

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI

SZTUKA TRACKA
W POLSCE

DAWNA I WSPÓŁCZESNA

KATALOG WYSTAWY

VII – X

1 9 3 8

WARSZAWA, ULICA KRÓLEWSKA 13.

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI

SZTUKA TRACKA
W POLSCE

DAWNA I WSPÓŁCZESNA

KATALOG WYSTAWY

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-69

VII – X

1 9 3 8

WARSZAWA, ULICA KRÓLEWSKA 13.

15, ✓



20.722

Doświadcz. Prac. Graf. Salez. Szkoły Rzem. Warszawa, Lipowa 14

KOMITET ORGANIZACYJNY WYSTAWY

PRZEWODNICZĄCY

PROF. WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI

CZŁONKOWIE

DR KAZIMIERZ BUCZKOWSKI

HELENA BUKOWSKA

PROF. JÓZEF CZAJKOWSKI

ZOFIA CZASZNICKA

DR TADEUSZ DOBROWOLSKI

DR JÓZEF DUTKIEWICZ

KRYSTYNA DYDYŃSKA

DR KAROL ESTREICHER

WANDA FILIPOWICZOWA

STANISŁAW GEBETHNER

LUCJAN KINTOPF

DOC. DR STEFAN KOMORNICKI

DR TADEUSZ MAŃKOWSKI

PROF. DR MARIAN MORELowski

DR KSAWERY PIWOCKI

ELEONORA PLUTYŃSKA

PROF. BOHDAN PNIEWSKI

STANISŁAW ROGOYSKI

DOC. DR JULIUSZ STARZYŃSKI

DR JERZY SZABLowski

PROF. DR STEFAN SZUMAN

INŻ. ARCH. BOHDAN TRETER

PROF. DR MICHAŁ WALICKI

PREZ. JERZY WARCHAŁowski

KOMISARZ WYSTAWY

KRYSTYNA DYDYŃSKA

DZIAŁ ZABYTKOWY

Pierwszy to raz podjęta zostaje myśl zebrania razem w większej ilości i okazania szerszej publiczności zespołu dawnych tkanin polskich, zestawienia obok siebie kobierców strzyżonych i gobelinów, kilimów i pasów polskich. Technika tkacką jedne od drugich odbiegają daleko. Wszystkie razem reprezentują najważniejsze działy sztuki tkackiej wyższego poziomu, godnej nazwy przemysłu artystycznego.

Wspólne wszystkim wystawionym tkaninom jest to, że powstały one na ziemiach polskich, że w nich przejawily się cechy charakterystyczne polskiego ornamentu i polskiego poczucia barw. Nie tu miejsce na określenie właściwości polskiego smaku artystycznego wieków ubiegłych, który przemawia do nas z tkanin rozwieszonych na ścianach. Będzie to rzeczą obszerniejszego może opracowania katalogu wystawy na podstawie zgromadzonego tu materiału. Otwierając wystawę chcemy dać na razie tylko szkic objaśniający do każdego z działów tkanin reprezentowanych na niej.

K O B I E R C E

Kobierce wiązane i strzyżone stanowiły w Polsce ten rodzaj tkanin, w których wpływy kultury artystycznej Zachodu i Wschodu zmagaly się i emulowały ze sobą.

O kobiercach wytwarzanych na Mazowszu w XVI wieku znajdu-

jemy wzmianki archiwalne. Wiemy, że tkano je z wełny naturalnej, w kolorach czarnym i białym, lecz nie umiemy wskazać na zachowane z tego czasu kobierce. Do znacznego rozwoju doszło w XVII wieku kobernictwo na kresach południowo-wschodnich. Ośrodkiem produkcji były tam zwłaszcza Brody, we władaniu Koniecpolskich, później Sobieskich, w końcu Potockich. Hetman Stanisław Koniecpolski stworzył w Brodach manufakturę tkacką, do której pracowników sprowadzał naprzód z Flandrii, potem zaś z Turcji. Powstały tam kobierce oparte na wzorach perskich, tureckich, kaukaskich, imitujące wprost wzory wschodnie, to znów przetwarzające je na swój sposób stosownie do smaku, jaki nakazywał polski «genius loci». Formy ornamentalne właściwe kobiercom wschodnim mieszały się z motywami ornamentu zachodnio-europejskiego, stwarzając razem całość odrębną i oryginalną. Zwłaszcza charakterystyczne są kobierce brodzkie typu, w którym powtarza się motyw kosza wypełnionego kwiatami. Inny typ znów stanowią kobierce, prawdopodobnie również brodzkie, pochodzące z końca XVII w. o zdecydowanie zachodnich motywach barokowych, choć uproszczonych. W pierwszej połowie XVIII w. spotykamy znów w Brodach inny typ kobierców, nawiązujący do wzorów wschodnich. W środku tła zamieszczono w nich herby Potockich wraz z emblematami godności hetmańskiej, z czasów, w których Brody stanowiły własność Józefa Potockiego, hetmana wielkiego koronnego.

Prawdopodobnie pod wpływem produkcji koberniczej południowo-wschodnich kresów powstało w pierwszej połowie XVIII w. drugie z kolei ognisko kobernictwa na północnym wschodzie Rzeczypospolitej, w oparciu o dwa możliwe rody magnackie – Radziwiłłów i Ogińskich.

W kobiercach radziwiłłowskich, wytwarzanych w Białej, Połonem, Boracinie i Koreliczach, panuje na ogół różnorodność motywów ornamentalnych. Nie brak w nich elementów sztuki zdobniczej Wschodu i Zachodu. Zastosowywano w nich także niektóre motywy zdobnictwa ludowego. Cechuje je też dążenie do reprezen-

tacyjności, jakkolwiek w innym znaczeniu, niż to równocześnie przejawić się miało w radziwiłłowskich gobelinach.

Miejscem produkcji kobierców Ogińskich miało być prawdopodobnie Mołodeczno. Znamionuje te kobierce powtarzanie w ich tle herbu Ogińskich «Brama», użytego często także jako motywu ornamentacyjnego, oraz na ogół groteskowe ujęcie ornamentu. W związku z tym pozostaje także zastosowanie w kobiercach Ogińskich elementów sztuki dekoracyjnej Dalekiego Wschodu.

Dzieje polskiego kobiernictwa, w szczególności wełnianych kobierców wiązanych i strzyżonych, nie są jeszcze dostatecznie zbadane. Prócz protektorów w wymienionych tu rodzajach magnackich mogło kobiernictwo XVII i XVIII wieku rozwijać się i niewątpliwie rozwijało się niezależnie od opieki możnych. Różnorodność typów wśród kobierców polskich każe nam przypuszczać także istnienie innych nieznanych nam na razie ośrodków produkcji.

Osobny rozdział w dziejach kobiernictwa polskiego stanowią winny kobierce tzw. grodzieńskie, o cechach odrębnych a charakterystycznych. Cechy ich ornamentu stawiają je ponad poziom sztuki ludowej, każą przypuszczać trwanie w nich dawnych tradycji zdobniczych. Kobierce te nie mają nic wspólnego z produkcją manufaktury tyzenhauzowskiej w Grodnie w czasach Stanisława Augusta, a geneza ich ornamentu sięga dawniejszych czasów. Upatrywano ją dotąd we wpływach idących na nasz teren to z Krymu, to ze Skandynawii i wybrzeży Bałtyku, przeprowadzano analogię z kobiercami finlandzkimi, szwedzkimi, tkaninami karaimskimi i tatarskimi. Od kobierców wiązanych i strzyżonych odróżnia kobierce grodzieńskie odrębna technika tkacka o podwójnej osnowie. Analogiczne im kobierce wytwarzano w XVIII w. także na terenie Prus Książęcych.

G O B E L I N Y

Tkaniny arasowe (od miasta Arras w północnej Francji) doszły do najwyższej świetności w ciągu XV i XVI wieku. Zwłaszcza Flandria

słynęła z ich produkcji. Arasy odgrywały w krajach północnych rolę analogiczną poniekąd do monumentalnego malarstwa ściennego (al fresco) na południu Europy. Była to sztuka dworska. Arasy nazywano w Polsce zazwyczaj oponami, zdobiono nimi komnaty zamków i nawy kościołów, a nabywanie całych serii reprezentacyjnych przedstawień obrazowych w tkaninach wymagało wielkich środków materialnych.

Nie możemy wskazać z całą pewnością na opony tkane w Polsce w XVI wieku. O tym jednak, że je w tym czasie u nas wytwarzano, świadczy sama obecność na dworze króla Zygmunta Augusta flamandzkich « tapisierów », znanych nam po nazwisku. Niektórzy możni panowie polscy utrzymywali tkaczy flamandzkich wykonujących dla nich opony. Za Zygmunta III pracowali tapisierzy w warsztatach umieszczonych na zamku wawelskim. Znany nam jest też aras z cyframi córki króla, Anny Katarzyny Konstancji, w zbiorze Muzeum Rezydencji w Monachium, tkany niewątpliwie w Krakowie. Wiek XVII przynosi pewną ilość zachowanych do dziś, niewątpliwie w Polsce wykonanych opon. W odniesieniu do tkanin tych, powstałych już w XVII wieku, zastosowujemy zazwyczaj nazwę gobelinów. Do nich to należy gobelin kanclerza Stefana Korcyńskiego.

Na określone miejsca produkcji gobelinów w Polsce możemy wskazać dopiero w wieku XVIII. W pierwszej jego połowie słynął w Krakowie i w Warszawie warsztat gobelinniczy F. Glaize'a, w którym wytwarzano przede wszystkim aparaty kościelne, ornaty, dalmatyki, antependia, a także portiery i niekiedy obrazy portretowe i figuralne w technice gobelinowej, która w warsztatach Glaize'a stała wysoko.

Inny typ gobelinów niewątpliwie powstałych w Polsce, których miejsca produkcji jednak nie znamy, to tzw. portiery z herbami Olizarów i Czetwertyńskich, przedstawiające sceny oparte na tematach obrazów Teniersa.

Manufaktura gobelinnicza Radziwiłłów w Koreliczach i Nieświeżu siliła się na produkcję wielkich rozmiarami, reprezentacyjnych tka-

nin gobelinowych z przedstawieniami dziejów domu radziwiłłowskiego. Wzorów tych kompozycji dostarczali nadworni malarze Radziwiłłów, zwłaszcza około połowy XVIII w. w czasach Michała Kazimierza Radziwiłła, zwanego Rybenko.

Swojskim i rodzimym sposobem ujęcia ornamentu, pewną jego prymitywnością i ludowością przemawiają do nas wytwory warsztatów gobelinicznych z Bieździatki koło Jasła, założonych około r. 1760 przez kasztelana Aleksandra Romera. Są to niemal wyłącznie ornaty i dalmatyki kościelne, zawierające prócz ornamentu roślinno-kwiatowego często postać Chrystusa ukrzyżowanego lub Matki Boskiej. Cechą swojskości odznacza się także grupa gobelinowych ornatów i antependiów nieznaney dotąd wytwórni, znajdujących się w kościele Kapucynów w Sędziszowie i innych kościołach zachodniej Małopolski.

Znane są gobeliny wytwarzane prawdopodobnie w którejś z majętności należących do rodziny Ogińskich – być może, że w Mołodecznie. Są ślady istnienia także manufaktury gobelinicznej w Horochowie.

Na ogół tkactwo gobeliniczne w Polsce było odbłaskiem tego, co w tym zakresie działo na zachodzie Europy. Najbardziej oryginalne są też wśród polskich gobelinów nie wielkie kompozycje figuralne, lecz skromniejsze od nich tkaniny o wzorach ornamentalnych, charakterystycznych swym rodzimym sposobem ujęcia ornamentu i zespołów barwnych, spotykanych najczęściej w tkaninach kościelnych. Technika gobelinowa różni się od kilimowej tym, że gobeliny tkane były od lewej strony. Na odwrotnej stronie gobelinu widoczne są tzw. łańcuszki ze zwisających nitek zakończeń, tkanina kilimu zaś jest po obu stronach jednakowa. W kompozycji ornamentalnej jednak na polskim terenie gobeliny często zbliżają się do kilimów i naodwrot. Mamy tu na myśli zwłaszcza te gobeliny, w których często powtarzającym się motywem jest kosz z kwiatami, zamieszczany czasem kilkakrotnie obok siebie.

KILIMY

Sama nazwa kilimu jest pochodzenia wschodniego (tureckie: kelim) i wschodnie motywy odgrywały poważną rolę w zdobnictwie ornamentalnym tego rodzaju tkanin. Szczególnie rozwinęła się u nas produkcja kilimów na kresach wschodnich. Liczne analogie łączą też ornament polskich kobierców strzyżonych z kilimami. Niejednokrotnie zapewne jedne służyły za wzór drugim i naodwrot. Podczas kiedy w manufakturach kobierniczych pozostających pod protekcją możnowładców dążono zazwyczaj do podniesienia i uszlachetnienia produkcji, to produkcja kilimów o łatwiejszej i prostszej technice tkackiej schodziła często do poziomu sztuki ludowej. W folklorze polskim kilimy zajmują też poważną pozycję.

Kilimy ludowe nie wchodzą w zakres obecnej wystawy. Natomiast wchodzą weń te, które stoją powyżej sztuki ludowej. Są nimi przede wszystkim wytwory manufaktur pozostających pod protekcją możnowładców, zwłaszcza w XVIII w., oraz tzw. kilimy « dworskie » lub « łacińskie ». Przejścia od typu kilimu dworskiego do ludowego są nieraz mało uchwytne, a różnice między nimi mało widoczne.

Powyżej typu kilimów « dworskich » stoją np. kilimy tyzenhauzowskie, wytwory manufaktury grodzieńskiej czasów podskarbiego wiel. lit. Antoniego Tyzenhauza. Na wielką skalę założone manufaktury grodzieńskie miały za zadanie między innymi rozszerzać w Polsce gust artystyczny Zachodu. Usuwały się w cień w Grodnie tradycje ornamentu wschodniego, a wzorów dostarczali zatrudnieni przez manufakturę « deseniści », często obcego pochodzenia. Stąd też i kilimy manufaktury grodzieńskiej wybiegają ponad poziom kilimów dworskich. Podobnie miała się rzecz i z kilimami radziwiłowskimi oraz innymi wytworami manufaktur pozostających pod protekcją rodów magnackich. Tych manufaktur było w Polsce sporo, lecz ich produkcji dotychczasowe badania ściślej wyróżnić nie zdołały. Kilimy te bliższe były na ogół swym ornamentem nieraz kobiercom strzyżonym, niż kilimom wytwarzanym w rękodzielniach

szlacheckich dworów i dworków. Te ostatnie jednak niejednokrotnie wzorowały się znów na kilimach wychodzących z wielkopańskich manufaktur.

Kilimy dworskie, w odróżnieniu od kilimów ludowych, na Ukrainie naddnieprzańskie określane były przez miejscową ludność ruską także mianem « łacińskich », « polskich » lub « pańskich ». Były one nie tylko okazalsze od ludowych, lecz w ornamentach ich panował wpływ zachodnio - europejski, w przeciwieństwie do przeciętnego typu kilimu ludowego, w którym zaznaczył się raczej wpływ wschodni.

PASY POLSKIE

Spośród różnych rodzajów dawnych tkanin, których obecną wystawą objąć nie byliśmy w stanie, znaleźć się musiało miejsce dla niewielkiej choćby ilości pasów polskich. Widzimy wśród nich pasy jedwabne, lite, tj. przerabiane złotą i srebrną nicią (zwane także bogatymi), i półlite. W pasach różnych wytwórni przejawiały się różne dążenia polskiego zdobnictwa ornamentalnego tkanin. Zaczęło się od naśladownictwa wzorów wschodnich, pasów tureckich i perskich, na których stylowe pojmowanie wpływała jednak na naszym terenie sztuka zachodnio-europejska, by w końcu stworzyć własny i swoisty typ pasa polskiego, w którym elementy sztuki zdobniczej i ornamentu Wschodu i Zachodu w doskonałej między sobą harmonii niemal się równoważą.

Najdawniejsze wytwórnie pasów, czyli tzw. persjarnie, powstały w pierwszej połowie XVIII w. na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. W Stanisławowie i w Haładowie pod Brodami oraz w innych licznych miejscowościach zakładali warsztaty swe przybyli spod panowania tureckiego przeważnie ormiańscy tkacze, by w Polsce produkować pasy, które przedtem sprowadzano do Polski ze Stambułu. W tym pierwszym okresie dziejów polskich persjarni najbardziej znane były pasy stanisławowskie. Do Stanisławowa też posyłano na naukę tkaczy z innych stron Polski. Dla zre-

organizowania poprzednio już istniejącej persjarni w Słucku ściągnął ze Stanisławowa do siebie Michał Kazimierz Radziwiłł «Rybeńko» Ormianina Jana Madzarskiego, który produkcję słuckich pasów postawił na wysokim poziomie. Dla podwarszawskich ośrodków produkcji pasów w Kobyłkach i w Lipkowie w drugiej połowie XVIII w. wielkie znaczenie miała działalność przybyłego z Lyonu Franciszka Selimanda, który umiał połączyć wzory wschodnie, obowiązujące dotąd w polskim persjarstwie, z francuskim gustem tkanin. Persjarnia w Grodnie, włączona w zespół manufaktur pozostających pod kierownictwem podskarbiego Tyzenhauza, trwała przy wzorach ornamentalnego stylu zachodnio-europejskiego. W opinii ogółu jednak zwyciężył smak wschodni w pasach, w których motywy ornamentalne tureckie i perskie – zeuropeizowane i spolszczone – powtarzają się w ramach ustalonego na ogół na naszym terenie schematu formalnego. W ustalonym typie pasów polskich niepoślednią też rolę gra zawsze zespół barw, harmonijny a śmiały, odpowiadający polskiemu poczuciu kolorytu. Ostatnie stadium produkcji pasów polskich stanowią persjarnie krakowskie Masłowskiego, Chmielewskiego i innych.

W tkactwie XVIII w. pasy polskie zdają się najlepiej reprezentować kierunek, który był może najbardziej charakterystyczny dla poczucia piękna w ówczesnym szlacheckim społeczeństwie. Łączy się on z tym wszystkim, co w zakresie kulturalnym objęto ogólnym mianem «sarmatyzmu».

Dr Tadeusz Mańkowski

KATALOG

K O B I E R C E

1. Kobierzec strzyżony o motywach ornamentu Dalekiego Wschodu.

Wym. 194 × 145 cm. Wełna. Biało czarny.

Nieznana manufaktura na kresach połudn.-wsch.

Poł. XVII w.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

2. Kobierzec strzyżony o motywie drzewka ukwieconego.

Wym. 463 × 212 cm. Wełna. Tło białawe.

Manufaktura Koniecpolskich w Brodach (?). Poł. XVII w.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

3. Kobierzec strzyżony o motywach kwiatowych, z koszem owoców i herbem Odrowąż.

Tabl. 1. Wym. 250 × 160 cm. Wełna. Tło białe.

Nieznana manufaktura na kresach połudn.-wsch.(?). 1698, datowany na tle.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

4. Kobierzec strzyżony o motywie wschodniej palmety, z herbami Potockich i Mniszców.

Wym. 208 × 142 cm. Wełna. Tło białe.

Manufaktura Potockich w Brodach. Poł. XVIII w.

Własność hr. Franciszka Potockiego w Warszawie.

5. Kobierzec strzyżony o motywach ornamentu Dalekiego Wschodu, z herbem Ogińskich.

Wym. 303 × 244 cm. Wełna. Tło ciemno żółte.

Manufaktura Ogińskich w nieznannej miejscowości na kresach płn.-wsch. Poł. XVIII w.

Własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

6. Kobierzec strzyżony o motywie geometryzowanych wazonów i kwiatów, z herbami Ogińskich.

Wym. 344 × 283 cm. Wełna. Tło ciemno niebieskie.

Manufaktura Ogińskich w nieznannej miejscowości na kresach płn.-wsch. Poł. XVIII w.

Własność Parafii Św. Jana w Wilnie.

7. Kobierzec strzyżony o motywie geometryzowanych wazonów i kwiatów, z herbami Ogińskich.

Tabl. 2. Wym. 344 × 283 cm. Wełna. Tło jasno niebieskie.

Manufaktura Ogińskich w nieznannej miejscowości na kresach płn.-wsch. Poł. XVIII w.

Własność Parafii Św. Jana w Wilnie.

8. Koberzec strzyżony o motywie ornamentu Dalekiego Wschodu, ze znakiem I. H. S.

Wym. 213 × 214 cm. Wełna. Tło białe.

Manufaktura Ogińskich w nieznaney miejscowości na kresach płn.—wsch. Poł. XVIII.

Własność Zgromadzenia ks. ks. Misjonarzy w Wilnie.

9. Koberzec strzyżony z motywem ornamentalnym o cechach stylu Ludwika XIV.

Wym. 332 × 177 cm. Wełna. Tło białe.

Nieznana manufaktura polska. Datowany dwukrotnie:

A. D. 1721.

Własność ks. Janusza Radziwiłła w Warszawie.

10. Koberzec wiązany o motywie kwiatowym.

Wym. 190 × 123 cm. Wełna. Tło białe.

Manufaktura tyzenhauzowska w Grodnie na Horodnicy.

Ok. 1775 r.

Własność Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie.

11. Koberzec strzyżony o motywach kwiatowych.

Wym. 300 × 130 cm. Wełna. Tło czarne.

Nieznana manufaktura polska. Pierwsza poł. XIX w.

Własność dra Tadeusza Mańkowskiego we Lwowie.

12. Koberzec strzyżony o motywach kwiatowych.

Wym. 202 × 140 cm. Wełna. Tło zielonkawo niebieskie.

Ukraina (?). Poł. XIX w.

Własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

G O B E L I N Y

13. Gobelin z herbem Korycińskich podtrzymywanym przez dwie postacie alegoryczne.

Wym. 284 × 239 cm. Wełna z jedwabiem. Tło ciemno niebieskie.

Nieznana manufaktura polska 1653 – 1658 r. (patrz: Julian Pagaczewski. *Gobeliny polskie*, Kraków 1929, str. 25 i nast.) U góry napis: Stephanus de Pilca Koryciński. U dołu: Supremus Regni Poloniae Cancellari. Obok: Consilio et vi. Na bordiurze: Aut ascendit aut descendit. FAVORI ET IRAE. RECTUS NON ERECTUS. QUAE NAM PRAEVALEANT.
Własność bar. Antoniego Goetza-Okocimskiego w Okocimiu.

14. Fragment gobelinu ze sceną figuralną i herbem Olizarów na górnym pasie.

Wym. 303 × 85 cm. Wełna. Tło piaskowe, przewaga koloru niebieskiego i czerwonego.

Manufaktura Olizarów w nieznaney miejscowości na Wołyniu. Pierwsza poł. XVIII w.

Własność Ewy Skrowaczewskiej we Lwowie.

15. Ornat gobelinowy z krucyfiksem na tylnej części, chustą św. Weroniki – na przedniej oraz z narzędziami Męki Pańskiej.

Wełna i jedwab. Tło białe.

Warsztat F. Glaize'a w Warszawie. Datowany i sygnowany na dole tylnej części ornatu: Fait à Varsovie. A.S.K.Z.E. et C.N.A.C.C. et P.S.R.C. En 1743. F. Glaize.

Własność Kapituły Katedry w Płocku.

- 16. Ornat gobelinowy z krucyfiksem na tylnej części, chustą św. Weroniki i herbem bisk. Załuskiego na części przedniej oraz z narzędziami Męki Pańskiej.**

Wełna i jedwab. Tło zielone.

Warsztat F. Glaize'a w Warszawie. Datowany i znaczone nazwiskiem fundatora: Andre. Stan. Kost. Zal. Epis. Cul. et Pom. Supre. Re: Can: A: D: 1746.

- 17. Obraz gobelinowy z postacią ukrzyżowanego Chrystusa,**

Wym. 102 × 73 cm. Jedwab. Tło błękitne.

Warsztat Glaize'a w Warszawie lub Krakowie. Poł. XVIII w.
Własność dra J. Muczkowskiego w Krakowie.

- 18. Ornat gobelinowy o motywach kwiatowych.**

Wełna. Tło kolumny niebieskie.

Nieznany warsztat. Poł. XVIII w.

Własność Miej. Muz. Przem. Art. we Lwowie.

- 19. Gobelin o motywie wazonów z kwiatami.**

Wym. 460 × 202 cm. Wełna. Tło żółte, bordiura niebieska. Grodzieńszczyzna (?). Poł. XVIII w.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

- 20. Fragment gobelinu (²/₃) ze sceną nadania tytułu książęcego Mikołajowi Radziwiłłowi przez cesarza Karola V; paludament z herbem Radziwiłłów.**

Wym. 327 × 455 cm. Wełna i jedwab. Tło żółtawo białe. Manufaktura Radziwiłłów w Koreliczach. Ok. 1760 r. U dołu

napis: Creatio Nicolai VI Radivilli Dicti Nigri Marschal.
M. D. L. cum Succesoribus S. R. J. Principatum a Carolo V
Rom. Imp. Augustae Vindelicorum die 10 ma Decem-
bris 1547.

Własność ks. Janusza Radziwiłła w Warszawie.

**21. Ornat gobelinowy z krucyfiksem i z herbem Ro-
merów na tylnej części, Madonną z Dzieciąt-
kiem – na przedniej; ornament kwiatowy.**

Wełna. Tło białe.

Manufaktura Romerów w Biezdziatce. Na części przed-
niej datowany: A. D. 1768. Na tylnej inicjały: Z. CH. A. R.
K. Z. K. O. S. S.

Własność hr. Wilhel. Romera w Biezdzedzy.

**22. Gobelin z Janem III Sobieskim w bitwie pod
Wiedniem; herby Olizarów i Jełowickich.**

Wym. 220 × 437 cm. Wełna. Tło żółtawo białe.

Manufaktura Olizarów w nieznannej miejscowości na Wo-
łyniu. Druga poł. XVIII w.

*Własność ministra Augusta Zaleskiego w War-
szawie.*

**23. Fragment gobelinu z Okiem Opatrzności i sce-
ną biblijną na tle krajobrazu.**

Tabl. 3. Wym. 167 × 353 cm. Wełna. Tło białe.

Nieznana manufaktura na kresach wsch. Druga poł. XVIII w.

*Własność prof. dra Mariana Morelowskiego
w Wilnie.*

**24. Fragment gobelinu (1/4). Stylizowane kwiaty;
motywy rokokowe.**

Wym. 232 × 140 cm. Wełna. Tło białe.

Nieznany warsztat na kresach półn.-wsch. Druga poł. XVIII w.

Własność Włodzimierza Łęskiego w Wilnie.

25. Fragment gobelinu (¹/₂). Architektura, wazony, postacie, kwiaty.

Wym. 240 × 200 cm. Wełna. Tło białe.

Nieznany warsztat na kresach płn.-usch. Druga poł. XVIII w.

Własność Włodzimierza Łęskiego w Wilnie.

26. Gobelin ślubny, z królewną Wandą, zamkiem Wawelskim oraz herbami Korffów i Komarów.

Wym. 198 × 385 cm. Wełna. Tło białe.

Tabl. 4. Kowieńszczyzna. Datowany po prawej stronie na bordiurze: Roku 1773 Mca Julij 15 Dnia w Poławeniu ten dywan zakończony. Sygnowany pośrodku, na wstędze: ...Giuseppe Barciolie Compaon.

Własność Henryka Toeplitza w Warszawie.

27. Gobelin z jeleniem św. Huberta oraz stylizowanymi kwiatami.

Wym. 162 × 267 cm. Wełna. Tło brązowe, bordiury różowawe.

Grodzieńszczyzna (?) Druga poł. XVIII w.

Własność dra B. Krystalla w Warszawie.

28. Gobelin z posągiem flecisty stojącym na tle niszy.

Wym. 312 × 126 cm. Jedwab. Tło szarawe.

Manufaktura Ogińskich w Słonimiu. (?). Ok. 1780 r.

Własność Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu.

29. Gobelin z posągiem Amfitryty stojącym na tle niszy.

Wym. 310 × 228 cm. Jedwab. Tło szarawe.

Manufaktura Ogińskich w Słonimiu. (?). Ok. 1780 r.

Własność Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu.

KILIMY DWORSKIE

30. Kilim dworski o motywie geometryzowanych kwiatów.

Wym. 278×156 cm. Wełna. Tło żółte.

Ukraina (?). XVIII w.

Własność prof. dra Mariana Morelowskiego w Wilnie.

31. Kilim dworski o motywach kwiatowych.

Wym. 240×155 cm. Wełna. Tło białe.

Połtawszczyzna. Druga poł. XVIII w.

Własność Muzeum Narodowego Ukraińskiego we Lwowie.

32. Kilim dworski (?) o motywach geometrycznych, rozłożonych na pasach poziomych.

Wym. 181×120 cm. Wełna. Przewaga barw czerwonych, żółtych i zielonych.

Suwalszczyzna. 1776 r., datowany u góry po prawej stronie.

Własność Muzeum Państwowego w Grodnie.

33. Kilim dworski o motywie wieńca i girland kwiatowych.

Wym. 195×168 cm. Wełna. Tło szaro-niebieskie.

Warsztat nieznan. Koniec XVIII w.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu.

34. Kilim dworski o motywie wieńca i girland kwiatowych.

Wym. 302×213 cm. Wełna. Tło żółtawo-brunatne.

Warsztat nieznan. Koniec XVIII w.

Własność Państw. Zbior. Sztuki w Warszawie.

35. Kilim dworski o motywie kosza, girland z pereł i wiązanek kwiatowych.

Wym. 199×141 cm. Wełna. Tło niebieskie.

Połtawszczyzna. Koniec XVIII w.

Własność Muzeum Narodowego Ukraińskiego we Lwowie.

36. Kilim dworski o motywie kwiatów geometryzowanych (t zw. wianek panny młodej).

Wym. 242×155 cm. Wełna. Tło czarne.

Humańszczyzna. XVIII/XIX w.

Własność mec. Romanostwa Zarembów w Lublinie.

37. Kilim dworski o motywie bukietów.

Wym. 299×151 cm. Wełna. Tło czarne.

Połtawszczyzna. XVIII/XIX w.

Własność Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki we Lwowie.

38. Kilim dworski o motywie geometryzowanych liści i kwiatów.

Wym. 245×155 cm. Wełna. Tło czarne.

Humańszczyzna. Pocz. XIX w.

Własność mec. Romanostwa Zarembów w Lublinie.

39. Kilim dworski o motywie kwiatowym.

Wym. 242×157. Wełna. Tło czarne.

Humańszczyzna. Pocz. XIX.

Własność mec. Romanostwa Zarembów w Lublinie.



40. Kilim dworski o motywie kwiatów geometryzowanych.

Wym. 227×160 cm. Wełna. Tło czarne.
Kijowszczyzna. Pocz. XIX. w.

*Własność Muzeum Towarzystwa Naukowego
im. Szewczenki we Lwowie.*

41. Kilim dworski o motywie wiązanek kwiatowych.

Tabl. 5. Wym. 230 × 190 cm. Wełna. Tło żółte.
Połtawszczyzna. Pocz. XIX w.

*Własność Muzeum Towarzystwa Naukowego
im. Szewczenki we Lwowie.*

42. Kilim dworski o motywie wieńców kwiatowych.

Wym. 192 × 167 cm. Wełna. Tło seledynowe.
Warsztat nieznany. Pocz. XIX w. Sygnowany na dolnej
bordiurze, pośrodku: Borudzka.

Własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

43. Kilim dworski z domkiem i koszami kwiatów.

Wym. 179 × 219 cm. Wełna. Tło białe.
Wileńszczyzna. Pocz. XIX w.

Własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

44. Kilim dworski o motywie bukietowym.

Wym. 310 × 176 cm. Wełna. Tło cytrynowe.
Wołyń (?). Pocz. XIX w.

Własność Muzeum Śląskiego w Katowicach.

45. Kilim z ornamentem figuralnym.

Wym. 189 × 129 cm. Wełna. Tło czerwone.

Okolice Tarnopola. Datowany pośrodku: 1813.

Własność prof. dra Stefana Szumana w Krakowie.

46. Kilim dworski o motywach kwiatowych

Wym. 222 × 144. Wełna. Tło żółtawe.

Kijowszczyzna. Pierwsza poł. XIX w.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.

47. Kilim dworski o motywach figuralnych i kwiatowych.

Wym. 186 × 356 cm. Wełna. Tło czarne.

Warsztat nieznany. Pierwsza poł. XIX w.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

48. Kilim dworski o motywach kwiatowych.

Wym. 265 × 160 cm. Wełna. Tło różowe.

Kijowszczyzna. Poł. XIX w.

Własność prof. Wojciecha Jastrzębowskiiego w Warszawie.

49. Kilim dworski o motywach kwiatowych.

Wym. 309 × 139 cm. Wełna. Tło czarne.

Połtawszczyzna. Poł. XIX w.

Własność Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki we Lwowie.

50. Kilim dworski o motywie bukietów.

Wym. 251 × 150. Welna. Tło czarne.

Ukraina. Poł. XIX w.

*Własność Państwowych Zbiorów Sztuki
w Warszawie.*

51. Kilim dworski o motywach kwiatowych.

Wym. 230 × 168 cm. Welna. Tło czarne.

Podole. Poł. XIX w.

*Własność Miejskiego Muzeum Przemysłu
Artystycznego we Lwowie.*

52. Kilim dworski o motywie bukietowym.

Wym. 195 × 142 cm. Welna. Tło czarne.

Kijowszczyzna. Poł. XIX w.

*Własność prezesa Jerzego Warchałowskiego
w Warszawie.*

53. Kilim dworski o motywie kwiatowym.

Wym. 135 × 135 cm. Welna. Tło czarne.

Kijowszczyzna. Poł. XIX w.

*Własność prezesa Jerzego Warchałowskiego
w Warszawie.*

**54. Kilim dworski o motywie geometryzowanych
bukietów.**

Wym. 200 × 150 cm. Welna. Tło czarne.

Kijowszczyzna. 1857 r., datowany u dołu po prawej stronie.

*Własność prezesa Jerzego Warchałowskiego
w Warszawie.*

55. Kilim dworski (?) o motywie geometryzowanych kwiatów.

Wym. 200 × 128 cm. Welna. Tło amarantowe.

Podole (?). Poł. XIX w. (?).

Własność prof. Józefa Czajkowskiego w Warszawie.

PASY POLSKIE

56. Pas czterostronny półlity w półka gładkie, przedzielane paskami z liniami zygzakowatymi; w końcach drzewa ukwiecone.

Wym. 376 × 36,5 cm. Jedwab i złoto. Tło z jednej strony białe i malinowe, z drugiej białe i zielone.

Persjarnia ks. Karola Radziwiłła w Słucku. Znak «Słuck». 1758 - 1776 r.

Własność hr. Benedykta Tyszkiewicza w Warszawie.

57. Pas czterostronny lity w półka wiciowo-roślinne i geometryczno roślinne; w końcach bukiety.

Wym. 376 × 36,5 cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło z jednej strony złote, z drugiej brunatne, niebieskie i malinowe oraz brunatne, niebieskie i białe.

Persjarnia ks. Karola Radziwiłła w Słucku. Znak «Słuck». 1758 - 1776 r.

Własność hr. Benedykta Tyszkiewicza w Warszawie.

58. Pas czterostronny półlity w półka gładkie i linie zygzakowate; w końcach rozety kwiatowe.

Wym. 358 × 36 cm. Jedwab i złoto. Tło z jednej strony łososiowe i białe, z drugiej zielone i liliowe.

Persjarnia w Słucku, dzierżawiona przez L. Mażarskiego. Znak «Leo Mażarskij, w grdzie Słuckie». 1781 - 1795 r.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.

59. Półpasek dwustronny lity w półka o motywie wiciowo - roślinnym i geometryzowanym; w końcach bukiety.

Wym. 292 × 15,5 cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło srebrne i złote z jednej strony, z drugiej ciemnoszare i jasnołososiowe.

Persjarnia w Słucku, dzierżawiona przez L. Mażarskiego. Znak «Leo Mażarskij, w grdzie Słuckie». 1781 - 1795 r.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.

60. Pas dwustronny półlity w półksiężycy, w końcach wazony z kwiatami.

Wym. 286 × 30 cm. Jedwab, złoto i srebro. Tło z jednej strony malinowe, z drugiej zielone.

Persjarnia S. Filsjeana w Kobyłce (?). Znak «F.S.» (Franciszek Selimand), 1778-1787 r.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.

61. Pas czterostronny jedwabny w półka z wzorem zygzakowatym i kwiatowym w końcach bukiety.

Wym. 253 × 33 cm. Jedwab. Tło z jednej strony białe, z drugiej zielone i szaroniebieskie.

Persjarnia S. Filsjeana w Kobyłce. Znak «S. Filsjean. W Kobyłce». 1787-1791 r.

Własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie.

62. Pas czterostronny lity w półka kwiatowe i geometryczne; w końcach bukiety.

Wym. 450 × 46 cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło z jednej strony złote i srebrne, z drugiej brunatne, zielone i złote. Persjarnia Paschalisa Jakubowicza w Lipkowie lub w Warszawie. Znak: herbowy baranek Paschalisa Jakubowicza oraz jego inicjały «P. I.» 1792-1794 r.

Własność hr. Benedykta Tyszkiewicza w Warszawie.

63. Pas czterostronny lity w półka z gałązkami ukwieconymi i z wzorem geometrycznym, w końcach bukiety.

Wym. 397 × 37 cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło z jednej strony złote, srebrne i poziomkowe oraz srebrne, złote i niebieskie, z drugiej strony brunatne, poziomkowe i zielone oraz brunatne, poziomkowe i złote.

Persjarnia Paschalisa Jakubowicza w Lipkowie lub w Warszawie. Znak: herbowy baranek Paschalisa Jakubowicza oraz jego inicjały «P. I.» 1792-1794 r.

Własność hr. Benedykta Tyszkiewicza w Warszawie.

64. Pas dwustronny lity w karpia łuskę; w końcach bukiety.

Tabl. 6. Wym. 352×30 cm. Jedwab i srebro. Tło z jednej strony srebrne, z drugiej ciemnobrunatne.

Persjarnia Paschalisa Jakubowicza w Lipkowie lub w Warszawie. Znak «Paschalis». 1792-1794 r.

Własność hr. Benedykta Tyszkiewicza w Warszawie.

65. Pas czterostronny lity ze wzorem roślinnym stylizowanym; w końcach bukiety w wazonach z lirami.

Wym. 406×36 cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło z jednej strony białe ze wzorem złotym i niebieskie ze wzorem srebrnym, z drugiej tło złote ze wzorem czarnym i srebrne ze wzorem poziomkowym.

Persjarnia Paschalisa Jakubowicza w Lipkowie lub w Warszawie. Znak «Paschalis». 1792-1794 r.

Własność Muzeum Diecezjalnego w Płocku.

66. Pas czterostronny półlity w półka wiciowo-roślinne i geometryczno-roślinne; w końcach bukiety.

Tabl. 6. Wym. $442 \times 42,5$ cm. Jedwab, srebro i złoto. Tło z jednej strony śliwkowe i liliowe, z drugiej malinowe i zielonkawe. Persjarnia nieznana. Druga poł. XVIII w.

Własność Muzeum Diecezjalnego w Płocku.



T A B L I C E

Tabl. 1.



Kobierzec strzyżony, 1698 r.

Nr. katalog. 3.



Tabl. 2.



Kobierzec strzyżony, poł. XVIII w.

Nr. katalog. 7.





Gobelin, 1773 r.

Nr. katalog. 26.

Tabl. 4.





Kilim dworski, pocz. XIX w.

Nr. katalog. 41.



Reprodukcje w dziale zabytkowym wykonano według zdjęć fotograficznych: Prof- dra Morelowskiego (tabl. 3) oraz Cz. Olszewskiego (tabl. 1, 2, 4, 5, 6).



DZIAŁ NOWOCZESNY

Tkaninę buduje się z nitki przez splatanie ich ze sobą, a porządek splatania nazywamy splotem. Tkaniny, będące przedmiotem tej wystawy, konstrukcyjnie należą do rodziny «pionowo-poziomych» (mówimy o budowie tkaniny, nie zaś o rodzaju i położeniu warsztatu): pasma pionowe, czyli osnowa, i poziome, czyli wątek, przez prostopadłe do siebie splatanie się tworzą tkaninę.

Tkanina właściwa daje nitkom osnowy i wątku znaczenie plastycznie równorzędne. Mnogość sposobów splotowych jest niezliczona. Wszystkie one, poza swym znaczeniem konstrukcyjnym, dają wartości barwy, nasilenia walorowego i bogactwa wzoru. Wyraz tkaniny pionowo-poziomej, pochodzący od niezliczonej ilości nitki osnowy i wątku, zmienia swój efekt zależnie od ich położenia w stosunku do światła. Najodpowiedniejszą do otrzymania efektów tkaninowych jest nitka lniana i jedwabna, gdy nitka wełniana dla uzyskania właściwych sobie efektów barwnych wymaga światła na siebie rzuconego 5 – 6 razy silniejszego.

To, co nazywamy kilimem, tworzy się z twardej nitki lnianej (osnowy) i miękkiej nitki wełnianej lub jedwabnej (wątku), która jest tak zbijana, aby osnowa była nią pokryta i niewidoczna. Dalsze możliwości plastyczne wynikają ze sposobów nawarstwiania wątku. Przy równoległym na całej szerokości plamy barwnej i na całej szerokości tkaniny nawarstwianiu otrzymujemy kilim poziomy, gdzie

każdy szereg nitek wątku przybijany jest płochą jednym uderzeniem. Przy nawarstwianiu częściowym w granicach jednej plamy barwnej łukiem, linią skośną o dowolnym kącie lub falistą, w zależności od motywu, mamy kilim pionowy, wolny lub grzebyczkowy, gdzie nitki wątku przybijane są ręką lub grabkami (grzebyczkiem). W pierwszym wypadku osnowa naciągnięta jest na warsztacie przeważnie poziomo, w drugim pionowo lub w kierunku do pionu zbliżonym.

Typem pokrewnym konstrukcyjnie kilimowi poziomemu jest dywan strzyżony, gdzie między warstwami wątków splatających się z osnową zawiązuje się na nitkach osnowy szeregi węzłów ze sterzczącymi ku górze końcami, które zakrywają całkowicie osnowę i wątek.

Opisane rodzaje tkanin artystycznych czy dekoracyjnych nazwałbym tkactwem monumentalnym, w odróżnieniu od tkanin odzieżowych, bieliźnianych, druków, batików, haftu i trykotarstwa.

Nasze nowoczesne tkactwo — bo tak je należy nazwać — rozpoczęło się około 1902 roku, i to od kilima.*

Był to okres rozwoju sztuk dekoracyjnych i wielkiej żywotności malarstwa sztalugowego i pejzażowego. Żywa była w umysłach nie tak dawno ukończona dekoracja kościoła Mariackiego przez Matejkę w Krakowie. Czynni już byli Mehoffer i Wyspiański, a z Zakopanego dochodził głośnie echa działalności Stanisława Witkiewicza. Studia rysunkowe nad roślinami wzbogacają malarstwo

* O ile pewne są nasze informacje, pierwszy kilimek artystyczny wykonany został w warsztatach Włodzimierza Pohlmana w Kieleckiem pg projektu malarza Franciszka Bruzdowicza. Tam też powstał pierwszy dywanik strzyżony projektowany przez Edwarda Trojanowskiego. Właściwą inicjatorką artystycznego tkactwa kilimowego na szerszą skalę była Antonina Sikorska, żona dyrektora Szkoły Rolniczej w Czernichowie pod Krakowem. Już ok. 1901 r., reagując na zbanalizowaną wówczas produkcję kilimów, opartych na wzorach ze Wschodniej Małopolski, zaczęła wprowadzać do swej produkcji technikę o liniach płynnych stosowaną w dawnych polskich tkaninach. Dała następnie swe warsztaty do dyspozycji założonego wówczas Tow. «Polska Sztuka Stosowana». Odtąd wykonywała kilimy już wyłącznie podług wzoru artystów w tym Towarzystwie zgrupowanych.

ścienne, witraż i grafikę. Widoczne to jest i w tkactwie kilimowym. Rysunek i kompozycję znamionuje rozmach malarski, chociaż już wyczuwa się opanowanie wyobraźni i poszukiwanie form związanych z techniką. Pierwsze kilimy projektowali zamieszkałi przeważnie w Krakowie członkowie Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana»: Franciszek Bruzdowicz, Kazimierz Brzozowski (Zakopane), Józef Czajkowski, Eugeniusz Dąbrowa, Elina Dąbrowska, Ludwik Puszet, Antonina Sikorska (Czernichów), Karol Tichy, Edward Trojanowski, Ludwik Wojtyczko, Stanisław Wyspiański, Jan Wałach (Istebna), Jerzy Warchałowski. Projekty ich wykonywały warsztaty: Włodzimierza Pohlmana, ziemianina w Kieleckim, Antoniny Sikorskiej, Konstancji Lipowskiej w Nowym Sączu, «Kilim» w Zakopanem. Kilimy te cieszyły się popytem, służyły do dekoracji wnętrz i pokazywane były na wystawach Tow. «Polska Sztuka Stosowana». I tak: w Zachęcie warszawskiej we wrześniu 1902 r., w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w listopadzie 1903 r., w pałacyku hr. Czapskich w Krakowie w czerwcu 1905 r., wraz z Tow. «Sztuka» w Londynie w r. 1905, w Tow. «Secesja» w Wiedniu w r. 1905, we wnętrzach «Starego Teatru» i w mieszkaniu reprezentacyjnym Prezydenta m. Krakowa w r. 1906, na wystawie «Architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym» w Krakowie w r. 1912, na «Krajowej wystawie kilimów dawnych i współczesnych» we Lwowie w 1913 r.

Zamknięciem tego okresu było stworzenie przez nową grupę młodszych artystów-malarzy stowarzyszenia «Warsztaty Krakowskie», organizujących swą pracę od r. 1913 w Muzeum Przemysłowym w Krakowie i pracujących w dziale tkackim na 4-ch krosnach. Uczestnikami tej pracy byli: Antoni Buszek, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Lorec, Kazimierz Młodzianowski, Norbert Okołowicz i Karol Stryjeński. W tym czasie, obok doświadczeń farbiarskich z barwnikami naturalnymi, utrwaliło się bardzo wyraźnie rozróżnienie typu kompozycji odpowiedniej do warsztatu poziomego (z płochą), którego prototypem jest ludowy pasiak, od typu swo-

bardziej bodniejszego, na warsztat pionowy, którego klasycznym przykładem jest kilim ludowy i dworski z Kijowszczyzny. Piękne kolekcje tych kilimów zostały przywiezione do Krakowa ok. 1911 roku i niewątpliwie odkryły oczy niejednemu z naszych artystów.

Po Wielkiej Wojnie najważniejszym bodźcem do większego wysiłku były przygotowania do występu na wielką skalę w Dziale Polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu 1925 r., której generalnym komisarzem został mianowany Jerzy Warchałowski, prezes Tow. «Polska Sztuka Stosowana» i «Warsztatów Krakowskich». Jednym z wiązań łączących ten okres z przedwojennym jest tkanina kilimowa, która uległa znacznemu przeobrażeniu. Założenia kompozycyjne stają się surowsze, mniej rozlewności, inne kryteria i tendencje bardziej konstrukcyjne, bliższe grafiki i architektury niż malarstwa, wreszcie pewna geometryzacja, jako objaw pogłębienia sposobów technicznych. Ten sam świat roślinny, jednak inaczej, w myśl powyższych tendencji, interpretowany. Wśród twórców spotykamy częściowo te same nazwiska: J. Czajkowski, K. Brzozowski, W. Jastrzębowski, K. Stryjeński, E. Trojanowski, ale i nowe: Czesław Młodzianowski, Wanda Kossecka, Bohdan Treter, z których ostatni wystąpił już podczas wojny z piękną kolekcją kilimów na wystawie wewnątrz J. Czajkowskiego, zorganizowanej przez Muzeum Przemysłowe w Krakowie – w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych – w r. 1917, a W. Kossecka wkrótce po wojnie w udatnych kompozycjach wprowadza do kilimów wełnę krajową, ręcznie przedzoną i barwną barwnikami naturalnymi, co już rozpoczęły przed samą wojną «Warsztaty Krakowskie». Kilimy B. Tretera, jakkolwiek wykonane z konieczności na warsztacie poziomym, miały wszystkie cechy kwalifikujące je do warsztatu pionowego, odznaczały się zwartą, ale i bogatą kompozycją i rzadkim wdziękiem. Kilim artystyczny jest coraz bardziej poszukiwany i staje się również dość intratnym przemysłem. Powstają warsztaty technicznie wysoko postawione i kierowane przez artystów, jak Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie, «War-

sztaty Kilimiarskie» (dawny «Kilim») w Zakopanem, «Kilim polski» Tow. Akc. w Warszawie, «Tarkos» w Zakopanem, Wandy Grottowej, Alfreda Hollendra w Krakowie i inne. Niektóre warsztaty pracują w duchu dawnych kilimów ludowych i dworskich, ale produkują również i nowe, jak: Anny Pawlikowskiej, Ireny Petzoldówny, J. Langiera we Lwowie. Brak miejsca nie pozwala na bardziej szczegółowe zobrazowanie tego ruchu.

Z drugiej strony powstają również warsztaty korzystające niezdarnie z cudzych zasług, z wyrobionego poppytu i tandetną produkcją zaśmiecają rynek.

Od roku 1926 na wystawach i w mieszkaniach coraz częściej ukazuje się nowy rodzaj kilimów wzbogaconych kolorystycznie nowym sposobem barwienia i przedzenia wełny, zapoczątkowanym już zresztą w okresie poprzednim, a w rok później—nowy typ właściwej tkanki dekoracyjnej, wykonanej na krosnach z maszyną żakardowską, o osnowie i wątku lnianych

Są to przejawy prac nowego już, trzeciego pokolenia artystów, i wyniki metodycznego kształcenia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (dzisiejszej Akademii) w pracowniach profesorów: Czajkowskiego, Jastrzębowskiego i Trojanowskiego.

Typ tego kilimu, podobny do typu z okresu poprzedniego, który nazwałbym okresem wystawy paryskiej 1925 r., przetworzył częściowo motyw na bardziej liniowy podział o plamach barwnych, raczej asymetrycznych i stopionych z tłem w zakomponowaną płaszczyznę. Tak powstały kilimy «Ładowe» spółdzielni «Ład», założonej z końcem 1926 r. z inicjatywy profesorów i uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Z nowych projektodawców, poza wymienionymi już poprzednio profesorami oraz prof. B. Treterem, należy tu wymienić: Helenę Bukowską, Krystynę Dydyńską, Julię Grodecką, Halinę Karpińską, Karolinę Mikołajczykównę, Marię Nowaczyńską, Eleonorę Plutyńską, Wandę Sakowską-Wanke, a z wystaw: dział polski na międzynarodowej wystawie tkanin w Luwrze w Paryżu

w 1927., gdzie po raz pierwszy ukazały się także kilimy «Ładu», oraz Powszechną Wystawę Krajową w 1929 r. w Poznaniu, gdzie polski kilim artystyczny wystąpił bardzo okazale. — W dalszych swoich możliwościach technicznych kilim «Ładu» wzbogacony zostaje partiami założonymi węzłami dywanowymi.

W roku 1927 pojawia się nowy rodzaj tkanin o efekcie osnowo-wątkowym, gdy kilimy dają efekt wyłącznie wątkowy. Te nowe tkaniny robione są na krosnach z maszyną żakardowską, czyli techniką podobną do techniki pasów słuckich. Nitka bywa lniana, wełniana, lniano-wełniana, jedwabna. Bardzo skomplikowana technika, ograniczając możliwości malarskie, pozwala za to korzystać z bogactwa walorów technicznych. Rysunek motywu komplikuje się, barwy w porównaniu z kilimem gasną, lecz całość daje własny czar kolorowej szarżyny. Motyw wielokrotnie powtórzony układa się w różne porządki, tworząc t. zw. siatkę kompozycyjną. Motywy: geometryczne, roślinne, literowe, herbowe, symbole, ptaki, wreszcie motyw orła białego. Niektóre tkaniny obramowane. Przeznaczenie ich różne, głównie do ozdoby ścian mieszkalnych i reprezentacyjnych. Typ tych tkanin powstał w wyniku studiów nad możliwościami krosna z maszyną żakardowską — w pracowni prof. J. Czajkowskiego, z pomocą nauczyciela techniki tkackiej Stanisława Bronowskiego. Projektodawcami są poza prof. J. Czajkowskim: Helena Bukowska, Karolina Bułhakowa, Zofia Czasznicka, Krystyna Dydyńska, Julia Grodecka, Zofia Harwartówna, Halina Karpińska, Hanna Kiedrzyńska, Lucjan Kintopf, Halina Kopczyńska, Zofia Markowska, Maria Nowaczyńska, Janina Passakas, Zofia Ranke, Wanda Szczepanowska, Antoni Turkiewicz i dziesiątki studiujących tkactwo.

Od r. 1929 datują się studia nad typem dywanu strzyżonego. Jako kosztowniejszy dla eksperymentów, ma wolniejsze możliwości rozwojowe, lecz tymbardziej godne wzmianki są dzieła o poważnych wynikach. Temat: płaszczyzny z wibracją barwną o formach abstrakcyjnych, gromadzonych głównie w środku, jak u prof. W. Ja-

strzębowskiego i u M. Nowaczyńskiej (Sigmundowej); o płaszczysz-
nach prostokątnych, o rysunku czysto liniowym cyrklowym lub o mo-
tywie linijskie pojętych krzewów z węzami a na ich tle pełną plamą
malowanych zwierzątkach, jak u H. Karpińskiej; albo o motywie
wielokrotnie niesymetrycznie się powtarzającego rysunku losia, jak
u Władysława Zycha.

Ponadto rozwiązywane jest zagadnienie «kobierca», którą to na-
zwę artyści-tkacze chcą wyłącznie utrzymać dla współczesnej tka-
niny polskiej o typie podobnym do francuskiego gobelinu i o tema-
cie ilustracyjno-malarskim. Notujemy w tym dziale wykonane ko-
bierce: wg kartonów Zofii Stryjeńskiej: na temat figuralny «Pory
roku w Polsce» – wykonany w roku 1929 jako dar Pana Prezydenta
Rzeczypospolitej Polskiej dla Cesarza Japonii; i na temat podobny
dla motorowca «Piłsudski»; wg kartonów prof. J. Czajkowskiego
wykonano w r. 1929 «portierę» dla Poselstwa Polskiego w Wiedniu;
wg kartonów prof. W. Jastrzębowskiego i Mieczysława Szymańskiego
wykonano «mapę Polski» jako nagrodę dla zwycięzcy Challenge'u
1934 r.; wg kartonów Janiny Konarskiej wykonano w r. 1935
«Kaczki na wodzie» dla motorowca «Batory»; wg kartonów Mie-
czysława Szymańskiego wykonano w r. 1937 obramowanie dla haf-
tu na temat «Jan III Sobieski pod Wiedniem» na wystawę paryską;
i tegoż autora kobierce herbowy jako dar Pana Prezydenta Rzeczy-
pospolitej dla Króla Szwecji Gustawa V, w czerwcu 1938 r.

Prace powyższe można nazwać wybitnymi wysiłkami, wyznacza-
jącymi drogę dla poważnego zagadnienia polskiego kobierca, który
ma uświetnić epokę tak pięknie zapoczątkowanych tkanin polskich.

Powstałe w r. 1926 stowarzyszenie artystów wnętrza p. n. «Ład»
w Warszawie, gromadzące prawie wszystkich wymienionych w o-
statnim okresie artystów, wywodzi się z jednego domu na Wybrze-
żu Kościuszkowskim – domu Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych
(dziś Akademii). Zorganizowawszy pracę od założenia własnych
warsztatów wytwórczych i doświadczalnych, które wykonały wszyst-
kie wymienione ostatnio tkaniny, «Ład» pod pierwszą prezesurą

J. Warchałowskiego. a obecną prof. W. Jastrzębowskię, zbliża artystę do technika i do konsumenta, zarówno polaka jak i cudzoziemca. Sto kilkadziesiąt wystaw w ciągu dwunastu lat istnienia, w kraju i zagranicą, pozwala wnosić o dobrym wykonywaniu obowiązków przez «Ład», jako głównego reprezentanta polskiej tkani-ny dekoracyjnej.

Poza «Ładem» z pośród pracujących nad kilimem, oprócz wymienionych już poprzednio, wymienić należy warsztaty: Marii Śliwińskiej, Jadwigi Handelsmanowej, Wandy Kosseckiej i Leonilli Hieropolitańskiej w Warszawie oraz warsztaty więźnia kobiecego w Fordonie pod kierunkiem Julii Grodeckiej. Ośrodki tkackie ludowe produkują lniane tkaniny pod kierunkiem Eleonory Plutyńskiej, prowadzone przez Bazyli Przemysłu Ludowego z centralą w Wilnie. O pracach tych warsztatów nie wypowiadamy się, gdyż omówione są w osobnym dodatku katalogowym.

Nieodłącznym od warsztatu tkackiego jest farbiarstwo. Od r. 1913 w «Warsztatach Krakowskich» malarze: A. Buszek, Z Lorec, K. Młodzianowski i N. Okołowicz tworzą pierwszą kadreę zmierzającą do odrodzenia barwienia wełny barwnikami naturalnymi, rekonstruując około 100 recept dawnych o zdecydowanej wartości barwnej i technicznej. Od 1921 r. kursy prowadzone przez N. Okołowicza kształcą zastęp kilimczarek.

W warsztatach «Tarkos» W. Kossecka stosuje nie tylko naturalne barwniki, lecz ręcznie przędzoną wełnę polskich gatunków owiec, dającą wibrację kolorystyczną przez nierówności przędzenia ręcznego i przez mieszanie w czasie przędzenia przędzy jasnego i ciemnego.

W Szkole Instruktorów Towarzystwa Przemysłu Ludowego Jan Skupiewski, wybitny farbiarz, stosuje wprawdzie najtańsze barwniki anilinowe, gdyż na inne nie stać było Towarzystwo, lecz precyzja barwienia wyrównywa braki. Skupiewski był Mekką dla tych, którzy chcieli skorzystać z jego wiedzy i rad fachowych.

W r. 1926 E. Plutyńska, korzystając częściowo z wyników Oko-

łowicza i Skupiewskiego oraz ze starej literatury farbiarskiej, rozszerza gamę i efekty barwienia wełny, sprowadzając z Anglii kilka nowych barwników naturalnych. Stosuje barwienie nie jednolite, stwarzając nowe wysokie wartości kolorystyczne. Wprowadza, jak i Kossecka, do kilimów przedzę wełnianą ręcznie przedzoną na wsi z włókna niewyjałowionego, a zaledwie na owcach przed strzyżą wymytego. Wełna ta, z owiec krajowych, choć podlejszego gatunku, po ufarbowaniu odznacza się piękną siłą i barwą. Te wyniki przekazała Plutyńska organizującej się wówczas farbiarni Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i Spółdzielni «Ład», przyczyniając się wybitnie do charakteru nowego kilimu «Ładowego».

Kierowniczką farbiarni «Ładu» Wanda Szczepanowska przejęła inicjatywę dalszych poszukiwań i udoskonaleń, dotychczas tworzy tysiące recept i prób coraz doskonalszych jako kolor, odpornych na słońce i pranie. Jej zasługą są niezliczone doświadczenia z indantrenami, wprowadzenie ich do barwienia lnu i opracowanie recept. Tak więc po raz pierwszy zastosowano indantreny do lnu w «Ładzie». Dopiero po kilku latach zastosowano to przez bazyry przemysłu ludowego, co pięknie wykorzystują tkaczki wiejskie.

I jeszcze jedna uwaga. Prawie wszystkie recenzje i wzmianki o tkaninach ostatniego dziesiątka lat głoszą, że mają one «źródło w przemyśle ludowym», mają «ludowe motywy», «wzorowane są na sztuce ludowej» i t. p.

Kilim, jak już wspomnieliśmy na wstępie, od swych początków ok. 1902 r. i tkaniny żakardowskie od 1927 r., tak samo i dywan, nie przypominają wyrobów ludowych i na nich się nie wzorują. Nie tu miejsce na ścisłą analizę tych zjawisk. Kilimy ludowe są pięknymi prymitywami, kilimy artystów kierowane są wolą artystyczną, studiami technicznymi i poczuciem indywidualnym. Tak samo tkaniny właściwe. Podobieństwo ich z ludowymi polega tylko na podobnym materiale – lnie i podobnych z konieczności splotach tkackich.

To uproszczenie recenzentów jest tylko literackim określeniem.

Chociaż jest to pomyłka formalna, mówi raczej o wrażeniu, jakie nowa rzecz sprawia na widzu, o wspólnym duchu łączącym dwa twory wykonane przez chłopa i człowieka z miasta, tak jak mówi o tym wspólny język polski ludowy i literacki. Wobec tego stanowisko recenzentów trzeba uważać za pochwałę dla artysty polskiego, że mógł stworzyć przedmiot w duchu polskim. Gdyby nawet krosno było inne i motyw rozleglejszy to wspólny wyraz i podobna budowa tkaniny wykaże wspólne cechy smaku narodowego.

Lucjan Kintopf

Przy pisaniu niniejszej pracy korzystałem z pomocy i informacji p. Jerzego Warchałowskiego, któremu składam serdeczne podziękowanie. *L. K.*

KATALOG

<http://rcin.org.pl>

KILIMY I DYWANY STRZYŻONE

67. Kilim «róże»

Wym. 145 × 55 cm. Żółty.

Projektował Karol Tichy, 1901.

Wykonały warsztaty Antoniny Sikorskiej w Czernichowie, 1903.

Własność Eugenji Kryńskiej w Warszawie.

68. Kilim «linearny».

Wym. 203 × 88 cm. Wełna. Brązoworóżowy.

Projektował Karol Tichy, 1904.

Wykonały «Warsztaty Krakowskie» w Krakowie, 1904.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie.

69. Kilim «pelargonie».

Wym. 146 × 86 cm. Różowy.

Projekt Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1904 (?).

Wykonały warsztaty «Kilim» w Zakopanem, 1919.

Własność Wandy Hoffmannowej w Warszawie

70. Kilim «kwiaty».

Wym. 180 × 235 cm. Wełna. Tło białe.

Projektował Karol Tichy, 1908.

Wykonały warsztaty Antoniny Sikorskiej w Czernichowie pod Krakowem, 1908.

Własność Olgi Morawskiej w Marcinkowicach.

71. Kilim t. zw. «głuchoniemej».

Wym. 170 × 125 cm. Wełna. Różowy.

Wykonały «Warsztaty Krakowskie» w Krakowie, 1913.

Własność Eleonory Plutyńskiej w Warszawie.

72. Kilim «drobny geometryczny».

Wym. 178 × 194 cm. Wełna. Szaroczarny.

Projektował Kazimierz Młodzianowski, 1915.

Wykonały «Warsztaty Krakowskie» w Krakowie, 1915.

Własność Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. Dra A. Baranieckiego w Krakowie.

73. Kilim «piły».

Wym. 222 × 175 cm. Wełna. Szarozielony.

Projektował Wojciech Jastrzębowski, 1919.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1931.

Własność prof. Wojciecha Jastrzębowskiego w Warszawie.

74. Kilim «kwiatki».

Wym. 199 × 119 cm. Wełna. Szary.

Projektował Bohdan Treter, 1919.

Wykonały warsztaty «Kilim» w Krakowie, 1928.

Własność inż. arch. Bohdana Tretera w Krakowie.

75. Kilim « ciapki ».

Wym. 253 × 150 cm. Wełna. Czarny.

Projektował Karol Stryjeński, 1919.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1938.

Własność « Ładu » w Warszawie.

76. Kilim « taca ».

Wym. 250 × 145 cm. Wełna. Zielonordzawy.

Projektował Józef Czajkowski, 1920.

Wykonały warsztaty « Kilim Polski » w Henrykowie, 1922.

Własność Leopolda Starzewskiego w Warszawie.

77. Kilim « stary kratowy ».

Wym. 220 × 150 cm. Tło szare. Wełna.

Projektowała Wanda Kossecka 1924.

Wykonały « Warsztaty Spiskie » w Czorsztynie 1938.

Własność Wandy Kosseckiej w Czorsztynie.

78. Kilim « szyszki ».

Wym. 250 × 180 cm. Wełna. Zielonożółty.

Projektował Józef Czajkowski, 1924.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1927.

Własność « Ładu » w Warszawie.

79. Kilim « szyszki ».

Wym. 258 × 189 cm. Wełna. Zielonożółty.

Projektował Józef Czajkowski, 1924.

Wykonały warsztaty Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, 1924.

Własność prof. Józefa Czajkowskiego w Warszawie.

80. Kilim pionowy.

Wym. 200 × 281 cm. Wełna. Niebieskoróżowy.
Według kartonów Zofii Stryjeńskiej, 1925.
Wykonały warsztaty Marii Sliwińskiej w Warszawie.
*Własność Państwowych Zbiorów Sztuki
w Warszawie.*

81. Kilim «liście».

Tabl. 8. Wym. 268 × 177 cm. Wełna. Zielonobrzązowy.
Projektowała Karolina Mikołajczykówna, 1926.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1927.
Własność Karoliny Bułhakowej w Warszawie.

82. Kilim «kwadrat».

Wym. 240 × 146 cm. Wełna. Szaroniebieski.
Projektowała Eleonora Plutyńska, 1927.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1927.
*Własność Jerzego i Anny Zajączkowskich
w Warszawie.*

83. Kilim «skosy».

Wym. 270 × 190 cm. Wełna. Czarnoszary.
Projektowała Halina Karpińska, 1928.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1929.
*Własność Funduszu Kultury Narodowej
Józefa Piłsudskiego w Warszawie.*

84. Kilim «kaktusy».

Wym. 210 × 50 cm. Różowoczarny.
Projektowała Helena Bukowska, 1929.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930.
Własność «Ładu» w Warszawie.

85. Kilim pionowy «lilje».

Wym. 136 × 60 cm. Błękitnobrązowy.
Projektowała Helena Bukowska, 1928.
Wykonały Warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930.
Własność «Ładu» w Warszawie.

86. Kilim «kaktusy».

Wym. 64 × 200 cm. Żółtoczarny.
Projektowała Helena Bukowska, 1929.
Wykonały Warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930.
*Własność Funduszu Kultury Narodowej
Józefa Piłsudskiego w Warszawie.*

87. Kilim «geometryczny».

Wym. 186 × 120 cm. Wełna. Różowoniebieski.
Projektowała Halina Imrothówna, 1929.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930.
Własność «Ładu» w Warszawie.

88. Kilim «Abisyńczyk» (technika kilimowo-dywanowa).

Wym. 200 × 280 cm. Wełna. Czerwony.
Projektowała Krystyna Dydyńska, 1935.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.

89. Dywan strzyżony.

Wym. 275 × 194 cm. Wełna. Czarnoczerwony.
Projektowała Zofia Czasnicka, 1929.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1929.
Własność «Ładu» w Warszawie.

90. Kilim « geometryczny ».

Wym. 330 × 190 cm. Szarozielony.

Projektowała Maria Nowaczyńska - Sigmundowa, 1930.

Wykonały Warsztaty « Ładu » w Warszawie 1931.

Własność Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

91. Kilim « drzewka ».

Wym. 300 × 200 cm. Wełna. Niebieskoróżowy.

Projektowała Jadwiga Jagielnicka, 1935.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1938.

92. Dywan « jelonki ».

Wym. 300 × 300 cm. Wełna. Różowy.

Projektował Władysław Zych, 1935.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1936.

Własność prof. Edwarda Lipińskiego w Warszawie.

93. Kilim « drzewka duże ».

Wym. 206 × 255 cm. Wełna. Żółtozielony.

Projektowała Julia Grodecka 1936.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1937.

Własność « Ładu » w Warszawie.

94. Kilim « drobny ».

Wym. 280 × 197 cm. Wełna. Tło malinowe.

Projektowała Zofia Zelichówna, 1936.

Wykonały warsztaty « Ładu » w Warszawie, 1936.

Własność « Ładu » w Warszawie.

95. Dywan strzyżony «rośliny i zwierzątka».

Wym. 365×248 cm. Wełna. Niebieski.

Projektowała Halina Karpińska, 1937.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność Antoniostwa Marciniaków w Warszawie.

96. Kilim «ruszt» (technika kilimowo-dywanowa)

Wym. 320×196 cm. Wełna. Czarnobiały.

Projektowała Halina Karpińska, 1937.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność «Ładu» w Warszawie.

97. Kilim «prostokąty w szachownicy».

Wym. 396 × 251 cm. Wełna. Szary.

Projektowała Julia Grodecka, 1938.

Wykonały warsztaty więzienne w Fordonie, 1938.

Własność Wydziału Pracy Więźniów Ministerstwa Sprawiedliwości w Warszawie.

98. Makata – w technice haftu i kilimu pionowego

«Jan III Sobieski».

Tabl. 9. fragment pierwszy: Król z Marysienką

w otoczeniu dam dworu

fragment drugi: Król z cesarzem Leopoldem

po zwycięstwie wiedeńskim

fragment trzeci: alegoria zwycięstwa

Wym. 1200 × 350 cm. Jedwab, len, wełna, szych. Przewaga barw zielonożółtych.

Wykonano według kartonów Mieczysława Szymańskiego, 1937.

Wykonanie: haft – warsztaty Spółdzielni «Inicjatywa»

w Warszawie przy współpracy Marji Łomnickiej-Bujakowej partje kilimowe oraz tkaninę pod haft – warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność Komisarjatu Generalnego Działu Polskiego na Wystawie w Nowym Yorku 1939 r.

TKANINY ŻAKARDOWSKIE

99. Tkanina «rózgi pięciotonowe».

Wym. 260 × 125 cm. Len. Tonowana.

Projektował Lucjan Kintopf, 1925.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1935.

Własność Lucjana Kintopfa w Warszawie.

100. Tkanina «rózgi».

Wym. 290 × 125 cm. Len i wełna. Czarna.

Projektował Lucjan Kintopf, 1925.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność «Ładu» w Warszawie.

101. Tkanina «Z Z K».

Wym. 80 × 300 cm. Len. Zielona.

Projektował Lucjan Kintopf, 1926.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1936.

Własność «Ładu» w Warszawie.

102. Tkanina «Z Z K».

Wym. 240 × 125 cm. Len. Szaróżółta.

Projektowała Zofia Ranke, 1926.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1929.

Własność Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

103. Tkanina « orły duże ».

Wym. 360 × 80 cm. Len. Czerwonoszara.

Projektował Lucjan Kintopf, 1927.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1936.

Własność Lucjana Kintopfa w Warszawie.

104. Tkanina « ptaszki ».

Wym. 215 × 125 cm. Len. Czerwona.

Projektowała Helena Bukowska, 1929.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

105. Tkanina « listki ».

Wym. 315 × 125 cm. Len. Czarnobiała.

Projektowała Julia Grodecka, 1929.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

106. Tkanina « serweta ».

Wym. 160 × 160 cm. Len. Szarozielona.

Projektował Lucjan Kintopf, 1929.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930.

Własność Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

107. Tkanina podwójna « szachownica ».

Wym. 280 × 190 cm. Wełna. Szaroczarna.

Projektowała Helena Bukowska, 1930.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1931.

Własność prof. Józefa Czajkowskiego w Warszawie.

108. Tkanina podwójna.

Wym. 300 × 200 cm.

Projektowała Zofia Harwartówna, 1930

Wykonały Warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1930

Własność Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

109. Tkanina «serweta w orły».

Wym. 175 × 155 cm. Len. Różowoszara.

Projektowała Julia Grodecka, 1930.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1931.

Własność Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie.

110. Tkanina «kółka».

Wym. 215 × 85 cm. Len. Różowa.

Projektowała Maria Nowaczyńska-Sigmundowa, 1931.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

111. Tkanina «joty».

Wym. 150 × 160 cm. Jedwab. Malinowoszara.

Projektowała Krystyna Dydyńska, 1932.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1936.

Własność «Ładu» w Warszawie.

112. Tkanina «kwiatki».

Wym. 300 × 150 cm. Jedwab. Różowoczarna.

Projektowała Halina Karpińska, 1933.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

113. Tkanina «orły sejmowe».

Wym. 380 × 83 cm. Para. Len. Szara.

Projektował Lucjan Kintopf, 1934.

Wykonały warsztaty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936.

Własność «Ładu» w Warszawie.

114. Tkanina «orleta olimpijskie».

Tabl. 10. Wym. 410 × 80 cm. Len. Czerwonoszara.

Projektował Lucjan Kintopf, 1934.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność «Ładu» w Warszawie.

115. Tkanina «kłosy».

Wym. 372 × 160 cm. Len. Żółtoszara.

Projektował Józef Czajkowski, opracował technicznie Lucjan Kintopf, 1934.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

116. Tkanina «kwiatki».

Wym. 150 × 150 cm. Jedwab. Białoczarna.

Projektowała Halina Karpińska, 1935.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

117. Tkanina «paprocie».

Wym. 400 × 125 cm. Len. Czarnoszara.

Projektowała Hanna Kiedrzyńska, 1935.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.

Własność «Ładu» w Warszawie.

- 118. Tkanina «geometryczna».**
Wym. 230 × 140 cm. Len i jedwab. Żółtoszara.
Projektowała Wanda Szczepanowska, 1935.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.
Własność «Ładu» w Warszawie.
- 119. Tkanina «kwiaty».**
Wym. 150 × 150 cm. Jedwab. Szaromalinowa.
Projektowała Janina Passakas, 1936.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.
- 120. Tkanina «tulipany».**
Wym. 315 × 125 cm. Len. Czarnobiała.
Projektowała Janina Passakas 1936.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.
- 121. Tkanina podwójna «litery».**
Wym. 300 × 190 cm. Len i wełna. Czerwonoczarna.
Projektowała Halina Kopczyńska 1936.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie 1937.
Własność «Ładu» w Warszawie.
- 122. Tkanina «siatka».**
Wym. 220 × 130 cm. Len i jedwab. Brązowa.
Projektowała Maria Nowaczyńska - Sigmundowa 1936.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.
- 123. Tkanina «gałązki».**
Wym. 235 × 40 cm. Jedwab. Zielonożółta.
Projektowała Halina Karpińska 1937.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie 1937.
Własność «Ładu» w Warszawie.

124. Tkaniny «ziółka».

- a. Wym. 43×190 cm. Jedwab. Błękitnoczarna.
 - b. Wym. 43×215 cm. Jedwab z szychem. Malinowoczarna.
 - c. Wym. 43×175 cm. Jedwab z szychem. Zielonoczarna.
 - d. Wym. 43×170 cm. Jedwab z szychem. Malinowoczarna.
- Projektowała Halina Karpińska 1937.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.

125. Tkaniny «gwiazdki».

- a. Wym. 43×198 cm. Jedwab. Rdzawa.
 - b. Wym. 43×175 cm. Jedwab. zielonoczarna.
 - c. Wym. 43×195 cm. Jedwab-len. Żółtoczarna.
 - d. Wym. 43×200 cm. Jedwab-len. Fioletowoczarna.
- Projektowała Krystyna Dydyńska, 1937.
Wykonały Warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.

126. Tkanina «bukiety».

- Wym. 310×140 cm. Len. Żółtoszara.
Projektowała Hanna Kiedrzyńska, 1937.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.

127. Tkanina «ptaszki».

- Wym. 190×88 cm. Jedwab. Czerwonoczarna.
Projektował Antoni Turkiewicz, 1937.
Wykonały warsztaty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938.
Własność «Ładu» w Warszawie.

128. Tkanina «bogata».

- Wym. 215×125 cm.
Projektowała Halina Koczyńska, 1937.
Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1937.
Własność «Ładu» w Warszawie.

129. Tkanina «owoce».

Wym. 256 × 147 cm. Len i wełna. Zielona.

Projektowała Julia Grodecka, 1938.

Wykonały warsztaty więzienne w Fordonie, 1938.

Własność Wydziału Pracy Więźniów Ministerstwa Sprawiedliwości w Warszawie.

130. Tkanina «nowa».

Wym. 250 × 75 cm. Len i wełna. Czerwona.

Projektował Michał Porulski, 1938.

Wykonały warsztaty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938.

Własność Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

131. Tkanina «gałązki».

Wym. 205 × 85 cm. Len. Różowa.

Projektowała Zofia Cygańska-Matuszczyk, 1938.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

132. Tkanina «rybki».

Wym. 230 × 88 cm. Jedwab. Malinowa.

Projektowała Maria Mączyńska, 1938.

Wykonały warsztaty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938.

Własność Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

133. Tkanina podwójna «wężyk».

Wym. 330 × 200 cm. Zielonożółta.

Projektował Antoni Turkiewicz, 1938.

Wykonały warsztaty «Ładu» w Warszawie, 1938.

Własność «Ładu» w Warszawie.

134. Tkanina «gałązki».

Wym. 250 × 88 cm. Jedwab. Szarozielona.

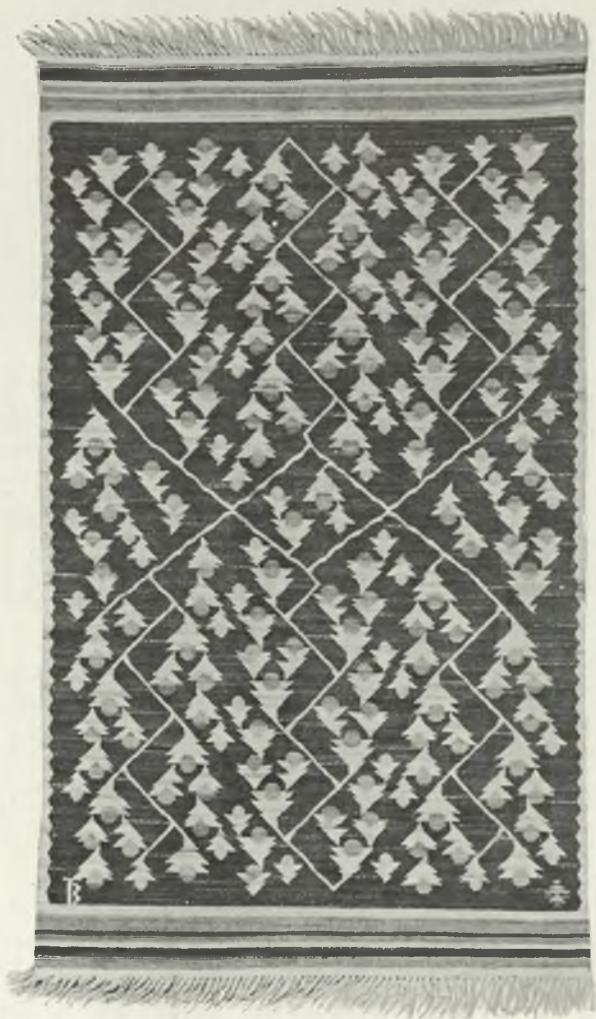
Projektowała Anna Rokossowska, 1938.

Wykonały warsztaty Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938.

Własność Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

TABLICE

Tabl. 7.



Kilim, proj. B. Tretera, 1919 r.

Nr. katalog. 74.





Kilim, proj. K. Mikołajczykówny, 1926 r.

Nr. katalog. 81.



Tabl. 10.



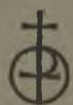
Makata, proj. L. Kintopfa, 1934 r.

Nr. katalog. 114.



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 76
Tel. 26-68-63

Reprodukcje w dziale nowoczesnym wykonano według zdjęć fotograficznych: W. Kaczkowskiego (tabl. 7, 8, 9) oraz Cz. Olszewskiego (tabl. 10).



F

20. 7. 12