

**TKANINA  
SZTUKA  
I RZEMIOSŁO  
KATARZYNA JASIOŁEK**

**MARGINESY**



# WYTKANE Z FANTAZJI

Kto z nas nie pamięta z dzieciństwa kolorowanek, w których zamiast klasycznych konturów przedmiotów, postaci czy krajobrazów znajdowała się abstrakcyjna plątana linia usianych gdzieś liczbami. Mapa? Istnieje również legenda podpowiadająca, jaki kolor przyporządkowany jest danej liczbie. Taktyka odkrywania tajemnicy? Możemy malować pole po polu, zmieniając kredki, lub wziąć jedną z nich i próbować znaleźć pola oznaczone tą samą liczbą. Gdy zamalujemy wszystkie, naszym oczom ukaże się zamysł osoby, która zaprojektowała kolorowanąkę. Podobnie jest z... gobelinami.

Zwane także tapiseriami lub arrasami, wykonywane były już w starożytnym Egipcie i Chinach. Od XIV wieku specjalizowały się w nich manufaktury we Francji. Gdy myślimy „gobelin” i zamykamy oczy, pod powiekami widzimy misterne kompozycje pełne życia – absolutne przeciwieństwo minimalizmu. Uwiecznione na tkaninie postaci, zwierzęta, rośliny zdają się zatrzymane w ruchu, lecz nie na długo, bo królowe, królowie, dworzanie, bóstwa z mitologii czy postaci z Biblii nie mogą pozwolić sobie na beczynność, podobnie jak towarzyszące im baśniowe i mityczne zwierzęta. Kto jest godzien, by oglądać to kolorowe zamieszanie? Oczywiście koronowane głowy, ich goście i świta, patriarchowie, szlachta. Tylko najzamożniejsi mogą pozwolić sobie na zamówienie i udekorowanie ścian zamków i pałaców tymi drogocennymi tkaninami, których wykonanie nierzadko trwa wiele miesięcy, a na utkane sceny zużyte zostają setki kilometrów wełnianych, jedwabnych, srebrnych i złotych nici. Efekt zapiera jednak dech w piersiach. Pod warunkiem że tapiseria zostanie wytkana zgodnie z zamysłem artysty, który ją zaprojektował.

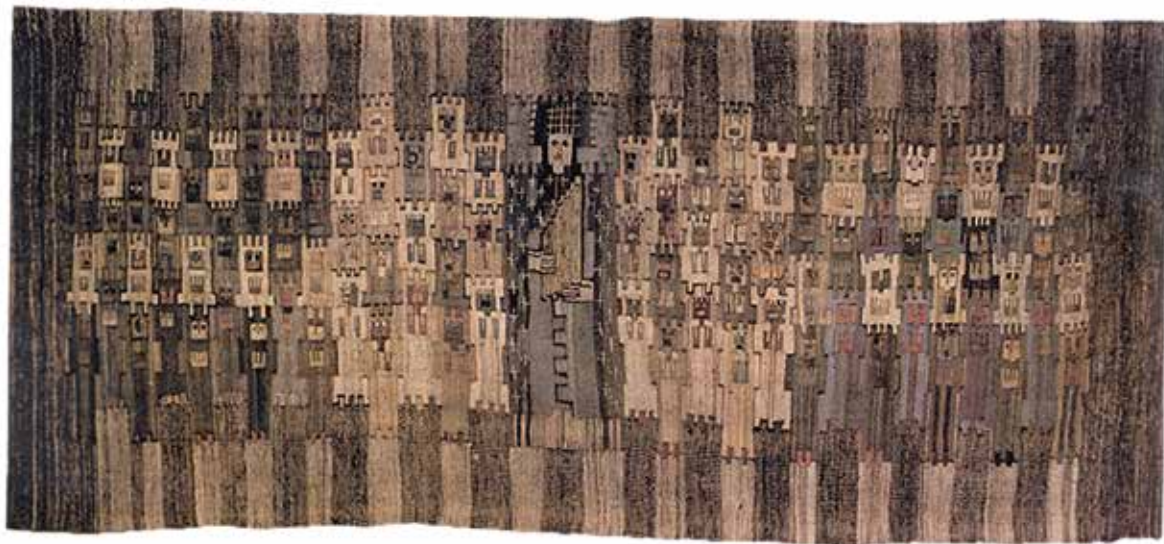
Jeszcze na początku XX wieku w gobelinach starano się jak najwierniej odwzorować ich malarskie pierwowzory, zupełnie nie zwracając

uwagi na to, że tkanie rządzi się innymi prawami niż nanoszenie farby pędzlem na płótno. Malowanie obrazów przez tkaczy wymagało wielu kolorów i ich odcieni oraz oczywiście niezwyklej wirtuozerii ich twórców. Przez to gobelin wciąż znajdował się poza zasięgiem zwykłego śmiertelnika – praca musiała kosztować krocie. Takie podejście do tkania, bez patrzenia na warunki, jakie stwarza rzemiosło i surowiec, uniemożliwiło wydobycie immanentnych cech tkaniny.

Do dziś na naszą wyobraźnię działa średniowieczna tapiseria przedstawiająca sceny z Apokalipsy św. Jana. Żyjący w latach 1892–1966 Jean Lurçat zyskał sławę jako reformator francuskiej tkaniny artystycznej. W 1938 roku po raz pierwszy miał okazję obejrzeć wspomnianą wcześniej misternie wytkaną *Apokalipsę* z Angers. „Dzięki temu odkryciu zmienił postrzeganie tkaniny traktowanej zarówno jako osobna dziedzina sztuki, jak i w relacji z przestrzenią architektoniczną”<sup>1</sup> – pisała Marta Kowalewska. Jean Lurçat, oczarowany odkrytym zjawiskiem, sformułował zasady odnowy sztuki gobelinu. Tkanina nie miała odtąd służyć odwzorowaniu malarstwa, lecz współgrać wizualnie z architekturą, której towarzyszy, i przestrzenią, w której się znajduje. Ale, co ważniejsze, miała być realizacją wizji artystycznej, nie zaś pełnić poślednią funkcję obiektu jedynie dekoracyjnego. Ostatnie założenie pociągało ze sobą jednak wyzwanie – niewielkie są szanse, że artysta, który podoła stworzeniu owej wizji, będzie potrafił także wytknąć tapiserię. To zadanie trzeba powierzyć profesjonalnym tkaczom i dostarczyć im przejrzystą instrukcję. I tu pojawia się podobieństwo do kolorowania według numerów, Jean Lurçat stworzył bowiem system kartonów numerycznych. Artysta wykonywał projekt w skali jeden do jednego w czerni i bieli, oznaczając na nim pola numerami odpowiadającymi poszczególnym czterdziestu dwóm kolorom<sup>2</sup>.

O ile kilim ma w Polsce korzenie w tkactwie ludowym, o tyle kunstowne tkaniny-obrazy znaleźć można było niegdyś jedynie w siedzibach magnackich, na dworach, w pałacach. Tapiserie o wiele rzadziej niż inne odmiany sztuki tkackiej stanowiły w XX wieku inspirację dla twórców tkaniny. W latach trzydziestych współczesną interpretację gobelinu zaproponowali artyści związani z „Ładem”.

Jedne z najwspanialszych rodzimych gobelinów nie powstały jednak ani w kręgu członków tej wyjątkowej spółdzielni, ani w żadnym ośrodku artystycznym, z którego wywodzili się nasi najwybitniejsi twórcy tkaniny. Ich historia zaczęła się w czasie okupacji niemieckiej, gdy uprawianie



Helena Gałkowska, [bez tytułu], przed rokiem 1945

wszelkiej sztuki było zabronione. Wszystko to działo się we wsi Morawica pod Krakowem. O tworzącym tutaj małżeńskim duecie artystycznym Irena Huml pisała w „Projekcie” w ten sposób:

O tkaninie myśli się różnie, ale chyba najrzadziej jak o bajce wełną tkanej, zamkniętej w ramy czworoboku. A tak właśnie spróbowali ująć tkaninę dekoracyjną Helena i Stefan Gałkowscy. Dla niezwyklej opowieści musieli szukać niezwyklej języka plastycznego [...]. Wełna w wyobraźni Gałkowskich to cienka smużka farby płynąca jakby z pędzla na płótno. Buduje ona obraz tkany z subtelnych tonów i półtonów barw harmonijnie zestawionych w dużą, dekoracyjną kompozycję. Wewnętrzny ład tych obrazów, pełnych treści anegdotycznej, wytwarza nastrój pogody i uśmiechu. Z pedanterią bowiem przestrzegają artyści zasad rytmu w rozłożeniu motywów ornamentalnych i koloru, nie rezygnując przy tym z pewnej żywiołowości, koniecznej przy tworzeniu tętniącego życiem obrazu.<sup>3</sup>

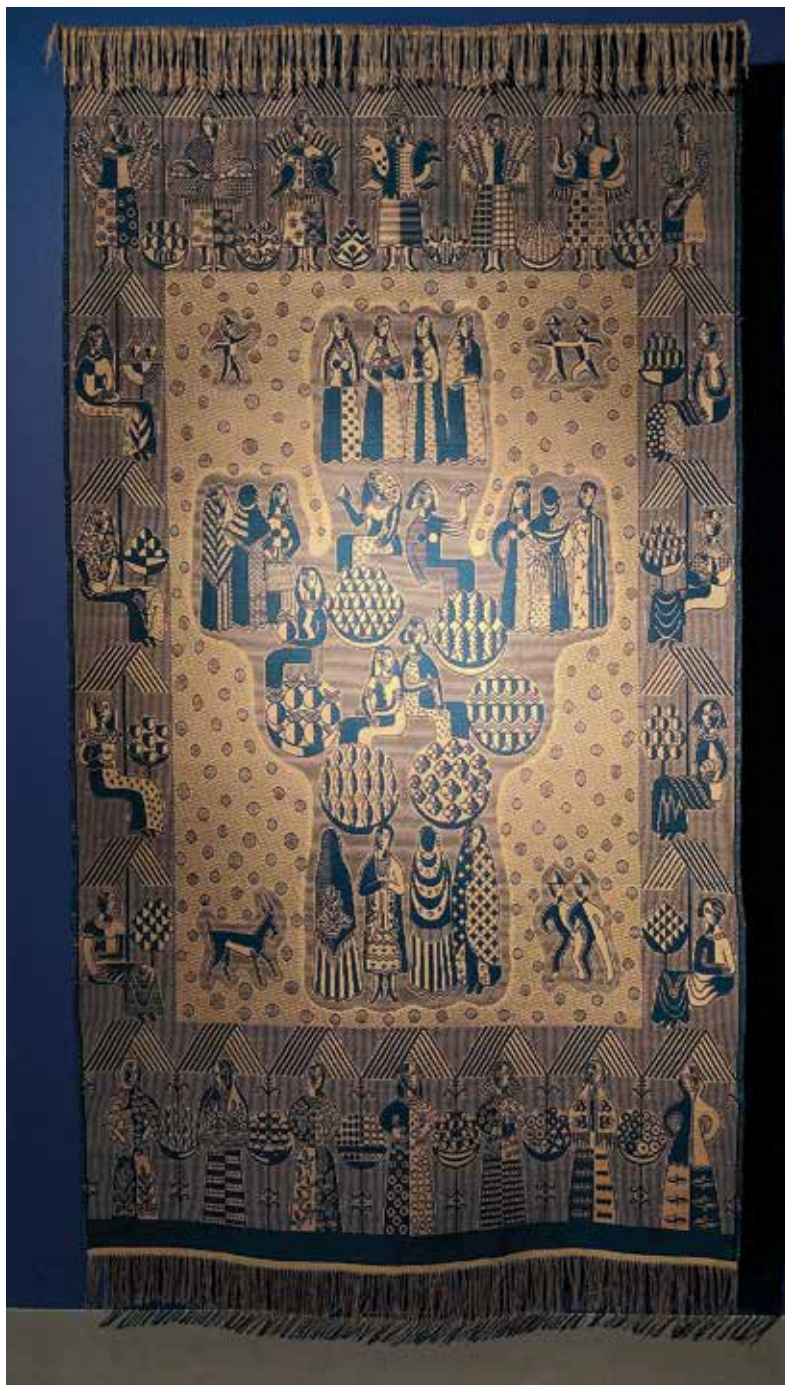
Helena Nizioł urodziła się w sierpniu 1911 roku. W 1937 roku ukończyła malarstwo na Wydziale Pedagogicznym warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiowała pod okiem Mieczysława Kotarbińskiego, zaś kompozycji brył i płaszczyzn uczył ją Wojciech Jastrzębowski. Jeszcze

przed wybuchem wojny prezentowała prace na wystawach w Paryżu i Helsinkach. Od 1940 roku pracowała razem z mężem Stefanem Gałkowskim. On także studiował na akademii malarstwa pod kierunkiem Kotarbińskiego, zaś kompozycji brył i płaszczyzn uczył się w pracowni Karola Stryjeńskiego. W 1937 roku wyjechał na studia malarskie do Francji i Włoch jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej, a po powrocie studiował architekturę wewnątrz w pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego<sup>4</sup>.

Do tworzenia tkanin w Morawicy Gałkowscy używali grzebyczkowego warsztatu kilimowego oraz tego... co znajdowało się w ich zasięgu. Osnowę stanowił więc len, a materiał ręcznie przędziona wełna miejscowych owiec, którą farbowali przy użyciu naturalnych barwników, takich jak łupiny cebuli i orzechów, ziele rezedy, kora dębu czy młody jęczmień. Tworzyli w ukryciu, a że twórczość bywa dla artystów często tym, co ocala duszę w trudnych momentach, także Helena i Stefan wędrowali myślami z dala od koszmaru wojny, tworząc iście baśniową scenerię. Jak pisała Irena Huml, świat fantazji stał się dla Gałkowskich schronieniem.

W 1945 roku artyści osiedlili się w Krakowie, wstąpili też do Związku Polskich Artystów Plastyków. Rok później Stefan rozpoczął pracę pedagogiczną jako profesor w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, by po upływie dekady zostać kierownikiem Katedry Gobelinu na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP. W tym samym roku został kierownikiem artystycznym w zakładach włókienniczych Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego „Wanda” w Krakowie, a Helena – zastępczynią kierownika artystycznego w dziale gobelinów. Stefan w 1954 roku podjął współpracę z Ministerstwem Przemysłu Lekkiego i zaczął projektować dywany strzyżone<sup>5</sup>. Obok gobelinów i kilimów tkanych na krośnie poziomym artysta tworzył także żakardy – jednak zupełnie odmienne od tych, które znamy z „Ładu”. Podczas gdy tamte to tkaniny wieloraportowe, ich wzory są zatem drobne, powtarzają się, żakardy Gałkowskiego są jednoraportowe – wzór nie powtarza się, a tworzywo stanowi gruba wełna.

Helena i Stefan, poza projektowaniem tkanin na potrzeby „Wandy”, brali udział w licznych wystawach w kraju i za granicą, gdzie prezentowali twórczość autorską. Wędrowka baśniowych tkanin, pełnych królów, królowych, rycerzy i dam dworu, po muzeach i galeriach rozpoczęła się już w listopadzie 1945 roku od ekspozycji w Pałacu Sztuki w Krakowie. To tutaj publiczność po raz pierwszy miała okazję zobaczyć efekty pracy z morawickich czasów. Na ekspozycję trafiło kilkanaście gobelinów i parę kilimów.



*Przekupki/Rynek*, 1947. Projekt: Stefan Gałkowski, wykonanie: Wytwórnia Tkanin Artystycznych „Wanda” w Krakowie, zakard podwójny (wystawa: *Działy otwarte/Działy zamknięte*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2020–2022, zespół kuratorski pod kierunkiem Marty Kowalewskiej; Dominika Krogulska-Czekalska, Małgorzata Markiewicz, Marcin Różyc)





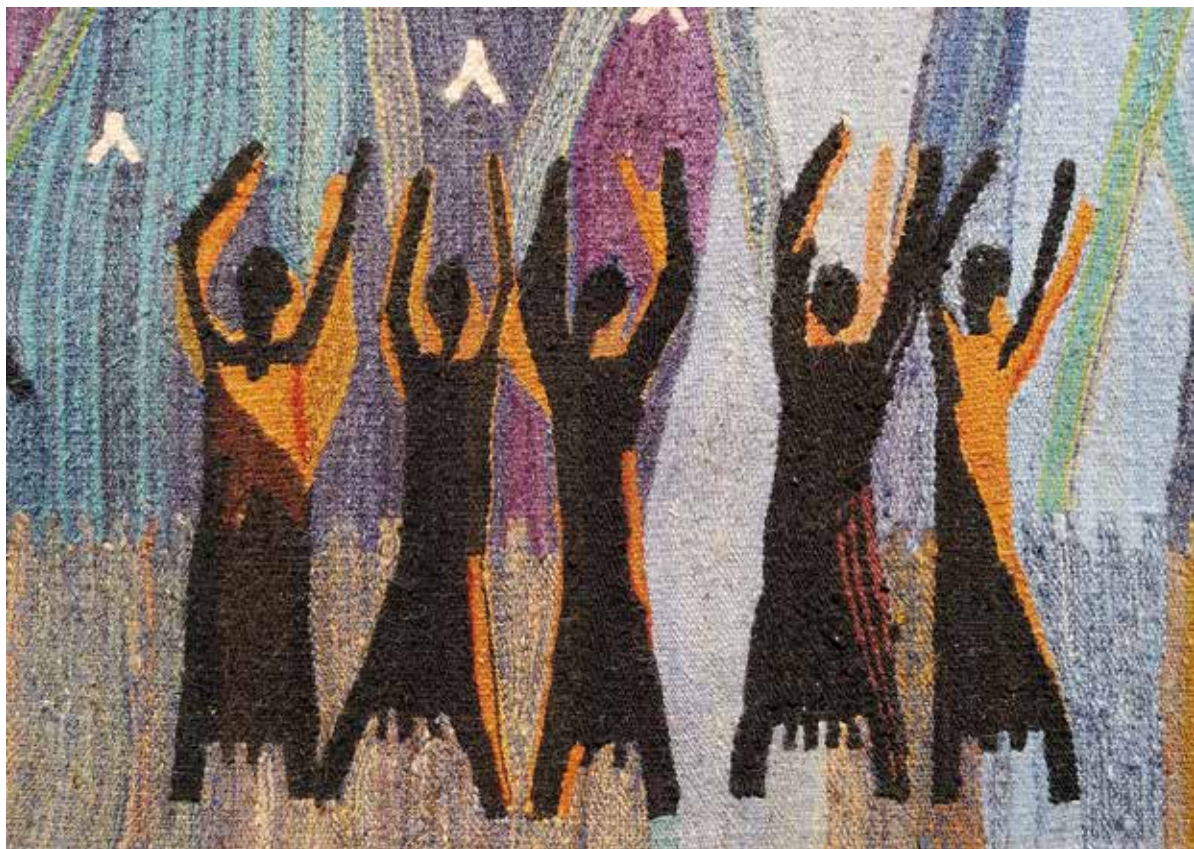


Zwłaszcza gobeliny były jej [wystawy – przyp. aut.] prawdziwą rewelacją, zaskakiwały formą i treścią. Ich kształt plastyczny wywodził się z klimatu polskiej sztuki ludowej i sięgał do dokonań współczesnej twórczości profesjonalnej. Uszlachetniona, przetworzona technika kilimu grzebyczkowego dała w nich artystyczno-techniczną syntezę polskości. Z ludowego rzemiosła czerpały one elementarne siły żywotne i szczerą wypowiedź. Artyści, jak tkacze wiejscy, poszukiwali pozornie naiwnej formuły piękna. Tkaniny te sięgały po inspiracje również do klasycznej tradycji tapiserii, lecz nie dosłownie. Związki te dałoby się prześledzić raczej w warstwie treściowej, pogłębionych znaczeń, symboliki przedstawień traktowanych indywidualnie i jakby uproszczonych w języku plastycznym, lecz podbudowanych emocjonalnie<sup>6</sup>

– pisała Irena Huml.



*Pegaz*, 1961. Projekt i wykonanie: Stefan Galkowski (wystawa: *Działy otwarte/Działy zamknięte*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2020–2022, zespół kuratorski pod kierunkiem Marty Kowalewskiej; Dominika Krogulska-Czekalska, Małgorzata Markiewicz, Marcin Różycki)



Tkaniny Gałkowskich można było podziwiać potem także w Muzeum Narodowym w Warszawie, w Łodzi, Sopocie, we Wrocławiu, Poznaniu, znów w Krakowie i Warszawie, i w Gdańsku. Zwiedzały świat, by trafić do Paryża, na biennale w Wenecji, do Sztokholmu, Amsterdamu, Brukseli, Genewy, na triennale do Mediolanu, a przez osiem lat prezentowane były w ramach wystawy objazdowej w muzeach i na uniwersytetach Ameryki Północnej oraz Południowej. I niezależnie od szerokości geograficznej niezmiennie budziły zachwyty. Miał on także wymiar namacalny, bo Gałkowsky byli wielokrotnie nagradzani: Hanna – srebrnym, a Stefan – złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem X-lecia. Tkaniny ich autorstwa zostały kupione przez Urząd Rady Ministrów, Radę Państwa, Ministerstwo Spraw Zagranicznych<sup>7</sup>.

Gdy w 1961 roku w Warszawie zorganizowano wystawę tkanin Gałkowskich, oboje byli już uznanymi w kraju i na świecie artystami, a ich prace oglądać można było w wielu gmachach. Jak wspominała





*Przechodnie*, ok. 1960. Projekt i wykonanie: Stefan Gałkowski (wystawa: *Działy otwarte/Działy zamknięte*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2020–2022, zespół kuratorski pod kierunkiem Marty Kowalewskiej; Dominika Krogulska-Czekalska, Małgorzata Markiewicz, Marcin Różycki)



Irena Huml, gobeliny Gałkowskich stanowiły także jeden z najbardziej prestiżowych prezentów dyplomatycznych. Warto zaznaczyć, że jej przygoda jako historyczki sztuki z tkaniną zaczęła się właśnie od nich<sup>8</sup>. Gdy bowiem świeżo po studiach pracowała w Państwowym Instytucie Sztuki jako asystentka profesora Juliusza Starzyńskiego, dostała zadanie zorganizowania wspomnianej wystawy. Była także autorką tekstu do jej katalogu.

Badaczka zauważyła, że tkaniny powstałe na przestrzeni dwóch dekad noszą wyraźne indywidualne cechy formalne i techniczne i są nowoczesnymi gobelinami, czyli tkaninami z pogranicza gobelinu i kilimu, jednolitymi, bez zszywań. Każde z duetu reprezentuje inny typ myślenia artystycznego, a odmiennosc ta składa się na wspólny styl. Jego ważną cechą jest nacisk położony na zagadnienia techniczne. Zresztą artyści sami tkali gobeliny, napotykając po drodze wiele trudności warsztatowych, powstających przy tworzeniu kompozycji figuralnych i wszelkich innych, gdzie wymagane są linie skośne. To przecież jednak wyłącznie chwilowa przeszkoda dla kogoś, dla kogo inspiracją jest takie klasyczne dzieło kultury tkackiej jak gobelin *Dama z jednorożcem*<sup>9</sup>.

Warsztat uważają Gałkowscy za nieodłączną część pracy artysty uprawiającego tę dyscyplinę sztuki. Nasuwa się tu analogia z pracą rzeźbiarza, gdzie własnoręczne odkucie projektu w kamieniu znakomicie powiększa wartość dzieła. W obu przypadkach wchodzi w grę ogromny wysiłek fizyczny, którego wielu artystów zwykło unikać. Wykonanie gobelinu to dla wprawnego nawet tkacza kwestia kilku miesięcy. Imponująca jest więc pasja z jaką Gałkowscy podejmują trud tkania swoich kompozycji, niwelując tym samym podział między tzw. „czarną robotą”, a efektywnym i szybkim projektowaniem. Takie połączenie w jednym ręku węgla, farby i wełny jest w stanie dać rzeczywiste, niepowtarzalne dzieło sztuki.<sup>10</sup>

W pracach Gałkowskich widać było podejście profesora Wojciecha Jastrzębowskiego i – co oczywiste – twórców skupionych wokół „Ładu” oraz innych wybitnych absolwentów warszawskiej akademii. Wszyscy oni pamiętali o technice, w jakiej tworzyli prace, i nie próbowali przekładać jeden do jednego na tkactwo tego, na co pozwoliłoby im malarstwo. Potrzebne było tu doskonałe rozeznanie w rzemiośle, niezależnie od tego, czy tkaninę się tylko projektowało, czy też wykonywało samodzielnie.

A jednak – jak twierdziła Irena Huml – Gałkowscy przekornie nazywali swoje prace „ukonkretnionym malarstwem”. W końcu ważne były w nich nie tylko technika, ale także kompozycja, kolorystyka, przekaz.

Głównie jednak człowiek jest treścią naszych tkanin, w całej swojej tragedii i komedii ludzkiej. Jest w nich dążność, aby wypowiedzieć wielką rozległość problematyki człowieka dającą się przedstawić w tym tworzywie. Wyraz psychiczny uzyskujemy grą całej postaci, grą wyrazu i gestu. Elementem składowym budującym wyraz staje się wobec tego jakość kreski, formy i koloru<sup>11</sup>

– mówili o swojej twórczości Gałkowscy, a Irena Huml twierdziła, że baśniowa sceneria stanowiła tylko pozorny eskapizm od trudności dnia codziennego:

W kompozycje swoje zamykają artyści duży ładunek emocjonalny, a temat – często baśniowy – staje się pretekstem do pokazania problemów dzisiejszego człowieka. Jest w tych obrazach i cienka ironia, snuta grubym wątkiem wełny, i duża doza tragizmu, zmagania się, przeżyć i kontrastów tego świata. Pogoda łagodnych barw to czasem tylko pozór, choć częściej kolor dramatyzuje zamierzoną w tym nastroju kompozycję<sup>12</sup>.

W 1961 roku na wystawie w warszawskiej Zachęcie zaprezentowano siedemnaście gobelinów z lat 1940–1955 i osiemnaście z lat 1955–1961, a także siedem projektów. Nie zabrakło również zakardów i ich projektów oraz kolekcji kilimów podłogowych, które narodziły się na podstawie projektów Stefana Gałkowskiego w „Wandzie”. Były też dywany strzyżone jego projektu, wyprodukowane przez Laboratorium PTD z Łodzi oraz szkice obojga artystów.

Wystawę zorganizowano z rozmachem, można było jednak odnieść wrażenie, że o pięć lat za późno. A może przeciwnie – dużo za wcześnie? W Zachęcie przed rokiem można było zobaczyć ekspozycje Jolanty Owidzkiej i Magdaleny Abakanowicz zwiastujące nowe rozwiązania w polskiej tkaninie. Jak zauważyła po latach Irena Huml<sup>13</sup>, wystawa Gałkowskich nie stała się wydarzeniem artystycznym, bo zmieniał się wówczas klimat sztuki, a tradycyjne kompozycje traciły na atrakcyjności, co można było dostrzec również na lozańskim biennale tkaniny przez

kolejną dekadę. Zresztą Gałkowski mieli okazję zaprezentować tam swoje prace w 1965 roku, czyli w czasie, gdy awangarda, głównie w polskim wydaniu, rozgościła się już na dobre. Gdyby wystawę z 1961 roku przenieść do drugiej połowy lat siedemdziesiątych, miałyby szanse wzbudzić większy podziw...

Wróćmy jeszcze na chwilę do francuskiej tkaniny Jeana Lurçata. Jego prace publiczność nad Wisłą mogła oglądać bowiem już w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Od listopada do grudnia 1953 roku wystawa francuskiej tkaniny artystycznej prezentowana była w Muzeum Śląskim we Wrocławiu, a pod koniec następnego roku w Zachęcie. Na ekspozycje trafiło trzydzieści pięć tkanin dwudziestu siedmiu malarzy współpracujących z pracownikami tkackimi w Aubusson, w tym dwie Lurçata, wówczas przewodniczącego i jednego z założycieli Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie (Stowarzyszenia Malarzy Projektantów Tkanin)<sup>14</sup>.

Jakiś czas później, bo w 1956 roku, na łamach „Projektu” ukazał się tekst sopockiej artystki Józefy Wnukowej, w którym pojawiły się nawiązania do prac Francuzów. Pisała ona, jak sama widzi gobelin i jak widzą go malarze z jej otoczenia, zainteresowani tkaniną jako medium ekspresji, ale także artyści francuscy, którzy odwiedzili Polskę przy okazji wystaw. Wnukowa uważała gobelin za najdawniejszą i najszlachetniejszą technikę tkacką, najbliższą malarstwu. Zachwytwi towarzyszyło jednak wypunktowanie wad.

Widzieliśmy w tych wielkich dziełach sztuki tkackiej znakomity przykład najdoskonalszej współpracy malarza i tkacza, który farbował wełnę i czułą ręką i wrażliwym okiem tkał według narysowanego kartonu. Przeplatając długo (czasem kilka lat) kolorowe nitki, artysta cechowy nadawał często własny kształt szczegółom kompozycji malarskiej. Stąd pewnie pochodzi to zdumiewające ciepło i zakłète w lnianych nitkach życie, które kwalifikuje te gobeliny do rangi najpiękniejszych dzieł sztuki malarskiej.

Renesans zniszczył to doskonałe porozumienie między artystami cechowymi, jakimi byli malarz i tkacz. Spadkobiercy Rafaela, wielcy mistrzowie światłocienia, ruchu i perspektywy, tworzyli kartony obrazów, a manufaktury francuskie i flamandzkie wykonywały w sposób technicznie doskonały kopie tych obrazów. Powstała przepaść między autorami a wykonawcami; tkacze przestali być artystami, stali się



doskonałymi rzemieślnikami, a gobelin nabrał cech znakomitego rzemiosła – ale przestał być dziełem sztuki. [...]

Pomimo bardzo interesujących, niekiedy wielce poetyckich realizacji, nawiązujących do najpiękniejszych tradycji średniowiecznych, współczesny gobelin francuski mija się jednak z najistotniejszą cechą sztuki tkackiej. Nie czuje się w nim ani oka, ani wzruszenia człowieka, który przeplatał własną ręką kolorowe nici.

Mimo bardzo ciekawej formy, opartej na poetyckich skojarzeniach cechujących współczesne malarstwo francuskie, gobeliny te sprawiły na mnie wrażenie mechanicznego powtarzania cudzej wizji, może nawet nie zawsze zrozumiałej dla wykonawców.<sup>15</sup>

Wnukowa pisała także o eksperymentach z gobelinami młodych trójmiejskich malarzy. Sami farbowali oni nici i wspólnie tkali całość, jednak kartony nie precyzowały pewnych szczegółów, co sprawiło, że nie tylko projektant kartonu tkanego przez zespół, lecz także jego członkowie byli twórcami. W 1948 roku powstały w ten sposób dwie tkaniny: jedna w lnianym projekcie Anny Wójcik, druga w lnianym i wełnianym projekcie Mariana Strzeleckiego. Tkające zespoły liczyły po sześć osób. Praca nad gobelinami była emocjonująca, choć przyniosła także jednoznaczne wnioski – gobelin nie był formą, która dawałaby artystom „możliwość pełnej wypowiedzi malarskiej”. Nie chodziło tu zresztą tylko o kształt końcowy, lecz także o to, że praca nad gobelinem jest długa i żmudna, wysiłek twórczy trzeba zaś rozkładać na dni, tygodnie, miesiące. W głowie rodzą się nowe pomysły, a tymczasem do skończenia poprzednich potrzeba jeszcze wiele czasu, rezultaty przychodzą zbyt powoli, gdy prace są duże, a przecież artystom zależy na dużych płaszczyznach<sup>16</sup>.