

Barbara Erber

Oleodruki i inne przedstawienia kultowe jako źródła inspiracji w plastyce ludowej Kielecczyzny

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 14, 241-272

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA ERBER

OLEODRUKI I INNE PRZEDSTAWIENIA KULTOWE JAKO ŹRÓDŁA INSPIRACJI W PLASTYCE LUDOWEJ KIELECCZYZNY

Treść pracy wiąże się z problematyką wystawy pt. *Wzory sztuki ludowej*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Kielcach na przełomie 1983 i 1984 roku¹. Ekspozycję przygotowano dzięki udokumentowaniu w kolekcji współczesnej plastyki ludowej Działu Etnografii zespołu obiektów o tematyce sakralnej inspirowanych określonymi wzorami.

Pokaz miał na celu zwrócenie uwagi na zagadnienie warsztatu artystów nurtu ludowego poruszane dotąd w publikacjach, zaś w wystawiennictwie prawie nie podejmowane². Stąd też, choć tylko na przykładzie Kieleckiego, miał ukazać rolę pierwowzoru i inwencji w jego przetwarzaniu poprzez zademonstrowanie tak wzoru ikonograficznego, jak i powstałych pod jego wpływem rozwiązań. Cytowano również — w wyborze — wypowiedzi autorów rzeźb i malowideł, w treści których odwoływali się do źródeł pomysłów i okoliczności towarzyszących ich realizacji.

Na wystawie pokazano sto pięćdziesiąt prac artystów ludowych kilku generacji działających w ostatnim półwieczu w Kielecczyźnie, głównie rzeźbiarzy tworzących w drewnie oraz w kamieniu i glinie, jak również malarzy. Tematycznie, ekspozycja obejmowała przedstawienia popularnych świętych, maryjne, chrystologiczne oraz Ostatniej Wieczery i Świętej Rodziny.

Zespół wzorów składał się z czterdziestu pozycji. Najliczniejszą ich grupę stanowiły obrazy dewocyjne nazywane oleodrukami, pochodzące w większej części ze zbiorów Muzeum Wsi Kieleckiej. Wśród pozostałych wzorów znajdowały się figurki dewocyjne, rzeźba z kapliczek oraz rzeźba i malarstwo

¹ Wystawę otwarto podczas uroczystości 75-lecia Muzeum Narodowego w Kielcach, w dniu 7 X 1983 r., a zamknięto 20 VIII 1984 r. Plakat wystawy projektował art. plast. Zbigniew Kurkowski, przetwarzając temat akwareli Józefa Franusiaka *Madonna*, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach (zob. dalej, przypis 46). Ekspozycji nie towarzyszyło wydanie katalogu, stąd komentarz dotyczący jej treści w niniejszym tomie „Rocznika”.

² A. Jacher-Tyszkowa, *Matka Boska Częstochowska w polskiej sztuce ludowej i popularnej*, katalog wystawy, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1982.

kościelne. Zaprezentowano ponad trzydziestu rzeźbiarzy, w tym trzynastu uprawiających rzeźbę w glinie oraz pięciu malarzy.

Rozważania, refleksje lub uwagi na temat roli wzorów w sztuce ludowej i istoty twórczego ich przekształcania zawarte są w licznych i znanych opracowaniach dotyczących malarstwa, grafiki i rzeźby przełomu XIX i XX wieku, jak też okresu II Rzeczypospolitej, czy ostatniego czterdziestolecia³. W zaledwie kilku publikacjach znaleźć można materiały odnoszące się do Kieleccyzny; Roman Reinfuss w sprawozdaniu z badań prowadzonych w 1951 roku stwierdza, iż w rejonie kielecko-sandomierskim spotyka się rzeźby z prowincjonalnych pracowni, nawiązujące do stylów historycznych, zaś w wykonywanych przez rzeźbiarzy wiejskich krucyfikach widoczne jest naśladownictwo rzeźby kościelnej⁴. Informacje te rozszerza Teresa Przała, charakteryzując — z uwzględnieniem wzorów — działalność kilku wiejskich snycerzy starej generacji z okolic Sandomierza⁵. Podobny charakter ma krótka monografia Marii Przeździeckiej o Wincentym Flaku, rzeźbiarzu z Radomskiego⁶. Teresa Jabłońska, pisząc na temat tradycji gotyckiej we współczesnej rzeźbie ludowej⁷ analizuje jedną z prac Józefa Piłata, ojca. Chodzi tu o figurkę powstałą w roku 1964, inspirowaną gotycką rzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem, datowaną na około rok 1400, z kościoła w Piotrkowicach. O rodzajach wzorów wykorzystywanych przez Józefa Piłata i innych rzeźbiarzy kieleckich informowała pokrótce autorka tej pracy w katalogach wystaw organizowanych w Muzeum Narodowym w Kielcach w latach 1972 i 1978⁸.

Przedstawiony tekst nie wyczerpuje całości zagadnienia sygnalizowanego w tytule, gdyż przekraczałoby to ramy skromnego w zamierzeniu artykułu. Opierając się na materiale pokazanym na wystawie, autorka dzieli się wynikami spostrzeżeń poczynionych na Kieleccyznie, czyli obszarze obejmującym województwo kieleckie wraz z pograniczami województw sąsiednich, między Wisłą, Pilicą i Szreniawą. Spostrzeżenia te zaledwie dotyczą roz-

³ Literaturę z tego zakresu opracowała A. Kunczyńska-Iracka, *Przegląd publikacji o polskiej rzeźbie, malarstwie i grafice ludowej w latach 1964—1977*, „Polska Sztuka Ludowa” (dalej PSL), R. 30, 1978, nr 2, s. 71—79; R. Reinfuss, *Wpływ rzemieślniczej produkcji dewocyjnej na ludową rzeźbę w kamieniu*, PSL, R. 39, 1979, nr 2, s. 67—76.

⁴ R. Reinfuss, *Badania terenowe w rejonie kielecko-sandomierskim*, PSL, R. 6, 1952, nr 1, s. 46.

⁵ T. Przała, *Wawrzyniec Socha (1815—1942) rzeźbiarz ludowy z Obrazowa w powiecie sandomierskim*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 9, Kraków 1975, s. 413—427; Też, *Z badań nad drewnianą rzeźbą ludową w powiecie sandomierskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 10, Kraków 1977, s. 379—397; Też, *Zbiory etnograficzne Muzeum w Sandomierzu*, tamże, t. 11, Kraków 1980, s. 193—194.

⁶ M. Przeździecka, *Wincenty Flak — rzeźbiarz samouk*, PSL, R. 15, 1961, nr 1, s. 41—46.

⁷ T. Jabłońska, *Tradycja gotycka w polskiej rzeźbie ludowej*, PSL, R. 26, 1972, nr 2, s. 83—96.

⁸ B. Erber, *Józef Piłat (1900—1971)*, katalog wystawy, Kielce 1972; Też, *Współczesna rzeźba ludowa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, katalog wystawy, Kielce 1978.

ległego obszaru interesującego nas zjawiska, jednak celowe wydaje się ogłoszenie materiału egzemplifikacyjnego, gdyż może być przydatny do rozszerzenia orientacji w zagadnieniu, odnośnie do terenu badań muzeum. Spośród wzorów, zaprezentowano głównie oleodruki dewocyjne zestawiając je z pracami powstałymi z ich podniety i tam, gdzie istniała możliwość, odnotowano relacje autorów wyjaśniających fakty lub odczucia związane z realizacją pomysłów. Wypowiedzi autorów mają istotne znaczenie, gdyż oprócz zawartej w nich warstwy informacyjnej, poprzez z gruntu własną formę wyrażania zbliżają do sposobu myślenia artystów ludowych, najpełniej odzwierciedlając ich mentalność. Przedstawienie grupy obrazów dewocyjnych poprzedzone zostało informacją o używaniu katalogu wzorów w warsztacie wiejskim typu rzemieślniczego i popularności jako wzoru schematu figurek kultowych masowego wyrobu. W zakończeniu podano kilka przykładów inspiracji rzeźbą z kapliczek i kościołów oraz malarstwem kościelnym.

I

Fakt posługiwania się katalogiem wzorów figur kultowych odnotowano we wsi Duże Wysoki, gmina Bogoria, województwo tarnobrzесьkie w warsztacie miejscowego snycerza i kamieniarza Józefa Jurkowskiego (1884—1968). Sam Jurkowski zetknął się z tego rodzaju wzorami w czasie trzyletniej nauki (1900—1903) w warsztacie kamieniarsko-snycerskim prowadzonym przez samouków, braci Sadkowskich w pobliskich Szczeglicach, miejscu urodzenia Jurkowskiego. Zamawiane przez okolicznych klientów figury kościelne, nagrobne i przydrożne opracowywano tam według wzorów z tychże katalogów, w różnych stylach. Jurkowskiemu — jak mówił — najbardziej odpowiadało wykonywanie w kamieniu obstalunków naśladowujących *styl romański*⁹.

Na cmentarzach w Bogorii, Szczeglicach i Kiełczynie znajduje się blisko trzydzieści prac nagrobnych jego ręki. W parafii Baćkowice wiele przedstawień Chrystusa zamawiali fundatorzy figur lokowanych na rozstajach dróg, podobnie w pobliżu wiosek Dziewiątle i Ceber, lub w obejściach, np. we wsi Kobylany. Jurkowski wykonywał także zamówienia kościelne: w latach 1939—1941 robił ambonę z postaciami apostołów w Makoszynie, *Pasję* na tęczycy w Kiełczynie i chrzcielnicę w Szydłowie¹⁰.

Z wczesnego okresu jego działalności snycerskiej zachowała się figurka *NMPanny Niepokalanej* wykonana podług wzoru z katalogu, w wyrazie plastycznym którego łatwo się dopatrzeć przeróbki znanego dzieła Murilla. Figurka ta, przeznaczona dla narzeczonej, ma wrytą pod podstawą dedykację: *Karolci N., Juzef J., Ro. 1905, D. W.* (Duże Wysoki). Wyrzeźbioną w dziesięć lat później statuę *Św. Józefa* na ołtarzyk we własnym domostwie cechuje, obok typowego ujęcia ikonograficznego, schematyczny realizm wzoru. Piętno

⁹ Przekazał Józef Jurkowski, 1964 r. Por. R. Reinfuss, *Wpływ...*; Działalność warsztatu Tomasza Sadkowskiego (1872—1945) ze Szczeglic będzie tematem osobnego opracowania autorki.

¹⁰ Przekazał Józef Jurkowski, 1964 r. W ciągu ostatniego 15-lecia rzeźby nagrobkowe w kamieniu wykonywał Władysław Sadłocha, rzeźbiarz samouk, zamieszkały we wsi Małe Wysoki (badania autorki).

wzorów czytelne jest również w architektonicznej formie cokolików. Mimo starań o poprawność widać w obu pracach niedostatek rzemieślniczej rutyny, przydający im swojskości.

W opisanej konwencji Jurkowski rzeźbił w drewnie krucyfiksy różnych wymiarów (tu osiągnął niejaką perfekcję), figury *Św. Floriana* oraz — jako reliefy — wizerunki *Matki Boskiej Ostrobramskiej*¹¹. Mniejsze figurki, np. do ołtarzyków domowych, są mniej liczne. Robił je niechętnie, gdyż pracę nad nimi uważał za nieopłacalną. Jego rzeźbiarskie zajęcie, trwające ponad pół wieku, zaspokajające zapotrzebowanie wyłącznie na figury o tematyce religijnej według przyjętego oficjalnie przez kler i ugruntowanego kanonu, rysuje się jako działalność tkwiąca w tradycji prowincjonalnego rzemiosła XIX wieku.

Dla nie przyuczonych do rzeźbienia wioskowych snycerzy z pokolenia Józefa Jurkowskiego czy garncarzy lepiących przedstawienia religijne, w owym czasie jeszcze przeznaczane na ołtarzyki domowe, wzorami obowiązującymi były figurki dewocyjne (w tym i krucyfiksy na postumencie) masowej produkcji. Rozpowszechniając, jak wiadomo, najpopularniejsze typy ikonograficzne, osadzały trwale w świadomości społeczności wiejskiej schematyczny model wyobrażeń NMPanny Niepokalanego Poczęcia, Serca Matki Boskiej, Serca Pana Jezusa, Chrystusa upadającego pod krzyżem, św. Józefa, św. Antoniego oraz św. Teresy¹². Stanowią one na Kielecczyźnie wzorzec do dziś żywotny, kształtujący gust estetyczny. Świadczy o tym, między innymi fakt, iż rodzaj wyobrażeń od nich zależnych pojawia się corocznie na konkursach ludowej sztuki sakralnej organizowanych od roku 1972 w Kielcach przez Oddział Stowarzyszenia PAX. Początkujący artyści rozpoczynają na ogół próbę rzeźbienia od naśladowania tych „idealnych” modeli.

Poza przeciętnymi odwzorowaniami powstają jednak prace samodzielne potwierdzające, iż ich autorom udało się przełamać presję schematycznego wzoru i zdobyć na jego twórczą transpozycję. Z zespołu wymienionych tematów udokumentowanych w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach na uwagę

¹¹ W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajdują się cztery prace J. Jurkowskiego: *Chrystus na krzyżu, pasyja*, około 1903 r., drewno lipowe, polichr., wys. 72 cm, nr inw. MNKi/E/1666; *Matka Boska*, 1905 r., drewno gruszkowe, polichr., wys. 48 cm, nr inw. MNKi/E/1667; *Św. Józef* 1915 r., drewno lipowe, polichr., wys. 50, 5 cm, nr inw. MNKi/E/1668; *Św. Florian*, 1942 r., drewno lipowe, polichr., wys. 62 cm, nr inw. MNKi/E/1669.

¹² Muzeum posiada przykłady takich odwzorowań przez snycerzy anonimowych oraz autorstwa Józefa Piłata z wczesnego okresu jego twórczości (1928 r.): *Matka Boska*, drewno polichr., wys. 99 cm, nr inw. MNKi/E/798, *Matka Boska*, drewno polichr., wys. 93 cm, nr inw. MNKi/E/797 oraz *Św. Antoni*, drewno polichr., wys. 46 cm, nr inw. MNKi/E/3320; Józef Kwiecień (1896—1980) z Matyniowa, snycerz wykazujący się dużą wrażliwością — około 1960 r. rozpoczął swoją działalność także od kopiowania figur NMPanny, *Serca Pana Jezusa i Św. Józefa*. Potrzebne były do domowego ołtarzyka, jak uzasadniał: *Musiotelem mieć te figury, bo gipsowe, cy posunąć, cy przestawić, to sie potłukło, rozpierchło*. Por. T. Przała, *Wawrzyniec Socha...*, s. 421—424; Tejże, *Z badań...*, s. 394—395.

zasługują rzeźby Leona Kudły¹³, Michała Grygiela¹⁴, Ignacego Bochenka¹⁵, Izzydora Lipca¹⁶, Mariana Brudka¹⁷, Józefa Piłata¹⁸, Józefa Franusiaka¹⁹, Feliksa Raka²⁰, Stanisława Lipca²¹, Antoniego Zająca²², Stanisława Seweryńskiego²³, Jadwigi Kosiarskiej²⁴, Stefana Sowińskiego²⁵ oraz Elżbiety Klimczak²⁶.

- ¹³ L. Kudła (1879—1964), Świerże Górne, woj. radomskie: *Św. Teresa*, 1950 r., drewno polichr., wys. 28,5 cm, nr inw. MNKi/E/3166; *Św. Józef*, 1958 r., drewno polichr., wys. 80 cm, Depozyt Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Kielcach; *Upadek pod krzyżem*, 1958 r., drewno polichr., wys. 38 cm. Depozyt jak wyżej.
- ¹⁴ M. Grygiel (1880—1967), Eliaszkówka, woj. piotrkowskie: *Pasyjka*, 1959 r., drewno polichr., wys. 35 cm, nr inw. MNKi/E/554.
- ¹⁵ I. Bochenek (1882—1935), Drochów, woj. kieleckie: *Krucyfiks* około 1936 r., drewno polichr., wys. 68,5 cm, nr inw. MNKi/E/1695.
- ¹⁶ I. Lipiec (1889—1978), Garbacz-Skała, woj. kieleckie: *Kapliczka z M. Boską z Lourdes*, 1950 r., drewno polichr., wys. 67,8 cm, nr inw. MNKi/E/4019. Por. B. Erber, *Współczesna rzeźba...*, s. 22—23; *M. Boska*, około 1964 r., drewno polichr., wys. 37 cm, nr inw. MNKi/E/4801.
- ¹⁷ M. Brudek (1895—1981), Bogoria, woj. tarnobrzesckie: *Chrystus upadający pod krzyżem*, 1961 r., kamień polichr., wys. 32 cm, nr inw. MNKi/E/1671.
- ¹⁸ J. Piłat (1900—1971), Dębska Wola, woj. kieleckie: *Pasyjka*, około 1964 r., drewno polichr., wys. 28 cm, nr inw. MNKi/E/1706; *Pasyjka*, 1963 r., drewno polichr., wys. 50 cm, nr inw. MNKi/E/1089. Obydwie pasyjki oferowane były przez J. Piłata do sprzedaży we wsi. Choć wzorowane na żeliwnych pasyjkach wyrobu przemysłowego, nie były schematycznie skopiowane i nie znalazły nabywców. Konkluzja rzeźbiarza brzmiała następująco: *Muzeum weźnie wszystko, a baby na wsi to wymagają!*; *Św. Józef*, 1964 r., drewno polichr., wys. 79 cm, nr inw. MNKi/E/1470. Por. B. Erber, *Józef Piłat...*, s. 43.
- ¹⁹ J. Franusiak (1914—1981), Strzelce, woj. kieleckie: *Św. Antoni*, 1969 r., drewno polichr., wys. 23,5 cm, nr inw. MNKi/E/2935; *Św. Józef* 1968 r., drewno polichr., wys. 23,5 cm, nr inw. MNKi/E/2936.
- ²⁰ F. Rak (ur. 1909 r.), Borowiec, woj. kieleckie: *Madonna*, 1976 r., drewno polichr., wys. 53 cm, nr inw. MNKi/E/4282.
- ²¹ S. Lipiec (1921—1979), Ostrowiec Świętokrzyski, woj. kieleckie: *Kapliczka*, 1974 r., drewno polichr., wys. 65,5 cm, nr inw. MNKi/E/4033; *Matka Boska*, 1977 r., drewno polichr., wys. 36 cm, nr inw. MNKi/E/4390.
- ²² A. Zajac (ur. 1923 r.), Starachowice, woj. kieleckie: *Matka Boska*, 1976 r., drewno polichr., wys. 31,5 cm, nr inw. MNKi/E/4284.
- ²³ S. Seweryński (ur. 1903 r.), Odrowąż, woj. kieleckie: *P. Jezus niosący krzyż*, 1977 r., glina szkliv., wys. 39 cm, nr inw. MNKi/E/4379.
- ²⁴ J. Kosiarska (ur. 1926 r.), Iłża, woj. radomskie: *M. Boska*, 1950 r., glina szkliv., wys. 16 cm, nr inw. MNKi/E/3145; *Upadek pod krzyżem*, około 1950 r., glina szkliv., wys. 8,5 cm, nr inw. MNKi/E/3119.
- ²⁵ S. Sowiński (ur. 1921 r.), Chałupki, woj. kieleckie: *Upadek pod krzyżem*, 1972 r., glina szkliv., wys. 27 cm, nr inw. MNKi/E/3454. Por. B. Erber, *Ośrodek garncarski w Chałupkach*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach, t. 13, Kraków 1984, s. 333.
- ²⁶ E. Klimczak (ur. 1957 r.), Obice, woj. kieleckie: *M. Boska*, 1982 r., glina szkliv., wys. 33,5 cm, nr inw. MNKi/E/4856.

II

Obrazy dewocyjne wykonane w technice zwanej oleodrukową bądź w nowszych technikach reprodukcyjnych prezentują się jako jedno z bogatszych źródeł wzorów. Chodzi tu o typ obrazów rozpowszechnianych na skalę masową od drugiej połowy XIX w. przez niemieckie, austriackie, francuskie i czeskie firmy wydawnicze. Pewną ich część wydawały także ośrodki kultu w Polsce, tak w czasie zaborów, jak i w okresie II Rzeczypospolitej²⁷.

Reprodukcje te, opracowywane z myślą o estetycznych upodobaniach ludu w realistyczno-banalnej konwencji i przesłodzonej kolorystyce, spotykały się niekiedy z krytyczną oceną przedstawicieli duchowieństwa. Charakter jednej z takich opinii oddaje cytowany fragment:

Wierni lubią barwy. Podać im piękne obrazki religijne kolorowane byłoby czynem podnoszącym znakomicie ich uczucia religijne i estetyczne... Odezwało się nareszcie sumienie artystów chrześcijańskich. Połączeni w towarzystwa utworzone w Niemczech, Francji, Belgii, Włoszech itp., tworzą obrazy popularne w małym formacie a większe *in quarto* i *in folio*. Najznakomitsze zakłady litograficzne podjęły się ich wykonywania. ...Brak gustu w kolorach krzyczących i zapoznawanie tradycji ikonograficznej, oto dwie wady spotykane dotąd w obrazkach²⁸.

Oleodruki, podobnie jak figurki dewocyjne, popularyzowały typowe przedstawienia mariologiczne, chrystologiczne oraz świętych patronów. Propagowały słynne wizerunki z miejsc uznanych za cudowne, jak również wybitne dzieła sztuki, w przeróbkach przystosowanych dla masowych odbiorców.

Nabywano je na ogół w czasie pielgrzymek. Kupowano same *papiery* lub całe, oprawne w ciężkie podwójne ramy obrazy, które pobożne pątniczki dźwigały w zawiniątku z płachty na plecach pieszo z Częstochowy albo Kalwarii Zebrzydowskiej do rodzinnych wiosek. W Kielcach *obrazy papierowe* dla ludności wiejskiej można było zakupić około 1920 roku w dwóch sklepach; przy ulicy Hipotecznej i w straganie Krupskiego, mieszczącym się w jednej z bram południowej pierzei rynku (obecnie placu Partyzantów). W Jędrzejowie sprzedawał je Pęczak. Obaj handlarze mieli agentów, którzy jeździli po wsiach, oferując obrazy na raty, *na wypłat*²⁹. Do dziś zachowały się w izbach wiejskich jedynie nieliczne egzemplarze omawianych obrazów, i tylko tam, gdzie ich istnienie uchronić mogą ludzie starzy pamiętający tak okoliczności, jak i intencje związane z ich nabyciem³⁰.

²⁷ *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974, s. 70, 252; *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, kol. 478, 548—549, 1407—1413.

²⁸ A. Nowowiejski, *Wykład liturgii kościoła katolickiego*, t. I, Warszawa 1893, s. 999—1000; S. Błaszczyk w artykule: *Poznańskie obrazy z litografiami*, PSL, R. 22, 1968, s. 174—178 odwołując się do A. Spamera, *Das kleine Andachtsbild vom XIV bis zum XX Jahrhundert*, München 1930, stwierdza, iż radosna dekoracyjność barwnych grafik dewocyjnych świadczyła o trafnym odczuciu upodobań odbiorców tamtych czasów, zaspokajała głód koloru, w którym się wieś lubowała.

²⁹ Informację przekazał Tomasz Gajda, Dębska Wola.

³⁰ Obrazy dewocyjne prezentowane w pracy gromadzono w latach 1960—1978. Znajdowano je najczęściej na strychach, porzucone, w stanie zniszczonym. Wszystkie poddano konserwacji.

Ryc. 1. Obraz dewocyjny *Stradajuszczaja Bożija Matier*, Niemcy (?), XIX/XX w., 49,5×38 cm MNKi/E/ /3325



Temat obrazu *Stradajuszczaja Bożija Matier*, wtopiony w ikonostas zwieńczony pięcioma cerkiewnymi wieżami (ryc. 1), stał się dla Józefa Piłata około 1925 r. impulsem do pracy nad rzeźbą *Pieta* (ryc. 2). Zapytywany o historię powstania tej rzeźby opowiadał: *Młóciłem saradele we dworze, i na podwórzu zoboczyłem pnioka lipowego. Pytałem sie cy moge se go wzioć, i przyniożem go do chałpy... Miołem w domu ładny obraz, co go kupiłem w Kielcach u Krupskiego. Wisioł w kuchni. Z tego obrazu zrobiłem zdjęcie. Robiłem jo trzy tygodnie. Nimiołem mali (farby), to jo posmarowołem biołkiym, zeby sie błyscała... Na te rzeźbe Gan i Soloski mówili *Pieta*, a jo mówie *Matka Bosko z krzyza zdjęcie* abo *Matka Bosko Bolesno*. Wersja przekazywana przez Piłata wymaga sprostowania. Obraz był już znacznie wcześniej w jego domu rodzinnym. Najpewniej dostała go w wianie matka. Józef, bardzo do niego przywiązany, po śmierci matki twierdził, że jest jego właścicielem, aby — podobnie jak to było z figurką gipsową *Niepokalanej* w kwiecistym płaszczu — nie odziedziczył obrazu brat Wincenty. Wersję, iż obraz jest jego własnością powtarzał już konsekwentnie ³¹.*

³¹ Przekaz Tomasza Gajdy.



Ryc. 2. Józef Piłat, Dębska Wola, woj. kieleckie, *Pieta*, około 1925 r., drewno lipowe, wys. 48 cm, MNKi/E/1734

Centralną scenę oleodruku wyobrażającą Matkę Boską z ciałem Chrystusa złożonym na kolanach, a będącą swoistą przeróbką słynnej *Piety* Michała Anioła, przetransponował ze swobodą, zachowując jedynie jej układ kompozycyjny. Rzeźba jest przestrzenna dzięki temu, że wykorzystał cały upatrzony materiał. Skoncentrował uwagę na postaci Marii, przedstawiając ją w monumentalnej pozie z zastygłą, kamienną twarzą, jakże odmienną od banalnego charakteru oleodruku. Przybity nad głową ciężki krzyż przyozdobiony główkami aniołków świadczy również o inwencji w przetwarzaniu wybranego wzoru.

Wybór tego tematu był samorzutny przez artystę umiłowany i dominujący w jego dorobku twórczym. W nim wypowiedział się najpełniej, rzeźbił często z zawsze niezmiennym pełnym szczerą pasją zaangażowaniem. Zabierając się do rzeźbienia *Piety* dawał do zrozumienia, że świadom jest uczuć boleści i smutku, jakie towarzyszą temu przedstawieniu. Zależało mu zawsze

Ryc. 3. Józef Piłat, Dębska Wola, woj. kieleckie, *Pieta*, 1961 r., drewno polichr., wys. 103 cm, MNKi/E/800



bardzo na tym, aby uczucia te odpowiednio wyrazić. Nie tał, iż w czasie pogrzebów na cmentarzu w Brzezinach obserwował twarz niejednej matki nad trumną dziecka i starał się ich wyraz odtwarzać w rzeźbie *Piety*.

Kiedy w połowie lat sześćdziesiątych sława Piłata była już ugruntowana, dwaj młodzi chłopcy z Dębskiej Woli chcieli się uczyć rzeźbienia pod jego okiem. Pracowali także nad *Pietą*. Na ich prośbę o wyrażenie zdania, a ich próby nie były dobre, Piłat odpowiedział dobitnie: *Nie tak, źle tak wychodzi, tak trza rzeźbić, zeby wyglodało prowadziwie! To musi być tak, zeby sie widziało ze Matka Boska bardzo załowała, bardzo płakała, bolała o Pana Jezusa, który umar na krzyżu! Jak ty tego ni mos na myśli — to ci radze — nie bierz sie za to, bo nic z tego nie wyńdzie!*³²

Następne rzeźby z wyobrażeniem *Piety* są już o bryle spłaszczonej i zwar-

³² Jak wyżej.



Ryc. 4. Obraz dewocyjny *Jesus, Maria, Joseph, salvate nos*, Polska (?), XX w., 49,5×38 cm, MWK/659

tej, a przedstawienia Marii wykazują dużą różnorodność; raz Jej twarz jest dostojna, wyniosła, o szlachetnych rysach, kiedy indziej, jak zbolęła twarz prostej wiejskiej kobiety, niekiedy znów młodzieńcza, jakby nieświadoma cierpienia. W różnej też występuje szacie — w welonie zarzuconym na głowę zgodnie ze znanym mu wzorem lub w chustce zawiązanej pod brodą, barwnym kaftaniku i fartuchu. Raz nawet w pasiastej zapasce, zgodnie z wyobrażeniem żony Piłata, Katarzyny, że Matka Boska ukazuje się ludziom w takim stroju, jaki noszą kobiety w miejscu zdarzenia się cudu.

Jednym z przykładów dalszych rozwiązań tego tematu jest *Pieta* (ryc. 3), o której, zobaczywszy ją po latach, Piłat tak się wyraził: *Piękno, dużo Pieta. Ładnie odrobiono, ino ze kawolek drzewa był bardzo płaski... Kostowało roboty, nawet mi się nie chce wierzyć, zem mógł tak ładnie odrobić i pomalować. Teraz już tak nie maluje, to duża roboty, trza casu*. W rzeźbie tej powtórzył za wzorem, czemu już pozostał wierny, układ lewej ręki Matki Boskiej podtrzymującej ramię Chrystusa. Widoczne jest również tak bardzo charakterystyczne akcentowanie wyolbrzymionych dłoni i palców stóp. Krzyż towarzyszył zaledwie kilku realizacjom *Piety*, artysta żałował na jego wykonanie zarówno materiału, jak czasu.

Ze środkowej sceny oledruku rzeźbił jeszcze postacie obydwu aniołów klęczących, naśladowując ich skłon głowy oraz gest złożonych do modlitwy

Ryc. 5. Józef Kwiecień, Matyniów, woj. kieleckie, Św. Rodzina, 1977 r., drewno polichr., wym. 30×5×19 cm, MNKi/E/4385



dłoni³³, zaś z wizerunków umieszczonych z jego boków tylko niewielką figurkę Św. Mikołaja³⁴.

Wykorzystane jako wzór przedstawienie Św. Rodziny zostało odnotowane w trzech wariantach. Pierwszym z nich jest reprodukcja według cudownego wizerunku z XVIII w. z kościoła św. Mikołaja w Kaliszu (ryc. 4)³⁵, z której korzystał Józef Kwiecień, opracowując w wieku siedemdziesięciu trzech lat relief Św. Rodzina (ryc. 5). Powołuje się na pierwowzór w takiej formie: *Wzór wzionem z obrazu w domu. Ten obraz kupilem — jak to mówio — za synacji, w 1928 roku, na wypląt, od handlorzy, co z obrazami jeździli... Muse pierw przed oczami widzieć, jak żywe to, co robie. Rysuje mni więcy. Jak na rozum zarzne, to byłoby za późno zeby poprawić, i jo se zaznace ołówkiym na drzewie. Musi być rozmierzone, gdzie wychodzi ręka, a gdzie twarz*³⁶.

³³ *Anioły*, 1962 r., drewno polichr., wys. 35 cm, nr inw. MNKi/E/945, MNKi/E/1946.

³⁴ *Św. Mikołaj*, 1956 r., drewno polichr., wys. 37 cm, kolekcja Ferdynanda Solowskiego, Kraków.

³⁵ A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław, 1978, s. 134—135, il. 165—169.

³⁶ Przekazał Józef Kwiecień, 1977 r.



Ryc. 6. Obraz dewocyjny
Św. Rodzina, Polska (?),
 XIX/XX w., 50×37 cm,
 MWK/1275

Kształt cienkiej, lipowej deszczułki — innej wówczas nie miał — nie pozwolił mu na pokazanie pełnej sceny obrazu. Treść jego musiała mocno przemawiać do wyobraźni starego snycerza, gdyż nie działał mechanicznie, ale pozostawił rezultat pracy wzruszający prostotą ujęcia. Relief ten, profilowany miękko na obrzeżach i osadzony na podpórkach, przypomina swoją formą feretron.

Z takiego samego obrazu, zachowanego z rodzinnego domu, *Św. Rodzinę* o równym Kwietniowi lirycznym wyrazie opracowywał w rzeźbie pełnej w glinie Stefan Sowiński³⁷. Tadeusz Żak malował *Św. Rodzinę* kaliską już według niewielkiej reprodukcji zamieszczonej w „Zorzy”.

Drugi wariant przedstawienia *Św. Rodziny*, utrzymany w realistycznym schemacie (ryc. 6), popularny był jako wizerunek z kaplicy św. Rodziny na Jasnej Górze. Według tego wzoru, Józef Piłat wyrzeźbił trzy krępe, luźno stojące figurki czytelne w gestach i układzie szat³⁸. Izydor Lipiec zatarł ślad pierwowzoru; nieporadnie, jakby dziecięcą ręką wykonane postacie Marii

³⁷ *Św. Rodzina*, 1984 r., glina szkliv., wys. 27 cm, nr inw. MNKi/E/4985; Temat ten rzeźbił także Franciszek Ziemiński z Malic, zob.: T. Przała, *Z badań...*, s. 386.

³⁸ *Św. Rodzina*, 1959 r., drewno polichr., wys. 31 cm, nr inw. MNKi/E/579—581.

Panny, Józefa i Dzieciątka, umieścił, jak to miał w zwyczaju, we wnękach ukwieconego ołtarzyka zwieńczonego wieżyczkami, przywołującego formą przydrożne kapliczki (ryc. 7). Antoni Baran powtórzył układ kompozycyjny wzoru, zmieniając całkowicie jego charakter dzięki indywidualnemu rozwiązaniu obudowy reliefu i typowej dla niego odpustowo-jarmarcznej polichromii (ryc. 8).

Trzeci wariant to wydłużona w poziomie, oprawna w ramę z gipsaturą, landrynkowa reprodukcja wzorowana na malarstwie włoskim. Siedząca pod drzewem Maria Panna trzyma na kolanach Dzieciątka wyciągające rączki w stronę św. Józefa, który (pokazany z siekierką na ramieniu) podaje Jezusowi koszyk z winogronami. Obraz ten kupił Piłat w Kielcach około 1950 r., kiedy miasto wyzbywało się masowo takich wizerunków wychodzących już z mody. Sprzedał go niebawem sąsiadowi, więc treść odtwarzał nieprecyzyjnie: *Miołem, ale sprzedałem, ślachecki [pochodzący z miasta] obraz, drogi, rama bogato — na gipsie. Był tam świynty Józef z Rodziną: Matka Bosko przedła kodziel, Józef miał siekiyrkę na ramieniu, Pon Jezus stoł. Piłat naj-pewniej widział rozpowszechniony we wsiach oleodruk, na którym Matka*



Ryc. 7. Izydor Lipiec, Garbacz-Skała, woj. kieleckie, *Św. Rodzina*, około 1960 r., drewno polichr., wym. 34××24 cm, MNKi/E/4020



Ryc. 8. Antoni Baran,
Opoczno-Gorzałków, woj.
piotrkowskie, *Św. Rodzina*,
1982 r., drewno polichr.,
wym. 51×25 cm, MNKi/E/
/4832

Boska przedstawiona jest z kądzielą, dlatego tak wymieszał wątki. Pracując nad reliefem w kamieniu, przyjął za wzorem jego poziomy wydłużony kształt, zamysł komponował jednak po swojemu. W płytkiej wyokrąglonej górą wnęce, pod jabłonią obwieszoną czerwonymi jabłkami, Dzieciątko siedzące na kolanach Matki wyciąga rączki w stronę dwóch małych gąsiek. Józef zaś,



Ryc. 9. Michał Grygiel, Eliaszkówka, woj. piotrkowskie, *Ostatnia Wieczerza*, około 1935 r., drewno polichr., wym. 60×80 cm, MNKi/E/532

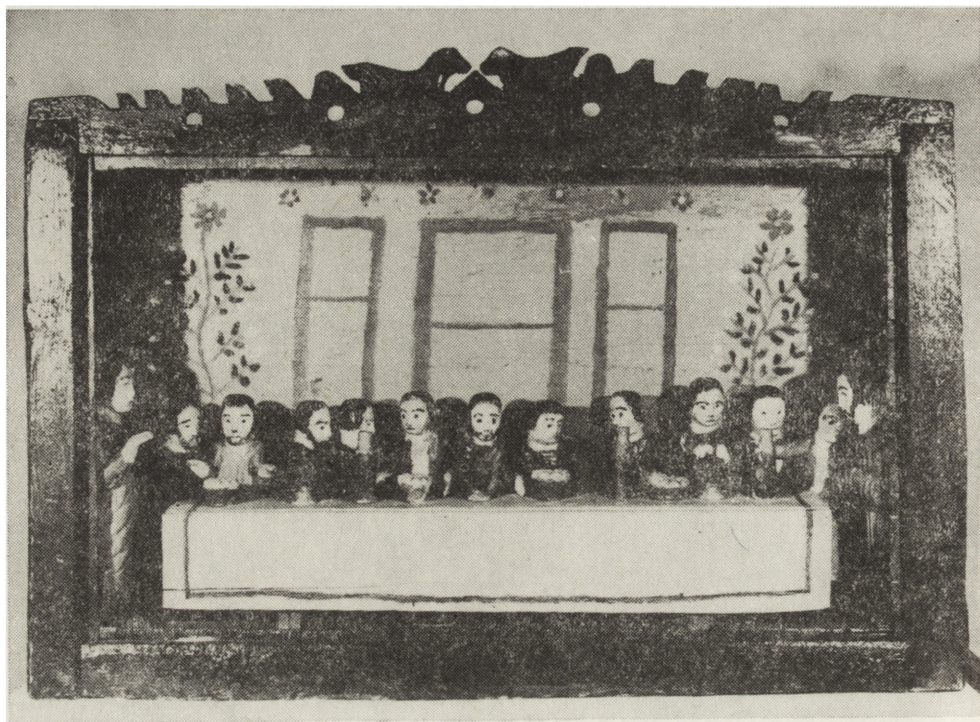
tak jak zawsze go przedstawiał w szopce, dzierży w ręce długą zakrzywioną laskę³⁹.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się ponad dziesięć interpretacji tematu Ostatniej Wieczerzy. Wzorem do pracy nad nim była reprodukcja barwna *Wieczerzy Pańskiej* Leonarda da Vinci, rozpowszechniana od lat dwudziestych naszego wieku we wsiach jako pamiątka pierwszej komunii świętej.

Michał Grygiel, posługując się reprodukcją formatu kartki pocztowej, dążył do wiernego, na miarę jego możliwości, odtworzenia wzoru. Tę zasadę wyniósł z kursu rysunku i rzeźby, na który chodził w Kielcach w ciągu sześciu tygodni, kiedy w roku 1928 pracował w warsztatach Zgromadzenia Salezjanów (ryc. 9).

Józef Piłat zapytany w 1962 r., czy mógłby wyrzeźbić wielofigurową scenę z życia Chrystusa, zdecydował, że zrobi *Ostatnią Wieczerzę* i określił: *to będzie trzynaście sztuk rzeźbków*. Przygotowując się do tego trudnego zamierzenia, poszedł do swego brata Władysława, mieszkającego w Dębskiej Woli po drugiej stronie gościńca, aby przyjrzeć się posiadanej przez niego reprodukcji. Nie była ona jednak odpowiednia i musiał posłać wnuczkę po większą. Relacja Piłata jest obszerna: *Z obraza dużego wzionem. U Kubickiego, we wsi był taki duży obraz i z niego ładowałem, bo nie wiedziałem, jak ustawić te lalki. U brata tyz był taki obrazek, ino ze bardzo mały. Grzebiń*

³⁹ *Św. Rodzina*, oleodruk, XX w., wym. 35 × 71 cm, nr inw. MNKi/E/4900; J. Piłat *Św. Rodzina*, 1965 r., wym. 32 × 38 cm kamień polichr., nr inw. MNKi/E/171d.



Ryc. 10. Józef Piłat, Dębska Wola, woj. kieleckie, *Ostatnia Wieczerza*, 1962 r., drewno polichr., wym. 65×93 cm, MNKi/E/1035



Ryc. 11. Stanisław Denkiewicz, Jedlnia Kościelna, woj. radomskie, *Ostatnia Wieczerza*, 1973 r., drewno polichr., wym. 42,5×126,5 cm, MNKi/E/3632

do sofki [obudowy rzeźby] zdjonem [skopiowałem] z sofy [kredensu] co była kupiono w Morawicy, po froncie, u stolorza... Deske z tyłu trza było pomalować, żeby nie było pusto. Tom namalował okna i takie kwiotki na ścianie. Na pytanie, dlaczego dwie figurki stojące przy węższych krawędziach stołu wyższe są od pozostałych, odrzekł: są większe, bo są bliży (ryc. 10)⁴⁰.

Stanisław Denkiewicz w jeszcze obszerniejszej relacji tak wyjaśnia idee swego przedstawienia (ryc. 11). *Wzór mni więcy wziąłem z obrazów, jakie są na wsi, ale zmieniłem styl osób, bo takie jak na kompozycji Leonarda da Vinci byłyby dla mnie w rzeźbie pełnej za trudne do wykonania. Święty Piotr jest z kluczem, święty Paweł z książką, święty Jan musi być trochę młodszy. Judasz inaczej ubrany. Chciałem, żeby się wyróżniał, dałem mu taką suknię ponurą, że jest niegodny, żeby był tak ubrany jak inni. Twarz, też ponurą i agresywną. Kielich jest przewrócony, bo kiedy Judasz wstał i wskazuje ręką na Chrystusa, podenerwowany zawadził ręką o kielich i wino się wylało! Trudno powiedzieć, co w dawnych czasach jedli? Wino jest. Musieli jeść owoce — są gruszki i jabłka. Ryby i chleb jako pokarm podstawowy... Siedzą na klockach brzozowych. Nie siedzą na fotelach — raz, że by mi to zabrało dużo czasu, a po drugie, że to była wieczerza jednorazowa, dlatego nazwana ostatnia, więc dlatego siedzieli na takich zwykłych słupkach, i stół też jest na zwykłych słupkach*⁴¹.

W interpretacjach Adama Zegadły i Antoniego Barana uderza dekoracyjne potraktowanie tematu, tkwiące w odpustowo-jarmarcznej estetyce. Zrytmizowanie elementów kompozycji obydwaj wzbogacają kolorystyką polichromii. U Zegadły jest ona żywa, jaskrawa, wzięta ze sposobu malowania zabawek, tak zwanych karuzelek, niegdyś przez niego wyrabianych. Na jego swobodę w rozwiązywaniu tradycyjnych wzorów miał wpływ kilkuletni pobyt w Krzyżce syna Henryka, rzeźbiarza, słuchacza warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Umacniał on w ojcu przekonanie o konieczności ujawniania indywidualnego podejścia do tematu. Pewne pomysły realizowali wspólnie, np. sposób wmontowywania dłoni w korpus figurek, czy podkreślenia wyrazistych w rysunku migdałowych oczu kilkoma grubo kładzionymi kreskami promienistych rzęs (ryc. 12)⁴². Antoni Baran pokrywa jednobarwną podmalówkę nieregularnymi plamkami srebrnej farby lub pozłótki, dającymi efekt migotliwych lśnień, bliski atmosferze przydrożnych kapliczek jarzących się od tanych świecideł (ryc. 13). Transpozycja tematu jest tak daleko posunięta, zarówno w założeniu kompozycyjnym, jak i w środkach wyrazu plastycznego, iż można ją odbierać niemal jako ornament.

Wśród pozostałych realizacji tematu Ostatniej Wieczerzy w zbiorach Muzeum są rzeźby Józefa Zganiacza⁴³, Józefa Piłata (syna), Jadwigi Kosiarskiej⁴⁴ oraz malowidło Tadeusza Żaka⁴⁵.

⁴⁰ Relacja przekazana przez Józefa Piłata, 1968 r.

⁴¹ Relacja przekazana przez Stanisława Denkiewicza, 1973 r.

⁴² Relacja przekazana przez Adama Zegadłę, 1966 r.

⁴³ J. Zganiacz *Ostatnia Wieczerza*, 1976 r., drewno polichr., wym. 31 × 62 cm, nr inw. MNKi/E/4280. Zob. B. Erber, *Współczesna...*, s. 35, il. 11.

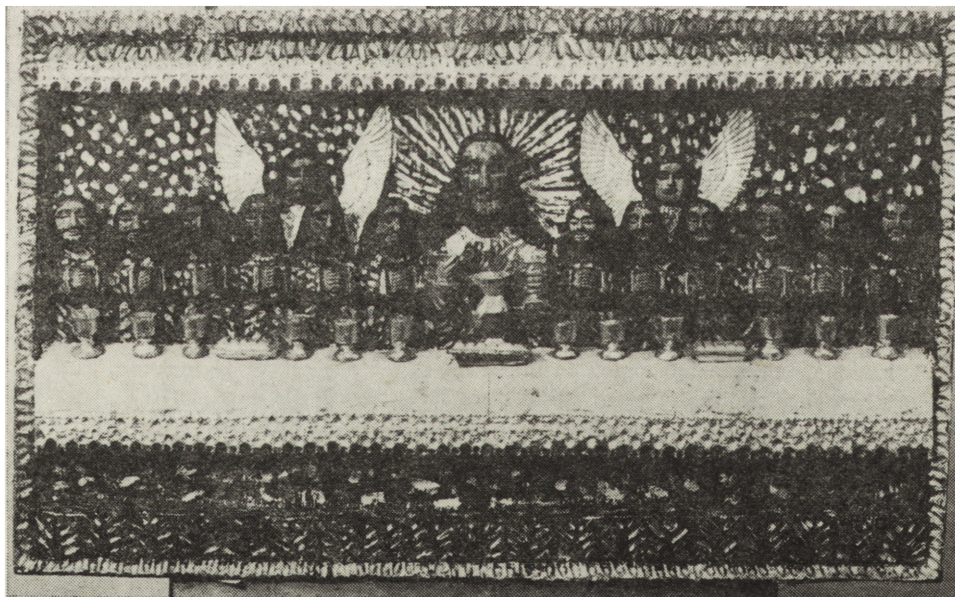
⁴⁴ J. Piłat, syn (ur. 1935 r.), *Ostatnia Wieczerza*, 1971 r., drewno polichr., wym. 35 × 69 cm, nr inw. MNKi/E/3272; J. Kosiarska *Ostatnia Wieczerza*, 1967 r., glina szkliv., wys. 15 cm, nr inw. MNKi/E/2268.

⁴⁵ T. Żak (ur. 1925 r.), *Ostatnia Wieczerza*, 1982 r., olej, pł., wym. 42 × 48 cm,

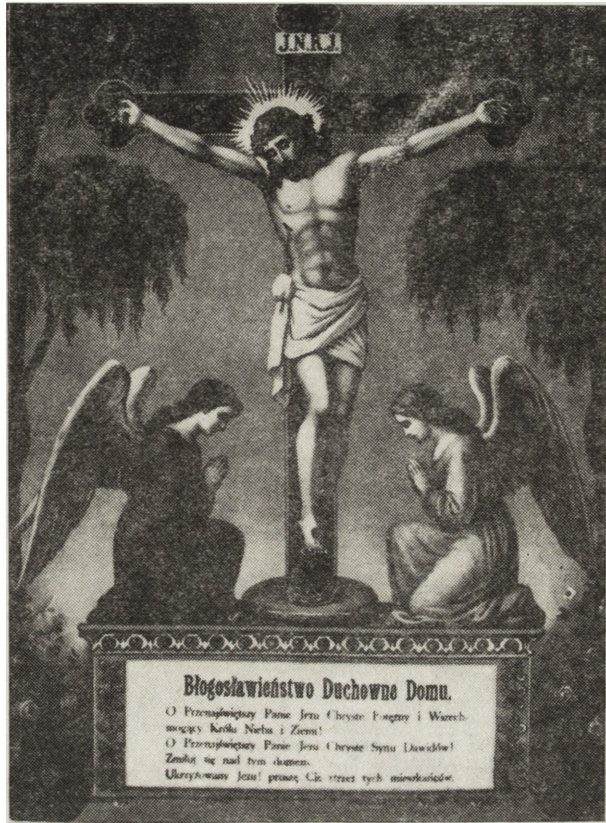


Ryc. 12. Adam Zegadło, Krzyżka, woj. kieleckie, *Ostatnia Wieczerza*, 1964 r., drewno polichr., wym. 60×80 cm, MNKi/E/1531

Ryc. 13. Antoni Baran, Opoczno-Gorzałków, woj. piotrkowskie, *Ostatnia Wieczerza*, 1982 r., drewno polichr., wym. 66,5×91 cm, MNKi/E/4830



Ryc. 14. Obraz dewocyjny
Błogosławieństwo duchow-
ne domu, Polska (?), oko-
 ło 1900 r., wym. 50×37
 cm, MWK/2926



Jednym z wyjątkowo rozpowszechnionych we wsiach Kielecczyny jest obraz nazywany *Aniołowie pod krzyżem* (ryc. 14), rozwiązywany graficznie w rozlicznych wariantach. Przedstawione zostały tutaj trzy samorzutnie podjęte z jego inspiracji i odmienne w pomyśle prace. Henryk Cichocki, wnuk snycerza Izydora Lipca, odwołując się do niejasno rysującej się już w jego pamięci treści obrazu, który zawieszony był na ścianie w warsztacie stolarskim ojca w Garbaczu-Skale, wsi rodzinnej — wspomina: *Słabo pamiętam szczegóły, wiem że był kolorowy. Był tam krzyż i były anioły*. Właśnie ową kolorystykę sukienek aniołków — błękitu i amarantu, utrzymał całkiem w duchu oleodruku. Postacie aniołków, będące w swej prostocie jakby kontynuacją rzeźbiarstwa dziadka Izydora, ale gładko obrobione i niezwykle barwne, w wyrazie mają wiele z dekoracyjności wycinanki (ryc. 15).

Tadeusz Połetek oprawił tę scenę w piękną architektoniczną obudowę, bogatą niby klejnot (ryc. 16), zaś Marianna Wiśnios wprowadziła tak charakterystyczne dla niej — symbolikę solarną oraz gest uniesionych w górę ramion u klęczących aniołków (ryc. 17).

Według równie popularnego jak poprzedni oleodrukowego wizerunku

nr inw. MNKi/E/4775. Por. B. Erber, *Malarstwo i rzeźba Tadeusza Żaka*, katalog wystawy, Kielce 1981, il. 8.



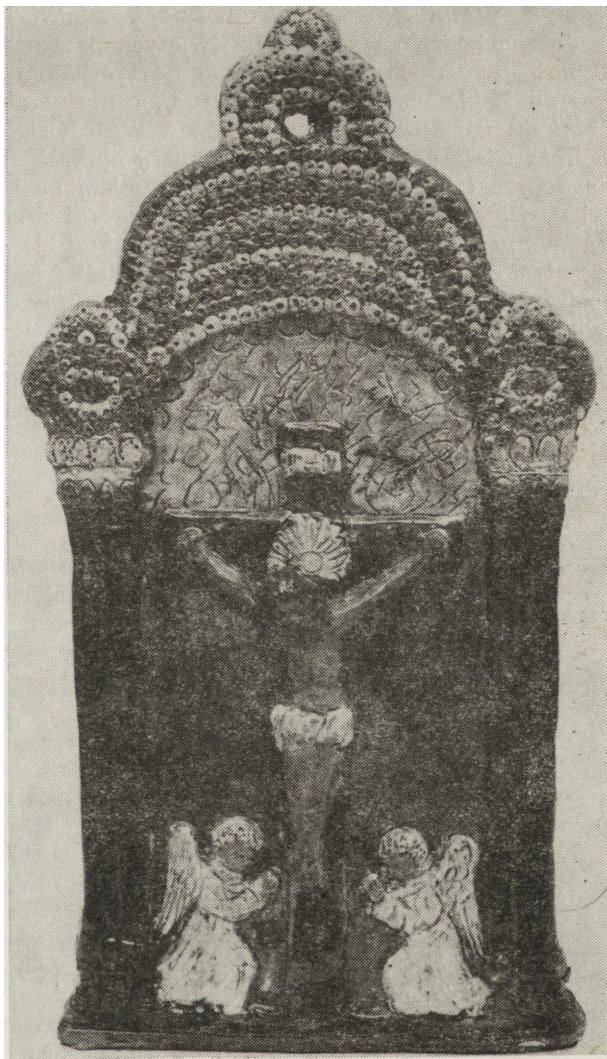
Ryc. 15. Henryk Cichocki, Ostrowiec Świętokrzyski, woj. kieleckie, *Aniołowie pod krzyżem*, 1983 r., drewno polichr., wym. 29,5 × 29,5 cm, MNKi/E/4883

zwanego *Grób Pana Jezusa* (ryc. 18) Janina Gozdecka, operująca wyjątkowo prostymi środkami, przetworzyła środkową scenę tego obrazu, uzyskując dzięki intuicji i wrażliwości efekt działający wymową własnej poetyki (ryc. 19).

Z reprodukowanych w konwencji oleodruków przedstawień maryjnych obficie czerpał Józef Franusiak. Pociągał go ten temat bardzo, ale nie interesował wcale typ ikonograficzny. Podkreślał to w swej relacji: *Madonny są bardzo piękne, malowanie ich jest łatwe. Trzeba tylko troszke widzieć, a potem się maluje po swojemu i nazywa tak, jak przychodzi na myśl. Ja każdą nazywam tylko Madonna!* Mimo swobodnej interpretacji *Madonny* Franusiaka wykazują na ogół czytelne związki z pierwowzorem. Charakterystyczne dla niego jest zapewnianie mozaiką kwietną szat Matki Boskiej i Dzieciątka, całkowicie samodzielną w pomyśle. Przykładem jest przetworzenie wizerunku *Matki Boskiej Kalwaryjskiej* (ryc. 20, 21) i kilku innych ⁴⁶.

⁴⁶ J. Franusiak *Madonna (MBoska Nieustającej Pomocy)*, 1973 r., papier, akwarela, wym. 41,5 × 30 cm, nr inw. MNKi/E/3682. Wzór jest przeróbką oryginału z kościoła św. Alfonsa Marii de Ligorio w Rzymie. Zob. A. Nowowiejski, *Wykład...*, s. 972; *Madonna (Maria Wspomożenie wiernych z Turynu)*, 1973 r., papier, akwarela, wym. 31 × 22 cm, nr inw. MNKi/E/3859; *Madonna*, 1966 r., papier, akwarela, wym., 41 × 30 cm, nr inw. MNKi/E/3858, według wzoru: *Cudowny obraz Matki Boskiej na Górze Kalwaryjskiej*, oleodruk, Wrocław 1833, wym. 51 × 36,5 cm, nr inw. MNKi/E/4135, temat wykorzystany do plakatu wystawy.

Ryc. 16. Tadeusz Połetek,
Ostrowiec Świętokrzyski,
woj. kieleckie, *Aniołowie
pod krzyżem*, 1980 r., gli-
na szkliv., wym. 34×24
cm, MNKi/E/4712



Z dbałością o wierność szczegółu i w zgodzie z zasadą: *trzeba coś mieć, żeby według tego wziąć rozmiar, wyrysować i rzeźbić*, odwzorowywał postać *Matki Boskiej Kodeńskiej* Marian Brudek. Reprodukacja oryginału — wystawionego w latach 1864—1928 na widok publiczny w Częstochowie — była w Kieleckiem dość rozpowszechniona (ryc. 22). Wykonywane podług takiej koncepcji reliefy nie są jednak pozbawione elementów inwencji własnej snycerza. Są to: dekoracyjność rzeźbionej ramy, żywa, jasna polichromia wzbogacona pozłótką, zaś w nastroju przyciągający, ciepły ton (ryc. 23).

Barwne reprodukcje o tematyce maryjnej małego formatu bywały także często wykorzystywane jako wzory do przedstawień, np. *Matki Boskiej Bo-*

lesnej⁴⁷, *Matki Boskiej Sulistawskiej*⁴⁸, *Matki Boskiej Ostrobramskiej*⁴⁹.

Jeżeli chodzi o wyobrażenia świętych patronów Antoni Baran podaje okoliczności, w jakich napotkał wzór do rzeźbienia św. Floriana: *Kiedy należałem do Zakładowej Straży Pożarnej, co roku obchodziliśmy święto Floriana i stał mi na myśli, aby go wykonać. Wzór wziąłem, kiedy był ołtarz ubrany w Boże Ciało na rynku. Był tam mały obrazek św. Floriana. Przyjrzałem mu się dobrze i na drugi dzień zaraz zacząłem go rzeźbić, bo mi się bardzo podobał. Byłem strażakiem i św. Floriana też zrobiłem strażakiem z pomagającym mu aniołem. Gdy go wykonałem, stał się dla mnie bardzo ładny, więc zacząłem wykonywać ich coraz więcej. Relief ze św. Florianem Baran bogato upstrzył cętkami świecących szkiełek i zamknął w obudowie z deszczulek zwieńczonej daszkiem*⁵⁰.

Tadeusz Żak, także w reliefie, pozostawił wizerunek św. Anny Samotrzeciej (ryc. 25). Bodźcem do pracy nad tym tematem była treść barwnego obrazka dewocyjnego (ryc. 24), który przypadkowo obejrzał w Dziale Etnografii Muzeum Narodowego w Kielcach. Uznał obrazek za ładny i w ciągu kilku dni

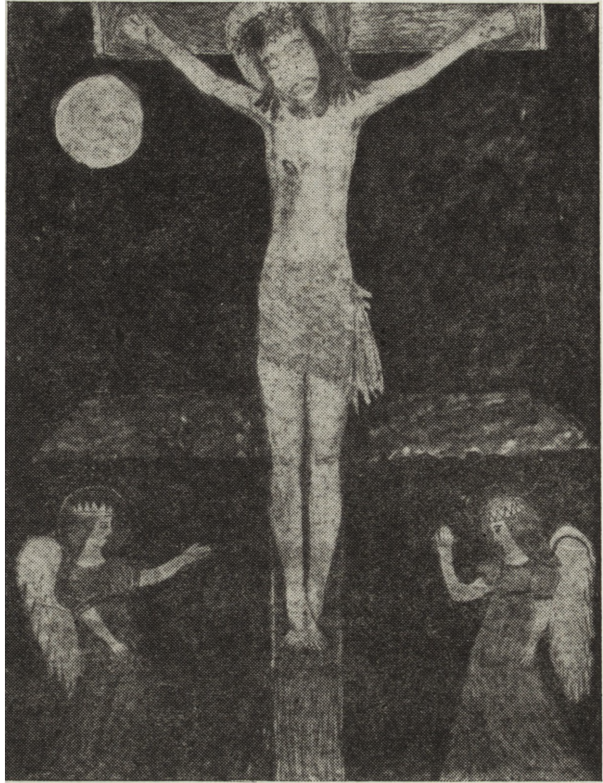
⁴⁷ J. Piłat, *Matka Boska Bolesna*, 1961 r., drewno polichr., wys. 48,8 cm, nr inw. MNKi/E/802. Przedstawiona na wprost, z charakterystycznym gestem podtrzymywania szaty na piersiach, według wzoru o ujęciu z profilu; Aleksander Kucharski (ur. 1949 r.), Nowa Słupia, woj. kieleckie: *Matka Boska Bolesna*, 1972 r., drewno polichr., wys. 37 cm, nr inw. MNKi/E/3481. Według obrazka dewocyjnego: *Mater Dolorosa in Monte Calvario venerata. Terra Sancta*, o którym A. Kucharski mówi tak: *U sąsiadki dalszej, starszej, mieszkającej samotnie kobiety wisiał niewielki kolorowy obrazek w ramkach. Zaciekawila mnie cierpiąca twarz Matki Boskiej i zapytałam, co on przedstawia. Kobieta odpowiedziała, że to Matka Boska Bolesna.*

⁴⁸ H. Cichocki (ur. 1952 r.), Ostrowiec Świętokrzyski, woj. kieleckie, *Matka Boska Sulistawska*, 1983 r., relief, drewno polichr., wym. 23 × 17 cm, nr inw. MNKi/E/4888. Cichocki relacjonuje: *W domu moich teściów był bardzo mały obrazek kolorowy. Wisiał na ścianie. Temat wziąłem z tego obrazka. Chodzi tu o pomniejszoną reprodukcję znanego obrazu dewocyjnego: Pamiątka Koronacji licznymi cudami słynącego obrazu Matki Boskiej Bolesnej Sulistawskiej i 300-letniego Jubileuszu odbytego 8 września 1913 roku, chromolitografia, wym. 50 × 50 cm., zbiory Muzeum Wsi Kieleckiej, nr inw. MWK/1552: Oryginał, obraz *Misericordia Domini*, późnogotycki, w 1659 r. uznany za cudowny, znajduje się w ołtarzu głównym kościoła w Sulistawicach, woj. tarnobrzeskie, zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, z. 11, pow. sandomierski, Warszawa 1962, s. 113, il. 228; Wizerunek *Matki Boskiej Sulistawskiej* rzeźbił także Władysław Kozłowski (1910—1938) z Dmosic. Zob. T. Przała, *Zbiory...*, s. 193—194.*

⁴⁹ J. Piłat, *Matka Boska Ostrobramska*, 1960 r., drewno polichr., wys. 53 cm, nr inw. MNKi/E/637. Postać *M. Boskiej* ujęta na wprost w całej postaci. Por. B. Erber, *Józef Piłat...*, s. 38—39, il. 47.

⁵⁰ A. Baran *Św. Florian*, 1979 r., drewno polichr., wym. 39 × 33 cm, nr inw. MNKi/E/4615. Wzór — por. *Św. Florian*, oleodruk około 1900 r., wym. 49,5 × 35 cm, nr inw. MWK/58.

Ryc. 17. Marianna Wiśnios,
Rataje, woj. kieleckie,
*Ukrzyżowany Pan Jezus
wśród aniołów*, około 1960
r., papier, techn. miesz.,
wym. 99,5×76 cm, MNKi/
/E/4712



odtworzył jego treść, z pamięci, bez sporządzania szkicu, całkowicie upraszczając rysunek postaci i przekomponowując, zgodnie z własną metodą: *кто бы się там длубал наслідовац wszystkie szczegóły. Bierze się tak mni więcy, a reszta od siebie!*

W dekoracyjnie potraktowanej figurce *Św. Barbary* Stanisława Lipca wzór jest czytelny w pracowicie żłobionym, kunsztownym sfaldowaniu szaty⁵¹.

III

Fakty wykorzystywania jako wzorów rzeźby z kapliczek i kościołów oraz malarstwa kościelnego zostaną zasygnalizowane na kilku przykładach. Feliks Rak rzeźbił *Św. Jana Nepomucena*, inspirując się bliską jego sercu, gdyż wiążącą się z rodzinną okolicą, drewnianą zabytkową figurą tegoż świętego

⁵¹ S. Lipiec *Św. Barbara*, 1977 r., drewno polichr., wys. 37 cm, nr inw. MNKi/E/4391. Wzór: *Żywot Św. Barbary*, oleodruk, Warszawa 1889 r., wym. 50,5 × 34,5 cm, nr inw. MWK/1092.



Ryc. 18. Obraz dewocyjny
Grób Pana Jezusa, Niem-
cy (?), XX w., wym. 50×
×35 cm., MWK/13

z kapliczki w Krasocinie⁵². Józef Piłat wybrał wzór do rzeźbienia figurki *Chrystusa Frasobliwego w szatach* z kolekcji muzealnej⁵³. Inaczej, gdyż na podstawie dostarczonego mu zdjęcia szesnastowiecznego posągu *Piety* z kościoła w Dobczycach, pracował nad drugim wariantem tego tematu⁵⁴. Nato-

⁵² F. Rak *Św. Jan Nepomucen*, 1979 r., drewno polichr., wys. 41 cm, nr inw. MNKi/E/4662. Por. E. Madejski *Kapliczki z rzeźbą figuralną w Krasocinie i Gruszczyne*, PSL, R. 32, 1978, nr 1, s. 51—53, il.

⁵³ J. Piłat *Chrystus Frasobliwy*, 1963 r., kamień polichr., wys. 42 cm nr inw. MNKi/E/3389. Wzór: *Chrystus Frasobliwy*, autor nieznan, XIX/XX w., drewno ze śladami polichr., wys. 34 cm, nr inw. MNKi/E/2657. Por. B. Erber, *Józef Piłat...*, s. 34—35.

⁵⁴ J. Piłat *Pieta*, 1968 r., drewno polichr., wys. 37 cm, nr inw. MNKi/E/2456; *Pieta*, 1965 r., kamień pińczowski, wys. 50 cm, nr inw. MNKi/E/1699. Por. B. Erber, *Józef Piłat...*, s. 36—38; Wzór — zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, woj. krakowskie, pow. myślenicki, Warszawa 1953, s. 263, il. 670.



Ryc. 19. Janina Gozdecka, Odrowąż, woj. kieleckie, *Pan Jezus w grobie z czuwającymi aniołami*, 1979 r., glina szkliv., wys. 17 cm, MNKi/E/4637

miast rzeźba *Matki Boskiej Piotrkowskiej* łączy się z jego pobylem w Piotrkowicach w roku 1964 i uczestniczeniem w uroczystości koronacji cudownego wizerunku⁵⁵. Michał Grygiel wziął za wzorzec do rzeźbienia Ukrzyżowanego — barokowo ludowy krucyfiks z kościoła filialnego w Januszewicach⁵⁶.

⁵⁵ J. Piłat określił tę rzeźbę następująco: *To jes Matka Bosko Pietrzkosko. Jes tako w Pietrkowicach, bytem tam i widzioem!* Por. B. Erber, *Józef Piłat...*, s. 39; W zbiorach Muzeum znajdują się dwie prace o tym temacie: S. Proboszcza (ur. 1924 r.) *Miedziana Góra, woj. kieleckie, MB Piotrkowicka*, papier, akwarela, 1981 r., wym. 45 × 34,5 cm, nr inw. MNKi/E/4727 oraz E. Klimczak *MB Piotrkowicka*, 1984 r., glina szkliv., wys. 35 cm, nr inw. MNKi/E/4900; Wzór — zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, z. 1, pow. buski, Warszawa 1957, s. 54, il. 100; Por. T. Jabłońska, *Tradycja...*, s. 85, 95.

⁵⁶ M. Grygiel *Krzyż*, 1930 r., drewno polichr., wys. 100 cm, nr inw. MNKi/E/536; Wzór — zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, z. 12, pow. włoszczowski, s. 15, il. 167.



Ryc. 20. Obraz dewocyjny
Cudowny obraz Matki Bo-
skiej w Kalwarii Zebrzy-
dowskiej, Nakł. OO. Ber-
nardynów w Kalwarii Ze-
brzydowskiej, 58×47 cm,
MWK/20



Ryc. 21. Józef Franusiak,
Koniemłoty, woj. tarno-
brzeskie, *Madonna w kwia-
tach*, 1966 r., papier, akwa-
rela, wym. 42×29,5 cm,
MNKI/E/1917

Ryc. 22. Obraz dewocyjny *Sancta Maria Miraculosa de Guada Luppe*, Nakł. OO. Oblatów, Kodeń nad Bugiem, XX w., wym. 42,5×32 cm, MWK/83



Ryc. 23. Marian Brudek, Bogoria, woj. tarnobrzeskie, *Matka Boska Kodeńska*, 1973 r., drewno polichr., wym. 33,5×24,5 cm, MNKi/E/4017



Ryc. 24. Obraz dewocyjny
Św. Anna Przyrowska,
 Niemcy, XIX/XX w. 25×
 ×18 cm, MNKi/E/3320

Interesujące są wielokrotnie powtarzane reliefy Mariana Brudka, interpretującego w nader dekoracyjnym kształcie temat łaskami słynącej *Madonny z Dzieciątkiem* z obrazu w głównym ołtarzu kościoła w Bogorii⁵⁷. Grzegorz Król, młody rzeźbiarz i malarz, upraszczając rysunek postaci i układ kompozycyjny, zajmując przetworzył treść obrazu z kościoła w Pilczycy w koneckiem. Jego relacja brzmi tak: *obrazek św. Michał powstał według tematu z kościoła w Pilczycy, pod wezwaniem św. Michała Archaniola. Jest to obraz przenośny, czasem ustawiany w ołtarzu głównym, malowany chyba po 1945*

⁵⁷ M. Brudek *Matka Boska Bogoryjska*, 1969 r., drewno polichr., wym. 42,5 × 34,5 cm, nr inw. MNKi/E/2836; B. Erber, *Współczesna...*, s. 16, 36, il. 16; Wzór — obraz *Madonna z Dzieciątkiem*, mal. Jan Socher z Krakowa, 1626, w sukience srebrnej w. XVII. Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, z. 11, pow. sandomierski, Warszawa 1962, s. 2, il. 309.

Ryc. 25. Tadeusz Żak, Kielce, *Św. Anna Samotrzecia*, 1983 r., drewno polichr., wym. 38×20 cm, MNKi/E/4895



roku. Na czarnym tle, dołem ogień, św. Michał w rzymskiej zbroi. Szatan tam chyba był tysy, dalej wąż i ogon zamienia się w ogień... tyle zapamiętałem, nie robiłem rysunku⁵⁸.

Osobne zagadnienie, wymagające szczegółowszych dociekań, stanowią transpozycje pasywnych malowideł z kościoła w Wąchocku, tworzone spontanicznie w rozlicznych wersjach przez Mariannę Wiśnios, i świadczące o niecodziennej wyobraźni wiejskiej malarki. Odwołuje się ona do tych inspiracji następująco: *W klasztorze w Wąchocku są takie obchody ze stacjami Męki Pana Jezusa. Tam wolno wchodzić tylko w Wielkim Poście, w piątki. Ja tam szkicowałam na skrawkach papieru, a potem z tego malowałam duże obrazy*⁵⁹.

⁵⁸ G. Król (ur. 1953 r.), Końskie, woj. kieleckie, *Św. Michał*, 1979 r., obraz na szkle, wym. 35 × 35 cm, nr inw. MNKi/E/4666.

⁵⁹ M. Wiśnios (ur. 1909 r.), Rataje, woj. kieleckie, *Chrystus w ogrodzie oliw-*

Dokonana prezentacja dotyczy jedynie wybranej ilości obiektów inspirowanych konkretnymi wzorami, zgromadzonych w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Jednak i w tym dalece niepełnym przeglądzie zarysowuje się obraz, potwierdzający poczynione dotąd spostrzeżenia. W twórczości artystów działających w pierwszym trzydziestoleciu XX w. widoczna jest zależność od zakorzenionych schematów ikonograficznych. Łączy się to z kultową funkcją ich sztuki i spełnianiem wymagań środowiska, dla którego religijne przedstawienia powstawały. Przykładem jest zwłaszcza działalność Józefa Jurkowskiego stosującego sztywną zasadę warsztatu, a następnie Ignacego Bochenka oraz rzeźbiarzy z okolic Sandomierza — Wawrzyńca Sochy, Walentego Cichonia i Franciszka Ziemnickiego.

Zależność ta zauważalna jest jeszcze w twórczości Józefa Piłata, Józefa Kwietnia i Mariana Brudka. Następne pokolenia artystów ludowych cechuje już swoboda w traktowaniu wzorów. Zmiana odbiorców sztuki ludowej, zmiana jej funkcji z religijnej na estetyczną oraz dokonujące się przemiany w świadomości artystów wyzwoliły możliwość twórczego przekształcania wzorów, ułatwiły dążenie do ekspresji osobowości artystom obdarzonym indywidualnym talentem⁶⁰.

Sposób interpretacji wzorców jest rozmaity, uwarunkowany predyspozycjami twórczymi, inwencją, wyobraźnią, fantazją, czy wreszcie sprawnością manualną. Zasadą jest upraszczanie wzoru, redukcja szczegółów przekraczających możliwości technicznego wykonania, zgodna z właściwym artyście poczuciem formy. Zastosowane uproszczenia i skróty dynamizują formę, zwłaszcza tam, gdzie twórca był w stanie dać wyraz religijnemu przeżyciu tematu. Istotną cechą przetworzeń jest dekoracyjność, tak w układzie kompozycyjnym, jak w środkach wyrazu plastycznego.

Barbara Erber

nym, 1972 r., papier, techn. miesz., wym. 96 × 80 cm, nr inw. MNKi/E/3440; *Chrystus w czyścicu*, 1970 r., papier, techn. miesz., wym. 95 × 74,5 cm, nr inw. MNKi/E/3428; *Setnik woła Syn to Boży*, około 1960 r., papier, techn. miesz., wym. 99,5 × 76 cm, nr inw. MNKi/E/3429; *Upadek pod krzyżem*, 1972 r., papier, techn. miesz., wym. 70 × 100 cm, nr inw. MNKi/E/3433; Inspirując się tematem obrazu z XVII w. przedstawiającym św. Eustachego, M. Wiśnios malowała (kilka wersji) obrazu *Góra św. Krzyża*, około 1950 r., karton, techn. miesz., wym. 70 × 91,5 cm, nr inw. MNKi/E/3432. Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, z. 2, Warszawa 1957, s. 22.

⁶⁰ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, PSL, R. 30, 1976, nr 3—4, s. 200, 202, 215; K. Piwocki, *Sztuka żywa*, Wrocław 1970, s. 122.

ОЛЕОГРАФИЯ И ДРУГИЕ КУЛЬТОВЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В КАЧЕСТВЕ ИСТОЧНИКОВ ВДОХНОВЕНИЯ В НАРОДНОЙ ЖИВОПИСИ КЕЛЕЦКОГО ОКРУГА

Текст посвящен проблематике временной выставки „Образцы народного искусства”, организованной Государственным Музеем в Кельцах на рубеже 1983/84 гг. На избранных примерах показаны способы использования иконографических образцов с религиозной тематикой, напр.:

- а) олеографии и культовых фигурок массового изготовления,
- б) скульптур и религиозной живописи,
- в) иллюстраций, описаний итп.

Указанные иконографические образцы использовались в творчестве народных художников нескольких поколений, родившихся в Келецком округе и работавших здесь на протяжении последних 50 лет. На выставке представлены деревянные, каменные и глиняные скульптуры, а также живопись из коллекции Государственного Музея в Кельцах.

Автор статьи стремится приблизить читателю творческую мастерскую народных художников, подчеркивая роль иконографических образцов, с которыми народные художники встречаются в своем ближайшем окружении: дома, в местах паломничества, а в последнее время — также на выставках, конкурсах и в католической иллюстрированной прессе. В статье приводятся иконографические образцы и возникшие под их влиянием произведения искусства, цитируются изречения авторов работ, которые упоминают об источниках идей и обстоятельствах, сопутствовавших их претворению в жизнь. Вывод, напрашивающийся при просмотре образцов и возникших под их влиянием произведений, схож с замечаниями других исследователей этой проблемы: попытки слепого подражания встречаются крайне редко. Основной принцип — это художественное претворение образца, его свободная интерпретация по мере фантазии, таланта и мануальных возможностей художника. Отсюда вытекает широкий диапазон работ — свидетельствующих о высоком уровне ремесла, декоративных, или же неумелых, но с присущим им оригинальным, экспрессивным решением художественных задач.

CHROMOLITHOGRAPHS AND OTHER CULT REPRESENTATIONS AS SOURCES OF INSPIRATION IN FOLK ART OF THE KIELCE REGION

This text discusses the problems of the temporary exhibition entitled *Patterns of Folk Art* presented in the National Museum, Kielce, in 1983/1984. Selected examples illustrate the techniques of application of religious iconographic patterns, such as: a) devotional chromolithographs and cult figures in mass production; b) church sculptures and paintings; c) illustration, accounts, etc, made by several generations of folk artists from the Kielce Region in the last 50 years. Besides, woodcarvings, stone and clay sculptures, and paintings from the collections of the National Museum in Kielce are presented.

The present article is aimed at acquainting readers with the workshop of folk and naive artists. It points to the significance of iconographic patterns with which different folk artists have had encounters in their close neighbourhood, i.e. their home, pilgrimage sites, and recently — exhibitions, competitions, Catholic

press, etc. An iconographic pattern is compared with its different realizations. Authors who refer to such sources of their inspiration are cited. The conclusion that can be made from studying patterns and works made under their inspiration confirms the observation of other investigators that we rarely encounter attempts at faithful representation; the principle is to transform the pattern, to interpret it freely according to the artist's imagination, talent or manual skills. Hence, these works are greatly differentiated: they are characterized by correct craftsmanship, decorativeness, at times poor workmanship but with individual expressive realization.