

Błachowski, Aleksander

Niektóre typy tkanin dekoracyjnych jako przykład krążenia wzorów we współczesnej sztuce ludowej

Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 5, 37-99

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

NIEKTÓRE TYPY TKANIN DEKORACYJNYCH JAKO PRZYKŁAD KRAŻENIA WZORÓW WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE LUDOWEJ

Zagadnienie autentycznej ludowej twórczości plastycznej w 2 połowie XX w. budzi gorące dyskusje nacechowane wielu kontrowersjami. Przede wszystkim wiele osób z kręgów naukowych i sympatyków ludowej twórczości poddaje w wątpliwość autentyczność wytworów dzisiaj powstających. Autentyzm rozumie się jako wynik immanentnej potrzeby tworzenia sztuki, zrodzonej w specyficznych okolicznościach, zdeterminowanych warunkami życiowymi, a więc przede wszystkim utylitarnymi koniecznościami.

W tym stosunku do autentyczności ludowej produkcji artystycznej można odnaleźć pewne obciążenia trwającego w naszej wyobraźni i podsyconego uproszczoną edukacją historyczną modelu wsi feudalnej czy feudalno-kapitalistycznej, jako wsi autentycznej. To przywiązanie do bardzo zredukowanego modelu wsi i jej kultury wywołuje niejako sprzeciw wobec zmian współcześnie zachodzących. Destrukcyjna tego pierwotnego modelu wsi, a zwłaszcza przemieszanie elementów kultury miejskiej z elementami tradycji lokalnych i właściwościami zawodu rolnika — tworzy żywy konglomerat w ruchu. Najtrudniej jest zaś ustosunkować się do zjawiska w ruchu, gdyż należy poddawać analizie nie tylko samo badane zjawisko, ale również bieżąco weryfikować kryteria oceny.

Czynniki wywołujące określone zapotrzebowanie, postawy, poglądy estetyczne i mody w ludowej kulturze artystycznej wciąż oczekują na zbadanie. Nie zrobiliśmy tego (i już nigdy nie uda się tego dokonać w pełni) w odniesieniu do przeszłości i za mało robimy obecnie. Bez poznania wektorów zmian, bez uchwycenia momentów genezy różnych zjawisk nie mamy podstaw do sądów kwalifikujących, do ustalania gradacji wartości artystycznych, a przede wszystkim do szermowania określeniem „twórczość autentyczna” i „nieautentyczna”. Tak zwane „powszechnie stosowane kryteria artystyczne” — to najczęściej subiektywne gusty patrzącego. Jedynie specjaliści obracający się bez przerwy w krę-

gach twórców i ich dzieł mają szansę bardziej obiektywnego oceniania współczesnej sztuki ludowej.

Oczywiście, cały czas mówimy o wsi i jej kulturze, a nie tworach rodzących się w różnych miejscach (zarówno na wsi jak i w mieście) pod wpływem koniunktury na *motywy ludowe* i *formy ludowe* importowane przez środowisko inteligenckie. Nie chodzi o deprecjonowanie produkcji przeznaczonej dla środowisk poza wiejskich, ale o wyraźne sprecyzowanie, że mówimy o współczesnej autentycznie ludowej twórczości powstającej wewnątrz wiejskiej kultury i jej służącej. Taka twórczość istnieje i rozwija się. Istnieje i rozwija się specyficzna estetyka wsi oparta o najrozróżnialsze wzorce. Trudno jest obecnie określić jakieś wspólne cechy tej współczesnej ludowej estetyki, gdyż w różnych regionach kształtuje się ona pod wpływem różnych czynników.

Różnica pomiędzy tym co wiemy o efektach oddziaływania dawniejszych czynników sprawczych, a tym co wiemy o dzisiejszych polega na tym, że z przeszłości zachowały się poszczególne relikty — w zdecydowanej większości bez kontekstów — i dzisiaj rekonstruując kulturę ludową tworzymy domniemane sytuacje, a więc sztuczne i na ich podstawie chcemy ustalić prawidłowości i moduły, a współczesne nam procesy kulturowe przebiegają w naszej obecności i prawie niemożliwe jest posiadanie bieżącej, prawidłowej i zobiektywizowanej oceny, sądów i wniosków. Posługujemy się więc bardzo często starymi kryteriami wykształconymi na zjawiskach, które klasyczny swój okres już przeżyły i z pewną dozą uzurpacji prawa do wyrokowania, przykładamy je do nowo powstających. Wynikiem takich zabiegów jest subiektywne wartościowanie i rozbieżność ocen między badaczami wytworów współczesnych, a ich twórcami i użytkownikami.

Pragnąc rzucić nieco światła na pewne aspekty krążenia wzorów w żywej, tworzonej na własny użytek wsi, ludowej plastyce, autor przedstawia niektóre swoje spostrzeżenia z badań nad współczesnym tkactwem wiejskim w woj. warszawskim.

Jednym ze zjawisk współczesnych jest powszechność panowania *mody łowickiej*. Jej proveniencja w ludowym tkactwie o charakterze dekoracyjnym da się łatwo wyprowadzić z międzywojennej produkcji tkackiej przeznaczonej dla wnętrz mieszczańskich. Zastanawia jednak opóźnienie tej mody — w niektórych regionach — w stosunku do okresu, w którym dominowała w mieście. To samo dotyczy zresztą *kilimów* wzorowanych na przedwojennych tkaninach pokuckich i podolskich oraz *dywanów*

w *prątki*. Pomijane dotąd wzgardliwie przez etnografów te tkaniny nie mające oparcia w tradycji regionu stanowią podręcznikowy przykład krążenia wzorców kulturowych, przemieszczania się elementów modelowych w artystycznej kulturze wsi.

Badania prowadzone wśród tkaczek Podlasia i Południowego Mazowsza wykazują, że konkretnym wzorcem były dawniej tkaniny kupione w mieście, które najpierw powielano a następnie indywidualnie *modzono*. Dyktat mody wypływał z obserwacji mieszkania inteligencji oraz zaopatrzenia sklepów. Pseudołowickie pasiaki były przecież i są do dziś produkowane przez różne zakłady państwowe i spółdzielcze. Tkaniny te jednak nie odpowiadają najczęściej wysokim tradycyjnym wymaganiom wsi pod względem jakości surowca i gęstości splotu. Stąd też kobiety wolą same tkąć lub zamawiać *dywany* u specjalistek gwarantujących odpowiednią jakość. Wchodzą tu w grę również względy oszczędnościowe. Własnoręcznie przygotowany surowiec jest pewny i tani, a możliwość farbowania sposobem domowym pozwala uzyskiwać kolory odpowiadające indywidualnym gustom.

Pasiaki *łowickie* importowane na teren Podlasia nie miały nic wspólnego z autentyczną twórczością księżacką. Były to od razu pseudołowickie tkaniny wytwarzane przed wojną i w pierwszych latach po wojnie przez warsztaty rzemieślnicze małomiasteczkowe w całej niemal Polsce. Szczególną rolę w transplatacji wzorów kolorystycznych odegrali handlarze i nakładcy żydowscy, którzy docierali do tkaczek w najgłębszej prowincji licząc na tanią siłę roboczą. Dostarczali oni często gotowej ufarbowanej włóczki na wątek oraz *spiski* lub nawinięte na kij nitki w niepodlegającym zmianie układzie ilościowym. Tkaczka zobowiązana była trzymać się wzorca bez odchyłeń i ograniczała się jedynie do dokładnego powielania nitka po nitce wątku według „*spiski*”. Nie ulega kwestii, że po pewnym czasie, wykonując dziesiątki metrów identycznych tkanin, chałupniczka umiała na pamięć ich wzory.

Obserwowany po wojnie wybuch mody *łowickiej* przybrał w ostatnich latach na sile. Stało się snobizmem posiadanie *dywanu* pasiastego, *kilimu* lub tkaniny *w prątki*. Społeczna, pełna akceptacja tych trzech mód, które wywodzą się z jednego pnia kultury miejskiej okresu 1920—1950, jaką daje się zauważyć nie tylko zresztą na Podlasiu, ale również w innych regionach, gdzie tkactwo jest jeszcze uprawiane, świadczy o tym, że trwa rozwój tradycji nasyconej aktualnie działającymi treściami. Lekceważenie autentycznych przejawów ludowej kultury współczesnej, zwłaszcza tych, które są kontynuacją tradycyjnego podejścia do wzorców spoza kręgów wsi jest niesłuszne. Moda *łowicka* i wzory kilimowe zostały zaakceptowane przez miasto przed wojną jako *swojskie motywy*. Przeciętny inteligent przyjmował bezkrytycznie podsuwane mu

bajecznie kolorowe tkaniny na fali krzewionej idei patriotycznego popierania rodzimej, polskiej twórczości i rękodzieła. Było to zwycięstwo demokratyzacji kultury. Zwycięstwo wywołujące uśmiech politowania u estetów i znawców, ale wciąż niedoceniane jako element nowej sytuacji nasycającego się życia, wątkami wiejskiej kultury tradycyjnej. Powszechność wprowadzania tkanin *ludowych* do wnętrza współczesnych stała się m. in. przyczyną trwania tradycji tkackich na wsi i dla własnego użytku. Oczywiście dyletanckie poczynania handlarzy i nakładców sprawiły, iż wypaczone i zniekształcone zostały oryginalne kompozycje łowickie czy ukraińskie. To jednak jest sprawa poziomu kulturalnego i znajomości cech autentyku zarówno sprzedawców jak i odbiorców. Można śmiało powiedzieć, że jest to sprawa edukacji estetycznej i znajomości własnej narodowej kultury. Brak odpowiedniej sankcji oraz aparatu kontroli ze strony czynników zobowiązanych do estetycznego wychowania społeczeństwa spowodował pewną degradację gustów.

Interesuje nas tu jednak nie poziom artystyczny wzorów lecz ich źródła i determinaty.

Zgromadzony na konkursie współczesnego tkactwa ludowego woj. warszawskiego materiał pozwala określić dosyć wyraźnie zasięg wzorów kilimowych oraz mody *łowickiej* i *dywanów w prątki*. Aczkolwiek wszystkie te typy tkanin występują równocześnie różna jest ich proveniencja. Do tej grupy należą również dywany dwusnowowe o wzorach kapowych, ale stanowią one odrębne zagadnienie ze względu na to, że najwcześniej ulegać zaczęły wpływom wzornictwa przemysłowego i zawsze były produkowane przez nieliczne specjalistyczne warsztaty nigdy nie mając znaczenia rękodzieła powszechnie wykonywanego, tak jak to ma się z wszystkimi innymi tkaninami.

Kilimy

Kilimy nazywane również *dywanami*, nieznanne przed wojną tkactwu mazowieckiemu, wytwarzane są obecnie nagminnie na szerokich krosnach na dużym obszarze obejmującym, idąc od północy — powiat: ostrowsko-mazowiecki (główne ośrodki: Oławskie, Nur, Kutylowo, Bródki koło Bogut, Godlewo, Trynosy Kolonia koło Jelonek, Gniazdowo, Poręba, Kosewo); sokołowski (główne ośrodki: Hołowienki, Grzymały, Seroczyn, Telaki, Rytele Olechny, Jabłonna Lacka, Repki, Tchrznicza, Ceranów, Chruszczewka, Szwejki, Paderewek, Sewerynowka); mińsko-mazowiecki (główne ośrodki: Świętochy koło Siennicy, Borki, Rudzienko, Rudno); grójecki (Brzezinki koło Warki); łosicki (główne ośrodki: Olszanka, Bejdy, Chłopków, Li-



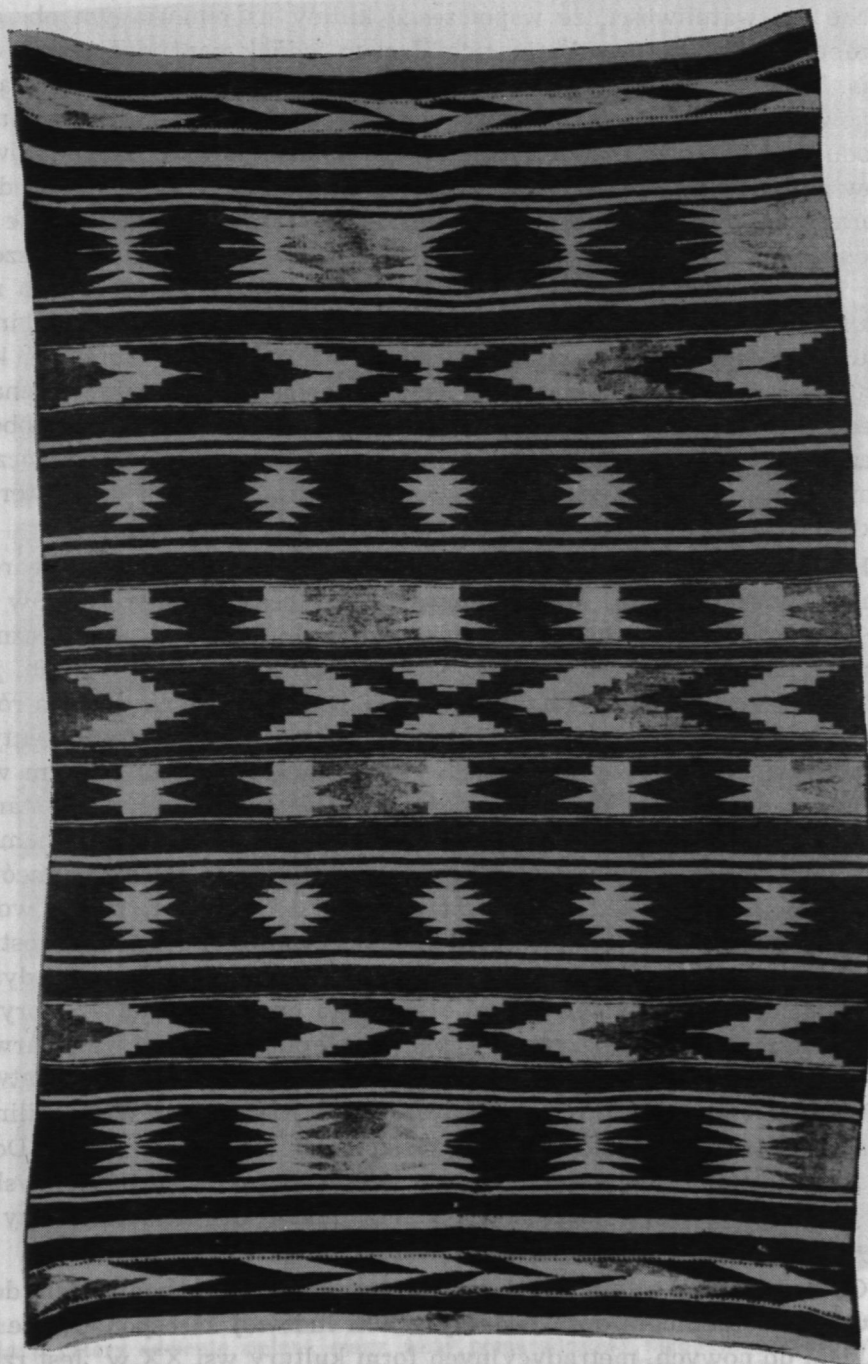
Ryc. 10. Kilim pokucki z lat 30-tych XXw. tkany na wąskich krosnach. Osnowa lniana, niebarwiona z nici podwójnie skręconych. Wątek z wełny jednoskrętnej, przędzonej grubo. Kolory: środkowa kompozycja — bordowy, niebieski, zielony, szary, różowy, granatowy, błękitny; bordiura — granatowy, szary, bordowy z białym i zielonym. Wym. 115×70 cm. własność ks. W. Grabowski

tewniki Nowe, Raczyny); o t w o c k i (główne ośrodki: Gadka, Zambrzyków Stary, Chrosna); r y c k i (główne ośrodki: Gózd, Bramka).

Wymienione miejscowości nie wyczerpują wprawdzie pełnej listy czynnych ośrodków wytwarzających *dywany kilimowe*, niemniej jednak dają przybliżony obraz zachodniego zasięgu tego typu tkanin. Jak to wykazuje w swej pracy o tkactwie podlaskim Janina Szewczykowa kierunek postępu mody nie prowadzi bezpośrednio od większych miast czy zurbanizowanych ośrodków przemysłowych do wsi, lecz od cieszących się autorytetem centrów tkactwa ludowego. Znamienne jest więc, że ośrodki o długiej tradycji i wyrobionej w regionie opinii wyspecjalizowanych, są zasadniczymi krzewicielami mody. Funkcjonują więc, do dziś prawa krążenia wzorców w ludowej kulturze artystycznej, których istnienia domyślano się, ale opierając się wyłącznie na materiale historycznym nie udowodniono.

Możliwość śledzenia pewnych zjawisk, dziś na żywo dziejących się, pozwala wyciągnąć wnioski bardziej ogólne. Wydaje się, że można nawet, mówić o pewnych analogiach z minionymi okresami historycznymi. Współczesność jest przecież jednym z etapów historii. W zakresie percepcji i recepcji wzorców kulturowych a przede wszystkim wzorców estetycznych działają wciąż jednakowe mechanizmy psychiczne. Przyjmowanie wzorców estetycznych odbywa się na zasadzie edukacji szkolnej i oddziaływania środowiska lokalnego. Szkoła, jak dotąd, umożliwia minimalny kontakt ze sztuką, a jeśli to robi kieruje uwagę wyłącznie na sztukę historyczną, galeriową, muzealną, a więc taką, która służy sprawom odświętnym i nie mieszczącym się w ramach mieszkania. Szkoła więc nie edukuje przyszłych konsumentów sztuki codziennej. W tym zakresie decydujący głos mają inne autorytety uznane w danym środowisku za kompetentne w sprawach stylu życia. W tych regionach, gdzie tkactwo uprawiane jest jeszcze na własny użytek nie ma autorytetów, spoza środowiska specjalistów wytwórców. Na to środowisko działają natomiast wzorce niejednolite i różnej proveniencji.

Wśród ludowych wytwórców specjalistów dominuje przekonanie, że nowych wzorów należy szukać poza własnym środowiskiem. Próby kompozycji, opartych wyłącznie na własnej pomysłowości i inwencji są rzadkie. Nagminnie natomiast stosuje się twórczą adaptację wzorów zaczerpniętych z zewnątrz. Źródła tych wzorów są tak różnorodne, a przy tym utrzymywane w tajemnicy, że dokładne ich prześledzenie jest wprost niemożliwe. *Spiski* krążące między tkaczkami można porównać do przepisów na ciasto, które przekazywane są na zasadzie wzajemności znajomych. Nikt nie wie, kto dany przepis wymyślił, kto drogą eksperymentu go sformułował.

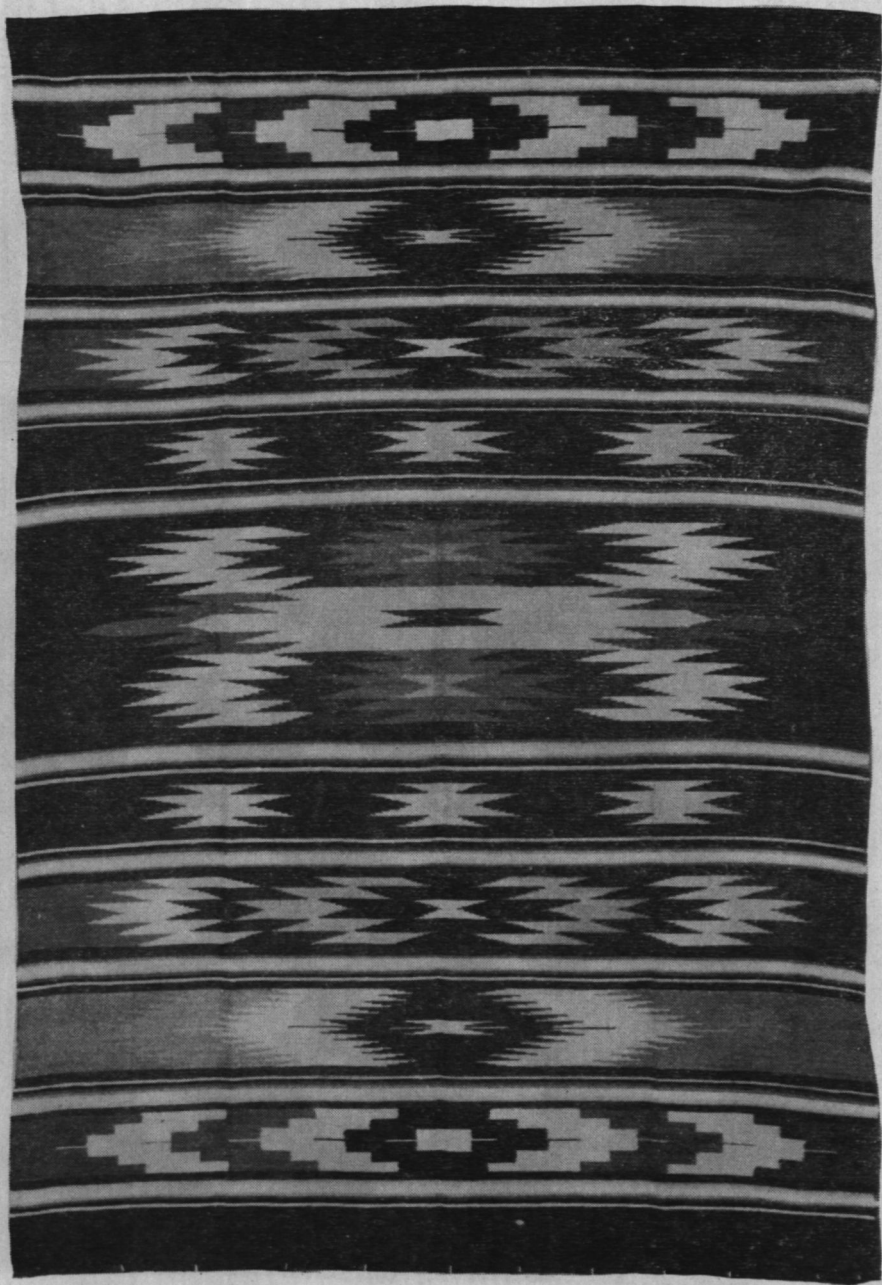


Ryc. 11. Kilim podolski z XIX w. Reprod. za „Ukraińskie narodne mistectwo”, Kijów 1960 r., ryc. 138

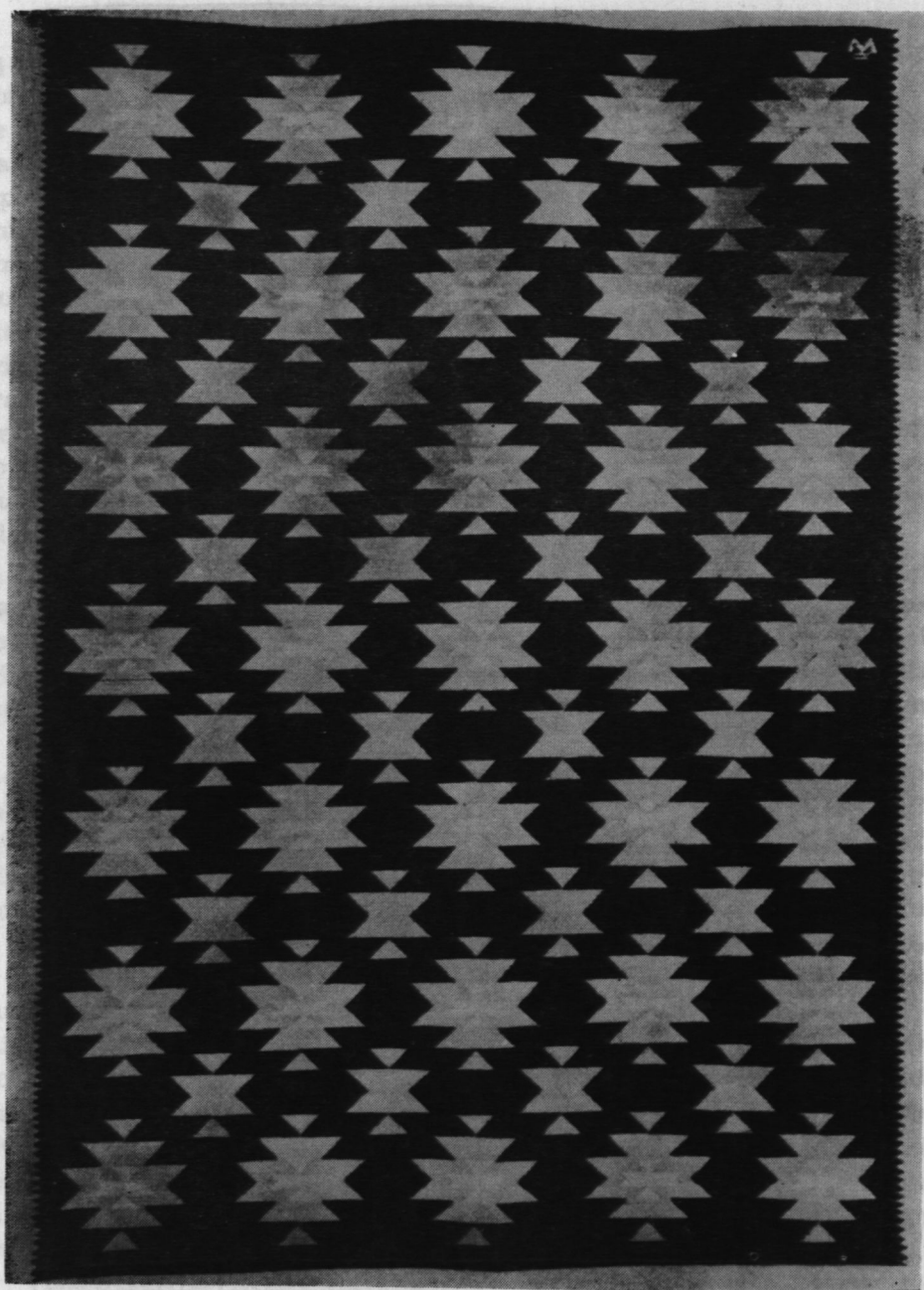
Nie ma wątpliwości, że współczesne kilimy na omawianym obszarze są kontynuacją wzorów ukraińskich. Jest to jednak kontynuacja nieświadoma. Tkaczki podlaskie czy z południowego Mazowsza nie orientują się że powielają i przerabiają kompozycje wytworzone w kulturze innego narodu. I nic je to nie obchodzi. Skoro miasto polskie zaakceptowało i powszechnie użytkowało takie wzory to znaczy, że są one odpowiednie. Informowane, że są to wzory ukraińskie, wyrażają zdziwienie, ale nie zmienia to ich poglądów na wartości estetyczne tych tkanin. Powszechność kilimów jest normą estetyczną i determinującą pozytywny do nich stosunek. Odróżnianie brzydszych od ładniejszych wynika już z indywidualnych upodobań do zestawów kolorów ciepłych czy zimnych, kontrastowych czy łagodnych. Przy czym wartość estetyczną, wyznacza przede wszystkim sposób wykonania i jakość surowca. „Piękna robota” to czysta, precyzyjna, technicznie bez zarzutu i dokładnie wykończona tkanina. Ilość włożonej pracy ręcznej jest wciąż podstawowym kryterium piękna i wartości.

Poszczególne ośrodki kilimiarstwa dysponują już pewnymi stereotypami kompozycyjnymi. Można zauważyć, że poszukiwania wzorów gotowych spowodowały dosyć dużą ich różnorodność. Obok autentycznych kilimów huculskich z ośrodków w Kosowie czy Kosmaczu (Ryc. 10), jako wzorce służą tkaniny pseudohuculskie rozpowszechniane niegdyś na równi z oryginalnymi. Autorkom podlaskim obce jest rozpoznawanie autentyczności wzoru (Ryc. 11 i 12). Dla nich każdy stary kilim jest dobrym wzorem. Dotyczy to kompozycji i rodzajów motywów. Kolorystyka starych kilimów jest w niewielkim stopniu i w bardzo uproszczonym schemacie stosowana. Tradycyjne zestawienia barw z pasiaków i wielonicielnicówek rozszczepione przez łowickie tęczowe gamy, które już przed wojną, a więc wcześniej przyjęły się niż technika kilimowa spowodowały ostrość i jaskrawość. Tkaczki, które opanowały już nową technikę oraz dysponują schematami motywów dążą do pewnego uporządkowania kolorystyki, ale nie rezygnują z jaskrawości tonu. Nastąpiło zderzenie wielobarwnego wzorca z tradycyjnym skromnym ilościowo w barwy tkactwem i łatwość farbowania włóczki doprowadziła do fascynacji kolorem. Wiele kilimów świadczy niedwuznacznie, że mnogość kolorów ma je wzbogacać. Dominują tła zielone i niebieskie, zwłaszcza w pow. ostrowskim i sokołowskim, ale już w grójeckim zimne barwy pełnią funkcję uzupełniającą przy gorących czerwono-żółtych kompozycjach.

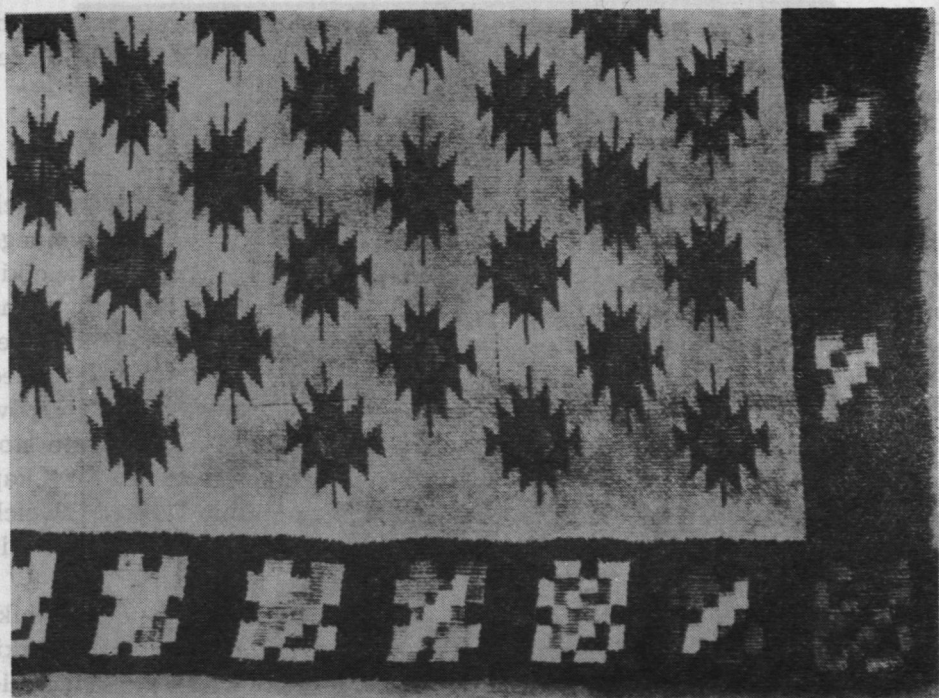
Ocena wartości estetycznych współczesnych kilimów podlaskich, dokonywana przez etnografów i badaczy sztuki ludowej koresponduje ze stonkiem do nowych, nietradycyjnych form kultury wsi XX w. Jest rzeczą zastanawiającą, jak dalece zmienność gustów w mieście determinuje te oceny. Jeszcze niedawno, bo w latach dwudziestych i trzydziestych fas-



Ryc. 12. *Kilim* tkany na szerokich krosnach. Osnowa bawełniana, wątek wełniany
Kolory: cztery odcienie zieleni, szary, żółty, pomarańczowy, niebieski, granatowy, biały, bordowy. Wyk. Teresa Godlewska w 1971 r. Godlewo Wielkie, pow. ostrowsko-
-mazowiecki. Własność autorki



Ryc. 13. *Kilim* proj. art. plast. Kazimierza Młodzianowskiego, wykonany przez „Warsztaty Krakowskie”. Reprod. za „Tkanina polska”, Warszawa 1959 r., ryc. 148



Ryc. 14. Fragment *kilimu ukraińskiego* z XIX w. (stanisławska obłast) Reprod. za „Ukrainske narodne mistectwo”, Kijów 1960 r., ryc. 143

cynacja kilimami z dawnych kresów wschodnich, była tak daleko posunięta, że profesjonalni artyści z akademickim wykształceniem zbierali laury i pochwały za korzystanie bez ograniczeń z wzorów ludowych huculskich czy podolskich. Celowały w tym zwłaszcza „Warsztaty Krakowskie”. Przykład kilimu projektowanego przez Kazimierza Młodzianowskiego (Ryc. 13), w zestawieniu z oryginalnym ukraińskim (Ryc. 14), wskazuje bez niedomówień na autorską proveniencję. Krzewicielami mody na wzory wschodnie byli więc nie pokątni handlarze lecz elita kulturalna. Handlarze i nakładcy korzystali jedynie z wytworzonej koniunktury.

Dzisiaj zbieramy plon tamtych lat, ale gdy zachodzi potrzeba dokonania oceny wartości, (np. przy rozstrzyganiu o nagrodach w konkursie na współczesne tkactwo ludowe) zapominamy o prawie krążenia motywów w kulturze artystycznej i odrzucamy kilimy podlaskie jako obce wtręty do rodzimej sztuki ludowej. Oczywiście otwarty pozostaje problem poziomu artystycznego i tutaj można mówić o słabych stronach — zwłaszcza kolorystyki tych kilimów, ale gdy weźmiemy pod uwagę jakość

barwników, którymi dysponują dzisiaj tkaczki wiejskie, to pozostaje nam raczej wstrzymać się przed ostatecznymi i kategorycznymi sądami o rzekomej degeneracji współczesnej twórczości ludowej.

Dywany w prątki

Podobnie, jak odkrycie możliwości kolorystycznej zabawy w kilimach zbulwersowało tkactwo podlaskie, tak samo możliwości tkania dowolnego wzoru na prostym warsztacie przy pomocy *prątków* spowodowało wielkie ożywienie wśród tkaczek. Sama technika tkania *w prątki* była znana wsi mazowieckiej dosyć dawno. Słynna twórczyni ludowa z kurpiowskiej Puszczy Zielonej Anna Kordecka otrzymała od matki jeszcze przed I wojną światową *spisek* na tkaninę w kwiaty przy zastosowaniu 4 cepów i 30 *listewków*. Długo jednak technika ta nie stała się powszechnie stosowaną. Specjalistki, które z olbrzymim trudem przekładały wzory kap fabrycznych czy haftów na zapis raportu tkackiego pilnie strzegły swoich *spisków* stosując najwyżej wymianę między sobą. Arsenał wzorów nie wzbogacał się więc szybko i były one niewolniczo powielane.

Czynnikiem, który zadecydował o popularyzacji omawianej techniki stał się rozwój oświaty, a przede wszystkim znajomości matematyki. Głównym bowiem problemem jest w tym wypadku właściwe obliczenie nitek wzoru i zapisane kolejności deptania podnóżków. Przed wojną tkalniny wielonicielnicowe i *w prątki* czyli *przez deskę* odznaczały się wzorami geometrycznymi stanowiącymi kontynuację tradycji archaicznych sięgających średniowiecza, jak na to wskazują zabytki ludowej twórczości Skandynawii. Wzory te (Ryc. 15) popularne na Mazowszu i Podlasiu rozprzestrzeniły się w XIX w. na Mazowszu wschodnim, objęły też obie Puszcze Kurpiowskie. Niektóre z nich do dziś są lubiane na wsi i chętnie stosowane w *dywanach* tkanych wełną na bawełnie lub w nakryciach i derkach na drzwi lnianych oraz lniano-bawełnianych. Opis tego typu tkanin dokonany został przez J. Szewczykową i odpowiada on wszystkim pracom wykonanym tą techniką na terenie Mazowsza.

Obok tych tradycyjnych, starszych motywów rozprzestrzenia się wspomniana przez J. Szewczykową ośmioramienna gwiazda (Ryc. 16). Ze względu na to, że najprostszą gwiazdę można utkać już przy pomocy osiemnastu *prątków*, stała się ona bardzo szybko popularna w różnych regionach. Szczególne nasilenie reprodukcji tego wzoru jest widoczne po 1945 roku. Obecnie wzór *w gwiazdy* prosty lub z pewnymi dodatkowymi ornamentami spotykamy na dużym obszarze. Niemal identyczne w szczegółach tkaniny *w gwiazdy* z gołąbkami na bordiurze reprodukuje M. Matuskówna w „Polskiej Sztuce Ludowej” w 1963 r. (nr 1) i radziecki miesięcznik „Diekoratiwnoje Iskusstwo SSSR” w 1972 r. (nr 10). Pierwsza wykonana została współcześnie we wsi Ogniwo, pow. łukowski, dru-



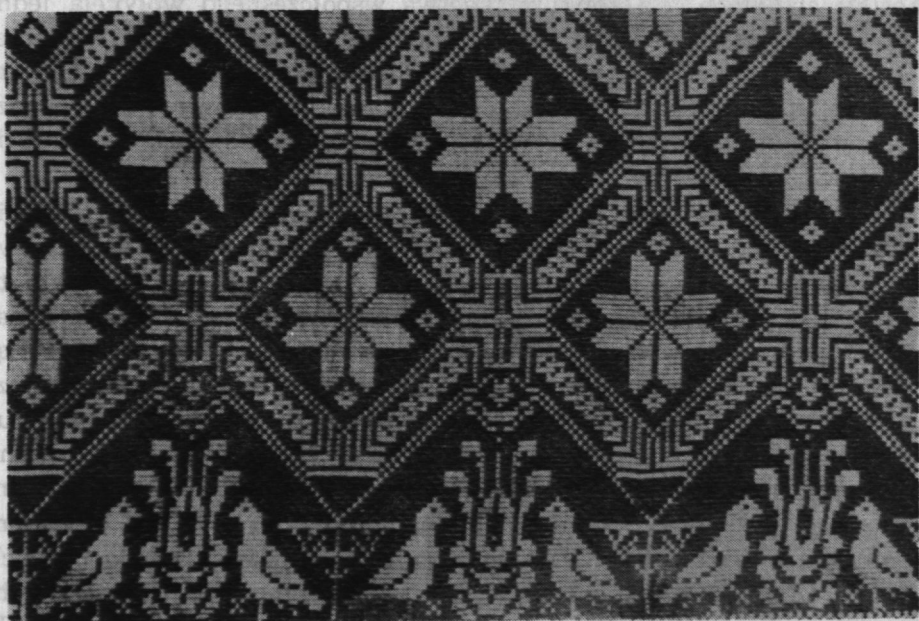
Ry. 15. Dywan tkany na wąskich krosnach o 4 nicielnicach z użyciem prątków, zszywany. Osnowa bawełniana, wątek wełniany. Wzór czerwono-zielony. Wym. 220×138 cm. Wyk. Czesława Chmielewska w 1972 r. Psary, pow. pułtuski. Własność Muz. Mazow. Płock nr inw. 3311



Ryc. 16. *Dywan* w gwiazdy tkany na wąskich krosnach o 4 nicielnicach z użyciem prątków, zszywany. Osnowa i wątek z czarnej wełny, wzory z bordowej wełny. Wym. 215×135 cm. Wyk. Stanisława Woźnicka w 1970 r. Jarnice, pow. węgrowski. Własność Muz. Mazow. Płock nr inw. 2743



Ryc. 17. Dywan tkany z użyciem prątków ok. 1960 r. Ogniowo, pow. łukowski. Reprod. za „Polska Sztuka Ludowa”, R. 1963, nr 1



Ryc. 18. Białoruskie nakrycie na łóżko, wykonane w XX w. Reprod. za „Dekoratywne Iskusstwo SSSR”, R. 1972, nr 10

ga — również współcześnie na Białorusi, w woj. mińskim. Zastanawiające jest podobieństwo obu tkanin mimo olbrzymiej odległości i granic państwowych (Ryc. 17 i 18). Motyw ptaków i kwiatonów o podobnej kompozycji występujących na bordiurze spotykamy już dużo wcześniej na dywanach strzyżonych mazurskich. Przykład taki podaje Konrad Hahm i ukazuje nawet jego kontynuację we wzorach koronek szydełkowych z 1900 r. („Ostpreussische Bauemteppiche”, Berlin 1937, s. 67, tablica X, dywan z 1723 roku).

Na terenie Mazowsza, prócz pow. łukowskiego, opierając się na materiałach J. Szewczykowej oraz własnych badaniach stwierdzono występowanie motywu gwiazdy ośmioramiennej w tkaninach w *prątki* w następujących wsiach: Rostki, Jarnice (pow. węgrowski), Ceranów, Jabłonna (pow. sokołowski), Litewniki Nowe (pow. łosicki), Gózd (pow. rycki). Należy jednak zaznaczyć, że dysponujemy zbyt skromnym materiałem, by wskazać pełny zasięg motywu gwiazdy.

Dla uniknięcia nieporozumień należy dodać, że romboidalna kompozycja, w której najczęściej występuje gwiazda może sugerować jej pochodzenie od sejpaków północnych. Mamy jednak wiele zwłaszcza dawnych dywanów podwójnych (np. wzory Składanowskich w *łańcuchy*, w *kratę*, a nawet wzór *pruski*, wzory warsztatów w Brańsku itd.), których powierzchnia podzielona jest wyraźnie na kratę romboidalną, natomiast tkaniny typu *sejpakowego* pojawiają się na Podlasiu Zachodnim dopiero w ostatnich latach. Na konkurs tkactwa współczesnego wpłynęła jedna tylko praca przypominająca *sejpak* (Ryc. 19), wykonana w 1972 r. przez Salomeę Barbachowską (ur. 1931 r.) z Rostek, pow. węgrowski. Podczas badań w latach 1970—72 nie napotkano tkanin sejpakowych na obszarze woj. warszawskiego, jeśli więc występowały, to sporadycznie na zasadzie importów, na które nie natrafiono.

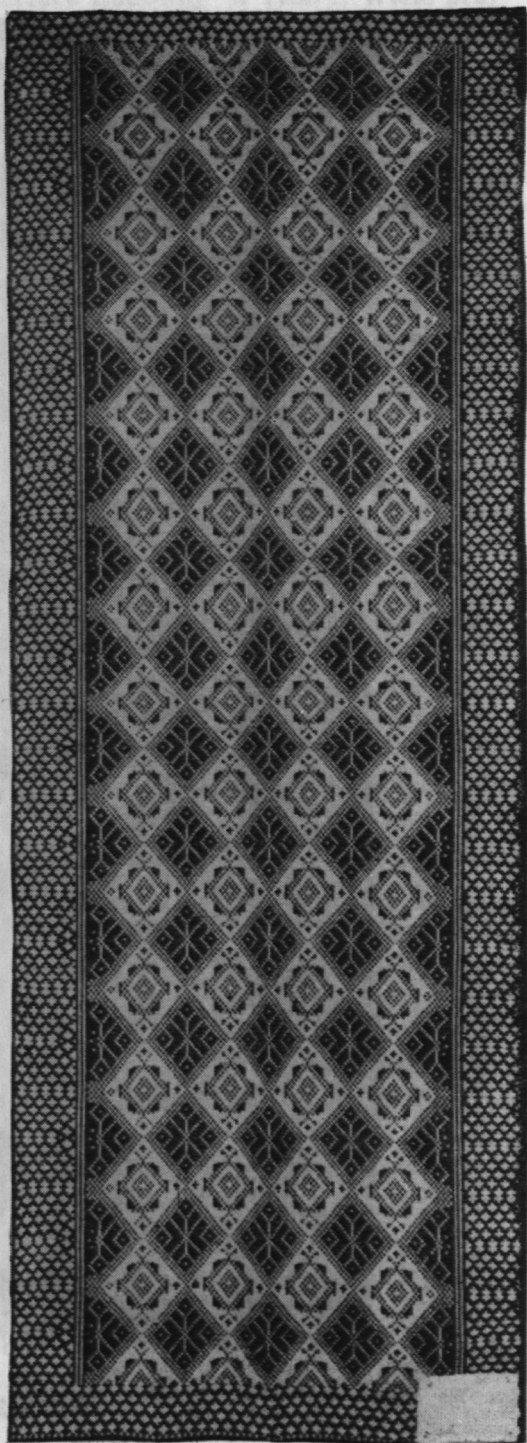
Sam motyw gwiazdy ośmioramiennej jest bardzo stary w tkactwie ludowym. Wprawdzie w dotychczasowych pracach omawiających tkactwo na Mazowszu nie zajmowało się nim, ale wydaje się, że wynikało to z generalnie negatywnego stosunku etnografów do pewnych typów ornamentyki, które traktowano jako wtręty wzornictwa przemysłowego. Łączenie gwiazdy z różnymi motywami nietradycyjnymi (np. naturalistyczne kwiaty, ptaki, liście itp.) we współczesnych tkaninach ludowych sugerują import jej z wzorów obcych dawnej kulturze wsi. Nie można jednak podtrzymać takiego sądu. Wystarczy przyrzeć się gwiazdzistym kilimom ukraińskim z XVIII w (Ryc. 20), białoruskim (Ryc. 21), dywanom podwójnym mazurskim z XVIII w., wzornikowi rodziny Składanowskich z ok. 1900 (Ryc. 31), który jest kopią starszych być może XVIII-wiecznych. Gwiazdy takie spotykamy również w tkaninach skandynawskich z XVIII wieku, np. dywan z 1773 r. z muzeum w Göteborgu reprodukowany przez

A. Wojciechowski
kładów par
e. notwedac
1853. Nie
arsenatu, m
w XIX w
Sinsu
wimontowy
ze gwałt
winy i
jako głów
z dużych
nauk z Lat
niący, jed

Ryc. 19. Dywan tkany na wąskich krosnach z użyciem prątków. Osnowa bawełniana biała, wątek bawełniany biały i wełniany czerwony. Wyk. Salomea Barbachowska w 1972 r. Rostki, pow. węgrowski. Własność autorki

ni
dw
nag
czy
st
z
si
D
z
pow
S
R
K
dz
E
J
O
j
w
k

XVII w
1900 r.





Ryc. 20. Kilim ukraiński z okolic Czerkasów, XVIII w. Reprod. za „Ukrainske na rodne mistectwo”, Kijów 1960 r., ryc. 148

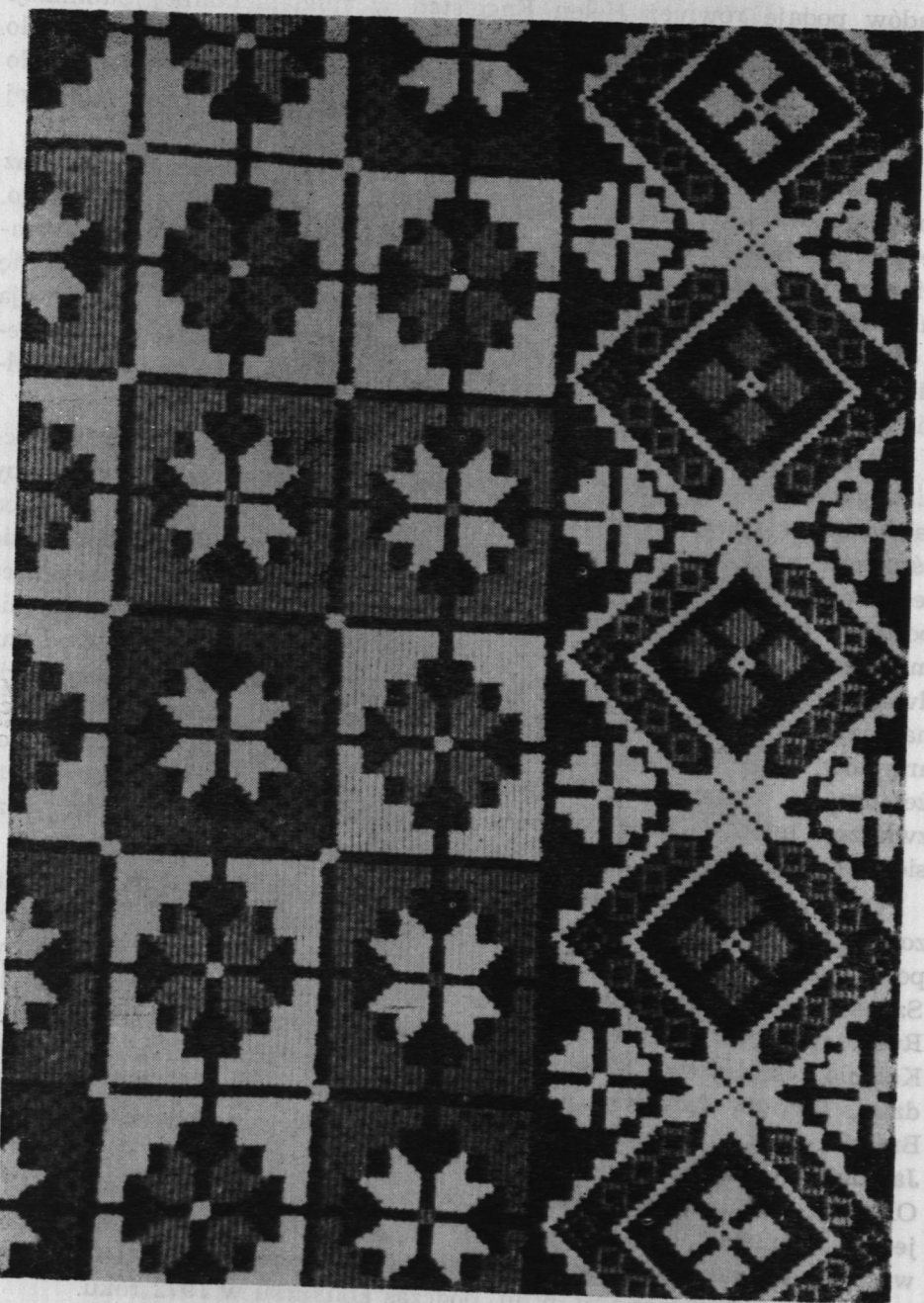
A. Wojciechowskiego w „Polskiej Sztuce Ludowej” w 1950 r. Wiele przykładów podaje również Helen Engelstad w fundamentalnej publikacji o norweskich dywanach dwuosnowowych, „Dobbetvev i Norge”, Oslo 1958. Nie ulega więc wątpliwości, że gwiazda ośmioramienna należy do arsenału motywów znanych tkactwu ludowemu już co najmniej w XVIII w.

Stosunkowo wczesne jej adaptacje lokalne i przekształcenia oraz wmontowywanie w różnego rodzaju kompozycje przyczyniły się do tego, że gwiazda będąc motywem tradycyjnym jest równocześnie wciąż odnawianym i urozmaiconym elementem tkanin współczesnych. Pojawia się jako główny motyw kompozycji (Ryc. 16), jako ciekawa kombinacja z dużych i małych gwiazd, np. w czerwono-czarnym dywanie Ewy Okse- niuk z Litewnik Nowych, pow. łosicki (Ryc. 22) oraz jako motyw uzupeł- niający, jeden z wielu w danej tkaninie (Ryc. 23).

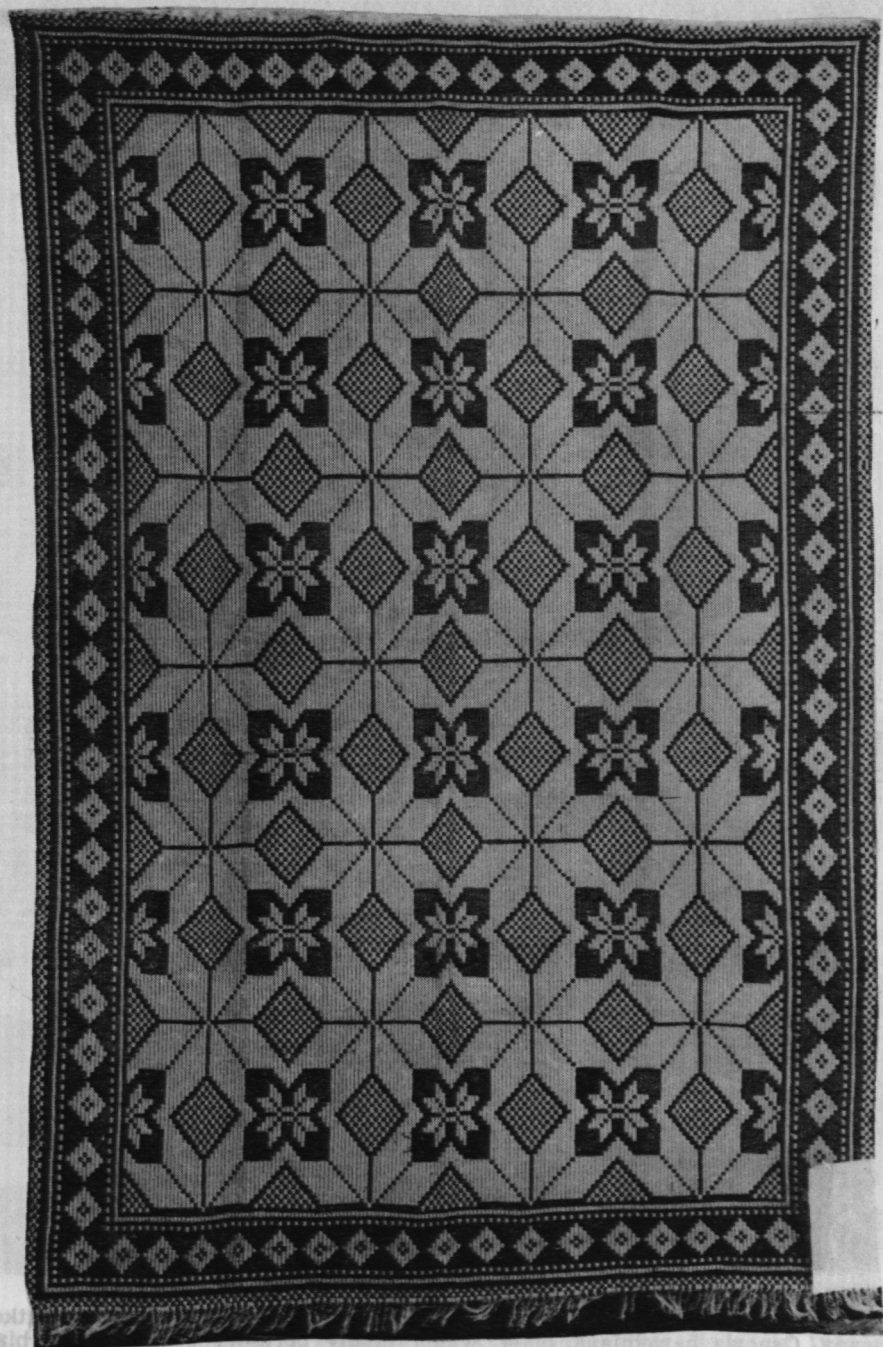
Dywany w prątki, zwane na południowym Mazowszu w pow. otwo- ckim, garwolińskim, ryckim „w sznurki”, o wzorach naśladowujących kapy fabryczne, rozpowszechnione są obecnie na dużej przestrzeni, a liczba ośrodków produkujących je stale się powiększa. Przeczy to wprawdzie teorii o zaniku rękodzieła artystycznego, ale wiejskie kobiety pragnące posiadać *dywany* jak również tkaczki lubiące sam akt tworzenia, nie martwią się tym, że ich stosunek do tkactwa jest taki sam, jak przed stu, dwustu czy wielu więcej lat. Obce im są spory teoretyków, którzy życie naginają do swoich założeń zrodzonych z dala od pracowni ludowych artystów. Tkaczki wiejskie nie wiedzą o tym, że tworzą wbrew tym zało- żeniom, że teoretycznie biorąc już nie powinny istnieć. Dotyczy to zwłaszcza młodych kobiet, które nie mniej licznie niż przed stu laty uczą się tkąć coraz bardziej skomplikowane sploty.

Ośrodki dywanów przetykanych o wzorach kapowych są liczne na Ma- zowszu, w granicach woj. warszawskiego. Dotąd poznano następujące: pow. łosicki — Olszanka, Bejdy, Raczyny, Litewniki Nowe, Chłopków, Szpaki; pow. mińsko-mazowiecki — Świętochy, Wężyczyn, Borki, Kiczki, Rudzienko; pow. ostrowsko-mazowiecki — Żebry, Leśniewek, Trynosy Kolonia, Gniazdowo, Poręba, Kosewo, Nur, Świerze, Leśniewek, Grę- dzice, Trynisze Kuniewo; pow. otwocki — Gadka; pow. rycki — Gózd, Bramka; pow. siedlecki — Wesoła, Polaki; — pow. sokołowsko-podlaski — Jabłonna, Ceranów, Dzierzby, Seroczyn, Chruszczewka, Telaki, Rytele Olechny, Wólka Rytelska, Sewerynowka, Repki; pow. węgrowski — Cho- jeczno, Sybilaki, Rostki, Słuchocin, Zając. Wymienione wyżej miejsco- wości są aktualnie czynnymi ośrodkami *dywanów w prątki* o wzorach kapowych. Stwierdzono to m. in. podczas konkursu w 1972 roku.

Wzornik opublikowany przez M. Matusek w „Polskiej Sztuce Lu- dowej” (1961 r. nr 3, str. 145—152) odkryty w Puchaczowie (pow. lu-



Ryc. 21. Nakrycie na łóżko z okolic Mińska (Białoruś), XX w. Reprod. z „Dekoratiwnoje Iskusstwo SSSR”, R. 1972, nr 10

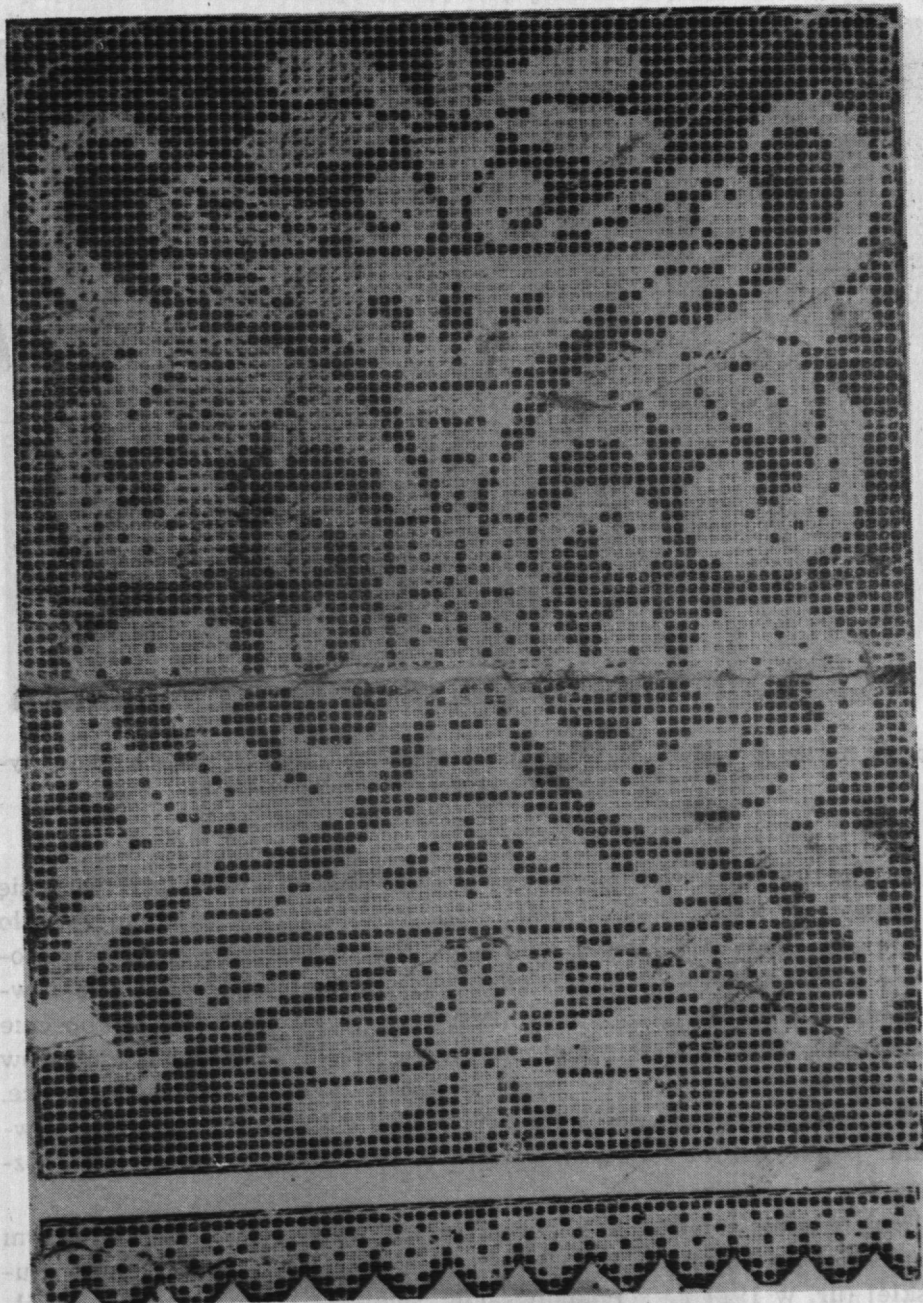


Ryc. 22. Dywan tkany na szerokich krosnach o 4 nicielnicach z użyciem prążków, zszywany. Osnowa bawełniana, wątek wełniany, wzór czerwono-czarny. Wyk. Ewa Okseniuk w 1972 r., Litewniki Nowe, pow. łowicki. Własność autorki



Ryc. 23. *Dywan* tkany na wąskich krosnach o 4 nicielnicach, z użyciem prątków, zszywany. Osnowa bawełniana, biała, wątek lniany bordowy i bawełniany biały.
Wyk. Janina Woźna w 1971 r., Gózd, pow. rycki. Własność autorki

Ryc. 23. Dywan tkany na wąskich krosnach o 4 nicielnicach, z użyciem prątków, zszywany. Osnowa bawełniana, biała, wątek lniany bordowy i bawełniany biały. Wyk. Janina Woźna w 1971 r., Gózd, pow. rycki. Własność autorki.



Ryc. 24. Kartki z francuskiego (belgijskiego?) wzornika koronek przysłane ok. 1960 r. Janinie Rucińskiej z Polaków, pow. siedlecki przez Redakcję tygodnika „Przyjaciółka” na prośbę twórczyni ludowej o dostarczenie odpowiednich wzorów tkanin



Ryc. 25. Kartka z wzornika koronek (patrz objaśnienie ryc. 24). Sposób transpozycji wzoru na karton przedstawiony na ryc. 26

belski) w 1954 r. w rodzinie tkaczy rzemieślników, którzy przenieśli się ze Śląska w XVII w. jest unikalnym zabytkiem rzucającym światło na krążenie motywów tkanin ludowych. Nie wyjaśnia on jednak pochodzenia poszczególnych wzorów, gdyż jak wiadomo występują one równocześnie na całym obszarze nadbałtyckim. Ściślej mówiąc — obecnie stwierdzamy istnienie identycznych tradycyjnie powtarzanych motywów i kompozycji wielonicielnicowych i przetykanych na tym obszarze. W dalszym ciągu chronologia tych motywów i źródło oraz miejsce powstania pierwowzorów stanowi zagadkę naukową czekającą na rozwiązanie.

Dziś natomiast możemy bliżej przeanalizować rodzące się w naszym czasie motywy i kompozycje. Przykładem mogą być *spiski* Janiny Rucińskiej (ur. w 1917 r.) z Polaków, pow. siedlecki, jednej z wielu współczesnych tkaczek wiejskich.

Posługując się wyrwanymi kartkami z francuskiego lub belgijskiego wzornika haftów na tiulu, który zresztą może służyć także do techniki krzyżkowej czy koronek szydełkowych jak również powielanymi przed

wojną wzorami obrusów szydełkowych (Ryc. 24 i 25), tkaczka komponuje własne wzory. Na kratkowany papier transponuje poszczególne motywy w układzie własnym (Ryc. 26). Łączy przy tym kwiaty realistycznie traktowane i motywy abstrakcyjne. Jedne upraszcza, inne komplikuje. Można powiedzieć, że porusza się w świecie motywów, które świadomie wybrała jako wzorce, kierowana ogólnie modą, ale w szczegółach własnym gustem, upodobaniami, artystyczną inklinacją. Nie interesuje ją źródło motywów, a w każdym razie nie jest ono najważniejsze. Świadomie zmierza do uzyskania określonych efektów w tkaninie, komponuje ją na papierze, poprawia, przekreśla pewne motywy wzoru i na ich miejsce rysuje inne. Cały czas przymierza motywy do możliwości technicznych tkackich.



Ryc. 26. Karton wykonany przez Janinę Rucińską z Polaków, (pow. siedlecki) na podstawie wzornika koronek przysłanego przez Redakcję tygodnika „Przyjaciółka” (por. ryc. 25)

Nic tu nie dzieje się przypadkiem. Cała praca jest podporządkowana wizji artystycznej i kontrolowana w trakcie tworzenia. Po wykonaniu kompozycji raportu tkaniny, następuje przeliczenie i zapis technologiczny, według którego nawleka się osnowę i przewleka prątki oraz naciska podnóżki. (Ryc. 27 i 28).

W jakim stosunku do siebie są wzorzec oraz ostateczna kompozycja dobrze ilustruje karton z jeleniem. Tkaczka dokonała stosunkowo dokładnej transpozycji sylwety jelenia, ale sąsiadujące z nim motywy kwiatowe zmieniła, a nawet uporządkowała kompozycyjnie dostosowując do płaszczyzny pionowej.

Możemy mieć inny pogląd niż tkaczka ludowa na wartość estetyczną motywów, które wybiera dla swoich dywanów. Musimy jednak pamiętać, że ludowa artystka od dziecka spotyka się wyłącznie z eklektycznymi naturalistyczno-abstrakcyjnymi ornamentami. Oczywiście — obok tradycyjnych motywów wielonicielnicowych. W szkole w latach 1924—30 uczono ją na robotach ręcznych takich właśnie kosmopolitycznych motywów i czasem nazywano je ludowymi. Co dodatkowo płałało pojęcia estetyczne. Przedmioty stanowiące czasem szczyt marzeń ze względu na wysoką cenę pokryte były takimi motywami, kapy sprzedawane w mieście jako ostatni krzyk mody prezentowały takąż estetykę.

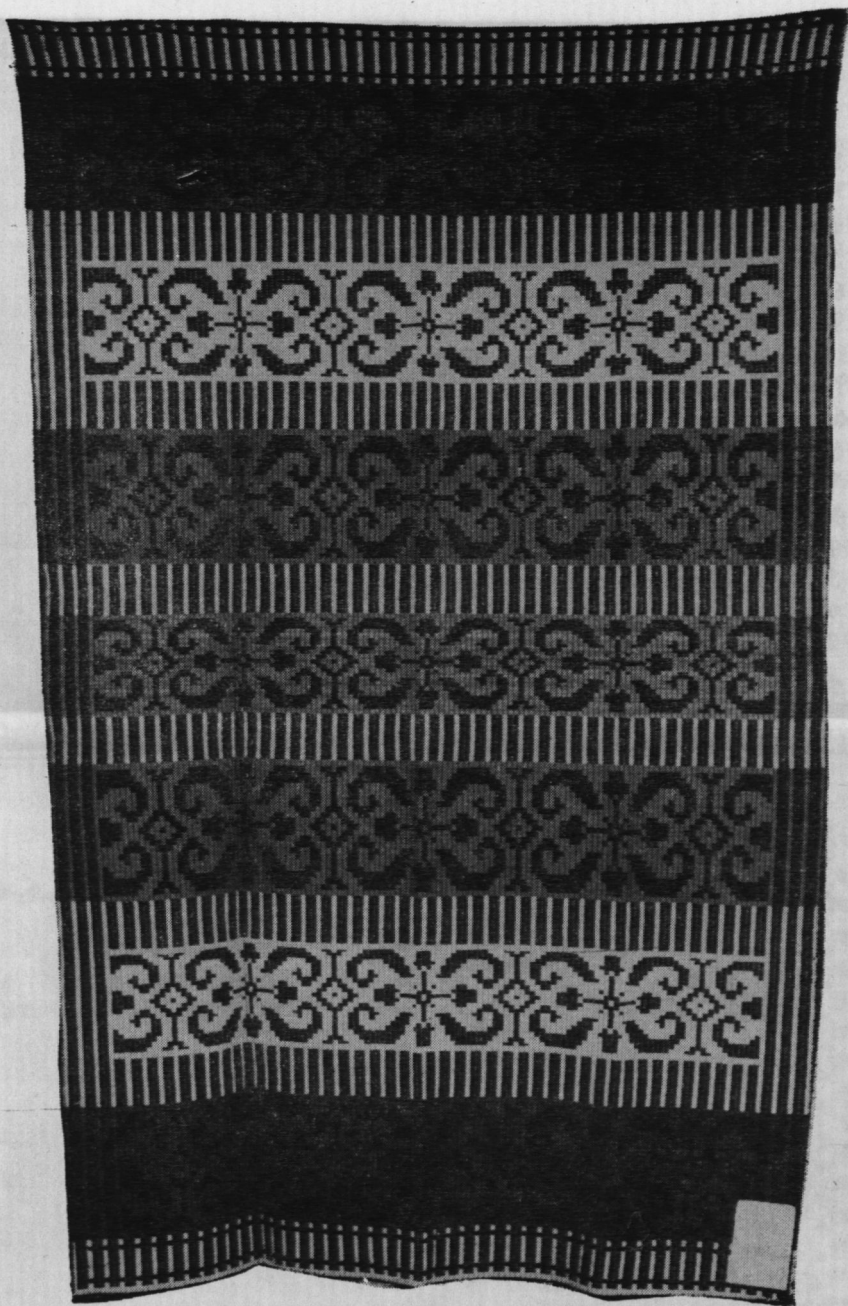
Dziś uważamy jeszcze okres międzywojenny za nasycony brzydotą fabrycznej masówki pseudoartystycznej. Niedawno tak samo z odrazą wspominaliśmy secesję. Dziś secesja już osiągnęła dostojność muzealną, a jutro przyniesie rehabilitację eklektyzmu i estetyki z lat trzydziestych naszego wieku. Ludowe twórczynie reagują na prądy estetyczne epoki później niż centra kulturalne, gdyż później docierają do nich nowe wzorce, podobnie jak przed wiekami. I tak samo twórczynie są zarazem konsumentkami własnej pracy. W związku z tym ich stosunek do współczesnego i dawnego tkactwa na wsi jest inny niż ludzi spoza środowiska wiejskiego nawet jeśli to są specjaliści etnografowie. Ten właśnie moment autooceny należy brać pod uwagę, jak również fakt, iż dawna estetyka wnętrza została rozbita przez standartowe, ale nie najpiękniejsze meble i przedmioty użytkowe przemysłowego pochodzenia. Nowa estetyka, dopiero się kształtuje. Elementem starego wnętrza, który najwcześniej uległ zmianie były właśnie tkaniny. Zdecydowała o tym możliwość własnoręcznego wykonania. Dzisiaj, po kilkudziesięciu latach trwania wzorów *kapowych* zarówno w dywanach przetykanych, jak również dwuosnowowych, nie należy mówić o modzie lecz o tradycji. I do tej tradycji należy ustosunkować się w taki sam sposób, jak do powstałych niegdyś pod wpływem renesansu czy baroku.

Coraz częściej spotykamy twórcze i niebanalne adaptacje nowego wzornictwa. Zdolniejsze tkaczki czynią poszukiwania indywidualnej

		Dywan w gwarach gotyckich	
1	11	4p 2a 6p 3a 4p 3a 2p 1a 2p 1a 4p 4a 1a 2p 1a	2p 3a 1p
2	22	4p 4a 4p 4a 3p 4a 4p 4a 4p 2a 4p 3a 4a 8p 4a 4p 4a 8p 4a	3p 3a 4p 8a 4p 8a
3	33	4a 4p 7a 3p 2a 4p 3a 4p 4a 8p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 3a 4p 4a	7p 4p 4p
4	44	4p 4a 3p 3a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a	8p 4p 4p
5	55	2a 4p 2a 2p 6a 4p 4a 4p 4a 3p 4a 3p 4a 3p 4a 4p 4p 4p	2p 4a 4p 4a
6	66	4p 4a 3p 4a 2p 2a 3p 4a 4p 4a 6p 4a 4p 4a 4p 4a 6p 4a 4a	4p 4a 3p 4a 4p 2p 4a 4p
7	77	4a 4p 6a 2p 3a 4p 4a 4p 2a 4p 8a 5p 4a 5p 3a 4p 4a 4p 3a 4p	4a 2p 4a 3p 4a 4p 4a
8	88	2a 3p 3a 4p 4a 4p 2a 3p 3a 4p 8a 5p 4a 5p 8a 4p 4a 4p 3a	4a 4a 4p 4a 3p 4p 4p
9	99	4p 4a 4p 3a 3p 6a 4p 4a 4p 7a 5p 4a 5p 7a 4p 4a 4p 3a 4p	4a 4p 4a 2p 4a 4p 4a
10	00	4p 4a 3p 3a 4p 4a 4p 7a 2p 4p 4p 6a 5p 4a 5p 6a 2p 4a	4p 2p 4p 4a 4p 3a 4p 4a 4p 4a
11	11	4a 4p 6p 4p 6a 4p 2a 3p 4a 4p 5a 4p 3a 4a 5a 4a 4p 3a	4p 4a 4p 2a 4p 4a 4p 3a
12	22	4p 4a 4p 4a 3p 2a 2p 4a 4p 2a 3p 2a 4p 4a 3p 5a 3p 4a	4p 4a 4p 2a 4p 4a 4p 3a 4p 4a 4p 5a
13	33	4p 2a 4p 5p 2a 4p 3a 3p 4a 4p 4a 7p 4a 4p 4a 4p 3p 4a	4p 4a 2p 4p 4p 4a 3p 4p 3p
14	44	4p 4a 4p 4a 3p 4a 4p 4a 4p 5a 4p 3a 4p 4a 4p 4a 4p 4a	4a 4p 2a 4p 4a 4p 4a 4p 3a 3p 4a
15	55	4a 4p 7a 3p 4a 4p 4a 4a 4p 4a 5p 3a 5p 4a 4p 4a 3p 4a 4p	4a 2p 4a 4p 4a 3p 2a 4p 2a
16	66	4p 4a 3p 3a 4p 4a 4p 5a 3p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 3a 3p 4a 4p	3a 4a 4a 4p 2a 4p 4a 4p 3a 4p 4a 5a 3p
17	77	2a 4p 2a 2p 6a 6p 4a 4p 4a 4p 3a 3p 4a 4p 4a 4p 3a 4p	4a 4p 2a 4p 4a 4p 4a 4a 3a
18	88	4p 4a 3p 4a 2p 6p 4a 4p 4a 4p 3a 4p 3a 4p 4a 4p 2a 4p	4a 4p 3a 4p 4a 4p 4a 4p 7a 4p

		Dywan w dwóch kolumnach	
1	1	8a 4p 8a 4p 3p 3p	
2	2	7a 3p 7a 4p 4a 2p 4a 2p	
3	3	4a 4p 4a 3p 4a 4p 2a 3p 6a 3p 4a 4p 4p 4a	3p 4a 4p 4p 4a 2p 4a 4p 4p 2p 4a 4p 2p 4a 4p
4	4	4a 3p 4a 3p 4a 3p 4a 2p 6a 2p 4a 2p 4a 2p 4a 2p	4a 3p 3a 3p 4a 4p 4a 4p 4a 2p 4a 2p 4a 2p
5	5	4a 6p 4a 4p 4a 6p 4a 2p 3p 4p 2p 4a 4p 4a	3p 2p 4p 4a 2p 4a 4p 4a 4a 2p 4a 2p 4a 2p
6	6	4a 2p 4a 3p 4a 4p 4a 3p 4a 3p 4a 4p 4a 2p 4a 4p	4a 4p 4a 4p 4p 4p 4p 4a 4a 2p 4a 2p 4a 2p
7	7	4a 3p 2p 4p 4p 3p 2a 3p 4a 2p 4a 4p 4a 4p 4p	4a 5p 3a 3p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p 4a 4p
8	8	4a 3p 4a 4a 3p 4a 2p 4a 2p 2p 4p 4a 4p 4a 4p 4a	3p 2a 3p 4a 4p 4a 4p
9	9	4a 5p 4a 3p 4p 4p 4a 4p 4p 4p 2p 4a 5p 4a	3p 4a 3p
10	0	4a 3p 7a 3p 2a 3p 4a 2p 4a 4p 6a 2p 8a	4p 4a
11	1	4a 4p 8a 2p 4a 3p 4a 2p 4a 4p 4a 3p 4a 2p 4a	3a 4p 4a 8 8 4p 4a
12	2	4a 3p 2a 2p 4a 4p 4a 3p 4a 4a 4p 4a 4p	4p 4a 2p 8a 4p 4a
13	3	4a 4p 4a 4p 3p 4p 4p 6p 4a 2p 4a 3p 4a	8a 4p 4a
14	4	4a 3p 4a 3p 4a 2p 5p 4a 2p 4a 3p 4a 2p	7p 4a 3p 4a
15	5	4a 3p 4a 3p 4a 4p 3a 4p 4a 4a 4p 7a 3p	4a 3p 4a
16	6	4a 3p 2a 6p 4a 3p 4a 3p 4a 5p 6a 2p 4a 4p	4a 3p 4a
17	7	4a 2p 4a 4p 3a 4p 2a 2p 4a 7p 4p 4p 4p	4a 3p 4a
18	8	4a 3p 4a 3p 4a 5p 2a 2p 4a 4p 4p 4p 4p	4a 4p 4p 4a 3p 4a 4p 4p
19	9	4a 5p 4a 3p 4a 4p 5p 2a 4p 4a 4p 4p	4a 4p 4p 4a 3a 4p 4a 4p 4a

Ryc. 27 i 28. Kartki ze spiskami dywanów w prątce wykonane przez Janinę Rucińską z Polaków (pow. siedlecki) w latach 60-tych XX w.



Ryc. 29. *Dywan* tkany na szerokich krosnach o 4 nicielnicach z użyciem prątków. Osnowa z czarnej i białej bawełny, wątek z lnu i wełny w kolorach: szarym, beżowym, zielonym, brązowym i czarnym. Wyk. Janina Dziugiel w 1971 r., Wężyczyn, pow. mińsko-mazowiecki. Własność autorki



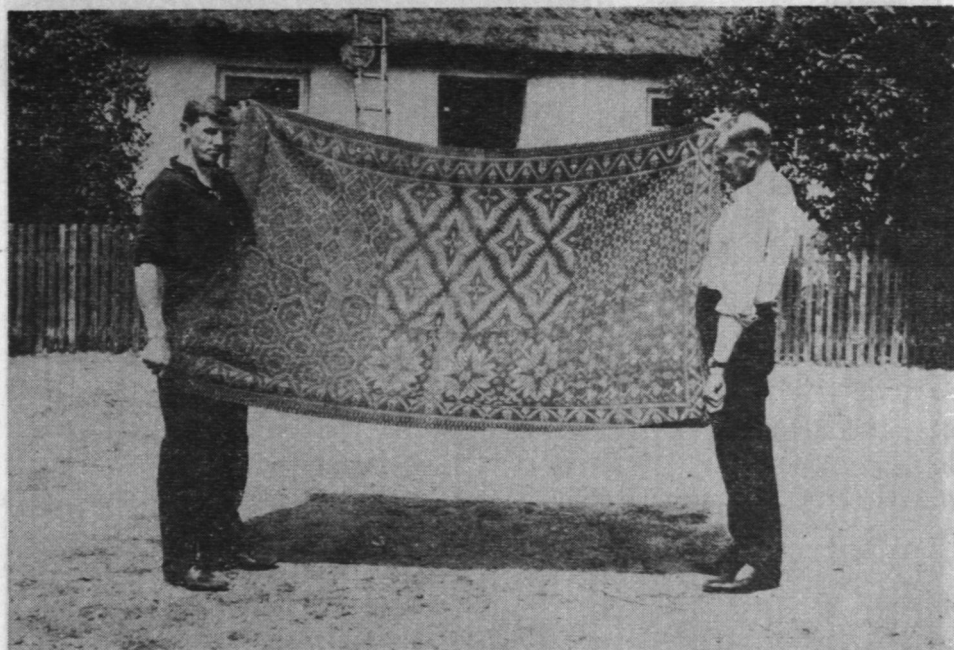
Ryc. 30. *Dywan* tkany na szerokich krosnach o 4 nicielnicach, z użyciem prątków. Osnowa z czarnej bawełny, wątek z wełny przedzonej ręcznie, zielonej i czarnej. Wym. 206×150 cm. Wyk. Janina Dziugiel w 1972 r., Weżyczyn, pow. mińsko-mazowiecki. Własność Muzeum Ziemi Podlaskiej w Siedlach

formy, w której doświadczenie tradycji lokalnej wykorzystywane jest dla tworzenia nowych wartości artystycznych. Przykładów jest wiele. Weźmy choćby tkaniny Janiny Dziugieł z Wężyczyna we wschodniej części pow. mińsko-mazowieckiego. Urodzona w 1928 r. twórczyni odziedziczyła po matce krosna i piękne stare tkaniny. Samodzielną pracę, zaczęła dopiero po wojnie. Dostarczone przez nią na konkurs w 1972 r. dywany przetykane odznaczają się harmonią barw i jednorodnością motywów. Dywan w pasy ornamentowe jest doskonale wyważony w proporcjach i delikatny w kolorach (Ryc. 29). Na czarnym tle mamy tu pasy szare, beżowe, zielone i brązowe. Drugi dywan o zielonym wzorze na czarnym tle posiada jednolity konsekwentny rysunek (Ryc. 30). Dodatkowym walorem obu prac jest umiejętne wykorzystanie faktury naturalnej wełny, która dodaje tkaninie mięsistości i spoistości. Osnowa obu jest bawełniana, czarna. Dostrzegamy ambicje artystyczne autorki, która nie chcąc niewolniczo powielać krążące „spiski” umiała wybrnąć samodzielnie zarówno z opracowania detalu, jak też kompozycji całości. Należy zaznaczyć, że J. Dziugieł pochodzi z rodziny o żywo zachowanej tradycji tkackiej. Jej matka pozostawiła szereg pasiastych *dywanów* o wyjątkowo pięknie skomponowanych barwach i odznaczających się wspaniałym opanowaniem techniki tkackiej.

Wydaje się, że zaistniała pora by mecenas sztuki ludowej zainteresowali się bliżej dywanami przetykanymi. Należy, odpowiednio zachęcając rozbudzić ambicje artystyczne zdolniejszych tkaczek oraz pokierować nimi, nawet podsuwając wzorce o wartościach artystycznych związane z polską kulturą tkacką. Brak zainteresowania ze strony odpowiednich czynników (np. wzory przysłane J. Rucińskiej przez Redakcję czasopisma „Przyjaciółka”) wyrządza szkodę kulturze artystycznej wsi.

D y w a n y d w u o s n o w o w e

Dywany dwuosnowowe posiadają już wprawdzie sporą literaturę, niemniej jednak zawiera ona wiele luk i nieścisłości. Tak samo jak oczekuje na rozwiązanie szereg zagadek związanych z proveniencją samej techniki tkackiej, wiele wzorów, motywów i modułów kompozycji krążących od — co najmniej — końca XVIII w., wciąż wzbogacanych i wciąż powielanych z pamięci w różnych ośrodkach tkactwa ludowego w północno-wschodniej Polsce czeka na analizę, porównanie z wzorami typowymi dla stylów historycznych i ostateczne zakwalifikowanie. Fakt zachowania się w Muzeum für Volkskunde w Berlinie kolekcji dywanów dwuosnowowych i strzyżonych o niewątpliwym pochodzeniu z terenu Mazur wschodnich z XVIII i pocz. XIX w. powinien zasadniczo pomóc w opracowaniu tkactwa dwuosnowowego, jednego z najciekawszych dzieł

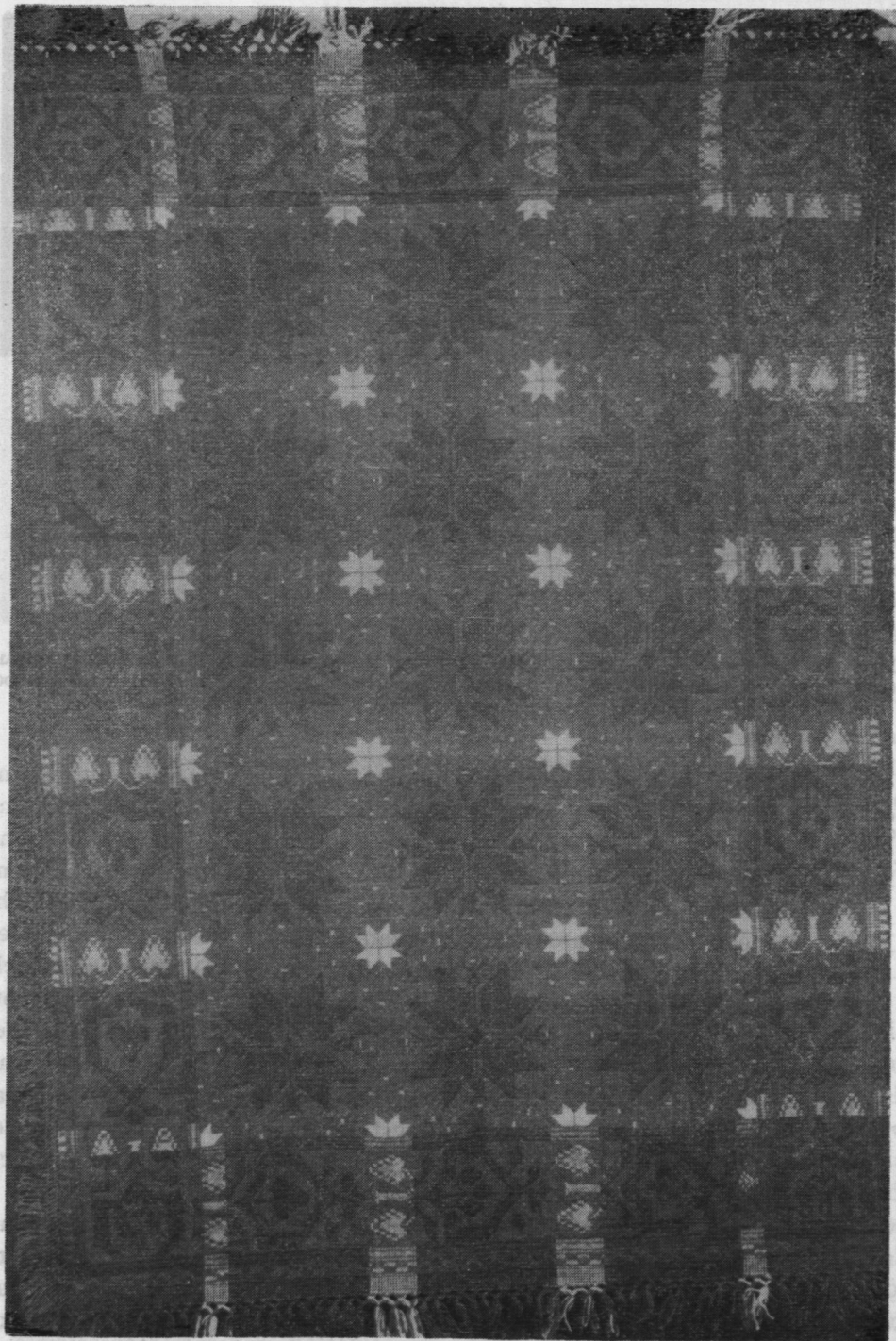


Ryc. 31. Stanisław i Rajmund Składanowscy przed swoim domem w Tumanku, (pow. wyszkowski) demonstrują dywan wzorcowy z XIX/XX w. odziedziczony po przodkach. Fotografował A. Błachowski w 1970 r.

dzin polskiego rzemiosła i sztuki ludowej. Zainteresowanie dywanami dwuosnowowymi jest tym bardziej uzasadnione, że nie tylko w Białostockim, ale również na Mazowszu wiele tkaczek wiejskich opanowało technikę wykonywania ich i coraz to nowe uczą się z prawdziwym zapalem.

Na Mazowszu najbardziej znany jest warsztat rodziny Składanowskich. Pierwsze jego opracowanie zawdzięczamy Zofii Cieśla-Reinfussowej („Polska Sztuka Ludowa” R. 1954, nr 1, str. 36—49). O Składanowskich pisze również Maria Żywirska w swojej kapitalnej monografii pt. „Puszcza Biała jej dzieje i kultura” (Warszawa 1973, s. 247). Obie prace, obok niewątpliwych zalet posiadają jednak dotkliwie braki. Ponieważ Autorki cieszą się uzasadnionym autorytetem naukowym zachodzi obawa, że korzystający z ich prac będą wszystko przyjmować bezkrytycznie. Biorąc pod uwagę wyłącznie względy naukowe autor niniejszej pracy czuje się zobowiązany podzielić się swoimi uwagami.

Można było oczekiwać, że M. Żywirska po czterdziestu latach badań Puszczy Białej zna bliżej zagadnienie jedynej na tym terenie pracowni dywanów dwuosnowowych o najstarszej metryce. Można zaryzykować twierdzenie, że jest to w ogóle najstarsza z czynnych pracownia tkacka w Polsce. Okazuje się jednak, że Autorka uznała artykuł Z. Cieśla-



Ryc. 32. Dywan dwuosnowowy w duże gwiazdy, wełniany, kolor: brąz, zielony i szary. Wym. 214×148 cm. Wyk. Stanisław i Rajmund Składanowscy w 1971 r., Tumanek, pow. wyszkowski. Własność Muzeum Mazowieckie Płock, nr inw. 3359

Reifussowej za źródło dokładne i nie tylko nie prostowała pewnych nieściśłości popełnionych przed 20 laty ale wprowadziła jeszcze bałamutne informacje o jakichś Składanowskich w Tymianku w pow. radzyńskim. Najpewniej Autorka przekreśliła nazwę wsi Tumanek (pow. wyszkowski), gdzie zaczęli na początku XIX w. pracować Składanowscy i gdzie do dziś jeden z potomków założyciela warsztatu mieszka i działa. Zupełnie niezrozumiałe jest również (wbrew prawidłowym danym ogłoszonym przez Z. Cieśla-Reinfussową) sugerowanie przez autorkę, że dopiero na przełomie XIX i XX w. jakiś wędrowny tkacz z rodu Składanowskich osiedlił się „w Wyszkowie lub okolicy”.

Fakt, że nawet w poważnych pracach naukowych publikuje się niesprawdzone domysły i wprowadza błędne informacje wskazuje, jak dalece nie znamy jeszcze historii ludowej plastyki, jak łatwo uznajemy koniec XIX w. za początek wielu współczesnych form i zjawisk tradycyjnej kultury sięgających swymi korzeniami daleko wstecz.

Badania podjęte przez autora niniejszej pracy w 1969 r. na terenie Puszczy Białej przyniosły wyniki, które przeczą części informacji podanej przez Z. Cieśla-Reinfussową oraz rzucają nieco światła na współczesną sytuację pracowni tkackich Składanowskich. Szczególnie cennym odkryciem okazał się dywan wzorcowy z przełomu XIX na XX w. wykonany przez Józefa Składanowskiego będącego w prostej linii spadkobiercą warsztatu i wzorów w siedzibie rodziny w Tumaniku. Wypada zatem z całą pewnością stwierdzić, że motywy stosowane przez Składanowskich obecnie mają bardzo starą proveniencję i stanowią ciekawy przyczynek do ludowej sztuki polskiej. Zagadką pozostaje jeszcze pochodzenie szeregu tych motywów. Nie mamy jeszcze bowiem jasności co do źródła wzorów. Ciekawe jest również to, że tylko niektóre ze stosowanych przez Składanowskich znane są w innych okolicach wytwarzających dywany dwuosnowe. Takim popularnym niemal na całym obszarze zasięgu tych dywanów jest motyw winnego grona z liściem. Nie spotykało się jednak dawniej w innych pracowniach tkackich (w każdym razie nie spotkano dotąd reliktu dywanu z XIX i z 1 poł. XX w.) wzoru *w dwa koła* ani *w trzy koła* typowego i najczęściej zamawianego przez wieś u Składanowskich. To samo dotyczy wzoru *w kratę*. Ta samodzielność artystyczna Składanowskich i duża odrębność stosunku do innych pracowni dywanów dwuosnowowych stanowi na pewno ciekawy ewenement w naszej kulturze ludowej. Należy przy tym podkreślić, że obok wspomnianych wyżej motywów używanych na kompozycje pola środkowego, Składanowscy tkali w bordiurach swoich dywanów wyłącznie wzory znane nam z reliktyw tkanin mazurskich z XVIII i XIX w. Jeżeli Składanowski, protoplasta roku, był (jak sugeruje M. Żywirska) tkaczem wędrownym w końcu XIX w. to arsenał jego wzorów powinien obejmować

typowe dla tamtego czasu wzory. Jeśli zaś porównamy wzory Składanowskich na przykład z dywanami Szymona Namietkiewicza z Brańska to jedynie *pruski wzór* okazuje się identyczny.

Z. Cieśla-Reinfussowa stwierdza wprowadzić możliwość dawniejszego osiedlenia się Składanowskich w Puszczy Białej, ale w oparciu o użyte dane pisze bardzo ostrożnie: „Dopiero o ojcu żyjących dziś tkaczy wyszkowskich wiadomo na pewno, że trudnił się wyrobem dwuosnowych dywanów. Według zapisków z ksiąg parafialnych urodził się on w roku 1860 w Tumanku koło Niegowa, gdzie później przez czas jakiś prowadził pracownię tkacką. Około roku 1900 przeniósł się do Wyszkowa i tam osiadł na stałe. W Wyszkowie urodzili się jego synowie do dziś żyjący: Stanisław (1901) i Władysław (1905) Prócz dwóch wyżej wymienionych pracowało tu do niedawna jeszcze kilku tkaczy tego samego nazwiska, którzy jednak zawód tkacki porzucili. Niektórzy z nich przenieśli się na Ziemię Zachodnie, gdzie znaleźli zajęcia bardziej im odpowiadające. Spośród tych, którzy odeszli od zawodu tkackiego, najzdolniejszym miał być podobno 16-letni Sławek Składanowski, przebywający obecnie w Warszawie”.

Dzisiaj możemy tę informację sprostować i rozszerzyć. Wiadomo, że dziadkiem „żyjących dziś tkaczy” był Antoni Składanowski, który prowadził warsztat tkacki po swoim ojcu. Miał on trzech synów: Stanisława (ur. 1860), Józefa (1865) i Aleksandra (ur. 1871). Wszyscy trzej tkali dywany według wzorów wyuczonych w pracowni ojca. Stanisław przeniósł się w 1893 r. do Wyszkowa i założył samodzielną pracownię, natomiast pozostali bracia pracowali nadal w Tumanku.

Stanisław (o nim pisze Autorka: „ojciec żyjących dziś tkaczy”) posiadał dwu synów: Stanisława (ur. 1903) i Władysława (ur. 1905). Sam zmarł w 1916 r. Synowie prowadzili warsztat po ojcu bez przerwy razem w Wyszkowie. Władysław zmarł w 1961 r., a Stanisław kontynuuje do dziś z krótką przerwą (1967—1969) spowodowaną odmową władz prowadzenia warsztatu (brak limitu na produkcję dywanów w pow. wyszkowskim). Obecnie pomaga mu córka Zofia. Nawiasem mówiąc będzie to pierwsza kobieta w rodzinie Składanowskich, która nauczy się wykonywać dywany.

Józef posiadał synów: Stanisława (ur. 1910) i Bolesława. Prowadził wspólnie z bratem Aleksandrem, a później z synami warsztat i pozostawił, wspomniany wyżej, dywan wzorcowy (identyczny po swoim ojcu otrzymał Stanisław w Wyszkowie), wykonany według XIX-wiecznego odziedziczonego po ojcu Antonim. Zmarł w 1946 r. Jego syn Stanisław kontynuuje tradycję rodzinną w Tumanku z przerwą między 1939 a 1947 r. Jego syn Bogusław (ur. 1937) pracował z ojcem, a przeniósł się nie do Warszawy lecz do cepeliowskiej spółdzielni w Węgrowie, gdzie

początkowo zajmował się tkactwem, później zaś został pracownikiem administracyjnym. Syn Rajmund (ur. 1946) pracuje wspólnie z ojcem w Tumanku.

Aleksander miał dwu synów, z którymi prowadził warsztat do 1939 roku. Zmarł w 1945 r. i nikt po nim nie kontynuował tkactwa.

W świetle tych danych informacje Z. Cieśla-Reinfussowej o zaniku tradycji poza warszatem wyszkowskim są błędne. Było wręcz przeciwnie. Właśnie w latach pięćdziesiątych zaczęła się rozwijać produkcja warsztatu w Tumanku. W latach 1958—1960 Stanisław Składanowski dodatkowo wykonywał dywany dla spółdzielni węgrowskiej jako chałupnik. Wówczas poznał wzór *w duże gwiazdy* i włączył go do swojego repertuaru (Ryc. 32).

Typowe ośmioramienne gwiazdy wypełniają pole środkowe w trzech rzędach po pięć. Między nimi ulokowane są małe gwiazdki. Szeroka bordiura pokryta jest rytmicznym ornamentem liści oraz abstrakcyjnego elementu. Dywany takie S. Składanowski wykonuje chętnie w trzech kolorach. Wówczas małe gwiazdki są jaśniejsze (np. szare) a większe czerwone lub bordowe na zielonym tle.

Zestaw wzorów znanych S. Składanowskiemu zawarty jest na dywanie odziedziczonym po ojcu (Rys. 31). Są to: *w trzy koła* (wariantem tego wzoru jest *w dwa koła*), *w dębowe liście*, *w kratę*, *w łańcuchy*, *pruski wzór* oraz *w gwiazdy*. Ten ostatni został pominięty przez Z. Cieśla-Reinfussową mimo, że bracia Składanowscy z Wyszkowa znali go tak samo, jak inne wymienione. Interesującym jest, że wzór ten — podobnie, jak *dębowe liście* czy *łańcuchy* występował także w dywanach mazurskich. Spotykamy go również w nieco innej formie na dywanach Szymona Namietkiewicza z Rudki (pow. bielsko-podlaski, woj. białostockie), który po 1890 r. osiadł w Brańsku (ten sam powiat). Zresztą wzór pruski był również typowy dla tego warsztatu rzemieślniczego i to już w 1877 r. jak na to wskazuje dywan reprodukowany przez Z. Cieśla-Reinfussową przy artykule pt. „Brańskie dywany dwuosnowowe” (*Polska Sztuka Ludowa* 1957 r. nr 2 str. 113). Można sądzić, że wzór *pruski* był jeszcze wcześniej znany rodzinie Namietkiewiczów. Występowanie identycznego wzoru w dwu różnych pracowniach rzemieślniczych nie da się jeszcze wyjaśnić. By może wchodzi tu w grę zapożyczenie, może też obaj skorzystali z jednego źródła równocześnie. Pewne jest jednak, że dywany Szymona Namietkiewicza mają więcej związków z tzw. wzorami grodzieńskimi natomiast prace Składanowskich z mazurskimi. Musimy dodać, że wzory *grodzieńskie* z kolei mają wiele cech wspólnych z mazurskimi. Oczywiście możemy mówić o podobieństwach dywanów starych, które są XIX wieczną kontynuacją jakichś, wciąż nieodkrytych prawzorów. Jednym z takich powszechnie występujących motywów jest gałązka winorośli, którą na Mazowszu nazwano *dębowe liście*.

Warto dodać, że dywany nazywane przed wojną *grodzieńskimi* to poprostu *sokólskie* (Sokółka woj. białostockie). Nazwę tę stosuje m. in. Helena Schrammówna podając szereg fotografii w swej cennej książce pt. „Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej”, Wilno 1939.

Wracając do wzorcowego dywanu zachowanego u Składanowskich w Tumanku (obecnie w zbiorach Muzeum Mazowieckiego w Płocku) należy zauważyć, że zawiera on sześć rodzajów motywów pola środkowego, a więc więcej niż zauważyła Z. Cieśla-Reinfussowa. Natomiast wzory bordiur są uboższe w motywy i jest ich mniej. Pozornie są one różne, ale różnice wynikają jedynie z indywidualnych kompozycji dokonywanych przy pomocy niewielu elementów. Rzecz polega na tym, że Składanowscy nie lubią ryzykować tworzenia nowego wzoru na pole środkowe, zresztą odbiorcy nie wymagają od tkaczy inwencji lecz precyzji. Bordiury tradycyjne w dywanach rodziny Składanowskich były z reguły wąskie i skromne. Jedynie wzór *dwie głowy* wymagał szerszej bordiury ze względu na potrzebę utrzymywania wymiarów tkaniny nakryciowej. Znamienne jest, że konsekwentnie, zawsze przy *dwóch głowach* identyczne wzory bordiury są bardzo podobne do niektórych bordiur mazurskich, chociaż motywu *w dwie głowy* czy *w gwiazdy z pazurkami* nie spotkano dotąd ani wśród starych dywanów mazurskich, ani też *w grodzieńskich*.

Według informacji Stanisława Składanowskiego z Tumanka ojciec nauczył go motywów bordiur dostosowanych do poszczególnych wzorów pól środkowych i jest tych motywów zasadniczo trzy. Sam tkacz tworzy własne bordiury, ale wyłącznie z elementów tradycyjnych.

Od 1956 roku pracownia w Tumanku rozwija wytwórstwo dywanów bez przerwy. Liczba zamówień wzrasta. Odbiorcy dostarczają własną włóczkę i wybierają najczęściej wzory „w dwa” lub „w trzy koła”. Wsie kurpiowskie na zachód od Wyszkowa zamawiają z reguły dywany w kolorach różowym i zielonym, natomiast wschodnia część Puszczy Białej lubi czerwono-zielone lub czarno-czerwone zestawienie. Częstym zjawiskiem jest zamawianie tradycyjnych dywanów przez mieszkańców wsi dla rodzin w mieście. Nagminnie staje się również zaopatrywanie się w dywany dwuosnowowe przez młodą inteligencję pochodzącą ze wsi kurpiowskich. W sumie zapotrzebowanie na dywany o starych wzorach stwarza warunki nie tylko kontynuacji tradycji tkactwa ludowego, ale jego rozwoju w warunkach urbanizacji wsi, która pozostaje głównym odbiorcą.

Stanisław Składanowski w Wyszkanie po okresie przerwy, spowodowanej wyżej wspomnianą decyzją władz a następnie chorobą, podjął wprawdzie pracę lecz brak mu już sił by podjąć realizację zamówień. Po okresie sukcesów (m. in. I nagroda na ogólnopolskim konkursie



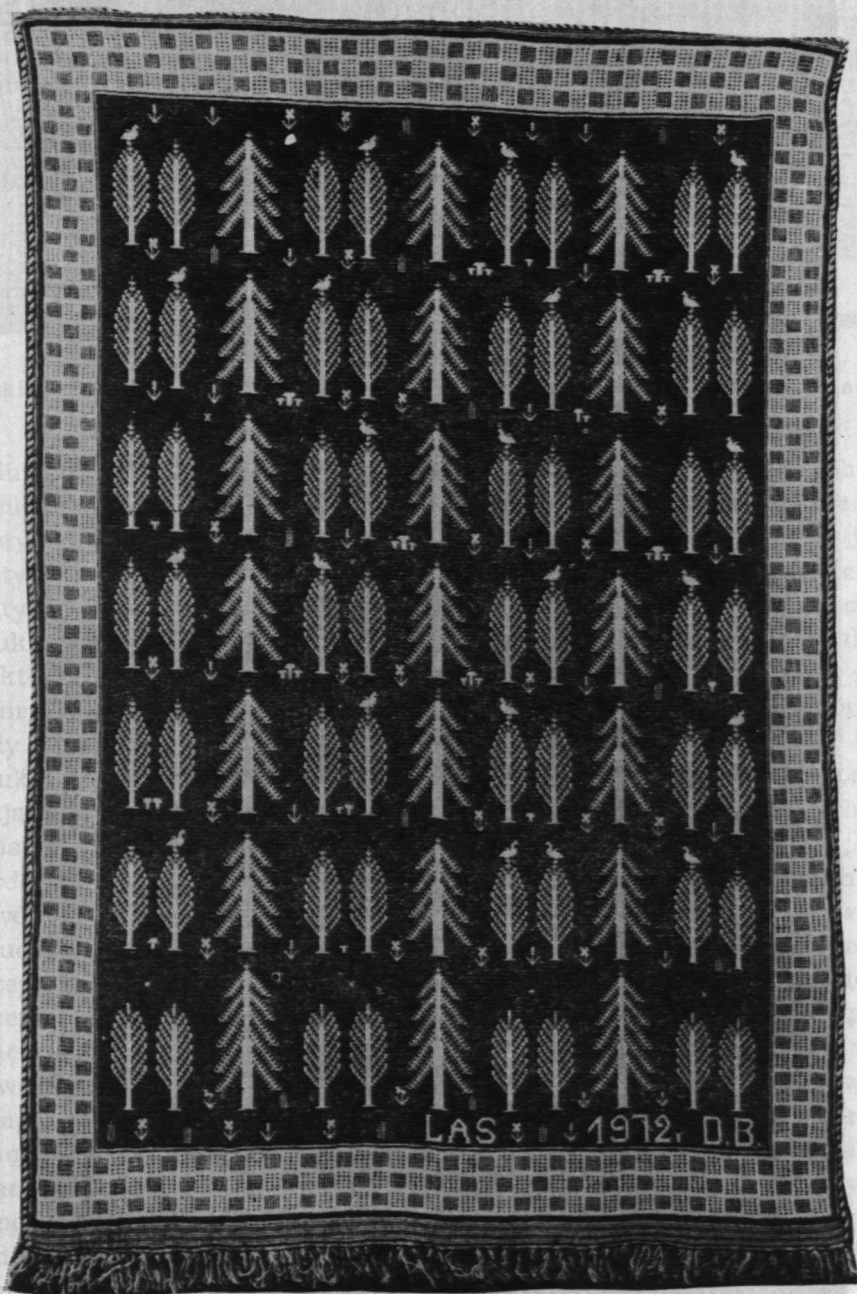
Ryc. 33. Dywan dwuosnowowy, wełniany, czarno-czerwony. Wym. 157×96 cm. Wyk. Stanisław i Zofia Składanowscy w 1971 r., Wyszków. Własność Muzeum Mazowieckie Płock, nr inw. 3076

w 1955 roku), które można nazwać osiągnięciami artystycznymi, warsztat wyszkowski zajmował się powielaniem stereotypów i przestał być sławny. Kryzys ostatnich lat nie załamał jednak ludowego rzemieślnika, który wspólnie z córką Zofią przedstawił na konkurs w 1972 r. nową kompozycję, w której tradycyjna bordiura dobrze harmonizuje z niebanalnymi motywami współczesnymi. Ten czerwono-czarny dywan jest próbą wyjścia z kręgu odziedziczonych wzorów, próbą udaną, rokującą nadzieje (Ryc. 33). Można by w tym dywanie doszukać się motywów owocu granatu, który dosyć często występował na tkaninach dwuosnowowych skandynawskich. Szereg przykładów podaje m. in. w wspomnianej wyżej pracy Helen Engelstad.

Zasygnalizować należy również, że Dominika Bujnowska z Węgrowa jest ciągle w pełni sił twórczych o czym świadczą jej liczne prace (m. in. nowa seria *pór roku, zioła lecznicze*). Pociuszające jest to, że ta wybitna artystka znalazła następczynię, której przekazuje swoje doświadczenia. Wanda Niewęglowska pracująca wspólnie z D. Bujnowską nie tylko powtarza wzory tradycyjne znane na Podlasiu Zachodnim, a pochodzące z dawnych pracowni w Brańsku czy Sokołowie, ale również z dużą kulturą i nie bez własnej inwencji rozwiązuje w sposób dekoracyjny tematy poznane w pracowni swej mistrzyni. Przykładem tego jest *las* (Ryc. 34), który nawiązuje do klasycznej już dziś kompozycji D. Bujnowskiej, posiada jednak cechy indywidualne nowej adeptki sztuki dywanów dwuosnowowych.

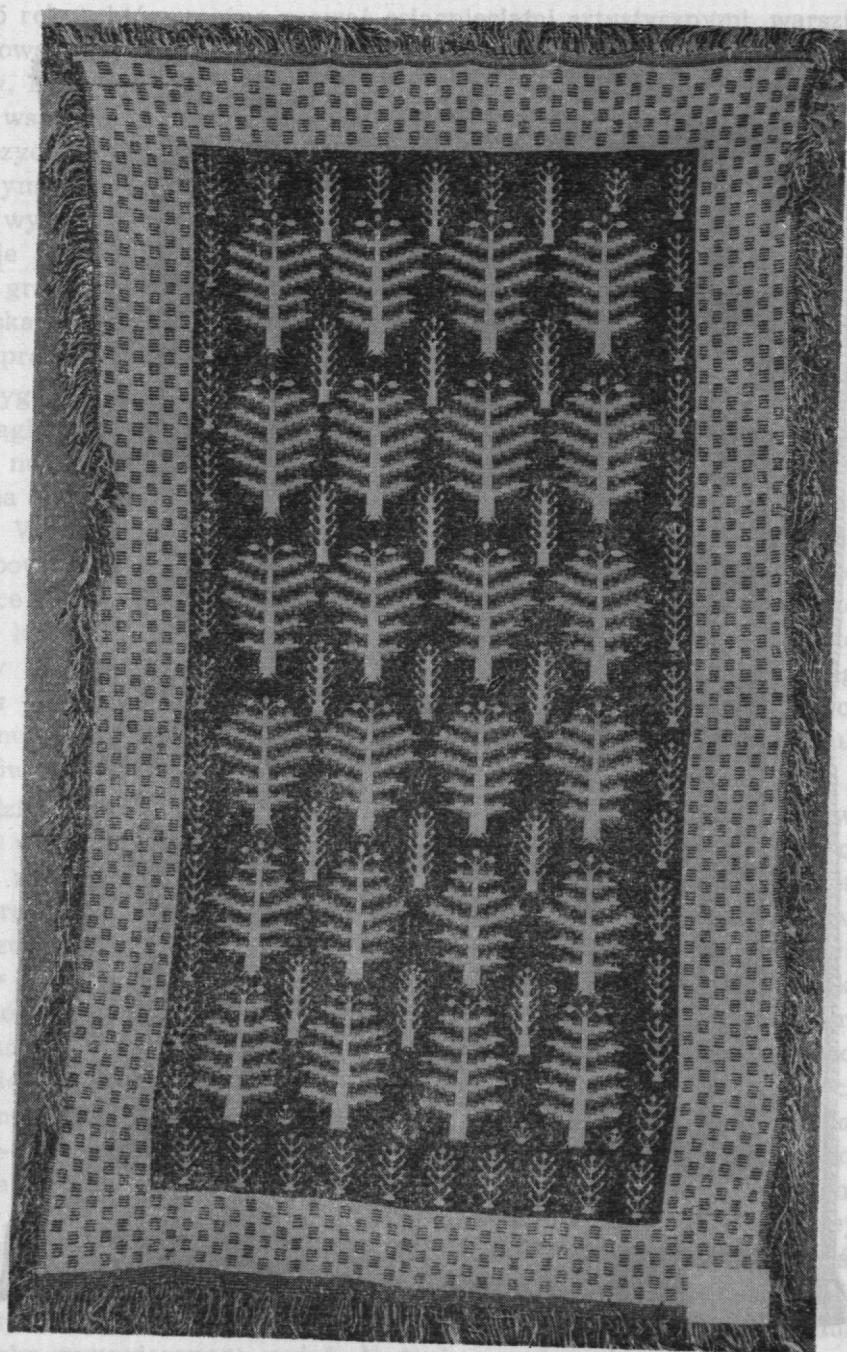
Oddziaływanie wzorów, stworzonych przez D. Bujnowską, na tkactwo w woj. warszawskim daje się zauważyć w tych ośrodkach, do których dotarły zamówienia cepeliowskiej spółdzielni w Węgrowie. Przykładem są tu prace Stanisława Kropińskiego z Łętowicy-Parcel w pow. ostrowsko-mazowieckim. Jest to rolnik (ur. 1925 r.) zamiłowany w tkactwie cieszący się dużym poważaniem w swojej wsi. Opanował on technikę dwuosnowową do perfekcji. Potrafi wykonać najbardziej zawiły i skomplikowany wzór *kapowy* w trzech i więcej kolorach. Równocześnie wzorując się na pokazanych mu przez spółdzielnię węgrowską dywanach D. Bujnowskiej tworzy własne kompozycje (Ryc. 35, 36). Jego *las* (zielono-czarny) posiada cechy oryginalne, jak również *wieś* (zielono-bordowa). Sprawność techniczna pozwala mu swobodnie tkąć dowolne motywy. Można by mieć do jego prac zastrzeżenia natury estetycznej, pozostaje jednak faktem, że ludowy autentyczny twórca próbuje wyjść z kręgu tradycyjnych wzorów *kapowych*. Pozostawiony jednak sobie (kontakty ze spółdzielnią są bardzo rzadkie) i zdany na zamówienia środowiska przywiązane wciąż do tych wzorów nie poświęca więcej czasu na poszukiwania nowej formy, chociaż bezsprzecznie ma talent.

Wśród ciągle dominujących w dywanach dwuosnowowych na Pod-

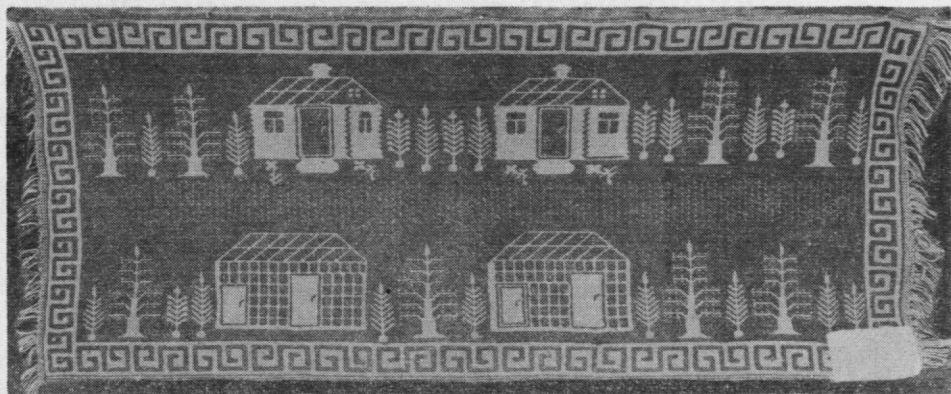


Ryc. 34 Dywan dwuosnowowy „Las”, wełniany, czarno-biały. Wym. 227×150 cm. Wyk. Wanda Niewęglowska w 1972 r. Węgrów. Własność Muzeum Mazowieckie Płock, nr inw. 3349

w 1955 r.
wyszkow
stawny.
który wa
kompozyc
banalnym
próbę wy
nadzieje
owocu gr
wych ska
wyciąg pr
Zasy
jest riaz
(m. in. n
wybitna
czenia.
tylko po
chożące
z dużą
racyjny
jest las
D. Buj
dywizj
Dob
w woj
dotarli
są tu pr
sko-maz
stony
dwane
plikowa
rąję st
D. Buj
zrilec
bardow
naotywy
pozosta
z kreg
(kontak



Ryc. 35. Dywan dwuosnowowy „Las”, wełniany, czarno-zielony. Wyk. Stanisław Kro-
piński w 1971 r., Łętownica Parcele, pow. ostrowsko-mazowiecki. Własność autora



Ryc. 36. Dywan dwuosnowowy, wełniany, bordowo-zielony. Wyk. Stanisław Kroński w 1971 r., Łętownica Parcele, pow. ostrowsko-mazowiecki. Własność autora.

lasiu wzorów abstrakcyjno-naturalistycznych (Ryc. 37 i 38), których proveniencja jest podobna, jak w opisanych wyżej tkaninach przetykanych, spotykamy również indywidualne przetworzenia i adaptacje tradycyjnych motywów starszych, znanych z XIX wiecznych dywanów rzemieślniczych. W tych wypadkach dostrzec można znamienne dla autentycznej ludowej sztuki tendencję indywidualizowania formy i dążenia do oryginalnych efektów estetycznych. Dobrą ilustracją jest w tym przypadku praca Henryki Głuchowskiej (ur. 1929 r.) z Raczyn, pow. łosicki (Ryc. 39). Cały dywan jest zbudowany z prostych liści winorośli (*dębowych*), które w układzie romboidalnym pokrywają pole środkowe i rytmicznie powtarzają się na bordiurze z zygzakowatym pasem strzępiastym. Drobne gwiazdki w polu środkowym oraz sześciopłatkowe *niezapominajki* na bordiurze dyskretnie uzupełniają całość. Obecność tych drobnych motywów jest uzasadniona wymogami techniki. Specyfiką bowiem dywanów dwuosnowowych jest to, że dwa oddzielnie tkane płaty tkaniny muszą przeplatać się ze sobą, w przeciwnym razie zwiśać będą workowato. To przeplatanie wzajemne tworzy krawędź wzoru. W omawianym wypadku tkaczka doskonale wyważyła proporcje płaszczyzn wzorów. W sumie dywan jest bardzo prosty, ale doskonale wykończony. Należy zwrócić uwagę na niezwykle rzadką, bo też bardzo trudną do obliczenia w trakcie tkania, identyczność rozwiązania rogów bordiury. Dowodzi to idealnego opanowania techniki i w pełni świadomego realizowania sprecyzowanej koncepcji plastycznej. W dywanie tym nie ma przypadkowości, wszystko podporządkowane jest idei zgodności treści i formy. W znanych dywanach *tkacowskich* spotykamy wszystkie motywy zastosowane przez H. Głuchowską ale b. rzadko występują tkaniny podobne do omawianej. Ta praca w dużym stopniu oryginalna sygnalizuje żywotność tradycji



Ryc. 37. Dywan dwuosnowowy, wełniany, zielono-czerwony. Wyk. Eugenia Olszewska w 1971 r. Trzynisze Kuniewo, pow. ostrowsko-mazowiecki. Własność autorki



Ryc. 38. *Dywan* dwuosnowowy, wełniany, zielono-czerwony. Wyk. Eugenia Olszewska w 1972 r. Trzynisze Kuniewo, pow. ostrowsko-mazowiecki. Własność autorki.



Ryc. 39. *Dywan* dwuosnowowy z wełny przedzianej ręcznie, nitki podwójne, kolory — tło czarne, wzór pomarańczowy. Wym. 210×150 cm. Wyk. Henryka Głuchowska w 1972 r. Raczyny, pow. łosicki. Własność Muzeum Ziemi Podlaskiej w Siedlcach

jako źródła natchnienia dla autentycznej ludowej twórczości współczesnej, rozwijającej się na zasadzie samodzielnego wyboru wiejskich tkaczy.

Materiał zgromadzony na ostatnim konkursie tkactwa woj. warszawskiego wskazuje, że technika dywanów dwuosnowowych jest coraz częściej znana tkaczom wiejskim, że coraz to nowi, młodzi ludzie uczą się tej trudnej dziedziny rękodzieła. Faktem jest jednak, że zasięg terytorialny ośrodków tkackich jest w tym wypadku ograniczony do powiatów podlaskich (łosicki, sokołowski, węgrowski, wschodnia część pow. ostrowsko-mazowieckiego) oraz pow. wyszkowskiego w Puszczy Białej.

Różnica zasięgu wytwórstwa dywanów dwuosnowowych w stosunku do bardziej rozprzestrzenionych wzorów przetykanych wynika stąd, że wykonanie tkaniny w *prątki* wymaga posiadania *spiski* i ona wystarczy każdej tkaczce znającej technikę wielocelową, natomiast dywany podwójne można tkać jedynie znając technikę ich wykonywania. Żadne *spiski* tu nie pomogą. Wzór trzeba tworzyć bezpośrednio na krosnach i zdawać sobie sprawę ze skutku takiego a nie innego przeplatania, operowania przetyczką itd. Wydaje się także, że brak zainteresowania tkaczek z Południowego Mazowsza oraz z Kurpi techniką dwuosnowową wynika z tradycji. Ten typ dywanów nie przyjął się dotąd we wnętrzach mieszkalnych na zachód od Liwca oraz na północ od Narwi, nie ma tu więc zapotrzebowania wsi, nie ma w związku z tym ośrodków produkujących. Nie jest wykluczone jednak, że dywany dwuosnowowe rozprzestrzenią się jeszcze dalej na zachód. Intensywne krążenie wzorców tkackich w ostatnich latach wskazuje na taką możliwość.

S z m a c i a k i

Tkaniny o wątku ze skrawków zużytych tkanin fabrycznych, pończoch, sznurków z włókien sztucznych itp. zwane w literaturze etnograficznej *szmaciakami* znajdowały się dotąd na marginesie zainteresowań tkactwem ludowym w Polsce. Wyjątek stanowią szmaciaki mazurskie z okolic Wielbarku, o których pisali Józef Grabowski, Kazimierz Pietkiewicz i inni. Zaciekały one badaczy bogatą pastelową kolorystyką oraz motywami dekoracyjnymi wplecionymi w typowy pasiak.

Na terenie Mazowsza nie było analogicznych motywów zoomorficznych, nie było ich zresztą poza rejonem Wielbarku, ale to nie przeszkadzało wyróżnić tamtejsze chodniki szmaciane i uznać je za typowe dla całych Mazur. Wydaje się, że stosunek nauki do tej, par excellence ludowej, dziedziny rękodzieła był dotąd lekceważący. Trudno powiedzieć co leżało u podstaw tej niechęci badaczy i inwentaryzatorów ludowej twórczości do chodników i płacht szmacianych. W każdym razie nie chciano dotąd zauważyć, że właśnie w tym dziale tkactwa dokonują się

nie przerwane eksperymenty techniczne i kolorystyczne, że tu następuje zmienność, która jest odzwierciedleniem chwilowych mód, estetycznych poglądów, upodobań środowiskowych i równocześnie trwa i zachowuje się kolorystyczny wątek tradycji lokalnych. Ta dychotomiczna funkcja skromnych szmaciaków zasługuje na odkrycie.

Materiał zgromadzony na konkursie tkactwa woj. warszawskiego w 1972 r. potwierdził wnioski z wcześniejszych badań: wyrób tkanin szmacianych jest najbardziej powszechny dziś na obszarze Mazowsza i zachował się nawet w tych okolicach, gdzie tkactwo innego rodzaju zupełnie zanikło. Prawda jest taka, że nie ma powiatu w woj. warszawskim, na terenie którego nie wykonywano by chodników ze ścinków. W niektórych wypadkach (np. w powiatach mławskim, płońskim) są to niemal dywany podłogowe wykonywane przy pomocy iglicy, a nie tylko na krosnach. W grójeckim zaś ze szmat wykonuje się wzorzyste kilimy na ścianę.

O żywotności tej dziedziny rękodzieła decyduje jego wszechstronna przydatność. Stosunkowo tanie (w sprzedaży 1 m bieżący chodnika szmacianego kosztuje 40—80 zł) i równocześnie praktyczne (łatwość prania), a także dosyć mocne, więc trwałe szmaciaki znajdują na wsi zastosowanie jako chodniki, wycieraczki, przykrycia w części gospodarczej domu czy w śpichlerzu, derki na drzwi, narzuty na łóżka, płachty do transportu, ocieplacze na konie, przykrycia siedzenia wozu itd. Ta uniwersalność użyteczności szmaciaków, które zaczynają swą służbę od izby odświętnej i w miarę starzenia się przechodzą do coraz bardziej pośledniej roli, powoduje, że niszczy się je doszczętnie. Zawsze więc mamy do czynienia ze stosunkowo niestarymi szmaciakami, trudno więc prześledzić ich rozwój kolorystyczny i techniczny. W trakcie badań stwierdzono jednak, zwłaszcza w rozmowach z młodszymi gospodyniami, że kolorystyka np. chodników nie jest — wbrew pozorom — przypadkowa. Kobiety wyraźnie wyróżniają kolory modne od starych, przy czym te *stare* to równie dobrze mają dwadzieścia, jak i trzy lata. I co najważniejsze, że modne kolory chodnika to nie są *łowickie*. Mody szmaciaków idą własnymi torami i inne widocznie przykładają się do nich kryteria niż do dywanów. W tej dziedzinie tkactwa odbywa się również krążenie wzorców, a miejscem ich podpatrywania i przechwytywania są jarmarki i targi cotygodniowe. A więc jak za dawnych lat.

Najprostsze chodniki wykonywane są zwykłą techniką dwunicielnicową o splocie płóciennym lub rypsowym. Częściej jednak można zauważyć splot rządkowy czteropodnóżkowy oraz zastosowanie deski, a nawet skomplikowane przewlekanie *w prątki*.

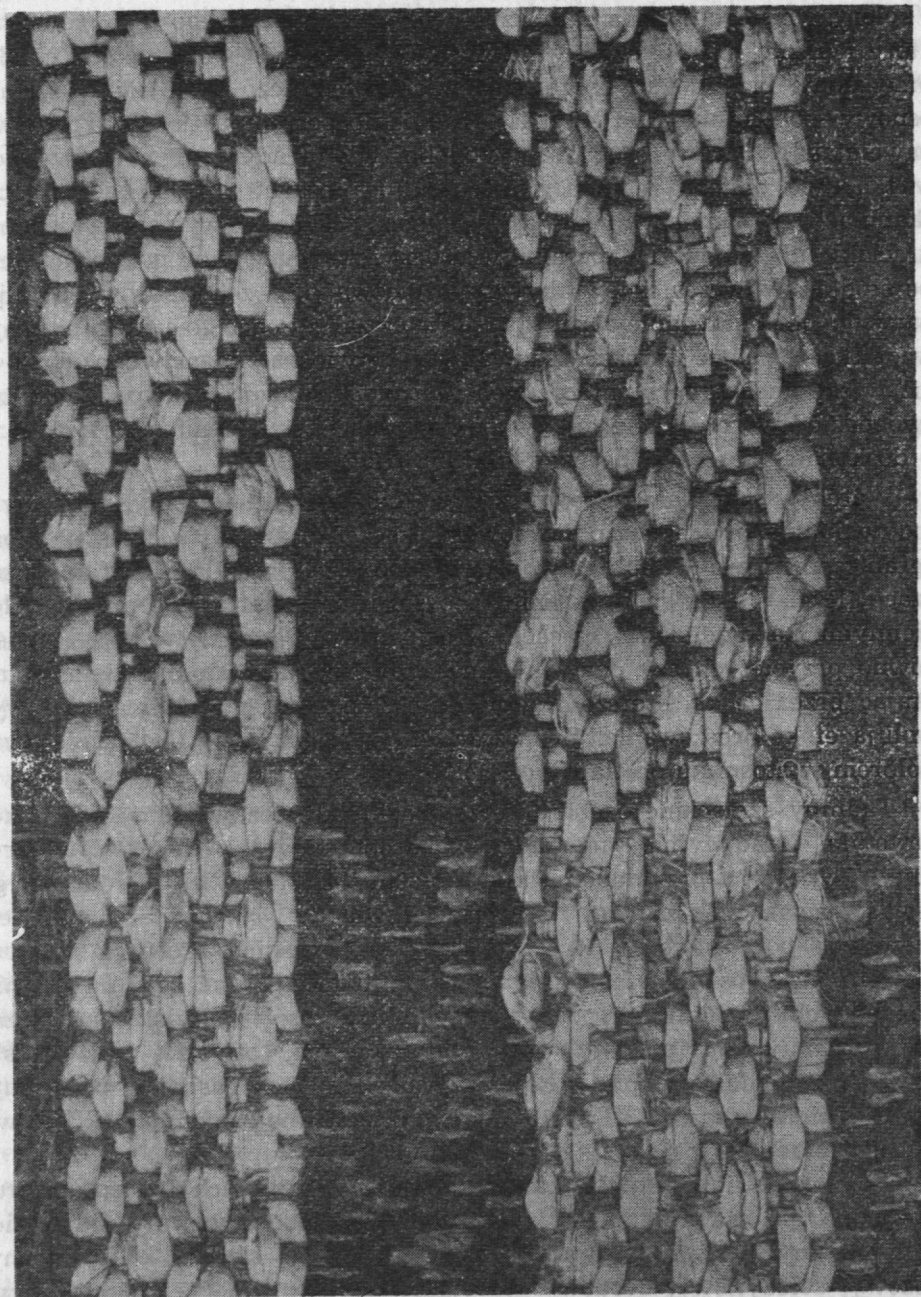
Osnowy są z reguły lniane lub bawełniane. Odgrywają one dużą rolę w wyrazie estetycznym tkaniny. Stanowią element konstrukcyjny świa-

domie wykorzystywany dla uzyskania zamierzonego efektu fakturalnego i kolorystycznego. Można zauważyć grube nici z surowego lnu, pakulane, które rzadziej stosuje się bez barwienia, można też spostrzec len cienko przędzony, przewlekany przez nicielnice pojedynczo lub dla umocnienia osnowy, podwójnie (Ryc. 40 i 41). Tak samo postępują tkaczki z osnową bawełnianą. Barwy osnów są podobne do tradycyjnie stosowanych w tkactwie danego regionu. Najczęściej są czarne lub czerwone przy tkaninach o kompozycji pasiastej. Obok pasiaków występują jednak kraciaki lub chodniki z pasami wzdłużnymi biegnącymi po bokach lub po środku. Wówczas osnowa bywa zróżnicowana — z lnu surowego i nici barwionych. Ustawianie różnej przędzy też zależy od tego jakiego rodzaju wzór tkaczka chce uzyskać. Zauważamy tu większe bogactwo pomysłów, niż w tkaninach reprezentacyjnych *dywanach*, *buronkach* itp. Dzięki tej swobodzie twórczej powstają wysokiej klasy zestawienia kolorystyczne o doskonałej harmonii barwy i faktury (Ryc. 42)

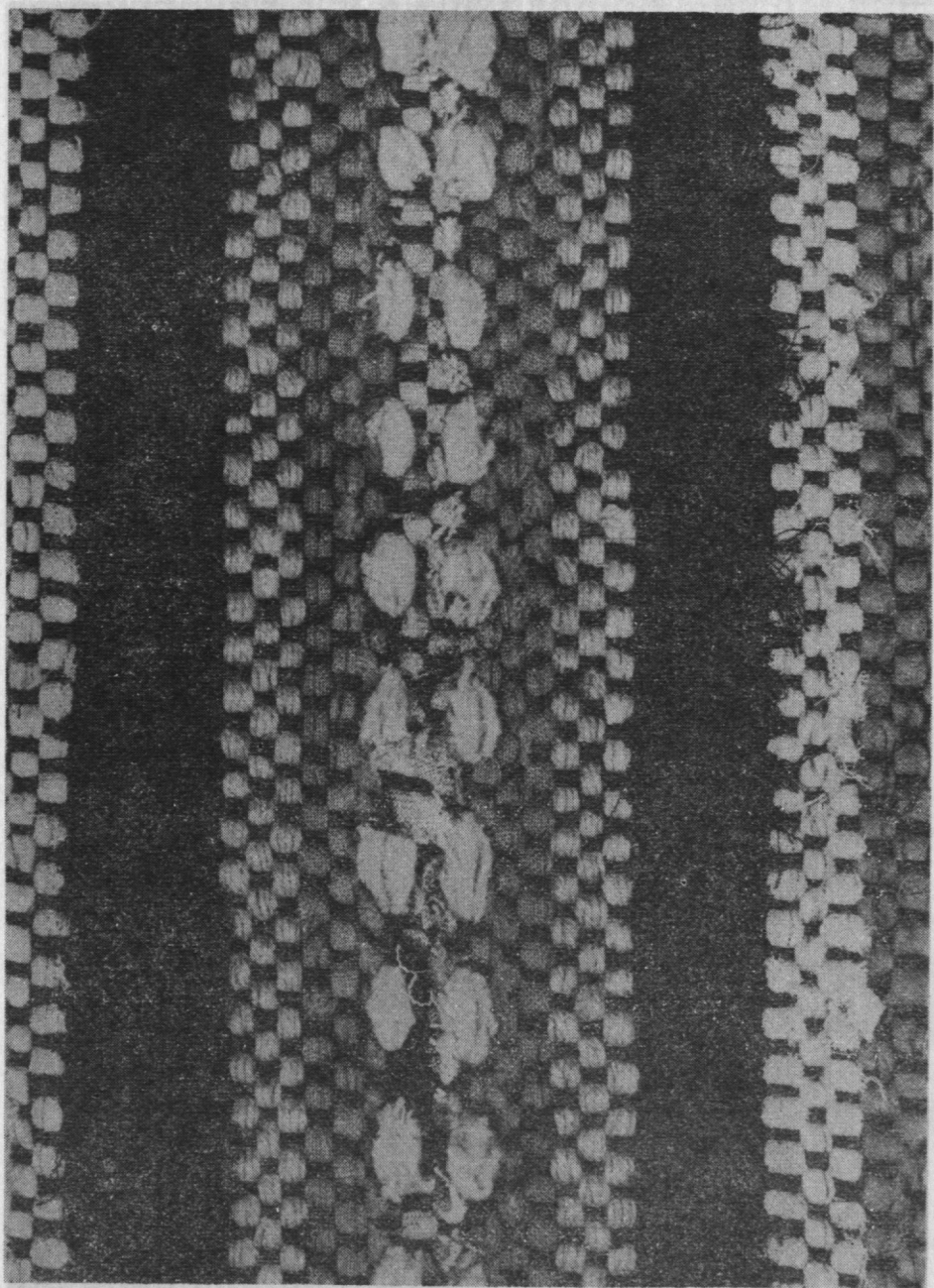
Wątek w szmaciakach również bywa bardzo zróżnicowany, przy czym indywidualna inwencja i pomysłowość tkaczek ujawnia się właściwie bez ograniczeń. Bywa jednolite tworzywo z pończoch, gładkie i lekko błyszczące (Ryc. 43). Bywa mieszanie tego surowca z dartymi szmatami płóciennymi, na przemian w pasach o różnych kolorach. Bywa też, że obok równo przyciętych czy dartych szmat lub sznurków stosuje się raptem, tkając przez *deskę*, szersze i strzępiaste ścinki, które w szmaciaku wywołują efekt broszowania. Zwłaszcza, że wyróżniają się one jaśniejszym kolorem w stosunku do tła (Ryc. 41).

Tkaniny szmaciane o charakterze płacht odznaczają się z reguły kolorystyką tradycyjną, nierzadko przypominającą XIX-wieczne relikty. Typowym przykładem takiej płachty z Mazowsza Południowego jest szmaciak wykonany przez Zofię Grzędę (ur. 1907) z Sobieni Kiełczewskich pow. otwocki (Ryc. 3). Tkany na wąskich krosnach splotem płóciennym o osnowie bawełnianej czarnej i wątku ze ścinków tkanin barwionych, prezentuje typowy układ kolorystyczny spotykany na obszarze obejmującym powiaty: mińsko-mazowiecki, otwocki, garwoliński i rycki. Podobne rozwiązanie kolorystyczne dawnych pasiaków występuje również na lewym brzegu Wisły, zarówno w stronę Radomia, jak i Rawy Mazowieckiej.

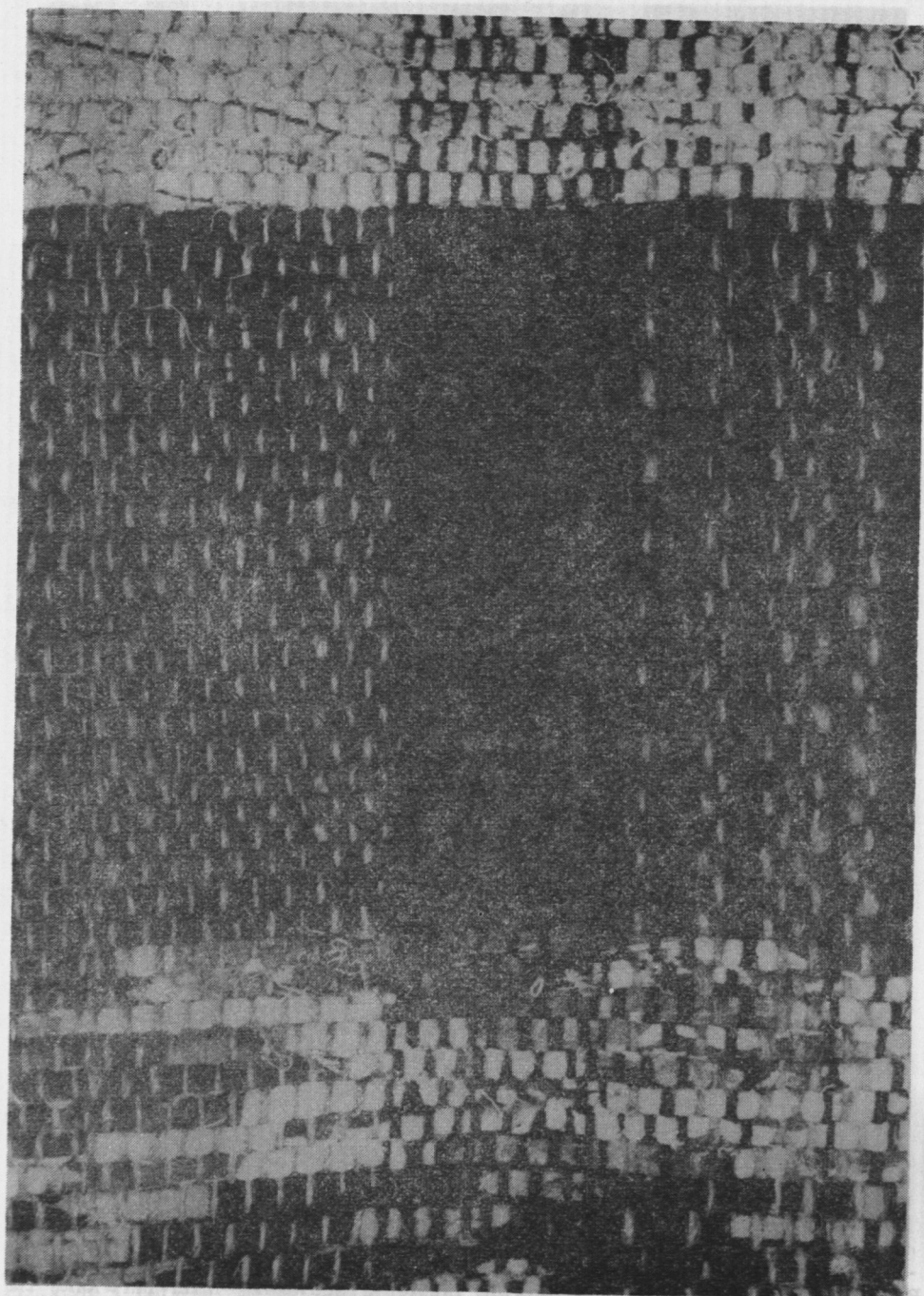
Na ciemno-zielonym tle, które dominuje w szerokich 10 centymetrowych pasach, zakomponowany jest rytmiczny, konsekwentny układ niesymetrycznych zespołów pasków: biały, fioletowy, zielony żółty, czarny, różowy, seledynowy, bordowy. W sumie, dzięki jednolitej gamie barw, dobrze wyważonych proporcjach kontrastów ze silnym rytmem nasyconej głębokiej czerni i zieleni, tkanina ta, mimo możliwości nieskończonej powtarzalności raportu czyni wrażenie zamkniętej. Sprawia to właśnie



Ryc. 40. Fragment chodnika o osnowie lnianej z pojedynczych nitek w kolorze naturalnym i barwionych na czarno. Wyk. Lucyna Roguska w 1972 r. Roguszyn, pow. węgrowski



Ryc. 41. Fragment chodnika o osnowie lnianej z podwójnej nitki barwionej na czarno. Wzór środkowy tkany „przez deskę”. Wyk. Zofia Zawadka w 1972 r. Wola Starogardzka, pow. garwoliński. Własność autorki



Ryc. 42. Fragment chodnika o osnowie lnianej w kolorze naturalnym i barwionej.
Wyk. Janina Rucińska w 1971 r., Polaki, pow. siedlecki. Własność Muzeum Ziemi
Połaskiej w Siedlcach

idealne wycucie proporcji wzoru do wielkości celu użytkowego — łożka. Szerokość raportu nie jest tu dziełem przypadku, jak zresztą każdy element tego prostego ale niezmiernie pięknego dzieła.

Innym przykładem jest podlaski pasiak Lucyny Roguskiej (ur. 1925 r.) z Roguszyna pow. węgrowski. Utkany na wąskich krosnach z jedwabnych ścinków posiada mięsistą fakturę doskonale wydobytą przy pomocy ozdobnego splotu (Ryc. 44). Tutaj również mamy szerokie pasy tła bordowego, na którym dominują z kolei, szersze od niego, wiązki niesymetrycznych pasków barwnych z mocnym akcentem czerni. Tkaczka pozwoliła sobie przerywać niektóre pasma wątku, wpuszczać jeden kolor w drugi a nawet wplatać jaśniej ubarwiony wątek w ciemniejszy. Dzięki temu uzyskała niemonotonną powierzchnię, grającą różnym nasyceniem (Ryc. 45). Daleko posunięte w tym zakresie wzory prezentują prace Janiny Rucińskiej (ur. 1917) z Polaków, pow. siedlecki (Ryc. 42), która stosuje cały wachlarz sposobów estetycznego wzbogacania szmaciaków. Widzimy tu zarówno zróżnicowaną osnowę (barwiona i niebarwiona), jak też płócienny wątek o różnej tonacji brązów z akcentami czerni.

Najbardziej powszechny splot rządkowy (Ryc. 46) spotykamy w szmaciakach zarówno na Podlasiu, jak i na Kurpiach czy Mazowszu Południowym. Kolorystyka chodników wykonywanych tym splotem też ma wiele wspólnego. Są to najczęściej pasiaki o równomiernej szerokości pasów, czasem wzbogacone wąskim wątkiem (1—4 pasma) innej barwy. Cechą jest tu z reguły następowanie po sobie kolorów, ciepłych w szerokich i nie zawsze konsekwentnych raportach, oddzielanych czarnym pasem, którego kontrastowość wzmacniania bywa zastosowaniem przy nim wąskich białych pasków (Ryc. 45). Ciekawe efekty plastyczne daje zastosowanie w splotie rządkowym tzw. odwrotki. Powstają wówczas wzory romboidalne wzbogacające szerokie pasy (Ryc. 47). Najczęściej ten sposób tkania szmaciaków można spotkać na Podlasiu, ale stosuje się go również, choć rzadziej na Mazowszu Południowym.

Wybitną dekoracyjność prezentuje chodnik Leokadii Grzyb (ur. 1936) z Góзда, pow. rycki, wykonany w 1972 r. Wzór, którym jest tkaną przypomina bawełnianą powłokę na pierzynie z 1964 r. Walerii Głębockiej z Kosewa w pow. ostrowsko-mazowieckim (Ryc. 48 i 49). Powłoka w *koci zamek* (tak nazywa się ten wzór w pow. ostrowskim) zrobiona z czerwonej i białej bawełny na zwykłych dwucepowych krosnach stanowi nieznaną dotąd formę tkaniny kraciastej o wyjątkowo efektownym splotcie. Czas pojawienia się wzoru *w koci zamek* trudno ustalić, ale wszystko wskazuje na to, że wystąpił w tkactwie ludowym stosunkowo niedawno, może przed 10 laty. Jego proveniencji można szukać w oddziaływaniu Zakładów Bawełnianych w pobliskim Zambrowie, który zresztą posiada

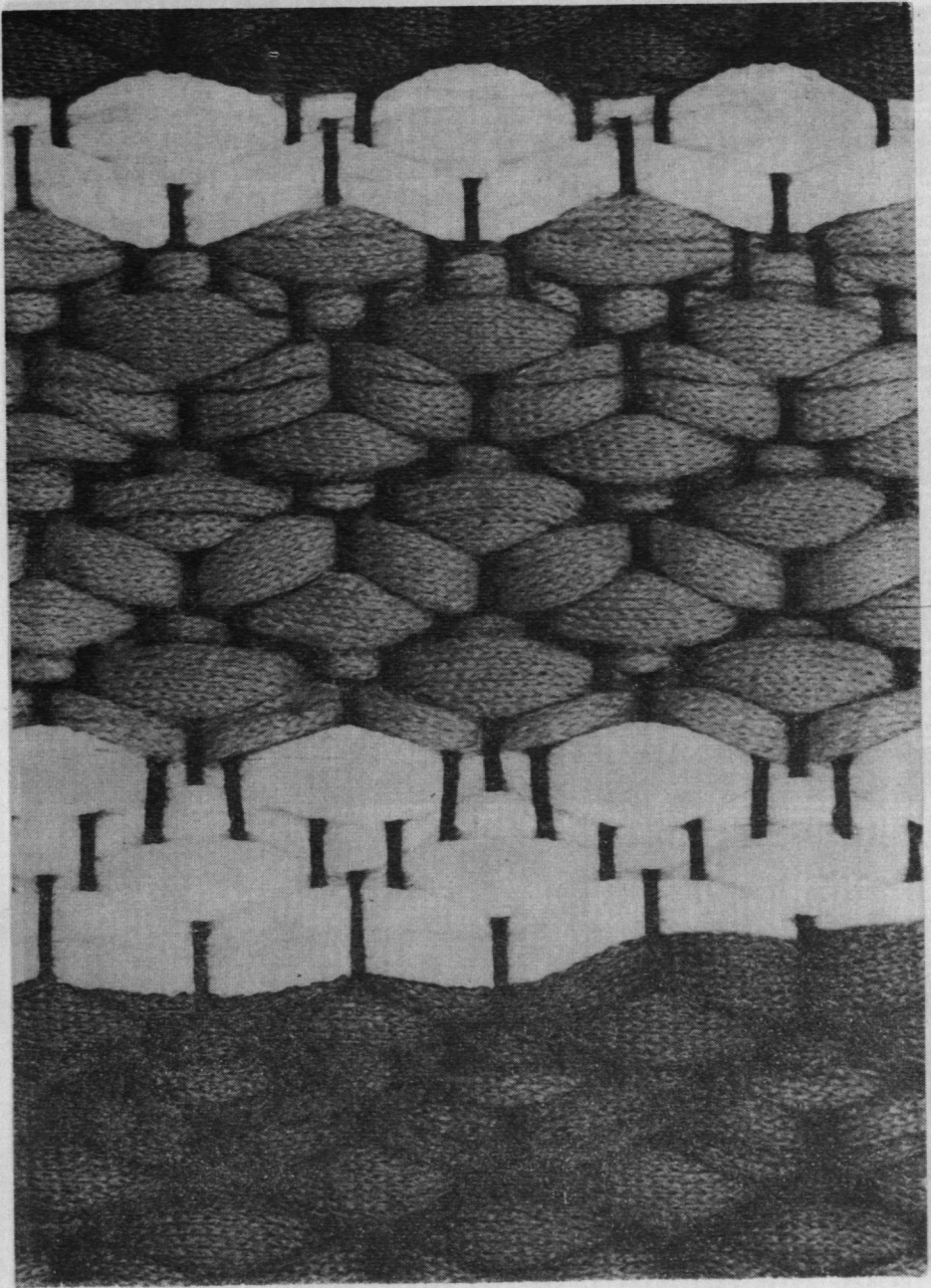
ponad stulenie tradycje przemysłu tkackiego. Obecnie kursuje między kobietami *przepiska* na ten wzór i coraz częściej pojawiają się jego warianty.

Równoczesne występowanie podobnej techniki tkackiej na dwu przeciwnych krańcach województwa i w dwu regionach o odmiennej tradycji estetycznej (poza powiatem ostrowsko-mazowieckim i ryckim nie spotkano dotąd nigdzie podobnego wzoru) świadczyć może o równoległym przejmowaniu nowych wzorów w różnych, nie kontaktujących się ze sobą, ośrodkach tradycyjnego rękodzieła.

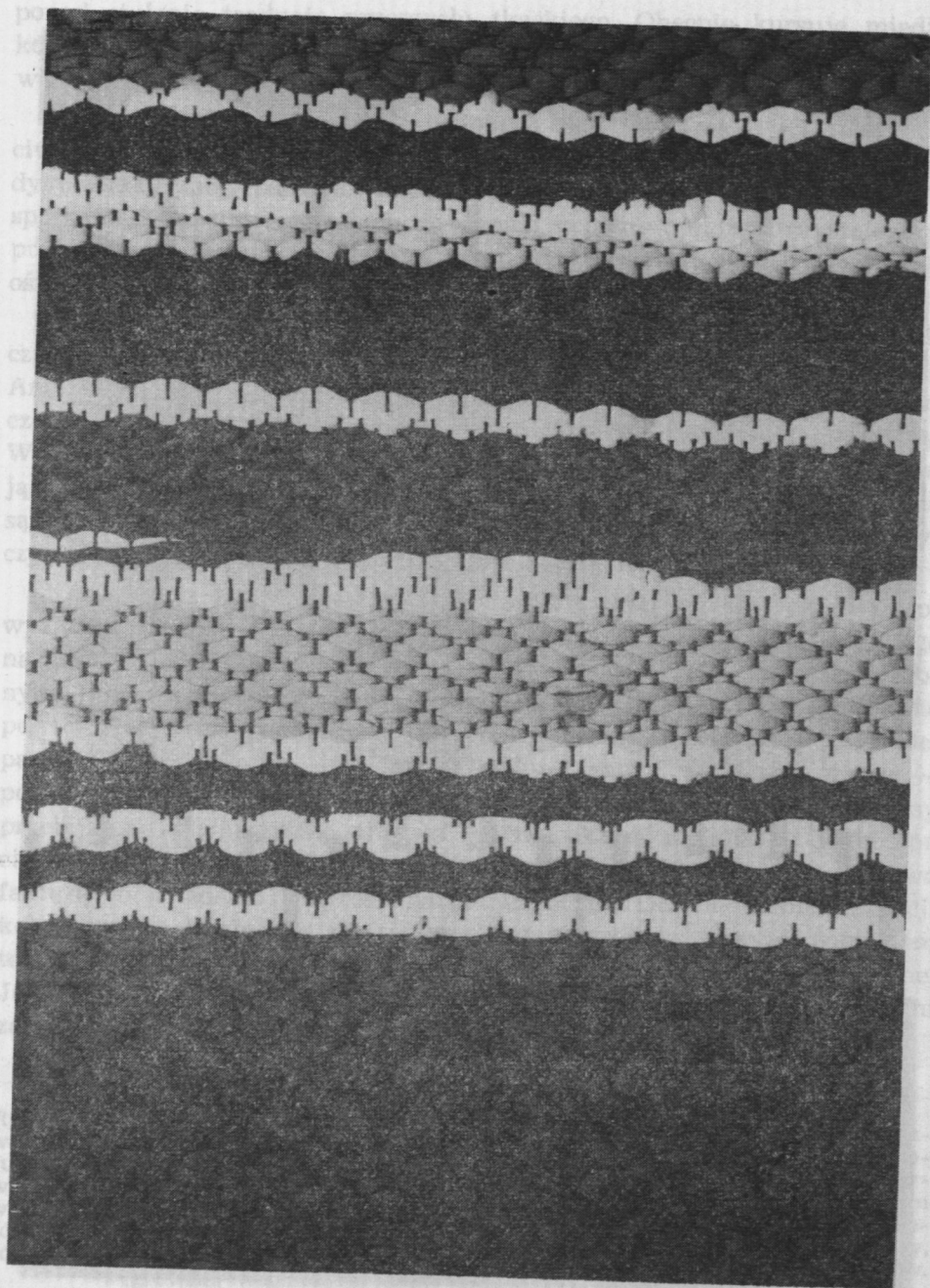
W wypadku omawianego szmaciaka L. Grzyb mamy bez wątpienia do czynienia z wyjątkowo pięknym dziełem współczesnej sztuki ludowej. Analiza wykazuje, że autorka zastosowała lnianą osnowę złożoną z nici czarnych i żółtych przewleczonych po dwie przez jedno oczko nicielnicy. Wątek stanowią płócienne pasma barwione, dosyć grube oraz przedzielające je podwójne czarne nici. Te czarne, ledwo widoczne prążki wątku są idealnie zestawione z prążkami wydobytej na wierzch osnowy, co przyczynia się do swoistego jakby cieniowania tkaniny.

Kompozycja jest zbudowana z kwadratów o bokach trzy centymetrowych w układzie pasowym. Wrażenie szachownicy wynika z różnego nasycenia czernią naprzemianległych pól kwadratowych złożonych z drobnych prążków biegnących do siebie prostopadle. W kolorystyce widać pewne nawiązanie do lokalnej tradycji pasiaków o jednakowej szerokości pasów, które kolejno — niebieski, żółty, czarny, zielony, różowy — powtarzają się w równym, konsekwentnym rytmie. W całości tkaniny przebija się równocześnie złocista osnowa, która nadaje jej lekki ton ciepła. W sumie chodnik ten odznacza się niezwykle bogatą i ciekawą fakturą oraz idealną wprost harmonią barw. Doświadczenie tradycji kolorystycznych zbiegło się tu i w pełni zgrało z nowym pomysłem technicznym dając w efekcie nowe i oryginalne rozwiązanie artystyczne. Jest to jeszcze jeden dowód, że sztuka ludowa naszych dni może w pełni zasługiwać na miano twórczości.

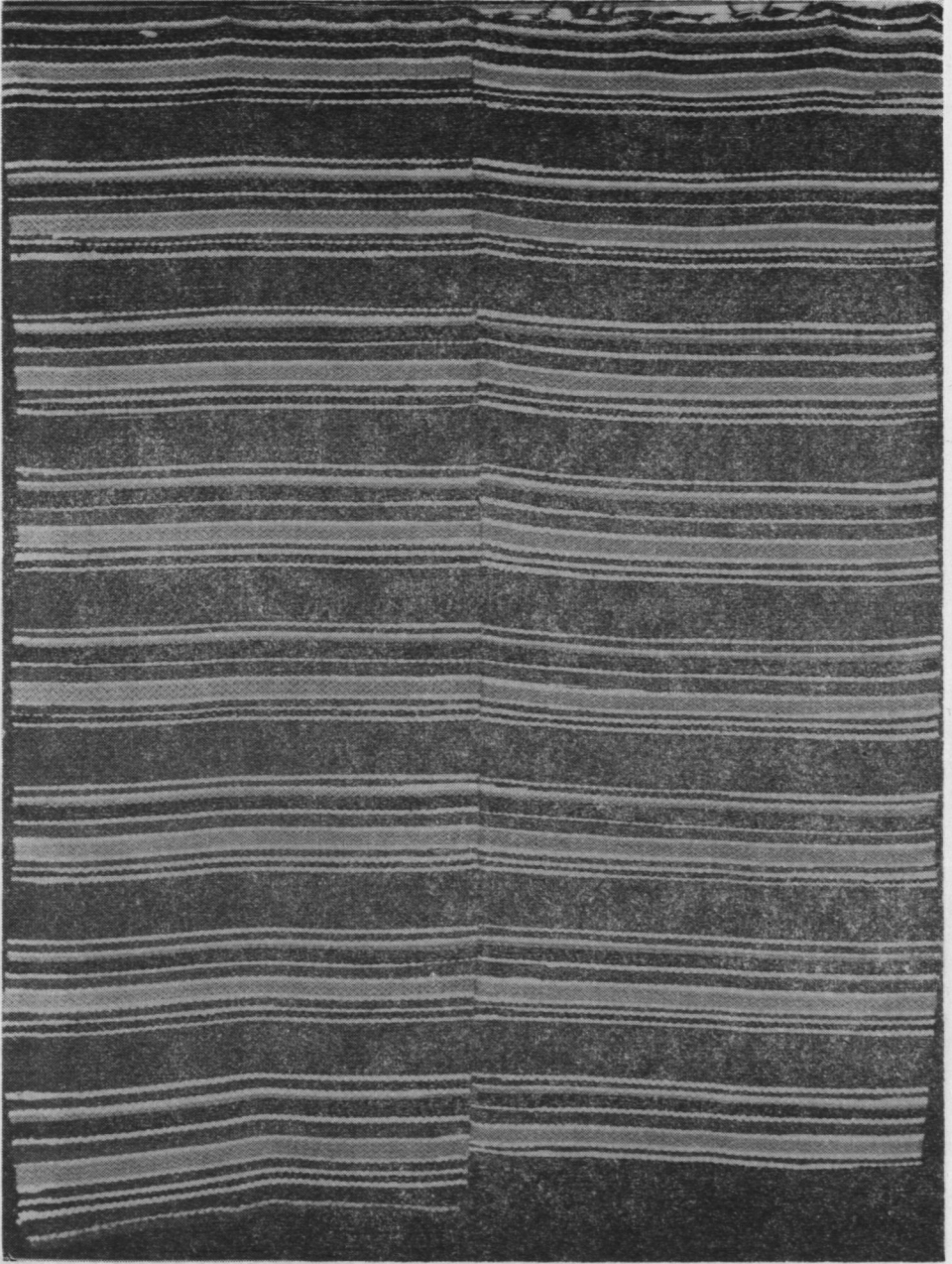
Ryc. 43—45 Płachta tkana na wąskich krosnach, zszywana. Osnowa z czarnej bawełny, wątek o jednolitej fakturze z farbowanych pończoch jedwabnych. Układ wzoru zróżnicowany fakturalnie przez widoczne czarne nitki osnowy. Kolorystyka żywa o czystych, nasyconych barwach. Pasy o różnej szerokości od 1,5 cm do 5 cm w kolejności: ciemno-zielony, różowy, jasno-żółty, czarny, błękitny, bordowy, jasno-różowy, ciemno-zielony, błękitny, jasno-zielony, czerwony, jasno-żółty, bordowy, różowy. Wym. 184×69 cm. Wyk. Antonina Rogulska w 1972 r., Szczurów, pow. węgrowski. Własność Muzeum Mazowieckie Płock, nr inw. 3307



Ryc. 43

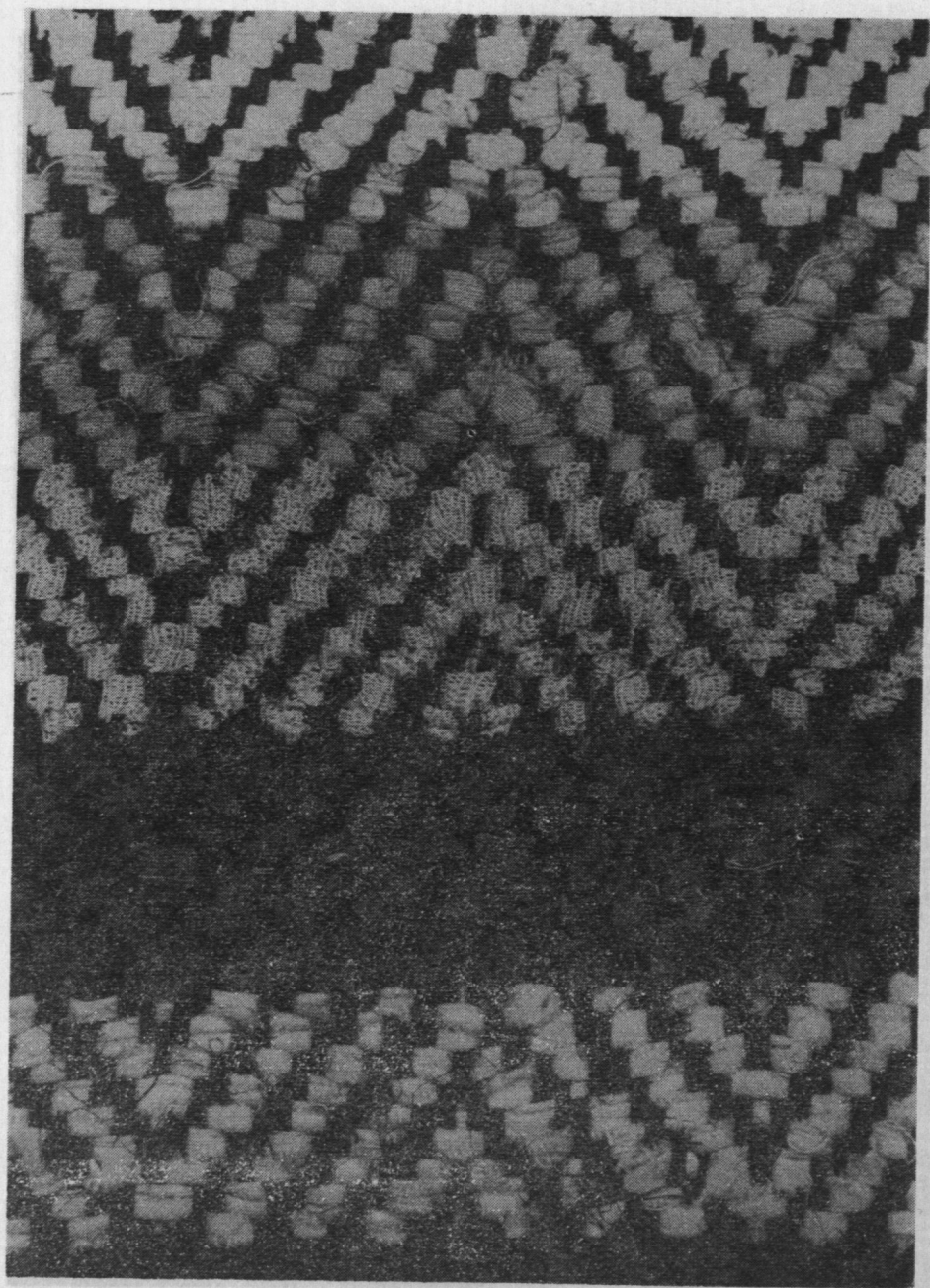


Ryc. 44

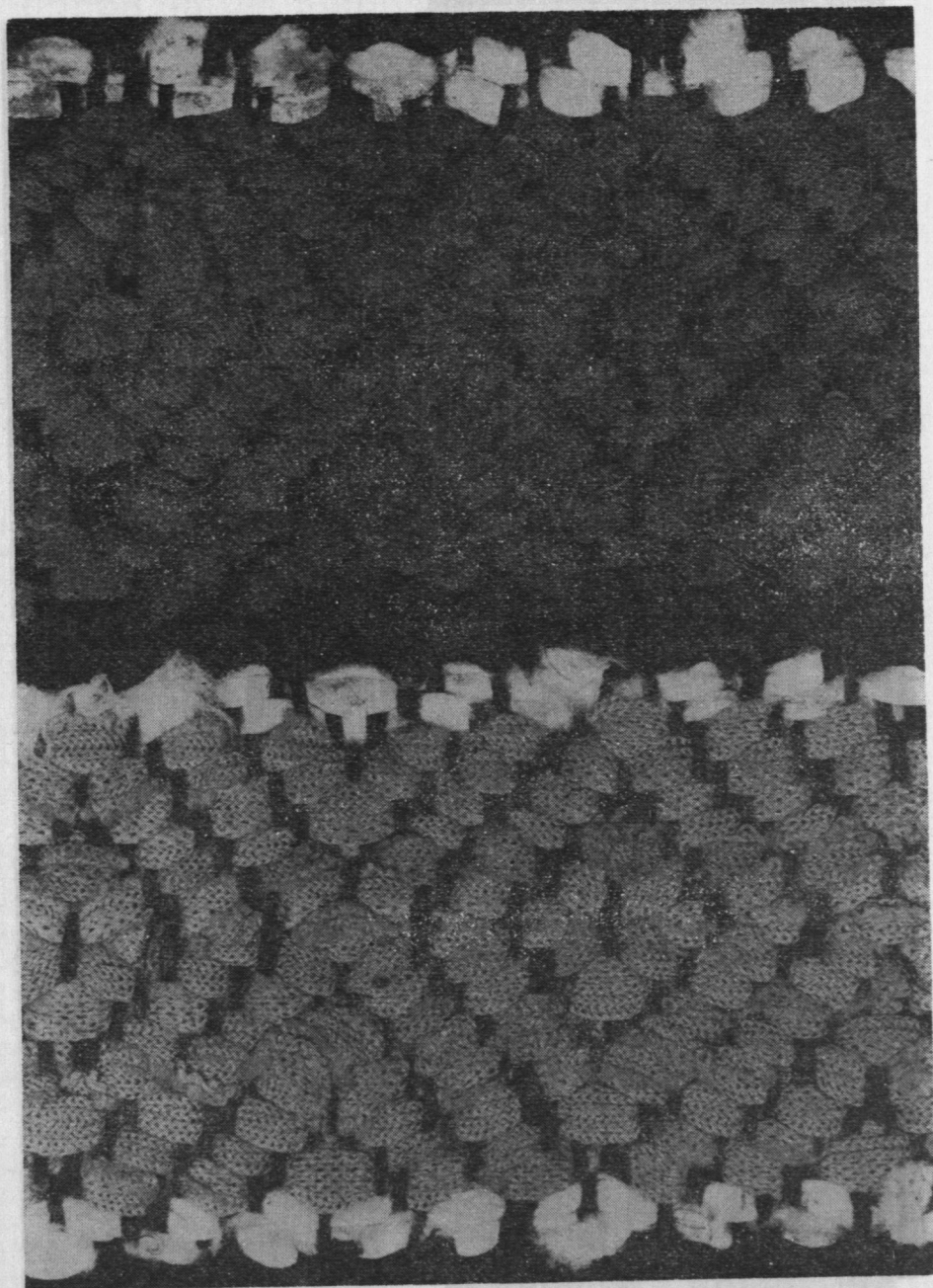


Ryc. 45

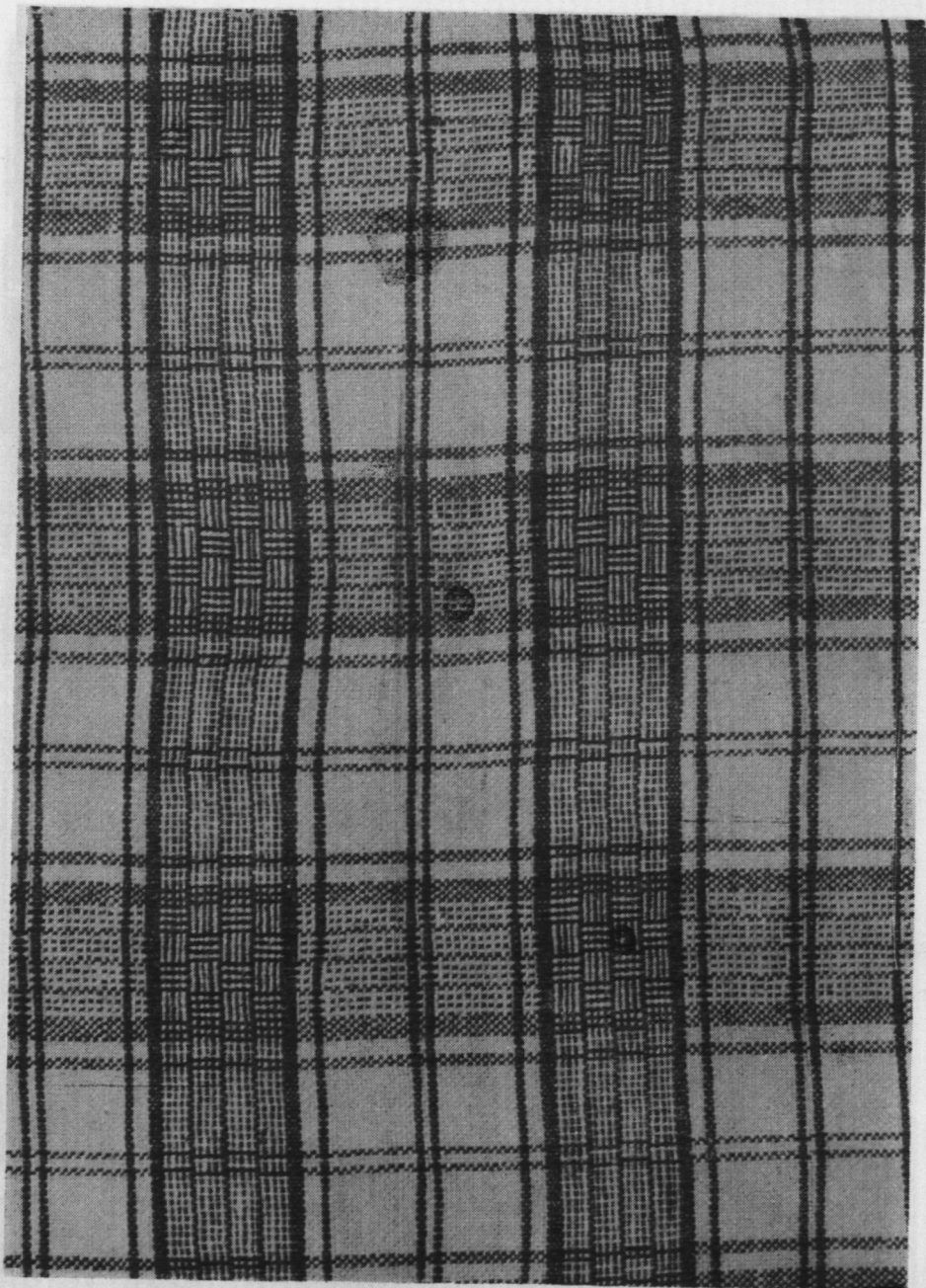
Ryc. 45. Okładka książki „Kamień na kamieniu” Władysława Gąsienicę
Kulickiego, Warszawa, 1927 r.



Ryc. 46. Chodnik tkany splotem rzadkowym. Wyk. Katarzyna Milewska w 1965 r.,
Rudzienko, pow. otwocki

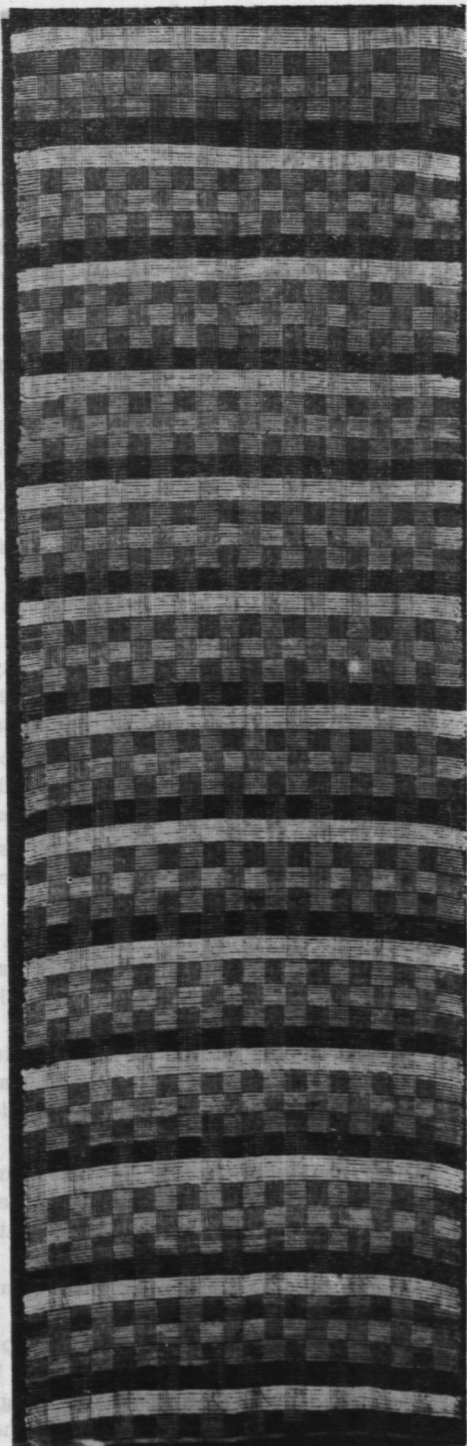


Ryc. 47. Chodnik tkany splotem rzadkowym i *w odwrotkę*. Wyk. Henryka Pruchnicka w 1972 r., Chojeczn-Sybilaki, pow. węgrowski. Własność autorki



Ryc. 48. Fragment powłoki na pierzynę tkaną na zwykłych 2 cepowych krosnach splotem w *koci zamek*. Bawełna biało-czerwona. Wym. 203×145 cm. Wyk. Waleria Głębocka w 1964 r., Kosewo, pow. ostrowsko-mazowiecki. Własność Muzeum Mazowieckie Płock, nr inw. 3278

Ryc. 49. Chodnik. Osnowa lniana
czarna i żółta przewlekana po 2
nitki do każdej nicielnicy. Wątek
ze ścinków różnych tkanin bar-
wionych. Raport o układzie pas-
owym z dominantą kolorów: nie-
bieski, żółty, czarny, zielony, ró-
żowy. Pasma wątku szmacianego
przedzielone podwójną nitką czar-
ną, dającą efekt cieniowania. W
całości przebijają nitki złocistej
osnowy nadając tkaninie lekki
ton ciepła. Wym. 430×66 cm.
Wyk. Leokadia Grzyb w 1972 r.
Gózd, pow. rycki Własność Mu-
zeum Etnograficznego w Sierpcu,
nr inw. 182



S U M M A R Y

TYPES OF DECORATIVE TAPESTRIES ILLUSTRATING. PATTERN CIRCULATION IN THE CONTEMPORARY FOLK ART.

Since 1953 the author has been doing research work on the folk art of the Mazovian region (the largest of the historical provinces of Poland). He is interested both in tradition and up-to-day presentation of folk art.

The article presents some miscellaneous aspects of regional weaving and by means of formal analysis and by enumerating the causative factors such as functionality, psychological causes, authorities and stereotypes makes an attempt at defining aesthetical models such as are current in the present day rural environment. The author thinks that knowledge of contemporary trends may be of great help in reconstruction of cultural processes that took place in the past.

He asserts that perception and reception of cultural and aesthetical models is governed by unchangeable psychological mechanisms.

School education does not constitute an important agent here because it is mainly concerned with the historical aspect of art such as is to be seen in museums and galleries and which is of less practical consequence in every day life, interior decoration or clothing.

The style of life and especially every day aesthetics are determined by existing social standards such as have been treasured by tradition and environment. In the countryside the local standards still dominate over the imported ones.

As far as weaving is concerned new patterns and techniques are established by expert weavers. They draw stimuli and inspiration from elements of folk art and urban culture and transform those models according to regional demands.

The quality of modern regional cloth is also influenced by an easy access to variety of dyestuff and synthetic fibres even if homespun wollen yarn is still preferable.

Colouring, compositions and ornamental arrangements are borrowed from one weaver to another and circulate in the way of exchange. Thus after a time the original authorship becomes quite obscure like the origin of cooking receipts handed down from one household to another. That is why a number of patterns occur in several regions. But if within the same region a model is copied mainly for aesthetical reasons and determined by common traditions customs and habits, outside the region it is introduced as a novelty technique only and so dependent upon the forms.

If such a new pattern confirms the generally accepted standards it may be accepted. One of technological novelties is so called „kilim” technique, where kilim means a kind of wollen decorative cloth used as festive wall covering. „Kilims” were imported from Podole and Huculszczyzna just, before the second world war and became popular among the middle-classes. Being of Ukrainian origin, they represent Baltic and Asian influence. The „kilim” pattern has been transferred to rural environment and widely accepted as a new cultural model. That is a contemporary process but an analogy can be drawn with the feudal period when villagers enriched their culture by imitating the functional objects used by nobility and townspeople assimilating them on the grounds of the regional tradition.

By applying light strips of wood interwoven with the warp and using an elaborate technique of operating the pedals the regional weavers succeeded in producing unlimited number of patterns and structural compositions. When copying the factory made fabrics the weavers have to employ more than a hundred of strips of wood. Elaborate patterns demand carefully recorded script of pedal and weft technics. It takes a lot of time patience and labour to weave such fabrics. One has to spend whole weeks at the looms in order to produce a carpet or a bed-covering.

Of special interest are double thread carpets, a product of small workshops founded at Wyszaków and Tumanek that since the beginning of the 19 th century have been run by the Skladanowski firm.

Among the weaving articles produced both in the urban and rural centers are rugs made out of old stockings and linen cuttings. They are usually made narrow and striped, with rough and thick structure but marked for variety of form and design. Some „rag rugs” may be regarded as examples of fine workmanship to beautiful colouring and variety of material.

Die Kolorit- und Kompositionsmuster und Verzierungskräfte werden von den Fachweberinnen ausgetauscht. Nach einiger Zeit besteht der Besitz der Arbeiterin eines bestimmten Motivs oder Komposition nicht mehr ähnlich geschieht es bei den von bedeutendsten Frauen einander getauschten Koblenzschürzen. So kreisen manche Muster nicht nur innerhalb einer Region sondern auch zwischen den Regionen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das bestimmte Muster innerhalb einer Region auf Grund der Traditionen der sächsischen Gewöbereien und Sitten wahrheitsgetreu nachgemacht wird; in den anderen Regionen dagegen wird vor allem nur die technische Mehlheit, insbesondere die Liniendruckbarkeit oder die Gesamtform aufgenommen. Hier dominiert die schöpferische Anpassung der Muster. Es kann gemeinhin festgestellt werden, wenn es nicht auf der Tradition im Widerspruch steht. Es folgt daraus, dass die Muster individuell angepasst werden und schließlich in der regionalen Form funktionieren, obwohl sie oft von denselben Quellen (Abbildung im Buch oder in einem Modell) abgeleitet werden.

Eine solche neue Webertechnik, die vorher in der Warschauer Wöberei bekannt war, ist die Ketentechnik. Sie kam aus diesem Gebiet in Aufnahme dank den vor dem Kriege populären lituanischen Kellern aus Koblenz und Hungenland, die dem belarusschen und sächsischen Gewöbereien nachhaken. Das in der Stadt

EINIGE TYPEN DER DEKORATIONSGEWEBE ALS BEISPIEL
 FÜR KREISLAUF DER MUSTER
 IN DER ZEITGENÖSSISCHEN VOLKSKUNST

Der Verfasser führte seit 1953 Untersuchungen über die Volkskunst in Masowien (dem grössten historischen Teil Polens), indem er sowohl die früheren als auch die gegenwärtigen Erscheinungen der künstlerischen Kultur des Dorfes beobachtete. Der Artikel stellt die gewählten Gebiete der Volkswwebekunst dar, und durch ihre formale Analyse und Hinweisung der ursachlichen Faktoren (Nutzung, psychologische Ursachen, Autoritäten, Muster usw.) versucht die gegenwärtig auf dem Lande funktionierenden ästhetischen Quellen zu bestimmen.

Der Verfasser meint, dass die Untersuchung der zeitgenössischen Erscheinungen bei der Rekonstruktion der in Vergangenheit vorkommenden Kulturprozesse behilflich sein kann. Er stellt in den Vordergrund die These, dass dieselben Mechanismen im Bereich der Perzeption und Rezeption der Kulturmuster und vor allem der ästhetischen Muster immer wieder wirken. Die Schulbildung lenkt die Aufmerksamkeit der Schüler ausschliesslich auf die historische, museale Kunst also auf solche Kunst, die im alltäglichen Leben, in der Wohnungseinrichtung oder Kleidung keine Rolle spielt. Im Bereich des Lebensstiles und besonders der Ästhetik für den Alltag herrschen die Milieuautoritäten vor. Es sind nicht die aufs Land importierten sondern örtlichen Autoritäten, die auf traditionelle Weise anerkannt worden sind. Im Bereich der Volkswwebekunst entscheiden die hervorragenden Weberinnen-Meisterinnen in ihren Beruf, über die künstlerischen Muster; sie schlagen die Muster vor, die aus der Tradition des Dorfes und der städtischen Kultur gewählt sind, und adaptieren die ihnen zugänglichen Modelle im Geiste der lokalen Angewohnheiten. Einen grossen Einfluss auf die gegenwärtige Ästhetik der Volksgewebe hat die Leichtigkeit bei der Erlangung verschiedener Farbstoffe und der Strickwolle aus Kunststoffen, obwohl die eigenhändig gesponnene Wolle immer wieder am höchsten geschätzt wird.

Die Kolorit- und Kompositionsmuster und Verzierungsmotive werden von den Fachweberinnen ausgetauscht. Nach einiger Zeit besteht der Begriff der Autorschaft eines bestimmten Motivs oder Komposition nicht mehr, ähnlich geschieht es bei den von befreundeten Frauen einander getauschten Kochvorschriften. So kreisen manche Muster nicht nur innerhalb einer Region sondern auch zwischen den Regionen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das bestimmte Muster innerhalb einer Region auf Grund der Traditionen der ästhetischen Gewohnheiten und Sitten wahrheitsgetreu nachgeahmt wird; in den anderen Regionen dagegen wird vor allem nur die technische Neuheit, irgendwelche Leistungsfähigkeit oder die Gesamtform aufgenommen. Hier dominiert die schöpferische Anpassung des Musters. Es kann gemeinschaftlich akzeptiert werden, wenn es nicht mit der Tradition im Widerspruch steht. Es folgt daraus, dass die Muster individuell umgestaltet werden und schliesslich in der regionalen Form funktionieren, obwohl sie oft von denselben Quellen (Abbildung im Buch oder in einem Modejournal) abgeleitet werden.

Eine solche neue Webetechnik, die vorher in der Warschauer Woiwodschaft unbekannt war, ist die Kelimtechnik. Sie kam auf diesem Gebiet in Aufnahme dank den vor dem Kriege populären ukrainischen Kelims aus Podole und Huzulenland, die dem balkanischen und asiatischen Gewebetypus angehören. Das in der Stadt

gebrauchte Kelimmuster wurde zu einem kulturellen Modell für Dorf. Das ist ein Prozess der letzten Jahre; sein Verlauf ist aber analogisch zu den feudalen Zeiten, als die Dorfbewohner ihre künstlerische Kultur bereicherten, indem sie die von Adel oder Bürgern gebrauchten Gegenstände im Geiste der lokalen Kultur umformten.

Die ländlichen Weberinnen erlernten mit den primitiven, archaischen Webstühlen beliebige Muster oder Kompositionen vervielfältigen, indem sie die in das Ketten-garn durchgeflochten Einschlüge aus Holzleisten benutzten und die Webstuhl pedale entsprechend drückten. Bei solcher Nachahmung der Fabrikstoffe müssen die Weberinnen oft über einhundert Leisten verwenden. Die Ausführung komplizierter Muster fordert, dass jeder Faden gezählt wird und auch die Bewegung der Fusschemel präzis geordnet ist. Man braucht dazu viel Geduld, Zeit und Mühe. Oftmals muss man mehrere Wochen am Webstuhl verbringen, um eine Divandecke zu weben

Besonders interessant ist die Technik der Doppelkettenteppiche. Der Verfasser beschreibt eine Werkstatt für solche Teppiche in Wyszków und in Tumanek, die traditionell in der Familie Składanowski unentbrochen seit dem Anfang des XIX Jahrhunderts bis heute funktioniert.

Eine Art der Webekunst, die bisher nicht nur auf dem Lande aber auch in der Stadt dient, sind die aus Lappen oder alten Strümpfen gewebten Treppenläufer. Es sind schmale, gestreifte Gewebe von dichter Struktur, aber oft zeichnen sie sich mit der Vielfältigkeit der Faktur und des Musters aus. Manche „Läppchen“ haben grossen künstlerischen Wert, der durch die Anwendung schöner Farben und verschiedener Stoffe erzielt wird.