

Projektowanie kilimów w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie w dwudziestoleciu międzywojennym

Agata WÓJCIK

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0003-2464-660X>

ABSTRAKT Tekst jest omówieniem działalności pracowni projektowania kilimów na Wydziale Tekstylnym (Włókienniczym) Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych). Przedstawiam w nim program nauczania kilimkarstwa, opisuję, w jaki sposób studenci zyskiwali praktykę w tej dziedzinie, podejmuję próbę analizy prac studentów, wskazuję, jaka była koncepcja kilimu propagowana przez krakowską szkołę oraz jak szkoła promowała pracownię kilimów. Staram się także pokazać dalsze drogi zawodowe absolwentów i powiązania szkoły krakowskiej z innymi pracowniami kilimkarskimi, zestawiam również krakowską SSZiPA z innymi szkołami kształcącymi w tej dziedzinie. Najbardziej znaczącym źródłem wiedzy o projektowaniu kilimów w krakowskiej szkole były materiały archiwalne zgromadzone w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Narodowym w Krakowie i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Projekty studentów znamy dzięki fotografiom i projektom kilimów zgromadzonym w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Narodowego Archiwum Cyfrowego, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Krakowa i Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

SŁOWA-KLUCZE Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Krakowie, kilim, tkanina, projektowanie, polskie rzemiosło artystyczne dwudziestolecia międzywojennego, polskie szkolnictwo artystyczne dwudziestolecia międzywojennego

ABSTRACT *The Kilim Rug Design at the School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow during the Inter-War Period.* The article contains a discussion of the activity of the *kilim* rug design atelier at the Textile Department (Weaving Department) of the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow (State Institute for Fine Arts). It analyses the *kilim*-making course curriculum, demonstrates how students gained practical training in this field, states the characteristics of the students' work, determines the concept of a *kilim* as adopted at the Cracow school, and discusses the ways in which the *kilim*-making atelier was promoted. In addition, the article traces the connections of the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow with other *kilim*-making ateliers, as well as with other schools training students in this field. Another area of interest are the further professional paths of the graduates. The most essential source of knowledge about the *kilim* rug design at the Cracow school are the archival materials held in the Central Archives of Modern Records in Warsaw, the National Archives in Cracow and the Archives of the Academy of Fine Arts in Cracow. Designs by the students of the State School of Decorative Arts and Artistic Industry are known owing to the designs themselves and their photographs held in the collections of the Jagiellonian University Museum, the National Museum in Cracow, the Historical Museum of the City of Cracow, the Central Museum of Textiles in Łódź, and the National Digital Archive.

KEYWORDS School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow, State Institute for Fine Arts in Cracow, *kilim* rug, fabric, design, artistic crafts in Poland in the inter-war period, art education in Poland in the inter-war period

KILIM w dwudziestolecu międzywojennym był niemal obowiązkowym elementem wnętrza mieszkalnego – zawieszano go na ścianach, rozkładano na meblach, czasami pokrywał podłogi, służył też jako kotary drzwi lub zasłony okien. Do polskich mieszkań kilimy dostarczały warsztaty istniejące od końca XIX w., działające w miasteczkach na kresach wschodnich, a także funkcjonujące w największych miastach Polski. Wiele z nich powstało tuż po I wojnie światowej. Rozwojowi produkcji kilimkarskiej sprzyjała łatwość organizacji warsztatu, dostępność materiałów oraz znajomość techniki. W latach 20. kilimów wytwarzano tak dużo, że mówiono nawet o „kilimowym szaleństwie”¹. Prezentowały one bardzo różny poziom artystyczny, ich twórcy zarówno nawiązywali do stylistyki ludowej czy secesyjnej, jak i starali się dostosować do nowych tendencji w sztuce, a nawet – jak artyści ze Spółdzielni „Ład” – wprowadzali awangardowe rozwiązania formalne². Kilimy były obecne na licznych targach tkanin, wystawach wnętrzarskich i meblarskich. Kilimkarstwo zaczęto nawet postrzegać jako gałąź rzemiosła typową dla Polski. Jak pisze Piotr Korduba, kilim stał się nieodłączną częścią polskiej „ikonosfery”. Tkaninami tymi zdobiono nie tylko mieszkania, lecz także przestrzenie reprezentacyjne ważne dla prestiżu odrodzonego państwa: Zameczek Prezydenta w Wiśle, ministerstwa, Sejm, ambasady i konsulaty. Kilimy przekazywano jako dary dyplomatyczne, chętnie eksponowano je zagranicą, m.in. w Paryżu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w 1925 r. i na wystawie światowej w 1937 r. Tkaninę, która była stałym elementem wyposażenia domu staropolskiego, zaczęto postrzegać jako coś typowo polskiego. Pojawiły się nawet twierdzenia, że w dawnych dekoracjach i kolorach kilimów kryje się „pierwiastek prapolski”³.

W dwudziestolecu międzywojennym sztuki kilimkarskiej można było się uczyć w szkołach zawodowych, na licznych kursach organizowanych przez stowarzyszenia i pracownie kilimkarskie, a nawet w zakładach karnych⁴. Pozytywnie na tę dziedzinę starały się wpłynąć wyższe szkoły artystyczne. W zakresie kilimkarstwa kształcono w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, a także w Szkołach Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, Lwowie i Krakowie. Na działalność tej ostatniej szkoły zwróciła uwagę Halina Jurga w niepublikowanej pracy doktorskiej poświęconej polskim kilimom⁵. Częściowo do działalności Wydziału Tekstylnego krakowskiej SSZiPA odnosił się także tekst Moniki Paś dotyczący Atelier Tekstylnego, czyli pracowni projektowej założonej przez absolwentki szkoły⁶. Do powyższych cennych tekstów będę powracać w niniejszym artykule. Nowe spojrzenie na projektowanie kilimów w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie umożliwiły mi m.in. materiały zgromadzone w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Narodowym w Krakowie, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

PROJEKTOWANIE KILIMÓW A SYSTEM Kształcenia w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie

Początki krakowskiej SSZiPA sięgają czasów Austro-Węgier. Placówką, która poprzedzała jej działalność, była Szkoła Przemysłu Artystycznego, założona w 1884 r., a w 1890 r. przyłączona do Państwowej Szkoły Przemysłowej. W 1914 r. Ministerstwo Robót Publicznych w Wiedniu powołało do życia Wydział Przemysłu Artystycznego przy C. K. Państwowej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Jego program był wzorowany na podobnych szkołach istniejących w Wiedniu

Za pomoc w kwerendzie i konsultację tekstu bardzo dziękuję pani Monice Kowalczyk z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

1. Halina Jurga, „Kilim polski” (rozprawa doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1998), s. 109.
2. Halina Jurga, „Kilimy, gobeliny, dywany”, w: *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, red. Anna Frąckiewicz (Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1998), s. 154–166.
3. Piotr Korduba, „Wystawa tkanin «Polska sztuka tkacka» w Instytucie Propagandy Sztuki w 1938 roku”, w: *Tkaniny orientalne w Polsce – gust czy tradycja? Konferencja Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu*, red. Beata Biedrońska-Słotowa (Warszawa: DiG, 2011), s. 29–30.
4. Jurga, „Kilim polski”, s. 109.
5. Ibid.
6. Monika Paś, „Echa sztuki art déco w projektach krakowskiego stowarzyszenia Atelier Tekstylnego”, w: *Polskie art déco. Materiały szóstej sesji naukowej „Polskie art déco. Wnętrza mieszkalne”*, red. Zbigniew Cholewiński (Płock: Muzeum Mazowieckie, 2017), s. 202–218.

i Pradze. Szkoła podzielona została na Wydział Ogólny, klasy zawodowe, kursy specjalne i publiczną salę rysunków. Po przerwie, przypadającej na lata I wojny światowej, Wydział Przemysłu Artystycznego wznowił swoją działalność w 1918 r. W 1921 r. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zarządziło przekształcenie Wydziału w samodzielną Państwową Szkołę Przemysłu Artystycznego w Krakowie. W 1926 r. nazwano ją Państwową Szkołą Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Od roku akademickiego 1938/1939 zmieniła swój program oraz statut i stała się jednym z trzech (obok Poznania i Lwowa) Państwowych Instytutów Sztuk Plastycznych (PISP)⁷.

Nauka w SSZiPA została podzielona na dwa etapy – Wydział Ogólny i wydziały specjalne, tj. architektury wnętrz, rzeźby dekoracyjnej, malarstwa dekoracyjnego, ceramiki, grafiki i tekstyliów (w PISP przemianowany na Wydział Włókienniczy). Nauka na Wydziale Ogólnym trwała początkowo trzy lata (od roku 1929/1930 – dwa), na wydziałach specjalnych – dwa lata, a następnie trzy⁸. Uczniowie mogli mieć status zwyczajnych lub hospitantów. Status hospitanta nadawano osobom, które chciały podjąć studia, ale nie mogły uczestniczyć w regularnej nauce, a pracowały już w przemyśle artystycznym. Hospitant mógł indywidualnie ustalać rozkład i czas swojej nauki, a o jego przyjęciu decydowała dyrekcja szkoły (jej postanowienie było ważne przez rok)⁹.

Na Wydziale Ogólnym uczniowie zdobywali wiedzę i umiejętności w zakresie sztuk plastycznych: uczyli się projektować różne przedmioty, tworzyć ornamenty, kroje liter, rozwijali swoje zdolności na zajęciach rysunkowych (studium z natury, rysunek anatomiczny), pogłębiali wiedzę teoretyczną (chemia przemysłowa, nauka o materiałach, historia kultury i sztuki). Swoje projekty realizowali w pracowniach warsztatowych¹⁰. Już na tym etapie nauki mogli zaprojektować kilim i poznać się z podstawami pracy w warsztacie tkackim. Do projektowania kilimów wprowadzały uczniów zajęcia z nauki o formach ornamentalnych i z kolorystyki, a także zajęcia warsztatowe.

Zajęcia z nauki o formach ornamentalnych, zwane także kompozycją dekoracyjną, były autorskim kursem Karola Homolacsa¹¹, który temu zagadnieniu poświęcił większość swoich tekstów teoretycznych. W krótkiej notatce opisującej ten przedmiot odnotował, że celem kursu jest motywowanie uczniów do pracy twórczej i samodzielnej. Dla Homolacsa punktem wyjścia projektowania ornamentu było poczucie rytmu i warunków technicznych przedmiotu, który dekoracja ma zdobić. Uważał, że ornamenty mają podkreślać charakter i sens przedmiotu. Uczniowie powinni analizować także wpływ, jaki na formę obiektu wywiera kolor i odwrotnie¹².

Powyższe uwagi są całkowicie zgodne z ideami głoszonymi przez Homolacsa w jego licznych publikacjach¹³. Punktem wyjścia jego poglądów było wskazanie

7. Jerzy Krawczyk, „W cieniu Akademii Sztuk Pięknych. Od Oddziału Przemysłowego Artystycznego Państwowej Szkoły Przemysłowej do Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1891–1921)”, *Małopolska. Regiony – Regionalizmy – Małe Ojczyzny* 23 (2021), s. 9–34; id., „W cieniu Akademii Sztuk Pięknych. Od Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Krakowie (1921–1950)”, *Małopolska. Regiony – Regionalizmy – Małe Ojczyzny* 24 (2022), s. 39–86.

8. Ibid., s. 48–59.

9. Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 29/494/0/-/127, s. 123, 125, 127, 131: Program Państwowej Szkoły Sztuk Dekoracyjnych.

10. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dalej: Archiwum ASP), Księgi klasyfikacyjne Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego za lata 1921–1939, bez sygn.

11. Karol Homolacs projektował kilimy dla pracowni Ewy Ramzowej w Krakowie, Konstancji Lipowskiej w Nowym Sączu, Pracowni Polskiego Przemysłu Kilimkarskiego „Kilim” w Krakowie; zob. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 33.

12. Archiwum ASP, sygn. A 460: Karol Homolacs, Opis przedmiotów „Formy ornamentalne” i „Kolorystyka”.

13. Zob. Karol Homolacs, *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego* (Lwów–Warszawa: Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, 1920); id., *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych* (Kraków: Miejskie Muzeum Przemysłowe im. A. Baranieckiego, 1924); id., *Zagadnienie metody w szkołach artystycznych* (Kraków:

trzech źródeł piękna: natury, techniki i sztuki. Piękno naturalne powstawało bez udziału człowieka, piękno artystyczne było dziełem człowieka, wynikającym z jego wewnętrznej potrzeby. Homolacs sądził, że przedmioty cechują się pięknem technicznym, zwanym przez niego też „nieumyślnym”, u którego podstaw leży logika konstrukcji, użyteczność i właściwe dobranie materiału. Przedmiot może stać się dziełem sztuki, jeżeli doda się do niego piękno artystyczne, które zawsze musi być spójne z pięknem technicznym i z niego wynikać. Elementem wydobywającym piękno artystyczne może być ornament. Homolacs uważał, że należy dokładnie analizować strukturę ornamentu i stosować go w sposób świadomy. Głosił, że ornamenty są niezależne od natury i już prehistoryczni artyści nie wywodzili z niej dekoracji, lecz stosowali takie zdobienia, na jakie pozwalały im ich narzędzia pracy – w ten sposób powstawały kreski, kropki, plamy. Zdaniem Homolacsa ornament nie wywodził się też z geometrii, która może stać się jedynie narzędziem jego analizy, powinien natomiast być ściśle powiązany z formą przedmiotu, jego materiałem i narzędziem wykonania. Istotną jego cechą powinna być podkreślana wyżej rytmiczność. Artysta odradzał powielanie i kompilowanie dekoracji zaczerpniętych np. ze sztuki ludowej, ponieważ postępowanie takie sprzyjało nie tylko zatraceniu ich sensu, lecz także łamało zasadę nakazującą wywodzenie ornamentu z formy przedmiotu¹⁴. Jego poglądy z zakresu teorii ornamentu można podsumować cytatem: „Istotny ornament nie jest ani stylizacją natury, ani też nie rodzi się z geometrii. Istotny ornament ma podłoże techniczne, powstaje bezpośrednio z rzemiosła, a treścią jego jest rytm wyrażony przy pomocy elementów wytworzonych przez materiał i przyrządy”¹⁵.

Homolacs zalecał, aby naukę komponowania ornamentów zaczynać od najprostszych elementów, następnie rozwijać je poprzez rytmizację i dążyć do uzyskania jednolitej kompozycji. W swoich publikacjach

wyjaśniał, jak uczyć budowania ornamentów przy użyciu kwadratów, odcinków linii, trójkątów czy łuków, a następnie budować z nich dekoracje okładek książek, ozdobnych krat, projektów graficznych, kilimów, batików, wycinanek i innych przedmiotów. Proponował, aby rozpocząć od zaprojektowania wzoru posadzki z białych i czarnych kwadratów. Następnie komponować podziały płaszczyzny i przechodzić do tworzenia bardziej skomplikowanych ornamentów. Kolejnym etapem nauki było użycie białych i czarnych trójkątów. Tym razem zadanie ucznia miało polegać na zaprojektowaniu abstrakcyjnej mozaiki z płytek fornirow. Kolejno wykonywał on mozaikę ukazującą kompozycje figuralne, po czym przechodził do układów łączących elementy abstrakcyjne i figuralne. Trzecim etapem było tworzenie ornamentów z linii prostej, łamanej i punktu. W tym przypadku Homolacs proponował wykorzystanie techniki wytłaczania skóry stemplem intrologatorskim. Podobnie jak wcześniej, początkowo tworzone kompozycje abstrakcyjne, następnie figuralne, na koniec całe dekoracje okładek książek. Czwartym tematem ćwiczeń było projektowanie krat metalowych przy użyciu płynnej, jednostajnej linii. Poziom trudności był stopniowany jak wcześniej. Po zapoznaniu ucznia z zasadami projektowania elementów płaszczyznowych i liniowych przechodzono do ich łączenia. Homolacs proponował ćwiczenia z użyciem pędzla i pióra. Po raz kolejny zaczynało od abstrakcyjnych ornamentów, przechodzono przez układy figuralne, aby ostatecznie projektować inicjały, dekoracje drukarskie i okładki. Najtrudniejszymi ćwiczeniami było projektowanie kilimów i batików. W przypadku kilimów można było użyć płaszczyzn o konturze łamanym. Przebieg tych ćwiczeń miał taki sam układ jak wcześniej. Zaczynano od projektowania dekoracji pasowych z elementami skosów i zębów, następnie przechodzono do projektowania mocno zgeometryzowanych przedstawień roślin, zwierząt, postaci ludzkich. Potem uczono się

Miejskie Muzeum Przemysłowe im. A. Baranieckiego, 1925); id., *Budowa ornamentu i harmonia barw* (Kraków: Miejskie Muzeum Przemysłowe im. A. Baranieckiego, 1930).

14. Irena Huml, *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. Maria Dziedzic (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2009), s. 92–96; Maria Dziedzic, „Karol Homolacs”, w: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. Maria Dziedzic (Kraków: 2+3D, Fundacja Rzecz Piękna, 2013), s. 62–67. Zob. też: Magdalena Szypenbejl-Tracz, „Karol Homolacs – pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne* 19 (2017), s. 49–61, <https://doi.org/10.26361/ZNTDH.08.2017.19.03>; Diana Oboleńska, „Wychowanie przez sztukę. Idea antropozoficzna w wybranych dziełach Karola Homolacsa”, *Humaniora. Czasopismo Internetowe* 36, nr 4 (2021), s. 97–113, <https://doi.org/10.14746/h.2021.4.5>.

15. Homolacs, *Budowa ornamentu i harmonia barw*, s. 9.

komponowania podziałów płaszczyzn i wykonywano pełny projekt kilimu¹⁶.

Karol Homolacs prowadził także kurs noszący nazwę „Kolorystyka”. Z jego tekstów wiemy, na jakie aspekty zwracał uwagę na tych zajęciach. Uważał on, że kolorystyka w przypadku projektowania ornamentów powinna być dobrana zgodnie z zasadą kontrastu tła z dekoracją. W tym układzie pasywne kolorystycznie tło oraz aktywna dekoracja powinny ze sobą harmonizować. Bardzo ważne dla Homolacsa było znowu pojęcie rytmu. Wskazywał, jak uzyskać go poprzez nadanie ornamentom barw¹⁷.

Ćwiczenia na zajęciach z kolorystyki polegały na komponowaniu dekoracji tkanin. Zaczynano od tkanin kilimowych w pasy, po czym zwiększano stopniowo liczbę użytych kolorów, ich zestawienia i układy. Następnie przechodzono do ćwiczeń z projektowania kilimów pasowych o układach zębatych, schodkowych, skośnych. Przez cały czas eksperymentowano z doбором kolorów. Po tym etapie przychodził czas na ćwiczenia z kompozycji kilimów o układach bardziej skomplikowanych, wówczas dawano już uczniom większą swobodę. Homolacs ilustrował swój podręcznik projektami uczniów – Felicji Rose, Mariany Ziółkowskiej, Stefanii Ligasówny, Zofii Szarłowskiej i innych, których nazwisk nie podano, a także wykładowczyni Jadwigi Stadtmüllerowej. Są to przykłady kilimów o układach charakteryzujących się wyższym stopniem skomplikowania. We wszystkich pojawiają się kompozycje symetryczne, czasami centralne, oraz silnie zgeometryzowane formy. Jedne z nich były całkowicie abstrakcyjnymi kompozycjami (projekt Ligasówny),

inne zawierały symboliczne przedstawienia (np. ptaków w projekcie Ziółkowskiej), zdarzały się także projekty figuralne (projekt kilimu z Matką Boską z Dzieciątkiem Szarłowskiej)¹⁸. Po zdobyciu umiejętności projektowania kilimów, na drugim roku studiów, w pracowni tkackiej zapoznawano się z warszatem ręcznym, techniką kilimową, po czym wykonywano najprostszy pasiak i jego rysunek techniczny¹⁹.

Osoby, które po ukończeniu Wydziału Ogólnego chciały specjalizować się w dziedzinie projektowania kilimów, ale też innych tkanin, haftów i koronek, mogły kontynuować naukę na Wydziale Tekstylnym, działającym od roku akademickiego 1921/1922. W Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych Wydział Włókienniczy podzielono na dwie specjalizacje – tkacką i hafciarsko-koronkarską. Miały one przygotowywać do pracy specjalistów, którzy w przyszłości będą projektować i wykonywać wzory na tkaniny wykonywane ręcznie i mechanicznie, jak również drukowane (perkalę, ludowe chustki wzorzyste, jedwabie, markizety, barchany itp.) oraz hafty (białe i kolorowe), aplikacje i koronki. Nauka obejmowała projektowanie tekstyliów domowych (chodników, obrusów, serwet, poduszek, kilimów, gobelinów, dywanów, materiałów obiciowych, franek, zasłon, makat), paramentów kościelnych (szat liturgicznych, chorągwi, antepediów), a także konfekcji (materiałów ubraniowych i elementów stroju). Specjalizacja ta uwzględniała umiejętność farbowania wszelkiego rodzaju włókien barwnikami pochodzenia organicznego i syntetycznymi, a także ich uszlachetniania²⁰. Wydział Tekstylny do 1932 r. mieścił się w wynajmowanym lokalu przy ul. Starowiślnej 1²¹, następnie

16. Ibid., s. 55–306.

17. Ibid., s. 233–280.

18. Homolacs, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, s. 197–245.

19. Archiwum ASP, sygn. A 46: Warsztat sztukatorski, stolarski, malarski, tkactwa – opisy kursów.

20. ANK, Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 29/494/0/-/127, s. 97–145: Program Państwowej Szkoły Sztuk Dekoracyjnych; Warszawa, Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Akta Instytutu Sztuk Plastycznych w Krakowie, sygn. 2/14/0/8/7039, s. 14–18: Program i plan nauki w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych; Sprawy ogólne – praktyki wakacyjne, zjazdy dyrektorów, sygn. 2/14/0/8/7033, s. 88–100: Protokół ze zjazdu dyrektorów Państwowych Instytutów Sztuk Plastycznych w Warszawie w dniach 27, 28, 29 czerwca 1938 roku.

21. AAN, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Akta Szkoły Sztuki Zdobniczej i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 2/14/0/8/7038, s. 419, 420: pismo Dyrektora Departamentu do Wydziału Sztuki, 3 IX 1937.

przeniósł się do budynku przy ul. Wenecja 2, w którym znajdował się do połowy 1939 r.²²

W czasie nauki na Wydziale Tekstylnym umiejętności w dziedzinie projektowania kilimów można było zdobyć i poszerzyć na kursach projektowania tekstyliów, warsztatach tkackich, technologii farbiarstwa i uszlachetniania włókien, a także na ćwiczeniach z farbiarstwa²³. Dzięki archiwaliom możemy poznać zakres tematyczny przynajmniej niektórych kursów. Materiały te nie są datowane, ale zapewne pochodzą z roku akademickiego 1938/1939, ponieważ odnoszą się do planu studiów obowiązującego w PISP. Dają one wyobrażenie o zadaniach, jakie stawiano przed uczniami, którzy chcieli zajmować się zawodowo projektowaniem i tkaniem kilimów²⁴. Zajęcia związane z projektowaniem tkanin i pracownie warsztatowe prowadzili: Danuta Etgens, Zdzisław Gedliczka²⁵, Jadwiga Stadtmüllerowa, Anna Wiśniewska²⁶, Wiesław Zarzycki i Maria Zawadzka²⁷.

Na pierwszym roku podczas zajęć z projektowania tkanin wykonywanych ręcznie komponowano najprostszy pasiak z zastosowaniem czysto tkackich efektów, następnie bardziej skomplikowany pasiak z użyciem motywów o układach ukośnych i z ograniczoną liczbą barw. Uczono się sporządzać rysunki techniczne i dobierać kolory. Na drugim roku powtarzano projektowanie pasiaka z motywami ukośnymi, a następnie projektowano kilim z określoną liczbą układów skośnych i kolorów. Kurs trzeci obejmował projektowanie kilimu z dowolną liczbą kolorów, kilimu, który miał być wykonany na warsztacie pionowym, i dywanu strzyżonego. Każde zadanie projektowe poprzedzone było wykonaniem szkiców, często też studiami w muzeach, które pozwalały uczniom na poszukiwania rozwiązań formalnych i technicznych²⁸.

W czasie nauki w warsztacie tkactwa ręcznego uczniowie poznawali konstrukcję warsztatu poziomego, zdobywali umiejętność przygotowania go do tkania, poznawali techniki tkackie, a następnie wykonywali prosty pasiak z zastosowaniem efektów czysto tkackich. Kolejnym etapem było poznanie działania warsztatu tkackiego pionowego – jego konstrukcji oraz etapów wykonywania kilimu i gobelinu. Studenci uczyli się przygotowywać warsztat do pracy, przenosić rysunek techniczny na osnowę, poznawali techniki tkania gobelinu wełną grubą i cienką, kilimu na miękkiej osnowie, dywanu strzyżonego, wiązania, a także wykańczania – czyszczenia i prasowania kilimów. Wykładowca zachęcał ich do eksperymentowania z poznanymi technikami. W warsztacie zdobywali też umiejętność sporządzania i czytania rysunków technicznych i przygotowania kalkulacji kosztów²⁹.

Na wykładzie dotyczącym farbiarstwa uczniowie poznawali materiały – bawełnę, len, konopie, jutę, pokrzywę, wełnę owczą, kozią i wielbłądzą, jedwab naturalny i sztuczny, uczyli się ich prania, karbowania i bielienia. Następnie zaznajamiali się z grupami barwników i sposobami farbowania, a także apreturą. Na ćwiczeniach farbowali włókna roślinne i zwierzęce oraz gotowe materiały z włókien jednolitych i mieszanych³⁰.

Uczniowie Wydziału Tekstylnego rozwijali swoje umiejętności podczas wycieczek i wakacyjnych praktyk. W 1935 r. dyrektor SSZiPA zwracał się do ministerstwa z prośbą o zatwierdzenie kosztów wycieczek naukowych. Chciał, aby uczniowie odwiedzili ośrodki przemysłu tkackiego, wytwórnie lnu, wełny, jedwabiu, fabryki koronek, farbiarnie, drukarnie tkanin (najlepiej zakłady działające w Częstochowie, Pabianicach,

22. AAN, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Sprawy budżetowe Państwowego Instytutu Sztuki, sygn. 2/14/0/8/7049, s. 15: Plan finansowo-gospodarczy na rok 1938/39; s. 142–143: pismo Dyrekcji SSZiPA do Kuratorium Okręgu Szkolnego Krakowskiego, 28 VI 1939.

23. Archiwum ASP, Księgi klasyfikacyjne Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego za lata 1921–1939.

24. Archiwum ASP, sygn. A 46: Programy nauczania na Wydziale Włókienniczym.

25. Zdzisław Gedliczka projektował kilimy dla pracowni Ewy Ramzowej w Krakowie; zob. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 24.

26. Anna Wiśniewska projektowała kilimy dla Pracowni Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej w Krakowie; zob. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 89–90.

27. Maria Zawadzka publikowała teksty dotyczące kilimów i działalności krakowskiej szkoły na łamach „Bluszczu”; zob. *Bluszcz*, nr 33 (1925), s. 951–952; nr 35 (1925), s. 1016–1018; nr 1 (1927), s. 17–18; nr 36 (1927), s. 17–18; nr 7 (1929), s. 17–18; nr 8 (1929), s. 17–18.

28. Archiwum ASP, sygn. A 46: Programy nauczania na Wydziale Włókienniczym.

29. Ibid.

30. Ibid.

Zgierzu, Milanówku, Łodzi, Żyrardowie i Warszawie)³¹. Nie wiemy, czy wszystkie planowane wyprawy doszły do skutku. Na pewno uczniowie podczas dwudniowej wycieczki zapoznali się z warsztatami działającymi we wsi Suche (powiat Poronin). W sprawozdaniu z wyjazdu wykładowcy wyrażali chęć nawiązania współpracy z warsztatami, proponowali dostarczanie im projektów kilimów³². Władze szkoły chciały, aby uczniowie poznali specyfikę pracy zarówno w wielkim przedsiębiorstwie tekstylnym, jak i w małych warsztatach (np. kilimkarskich).

Miejsca praktyk uczniów wyznaczało MWRiOP, jednakże szkoły kształcące w zakresie sztuk projektowych (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Państwowe Instytuty Sztuk Plastycznych w Krakowie, Poznaniu i Lwowie) starały się sugerować, jakie miejsca byłyby najbardziej właściwe. Studentom wydziałów tekstylnych proponowano fabryki i wytwórnie produkujące materiały drukowane i chustki, zakłady tkackie, kilimkarskie, dywaniarskie, trykotarskie, wytwórnie koronek, haftów, a także magazyny i zakłady krawieckie, kapeluszniczo-modelarskie i galanteryjne. Przedłożono też długą listę warsztatów i zakładów, spośród których z produkcją kilimów związane były tylko Spółdzielnia „Ład” w Warszawie i Wytwórnia Kilimów przy Szkole Tkackiej w Częstochowie³³.

IDEE I REALIZACJE W DZIEDZINIE PROJEKTOWANIA KILIMÓW W SZKOLE SZTUK ZDOBNICZYCH I PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KRAKOWIE

Założenia i idee, jakie prezentowała krakowska SSZiPA w dziedzinie projektowania kilimów, możemy poznać dzięki tekstom Marii Zawadzkiej, absolwentki i wykładowczyni Wydziału Tekstylnego. Przybliżała w nich czytelnikom technikę kilimu i zwracała uwagę, że jest ona podstawą projektowania tego typu tkaniny. Zawadzka wskazywała różnice pomiędzy techniką tkania

na warsztacie poziomym i pionowym: pierwszy pozwalał tworzyć kanciaste kontury, zgeometryzowane linie, płaszczyzny, skłaniał do wykorzystania kierunku poziomego, skosów, linii pochyłych łączących linie poziome i tworzenia ornamentów płaszczyznowych, natomiast drugi umożliwiał komponowanie linii miękkich, zaokrąglonych i falistych. W krakowskiej SSZiPA nie odrzucano możliwości stosowania warsztatu pionowego, sądzono jednak, że powszechniejszy powinien być kilim wykonywany na warsztacie poziomym z płochą i to on „powinien pozostać na zawsze «dywanem» dla szerszych warstw społecznych”. Kilimy tworzone na warsztatach pionowych, będące pojedynczymi dziełami, uważano za przeznaczone dla bardziej zamożnych klientów. Zawadzka mocno przeciwstawiała się stosowaniu w projektach kilimów motywów figuralnych i – częstych na początku XX w. – motywów floralnych. W swoim tekście porównywała podejście do projektowania kilimów w krakowskiej SSZiPA z metodą stosowaną w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W zestawieniu tym krakowska pracownia kilimów została ukazana jako skoncentrowana na doskonaleniu techniki, promująca stosowanie warsztatu poziomego i idących za nim cech formalnych. Jej wykładowcy, w odróżnieniu od warszawskich, nie wykluczali wprawdzie, że można wykonywać kilimy unikatowe, ale uważali, że tkaniny te są przedmiotami codziennego użytku i należy produkować je w większych seriach. Absolwenci Wydziału Tekstylnego powinni byli znać dokładnie i materiał, z którym pracowali, i działanie warsztatu tkackiego, ale nie zakładano, że w przyszłości będą samodzielnie zajmować się przedzeniem, farbowaniem wełny i tkaniem. Byli przygotowywani do roli projektanta i nadzorca pracy tkaczek, który koryguje ich działania³⁴.

Projekty uczniów Wydziału Tekstylnego znamy przede wszystkim dzięki zdjęciom przechowywanym w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

31. AAN, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Akta Szkoły Sztuki Zdobniczej i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 2/14/0/8/7038, s. 7, 9, 10; pismo Dyrekcji SSZiPA do MWRiOP, 11 VI 1935.

32. ANK, Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Krakowie, sygn. 29/494/0/-/127, s. 273–285; pismo Wiesława Zarzyckiego do radcy Władysława Wojdyny, 19 XII 1935.

33. AAN, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Sprawy ogólne – praktyki wakacyjne, zjazdy dyrektorów, sygn. 2/14/0/8/7033, s. 35–42; prośba Szkoły Żeńskiej i Wydziału Tkackiego Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Państwowych Instytutów Sztuk Plastycznych w Krakowie, Poznaniu i Lwowie o miejsca praktyk w fabrykach lub wytwórniach tkackich.

34. Maria Zawadzka, „Parę słów o kilimach”, *Bluszcz*, nr 35 (1925), s. 1016–1018; ead., „Styl polski”, *Bluszcz*, nr 8 (1929), s. 17–18; Jurga, „Kilim polski”, s. 129–130.

(ok. 20 sztuk). Pojedyncze fotografie odnaleźć można w Muzeum Narodowym w Krakowie (il. 1)³⁵ i Muzeum Krakowa³⁶. W Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi znajduje się kilka projektów uczennic SSZiPA zakupionych przez krakowskie pracowni kilimkarskie „Ostoja” i Wandy Grottowej (il. 11–17)³⁷. Tkaniny znamy także ze zdjęć ukazujących wystawy szkolne pochodzących ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (il. 8–10), Muzeum Narodowego w Warszawie, Narodowego Archiwum Cyfrowego i zbiorów prywatnych. Projekty reprodukowano były też na łamach prasy³⁸.

Część projektów kilimów została opatrzona nazwiskami autorów, dzięki czemu wiemy, że ich autorami byli: Apolonia Cholewińska, Łucja Fell, Maria Ficensońska, Wanda Galińska, Władysław Genga, Stefania Grębska, Janina Jaskólska, Stanisław Kaczkowski, Stefania Ligasówna, Maria Maftyniuk, Maria Miczyńska, Maksymilian Młodzianowski, Janina Moszówna, Maria Olędzka, Maria Pająkówna, Felicja Rose, Władysława Sasorska, Helena Staromiejska, Zofia Szarlowska, Anna Wiśniewska, Stefan Wyrwicz, Maria Zawadzka i Marian Ziółkowski. Nieliczne kilimy i projekty są datowane, pojawiają się lata 1924, 1925, 1926. Przykłady kilimów z lat 30. znamy dzięki zdjęciom z wystaw.

Możemy wskazać kilka powtarzających się układów kompozycyjnych kilimów powstających w krakowskiej szkole. Pierwszymi próbami warsztatowymi uczniów były „pasiaki”³⁹, potem tworzyli oni kompozycje

bardziej skomplikowane – układy pasowe wzbogacali o figury geometryczne, gwiazdy, kwiaty⁴⁰. Następnym krokiem było projektowanie tkanin o układach szachownicowych (il. 5)⁴¹. W najliczniejszej grupie kilimów dominowały układy symetryczne i jedno- lub dwuosiowe. Prawie zawsze kompozycja kilimu ujęta była obramieniem, zazwyczaj powtarzającym motyw wykorzystany też w polu środkowym (il. 4)⁴². Duża grupa kilimów miała pole środkowe wypełnione rytmicznie powtarzającymi się motywami o układzie rzędowym (często przemiennym), szachownicowym albo sieciowym (il. 6)⁴³. Innym typem były tkaniny zaprojektowane z zastosowaniem symetrii osiowej, z jednym lub kilkoma motywami centralnymi o zgeometryzowanych kształtach, powstałymi poprzez odbicie lustrzane czy powielenie motywów (il. 13)⁴⁴. Kilimy cechowały się silną geometryzacją wzorów. Były to zazwyczaj motywy przestylizowanych gałązek (il. 2), drzew⁴⁵, kwiatów⁴⁶, ptaków⁴⁷ i innych zwierząt⁴⁸ albo motywy abstrakcyjne (np. zygzaki; il. 4, 12)⁴⁹. Maria Zawadzka, jak wskazałam powyżej, uważała, że technika kilimu nie jest właściwa do oddawania przedstawień figuralnych. Dlatego też wśród prac studentów możemy odnaleźć niewiele właśnie takich projektów. Wyjątkiem są trzy projekty kilimów z postaciami w strojach ludowych, które możemy dostrzec na zdjęciu z Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 r.⁵⁰

W kompozycjach większości kilimów projektowanych w SSZiPA zastosowano „pomysł kilimowy” – jak

35. Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej: MNK), sygn. MNK-XX-f-16585.

36. Muzeum Krakowa, sygn. MHK-2948/N.

37. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, sygn. CMW 5877/D/1/1-99.

38. Reprodukcyjne kilimów Młodzianowskiego, Wyrwicza, Ligasówny i Gengi ilustrowały artykuł Kazimierza Witkiewicza *Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego* w piśmie „Przemysł – Rzemiosło – Sztuka” (1922, nr 3, s. nlb.). Fotografie siedmiu prac Wiesława Zarzyckiego znalazły się w artykule poświęconym SSZiPA w „Rzeczach Pięknych” (1930, nr 1–3, s. nlb. 16–27).

39. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej: MUJ), sygn. 5025.

40. MUJ, sygn. 5019, 5022; MNK, sygn. MNK XIX-5134.

41. MUJ, sygn. 5026.

42. MUJ, sygn. 5021, 14746.

43. MUJ, sygn. 4586.

44. MUJ, sygn. 2862, 14747.

45. MUJ, sygn. 2610; „Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego”, s. 16–19.

46. MUJ, sygn. 2611, 5023.

47. MUJ, sygn. 2612.

48. MUJ, sygn. 4588.

49. MUJ, sygn. 5021; „Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego”, s. 20–22.

50. NAC, sygn. 1-G-996-6.



1 Maria Ficensäwna, kilim, Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. XX-f-16585. Fot. Pracownia fotograficzna MNK



2 Felicja Rose, projekt kilimu, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 2610. Pracownia fotograficzna MUJ

określił to Piotr Korduba, który scharakteryzował zespół cech tego typu tkanin wynikający z techniki kilimowej⁵¹. Spróbuję je przybliżyć na przykładzie kilimu Janiny Moszówny, skomponowanego z motywów ptaków siedzących na czubkach drzew (il. 3). Jest to wybór nieprzypadkowy, ponieważ kilim ten został doceniony przez władze szkoły i kilkakrotnie eksponowany (m.in. na wystawie tkanin Europy Północnej i Wschodniej w Luwrze w 1927 r.)⁵². Projekt kilimu powinien opierać się na współgraniu pionów, poziomów i skosów – w tym przypadku są to pionowe trzy kolumny, poziome układy trzech powtarzających się motywów oraz skosy utworzone z gałązek drzew i kształtu ptaków. Technika kilimowa skłaniała do częstego stosowania rombów i trójkątów – właśnie takie figury tworzą motywy w kilimie Moszówny. Ważna

dla kompozycji kilimu jest rytmiczność, dlatego też projektantka wydobyła ją poprzez powtarzanie motywu. Deseń wybrany do kompozycji kilimu twórca mógł powielać w różnych odmianach kolorystycznych, stosować jego odbicie lustrzane i tym podobne zabiegi – Moszówna, aby zdynamizować kompozycję, umieściła motywy naprzemiennie (ptaki, drzewa), wykorzystała efekt odbicia lustrzanego (drzewa), zróżnicowała motywy kolorystycznie (trzy górne i na dolne są ciemniejsze od środkowych). Technika tkania kilimów sprzyjała używaniu motywów drobnych, zgeometryzowanych, rozczłonkowanych, bez konturu – tak też uczyniła Moszówna: stworzyła niewielki motyw ptaków i drzew, który poddała silnemu uproszczeniu, a także rozbiła go na figury geometryczne (zwłaszcza trójkąty). Kilim powinien łączyć w sobie elementy

51. Piotr Korduba, *Kilim polski w XX wieku. Wytwórczość i zastosowanie*, wykład w Muzeum Śląska Opolskiego wygłoszony 19 II 2022, dostęp 6 maja 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=grdyM2-jCy8&t=4176s>.

52. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 55.



3 Janina Moszówna, projekt kilimu, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 2612. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

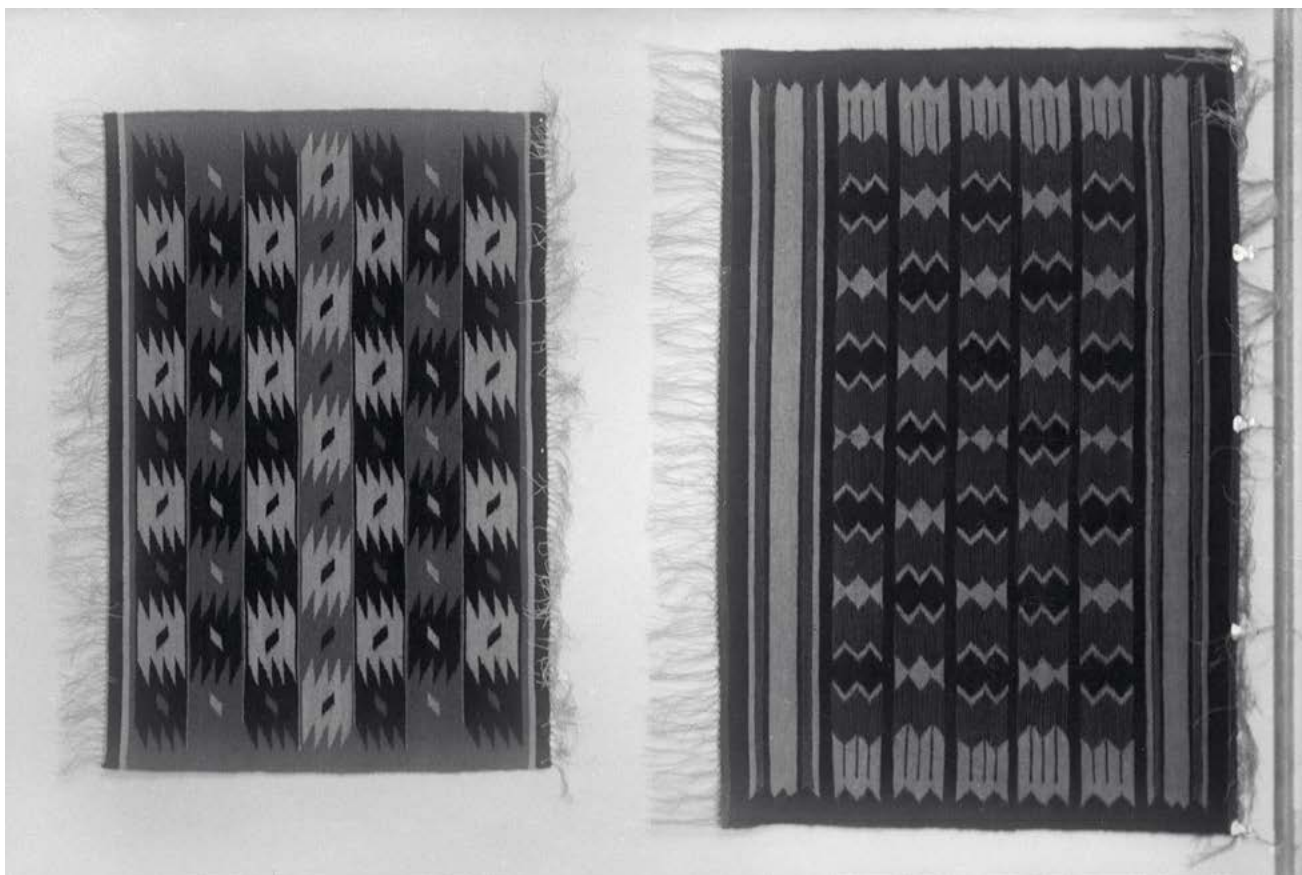


4 Władysława Sasorska, projekt kilimu, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 5021. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

statyczne i dynamiczne. W kompozycji Moszówny dynamizmu nadają strzeliste drzewa, a statyki – ptaki siedzące na ich czubkach. Dynamizują ją także układy ptaków, które w górnej części zwrócone są ku lewej stronie, a pośrodku – w prawo. W kilimie nie powinno być przestrzeni pustej – Moszówna zostawiła więc jej bardzo niewiele na dłuższych brzegach kilimu. Kompozycja kilimu powinna być skończona, ostatecznie zamknięta ramą, jaką tworzy krosno, jej poszczególne elementy powinny łączyć się ze sobą, tworząc spójną całość, należy unikać części niepowiązanych z całością. Kilim uczeniacy SSZiPA spełnia i te zalecenia: poszczególne motywy rytmicznie się powtarzają, są ze sobą powiązane także przez kolorystykę. W kilimie należało unikać używania wielu kolorów i stosować jednobarwne tło – kilim Moszówny na pewno miał jednolite ciemne tło i możemy wnioskować (na ile pozwala nam fotografia), że w motywach użyto czterech kolorów (białego, żółtego, niebieskiego i bordowego).

Kilim Moszówny został zaprojektowany zgodnie z zasadami głoszonymi przez Homolacsa. Nacisk położono w nim na logikę kompozycji, cały projekt i motywy dekoracyjne powstały w ścisłym powiązaniu z zasadami techniki kilimowej, a w kompozycji została podkreślona rytmiczność układów ornamentów. Analizując inne kompozycje kilimów uczniów SSZiPA, możemy dostrzec, że są one odzwierciedleniem zadań projektowych Homolacsa. Zachowane projekty kilimów jego uczniów dobrze ilustrują przechodzenie przez kolejne etapy jego systemu nauczania. Zaczynano od wykonywania kilimów o motywach pasowych, następnie przełamano je skosami i zębami, po czym dodawano motywy zgeometryzowanych roślin, zwierząt, ptaków itp. Kolejnym etapem było połączenie tych wszystkich elementów z zastosowaniem podziału na płaszczyzny. Przywołane powyżej przykłady kilimów obrazują ten proces.

Kolorystyka kilimów była intensywna i dobra na kontrastowo, o czym świadczą ich reprodukcje



5 Dwa kilimy projektu uczennic Wydziału Tekstylnego Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 5026. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

w czasopiśmie „Przemysł – Rzemiosło – Sztuka”⁵³ oraz projekty zachowane w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (il. 11–17). Dzięki nim możemy mieć pewność, że uczniowie stosowali zasady Homolacsa odnoszące się do doboru kolorystyki. Przykładem może być projekt kilimu Felicji Rose (il. 11)⁵⁴, w którym projektantka użyła jako tła jednolitego koloru ciemnoniebieskiego i w ten sposób nadała kolorystyce tkaniny charakter pasywny. Natomiast motywy kwiatów wydobyla dzięki intensywnej, aktywnej kolorystyce czerwonej, żółtej i zielonej. Aby podkreślić rytm ornamentów, z kwiatami zostały skontrastowane białoczarne trójkąty.

Odrębną grupę tkanin powstałych w SSZiPA tworzą nieliczne kilimy wykonane na warsztacie pionowym, zwane „gobelinowymi” (il. 7)⁵⁵. Ich kompozycja zawsze

jest ujęta w obramienie, środkową przestrzeń wypełniają motywy abstrakcyjne lub inspirowane światem natury. Motywy są rytmicznie powtarzane. Ostateczny charakter kilimów „gobelinowych” jest jednak inny niż kilimów wykonywanych na warsztacie poziomym, ponieważ desenie są kształtowane miękko, płynnie, z dominacją linii falistych⁵⁶.

Można przypuszczać, że absolwenci SSZiPA pracujący w zawodzie projektanta tkanin kontynuowali sposób komponowania kilimów i stylistykę przyswojoną w czasie nauki. Świadczyć może o tym zespół projektów z krakowskiej pracowni Wandy Grottowej, liczący ponad sześćdziesiąt obiektów (il. 14–16)⁵⁷. Projektanci konsekwentnie wykorzystywali scharakteryzowane wyżej rozwiązania kompozycyjne, dekoracyjne i kolorystyczne.

53. *Przemysł – Rzemiosło – Sztuka*, nr 3 (1922), s. nlb.

54. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, sygn. CMW 5877/D/1/19.

55. Homolacs, *Budowa ornamentu i harmonia barw*, s. 304.

56. MUJ, sygn. 2632, 4583.

57. Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 10509/D/88/1-126.



6 Kilim projektu uczennicy Wydziału Tekstylnego Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 4586.
Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

Kilimy projektowane w krakowskiej SSZiPA nie były awangardowe, ale – jak zauważyła Halina Jurga – prezentowały raczej „ostrożne rozwijanie sprawdzonych rozwiązań” niż poszukiwania oryginalnych koncepcji⁵⁸. Brak im innowacyjności wielu kilimów, które powstały w Spółdzielni „Ład”. Związani z nią twórcy potrafili zastosować nowe układy kompozycyjne i motywy, zbudować nową relację między motywem a tłem, przy tym dbali o zgodność dekoracji ze strukturą tkaniny, linie równoległe do osnowy rozbijali na krótkie odcinki, zygzaki, ciągi małych figur. Dokonywali podziału płaszczyzny kilimu, wykorzystując tylko układ wzorów, bez podziału na środek i obramienie. W innych projektach zacierali podział kompozycji i akcentowali go odmiennym kolorem czy powtórzonym mniejszym motywem. Tym, co łączy projekty ładowskie z pochodzącymi ze SSZiPA, jest właściwe zrozumienie techniki kilimowej,

uwzględnienie jej podczas projektowania tkaniny, a także powiązanie motywów dekoracyjnych ze sobą i równocześnie z całą kompozycją⁵⁹. Projekty uczniów krakowskiej szkoły wpisywały się w stylistykę głównego nurtu – polskiego art déco. Bliskie były zwłaszcza projektom, które wychodziły z pracowni tkackiej Warsztatów Krakowskich (działających do 1926 r.), i tkaninom prezentowanym na wystawie paryskiej w 1925 r. (Kazimierz Brzozowski, Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Wanda Kossecka, Czesław Młodzianowski, Bogdan Treter). Celem działalności Wydziału Tekstylnego było przygotowanie uczniów do współpracy z wytwórcami i projektowania kilimów, które znajdą nabywców. Zapewne dlatego głównym nurtem była stylistyka polskiego art déco, dobrze przyjmowana przez publiczność. Sądzę, że była ona najbliższa także profesorom SSZiPA, którzy należeli do pokolenia artystów związanych z Warsztatami Krakowskimi.

PROJEKTOWANIE KILIMÓW W SZKOLE SZTUK ZDOBNICZYCH I PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W KRAKOWIE NA TLE INNYCH SZKÓŁ WYŻSZYCH KSZTAŁCĄCYCH W TEJ DZIEDZINIE

Pracownie projektowania tkanin, w tym kilimów, istniały – poza krakowską SSZiPA – także w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie oraz w Państwowych Szkołach Sztuk Zdobniczych w Poznaniu i Lwowie. Warszawska pracownia była kierowana przez najwybitniejszych twórców tkaniny – Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Helenę Bukowską, Lucjana Kintopfa i Eleonorę Plutyńską. Przez wykładowców i absolwentów była ona ściśle powiązana ze Spółdzielnią „Ład”. Warszawska uczelnia stawiała sobie za cel kształtowanie poczucia estetyki odbiorców, jak również rozwijanie umiejętności artystów. W szkole ceniono inwencję twórczą i samodzielność, dlatego w procesie kształcenia studentom dawano dużą swobodę i zachęcano do studiów nad techniką. W SSP, podobnie jak w „Ładzie”, kładziono nacisk na wykonywanie tkanin z wełny ręcznie przędzonej i farbowanej naturalnymi barwnikami, co pozwalało uzyskać szerszy i niepowtarzalny zakres kolorystyczny, nierówność faktury, sprężystość materiału, nierównomierne odbicie światła. Podkreślano także znaczenie ścisłej współpracy projektanta z tkaczem. Szkoła Sztuk Pięknych dysponowała własną pracownią

58. Jurga, „Kilim polski”, s. 130.

59. Jurga, „Kilimy, gobeliny, dywany”, s. 154–166.



7 Stefania Grębska, dwa projekty kilimów gobelinowych, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 2632. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

farbiarską, pozwalającą na eksperymentowanie także z dawnymi technikami. Miała też zbiór dawnych tkanin ludowych przekazany przez Jerzego Warchałowskiego⁶⁰.

Kierownikiem Wydziału Tekstylnego poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego był Władysław Roguski, a pracownię kilimów prowadziły Helena Andrzejewska i Helena Czarniakówna. Program nauki obejmował gręplowanie wełny, przędzenie, farbowanie, tkanie kilimów, gobelinów i dywanów, a także studia nad tkactwem ludowym i historycznym. Pracownię tkacką podzielono na eksperymentalną i warsztatową. W pierwszej opracowywano projekty artystyczne kilimów, dywanów i gobelinów, a także studiowano różne techniki tkactwa artystycznego i prowadzono laboratorium barwienia wełny. W pracowni warsztatowej uczniowie realizowali projekty

powstałe w pracowni eksperymentalnej. Wykładowcy zwracali uwagę na kompozycję i logikę ornamentu, ale uwzględniali też indywidualne podejście projektanta. W poznańskiej szkole wykonywano kilimy na warsztacie zarówno pionowym, jak i poziomym. Tworzono tkaniny ze stylizowanymi motywami roślinno-kwiatowymi, zoomorficznymi i figuralnymi, w swobodny sposób nawiązywano czasami do sztuki ludowej (il. 18, 19)⁶¹.

Państwowa Szkoła Przemysłowa we Lwowie jest najslabiej opracowaną szkołą nauczającą projektowania w dwudziestolecie międzywojennym. Znane projekty kilimów, które wyszły z pracowni prowadzonego w niej Wydziału Sztuk Zdobniczych, świadczą o dążeniu ich twórców do uwolnienia się od konwencjonalnego projektowania tkanin. Wykorzystano w nich układy abstrakcyjne, figury geometryczne, a także motywy

60. Anna Frąckiewicz, „Tkaniny”, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2012), s. 210; Jurga, „Kilim polski”, *Aneks*, s. 133–134.

61. Jarosław Mulczyński, *Poznańska zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2009), s. 355, 358–359.



8 Wystawa prac uczniów Wydziału Tekstylnego Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie w gmachu szkoły, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 2330. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ
Po prawej widoczny kilim Stefanii Ligasówny, po lewej kilim Marii Zawadzkiej.

roślinno-kwiatowe rozbite na drobne figury geometryczne. W innych tkaninach można dostrzec inspiracje lokalne (np. tkaninami buczackimi), którym uczniowie szkoły potrafili nadać współczesną formę (il. 20, 21)⁶².

Sądzę, że system nauczania krakowskiej szkoły był najbardziej zbliżony do programu szkoły poznańskiej. Zarówno w Poznaniu, jak i Krakowie w pierwszej kolejności pracowano nad projektami kilimów, następnie realizowano je w pracowni warsztatowej. Obie szkoły stawiały sobie za cel przygotowanie do pracy przyszłych profesjonalnych projektantów, kierujących warsztatami kilimkarskimi, a także pracujących w fabrykach włókienniczych. W krakowskiej SSZiPA – podobnie jak w Warszawie i Poznaniu – zwracano uwagę

na zapoznanie uczniów z właściwościami materiałów i barwników, a także na ćwiczenia i eksperymenty farbierskie. Tym, czym wyróżnia się szkoła krakowska, był duży nacisk, jaki już na pierwszym etapie kształcenia położono na naukę tworzenia dekoracji, a następnie całej kompozycji kilimu, zgodnie z metodą nauczania Homolacsa.

UDZIAŁ UCZNIÓW WYDZIAŁU TEKSTYLNEGO SZKOŁY SZTUK ZDOBNICZYCH I PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W WYSTAWACH I KONKURSACH NA PROJEKTY KILIMÓW

Formą promocji SSZiPA i sposobem na budowanie dorobku artystycznego uczniów był ich udział

62. Jurga, „Kilim polski”, s. 132–133.



9 Wystawa prac uczniów Wydziału Tekstylnego Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie w gmachu szkoły, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 14746. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

Pośrodku widoczny kilim Stefanii Ligasówny, po lewej kilim Władysławy Sasorskiej.

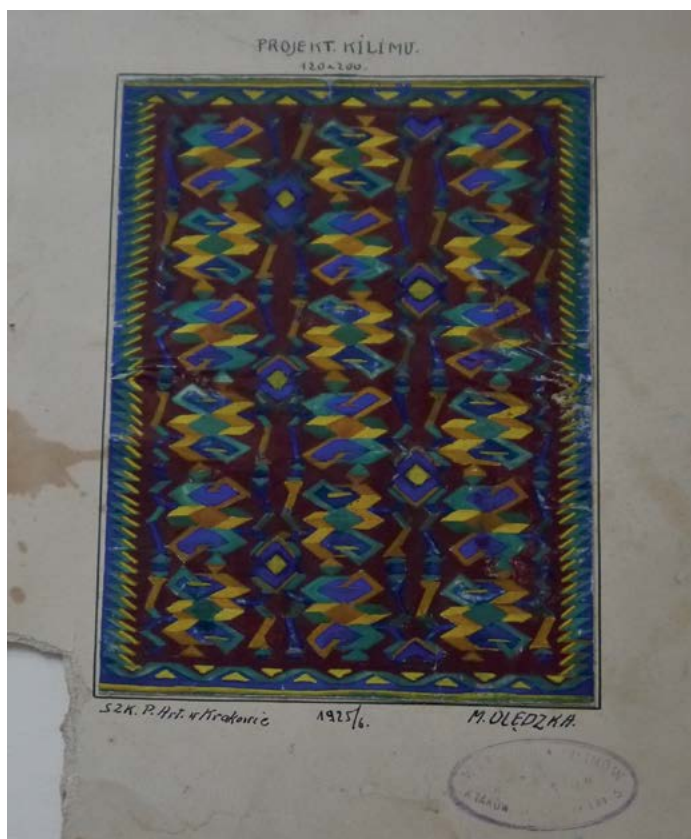


10 Wystawa prac uczniów Wydziału Tekstylnego Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1926 r. Fot. Pracownia fotograficzna MUJ

Po stronie lewej widoczny kilim Stefanii Ligasówny, pośrodku kilim gobelinowy Stefanii Ligasówny, po prawej kilim Janiny Moszówny.



11 Felicja Rose, projekt kilimu, pracownia kilimkarska „Ostoja” w Krakowie, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 5877/D/1/19. Fot. Agata Wójcik



12 Maria Olędzka, projekt kilimu, pracownia kilimkarska „Ostoja” w Krakowie, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 5877/D/1/77. Fot. Agata Wójcik

w wystawach krajowych i zagranicznych. Wydział Tekstylny był zawsze licznie reprezentowany na wystawach organizowanych przez samą szkołę. Z pierwszych wystaw urządzonych w 1923 i 1924 r. pochodzą zdjęcia, na których możemy dostrzec zarówno projekty, jak i już zrealizowane kilimy (il. 8, 9). Ekspozowano także warsztat tkacki i próbki tekstyliów wykonanych w różnych technikach i farbowanych różnymi metodami. Pokazano m.in. prace Wandy Galińskiej, Łucji Fell, Stefanii Grębskiej, Stefanii Ligasówny, Marii Miczyńskiej, Janiny Moszówny, Marii Pająkówny, Władysławy Sasorskiej, Heleny Staromiejskiej i Marii Zawadzkiej⁶³. Już w pierwszych latach samodzielnej działalności SSZiPA prezentowano uczniowskie projekty kilimów

na wystawach zewnętrznych, czego przykładem może być *Wystawa Wytwórczości Kobiet* w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie w 1922 r.⁶⁴

Mocno wyeksponowano prace uczennic Wydziału Tekstylnego na wystawie paryskiej w 1925 r. Na zdjęciach z wystawy szkolnej w Paryżu widzimy, że kilimy zawieszono na ścianie wokół tablic ilustrujących program nauczania, w innej części wystawy na tle kilimów ekspozowano ceramikę. Możemy pośród nich rozpoznać prace Janiny Moszówny i Stefanii Ligasówny. Pokazano także projekty innych uczniów oraz próbki barwionej przędzy⁶⁵. Z Paryża krakowska SSZiPA wróciła z wieloma nagrodami – za projekty tkanin otrzymała srebrny medal, takim medalem

63. MUJ, sygn. 2330, 14746, 14747, 14756.

64. Marian Padechowicz, „Przegląd współczesnej wytwórczości kobiet. Kronika”, *Przemysł – Rzemiosło – Sztuka*, nr 4 (1922), s. 43.

65. Jerzy Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna* (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicz, Towarzystwo Wydawnicze, 1928), s. 155; Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. DI 67069/92, DI 67069/88.



13 Stefania Ligasówna, projekt kilimu, pracownia kilimkarska „Ostoja” w Krakowie, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 5877/D/1/54. Fot. Agata Wójcik



14 Anna Wiśniewska, projekt kilimu „Tahiti”, Pracownia Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 10509/D/88/92. Fot. Agata Wójcik

została również wyróżniona wykładowczyni szkoły Jadwiga Stadtmüllerowa⁶⁶.

Znacznie więcej projektów z Wydziału Tekstylnego udało się zaprezentować na wystawie szkolnej w Pałacu Sztuki w Krakowie na przełomie września i października 1926 r. (il. 10). Wydział Tekstylny miał dla siebie co najmniej jedną obszerną salę. Kilimy wykonane przez jego uczniów były także tłem dla innych przedmiotów – ceramiki, rzeźb i mebli⁶⁷. Dzięki zdjęciom możemy rozpoznać m.in. kilimy Stefanii Ligasówny, Marii Maftyniuk, Marii Miczyńskiej, Janiny Moszówny i Felicji Rose.

Powstałe w szkole tekstylia prezentowano obficie na Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 r. Pokazano

m.in. kilimy, gobeliny (i ich projekty), a także album z kompozycjami tekstylnymi oraz próbki nowych technik⁶⁸. Niestety, nie znamy nazwisk ich autorów. Część z pokazanych w Poznaniu kilimów była reprodukowana w „Rzeczach Pięknych” w 1930 r. i została utrwalona na zdjęciach przechowywanych w Narodowym Archiwum Cyfrowym⁶⁹. Pod zdjęciami zamieszczonymi w czasopiśmie nie podano nazwisk autorów, niektóre projekty możemy jednak łączyć z Apolonią Cholewińską, Stanisławem Kaczkowskim i Anną Wiśniewską. Wydział Tekstylny prezentował się również na wystawach szkolnych w latach 30. Z pokazu zorganizowanego w 1935 r. pochodzą zdjęcia, dzięki którym wiemy, że pokazano wówczas kilimy i poduszki wykonane w technice kilimowej⁷⁰.

66. „Nagrody na wystawie paryskiej”, *Sztuki Piękne*, nr 2 (1925/1926), s. 95–96.

67. MUJ, sygn. 4584, 4585, 4589, 4614; Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC), sygn. 2540/9, 2540/10, 2540/15, 2540/16.

68. *Katalog wystawy szkół sztuk zdobniczych i przemysłu artystycznego* (Poznań: [s.n.], 1929), s. 15–16.

69. *Rzeczy Piękne*, nr 1–3 (1930), s. nlb. 16–27; NAC, sygn. 1-G-996-2, 1-G-996-5, 1-G-996-6.

70. NAC, sygn. 2541/3, 2541/7, 2541/9, 2541/10.



15 Stanisław Kaczkowski, projekt kilimu „Kwiecienik”, Pracownia Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 10509/D/88/45. Fot. Agata Wójcik

Wykładowcy zachęcali uczniów do udziału w konkursach organizowanych przez różne instytucje, warsztaty czy firmy. Duży sukces uczniowie SSZiPA odnieśli w konkursie na projekty kilimów ogłoszonym w 1921 r. przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Pieczę nad jego organizacją sprawowało Towarzystwo „Kilim Polski” z Warszawy. Konkurs podzielono na dwie sekcje – powszechną i przeznaczoną dla młodzieży uczącej się kilimkarstwa. W tej części przewidziano pięć nagród po 20 000 i pięć nagród po 10 000 marek polskich⁷¹. Na konkurs nadesłano 210 projektów w sekcji powszechnej oraz 82 w sekcji uczniowskiej. Krakowska SSZiPA zgłosiła ich aż 34 – najwięcej ze wszystkich szkół. Uczniowie

zdołali sześć z dziesięciu nagród (trzy pierwsze i trzy drugie). Otrzymali je Irena Bergerowa, Józefa Kienówna, Józef Krzyżak, Maria Pająkówna i Stefan Wyrwicz (dwukrotnie)⁷². Projekty pokazano w 1922 r. na wystawach pokonkursowych w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie i w warszawskiej Zachęcie. Kazimierz Witkiewicz w krytycznym tekście na temat projektów kilimów nadesłanych na konkurs podkreślał, że wielu artystów nie rozumie techniki kilimowej i nie potrafi zaprojektować zgodnej z nią kompozycji. Równocześnie pisał: „Zaledwie kilku artystów rozumiejących tkactwo oraz kilkanaście uczniów i uczennic szkół zawodowych wykazało jakim winien być kilim [...]. Do tej pory stacja doświadczalna w państwowej szkole przemysłu artystycznego w Krakowie, pod kierunkiem prof. Wiesława Zarzyckiego, zdaje się być jedyną uczelnią poważniejszą w zakresie kilimkarstwa”⁷³.

WSPÓŁPRACA WYDZIAŁU TEKSTYLNEGO Z INNYMI PRACOWNIAMI KILIMKARSKIMI. ATELIER TEKSTYLNE I LOSY ZAWODOWE ABSOLWENTÓW

Władze SSZiPA chciały upowszechnić projekty kilimów i innych tkanin nie tylko poprzez wystawy i konkursy – zależało im także na sprzedaży i nawiązaniu współpracy między uczniami a wytwórcami. Zgodnie z regulaminem kilimy i inne projekty uczniów pozostawały w szkole przez dwa lata, po czym absolwent mógł je odebrać, chociaż szkoła zastrzegała sobie prawo zatrzymania najlepszych z nich. Szkoła sprzedawała także prace uczniów – wówczas otrzymywali oni pewien procent kwoty, za jaką je sprzedano⁷⁴. Projekty były nabywane przez pracownie kilimkarskie (np. warsztat Ewy Ramzowej), o czym świadczą karteczki umieszczone na pracach pokazywanych na wystawach szkolnych⁷⁵. Projekt kilimu Marii Pająkówny z wystawy szkolnej zakupił Stanisław Karczewski, właściciel pracowni kilimkarskiej w Pleszewie⁷⁶.

Z promocją i sprzedażą kilimów zaprojektowanych przez uczniów SSZiPA związane jest Atelier Tekstylne, zwane od około 1934/1935 r. Studium Tekstylnym.

71. „Dwa konkursy na wzory na kilimy”, *Przemysł – Rzemiosło – Sztuka*, nr 2 (1921), s. 92.

72. „Rozstrzygnięcie konkursu na kilim”, *Przemysł – Rzemiosło – Sztuka*, nr 1 (1922), s. 49–50.

73. K. W. [Kazimierz Witkiewicz], „Stan dzisiejszego przemysłu kilimkarskiego”, *Przemysł – Rzemiosło – Sztuka*, nr 3 (1922), s. 36.

74. Archiwum ASP, sygn. A 106: Regulamin dla uczniów Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego.

75. MUJ, sygn. 2330.

76. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 60.



16 Maria Smereczyńska, projekt kilimu „Takata”, Pracownia Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 10509/D/1/99. Fot. Agata Wójcik



17 Maria Smereczyńska, projekt kilimu „Krata”, Atelier Tekstylne, Pracownia Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej, Centralne Muzeum Włókiennictwa, sygn. CMW 10509/D/88/113. Fot. Agata Wójcik

Powstało ono około 1928 r., jego siedziba znajdowała się w Krakowie przy ulicy Szlak 56⁷⁷. Był to związek absolwentów i uczniów Wydziału Tekstylnego, utworzony w celu podniesienia poziomu artystycznego rękodziela tekstylnego (zwłaszcza tkactwa czółenkowego, hafciarstwa, koronkarstwa i galanterii tekstylnej) poprzez tworzenie projektów (kilimów, haftów, batików, koronek, druków na materiały, ubiorów) i realizowanie ich w zewnętrznych warsztatach. Studium – jak pisano – „zmierza do nadania mu [rękodzielu] swoistego wyrazu

regionalnego w każdej z poszczególnych dziedzin pracy”. Członkowie zamierzali pracować w „ośrodkach na prowincji” i szkolić przyszłych kierowników tych warsztatów⁷⁸. Projekty kilimów realizowano w Warsztatach Kilimkarskich w Zakopanem, krakowskiej wytwórni „Jazak” oraz w pracowniach Grünerowej, Nitschowej i Wandy Grottowej (il. 17)⁷⁹. Kilimy projektowali Stanisław Kaczkowski, Irena Keplerówna, Maria Miczyńska, Felicja Rose, Zofia Szarlowska, Maria Smereczyńska, Jadwiga Sołtykiewicz, Anna Wiśniewska i Irena Zarzycka.

77. Paś, „Echa sztuki art déco w projektach krakowskiego stowarzyszenia Atelier Tekstylne”, s. 203.

78. AAN, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydział Sztuki, Szkoły Artystyczne, Akta Instytutu Sztuk Plastycznych w Krakowie, Sprawy budżetowe Państwowego Instytutu Sztuki, sygn. 2/14/0/8/7049, s. 30–31: Program pracy „Studium Tekstylnego”, 21 I 1938.

79. Paś, „Echa sztuki art déco w projektach krakowskiego stowarzyszenia Atelier Tekstylne”, s. 204. Dwa projekty kilimów z Atelier wykonane w pracowni Grottowej znajdują się w Centralnym Muzeum Włókiennictwa (sygn. CMW 10509/D/88/100, CMW 10509/D/88/113). W tej pracowni wykonany został też kilim Anny Wiśniewskiej (Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. MNK-XIX-5134).



18 Kilim powstały na Wydziale Tekstylnym Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w pracowni Władysława Roguskiego. Repr. wg *Rzeczy Piękne*, nr 7–9 (1928), s. nlb. 75



19 Kilim powstały na Wydziale Tekstylnym Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w pracowni Władysława Roguskiego. Repr. wg *Rzeczy Piękne*, nr 7–9 (1928), s. nlb. 77

Kilimy pokazywano na wystawach organizowanych przez Atelier Tekstylne, m.in. w czerwcu 1930 r. na dużej ekspozycji w Muzeum Techniczno-Przemysłowym⁸⁰. W roku 1931 artystki związane z Atelier zaprezentowały swoje projekty na *Wystawie Polskiej Sztuki Religijnej* w Katowicach⁸¹. Projekty i zdjęcia kilimów oraz ich opisy prasowe świadczą o tym, że Atelier kontynuowało przedstawiony powyżej styl charakterystyczny dla pracowni kilimów Szkoły Sztuk Zdobniczych. Wyjątkiem były kilimy figuralne zaprojektowane przez Szarlowską – tryptyk *Świt. Dzień. Noc, Zwiastowanie i Madonna*.

Pracownia projektowania i wyrobu kilimów prowadzona przez Wydział Tekstylny SSZiPA wpisywała się w krąg licznych pracowni kilimkarskich działających

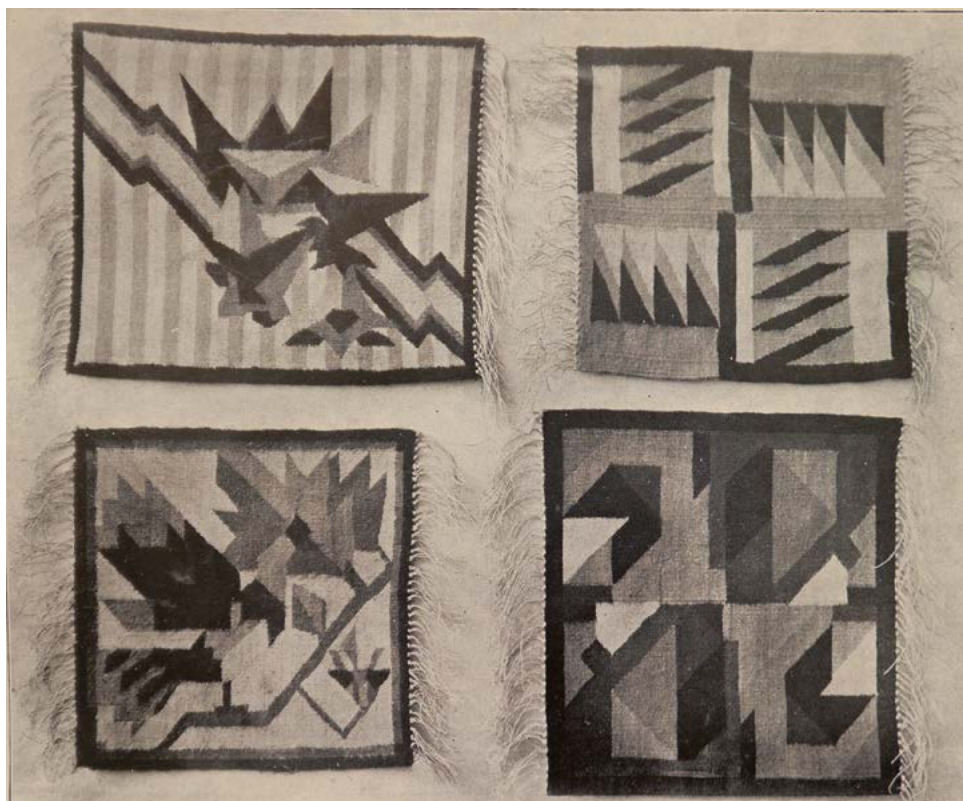
w Krakowie i jego okolicach w dwudziestoleciu międzywojennym. Możemy być pewni, że Wydział Tekstylny był blisko związany z pracownią kilimkarską Warsztatów Krakowskich. Łączyło je – jak próbowano wykazać wyżej – podobne podejście do sposobu komponowania kilimów. Pośrednikiem między SSZiPA a Warsztatami Krakowskim był Karol Homolacs, który wywarł wpływ zarówno na uczniów szkoły, jak i na artystów działających w Warsztatach. Pracownią tkacką działającą w ich ramach kierowała Ewa Ramzowa, która musiała doceniać projekty artystek wywodzących się ze SSZiPA, skoro – jak już wspomniano – nabywała je i być może realizowała w swojej pracowni⁸². Ramzowa współpracowała z profesorami Szkoły Sztuk

80. Stefania Tatarówna, „«Atelier Tekstylne» w Krakowie”, *Kobieta Współczesna*, nr 45 (1930), s. 15–16; Tadeusz Seweryn, „«Atelier tekstylne». Wystawa wzorów i tkanin”, *Naprzód*, nr 147 (30 VI 1930), s. 5–6.

81. *Wystawa polskiej sztuki religijnej na Śląsku. Katalog tymczasowy* (Katowice: Związek Artystów Plastyków na Śląsku, 1931), s. 38.

82. *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, s. 106–108.

20 Kilimy powstałe na Wydziale Sztuk Zdobniczych Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie w pracowni Zygmunta Harlanda. Repr. wg *Rzeczy Piękne*, nr 11 (1928), s. nlb. 141



Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego – Gedliczką i Homolacsem, którzy projektowali dla jej pracowni kilimy⁸³. Absolwenci współpracowali z pracownią kilimów „Ostoja” w Krakowie, o czym świadczą projekty przechowywane w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (il. 11–13)⁸⁴. Po przejęciu „Ostoi” przez Pracownię Stylowych Kilimów Artystycznych Wandy Grottowej kontynuowali tę współpracę. W zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

znajduje się duży zespół projektów pochodzących z pracowni Grottowej, który zawiera m.in. projekty kilimów autorstwa kilkunastu absolwentów SSZiPA (il. 14–16)⁸⁵. W pracowni Grottowej powstał ogromny kilim, który zawisł na ścianie prezydyjnej w Sejmie Śląskim w Katowicach, zaprojektowany przez Stefanię Ligasównę, zwyciężczynię konkursu ogłoszonego w 1928 r.⁸⁶ Absolwentki krakowskiej szkoły projektowały także dla pracowni kilimów „Ogniwo” (Stefania

83. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 24, 33.

84. W Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi przechowywane są projekty kilimów wykonane dla pracowni „Ostoja” w Krakowie przez Józefę Czopikównę, Stefanię Grębską, Stefanię Ligasównę, Marię Olędzką, Marię Pająkównę (Majerską), Felicję Rose. Zob. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 3, 25, 47, 48, 57, 60, 67.

85. W Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi przechowywane są projekty kilimów i kilimy wykonane dla pracowni Wandy Grottowej przez następujących absolwentów SSZiPA: Wandę Ippoldównę, Stanisława Kaczkowskiego, Halinę Miarczyńską, Marię Sołtykiewicz, Marię Smereczyńską, Zofię Szarlowską, Franciszka Świerczka, Jadwigę Turnau i Annę Wiśniewską (sygn. CMW 10509/D/88/1-126, CMW 11985/z/1480, CMW 8296/z/1049). Halina Jurga z działalnością pracowni Wandy Grottowej wiąże także nazwiska następujących absolwentów szkoły: Mieczysława Broszkiewicz, Władysława Gengi, Stefanii Ligasówny, Marii Miczyńskiej, Marii Olędzkiej, Felicji Rose, Mieczysława Serwina i Stefana Wyrwicza. Zob. Jurga, „Kilim polski”, s. 154, 155; ead., „Kilim polski”, Aneks, s. 3, 24, 35, 39, 51, 52, 72, 73, 77, 78, 86, 89, 90, 123–125.

86. Aleksandra Goniewicz, *Kilim – Stefania Ligasówna i realizacja konkursowego projektu w pracowni Wandy Grottowej*, dostęp 30 kwietnia 2023, <https://instytutkorfantego.pl/blog/kilim/>.



21 Kilim powstały na Wydziale Sztuk Zdobniczych Państwowej Szkoły Przemysłowej we Lwowie w pracowni Zygmunta Harlanda. Repr. wg *Rzeczy Piękne*, nr 11 (1928), s. nlb. 142

Grębska)⁸⁷, warsztatów Polskiego Przemysłu Kilimkarskiego „Kilim” w Krakowie (Zofia Szarlowska)⁸⁸, a także pracowni Stanisławy Poprawskiej⁸⁹. Kilka absolwentek (Stefania Ligasówna, Maria Smereczyńska, Zofia Szarlowska, Jadwiga Turnau) nawiązało współpracę z „Kilimem” z Zakopanego⁹⁰. Dwie absolwentki szkoły wzbogaciły krakowskie środowisko kilimkarskie, zakładając własne firmy: Irena Zarzycka prowadziła Pracownię Kilimów i Tkanin „Zwierzyniec”, w której współpracowała z Marią Miczyńską, a Felicja Rose zainicjowała Zakłady Tkackie „Felicja i Irena Rose”⁹¹.

Dzięki materiałom archiwalnym wiemy, że w szkolenictwie pracowało około pięćdziesięcioro absolwentów Wydziału Tekstylnego. Byli oni nauczycielami w szkołach zawodowych i przemysłowych, a także w szkołach powszechnych i gimnazjach. Kilka absolwentek zostało zatrudnionych w krakowskiej SSZiPA (Danuta

Etgens, Maria Szwabowicz, Anna Wiśniewska, Maria Zawadzka). Były uczennice krakowskiej szkoły pracowały w szkołach w całym kraju. Wiadomo, że w szkołach zawodowych uczyły Zofia Birtusówna (Leszno, woj. wielkopolskie), Maria Henochówna (Katowice), Józefa Kienówna (Maków), Stefania Ligasówna (Kraków), Maria Maftyniuk (Białystok), Aniela Pycia (Łódź), Czesława Rosykówna (Stryj), Maria Smereczyńska (Sosnowiec), Helena Staromiejska (Wilno) i Mieczysława Szopińska (Zakopane)⁹². W ten sposób mogły one wywierać wpływ na kolejne pokolenia twórców kilimów. Zapewne wiele z nich stosowało metody nauczania Homolacsa, którego podręczniki były zalecane przez ministerstwo⁹³.

Wydział Włókienniczy i pracownia projektowania kilimów nie zaprzestały działalności w chwili wybuchu

87. Paś, „Echa sztuki art déco w projektach krakowskiego stowarzyszenia Atelier Tekstylne”, s. 216–217.

88. Jurga, „Kilim polski”, Aneks, s. 77.

89. Ibid., s. 134.

90. Jurga, „Kilim polski”, s. 154; ead., „Kilim polski”, Aneks, s. 47, 48, 72, 73, 77, 86.

91. Archiwum ASP, sygn. A 100: Spis absolwentów szkoły i ich losy zawodowe; sygn. A 385: Spis absolwentów pracujących zawodowo.

92. Ibid.

93. Jurga, „Kilim polski”, s. 131.

II wojny światowej. Szkoła zyskała nową nazwę – Staatliche Kunstgewerbeschule, a wydziałem nadal kierował Gedliczka. Wielu uczniów przerwało jednak naukę: na Wydziale Włókienniczym w pierwszym roku wojny kształciło się tylko dziesięć osób. Zmiany w funkcjonowaniu szkoły nastąpiły we wrześniu 1940 r., gdy została ona połączona z Akademią Sztuk Pięknych i przeniesiona do gmachu przy pl. Jana Matejki. Wydział Włókienniczy istniał nadal, zwiększała się nawet z roku na rok liczba uczniów. Edukacja przebiegała zgodnie z planem nauki Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych, w czasie wojny uległ on jedynie niewielkim zmianom. Od roku 1941/1942 naukę wydłużono do czterech lat. Wciąż istniał podział na specjalność tkacką i hafciarsko-koronarską. Niemalże nie zmieniła się kadra nauczająca. Wydział został zamknięty w styczniu 1943 r.⁹⁴

Wydział Tekstylny krakowskiej SSZiPA był w dwudziestolecu międzywojennym miejscem, w którym można było uzyskać kompleksowe wykształcenie w dziedzinie projektowania kilimów, a także innych tkanin, haftów i koronek. System kształcenia został

oparty na nauce projektowania tekstyliów oraz na pracy w warsztatach, w których realizowano projekty. Te podstawowe zajęcia uzupełniano przedmiotami ściśle powiązаныmi z specjalizacją tkacką, jak nauka o materiałach i farbiarstwo. Nacisk kładziono na zdobywanie praktycznych umiejętności: poznawanie techniki kilimkarskiej, warsztatu pracy i właściwości materiałów. Już na etapie projektowania – zgodnie z zasadami głoszonymi przez Homolacsa – starano się zwrócić uwagę uczniów na specyfikę techniki kilimkarskiej i zależność między nią a kompozycją tkaniny. Uczniowie zapoznawali się z branżą kilimkarską dzięki praktykowaniu w okresie wakacyjnym w fabrykach i mniejszych pracowniach, odbywaniu wycieczek do warsztatów tkackich, a także uczestniczeniu w pracach Atelier Tekstylnego. Styl kilimów powstających w SSZiPA nie był awangardowy, dobrze wpisywał się w nurt polskiego art déco. Można stwierdzić, że uczniowie byli przygotowywani do współpracy z producentami, którzy takich projektów wtedy oczekiwali. O sukcesie Wydziału Tekstylnego najlepiej świadczyła liczba absolwentek, które zaraz po studiach podjęły pracę jako projektantki i nauczycielki.

94. Alicja Kilijańska, „Staatliche Kunstgewerbeschule 1939–1943”, w: *Kunstgewerbeschule 1939–1945 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, red. Józef Chrobak et al. (Kraków: Cricoteka, 2007), s. 57–58.

BIBLIOGRAFIA

- Jurga, Halina. „Kilim polski”. Rozprawa doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1998.
- Jurga, Halina. „Kilimy, gobeliny, dywany”. W: *Spółdzielnia Artystów „Ead” 1926–1996*, redakcja Anna Frąckiewicz, 154–169. Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1998.
- Kilijańska, Alicja. „Staatliche Kunstgewerbeschule 1939–1943”. W: *Kunstgewerbeschule 1939–1945 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, redakcja Józef Chrobak, Katarzyna Ramut, Tomasz Tomaszewski, Marek Wilk, 49–66. Kraków: Cricoteka, 2007.
- Korduba, Piotr. „Wystawa tkanin «Polska sztuka tkacka» w Instytucie Propagandy Sztuki w 1938 roku”. W: *Tkaniny orientalne w Polsce – gust czy tradycja? Konferencja Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu*, redakcja Beata Biedrońska-Słotowa, 23–32. Warszawa: DiG, 2011.
- Krawczyk, Jerzy. „W cieniu Akademii Sztuk Pięknych. Od Oddziału Przemysłowego Artystycznego Państwowej Szkoły Przemysłowej do Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1891–1921)”. *Małopolska. Regiony – Regionalizmy – Małe Ojczyzny* 23 (2021): 9–34.
- Krawczyk, Jerzy. „W cieniu Akademii Sztuk Pięknych. Od Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Krakowie (1921–1950)”. *Małopolska. Regiony – Regionalizmy – Małe Ojczyzny* 24 (2022): 39–86.
- Mulczyński, Jarosław. *Poznańska zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych, 2009.
- Paś, Monika. „Echa sztuki art déco w projektach krakowskiego stowarzyszenia Atelier Tekstylny”. W: *Polskie art déco. Materiały szóstej sesji naukowej „Polskie art déco. Wnętrza mieszkalne”*, redakcja Zbigniew Cholewiński, 202–218. Płock: Muzeum Mazowieckie, 2017.
- Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*. Redakcja Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych, 2012.
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*. Redakcja Maria Dziedzic. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych, 2009.

SUMMARY

The Kilim Rug Design at the School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow during the Inter-War Period by Agata Wójcik

The article discusses the issues of *kilim* rug design at the Textile Department (Weaving Department) of the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Cracow (State Institute for Fine Arts) in the inter-war period. The Textile Department provided a comprehensive training in textile design, including *kilim* rugs. The system of instruction was based on learning textile design and working in workshops where the designs were implemented. These core classes were accompanied by a number of subjects closely related to the specialisation, such as textile material awareness or dyeing. Emphasis was laid on the acquisition of practical skills: learning about the tools of the craft, production techniques, properties of textile materials. Students became familiar with the textile industry by practising in factories during the summer holidays, as well as taking excursions to weaving workshops. The core of the teaching staff at the department were experienced artists Wiesław Zarzycki, Zdzisław Gedliczka and Jadwiga Stadtmüller, supported by young designers Danuta Etagens and Anna Wiśniewska, both of them graduates of the school. The department enjoyed unflagging popularity and was one of the most numerous at the School. The school authorities promoted the students' designs at numerous exhibitions and competitions. The style of *kilim* rugs made at the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in the inter-war period was not avant-garde, but it fitted well into the style of Art Déco in Poland. Graduates were equipped for cooperation with manufacturers who expected such designs at the time. The *kilim* workshop of the Cracow school had strong links with other *kilim*-making workshops, which bought the students' designs and collaborated with its graduates or lecturers. Closely associated with the Department was the Textile Atelier, an association set up by graduates of the school. The success of the Department can be measured in the significant number of graduates who having finished their training, went on to work as *kilim* designers or weaving teachers.

BIOGRAPHICAL NOTE

Agata Wójcik is a doctor in Humanistic Sciences, in the discipline of Studies on Arts (Faculty of History, Jagiellonian University, 2013), currently an assistant professor at the Institute of Art and Design of the University of the National Education Commission in Cracow; she is the author of, among others, the book *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana* (2022) and studies on interior decoration and furniture design in the early 20th century.

NOTA BIOGRAFICZNA

Agata Wójcik – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce (Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński, 2013), adiunkt w Instytucie Sztuki i Designu Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; autorka m.in. książki *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana* (2022) oraz publikacji na temat architektury wnętrza i meblarstwa początku XX w.