

# Łukowski ośrodek rzeźby ludowej

## Dawna i współczesna rzeźba ludowa

Za jedną z najbardziej specyficznych dziedzin sztuki polskiej uważana jest rzeźba w drzewie. Odnosi się to przede wszystkim do spuścizny artystycznej dawnych epok, ale także i do twórczości czasów najnowszych<sup>1)</sup>.

W 1980 r. krytyk francuski, pisząc o odnoszącej sukces wystawie polskiej rzeźby w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu, odnotował istnienie „...zespołu indywidualności łączących się w pewną całość, które ujawniają cechy wspólne, charakterystycznie polskie”. Podkreślano przy tym, iż za typowe dla kultury i tradycji polskiej uważa się zwłaszcza rzeźby wy-ciosane w drzewie<sup>2)</sup>.

Mówiąc o rzeźbie w drzewie, jako o jednym ze składników artystycznej świadomości Polaków, nie sposób przece-nić roli, jaką odegrała tu rzeźba ludowa. Była ona powszechna, stanowiła nieodzowny element polskiego krajobrazu kul-turowego. Miała przy tym niezwykle wa-lory plastyczne.

Jeszcze na początku naszego wieku pra-wie na każdym rozstaju dróg spotkać można było krzyże i kapliczki ze świa-tkami. Nad rzekami, w miejscu dawnych brodów, stały chroniące przed żywiołem wody figury św. Jana Nepomucena. Po-stacie świętych patronów strzegły domo-wych opłotków. W izbach, na ołtarzykach stała najczęściej rzeźbiona postać Matki Boskiej. Święte figury ustawiane na cmentarzach czuwały nad spokojem zmarłych.

W okresie międzywojennym miejsce drewnianych figur coraz częściej zajmują gipsowe odlewy. Następuje wyraźny zmierzch rzeźby ludowej.

Po 1945 r. rzeźbiarzy ludowych, którzy tworzyli dla własnego środowiska, jest za-



Marian Adamski — Święta Agnieszka, 1971.  
(Fot. Edward Koprowski)

ledwie kilku. W pracach ich, wciąż jeszcze bliskich w wyrazie mentalności twórców ludowych XIX w., widoczna jest jednak silna indywidualizacja formy.

Jest rzeczą zdumiewającą, że po upływie 30 lat od tego czasu mamy dziś w Polsce ponad stu interesujących rzeźbiarzy ludowych. Jeszcze w latach pięćdziesiątych wydawało się, że właśnie rzeźba nie ma szans istnienia. Odrzucona przez własne środowisko, zastąpiona została gipsowymi, jarmarcznyimi figurkami. Fenomen rozwoju rzeźby ludowej — w okresie gdy bardzo rzadko już można spotkać w przydrożnych kapliczkach czy wiejskich wnętrzach współcześnie wykonane świątki — nie tylko wskazuje na zapotrzebowanie płynące z zewnątrz. Każę on zastanawiać się z jednej strony nad autentycznością „ludowości” owych rzeźb, z drugiej zaś nad przyczyną, dla której środowisko inteligentkie właśnie w sztuce ludowej, szczególnie w rzeźbie, znajduje bliskie sobie dzieła.

Charakterystyczne jest, że zainteresowanie wytworami sztuki ludowej, rosnąca popularność w wystroju wnętrz drewnianych figurek, obrazków na szkle malowanych czy rękodzielniczych tkanin — występuje obok zjawiska rosnącej liczby ludzi amatorsko uprawiających sztukę. Ci, jak się ich nazywa, „niedzielni malarze”, „naiwni” czy nieprofesjonalni”, bez względu na miano i klasyfikację, pochodzą już nie tylko ze środowiska inteligentkiego, lecz z różnych grup społecznych. Historycy sztuki dopatrują się w tych zjawiskach m. in. coraz wyraźniejszego w naszym wieku oderwania się sztuki oficjalnej od nawyków percepcyjnych szerszych warstw społecznych. Zarówno sztuka „ludowa” jak „naiwna”, nieuczona jest mniej intelektualna, bardziej emocjonalna, łatwa do przyswojenia nawet w swych krańcowych dewiacjach<sup>3)</sup>. Nie bez znaczenia jest tu zapewne niejednokrotnie podkreślana zupełnie inna strona zarówno aktywności artystycznej jak i zainteresowania sztuką. Wiąże się to zapewne z współczesnymi warunkami życia, ze stresami i przeciążeniem ludzkiej psychiki. Współczesna cywilizacja daje człowiekowi coraz mniej możliwości pracy twór-

czej, modelowania otaczającego świata według własnej koncepcji. W ucieczce do sztuki upatrywany jest zdrowy odruch samoobrony przed zamianą człowieka w automat pozbawiony własnej inicjatywy, wykonywujących prace złeone i to według z góry ułożonego planu<sup>4)</sup>.

Choć napomykam o tych sprawach ze względu na niezwykłą popularność wytworów sztuki ludowej w mieście, w środowiskach inteligentkich — nie sposób nie dostrzegać występowania podobnych momentów u samych ludowych twórców. Pomimo wielu zasadniczych różnic nie są oni całkowicie odizolowani od skutków współczesnego życia, tempa jego przemian, od całej współczesnej cywilizacji.

Spotykany niekiedy kontrowersyjny stosunek do najnowszej rzeźby ludowej wynika między innymi z faktu animowania jej w okresie powojennym w sposób nieco sztuczny — poprzez licznie organizowane konkursy, wystawy, stypendia i zapomogi. Podnoszona jako niekorzystny moment niezwykle pomyślnej koniunktury płynącej z zapotrzebowania coraz liczniejszych kolekcjonerów krajowych i zagranicznych, muzeów, wreszcie stale wzrastający popyt tzw. szerokiach rzesz odbiorców. Mówiło się o seryjnie produkowanych świątkach będących zubożonymi, nieudolnie wykonanymi kopiami okazów rzeźby dawnej. Jeśli nawet zdarzenia takie mają miejsce, to są one zjawiskami bez większego znaczenia wobec pojawienia się szeregu indywidualności twórczych, kontynuujących w swym dziele najlepsze cechy dawnej rzeźby ludowej.

Minęło ponad ćwierć wieku, zaniim drogą bacznych, długoletnich obserwacji i badań specjaliści sformułowali istotę i charakter tradycyjności i autentyczności współczesnej rzeźby ludowej — która jakże często odbiega zarówno w tematyce jak i rozwiązaniach warsztatowych od rzeźby dawnej. W rzeźbie współczesnej uderza z jednej strony różnorodność podejmowanej tematyki, z drugiej sposób jej traktowania, odmiennosć kompozycji, modelunku bryły, różna wrażliwość na szczegóły i kolorystykę, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych cech współ-

nych wynikających zapewne z genezy ludowej rzeźby.

### Ośrodek łukowski wobec kryteriów ludowości w sztuce<sup>5)</sup>

Za rzeźbę ludową jeszcze w okresie międzywojennym uważano dzieła sztuki, które odpowiadały pewnym podstawowym

warunkom. W pierwszej kolejności podkreślano moment wykonania ich przez ludowego twórcę dla własnego środowiska, kultowy charakter i związaną z tym tematykę, tradycyjność widoczną nie tylko w kontynuowaniu z pokolenia na pokolenie tych samych wzorów ikonograficznych — ale i w sposobie ich traktowania. Próbowano precyzować cechy „stylu ludowego”, wymieniając m. in. niejako frontalność opracowania, zwartość bryły, syntetyczność, dekoracyjność etc.<sup>6)</sup>.

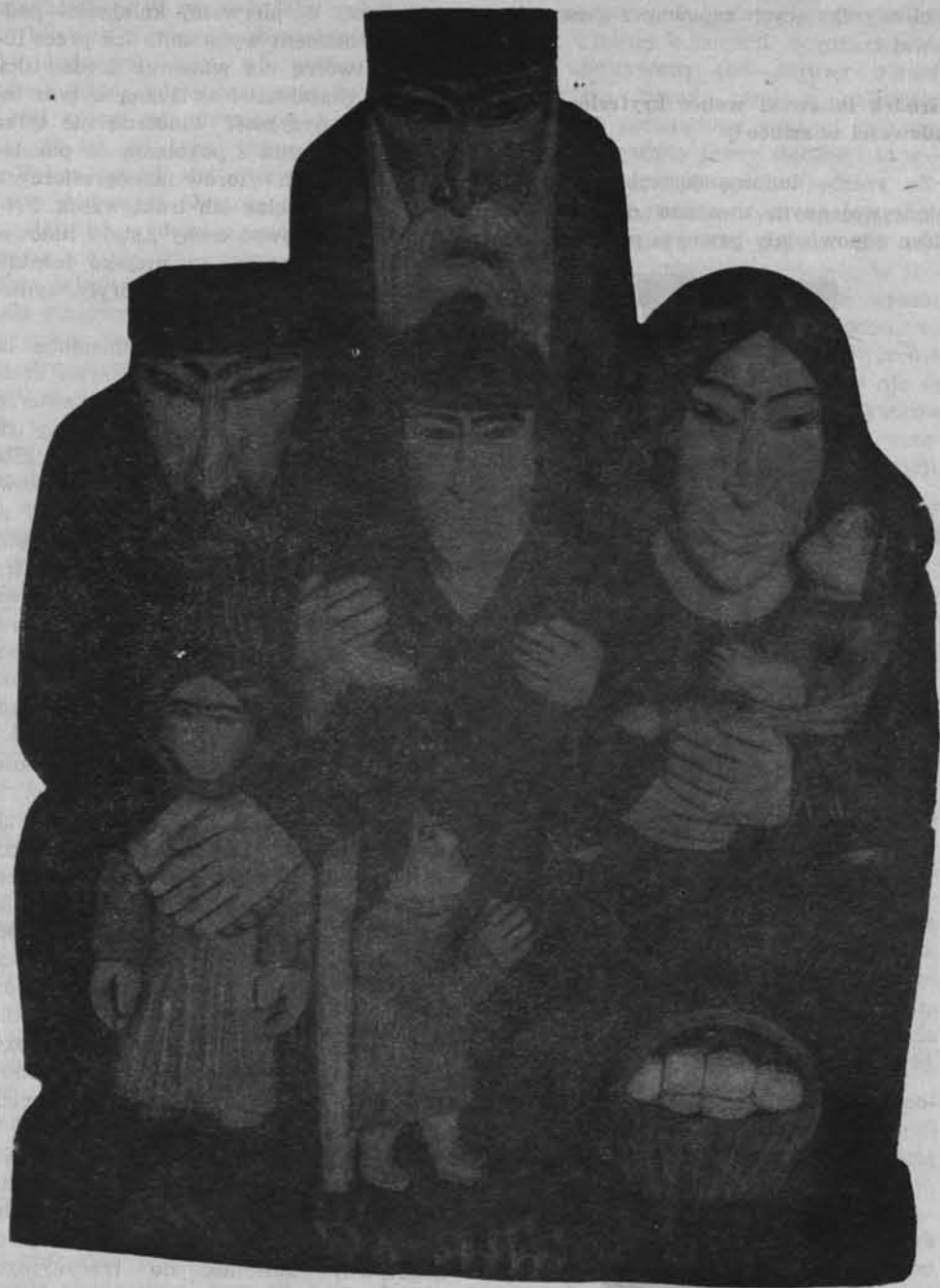
Otóż próbując odnieść wymienione na wstępie kryteria do współczesnych rzeźb o niepodważalnie ludowym charakterze, w większości wypadków spotykamy się z ich nieprzydatnością. Współczesna rzeźba ludowa, w tym także z ośrodka łukowskiego, wykonywana jest przez ludzi ze środowiska ludowego, ale prawie wyłącznie dla potrzeb odbiorców z zewnątrz. Warunki życia twórców ludowych w coraz mniejszym stopniu różnią się od warunków życia ludzi z innych grup społecznych. Dalekie są one od tak charakterystycznej niegdyś dla polskiej wsi izolacji kulturowej.

Rzeźba ludowa zmieniła w większości wypadków swoją tematykę. Nie jest to już rzeźba kultowa o motywach sakralnych. Wraz z poszerzoną tematyką religijną i świecką pojawiają się też nowe, coraz bardziej zindywidualizowane rozwiązania. Postacie nie zawsze są już przedstawiane w ujęciu statycznym, lecz także w ruchu. Bryła bywa coraz bardziej rozbudowana. Spotyka się coraz więcej śmiałych, asymetrycznych układów kompozycyjnych. Słowem pryska mił kanonów „stylu ludowego”, wraz z jego pracowicie wylicznymi wyznacznikami.

Jak mówiliśmy, w okresie powojennym rzeźba ludowa stała się obca własnemu środowisku. Zmiany, jakie zaszły w świadomości wsi, przyniosły niejednokrotnie negatywny stosunek do tradycyjnych form sztuki. Młode pokolenie widziało często w folklorze i w plastyce ludowej relikty dawnej rzeczywistości, symbol nędzy i zacofania. Istnieli jednak na wsi ludzie, których podobnie jak i w innych środowiskach, nurtowała potrzeba twórczej wypowiedzi. W rzeźbie, sztuce „wy-



Tadeusz Cąkała — Święty Jan Nepomucen, 1973. (Fot. Lech Trojanowski)



Tadeusz Cąkała — Rodzina żydowska, 1974. (Fot. Edward Koprowski).



Tadeusz Lemieszek — Frasośliwy, 1976. (Fot. Edward Koprowski)

rażającej”, dziedzinie, w której najsilniej zaznacza się rola własnej inwencji twórcy, o wiele wyraźniej niż np. w tkactwie czy innych rodzajach rzemiosła, zachodzące zmiany znalazły najpełniejszy wyraz<sup>6)</sup>. Przebywając w nowych, ulegających szybkim zmianom warunkach życia, znajdując zrozumienie u nowego, „kształconego” odbiorcy z miasta, twórcy ludowi i ich praca uległy metamorfozie, ale jak się okazało tylko pozornej, nie pozwalającej na

zastosowanie wobec nich ustalonych dawniej, bez mała „akademickich”, kryteriów ludowości.

Pozostał jednak niezmienny ich najistotniejszy charakter. Rzeźby ludowe są dziełami, w których uderza szczerłość i odwaga w wyrażaniu uczuć przy ekspresyjnej, nieskonwencjonalizowanej formie, która często łączy się z widoczną nieopradnością warsztatową. Ich czytelność i komunikatywność nierzadko bliska jest urzekająco naiwnej poetyce. Jak by nie próbować „zaszufladkować” pod względem formalnym tego rodzaju twórczości, pozostanie ona zawsze wyrazem psychiczne-

Ryszard Sęk — Chrystus Frasośliwy, 1981. (Fot. Edward Koprowski)



go odczuwania świata i artystycznej jego wizji, właściwych środowisku ludowemu.

Ostatecznym wreszcie argumentem w dyskusji na temat walorów współczesnej rzeźby samouków wiejskich, zwanej ludową — jest jej autentyzm. O dawnej rzeźbie ludowej mówiono, iż autentyzm jej polegał na absolutnej zgodności dzieła z nawykami, dążeniami estetycznymi i możliwościami psychofizycznymi twórców. Aleksander Jackowski, doskonały znawca sztuki z tzw. pogranicza, o współczesnych pracach ludowych mówi „...prace są autentyczne w tym sensie, że forma ich stanowi jedyną i możliwą dla autora”<sup>7)</sup>.

Myślę, że pożyteczne będzie, choćby dla uporządkowania typów zjawisk związanych z współczesną sztuką, przypomnienie wprowadzonych przez Leona Chwistka rozróżnień, które stanowiły rewelację w okresie międzywojennym, a i dziś jeszcze uważane są za interesujące. Nieco wcześniej prowadzone badania przynosiły „odkrycia”, że u ludu perspektywa i proporcje w rozumieniu stosunku części do całości — są nieznane. Relacjonowano, iż „...oglądając obraz nie może się lud nadziwić, dlaczego jedne figury są większe a drugie mniejsze, chociaż te ostatnie to nie dzieci”. Leon Chwistek uważał, że lud widzi inną niż my rzeczywistość, którą określił mianem „rzeczywistości naturalnej czyli prymitywnej”. Jej przeciwieństwem ma być „rzeczywistość racjonalna” czyli „fizykalna”, której odpowiada sztuka realistyczna. Impresjonizm ma być w sztuce odpowiednikiem „rzeczywistości wrażeń”, zaś ekspresjonizm „rzeczywistości wyobrażeń”. Artyści ludowi tworzą wprost z pamięci, są ideo-plastykami, przedstawiają naturę nie taką, jaką widzimy, lecz jaką sobie przypominamy i konstruujemy w schematyczne symbole.

Mówiąc o rzeźbie ludowej okresu powojennego trzeba pamiętać, że nie sposób oceniać tę sztukę jedną miarą, gdyż bywa ona powoływana do życia przez bardzo różnorodne zespoły motywacji twórczych, różną też posiada rangę społeczną i poziom artystyczny. Jest wśród rzeźbiarzy wiejskich wspomniana, bardzo nieliczna już garstka twórców sędziwych,

o mentalności dawnych „bogorobów”. Najliczniejszą grupę stanowią ci, którzy uprawiają rzeźbę wyłącznie dla odbiorców spoza własnego środowiska. Są to najczęściej ludzie, którzy dzięki uprawianemu rzemiosłu, ciesiołce czy stolarstwu, posiadli pewne przygotowanie warsztatowe. Utrzymująca się od lat *prosperity* zachęciła ich do wykonywania „modnych”, drewnianych figurek. Nie można jednak zaprzeczyć istnieniu w tej grupie twórców, u których pojawiają się emocje towarzyszące sztuce uprawianej „z powołania”, z wewnętrznej potrzeby wypowiedzi. Nie można też nie dostrzec momentu ambicioanalnego oraz poczucia satysfakcji z kreowanych dzieł. Zasadniczym jednak motywem i podniętą bywa tu strona merkantylna, chęć uzyskania dodatkowego dochodu. Niesłusznie bywa ona wstydliwie przemilczana, bądź też obarczana jedynie pejoratywnym znaczeniem.

Trudno odmówić słuszności rozumowaniu jednego z ludowych artystów: „A co w tym złego, że ten, co figurki wyrabia, stara się je jak najlepiej wyrzeźbić, żeby się to podobało i żeby to kupili?”.

Czasami twórcy z tej grupy prezentują rozmaite typy osobowości, rozmaite stopnie rozwoju intelektualnego, rozmaite postawy twórcze starają się świadomie kontynuować schematy treściowe i formalne dawnej, tradycyjnej rzeźby ludowej. Oni to też bez zastrzeżeń nazywani bywają twórcami ludowymi.

W rozważaniach nad współczesną rzeźbą ludową wyliczanych bywa więcej grup niż wymienione wyżej. Wszystkie podziały i klasyfikacje bądź też próby określenia „stratyfikacji współczesnej twórczości rzeźbiarskiej” to oczywiście nie tylko uczone popisy i świadectwo znajomości przedmiotu. Ułatwiają one chyba rzeczywiście zrozumienie zjawiska współczesnej twórczości samouków wiejskich.

### Dzieje lukowskiego ośrodka rzeźby ludowej

Kiedy powstał ośrodek lukowski, jak przebiegała jego dotychczasowa historia? Za moment początkowy uznaje się rok 1964, kiedy to zaczął rzeźbić Marian



Ryszard Sęk — Adam i Ewa w raju, 1983.  
(Fot. Edward Koprowski)

Adamski i Tadeusz Cąkała ze wsi Sobiska w gminie Adamów dawnego powiatu Łuków Lubelski. „Oni byli pierwsi w tych stronach, co sobie dłubaniem w drzewie na miano artystów zapracowali” — informacje co do tego są zgodne. Obydwu zachęcił do rzeźbienia mąż siostry Adamskiego — Henryk Wierchowski ze wsi Zawidz Kościelny koło Sierpca, znanego już w tym czasie ośrodka rzeźby ludowej\*).

Od pamiętnego 1964 r. w Łukowskiem zaczęli rzeźbić, znakomicie rozwinęli się i miejmy nadzieję okresowo tylko przeszli przez stadia pewnego regresu, dalsi twórcy — w liczbie dwudziestu. Są to (podają według kolejności w jakiej zaczęli rzeźbić): Marian Adamski (wieś Sobiska), Tadeusz Cąkała (Sobiska), Ta-

\* P. Franciszek Midura, *Sierpecki ośrodek rzeźby ludowej*, „Ziemia” 1981.

deusz Lemieszek (Budziska), Ryszard Sęk (Budziska), Zenon Adamski (Sobiska), Tadeusz Adamski (Sobiska), Wacław Suska (Dąbrówka), Bolesław Suska (Budziska), Bronisław Chojęta (Adamów), Mieczysław Zawadzki (Budziska, obecnie Łuków), Marian Łubianka (Budziska), Jan Kęćko (Dąbrówka), Adam Wydra (Budziska), Jakub Cąkała (Adamów), Stanisław Suska (Dąbrówka, obecnie gmina Sztutow, woj. elbląskie), Kazimierz Suska (Budziska), Mieczysław Gaja (Łuków), Zdzisław Chojęta (Adamów, obecnie Wrocław), Jerzy Chojęta (Adamów, obecnie Wrocław), Zygmunt Kędziński (Dąbrówka).

Już zbieżność nazwisk wskazuje na występowanie tu więzów rodzinnych. W Łukowskiem odegrały one rzeczywiście znaczną rolę i to nie tylko, co jest zresztą zrozumiałe, w momencie podejmowania samej twórczości, lecz także jej dalszego przebiegu. Łączy się z nimi sprawa wzajemnych zapożyczeń i wpływów, a także prób „odcięcia się” od nich, poszukiwań własnej, odrębnej formy, nowych tematów — jak się tu mówi — „nowych pomysłów”. Tak też chyba należy rozumieć właściwą historię ośrodka, którą zarysować pragnę w zamieszczonych dalej biografiach twórców.

Data 1964 pozornie tylko rozpoczyna historię ośrodka. Wystarczy poznanie, choćby najbardziej ogólne, życia większości twórców, aby zrozumieć, że właściwie ca-



Marian Łubianka — Zwiastowanie, 1975. (Fot. Lech Trojanowski)

ła ich wcześniejsza dola, trud długich lat uprawianej pracy rzemieślniczej „przy drzewie” oraz różnorodnych, dorywczych zajęć, często nie pozbawionych cech robót artystycznych — zaowocowały w tym momencie.

Choć w okolicach Łukowa, podobnie jak prawie na całym obszarze Polski, istniał zwyczaj stawiania w kapliczkach i na domowych ołtarzykach figur świętych — trudno mówić tu o ciągłości tradycji rzeźby ludowej. Nie występuje tu związek bezpośredni, w postaci przejmowania umiejętności od poprzedników czy też naśladowania formy ich dzieł. Większość rzeźby dawnej została zniszczona w czasie działań wojennych, które nie omijały tych stron w czasie obu wojen światowych.

Jak to się więc stało, że od przypadkowego właściwie kontaktu z początkującym samoukiem z innych stron doszło do podjęcia pracy twórczej, uwieńczonej sukcesami artystycznymi, przez ludzi, którzy wcześniej parali się dorywczo uprawianą ciesielką i stolarstwem, prowadzeniem małych, ok. 3-hektarowych gospodarstw, innymi dodatkowymi zajęciami zarobkowymi — najlepiej będzie prześledzić na konkretnych przykładach.

Marian Adamski (ur. 1929) posiada 3-hektarowe gospodarstwo, na którym większość prac, także rzemieślniczych, wykonywał sam. „Jeszcze w szkole byłem zdolny do rysunków i robót ręcznych. A i później nie było takiej rzeczy w gospodarstwie, żebym tego nie zrobił. Ważne, żeby to była rzecz do wykonania własnymi rękami, żeby ją rozumieć”.

W 1964 r. do Adamskiego przyjeżdża na urlop siostra z mężem (poznali się pracując w płockich zakładach petrochemicznych) — Henrykiem Wierchowskim — rzeźbiarzem ludowym ze znanego już wtedy ośrodka w Zawidzu Kościelnym koło Sierpeca.

„Szwagier drzewa lipowego szukał i to suchego, bo cały urlop miał zamiar spędzić na rzeźbieniu. Pracował wtedy w płockiej Petrochemii, a szykował się na konkurs na sztukę ludową Mazowsza. On chciał się specjalnie pokazać, jak i inni rzeźbiarze z jego wsi. On zawsze

do rysunku i artystycznej roboty miał zamiłowanie. Powiedział mi: jesteś chłopak zgrabny do roboty, weź się i ty do rzeźbienia. I tak się zaczęło. On mi wyjaśnił, jakie dawniej na wsi figury stawiali”.

Marian Adamski początkowo rzeźbi pojedyncze figury, których kształtu doszukuje się w obłóściach drewnianego klocka. Posiadają one zawsze czysty, klarowny rysunek, podkreślony półpełnym modelunkiem. Jego syntetyczność i skrótość stanowi także o uroku płaskorzeźb ze scenami figuralnymi, jakie podejmuje w okresie późniejszym.

Tematyka jego rzeźb to „święci patroni wioskowi”: św. Agnieszka ze skowronkami, św. Jan Nepomucen, św. Florian gaszący pożar, Frasobliwy. „Wzory” zna bądź ze świętych obrazków, bądź z książki, zawsze jednak traktuje je samodzielnie. „Ja bym nie dał rady tego inaczej pokazać; robię tak jak mogę”.

Inna, świecka tematyka jego prac, również licznie reprezentowana, wskazuje już nie na samodzielność w traktowaniu wzorów ikonograficznych, lecz na znaczną inwencję, umiejętności kompozycyjne i rysunkowe. Para, dziadek z łopata, drwale, wiejska kapela — to własna wizja tematów, które w pojęciu rzeźbiarza łączą się z tradycyjną sztuką ludową.

Marian Adamski od początków twórczości przedstawiał swe prace Komisji Oceny Etnograficznych „Cepelia” w Warszawie, podobnie jak pozostali rzeźbiarze łukowscy. Oglądanie ich od 1964 r. sprawia tym większą satysfakcję, że artysta zachowuje specyficzne cechy formalne, niezależnie od podejmowanej, coraz to innej tematyki. Marian Adamski uczestniczył w wielu licznie organizowanych w siedemdziesiątych latach konkursach na rzeźbę ludową. W 1971 r. w konkursie „Polska szopka ludowa” (organizowanym przez „Cepelię”) otrzymał I nagrodę, a jego praca reprodukowana była na kartkach świątecznych. Przyniosło mu to znaczną popularność.

Konkursy stają się swoistym sprawdzianem umiejętności rzeźbiarzy, miernikiem ich sukcesów. Uczestniczy w nich większość rzeźbiarzy łukowskich zdobywając na ogół nagrody i wyróżnienia.

Pisma i dyplomy są przez nich pieczołowicie przechowywane. Staranne zestawienie danych dotyczących udziału w konkursach i wystawach poszczególnych rzeźbiarzy zawiera praca Longina Kowalczyka, etnografa, dyrektora Muzeum w Łukowie, pt. *Katalog twórców ludowych województwa siedleckiego*, Siedlce 1981.

Rzeźbią także dwaj synowie M. Adamskiego: Zenon (ur. 1952) i Tadeusz (ur. 1956), którzy po próbach osiedlenia się w mieście i pracy w przemyśle, wrócili

Wacław Suska — Zakonnik z krzyżem, 1971. (Fot. Edward Koprowski)



na wieś i poszli w ślady ojca. Wszyscy trzej współpracują z „Cepelią”, biurem handlu zagranicznego „Desa” (obecnie CHZ „Ars Polona”). Znaczne dochody przynosi im sprzedaż prac na targach i kiermaszach sztuki ludowej w całym kraju, do których przygotowują się zimą.

W tym samym czasie, co Adamski, tj. w 1964 r. zaczął rzeźbić Tadeusz Cąkała (ur. 1927, zmarł w 1975 r.). Praca na ojcowiznie, w małym gospodarstwie nigdy go nie satysfakcjonowała. „Taki fachowiec jak ja to na gospodarce nie lubi robić. Umieć naprawić młockarnie i motocykl, zbudować stodołę. Od młodości potrafię grać na skrzypcach i kornecie, a teraz

Wacław Suska — Święta Kinga, 1972. (Fot. Edward Koprowski)





Wacław Suska — Symeon i Anna, 1977. (Fot. Edward Koprowski)

nauczyłem się rzeźbić". W całej okolicy słychać Tadeusza Cąkała jako najlepszego, weselnego muzykanta. On również po spotkaniu z Henrykiem Wierzchowskim bez reszty oddaje się rzeźbieniu. Od pierwszych prac był w bliskim kontakcie z Marianem Adamskim, sąsiadem, z którym się przyjaźnił. Stąd też zapewne podobieństwo w tematyce rzeźb obu artystów, szczególnie tematyce sakralnej. Widoczne są także analogie w formie. Pełne rzeźby Cąkały cechuje także spokojna monumentalność w traktowaniu postaci. Później, w większym stopniu występuje u niego dekoracyjność rozwiązań, polegająca na wykorzystaniu kontrastu gładkich płaszczyzn i rytmicznych nacięć. Tymi ostatnimi z lubością i cierpliwością godną dawnych, ludowych rzeźbiarzy pokrywa partie włosów, markuje draperie szat. Tadeusz Cąkała wierzył, że pracowitością dokonać można wiele.

Po przedwczesnej śmierci Tadeusza Cąkały (miał 48 lat), którego talent cieszył się chyba najwyższym uznaniem nie tylko u „specjalistów”, lecz także wśród rzeźbiarzy łukowskich — zaczęły się znowu pojawiać w sprzedaży nowe prace, niezwykle podobne do jego rzeźb. Było to już po zakupieniu przez muzea w Lublinie i Warszawie całej spuścizny artysty. Okazało się, że są one dziełem artysty. Okazało się, że są one dziełem artysty Tadeusza — Jakuba Cąkały (zbieżność nazwisk przypadkowa) pochodzącego z pobliskiego Adamowa. Zetknął się on na krótko z teściem, pod jego kierunkiem zaczynał rzeźbić. Po śmierci Tadeusza postanowił przejąć „artystyczną spuściznę rodzinną”, i rzeźbić, co przyszło mu z zadziwiającą łatwością. Zginął w wypadku motocyklowym w 1978 r., w wieku 25 lat.

Niedługo po Adamskim i Cąkałe zaczął rzeźbić Ryszard Sęk i Tadeusz Lemieszek z pobliskiej wsi Budziska.

Tadeusz Lemieszek (ur. 1938), drobny rolnik, przez 25 lat pracował dodatkowo jako robotnik dojeżdżający codziennie do puławskich Azotów. Zna jego powiada: „Z tym rzeźbieniem to cała pobuda poszła od Cąkały — bo to był maminy brat. Myśmy 5 lat mieszkali pod jednym dachem. Wtedy to Cąkała jeszcze nie rzeźbił. Potem jak zaczął Cąkała rzeźbić, to mój tam poszedł i mówi — może i ja bym coś zrobił. Cąkała wzion to i powiózł do Warszawy do «Cepelii». I były przyjęte...”

Tadeusz Lemieszek mówi: „Rzeźbiłem w każdej wolnej chwili. Raz, miałem 14 sztuk. Sęk (mieszkający po sąsiedzku, po drugiej stronie drogi — przyp. H.O.) to zobaczył. On miał czas, był na gospodarce. Ja co dzień rano wstawałem o 4 i jeździłem do Azotów. Co wieczorem, jak rzeźbiłem, u mnie zobaczył, to za dnia zrobił. Jak poszły do «Cepelii» moje nowe rzeczy, to mi odpisali, że wzięte z Sęka. I tak mi było przykro. Ale mi je wzion i zawiózł do «Desy», tam dobrze poszło i tak szło...”

Tadeusz Lemieszek współpracując prawie wyłącznie z „Desą” wykonywał na jej zamówienie duże liczby rzeźb o tej samej tematyce. „Kazali zrobić 30 kotków — to zrobiłem. Oni widać mają w RFN

znaczny «odbyt» na te koty. Staralem się, żeby nie było dwóch jednakowych — jak w naturze». Rzeźby o innej tematyce, *Pieta* czy *Frasobliwy*, które Lemieszek robił dla indywidualnych odbiorców, cechują specjalne, u innych nie spotykane, proporcje. Są one smukłe, „może jakby wydłużone, ale przez to dostojniejsze”.

Ryszard Sęk (ur. 1936) posiada 3-hektarowe gospodarstwo. Zanim zaczął rzeźbić, parął się dorywczo stolarką budowlaną. „Do umiejętności w stolarce doszedłem sam, przyglądając się, co robią inni. Tyle że miałem narzędzia po tatusiu, który zginął w czasie wojny. Potem wziął mnie majster do roboty, po takiej próbie: «jak po ołówku przetniesz piłą to jesteś dobry». Udało się”.

Rzeźbić zaczął w 1965 r., gdy słyszał o licznych konkursach na sztukę ludową oraz zachęcony przykładem Adamskiego i Cąkały. W młodości chętnie wykonywał dla zabawy figurki ptaków. Jedną z pierwszych prac przeznaczonych dla „Cepepii” to sowy. Pomysł ten, wykorzystany przez innych, zraził autora do częstych kontaktów i wymiany doświadczeń. Ryszard Sęk szuka we własnym pojęciu samodzielnych, oryginalnych „wzorów”, gdyż uważa, że one właśnie decydują o wartości rzeźby. „Nawet nie chcę niczych rzeźb oglądać. Wole mieć własne przed oczyma”.

W tematyce, jaką podejmuje Sęk, poważne miejsce zajmują rzeźby poświęcone tradycyjnej ikonografii ludowej: *Frasobliwy*, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Wygnanie z raju*. Ten ostatni temat należy do szczególnie często pojawiających się w jego twórczości, przy tym bywa zupełnie różnie rozwiązywany. Wysiłek artysty zmierza nie tyle do poszukiwania nowych środków wyrazu plastycznego, innych sposobów modelowania, co do znajdowania nowych układów kompozycyjno-przestrzennych. Rzeźby bywają kształtowane podobnie: schematycznie i umownie, jedynie fragmenty o znaczeniu dekoracyjnym traktowane są ze starannością zmierzającą do przedstawienia ich realistycznego obrazu. Sęk po wprowadzeniu profilowanych dłut do zestawu używanych przez siebie narzędzi, zmienia trak-



Adam Wydra — Zdjęcie z krzyża, 1976. (Fot. Lech Trojanowski)

owanie tych fragmentów, szczególnie markując teraz jedynie „mechanicznymi” bez mała dotknięciami tego narzędzia.

Ryszard Sęk był tym, który wprowadził w arkana rzeźby Mariana Łubiankę (ur. 1946), który po przejściu na rentę dysponował wolnym czasem. Początkowo, ok. 1973 r., wykonywał on rzeźbę pełną. Potem jednak, na co zapewne wpływ miały spory o „autorstwo” nowych tematów, zajął się płaskorzeźbami wykonywanymi według wcześniej przez siebie narysowanych projektów. Ich tematyka to sceny z życia wsi. Ilustracyjny i infantylny charakter tych prac potęgowany jest przez sposób modelowania: wybrane

z calca postaci i przedmioty osadzone na płaskim tle robiły wrażenie układanki.

Do największych jak dotąd wydarzeń od momentu powstania ośrodka zaliczane bywa pojawienie się trzech różnych indywidualności: dwóch braci Wacława i Bolesława Susków oraz Bronisława Chojęty.

Wacław Suska (ur. 1922), z kolonii Dąbrówka koło Sobisk, z zawodu rolnik, posiada nieduże, 2-hektarowe gospodarstwo, które odziedziczył po ojcu. W czasie wojny wywieziony do Niemiec, pracował jako robotnik w fabryce, po wojnie dorywco przy robotach melioracyjnych. W młodości zetknął się z pracami ciesielskimi i stolarskimi, pomagając najstarszemu bratu — zawodowemu cieśli (przeniósł się na Ziemię Odzyskane). Wacław Suska zaczął rzeźbić w 1969 r., zapewne nie bez wpływu aury powstałej wokół sukcesów, jakie odnieśli w tym czasie jego bliscy

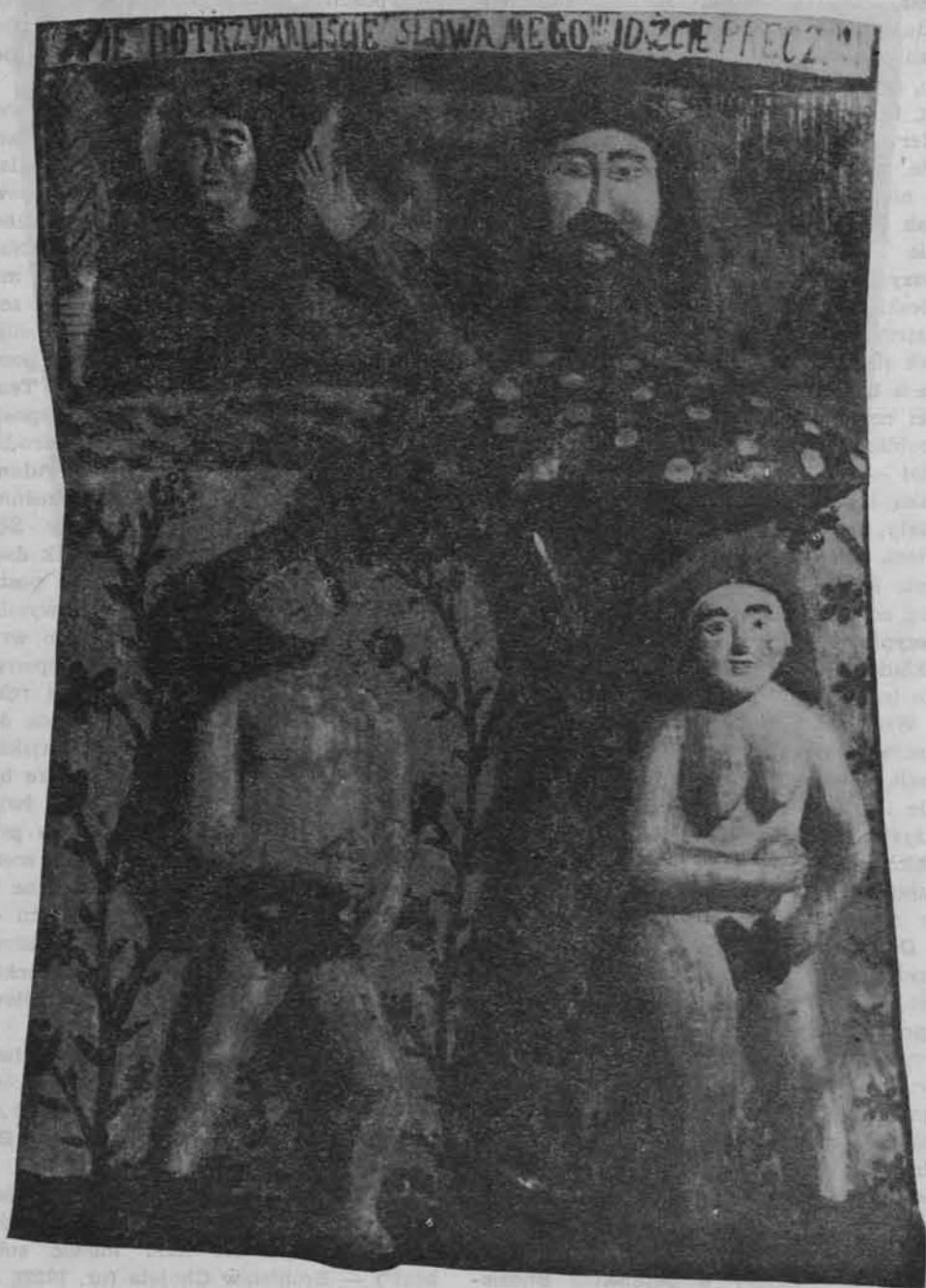
sąsiedzi, Adamski i Cąkała. Autor wspominając tamten okres mówi: „Zaczął ja rzeźbić nie bardzo wierząc, że mi coś z tego wyjdzie. Dokuczała mi samotność, zacząłem ciąć, aby się czymś zająć, rozpedzić czarne myśli”.

Pierwsze prace to niewielkie figurki o zwartej bryle i wygładzonej, obłej powierzchni. Przedstawiają one pojedyncze postaci różniące się ledwie zamarkowanymi szczegółami. Z chwilą podjęcia tematyki historycznej zmienia się zasadniczo forma rzeźb. Szaty są teraz bogato drapowane. Smiałe cięcia noża widać w rozwiązywaniu partii twarzy i rąk.

„W szkole ja historię najbardziej lubiłem. Był jeden dobry nauczyciel, który nam książki historyczne do domu pożyczał. A z rysunków to w ogóle miałem pierwsze miejsce w szkole” (...) „Postaci historycznych jest wiele: Faraon, Moj-

(Fot. Edward Koprowski)  
Stanisław Suska — Ostatnia wieczerza, 1980.





Bolesław Suska — Wygnanie Adama i Ewy z raju, 1972. (Fot. Bohdan Sowilski)

żesz, Jan III Sobieski. Królewicz, święta Kinga..." (...) „Może te rzeźby są za bardzo pocięte. Ale to nie takie proste oddać to, co one mają wyrażać. Ale bliższe tego są te moje nowsze, upiękzone, niż te pierwsze figury jak zapalki... Pomyślę sobie, żeby zrobić taką a taką postać i co u niej najważniejszego da się zauważyć. Jak Kopernik wąski na twarzy — to go nie zrobię okrągłutkim. Sam sobie to wszystko motywuję; np. ten Jan III Sobieski. Na żaden konkretny obrazek nie patrzyłem. Ja go tak zawsze widziałem, jak stał do tyłu oparty, dumny. Pani pyta o tę figurę św. Kingi. Popatrzyłem ja raz na figurę zakonnika, którą wcześniej zrobiłem. W długiej, prostej sukni tak stoi — jakby kij połknął. Pomyślę sobie, jaką by zrobić świętą, żeby miała takie szaty, co by się je dało upiększyć. Umyśliłem, musi mieć królewskie szaty — to była Kinga... Niech Pani zauważy, ja lubię coraz bardziej upiększać. Teraz, jak oscypię kawałek drzewa, to mi się same układają szaty i cała reszta. Potem to tylko trzeba odrobić”.

Wzory czy raczej tematy do nowych rzeźb znajduje Waclaw Suska w gazetach, w starych podręcznikach szkolnych, ale i w wyobraźni. Pracuje głównie przy użyciu noża. Profilowanych dłut rzeźbiarskich nie posiada. Dwa proste traktuje jako narzędzia pomocnicze. Jedno kupił w sklepie, drugie zrobił sam z raszpli.

Dojrzałość artystyczna i autentyczność rzeźb Waclawa Suski nie są przypadkowe. Jest on świadom pewnych szerszych „prawd artystycznych”, których respektowaniu zapewne zawdzięcza wiele. „Ja wszystko robię, żeby to było podobne tylko do siebie. Oddawało siebie. To, to ja dobrze rozumiałem. A do ładności dojdzie ten, kto chce do czegoś dojść. Sam własne myśli przegryzie i odda, co sam czuł”.

Brat Waclawa Bolesław Suska (ur. 1919), mieszkający w pobliskich Budziskach, posiada także niewielkie, 3-hektarowe gospodarstwo. Mówi się o nim: „O, to człowiek zręczny do wszystkiego. Prowadzi dobrze gospodarkę rolną, zna się na ciesiołce, umie postawić dom z drzewa, cegły, pustaków. Gra na

skrzypcach i harmonii, występując wraz z orkiestrą na zabawach i weselach”. Bolesław Suska pracował okresowo przy budowie puławskich Azotów.

Rzeźbić zaczął w 1970 r. za namową brata Waclawa. Choć widział jego prace, od samych początków twórczości znalazł swój własny styl podporządkowany pewnym nadrzędnym treściom, które przede wszystkim liczą się w jego rzeźbach. Najczęściej są to płaskorzeźby o pełnym modelunku fragmentów. Pełne ekspresji sceny biblijne to zapamiętane z lekcji religii opowieści. W sposobie ich widzenia pozostało coś z wrażeń tamtego okresu. Temperament artysty charakteryzuje sposób rozwiązania tradycyjnego już w ośrodku łukowskim tematu wygnania Adama i Ewy z raju. Zapewne widział wcześniej, jak realizował go Adamski czy Sęk. U Bolesława Suski nie są to jednak dwie symetrycznie ustawione, statyczne postacie. Bardziej fizyczne w swej trójwymiarowości — są pełne ruchu, którego wrażenie potęguje wyłaniające się popiersie Pana Boga z wyciągniętą, karzącą ręką. W trosce o realność atmosfery autor domalowywuje w tle roślinność rajszych ogrodów. Obok scen biblijnych, które były dla Bolesława Suski baśniowym światem dzieciństwa, występuje w jego pracach tzw. tematyka wiejska, różne sceny obyczajowe, wreszcie tematy aktualne — od wydarzeń związanych z oddaniem do użytku Sciany Wschodniej w Warszawie po wizytę biskupa diecezji siedleckiej w kościele parafialnym w Woli Gułowskiej.

W ciągu ostatnich kilku lat obydwa bracia Suskowie rzeźbią mniej; Waclaw pozbawiony pomocy syna, który ożenił się i wyjechał, zajął się gospodarstwem, Bolesław ma kłopoty ze zdrowiem.

W pełni sił twórczych jest natomiast ich kuzyn („nasze matki to były rodne siostry i wychodzi nam mówić sobie brat”) — Bronisław Chojeła (ur. 1922), do niedawna właściciel niewielkiego gospodarstwa, obecnie „przekazanego państwu za rentę”, mieszkaniec Adamowa. Dla podjęcia próby swych sił w rzeźbie ważne było dla Bronisława Chojeły spotkanie z cioteczynym bratem Waclawem Suską,



Bronisław Chojęta -- Wjazd do Jerozolimy, 1977. (Fot. Lech Trojanowski)

jego rzeźbami, jego otwartą i refleksyjną osobowością. „Pojechałem zobaczyć, co ci nagradzani artyści od pługa i siekiery takiego pięknego robią. Nie wiedziałem, czy mi co zechcą pokazać”. Waclaw niczego nie ukrywał; „(...) figur miał nastawianych rzędem. Jak mi zaczął opowiadać historię o tych swych przedstawieniach, że to wszystko wzięte z własnej głowy — pojechałem do domu i zabrałem się za struganie... Pani, przecież dla cieśli to nie takiego w drzewie ciąć. Aby to tylko sobą to przedstawiło, co się chce oddać”.

W życiorysie Bronisław Chojęta napisał o sobie: „Mam bardzo dużo fachów, byłem traczem, stolarzem, cieślą, mura-  
rzem, ale także rolnikiem i ogrodnikiem,

szewcem i krawcem. A na ostatku zosta-  
łem rzeźbiarzem...”

Dziś, po dziewięciu latach pracy, trzeba powiedzieć: niezwykle zaciętej i wyteżo-  
nej, Chojęta może się poszczycić osiągnięciami nie mniejszymi niż inni, dłużej pracujący rzeźbiarze tego ośrodka. Droga, jaką przeszedł, wskazuje na stały rozwój, w którym opanowanie warsztatu idzie w parze z poszukiwaniami coraz to nowych tematów. Rzetelność postawy, dla której na pewno nie bez znaczenia są wcześniejsze doświadczenia w zawodzie cieśli, doprowadza do znajdowania coraz to innych, właściwych tematowi środków wyrazu. „Ja bym się wstydził takie różne rzeczy w jednakowy sposób przedstawiać. Figury Adamskiego są ładne, gładkie, ale na mój gust za bardzo jednako-  
we”. Bronisław Chojęta należał zawsze do ludzi bardzo ambitnych.

Tematy pierwszych prac to postacie historyczne, do których wzory znalazł w szkolnych podręcznikach historii oraz drukowanych na okładkach zeszytów portretach królów. Przypomnijmy, że pierwsze prace Waclawa Suski to także postacie historyczne. Rzeźby Chojęty z tego okresu to pojedyncze figury statyczne i, choć ujęcia pomyślane frontalnie, rzeźbiarsko opracowane są ze wszystkich stron. Artystę frapują realia: tak insygnia władzy, jak i charakterystyczne szczegóły stroju. Traktuje je ze szczególną uwagą, zabiegając o niezwykle staranne wykonanie, które nadaje im znamiona dekoracyjności. Chojęta rzeźbi bardzo dużo. Przez pierwsze dwa lata pracy zaabsorbowany był wyłącznie tematyką historyczną. „Ile ja się przy tym nowego dowiedziałem. Musiałem postać pokazać naukowo — bo to idzie do uczonych ludzi w miastach”.

Odejście do ujęć statycznych, jakie następuje później, wypływa zapewne przede wszystkim z poczucia wzrastających umiejętności. Dla podjęcia nowej tematyki w płaskorzeźbach ze scenami, w których występują osadzone w konkretnym tle postacie, ma także znaczenie kontakt z innymi rzeźbiarzami, głównie na kiermaszach sztuki ludowej. Nowe tematy to *Pan Jezus ucisza burzę na morzu*, *Sąd*



Bronisław Chojęta — Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, 1975.

ostateczny, *Zmartwychwstanie, Chrzeszta Pana Jezusa*. Zadziwiają one świetną kompozycją, harmonijnością rysunku, a przede wszystkim doskonałym wycuciem rytmu i umiejętnością jego wykorzystania. Tematyka rzeźby pełnej w tym okresie to *Frasobliwy* i *Pieta*, najbliższe autorowi przez swą ekspresję. Na ich przykładzie widać, jak bardzo rzeźbiarsko rozbudowane są późniejsze prace Chojeży. Choć samodzielne w tematyce i rozwiązaniach zarówno płaskorzeźby jak i rzeźby pełne, przez swą żywiołowość i bogactwo kształtów — przypominają prace Władysława Suski, który jest dla Bronisława Chojeży najbardziej interesującym rzeźbiarzem spośród twórców ośrodka łukowskiego. Na zakończenie swojego życiorysu Bronisław Chojeży napisał: „Bardzo lubię tę robotę rzeźbiarską i teraz będę rzeźbił aż do śmierci. Tej pracy już nie porzucę. Lubię rzeźbić i nawet w nocy mi się śnią różne figury”.

Rzeźbią także dwaj synowie Chojeży: Jerzy (ur. 1951) i Zdzisław (ur. 1952). Obydwaj po ukończeniu ogólnokształcącej szkoły średniej w rodzinnym Adamowie i kursów zawodowych — zamieszkali we Wrocławiu, gdzie „pracują w fabryce kolejowej”. Rzeźbieniu poświęcają wolny czas, prace swe sprzedając miejscowej „Cepelii”. W rzeźbach ich widać wyraźnie podobieństwo do prac ojca.

Podobnie ma się rzecz z innymi rzeźbiarzami, którzy wyrosli w kręgu wpływów znaczniejszych indywidualności. Należy do nich Adam Wydra (ur. 1953) — zięć Wacława Suski, z którym mieszka wspólnie od 1975 r. oraz Mieczysław Gaj (ur. 1950), drugi zięć zamieszkały w Łukowie (rzeźbi od 1980 r.) oraz syn Stanisław Suska (ur. 1954), zamieszkały obecnie koło Sztutowa w woj. elbląskim. Prace ich zdradzają wyraźny wpływ formy rzeźb „mistrza”. Starają się oni co prawda o jak najdalej idącą samodzielność. Widoczna jest ona rzeczywiście w podejmowanej tematyce, która podobnie jak u rzeźbiarza starszego pokolenia jest według nich najważniejsza w ogólnym wyrazie rzeźby.

Pozostali wymienieni na wstępie rzeźbiarze: Kazimierz Suska (syn Bolesława,



Bronisław Chojeży — Król Waza, 1974. (Fot. Lech Trojanowski)

ur. 1954), Jan Kęćko oraz Zygmunt Kędzierski rzeźbią sporadycznie i nie odegrali w historii ośrodka większej roli.

Mieczysław Zawadzki (ur. 1945), zamieszkały w Łukowie (kuzyn T. Lemieszka i R. Sęka), który jak sam mówi „świadomie odcina się od tamtej sztampy” — prezentuje inny rodzaj rzeźby, o bardziej poprawnych w proporcjach i wyraźnie realistycznych ideałach. Jest to typ twórczości amatorskiej.

Rozwój rzeźby ludowej w okresie ostatniego ćwierćwiecza w okolicach Łęczycy, w tzw. ośrodku sierpeckim, w Paszynie koło Nowego Sącza, w Łukowskiem i gdzie indziej, potwierdza istnienie wybitnych zdolności wśród wielu wiejskich twórców samorodnych. I choć nie inspirowali się oni bezpośrednio tradycją rzeźby ludowej, wydaje się, że tkwią głęboko w jej kręgu.

Dziedzina sztuki, którą uprawiają, pozwala na nazwanie jej tradycyjną także

dlatego, że narodziła się nowa tradycja wykonawcza. Czy niespełna 20 lat to nie za mało, by mówić o tradycji? Przywykliśmy określać tak treści przekazywane z pokolenia na pokolenie. Są nimi jednak także „treści kulturowe — otaczane pietyzmem w danej zbiorowości społecznej, w danym okresie historycznym: również proces przekazywania tych treści kulturowych dokonywany się w danej zbiorowości. Tradycja nie jest identyczna z całością dziedzictwa kulturowego”<sup>9</sup>).

Różnice pomiędzy dawną a współczesną rzeźbą ludową, same w sobie interesujące, dostarczające ciekawych materiałów mówiących o zależności przemian w sferze sztuki, w sferze intelektualnej od fizycznych warunków i innych wyznaczników rozwoju kultury ludowej — nie są właściwie niczym niezwykłym. Tak jak kultura ludowa XIX w., niesłusznie uważana za wyłącznie „rodzimą” i stabilną — kultura współczesna podlega nieustającemu procesowi przemiany, w czym m. in. upatrywane jest jej fascynujące bogactwo<sup>10</sup>).

## PRZYPISY

<sup>1</sup>) Ksawery Piwocki, *Drewno w ludowej rzeźbie figuralnej*, (w:) Tadeusz Chrzanowski, Ksawery Piwocki, *Drewno w polskiej architekturze i rzeźbie ludowej*, Wrocław 1981

<sup>2</sup>) Ewa Garztecka, *W paryskim muzeum. Indywidualności o wspólnych cechach*, „Trybuna Ludu”, nr 32 z 27 II 1980

<sup>3</sup>) Aleksander Jackowski, *Wstęp do katalogu wystawy „Inni”*, Warszawa 1965; tenże, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, (w:) *Pastyłka nieprofesjonalna*, praca zbiorowa, Warszawa 1980; Ksawery Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1975

<sup>4</sup>) Antoni Kepiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1972

<sup>5</sup>) Część niniejszego artykułu jest rozszerzoną i zmienioną wersją tekstu do katalogu wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie pt. *Łukowski ośrodek rzeźby ludowej*, Warszawa 1976

<sup>6</sup>) Por. Józef Grabowski, *Dawna polska rzeźba ludowa*, Warszawa 1968

<sup>7</sup>) Aleksander Jackowski, *Sztuka ludowa — relikt czy wartość żywa*, „Polska sztuka ludowa”, nr 3, 1975 r., tenże, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska sztuka ludowa”, nr 3—4, 1976

<sup>8</sup>) Cytowane w niniejszym artykule wypowiedzi twórców ludowych zebrane zostały przez Halinę Olędzką w latach 1972-82

<sup>9</sup>) *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1968, t. XI, s. 611

<sup>10</sup>) Ludwik Stomma, *Determinanty polskiej kultury ludowej XIX wieku*, „Polska sztuka ludowa”, nr 3, 1979.