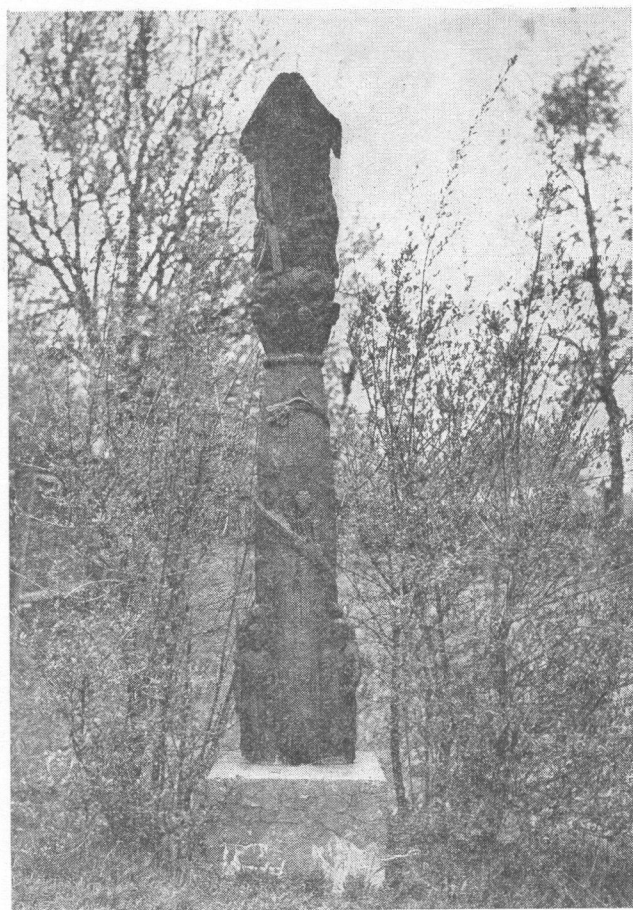




Il. 1. Krzyż rzeźbiony, Droszew, gm. Nowe Skalmierzyce, woj. kaliskie. Wyk. Paweł Bryliński. Ufundował Marcin Szymczak w 1865 r.,
Il. 2. Kapliczka słupowa, wys. ok. 3 m, Kąpiele Wielkie, gm. Wolbrom, woj. katowickie, 2. poł. XIX w.

Ksawery Piwocki

RZEŻBA LUDOWA

1. Rzeźba w drzewie tworzy w puściźnie artystycznej Polski ogromny kontynent nie do ujęcia w jednym rozdziale jakiegokolwiek książki i do pokazania w kilkudziesięciu ilustracjach. Należało więc dokonać wyboru. Odrzucono tu polską, szczególnie krakowską szkołę rzeźby gotyckiej XV wieku, rzeźbę ołtarzową doby renesansu XVI wieku, imponujący rozkwit rzeźby barokowej, szczególnie w XVIII wieku. Jakkolwiek bowiem w pejzażu artystycznym Polski sztuka ta odgrywa niemałą rolę i może pochwalić się szeregiem znakomitych dzieł i mistrzów, to jednak spleciona jest wyraźnie z innymi krajami Europy, tworząc peryferie sztuki naszego kontynentu, której masyw gdzie indziej miał swe szczyty. W poszukiwaniu najbardziej rodzimych wartości, najbardziej specyficznych dla Polaków i ich historii odbić w twórczości plastycznej, zwróciliśmy się więc do rzeźby figuralnej ludowej, na której niezwykle walory zwrócono od dawna uwagę i to także poza granicami naszego kraju. Jest to więc prezentacja na pewno jednostronna, ale podnosząca szczególnie interesujące i odrębne dziedziny naszej sztuki.

W dalszych krótkich ustępach będziemy starali się odpowiedzieć kolejno na pytania, kiedy rozwinęła się ta gałąź naszej sztuki i dlaczego, gdzie spotkać ją można, kim byli twórcy tych dzieł, jaka była ich tematyka i jakie sensy czy idee prace te zawierają.

2. W XIV i XV wieku na Śląsku (należącym wówczas do Korony Czeskiej), na Pomorzu (poddanym przez Zakon Krzyżowy) i głównie w Małopolsce — rozwinęła się bogato rzeźba gotycka, której szczyt oznaczał niewątpliwie ogromny ołtarz Mariacki Wita Stwosza w Krakowie. W jej obrębie rozwinęły się różne lokalne odmiany i warsztaty, których prace zapełniły kościoły i kościółki całej Polski. Była to sztuka ekspresyjna i dekoracyjna zarazem, zrozumiała dla szerokich rzesz ludzkich. Jej forma, symbolika, jej wymowa miały na stałe zagnieździć się w świadomości nie tylko warstw wykształconych, ale szeroko pojętych — ludowych i stać się niejako wzorem dla późniejszego rozwoju. Coraz szerzej rozsiane warsztaty mistrzów gotyckich, obsługujące potrzeby coraz dalej od centrów kraju położonych miejscowości — nawet drobnych miasteczek i osiedli — stworzyły kadry wprawnych snycerzy, umiających posługiwać się dłutem i świdrem snycerskim.

Rozkwit ten został w pewnym sensie zahamowany przez renesans, przeniesiony do Polski około 1500 roku. Była to wszak sztuka „uczona”, pozostająca na usługach dworu, najpierw królewskiego w Krakowie, potem magnatów i coraz powszechniej wykształconej szlachty, bogatego mieszczaństwa. Drobne warsztaty snycerskie rozrzucone po kraju, wyraźnie rzemieślnicze, nie miały żadnych niemal szans, by konkurować z tą falą, preferującą



8

kamień i jego trudną obróbkę, niosącą uczoną i wysoce literacką nową alegorykę w treściach. Siłą rzeczy więc z wolna snycerze ci szukali dla siebie odbiorców poza kręgiem uczonych i wykształconych „sfer wyższych” i coraz więcej zwracali się do „ludu”.

Sprzyjała temu szczególna sytuacja Polski w okresie „złotego wieku” jej kultury, tj. w XVI wieku. W przeciwieństwie do naszych zachodnich i południowych sąsiadów — reformacja objęła raczej szczyty społeczne: szlachtę i mieszczaństwo. Mimo więc szlachetnych niekiedy idei demokratycznych (np. arian) — była odczuwana przez chłopstwo jako „pański wymysł” i tym samym jako coś obcego i wrogiego. W okresie wczesnej kontrreformacji sytuacja ta była zresztą wykorzystana przez jej propagatorów, szczególnie jezuitów, którzy wówczas to nasycili polski katolicyzm charakterystycznymi elementami „ludowymi”, kultem świętych opiekunów codziennych spraw ludzkich, obrońców od najbardziej przyziemnych plag, a także akeją propagandowych pierwotnie pielgrzymek do miejsc cudownych, które pańszczyźnianym chłopom dawały możliwość oderwania się choć chwilowo od jarzma codzienności, przeżycia złudy wolnej wędrówki. Kult cudownych obrazów i rzeźb miał odegrać wielką rolę w kształtowaniu się rzeźby (i w ogóle sztuki) ludowej.

Od połowy XVII wieku, gdy masy mieszczańskie i przede wszystkim szlacheckie wyszły z „potopu” wojen rozpętanych przez szwedzkich innowierców powróciły już ostatecznie na łono katolicyzmu — nastąpiła inna sytuacja: kler przestał kokietować „lud”, przeszedł do obozu jego ciemniźcyeli. Kościoły barokowe, bogato wyposażone w rzeźbę drewnianą ołtarzową, w typie dewocji kontynuowały jednak niektóre cechy „ludowego”

panteonu zakorzenionej już tradycji — i dostarczały prowincjonalnym warsztatom nowych, bliskich im wzorców. Stąd w naszej sztuce ludowej obfity nałot barokowych form i przedstawień.

Druga połowa XVIII wieku, tak tragiczna w dziejach Polski, przynosi nową sytuację. Podobnie jak w innych krajach naszego kontynentu, dochodzi do wyraźnego samouświadomienia klasowego chłopstwa, o którego przyczynach nie tu miejsce mówić. Nowa „uczona” sztuka doby klasycyzmu znów wyraźnie oddala się od chłopskiego wyczucia sztuki — jako rzemiosła. Na tym tle — sprzeczności między obudzeniem się odrębności klasowej i obcości wobec „pańskiej” i uczonej sztuki — rozkwita w niebywały sposób sztuka chłopska i dla chłopów tworzona, wsparta ekonomicznie przez rosnącą w ciągu XIX wieku także finansową niezależność niektórych warstw wiejskich. Przychodzi „złoty wiek” rzeźby ludowej, która wysuwa się na czoło osiągnięć artystycznych kultury wsi polskiej, a skupiającej w sobie tradycje i elementy formy i treści narosłe w przedstawionym rozwoju historycznym.

Jest rzeczą znamienne, że w przeciwieństwie do naszych słowiańskich braci ze wschodu i południa — ozdobna snycerka nie jest najmocniejszą stroną twórczości polskiego ludu. Ani rzeźba architektoniczna, ani zdobnictwo sprzętów nie osiągnęły takiego poziomu i bogactwa form jak w krajach sąsiednich. Snycerka ogranicza się właściwie (wykonywana z reguły przez mężczyzn) do statków ofiarowywanych kobietom w czasie urządzania dla nich domu po ślubie: zdobiono więc przęślice i kołowrotki, wrzeciona i krosna, kijanki, lyżniki, solniczki i w niektó-



4

Przydrożne kapliczki słupowe, drewniane. Il. 3. Samostrzałów, gm. Kije, woj. kieleckie. Il. 4. Nieznanowice, gm. Kłaj. Il. 5. Wierzbica, gm. Żarnowiec, woj. katowickie. Wyk. Wawrzyniec Szwej. Il. 6. Dominikowice, gm. Gorlice, woj. nowosądeckie.

5



6



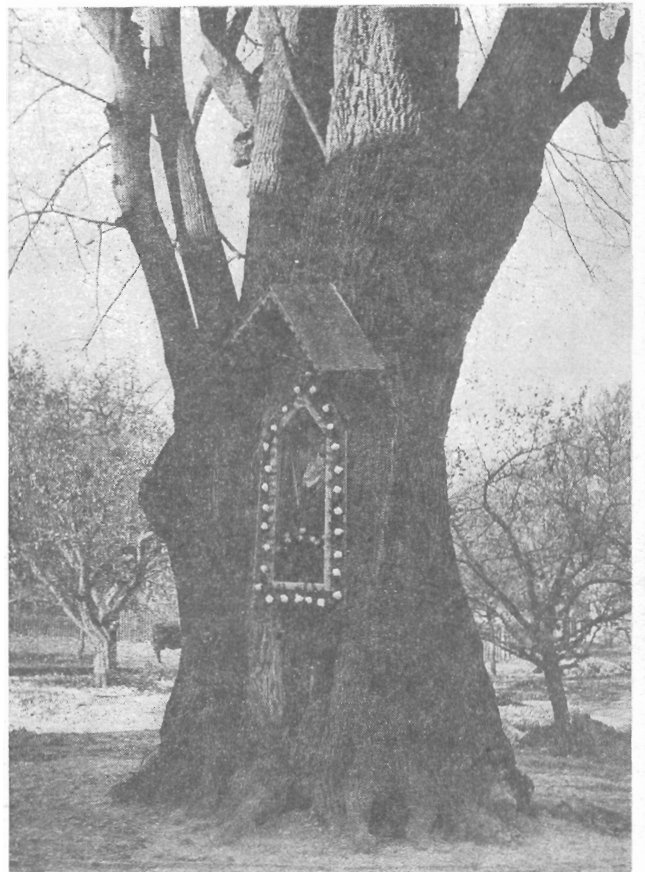


7



8

Kapliczki. Il. 7. Górka Lubartowska, gm. Palecznica, woj. krakowskie. Il. 8. Żywiecczyzna. Il. 9. Okolice Niska, woj. tarnobrzeskie.
Il. 10. Czarny Potok, gm. Łącko, woj. nowosądeckie.

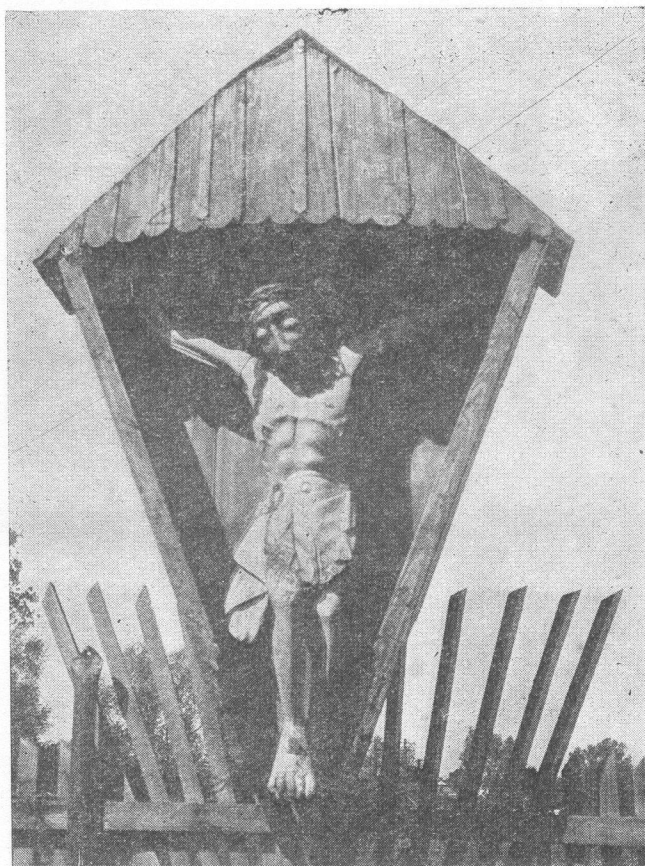


10



11 12

Kapliczki. Il. 11. Gm. Szczurowa, woj. tarnowskie. Fig. wyk. Jan Kłosieński. 1820 r. Il. 12. Okolice Dąbrowy Ziel., woj. częstochowskie
Il. 13. Krosno. 1863.



13

rych okolicach posażne skrzynie. Bogaciej w okolicach o gospodarce pasterskiej, np. na Podhalu, ale daleko im właściwie do rozwiniętej snycerki dekoracyjnej u sąsiadów południowych i wschodnio-karpackich.

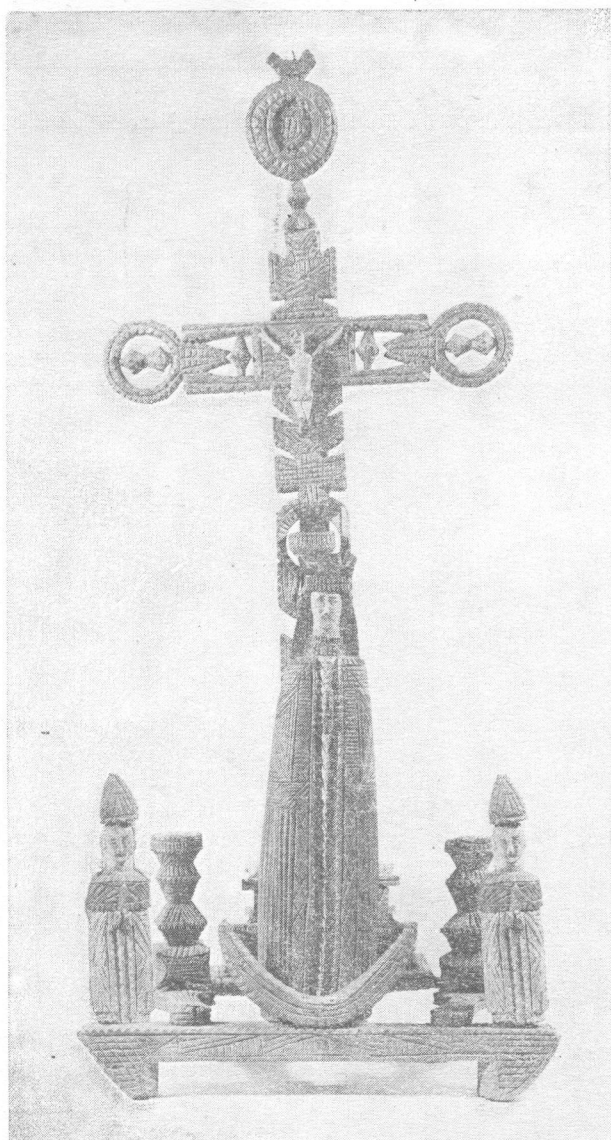
Od 2. ćwierci XX wieku następuje wyraźny zmierzch figuralnej rzeźby ludowej, opartej na wyrobionych tradycjach: zjawiają się wprawdzie liczni i coraz liczniejsi rzeźbiarze i snycerze, zwani wciąż „ludowymi”, ale sztuka ich, zrywająca z tradycją pod wpływem rewolucyjnych przemian w świadomości ludu — nabiera charakteru bądź to sztuki amatorskiej, bądź sztucznie niejako kontynuuje produkcję dawnych wzorów, z której ulotnił się sens pierwotny, pierwotna wiara w wagę przedstawień i ich rolę w życiu wsi.

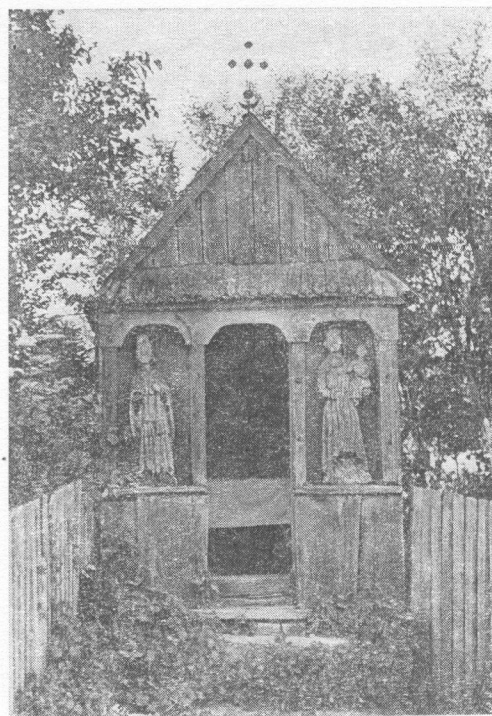
3. Jest rzeczą doprawdy zdumiewającą, jak mało zróżnicowana jest kultura i sztuka ludowa naszego kraju, mimo tak różnych przecież dziejów poszczególnych regionów Polski — kiedy Śląsk i kraje nadbałtyckie były oderwane od państwa już od wieków, a od XVIII w. na trupie Polski zaborecy wykreślili nowe granice państwowe. Specjaliści oczywiście wyróżniają szereg regionów, ale granice ich są mocno chwiejne, a cechy charakterystyczne najczęściej nieliczne. Poza pasem gór na południu z ich pasterską kulturą — kraj był wszak geograficznie i gospodarczo mało zróżnicowany, przejścia łatwe. W odróżnieniu więc od naszych sąsiadów, naród nasz jest niezwykle jednolity kulturalnie i — co za tym idzie — także w swej kulturze artystycznej.

Dawało mu to w przeszłości na pewno siłę niezwykłą w przeciwnościach dziejowych. Materiału, jaki prezentujemy, nie dzielimy też wedle geograficznych podziałów, różnice byłyby dla obcych mało czytelne.

Wydaje się natomiast rzeczą o wiele ciekawszą i dla zrozumienia rzeźby ważniejszą zastanowienie się, gdzie właściwie należało jej szukać w poszczególnych osiedlach. Można powiedzieć, że dzieli się ona pod tym kątem widzenia na dwie grupy: pierwsza — to rzeźby zawieszane w domach, w chatach, najczęściej małych wymiarów i z przewagą tematyką krucyfiksów — i druga, często ciekawsza i bardziej monumentalna: to figury związane z kapliczkami lub niekiedy wolno stojące pod gołym niebem. Kapliczki... Były one dla Polski tak charakterystyczne, że hitlerowski okupant rozmyślnie je niszczył, z myślą o oczyszczeniu pola dla przyszłego „Lebensraumu” Niemiec. Było ich nieprzebrane mnóstwo i dotąd jest jeszcze sporo. Strzegą wsi u wylotów dróg do niej wiodących, stoją na centralnym miejscu osiedli, przed kościołem, przed poszczególnymi domami jako prywatne skarby fundatorów, wybiegają daleko poza domy na skrzyżowanie dróg (gdzie diabły kręcą piaskiem), nad brody rzek i strug, pilnując bezpiecznego przejazdu lub dziurawych mostów, strzegą spokoju zmarłych wokół omentarzy, upamiętniają tu i ówdzie jakieś ważne lokalne zdarzenia.

Jest tych znaków kilka typów: są zwykłe krzyże, najczęściej wysokie i z dala widoczne, i także krzyże zdobione rzeźbą, jak





Il. 14, 15. Kapliczki domowe, oltarzykowe, z Matką Boską Skępską. Znaleziono: Ostrowite, woj. wrocławskie oraz okolice Płocka.
Il. 16. Jędrzej Wawro, Gorzeń Dolny, gm. Wadowice, woj. bielskie. *Św. Emil*, drewno polichrom., wys. 43 cm. Il. 17. Kapliczka przydrożna, drewniana. Buśno, gm. Białopole, woj. chełmskie.

cementarny w Droszewie, o rozgadany, wielofigurowym trzonie (il. 1), bardzo często słupy-kolumny, o słabym podziale architektonicznym, jak reprodukowany z Kąpieli Wielkich, z rozbudowanymi scenami wielofigurowymi u szczytu (w tym wypadku przedstawieniem św. Trójcy), chronionymi daszkiem (il. 2). Na trzon kolumny wybiegają niekiedy roślinne wici, kapitele zdobią głowy, jakby reminiscencje średniowiecznych, a u bazy tulą się do słupa apostołowie czy święci. Najpospolitszym może motywem jest umieszczona na słupie kapliczka-domek boży, osłaniająca pod dwu- lub czterospadowym daszkiem „świętą” figury, rzeźbione lub malowane, a nad daszkiem sterzy miniaturowa latarenka, dalekie echo barokowych rozwiązań (il. 3). Drewniana kolumna, w miarę próchnienia od dołu, jest z reguły głębiej wkopywana i pozostaje często jeno dziwaczny pień z zarzeźbioną głowicą, jak w Wierzbicy pod Olkuszem (il. 5), przykrytą dla ochrony daszkiem i ubraną w latarnię z krzyżem. Często słup redukowany jest od razu do roli wspornika kapliczki (il. 6), czasem trójkątnej, w której rozpiera się z trudem Ukrzyżowany, jak w Krośnie (il. 13) lub w Dominikowicach pod Gorlicami (il. 6), gdzie daszek dźwiga potężny krzyż. Istnieją też bardzo liczne kapliczki sensu stricto, ledwo odstałe od ziemi, jakby otwarte z jednej strony skrzynki, w których wnętrzu goszczą postacie Chrystusa, Marii z Dzieciątkiem lub któryś ze świętych (il. 7, 8, 11, 12). Bywały też kapliczki stanowiące odrębne budowle architektoniczne, jak np. w Buśnie, niedaleko Hrubieszowa (il. 17). Kapliczki wykonywano z miękkiego drzewa (najczęściej sosny), wysokie krzyże ciosano niekiedy z mocnego dębu, figury rzeźbiono z podatnej lipy lub jaworu. Słupy te i kapliczki pełniły wieloraką rolę: niekiedy znaków granicznych czy orientacyjnych w bezmiarze chłopskich zagonów, ale najczęściej były próbą ochrony życia i mienia wsi, przedmiotem nieoficjalnej dewocji

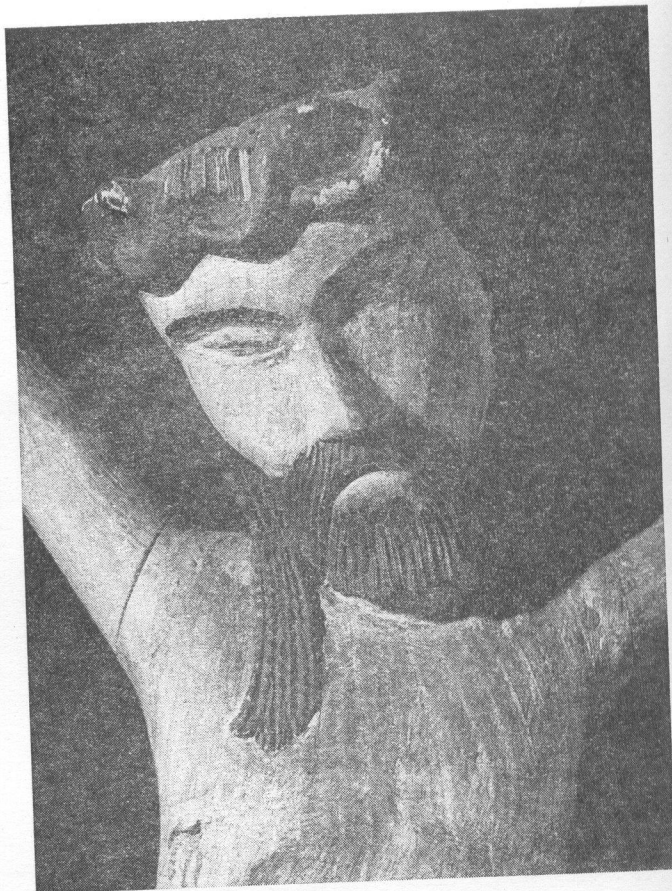
w ciężkich chwilach życia, kiedy mógł zawieść oficjalny pośrednik z parafialnego kościoła.

Nieprzeliczone krzyże zawieszane w domach, w ich wnętrzach i niekiedy nad dźwierzami, wiszące nad łózkami, stolami i ławami — rozrastały się czasem do formy stojącej — jak ten z Muzeum Etnograficznego w Warszawie, a pochodzący z Mazowsza (il. 14), gdzie pod ażurem dekoracyjnie rozwiązanej pasji stoi Matka Boska Skępska (szczególnie czczona na północnych rozłogach tej prowincji) w otoczeniu lichtarzy i jakichś pomniejszych świętych. Powstaje w ten sposób rodzaj domowego ołtarzyka, umieszczonego na małym stole (por. także il. 15).

4. Jest rzeczą naturalną, że wobec tych tysięcy większych i małych rzeźb zadajemy sobie pytanie, kim byli ich autorzy, kto dostarczał tych figur i jakie zajmował miejsce w ciasnej społeczności wiejskiej. Istniała ongiś romantyczna legenda, że twórcami tej sztuki był „sam lud”, że niejako sama przynależność do klasy chłopskiej pasowała każdego dziedzica jej prastarych tradycji na twórcę. Oczywiście zawsze zdarzali się w każdym środowisku ludzie tworzący spontanicznie, jakby „sami z siebie”, strugający kozikiem łaski, czasem jakieś figurki, zabawki dla dzieci, lalki dla dziewczynek oraz ruchomych „traczy” dla chłopców. Po upadku chłopskiego zapotrzebowania na figury „święte” w naszym wieku — z tych spontanicznych majsterków i snyderzy wywodzą się dzisiejsi „twórcy ludowi”. Do sprawy tej jeszcze powrócimy. Jednakże dla chłopca XVIII i XIX wieku sprawa „świętej figury” była zbyt ważna, by można było ją powierzać ręką byle jakim, amatorom. Toteż w odpowiedzi na tak szerokie zapotrzebowanie, jakie zarysowaliśmy wyżej — musiała powstać klasa ludzi zawodowo trudniących się rzeźbieniem tych figur dla domów i kapliczek, niekiedy nawet dla odległych wiejskich kościółków. Byli to zawodowi majstrzy, spadkobiercy



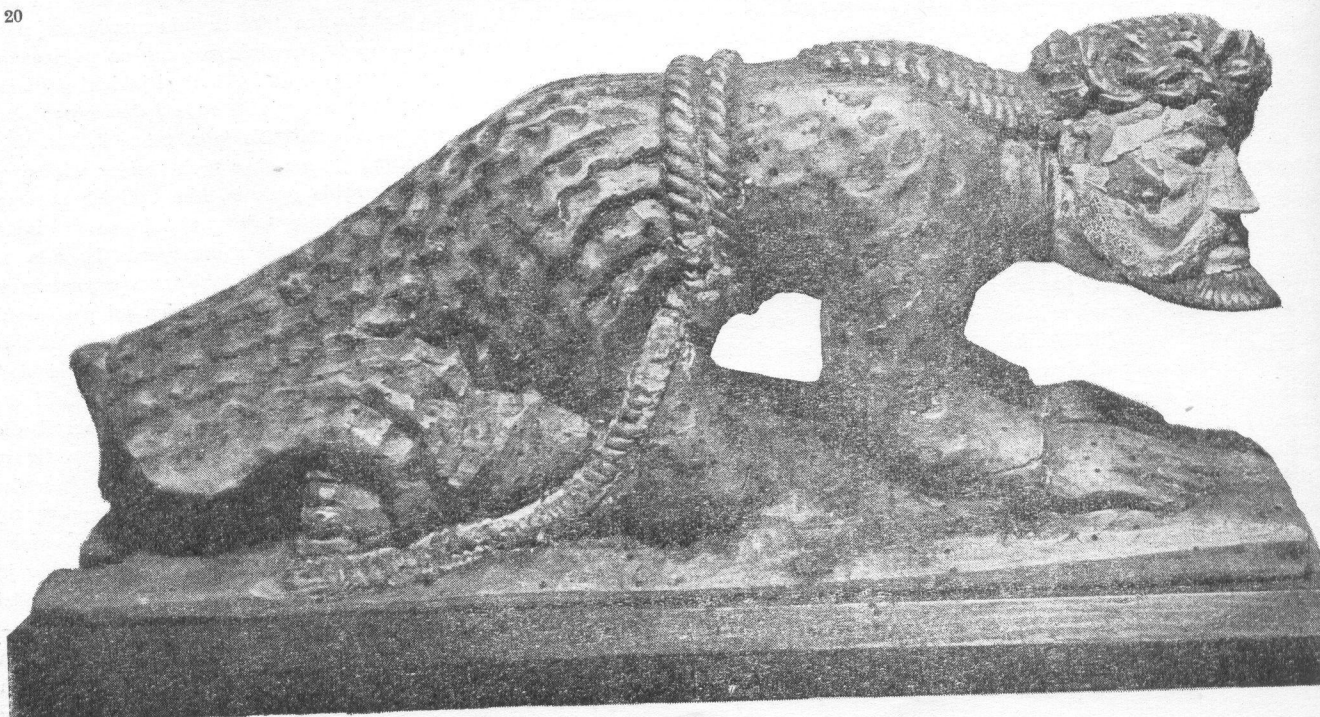
18



19

Il. 18. *Ukrzyżowany* (fragm.), drewno. Z Podhala. Wys. całej figury 19 cm. Il. 19. *Ukrzyżowany* (fragm.), drewno. Warmia. Il. 20. *Chrystus upadający pod krzyżem*, drewno polichrom., wys. 12,5 cm. Oblazy Rytowskie, gm. Piwniczna, woj. nowosądeckie.

20



wiedzy, sposobów, schematów — dawnych majstrów cechowych. Uczyli się swego rzemiosła w warsztatach poprzedników, niekiedy — jak np. zmarły około 1920 r. Andrzej Kaczyński, działający na Kurpiach, nawet w Warszawie, gdzie uczył się organmistrzostwa. Zawodowi ci rzeźbiarze nie byli osiadłymi kmieciami, lecz często wędrując, zmieniali miejsce zamieszkania. Cieszyli się na ogół sporym chybą poważaniem, jako wtajemniczeni w swój zawód rzemieślnicy, często zmieniali nawet nazwiska, dodając „szlacheckie” „ski” do dawnych albo przyjmując całkiem nowe, jak właśnie wspomniany Kaczyński, który podobno nazywał się Niedźwiedź. Szczegół ten wydaje się ważny, jako ilustrujący ich prestiż w wiejskim środowisku. W czasie swych wędrowek stykali się z innymi warsztatami, księżmi odnawiającymi różne ołtarze, z budowniczymi kościołów nowo wznoszonych i wyposażonych. Zdobywali swoisty zasób doświadczeń, wzorców, wiadomości. Pozostawali jednak wciąż rzemieślnikami o mentalności zbliżonej do ich chłopskich odbiorców i uparcie tkwiącymi w kręgu tradycyjnych technik i rozwiązań formalnych.

Długi czas sztukę ludowych rzeźbiarzy uważano za anonimową, stąd rodził się mit o powszechnej zdolności ludu w spontanicznej twórczości. Dziś wiemy coraz więcej o twórcach ludowych, ich życiu i ich pracy. Nie sposób tu szerzej zajmować się tą stroną zagadnienia. Przytoczymy przykładowo tylko kilka danych. Jednym z najwcześniejszych artystów tej grupy, znanych nam z nazwiska i twórczości był wielkopolski świątkarz Walenty z Grabonoga, czynny od ostatnich lat XVIII wieku. Pozostawił on w szerokim promieniu wokół Gostynia ogromne, całe zarzeźbione krzyże, o bogatej ikonografii, lecz stale oscylującej wokół płaskorzeźbionej postaci Chrystusa Frasobliwego. Miał on licznych następców w południowo-wschodniej polaci Poznańskiego, jak Paweł Bryliński (il. 1) i Franciszek Nowak. Na Kujawach,



21

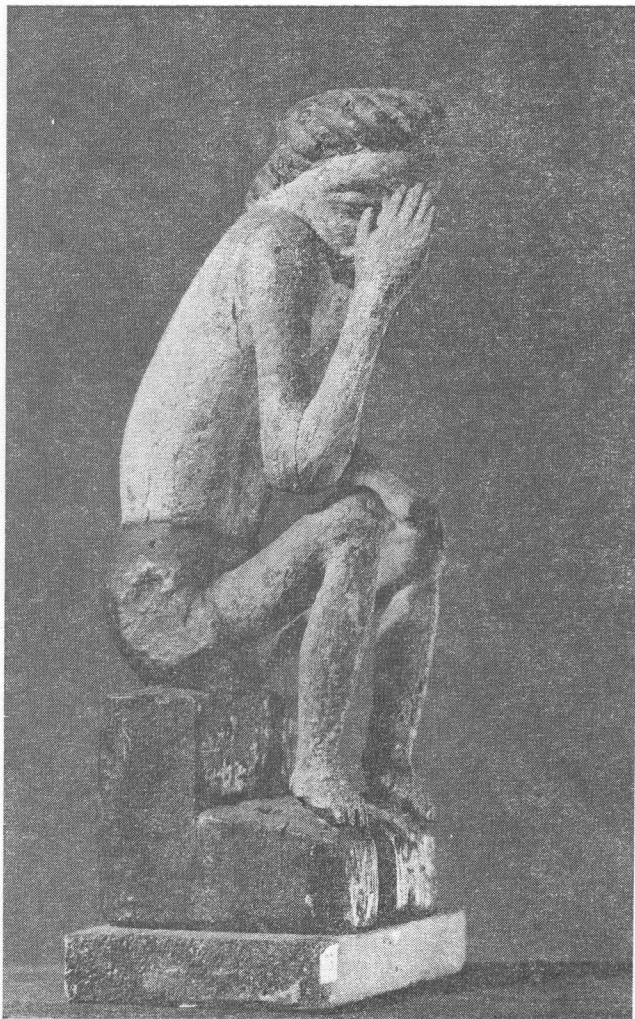
Il. 21. *Ukrzyżowany* (fragm.), drewno. Płoskinia, Warmia. Il. 22. *Chrystus upadający pod krzyżem* (fragm.), drewno polichrom., Małopolska. Il. 23. *Chrystus niosący krzyż*, z kapliczki drewnianej, słupowej. Wierzbica, woj. chełmskie. Wyk. Wawrzyniec Szwej.

22



23





24



25

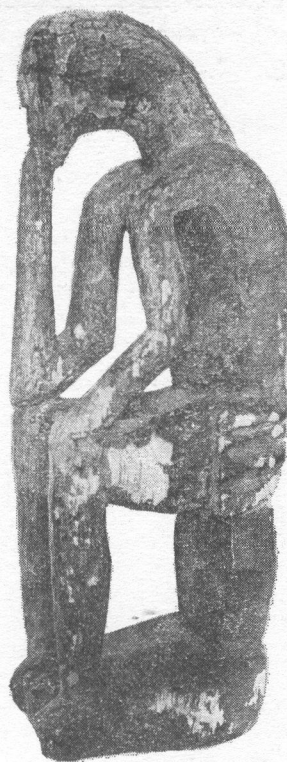
Chrystus Frasobliwy, rzeźby w drewnie polichrom. Il. 24. Wys. 31,5 cm. Wiśnicz, woj. tarnowskie. Il. 25. (Fragm.). Wielkopolska. Il. 26. Wys. 29 cm. Okolice Makowa, woj. bielskie. Il. 27. Wys. 41 cm. Z okolic Bochni. Il. 28. Wys. 52 cm. Pantalowice, gm. Kańczuga, woj. przemyskie.

w Nieszawie był znany z nazwiska ostatni świątkarz dawnego typu, Feliks Błaszczyk, na Kurpiach — Jan Sęk. W Zawidzu na Mazowszu — Wincenty Krajewski. Wszechstronnie uzdolnionym majsterkiem był w Małopolsce Jan Nastaj z Goruszowa, rzeźbiarz, stolarz i „wynalazca”, pracujący także dla dworów i kościołów. Krag ten można by rozbudować, ale wystarczy te nazwiska. Łączą tych ludzi: ruchliwość (świątkarze wielkopolscy pracowali za kordonem prusko-rosyjskim w Kongresówce, zahaczali o austriacki wówczas Kraków) w poszukiwaniu pracy i obfitego zbytu swej produkcji, dłuższe postoje po wsiach, gdzie zdobywszy pod koniec życia środki materialne, wnikali w miejscowe społeczności (nawet wychrztą Czerwiński na Kurpiach), praktyka w warsztacie poprzedników (np. znany mi jeszcze osobiście Franciszek Krzeszowiak ze Stryszawy w Żywieckiem, urodzony w roku 1885, który uczył się u ojca, gdy wyposażał w rzeźby kościółek Karmelitów w Zawoi pod Babią Górą). W warsztacie takim poznawali nie tylko sposoby fachowej obróbki drewna, ale uczyli się korzystania z tradycyjnych wzorców graficznych, przenoszenia niejako tych wzorów w trójwymiarowe bryły drewnianych kłoców i polan. Same wzory były komentowane od strony ich tradycyjnych znaczeń (atrybuty, postawa), tak ważnych dla odbiorców chłopskich. Wspomniany Krzeszowiak zapewnił mnie, że potrafi wyrzeźbić żadaną figurę,

byleby mu dostarczył wzoru, który dla tych rzemieślników pełnił rolę „abrysu”, podstawowego projektu wykonywanej figury. Mieli oni naturalną skłonność do powtarzania określonych schematów ikonograficznych, np. Centkowski i Błaszczyk, wciąż opracowujący schemat postaci Matki Boskiej Skepskiej, tak poszukiwani w ich środowisku.

Gdy w okresie międzywojennym osłabło zapotrzebowanie na świątki i figury, gdy w coraz większej mierze chłopi, objęci powszechnym kształceniem, porzucali tradycyjne nawyki wiary w moc magiczną figur, potrzebę ich „pomocy” w codziennym bytowaniu — pojawiają się coraz liczniej utalentowani twórcy „naiwni”, pracujący początkowo spontanicznie „dla własnej satysfakcji”, potem bardzo często dla odbiorców, ale już miejscowych, dla inteligencji, która od końca XIX wieku odkryła artystyczne walory ich sztuki. Pierwsi znani nam rzeźbiarze tego typu posługują się jeszcze starymi „sposobami” w swych warsztatach: niepiśmienny Jędrzej Wawro (1864—1937) kupuje ilustrowane książki do nabożeństwa, szukając ikonograficznych schematów, które jednak ubiera i wzbogaca w coraz większej mierze i coraz dowolniej w twory własnej fantazji, dodając postaciom „świętym” poetyckie drzewka z ptaszkami (il. 16), Leon Kudła (1879—1964) posiadał wśród swych „pomocy warsztatowych” teczki nie tylko ze „świętymi obrazkami”, ale wycinki ilustracji z czaso-

pism. Był to człowiek bywały, brał udział jako carski żołnierz w wojnie japońskiej 1905 roku, potem pracował w Warszawie jako listonosz, na starość osiadł w rodzinnej Nowej Wsi w Puszczy Kozienickiej pod Radomiem, produkując swe rzeźby dla miejscich nabywców. Jego tematyka kościelna nabiera coraz to nowych akcentów i wariacji w stosunku do tradycyjnych wzorców, np. w *Ucieczce do Egiptu* (il. 43) kusi się o stworzenie figurek „świeckich”, rozmaitych ptaków, saren, jeleni, lisów, wiewiórek, chłopskich postaci z otoczenia. Odrywanie się od schematów tradycyjnych jest cechą współczesnych i to najwybitniejszych rzeźbiarzy „ludowych”, a właściwie już twórców pracujących dla pozaludowego środowiska. Działacz ludowy Ignacy Kamiński, poseł na Sejm z Łęczycy — świadomie wprowadza do swej tematyki świeckie legendy miejscowe, przybyły na Pomorze z Zachodniej Ukrainy Zygmunt Skrętowicz ilustruje w swych płaskorzeźbach okropności oświęcimskiego obozu. Przykładów można dać więcej, jako że pracują dziś setki snycerzy, zbywając swój towar poprzez odpowiednie spółdzielnie w miastach, wystawiając swe prace na specjalnie organizowanych wystawach w kraju i za granicą. Są wśród nich ludzie wysoce uzdolnieni, ale ich sztuka nie ma już właściwie nic wspólnego ze sztuką ludową, której rozwój próbowaliśmy przedstawić w tym ustępie. Jak wszystko na tej ziemi — sztuka ludowa tradycyjna była zjawiskiem historycznym, zrodzona w określonych warunkach społecznych i politycznych, i w innych okolicznościach musiała zamrzeć, ulegając coraz to nowym przemianom. Pozostawiła w puściźnie naszemu narodowi niezwykle wartości, właśnie szczególnie wyraźne w rzeźbie w drzewie.



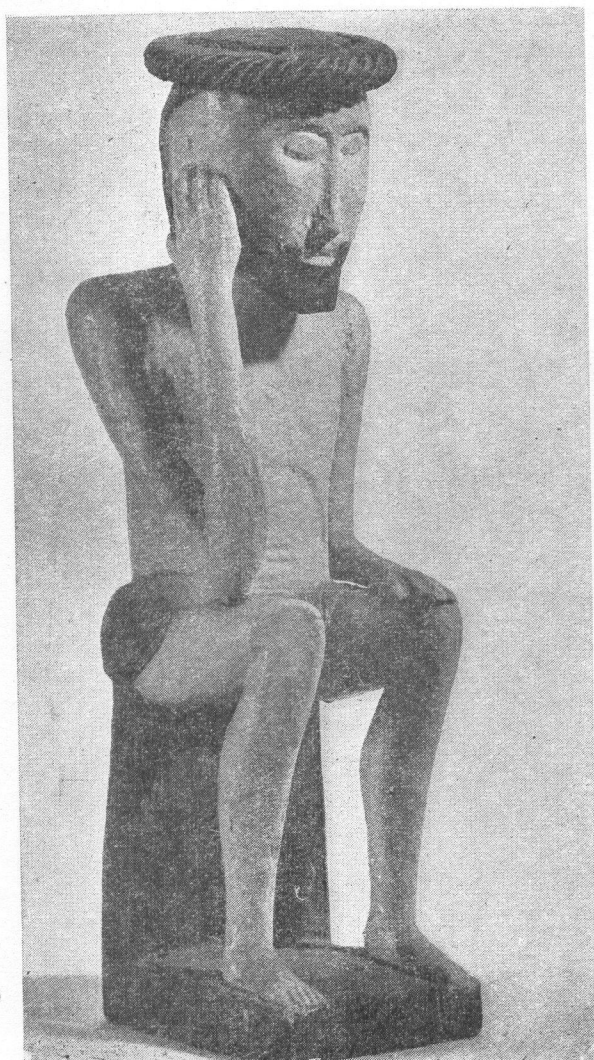
26

27



28





29



30

Il. 29, 30. *Frasobliwy*, drewno polichrom., wys. 36 cm, Zbydniów, gm. Łapanów, woj. tarnowskie oraz wys. 54 cm, Glinnik Zaborowski, gm. Strzyżów, woj. rzeszowskie. Il. 31. *Zaśnięcie Marii*, płaskorzeźba, drewno polichrom., 22×18 cm. Włocławek.



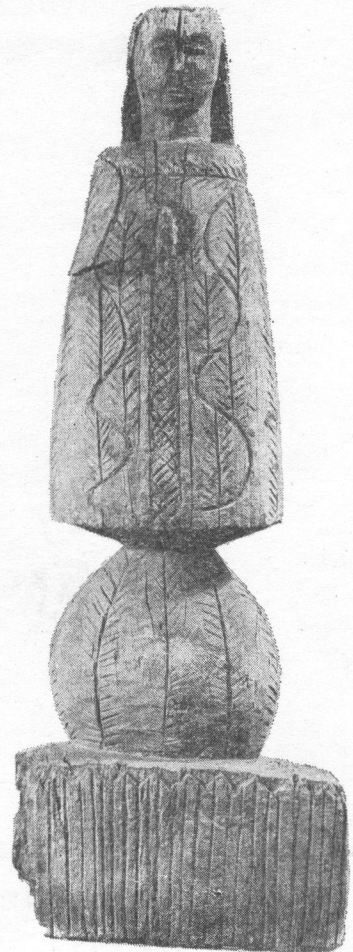
31



32



33



34

Il. 32. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, płaskorzeźba, drewno polichrom., 45,5 × 36 cm. Lasek, gm. Nowy Targ. Il. 33. *Matka Boska z Dzieciątkiem* (fragm.), drewno malowane, Brzozowy Kąt, gm. Czarnia, woj. ostrołęckie. Il. 34. *Matka Boska Skępska*, drewno.

5. By je poznać, trzeba rozpatrzeć je na tle ich tematyki, gdyż forma wyrazowa tej sztuki łączy się wyraźnie z jej ideologiczną funkcją.

Ogromna większość ludowych świątków posiada tematykę chrystologiczną. Przede wszystkim oczywiście Ukrzyżowany, wiszący w każdej tradycyjnej chłopskiej izbie, rozpinający swe ramiona na przydrożnych krzyżach, skryty w pudłach kapliczek. Odwieczny schemat był tu dany — można rzec — bezapelacyjnie: nawet skłon głowy na prawe ramię był niemal zawsze przestrzegany. Był uświęcony i nieprzekraczalny. Widać to wyraźnie w swoistej „poprawności” w proporcjach ciała, np. w krucyfiksie z Muzeum w Olsztynie (il. 21). Jednakże w przeciwieństwie do obrazów na płótnie i szkle, znanych w naszej sztuce ludowej, i do wspaniałych polskich drzeworytów ludowych, w których można było wzór ikonograficzny grafiki dewocyjnej odbić wprost mechanicznie przez odpowiedni przerys — rzeźbiarz musiał bardziej samodzielnie parać się z przeniesieniem wzorca na swój klocek. „Poprawne” rozmieszczenie w nim proporcji nie było łatwe, a materiał stawiał duży opór ręce kształtującej detale formy. Stąd zapewne pochodzą powszechnie spotykane w rzeźbie ludowej nawyki do rytmicznego powtarzania splotów włosów, fałd perizonium, zarysów żeber... Stąd geometryzacja uproszczonych kształtów perizonium, budowy klatki piersiowej. Odczuwamy te cechy dziś jako szczególne wartości formy o dużej nośności ekspresyjnej. Czy słusznie?

Reprezentuję pogląd, że tak. Świadczy o tym — przy wciąż

tym samym schemacie i tych samych u każdego mistrza trudnościach walki z materiałem — różność osiągniętych efektów, różność wyrazowa, sposób korzystania z polichromii dla podbicia ostrości wymowy dzieła, na pewno już zamierzonej. Widać to w głowie Chrystusa również z Muzeum Olsztyńskiego (il. 19). Jego nieco skośne oczy mają inny sens, niż bardziej poprawnie wyrzeźbione poprzedniej pasji. Autor podhalańskiej pasji z Muzeum Etnograficznego w Krakowie (il. 18) porzuca po prostu usiłowania modelunku torsu: cały wysiłek skupia na wyrazie głowy Chrystusowej. Kilku zacięciem, opuszczeniem skośnych oczu, poziomym zarysem ust i nosa usiłuje wyrazić nie ludzką mękę, zacierającą wyrazistość rysów. Istota wartości polskiej rzeźby ludowej rozwija się między biegunami ustalonego schematu, uświęconego od wieków przez kościół i powszechny nawyk, a próbami narzucenia mu własnej wizji, własnej ekspresji, własnego zobaczenia sensu dzieła.

Częsty wśród świątkarzy małopolskich schemat Chrystusa upadającego pod krzyżem, ukształtowany pod wpływem jednej z barokowych rzeźb kapliczek Kalwarii Zebrzydowskiej pod Krakowem — bywa też najrozmaiciej rozumiany i traktowany. Pozostaje odrażająca w swym upodleniu człowieka postawa czołgającego się Chrystusa (jak zwierzęcia) pod ciężarem krzyża. Twórca figurki z Muzeum w Bytomiu (il. 20), wycina w klocku prześwit między korpusem pełznącego na czworakach Jezusa a „ziemią”, ale głowę z wysuniętą w przód brodą umieszcza na osi ciała, jakby tkniętą paraliżem, niemocą jej poruszenia. Rytmiczne



35



36

Il. 35. *Pietà*, drewno, wys. 57 cm. Klewki, gm. Olsztyn. Il. 36. Paweł Bień, *Pietà*, drewno, wys. 90 cm. Łazory, gm. Harasiuki, woj. tarnobrzесьkie.

nacięcia czy zagłębienia szaty sugerują — chyba celowo — rany. Chrystus z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie (il. 22) jest bardziej patetyczny i wyraźnie zwracający się do widza, do ludu. Odwraca głowę spod ciężaru krzyża, a polichromia pozwala wzmocnić niebywale ekspresję wytrzeszczonych oczu. I tu więc widać wyraźnie napięcie między surowością schematu a chęcią indywidualnej jego interpretacji. Podobny patos „retorycznego zwrotu głowy” ku widzowi cechuje Chrystusa niosącego krzyż, ze szczytu kapliczki w Wierzbicy pod Olkuszem (il. 23). Stąpa on po listkach rozwiniętego jakby kwiatu. Czy dziwny ten pomysł ma tylko dekoracyjny sens?

Do rozważań nad charakterystyczną dla rzeźby ludowej polskiej „indywidualizacją” schematu, przekazywanie mu przez to coraz nowych znaczeń — nadaje się szczególnie motyw Frasobliwego. Jak wiadomo, narodził się ten motyw w XV wieku, w późnym gotyku na terenie Niemiec. Jest to chyba motyw apokryficzny — odpoczynku Chrystusa w czasie Drogi Krzyżowej albo spoczynku w czasie wkopywania przez oprawców krzyża, gdy Jezus miał usiąść pozostawiony chwilowo na boku. Archetypiczny gest „zadumanego” wsparcia głowy na rękę był prawdopodobnie znany już wcześniej i to nie tylko w kręgu kultury chrześcijańskiej, ale zatrzymanie akcji pasji Zbawiciela w momencie chwilowego wypoczynku i naglej zadumy Umęczonego nabrały w tym czasie nowego sensu. Rzeźbiarz wenecki, Ricci, wykorzystuje wkrótce ten schemat dla pokazania umęczonego robotnika, a Dürer w znanej rycinie umieszcza Frasobliwego na szczycie pomnika poświęconego straszliwej wojnie chłopskiej (1525). Dowodzi to, że już wówczas nadawano temu tematowi różne sensy i że nie jest niczym dowolnym przypuszczenie, że tak powszechne zdomowienie Frasobliwego w naszej sztuce ludowej

może być interpretowane jako temat specjalnie „chłopski”. Zaduma nad złem świata, nad złością i przemocą. Wprawdzie dola pańszczyźniana nie była charakterystyczna tylko dla Polski, ale wolno sądzić, że w okresie ruchów powstańczych i rewolucyjnych, których wiry często rodziły się u nas — zaduma nad nią była szczególnie popularna i głęboko przeżywana, jak np. u tego „chłopskiego myśliciela” z Poznańskiego (il. 25) o twarzy skupionej lub u Frasobliwego z Wiśnicza, zasłaniającego w przerażeniu twarz (il. 24).

Frasobliwych mamy w Polsce setki, jeśli nie tysiące, każdy siedzi w podobnej pozycji, z ręką wspartą łokciem o kolano, podtrzymując głowę, a każdy niemal jest inny: jedni buntują się i jakby zrywają z siedziska, inni przerażeni wytrzeszczają oczy, jak ten spod Przeworska (il. 28), siedzą ogłupiali, jak ten z Muzeum w Bochni, o skroniach ściśniętych żelazną koroną najeżoną gwoździakami (il. 27). Jest taki Frasobliwy z Krosna, który zdaje się zgola niefrasobliwie uśmiechać, demonstrując widzowi w lewej ręce królewskie jabłko, znak przyszłego zwycięstwa, mimo chwilowego upodlenia (il. 30), a znów jeszcze inny Frasobliwy, ze Zbydniowa (il. 29), przymyka oczy na sprawy tego świata i zdaje się dumać o sprawach dalekich od straszliwej rzeczywistości. Wolno mniemać, że charakterystyczny dla Polaków nieugięty i niesforny indywidualizm znalazł w tym temacie niezwykle ujęcie, wbrew schematowi ikonograficznemu i apokryficznej opowieści. W tych warunkach wydaje się nam nie tylko nie rażący, ale konieczny odskok od jałowej „poprawności” wzorców: celowe stają się wszelkie „deformacje” potęgujące ekspresję. Ważniejsze sprawy zdają się ważyć na decyzjach świątkarzy, jak u słynnego już w świecie twórcy Frasobliwego w Rabce (il. 26). Splukanie rzeźby przez deszcze i wiatry, na



37



38

Il. 37. *Pietà*, drewno, wys. 38 cm. Śląsk. Il. 38. Mikołaj Gomiela, *Orantka*, drewno, wys. 62 cm. Huta Krzeszowska, gm. Harasiuki.

jakie była ongiś narażona w swej kapliczce — podkreśliło tylko doskonale czytelny, abstrakcyjny kształt szukanej ekspresji formy.

Tematyka maryjna jest niemal równie popularna jak jezu-sowa. Część figur łączy się z przedstawieniami Marii w licznych jej sanktuariach w Polsce. Szczególnie obficie na terenie Mazow-sza była reprezentowana figurka cudownej Madonny Skepskiej. Od wcale poprawnych jej „kopii” — interpretacje jej sięgają fantazyjnych form i uproszczeń, jak tej z Muzeum Etnograficz-nego w Łodzi (il. 34): zdumiewający zestaw kontrastujących ze sobą brył geometrycznych, gdzie pierwotne przedstawienie zostaje zredukowane do znaku niemal abstrakcyjnego. Madonna z Dziec-kiem na ręku, pochodząca z Łasku pod Nowym Targiem, trzyma-jąca szkaplerz i flankowana „drzewkami”, budowana jest po-dobnie — z prostych form geometrycznych (il. 32). Nieporadny prymitywizm warsztatu snycerza niszczy obowiązujący przecież wdzięk wymagany od tego rodzaju przedstawień. Zdumiewa wprost możliwość aprobaty tego rodzaju postaci „świętych” przez środowisko i wskazuje — jak sądzę — na wagę ekspresji w odczuciu odbiorców wbrew utartym szablonom „smaku”. Walka z opornym materiałem prowadziła często do charaktery-sycznej „kubizacji” brył i detaliów, jak w Marii z Dzieckiem z Brzozowego Kąta pod Ostrołęką (il. 33) — lub do dekoracyjnej rytmizacji form, jak w *Zaśnięciu Marii* z Muzeum we Włocławku (il. 31). Z uporządkowanej w ten sposób rzeczywistości ilustro-wanego zdarzenia ewangelicznego — pozostają już tylko właści-wie formy-znaki: ciało Marii zamienione w pasy fałdów szat, obłoki nad Nią w system półkoli, głowy apostołów (indywidualnie jednak zróżnicowanych) zostają oderwane od ciał, które symboli-zują jeno słabe znaki złożonych modlitewnie dłoni. W ten sposób

świat „sacrum” zostaje oddalony od opowieści epickiej o zdarze-niu, jak to bywało ongiś we wczesnośredniowiecznych tworach.

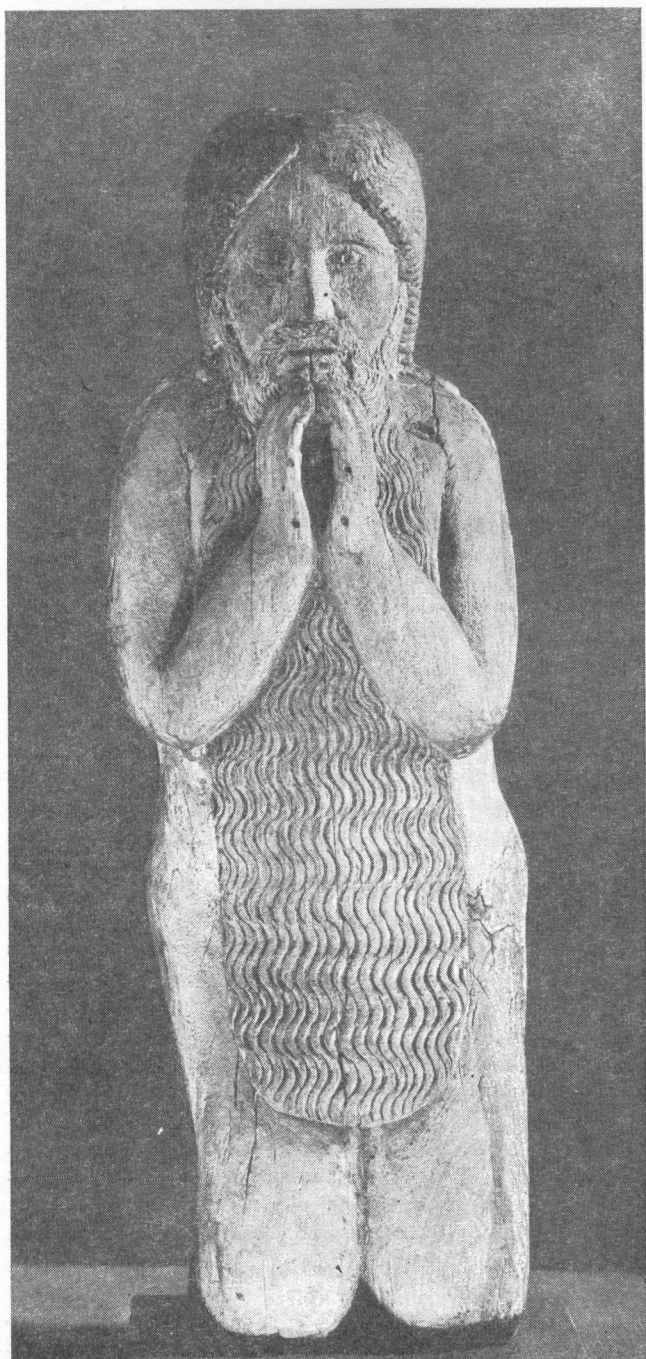
Częstsze jednak i chyba bardziej poszukiwane były tematy mniej ezoteryczne i bardziej zrozumiałe dla środowiska wiejs-kiego. Były to tematy Matki Boskiej Karmiącej i Piety, roz-przestrzenione w Polsce wraz z Frasobliwym w dobie późnego gotyku. Madonna Karmiąca z Muzeum w Olsztynie (fragment *Ucieczki do Egiptu*) jest dobrym przykładem ściągnięcia Marii z ołtarzowych piedestałów do poziomu jej chłopskich czcicieli. Autor rzeźby, mimo wprawy w umiejętności nadawania kształ-tom zbliżonych do realizmu proporcji — nie waha się nadać licom Marii chłopskiego charakteru. Można widzieć w tym dziele jakby rodzaj portretu określonej modelki z otoczenia majstra. Inny już był stosunek do Marii w tematyce Piety, równie niemal popularnej w Polsce jak Frasobliwy. Oba te przedstawienia łączy bliskość ludzkiej rozpacz, a także pewien dystans do codzienności, jako że sytuacja w obu wypadkach była mniej codzienna, niż w wypadku Karmiącej i nasuwająca bardziej złożone treści ideowe. Stąd dalsze od realizmu potocz-nego przedstawienia i równie indywidualnie przemyślane jak w grupie Frasobliwych. Wpływ miały tu niewątpliwie pierwotne wzorce ludowych snycerzy: gotycki, w wypadku Piety z Muzeum Narodowego we Wrocławiu (il. 37), będącej dalekim echem dzieł piętnastowiecznych, gdzie Matka zdaje się świadoma sensu wymaganej od niej ofiary lub tej z Muzeum w Olsztynie (il. 35), bardziej ludzkiej w wyrazie uczuć macierzyńskiej rozpacz nad ciałem syna. Żyjący w 2. poł. XIX wieku, w zanurzonych w lasach wsiach biłgorajskich, Paweł Bień — jeszcze inaczej ujmując ten temat: działa nie poprzez rozbudowę gestyki czy próby ożywienia bólem wyrazu twarzy, lecz zmasowaną rzeźbiarską bryłą (il. 36).

Odwieczny mit bolejącej Matki otrzymuje niezmienną monumentalność geometrycznej zwartości. Współczesny mu i działający w tym samym regionie Mikołaj Gomiela świadomie chyba przeciwstawia płaskiemu pejzażowi swą „Orantkę” (il. 38): słup ledwie rozczłonowany, jak kręgiel, pogrążony w ciszy wiecznotrwałych form geometrycznych.

Z tym ostatnim przedstawieniem przechodzimy do obfitej tematyki figur świętych patronów, świętych opiekunów codziennego bytowania chłopca. Jest ich również nieprzeliczone mnóstwo, a każdy posiadał wyznaczoną sobie określoną rolę: Jan Nepomucen strzegł brodów i mostów, dumiał nad strugami wód bieżących i stawów, a także ustawiony wśród łąk miał dbać o ich zroszenie

wodą; św. Florian, czczony szczególnie na południu kraju, strzegł wieś przed pożarem; św. Otylia opędzała szpiczki od szeszurów; Agata i Barbara strzegły życia i mienia od piorunów; Ambroży był patronem pszczelarzy; św. Roch bronił przed zarazą; Antoni — przed złodziejami i był pomocny w odszukaniu zguby cennych przedmiotów, pomagał mu św. Jacek, wróg złodziei. Św. Mikołaj opędzał podróżnych przed wilkami i szczególnie był łaskawy dla sierot błagających o opiekę, a znów Apolonia była litościwa dla osób cierpiących na ból zębów. Wspomożyciele ci byli oczywiście znani i wzywani nie tylko w Polsce, wspólni byli dla wszystkich krajów katolickich, choć w religijności polskiej szczególnie zakorzenieni.

Il. 39. *Św. Onufry*, drewno, wys. 90 cm. Z okolic Dąbrowy Tarnowskiej. Il. 40. *Św. Antoni*, drewno, wys. 52 cm. Bażyny, gm. Orneta, woj. elbląskie. Il. 41. *Św. Jan Nepomucen* (fragm.), drewno polichrom. Z okolic Limanowej. Il. 42. *Św. Florian*, drewno polichrom., wys. 110 cm. Zawada, gm. Nowy Wiśnicz, woj. tarnowskie. Il. 43. Leon Kudła, *Ucieczka do Egiptu*, drewno polichrom., wys. 33 cm. 1947.





41



42



43

Jest nadto rzeczą ciekawą, że nawet na ziemiach już w średniowieczu oderwanych od Polski — wśród ulubionych patronów można znaleźć postacie św. Kazimierza, Stanisława, oczywiście św. Jadwigi Śląskiej, rzadziej św. Wojciecha. Są to jakieś ślady oporu germanizowanej ludności. Znalazło to też odbicie w naszej rzeźbie ludowej. W każdej wsi i przy wszystkich drogach całego kraju można więc spotkać św. Jana Nepomucena w kapliczkach (il. 12) i jako wolno stojące figury. Mimo ściśle określonego typu ikonograficznych przedstawień — świątkarze ludowi nadawali mu coraz to inny wyraz, wykorzystując barokowe najczęściej wzorce, ale opracowując zupełnie samodzielnie ekspresję twarzy i ruchu, jak w figurze jego z Podhala (il. 41). Liczne w Polsce klasztory Braci Mniejszych różnej obediencji szerzyły kult św. Antoniego, trzymającego najczęściej w objęciach Dzieciątka Jezus (il. 40). Oracz św. Onufry przedstawiany był naj-

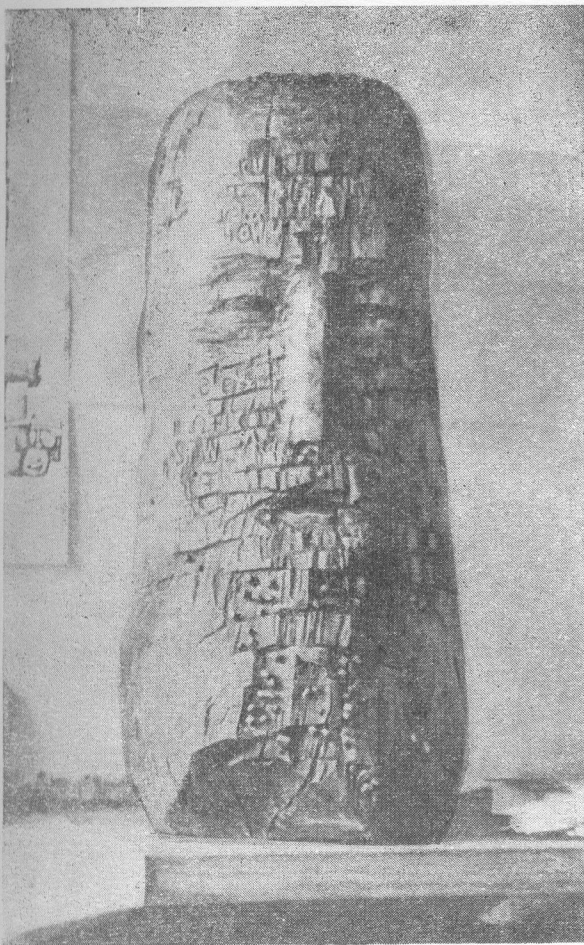
częściej w skupionej modlitwie, z imponującą brodą sięgającą kolan (il. 11, 39), a znów św. Florian gaszący płomienie domu u swych stóp przedstawiany był w formie bardziej dynamicznej i ruchliwej, ezerpanej z barokowej tradycji (il. 42).

6. Wydaje się rzeczą charakterystyczną w obrazie tej sztuki, że święci patroni zapędzeni do pełnienia określonych funkcji w życiu codziennym wsi, odróżniani stereotypowymi atrybutami — pozostawiali mniej pola dla indywidualnej ich reprezentacji, niż bardziej abstrakcyjne w swej istocie sensy przedstawień np. Frasobliwego i Piety. Obracając się w kole tych wyobrażeń, nie sposób opędzić się poczuciu szukania przez tych skromnych i przecież przeważnie anonimowych twórców — pola dla indywidualnych przemyśleń formy i treści swych dzieł. Częste w literaturze przedmiotu redukowanie ich interpretacji dla potrzeb gromadzkich społeczności wiejskich — pomija wkład indywidualny tych artystów, który wydaje się nam tak charakterystyczny dla ludowej rzeźby polskiej. Wygląda bowiem na to, że wyrwali się oni niejako z okowów tradycyjnych schematów, i pęd ten ma większe znaczenie dla ich odbioru, niż wiedza o funkcji rzeźby w życiu chłopstwa i niż łatwo dostrzegalne nieporadności w formowaniu figur. Aprobata ich zarówno przez odbiorców, jak samych artystów, w mojej opinii, wskazuje na to, że były niejako świadomie wykorzystywane dla spotęgowania określonych ekspresji, wyłączenia świątków z potoku codzienności. Zastąpienie tych dzieł przez fabryczną tandetę gipsowych odlewów — oznacza w tym sensie odejście przez społeczność wiejską od rozumienia wagi tych twórców, spopolitowanie ich wymowy i ich roli w życiu wsi. Różne gipsowe „Niepokalane”, zajmujące w kapliczkach miejsce po zaginionych, skradzionych czy sprzedanych dawnych ich mieszkańcach — otrzymują jeszcze w maju kwiaty, podziwia się ich gładką i słodką „piękność”, ale są na pewno obcą i jakby nieswojską naroślą importowaną z innego świata. Nie powstawały na oczach wiernych i wokół nich nie toczyły się dyskusje krytyczne, jakie zanotowali badacze terenowi z wypowiedzi ludzi pamiętających dawne czasy. Są jak ubrania kupione w mieście, „piękne” i praktyczne, tanie i poręczne, ale zuniformizowane, pozbawione indywidualności.

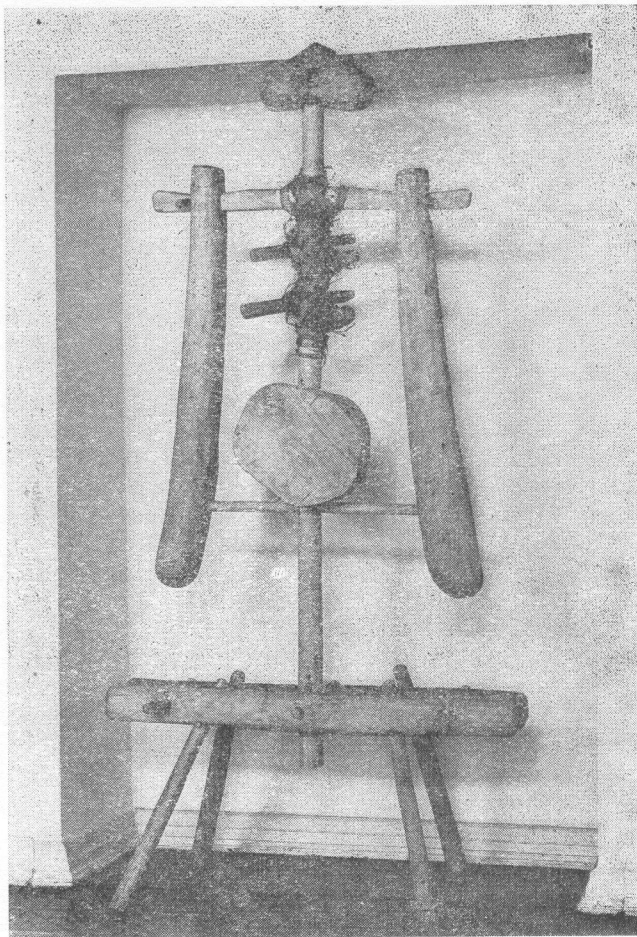
7. Jak w innych krajach Europy, w ostatniej ćwierci XIX wieku w Polsce zwrócono baczność na ludową plastykę. Wprawdzie o wielkich walorach artystycznych jej mówił już w r. 1855 wielki poeta Cyprian Kamil Norwid, a Józef Ignacy Krasiński w wydanej w roku 1860 i tłumaczonej wkrótce na obce języki *Sztuce u Słowian* — pierwszy w skali europejskiej przełamał jej powszechne lekceważenie, dopiero w końcu wieku Stanisław Witkiewicz, malarz i krytyk sztuki, pisarz i ideolog — uzasadnił w pełni tkwiące w sztuce ludowej wartości i próbował przenieść je do „wielkiej sztuki”, tworząc w budownictwie swój „styl zakopiański”. Działające od pierwszego dziesięciolecia różne grupy artystów („Polska Sztuka Stosowana”, „Warsztaty Krakowskie”, potem „Ład” i inne) wierzą, że artyści ludowi posiadli pełną wiedzę o zgodności materiału, funkcji i formy, że trzeba przywrócić świadomości artystycznej te zaginione wartości. Nie chodziło tu bynajmniej o żadne pastisze pseudoludowe, o zastąpienie dziewiętnastowiecznego naśladownictwa w budownictwie i rzeźbie „stylów historycznych” — „stylem ludowym” — lecz o powrót do „dobrego rzemiosła”, do pełnej zgodności artystycznej wypowiedzi z charakterem tworzywa, z odwiecznymi prawdami jego poprawnej obróbki. Np. Jan Szczepkowski (1878—1964) interpretuje ludowe wzorce (*Święta*) w duchu dekoracyjnych i nieco kubizujących form l'art nouveau (il. 44). Kładziono bowiem wówczas nacisk właśnie na te wartości, nieobecne ludowej sztuce.

Istniejąca od ostatniej ćwierci XIX wieku w Zakopanem szkoła snycerska dla szczególnie w tym kierunku uzdolnionej młodzieży góralskiej odegrała tu wielką rolę i odgrywa ją dotąd. Kierujący nią już po ostatniej wojnie Antoni Kenar (1903—1959) tradycje tego rodzaju poszukiwań przekazał wielu współczesnym





45



46

Il. 44. Jan Szczepkowski, *Święta*, płaskorzeźba, drewno. Il. 45. Stanisław Slonina, *Anatol France*, drewno, wys. 90 cm. Il. 46. Jerzy Beres, *Zwidy II*, drewno. 1960. Il. 47. Antoni Kenar, *Kobiecość*, drewno, wys. 70 cm. 1956,

rzeźbiarzom, którzy się zbiegali doń z całej Polski. Z bezpośredniej inspiracji tematycznej niewiele tu już pozostało: *Kobiecość* Kenara trąca jedynie o nieokreślone aluzje do form tradycyjnych (il. 47). Jego uczeń Antoni Rząsa (ur. 1919) w całej swej twórczości albo Stanisław Kulon (ur. 1930) — w pracach takich, jak *Na targ* (il. 48) — wyraźnie żyją w atmosferze tradycji ludowej, choć coraz bardziej oddalają się od jej formalnych i ikonograficznych schematów. U Stanisława Sloniny (*Portret Anatola France* — il. 45) pozostała umiędzynarodowienie obróbki drewna, zwartość bryły, niefrasobliwa swoboda operowania atrybutem (pismo na twarzy). Jerzy Beres (ur. również w r. 1930) odszedł najdalej w kierunku bardziej abstrakcyjnej formy, choć pozostał u niego, szczególnie w pierwszej fazie twórczości, nieuchwytny i trudny do słownego określenia nastrój tradycji (*Zwidy II* — il. 46).

8. Tak więc tradycja ludowej rzeźby w drzewie — choć tradycyjne świątkarstwo przeszło już do historii — żyje wciąż zarówno w sztuce „oficjalnej” i „uczonej”, jak i w pracach amatorów i „współczesnych prymitywów”. Jest ważnym składnikiem artystycznej świadomości Polaków i bez jej uwzględnienia także współczesna nasza twórczość rzeźbiarska nie może być w pełni odczuta i zrozumiana. Jest wciąż zdumiewającą legity-



47

macją zdolności Polaków w zakresie powoływania do życia form rzeźbiarskich, tworząc świadomie lub podświadomie punkt odniesienia, jaki gdzie indziej spełnia tak zwana „wielka sztuka”. W ten sposób bywa jednym z wyróżników polskiego wkładu do sztuki światowej.

*

Publikując tekst prof. dr. Ksawerego Piwockiego, jeden z ostatnich, który wyszedł spod jego pióra, winni jesteśmy czytelnikom wyjaśnienie. Otóż w maju 1972 r. zebranie konsultacyjne ekspertów „Programu słowiańskiego” UNESCO powierzyło prof. dr. Juliuszowi Starzyńskiemu funkcję koordynatora „Programu” dla opracowania i wydania albumów o sztuce krajów słowiańskich. Z inicjatywy prof. Starzyńskiego pierwszy z projektowanych albumów poświęcono tematowi: *Drewno w architekturze i rzeźbie krajów słowiańskich*. Ze strony polskiej przewidziano dwa teksty — o architekturze drewnianej i rzeźbie. Napisanie tekstu o architekturze zaproponowano dr. Tadeuszowi Chrzanowskiemu, a o rzeźbie — prof. dr. Ksaweremu Piwockiemu. Tekst ten powstał na przełomie 1973 i 1974 roku, a na wiosnę 1974 został przedstawiony na posiedzeniu roboczym, zorganizowanym w Ryłskim Monastyrze w Sofii. Prof. Piwocki z powodu operacji nie mógł wziąć udziału w tej naradzie.

Album UNESCO ukaże się w języku francuskim. Redakcję jego przejął po śmierci prof. Juliusza Starzyńskiego — prof. dr. Andrzej Ryszkiewicz.

Sądzimy, że tekst prof. Piwockiego powinien być szeroko znany w Polsce; jest bowiem najlepszą — jaką mamy — syntezą polskiej rzeźby ludowej. Dlatego też publikujemy go w oryginalnej, polskiej wersji.

Dziękujemy na tym miejscu Polskiemu Komitetowi UNESCO, a zwłaszcza prof. dr. Andrzejowi Ryszkiewiczowi za wyrażenie zgody na tę publikację oraz dr. Januszowi Michałowskiemu za życzliwą pomoc, którą nam okazał.

Redakcja

*

Obiekty pochodzą ze zbiorów: Muz. w Lublinie — il. 7; Państw. Muz. Etn. w Warszawie — il. 14, 36, 43; Muz. Etn. w Łodzi — il. 15, 34; Doc. Anna Kowalska-Lewicka — il. 16; Muz. Etn. w Krakowie — il. 18, 24, 33, 39; Muz. Mazurskie w Olsztynie — il. 19, 21, 35; Muz. Górnośląskie w Bytomiu — il. 20; Muz. Diecezjalne, Tarnów — il. 22; Muz. Narodowe, Poznań — il. 25; Muz. im. Orkana, Rabka — il. 26, 32, 41; Muz. w Bochni — il. 27, 29; Muz. Kujawskie we Włocławku — il. 31; Muz. Etn., Wrocław — il. 37; Muz. Nowy Sącz — il. 38; Jan Świdorski — il. 40; Muz. Sztuki, Łódź — il. 46



Il. 48. Stanisław Kulon. *Na targ*, drewno. 1960.