

WERONIKA KAMIEŃSKA

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0006-7578-0410

SPOSOBY BARWIENIA NATURALNEGO I LUDOWE TECHNIKI TKACKIE, CZYLI O WYKORZYSTANIU DOŚWIADCZEŃ POLSKIEGO TKACTWA LUDOWEGO PRZEZ ELEONORĘ PLUTYŃSKĄ

**NATURAL DYEING METHODS AND FOLK WEAVING TECHNIQUES – ON THE USE
OF THE EXPERIENCE OF POLISH FOLK WEAVING BY ELEONORA PLUTYŃSKA**

ABSTRACT [ENG]: In 1934, under the initiative of the Department of Ethnology at Stefan Batory University in Vilnius, Eleonora Plutyńska traveled to Polesie and the Vilnius region to search for new patterns, weaving techniques, and natural dyeing methods. Even before World War II, Plutyńska's activities in rural areas resulted in the increased popularity and modernization of the double cloth weaving technique. During this period, she also conducted research on the Polesian "peretyki" and "perebory," which she reinterpreted, creating linen tapestries with geometric patterns woven directly on the loom. Plutyńska considered natural dyeing just as important as technique — together with folk weavers, she used ingredients such as lilac, alder bark and rye to achieve durable and unique colors.

The purpose of this paper is to present the figure of Eleonora Plutyńska and the complexity of her role as an artist who drew from the traditions of folk weaving and incorporated the techniques learned in rural areas into both her individual work and the curriculum at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Plutyńska's activities, with a particular focus on her active collaboration with rural weavers from the eastern Poland, are examined in the article as well. An analysis of Plutyńska's work, especially within the thematic scope discussed in this paper, reveals the significance of her contribution to the history of Polish artistic weaving and her achievements in promoting native traditions in art.

słowa kluczowe: **TKACTWO, LUDOWOŚĆ, TKANINA DWUOSNOWOWA, BARWIENIE NATURALNE, SZTUKA UŻYTKOWA**
key words: **WEAVING, FOLKSINESS, DOUBLE WEAVE FABRIC, NATURAL DYEING, APPLIED ARTS**

Należała do wyjątkowych ludzi, do takich, którzy nigdy nie umierają. Niepospolicie wrażliwa i zdolna artystka, która kosztem swojej twórczości (tej autorskiej) stworzyła dzieła o nieprzemijającej wartości i szerokim zasięgu. Zostawiła nie tylko pamięć o sobie, ale żywe wartości, które wciąż się rozwijają¹.

Tymi słowami Eleonorę Plutyńską opisała jedna z jej uczennic, Barbara Falkowska, której wypowiedź opublikowano na łamach „Przeglądu Artystycznego” w 1970, rok po śmierci Plutyńskiej. Falkowska

¹ Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, „Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24.

trafnie zaznaczyła zaangażowanie swojej nauczycielki w działania wychodzące poza indywidualną twórczość artystyczną. Plutyńska była bowiem nie tylko zdolną artystką, lecz również wybitną pedagogożką oraz działaczką zaangażowaną w ochronę sztuki ludowej.

Studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych Plutyńska rozpoczęła w 1923 roku. Doskonaliła tam swoje umiejętności artystyczne, które jeszcze przed I Wojną Światową rozwijała na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego oraz w Paryżu, w Académie de la Grande Chaumière Olgi Boznańskiej². W Szkole Sztuk Pięknych studiowała malarstwo w pracowni Karola Tichego, kształciła się również w zakresie architektury wnętrz i tkaniny oraz w pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego i Józefa Czajkowskiego³. Nauczyciele Plutyńskiej związani byli z działalnością Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie, którego program ideowy bazował na założeniach Warsztatów Wiedeńskich. Podstawą działania Stowarzyszenia była „zgodność koncepcji plastycznej przedmiotu z jego funkcją użytkową, z materiałem, z którego powstaje i narzędziem wytwarzającym”⁴. Założenia Warsztatów kontynuowane były przez utworzoną w 1926 roku Artystów Plastyków „Ład”, której jedną z pierwszych organizatorek była Eleonora Plutyńska⁵. Wraz z pozostałymi członkami Spółdzielni, kształtowała wyraz polskiej sceny przemysłu artystycznego oraz przyczyniła się do sukcesu koncepcji lansowanych przez ugrupowanie⁶.

Plutyńska pracę z tkaniną podjęła prawdopodobnie pod wpływem Zofii Baudouin de Courteney, malarki, zajmującej się również projektowaniem gobelinów⁷. Na początku swojej artystycznej kariery Plutyńska koncentrowała się na wykonywaniu kilimów, jednak już od 1934 roku rozpoczęła działania skoncentrowane na współpracy z tkaczkami, pochodzącymi z terenów północno-wschodniej Polski. W sprawozdaniu, które artystka przedstawiła w Wilnie na Konferencji Rady

² M. Stopa, Z. Stopa, *Eleonora Plutyńska. W poszukiwaniu zaginionych splotów*, Dziecinne 2019, s. 3-4.

³ K. Kondratiukowa, *Eleonora Plutyńska i jej idee*, Łódź 1974, s. 11-12.

⁴ I. Huml, *Ład. Geneza – idee – program* [w:] *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926-1996*, red. A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 24.

⁵ A. Demska, *„Ład” a tradycje tkactwa ludowego – działalność Eleonory Plutyńskiej* [w:] *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926-1996*, A. Frąckiewicz, Warszawa 1998, s. 251.

⁶ Założeniami „Ładu” było tworzenie w oparciu o porządek i harmonię form oraz barw, poszanowanie tradycji i włączanie jej we współczesny nurt sztuki. Członkowie Spółdzielni w swoich działaniach dążyli do doskonałości formy, wykonania oraz surowca, co było odniesieniem oraz rozwinięciem praktyk „Warsztatów Krakowskich” – I. Huml, *Ład. Geneza – idee – program...*, s. 26-27.

⁷ I. Huml, *Kronika życia i twórczości Eleonory Plutyńskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 3, 1970, s. 26.

6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego w 1937 roku⁸, stwierdziła, że jej nadrzędnym celem było w tym czasie “[...] znalezienie w każdym rejonie wartości odmiennych, właściwych temu rejonowi i następnie stworzenie takich warunków, w których one mogłyby żywo trwać”⁹. Podczas tej samej konferencji artystka wygłosiła referat, którego treść stanowił niejako osobisty manifest dotyczący przekonań na temat ochrony sztuki ludowej. Potrzebę opieki nad wytwórczością wsi Plutyńska argumentowała jej wyjątkową rolą w ludzkim życiu oraz koniecznością zachowania ciągłości kultury¹⁰. Zdaniem artystki, ochroną należało objąć nie tylko fizyczne przedmioty wytwórczości, lecz również umiejętności i wszystkie te aspekty ludzkiej osobowości, które pozwalają na docenienie piękna oraz czerpanie radości z pracy twórczej, a w rezultacie na wykonanie pięknego przedmiotu¹¹. Przedstawione na wileńskiej konferencji teoretyczne postulaty znalazły swoje odzwierciedlenie w działaniach Plutyńskiej na terenach wiejskich. Aktywności te wiążą się z refleksją nad charakterystyką i definicją sztuki ludowej. Według historyczki sztuki Jadwigi Jarnuszkiewiczowej oraz etnologa Aleksandra Jackowskiego twórczość ludową wpisać można w obszar sztuki, który w swym założeniu służyć miał zarówno wytwórcy, jak i całej społeczności wiejskiej oraz odpowiadać na jej potrzeby estetyczne. Działanie w zakresie sztuki ludowej opierało się na chęci wyróżnienia się przez twórcę lub też uzyskania wyższej pozycji społecznej przez posiadanie sprzętów o ręcznie wykonanych zdobieniach czy kunsztownego stroju¹².

Swoją działalność na terenach wiejskich w latach 1934-1939 Eleonora Plutyńska uważała za najbardziej istotny etap swej pracy w dziedzinie tkaniny¹³. Jeszcze przed wybuchem II Wojny Światowej, podczas pobytu w Stradeczku koło Brześcia nad Bugiem, artystce udało się podjąć

⁸ Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego założone zostało w 1907 roku w Warszawie. Dzięki ustawie sejmowej z 31 lipca 1924 roku, która zakładała coroczne uwzględnienie popierania przemysłu ludowego w budżecie państwa, na przestrzeni lat TPPL zaczęło zakładać nowe regionalne oddziały. W roku uchwalenia ustawy powstał oddział w Wilnie, zaś ostatni otworzono w Łucku w 1934 roku. Działania Towarzystwa skupiały się między innymi na organizacji warsztatów wzorcowych oraz otwieraniu sklepów, oferujących przedmioty o charakterze ludowym. Działania Towarzystwa miały nie tylko zapoznać społeczeństwo z tradycjami ludowymi, lecz również podnieść jakość życia mieszkańców wsi. TPPL działały w oparciu o jeden statut, jednak ich działania różniły się od siebie w zależności od przyjętej strategii popierania przemysłu ludowego – P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Kraków 2013, s. 29-39.

⁹ E. Plutyńska, *Sprawozdanie p. Plutyńskiej z ostatnich prac [w:] Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.

¹⁰ E. Plutyńska, *Czy zachowanie form sztuki ludowej – czy raczej zachowanie treści, która może poszukiwać nowych form [w:] Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.

¹¹ A. Błachowski, *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Toruń 1990, s. 20.

¹² A. Jackowski, J. Jarnuszkiewiczowa, *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1967, s. 9-10.

¹³ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 15.

próbę przywrócenia do życia, jak sama mówiła, ginącej sztuki wytwarzania tradycyjnych poleskich peretyków i pereborów, czyli haftu tkackiego wykonywanego na płótnie lnianym¹⁴. Mieszkające w Stradeczu tkaczki Plutyńska wyposażała w miejscowy, poleski len barwiony naturalnymi technikami przez jej siostrę Wandę Szczepanowską. Naturalne barwy kasztanowe, malinowe, jarzębinowe i czarne miały odpowiadać odcieniom tradycyjnych tkanin lokalnych, tym samym zastępując obce tkactwu ludowemu farby anilinowe. Korzystając z ludowych wzorów peretyków i pereborów, Plutyńska stworzyła makaty lniane o geometrycznym ornamencie wytwarzanym bezpośrednio na krośnie bez przygotowanych wcześniej wzorów, czy projektów dekoracji¹⁵. W 1934 roku Plutyńska rozpoczęła także podróż po wsiach Białostocczyzny w poszukiwaniu śladów tkaniny dwuosnowowej, której poświęciła najwięcej uwagi, zarówno w swojej twórczości, jak i nauczając w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Tkaniny dwuosnowowe oraz tkaczki zajmujące się tą techniką Plutyńska odnalazła najpierw we wsi Bogusze koło Sokółki, gdzie spotkała się z siostrami Kondównami. Tkaczki pokazały jej swoje wyroby o kunsztownej i precyzyjnej technice tkania, lecz których „kapowy”, naśladujący wyroby fabryczne, charakter, podobnie jak niechęć siostr do ponownego korzystania ze starych, tradycyjnych wzorów zmusił Plutyńską do kontynuowania swoich poszukiwań¹⁶. Ostatecznie artystka spotkała się z rodziną Jaroszewiczów, Felicją i Adolfem, którzy nie tylko byli w posiadaniu tradycyjnego dywanu dwuosnowowego z początku XX wieku, lecz również na co dzień posługiwali się tą techniką. Felicja Jaroszewicz była sprawną tkaczką, miała kilka uczennic i realizowała regularnie składane zamówienia. Męża nauczyła sztuki tkackiej ze względu na jego problemy z płucami, przez które nie był w stanie wykonywać cięższych prac w gospodarstwie. Szczególna więź połączyła Plutyńską z Adolfem Jaroszewiczem, który w przeciwieństwie do swojej żony Felicji, nie był usatysfakcjonowany kopiowaniem gotowych wzorów fabrycznych. Dlatego też przystał na propozycję Plutyńskiej, gdy artystka zaoferowała mu pracę nad oryginalnymi projektami¹⁷.

¹⁴ Perebory są ornamentami ręcznie wybranymi na osnowie rozciągniętej wcześniej na warsztacie tkackim, zaś peretyki wykonuje się techniką przetykania nici osnowy. W technice peretyku przedstawia się zazwyczaj figury geometryczne, zaś w technice perebory najczęściej wykonuje się motywy zgeometryzowanych liści, gwiazd, czy kwiatów; M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 6.

¹⁵ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 15-16.

¹⁶ J. Maciejewski, *U tkaczki sokólskiej*, „Wieś”, 27, 1950, s. 4.

¹⁷ A. Błachowski, dz.cyt., s. 22-23.

Pierwszym wzorem, który Jaroszewicz wykonał pod kierownictwem Plutyńskiej były „Zwierza”. Powstanie tego motywu stanowiło wynik szczególnego podejścia artystki do pracy z tkaniną, które jej późniejsze podopieczne nazwały projektowaniem „z głowy”. Termin ten, doskonale oddawał charakter projektowania zaproponowanego przez Plutyńską, które polegało na komponowaniu tkaniny bez wykorzystania przygotowanego wcześniej rysunku, bądź wzoru kompozycji¹⁸. By pobudzić kreatywność przyzwyczajonego do mechanicznego kopiowania gotowych wzorów tkacza, Plutyńska sięgnęła po reprodukcję dywanu kaukaskiego, a więc po obiekt niespotykany na polskiej wsi. Uwagę Jaroszewicza przykuła figura stylizowanego tygrysa – zwierzęcia, którego nigdy wcześniej nie widział, a w którym szczególnie zainteresowały go jego pazury¹⁹. Z inspiracji kaukaskim dywanem powstała tkanina w niczym nieprzypominająca odtwórczego, wiejskiego naśladownictwa kap fabrycznych. Na płaszczyźnie pierwszego tkanego „z głowy” dywanu, Jaroszewicz umieścił nie tylko zwierza z wyraźnie zaznaczonymi pazurami, ale i dodatkowe ornamenty w postaci niewielkich gwiazd oraz kwiatów widocznych w górnej części tkaniny.

„Zwierza” Jaroszewicza stały się katalizatorem przemian. Z czasem współpraca z janowskim tkaczem przyczyniła się do krystalizacji nowych, powtarzanych później motywów. Niektóre z wypracowanych typów przedstawień zyskały szczególną popularność, chociażby „drzewo”, „bukiety”, czy „las”, które tkaczki janowskie zaczęły wykorzystywać w indywidualnie komponowanych konfiguracjach²⁰. Sama Plutyńska korzystała ze stworzonych w Janowie wzorów, tworząc chociażby reinterpretację oryginalnych „Zwierz”. Wypracowane z pomocą Plutyńskiej wzornictwo, nie było jedynym nowym aspektem tkaniny dwuosnowowej. Artystka wprowadziła również zmiany w zakresie wykorzystywanego materiału i faktury. Za jej namową wprowadzono nierówno przędzoną, grubą i jednoskrętną nić, która zastąpiła dwuskrętną cienką nić wątku. Dzięki tej zmianie tkaniny janowskie stały się bardziej mięsiste, a kompozycje sprawiały wrażenie plastyczniejszych²¹.

¹⁸ J. Huml, *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989, s. 11.

¹⁹ A. Błachowski, dz.cyt., s. 23-24.

²⁰ E. Plutyńska, *O starych ...*, s. 65-66.

²¹ W. Kowalczyk, *Tkanina dwuosnowowa*, Wasilków 2022, s. 121.

Po wojnie, dzięki wsparciu między innymi Biura Nadzoru i Estetyki Produkcji²² oraz Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego „Cepelia”²³ Plutyńska wróciła do Janowa, by kontynuować rozpoczętą jeszcze przed wojną pracę. Po odnalezieniu Felicji Jaroszewicz oraz jej synowej Olimpii, Plutyńska rozpoczęła wędrowkę po pobliskich wsiach, by stworzyć nowy zespół tkacki. Pracę nowo uformowanego zespołu organizowała przede wszystkim w oparciu o wykorzystanie szlachetnego surowca i zastosowanie naturalnego barwienia. Pilnowała również, by zachowane zostały związki z regionalną tradycją oraz by tkaczki wykonywały wzory “z głowy”²⁴. Wędrując po wsiach Białostockizny Plutyńska zaobserwowała coraz większe wypieranie naturalnych sposobów barwienia przez syntetyczne barwniki pokroju taniej farby anilinowej, które “psuły” ludowy charakter wiejskich tkanin. Plutyńska starała się przekonać te tkaczki, które zarzucały tradycyjne barwienie, aby powróciły do ludowych receptur. Przypominała kobietom najprostsze, stare sposoby barwienia wykorzystujące liście pokrzywy, łuski cebuli, korę dębu i osiki. Pokazywała jak odpowiednio wykorzystać naturalne, niebarwione kolory używanej wełny, a z Warszawy przywoziła barwniki niedostępne na wsi, czyli indygo, koszenilę i krap. Wypracowane przez siebie receptury barwierskie przekazała Olimpii Jaroszewicz, która do lat 60. zaopatrywała zespół tkaczek janowskich w barwioną przez siebie przędzę²⁵.

Jednocześnie z pracą na wsi Plutyńska podjęła się nauczania w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1946 roku objęła Katedrę Tkaniny Artystycznej. Doświadczenie pracy z tkaczkami wiejskimi przeniosła na grunt akademicki, przekazując swoim uczniom wiedzę o tradycyjnych technikach tkackich i sposobach barwienia tkanin. Jej studenci pracowali między innymi z tkaniną podwójną, starając się zrozumieć dawną technikę, by następnie prowadzić na niej własne eksperymenty artystyczne. Plutyńska pilnowała, aby praca z technikami wiejskimi prowadziła jej uczniów do nowych, indywidualnych rozwiązań, by akademickie doświadczenie

²² Program powstałego w 1947 roku Biura Nadzoru Estetyki Produkcji realizował przede wszystkim hasło Wandy Telakowskiej “piękno na co dzień i dla wszystkich”. Opierał się również na wcześniejszych doświadczeniach Wydziału Wytwórczości. Do zadań Biura Estetyki Produkcji należało dostarczanie modeli i wzorów, organizacja współpracy wykształconych plastyków z wytwórczością oraz prowadzenie prac badawczych – K. Czerniewska, J. Olejniczak, *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945-1950)*, Warszawa 1989, s. 11-12.

²³ Instytucja rozpoczęła swoją działalność w 1949 roku z inicjatywy ówczesnego Ministra Kultury i Sztuki oraz dyrektora Biura Nadzoru Estetyki Produkcji, których wniosek o utworzenie Centrali poparła Rada Ministrów. Do zadań Centrali należało między innymi organizowanie opieki nad twórcami ludowymi, kształtowanie gustu odbiorcy oraz produkowanie artykułów o charakterze użytkowym oraz zdobniczym – P. Korduba, dz.cyt., s. 133-153.

²⁴ M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 11.

²⁵ W. Kowalczyk, dz.cyt., s. 124.

znalazło wspólny język ze sztuką ludową²⁶. Podkreślała, jak ważny jest dobór odpowiedniego, naturalnego surowca i sposobu tkania, by powstał związek między wytkanym “z głowy” wzorem a wykonaniem²⁷. Wiele uczennic Plutyńskiej włączyło jej nauki do swojej własnej, późniejszej twórczości. Za przykład może posłużyć twórczość Krystyny Wojtyny-Drouet, która swoje tkaniny wykonuje z naturalnie barwionej przędzy, tak jak uczyła tego Plutyńska. Barbara Falkowska wykorzystywała technikę tkaniny dwuosnowowej, a Lidia Buczek, pracująca w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego aktywnie działała na rzecz włączenia inwencji tkaczek wiejskich do wzornictwa przemysłowego²⁸.

Wykorzystanie naturalnego surowca oraz roślinnego barwienia towarzyszyło Plutyńskiej w indywidualnej twórczości jeszcze przed II Wojną Światową. Jej pierwszymi pracami tkackimi były kilimy, w tym “Ludziki” prezentowane w Pawilonie Polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku²⁹. Zalecenia dotyczące tkania kilimów Plutyńska zapisała w tekście “O kilimach” z 1931 roku, w którym odnosi się do rodzaju materiału, sposobów barwienia oraz do samej techniki tkania. Zdaniem Plutyńskiej kilim powinien więc powstać z wełny naturalnej, ręcznie przędzonej, co prowadzi do powstania charakterystycznej, ziarnistej powierzchni, pozwalającej na zaobserwowanie kierunku kładzonej nici. Tkany powinien być z wełny o kilku kolorach, lecz niekoniecznie barwionej. Jeśli tkacz nie posiada naturalnych barwników, Plutyńska zalecała wykorzystanie niebarwionej wełny o różnych odcieniach – siwym, czarnym, czarno-rudym czy siwiejącym. Nie można dokładnie przewidzieć ostatecznego wyglądu tkanego kilimu, kolor nie zawsze wychodzi bowiem taki sam, co wynika choćby z nierównomiernego nasycenia wełny tłuszczem czy skrętu nici, które mogą niejednociele przyjmować kolor. Ponadto, samo nasycenie barwnika pozyskiwanego na przykład z jagód, mielonej kory czy struganych wiórów drzew może różnić się w zależności od klimatu i okolicy, w którym występuje dany składnik³⁰.

²⁶ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 23-27.

²⁷ Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, “Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24.

²⁸ K. Rzechak, *Ludowość zastosowana w przemyśle*, “Formy” z 28 czerwca 2020, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp 17 września 2024.

²⁹ M. Stopa, Z. Stopa, dz.cyt., s. 5.

³⁰ E. Plutyńska, *O kilimach*, Kursy Korespondencyjne Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Rzemiosł w Warszawie, październik 1931, mpis, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1949.

Po zapoznaniu się z charakterystyką tkaniny podwójnej Plutyńska włączyła ludową technikę do swojej indywidualnej twórczości. Posługiwała się wzorami wypracowanymi wraz z tkaczkami wiejskimi, najchętniej wybierając „Zwierza” i „Drzewo życia”. Podwójne tkaniny Plutyńskiej operują jedynie dwoma barwami, co bezpośrednio wynika z charakterystyki zastosowanej techniki, jednak wielkie wycucie i smak, z jakim artystka dobiera kolory sprawia, że gama barwna tkanin tworzy jedną, harmonijną całość³¹. Charakterystyczną cechą tkanin Plutyńskiej, zarówno podwójnych, jak i kilimów jest wykorzystanie kompozycji składającej się z ramy okalającej zgeometryzowany wzór, układający się w pionowe i poziome pasy w centrum.

Tkactwo polskie wiele zawdzięcza działalności Eleonory Plutyńskiej, zwłaszcza zaangażowaniu artystki w reaktywację starej, ludowej techniki dwuosnowowej oraz promowaniu naturalnego, tradycyjnego barwienia. Wsparcie instytucji promujących współpracę przemysłu ze sztuką ludową pozwoliło artystce urzeczywistnić jej wizję współpracy wykształconego artysty z twórcami ludowymi. Ideały Plutyńskiej były bliskie postulatowi zapewnienia rodzimego charakteru wytwarzanym przedmiotom, głoszonym przez Wandę Telakowską. Organizatorka powojennego wzornictwa zachwycała się wykonanymi pod nadzorem Plutyńskiej dywanami – szczególnie chwaliła wykorzystanie rodzimych aspektów sztuki oraz włączenie w kompozycję wzorów zaczerpniętych z białostockiej tradycji artystycznej. Eleonora Plutyńska odegrała istotną rolę zarówno w rozwijaniu współpracy z przemysłem, jak i w kształtowaniu pracy zespołu tkackiego z Janowa. Wiele z tkaczek ludowych pracujących z Plutyńską wspominało potem, jak elegancka „pani z miasta”³² uczyła je tkania z „głowy”, inspirowała do realizacji własnych pomysłów i jak sprawiła, że tkanie nie tylko stało się źródłem zarobków, ale również nieodłącznym elementem ich życia.

³¹ K. Kondratiukowa, dz.cyt., s. 33-34.

³² Współpraca Eleonory Plutyńskiej z tkaczkami janowskimi wiąże się z problemem różnicy klasowej między wykształconą artystką a twórczyniami z terenów wiejskich. Plutyńska niejako „narzucała” tkaczkom własne sady smaku, które wyniosła ze Szkoły Sztuk Pięknych. Tkaniny wykonywane na potrzeby wiejskiego odbiorcy uważała za pozbawione wartości naśladownictwo wyrobów miejskich. Źródła degeneracji i wulgaryzacji tkanin dopatrywała się w rosnącym wpływie miasta i cywilizacji na społeczność wiejską. Same tkaczki janowskie wprowadzały rozróżnienie między dywanami wykonywanymi na potrzeby lokalnych klientów, które nazywały „swoimi”, a tkaninami, które współtworzyły z Plutyńską, które określały mianem „ludowych”. Więcej o kontraście działań Plutyńskiej i tkaczek wiejskich oraz problematyce ludowości w działaniach artystki pisze Ewa Klekot w publikacji *Kłopoty ze sztuką ludową* – E. Klekot, dz.cyt., s.168-170.

BIBLIOGRAFIA

- Błachowski A., *Ludowe dywany dwuosnowowe w Polsce*, Toruń 1990.
- Czerniewska K., Olejniczak J., *Z dziejów wzornictwa w powojennej Polsce (1945-1950)*, Warszawa 1989.
- Huml I., *Ład. Geneza – idee – program* [w:] *Spółdzielnia Artystów "Ład" 1926-1996*, red. Frąckiewicz A., Warszawa 1998.
- Huml I., *Kronika życia i twórczości Eleonory Plutyńskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 3, 1970, s. 26-27.
- Huml I., *Sztuka użytkowa dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1970.
- Huml I., *Współczesna tkanina polska*, Warszawa 1989.
- Jackowski A., Jarnuszkiewiczowa J., *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1967.
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową: gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
- Kondratiukowa K., *Eleonora Plutyńska i Jej idee*, Łódź 1974.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Kraków 2013.
- Kowalczuk W., *Tkanina dwuosnowowa*, Wasilków 2022.
- Maciejewski J., *U tkaczki sokólskiej*, „Wieś”, 27, 1950, s. 4.
- Plutyńska E., *Czy zachowanie form sztuki ludowej – czy raczej zachowanie treści, która może poszukiwać nowych form* [w:] *Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.
- Plutyńska E., *O kilimach*, Kursy Korespondencyjne Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Rzemiosł w Warszawie, październik 1931, mpis, Zbiory Specjalne IS PAN, nr inw. 1949.
- Plutyńska E., *O starych podwójnych tkaninach Sokółki, Augustowa i Białegostoku i o podwójnych tkaninach współczesnych* [w:] *Tkanina Polska*, red. Piwocki K., Warszawa 1959, s. 60-66.
- Plutyńska E., *Sprawozdanie p. Plutyńskiej z ostatnich prac* [w:] *Sprawozdanie ze zjazdu zwołanego do Wilna w dn. 4-5 grudnia 1937 r. przez Radę 6 Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego*, Wilno 1937, b.p.
- Rzechak K., *Ludowość zastosowana w przemyśle*, „Formy” z 28 czerwca 2020, <https://formy.xyz/arttykul/ludowosc-zastosowana-w-przemysle/>, dostęp 17 września 2024.
- Stopa M., Stopa Z., *Eleonora Plutyńska. W poszukiwaniu zaginionych splotów*, Dziecinne 2019.
- Wspomnienia uczniów Eleonory Plutyńskiej, „Przegląd Artystyczny”, 3 (55), 1970, s. 24-25.