

Barbara Chlebowska, Michał Świercz
Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Koło czasu. Tradycyjna obrzędowość doroczna w rzeźbie łęczyckiej i kutnowskiej

W Łęczyckiem¹ rzeźba ludowa² nie rozwinęła się na szczególnie dużą skalę, była również mało zróżnicowana pod względem formalnym. Przydrożne kapliczki i figury reprezentowały ograniczoną ilość typów ikonograficznych, były to św. Jan Nepomucen, Chrystus Ukrzyżowany i Frasobliwy, a w ołtarzykach domowych Matka Boska z Dzieciątkiem, Matka Boska Niepokalana czy Matka Boska Skępska. Do najzdolniejszych łęczyckich rzeźbiarzy, którzy pracowali na przełomie XIX i XX w., należeli bracia Michał i Józef Góra ze wsi Tum. Wykonywali oni krzyże z kamienia, ich prace zachowały się do dziś, najwspanialsza z nich – zdobiony ze wszystkich stron krzyż, z postacią Chrystusa i narzędziami męki, znajduje się rodzinnej wsi twórców. Wśród innych rzeźbiarzy, którzy przeżywali rozkwit sił twórczych w tym samym okresie należy wymienić Józefa Kaletę z Marynek, Mikołaja Grabarczyka z okolic Góry św. Małgorzaty i Stanisława Piotrowskiego ze wsi Praga koło Poddębic. Pracowali oni w materiale, który łatwo ulegał zniszczeniu – miękkim, podatnym na działanie warunków atmosferycznych drewnie. W połowie XX w figury św. Jana Nepomucena stały w Daszynie, Witaszewicach, Gostkowie, Poddębicach i Pradze koło Poddębic. Do dziś zachowały się te nieliczne prace chłopskich twórców z przełomu XIX i XX w., które trafiły do kościołów. Takimi rzeźbami mogą poszczycić się świątynie w Kałowie, Grabowie i Piątku.

Wymienieni rzeźbiarze doczekali się następców tworzących rzeźby sakralne na potrzeby mieszkańców regionu łęczyckiego. Należy wśród nich wymienić Antoniego Krysiaka, z Podgórcza, Piotra Strugińskiego z Łęczycy, Bronisława

¹ Pojęcia Łęczyckie używam w rozumieniu subregionu etnograficznego, który ma nieco szerszy zasięg niż dzisiejszy powiat łęczycki. W linii północ-południe rozciąga się on niemal od Kutna po Zgierz, na wschodzie sięga do Głowna na zachodzie przekracza Poddębice. (Patrz: B. Kopczyńska – Jaworska, *Nie tylko Mazowsze. Kultura ludowa Polski środkowej* [w:] *Na styku regionów. Dziedzictwo kultury ludowej województwa łódzkiego*, Pułtusk 2007, s. 19.).

² Pod pojęciem sztuki ludowej rozumiem artystyczną wytwórczość mieszkańców wsi bądź wykonywaną na ich potrzeby twórczość plastyczną osadzoną w tradycyjnej kulturze chłopskiej. (Patrz: B. M. Liberska – Marinow, *Z potrzeby serca i ducha. O sztuce ludowej*, [w:] *Na styku regionów ...*, s. 161.).

Pika z Topoli Królewskiej, Józefa Potrzebińskiego z Piasków. Ich aktywność twórcza przypada na pierwszą połowę XX w³.

Na przełomie lat 50-tych i 60-tych XX w. w Łęczyckim zaczął się rozwijać ośrodek rzeźbiarski. Sprzyjała temu ówczesna polityka kulturalna, w myśl której podkreślano znaczenie sztuki chłopskiej dla kultury narodowej i poprzez działalność instytucji kulturalnych, społecznych i gospodarczych, takich jak muzea, domy kultury, Stowarzyszenie Twórców Ludowych, CPLiA (tzw. Cepelia)⁴, starano się dbać o jej rozwój. W Łęczyckim założenia te realizowała Jadwiga Grodzka – pedagog, regionalistka i jednocześnie kierowniczka Muzeum w Łęczycy w latach 1948–1973. Z ogromnym zaangażowaniem pracowała ona na rzecz zachowania tradycji regionu⁵. Zachęcała uzdolnionych mieszkańców wsi do pracy twórczej i starała się zapewnić im wszechstronną pomoc umożliwiającą artystyczny rozwój. Na przestrzeni lat Muzeum w Łęczycy organizowało konkursy, wystawy i inne działania popularyzujące twórczość miejscowych rzeźbiarzy. Mecenat, jaki placówka sprawowała nad kolejnymi pokoleniami twórców, pozwolił na rozwój ośrodka i ugruntowanie jego tradycji. Pod skrzydłami Muzeum w Łęczycy debiutowali także pierwsi twórcy z Kutna. Znaleźli oni naśladowców, dzięki czemu w mieście tym w latach 80. i 90. ukształtował się odrębny ośrodek rzeźbiarski. Do jego powstania i rozwoju przyczyniło się bez wątpienia powołanie do życia w 1981 r. Muzeum Regionalnego w Kutnie, które objęło mecenat nad miejscowymi twórcami. Bogaty dorobek ośrodka kutnowskiego wkrótce został doceniony nie tylko w kraju ale także za granicą⁶. Dziś,

³ Tejże, *W cieniu zamkowej wieży. Rzeźba łęczycka*, Łódź 2010, s. 3–5; tejże, *Z potrzeby serca... [w:] Na styku regionów...*, s. 163–172; J. Grodzka *Rzeźba ludowa w Łęczyckim*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1961, t. 3, s. 163–175.

⁴ Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA) to istniejący w latach 1949–1990 centralny związek spółdzielni rękodziela ludowego. CPLiA prowadziła placówki handlowe zajmujące się zbytem prac twórców ludowych i towarów inspirowanych sztuką ludową, produkowanych w zrzeszonych w niej spółdzielniach. Powstałe na bazie CPLiA spółki, fundacje i inne podmioty gospodarcze kontynuują bogatą tradycję centrali. (Patrz: <http://cepelia.pl>; P. Korduba, *Państwo ludowe*, „Tygodnik Powszechny, Dodatek specjalny – Wariacje kolbergowskie” 2014, nr 8, s. 28–29.) Za poprzednika Cepelii należy uznać założone w Warszawie w 1907 r. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego. Do wybuchu II wojny światowej organizowało ono zbyt dostosowanych do potrzeb miejskiego odbiorcy (głównie inteligencji) wyrobów rzemiosła, przemysłu i sztuki wiejskiej. Działalność ta w założeniu miała na celu po pierwsze zachowanie ciągłości, uznawanej za cenną dla polskiej kultury, tradycyjnej wiejskiej wytwórczości artystycznej i rzemieślniczej, a po drugie zapewnienie chłopom dodatkowych dochodów, co miało, przynajmniej w pewnym stopniu, łagodzić problemy gospodarcze międzywojennej wsi. (Patrz: P. Korduba, *Państwo ludowe*, „Tygodnik Powszechny, Dodatek specjalny...”, s. 28–29; E. Klekot, *Samofolkloryzacja*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 92–98.)

⁵ Z. Grodzki, *Wspomnienia o mojej matce Jadwidze Grodzkiej*, Łęczycza 2013, s. 96–152.

⁶ B. M. Liberska-Marinow, *Rzeźba rodem z Kutna*, Łódź 2008, s. 3–7; tejże *W cieniu zamkowej wieży...*, s. 3–5; tamże, *Z potrzeby serca i ducha ...*, s. 190–196; B. Chlebowska, *Ob-*

w zupełnie innej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej, opieka muzeum i inne odgórne formy pomocy twórcom uległy osłabieniu. Łęczycy rzeźbiarze tworzą jednak nadal, a prace czołowych spośród nich cieszą się dużym zainteresowaniem i uznaniem. Ośrodek kutnowski rozwija się – debiutują kolejni rzeźbiarze, a ich twórczość jest dobrze znana miłośnikom sztuki postludowej⁷. Kutnowscy i łączycy twórcy chętnie uczestniczą w wystawach, plenerach i innych projektach artystycznych organizowanych przez różne instytucje kulturalne⁸. Są oni również częstymi gośćmi na imprezach kulturalnych i kulturalno-promocyjnych organizowanych przez samorządy różnego szczebla czy instytucje kulturalne, gdzie oferują publiczności swoje prace⁹.

Twórczość rzeźbiarzy łączycykiego ośrodka rzeźbiarskiego już od chwili jego powstania przeznaczona była dla innego odbiorcy i pełniła inne funkcje niż sztuka ludowa. Zasadnicze przemiany w życiu społecznym i kulturalnym wsi, jakie dokonały się po II wojnie światowej, pociągnęły za sobą także zmianę kryteriów estetycznych kierujących mieszkańcami wsi, prosta forma rzeźby autorstwa chłopskich twórców nie przemawiała już do nich. Natomiast doskonale wpisała się w upodobania mieszkańców miast, szczególnie inteligencji. Nowy

razki z życia dawnej wsi – żebracy w rzeźbie łączycykiej, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria etnograficzna” 2006, nr 33, s. 151–155.

⁷ J. Sadowska, *Nowe spojrzenie na tzw. współczesną sztukę ludową*, „Zeszyty wiejskie” 2004, z. 9, s. 51–52. Twórczość (rzeźbę, malarstwo, grafikę) artystów bez wykształcenia plastycznego związanych poprzez miejsce pochodzenia, zamieszkania, urodzenia lub częste kontakty ze wsią i osadzonych w jej kulturze Joanna Sadowska określiła mianem sztuki postludowej. Tak definiowana sztuka postludowa stanowi jeden z odłamów sztuki nieprofesjonalnej. Twórczość rzeźbiarzy ośrodka łączycykiego spełnia przywołane powyżej kryteria sztuki postludowej. Pracę artystów – amatorów, sięgającą korzeniami do kultury wsi określano także mianem nurtu czy stylu ludowego w sztuce nieprofesjonalnej. (Patrz W. Dowlaszkiwicz, *Tadeusz Kacalak – Rzeźba. Katalog wystawy*, Płock 1994, s. 5; teź, *Antoni Kamiński – Rzeźba. Katalog wystawy*, Płock 1998, s. 7.) Obie definicje zakres definiowanego zjawiska wyznaczają za pomocą tych samych cech, jednak sposób jego nazwania sugeruje inne rozłożenie akcentów.

⁸ Szczególnie aktywne w działalności promującej sztukę postludową są Muzeum Regionalne w Kutnie i Łódzki Domu Kultury, które organizują plenery rzeźbiarskie i inne projekty artystyczne, w których uczestniczą nie tylko twórcy z ośrodków kutnowskiego i łączycykiego, ale z całego województwa łódzkiego. Ze względu na skalę i wartość artystyczną powstałych prac na szczególną uwagę zasługuje projekt „Pejzaż Wszystkich Świętych – rekonstrukcja krajobrazu kulturowego”. W jego wyniku w latach 2006–2011 powstało 48 obiektów małej architektury sakralnej (kapliczek i krzyży) nawiązujących do pierwowzorów z XIX lub początków XX w. Spośród łączycykich i kutnowskich rzeźbiarzy w projekcie tym brali udział między innymi: Andrzej Wojtczak, Henryk Adamczyk i Stanisław Szymczyk. (Patrz. P. Wypych, A. Białkowski, *Pejzaż Wszystkich Świętych*, Łódź 2012, s. 7–51.)

⁹ Tradycyjnie już rzeźbiarze łączycy i kutnowscy oferują swoje prace na *Mikerze regionalnym* (dawniej *Jarmark Regionalny*) organizowanym przez Urząd Marszałkowski w Łodzi czy na *Łęczycy w barwach jesieni* – jednej z ważniejszych w województwie łódzkim i najstarszej w Łęczycy imprezie kulturalnej.

odbiorca sprawił, że twórczość artystyczna mieszkańców wsi uwolniła się od kultowej funkcji, z czym ściśle wiąże się przełamanie monopolu tematyki sakralnej. Zamiany zaszły na jeszcze jednej płaszczyźnie – twórcy ośrodka łęczyckiego, w przeciwieństwie do dawnych chłopskich rzeźbiarzy, byli (są) artystami świadomymi swojego talentu oraz wartości artystycznej i materialnej własnych prac. Większość przedstawicieli pierwszego pokolenia twórców, które debiutowało na przełomie lat 50. i 60. oraz w latach 60. zaczynała rzeźbić w dojrzałym a nawet podeszłym wieku, często po przekazaniu gospodarstwa rolnego następcom. Do tej grupy twórców należą między innymi – Ignacy Kamiński z Oraczewa, Waław Czerwiński ze Świnic Warckich, Filomena Robakowska z Witoni, Bronisław Grabski z Leśmierza, Stanisław Walczak ze Szłap, Stanisław Kopka z Dzierzbietowa. W latach 70-tych debiutowali młodzi twórcy, między innymi Henryk Bednarek ze Świnic Warckich i Henryk Abramczyk z Łęczycy. Oprócz nich w tym okresie twórczą pracę rozpoczynali młodzi rzeźbiarze z Kutna – Tadeusz Kacalak, Antoni Kamiński, Andrzej Wojtczak, którzy z biegiem czasu stali się liderami nowego ośrodka rzeźbiarskiego. Był to okres, kiedy odpowiednio promowana tzw. *współczesna sztuka ludowa*¹⁰ cieszyła się dużą popularnością w naszym kraju, znajdowała odbiorców także za granicą. Popularność i prestiż, jakim twórcy cieszyli się we własnym środowisku, oraz możliwość zarobku ze sprzedaży prac skłaniała młodych ludzi do zainteresowania się rzeźbą. Lata 80., 90. i początek XXI w. to, zarówno w ośrodku łęczyckim jak i kutnowskim, czas debiutów twórców w średnim i starszym wieku np. Władysława Branowskiego z Łęczycy, Juliana Kacprzaka z Głogowca czy Jana Szymańskiego z Kutna. W tym okresie pracę twórczą rozpoczynali również młodzi ludzie – dzieci rzeźbiarzy z ośrodka kutnowskiego – Dariusz Kacalak czy Magdalena Wojtczak¹¹.

W twórczości łęczyckich artystów dominują pojedyncze figurki – ludzi, zwierząt, wyobrażonych istot nadprzyrodzonych, mniej liczne są grupy dwóch, trzech, lub większej liczby postaci. Pod względem formy rzeźba łęczycka nawiązuje do dawnej sztuki ludowej. Prace rzeźbiarzy z tego ośrodka są najczęściej statyczne, układ kompozycyjny wyznaczają linie pionowe lub poziome, rzadko ukośne. Figurki i grupy postaci mają z reguły kompozycję symetryczną względem pionowej linii. Prace łęczyckich twórców znamionuje układ frontalny. Bryła rzeźb jest zazwyczaj bardzo zwarta, słabo rozczłonkowana i uproszczona, nie-

¹⁰ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1976, nr 3–4, s. 199–224. Zakres pojęcia „współczesna sztuka ludowa” w rozumieniu Aleksandra Jackowskiego odpowiada zakresowi terminu sztuka postludowa w rozumieniu jakie podałam powyżej. Termin „współczesna sztuka ludowa” już w latach 70-tych budził kontrowersje, pojawiła się świadomość, że przymiotnika *ludowa* w odniesieniu do tego rodzaju twórczości można używać tylko w znaczeniu umownym.

¹¹ M. B. Liberska-Marinow, *W cieniu zamkowej wieży...*, s. 10–91; tamże, *Rzeźba z Kutna rodem*, s. 3–43, 70–73; B. Chlebowska, dz. cyt., s. 152–153.

kiedy nawet zgeometryzowana. Dość często spotyka się zróżnicowane proporcje poszczególnych części rzeźby – postacie mają wyolbrzymione głowy, czasem także dłonie i stopy. Proporcje łęczyckich rzeźb są często krępe, rzadziej wydłużone. Wymienione cechy formalne znamionują także przedstawienia pojedynczych postaci wykonywane przez twórców kutnowskich. W ich twórczości dominują jednak wielopostaciowe, rytmiczne z reguły symetryczne wzdłuż linii pionowej, często wielopoziomowe kompozycje wykonywane z jednego kawałka drewna. Rzeźbiarze kutnowscy odrzucili tradycyjny układ frontalny. Kompozycje tego rodzaju stały się wizytówką i znakiem rozpoznawczym ośrodka, choć ten schemat formalny wykorzystują niekiedy twórcy łęczyccy (np. P. Flakiewicz, „Targ w Łęczycy”, 2001 i „Na Gromiczną”, 1989). Można więc stwierdzić, że rzeźba łęczycka i kutnowska od początku istnienia tych ośrodków różni się od dawnej twórczości chłopskiej tematyką, z biegiem czasu także jej forma coraz bardziej odbiega od tradycji. Podobnie jak dla dawnych rzeźbiarzy ludowych podstawowym materiałem dla twórców łęczyckich i kutnowskich jest drewno, ze względu na łatwość obróbki najczęściej wybierają oni lipę lub topolę. Rzeźby kamienne stanowią znikomą część dorobku artystów z tych ośrodków. Niektórzy twórcy łęczyccy starszego pokolenia nie malowali swoich prac. Nie znaczy to jednak, że wcale nie posługiwali się kolorem, np. Ignacy Kamiński często podkreślał kolorem niektóre cechy przedstawianej przez siebie postaci i w ten sposób budował warstwę znaczeniową rzeźby¹², natomiast w przypadku twórczości Filomeny Robakowskiej barwa dynamizuje statyczne kompozycje. Prace młodszych twórców łęczyckich i rzeźbiarzy kutnowskich są w zdecydowanej większości polichromowane. Dla wielu spośród nich zastosowana kolorystyka stanowi istotny środek wyrazu¹³.

Tematyka podejmowana przez łęczyckich i kutnowskich rzeźbiarzy jest zróżnicowana. Problematyka religijna była i nadal jest popularna wśród twórców z tych ośrodków – z równym powodzeniem podejmowały ją kolejne pokolenia rzeźbiarzy. Wśród przedstawień chrystologicznych niezmiennie największą popularnością cieszy się Chrystus Frasobliwy. Przedstawienia takie mają w swoim dorobku między innymi Bolesław Grabski (1995), Stanisław Kopka (1984 MŁ), Stanisław Szymczyk (2008), Henryk Adamczyk (2007 MAiEŁ), Tadeusz Kacalak (1990 MMP), Magdalena Wojtczak (2007). Rzeźbiarze chętnie podejmują temat męki i śmierci Chrystusa (np. M. Skibińska „Chrystus w Ogrójcu” 2002 MAiEŁ i „Biczowanie” 1989 MRK; S. Kopka „Upadek pod krzyżem” 1982; A. Kamiński „Chrystus Ukrzyżowany” 1984 MAiEŁ; H. Abramczyk „Pan Jezus ukrzyżowany wśród łotrów” 2002 MAiEŁ; T. Kacalak „Opłakiwanie”

¹² Ignacy Kamiński, nawiązując do tradycyjnych wierzeń, malował na czerwono oczy figurek przedstawiających demony. (Patrz: B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 50–102.)

¹³ B. M. Liberska-Marinow, *Rzeźba z Kutna rodem...*, s. 3–11, B. Chlebowska, *Obrazki z życia dawnej wsi...*, s. 153–154.

1986 MAiEŁ). Rzeźby przedstawiające Chrystusa cierpiącego to prace o dużym sile wyrazu, nie pozostawiające wątpliwości co do emocjonalnego zaangażowania twórców w podejmowany temat. W twórczości rzeźbiarzy ośrodków łęczyckiego i kutnowskiego występują różne wizerunki maryjne, można spotkać następujące przedstawienia: Matkę Boską Niepokalaną (J. Matusiak 2002 ŁDK), Matkę Boską Skępską (T. Kacalak 1994 MMP), Matkę Boską Różańcową (M. Wojtczak 2007), oraz Wniebowstąpienie NMP (S. Kopka 1983 MŁ)¹⁴, Zaśnięcie NMP (R. Aulich 1988 MAiEŁ). Pieta należy do typów ikonograficznych bardzo popularnych wśród łęczyckich i kutnowskich rzeźbiarzy. Sądzimy, że także w tym przypadku ładunek emocjonalny, który niesie ze sobą temat, sprawia, że jest on bliski twórcom. Do najwartościowszych pod względem artystycznym piet należą prace Stanisława Kopki (1979), Antoniego Kamińskiego (1984 MMP), Andrzeja Wojtczaka (1986 MAiEŁ). Najczęściej przedstawianymi świętymi są św. Jan Nepomucen (A. Kamiński 1989 MMP; A Wojtczak 2007; M. Wojtczak 2007) i św. Florian (S. Kopka 1978 MŁ; R. Aulich 1990 MAiE) choć pojawiają się także wizerunki innych świętych np. św. Franciszka (H. Abramczyk 2007 MAiEŁ; J. Żandarowski 2007 MAiEŁ) św. Agaty (S. Kopka 1980) czy św. Barbary (J. Żandarowski 2007, MAiEŁ).

W okresie od lat 50. do lat 80. XX w. krąg świeckich tematów, jakie poruszała rzeźba postludowa w dużym stopniu kształtował się pod wpływem konkursów na rzeźbę czy sztukę, które organizowały instytucje kulturalne. Ich regulaminy narzucały określone zagadnienia – z reguły problematykę społeczną czy historyczną (tą ostatnią najczęściej przy okazji okrągłych rocznic ważnych wydarzeń historycznych). Oto przykładowe tematy konkursów „Rolnik i jego praca w twórczości ludowej”, „Wielcy Polacy w z rzeźbie ludowej”, „Żołnierz obrońcą i budowniczym”, „Strażak w rzeźbie ludowej”, „Henryk Sienkiewicz i bohaterowie jego utworów w sztuce ludowej”, „Dzieło Oskara Kolberga w sztuce ludowej”, „Dwusetna rocznica Insurekcji Kościuszkowskiej”¹⁵. Aleksander Jackowski, badacz sztuki ludowej stwierdził, że (...) *krąg tematów (...) ma wiązać twórcę z problemami, którymi żyje kraj, jego historią i teraźniejszością. (...) szuka się wizerunku życia, niemal dokumentu*¹⁶. Jackowski podkreślał, że narzucona tematyka była odległa przynajmniej części twórców, zarówno pod względem poznawczym jak i emocjonalnym, co mogło negatywnie wpływać na war-

¹⁴ Fakt występowania tego wizerunku jest wart uwagi, ponieważ był on rozpowszechniony przede wszystkim w malarstwie. Patrz B. M. Liberska-Marinow, *Dawna rzeźba i malarstwo ludowe Polski środkowej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria etnograficzna” 1984–1985, s. 23.

¹⁵ Tytuły konkursów podają za Aleksandrem Jackowskim (Patrz: A. Jackowski, *Konkursy*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1978, nr 3–4, s. 175) oraz za Wandą Dowlaszkiwicz (Patrz: W. Dowlaszkiwicz, *Tadeusz Kacalak – Rzeźba. Katalog...*, s. 27–28; także *Antoni Kamiński – Rzeźba. Katalog...*, s. 18–19).

¹⁶ Tamże, s. 175.

tość artystyczną ich prac¹⁷. Jak zauważa Jackowski działa się tak, ponieważ (...) *twórcy wiejscy szukają wzorów w ilustracjach, telewizji, odchodzą od tego, co dawniej było ich siłą*¹⁸. Wśród rzeźb o tematyce społecznej i historycznej wykonanych przez artystów z ośrodka łęczyckiego liczne są prace związane z życiem i osiągnięciami wielkich Polaków – przywódców narodowych, naukowców, artystów. Filomena Robakowska jest autorką następujących rzeźb „Król Bolesław Chrobry” (1968 MAiE/Ł) „Kopernik” (1969 MAiE/Ł), „Szkłodowska z mężem” (1969 MAiE/Ł), „Henryk Sienkiewicz” (1974 MAiE/Ł), Stanisław Kopka wyrzeźbił natomiast Władysława Jagiełłę, królową Jadwigę, Tadeusza Kościuszkę, Bartosza Głowackiego. Część tych prac, mimo niewątpliwego talentu twórców, stanowi odtworzenie uproszczonego wzorca ikonograficznego utrwalonego w oficjalnej kulturze narodowej. Twórcy łęczyccy i kutnowscy chętnie odnosili się do wydarzeń z okresu II wojny światowej. W tym miejscu można przywołać choćby pracę Zbigniewa Szczepańskiego „Po bitwie nad Bzurą” (1980 MRK) czy „Borutę błotnego” (1980 MŁ) Tadeusza Kacalaka¹⁹. Obie rzeźby wykorzystują oryginalne rozwiązania formalne i są silnie nacechowane emocjonalnie.

Ośrodek łęczycki wyróżnia się bardzo rozbudowanym nurtem „regionalnym” obejmującym tematykę związaną z lokalną historią, legendami i wierzeniami i folklorem. Zapoczątkowała go twórczość Ignacego Kamińskiego – miłośnika i znawcy swojej małej ojczyzny. (Jego przygoda z rzeźbą zaczęła się od wykonania kilku postaci w tradycyjnych łęczyckich strojach. Stworzył je w celach dokumentacyjnych i przekazał Muzeum w Łęczycy.²⁰) Muzeum w Łęczycy organizowało konkursy na rzeźbę poruszającą szeroko rozumianą tematykę regionalną, co również stanowiło bardzo istotny bodziec do rozwoju tego nurtu (np. „Pamiętka z Ziemi Łęczyckiej”, „Diabeł Boruta w rzeźbie ludowej”, „Zwyczaje i obrzędy regionu łęczyckiego w rzeźbie ludowej”)²¹. Twórczość inspirowana bogatą tradycją, kulturą i historią łęczyckiego rozwija się po dziś dzień, obejmuje ona kilka wątków. Szczególnie miejsce w twórczości regionu łęczyckiego zajmują motywy związane z diabłem Borutą, Kazimierzowskim Zamkiem w Łęczycy, w którym jakoby bytował i kolegiatą w Tumie. Lokalnego diabła Borutę pod

¹⁷ Sądzimy, że obcość, bądź przeciwnie, zrozumienie i głębokie przeżycie określonego, tematu stanowi kwestię indywidualną i jest zależne od drogi życiowej i doświadczeń twórcy, a także od pokolenia do którego artysta przynależy i odebranej przez niego edukacji.

¹⁸ A. Jackowski, *Konkursy...*, s. 175.

¹⁹ Rzeźba ta przedstawia Borutę topiącego widłami niemieckich żołnierzy w czasie Bitwy nad Bzurą. Borutę błotnego wyrzeźbił wcześniej Ignacy Kamiński – „Diabeł błotny” (1960 MAiE). Wyobrażenie łęczyckiego diabła, które przedstawił Tadeusz Kacalak jest wyraźnie inspirowane wspomnianą pracą Kamińskiego. Obaj twórcy widzą diabła błotnego jako wysmukłą postać ze skrzydłami i z tułowiem w szerokie, poprzeczne pasy.

²⁰ A. Jackowski, *Ignacy Kamiński – rzeźbiarz z Oraczewa*, „Polska Szkuta Ludowa – Konteksty” 1958, nr 4, s. 210.

²¹ Tytuły konkursów podają za Anną Dłużewską-Sobczak. Patrz: A. Dłużewska-Sobczak, *Stanisław Kopka i jego pasje*, Łęczycyca 2008, s. 84.

którąś z postaci, jakie zwykł przybierać wedle legend, rzeźbił zapewne każdy łączycki twórca. Dzięki twórczości Ignacego Kamińskiego i Wacława Czerwińskiego w rzeźbie znalazły wyraz także nie związane z Borutą wierzenia demonologiczne ludu łączyckiego („Południca” I. Kamiński 1960 MAiE; „Zmora” I. Kamiński 1961 MŁ; „Świcek” I. Kamiński 1968 MAiE; „Południca” W Czerwiński 1962 MAiE). Artyści szukali inspiracji również w przyrodzie regionu, wynikiem tej tendencji jest bardzo charakterystyczna dla łączyckiego ośrodka grupa rzeźb – „ptaszki”. Realistyczne, z polichromią wiernie oddającą kolorystykę upierzenia, przedstawienia ptaków stanowią główny temat twórczości Andrzeja Dębowskiego. Do problematyki regionalnej można zaliczyć także tematy związane z długą i bogatą historią Łęczycy, twórcy często portretują Kazimierza Wielkiego – fundatora zamku w Łęczycy. (np. „Król Kazimierz” J. Matusiak 1981 MAiEŁ) Popularnym, chętnie poruszonym przez łączyckich artystów wątkiem były i nadal są zagadnienia z życia dawnej wsi łączyckiej²². Wiele niepraktykowanych już zwyczajów i obrzędów doczekało się rzeźbiarskiej ilustracji. Także pracowity dzień powszedni dawnego chłopca łączyckiego znalazł artystyczny wyraz w twórczość rzeźbiarzy z tego ośrodka. Doskonałym przykładem tej tendencji jest zespół kilkunastu rzeźb Stanisława Kopki „Rodzina chłopska przy pracy dawniej” (1977, MŁ) czy „Zagroda wiejska” – zespół ponad 30 rzeźb i makiet Bolesława Grabskiego (1992 MŁ). W drewnie zostali utrwaleni ludzie związani ze wsią tzw. *typy ludowe* – gospodarze i gospodynie zajmujący różne miejsce w hierarchii społecznej, w różnym wieku i w różnej sytuacji życiowej, rzemieślnicy, urzędnicy, Żydzi i żebracy. Problematyka ta jest charakterystyczna dla twórczości Filomeny Robakowskiej, która powołała do życia „Kobietę chodzącą po prośbie” (1969 MAiE), „Icka – pachciarza” (1969 MAiE), „Urzędnika” (1968 MAiE) „Kowala i pomocnika przy pracy” (1969 MAiE). Dawne *typy ludowe* pojawiają się także w twórczości innych przedstawicieli najstarszego pokolenia łączyckich rzeźbiarzy – Ignacego Kamińskiego np. „Chłop elimentnik” (1960 MŁ)²³, Stanisława Walczaka np. „Żniwiarz” (1972 MAiE) czy Wiktora Rysio np. „Para młodych” (1976 MAiE). Wielu młodszych, aktywnych do dziś, rzeźbiarzy łączyckich chętnie podejmuje tematykę obrzędowości dorocznej. W tym miejscu należy wymienić takich uznanych twórców jak Paweł Flakiewicz

²² Pod pojęciem dawna wieś rozumiem wieś z przełomu XIX i XX w. oraz z okresu międzywojennego. Nie używam terminu *tradycyjna*, ponieważ etnografowie odnoszą go przede wszystkim do przełomu XIX i XX w., a także ze względu na wątpliwości czy to określenie jest adekwatne w stosunku do wsi (szczególnie w uprzemysłowionym Łęczycykiem) z okresu międzywojennego.

²³ Starsi ludzie przekazując gospodarstwo następcy za pomocą zapisu notarialnego ustalali warunki na jakich ma to nastąpić. Określano rodzaj i ilość produktów żywnościowych jakie dziedziczące dziecko ma przekazywać rodzicom oraz ilość inwentarza jakie dawni gospodarze mogą trzymać na własne potrzeby. Zapis taki zwany był elementem lub lamentem (od słowa alimenty).

np. „Na gromniczną” (1989 MŁ) i „Kolędniczy” (1987 MŁ) czy Stanisław Szymczyk np. „Kolędniczy” (2007 MAiE).

Muzeum w Łęczycy organizowało konkursy na rzeźbę poruszającą szeroko rozumianą tematykę regionalną, twórcy najstarszego pokolenia jednak ilustrowali życie dawnej wsi przede wszystkim z „potrzeby serca”. Doświadczenia etnografów współpracujących z nimi dowodzą, że ta problematyka była im bardzo bliska²⁴. Niewątpliwie taki stan rzeczy ma związek z faktem, iż rzeźbiarze przedstawili bardzo dobrze sobie znaną rzeczywistość kulturową. Życie dawnej wsi było dla nich tak ważnym źródłem inspiracji, że stanowiło niejako „naturalny” temat twórczości. Prawdliwość tę doskonale oddaje wypowiedź Filomeny Robakowskiej: (...) *tylko dawne ludzie mi na myśl przychodzą*.

Warto na marginesie zauważyć, że inne tematy świeckie – także związane z regionem, np. jego historia, wymagały ujęcia z punktu widzenia depozytariusza kultury narodowej. Kompetencje kulturowe twórców najstarszego pokolenia były w tym wypadku bardzo zróżnicowane. Niektórzy z nich kształcili się i prowadzili ożywioną działalność społeczną, samorządową czy polityczną, najlepszym przykładem takiej postawy jest Ignacy Kamiński, który przez całe dorosłe życie parął się działalnością społeczną i przez jedną kadencję był posłem na sejm II RP²⁵. Ich przeciwieństwo natomiast stanowią ci, którzy, zanim zajęli się rzeźbą, ograniczali swą aktywność do pracy w gospodarstwie rolnym, jak przywoływana już przez nas wielokrotnie Filomena Robakowska. Rzeźbiarka ta stanowi jednocześnie przykład twórcy, który podejmując nowe tematy, w granicach swoich możliwości, poszerza swoją wiedzę i zainteresowania²⁶.

Problematyka związana z życiem dawnej wsi w dorobku ośrodka kutnowskiego reprezentowana jest fragmentarycznie. Sądzymy, że taki stan rzeczy wiąże się z wiekiem i pochodzeniem rzeźbiarzy – urodzili się oni po II wojnie światowej, najczęściej w Kutnie. Niektórzy twórcy tradycyjną kulturę chłopską, leżącej na styku kilku subregionów etnograficznych: łęczyckiego, łowickiego i Kujaw, ziemi kutnowskiej, a także szerszej kulturę wsi Polski środkowej²⁷, poznawali

²⁴ B. Chlebowska, *dz. cyt.*, s. 155.

²⁵ A. Jackowski, *Ignacy Kamiński...*, s. 208.

²⁶ U. Biełous, *Filomena Robakowska – rzeźbiarka z Witoni*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1970, s. 104–106. Dla Robakowskiej inspiracją dla podejmowania nowych tematów był mąż, który po przekazaniu następcy gospodarstwa znalazł nową pasję – czytanie. Mężczyzna chętnie opowiadał żonie treść przeczytanych książek, a także czytał jej na głos ciekawsze fragmenty. Mężczyzna szczególnie cenił sobie dzieła Sienkiewicza, co znalazło odbicie w twórczości żony – Robakowska wyrzeźbiła sienkiewiczowskie postacie (np. „Pan Wołodyjowski”, 1969, MAiE) oraz samego pisarza (patrz powyżej).

²⁷ Kazimiera Zawistowicz-Adamska wyróżnia na terenie Polski środkowej następujące subregiony etnograficzne łęczycko-kutnowski, łowicki, rawsko-opoczyński, piotrkowsko-bełchatowsko-radomszczański, sieradzki i wieluński. Obszar ten badaczka określa, że względu na silne, szczególnie przed upadkiem przemysłu włókienniczego, oddziaływanie gospodarcze i społeczne Łodzi, mianem regionu łódzkiego. (Patrz: K. Zawistowicz-

bliżej dopiero w następstwie swojej pasji artystycznej – śledząc dorobek rzeźbiarzy ośrodka łęczyckiego, ewentualnie prace starszych kolegów z Kutna, czy szukając inspiracji dla własnej twórczości. W dorobku ośrodka znajdziemy niewiele rzeźb portretujących mieszkańców dawnej wsi czy ilustrujących ówczesne życie codzienne. Takie tematy pojawiają się jednak u artystów głębiej zainteresowanych problematyką regionalną i chcących pielęgnować miejscową tradycję. W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć o Tadeuszu Kacalaku, który choć urodził się w Kutnie, jest silnie związany emocjonalnie ze wsią. W okresie, gdy mieszkał w oddalonym kilka kilometrów od Kutna Gołębiewie, bliżej poznał tamtejsze zwyczaje i tradycje²⁸. Ciepły stosunek Kacalaka do wsi oraz jego duża wiedza na temat realiów życia w tym środowisku znalazła twórcze odbicie między innymi w pracach „Stare Mazowsze” (1985 MMP), „Informatorka” (1982, MŁ), „Chłop polski” (1975 MŁ). Problematykę tę podejmują również Zbigniew Suchiński – np. „Para łęczycka” (1995 MŁ), czy Zbigniew Szczepański – np. „Muzykanty” (1995 MŁ)²⁹. W dorobku kutnowskich twórców nie ma zbyt wielu prac poruszających wątki demonologiczne, ograniczają się one w zasadzie do przedstawień łęczyckiego Boruty. Są to niekiedy oryginalne wizerunki np. Z. Szczepański „Diabelska Kapela”(1989 MMP), J. Stańczyk „Boruta Zalotny” (2003 MRK).

Wiele kutnowskich rzeźb przedstawia natomiast przebieg dawnych obrzędów dorocznych i rodzinnych, szczególnie wesela. Zwyczaje doroczne nie zawsze są pokazane w formach typowych dla tego regionu, czy szerzej dla Polski środkowej. Twórcy niekiedy decydują się przedstawić je w zmodyfikowanej wersji, najczęściej w takiej, która przetrwała do dziś i stała się częścią kultury narodowej³⁰. Wybór ów może warunkować wiedza i doświadczenie życiowe

Adamska, *Granice i horyzonty badań kultury wsi w Polsce*, Warszawa 1976, s. 32–33; por. także, *Zakres badań etnograficznych nad regionem łódzkim. Osiągnięcia i postulaty badawcze*, „Prace i Materiały Etnograficzne” 1959, t. 13, s. 12.) Analogiczny teren został określony mianem Polski środkowej w projekcie badawczym *Kultura wsi Polski środkowej w procesie zmian* przeprowadzonym przez etnografów z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Tak zdefiniowany obszar Polski środkowej równy jest w przybliżeniu aktualnemu województwu łódzkiemu.

²⁸ W. Dowłaszkiwicz *Tadeusz Kacalak – Rzeźba...*, s. 5.

²⁹ Podobnie jak Tadeusz Kacalak, Zbigniew Szczepański (ur. 1944) dzięki częstym pobytom u dziadków, miał jako dziecko bliski kontakt z kulturą wsi.

³⁰ Przykładem tego zjawiska są choćby opisana poniżej rzeźba A. Kamińskiego „Malowanie jajek” (Patrz: *Katalog wybranych rzeźb o tematyce obrzędowej*) czy „Kobiety z palmą” A. Wojtczaka (1984 MMP). Rzeźba Kamińskiego przedstawia kobiety w strojach łęczyckich, które malują jajka, podczas gdy w Łęczyckiem tradycyjnie zdobiono pisanki metodą batikową (Patrz: J. D. Dekowski, *Z badań nad pożywieniem ludu łęczyckiego*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” 1964, nr 8, s. 189.) Kobiety z rzeźby Wojtczaka niosą wysoką palmę, tego rodzaju palmy tradycyjnie nie występowały w Polsce środkowej. (Patrz: I. Lechowa, *Tradycyjny rok obrzędowy we wsiach Polski środkowej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficz-

rzeźbiarza, lub widowiskowość przedstawionego zwyczaju i związana z tym łatwość przetransponowania go na język rzeźby, a także fakt, iż praca będzie zrozumiała dla potencjalnych odbiorców. Niektóre prace przedstawiające obrzędy doroczne, a szczególnie rodzinne, wydają się stanowić ilustracje folklorystycznego widowiska. W dużym stopniu wrażenie to budują starannie odtworzone za pomocą wielobarwnej polichromii stroje łączyckie, łowickie czy kujawskie, a także „gęsta” wielopostaciowa, wielopoziomowa, rytmiczna kompozycja. Doskonałym przykładem takiej rzeźby jest „Wesele kutnowskie” Jerzego Żandarowskiego (2006 MRK) czy „Kurcorze” (1987 MŁ)³¹. Podobnie jak przy wyborze jako tematu określonego zwyczaju dorocznego czy pewnej jego formy, o wykorzystaniu opisanej powyżej konwencji może decydować wiedza i doświadczenie życiowe twórcy, oraz względy czysto artystyczne – rzeźby tego rodzaju cechują się wyjątkową dekoracyjnością. Sposób przedstawienia tematyki obrzędowej w rzeźbie kutnowskiej – zarówno ujęcie tematu jaki i kwestie artystyczne są, jak sądzimy, w znacznym stopniu uwarunkowane potrzebami i upodobaniami potencjalnego odbiorcy³².

Analizując tematykę kutnowskiej rzeźby należy wspomnieć o ptakach. Nie zawsze są to przedstawienia zgodne z anatomiczną prawdą, zwłaszcza w szczegółach. Umowną, uproszczoną formę ptaka niektórzy twórcy traktują bowiem jako ramę dla swoich indywidualnych wyobrażeń. Ptaki w tej konwencji rzeźbi między innymi Tadeusz Kacalak, oraz jego syn, Dariusz, który mawia, że specjalizuje się ptakach – dziwakach³³. Znaczną część twórczości Sławomira Suchockiego stanowią natomiast realistycznie ujęte ptaki z wiernie oddanym upięzieniem.

W tym miejscu uważamy za wskazane odwołanie się do zjawiska pamięci, które jest wieloznaczne i skomplikowane. Nie istnieje jedna definicja, która zawierałaby w sobie wszystkie możliwe jego formy. Zauważyliśmy, że temat

nego w Łodzi. Seria s. 48–49; B. Ogrodowska, *Polskie zwyczaje i obrzędy doroczne*, Warszawa 2009, s. 126–134.

³¹ Patrz: *Katalog...*

³² Do niedawna na twórczość artystów postludowych mieli wpływ etnografowie, muzealnicy, plastycy oraz inne osoby odpowiedzialne za politykę kulturalną państwa, oni też kształtowali upodobania potencjalnych odbiorców. Dziś, podobnie jak inne dziedziny aktywności gospodarczej i artystycznej, podlega ona prawom rynku. Przy wszystkich różnicach, jakie cechują twórczość większych amatorów przed i po przemianach społeczno – ekonomicznych, kształtujące ją czynniki mają pewien wspólny rdzeń. Dziewiętnastowieczne wyobrażenia o kulturze i sztuce wsi i ich znaczeniu dla kultury narodowej stały się podstawą dla działalności popularyzującej wiejską wytwórczość w czasach PRL oraz wcześniej – na przełomie XIX i XX i w okresie międzywojennym. Owe wyobrażenia – uproszczone i spopularyzowane oraz przede wszystkim dotychczasowa twórczość postludowa stanowi natomiast bazę dla obrazu ludowości który funkcjonuje obecnie w naszej kulturze narodowej i popularnej. Patrz: E. Klekot, dz. cyt., s. 86–98; P. Kordula, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 47–80, 133–202.

³³ B. M. Liberska-Marinów, *Rzeźba z Kutna rodem...*, s. 3–86.

pamięci, wspomnień i ich narracyjnego ujęcia od dłuższego czasu znajduje się w centrum zainteresowania przedstawicieli nauk humanistycznych. Wymienić należy chociażby takich autorów jak Ricoeur, Le Goff, Assmann. Niewątpliwie przyczyną takiego stanu rzeczy był zbieg wielu tendencji: postęp w badaniach nad mózgiem w ostatnich dekadach, prężnie rozwijające się badania nad długowiecznością, jej związkiem z wiedzą (tzw. mądrością życiową) i poszukiwaniem autorytetów³⁴. Jan Assmann zauważył w „Pamięci kulturowej”, że w dzisiejszych czasach renesans pamięci wzmacniają co najmniej trzy czynniki: po pierwsze nowe media eksternistycznego przechowywania danych, które spowodowały rewolucję kulturalną, po drugie upowszechnia się nowa postawa wobec naszej własnej tradycji kulturowej, nazwanej przez Georga Steinera postkulturą, w której trwa coś co się skończyło, po trzecie zaś odchodzi pokolenie stojące na straży pamięci zbiorowej³⁵. Zainteresowanie pamięcią stało się niezwykle istotne nie tylko dla badaczy przeszłości, którzy widzą w niej szczególne źródło wiedzy o przeszłej rzeczywistości i badają swoiste świadectwo tejże rzeczywistości, ale pamięcią zaczęli interesować się badacze współczesności – antropolodzy i socjologowie, którym bliskie jest przekonanie, że wiele współczesnych zjawisk kulturowych i społecznych udaje się zrozumieć dopiero wówczas, gdy w ich interpretacji sięgniemy do treści tkwiących w pamięci tych, którzy uczestniczą we współczesnej rzeczywistości. Szczególnie istotna wydaje się kwestia fundująca wspólnotę i decydująca o jej trwaniu, przy czym należy mieć na uwadze pamięć grupową, jak również pamięć indywidualną, budującą świadomość jednostek, uczestniczących we wspólnocie³⁶.

Rozpatrywanie zjawiska pamięci w kontekście twórczości artystycznej wymaga przeprowadzenia szczegółowej kwerendy, zebrania materiału zdobytego na podstawie wywiadów z artystami. Dokonana przez nas analiza wycinka twórczości nieprofesjonalnej dowodzi, że może dochodzić do nieustannego ścierania się ze sobą pamięci społecznej, inaczej zwanej grupową, z indywidualną, budującą świadomość jednostek żyjących we wspólnocie. Aby zagłębić się w temat należy przywołać Maurice Halbwachsa, który przeciwstawia pamięć grupową, pamięci historycznej. Jego zdaniem pamięć pielęgnowana w ramach poszczególnych grup przetrada się w historię, gdy przestaje być w tych grupach żywa. Wspólnota utrzymywana jest do momentu funkcjonowania pamięci, gdy wygasa, przestając pełnić rolę spoiwa, treści pamięci przechodzą do historii. Halbwachs traktuje pamięć grupową jako element przynależny współczesnej, a nie przeszłej rzeczywistości. Pamięć grupową, nazywaną też zbiorową, autor uważa za ciągły bieg myśli zmieniających się pokoleń, co wpływa na zachowanie i pielęgnowa-

³⁴ K. Piątkowski, *Mit–Historia–Pamięć*, Łódź 2011, s. 182.

³⁵ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 27.

³⁶ K. Kaniowska, „*Memoria*” i „*postpamięć*” a antropologiczne badania wspólnoty [w:] *Łódzkie Studia Etnograficzne*, t. XLIII, Łódź 2004, s. 9.

nie tradycji, która jest wyznacznikiem budowania tożsamości grupy. Przekonanie, że pamięć jest niezbędnym źródłem poznania tożsamości wzmogło zainteresowanie nią. W pozytywistycznym kanonie myślenia nie była ona traktowana jako kategoria empiryczna, brana pod uwagę w dyskursie naukowym. Dopiero zmiana paradygmatu, jaka nastąpiła w połowie XX wieku sprawiła, iż zyskały na znaczeniu pojęcia i kwestie dotąd nie włączane do owego dyskursu, uznawane wcześniej za nienaukowe lub pozalogiczne. Kiedy mówimy o pamięci, powinniśmy mieć na uwadze, że jest ona środkiem wspierającym identyfikację jednostki ze wspólnotą, umacnia tym samym społeczną pozycję jednostki. Przynależność do wspólnoty to okresowe „wygrywanie” pamięci zbiorowej z indywidualną, z pamięcią jednostki³⁷.

W twórczości najstarszego pokolenia rzeźbiarzy łączyckich i niektórych starszych rzeźbiarzy kutnowskich zauważamy silną tendencję do ożywiania tradycyjnej wsi, znanej im z dzieciństwa. W rzeźbie przedstawiane są wierzenia, obyczaje, warunki życia i pracy, dokładnie oddane są również szczegóły tradycyjnego stroju. Jednym słowem artyści dbają o jak najwierniejsze przedstawienie przeszłej rzeczywistości. Taki stan rzeczy wynika zapewne, jak można to określić używając terminologii Maurice Halbwachsa, z połączenia pamięci indywidualnej, przekazywanej w domu rodzinnym z pamięcią społeczną (zbiorową), która powstaje w wyniku kontaktów z innymi członkami danej społeczności. W antropologii nowego paradygmatu, pamięć indywidualna zajmuje miejsce nadrzędne nad wymiarem społecznym zjawiska. Jest to świadectwo „inności” podmiotu, mimo ukształtowania kulturowego. Dla wielu osób pamięć dzieciństwa jest jednym z motywów tworzenia. Ukryte i utrzymane w pamięci obrazy zostają puszczone w ruch dzięki czemuś, co nazwalibyśmy (za Schulzem) „mityzacją”. To, co pamiętamy lub co sobie przypominamy, nie jest przecież obiektywną rzeczywistością, ale czymś w swoisty sposób przetworzonym czy zniekształconym... Co to takiego pamięć mityczna? Naszym zadaniem to mieszanina realnego z wyobrażonym³⁸.

Zupełnie inaczej do pracy twórczej podchodzą młodszy artyści, chętnie podejmujący tematykę obrzędowości dorocznej. Nie rzeźbią oni z taką dokładnością szczegółów jak pierwsze pokolenie. Jest to zapewne wynikiem znajomości wielu obrzędów jedynie z opowieści starszych osób. Ilustrują wydarzenia, których nie doświadczyli. O problemach związanych z rekonstrukcją i odtwarzaniem przeszłości napisała Marianne Hirsch, wprowadzając termin postpamięć. Najbardziej zajmująca dla antropologa jest kwestia związana z istotą i wartością pamięci o przeszłości, która nie została doświadczona przez nas samych. To kategoria pamięci drugiego pokolenia, które nie przeżywszy rzeczywistości ujętej pamięcią, skazane jest na określenie własnej tożsamości na podstawie nie

³⁷ Tamże, s. 12–13.

³⁸ A. Bolecka, *Pamięć i dzieciństwo*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 2003, nr 1–2, s. 119.

własnego doświadczenia przeszłości. To swoiste tworzenie obrazu przeszłości w oparciu o pełne empatii odtwarzanie czyjś doświadczenia. Jak zauważa Katarzyna Kaniowska, postpamięć jest „przedłużeniem” pamięci świadków i uczestników minionej rzeczywistości, ale kształtującym czyjeś myślenie i wiedzę o sobie i o świecie³⁹. Definiując to pojęcie, Hirsch podkreśla tworzenie się tego rodzaju pamięci pod wpływem oddziaływania narracji o cudzych przeżyciach, przekazanych tym, którzy stają się powiernikami tych doświadczeń, a zarazem twórcami własnych narracji o przekazanych im treściach. Teksty pamięci nawarstwiają się, a to co zapamiętane nie jest już wyłączną własnością tych, którzy doświadczyli zapamiętanych zdarzeń, ale i własnością odbiorców przekazu przeżywających – co jest tu ogromnie istotnym elementem – przekazywane im doświadczenie poprzez wczucie się, empatyczne wyobrażenie sobie tegoż. Postpamięć staje się więc narracją o narracji, równie emocjonalną, często nawet bardziej emocjonalną od pierwotnej, wzbogaconą na przykład o współczucie. Skutkiem tego typu pamięci może być tendencja do uwznioślenia, czy nawet sakralizowania oraz estetyzowania narracji postpamięciowych⁴⁰. Taka narracja służy budowaniu tożsamości podmiotu pamiętającego, jest również jednym z fundamentów i spoiw wspólnoty.

Wprowadziliśmy kategorię pamięci, aby jedynie zasygnalizować możliwość rozpatrywania twórczości rzeźbiarzy łęczyckich i kutnowskich w tym kontekście. Pozostawiamy tę kwestię do dalszych rozważań po przeprowadzeniu szczegółowych badań w terenie, które zweryfikowałyby nasze myślenie na temat wpływu pamięci, postpamięci i wpływu konkursów, które organizowały różne placówki na dorobek ośrodków będących przedmiotem naszego zainteresowania.

Staraliśmy się wykazać, że rzeźby przedstawiające obrzędy doroczne stanowią znaczną część dorobku zarówno łęczyckich jak i kutnowskich rzeźbiarzy. Jest to kategoria prac bardzo zróżnicowana pod względem formalnym – zaliczają się do niej grupy figurek osadzone na wspólnej podstawie, pojedyncze rzeźby postaci ludzkich tworzące zespoły, wielopostaciowe kompozycje, a także rzadko wykonywane przez twórców z obu ośrodków płaskorzeźby. Wiele spośród nich to prace o dużej wartości artystycznej, tematykę obrzędowości poruszali bowiem najlepsi łęczyccy i kutnowscy rzeźbiarze. Różnią się one ujęciem tematu – mogą przedstawiać tradycyjny, lokalny zwyczaj, bądź ilustrować jego współczesną lub szerszej znaną formę. Rzeźby o tematyce obrzędowej są zróżnicowane w wielu aspektach, dlatego postanowiliśmy przyjrzeć się im bliżej. Staraliśmy się tak wyselekcjonować rzeźby, by nasze opracowanie stanowiło reprezentatywny przegląd interesującej nas kategorii prac. Wybór oddaje zróżnicowanie formalne interesującej nas grupy prac. *Katalog wybranych rzeźb o tematyce obrzędowej* obejmuje zarówno twórczość artystów łęczyckich jak i kutnowskich. Znajdują

³⁹ K. Kaniowska, dz. cyt., s. 20.

⁴⁰ Tamże, s. 21.

się w nim prace rzeźbiarzy wszystkich generacji, bowiem przynależność pokoleniowa często wiąże się ujęciem tematu, jakie cechuje twórcę. Wyselekcjonowane przez nas rzeźby ilustrują obrzędy związane z różnymi częściami cyklu obrzędowego – od rytów bożonarodzeniowych, poprzez zwyczaje wielkanocne, po przypadające na późne lato dożynki. Większość prac przedstawia jednak obrzędowość zimową i wiosenną, taki stan rzeczy związany jest ściśle ze specyfiką tradycyjnej, wiejskiej obrzędowości. Łączyła ona w sobie aspekt teologiczny z prastarymi rytami mającymi zapewnić harmonię w przyrodzie, a zarazem zabezpieczyć człowiekowi dostatek, pomyślność i zdrowie. Najlepszym czasem dla sprawowania tych obrzędów był okres zimowego zastoju i wiosennej odnowy przyrody – pierwszy z nich to moment cyklu wegetacyjnego postrzegany jako szczególnie niebezpieczny, drugi jako przełomowy. Z rytmem przyrody zbiegał się kalendarz liturgiczny, a więc zasadniczy cykl świętowania zawierał się między przesileniem zimowym a równonocą wiosenną⁴¹. W pracach rzeźbiarzy ośrodka kutnowskiego i łęczyckiego wyraźnie widać, że w kulturze dawnej wsi sakralny czas sprawowania obrzędu to jednocześnie jedyny czas niepoświęcony pracy, czas zabawy⁴². Zabawa – czynność dobrowolna, nie przynosząca wymiernych korzyści, odbywająca się w określonym miejscu i czasie – jest formą oraz znakiem święta, może być tożsama z obrzędem⁴³. W naszym katalogu nie mogło więc zabraknąć licznych rzeźb o charakterze ludycznym. Wieloaspektowość tradycyjnego, ludowego świętowania, sprawiała, że treść, jaką przekazują rzeźby o tematyce obrzędowej jest wielowątkowa i bogata. Aby oddać ten fenomen wybraliśmy rzeźby przedstawiające obrzędy kościelne oraz prastare, ludowe obrzędy, wiele z nich jednocześnie oddaje ludyczny wymiar świętowania. Złożoność świętowania na dawnej wsi wyraża się w rzeźbach różnych pokoleń twórców – także tych młodszych, którzy nie zawsze stawiają na dokumentalną wierność.

Pomimo, iż, jak pisaliśmy, powyżej odzyskanie depozytu z pamięci nie jest procesem, którego efekt ma jednoznaczny status ontologiczny, prace starszych rzeźbiarzy ośrodka łęczyckiego i pierwszych twórców kutnowskich mają niebagatelną wartość dokumentacyjną. Co więcej chęć utrwalenia przeszłości z myślą o przyszłych pokoleniach stanowiła dla niektórych rzeźbiarzy motywację do tworzenia swoich prac. Natomiast powstające w ostatnich latach rzeźby twórców kutnowskich biorą pod uwagę upodobania potencjalnego odbiorcy i jego wiedzę o kulturze dawnej wsi i jako takie mogą stanowić źródło refleksji nad wyobrażeniem o ludowości oraz o ludowej twórczości artystycznej we współczesnej kulturze narodowej i popularnej.

⁴¹ A. Zadrożyńska, *Światy, zaświaty*, Warszawa 2000, s. 7–36.

⁴² Tejże, *Homo faber i homo ludens*, Warszawa 1983, s. 53–107.

⁴³ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 2007, s. 26–49.

Katalog wybranych rzeźb o tematyce obrzędowej

Wacław Czerwiński „Wiljorze” (1963 MAiE) – fot. 1.

Zespół sześciu rzeźb przedstawia postacie: żołnierza, anioła, księdza, baby, Żyda i diabła, które tworzą grupę kolędniczą tzw. *wiljorzy*. Wszystkie rzeźby zostały wykonane w drewnie topolowym i pomalowane. Pierwsza z zespołu, ukazuje żołnierza ubranego w zielony mundur. Kołnierzyk, naramienniki, mankiety i pas pomalowano w kolorze żółtym, długie buty na czarno. Na głowie żołnierz ma wysoką czapkę rogatywkę, z bordowym daszkiem i żółtym otokiem. Druga postać – anioła, ubrana jest w długą, różową szatę, której kołnierzyk i mankiety zaznaczone są żółtymi obwódkami. Lewa ręka spuszczone wzdłuż ciała, w prawej, opartej na piersiach trzyma żółtą trąbkę. Od ramion wyrastają długie, białe skrzydła. Na głowie hełm zakończony gwiazdą. Kolejna w układzie rzeźba przedstawia księdza ubranego w czarną sutannę i białą komżę, z fioletowa stułą na szyi i w birecie na głowie. Ksiądz w prawej ręce, uniesionej na wysokości bioder trzyma kropidło. Do grupy kolędniczej należy także postać kobiety odzianej w długą, brązową suknię, zieloną chustę w bordowe gwiazdki, która otula głowę oraz postacie Żyda w długim, brązowym chałacie, zielonej koszuli, trzymającego ręce w kieszeni i diabła, ubranego na czarno, z zaznaczonymi na zielono i żółto oczami, czerwonymi ustami, dużymi rogami na głowie. Diabeł w rękach wspartych o brzuch trzyma widły.

Autor w sposób artystyczny, na specjalne zamówienie Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, ujął zwyczaj chodzenia po wsi w okresie Bożego Narodzenia tzw. *wiljorzy*. W obrzędzie brało udział sześciu chłopców w wieku 10–15 lat, przebranych w stroje, wykonane z drewna i papieru. Za krótkie widowisko i składanie życzeń, kolędnicy otrzymywali naturalia⁴⁴. Przygotowania do występu trwały około tygodnia⁴⁵. Dzięki zapiskom samego Czerwińskiego, który w latach 20 XX wieku należał do grupy *wiljorzy* oraz przekazom pozyskanym od jego krewnej z Leżnicy Małej i siostry Celiny, udało się odtworzyć cały przebieg obrzędu. Pierwszy wchodził do chałupy żołnierz salutując i mówiąc:

Oto jestem posłaniec polski,
Pędzę jak wiatr morski,
Aby zawiadomić miasta i wioski

⁴⁴ A. Zadrożyńska, dz. cyt., s. 62. Składanie sobie życzeń – zdrowia, urodzaju, dostatku, jest częścią wielu obrzędów, wiąże się ono z wiarą w sprawczą mocą słowa. Dobre słowo było formą daru, za który należało się odwzajemnić, życzeniami, wiktuałami czy pieniędzmi.

⁴⁵ I. Lechowa, *Relikty tradycyjnej obrzędowości dorocznej w Łęczycy*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1974, t. 16, s. 59.

O przykazaniach boskich;
Aby mieszkańcy się nie dziwili,
Boskich przykazań nieomylni byli,
Przyjdzie sługa Belzebuba,
Będzie trwożył lud Jakuba

Za nim wchodził anioł mówiąc:

Oto jestem anioł boży,
Niechaj mnie się nikt nie trwoży,
Bo dzisiaj jest wielka nowina,
że panna czysta porodziła syna
w miasteczku Betlejem,
Gloria, gloria In excelsis Deo!

Następnie potrząsając dzwonkiem ksiądz wypowiadał następującą kwestię:

Sante pate domino,
bądźcie państwo dobrej myśli,
żeśmy do waszej chaty przyszli,
wędrujemy z nad Betlejem,
aby was zawiadomić
przyjściem (o przyjściu) na ten świat króla nad króle
w miasteczku Betlejem.
Kto ujrzy gwiazdę świecącą,
Niech się raduje Bogu dziecku w żłóbku płaczącym.

Wtedy wyskakiwała baba i wykrzykiwała:

Jestem sobie baba chwacka,
Dajcie paniusiu kiełbasy i placka!

W czasie zbierania wiktuałów do koszyka, zjawiał się Żyd mówiąc:

Cos babo chciała, tos dostała,
Jestem ja tu przysłany od diabła Michała,
Jak on tu wpadnie
To wasze dusze przepadnie!

Jako ostatni wpadał diabeł z widłami i potrząsając nimi wołał:

Jestem diabeł z Łysej Góry,
Jak wos chwycę w swe pazury,
Jak wos wezmę na widlisko
To wos wrzucę w piekielisko!⁴⁶

Stanisław Kopka „Powitanie Nowego Roku” (1976 MŁ) – fot. 2.

Pod względem formalnym rzeźba to grupa pięciu postaci osadzonych na prostokątnej podstawie. Trzy postacie – mężczyźni (kolędnicy) mają w dłoniach bity. Drzewce wyrzeźbiono łącznie z postaciami, biczyska wykonano z cienkiego sznurka. U stóp jednego z gości stoi kosz na wiktuały. Czwarty mężczyzna (gospodarz) trzyma w dłoniach butelkę i szklanę, a ostatnia z postaci – kobieta (gospodyni) misę. Na podstawie widnieje tytuł kompozycji. Rzeźba jest polichromowana, zastosowano stonowaną kolorystykę. Ubrania mężczyzn są w kolorach brązowym, granatowym oraz czarnym. Kobieta ma jasnobrązową sukienkę i jasnozielony fartuch.

Kompozycja Kopki przedstawia lokalny zwyczaj – noworoczną formę kolędowania, która była praktykowana w Łęczyckiem, Kutnowskim i Radomszczańskim, głównie we wsiach dworskich. Grupki fernali oraz osobno grupki kawalerów wiejskich chodziły od domu do domu z batami zakończonymi tak, by przy uderzeniu wydawały głośny dźwięk. Na podwórzu ustawiwszy się w półkole trzykrotnie trzaskali batami (tzw. *obhukiwanie*, *opękiwanie*)⁴⁷, następnie składali życzenia gospodarzom. W Kutnowskim brzmiały one:

Winszujemy państwu dziś Nowego Roku,
zdrowia szczęścia, pomyślnego (lub dobrego) kroku,
żeby się państwu dobrze szykowało,
złoto i srebro do skrzyni (lub domu) sypało⁴⁸.

W zamian otrzymywali naturalia.

⁴⁶ W. Drozdowska, *Łęczyccy Wiljorze i Herody*, „Prace i materiały MAiE w Łodzi. Seria Etnograficzna 1965, nr 9, s. 243–245.

⁴⁷ I. Lechowa, *Tradycyjny rok obrzędowy w wsiach Polski środkowej*, „Prace i Materiały MAiE w Łodzi. Seria Etnograficzna” 1987, nr 24, s. 32–33; A. Twardowska, *Zgodnie z rytmem przyrody. Tradycyjne obrzędy doroczne*, [w:] *Na styku regionów...*, s. 213–214. Robienie hałasu, które pojawia się w niektórych zwyczajach dorocznych i rodzinnych ma znaczenie apotropeiczne, wierzono, że odstrasza złe moce.

⁴⁸ I. Lechowa, *Tradycyjny rok obrzędowy w wsiach Polski środkowej*, „Prace i Materiały MAiE w Łodzi. Seria Etnograficzna” 1987, nr 24, s. 33.

Władysław Baranowski „Kolędnicy” (1987 MŁ) – fot. 3.

Policchromowana rzeźba składa się z trzech postaci męskich, umieszczonych na okrągłej, czarnej podstawie. Postać w środku, lekko wysunięta do przodu, ubrana w żółtą kurtkę, brązowe spodnie, czarne nakrycie głowy, czarne buty, trzyma w dłoni szopkę z żółtym daszkiem. W jej wnętrzu można dostrzec leżące dzieciątko Jezus z aureolą oraz Gwiazdę Betlejemską. Dwie lekko cofnięte postacie mają również czarne nakrycia głowy, czarne buty, kurtki oraz spodnie utrzymane w stonowanych barwach.

Artysta w rzeźbie utrwalił zwyczaj chodzenia z szopką w okresie tzw. Godów, czyli od 25 grudnia do 6 stycznia. W kulturze starosłowiańskiej „god” oznacza: wesołość, uciechę, szczęśliwość, biesiadę, ucztę. W polskiej kulturze gody to czas, który obejmuje dwanaście dni, od którego pochodzi inne określenie, tzw. dwunastnica. Okres ten nazywany jest również mianem świętych wieczorów. Z godami związana jest bardzo bogata obrzędowość. Jednym z nich jest tzw. kolędowanie z szopką, które rozpowszechniło się pod koniec XVIII wieku, zarówno na wsiach jak i w miastach. Kolędnicy to grupka trzech, czterech chłopców, chodząca od domu do domu, śpiewająca kolędy, składająca życzenia. Młodsze grupy w wieku około 10 lat, nosiły szopki z postaciami statycznymi, starsze zaś w wieku 12–15 lat bardziej rozbudowane szopki kukiełkowe. Narodziny dzieciątka stanowiły tło dla teatru kukiełek, przedstawiającego wydarzenia z życia społeczności lokalnej⁴⁹.

Paweł Flakiewicz „Na gromniczną” (1989 MŁ) – fot. 4.

Jednopoziomowa, rytmiczna kompozycja przedstawia trzy kobiety w strojach łączyckich trzymające oburącz gromnice. Strój łączycki, w który rzeźbiarz „ubrał” kobiety odtworzony jest wiernie i ze szczegółami. Mają one brązowe kaftany, wełniaki w pasy na czerwonym tle i zapaski w pasy na zielonym tle, na głowie mają jasne chusty kamelowe, pod spodem widać kolorowe *jedwabnice* i brzeg czepca⁵⁰.

Rzeźba nawiązuje do obchodzonego 2 lutego święta Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny zwanego popularnie dniem Matki Boskiej Gromnicznej. Święcono wtedy przybrane asparagusem, borówką i wstążkami gromnice. Po przyjsciu z kościoła należało obejść z zapaloną świecą dom i zagrodę co miało chronić przed piorunami, ogniem, silnymi wiatrami. Wierzono, że płomień

⁴⁹ A. Plucińska, *Polskie świętowanie. Advent Gody Zapusty*, Łódź 2009, s. 93.

⁵⁰ J. Dekowski, *Łęczycki strój ludowy*, Łęczyca 1984, s. 10–19. Chusta kamelowa tzw. *kamelówka* wykonana na szydełku z wielbłądziej przędzy jest charakterystycznym elementem kobiecego stroju łączyckiego. *Jedwabnica* nazywano cienką jedwabną chustę, która obwiązywano czepiec.

gromnicy odstrasza podchodzące zimą w pobliże zagród wilki. Gromnice starannie przechowywano, wykorzystując w razie potrzeby. Podczas burzy zapalano gromnicę stawiano na stole lub w oknie usytuowanym od strony, z której nadciągała nawałnica. Matka Boska Gromniczna uważana była za patronkę dobrej śmieci. Płonącą świecę dawano umierającemu do ręki lub stawiano obok niego. Dzięki temu miał on mniej cierpieć i mieć łatwiejszą drogę w zaświaty⁵¹. Na marginesie warto dodać, że rozbudowany kult maryjny był cechą charakterystyczną polskiej religijności ludowej⁵².

Antoni Kamiński „Kobiety z palmami” (1985 MŁ) – fot. 5.

Polichromowana, jednopoziomowa kompozycja składa się z czterech postaci, trzech wysokich, starszych kobiet i jednej niższej, młodszej. Ubrane są one w długie suknie i chustki na głowach, zwrócone twarzami do odbiorcy, ustawione blisko siebie. Trzy dorosłe kobiety trzymają w prawych dłoniach na wysokości bioder kolorowe palmy.

Rzeźba ukazuje jeden ze zwyczajów obrzędowości dorocznej, Niedzielę Palmową, zwaną także *Kwietną* lub *Wierzbą*, która jest początkiem obchodów świąt Wielkiej Nocy. Kościół święci tego dnia triumfalny wjazd Chrystusa do Jerozolimy. Procesje związane z Niedzielą Palmową, rozpoczęły chrześcijaństwo z Jerozolimy w IV wieku, następnie w V i VI wieku, przyjęły się one w kościele zachodnim. Zwyczaj święcenia gałązek zielonych – palm wielkanocnych wprowadzono do liturgii w XI wieku. W polskiej tradycji palmy wykonane są z gałązki wierzbowej, do której dołączano: bukszpan, barwinek, borówkę, cis, wiślak. Wierzba jest symbolem odradzającego się życia, nieśmiertelności. Najwcześniej okrywa się zielenią, rośnie w każdych warunkach, szybciej od innych roślin. Nawet ucięta i uschnięta gałązka, włożona do wody, wypuszcza korzenie i zielone liście⁵³. W polskiej kulturze tradycyjnej, wierzono w jej moc

⁵¹ I. Lechowa, dz. cyt., s. 36–37; A. Twardowska, *Zgodnie z rytmem natury ...*, s. 216–218.

⁵² B. Chlebowska, *Udział żebraków w życiu religijnym tradycyjnej wsi*, „Zeszyty Wiejskie”, Łódź 2003, s. 155–158; J. Grombaczewski, *Postać Matki Boskiej w ludowych przekazach językowych* [w:] *Etnografia Polski – Przemiany kultury ludowej*. Wrocław 1981, t. 2, s. 158; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000, s. 145–149. Wedle ludowych przekazów Matka Boska czyniła cuda, które przynosiły wybawienie, nie tylko jednostkom ale także całemu katolickiemu narodowi. Mogła ona nawet łamać ustanowiony przez Boga porządek, by ratować dusze grzeszników od mąk piekielnych. W oczach ludności wiejskiej cechowała się nieograniczoną łaskawością. Była niezastąpioną orędowniczą prośb do Jezusa. Podobną rolę pełnili święci. Odpowiada to tendencji znanej jeszcze z kultur archaicznych. Najwyższe bóstwa funkcjonowały w oddaleniu, ludzie nie zwracali się do nich ze swoimi prośbami, praktycznie zanikł ich kult. Funkcję tę przejęły inne bóstwa lub sakralizowane postaci.

⁵³ B. Ogrodowska, *Święta polskie – tradycja i obyczaj*, Warszawa 1996, s. 167.

ochronną. Palma miała zabezpieczać ludzi i zwierzęta przed czarami, ogniem i wszelkim złem. Po dzień dzisiejszy możemy zobaczyć na polach wetknięte krzyżki z palmowych gałązek, które mają bronić siewy przed burzami i gradobiciem⁵⁴.

Antoni Kamiński „Malowanie jajek” (1985 MŁ) – fot. 6.

Jest to trójpozioma kompozycja, o układzie zbliżonym do rytmicznego. W dolnym rzędzie artysta umieścił siedem klęczących postaci, w tym dwie kobiety. Drugi rząd rzeźby tworzą cztery postacie kobiece, w ujęciu do pasa. Przed każdą z nich znajduje się kosz z niepomalowanymi jajkami. Wszystkie trzymają w jednej dłoni częściowo pomalowane w geometryczne wzory jajko, w drugiej piórko. Trzeci rząd składa się z pięciu postaci – trzech mężczyzn i dwóch kobiet, postacie są widoczne do pasa. Na wysokości drugiego i trzeciego rzędu z prawej strony znajduje się widoczna w całości kobieta. Rzeźba jest polichromowana, twórca zastosował dość żywe kolory, jednak nie wszystkie barwy są nasycone, a twarze i dłonie pozostają niemalowane. Rzeźbiarz przedstawił stworzone przez siebie postacie w łączyckich strojach regionalnych. Nie są one odtworzone tak dokładnie jak, we wspomnianej powyżej rzeźbie Pawła Flakiewicza „Na Gromniczną”, jednak bez trudu można je rozpoznać. Najbardziej charakterystyczną są *spencerki* czerwone w poziome paski i spodnie w paski na zielonym tle, w które twórca „ubrał” siedem postaci męskich.

Jajko jest najważniejszym atrybutem Wielkanocny, doskonale wpisuje się w symbolikę tego święta. Wyraża ono ideę nieskończonego, choć cyklicznego trwania. Jak wierzą jajko, dzięki swej życiodajnej sile miało również moc przeciwdziałania szkodliwym działaniom złych mocy. Jajka były i pozostają nadal podstawowym składnikiem święconki, w Polsce środkowej barwiono je najczęściej na jeden kolor lub zdobiono techniką batikową. Wykorzystywano do tego celu wywary z cebuli, widłaka, oziminy (oba dawały kolor zielony), kory i liści drzew (kora dębu dawała barwę czerwoną do brązowej, kora olchy i liść klonu czarną)⁵⁵. Skorupki święconych jajek wykorzystywano do obrzędów mających zapewnić urodzaj. Gospodarze rozsypywali je na polach przeznaczonych pod zboże, lub toczyli po nich święcone jajka. Kobiety dawały skorupki do nasion lnu licząc, że ułatwi to obróbkę tej rośliny⁵⁶.

⁵⁴ R. Hryń-Kuśmierk, Z. Śliwa, *Encyklopedia tradycji polskich*, Poznań 2003, s. 53.

⁵⁵ A. Twardowska, *Wszystko zaczęło się od jajka*, Łódź 1998, s. 17–40.

⁵⁶ I. Lechowa, dz. cyt., s. 52.

Władysław Baranowski „Dyngus” (1987 MŁ) – fot. 7.

Pod względem formalnym rzeźba to dwie postacie o dość krępych proporcjach osadzonych na okrągłej podstawie. Pierwsza postać to kobieta we współczesnym stroju – czerwonej sukience, druga postać to mężczyzna, również we współczesnym stroju – marynarce i krawacie. Obie postacie są ukazane w ruchu, zarówno kobieta jak i mężczyzna idą – mężczyzna ma wysuniętą, a kobieta uniesioną lewą nogę. Mężczyzna trzyma oburącz duże naczynie, przechyla je i wylewa z niego wodę.

Na ziemiach centralnej i południowej Polski znany był zwyczaj polewania się wodą tzw. *śmigus – dyngus*. Praktykowano go w drugi dzień Świąt Wielkanocnych, który zwano w związku z tym *Lanym Poniedziałkiem*. Zwyczaj ten jest reliktem dawnych praktyk magicznych, mających sprowadzić deszcz, zapewnić zdrowie i urodzaj oraz płodność ziemi i ludziom. Na przełomie XIX i XX zwyczaj oblewania się wodą miał przede wszystkim znaczenie zalotne. Panna, która została obficie polana cieszyła się powodzeniem u kawalerów⁵⁷. *Śmigus dyngus* praktykowany jest do dziś, zwłaszcza przez dzieci i młodzież.

Andrzej Cichoń „Kurcorze” (1987 MŁ) – fot. 8.

Pod względem formalnym jest to kompozycja złożona w siedmiu postaci – pięciu męskich, tytułowych *kurcorzy* czyli kawalerów chodzących z kogutem oraz dwóch kobiecych, są one pogrupowane w dwóch rzędach. Nie jest to typowa kompozycja wielopoziomowa, autor bowiem wyróżnił wyraźnie pierwszy i dalsze plany, w związku z tym postacie mają różną wielkość. Na środku pierwszego rzędu, na pierwszym planie przedstawiony jest mężczyzna z akordeonem, przed nim znajduje się figurka koguta na kółkach przybrana barwnymi wstążkami. Po obu stronach tej postaci, nieco w głębi na drugim planie, twórca umieścił dwóch mężczyzn – postać po lewej gra na trzymany pod brodą skrzypcach, postać po prawej na klawercie. Przed mężczyznami stoją koszyki kolorowych, wzorzystych pisanek. Po obu stronach tych postaci twórca umieścił postacie kobiece. W drugim rzędzie znajdują się dwie postacie męskie, obaj trzymają

⁵⁷ A. Twardowska, *Zgodnie z rytmem przyrody...*, s. 233–234; B. Ogrodowska, *Polskie obrzędy i zwyczaje doroczne*, Warszawa 2009, s. 172–173. Obecnie *śmigus – dyngus* kojarzony jest wyłącznie z oblewaniem się wodą. Pod tą nazwą kryją się jednak dwa odrębne zwyczaje, występujące niegdyś w okresie wielkanocnym. *Dyngowanie* to wypraszenie wiktuałów, głównie świątecznych smakołyków, przez grupy młodzieży męskiej. *Śmigus* to rozpowszechniony na północy naszego kraju zwyczaj uderzania, przede wszystkim dziewcząt, wierzbowymi wtkami, lub polewania ich wodą.

żerdzie, w taki sposób, iż krzyżują się one ze sobą nad głową akordeonisty⁵⁸. Wszystkie postacie męskie rzeźbiarz „ubrał” jednakowo, w dość dokładnie odtworzone tradycyjne stroje łęczyckie. Na strój ten składają się „spencerki” w paski ma czerwonym tle, pasiaste zielono – czerwone „portki” oraz granatowe kaszkiety⁵⁹. Czapki *kurcorzy*, jak nakazywał łęczycki zwyczaj, są przybrane wstążkami⁶⁰.

Zwyczaj, który ilustruje rzeźba – chodzenie, zazwyczaj w drugi dzień Wielkanocy, z kogutem (tzw. *kurkiem*, *kokotkiem*, *kogutkiem*), występował w całej Polsce środkowej (za wyjątkiem kutnowskiego). Kilku bądź kilkunasto osobowe grupy kawalerów chodziły z żywym lub sztucznym – zrobionym z gliny, ciasta bądź drewna, kogutem. Umieszczano go na, często bogato przybranym, wózku. Dekorację wózka stanowiły wstążki, wycinanki a czasem ruchome figurki wyobrażające np. orszak weselny, czarownicę, traczy, kowali czy żołnierzy. Wystrojem wózka mogła być też zielona gałąź czy lalka w otoczeniu sztucznych kwiatów. Kogut w wierzeniach ludowych był symbolem płodności i męskich sił witalnych, dlatego też *kurcorze* odwiedzali przede wszystkim domy, gdzie były panny na wydaniu. W ich repertuarze znajdowały się pieśni o treściach religijnych a także utwory o charakterze matrymonialnym. *Kurcorze* składali życzenia zdrowia i pomyślności, przymawiali się o datki, dzięki czemu wypełniali swoje koszyki otrzymanymi od gospodyń jajkami kiełbasą, serem i innymi prowiantami. We wsi Oraczew śpiewali:

Chodzimy to po dyngusie,
zaśpiewamy o Jezusie
O Jezusie, o Maryji,
dejcie placka gospodyni
Dejcie syra, dejcie masła,
zeby wum sie córka pała

⁵⁸ Kształt tych żerdzi wskazuje na to, iż są to drewniane szable. Używali ich kursorze ze wsi Łęka – nad głową mężczyzny, który zapowiadał wizytę *po dyngusie* dwaj inni trzymali skrzyżowane szable. Niektórzy kursorze przebierali się za ułanów – szabla była jednym z rekwizytów przynależnych do takiego stroju. *Folklor ziemi łęczyckiej*, Warszawa 1981, s. 276–277.

⁵⁹ J. Dekowski, *Strój ludowy na obszarze Polski środkowej i jego przemiany*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Etnograficzna” 1979, t. 20, s. 247–248. Kaszkiet była to czapka szyta z granatowego, rzadziej czarnego sukna z niewielkim skórzanym daszkiem.

⁶⁰ J. Dekowski, Z. Hauke, dz. cyt., s. 276.

Wacław Czerwiński „Sobótka” (1967 MŁ) – fot. 9.

Rzeźba przedstawia postać kobiety na łodzi, która trzyma w ręku wianek. Postać ma dość krępe proporcje, cała kompozycja jest polichromowana, utrzymana w ciepłej tonacji. Zwyczaj, który ilustruje rzeźba – puszczanie przez panny wianków na wodę był praktykowany jeszcze do niedawna. Wianki puszczano z brzegu rzeki, z mostów, z kładek, czasem także z łodzi. Dziewczęta wiały sobótkowe wianki z kwiatów ogrodowych, następnie przymocowywały je do krzyżaka z listewek lub do deseczki, a na środku przytwierdzano świeczkę. Panny wykorzystywały puszczane na płynącą wodę wianki do wróżb. Gdy wianek płynął swobodnie zapowiadało to rychłe zamążpójście. Zatrzymanie się wianka na brzegu lub na jakiejś przeszkodzie – na roślinach wodnych czy konarze, było złym znakiem – zwiastowało panieństwo przynajmniej do następnego roku. Czasem dziewczęta puszczały 2 wianki. Jeżeli podpiły do siebie zapowiadało to szybkie zamążpójście i szczęśliwe małżeństwo⁶¹.

Rzeźbiarskiej ilustracji doczekał się zwyczaj puszczania wianków na wodę, ale z najkrótszą nocą w roku wiąże się jeszcze jeden zwyczaj – palenie ognisk. Pierwotnie miał on znaczenie oczyszczające – miały odpędzić z otoczenia człowieka istoty nadprzyrodzone, które mogą mu szkodzić. Sobótkowe ognie rozpalano najczęściej nad wodami. Jeżeli nie było w pobliżu wód, palono je na miedzach, na polanach, na wzgórzach i w innych odosobnionych miejscach. Wedle dawnych wierzeń były to bowiem ulubione miejsca owych istot. Przy sobótkowych ogniskach zbierała się młodzież, śpiewano wówczas pieśni o charakterze matrymonialnym i skakano przez ogień. Oprócz ognisk palono również pochodnie – szczapy lub wiechcie słomy, z którymi młodzi chłopcy obchodzili granice wsi i pola, wierzone, że praktyki te zapobiegają opadom gradu⁶².

Bolesław Grabski „U jaśnie Pana” (1977 MŁ) – fot. 10.

Jest to płaskorzeźba zbudowana w układzie pasowym, ma dwa rzędy. Górny pas rozpoczyna od lewej strony postać męska bijąca w dzwon, w kierunku którego idą jedna za drugą – postacie żniwiarzy: kobieta z grabiami, kosiarz, kobieta z sierpem, mężczyzna z widłami. Kompozycję tego pasa zamyka składowanie „panu” dwóch snopków przez dwie kobiety. Dolny pas od lewej strony rozpoczyna postać schylonego kosiarza, u jego „stóp” *przepiórka* (ostatnia garść zboża, którą pozostawiano niezżentą), a dalej *wyzwolony kosiarz*, świadczący o tym wykonane ze słomy nakrycie głowy. W centralnej części tego pasa artysta umiejscowił muzykantów: harmonistę i bębniście, którzy przygrywają orszakowi

⁶¹ I. Lechowa, dz. cyt., s. 70, A. Twardowska, *Zgodnie z rytmem przyrody...*, s. 244–245.

⁶² I. Lechowa, dz. cyt., s. 68–69, A. Twardowska, *Zgodnie z rytmem przyrody...*, s. 243–244, A. Zadrożyńska, dz. cyt., s. 130–131.

składającemu „panu” dary dożynkowe. W scenie tej zostało wyeksponowane przypijanie – poczęstunek. Kompozycja ma charakter dynamiczny. Rzeźbiarz osiągnął ten efekt poprzez zmianę kierunku ustawienia postaci, układ narzędzi, przedstawienia kolejności wykonywanej pracy. Płaskorzeźba ilustruje święto związane z końcem żniw, które w różnych rejonach Polski nazywane jest *dożynkami*, *wyżynkami*, *obrzyнками*, *zarzynkami* lub *wieńcem*. Zazwyczaj święto łączono z dniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (15 sierpnia), ale mogło ono przypaść na początku września. Żniwiarze po wykonaniu ciężkich prac polowych, składali gospodarzowi dar z wieńców, owoców, orzechów, chleba upieczonego z ziarna zżętego zboża.⁶³ Tego dnia szczególnym uznaniem cieszyli się ludzie pracujący najszybciej, którym zakładano na głowy wieńce i polewano wodą, żeby w roku następnym nie było suszy. Rozpoczął się czas zabawy, śpiewania pieśni, grania kapel wiejskich, tańców. Ten najbardziej rozbudowany i najpiękniejszy obrzęd rolniczy trwał zazwyczaj od dwóch do trzech dni.⁶⁴

⁶³ E. Hryń-Kuśmierk, Z. Śliwa, *Encyklopedia...*, s. 87.

⁶⁴ Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. II, Warszawa 1972, s. 30–32.

Summary

The authors of the article described the outset and gradual development of the sculpture centres in the regions of Łęczyca and Kutno. They highlighted the distinctive formal characteristics of the sculptures from these centres and discussed the themes addressed by the authors. Moreover, the possibility of exploring sculptures in the context of remembrance was outlined. The major part of the text is a catalogue – with descriptions – of selected sculptures pertaining to various rituals, which were popular in both of the said centres. In the appendix, the authors presented the profiles of the sculptors whose works were included in the catalogue.



Fot. 1. Waław Czerwiński „Wiljorze”, 1963, ze zbiorów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Fot. M. Świercz.



Fot. 2. Stanisław Kopka „Powitanie Nowego Roku”, 1976, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy. Fot. P. Czepas.



Fot. 3. Władysław Baranowski „Kolędnicy”, 1987, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. M. Świercz.



Fot. 4. Paweł Flakiewicz „Na gromniczną”, 1989, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 5. Antoni Kamiński „Kobiety z palmami”, 1985, ze zbiorów Muzeum W Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 6. Antoni Kamiński „Malowanie jajek”, 1985, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 7. Władysław Baranowski „Dyngus”, 1987, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 8. Andrzej Cichoń „Kurcorze”, 1987, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 9. Waclaw Czerwiński „Sobótka”, 1967, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.



Fot. 10. Bolesław Grabski „U jaśnie Pana”, 1977, ze zbiorów Muzeum w Łęczycy.
Fot. P. Czepas.

Noty o twórcach

OŚRODEK ŁĘCZYCKI

BARANOWSKI Władysław (1932–2005) – kierowca muzealny, namówiony do rzeźbienia przez artystę łęczyckiego Stanisława Kopkę. Po odbyciu dość długiej nauki, Baranowski zadebiutował w konkursie sztuki ludowej na początku lat 80 XX wieku. Jego prace zostały wyróżnione, co młodego stażem artystę zachęciło do dalszych działań rzeźbiarskich. Dzieła Baranowskiego mają bardzo różną tematykę, od typowych przedstawień sakralnych: Ucieczka z Egiptu, Chrystus Frasobliwy, Ukrzyżowany, postacie świętych po ukazaniu scen z życia wsi regionu łęczyckiego. Prace utrzymane są w pogodnych, pastelowych barwach.

CZERWIŃSKI Waław ze Świnic Warckich (1910–1986). W dzieciństwie strugał zabawki, ptaki, zwierzęta. Począwszy od lat 60-tych systematycznie brał udział w konkursach na rzeźbę ludową. Charakterystyczny dla tego twórcy temat to żydowska gehenna w czasie II wojny światowej. Obok Ignacego Kamińskiego, Czerwiński był rzeźbiarzem, którzy dał wyraz tradycyjnym łęczyckim wierzeniom demonologicznym. W jego dorobku wyróżniają się także przedstawienia tradycyjnych dorocznych obrzędów (wiliorze, herody), które pamiętał z dzieciństwa i młodości.

FLAKIEWICZ Paweł (ur. 1961) – rzeźbieniem zajął się w latach 80-tych XX wieku za namową teścia, artysty Jana Rybczyńskiego. Zafascynowany literaturą opisującą dzieje regionu, Flakiewicz chętnie ukazuje różne oblicza diabła Boruty, w stroju regionalnym, z herbem Łęczycy, czy budującego kolegiatę. Dokumentuje życie wsi, tworząc figurki ludzi przy pracy lub odświętnie ubranych w stroje regionalne. Sporadycznie sięga po tematykę sakralną. Artysta rzeźbi w drewnie lipowym, topolowym, wierzbowym, dbając o proporcje, dopracowanie szczegółów i stosując intensywną kolorystykę. Twórczość zdobywcy II nagrody w konkursie „Diabły w rzeźbie ludowej” podziwiana jest na wystawach w Polsce i za granicą.

GRABSKI Bolesław (1910–2005) – uznany rzeźbiarz, który zasłynął stworzeniem cyklu postaci kobiecych – matek z dziećmi. Ich sylwetki uprościł do

minimum, zaznaczone są jedynie głowy i delikatnie ręce, przyległe do tułowia. Charakterystyczna dla Grabskiego jest również kolekcja przedstawień Chrystusa Ukrzyżowanego, powstałych w wyniku wykorzystania korzeni, w których wymodelowane zostały głowy. Artysta chętnie rzeźbił anioły oraz łączyckiego diabła Borutę.

KOPKA Stanisław z Dzierzbietowa (1910–1989). Był człowiekiem, który miał się różnych zajęć, miał wiele pasji. Jego działalność społeczna zapewniła mu szacunek w środowisku lokalnym. W dzieciństwie wykonywał figurki do szopek, systematycznie zaczął rzeźbić w latach 70-tych. Jego rzeźby przedstawiające życie dawnej wsi zdradzają znajomość ówczesnych realiów i tradycji regionu. Chętnie podejmował tematykę sakralną, jego przedstawienia Boruty cechują się oryginalnością i twórczym podejściem.

SZYMCZYK Stanisław z Karnos (ur. 1947). Zaczął rzeźbić w wieku 17 lat za namową Jadwigi Grodzkiej. Najpierw było to hobby, któremu oddawał się w czasie wolnym od pracy. Z czasem, gdy zyskał popularność, sprzedaż rzeźb stała się dla twórcy głównym źródłem dochodu. Przedstawiając życie codzienne i świętowanie dawnej łączyckiej wsi dba o zachowanie realiów, czasem korzysta nawet z konsultacji etnografów. Charakterystyczna dla Szymczyka jest stonowana kolorystyka, która nadaje jego pracom szlachetności.

WALCZAK Stanisław ze Szłap (1906–1977). Dał się poznać miłośnikom sztuki na początku lat 60-tych. Jego prace są surowe, pełne prostoty, nigdy ich nie malował. Wspomniane cechy nadają jego twórczości wyjątkowej oryginalności. Rzeźbił nie tylko pojedyncze postacie, ale także bardziej złożone kompozycje.

OŚRODEK KUTNOWSKI

CICHOŃ Andrzej (ur. 1955). W młodości rzeźbienie stanowiło jego hobby, od 1985 r. zajmuje się tą dziedziną sztuki zawodowo. Szczególnie ceni sobie rozbudowane, wielopostaciowe kompozycje. Przystępując do tematu zapoznaje się z jego ikonografią, nie rezygnuje jednak z indywidualnego podejścia. Pracuje długo z przerwami, pozwalając by koncepcja rzeźby ostatecznie się wykrystalizowała. Cechuje go ogromna dbałość o szczegóły. Jego prace wyróżniają się żywą kolorystyką i dekoracyjnością.

Kacalak Tadeusz (ur. 1952) – rzeźbieniem zainteresował się w wieku 21 lat. Pierwsze wykonane figurki mieszkańców wsi w strojach ludowych, zawiózł do Muzeum w Łęczycy. Pozytywne przyjęcie twórczości, zachęciło go do udziału

łu w licznych konkursach i wystawach, organizowanych w kraju. Jego rzeźby cechuje prosta wyrazista forma, zaawansowanie warsztatowe, szczególnie widoczne w kompozycjach wielopostaciowych oraz wielobarwność. Głęboka wiara leży u podstaw często podejmowanej tematyki sakralnej: sceny Męki Pańskiej, wizerunki Jezusa Chrystusa, matki Boskiej, świętych, zwłaszcza św. Franciszka – przyjaciela ludzi, zwierząt i ptactwa. Często sięga po obecnego w legendach diabła Borutę, ukazuje życie wsi swojego regionu, głównie dotyczące obrzędowości rodzinnej i dorocznej, przedstawia anioły do w różnych pozach. Artyście zamiłowanie do rzeźbienia udało się przekazać synowi Dariuszowi.

KAMIŃSKI Antoni (ur. 1947). Systematycznie rzeźbi od początku lat 70-tych. W jego twórczości ważne miejsce zajmuje tematyka sakralna. Często wykorzystuje popularne w tradycyjnej rzeźbie ludowej typy ikonograficzne – Chrystusa Frasobliwego i Ukrzyżowanego. Rzeźbi także postacie świętych. Z rzeźb wykonanych na konkursy na uwagę ze względu na udane rozwiązania kompozycyjne zasługuje cykl prac przedstawiających diabła Borutę. Wykonuje też rzeźby przedstawiające obrzędy doroczne. To jemu twórcy ośrodka kutnowskiego zadziwiający pierwszy piętrowy kompozycje o rytmicznym układzie.

Wojtczak Andrzej (ur. 1950) – zawodowo związany z obróbką metali, przygodę z rzeźbieniem rozpoczął w latach 70 XX wieku, nawiązując współpracę z Muzeum w Łęczycy. Zafascynowany twórczością wielu artystów ludowych, wykształcił z czasem swój indywidualny styl. Brał udział w wielu konkursach, organizowanych na terenie całego kraju. W działalności artystycznej podejmuje przede wszystkim tematy sakralne: Piety, figury Chrystusa Frasobliwego, madonny, postacie świętych. Rzadko dokumentuje wydarzenia historyczne, czy obrazujące życie wsi. Do cech charakterystycznych rzeźb Wojtczaka należą: umiejętność kształtowania bryły, tworzenie kompozycji wielopostaciowych, łagodna kolorystyka, stosowanie technik snycerskich. Od lat 80 XX wieku, artysta jest bardzo ceniony poza granicami kraju. Jego rzeźby możemy spotkać w niemieckich, francuskich i szwajcarskich galeriach.

Wykaz skrótów

MAiE – Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

MŁ – Muzeum w Łęczycy

MMP – Muzeum Mazowieckie w Płocku

MRK – Muzeum Regionalne w Kutnie

ŁDK – Łódzki Dom Kultury