

Rękodzieło wczoraj i dziś

Galeria Rękodziela i Sztuki Ludowej w Dubeninkach



Opracował
Jakub Rudnicki
Rysunki
Anna Bibrich

Gołdap – Dubeninki 2006

REKODZIEŁO WCZORAJ I DZIŚ

Spis treści:

I. Rękodzieło a sztuka ludowa w Polsce.....	3
II. Plecionkarstwo.....	6
III. Tkactwo.....	9
IV. Hafciarstwo i koronkarstwo.....	15
V. Kowalstwo artystyczne.....	22
VI. Malarstwo na szkle.....	25
VII. Rzeźba w drewnie.....	29
VIII. Bibliografia.....	32
IX. Załącznik – schemat krosna i procesu tkania.....	33

I. RĘKODZIEŁO A SZTUKA LUDOWA W POLSCE

Sztuka ludowa

Kultura tradycyjna stanowi ważną część ogólnoswiatowego dziedzictwa nie dającą się niczym zastąpić w kulturze narodowej. **Sztuka ludowa** to odmiana sztuki, która występuje w pierwotnej kulturze ludowej. Jest to sztuka naturalna, wspólna kulturom pierwotnym całej ludzkości. Główne znamiona tej sztuki to prostota motywów i kompozycji, przy charakterystycznych efektach rytmicznych i symetrii układu, którym podporządkowuje się tematyka, jak i forma takiego dzieła. Sztukę tę odczuwamy głównie poprzez jej typowość, stałość pewnych form i rozwiązań. Istotne w twórczości ludowej są elementy wspólne, łączące poszczególne prace. Sztuka ludowa jest lokalnym ciągiem naturalnej sztuki, ze znamionami ogólnej kultury ludowej danego okresu dziejowego i narodu który ja stworzył. Sztuka ta, stabilna w podstawowych założeniach stylowo-formalnych, różni się w zależności od ludów i krain geograficznych – rzadkimi systemami kompozycyjnymi, miejscowym doбором barw, bogactwem pomysłów zdobniczych i rozwiązań dekoracyjnych.

Według Aleksandra Jackowskiego **sztuka ludowa to** wytwory materialne o różnej genezie, powstałe bądź zasymilowane i akceptowane przez społeczność ludową, odznaczające się cechami formalnymi, właściwymi konkretnej dziedzinie, okresowi i grupie regionalnej czy zawodowej. Wytwory te powinny być świadomie ukształtowane w taki sposób, by dawać odbiorcy satysfakcję estetyczną lub spotęgować jego przeżycia emocjonalne o charakterze artystycznym.

Sztuka w tradycyjnej społeczności wiejskiej była przede wszystkim formą manifestowania się kultury – wartością powszechną. W społeczności niepiśmiennej sztuka (podobnie jak folklor) scalała grupę, pozwalając jej na samoidentyfikację, wyróżniała, informowała, dawała poczucie więzi z przeszłością. Umiejętności przekazywane z pokolenia na pokolenie i nawyki estetyczne prowadziły do utrwalania się w świadomości społecznej określonych wzorów i schematów, które uznawano za charakterystyczne. Mogły one występować na większym obszarze bądź w zasięgu regionu, parafii, warstwy społecznej lub grupy wiekowej. Kultura artystyczna społeczności chłopskiej była przede wszystkim kulturą grupy, kulturą odbiorcy, a za sztukę ludową zwykło się uważać tylko wypowiedzi o cechach artystycznych, zgodne z estetyką grupy i mieszczące się w granicach dopuszczalnej tolerancji wobec wartości „wzorcowych”. Kanon był bowiem podstawą tradycji i świadomości artystycznej grupy. Wrażliwość estetyczna ludu związana była z kryteriami ocen, w których ważną rolę odgrywały czynniki pozaartystyczne, jak: rola tematu (święte obrazy czy figury), stopień użyteczności oraz lokalny patriotyzm.

Sztuka ludowa w Polsce

Sztuka ludowa w Polsce tworzona i funkcjonująca na obszarze wsi występuje od wieków równoległe do sztuki kreowanej przez profesjonalistów. Zupełną samodzielność osiągnęła w ciągu XIX wieku, o czym zadecydowało budzenie się świadomości klasowej chłopstwa, jego uwłaszczenie oraz proces narastania rozwarstwienia wsi. Na skutek tych przemian sztuka ludowa stała się sztuką jednej klasy, odcinając się od innych. Procesy kulturalne zachodzące w specyficznych, zamkniętych środowiskach twórców będących jednocześnie odbiorcami, przyczyniły się do ukształtowania *form stylowych*, które dzisiaj nazywamy *tradycyjnymi*. Sztuka

ludowa nie operuje jednym wspólnym kanonem, konwencją, która ugruntowałaby pojęcie stylu, dlatego właśnie używa się pojęcia „sztuka”, a nie „styl” ludowy.

Główne kierunki sprawowanego przez państwo mecenatu nad kulturą ludową (sztuką, rękodziełem, rzemiosłem artystycznym, folklorem) powinny zakładać: opiekę nad twórcami i twórczością, promocję w kraju i za granicą, edukację kulturalną tj. przekazywanie dziedzictwa kulturowego młodemu pokoleniu i kształtowanie w nim poczucia tożsamości regionalnej.

Współczesna sztuka ludowa różni się w swej sytuacji i motywach istnienia od dawnej. Nie jest już ona wyrazem potrzeb własnego środowiska, lecz efektem zainteresowania innych środowisk. Sztuka ta bazuje na żywych jeszcze tradycjach i umiejętnościach przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Współczesną twórczość łączy z dawną podobieństwo stylistyczne, zbliżona bądź identyczna technika, więź z tradycją, często ten sam sposób artystycznego myślenia. Dzieli zaś motywacja, funkcja dzieł, stosunek do własnej grupy społecznej i jej potrzeb estetycznych.

Kulturowe zróżnicowania regionalne wyrażające się m.in. w zwyczajach, tradycjach coraz częściej traktowane są także jako **czynnik rozwoju lokalnego**, sposób na przyciągnięcie turystów, tworzenie nowych, pozarolniczych miejsc pracy oraz kreowanie pozytywnego wizerunku regionu. Polska jest krajem szczególnym, posiadającym cenne bogactwo licznych regionów etnograficznych – a więc regionów o stałych, wytworzonych w przeszłości cechach kultury ludowej. Wyróżniają je odrębności kultury artystycznej (jak np. strój i jego ozdoby, tkaniny, wycinanki, ceramika itd.), odmienności mowy (język, dialekt), obyczaju i architektury. Obecnie daje się zauważyć dążenie społeczności lokalnych do odbudowy tożsamości kulturowej. Dziedzictwo kultury materialnej i niematerialnej regionów jest jednym z istotniejszych elementów aktywności lokalnej, pozwalającym na odrodzenie i rozwój małych ojczyzn.



Skrzynia na posag

Typy regionów etnograficznych

Biorąc pod uwagę jako kryterium żywotność i potencjał sztuki ludowej w Polsce można wyróżnić następujące **typy regionów etnograficznych**:

A/ Regiony w których lokalna twórczość służy własnemu środowisku i stanowi czynnik zwiększający atrakcyjność turystyczną. Niektóre z tych regionów cieszą się szczególną sławą, co umacnia w twórcach przekonanie o wartości własnej kultury regionalnej. Wymienić tu można przede wszystkim regiony górskie (Podhale, Spisz, Orawa, Pieniny, Beskid Śląski i Żywiecki), niektóre regiony podgórskie (np. Lachy Sądeckie, Myślenickie), niektóre regiony Małopolski (np. lasowiacki, opoczyński, krakowski, kielecki, lubelski), Wielkopolski (szamotulski), Mazowsza (Kurpie Zielone i Białe, Kołbielskie, Łowickie), Kujawy, Podlasie i Sieradzkie.

B/ Regiony o bogatych niegdyś tradycjach plastyki ludowej, po okresie zaniku wtórnie ożywione (np. Opolszczyzna, Kaszuby, Bory Tucholskie).

C/ Regiony, gdzie miejscowe tradycje ludowe zanikły, cechujące się funkcjonowaniem różnych wątków kulturowych, obecnie z dominacją twórczości amatorskiej pozbawionej więzi z dawną sztuką ludową np. Dolny Śląsk, Pomorze, Warmia i Mazury.

W tradycyjnej kulturze ludowej mieści się **ludowa kultura artystyczna** np. taniec, muzyka, śpiew, teatr, poezja, proza oraz plastyka nazywaną sztuką ludową do której zaliczamy:

- zdobnictwo (wycinanki, kwiaty sztuczne, malowanki, makatki),
- ludowe rękodzieło artystyczne (tkactwo, snycerstwo, hafciarstwo, koronkarstwo, plecionkarstwo, zabawkarstwo),
- ludowe rzemiosło artystyczne (garncarstwo, kowalstwo, wyrób instrumentów muzycznych, stolarstwo, ciesielstwo),
- twórczość przedmiotów obrzędowych (np. palmy wielkanocne, pisanki, stroje i rekwizyty obrzędowe),
- sztukę figuratywną (malarstwo, grafika, rzeźba).

Rzemiosło artystyczne

Rzemiosło artystyczne (sztuka zdobnicza, sztuka użytkowa) to dziedzina sztuk plastycznych obejmująca wytwórczość przedmiotów użytkowych i dekoracyjnych o charakterze artystycznym. Do rzemiosła artystycznego zalicza się m.in.: złotnictwo, jubilerstwo, kowalstwo artystyczne, konwisarstwo, ludwisarstwo, płatnerstwo, rusznikarstwo, ceramikę artystyczną i szkło artystyczne, meblarstwo, tkactwo, pasamonicstwo, hafciarstwo, koronkarstwo, introligatorstwo, gliptykę; oraz rzeźbę w kości; na pograniczu rzemiosła artystycznego i rzeźby znajduje się medalierstwo, a na granicy rzemiosła artystycznego i malarstwa — witrażownictwo.

Tradycyjne rzemiosła, zawody, specjalizacje, specyficzne umiejętności wytwórcze żyją i są przekazywane z pokolenia na pokolenie tak długo, dopóki są **użyteczne**, dopóki służą społeczności. W niektórych regionach wytwory sztuki ludowej są jeszcze użytkowane w tradycyjnym środowisku wiejskim, przy czym zauważa się skłonność do zmiany funkcji niektórych przedmiotów wzorem miasta – z czysto użytkowych na zdobnicze. Warto podkreślić także, że podniesienie poziomu życia na wsi oraz coraz silniejsza potrzeba poczucia tożsamości lokalnej i regionalnej sprawia, że od kilku lat można zauważyć powrót do kultuwowania tradycji, a także odradzanie się niektórych gałęzi sztuki ludowej.

II. PLECIONKARSTWO

Historia

Można by przyjąć tezę, że plecionkarstwo **jest najstarszym rzemiosłem uprawianym przez człowieka**. Plecionkarstwo pojawiło się w paleolicie, głównie na stepowych obszarach Azji i Afryki. Później rozprzestrzeniło się w strefach umiarkowanych. Ewolucja ludzkiego plecionkarstwa rozpoczęła się od prostego wymoszczenia swojego posłania i zabezpieczenia wjazdu do kryjówki przed niepożądanymi gośćmi. Powstałe nosidła zaczęły przybierać różne formy, niektóre z nich zaczęto wyklejać gliną uzyskując w ten sposób proste naczynia. Z chwilą poznania ognia naczynia wypalano i tak prawdopodobnie zrodziło się garncarstwo. Wyroby plecionkarskie nie są trwałe i niewiele jest przykładów dokumentujących tę działalność człowieka. Przez pokolenia człowiek wykonywał i używał plecionki do różnych celów. Z rozwojem innych rzemiosł takich jak kowalstwo, stolarstwo, znaczenie koszykarstwa znacznie osłabło. W XVIII w. wikliniarstwo i koszykarstwo zaczęły się intensywnie rozwijać na terenach Westfalii, Bawarii, Saksonii, skąd przez kolonistów niemieckich trafiły na tereny dzisiejszej Polski, gdzie z czasem utworzyły się dwa główne centra koszykarskie w Nowym Tomysłu i w Rudniku nad Sanem.

Plecionkarstwo to umiejętność wykonywania różnych przedmiotów z trawy, słomy, pędów drzew i krzewów, łyka, pasków skóry i sznurka spleczonego z włókien roślinnych. Dało początek między innymi *tkactwu*. Wyroby plecione miały zastosowanie w budownictwie (wyplatane z wikliny ściany stodół) i w ogrodzeniach (płoty), w zbieractwie (koszyki i łubki), w rybołówstwie (*wiersze* na ryby), w hodowli (kosze, zagrodzenia z wyplatanych płotów), w transporcie (*koszki* do drabiniastych wozów) oraz w ubiorze (słomiane kapelusze). Plecionkarstwo znalazło również zastosowanie w wyrobie całych mebli i sprzętów (kołyski, półki) lub tylko ich elementów (np. oparcia lub siedziska w krzesłach). Ze słomy wyplatano duże naczynia zasobowe do przechowywania ziarna oraz ule słomiane, które często można było spotkać w pasiekach na Kurpiach i w Białostockiem.

Na różnych kontynentach używano innego surowca do wyplatania - od trawy morskiej, liści palmy do korzeni drzew, łyka, włókien konopi. W Europie typowymi surowcami do wyplatania były korzenie palm (na południu), wiklina, brzoza, leszczyna. Oprócz człowieka umiejętność wyplatania posiadają różne zwierzęta: ptaki wija gniazda, goryle robią coś w rodzaju łózka rozpostartego pomiędzy gałęziami, drobne gryzonie moszczą sobie gniazda ze słomy, niektóre owady tworzą przemyślne kokony dla swoich larw, pająki tkają precyzyjne pajęczyny.

Rozwój plecionkarstwa w Polsce

Wikliniarstwo w **Nowym Tomysłu** ściśle związane jest z występującymi tam naturalnymi warunkami terenowymi i specyficznym mikroklimatem. Bagniste tereny dorzecza Odry, porośnięte bujnymi zaroślami dzikiej wikliny stały się doskonałym zapleczem dla surowców plecionkarskich. Podobne warunki terenowe jak w Nowym Tomysłu znajdowały się **w okolicach Rudnika nad Sanem**. Rodzime koszykarstwo miało początkowo charakter wytwórczości ludowej, wykonywanej przez koszykarzy-samouków. Dopiero w drugiej połowie XIX w. zapanowała moda na plecione meble. Powstawały szkoły w których uczono wyplatać półkoszki do eleganckich powozów, fotele bujane, kołyski na potrzeby dworów. Stworzyła się klasa

majstrów i mistrzów koszykarskich. Najlepsi uczestniczyli w międzynarodowych wystawach otrzymując wysokie uznanie i nagrody.

W tradycyjnej kulturze wsi plecionkarstwo było zajęciem powszechnym, wykonywanym przez starszych mężczyzn (czasem też kobiety) i małych chłopów. Umiejętność wykonywania plecionek była przekazywana z pokolenia na pokolenie. W niektórych regionach Polski z czasem wykształciło się wyspecjalizowane plecionkarstwo.

Po II wojnie światowej koszykarstwo w Polsce rozwinęło się w **nowych regionach**, m.in. w okolicach takich miejscowości, jak: Nowe n. Wisłą, Solec Kujawski, Giżycko, Brzeg n. Odrą, Żywiec, Biłgoraj. W Lubelskiem wykonuje się nadal kosze i torby z rogożyny, zaś wyroby słomiane w środkowej i wschodniej Polsce oraz na Kaszubach. Oczywiście okolice Rudnika n. Sanem i Nowego Tomysła stworzyły duże zagłębia. Istniały trzy zawodowe szkoły koszykarskie w Rudniku n. Sanem, Kwidzynie i Skwierzynie oraz dwa techniki koszykarskie w Kwidzynie i w Skwierzynie. Obecnie istnieje tylko jedna szkoła: Technikum Wikliniarsko-Trzciniarskie w Kwidzynie. Ponadto nauczaniem koszykarstwa w ograniczonym zakresie zajmują się: Małopolski Uniwersytet Ludowy we Wzdowie k. Brzozowa oraz Liceum Plastyczne w Kazimierzu nad Wisłą.

Charakterystyka plecionkarstwa

Plecionkarstwo uznawane jest w Polsce za **rękodzieło artystyczne**, dlatego dominującą rolę w systemie produkcji odgrywa system nakładczy (chałupniczy) w oparciu o firmy rodzinne, gdzie tradycja wyplatania przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Współcześnie, mimo olbrzymiego postępu technicznego i technologicznego, a może paradoksalnie dzięki niemu, ręcznie wykonane plecionki mają na całym świecie wielu zwolenników. Po okresie zachwyty praktycznymi wyrobami z plastiku (do gospodarstwa domowego czy urządzania ogrodów i mieszkań) nastąpił boom dla wyrobów z naturalnych surowców m.in. z wikliny. Właśnie dlatego plecionkarstwo nie podzieliło losu innych form rękodzieła i ma się całkiem dobrze.

Materiały, techniki, wyroby

W plecionkarstwie ludowym wykorzystywano różnorodne **surowce**: wiklinę, słomę, rogożynę (wycięte i wysuszone pędy pałki wodnej), łyko (dębowe, lipowe, wiązowe), korzenie (sosny i jałowca), pędy młodych drzew (jałowca, dębu, leszczyny, czeremchy, wiązu) i niektóre gatunki traw. Narzędziami służącymi do ich obróbki były: nóż, widelki do okorowywania wikliny, przyrząd do łupania grubych pędów, iglica do wyplatania słomianek oraz warsztat do wyrobu koszyków rogożynowych.

We **współczesnym plecionkarstwie** podstawowymi materiałami służącymi do wyrobu plecionki są odpowiednio przygotowana **wiklina** (nasz rodzimy surowiec służący do wyplatania to krzewiasta odmiana wierzby zwana właśnie wikliną, którą początkowo pozyskiwano na terenach



Domek dla ptaków wykonany z witek brzoźowych

mokrych, nadrzecznych, a obecnie największe zbiory uzyskuje się z plantacji) lub świeże **witki brzozowe**. Do plecionek z witek brzozowych najlepsze są gałęzie ze starych wierzb ze względu na ich długość. Niezbędny jest również drut wiążalkowy (najlepiej o grubości 0,8 mm), dostępny w każdym sklepie metalowym, a także nożyce do cięcia drutu oraz rękawiczki ochraniające ręce. Wyroby z witek brzozowych wykonujemy *techniką na okrętkę*. Wyplatanie kosza zaczyna się od środka dna. Dwie, trzy gałązki splata się drutem na okrętkę i kształtuje w formie okręgu. Następnie dodaje się kolejne witki (zwracając uwagę na zachowanie tej samej grubości wiązki) i zaplata się je łącząc drutem z poprzednią wiązką. Dzięki elastyczności drutu kształt wykonywanego wyrobu zależy od tego, w którą stronę zagniemy wiązkę. Z witek brzozowych można wykonać między innymi: koszyki, domki dla ptaków, dzwonki, dzbany, osłony na doniczki, kosze wiszące. Gotowe wyroby można pomalować lakierem lub farbą w sprayu. Ich trwałość zależy przede wszystkim od techniki wykonania i staranności wykonawcy.

Popularną **metodą plecienia** z wikliny jest *technika żeberkowo-krzyżowa*: najpierw powstaje szkielet z prętów (*żebra*), między którymi przeplata się prostopadłe do nich witki. Technika tą wyrabia się większość wyrobów plecionkarskich. Kolejną metodą plecienia jest *technika taśmowo-krzyżowa*, nadal stosowana do wyrobu różnego rodzaju toreb i koszyków z łyka. *Technikami: spiralną i warkoczową* wykonuje się przedmioty ze słomy (miski, dzbanki, ule, kosze na bieliznę, kapelusze).

Obecnie, podobnie jak dawniej, można kupować na targach i jarmarkach całej Polski wiklinowe kosze i meble, torby z rogożyny, koszyki z taśm łyka, czasem nawet sprzedawane przez samych wytwórców.



Dzwonek wykonany z witek brzozowych

III. TKACTWO

Historia

Tkactwo to jedno z najstarszych rzemiosł uprawianych przez człowieka. Chociaż ma licznych wielbicieli zalicza się je obecnie do jednego z ginących zawodów. Wykonywanie tkanin ozdobnych nie jest zajęciem prostym – wymaga dużego nakładu pracy, kunsztu, dokładności oraz cierpliwości. Gotowy wyrób jest wynikiem wielu godzin spędzonych przy warsztacie tkackim, zwanym krosnem.

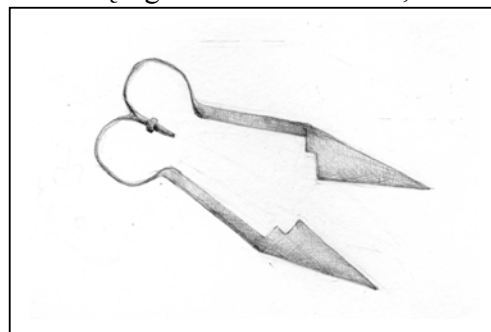
Pierwsze wyroby przypominające tkaninę tworzono już przed ośmioma tysiącami lat. Nie były to tkaniny w dzisiejszym rozumieniu, ponieważ składały się z luźno splecionych ze sobą włókien, traw, pasków skór zwierzęcych, cienkich gałęzi czy pnączy. Powstawały w ten sposób plecionki, strukturą przypominające tkaniny. Były to wyroby o ograniczonych i najczęściej niewielkich wymiarach. Tkanina lniana, w wyrafinowanej formie, bardzo cienka, przejrzysta, wywodzi się ze starożytnego Egiptu, z okresu Starego Państwa ok. XXVII wieku p.n.e. – XXII wieku p.n.e.. Zachowało się wiele malowideł i zapisów o produkcji lnu i jego wykorzystaniu przez starożytnych Egipcjan, a także przedstawień krosien, podobnych do używanych obecnie.

W epoce neolitu powstały najstarsze warsztaty tkackie - pionowy warsztat tkacki z prostą półniciełnicą rozdzielającą nici osnowy i bardo, czyli najprostszy poziomy warsztat tkacki. W epoce brązu powstało i rozwinęło się tkactwo tabliczkowe i naalbinding, czyli tkanie igłą, aczkolwiek trwają spory, czy naalbindingu nie należy zaliczyć raczej do dziewiarstwa. Czółenkowy poziomy warsztat tkacki wynaleziono prawdopodobnie dopiero w późnym średniowieczu. Poziome warsztaty tkackie praktycznie w niezmienionej formie dotrwały do współczesności i nadal są wykorzystywane w mniej rozwiniętych regionach świata lub do tkactwa artystycznego.

Pierwsze krosno mechaniczne powstało w 1785 r. i stało się przyczyną niepokojów społecznych wznoszonych przez ludzi którzy tracili pracę, połączonych z niszczeniem maszyn (buntury tkaczy). Na przełomie XVIII i XIX wieku Jacquard opracował krosno mechaniczne bez nicielnic z możliwością zaprogramowania (przy użyciu specjalnych kart perforowanych) powtarzalnego wzoru. Pod koniec XIX w. James Northrop skonstruował bezczółenkowe krosna automatyczne.

Surowcami, z których pierwotnie wytwarzano tkaniny były wyłącznie włókna naturalne, pochodzenia roślinnego - len, bawełna, pokrzywa i zwierzęcego - wełna owcza, kozia, wielbłądzia, lam. Później opanowano obróbkę jedwabiu. W XX wieku opracowano tworzywa sztuczne, które weszły do powszechnego użytku w latach 40. i 50. (nylon, bistor, sztuczny jedwab) i w latach 70. i 80. - Polar i Lycra.

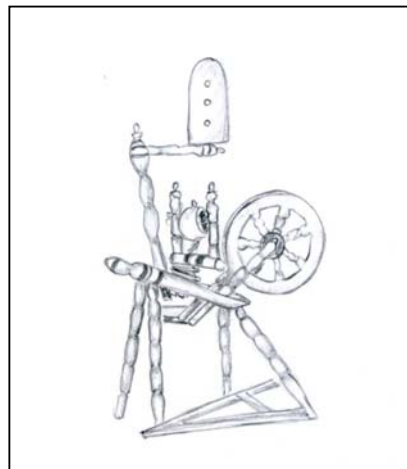
Tkactwo to najbardziej rozpowszechniona gałąź ludowej wytwórczości związanej ze strojem regionalnym i wnętrzem izby chłopskiej.



Nożyce do strzyżenia owiec

Warsztat tkacki - krosno

Krosna tkackie to urządzenia (maszyny) służące do tworzenia tkanin. Składają się między innymi z dwóch wałów, z których jeden służy do nawijania gotowej już tkaniny, drugi zaś do nawinięcia nici, stanowiących osnowę tkania. Oprócz tego elementami krosna są pedały (dwa lub więcej), służące do operowania warsztatem oraz nicielnice i płocha. Wyróżniamy przede wszystkim krosna poziome oraz pionowe, przeznaczone głównie do wyrobu tkanin dekoracyjnych, jak kilimy, gobeliny i dywany.



Kolowrotek (kółko)

Warsztat tkacki (patrz załącznik str. 33) składa się z dwóch połączonych ram, na których wspiera się cały mechanizm: wał tylny (nawój) z trybiastym kołem do nawijania osnowy przeniesionej ze snowadła, wał przedni do przejmowania wykonanej tkaniny, wał pomocniczy do naciągania i przesuwania tkaniny. **Nicielnice** z przewleczonymi niemi osnowy podwieszane są na wieszakach, a dołem podwiązane do pedałów (podnóżków). Do wyrobu płótna stosowano tylko dwie nicielnice, przy tkaninach o skomplikowanych wzorach liczba nicielnic dochodzi nawet do ośmiu lub dwunastu. Kolejną ważną część warsztatu stanowi **płocha z bidłem**, która służy do dobijania nitek wątku celem uzyskania należytej gęstości tkaniny. Niezbędnym elementem krosna jest czółenko tkackie. Do tkania kolorowych tkanin używano kilku czółenek. Tkanie polega na przesuwaniu czółenka z wątkiem przez **przesmyk (ziew)** z prawej ku lewej stronie i odwrotnie. Ziew tworzy się przez unoszenie w górę nicielnicy (po naciśnięciu podnóżka) z niemi osnowy (np. parzystymi), podczas gdy pozostałe nici (w tym wypadku nieparzyste), pozostają w dole. Następnie podnosi się drugą nicielnicę; i tak na przemian. Po każdym przerzuceniu czółenka, przecignięty wątek dobija się płochą z bidłem. Na tak przygotowanym warsztacie można było tkąć tkaniny lniane, lniano-bawełniane, lniano-wełniane, wełniane.

Czółenko tkackie, to element krosna tkackiego mechanicznie nie połączony z pozostałymi mechanizmami, będący przenośnikiem i „magazynem” wątku. Swą nazwę zawdzięcza temu, że kształtem przypomina czółno (łódkę). Wątek zmagazynowany jest w **nawoju** (na specjalnej cewce, lub w postaci bezcewkowej), umieszczonym wewnątrz czółenka. W zależności od numeru (grubości) przędzy, jest to kilkanaście lub kilkaset metrów nitki. Czółenko jest przerzucane z jednej strony przesmyku na drugą przez mechanizm przerzutowy. W czasie przelotu przez przesmyk, odwijający się z nawoju wewnątrz czółenka wątek, jest układany między nitkami osnowy, tworząc w ten sposób elementy tkaniny.

Osnowa i wątek

Osnowa to jeden z dwóch układów nitek tworzących tkaninę. Jest to układ (od kilkudziesięciu do kilku tysięcy) nitek biegnący wzdłuż tkaniny, prostopadle do wątku. Parametry osnowy są zależne od typu i przeznaczenia projektowanej tkaniny. Są wyliczone lub przyjęte na etapie projektowania tkaniny. W pierwotnych, prymitywnych urządzeniach do tkania **osnową** były pasma nici zawieszonych na poziomej belce wspartej na dwóch słupach. Ograniczało to długość wytwarzanej tkaniny do kilku metrów. Obecnie **osnowę** nawija (snuje) się na specjalnym, wielonitkowym nawoju zwanym nawojem osnowowym. Nawój osnowowy umieszczony jest na

wałku osnowowym. Jest to walek (wykonany z drewna lub z rury metalowej) o średnicy od 12 do ok. 20 cm z umieszczonymi w pobliżu obu końców metalowymi tarczami, zabezpieczającymi przed zsuwaniem się skrajnych nitek osnowy. Rozstaw tarcz zależny jest od szerokości osnowy. Obok tarcz umieszczone są dodatkowo, elementy hamulca osnowowego (bębny) lub specjalne sprzęgła do połączenia z mechanizmem zasilającym. W tkactwie tradycyjnym wątek całkowicie kryje osnowę, jej kolor nie ma zatem większego znaczenia.

Proces przygotowania osnowy nazywa się **snuciem** i odbywa się na maszynach zwanych **snowarkami**. Snucie odbywa się według dyspozycji snucia zawartej w **karcie osnowy**. Następnym etapem jest przewlekanie osnowy przez nicielnice i płoche. W produkcji dużych partii tego samego typu tkaniny stosuje się przywiązywanie lub przykręcanie osnów na krośnie. Może się to odbywać ręcznie lub przy zastosowaniu specjalnych wiązarek.

Osnowa na ramie - drewniana lub metalowa rama z gęsto rozmieszczonymi kołkami na dwóch przeciwległych (dolnym i górnym) bokach. Gęstość rozmieszczenia kołków jest uzależniona od gęstości osnowy. Między kołkami rozpina się jedną nitkę. Nitkę przywiązuje się na pierwszym dolnym kołku, owija na pierwszym górnym i z powrotem na drugim dolnym, itd. Rama ta jest jednocześnie urządzeniem do tkania. Wątek wprowadza się ręcznie i przybija specjalnym "widelcem". Ograniczony wymiarami ramy, rozmiar tkaniny powoduje, że sposób ten wykorzystują najczęściej, twórcy ludowi i artyści, do wykonywania między innymi gobelinów.



Kolowrotek do przędzenia

Wątek – to drugi układ nitek tworzących tkaninę, ułożony w tkaninie poprzecznie. Wprowadzany przez mechanizm przerzutowy, pomiędzy nitki osnowy, według założonego splotu i następnie dociśnięty do krawędzi tkaniny przez mechanizm bidłowy, tworzy element tkaniny.

Po zmianie położenia nitek osnowy, cykl wprowadzania wątku jest powtarzany. Wielokrotne powtarzanie tego cyklu, nazywa się właśnie tkaniem.

Sploty tkanin dekoracyjnych

Klasyczne tkaniny dekoracyjne, wykonane na krosnach tkackich, można podzielić z punktu widzenia technicznego na dwa główne działy:

- wyroby tkane, w których nici wątku przeplatają się z niemi osnowy, jak zwykle płótna, kilimy, gobeliny,
- wyroby wiązane, złożone z licznych, wystających ponad tkaninę węzłów, umieszczonych na nitkach osnowy.

Tkaniny ludowe i artystyczne

Tkaniny stanowią **wytwory sztuki użytkowej** niezbędne i występujące prawie zawsze i wszędzie. **Tkanina** to płaski wyrób włókienniczy powstający przez splecenie ze sobą prostopadłych układów nitek: osnowy i wątku, co odróżnia je zasadniczo od pozostałych wyrobów włókienniczych. Połączenie tych dwóch układów według określonego porządku, czyli splotu, tworzy **strukturę tkaniny**. Tkanina to wyrób najbardziej rozpowszechniony, mniej elastyczny niż dzianina i nierozciągliwy. Przędza użyta do wykonania osnowy i wątku posiada pewne cechy, które mają wpływ na właściwości wykonanej z nich tkaniny. Proces wytwarzania tkaniny nazywa się tkaniem i wykonywany jest na krosnach tkackich (ręcznych lub mechanicznych). Półproduktem do produkcji tkanin jest przędza tkacka.

Znane i popularne *pasiaki*, *kraciaki*, *szmaciaki* są symbolem przysłowiowej kolorystyki strojów polskiej wsi. Tkanina ludowa obejmuje swoim zakresem materiały dekoracyjne, jak *dywany*, *kilimy*, *plachty* oraz *materiały odzieżowe*. Charakterystyczny jest podział tkanin w zależności od ich reprezentatywności na **codzienne i odświętne** – bardziej bogate i efektowne. Wśród wzorów dominujących w tkaninie dekoracyjnej i odzieżowej, za najpopularniejszy należy uznać wzór w formie **pasków**. Innym, choć znacznie rzadszym motywem są kraty. Jako trzeci wzór znalazły zastosowanie motywy geometryczne: koła, łuki, „cebulki” oraz drobne kostki, zdecydowanie urozmaicające repertuar wzorów tkanin ludowych.

Tkaniny ludowe i artystyczne wytwarzane są najczęściej w sposób chałupniczy, ręcznie, na prostych, drewnianych warsztatach tkackich lub nawet na drewnianych ramach przy pomocy specjalnego grzebyka lub ciężkiego widelca. Surowcem do wykonywania takich tkanin jest średnio gruba, podwójna przędza lniana lub konopna na osnowę i bardzo gruba, pojedyncza, ręcznie przędziona, przędza wełniana na wątek. Jako wątek stosuje się również ścinki tkanin, futer, łodygi traw, słomę, trzcinę, pędy bambusa, a nawet cienkie listewki drewniane. Najczęściej stosowanymi w tych tkaninach splotami tkackimi jest splot płócienny lub skośny. Wspólną cechą tych tkanin jest wzór tworzony przez barwny, nitkowany (fakturowany) wątek. Wszystkie te tkaniny rozpoczyna się i kończy odcinkiem (ok. 2 cm) tkaniny, wykonanej wątkiem z takiej samej przędzy jak osnowa. Z wolnych końców osnowy wykonuje się frędzle. Ten typ tkanin produkują również małe zakłady rzemieślnicze.

Proste tkaniny ludowe:

Pasiaki - tkaniny o szerokości ok. 140 cm, wykonywane najczęściej chałupniczo, gdzie osnowa i wątek wykonane są z ręcznie przędzonej cienkiej wełny. Zastosowanie na wątek przędzy barwionej na różne kolory daje w efekcie tkaniny o poprzecznych pasach. Najczęściej stosowany jest splot skośny. Wzór tworzą zarówno osnowa jak i wątek. Zastosowanie – narzuty.

Chodniki – tzw. szmaciaki, tkaniny o szerokości od 60 do 80 cm. Na bazie lnianej lub konopnej osnowy, podwójnej lub potrójnej, przeplatany jest w splocie płóciennym wątek ze ścinków starych tkanin. Kolory układane są zupełnie przypadkowo, dając mieszaninę kolorowych poprzecznych kresek, lub grupami w jednym kolorze, dając efekt poprzecznych pasów. Wzór tworzy kolorowy wątek

Futrzaki – tkaniny o szerokości od 80 do 140 cm, o lnianej lub konopnej osnowie, podwójnej lub potrójnej. Wątek wykonany jest ze ścinków futer daje dość gruby wyrób o ciekawej kolorystyce i fakturze. Wzór tworzy puszysty wątek. Stosowane są jako narzuty, dywaniki itp..

Maty - dekoracyjne tkaniny w których osnowę stanowi mocna przędza lniana, natomiast jako wątek stosuje się różne materiały takie jak słoma, trzcina, bambus lub cienkie drewniane listewki.

Największe arcydzieła sztuki tkackiej: kilimy i gobeliny:

Sumaki – tkaniny o różnych wymiarach wykonane całkowicie z wełny, których cechą charakterystyczną jest reliefowa powierzchnia. Tworzy ją wzór wykonany z wątku haftującego. Osnowę i wątek wiążący wykonuje się z jednobarwnej przędzy podwójnej lub potrójnej, a wątek haftujący z grubszej, wielobarwnej przędzy pojedynczej. Wątek haftujący przeplata się nad czterema nitkami osnowy w prawo, następnie pod dwiema w lewo, dalej nad czterema w prawo, pod dwiema w lewo itd. Wątkiem tym wypełnia się tylko miejsca tworzące wzór na tle płótna z osnowy i wątku wiążącego. Po każdym wypełnieniu wszystkich elementów wzoru wątkiem haftującym przerzuca się wątek wiążący.

Kilimy płochowe – dekoracyjne tkaniny o dość dużej grubości tkane przy użyciu grubo przędzonej wełny (wątek) na lnianej osnowie. Każdy wątek przybijany jest do krawędzi tkaniny, która tworzy linię prostą, płochą. Stosuje się tu kolorowe geometryczne wzory. We wzorach nie występują praktycznie linie krzywe. Każdy wzór to zbiór większych lub mniejszych kwadratów (kostek). Linie ukośne wzoru mają formę schodków. Schodki są tym bardziej widoczne im grubszy zastosowano wątek. Wzór tworzy barwny wątek, całkowicie przykrywający nitki osnowy.

Kilimy grzebyczkowe – gobeliny – wielobarwne obrazy, tworzone są najczęściej z półproduktów podobnych jak kilimy płochowe, ale zupełnie inną techniką. Wzór tworzy barwny wątek, całkowicie przykrywający nitki osnowy, co jest nadrzędną zasadą przy tworzeniu tego typu wyrobu. Jeśli we wszystkich typach tkanin, wątek układa się poprzecznie wzdłuż linii prostej, to w gobelinie wątek jest układany w sposób pozornie chaotyczny, tworząc różne linie krzywe tzw. pagórki. Dlatego do przybijania wątku używa się specjalnego ciężkiego widelca. Do wytwarzania gobelinów stosuje się wątek wełniany lub jedwabny, o różnej grubości, barwiony na wiele odcieni kolorów. Daje to możliwość uzyskania "barwnych obrazów". Efekt podobny do grafiki rastrowej. W projektach gobelinów należy unikać długich linii pionowych, ponieważ pozostają wówczas nieprzewiązane nitki osnowy (dziury). Niektórzy twórcy pozostawiają takie

dziury, traktując je jako dodatkowy efekt artystyczny, inni ręcznie zszywają je od lewej strony. Gobeliny wykonywane w średniowieczu z cienkiej przędzy jedwabnej lub wełnianej, nazywano arrasami, tapiseriami lub oponami.

Dywany - za najbardziej charakterystyczne uznać należy wełniane **dywany dwuosnowowe** – z zasady dwubarwne, operujące stałą kompozycją, którą tworzą: bordiura, ciągnąca się wzdłuż brzegów oraz równomiernie rozłożone na całej płaszczyźnie dywanu ornamenty roślinne, geometryczne, zwierzęce, częstokroć przeplatane postacią ludzką. Charakterystyczna stylizacja, przyjmująca formy geometryczne, dyktowana jest przez odpowiednią technikę tkania.

Wszystkie tkaniny bez względu na to jak zostały wytworzone, muszą zostać poddane **procesowi wykończenia**. Polega on na usunięciu z powierzchni luźnych włókienek, praniu, czasem nakładaniu specjalnej apretury uszlachetniającej. W tym celu tkanina jest strzyżona lub opalana (usunięcie luźnych włókien), bielona (tkaniny lniane) prana, apreturowana (klejona), maglowana. Czasem w procesie wykończenia tkanina jest drapana (wytworzenie okrywy włosowej – welury drapane) lub barwiona.



Dywan wykonany na krośnie jednoosnowowym

IV. HAFCIARSTWO i KORONKARSTWO

Hafciarstwo i koronkarstwo należą do najżywotniejszych gałęzi artystycznego rękodzieła ludowego, dzięki adaptacjom artystycznych technik i wzorów ludowych do przedmiotów służących obecnie szerokim kręgom społeczeństwa, np. damskie bluzki, obrusy, bieźniki. Najlepiej rozwinięty haft występuje na Kaszubach, Kujawach, Pałukach, Podhalu, na Kurpiach, w Opoczyńskim. Koronkarstwo kwitnie u górali śląskich (Koniaków), w kurpiowskiej Puszczy Zielonej i w Bobowej (małopolskie).

Historia

Haftowanie ma długą i bogatą tradycję. Jej świadectwa można podziwiać i w muzeach sztuki, i w szafach naszych babek. Początki hafciarstwa sięgają starożytności, np. w starożytnym Egipcie stosowano do ozdoby szat techniką haftu krzyżykowego i łańcuszkowego. W wielowiekowej ewolucji wytworzył haft niezliczone odmiany: od najprostszych do coraz bogatszych, wykonywanych różnorodnymi technikami, dostosowanymi do różnych materiałów i przeznaczeń. W Europie Zachodniej i w Polsce haft jest znany od wczesnego średniowiecza. W Polsce haft ludowy służył prawie wyłącznie jako ozdoba stroju i związany był z dekoracją koszul, fartuchów, chustek, gorsetów, kaftanów, sukman, spodni, kozuchów. Nie znane były bowiem w naszej kulturze żadne haftowane makaty czy inne przedmioty dekoracyjne zdobione haftem. Rodzaj polskiego haftu związany był z odmianą stroju, na którym występował. Służył on zbytkowi, dlatego jest wyrazem świadomości artystycznej i zapotrzebowania artystycznego ludu polskiego.

Najstarsze **hafty romańskie** w Polsce, odnajdywane podczas prac wykopaliskowych w grobach biskupów i opatów zachowały się w szczątkowym stanie. Kroniki wspominają o bogatych tkaninach, które dwór polski darował obcym klasztorom. **Haft średniowieczny** ograniczał się wyłącznie do zdobienia szat liturgicznych. Hafciarze posługiwali się wówczas techniką płaskiego kładzenia barwnych nici jedwabnych obok siebie, co odpowiadało traktowaniu płaszczyzny przez malarza. Hafciarza nazywano w średniowieczu „*acupictor*”, czyli „malarz igłą”. Szerszy rozwój hafciarstwa w Polsce nastąpił w epoce **renesansu**. Obok hafciarstwa kościelnego pojawiła się moda na bogato zdobione suknie kobiece. Haftowane jedwabiem ornamenty i wzory przetykane były gęsto perłami i półszlachetnymi kamieniami. W XVII wieku w czasach **kontrreformacji** rozwinęło się hafciarstwo kościelne (szaty liturgiczne). Dominował wówczas haft wypukły o motywach ornamentacyjnych. W 1689 roku powstał w Polsce, w Krakowie, pierwszy cech hafciarzy. Około połowy XVII wieku pojawiła się moda zdobienia haftem przedmiotów wchodzących w skład wyposażenia wojskowego. Haft ten naśladował **motywy orientalne** – tureckie. Początkowo w XVIII wieku dominowało hafciarstwo operujące złotą nicią i wypukłym ornamentem. W połowie tegoż wieku powrócono do haftowania paradnych strojów kobiecych z dominującym **motywem roślinno-kwiatowym** o zharmonizowanych barwach. Za czasów stanisławowskich panowała moda haftowanych fraków i kamizelek według wzorów francuskiej mody. Wzory haftów o motywach roślinno-kwiatowych przeniknęły do sztuki ludowej, stając się czymś swojskim i rodzimym w różnych rejonach Polski. W połowie XIX wieku haft odzyskał znaczenie, na zawsze jednak stracił dawną świetność i wysoki poziom artystyczny.

Podział i podstawowe techniki haftu

Haft to wzór, ornament wykonywany nićmi na tkaninie lub skórze, igłą albo szydełkiem, ręcznie lub maszynowo, różnymi technikami; oprócz nici (jedwabnych, lnianych, wełnianych, złotych, srebrnych) do haftu używano również pereł, paciorków szklanych, blaszek, sprężynek (bajorek) i różnego rodzaju kamieni szlachetnych i półszlachetnych.

Jest wiele **rodzajów haftów**, a w każdym rodzaju występują różne ściegi i ich zestawienia tworzą czasem ciekawe, bogate ornamenty zdobnicze. **Haft dzieli się na 4 grupy: płaskie, wypukłe** (np. haft angielski), **ażurowe** (np. haft richelieu) i **nakładane** (aplikacja). Technika haftu wykonuje się nawet obrazy. W dobie masowej standardowej produkcji rodzi się naturalna tęsknota za wyrobami oryginalnymi, niepowtarzalnymi. Własnoręczne wykonywanie robótek ręcznych ma i ten walor, że dostarcza relaksu, koi nerwy, rozwija wrażliwość artystyczną. Haftowanie jako dziedzina spełniająca przede wszystkim funkcje dekoracyjne jest furtką do prawdziwej sztuki. Dojrzałe wytwory hafciarskie odznaczają się niezrównanym artyzmem. Nawet mało doświadczona hafciarka posługująca się gotowymi wzorami i podstawowymi ściegami potrafi typowy wyrób przemysłu zmienić w przedmiot pełen indywidualnego wyrazu. Hafty ludowe dzielą się na **hafty liczone i hafty swobodne**, które nie opierają się na wcześniej wykonanym projekcie wzoru lecz powstają bezpośrednio w czasie haftu. Polski haft ludowy dzieli się na szereg odmian regionalnych, różniących się między sobą kolorystyką, motywami wzorów i techniką wykonania.

Haftowanie to sztuka pełna małych tajemnic. Aby wykonać rzecz naprawdę ładną, nie wystarczą dobre chęci. Ładne haftowanie wymaga dokładnego wykonywania ściegów, umiejętnego łączenia elementów haftu, ciekawego komponowania całości wzoru, właściwego dobierania grubości i koloru nici do rodzaju tkaniny.

Podstawowe techniki haftu:

Haft krzyżykowy to najbardziej popularna technika. Najważniejsze jest, że górny ścieg krzyżyków musi iść zawsze w jednym kierunku, to znaczy, że wszystkie krzyżyki muszą mieć kierunek skosu taki sam – albo prawy, albo lewy. Krzyżyki robi się dwoma sposobami: cały krzyżyk od razu, od strony lewej ku prawej po przekątnej splotu materiału; bądź wzdłuż materiału, haftując dwufazowo: najpierw cały rząd półkrzyżyków w jednym kierunku, następnie w tym samym rzędzie z powrotem tak, aby każdy półkrzyżyk był uzupełniony półkrzyżykiem o odwrotnym pochyleniu. Decydując się na tę technikę należy zawsze dobierać taki materiał i takie nici, aby ściegi krzyżyków były gęste, a tkanina była nimi w całości pokryta.

Ze ściegów krzyżykowych można tworzyć i samoistne motywy i zapełniać płaszczyzny wzorów oraz wykonywać różnobarwne szlaczki. Wykonuje się je na tkaninach o wyraźnej strukturze tkania, regularnej fakturze o policzalnych nitkach. Decydując się na wyszywanie tym ściegiem należy dobrać taki materiał i nici, aby ściegi krzyżyków były gęste, a tkanina była nimi w całości pokryta.

Ścieg krzyżykowy pozwala przenieść wzory na klasyczne płótno typu Aida (materiał tkany po cztery nici, z wyraźnymi odstępami pomiędzy pasmami), na len czy jutę. Haftując na tkaninach, których nitki są niepoliczalne (jeans, aksamit czy dzianina) używa się kanwy zdejmowanej po wykonaniu haftu.

Haft przewlekany wykonuje się licząc nitki zarówno osnowy, jak i wątku. Jest to haft pełny, w którym ścięgi układają się równolegle, gęsto, w regularnych odstępach. Ścięgi są oddalone o jedną lub dwie nitki tkaniny. Przewlekanie wykonuje się od strony lewej do prawej. Przewlekanie można również wykonywać nitkami wysnutymi z danego materiału, zwłaszcza jeśli się chce by otrzymany wzór był plastyczny.

Mereżka cerowana to technika haftu ażurowego. Mereżki robi się bądź jako motyw główny, bądź jako uzupełnienie innych wzorów lub technik. Można ją wykonywać na wszystkich dostępnych materiałach, należy tylko odpowiednio dobrać do nich rodzaj i grubość nici. Przystępując do wykonania mereżki cerowanej, należy wysnuć nitki z tkaniny, zawsze jednak w jednym kierunku. Przy haftowaniu mereżki cerowanej stosuje się ramkę.

Haft ażurowy różni się od mereżki cerowanej tym, że nitki wyciąga się w obu kierunkach. Jest to haft bardzo pracochłonny, wymagający wiele uwagi i dokładności. Ścięgi stanowiące bezpośrednie elementy tego haftu to przede wszystkim ścieg konturowy i okrętka.

Przygotowanie i wykonanie

Przed przystąpieniem do haftowania należy zdecydować się na **jedną z technik haftu** i do niej dostosować odpowiedni materiał (tkaninę). Nici do tkania należy dostosować do grubości tkaniny. **Do pracy potrzebne są:**

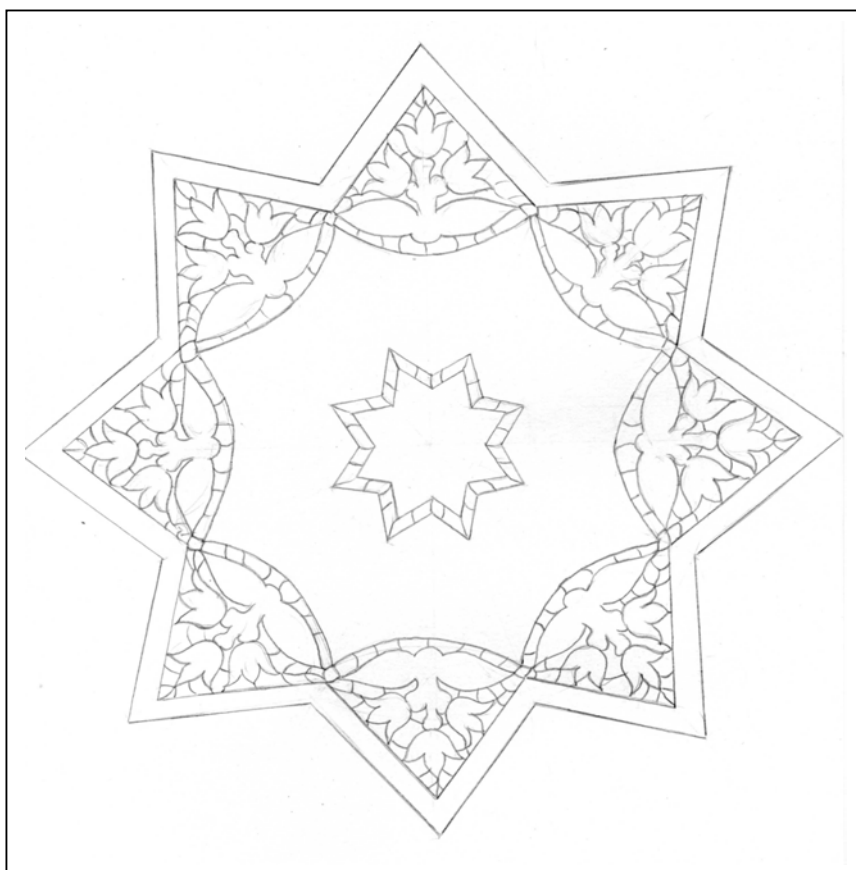
- igła odpowiednio dobrana do grubości nitki, którą wykonywany jest haft. Igła z tępym końcem i długim uszkiem potrzebna jest do haftu na dzianinie,
- napałek
- nożyczki
- szpilki,
- kalka techniczna, kreślarska lub cienki przebitkowy papier, kalka ołówkowa,
- miękki ołówek,
- ramka do wyszywania lub tamborek, na którym napina się tkaninę i umocowuje zewnętrzną częścią ramki.

Duży wpływ na ostateczny efekt pracy hafciarki ma tkanina, na której haft jest wykonany i nici. Najwygodniej jest używać tkanin o wyraźnym, prostym splocie. Do haftowania na materiałach cienkich używa się muliny, atłasku i jedwabiu, zaś na tkaninach grubych - kordonku, włóczki wełnianej lub wełnopodobnej, lasety i nici lnianych. Dobre nici do haftu muszą mieć trwałe kolory. Materiał może być w kolorze białym, szarym lub jasnokremowym. Ważne jest jednak, aby nitki wątku i osnowy były tej samej grubości, wówczas wysokość i szerokość krzyżyków jest jednakowa, co wpływa na estetyczny wygląd haftu. Jeśli nitki wątku i osnowy są różnej grubości, staranne wyhaftowanie równych krzyżyków jest zupełnie niemożliwe.

Haft richelieu

Kolebką **haftu richelieu** (czyt. ryszelie) były okolice Wenecji we Włoszech, dlatego nazywa się go również haftem weneckim. Największym powodzeniem cieszył się jednak we Francji. Jego znawcą i miłośnikiem był książę Armand Jean Richelieu, kardynał i pierwszy minister Ludwika XIII. Zdobiał on nim prawie wszystkie swoje szaty, dlatego później nazwano go od jego nazwiska haftem richelieu. Naśladując kardynała, cały dwór królewski upodobał sobie ten ażurowy haft. Od Francji stopniowo przejęły go inne kraje Europy. Do Polski dotarł na początku XX wieku. Zdobiono nim przede wszystkim bieliznę stołową i pościelową. W okresie międzywojennym haft richelieu wyszedł z mody. Dzisiejsze czasy są życzliwsze dla tej techniki haftu.

Haft richelieu ze względu na swoją niepowtarzalną urodę nadaje się nie tylko na serwetki czy obrusy, ale także na kołnierzyki, mankiety, wstawki do bluzek i sukienek. Ponadto haftem tym można ozdobić wiele przedmiotów użytkowych, np. różnego rodzaju saszetki na drobiazgi, abażury lamp czy okładki na książki. Wszystko zależy od inwencji artystycznej i fantazji hafciarki. Klasyczny haft richelieu jest biały lub jednobarwny. Tak wygląda najefektowniej.



Haft richelieu

Historia koronek

Koronka późno przedostała się do kultury ludowej, zachowując przeważnie wiele z pierwotnego charakteru. Aczkolwiek stopniowo każdy z regionów, w którym powstawały koronki, wypracował swój własny, oryginalny styl - stąd też powstały **nazwy poszczególnych typów koronek**, które identyfikują ich geograficzne pochodzenie.

Koronka zagościła w Polsce w XVI wieku dzięki królowej Bonie, która sprowadziła z Włoch nauczycieli tej techniki. Do jej popularyzacji przyczynił się ogromny popyt na ozdoby do szat dworskich oraz strojów liturgicznych. Rozwój trwał aż do początku XIX wieku, kiedy to z chwilą rozpowszechnienia się maszyn do wyrobu koronek i powstania fabryk - rękodzieło znacznie podupadło. **Renesans koronek w Polsce** przypadł na koniec XIX wieku - w 1883 roku została otwarta Krajowa Szkoła Koronkarska w Zakopanem, będąca jedną z pierwszych na świecie szkół zawodowych dla kobiet. Pomysłodawczynią i główną fundatorką była Helena Modrzejewska, a celem szkoły było uczenie zawodu ubogie góralki oraz stworzenie regionalnego stylu rękodzieła. Przez ponad 120 lat istnienia szkoły wykształcił się piękny styl koronek zakopiańskich. W 1899 roku podobna placówka powstała w Bobowej, gdzie technika wyrobu koronek była bardzo rozpowszechniona, szkoły powstały też w innych miastach Galicji - między innymi w Krakowie. Obecnie regionem skupiającym najwięcej polskich koronczarek jest Bobowa, która aktywnie kultywuje ponad stuletnie tradycje.

Charakterystyka i podział koronek

Ludowe koronki rozpowszechniły się na wsi na przełomie XVII i XVIII wieku, jako elementy bezpośrednio związane ze strojem ludowym. Były to przede wszystkim „czołka” – wąskie obcisłe czepeczki, niewidoczne pod chustą. Koronkami szydełkowymi ozdabia się do dziś bieliznę stołową, wykonuje się z nich swetry, firany, chusty, narzuty, kapy. Często stanowią one dodatek do damskich ubiorów.

Koronki to wyroby ażurowe, które ze względu na technikę tworzenia można podzielić na :

- **koronki dziane** - koronki wykonywane na bazie tiulu, ze wzorami tworzonymi przez osobny układ nitek,
- **koronki haftowane** - koronki wykonywane na delikatnej tkaninie pokryte wzorem haftowanym,
- **gipiury** - koronka wykonana jak wyżej, z tym że specjalna tkanina zostaje w dalszym procesie wytrawiona (zostaje sam haft),
- **koronki klockowe** - należą do najciekawszych i najtrudniejszych technik rękodzieła artystycznego, a ich historia sięga XV wieku. Koronka wykonywana przez wzajemne okręcanie i przeplatanie się nitek tak, jak koronka wykonywana ręcznie (na tzw. klockach).

Koronki szydełkowe możemy podzielić na:

- **Wstawki** – są to określonej szerokości koronki, w których powtarza się jeden motyw tyle razy, ile potrzeba na długość wstawki. Z wzorów tych można korzystać również przy wykonywaniu rzeczy dużych — wtedy trzeba powtarzać, stosownie do potrzeby, motyw

poprzeczny do odpowiedniej szerokości wyrobu, jak i motyw podłużny — do odpowiedniej jego długości.

- **Obszywki** - koronki, którymi obszywa się po ich zrobieniu brzegi wyrobów lub od razu szydełkuje na obrębnym brzegu. Wtedy powtarza się wielokrotnie motyw poprzeczny.
- **Naszywki** - koroneczki, które robi się w poprzek, a więc można robić dowolnej długości; po zrobieniu naszywa się je na gotowy wyrób.

Wiadomości techniczne

Do wykonywania koronek szydełkowych potrzebne są mocne **nici** (gładkie i dobrze skręcone). Do koronek delikatnych używa się nici cienkich; do obrabiania brzegów chusteczek lub kołnierzyków można użyć zamiast cienkiego kordonka - nici bawełnianych do szycia maszynowego. Grubsze nici stosuje się do większych wyrobów - kap, firanek, ubiorów. Im nici cieńsze, tym koronka delikatniejsza.

Szydełko powinno być dopasowane grubością do grubości nici i dobrze wygładzone, aby nie zadzierało nici. Do nici cienkich używa się szydełek cienkich, stalowych o bardzo małym haczyku. Do grubszych nici mogą być szydełka z mas plastycznych lub drewniane o większym haczyku.

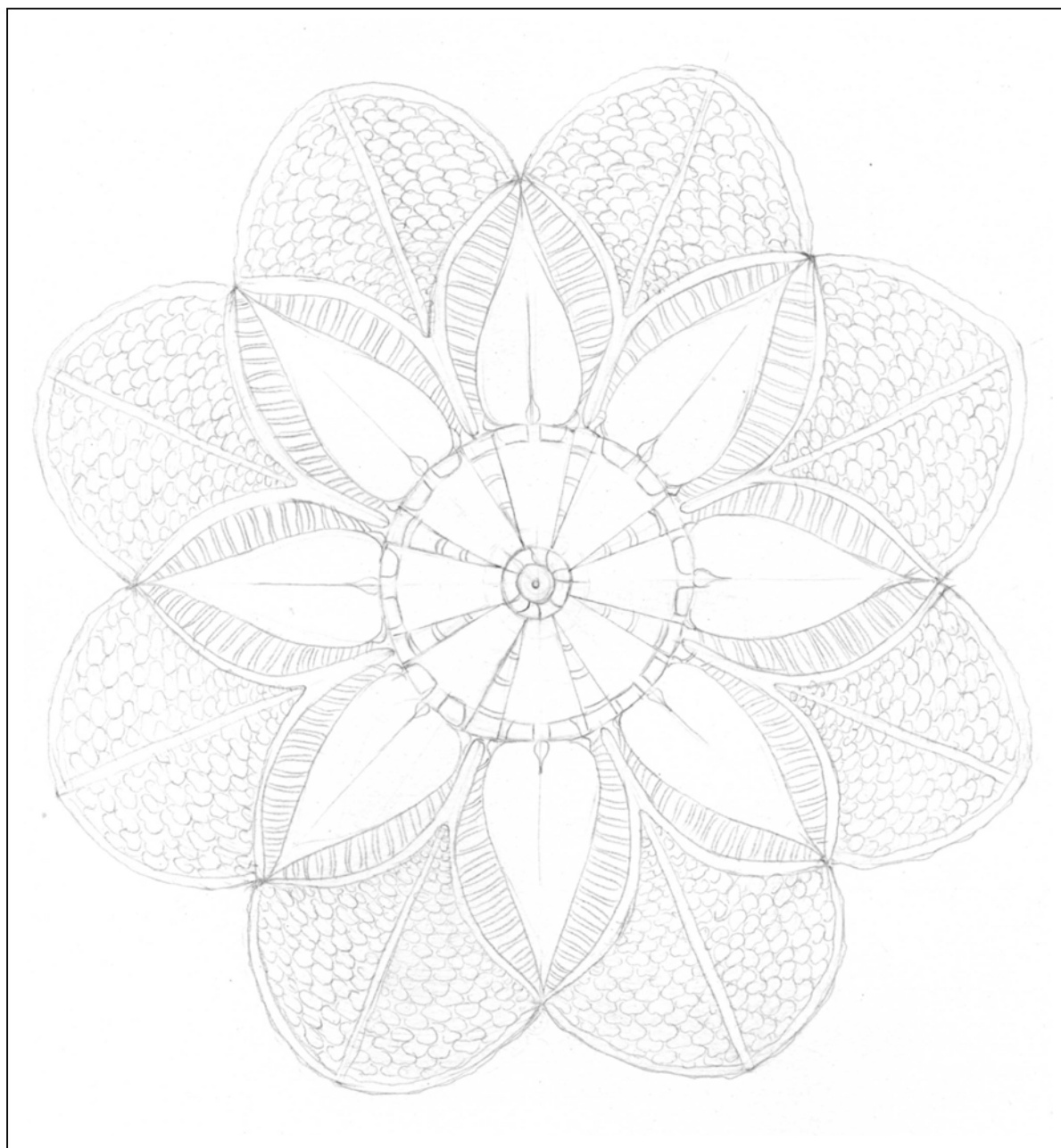
Haczyk powinien mieć szpic tylko lekko zaokrąglony, co ułatwia pracę, gdyż sploty koronkowe kordonkowe robi się dość ściśle, a oczka łańcuszka tylko tak duże, aby szydełko wklute w oczko do następnego splotu mogło przez nie przejść. Tak przerabiane koronki zachowują swój kształt i wzór, a w użytkowaniu i konserwacji nie „rozchodzą się”. Szpic haczyka ma tu więc dość duże znaczenie. Do robot szydełkowych potrzebne są także małe **nożyczki**.

Sploty szydełkowe są wkluwane lub dziergane. Wkluwanie polega na tym, że dla przeciągnięcia nici wkluwamy szydełko w oczko łańcuszka, dzierganie zaś - kiedy przeciąganie nici szydełkiem odbywa się pod łańcuszkiem lub między dwoma uprzednio wykonanymi splotami. **Oczko łańcuszka** - występuje właściwie w każdym splotcie, każdy bowiem splot ma w zakończeniu oczko łańcuszka. Są dwa rodzaje oczek łańcuszka - występujące samodzielnie, tzw. oczko w powietrzu i oczko w zakończeniu splotu.

Rozpoczynając pracę wybieramy **model**. Jeżeli zmieniamy materiał lub rodzaj szydełka powinniśmy zrobić próbkę obliczeniową, jest to ważne przy modelach do noszenia, gdyż ma to bezpośredni wpływ na użyteczność naszej pracy. W innych przypadkach powinniśmy zastanowić się czy zmiana wielkości i grubości naszego modelu nie zmieni koncepcji wykonywanego przez nas dzieła. Oczywiście możemy w trakcie pracy improwizować, ale dla mniej wprawnych szydełkowiczek i przy skomplikowanych wzorach może się okazać, że nasza praca się nie uda. W tym celu wykonujemy próbkę. Należy ją wykonać zgodnie z podanym wzorem podstawowym. Robimy ją o wymiarach 15x15 cm. Z tekturki lub innego tworzywa sporządzamy szablon o wymiarach 10x10 cm. Ten szablon przykładamy do próbki i liczymy oczka i rzędy. Jeżeli będziemy mieli mniej oczek i rzędów należy przerabiać cieńszym szydełkiem, jeżeli zaś więcej należy przerabiać grubszym szydełkiem.

Jeśli robimy oczka zbyt luźno robótka ulega fałdowaniu, należy wówczas przerabiać mniej oczek niż podaje opis. Jeżeli zaś robimy oczka zbyt ciasno praca marszczy się, wówczas powinniśmy zwiększyć odpowiednio liczbę oczek.

Są dwa **sposoby trzymania szydelka** i wybór nasz zależy tylko od tego jaki nam układ pasuje. Możemy trzymać szydełko jak ołówek lub jak druty. Pamiętać musimy, że nasze szydełko i materiał z którym pracujemy powinien nam się układać w rękach. Również dobór szydelka nie powinien nam sprawiać problemu przy pracy. Robienie najcieńszym szydełkiem swetra z grubej włóczki jest wykonalne, ale niestety niepraktyczne.



Koronka wykonana na szydelku

V. KOWALSTWO

Kowalstwo artystyczne dawniej i dziś

Wyroby metalowe w polskiej sztuce ludowej nie mają wielkiego znaczenia i w zestawieniu z innymi krajami są raczej skromne. Polska wieś od dawna znała wyroby z żelaza, lecz ze względu na wysoką cenę stosowała je bardzo oszczędnie. O **artystycznym kowalstwie** ludowym można mówić od przełomu XVIII i XIX wieku. W drugiej połowie XIX wieku szybko rozwijający się przemysł hutniczy zaczął dostarczać coraz więcej surowca, co spowodowało potanie wyrobów żelaznych. Nastąpił wówczas rozkwit ludowego kowalstwa, gdyż coraz większe zapotrzebowanie na jego wyroby spowodowało wzrost liczby kuźni na wsi. Na Podlasiu i Lubelszczyźnie tradycja ludowego kowalstwa artystycznego utrzymała się do dnia dzisiejszego. Kowalstwem zajmowali się rolnicy, traktujący to zajęcie jako dodatkowe źródło dochodu, lub bezrolni, dla których praca w kuźni była jedynym źródłem utrzymania. **Kowalstwo** wiejskich kowali znających tradycyjne wyroby i zdobnictwo mamy po kilku w różnych regionach kraju. Ostatnio wzrasta zainteresowanie tą dziedziną rzemiosła, ze względu na pojawiające się coraz częściej zamówienia na wyroby kowalskie. Współcześni kowale prezentują dobry poziom artystyczny, często wykorzystują tradycyjne formy i ornamenty, ale obserwuje się także tendencje do naśladownictwa wyrobów kowali miejskich.



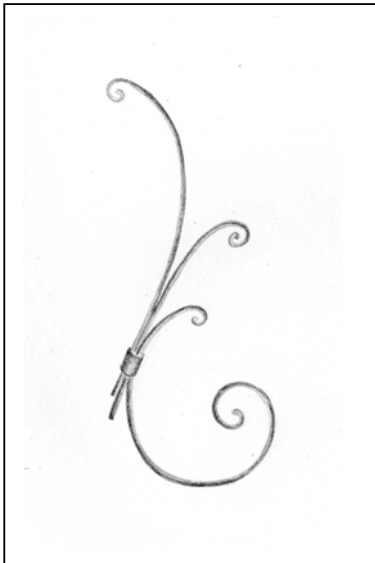
Gwoździe

Dawniej w kuźniach podstawowym surowcem było stare żelazo, czyli „szmelc”, natomiast od połowy XIX wieku działali handlarze – nakładcy, którzy dostarczali kowalom żelazo, a odbierali gotowe wyroby. Kowale wiejscy stosowali tzw. żelazo *miękkie* o małej zawartości węgla, które daje się łatwo obrabiać po nagraniu w ogniu i można je spajać przez zgrzewanie, oraz *twarde* z większą zawartością węgla, trudniejsze w obróbce, ale za to nadające się do wyrobu narzędzi rolniczych.

W literaturze ludzi zajmujących się ludowym kowalstwem artystycznym dzieli się na **ślusarzy** – pracujących „na zimno” tzn. obrabiających metale w stanie zimnym przy pomocy narzędzi skrawających lub innych oraz **kowali**, formujących żelazo „na gorąco”. W praktyce podział ten nie miał jednak większego znaczenia.

Warsztat kowalski i techniki używane w kowalstwie artystycznym

Miejscem pracy kowala była **kuźnia** - wolnostojący budynek, usytuowany z dala od innych zabudowań ze względu na niebezpieczeństwo pożaru, często na skrzyżowaniu dróg. Wzdłuż frontowej ściany kuźni znajdowały się wsparte na słupach lub podwieszane podcienie, które umożliwiały kowalowi wykonywanie niektórych czynności przy niesprzyjających warunkach atmosferycznych. Na środku kuźni, na drewnianym klocku zamocowane było **kowadło**. Zwykle w rogu kuźni znajdowało się **palenisko** połączone dawniej z **miechem**, a obok paliwo (węgiel drzewny i kamienny). Ściany obiegały półki i żerdzie, na których znajdowały się liczne narzędzia potrzebne do obróbki żelaza: kleszcze, młotki, pilniki, przecinaki, gwintownice, gwoździownice, itp. W kuźni stał również duży stół z przymocowanym **imadłem**, a na specjalnym stoliku narzędzia potrzebne do podkuwania koni.



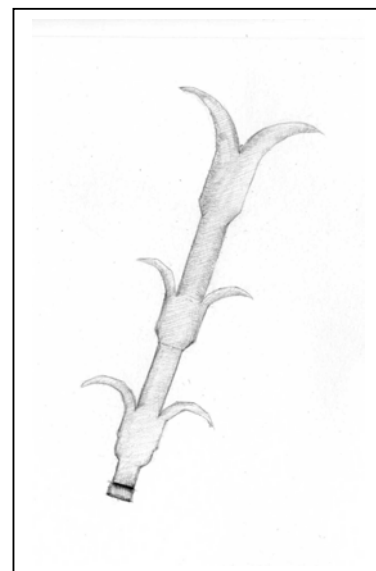
Fragment metalowej ozdoby

Kowal przy produkcji żelaznych wyrobów stosował następujące techniki : *zgrzewanie, nitowanie, łączenie żelaznych części przy pomocy śrub, lutowanie, spawanie*, a do zdobienia - technikę *trybowania i stempelkowania* różnymi stemplami.

Celem **zagrzewania** żelaza jest doprowadzenie go do stanu plastycznego, umożliwiającego formowanie na kowadle uderzeniami młota. Poszczególne rodzaje stali zależnie od swej twardości wymagają do kucia odpowiednich dla nich temperatur nagrzania. Kształtowanie formy podczas kucia na kowadle polega przede wszystkim na wydłużaniu lub zgrubianiu poszczególnych części wykonywanego przedmiotu, gięciu i rozklepywaniu, skręcaniu i wygładzaniu. Szczególnie trudną i ważną czynnością przy obróbce żelaza jest łączenie ze sobą poszczególnych części. Tradycyjną formą jest **zgrzewanie**, czyli skuwanie na kowadle w jedną całość dwu części zagrzanego do odpowiedniej temperatury żelaza. Inny sposób stanowi **nitowanie** - polega to na tym, że w dwóch mających przylegać do siebie kawałkach wybija się lub przewierca otwory. Zostaje przez nie wetknięty żelazny nit, którego obydwa końce są rozklepywane. Kolejnym sposobem wiązania ze sobą elementów składowych jest **łączenie za pomocą skuwki** – specjalnej opaski. Stosowane jest również **łączenie za pomocą śrub**.

Charakter artystyczny nadaje kowal swym wyrobom poprzez odpowiednie *wycinanie, wyginanie, skręcanie, rozklepywanie lub zgrubianie* poszczególnych części. Dzięki takim zabiegom powstaje ogromna różnorodność kształtów. W większości przypadków dekoracyjne opracowywanie formy przedmiotu posiada charakter abstrakcyjny, geometryczny. Zdarza się, że kowale sięgają do motywów roślinnych, zoo- i antropomorficznych.

Z technik zdobienia zaliczamy: wykonywane na ciepło lub zimno „**trybowanie**” – wkleśło-wypukłe modelowanie blach, stosowane w Polsce od średniowiecza, **azurowanie**, czyli komponowanie dekoracji złożonej z otworów o różnych kształtach za pomocą przecinaka i pilnika, **ornamentowanie rytem** wykonanym stalowym rylcem. Najbardziej rozpowszechnione w kowalstwie ludowym jest wybijanie ornamentu za pomocą tłoczków – **stempli**. Przy zastosowaniu tej techniki wzór na żelazie powstaje przy użyciu stempli, które posiadają bądź kształt walcowatego dłuta, bądź formę młotka osadzonego na drewnianym trzonku. Specjalne stemple służą do wybijania takich wzorów, jak „pazurków”, „śrubek”, „gwiazdek”, które układane są najczęściej rytmicznie bądź symetrycznie, a w wyjątkowych przypadkach asymetrycznie (przy wzorach roślinnych). Wybijanie wzoru za pomocą stempli odbywa się na żelazie zagrzanym lub zimnym. Z technik zdobniczych należy wymienić jeszcze nakładanie – wycięte z żelaznej blachy elementy o kształtach dekoracyjnych nakłada się na wykonany przedmiot i przymocowuje nitami. Dla **zabezpieczenia żelaza od korozji**, a także nadania mu bardziej estetycznego wyglądu, kowale pokrywali swoje wyroby smołą. W nowszych czasach stosuje się olej lniany bądź zużyty maszynowy. Spotyka się również malowanie żelaza farbą olejną.



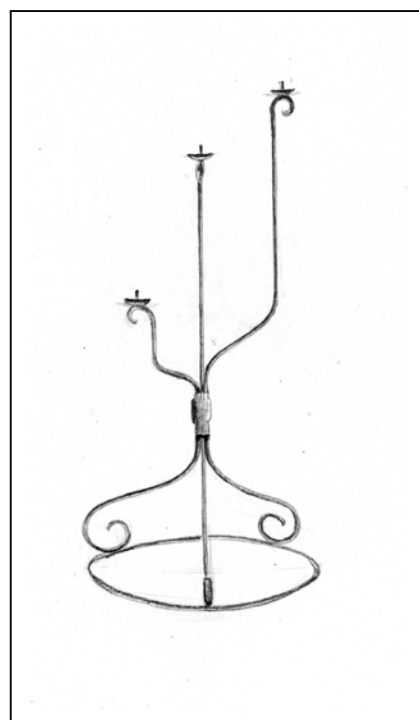
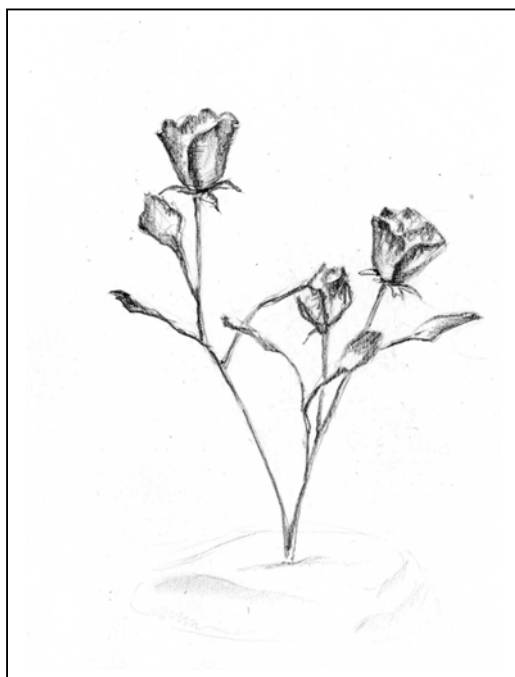
Metalowe okucie

Wyroby kowalstwa artystycznego

W porównaniu z Europą Zachodnią rzadkie są w naszej kulturze kute wota żelazne, kute kogutki i emblematy religijne, umieszczane przeważnie jako zakończenia na dachach kapliczek przydrożnych. Naszą osobliwością i głównym wytworem kowalszczyzny artystycznej są ozdobne **okucia wozów**. O rozwoju ludowego kowalstwa zdecydowała, według Romana Reinfussa, tzw. robota polska, która wyparła „niemiecką robotę”; w zakres tej dziedziny rzemiosła wchodziła przede wszystkim produkcja krat okiennych, wszelkich okuć, zamków, sygnatur, krzyży oraz biżuterii. Wśród krat wyróżniają się: proste, złożone z jednego dłuższego pręta przeciętego krótszym, kraty krzyżowe bądź pręty żelazne z zadziarami w formie kotwicy, określane w Krakowskiem i Rzeszowskiem jako „kotwiczki” lub „raki”, na Podhalu — „zębate kraty”, oraz tzw. broniki, należące do najozdobniejszych krat.

Do pracy kowali należało również wykonywanie zawiasów, wśród których wyróżniają się zawiasy pasowe, esowe i krzyżowe oraz różnorodnych zamków i zasuw, wykładek na drzwi i okuć. Najefektowniejsze okucia, oprócz koronkowych i bardzo dekoracyjnych, znanych z kufrów ludowych, otrzymywały — dziś już rzadko stosowane — oparcia na bryczkach przeznaczonych na świąteczne wyjazdy do kościoła czy do miasta. Okucia te zdobione były motywami rozet i esownic, zawsze bardzo dekoracyjnych.

Obok sygnatur, na specjalną uwagę zasługują żelazne krzyże, umieszczane na grobach, kapliczkach i słupach lub drewnianych krzyżach przydrożnych. Krzyże dawały kowalom możliwości maksymalnego wykazania się fantazją i umiejętnościami artystycznymi. Oprócz najprostszych form, o dwóch, skromnie przecinających się ramionach, krzyże otrzymywały niekiedy, w zależności od fantazji autora, dodatkowe promienie falowe, nacięcia, trójliście, serca na końcach poszczególnych ramion, co dawało często efekty wręcz koronkarskiej roboty.



Przykłady wyrobów kowalstwa artystycznego

VI. MALARSTWO NA SZKLE

Dawne malarstwo na szkle

Malarstwo na szkle jest sztuką bardzo starą i wykorzystywaną zarówno do zdobienia szkła dekoracyjnego (obrazki, butelki itp.) jak i szkła użytkowego (wazony, szklane tace, szklanki, półmiski). Jego centrum stanowił czeski przemysł szklany, istniejący już w połowie XIV wieku, a silnie rozwinięty na przestrzeni XVI-XVIII wieku, dzięki włoskim mistrzom rozpowszechniającym nowe metody. Pierwsze informacje o oficjalnym malarstwie polskim na szkle pochodzą z XV wieku, głównie z Krakowa. Obrazy na szkle w pierwszej fazie swojego istnienia służyły jedynie ludności miejskiej, przechodząc stopniowo w XVIII wieku na wieś. Obrazy produkowali obraznicy, którzy zdołali poznać i opanować proces przyrządzania farb i spoiw oraz technikę malowania. Obrazy cechowała przede wszystkim ekspresja barw, dynamika kompozycji, pewność rysunku, płaskość i dekoracyjność ujęcia, a także przerost ornamentyki, traktowanej niezależnie od tematyki. Obrazy wieszano u powały izby, jeden obok drugiego, traktując je jako najważniejszy element wystroju wnętrza. Zmierzch malarstwa na szkle przypada na lata 1870-1880. Przestało ono wówczas zaspokajać potrzeby wiejskich odbiorców, zastępowane wizerunkami przedstawień otoczonych szczególnym kultem. W latach trzydziestych XX wieku malarstwo na szkle przyjęło formę wyraźnie już stylizowaną, której kontynuację stanowi współczesna nam sztuka.

Obok bardzo **bogatej tematyki**, obejmującej licznych świętych, w polskim malarstwie na szkle występowały dwa podstawowe tematy świeckie – z Janosikiem i jego żoną Freierką oraz z grupą zbójników. Niezależnie od lokalnych cech poszczególnych twórców i grup obrazów na szkle powtarzają się takie **cechy**, jak: dynamiczna kompozycja, ruch, ożywienie postaci, ekspresja, nakładanie intensywnych i ostrych farb. Najbardziej typowe jest dążenie do maksymalnej dekoracyjności, płaszczyznowości, stylizowania elementów ornamentyki.

Przygotowanie warsztatu malarskiego

Malowanie na szkle wymaga ze względu na swoją specyfikę odpowiednio przygotowanego **warsztatu do pracy**. Biorąc pod uwagę, że pracujemy z farbami należy stół na którym malujemy całkowicie zabezpieczyć ceratą. Dobrze jest też zabezpieczyć odzież. Ponieważ farby do szkła posiadają właściwości toksyczne wskazane jest malowanie w pomieszczeniu posiadającym odpowiednią wentylację. Stół do malowania powinien być na tyle wygodny, aby swobodnie można było ustawić na nim potrzebne przybory.

Podstawowe przybory potrzebne nam do malowania na szkle:

- papier do kopiowania wzorów,
- pędzle artystyczne do malowania na szkle (różne rodzaje - wskazane oczywiście są te najcieńsze, by jak najprecyzyjniej malować najmniejsze elementy obrazu; po zakończonej pracy pędzelki należy wyczyścić w terpentynie),
- miseczka na farbę (najlepiej plastikowa),
- papierowy ręcznik do wycierania plam,
- patyczki higieniczne,
- miękka gąbka (zastępuje pędzel),
- nóż modelarski do zeszkrobywania wyschniętych powierzchni.

Rodzaje farb do zdobienia szkła

- **wodna farba do malowania na szkło** - łatwa w użyciu. Z pędzli zmywa się wodą. Wysycha w ciągu dwóch dni. Pomyłkowe zamalowania można usunąć nożem modelarskim,
- **rozpuszczalnikowa farba do malowania na szkło** - wydziela intensywny zapach. Należy jej używać w przewiewnych pomieszczeniach. Pomyłkowe zamalowania trudno usunąć. Farbki transparentne, do malowania na szkło, pleksi, drewnie, papierze czy glazurze; najczęściej są dostępne w słoiczkach o pojemności 30-40 ml; malując taką farbą posługujemy się pędzelkiem, gotowe dzieło powinno schnąć od 12 do 36 godzin; inna odmiana to farbki kryjące (również perłowe). Z pędzli zmywa się spirytusem. Dla rozjaśnienia koloru można ją rozrzedzić rozcieńczalnikiem,
- **farba do malowania na porcelanie** (wodna) - wymaga utrwalania w wysokiej temperaturze - 150 - 170° C. Podczas malowania na powierzchni mogą się tworzyć pęcherzyki powietrza,
- **farba konturowa (konturówka)** - łatwa w użyciu. Jest elementem wykończenia malunku, obrysowuje się nią główny obraz; występuje w tubce lub słoiczku - w pierwszym wypadku kontur wyciska się z tubki bezpośrednio na szkło, w drugim wypadku kontur malujemy cienkim pędzelkiem; dostępna często w opakowaniach o pojemności 20 ml. Wysycha w ciągu dwóch dni. Wrażliwa na niską temperaturę i dużą wilgotność powietrza. Najlepiej używać w ciepłych, suchych pomieszczeniach. Daje się usunąć nożem modelarskim.

Podstawowym elementem wykorzystywanym przy malowaniu jest oczywiście szkło. Wszystkie malunki mogą powstawać na każdym szklanym „obiekcie” - na kieliszkach, słoikach, wazonach, lustrach, szybach w drzwiach wewnętrznych domu (może to być również szkło porowate) czy oknach. Oryginalne rozwiązania podpowiada inwencja.

Techniki malowania

Przystępując do pracy, musimy odpowiednio **przygotować wybrany szklany obiekt**. Jego powierzchnię należy dobrze umyć alkoholem, po czym pokryć bezbarwnym pokładem, który zwiększa trwałość naszej pracy. Po odpowiednim "wstępie" możemy puścić wodze fantazji i zacząć realizować swoje artystyczne wizje. Warto jednak przed "inauguracją" naszkicować sobie wstępny projekt, by móc potem według niego podążać pędzelkiem po szkło.

Aby przystąpić do malowania musimy przede wszystkim **wybrać wzór czy inaczej motyw**, który chcemy malować. Wybrany motyw dekoracyjny możemy dopasować do wielkości szkła powiększając lub zmniejszając kserograficznie. Pamiętajmy, że proste motywy dają najlepszy efekt artystyczny. Pomysł wzoru podsunąć może również sam kształt naczynia, które zdobimy. Kiedy mamy już wybrany wzór musimy go przenieść na naczynie lub obrazek. Istnieje kilka sposobów przenoszenia motywu dekoracyjnego na szkło. Wybór techniki zależy od rodzaju rysunku oraz barwy i faktury szkła.

Techniki przenoszenia wzorów

- **Kopowanie.** Wzór kopujemy na papierze. Jeśli przenosimy motyw na szkło płaskie, kartkę z wzorem podkładamy pod nie i mocujemy. Przy kopiowaniu na ściankach naczyń

wzór niekiedy trzeba podzielić na części, przylepić taśmą wewnątrz naczynia i odrysować na szkłe poszczególne fragmenty. Jeśli kartka z wzorem nie przylega do ścianek, naczynie wypełniamy pogniecionym papierem. Linie motywu dokładnie kopiujemy na szkłe farbą konturową.

- **Kalkowanie.** Jeśli chcemy motyw dekoracyjny przenieść na lustro, pod kartkę z wzorem podkładamy kalkę, maszynową. Odrysowujemy linie, przyciskając długopis do kartki. Ostrożnie zdejmujemy z lustra kartkę i kalkę. Jeśli natomiast chcemy przenieść motyw na naczynia wieloboczne, owijamy ścianki kalką i kartką z wzorem.
- **Szablon wycinany.** Kalkujemy wybrany wzór na kawałku brystolu lub cienkiej tektury. Oстрыm nożem modelarskim wycinamy szablon, zaczynając od środkowego fragmentu - brystol wtedy się nie poruszy. Wycięty szablon możemy użyć albo do malowania motywu, albo do obrysowywania brzegów farbą konturową lub wtedy, gdy nie mamy wprawy w rysowaniu konturówką i linie wychodzą nam nierówno. Taśmą maskującą przyklejamy do szkła karton z szablonem. Farbą konturową obrysowujemy brzegi wzdłuż wewnętrznej krawędzi. Zostawiamy rysunek do wyschnięcia farby i dopiero wtedy usuwamy szablon.
- **Rysunek odręczny.** Ta metoda stosowana jest wówczas, gdy jesteśmy w stanie sami odręcznie bez pomocy szablonu narysować wzór, albo wtedy, gdy malujemy szkło matowe i nie możemy korzystać z podłożonego wzoru.

Techniki zdobienia szkła

Jeżeli malujemy na szkłe płaskim, szkło kładziemy na podściółce z kilku papierowych ręczników. Nie malujemy naraz dużych powierzchni, farbę nakładamy równomiernie. Musimy też pamiętać, że farb wodnych używamy tylko w ciepłych, suchych pomieszczeniach, a rozpuszczalnikowych tylko w pomieszczeniach dobrze wentylowanych. Malować należy bez pośpiechu, przy zmianie koloru pozwalając dobrze wyschnąć farbie. Farby nakładamy na szkło różnymi metodami: konturowką, żel i klej brokatowy - prosto z tubki, farby do malowania na szkłe, porcelanie oraz akrylowe i emulsyjne - pędzelkiem. Dla uzyskania ciekawych efektów dekoracyjnych szkło możemy malować gąbką albo narysować motyw na świeżo malowanej powierzchni np. patyczkiem higienicznym.

Tubką farby konturowej posługujemy się w ten sposób, że delikatnie wyciskamy z tubki farbę, wzdłuż linii wzoru, pewnie prowadząc rękę. Efekt malowania konturowką, zależy od temperatury pomieszczenia. Najlepszy uzyskamy w ciepłym i suchym miejscu.

Farby do szkła wodne i rozpuszczalnikowe nakładamy pędzelkiem, równomiernie rozprowadzając po powierzchni szkła. Kolory tych farb możemy mieszać w miseczce lub bezpośrednio na szkłe. Farby do malowania na porcelanie są trwalsze od tych do malowania na szkłe. Pomalowana porcelana schnie 24 godziny, a następnie przedmiot malowany powinien być wypalany w piekarniku przez 35 minut w temperaturze 150 -170° C. Farbami akrylowymi i emulsyjnymi możemy również malować szkło. Jednak przy tych farbach, ze względu na to, że zostawiają łatki prześwitującego szkła, należy nałożyć drugą warstwę dla wyrównania koloru.

Żel wodny natomiast wyciska się prosto z tuby. Żel służy nie tylko do malowania, lecz także do wykonywania ozdób o dowolnych kształtach. Do zdobienia szkła używać można również kleju brokatowego oraz lakieru bezbarwnego, matowego lub błyszczącego, którym zabezpieczamy malowane szkło. Lakier rozprowadzamy pędzelkiem.

Błędy popełnione przy malowaniu farbą do szkła albo konturówką łatwo można naprawić. Kiedy farba dobrze wyschnie, delikatnie zdrapujemy fragmenty **ostrym nożem modelarskim**. Natomiast suszenie szkła możemy przyspieszyć przy użyciu zwykłej suszarki do włosów. Suszarkę ustawiamy na najchłodniejszy strumień powietrza i suszymy farbę, aż nie będzie lepka w dotyku.

Po skończonym malowaniu należy pracę pozostawić do całkowitego wyschnięcia. Pędzle oraz inne przybory należy dokładnie umyć. Po około 12-36 godzinach, w zależności od zastosowanej farby, malunek jest gotowy. Zdobione szkło myjemy w ciepłej wodzie z dodatkiem płynu do zmywania naczyń. Wycieramy miękką ściereczką i polerujemy do połysku. Można z niego śmiało korzystać, myć go pod bieżącą wodą i nalewać w niego (jeśli jest to jakieś szklane naczynie) gorącą wodę. Malowanych naczyń nie należy myć w zmywarce. Należy też je chronić przed uszkodzeniami mechanicznymi takimi jak stukanie, uderzanie.

VII. RZEŹBA W DREWNIĘ

Historia

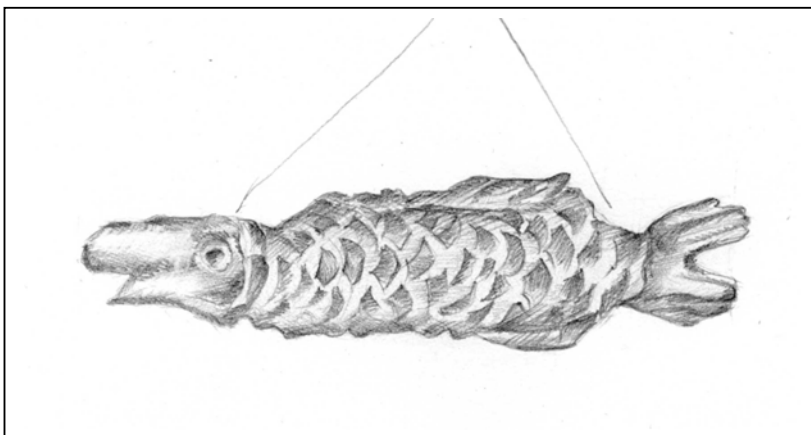
Rzeźbiarstwo jest sztuką ludową istniejącą od bardzo dawna. Wzmianki o rzeźbie występują już w Biblii. Dzieje polskiej rzeźby ludowej sięgają zamierzchłej przeszłości - epoki „bab” kamiennych i Światowida. O początkach bardziej masowego rozwoju rzeźby można mówić dopiero od przełomu XVIII i XIX wieku. Figuralna rzeźba ludowa nawiązywała przede wszystkim do kultu religijnego. Rzeźbę tę cechuje styl mieszany - częściowo ludowy, częściowo historyczny. Pełny rozkwit **ludowego świątkarstwa** rozpoczyna się w połowie XIX, gdy stawianie po wsiach figur stało się obyczajem i potrzebą ogólną. Wówczas na wsi jedynymi dostawcami kultowych rzeźb byli wiejscy i małomiasteczkowi świątkarze. Okres schyłkowy następuje w XX wieku, kiedy kultura ludowa zostaje zdominowana przez produkty przemysłowe.

Upodobanie do ckiego naturalizmu spowodowało, że **wytwory współczesne** zatraciły swój pierwotny charakter, wynaturzyły się. Pozostają zawieszane w artystycznej próżni pomiędzy prymitywnym charakterem, od którego odeszły, a uczynym, do którego nie dorosły.

Charakterystyka i podział rzeźby ludowej

Rzeźba ludowa, podobnie jak inne dziedziny sztuki ludowej, była wyrazem zapotrzebowań artystycznych i duchowych ludu, odbiciem jego codziennych trosk. Pośredniczyła w kontaktach z różnymi świętymi opiekunami i patronami. Rozpowszechnione były rzeźby pełniące rolę tabu, otaczane specjalnym kultem, wynagradzające wszelkie krzywdy i niedole. Do najczęściej występujących w polskiej kulturze ludowej należą *figurki Chrystusa Frasobliwego, Upadającego pod krzyżem oraz Chrystusa Nazareńskiego*. Rzeźba dziewiętnastowieczna i z pierwszej połowy XX wieku darzyła specjalnymi względami tematy religijne związane z osobą Matki Boskiej. Inaczej prezentuje się współczesna rzeźba ludowa, obejmująca niewielki procent tematyki religijnej w porównaniu ze świecką.

Prace ludowych rzeźbiarzy spotykamy najczęściej **na przydrożnych i cmentarnych krzyżach, na ołtarzach kapliczek oraz w formie wolnostojących figur**. Cechą, która uderza przy oglądaniu rzeźb jest znakomite wycucie materiału. Świątkarz znać musiał zatem właściwość tworzywa i wiedział, jak ciąć klocek. Zarówn o wśród „kwalifikowanych” jak i „samorodnych” byli rzeźbiarze o typie odtwórczym oraz ludzie obdarzeni inwencją artystyczną. Ich właśnie dzieła świadczą o samodzielnym przemyśleniu formy jak też idei tematu, który podejmowali. Sam kształt klocka podsuwał często rozwiązania kompozycyjne, a nawet określał proporcje figury. Wymagało to odpowiednio rozwiniętej **wyobraźni** plastycznej, umiejętności



Przykład rzeźby ludowej

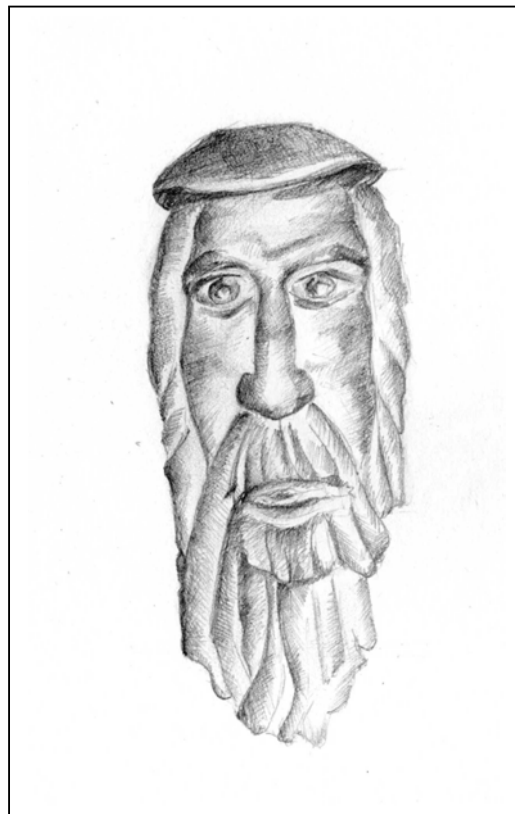
dostrzegania pożądanego kształtu w materiale, wiedzy, nabytej przez obserwację rzeźb ludowych i kościelnych oraz własne doświadczenie. Rzeźbiarz ograniczony nieraz wyłącznie własną wyobraźnią szukał wyrazu dla samej istoty przedstawionych treści, nie siląc się na naturalistyczną wierność, dlatego w rzeźbie ludowej dominowała osobowość twórcy, jego psychika, wiedza oraz predyspozycje twórcze.

Artyście ludowemu, by rzeźbił, nie potrzeba wiele – proste, łatwo dostępne narzędzie do cięcia, klocek drewna i wolny czas. Umiejętności techniczne zastępowane zostają instynktem twórczym. Świątkarze, nie zawsze zdolni w pełni oddać charakter odtwarzanego pierwowzoru, dążyli do podkreślania treści uważanych za najważniejsze i, między innymi dlatego, posługiwali się ekspresją i deformacją. Zdecydowana większość rzeźb w drewnie służyła **celom kultowym**. Określało to zarówno ambicje twórców, jak i strukturę doznań odbiorców. W rozpoznaniu świętych postaci najważniejszą rolę odgrywał schemat kompozycyjny i atrybuty umożliwiające rozpoznanie osoby. Ówcześni twórcy dążyli do ujęć statycznych, frontalnych, wyważenia ciężaru bryły, wprowadzenia elementów porządkujących kompozycję. Rzeźby ludowe cechowała lapidarność, syntetyczne ujęcie, co nadawało nawet niewielkim figurom monumentalny charakter. Ważną rolę odgrywało malowanie rzeźb. Powlekano je pokostowymi lub olejnymi farbami. Kolor ułatwiał rozpoznanie tematu i zabezpieczał drewniane figury przed czynnikami atmosferycznymi.

Cechy rzeźby ludowej:

- więź formy z materiałem,
- anaturalizm – przerysowywanie proporcji,
- prostota formy,
- syntetyczność formy – dążenie do lapidarności, geometryzacja brył,
- schematyzacja – powtarzanie w licznych wariantach figur danego rzeźbiarza,
- ekspresja – deformacja, wyolbrzymianie głowy, rąk czy oczu,
- statyka kompozycji,
- symetria i równowaga brył,
- układ frontalny,
- rytmizacja,
- barwność (dotyczy rzeźb malowanych).

Głównymi cechami **polskiej rzeźby ludowej** są niezależność od stylu lokalnego innych gałęzi sztuki ludowej oraz pojawienie się wśród różnego rodzaju rzeźb ludowych obiektów o charakterze pierwotnym, będących odzwierciedleniem wrodzonych, instynktownych praw kształtowania artystycznego. Rozpiętość form jest wielka – sięga od prac znakomicie sprawnych, wzorowanych na kościelnych figurach – po prymitywne, z trudem rzezane w drewnie świątki.



Przykład rzeźby ludowej

Ze względu na wielkość rzeźbę dzielimy na monumentalną i figuralną. Rozróżniamy również rzeźbę półpełną i płaskorzeźbę. W zależności od funkcji jaką, spełnia rzeźba dzielimy ją na

ozdobną i użytkową. Jak sama nazwa wskazuje rzeźba użytkowa to wykonane w drewnie przedmioty, które możemy na co dzień używać w gospodarstwie domowym. Będą to różnego rodzaju wykonane z drewna tace, łyżki, rozmaite rzeźbione deski do krajania itp.. Natomiast wszelkiego rodzaju figurki, postaci świętych, kwiatki wykonane z drewna są to przedmioty ozdobne.

Zasadnicze **odmiany ludowego stylu** rzeźby zależą od tego, na co największy akcent położył artysta: sposób ukształtowania bryły, ornamentowanie czy wyraz emocjonalny. W zależności od tego mówić można o architektonicznym, dekoracyjnym lub ekspresyjnym stylu rzeźby. W ramach tego podziału wyróżnić można jeszcze styl prosty i rozwinięty.

Materialy i narzędzia

W sztuce ludowej podstawowym surowcem rzeźbiarskim jest **wysuszone drewno lipowe**. Zastosowanie ma także kora, przeważnie topolowa, ze względu na jej grubość. Używa się także drewna drzew afrykańskich, takich jak heban. Narzędziami rzeźbiarskimi są **rożnego rodzaju dłuta**: płaskie, półokrągłe, rylcowe. Posiadają one nie tylko różną grubość, ale i różną wielkość. Zaczynając więc rzeźbę należy dobrać wielkość i rodzaj dłuta. Do pracy rzeźbiarskiej dobrze jest mieć odzież ochronną, czyli fartuch z dermy lub ceratowy. Należy też zorganizować wygodne miejsce do pracy oraz zachować ostrożność w czasie pracy z dłutami, ze względu na możliwość skaleczenia się.

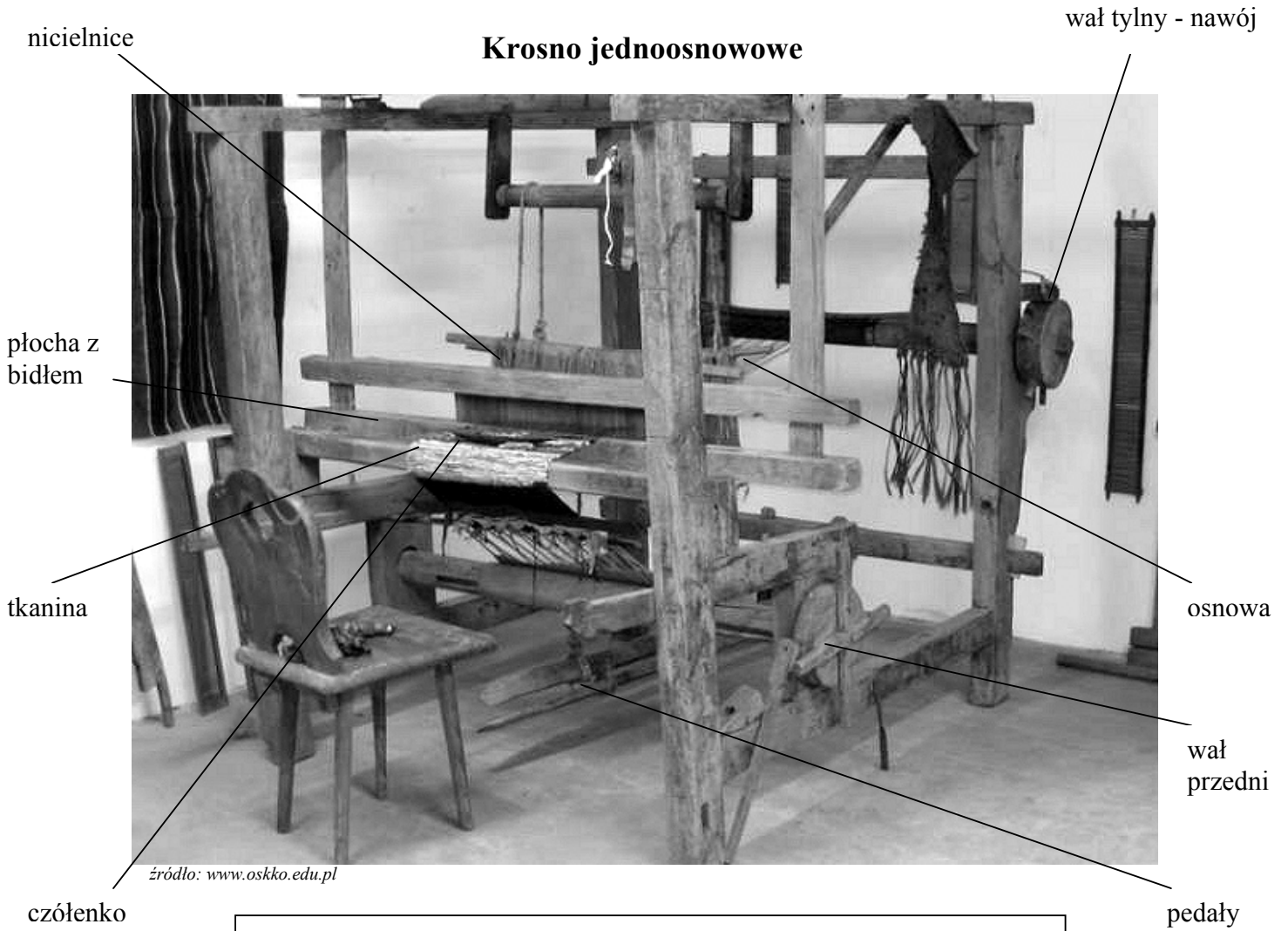
Drewno podobnie jak inne materiały ulega niszczeniu z biegiem czasu, dlatego też wymaga odpowiedniej pielęgnacji i zabezpieczenia. Dawniej do konserwacji rzeźby stosowano głównie wosk pszczeli. Obecnie istnieją gotowe środki do zabezpieczenia drewnianych rzeczy. Do zdobienia rzeźby można wykorzystywać kolorowe farby lub spray. Wówczas przedmioty wykonane z drewna stają się zazwyczaj ciekawsze.

VIII. BIBLIOGRAFIA

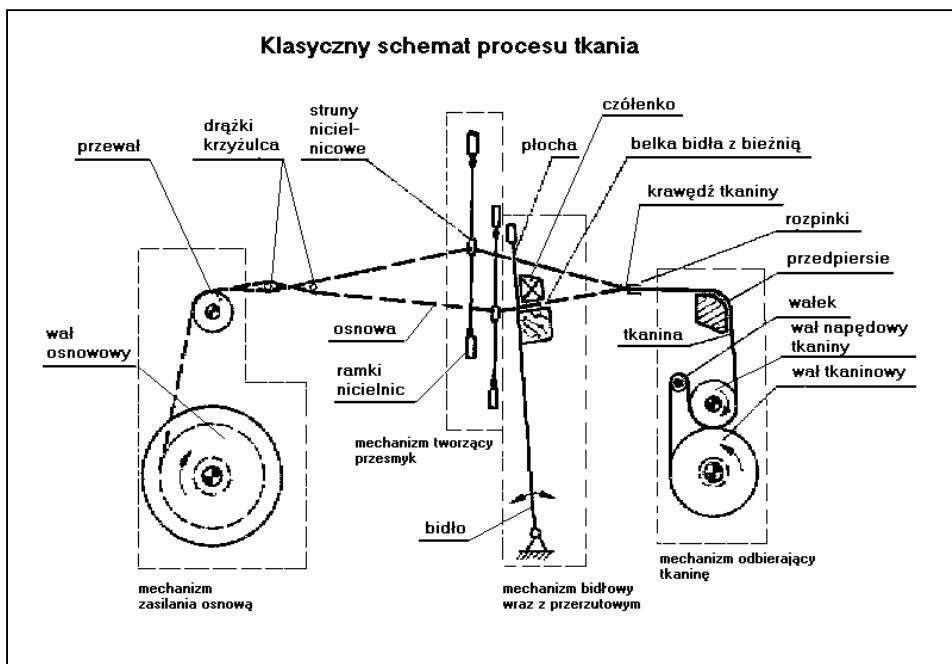
- Błachowski Aleksander, „Etnografia, ścieżka edukacji regionalnej”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze w Toruniu, Toruń, 2003 r.
- Błachowski Aleksander, „Skarby w skrzyni malowanej czyli o sztuce ludowej inaczej”, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, 1974r.
- Czyżkowska Stanisława, „Tkactwo ręczne”, Wydawnictwo „Watra”, Warszawa, 1983r.
- Duchoňova Milina, „Haftujemy”, Wydawnictwo „Watra”, Warszawa, 1983r.
- „Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej”, Ossolineum, t. 2, Wrocław, 1981r.
- Grabowski Józef, „Dawna polska rzeźba ludowa”, Oficyna Wydawnicza „Auriga”, Warszawa, 1968r.
- Grabowski Józef, „Sztuka ludowa. Charakterystyki – porównania – odrębności”, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1977r.
- Jackowski Aleksander, Januszkiewiczowa Jadwiga, „Sztuka ludu polskiego”, Wydawnictwo „Arkady”, 1967r.
- Janota Andrzej (red.), „Polska sztuka użytkowa w 25-leciu PRL”, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, 1972r.
- Kot Danuta, Kot Janina, „Haft richelieu dla ciebie i dla domu”, Wydawnictwo „Watra”, 1991r.
- Krzysztofowicz Stefania, „O sztuce ludowej w Polsce”, „Wiedza powszechna”, Warszawa, 1972r.
- Łukasik Ewa (red. prowadzący), „Zdobienie szkła”, „Świat Książki”, Warszawa, 2004r.
- Malinowska Janina, „Wstawki i koronki szydełkowe”, Wydawnictwo „Watra”, Warszawa, 1989r.
- „Piękno użyteczne. Ćwierćwiecze Cepelii”, Zakład Wydawnictw CRS, Warszawa, 1975r.
- Reinfuss Roman, „Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce”, PAN Instytut Sztuki, Ossolineum, Wrocław, 1983r.
- Samek Jan, „Polskie rzemiosło artystyczne”, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1984r.
- Trzeciak Przemysław, „250 razy o sztuce polskiej”, „Nasza Księgarnia”, Warszawa, 1967r.
- Tuszyńska Wera, „Dywany i kilimy”, Wydawnictwo „Watra”, Warszawa, 1987r.
- Serwis internetowy „Ty i Twój Dom” - <http://www.tyitwojdom.wp.pl/>

IX. ZAŁĄCZNIK – schemat krosna i procesu tkania

Krosno jednoosnowowe



źródło: www.oskko.edu.pl



źródło: www.republika/wskalski/schem/schem.html