

OBRAZY ROZALII BARAŃSKIEJ-DZIĘCIOŁOWSKIEJ

Na Powiślu Dąbrowskim maluje wiele kobiet. Zdobia zawsze ściany domostw, piece, kartony wieszane nad łóżkiem; po ostatniej wojnie także ściany zewnętrzne, budynki gospodarskie. Ale tylko Barańska-Dzięciołowska malowała święte obrazy, a więc takie, które miały nie tylko cieszyć oczy, ale i sprzyjać wywołaniu przeżyć religijnych.¹

Póki Barańska malowała ściany była taką jak inne. Ceniono to co robi, być może nawet bardziej niż prace innych malarzek.

Ale obrazów Barańskiej-Dzięciołowskiej środowisko nie akceptowało i nie akceptuje.² Dlaczego? Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba zwrócić uwagę przede wszystkim na istotną różnicę między tymi dwoma typami malarstwa: dekoracyjnego i religijnego. Są to w istocie dwa różne zjawiska, chociaż w obrazach można znaleźć elementy dekoracyjne, a w zdobieniu domów refleksy światopoglądu religijnego.

W kulturze chłopskiej różnica między obu tymi rodzajami malarstwa odczuwane są znacznie silniej niż w naszej. Są kategoriami modelowymi, podczas gdy w sztuce współczesnej tracą swój wyrazisty kontur, zdominowane przez inne formy, czy to organizacji przestrzeni czy działania na emocje, wyobraźnię, intelekt.

Malatury w Żalipiu i okolicznych wsiach należą do porządku dekoracyjnego. Wprowadzają nastrój odświętny, cieszą oko, dają zadowolenie i to wielorakie: estetyczne, ambiejonalne, prestiżowe. Kiedy wiele osób maluje wytwarza się nastrój rywalizacji, rodzą się pytania: kto ma piękniej przystrojony dom, kogo środowisko wyróżnia, podziwia. Obok satysfakcji estetycznej pojawia się więc motyw zaimponowania sąsiadom talentem, pracowitością, sprawnością, fantazją (a więc nie tylko zamożnością).

Satysfakcję wyłącznie estetyczną i wynikłą z faktu posiadania przedmiotu wywołującego uznanie, a czasem zazdrość sąsiadów, dają makatki a także — nie występujące zresztą w Żalipiu — „widoki” czyli konwencjonalne w swym charakterze i tematyce obrazy przedstawiające (jak w dawnych „lanszafach”) np. góry, scenę leśną, statek na wzburzonym morzu itp. Zarówno makatki jak i „widoki” zaspakają przede wszystkim potrzeby estetyczne. Oczywiście są różnice między malowidłami dekoracyjnymi na ścianach, makatami tematycznymi i „widokami”, ale różnice te występują w stopniu umiarkowania, w działaniu na wyobraźnię i zdolności budzenia skojarzeń. Natomiast „obrazy” — a więc wyobrażenia służące celom kultu, poprzez treści ideowe odwołują się do innego kręgu emocji, przeżyć, skojarzeń.³

Zróżnicowaniu odbioru dekoracji i przedmiotów związanych z kultem sprzyja charakter przemian zachodzących w nawykach estetycznych i upodobiach społeczności wiejskiej. Większa jest tolerancja na dekorację niż obraz święty, chociaż i w zdobnictwie zdecydowanie odchodzi się od form prostych, geometrycznych itp. (wskazują na to wyraźnie wypowiedzi kobiet z Żalipia). Ale i takie dawne zdobnictwo można tolerować, skoro istnieją bodźce w postaci konkursów i odpowiedniej polityki nagród. Inaczej jednak reaguje się na „obrazy”. Są to przecież wizerunki święte, więc do podobieństwa przywiązuje się dużą wagę. Istnieją zakorzenione schematy twarzy Matki Boskiej, Chrystusa, św. Franciszka, św. Antoniego, św. Józefa, św. Teresy. Wiarygodność tych schematów nie bywa kwestionowana a powoływanie nowych świętych, których twarze znane są z fotografii (np. Andrzeja Boboli, O. Maksymiliana Kolbego) sprzyja przekonaniu o auten-

tycznym podobieństwie wizerunków na świętych obrazach. Punktem odniesienia staje się oczywiście fotografia. Tolerancja dla obrazów odbiegających od przyjętej konwencji jest więc znikoma. Często żadna. Zwłaszcza, że nie występuje konieczność przystania na obraz-wizerunek odbiegający od normy np. o cechach infantylnych, prymitywnych, o innym rodzaju ekspresji. Dawna więc musiała godzić się na rzeźbę czy obraz „prymitywny”. Ale już w latach międzywojennych kolorowa litografia wyparła dawne wyobrażenia.

Dekorację ścian postrzega się w kategoriach estetycznych, natomiast obrazy ocenia się w zależności od tego kogo i jak przedstawiają. Tadeusz Seweryn zwrócił uwagę, że lud wystrzega się wartościowania estetycznego świętych obrazów.⁴ Jeszcze teraz każda rozmowa na ten temat wywołuje konsternację. Ludzie nie umieją wyizolować kategorii estetycznej ocen, bezpośrednie próby uzyskania opinii wydają się ingerowaniem w sprawy nie podlegające ludzkiej ocenie. Nie znaczy to jednak, że forma obrazu jest obojętna, istnieją tylko opory w uświadomieniu sobie tego faktu a zwłaszcza w jego werbalizacji. Pytanie testowe: „który z tych obrazów chciałaby Pani kupić, powiesić na ścianie” pozwala przy właściwym doborze pokazywanych ilustracji wnikać w niezwierbalizowaną hierarchię ocen.⁵ Okazuje się wówczas, że wizerunek ma być reprezentatywny, podobny do utrwalonego w pamięci stereotypu (o rysach i wyrazie twarzy uznanym za odpowiednie dla danej postaci), „ładny” a do tego możliwie efektowny (złocenia, zdobiona rama, elementy zdobnicze na szatach, w tle itd.).

W Żalipiu oraz w innych wsiach Powiśla Dąbrowskiego, znanych z zachowanej tradycji zdobienia wnętrz malaturami już u schyłku ubiegłego wieku wyraźnie występowały te dwa porządki: estetyczny i religijny. Święte obrazy nabywano w miastach, na odpustach, w centrach kultowych. Natomiast już we własnym zakresie przystrajano je, zdobiono jedliną, kwiatami z papieru. Ramy obrazów otaczano malowanymi na ścianie bukietami. Zaczęto też wycinać kwiaty z papieru i umieszczać za szybą obrazu, tak że otaczały święty wizerunek. Podobnie czyniła także Rozalia Barańska, która w trzydziestych latach należała do najbardziej znanych i cenionych w środowisku malarzek.

Barańską „odkrył” w latach międzywojennych Tadeusz Seweryn, który przyjechał do Żalipia, znając już artykuł Hickla.⁶ Zafascynowany malowanymi kobietami z Powiśla wyostał od nich wiele kolorowych „zębów”, prostokątnych i dekoracyjnych kartonów z motywami kwiatowymi. Data wpisu tych obiektów do inwentarza Muzeum Etnograficznego w Krakowie pozwala ustalić, że było to już w 1928 r. Wydaje się, sądząc po notach poświęconych Barańskiej (w książce i katalogu wystawy drzeworytu, rzeźby i malarstwa)⁷ że właśnie jej talent zwrócił szczególną uwagę Seweryna. Wskazuje na to jeszcze inny fakt — ją właśnie zachęcił do prób malowania obrazów. Wyróżnienie Barańskiej było napewno uzasadnione. W sprawach artystycznych nigdy nie zawodziła Seweryna intuicja i wrażliwość. Był przede wszystkim artystą, a sztukę ludową znał i rozumiał jak chyba nikt inny w tamtych latach. Pedanterią jednak nie grzeszył, zdarzały mu się pomyłki wynikające z niedokładnego zapisu lub nieuwagi, był bowiem dość roztargniony. Ważna była dla niego istota rzeczy a nie przypadkowy kształt konkretny. Nie miał więc zbyt wielu skrupułów w „podrasowywaniu” muzealnych eksponatów czy takim przedstawianiu faktów, które nie zmieniając ich

istoty wyglądałyby efektowniej.⁸ Pisząc po raz pierwszy o Barańskiej na str. 33 i 34 książki o malarstwie trzy razy nazywa ją Zofią, cztery — Rozalią. Pod obu imionami figuruje w księdze inwentarzowej Muzeum. W katalogu wystawy 1948 — w nocie, z której później czerpali informacje inni autorzy — nazywa już Barańską konsekwentnie — Zofią. Choć jest Rozalią. (Za to Curyłowej zmienił imię z Felicji na Rozalię). Gorzej, że w nocie o Barańskiej (w katalogu) przedstawiał jej obrazy jako zjawisko samorodne. „Z uwagi na to, że ciągłość tradycji sztalugowego malarstwa ludowego zerwana została w tych okolicach ok. r. 1885 — nagle pojawienie się samorodnego talentu Barańskiej posiada szczególne znaczenie w historii polskiej sztuki ludowej” (s. 44, 45). Seweryn stwierdza przy tym, że miało to miejsce w 1935 r. Tymczasem pierwsze zakupy obrazów dla ówczesnego Państwowego Muzeum Etnograficznego w Krakowie zostały dokonane, jak wynika z księgi inwentarzowej, w 1933 r. Do tego trzeba dodać, że Barańska wcale nie z własnej inicjatywy zaczęła malować obrazy. Zapewne Sewerynowi zależało na zwróceniu uwagi na ciągłość tradycji ludowych. Miał oczywiście rację, szkoda tylko, że chcąc ją unaocznić posłużył się argumentem nieprawdziwym.

Spróbujmy więc, opierając się na dokumentach i listach od malarki odtworzyć, na ile się da, jej życiorys artystyczny.

Urodziła się w Zalipiu 28 kwietnia 1907 r. Miała dwie siostry i dziesięciu braci. Trzech wyjechało później do Stanów, inni pozostali przy ojcu, który gospodarował na 10 hektarach ziemi.

Wszystkie dzieci — pisze — ukończyły 4 klasy szkoły podstawowej, jak i ja. Ojciec nie dał żadnego dziecka do wyższej szkoły z tego powodu, że dziecko ze wsi choćby się wyuczyło z zdolnego człowieka, to by w tym czasie roboty nie dostało. Tylko się mogły uczyć dzieci miastowe (...)Tylko my dwie byłyśmy specjalnie uzdolnione, ja i średnia z moich siostr, Tosia. Trudniła się wyszywaniem dawnych koszul, różnych kryzek oraz zapasek i miała duży popyt odbiorców. To co zrobiła szło nawet do muzeum i za granicę. Ja pracowałam u ojca w gospodarce i od szkolnej ławy miałam zdolności do rysunków, a później do malowania różnych kopii i wzorów na papierze. Malowałam na ścianach farbą klejową rozrobioną mlekiem i na kartonie rozrabiałam klejem, bo nie szło kupić farby gotowej, była tylko w proszku. Pędzelki też robiłam sama z włosia ogona końskiego. W domu zdobiłam ściany, sufit, piec. Dawałam różne kolory i ślicznie to wyglądało. Zawsze moim marzeniem było piękne malowanie w mieszkaniu. Malowałam więc ludziom u nas i w sąsiednich wioskach piece, ściany, sufity. Sufit, co go 50 lat temu u ojca w Zalipiu wymalowała wapnem i utraliną (ultramaryną?) jeszcze się dobrze trzyma.⁹

Malarstwo Zalipia istniało już w czasie, gdy Barańska zaczęła zdobić ściany swego domu, od 20—25 lat. To niewiele, ale i dużo, jeśli zważymy, że właśnie na ten okres przypada istotna zmiana w upodobaniach ludności wiejskiej, przesuwanie się punktu ciężkości z tradycji lokalnej na wzory innych warstw społecznych. Symptomem tych przemian, które w efekcie doprowadzą do przejęcia przez wieś wzorów kulturowych „niższych” środowisk miejskich jest przechodzenie z ornamentyki geometrycznej na roślinną, coraz bliższą wzorom przyrody. Barańska, jako młoda dziewczyna zna dawne wzory, prostym geometrycznym ornamentem zdobi „zęby” przyczepiane do krawędzi półek. Ewolucja jej upodobań następuje w tym samym czasie, co u innych kobiet. Należy do środowiska i jak wynika z jej własnych relacji odgrywa w nim rolę, jej zdobienie podoba się, najlepszy dowód, że proszą ją sąsiadki, aby pomalowała im ściany mieszkania, sufit i piec. Oddajmy jej głos:

W tamtym czasie malowało się na papierze różne kwiaty i przybijało w sieni, na ścianach. Zalipie nie słynęło

wtedy w malowaniu, jak teraz, bo tylko robili na ściany koło obrazów kwiaty z bibuły. To nie wyglądało źle.

Wtedy, mnie się wydaje, że to był rok 32—33 (był 1928 — A.J.) dowiedział się o Zalipiu pan prof. Seweryn z Krakowa i zaczął do nas przyjeżdżać. Ja w tym czasie malowałam różne kartony, były też zabki, jak na półki, jemu to się spodobało i zabierał te rzeczy do muzeum, nie dając żadnego wynagrodzenia a resztę zamawiał na przyszłość. (...) Mówił mi Pan Seweryn aby były dawniejsze kwiaty malowane, tam tak na jego słowo robiła..

Kiedy Seweryn pojawia się w Zalipiu Barańska ma 21 lat. Po raz pierwszy jej malowaniem interesuje się, i to poważnie, ktoś z miasta, autorytet. Przyjazd Seweryna oznacza dla Zalipia, a zwłaszcza dla naszej malarki wejście w nową fazę egzystencji sztuki ludowej.

Dotąd malowała dla siebie, dla środowiska, w nim tkwiła i w jego ramach się realizowała. Jej gust był gustem równolatków. Starzy kontynuowali dawne wzory, ale pokolenie Barańskiej szło już za nową modą. Przybycie Seweryna, ówczesnego kustosa w krakowskim muzeum, sytuację tę zmieniło. Od tego czasu Barańska wchodzi w nowy etap — sztuki ludowej dla obcych. Wchodzi pierwsza. Zmienia sposób malowania na zarzucany już przez rówieśniczki, niemodny; zmienia, ponieważ chce tego Seweryn. Klient, który nawet nie płaci, ale coś to za zaszczyt dla wiejskiej dziewczyny, że taki Pan — a chce mieć jej malunki! Przecież nie czuje się artystką, nie wie nawet co to znaczy, więc bez sprzeciwu godzi się tak malować, jak sobie życzy „Pan Seweryn”. Siedemnaście jej malowanek „w dawnym stylu” znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Po paru latach otrzymała propozycję jeszcze dalej idącą, wymalowania ścian w szkole, a do tego już nie w Zalipiu, lecz w mieście.

W 1934 roku namówił mnie ks. Józef Chrzęszcz z Tarnowa do malowania dużej sali w szkole Seminarium Żeńskiego im. Bł. Kingi, na Lipowej, w Tarnowie. W tym czasie nie było malarek w Zalipiu i musiałam pojechać sama. Malowałam przez jeden tydzień czasu, w dzień i do dwunastej w nocy.

Wiem z książki Seweryna, że Barańska zdobiła kaplicę. Pytam więc, czy malowała również święte postacie. Zdziwienie...

Coś się pewnie Panu Sewerynowi pomyliło! To była sala nie kaplica, więc jak można w szkole święte obrazy robić? Przecież ta szkoła jeszcze jest, można to stwierdzić na miejscu. Namalowałam tę salę w stylu krakowskim. Malowano w tej szkole różne style, ale najlepiej wyszedł styl krakowski. Wielkie zdziwienie i sensacja, że dziewczyna z wiochy tak potrafi malować.

Zapytuję, kiedy zaczęła malować święte obrazy, i jak do tego doszło. Barańska przypomina sobie, kiedy to było... Pewnie, pisze w liście, w 1935r. Datę tę można jednak na pewno przesunąć co najmniej o dwa lata, pierwsze bowiem zakupione obrazy wpisano do inwentarza Muzeum Etnograficznego w Krakowie w 1933 r.¹⁰ Seweryn przyjechał wówczas do Zalipia i namawiał usilnie Barańską, aby przyjechała do Krakowa i zaczęła się uczyć w „Szkole Sztuk Pięknych”. Odmówiła, ojciec się katorycznie sprzeciwił. Nie wierzył, że da sobie radę, że znajdzie sobie pracę gdzieś, w obcym mieście. Została w domu. Seweryn poprosił ją wówczas by mu namalowała obraz. Tłumaczyła, że nie umie, że nie da sobie rady, ale w końcu uległa namowom i namalowała mu jak pisze „obraz św. Teresy w bardzo ładnym



Il. 1. Rozalia Barańska-Dzięciółowska na swoim podwórzu

stylu". Tadeusz Seweryn przyjechał i jak mówi Barańska, zabrał go do muzeum.¹¹ Namalowała później jeszcze kilka obrazów. Wszystkie oczywiście dla Seweryna.

Malowałam jednak mało wyszłam bowiem za mąż w 1935 r. na gospodarkę do wsi Lubiczko za Dzięciółowskiego¹². Trzeba było dom budować, więc na jakiś czas odmówiłam malowania. Dopiero jak dom stanął, znowu zabrałam się za pracę. To było tak, gospodarka, budowa domu, obory i stodoły, dzieci, no i malowanie, ale się wszystko zrobiło na czas, bo jak jest talent to ciągnie.

Kilka obrazów z lat przedwojennych zakupiło Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Ostatni, wpisany do rejestru już w 1948 r. pochodził zapewne także z lat 1937—1938. Po wyzwoleniu Barańska-Dzięciółowska maluje nadal, jednak niewiele. Jak pisze trzy obrazy przedstawiła na konkursie w Podlipiu (1948) i dostała za nie nagrodę pieniężną. Był to jednak jedyny konkurs obejmujący obszar całego Powiśla.¹³ Już poczynając od następnego roku konkursy przeprowadzano jedynie w Zalipiu. Wpłynęło na to skupienie właśnie w tej wsi największej liczby malarek, a także energia i autorytet Felicji Curyłowej, która przyczyniła się do tego, iż w świadomości ogółu malowane domy zaczęły się kojarzyć tylko z Zalipiem. Ono też stało się ośrodkiem uwagi etnografów, turystów, prasy i dziennikarzy. Natomiast Lubiczko było z boku. W odróżnieniu od Zalipia, gdzie tradycje ludowe wciąż były żywe, w odległym o kilkanaście kilometrów Lubiczku oddziaływały wzory kultury, nazwijmy ją umownie —

drobnomieszczańskiej. Nikt nie malował ścian, dekoracyjnych tkanin, malowanek. W Zalipiu nawet nie wiedzą, że taka wieś istnieje. Zapomniano więc o Barańskiej, a i ona w nowym środowisku nie miała bodźców do malowania. Ani ścian, ani obrazów.

Ale rodzina Dzięciółowskich w Stanach Zjednoczonych pamiętała o jej sławie malarskiej. Pisali, prosili by im przysłała swe malowanki, tam na obczyźnie chcieli mieć pamiątki z rodzinnych miejsc. Wróciła więc do malowania. Było to w latach sześćdziesiątych. Jednak nie poświęciła temu zajęciu zbyt wielkiej uwagi. Otoczenie nie stwarzało zachęty, w Lubiczku nie było konkursów na malowane domy. Bądźmy ściśli. Ozdobiła motywami kwiatowymi przedpokój. Tam te dawne ludowe dekorowanie wydało się jej na miejscu. Ale już nie w pokoju. Natomiast budynki gospodarcze i obejście wymalowała zgodnie z nową modą, tak aby się to podobalo „ludziom”. Sama o tym pisze:

Stodolę i stajenkę oraz garaż pomalowałam na kolory, na garażu pikaso, co się ludzie nie mogą napatrzeć, sztachety ogrodzenia w piękną kratę, jest się na co popatrzeć!

Ale oto po wystawie „Inni” w warszawskiej „Zachęcie” (1965 r.), na której pokazano 4 obrazy Barańskiej-Dzięciółowskiej osoba jej zaczyna budzić zainteresowanie. Gdzie mieszka? Czy żyje? Czy maluje? Na listy wysłane przeze mnie z Instytutu Sztuki PAN do Felicji Curyłowej i Ks. Proboszcza Parafii w Zalipiu przychodzi ich wspólna odpowiedź — z dnia 14 lipca 1967 r. — adres malarki. Interesuje się nią Biuro Handlu Zagranicznego „Desa”. Dla nich maluje w 1972 r. nową wersję Matki Boskiej



Il. 2. *Św. Kinga na falach morza*, farba klejowa na papierze, wym. 63 × 50 cm, 1937

(il. 7), obraz pokazany następnie na wystawie w Spoleto i sprzedany we Włoszech (przez Galerię La Feluca). Dociera do niej w rok później Ludwig Zimmerer, komplementuje, zachęca do malowania. Kupuje od tego czasu stale jej obrazy, aż do chwili, gdy w 1981 r. pani Barańska-Dzięciołowska zawiadamia go z żalem, że już oczy odmówiły jej posłuszeństwa.

Na pozór sytuacja staje się podobna do tej z czasu, gdy do p. Rozalii przyjechał Seweryn. Ale podobny jest tylko fakt znalezienia rezonansu poza własnym środowiskiem. Inna jest cała otoczka. Pani Barańska-Dzięciołowska ma w chwili swego powrotu do malarstwa 61 lat. Jej upodobania daleko już odeszły od tych z lat dzieciństwa, zmieniły się ambicje artystyczne, środowisko. Gdy w 1973 r. prosił ją o obrazy Ludwig Zimmerer, malarz przesłał mu „Słoneczniki”, malowane na wzór Van Gogha. Zimmerer kupił je (il. 17), ale prosił, aby namalowała mu takie obrazy jakie robiła dawniej, ludowe.¹⁴ Nie wiem co pomyślała pani Barańska-Dzięciołowska, ale musiało ją chyba zdziwić, że ludzie z miasta ciągle proszą o to, co było, co przeszło, co już nie jest modne. Kiedyś Seweryn domagał się wzorów, jakie były na

początku wieku, teraz Zimmerer prosił, aby mu malowała takie obrazy, jakie sprzedawała przed wojną do muzeum. W listach radził, by obejrzała sobie dawne malarstwo w książce Seweryna, wysłał jej nawet numer „Polskiej Sztuki Ludowej” z reprodukcjami starych obrazów.

Malarka próbowała nawiązać do swych dawnych prac, ale to już nie były takie same obrazy. Nie łatwo powrócić do czasów młodości, odnaleźć w sobie spontaniczną naiwność. Przed wojną malowała jak mogła, jak umiała. Były to obrazy w tym sensie szczere. Teraz musiała powtarzać samą siebie, a przecież wiedziała, że tamte twarze świętych były niedoskonałe, jak na obrazkach dzieci. Ale większa świadomość bynajmniej nie szła w parze ze sprawnością rysunkową. Jeszcze nie znalazła nowej formuły, w której by się mogła wypowiedzieć a przy tym zadowolić wymagania klientów. Otoczenie w niczym nie mogło jej pomóc, podziwiano „Słoneczniki”, ale nie ludowe obrazki. Wiek był już na innym etapie, podobały się kolorowane fotografie, reprodukcje w pismach, idealizowane obrazki świętych.

W pierwszych latach nawiązuje do dawnych prac. Pochodząca z 1972 r. *Matka Boska stojąca na globie* (il. 7) wyraźnie przy-



11. 3. *Św. Anna z Matką Boską*, farba klejowa na papierze, wym. 47,5×36 cm 1937

pomina schemat św. Barbary z obrazu, zrobionego dla Seweryna. Widać jednak chęć bardziej realistycznego potraktowania tematu. Co prawda dolny pas ma charakter wyłącznie ornamentalny, malowany płasko, ale już górna partia obrazu sugeruje przestrzeń, głębię. Pojawia się horyzont, falista linia sugerująca odległy krajobraz. Tło postaci staje się zróżnicowane, to już nie unowna, płaska kurtyna na której przedstawiona jest postać świętej. Prostota, widoczna w kompozycji, rytmie lili, rysunku i umowności atrybutów, ustępuje miejsca próbom rozbudowania obrazu. W innej wersji Matki Boskiej (il. 8) lilie tworzą już w istocie rozwibrowaną płaszczyznę. Pojawiają się bardziej realistycznie potraktowane łwie paszcze. Zanika prostota i celność kompozycji pierwszych obrazów. Górna partia tła sugeruje pejzaż, pagórki, wśród nich wielkie drzewo o niepokojnym, wirowym ruchu gałęzi. Drzewo z zupełnie już innej konwencji malarskiej.

Trudno prześledzić tok myślenia i działań malarki. Sama o tym nie mówi, ale na podstawie kilku obrazów z lat 1972—1975¹⁴

zaryzykowałbym przypuszczenie, że jej wysiłki idą w dwóch kierunkach — rozbudowy ramy obrazu (bordiury) oraz osadzenia w pozostałym polu zminiaturyzowanego wizerunku świętej osoby. Doświadczenie dekoracyjnego malarstwa artystki znajduje wyraz w tych roślinno-kwiatowych bordiurach. Z obrazu na obraz są coraz ciekawsze. Kwietny otok pozwala zmniejszyć powierzchnię przeznaczoną na rysunek postaci a przy tym podnosi atrakcyjność obrazu, tworzy z niego radosną, bujną arabeskę liści, kwiatów, wijących się gałęzi. Są to kwiaty z tej samej konwencji, którą spotykamy w melowidlach Zalipia, drobne, bardziej naturalistycznie traktowane od dużych, stylizowanych kwiatów z przedwojennych obrazów. Dzięciołowska stara się łączyć w jedną wieńcówkę różne kwiaty. Linie falujące, niekiedy rzut gałązki przypomina renesansowy motyw. Malarka odzyskuje poczucie harmonii, ciężaru kompozycji, sumuje doświadczenia sprzed ćwierć wieku. Znowu jest znakomita, znowu ma własny styl.

Początkowo jakby nie ufala swojej wyobraźni, malując postacie. Zarzeka się w listach, że nigdy nie przyglądała się



Il. 4. *Matka Boska*, farba klejowa na papierze, wym. 43 × 51 cm

reprodukcjom cudzych obrazów, ale być może nie pamięta tych prób, a może sądzi, że takie pomówienie mogłoby ją dyskredytować? W serii pierwszych obrazów „z bordiurą” wyraźnie nawiązuje do ludowego malarstwa Małopolski (il. 10), bezbłędnie wybiera te wzory, które stylistycznie najbliższe są malarstwu Powiśla Dąbrowskiego. To naśladowanie, mniej czy bardziej świadome, stanowi odskocznik do prac już zupełnie własnych, inspirowanych nie wzorem lecz wyobraźnią. Dodajmy — wyobraźnią pobudzoną lekturą, przemyśleniem treści przedstawianej sceny. Przykładem takiego właśnie dzieła jest *Zdjęcie z krzyża*, nazwane przez artystkę „Ukrzyżowaniem” (il. 12).

Obraz *Ukrzyżowanie* nie jest Sterego Testamentu, proszę pana ja malowałam jak mi kto kazał i wytłumaczył. Przyszedł list od pana Zimmerera i pisał, że rzymianie niegdyś malowali na krzyżu Chrystusa na drzewie suchym. Dlaczego to drzewo się ożywiło? Poszłam do parafii do księdza i prosiłam aby mi wytłumaczył, co to znaczy, a on mi mówi, że Chrystus jak zawisł na krzyżu to się krew polała i to drzewo się ożywiło, więc ja wymalowałam jakem myślała. Zrobiłam krzyż piękny, dębowy, ze słojami. Nikodem ciało z Krzyża zdejmują a osoby

święte Maria, Jan i Matka Jezusowa z boleścią oczekują zdjęcia Chrystusa a aniołowie odbijają ręce Chrystusa. Drzewo, które było suche ożywiło się, liście i kwiaty tożem sama wymyśliła i jest ładnie...

Kiedy zapytałam malarkę o obrazy, na których się wzorowała, mając na myśli zbieżność między jej wyobrażeniem Matki Boskiej a wiele razy reprodukowanym obrazem Matki Boskiej Gromnicznej z Otfinowa¹⁵ poczuła się głęboko dotknięta i rozżalona posądzeniem, że przerysowuje. Nigdy, napisała mi, nie widziała tego obrazu, nie zna w ogóle książki Seweryna z której, jak sądziłem zaczerpnęła wzór. Oczywiście, przejęła tylko schemat ikonograficzny i kompozycyjny, zmieniając kolorystykę i niektóre szczegóły obrazu (il. 10). Nie wiem, czy zawiedła ją pamięć, czy też uznała, że takie nawiązanie obniża wartość jej prac, w każdym razie kategorycznie stwierdziła, że wszystkie tematy obrazów obmyśliła sama. Rzeczywiście, wiele znanych mi, zwłaszcza z lat 1974—1981 jest już całkowicie oryginalnym dziełem malarki.

Ja o każdym obrazie mam dużo do powiedzenia, ponieważ jak się co robi, to musi się rozumieć. Nie mając wiedzy o jakimś obrazie to nie pożyczę książki Starego Testa-



5



6



7



8

Il. 5. *Św. Katarzyna*, tempera na papierze, wym. 47,5×36 cm, 1937; il. 6. *Św. Barbara w liliach*, farba klejowa na tekturze, wym. 49×38,5 cm, 1937; il. 7 i 8. *Matka Boska w kwiatkach*, olej na papierze, wym. 50×38 cm, 1972



9

mentu, musiałam ją przeczytać a później wziąć wszystko do głowy i dopiero malować — a nie z żadnych pojęć, jak Pan mi pisze. Ja się na to denerwuję. Ja nigdzie nie widziałam potopu lub raju a obrazy powstawały, a też Kolbe. Byłam w Oświęcimie i widziałam wszystkie domy oraz blok śmierci, proszę Pana, ażem się z tego rozchorowała. Było to dla mnie wielkim szokiem i zrobiłam z tego obraz Kolbego, jak on biedny za drutami stoi. Ja proszę Pana wszystkie obrazy robiłam naukowo. Na przykład narodzenie Pana Jezusa wyobraziłam sobie jak tam mogło być. Namalowałam pastuszków jak grali na piszczałkach, inni przynosili prezenty (baranka), dałam też piękną choinkę (...).

Oczywiście są to prace jak najbardziej oryginalne. *Ukrzyżowanie* (il. 12) zaliczam do najlepszych, znanych mi prac artystki. Kompozycja jest wyważona, nie zakłócona nadmiarem szczegółów. W obramieniu roślinno-kwiatowym staje się jakby cytatem z boskiej historii. Przypominają się iluminacje w dawnych, świętych księgach, misternie cyzelowane miniatury w otoku barwnych, roślinno-kwiatowych ornamentów. Właśnie proporcje części dekoracyjnej do wizerunku sprawiają, że odbieramy go jak miniaturę. Format pozwala artystce na oczyszczenie sceny z drugorzędnych elementów. Kompozycja jest zwarta, potraktowana umownie, płasko. Niewielka przestrzeń tła w tej sytuacji wydaje się malarce niedopuszczalna. W dużym formacie, płaszczyzna razila swą pustką, toteż malarka usiłowała ją zabudować detalami lub potraktować jako przestrzeń, w której trzeba było opracować dalsze plany. Tak właśnie postępuje w obrazach, które traktuje bardziej realistycznie, bądź ze względu na interesującą ją anegdotę, (jak to ma miejsce w *Narodzeniu* — il. 13, bądź też dlatego, że temat przeżywa szczególnie głęboko. Przykładem — obrazy przedstawiające Ojca Kolbego (il. 15). Znam kilka wariantów tego tematu, w żadnym nie występuje kwietna bordiura. Instynktownie wyczuwa artystka różnice między obrazem ze znanej jej rzeczywistości (przeżycia wojny, szok spowodowany zwie-



10

dzaniem Oświęcimia) a odległymi scenami z dziejów biblijnych. Inny jest stopień jej zaangażowania. Powiedziałbym, że mimo wszelkich rozmyślań sceny „ze Starego Testamentu” są traktowane raczej umownie, podczas gdy postać Ojca Kolbego — ekspresyjnie.

W 1981 r. powstały ostatnie obrazy Rozalii Barańskiej-Dzięciolowskiej. Od wielu lat miała kłopoty z oczami. Zaczęły się w czasie, gdy malowała salę w tarnowskim seminarium.

I nie by nie było, żebym ja oka nie zepsuła. Więc gdym malowała sufit tom sobie zaświeciła lampę, która miała silną żarówkę i to oko od tej lampy się zepsuło, zaczęło mi się bardzo łzawić. Pojechałam do Krakowa, tam mi je naświetlali i znów mi spalili woreczek łzawowy. Coś pomogli, ale już teraz niczego nie widzę i mam wielką biedę o jednym oku. A to się przez to stało, że nie byłam przyzwyczajona do elektryki, bo na wsi jej nie było, tylko lampy naftowe.

W młodości Dzięciolowska malowała tak jak umiała, tak jak inni. Nie wiedziała jeszcze, że takie malowanie ludzie z miasta nazwą „sztuką ludową”. Po 1968 r. gdy świadomie wróciła do ludowej stylistyki, uczyniła to nie z własnej potrzeby, lecz pod wpływem inspiracji z zewnątrz. Niewątpliwie po pierwszym zaskoczeniu, że właśnie tego chcą klienci zaczęła odczuwać satysfakcję z uznania dla swych prac. Jej życie i malarstwo nabrało nowego sensu. Stała się potrzebna, ważna. Wie, że jest jedną z ostatnich kobiet, które nie naśladują ludowej stylistyki, a tworzą, sięgając do własnych doświadczeń, do pamięci lat dzieciństwa i młodości. Na jej oczach zrealizował się cały cykl malarstwa zalipiańskiego. Od pierwszych kartonów, form najwcześniejszych, które jeszcze widziała będąc dzieckiem, po obecny etap malarstwa napędzanego konkursami, modelowanego ocenami jury, a więc ludzi, którzy wiedzą lepiej od innych, jaką „powinna” być sztuka ludowa¹⁶.



11

Il. 9. Dekoracja obrazu Matki Boskiej typowa dla Zalipia, 1964; il. 10. Rozalia Barańska-Dzięciółowska, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, tempera na kartonie, wym. 53 × 42,5 cm. 1973; il. 11. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, tempera na kartonie, wym. 53 × 43,5 cm, 1977

Z listów 76 letniej malarki przebija duma i radość z tego, że jej prace cieszą się uznaniem zarówno w kraju jak i — nawet — za granicą. Píše o wizytach pani Weinhold z Berlina Zachodniego oraz innych miłośników sztuki ludowej:

Moje prace znajdują się zagranicą i we Włoszech, bo mię powiadomiono i radio mówiło, że będą się cieszyć dzieci włoskie, bo mają je pod choinką i ten Włoch (p. Querel — A.J.) był u mnie osobiście kupić coś. Z Niemiec Federalnych też przyjechali i kupili, bo im się podobały. Bardzo dużo kupił Pan Ludwig Zimmerer, który jest bardzo zadowolony.

W domu Barańskiej-Dzięciółowskiej nie ma żadnej jej pracy. Czy to tylko przypadek, natręctwo gości, którzy zabrali ostatni obraz? Nie sądzę. Malowała przecież zawsze dla ludzi, nie dla utrwalania swego śladu, nie po to, aby przeleć w te kartony cząstkę swego ja.

(...) Otóż miałam św. Jana, stał w rzece i polewał baranka. Był to obraz bardzo naukowy, bo tym barankiem był Chrystus. Bardzo ładna była polana koło rzeki Jordan, były piękne drzewa, krzewy i kwiaty, to wszystko jakby przemawiało, ale się to spodobało jednemu księdzu, co mu Jan było na imię i za wszelką cenę zabrał mi i na tym się skończyło, co nawet dzieci moje pamiątki po swojej mamusi nie mają.

Boleje nad tym, zwłaszcza że już nie może malować. „Starość, ciśnienie, stawy oraz wzrok, to jest cały komplet mojego zdrowia” — pisze ze smutkiem. Na szczęście nie wszystkie jej prace uległy rozproszaniu. Siedem obrazów ma Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 33 powstałe po 1973 r. są w kolekcji Zimmerera.

Prace malarki wielokrotnie pokazywano w kraju i za granicą.

Z danych, do których udało mi się dotrzeć, wynika iż znalazły się m. in. na następujących wystawach:

- 1948 *Konkurs i wystawa malarstwa Powiśla Dąbrowskiego* w Podlipiu (3 obrazy)
- 1948 Wystawa p.n. *Sztuka ludowa w Polsce. Malarstwo, rzeźba, drzeworyt*, Kraków, Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. (4) (Wystawa przeniesiona została następnie do Łodzi, Sopotu, Wrocławia i Poznania).
- 1956 *Exhibition Polish Folk Art*, London, Galleries of the Royal-Water Colour Society (1)
- 1959/60 *Poljski Primitivni Umetnici*, Belgrad, Zagrzeb, Maribor, Rjeka (1)
- 1967 *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, Warszawa. „Zachęta” (4)
- 1967 *Naive Kunst aus Polen*, Stuttgart, Kunstgebäude am Schlossplatz (3)
- Art Naif Polonais*, Neuchâtel, Musée des Beaux-Art (3)
- 1968 *Primitive Art from Poland*, London, South London Art Gallery (3)
- 1972 *Naifs della Polonia. 15 Festival dei due Mondi*, Spoleto, Palazzo Collicola (2)
- 1974 *Naive Kunst der Gegenwart in Polen*, Regensburg, Museum (4)
- 1978 *Weihnachtsmarkt am Funkturm*, Berlin Zachodni (4)
- 1979 Wystawa prac z kolekcji L. Zimmerera, Warszawa, Państwowe Muzeum Etnograficzne.
- 1979—81 *Kunst des polnischen Volks. 999 Arbeiten aus der Sammlung Zimmerer*, Kolonia, Brema, Hamburg Kloppenburg, Essen, Münster, Getynga
- 1982 *Malowanki Powiśla Dąbrowskiego*, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (3 obrazy oraz 8 malowanek).



Pl. 12. *Ukrzyżowanie*, tempera na kartonie, wym. 53,5×43,5 cm

PRZYPISY

¹ Pojawili się co prawda na konkursach parę kartonów o tematyce „świętej” ale wyraźnie w celu zdobycia przychylności jury. Same autorki wyrażają się negatywnie o tych pracach. Wypowiedzi malarek przytoczone w artykule A. Jackowskiej, *Poglądy Zaliczanych na sztukę*, wskazują dobitnie na rolę jury i konkursów w utrzymywaniu tradycji Zaliczanych i kształtowaniu charakteru malarstwa tego ośrodka, a także na coraz większy rozdział między tym, co się robi (na skutek bodźców z zewnątrz) a tym co się lubi i ceni.

² Por. wypowiedzi malarek w cyt. wyżej artykule Jackowskiej.

³ W cyt. wyżej artykule malarki wyraźnie odróżniają kategorię „obrazu”.

⁴ T. Seweryn, *Polskie Malarstwo Ludowe*, Kraków 1937, s. 67, 68

⁵ Ocena piękna twarzy ludzkiej nie zawsze pokrywa się z oceną twarzy na świętych obrazach. Interferuje w treść tych ocen moda (w przypadku oceny twarzy chłopca czy dziewczynki) i przyjęta konwencja. Matka Boska powinna być piękna, ale

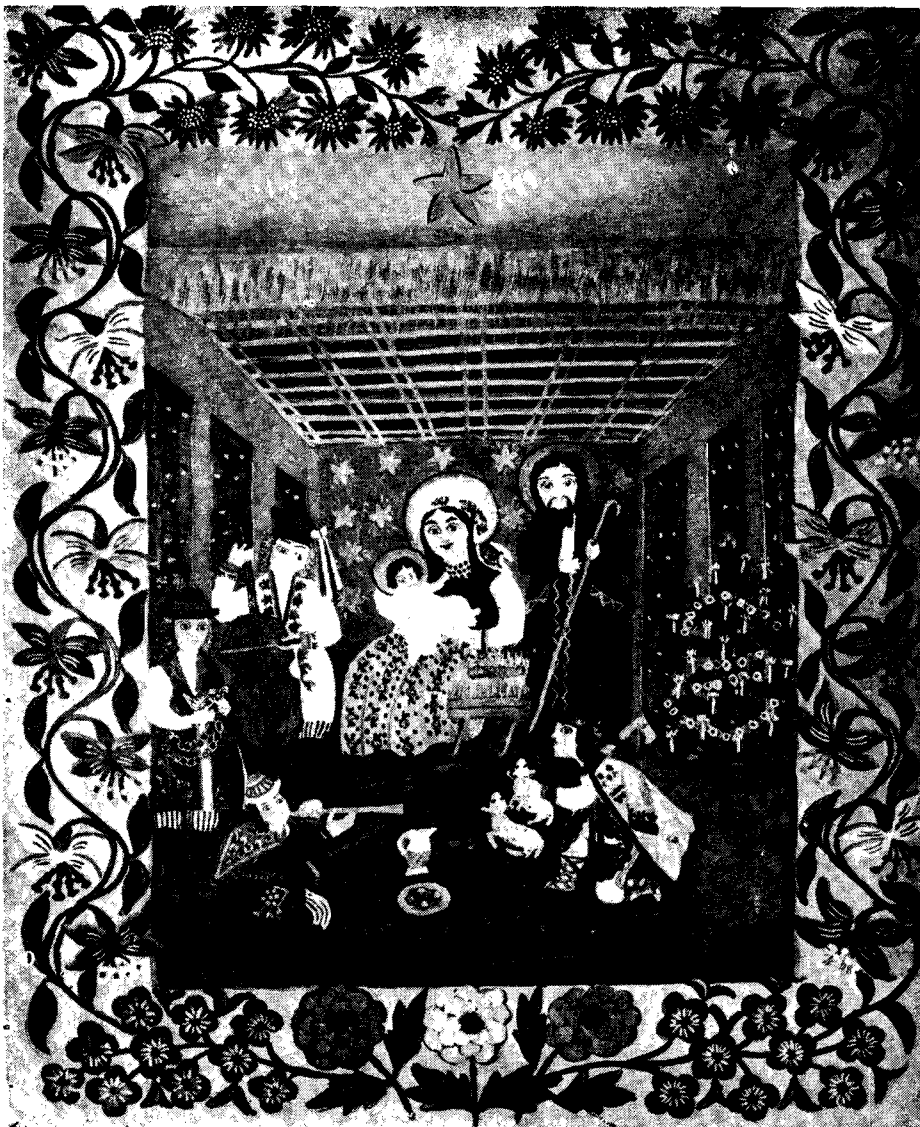
w ramach typu urody, który Jej przystoi. Znamienne, że parafianie jeszcze po kilku latach negatywnie oceniają Madonnę, wymalowaną przez Jerzego Nowosielskiego w Wesołej, pod Warszawą (w konwencji bizantyjskiej ikony).

⁶ Władysław Hickel, *Malowanki ludowe w Powiślu Dąbrowskim*, „Lud”, 12, 1906, s. 113—121

⁷ T. Seweryn, op. cit. s. 32, 33; tenże: *Sztuka Ludowa w Polsce. Malarstwo, rzeźba, grafika*. Kraków 1948, s. 44, 45, jest to katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, opracowany przez T. Seweryna

⁸ Stwierdzam to na podstawie rozmów a także faktów, zaobserwowanych w czasie współpracy przy organizacji wystaw sztuki ludowej, oraz przy opracowywaniu tekstów nadesłanych przez Tadeusza Seweryna do redakcji „Polskiej Sztuki Ludowej” (np. w jednym tylko, o grafice ludowej, było ponad 100 nieścisłości w wypisach archiwalnych).

⁹ Przygotowując tekst o Barańskiej zwróciłem się do niej z prośbą o podanie swego życiorysu. Szczegóły sprzeczne z dotąd publikowanymi wersjami wyjaśnialiśmy w korespondencji prowadzonej w 1982 r. Listy znajdują się w archiwum Pracowni



Il. 13. *Narodzenie*, tempera, wym. 53×42 cm

Sztuki Nieprofesjonalnej IS PAN. Cytując listy, wprowadzam w nie niewielkie poprawki ortograficzne

¹⁰ W krakowskim Muzeum Etnograficznym znajduje się 7 obrazów malarki:

Ostatnia Wieczerza, inw. 6617, zakup 1933 r.

Św. Katarzyna, inw. 6618, zakup w 1933 r.

Św. Barbara, inw. 8863, zakup w 1937 r.

Matka Boska Żniwna, inw. 8867, zakup w 1937 r.

Św. Anna z Matką Boską, inw. 8868, zakup w 1937 r.

Św. Kinga na falach, inw. 13040, zakup w 1936 r.

Św. Anna z Matką Boską, inw. 22305, pozysk w 1948 r.

Brak natomiast innych obrazów, wymienionych w książce Seweryna, przedstawiających m. in. św. Stanisława, M. B. Pocieszenia, św. Antoniego, św. Franciszka.

¹¹ Obrazu takiego w zbiorach Muzeum nie ma. Być może malarka nie pamięta dokładnie tytułu, być może też obraz ten

Seweryn zachował dla siebie. Córka obrazu tego nie pamięta, nie było go po śmierci Profesora.

¹² W innym liście pisze malarka: „Mój mąż był z zawodu stolarzem, prowadził warsztat w domu. Mielśmy 2,5 ha ziemi. Mielśmy 3 synów, jeden jest górnikiem w Turossowie, drugi stolarzem w Cieplicach, a trzeci objął po nas gospodarke”.

¹³ Por. Zdzisław Szewczyk, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 2, 1948 nr 11—12 s. 42—46 oraz tenże: *Malowanki Powiśla Dąbrowskiego, katalog wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie*, 1982 r., s. 6.

¹⁴ Korzystam z dokumentacji znajdującej się w kolekcji L. Zimmerera. Dziękuję za informacje p. Karlinie Zimmerer oraz p. Wolfgangowi Rederowi

¹⁵ Zestawienie publikuję w art. *Obrazy na płótnie i papierze*, „Pol. Szt. Lud.”, R. 31, 1977 nr 4, s. 197

¹⁶ Por. A. Jackowske, op. cit.



14



15

Il. 14. *Maksymilian Kolbe*, tempera na kartonie, wym. 47,5 × 36,5 cm; il. 15. *Nauczanie Błogosławionego Ojca Maksymiliana Kolbe*, tempera na kartonie, wym. 38 × 50,5 cm

16



Il. 16. *Potop*, tempera na kartonie, wym. 51,5 × 43 cm; il. 17. *Słoneczniki*, tempera, wym. 50 × 40 cm. Malowane po wojnie, w latach 1947—1972

17

