

A16415

POLSKA SZTUKA LUDOWA



REDAGUJE ZESPÓŁ KIEROWNIKÓW SEKCJI
PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI
LUDOWEJ * REDAKTOR NACZELNY JÓZEF
GRABOWSKI * WYDAWCA PAŃSTWOWY IN-
STYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ * KIE-
ROWNICZKA SEKCJI WYDAWNICZEJ BARBARA
SUCHODOLSKA * OKŁADKA I UKŁAD GRA-
FICZNY CZESŁAW WIELHORSKI * KLISZE:
„ATLAS“, WARSZAWA, CHMIELNA 61 — PAŃ-
STWOWE WARSZAWSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE
* DRUK W. L. ANCYC I SP. W KRAKOWIE *
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: MINISTER-
STWO KULTURY I SZTUKI, PAŃSTWOWY
INSTYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ,
WARSZAWA, ULICA RAKOWIECKA 4A

A 16415

517

POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

ПОЛЬСКОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
Е Ж Е М Е С Я Ч Н И К

L'ART POPULAIRE POLONAIS
REVUE MENSUELLE

P O L I S H P E A S A N T A R T
M O N T H L Y R E V U E



NUMER POTRÓJNY POŚWIĘCONY
WYSTAWIE SZTUKI LUDOWEJ
W KRAKOWIE

T R E Ś Ć

W S T Ę P

J. G. — Sztuka ludowa sztuką ludów.

O M Ó W I E N I E W Y S T A W Y
JÓZEF GRABOWSKI — Wystawa Krakowska Rze-
źby, Malarstwa i Grafiki Ludowej.

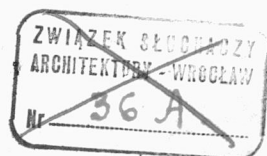
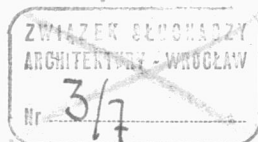
W Y P O W I E D Z I A R T Y S T Ó W
JERZY FEDKOWICZ — O wystawie rzeźby, malar-
stwa i grafiki ludowej w Krakowie. HELENA BLU-
MÓWNA — Zbigniew Pronaszko i Eugeniusz Eibisch
o sztuce ludowej. CZESŁAW RZEPIŃSKI — O sztuce
ludowej. KASPER POCHWAŁSKI — Artysta i świątki.
JAN HOPLIŃSKI — Ślady aureoli (pictura translu-
cida) na pozłocie malowideł ludowych.

S P I S R Y C I N

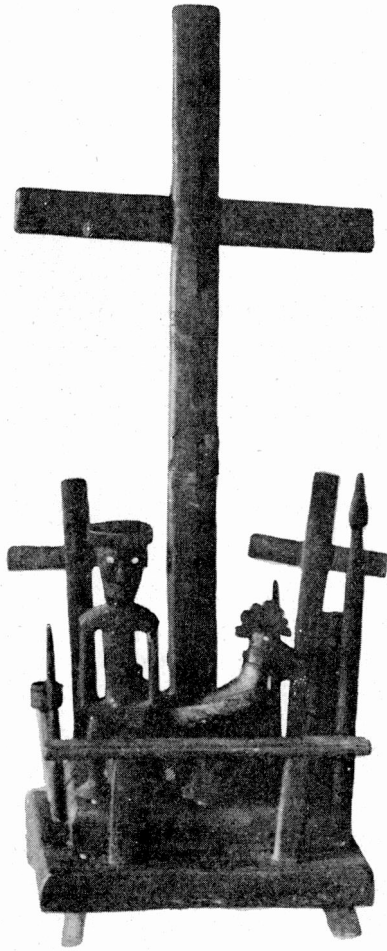
ROK II

CZERWIEC LIPIEC SIERPIEŃ 1948

Nr 6, 7, 8



4332



1.

M. ins. 1.

SZTUKA LUDOWA — SZTUKĄ LUDÓW

J. G.

Sztuka ludowa, rozpatrywana w skali ogólnoludzkiej, posiada dwa oblicza: 1) narodowe, na które składają się odrębności, właściwe tylko pewnej grupie etnicznej, oraz 2) międzynarodowe, a raczej ogólnoludzkie, wytworzone przez wspólnotę stylową sztuki naturalnej, wpływającej z podstawowych i wrodzonych praw kształtowania artystycznego, tkwiących w psychice człowieka.

Pierwsze oblicze zostało zauważone i podkreślone w wieku ubiegłym, gdy ruchy narodowe również i w sztuce ludowej szukały potwierdzenia swych odrębności. Drugie zaś odkryto dopiero w wieku dwudziestym, jako wynik porównywania jakości oraz charakteru narodowych cech i walorów sztuki ludowej. Komisja Współpracy Intelktualnej Ligi Narodów podjęła nawet próbę użycia sztuki ludowej jako jednego ze środków do zbliżenia do siebie ludów świata. Na jej propozycję, wysuniętą z inicjatywy Podkomisji Nauki i Sztuki, zwołany został w Pradze, w roku 1928, Międzynarodowy Kongres Sztuki Ludowej, którego celem było — jak pisze profesor Sorbony Henri Focillon — stworzenie takiego obrazu sztuki ludowej, w którym cechy narodowe nie przeszkodziłyby widzeniu silnych związków, łączących formy o różnych odcieniach, lecz sobie nie obce¹⁾.

Na te właśnie związki chciałbym wskazać przed rozpatrzeniem zespołu eksponatów, zgromadzonych na wystawie Polskiej Sztuki Ludowej w Krakowie. Że związki te istnieją, i to w stopniu znacznie silniejszym, niż zwykło się przypuszczać, świadczą nie tylko liczne reprodukcje dzieł wystawy krakowskiej, zamieszczone przy następnym artykule, ale w sposób uderzający zestawienie figury, wyrzeźbanej przez nieznanego świątkarza polskiego (ryc. 1, 2) z rzeźbą murzyńską, pochodzącą z afrykańskich byłych kolonii niemieckich

¹⁾ ...«Il avait surtout pour objet de susciter des comparaisons et d'établir les grandes lignes d'une sorte de tableau idéal où le classement par nationalité n'empêcherait pas de voir avec force les liens qui unissent tant des formes diversement nuancées, mais non pas étrangères les unes aux autres». (Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1-er Congrès International des Arts Populaire. Prague 1928. Str. X).

(ryc. 3). Zestawienie to dowodzi bezspornie, że styl ludowy posiada zasięg ogólnoludzki a poszczególne jego analogiczne odmiany powstają bez kontaktu z sobą w różnych, często bardzo odległych od siebie, punktach globu ziemskiego. Bezimienny rzeźbiarz ludowy polski, twórca wymienionej figury, znalezionej we wsi Węglowice powiatu łęczyckiego, z pewnością nie widział w życiu swoim żadnej rzeźby murzyńskiej, bo wówczas nie śmiałyby dawać jej «pogańskich» kształtów zagadkowej postaci, umieszczonej przez niego wśród narzędzi męki pod krzyżem, tym bardziej, że postać ta zdaje się wyobrażać samego Chrystusa. A jednak podobieństwo zasadniczych form obydwu figur jest uderzające i przynosi jeszcze jeden dowód istnienia wspólnoty pojęcia piękna i zasad kształtowania artystycznego nawet u tak odległych kulturalnie od siebie ludzi, jak polski wieśniak i afrykański murzyn.

Przyjrzyjmy się na czym polega ta wspólnota i podobieństwo na zestawionych figurach. Wynikają one z anaturalistycznego ujęcia postaci, widocznego w obydwu rzeźbach, a przede wszystkim z zastosowania podobnego schematu form w partii tułowia. W jednej i drugiej, ręce zostały skomponowane w prostokąt, zamykający kształtem swym ramowym tułów, oddzielony od rąk dwoma szerokimi pustymi polami. Powstały w ten sposób geometryczny, prostokątny porządek uformowania części centralnej figury — wzbogacony rytmem pionowych linii i znajdujących się między nimi płaszczyzn, oraz odmaterializowany w dużym stopniu lekkością, osiągniętą przez wprowadzenie szerokich wycięć — dominuje w obydwu rzeźbach i spokrewnia je ze sobą.

Tu się jednak podobieństwa kończą, a zaczynają różnice. W partii głowy rzeźba polska, w ogólnym swym charakterze, zbliża się bardziej do naturalizmu, murzyńska zaś jest konsekwentnie abstrakcyjna i utrzymana kompozycyjnie w duchu i łączności z tułowiem. Wprost odwrotnie przedstawia się stosunek do naturalizmu w partii nóg: rzeźba polska ukształtowana jest abstrakcyjnie, tworząc układ dekoracyjny, symetryczny do osi pionowej całej figury i przez to z nią związany, — murzyń-



ska natomiast skłania się ku naturalizmowi. Przy porównaniu schematów kompozycyjnych zyskuje na bogactwie koncepcji rzeźba polska, zbudowana poza partią rąk, z ostrego i ściętego u góry trójkąta — którego podstawą jest nie dające się określić rzeczowo zakończenie głowy — oraz symetrycznego sześcioboku, rozszerzonego u podstawy rzeźby trójkątami stóp, zwróconymi na zewnątrz. Pierwsza część połączona jest z drugą przy pomocy zaokrąglonego w częściach poziomych prostokąta rąk. Akcenty poziome figury: biodra, barki i owo nakrycie głowy pozostają w proporcji, jeżeli chodzi o masę, z pionowymi elementami rzeźby, tak, że w całej kompozycji dominuje równowaga układu; pewnego rodzaju spokojny klasycyzm. Podstawą kompozycyjną rzeźby murzyńskiej jest długi wąski prostokąt, rozszerzony nieco w partii nóg, na który nałożona została na głowie ciężka, szeroka i zbliżona rozmiarami do kwadratu rąk, owalna tarcza, mająca, być może jakieś znaczenie magiczne lub będąca odpowiednikiem obrzędowej fryzury. Tarczę ową wiąże z kwadratem utworzonym przez ręce twarz, skonstruowana z linii pionowych, którym podporządkowane zostały nawet oczy. Dwie te partie stanowią istotną część rzeźby, na której skupiła się cała inwencja artystyczna jej twórcy. Nogi zaś są tylko dodatkiem konwencjonalnym. Dominuje linia pionowa, której akcent główny stanowi nos. Kierunek poziomy, nakreślony liniami dłoni, bark, ornamentów na tarczy i elipsą ust, podporządkowany jest układowi wertykalnemu. Pionowym liniom zawdzięcza też rzeźba murzyńska swój wyraz twarzy, tym silniejszy, że oblicze umieszczone zostało w części centralnej głównego kompozycyjnego zespołu. Wyraz ten, dla nas niesamowity, pełen tajemniczości i smutku, posiada w pełni charakter abstrakcyjny i jest wykładnikiem starej i głębokiej kultury artystycznej. Pod tym względem ustępuje rzeźbie murzyńskiej rzeźba polska, o wyrazie twarzy rzecz można barbarzyńskim, z fascynującym efektem oczu z paciorków szklanych, beztrudno skonstruowanych karykaturalnym wprost półksiężycem ust. W miejsce kultury, widzimy w rzeźbie polskiej świeży rozmach i ogromną bezpośredniość zarówno wyrazu jak i środków użytych do jego uzewnętrznienia.

W sumie biorąc rzeźba murzyńska jest bardziej rafinowana i dekoracyjna, polska zaś jednolita, oparta przede wszystkim na walorach konstrukcyjnych. Tworząc swą rzeźbę miał artysta polski przed sobą wyłącznie osobistą wizję artystyczną nie pogłębianą doświadczeniem, murzyn zaś wprząął w swe dzieło wiedzę artystyczną szeregu pokoleń, opartą jednak na tych samych zasadach kształtowania, które podszeptają rzeźbiarzowi spod Łęczycy jego instynkt twórczy.

По мнению автора, народное искусство имеет два аспекта: национальный и международный или, вернее говоря, общечеловеческий. Увязка одного с другим необходима для познания сущности народного искусства. Выдвигая этот принцип в качестве вступления к рассмотрению результатов общепольской выставки народной скульптуры, живописи и графики, — он сравнивает далее, для примера, две родственные скульптуры: польскую и негритянскую, анализируя их и сопоставляя черты сходства и различия. В результате он приходит к выводу, что негритянская скульптура является более утонченной и абстрактной, что она углублена многовековой традицией, тогда как польская скульптура отличается большей непосредственностью, свежестью и цельностью, причем ее особо ценным достоинством является ясная конструкция форм. Их объединяет главным образом абстракция художественной действительности, а также общая схема композиции туловища и рук.

L'ART POPULAIRE — ART DES PEUPLES

D'après l'auteur, l'art populaire possède deux aspects: l'un national, l'autre international ou plutôt humain. Il est indispensable de tenir compte de l'un et de l'autre pour bien connaître l'essence de l'art populaire. Ce principe sert d'introduction à l'étude de l'exposition générale polonaise qui embrasse la sculpture, la peinture et l'art graphique — populaires. Ensuite, l'auteur compare, en les citant comme exemple, deux sortes de sculptures ayant de l'affinité entre elles: la sculpture polonaise et la sculpture nègre; il les analyse et en montre les ressemblances et les divergences. Il en vient à conclure que la sculpture nègre est plus raffinée, plus abstraite et plus approfondie, grâce à sa longue tradition séculaire, tandis que la sculpture polonaise est plus directe, plus récente, plus uniforme et basée sur une plus claire construction des formes. Ce qui les rapproche surtout, c'est l'abstraction de la réalité artistique ainsi que le schéma commun de composition des troncs et des bras.

FOLK ART — ART OF ALL HUMANITY

The author states that folk art possesses two aspects: national and international, or rather all-human. In order to get a perfect understanding of the essence of the folk art, it is necessary to connect both these elements. Using this principle as an introduction in reviewing the results of the all-Poland¹ exhibition of the folk art: sculpture, painting and graphic art, the author takes then as an example, the two kindred types of sculpture, Polish and Negro, analysing and comparing their similar and distinguishing features. He comes to conclusion that Negro sculpture is more refined and abstract and also deepened by century old traditions. On the other hand Polish sculpture is more direct, fresh and uniform and is based on the values of clear construction of form. The common bond between the Negro and the Polish sculpture is the abstraction of artistic reality and the scheme of composition of the body and hands.



WYSTAWA KRAKOWSKA RZEŻBY, MALARSTWA I GRAFIKI LUDOWEJ

JÓZEF GRABOWSKI

Z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki otwarta została w Krakowie w styczniu br. wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki ludowej. Jest to druga z kolei wystawa tego rodzaju. Pierwszą zorganizował w Warszawie w r. 1937 ówczesny Instytut Propagandy Sztuki, który w roku 1930 zapoczątkował swoją działalność również przez wystawę sztuki ludowej, obejmującą jednak wówczas zarówno zdobnictwo jak i działy, będące przedmiotem wystawy krakowskiej.

We wstępie do katalogu z roku 1930 pisał Władysław Skoczylas:

«Zorganizowanie Wystawy Sztuki Ludowej, jako pierwszej imprezy I. P. S. nie jest dziełem przypadku. Aktem tym I. P. S. pragnie zaznaczyć, że działalnością swoją chce ogarnąć najszersze kręgi rodzimej twórczości, kładąc szczególny nacisk na wartości etniczne własne i odrębne, które zarazem najbardziej wzbogacają skarb kultury artystycznej całej ludzkości»¹⁾.

Konstatując więc, że obecna wystawa krakowska stanowi ostatnie ogniwo w łańcuchu pokazów sztuki ludowej, organizowanych pod kątem artystycznym, musi się — dla zdania sobie sprawy z jej znaczenia i osiągniętych rezultatów — porównać ją z jej poprzedniczkami. Trudno ją zestawiać z pierwszą wystawą w I. P. S. w r. 1930 — ze względu na odmienny zakres i zadania. Niemniej jednak u podstaw jednej i drugiej leży pewna dowolność wyboru i cel: raczej emocjonalny niż poznawczy. Obydwie nie dążyły do wyczerpania w podanym skrócie odpowiednika rzeczywistości sztuki ludowej, ograniczając się: pierwsza, przy nierównomiernym i przypadkowym zilustrowaniu poszczególnych regionów, do osiągnięcia syntetycznego wrażenia ogólnego charakteru tej sztuki; druga krakowska, do pokazania ze sztuki ludowej polskiej tylko tych obiektów, które ze względu na pokrewieństwo z kierunkami obecnie aktualnymi bliskie są artyście współczesnemu²⁾.

Znacznie ściślejsze są związki wystawy krakowskiej z analogiczną co do zakresu wystawą rzeźby, malarstwa i drzeworytu ludowego z r. 1937. Porównajmy je w przód pod względem programów. W przewodniku po pierwszej wystawie, wydanym przez I. P. S. podano jako cel jej: 1) zobrazowanie po raz pierwszy całokształtu twórczości ludowej na ziemiach Polski w dziedzinie sztuki «czystej», w jej głównych odmianach i grupach bez

względu na to, czy to będą grupy etniczne czysto polskie, czy też o domieszce lub przewadze innych narodowości; 2) stworzenie podstawy i impulsu do badań nad całością rodzimej sztuki, z której dotychczas były opracowywane tylko niektóre fragmenty; 3) spopularyzowanie wartości artystycznych, właściwych naszej sztuce ludowej i zbliżenie mieszkańców miasta do zagadnień artystycznych, wynikających z kultury wsi i jej patrzenia na sztukę i piękno³⁾.

Innymi słowy zadaniem tej wystawy było stworzenie obrazu całkowitego — jeżeli chodzi o typy i odmiany — rzeźby, malarstwa i drzeworytu ludowego w granicach ówczesnej Polski. Cel więc ściśle poznawczy, co podkreślone zostało życzeniem, by wystawa dała impuls do dalszych badań. Jako drugie zadanie wysunięto uprzyśpieszenie wartości artystycznych, właściwych sztuce ludowej mieszkańcom miasta, a więc w zasadzie tylko upowszechnienie poznania, będącego rezultatem wystawy.

Cele wystawy krakowskiej były odmienne jak wynika z następujących zdań, wyjętych z katalogu:

«Po raz pierwszy zebrany tu został artystyczny dorobek ludu polskiego z obszaru Polski etnograficznej łącznie z Ziemiami Odzyskanymi. Po raz pierwszy, wbrew utartym poglądom, że sztuka ludowa jest zjawiskiem minionym, wystawiono tutaj dzieła współczesnych artystów ludowych, celem wykazania, że styl złotego okresu w sztuce ludowej bynajmniej nie zamarł, ale żyje do dziś». «Chodziło o pokazanie dokonań ludu polskiego w zakresie rzeźby, malarstwa i grafiki bez względu na treść wyrażoną i to nie w świetle etnografii, jak to czyniono dotychczas⁴⁾, ale w świetle wartości plastycznych. Chodziło o ustalenie autorytatywne pewnych wyżyn sztuki, o surową selekcję materiału i odgrodenie się od ślepego entuzjazmu do wszystkiego co ludowe». «Co więcej, wystawa ma rozwiązać zagadnienie, czy sztuka ludowa ma być nadal obiektem eksploatacyjnym dla reproducentów ludowo się bałamucających, czy też zawiera w sobie pierwiastki cenne, wieczyste żywe a więc objawiające w sobie własności inspiracyjne dla twórców sztuki współczesnej»⁵⁾.

Z przytoczonych wywodów wybija się na pierwszy plan moment praktyczny, a więc wybranie ze sztuki ludowej tych obiektów, które mogą

się stać przydatne artystom nieludowym. Obok tego chodziło o pokazanie że twórczość ludowa współczesna nie ustępuje co do jakości sztuce dawnej. Przy tych zasadniczych założeniach małe znaczenie posiadają inne drobniejsze cele, wymienione w cytowanych ustępach — a między innymi pokazanie «artystycznego dorobku ludu polskiego z obszaru Polski etnograficznej łącznie z Ziemią Odzyskanymi» skoro zespół wystawowy nie idzie po linii zilustrowania go zgodnie z rozpiętością istniejącą w rzeczywistości, ograniczając się do wyboru, otrzymanego przez wprowadzenie dość problematycznego kryterium «ustalonych autorytatywnie pewnych wyżyn sztuki». Z tych względów na przykład wystawa daje zupełnie przypadkowy i daleki od istotnego stanu rzeczy obraz śląskiego malarstwa na szkłe. Ta podstawa wyboru pozwoliła też wprowadzić na wystawę szereg eksponatów, które nie są wcale sztuką ludową — jeżeli za taką uznamy dzieła o formach występujących wyłącznie w kulturze ludowej — o czym świadczy, świetna zresztą, rzeźba św. Jana Nepomucena z Muzeum Regionalnego w Rabce.

Bardzo interesujące byłoby porównanie eksponatów pierwszej i drugiej wystawy rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej — dla zdania sobie sprawy — jak na obrazie sztuki ludowej w Polsce odbiła się zmiana granic. Brak niestety katalogu ⁶⁾ pierwszej wystawy, oraz zaginięcie w powstaniu materiałów pozostałych po niej, uniemożliwia metodyczne wykonanie tej pracy. Polegając głównie na pamięci stwierdzić należy, że obraz ten bardzo się nie zmienił. Z ważniejszych działów odpadło malarstwo na szkłe z Pokucia ⁷⁾, oparte na sztuce cerkiewnej malarstwo na płótnie, a głównie na deskach, znikły również drzeworyty z Wileńszczyzny (publikowane przez Piwockiego w «Arkadach»), które jednakże wykonywane były w Warszawie ⁸⁾. Brakło niektórych form rzeźb. Przybyło natomiast dolnośląskie malarstwo na szkłe oraz odmienne w swym charakterze rzeźby ze Śląska i Mazurów ⁹⁾. Można by powiedzieć, że jak w zdobnictwie dawne ziemie wschodnie ciążyły na ogólnym wyrazie sztuki ludowej w Polsce — w malarstwie i rzeźbie natomiast nie odgrywały tej roli, a przewaga charakteru leżała po stronie ziem etnicznie polskich. Trzon wystawy decydujący o charakterze całości pozostał ten sam, a wiele eksponatów pierwszej wystawy znalazło się na drugiej.

Zmiany w obydwu wystawach wynikły nie tylko z odmiennej ich koncepcji, strat wojennych (brak np. zbiorów muzeów w Mławie, Orłowie pod Gdynią itd.), nowych nabytków w zbiorach, ale też, pomijając już Ziemię Odzyskaną, z czerpania z niektórych muzeów i kolekcji prywatnych, nie reprezentowanych na pierwszej wystawie, jak

Muzeum Ziemi Jarosławskiej, Muzeum Ziemi Przemyskiej, Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu, Muzeum Babiogórskie i inne oraz wszystkie kolekcje prywatne z wyłączeniem zbiorów W. i M. Horbackich, którzy użyczyli eksponatów również na wystawę w Warszawie. Nie skorzystano natomiast przy organizacji wystawy krakowskiej ze zbiorów Chętnika, Muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Płocku, Muzeum w Łowiczu, Muzeum we Włocławku oraz kilku kolekcji prywatnych, które zasilily wystawę warszawską.

Kończąc na tym ustalenie pozycji wystawy krakowskiej w szeregu innych głównych i pokrewnych pokazów sztuki ludowej w Polsce chcę zaznaczyć, że dalsze jej omawianie nie jest bynajmniej recenzją, więc nie będzie oparte na tych zasadach, które przyjęli jako podstawę organizacyjną jej inicjatorzy.

Instytut Badania Sztuki Ludowej jest zainteresowany przede wszystkim w poznawczej stronie wystawy, uwidaczniającej się zarówno w materiałach nowowydobytych i dotychczas nigdzie nie pokazanych, względnie nie opisanych — jak też w charakterze zespołów, mogących pozwolić na pewną, prowizoryczną bodaj syntezę orientacyjną. Podział dokonany w tym pobieżnym opracowaniu ma za podstawę zarówno kryteria regionalne, techniczne czy czasowe, o ile te, w stopniu dostatecznie widocznym, wpłynęły na wykształcenie się odrębności w poszczególnych zespołach — jak też pewną wspólnotę form, spotykaną na terenie całego państwa.

Pominiemy tu omawianie materiału opracowanego już poznawczo gdzie indziej, w granicach obecnych możliwości, jak np. podhalańskie malarstwo na szkłe w tym zespole, który znalazł się na wystawie ¹⁰⁾. Pominięte zostaną też — jak już wspominałem — dzieła o stylu cechowym — nie ludowym, będące tylko pewną, bardzo czytelną zresztą, lokalną odmianą gotyku czy baroku, gdyż rozpatrywanie ich należy do nowej, jeszcze nie zapoczątkowanej nawet dotąd gałęzi wiedzy o sztuce w Polsce.

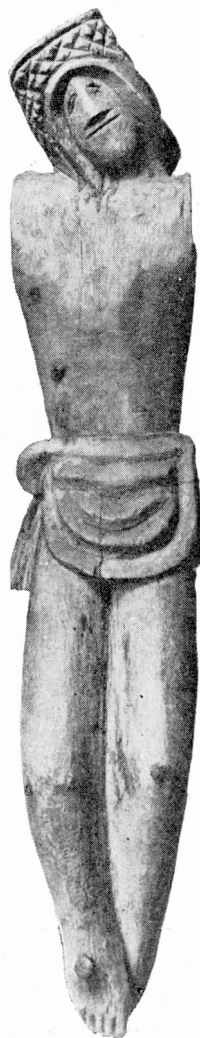
Nacisk natomiast zostanie położony na sprowadzenie do wspólnych mianowników tej ogromnej różnorodności, która się rzuca w oczy przy oglądaniu wystawy, a tym samym do próby chwytania najistotniejszych praw kształtowania artystycznego sztuki ludowej. W dążeniu tym nie ograniczę się do marszu w granicach wartości odkrytych przez Europę głównie w sztuce ludowej innych ludów, na przykład murzyńskiej, uznanych już i wcielonych do arsenału środków, jakimi rozporządza artysta współczesny. Poddając się dyktandowi różnych wartości eksponatów wystawy chcę stworzyć taki jej porządek, który by się z tymi wartościami możliwie ściśle pokrywał.

RZEŹBA

4.



Na różnorodność rzeźby ludowej składają się trzy jej najistotniejsze elementy, z których jeden zazwyczaj dominuje w poszczególnym dziele. Są to: bryła, w rozmaitym układzie kompozycyjnym, podporządkowanym systemowi linii prostych, łamanych, falistych lub okrągłych; ornament wprowadzający zazwyczaj ożywienie powierzchni bryły, formując ją w różne zespoły rytmiczne — wreszcie wyraz uczuciowy, którym nasycona jest najczęściej twarz figury, a nierzadko jednak bywa podkreślany całym układem ciała. Układ wewnętrzny bryły i ornamentów skonstruowany jest zazwyczaj symetrycznie do osi pionowej — co decyduje o przeważnie występującym klasycystycznym charakterze rzeźb ludowych. Niekiedy jednak wyłamuje się on z suchego rygoru tego porządku i tworzy uformowania kompozycyjne bardziej oryginalne, niespodziewane i najmniej zbliżone do schematów, właściwych poszczególnym stylom historycznym. Ponieważ w nakreślonych granicach mieści się nieskończone wprost bogactwo form indywidualnych, właściwych zazwyczaj poszczególnym artystom, a nadto i wyjątkowo, jak się zdaje, szkołom lub regionom — poznanie rodzaj rzeźby ludowej musi być oparte na zgrupowaniu jej dzieł w zespoły, utworzone wedle ich zasadniczych form czy środków wyrazu. Z tych względów starałem się materiał wystawy krakowskiej w zakresie rzeźby zestawić w następujących ujęciach: 1) bryła symetryczna z dominantą linii prostych i powierzchni gładkich, 2) bryła asymetryczna «miękka» o linii okrągłej, 3) bryła o systemie linii falistych, 4) panujący układ ornamentalny, 5) dominujący wyraz uczuciowy, wreszcie 6) układ dla którego nie potrafiłem znaleźć innego określenia jak «chwiejny». Oczywiście nie zawsze poszczególna rzeźba cechami swymi zamyka się w granicach grupy do której ją wcieliłem i często posiada znamiona wiążące ją z innymi zespołami. Pokazałem ją zaś właśnie w tym a nie innym układzie systematycznym bądź dla wybijającej się jednej cechy — bądź też dla zilustrowania wachlarza odmian w ramach tej samej grupy.





7.

Graniasty blok torsu Chrystusa na krzyżu (ryc. 4) będący już nie uproszczeniem kształtów ciała — jak na dwu rzeźbach następnych — ale widocznym abstrahowaniem od jego form, jest przykładem skrajnym stosunku rzeźbiarza ludowego z jednej strony do jakości dzieła tworzonego — z drugiej zaś do rzeczywistości fizycznej. Sugestia wyrazu jednolitej, twardej, kanciastej bryły — pionami swych krawędzi prowadzącej do odmiennienia od całej rzeźby potraktowanej twarzy — była znacznie ważniejsza dla twórcy tej figury od obrazu tułowia, którego żebrowanie zostało zaznaczone od niechcenia, symbolicznie kilkoma nacięciami na kantach graniastosłupa i zaraz odnaturalizowane pionem rwanych kresiek, zgodnych z biegiem brzegów bryły. Cienkie, drobne o nieokreślonym kształcie ale prostych liniach nogi wychodzą z zakończenia bryły tułowia, będącej przedłużeniem jego graniastej masy i — jak świadczą skąpe trójkątne nacięcia — opaską biodrową. Ręce, ujmujące jeszcze swym poziomym kierunkiem smukłości masie torsu, nie odbiegają kształtem od nóg. Proste, krótkie linie nacięć najbogatszej dekoracji rzeźby: wieńca czy korony cierniowej na głowie, jakością swą pozostają w ramach ogólnego, bardzo dyskretnego charakteru ornamentu, użytego jako słabe złagodzenie i urozmaicenie surowości bryły. Całość rzeźby przez abstrakcję, uzyskaną swą formą, oraz rodzaj ornamentów, wydaje się być pokrewna sztuce murzyńskiej — jakkolwiek odbiega od niej sposobem przedstawienia twarzy i jej wyrazem. Drugi rodzaj bryły symetrycznej, również o li-

niach prostych, powierzchni gładkiej, ubogich ornamentach, jednakże o kształtach zaokrąglonych, reprezentuje podhalańska rzeźba, wyobrażając także Chrystusa Ukrzyżowanego (ryc. 5). Czytelność figury ludzkiej jest tu już wyraźna, kształty jednak są mocno uproszczone, zwłaszcza w partii nóg i przedstawione jako bryła smukła, ujęta w linie pionowe. Oryginalnie w bryłę, pociętą rytmicznie w drobny ornament, wkomponowana została twarz figury, naszkicowana ledwie kilkoma prostymi cięciami. Dużym urozmaiceniem całości a zarazem powiązaniem płaszczyzny piersi z wałkami nóg jest ornament utworzony z perisonium, który swoimi szerokimi, gładkimi i symetrycznymi nacięciami har-

monizuje z charakterem bryły — kontrastuje zaś z jakością ornamentu głowy. Kontrastem



8.

nieoczekiwanym jest też w tej figurze spokój, umiar i równowaga całości kompozycji w zestawieniu z twarzą drobną, o wyrazie cierpienia graniczącego z grymasem komicznym. W pierwszym i drugim przykładzie rzeźby o bryle gładkiej, twarz, a właściwie cała głowa, traktowane były odrębnie od całości. Inaczej jest w rzeźbie przedstawionej na rycinie 6. Tu głowa Chrystusa stanowi dalszy człon jednolitej bryły gładkiej, utworzonej przez tors, nogi i ramiona. Również w jej charakterze utrzymana jest przepaska biodrowa, wyskakująca swą masą ku przodowi i przecinająca rzeźbę na dwie połowy. Jest to kompozycja najbardziej zdecydowana w swoim gładkim bryłowym charakterze, któremu też odpowiada ornament z korony cierniowej.

Statyczność i dośrodkowość symetryczna bryły gładkiej, właściwe figurom Chrystusa Ukrzyżowanego — gdzie ręce wyciągnięte w bok stanowią raczej linię poziomą, równoważącą pion, niż akcent odśrodkowy — mogą w innych typach rzeźb zostać zmniejszone napięciem kierunkowym wytworzonym przez układ rąk, skutkiem czego zmienia się też charakter bryły. Widzimy to na przykład w figurze wyobrażającej anioła (ryc. 7)¹¹⁾. Przedługie, obejmujące i wyciągnięte ręce, o dłoniach ciężkich, masywnych, podkreślają idealną wprost symetrię kompozycji bryły centralnej z akcentem położonym na ciężkiej głowie, a obok tego, wprowadzając wrażenie ruchu, ściągają na siebie uwagę widza, a tym samym umniejszają znaczenie bryły.

Jeszcze większe napięcie kierunkowe nadają ręce wyciągnięte w górę w figurze zakonnika (ryc. 8). Siła napięcia wynika zarówno ze zgodności kierunku rąk z układem głównego trzonu rzeźby, jak też z ich bryłowatości własnej. Ręce te — obok niewyraźnej rytmiki drobnych, niegłębokich nacięć, użytych przez rzeźbiarza do ożywienia prawie nierozczłonkowanej figury — stanowią czynnik urozmaicający monotonię kłocowatej masy rzeźby, a równocześnie tworzą jej wyraz emocjonalny, którego pozbawiona jest bryłowata twarz.

Mimo akcentu położonego na oblicze świątka, pochodzącego z Mazurów (ryc. 9) oraz wyraźnych walorów dekoracyjnych, nadanych jego sylwecie — której nie zamyka już linia prosta — główna zasada kompozycji tej figury opiera się



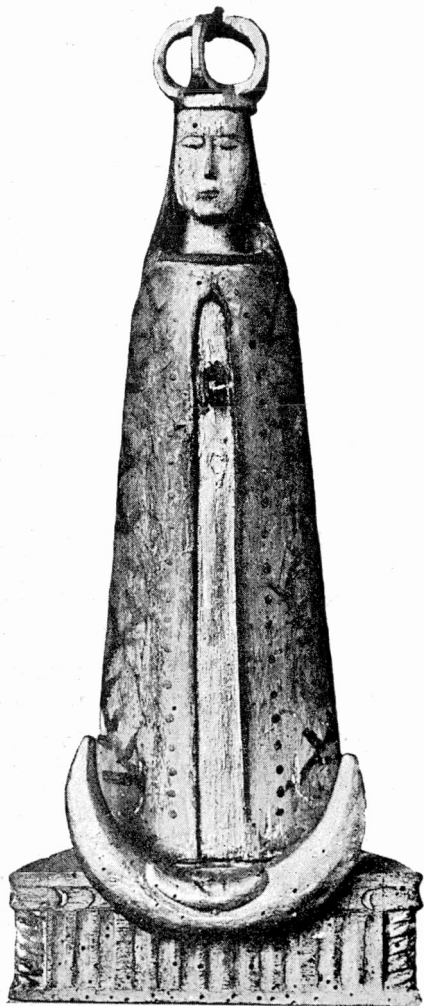


też na prostej, niemal gładkiej bryle, o symetrii nieco zmaczonej układem rąk. Jedna z nich, oderwana od głównej masy, występuje ostro ku przodowi i też nadaje napięcie kierunkowe, ożywionej w tej sposób rzeźbie.

Inny rodzaj kształtowania bryły, jako głównego waloru rzeźby, przedstawia figura reprodukowana na ryc. 10. Kształt jej schematyczny zbliża się do ściętego ostrosłupa graniastego, o podstawie kwadratowej, zakończony jajowatą elipsą głowy. Jest to kompozycja bryły zupełnie nie rozczłonowanej, statycznej, o masie zwartej, której ciężkość podkreślona jest drobnymi rozmiarami miniaturowych rąk. Najbardziej interesujące w tej rzeźbie jest wprowadzenie wielości środków wyrazu artystycznego i zespolenie ich w organiczną całość przy zachowaniu dominancy walorów bryły. Trzy rodzaje linii: pionowe, ukośne i łuki współdziałają ze sobą, uzupełniają się i kontrastują. Podobnie krzyżuje się ze sobą symetria układu ogólnego z asymetrią ukośnie i okrągło biegnącej linii brzegu szaty, przy czym ogólne wrażenie spokoju układu utrzymuje się przez wprowadzenie w środku rzeźby rombu, utworzonego przez dwa trójkąty: rąk i końca tkaniny. Z charakterem masy zgadza się brak drobnych wąskich nacięć, gdyż wszystkie urozmaicenia powierzchni rzeźby utworzone zostały przy użyciu płaszczyzn — mniej lub więcej szerokich.

Pokrewna tej rzeźbie znaczeniem i układem bryły jest figura Matki Boskiej Skępskiej (ryc. 11) utworzona z dwu elementów: prostokąta podstawy i smukłej zwężającej się ku górze masy postaci, o przekroju elipsy. Obydwie te części łączy ze sobą szeroki półksiężyc, okrągłością swą będący odpowiednikiem lekkiej, ażurowej korony, wieńczącej rzeźbę u góry. Sam stożkowaty schemat postaci M. B. jest typowy dla rzeźb spotykanych na Mazowszu, a poza tym wspólny ze sztuką ludową Europy Zachodniej. Bardzo często występuje on w Niemczech i to nie tylko w rzeźbie ale i malarstwie. Figura, którą przyjmujemy za podstawę opisu tego schematu kompozycyjnego wyróżnia się od innych swoją smukłością, lekkością, idealną symetrią, a głównie wyrafinowaniem, uwidaczniającym się w stosunku do siebie brył: podstawy, półksiężyca, stożka postaci i elipsy korony. Główną oś kompozycji tworzy tu wąski i długi pas — powstały przez rozchylenie płaszcza i przerwany tylko nieznacznie u góry linijką złożonych dłoni — oparty o półksiężyc, z rogami sekundującymi kierunkowi pionowemu. Ornament rytmiczny żłobkowań podstawy podkreśla przez kontrast płaszczyznowość trzonu rzeźby. W zgodzie ze spokojem całego układu pozostaje również wyraz twarzy Madonny. Rzeźbę tę można traktować jako przykładową dla klasycystycznej odmiany form stylu ludowego.

11.



12.



13

Symetryczną bryłę stanowi również figura św. Onufrego (ryc. 12). Jest ona dowodem, że rzeźba ludowa operuje nie tylko schematem abstrakcyjnym, ale że potrafi podporządkować swemu sposobowi kształtowania artystycznego również formy ujęte dość naturalistycznie. Zgodność z rzeczywistością widzimy u św. Onufrego przede wszystkim w liniach sylwety i proporcjach poszczególnych części ciała. Ornamentalnie natomiast zostały potraktowane włosy na głowie, a zwłaszcza broda, która poza tym stanowi swoim przekształceniem w elipsowatą, płaską bryłę — trzon kompozycyjny całej figury, na którym uwydatniają się efekty artystyczne modlitewnie złożonych rąk.

Szczególnym przypadkiem układu symetrycznego bryły gładkiej jest figura Chrystusa upadającego pod krzyżem (ryc. 13). Jest to typ ikonograficzny powstały w krakowskim i właściwy tylko Polsce. Rzeźba ta posiada wiele odmian o rozmaitych walorach artystycznych. Wśród nich bywają również figury w których postać uformowana jest w bryłę symetryczną zazwyczaj do dwóch osi:

poziomej, biegnącej środkiem tułowia, — co widoczne jest tylko z góry — oraz pionowej, którą stanowi mniej lub mocniej uwydatniony sznur w pasie. Symetria w jednym i drugim wypadku nie jest zbyt ścisła — a zwłaszcza wedle osi pionowej i polega raczej na pewnych analogiach w układzie brył i ornamentów rytmicznych, tworzonych przez włosy i fałdy. Widoczne jest zazwyczaj akcentowanie poziomego układu przez szereg linii obramujących bryłę i biegnących równoległe w jednym kierunku.

Kończąc na tym przegląd form prostych symetrycznych¹²⁾, chciałbym zaznaczyć, że są one w sztuce ludowej właściwej — a więc nie naśladującej w koncepcji kompozycyjnej schematów stylów historycznych — najczęstsze i dlatego też — a nie tylko ze względu na najprostsze elementy — wysunąłem tę grupę na pierwsze miejsce. Mam wrażenie że wystawa krakowska pokazała ten zespół dość bogato w jego różnych odmianach by na podstawie jej eksponatów można było nabrać wyobrażenia o całości.

13.



BRYŁA ASYMETRYCZNA MIĘKKA

14.



15.



16.



Główną cechą tej grupy stanowi krągłość linii, ograniczających bryłę, w zasadzie również gładką i płaszczyznową, ukształtowaną jednak swobodnie, bez sztywności układu, tak charakterystycznej dla zespołów symetrycznych. Brak, lub mała ilość, linii prostych, przy dominancie okrągłych, nadaje bryle tych rzeźb dużą miękkość, a przez to specjalny charakter, podkreślający znaczenie masy.

Widzimy tę masę nawet w dość smukłej sylwecie rzeźby o schemacie figury Chrystusa Frasobliwego (ryc. 14), mimo jej ażurowości a także lekkości, wydobytej pionem ręki i nóg, oraz ruchliwą grą linii cienkich rąk. Charakter, bowiem, zasadniczy nadaje tej rzeźbie krągła linia głowy i szyi oraz sekundująca jej i podobna — bark. Kompozycja tej figury, należącej do najciekawszych w sztuce ludowej polskiej, polega na łączeniu spokoju czworoboków — otrzymanych przez odpowiedni układ nóg, podstawy i kostki sześciobocznej, na której Chrystus siedzi — z żywością giętkich linii zespołu rąk, tułowia i głowy. Giętkość tę akcentuje ekspresyjny i niesamowity wałek szyjo-głowy, przecięty nagle płaską twarzą, będącą równocześnie przedłużeniem pionu, łączącego obydwie części rzeźby w jedną całość. Rzeczywistość artystyczna, stworzona w tej figurze jest z jednej strony wykładnikiem anaturalizmu stylu ludowego, z drugiej zaś wskazuje na fantazję form i śmiałość plastycznego myślenia artysty ludowego, opartą wyłącznie na wyczuciu, a tak bardzo pokrewną formistom, których sztuka jednakże jest często wytworem spekulacji myślowych.

Znaczenie masy uwydatnione zostało dużo silniej, niż w rzeźbie poprzedniej, w figurze Chrystusa Frasobliwego, umieszczonej na wystawie wewnątrz kapliczki (ryc. 15). Wielkość bryły torsu podkreśla jeszcze stopień jej z płaszczyzną tła, wykrojonego zgodnie z kształtem sylwety postaci. Szerokie u nasady, a dalej coraz to cieńsze, kończyny rąk i nóg trzymają się blisko masy głównej, akcentując ją w ten sposób. Podobnie działa uproszczenie rozczłonkowań dłoni, a także szczegółów głowy: jak uszy, oczy, nos i usta, sprowadzonych aż niemal do symboli. Jedynym urozmaiceniem tej rzeźby, komponowanej wyłącznie na walor bryły, jest niewydatniająca się korona cierniowa, przetłumaczona w formie na ornament geometryczny.

Najbardziej zwartą bryłę reprezentuje Chrystus Frasobliwy, przedstawiony na ryc. 16. Spoistości jego kompozycji nie zmniejszają płytkie i szerokie żłobienia ornamentalne, którymi jest pokryta pierś, włosy i perisonium figury. Warto zaznaczyć, że przez utrzymanie wyprostowanej postaci, oraz odjęcie łokcia od kolana i przyciśnięcie ręki do piersi, wprowadzony został w tej figurze od-





rębny typ kompozycyjny Chrystusa Frasobliwego.

Do wyjątków — jeżeli chodzi o zasadę kompozycji — należy też Chrystus Frasobliwy z Wiśnicza (ryc. 17). Podstawą jego budowy jest elipsa, utworzona z jednej strony wyraźnie przez łuk grzbietu, z drugiej zaś, tylko w przybliżeniu, przez uda i ręce. Mimo uwydatniającej się gry linii prostych skrzyżowania rąk i nóg — nie one narzucają się widzowi, ale, decydujący o charakterze kompozycji, łuk głowy i tułowia, wąskiego i długiego. Łuk ten nadaje też kompozycji jej miękkość, a zarazem służy wyrazowi lirycznemu figury, wydobytemu głównie rysami twarzy. W kompozycji tej rzeźby — oryginalnej i o dużym potencjale emocjonalnym — istotne znaczenie posiada dyskretny ornament włosów, a obok niego forma podstawy, która swą niskością, zwartością oraz liniami poziomymi podkreśla, jako kontrast, smukłość i lekkość postaci Chrystusa.

Przeciętno, w krągłych kształtach uformowany został Chrystus Frasobliwy, wykuty w piaskowcu (ryc. 18). O takiej jego formie zdecydował nie tylko materiał, bo chociaż, ogólnie biorąc, użycie kamienia wprowadza do rzeźby ludowej odrębny styl, znany jednak figury z tego tworzywa, nie odbiegające zbyt od drewnianych. Zasadnicze znaczenie posiada tu więc lubowanie się jej twórcy w miąższości krągłej bryły, która to miąższość w omawianej rzeźbie jest bez porównania mocniejsza niż w innych figurach tej grupy. Silny akcent linii poziomej, dzielący rzeźbę w połowie, i duże nachylenie głowy zaznaczają ciężkość masy grubej i słabo rozczłonkowanej, a krągłości kształtów jej miąższość. Pewnego znaczenia nabiera w tej rzeźbie również płaszczyzna, którą widzimy w partii włosów. Mocny skłon głowy, wpływający na ciekawy wyraz psychiczny tej rzeźby, włącza też koło utworzone przez mało uwydatniającą się koronę, do zespołu form okrągłych i służy do złagodzenia ostrości trójkąta, powstałego z cienkiej ręki, podtrzymującej głowę. Pełną rozmachu i swobody kompozycyjnej jest rzeźba Chrystusa Frasobliwego (ryc. 19), którego asymetryczna bryła ograniczona jest powierzchnią o charakterze bardziej płaskim niż okrągłym. Tę płaszczyznowość widzimy na plecach, włosach, udach, podstawie, a szczególnie na podpierającej głowę dłoni, której palce pozbawione są niemal zupełnie okrągłości. Wyróżniające się płaszczyzny zbliżają tę rzeźbę do kubizmu, z którym łączy ją też niespokojny układ wewnętrzny, odbiegający od symetrii naturalnej ciała, czego przykładem chociażby nierówność ramion. Mimo efektów, uzyskanych przez zestawienie płaszczyzn, dominujących w tej figurze, bryła posiada tu też swoje prawa. Uwidacznia się ona przede wszystkim w stożkowatej podstawie, a da-



19.

lej w jednolitej, płaszczyzną okrągłą zamkniętej masie włosów i silnie wystającej, turbanowej, koronie cierniowej. Połączenie jednych walorów z drugimi, wraz z interesującym rozwiązaniem przestrzennym kompozycji tej rzeźby, dały w sumie dzieło stanowiące dla siebie osobny typ i klasę dość wyjątkową w sztuce ludowej.

Podobny charakter posiada również figura Chrystusa Ukrzyżowanego z Muzeum w Rzeszowie (ryc. 20). Gładka zaokrąglona bryła, rozbita została i rozczłonkowana na szereg części, grających swymi płaszczyznami. Zbliża ją to jeszcze bardziej, niż poprzednią, do kubizmu, od którego dzieli tę rzeźbę właściwie tylko miękkość i pewnego rodzaju niepewność linii, tak charakterystyczna dla stylu ludowego. A poza tym samodzielność form i rozwiązań kompozycyjnych, nie mieszczących się w granicach, czy też szablonie, oficjalnego kubizmu miejskiego. Nie bez znaczenia jest w tej rzeźbie trzymanie się schematu ciała ludzkiego i czytelność przedmiotowa każdej formy, przetworzonej w kuby. I to też podtrzymuje w niej walor bryły. Zarysowuje się ona najmocniej w górnej części figury, w partii głowy, zakończonej płasko ukośnymi płaszczyznami włosów i wciśniętej między ramiona. Ponadto zaakcentowana została również owalem, utworzonym przez opaskę biodrową i uda, a w końcu



u dołu, przez szerokie stopy. Efekty formalne tej rzeźby uzupełnione zostały fascynującym wyrazem twarzy Chrystusa, potraktowanej szeroko i płasko, w duchu całej figury. Mocne zwięzienie postaci w pasie dzieli ją niejako na dwie części, dość symetrycznie do siebie ustosunkowane, podobnie jak prawa i lewa strona ciała. Asymetrycznie w tej rzeźbie umieszczona została tylko głowa.

Najmniej związana jest z poszczególnymi, omówionymi dotąd rzeźbami tej grupy, figura z wyobrażeniem św. Józefa (ryc. 21). Najsilniej natomiast w tej rzeźbie płaskiej, fasadowo rozwiniętej, występuje asymetria dwóch gładkich brył: świętego i dzieciątka. Postacie te obydwie zostały ze sobą dość sztucznie szczipione. Nie wiążą się też ze sobą ani kompozycyjnie, ani charakterem formalnym, ani też wyrazem psychicznym. Postać św. Józefa budowana zwarcie i symetrycznie na pionie, nie posiada żadnej linii, która by przewidywała połączenie jej z figurą drugą. Podobnie jest też u doczepionej do św. Józefa postaci «małego» Chrystusa, którego ruch malutkich rąk symbolizuje jedynie związek z opiekunem. Nie stanowi on bowiem kompozycyjnego powiązania spokojnej bryły, wyobrażającej świętego z sylwetą o żywej linii falistej, jaka nadana została dziecięciu. Wszystko w tej rzeźbie polega na kontrastach i to jest jej istotą. Kontrastem jest bowiem liryczny ornament kwiatowy na płaskiej sukni Józefa w zestawieniu z faldzistymi draperiami upiętymi na Chrystusiku; kontrastem jest uśmiech spokojny na twarzy świętego, w porównaniu z nieokreślonym tępym grymasem u dziecka; kontrastem wreszcie jest też jakość dwu gładkich brył obydwu postaci i ich układ kierunkowy w stosunku do siebie. Wspólna natomiast im jest budowa na walor bryły.



Omawiając w poszczególnych grupach pojedyncze rzeźby, biorę z nich pod uwagę tylko pewne elementy, przy pomocy których artysta ludowy realizował swoją wizję artystyczną. Nie należy jednak sądzić, że zrozumienie środków artystycznych jest automatycznie pełnym poznaniem danego dzieła sztuki. To co na nas w sztuce ludowej najsilniej oddziaływa mieści się — jak zresztą w każdej sztuce — w jakości stworzonej rzeczywistości artystycznej o której decyduje raczej jakość i wzajemny stosunek opisywanych przeze mnie elementów niż one same. Któż może ze słownych opisów formalnych poznać i przeżyć na przykład wdzięk Chrystusa Frasobliwego z ryciny 17! Niemniej jednak systematyka dzieł sztuki ludowej dokonana na zasadzie poznania konstrukcji i środków wyrazu ułatwia utrafienie do właściwych drzwi, którymi wchodzi się w istotę danego utworu, dla każdego prawdziwego dzieła sztuki inną, niepowtarzalną.

BRYŁA MIĘKKA O LINIACH FALISTYCH

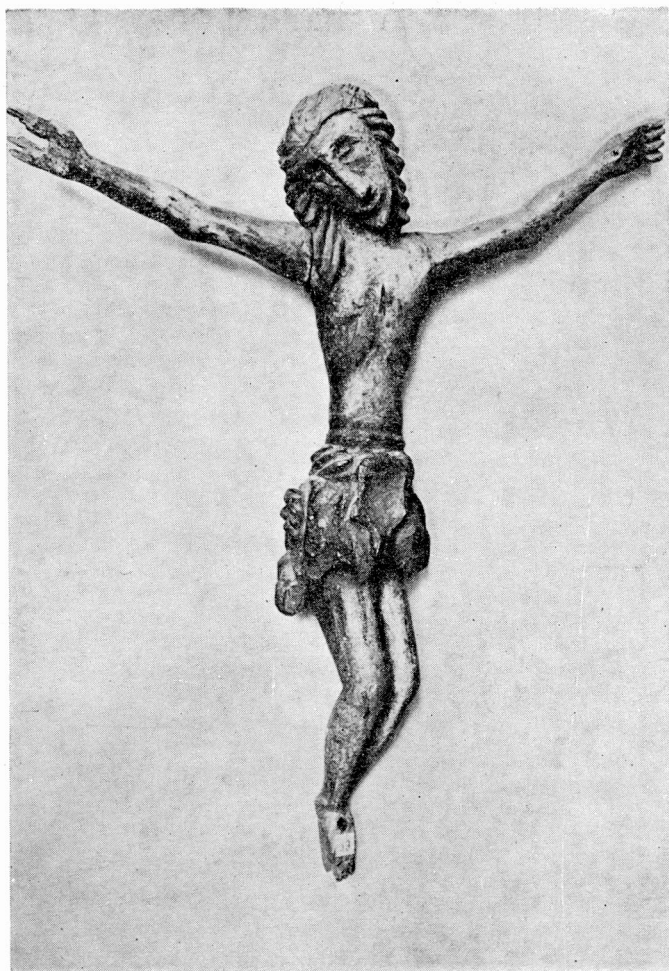




Grupa rzeźb, którą zdecydowałem się wyodrębnić w tym zespole nie stanowi czegoś zasadniczo innego od poprzedniej. Jest bowiem tylko odmianą miękkiej bryły, w której pewne znaczenie posiada linia falista, potęgująca wrażenie żywości, a ponadto podatności plastycznej masy rzeźby¹³⁾. Poza tym różni się ona od poprzedniej bardziej symetrycznym układem wedle osi pionowej.

W zupełnej niemal zgodzie z równowagą mas i elementów dekoracyjnych po prawej i lewej stronie pozostaje, na przykład, figura Salomei (ryc. 22), która też swoją sylwetką należy raczej do grupy symetrycznej, o liniach prostych. Charakter jednak całej rzeźbie nadaje rzucający się w oczy snop linii falistych sznura i fałdów habitu, występujący wyraźnie na neutralnym tle gładkiej powierzchni płaszczka. Linia falista jest w tej rzeźbie jedynie wariantem zespołu linii okrągłych brzegów bryły oraz jej ornamentów rytmicznych, w które przekształcono zagięcia tkaniny.

Falistość, już nie tylko linii, ale całej powierzchni, pozbawionej ostrych załamania, miękkiej i krągłej, widzimy w figurze św. Jadwigi (ryc. 23), w której również sylweta ujęta jest w zespół łuków, charakterem swym zbliżających się do linii falistej, wprowadzonej w tej rzeźbie w kla-



sycznej swojej formie jedynie u dołu, jako boki trójkąta, powstałego przez uniesienie do góry płaszczka. Nie pozbawiona znamion falistości jest również — wprowadzona jako kontrastujące urozmaicenie gładkich powierzchni — partia rytmicznych pionowych, lub do pionu zbliżonych fałdów płaszczka, umieszczona w lewej dolnej części rzeźby. Wrażenie falowania i tej powierzchni uzyskane zostało zarówno przez jakość żłobień jak i też dzięki falistej linii, użytej u dołu jako zakończenie płaszczka. Sztywne twarde laseczkowanie występuje jedynie w drobnej części, widocznej w rozchyleniu płaszczka. Twardo też i rygorystyczno-symetrycznie uformowana została głowa postaci, zharmonizowana w sylwecie i bryle z resztą rzeźby, o twarzy drobnej, nikłej i jak gdyby nieważnej dla całości. Nie ściąga więc ona na siebie uwagi patrzącego, a tym samym góruje efekt miękkości i falistości bryły. Miękkość ta jest jeszcze wyraźniejsza w figurze Chrystusa Ukrzyżowanego (ryc. 24) zwłaszcza w partii perisonium. Dominantę w niej jednak stanowi wyraz twarzy, otoczonej ornamentem rytmów włosów zakończonych z lewej strony linią falistą. O tym wyrazie będzie jeszcze mowa na innym miejscu, tu jednakże chciałbym zaznaczyć współdziałanie w wydobyciu ekspresji rów-



niez gładkiej bryły całego ciała, o linii wydłużonej i sylwecie falującej. Zanotowany już przez innych ceramiczny charakter tej rzeźby, jak też poprzednio omówionej, wykazuje dowodnie, że zgodność formy z właściwościami tworzywa, podkreślana tak często jako zasadnicza cecha stylu ludowego, nie jest jednak dla tego stylu tak bardzo istotna, oraz że artysta ludowy odstępował bez trudności od tej zasady, gdy nie odpowiada ona celowi artystycznemu, który zamierza osiągnąć. Formy ceramiczne są też właściwe figurze z wyobrażeniem Chrystusa w Ogrójcu (ryc. 26) a kształt i charakter podstawy, na której klęczy przedstawiona postać, pozwalają przypuszczać, że w tym wypadku inspiratorem rzeźbiarza była jakaś secesyjna figurka ceramiczna. Od niej też zapewne zapożyczyła sobie swoje kształty linia falista dolnej części szaty. Wkładem własnym ludowego rzeźbiarza jest natomiast jakość tej linii na odcinku od palców u stóp po czubek głowy. Łączy ona i wiąże w jedną wydłużoną i stożkową bryłę dwie części rzeźby: górną od pasa i dolną posiadające odmienny charakter. W części dolnej, bardzo dziwnej i niejedolitej, będącej głównie naśladowaniem, zwracają uwagę kształt i kierunek nóg, podkreślających pęd ku niezmiernie ekspresyjnej twarzy, oraz rozfalowa-



nie powierzchni bryły, które kwalifikują tę rzeźbę do tej właśnie grupy. W górnej części — poza twarzą — najistotniejszy jest łuk nieoczekiwanie ciężkiego, gładkiego i elipsowatego wałka rąk, modlitewnie złożonych. Urozmaica on ogromnie kompozycję figury i odnaturalizowuje ją, a zarazem masą swoją, oraz zdecydowaniem geometrycznego kształtu, działa ekspresyjnie, sekundując tym wyrazowi drobnej twarzy. Znaczenie jej dostrzega się dopiero na końcu rozpatrywania rzeźby, z powodu jej różnorodności i roli jaką w niej odgrywa kompozycja bryły.

Figura świętej przedstawiona na rycinie 25, w partii głowy jedynie posiada bryłę krągłą i gładką, a linię falistą tworzy tylko lewa strona i dół jej sylwety. Poza tym jest płaska i niespokojnie porzyta na całej powierzchni szat. Kompozycyjnie ciekawe jest wprowadzenie, jako punktu centralnego, koła, utworzonego z rąk i łuku tkaniny. W kole tym akcent środkowy tworzą duże, płaskie dłonie, zgodne tymi cechami z głową, której kulistość stanowi znowu odpowiednik do kształtu koła centralnego. Szeroka, słabo rozczłonkowana płaszczyzna nóg podbudowuje od dołu układ kołisty, charakterystyczny dla tej rzeźby i stanowiący odrębny schemat kompozycyjny figur ludowych.

ORNAMENT

27.



Przegląd rzeźb ludowych, dokonany z punktu widzenia jakości bryły wykazał, że nawet w tych skrajnych wypadkach, gdzie o istocie wyrazu artystycznego stanowi kompozycja mas rzeźby, zawsze niemal pewną rolę odgrywa i ornament. Jest on też tym czynnikiem w figuralnej rzeźbie ludowej, który ją łączy ze znacznie większą liczbowo rzeźbą zdobniczą, służącą do upiększania przedmiotów codziennego użytku.

Ornament w rzeźbie figuralnej służy często do różniczkowania płaszczyzn. Główne jego znaczenie polega jednak na wzbogaceniu walorów kompozycji bryły efektem rytmiki, powstałej przez różnego rodzaju równoległe nacięcia. Efekty te stanowią niekiedy zasadniczą wartość artystyczną rzeźby i wybijają się na plan pierwszy, w pewnych zaś przypadkach stanowią element współrzędny, lub uzupełniający inne środki wyrazu artystycznego. Warto tu zaznaczyć, że ornamentyka rzeźby ludowej posiada w olbrzymiej większości charakter również rzeźbiarski i różni się zasadniczo od ornamentyki malarstwa ludowego. Elementem głównym ornamentyki rzeźby jest bowiem linia powstała z nacięcia nożem, czy pociągnięcia dłutem, w malarstwie zaś będzie nim plama barwna, z której utworzony jest z reguły kwiat. Można co prawda i w rzeźbie spotkać ornamenty kwiatowe o charakterze malarskim jak na przykład kwiaty na szacie figury św. Józefa (ryc. 21). Należy to jednak do wyjątków i nie zmienia charakteru ogólnego właściwych i powszechnie występujących ornamentów rzeźbiarskich.

Najprostszy, a zarazem najpowszedniejszy, element zdobniczy w całej rzeźbie ludowej, tak figuralnej jak dekoracyjnej — jest zwykle nacięcie: karbik. Karbuje swój kij chłopak kilkuletni, pasąc bydło; używa karbów do zdobienia swych dzieł rzeźbiarz świątków. Karbikami przetwarzana bywa przez artystów ludowych każda wypukłość, czy monotony kant, względnie brzeg przedmiotu zdobionego — w linię rytmicznie łamaną. Ornament karbikowy, charakterystyczny dla stylu ludowego, nadaje rzeźbie figuralnej wybitne jego piętno. Widzimy je na przykład wyraźnie w figurze przedstawionej na rycinie 27. Za pomocą karbików zmienił w niej też rzeźbiarz kurpiowski (bo z Kurpiów figura pochodzi) charakter sylwety Matki Bożej. Tnąc linie włosów w karby w miejsce spokoju — wprowadził żywość. Przed przewagą wrażenia nacięć ruchliwych i grających światłocieniem ustąpił walor bryły, który zachowany został, do pewnego stopnia, jedynie w twarzy. Na pierwszy plan wysunęło się działanie niewielkich różnokierunkowych trójkątnych płaszczyzn, powstałych jako rezultat karbowania. Karbikami tymi pokryte zostały przede wszystkim włosy matki i dziecięcia.



Występują one jednakże i na rękawach. A wszystkie szerokie, zdecydowane i wyraźnie zachowujące charakter prostego cięcia. Nawet we włosach, gdzie rzeźbiarz użył kombinacji nacięć dwustronnych. A efekt ogólny: dominanta ornamentu nad prostą i sztywną bryłą, a nawet wyrazem twarzy, dużych i tajemniczych. W rzeźbie tej warto zwrócić uwagę na dekoracyjny, spokojny jednakże, efekt aureoli nad głową dzieciątka, utworzonej z płaszczyzny o kształcie półksiężyca i przeciętej dwoma łukami wgłębień, zgodnych z kształtem pokarbowanych włosów. Drugim urozmaiceniem środków ornamentyki rytmicznej tej rzeźby jest grzywka na czole Marii, utworzona z drobnych, prymitywnych, trójkątnych wypukłości, kontrastujących swoimi rozmiarami z karbami głównymi.

Podobny do ząbków grzywki w swoim prymitywnym charakterze ornamentu — już nawet nie rzeźbiarskiego, ale kozikiem rzezanego — jest motyw zdobniczy, którym pokryta została powierzchnia szat figury Matki Bożej, o formie charakterystycznej dla Podtatrz (ryc. 28). Składa się on z połączonych jak paciorki rąbików, oraz linii łamanej w zygzak. Proste, równe nacięcia użyte zostały jedynie jako zdobina kołnierzy na szyjach obydwu figur. Ornament tej rzeźby — cha-



rakterystyczny również dla stylu ludowego przez nierówność podstawowych elementów i pewien ich nieporządek, pozbawiający go oschłości — posiada swoją autonomię. Nie zostały tu bowiem przekształcone w ornament realia figury, jak szaty czy włosy — lecz wprowadzono do ożywienia płaszczyzny szat osobne festony dekoracyjne, które, jak łańcuchy, owinięły całą postać i, narzucając jej swoje efekty, wybiły się na plan pierwszy, a zarazem zbliżyły mocno tę rzeźbę do zdobnictwa ludowego. Wobec ich przewagi, mało widoczne są w tej figurze inne elementy dekoracyjne, jak na przykład równoległy i rytmiczny układ palców u rąk, czy też falista linia u podstawy.

Obydwie omówione rzeźby tej grupy, pokrewne sobie jakością elementów ornamentalnych, oraz zbliżeniem do zdobnictwa, stanowią odmianę dekoracyjną o charakterze «samorodnym» to znaczy nie mającą pierwowzorów w dziełach o stylach historycznych. Decydującym kryterium dla takiego określenia jest anaturalistyczny charakter ich ornamentów, wypływających z wyobraźni twórczej i związanych z najprostszą techniką obróbki drzewa.

Innego rodzaju ornamentykę, najpospolitszą w rzeźbie figuralnej, tworzy rytmiczny, równoległy układ fałdów szat oraz włosów. Ciekawa kompozycyjnie i ikonograficznie skomplikowana rzeźba z Waśniowa w powiecie opatowskim (ryc. 29) jest klasycznym przykładem takiego stylu dekoracyjnego. Ornamentem rytmicznym pokryta została niemal w całości postać klęcząca, umieszczona u góry, przedstawiająca prawdopodobnie Marię Magdaleny. Dla ożywienia jej powierzchni użył rzeźbiarz trojakiemu rodzajowi rytmów: równych, prostych i gęstych (palce u rąk i włosy); półkolistych, miękkich, o rysunku śrubowym, oraz trzeci ich rodzaj, który widzimy na rękawie. Tworzą je nacięcia obu brzegów rękawa, zachodzące jedno za drugie, mijające się i nieco ukośne. Charakterem swym zbliżają się do karbików i posiadają nawet ich niespokojną żywość. Wszystkie te zespoły rytmiczne spojone zostały w kompozycji, opartej na przeciwstawieniu sobie zarówno ich jakości, jak i kierunków linii przeważnie długich. Innego rodzaju ornamenty występują na postaciach Marii i Ukrzyżowanego. Jakością swą są one powiązane z Magdaleną jedynie przez rytmikę układu palców u rąk, pionowych i równych. Zupełnie swoistą jest natomiast gra kołeczków cierni, którymi najeżona została korona cierniowa Chrystusa. Łamana i symetryczna do osi pionowej figury wstęga, stanowiąca ozdobę sukni Marii — posiada już wyraźny charakter ornamentu dodatkowego, nie stanowiącego integralnej części realiów wyobrażonej sceny religijnej. W grupie «Pieta» znaczenie or-

namentu jest podrzędne. Bardziej istotna jest tutaj rytmiczna kompozycja linii i brył, oraz ekspresja wyrazu twarzy, wybijająca się przede wszystkim w dużej głowie Marii. Jednakże w całej rzeźbie dominuje nie ta grupa, ale postać Marii Magdaleny, której rzeźbiarz nadał dużo większe rozmiary niż hierarchicznie o wiele ważniejszemu Chrystusowi i Marii i na tej pierwszej postaci właśnie rozwinął grę bogatego ornamentu rytmicznego wybijającego się w całości na plan pierwszy. Obydwie partie sceny opłakiwania: dekoracyjna Magdaleny i ekspresyjnie bryłowa «Pieta» są od siebie tak różne, że wydają się być odmiennymi tworem dwóch różnych rzeźbiarzy. Przeczy temu jednak zarówno jednolita kompozycja bryły, której oś poziomą stanowią nogi Magdaleny i ciało Chrystusa, jak również utworzenie ramy, łączącej wszystkie postacie w jedną całość przez włosy Magdaleny, opadające poza tułów Marii, rozpuszczone i rytmicznie ozdobione. Dwoistość występująca w tej rzeźbie jest więc raczej jej urozmaiceniem i wzbogaceniem oraz wydaje się świadczyć o łącznym stosowaniu przez artystę ludowego wszystkich trzech rodzajów środków artystycznych: kompozycji na waler bryły, ornamentyki i ekspresji, o ile na to pozwalał danemu rzeźbiarzowi jego poziom i pełnia wyobraźni twórczej.

Powiązanie ornamentyki z jakością układu kompozycyjnego bryły występuje wyraźnie w figurze Chrystusa Frasobliwego z powiatu tarnobrzeskiego (ryc. 30). Jego egipski niemal charakter, nadany mu przez smukłość postaci i przewagę linii pionowych, podkreślony został i uwydatniony ornamentальnymi nacięciami głównie w partii perisonium. Wysunięcie pionów w ornamentyce uzyskane zostało przez nadanie cięciom, idącym w tym kierunku, dużej długości, podczas gdy ryty poziome lub ukośne są krótkie i rwane.

Odmienne traktowanie jednych i drugich posłużyło artyście również do uzyskania interesującego efektu dekoracyjnego o wyrazie delikatnej gry linii, który to efekt został wzbogacony w partii głowy plecionką ażurowej korony, pozbawionej w tym wypadku, swego charakteru rzeczowego i stanowiącej tylko pretekst do wprowadzenia większej różnorodności w zespół elementów dekoracyjnych tej rzeźby. Zespoleństwo jakości walerów dekoracyjnych z rodzajem konstrukcji kompozycji bryły a zarazem zachowanie równowagi i autonomii tych dwóch walerów jest tutaj tak mocne, że patrząc na rzeźbę, czuje się ich jedność, chociaż znaczenie partii ornamentalnych jest ważniejsze. Bez nich figura stałaby się oschła i bardziej naturalistyczna. One bowiem głównie tworzą tu rzeczywistość świata sztuki, pokrewną, w tym wypadku, z zamarłą od wielu stuleci sztuką egipską.



Jakość zespołu ornamentalnego rzeźby tarnobrzeskiej należy do wyjątków. Najbardziej typowe dla figur polskich są bowiem rytmiczne linie pionowych lub ukośnych, ułożone symetrycznie do osi pionowej. Spotykamy je często w układach bardzo pospolitych, prostych omal stereotypowych, gdzie są wytworem zwykłego odruchu zdobniczego. Niekiedy jednak tworzą interesujące zestawienia, w których wypowiada się zmysł zdobniczy wybitniejszych twórców. Ponieważ — jak już wspomniałem — włosy figur są, obok fałdów szat, głównym tworzywem dla rytmicznych układów, przeto bardzo często tył rzeźby, na którym włosy te są rozpostarte, przedstawia się pod względem jakości i bogactwa ornamentu bardziej interesująco niż strona przednia. Tak też jest w figurze Chrystusa z ryciny 31. Efekt rytmów pofalowanej płaszczyzny bujnych włosów, pociętej gęsto równoległymi pionowymi żłobieniami, podtrzymany tu został pofałdowaniem szaty poniżej pasa. Między jedną i drugą płaszczyzną dekoracyjnie urozmaiconą zostawił artysta powierzchnię gładką i naciął ją tylko u dołu niewieloma rzadkimi rysami. Powstały w ten sposób wianuszek utworzył jeszcze jeden, odmienny, motyw rytmiczny, wzbogacający poprzednie. Charakterystyczny dla ornamentyki tej figury jest pionowy, lub nieco od pionu odchyłony, kierunek wszystkich żłobień, zróżnicowanych tylko długością i gęstością. Nadają one rzeźbie wyraźne swoje piętno i stanowią jej główną wartość estetyczną. Ich zestrój bowiem jest tym czynnikiem, który przede wszystkim zatrzymuje i raduje nasze oko, wędrujące od jednych rytmów do drugich.

Pionowymi są również przeważnie żłobienia powierzchni figury Chrystusa Frasobliwego z Kurpiów (ryc. 32). Jednakże ornament, który tworzą, nie jest złożony z różnych jakości, ale jednolity, a przez to monotony i nieodbierający bryle jej przemożnego znaczenia. Jest on poza tym jej podporządkowany, chociaż dość wyraźny i pokrywający całą prawie rzeźbę. Cięty jest bowiem jakby od niechcenia w odstępach niezbyt regularnych, tworząc rytmikę niepełną i chwiejną. Ornamentykę tego typu można określić jako uzupełniającą. Obecność jej w tej rzeźbie decyduje jednak o przynależności figury do dzieł stylu ludowego, gdyż jest ona, obok dekoracyjnie pojętej płaszczyzny włosów, głównym osobistym wkładem jej twórcy w dzieło o charakterze rzemieślniczym i naśladowczym.

Układ ornamentalno-rytmiczny jest również jednym z najczęściej w sztuce ludowej używanych sposobów wyobrażenia szczegółów ciała ludzkiego i stanowi z reguły główną wartość artystyczną figur z wyobrażeniem Chrystusa Ukrzyżowanego. W ornament rytmiczny bywa przekształ-



31.



32.



cane przede wszystkim żebrowanie klatki piersiowej, podobnie jak to czynił artysta gotyku. Sztuka ludowa posiada jednak swój własny styl w tej ornamentyce, bardziej abstrakcyjny i o dużym wachlarzu odmian. Jedną z nich widzimy na ryc. 33. Przypomina ona w kompozycji motyw «słońca» tak rozpowszechniony w budownictwie ludowym: krągły łuk, od którego rozchodzą się regularnie promienie. Tylko że tu promienie — żebra kierunku swym nie są ułożone prostopadle do stycznej łuku, jak w prawdziwym «słonku», lecz ukośnie wznoszą się w górę. Ścisłe symetryczny ich układ podkreśla główną zasadę kompozycyjną całej rzeźby. Temu centralnemu zespołowi ornamentacyjnemu odpowiadają dwa inne: zarostu twarzy i fałdów przepaski biodrowej. Mocno, w swej jakości, zbliżona do żebrowania jest wachlarzowato żłobkowana broda, zamknięta paskiem równoległych, krótkich kresek wąsów. Rytmy przepaski biodrowej są już mniej regularne i odpowiadają bardziej charakterowi fałdów tkaniny. Za ornament w tej rzeźbie można też uważać kilka soczewkowato zestawionych łuczków, symbolizujących kolana. Wybitnie dekoracyjne znaczenie posiada tu również pionowy, lecz poziomo pokarbowany, lok z lewej strony twarzy Chrystusa; wąski i długi jak sama twarz. Ornamentyka tej rzeźby, w swoich regularnych i spokojnie zestawionych rytmach, stanowi przykład dekoratywnego klasycyzmu ludowego, jeżeli pod tym mianem będziemy rozumieli — nie naśladownictwo, lecz pokrewieństwo zasadniczej podstawy kształtowania artystycznego.

Klasycyzm stylu ornamentalnego tej figury wystąpi wyraźniej, jeżeli porównamy ją z kadłubową resztką rzeźby drugiego Chrystusa Ukrzyżowanego z Muzeum Ziemi Rzeszowskiej (ryc. 34).

Nie ma już w niej tego stosunku równowagi między częściami zdobionymi i gładkimi, oraz między pionami i poziomami. Rytmu żłobień zdobniczych mają układ wielokierunkowy i odmienny w partiach głowy, piersi i perisonium. Cechuje je pewna lekkość, harmonizująca z wąską i długą sylwetą postaci Chrystusa.

Że również i sama sylweta może być ukształtowana dekoracyjnie, wykazują rzeźby ludowe na rycinach 35 i 36. W pierwszej z nich mamy do czynienia ze zdobnictwem w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż ornamenty nie są tu zespolone z postacią, ale tworzą ramę dla tła, na którym występuje prawie że płaskorzeźba Chrystusa, dekorowana spokojnym rytmem żłobień. Spokojem układu odpowiada mu jakość ornamentu o motywach roślinnych, umieszczonego nad głową postaci. Przestylizowana na sposób ludowy muszla barokowa, której rzeźbiarz użył do ozdobienia boków tła, rozrywa już atmosferę tego samego po-



37.



39.



38.



40.



rzędu dekoracyjnego i łącząc się tylko łukiem swego kształtu z dekoracją roślinną, wnosi do całości wiele lekkości i ożywienia, które widoczne jest właśnie w sylwecie. Bezpośrednie już ornamentalne pocięcie sylwety występuje w rzeźbie, przedstawionej na rycinie 36, gdzie włosy, pozbawione miąższości i ciężaru, pocięte zostały wrębami, przypominającymi schemat choinki. Dla poznania jak taka dekoracja zmienia charakter rzeźby, wystarczy zestawić ją z podobną postacią umieszczoną u góry, której włosy, trzymając się rysunku twarzy, naśladują jej sylwetę.

Jeszcze inną rolę ornamentu w rzeźbie wykazują ryciny 37 i 38. Rytmika równoległych żłobień została użyta w przedstawionych na nich rzeźbach dla uwypuklenia efektu gładkości równych powierzchni, które w figurze kobiecej zamykają partię żłobioną, zaś w postaci św. Onufrego wciśkają się w ramy ukośne, utworzone przez długie włosy, trzymające się wiernie w tył pochylonej linii ciała. Ten charakter ornamentu rytmicznego jest niewątpliwie tylko wypadkiem szczególnym ogólnego prawa, że artysta ludowy posługuje się najczęściej żłobieniami dla urozmaicenia układu powierzchni rzeźby. Niemniej jednak zasługują one na wyróżnienie ze względu na równowagę i równowartość występujących tu dwu elementów kompozycyjnych: okrągławej miękkiej płaszczyzny i spokojnych długich linii rytmicznych i żłobień.

Do wyjątków w rzeźbie ludowej należy pokrycie całej powierzchni figury jednorodnym ornamentem, jak to widzimy na rycinie 39. Szaty postaci klęczącej składają się z dwu części: gładkiego nakrycia — którego fałdy na łokciach sugerują niekiedy podobną w kształcie część zbroi — oraz długiej, równej sukni, być może żupanu, rozciętego na całej długości przodu i całej pokrytej ornamentem łuskowym. Technika tej rzeźby, oraz pewne podobieństwa stroju do ubioru szlachty — wskazują, że mamy tu do czynienia raczej z rzeźbą cechową niż ludową, a w każdym razie z dawniejszą, co najmniej z XVIII wieku. Rodzaj ornamentu natomiast rytmicznego, łuskowego, nie odpowiadającego żadnym realiom (trudno przecie przy kształcie żupanu, przyjąć, że przedstawia on pancerz) świadczy o przewadze wartości zdobniczych tej rzeźby, tak charakterystycznych dla sztuki ludowej.

Przeciwieństwem dla dużych partii zdobionych są, występujące również w rzeźbie ludowej, ornamenty jednostkowe, indywidualne. W przykładzie pokazanym na rycinie 40 wyraźną formę zdobniczą przyjęło ucho, którego elipsowaty twarde kształt odpowiada podobnym formom pojedynczych członów dekoracyjnych, symbolizujących koronę cierniową. W rzeźbie tej ornament posiada swoją masę, która wraz z lapidarną formą czyni z niego nie uzupełnienie, ale główny efekt skąpej w szczegóły głowy.

41.



Wyraz psychiczny rzeźby ludowej stanowi najbardziej powszechnie uznaną jej wartość. Przemawia bowiem bezpośrednio i odczucie go nie wymaga analizy, poprzedzającej zawsze poznanie walorów formalnych. Jest poza tym inna jeszcze przyczyna jego popularności. Stanowi ją wielorakość jakości wyrazu, tak odmienna od powtarzających się schematów właściwych poszczególnym stylom historycznym. Wiemy na przykład z góry jaką twarz może mieć rzeźba klasyczna, gotycka, czy barokowa. Nigdy natomiast nie możemy się spodziewać co nam przyniesie rzeźba ludowa, do której się zbliżamy i jeszcze jej nie widzimy. W różnorodności wyrazu rzeźby ludowej odzwierciedlił się może najmocniej fakt, iż twórcy jej działali zazwyczaj w pojedynkę i nie tworzyli szkół narzucających pewien ustalony schemat, oraz mało wpływali na siebie wzajemnie. Nie bez znaczenia dla tej różnorodności jest również nieumiejętność techniczna i nie zdawanie sobie sprawy ze środków, jakimi można uzyskać pewne z góry zamierzone efekty — co razem nie tylko utrudnia, ale wręcz uniemożliwia naśladownictwo. I jeszcze jedno: naśladownictwo jest podstawą stylu naturalistycznego i na jego umiejętności polega duża część wykształcenia artysty dzisiejszego. Sztuka ludowa jest zaś stylem anaturalistycznym, a jej twórcy nie byli nigdy technicznie szkoleni, skutkiem czego naśladować nie mogą. Dlatego więc: w jednym wypadku idąc po linii swych koncepcji artystycznych, w drugim nie umiając osiągnąć zamierzonych kształtów widzianych w innych rzeźbach — tworzą wyłącznie dzieła własne, popadając często nawet w pewien typ manierystyczny, charakterystyczny dla każdego z nich. Ten schemat indywidualny każdego rzeźbiarza ludowego, będący bardzo często nawet skostniałą manierą, występuje jednak mniej ostro w wyrazie psychicznym jego figur, niż w kompozycji bryły i ornamentyce, gdzie pewne ustalone efekty uzyskuje twórca przez większą świadomość zarówno zamierzenia jak i środków, które do niego wiodą. Efekty ekspresyjne natomiast rodzą się, mam wrażenie, raczej same, jako wynik tych czy owych cięć, które rzeźbiarz ludowy koordynuje improwizując ciągle w kontakcie z tworzącą się, niejako poza nim, rzeczywistością. To co powstaje z niej, musi uzyskać jego aprobatę artystyczną i zadowolić własne poczucie piękna, bo inaczej ciąłby dalej i zmieniał nie odpowiadające mu i przypadkowe stadia pośrednie. Na tej aprobacie więc w dużo większym stopniu — zdaje się — polega właściwe autorstwo wyrazu psychicznego rzeźb ludowych, niż na realizacji wyraźnej wizji. Do postawienia tego rodzaju hipotezy, której prawdziwość można by udowodnić jedynie praktycznie nieosiągalną psychoanalizą,

pchnęło mnie przede wszystkim zaobserwowanie znacznie mniejszego manieryzmu w twarzach rzeźb ludowych, niż innych jej częściach. A nawet większą ich «chwiejność», która nie mogłaby występować przy wyraźnej wizji i świadomym marszu do określonego celu.

«Chwiejność» tę widzę również w sposobie cięcia linii twarzy figury Chrystusa Ukrzyżowanego, omówionej już w grupie bryły o linii falistej (ryc. 41). Wyraz jej należy do najciekawszych i najmocniejszych na wystawie. O jej charakterze decyduje ostrość nieregularnej twarzy, widoczna zarówno w zarysie ogólnym, jak też w szczegółach jak: broda, usta i nos, który przecina trójkąt twarzy, tworząc wydatny jej akcent. Zamazane w rysunku jamy oczu i pewne skrzywienie ust oraz pochylenie głowy — dają, wraz z wymową linii ostrych kształtów, wyraz smutku, połączony z jakimś wewnętrznym, przez sen, uśmiechem czy grymasem rezygnacji. Smutek i rezygnacja to dwa elementy składowe, występujące najczęściej w figurach rzeźby ludowej. Sztuka ludowa prawie że nie posiada w swoim repertuarze odpowiedników uczuć gwałtownych, albo też realistycznego cierpienia przed wyrażeniem których nie cofał się nawet idealizujący w zasadzie gotyk, czy też kładący wiele na wyraz psychiczny barok. Byłby to dowód jeszcze jednego klasycystycznego rysu stylu ludowego: umiarkowania w dozowaniu uczuć.

Stan jakiegoś wewnętrznego zapamiętania się w cierpieniu, przetrawianym jednak nie na jawie, ale w stanie pewnego snu, czy wręcz innej metafizycznej rzeczywistości — widzimy na dwu do siebie ogromnie podobnych, stypizowanych twarzach «Pieta» (ryc. 42). Jest w nich też smutek i rezygnacja, stanowiące jakości cierpienia, wyrażenie którego było niewątpliwie głównym celem artysty. Świadczy o tym stosunek obydwu twarzy do reszty figury. Są one wyraźne w swej masie, mocniej zarysowanej niż pozostałe części rzeźby, a przy tym stosunkowo duże, zwłaszcza twarz Marii, dominująca w całej kompozycji, której walory formalne kwalifikują to dzieło do grupy najcelniejszych zabytków sztuki ludowej. Twarze te, o pokroju łagodnego, pełnego i wydłużonego owalu, działają swoją płaszczyzną, spokojnymi łukami ledwie zaznaczonych oczu i podobną kreską ust. Wszystko w nich spokojne jak one same, a ważne przez swą wielkość w całości. Zaznaczyć tu należy jeszcze ogromną powagę, która jest bodaj większa niż smutek, sugerowany nam, znaną nam skądinąd, treścią ikonograficzną tej sceny religijnej. Wyraz powagi jest też charakterystyczny dla ogromnej większości dzieł sztuki ludowej, a zwłaszcza dla wyobrażeń Chrystusa Frasobliwego, o których będzie mowa za chwilę.



42.

43.



44.



45.



46.





Zanim jednak do nich przejdę, zatrzymam się jeszcze nieco przy postaci kobiecej, pochodzącej zapewne z zespołu figur towarzyszących krzyżowi (ryc. 43). Charakterystyczny dla niej jest płacz, niezmiernie rzadko ilustrowany w sztuce ludowej. I dlatego może, jako wyraz uczuć w sztuce ludowej nie odtwarzanych, nie jest głęboki, ale dziwny. Znowu jakby śmiech lub grymas, podobny nieco jak w figurze z ryciny 41 i tworzący namiastkę cierpienia wyrażanego bezpośrednio.

Cierpienie nie należy też do wyrazu najpospolitszych i wszędzie spotykanych w Polsce figur Chrystusa Frasobliwego. Wynika to zresztą już z samego ich charakteru. Nie przedstawiają one przecież Chrystusa cierpiącego lecz zatroskanego. Ale i ta troska jakoś nie wychodzi, tylko raczej zaduma, jak wykazuje większość rzeźb wystawy, która jednak nie reprezentowała całego wachlarza odmian tej figury. Jakość wyrazu psychicznego postaci Chrystusa Frasobliwego była nawet już przedmiotem osobnej książki Iwanickiego, ale daleka jest jeszcze od wyczerpania.

Do najspokojniejszych, pod względem wyrazu, rzeźb zaliczyć można Chrystusa Frasobliwego z Podhala (ryc. 44). Przedstawia on dość wyjątkową formę, z charakterem której zgodna jest również duża rzucająca się w oczy twarz Frasobliwego, o wyrazie raczej już smutku niż frasobliwości, a w każdym razie spokoju.



Ze spokojem graniczy zaduma, której dwie odmiany widzimy w figurkach na rycinach 45 i 46. Ciekawsza z nich pod względem kompozycji bryły, pochodząca z Muzeum w Rabce (ryc. 45), wpatrzona jest gdzieś w przestrzeń i smutnie, po marzycielsku zadumana. Druga zaś o głowie dużej i koncentrującej na sobie całą uwagę widza, posiada oczy ostro wycięte i umieszczone — podobnie jak usta — na wzgórkach, wysuniętych ku przodowi. Oczy te, jakby niewidome, patrzą, mówiąc przenośnią, w głąb siebie, co też nadaje figurze charakter takiej właśnie zadumy.

Prawdziwie zatroskane są postacie figur z rycin 47 i 117. Obydwie inaczej, co ilustruje rozpiętość sztuki ludowej. Charakterystykę Chrystusa Frasobliwego z ryciny 117, podaje na innym miejscu artysta malarz Pochwalski, który też w swym artykule «Artysta i świątki» wgłębia się w zagadnienie ekspresji rzeźby ludowej. Rzeźba z ryciny 47, o kształtach i proporcjach dość naturalistycznych, w wyrazie swym jest uosobieniem zafrasowania. Twarz przywarta do dłoni, zdaje się mówić: co tu robić. I jest to kłopot tak głęboki, troska tak absorbująca, że nie ma miejsca na cokolwiek innego. Do uzyskania takiej jednolitości wyrazu przyczynia się i zwarta budowa bryły



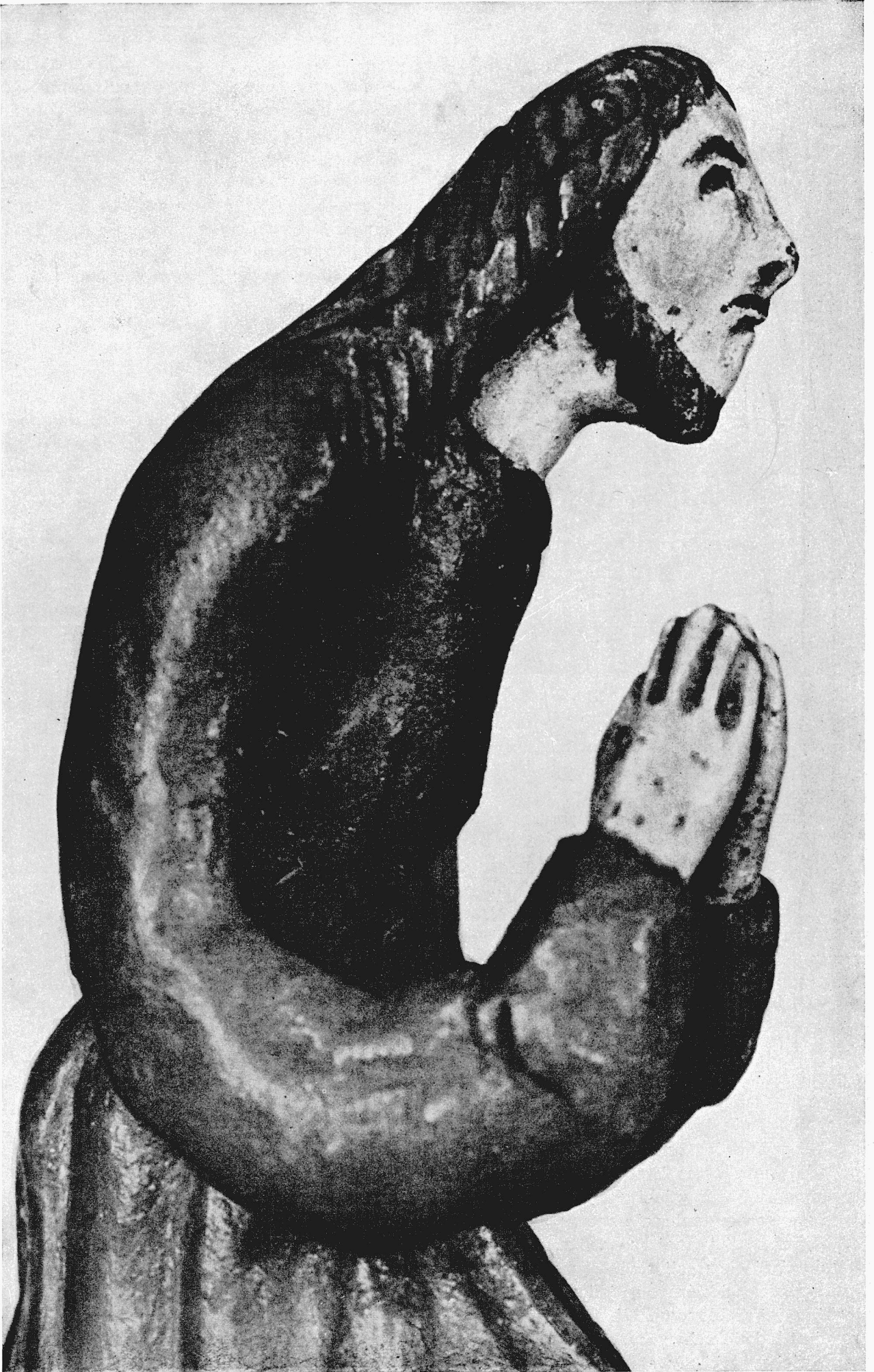


torsu, z którego wyłania się głowa, będąca kompozycyjnie tylko jego przedłużeniem. Jeżeli wyraz tej rzeźby można by określić pocziwym zakłopotaniem, takim prostym, ludzkim, którego wynikiem jest jakaś praktyczna rada lub czyn — to Chrystus Frasobliwy, wyobrażony na rycinie 48, troszczy się już filozoficznie. Wyraz jego twarzy to rozpamiętywanie, tym razem już bolesne. Jest w nim i myśl i troska i ból. Nie ma tylko kłopotu, który musi się skończyć działaniem. Taki Chrystus frasuje się wiecznie.

Największe napięcie uczuciowe a tym samym i ekspresję wyrazu posiada jednak rzeźba Chrystusa Frasobliwego, reprodukowana na ryc. 49. Wyłamuje się ona również spod zasady umiarkowania, którą postawiłem na wstępie tego rozdziału — jako najczęściej panującą w rzeźbie ludowej. W twarzy tej figury jest silna rozpacz. Widać w niej nawet dzikość, co potęgują zarówno trochę chaotyczne linie włosów, jak też niesamowite wrażenie czyniąca, schematyczna, korona cierniowa z blachy, szeroka i optycznie ciężka. Dla wyrazu ogólnego nie bez znaczenia jest również cieniuchne jak patyczek lewe przedramię, zakończone maleńką dłonią, przytuloną do włosów. Trudno sobie wytłumaczyć, co mogło spowodować taki jego kształt, który nie ma odpowiednika w innych kończynach. Jest to jedna z owych niespodzianek, w które obfituje rzeźba ludowa. Tym razem wyskok ten łączy się swym charakterem z jakością wyrazu twarzy Chrystusa — z nazwy Frasobliwego — a z wyglądu Rozpaczającego.

Zamykając przykładem tym, jako najskrajniejszym, przegląd jakości ekspresji figur Chrystusa Frasobliwego na wystawie krakowskiej, muszę zaznaczyć, że rzeźba ludowa polska posiada pewien typ ikonograficzny, w którym z reguły wyraz twarzy postaci jest dziki i niemal nieludzki. Jest to Chrystus upadający pod krzyżem, którego figury pospolite są w okręgu krakowskim, bardzo gęste w okolicach Żywca, do nielicznych wyjątków należą w innych okolicach Polski. Jedną z takich twarzy — zwierzęcych wprost w swoim niemym wyrazie bólu — widzimy w rzeźbie, przedstawionej na ryc. 116. Zaznaczam tu jednakże, że nie stanowi ona wcale — tak jak ostatni Frasobliwy — skrajności w swym rodzaju, gdyż znam figury dużo bardziej niesamowite w wyrazie. Warto tu dodać, że zarówno ten typ rzeźby, jak rodzaj ekspresji jej twarzy, stanowią wytwór polskiej sztuki ludowej, który nieznan jest zarówno u narodów sąsiednich, jak też w dalszych krajach Europy. Nie wszystkie jednak twarze tych figur są analogiczne w jakości swego wyrazu, choć niewątpliwie spójność między nimi już daleko większa niż w innych typach ikonograficznych. Przykład dużo spokojniej-







szego jej przedstawienia daje rzeźba z ryciny 50. Wyraz psychiczny równowazy się w niej z efektami dekoracyjnymi korony i włosów, oraz elipsowatego ucha. Widzimy tu w oczach powtórzenie zamyślenia i powagi, tak często występujących w figurach Chrystusa Frasobliwego. Odcień zaś wrażenia właściwego tylko tym figurom uzyskany został przez wysunięcie ku przodowi dolnej części twarzy, a szczególnie brody, przez co oblicze zostało jakby załamane i odcłowiczone.

Odmienny rodzaj cierpienia, coś w rodzaju «uśmiechu przez łzy», charakteryzuje rzeźbę ludową, wchodzącą najczęściej w skład sceny «Opłakiwania» pod krzyżem. Jedną z nich, wymienioną już w grupie o linii falistej — przedstawia rycina 51, w ujęciu odmiennym niż poprzednio. Na jej wyraz wpłynęła budowa bryły głowy, poszerzonej w partii policzków, oraz rodzaj łuków brwi, odpowiadających swym kształtem linii rąbka chusty. Jest w tej twarzy jakby wyrzut czy zadziwienie, a nawet zapytanie, ale znowu o jakości nie-ludzkiej, metafizycznej, co wraz z powagą — zbliża rodzaj ekspresji rzeźb stylu ludowego do bizantynizmu, od którego są jednak bardziej wyraziste i mniej szablonowe. Uśmiech opisywanej figury jest ledwie uchwytny, a może nawet pozorny, właściwy takiemu stanowi skurczu twarzy,

z którego jeszcze nie wiadomo co powstanie: śmiech czy płacz.

Zdecydowanie uśmiechnięta przez łzy jest postać kobieca, reprodukowana na rycinie 107. Rzeźbą tą, bardzo ciekawą — poza wyrazem twarzy — w budowie, zainteresował się Zbigniew Pronaszko, który omawia ją w swoim wywiadzie.

Co może uzyskać rzeźbiarz ludowy w dziedzinie ekspresji swych tworów właśnie przez ową niefrasobliwą dowolność postępowania przy kształtowaniu twarzy ludzkiej — wykazuje znana nam już figura Chrystusa w Ogrójcu (ryc. 52). Jej bezgraniczne wprost zamodlenie się i oderwanie od «padołu łez», wydobyte zostało nie tylko ekspresją maleńkich łuków oczu i wcięcia ascetycznych, bezwargowych ust, ale też uformowaniem całej twarzy w kształt rombu, którego dwa boki stwarzają proste linie nosa i odpowiednio zmienionej brody, pozostałe zaś utworzyły włosy, odcinające oblicze od reszty figury. Powstały w ten sposób ostry profil akcentuje kierunek wskazany przez podniesienie oczu i nadaje ascetyczny charakter całej twarzy. Stanowi ona w tej rzeźbie tylko jedną część środków wyrazu. Drugim, nie ustępującym jej co do ważności są ręce. Ich śmiały łuk, wiążący twarz z równie ku górze skierowanymi dłońmi, służy równocześnie dla podkreślenia zupełnego oderwania osoby modlącej się od ziemi. Jednolitość obydwóch tych elementów ekspresji, uzyskana została zgodnością charakteru traktowania bryły, gładkiej, krągłej, słabo i schematycznie tylko rozczłonkowanej. Opis wyrazu psychicznego tej figury uzupełnić jeszcze należy pewną kornością i uległością, a zarazem ufnością, wydobytą głównie nieznacznym nachyleniem i wygięciem w łuk tułowia, od którego odgina się ku górze głowa. Formy tej rzeźby jak i jej wyraz nie dadzą się wciągnąć w żadne porównania ze stylami historycznymi. Są one same dla siebie jakością właściwą tylko sztuce ludowej, ze względu zarówno na charakter bryły, jak też bezpośrednio związanej z nią uczucia. Zamykam więc nią, jako silnym słupem granicznym, przegląd różnorodnych jakości wyrazu psychicznego rzeźb, reprezentowanych na wystawie. Jako uzupełnienie i równocześnie pokazanie pewnej odmiany tej samej jakości, niech służy rzeźba z wyobrażeniem św. Antoniego, stanowiąca jeden z celniejszych eksponatów działu sztuki ludowej Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie (ryc. 53). I tu mamy modlitewną ufność w drobnej figurce dzieciątka, wyrażoną nie tylko szerokimi i ku górze zwróconymi oczami, ale również całym ciałem. Postać świętego zaś, skupiona w sobie, w twarzy swej przedstawia jeden z tych dziwnych, nieokreślonych bliżej stanów psychicznych, które stanowią własny świat rzeczywistości artystycznej sztuki ludowej.

GRUPA CHWIEJNA





Powstała ona na innej zasadzie niż poprzednie. Tamte formowałem, opierając się na pozytywach stanowiących istotne wartości artystyczne, uznane w każdym dziele sztuki. Ta zaś jako kryterium przynależności do niej rzeźb przyjmuję cechę o dużym odcieniu negatywnym: brak stopienia, niepewność jakości stylu, jakby niedociągnięcie — jednym słowem chwiejność. Muszę tu jednak dodać, że w tych wszystkich, ujemnie zazwyczaj, ocenionych właściwościach — widzę również pewne jakości, które nie musi się koniecznie rozpatrywać wartościująco, a tylko poznawczo. W chwiejności czy niepewności mieści się bowiem jedna z najpospolitszych cech dzieł sztuki ludowej (a może nawet stylu ludowego). Jest ona dla nich nawet bardzo charakterystyczna. W tych pewnych jakby niedociągnięciach ujawnia się zazwyczaj jakaś beztroska i swoboda artysty ludowego, którego nie więzi nic, poza własnym poczuciem formy, nie zawsze jednolitym od początku aż do skończenia dzieła. Mieszczą się tam też różne nieprzetrawione dostatecznie wpływy, oraz nieważne, niedoceniane czy też «puszczane» partie. Rzeźby ludowe z grupy «chwiejnej» działają na nas jednak interesująco ale zachowujemy się wobec nich z pewną rezerwą. Ich «chwiejność» pociąga nas, jako coś nieznanego ale równocześnie powstrzymuje od uznania tego za wartość pozytywną.

Przyjrzyjmy się na przykład rzeźbie z Jeleniej Góry, wyobrażającej «Pietà» (ryc. 54). Ile tam różnorodności. Świetnie, swobodnie, z rozmachem i naturalistycznie potraktowane ciało Chrystusa odcina się zdecydowanie od rytmicznie żłobionych dekoracyjnych partii szat Marii, której ręce schematyczne i nieudolne w linii, stanowią nie tylko kontrast do sposobu przedstawienia Chrystusa, ale również zupełnie inny świat form. Jakże inaczej od tamtych dwóch części wyrzeźbiony został dół figury: surowymi szerokimi żłobieniami dłuta. Albo porównajmy wyraz obu twarzy. U Marii lalkowaty, banalny, u Chrystusa zaś pełen beznamiętności, w którym zdaje się, raczej niż w śmierci, pogrążone całe ciało. Popatrzmy również na linie sylwety figury. Jest ona tak chwiejna i różna, nie ulegająca żadnej zasadzie jak cała rzeźba, będąca lepszym wykładnikiem tego, co rozumiem pod terminem, użytym do określenia tej grupy, niż figury, o których będzie dalej mowa.

Trudno na przykład odmówić jednolitości figurze jakiejś świętej, reprodukowanej na ryc. 55. Zwarta masa prawie nie rozczłonkowanej bryły mówi sama za siebie. Jednakże jej kształt, wydęty nieoczekiwanie w partii brzucha, dalej żłobkowania niepewne, jakby przypadkowe i niezdecydowane co do swej postaci nie pozwalają nam bez reszty zrozumieć artystycznie formy rzeźby,

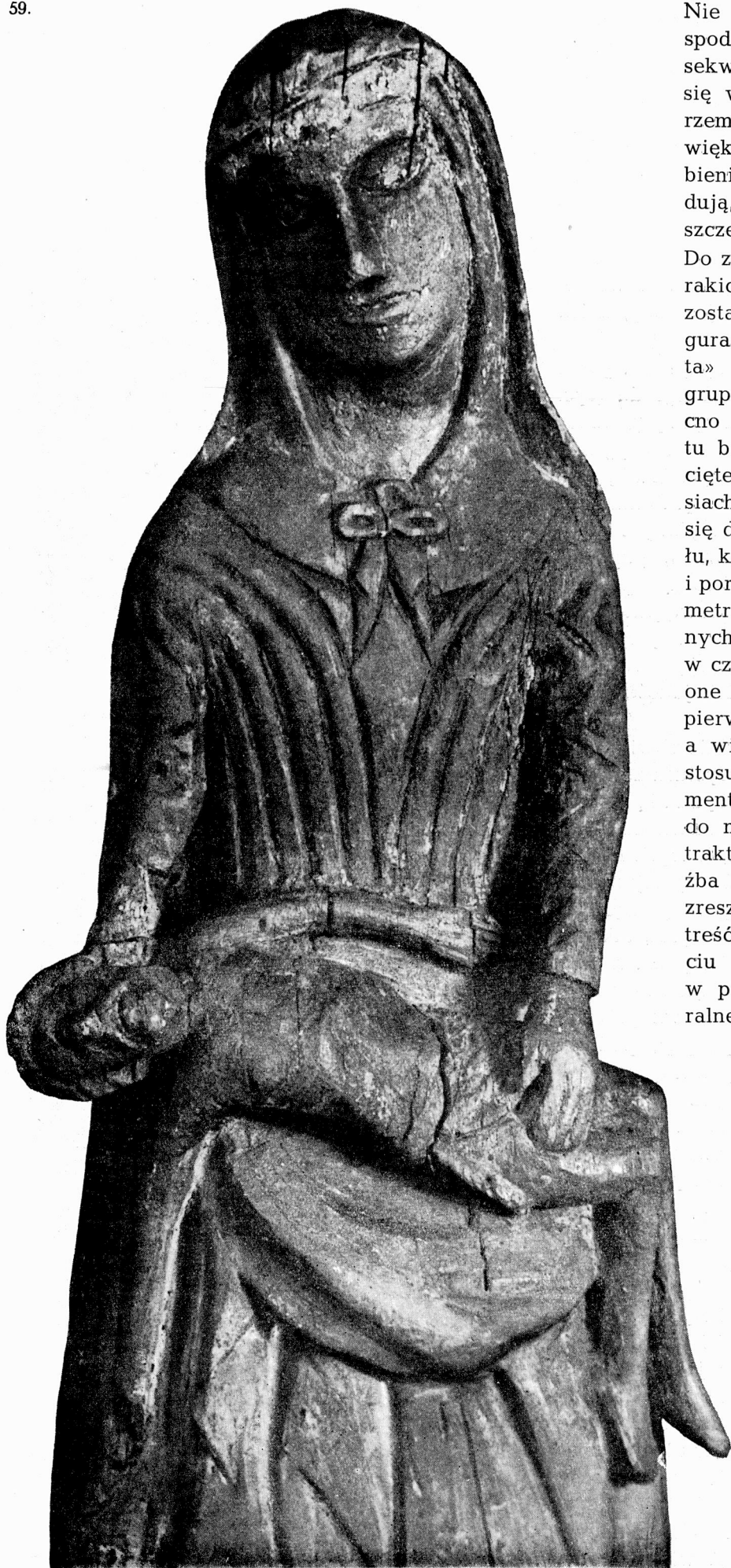
która jednakże zatrzymuje naszą uwagę, a nawet — niektórych — fascynuje. Dla siły wrażenia jakie budzi ta figura, nie bez znaczenia pozostaje gwiazda, czy aureola, wycięta z blachy i utwierdzona na głowie w kształcie płaskiego daszku. Działa ona nie tylko kształtem ostrych linii swych rogów i płaskością oraz cienkością właściwych materiałowi, ale również zdecydowaniem poziomego kierunku, przeciwstawionego nagle wszystkim innym liniom rzeźby, o charakterze wyłącznie niemal pionowym. Mam wrażenie, że łagodzi ona chwiejność tej rzeźby, która bez niej byłaby dużo silniejsza.

Innego rodzaju chwiejność występuje w figurze Matki Boskiej z dzieciątkiem ze Żmigrodu (ryc. 56). Wartości kompozycyjne zwartej bryły, wzbogacone rytmicznym ornamentem oraz oryginalnym wyrazem psychicznym, ograniczają się w swojej jednolitości i zdecydowanym charakterze do głowy i piersi Marii. Reszta jest już chaotyczna, niepewna, nieuporządkowana, przypadkowa i nieokreślona, a swoją jakością reprezentuje styl ogromnej ilości rzeźb niewątpliwie ludowych, jednakże o małej wartości artystycznej, które nas zastanawiają właśnie swoją «chwiejnością», będącą istotą i podstawą ich jakości kompozycyjnej.

Pewną dodatnią odmianę tej właśnie chwiejności widzimy natomiast w figurze Chrystusa ze związanymi rękami (ryc. 58). Składa się na nią asymetria nie tylko sylwety i fałdów sukni czy płaszcza, lecz przede wszystkim rąk, których kształt ponadto jest przypadkowy, niezdarny czy nieporządkowy. Ale ta niezdarność, czy nieporządkowość wydobywa równocześnie pewien liryzm, tak dobrze odpowiadający charakterowi wyrazu twarzy Chrystusa. Tworzy ona swym napięciem emocjonalnym, oraz dużą płaszczyzną akcent główny, jak gdyby zwornik całej kompozycji, podkreślony odpowiadającą jej, drugą płaszczyzną piersi. Posiadają tu również swoje pozytywne znaczenie «chwiejne» i skośne linie fałdów szaty u dołu, rzucone jednak pewnie i swobodnie. One to może mocniej niż inne elementy tej figury wydobywają z niej nieszablonowy i dowolny charakter rzeczywistości artystycznej, tworzony najczęściej przez sztukę ludową.

«Chwiejność» figury nieokreślonego świętego (ryc. 57) z poziomo ustawionymi rękami polega głównie na poszukiwaniu własnej formy i błakaniu się między naśladownictwem jakiejś rzeźby kościelnej, a własną koncepcją, której jej twórca jeszcze sobie nie skryształizował. Ciągnęła go bowiem z jednej strony prostota układu bryły, uwiadczniająca się w zwartości i pionowości masy głównej, przeciętej poziomami «dostawionych» rąk — z drugiej zaś gra i światłocienia fałdów szat, wedle której uformował też włosy brody.





Nie mogąc się również wyzwolić spod uroku pierwowzoru dał w konsekwencji dzieło chwiejne, różniące się w charakterze swym od sztuki rzemieślniczej — cechowej, tylko większą sztywnością układu i pogrubieniem szczegółów. One to decydują, że rzeźba ta znalazła się jeszcze wśród dzieł sztuki ludowej.

Do zamknięcia rozpatrywania wielorakich odmian rzeźby ludowej pozostała mi jeszcze jedna tylko figura. Jest nią ciekawa bardzo «Pietà» (ryc. 59), której przydział do grupy chwiejnej, nie jest zbyt mocno umotywowany. Chwiejnymi są tu bowiem jedynie niezbyt pewnie cięte linie żłobkowań szaty na piersiach Marii, oraz też rozchodzące się dość dowolnie fałdy sukni u dołu, które nie liczą się z charakterem i porządkiem rygorystycznych i geometrycznych rytmów ornamentalnych, panujących niepodzielnie w części górnej. W rzeźbie całej nie one jednak wybijają się na plan pierwszy. Najbardziej oryginalny, a więc rzucający się w oczy, jest stosunek dużej i różnorodnie ornamentowanej postaci Matki Boskiej, do małego, drobnego i gładko potraktowanego ciała Chrystusa. Rzeźba ta ilustruje dostatecznie znaną zresztą — podrzędną rolę, jaką gra treść religijna, zwłaszcza w ujęciu oficjalnym, katechizmowym — w powstaniu rzeźby ludowej figuralnej, niemal bez wyjątku o temacie kościelnym.

Treść ta stanowi tylko kanwę, na której artysta ludowy wypowiada swoje tęsknoty za pięknem, oraz odzwierciadla wewnętrzne przeżycia emocjonalne. Jednemu z nich, uczuciu głębokiego smutku — poświęcił więc omawianą rzeźbę. Stąd odwrócona hierarchia ważności postaci — której nie ma na przykład w na wskroś religijnej sztuce gotyckiej: Chrystus maleńki, nieważny omal, jest tu prawie atrybutem, a na pierwszym i jedynie ważnym planie pozostaje Maria, o dużej twarzy, przesyconej przez rzeźbiarza wyrazem smutku.

M A L A R S T W O

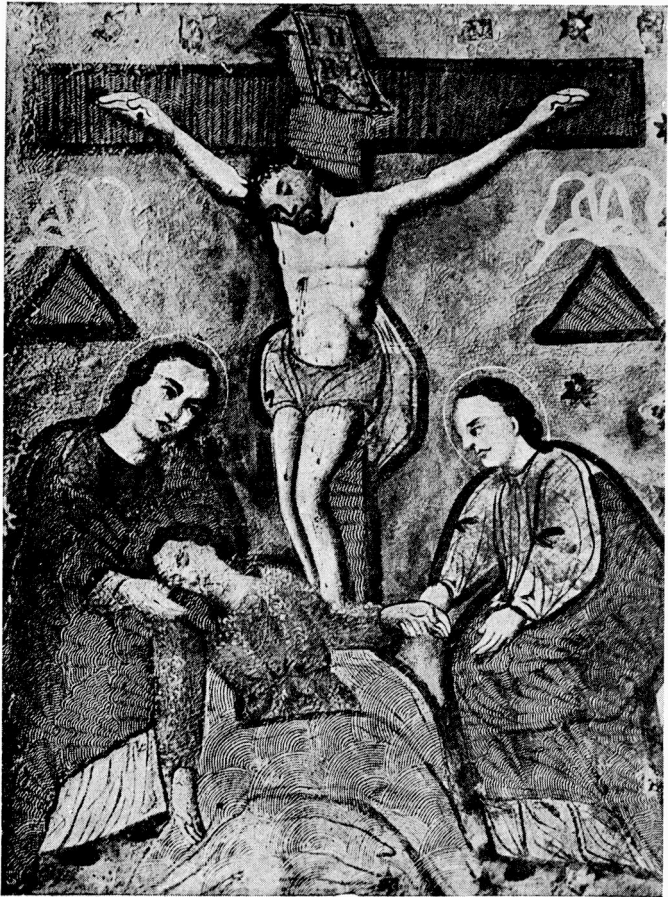


60.

61.



62.



W sztuce ludowej malarstwo «sztalugowe» — jakbyśmy powiedzieli, używając terminu miejskiego — a właściwie obraznictwo, należy do osobnej kategorii, której podstawą jest przygotowanie zawodowe. Jeśli do rzeźby może się właściwie wziąć bezpośrednio każdy, kto ma do niej pociąg, trochę wyobraźni twórczej i choć nieco talentu, tak do malarstwa potrzeba już pewnej wiedzy technicznej i umiejętności zawodowej. Dlatego też malowaniem zajmowali się specjaliści z sobą związani i wywodzący się zazwyczaj ze wspólnego źródła. W wyniku tego nie mamy wśród obrazów ludowych takiej różnorodności jak wśród rzeźb, a ponadto występują wśród nich wyraźne powiązania grupowe, zaznaczające się na pewnych terytoriach. Z tego powodu śmiało mówić można o regionalnych stylach malarstwa ludowego, co oczywiście nie wyklucza wcale podziału ich na zespoły mniejsze, które przypisać możemy indywidualnym twórcom, względnie ich warsztatom czy nawet szkołom.

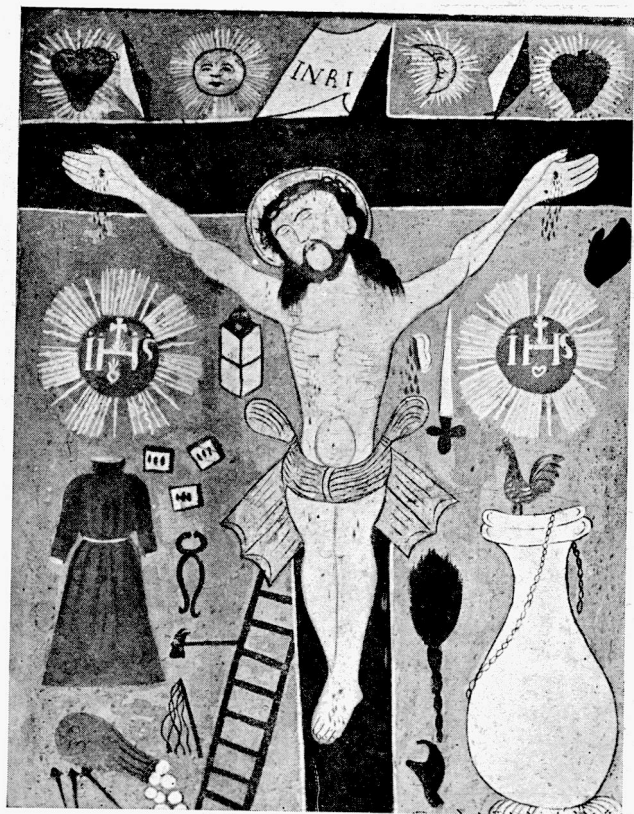
Obrazy ludowe polskie podzielić można na osobne grupy podług ich technik. Inny, bowiem, styl posiadają malowidła na szkłe, niż obrazy malowane na płótnie, papierze, czy blasze (obrazów malowanych na drzewie prawie nie posiadamy). Z bardzo skąpych wiadomości, jakie do nas dotarły, zdaje się wynikać, że obrazy na szkłe wyprzedzają czasowo, malowane na innych materiałach, choć najprawdopodobniej współistniały one obok siebie przez jakiś czas, a przynajmniej na pewnych terytoriach.

Wśród obrazów na płótnie jako pierwszą należy wymienić grupę, która stylem swoim stoi na pograniczu sztuki ludowej i cechowej. Ilustruje ona bowiem genezę malarstwa ludowego w ogóle, które powstało przez dostosowanie się sztuki, przeznaczonej dla warstw oświeconych i posiadających, do świata pojęć, potrzeb artystycznych i możliwości gospodarczych ludzi pracy, głównie zaś chłopów na wsi. Malarstwo tej grupy reprezentowane przez obrazy z rycin 61 i 114, a do pewnego stopnia również i 113, łączy się jeszcze mocno ze stylami historycznymi, w ujęciu właściwym polskim warsztatom cechowym. Nie ma w nich jeszcze ornamentu, jako elementu równowartościowego optycznie z postacią, choć bardzo dekoracyjnie potraktowane są promienie wokół głowy Chrystusa z trzcina. Pewne zaczątki dekoracji widzimy też w obrazie Marii Magdaleny w wyodrębnionym wieńcu na głowie świętej, który spotykamy również na czaszce leżącej pod księgą. Nie ma też w tych obrazach charakterystycznej dla stylu ludowego płaszczyznowości i wyraźny jest jeszcze trójwymiarowy modelunek. Zaczyna się natomiast ujmowanie plamy barwnej w kontur, widoczny szczególnie na rękach i brzegu płaszcza Chrystusa. Obrazy tego

typu spotkać można wszędzie w Polsce. Nie stanowią one zwartej grupy i nie muszą też koniecznie pochodzić z okresu rodzącego się stylu ludowego. Powstawały one, bowiem, wszędzie tam, gdzie się stykały ze sobą dwa światy innych kultur: ludowej i pańskiej. Do nich podobne są też obrazy artystów ludowych z pochodzenia, którzy starają się naśladować imponujący im naturalizm.

Szeroki i mocno rzucający się w oczy, barwny zazwyczaj, kontur jest cechą dużej grupy obrazów, malowanych zarówno na papierze jak i na płótnie i rozpowszechnionych w południowo-zachodniej Polsce. Są to obrazy czysto ludowe (ryc. 60, 62, 63, 64, 104), jak wskazuje płaskie traktowanie przedstawionej sceny, budowa z dużych plam barwnych, obwiedzionych konturem, dalej ich dekoratywność i umieszczenie postaci świętej w rzeczywistości abstrakcyjnej, nieokreślonej pod względem miejsca w sensie naturalistycznym. Każdy z pięciu obrazów, którymi ilustruję tę grupę, posiada odmienny charakter i reprezentuje zapewne różne warsztaty, czy mistrzów. W rzeczywistości odmian tych naliczyć można dużo więcej. Łączy je występowanie szerokiego, dekoracyjnego konturu, oraz wspólny charakter cienkich linii, umieszczonych na płaszczyznach barwnych szat, jako ornamentalne symbole fałdów. Cechuje je też umieszczenie w tle trójkątnych wotów, «zawieszanych» na fantazyjnie i dekoracyjnie zakomponowanych wstęgach. Większość obrazów tej grupy posiada płaszczyzny zazwyczaj złote lub srebrne, ozdobione masą plastyczną, grzebykowaną, którą to techniką zdobniczą posługują się do dziś warsztaty malarskie częstochowskie. Brak natomiast w tych obrazach ornamentu kwiatowego, który tylko rzadko bardzo występuje jako uzupełniające akcesorium, jak na przykład dekoracja narożnej kotary w obrazie Magdaleny (ryc. 104).

Trzecią grupę obrazów, którą w takim zespole pokazała po raz pierwszy wystawa krakowska, to obrazy znajdujące dotąd wyłącznie w okolicach Krakowa oraz na południe i wschód od niego (ryc. 65, 66, 102). Znane już one były z reprodukcji barwnych w cennej książce T. Seweryna, dotyczącej malarstwa ludowego. Cechuje je głównie pokrycie drobnym, przeważnie, ornamentem całej powierzchni obrazu. Podobieństwo skali kolorystycznej oraz szczegółów rysunku, wskazują na wyjście z jednego warsztatu. Są one nadto odmianą malarstwa ludowego, w której nie ma prawie tła. Zostało ono bowiem przemienione całe w ornament, względnie nim pokryte. Ponieważ różnymi, jasnymi kropeczkami i kreskami wypełnione zostały również powierzchnie szat świętych, stanowiących temat obrazu, przeto nastąpiło zlanie się całości obrazu w jeden system or-



63.

nementalny, z którego wyłaniają się jedynie duże, gładkie twarze. Różnorodność elementów i motywów dekoracyjnych jest najbogatsza w obrazie z wyobrażeniem św. Józefa, gdzie również kontur jest jasny i zbudowany z pojedynczych kropek, względnie stanowi dekoracyjny, złożony szlaczek, który widzimy również na obrazie z ryciny 66. Twarze obrazów tej grupy posiadają pokrewny sobie i stypizowany wyraz, który nazwałbym liryczny. On też, razem



64.



z wrażeniem, które odbieramy od rozdrżanej filigranowymi ornamentami powierzchni obrazu, skłania mnie do scharakteryzowania całej tej grupy mianem lirycznej — w odróżnieniu na przykład od poprzedniej, noszącej pewne cechy monumentalizmu. Bardzo pokrewne grupie krakowskiej albo też jej odmianą są obrazy ze zbio-

ród prof. Fischera w Bochni (ryc. 103 i 105), które były prawdopodobnie naszyte niegdyś na chorołwi kościelnej, jakby wnosić należało z ram namalowanych ozdobnie, wprost na obrazach. Mamy bowiem w nich ten sam liryzm w twarzach. Występują tu też kropeczkowe motywy zdobnicze. Nacisk ornamentalny został tu jednak położony głównie na koronkę, stanowiącą nakrycie głowy Marii. Dekoracja ta, jest jednak lekka oraz dyskretna i gubi się, względnie łączy ze skalą barwną reszty obrazu.

Znaczne zwiększenie ornamentów samych, oraz roli jaką odegrać one mogą w dziele malarskim widzimy w zbliżonym do tamtych obrazie, o temacie identycznym do jednego z poprzednich (ryc. 67). Koronka zatraciła tu już swoją lekkość. Girlandy kwiatów — tam dyskretnie, drobne — tu już zyskują na wielkości i kontraście barwnym z tłem. Znika w nim również gładka płaszczyzna u dołu, która w naszym obrazie, przypuszczam że dużo późniejszym, zostaje poprzerrywana falistymi, równoległymi kreskami. Wzmogła się tu też wyrazistość ornamentalnego, rytmicznego uszeregowania bytła na pastwisku, stanowiącego jedno z głównych pól wyładowywania swego zmysłu artystycznego malarza ludowego, który w odtwarzaniu postaci świętej musiał się trzymać bardziej utartego szablonu.

Do pełnego głosu dochodzi ornament w następnej grupie, której obrazy zostały rozprzestrzenione po całej Polsce, wobec tego trudno określić gdzie jest ich źródło. Porównanie ze sobą chociażby Matki Boskiej z ryciny 68 z obrazem reprodukowanym na ryc. 106 wykazuje, że nie ma wśród nich jednolitości, a pokrywanie całego obrazu dużym ornamentem o motywach kwiatowych jest pewną odmianą stylu ludowego, nie zaś właściwością jakiegoś tylko ośrodka czy warsztatu.

Kilka obrazów wystawy krakowskiej wystarczyło jednak do poznania grupy malarstwa na papierze, rozprzestrzenionego niemal wyłącznie w Polsce centralnej, głównie w kieleckim i okolicach Łodzi (ryc. 69). Jest ona zdecydowanie odmienna od grup poprzednich. Musiała więc tworzyć się bez związku z nimi. Cechuje ją odrębny koloryt, w którym przebija wyraźnie barwa żółta i buraczkowo-czerwona, a przede wszystkim ogromnie malarskie operowanie plamą, niekiedy porwaną. Malowane są one jakby od niechcenia, bez dbałości o szczegóły, ale z dużym rozmachem. Podrzędne zupełnie jest w tych obrazach znaczenie konturu, minimalną też rolę odgrywa ornament typu niezdecydowanego i wahający się między formą roślinną a geometryczną. Obrazy tej grupy nie budzą wrażenia statyczności i spokoju. Tego, że nic się nie dzieje, a wszystko trwa, co jest tak charakterystyczne dla rzeczywistości stwarzanej przez sztukę ludową. W obrazach







«kieleckich» pulsuje życie. Stanowią one odpowiednik baroku w wachlarzu rozgałęzień i odmian stylu ludowego. Intrigują swoim zestawieniem barw intensywne, w zestrojach, do których nie nawykło oko człowieka współczesnej kultury miejskiej, a nie odkrytych dotąd przez żadnego Gauguina. Nic więc dziwnego, że na te obrazy mało uwagi zwracali zwiedzający, szukający zazwyczaj uznanych już wartości.



Kończąc na tym szkic charakteryzujący odmienności grupowe obrazów na papierze i płótnie, wspomnieć chciałbym tylko o cyklu malowideł na drzewie, zamieszczonym na wystawie. Nie są to właściwie obrazy ludowe, ale malowane według utartego rytuału przez malarzy tak zwanych cerkiewnych. Niemniej jednak i wśród nich znajdował się od czasu do czasu jakiś prawdziwy artysta, który zrywał z szablonem nakazanym i malował na obrazie fragmenty o formie i jakości właściwej sztuce ludowej, jak to widzimy głównie w wyobrażeniach zwierząt na obrazie przedstawiającym szopkę (ryc. 70).

Przechodząc z kolei do najliczniejszych na wystawie krakowskiej obrazów na szkle, muszę zaznaczyć, że największą ich ilość stanowiły obrazy znalezione na Podhalu. Należały one w ogromnej większości do grupy, określonej przez Steckiego¹⁴⁾ jako spiska. Było też kilka obrazów odmiany orawskiej. Ponieważ obydwie one znajdują się w dużych ilościach na Słowaczczyźnie, gdzie były wytwarzane, nie widzę powodu, by zajmować się nimi przy rozpatrywaniu zabytków polskiej sztuki ludowej. Nie wszystkie jednak obrazy na szkle, znajdujące na Podhalu muszą być koniecznym importem. Analizując zbiory tych obrazów, głównie z Muzeum Tatrzńskiego oraz Przemysłowego w Krakowie — doszedłem do rozróżnienia całego szeregu zespołów, które po zbadaniu obraznictwa po drugiej stronie Tatr, mogą się okazać pochodzenia polskiego. Jeden z takich problemowych obrazów znalazł się również na wystawie krakowskiej i był reprodukowany w jej katalogu (figura 19). Ornament kwiatowy, rzucony na wolne pola tła jest w nim odmienny niż w wymienionych poprzednio, znanych grupach podhalańskich, a róża umieszczona u dołu nawiązuje swym kształtem do form zdobniczych śląskich.

Z obrazami śląskimi jest też spokrewniona grupa żywieckich obrazów na szkle, reprezentowana dość dobrze na wystawie krakowskiej szeregiem dzieł, z których jedno było również reprodukowane w katalogu (figura 21). Obrazy żywieckie, ich typ i charakterystykę opisałem już w r. 1938 w «Arkadach»¹⁵⁾. Cechuje je między innymi, ornament girlandowy, złożony z kwiatów podobnych do dzwonu oraz zbudowanych z koła otoczonego kółeczkami, które poprzedzielane są od siebie parą liści. W obrazach tych, o właściwej im skali barwnej, znajdujemy często kontur w kolorze ciemno niebieskim. Wystawa krakowska pokazała też jeden obrazek na szkle grupy tak zwanej «Jeleśni» (św. Florian, nr katalogu 136). Nazwę tę nosi miejscowość, położona niedaleko Żywca, skąd pochodzą pierwsze obrazy tego typu, zauważone przeze mnie. Grupa ta, niewątpliwie polska, czego dowodzą napisy, posiada sobie

właściwy ornament o kwiatach różowych i żółtych, odrębny sposób malowania twarzy, zwłaszcza oczu, oraz własny wyraz.

Bliższe jej określenie nastąpi w specjalnym artykule, który jeszcze w roku bieżącym ukaże się na łamach «Polskiej Sztuki Ludowej».

Posuwając się w przeglądzie jakości ludowych obrazów na szkle od Podhala ku zachodowi, dochodzimy wreszcie do Śląska, będącego kolebką tego malarstwa dla środkowej Europy. Bliższe studia porównawcze w Czechosłowacji umożliwiłyby ustalenie właściwej jego roli w genezie stylu obrazów podhalańskich, które swymi elementami jest mocno związane z dawnymi obrazami dolnośląskimi. Śląskie obraznictwo na szkle dzieli się stylowo na trzy wielkie grupy dość ściśle ze sobą związane. Najdawniejsze, najplodniejsze i o największej ilości odmian jest malarstwo dolnośląskie. Literatura niemiecka¹⁶⁾ wyróżnia w nim trzy fazy rozwojowe, z których trzecia, masowa i stereotypowa niemal imituje już w niektórych swych produktach styl oleodruków. Od obrazów dolnośląskich wywodzi się odmiana górnośląska, na wystawie nie reprezentowana w ogóle, oraz malarstwo Śląska Cieszyńskiego. Jeden był tylko obrazek cieszyński na wystawie (ryc. 71), ale za to bardzo charakterystyczny dla tej grupy, zwłaszcza dla odmiany o dużej biegłości malarskiej i akcencie położonym na żywą barwę. Autor tych obrazów lubował się w używaniu węzowej linii jako dekoracji powierzchni szat. Trudno coś napisać o dolnośląskich szkiełkach na podstawie materiału wystawy. Wystawiono tam bowiem najwięcej jednogatunkowych okazów z trzeciej zmechanizowanej już fazy tego malarstwa, z okresu panowania obrazu typowego (Typenbild), jak je określił Keiser, który pierwszy w literaturze niemieckiej podszedł do obraznictwa ludowego od strony sztuki. Były co prawda na wystawie i obrazy dawniejsze, dużo bardziej indywidualne i ogromnie instruktywne dla poznawania istoty malarstwa ludowego, ale ginęły w zalewającej je masie właściwie już fabrykatów raczej niż dzieł artystów ludowych. Reprodukcję jednej z odmian starego malarstwa — prawdopodobnie jakiejś grupy wschodniej, gdyż spotkałem je również w Raciborzu — zamieszczono w katalogu wystawy (fig. 22).

Inny zaś dawny obraz śląski, umieszczony na wystawie z dala od osobno eksponowanego zespołu śląskiego, reprodukuje tu na ryc. 72. Śląskie obraznictwo na szkle jest zbyt ważnym i rozległym zagadnieniem, by można było scharakteryzować je i zbyć kilku zdaniem, na które tylko mogę sobie pozwolić w tym artykule. Dlatego też ograniczam się tu tylko do zarysowania jego problematyki raczej, niż obrazu, rezerwując sobie zarówno opisanie jego jak i systematykę oraz możliwe wy-

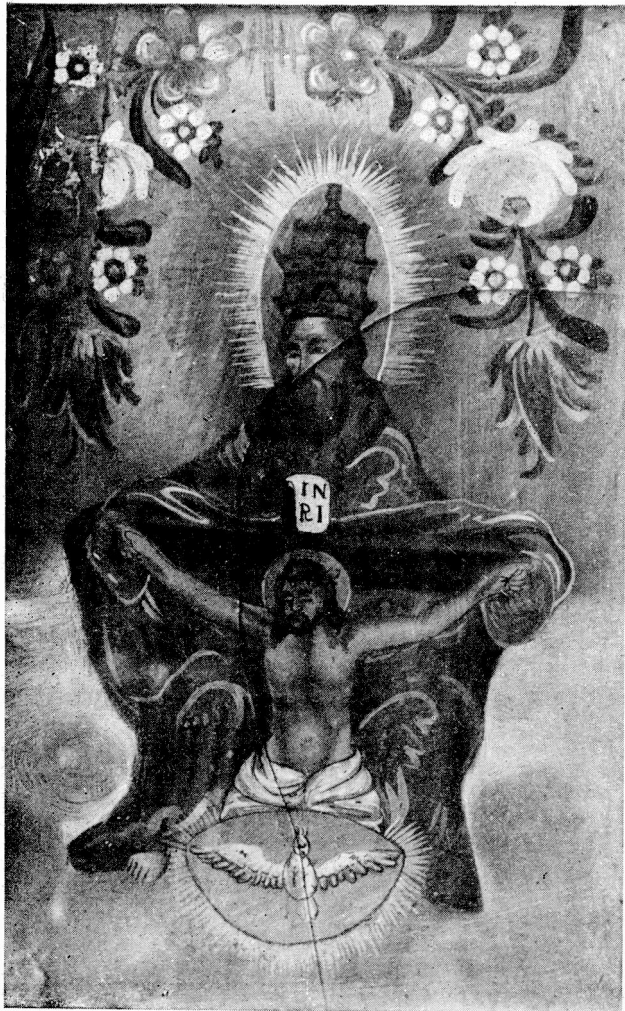


70.

jaśnienie do specjalnej rozprawy. Tu jeszcze chciałbym podkreślić, że malarstwo śląskie w swojej najistotniejszej postaci znalazło się na wystawie krakowskiej po raz pierwszy w Polsce i weszło w ten sposób w zakres zainteresowań

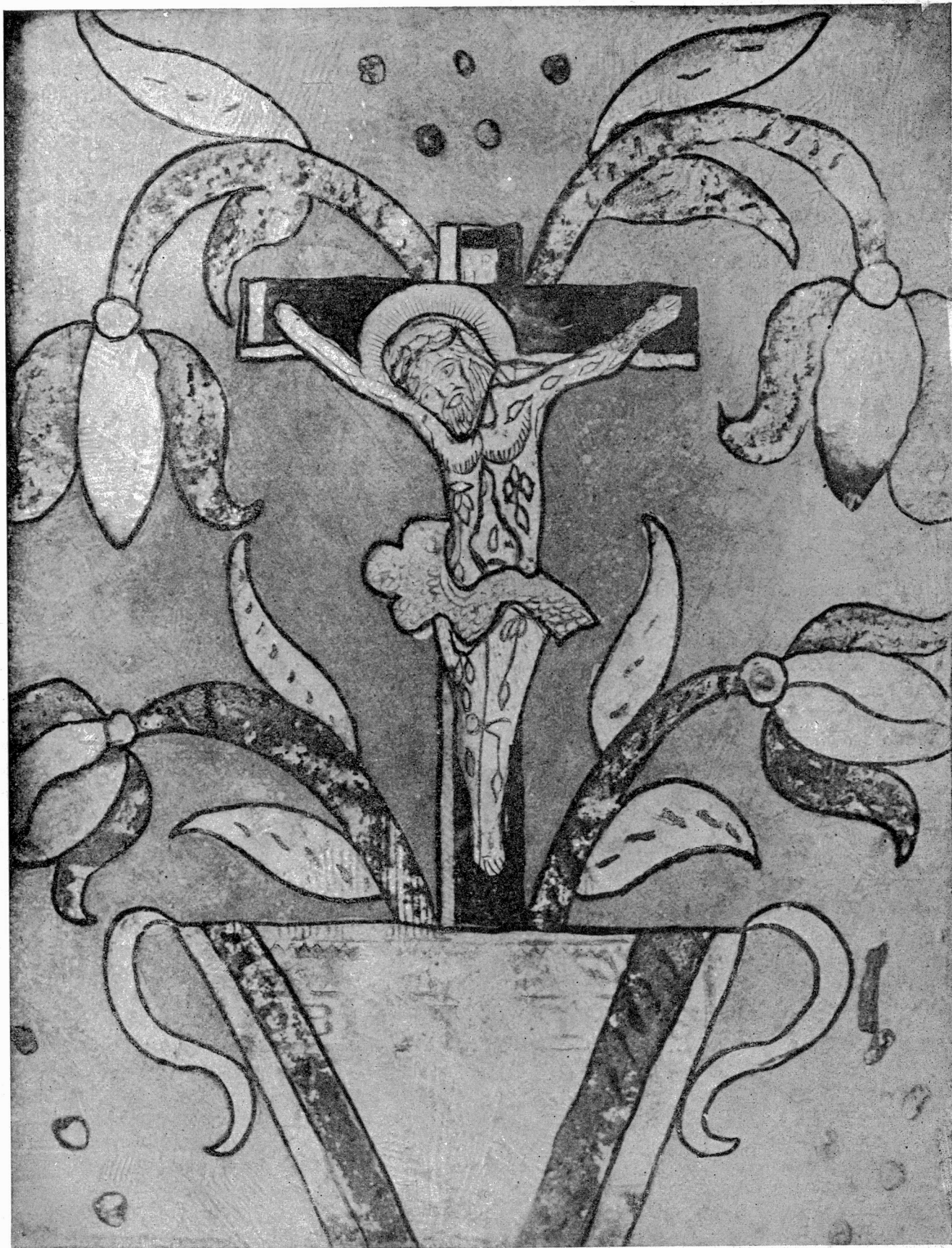


71.



badaczy sztuki ludowej oraz ludzi nią się interesujących.

Po raz pierwszy też wystawione zostały w Krakowie — co prawda pochodzące z muzeów, a przez to tam udostępnione — ciekawe bardzo i zupełnie różne od obrazów z Polski południowo-zachodniej — malowidła na szkłe z centrum kraju. Są to nieliczne unikaty, tym cenniejsze, że podczas wojny zginęły inne, pokrewne im obrazy z tego terenu, zgromadzone w warszawskim muzeum etnograficznym¹⁷⁾. Obrazy na szkłe z Polski środkowej — wyłączwszy częstochowskie, na wystawie nie reprezentowane — powstawały zupełnie bez kontaktu bezpośredniego ze sztuką tego typu, istniejącą w innych krajach Europy, a nawet śląsko-południową częścią Polski. Być może, że przyczyna tego leży w kordonach granicznych zamykających «Kongresówkę» od zachodnich jej sąsiadów, co jednakże nie przeszkodziło obrazom na papierze rozprzestrzenić się po jednej i drugiej stronie granicy. Trudno również dać dzisiaj wyjaśnienie dlaczego np. obrazy na szkłe śląskie mogły zawędrować do Gdańska i na Mazury, a nie dotarły do Kielc, Warszawy czy Lublina, gdzie wszędzie powstało samorodne, wyprowadzone z drzeworytu, swoiste ludowe malarstwo na szkłe. Jeszcze jedną taką zagadką stanowi kaszubskie malarstwo na szkłe, już zaginione zupełnie, poza jednym mocno zniszczonym obiektem, znajdującym się w Muzeum Miejskim w Toruniu. I ono też nie ma nic wspólnego ze Śląskiem i wywodzi się również z drzeworytu — mimo, że obrazy śląskie, rozpowszechnione poza tym w Wielkopolsce, musiały przez Kaszuby przechodzić w drodze swej na Warmię i Mazury¹⁸⁾. Trzeba na razie rozwiązywać te pytania wprowadzeniem pojęcia «genius loci» i przejść z powrotem do obrazów wystawy. Grupę Polski środkowej podzielić można na trzy rodzaje: pierwszy to jedyny w swoim charakterze obraz pochodzący z Żakowoli w powiecie radzyńskim (ryc. 73); drugi — stanowią obrazy z kieleckiego, z podklejonym drzeworytem (ryc. 74 i 75); trzeci zaś tworzy dla siebie malowidło z przedstawieniem rajy (ryc. 76). Obraz spod Radzimina posiada ornamentykę rozwiniętą głównie na wewnętrznej ramie, która uzupełnia półkole gwiazd — kwiatków wokół aureoli. Dekoracja ta podtrzymuje obrazowy charakter przedstawionej postaci, która wybija się na plan pierwszy. Naturalistyczny jej pokrój jest stonowany przez układ fałdów nieokreślonej bliżej szaty. Obraz ten nie łączy się z żadną ze znanych grup malarstwa ludowego i stanowi problem, na który mogłyby dać odpowiedź tylko poszukiwania terenowe. Drzeworyt ornamentowany na szkłe — tak bowiem należałoby nazwać obraz przedstawiony na ryc. 75 — ma charakter pograniczny; stanowi tro-





chę grafikę a trochę malarstwa. Niezmiernie interesująca dla poznania psychiki artysty ludowego jest kompozycja samego drzeworytu, złożonego z dwu różnych części. Pierwszą tworzą postać Marii — która dzierży w ręku palmę męczeństwa zamiast lilii — oraz kotary i ornamenty tła. Jako ornamentów użył tu artysta niefrasobliwie emblematów wojennych wraz ze sztandarem Królestwa Kongresowego — które stanowią drugą część drzeworytu. Wszystko to razem zaopa-

trzył tytułem: OBRAZ NIEPOKALANE POCZĘCIE N. M. P. oraz data 7 Maja 1818., a ponadto pokolorował dużymi plamami barwnymi, głównie niebieskimi i brudno czerwonymi, nie na plan-szy, lecz na szkło, tworząc w ten sposób zaczątek malarstwa na szkło. Ten swego rodzaju «inkunabuł» mówi o ogromnej dążności jego twórcy do bogactwa ornamentyki, które kazało mu, nie licząc się z logiką, wpakować do obrazu treści religijnej elementy nie tylko świeckie ale wojenne — a do tego dodać barwę, i to nie na papier, który by ją zmatował, ale na szkło, pod którym lśni ona jak glazura. Wkrótce barwa przeważała nad drzeworytem i, jak wskazuje obraz z roku 1823 (ryc. 74), zmalał on do drobnych rozmiarów, zajmujących jedynie środek tafli szklanej, na której rozprzestrzenił się, dominujący nad wszystkim, ornament kwiatowy. Charakter tego ornamentu, jego barwa i kształt są zupełnie samorodne, bez powiązań ze Śląskiem czy jakąkolwiek inną grupą od niego pochodną. Obrażnictwo na szkło Polski centralnej jest więc wytworem własnym ducha sztuki ludowej polskiej i stanowi przez to wkład cenny do bogactwa form twórczości artystycznej świata. Bardzo ciekawy ikonograficznie jest obraz z Adamem i Ewą w raju, zupełnie już pozbawiony drzeworytu. Jego soczysty koloryt, o barwach pełnych, w odcieniach ciemnych: zielonym, czerwonym, brązowym i żółtym, skontrastowanych z białym tłem — odpowiada charakterowi obrazów na szkło z Kujaw i Mazowsza, których nieliczne zabytki zniszczyła wojna, oraz pokrewny jest obrazom lubelskim, nie reprezentowanym jednak na wystawie, gdzie brakło też ciekawych, problemowych, szkieł malowanych z okolic górskich Polski, położonych na wschód od Podhala.







Użycie słowa grafika, jest właściwie dla sztuki ludowej nieco za obszerne. Z różnych technik graficznych znamy bowiem w stylu ludowym tylko drzeworyty. Takie wyjątki, jak reprodukowany na rycinie 86 ryt w ołowiu z r. 1678 — wskazujący stosunkiem ornamentów do przedstawionej sceny, że duch stylu ludowego również chował się gdzieś po kątach sztuki cechowej — nie mogą

przekreślić ogólnego stanu rzeczy. Dlatego też używszy w tytule, zgodnie z katalogiem wystawy, terminu grafika, będę jednak dalej mówił wyłącznie o drzeworycie, pomijając metaloryty, których charakter stylowy nie mieści się w takim pojęciu sztuki ludowej, jakie zostało sformułowane w artykule Ksawerego Piwockiego, w pierwszym numerze naszego pisma.

Drzeworyt ludowy nie był na wystawie reprezentowany mocno, chociaż starano się o wszechstronność ekspozycji. Najbardziej interesujące były tam drzeworyty dotąd nieznanne, lub niewystawiane, a nawet całe ich grupy, którym też zamierzam poświęcić wyłącznie swoją uwagę. Trzeba jednak stwierdzić obiektywnie, że drzeworyt ludowy, stanowiący perłę pierwszej jakości (oczywiście w egzemplarzach o czystym stylu i na najwyższym poziomie) wśród klejnotów sztuki ludowej polskiej, nie był dotąd pokazany w całej swej pełni na żadnej z wystaw. Zrąb jego ledwie, zamieścił bowiem Kieszkowski na pierwszej wystawie w r. 1921 i tylko luźne fragmenty znalazły się na odnośnych imprezach Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, podobnie jak na ostatniej wystawie krakowskiej. Wskazuje to na trudności w zebraniu rozproszonego materiału, który posiada jednak sporo już wydań a częściowo i opracowań, dzięki dociekaniam Sokołowskiego, Kieszkowskiego, Bystronia, Skoczylasa i Piwockiego. Mimo takiego już zaawansowania w pracach badawczych bardzo mało wiemy o historii drzeworytu, jego życiu, rozwoju, rodzajach a głównie ośrodkach, w których powstawał. Nawet najszybciej odkryta i badana na miejscu swego powstania grupa drzeworytów z Płazowa, nie została dotąd zdefiniowana ani określona w licznych swych odmianach, które nie wiadomo jeszcze co oznaczają: zmiany rozwojowe w czasie, czy też różnych artystów, względnie jedno i drugie zarazem. W drzeworycie też, podobnie jak i w malarstwie stoimy przed pełną pracą krytycznego opracowania i klasyfikacji posiadanego materiału oraz umiejscowienie go w czasie i przestrzeni, co dopiero umożliwi bardziej syntetyczne ujęcie i wypowiedzenie o nich «ostatniego słowa», o które się kuszą co niecierpliwsi dotychczasowi autorzy artykułów czy książek o drzeworycie. Już chociażby rzut oka na reprodukcje drzeworytów, zamieszczonych przy tym artykule, wskazuje na ogromne różnice w ich jakości, których znaczenie musi się koniecznie rozwiązać, chcąc poznać drzeworyt od strony jego wartości artystycznych. Uporządkowanie i posegregowanie materiału zabytkowego nie może być dokonane wedle ich treści ikonograficznej, jak to uczynili niektórzy dotychczasowi badacze, ale na zasadzie różnic formalnych i środków wyrazu artystycznego. Właściwie próbę takiego ujęcia dał już Jerzy Kieszkowski w swym katalogu pierwszej wystawy drzeworytu ludowego, przez określanie wspólnoty formalnej za pomocą nazywania autorów niesygnowanych drzeworytów «mistrzami drzeworytu» przyjętego za podstawę rozróżnienia. Uważam, że prawdziwy historyk sztuki, dla którego zawsze najważniejszym źródłem będzie samo dzieło sztuki, nie musi się



bezwzględnie oglądać za archiwaliami, by określić i umiejscowić jakiś obiekt sztuki, chociaż niewątpliwie zapiski ogromnie te prace ułatwiają, a niekiedy, do ustalenia różnych szczegółów są i konieczne. Niemniej wnikliwa analiza stylowa i rozbiór szczegółowy każdego fenomenu artystycznego badanej dziedziny sztuki będzie zawsze równie miarodajny dla poznania twórczo-





ści artystycznej, jak zapiski, a bardziej pewny niż wynurzenia osobiste artystów. Dla określenia wzajemnego stosunku czasowego musi się wprawdzie posiadać jakieś dane, których nie podobna wydobyć z samej tylko treści artystycznej, ale tu wystarczy — tak jak archeologii — tylko kilka punktów, by na ich podstawie uchwycić jakość i kierunek linii rozwojowej, na podstawie której można już rekonstruować jej bieg między, czy też poza znanymi punktami.

Jeden z najciekawszych i najmniej danych posiadających odcinków historii drzeworytu ludowego w Polsce, stanowi twórczość ta w okręgu centralnym. Reprezentują ją na wystawie krakowskiej dwa wspaniałe drzeworyty¹⁹⁾, o dużych rozmiarach, przechowane w Muzeum Diecezjalnym w Płocku (ryc. 77 i 78). Rozmiarami zbliżają się do nich, a być może że i pokrywają, wielkie drzeworyty, znajdujące się przed wojną w Wilnie, w Muzeum Białoruskim oraz Litewskim. Drzeworyty te były tam, przynajmniej w części, importowane z Warszawy²⁰⁾. Wywożenie drzeworytów ludowych z Warszawy na Litwę wskazuje, że ośrodek drzeworytniczy w centrum Polski musiał być bardzo silny. Wiemy przecie, że w tym okręgu i obrazy na szkle powstały tylko jako forma dekorowania drzeworytu. Wszystkie te dane świadczą o jego rozległości i prężności. Drzeworyty zaś płockie mówią o jakości i wysokiej klasie. Charakterystyczne jest w nich rozmieszczenie ornamentów, które są użyte wyłącznie jako wypełnienie płaszczyzn pewnych przedmiotów, gdzie obecność ich da się wytłumaczyć w sposób zgodny z doświadczeniem życia codziennego. W drzeworycie ze św. Józefem stanowią one dekorację wewnętrzną motywu architektonicznego, stworzonego przez kolumny połączone arkadą. W drugim zaś, z Marią i dzieciątkiem, pokrywają płaszcze postaci, a poza tym wypełniają tło, jednakże w formie wotów, które przybrały tu kształty i uzupełnienia wybitnie dekoracyjne. Zauważmy, że nie spotkaliśmy również prawie ornamentów w tle w obrazach na papierze z okręgu Kielc i Łodzi, co wskazywałoby na pewną łączność między poszczególnymi działami sztuki ludowej w okręgu centralnym. Drugą cechą rzucającą się w oczy drzeworytów płockich jest pewna ich łączność ze sztuką nieludową, widoczną w jakości kolumn, arkady i posadzki w drzeworycie z Józefem, oraz ornamentu roślinnego umieszczonego na osi pionowej drzeworytu z Matką Boską. Niemniej jednak wyraźny jest charakter stylu ludowego w płaskim i bardzo ornamentycznym traktowaniu całości. Jakkolwiek pewne szczegóły, jak na przykład sposób rysowania twarzy, a szczególnie oczu, wskazują na to, że są one obydwoma dziełami jednego mistrza, czy



też warsztatu, niemniej różnią się między sobą znacznie stylem, choć komponowane są na zasadzie symetrii dość ściśle względem osi pionowej. W drzeworycie z Matką Boską nie ma tła. Kryje je ornamentami swego płaszcza ogromnie poszerzona postać, a poza nią wylbrzymione i symetrycznie oraz dekoracyjnie rozmieszczone wota, które też, przez swoją urozmaiconą treść symboliczną, stanowią walne wzbogacenie środków wyrazu drzeworytu. W drzeworycie tym, komponowanym na równomierne wypełnienie całej płaszczyzny dużymi elementami wewnątrz rozbitymi,

odczuć się daje pewna ciężkość i lapidarność formy, wzmożona pokrewną ekspresją wot. Jakże inna jest atmosfera w drzeworycie ze św. Józefem. I tu wprawdzie nie ma gładkiego tła. Pokrycie go jednak drobną szachownicą w środku obrazu i pokropkowanymi paskami u góry jest właśnie podkreśleniem jego znaczenia. Taka właśnie, drobna ornamentyka kontrastuje z jednolitymi w swoim rodzaju długimi paskami zaszaflowanymi, z których zbudowana jest w spokojnym i fantazyjnym, na przemian układzie, szata świętego. Jakość zestawienia tych pasków, za-

akcentowana jeszcze piękną falistą linią łodygi lilii stanowi główną wartość artystyczną tego drzeworytu, uwydatnioną jeszcze spokojnym, ściśle symetrycznym układem ornamentów, których poszczególne motywy położone są analogicznie po jednej i drugiej stronie postaci, a niektóre z nich są wspólne obu drzeworytom. W kompozycji tej nacisk położony został na postać dominującą w obrazie przez odmienne traktowanie formalne od tła i ornamentów, które posiadając swoje własne walory — służą jednak do podkreślenia efektu głównego. Przez jasny podział płaszczyzny obrazu na tło, ornamenty i postać, a głównie przez jednolity charakter dużych partii tła, kompozycja osiągnęła dużą przejrzystość i lekkość. Na zakończenie charakterystyki tego nieprzeciętnego w swych wartościach artystycznych drzeworytu — pragnę jeszcze zwrócić uwagę na sposób wkomponowania w tło atrybutów św. Józ-

zefa, to jest narzędzi ciesielskich, w układzie swym i proporcjach potraktowanych dekoracyjnie i stanowiących poza tym pewne wzbogacenie treści obrazu swoją wymową symboliczną, podobną do znaczenia wot w drzeworycie poprzednio omówionym. Muszę jeszcze dodać, że obydwie drzeworyty są zakolorowane, a barwy pierwszego z nich, swoją ciemną czerwienią łączą się z kolorytem «kieleckim» obrazów na papierze.

Zanim przejdę do nowej, nieznannej jeszcze grupy drzeworytów, pokazanych po raz pierwszy na wystawie krakowskiej i nigdzie dotąd nie publikowanych, chcę parę zdań poświęcić trzem egzemplarzom przechowywanym w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (ryc. 79, 80, 87), które też, mimo wiadomości o ich istnieniu, było można widzieć w Krakowie po raz pierwszy. Nie stanowią one jednak żadnej rewelacji, a charakterem swym, stylem i rodzajem należą do zespołów reprezentowanych dość obficie w książkach Skoczylasa i Piwockiego²¹). Być może że znalezienie poszczególnych odbitek na Podhalu, będzie mogło mieć znaczenie dla ich wyjaśnienia.



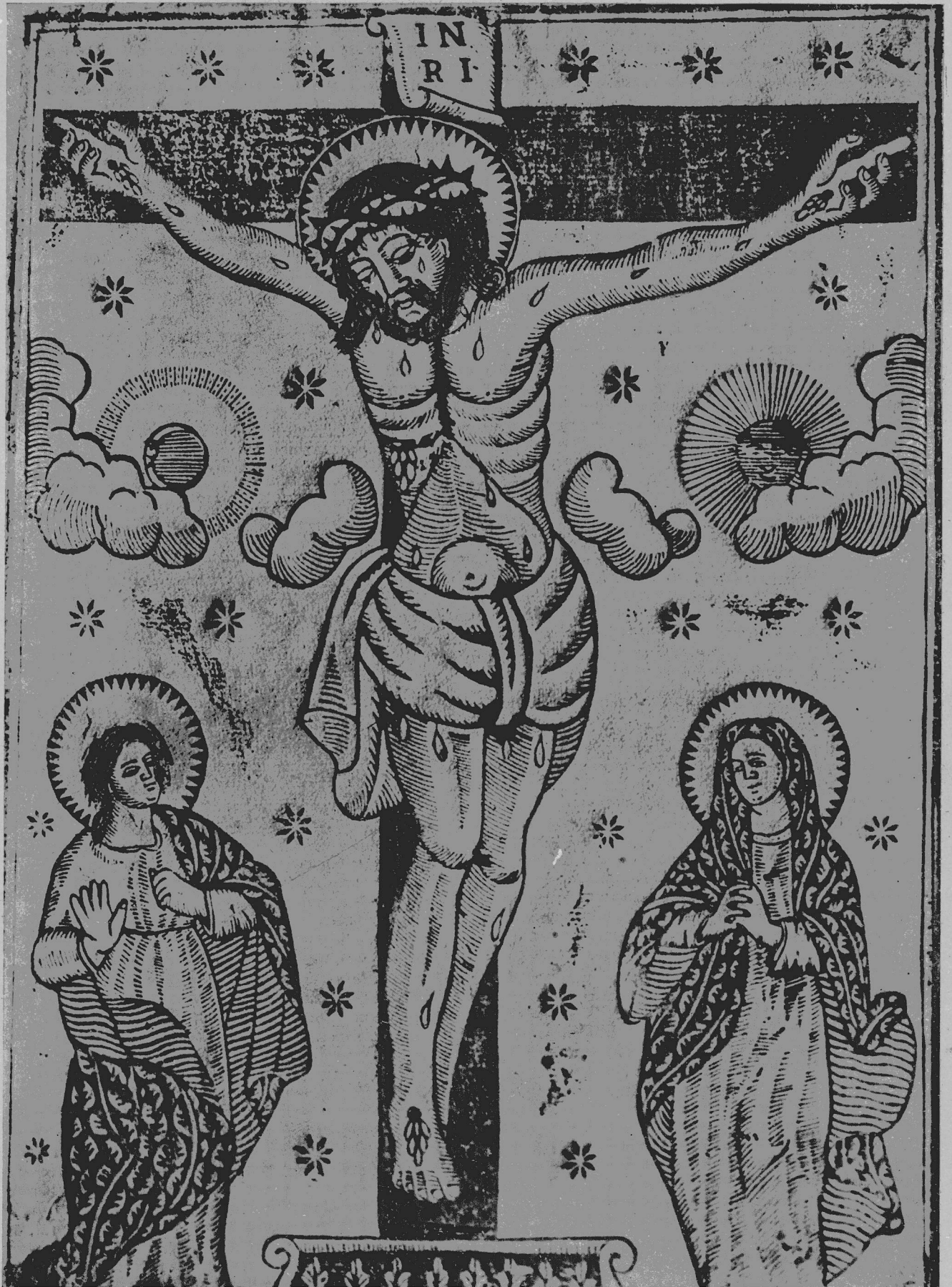
83.

Pewne rozjaśnienie obrazu drzeworytnictwa ludowego nastąpiło — dzięki materiałom wystawy krakowskiej — na odcinku Polski południowo-wschodniej. Nowe drzeworyty, wypożyczone z Sannoka, oraz odbitki z dwu płyt, zachowanych w muzeach w Tarnowie i Rzeszowie, mają z sobą wiele wspólnego i łączą się nawet z najlepiej znanymi drzeworytami z Płazowa (Płazów to drobna miejscina wschodnia, leżąca na pograniczu dawnych zaborów: rosyjskiego i austriackiego), a także z dawno już publikowanym drzeworytem wyobrażającym Michała Archanioła z Muzeum Ziemi Przemyskiej (reprodukcja w katalogu wystawy ryc. 35). Pewne światło na technikę drzeworytów ludowych rzuca odbitka z klocka będącego własnością Muzeum Ziemi Rzeszowskiej — przedstawiająca św. Trójcę (ryc. 82), gdzie Chrystus znajduje się «po lewicy» a nie «po prawicy» Boga Ojca. Porównanie tego drzeworytu z drugim o ta-



kim samym schemacie ikonograficznym, reprodukowanym w Przewodniku po warszawskiej wystawie w r. 1937, wykazuje, że klocek rzeszowski jest bardziej prymitywną odmianą tamtego, pozbawioną ornamentów i efektów dekoracyjnych równoległego szrafowania — uproszczoną w szczegółach i chwiejną w technice nieudolnych czy nawet niechlujnych rytów. A mimo tego można o nim powiedzieć to co o niektórych «chwiejnych» rzeźbach: pociąga swoją bezpośredniością i niefrasobliwością, przykładem której jest chociażby ornament roślinny, rzucony na płaszcz Boga Ojca, który to płaszcz pokryty jest w drzeworycie dekoracyjnym, typowym dla Płazowa, bardzo pracowitym ornamentem, występującym także na czarnej płaszczyźnie ryciny 86. O drzeworycie rzeszowskim można wprawdzie powiedzieć, że wywiódł się z dużej grupy płazowskiej ale poszedł swoimi drogami, które piewca regularności i dobrego rysunku nazwałby upadkiem. Że nie upadek wchodzi tu w grę, ale po prostu inny temperament artystyczny wskazuje klocek z Tarnowa (ryc. 81 i 83), który na jednej stronie pokryty jest cięciami, charakterem swym zbliżonymi do drzeworytu rzeszowskiego (ryc. 81), z drugiej zaś do owego «poprawnego» płazowskiego. Płytę tarnowską łączy też z drzeworytami płazowskimi wymieniony już charakterystyczny motyw ornamentacyjny, występujący, obok gwiazdek i kwiatków czteropłatkowych, na płaszczu M. B. Częstochowskiej oraz ornament bardzo istotny dla rozpoznania południowo-wschodnich drzeworytów, przedstawiający kwiat, umieszczony na krótkiej, łukowato zgiętej, łodydze, o różnej zmiennej ilości płatków, otaczających mniej lub więcej rozbudowany system kół. Motyw ten widzimy w czterech rogach drzeworytu z M. B. Częstochowską (ryc. 83) oraz rzucony luźno na szatach Boga Ojca, wrytego na drugiej stronie tej samej płyty (ryc. 81). Kończąc omawianie charakteru nowo pokazanych drzeworytów (których fotografie jednak znajdowały się już od roku 1946 w archiwum Instytutu) wydaje mi się, że nie pochodzą one bezpośrednio z Płazowa względnie od grupy większej, której Płazów był tylko przedstawicielem, lecz tylko z nich się wywodzą, jako odłam wysunięty najbardziej na zachód i stosunkowo późny i może najbardziej ludowy, jeżeli w tym wypadku za ludowość przyjmujemy pewien nieporządek i wynikającą z niego bezpośredniość i żywość rzeczy, która się jeszcze dzieje i nie jest dokonana.

Układ i styl płazowski, do charakterystyki którego należy jeszcze dodać symetrię w stosunku do osi pionowej i ulubioną falistą lub dzwonową linię sylwety postaci wyobrażonych, widzimy na rycinie 87, przedstawiającej drzeworyt, znaleziony w powiecie limanowskim. Łączy się z nim też



jednak i problematyka tej grupy. Istotę tej problematyki można poznać zestawiając ten drzeworyt z jednym z grupy sanockiej, reprodukowanym na wkładce i wyobrażającym Chrystusa na krzyżu. Chrystus swoją techniką i pewnym biegiem ciętych linii oraz przebijającym naśladownictwem pierwowzoru nieludowego zbliża się do sztuki cechowej, podczas gdy św. Zofia tworzy już rzeczywistość artystyczną, oderwaną zupełnie od stylów historycznych, a chwiejnością swych linii grawitującą ku drzeworytom z Rzeszowa czy Tarnowa. Porównanie to wskazuje na dużą różnorodność typu płazowskiego, którą pogłębia jeszcze drzeworyt zupełnie odmienny a znaleziony również w Płazowie, przedstawiony na rycinie 84. Już sam jego styl techniczny, a więc kombinacja cięcia białej figury na czarnym tle i stworzenie białego tła dla czarnego ornamentu, jest nie tylko zupełnie odmienny od najpospolitszych drzeworytów płazowskich, ale też rzadki w sztuce ludowej. Dochodzi do tego jeszcze plamowy, lapidarny jego charakter oraz rodzaj ornamentacji, obcej drzeworytom płazowskim, z którymi łączy się też tylko rozplanowaniem podziału dekoracyjnego tułowia, z charakterystycznym półkołem na brzuchu, wstawionym wewnątrz trójkąta.

Wszystkie te przykłady mówią, że drzeworytnictwo płazowskie posiada dużo materiału wytyczającego problematykę tej ciekawej grupy, której rozprzestrzenienie po południowo-wschodniej połaci Polski, gdzieś aż po Kraków, daje się dzisiaj stwierdzić. Za wcześnie jest jednak jeszcze tłumaczyć wyraźnie rysujące się różnice. Sądzę, że rozwiązanie tego problemu wyodrębni zarówno wielość warsztatów w samym Płazowie, jak też wykaże istnienie innych ośrodków drzeworytniczych spokrewnionych z Płazowem.

Na istnienie ich wskazuje dwoistość stylowa drzeworytów zgromadzonych w muzeum w Sanoku, gdzie obok zespołu związanego z Płazowem, występuje też drugi, reprezentowany na wystawie odbitką przedstawiającą świętą Barbarę. Charakterem ornamentu kwiatowego, umieszczonego w tle, wiąże się ona po części z dekoracjami klocka tarnowskiego, ale cały styl jej, płaszczyznowy, linearny i pozbawiony szrafowań nie leży w jakości drzeworytów ludowych, lecz podobny jest do obrazów na szkle, zespołu dotąd nie zdefiniowanego, którego okazy spotyka się w południowo-wschodnim zakątku Polski.

Bardzo ciekawy typ drzeworytu grupy dotychczas nieznanej stanowi ucieczka do Egiptu z Muzeum w Rabce, którego reprodukcja znajduje się w katalogu wystawy (fig. 32). Dziwić się też należy dlaczego nie został on pokazany na samej wystawie, gdyż pomijając już jego wyjątkowość, walorami swymi graficznymi stał wyżej od niejednego eksponatu tam zamieszczonego.



87.



88.



Połączenie dawnej sztuki ludowej z współczesną należy uznać za bardzo szczęśliwe i instruktywne posunięcie organizacyjne wystawy krakowskiej. I nie tylko dlatego, jak pisze Tadeusz Seweryn we wstępie do katalogu wystawy, że «zgrupowane w jednej sali przykłady współczesnej twórczości artystów ludowych dowodzą, że plastyka ludowa nie jest pieśnią przebrzmiałą, ale zjawiskiem żywym, dokonywującym się i trwającym» — lecz również dla umożliwienia porównania ze sobą przeszłości z terażniejszością.

Nie mogę się zgodzić, żeby było słuszne, ostrożne zapewne, a może podyktowane innymi względami — zdanie Seweryna, wyrażone w tym samym wstępie, że «nie ma potrzeby kusić się dziś o charakterystykę współczesnej twórczości ludowej w zakresie plastyki», na uzasadnienie czego podaje, iż «zbyt różnorakie jest jej podłoże — społeczno-gospodarcze i psychiczne — i zbyt różne przejawy jej formy artystycznej». Wydaje mi się, że zestawienie na jednym miejscu sztuki dawnej i dzisiejszej, byłoby w swych wynikach w dużej części zaprzepaszczone, gdybyśmy się o taką charakterystykę nie pokusili. Oczywiście będzie to charakterystyka relatywna, w odniesieniu do przeszłości, w zestawieniu z którą zarysować się muszą znamiona terażniejszości współczesnej sztuki ludowej.

Trudność największa takiego porównania powstanie w dziedzinie rzeźby. Wynikać będzie ona ze wspomnianej przez Seweryna różnorodności, tylko już nie podłoża, ale samych form rzeźby, które nie mając zarówno w przeszłości jak i terażniejszości jakichś granic stylowych i czasowo określonych, dopuszczają współlistnienie nieskończonej wprost ilości odmian indywidualnych. Jest to jednakże tylko zastrzeżenie teoretyczne. W praktyce bowiem można przyjąć za podstawę pewne sztucznie wytworzone całości — i ze sobą je porównać, przyjmując że podobny wynik dałyby i inne grupy rzeźb dawnych i nowych ze sobą zestawione. Takimi właśnie — po części przypadkowymi, po części zaś świadomie stworzonymi całościami — są, w stosunku do rzeźby ludowej w ogóle, eksponaty wystawy krakowskiej. Jeżeli godzimy się na to, by na ich podstawie wyrabiać sobie sąd o całości rzeźby dawniejszej, która doszła do nas tylko w pewnych przypadkowych ułamkach, to dlaczego nie moglibyśmy tego sa-

mego zrobić ze sztuką współczesną, której dzieła zamieszczone na wystawie są w dużo większym stopniu odpowiednikiem całej twórczości, niż eksponaty dawniejsze.

Brak dystansu, warunkującego zwykle trwałość, a tym samym wartość, wydawanych sądów, nie będzie tu też zbyt drastyczny, gdyż dystans ten liczy się nie tyle od powstania dzieła, ale od naszego spostrzeżenia go i ustosunkowania się do niego. A trudno przecie powiedzieć, że w dziedzinie sztuki ludowej, zwłaszcza rzeźby, postawiliśmy już jakieś pogłębione i na badaniach oparte, tezy. Porównania sztuki dawniejszej ze współczesną — które, jeżeli nie dadzą wprost, to dopomogą do charakterystyki jakości współczesnej twórczości ludowej — będę przeprowadzał w tym samym porządku w jakim czyniłem przegląd sztuki dawniejszej. Już samo zamykanie się lub nie sztuki nowej w grupach potworzonych przez dawną będzie miało swoją wymowę, charakteryzującą jakość nowej twórczości. Zanim przystąpię jednak do tej pracy muszę zwrócić uwagę na bardzo nierówny stosunek ilościowy między sztuką dawną a dzisiejszą, z którego wynika również i jakościowy, w znaczeniu tak poziomu artystycznego jak i odmian. Nie chodzi mi tu o liczbę rzeźb jednych i drugich na wystawie, ale o ich wywód. Zabytkowe dzieła wystawy zostały wybrane z wielkiej ich ilości, rozproszonej po kolekcjach i zbiorach, które powstały również z wyboru, tylko drobnej części prac, wytworzonych w przeciągu dziesiątek lat w całym kraju. Są więc one nie tylko wyborem z wyboru, ale również wyborem z dużej ilości odmian. Na twórczość zaś współczesną składa się właściwie tylko wiek XX ze swoimi, niweczącymi życie sztuki dwiema wojnami, nie mówiąc już o miażdżącym sztukę ludową pochodzie cywilizacji maszynowej. Jeżeli więc przy tak niekorzystnym dla twórczości współczesnej stosunku porównawczym znajdziemy na wystawie odpowiedniki najważniejszych tylko grup sztuki dawnej, będzie to już wiele mówiło, zwłaszcza, że dział współczesny wystawy reprezentował prace tylko dwudziestu dziewięciu artystów.

Zaczynając więc od rzeźby, o bryle gładkiej, stwierdzić możemy, że ten typ kompozycyjny utrzymał się nadal, jak świadczy na przykład rzeźba przedstawiona na rycinie 89. Jest ona jednak również dowodem, że nie pozostał taki jak dawniej. Widać w niej wyraźnie cechy rzeźby współczesnej nieludowej w jakości płytkiego porycia powierzchni w szerokie zaokrąglone pasy, wydłużające charakter plastyczny masy, tworzącej rzeźbę. Ludowym pozostaje w niej jakiś skrót zasadniczej koncepcji plastycznej, ograniczonej do trzonu głównego rzeźby, i jej pewna ciężkość pozbawiona finezji subtelnego wykończenia

i skonsolidowania wszystkich czynników, co jest charakterystyczne dla sztuki warstw oświeconych. Bliższe wniknięcie w ciekawsze rzeźby współczesne artystów ludowych, w ich koncepcje, odbiegające od utartego w sztuce ludowej schematu, wykazują właściwie zanik ulubionej poprzednio symetrii, przy zachowaniu jednakże dominanty pionu, który tak zaznaczał zawsze dawny układ symetryczny. Nowy ten charakter widzimy zarówno w zbudowanej jakby z wałków figurze świętego Józefa (autor Marian Gąsior) — jak też we wszystkich rzeźbach jednego z najoryginalniejszych rzeźbiarzy ludowych Kudły (ryc. 91). Typ kompozycyjny stworzony przez tych dwóch artystów mieści się na pograniczu jakości dwu grup, które utworzyłem przy systematyzowaniu rzeźby dawnej: bryły gładkiej symetrycznej i miękkiej asymetrycznej — nie będąc ani jedną ani drugą. Nowy ten rodzaj jest właściwy przede wszystkim Kudle, który mieszkając w Warszawie i mając syna malarza, posiadał kontakt z bieżącymi prądami artystycznymi i mógł pozostawać bezwiednie pod ich wpływami. Dzieła jego jednakże mają charakter ludowy, chociaż sposobem kształtowania bryły, bliskie są niewątpliwie sztuce nieludowej. Ludowy charakter posiada na przykład stosunek do siebie poszczególnych części jednolitej bryły świętego Józefa, którego by już jednak nikt nie rozpoznał ani z postaci ani z atrybutów (w tym wypadku gruby, krótki kij zamiast tradycyjnej laski); gdyby nie ustawienie przed osiołkiem. A sposób umieszczenia na ośle Marii z Dzieciątkiem, skomponowanych jeszcze wedle osi symetrii! Jakże inne są one od ustosunkowania do siebie poszczególnych brył u artysty prawdziwie miejskiego. Na dziełach Kudły widzimy, że artysta ludowy obdarzony talentem, nie zaś sprytny chłopski naśladowca, nie musi się bać kontaktu ze sztuką miasta ażeby się nie zatracić. Jej bowiem ślady tworzą, posiadając określoną teorię do której dostosowują i dopasowują swoje wizje. Artysta zaś ludowy zawsze da coś nieoczekiwanego, czego nawet sam nie rozumie w sensie formalnym, ale czuje; co mu zostaje bezwzględnie narzucone przez wizję, której nie umie ani może przekształcić wedle jakiejś uznanej teorii, bo jej po prostu nie posiada. Stąd płynie ta bezpośredniość sztuki ludowej, którą zawsze podziwiamy i jej świeżość. I stąd też możliwość dalszego jej istnienia jako oddzielna gałąź, będąca równocześnie dużo lepszym sejsmografem kultury ludowej, niż jest nim sztuka miejska współczesna dla ruchów umysłowych masy przeciętnych inteligentów. Wracając do stylu grupy gładkiej w rzeźbie ludowej współczesnej musi się zwrócić uwagę na większą jej prostotę i zmniejszenie roli zanikających ornamentów, co zbliża ją bardziej do naturalizmu, ale jakiegoś syntetycznego, uproszczo-



nego. Można to zauważyć, porównując pewne podobieństwa następujących rzeźb, powstałych nie tylko w różnych okolicach Polski, ale nawet na przestrzeni kilkunastu lat: Ucieczki do Egiptu — Kudły (rzc. 91), Jerzego wojującego ze smokiem, Bilińskiego (rzc. 92), oraz Chrystusa Frasobliwego z rzc. 94. Bardzo interesująca jest analogia w uformowaniu głowy i jej nakrycia u św. Jerzego, powstałego na wschodzie Polski i u św. Józefa, którego wyrzeźbił Kudła w Warszawie. Zgodność ta świadczy o jakiejś wspólnej atmosferze upodobań formalnych, istniejących wśród artystów ludowych, mimo tego że nie posiadają łączących ich stowarzyszeń, wieczorów dyskusyjnych, czarnej kawy, i tych wszystkich innych powiązań artystów miejskich.

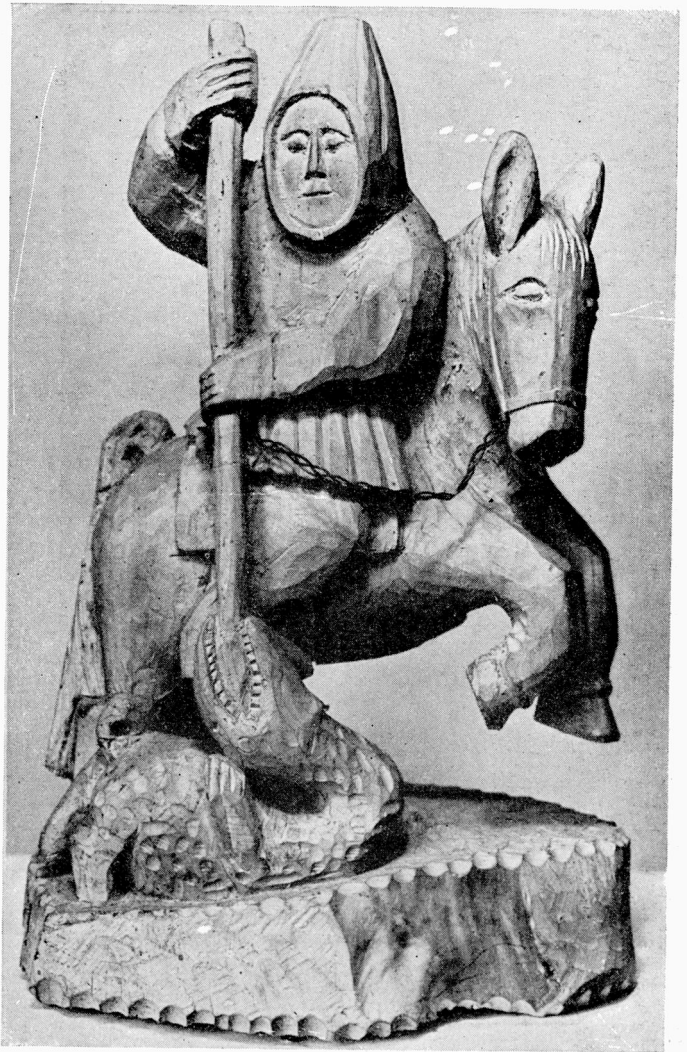
Trudno w współczesnej rzeźbie ludowej znaleźć odpowiednika grupy «miękkiej» w której występuje linia falista. Typ ten zdaje się, już się nie powtarza. Ostatecznie można by się linii falistej dopatrzeć w zębatej aureoli tworzącej tło dla dwu głów postaci świętych (rzc. 90), jednakże rzeźba ta wcale nie należy do typu bryły gładkiej, gdyż jest skomponowana płasko i ornament gra w niej dużą rolę. I tu znowu musimy powiedzieć: to jest już inny ornament niż w rzeźbach dawnych. Bardziej integralny, zrosnięty z kształtem rzeźby i stanowiący jej naskórek. Dawny charakter rytmiki dekoracyjnej równoległych nacięć znaleźć można jedynie na podstawie, pociętej w kwadraciki techniką karbikową. Skąpy podział płasko uformowanych szat zacięciami przeważnie pionowymi, o rysunku niepewnym, chwiejnym, nie posiada już jakości właściwej ornamentyce powierzchni rytmicznie pociętych, sztuki dawniejszej. Nastąpiło tu rozluźnienie częstotliwości rytmów linii równoległych, przez co większego znaczenia nabrała sama bryła. Ten sam proces obserwować możemy w rzeźbie Wawry (rzc. 93), jednej z najbardziej ornamentowanych z całej jego, gładkiej zazwyczaj, plejady wszędzie spotykanych rzeźb. Cięcia ornamentalne są tu rzadkie i «chwiejne», a działanie rytmiki palców jest raczej wynikiem ekspresji płynącej z ich wyolbrzymienia, niż dekoracyjnego ich, równoległego układu. Mimo zmian w jakości ornamentyki rzeźb ludowych współczesnych pozostała ona nadal jednym z artystycznych jej środków wyrazu, bardziej jednak dyskretnych i uzupełniających walor bryły, co tak dobrze ilustruje rzeźba św. Jerzego (rzc. 92), gdzie ornamentowaną jest drobnymi karbikami oraz zagłębieniem jedynie krawędź podstawy i cielsko smoka. Nie wyrzeka się ornamentyki również i Kudła, u którego wartość gładkiej bryły dominuje we wszystkich jego dziełach. W reprodukowanej tu Ucieczce do Egiptu nacięcia ornamentacyjne, o charakterze realiów, zastępują desenie barw tkaniny sukni Marii. Tru-

dno odpowiedzieć za co uważać należy sposób rozpracowania głowy Chrystusa Frasobliwego (ryc. 94) przez Szczepana Woźniaka. Ornamentalny charakter jej — w stosunku do reszty figury — jest niezaprzeczalny, ale z szerokości nacięć, dających w rezultacie dekoracyjną grę światłocieni, przebija raczej jakość formowania bryły niż dodanego do niej jako uzupełnienie elementu dekoracyjnego. W sumie musimy stwierdzić, że w dziedzinie ornamentyki nastąpiła w rzeźbach ludowych współczesnych duża zmiana, idąca ku uproszczeniu środków wyrazu dla istoty rzeźby mniej ważnych, na rzecz efektów o charakterze właściwym tylko rzeźbie, to jest na rzecz formy bryły.

Właściwie podobnie przedstawia się również sprawa ekspresji wyrazu psychicznego współczesnych rzeźb. Figury Chrystusa Frasobliwego (ryc. 94 i 95) oraz «Pietà» Wawry (ryc. 93) mówią dowodnie, że ludowy rzeźbiarz współczesny nie wyrzekł się tego środka wyrazu. Większość jednak rzeźb o twarzach schematycznych, niepogłębionych, wskazuje wyraźnie, że i na tym odcinku nastąpił zanik zainteresowań dzisiejszych rzeźbiarzy, których uwaga koncentruje się coraz bardziej na kompozycji gładkiej bryły. Jeżeli chodzi o jakość ekspresji nowych rzeźb — w porównaniu z dawniejszymi, trudno mi postawić jakieś zdecydowane twierdzenie. Stoi temu na przeszkodzie zarówno przekonanie moje o przypadkowości tych efektów, a poza tym brak jakiegoś typowego wyrazu, z którym można by porównywać inne odmienne przypadki. Zdaje mi się, że w dziedzinie ekspresji każda z rzeźb, o ile posiada oblicze nie stypizowane lub zbanalizowane, stanowi dla siebie odrębną pozycję. Z tego względu niewiele mówi w sensie ogólnym fakt, że wśród rzeźb dawnych nie spotykamy Chrystusa Frasobliwego z twarzą taką jaką posiada figura z ryciny 95, ani też uśmiechu Matki Boskiej z rzeźby Wawry (ryc. 93).

Pozostało jeszcze do porównawczego rozpatrzenia zagadnienie «chwiejności». I tu stwierdzić potrzeba, że nastąpiły zmiany. Zanika bowiem ta jej odmiana, która polega na budowaniu rzeźby z różnych niestopionych z sobą jakości. Utrzymała się natomiast, w niektórych dziełach niepewność cięcia poszczególnych linii sylwety czy też ornamentów rzeźb. Dlatego też nie możemy mówić o grupie «chwiejnej» wśród rzeźb ludowych współczesnych, a natomiast należy skonstatować zachowanie się tej cechy również w figurach obecnie powstałych.

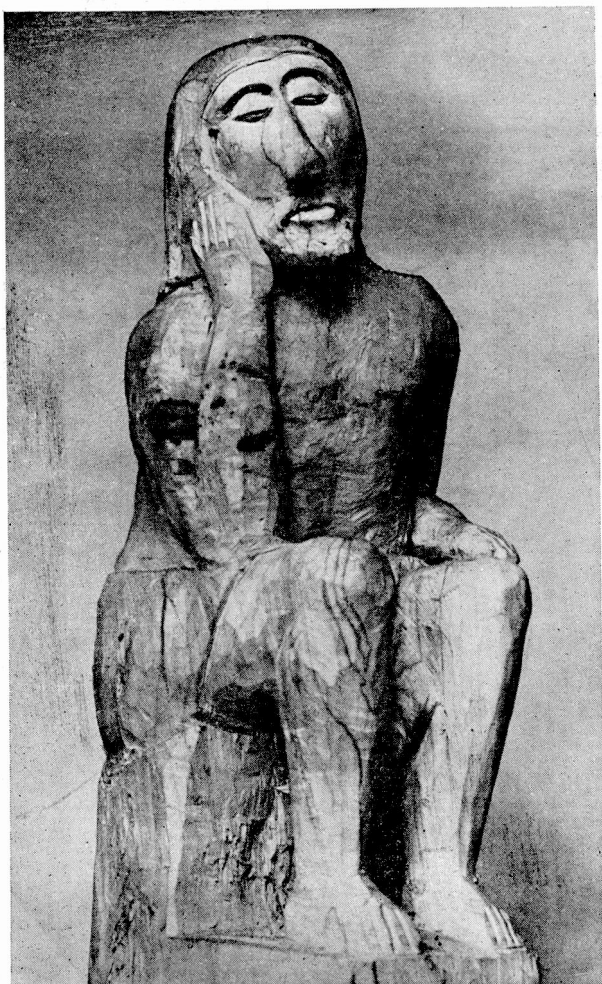
Odrębne oblicze posiada współczesne malarstwo ludowe. Daje się ono odróżnić na pierwszy rzut oka od dawnego, z którym łączy je tylko podstawowe cechy stylowe. Rozwój stylu ludowego poszedł i w malarstwie, analogicznie jak w rzeźbie,



92.



93.



po linii uwypatnienia wartości najistotniejszych dla tej dziedziny sztuki ludowej. Wzmogło się bowiem znaczenie plamy barwnej oraz wzbogaciła skala kolorystyczna. Przede wszystkim jednak zapanał niemal zupełnie charakter dekoracyjny zamalowanej powierzchni i uległa zmniejszeniu ważność postaci świętej, a tym samym wzmogła się niezależna, ściśle artystyczna funkcja obrazu, podporządkowanego dawniej bardziej celom kultowym. Techniki utrzymały się zasadniczo tylko dwie: malowanie na papierze, względnie tekturze — oraz na szkłe. Nie spotykamy prawie obecnie obrazów na płótnie, co świadczy o zaniku specjalizacji zawodowej i rzemieślniczego charakteru malarstwa ludowego, gdyż malowanie na płótnie wymagało pewnej wiedzy fachowej. Co prawda tego samego potrzebuje również malowanie na szkłe. Nie jest ono jednak powszechne — jak malowanie na papierze — i występuje jedynie na Podhalu, gdzie sprytni górale sami poczynili szereg eksperymentów, by kopiować dla letników pokupne dawne obrazy, albo też gdzie techniczne umiejętności zostały udostępnione wszystkim chętnym przez specjalne kursy. Łatwość uzyskiwania i używania farb gotowych: wodnych, klejowych lub temperowych, upowszechniło możliwość malowania i zbliżyło malarstwo ludowe do rzeźby pod względem różnorodności występujących obecnie odmian obrazów. Trudno sobie wyobrazić, by jeden z najbardziej oryginalnych malarzy ludowych, zmarły podczas wojny Franciszek Janeczko, mógł malować na marginesie swego pasterskiego żywota, gdyby nie łatwość zarówno zdobycia, jak operowania farbami gotowymi, kupnymi, na wszędzie dostępnym papierze. Wraz z upowszechnieniem twórczości ludowej w malarstwie nie nastąpiło jednakże zwiększenie liczby obrazów ludowych, która obecnie jest bardzo znikoma. Współcześni malarze ludowi nie mają komu malować. Wieś i robotnik zaspakaja swoje potrzeby w tej dziedzinie przy pomocy bezwartościowych oleodruków. Stąd malarze ludowi pracują tylko dla siebie, lub snobistycznej, sezonowej zwykle klienteli z miasta. I stał się paradoks — przy upowszechnieniu twórczości, malarstwo ludowe stało się ekskluzywne i uprawiane tylko dla nielicznych. Niemniej jednak nadal istnieje i rozwija się po linii wzmoczenia ściśle malarskich środków wyrazu i odrywania się od wyłącznie religijnej, w sensie utylitarnym, funkcji społecznej, której było podporządkowane dawniej. Co prawda temat religijny przeważa nadal i nie częste są kompozycje, złożone z elementów innych od kościelnych, a dla artysty ludowego również niezwykłych i zaciekawiających, które skomasowane widzimy na przykład w obrazie Janeczki (ryc. 98). Niemniej jednak i w samych obrazach «świętych» na



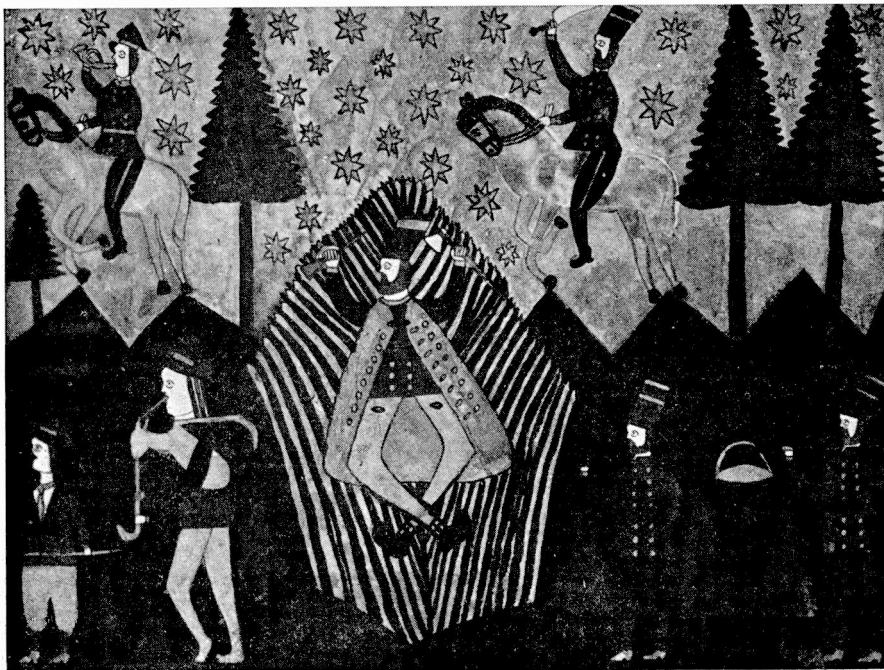


pierwszy plan wysuwają się przede wszystkim ornamenty kwiatowe, które zarówno zalewają wprost tak obrazy Barańskiej (ryc. 97) malowane na papierze jak też Rój-Szeligowej na szkle (ryc. 96). Nie jest chyba przypadkiem, że takie samo wzbogacenie ornamentu kwiatowego zaobserwowałem w roku 1935 wśród nowych, wówczas powstałych, obrazów na szkle w Rumunii. Malowała je jeszcze pewna staruszka, zdaje się we wsi Fogaras w Siedmiogrodzie. Dowodzi to nie tylko istnienia pewnej wspólnoty upodobań, łączącej artystów ludowych różnych narodów, ale też ist-

nienia naturalnego jakiegoś prawa, rządzącego rozwojem stylu ludowego.

Najmniej spodziewane we współczesnej twórczości ludowej jest utrzymanie się drzeworytu. Nie mówiąc już o kwestiach technicznych, utrudniających jego uprawianie przez osoby niewtajemniczone, odnowieniu tej twórczości stało na przeszkodzie, porzucenie jej zdaje się już dawno dla efektów barwnych. Drzeworytnictwo ludowe dzisiejsze nie jest jednak powszechne i należy do wielkich wyjątków. Sztuczną drogą powstał na przykład piękny i niepodobny do dawnych drzeworytów ludowych cykl wykonany przez Wawrę, gdyż sam sposób techniczny został mu inspirowany przez Zegadłowicza. Inne drzeworyty współczesne pochodzą z powiatu olkuskiego, gdzie tworzą je na marginesie swej głównej działalności — zdaje się również z inspiracji tym razem T. Seweryna — niektórzy wykonawcy galanterii drewnianej, sprzedawanej w kramach Sukiennic. O drzeworytach Wawry (ryc. 99, 100 i okładka) można powiedzieć, że są najbardziej ludowe ze wszystkich i co ważniejsze, powstałe nie tylko bez wzorów ale też w samodzielnie wypracowanym stylu drzeworytniczym, opartym niemal wyłącznie na czarnej i białej płaszczyźnie a nie na linii i konturze jak dawniejsze twory ludowe. Styl ich jest malarski i ogromnie fantazyjny pozbawiony oschłości układu schematycznego. Treść zaś nadal religijna, gdyż drzeworyt przedstawiając łabędzia (ryc. 100), należy do wyjątków.

Zupełnie odrębnie zarysowuje się charakter drzeworytów olkuskich, zbliżony do stylu dzisiejszej pseudo-ludowej galanterii. Treścią ich jest symboliczny rysunek Wawelu, nad którym, zgodnie ze stylem ludowym, umieszczone zostały w tle ornamenty kwiatowe. Budowa tych drzeworytów



składa się z plam czarnych i białych, które zostały wydobyte, wyłobieniami dłuta, analogicznymi do techniki ornamentów żłobionych w kasetach, sprzedawanych jako ludowe.

Próby poczynione zarówno przez Zegadłowicza, jak Seweryna wykazały brak powiązań stylowych współczesnych drzeworytów z dawnymi. A ponadto, że drzeworytnik ludowy nie musi wcale posługiwać się konturem, ograniczającym plamę białą czy czarną, ale stać go na operowanie wprost plamą. Wyłania się z tego pytanie: czy przy takim sposobie kształtowania zanika styl ludowy? Albo inaczej: czy współczesne drzeworyty wykonane przez osoby stojące poza kręgiem kultury artystycznej miejskiej zlewają się przez utratę rysunku konturowego z twórczością nieludową? Zdaje mi się, że nikt nie będzie wahał się z negatywną odpowiedzią na obydwie kwestie. W nowych drzeworytach Wawry każdy bez trudu odkryje ich charakter ludowy. Nikt też — oczywiście z osób obeznanych ze sztuką — nie weźmie ich za dzieła współczesnych grafików nieludowych, nawet takich, których styl zbliża się ogromnie do ludowego, jak na przykład Kulisiewicza. Wynika z tego, że «ludowość» tych bezkonturowych drzeworytów została nadal zachowana, a więc w konsekwencji, że kontur jest dla stylu ludowego czynnikiem obojętnym, a nie zasadniczym, konstytutywnym. Występuje on tylko w pewnym okresie rozwojowym drzeworytu ludowego. Tym zaś co stale pozostaje w dziełach ludowych jest jakość stworzonej rzeczywistości artystycznej, zawsze abstrakcyjnej, zawsze zbliżonej do świata pojęć, to znaczy bez cech indywidualnych jakiegoś specjalnego obiektu, czy ściśle określonej sytuacji i zawsze takiej, jaką spotkać możemy w sztuce ludowej. Rzeczywistość artystyczna sztuki ludowej zawsze jest syntetyczna



99.

i symbolizuje atmosferę niecodzienną, chociażby codzienna jako element została do niej wciągnięta, jak to widzimy na domku z dymiącym kominem i drzewku z budką dla ptaszka — wcielenych do wyobrażenia świętej Katarzyny (ryc. 99). Eksperyment ze współczesnym drzeworytem ludowym potwierdza nie tylko potencjalne możliwości jego odrodzenia, ale również jest jeszcze jednym dowodem istnienia zupełnej zmiany jakości współczesnej sztuki ludowej w porównaniu z dawniejszą, przy zachowaniu jednak odrębności własnej stylowej.



100.

PRZYPISY

- 1) Instytut Propagandy Sztuki. Katalog Wystawy Sztuki Ludowej 1930, wrzesień—listopad 1930. Warszawa, str. 6.
- 2) Mówi o tym też wstęp do katalogu wystawy między innymi w sposób następujący:
«nie sposób nie dostrzec, że wiele dzieł zebranych na wystawie rzeźby i malarstwa ludowego przemawia głosem czystej plastyki nowoczesnej, której przejawy uczyliśmy się poznawać na sztuce francuskiej».
- 3) Instytut Propagandy Sztuki. Sztuka Ludowa w Polsce. Przewodnik po wystawie zorganizowanej przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie, opracował dr Józef Grabowski. Warszawa 1937, str. 7.
- 4) Należy tu sprostować, że co najmniej dwie wystawy sztuki ludowej w I. P. S., o których piszę na wstępie, nie były organizowane pod kątem etnograficznym, a wyraźnie i wyłącznie z punktu widzenia sztuki. Natomiast etnografia wdarła się do wystawy krakowskiej, gdyż niektóre eksponaty znalazły się na wystawie nie dla swoich walorów artystycznych o stylu ludowym, ale ze względów etnograficznych, celem pokazania co rzeźbi chłop, czego przykładem jest choćby król Władysław Jagiełło (nr kat. 72). Nie zupełnie też ściśle jest powiedzenie, że po raz pierwszy wystawiono razem z dziełami dawnymi dzieła współczesnych artystów ludowych, gdyż znajdowały się one — co prawda w dużo mniejszej liczbie — na pierwszej wystawie malarstwa, rzeźby i drzeworytu ludowego w I. P. S. w Warszawie (np. obrazy Barańskiej z Muzeum Etnograficznego w Krakowie). Tak samo nie odpowiada prawdzie, że nie było na wystawie krakowskiej dzieł artystów poduczonych i więcej zaawansowanych w swym rzemiośle świątkarzy — czego dowodzi chociażby rzeźba wykonana przez Jana Wnęka z Odporyszowa (Katalog nr 3).
- 5) Sztuka Ludowa w Polsce. Malarstwo — Rzeźba — Grafika. Katalog wystawy w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, opracował Tadeusz Seweryn, Kraków 1948, str. 13—14.
- 6) Katalog taki nie został wydrukowany mimo że opracował go Franciszek Bartoszek, ze względu na stanowisko ówczesnego Ministerstwa Oświaty, które odmówiło subwencji na ten cel, gdyż wedle otrzymanej odpowiedzi na podanie wysłane przez I. P. S. Ministerstwo nie rozumiało «na czym polega naukowość takiego katalogu». (Cytuję oczywiście z pamięci).
- 7) Na wystawie krakowskiej był jednak obraz należący do zachodniej grupy tego malarstwa, której głównym przedstawicielem był Polak: Karol Niemczyk. Obraz ten został znaleziony w granicach obecnych Polski.
- 8) O warszawskiej proveniencji dużych drzeworytów znajdujących na Litwie, zgromadzonych przed wojną w Wilnie w Muzeum litewskim i białoruskim, znalazłem poszlaki w jednym z XIX-wiecznych katalogów wystaw starożytności w Warszawie. W sierpniu 1939 roku pokazano mi w Wilnie w Muzeum Litewskim drzeworyt będący wówczas w pracowni introligatorskiej wyobrażający «śmierć pijaka» — z napisami w języku litewskim, gdzie był też napis drzeworytniczy, że wykonano go w Warszawie.
- 9) Nie wspominam tu o metalorytach z Dolnego Śląska, interesujących jako dowody polskości tego terytorium, jednakże stylowo nieludowe.
- 10) Malarstwo na szkle na Podhalu jest nadal niejasne pod względem pochodzenia. Jest rzeczą pewną, że duża część tych obrazów przywędrowała do nas ze Słowaczyny. Obecnie również skonstatowałem, że nie brak tam i dzieł pokrewnych Śląskowi, a może również importów. Poza tym jednak na Podhalu istnieją grupy, co do których nie można nic powiedzieć przed dokonaniem badań porównawczych w Czechosłowacji. Jedną z nich reprezentuje obraz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, reprodukowany w katalogu wystawy jako figura 19.
- 11) W katalogu wystawy figura ta została określona jako «Błogosławiący». Tymczasem napis na samej rzeźbie, pochodzącej ze zbiorów Dąbcańskiej, wyraźnie nazywa rzeźbę tę aniołem, o czym świadczą zresztą na barkach ślady osadzenia odłamanych skrzydeł.
- 12) Do omówienia z punktu widzenia kompozycji bryły gładkiej symetrycznej nadawałaby się również rzeźba Gomieli, reprodukowana w katalogu wystawy (fig. 7). Ponieważ jednak nie było jej na wystawie w Krakowie (jak również reprodukowanej w katalogu figury Frasobliwego z Grzegorzewic), przeto pomijam ją w opracowaniu, opartym wyłącznie na materiale, który przyniosła wystawa.
- 13) To też pewnie skłoniło autorów katalogu wystawy krakowskiej do określenia dwóch rzeźb tej grupy: św. Jądwi i Chrystusa Ukrzyżowanego jako posiadających formy właściwe ceramice.
- 14) Konstanty Stecki. Ludowe obrazy na szkle z okolic podtatzańskich. Odbitka z Rocznika Podhalańskiego. Zakopane—Kraków 1914—1921.
- 15) Grabowski Józef. Problem polskości podhalańskich obrazów na szkle. «Arkady», 1938.
- 16) Keiser: Deutsche Hinterglasmalerei.
- 17) Zostały one jednak opublikowane przy artykule: Józef Grabowski: Malarstwo na szkle z Polski Centralnej. «Arkady». Rok 1938.
- 18) Wiadomości i reprodukcje dotyczące malarstwa kaszubskiego zawdzięczamy głównie artykułowi Tadeusza Seweryna, drukowanemu w dodatku niedzielnym do I. K. C. Pisała też o nich Bożena Stelmachowska w swej książce, dotyczącej kaszubskiej sztuki ludowej.
- 19) Jeden z nich z wyobrażeniem św. Józefa był już reprodukowany barwnie w «Arkadach» w r. 1937.
- 20) Szczegóły podaje odsyłacz 8).
- 21) Ksawery Piwocki: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1934. Władysław Skoczylas: Drzeworyt ludowy w Polsce. Warszawa 1937.
- 22) Liczby te oznaczają nr. katalogu wystawy.

ВЫСТАВКА НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И ГРАВЮРЫ ПО ДЕРЕВУ В ПОЛЬШЕ

Эта статья, разбивающаяся на ряд самостоятельных разделов, посвящена в целом отчету о второй общепольской выставке народной живописи, скульптуры и графики, которая была открыта в январе текущего года в Кракове, объехала затем ряд польских городов и должна быть выслана за границу после предварительного отбора и докомплектования экспонатов. Эта выставка, являющаяся последним звеном в цепи выставок польского народного искусства, была организована по инициативе Министерства Культуры и Искусства с намерением извлечь из польского народного искусства прежде всего те ценности, которые близки современным художникам-пластикам. В ее задачи входил также показ современного народного искусства в области живописи, скульптуры и графики для сравнения его с прежним народным искусством и выяснения характера и линии развития народного художественного творчества в настоящее время. Автор этой статьи начинает со сравнения этой выставки с предыдущими, а особенно с первой польской выставкой народной живописи, скульптуры и гравюры по дереву, которая была организована в 1937 году тогдашним Институтом Пропаганды Искусства. Сравнивая материал этих выставок, автор приходит к выводу, что изменение границ не оказало серьезного влияния на качество и размах народного искусства в области живописи, скульптуры и графики, причем оно в общем выиграло в отношении цельности этнического характера, лишеного посторонних примесей. Автор выражает также в вступительной части свое собственное отношение к выставке, которое заключается в использовании картины, созданной в результате сосредоточения в одном месте значительного количества обычно разбросанных произведений (на выставке имеются 372 экспоната), для поисков общих групповых знаменателей, систематизирующих разнообразный материал и могущих таким образом способствовать выяснению законов, руководящих развитием народного искусства. Классификация, произведенная в дальнейшей части статьи, основана на региональных и технических критериях, в первую очередь, однако, на формальных критериях, представляющих наиболее существенную основу для классификации отдельных произведений искусства. Подразделяя на группы, автор подчеркивает, что понимание элементов построения произведения народного искусства не означает еще полного познания его художественной ценности, ибо то, что нас поражает в народном искусстве, заключается в качестве созданной им художественной действительности, характер которой определяется скорее качеством и взаимоотношением описанных элементов, чем ими самими. Тем не менее, однако, систематика произведений народного искусства, произведенная на основании познания их конструкции и средств выражения облегчает нам нахождение пути, на котором познается сущность художественности данного произведения, иная, неповторимая для каждого настоящего произведения искусства.

Автор начинает с анализа скульптурных произведений, ввиду их крайней разнородности, вызванной, между прочим, отсутствием связи между скульпторами, работающими обычно обособленно. Он разделил их на группы, составленные в соответствии с важнейшими элементами, определяющими ценность художественной скульптуры: композицией глыбы, орнаментикой и выразительностью. Разумеется, не каждая скульптура укладывается полностью в ту группу, к которой она причислена, и часто связана некоторыми своими чертами с другими группами. Решающим моментом при классификации была либо доминанта какой-либо основной ценности, либо известного ее вида, необходимого для иллюстрации гаммы оттенков той же группы. К первой группе относится композиция, композиционное расположение симметрической гладкой глыбы, являющаяся наиболее распространенной системой формовки

скульптурных произведений польского народного искусства в истинно народном стиле, т. е. в стиле самородном, не являющемся только подражанием произведениям готики или барокко. Особенностью композиции этой глыбы является фигура Христа, падающего под тяжестью креста (рис. 13), представляющая собой иконографический тип, возникший в окрестностях Кракова и выступающий только в Польше. Следующая группа, состоящая из скульптур с «мягкой» асимметричной глыбой, замкнутой округленными линиями, характеризуется некоторой свободой, отсутствием жесткости, свойственной симметричной композиции. Отсутствие или небольшое количество прямых линий придает глыбе в скульптурах этой группы значительную мягкость, чем подчеркивается значение массы. К этой композиционной группе относится значительная часть фигур, изображающих Скорбящего Христа (рис. 14), являющихся наиболее распространенным типом скульптуры в Польше, хотя они встречаются и в других странах, главным образом в Литве и в России. Третья группа создана из скульптур, являющихся лишь некоторой разновидностью группы «мягкой» глыбы, в которой некоторое значение имеет также волнистая линия, придающая иногда — как например на фигуре, изображенной на рис. 22 — своеобразный характер всей скульптуре. В этой группе некоторое значение имеет также симметричное расположение к вертикальной оси композиции.

В следующую группу автор включил те скульптуры, в которых доминирует декоративный элемент, имеющийся обычно также и там, где характер художественного выражения произведения определяется композицией глыбы. Констатируя, что орнаментальные ритмические желобки служат часто народному скульптору для дифференциации плоскостей глыбы, автор отмечает, что декоративные элементы, выступающие в скульптуре, только в исключительных случаях создаются из растительных мотивов, а чаще всего имеют скульптурный характер. Главное значение орнамента в скульптуре состоит в обогащении ценности композиции глыбы эффектом ритмики, возникшей в результате разного рода параллельных нарезок. Обзор их автор начинает с самых простых нарезок, свойственных как декоративной, так и фигуральной скульптуре, и заканчивает примером превращения уха в форму орнамента гладкой глыбы головы (рис. 40).

Представляя далее в особой группе произведения народной скульптуры, отличающиеся исключительной экспрессией, автор указывает, что они чрезвычайно разнообразны и не имеют схемы соответствующей историческим стилям, которые дают нам заранее возможность догадаться, каково будет выражение классической, готической скульптуры или скульптуры в стиле рококо. Приближаясь к народной скульптуре, которой мы еще хорошо не видим, мы никогда не знаем, с чем мы столкнемся. Кроме того, автор отмечает, что их выражение при изображении страдания, не бывает никогда ни резким, ни реалистическим, как это заметно даже в готике или в барокко. Оно отличается сдержанностью и некоторым классицизмом, который впрочем является основой композиции большинства симметричных народных скульптур. В обзоре форм экспрессии автор уделяет много внимания разнообразию экспрессии наиболее типичных для Польши фигур Христа Скорбящего.

Последняя группа скульптур составлена автором из экспонатов, которые не имеют однородного характера и не встречаются у нас полного одобрения с художественной стороны, несмотря на интерес, который они вызывают именно вследствие своей неоднородности. Он назвал эту группу «неустойчивой» и включил в эту группу те скульптуры, линии и нарезки которых отличаются неуверенностью, нерешительностью и отсутствием смелости. В этих как-бы

недостатках автор видит однако некоторую постоянную черту народного стиля, в которой проявляется свобода и беззаботное творчество народного художника. Этой группой заканчивается обзор и в то же время формальная систематика скульптур, которым посвятили больше всего места как организаторы выставки, так и автор статьи.

Второе место занимает живопись со своим основным подразделением на картины написанные на стекле, а также на бумаге или полотне, которые довольно сильно отличаются друг от друга. Подчеркивая существование отдельных региональных групп в области живописи, автор объясняет это ее станковым характером и необходимостью технических знаний, которые связывают живописцев друг с другом. Автор начинает обзор живописи на бумаге и полотне с группы, находящейся между народным и ремесленно-цеховым стилем, который выступает как в первый период его создания, так и тогда, когда народные художники начинают тяготеть к натурализму городского искусства. Первый фазис народного стиля автор видит в картинах с широким орнаментальным контуром крупных красочных плоскостей, украшенных часто гребенчатой позолоченной массой. В них отсутствует орнамент из цветов, являющийся в развитом народном стиле одним из главных элементов композиции картины, входящим на все ее поля, способствуя достижению абстракции, изображенной художественной действительности. Картины обоих типов распространены в юго-западной Польше. Центральная же Польша создала себе свой собственный тип картины на бумаге, почти лишенной орнамента, яркой по цветам, с преобладанием ярко желтого и грязно-красного цвета. В этой же части Польши существует также возникшая само по себе в результате окраски на оконном стекле подложенных гравюр на дереве, особая живопись на стекле, имеющая оригинальный характер, ничем не связанный с другими европейскими странами. Юг Польши имеет картины на стекле, происходящие из главного силезского центра, давшего выставке много картин. Силезским картинам родственны давно известные подга-

ляньские картины, а также недавно открытые польские группы из района Живца. Поскольку основная ценность живописи заключается в красках, которых, к сожалению, лишены наши репродукции, дальнейший их словесный анализ не дал бы никакого результата. Наименее значительная часть выставки, посвященная народной графике, главным образом гравюре по дереву, далеко не показала во всей полноте достоинств одной из прекраснейших жемчужин польского народного искусства, которой посвящен уже на польском языке ряд монографий и работ. Поэтому автор статьи анализировал ее только фрагментарно, приняв во внимание новые материалы, представленные на выставке, и происходящие главным образом из южной и юго-восточной части Польши. Нельзя, однако, не обратить внимания на две гравюры по дереву, происходящие из окрестностей Плоцка (рис. 77 и 78), т. е. из центральной Польши. Их отличие от остальных гравюр по дереву вновь подтверждает, как и в отношении картин на бумаге и стекле, существование в центральной Польше отличающегося от окраинных местностей центра народного художественного творчества, свойственного исключительно польскому народу, хотя и остающегося в рамках общечеловеческих натуральных форм, свойственных народному стилю.

Все рассмотренные области народного искусства продолжают жить в Польше, как показала отдельная современная часть краковской выставки. Анализом ее автор заканчивает свою статью, констатируя существование форм, соответствующих почти всем главным формам, замеченным при анализе прежних произведений, причем однако замечается иное качество еще более богатой орнаментики картин, а также несколько иной формализм в отношении к глыбе в новой скульптуре, находящийся между известного рода формализмом и более синтетической формой, что впрочем соответствует господствующим в настоящее время в Европе законам.

Дальнейшая часть номера состоит из высказываний художников-пластиков по вопросу о выставке, дополняющих эту одностроннюю статью.

EXPOSITION D'ART POPULAIRE POLONAIS: PEINTURE, SCULPTURE ET GRAVURES SUR BOIS

Cet article, qui se divise en de nombreux paragraphes indépendants, est entièrement consacré à la deuxième exposition générale d'art populaire polonais; peinture, sculpture et art graphique. Cette exposition ouverte à Cracovie au mois de Janvier de cette année a circulé dans de nombreuses villes de Pologne et va être envoyée à l'étranger après qu'un choix de ses meilleures oeuvres aura été complété. Cette exposition, qui représente le dernier anneau d'une chaîne d'expositions d'art populaire polonais, a été organisée sur l'initiative du Ministère de la Culture et des Beaux-Arts dans l'intention de tirer de l'art populaire, avant tout les valeurs qui sont proches des artistes plastiques contemporains. Son but était aussi d'illustrer l'art populaire (peinture, sculpture et art graphique) afin de le comparer à l'ancien et de s'orienter sur le caractère et la courbe de développement de la création artistique populaire actuelle. Dans son introduction, l'auteur de cet article traite du rapport de cette exposition avec les précédentes et en particulier avec la première exposition d'art populaire polonais: peinture, sculpture et art graphique qui avait été organisée en 1937, par le Bureau de propagande pour l'art qui existait alors. En les comparant l'une à l'autre, l'auteur en arrive à conclure que le changement des frontières de Pologne n'a pas eu de répercussion sérieuse sur la qualité ni sur l'étendue de l'art populaire, dont le tableau général gagne en unité de caractère ethnique et se trouve débarrassé de mélanges étrangers. Dans l'introduction, l'auteur donne aussi sa propre opinion sur l'exposition: elle consiste à tirer profit de l'ensemble formé par le groupement l'une à côté de l'autre d'un grand nombre d'oeuvres ordinairement dispersées (l'exposition en comporte 372) pour chercher «les dénominateurs communs» de groupes et en même temps saisir les droits essentiels qui régissent le développement de l'art populaire. Plus loin, l'article est divisé d'après des critères régionaux et techniques mais, néanmoins, avant tout d'après le critérium de la forme car il représente le bien le plus réel entre les différentes oeuvres d'art. En formant ces groupes, l'auteur souligne que la compréhension des éléments de construction d'une oeuvre d'art populaire n'est pas la connaissance complète de ses valeurs artistiques; en effet, ce qui nous frappe dans l'art populaire, est dans la qualité de l'expression artistique, et ce ne sont pas tellement les éléments décrits qui en décident mais plutôt leur qualité et leurs rapports réciproques.

Néanmoins, la méthode de groupement des oeuvres de l'art populaire, exécuté en se basant sur la construction et les moyens d'expression, facilite l'accès à la porte par laquelle on atteint à l'essence même de l'art d'une oeuvre donnée, essence qui est autre pour chaque vraie oeuvre d'art et ne se répète pas.

La sculpture est examinée tout d'abord à cause de sa grande variété; en effet, ses créateurs, produisant d'ordinaire séparément n'ont pas de liaison entre eux. Elle est divisée en groupes formés d'après les éléments les plus importants qui décident de la valeur artistique de la sculpture: la composition de la masse, l'ornement, l'expression. En vérité une oeuvre n'appartient pas complètement au groupe dans lequel elle a été incorporée, elle est souvent liée par certains traits à d'autres groupes. De son classement a décidé, soit la note dominante de quelque valeur

principale, soit aussi quelque autre valeur nécessaire pour illustrer la palette de nuances du même groupe. Le premier groupe se compose d'oeuvres dont la composition de la masse est symétriquement lisse. C'est le système le plus fréquemment employé en sculpture populaire polonaise, dans le style vraiment populaire, c'est à dire original et qui n'est pas qu'une imitation d'une variante du gothique ou du baroque. Un exemple caractéristique de ce système de composition de la masse est la statue du Christ tombant au pied de la Croix (dessin 13); elle représente un type iconographique qui a pris naissance dans les environs de Cracovie et ne se rencontre qu'en Pologne.

Le groupe suivant est formé par des oeuvres sculptées aux masses «molles», asymétriques, enfermées dans des lignes arrondies, caractérisées par une certaine aisance; elles n'ont pas la raideur propre aux groupements composés symétriquement. Le manque ou le peu de lignes droites, donne à la masse des sculptures de ce groupe une grande «mollesse» et par cela souligne l'importance de la masse. A ce groupe de composition appartient une grande partie des figures représentant le Christ affligé (dessin 14); c'est le type de figure sculptée le plus souvent rencontré en Pologne, bien qu'il se rencontre encore dans d'autres pays, principalement en Lithuanie et en Russie.

Le troisième groupe est formé de sculptures qui ne sont en somme qu'une variété du groupe des masses «molles», dans lesquelles la ligne ondulée a une certaine importance; elle communique parfois son caractère à toute l'oeuvre (ce qui est le cas, par exemple, pour la figure représentée par le dessin 22). Dans ce groupe ou tient compte aussi de l'arrangement symétrique par rapport à l'axe vertical de la composition.

Dans le groupe suivant, l'auteur a incorporé les oeuvres dans lesquelles domine l'élément décoratif, il est d'ordinaire présent aussi là où la composition de la masse décide de l'essence de l'expression de l'oeuvre artistique. Constatant que souvent le sculpteur populaire se sert en ornement de rainures rythmiques pour distinguer le plan de la masse, l'auteur remarque que les éléments décoratifs que l'on trouve en sculpture, sont rarement créés par des motifs de plantes qui conviennent plutôt à la peinture; le plus souvent ces éléments ont un caractère sculptural. L'importance principale de l'ornement en sculpture consiste à enrichir les valeurs de la composition de la masse à l'aide d'effets de rythmique produits par différentes sortes de rainures parallèles. L'auteur les passe en revue en commençant par l'ondulation la plus simple commune aussi bien à la sculpture décorative qu'à celle des figures et finit par l'exemple de la transformation de l'oreille en forme d'ornement de la masse lisse de la tête (dessin 40).

Présentant ensuite, dans un groupe à part, les sculptures populaires qui ont beaucoup d'expression, l'auteur remarque qu'elles sont extrêmement diverses et ne possèdent pas de schéma propre au style historique qui nous permet, à première vue, de prévoir quelle sera l'expression d'une sculpture classique, gothique ou rococo. En nous approchant d'une sculpture populaire que nous ne voyons pas encore bien, nous ne savons jamais ce que nous allons rencontrer. De plus, on remarque que leur expression n'est jamais ni criarde, ni réaliste en représentant la douleur, comme nous le voyons dans le gothique ou le baroque. Ce

qui la caractérise au contraire c'est la mesure et un certain classicisme qui est d'ailleurs la base de la composition de la plupart des sculptures populaires symétriques. En examinant les formes d'expression, l'auteur consacre plus de place à la diversité d'expression de la figure la plus typique pour la Pologne, celle du Christ affligé.

L'auteur a formé le dernier groupe de sculptures de spécimens qui ne possèdent pas de caractère uniforme et qui, malgré l'intérêt que par cela même ils suscitent, ne bénéficient pas chez nous d'une entière approbation artistique. Il a appelé ce groupe «hésitant» et y a compris des sculptures dont les lignes et les rainures ne possèdent pas de sûreté, sont hésitantes et indécises. L'auteur pourtant, voit dans ces sortes d'insuffisances, un certain trait constant du style populaire, trait dans lequel apparaît l'aisance et l'insouciance de création de l'artiste populaire. Sur ce groupement se termine la revue des oeuvres exposées ainsi que la systématique des formes en sculpture, auquel les organisateurs de l'exposition ainsi que l'auteur de l'article ont consacré le plus de place.

La seconde place est occupée par la peinture avec ses deux divisions principales; tableaux peints sur verre et tableaux peints sur papier ou toile qui diffèrent assez sensiblement les uns des autres. En soulignant l'existence, dans le domaine de la peinture, de groupes régionaux qui diffèrent, l'auteur les explique par le fait que les peintres produisent en atelier et qu'ils sont réunis les uns aux autres par la nécessité de la science technique.

L'auteur commence la revue de la peinture sur papier et sur toile par le groupe intermédiaire entre le style populaire et le style artisanal, style qui apparaît aussi bien au début de sa création que lorsque les auteurs populaires se mettent à graviter autour du naturalisme de l'art urbain. L'auteur voit la première phase du style populaire dans les tableaux au large contour ornemental de grands plans de couleur, souvent décorés d'une masse dorée rayée de lignes en forme de vagues. L'ornement fleur en est absent; dans le style populaire développé il représente un des principaux éléments de composition du tableau, pénètre dans tous ses domaines et crée l'abstraction de la réalité artistique représentée. Les tableaux de l'un et de l'autre type sont répandus en Pologne du Sud-Ouest. La Pologne centrale, d'autre part, s'est créée un type propre de tableau sur papier, presque dépourvu d'ornement, aux couleurs vives où domine un jaune vif et un rouge sale. Dans la même partie de la Pologne existe également un genre de peinture sur verre différent, à caractère propre qui n'est en rien réuni aux genres des autres pays d'Europe; elle est née

spontanément de la peinture sur une vitre derrière laquelle on a placé des gravures sur bois. D'autre part, le sud de la Pologne possède des tableaux sur verre provenant du centre principal de Silésie dont beaucoup de tableaux se trouvent à l'exposition. Depuis longtemps sont connus les tableaux de Podhale, apparentés à ceux de Silésie; les groupes récemment découverts dans les environs de Żywiec et définis comme polonais sont aussi apparentés à ceux de Silésie. Du fait que la valeur principale de la peinture est dans ses coloris (dont nos reproductions sont malheureusement dépourvues) approfondir plus avant la question à l'aide de mots ne donnerait aucun résultat.

La moindre partie de l'exposition est consacrée à l'art graphique populaire, surtout à la gravure sur bois; elle est bien loin de montrer dans toute sa valeur l'une des plus belles perles de l'art populaire polonais. Cet art d'ailleurs possède déjà de nombreuses études et éditions monographiques en langue polonaise. L'auteur de l'article l'a donc traité superficiellement, en examinant de nouveaux matériaux qui se sont trouvés à l'exposition et proviennent du sud et du sud-est de la Pologne. Il est pourtant impossible de ne pas remarquer deux gravures sur bois provenant des environs de Płock (dessins 77 et 78), du coeur même de la Pologne. Le caractère qui les distingue des autres gravures sur bois prouve de nouveau, de même que dans les tableaux sur papier ou sur verre, l'existence en Pologne centrale d'un centre de création artistique populaire, différente de celle des régions frontières et propre seulement à la nation polonaise, mais n'en restant pas moins dans le cadre des formes humaines naturelles, apanage du style populaire.

Toutes les manifestations de l'art populaire traitées jusqu'ici, continuent à vivre en Pologne ainsi que le prouve la partie contemporaine qui jouit d'une place à part à l'exposition de Cracovie. L'auteur termine son article en l'examinant et constate l'existence d'oeuvres correspondant à presque toutes les principales formes remarquées en analysant les oeuvres anciennes; à l'occasion pourtant on remarque une autre qualité d'ornement des tableaux plus riche encore, ainsi qu'un certain formalisme différent dans la conception de la masse en sculpture nouvelle; il gravite entre une sorte de réalisme et une forme plus synthétique, ce qui du reste répond aux règles qui gouvernent actuellement en Europe.

La suite de ce numéro contient les opinions des artistes plastiques sur l'exposition et complètent cet article qui sans cela aurait été traité unilatéralement.

EXHIBITION IN POLAND OF FOLK ART: PAINTING, SCULPTURE AND WOODCUTS

This article, divided into a number of individual fragments, is devoted as a whole to the discussion of the second exhibition of folk art: painting, sculpture and graphic art. This exhibition was open in Krakow last January and later has visited a number of Polish cities. It is expected that after a special selection of the exhibits is made, this exhibition will be sent abroad. The exhibition of folk art was organised by the initiative of the Ministry of Arts and Culture with the purpose of drawing out of the folk art first of all such values which closely approach the art of the modern artists. Another aim of the exhibition was to illustrate the modern folk art in painting, sculpture and graphic art in comparison with the old trends and to see what line of artistic development and what new trends it follows now. The author of the article discusses the relation of the last exhibition to the former ones, especially to the first Polish exhibition of folk painting, sculpture and woodcuts, which was organised in 1937 by the Institute of Promoting Art. In comparing both exhibitions the author draws a conclusion that the change of frontiers did not affect seriously the nature and the extent of folk art. It has gained in uniformity as regard its ethnic character, and does not show a trace of foreign admixture. Further the author states his own approach to the exhibition, taking advantage of the image created by assembling closely a large number of works, which normally are dispersed, (there were over 372 exhibits) in order to classify them in groups. This is helpful in establishing the essential laws governing the development of folk art. The division was made in another part of the article and was based on regional and technical criteria, as well as on formal criteria, which are the most essential bonds between the particular works of art.

In establishing the groups the author stresses the fact, that understanding of the elements of construction of folk art does not actually mean the full knowledge of its artistic values, since what strikes us in folk art is comprised in the nature of the artistic reality created by this elements. Not the elements, but rather their nature and mutual relations establish the character of artistic reality. Nevertheless a system introduced into the grouping of works of folk art, based on the knowledge of their construction and means of expression, helps us to find the right path, leading to the essence of art of a particular work, which in every genuine work of art is different and impossible to repeat.

Sculpture was discussed first, owing to its variety of types, resulting from the lack of connection between the artists, who are working mostly in isolation. This branch of art was divided according to the most important and decisive in evaluation of work elements: composition of a block, ornamentation and expression. Of course, particular works placed in one group have also certain characteristics strongly resembling the works of other groups. They were classified according to some dominant element of their most important value, necessary for the illustration of a range of nuances of this group. To the first group belong the works with a symmetrical, smooth composition of a block. This is a most frequent method of shaping Polish folk sculptures of genuine folk type, i. e. purely native without any admixture of gothic or baroque style. A remarkable composition is a figure of Christ, falling under the weight of the cross (fig. 13). This represents an icono-

graphic type of art which has originated in Krakow district and appears only in Poland.

To the next group belong works carved in a non-symmetrical mass with a curved, soft outline. They possess a certain freedom, contrasting with the stiffness, familiar to the compositions of symmetrical kind. A complete absence of straight lines or just a few of them give a peculiar softness, to the composition and at the same time emphasises the effect of the mass. The majority of statues of Grieving Christ (fig. 14), a most frequently encountered in Poland type of sculpture belongs to this group of composition. Outside Poland we come across this type also in Russia and Lithuania. To the third group belong the figures which represent a certain variety of the former group with the addition of wavy lines, which are sometimes a distinguishing feature of the work, as it is the case with the statue on fig. 22. This group is also characterised by a certain symmetrical arrangement in relation to the vertical axis of the composition.

Next group includes sculptures with a predominant ornamental element, which is also present in those works, where the composition of the block decides the essence of artistic expression. According to the author, a folk artists resort to ornamental, rhythmical grooving in order to separate different surfaces of the block. The author also points out that ornamental motives appearing in sculptures have seldom a pattern of flowers and plants, so familiar in paintings. The chief aim of decorations in sculpture is to enrich values of the composition of the block by rhythmic effects produced by all kinds of parallel grooves. In reviewing the decorative motives, the author starts with simple fluting, common in ornamental sculpture, as well as in statues and ends with a treatment of an ear as an a decorative motive of a smooth surface of a human head (fig. 40).

Sculptures possessing an exceptional expression are placed by the author in a separate group and he draws attention to their exceptional variety. They do not have a scheme, familiar to the historical styles, which allows us to guess ahead, what sort of expression will have a classical, gothic or a rococo sculpture. When we approach a folk sculpture we never can tell ahead what we are going to see. The author considers also that in representing sorrow or pain the expression is never exaggerated, or too realistic as it is the case in gothic or baroque style. They are characterised by moderation and certain classicism, which is mostly the basis of a composition of the majority of symmetrical folk sculptures. In reviewing the forms of expression, the author pays a considerable attention to the variety of expression of the statues of Grieving Christ, so typical to Poland.

The last group consists of works which do not possess a uniformity of style, and though this makes them particularly interesting, they do not meet with a full artistic approval. This group was described by the author as «wobbly». He has included in this group those works which have no definite lines and incisions, but are vague and timid. However the author is inclined to consider such shortages as a permanent feature of folk style. They express a rather free and cheerful spirit of a folk artist's creative mind. This group closes the review, as well as the task of formal grouping of sculpture. The organisers of the

exhibition and the author have devoted much time and space to this section of art.

Next item of interest is painting, which is represented by pictures painted on glass, paper or canvas, and presents a variety of styles. Here the author draws attention to the existence of the regional painting groups. According to the author, the necessity of a certain technical knowledge and a certain workshop character of painting are the bonds which unite folk artists in groups. He reviews first the paintings on canvas and paper and begins with the group placed midway between the folk art and artisan-ship, which is prominent in the period of the beginning of the creation of folk art, as well as in the period when folk artists begin to gravitate towards the realism of the urban art. The author sees the first stage of folk style in the pictures with a broad, ornamental outline of coloured areas, often ornamented with a quilt, comb-like area. There is a complete absence of floral decoration, which in a more advanced stage of folk style represents one of the chief elements of the composition. It appears everywhere and assists in achieving abstraction of the represented artistic reality. Pictures of both types prevail in South-West Poland. Central Poland has its own style of painting on paper, practically devoid of decoration, possessing bright colours, with predominating shades of sharp yellows and muddy reds. There has also originated in this part of Poland a very individual type of painting on glass, which is entirely distinct from this sort of art of other European countries. The following technique is used: a woodcut is placed under the glass and picture is reproduced on glass with colours. There is also a large centre of painting on glass in South Poland, namely in Silesia which is very well known for its works, and also Podhale district which has a similar style, as well as the pictures from Żywiec district.

The latter group was fairly recently discovered and defined. The chief value of painting is its colours. As, however, our reproductions are not coloured, further discussion on this subject, unfortunately would miss the point.

The smallest section of the exhibition was devoted to woodcuts. However it did not show the full values of this most beautiful gem of the Polish folk art, which has in Polish language numerous publications. The author, therefore did not enlarge on this subject, reviewing mostly new types of art which were sent from South and South-East of Poland. It is, however, impossible not to give a special mention to the two woodcuts from the vicinity of Płock (fig. 77 and 78), which is situated in Central Poland. Their individuality which makes them so distinct from the other woodcuts, again confirms the fact that there exists in Central Poland a centre of purely Polish artistic creation. Its pictures, whether painted on paper or on glass, differ from the art of the border provinces and though it bears a distinct stamp of its nation, it remains, like every folk art, within the limits of the all-human natural forms.

All branches of folk art, discussed here, still live in Poland, as it proved by a separate modern section of the Krakow exhibition. The author states that all the chief forms of old works, which were analysed here, are also found in modern works. There could be also noticed a richer ornamentation and a certain different formal approach in the treatment of a block in the new sculptures, which gravitates between some sort of realism and more synthetic forms. This, however, harmonises with the laws existing now in Europe.

Other parts of the number contain the opinion of various artists on the subject of the exhibition, and complete the ideas expressed in this article.

O WYSTAWIE RZEŹBY, MALARSTWA I GRAFIKI LUDOWEJ W KRAKOWIE

JERZY FEDKOWICZ

O wystawie rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej, zorganizowanej z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki przez ogólnopolski Komitet Wykonawczy, chcę napisać słowa pełne entuzjazmu i uznania. Większość eksponatów działała sugestywnie, dając świadectwo wysokiego poziomu polskiej sztuki ludowej. Nie będę omawiać wartości poszczególnych eksponatów, albowiem zrobili to przede mną H. Blumówna, W. Kragen, T. Dobrowolski i K. Winkler. Chciałbym jednak silnie podkreślić fakt, że właśnie to, co tak mocno przemawia w sztuce ludowej, to elementy czysto plastyczne, wartości artystyczne, które wyczuwamy w zetknięciu się z każdą dobrą sztuką. Rzecz znamienna, że upodobania dzisiejszej epoki i wszystko to, co można by nazwać stylem dzisiejszej epoki, możemy łatwo odzyskać w sztuce ludowej. Potwierdza to łączność współczesnej plastyki ze sztuką ludową, uzasadniając twierdzenie działania jej świadomego lub podświadomego na twórczość wielu artystów.

Dotychczasowymi autorami artykułów i wypowiedzi o sztuce ludowej byli przeważnie historycy sztuki, uczeni, etnologowie lub amatorzy specjaliści, kolekcjonujący sztukę ludową. Plastycy, którzy byli pierwszymi odkrywcami piękna świata sztuki ludowej pozostali milczącymi jej adoratorami, nie zabierając głosu, nie tylko na temat jej pochodzenia, lecz i oceny jej wartości.

Wypowiedzi plastyków mogłyby bez wątpienia przyczynić się do wyjaśnienia wielu ważnych zagadnień związanych z rozwojem sztuki w Polsce.

Jerzy Fedkowicz

[Obraz Waliszewskiego wysunięty przez prof. Fedkowicza jako dowód łączności sztuki współczesnej z ludową].



101.

O ВЫСТАВКЕ НАРОДНОЙ СКУЛЬПТУРЫ, ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ В КРАКОВЕ

Автор, художник и профессор Академии Изящных Искусств в Кракове, делится своими впечатлениями с выставки. По его мнению, «то, что наиболее убедительно в народном искусстве — это чисто-пластические элементы, художественные ценности, которые мы чувствуем при виде каждого хорошего произведения искусства». Характерно, добавляет он, — «что вкусы современной эпохи и все то, что мы можем назвать ее стилем, легко отыскать в народном искусстве». Это подтверждает связь современной пластики с народным искусством, обосновывая тезис о сознательном или бессознательном его воздействии на творчество многих художников

SUR L'EXPOSITION DE SCULPTURE, PEINTURE ET ART GRAPHIQUE POPULAIRE

L'auteur, artiste-peintre et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Cracovie, nous soumet ses impressions sur l'exposition. Son avis est que «ce qui nous touche si fortement dans l'art populaire, ce sont les éléments purement plastiques, valeurs artistiques que nous ressentent au contact de toute bonne oeuvre d'art». A cela il ajoute qu'il est caractéristique que «ce qui plaît à notre époque et tout ce que nous pouvons appeler le style d'aujourd'hui, nous pouvons facilement le trouver dans l'art populaire». Cela confirme la liaison de la plastique contemporaine avec l'art populaire, ce qui explique que celui-ci ait influencé, consciemment ou d'une façon subconsciente, les créations de nombreux artistes.

EXHIBITION OF FOLK ART IN KRAKOW: PAINTING, SCULPTURE AND GRAPHIC ART

The author who is a painter and a professor of Academy of Art in Krakow, relates his impressions of the exhibition. According to the author «all what is so impressive in folk art: purely plastic elements and artistic values; we find these always when we come in touch with every type of true art». He makes a very remarkable observation that «the trends of the modern epoch and its style can be easily found in folk art. It confirms the existence of the bond between the modern art and folk art and a conscious or subconscious influence of the latter on the creative power of many artists».

ZBIGNIEW PRONASZKO I EUGENIUSZ EIBISCH O SZTUCE LUDOWEJ



102.

WYWIADY PRZEPROWADZIŁA I WYPOWIEDZI ZESTAWIŁA HELENA BLUMÓWNA

ZBIGNIEW PRONASZKO:

Przeżycie pełne momentów dużego zachwytu wyniósł Zbigniew Pronaszko z pierwszego zwiedzenia wystawy sztuki ludowej w Krakowie. Pogłębiło je bliższe poznanie poszczególnych dzieł, zresztą nie obca była artyście i przedtem znajomość sztuki ludowej. Toteż rozmowa ze Zbigniewem Pronaszko na temat polskiej sztuki ludowej przynosi wiele uwag i refleksji o głębszym podkładzie.

Zbigniew Pronaszko patrzy na sztukę ludową okiem plastyka, nie bada genetycznych związków, obojętne mu są kwestie światopoglądu artysty ludowego i warunków jego pracy. Zdanie Zbigniewa Pronaszki, którego pozycja w współczesnej sztuce polskiej zaznacza się dobitnie, jest tym bardziej interesujące, że dopatruje się on w dziele nieznanego zazwyczaj artysty ludowego cech równorzęd-



103.



104.

nych do twórczości własnej i swych kolegów zawodowych. Podkreśla przede wszystkim bezpośredniość i szczerą artystów ludowych. Wiedzeni intuicją i wrodzonym, niezwykłym, poczuciem plastycznym, potrafili oni tworzyć dzieła sztuki, które dają nam przeżycia artystyczne analogiczne do dzieł sztuki znanych i sławnych artystów.

Do takich dzieł artystów ludowych zalicza Pronaszko przede wszystkim św. Katarzynę, obraz olejny na płótnie ryc. 102 (wł. prof. St. Fischera w Bochni). Nieznany artysta ludowy z niezmiernym poczuciem plastycznym starał się płaszczyznę obrazu równomiernie wypełnić. Traktowanie szczegółów podporządkowane jest idei całości. Obraz ten nasuwa porównanie z malarstwem wielkiego celnika Henri Rousseau, zwłaszcza z jego słynną Muzą Poety. Pronaszko dostrzega również tę analogię, lecz podkreśla niewątpliwą szczerą i bezpośredniość artysty z ludu.

W obrazie św. Magdaleny ryc. 104 (Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem) nasuwają się analogie do Matisse'a i Picassa, lecz nie mogą one przekonać Pronaszki do tego dzieła, gdyż elementy plastyczne nie zostały tu w zupełności skoordynowane. Jednolitą wizję artystyczną posiadał natomiast malarz Matki Boskiej Dzikowskiej ryc. 103 (wł. prof. Fischera w Bochni), który to obraz jest zdaniem Pronaszki malarsko niewątpliwie najlepiej przeprowadzonym dziełem na wystawie, jak i podobna Matka Boska z Muzeum Regionalnego w Rabce. Dla właściwości kolorystycznych zatrzymuje się Pronaszko przy obrazie św. Zofii z trzema córkami (Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem). Dzieło to zastanawia tym bardziej, że malarz ludowy ograniczył się do małej gamy kolorystycznej, dając jej pełną harmonizację, która nasuwa porównanie z kolorytem Deraina.

Zasady kompozycji, celowe wypełnienie miejsc na płaszczyźnie, z wprowadzeniem kontrastowych różnic, które artysta ludowy umie jednak w kompozycji zrównoważyć, zatrzymuje uwagę Zb. Pronaszki w obrazie Matki Boskiej de Sallette ryc. 105 (wł. St. Fischera w Bochni). Umiejętność kompozycji dostrzega również w obrazie Matki Boskiej Karmiącej (P. Muzeum Etnograficzne w Krakowie) gdzie przez odpowiednie rozmieszczenie świateł i układ członów kompozycyjnych,

105.



106.





107.

twarz Madonny staje się dominantą obrazu. Subtelne kontrasty dostrzega w obrazie św. Magdaleny ryc. 104 (P. Muzeum Etnograficzne w Krakowie), może tkwią w nim dalekie reminiscencje romańszczyzny. Przy tym obrazie wypowiada się Pronaszko o realizmie w sztuce ludowej, a raczej o konwencjach realizmu, który nie ma nic wspólnego z naturalizmem. Artysta ludowy, związany nawet z realizmem przedstawień, w ich realizacji powoduje się przede wszystkim plastyczną wyobraźnią, stąd też nieprzemijająca wartość sztuki ludowej.

Rzeźba ludowa wzrusza Pronaszkę jeszcze silniej. Wskazuję mu dzieło, które bliskie jest jego własnym poczynaniom w okresie formizmu, kiedy to właśnie w rzeźbie Pronaszko znalazł najpełniejsze możliwości realizacji swych dążeń artystycznych. Dziełem tym jest Płacząca Niewiasta, rzeźba w drzewie polichromowana ryc. 107 (wł. W. i M. Horbackich). Wydaje mi się, że artysta jest tą analogią jakby zaskoczony, lecz nie, śmiało przystępuje do tego naprawdę nieprzeciętnego dzieła, nie wypierając się pokrewieństwa z nim. Podkreśla jego wartości, widzi w nim przede wszystkim jego bryłę, określa ją jako objętość sumarycznie rozplanowanej całości, przy czym oddzielne części zaznaczają się dostatecznie. Lecz wszystko podporządkowane jest ekspresji, która w tej rzeźbie występuje z wielką siłą, dobitniej nawet niż w innych rzeźbach. Połączenie pierwiastku ekspresyjnego z kubistycznym niemal traktowaniem bryły sprawia, że rzeźba ta jest szczególnie bliską nowoczesnemu poczuciu plastycznemu.

Pierwiastki te nie są rzadkością w sztuce ludowej, Pronaszko doszukuje się ich w rzeźbie w piaskowcu «Frasobliwy» ryc. 108 (P. Muzeum Etnograficzne w Krakowie), inny «Frasobliwy», rzeźba w drzewie ryc. 109 (Muzeum Etnograficzne w Łodzi) zaciekawia go bardziej przez plastyczne rozczłonkowanie, podobne jak w polskim formiźmie.

Na wartości czysto plastyczne jest Pronaszko szczególnie wrażliwy, o nich też mówi przede wszystkim, nawet gdy patrzy na rzeźbę św. Jana Nepomucena (Muzeum Regionalne w Rabce), którego przedziwna ekspresyjność prowokuje porównanie z El Greco. Pronaszko jednak zachwyca się w pierwszym rzędzie wyczuwaniem bryły, planowością jej układu, za-

stanawia się nad wrodzonym poczuciem plastycznym artysty ludowego.

Inne znów elementy, tym razem kompozycji podkreśla w pięknym tryptyku św. Onufry, Mikołaj i Józef ryc. 110 (wł. ks. Ludwika Kowalskiego z Limanowej). Są to: niezmierna wstrzemięźliwość i umiar w operowaniu elementami formalnymi, symetria w rozkładzie figur, a przede wszystkim ich układ, podporządkowany ściślejszej konstrukcji, którą można ująć w schemat geometryczny. Postać św. Onufrego stanowi arabeskę wypełnioną rytmem.

Najbardziej zadziwia Pronaszkę poczucie bryły w rzeźbie ludowej, dlatego też zwraca specjalną uwagę na pełne rzeźby np. św. Franciszek (Muzeum Miejskie w Jarosławiu, ryc. 111) i in., zapał artysty słabnie jednak, gdy w sztuce ludowej konstatuje zbyt silne oddziaływanie epok minionych, zwłaszcza renesansu (ryc. 112, Królowa Niebios z Klikuszowej, Muzeum Regionalne w Rabce). Zachwycając się przede wszystkim szczerością, bezpośredniością w atmosferze całej wystawy, mniejszą wagę przypisuje tym dziełom, w których pierwiastek dekoracyjny przytłumia inne, znacząc je specjalnym piętnem. Dekoracyjność sama dla siebie nie jest więc dla Pronaszki dodatnią cechą dzieła sztuki. Dlatego też nie dziwi, że Pronaszko odnosząc się, jak najbardziej pozytywnie nawet do współczesnej twórczości ludowej, ustosunkowuje się niechętnie do zbyt silnych dekoracyjnych przejaskrawień jak np. rzeźby Wawry. Nie jest więc i obecna ludowa twórczość dla Pronaszki zamkniętym rozwojem, umie ocenić należycie dzieła artystów ludowych, o ile wnoszą naprawdę wartości czysto plastyczne.

108



109.



110.

Rozważania Eugeniusza Eibischa idą w innym kierunku, gdyż wyrastają na odmiennym podkładzie: Artysta przebywał wiele lat w Paryżu, niemal dwadzieścia, inaczej też kształtowała się jego osobowość.

Sztuka ludowa polska była mu odległą, nie znał jej niemal. Krakowska wystawa w Pałacu Sztuki dała mu więc po raz pierwszy możliwość poznania twórczości ludowej w całym jej bogactwie. Eibisch pozostaje pod jej silnym wrażeniem, odczuwa jej czar i piękno, a nawet gdy w toku swych wywodów wysuwa uwagi krytyczne co do jej genezy czy odrębności, usilnie podkreśla, że nie pomniejsza to jego zachwyty dla sztuki ludowej.

Eibisch dostrzega przede wszystkim silny związek polskiej sztuki ludowej ze «sztuką tout court», z jej okresami, ze stylami, a zwłaszcza bardzo widoczny jest wpływ gotyku i baroku na tzw. rzeźbę ludową. Gdy się jeszcze doda, że rzeźby te powstały w XIX stuleciu, to z konieczności powstaje cały szereg niepokojących pytań, które domagają się sprecyzowania, definicji dla nazwy sztuki ludowej.

Zastanawiając się nad definicją dochodzi Eibisch do wniosku, że fakt stworzenia dzieła przez artystów ludowych, nie koniecznie upoważnia do nazwania tej sztuki ludową. Podobnie jak nie jest ludową twórczość napływających świeżo do Akademii młodych adeptów, pochodzących wprost z ludu, którzy często naśladują tych czy innych swoich mistrzów, tak samo naśladowanie «wzorów nawidzianych» w kościele, czy to z okresu gotyku czy baroku, nie jest sztuką ludową, dlatego, że twórcami ich byli artyści pochodzący z ludu.

Prymitywność w pojmowaniu i w wykonaniu rzeczy, które starali się naśladować, też nie daje prawa do miana sztuki ludowej. Czyż prymitywność Henri Rousseau w sztuce francuskiej została nazwana ludową?

Reasumując stwierdza Eibisch, że fakt pochodzenia artysty z ludu, a nawet jego prymitywne świeże spojrzenie w interpretacji wzorów już widzianych nie nadaje dziełu prawa do nazwy sztuki ludowej.

Gdy jednak Eibisch uważnie przeglądał wystawę krakowską, odkrył obrazy czy rzeźby, które zastanawiają go swoim zupełnie odrębnym charakterem. Stwierdził, że posiadają one cechy, «jak gdyby powstawały same z siebie». Dzieł tych nie można do tego lub innego okresu w sztuce przydzielić, z tym czy z innym stylem związać. I tu odnosi Eibisch wrażenie, że patrzy na rzeczy samorodne, odrębne całkowicie od tego co kształtowało się w kręgach świadomości ogółu. Dzieła



te powstawały niewątpliwie na podkładzie wierzeń i legend ludowych, w odgraniczeniu od tego co się w ogóle w sztuce działo. To zjawisko nazwałby Eibisch sztuką ludową. Wskazuje też na rzeźby, które swymi cechami przypominają rzeźbę murzyńską lub też obrazy, które przypominają nam inne prymitywy, na jakich Gauguin, Matisse czy inni się oparli. I tu zbliżamy się jak mówi Eibisch do przeżyć plastycznych, «które wspólne są dla człowieka».

To samo zjawisko co w rzeźbie zauważa Eibisch również w malarstwie ludowym na szkle lub na płótnie. Zdumiewające szczegóły, świetnie narysowane postacie nie są jednak wynikiem obserwacji natury, a raczej naśladowaniem innych obrazów. Koloryt obrazów ludowych też jest uzależniony od wzorów widzianych w kościele, wyjąwszy może grupy obrazów śląskich, które są bardzo specyficzne w kolorycie. Na charakter tych zestawień wpływa odrębna technika malowania artysty ludowego. I tu jak w rzeźbie nagle natykamy na cały szereg wspaniałych obrazów o cechach samorodnych. Obrazy te w wyodrębnieniu do innych mają prawo do miana sztuki ludowej. Eibisch wskazuje np. na Ostatnią Wieczerzę. Wyczuwa też pewne specyficzne cechy polskiej sztuki ludowej, mówiące o pewnej odrębności, wyrastają one jednak na wspólnym podkładzie



dzie, który łączy prymityw wszystkich narodów. Sztuka ludowa związana jest z czasami przeszłymi, gdyż w przyszłości rozwój jej niewątpliwie pójdzie inną drogą. Znamienny jest w XX w. zgubny wpływ «knotów», tandety, która dociera wszędzie, oraz udoskonalonego narzędzia.

Cechą najbardziej wzruszającą w sztuce ludowej jest jej prymityw, dlatego też sądzi Eibisch, należy artystów ludowych zostawić w spokoju. Niech sami tworzą takie dzieła, które by na równi z dawnymi wyrastały z ich własnej wyobraźni. Podobne obawy i troski wypowiedział też kiedyś Julian Przyboś o poezji ludowej.

ЗБИГНЕВ ПРОНАШКО И ЕВГЕНИЙ ЭЙБИШ О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

Это — интервью, проведенное историком искусства Еленой Блюм с проректором и ректором Академии Изящных Искусств в Кракове на тему о народном искусстве, представленном на Краковской выставке. Збигнев Пронашко находит в творчестве народного художника черты однородные со своим собственным творчеством, а также с творчеством своих коллег по профессии. Он подчеркивает непосредственность и искренность народных художников, дающих в своих произведениях переживания, подобные произведениям знаменитых художников. Среди отдельных экспонатов он видит много общего с произведениями французских художников, как например между Св. Катериной (рис. 102) и Музой Поэта Анри Руссо, или между Марией Магдаленой (рис. 104) и произведениями Матисса или Пикассо. К более общим замечаниям Пронашко относится утверждение, что народный художник, даже если он связан с реализмом, творит свои произведения в отрыве от него, следуя своему пластическому воображению, что сообщает народному искусству непреходящие ценности.

Совершенно иная точка зрения характеризует высказывания Евгения Эйбиса. Его интересует определение понятия народного искусства. Он считает, что одна только примитивность в понимании и выполнении подражаний не дает права на это название. На Краковской выставке он заметил несколько скульптур и картин, которые «как бы возникли сами из себя» — их то он и причисляет к народному искусству. Подчеркивая общую основу, объединяющую народное искусство всех народов, он чувствует в то же время известные специфические черты польского искусства, свидетельствующие о его особенном характере. Считая, что наиболее трогательным в народном искусстве является его примитивность, он полагает, что народных художников надо оставить в покое, для того чтобы они могли творить, как в прошлом, следуя собственному воображению.

ZBIGNIEW PRONASZKO ET EUGENIUSZ EIBISCH SUR L'ART POPULAIRE

C'est une enquête faite par Helène Blum, (spécialisée dans l'histoire de l'art), auprès du vice-recteur et du recteur de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, sur l'art populaire, illustré par l'exposition de Cracovie. Zbigniew Pronaszko cherche, dans l'oeuvre de l'artiste populaire, des traits de valeur égale à ceux de sa propre création et de celle de ses collègues. Il souligne la simplicité communicative et la sincérité des artistes populaires qui par leurs oeuvres font naître des impressions semblables à celles que donnent les oeuvres des artistes célèbres. Parmi les différentes oeuvres exposées il en trouve qui ont beaucoup de rapport avec celles des artistes français, par exemple «Ste Catherine» (dessin 102) et «La muse du poète» d'Henri Rousseau, ou bien le tableau de Marie Madeleine (dessin 104) et les oeuvres de Matisse ou de Picasso. Dans des remarques plus générales, Pronaszko, prétend que l'artiste populaire, même lié au réalisme, crée ses oeuvres en s'en séparant et suit son imagination plastique, ce qui donne une valeur durable à l'art populaire.

Le point de vue d'Eugène Eibisch est tout à fait différent. Ce qui l'intéresse, c'est la définition de la conception de l'art populaire. Il trouve que le seul primitif dans la conception et l'exécution d'imitations ne donnent pas droit à ce nom. A l'exposition de Cracovie, il a remarqué de nombreuses oeuvres, sculptures et tableaux, qui «semblaient être nées d'elles-mêmes» et il les a classées parmi les oeuvres populaires. En soulignant le fond commun qui réunit l'art populaire de tous les peuples, il trouve aussi certains traits particuliers à l'art polonais, traits qui attestent son caractère distinctif. Considérant que ce qui touche le plus dans l'art populaire, est son primitif, il juge qu'il faut laisser les artistes populaires libres de continuer, comme par le passé, à créer d'après leur propre imagination.

ZBIGNIEW PRONASZKO AND EUGENIUSZ EIBISCH SPEAK ON FOLK ART

This is an interview which Mme Helena Blum, a historian of art, had with the rector and deputy rector of the Academy of Art in Krakow, on the subject of folk art, as depicted by the Krakow exhibition. Zbigniew Pronaszko notices in a work of a folk artist features equivalent to his own creative power, as well, as to that of his fellow artists. He finds in certain exhibits similarity with French masterpieces, p. e. a similarity between «St. Catherine» (fig. 102) and «The Muse of the Poet» of Henri Rousseau, or between Mary Magdalen (fig. 104) and some works of Matisse or Picasso. One of the more general observations of prof. Pronaszko is a statement that works of a realistic folk artist are abstract from the realism being created according to his plastic imagination. This gives an everlasting value to the folk art.

Quite a different opinion was expressed by prof. Eugeniusz Eibisch. He is interested in the definition of the idea of folk art. He considers that primitiveness of conception and execution of the imitations does not give the right to use this term. He has noticed at the Krakow exhibition a number of pictures and sculptures which were as «if born of themselves». Such works he places among the genuine works of folk art. Though there is a common base of folk art of all nations, nevertheless prof. Eibisch distinguishes certain specific features of the Polish art, which are its mark of distinction. He considers that primitiveness is the most touching feature of the folk art and considers that folk artists should be left in peace, so that they may continue to create, as they did before, the works of their own imagination.

CZESŁAW RZEPIŃSKI



113.

Fakt, że sztuka ludowa doszła do głosu w w. XX w stopniu wyższym niż kiedykolwiek, nie jest bez przyczyny. Trzeba było aby dziewiętnastowieczne pojęcia zostały gruntownie przeorane u nas, trzeba było aby pierwiastek ściśle optyczny nabrał pierwszoplanowości w ocenie obrazu aby móc odczuć urok dzieł sztuki ludowej w tym stopniu i tak szeroko jak to ma obecnie miejsce. Bardzo zbliżyły nas do tej prostej a tak pięknej sztuki prądy które opanowały Europę po epoce impresjonizmu.

Obraz na szkle zjawiał się przypuszczam jako forma reprodukcji kolorowej. Po prostu do jakiegoś wzoru Madonny (którą każdy mieszkaniec wsi chciał mieć przede wszystkim ze względów kultowych) przykładano płytkę szkła i pokrywano bar-

wami, zbliżonymi do jakiegoś oryginału. Ta technika uprościła automatycznie pierwowzór i stworzyła obrazy czarujące nas dzisiaj prostotą plamy barwnej które tak prosto, ornamentalnie obok siebie sąsiadują. Narzucony na nie arabesk twarzy, fałdów itd. urozmaica powierzchnię żywością swojej linii pełnej ekspresji nie mącąc jedności abstrakcyjnej elementów. Ta właśnie abstrakcyjność obrazu na szkle ozbliżyła go do wymagań i smaku naszej epoki.

Nie należy jednak sądzić, że sztuka o której mówię, zrodziła się źródłowo u nas, pozbawiona wpływów zagranicznych. I tam widać wyraźnie kontakt z warsztatem zachodnim. Formy są tak przekształcone, że mówią tylko dodatnio o reakcji artystów sztuki ludowej.

Obrazy ludowe malowane nie na szkle, z natury rzeczy mają inny charakter i szerzej ukazują ludowe malarstwo. Te wyraźniej znaczą wpływy zachodnie kłopotowane przez kościół, które stanowiły źródło inspirujące formalnie naszą sztukę ludową. Przefiltrowane przez prymityw odczucia i wiedzy malarskiej dały ten typ obrazu, który stanowi wykładnik przeciętnego ludowego malarskiego dzieła sztuki.

Poziom eksponatów pokazanych w Krakowie jest nierówny. Niektóre spośród nich są bardzo kolorowe, widać tworzone przez zmysły mało wrażliwe, a zatem wymagające bardzo silnych bodźców. Inne są na tak wysokim poziomie kolorystycznym i formalnym, że dają wysokie wzruszenia artystyczne (ryc. 113) oku bardzo wykształconemu.

Rzeźba czaruje bezpośrednio objawiania zamiaru twórcy i często rozbraja nieodpowiedzialnością za środki. Lecz i w tej dziedzinie manifestuje się często rasowy instynkt artystyczny w różnicowaniu płaszczyzn i brył. Wiele jednak eksponatów działa na mnie raczej dziwnie niż estetycznie.

Wracając jeszcze do malarstwa, to należy zauważyć, że współczesne malarstwo ludowe jest niższe w swoim poziomie od-

czuwania plastycznego od dzieł XIX w. Przypisuję to po prostu temu, że dzisiejsi wiejscy artyści są otoczeni gorszymi przykładami malarstwa znajdującymi się w kościołach od ich dziadów.

Bardzo szanownym działem twórczości ludowej jest drzeworyt. Przyznam, że wolę

nasz drzeworyt ludowy od tzw. drzeworytu artystycznego, z tej przyczyny, że forma drzeworytu ludowego powstała z wrażliwości kolorystycznej, a drzeworyt tworzony u nas przez przytłaczającą większość naszych grafików mówi o wrażliwości na światło a nie na kolor.

О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

Существующее в настоящее время положительное отношение к народному искусству вызвано, по мнению автора, профессором Академии Изящных Искусств, влиянием по-импрессионистских течений. Анализируя содержание выставки, автор считает, что картины на стекле приближаются к вкусам нашей эпохи благодаря абстракции и простоте орнаментально соприкасающихся красочных пятен. В других картинах автор видит, наряду с красками, рассчитанными на мало впечатлительное восприятие также и глубоко-волнующие цветовые комбинации. Народная скульптура, в которой художественный инстинкт проявляется при дифференциации плоскостей и глыб часто разоружает беспомощностью своих средств. Зато автор дает высокую оценку народной гравюре по дереву, форма которой возникла, по его мнению, вследствие впечатлительности на кваски, а не на свет, как в современной гравюре по дереву.

SUR L'ART POPULAIRE

La voie a été ouverte à la compréhension dont jouit actuellement l'art populaire (c'est l'avis de l'auteur, professeur à l'Académie des BeauxArts) par les courants post-impressionnistes. En examinant les oeuvres exposées, l'auteur remarque que les tableaux sur verre se rapprochent du goût de notre époque par l'abstraction et la simplicité des taches de couleur qui voisinent dans l'ornement. Dans d'autres tableaux, le professeur Rzepiński, à côté de couleurs calculées pour des sens peu impressionnables, voit aussi des juxtapositions de couleurs donnant une haute émotion artistique. La sculpture populaire, dans laquelle se manifeste l'instinct artistique dans la façon de distinguer le plan et la masse, nous désarme souvent par les moyens employés. L'auteur, d'autre part, apprécie hautement la gravure sur bois populaire dont la forme est née de la sensibilité à la couleur et non pas, comme dans la gravure sur bois contemporaine, à la lumière.

FOLK ART

The understanding which exists now, of the folk art, was born, according to Mr. Rzepiński, a professor of the Fine Arts Academy, out of the



114.

post-impressionistic trends. In discussing the exhibition, prof. Rzepiński considers that pictures painted on glass are in accord with the artistic taste of our epoch owing to their abstraction and the simplicity of the colour spots, as well as their ornamental arrangement. In some pictures the professor notices beside the colours which could satisfy only people of poor sensitivity, also such arrangement of colours which could provide a deeply touching artistic impression. Folk sculpture which clearly manifest the artistic instinct, is often disarming owing to the use of awkward means of artistic expression. However, the woodcuts are highly prized by the professor, as this type was created by the sense of colour and not, as it is the case with the modern woodcuts, by the sense of light.



115.

KASPER POCHWAŁSKI

W pewnych okolicznościach zadano mi nagle pytanie na temat stosunku artysty do tzw. sztuki ludowej. Jako malarz, częstokroć nad tym już rozmyślałem. W rezultacie pytanie to natychmiast przetworzyłem sobie następująco: czego mógłby się nauczyć artysta od swego wiejskiego kolegi, rzekomego prostaczka i jego uroczego dzieła? To pewna, że na artystów plastyków najróżnorodniejszego typu, szkoły, czy kierunku, zainteresowań czy zamiłowań, mimo nawet ewentualnych programowych sprzeciwów, czy anty-upodobań, sztuka ta działa zawsze i posiada dla nich jakiś magiczny urok czaru. Urzekająco prosta, oszczędna i celowa w środkach, może stać się nie tylko źródłem pogłębienia metody artystycznej, jeśli chodzi o stronę formalną, lecz także krynicą inwencji w obrębie treści duchowej.

Zajmę się zwłaszcza rzeźbą ludową, tzw. «świętkami», które zdają się być najautentyczniejszą gałęzią plastycznej twórczości ludowej w zakresie sztuki «czystej». Obrazy na szkle i drzeworyty, będące już produkcją raczej małomiasteczkową, uwodzące przez swą dekoracyjność i pełną polotu zdobniczość, działają już nieco odmiennie.

Świątek, rzeźba cięta w drzewie, wobec pewnej zewnętrznej nieudolności technicznej, zrozumiałej w warunkach prymitywu wiejskiego, jest właśnie wzorowym przykładem, jak artysta, przy całym ograniczeniu środków, może wydobyć pełną gamę wyrazu, aż po najistotniejszą głębię. Mając na oczach wyobraźni, podeksycytowanej złożonym stanem duchowym, wyobrażenie doskonale określone, tradycyjnie przekazywane przez krąg kulturowo-społeczny, ale też przeżywane indywidualnie, trzyma się go wiernie i świadomie, nie odstępując na żdźbło od swej wizji. Ponadto świętki są przykładem i to przede wszystkim, jak twórca ich jest głęboko człowiekiem, chcącym przekazać innym to, co go wzrusza. Spójrzmy tylko,

116.





117.



118.

ile w tych pozornie niezdarnych utworach jest życia psychicznego, zróżnicowanego w najsubtelniejszych odcieniach, ile w nich liryki, religijnej ekstazy, czy nieodgadnionej grozy; przez swój wyraz te klocki, rzekomo nieudolne, stają wobec arcydzieł jako im równe, a niekiedy przewyższają je w szczerości.

Plastyk wiejski, w akcie twórczym, zapomina w swym prymitywie o rygorze proporcji; lecz o dziwo, zwichnięta ich równowaga, przeciągnięta niekiedy niemal do ostateczności deformacją, giną w oku przy głębszym spojrzeniu. Z poczwarki-tworu wyłania się nagle motyl wzruszenia i w dziele odnajdujemy magazyn uczuć.

Jest nim dobrotliwy uśmiech, troska, bolesność, lub frasunek, a nawet niekiedy myśl opiekuńcza. Lecz nic dziwnego: to było zamiarem artysty świątkarza, stworzyć bożka, w którego sąsiedztwie czułby się człowiek bezpiecznie.

Jeśli chodzi o obrazy na szkle i drzeworyty kolorowe, to dekoracyjność ich nieprzebrana w bogactwie, a utrzymana zaw-

sze w pewnym typie, melodyką swą może dać lekcję inwencji świeżej, przez nieoczekiwane zestroje barw, zorganizowanych w zespoły i rytmy graficzne. Pod takim przystrojem, w dyscyplinie płaskiego rytmu, czają się jakieś postacie żywo przemawiające emocją, jaką twórca, obdarzony delikatnym zmysłem plamy, wlał w nie, w naiwnej swej szczerości.

Sztuka ludowa zbliża się do sztuki dziecka; lecz jeśli ta sprawia wrażenie czegoś biernego, jakiegoś automatycznego marzenia sennego, któremu tak chętnie ulegamy, to świątki rzezane, już na pierwszy rzut oka, świadczą o czynnej męce twórczej, o tym, jak artysta borykał się i walczył, dłubiąc biednym kozikiem w opornym materiale, w rezultacie osiągając zwycięsko wyraz swej osobowości.

Artysta przeładowany rutyną, nadmiarem wątków i sposobów, zmanierowany sam wreszcie, podpatrzeć tu może, jak prostota podejścia w akcie twórczym i jednolitość postawy, zapatrzonej w swą wizję czy wyobrażenie, zbawienny może wyrzucić skutek na osiągnięciach artysty-



119.



120.

cznych. Jednakże uciekanie się do sztucznej stylizacji na «ludowo» przez naśladownictwo, mogłoby się stać właśnie zaprzeczeniem postawy artysty i źródłem nowej maniery. Prostota w podejściu i oszczędność w środkach, towarzysząca w zaraniu wszystkim wielkim epokom sztuki (Egipt, Antyk, romańszczyzna etc.) winna być wytyczną pracy twórczej.

Całe zastępy artystów w wielkich środowiskach sztuki (Paryż), czując że sztuka ich staje się podobną brzmieniu pustych cymbałów, ucieka w krąg tej egzotycznej prostoty, sięgając do form Wschodu i sztuki ludu. Czemuż my dopiero via Paryż — przez reprodukcje — uciekać się musimy do tego sekretu, mając pod nosem całą skarbnicę rodzimą na miejscu, mogąc wytworzyć własną aurę i własne rezultaty.

Wspomnę nawiasem, że świętki wyrwane z uroczysk i spod działania zwierciadeł przestrzeni, tracą wiele z czaru swej osobowości. Brak ich w kapliczkach gubi tradycje twórczości wiejskiej i pustoszy pełne treści zakątki, siedliska bogów. Lecz skoro istnieje konieczność umieszczania ich po muzeach, należałoby w miejsca «podebrane», jak w gniazda, wstawiać kopie (choćby polichromowane odlewy gipsowe), by nie uszczuplać nurtu rodzimej twórczości.

* * *

Spichlerze sztuki światowej mamy na przestrzeni wieków tak obfite i udostępnione na drodze reprodukcji, że dziś artystów nie olśnią bogate i różnorodne formy, które przez doświadczenie nabyte możemy sklasyfikować i nieledwie skatalogować, jako gatunki form. Ujmie ich jednak zawsze prawdziwie bezpośrednia szczerłość wyrazu, będąca istotną cechą sztuki ludowej.

Na poparcie tych uwag starajmy się podać analizie choćby pobieżnej, szereg eksponatów z obecnej wystawy świętków w Krakowie (luty, 1948) zebranej z dużym smakiem przez art. malarza, Jana Hryńkowskiego na marginesie której spostrzeżenia te mi się nasunęły.

Wybrane dorywczo — wobec stwierdzenia, że każdy obiekt charakteryzuje właściwy mu ładunek ekspresji — świadczą o szerokim wachlarzu zamanifestowanych uczuć w tych starych posążkach bożąt. I tak, czyż na obliczu figurki Jezusa



(ryc. 115) nie maluje się pewna rezerwa Odkupiciela wobec grzesznika i wyrozumiałość boskiego obserwatora? W serii Upadku pod krzyżem, w tradycyjnie przyjętej pozycji, czyż nie gnieździ się paniczny, niemal zwierzęcy przestach i męka fizyczna na obolałej twarzy Zbawiciela, zindywidualizowanej w rozlicznych wariantach? Struchlała twarz Jezusika Frasobliwego, też w tradycyjnym układzie — siedzącego medytatora, tchnie bezdennym smutkiem udreżonej ofiary (ryc. 117), to znów zadumą nad światem, czy odrętwiałą refleksją. Ubiczowany Chrystus z rękoma spętanymi, posmutniał poczuciem niezasłużonej kary (ryc. 118). Zwisły na krzyżu Zbawca cierpi bezdennie lecz wyniośle, zastygły w strupieszalym bólu (ryc. 119), to znów wykrzywia się w straszliwym grymasie śmierci. Wyraz ten przejawia się nie tylko przez mistrzowską grę maski aktorskiej, lecz przez rozbudowę całego układu, tektonikę brył i sylwetę ruchu. Rozweselony mały Jezusek na ręku Marii, z życzliwością dobrego dzieciątka cie-



szy się widokiem wiernych, podobnie jak jego Matka (ryc. 120). Inna Maria wyraża ogłuchły ból i usypia w żalu z nadmiernego cierpienia: elegijna kreacja Bolesnej (ryc. 121). W postawie Piety Madonna o twarzy skamieniałej jak twarz Syna, panuje majestatycznie nad cierpieniem (ryc. 122), gdy w innej, pełnej tragiczno-dramatycznego napięcia, buchającego wprost z tej spróchniałej gąbki, nad osuwającą się Jego głową, zastygła w upiornej boleści Maria wyprzedza spojrzeniem przyszłość. Nietradycyjnie zwieszona nad tą grupą postać świętej, zalewa się łzami maluczkiej ziemskiej biedoty. Drobna ta rzeźba dzięki doskonałej i oryginalnej kompozycji sklepionej ostrołukowo, z ruchem postaci na układzie cięciw, sprawia wrażenie niezwykle monumentalne (ryc. 29). W kapliczce przydrożnej, z trzema zabawnymi klasztorными wieżyczkami, zwieńczonymi trójcą potężnych krzyży, Pani pól i lasów z posłusznym Dzieciątkiem spogląda z mrocznej niszy, o pięknym, wyciętym podhalańskim profilu



123.



124.

i jako czujna opiekunka otoczenia, lustruje rozpięchłym spojrzeniem poblizę (ryc. 125). Monarchini w katanie mieszczki, wyprostowana, z dumą świętości, przyjmuje łaskawie hołdy przechodniów (ryc. 126). Niepokalana z różańcem wychyla się jak kwiat, w oczekiwaniu jakiejś mistycznej Nowiny (ryc. 123). Józef to dobry stróż i opiekun o łagodnym obliczu (ryc. 21). Postać płacziwej niewiasty, wychodzi w obłądnym zdziwieniu ze siebie (ryc. 51). Przekręcająca się Płaczką, wyciera łzy krwawe w chustę w ceremoniach cierpienia (ryc. 43). Brodaty Onufry w pozycji klęczka, roztrząsa momenty modlitwy i zestawia je z uczynkami życia (ryc. 110). Świętek w birecie, kaznodzieja perswaduje gestem dłoni (ryc. 124). Ożywiona postać mnicha przedstawiona jest w ruchu klasztorного organizatora (ryc. 111). Nieugięty fanatyk w postawie fakira, wzniesionymi ramionami wstępuje w niebo we własnej wyobraźni (ryc. 8). Wszystko to są w pewnym sensie arcydzieła, których rejestru dalej prowadzić nie sposób, wobec ich mnóstwa. I oto dowód, że chłop choć w ciężkiej pozycji socjalnej, podobnej do upadku pod narzędziem męki, wyrażonej przez siebie w symbolu — był zawsze istotą duchowo rozwiniętą, budzącą ustawicznie swą człowieczość na kanwie religijnych uczuć, wypowiedzianych w najsubtelniejszych odcieniach. Jest to jednocześnie dowodem, że budzi się w nim artysta w morfologicznym rygorze, docierającym do sedna, mimo prymitywnej techniki. Religia jako katalizator, chociaż wprzęgnięta w służbę ustroju, budziła jednak u ludu uczucia wyższe i skierowywała je na tory twórcze. Akt twórczości dawał chwile szczęścia i zadowolenia estetycznego, wyrażając jednocześnie niedolę. Wkład ten we formy nieskomplikowane, a żywe, jak z akumulatora odzywa się, jako główne podłoże uroku owej wiejskiej plastyki.

Że tradycja nie przepada, że predyspozycje psychiczne ludu nie tracą się, świadczy seria świątków współczesnych w ramach wystawy. Choć różne już w stylizacji, inne poniekąd w rytmie, wobec odmiennych warunków i zmian kulturowych, wykazują dostatecznie, że motor artystyczny pozostaje ten sam, a mianowicie, szukanie wyrazu dla skomplikowanych stanów psychicznych, przy jednoczesnym zachowaniu prostoty technicznej.

ХУДОЖНИК И ПРИДОРЖНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ

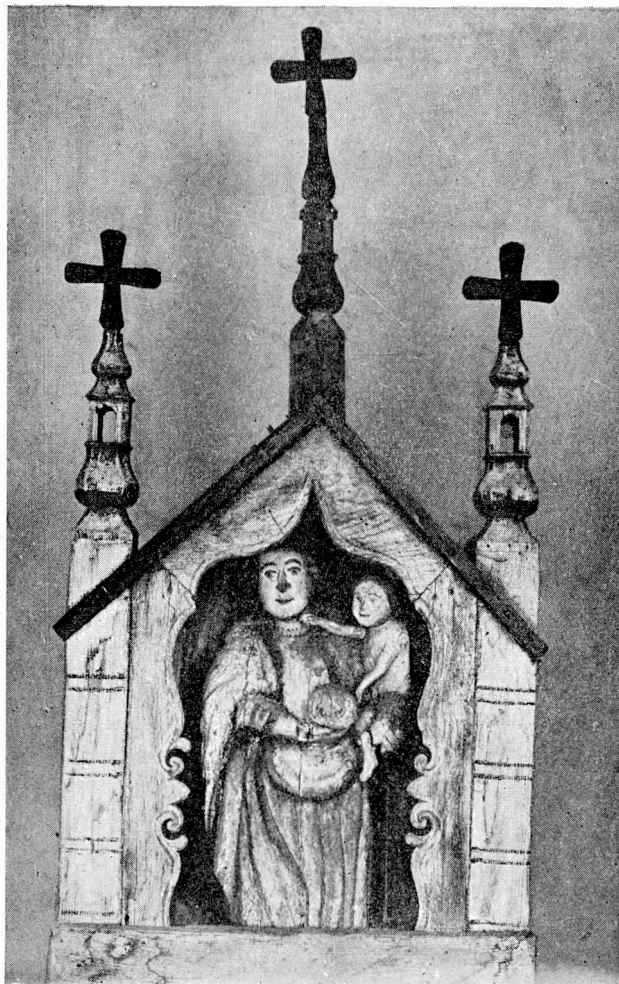
Автор статьи, живописец, обращает внимание на простоту творческого подхода деревенского художника, особенно резчика, который достигает максимальной выразительности благодаря экономии в работе над материалом при использовании примитивных инструментов, а также благодаря тому, что он неизменно остается верен сопутствующему ему образу. Автор предлагает этот метод вниманию художников.

L'ARTISTE EL L'ART DES FIGURES SAINTES

L'artiste peintre, auteur de cet article, attire l'attention sur la simplicité dans la façon de s'y prendre de l'artiste créateur paysan, en particulier du sculpteur. Il souligne aussi comment le maximum d'expression est obtenu tout en attaquant le moins possible la matière et cela à l'aide d'outils primitifs et comment l'artiste créateur s'en tient fidèlement à la vision qui l'accompagne. L'auteur conseille aux artistes de prendre cette méthode en considération.

AN ARTIST AND FIGURES OF SAINTS

The author of this article draws attention to the simplicity of creative approach of a rural artist and especially of a wood-carver. They are capable of reaching the peak of expression thanks to the sparing economy in overcoming the material, whilst using very primitive tools, and by remaining faithful to their artistic vision. He recommends the artists to investigate this method.



125.



126.

ŚLADY AUREOLI (PICTURA TRANSLUCIDA) NA POZŁOCIE MALOWIDEŁ LUDOWYCH

JAN HOPLIŃSKI

Technika aureoli sięga wczesnego średniowiecza, a poczęła się w Italii. Jej istotą są barwne lazury na srebrnej lub złotej folii. Pierwotnie chodzić mogło o ochronę pozłoty, którą powlekano werniksem białkowym, żywicznym lub olejnym. Pozorne złoto wywołane werniksem olejnym na folii srebrnej, zachęciło do sporządzania werniksów złocistych, a w ślad za tym werniksów barwnych, czyli aureoli. Najczęściej sporządzano werniksy żółte z żółtych lazurów i smoczej krwi (żywicy), niebieskie z indyga, zaś czerwone z lazuru krapowego lub z karminu (koszenili). Wprowadzenie ich na folię nie tylko ją chroniło, ale też wywoływało kaskadę lśniących barw.

Spotykane na niektórych malowidłach ludowych laserunki, głównie zielone, są domniemanie odzwierciedleniem gdzieś spostrzeżonej aureoli, którą spotyka się luźnie w Polsce, np. na pozłocie rzeźb Stwosza w ołtarzu Mariackim w Krakowie.

W malowidle (ryc. 60), płaszcz Madonny, słońce, księżyc i tablice z monogramami mają pozłotę osadzoną na falistych złobieniach (czesanych przy pomocy grzebyka w wilgotnej zaprawie) przy czym do podkreślenia fałdów płaszczka i monogramów użył autor farby czarnej kryjącej i czerwonej przejrzystej; natomiast tło jest pokryte pozłotą gładką ze śladami zielonego lazuru. Podobnie ślady zielonego laserunku są widoczne na torsie Madonny (ryc. 106) i na odzieniu, skrzydłach i części księgi w malowidle L. 247²²), — na górnej części krzyża w malowidle L. 213 i na koronach i promieniach św. Ducha w malowidle L. 211.

W malowidle L. 212 są licho pozłoczone farbą złotą: Płaszcz Madonny, korony i rękawy, przy czym fałdy i ozdoby są zaznaczone przezroczystą farbą czerwoną. W malowidle ryc. 104 fałdy na sukni św. Magdaleny są wykonane farbą przejrzystą karminowo brunatną (lazurem florencim). W malowidle L. 218 nimb i górna część odzienia, skrzydła aniołków i szcze-

góły obu postaci w tle, barwy brunatnej na czesanej zaprawie, były niegdyś pokryte szychem (brązem), który zbrunatniał pod wpływem kwasów zawartych w werniksie. Na sukniach tego malowidła są widoczne resztki karminu(?).

СЛЕДЫ ОРЕОЛА НА ПОЗОЛОТЕ КАРТИН НАРОДНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Автор статьи, профессор техники живописи и консервации картин Академии Изящных Искусств, приводит подробные данные о связи между старым, относящимся к средневековью, способом накладки просвечивающих красок (глазурь) на фольгу золота или серебра, — и подобной же техникой, применяемой в народной живописи, и считает, что методы народного искусства являются повидимому отражением средневековых методов.

TRACES D'AURÉOLES SUR LES DORURES DES PEINTURES POPULAIRES

L'auteur de cet article, technicien peintre et conservateur des tableaux à l'Académie des Beaux-Arts, donne des détails touchant les liens qui existent entre l'ancienne méthode (remontant au Moyen-Age) d'étendre la peinture transparente sur les feuilles d'or ou d'argent et une méthode semblable, appliquée dans la peinture des tableaux populaires. Il soutient que les méthodes populaires vraisemblablement reflètent celles du Moyen-Age.

TRACES OF GILDED HALOES IN FOLK PAINTINGS

The author of this article, who is in charge of preserving and restoring the pictures of the Academy of Art, gives most interesting information dealing with the medieval methods of applying semi-transparent colours on a gold or silver leaf. He states that the same technique is applied in folk art and was preserved since the ancient times.

S P I S R Y C I N

- Ryc. 1—2. MĘKA PAŃSKA. Rzeźba w drzewie. Wys. krzyża 45 cm, wys. postaci Chrystusa 1,5 cm. Poch. wieś Węglowice, pow. Łęczyca. Wł. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 3. AFRYKAŃSKA RZEZBA MURZYŃSKA. Wł. Muz. w Gliwicach.
- Ryc. 4. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie. Wł. Zdzisława Deneki — Krosno.
- Ryc. 5. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 19 cm. Podhale. Muz. Narod. w Warszawie.
- Ryc. 6. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 55 cm. Poch. Mokrzyśzów, pow. Tarnobrzeg. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 7. ANIOŁEK. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 47,5 cm. Ze zbiorów Heleny Dąbczańskiej. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 8. ŚW. FRANCISZEK. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 61 cm. Poch. Lubenia, pow. Rzeszów. Muz. M. w Rzeszowie.
- Ryc. 9. APOSTOŁ. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 55 cm. Poch. pow. olsztyński. Muz. Mazurskie w Olsztynie.
- Ryc. 10. MATKA BOSKA BOLEŚCIWA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 33 cm. Poch. Książ Wielki, pow. Miechów. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 11. M. BOSKA. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 36,5 cm. Poch. Złaków Kościelny, pow. Łowicz. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 12. ŚW. ONUFRY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 60 cm. Poch. pow. dąbrowski, woj. krakowskie. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 13. CHRYSZTUS UPADAJĄCY POD KRZYŻEM. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 18 cm, dł. 39 cm. Poch. pow. Kraków. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 14. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 29 cm. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 15. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 17,5 cm. Podhale. Wł. Stanisławowej Kamockiej — Kraków.
- Ryc. 16. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 25,5 cm. Muz. Nar. w Warszawie.
- Ryc. 17. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 31,5 cm. Poch. Wiśnicz, pow. Bochnia. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 18. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w piaskowcu. Wys. 26 cm. Poch. z okolic Chrzanowa. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 19. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie sosnowym. Wys. 28 cm. Poch. Stoczki, pow. Sieradz. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 20. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 22 cm. Poch. Cmolask. Kolbuszowej. Muz. M. w Rzeszowie.
- Ryc. 21. ŚW. JÓZEF Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 20 cm. Wł. Zygmunta Millego — Kraków.
- Ryc. 22. BŁ. SALOMEA. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 32 cm. Wł. Zdzisława Deneki — Krosno.
- Ryc. 23. ŚW. JADWIGA. Rzeźba w drzewie. Wys. 52 cm. Poch. pow. świętochłowicki, Dąbrówka. Wł. Muz. Śląskiego w Bytomiu.
- Ryc. 24. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 51 cm. Paleśnica. Wł. St. Fischera — Bochnia.
- Ryc. 25. MADONNA. Rzeźba polichromowana. Wł. P. Muz. Nar. w Warszawie.
- Ryc. 26. CHRYSZTUS W OGRÓJCU. Rzeźba. Łączna wys. 38 cm. Poch. Czeladź, pow. Będzin. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 27. M. BOSKA. Rzeźba. Wys. 40 cm. Poch. Brzozowy Kąt, gmina Myszyńiec. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 28. M. BOSKA Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba polichromowana. Wys. 42 cm. Poch. wieś Kacwin, pow. N. Targ. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 29. SCENA POD KRZYŻEM. Rzeźba w drzewie ze śladami polichromii. Wys. 38 cm. Gmina Waśniów, pow. opatowski. Wł. Muz. Diec. w Sandomierzu.
- Ryc. 30. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 30,5 cm. Poch. Mokrzyśzów, pow. Tarnobrzeg. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 31. CHRYSZTUS BICZOWANY. Rzeźba polichromowana. Wys. 46 cm. Poch. wieś Jeleń, pow. Chrzanów. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 32. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba polichromowana. Wys. 23 cm. Kurpie. Ze zbiorów Min. Kult. i Sztuki.
- Ryc. 33. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 54 cm. Wł. inż. Józef Jamróz — Kraków.
- Ryc. 34. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY (bez rąk). Rzeźba w drzewie lipowym ze śladami polichromii. Wys. 39 cm. Muz. Ziemi Rzeszowskiej.
- Ryc. 35. CHRYSZTUS U PRĘGIERZA. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 39 cm. Pow. Kraków. Wł. B. Słupckiego — Kraków.
- Ryc. 36. CHRYSZTUS U PRĘGIERZA. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 38 cm. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 37. M. B. BOLESNA. Rzeźba. Wys. 26 cm. Poch. z okolic Rzeszowa. Wł. Muz. M. w Rzeszowie.
- Ryc. 38. ŚW. ONUFRY z tryptyku. Wł. ks. Ludwika Kowalskiego z Limanowej.
- Ryc. 39. RYCERZ KLĘCZĄCY. Rzeźba ze śladami polichromii. Wys. 41 cm. Poch. Lubenia, pow. Rzeszów. Wł. Muz. M. w Rzeszowie.
- Ryc. 40. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie. Wys. 55 cm. Poch. Mokrzyśzów, pow. Tarnobrzeg. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 41. CHRYSZTUS UKRZYŻOWANY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 51 cm. Poch. Paleśnica. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 42. PIETA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 28 cm. Muz. Śląskie w Bytomiu.
- Ryc. 43. NIEWIASTA PŁACZĄCA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 61,5 cm. Muz. Śląskie w Bytomiu.
- Ryc. 44. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 22,5 cm. Poch. Podhale. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 45. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 37 cm. Poch. Chabówka, pow. Nowy Sącz. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 46. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 41 cm. Poch. Ciężkowice k. Trzebini. Wł. Zygmunta Millego — Kraków.
- Ryc. 47. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 28 cm. Muz. Diec. w Tarnowie.
- Ryc. 48. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 27,5 cm. Poch. Rozdziele, pow. Bochnia. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 49. CHRYSZTUS FRASOBLIWIY. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 40 cm. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 50. CHRYSZTUS UPADAJĄCY POD KRZYŻEM. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 18 cm, dł. 39 cm. Poch. pow. Kraków. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 51. MADONNA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 55 cm. Muz. Nar. w Warszawie.
- Ryc. 52. CHRYSZTUS W OGRÓJCU. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 38 cm. Poch. Czeladź, pow. Będzin.
- Ryc. 53. ŚW. ANTONI. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 49,5 cm. Poch. Iwkowa, pow. Limanowa. Muz. Diec. w Tarnowie.
- Ryc. 54. PIETA. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 35,5 cm. Muz. M. w Jeleniej Górze.
- Ryc. 55. MADONNA BŁOGOSŁAWIĄCA. Rzeźba w drzewie sosnowym, polichromowana. Wys. 40 cm. Muz. M. w Zabkownicach.
- Ryc. 56. KRÓLOWA NIEBIOS Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 34,5 cm. Poch. Zmigród. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 57. ŚW. PIOTR. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 46 cm. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 58. CHRYSZTUS U SŁUPA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 30 cm. Poch. pow. Limanowa. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 59. PIETA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Wys. 26,5 cm. Wł. Zygmunta Millego — Kraków.
- Ryc. 60. MATKA BOSKA KODENSKA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 19 × 28 cm. Kontur: czerwony, czarny, zielony. Tło: złote. Zespół barw: kol. biały, złoty, niebieski. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 61. ECCE HOMO. Obraz olejny na płótnie. Wym. 42 × 64 cm. Kontur: brązowy. Tło: c. brązowe. Zespół barw: kol. różowy, złoty, biały. Poch. Istebna. Muz. Śląskie w Bytomiu.
- Ryc. 62. CHRYSZTUS NA KRZYŻU. Obraz olejny na płótnie. Wym. 46,5 × 59,5 cm. Kontur: brązowy, czarny, grana-

- towy. Tło: szafirowe. Zespół barw: kol. czerwony, srebrny, złoty. Muz. Babiogórskie w Zawoji.
- Ryc. 63. CHRYSSTUS NA KRZYŻU. Obraz olejny na płótnie. Wym. 48,5 × 64,5 cm. Kontur: brązowy, biały, czarny. Tło: szafirowe. Zespół barw: kol. złoty, czarny, czerwony, biały, zielony. Poch. Bratucice, pow. Bochnia. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 64. UCIECZKA DO EGIPTU. Obraz olejny na papierze. Wym. 49,5 × 48,5 cm. Kontur: brązowy, czarny. Tło: c. brązowe. Zespół barw: kol. niebieski, biały, złoty. Poch. Szczawin k. Zgierza. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 65. SW. JÓZEF. Obraz olejny na papierze. Wym. 67 × 52 cm. Kontur: biały, czarny, brązowy. Tło: szafirowe. Zespół barw: kol. granatowy, czerwony, zielony, biały. Poch. Lubzina, pow. Ropczyce. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 66. MATKA BOSKA BOLESNA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 57 × 68 cm. Kontur: czarny, biały. Tło: c. niebieskie. Zespół barw: kol. zielony, czerwony, biały, złoty, żółty. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 67. M. BOSKA DE SALETTE. Obraz olejny. Wym. 74,5 × 40 cm. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 68. M. BOSKA. Obraz olejny na płótnie, nalepiony na deskę. Wym. 47,5 × 61 cm. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 69. SW. MICHAŁ. Obraz na papierze. Wym. 62 × 53,5 cm. Wł. Muz. M. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 70. BOŻE NARODZENIE. Tempera na drzewie. Wym. 21 × 26,8 cm. Wł. Zdzisława Deneki — Krosno.
- Ryc. 71. SW. ANNA Z M. BOSKĄ. Obraz na szkle. Wym. 37 × 26 cm. Wł. Muz. M. w Cieszynie.
- Ryc. 72. SW. TRÓJCA. Obraz na szkle. Wym. 32,5 × 50,5 cm. Poch. z Podhala. Wł. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 73. CHRYSSTUS BICZOWANY. Obraz na szkle. Wym. 19 × 28 cm. Poch. Zakowola, pow. Radzyń. Wł. P. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 74. UKRZYŻOWANIE. Obraz na szkle z podklejonym drzeworytem. Wym. 22,5 × 18 cm. Poch. z Borkowic. Wł. Muz. Diec. w Sandomierzu.
- Ryc. 75. M. BOSKA z podlepionym drzeworytem. Obraz na szkle. Wym. 38,5 × 22 cm. Poch. pow. Opoczno, wieś Wielka Wola. Wł. Muz. Diec. w Sandomierzu.
- Ryc. 76. ADAM I EWA W RAJU. Obraz na szkle. Wym. 24 × 32 cm. Poch. z Borkowic. Wł. Muz. Diec. w Sandomierzu.
- Ryc. 77. MATKA BOSKA ŁASKOWSKA. Drzeworyt kolorowany. Wym. 58 × 75 cm. Wł. Muz. Diec. w Płocku.
- Ryc. 78. SW. JÓZEF Z DZIECIĄTKIEM. Drzeworyt kolorowany. Wym. 58 × 75 cm. Wł. Muz. Diec. w Płocku.
- Ryc. 79. SW. IZYDOR. Drzeworyt kolorowany. Wym. 29 × 37 cm. Znaleziony we wsi Ciche na Podhalu w 1908 r. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 80. CHRYSSTUS UPADAJĄCY POD KRZYŻEM. Drzeworyt kolorowany. Wym. 31,5 × 38 cm. Poch. Podhale. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 81. SW. TRÓJCA. Drzeworyt. Wym. 29 × 35 cm. Wł. Muz. Diec. w Tarnowie.
- Ryc. 82. SW. TRÓJCA. Drzeworyt. Wym. 23 × 35 cm. Wł. Muz. M. w Rzeszowie.
- Ryc. 83. OBRAZ M. BOSKIEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ w medalionie. Drzeworyt. Wym. 29 × 35 cm. Wł. Muz. Diec. w Tarnowie.
- Ryc. 84. CHRYSSTUS NA KRZYŻU. Drzeworyt. Wym. 9 × 14,5 cm. Poch. Płazów, pow. Cieszanów. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 85. SW. RODZINA. Ryt na otowiu. Wym. 20,5 × 26,5 cm. Wł. T. Seweryna.
- Ryc. 86. CHRYSSTUS NA KRZYŻU. Drzeworyt kolorowany. Wym. 21 × 28 cm. Wł. Muz. Ziemi Sanockiej.
- Ryc. 87. SW. ZOFIA Z TRZEMA CÓRKAMI. Drzeworyt. Wym. 19 × 27,5 cm. Poch. Poręba Wielka, pow. limanowski. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 88. SW. BARBARA. Drzeworyt ludowy. Wym. 41,5 × 32,5 cm. Wł. Muz. Ziemi Sanockiej.
- Ryc. 89. SW. JÓZEF. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 35,5 cm. Wykonał Marcin Gąsior. Wł. Min. Kult. i Sztuki.
- Ryc. 90. SW. JÓZEF. Rzeźba w sośninie. Wys. 25 cm. Wykonał Karol Szczepanik. Wł. Muz. M. w Łodzi.
- Ryc. 91. UCIECZKA DO EGIPTU. Rzeźba polichromowana. Wys. 33 cm. Wykonał Leon Kudła. Wł. Min. Kult. i Sztuki.
- Ryc. 92. SW. JERZY W WALCE ZE SMOKIEM. Rzeźba w lipie. Wys. 41,5 cm. Wykonał D. Biliński w r. 1937. Wł. dr. Stefana Szumana — Kraków.
- Ryc. 93. PIETA. Rzeźba w drzewie, polichromowana. Wys. 32,2 × 32,5 cm. Wykonał Jędrzej Wawro. Wł. W. i M. Horbackich.
- Ryc. 94. CHRYSSTUS FRASOBLIWY. Rzeźba polichromowana. Wys. 26 cm. Wykonał Szczepan Woźniak w r. 1947.
- Ryc. 95. CHRYSSTUS FRASOBLIWY. Rzeźba w drzewie topolowym. Wys. 71 cm. Wykonał Wojciech Drak. Wł. Min. Kult. i Sztuki.
- Ryc. 96. M. BOSKA. Tempera na szkle. Wym. 28,5 × 39 cm. Wykonała Helena Roj-Szeligowa w r. 1947. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 97. SW. TERESA WŚRÓD LILII. Obraz malowany farbą klejową na tekturze. Wym. 38 × 49 cm. Wykonała Zofia Barańska-Dzięciołowska w r. 1937. P. Muz. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 98. JANOSIK. Akwarela. Wym. 23 × 30 cm. Wykonał Franciszek Janeczko. Wł. Muz. Ziemi Żywieckiej.
- Ryc. 99. SW. KATARZYNA. Drzeworyt. Wym. 16 × 21 cm. Wykonał Jędrzej Wawro.
- Ryc. 100. ŁABĘDZ NA WODZIE. Drzeworyt. Wym. 18 × 10 cm. Wykonał Jędrzej Wawro w r. 1925. Wł. E. Zegadłowiczowej.
- Ryc. 101. Z. WALISZEWSKI. Obraz olejny pokrewny swym stylem ze sztuką ludową. (Do artykułu prof. Fedkowicza).
- Ryc. 102. SW. KATARZYNA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 47,5 × 61 cm. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 103. M. B. DZIKOWSKA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 66,5 × 53,5 cm. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 104. MARIA MAGDALENA. Obraz na papierze. Wym. 63 × 53 cm. Poch. z Podhala. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 105. M. BOSKA DE SALETTE. Obraz olejny na płótnie. Wym. 66 × 45 cm. Groble. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 106. M. B. KARMIĄCA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 47 × 62,5 cm.
- Ryc. 107. PŁACZĄCA NIEWIASTA. Rzeźba polichromowana. Wys. 85 cm. Wł. W. i M. Horbackich.
- Ryc. 108. FRASOBLIWY. Rzeźba w kamieniu. Wys. 55,5 cm. Poch. z okolic Chrzanowa. Wł. Muz. Etnogr. w Krakowie.
- Ryc. 109. CHRYSSTUS FRASOBLIWY. Rzeźba w drzewie sosnowym. Wys. 28 cm. Poch. Stoczki, pow. Sieradz. Wł. Muz. Etnogr. w Łodzi.
- Ryc. 110. TRYPTYK, św. Onufry, św. Mikołaj i św. Józef. Rzeźba. Wys. 129 cm, szer. 137,5 cm. Wł. ks. Ludwika Kowalskiego z Limanowej.
- Ryc. 111. SW. FRANCISZEK. Rzeźba polichromowana. Wys. 48 cm. Muz. M. Ziemi Jarosławskiej w Jarosławiu.
- Ryc. 112. KRÓLOWA NIEBIOS. Rzeźba polichromowana. Wys. 40 cm. Poch. Klikuszowa, pow. N. Targ. Wł. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 113. M. BOSKA POD KRZYŻEM. Wym. 23 × 47,2 cm. Wł. Tad. Cybulskiego.
- Ryc. 114. SW. MAGDALENA. Obraz olejny na płótnie. Wym. 71 × 53,8 cm. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 115. CHRYSSTUS U PRĘGIERZA. Rzeźba polichromowana. Wys. 33 cm. Poch. wieś Zadroże, pow. Olkusz. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 116. CHRYSSTUS POD KRZYŻEM. Rzeźba w drzewie. Wł. Muz. Diec. w Tarnowie.
- Ryc. 117. CHRYSSTUS FRASOBLIWY. Rzeźba polichromowana. Wys. 22,5 cm. Wykonał Kazubiński z Koźmina ok. r. 1863. Wł. Muz. Reg. w Tomaszowie Mazowieckim.
- Ryc. 118. CHRYSSTUS U PRĘGIERZA. Rzeźba w drzewie lipowym, polichromowana. Poch. wieś Zadroże, pow. Olkusz. Wł. Stanisława Fischera — Bochnia.
- Ryc. 119. CHRYSSTUS NA KRZYŻU. Rzeźba. Wys. 59 cm. Wykonał Jan Nastaj z Goruszowa. Otwinów, pow. Dąbrowa. Wł. P. Muz. Etnogr.
- Ryc. 120. M. BOSKA Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba polichromowana. Wys. 25 cm. Wł. Muz. Babiogórskiego w Zawoji.
- Ryc. 121. ŚWIĘTA. (Ze względu na pomyłkę w numeracji na wystawie nie określono jej przynależności).
- Ryc. 122. PIETA. Rzeźba polichromowana. Wys. 38 cm. Wł. Muz. M. w Cieszynie.
- Ryc. 123. M. BOSKA RÓŻANCOWA. Rzeźba w drzewie lipowym. Wys. 48 cm. Poch. wieś Załuczne, pow. N. Targ. Wł. Muz. Tatrzańskiego w Zakopanem.
- Ryc. 124. SW. JAN NEPOMUCEN. Rzeźba polichromowana. Wys. 66 cm. Podhale. Wł. Stanisławowej Kamockiej.
- Ryc. 125. M. BOSKA Z DZIECIĄTKIEM. Rzeźba polichromowana w kapliczce z trzema wieżami. Łączna wys. 108 cm. Wł. Muz. Reg. w Rabce.
- Ryc. 126. MADONNA Z DZIECIĄTKIEM I JABŁKIEM. Rzeźba polichromowana. Wys. 41 cm. Wł. Muz. M. im. Jana Matejki w Jeleniej Górze.
- Rycina na okładce STRĄCENIE DO PIEKIEŁ. Drzeworyt. Wym. 16 × 21 cm. Wykonał Jędrzej Wawro.

Zdjęcia fotograficzne Stefana Deptuszewskiego.



CENA EGZEMPLARZA ZŁ. 150.— (POTRÓJNEGO ZŁ. 450.—) WARUNKI PRENUMERATY: MIESIĘCZNIE
Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ. 100.— WPLATY NA KONTO P. K. O. Nr I-6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA

626. 4.850

M-36245

PAŃSTWOWY
INSTYTUT
BADANIA
SZTUKI
LUDOWEJ