



Czerń we wzornictwie XVIII-wiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych

Walor estetyczny i kwestie trwałości czarnych przędz*

PRZEMYSŁAW KRYSZTOF FARYŚ · *badacz niezależny, Łódź* ·
<https://orcid.org/0000-0002-4666-0851> · przemekfarys@interia.pl

For English – see p. 59

Wstęp

Poruszając temat barwienia tekstyliów, wchodzi się w bardzo złożoną historię wykończalnictwa. Współcześnie jest to osobna dziedzina inżynierii materiałowej obejmująca uszlachetnianie (między innymi poprzez barwienie) najróżniejszych materiałów naturalnych i chemicznych – nie tylko tekstyliów.

Patrząc wstecz, warto wskazać, że początek rozwoju profesjonalnego barwnikarstwa, czyli takiego, które działało w formie wyspecjalizowanych warsztatów zorganizowanych na zasadach regulowanych przepisami miejskimi, przypada w Europie na XII wiek. W średniowieczu i renesansie prym w nowoczesnym zarządzaniu farbiarstwem tekstyliów wiodły włoskie miasta. Zasady działania farbiarni stopniowo regulowano także w Niderlandach oraz Francji i Anglii. Od końca XVIII wieku europejskie barwiarstwo, rozwijane w ramach miejskich cechów rzemieślniczych, przestało być regulowane przez przepisy miejskie¹, wchodząc stopniowo w wolnorynkowe zasady kiełkującego kapitalizmu.

Zakres stosowanych barwników naturalnych oraz technologia barwienia poszczególnych rodzajów materiałów (z różnych surowców i o odmiennych strukturach) stawały się z upływem wieków coraz bardziej ustandaryzowane. Wpływ na to miały szczególnie wydawane książki dotyczące profesjonalnego barwienia tekstyliów, tłumaczone na różne języki².

* Autor dziękuje Pani Joannie Reginie Kowalskiej, Kierownikowi Kolekcji Tkanin i Ubiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, oraz Paniom Monice Janisz i Ewie Orlińskiej-Mianowskiej, opiekunkom Kolekcji Tkanin Muzeum Narodowego w Warszawie, za przeprowadzenie, na prośbę autora artykułu, kwerendy w ww. instytucjach, mającej na celu zidentyfikowanie interesujących autora przykładów tkanin jedwabnych z XVIII w., oraz za udostępnienie ich dokumentacji i zdjęć.

1 J. Hofenk de Graaff, *The Colourful Past: Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs*, Riggisberg 2004, s. 3.

2 Ibidem, s. 4.



1. XVII-wieczny portret damy ubranej w suknię wykonaną z jednolicie czarnej tkaniny jedwabnej (przypuszczalnie satyny). Portret Jacqueline van Caestre, Anthony van Dyck, ok. 1618–1622. Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, nr inw. Łkr 841, <<https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-841>> (stan na 29 I 2022)

Europejskie barwnikarstwo mogło się rozwijać w tych rejonach, gdzie krzyżowały się ze sobą dwie podstawowe gałęzie rozwoju. Na pierwszym miejscu – handel międzynarodowy, zarówno importowy (umożliwiający dostęp między innymi do roślin barwiarskich), jak i eksportowy (pozwalający sprawnie handlować wyrobami gotowymi z różnymi krajami). Druga gałąź, wynikająca *de facto* z pierwszej – to kapitał finansowy i intelektualny.

Założenie profesjonalnej farbiarni tekstyliów wymagało odpowiednio dużego kapitału w celu zbudowania parku technologicznego zdolnego do uruchomienia warsztatu farbiarza oraz wyszkolonych pracowników. W XVIII wieku i wcześniej uzyskanie odpowiedniej wiedzy i praktyki w tej dziedzinie pochłaniało więcej czasu i pieniędzy niż wyszkolenie tkacza czy przędzalnika³.

W omawianym czasie doskonale zdawano sobie sprawę z odmiennej jakości stosowanych barwników. Istniały przepisy krajowe nakazujące barwienie wysokiej jakości materiałów (jedwabiu czy wełny) najlepszymi i najbardziej trwałymi substancjami. Jednocześnie zakazywano stosowania barwników mało trwałych. Był

to jednak w wielu przypadkach przepis raczej życzeniowy, ponieważ gorszych barwników używano do tańszych materiałów, często przeznaczonych na rynek wewnętrzny, gdzie łatwiej było uniknąć odpowiedzialności niż w przypadku eksportu⁴.

W barwnikarstwie, zarówno jedwabiu, jak i innych surowców włókienniczych, funkcjonowała wysoka specjalizacja. Jedne warsztaty zajmowały się barwieniem tylko wełny, inne jedwabiu. Specjalizowano się także w konkretnych barwach. Przykładowo w XVIII-wiecznym Toruniu działało czterech *czarnych*⁵ i dwóch *pięknych*⁶ barwiarzy⁷.

Rozwój barwnikarstwa, możliwość uzyskiwania trwałych i estetycznych wybarwień oraz wprowadzanie nowych odcieni, wpływało na europejską modę. Renesansowe zainteresowanie barwnymi tkaninami przekształciło się w XVI i XVII wieku w modę na stroje, w których dominowała czern⁸ (il. 1).

Już u schyłku XVII stulecia na europejskim rynku jedwabniczym wprowadzono nowe wzornictwo, bazujące na intensywnych kolorach, jaskrawych zestawieniach i bogactwie odcieni. Serie tkanin o deseniach fantazyjnych – tak zwanych *bizarre* – otwierały nowy rozdział w estetyce materiałów jedwabnych. Uważa się, że ten typ kompozycji stanowił odpowiedź europejskich wytwórców na rosnącą konkurencję ze strony azjatyckich manufaktur oferujących zachodnim klientom azjatycką estetykę

3 Ibidem, s. 5.

4 Ibidem, s. 7.

5 Przypuszczalnie określenie „czarny barwiarz” oznaczało, że warsztat barwił materiały na ciemne kolory (w tym czarny).

6 Barwiących urzetem, z którego uzyskiwano niebieskie indygo. Nie oznaczało to, że barwiarz barwił tylko na niebiesko. Mieszanie ze sobą kolorów pozwalało uzyskiwać szeroką gamę jasnych barw.

7 E. Kowecka, *Farbiarstwo tekstylne na ziemiach polskich (1750–1870)*, Warszawa 1963, s. 65.

8 Więcej o czerni w modzie m.in.: A. Bender, *Czarna moda w Hiszpanii*, [w:] *Sztuka doby El Greca*, red. A. Witko, Kraków 2018.

oraz kompozycje opracowywane specjalnie z myślą o eksporcie na Stary Kontynent⁹. Warto wspomnieć, że ten mariaż europejskich upodobań z azjatyckimi wzorcami wykrystalizował w XVIII-wiecznym jedwabnictwie (oraz w innych rzemiosłach) osobny typ deseni – tak zwany styl *chinoiserie*¹⁰.

Analizując temat czerni, można jednocześnie wskazać, że tkaniny w stylu *bizarre* zapoczątkowały także nowe otwarcie w rzemiośle tekstylnym na szeroką paletę barw (il. 2). Mogła być ona również próbą przełamania rosnącego monopolu na czern w ubiorze. Próba ta z perspektywy czasu okazała się skuteczna, ponieważ w żadnej dekadzie XVIII wieku nie wystąpiła przewaga czerni w paletcie modnych odcieni. Czern nadal była



2. Fragment brytu jedwabnej tkaniny o deseni w stylu *bizarre*, Włochy, ok. 1700 r. Kolekcja autora

bardzo atrakcyjna, ale pośród innych, nie mniej interesujących jasnych barw. Jak zostanie to przedstawione w dalszej części opracowania – w deseniach tkanych czern lub bardzo ciemne odcienie brązów czy fioletów komponowano z jasnymi barwami w celu wyostrenia konturów, cieniowania lub wizualnego wzmocnienia określonych partii wzorów.

Moda na jednolicie czarne stroje w XVIII stuleciu nie była już tak powszechna jak wcześniej. Na rynku wciąż występowały czarne tkaniny i nadal szyto czarną odzież, jednak prym wiodły wielobarwne materiały.

Tkaniny całkowicie czarne – zarówno gładkie, jak i wzorzyste – wytwarzano przez cały XVIII wiek. Czarne tafty, mieniające się satyny czy grube aksamity uchodziły za nie mniej eleganckie niż tkaniny wybarwione na inne kolory.

Kolor czarny dobrze sprawdzał się na różnych typach aksamitów odzieżowych. Gładkie i wzorzyste aksamity wykonywano w najróżniejszych odmianach. Technologia pozwalała na uzyskiwanie bogatej palety deseni, z odmiennym traktowaniem okrywy włókiennej. Szczególnie włoskie jedwabnictwo mogło się poszczycić wieloma odmianami mniej lub bardziej dekoracyjnych czarnych aksamitów¹¹.

9 M. Taszycka, *Pochodzenie tkanin typu bizarre w świetle analizy niektórych motywów dekoracyjnych*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 9, 1968, s. 149–161; P.K. Faryś, *Styl chinoiserie na przykładzie osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych manufaktur europejskich*, „Res Historica”, 54, 2022, s. 197–218.

10 D.N. Zasławska, *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa 2008.

11 W handlu otrzymywały one osobne nazwy. Wraz z pozostałymi kolorami włoscy wytwórcy od co najmniej XVI w. mogli zaoferować ponad 70 różnobarwnych aksamitów. Tkaniny aksamitne uznawano, obok atlasów i adamaszków, za najbardziej luksusowe. Zob. J. Pietsch, *Die*

W XVIII wieku (podobnie jak wcześniej) czerń nie była zarezerwowana wyłącznie na czas żałoby¹². Obok jednolicie czarnych gładkich¹³ lub wzorzystych¹⁴ tkanin na rynku występowały także materiały o tłach czarnych, na których komponowano barwne desenie. Czerń wkomponowywano też w wielobarwne desenie. W zależności od tego, jaką techniką tkana była wzorzysta tkanina oraz jaką miała posiadać kompozycję, wprowadzano do niej czarne przędze w określonych partiach.

Gładkie lub jednobarwne¹⁵ czarne tkaniny

Jednolicie czarne tkaniny jedwabne używano zarówno do odzieży żałobnej, jak i wizytowej czy wieczorowej. Użycie czarnej odzieży żałobnej regulowały przepisy określające między innymi czas trwania żałoby na dworze. Znane są przypadki nacisków na dwór ze strony producentów ekskluzywnych jedwabi, mające na celu skrócenie tego okresu z powodu drastycznego zmniejszenia zamówień na inne, jasne typy tkanin jedwabnych. We Francji 23 czerwca 1716 roku długość dworskiej żałoby skrócono o połowę. W 1730 roku skrócono ją ponownie¹⁶.

Arystokracja bardzo poważnie podchodziła do ceremoniału dotyczącego odpowiedniego stroju żałobnego. Ustalone były kroje ubrań, rodzaje materiałów i dodatków, które należało nosić podczas tak zwanej publicznej żałoby. Suknie musiały być wykonane z gładkich tkanin jedwabnych, ewentualnie jednolicie czarnego adamaszku. Ustalona była gama bardzo skromnych pasmanterii wykończających strój. Mężczyźni mogli nosić wełniane kaftany, ale wyłącznie w kolorze czarnym, bez dekoracyjnych guzików i haftów. Jeśli zmarły odszedł nagle, wówczas niezwłocznie przerabiano suknie i farbowano je na czarno (tak zwanym indyjskim drewnem), podobnie czyniono z męskimi strojami¹⁷.

Biedniejsi mieszczanie posiłkowali się barwieniem na czarno ubrań mniej lub bardziej wizytowych. Najbiedniejsze chłopstwo zazwyczaj nie było w stanie przygotować osobnego stroju żałobnego. Przyjęło się, że odpowiednim dla nich

Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Bestandskatalog der Männer- und Frauenkleidung Studien zu Material, Technik und Geschichte der Bekleidung im 17. Jahrhundert, München 2008, s. 84–85.

- 12 Znane są XVIII-wieczne portrety, do których kobiety pozowały w sukniach z jednolicie czarnych tkanin lub ubrane w czarne caraco. Przykłady: 1) portret wicehrabiny ubranej w czarnej sukni w stylu angielskim, sir Thomas Lawrence, *Philadelphia Hannah, 1st Viscountess Cremorne*, 1789, Tate gallery, reference: T05466, <<https://www.tate-images.com/T05466-Philadelphia-Hannah-1st-Viscountess-Cremorne.html>> (stan na 1 2022); 2) portret młodej dziewczyny w czarnej sukni, Joseph Highmore, *Susanna Highmore*, ok. 1740–1745, National Gallery of Victoria, Melbourne Felton Bequest, 1947 1761-4, <<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/susanna-highmore-by-joseph-highmore-a-fathers-perspective/>> (stan na 1 2022); 3) portret Madame Perregaux w czarnym (granatowym?) stroju (aksamitnym?), Elisabeth Louise Vigée-LeBrun, 1789, The Wallace Collection, P457, <<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65391&viewType=detailView>> (stan na 1 2022).
- 13 Przykładowo: czarne tafty, satyny, aksamity.
- 14 Przykładowo: wzorzyste czarne adamaszki, aksamity, morowane tafty oraz jednolicie czarne tkaniny o wzorach wytkanych techniką *liseré* (*wątkowe lub osnowowe*).
- 15 Gładkie – czyli bez wzoru. Jednobarwne – wybarwione na jeden kolor – gładkie lub wzorzyste (wzór wykonany np. techniką jednobarwnego adamaszku lub *liseré*).
- 16 L. Taylor, *Mourning Dress: A Costume and Social History*, London 1993, s. 106–107.
- 17 Ibidem, s. 108–109.



3



4

strojem będzie ten, który zakładają, idąc do kościoła. Zazwyczaj i tak miały one stonowane, ciemniejsze kolory¹⁸.

Kto musiał zachować prawnie narzuconą dyscyplinę stroju żałobnego, zamawiał osobiście lub przez pośredników odpowiednie rodzaje czarnych materiałów i dodatków. Ustalano kompletną formę odpowiedniej odzieży na czas żałoby, pożyczano czarne stroje lub zadłużano się w celu sprostania wymogom. Rażąco nieodpowiednie publiczne wystąpienie w niekompletnym stroju żałobnym mogło skończyć się zarzutami o sianie zgorszenia¹⁹.

Czarne tkaniny jedwabne nie były jednak wówczas zarezerwowane wyłącznie na czas żałoby. Na zachowanych portretach można dostrzec przykłady czarnych sukien (il. 3), którym towarzyszą dodatki wykluczające ich żałobny styl – między innymi bogate, kremowe koronki czy białe rękawiczki. Także w męskim stroju czarne jedwabie czy wełny uchodziły za bardzo praktyczne materiały (il. 4).

Należy także wskazać, że XVIII-wieczna moda europejska mocno skupiała się na dodatkach w postaci: szarf, lamówek, tkanin ażurowych, czy innych materiałach, które modystkom pozwalały fantazyjnie udekorować damski strój²⁰. Występowały one także w czerni. Na marginesie warto wspomnieć, że osobną grupę

3. Portret Anny Teofili z Sapiehów Potockiej ubranej w suknię wykonaną z jednolicie czarnej tkaniny jedwabnej (przypuszczalnie satyny), Marcello Bacciarelli, ok. 1780–1783. Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, nr inw. 4kr 118, <<https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-118-2>> (stan na 29 I 2022)

4. Męski kaftan (wraz z kamizelką i krótkimi spodniami) uszyty z czarnej tafty, Anglia, połowa XVIII w. Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 2011.104a-c, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/162899>> (stan na 29 I 2022)

18 Ibidem.

19 Ibidem, s. 110–112.

20 P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Francja, Anglia, Włochy. Produkcja, wzornictwo, handel*, Poznań 2021, s. 129.



5. Karta z katalogu próbek tkanin z francuskich manufaktur z 1737 r. Próbką nr 1945 to gładka tkanina jedwabna w kolorze czarnym (przypuszczalnie satyna), a próbką nr 1941 ma czarne tło i barwny deseń. Biblioteka Narodowa Francji – Gallica, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69361019.r=soie%201737?rk=64378;0>> (stan na 29 I 2022)

6. Karta z katalogu próbek tkanin z francuskich manufaktur z 1735 r. Próbką nr 1061 (na dole karty) to wzorzysta tkanina jedwabna o barwnym desenie wytkanym na czarnym tle (tło – przypuszczalnie o splocie satynowym). Biblioteka Narodowa Francji – Gallica, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69359611?rk=472105;2>> (stan na 29 I 2022)



dodatków stanowiły szyfony i koronki. Bardzo modne były także czarne szyfonowe lub koronkowe szale, które zestawiano z sukniami²¹.

Jedwabie o deseniach opartych na czerni oraz innych ciemnych barwach

Osiemnastowieczni projektanci wzorów na tkaniny jedwabne (deseniści) eksperymentowali w pracy projektowej z nowymi kompozycjami, strukturami tkackimi oraz kształtem poszczególnych elementów wzorów. Pracowali także nad zestawieniami barw. Odpowiedni dobór kolorów wydobywał złożone spektrum cech estetycznych projektowanych kompozycji²². Czarne tła dawały desenistom nową przestrzeń do uzyskiwania oryginalnej ornamentyki. Interesującą grupę stanowią kompozycje o bardzo ograniczonej palecie barw, lokowane na jednolicie czarnych tłach. Płaskie lub lekko cieniowane wzory kwiatowe o zgaszonych odcieniach za ledwie dwóch–trzech barw sprawiają wrażenie lekko nałożonych na czarne tło. Dzięki przemyślanej strukturze kolorystycznej wzorów wydaje się, że tło prześwituje przez deseń. Tego typu jedwabie trafiły do sprzedaży, czego przykładem są między innymi próbki tkanin z francuskich manufaktur z 1735 roku (il. 5, próbką nr 1941; il. 6, próbką nr 1061).

Także dla bogatszych strukturalnie i kolorystycznie ornamentów dobierano ciemne tła. Granaty, fiolety czy czernie agresywnie podbijały multikolorowe tkaniny. Na najciemniejszych tłach świetnie sprawdzały się zarówno broszowanie, jak

21 Przykład: Jean-Étienne Liotard, portret Louise d'Épinay, ok. 1759, Musée d'art et d'histoire de Genève, <https://www.flickr.com/photos/m_strasser/27003344687> (stan na 14 X 2023).

22 P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe*, s. 66–105.



i lansowanie kolorowymi przędzami. Kompozycje wzbogacano także pseudoada-maszkowymi deseniami w kolorze tła, uzyskiwanymi techniką *lisere* oraz tech-niką adamaszku (także w kolorze tła) (il. 7). Można przypuszczać, że tak bogate kolorystycznie materiały z ciemnymi tłami były droższe od tych mających jasne, przykładowo kremowe, tła. Chodziło o większą ilość barwników potrzebnych w trakcie barwienia przędz jedwabnych.

Wśród zachowanych przykładów występują również wzorzyste jedwabie z orna-mentem monochromatycznym. W zbiorach Metropolitan Museum of Art znajduje się tkanina opracowana na zasadzie zestawienia kilku odcieni bazowego koloru – brązu (il. 8). Poczynając od tła, poszczególne elementy tkanego wzoru uformo-wano dzięki cieniowaniu brązowych przędz o różnych odcieniach – od beżu po czekoladowy (wręcz czarny) odcień brązu. Nowojorscy specjaliści ostrożnie da-tują tę tkaninę na początek XVIII wieku. Kompozycja może sugerować, że mate-riał został wytkany w latach 30. Bez wątplenia bryt tkaniny jest bardzo interesu-jący. Dokumentuje prace ówczesnych desenistów nad uzyskiwaniem rozwiązań plastycznych na jedwabiach także z użyciem ciemnej, monochromatycznej palety kolorów. W polskich wytwórniach wyrobów jedwabniczych również można od-naleźć przykłady tkanin, w których ciemne barwy (czernie lub brązy) przewodzi-ły kompozycji (il. 9).

Ogólny stan zachowania czarnych tkanin jedwabnych

Gładkie tkaniny jedwabne z XVIII wieku zachowały się w bardzo niewielkiej ilości. Gładkie tafty czy satyny są dziś rzadkością. Jeśli już zachowały się do naszych cza-sów, to trudno je datować. W grupie wspomnianych tkanin jednolicie czarne mate-riały występują najrzadziej. Można posiłkować się analizą barwników, grubościami i szerokościami tkanin czy zachowanymi krajkami, ale w wielu przypadkach duża niepewność w datowaniu pozostaje²³. Brak deseni utrudnia datowanie. Na ich

7. Bryt wzorzystego jedwabiu o wzorze w stylu Jeana Revela. Wielobarwny deseń rozplanowano na bardzo ciemnym tle (przypuszczalnie granatowym lub czarnym), Francja, 1735–1740. Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 33.156, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222979>> (stan na 29 I 2022)

8. Przykład jedwabnej tkaniny o wzorze tkanym z użyciem ciemnobrązowych przędz. Tkaninę zaprojektowano w taki sposób, aby wycieniować prawie monochromatyczny deseń z użyciem kilku odcieni brązu – od jasnych po prawie czarne, Francja, Tours (?), początek XVIII w. Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 33.49.2, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222691>> (stan na 29 I 2022)

9. Fragment pasa kontuszowego wytkanego z użyciem czarnych lub ciemnobrązowych przędz, Polska, XVIII w. Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 09.50.1126, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/216295>> (stan na 29 I 2022)

23 Przykładowo: gładka tkanina wybarwiona z użyciem barwników naturalnych (a nie syntetycznych) o szerokości pomiędzy 55 a 65 cm może być datowana zarówno na XVIII w., jak i na pierwszą połowę XIX w. – szczególnie wówczas, gdy materiał tkany był na tradycyjnym, ręcznym warsztacie. Tego typu warsztatów używano bowiem jeszcze w pierwszej połowie XIX w.

stan zachowania miały wpływ także czynniki procesu barwienia i charakterystyka starzenia się zarówno surowca, jak i utrwalonego w nim czarnego wybarwienia.

Barwniki naturalne uchodzą za bardziej trwałe niż duża część barwników syntetycznych, których coraz powszechniejsze przemysłowe użycie datuje się od lat 70. i 80. XIX wieku²⁴. Niemniej jednak i one ulegają z czasem blaknięciu. Upływ czasu działający destrukcyjnie zarówno na jedwab, jak i na wybarwienie mniej uwiadacznie się na jasnych barwach niż na ciemnych. Jedwab naturalny jest włóknem o niewysokiej odporności insolacyjnej²⁵. Działanie promieni świetlnych doprowadza z czasem do starzenia się włókna, które traci swą wytrzymałość mechaniczną (na przykład na tarcie czy rozciąganie) oraz żółknie, co nie pozostaje bez wpływu na jakość utrwalonej we włóknie barwy.

Opierając się na podstawach optyki, należy przypomnieć, że ciemne barwy, w tym szczególnie czerni, więcej absorbują (pochłaniają), niż odbijają padających na powierzchnię promieni świetlnych. Większa absorpcja światła dla czerni niż w przypadku jaśniejszych barw może (wraz z innymi czynnikami) doprowadzać do szybszej degradacji fizykochemicznej tworzywa włókna i cząsteczek barwnika. Objawia się to między innymi blaknięciem czy żółknięciem włókna oraz zmniejszeniem parametrów wytrzymałościowych²⁶.

Tym samym materiały w kolorze czarnym mogły szybciej ulegać zużyciu, szczególnie gdy mówimy o strojach dość intensywnie użytkowanych. Z pewnością czerni była praktyczna, ponieważ maskowała postępujące zabrudzenie odzieży, które wolniej uwidaczało się na ciemnych strojach.

Dość agresywny dla włókien jedwabnych proces barwienia na kolor czarny mógł negatywnie wpływać na ich trwałość. Kwestia ta została szerzej opisana w dalszej części artykułu. Naturalne czarne barwniki były trudne do uzyskania i na przestrzeni wieków stosowano wiele metod. Obok zwęglania kości zwierzęcych czy uzyskiwania czarnych pigmentów z określonych orzechów drzew zwęglano także pestki wiśni, moreli czy brzoskwiń. Niekiedy proces barwienia przebiegał dwuetapowo, szczególnie wówczas, gdy chciano uzyskać głęboką czerni. Materiały, przędze lub włókna barwiono wstępnie na ciemny kolor – granatowy lub fioletowy – a następnie, w drugim procesie barwienia, dodawano czarnych pigmentów, które pozwalały uzyskać docelową czarną barwę²⁷. Stosowano także tak zwany *gallas*, czyli narośl (powstającą w wyniku żerowania samic określonych owadów) na liściach dębu z gatunku rosnącego w Indiach i Lewancie. W wyniku przerobu tych narośli pozyskiwano naturalne ciemne barwniki – od brązów do czerni²⁸.

Odpowiednia kompozycja różnych barw w celu uzyskania czerni była stosowana przez wieki. Często utrwalona czerni we włóknie jedwabiu zawierała w sobie takie barwniki, jak indygo, marzanna, garbniki i związki żelaza²⁹.

24 P.K. Faryś, *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja, wzornictwo, handel*, Warszawa 2019, s. 70–74.

25 Odporność insolacyjna włókien – wytrzymałość fizykochemiczna włókien z określonego polimeru (naturalnego czy chemicznego) na działanie promieni świetlnych.

26 Do podstawowych parametrów wytrzymałościowych zalicza się wytrzymałość na: rozciąganie, zginanie, tarcie czy rozdzieranie.

27 L. Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte: A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Archetype 2015, s. 60; W. Cranshaw, *Garden Insects of North America*, Princeton 2004.

28 E. Kowecka, *Farbiarstwo tekstylne*, s. 22.

29 J. Hofenk de Graaff, *The Colourful Past*, s. 287.

10



11



12



Od XVII wieku wybarwione na czarno jedwabie często zdradzają dążenie do zwiększenia masy włókna z jednoczesnym zabarwieniem go na czarno. Bezpośrednio użycie indygo i marzanny zastępowano użyciem galasów (które zwiększały masę włókien jedwabiu³⁰ oraz wybarwiały na czarno wraz z solami żelaza) z dodatkiem indygo lub związków żelaza.

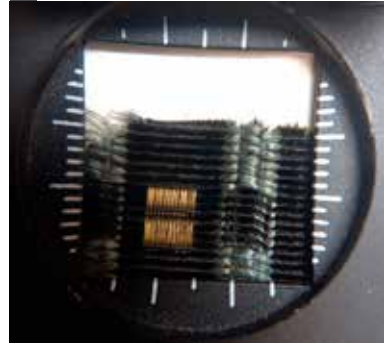
Analiza przykładów XVIII-wiecznych jedwabnych tkanin czarnych oraz z elementami czerni

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowało się zaledwie kilka przykładów jednolicie czarnych tkanin z XVIII wieku. Jedną z nich jest czarny strzyżony aksamit z drugiej połowy tego stulecia, o deseni w formie prostokątów ułożonych szachownicowo³¹. Zachowany fragment mógł być krojony pod rękaw przypuszczalnie męskiego stroju (il. 10 i 11). Uważa się, że aksamity były bardzo często barwione na ciemne kolory – w tym na czarno. Ich struktura w postaci okrywy włókiennej dobrze oddawała estetykę czerni.

Kolejny przykład to także wzorzysty aksamit strzyżony³². Czarna okrywa włókienna tworząca prążki została zakomponowana wraz z jaśniejszymi pasami wytkanymi długimi przeplotami niebieskopopielatych przędz. Na tle czarnych pasów pojawiają się żółte akcenty ułożone szachownicowo (il. 12 i 13).

Stan obu tkanin jest bardzo dobry. Możliwe, że nigdy nie były one użytkowane lub zostały wycięte jako elementy najlepiej zachowane w odzieży. Czarna okrywa włókienna zachowała się bardzo dobrze. Nie uległa wytarciu ani widocznej zmianie koloru w wyniku blaknięcia.

13



10, 11. Czarny wzorzysty aksamit jedwabny oraz jego fragment ukazujący szczegóły geometrycznego deseni, Francja, ok. 1750–1800. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1508. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK

12, 13. Wzorzysty aksamit jedwabny oraz jego fragment ukazujący szczegóły geometrycznego deseni, Francja, ok. 1750–1800. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1548. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK

30 O znaczeniu zwiększania masy włókien jedwabiu w procesie barwienia – w dalszej części artykułu.

31 Muzeum Narodowe w Krakowie, Kolekcja Tkanin i Ubiorów (dalej: MNK, KTU), nr inw. MNK1508.

32 Ibidem, nr inw. MNK1548.



14. Fragment brytu wzorzystej tafty (wzór broszowany i lansowany wątkowo), Anglia, Spitalfields, ok. 1738–1742, przypuszczalny autor deseni: Anna Maria Garthwaite (deseń mógł również powstać na podstawie jej projektów z tego czasu). Kolekcja autora

całość. Dlatego też, od strony wzorniczej, czerń wprowadzano z dużą ostrożnością i rozważą. Zazwyczaj w określonych partiach kompozycji czerń miała sprawiać wrażenie cieni i półcieni, nadających wybranym elementom wzoru głębię i przestrzenność. Mogła także stanowić kontur dla deseni w celu uzyskania wrażenia jego uwypuklenia na drugoplanowym tle.

W XVIII wieku (szczególnie w latach 30.) czerń, podobnie jak ciemne odcienie wszelkich kolorów (na przykład zieleni, niebieskiego czy brązu), wprowadzano jako cieniowanie w ustalone partie wzorów. Nowe techniki tkackie pozwalające uzyskiwać bardzo przestrzenne desenie wymagały zastosowania szerokiej palety odcieni barw – od najjaśniejszych po najciemniejsze. Poniżej opisane jedwabne tkaniny odzieżowe stanowią interesujące przykłady użycia czerni w tkanych wzorach.

Prezentowana wzorzysta jedwabna tafta (il. 14) została wytkana³³ w jednej z angielskich manufaktur w Spitalfields na przełomie lat 30. i 40. XVIII wieku. Projekt deseni można z dużym prawdopodobieństwem przypisać Annie Marii Garthwaite. W zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie zachował się pokaźny zbiór kartonów z projektami wzorów tej brytyjskiej deseniarki, a wśród nich kilka podobnych do wzoru na opisywanej tkaninie³⁴.

Wzór zaprojektowano z podziałem na dwie przestrzenie – ukazane płasko oraz mocno cieniowane w celu nadania wyrazistej przestrzenności. Diagonalnie zorientowana kompozycja składa się z listowia wytkanego w większości płasko z przeważającym użyciem jednego odcienia zieleni. Ta część kompozycji została

33 Jedwabna tafta o wzorze broszowanym wątkowo (pierwszoplanowe kolorowe kwiaty oraz drugoplanowe partie w kolorze pistacjowym i kremowym wypełniające wnętrza zielonych liści) oraz lansowanym wątkowo (zielone partie liści, łodyg i owoców płatanu na drugim planie deseni).

34 W projektach Anny Marii Garthwaite z lat 1738–1742 zachowały się podobne desenie. Szczególnie dotyczy to: kompozycji, użytych zestawień kolorystycznych, zastosowanego rysunku liści i kwiatów. Dobrym przykładem jest projekt datowany na 1738 r., a zastosowano w nim identyczne cieniowania, ułożenia liści oraz owoce płatanu, drzewa bardzo popularnego w angielskich parkach. Również w projektach z lat 1740–1742 widoczne są bardzo podobne cieniowania, zestawienia kolorystyczne oraz rysunek kwiatów, liści i łodyg. C. Browne, *Silk Designs of the Eighteenth Century from the Victoria and Albert Museum*, London 1996, s. 39 (projekt nr 72), s. 50 (projekt nr 104 z ok. 1740 r.).

15



16



ujęta w sposób nieco uproszczony, zbliżony do szkicu, w którym głównie kontur kształtuje charakter rysunku³⁵, lokując całość na drugim planie. Pierwszy plan stanowią kwitnące kwiaty wyrastające z drugoplanowej gęstwiny liści i wijących się łodyg. Lekko przeskalowane duże kwiaty wyróżniają się na kremowym tle oraz zieleni drugiego planu nie tylko za sprawą żywych kolorów, ale przede wszystkim dzięki wyraźnemu cieniowaniu z użyciem czarnych przędz. Czern wprowadzono bardzo umiejętnie w kwiaty, stosując w określonych partiach zarówno ostre granice pomiędzy kolorami a czernią, jak i cieniowanie poprzez zażębianie się przędz czarnych z sąsiednimi przędzami o innej barwie (korzystając z bardzo modnej w latach 30. XVIII wieku techniki tkackiej *points rentrés*, zwanej także *berclé*). Ostre granice wprowadzono w celu odseparowania poszczególnych kwiatów od siebie, a cieniowanie (techniką *points rentrés*) miało tworzyć wrażenie półcieni modelujących przestrzenność płatków kwiatów. Wprowadzenie czarnych przędz i ich precyzja zestawienia z innymi kolorami pozwoliły uzyskać wrażenie prawie realnej fizyczności kwiatów, nadać im wrażenie masy, ruchu oraz ulokować je na pierwszym planie dzięki grze refleksów świetlnych (broszowanych jasnymi przędzami) oraz cieni i półcieni (czarnymi przędzami) (il. 15).

Bez użycia czerni nie udałooby się uzyskać tych wszystkich efektów, a cała kompozycja stałaby się płaska. Efekt bez czerni można zaobserwować na opisywanym brycie materiału, ponieważ niektóre kwiaty utraciły prawie zupełnie partie pierwotnie broszowane czarnymi przędzami (il. 16).

Kolejny obiekt to tkanina jedwabna także z lat 30. XVIII wieku, lampas broszowany i lansowany wątkowo o satynowym tle (il. 17). Doskonale zachowany bryt tkaniny³⁶ pozwala poznać jaskrawą paletę zastosowanych barw oraz szcze-

15. Fragment tkaniny z il. 14 – z barwnymi kwiatami, których przestrzenność uzyskano głównie dzięki cieniowaniu czarnymi przędzami

16. Fragment tkaniny z il. 14 – z barwnymi kwiatami, w których czarne przędze uległy prawie całkowitemu wytarciu. Tym samym kwiaty stały się mało czytelne i sprawiają wrażenie płaskich

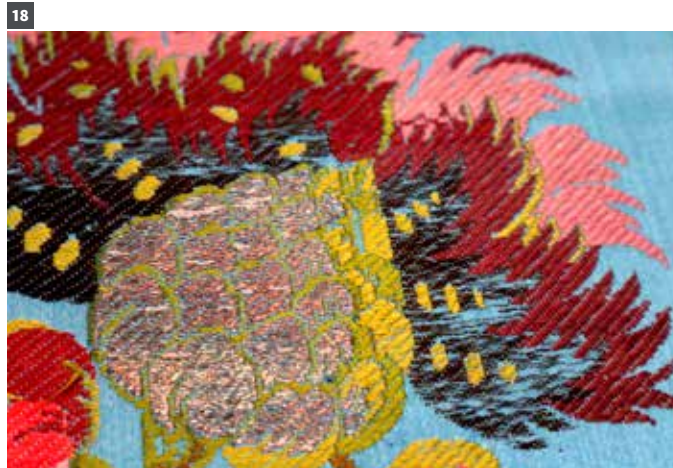
35 Jaśniejsze wypełnienia niektórych liści zostały wytkane z użyciem kremowych przędz (pełniących we wzorze funkcję refleksów świetlnych) oraz przędz w kolorze pistacji wprowadzonych bardzo oszczędnie w wybrane partie liści – stanowiąc kolorystyczne przejście pomiędzy zielenią konturów a kremowym wypełnieniem. Granice między poszczególnymi kolorami przebiegają ostro oraz w formie tzw. cieniowania w postaci płytkich lub głębokich zagłębień sąsiadujących ze sobą różnobarwnych przędz (w ramach techniki tkackiej *points rentrés*, zwanej także *berclé*). Zabieg ten pozwalał uzyskiwać mocno przestrzenne desenie, jednak tym razem użycie jasnych kolorów (kremowe przędze) i zbliżonych kolorystycznie (zieleni z pistacją) oraz oszczędne operowanie cieniowaniem na rzecz przewagi ostrych, konturowych granic pomiędzy kolorami pozwoliły zachować wrażenie płaskiego szkicu. W nielicznych miejscach zastosowano przędze czarne na liściach. Poprzez cieniowanie sprawiają one wrażenie cieni, które rzucają na liście wielobarwne kwiaty.

36 Bryt tkaniny – określenie tkaniny wraz z krajkami, czyli technicznymi brzegami materiału. Bryt to pełna szerokość tkaniny. Pozwala on m.in. na przesłedzenie kompozycji deseniowi rozplanowanego na całej szerokości materiału.



17. Fragment brytu lampasa, Francja/Anglia, ok. 1735 r. Kolekcja autora

18. Fragment tkaniny z il. 17 z widocznymi czarnymi przędzami broszującymi fragment kwiatowego wzoru



góły strukturalne deseniu. Na błękitnym tle splotu satynowego wytkano duże egzotyczne kwiaty z masywnymi łodygami i liśćmi. Zielone partie są intensywnie cieniowane (techniką *points rentrés*) trzema odcieniami zieleni (od najjaśniejszej i najjaśniej do stonowanej – ciemnej). Zastosowano również czarne przędze, wprowadzając je oszczędnie w wybrane partie liści. Ich cieniowania zostały tak plastycznie rozplanowane, że przypominają cieniowania stosowane na XVI- i XVII-wiecznych brukselskich tapiseriach³⁷. Czerni występuje też w kwitnących kwiatkach, których płatki układają się w formie strzępiastego wachlarza. Ta część wzoru jest mocno akcentowana przez zastosowaną czerni. Analiza kompozycji tej tkaniny wskazuje, że w dużym stopniu opiera się ona na kontrastach kolorystycznych, gdzie obok czerni i nasyconych zieleni występują kolory bardzo jasne i intensywne, wręcz wibrujące. Można odnieść wrażenie, że czerni nie tylko pozwala wymodelować przestrzenność określonych partii wzoru, ale także stanowi rodzaj plastycznego *zespoleńia* pomiędzy intensywnym błękitem tła a jaskrawą paletą barw wzoru. Szczególnie widoczne jest to na granicy rozkwitającego pąka kwiatu a czarną strefą wyrastających płatków w formie pióropusza. Pierwotnie brokatowy pęk kwiatowy był połączony (obecnie pozostały ślady połączenia, większość uległa wytarci lub pociemniała w wyniku utlenienia). Z pewnością połączony brokat bardzo mocno świecił na czarnym tle. Z kolei czerni w otoczeniu brokatu stawała się głębsza (il. 18).

Kolejne pięć tkanin (il. 19–24) to przykłady częściowego konturowania czernią wybranych fragmentów wielobarwnego wzoru w celu uwypuklenia ich na wzorzystym tle. Jeśli desenista na etapie projektowania lub wykonywania prób na krośnie³⁸ uznał, że konieczne jest kolorystyczne odseparowanie określonych partii deseniu od wzorzystego lub gładkiego tła, wówczas stosowano zabiegi kolorystyczne lub

37 Prezentowana tkanina stanowi dobry przykład tkanin w stylu francuskiego deseniisty Jeana Revela, który na przełomie lat 20. i 30. XVIII w. rozszławił nową technikę cieniowania wzorów na tkaninach odzieżowych (tkacką technikę zwaną *points rentrés* lub *berclé*), wywodzącą się z technik tapiseryjnych. Nie ma pewności, czy Revel jako pierwszy wprowadził na rynek nową technikę cieniowania deseniu, ponieważ w tym czasie również deseniści angielscy pracowali nad uzyskiwaniem przestrzennych wzorów. P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe*, s. 148, 152, 154.

38 Próby na krośnie wykonywano po to, aby sprawdzić wszystkie szczegóły nowego deseniu. Chodziło zwłaszcza o wypróbowanie, jak tka się nowy deseń i czy w projekcie nie ma błędów natury technicznej. Można było również zobaczyć, jak prezentuje się gotowy materiał. Nie wykluczone, że zatwierdzone próby trafiały do wewnętrznej biblioteki manufaktury oraz były przeznaczane na próbki katalogowe, na podstawie których kupcy mogli zbierać zamówienia, realizowane następnie przez manufaktury.



fakturowo-kolorystyczne wizualnie dzielące całą kompozycję na poszczególne plany. Konturowanie (całkowite lub fragmentaryczne) za pomocą czarnych lub bardzo ciemnych przędz dobrze sprawdzało się między innymi dlatego, że czernie doskonale odnajdywały się pośród różnych barw zarówno tła, jak i deseni.

Odpowiednio dobrana linia konturów oraz ich rozmieszczenie pozwalały plastycznie scalać je z elementami deseni w taki sposób, że stawały się one fragmentami konturowanego wzoru. Takie działania niwelowały ryzyko utraty naturalistycznego charakteru kompozycji oraz spłaszczenia deseni.

Z tego samego okresu pochodzą następne tkaniny, w których zastosowano częściowe konturowanie barwnego wzoru czarnymi przędzami. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowało się kilka niewielkich fragmentów tkanin jedwabnych z czarnymi akcentami w barwnym wzorze³⁹. Trudno określić, czy były one użytkowane w takim stopniu, by mogły się na nich pojawić wyraźne ślady zużycia materiału. Dwa fragmenty tkanin (il. 21, 23, 24) posłużyły do odszycia ornatu⁴⁰.

Trzeci fragment (il. 22) wykazuje ślady zużycia (wytarta znaczna ilość srebrnych szychów pierwotnie szczelnie pokrywających tło tkaniny). Czarne i barwne przędze deseni nie uległy wytarci. Dwa czynniki dotyczące konstrukcji tej tkaniny mogły mieć wpływ na tak dobre zachowanie broszujących deseni przędz: podwyższenie niektórych partii wzoru oraz krótkie przeploty barwnych wątków. W pierwszym przypadku chodzi o to, że uwypuklenie dużych partii wzoru spowodowało, że to one były najbardziej narażone na tarcie w trakcie użytkowania. Cofnięte dekoracje tkaniny podlegały wówczas słabszemu zjawisku tarcia. Krótkie przeploty czarnych przędz spowodowały, że w niewielkim stopniu pokrywają one fragmenty tkaniny. To z kolei mogło utrudnić wytarcie przędz.

Interesującym przykładem tkaniny jedwabnej, na której czarne przędze tworzyły pierwszoplanowy deseń, a później uległy prawie całkowitemu wytarci, jest kolejna tkanina ze zbiorów krakowskich (il. 25)⁴¹. Obszerne połączenie czerni pierwotnie pokrywały wybrane partie tła oraz stanowiły wypełnienia kompozycji roślinnych (długie przeploty czarnych osnów – wprowadzonych do tkaniny jako drugi układ osnów zapewne splatających się z zasadniczymi

19. Fragment wzorzystej tafty z widocznym fragmentarycznym konturowaniem tkanego deseni kwiatowego czarnymi przędzami jedwabnymi w celu wizualnego uwypuklenia barwnego wzoru na pasowym tle, Francja, ok. 1765–1775. Kolekcja autora

20. Fragment wzorzystej tafty z lat 70. XVIII w. z wzorem częściowo wytkanym czarnymi przędzami. Zastosowanie czerni miało na celu wizualne odseparowanie pierwszoplanowego deseni od pasowego tła. Kolekcja autora

39 MNK, KTU, nr inw. MNK1298, MNK1224, MNK1263.

40 Ustalono na podstawie kształtu wykrojenia tkanin, który jest typowy dla bocznych paneli w ornatkach.

41 MNK, KTU, nr inw. MNK1552.

wątkami w porządku splotu satynowego). Uzyskano dzięki temu czarne satynowe tło, które zakomponowano w taki sposób, aby przechodziło w ustalonych miejscach w pseudoadamaszek eksponujący subtelne wzory. Resztki czarnych osnów ocalały tylko tam, gdzie naszyto pasmanterie, pod którymi mogły zachować się przędze. Warto zauważyć, że czerń wytarła się prawie całkowicie, ale kremowe przędze roślinnych deseni są widoczne w wielu miejscach.



21. Tkanina jedwabna o wzorze broszowanym i *lisere*, Francja, ok. 1760–1770. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1298. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK

22. Jedwabna tkanina brokatowa o wzorze broszowanym, Prusy, koniec XVIII w. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1224. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK

23, 24. Prawa i lewa strona wzorzystej tafty o deseni broszowanym. Po lewej stronie widoczne czarne przędze konturujące wybrane partie kwiatowego wzoru, Francja, ok. 1760–1780. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1263. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK

25. Fragment wzorzystej tkaniny jedwabnej wykorzystanej do odszycia kapy kościelnej. Pierwotnie tkanina w dużej części była pokryta czarnymi przędzami, Francja, XVIII w. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK1552. Fot. Joanna Regina Kowalska, MNK



Brąz zamiast czerni we wzornictwie

Poszukiwania przykładów jedwabnych tkanin odzieżowych z czarnymi przędzami w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie nie zakończyły się pomyślnie. Nie zidentyfikowano żadnej tkaniny mającej czarne przędze. Wyselekcjonowano za to grupę kilku tkanin (około ośmiu), na których fragmenty deseni wykonano przędzami wybarwionymi na bardzo ciemne brązy. Na części tkanin brązy były tak ciemne, że bez powiększenia kolor ten wyglądał na czern.

Brązy ludzko przypominające czernie wprowadzono zapewne z kilku powodów. Jednym z nich mogła być kwestia ograniczonego dostępu do czarnych przędz (w tym także ich wyższa cena⁴²). Niewykluczone, że trudniej pracowało się z czarnymi przędzami. Produkcja skomplikowanych strukturalnie jedwabnych tkanin odzieżowych uzależniona była nie tylko od projektu, ale także od umiejętności tkacza oraz możliwości technicznych krosna. Osiemnastowieczni deseniści, znajdujący się na krosnach, wskazywali na wiele czynników technicznych mających wpływ na jakość tkania jedwabnych tkanin, między innymi na umiejętną pracę z przędzami (zasadniczymi i deseniowymi). Doskonale zdawano sobie sprawę ze skutków złego doboru przędz pod konkretne krosno i wytwarzany typ tkaniny⁴³. Do rozważenia pozostaje także warstwa estetyczna. Bogata kolorystycznie ornamentyka nie mogła być zazwyczaj zdominowana przez czern (chyba że wyraźnie taki był zamysł plastyczny). Tym samym dobre zakomponowanie czerni wymagało dużej wprawy w projektowaniu. Pewnym kompromisem dla niektórych projektów mogło być zastosowanie ciemnych brązów. Uzyskiwano w ten sposób efekt bardzo zbliżony do czerni.

Ciekawe użycie brązów zamiast czerni można zaobserwować w dwóch tkaninach ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 26, 27)⁴⁴. Obie otrzymały wzór w stylu Jeana Revela – modny szczególnie w latach 30. XVIII wieku. W obu przypadkach mamy do czynienia z bardzo ciemnymi brązami, które można, bez wnikliwszej obserwacji, uznać za czernie. Dążenie do uzyskania efektu trójwymiarowości wymagało wyraźnego cieniowania bardzo ciemnymi lub czarnymi przędzami.

W trakcie analizy tych tkanin można mieć wątpliwość, czy pierwotnie przędze nie były jednak czarne. Należy mieć na uwadze, że włókno jedwabiu naturalnego ma niską odporność na światło (tak zwaną odporność insolacyjną)⁴⁵. Starzejące



26. Fragment tkaniny jedwabnej o wzorze w stylu Jeana Revela, Francja, ok. 1735 r. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SZT135MNW, <<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/460664>> (stan na 27 I 2023)

27. Fragment tkaniny jedwabnej o wzorze w stylu Jeana Revela, Francja, ok. 1735 r. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. SZT131MNW, <<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/460642>> (stan na 27 I 2023)

42 Wyższa cena jedwabnych przędz wybarwionych na głęboką czern mogła wynikać z konieczności zastosowania większej ilości barwników naturalnych zdolnych wybarwić jedwab na kolor czarny.

43 P.K. Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe*, s. 36–51.

44 Muzeum Narodowe w Warszawie, Kolekcja Tkanin, nr inw. SZT135MNW, SZT131MNW.

45 A. Jeziorny, B. Lipp-Symonowicz, *Nauka o włóknie – laboratorium*, Łódź 1980.

się włókno, szczególnie w wyniku działania światła, reaguje nie tylko pogorszeniem się parametrów wytrzymałościowych, ale także żółknięciem. Zmiana barwy włókna może skutkować zmianą wybarwienia. Zażółcenie w połączeniu z czarnym barwnikiem może mieć wpływ na zmianę intensywności czerni, zbliżając ją do ciemnego brązu. Zagadnienie to warto jest zgłębić szczególnie przez chemików lub konserwatorów tekstyliów. Autor nie jest w stanie, na podstawie oceny organoleptycznej, jednoznacznie stwierdzić, czy pierwotnie w opisywanych tkaninach zastosowano czarne czy ciemnobrązowe przędze.

Czerń a wytrzymałość mechaniczna barwnych przędz

Analizując wskazane w artykule tkaniny pod względem wpływu wybarwienia na wytrzymałość przędz wykorzystanych w tkanych wzorach, nietrudno dostrzec, że partie wzorów powstałe z użyciem czarnych przędz czasami zachowują się w gorszym stanie niż pozostałe fragmenty barwnych deseni. Na niektórych tkaninach ukazanych w artykule wyraźnie widać, że czarne przędze uległy największej destrukcji. Należy wykluczyć jednostkowe ewentualne błędy w procesie barwienia włókien poprzez przeprowadzenie wyjątkowo agresywnej dla włókien kąpieli barwiącej (włókna lub gotowe przędze) na kolor czarny, ponieważ materiały te są z różnych dekad XVIII wieku. Zostały więc wytkane najpewniej w różnych manufakturach jedwabniczych, na podstawie odmiennych projektów. Zastosowano w nich także przędze o zróżnicowanych cechach fizycznych (na przykład masie liniowej, która ma wpływ na grubość przędzy)⁴⁶. Trzeba więc wykluczyć jednorazowy błąd w procesie technologicznym skutkujący obniżeniem wytrzymałości czarnych przędz użytych w analizowanych materiałach.

Ponadto w ocenie dotyczącej mniejszej trwałości czarnych przędz należy wskazać, że wszystkie przykłady dotyczą deseni tkanych za pomocą techniki broszowania wątkowego z użyciem różnobarwnych przędz. Tą samą techniką tkacką wykonano wszystkie lub dużą część wzorów w tkaninach. Dodatkowo w analizowanych tkaninach bardzo cienkie osnowy figurowe, których zadaniem jest splatać się po prawej stronie tkaniny w określonym splocie z wątkami broszującymi⁴⁷, przebiegają w identyczny sposób na przędzach czarnych i na przędzach w innych kolorach (wyraźnie widać to na il. 15 i 18). Nie występują różnice w splotach osnów figurowych z czarnymi i wybarwionymi na inne kolory wątkami broszującymi wzory. Taki stan rzeczy wyklucza odmienne traktowanie (w procesie tkania) przędz czarnych niż przędz w innych barwach, co mogłoby mieć wpływ na trwałość.

Można także zastanowić się nad tym, czy czarne przędze nie są czasami grubsze od pozostałych broszujących wątków. Jeśli tak, to można byłoby chociaż częściowo niższą wytrzymałość czarnych wątków przypisać temu, że fragmenty wzorów wytkane z ich użyciem są wyniesione ponad powierzchnię pozostałych wątków

46 Wnioski wyciągnięto na podstawie oceny wzrokowej czarnych przędz na opisywanych tkaninach jedwabnych.

47 Osnowy figurowe stosowano w tkaninach o rozbudowanych układach osnów i wątków. Miały one splatać się z wątkami broszującymi – tworzącymi na powierzchni tkaniny tkacki wzór (monochromatyczny lub wielobarwny). Osnowy figurowe celowo były bardzo cienkie, aby splatając się z grubszymi wątkami broszującymi, nie dominowały nad nimi. Miały one „przymocować” broszujące wątki do tkaniny, które podczas broszowania wprowadzano zazwyczaj w ramach długich pokryć wątkowych (bez osnów figurowych byłyby one zbyt luźno ułożone na powierzchni tkaniny).

tkających wzór. Wówczas to, co w tkaninie najbardziej wyniesione ku górze, może być bardziej narażone na szybsze wytarcie niż osadzone głębiej w tkaninie wątki. Tak jednak nie jest. Czarne wątki, według oceny wzrokowej dokonanej także przy użyciu lupki o dziesięciokrotnym powiększeniu, nie są wyniesione ponad wzór.

Można też dostrzec, że im krótsze są przeploty czarnych wątków, tym lepszy ich stan zachowania. Porównując dłuższe przeploty wątków widoczne na ilustracjach 15, 18 i 25 z krótkimi widocznymi na ilustracjach 19–24, zastosowanymi jako ciemne kontury wielobarwnego deseni, można dojść do wniosku, że długość pokryć wątkowych ma wpływ na trwałość.

Przykładowych zmiennych zakłócających wyniki jest więcej i zawsze będą one występować, szczególnie wówczas, gdy mówimy o obiektach kultury materialnej, dla których metrologiczne badania są bardzo ograniczone, a czasem wręcz niemożliwe z powodu swojej inwazyjności w stosunku do badanego obiektu.

Nie zmienia to jednak faktu, że na podstawie prostych, ale szczegółowych nieinwazyjnych ocen organoleptycznych, opierając się na zbiorze przykładowych tkanin z różnych dekad, warto wyciągać wnioski, które co najmniej pozwolą zasygnalizować pewne dostrzegalne prawidłowości, mogące stanowić bazę do dalszych, pogłębionych prac nad trwałością przędz wybarwionych na różne kolory. Już na przykładzie opisanych kilku tkanin widać, że w dużym stopniu, niezależnie od kompozycji deseni, czarne przędze użyte do tkania wzorów wykazują obniżoną wytrzymałość mechaniczną. Czarne, tkane fragmenty wzorów zachowały się w gorszym stanie niż te o jaśniejszych barwach.

Można zatem stwierdzić, że za obniżoną trwałością czarnych przędz zastosowanych w tkanych wzorach XVIII-wiecznych tkanin jedwabnych może stać szczególnie agresywny proces barwienia włókien na czarny kolor. Niełatwo było uzyskać dobrą, głęboką czerń. Zapewne nie tylko mieszanina różnych barwników naturalnych obciążała włókno jedwabiu. Także dłuższy proces barwienia, niezbędny do uzyskania zadowalającej intensywności barwy, miał negatywny wpływ na tkaninę.

Historycy wskazują, że w XVIII wieku, jak i wcześniej, specyfika barwienia jedwabiu prowadziła do osłabiania włókna – szczególnie dotyczyło to czerni. Chodzi o to, że włókno jedwabiu w trakcie procesu odgotowywania (które ma za zadanie rozpuszczenie serycyny sklejującej dwa fibroinowe włókna jedwabiu surowego, tak zwanej greży) traci do 30 procent swojej pierwotnej masy (gdy włókno było w stanie surowym – greżą). Proces barwienia zwiększał masę włókna, co było bardzo pożądane, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że surowcami włókienniczymi (w tym włóknami) handlowano, używając jednostek masy. Jedno- lub dwukrotne barwienie podwyższało masę o około 30 procent, ale trzykrotne lub więcej razy powtarzane barwienie jedwabiu na czarno potrafiło podbić masę włókna nawet o 50 procent w stosunku do masy odgotowanego, niewybarwionego jedwabiu. O ile barwienie na jaśniejsze kolory, nawet kilkukrotne, nie oddziaływało tak silnie na włókno, o tyle wielokrotne barwienie jedwabiu na głęboki odcień czerni – w celu uzyskania nie tylko odpowiedniej barwy, ale także odpowiedniej masy – w konsekwencji doprowadzało do osłabienia włókna. Taki proceder starano się piętnować w przepisach miejskich w celu ochrony jakości towaru⁴⁸.

Nie zaprzestano jednak nadmiernego obciążania barwionego na czarno (oraz inne kolory) jedwabiu w celu uzyskania coraz większej masy. Wraz z postępującą

48 J. Hofenk de Graaff, *The Colourful Past*, s. 286–287.



28, 29. Przykład tkaniny o cieniowanym deseniu z wykorzystaniem czarnych przędz jedwabnych. Widać, że prawie całkowitemu wytarcia uległy tylko czarne przędze (partie wzoru pierwotnie cieniowane czernią zaznaczone na il. 29 czerwonymi strzałkami), a przędze w innych kolorach się zachowały. Lampas, Francja, ok. 1735 r. Kolekcja autora

no w określone partie czarne przędze. Zazwyczaj chodziło o cieniowanie barwnego wzoru w celu nadania mu wrażenia przestrzenności lub w celu konturowania.

Stan zachowania czarnych przędz w części XVIII-wiecznych tkanin jedwabnych jest gorszy niż sąsiadujących z nimi przędz wybarwionych na jaśniejsze kolory. Może to być spowodowane bardziej agresywną metodą barwienia jedwabiu na czerń niż na inne kolory. Włókna ulegały osłabieniu szczególnie wtedy, gdy chciano zwiększyć ich masę i nie ograniczono się tylko do odpowiedniego wybarwienia na czarny kolor. Nie bez znaczenia są także struktury tkanin oraz kwestia, czy i jak były one użytkowane, co w konsekwencji miało przełożenie na stan ich zachowania.

Wśród poddanych analizie tkanin odzieżowych do tych, które mogły być wykorzystane na strój żałobny, zalicza się tylko jedna, pochodząca ze zbiorów Muzeum

industrializacją włókiennictwa wprowadzano nowe techniki barwienia, dzięki czemu można było zwiększyć masę włókna ponad dwukrotnie. To odbiło się na niskiej trwałości materiałów odzieżowych intensywnie wybarwionych na ciemniejsze kolory⁴⁹.

Trwałość czarnych przędz w jedwabnych tkaninach odzieżowych z XVIII wieku zależała od kilku zasadniczych czynników. Chemicy twierdzą, że proces barwienia ma kluczowe znaczenie. Przędzalnicy podkreślają, że rodzaj przędzy i jakość jej wytworzenia przełoży się na pogorszenie lub polepszenie parametrów wytrzymałościowych włókien. Według tkaczy obok barwienia istotna jest struktura splotu, w ramach której wprowadzono do tkaniny czarne przędze. Projektanci wzorów dodadzą, że odpowiednia kompozycja desenu również ma znaczenie. Odzieżownik skupi się na aspektach użytkowych odzyszytej z tkaniny odzieży oraz warunkach i intensywności użytkowania. Historyk wspomni o upływającym czasie, który jest destrukcyjny dla wszystkich wytworów ludzkich rąk. Wszyscy oni będą mieć rację. Wymienione czynniki wpłynęły na to, jaki jest stan tekstyliów, w tym czarnych przędz, których użyto do całkowitego wykonania tkaniny jedwabnej lub fragmentów jej wzoru.

Podsumowując, należy jednak wskazać, że jakość surowca stanowi najważniejszą bazę do dalszych prac. To jedwab, jego jakość oraz rzetelność podczas procesu barwienia będą miały zasadniczy wpływ na trwałość włókien w wyrobie tekstylnym. Pozostałe aspekty, związane ze strukturą materiału, sposobem i intensywnością jego użytkowania oraz wiekiem obiektu, są bardzo istotne, ale stanowią drugoplanowy zespół czynników wpływających na trwałość przędz w wyrobie.

Podsumowanie

Osiemnastowieczne jedwabnictwo kontynuowało wielowiekową tradycję wytwarzania jednolicie czarnych tkanin między innymi na cele żałobne. Czarne jedwabne tafty, satyny, adamaszki czy gazy stosowano także do odszywania strojów codziennych. Czerń stanowiła bardzo ważny dodatek do ubioru kobiecego wykonanego z użyciem jaśniejszych tkanin.

Osobną kwestią były wielobarwne wzory projektowane na jedwabne tkaniny odzieżowe. Jeśli koncepcja desenu tego wymagała, wprowadza-

49 Ibidem.

Narodowego w Krakowie (il. 10–11). Wzorzysty czarny aksamit mógł także stanowić część codziennego stroju męskiego lub damskiego caraco. Pozostałe wielobarwne tkaniny jedwabne z dodatkiem czarnych przędz stanowią przykłady modnych, na przestrzeni dekad, materiałów odzieżowych, z których szyto najróżniejsze damskie ubiory, czasem także męskie (kamizelki, stroje domowe – dotyczy to tkanin z il. 12–13, 22, 26–29).

Historia czerni w produkcji materiałów odzieżowych jest interesująca. Na przestrzeni wieków fascynacja czernią rozkładała się sinusoidalnie. Najwyższa amplituda zaistniała w XVI i XVII wieku (w wybranych krajach europejskich). Zrównoważenie czerni z jasnymi barwami nastąpiło w XVIII wieku, a ponowny wzrost zainteresowania tym kolorem (szczególnie w modzie męskiej) przypada od przełomu XVIII i XIX wieku⁵⁰ i trwa z różną intensywnością do dziś. Uzyskiwanie jednolicie czarnych materiałów w wiekach poprzedzających produkcję maszynową i użycie barwników syntetycznych stanowiło nie lada wyzwanie. Brak bezpośrednich naturalnych substancji barwiących na głęboki odcień czerni wymagał stosowania odpowiednich kompozycji i receptur barwiarskich. Podnosiło to zarówno stopień trudności procesu barwienia, jak i koszt.

Taki stan rzeczy może również wpływać na prace konserwatorskie. Tkaniny o czarnych przędzach (szczególnie w deseniach) z widocznymi śladami ubytków czarnych partii muszą być bardziej chronione przed czynnikami zewnętrznymi mogącymi pogorszyć stan zachowania tkaniny.

Wartość czerni okazuje się bardzo uniwersalna w historii sztuki i historii rzemiosła artystycznego. Deseniści wykorzystywali tę barwę (a raczej, od strony optycznej, jej brak) w monochromatycznych wyrobach jedwabniczych oraz w celu podkreślenia wyselekcjonowanych partii wielobarwnych deseni. Utrata czarnych przędz to nie tylko fizyczne uszkodzenie materiału, lecz także (a może przede wszystkim) zatracenie wyrazu całej kompozycji deseni.

Abstrakt

Czerń we wzornictwie XVIII-wiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych. Wąlar estetyczny i kwestie trwałości czarnych przędz

Artykuł dotyczy stosowania czerni w wielobarwnych deseniach jedwabnych tkanin odzieżowych z XVIII wieku oraz stanu zachowania czarnych partii wzorów. Odpowiednie rozplanowanie czerni na wielobarwnych kompozycjach pozwalało uzyskiwać przestrzenność oraz głębię wzorów. Czernią budowano kontrasty i ostre kontury nadające odpowiedni wyraz całemu deseniowi. Niestety na wielu zachowanych do naszych czasów przykładach jedwabnych tkanin, na których fragmenty wzorów wytkano z użyciem czarnych przędz, widoczne jest większe ich zużycie niż pozostałych partii wzorów wytkanych przędzami w innych kolorach. Proces destrukcji czarnych przędz wpływa istotnie na zatarcie walarów estetycznych wielobarwnych deseni. Tym samym ochrona jedwabnych tkanin przed czynnikami zewnętrznymi, mogącymi mieć wpływ na dalsze pogarszanie stanu zachowania czarnych przędz, jest bardzo istotna. Analiza czarnych przędz jedwabnych została dokonana na podstawie tkanin z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie oraz zbiorów autora artykułu.

SŁOWA KLUCZOWE:

kolor czarny we wzornictwie jedwabnych tkanin odzieżowych, czerń w modzie, moda XVIII wieku, czarne przędze, konserwacja tkanin

⁵⁰ E. Kowecka, *Farbiarstwo tekstylne*, s. 15.

Abstract

Colour black in eighteenth-century silk clothing fabrics' design: Aesthetic value and durability issues of black yarns

The article concerns the use of colour black in multi-coloured patterns of silk clothing fabrics in the eighteenth century, and the state of preservation of black-coloured fragments of the patterns. Using colour black in multi-coloured compositions would introduce three-dimensionality and depth to the patterns. Both contrasts and sharp contours were built using colour black. Unfortunately, in many known surviving examples of silk fabrics, where the fragments of patterns were woven with black yarns, deterioration is more visible than in other fragments of the patterns, woven with yarns of other colours. The deterioration process of black yarns significantly and negatively affects the aesthetic value of multi-coloured patterns. Thus, it is extremely important to protect silk fabrics against external factors that would lead to further deterioration of black yarns. The analysis of black silk yarns was conducted using the examples of fabrics from the collections of the National Museum in Kraków, the National Museum in Warsaw, and the collection of the author of the article.

KEYWORDS:

black colour in the design of silk clothing fabrics, black colour in fashion, eighteenth-century fashion, black yarns, fabric conservation

Bibliografia

- Bender A., *Czarna moda w Hiszpanii*, [w:] *Sztuka doby El Greca*, red. A. Witko, Kraków 2018.
- Broecke L., *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte: A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Archetype 2015.
- Browne C., *Silk Designs of the Eighteenth Century from the Victoria and Albert Museum*, London 1996.
- Cranshaw W., *Garden Insects of North America*, Princeton 2004.
- Faryś P.K., *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700–1800. Francja, Anglia, Włochy. Produkcja, wzornictwo, handel*, Poznań 2021.
- Faryś P.K., *Konfekcja damska 1800–1914. Produkcja, wzornictwo, handel*, Warszawa 2019.
- Faryś P.K., *Styl chinoiserie na przykładzie osiemnastowiecznych jedwabnych tkanin odzieżowych manufaktur europejskich*, „Res Historica”, 54, 2022, s. 197–218.
- Hofenk de Graaff J., *The Colourful Past: Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs*, Riggisberg 2004.
- Jeziorny A., Lipp-Symonowicz B., *Nauka o włóknie – laboratorium*, Łódź 1980.
- Kowecka E., *Farbiarstwo tekstylne na ziemiach polskich (1750–1870)*, Warszawa 1963.
- Pietsch J., *Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Bestandskatalog der Männer- und Frauenkleidung Studien zu Material, Technik und Geschichte der Bekleidung im 17. Jahrhundert*, München 2008.
- Taszycka M., *Pochodzenie tkanin typu bizarre w świetle analizy niektórych motywów dekoracyjnych*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 9, 1968, s. 149–161.
- Taszycka M., *Włoskie jedwabne tkaniny odzieżowe w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku*, Kraków 1971.
- Taylor L., *Mourning Dress: A Costume and Social History*, London 1993.
- Zasławska D.N., *Chinoiserie w Wilanowie. Studium z dziejów nowożytnej recepcji mody chińskiej w Polsce*, Warszawa 2008.