zriedka oddelené textílie uložené v kmeňoch domácností. Fungujú skôr ako vložky pre kryty.¹⁵ Nasledujúce slová vám pomôžu: lem, záclona, tkanivo, galón, forbot, čalúnenie, bránka, bandana, páska, prámik (napríklad „benátske copánky s prácou“)¹⁶ Pasamony boli predtým zdobené okraje oblečenia pre obe pohlavia, stuhy, najčastejšie zo zlata, dovážané, drahé vlákna. Teda galantéria vytvorila remeselné cechy, aby sa zabránilo zneužitiu, čo dokazuje vysokú prestíž tohto remesla a dopyt po týchto výrobkoch.

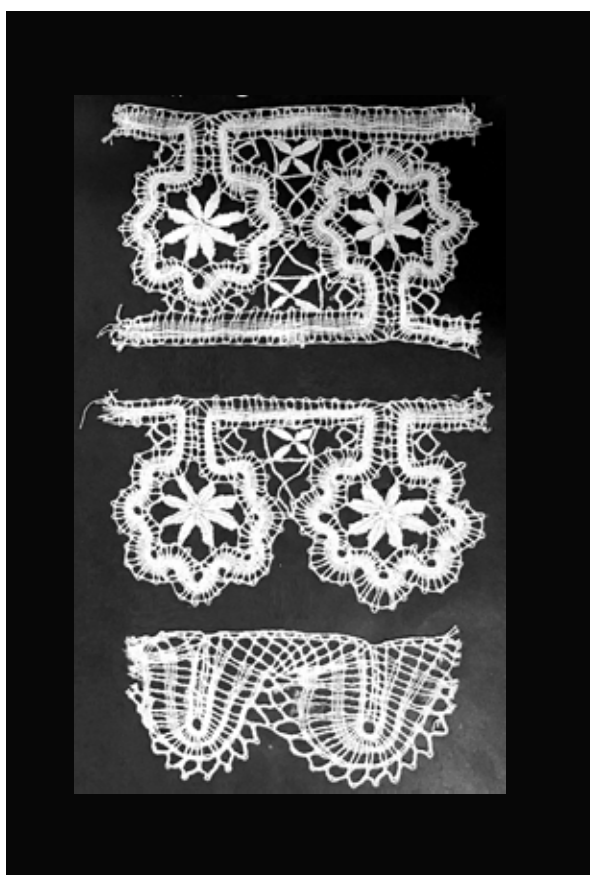
¹² M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.

¹³ K. Badowska, A. Rybarczyk, W. Wasiak, *Księga o stroju. Poradnik zasad doboru i kompozycji stroju historycznego 1350-1492*, 2002, s. 4

¹⁴ I. Turnau, *ibidem*.

¹⁵ J. Szczytny Morawski, *Obrazki miast i miasteczek niektórych*, w: *Dziennik Literacki* nr 36, 1866, s. 567.

¹⁶ K. Banderowicz, *Koneveczek osiem sztuczek i mycka aksamitna białogłowska. O dobrach doczesnych w inwentarzach rzeczy pozostających po poznańskich mieszczanach*, w: *Poznańskie studia Polonistyczne. Sekcja Językoznawcza* t 19 (39), z. 2, Poznań 2006, s. 47-64.



Galanteria konzervovaná v Štátnom archíve vo Vroclave a Świdnici evokuje mechanizovanú blokovú techniku - výrobky sú podobné typickej galantérii, známej v Poľsku, ktorá sa používa na ozdobenie stolov a posteľnej bielizne, menej často na odevy.¹⁷ Boli tkané alebo vyplátané (pletené) z pozlattených alebo zlatých, postriebných alebo strieborných nití. Použitie jednoduchej drevenej galantérie alebo keramických doplnkov (blokov alebo tabuliek) na tkanie im dáva charakter tkania, ako bolo uvedené vyššie. Ak je však tkanie definované ako forma textilnej tkaniny umiestnením útkovej niti priečne na osnovnú niť, potom je spôsob blokového navíjania vo väčšej miere pletenie. Individuálne preferencie a jazykový uzus rozhodne, ktoré sloveso bude lepšie prijaté v prostredí Čipkariiek: pliesť alebo tkať čipku. Tvárou v tvár negatívnym asociáciám s slovesom „to pat“ sa sloveso „tkať“ javí lepšie a neutrálnejšie, aby sa eliminovalo potenciálne možné riziko negatívneho spojenia slovesa „pliesť“.

¹⁷ I. Turnau, s. 109.

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.

¹⁹ *Ibidem*, s. 112.

²⁰ *Ibidem*, 115.

Irena Turnau píše, že galantéria sa vyrába pletenou technikou, ktorá zahŕňa „kríženie, prekladanie, zahákávanie, pletenie, skrútenie, opletenie, viazanie a slučkovanie prstami oboch rúk, dlaní a prstov, päste a rôznych jednoduchých nástrojov“¹⁸ - v tomto zmysle platia aj aktivity spojené s tkaním blokovej čipky, preto ide o súvisiacu remeselnú prácu, v ktorej histórii stojí za to pozrieť sa na históriu blokovej čipky, keďže remeselníci neboli vždy verní pravidlám cechu. Termín galantéria pochádza z kolektívneho názvu pasamonikov (it: passamone). Boli to nielen plné, alebo len prelamované (ako krajkové) výrobky. Irena Turnau zdôrazňuje rozpad cechu na oddelené: držiaky na gombíky, šnúrkky a podväzky, ktoré „zostali vo výrobe bortov, pásov, stužiek, galónov a hraníc krajín, t.j. výrobkov tkania a prípadne kovových čipiek.“¹⁹ Galanteria bola vyrobená rôznymi technikami, jednou z nich bola technika blokovania - napríklad používaná v Gdaňsku tými, ktorí tam bývali, ale nie bola to typická skupina výrobkov tohto cechu.²⁰ Blokové stuhý boli použité na viazanie vlasov, ako Piotr Zbylitowski spomína pri naháňaní krakovských elegantiek. Ručné práce tohto typu stuh zmizli v čase, keď sa tkacie stroje stali populárnymi pre rýchlo a verbálne pásovo vyrábajú kilometry stuh, medzi inými technikou, ktorá imituje manuálnu výrobu čipiek.²¹ Doménou stuhy je jej dĺžka,

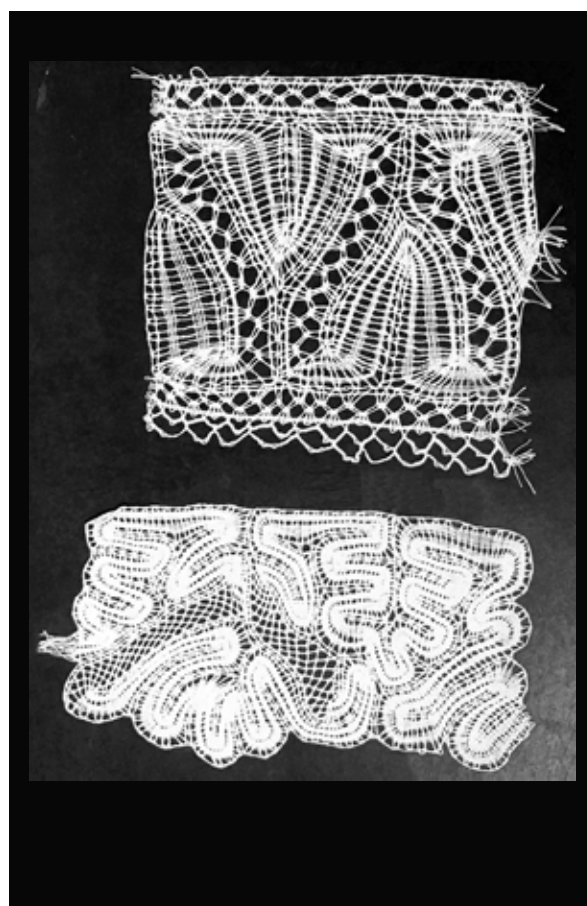


ktorá bola pri ručnej práci zdĺhavá. Z tohto dôvodu sa začalo používať na tento účel pasamonické krosno.



Vyššie spomenuté vrkôčky a lemy sa tiež použili na ozdobenie okrajov štýlového oblečenia. Miera tkanív zdokumentovaná v inventároch sú kytice. Jedná poznanská meštanka, poznačená za

chudobnú, malá napríklad dvoch z nich a boli poznamenané aj dva nové zamatové tkance. „Pasamony, meniskus v kruhu, písaný“²² - je renesančný opis kruhovej čipky so šikmým stehom (meniscus²³) - či už čipky, háčkovanej alebo vyšívanej, to ešte zostáva preskúmať. Stojí za zmienku, že tento opis pochádza z Krakova z roku 1600 a nie je to zoznam zásob, ale báseň plná rozhorčenia a kritiky, báseň proti extravaganciám v „bieloglavých kostýmoch“, čiže v dámskom odevu.



Druhá skupina historických textílií pokrýva okrem iného blokové čipky, tam sú tzv forboty, nazývané aj forbotkami alebo korónki (s ó), o ktorých Ľukasz Gołębiowski píše rozsiahle opisovanie oblečenia v starom Poľsku: „S Hollandyi boli najcennejši, vyrobený doma a dokonca aj zlaté a strieborné. Koszutski v Lorychius narieká v tom slove: teraz nemáte ženy ako muž, ktorý by nenesil kabáty

²¹ Ibidem., s. 111.

²² *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 12.* Łukasz Gołębiowski cytuje tu P. Zbylitowskiego, pisanego jako Zbilitowskiego, o którym traktuje jeden z kolejnych przypisów.

²³ Aleksander Brueckner na 399. stronie t. 10 i numeru 1/4 „Pamiętnika Literackiego“ z 1911 roku koryguje błąd wyjaśnienia określenia „łkótką“ zawartego w reprimie „Piotra Zbylitowskiego przygana wymyślnym strojem białogłowskim (1600 r.)“ wydanej przez Karola Badeckiego we Lwowie w 1910 roku. Brueckner pisze: „łkótką znaczy krzywo, na ukos“.

pre trojručné forboty, ani pre zlaté a široké brány. Zástery boli tiež s forboty, zdravotnými sestrami a inými služobníkmi, a dokonca aj kone boli oblečené v forboty. "Tak, meno forbot sa týka textilu, tkanív, tkaniek a brán". Mamki a služba určite nenosili zlaté alebo strieborné forboty, takže autor pravdepodobne znamenal čipkovú textilu, nie kovovú, tj tkanú z ľanových nití. Gołębiowski opisuje tento stav luxusu v plnom kvete, nie vo fáze formácie, preto sa musí predpokladať, že začiatok bol oveľa skôr.²⁴ Samostatný odsek jeho slovníka termínov odevov je venovaný ženám, ktoré pripisuje ženám a mužom, alebo svetskej sfére, ako aj posteľnej bielizni („Korunové deky boli“²⁵) a „cirkevné dekorácie pre rakvy mocných ľudí.“²⁶ Gołębiowski spomína: „Biela a čierna, podľa času a potreby, monotónna alebo vzorovaná, zimné a letné, bod d’Alençon volal ako tenkosť a ich presnejšie na konské vlásie, pletenie a vyšívanie, vyššia a prekvapujúca cena. (...) Dnes [1830 - pozn. AR] korónki celkom odišli z módy, s takou nadšením v čase Augusta Poniatowskiego zachytávané a hľadane.“²⁷ V ďalšom texte, autor tiež opisuje korónku za modlitby („význam pre ruženec, alebo scapular použitý „) a zdôrazňuje význam počtu“ oddelení „posunutím otázky axiálnej a centrálnej symetrie. Spomenul „z počtu desiatok: quinta, siedmy, decima volal a celú korónu, keď to bolo od 15 takýchto intervalov.“ (...) bol nosený všetkými Poliakmi v páse, (...) s kovovým koncom.“ Ďalej autor zdôrazňuje veľký význam obetovania takéjto vreckovky pápežom a trením si ho o relikvie. Modlitebné koruny sprevádzali dopoludňajšie modlitby, masáže, starali sa o farmu, cestovali, a nakoniec bola vzatá na odpočinok: „žil s korónou, žiadal, aby ho maľovať do galérie rodimých Poliakov a poľskú žena, bola s ňou pochovaná...“²⁸

Łukasz Gołębiowski chválil zbožnosť, ktorá bola sprevádzaná čipkou a oplakával jej stratu. Ďalší autor však satirizoval ženy, ktoré sa obklopili luxusom. Zákony proti milosti sú obzvlášť zaujímavým zdrojom informácií, pretože citujú mnoho detailov o starých kostýmoch. Boli predtým, často spôsobom hodným a rýmovaným, vrátane počtu



gombíkov a záhybov, textilnej sily, typu materiálu, z ktorého boli vyrobené prvky odevu.²⁹ V Krakove Zákon o luxusný tovar sa objavil v roku 1336 v čase Casimira Veľkého. Piotr Żylitowski dal v roku 1600 akútnemu a vysoko satirickému prijímaniu krakovským bielohlavom, pretože podľa jeho viery boli príliš ozdobené (pôvodný pravopis):

Oto ta siedzi widzę z weneckiej dziedziny,

A ta zasię w tej szacie z hiszpańskiej krainy,

To podobno Francuzka, ta zaś niderlancki

Ubiór na sobie nosi, czyli to florencki.³⁰

²⁴ *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 149-150.*

²⁵ *Ibidem, s. 176.*

²⁶ *Ibidem, s. 177.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem, s. 178.*

²⁹ *E. Letkiewicz, Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska t. 3/4, Lublin 2006, s. 67-77.*



Zbylitowski, erbu Strzemię, bol synom dvorného a poľského básnika a satiristu, a keď vydal báseň, spočítal tridsaťjeden prameňov, ktoré boli v tom čase veľmi zrelého veku.³¹ Snáď dvorské vzdelanie mu prinieslo jedinečné vedomosti o detailoch ženských kostýmov, ktoré prenikajú cez verše jeho diela, z ktorého sa môžeme dozvedieť, že krakovci nosili zahraničné textilné výrobky - uvádza päť krajín spomínaných v histórii krajčárskeho a textilného priemyslu ako vlast' dekoratívnych a úžitkových tkanín a blokových čipiek: Benátky (potom kniežatstvo), Španielsko, Francúzsko, Holandsko, Florencia (tiež vojvodstvo). Je veľmi pravdepodobné, že to myslel okrem iného štýlové, bohaté, drahé kockové čipky. S vysokou pravdepodobnosťou možno povedať, že ekvivalentné zmienky autora piatich západných, teritoriálnych zdrojov elegantného oblečenia nekladú žiadnu z týchto krajín na prioritné miesto z hľadiska pôvodu čipky v Krakove.

Analýza Łukasza Gołębiowského, citujúca Zbylitowského, dodáva, že Zygmunt III môže byť považovaný za dovozcu drahých tkanín a kostýmov zo zahraničia, vrátane pravdepodobne aj kocko-

vej čipky, a nie nevyhnutne z Talianska, ale z niekoľkých krajín. Gołębiowski píše, že „Zygmunt III polskej odieży nie lubił, syna pierworodnego, że ją nad inną przenośli, nie raz i gromił i chłostał; za tego więc króla niemieckie suknie do Polski wcisnęły się, i szwedzkie przybory naśladować zaczęto.”³² Autor sa potom spomína na dvoch stranách vo veľkom odseku, ktorý prevzali poľské kroje a je to impozantný zoznam.



³⁰ P. Zbylitowski, *Przygana wymyślnym strojem biatogłowskim, Kraków 1600 - książkę wydał przedrukiem Karol Badecki we Lwowie w 1910 roku. Jej recenzję Aleksander Brueckner opublikował w Berlinie w 1911 roku w „Pamiętniku Literackim”, czasopiśmie kwartalnym poświęconym historii i krytyce literatury polskiej, nr 10/1/4, s. 399-400. Brueckner wymienił w recenzji kilka pomyłek językowych, nie analizował treści w zakresie literatury przedmiotu, tj. ubioru i strojów.*

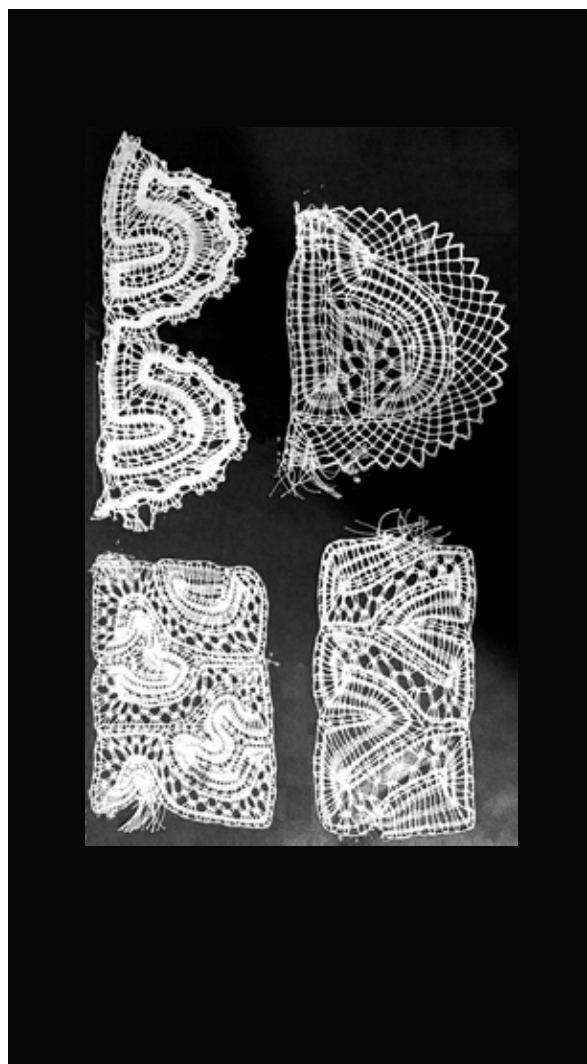
³¹ Ł. Górnicki, *Dworzanin polski, Kraków 1566.*

³² *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza utożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830, s. 13.*

Ako opisuje Stanisław Estreicher, následné krakovské zákazy, ktoré dopĺňajú pôvodný zákon, okrem iného dokumentovali v diplomatickom kódexe mesta a na wilkierzu z roku 1378.³³ Luxusné šaty boli jednou z troch oblastí upravených zákazmi, okrem hier a hodov pri príležitosti angažovania sa, svadiieb, krstov a vyhladzovaní. Vzhľadom k tomu, zákazy boli považované za nevyhnutné a stojí za opakovanie, že kostýmy musia byť veľmi bohaté. Myšlienka vydávania protivaginálnych zákonov siaha do 13. storočia z Talianska, Francúzska a Nemecka, a teda aj z krajín, ktoré sú tiež vlastnými domami blokových čipiek. Zvlášť sekulárne tkaniny tkané zlatou niťou podliehali regulácii antipatického práva - liturgické tkaniny boli z tohto zákona odstránené, pretože ich vydalo duchovenstvo. Bola to len reformácia, ktorá vyrovnala spoločenské vrstvy patricija a duchovenstva a kritizovala kostýmy kňazov. Zákony proti luxusu, ktoré formulovali mestské rady, sa začali objavovať v kresťanskej, stredovekej Európe podľa vzoru skorších rímskych a gréckych zákonov. V modernej dobe získali silu, najmä na vlnu reformy. Poľskí autori dychtivo prijali tému luxusu.



Zygmunt Gargas si spomína, že Andrzej Frycz-Modrzewski, Mikołaj Rej, Jan Kochanowski, Piotr Zbylitowski, Hieronim Powodowski, Piotr Skarga, keď



písali o excesoch, ich nazývali „hriechom, stratou, márnosťou“. ³⁴ Kúpnu silu poľskej buržoázie zvýšil okrem iného obchod s benátskym luxusným tovarom výmenou za voly pasúce sa na východných stepiach Poľska. V Poznani v šestnástom storočí sa za prvý rok zákona ukladali pokuty za nedodržanie jeho ustanovení o nákladoch na výstavbu pránierov pod radnicou.³⁵ Ohromujúci, drahý a ťažký textil bol považovaný za luxus (nadmerný a hriešny luxus) predovšetkým v sekulárnych kostýmoch. V stále rastúcej forme sa objavovali v kostolných kostýmoch a doplnkoch, ktoré kritizovali reformačné hnutia. Výskyt kockovej čipky v liturgickej sfére jej dáva jedinečnú, symbolickú, rituálnu dimenziu, ktorá ju ako osobitnú ozdobu pripisuje len situáciám hodným božskej dôstojnosti.

³³ S. Estreicher, *Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie*, w: *Rocznik Krakowski t. 1, Kraków 1898*, s. 104.

³⁴ Z. Gargas, recenzja ww. artykułu S. Estreichera opublikowana w dziale „Krytyka” t. 1/232. *czasopisma „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1899*, s. 326.

³⁵ E. Letkiewicz, s. 70.

Ručne pletené lemy sa tiež vyrábajú pomocou nástroja, napr. dreveného bartku. Aj v tomto prípade slúži bartko ako tkáčsky stav, ktorý vďaka svojej veľkosti dodal tkáčskemu charakteru remeselného a striktno stojaceho remesla, a to aj napriek rôznym typom horizontálnych a vertikálnych stavov. Na rozdiel od toho, techniky tkania lemov a čipiek umožnili remeselníkovi byť relatívne pohyblivými, ako aj v iných druhách remesiel, ako sú výšivky, pradenia alebo šitie ručne. Možnosť tkania čipiek kdekoľvek v obci, na farme, na statku alebo v dome znamená v tomto remesle veľa, pretože Čipkárka by sa napríklad mohla počas tkania starať o prácu a potomstvo, aj keď si činnosť vyžaduje veľa sústredenia. V Maďarsku, Čipkárky tkali kedysi čipky pri pasení kôz. Valec je oveľa menší ako krosno, takže je pohyblivý, ale cestovný valec sa tiež vyrábalo ako darček pre priateľov, ktorý je dokonca ešte menší ako ten mobilný.

Čipka bola dlhý čas doménou posvätného a dvorného umenia, luxusného výrobku používaného v sofistikovaných alebo vysoko symbolických miestach: drahých dvorných šiat, šľachtických, aristokratických a stredných odevov alebo v kostolných textíliách. V literatúre venovanej histórii Bobovskej čipky sa často opakujú informácie o príkazoch na čipky zo strany židovských (chassidských) obyvateľov Bobovej alebo blízkych väčších miest. V Bobovej bolo sídlo dynastie tzadik Halberstam. V Bobovej viedli školu (jesziwe)³⁶ Židia sa usadili v Bobovej v roku 1732 a okrem iného táto komunita je pripočítaná s privádzaním čipiek do obce a mesta³⁷, ale toto je jedna z teórií, ktoré sú silne nejednoznačné a neisté. Hasidická komunita navštevuje aj dnes Bobovu a stará sa o ohele³⁸ predkov na miestnom židovskom cintoríne. Wojciech Molendowicz uvádza, že Bobovskí Hasidí sú považovaní za najväčšiu komunitu ortodoxných Židov na svete: ich počet sa odhaduje na 10 000 ľudí.³⁹ Analýza listov venov a inventárov vybavenia domov židovských rodín môže poskytnúť cenné informácie týkajúce sa kockových čipiek.

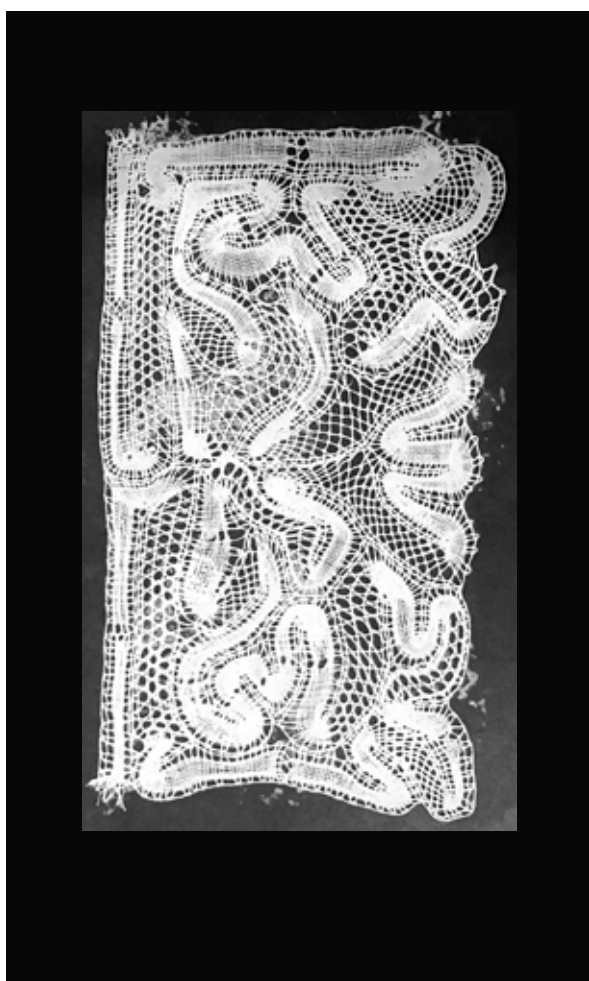


³⁶ G. Kubał, *Bobowa w gminie i okolicy*, Krosno 1999.

³⁷ M. Cięciwa, *Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś*, w: *Nasza Wiara* nr 10, 2003, s. 19.

³⁸ *Ohele - żydowski grobowiec rodzinny*.

³⁹ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż*, Bobowa 2009, s. 14.



Malopolskí Židia, podobne ako poľskí kresťania, boli spájaní s luxusným tovarom dovážaným na účely obchodu vrátane luxusných textílií, pozlátených nití a drahých kameňov, ako sú opísané v urážlivých publikáciách. Bohaté oblečenie Poľských Arméniok dokumentujú zoznamy svadobných ciest, tzv. krorąki. Arméni sa usadili v Krakove v roku 1372 a okrem iného sa zaoberali obchodom s drahými kameňmi, udržiavaním kontaktov s Francúzskom, Sliezsikom, Českou republikou, Nemeckom, Maďarskom, Moskvou, Tureckom, Perziou a Indiou. Krkonoše, v ktorých bývali Valoní, od stredoveku, boli známe pre minerály a perly. Tieto výrobky boli vyvezené vo veľkých množstvách do Talianska až do výrazného ochudobnenia ložísk a zániku mušlí žijúcich vo vodách, okrem iného Kwisa. Niet divu, že meštania kritizovali nákladné prvky arménskych obradných odevov s oveľa

skromnejšími (alebo žiadnymi) medzinárodnými kontaktmi⁴⁰, a dokonca boli vystavené relatívne obťažujúcim sťažnostiam.⁴¹

Vo forme parafrázy sa v 60-tych rokoch minulého storočia vrátila čipka v hippie móde - nosili sa čipkované volánky alebo manžety zdobené čipkami s bohato prehnutými rukávami v „barokovom štýle“⁴² Joanna Sielska cituje inú historickú publikáciu venovanú čipke šľachtica: Zürich „Nuew Modelbuch, Allerley Gattungen Daentelschnuer „neznámy autor z roku 1561 a dve rímske publikácie Isabelle Parasole z rokov 1597 a 1616.⁴³ Návrhy prezentované v barokových publikáciách odkazujú na bohatstvo súčasných foriem známych z textilného dizajnu, rezbárstva, kaligrafie, zdobenia veľkonočných vajec, zakladania zvonov a architektúry, a iného umenia tej doby.

⁴⁰ I. Turnau, *Źródła z lat 1572-1728 do ubioru polskich Ormian*, w: *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* nr 4/87, s. 601.

⁴¹ W. Łoziński, *Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku*, Lwów 1902, s. 304.

⁴² K. Trojanowska, *Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku*, w w: *Symbol - Znak - Przesłanie* t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 101.

⁴³ J. Sielska, *Historia koronki klockowej w zarysie*, s. 2.. *Estreicher, Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie*, w: *Rocznik Krakowski* t. 1, Kraków 1898, s. 104.

Remeselné, dekoratívne čipkové pásky sú základnými a najobľúbenejšími prvkami blokovej čipky, ktorej ozveny sa mohli stretnúť pomerne nedávno. V období PRL boli bežné galantérne pásky, pripomínajúce staré vzory tkané jednoduchým pásovým stehom - dnes sa nachádzajú v niektorých galantérnych predajniach, rovnaké stehy sa používajú v textilnej bižutérii.

Bobowska čipka sa dnes dá pripísať skupine ľudových remesiel alebo ľudového umenia. Táto úloha však nie je ani konzistentná, ani plne odôvodnená. Táto čipka nepredstavovala a nepredstavuje prvok oblečenia⁴⁴, ktorý sa nazýva ľud, dokonca aj v súvislosti s šatmi, ktoré sa považujú za Znak.⁴⁵ Mnohé Bobowské Čipkárky ju nespájajú s krojom vlastnej etnickej skupiny. Pogońský kroj, v ktorom sa pri prezentácii čipky, neobsahuje blokovú čipku alebo dokonca Bobowskú čipku. To bolo vyrobené pre úplne iný účel - nie pre seba, ale pre iných „dopravcov“, a tieto ďalšie prišli z bohatého a nevidieckého prostredia. Bobowska čipka nie je prvkom žiadneho oblečenia - tieto pojmy sú spojené v ekonomických dejinách⁴⁶, ale v etnografii majú rôzne významy odvodené z inej symbolickej sféry. Bobowska čipka bola a stále je utilitárska - používala sa v rituálnych (veno) posteľných bielizniach, exkluzívnom osobnom spodnom prádle, slávnostných kostýmoch - najčastejšie vo forme manžiet, golierov, otvorov a krúžkov (dialekticky): niekedy aj napr. neregionálna genéza návrhov predmetnej skupiny textilných výrobkov a v súčasnosti sa používa len v riade (šatník alebo náboženské), ako sú servítky a oltárne stuhy, aleje (liturgické rúcha) a sporadicky ako obklady pre veľkonočné košíky. Genéza Boboskej čipky, ktorá je spojená s Holandskom a Talianskom, im preto nedáva regionálne charakteristiky z hľadiska pôvodu, pretože tieto vzorce neboli vytvorené miestnou komunitou, napr. etnickou, ako by to bolo v prípade Pogórczanov, medzi ktoré patria obyvatelia Bobowej. Až v budúcnosti, z hľadiska mnohých rokov, bude možné hodnotiť dnešné vlastnícke vzory ako lokálne - ak dominujú v celej produkcii.



Sociálna štruktúra, ktorá je opísaná neskôr v tomto dokumente, opisuje jedinečnosť Bobowskej čipky, tiež zabezpečila, že pôjde nad rámec vidieckych oblastí. V súčasnej dobe, blokovú čipku tkajú dcéry Bobowských Čipkariiek žijúce v mestách, a to aj v zahraničí. Nie je to remeslo ľudové, ale umelecké a v niektorých prípadoch dokonca umelecké diela.

⁴⁴ J. Turnau, *Słownik ubiorów*, Warszawa 1999.

⁴⁵ J. Turnau, *Ubiór jako znak*, w: *Lud t. 70*, Wrocław 1986, s. 67-84.

⁴⁶ M. Borejszo, *Nazwy ubiorów we współczesnej polszczyźnie*, Poznań 2001.

V mnohých prípadoch (nie všetky z nich!) však Bobowska Čipka bola a je formou ľudového prejavu, teda v skratke vyjadrením obyvateľstva žijúceho vo vidieckych oblastiach. To bolo vždy produkované vidieckymi obyvateľmi. V tomto zmysle ho možno klasifikovať ako produkt ľudového umenia alebo ľudovej remeselnej výroby, ale ide o klasifikáciu s veľmi zlou identifikáciou. Súčasná klasifikácia, ktorá môže byť považovaná za populárnu, je neopodstatnená, ak je založená na klasifikácii podľa miesta bydliska, pretože vidiecke oblasti stratili väčšinu znakov, ktoré ich odlišujú od mestských oblastí - sú takmer úplne diferencované hustotou budov. Oblečenie, dostupnosť do komerčnej ponuky, druh služieb, životný štýl, jedlo, vybavenie domácnosti a iné - všetky tieto vlastnosti stratili svoj význam a vo svojom kontexte sa oboec nelíši od mesta. Ani povolanie alebo charakter zamestnania vidieckeho obyvateľstva neurčuje ľudový charakter ich remeselných výrobkov, pretože malá menšina vidieckeho

obyvateľstva sa v súčasnosti zaoberá poľnohospodárstvom. Okrem poľnohospodárskej práce sa obyvateľstvo zaoberalo aj šitím a výrobou čipky, ktorá bola pred sto rokmi opísaná ako priemysel.⁴⁷ Je ťažké brániť v sociologických, etnografických a antropologických pojmoch klasifikáciu Bobowskej čipky ako produktu ľudového umenia alebo ľudového remesla. Je to nepochybne produkt umenia alebo remesla. Ďalšia analýza etnografie by mala byť podriadená proporciám tejto klasifikácie - kedy končí remeslo a umenie?

Blokovej čipke bol vždy pripisovaný určitý symbolický obsah - naturalistický, náboženský a národný. Počas hnutia za nezávislosť na prelome 19. a 20. storočia bolo každé tradičné poľské remeslo považované za nástroj na vytvorenie národného štýlu⁴⁸, takže čipka dostala aj takýto príbeh. Od tohto obdobia prichádza moderne reprodukovaný termín „slovanská čipka“, t.j. tie, ktoré majú najtradičnejšie motívy, alebo tie, ktoré tradične sa považuje za tradičné. Čipkové vzory vytvorili poľskí umelci a umelci miestneho, národného a medzinárodného spektra. Nové, módné vzory boli vytvorené na plátne tradičného, známeho z minulosti, prítomného nielen v Bobovej, ale aj v iných krajinách. Miestni animátori kultúry si uvedomujú, že návrhy známe v Bobovej ako najtradičnejšej, mnoho rokov replikované v čipkách, majú svoje vlastné vzory v najstarších čipkách vyrobených v Holandsku.

Spolu s vývojom blokovej čipky v Bobovej sa vyznačovali jej charakteristické črty, ktoré v terénnych rozhovoroch zdôrazňujú Čipkárky:

1 - tradičná Bobovská čipka je umelecké remeslo (alebo majstrovské dielo), typ textilného pletiva, šnúrkou ručne tkanej ľanovej nite v prírodnej farbe s použitím drevených blokov v podobe polievčikov, ktoré sa používali v súlade s pravidlami čipkovej techniky a tradície a vďaka talentu a predstavivosti autorov - umelcov vytvára produkt s výnimočnou starostlivosťou o výkon s využitím tradičných

⁴⁷ *Islownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.*

⁴⁸ *J. Sielska, Historia koronki klockowej w zarysie, s. 8.*



a miestnych vzorov, stehov, motívov, surovín a materiálov.

- 2 - prítomnosť hrany, typ hranice, zvyčajne dost úzka.
- 3 - pravá a ľavá strana - je ťažké rozlíšiť najmä pre laikov.
- 4 - monochromatický - biely, svetlosivý,.
- 5 - ľanové semeno - použitie len ľanových nití.
- 6 - relatívne hrubé ľanové nite - to má za následok širší rozmer základného pásu (plátno).
- 7 - seno - bubon (valec) naplnený iba miestnym senom.
- 8 - tradičné stehy a grafické motívy - tvary opakované niekoľko desiatok rokov: tkanina, sito, listy, usporiadané v opakovateľných vzoroch (viac v podsekcii „Symboly“).
- 9 - tradičné vzory - páska s viacerými kamerami, rozeta viacerých kamier, ako aj vzory uvedené v podsekciiach „Vzor“ a „Symbolizmus“ (napr. Dębówki, Morské vlny, Tulipány).
- 10 - miestni autori-manažéri majú vedomosti o remeslách a schopnosti splietať čipky v dôsledku predovšetkým dlhodobého vnútro podnikového vzdelávania, ako aj kooperatívneho a profesionálneho zlepšovania.



Bobovská Čipka je v predmetovej literatúre opísaná na rovnakom základe ako iné druhy kockových čipiek, ale je jedinečná. Vďaka činnosti miestnej komunity bolo možné zachovať kontinuitu bobovskej čipky od 19. storočia až po súčasnosť, s malými prestávkami v minulosti. Družstvo, školy, združenie, komunitné centrum kultúry, vidiecke ženy v domácnosti, upratovacie služby, szabasówka, turistické informačné stredisko, mimoškolské workshopy, pamätná miestnosť, štvrťročné, neformálne skupiny a sieťovanie čipiek pôsobiace v obci a na internete a nakoniec krajkové strany - všetky tieto inštitúcie a komunity spoločne prispeli k zachovaniu kontinuity existencie remesiel a Bobovskej čipky ako objektu, textu o miestnom systéme kultúry, ktorý autor tejto práce vysvetľuje v ďalších častiach tohto systému.





Dôležitým znakom blokovej čipky, vrátane Bobowskej, je skutočnosť, že v praxi ju nemožno rozbiť ako háčkovanú čipku. Kocková čipka nie je pletená a tkaná, takže ju možno v prípade potreby zamotať, ako keby sme chceli splietať tkaninu. Nikto to nerobí v praxi, pretože je to veľmi zdĺhavá práca a neexistuje spôsob, ako viesť k obnove celej nite, ako je to v prípade háčkovaných čipiek, ktoré sa dajú očistiť a relatívne rýchlo opraviť chyby alebo že sa niť stáva novou čipkou. Preto nie je miesto pre chyby v tejto čipke - ak sa konajú, sú

v nej upevnené a viditeľné skúseným okom Čipkárky, konzervátora alebo kritika umenia. Z tohto dôvodu, okrem iného, je tak málo ľudí, ktorí sa rozhodnú prevziať výzvu vytvoriť kvalitnú Bobowskú čipku. Je to jednosmerná cesta a cieľom je len úspech, teda úspešná, krásna čipka.

Za zmienku stojí aj hlavná farba nachádzajúca sa v historickej Bobowskej čipke, ktorá je opísaná v podsekcii „Vlákna“. Tradičná Bobovská čipka sa vyznačuje prírodnou, svetlošedou ľanovou niťou. Je tu aj tretia vlastnosť, ktorá dáva blokovej čipke najvyššie hodnoty umeleckého remesla: potrebná pozornosť a zameranie. Nemôžeš ju splietať bez toho, aby si jej venovala plnú pozornosť. Blokovaná čipka vyžaduje pozornosť a nemôže byť rozdelená napríklad na televíziu, ako je tomu v prípade háčkovania alebo pletenia jednoduchých, opakujúcich sa stehov v ručne vyrobenom úplete, napríklad odevu. Tento druh textilného remesla, ako je čipka, vyžaduje veľkú koncentráciu, ktorá zaručuje minimalizáciu rizika chýb. Vzhľadom na to, že nie je možné ohnúť čipkovú cievku, je to najdôležitejšia podmienka úspešného remeselného spracovania. Je stále relatívne skoro považovať viacfarebnú čipku za tradičnú, ale všetko naznačuje, že za sto rokov budú považované za tradičné od prelomu 20. a 21. storočia. Preto je dôležité zdôrazniť, že tradičná Bobovská čipka z 19. a 20. storočia je farbou zlomenej bielej alebo svetlošedej, ktorá je výsledkom prirodzenej farby, nebielenej, ľanovej nite.

Centrum kultúry a propagácie obce Bobowa, ktorá pôsobí v súčasnosti, informuje, ako súčasť svojej Galérie Blokovej Čipky, že pojem „blokovaná čipka“ je odvodený z drevených, predĺžených cievok, zakončených stopkou, nazývanou „blokom“. Karol Majcher, autor monografie „Bobowa. História, ľudia, pamiatky“, vo svojej tvorbe cituje univerzálnu encyklopédiu z roku 1860. V nej čítame: Bobovská Čipka bola dôležitým stĺpcom v skromnej výprave blízkyh ušľachtilyh panien. Celá populácia žien sa zaoberá touto prácou. Používajú sa na vyplnenie postelnej bielizne a bielizne na ženskej strane.“⁴⁹

⁴⁹ Z materiałów udostępionych przez Centrum Kultury i Promocji Gminy Bobowa w Bobowej.



Keby nebolo čipkárské vzdelávanie a pro-čipkové aktivity v obci Bobowa a mimo nej, bolo by zabudnuté na miestnu čipku, ako v Zakopanom. Našťastie, v roku 1899, bola otvorená Národná škola čipiek v Bobovej, kde boli čipkári vyškolení na povolanie, vďaka čomu boli profesionálne nové generácie vyškolené na pokračovanie tohto krásneho remesla. Funkciu riaditeľky tejto školy zastávala Helena Rzczycka-Dzikiewiczowa, manželka vtedajšieho starostu, ktorá vyštudovala Národnú školu čipiek v Lvove a Ústredný kurz čipkárstva vo Viedni (1900). Po roku 1917 bola vedúcou čipkárskej školy v Zakopanom.⁵⁰ Podobné školy boli otvorené aj v iných mestách. Boli učené čipky, výšivky a iných druhov remesiel nazývaných „dámske roboty“. V rokoch 1902 a 1905 boli študenti v škole v Bobovej vysoko oceňovaní v zahraničných súťažiach v Saint Luiz a San Francisco. Bohužiaľ, napriek skutočnosti, že v škole bežali kurzy čipky, bola zavretá v roku 1912 (ale podľa školských záznamov - len v roku 1927⁵¹), a ako dôvod pre národné oddelenie dal silný rozvoj textilného priemyslu a nízkym predajom ručných výrobkov. Škola bola reaktivovaná v novom vzorcu v roku 1946 ako odborná škola, a čipkárstva učili, okrem iného, absolventi kurzov čipkárstva vo Viedni.⁵² Záujem však o kockové čipky bol už tak nízky, a to najmä smerom k povojnovému vývoju priemyslu a všetkých druhov techník výroby. Potom sa prijali ďalšie opatrenia na záchranu a odborná škola pokračovala vo svojej činnosti - za ponížený začala fungovať v dvoch budovách: v internátnej škole postavená na zvyškoch panských budov a otvorená v roku 1960 a nové školské budovy vytvoreného v roku 1971 na základoch bývalého domu Čardík benzion Halberstam, kde v súčasnosti je prevádzkovaná. Od roku 1990 sa učí dámske krajčírstvo, ale neučia čipky alebo výšivky, ale funguje tu „Izba pamäte“, vykonaná vedením školy. Tam boli vystavené pamiatky bobovského a vonkajšieho čipkárstva, remeselné a poľnohospodárske pamiatky.



⁵⁰ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Ż, Bobowa 2009*, s. 115.

⁵¹ *Ibidem*, s. 150.

⁵² *opcit.*



V máji 1949 na zakladajúcej schôdzi dvadsaťosem Čipkáriek založilo Pracovné družstvo RLIA „Čipka-Bobowa“. Po mnoho rokov, kooperatívne objednané čipkové výrobky od obyvateľov obce Bobowa - ich povinnosťou, ako v časoch Poľskej ľudovej republiky, bolo tvoriť mesačný štandard, ktorý garantoval platbu. V súčasnosti je činnosť družstva hodnotená ambiciózne: jeho prínos k ekonomickej podpore existencie Bobowianiek a Bobowian je oceňovaný (nákupy, dôchodkové dávky pre približne tri tisíce čipkárov pracujúcich v chatovom systéme⁵³), ale aj kvalita a masový úpadok, ako aj pád prestíže Bobowskej čipky a čipkárske povolanie. Rovnako ako v mnohých prípadoch akéhokoľvek umeleckého remesla, jeho ma-

sívnosť spôsobuje zmiznutie úcty k výstupu a voči ľuďom, ktorí tieto diela produkujú. Hovorí sa, že kúpa čipky bola vykonaná „na kilogramoch“, pričom naznačovala, čo by sa predalo lepšie, a čo je horšie, tak bolo priamo ovplyvnené úrovňou výroby, ktorá stratila svoje črty umenia, ako aj dizajnu. V roku 1992 bolo plánované zlikvidovať družstvo, ale namiesto toho bol vyvinutý nový spôsob prevádzky. Spolu s Nadáciou CEPÉLIA sa odteraz vo Varšave konajú výstavy výrobkov a od roku 2018 má družstvo nové sídlo v Bobovej. Obdobie politickej transformácie v Poľsku prinieslo riziko zániku remeselnej výroby čipiek v obci Bobowa. Stalo sa to v Zakopanom, kde po ukončení školy nebola zrekonštruovaná ani čipkáreň ani remeslo.

⁵³ *Ibidem*, s. 145.



V Bobovej prežili dodnes čipky, pretože ochranné opatrenia boli prijaté včas. V roku 1995 bola vytvorená dynamická Asociácia regionálnej tvorivosti, ktorá realizuje najdôležitejšie lokálne aktivity na podporu a ochranu Bobovskej čipky. Tieto aktivity majú široký, medzinárodný vzdelávací, informačný a propagačný dosah. Organizácia úzko spolupracuje s Centrom pre kultúru a propagáciu obce Bobowa, vďaka ktorej táto výstava je možná. V roku 2000 Asociácia spolu s obcou slávnostne otvorila cyklické ročné vydania jediného poľského Medzinárodného festivalu čipiek (pôvodne celoštátne). V rámci festivalu sa konajú rôzne prímorské podujatia, ako aj kurzy pre deti a mládež z tkania čipiek. Na festivale sa stretáva medzinárodné prostredie Čipkariiek, módné prehliadky, krajkové workshopy a Národná súťaž čipkových blokov, po ktorých nasleduje výstava po súťaži.



Dôležitým miestom na mape Bobovej a poľskej čipky je Galéria Čipky, ktorá bola organizovaná v ústredí Centra kultúry a propagácie obce Bobowa, ako aj samotnej budovy, ktorá bola popísaná neskôr. CKiPGB bola založená v roku 1980, potom pod názvom Komunálne kultúrne centrum a dodnes v pamäti mnohých Čipkariiek pôsobí pod pôvodnou skratkou: GOK. V roku 1998 bola GOK zlúčená s Komunitnou verejnou knižnicou, ktorá vytvára Kultúrne centrum, a o rok neskôr bol vytvorený aktuálny názov⁵⁴. V galérii sa nachádza sála plná príkladov rôznych čipiek, z ktorých dôležitým miestom sú čipky a bloky a medzi nimi aj tradičné polia Bobovskej čipky. Hostia tu tiež nájdu historický náčrt Bobovskej čipky a príbehy o starých, záslužných Čipkárkach. Samostatná tabuľka je zbierka Bobovských drevených blokov, ktoré používali bývalé Čipkárky. Galéria okrem expozície starožitných a nových čipiek a čipiek z iných krajín podporuje aj čipky od moderných čipkárov.

⁵⁴ W. Molendowicz, *Bobowa od A do Z, Bobowa 2009*, s. 14.



Spoločenský a kultúrny časopis „Nasza Gmina“, ktoré vydáva Centrum kultúry a propagácie obce Bobowa, informuje o jednotlivých edíciách festivalu a o všetkých ďalších dôležitých podujatiach čipiek v obci. Noviny tiež vydávajú pravidlá súťaže čipiek organizované každý rok v rámci festivalu. Informácie o čipkách nájdete v mnohých číslach časopisu. Centrum, ako mestská jednotka mestského úradu, má ešte ďalší dôležitý satelit, ktorého úloha pri podpore tvorby bobowských čipiek je neoceniteľná, pretože v centre mesta, na okraji trhu, na hlavnej ulici provinčnej triedy a fontáne so sochou Koronczarka, je pavilón Turisticko-informačné stredisko, v ktorom sa okrem toho môžete pozerať na živú scénu, ako vzniká Bobowska čipka, pretože tu je remeslo prezentované skúsenými Čipkarkami.

Na vonkajšej stene budovy Centra, kde sa nachádza Galéria, bola v roku 2015 vytvorená umelecká nástenná maľba umelca NesPoona o geometrii inšpirovanej tradičnou Bobowskou čipkou, ktorú inicioval Bogdan Krok, miestny nadšenec a animátor kultúry. V Bobowe je naplánovaná nová nástenná čipka, tentoraz na stene Komunálneho úradu. Prechádzajúc centrom Bobowej, pri pohľade na početné kovové ploty okolitých objektov a balustrády schodov, máte dojem, že ide o motív malej architektúry, ktorá by mohla byť aj odkazom najstaršej formy Bobowskej čipky, tj ozdobeného pásu (lem). Na trhu Bobowa od roku 2008 stojí socha Čipkárky, ktorej miniatúra je tiež v Čipkovej galérii, a v prípade potreby je prezentovaná na rôznych miestnych alebo vzdialených podujatiach. Pamiatka je súčasťou fontány a bola vyrobená z mramoru Roberta Motyku z obce Bobowo.





Morawski v seriáli "Obrazy miest a miest niektorých", písal o Bobovej, poznamenal:

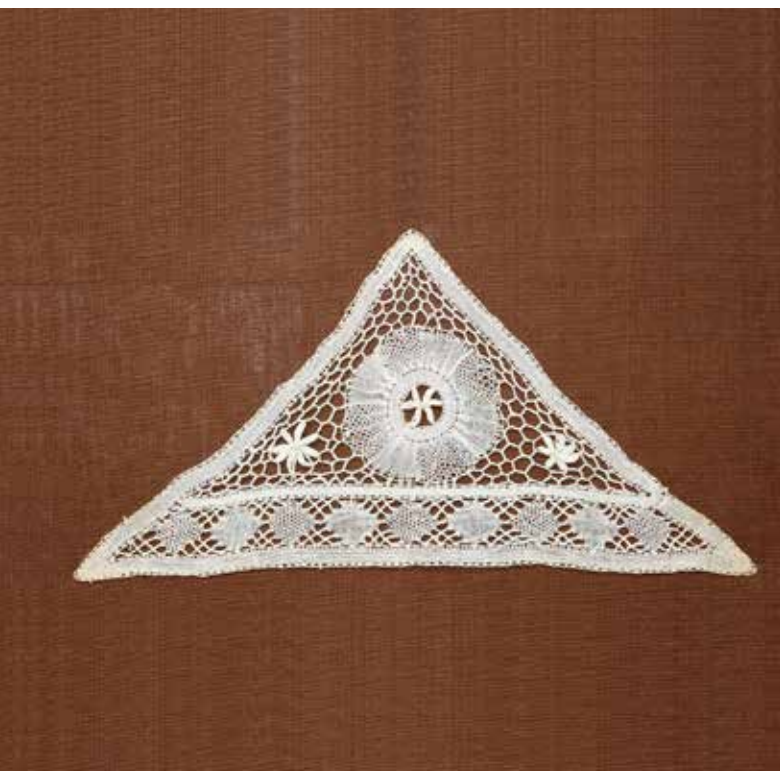
„V lete, za jasného dňa, v takmer každom dome, dievča, sediace na prahu, kameňa alebo malého stola, pred vankúšikom pokrytým pieskom, postavené na otočenom bare, z ktorého visia na niťach veľa kolkov. Toto sú kľúče, s ktorými je vlákno pletené vzorované, transformované do čipky alebo vložky. Dievčatá, niekedy osamote, sedia a sedia spolu, smejú sa a rozprávajú veselo a ich prsty v neustálom pohybe rozprávajú si cestu a svoju čipku. Robia všetky vzory, nie vôbec okrasné, z veľmi malej vložky, na niekoľko palcov široký. Morawski nazval Bobovu „hlavným mestom sadeckých čipiek“⁵⁵ Blokovaná čipka je leitmotívom v Bobovej. Na sláve sa podieľajú aj ľudové kapele: pieseň a tanec „Koronka“ a „Koronecka“, ako aj súkromné osoby, veľvyslanci Bobovskej čipky, ktorí majú čipky okolo hraníc obce, provincie, krajiny a kontinentu.⁵⁶ Obyvatelia obce môžu byť hrdí na túto miestnu krajinu kultúrneho fenoménu a miestneho produktu.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *O dawnych ambasadorach wspomina W. Molendowicz w pracy „Bobowa od A do Ż” wydanej w Bobowej w 2009 r., s. 78. Do współczesnych ambasadorów należą niektóre Koroncarki regularnie prezentujące swoje koronki na festiwalach i pokazach poza Bobową.*

V sídle Centra pre kultúru a propagáciu obce Bobowa, v období od januára 2017 do augusta 2019, sa realizuje projekt „Szabasówka” projektu „Bobovskej školy tradície”, „vytvoriť program na obnovu tradičného umenia v spoločenskej a kultúrnej praxi miestnej komunity, zvýšenie ponuky program v oblasti kultúry a kultúrneho vzdelávania, zlepšovanie vybavenia miestnej kultúrnej infraštruktúry a posilňovanie ekonomického potenciálu obyvateľov - účastníkov workshopov získavajúcich nové zručnosti. Rozsah činnosti tejto dizajnerskej školy je m.in. organizovanie dielní čipiek. Vzhľadom na ukončenie tohto vzdelávania na Základnej odbornej škole môže byť Bobowa hrdá, že ho bude pokračovať aj v iných formách a inštitúciách. Rozsah vzdelávacích aktivít zameraných na Bobovsku čipku je v Bobovej impozantný a môže byť vzorom pre iné komunity ochrany a propagácie historických a tradičných remesiel, ako je napr. a formy podnikania.





Dnes, v múzeách, Bobovské čipky a bloky sú uložené v umeleckých oddeleniach alebo v etnografických oddeleniach a tvoria samostatnú skupinu čipky, ktorá sa vyznačuje predovšetkým vzorami a stehami, alebo spôsobom pletenia niť do motívov, ktoré vytvárajú skôr navrhnutý, chytrý a krásny celok. Bobovské čipky vynikajú za niečím viac, čo sa nedá vidieť ani v samotnej čipke, ani na výstavách, ani v domoch Čipkariiek: vyniká spoločenskou sieťou, ktorá ich spája a vytvára špeciálnu štruktúru.

Bobovské čipky boli vytvorené v obci Bobowa už mnoho rokov. Schopnosť ich vykonávať bola zdokonalená (a stále je) mnohými generáciami Bobowianek a Bobowian. Ocenili ich návštevníci a miestni, profesionálni a občasní nadšenci ume-



leckých remesiel. Niektorí etnografi ich kvalifikujú na výrobky ľudového umenia. Sú produktom talentovaných rúk žien a obyvateľov vidieckych oblastí a malého, pôvabného mesta s očarujúcim trhom, v strede ktorého stojí ... samozrejme, čipkárka - vytesaná do kameňa na prežitie všetkého zmätku remesiel. Obyvatelia robili čipky pre obyvateľov menších a väčších miest, ľudí rôznych štátov, ale predovšetkým pre nádherné ženy a starostlivé ženy v domácnosti, ktoré tieto krásne čipky zaradili nielen do osobného oblečenia, ale aj do bytového zariadenia.

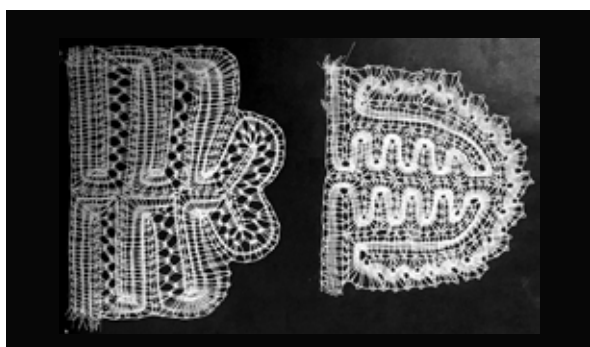
Hodnotu Bobovskej Čipky ocenili davy žien rôzneho pôvodu. Čipka bola prvkom, ktorý dokázal vysoké sociálne postavenie a bohatstvo, dokonca boli zaradené do svadobnej cesty. Takže Bobowianki tkali čipky na mnoho, mnoho rokov, pretože dopyt po týchto krásnych výrobkoch sa nezmenšil. Autori to urobili tak krásne a presne, že v určitom momente bolo uznané, že stojí za to systematicky vyučovať miestnu mládež tohto umenia, aby mohla budovať svoj profesionálny život na novú zručnosť a pobyt v komunite, posilňovať miestnu komunitu a budovať pocit miestnej identity. Vzdelávanie profesionálnych čipkárov šlo ruka v ruku so systematizovaným usporiadaním ich šnúriek pre potreby mešťanov a šľachty. Čipkárske družstvo bolo koordinované družstvom „Koronka“ a mnohí obyvatelia obce Bobowa to dokázali umeleckým spôsobom, ako aj zvýšiť svoj nepoľnohospodársky príjem. Tak ako v iných mestách, obciach a krajinách, tkanie čipiek sa stalo spôsobom pre individuálny a spoločenský život v Bobovej, vrátane na vytvorenie rodinného rozpočtu. Obyvateľstvo obce sa zaoberalo najmä poľnohospodárstvom, ako aj krajkou a šitím (predtým známe ako szwactwo).⁵⁷ V predvojnovom období to bola ťažká fyzická práca silne závislá od počasia a prírodného prostredia. Toto jemné remeslo nebolo len ďalším zdrojom príjmov a zachránilo mnohým rodinám pred nedostatkom, ale prinieslo aj pekný odrazový mostík kontrastujúci s tvrdou prácou na farme.

⁵⁷ Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.



Je chvályhodné, že obyvatelia obce dokázali efektívne riadiť svoj talent, zručnosti a vedomosti. V tom čase to bol príklad výnimočného podnikania, pretože celé rodiny Bobowej tkali čipky. Dnes je viac ako jedna obec odmenená za takýto príspevok k rozvoju miestneho hospodárstva. Porovnaním zbierok Bobowskiej čipky v etnografických múzeách s dnes vytvorenými čipkovými záznamami sa stretávame s stále sa opakujúcimi menami. Bobowa je naozaj čipkárске spoločenstvo a na tejto výstave môžete obdivovať jeho výtvory.

Remeselníčky a umelkyne, ženy a dievčatá, ktorí sa špecializujú na výrobu tohto typu čipky, nielen v Bobowej, sa nazývajú Čipkarkámi⁵⁸, zatiaľ čo muži sa nazývajú Čipkári⁵⁹. Pod ich šikovnými prstami prišli skutočné textilné zázraky, ktoré boli predané mešťanom a šľachticiam na ozdobu svojich šiat, spodnej bielizne, prestieradiel alebo obrusov, skrín (pruhov na príborníku) alebo sukní (v dialekte: burek). Taktiež boli odovzdané miestnym farnostiam na obrady a na oltár. Bobowskie čipky viazanie boli použité pre veľkonočné koše, ale nie pre vypchávanie, ale len na pokrytie potravín, zo strachu z možnej špiny, pretože...



... pretože Bobowska čipka bola vždy predmetom osobitnej starostlivosti pre Bobowian. Autori sa s ňou zaobchádzajú obmedzene, aj keď s pietizmom. Čipkárky zriedka zariaďujú na svoj nábytok svoju vlastnú čipku. Nezahŕňajú ich do oblečenia, pokiaľ nie sú slávnostné. Čipky, ktoré vyrábajú, sú často také krásne, že ich rýchlo nakupujú aj iní remeselníci, ktorí ich radšej ozdobia svojimi odevmi a interiéromi, než aby ich robili. Predtým, ako sa čipka narodí v celej svojej sláve, prebúdz sa k životu mnoho mesiacov na mäkkej posteli, ktorá je...



Bubon

... inak valček a v zahraničí vankúš. Je to akýsi objemný vankúš, mäkká postel' pre čipky. Toto je ďalší charakteristický znak regionálnych a národných remesiel. Tento výrobok je vytvorený na jemnej, prírodnej podšívke - v tomto remesle je jedinečná jemnosť, ktorá sa valí cez všetky stupne a náčinie. Pri pohľade na laického valca môže dôjsť k záveru, že je to časť pohovky - celkom pohodlná, šušťavá, pretože je plná sušenej, voňavej, bobovej lúky:

- seno; seno bolo tradičnou historickou náplňou a vždy pochádzalo z pastviny Bobowa; záťah sena z okolitých polí zachytáva aj jeden z obrázkov zobrazených v reštaurácii Bobowa v blízkosti námestia; iné použité výplne, to...
- piliny, ktoré sa považujú za hygroskopické, a teda príliš ťažké,

⁵⁸ Dla podkreślenia statusu autorek i autorów koronek, w niniejszym tekście używam tych określeń z wielkich liter.

⁵⁹ Podobną zmianę z „cz” na „k” zauważyłam w używaniu określenia „koronkarstwo”, a nie „koronczarstwo”. Wydaje się, że „cz” przypisane jest wyłącznie żeńskiej formie profesji.

- syntetická špongia, ktorá sa považuje za vysoko netradičnú a nepohodlnú pre vbíjanie špendlíkoch
- slama, ktorá je tuhá a nepohodlná aj pre kolíky, pretože zanecháva príliš veľa voľného priestoru,
- piesok, ktorý bol nevyhnutný, ale je veľmi ťažký a spôsobí, že bubon sa nemôže otáčať, keď sa tkanie postupuje.



Jedna z Čipkariiek začala svoj čipkový život bez tkania na valci, ale ... kdekoľvek, pretože ako samouk sledovala staršie sestry. Skúsené Čipkárky jej nedovolili spoznať tajomstvo tohto remesla príliš skoro. Poznatky boli starostlivo strážené a mladý čipkársky učeň musel vyrastať, aby dosiahol vek vhodný na to, aby sa mohol v novej Čipkárke splietať a stať sa rodinou, ale aj potenciálnou konkurenciou existujúcich Čipkariiek. Ako sa v tejto situácii deje dievča snívajú o tkaní čipky. Viac na to v podsekcii „Vlákno“. S osobným valčekom sa otvárala cesta dievčenskej čipky - to bol dôležitý moment v jej živote (viac - v podsekcii „Vlákno“). V súčasnej dobe dievčatá v čipkárskej rodine majú svoje malé valčeky.



Bubon je v dialekte názov valčeka, ktorý používajú niektoré Čipkárky v obci Bobowa - to je ďalší charakteristický rys tejto čipky. V skutočnosti, každá Čipkárka je ako muzikant: po mnoho mesiacov objavuje svoju vlastnú melódiu, niekedy zloženú iným autorom vzoru, ktorý často zostáva skrytý ako „neznámy autor“, pretože niektoré z týchto tradičných návrhov boli replikované po mnoho generácií. Príkladom takéhoto vzoru je čipková páska, ktorá predtým ozdobila posteľnú bielizeň nevesty v tejto záležitosti - Bobowske čipky boli preto dôležitou súčasťou vena, čím sa zvýšila jeho hodnota. Bobowianki sú muzikálni - hudobne definujú šachtu, bez ktorej sa nevytvára žiadna bloková čipka. Jedna zo zásluhných Čipkariiek, pani Krystyna Lach, povedala, že počas socializácie Bobowskej Čipky spievali kamarátky bývalé tradičné piesne - rovnako ako pri iných spoločenských aktivitách, ako napr. hrášok. Dnes, každá Čipkárka opatrne drží na kolenách (alebo pred nimi) bubon pokrytý zložitým vzorom, s mnohými blokmi visiacimi voľne na bielych alebo sivých vláknach. Tím Bobowských čipkariiek je schopný hrať viac ako jeden tichý koncert... a každý z bubnov je iný, pretože...





Púzdro

...pretože každý je pokrytý iným krytom, tj tkaninou extrahovanou z domácich komôr. Neboli použité žiadne nové tkaniny, bolo by to príliš bohaté. Textúra a vzor textílií sú tiež dôležité, ale nie sú to dobre známe prvky tvorby bobovskej čipky. Nie je to len nejaký materiál. Použitie domácich obrusov alebo záclon tkaných z lanu, prípadne bavlny, nikdy syntetických, bolo chvályhodné. Lepenie kolíkov (o nich - ďalej) do syntetických textílií a ich dotýkanie po mnoho mesiacov nie je príjemné - Čipkárky často potvrdzujú, že obloženie valca by malo byť lenené tak, aby kolíky zostali pevne vo väzbe tkaniny. Kryt nie je možné šiť z príliš tenkého, tenkého, hrubého alebo veľmi hrubého materiálu. Ak Čipkárka nechce alebo nemôže šiť kryt, vykonáva ho iný člen rodiny. Najčastejšie je vyrobený z textilného rukáva, ktorý je zošíty na jednej strane a plnený senom z Bobovej. Šetrné Bobowianki boli schop-

né realizovať umelecké oddelenie známe dnes ako anglický upcycling, pred mnohými rokmi. Spočíva v tom, že sa na použité položky použije vyššia umelecká hodnota (teda predpona hore). Bielizeň, tradičné tkaniny sa perfektne hodia na kryt bubnov a tvoria opätovne použiteľný vonkajší obal. Tkaniny majú zvyčajne kockovaný alebo zeleninový vzor, ako skoršie obrusy alebo záclony. Čipkárka si vyberá vlastnú tkaninu, na ktorú sa bude pozerať až niekoľko rokov pri tkaní mnohých čipiek. Čipkárky majú dokonca niekoľko rôznych bubnov, ktoré sú prispôbené veľkosti čipky - šírka čipky je daná dĺžkou bubna. Jeho priemer je viac-menej podobný, pretože sa otáča pri tkaní čipky, alebo sa vykonáva na tzv. druhej strane. Vzor tkaniny musí preto potešiť oko Čipkárky, hoci je čiastočne pokrytý papierovou doskou. Medzitým sa doska (papier, kartón) kladie na...



Vzor

...vzor - ďalší odkaz kvintesencie tvorby Bobowskej čipky. Čipkárky samy priznávajú, že sotva niekto kreslí vzory duplikované všetkými Čipkármi. Vzory prichádzajú niekde, niekto ich raz urobil, ale kto...? Zriedka je to známe. V súčasnosti môžete vidieť viac starostlivosti o autorizáciu dizajnov, najmä preto, že existujú hlasy o zdvíhaní a dokonca kradnutí tohto duševného vlastníctva. Aby sa tomu zabránilo, čipka by mala byť predložená spolu s rodným listom výrobkov, na ktorých je opísaný dizajnér dizajnu a výkonný umelec. Je pomerne zriedkavé, že je to jedna a tá istá osoba. Autorizácia vzorov je nevyhnutnou praxou, ktorá eliminuje zbytočné spory. Čipkárska škola v Zakopanom sa pýši faktom, že tam boli čipkové vzory navrhnuté slávnymi umelcami. V škole v Bobowej

sa vytvorili aj čipky, ale autorstvo nebolo zdôraznené rovnako ako v Podhali. Niet divu, že je ľahké zabudnúť na odňatie duševného vlastníctva niekoho iného. Majsteriek, ktorí dokážu splietať čipky a vytvoriť pre nich vzor a dať ich na tabuľu, je málo. Doteraz vytvorené návrhy sa reprodukovujú takmer nekonečne a nové sa získavajú z internetových alebo papierových hobby časopisov. Počas fungovania družstva Koronka táto inštitúcia poskytla návrhy zverejnené vo forme brožúr a zaslané družstvám. Niektorí Čipkárky si všimli, že ho prestali dostávať asi pred piatimi rokmi.

Tradičnú Bobowskú čipku so vzorom zloženým z motívov sa nevyrába... bez vzoru. Je však možná tkaná čipka bez vzoru a to sú základné typy





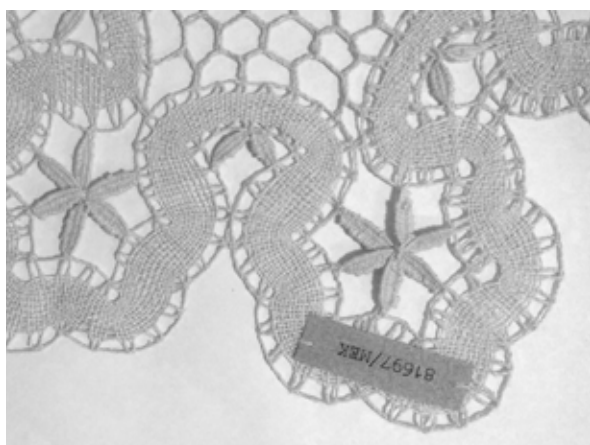
čipkovej pásky. Nedostatok vzoru neznamená absenciu papierovej dosky natihnutej na hriadeli. Vkladanie kolíkov do surového papiera je obtiažne a v korunke je dôležitá pravidelná vzdialenosť bodov závitú nite, t.j. tie, v ktorých sú kolíky zvyčajne prilepené. Najväčšia čipka je vytvorená prvýkrát vo vzore a preto sú dosky so vzormi vyrobené z tenkého papiera - pohodlné pre kolíky, ale jemné a odolné. Ak však neexistuje žiadny vzorec, takzvaný preszpan (dialektom: proszpan), alebo preddierkovaná tenká doska, v ktorej je rozstup otvorov striktnie pravidelný a ľahšie sa vkladá do kolíkov. Čipka tkaná na prášku sa nazýva herum gerum a má formu len stužiek s jednoduchým, geometrickým vzorom, pretože len oni sú schopní robiť bez ozdobného vzoru. V Bobovej Čipkárky tiež robili čipky ako herum gerum na objednávku bohatých Židoviek⁶⁰, a ich vnuci sa dnes zaoberajú vytváraním valcov pre svoje ženy, Čipkárky. To je jeden z najtypickejších druhov bobowských čipiek - pásky sa používali hlavne na posteľnú bielizeň. Z čipky na vzore ju rozlišuje skutočnosť, že gerum herum nemá pravú ani ľavú stranu.

Každý obrázok, motív, siluetu možno prepisovať ako vzor čipky a na vykonanie takéhoto prepisu potrebujete nielen zručnosť tkania čipiek, ale aj

priestorovú predstavivosť, plánovanie zručností a umelecký talent. Aby sme vytvorili nový vzor, musíme si byť schopní predstaviť čipku stokrát rýchlejšie a až do konca, potom na základe tohto predstaveného procesu prepísať vlákna nití na líniách a rovinách, ktoré sa potom obrátia späť do tkanej čipky. Nie každý to dokáže, ale to je aj dôvod, prečo boli existujúce vzory duplikované. Stále sa opakujúce vzory stehov a motívov viedli k vytvoreniu Bobowskej čipky, skupiny tradičných dizajnov, ktoré zostali nezmenené po celé desaťročia. Vynaliezavosť a inovatívnosť Čipkariiek sa preto neodporúča, ak je cieľom tento kánon posilniť. Ak sú potrebné nové, jedinečné formy, je žiaduce inovatívne myslenie a schopnosť prekladať vzory do jazyka kreslenia. Skúsené Čipkárky zdôrazňujú poradie praktík čipky: po prvé, musíte sa naučiť kánon a základné vzory, aby ste mohli kopírovať tie tradičné, historické. Iba vtedy existuje miesto a kultúrny súhlas na úpravu kánonu a zavádzanie inovácií, ale jediný verejný súhlas je pre skúsené a zaslúžené Čipkárky. Nové návrhy vytvorené málo skúsenými strapcami môžu byť odňaté ako nedostatok profesionality a nedostatok šnurovania.



⁶⁰ M. Cięciwa, *Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś*, w: *Nasza Wiara* nr 10, 2003, s. 23.



Sú to vzory, stehy a motívy a ich vzájomné usporiadanie, ktoré odlišuje regionálnu Boborskú čipku - má tiež svoje charakteristické tvary a najviac archaická a tradičná je páska a kruhová ružica so skromnými, ale zložitými stehmi vo vnútri, napr. Látkou, rozpätím, piknikmi, lepkavými poznámkami, girlandy. Najstaršie, tradičné stehy a motívy používané rôznymi spôsobmi vytvárajú vzory, napr. Slimáky (Morské vlny), Dębówki, Cigánska cesta, Kaštanové listy atď. Ak vzor stehov v čipke dokonca reprodukuje nejaký motív prírody (napr. Vlny), potom vzorec získa svoje vlastné meno. Ak však systém nemá žiadne úvodné znaky, nepodobá sa žiadnej „veci“ z prírody a je základným, najstarším typom čipky bez veľkých vzorov stehov (páska, rozeta), potom sa technicky nazýva stuhou alebo obrusom.



Práve tieto najstaršie typy nereprezentatívnych, geometrických čipiek ktoré boli často replikované v súpravách, ktoré nazývam servisnými súpravami - slúžili na vynikajúce podávanie (servírovanie) kávy spolu s dezertom. Servisné sety boli hrdinami mnohých domácich vianočných stretnutí, napríklad pri príležitosti menín, a každá gazdina obyčajne držala niekoľko takýchto súborov - násobok šiestich, aby mohla získať viac dôstojnosti. Servisné súbory boli vytvorené v období, ktoré je známe v dejinách umenia ako povojnový modernizmus (1956-1989), ako reakcia na potreby interiérového dizajnu týchto rokov. Sklárne a domáce keramické závody, v spolupráci so sklárskymi umelcami (najmä odbor skla a keramiky Akadémie výtvarných umení vo Vroclave) masovo vyrábajú tzv. kávové služby s opakovateľným zložením: šesť šálok s tanierikmi, cukrová misa, kanvica na mlieko, kanvica na kávu. Textilnou odpoveďou na tieto sklárske a keramické výtvary boli textilné servisy, v ktorých si Bobowska Čipka našla svoje cenné miesto. Dnes nie sú vo všeobecnosti úctyhodní, a to kvôli nedostatku povedomia o hodnote týchto výrobkov, ktoré sú teraz v úplnom zmiznutí, takže by sa mali zbierať a chrániť ako pamiatka určitej minulej estetickej éry. Už dnes, spolu s inými výrobkami tej doby, môžu byť pamiatkou úžitkového umenia. Družstvo „Koronka“ objednáva od Čipkariiek švadlenky a šíri obrovské množstvo takýchto servisných setov - Čipkárky v rozhovoroch neustále potvrdzuje, že existuje mnoho takýchto objednávok. V kontexte dejín zdobenia a textilného umenia je to už pamiatka, ktorá si vyžaduje pozornosť a ochranu. Podľa číselného zloženia kávovaru sa súbor textilných služieb skladal zo šiestich malých obrúskov (pod podšálkami s pohármi) a jedného veľkého servítka, na ktorom bola umiestnená kanvica, cukrová misa a mliečna miska. Tieto súbory uvidíte na výstave. Princíp zloženia jednotlivých častí súboru bol konštantný: ľanová tkanina (veľmi módna v rokoch povojnovej moderny) a čipkové vložky. Výrobcovia Bobowských čipiek vyrobili čipky a družičky šitím spolu s ľanovými tkaninami.



Čipkové prvky v servisných sadách boli rôzne. Spočiatku, hranice boli len skromné pásky s stehov plátna alebo girlanda - nie je to ľahké urobiť, ako by sa zdalo, že je to skromný vzorec. Pásové stehy boli okraje vložiek, t.j. vonkajší dekoratívny okraj - analogický s pôvodným historickým používaním čipky, to znamená vo forme lôžkoviny a osobnej podstielky. Časom však Čipkárky začali zvyšovať a vyvíjať čipky v súprave, ktorú predtým navrhli krajčíri. Tak sa vytvorili čipkové „rámy“ centrálnej textilnej časti, zložené zo vzorov známych z čipiek plných závesov, t.j. Slimáky,

Dębówka, Gaštanové liste, Tulipány, atď. Z 5% až 50% šírky okraja čipky sa zvýšila na 3 až 25 centimetrov. Servisné sety sú nielen reliktom výroby čipiek, ale aj tkaním a šitím, pretože ako lokálna čipka z ľanového vlákna, tak aj lokálna ľanová tkanina sú dnes jedinečnými výrobkami.

Veľkolepý dizajn povojnového modernizmu pokračoval až do začiatku transformačného obdobia, tj 90. rokov tohto storočia, po ktorom boli mnohé továrne zatvorené a služby boli zabudnuté. Od tej doby boli dekoráciou domácností „vysoko lesklých“ stenových jednotiek, t.j. kompaktných polic s policami a skrinkami pokrývajúcimi celú stenu miestnosti. Na policiach, často za sklenenými dverami, spočívajú mnoho rokov v spoločnosti krištáľových váz, misiek a popolníkov, ako aj tzv. umelé kvety, tzn. dekoratívne plastové kvety. Dnes sa však kávové súpravy z týchto rokov stali veľmi módnymi na vlnu návratu k tejto estetike, ktorá nesie silné črty modernistickej podoby opakovanej aj v umení dreva a architektúry.

Neskoromoderný štýl je čitateľný aj v iných čipkových vzoroch, ktoré sú reprodukované podľa vzoru dostupného na internete a ktoré sú tiež pozostatkom povojnového obdobia, ale neskorších rokov, tj 70. a 80. rokov dvadsiateho storočia. Príkladmi modernistických návrhov sú Kogutki a Jajeczka, ak sú v nich umiestnené len stehy látky (opásky), nie výplňou s mriežkou. Nite usporiadané v rovných líniách hladko sa meniacich dĺžok vytvárajú tvar tvorený geometrickými obrazcami typickými pre architektúru povojnovej moderny, t.j. paraboloid a hyperboloid. Tvárou v tvár neustálym ťažkostiam pri hľadaní vzorov (ľahostajných, historických alebo moderných) pre tkanie čipiek sa tieto neskoré modernistické vzory stále používajú v tkaní. Na výstave môžete vidieť tieto tradičné čipky, charakteristické pre Bobowu, ako aj inovatívne čipky vyrobené podľa neskorších návrhov 20. storočia a súčasných dizajnov. Na výstavných tabuľkách môžete porovnať, čo sa od seba líši. Venujte pozornosť dokumentácii objektov, v ktorých boli uvedené všetky najdôležitejšie parametre každej čipky.





Jedinečnosť čipky, ako aj všetky ostatné predmety, ktoré sú zvyčajne súčasťou výstavy, potvrdzujú informácie obsiahnuté v múzejných katalógových kartách: meno, názov dialektu, pôvod, etnická skupina, inventárne číslo, autor návrhu, autorský dizajn, typ ornamentu, technika, umiestnenie a dátum výkon, dizajn, názov projektu, hlavné motívy a stehy, materiál alebo surovina, rozmiery, hmotnosť, vlastník, miesto uskladnenia, stav a hodnota múzea. Mená vzorov čipky odrážajú postoj Bobowskej čipky - tvorcov k prírode. Jedna zo záslužných Čipkáriek, pani Józefa Myśliwiec, vo svojich básňach zachováva krásu prírody poľskej a bobovej. Rovnako ako ženy v domácnosti prevzali svoje záhrady podľa tradičných ozdôb a rozdelení základnej roviny, aj Čipkárky vyrábali čipky. V tomto kontexte sú Bobowské Čipky odrazom prírody a mikrokozmu (napr. Dębówka alebo Pávie perie), ako aj vybraných fenoménov sociálnej kultúry (napr. Cigánska cesta). Symbolika týchto a iných mien je hlboká, bohatá a archaická, nie vôbec regionálna, ale univerzálna, pretože sa nachádza aj v západnej Európe. Nie je to však vždy kritérium pre vedomú alebo úmyselnú voľbu daného vzoru. Podľa názoru niektorých Čipkáriek, to bolo predtým ťažké mať rôzne vzory, takže tie dostupné boli duplikované. Spomínajú len Edno, zahraničný časopis, ktorý kedysi publikoval vzory čipiek, ale prestal. Mená, ako sú Listy gaš-

tanu alebo Dębówka, boli uvedené s odkazom na okolitú prírodu a navyše nesú symbolický obsah, ktorý, hoci v súčasnosti oslabený, je zakódovaný v týchto produktoch, ich obrazoch a menách. V minulosti mal väčší vplyv na predstavivosť tvorcov a príjemcov tohto remesla. Niektoré Čipkárky urobili preklad úpravou spoločných vzorov dostupných pre verejnosť a poskytnutím individuálnych charakteristík.



Názvy návrhov Bobowských Čipiek pochádzajú čiastočne z hlavných použitých stehov a ozdobných motívov, ktoré zodpovedajú viac-menej väzbám. Majú početné, bežné názvy a výrazné formy (stehy, motívy, vzory): tkanina, slimák, vlna, hlava, tulipán (tiež ako pohár, napr. hojnosť), pávie perie, diamant (archívny názov: kocka, tiež ako diamant, archaická geometrizácia, reprodukcia symbolického vajíčka), kačacie stehno, anjel, list, plást (kostka kocky, tiež známa ako „odcydzacka“ v dialekte), torchón, rozpätie, huba, steh, krumpáč (steh považovaný za najťažší), klinček, girlanda, sieza, okraj, reťazec, ventilátor, srdce, dubový list, javorový list, gaštanový list, chryzantéma. Rozdiel medzi vzorom, stehom a motívom je technologický, ale v grafickej dimenzii je hladký a individuálny - ak má motív stehu významný podiel na celkovom zložení, stáva sa z názvu modelu. Napríklad: Cigánska cesta je vzor, Dębówka - motív a vzor, Gaštanové listy - motív a vzor, steh - motív / steh, plátno - motív / steh, slimák - motív



a vzor, kolík - motív / steh, listy - motív / steh, atď. Výber stehov, motívov a vzorov nadväzuje na výber celého čipkového formátu: geometrické tvary - kruhové, oválne, štvoruholníkové (štvorcové alebo obdĺžnikové), trojuholníkové alebo negeometrické, tj prispôsobené prvkom odevu (napr. Golier) alebo cieľovému objektu (napr. páska na prešívanie oltára). V nasledujúcej časti tejto publikácie si môžete prečítať antropologickú analýzu modelov používaných v Bobovských čipkách.



Každá čipka je vyrobená na vzore, ktorý čipkárka aplikuje na papierovú dosku - v minulosti mala svoj vlastný výkres, teraz fotokópiu. Doska musí byť pevne a zároveň jemne pripevnená k bubnu (valec). Kovové kolíky na ňom držia - sú potrebné na opletenie závitú a zároveň upevnenie vzoru na rovinu bubna. To je jeden z mála kovových predmetov, ktoré Čipkárky používali vo svojej práci. Ostatné sú nožnice, ale ich zručná Čipkárka nepoužíva, plánovanie vzoru takým spôsobom, že nie je potrebné zviazať vlákno. Ihličia, nite a podložky - to je zvyčajne vidieť na bubne, keď Čipkárka spletie svoju presnú sieť. Počet blokov a minimálna veľkosť stehov a motívov naznačujú stupeň zložitosti čipky a jej ťažkosti - príkladné výlisky

a listy sú veľmi malé stehy a vždy vyžadujú veľa práce a všímavosť. Na vytvorenie stehu je potrebný pár blokov. Najobľúbenejšie sú čipky s niekoľkými párami blokov - sú považované za najjednoduchšie, napriek tomu, že stále potrebujú talent a zručnosť. Najviac skúseností a umenia však vyžaduje čipka, ktorá je tiež tkaná v mnohých pároch. Čipka je teda rozdelená na maloparkové (napr. šesť párov) a viacparkové (niekoľko párov, napríklad typický steh torchonowy⁶¹), ako aj jeden prvok (jeden motív, napr. hviezda) a viacementové: niekoľko hlavných motívov, napr. kačacie nohy zabalené v ružici dubových listov. Vzory, ktoré vyzerajú relatívne rovno, sú tkané v mnohých pároch, takže sú to najťažšie úlohy. Typ stehov a motívov, ako aj celkové zloženie vzoru naznačujú jeho stupeň obtiažnosti, ale nie veľkosť čipky. Napríklad, veľké obrúsky môžu byť vyrobené s niekoľkými párami blokov s použitím len troch základných stehov. Zabudnuté a bežne používané ohraňované pásy sú napriek zdánlivo zložitým typom blokových čipiek, ktoré si vyžadujú veľkú zručnosť, skúsenosti a trpezlivosť - koniec koncov, pár centimetrov dlhý pásik ťahajúci sa o metre na šachte nie je taký veľkolepý ako obrovský stolový obrus. To je dôvod, prečo tento typ čipky - páska zdobená v galantérnom štýle - patrí dizajnom a typom čipky, ktoré sú najviac ohrozené vyblednutím. Pri ich tkaní Čipkárky používali aj niekoľko párov blokov naraz, takže je to najvyššia úroveň čipkárskych zručností. Takéto pásy sa predtým používali na prestížne hranice, t.j. ozdobné drahé obloženie, veno, posteľná bielizeň a časovo aj osobné. Bohatí mešťania a aristokrati si ich objednali vo vidieckych krajkárskych tvorcov. Na výstave môžete vidieť rôzne čipky - čipky s viacerými a malými značkami. Môžete zavrieť oči a dotknúť sa čipky. Budete cítiť zložitú textúru väzieb, drsnosť ľanu a mäkkosť bavlny, rozdiely v hrúbke vlákna. Cítite príbeh a pýchu Bobovej spletito s jemnými nitkami, pretože...

⁶¹ Torchon - czytaj: tors zon; jeden z tradycyjnych ściegów klockowych siatkowych, rodzaj wypłnienia, koronka wieloparkowa wykonywana bez ściegu listeczków.



Nitie

...pretože nite sú základom čipky. Lanový ľan, z ktorého boli nite vyrábané po stáročia, bol kedysi široko pestovaný. Táto skromná rastlina s jemnými modrými kvetmi sa používala na každej farme a v buržoázných, šľachtických a aristokratických domoch nemohla chýbať ani v podobe posteľnej bielizne, obrusov, a predovšetkým rôznych odevov, nielen práce. Vďaka ekonomike dedičanov sa využila celá rastlina: zo semien sa vytlačal jedlý a komerčný olej a z olejových koláčov (výliskov) sa okrem iného vytváralo krmivo. Najuniverzálnejšie použité ľanové stonky (slama), ktoré boli po spracovaní spracované na niekoľko rôznych a veľmi potrebných produktov, v závislosti od stupňa tohto spracovania, t.j. stupňa zvlneňia, napríklad ťahaného obalu a čistiacej tkaniny, šnúr, povrazov a lán, priadza, z ktorej boli tkané tkaniny rôznej hrúbky a rôznych väzieb, ako aj nite používané na remeselné a umelecké (reme-

selné) remeslá vrátane okrem iného čipkárstvo. V tradičných Bobowských čipkách sa použili len ľanové nite v prírodnej farbe, t.j. hodváb, a staré boli drahé a luxusné. V dvadsiatom storočí, boli zavedené bavlnené nite, spočiatku len biele, potom multi-farebné. Niektoré Čipkárky tiež používajú plastové nite a tie sú považované za netradičné. V časech Poľskej ľudovej republiky sa často používali paralelne s plátnovými niťami, takže dnes niektoré Čipkárky laket nazýva „komunisticke vlákna“. Šedé, tenké ľanové nite sú považované za najlepšie. Za najsilnejšie - hrubé ľanové. Za najslabšie – ľanové zle skrútené a tenké bavlnené šnúrkou. Za tie najkrajšie - vlákna v bielej farbe, lesklé a z hodvábného ľana. Za najškaradšie sa považuje šnúru alebo niť, ktorá je zle prispôsobená typu čipky. Za najhoršie - syntetické nite alebo sivé hrubé, mierne skrútené. Najdrahšie sú pozlátené a hodvábné a syntetické sú tie najlacnejšie.





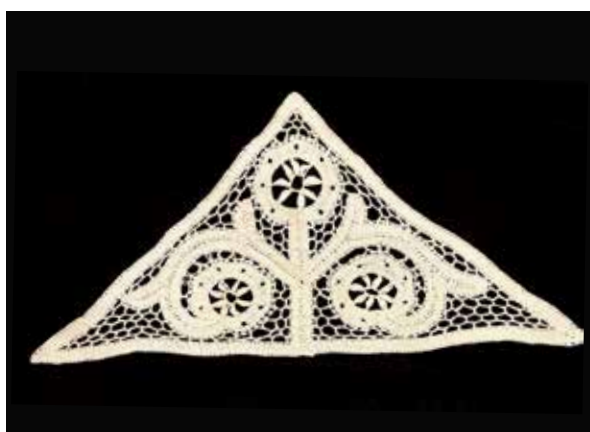
Čipkárky vedia, že život čipiek je veľmi krehký. Lanová niť, z ktorej je tkaná tradičná Bobovská čipka, hoci je trvanlivá a pevná, má variabilnú štruktúru. Lanové nite predlžujú alebo zmršťujú pri kontakte s vodou a saponátmi - stav šnúrok po umytí je nepredvídateľný, niekedy strácajú svoju hrúbku, inokedy sa zmršťujú, as nimi stehy a motívy. Časté umývanie oslabuje čipku. Intenzívne používanie čipky by diktovalo potrebu častého umývania, a to neslúži ich trvanlivosti, pretože každé umývanie skraca životnosť jemnej väzby. Bobovská Čipka je niečo ako spleť pavučiny ...? Nikdy. Keď sa objaví, musí byť starostlivo chránená. V miernej nežnosti Čipkárky obklopujú čipku, ktorú tkajú, je tu viditeľná metafora, ktorá sa zdá byť nevedomá: pavučina ako jemná, božská väzba predstavujúca krehkosť života, ktorá má svoje mapovanie v iných produktoch rituálnych remesiel: pavúky z farebných slamiek a papierové kvety. Nie je bezdôvodné, že v ranných kresťanských krajinách sa čipka zaviedla do liturgickej sféry, a možno si predstaviť, že sieťová štruktúra pavučiny základných stehov čipiek, ako sú horáky a mriežky, zabezpečovala kompatibilitu s hlbšou

symbolikou. S postupom času bola prepracovaná sieť obohatená o ďalšie symbolické motívy a povrch čipkovým formátom sa zväčšil a pochádzal z oblasti posvätného do sféry profanu alebo svetského života.

Aby mali nitie správne napätie, musia mať na koncoch zaťaženie - na tento účel sa používajú drevené bloky s príslušnou hmotnosťou. Na to sa používa aj valček. V niektorých Bobovských rodinách, ktoré sa zaoberajú výrobou čipiek po celé generácie, malé dievčatá chceli začať vyrábať čipky čoskoro, ale staršie to zvyčajne nedostali. Ak len oni získali vlákna, v neprítomnosti blokov a bubeníkov robili inak. Jedna z významných Čipkáriek rozpráva, ako začala svoje dobrodružstvo s čipkou: nie na hriadelí, ale na stĺpe alebo dverách: o zapustené nechty zahnuté na začiatku čipky a tkané, prechádzanie nití navlečených na závažiach, ktoré účinne naložené. Keď si staršie ženy v rodine všimli talent, umožnili oficiálnu výrobu čipiek. Bol to akýsi rituál, a prvý súbor blokov, nití a prvý valec boli atribúty obradu, zmena spoločenského postavenia z nečipkárky na Čipkárku.



Vedúcou farbou historickej Bobowskej čipky je zlomená biela (svetlošedá), ktorá je výsledkom použitého prírodného vlákna, ktoré nie je zafarbené. Bielená niť bola zriedkavá kvôli vyššej cene. Ľanové nite boli najčastejšie ponechané v prirodzenom stave, bez farbenia, a tradičným Čipkárkam z Bobowej sa táto asketika farieb páčila: zlomená biela farba (svetlošedá) ľanového vlákna. V niektorých prípadoch sa použili silnejšie, mykané vlákna, ktoré mali tiež prirodzenejšiu farbu, pretože bielenie vlákien na slnku alebo chemicky vo výrobnom závode bolo kratšie. Výsledkom sú sivé vlákna používané pre väčšie čipky, ktoré boli preto menej hodnotné.



Minimalizmus farieb je dnes v Bobowej uznávaný ako charakteristický znak miestnej čipkovej cievky. V súčasnosti sa používajú aj farebné bavlnené a syntetické nite, ktoré však nie sú materiálom tradičnej Bobowskej čipky, napriek tomu, že sú žiadané mnohými Čipkárkami, viac či menej skúsenými, ako aj študentmi čipkárstva vyškolenými v Bobowej. Podľa názoru Čipkárky-pedagóg, farebné nite sú uprednostňované deťmi, ktoré sa učia čipkárstva. Viacfarebná je tiež charakteristickým znakom čipiek, napr. ako dúha vo vzore „kohút“. Niektoré Čipkárky, ktoré sa objavili vo viacfarebnej „dúhovej“ čipke vo Varšave, si všimli, že sú spojené s dúhou, tj umeleckou inštaláciou Julity Wójcikovej, ktorá sa pôvodne podľa autorovho dizajnu nachádzala vo Varšave na Plac Zbawiciela.

V histórii Bobowskej čipky sa občas vyskytujú čierne čipky, ktoré sú charakteristické napríklad pre Taliansko (najmä Sicília), Portugalsko alebo Španielsko. Nie všetky čipky v týchto krajinách boli realizované pomocou blokovej techniky. Ich používanie je primárne spojené s rituálnym náboženským oblečením, a to svetským aj náboženským. Čierne čapice s čipkou nosili kandidátky a postulanky Druhého vatikánskeho koncilu pre chudobných klarisiek z Večnej Adorácie.⁶² Niektoré Bobowské Čipkárky majú medzi svojimi skúsenosťami čierne čipky a opisujú to ako dosť náročné a ťažké kvôli tme a potrebe dodatočného osvetlenia, ako aj zaujímavé, pretože úplne odlišné od známych svetlých tradičných Bobowských čipiek. Bola tiež citovaná situácia, keď jeden zo študentov chcel vytvoriť anjela pomocou čiernej nite, ale táto myšlienka sa stretla s nesúhlasom učiteľa, ktorý vysvetlil nesúlad farby nite (čierna, smútok, podzemie, smútok) so vzorom zvoleného anjela (nebeský, božský, elementárny). V kontexte úlohy, ktorú učiteľia zohrávajú na ochranu tradičnej Bobowskej čipky, bol zásah učiteľa etnograficky odôvodnený.

⁶² L. Rotter, *Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary*, w: *Barwy i kształty*, w: *Symbol - Znak - Przesłanie t. 7*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 95.



V súčasnej dobe existujú čipky so zlatou niťou alebo s drôtu (gimp), ktorý sa vyrába priemyselne z kovu. Tkanie s takýmito vláknami je obzvlášť náročné a bolestivé, ako to opísala jedna z Čipkárk, ktorá spolu so svojou dcérou robí inovatívne návrhy drahých zlatých čipiek. Historické zmienky o výskyte týchto výnimočných nití v remeslách, ktoré sa venujú napríklad kostolu, sa nedajú nájsť napriek osobitnému významu, ktorý sa pripisuje zlatým farbám. Ešte pred stáročiami je zlatá niť symbolom svetla a bohatstva, takže výrobky z nej vyrobené, napríklad obojky, kravaty, ventilátory, stojany, manžety a iné sú mimoriadne vzácne a drahé, venované jedinečným príjemcom a príležitostiam. V tejto súvislosti stojí za to, aby pripomenúť staré miestne presvedčenie, konkrétne z Nowého Sącza, kde miestni obyvatelia verili, že zlaté predmety (zlatá koruna, zlaté sedlo) a pozemkové plody (zlaté jablká, zlaté hrušky) boli atribúty božského „iného sveta“, ktorý opisuje Karol Matyas.⁶³

Každá čipkárka má svoje oblúbené vlákna, vďaka ktorým splete čipku, aj keď... pravdepodobne sa s ňou rozlúči po jej dokončení, takže toto malé umelecké dielo poteší srdcia a oči iných ľudí. Čipkárka, nakupujúc nití, si myslí čipkou. Musí si predstaviť, že proces tkania zodpovedá typu a dĺžke nite dobre, napr. pätnásť metrov k priemernej, malej čipke. Každá čipka je vyrobená zo slobodnej vôle, oddanosti a vášne. Remeselná výroba čipky je tak náročná na prácu a presná, že vzniká len ako výsledok vášne. Preto sú čipky nositeľom dobrej správy, úmyselného darčeka. Tkanie niekedy trvá niekoľko mesiacov, takže výber vlákna je základným rozhodnutím, ktoré musí Čipkárka prijať pred začatím práce. Po celú dobu tkania čipky, sú bloky striedavo v pohybe rukami Čipkárky, a keď sa ustúpi k odpočinku alebo na iné práce, bloky visia trpezlivo na valci v očakávaní na ďalší dotyk prstami Čipkárky. Sú zavesené na ihličkách, pretože...

⁶³ K. Matyas, *Nasze siolo. Studium etnograficzne*, w: „Wista” t. 7, Kraków 1893, s. 113.



Ihličia

...pretože ihličia držia nite na čipke a umožňujú, aby boli tkané. Bez ihličia nie je čipka. Na kríženie (pletanie) nití sú potrebné kovové kolíky. Zároveň kolíky fixujú vzor na okrúhly povrch bubna. Keď je čipka dlhá, bubon (valec) sa otáča a uvoľňuje postupne vyrobenú časť čipky. ihličia sú jedným z mála kovových predmetov, ktoré Čipkárky používajú vo svojej práci - okrem nožníc, ktoré sa používajú na rezanie a viazanie nití. Počet niťových väzieb v čipke označuje úroveň výroby. Najviac dokonalé Bobowskie čipky neobsahujú veľa kombinácií vyplývajúcich zo vzoru motívov, ale len tie, ktoré sú potrebné na viazanie nite, keď končí na cievke.

Ihličia použité v čipke majú hlavu alebo nie. Skúsené Čipkárky tomuto detailu venujú veľkú pozornosť, pretože robia malé čipky (vždy bez hláv) a viacparkové (možné hlavy). Veľa ťažkostí s počítačovým Čipkárkam je potrebné riadiť ihličia vždy na rovnakom mieste vzoru. Vďaka starostlivému zasunutiu ihličia a tkaných nití môže byť vzor použitý pre Čipkárku už mnoho rokov. To bolo predtým obzvlášť dôležité pri absencii kopírovacích strojov a tlačiarň. Akonáhle vzor bol vypracovaný, nie každý bol schopný ručne zväčšiť na veľký papierový formát, na ktorý bol tiež ťažký prístup. Niektoré vzory boli potom zlepené z niekoľkých hárkov a ihličia boli veľmi presne vyskúšané, aby nezničili vzor.



Bloky

Nitie nie je všetko, čo je potrebné, aby sa vyrobila Bobovská čipka. Jej názov dokazuje, že na to, aby sa čipka nazývala bloková, musí byť vyrobená pomocou blokov - koniec koncov by to mohla byť háčkovaná čipka, ktorá je vytvorená úplne iným spôsobom. Pri výrobe týchto Bobovských samozrejme používajú Čipkárky bloky, t.j. špecifické, drevené, asymetrické cievky. Ich jeden koniec má zakrivený tvar, takže nie sú poškriabané ruky, ktoré držia blok niekoľko mesiacov, každý deň niekoľko hodín. Druhý koniec má koniec cievky, pretože niť je navinutá na tejto časti. Je to niečo ako rukoväť cievky. Blok sa používa na navíjanie a nakladanie nití a zároveň sa drží v ruke. Joanna Sielska píše, že anglický názov čipky, bobin lace,

je odvodený z pôvodnej kostnej kosti. (ang. bone - kosť).

Pri výrobe čipiek je dôležité napätie nite, takže hmotnosť blokov nie je ľahostajná. Nemôžu byť príliš ťažké, aby nezaťažovali ruky. Nemôžu byť príliš ľahké na to, aby dobre ťahali vlákno. Kvalifikovaný turner, ktorý rozumel procesu tkania čipky, bol schopný vybrať drevo, aby uspokojil rodinu Čipkárky. Na tento účel sa bežne používali lesy listnatých, ovocných stromov, ktoré rastú v obtoku: slivky, hrušky, akácie, jablone... Po celom Poľsku sú známe aj porcelánové, sklenené, slonovinové a dokonca aj plastové bloky.

Bloky tancujúce na bubne produkujú špecifický, teplý, jemný zvuk s výnimočne domáckym, rodinným charakterom. „Tanec s blokmi“ sa dokonca konal jeden deň na Placu Wolnica v Krakove, a úlohu blokov prevzali na chvíľu Čipkárky. Bolo to niečo ako maximálna inkarnácia človeka v nástroji jeho stvorenia a zároveň príklad personifikácie tohto nástroja. Tento zvuk pripomína mierny rachot kopytníkov, vôňu miestneho sena Bobowej, ktorým je bubon plnený, a drsnosť plátenného plátna, ktoré je zdobené - tieto príjemné, prirodzené, zmyslové zážitky evokujú pôvab prírody obce Bobowa a spomienok na rodinný dom. Vzhľadom k tomu, že... Bobowska čipka je dom - aj keď bol vyrobený hlavne na objednávku a je stále predmetom nielen vášne, ale aj práce. Čipka je však symbolom domácich a rodinných vzťahov, po tom všetkom vznikla z vášne a pre ľudí. Je to taká náročná úloha, ktorá si vyžaduje toľko trpez-



livosti, talentu a pokoja, že to nie je možné urobiť bez sympatií k tomuto remeslu, ak nechcete zluvať čipku, ako Bobowianki hovoria o nedbanlivosti viazanej na čipky. Má tiež svoj spoločenský význam. Zluwana čipka je napríklad taká, v ktorej autori vybrali príliš málo blokov a stehy sú tkané nedbalo.

Čipkové bloky sú predmetom, ktorý prechádza medzi generáciami v čipkárskych klanoch, samozrejme okrem dizajnov a valčekov, ako aj vyrobených čipiek, ktoré sú z nejakého dôležitého dôvodu doma, pretože to nie je zrejme ako časté. Niekedy dekoratívne alebo užitočné pomôcky sú vyrobené z nepotrebných blokov. Čipkárky zbierajú staré alebo cudzie bloky, pričom ich držia v dekoratívnych krabiciach. Pre sestry vyrábajúce čipky je zvyčajné, aby si sami darovali medzi sebou blokové gadžety.





Rodina

V každej čipkárskej rodine pracuje niekoľko alebo tucet ľudí na výrobe jednej čipky - priamo alebo nepriamo. Starožitne, výnimočne hodnotné čipky sú držané v domoch na tajomných miestach, kde musia ležať. Tieto požiadavky sú splnené pre stoly a pohovky, takže sa používajú na skladovanie. Existujú aj rodiny, ktorých členovia sa nezúčastňujú na tejto štruktúre tým, že preberajú iné činnosti. V obci Bobowa je však mnoho rodín, ktoré pestujú tradície čipiek aspoň tri generácie. Sú to veľké rodiny - krásy bobovského čipkárstva a mali by byť chránené a propagované, ako sprostredkovatelia miestnych umeleckých remesiel, depozitári miestnej tradície a v každej takejto rodine je špecifická tradícia Majstra čipky - často sa zaoberá tkaním

čipky, napr. od siedmeho roku života, učený babičkom, matkom alebo sestrom. Bobovská čipka je vyvrcholením rodiny, často rozsiahlymi aktivitami - násobenie zvyšuje hodnotu a potenciál tvorby čipky, zabezpečuje kontinuitu tradícií a dáva možnosť diverzifikovať rôzne čipkárske a okoločipkárske postupy, tj tkanie čipiek, výrobu rolí (získavanie sena a prípravu textilného obalu), valcovacie stolice, sady šijacích služieb (v domácnostiach je rarita, ale potenciálne je to možné), a predtým aj pradenie vlákien. Otec alebo dedko valí bloky, babička učí a stanovuje techniky, stehy a motívy, mamička pripravuje bubon a tkanie spolu s deťmi a vnúčatami. Všetko sa deje prirodzene, bez stanoveného plánu, náhodne, a predsa systematicky, podľa tradície.



Systém, ktorý je tu opísaný, má znaky konzistentného systému tradícií a ako taký si vyžaduje etnografickú ochranu, ako aj vysvetľovanie miestnemu spoločenstvu, aké dôležité je podporovať systém výroby blokových čipiek, aké dôležité je pokračovať v práci, ktorú začal člen rodiny a neukončil z rôznych dôvodov. Sú situácie, keď je práca prerušená - čipka zadržiava dych a čaká, kým niekto vezme bloky a pokračuje v tichej melódii. Bloky prestanú hrať, bubon sa prestane otáčať... Bloky a závitky visiace z bloku sú dôkazom, že jeden z prameňov zložitej štruktúry praskol. Niečo sa zastavilo. Bloky čakajú na prsty, aby sa znovu dotkli, aby sa znovu zachytili a tancovali s vláknami, aby ich dali do pohybu... ale bez úspechu. V Bobovej je taký bubon, sú tam také vlákna, sú tam také valce, je tu taká čipka: nedokončená, nepohyblivá. Pohyb a dotyk sú kľúčové pre remeslá. Keď sú tieto dve hodnoty preč, remeslo ide spať. Neskôr to vyžaduje akýsi „reset“, pomocou počítačového výrazu - opätovný dotyk blokov a ich uvedenie do pohybu je ako stlačenie klávesu a manévrovanie s počítačovou myšou. V sémiotickom zmysle je nedokončená Bobovská Čipka vždy znamením. Ide o osobitný príbeh o niekom živote, ktorý je zapletený do lanových nití a drevených blokov.

Bola som schopná vidieť takú nedokončenú čipku, plnú skrytých, jemných rozprávok v Bobovej u jednej z Čipkariiek. Je to dielo, ktoré jej dala iná

zaslúžená Čipkárka a uchované pre potomkov v stave prerušenia, nedokončené. Práve tento stav dokumentuje veľmi konkrétny, plný pôvabov a často bolestivý príbeh nielen o tejto, konkrétnej, nedokončenej čipke, ale aj o sociálnych vzťahoch, rodine a komunálnej štruktúre a systéme miestnej tradície a kultúry.

Stáva sa tiež, že prerušenú čipku pokračuje ďalšia osoba z rodiny alebo kamarát, aj Čipkárka, a to aj bez kontaktu s pôvodným autorom. V tomto prípade musí nová osoba prevziať prácu predchádzajúcej Čipkárky a na tento účel si musí najprv prečítať jej zámery, prečítať text skrytý v čipke pôvodnej autorky. Vzor pripojený k bubnu pomáha v tomto, ale niektoré Bobovské Čipkárky nepoužívali nakreslené vzory, ale len prepichneté ihličkami - to je, ako nedokončená čipka bola tkaná, ktorá ukazuje aj progresívne slabosť očí Čipkárky, čo má za následok menšie chyby. Táto nedokončená čipka je jedinečným, symbolickým textom kultúry a ako taká je umeleckou pamiatkou, ktorá je čitateľná len pre ľudí s kultúrnymi kompetenciami.

Bobovské Čipky vyrábajú aj muži a chlapci - Čipkári. Ľudia, ktorí sa podieľajú na výrobe Bobovských čipiek, majú rôzny vek a vytvárajú osobitnú sieť rodinných vzťahov klanovej povahy. Čipka prelína doslova mnoho obyvateľov obce Bobowa. Čipky pletú (staré)mamičky, (starí)otcovia, tety, strýci, sestry, bratia, dcéry, synovia, vnúčatá ... Skromní obyvatelia obce Bobowa nehľadajú slávu, hoci by mali byť hrdí nielen na svoje výrobky, ale predovšetkým z tejto čipky, veľmi silnej, pretože rodinnej siete vzťahov. Niektoré z najstarších rodín Čipkariiek sú veľké: 8 detí, 40 vnúčat, 20 pravnúčat. Najbližšia rodina je komunita, ktorá sa rovná malej dedine. Spolupráca tejto rodinnej komunity je podmienkou pre vytvorenie konečného efektu: čipky a v nej sú nevyhnutné všetky väzby tohto rodinného reťazca. Keď jedna väzba oslabuje, čipka tiež oslabuje v dôsledku veľkej rodiny, tzv Bobovského klanu čipkariiek⁶⁴. V jednu príkladovú tradičnú bobovskú čipku je

zapojených niekoľkých alebo tuctov členov takejto rodiny, hoci ju spravidla spája iba jedna osoba. Východiskovou spoločenskou štruktúrou je rodina druhu klanového, tj nielen základná rodina (mama, otec, deti alebo starí rodičia), ale rodina rozšírená o ďalších členov, napr. tety, bratrančov, tety, strýkov. V etnografickom zmysle sú Bobovské klany nositeľom miestnej tradície, pre ktorú je Bobowa známa a garantom kontinuity miestnej kultúry. Ak sa pozriete na to, ktorý spája členov čipkového klanu, nepochybne by to bola Bobovská čipka, ale skôr obsah, ktorý nesie ako vec (čipka) ako taká, pretože v histórii klanovej čipky boli rôzne formy, zmenené v priebehu generácií, ale vždy zostali čipky s duchom rodiny a klanu.



Bobovské čipkové klany vyžadujú etnografický opis, podporu, ochranu a miestnu a pozalokálnu propagáciu. Nepoznané a škodlivé pre komunitu sú ironické interpretácie, ktoré nesie termín „klepať“ čipku, ktorú mnohí Čipkárky interpretujú ako odkaz na „poplácanie chudoby“. Paradoxne by tento termín mohol byť ospravedlňujúci len v kontexte „zbavenia sa chudoby“, t. j. zákazu chudoby vďaka tkaniu čipiek, pretože Bobovské klany by mali byť preslávené: podnikateľsky, právne, tradične, verne, vyvážené v ekologickom a umeleckom zmysle udržiavajú rodinu v konzistentnom stave. Toto je obzvlášť dôležitá v kontexte emigrácie mládeže z vidieckych do mestských oblastí a preľudnenia miest. Mládež by vďaka propagácii krajských klanov z Bobovej mala interpretovať Bobovský čipkársky systém ako prax so sociálno-ekonomickými vlastnosťami, nielen umeleckou alebo zábavnou. Negatívny význam pojmu „klepať“ je neprijateľný a mal by byť diskriminovaný vo verejných aj súkromných priestoroch. Výroba čipiek bola vždy - nielen v Bobovej, ale aj vo všetkých mestách Malopoľska, Veľkopoľska a tiež v Zakopanem - spôsob, ako zarobiť peniaze. Umelecké remeslo bolo a je typom zárobkovej práce, ktorá kombinuje vášň, talent, zručnosti a domácu ekonomiku. Prarodička tejto práce, bonnetistka, si tiež zarobila na živobytie tým, že sa postavila na kapoty a nepovažovala tieto praktiky za negatívne, naopak, za dôvod hrdosti a obdivu miestnej komunity. Preto, ako prejav výnimočne hodnotného podnikania, by mali byť Bobovské čipky riadne propagované a s veľkou starostlivosťou o ochranu. Čipkárске klany môžu byť hrdé na to, že s týmto remeslom sa spája niekoľko generácií a obec poskytuje slávu a dôstojnú účasť v tradičnej kultúre.

Antropologicky hodnotiť tento jedinečný etnografický fenomén možno bezpečne povedať, že marketingový potenciál lokálneho produktu, ako je Bobovská čipka, je silný ako Wawelský drak alebo Podhalský oscypek, ale nevyužíva sa veľa. Bobovská čipka je mimoriadne silným kultúrnym textom umiestneným na mape medzi Krakovom

⁶⁵ Bobowski klan koronczarski, a nie koronkarski, bo proponowana przeze mnie nazwa dotyczy przede wszystkim osób, tj. Koronczarek, a dopiero później dotyczy rękodziela, czyli koronkarstwa. Udział w klanie koronczarskim mają też Koronkarze, czyli mężczyźni tkający koronki, ale jest udział znacznie mniejszy od kobiecego, dlatego prymat przyznaję w tej nazwie kobietom.

a Zakopaným, kultúrou nielen obce Bobowo, ale aj krajiny a provincie. Niektorí si už všimli marketingový potenciál tejto práce umiestnením Bobowskej čipky (vo svojom najstaršom modeli!) Na čokoládu predávanéj jedným z marketingových portálov „ľudového remesla“ - vedľa čokolád s inými motívmi, ktoré sú markermi iných regiónov a iných remesiel, ako je Podhale a Kašubian, Łowicz. Táto čipka číta príbeh jednotlivých rodín,

rodinných klanov, farnosti a komunitnej komunity, a dokonca aj vonkajších vplyvov, kontextu fungovania čipky a jej komunikácie s inými produktmi techniky ohýbania. Ak nemáte dobrú knihu, stojí za to vidieť niekoľko desiatok Bobowských čipiek a ponoriť sa do jemnosti spleti. Skúsení tričká o výučbe talentu vás naučí, ako čítať túto špeciálnu literatúru napísanú ľanom, drevom, senom a predovšetkým očami a prstami.



Symbolika

Pred analýzou symboliky Bobovských motívov a čipkárskych vzorov stojí za to venovať pozornosť základnému názvu remesiel: koronka. Alexander Brueckner vysvetľuje, že toto slovo je spojené s korunou.⁶⁵ Obaja majú grécku korunu, čo zna-

mená prsteň a veniec. Z toho istého dôvodu boli v starej, vedomej tvorivosti symetrické, dostredivejšie kvety s viacerými okvetnými lístkami s jasne načrtnutým centrálnym poľom (napr. Slniečnica), ako aj kvety s viacerými okvetnými lístkami, napr.

⁶⁵ A. Brueckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.

symboly umeleckej a ľudovej ekvivalencie harmónie, korunovania, vyvrcholenia akéhokoľvek diela a zároveň symboly jasnosti a nesmrteľnosti dosiahnuté obnovou a prechodom života, stykom svetskosti a mimozemstva, v tomto kontexte boli symbolom bezpečnosti, atribútov životnej sily a známkou dobra. Kvety a rozety, ako symboly opísané vo Biblii⁶⁶, boli umiestnené všade tam, kde sa snažili tieto hodnoty spomenúť.



Čipkou bol predtým nazývaný nielen veniec alebo textilný lem, ale aj ruženec. Táto náboženská výzva je dôležitá pri analýze Bobovskej čipky,

pretože v Bobovej je živý kult svätej Sofie, patróna miestneho kostola. S týmto kultom súvisia aj obmedzenia uvedené na začiatku, ktoré zakazujú tkanie čipiek v nedeľu. Bobovské Čipkárky zdôrazňujú dôležitosť zasvätenia Bobovskej čipky tohto lokálne uctievaného svätca a prítomnosť čipiek v kostolnom zariadení a liturgických kostýmoch kňazov. V súvislosti s gréckym koreňom je potrebné pripomenúť historický charakter najstaršieho typu Bobovskej čipky: kruhová čipka ako veniec, rozety, kopírujúca myšlienku boha, ale aj predkresťanskú slnečnú ozdobu, ktorá nie je v rozpore s teistickou myšlienkou: slnko ako boh a naopak, Boh ako univerzálne a večné svetlo, zdroj života a jas.

Vďaka výzdobe barokového pôvodu, ktorého hlavné motívy sa zachovali v tradícii davu Čipkárk, je Bobovská Čipka charakteristická silným duchom miesta (latinčina: *genius loci*). Najstaršie Bobovské čipky majú uvedený páskový a kruhový formát, ktorý sa nachádza aj v iných krajinách. V zmysle pôvodu dizajnov je preto Bobovská Čipka univerzálna, ale v zmysle existencie týchto vzorov - miestnych, regionálnych, pridelených spoločenstvu. Z týchto dvoch historických formátov - páskových a kruhových - najzávažnejšie v symbolickom zmysle je kruhový formát - ružica, v 60

tomto prípade ružica ako typ tkaniny vyrobenej z ľanového vlákna, známa aj v mnohých iných prípadoch tradičnej remeselnej výzdoby vyrobenej z rôznych surovín a prírodných produktov, napr. drevo, kov, vosk, papier, vlna atď.

Význam vzorov ruží nie je ani zrejmý, ani nepoznaný, ani nie je pripisovaný len Bobovej, pretože sú to stehy a univerzálne motívy, ktoré lokalizujú tradičnú Bobovskú čipku vo veľkej skupine tradičných remesiel symbolického významu. Porovnaním s papierovými výrezmi, oknami z farebného skla, ozdobami krojov, ozdobami zrezbárstva a zvonov (kostolné zvončeky), perníkovými formami, veľkonočnými ozdobami z vajčiek,

⁶⁶ L. Frey, *Kwiaty - symbolika kształtu i barwy*, w: *Symbol - Znak - Przesłanie t. 7*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 11.

kovovýrobou a výrobou papiera, umožňuje interpretovať kruhové výrobky ako symbolické rozety. Mimoriadne dôležitý je počet stehov alebo motívov: 3 - trojica, 4 - model vesmíru, 6 - dvojité trojica, 8 - rotácia štyri, 9 - trojitá trojica, 5 - päť rán Krista. Rovnako dôležitý je všadeprítomný princíp symetrie - jednoosová alebo viacosová, alebo axiálna a centrálna. Symetria v ozdobách je kľúčovým princípom a jej rozbitie zvyčajne vyplýva buď z nevedomia alebo z úmyselného kompozičného dizajnu, ktorý nesie znaky inovácie, to znamená odchýlky od tradície. Počet motívov je historicky dôležitý a predtým regulovaný náboženskými predpismi, ale dnes sa používa voľne.



V čipke sa teda objavujú stehy a motívy súvisiace s ozdobou iného umeleckého remeslá alebo ľudového umenia. Tieto motívy sa dosahujú inými materiálmi, ale ich usporiadanie je jasné a univerzálne, vďaka čomu môže byť predmetom antropologického a etnografického čítania a interpretácie. Od úsvitu času, ozdoba bola primárne ochranná (vrátane apotropných). Verilo sa, že obklopenie so symbolmi zobrazujúcimi prírodné sily by zaistilo bezpečnosť, zdravie a prosperitu rodiny a miestnej komunity. Tieto symboly nájdete aj v Bobowskej čipke, ale musíte si uvedomiť,

- zoomorfný - zvieratá, napríklad páv, kohút, kura, kačica, mačka, vták, jeleň atď.
- antropomorfné - obrazové, ľudské, napr. celé ľudské siluety alebo ich časti s osobitným symbolickým významom, napr. tváre, ruky, nohy, oči.
- teomorfné - božské, zobrazujúce celé postavy alebo atribúty božských bytostí alebo stvorenia náboženstva, napr. Ježišiek, Matka Božia, anjeli, betlehemska postieľka, trnová koruna, Svätá Trojica, atď.
- kvetinové - zeleninové, napr. kvety, listy, stromy atď.
- vodné - vodné, napr. vlny, špirály, slimáky atď.
- chthonické - terestriálne, napr. cikcaky, trojuholníky, rovné čiary, šípky, polygóny, diamanty atď.
- lunárne - mesačné, odkazujúci na zlato, svetlo, lesklé prvky, napr. diamant, hviezdu, mesiac atď.
- slnečné - napr. slnko, krížové lúče, kruhy, kríže (hviezdy), svastiky, kruhové rozety, elipsy, body (body) atď.
- rozprávkové - s pozemkom, napr. Cigánska cesta.





Pri pohľade na dosky s čipkou môžete čítať archaické významy:

Dębówka - kvetinový (rastlinný) motív; význam: sila, dlhovekosť, mužský.

Slimáky (Vlny) - vodný (vodný) motív; význam: trvanlivosť, nekonečnosť, symbolika vody, plodnosť, ženský prvok.

Anjeli - teomorfny (božský) motív; význam: patronát, ochrana, bezpečnosť, mier.

Pávie perie - zoomorfná (zvieracia) téma; význam: nekonečnosť, nesmrteľnosť.

Listová - kvetinový (rastlinný) motív; význam: trvanlivosť, cyklická povaha a život, znovuzrodenie.

Diamant - chtonický motív (pozemský); význam: trvanlivosť, stabilita.

Kačacia noha - zoomorfný (zvierací) motív; význam: život, znovuzrodenie, cyklickosť (príchody, odchody), plodnosť, sila, vitalita, opakovateľnosť, bezpečnosť; labka ako odkaz na kačicu, ako odkaz na vajcia a určujúci pre kalendár poľnohospodárskej práce, vajcia ako symbol elipsy slnka, života, cyklickosti, znovuzrodenia, j.w.

Voštinový - zoomorfný motív (zvíra) a vzduchový a teomorfny (božský) motív; význam: nekonečnosť, nesmrteľnosť, patronát, ochrana, bezpečnosť, kontakt s nebom - včela ako sprostredkovateľ medzi sférou profanu (ľudskej) a posvätnou (božskou) sférou a medom ako operátorom prechodu medzi profaniom a krížom.

Srna - zoomorfný motív (zvíra); význam: plodnosť, cyklickosť, sila, zdravie, mužský prvok.

Tříňová koruna - antropomorfny (ľudský) a teomorfny (božský) motív; význam: utrpenie, božstvo, vykúpenie hriechov, sponzorstvo, bezpečnosť, nesmrteľnosť, hriešnosť, časnosť; odkaz na veniec, cyklickosť, etymológiu čipky (viac v podsekcii „Symbolizmus“).

Srdce - antropomorfny motív (človek); význam: láska, trvanlivosť, bezpečnosť, lojalita, sila, znovuzrodenie, plodnosť.

Cigánska cesta - antropomorfny motív (človek); význam: cyklickosť, trvanlivosť, záťaž úmrtnosti, kontinuita (motív cesty).

Kogucik - zoomorfný motív (zvíra); význam: plodnosť, život, znovuzrodenie, cyklickosť, sila, vitalita, rodina, bezpečnosť, mužské a božské prvky.

Holub - zoomorfný (zvierací) motív; význam: plodnosť, život, znovuzrodenie, cyklickosť, jemnosť, rodina, bezpečnosť, samica a božstvo - holubica ako ženská časť božského motívu holuba,

ktorý stúpa do neba.

Tulipán, Chryzantéma - kvetinové (rastlinné) motívy; význam: korunovanie, kulminácia, život - časnosť a znovuzrodenie, pomínutelnosť, vitalita, hojnosť, úmyselné túžby po hojnosti, tiež ako ambivalentný symbol - pohár hojnosti a pohár krvi, ktorý sa vrhá na utrpenie Krista.

Lilia - kvetinový (rastlinný) motív; význam: nevinosť, panenstvo, symbol Matky Božej, vo svetelnej výzdobe ako lija.

Motýľ - zoomorfný (zvierací); význam: efemerálnosť, duša, spása, vzkriesenie, nesmrteľnosť, nádej - kresťanská a židovská symbolika nachádzajúca sa v hrobových prvkoch a pohrebných korunách (vzácná v priamej Bobowskej forme).

Všetky vyššie uvedené vzorce boli a sú symbolmi a znakmi so špecifickým obsahom - viac či menej čitateľné a rozpoznateľné v závislosti od kultúrnej spôsobilosti pozorovateľa. Najtradičnejšie Bobowské čipky, ako bolo popísané vyššie, nereplikovali zoomorfné vzory, ale iba geometricky tvarované postavy v najjednoduchšej forme kreslenia, ale vyžadujúce vysokú zručnosť Čipkárky. Zoomorfné vzorce, ako aj iné reprezentácie, sa preto podľa princípu nepovažujú za tradičné: čím menšia je geometrizácia, tým menej sú tradičné znaky. Všetky uvedené symboly však odrážajú prírodné sily a v minulosti, v rôznych formách karikatúry prepisu, boli vizualizáciami entít animistických kultov. S časom sa etablovali v kresťanskej kultúre. Pre magické a ochranné účely boli raz zmapované do výzdoby miest a objektov, ktoré po stáročia obklopovali ľudí, miesta, kde žili a pracovali.



Bibliografia

1. Badecki K., reprint P. Zbylitowskiego, Przygana wymyślnym strojom białołęwskim, Lwów 1910.
2. Badowska K., Rybarczyk A, Wasiaś W., Księga o stroju. Poradnik zasad doboru i kompozycji stroju historycznego 1350-1492, 2002.
3. Banderowicz K., Koneweczek osiem sztuczek i mycka aksamitna białołęwska. O dobrach doczesnych w inwentarzach rzeczy pozostałych po poznańskich mieszczanach, w: Poznańskie studia Polonistyczne. Sekcja Językoznawcza t 19 (39), z. 2, Poznań 2006.
4. Borejszo M., Nazwy ubiorów we współczesnej polszczyźnie, Poznań 2001.
5. Brueckner A., Słownik etymologiczny języka polskiego, Kraków 1927.
6. Pamiętnik Literacki nr 10/14, Berlin 1911.
7. Cięciwa M., Rękodzieło ludowe wczoraj i dziś, w: Nasza Wiara nr 10, 2003.
8. Długosz J., Grunwald 1410. Opisanie bitwy według Jana Długosza, reprint, red. J. Gancewicz, A. Westfeld, Warszawa 2011.
9. Encyklopedia powszechna t. 2, Warszawa 1898.
10. Estreicher S., Ustawy przeciw zbytkowi w dawnym Krakowie, w: Rocznik Krakowski t. 1, Kraków 1898.
11. Frey L., Kwiaty - symbolika kształtu i barwy, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
12. Gargas Z., recenzja ww. artykułu S. Estreichera opublikowana w dziale „Krytyka” t. 1/232. czasopisma „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1899.
13. Geertz C., Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury, w: Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005.
14. Górnicki Ł., Dworzanin polski, Kraków 1566.
15. Gołębiowski Ł., Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego, Warszawa 1830.
16. Gutkowska-Rychlewska M., Historia ubiorów, Wrocław 1968.
17. Kubal G., Bobowa w gminie i okolicy, Krosno 1999.
18. Letkiewicz E., Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska t. 3/4, Lublin 2006.
19. Łoziński W., Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku, Lwów 1902.
20. Matyas K., Nasze sioto. Studium etnograficzne, w: „Wisła” t. 7, Kraków 1893.
21. Majcher K., Bobowa. Historia, ludzie, zabytki, Bobowa 1991.
22. Molendowicz W., Bobowa od A do Ż, Nowy Sącz 2009.
23. Rotter L., Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary, w: Barwy i kształty, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
24. Sielska J., Historia koronki klockowej w zarysie, online: wilanow-palac.pl
25. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1902.
26. Steczek M., Wzornik koronek teneryfowych, Warszawa 1988.
27. Steczek M., Koronkarstwo, Warszawa 1980.
28. Stępień J., Bobowa - stolica koronki klockowej, 2001.
29. Szczęśny-Morawski J., Obrazki miast i miasteczek niektórych, w: Dziennik Literacki nr 36, 1866.
30. Trojanowska K., Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku, w: Symbol - Znak - Przesłanie t. 7, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012.
31. Turnau I., Słownik ubiorów, Warszawa 1999.
32. Turnau I., Techniki europejskiego pasamonicstwa odzieżowego od średniowiecza do końca XVIII wieku, w: Kwartalnik Historii Nauki i Techniki r. 46, 2001.
33. Turnau I., Ubiór jako znak, w: Lud t. 70, Wrocław 1986.
34. Turnau I., Źródła z lat 1572-1728 do ubioru polskich Ormian, w: Kwartalnik Historii Kultury Materialnej nr 4/87.
35. Zbylitowski P., Przygana wymyślnym strojom białołęwskim, Kraków 1600.

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY



Interreg
Polska-Słowacja



www.europa.eu

Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego



MIKROPROJEKT „BOBOWSKA KORONKA KLOCKOWA JEDNA
Z WIZYTÓWEK MARKI KARPACKEJ NA POGRANICZU
POLSKO-SŁOWACKIM” WSPÓLFINANSOWANY PRZEZ
UNIĘ EUROPEJSKĄ Z EUROPEJSKIEGO FUNDUSZU ROZWOJU
REGIONALNEGO ORAZ BUDŻETU PAŃSTWA
W RAMACH PROGRAMU INTERREG V-A POLSKA-SŁOWACJA
2014-2020