

TADEUSZ SEWERYN.

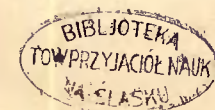
## TECHNIKA MALOWANIA LUDOWYCH OBRAZKÓW NA SZKLE <sup>1)</sup>.

Dokładne zapoznanie się z techniką malowania ludowych obrazków na szkle może przynieść następujące korzyści w etnograficznych badaniach: 1) dostarczyć naukowej, materialnej podstawy do klasyfikacji tych obrazków, którą dotychczas starano się ustalić jedynie na podstawie tematu (ikonografji), szczegółów formy i kolorów, pierwiastków zdobniczych i rodzaju ram, 2) może dać materiał do naukowego opisu znamiennejszych okazów ludowego obraznictwa i 3) podstawę do odróżnienia rodzimego towaru od importowanego, a wreszcie 4) poza wyświetleniem tajników samego malowania, co jest jedną z dziedzin technicznej kultury ludu, stwierdzić, 5) co z dawnych technik, praktykowanych przez średniowiecznych i renesansowych rzemieślników, dawne cechy miejskie lub klasztory zachowało się w tradycji ludowej i jakim uległo zmianom czyli wyświetlić jedno ze szczegółowych zagadnień z pogranicza sztuki, historii kultury i ludoznawstwa.

Świeży i higieniczny wygląd zewnętrzny, młodzieńcza świeżość barw i stosunkowo bardzo dobre zachowanie się farb ludowych malowideł na szkle zaciekały różnych badaczy ludowej sztuki. Dwie <sup>2)</sup> nasze sumienne prace t. j. Leonarda Lepszego:

<sup>1)</sup> Studium to jest rozwinięciem referatu, wygłoszonego w r. 1929 na Kole Etnografów w Krakowie, a w r. 1931 na posiedzeniu Kom. Etn. P. Ak. Umiejętności.

<sup>2)</sup> Prócz tego o ludowych obrazkach na szkle pisali u nas: Jan Wiktor: Malowidła na szkle (Ilustr. Przewodnik po Pieninach i Szczawnicy, Kraków 1927), Konstanty Kietlicz - Rayski: Obrazy malowane na odwrociu szkła (Sztuka góralska na Podhalu, Lublin 1928) i Tadeusz Seweryn: Kaszubskie obrazy na szkle (Kurjer Lit. - Naukowy, Nr. 149, 1929).



„Obrazy ludowe na szkłe malowane“ (Kraków 1921) oraz Konstantego Steckiego: „Ludowe obrazy na szkłe“ (Zakopane — Kraków, 1914 — 1921) poruszają sprawę techniki ludowych malowideł — uwagi te wymagają jednak rozwinięcia lub sprostowania. Odwoływanie się do fachowych chemików nie mogło tu przynieść pożądaných rezultatów, bo w sprawie techniki malowania kompetencja chemików jest minimalna. Stawianie pod ich adresem pytania, jakimi farbami malowali ludowi obraźnicy, nie prowadzi do celu, gdyż chemiczny skład farby — pigmentu nie jest dzisiaj tajemnicą fabrykanta, a sam rodzaj farb odczytać może „na oko“ każdy malarz. Przy pomocy analizy jakościowej i ilościowej zwietrzałych cząstek farb dawnych malowideł ludowych nie wyjaśni się dokładnego składu spoiwa i sposobu jego przyrządzenia — a o to głównie, a nie o skład chemiczny farb, chodzi nam w wyjaśnieniu tajemnic techniki malowania. Zresztą samo poznanie spoiwa nie wyjaśnia ani kwestji dobrego zakonserwowania się malowideł na szkłe, ani dziesiątek innych spraw, należących do samej techniki malowania.

Uzupełniając częściowo tę lukę, podaję poniżej garść uwag, które jako ogólny, orientacyjny materiał, mogą się przydać badaczom, pragnącym przeprowadzać także i analizę materjalnej strony ludowych malowideł na szkłe.

### Szkło.

Szkło naszych obrazów należy do rodzaju pospolitego szkła tafłowego. Urozmaicają go różne skazy, jak pęcherzyki, bańki, „krople“, włókna, falowania, „nici“ i nierówne grubości, szczególnie na rogach. Niezawodnie jest to nieudały produkt fabryczny, powstały w niskiej temperaturze hutniczego pieca szklarskiego i dlatego jako towar tani, szkło takie bywało chętnie poszukiwane przez ludowych obraźników. Dzięki wymienionym skazom daje ono wiele nieoczekiwanych efektów, na podobieństwo szkła antycznego, które podobne znamionują cechy.

Najczęściej używane szkła ołowiowe z biegiem lat tracą na przejrzystości, ciemnieją nieco, przybierając mieniące się błyski. Choć mętną i nieco opalizującą powłokę szkła usunąć można za pomocą przemycia go octem lub kwasem fluorowodorowym — nie jest to pożądané, bo gorliwe oczyszczanie obrazków z wszel-

kiej patyny, odbiera im swoisty urok antyku. Lekkie przemycie zabrudzonego szkła — mydłem, sodą i wodą, zadymionego popiołem, zatłuszczonego — proszkiem kredowym i alkoholem — aż nadto wystarcza.

Najlepiej zabezpieczają farby przed działaniem światła niebieskawe szkła, zawierające nadmiar tlenu manganu.

Wiedzą o tem szklarze, iż każda szyba ma dwie strony: wklęsłą, słabszą i wypukłą, więcej błyszczącą, trwalszą na obrażenia mechaniczne. Obrażnicy ludowi, którzy byli zdaje się i szklarzami („błoniarzami“) w jednej osobie, malowali na słabszej, wklęsłej stronie, zwracając na zewnątrz stronę nieco wypukłą. Konieczne to było już z tego względu, że szkło naszych obrazów było nietylko bardzo cienkie, ale i kruche. Kto miał do czynienia z temi obrazkami, wie, iż trzeba zachowywać wielką ostrożność podczas wyjmowania ich z ram lub przemywania, gdyż najmniejsze, nieostrożne trącenie cienkiej szybki powoduje jej pęknięcie. Kruchosc tych szyb znali dobrze górale. Przed wojną, a zwłaszcza w czasie wojny — jak opisuje Jan Wiktor — zmywano farbę, chcąc użyć szkła do szyb, jednak cienkie i kruche szkło w rękach się rozpryskiwało<sup>1)</sup>.

W obrazach „śląskich“ występuje szkło nieco grubsze, niż w okazach, pochodzących z Polski. W rzadkich wypadkach grube szkła malowideł pochodzą ze zniszczonych zwierciadeł.

Spotykamy się często z malowidłami na lustrach czyli, jak mówią górale, na „przezierałach“. Sposób ten był modą z końcem XVII i w XVIII w., a polegał na wykonaniu malowidła (bez ła) na polerowanej płycie szklanej<sup>2)</sup>, którą następnie powlekano połączeniem rtęci z cyną, czyli „amalgamem“. Lustro było więc tłem wiązanek kwiatów, scen, motyli i t. p.

Malowidła na lustrach, zwykle pretensjonalne i bez artystycznej wartości, znajdujące się w naszych zbiorach, są obcego pochodzenia, jak przemawia za tem ich odrębny charakter zdobniczy. Produkowały je na eksport małe fabryczki Czech, Śląska, Bawarii i Tyrolu.

<sup>1)</sup> Jan Wiktor: Malowidła na szkle (Ilustr. Przewodnik po Pieninach i Szczawnicy, str. 108).

<sup>2)</sup> T. zw. chińskie malowidła na lustrach są właściwie temperowemi malowidłami na gładkiej cynofolji, nalepionej na szkło zapomocą specjalnych żywic.

### Podkładanie rycin.

Pierwszą czynnością obraznika po odpowiednim umyciu szkła było narysowanie konturu. Niekiedy jednak zaczynano od podłożenia pod szkło ryciny, a najczęściej wycinka ludowego drzeworytu. Sposób ten, znany w Polsce, jak o tem świadczą okazy z Orawy, Podhala, Pokucia, Wołynia i Kaszub, występował zrzadka na północnej Słowacyzynie, a prawie nieznanym jest w południowej Słowiańszczyźnie, krajach alpejskich, Bawarii, Saksonji i na Śląsku.

Drzeworyty w takim zastosowaniu stanowią zawsze środek kompozycji, którą obraznik rozbudowywał za pomocą domalowywania dookoła sztafażu, tła, kwiatów i t. p. Ponieważ drzeworyty nasze, nalepiane na szkło, przedstawiają figury świętych, przeto nie ulega wątpliwości, że podlepienia dokonywali obraznicy, celem ułatwienia sobie pracy, bo rysowanie postaci ludzkiej przedstawiało dla nich więcej trudności, niż n. p. bogatych ornamentów.

Na Kaszubach niezawodnie malarze obrazków na szkle byli jednocześnie i odbijaczami drzeworytów <sup>1)</sup>. Świadczy o tem obserwacja kilku obrazków, znajdujących się w Muzeum Wiejskiem we Wdzydzech, na których podlepienie drzeworyty mają najlepiej odbite twarze świętych, bo te nie miały być malowane, natomiast ornament w tle, otaczający główną postać, jest odcisnięty lekko, czasem jakby przypadkowo, bo, jak wiadomo, ozdoby tła wykonywał malarz zawsze od ręki.

Spotykamy też malowidła na szkle z nalepionymi obrazkami, wyciętymi z książek. Ilustrują one prymitywną, rzemieślniczo-mechaniczną produkcję obrazków bez współdziałania jakiejkolwiek artystycznej inwencji wykonawcy. Kilka takich okazów znajduje się w Muzeum Tatrzzańskiem w Zakopanem. Są to postaci świętych, kościoły, płaki i t. p., do których domalowano tylko tło, zwykle białe. Te przykłady dekadencji smaku, podobnie jak nowsze wycinanki łowickie, „upiękzone“ główkami, wyciętymi z pocztówek lub żurnali mód, są odbłaskiem pewnej mody, idącej z Francji w końcowych latach Regencji na całą Europę, a polegającej na wycinaniu różnych obrazków, nalepianiu na drzewie.

---

<sup>1)</sup> Tadeusz Seweryn: *Kaszubskie obrazy na szkle.*



Ryc. 1. Matka Boska Częstochowska, obrazek z Jasionowa w powiecie brzozowskim.

szkle, ceramice, muszlach i t. p. i powerniksowaniu. Francuskie „découpage“<sup>1)</sup> ma więc swój odpowiednik w pewnym typie naszych obrazków na szkle, podobnie jak i typ rokokowej ornamentyki — w kwiecistych ozdobach zarówno tyrolskich, jak i naszych obrazków.

Do tej kategorii wycinanek należy również pewna grupa ludowych obrazków, na których naturalne barwy różnych materiałów łączą się w sposób szlachetny z wycinkami papieru, pomalowanego szkła i t. p. Doskonałym, dodatnim przykładem tego typu obrazków rokokowej mody jest obrazek (34 × 50 cm), przedstawiający Matkę Boską Częstochowską<sup>2)</sup> (ryc. 1), pochodzący z Jasionowa (pow. Brzozów), a wykonany nadzwyczaj kunsztownie przez jakiegoś organistę lub małomiasteczkowego majsterka. Tło obrazka stanowi złożony papier z wytłaczanymi ornamentami kwiatowymi, używany przez dawnych organistów na opaski do paczuszek opłatków, roznoszonych „po kołędzie“. Ręce i twarz Matki Boskiej i Chrystusa tworzą przyklepione do podłoża wycinki szkła, pomalowanego na odwrociu cielistym kolorem, a konturowanego czarną farbą olejną. Wszystkie kontury szat i fałdów wykonane są z nalepionych plastycznych sznurów cienkiej blaszki ołowianej. Płaszcz M. Boskiej, wylepiony srebrem, zdobią kwiaty, których szypułki i łodygi tworzą kawałki nalepionych lnianych sznurków, a kwiaty — nalepione w koło ziarna śrutu strzelniczego albo wycięte kółka z lusterka lub szkła, pomalowanego z odwrocia na kolor czerwony. Pod brodą M. B. i na ramionach M. B. i Dzieciątko dwie kokardy ze wstążki jedwabnej. Korony na podkładzie z metalowej blaszki, błyszczącej złociście, zdobią wycinki kolorowanych szkieł, lusterek, blaszek, a nadto kolorowane, miedziorytowe obrazki w medaljonowej oprawie ze

1) Dr. Marceli Nałęcz Dobrowolski: *Style Ludwików*, str. 56: „Pasja wycinania była tak powszechną, że niszczone dla rycin nieraz bardzo drogie książki. Któryś z autorów współczesnych, żaląc się, twierdził, iż niedługo wytną z ram obrazy Raffaela, by móc przyklepić je i zawerniksować na meblu“. W *Arts et Métiers Graphiques*, Nr. 16 (cyt. Reklama Nr. 4, 1930), czytamy, że królowa Ludwika pruska, małżonka Fryderyka Wilhelma, z upodobaniem wycinała ryciny z książek, obrazki z kart do gry i tworzyła różne montaże, dolepiając głowy domowych lub dzikich zwierząt do postaci Napoleona, umieszczając głowy ludzi na łodygach roślin, a idylliczne obrazki na tlonach Niemek

2) Własność Tadeusza Szafrana, dyr. Szkoły Ceramicznej w Krakowie.

złocistego, kręconego drucika, „bajorka“, którym posługiwały się mieszczki w haftowaniu złotolitych czepców, albo też oprawione w sznury koralików, nanizanych na nitkę. Sutej ornamentacji dopełniają duże gwiazdy z mosiężnej blaszki, rozmieszczone w tle wzdłuż ramy.

W tym nadzwyczaj ciekawym okazie, należącym do kategorii „rocailów“, modnych z końcem XVIII w., objawia się tendencja do przekształcenia się w obraz szafiasto- ołtarzykowy, płaskorzeźbiony, którego typ stał się tak popularny w drugiej połowie XIX wieku w Polsce.

Do tej grupy obrazów, mających związek z malowidłami na szkle, należą obrazy płaskorzeźbione, w których twarze świętych stanowią wycinki ze szkła, pomalowanego na odwróci. Okazy takie znane są na Podkarpaciu i to nie tylko w kościołach lub kaplicach, ale i chatach wiejskich (n. p. w Łękawicy w pow. wadowickim).

Wiadomo, że wiele ludowych malowideł na szkle jest kopją miejskich obrazów lub sztychów. Pierwiastek odtwórczy dotyczy w takich wypadkach jedynie zasadniczego obrysu postaci, a nie kolorów lub kompozycji tła. Mechaniczne ułatwianie sobie pracy rysowania i częste oportunistyczne omijanie trudności rysunku, nie tylko jest właściwe naszym ludowym obraznikom.

Sposób posługiwania się odbitkami graficznymi w malowaniu obrazów wykształcił się w Anglii w specjalną technikę, która polegała na tem, że odbitkę miedziorytową lub drzeworytową moczyło się przez kwadrans w letnim, rzadkim rozczywie witrjolu i przylepiało na rozgrzane szkło, powleczone warstewką ogrzanej terpentyny weneckiej. Przyłożywszy odbitkę woskowym papierem, naciskano ją chustką oraz gładzono kostką dotąd, aż cały rysunek widać było przez papier. Po pewnym czasie, gdy jeszcze papier miedziorytu (sztychu lub drzeworytu) był wilgły, odrywano go z szyby, do której wraz z drukarską farbą przylepiała się cieniutka skórka spodniej strony papieru. Warstewkę tą nasycano olejkim terpentynowym, poczem dopiero malowano „na szkle“. Posługiwano się w takich wypadkach soczystemi farbami i to przeważnie jasnymi. Angielscy malarzykowie znali i drugi sposób ułatwiania sobie rysunku postaci ludzkich. Świeżą odbitkę drzeworytową, miedziorytową, także akwatintową, przylepiali do szyby, a po wyschnięciu kleiku zwilżali papier z wierzchu i powoli

ścierali go palcem, pozostawiając na szybie blade odbicia konturów i ważniejszych kresek, które potem podkreślali przy pomocy pióra, maczanego w tuszu. Niekiedy pod taką odbitkę podkładano blaszkę stanjolu lub złota, co dawało wrażenie odbicia miedziorytu nie na szkłe, lecz metalowej blaszce. Sposoby te, opisane przez E. Wesselsa<sup>1)</sup>, stosowane były w XVII w. we Włoszech, a w XVIII i XIX w. w Anglii w tym samym celu, co podlepianie drzeworytów przez naszych obrazników. Możliwe, iż praktyki te wyłoniły się z naśladowania prac renesansowych malarzy medaljonów, którzy w XVII w. malowali rysunek samą czernią na szkłe, upodabniając go do ryciny, albo pokrywali go drugą płytą kolorowego szkła, celem nadania mu barwnego efektu.

Podlepianie drzeworytów, celem ominięcia trudności rysunkowych, ma u nas znaczenie, jako technika pokrewna sposobom majstrów Zachodniej Europy, a także jako łącznik między ludową grafiką, a malarstwem.

Chińczycy i Japończycy, którym znana była sztuka wykonywania małych obrazków na szkłe, podlepiali pod szkła różne wycięte, papierowe skrawki czarnego lub jaskrawego koloru i tym sposobem uzyskiwali w malowidłach takie tony, których dać nie mogły kryjące farby lub tusz. Tego malarskiego sposobu nie znali nasi obraznicy. Możliwe, iż powstałby on z czasem sam przez się, gdyby malowanie obrazów na szkłe rozwijało się równomiernie z wycinanką ludową. Tymczasem wiemy, iż wtedy, gdy rodziła się nasza barwna wycinanka z papierów, wymarli już nasi ostatni malarze obrazków na szkłe i słuch nawet o nich zaginął<sup>2)</sup>. Naogół zaś — rzecz biorąc — gdzie w Polsce rozwijało się dawniej ludowe obraznictwo, nie spotykamy dziś ludowych wycinanek<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Hinterglasmalerei, Esslingen a. N. 1913, str. 69—72.

<sup>2)</sup> Nazwiska naszych ludowych malarzy, podawane przez prof. K. Steckiego (n. p. Orlecki, organista ze Sromowców Wyżnich, Jan Rokicki z Marfianej Góry pod Kowańcem koło N. Targu, Bryniarski i Nanke w N. Targu i inne, przygodnie zasłyszane przez wielu badaczów), wymagają sprawdzenia. Wiemy bowiem, że lud zwykł przypisywać niektórym wiejskim majsterkom znajomość wszystkich sztuk i umiejętności. Wiemy, iż wędrowny handlarz obrazów lub „błoniarz“ niekoniecznie był ich wykonawcą a malarz obrazów na płótnie, papierze lub desce niekoniecznie był autorem malowideł na szkłe.

<sup>3)</sup> Nieliczne wyjątki z Lubelszczyzny i pow. piotrkowskiego nie zmieniają powyższego faktu, stwierdzonego na podstawie znanego nam dotychczas materiału.

## Rysowanie konturów.

Do rysowania konturów rysunku na szkle mogli używać obraźnicy cienkiego pędzla „piórkowca“ z włosia wydry lub kuny albo też pędzelka z włosów z brwi wołu. Takim „byczym“ pędzlem posługiwał się malarz ludowy i rzeźbiarz Józef Sowiński, wedle informacji starego malarza skrzyń krakowskich Pawła Banacha w Żabnie nad Dunajcem. Pędzelek taki wykonywało się w ten sposób, że łukowato wygięte włosie z brwi wolej układało się dookoła cienkiego patyczka, tak aby cieńsze końce włosia schodziły się w jednym punkcie i tworzyły ostry koniuszek, podatny do wykonywania cienkich konturów<sup>1)</sup>. Wygięte na zewnątrz włosie tworzyło w środku pędzelka pustą przestrzeń, którą wypełniała farba i z tego rezerwoaru zasilala ostry koniec tego pomyslowego narządka. Na obrazkach na szkle (nietylko naszych) zaobserwować można ślady posługiwania się w konturowaniu nietylko pędzelkiem, ale i piórem. W pierwszym wypadku wchodzi w grę czarna lub żelazista (róż pompejański lub angielski) farba, rozcieńczona pokostem. w drugim czernidło akwarelowo - gumowe w rodzaju czarnego tuszu, ewentualnie czarna farba rozpuszczona w terpentynie, której cząsteczki zwiętrzawszy, pozostawiły farbę bez spoiwa, a zatem łatwo rozpuszczającą się w wodzie.

Na licznych kawałkach ludowych malowideł na szkle stwierdziłem, że:



1. kontury, wykonane piórem, ścierają się za lekkim dotknięciem naślinionego palca, zatem farba, użyta do konturowania nie może posiadać olejnego spoiwa. Takie kontury, wykonane farbami, zaprawionymi rozpuszczoną w wodzie gumą, a potem malowane i złocone, posiadają niektóre ludowe, niemieckie obrazki na szkle<sup>2)</sup>.

2. Kontury, rysowane piórem, nie łuszczą się nawet w takich wypadkach, gdy wszystkie plamy, pędzlem nałożone, odpadły — zatem farba, użyta tu, musiała posiadać inne spoiwo niż farby do malowania oraz musiała być przyrządzona z „niechudego“ pigmentu i troskliwiej, niż inne farby. Wiadomo bowiem, iż pod-

<sup>1)</sup> Tadeusz Seweryn: Krakowskie skrzynie malowane, Kraków, 1928, str. 13.

<sup>2)</sup> Maks Picard: Expressionistische Bauernmalerei, München 1917, str. 28.



Ryc. 2 a. Św. Anna i Matka Boska, podhalański obrazek na szkle   
(fotografia strony licowej). 



Ryc. 2 b. Św. Anna i Matka Boska, podhalański obrazek na szkle  
(fotografja odwrocia).

stawą trwałości każdego malowidła jest dobre roztrarcie pigmentu i sumienne przygotowanie farby.

3. Kontury, rysowane piórem, są zawsze czarne.

4. Kontury, rysowane pędzelm, są w zasadzie czarne, często ceglastej, rzadko niebieskiej barwy.

5. Nie dadzą się zetrzeć wodą, a rozpuszczają się w terpentynie.

6. Łuszczą się równomiernie z innymi plamami, co dowodzi, iż do konturowania pędzelm używano olejnej farby tego samego rodzaju i sposobu przyrządzania, jaką posługiwano się w malowaniu <sup>1)</sup>.

Są jednak wyjątki z powyższych zasad. Np. autor Dobrego Pasterza i Sceny pod krzyżem <sup>2)</sup> rysuje całą kompozycję gęstą farbą i twardym pędzelm strzępiastym, dającym tak charakterystyczne grube kontury czarne i czerwone, że malarza tego (zresztą zawsze kopującego religijne obrazy) na pierwszy rzut oka rozpoznać można w różnych zbiorach obrazków na szkle. Inny znów obraz z Pokucia, znajdujący się również w Muzeum Śląskiem, Matka Boska Radczyńska, posiadający podlepiony z odwrocia polski, ludowy drzeworyt z r. 1831, posiada kontur, malowany białą farbą. Przykładów podobnych możnaby wymienić więcej.

Aby kontur nie rozlewał się, musi być szyba zupełnie czysta i sucha, wolna od nalotu pary wodnej i tłustego brudu. Obrażnicy oddawali się malowaniu prawdopodobnie przeważnie w porze letniej, w zimie bowiem para z powietrza ogrzanej izby i z ust, osadzająca się na szybie, przeszkadzała im w robocie. Prócz tego w zimie schną farby olejne — szczególnie na szybie — bardzo powoli i skutkiem tego zmuszają do przeciągania procesu malowania na szereg tygodni. Ponieważ i tłuszcz z palców, osadzający się na szybie, powoduje również rozlewanie się konturów, a opieranie się ręką o szybę łatwo powoduje zamazanie konturów lub pęknięcia szkła, obrażnicy używali zapewne drewnianej podpórki pod rękę (u niemieckich rzemieślników t. zw. „Brücke“), jak to zresztą czynią i dzisiaj malarze.

Po zupełnem wyschnięciu konturów przystępowano do właściwego malowania. Szczególnie suchych konturów wymagają

<sup>1)</sup> Specjalnego podkreślania brwi „czarną laka“ (L. Lepszy, str. 29) nie zauważyłem.

<sup>2)</sup> Obrazki te znajdują się w Muzeum Śląskiem w Katowicach.

obrazki, których niektóre plamy, wykonywa się „lakami“ t. j. laserunkowemi farbami o większej ilości olejnego spoiwa i terpentyny. Jeśli bowiem te plamy, jak np. na obrazku z okolic Dubienki <sup>1)</sup> — mają być uzupełnione podkładami złota lub stanjolu, bo tylko wtedy spełniają swą rolę, nakłada się je zapomocą wodzenia pędzlem z góry na dół i od lewej ku prawej, a potem uderza prostopadle trzymanym pędzlem, aby „laserunek“ jednolicie „zgrozskować“. Sposób ten łatwo może narazić na szwank kontury niezupełnie wyschnięte.

Ponieważ farby przejrzyste z biegiem czasu giną pod wpływem działania światła, pozostaje w miejscach dawnych laserunków jedynie warstewka pokostu. Obrazki takie robią wrażenie niedokończonych i rodzą przypuszczenie, że malarz przed rozpoczęciem malowania powlekał szybką cieniutką warstewką pokostu, a po jego wyschnięciu wykonywał dopiero kontury, a potem malował. Na podhalańskich obrazkach jednak takiego przygotowania szkła nie spotykamy. Podobny jednak sposób znany jest niemieckim miejskim rzemieślnikom - malarzom. Według J. Stahla <sup>2)</sup>, aby szyba lepiej przyjmowała tusz, powlekano ją rzadkim rozczynem karuku, potem ustawiano prostopadle, aby cały nadmiar kleju spłynął po niej. To samo spełnia jeszcze lepiej sposób praktykowany przez średniowiecznych iluminatorów ksiąg t. j. przetarcie szyby białkiem, które naprzód ubija się na pianę, a potem odstawia na pewien czas, aby powtórnie zamieniła się w ciecz.

Obrażnicy umieją zapomocą różnokolorowego konturu nadawać rysunkowi wyraz malarski. Sposób ten, znany z japońskich drzeworytów i barokowych malowideł na szkle, wymagający świadomego celów operowania kreską, da się w ludowym obraźnictwie ująć w ścisły schemat: czerwony lub ceglasty kontur zastosowany bywa w rysunku twarzy, rąk, nóg, przyczem jednak brwi, żrenica i broda męska bywa z reguły czarno konturowana. Czerwony kontur obrysowuje też kształty krzyża, aureoli, świeczników, kielichów, pasów i t. p. przedmiotów, które przeznaczone są do złocenia. Kolor konturu zastosowany jest więc celowo i świadczy o artystycznym (dekoracyjnym) zaawansowaniu obraźnika. Kolorowe, podwójne kontury występują na góralszczyźnie, niema ich natomiast na typowych przykładach z Pokucia, Wołynia lub Ka-

<sup>1)</sup> Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

<sup>2)</sup> J. Stahl: *Dekorative Glasmalerei*, Wien u. Leipzig, 1915.



Ryc. 3 a. Św. Weronika, podhalański obrazek na szkle  
(fotografja strony licowej).



Ryc. 3b. Św. Weronika, podhalański obrazek na szkle  
(fotografia odwrocia).

szub. Kolorowe kontury posiadają też obrazki z Śląska, Słowaczyny, Bawarii, Tyrolu, Austrii Górnej i Krainy. Liści, a często i kwiatów, nie konturowano u nas wcale, lecz malowano à la prima, przyczem ogólny wyraz tych malatur, szczególnie plam białych na czarnem lub ciemno-bronзовem tle, posiada z jednej strony podobieństwo do garncarskich zdobin, wykonywanych przy pomocy nakapywania różkiem, a z drugiej do popularnych rokokowych ornamentów XVIII w.

Charakter konturu oraz ozdób jest w dużym stopniu materiałem rozpoznawczym w określaniu pochodzenia ludowych obrazków. Na obrazkach n. p. z południowej Słowaczyny dowieść można, że kontur, wykonany pędzlem, występuje na obrazkach dawniejszych, później dopiero uzupełnia go lub zastępuje pióro. Zróżnicowanie zaś konturów w barwie przyjąć należy, jako cechę znamiennej, a w każdym razie częściej występującej na Słowaczynie, niż na obrazkach, znajdujących się w zbiorach polskich. Kontury twarzy, rąk i nóg bywają tam czerwone, włosów czarne, często szatę niebieską obrysowuje kontur niebieski, czerwoną — czerwony, podobnie i kwiaty w tle. Również ważnym materiałem w określaniu cech, typowych dla pewnych regionów, są pokrewne dziedziny sztuki ludowej: drzeworytnictwo, ornamentyka ceramiczna, malatury na sprzętach, wyrobach szklanych i t. p. Tak np. obrazki na szkle, pochodzące z Rusi Podkarpackiej, mają naogół bardzo zbliżony charakter do obrazków, występujących na Pokuciu. Wybitne szafowanie czerwienią obok zamaszystych konturowań płynnymi linjami, nadaje im specjalny rys, zgodny ze stylem miejscowych drzeworytów ludowych; podobnie pewna grupa słowackich obrazów łączy się ściśle z ornamentálním stylem ceramiki słowackiej i malatur na skrzyniach, słoweńskie obrazki z Krainy, pochodzące prawdopodobnie z krajów alpejskich przypominają żywo malowidła na ścianach ulów (koncńce kranjskich panjew) <sup>1)</sup> z lat 1813 — 1891, a alpejskie malowidła na szkle — tamtejsze ludowe szklane pubary, szklanice, pomalowane farbami emaljerskimi w sceny świeckie, religijne, emblematy, barokowe ornamenty roślinne i t. p. <sup>2)</sup>.

Malarz ludowy nie posługiwał się żadnymi szablonami w kreśleniu ornamentu. Jego śmiałość ręki tłumaczymy sobie tem, że

<sup>1)</sup> Okazy w Muzeum Etnograficznym w Lublanie.

<sup>2)</sup> Okazy podaje M. Haberlandt w Oesterr. Volksk. I, 1911.

operując ciągle ograniczoną ilością motywów zdobniczych, znał ich kształt doskonale<sup>1)</sup>). Śmiałość w kreśleniu konturów twarzy i postaci, przechodząca niekiedy w brawurę, pochodzi często z odtwórczego charakteru rysunku naszych malowideł na szkle. Rysowano bowiem często w ten sposób, że pod szybę podkładano odpustowy obraz, drzeworyt ludowy lub malowidło na szkle i kontury odrysowywano mechanicznie i schematycznie. Później nauczywszy się rysować pewne typy obrazków, obywać się mogli bez tych pomocniczych środków i rysowali z pamięci. Świadczą o tem nie tyle zestawienia identycznych w formie i temacie obrazów odpustowych z malowidłami na szkle<sup>2)</sup>, ile przykłady identycznych lub bardzo podobnych do siebie obrazków na szkle. Tak np. Św. Jerzy, Adoracja Chrystusa w żłóbku, Boże Narodzenie, Chrystus w grobie, Janosik z towarzyszymi i t. p. tematy o jednym typie kompozycyjnym, wykazują wspólny prawzór. Dowodem są tu również pewne serje obrazków, w których pewne postacie lub formy ustawione są raz z lewej, to znów z prawej strony — zależnie od tego, czy malarz odrysowywał mechanicznie z pozytywu, czy negatywu pierwowzoru. Z tej jednak racji nie można odmawiać tym malowidłom twórczych wartości, gdyż obraźnicy nigdy wiernie nie kopjowali pierwowzoru, bo nie umieli, lecz redukując jego kształty, tworzyli jednolity, swoisty typ prymitywnej formy, nie pozbawiony niekiedy plemiennego charakteru.

### Spoiwo farb.

Stawianie pytania: jakimi farbami malowane były obrazy na szkle — dotyczy zwykle nie farby-pigmentu, ale spoiwa. Spoiwa, nadające się do malowania na szkle są bardzo rozmaite, a mianowicie — z pośród spoiw oleistych: olej lniany, orzechowy, mawkowy, konopny, słonecznikowy, bawełniany, wosk i t. p. Z pośród żywnych: żywica sosnowa, bursztynowa, damarowa, elemijska, smocza krew, asfalt, wenecka terpentyna, balsam kopaiwowy, galipot, gumilak i t. p. Z pośród wodnistych: białko, papka, dekstryna,

<sup>1)</sup> Malowanie obrazków na szkle rozłożone było prawdopodobnie na członków rodziny: żony i dzieci, głównie córki. Z takim podziałem pracy, szczególnie w odniesieniu do ornamentyki, spotykamy się u stolarzy, malarzy skrzyń, garncarzy, krawców i t. p.

<sup>2)</sup> Przekonywujących zestawień tego rodzaju dotychczas nikt nie wykonał.

mleko, kazeina, żelatyna, cukier, przeróżne emulsje i t. p. A wreszcie: ponieważ tłuste oleje stanowią właściwe i najczęstsze spoiwa farb, a eteryczne grają rolę środków rozcieńczających, należy dodać tu cały poczet olejków eterycznych: terpentynowy, lawendowy, goździkowy, kamforowy i t. p.

Z tej długiej listy spoiw, które mogą być użyte do malowania na szkłe, można wziąć pod uwagę tylko te, które były dostępne wiejskiemu rzemieślnikowi przed 100 laty. Pierwsze miejsce w tym względzie przypaść musi olejowi i niebielonemu pokostowi lniannemu. Jego szybkie wysychanie (w lecie w przeciągu kilku godzin) ułatwiało malowanie plamami opakowemi t. j. kryjącemi się nawzajem, co stanowi zasadniczą cechę techniki malowania na szkłe. Żółta barwa tego spoiwa (obok czasu, światła, chemicznego oddziaływania kwasów z powietrza i farb na siebie) jest walną przyczyną częstego, nieco złotawego kolorytu naszych malowideł. Z tego też powodu niebieski „parseblau“ (Pariserblau), zmieszany z żółtym pokostem, posiada zawsze odcień zielonkawy.

Zupełnej słuszności pozbawiona jest informacja artysty malarza Jana Rembowskiego, udzielona prof. K. Steckiemu: „Olejne farby nie mogły być używane, gdyż nie chcą się one trzymać szkła, rozlewają się lub spływają po niem“<sup>1)</sup>). Mamy tu do czynienia z przykładem, do jakiego stopnia nie można polegać w sprawach ekspertyzy technicznej strony malowideł na oświadczeniach artystów - malarzy, nie interesujących się kwestją malarskich technik. Gdyby wziąć pod uwagę jedynie ludowe informacje o tych malowidłach, niemożliwe byłoby popełnienie powyższego błędu w określeniu rodzaju spoiwa, używanego przez malarzy obrazków na szkłe. Przytacza np. Jan Wiktor opowiadanie pewnej góralki, która pamiętała, jak ludzie dawniej chronili te obrazki przed poniewierką: wrzucali je poprostu w ogień, a „obraz tak skwircoł i bomble na nim wychodziły, niby na żywej skórze“<sup>2)</sup>). Otóż takie bomble tworzą się podczas spalania właśnie wyschniętej farby olejnej. Na Słowaczyźnie zresztą, gdzie do dziś dnia żyją ludowi malarze obrazków na szkłe, posługują się właśnie olejnem spoiwem (np. Šandor Salzman w Šopornie).

1) K. Stecki, str. 26, 27.

2) J. Wiktor, str. 108.

Pokost lniany<sup>1)</sup>, zwany w górach z niemiecka „fernajs“, mogli obraźnicy z łatwością otrzymać nawet w sklepach wiejskich, jeśli sami nie przyrządzali go wedle niewymyślnego wiejskiego sposobu: „Do otwartego miedzianego lub żelaznego kociołka nalewa się 25 kg dobrze podstałego oleju lnianego z dodatkiem 1 kg tłuczonej glejty ołowianej i gotuje przy łagodnym ogniu przez 5 — 6 godzin wśród ustawicznego odszumowywania wywiązujących się baniek. Po ostudzeniu odlewa się gotowy, czysty pokost lniany i przechowywa w dobrze zatłkanych flaszkiach. Na dnie kociołka pozostaje osad“<sup>2)</sup>. Rzecz jasna, że obraźnicy, podobnie jak i dzisiaj wszyscy malarze, nie mogli mieć żadnych skrpułów z tego, że pokost, otrzymywany przy pomocy gotowania oleju z glejtą, którą łatwo można było dostać u każdego wiejskiego garncarza, nie nadaje się do mieszania z farbami, zawierającymi nadmiar siarki, gdyż pociemnia je wytworami siarczków.

Do wyrobu pokostu do malowania używali obraźnicy oczyszczonego oleju lnianego. Oczyszczania dokonywano w dwojaki sposób: albo wlewano olej, wyciśnięty z prasy, do drewnianego naczynia, przez którego dno z cieniutkiej deseczki bukowej przeciekał czysty olej do podstawionego dołem naczynia, albo też wlewano brudny olej do flaszek, wsypywano do nich czystego, grubego piasku, nalewano do pełna rzecznej wody, wstrząsano silnie, a gdy nieczystości zebrały się na dnie, przelewano ostrożnie do innych flaszek i to powtarzano przez kilka dni. Bielenie oczyszczonego oleju na słońcu praktykowali niektórzy malarze obrazów na płótnie, naszym obraźnikom nie było to potrzebne.

Niemieckie obrazki na szkle malowane były również farbami, ucieranymi ze spoiwem pokostowem, a niemieccy malarze uznawali podwójnie gotowany olej za najlepiej nadający się do malowania na szkle<sup>3)</sup>. Słusznie jednak zauważył K. Stecki: „Już przeje-

<sup>1)</sup> P. Wiesław Zarzycki udzielił L. Lepszemu („Przemysł, Rzemiosło, Sztuka“, R. I, Nr. I, str. 27) informacji: „Do malowania obrazów użyte były farby pokostowe. Pokost lniany, ręcznie prasowany, potem należyce przegotowany i przecedzony, użyty był do zarobienia farby“. Informacja zasadniczo trafna z tą jednak poprawką, że nie pokost wyciska się i przegotowuje, lecz olej i nie ręcznie prasuje się go, lecz w olejarniach taranowych lub śrubowych.

<sup>2)</sup> B. Gustawicz i M. Sroczyński: Malarz pokostnik i lakiernik, Bibl. Rzemieślnicza, T. V str. 21, 22.

<sup>3)</sup> J. Stahl: Dekorative Glasmalerei, str. 30.

rzystość farb lub jej brak, oraz różnice w zewnętrznym wyglądzie świadczą o tem, że były różne ich gatunki<sup>1)</sup>. Jeśli tu o gatunkach farb mowa, niezawodnie posługiwali się nasi malarze także terpentyną, szczególnie jeśli chodziło o rozrzedzenie farby gęstej i tłustej. Ponieważ jednak terpentyna ma własność schudzania farb i zmieniania kryjących na przezrzyste (opakowe na laserunkowe), używano jej niezawodnie do rozcieńczania farb laserunkowych. Tam, gdzie użyto jej także do farb kryjących (lub gdy zbyt małą ilość pigmentu zmieszano z pokostem), farby otrzymują nierównomierny opak. Na wielu obrazach zaobserwować można, jak obraźnik kilkakrotnymi nałożeniami farby starał się usunąć takie właśnie niedomagania swego malowidła t. zn. niepożądaną laserunkowość niezbyt trafnie przyrządzonej farby. Dodać należy, że terpentyna nie jest spoiwem trwałem, to też farby zmieszane z nią, nie trzymają się silnie szkła i więcej skłonne są do odpadania, niż farby pokostowe<sup>2)</sup>. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie znajduje się kilka obrazków na szkłe, zakupionych przez prof. L. Węgrzynowicza w Soli w pow. żywieckim. Malowane są one farbami, rozpuszczonemi w chudem spoiwie, skutkiem czego na odwrociu pokryły się charakterystycznymi drobnymi łusczkami i białawą wysypką.

Posiadamy pewne dowody, że obok oleju i terpentyny mogły być przez obraźników ludowych używane spoiwa, rozpuszczalne w wodzie. Obrazy z połudn. Słowaczyny<sup>3)</sup>, przepełnione przeważnie różycami czerwonego koloru, mają tło z zasady białe. Na niektórych obrazkach biała farba tła rozpuszcza się, potarta naślintonym palcem. Farbą tą pociągany był obraz po zupełnem wykończeniu go farbami olejnymi i wyschnięciu, a nawet niekiedy po wyzłoceniu — choć z zasady złocenia dokonywano po ukończeniu całkowitej pracy malarskiej. Przykrywa ona niemal całe malowidło, dając na odwrociu jedną dużą plamę białą. Podobny fakt rozpuszczania się białej farby tła stwierdziłem na niektórych podhalańskich i kaszubskich obrazkach na szkłe. Aby farba tła trzymała się olejnego podkładu, zapewne neutralizowano tłustość

1) Stecki, str. 26.

2) Stahl, str. 38, „Terpentinöl muss beim Malen auf Glas möglichst eingeschränkt werden, weil fettere Farben auf Glas haltbarer auftrocknen als magere“.

3) W muzeum w Bratysławie.



Ryc. 4. Zdjęcie z krzyża, obraz eglomizowany z okolic Kołomyi.

olejnej warstwy — może za pomocą żółci wołowej lub przetarcia wyschniętego malowidła rozkrajany miazgą ziemniakiem. Można wyrazić przypuszczenie, że spoiwo tych łatwo rozpuszczających się farb mogło składać się z roztworu cukru lodowatego, który w górach uważają za lekarstwo na „krzypotę“ (kaszel) oraz kleju. Domieszywanie cukru lodowatego do farby widziałem u jednego z wiejskich majsterków w Jeleśni w pow. żywieckim; takie również spoiwo, jako najlepsze z wodnistych spoiw, nadających się do malowania na szkło podaje Niemiec E. Wessels<sup>1)</sup>. Mimo to nie jest wykluczone, że rozpuszczanie się białej farby tła w ślinie jest rezultatem ulotnienia się eterycznych cząstek spoiwa terpentynowego oraz nadmiaru samej farby w stosunku do spoiwa.

Zapytać się należy wreszcie, czy kazeiną posługiwali się nasi obraznicy? Artysta malarz Jan Rembowski udzielił prof. K. Steckiemu informacji: „Być może, że używano farb klejowych, rozrabianych kazeiną, łatwą do uzyskania na wsi“<sup>2)</sup>. Zakwestjonować trzeba przypuszczenie, że nasi ludowi malarze znać mogli takie przyrządzenie kazeiny, któraby nadawała się do celów malarskich. Kazeina „łatwa do uzyskania na wsi“ t. j. otrzymana z chudego mleka po wyciśnięciu serwatki, daje jeszcze zbyt słabe, a kruche spoiwo, aby obrazy nią malowane nie złuszczyły się lub nie zapleśniały w ciągu kilku miesięcy, nie mówiąc już o przetrwaniu całego wieku w pełnym zdrowiu. Kazeina, zmieszana z gaszonem wapnem, zaprawiona potażem i roztworem sody, daje bardzo trwałe kit albo spoiwo, dobre do malowania na — drzewie. Najlepsze zaś ze spoiw kazeinowych t. zw. kazeinowo-boraksowe, nadające się do malowania na wszelakich podłożach, jest zbyt skombinowane, aby znać je mogli wiejscy prostaczkowie, którzy fachu swego nie uczyli się w miejskich warsztatach. Ogólny więc pogląd na spoiwa farb obrazków na szkło jest następujący: Olej lub pokost jest głównem i najtrwalszem spoiwem farb ludowych obrazników. Terpentyna jest środkiem rozcieńczającym gęste spoiwo olejne, rzadko zaś występuje, jako samodzielne spoiwo. Inne spoiwa mogą być jedynie domniemane na podstawie eksperytyzy nielicznych i nietypowych przykładów.

<sup>1)</sup> E. Wessels: Hinterglasmalerei — Esslingen 1913. Str. 73.

<sup>2)</sup> Stecki, str. 26, 27.

## Farby.

Do najczęściej używanych farb przez naszych obrazników należą tlenki żelaza: ugier jasny, ciemny i złoty t. zw. satynober, „tranglika“ czyli róż angielski lub pompejański, a z innych minja, biel cynkowa („cynkwajs“), ultramaryna, którą malarze niemieccy często mieszają z białą, „parseblau“ (Pariserblau), zwykle z zielonawym odcieniem, wskutek utarcia go z żółtym pokostem, sadza, oraz „szwamfuter“ (Schweinfurtergrün) czyli zieleń szwajnfurcka, niebezpieczna trucizna, bo zawierająca połączenia miedzi z kwasem octowym i arsenikiem. Ta ostatnia farba ma laserunkowe właściwości czyli jest za mało kryjąca, stąd występuje tylko w mieszankach z innymi farbami. W połączeniu z farbami ołowiowymi, a nawet pokostem, gotowanym z glejną, ciemnieje — jak świadczą o tem ciemno-oliwne plamy na wielu obrazach na szkle. Ciemna, granatowa farba nie da się ściśle określić. Z różnych jej odcieni wnosić należy, że jest to „parseblau“, zmieszany z czernią sadzy w różnym stosunku. Wogóle mieszankami posługują się obraznicy bardzo często i to z upodobaniem. Te same motywy i kompozycje otrzymują odmienny wyraz, dzięki różnitemu ubarwieniu coraz to nowymi mieszankami farb. Malarze kaszubscy upodobali sobie szczególnie zieloną ziemię. Nie zabarwione miejsca na niektórych obrazkach wskazują, że obraznicy posługiwali się także pewnymi farbami organicznymi, ale jakimi, stwierdzić się nie da, gdyż farby te znikły pod wpływem światła pozostawiając po sobie jedynie miejsca nieco zabrudzone pokostem.

Na kilku naszych obrazkach zaobserwowałem ślady użycia, zamiast pozłoty w płatkach, złotego bronzu w proszku. Spoiwem jego, z braku żywicznych mixtjonów mogła być mieszanina z  $\frac{1}{2}$  części pokostu i  $\frac{1}{2}$  terpentyny. Plamy, malowane bronzem, straciły z biegiem lat połysk i pociemniały, co jest ujemną stroną wszystkich bronzów. Nakładanie bronzu mogło dokonywać się zarówno przed malowaniem farbami kryjącymi, jak i podczas malowania lub po zupełnem wykończeniu malowidła.

Jaskrawa zieleń oraz karminowa czerwień, t. zw. przez malarzy skrzyń krakowskich „madzienta“ (Magenta), nie należy do „palety“ naszych malarzy obrazków na szkle — występuje jednak na obrazkach japońskich, indyjskich oraz mało znanych obrazkach syryjskich, które w r. 1925 można było oglądać w syryjskim dziale na Placu Inwalidów na Międzynarodowej Wystawie Sztuk

Dekoracyjnych w Paryżu. Obrazki z Syrii naiwnością formy prymitywu dziwnie przypominały nasze ludowe obrazki, pomimo wielu zasadniczych różnic<sup>1)</sup>. Kontury rysunku znaczone były pędzlem i farbą olejną, tła posiadały białe, urozmaicone rzutkami kwiatów (mniejszych, niż nasze), a w plamach, wykonanych olejną farbą dominowały tylko cztery barwy: jaskrawa żółcień, grynszpan, krap i czerń.

Malarze ludowi przyrządzali sobie farby sami, ucierając je na gładkim kamieniu naprzód z wodą, a potem, po wysuszeniu, z olejem (pokostem). Dobrze utarcie farb jest podstawą trwałości każdego malowidła, stąd słusznie lud nasz (n. p. w Ujanowicach, pow. Limanowa) na określenie malarza - partacza używa następującego opisanja: „malarz, co nawet farb utrzyć nie potrafi“.

### Malowanie.

Kolejność malowania na szkle jest następująca: 1) wykonanie konturów, ewentualnie podlepienie drzeworytu, 2) nałożenie laserunków (farb przejrzystych), o ile mają być zastosowane, 3) malowanie kryjącymi farbami jasnymi, poczynając od czystej bieli, t. j. światła (ryc. 2b i 3 b), 4) półtonami (n. p. rumieńców na twarzy), 5) farbami ciemnymi, 6) namalowanie tła, 7) wykonanie podkładu ze złota<sup>2)</sup> lub srebra. Rzadziej spotyka się malowidła, na których odczytać można nieco odmienniejszy porządek pracy, a mianowicie: wykonanie złocień przed malowaniem i użycie farb ciemnych przed jasnymi. Pierwsza technika wywodzi się z temperowego, gwaszowego lub akwarelowego malowania, druga z czystej techniki olejnej.

Samo malowanie polega właściwie na pokolorowywaniu różnych płaszczyzn, ograniczonych konturami. Pędzlami posługiwano się włosowymi lub miękkimi, szczecinowymi, gdyż pędzle z twardym włosiem pozostawiałyby na szkle smugi. Malowanie t. j. powlekanie płaszczyzn farbą musiało być lekkie i szybkie, w przeciwnym wypadku cienkie kontury ścierałyby się podczas malowania.

<sup>1)</sup> Większość tych obrazków posiadała podpisy tureckie, a przedstawiała tematy zarówno religijne, jak i świeckie: ucieczkę Mahometa, ofiarę Izaaka, walkę z szatanem, karawanę wielbłądów, walkę jeźdźca ze lwem, zaklinacza wężów, czarnoksiężnika, jadącego na lwie i t. p.

<sup>2)</sup> Podobny porządek zachowuje K. Stecki (str. 25), odmienny L. Lepszy („Przemysł i Rzemiosło“ R. I. Nr. 1, str. 27).



Ryc. 5. Matka B. z Dzieciątkiem, obrazek podhalański.

W technice tej subtelne odcienia lub wpływy tonów nie mogą dać tych efektów, jak w akwareli, temperze lub technice olejnej, to też połączenie farb na mokro występuje jedynie w cieniach lub jasnych czerwieniach karnacji. Jedynie zdecydowany rozkład plam bez żadnych wahań, plam kładzionych à la prima i bez poprawek, a ilościowo ograniczonych do minimum, odpowiada właściwościom malowania na szkle. Miękkie spływy różu na twarzy lub cieniów na sukniach, jakie cechują dawne, miejskie, barokowe portrety na szkle, obrazki alpejskie oraz niektóre okazy, znajdujące się w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu, należą w zbiorach polskich do rzadkości. Wybitnie przeważają w nich obrazki, malowane zawsze na sucho. Każda plama wyodrębnia się na nich ostro od otoczenia, bo farba podkładu nie mieszała się z nakładaną.

Jak widać, obraznicy ludowi, już ze względu na praktykowaną przez nich technikę malowania, nie mogli (bo nie umieli) wiernie naśladować obrazów olejnych. Nawet ci rzemieślnicy malarze domokrażcy, którzy wykonywali obrazy, podłożywszy pod szkło kupne obrazy, zasługują na szacunek, jako malarze, zdający sobie sprawę z wymagań techniki malowania na szkle. Umieili oni odrzucać szczegóły rysunku, a stosować zupełną dowolność kształtu, urągającą wprawdzie akademickiej poprawności rysunkowej, ale tem cenniejszą dla nas jako wyraz prymitywnej formy, umieli wreszcie ilość plam zredukować do kilku zasadniczych (Ryc. 2 a), nie mówiąc o własnych dodatkach np. rzutkach kwiatów, rzuconych dekoracyjnie na tło i t. p. Ponadto malowidła na szkle cechuje prostota w dominantach plam kontrastowych. Zazwyczaj królują w każdym obrazku trzy barwy: niebieska, (granatowa lub lazur), czerwona i biała lub żółta. Barwa tła jest dla pewnych regionów typową: na Pokuciu żywe błękity ultramarynowe, na Podhalu barwy granatowe czarne, rzadziej białe, w krajach alpejskich jasno-niebieska, tępa w tonie, na połudn. Słowacyznie — białe, na Kaszubach kremowe, na Śląsku ugrowe i brunatne.

W olejnej technice jasne, żywe farby tracą swoją nasyconą barwę przez zmieszanie z białą — w malowaniu na szkle mankament ten występuje w dużo mniejszym stopniu, gdyż szkło nadaje wszystkim plamom jednakowo nasyconą żywość, przypominającą barwy anilinowe, która w mroku chaty nabiera jeszcze specjalnego uroku. Świeżość ta jest długowieczna. Choć brud i dym pokrywa ramy i szkło, nie zdoła tak przeniknąć farb na odwrociu,

aby ślady jego uwidaczniały się w warstewce farb po licowej stronie malowidła.

Ze względu na charakter wyglądu naszych malowideł na szkle, porównywano je z dawnymi minjaturami<sup>1)</sup>. Technika posługiwania się farbami kryjącymi bez uwzględniania miękkiego spływu tonów, wyraźne konturowanie i wydobywanie światła za pomocą kreskowania białą farbą (Ryc. 2 a i 3 a), a wreszcie operowanie plamą płynną — uprawnia do doszukiwania się pewnego pokrewieństwa między obiema technikami. Obok samej faktury wiele punktów styecznych ma również i rozłożenie techniki na poszczególne etapy. Znakomity iluminator, Boltz von Rufach<sup>2)</sup> dzieli prace minjaturzysty na następujące, klasyczne stopnie porządkowe: 1) blade narysowanie konturów, 2) podkreślenie szczegółów rysunku piórem, maczanem w enkauscie z sadzy, galasówek i witrjolu miedzi, 3) naklejanie pozłoty klejem pergaminowym. Później dopiero malarz — jak pisze C. Cennini w swym „Traktacie o malarstwie“, — „gdy wykończył pozłacanie, wziąć się winien do malowania, co jest pracą prawdziwego mężczyzny“, 4) wykonanie tonów lokalnych, 5) wykończenie każdego szczegółu po kolei i konturowanie go czernią, różem angielskim i bielą, 6) wykonanie płynem złotem ornamentalnych szczegółów przy pomocy pióra. Powyższy porządek pracy malarza minjatur naogół zgodny jest z opisaną powyżej ludową techniką malowania na szkle. Różnice dotyczą jedynie złączenia wykonywanego przez iluminatora na początku pracy malarskiej oraz rozpoczynania malowidła od farb ciemnych. Różnice te zaznaczają się tylko w porównaniu z „temperową“ techniką malowania olejnymi farbami na szkle, a nie techniką „olejną“. Zasadniczo nie znamiona faktury, ani porządku pracy różnią obie techniki od siebie, lecz spoiwo. Typowem spoiwem farb, używanych do malowania minjatur na pergaminach i księgach, wedle Kodeksu Neapolitańskiego (*De aquis, cum quibus temperantur colores ad ponendum in carta*), jest: guma arabska lub traganta, miód, cukier lodowaty a przede wszystkim żółtko i białko. Nasi obraźnicy natomiast posługiwali się głównie spoiwem olejnym.

<sup>1)</sup> Konst. Kietlicz Rayski: *Sztuka góralska na Podhalu*, Lublin, str. 43.

<sup>2)</sup> *Illuminierbuch* (r. 1562) — wg. E. Bergera: *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik IV F. Quellen für Maltechnik während Renaissance u. deren Folgezeit* — München, 1901.

Bliższych uzasadnień związku techniki minjaturowej z techniką malowania na szkle oczekiwać należy od badań historycznych. Wiemy, iż w wielu klasztorach malowanie na szkle było upodobaniem zajęciem mnichów w czasach baroku i rokoka. Z drugiej strony liczyć się trzeba z faktem, że dopiero w XVII w. włoscy szklarze posługiwali się olejnymi farbami w malowaniu na szkle (do dziś dnia można znaleźć w domach mieszczańskich na Capri starodawne obrazki na szkle), a w XVIII i z pocz. XIX wieku niemieccy malarze i małomiasteczkowi stolarze zużytkowali tę technikę i materiał (szkło) do obraznictwa religijnego, zastosowanego do potrzeb ludu.

### Eglomizowanie.

W historycznych poszukiwaniach początku techniki malowania na szkle wskazano<sup>1)</sup> na okazy artystycznego przemysłu w Bizancjum. Tak zwane przez Włochów „vetri dorati“ posiadały w epoce starochrześcijańskiej zwykle kształt krążków, na których nalepione były postacie ludzkie, głowy i różne emblematy, wykonane z płatkowego złota. Złocene szkła wykonywano w ten sposób<sup>2)</sup>, że na szkło nalepiano cieniutką, jak bibułka, blaszkę złota, na której rysowano, wyskrobując kontury i całe tło, a potem pokrywano je drugim szkłem tych samych wymiarów i obie szyby (pectala vitri) wkładano do pieca, gdzie roztapiając się na powierzchni, zlepiały się w ogniu w jedną masę szklaną. W środku szklanego krążka pozostawał sylwetowy rysunek, zabezpieczony z obu stron tafelkami szkła<sup>3)</sup>. Czasem wyrytowany w płatkowym złocie rysunek podmalowywano kolorowo farbami, nie spalającymi się w ogniu lub dawano mu jednolite tło z czarnej masy i otrzymywano w ten sposób więcej kolorowe ozdoby. Szkła tego

1) M. Haberlandt, K. Stecki, L. Lepszy.

2) Ks. dr. Tad. Kruszyński: Dzieje sztuki starochrześcijańskiej, Kraków, str. 406.

3) Tadeusz Seweryn: Mozaika (tworzywo mozaiki) „Sztuki Piękne“, Roczn. II, Nr. 5, 1926. Z końcem epoki romańskiej mnich Theophilus (Diversarum artium schedula I, 5) podaje nieco odmienny sposób wykonywania złoczonych szkieł: „Robią oni (Grecy) także tabliczki szklane nakształt szybek okiennych, z białego, jasnego szkła na grubość palca, łupią je żarkiem żelazem na małe, czworokątne kawałki, powlekają z jednej strony blaszkami złotą, na które sypią jak najczyściejsze, mielone szkło, kładą na żelazną płytę, pokrytą wapnem lub popiołem i wypalają w hutniczym piecu“.



Ryc. 6. T. zw. Janosikowa freirka, obrazek podhalański.

rodzaju służyły pierwotnie za dna szklanych czarek i prymitywne medaliki, a później w średniowieczu do ozdabiania relikwiarzów i krzyżów. Sposób ten wszedł w epoce romańskiej w skład techniki witrażowej, a w czasach gotyku posługiwano się nim w klasztorach przy wykonywaniu małych obrazków religijnych. Technika ta przeszła z Bizancjum do Italji, gdzie rozwijała się głównie w Wenecji, a w okresie trecenta doszła do wielkiego rozkwitu, potem przedostała się do Hiszpanji, Francji, Niemiec i Austrii.

Techniki tej nie można jednak identyfikować z ludowem malowaniem na szkle, gdyż relikwiarze i obrazki religijne z XI—XVI wieku, wykonane techniką witrażową t. j. farbami „ogniowemi“, przeznaczonemi do wypalania (głównie czernią lutowniczą — Schwarzlöt i srebrzystą żółcią — Silbergelb), inne mają zastosowanie, wyraz zewnętrzny i technikę wykonania, niż nasze malowidła na szkle. Rzecz jednak charakterystyczna, że upadek i zanik witrażowej produkcji wogóle przypada na czas budzenia się techniki malowania olejnymi farbami na szkle. Zmienia się i sposób złocenia szkieł i farby olejne w nowem zastosowaniu zdobywają swe prawa. Po starochrześcijańskim wtapianiu złotych sylwet w masę szklaną przyszły średniowieczne złocenia z czarnymi podkładami lub barwnymi podmalówkami<sup>1)</sup>, wreszcie malować zaczęto bez podkładu złota wprost na szkle, przyczem kontur jedynie podmalowywano kreskową manjerą wodnymi farbami, a kończono obrazek farbami olejnymi<sup>2)</sup>. Malowidła tego rodzaju posiadały więc czarne kontury oraz ograniczone konturami pola, założone jednolicie farbami.

I oto jesteśmy na pograniczu narodzin techniki ludowego malowania na szkle i eglomizowania. Wszak i w naszych zbiorach obrazków na szkle z połowy XIX wieku odnajdujemy okazy<sup>3)</sup>, których autorzy poprzestają na samym czarnym konturze, wykonanym przy pomocy pióra i na założeniu całych płaszczyzn rysunku jednogatunkowemi w barwie farbami. Jest to najprostszy technicznie sposób malowania na szkle.

Drugą, bardzo starą pozostałością tych dawnych technik jest t. zw. eglomizowanie, tłómaczone u nas najrozmaiciej i najsprzeczniej. Technika bardzo stara, choć nazwa jej ma wedle franc. kry

<sup>1)</sup> O. v. Falke: Geschichte des Kunstgewerbes I, str. 334.

<sup>2)</sup> Haberlandt, str. 121.

<sup>3)</sup> N. p. Obrazek z Pokucia w Muzeum Śląskiem w Katowicach.

tyka p. Bounaffé, pochodzić<sup>1)</sup> od paryskiego handlarza dzieł sztuki, Głomy'ego, który w XVIII w. dekorował gwasze i akwarele blaszkami złota. Z biegiem czasu zaczęto egglomizowanie łączyć: 1) z rokokowem zdobieniem malowanych obrazków różnemi świecidełkami, 2) z drzeworytami ludowemi, które udekorowano naszyciem z karbowanych blaszek fałszywego złota (np. św. Stanisław i Męka Pańska ze wsi Maniowy w pow. nowotarskim, a znajdujące się w Muzeum Etnograficznem w Krakowie), 3) z ludowemi obrazkami, na których pewne plamy wykonano przejrzystemi farbami (lakami) i pod nie podłożono złoto lub cynofolję, aby błyski metalu otrzymały różne walory barwne (np. obrazek z okolic Dubienki, znajdujący się w Muz. Etnograf. w Krakowie); 4) wogóle na wszystkie ludowe malowidła na szkle, posiadające złocenia.

Gdyby przyjąć którekolwiek z tych tłumaczeń techniki egglomizowania, wtedy z jednego źródła trzebaby wyprowadzać zarówno naszywanie ozdób na wotywnie obrazy kościelne, jak i złocenie aureoli na ludowych obrazkach na szkle. Rozstrzyga tu kwestja stwierdzenia, jakie obrazki, złotem podlepiane, były tak modne w XVIII w., że aż technika ich otrzymała specjalną nazwę, wyróżniającą je od od wszystkich innych malowideł złożonych, jakie znał każdy wiek, od głębokiego średniowiecza począwszy. Malowidła takie znamy istotnie. Posiadają je niemal wszystkie większe muzea<sup>2)</sup>. Technika ich jest naogół zgodną ze wspomnianem powyżej, średniowiecznem powlekaniem czarną masą wydrapanych w złotej blaszce sylwetowych rysunków. Eglomizowanie nie jest jednak „bizantyńskim“ sposobem zdobienia szkieł. Francuzi nauczyli się tej sztuki od Włochów i wprowadzają ją u siebie, jako modę wtedy, gdy w Italji zarzuciły ją cechy malarzy. Wedle szczegółowego opisu<sup>3)</sup> doskonałego technika malarstwa Cennina Cenniniego („Traktat o malarstwie“), sposób wykonania tych malowideł na złocie przedstawiał się następująco:

„Jak robi się malowidło na szkle, aby ozdobić relikwje i t. d.: Jest inny sposób pracowania na pięknem szkle, niewypowiedzianie

<sup>1)</sup> Lepszy, str. 25.

<sup>2)</sup> Wspaniałe przykłady franc. techniki egglomizowania znajdują się w M. Muzeum Przemysłowem w Krakowie.

<sup>3)</sup> Il libro d'arte o trattato della pittura di Cennino da Colle di Valdesa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitali tratti dai codici Fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanese. — Firenze 1859. Cap. 172.

wytworny, a rzadki. Jest on wynikiem wielkiej czci, która w ozdóbach świętych relikwii się wypowiada, a wymaga dla się pewnego i szybkiego rysunku. Rzecz tę w ten sposób wykonywa się: Weź kawałek przezroczystego szkła, które nie mieni się zielonkawo, całkiem czystego, bez wzdymek i umyj je ługiem i węglami<sup>1)</sup>, zetrzyj, powtórnie umyj czystą wodą i pozwól niech samo wyschnie. A zanim je umyjesz, wytnij w kształt czworokątny, jaki chcesz mieć. Potem weź białko świeżego jaja, rozmieszaj czystą kopystką, jak to czyniłeś do nakładania złota. Gdy dobrze wymieszane (ubite) zostało, niech się przez całą noc klaruje. Potem weź pędzel z wiewiórczego włosia i zwilż odwrocie szkła owem białkiem z jaja, a gdy już dobrze i równomiernie powleczone zostało, weź kawałek złota, które jednak powinno być silne, a mianowicie ciemnego złota. Za pomocą papierowej rylienki przenieś je zgrabnie na szkło, które umyłeś i przecieraj z wierzchu garstką czystej wełny, a przyciskaj tak, aby białku nie pozwolić wystąpić na wierzch. W ten sposób wyłóż całe szkło i pozostaw, niech schnie przez parę dni bez dostępu słońca. Skoro wyschło, weź całkiem płaską tablicę, obciążoną czarną materją i w swojej małej pracowni, gdzieby ci żaden człowiek nie mógł przeszkadzać i w której niech będzie jedno jedyne okno, do tego okna zwróć stół, jak do pisania, a mianowicie tak, aby ci okno znajdowało się właśnie nad głową, gdy staniesz twarzą ku oknu zwrócony. Połóż swe szkło na ową czarną materję. Potem weź igłę, przymocowaną do patyczka, jak gdyby to był pędzel z wiewiórczego włosia, a koniec jej żeby był ostry. I w imię Boże zacznij tą igłą lekko podrysowywać postać, jaką chcesz wykonać. A pierwszy rysunek nie powinien występować zbyt ostro, gdyż taki nie daje się łatwo usunąć. A niemniej lekko rób rysunek, choćbyś go nawet silniej zaznaczał. Potem pracuj, jakbyś wykonywał rysunek piórkiem, gdyż praca ta nie da się inaczej skutecznie, jak tylko iglicą. Widzisz więc, że musisz pracować lekką i niezmeńczoną dłonią? Że najsilniejszy cień, jaki możesz uwydatnić, powstaje, jeśli igła aż do szkła dochodzi, a następnie pośredni cień, jeśli złoto niezupełnie przenikasz (przerytowujesz), choć tak jest delikatne. Atoli nie powinno się pośpiesznie pracować, lecz z wielkiem zamięłowaniem a starannością. Takąć daję radę: Dnia tego, w którym nad dziełem tem chcesz

<sup>1)</sup> Pyłem z tłuczonych węgla drzewnych.



Ryc. 7. Adam i Ewa, obrazek podbalański.



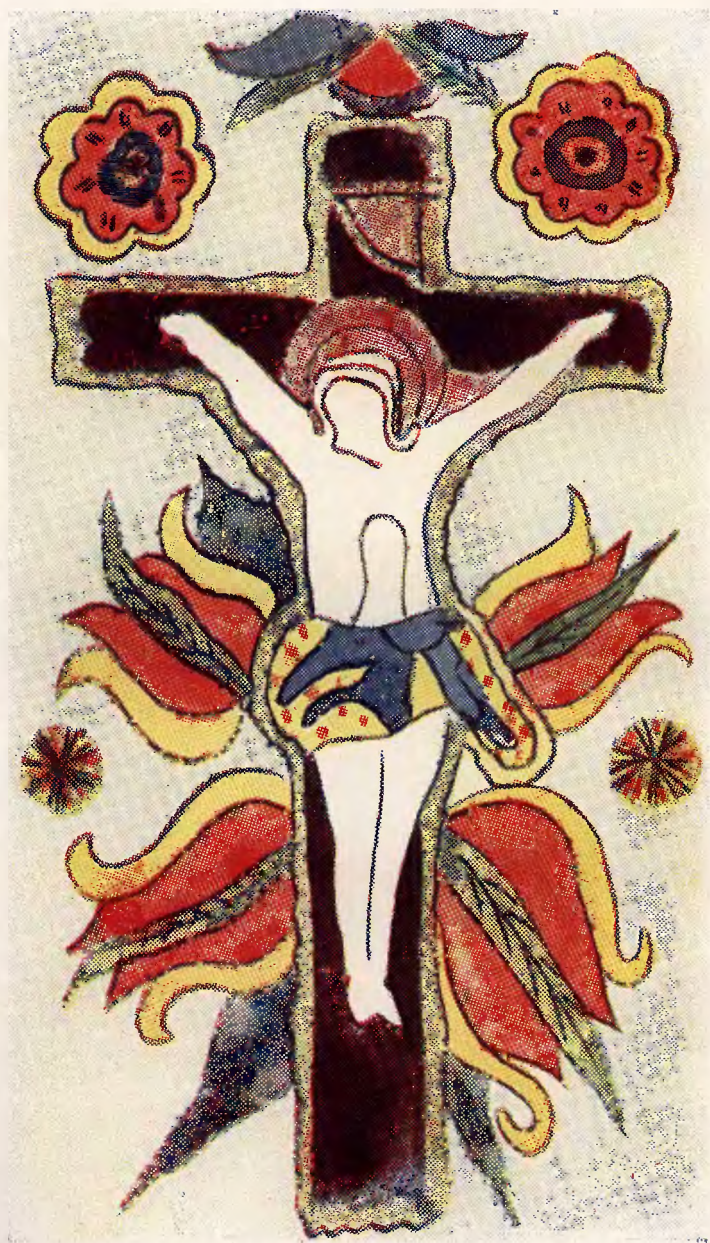
Рyc. 8. Chrystus na krzyżu, obrazek podhalański.



Ryc. 9. Chrystus w grobie, obrazek podhalański.



Ryc. 10. Św. Rozalja, obrazek kaszubski.



Ryc. 11. Chrystus na krzyżu, obrazek kaszubski.



Ryc 12. Św. Ignacy, obrazek kaszubski.

pracować, trzymaj dłoń na szyi i piersi, aby uspokoiła się i ustawiła w pulsie krwi i nie wiedziała, co zmęczenie. Gdy ukończyłeś rysunek, a chcesz pewne płaszczyzny zeszkrobać, które zazwyczaj olejnem Azurro oltromarino <sup>1)</sup> pokrywa się, weź trzonek ołowiany i przetrzej nim to złoto, aby równo dało się zeszkrobać. I wspanie idź troskliwie za konturami postaci. Skoro to uczyniłeś, weź kilka farb, utartych z olejem, jak Azurro oltrammarino, czerń, Verderame <sup>2)</sup> i lak. A jeśli chcesz gdzie zrobić szatę lub fałd, wpadający w zieleni, nałóż zieloną. Jeśli ma pobłyskiwać lakiem, weź lak. Ma być czerń, weź czerń. Na wszystko jednak daje się czerń; żadną inną farbą nie uwydatnia się postać w takiej mierze. Przyłóż i naciśnij swe postaci czemś płaskim z gipsu, aby robota była równa. I w ten sposób wykonywuj swą pracę“.

Jest to dokładny opis techniki, którą później nazwano eglomizowaniem. W XVIII w., zapewne pod wpływem rozwoju grafiki sztychowej, posługują się eglomizatorzy punktowaniem, zamiast kreskowania, w miejscach, gdzie mają występować delikatne cieniowania. Głębokie cienie otrzymywali więc, nakłuwając złoto bardzo gęsto, punkt obok punktu, rozrzedzając zaś nakłucia w kierunku światła uzyskiwali łagodny spływ cienia, gdy po ukończeniu rytowania powlekali rysunek n. p. czarną farbą. Wtedy to przy pomocy czarnych punkcików na jasnym tle złota modelowały się formy w sposób daleko subtelniejszy, niż n. p. przy pomocy kressek, tak ulubionych przez „eglomizatorów“ renesansu.

Z powyższego opisu techniki eglomizowania wynika, że naszych malowideł na szkle nie można zaliczać do obrazków eglomizowanych, bo nie posiadają złocień przerytowywanych i podmalowanych, co jest główną cechą tej techniki. Nie można też uważać ich za pewną formę dekadencji sztuki eglomizowania XVIII w. Przeważna większość naszych obrazków na szkle posiada wprawdzie na odwrociu podlepięte złoto lub stanjol, ale zastosowanie płatek metalu ma tu charakter wyłącznie dekoracyjno-malarski, gdy: 1) tworzy w różnych miejscach obrazu jednolite, dekoracyjne plamy, pokrywające kontury aureol i przedmiotów złotych (kielichów, pasów, krzyżów i t. p.), 2) gdy zmięte płatki dają matowy

<sup>1)</sup> Błękit z lapis lazuli; o przyrządzeniu tej farby patrz: Tad. Seweryna: Fresk — malarskie techniki monumentalne. Kraków 1923, str. 22—29.

<sup>2)</sup> Grynszpan.

połysk o licznych załamaniach, 3) gdy złoto podlepione zwykle <sup>1)</sup> żółtym, brudnym pokostem przybiera ton czerwony, a 4) podlepione pod malowidło, wykonane w całości laserunkowemi farbami, nadaje wszystkim kolorom metaliczny połysk (n. p. obrazek z okolic Dubienki w Muz. Etnogr. w Krakowie <sup>2)</sup>). Wszystkie powyższe efekty, osiągnięte przy pomocy złotych podkładów, zrodziły się drogą przypadkową i ściślejszego związku z techniką eglomizowania nie mają.

Nie znaczy to, aby prawdziwe eglomizowanie nie było znane ludowym obraznikom. Zabytki tego rodzaju techniki istnieją, choć, przyznać trzeba, są niezwykle rzadkie. Gdyby liczni nasi manjacy zbieracze ludowych obrazków na szkle wiedzieli, że właśnie obrazki eglomizowane są raritates atque curiositates ludowego obraznictwa wogóle, rozporządzałibyśmy dzisiaj, przypuszczam, obszerniejszym, niż obecnie, materiałem w tej dziedzinie. Z Polski znam tylko jeden ciekawy pod względem technicznym i artystycznym obraz eglomizowany. Jest to „Zdjęcie z krzyża“ (ryc. 4), szer. 27<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, wys. 44 cm., malowidło na szkle eglomizowane prymitywnie, okaz znaleziony w okolicach Kołomyi przez artystę malarza Emila Krchę, a znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Etnogr. w Krakowie. Kompozycja obrazu przypomina ukrzyżowanie rubensowskiego typu. Niezawodnie malarz posługiwał się w robocie swej stychem lub obrazem, z którego sposobem mechanicznym odbijał kontury. Jest to fakt nie ulegający wątpliwości. Za wielką bowiem zachodzi różnica między mistrzowskim rozstawieniem figur, układem fałdów, formą ciał, a nieudolnym rysowaniem szczegółów np. rąk i nóg. Na malowidle tem krzyż, wyłożony złotem, posiada na bocznych ścianach oraz na tablicy z napisem — kratkę rytowaną. Natomiast

<sup>1)</sup> Podczas służby wojskowej w partyzantce maj. Jaworskiego widziałem w r. 1920 we wsi w okolicy Puław obrazek na szkle, posiadający przepiękne, przypadkowe efekty, których źródłem była papka mączna, użyta do podlepiania stanjolu, odpadającego z odwrocia obrazka. Pod wpływem wilgoci w izbie papka pokryła się pleśnią, odepchnęła od szkła stanjol nieco w głąb i śnieżno-zielonkawo-srebrzystemi kosmykami delikatnego puszu utuliła Dzieciątko, nad którym nachyla się siwiutka, jak gołąbek, Matka Boska. Trudno wyobrazić sobie coś równie miłego, poetycznego i pięknego, a jednocześnie przypadkowego.

<sup>2)</sup> Prócz tego nierówna grubość szkła, pęcherzyki i „nici“ naszych „antycznych“ szyb wzmagają efekt metalowych podkładów.

ciało Chrystusa, całkowicie wyzłocone posiada modelację przy pomocy czerni, miękko rozpylanej w kierunku światła. Takie same cieniowanie wykazuje i złota świątynia w tle. Ten łagodny spływ tonów cienia uzyskał malarz nie przy pomocy puncowania (jak wykazuje to obserwacja odwrocia malowidła, na którym znajdują się płyty złota nie przekłute), lecz przy pomocy namalowania wprost na szybie nie tylko konturów, ale i cieni — czarną farbą, rozpuszczaną w rzadkim kleju lub gumie. Ten sam zresztą sposób miękkiego cieniowania widać też na szatach świętych niewiast, oraz na nogach i rękach mężczyzny, stojącego na drabinie. Jest to niemiecki<sup>1)</sup> sposób naśladowania włoskich i francuskich obrazków eglomizowanych, na których cienie wykonane są jednak przy pomocy puncowania. Czarny lakier, którym z odwrocia pociągnięto malowidło — co jest zwykle końcowym etapem pracy eglomizatora — popękał skutkiem różnicy we współczynnikach skurczliwości lakieru i farb olejnych<sup>2)</sup> oraz złuszczył się w wielu miejscach do tego stopnia, że celem ratowania tego zabytku trzeba było go co rychlej powlec z odwrocia warstewką płynnego, pszczelego wosku.

\* \* \*

W związku z opisem techniki malowania na szkle i jej historycznymi reminiscencjami, pozostaje do omówienia kwestja, która zazębia się z badaniami fizycznej strony obrazków na szkle i ich typologicznego różniczkowania, a mianowicie ich pochodzenia.

W poszukiwaniu miejscowości, w których rozwijało się obraznictwo, przystosowane do wymagań ludu, geograficzne względy

<sup>1)</sup> Por. T. Seweryna: *Obrazki eglomizowane w M. Muzeum Przemysłowym w Krakowie — Rzeczy Piękne*, Nr. 1, 2, 3. R. 1931.

<sup>2)</sup> Prócz tego przyczyną łuszczenia się farb ze szkła jest: źle utarty, czyli grubo ziarnisty pigment, niedokładne zmieszanie go z pokostem, malowanie grubymi impastami, malowanie na tłustej lub brudnej szybie, obfite domieszanie do oleju terpentyny lub posługiwanie się samą terpentyną, częste przewożenie obrazu lub oprawianie w nowe ramy, nieszczęsne przyleganie szyby do brzegów ram lub pęknięta szyba, skutkiem czego przenika na odwrocie wilgoć i para wodna, brak z odwrocia szczelnej osłony w postaci zdrowej deszczułki, kwasy z powietrza, wilgoć, silne zmiany temperatury i t. p. Uwzględnić tu należy także zabobonny zabieg leczniczy, o którym mówi autor broszury „*O przesądach i zabobonach*“ — („*Głosy Katolickie*“, wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków) str. 35: „Przelewają wodę przez szparę, gdzie się dwie ławy stykają, potem zmywają tą wodą cztery rogi stołu i cztery rogi obrazu i dają do picia“.

nakazują, aby umieszczać je w okolicach niektórych szklarni. Stąd wymienia się Nagelburg w Dolnej Austrii, Sandl w Alpach, w Bawarii Oberammergau, Weilheim, Murnau, Seehausen, o których wzmiankuje Haberlandt, szklarnie w Górach Kruszcowych, na Śląsku i t. d. Ponieważ jednak znamy obrazki na szkle — z Polski, Śląska, Słowaczyny, Moraw, Czech, Rusi Podkarpackiej, Bukowiny, Siedmiogrodu, Saksonji, Bawarii, Karyntji, Krainy, Chorwacji, Tyrolu, Szwajcarji i Turyngji <sup>1)</sup> niełatwo jest określić miejsce pochodzenia wielu obrazków na szkle, znajdujących się w zbiorach muzealnych. Obraznicy bowiem, należący przeważnie do grupy zawodów wędrownych albo sami uprawiali handel domokrażny i odpustowy, albo odstępowali wyprodukowany przez siebie towar wędrownym handlarzom, dla których nie istniały „naturalne“ przeszkody w postaci gór i rzek. Fakt ten nie uprawnia nas jednak do łączenia ludowych obrazków z różnych krajów i sprowadzania ich do jednego źródła. Choć np. przeważający u nas typ, nazwany przez Steckiego „spisko - podhalańskim“ — z ciemnymi: granatowymi i niebieskimi tłami, ma dużo odpowiedników w obrazkach z Tyrolu i Krainy (np. okazy w Muzeum Etnogr. w Lublanie) a orawski typ opraw „na nut“, znany jest np. na chełmskim Podlasiu — to jednak nie przemawia za ich fizycznym pokrewieństwem. Przekonywujacem w tym względzie jest stwierdzenie bardzo bliskiego charakteru formy rzeźb litewskich, żmudzkich, kurpiowskich, lubelskich, śląskich i podhalańskich, pomimo, iż w olbrzymiej większości nie są wyrobami wędrownych „bogodłubców“.

Niema powodu wątpić w rodzime pochodzenie wielu obrazków na szkle, znajdujących się w naszych zbiorach. Nie na miejscu jest tu zestawianie ich z „krakowskimi“ wstążkami, wyrabianymi w Czechach, Szwajcarji lub Austrii lub „polskimi“ pasami, wyrabianymi w Lugdunie na motywach wschodnich <sup>2)</sup>. W Polsce znane są nam obrazki na szkle nie tylko na Podhalu, ale i na Orawie, na Śląsku Cieszyńskim, w Wielkopolsce, na Kaszubach, ziemi lubelskiej, Wołyniu, Podlasiu Chełmskiem i w centrum Polski w pow. piotrkowskim. Jestem zaś przekonany, że gdyby rozwinęło

<sup>1)</sup> Portret ks. Józefa Poniatowskiego, podpisany „Brinz Baniadofsky“, znany obrazek na szkle, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest pochodzenia prawdopodobnie turyngskiego.

<sup>2)</sup> R a y s k i: Sztuka góralska na Podhalu, str. 38.

się specjalne poszukiwania w okolicach, nie objętych sferą miejscowej produkcji odpustowych dewocjonaljów, możnaby je odkryć i w innych ziemiach Polski. Uzależnianie zaś tych wszystkich obrazków z tak rozległego terytorjum i tak różnorodnych w typie od produkcji tyrolskiej lub śląskiej jest hipotezą, pozbawioną prawdopodobieństwa. Można przyjąć zapatrywanie M. Haberlandta, że do Czech przychodziły obrazki na szkle ze Śląska, a z Siedmiogrodu do Bukowiny i Galicji Wschodniej, przyjąc musimy także dowody L. Lepszego<sup>1)</sup>, że na Beskid Zachodni przychodziły te obrazki także i ze Śląska, a na Podhale — wedle wzmianek K. Steckiego — ze Słowaczyny<sup>2)</sup>. Stwierdzenia te nie obowiązują jednak w całej rozciągłości.

Już samo rozprzestrzenienie obrazów na szkle we wszystkich krajach, przylegających do Węgier, jest bardzo charakterystyczne w tym względzie. Geograficzno - ekonomiczne względy nakazywałyby bowiem przypuszczać, że właśnie na Węgrzech, jako terenie centralnym, krzyżować się powinny w obraźnictwie ludowem wpływy słowackie, czeskie, polskie, ruskie, rumuńskie, chorwackie i niemieckie, tymczasem na ziemiach etnicznie madziarskich nieznane są nam ludowe obrazki na szkle. Wynika z tego,

1) Przytoczone przez L. Lepszego trzy obrazki z Tłuczanej pod Wadowicami, przedstawiające portrety postaci, związanych z historją Śląska w XVIII w., są pod względem tematu okazami wyjątkowemi na naszym terenie.

2) Na podstawie informacji starego Słowaka, Jana Wojcieszaka, szklarza, osiadłego w Zakopanem, komunikuje K. Stecki, (str. 21): „Oprócz tych domorosłych artystów istniała jeszcze na Słowaczynie fabryczka, produkująca te obrazy i wyroby jej dochodziły podobno w nasze okolice. Była mianowicie tuż pod Gömer na przedmieściu, czy też w wiosce Czyrehał, maleńka huta szklana, będąca w rękach niemieckich, gdzie jednocześnie malowali obrazy święte. Fabryczka owa również posługiwała się ludźmi, którzy w „krosienkach“ roznosili szyby i obrazy“.

W *Pamiętnikach Ludwika Grzymały Jabłonowskiego, wydanych przez Wasylewskiego p. t.: „Złote czasy i wywczas“ — Lwów, 1920*, a odnoszących się do lat 1850 — 1860 czytamy: „...pamiętam wędrownych kramarzy — pierwsze między nimi miejsce należy się tak zwanym Węgrom. Byli to Słowacy, w krótkim, granatowym, mocno szamerowanym, węgierskim stroju, kapeluszu o szerokich kryzach i kapłonich piórkach, z huculskim toporkiem w ręku, szli uginając się pod łubianami pudłami wzdłuż i wszerz kraju najczęściej po dwóch dla bezpieczeństwa. Bławaty, perkale, hafty śląskie, koronki, obrazki, karty, konfitury nawet, słowem wybiórki, wszystkich fabryk były ich ładugą“.

że, nie zaprzeczając istnienia importu obrazków ludowych z ziem obcych, przyjąć musimy zasadę, zdaje się nie ulegającą wątpliwości, że gęste występowanie obrazków tych w pewnych krajach lub ziemiach łączyć należy z rozwojem rodzimego przemysłu obrazniczego. Tak było w Tyrolu, Bawarii, na Słowaczczyźnie, tak też niezawodnie w Polsce na Podhalu, Kaszubach i t. d.

Niezawodnie kwestja wpływów łączy się tu z ruchami migracyjnymi ludności, a w szczególności ludowych malarzy, którzy z różnych względów zmienili miejsce zamieszkania, przyjmowali z biegiem czasu język swego otoczenia, a potomkom swym przekazywali umiejętność swego fachu. Tego rodzaju fakty wiążą się często z początkami obraznictwa w pewnej okolicy. Klasyczną w tym względzie jest genealogja żyjącego dziś w południowej Słowaczczyźnie autora wielu obrazków na szkle Šandora Salzmanna. Koło r. 1830 wyemigrowała z Bawarii rodzina Salzmannów. Jeden z nich osiadł w Kučišdorfie i utrzymywał się ze stolarki i malowania. Malował nietylko skrzynie, ławki i police, ale i obrazy. Syn jego Ferdynand malował wiele obrazków dla sąsiednich wsi. Po wojnie pruskiej opuścił Kučišdorf. Miał dwóch synów: Šandora, który osiadł na stałe w Šopornie i Wincentego, który przeniósł się do Pate. Z ich rąk wyszło wiele malowanych sprzętów i obrazków na szkle. Charakterystycznymi obrazami Šandora są sceny z życia Janosika, malowane jeszcze w r. 1922, które oglądać można w Zemedelskiem Muzeum w Bratysławie<sup>1)</sup>. Nikt nie odważy się nazywać tych obrazków bawarskimi. Należą one do słowackiej kultury ludowej, podobnie jak podhalańskie serdaki bronzowe, które zaszczerpili na naszej góralszczyźnie osiedlający się u nas kuśnierze słowaccy<sup>2)</sup>, należą dziś do kultury podhalańskiej. Jak Słowacy, nie będąc wynalazcami, ani samorodnymi twórcami obrazów na szkle, odgrywali rolę pośredników w rozprzestrzenianiu tego artystycznego przemysłu na tereny sąsiednie — taką samą rolę odgrywali i polscy obraznicy. Dowodem tego są polskie obrazy na szkle, występujące na Pokuciu. A że wiele obrazków w chatach huculskich wyszły z rąk polskich, świadczą o tem ludowe drzeworyty z polskimi podpisami (np. obrazek M. B. Ra-

<sup>1)</sup> Ant. Václavík: Podunajská Dedina v Českošlovensku, Bratislava, 1925, str. 383.

<sup>2)</sup> Tadeusz Seweryn: Parzenice góralskie, Kraków, 1931 nakł. Muzeum Etnogr., str. 31.

deczniczej z r. 1831, znajdujący się w Muzeum Śląskiem w Katowicach). polskie tytuły pod obrazkami np. św. Jury, ś. Marja, ś. Mikołaj, i t. d. (obrazki w Muzeum Etnogr. w Krakowie), podłepione na odwrociu gazety polskie np. „Czas“ z r. 187... i r. 1884 na okazach w muzeum krakowskim, a wreszcie informacje starych hucułów<sup>1)</sup>, utrzymujących, że obrazki te przynosili z Bukowiny polscy „wałaszajnyki“ t. j. kastranci byków i ogierów oraz kotlarze, kowale i malarze w jednej osobie.

Stwierdzając, że w Karpatach krzyżują się dwie grupy obrazów na szkle: przynależne do kultury Zachodu i Wschodu, wyrazic należy przypuszczenie, czy występowanie tych malowideł w Japonji, Chinach, Indjach, Persji, Syrii, w dawnym Bizancjum (obrazki wtapiane w szkło) oraz rozwinięty w XIX w. w Siedmiogrodzie przemysł obrazniczy, nie trzeba uważać za wytyczenie szlaku wpływów, którym przedostawała się do Polski (Pokucia, Rusi Czerwonej, Wołynia i t. d.) znajomość malowania na szkle. Bardzo wymowne w tym względzie jest lusterko z ornamentowanymi ramkami ze szkła i napisami z Koranu — okaz, pochodzący z kościółka św. Anny w Nowym Targu, a znajdujący się obecnie w Metropolitalnym Muzeum na Wawelu (Ks. Dr. T. Kruszyński łączy jego pochodzenie z akcją wędrownych kupców bośniackich<sup>2)</sup>). Faktem jest, że Wschód oddziaływał na sztukę ludową południowo - wschodnich obszarów Polski w sposób nie mniej silny jak Włochy, Francja i Niemcy na artystyczny przemysł ludowy południowej i zachodniej Polski. Sfery tych wpływów śledzić można i na okazach ludowego obraznictwa. Obok niezaprzeczonych wpływów zewnętrznych i filjacji, zaznacza się w tej produkcji pierwiastek rodzimy i to nieraz w sposób przemożny. Tak np. podhalańskie obrazki z św. Kazimierzem, Władysławem, Wojciechem, Stanisławem i t. p. lub obrazek z pow. piotrkowskiego, przedstawiający M. B. Częstochowską i Ładysława z Gielniowa (w pow. opoczyńskim) zbyt wiele mają lokalnego charakteru w temacie, zdobnictwie i fakturze, aby wolno było doszukiwać się ich obcego pochodzenia.

W uzasadnianiu rodzimości tego działu sztuki ludowej ważnym materiałem są drzeworyty ludowe, których obfite ko-

<sup>1)</sup> Tadeusz Seweryn: Pokucka majolika ludowa, Kraków, 1929. Nakł. P. Akad. Um., str. 43.

<sup>2)</sup> Z objawów najnowszej sztuki. — Czas 26. IX, 1930.

lekcje <sup>1)</sup> z ziem polskich i ruskich posiadają różne muzea w Polsce. Były one używane bądź jako samoistne obrazki, które po oprawieniu w ramy i szkło zdobiły ściany chat wiejskich, albo jako podlepki pod malowidła na szkłe zarówno na Podhalu i Śląsku, jak i na Kaszubach, Wołyniu, Rusi Czerwonej i Pokuciu. Podobne zastosowanie drzeworytów należy do rzadkości w innych krajach słowiańskich, gdzie zresztą drzeworytnictwo ludowe zaznaczyło się naogół w sposób nikły, jeśli przyjmiemy za podstawę naszego sądu w tej mierze niezwykle małą ilość odnośnych okazów w muzealnych zbiorach tych krajów, w których kwitła produkcja ludowych obrazów na szkłe.

W związku z powyższymi uwagami wypada postawić pytanie, z jakiego źródła wyłonił się nieuzasadniony pogląd, kwestjonujący ryczałtowo rodzimość wszystkich obrazów na szkłe, jakie kiedykolwiek znaleziono na ziemiach Polski? Przyczynę tego widzę w małej świadomości stwierdzanego w etnografji faktu, że epoka wojen napoleońskich i wogóle I. poł. XIX w., ten początek złotego okresu sztuki ludowej, zaznaczył się tak bujnym rozkwitem artystycznej intuicji ludu naszego (i nie tylko naszego), że olśnieni przykładami, stawaliśmy często bezradni w badaniu logicznej ewolucji wielu powstałych naówczas dzieł prawdziwej sztuki.

Aby materiał z dziedziny techniki malowania mógł odegrać rolę naukowego czynnika w wyświetlaniu przynależności pewnych grup malowideł na szkłe, muszą być przeprowadzone u nas i w innych krajach sumienne studia monograficzne z obszaru ludowego obraznictwa i to metodą porównawczą i historyczną, a uwzględniając w całej rozciągłości sprawę techniki malowania. Wobec rozwijających się zadań i naukowego zakresu etnografji — prace takie powstaną niezawodnie.

#### **La technique des peintures populaires sur verre.**

L'étude de la technique des petites images, d'origine populaire, peintes sur verre peut contribuer au développement des travaux ethnographiques, à savoir:

1-o. Elle peut fournir une base réelle par la classification d'images en question tandis que jusqu'à présent on l'établissait en envisageant le sujet (l'iconographie); les détails concernant la forme et les couleurs, les éléments d'ornementation et le caractère des cadres.

---

<sup>1)</sup> J. St. Bystron: Polskie drzeworyty ludowe. — „Sztuki Piękne“, Roczn. V, Nr. 1, 1929.

2-o. elle peut procurer des matériaux à la description scientifique des modèles qui caractérisent l'imagerie populaire.

3-o. grâce à la connaissance de cette technique on pourra distinguer le produit indigène du produit étranger.

4-o. pénétrer les secrets de la peinture qui est un des domaines techniques de la civilisation du peuple.

5-o. établir enfin l'influence des techniques pratiquées par les artisans du moyen-âge et de la Renaissance, par les corporations urbaines et par les couvents, sur la tradition populaire, et en constater les modifications ; c'est ainsi qu'on arrivera à éclaircir un des problèmes particuliers qui touchent en même temps à l'art, à l'histoire de la civilisation et à l'éthnographie. Le verre des images polonaises est bien fin, fort souvent il a des pailles, c'est le produit manqué de petites verreries. Quant aux peintures sur miroir elles, ne sont pas exécutées en Pologne. Les modèles de Orawa, Podhale, Pokucie, Volhynie et Kaszuby ont souvent des gravures sur bois, d'origine populaire, collées sous le verre. Il y a aussi des images qui sont un assemblage de différents matériaux à la fois : plaque de plomb, corde, fils de fer, papier gaufré et morceaux de verre, peints au revers. Les contours des peintures sont faits au pinceau fin ou à la plume. Les contours coloriés au pinceau, c'est à dire rouges et noirs, apparaissent dans les environs de Zakopane, de même qu'en Silésie, en Slovaquie, dans le Tirol, dans la Haute Autriche et en Carniole. Il n'y en a pas dans le Pokucie; ce sont les contours noirs à la plume qui y sont prépondérants. Les contours à la plume en Slovaquie sont postérieurs. Les ornements à fleurs expriment toujours les tendances locales de l'art décoratif. Quelquefois on dessine une composition figurative en copiant au crayon, d'une façon toute mécanique, une peinture ou une gravure, mises sous verre. On se servait du vernis pour lier les couleurs. Peu de contours à la plume dans le pays des Kaszubes ou les fonds blancs sont liés à la colle. La térébenthine ne servait qu'à délayer les couleurs. Les peintres populaires employaient le plus souvent les couleurs couvrantes qu'ils broyaient avec de l'eau sur la pierre. On achetait aussi, dans les boutiques de village, des couleurs en poudre toutes faites.

On peignait suivant un certain ordre, à savoir: 1-o tout d'abord on faisait les contours ou bien on collait la gravure en bois, 2-o on appliquait les couleurs transparentes, si on en avait besoin, 3-o. puis on peignait avec des couleurs couvrantes, commençant par le blanc tout pur, c'est-à dire par les lumières, 4-o ou bien on se servait de demi-teintes (par ex. pour exécuter les couleurs des joues), 5-o. on passait ensuite aux couleurs foncées, 6-o on faisait le fond et enfin 7-o on étendait la base en or.

Un autre ordre du travail était beaucoup plus rare; quelquefois on étendait l'or avant de peindre et on appliquait les couleurs foncées avant de passer aux claires. Le premier procédé technique tire son

origine de la peinture à la détrempe, à la gouache, à l'aquarelle; quant à l'autre il est emprunté à la peinture à l'huile.

La technique du miniaturiste est identique; il n'y a de différences que dans la dorure. C'est bien naturel, puisque la peinture sur verre était une des occupations favorites des moines, surtout à l'époque du baroque.

Cependant la peinture populaire sur verre n'a rien de commun, ni avec les verres dorés, connus à l'époque du christianisme primitif, ni avec la technique du vitrail. A la mode byzantine des silhouettes dorées, fondues dans la masse du verre, ont succédé les dorures médiévales, sur fonds noirs ou sur couches de couleur; on commença enfin de peindre directement sur verre en supprimant les couches d'or. Les contours y étaient faits au trait avec des couleurs à l'eau, et on finissait l'image avec des couleurs à l'huile. De telles peintures avaient les contours noirs et les champs couverts de couleurs d'une manière homogène.

C'est ici que l'origine populaire de la peinture sur verre touche à celle de l'églomisation. La dénomination „églomisation“ provient probablement de Glomi, marchand parisien du 18-e siècle, qui ornait ses gouaches et ses eaux-fortes de petites plaques d'or. D'après Cennin Cennini on „églomisait“ en gravant sur une mince feuille d'or collée sur verre et en coloriant l'or (la couleur noire était la plus fréquente), c'est pourquoi on arrivait à obtenir le dessin noir ou colorié sur un fond doré.

Influencés par la technique de la gravure, les églomiseurs du 18-e siècle ont commencé à appliquer la gravure au pointillé, au lieu de procéder par le dessin au trait, là où il fallait faire ressortir de bien fines nuances.

En Pologne les images populaires „églomisantes“ sont bien rares. La peinture populaire sur verre, se développait à proximité des verreries. Les images sur verre cependant étaient connues dans les contrées bien éloignées, grâce aux marchands ambulants que les obstacles naturels (montagnes et rivières) ne gênaient point. C'est grâce à eux que nous trouvons dans le Pokucie des images avec des gravures sur bois et des légendes polonaises et vice versa, grâce à eux on voit dans le Podhale polonais des gravures provenant de la Silésie, du Tirol et de la Slovaquie.

Mais, dans la production polonaise des images sur verre, il faut, à côté de l'influence occidentale, prendre en considération celle de l'Orient et de l'Extrême Orient, puisque nous constatons que la peinture sur verre est répandue au Japon, en Chine, aux Indes, en Syrie, en Perse, dans l'ancien Byzance et en Transylvanie (19-e siècle). Somme toute, à côté des influences et des filiations extérieures qu'on ne saurait nier, c'est l'élément indigène qui s'accuse dans cette production.