



SOBOTA I INNI

Łączy ich to, że rzeźbią bardziej „z siebie” niż z obserwacji innych wiejskich twórców. Gdyby zrobić wykres, na którym punktem zerowym byłaby twórczość absolutnie samorodna, nie obciążona wiedzą, umiejętnością, tradycją — a punktem szczytowym twórczość sprawna, dojrzała, świadoma tradycji — oni znaleźliby się właśnie w pobliżu zera. W tym sensie, porównując „ich” z rzeźbiarzami tak sprawnymi, jak Krajewscy, Wierzechowski, Cąkała, Kozioł, Adamski czy Rzepa, nasuwa się określenie (nie zawsze zresztą słuszne) — prymitywni.

Nie mają sprawności manualnej, która pozwoliłaby im cokolwiek skopiować, wiernie naśladować. Technikę prostą, prymitywną, wypracowują sobie sami. Jest to technika najbardziej przylegająca do ich możliwości fizycznych i psychicznych. Dzieło jest więc w ogromnym stopniu wynikiem wypracowanej techniki, ściśle z nią związane.

Rzeźby te są przy tym w dużej mierze poza wzorem, schematem, tradycją. Albo dlatego, że wzór taki jest zbyt odległy od możliwości technicznych rzeźbiarza, albo dlatego, że twórca nastawiony na wypowiedzenie własnych treści, nie chce szukać zapożyczeń w rzeźbie ludowej czy kościelnej. W pierwszym przypadku bywa — np. u Józefa Soboty — że przyjmuje on najogólniejszy schemat ikonograficzny, upraszcza go, sprowadza do znaku (np. w przedstawieniu Trójcy Świętej — zamiast gołębia daje krzyż). W drugim przypadku — widzimy to np. u Szczepana Muchy — rzeźby są wyrazem obsesji czy idei nurtujących twórcę.

Oryginalność tych rzeźb (Soboty, Heródka czy Słomińskiego) jest oryginalnością „pierwotną”. Trudno tu o precyzyjne słowo, postaram się więc szerzej objaśnić o co chodzi. Oryginalność występuje w swej krańcowej postaci w dwóch fazach rozwoju — wczesnej i szczytowej. Wiele twórcy osiągały oryginalność przez przezwyciężenie zastanych konwencji, przez świadomy stosunek do tradycji — wyboru lub negacji pewnych wartości niesionych przez nią. Oryginalność tego rodzaju jest więc związana z istnieniem artystycznej świadomości, stanowi rezultat wysokiego stopnia organizacji dzieła, w którym dochodzi do głosu wyobraźnia twórcy. Oryginalność jest więc związana z odejściem od kanonu, konwencji, z przyjęciem nowego, własnego „szyfru”, „kodu”. Występuje ona u twórców świadomie dysponujących swoją techniką, panujących nad środkami, wśród których świadomie dokonują wyboru.

Bywa też, że oryginalność przejawia się w sposób kontrolowany świadomością, że jest spontanicznym zapisem wizji, wyobraźni, że jest malarskim, graficznym czy rzeźbiarskim sposobem wyrażania treści intelektualnych i emocjonalnych. Oryginalność wynika wówczas z podporządkowania formy wypowiedzi potrzebom wewnętrznej, z odrzucenia konwencji artystycznych i powszechnie w danym czasie przyjętych wzorców. Widać to w tej grupie twórczości, którą Dubuffet nazwał „L'art brut”, a więc w sztuce surowej, nie poddanej żadnym uładzającym zabiegom kultury. Jest to sztuka stanowiąca swoisty zapis świata wewnętrznego, który stanowi źródło formy. Zakłócenie relacji człowiek — świat zewnętrzny, prowadzi do ignorowania środków artystycznych powszechnie przyjętych, do posługiwania się formą, która jest najbardziej adekwatna dla wyrażenia treści prze-

kazywanych. Oczywiście i w tym przypadku środki i sposób wypowiedzi plastycznej wiążą się z poziomem sprawności technicznej, manualnej, z rodzajem wcześniejszych doświadczeń artystycznych czy kulturowych zakodowanych w pamięci. Nikt nie jest wolny od wpływów świata zewnętrznego, ale w tej twórczości stopień tych wpływów jest niewielki, istnieje swoista blokada oddzielająca człowieka od otoczenia, każąca mu nastawić się na ekspresję wewnętrzną, i tej ekspresji podporządkować formę wyrazu.

Oryginalność takich twórców wynika więc z braku zainteresowania konwencjonalnymi środkami wypowiedzi, z niemyślenia o tym „co wolno, co należy” — a więc ze swoistego „zapomnienia” o sztuce świata otaczającego. Oryginalność jest tu wynikiem stosunkowo bezpośredniej transmisji wewnętrznej ekspresji.

Oryginalność Soboty czy Heródka wynika z ich rzeczywistej niewiedzy i z ich technicznej, warsztatowej niesprawności. Mozolnie, sami kształtują język plastycznej wypowiedzi. Punktem wyjścia nie jest tu żar wyobraźni, skłębienie myśli, wizji i obsesji — jak u twórców „l'art brut” — ale trud wypowiedzi, oporność materiału.

Heródek nie dlatego rzeźbił prymitywne klocki, że uznał je za najbardziej „ekspresyjne”, ale dlatego, że jego możliwości psycho-fizyczne pozwalały mu tylko na taką formę wypowiedzi.

Występuje więc w tej twórczości sprzężenie między dziełem a możliwościami wyrazowymi. W tym też sensie jest to twórczość absolutnie autentyczna. Ci rzeźbiarze, nawet gdyby chcieli, nie mogliby przecież tworzyć inaczej. Oryginalność nie jest więc w tej grupie efektem geniuszu czy nadświadomości — ale samorodnego talentu i... konieczności. I oni i ci z „l'art brut” są na swą oryginalność niejako skazani. Jedni, ponieważ mają zbyt intensywne życie psychiczne, skoncentrowani na własnych wizjach, obsesjach, ideach — drudzy, ponieważ muszą w trudzie wypracować własny system form, znaków — jedyny zgodny z ich dyspozycjami.

Niezależnie jednak od tego, na jakim szczeblu przejawia się oryginalność, jest ona we współczesnej kulturze zjawiskiem budzącym szczególne zainteresowanie. Stąd też i uwaga jaką przywiązujemy do twórczości Heródka, Słomińskiego, Holdy, Muchy czy Soboty. Zwłaszcza, że widzimy ich rzeźby na tle masowo rozwijającej się produkcji ludowej czy ludowo-podobnej.

Cechą tej produkcji jest jej związek z wzorcami dawnymi i współczesnymi, a więc pewne skonwencjonalizowanie. Na tym tle twórczość omawianej tu grupy wyróżnia się większym zindywidualizowaniem.

Wynika też ona głównie z pobudek wewnętrznych, z woli rzeźbienia, a nie z kalkulacji, nie z motywów komercyjnych, które w istocie zdecydowały o powstaniu takich ośrodków współczesnej rzeźby, jak: sierpeckie, łukowskie czy łęczyskie. A przecież bez zainteresowania ze strony miasta, turystów, Cepelii — ośrodki te w ogóle by nie powstały. Natomiast Heródek, Mucha czy Sobota rzeźbiliby nawet w kulturowej próżni. Zresztą tak i było — rzeźbili niezrozumiani we własnym środowisku wiejskim, nie myśląc nawet o tym, że ich twórczość mogłaby okazać się źródłem dochodu. Rzeźbili w izolacji, a to sprzyjało krystalizowaniu się ich indywidualności.



11. 1—3. J. Sobota. Kapliczka na cokole, ruchoma, całość i fragmenty. Drewno surowe, podstawa — drewno mal. olejno. Wys. 88 cm.

Isolacja rzeźbiarzy tego typu jest obecnie większa niż to miało miejsce dawniej, w okresie rozkwitu ludowej kultury. Niegdyś, nawet indywidualne i prymitywne formy wypowiedzi mieściły się w ramach nawyków percepcyjnych środowiska. Wiś akceptowała je, gdyż w rzeźbie szukano substytutu świętego przedstawienia. Do identyfikacji osoby świętej wystarczył atrybut, względnie czytelna aluzja do znanego wszystkim schematu ikonograficznego. Rzeźby takie akceptowano, gdyż mieściły się w ramach ówczesnych sądów estetycznych. Najlepszym dowodem tego jest fakt, iż wiele z nich przetrwało do naszych czasów.

Inaczej jest obecnie. Zmieniły się kryteria oceny, wiś szuka w rzeźbie nie „znaku” świętej postaci, ale jej wizerunku bliskiego naturalistycznym i idealizowanym wzorom kościelnych litografii, obrazów czy gipsowych figur.

Rzeźby Hołdy czy Soboty są więc poza estetyką środowiska, a to sprzyja izolacji twórców, odbiera im możliwość kontaktu ze środowiskiem.

Twórcy ci rozwijają się, wzbogacają swe środki warsztatowe, rozbudowują motywy i ornamentykę — ale jest to rozwój idący od wewnątrz, od „środka”. Jest to doskonalenie swojej własnej formy — a nie zbliżania się do wzorca zewnętrznego, do formy realistycznej.

Oczywiście mówiąc o tym, co łączy twórców takich, jak Sobota, Mucha i Heródek, trzeba też powiedzieć co ich różni. A różni ich wiele. Właśnie dlatego, że są indywidualni, że twórczość dla każdego z nich zaczęła się od stworzenia własnego sposobu wyrazu.

Wszystko to sprawia, że interesują nas oni szczególnie, zarówno od strony psychologicznej jak i artystycznej. Wyda-

je się, że obserwując właśnie ich, można najskuteczniej zbliżyć się do — jakże trudnego do uchwycenia — fenomenu twórczości, odnajdywać powiązania między podniętą, wzorem, dyspozycjami psycho-fizycznymi — a dziełem. Dlatego właśnie na tych łamach kilkakrotnie omawiano osobowość i twórczość Heródka, dlatego interesuje nas Józef Sobota.

Kim jest Sobota? Człowiekiem starym, utrudzonym życiem. Zaczął rzeźbić mając 78 lat, a więc wtedy, gdy osobowość człowieka jest już w pełni ukształtowana, dłonie mają ograniczoną sprawność, a wyobrażenia i upodobania estetyczne od dawna są już uformowane.

Nie umie czytać ani pisać, jego świat wewnętrzny opiera się na doświadczeniach życiowych, o których opowiada ciekawie, ale bieg wydarzeń chętnie tłumaczy sobie niezmierną interwencją. Jego wiara jest wzruszająca, głęboka, ale zarazem naiwna, żeby nie rzec — infantylna. Naiwna jest również wyobraźnia Soboty, jego interpretacja świata.

Naiwna jest opowieść o tym, jak pod wpływem głosu usłyszanego we śnie leczył niedowład nóg, kalectwo wynikłe na skutek urazu po upadku i szoku. Prosił dzieci aby przynosiły mu pijawki, które przystawiał do nóg, a one — jak mówi — „piły złą krew i dechły”. Całe podwórko było nimi zasłane, gdy wreszcie zaczęła mu wracać władza w nogach. I znów po latach spadł z dachu i znów stał się kaleką, i znów zaczął przystawiać pijawki. A gdy było mu lepiej, usłyszał we śnie głos Ducha Świętego, który mu kazał zrobić i powiesić 5 kapliczek. Rzeźbiarz dodaje uczciwie: „Ale nie było powiedziane, że to mnie uzdrowi, tylko żeby zrobić i rozwiesić po lesie”. Wszystko co potem nastąpiło świadczy w przekonaniu świątkarza o bożej interwencji. Kapliczka przy szosie zwró-

ciła uwagę przejeżdżającego w czasie badań etnograficznych dr Mariana Pokropka, który z kolei przywiózł do rzeźbiarza znanego zbieracza i opiekuna sztuki ludowej — Ludwika Zimmerera, ten zaś nie tylko, że kupił kilkanaście kapliczek Soboty, ale kilkakrotnie przywiózł wybitnego lekarza, zagraniczne leki, zrobił wszystko co trzeba, aby przywrócić Sobocie zdolność chodzenia. Wszystko więc co nastąpiło później — moje zetknięcie się z rzeźbiarzem, zakup prac przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, przyznanie mu stałej zapomogi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, wszystko — tłumaczy sobie rzeźbiarz jako rezultat modlitw i pobożności.

Naiwność cechuje też rzeźby Soboty, wiąże się z prymitywizmem środków, z potrzebą znalezienia własnych znaków określających postać. Sylwetki rzeźbi w sposób równie nieporadny i ogólny jak dziecko. Okrągła główka, szpilkami wyłożone oczka, prosty nos, jeszcze jedno cięcie — to usta. Postacie kobiet i mężczyzn nie różnią się niemal od siebie, zwłaszcza we wczesnych rzeźbach, w których nie zaznaczył jeszcze nóg. Aby więc nie było wątpliwości co do osoby i płci, zaznacza piersi w przedstawieniach Matki Boskiej. Postępuje jak typowy artysta „naiwny”, który rysuje kobietę w sukience, ale zaznacza piersi i pępek, bo „wie”, że one są.

Jeszcze wyraźniej ta „naiwność” myślenia występuje w hierarchizacji postaci „Legandy o Św. Rodzinie i zbójcy” (il. na s. 113), o czym tak ciekawie pisze w swym artykule dr Pokropek. Posługuje się dla oznaczenia postaci atrybutami — tak więc zbój ma w ręku pałkę, niewiasta płacząca — różaniec itd.

Prymitywizm środków wypowiedzi i naiwność wyobraźni prowadzą w rezultacie do zaznaczenia tylko elementarnego schematu postaci, do „znaków”. Jest to oczywiście bliskie sztuce dziecka, ale różne innym zasobem doświadczeń, odwołaniem się do ikonografii kościelnej. Sobota pozostaje w kręgu sytuacji znanych ze świętych obrazów, tylko raz sięgając do legendy (o „Św. Rodzinie i zbójcy”) i raz przedstawiając św. Józefa przy stolarskim warsztacie. W tym ostatnim przypadku możliwe jest, że widział wzór takiego ujęcia na obrazku, litografii. Ale wzorzec widziany, zapamiętany — musi uprościć, czyni to z konieczności „fizycznej”. Nieumiejętność jest tu więc źródłem pomysłów, nawet ornamentacyjnych. Łobienie równoległych nacięć wokół nisz w której umieszcza postać Matki Boskiej służy bowiem nie tylko dekoracji, ale i określa osobę, właśnie przez wyższy niż gdzie indziej stopień uświetnienia. Tu dodajmy ciekawy szczegół — Sobota w ogóle nie zaznacza aureoli.

Prosta, naiwnie urocza jest też kompozycja płaskorzeźb. W zależności od wielkości słupka Sobota mnoży scenki, poszczególne postacie czy ujęcia. Nie myśli całością, nie buduje sceny o bardziej skomplikowanym układzie, narracji. Gdy przestrzeń jest niewielka — daje Ukrzyżowanie i dwie postacie po bokach, gdy większa — w pasmach (piętrach) umieszcza Matkę Boską, Świętą Rodzinę, Serce Jezusowe. Czasem to samo przedstawienie powtarza kilkakrotnie na tej samej ścianie słupka i na innych.

Rzeźbi z trudem, po prostu ręce starego człowieka nie mają sprawności pozwalającej na podjęcie trudnego zadania, na odtworzenie rzeczy widzianych. Ręce Soboty są spracowane, zgrubiałe, zreumatyzowane. Narzędzia — prymitywne.

Nie zna przy tym rzeźb ludowych, tych najprostszych, sztywnych figurek, które mogłyby stać się wzorem łatwiejszym do przyjęcia, naśladowania. Sam trawestuje więc na dostępny sobie „język” wzorce ikonograficzne z rycin i obrazów. Figury z kościołów są — jak na możliwości rzeźbiarskie Soboty — zanadto skomplikowane.

Zresztą Sobota nie inspirował się rzeźbą. Początkowo — mówi, że przed dwudziestu laty — zaczął rzeźbić i wieszać kapliczki. Dopiero w trakcie pytań o szczegóły okazuje się,

że te dawne kapliczki były tylko skrzynkami, w których umieszczał obrazki. Ale przed trzema laty, wracając do robienia kapliczek zaczął zastępować obrazek — płaskorzeźbą. Dlaczego? Czy zaważyła na tej decyzji trudność w uzyskaniu świętego obrazka? Nie umiem na to odpowiedzieć. W każdym razie faktem jest, że punktem wyjścia był obraz, stąd płaskorzeźbione deski kapliczkowe Soboty bliższe są wieloelementowym obrazkom niż kompozycjom rzeźbiarskim.

Sobota rzeźbił pierwsze figury przez wydobywanie ich, wyprowadzenie z tła, płynnie przechodząc od wypukłości do płaszczyzny (il. 7). W późniejszych postaciach próbuje je oddzielić od deski konturem ostrym, jakby rysowanym, rozczłonkowane też prymitywnie postacie męskie pionowymi nacięciami korpusu. Prawdopodobnie chodzi mu o wyodrębnienie nóg, które jak już wspomniałem — zaczął rzeźbić później, jesienią ubiegłego roku. W tym okresie w kilku kapliczkach przedstawia na postumencie siebie ozdrowionego, na nogach, z uniesionymi kosturami w rękach. Być może tu trzeba szukać genezy pojawienia się i w ujęciu innych postaci — nóg, dotychczas tylko „znanzonych”.

Śledząc rozwój artysty można zauważyć i inne zmiany zachodzące w jego twórczości. Niektóre wynikają z bodźców i rad płynących „z zewnątrz”, inne są rezultatem własnych doświadczeń rzeźbiarza. Zaczniemy od tych pierwszych.

Il. 4. J. Sobota. Fragment kapliczki słupkowej, drewno mal. olejno, wys. 61 cm.



Początkowo, jak wiemy, Sobota rzeźbił dla boskiej chwały, ale po odkryciu go przez dr Pokropka zaczął pracować dla odwiedzających go osób, wobec których odczuwał wdzięczność za doznaną pomoc. Twórczość jego nie ma więc charakteru merkantylnego. Rzeźbę przeznaczoną dla konkretnej osoby i komu innemu nie chce jej oddać, mimo możliwości zarobku. Rzeźbiąc dla „przyjezdnych”, nie tylko sam myśli o ich potrzebach, ale i słucha uważnie ocen, rad, życzeń.

Pierwsze kapliczki malował olejno. Proszono go, aby pozostawiał je w stanie surowym, bez malowania. Trudno mu było się z tym pogodzić, malowanie nie tylko wykańczało dzieło, ale i konserwowało je. Przekonał go argument, że w pokoju rzeźby nie podlegają wpływowi atmosferycznym, ale po zrobieniu kilku „słupków” i kapliczek w surowym drewnie, zaczął je następnie pokostować, aby uchronić od brudu i robaetwa.

Od razu na początku proszono go, aby zrobił tylko środkową deskę kapliczki, jako że w mieszkaniu osłona nie jest jej potrzebna. Ale Sobota nie ograniczył się do zdjęcia obudowy, wypracował nowe, bogate formy tych desek-kapliczek. Zwieńczył je krzyżem, po bokach umieścił postacie aniołków.

Rzeźbiąc do mieszkań, wymyślił czworoboczne „słupki” o charakterze „pomników dla Pana Boga”. Formę tę sam wynalazł, nie znał przecież ani rzeźbionych ze wszystkich stron krzyży wielkopolskich czy kieleckich, ani obelisków egipskich. „Słupki”, początkowo niewielkie, zaczął rozbudowywać, powiększać. Ponieważ miały stać na stole, Sobota wpasował je na czopie w nieco szerszą podstawę — cokół, tak aby można je było swobodnie obracać i oglądać z każdej strony. Podkreślam tu logikę myśli rzeźbiarza. Zakładał, że kapliczka powinna być oglądana w całości, ze wszystkich stron, podobnie jak to się dzieje z kapliczkami na rozstajach dróg. Kapliczki umieszczone na słupie, komponowano tak, aby ze wszystkich stron widoczne były święte figury, równorzędnie traktując główne płaszczyzny: frontálną i tylną. Kapliczkę taką można było obejść ze wszystkich stron — ale „słupek” przeznaczony do postawienia na biurku czy stole, przy ścianie, widać by było tylko z przodu! Sobota wpadł więc na pomysł umieszczenia go na cokole i obracania w zależności od ochoty widza.

Na uwagę zasługuje rozwiązanie kompozycyjne, równowaga plastyczna elementów rzeźbionych, ich architektonika. We wczesnych pracach Sobota z tła wydobywał postacie — znaki traktowane jako wypukłości, miękko modelowane, wtapiające się na krawędziach w tło. Malował je srebrzyście, oddzielając od tła założonego bielą. Ale później, gdy pod

wplywem uwag z zewnątrz pozostawiał swe rzeźby nie malowane, zaczynał wypełniać puste miejsca ryzowanymi gwiazdkami. Umieszczał je też tam, gdzie odczuwał „pustkę”, gdzie sama kompozycja rzeźbiarska nie zabudowuje harmonijnie płaszczyzny.

Na prośbę „Doktora” zrobił dla niego „słupek”, w którym tło cofnął o kilka milimetrów, tak że obrzeża ścian bocznych pozostały wysunięte na poziomie rzeźb. Innowacja spodobała mu się, chwalił sobie pomysł, ale w następnych kapliczkach już go nie powtórzył.

Rozwój własny Soboty widoczny jest w wynalazczości nowych form, traktowaniu postaci, wprowadzeniu akcentów dekoracyjnych.

Najważniejsza wydaje się inwencja rzeźbiarza w tworzeniu nowych form kapliczek, niespotykanych w ludowej tradycji. Dawni rzeźbiarze więjcy nawiązywali do ikonografii i do form znanych środowisku. Rzeźbili Frasobliwych czy świętych — zgodnie z wzorem widzianym w ludowych kapliczkach lub rzeźbie kościelnej. Ale rzeźbiarze współcześni, tacy jak Lurka, Chajec, Heródek czy Sobota — nie sięgają do tematyki religijnej przez wzór plastyczny lecz tworzą własne wyobrażenia, zainspirowane tekstem, opowieścią, własną fantazją. Improwizują — nie bardzo licząc się z gustem otoczenia, albo dlatego, że tworzą dla siebie z wewnętrznego impulsu (Heródek), albo dlatego, że odbiorcą ich prac jest miasto, koneser, szukający bardziej oryginalności pomysłu niż nawiązania do tradycyjnego schematu. Sobota na początku swej twórczości nawiązał do kapliczki wiejskiej, ale w dalszym rozwoju stworzył kilka wariantów kapliczek: słupków, pomników Pana Boga, kapliczek — szopek itp. Przy wynalazczości w tym zakresie przejawia jednak Sobota brak fantazji w tematyce i układzie scen. Ogranicza się w nich do różnego zestawienia niewielu identycznych elementów, z rzadka wprowadzając nowe (jak na przykład aniołki z włosami, które są zarazem skrzydłami, własna postać z laskami, Golgota).

Element dekoracyjny nie istniejący we wczesnych kompozycjach, obecnie występuje często. Dekoracyjnie, umownie, traktowane są gałęzie „choinki”, włosy aniołków, ryzowane gwiazdki, wypełniające puste miejsca.

Pewne zmiany widoczne są także w traktowaniu postaci. O ile w pierwszych kapliczkach Sobota przybijał sylwetki aniołków rzeźbionych z profilu, to później przeszedł do płaskorzeźby. Rozbudował nieco postacie na rzecz realizmu, wprowadzając szczegóły dotąd pomijane, jak nogi, włosy.

W ostatnich pracach pojawiły się postacie pełne, towarzyszące scenie kapliczkowej. Muzykanci, anioły i osoby kłęczące. Sobota umieszcza chętnie takie figurki naprzeciw

Il. 5—7. J. Sobota. Fragmenty kapliczek.





Il. 8. J. Sobota. Kapliczka, drewno, wys. 41 cm. Wys. figurek 17-25 cm.

frontalnej ściany kapliczki, nieświadomie zapewne wzorując się na scenach wotywnych. Kapliczki takie stają się już jakby zamkniętą opowieścią o kapliczce i ludziach modlących się u jej stóp. Figurki cechuje syntetyczność ujęcia.

Na zakończenie chciałbym, chociaż w kilku słowach powiedzieć o tym, co wydaje mi się szczególnie ważne.

Rzeźby Soboty są zaskakujące, jedyne, w rzeczywisty sposób samorodne, autentyczne. Urok ich leży w naiwnej poetyce, w wewnętrznej spójności, w konsekwencji, z jaką rzeźbiarz operuje elementami najprostszymi, umownymi, bliskimi sztuce dziecka, organizując z nich duże, strefowe kompozycje.

The author analyses Sobota's carvings in comparison with the work of other similar Polish artists and tries to define the individual character of their art.

These sculptors can be defined as primitive artists because their works are spontaneous, shaped neither by tradition nor professional knowledge. Also their manual skills are limited what prevents them from copying anything. The techniques they have devised correspond to their psychical and psychological abilities and their works are in a considerable degree the result of the techniques they are using.

The non-conventional character of carvings by Sobota, Heródek, Mucha and other artists similar to them does not stem from an attempt to over-come the existent convention — as in the case of great professional artists — neither does it stem from spontaneous imagination — as in the case of l'art brut. Difficulty of expression and resistibility of material are a point of departure for Sobota and other artists like him. Their originality is the result of a genuine talent and a necessity, also a psychological one. Even if they wanted they could not create in any other way. In this respect they are absolutely authentic. Their works are free from convention and stylization, contrary to the practice of other contemporary sculptors working for CEPÉLIA.

Isolation of the sculptors in question is now more pronounced than it was in the traditional folk culture. In the past the village used to accept such sculptures because people wanted to see a substitute for their saint in such carvings and attributes sufficed for identification of the given saint. Today the criteria of evaluation have changed: the village does not want a symbol but a presentation in accordance with the aesthetic criteria of modern devotional articles.

Artists such as Sobota are of especial interest to us both in the psychological and artistic respects because observation of their work may allow a close-up on the phenomenon of creation, and may allow to find a relation between the stimulus, the model, the psychological and physical disposition and the work of art itself.

Sobota is a man whose faith is naive, movingly deep and simple. He began to carve shrines because, as he told the author of the article, the Holy Spirit ordered him to do it not promising, though, to cure him. Carving his shrines Sobota prayed for his health and believes his prayers have been answered because the man who became interested in his work sent him a doctor who helped him.

Sobota's carvings are not copies of anything. He might copy what he saw in the local church but the figures of the saints there were too complicated for him to copy, and so he himself created the simplest possible type of a human figure, almost identical for all personages he carves which differ only in size and the attributes.

He chose bas-relief probably because he thought that a shrine should contain a holy picture. Primitivism of Sobota's carvings is of especial kind because it does not concern the composition of the whole shrine which, in recent carvings, has become considerably developed. Sobota composes his religious tales by means of extremely interesting juxtaposition of naive symbols. The most interesting carvings include small posts-monuments to God covered with bas-reliefs on all sides.

Since the „discovery” Sobota has been carving not only to worship God but also for the people, giving in and following various remarks and advice. The author has made a record of the changes and expresses his concern about what may happen if the number of people interested in Sobota's carvings grows.

СОБОТА И ДРУГИЕ

Автор анализирует творчество Соботы на фоне работ группы подобных ему польских скульпторов и пытается определить самобытную сущность его искусства.

Эту категорию художников можно назвать примитивами, потому что их творчество является самородным в полном смысле этого слова; на нем не тяготеют ни традиции, ни профессиональные знания. Они не обладают также умением и навыками подражания кому либо и в чем либо. Их техника, которую самостоятельно выработали, строго соответствует их возможностям равно физическим, как и психическим, а их произведения в огромной мере являются результатом выработанной ими техники.

Генезис нестереотипной формы высказывания Соботы, Герудка, Мухи и подобных им художников не является, как у крупных художников-профессионалов, следствием преодоления существующих условий, не является также, как в l'art brut формой, возникшей в результате спонтанной записи воображаемых образов. Для Соботы и художников того же поколения исходной точкой являются трудности, связанные с высказыванием и с сопротивлением материала. Оригинальный характер их творчества это результат равно самородного таланта, как и внутренней психической необходимости. Даже при желании они были бы не в состоянии творить иначе. В этом смысле они абсолютно самобытны. Их произведения лишены условностей и стилизации в противоположность работам современных народных скульпторов, связанных с „Щепелией”.

В настоящее время обсуждаемая в статье группа скульпторов гораздо более изолирована, чем когда то в условиях традиционной народной культуры. Прежде деревня поощряла такого рода творчество, ибо искала в скульптуре субститут святого представления, для отождествления святой личности достаточно было наличия атрибута. Теперь критерии оценки изменились и деревня не ищет „знака” а изображения, отвечающего эстетике современных предметов культа.

Такие художники как Собота вызывают у нас особый интерес как с психологической, так и с художественной точки зрения, ибо по всей вероятности наблюдая за ними можно скорее постигнуть сущность феномена творчества найти связь между стимулом, образом, психо-физическими предрасположениями и произведением искусства.

Собота человек верующий наивно, трогательно, глубоко и просто. В разговоре с автором он отметил, что смог мастерить часовенки по велению Святого Духа, не обещавшего ему взамен выздоровления. Но во время работы Собота молился об обретении здоровья и считает, что его молитвы были услышаны, ибо „пан”, которого интересуют его скульптуры, привез врача, излечившего его недуг.

В своем творчестве Собота не пользуется никакими образцами, которые он мог бы почеркнуть только из увиденного в костеле. Но подражание статуям святых было бы для него чересчур сложно и поэтому он создал собственную самую упрощенную, доступную ему схему статуи, чуть ли не одинаковую для всех изображений, которые рознятся только величиной и атрибутами. Техника барельефа, вероятно прельстила его тем, что по его понятиям в часовенке должен находиться святой образок. Скульптуры Соботы отличаются своеобразным примитивизмом, не касающимся композиции в целом, довольно развернутой особенно в последних работах художника. Если религиозные повествования скульптор создает путем очень интересного сопоставления наивных схем-знаков. К самым интересным относятся столбики — памятники Господу Богу, со всех сторон украшенные барельефами.

С тех пор как Соботу „открыли” он стал творить не только во славу божью, но и для людей, учитывая в начальной фазе своего творчества различные замечания и советы. Отмечая вытекающие отсюда перемены автор статьи с беспокойством думает о последствиях, грозящих творчеству скульптора, если круг его заказчиков расширится.