

Anna Glazik

Świat wierzeń i fantazji  
w rzeźbie zamknięty  
Twórczość Jędrzeja Wowry



Wydawnictwo Neriton  
Wadowickie Centrum Kultury im. Marcina Wadowity

338752

Opisownia graficzna  
Elzbieta Malin

Anna Glazik

Indeks rzeczowy  
Piotr Kucharski-Bunalski

# Świat wierzeń i fantazji w rzeźbie zamknięty. Twórczość Jędrzeja Wowry (1864–1937)

Praca powstała w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej na  
Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
w Toruniu

Wstęp ..... 11  
1. Jędrzej Wowry i jego twórczość ..... 17  
2. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 37  
3. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 44  
4. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 49  
5. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 55  
6. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 62  
7. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 68  
8. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 75  
9. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 78  
10. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 82  
11. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 85  
12. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 88  
13. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 90  
14. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 93  
15. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 96  
16. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 99  
17. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 102  
18. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 105  
19. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 108  
20. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 111  
21. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 114  
22. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 117  
23. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 120  
24. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 123  
25. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 126  
26. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 129  
27. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 132  
28. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 135  
29. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 138  
30. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 141  
31. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 144  
32. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 147  
33. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 150  
34. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 153  
35. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 156  
36. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 159  
37. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 162  
38. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 165  
39. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 168  
40. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 171  
41. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 174  
42. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 177  
43. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 180  
44. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 183  
45. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 186  
46. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 189  
47. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 192  
48. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 195  
49. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 198  
50. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 201  
51. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 204  
52. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 207  
53. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 210  
54. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 213  
55. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 216  
56. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 219  
57. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 222  
58. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 225  
59. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 228  
60. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 231  
61. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 234  
62. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 237  
63. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 240  
64. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 243  
65. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 246  
66. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 249  
67. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 252  
68. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 255  
69. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 258  
70. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 261  
71. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 264  
72. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 267  
73. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 270  
74. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 273  
75. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 276  
76. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 279  
77. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 282  
78. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 285  
79. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 288  
80. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 291  
81. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 294  
82. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 297  
83. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 300  
84. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 303  
85. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 306  
86. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 309  
87. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 312  
88. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 315  
89. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 318  
90. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 321  
91. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 324  
92. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 327  
93. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 330  
94. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 333  
95. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 336  
96. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 339  
97. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 342  
98. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 345  
99. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 348  
100. Wierzenia i fantazja w twórczości Jędrzeja Wowry ..... 351



Wydawnictwo NERITON  
Wadowickie Centrum Kultury  
im. Marcina Wadowity

Opisownia graficzna Elzbieta Malin



Opracowanie graficzne  
*Elżbieta Malik*

Redakcja i korekta  
*Małgorzata Świerzyńska*

Indeks zestawiał  
*Piotr Kardasiński-Bunalski*

Na okładce: *Św. Franciszek* (kazanie do ptaszków), kat. 89;  
*Ucieczka do Egiptu*, kat. 74

© Copyright by Anna Glazik  
© Copyright by Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2003

ISBN 83-88973-40-1

Tytuł dotowany przez  
Komitet Badań Naukowych



843068

Wydawnictwo Neriton, Wydanie I

[neriton@ihpan.edu.pl](mailto:neriton@ihpan.edu.pl)

[www.neriton.apnet.pl](http://www.neriton.apnet.pl)

Objętość 15 ark. wyd., nakład 500 egz.

E. 1731/03

# Spis treści

Wstęp .....	5
Sztuka ludowa w kręgu zainteresowań artystów i historyków sztuki .....	11
Biografia artysty .....	17
Wątki ikonograficzne w twórczości Jędrzeja Wowry .....	23
• Przedstawienia chrystologiczne .....	25
• Przedstawienia maryjne .....	34
• Sceny z życia Świętej Rodziny .....	37
• Wizerunki świętych .....	40
• Przedstawienia aniołów i szatana .....	48
• Rzeźby o tematyce świeckiej .....	50
Analiza formalna twórczości Jędrzeja Wowry .....	52
• Rzeźba .....	52
• Drzeworyt .....	63
Jędrzej Wowro a międzywojenne inspiracje sztuką ludową .....	69
Zakończenie .....	75
Summary .....	78
Bibliografia .....	82
Katalog .....	89
Spis ilustracji .....	98
Indeks osobowy .....	100



## Wstęp<sup>1</sup>

Jędrzej Wowro, „klasyk polskiej rzeźby ludowej”<sup>2</sup>, uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców ludowych, ostatniego „prawdziwego” świątkarza. Swoje prace tworzył w oparciu o tradycyjne wzory i schematy ikonograficzne, przetwarzając je jednak we własnej konwencji artystycznej. Był artystą o niezwykle interesującej twórczości i osobowości, nie znajduje to jednak pełnego odzwierciedlenia w literaturze. Popularny w okresie międzywojennym, o czym świadczą liczne wzmianki prasowe i udział w wystawach, został później jakby nieco zapomniany. Wbrew ogólnemu przekonaniu o ogromnej wartości dzieł Wowry, nie podjęto dotąd próby zebrania i opracowania całości dostępnych materiałów, jak również przeprowadzenia głębszej analizy jego prac.

Integralną częścią niniejszej pracy jest katalog, którego sporządzenie pozwoliło usystematyzować twórczość Wowry, a także dało podstawę do przeprowadzenia jej analizy, zarówno pod względem stosowanej ikonografii, jak i wartości artystycznej.

---

<sup>1</sup> Za ogromną życzliwość i cenne uwagi dziękuję prof. dr hab. Jerzemu Malinowskiemu oraz wszystkim osobom i instytucjom, których pomoc przyczyniła się do powstania tej książki.

<sup>2</sup> F. Suknarowski, *Jędrzej Wowro, wspomnienie o świątkarzu*, [w:] „Nadskawie. Wadowickie Zeszyty Kulturalne”, Wadowice 1981, s. 6.

Istotne jest też zbadanie recepcji dzieł Wowry pod kątem zainteresowań sztuką ludową w okresie międzywojennym oraz ukazanie wzajemnych zależności między artystą ludowym, a ówczesnymi środowiskami twórczymi. Warto przypomnieć, kiedy zrodziło się zainteresowanie kulturą ludową, jakie miało podłoże i jak rozwijała się myśl o sztuce ludowej wśród historyków sztuki. Umożliwi to umiejscowienie Wowry i jego prac na określonym etapie poznania i stosunku do twórczości ludowej. Spojrzenie na sztukę ludową przez pryzmat jej odbioru przez innych twórców pozwoli dostrzec zupełnie inne jej aspekty. Dopiero w takim kontekście można w pełni zrozumieć sztukę Wowry, a także duże zainteresowanie, jakie jej towarzyszyło jeszcze za życia artysty.

Osoba i twórczość Wowry dostrzeżona została dzięki Emilowi Zegadłowiczowi, który jedną ze swoich ballad, wielokrotnie wznawianą, poświęcił temu właśnie artyście<sup>3</sup>. Kontakty Zegadłowicza z wieloma przedstawicielami ówczesnego środowiska literacko-artystycznego przyczyniły się do wzrostu zainteresowania Wowrą. W 1928 r. Zegadłowicz wydał drzeworyty artysty w tece zatytułowanej *Piecątki beskidzkie*<sup>4</sup>, w której znalazło się 8 odbitek. Wydano ją ponownie dziesięć lat później, w marcu 1938 r. w Poznaniu<sup>5</sup>. Poza odbitkami drzeworytniczymi Zegadłowicz zamieścił w niej notę dotyczącą życia i twórczości Wowry, jak również jego portret wykonany przez Jana Hrynkowskiego oraz informacje o publikacjach na temat rzeźbiarza i drzeworytnika. Tekę tę wydano w 50 ponumerowanych egzemplarzach.

---

<sup>3</sup> E. Zegadłowicz, *Ballada o Wowrze*, Wadowice 1924; wyd. II: *Ballada o świątkarzu*, Poznań 1928, z drzeworytami Wowry; tłum. czeskie: *Ballada o Wowrovi*, Praga 1929. Ballada ta znajduje się również we wszystkich wydaniach *Powsinogów beskidzkich* Emila Zegadłowicza.

<sup>4</sup> Teką tą odbita została w 15 egzemplarzach w poznańskim wydawnictwie Jana Kuglina.

<sup>5</sup> *Piecątki beskidzkie Jędrzeja Wowra*, Poznań 1938.



W latach trzydziestych poświęcono Wowrze sporo artykułów i wzmianek prasowych. Jego prace znalazły się na wielu wystawach sztuki ludowej, zarówno w okresie międzywojennym, jak i w latach późniejszych. Informacje o nim odnaleźć można niemal we wszystkich opracowaniach dotyczących sztuki ludowej, tam też reprodukowane są jego pojedyncze prace.

Przez wiele lat z zamiarem napisania książki o Wowrze nosił się Emil Zegadłowicz, wielokrotnie namawiając do współpracy Edwarda Kozikowskiego<sup>6</sup>. Książka taka wydana została przez Kozikowskiego już po śmierci Zegadłowicza, w 1957 r.<sup>7</sup> Zamieścił w niej odnalezione wśród pozostałych po Zegadłowiczu rękopisów, nieukończone prace o Wowrze, wydaną już wcześniej balladę, wstęp do teki drzeworytów rzeźbiarza, jak również spisane opowieści Wowry, własne wspomnienia i dwa wiersze powstałe w latach dwudziestych. Książka wydaje się niezwykle ważna, zawiera bowiem wiele informacji dotyczących artysty, jego życia i światopoglądu, uzyskanych od osób dobrze go znających i często z nim przebywających. Nie podjął się jednak Kozikowski analizy jego sztuki, bowiem jako literat nie miał do tego odpowiedniego przygotowania.

Kilka lat później, w 1963 r., wydana została praca Tadeusza Seweryna, będąca próbą monografii o Wowrze<sup>8</sup>. Jest to, jak dotąd, najobszerniejsza pozycja poświęcona temu artyście. Opublikowano tam opowiadania Wowry, do których ilustracją były wykonywane przez rzeźbiarza prace, informacje biograficzne, rozważania o jego twórczości. Brakuje jednak w tym opracowaniu usystematyzowania twórczości Wowry, zestawienia

---

<sup>6</sup> Pisał o tym w wielu listach kierowanych do Kozikowskiego, a cytowanych w: E. Kozikowski, *Więcej prawdy niż plotki*, Warszawa 1964.

<sup>7</sup> E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *O Jędrzeju Wowrze, snycerzu beskidzkim*, Warszawa 1957.

<sup>8</sup> T. Seweryn, *Świątkarz powsinoga*, Warszawa 1963. Zanim ukazała się książka, fragmenty tekstów wydrukowane były w: „Polska Sztuka Ludowa” (dalej: PSL), R. 10, 1956, nr 3, s. 131–157.



wykonanych przez niego prac, ich analizy. Chociaż niewątpliwie jest to pozycja bardzo ważna, nie można przeceniać jej znaczenia. Seweryn prawdopodobnie spotkał się z Wowrą tylko jeden raz<sup>9</sup>, natomiast opowiadania przekazały mu osoby, które miały częsty kontakt z rzeźbiarzem, jak na przykład Władysław Horbacki<sup>10</sup>. W przeważającej większości informacje o Wowrze czerpane są właśnie z tej książki.

W 1981 r. Franciszek Suknarowski, nieżyjący już artysta wadowicki, który często bywał w Gorzeniu i znał Wowrę osobiście, napisał o nim krótkie wspomnienie<sup>11</sup>. Przywołując twórczość „klasyka polskiej rzeźby ludowej”, zwrócił uwagę na prostotę i siłę wyrazu tworzonych przez rzeźbiarza dzieł. Kilkakrotnie podkreślił ich autentyczność i związek z Wowrowym rozumieniem otaczającego świata. Pisał o rzeźbionych postaciach, które „zasłuchane w sobie, w tym innym świecie”, żyły „swoim utajonym życiem”<sup>12</sup>, tworzone nie z przymusu i konieczności, ale z wewnętrznego przekonania, „na chwałę Boga i potrzebę ludzi”<sup>13</sup>.

Interesujących informacji na temat artysty dostarczyła audycja radiowa, której autorami byli Ferdynand Kijak-Solowski i Piotr Płatek<sup>14</sup>. Audycja ta nagrana została na początku lat siedemdziesiątych w cyklu „Radiowa antologia rzeźbiarzy ludowych”. Jej autorzy wykorzystali między innymi recytowane przez Ferdynanda Kijak-Solowskiego fragmenty ballady Emila Zegadłowicza o Wowrze i spisane przez Tadeusza Seweryna opowieści rzeźbiarza. Najcenniejszych jednak informacji w tej

---

<sup>9</sup> Informacja przekazana przez p. Aleksandra Jackowskiego.

<sup>10</sup> Informacja uzyskana od córki p. Horbackiego – Ludmiły Waluszewskiej.

<sup>11</sup> F. Suknarowski, *op. cit.*, s. 5–7.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>14</sup> Kaseta z zapisem audycji udostępniona została przez państwa Suknarowskich z Wadowic.



audycji dostarczyły wspomnienia Franciszka Suknarowskiego. Nie tylko przybliżają one sylwetkę rzeźbiarza, ale również są wskazówką dla zrozumienia niektórych aspektów jego twórczości. Audycja ta stanowi też dowód zainteresowania Wowrą i docenienia jego twórczości, co tylko potwierdza potrzebę powstania monografii tego artysty.

Po wielu latach przerwy znowu zauważyć można nieco większe zainteresowanie Wowrą, zapoczątkowane wystawą w 1998 r. Ta pierwsza monograficzna wystawa prac Wowry, jak dotąd największa, odbyła się w Wadowicach. Towarzyszył jej kilkunastostronnicowy katalog<sup>15</sup>. Pozycja, chociaż niezbyt obszerna, jest jednak cenna ze względu na zamieszczenie w niej 19 barwnych reprodukcji rzeźb Wowry. To pierwsza publikacja pokazująca tak wiele prac, dotąd reprodukowanych pojedynczo (wyjątek stanowi książka Tadeusza Seweryna, w której opublikowano bardzo dużo zdjęć czarno-białych). Wystawa ta stała się być może impulsem do ponownego zainteresowania się Wowrą, a autor katalogu, Andrzej Rataj, wskazał na konieczność przeprowadzenia badań nad twórczością rzeźbiarza.

W 1999 r. w wydawanej na krakowskim Kazimierzu lokalnej gazecie zamieszczono artykuł Grzegorza Graffa<sup>16</sup>, pracownika Muzeum Etnograficznego w Krakowie, dotyczący kapliczki wiszącej prawdopodobnie od 1936 r. na terenie Zakładu Energetycznego na Kazimierzu. Autor tego artykułu, zainteresowany historią kapliczki, przeprowadził liczne wywiady z osobami mogącymi pamiętać, kiedy i w jaki sposób Wowrowa kapliczka trafiła do zakładu. Odnalazł też w archiwum zakładowym dwa szkice, jeden z nich z datą „30/III.936”, przedstawiające kapliczkę umieszczoną na drzewie na terenie zakładu<sup>17</sup>. Pod

<sup>15</sup> A. Rataj, *Wowro*. Katalog wystawy, Biblioteka Zbiorów Historycznych Ziemi Wadowickiej, t. 4, Wadowice 1998.

<sup>16</sup> G. Graff, *Świątek z ulicy Dajwór*, „Praktyczny Kazimierz”, 1999, nr 5.

<sup>17</sup> Zreprodukowane szkice, jak również spisana treść przeprowadzonych wywiadów zostały udostępnione przez ich autora.

koniec 1999 r. w „Gazecie Krakowskiej” opublikowano dwie notki autorstwa Ewy Wegenke z Muzeum im. Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Pierwsza z nich, z 21 października<sup>18</sup>, dotyczy przekazania gorzeńskiemu muzeum popiersia Jędrzeja Wowry wyrzeźbionego przez Romana Brańkę, natomiast druga napisana została z okazji 135. rocznicy urodzin artysty<sup>19</sup>.

Mimo wielu wzmianek, dwóch obszernych pozycji książkowych i katalogu wystawy monograficznej, sztuka Wowry nie jest dziś znana szerszemu gronu odbiorców. Książka ta jest próbą przybliżenia nieprzeciętnej osobowości ludowego artysty i jego sztuki.

---

<sup>18</sup> E. Wegenke, *Artysta artyście*, „Gazeta Krakowska”, 21 X 1999.

<sup>19</sup> E. Wegenke, *Jędrzej Wowro 1864–1937. Rocznica urodzin*, „Gazeta Krakowska”, 13/14 XI 1999.



## Sztuka ludowa w kręgu zainteresowań artystów i historyków sztuki

Problematyka sztuki ludowej lokuje się na pograniczu etnografii i historii sztuki. Wielokrotnie zajmowali się nią etnografowie, jednak wśród historyków sztuki jest to dziedzina wciąż niedoceniana, spychana na margines zainteresowań. Słusznie zauważył Ksawery Piwocki, że „walka o uznanie sztuki jako wiedzy, którą najlepiej symbolizuje nam »Paragone« Leonarda da Vinci, wykopało przepaść między sztuką »uczoną« i właśnie ludową”<sup>1</sup>. Chociaż wielu badaczy wskazywało na konieczność badań sztuki ludowej przez historyków sztuki<sup>2</sup>, brakuje monografii wybitnych artystów, jak również analiz ikonograficznych i formalnych.

Zainteresowanie kulturą ludową „zrodziło się, gdy w tworzących się nowoczesnych narodach zaczęto przypisywać ludowi duże znaczenie jako podstawie struktury nowoczesnego społeczeństwa i państwa”<sup>3</sup>. W okresie oświecenia, w wieku XVIII,

<sup>1</sup> K. Piwocki, *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud”, t. 51, cz. II, 1968, s. 387.

<sup>2</sup> Pisał na ten temat m.in. Janusz Kębłowski w: *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 182: sztuka ludowa „do dziś jest przedmiotem badań etnografów, nie zaś historyków sztuki, mimo mnożących się deklaracji, że sztuki ludowej nie należy rozpatrywać wyłącznie z etnograficznego punktu widzenia i że winna być ona badana jako dzieło sztuki”.

<sup>3</sup> *Słownik etnologiczny*, terminy ogólne, red. Z. Staszczak, Warszawa, Poznań 1987, s. 197.

rozpoczęto badania nad ekonomicznym i społecznym położeniem ludu, wtedy też zwrócono uwagę na jego kulturę. Jako pierwszy pojęcia ludowości użył w 1730 r. Giambattista Vico w *La scienza nuova*, wprowadzając termin „poezji ludowej”<sup>4</sup>. Nieco później romantycy zwrócili się ku duchowej kulturze ludu, uznając ją za podstawowy czynnik narodowej odrębności. Swój światopogląd starali się budować na ludowych wyobrażeniach. Stąd, zwłaszcza w literaturze romantycznej, pojawiło się przekonanie o łączności człowieka z naturą, ze światem duchów, z siłami nadprzyrodzonymi. Starano się przyswoić ludowe sposoby poznawania i rozumienia świata. Do literatury wprowadzono tematykę ludową, w utworach wielu twórców romantycznych często pojawiały się wątki poezji i muzyki ludowej. Jeszcze w połowie XIX w. pisał Cyprian Kamil Norwid w *Promethidionie*: „największym prosty lud poetą”<sup>5</sup>.

W połowie XIX w. zwrócono uwagę na ludową plastykę, skupiając się początkowo zwłaszcza na motywach ornamentalnych i zdobniczych. Jako jeden z pierwszych tą tematyką zajął się Józef Ignacy Kraszewski<sup>6</sup>. Jednak ogromne nasilenie zainteresowania sztuką ludową datować można na koniec wieku XIX. Wiązało się ono z ponownym zwrotem ku tendencjom romantycznym. W Polsce szczególnie mocno akcentowano konieczność odnalezienia korzeni rodzimej, polskiej sztuki, co jest zrozumiałe w ówczesnej sytuacji politycznej. Koncepcje „stylu narodowego” poszukiwały tych korzeni właśnie w sztuce ludowej, stąd artyści wielokrotnie nawiązywali do niej w swoich pracach. Rozwijało się malarstwo o tematyce chłopskiej, a przedstawicielami tego nurtu byli m.in. Witold Pruszkowski, Aleksander Kotsis, Włodzimierz Tetmajer, Vlastimil Hofman, Teodor Axentowicz, Stanisław Dębicki, Władysław Jarocki, Kazi-

<sup>4</sup> Podają za: K. Piwocki, *Sztuka ludowa...*, s. 360.

<sup>5</sup> C. K. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997, s. 80.

<sup>6</sup> J. I. Kraszewski, *Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860.



mierz Sichulski czy Fryderyk Pautsch. Również Stanisław Wyspiański „pragnął odrodzenia sztuki polskiej przez związki ze sztuką ludową”<sup>7</sup>. Doskonałym przykładem autentyczności zainteresowań codziennym życiem ludu był ślub z chłopką Włodzimierza Tetmajera i jego osiedlenie się w podkrakowskich Bronowicach. Bronowice wkrótce „stały się pewnego rodzaju symbolem przymierza inteligencji z ludem oraz ruchu artystycznego, który skupił swą uwagę na życiu wsi i jej specyficznej kulturze”<sup>8</sup>. Nie tylko malarze nawiązywali do tematyki ludowej. W ramach poszukiwań stylu narodowego Stanisław Witkiewicz zwrócił uwagę na podhalańskie budownictwo i motywy dekoracyjne, wykorzystując je w swoich projektach i realizacji. Propagował formy tradycyjnej architektury, tworząc „styl zakopiański”, który według niego dawniej charakterystyczny był dla całej Polski, przetrwał jednak tylko na Podhalu. W 1901 r. utworzone zostało Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Jego członkowie w projektach wnętrz czy też przedmiotach rzemiosła artystycznego wykorzystywali formy zaczerpnięte ze sztuki ludowej. Do stowarzyszenia należeli m.in. Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Józef Czajkowski, Karol Frycz, Edward Trojanowski. W miarę upływu lat tendencje ludowe nie zamierały w sztuce, a zainteresowanie nimi widoczne było u wielu artystów, m.in. w twórczości „formistów” oraz Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej, którzy nawiązywali zarówno do tematyki ludowej, jak i do ludowego sposobu obrazowania. Uznanie w świecie zdobyła polska sztuka dekoracyjna, zaprezentowana na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Polscy artyści zdobyli wówczas 172 nagrody, zajmując pierwsze miejsce<sup>9</sup>. Zaprezentowali

---

<sup>7</sup> A. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 24.

<sup>8</sup> T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1989, s. 224.

<sup>9</sup> A. Olszewski, *op. cit.*, s. 36.

jednolite, w stylu art déco wnętrza, łącząc motywy zaczerpnięte z ludowej sztuki podhalańskiej z kubizującą geometryzacją. Pawilon wystawowy współprojektowali m.in. Józef Czajkowski, Zofia Stryjeńska, Karol Stryjeński, Jan Szczepkowski i Wojciech Jastrzębowski.

Po II wojnie światowej na nowo zainteresowano się współczesną sztuką ludową, obejmując państwowym mecenatem jej twórców. Jednak inne podłoże polityczne powstawania tej sztuki, jak również jej oderwanie od dawniejszych przedstawień ludowych nie pozwalają włączyć jej w ciąg ewolucji tradycyjnej sztuki ludowej.

Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze o teoretykach historii sztuki, których poglądy były istotne dla badań nad sztuką ludową. Pełen ich przegląd dał Ksawery Piwocki<sup>10</sup>, dlatego ograniczę się jedynie do zaprezentowania kilku najważniejszych stanowisk.

Ważną postacią wśród badaczy sztuki ludowej był Alojzy Riegl. Do teorii sztuki wprowadził on pojęcie woli twórczej, warunkującej styl powstającego dzieła. Dla zrozumienia dzieła sztuki ludowej nie są istotne jego braki techniczne, „nieporadność kształtu nie jest czynnikiem stylotwórczym”<sup>11</sup>. Badaniu i interpretacji powinna być poddana osiągnięta tą drogą ekspresja formy. Taki sposób kształtowania dzieła sztuki wynikał nie z nieumiejętności artysty, a z jego bardziej lub mniej świadomego wyboru, uwarunkowanego wolą twórczą epoki<sup>12</sup>. Riegl, wypowiadając się na temat sztuki ludowej<sup>13</sup>, ograniczał ją jedy-

---

<sup>10</sup> K. Piwocki, *Sztuka ludowa...*, s. 359n.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 369.

<sup>12</sup> Znamienny jest tu przytaczany przez Piwockiego pogląd Elie Faure: „Jako aksjomat trzeba przyjąć, że artysta umiał zrobić wszystko, co chciał, a jeśli nie umiał, to tylko dlatego, że to leżało w jego zamierzeniach”, E. Faure, *Equivolences*, 1951, s. 37, cytata za: K. Piwocki, *Sztuka ludowa...*

<sup>13</sup> A. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss- und Hausindustrie in Österreich-Ungarn*, 1894.



nie do zdobnictwa przedmiotów codziennego użytku, całą resztę wytwórczości traktując jako produkcję rzemieślniczą.

Niezwykle ważne dla opisu dzieł sztuki były kategorie pojęć wprowadzone przez Henryka Wölfflina<sup>14</sup>. Każda epoka, każda grupa posługuje się charakterystycznymi schematami optycznymi i formalnymi, a rozwój tych schematów ma podłoże psychiczne. W wyniku tych teorii próbowano określić schematy optyczne, jakimi posługiwali się artyści ludowi, odnaleźć wyznaczniki „stylu” ludowego. Zadaniem historii sztuki według Wölfflina było badanie rozwoju tych form, badanie zmian widzenia ludzkiego.

Inaczej potraktował historię sztuki Max Dvořak<sup>15</sup>, zwracając uwagę na ścisły związek dzieł sztuki ze światopoglądem epoki. Stąd też zainteresowany był powiązaniem sztuk plastycznych z koncepcjami religijnymi i filozoficznymi danej epoki. Dla niego „historia sztuki jest po prostu historią ducha ludzkiego”<sup>16</sup>. Treści, jakie kryją się za każdym dziełem sztuki, wpływają na jego formę i funkcje.

Poglądy te nie były jedynymi na temat sztuki ludowej i chociaż nie zawsze bezpośrednio jej dotyczyły, to jednak ich znaczenie dla badań nad tą sztuką było bardzo istotne ze względu na odkrywczość w podejściu do tematu. Sam fakt podjęcia tej tematyki w rozważaniach znakomitych historyków sztuki świadczyć może o randze problemu. Dlatego wydaje się niezbędną próbą podjęcia badań nad sztuką ludową z nieco innej, nie etnograficznej pozycji.

Wśród polskich historyków sztuki dostrzec można niechęć w podejmowaniu problematyki związanej ze sztuką ludową, gdyż zajmowało się nią zaledwie kilku badaczy. Najbardziej zasłużony w tej dziedzinie był Ksawery Piwocki, który poru-

---

<sup>14</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

<sup>15</sup> M. Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, 1924.

<sup>16</sup> K. Piwocki, *Sztuka ludowa...*, s. 376.



szął ten temat zarówno w swoich pracach teoretycznych, drukowanych między innymi w czasopismach „Lud” i „Polska Sztuka Ludowa”<sup>17</sup>, jak i opracowaniach dotyczących konkretnych gatunków<sup>18</sup> oraz Anna Kunczyńska-Iracka, publikująca liczne artykuły również na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej”<sup>19</sup>. Poza nimi już od 1947 r. zainteresowanie stylem ludowym wykazywał Józef Grabowski<sup>20</sup>, próbując wyodrębnić jego podstawowe cechy. W późniejszych latach kilkakrotnie jeszcze pisał o sztuce ludowej<sup>21</sup>. Ponadto temat tej sztuki pojawił się jedynie na marginesie zainteresowań Tadeusza Chrzanowskiego<sup>22</sup>. Zważywszy na ilość publikacji z zakresu sztuki tzw. wysokiej, na polu twórczości ludowej historycy sztuki mają wiele jeszcze do zrobienia. Obecnie nie prowadzi się prac w tym zakresie, co uniemożliwia uzyskanie pełniejszego obrazu sztuki ludowej.

---

<sup>17</sup> Między innymi: K. Piwocki, *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*, „Lud”, t. 30, cz. II, 1928, s. 1–13; idem, *Próba definicji kilku pojęć*, PSL, R. 7, 1953, nr 6, s. 323–326; idem, *Sztuka ludowa...*, s. 359–389.

<sup>18</sup> K. Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934; idem, *Różne gałęzie sztuki ludowej*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, t. 3: *Sztuka nowoczesna*, red. T. Dobrowolski, Kraków 1962, s. 400–428.

<sup>19</sup> Anna Kunczyńska-Iracka prowadziła badania w ramach utworzonej przez Aleksandra Jackowskiego Pracowni Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

<sup>20</sup> J. Grabowski, *Zagadnienie stylu ludowego*. Artykuł ten ukazał się w częściach w kolejnych numerach czasopisma „Polska Sztuka Ludowa” w 1948 r. (zob. bibliografia).

<sup>21</sup> Między innymi: J. Grabowski, *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967; idem, *Dawna polska rzeźba ludowa*, Warszawa 1968; idem, *Dawny artysta ludowy*, Warszawa 1976.

<sup>22</sup> T. Chrzanowski, K. Piwocki, *Drewno w polskiej architekturze i rzeźbie ludowej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1981; T. Chrzanowski, „Czarna Madonna” w sztuce, PSL, R. 38, 1984, nr 3, s. 131–138; idem, *Czy istnieje zabytki barokowo-ludowe?*, PSL, R. 41, 1987, nr 1–4, s. 35–46.



## Biografia artysty

W biografii Jędrzeja Wowry mało jest dat pozwalających uporządkować chronologicznie jego twórczość. Nie chodził do żadnej szkoły, od nikogo nie uczył się rzeźbienia. Nie był świadomy wartości swoich prac, stąd nie miało dla niego znaczenia, kiedy jaką rzeźbę wykonał. W opowiadaniach i wspomnieniach, które snuł wielokrotnie i z ogromną przyjemnością<sup>1</sup>, powtarzały się te same fakty dotyczące jego życia, jednak bez dokładnego umiejscowienia w czasie. Dzięki temu można jedynie ogólnie zarysować historię jego życia, z bardziej szczegółowo poznanym okresem międzywojennym.

Wowro urodził się 13 listopada 1864 r. w Gorzeniu Dolnym koło Wadowic, w licznej rodzinie Jana i Katarzyny Wawrów<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Wowro był doskonałym gawędziarzem, potrafił godzinami opowiadać przeróżne historie, zarówno prawdziwe, jak i zmyślone. Zostały one spisane i opublikowane w: E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *op. cit.*; T. Seweryn, *Świątkarz...*, Z tych opracowań czerpię wiadomości biograficzne.

<sup>2</sup> Problem związany z pisownią nazwiska rzeźbiarza sprawia pewne trudności i do dzisiaj stosuje się różne jego wersje. W metryce urodzin występował jako Andrzej Wawro, nikt jednak do niego tak się nie zwracał. Wszyscy stosowali formę Jędrzej Wowro, dlatego też wydaje mi się, że właściwe jest pozostanie przy tej formie nazwiska, pod którą sztuka jego została poznana i spopularyzowana.





Chociaż w tamtym okresie nie było biedy w ich domu, od najmłodszych lat przyzwyczajony był do pracy. Początkowo wypasał gęsi, później bydło. Już wówczas rzeźbił pierwsze figurki, zaniedbując swoje pasterskie obowiązki. Jego zamiłowanie do rzeźbienia nie znajdowało uznania w oczach ojca, który wielokrotnie karał go za takie „marnowanie czasu”. Mimo to pozostał wierny swojej pasji. Pierwsza rzeźba, która zyskała uznanie w oczach ojca, powstała w 1880 r.<sup>3</sup> Niestety, początkowy okres twórczości szybko się skończył. Ojciec, pijak, roztrwonił posiadane pieniądze i 17-letni Jędrzej musiał wyruszyć z domu w poszukiwaniu pracy. W okresie trwającym ponad trzydzieści lat rzeźbił niewiele, jedynie podczas powrotów do Gorzenia, kiedy udało mu się zatrudnić w okolicy.

W trakcie swojej tułaczki podejmował się różnych zajęć. Pracował przy wydobywaniu węgla w kopalniach w Ostrawie i Karwinie, gdzie został zasypany. Ledwo odratowany, wrócił do Gorzenia. Ożenił się ze starszą o 20 lat Marią Guzek z Choczni. Dzięki temu, że żona potrafiła czytać, Wowro poznał żywoty świętych, znajomość których wykorzystywał następnie w swojej twórczości. Odwoływał się też do obrazów i rzeźb religijnych, jak również do obrzędów pasyjnych, zapamiętanych z licznych odpustów, na które w młodości z upodobaniem wędrował<sup>4</sup>. Po ślubie znalazł pracę w papierni w Wadowicach, później jako drwal w lesie. Po śmierci ojca przejął gospodarstwo. Nie poprawiło to jednak jego sytuacji materialnej, gdyż konieczność spłacenia długów spowodowała, że znowu musiał opuścić dom. Tym razem zatrudnił się w kopalni na Śląsku, gdzie uległ kolejnemu wypadkowi. Powrócił do Gorzenia i podjął pracę w Wadowicach jako pomocnik grabarza. Wkrótce, w 1904 r., zmarła mu żona.

---

<sup>3</sup> A. Rataj, *op. cit.*, s. 2.

<sup>4</sup> Wspominał wielokrotnie o tym, że bywał w Kalwarii Zebrzydowskiej, Krakowie, Częstochowie, Choczni, Mogilanach i Ludźmierzu.



Już rok później, 22 lutego 1905 r.<sup>5</sup>, ożenił się po raz drugi, z Marianną Kołek. Kiedy urodziła się czwórka dzieci (trzy córki i syn), mając na utrzymaniu całą rodzinę, znowu wyjechał w poszukiwaniu zarobku. Tym razem pracował jako parobek w gospodarstwie bogatego Niemca w okolicach Wrocławia. Przygnieciony wozem, przeleżał kilka tygodni w szpitalu. Wówczas przyjechała do niego żona, zostawiając dzieci pod opieką babki. Zaczęli wspólnie pracować w gospodarstwie, jednak na wiadomość o śmierci córki powrócili do Gorzenia. Wowro zatrudniony został przy budowie kolei Wadowice–Sucha. Później znowu musiał opuścić rodzinną wieś; tym razem pracował jako cieśla w zaborze rosyjskim. Oszukany, bez należnych mu pieniędzy, tułał się w poszukiwaniu innego zajęcia, aż powrócił do Gorzenia. W 1913 r. zmarły mu dwie córki, przy życiu pozostał tylko trzyletni syn, Jan. Znowu podejmował się różnych prac, które jednak nie dawały dużych zarobków. Wielokrotne wypadki nie pozostały bez wpływu na stan jego zdrowia. Choroba nie pozwalała mu na ciężki wysiłek fizyczny.

Mieszkając w Gorzeniu, powrócił do swojego ulubionego zajęcia z dzieciństwa. Rzeźbił liczne figurki świętych, następnie ustawiał je na drzewach i w przydrożnych kapliczkach, inne próbował sprzedać. I właśnie dzięki temu w 1923 r. doszło do spotkania Jędrzeja Wowry z Emilem Zegadłowiczem, znanym literatem okresu międzywojennego, założycielem grupy literackiej „Czartak”. Jak się później okazało, był to niezwykle ważny moment w twórczości rzeźbiarza. Ich kontakt stał się możliwy dzięki żonie Wowry, która do dworu Zegadłowicza przyniosła wyrzeźbione przez męża figurki i ptaszki, chcąc je sprzedać<sup>6</sup>. Zegadłowicz, zachwycony ich charakterystycznym stylem i uro-

---

<sup>5</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 23.

<sup>6</sup> Informacja pochodzi z broszurki wydanej przez Muzeum im. Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym, autorem notki o Wowrze jest Adam Zegadłowicz.



kiem, zapragnął osobiście poznać ich twórcę. Tak rozpoczęła się ich znajomość, która z czasem przerodziła się w przyjaźń.

Ten okres w życiu Wowry przyniósł pewną poprawę sytuacji materialnej. Zainteresowali się nim prywatni kolekcjonerzy i artyści licznie przebywający u Zegadłowicza, zaczęto o nim pisać. W tym czasie zaczęły powstawać pierwsze kolekcje jego dzieł. Największą zgromadził Emil Zegadłowicz w swoim dworoku<sup>7</sup>, następnie Edward Kozikowski, Franciszek Suknarowski, krakowski wizytator szkolny Władysław Horbacki, a także dyrektorka wadowickiego gimnazjum Zofia Szybalska. Zamawiali oni i kupowali u Wowry wiele rzeźb, co pozwoliło mu zająć się rzeźbieniem i nie szukać już innej pracy.

Namówiony przez Zegadłowicza, w latach 1925–1933 wykonał Wowro 20 drzeworytów: 13 dla Zegadłowicza, 2 na zamówienie do Krakowa oraz 5 dla Elmy Pratt z International School of Art w Nowym Jorku<sup>8</sup>. Jedyne to przykłady innej niż rzeźba twórczości tego artysty, pozostający jednakże pod bardzo dużym jej wpływem.

W 1935 r. Wowro wykonał rzeźbę Chrystusa Frasobliwego na dożynki w Spale, na które został zabrany przez grupę regionalną z Barwałdu. Tam poproszono go o wręczenie prezydentowi Mościckiemu wykonanego przez siebie świątka. Długo jeszcze po tym wydarzeniu rozpamiętywał swoją ogromną tremę i zdenerwowanie przed spotkaniem z „królem polskim”<sup>9</sup>.

Tak twórczość Wowry, jak i sama jego sylwetka, były niezwykle charakterystyczne i indywidualne. Pisał o nim Tadeusz Seweryn: „przysadzisty, niby krępy, a wąty, bo zabiedzony, z wyglądu niezgułowaty. Głowa nieco za duża, zdaje się niezdarne

---

<sup>7</sup> Kolekcja ta, niestety, w czasie wojny została w dużej części wywieziona przez Niemców i nie wiadomo, co się z nią stało.

<sup>8</sup> Píše o tym Emil Zegadłowicz we wstępie do teki drzeworytów Wowry; *Piecątki beskidzkie...*

<sup>9</sup> Wowro nazywał prezydenta królem, myśląc, że jest to rzeczywiście król polski, stąd wynikało jego ogromne zdenerwowanie.



na krótkiej szyi osadzona. Twarz skrzywiona, zastygła w bólu, [...] wygląd cały zaniedbany. [...] Nieporadny biedaczyna w wytartym kabacie, w portkach wieczyście połatanych, [...] powsinoga”<sup>10</sup>. Istotne jest jednak to, iż spotykający się z Wowrą intelektualisci zwracali uwagę nie na jego wygląd, ale na niezwykle bogactwo życia wewnętrznego, własnych przemyśleń i głębokiej wiary. Wspominał w innym miejscu Tadeusz Seweryn: „człowiek prosty, niepiśmienny, ale nie analfabeta duchowy”<sup>11</sup>, natomiast Franciszek Suknarowski mówił o nim: „nieśmiały, niezgułowaty, z poodpinanymi guzikami u spodni, ale jakże wrażliwy obserwator”<sup>12</sup>.

Pod koniec tak pracowitego życia Wowro wiele chorował. Lata ciężkiej pracy osłabiły organizm, zmarł 21 listopada 1937 r., w 73. roku życia. Pochowany został na wadowickim cmentarzu, gdzie do dzisiaj stoi jego grób ozdobiony Chrystusem Frasośliwym.

Po śmierci Jędrzeja Wowry zaczął rzeźbić jego syn, Jan. On również, podobnie jak Jędrzej, nie miał możliwości pobierania nauki. Prawdopodobnie nigdy wcześniej sztuką się nie zajmował. Po odbyciu służby wojskowej powrócił do rodzinnego domu, ożenił się i zamieszkał razem z żoną i rodzicami. Znajomość techniki rzeźbiarskiej zawdzięczał nieustannej obserwacji pracy ojca, stąd wykonywane przez niego rzeźby są bardzo podobne do ojcowskich, często z nimi mylone. Twórczość Jana nie trwała jednakże długo. W 1940 r. wywieziony został na przymusowe roboty do Niemiec, gdzie spędził całą wojnę. Podczas powrotu do ojczyzny, w kwietniu 1945 r., został zatrzymany i najprawdopodobniej rozstrzelany<sup>13</sup>. Żona

---

<sup>10</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 5.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>12</sup> Zdanie wypowiedziane podczas wzmiankowanej wcześniej audycji radiowej na temat Wowry w cyklu „Radiowa antologia rzeźbiarzy ludowych” autorstwa Ferdynanda Kijak-Sołowskiego i Piotra Płatka.

<sup>13</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 229.

wystąpiła do sądu o uznanie go za zaginionego, co nastąpiło 31 maja 1948 r.<sup>14</sup>

Jędrzej Wowro, mimo licznych kontaktów z ludźmi wykształconymi, artystami, do końca życia pozostał analfabetą. O sławę nie dbał. Na wieść o tym, że piszą o nim w gazetach, zasmucał się, przekonany, że nic gorszego spotkać go nie mogło i z żalem wspominał ojca, który choć „pijok był, a umar nie opisany”<sup>15</sup>.

Wydawać by się mogło, że ciągła bieda i ciężka praca pokonają w człowieku radość życia i chęć tworzenia. A jednak „nękany chorobą i niedostatkami – a z wiekiem coraz to bardziej pokurczony i mniejszy, ze sparaliżowaną połową twarzy – artysta nie dawał się biedzie. Śmiał się [...] do świętych swoich i ptaszków”<sup>16</sup>, odnajdując w nich ogromną radość i sens życia.

---

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 208.

<sup>16</sup> F. Suknarowski, *op. cit.*, s. 6.



## Wątki ikonograficzne w twórczości Jędrzeja Wowry

Kultura ludowa przepełniona była wrażliwością religijną, która obejmowała wszystkie dziedziny i aspekty życia. Wykonywane czynności, obowiązujące normy i zachowania podporządkowywano wartościom religijnym. Wiarę cechowało zmniejszenie dystansu w stosunku do sacrum, swoiste połączenie świata boskiego i ziemskiego. „Świat nieba uwikłany był prawie całkowicie w świat ziemski, [...] stworzony na jego podobieństwo. Reguły obowiązujące na ziemi nieobce były i w niebiosach”<sup>1</sup>. Współistniały obok siebie treści chrześcijańskie i pozostałości pogańskich wierzeń – duchy, demony, diabły zaludniające ludowe podania i legendy. Święci i patroni uczestniczyli w życiu wsi, chronili ją i jej mieszkańców przed nieszczęściami, natomiast Matka Boska, jako pośredniczka między Bogiem a człowiekiem, wypraszała wszelkie potrzebne łaski.

W religijności ludzi prostych „nie ma wiary bez obrazu”<sup>2</sup>, dlatego też tak bardzo w sztuce ludowej rozwinął się kult świętych wizerunków. Nie traktowano ich jedynie jako przedmioty

---

<sup>1</sup> H. Czachowski, H. Gruszczyńska, *W niebie i na ziemi. Oblicza religijności ludowej*. Katalog wystawy Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Toruń 1999, s. 13.

<sup>2</sup> A. Spiss, *Kult Matki Bożej w Polsce*, [w:] *Orędowniczko nasza. Kult Matki Bożej w polskiej kulturze ludowej*, pod red. A. Spiss, Kraków 1996, s. 15.

kultu, lecz przypisywano im cząstkę świętości, należną same-  
mu świętemu. Wyrażało się to w ubieraniu, przystrajaniu, opa-  
trywaniu kartkami z prośbami, a nawet „karaniu” figur<sup>3</sup>. W lu-  
dowej twórczości cechą charakterystyczną była „wierność sche-  
matom ikonograficznym zapożyczonym z wysokiej sztuki  
kościelnej”<sup>4</sup>.

W twórczości Jędrzeja Wowry, obok nawiązywania do tra-  
dycyjnych schematów, ważne miejsce zajmowały tworzone  
przez niego opowieści i apokryfy, których zobrazowaniem były  
rzeźbione wizerunki świętych. Ikonografia tych przedstawień  
nie zawsze zgadzała się z ogólnie obowiązującą. Tylko niektóre  
opowieści Wowry zostały spisane, co daje możliwość dokładnego  
przeanalizowania treści dodanych przez artystę. Niestety,  
wiele z nich jest niemożliwych do odtworzenia i w tych wypad-  
kach opierać się można jedynie na domysłach. Nie wszystkie  
podejmowane tematy „urozmaicał” Wowro własnymi treściami,  
wiele prac stworzył w tradycyjnej, ludowej konwencji, cza-  
sem wzorując się na konkretnych, widzianych podczas licznych  
pielgrzymek, obrazach bądź rzeźbach. Jednak nawet i tym rea-  
lizacjom nie można odmówić starań do nadania własnego,  
indywidualnego wyrazu. Charakterystyczne było u niego tłu-  
maczenie typowych elementów ikonografii na swój sposób,  
w odniesieniu do otaczającej go rzeczywistości, jak na przykład  
łączenie epizodów z życia świętych z pobliskimi miejscowościami<sup>5</sup>.  
Wszystkie, zarówno tradycyjne, jak i nowatorskie prace  
charakteryzowały się dodaniem tzw. ogródków, czyli drzewek,  
kwiatków i ptaszków otaczających postacie świętych. Towarzy-  
szyły one wielu rzeźbom, nie mając nic wspólnego z przedsta-  
wianym tematem, poza wizerunkiem św. Franciszka. Sam Wow-

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Madonna w dawnej polskiej sztuce ludowej*, PSL, R. 42, 1988, nr 4, s. 249.

<sup>5</sup> Świętego Szymona działającego w Persji umiejscowił w Węgierskiej Górze.



ro tłumaczył to tym, że kwiaty zaczęły rosnąć i kwitnąć, kiedy urodziła się Matka Boska, później zaś, po śmierci Chrystusa na krzyżu, cały świat okrył się trawą, kwiatami i śpiewem ptaszków<sup>6</sup>. Obecność kwiatów i ptaszków „przysługiwała” jedynie wizerunkom świętych, o czym wspominał przy okazji rzeźb Marii Magdaleny, wyjaśniając, że dodał je, ponieważ Maria nie była już grzesznicą, ale świętą. Potwierdzeniem tej wypowiedzi było kilka wykonanych przez niego rzeźb o tematyce świeckiej, w których „ogródki” nie wystąpiły.

Poniższe rozważania, dotyczące ikonografii przedstawień Wowry, podzielone są na sześć szerszych grup tematycznych: przedstawienia chrystologiczne, maryjne, sceny z życia Świętej Rodziny, wizerunki świętych, przedstawienia aniołów i szatana oraz rzeźby o tematyce świeckiej. W ramach tych grup omówione zostały konkretne rzeźby. Podobny układ – dla łatwiejszego odnalezienia poszczególnych dzieł – zawiera dołączony katalog rzeźb i grafik Wowry.

## Przedstawienia chrystologiczne

Wyobrażenie Chrystusa Frasobliwego było najpopularniejszym tematem w sztuce ludowej. Pisało o nim wielu autorów<sup>7</sup>,

---

<sup>6</sup> E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 142.

<sup>7</sup> Z badaczy polskich między innymi: T. Seweryn, *O Chrystusie Frasobliwym. Figurki – legendy – świątkarze*, Kraków 1926; K. Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, Warszawa 1933; M. Walicki, *O nową interpretację pojęcia „Chrystusa Frasobliwego”*, PSL, R. 8, 1954, nr 2, s. 100–103; Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: BHS), 1959, nr 3/4, s. 307–328; A. Kunczyńska, *Chrystus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej*, PSL, R. 14, 1960, nr 4, s. 211–229; Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „TeKa Komisji Historii Sztuki”, t. 2, Toruń 1961, s. 7–117; A. Kunczyńska-Iracka, *Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej*, PSL, R. 34, 1980, nr 3/4, s. 143–152.

starając się wyjaśnić ogromną popularność przedstawienia w sztuce ludowej, jak również wskazać na źródła ikonograficzne tego wizerunku. Ogromna liczba figur Frasobliwego w Polsce spowodowała, że początkowo przypuszczano, iż było to typowo polskie wyobrażenie, nie występujące poza naszym krajem<sup>8</sup>. Szybko jednak zwrócono uwagę na jego powszechność w sztuce. Obecnie badacze zgodnie przyznają, iż wizerunek ten wywodził się z kręgu średniowiecznych przedstawień dewocyjnych. Za najstarsze przedstawienie tego typu niektórzy mylnie uznają grafikę z tytułowej strony *Małej Pasji* Dürera z lat 1509–1511. W rzeczywistości Chrystus Frasobliwy pojawił się na przełomie XIV i XV w. w krajach niemieckich jako samodzielna figura dewocyjna. Jednakże już w sztuce znacznie wcześniejszej odnaleźć można podobne przykłady, chociaż nie zawsze są one związane z tematyką chrystologiczną. Wizerunek Dürera różni się także od popularnych układem lewej ręki, jak i zaznaczeniem śladów po gwoździach na stopach. Typowy schemat Frasobliwego to Chrystus siedzący na głazie, opierający prawy łokieć na kolanie, dłonią podpierający głowę w cierniowej koronie. Lewa ręka spoczywa na lewym kolanie. Występowały dwa warianty tego przedstawienia. W pierwszym Chrystus ubrany był jedynie w perizonium, w drugim miał płaszcz narzucony na ramiona i trzcinę w dłoni. Próbowano określić konkretny moment historyczny tego wizerunku. Łączono go ze scenami związanymi z uwięzieniem w domu Kajfasza, z momentem odpoczynku w drodze na Golgotę, bądź oczekiwania na przybicie do krzyża. Wydaje mi się jednak słuszne stwierdzenie Zygmunta Kruszelnickiego o ponadczasowości i symbolicznym charakterze sceny<sup>9</sup>. Jeszcze przed narodzinami chrześcijaństwa, w świecie starożytnym znane były wizerunki postaci o podobnym układzie. Gest symbolizował smutek, zadumę, zamyślenie, zmę-

---

<sup>8</sup> Pogląd taki głosili Tadeusz Seweryn oraz Karol Iwanicki.

<sup>9</sup> Z. Kruszelnicki, *Z dziejów...*, s. 36.



czenie i troskę. I w takim znaczeniu zastosowany został w nawiązującym do wydarzeń pasyjnych obrazie Zbawiciela. Chrystus Frasobliwy zatem „wywodzi się z wielkiej grupy przedstawień siedzącej postaci ludzkiej z głową wspartą na dłoni, obejmującej m.in. Hioba, Daniela, Jonasza, Adama, Herkulesa i wiele innych jeszcze osób”<sup>10</sup>. Wizerunek ten stopniowo, przez prowincjonalne warsztaty, przechodził do sztuki ludowej, by w niej znaleźć największe uznanie. W kulturze ludowej przedstawienie niekoniecznie wiązało się ściśle z przeżyciami pasyjnymi. Wyrażało raczej cenione przez lud współczucie i litość dla cierpiących, jak również miłosierdzie<sup>11</sup>, dlatego nie zawsze silnie podkreślano mękę, cierpienie i ból, a bardziej sugerowano zadumę i zamyślenie.

Temat Frasobliwego w twórczości Wowry był najliczniej reprezentowany. Ponad dwadzieścia zidentyfikowanych jego wizerunków potwierdziło popularność tego ujęcia wśród twórców ludowych. Rzeźby Wowry nie odbiegały od tradycyjnego schematu kompozycyjnego i chociaż sam motyw ikonograficzny nie zostawiał artyście dużego marginesu własnej interpretacji, to jednak Wowro starał się nieco zróżnicować przedstawienia Frasobliwego. Jego rzeźby ukazywały Chrystusa siedzącego na głazie, w cierniowej koronie na głowie, przepasanego perizonium. W ramach tego typu ikonograficznego wyróżnić można u niego dwie odmiany. Pierwsza z nich to figury umieszczone jedynie na podstawie, bez jakichkolwiek dodatków. W drugiej dodawał nieco z przodu dwa drzewka podobne do topoli, z tyłu zaś trójdzielną gałązkę zakończoną pojedynczymi, czerwonymi lub pomarańczowymi kwiatkami. Wyjątkowo w rzeźbie obecnie znajdującej się w zbiorach krakowskiego Muzeum Etnograficznego<sup>12</sup> przed Frasobliwym umieścił dwie kolumny

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>11</sup> A. Kunczyńska, *op. cit.*, s. 222.

<sup>12</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 7.



z siedzącymi na nich aniołami. Sam Wowro zaliczał przedstawienie Frasośliwego do wydarzeń pasyjnych. Pytany o to, dlaczego rzeźbi takiego Chrystusa, odpowiadał, że podczas przesłuchań Jezus bity przez swoich oprawców był zasmucony i milczący<sup>13</sup>. I to było dla niego wystarczającym wytłumaczeniem stosowanego typu ikonograficznego.

Obok Frasośliwego rzeźbił Wowro również bardzo często scenę **Upadku Chrystusa pod krzyżem**. Przedstawienie to, niezwykle popularne w sztuce ludowej na południu Polski, występowało w dwóch wariantach<sup>14</sup>. W pierwszym Chrystus znajdował się w otoczeniu kilku osób, w drugim natomiast samotnie dźwigał krzyż. Postać Chrystusa, przygniecione go ciężarem krzyża, wsparta była na ugiętych, często pod kątem prostym, rękach i kolanach. Scena ta wyodrębniona została z cyklu przedstawień związanych z Drogą Krzyżową. Nabożeństwa Drogi Krzyżowej stały się szczególnie popularne pod koniec średniowiecza. W ich upowszechnieniu ważną rolę odegrali franciszkanie, opiekujący się miejscami kultu w Ziemi Świętej<sup>15</sup>. Początkowo liczba stacji była różna, najczęściej było ich siedem, a dopiero w XVII w. zakończył się proces formowania odprawianego do dzisiaj nabożeństwa z czternastoma stacjami. Specyficzną formą obrzędu były pielgrzymki w kalwariach z budowlami symbolizującymi kolejne etapy Drogi Krzyżowej. Założenia te powstawały w różnych miejscach w całej Europie, od XVII w. również w Polsce. Pierwszą polską Kalwarię założył w 1605 r. Mikołaj Zebrzydowski<sup>16</sup>. Wśród kalwaryjskich kapliczek

<sup>13</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 77.

<sup>14</sup> S. Krzysztofowicz, *Upadek Chrystusa pod krzyżem. Źródła ikonograficzne i ich interpretacja w sztuce ludowej*, PSL, R. 24, 1970, nr 2, s. 81.

<sup>15</sup> T. Dziubecki, *Ikonaografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 71.

<sup>16</sup> Ibidem. Na temat Kalwarii Zebrzydowskiej pisali m.in.: J. Łepkowski, *Kalwaria Zebrzydowska i jej okolica*, Kraków 1850; K. Dąbrowski, *Kalwaria Zebrzydowska*, Kalisz 1933; J. Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600–1702)*, „Rocznik Krakowski”, t. 24, 1933.



trzy wyobrażają upadek Chrystusa. Figura znajdująca się w kaplicy Trzeciego Upadku, wykonana w 1724 r., uznana została za cudowną i otoczona szczególnym kultem<sup>17</sup>. Jej wyobrażenie rozpowszechniły ilustracje w książeczkach z modlitwami, rozmyślaniami czy opisami Drogi Krzyżowej, jak również obrazki dewocyjne. Figura stała się wzorem dla ludowych wizerunków sceny upadku pod krzyżem. Ten typ ikonograficzny występował jedynie na terenach Polski południowej, w kręgu oddziaływania Kalwarii Zebrzydowskiej. Odnaleźć go można w twórczości Wowry, który wielokrotnie bywał w Kalwarii, położonej w pobliżu Gorzenia. Zawsze w jego rzeźbach, tak jak w pierwowzorze, Chrystus zwrócony był w prawo, opierając krzyż na plecach i lewym barku, czasem podtrzymując go dodatkowo lewą ręką, jak w rzeźbie ze zbiorów Muzeum w Gorzeniu Górnym<sup>18</sup>. W wykonanych dwóch drzeworytniczych wersjach tematu postać zwrócona została w lewo, co nie było jednak efektem zamierzonym, a wynikało z nieznamośności techniki odbijania grafik. Chrystus najczęściej miał ugięte pod kątem prostym ręce i kolana, „ubrany” zazwyczaj w niebieską szatę, w pasie przepasaną białym sznurem. Dłuższa belka krzyża umieszczona była prawie zawsze równoległe do podstawy, niekiedy ukośnie pochylona.

Często wśród rzeźb Wowry napotkać można przedstawienia **Ukrzyżowania** w różnych wariantach: samodzielne krucyfiksy do zawieszenia na ścianie, krucyfiksy na podstawie lub całe sceny Ukrzyżowania w otoczeniu Matki Bożej i świętych. Temat Ukrzyżowania w sztuce jest do dzisiaj niezwykle popularny. Warto zasygnalizować najważniejsze zagadnienia, aby umieścić podejmowane przez Wowrę rozwiązania w konkretnym typie ikonograficznym. Ukrzyżowanie w sztuce pojawiło się w V w. Początkowo przedstawiano Chrystusa

<sup>17</sup> S. Krzysztofowicz, *op. cit.*, s. 86.

<sup>18</sup> Upadek Chrystusa pod krzyżem, kat., nr 30.



z otwartymi oczami, do XII w. w płaszczu, później w perizonium, przybitego do drzewa krzyża czterema gwoździami<sup>19</sup>. Od IX w., obok wcześniejszych wizerunków pojawiły się wyobrażenia Chrystusa z oczami zamkniętymi i opuszczoną głową<sup>20</sup>, a więc już zmarłego. W wieku XIII zaczęto „przybijać” nogi jednym gwoździem<sup>21</sup>, jednak w późniejszym okresie nie było konsekwencji w tych przedstawieniach i spotykamy zarówno wizerunki z trzema, jak i z czterema gwoździami. Zawsze jednak głowa Chrystusa skłoniona była na prawą stronę.

Postać Chrystusa Wotro ukazywał za każdym razem po śmierci, z przebitym bokiem, zamkniętymi oczami i schyloną na prawą stronę głową. Ręce i nogi przybijał do krzyża trzema prawdziwymi gwoździami, prawą stopę nad lewą. Postać przepasana była związanym na prawym boku perizonium, zawsze w kolorze niebieskim. Niekiedy Chrystusowi towarzyszyły popularne w tej scenie postacie, to znaczy klęcząca pod krzyżem Maria Magdalena, w jednym wypadku razem ze stojącą Matką Boską<sup>22</sup>. Wykonał też Wotro dwie wersje drzeworytnicze i jedną rzeźbiarską<sup>23</sup> przedstawienia *Arma Christi*, czyli ukrzyżowania z symbolami cierpienia i męki. Wokół krzyża znajduje się drabina, włócznia, kolumna, kogut, młotek i obcęgi, a także worek srebrników, liście palmowe, gąbka na długim kijku i gołębica Ducha Świętego. Drzeworyty mogą zastanawiać skłonem głowy na lewe ramię, jednak nie wiązało się to ze zmianą ikonografii, a jedynie z nieznaną techniką wykonywania odbitek, co udowadnia odwrócony napis na krzyżu „INRI”.

---

<sup>19</sup> K. Künstle, *Ikonomie der christlichen Kunst*, Freiburg in Breisgau 1928, t. 1, s. 447.

<sup>20</sup> M. Jover, *Chrystus w sztuce*, Warszawa 1994, s. 136.

<sup>21</sup> K. Künstle, *Ikonomie der christlichen...*, s. 459.

<sup>22</sup> Ukrzyżowanie z Matką Boską i Marią Magdaleną, kat., nr 41.

<sup>23</sup> Męka Pańska, kat., nr 42; Ukrzyżowanie, kat., nr 186 i 187.



W zbiorach prywatnych znajduje się jedyny znany mi przykład zilustrowania przez Wowrę tematu **Serca Jezusa**<sup>24</sup>. Kult Serca Jezusa przyjęty i rozpowszechniony został w XIII w. w kręgu mistyków niemieckich jako symbol Bożej miłości<sup>25</sup>. Jednakże dopiero w XVIII w. pojawiły się wizerunki Serca Jezusowego w połączeniu z postacią Chrystusa<sup>26</sup>. Ten motyw ikonograficzny wywodził się prawdopodobnie z opisanych przez św. Gertrudę mistycznych przeżyć Mechtyldy z Hackeborn<sup>27</sup>. Przedstawiony na nich Chrystus wskazywał na umieszczone na piersi serce. Otoczone było ono koroną cierniową, od góry zakończone zazwyczaj małym krzyżem. Rzeźba Wowry stanowi odzwierciedlenie obowiązującej ikonografii tego wizerunku. Stojąca postać Chrystusa w białej szacie i czerwonym płaszczu wskazuje na złote serce z krzyżem, w cierniowej koronie, z wychodzącymi od niego promieniami.

Niezwykle interesujące jest wyobrażenie z drzeworytu zatytułowanego „Święte Dzieciątko”<sup>28</sup>. Ikonograficznym pierwowzorem tej grafiki był obraz **Dzieciątka Jezus**, czczony w całej Europie<sup>29</sup>. Kult cudownego wizerunku wiązał się z figurą Dzieciątka z klasztoru karmelitów w Pradze, słynącą z wielu cudów. W Polsce kult ten rozpowszechnił się na początku XX w. za sprawą kościołów karmelitańskich. Najwcześniej wizerunek ten czczono w Krakowie, u karmelitanek od 1897 r., a od 1914 r. znajdował się także w klasztorze w Wadowicach<sup>30</sup>. Jezus ukazany był w postawie stojącej, w królewskiej koronie, w długiej,

---

<sup>24</sup> Serce Pana Jezusa, kat., nr 44.

<sup>25</sup> K. Künstle, *Ikonographie der christlichen...*, s. 617.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 110.

<sup>28</sup> Święte Dzieciątko, kat., nr 188.

<sup>29</sup> *Cudowne pragskie Dzieciątko Jezus. Historia, łaski odebrane, nabożeństwo*, Kraków 1928, s. 8.

<sup>30</sup> Ibidem.



pokrytej niezwykle bogatym ornamentem szacie, z prawą ręką uniesioną w geście błogosławieństwa, w lewej trzymając kulę ziemską z krzyżem. Dokładnie taki sam układ reprezentuje grafika Wowry. W okresie rozpowszechniania się kultu tego wizerunku na terenach polskich mógł artysta widzieć przedstawienie Dzieciątka Jezus w kościołach krakowskich, gdzie często bywał. Jednak sprawą przesądzającą o jego genezie wśród prac Wowry wydaje się obecność kultu w samych Wadowicach.

Sporadycznie w twórczości Wowry pojawiał się temat Trójcy Świętej<sup>31</sup>. W sztuce przedstawiano Trójcę Świętą na różne sposoby. Początkowo starano się podkreślić jedność, stąd ukazywano trzy jednakowe osoby bądź postać o trzech głowach. Od XII w. pojawiła się tendencja różnicowania postaci Boga Ojca i Chrystusa. Gołębica jako symbol Ducha Świętego zatwierdzona została na soborze w Nicei w 325 r. Najpowszechniej stosowaną wersją było prezentowanie dwóch zróżnicowanych pod względem fizjonomii osób i gołębicy jako symbolu Ducha Świętego. I w takiej też wersji wystąpiła Trójca Święta w dwóch rzeźbach Wowry. Chociaż Bóg Ojciec i Syn Boży mieli nieco tylko zróżnicowane rysy twarzy, postać Chrystusa rozpoznać można po przytrzymanym lewą ręką krzyżu i uniesionej w geście błogosławieństwa prawej ręce. W obu rzeźbach Duch Święty wyobrażony był jako gołębica z rozpostartymi skrzydłami. Trójcy Świętej towarzyszyły u Wowry adorujące ją anioły.

Poza pracami wyraźnie nawiązującymi do konkretnych, znanych wizerunków czy tematów, wykonywał Wowro również rzeźby słabiej związane z obowiązującą ikonografią, tworzone za pomocą pomieszczenia kilku wątków bądź będące odzwierciedleniem własnych wizji i wyobrażeń. Chociaż odnaleźć w nich można elementy wcześniej wykorzystywane w sztuce, nabierają jednakże zupełnie innego znaczenia w zestawieniu z opowieścią Wowry, będącą swoistym komentarzem do prezen-

---

<sup>31</sup> Trójca Św., kat., nr 45; Kapliczka z Trójcą Św., kat., nr 136.



towanych scen. Wśród przedstawień chrystologicznych do takich „nowatorskich” rozwiązań zaliczyć można **Chrystusa na osiołku z Żydem**<sup>32</sup>. Chrystus siedzi na osiołku, trzymając lewą rękę uniesioną w geście błogosławieństwa, w prawej dawniej miał bat, w obecnym stanie nie zachowany. Przed nim stoi Żyd. Z rzeźbą tą związana była opowieść Wowry, niestety nie została ona spisana i dzisiaj niemożliwa jest do odtworzenia<sup>33</sup>, a jej znajomość mogłaby rozwiać wątpliwości dotyczące genezy tego wyobrażenia. Wydaje mi się jednak, że przedstawienie to może być połączeniem dwóch scen bezpośrednio poprzedzających wydarzenia pasyjne w Jerozolimie. Mam tutaj na myśli wjazd Chrystusa do Jerozolimy oraz nieco późniejsze przepędzenie przekupniów ze świątyni. Oba wydarzenia znane były niewątpliwie Wowrze, wychowanemu na kazaniach kościelnych, i mogły stać się inspiracją dla tej rzeźby.

Innym, interesującym ikonograficznie tematem wśród rzeźb Wowry był **Chrystus Spętany**. W jego interpretacji scena ta łączyła elementy kilku tradycyjnych wizerunków. W ikonografii znany był typ Spętanego Zbawiciela, jednakże było to zazwyczaj przedstawienie obnażonego z szat, siedzącego Chrystusa, ze skrzyżowanymi na kolanach lub związanymi rękoma<sup>34</sup>. Motyw związanych rąk występował też w przedstawieniach typu *Ecce Homo*, w których Chrystus ukazywany był w okrywającym ramiona szkarłatnym płaszczu i cierniowej koronie, z trzcina w związanych dłoniach<sup>35</sup>. Postawa związanego Zbawiciela łączona była także z momentem przesłuchań przed Kajfaszem, gdy „przed nadętym i hardym Biskupem, ręce mając

---

<sup>32</sup> Chrystus na osiołku z Żydem, kat., nr 46.

<sup>33</sup> Informacja o opowiadaniu Wowry, jak również o bacie w prawej ręce Chrystusa pochodzi od właścicielki rzeźby, której ojciec, Władysław Horbacki znał Wowrę i bezpośrednio u niego kupował rzeźby. On też wielokrotnie wysłuchiwał jego opowiadań, które później powtarzał rodzinie.

<sup>34</sup> Z. Kruszelnicki, *Z dziejów...*, s. 33.

<sup>35</sup> T. Dziubecki, *op. cit.*, s. 59.



związane, oczy ku ziemi spuściwszy”<sup>36</sup>, stał Chrystus. W rzeźbach Wowry Chrystus przedstawiony został w postawie wyprostowanej, w długiej szacie, ze skrzyżowanymi dłońmi. Przez szyję przerzucony sznur, oplatając dłonie, opadał aż do ziemi. Cierniowa korona na głowie wykluczała związek ze scenami w domu Kajfasza. Nie łączył się także ten wizerunek z typem *Ecce Homo* ze względu na brak koniecznego w takiej sytuacji płaszcza i trzciny. Nie jest to pojedynczy przypadek wśród rzeźb Wowry, znanych jest mi kilka takich wizerunków<sup>37</sup>. Każdy z nich wykonany został w tej samej konwencji, będąc świadomą kompilacją kilku elementów w jednym obrazie. Najprawdopodobniej zadziałała tutaj wyobraźnia Wowry i często przez niego stosowana umiejętność czerpania treści z różnych źródeł w celu ich połączenia w jednym, nowym typie ikonograficznym.

### Przedstawienia maryjne

Obok przedstawień chrystologicznych wizerunki maryjne zajmowały bardzo ważne miejsce nie tylko w twórczości Wowry, ale w całej sztuce ludowej. Do najpopularniejszych należały Niepokalana i Wniebowzięta.

Przedstawienie *Matki Boskiej Niepokalanej* pojawiło się w wieku XVI. Na soborze w Trydencie w 1546 r. przyjęto tezę o Niepokalanym Poczęciu, ogłoszoną jako dogmat przez papieża Piusa IX w 1854 r.<sup>38</sup> W wieku XIX typ ten bardzo się rozpowszechnił. Jednak korzenie ikonograficzne tego motywu sięgają średniowiecznych wizerunków *Niewiasty Apokaliptycznej*. Niepokalaną wyobrażano jako stojącą na kuli ziemskiej młodą

---

<sup>36</sup> P. Ruszel, *Skarb nigdy nieprzebrany. Kościoła świętego katolickiego Krzyż Pański*, Lublin 1656, cytat za: ibidem, s. 38

<sup>37</sup> Chrystus spętany, kat., nr 47–50.

<sup>38</sup> J. Ströter-Bender, *Die Muttergottes: das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*, Köln 1992, s. 46.



kobietę w białej szacie i niebieskim płaszczu, depczącą węża. Ręce miała złożone do modlitwy albo skrzyżowane na piersi, pod stopami znajdował się sierp księżycy<sup>39</sup>. W tej samej konwencji przedstawiano od końca XIX w. Matkę Boską z Lourdes<sup>40</sup>.

Wowrowe wizerunki Niepokalanej zgodne były z ogólnie obowiązującą ikonografią, także w przedstawieniach ludowych. Jednak Wowro potrafił wprowadzić pewne innowacje, jak na przykład w Niepokalanej z Bochni<sup>41</sup> czerwony kolor płaszcza oraz ptaszki, drzewka i kwiatki w jej otoczeniu. Wykonany również przez niego wizerunek Matki Boskiej z Lourdes<sup>42</sup> w ogólnym układzie powtarzał założenia wizerunków Niepokalanej. Maria przedstawiona była w białej szacie i błękitnym płaszczu, ze złożonymi w geście modlitewnym dłońmi. Brakowało wyróżniających Niepokalaną kuli ziemskiej i węża, zamiast tego przez prawą rękę przewieszony był różaniec.

Drugim istotnym wizerunkiem maryjnym było **Wniebowzięcie**. Święto Wniebowzięcia obchodzono od V w. w Jerozolimie, a od X w. w Polsce święciło się tego dnia kwiaty i zioła<sup>43</sup>, dlatego też zamiennie z określeniem „Święto Wniebowzięcia” używano nazwy „Matki Boskiej Zielnej”. Związane to było z apokryficzną opowieścią, według której po otwarciu grobu Marii apostołowie znaleźli w nim zamiast ciała kwiaty. Temat ten w sztuce pojawił się w XIII w., wydzielając się jako samodzielne przedstawienie z grupy Zaśnięcia Marii<sup>44</sup>, zaś rozwinął się w XIV w. Dogmat został ogłoszony dopiero w 1950 r. przez papieża Piusa XII<sup>45</sup>. Maria przedstawiana była w niebie-

---

<sup>39</sup> C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, Poznań, Warszawa, Lublin 1960, s. 381; *Życie Matki Bożej w sztuce*, Warszawa 1990, s. 163.

<sup>40</sup> A. Kunczyńska-Iracka, *Madonna...*, s. 249.

<sup>41</sup> Matka Boska Niepokalana, kat., nr 52.

<sup>42</sup> Matka Boska z Lourdes, kat., nr 55.

<sup>43</sup> A. Spiss, *op. cit.*, s. 11.

<sup>44</sup> J. Ströter-Bender, *op. cit.*, s. 138.

<sup>45</sup> *Ibidem*.



skim płaszczu, unoszona przez anioły, często z rozłożonymi rękoma.

W sztuce Wowry motyw unoszenia przez anioły urósł do rangi motywu głównego, stąd też przedstawienie to tytułowane było „Matka Boska Anielska”. Znane wizerunki autorstwa Wowry nie różniły się typem ikonograficznym. Postać Marii ustawiona była na podstawie, w długiej szacie, ze złożonymi w geście modlitwy rękoma. Po bokach otaczały ją symetrycznie ustawione trzy pary aniołów. Para umieszczona najwyżej wkładała na głowę Marii królewską koronę. Szczególny kult Matki Boskiej Anielskiej rozwinął się w Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>46</sup>, co tłumaczy jej popularność wśród rzeźb Wowry.

Wowro wykonał również rzeźbę **Matki Boskiej Szkaplerznej**<sup>47</sup>. Kult tego wizerunku związany był z zakonem karmelitów. Generał zakonu, św. Szymon Stock, miał w połowie XIII w. widzenie, podczas którego ukazała mu się Matka Boska w otoczeniu aniołów, trzymająca szkaplerz i zapewniająca go o swojej szczególnej opiece dla wszystkich, którzy będą go nosić<sup>48</sup>. Początkowo związane tylko z zakonem karmelitów, w XVIII w. święto Matki Boskiej Szkaplerznej obchodzone było w całym Kościele. Wowro przedstawił Marię siedzącą na tronie, podtrzymującą lewą ręką stojące na jej kolanach Dzieciątko, natomiast przez prawą rękę przewieszony jest szkaplerz. Figura umieszczona jest jakby w bramie, na niej znajdują się anioły, a u stóp Marii dwoje świętych zakonu karmelitańskiego.

Wśród rzeźb Wowry odnaleźć można również wizerunek **Matki Boskiej Bolesnej**, której serce przeszywają miecze<sup>49</sup>. Po-

<sup>46</sup> *Wizerunki Bożej Matki*. Katalog wystawy, Żywiec–Bielsko-Biała 1992, s. 3.

<sup>47</sup> Matka Boska Szkaplerzna, kat., nr 59.

<sup>48</sup> K. S. Moisan, *Matka Boska Szkaplerzna*, [w:] *Ikonomia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. ks. J. St. Pasierb, t. 2: K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 95n; U. Janicka-Krzywda, *Patron–atrybut–symbol*, Poznań 1993, s. 63–64.

<sup>49</sup> Matka Boska Bolesna, kat., nr 60.



wstał on w ikonografii średniowiecznej i związany był z wizją przełożonego jednego z zakonów z połowy XIII w., podczas której objawiona mu została tajemnica siedmiu boleści Marii<sup>50</sup>. W sztuce pojawiły się przedstawienia Marii z jednym lub siedmioma mieczami wbitymi w jej serce. Każdy z nich symbolizować miał konkretny moment z jej życia, w którym jej „duszę miecz przenikał”<sup>51</sup>. Do momentów tych zaliczano Proroctwo Symeona, Ucieczkę do Egiptu, Poszukiwania Jezusa w Świątyni, Drogę Krzyżową, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z Krzyża oraz Złożenie do Grobu<sup>52</sup>. W interpretacji Wowry Matka Bolesna ukazana została w postawie stojącej, ze złożonymi na piersiach rękoma, ponad nimi serce z wbitymi siedmioma mieczami.

Do niezwykle interesujących wyobrażeń Wowry zaliczyć można **Matkę Boską Opiekunkę Gniazd**<sup>53</sup>. Maria ukazana została w postawie stojącej, z rozłożonymi rękoma w geście przygarnięcia, którymi otacza stojące przed nią dwa drzewka z gniazdami i ptaszkami. W tym wypadku wykorzystał Wowro swoje upodobanie do rzeźbienia ptaków i połączył je z ludowym przekonaniem o pośredniczej i opiekuńczej roli Matki Boskiej. Uczynił ją tym samym bardziej „ludzką”, intymną, bliską sprawom ziemskim i wszystkim stworzeniom.

### Sceny z życia Świętej Rodziny

Do bardzo popularnych trzeba zaliczyć wizerunki **Świętej Rodziny**, które pojawiły się w sztuce w XV w. Początkowo osobą towarzyszącą Marii i Jezusowi w tych scenach, zamiast św. Józefa, była matka Marii, św. Anna. Wizerunki te związane były

---

<sup>50</sup> J. Ströter-Bender, *op. cit.*, s. 117.

<sup>51</sup> Łk 2, 35.

<sup>52</sup> J. Ströter-Bender, *op. cit.*, s. 118.

<sup>53</sup> Matka Boska Opiekunka Gniazd, kat., nr 66.

z okresem życia w Nazarecie, przed początkiem działalności Jezusa. Rzeźby Wowry nawiązywały do późniejszej tendencji ukazywania Świętej Rodziny z Marią, św. Józefem i Jezusem<sup>54</sup>. We wszystkich przypadkach cała grupa ustawiona była frontalnie do widza, z małym Jezusem między rodzicami. W ręce św. Józefa zawsze znajdowała się laska. Postaciom często towarzyszyły narzędzia ciesielskie – siekiera lub piła, jakich w swojej pracy używał św. Józef. Często występowały też u Wowry wizerunki samego św. Józefa trzymającego na rękach Dzieciątka, który to typ ikonograficzny wywodził się z Hiszpanii<sup>55</sup>.

W sztuce pojawiał się także temat Ucieczki do Egiptu. Wydarzenie to, krótko tylko opisane w Ewangeliach, zostało znacznie rozbudowane w apokryfach. Jako scena samodzielna pojawiło się w sztuce w VII w., w wiekach XI i XII włączono je w cykl przedstawień wczesnego, dziecięcego okresu życia Jezusa<sup>56</sup>. Schemat ikonograficzny ukazywał Marię siedzącą na osiołku, trzymającą przed sobą Dzieciątka, i św. Józefa przytrzymującego osła za uzdę. W XV i XVI w. coraz częściej ukazywano różne epizody z podróży i z pobytu w Egipcie<sup>57</sup>. Jedyna znana rzeźba Wowry<sup>58</sup>, ilustrująca to wydarzenie, nie odbiega od tradycyjnego schematu. Maria siedzi na osiołku z maleńkim Jezusem, przed zwierzątkiem stoi św. Józef.

Wśród scen z życia w Nazarecie, przed publicznymi wystąpieniami Jezusa, odnaleźć można przedstawienia małego Jezusa z symbolami męki zapowiadającymi przyszłe wydarzenia<sup>59</sup>. Do kręgu tych wizerunków należy rzeźba ze zbiorów krakowskiego Muzeum Etnograficznego<sup>60</sup>. Wyobraża ona leżącą na

---

<sup>54</sup> Święta Rodzina, kat., nr 67–70.

<sup>55</sup> M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1995, s. 292.

<sup>56</sup> K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen...*, s. 368.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>58</sup> Ucieczka do Egiptu, kat., nr 74.

<sup>59</sup> M. Jover, *op. cit.*, s. 49.

<sup>60</sup> Śpiące Dzieciątko, kat., nr 80.



prawym boku postać Jezusa w niebieskiej szacie, z cierniową koroną na kolanach i owieczką u boku. Bardzo podobna rzeźba znajduje się w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie<sup>61</sup>, jednakże identyfikowana jest ze sceną modlitwy w Ogrójcu. Podobieństwo obu rzeźb pozwala stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, iż jest to przedstawienie tego samego tematu. W rzeźbie warszawskiej Jezus ukazany został w podobnej pozycji, tylko nieco bardziej wyprostowany. Również w niebieskiej szacie, z koroną cierniową na kolanach i stojącą u stóp owieczką. Zastanowić się należy jedynie nad przypisaniem im właściwego wątku ikonograficznego. Wydaje się, że rozstrzygająca jest tutaj sama postać Jezusa. Przypomina ona raczej dziecko, niż dorosłego mężczyznę (krótkie włosy, brak jakiegokolwiek zarostu) i różni się zasadniczo od przedstawień Chrystusa w ostatnim okresie przed śmiercią. Dlatego należałoby zaliczyć obie rzeźby do przedstawień apokryficznych, dotyczących wczesnych lat życia Jezusa w Nazarecie.

Interesująca jest rzeźba Wowry z muzeum w Bochni, przedstawiająca Marię i św. Józefa<sup>62</sup>. Ubrani są oni w ludowe stroje podróżne, w prawej ręce trzymają laski, w lewej Maria ma krzyż, św. Józef modlitewnik. Trudno umieścić to przedstawienie wśród tradycyjnych tematów. Brak postaci Jezusa wyklucza przynależność do scen związanych z podróżą do Egiptu, na co mógłby wskazywać charakterystyczny strój. Bardziej prawdopodobny byłby związek z pielgrzymowaniem Marii i Józefa do Jerozolimy i z zagubieniem i odnalezieniem Jezusa w świątyni, ale nie wydaje się to słuszne, gdyż przeczy temu fakt trzymania przez Maryję krzyża. Zwraca również uwagę brak nimbów nad głowami, zawsze umieszczanych przez Wowrę nad głową Matki Boskiej, a w wielu wypadkach także nad głowami świętych. Tym samym należałoby się zastanowić, czy nie jest to wyobrażenie

---

<sup>61</sup> Chrystus w Ogrójcu, kat., nr 79.

<sup>62</sup> Matka Boska i św. Józef, kat., nr 81.



świeckich pielgrzymów, współczesnych Wowrze, co wydaje się potwierdzać góralski strój. Chociaż z drugiej strony ludowa tendencja do jak najpełniejszego „uczłowieczania” osób boskich, a także ich związek ze sprawami ziemskimi i życiem codziennym, mogła doprowadzić do chęci włączenia ich w tradycje pielgrzymowania do okolicznych sanktuariów. Poddając w wątpliwość dotychczasową interpretację tematu tej rzeźby, nie można jednocześnie z całą pewnością go określić, a jedynie wskazać na inne możliwości.

Drugą nietypową rzeźbą wśród przedstawień z życia Świętej Rodziny jest **Maria prowadząca Jezusa do szkoły**<sup>63</sup>. Rzeźba ta trafiła do zbiorów prywatnych, zakupiona bezpośrednio od Wowry, dlatego też można mieć pewność, że taki jest jej temat. Stanowi doskonały przykład ludowego zmniejszenia dystansu w stosunku do świętości i przypisywania bóstwu ludzkich cech. Maria i Jezus są tu potraktowani właśnie jak zwyczajni ludzie. Jak każde małe dziecko musiał Jezus chodzić do szkoły. I tak jak matka odprowadza do szkoły swoje dzieci, tak też Maria odprowadzała Jezusa. Dla religijności ludowej było to czymś zwyczajnym, zupełnie naturalnym i jak najbardziej właściwym, odpowiadało ludowemu rozumieniu spraw związanych z religią. Konkretnie przedstawienia nie wynikały z głoszonych prawd czy dogmatów, a z wewnętrznej potrzeby i wrażliwości artystów.

### Wizerunki świętych

Kult świętych patronów był najpopularniejszym elementem ludowej religijności. Nie sposób tutaj omówić ikonografię wszystkich wizerunków świętych zrealizowanych przez Wowrę, dlatego trzeba ograniczyć się do najczęstszych i najciekaw-

---

<sup>63</sup> Matka Boska prowadzi małego Jezusa do szkoły, kat., nr 82.



szych. Najbardziej popularny z nich był św. Franciszek, żyjący na przełomie XII i XIII w. założyciel zakonu franciszkanów. Wyrzekł się majątku i prowadził pustelnicze życie pod Asyżem, nawołując do ubóstwa oraz głosząc radość życia i miłość przyrody. Zawsze przedstawiano go we franciszkańskim habicie, często z krzyżem w dłoniach, z księgą, barankiem lub ptakami<sup>64</sup>. W podobnej konwencji ukazywał św. Franciszka Wowro. To jedyne jego rzeźby, w których drzewka i ptaki były zgodne z obowiązującą ikonografią, dlatego podejmował ten temat wielokrotnie. Świętego Franciszka w brązowym habicie otaczały liczne ptaki, a w rzeźbie z Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie<sup>65</sup> także inne zwierzęta. Niekiedy dodatkowym atrybutem był krzyż w dłoni świętego. Dwie spośród rzeźb Wowry dotyczyły niezwykłego zdarzenia z życia Franciszka. W 1224 r., w czasie objawienia na górze Alwerni otrzymał on, jako pierwszy w historii Kościoła, stygmaty. Wizerunki z przedstawieniem stygmatów pojawiły się już w XIII w.<sup>66</sup> W obu rzeźbach Wowry<sup>67</sup> św. Franciszek ukazany został w postawie klęczącej, z rozłożonymi, uniesionymi ku górze rękoma, obok niego umieszczony był kościół. W związku z otrzymaniem przez świętego stygmatów wykształcił się także rodzaj przedstawienia, w którym klęczał on przed ukrzyżowanym Chrystusem. Korzenie tego typu ikonograficznego sięgają XIII w., kiedy powstał wizerunek datowany na około 1272 r., wykonany przez tzw. Mistrza św. Franciszka w Perugii<sup>68</sup>. W tej tradycji mieści się jedna z rzeźb Wowry<sup>69</sup>, w której stojący obok krzyża św. Franciszek, uniesionymi w górę rękoma obejmuje wiszącego na

<sup>64</sup> U. Janicka-Krzywda, *op. cit.*, s. 41.

<sup>65</sup> Św. Franciszek ze zwierzętami, kat., nr 84.

<sup>66</sup> K. Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg in Breisgau 1926, s. 248.

<sup>67</sup> Widzenie św. Franciszka, kat., nr 87–88.

<sup>68</sup> E. Kirchbaum SJ, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 6, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1974, s. 271.

<sup>69</sup> Ukrzyżowanie ze św. Franciszkiem, kat., nr 90.

nim Chrystusa. W wizerunkach Wowry związanych z wizją św. Franciszka brak było charakterystycznych dla tego typu przedstawień stygmatów na rękach i nogach.

Inną popularną postacią była **Maria Magdalena**, obecna przy Ukrzyżowaniu. Utożsamiano ją z ewangeliczną grzesznicą, której Chrystus odpuścił grzechy, jak również z Marią z Betanii, siostrą Łazarza i Marty. W X w. połączono z osobą Marii Magdaleny legendę o nawróconej grzesznicy – Marii Egipcjance, żyjącej jako pustelnica<sup>70</sup>. Można spotkać różne jej wizerunki. Przedstawiana była z czaszką, z naczyniem na olejek, kadzielnicą, księgą, również nago lub półnago, okryta jedynie długimi włosami<sup>71</sup>. W wypadku Marii Magdaleny wyraźnie można u Wowry odróżnić połączone w całość elementy kilku żywotów i na swój sposób wytłumaczone atrybuty z oficjalnej ikonografii. Według niego<sup>72</sup> Magdalena żyła rozpustnie, ale kiedy zobaczyła Chrystusa na krzyżu, przyszła prosić o przebaczenie. On odpuścił jej grzechy i kazał pokutować na pustyni, dokąd się udała. Chcąc jeszcze bardziej odkupić swoje winy poprosiła grabarza o wykopanie z grobu głowy matki, zbiła trumnę i położyła się do niej z matczyną głową służącą jako poduszka. Pokutowała w ten sposób tak długo, aż spotkała ją śmierć. W swoich rzeźbach ukazał Wowro Marię Magdalenę z krzyżem, także z leżącą u stóp czaszką<sup>73</sup>, ale również jako nagą kobietę ze złożonymi w geście modlitwy dłońmi i długimi włosami<sup>74</sup>, co nie odbiegało od tradycyjnej ikonografii, ale w połączeniu z jego opowieścią nabrało nieco innego charakteru.

Popularny w sztuce ludowej był wizerunek św. **Jana Nepomucena**, kanonika praskiego. Według legendy zginął on w Węłtawie, utopiony na rozkaz króla Wacława, ponieważ nie chciał

<sup>70</sup> M. Bocian, *op. cit.*, s. 367.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 372.

<sup>72</sup> Opowieść podają za: T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 85–86.

<sup>73</sup> Maria Magdalena, kat., nr 93.

<sup>74</sup> Maria Magdalena, kat., nr 91.



wyjawić mu tajemnicy spowiedzi jego małżonki, Zofii<sup>75</sup>. Przedstawiano go zazwyczaj z krzyżem w dłoni, czasem z palcem na ustach jako symbolem dochowania tajemnicy. Nosił sutannę, krótką komżę i biret. W takiej konwencji występował w rzeźbach Wowry, przeznaczonych zapewne do kapliczek.

Interesujące wydaje się zestawienie tradycyjnej ikonografii św. Krzysztofa z opowiadaniem Wowry. Istniało wiele legend związanych z postacią tego świętego, ale najpopularniejsza z nich głosiła, że był olbrzymem, pochodzącym z dzikiego plemienia, nawrócony i ochrzczony osiadł nad rzeką, przenosząc przez nią podróżnych<sup>76</sup>. Przeniósł również małego Jezusa, stąd w ikonografii przedstawiano go jako olbrzyma, często odzianego w skóry, z Dzieciątkiem na plecach. Tak właśnie wyobrażony został św. Krzysztof w rzeźbie Wowry z Muzeum w Gorzeniu<sup>77</sup>, jednakże związał z nim Wowro nieco inną opowieść<sup>78</sup>, odzwierciedlającą jego niezwykle bujną wyobraźnię i zdolności oratorskie. W wersji Wowry św. Krzysztof pielgrzymował w ramach pokuty do Jerozolimy, wędrując pustyniami i lasami. Pewnego dnia spotkał na swojej drodze dziecko, szukające zagubionej owieczki. Przeniósł je przez rzekę, a wtedy dziecko znikło. Okazało się później, że był to sam Jezus. Święty Krzysztof, wędrując dalej, trafił do domu rozbójnika i zatrzymał się tam na noc. Kiedy ów człowiek chciał go zabić podczas snu, na piersiach świętego ukazał się krzyż w niezwykłym świetle. Spowodowało to nawrócenie owego człowieka i wspólną ze św. Krzysztofem pielgrzymkę do Jerozolimy. W opowieści tej występował najistotniejszy element żywotu świętego, czyli przeniesienie przez rzekę Dzieciątko

---

<sup>75</sup> E. Berendt, *Dolnośląska rzeźba ludowa XVIII–XIX w.* Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Etnograficznego, oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 6–7.

<sup>76</sup> U. Janicka-Krzywdą, *op. cit.*, s. 53.

<sup>77</sup> Św. Krzysztof, kat., nr 96.

<sup>78</sup> Podaję za: T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 93–94.



Jezus, jednak całą historię Wowro znacznie bardziej urozmaicił i rozbudował.

Mały Jezus występował też w przedstawieniach św. **Antoniego Padewskiego**, zakonnika franciszkańskiego, żyjącego na przełomie XII i XIII w. Z jego osobą wiązały się niezwykle czyny i wydarzenia, jak choćby kazanie wygłoszone do ryby czy historia muła, który zachęcony przez świętego uklęknął przed Najświętszym Sakramentem oraz przede wszystkim opowieść o tym, że pewien człowiek goszczący św. Antoniego widział go w oknie z Dzieciątkiem Jezus na rękach<sup>79</sup>. To ostatnie wydarzenie znalazło oddźwięk w ikonografii. Święty Antoni przedstawiany był najczęściej w habitie franciszkańskim, z Dzieciątkiem na rękach. Tak też wyobraził go Wowro w rzeźbie znajdującej się w zbiorach prywatnych w Krakowie<sup>80</sup>.

Oryginalna okazała się w interpretacji Wowry legenda o św. **Kazimierzu**. Święty, urodzony w 1458 r., był drugim synem króla Kazimierza Jagiellończyka. Zdolny i utalentowany, a przy tym niezwykle pobożny, wiódł życie pełne świętości. Według Wowry<sup>81</sup> matka posłała młodego Kazimierza do szkoły, gdzie okazał się bardzo zdolnym uczniem. Postanowił więc opuścić szkołę i wyruszyć w świat. W drodze towarzyszyły mu liczne ptaki, umilając czas swoim śpiewem. On głosił im kazania i udzielał ślubów. W rzeźbie Wowry<sup>82</sup> przedstawiony został w królewskim płaszczu i koronie, w otoczeniu ptaków.

Wowro przypisywał niekiedy poszczególnym postaciom zadania niezgodne z ich żywotami, często odpowiadające charakterystycznym dla ludności wiejskiej zajęciom. Za doskonały przykład uznać można figurę św. **Grzegorza**, papieża i reformatora liturgii, urodzonego około 540 r.<sup>83</sup> Wowro przedstawił

<sup>79</sup> o. H. Hoever, *Żywoty świętych pańskich*, Olsztyn 1989, s. 210.

<sup>80</sup> Św. Antoni Padewski, kat., nr 98.

<sup>81</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 90–92.

<sup>82</sup> Św. Kazimierz, kat., nr 99.

<sup>83</sup> U. Janicka-Krzywdą, *op. cit.*, s. 42.



go z charakterystycznym atrybutem – księgą, jednakże przy nietypowym dla niego zajęciu – pasącego bydłatko. Było to zgodne z ludowym zmniejszaniem dystansu do osób świętych i prowadzenia przez nich trybu życia identycznego z życiem zwyczajnych, prostych ludzi.

Przy pracach rolniczych zgodnie z oficjalną ikonografią wyrzeźbił Wowro także św. Izydora<sup>84</sup>. Kult tego świętego, żyjącego w XII w. w Hiszpanii, rozpowszechnił się w Polsce w wieku XV<sup>85</sup>. Święty Izydor pracował na roli, a jego pracy towarzyszyły liczne cuda. Według legendy, anioł pracował za świętego podczas jego modlitw przy przydrożnej figurze. Stąd też w ikonografii przedstawiano go często razem z idącym za pługiem aniołem. Do tego wydarzenia odniósł się także Wowro, rzeźbiąc scenę ze św. Izydorem modlącym się przy wizerunku Ukrzyżowanego Chrystusa i obok aniołem orzącym pługiem zaprzężonym w dwa woły.

Wśród prac Wowry odnaleźć można również wizerunki św. Szymona. Szymon – jeden z uczniów Jezusa – poniósł męczeńską śmierć w Persji, przecięty piłą. W ikonografii przedstawiano go z długimi włosami i brodą. Jego atrybutem do około 1300 r. był zwój pisma, później księga, a od XV w. powszechnie stosowano piłę<sup>86</sup>, w nawiązaniu do jego męczeństwa. W drzeworycie Wowry św. Szymon ukazany został właśnie z charakterystyczną piłą, natomiast w rzeźbie z Bytomia<sup>87</sup> święty w prawej ręce trzyma piłę, zaś w lewej otwartą księgę. Zasadniczo jednak te prace nie odbiegają od tradycyjnych wizerunków św. Szymona.

Zgodna z obowiązującym typem ikonograficznym była rzeźba św. Barbary, córki bogatego poganina, żyjącej około III w., któ-

---

<sup>84</sup> Św. Izydor, kat., nr 101.

<sup>85</sup> U. Janicka-Krzywdą, *op. cit.*, s. 45.

<sup>86</sup> M. Bocian, *op. cit.*, s. 495.

<sup>87</sup> Św. Szymon, kat., nr 102. Temat tej rzeźby w karcie muzealnej błędnie określony został jako przedstawienie św. Józefa.



ra sprzeciwiła się ojcu, przyjmując wiarę chrześcijańską, za co była więziona w więzy i została ścięta mieczem. Przed samą śmiercią anioł przyniósł jej do więzienia Komunię. Jej atrybuty to wieża, kielich lub monstrancja, także miecz, księga i pawie pióro<sup>88</sup>. W rzeźbie Wowry ukazana została w koronie na głowie, z kielichem i księgą w dłoniach. Jednak opowieść Wowry<sup>89</sup> różniła się od tradycyjnej legendy. Według niej Barbara była córką bogatego poganina z królewskiego rodu (stąd korona na jej głowie). Kiedy zmarła mu żona, postanowił ożenić się z własną córką. Święta Barbara uciekła z domu, lecz została pochwycona przez ojca i wydana katom. Odarto ją z szat, przywiązano do słupa i poddano mękom. Ulitował się nad nią Jezus i posłał anioła z kielichem, aby ulżył jej cierpieniom. W ten sposób stworzył Wowro nową legendę, wplatając w nią wątki zaczerpnięte z różnych żywotów i łącząc je z charakterystycznymi dla danej postaci motywami.

Wykonywał też Wowro prace całkowicie odpowiadające obowiązującym sposobom obrazowania. Należą do nich rzeźby św. Jerzego, z których jedna znajduje się w muzeum w Krakowie<sup>90</sup>. Jest ona zgodna z najpopularniejszym typem ikonograficznym, przedstawiającym św. Jerzego jako rycerza na koniu zabijającego smoka. Święty ten żył w IV w., natomiast legenda związana z zabiciem przez niego smoka powstała dopiero w wieku XII<sup>91</sup>.

Podobnie, zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami, wykonał wizerunek św. Kingi<sup>92</sup>, żony księcia krakowsko-sandomierskiego, Bolesława Wstydliwego. Przedstawiana ona była zazwyczaj z bryłą soli, w związku z założeniem kopalni w Wieliczce i Bochni, czasem z kościołem w Starym Sączu, dokąd sprowadziła zakon klarysek, do którego sama wstąpiła po śmierci męża.

<sup>88</sup> U. Janicka-Krzywdą, *op. cit.*, s. 31.

<sup>89</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 87–88.

<sup>90</sup> Św. Jerzy, kat., nr 104.

<sup>91</sup> U. Janicka-Krzywdą, *op. cit.*, s. 49.

<sup>92</sup> Św. Kinga, kat., nr 105.



Jednak wśród prac Wowry najbardziej wyróżniają się rzeźby powstałe w wyniku kontaktów z Emilem Zegadłowiczem i ówczesnym środowiskiem literackim. Do przedstawień takich należy niewątpliwie rzeźba św. **Emila**<sup>93</sup>, niewystępująca w ikonografii. W rozumieniu Wowrowym każdy człowiek musiał mieć swojego świętego patrona. Znając profesję Zegadłowicza, wyrzeźbił jego patrona z otwartą księgą na kolanach jako atrybutem pisarza, stojącym u stóp psem, z kwiatami i ptakami po bokach. Brak podobnych wizerunków w ikonografii wskazuje na pomysłowość Wowry i jego umiejętność samodzielnego przetworzenia otaczającej rzeczywistości na symboliczny język rzeźbiarskiej wypowiedzi.

Również pod wpływem tych kontaktów powstała rzeźba zatytułowana przez Wowrę św. **Ignacy (!) Sobieski**<sup>94</sup>. Zasyznaną opowieść o sławnym polskim królu postanowił ukazać w rzeźbie. Wykonał więc postać w królewskim stroju z mieczem w dłoni. Nie pamiętając jego imienia, postanowił nazwać go „Ignacym”. Mimo prób wytłumaczenia mu pomyłki, uparcie trwał przy swoim stanowisku, nie zmieniając zdania.

Przykładem prac powstałych w wyniku „podpowiedzi” tematu była **Ewa**<sup>95</sup>. Zrobiona została na konkretne zamówienie, o czym wspominał Franciszek Suknarowski<sup>96</sup>: „my jako rzeźbiarze chcieliśmy zobaczyć, jak poradzi sobie z aktem”. Początkowo niechętny temu zadaniu, podjął się Wowro jego realizacji i poradził sobie z nim znakomicie. W późniejszym okresie wykonał jeszcze podobne przedstawienia, tym razem Adama i Ewy<sup>97</sup>. Obok treści zawartych w żywotach świętych, na tematykę podejmowanych przez Wowrę realizacji wywarły więc

---

<sup>93</sup> Św. Emil, kat., nr 114.

<sup>94</sup> Św. Ignacy Sobieski, kat., nr 115.

<sup>95</sup> Ewa, kat., nr 116.

<sup>96</sup> Podczas audycji radiowej z cyklu „Radiowa antologia rzeźbiarzy ludowych”, nagranej na początku lat siedemdziesiątych.

<sup>97</sup> Adam i Ewa, kat., nr 117 i 118.



wpływ także kontakty z innymi artystami i ludźmi wykształconymi.

### Przedstawienia aniołów i szatana

W sztuce ludowej liczne wizerunki aniołów i diabłów związane były ze specyficznym pojmowaniem świata. Na temat pochodzenia złych duchów w ludowym światopoglądzie wypowiedział się A. Fischer<sup>98</sup>. Lucyfer strącony do piekła zleciał w postaci drobnego deszczu. Wiele kropel upadło na ziemię, a gdzie która spadła, „tam umieścił się zły duch, aby przebywać na tem miejscu aż do sądnego dnia”<sup>99</sup>. Tym samym każde miejsce ma swoje diabły, na zawsze do niego przypisane. Taki diabeł lokalny nie pójdzie do sąsiedniej wsi, gdyż tam są już inne. Szczególnie ulubionym miejscem przebywania złych duchów były rozstaje dróg, stąd zwyczaj ustawiania w takich miejscach kapliczek. Wielokrotnie w swoich opowiadaniach wspominał Wowro spotkania z duchami, złymi mocami, diabłami. Nie traktował tego jako spraw niesamowitych, nietypowych, ale uznawał za nieodłączny element życia. Skoro diabły powszechnie istnieją i funkcjonują, naturalne jest, że się je spotyka.

W pracach Wowry diabeł występował albo samodzielnie, albo w scenach strącenia do piekła. W scenach tych towarzyszył mu Michał Archanioł, uderzający w niego mieczem lub laską<sup>100</sup>. W ikonografii chrześcijańskiej Michał Archanioł występował od czasów konstantyńskich, kiedy cesarz wzniósł na jego cześć kościół w Konstantynopolu<sup>101</sup>. Diabeł był zawsze czarny, z rogami na głowie i skrzydłami na plecach, z ogonem i kopytami.

<sup>98</sup> A. Fischer, *Diabeł w wierzeniach ludu polskiego*, [w:] *Staropolskie stroje*. Tom ku czci prof. A. Brücknera, 1928, s. 198–209.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 199.

<sup>100</sup> Święty Michał Archanioł strącający szatana, kat., nr 122.

<sup>101</sup> R. Knapiński, *op. cit.*, s. 338.



Interesująca wydaje się wersja drzeworytnicza tego tematu<sup>102</sup>. Grafikę tę podzielić można na dwie strefy, odpowiadające podziałowi na dobro i zło. W górnej części, obok Michała Archanioła umieścił Wowro słońce i wylaniającą się rękę. Wizerunek ręki towarzyszącej innemu przedstawieniu sugeruje w ten sposób obecność Boga. W dolnej części natomiast przewróconemu na plecy szatanowi towarzyszy jego wyobrażenie pod postacią biblijnego węża. Jest to najbardziej rozbudowany pod względem ikonograficznym drzeworyt Wowry. Do oryginalnych należy także rzeźba zatytułowana „Szatan z grzesznikiem”<sup>103</sup>. Szatan przedstawiony w niej został podobnie jak w poprzednich pracach, z tą jednak różnicą, że w rękach przed sobą trzyma za nogi niewielką postać człowieka. Wyobraził w ten sposób Wowro moment unoszenia duszy człowieka do piekła.

Zdecydowanie częściej niż wizerunki szatana spotkać można w twórczości Wowry przedstawienia **aniołów**. Najczęściej postaci aniołów wykorzystywał w licznych rzeźbionych przez siebie świecznikach. Umieszczał wtedy ramiona świecznika na głowie anioła, dla lepszej stabilności podtrzymywane dodatkowo jego rękoma<sup>104</sup>. Wykonywał też samodzielne figurki, zazwyczaj w pozycji klęczącej, ze złożonymi do modlitwy dłońmi. Jednak najbardziej charakterystyczne wydają się anioły z instrumentami muzycznymi, umieszczone na rozbudowanych konstrukcjach wzorowanych na tradycyjnych ludowych pająkach<sup>105</sup>. W jego wykonaniu konstrukcje te stawały się dwupoziomowymi, niezwykle barwnymi i ozdobnymi żyrandolami. Poza figurkami aniołów znajdowały się na nich liczne elementy dekoracyjne, jak zwisające chwosty czy rozetki. Przytwierdzone do obręczy figurki aniołów trzymały w dłoniach różne instrumenty muzyczne, najczęściej były to: skrzypce, trą-

<sup>102</sup> Strącenie do piekła, kat., nr 195.

<sup>103</sup> Szatan z grzesznikiem, kat., nr 121.

<sup>104</sup> Np. świecznik z aniołem, kat., nr 165.

<sup>105</sup> Świecznik-pająk, kat., nr 153–159.



by, harmonie, wiolonczele i flety. Wszystkie anioły „ubrane” były w długie szaty, do pleców przymocowane miały rozpostarte skrzydła. Wyróżnić u nich można dwa rodzaje skrzydeł. W świecznikach i pojedynczych figurkach zazwyczaj były opuszczone, natomiast anioły grające na instrumentach miały je uniesione bądź rozłożone na boki.

### Rzeźby o tematyce świeckiej

Całkowicie odrębną grupę stanowi kilka przedstawień figuralnych o tematyce świeckiej. Dwa z nich są wizerunkami górali w tradycyjnych strojach<sup>106</sup>, trzeci to wyobrażenie Żyda<sup>107</sup>. Według Andrzeja Rataja rzeźby te powstały na konkretne zamówienie profesora Teofila Klimy z Wadowic<sup>108</sup>. Trudno dziś jednoznacznie to stwierdzić, jednakże fakt, iż rzeźby te zrodziły się jakby na marginesie twórczości Wowry, pozwala wskazywać na taką właśnie ich genezę. Interesująca jest problematyka związana z rzeźbą zatytułowaną „Gospodyni karmiąca kury”<sup>109</sup>. Zarówno Tadeusz Seweryn, jak i Andrzej Rataj zaliczają ją do grupy zabawek wykonanych przez Wowrę dla syna, Jasia<sup>110</sup>. Wydaje się to mocno wątpliwe ze względu na wyrytą na powierzchni rzeźby datę wykonania: 1936 r. W tym roku Jan skończył 26 lat, więc trudno przypuszczać, by ojciec rzeźbił dla niego zabawki. Wydaje się, że rzeźba ta łączy się raczej z wymienionymi wyżej przedstawieniami mieszkańców wsi w ich tradycyjnych strojach i przy codziennych, gospodarskich zaję-

<sup>106</sup> Góral z Ponikwi, kat., nr 150 oraz Góral, kat., nr 151.

<sup>107</sup> Żyd, kat., nr 152.

<sup>108</sup> A. Rataj, *op. cit.*, s. 7.

<sup>109</sup> Gospodyni karmiąca kury, kat., nr 149.

<sup>110</sup> T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960, s. 50; A. Rataj, *op. cit.*, s. 7. Do grupy tej włączają także rzeźby: Mama pasie kożę, Koza bodzie tatę i Tata rąbie drwa. Rzeźb tych jednakże nie udało mi się odnaleźć.



ciach. Rzeźby te, pośród ogromnej liczby wykonanych przez Wowrę prac, są przykładem możliwości dowolnego rozszerzenia ikonografii o przedstawienia nieznanie tradycyjnej sztuce ludowej. Nie stanowią jednakże znaczącego i ważnego zjawiska w jego twórczości, pozostając całkowicie na uboczu jego zainteresowań.

<sup>1</sup> J. Zachowicz, E. Rabinowicz, op. cit., s. 34-35.  
<sup>2</sup> Ibidem, s. 37.

## Analiza formalna twórczości Jędrzeja Wowry

### Rzeźba

Bogata twórczość Wowry jest jednak dość jednolita stylistycznie. Wprawdzie Emil Zegadłowicz wspominał o wpływie na rzeźby Wowry różnych kierunków artystycznych<sup>1</sup>, z którymi zaznajomił go, pokazując reprodukcje dzieł pochodzących z poszczególnych okresów w sztuce, jednak trudno dziś dostrzec konkretne wpływy w jego twórczości. Słusznie zauważył Edward Kozikowski, że rzeźby Wowry „były wytworem konglomeratu różnych kierunków artystycznych: realizmu, naturalizmu i ekspresjonizmu, a w rezultacie swoistego kierunku, tak charakterystycznego dla świątkarza”<sup>2</sup>. I rzeczywiście, rzeźby Wowry wydają się łatwe do rozpoznania i odrębne na tle prac innych twórców ludowych. Wypracował swój styl samodzielnie, czerpiąc wzory z otaczającego świata, jak również z prac innych rzeźbiarzy, jakie znajdowały się w kościołach i miejscach pielgrzymkowych, często przez niego odwiedzanych. To połączenie i przetworzenie różnych wpływów dało w jego sztuce interesujący efekt.

---

<sup>1</sup> E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 34–35.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 37.



Jego twórczości nie można dziś prześledzić zgodnie z chronologią powstania poszczególnych rzeźb, analizując w ten sposób jej ewolucję. Tylko nieliczne prace posiadają ściśle określone daty wykonania, zdecydowaną większość natomiast umieścić trzeba w przedziale czasowym między latami dwudziestymi, kiedy pod wpływem Zegadłowicza na nowo zaczął rzeźbić, a rokiem 1937, kiedy zmarł. Wykonał w tym okresie ogromną liczbę rzeźb, którą należy rozpatrywać jako zwartą całość. Wprawdzie Edward Kozikowski zauważył, że w pracach Wowry powtarzają się rysy twarzy osób spotykanych przez niego u Zegadłowicza<sup>3</sup>, zatem można by określić, w jakim czasie powstały, jednak przeprowadzenie takiej analizy jest bardzo trudne, a uzyskane wyniki nie muszą być satysfakcjonujące. Wowro mógł przecież wracać do pewnych wzorów, a niektóre osoby widywać przez cały okres swojej przyjaźni z Zegadłowiczem. Tym samym stosowanie konkretnego typu nie zawsze pozwala dokładnie wskazać na czas jego powstania. Trudno także określić z całą pewnością, jak przebiegała ewolucja jego twórczości. Najprawdopodobniej prowadziła ona od prac dokładniejszych, bardziej schematycznych i „sztywnych”, ku coraz bardziej ekspresyjnym. Jednak ewolucja ta nie była bardzo wyraźna, a charakteryzowała się stopniową i niewielką zmianą w ramach powtarzającego się w całej twórczości sposobu obrazowania.

Swoje prace wykonywał Wowro w drewnie, używając do tego jednego tylko narzędzia – owiniętego w szmaty szewskiego noża. Nie wygładzał powierzchni, pozostawiając widoczne ślady używanego narzędzia. Jego rzeźby są pełnoplastyczne, chociaż przeznaczone przede wszystkim do oglądania z przodu. Prawie wszystkie pokrywał barwną polichromią, kilka tylko rzeźb pozostawił w stanie surowym. W zależności od rozmiarów i wielkości elementów, pracował w jednym kawałku drewna albo w kilku, łącząc je wtedy ze sobą za pomocą gwoździ. Do łączenia

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 28–29.



różnych części oprócz gwoździ używał także drucików, na których osadzał ptaszki. Niektóre drobne elementy, jak na przykład kolce w koronie cierniowej czy promienie w aureolach, mocował metodą klinowania. Drzewa i kwiaty przytwierdzał do podstawy, wpuszczając je w przygotowane wcześniej otwory. W swoim dorobku posiada rzeźby o różnych rozmiarach. Najwięcej z nich miało około 40 cm wysokości, zdarzały się jednak prace dochodzące do 80 cm, jak również małe figurki mające około 20 cm wysokości. Na niektórych umieszczone były sygnatury, będące inicjałami imienia i nazwiska lub też całe nazwisko. Nie można jednak stwierdzić, czy były one dziełem Wowry, czy też dodane zostały przez nabywców i właścicieli tych rzeźb.

Charakterystyczne w pracach Wowry są proporcje. Mimo że nigdy nie uczył się zasad budowania obrazu, miał dość duże wyczucie proporcji. Chociaż w rzeźbionych postaciach zwracają uwagę zbyt duże głowy i dłonie, to jednak nie rażą one w zestawieniu z całością. Te dysproporcje w połączeniu z harmonijną budową ciała tworzą specyficzne, niepozbawione uroku układy. Dużą doskonałością w proporcjach odznaczają się niezwykle często rzeźbione przez niego ptaszki. Wykonywał je prawdopodobnie na podstawie obserwacji w naturze, stąd tak dobra ich budowa anatomiczna. Poszczególne elementy przedstawienia ukazane są w różnej skali, co jest charakterystyczne dla całej jego twórczości. Każdy pojedynczy element zbudowany jest proporcjonalnie, jednak w ich połączeniu uwidaczniają się duże dysonanse. Doskonałym przykładem jest rzeźba św. Franciszka<sup>4</sup>, w której obok postaci znajduje się budynek kościoła, stanowiący połowę jej wysokości. Obok nich umieszczone są dwie gałązki z kwiatkami, wyższe niż postać świętego, a tym samym zdecydowanie większe niż budynek. Całej scenie towarzyszy siedem figurek ptaszków, wykonanych w jeszcze innej skali,

---

<sup>4</sup> Św. Franciszek, kat., nr 89.



zbliżonych wielkością do kościółka. Nie jest to jedyny przykład pomieszania różnych skali, gdyż stosowane było ono we wszystkich jego pracach.

Specyficzne proporcje i taki sam sposób wykonania mają wszystkie rzeźbione przez Wowrę „ogródki”. Najczęściej z tyłu postaci umieszczał trójdzielną gałązkę z listkami, zakończoną trzema rozetowymi kwiatkami<sup>5</sup>. Wszystkie gałązki wykonane są z trzech elementów, łączonych gwoździami. Element środkowy stanowi umocowana do podstawy łodyga, od połowy wysokości z wyrzeźbionymi trzema parami symetrycznie ułożonych listków. Po bokach, również w połowie wysokości, przybite są do niej symetrycznie dwie łodyżki z podobnymi listkami. Żyłki na listkach artysta zaznaczał nacięciami, podobnie jak płatki kwiatów. Gałązki te mają zdecydowanie płaszczyznowe ustawienie. Wykonane są w płaskich deseczkach i przeznaczone tylko do frontalnego oglądania, od tyłu pozostają nieopracowane. Zupełnie inaczej kształtowane są tzw. tompolki, czyli drzewka umieszczone na okrągłych „pniach”, z koronami w formie stożków zwężających się ku górze. Ich bryły Wowro urozmaicał ostrymi nacięciami, mającymi sugerować koronę topoli, stąd ich nazwa. Zazwyczaj mają wysokość postaci ludzkiej, niekiedy okazują się znacznie od niej mniejsze. W rzeźbach, w których umieszczono je razem z kwiatami – są zawsze od nich mniejsze<sup>6</sup>.

Kompozycja rzeźb Wowry jest bardzo wyważona, oparta przeważnie na zasadzie symetrii. Przejawia się ona szczególnie w układzie ptaszków towarzyszących głównemu przedstawieniu, jak również w podobnym rozmieszczeniu wokół niego drzewek. Nie tylko jednak w ozdobnych dodatkach, ale również

---

<sup>5</sup> Gałązki takie występują w wielu jego rzeźbach, zawsze wykonane w ten sam sposób.

<sup>6</sup> Przykładem może być rzeźba św. Kazimierza, kat., nr 99 lub Chrystusa Frasobliwego, kat., nr 16.



w układzie podstawowej sceny, zasada symetrii zostaje zachowana. W przedstawieniach ze Świętą Rodziną niska postać Jezusa umieszczona jest zawsze między wyższymi figurkami Marii i Józefa. Również kompozycję Trójcy Świętej<sup>7</sup> dzieli oś symetrii biegnąca od medalionu u dołu, ku symbolowi Ducha Świętego na samym szczycie. Ta symetria pojawia się także we wszystkich przedstawieniach Matki Boskiej Anielskiej przez umieszczenie trzech par aniołów po bokach postaci Marii.

Kompozycja zazwyczaj ma charakter statyczny, brak jest ekspresyjnego ruchu, nawet jeśli wymagałaby tego tematyka przedstawienia. Dobrym przykładem wydaje się rzeźba św. Jerzego zabijającego smoka<sup>8</sup>. Ruch ogranicza się tu do uniesienia przednich kopyt konia i łukowatego wygięcia postaci smoka. Przeważnie jednak ukazywana postać stoi lub, jak w wypadku rzeźb Chrystusa Frasobliwego, siedzi zastygła w bezruchu, zwrócona przodem do widza. Statykę podkreśla dodatkowo zrównoważenie kierunków pionowych z poziomymi. Świadectwem tego jest rzeźba św. Izydora<sup>9</sup>. Pionowy akcent belki krzyża doskonale równoważą poziome kierunki pługą i podstawy całej kompozycji. To zrównoważenie najlepiej uwidacznia się w przedstawieniach upadku Chrystusa<sup>10</sup>. Poza pionami i poziomami trudno odnaleźć w nich inne kierunki. Poziom wyznaczają trzy podstawowe elementy: dłuższa belka krzyża, tułów postaci i podstawa rzeźby. Przeciwwstawione są im piony krótszej belki krzyża, rąk i nóg postaci oraz wyraźnie odcinającego się na ciemnym tle sznura, którym przepasano postać. Zdecydowanie więcej dynamiki wprowadza Wowro do przedstawień gniazd ptasich i do żyrandoli-pająków. Dynamika wynika tu z nagromadzenia drobnych elementów o różnych kierunkach. Liczne łuki, skosy, fragmenty mocno wychodzące w przestrzeń potęgują wrażenie.

<sup>7</sup> Trójca Św., kat., nr 45.

<sup>8</sup> Św. Jerzy, kat., nr 104.

<sup>9</sup> Św. Izydor, kat., nr 101.

<sup>10</sup> We wszystkich przedstawieniach tej sceny występuje ten sam układ.



Bryła postaci jest raczej zwarta, na co wpływ miała praca w jednym kawałku drewna. Wyjątek stanowią przedstawienia wizji św. Franciszka<sup>11</sup>, w których uniesione i wysunięte ku przodowi ręce mocno ingerują w otaczającą przestrzeń. Nawet mimo zwartości bryły postaci, cała kompozycja w połączeniu z „ogródkami” staje się znacznie bardziej rozczłonkowana, mocno wychodząca w przestrzeń. Ingerencja ta ujawnia się najczęściej w płaszczyźnie poziomej, niekiedy tylko elementy są mocno wysunięte w kierunku widza.

Artysta bryłę kształtował za pomocą szaty, szczególnie okrywającej całą postać. Fałdy zaznaczone są schematycznymi nacięciami zgodnymi z kierunkiem jej układu. Ciało jest niewidoczne spod szaty, która pozwala jedynie domyślać się jego układu. W wypadku nagiego ciała w rzeźbach Chrystusa Frasobliwego brak wyraźnie zaznaczonych mięśni, jedynie nacięcia na klatce piersiowej sugerują szczegóły budowy anatomicznej. Wszystkie cięcia w rzeźbach wykonano szybko, pewnie, z dużą wprawą. Brak tu staranności i dbałości o szczegóły. Pozostawiono zadrapania, zadziory, zarysowania. Powierzchnia nie została wygładzona, dzielą ją i urozmaicają głębokie cięcia. Nie ma dużych, gładkich płaszczyzn. Śmiałość i odwaga w operowaniu narzędziem rzeźbiarskim wyraża się w dynamicznym, głębokim reliefie. W przeciwieństwie do układu postaci, powierzchnię rzeźb Wowro kształtował dynamicznie i ekspresyjnie.

Widoczne są pewne różnice w kształtowaniu twarzy, chociaż zawsze rysy zaznaczono głębokimi, śmiałymi nacięciami. Nad głowami świętych postaci Wowro umieszczał charakterystyczne aureole, utworzone z wąskich klinów, kształtem przypominające „grzebienie”. Te aureole są bardzo specyficzne, nadają jego rzeźbom niepowtarzalny wygląd. Różnice w budowie twarzy widoczne są szczególnie na przykładzie trzech rzeźb

---

<sup>11</sup> Widzenie św. Franciszka, kat., nr 87–88.

upadku Chrystusa. W rzeźbie tarnowskiej<sup>12</sup> twarz jest bardzo szczupła, pociągła, o ostrym, długim nosie, zapadłych policzkach i mocno wysuniętej dolnej szczęce. Twarz Chrystusa w rzeźbie z krakowskich zbiorów prywatnych<sup>13</sup> charakteryzuje się również wysuniętą dolną szczęką, ale nieco pełniejszymi rysami oraz krótszym i bardziej zaokrąglonym niż w poprzednim przypadku nosem. Zupełnie inny kształt ma twarz w rzeźbie z Muzeum Etnograficznego w Krakowie<sup>14</sup> – znacznie krótsza, o zaokrąglonych policzkach, krótkim i grubym nosie oraz o bardzo dużych oczach. Bardzo możliwe, że na taką różnorodność rysów wpływ miały wspomniane wcześniej inspiracje Wowry twarzami konkretnych osób przebywających w Gorzeniu. Jakkolwiek by było, z całą pewnością można stwierdzić występowanie w jego rzeźbach różnych typów fizjonomicznych.

W ramach przedstawień Chrystusa Frasobliwego wyraźnie wydzielić można dwie grupy ze względu na odmienny sposób wykonania. Obrazują one pewną zmianę, jaka nastąpiła w twórczości Wowry. Do pierwszej grupy należą rzeźby powtarzające podobny typ, schematyczne i uproszczone. Charakterystyczne dla nich wszystkich wydaje się opracowanie głowy, nieco zdeformowanej, mocno spłaszczonej od góry. Do grupy tej należy Frasobliwy ze zbiorów prywatnych<sup>15</sup> oraz kilka rzeźb z krakowskiego Muzeum Etnograficznego<sup>16</sup>. Korona cierniowa umieszczona została w nich ukośnie, od góry płasko ścięta tak, że sprawia wrażenie nałożonej na czubek głowy. Twarz bardzo pociągła, szczupła, o długim wąskim nosie, powtarza we wszystkich przykładach podobny typ fizjonomiczny. Ciało jest kształtowane bardzo schematycznie, bez dbałości o ukazanie mięśni czy innych szczegółów anatomicznych. Jedynie na klatce pierśo-

---

<sup>12</sup> Upadek Chrystusa pod krzyżem, kat., nr 29.

<sup>13</sup> Upadek Chrystusa pod krzyżem, kat., nr 33.

<sup>14</sup> Upadek Chrystusa pod krzyżem, kat., nr 27.

<sup>15</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 22.

<sup>16</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 7 i 11.



wej zaznacza się ostrymi żłobieniami rysunek żeber. Pozostawione ostre, nieoszlifowane krawędzie w partii nóg, rąk czy ramion, potęgują wrażenie surowości i „kanciastości” przedstawienia. Mimo podobnego sposobu kształtowania, dostrzegalne są próby wprowadzenia zmian, przede wszystkim w różnym uformowaniu głazu, na którym siedzi Chrystus i ozdobienie go prostym, składającym się z kilku geometrycznych nacięć ornamentem. Do drugiej grupy należą przedstawienia bardziej różnorodne fizjonomicznie i anatomicznie. Twarze kształtowane są w różny sposób, a głowa nie jest już tak spłaszczona. Inaczej uformowane jest też całe ciało, bez pozostawienia ostrych krawędzi. Artysta zaznaczył szczegóły anatomiczne i mięsne. Jako przykład wskazać można rzeźbę z Bytomia<sup>17</sup>, w której wyraźnie ukształtowane są ramiona, zaokrąglone łydki i przedramię. Także klatka piersiowa nie wydaje się już taka płaska, lecz wybrzusza się ku przodowi, a żebra działają bardziej wklęsło-wypukłą formą niż jedynie rysunkiem. Do grupy tej należy także Frasobliwy z Bochni<sup>18</sup> o bardzo pełnej, okrągłej twarzy, krótkim i szerokim nosie oraz szeroko osadzonych oczach. Rzeźby te charakteryzuje też mniejszy skos ramion, w niektórych wypadkach zredukowany do koniecznego dla zasad kompozycji minimum, czego dobrym odzwierciedleniem jest rzeźba z tarnowskiego muzeum<sup>19</sup>.

Trudno jednoznacznie określić, czy prace te wiązały się ze stopniowym przechodzeniem Wowry od jednego sposobu przedstawiania do drugiego, czy też obie tendencje występowały równoległe w całej jego twórczości. Brak bezspornych dat powstania choćby części jego dzieł, jak również prawdopodobnie niewielka rozpiętość czasowa powstania jego rzeźb, nie pozwalają na chronologiczne prześledzenie ewolucji.

---

<sup>17</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 14.

<sup>18</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 16.

<sup>19</sup> Chrystus Frasobliwy, kat., nr 17.



Rzeźby Chrystusa Frasobliwego są potwierdzeniem poglądu, że nigdy w swojej twórczości Wowro nie wprowadził „produkcji seryjnej”. Mając liczne zamówienia i wykonując ten sam temat ikonograficzny, łatwo mógł ulec chęci ułatwienia sobie pracy. Jednak zawsze starał się wprowadzić jakiś nowy, różnicujący element w każdej kompozycji. Mógł być to nieco inny układ, jak w przedstawieniach św. Franciszka, czy chociażby zastosowany inny kolor, jak w wypadku głazu, na którym siedzi Chrystus Frasobliwy. Takie podejście Wowry świadczy o tym, jak ważny dla niego był proces powstawania każdego przedstawienia. Nie było istotne, który raz je wykonywał, zawsze potrafił czerpać radość z tworzenia. I zawsze był to dla niego proces właśnie tworzenia, kreowania czegoś nowego, a nie odtwarzania, kopiowania tego, co już wcześniej wykonał.

Prawie wszystkie swoje rzeźby artysta pokrywał barwną polichromią. Tylko kilka prac pozostawił nie polichromowanych. Kolory nakładał niestarannie i niedokładnie. Nakładanie barw było jakby dalszym etapem ekspresyjnego i żywiołowego opracowywania materiału rzeźbiarskiego. Farba rozlewała mu się i spływała w trakcie pokrywania rzeźb, tworząc zacieki. W niektórych miejscach widoczne są zgrubienia, chropowatości, grudki i zaschnięte pęcherzyki powietrza na powierzchni. Warstwa farby nie jest równomiernie rozłożona, w pewnych partiach została przetarta, przez co uwidacznia się niezamalowane podłoże. W innych partiach ukryte jest ono pod grubą i nieprześwitującą warstwą farby. Często kolor „wychodzi” poza przewidziane dla niego granice, zabrudzając powierzchnie innej barwy. Ten niezwykle dynamiczny i żywiołowy sposób nakładania farby koresponduje z podobnym opracowaniem rzeźbiarskim, stwarzając specyficzny, silnie oddziałujący swoją ekspresją styl.

Wowro stosował poszczególne barwy zgodnie z poczynionymi obserwacjami natury. Odsłonięte części ciała: twarze, dłonie, stopy, pokrywał odcieniami kremowo-białymi. Drzewka i ga-



łązki zawsze są zielone, kwiatki zazwyczaj pomarańczowe lub czerwone. Wszystkie jego rzeźby utrzymane są w podobnej, dosyć ciemnej tonacji. Ulubione, najczęściej stosowane przez niego kolory to zieleń, odcienie brązów, żółcieni, oranżu i czerwieni. Stosował też odcienie niebieskie, od błękitu po granat. Miał duże wyczucie w doborze barw, używał kolorów stonowanych, przytłumionych i zgaszonych, przez co rzeźby nie są nadmiernie kolorowe, jaskrawe, „jarmarczne”. Największą różnorodność kolorów odnaleźć można w żyrandolach, w których zastosował pełną paletę barwną. Najczęściej konstrukcja pająka wykonana jest w kolorze zielonym, chociaż bywają też wielobarwne, jak w żyrandolu z Muzeum w Gorzeniu<sup>20</sup>. Ogromnej barwności dodają umieszczone na obręczach anioły w kolorowych sukniach i barwnie upierzone ptaszki. To jedyne przykłady zestawienia przez Wowrę tak wielu kolorów w jednej pracy, w pozostałych widoczny jest większy umiar.

Interesująco przedstawia się problem twórczości syna Wowry – Jana. Zaczął rzeźbić po śmierci ojca, przejmując jego rynek zbytu, jednak „kariera” nie trwała długo, przerwana śmiercią podczas II wojny światowej. Jego rzeźby wydają się wiernym naśladownictwem prac ojca, co powoduje często problemy z ich oddzieleniem. Na pierwszy rzut oka rzeczywiście trudno je odróżnić, jednak przy bliższej analizie zauważyć można pewne różnice, pozwalające na ich wyodrębnienie. W pracach Jana nie ma tej śmiałości i pewności cięcia. Zatracił żywiołowość i spon-taniczność wzorów, które wykorzystywał ojciec. Jego prace są dokładniejsze, bardziej dopracowane, o wygładzonej powierzchni, znacznie płycej cięte. Jak doskonały rzemieślnik, starał się krok po kroku, powoli i starannie naśladować znane wzory. To pozbawiło jego rzeźby tej siły wyrazu, jaka cechowała prace Jędrzeja. Ponadto jego postacie mają nieco inne, bardziej wysmukłe proporcje. Różne jest też opracowanie twarzy, szczu-

---

<sup>20</sup> Świecznik-pająk, kat., nr 156.



plejszej, o prostym, długim, wąskim nosie, czego przykładem są rzeźby przedstawiające św. Kingę<sup>21</sup> i św. Krzysztofa<sup>22</sup>. Jan starannie kładł też farby, nie ma u niego charakterystycznych dla Jędrzeja zabrudzeń, grudek czy zaschniętych pęcherzyków powietrza. Także gama kolorystyczna wydaje się nieco jaśniejsza. Wszystkie te różnice, bardzo wyraźne w zestawieniu z późną twórczością Jędrzeja, w stosunku do wcześniejszych jego prac zacierają się. Wtedy właśnie powstaje najwięcej wątpliwości dotyczących autorstwa. Czy to Jędrzej staranniej opracował rzeźbę, czy też Jan potraktował ją bardziej spontanicznie i ekspresyjnie? Twórczość ich jest tak bliska, że na pytanie to nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. W wypadku niektórych rzeźb granica jest wyraźna, pozostaje jednak grupa prac niemożliwych do oddzielenia.

Warto jeszcze wspomnieć o stanie zachowania rzeźb Wowry. Na ogół jest on dobry, jednak w niektórych wypadkach ingerencja w substancję zabytkową była bardzo duża, na przykład w kapliczce ze św. Franciszkiem z Zakładu Energetycznego w Krakowie. Wielokrotnie odnawiana, straciła ona resztki zastosowanych przez Wowrę barw. Obecne kolory, zbyt jaskrawe jak dla Wowry, powodują dostrzegalną różnicę z pozostałymi jego pracami. Znacznie trudniej jednak uchwycić dodane przez innych wartości bądź też późniejsze zmiany. Przykładem tego może być przemontowana kapliczka z Trójcą Świętą, gdzie pozostawiono jedynie figury Jezusa i aniołów, figurę Boga Ojca wydzielając jako samodzielna. Niekiedy późniejsi właściciele mogli wprowadzić niewielkie zmiany, odnawiając posiadane rzeźby. Taka ingerencja, niedopuszczalna z punktu widzenia historyka sztuki, ceniącego autentyczność i oryginalność dzieła, dla wielu nie była czymś nienormalnym. Odnowienie,

---

<sup>21</sup> Jan Wowro, Św. Kinga, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie (dalej: MEK), inw. 9612.

<sup>22</sup> Jan Wowro, Św. Krzysztof, MEK, inw. 15436.



pomalowanie zniszczonych elementów miało jedynie podnieść wartość rzeźby i uczynić ją ładniejszą.

## Drzeworyt

Technika drzeworytnicza przenikała do sztuki ludowej stopniowo. Jej genezy należałoby szukać w tradycji średniowiecznej<sup>23</sup>. Drzeworyty, powstające w miejskich i dworskich warsztatach, powoli wypierane były przez inne techniki graficzne. Wraz z ich rozprzestrzenianiem się wśród twórców prowincjonalnych, przenikały do kultury i świadomości mieszkańców wsi. Już w czasach renesansu powstały pierwsze prace ludowe<sup>24</sup>, służące do ozdoby wiejskich chat i przydrożnych kapliczek.

Szczególne nasilenie ludowej twórczości drzeworytniczej przypadło na 2. połowę XVIII i początki XIX w.<sup>25</sup> Tendencja ta związana była z licznymi w tym okresie pielgrzymkami i wzrostem popularności miejsc odpustowych. Wynikała z tego faktu także tematyka drzeworytów, w przeważającej większości religijna. Prace te powstawały często w warsztatach przyklasztornych bądź też w wyspecjalizowanych warsztatach świeckich. Odbijane w ogromnych ilościach, najczęściej stanowiły kopie cudownych obrazów, będących przedmiotem kultu. Niewątpliwą zaletą dla nabywców była ich niezbyt wygórowana cena, co pozwalało na przywożenie takich „pamiątek” z wielu pielgrzymek. Wzory rozchodziły się w ten sposób po całym kraju, wielokrotnie kopiowane z dala od miejsca powstania oryginału.

---

<sup>23</sup> W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1937, s. 3; J. Grabowski, *Ludowe obrazy drzeworytnicze*, Warszawa 1970, s. 13.

<sup>24</sup> A. Jacher-Tyszkowa, *Polska grafika ludowa*. Katalog wystawy Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie 1970, s. 8.

<sup>25</sup> K. Piwocki, *Różne gałęzie...*, s. 419. Jako datę graniczną powstania drzeworytów ludowych Piwocki przyjmuje rok 1840, gdyż data ta widnieje na najpóźniejszym znanym drzeworycie.



Charakteryzowały się zróżnicowanym poziomem artystycznym, pewne jednak cechy wspólne były dla wszystkich prac.

Cechą taką była przede wszystkim duża dekoracyjność powstających przedstawień, wyrażająca się głównie „bogactwem ozdobnych cięć”<sup>26</sup>. Postać obwiedziona była wyraźnym konturem, wyznaczającym płaszczyzny, które następnie wypełniano. Twórcy wyznawali zasadę *horror vacui*, stosując linie proste i łamane, zygzakowate, faliste, kropkowane, liczne ornamenty, kwiatki, gałązki i listki szczelnie wypełniające powierzchnię. Tła urozmaicano czasami zarysami kościółków, kapliczek czy drzewek. Przy braku perspektywy głębię starano się uzyskać przez zmniejszenie osób lub ich atrybutów. Poszczególne elementy ukazywano w różnej skali. Mimo takiego nagromadzenia różnorodnych form, kompozycja pozostawała zawsze jasna i przejrzysta. Składały się na nią trzy równorzędne elementy: postać, jej atrybut i ornament. Przedstawienie wielokrotnie ograniczano do najważniejszych, pozwalających na jego identyfikację elementów, tak aby przy braku wielu szczegółów pozostało ono czytelne. Ikonograficzną interpretację utrudniała powszechnie stosowana typizacja rysów twarzy, stąd tak wielkie znaczenie przedstawionych atrybutów. Do drzeworytów wielokrotnie wprowadzano barwę, podkolorowując niektóre fragmenty już po wykonaniu odbitki. Zastosowany kolor nie miał na celu pogłębienia iluzji przestrzeni, lecz użyty jako dodatkowy motyw dekoracyjny urozmaicał kompozycję. Twórcy ograniczali się zazwyczaj do kilku podstawowych barw, bez ich walorowego zróżnicowania. Ich prace nie miały stwarzać iluzji trójwymiarowych obrazów, zasadą naczelną była ich płaszczyznowość.

W oderwaniu od tradycyjnych drzeworytów ludowych, choć nie bez pewnych cech pokrewnych, powstały prace Wowry. Na taki stan rzeczy wpłynęło niewątpliwie inne podłoże ich po-

---

<sup>26</sup> A. Jacher-Tyszkowa, *Polska grafika ludowa...*, s. 10.



wstania. Wowro nie tworzył dewocyjnych wizerunków, będących kopiami obrazów odpustowych. Tematy drzeworytów zostały przeniesione z przedstawień rzeźbiarskich. Nie wypłynęły z naturalnej potrzeby ich stworzenia, a powstały za namową Emila Zegadłowicza. Nie mając doświadczenia, ani też wzorów w ówczesnej twórczości, stworzył Wowro swoje kompozycje, posługując się środkami charakterystycznymi dla znanej mu dziedziny twórczości. Zbieżna z rzeźbą była nie tylko tematyka zrealizowanych drzeworytów, lecz także do pewnego stopnia sposób ich wykonania.

Dorobek artystyczny Wowry w tej dziedzinie ogranicza się do dwudziestu drzeworytów z lat 1925–1933. Wprawdzie Emil Zegadłowicz dzielił twórczość drzeworytniczą Wowry na dwa okresy, pierwszy, trwający do roku 1925, z którego nie zachowały się żadne prace, i drugi, w latach 1925–1933, jednak nie ma wystarczających przesłanek, by stwierdzić to z całą pewnością. Według Zegadłowicza wykonane w pierwszym okresie „piecątki” nosił Wowro ze sobą na odpusty i jarmarki, co było znacznie wygodniejsze niż dźwiganie rzeźb. Trudno odmówić słuszności i logiczności temu pogładowi, jednak sam Wowro wielokrotnie wspominał, że do wykonania drzeworytów zainspirował go Zegadłowicz, on też zakupił potrzebne narzędzia i materiały oraz zaznajomił go z podstawami tej techniki.

Wykonane przez Wowrę drzeworyty podzielić można zasadniczo na dwie grupy. Jedną stanowią prace wykonane na zasadzie pozostawienia w desce niewyciętych partii tworzących rysunek, w drugiej natomiast obraz powstał w wyniku wyżłobienia ostrym narzędziem poszczególnych jego elementów i pozostawienia tym samym czarnego tła.

Najistotniejszą różnicą w stosunku do tradycyjnych drzeworytów ludowych wydaje się operowanie przez Wowrę kontrastami czarnej i białej płaszczyzny, a nie stosowanie wyraźnego konturu z wypełnieniem drobnymi liniami i kreskami. Mimo to starał się w miarę równomiernie „zagospodarować”



całą powierzchnię deski, co jest szczególnie widoczne w drzeworytach należących do drugiej grupy. Nie przypomina to jednak tradycyjnej zasady *horror vacui*, a jest raczej wyrazem dbałości o interesującą, wyważoną kompozycję. W przeciwieństwie do wcześniejszych drzeworytów ludowych, nie unikał pozostawiania pustych płaszczyzn, co zauważyć można w drzeworytach Upadek Chrystusa pod krzyżem<sup>27</sup> czy Ukrzyżowanie<sup>28</sup>, należących do grupy prac na białym tle. W obu przedstawiona postać i towarzyszące jej elementy są wyizolowane z tła, jakby zawieszane w pustej przestrzeni. Nie są to jedyne przykłady odejścia od zasady *horror vacui*.

Podobnie elementem odróżniającym grafiki Wowry od tradycyjnych był ornament, a raczej jego brak. Tła przedstawień zapełniają wyobrażenia domków, kościołów, drzewek, kwiatów i zwierząt, sugerujące konkretną przestrzeń, a nie będące jedynie motywem zdobniczym. Wyjątek stanowią dwa drzeworyty: Św. Katarzyna<sup>29</sup> i Święte Dzieciątko<sup>30</sup>, w których ornament zastosowany został w formie nieco zbliżonej do dawnych prac twórców ludowych. Na szacie św. Katarzyny występują ornamentalne kwiatki i listki, jednak zdecydowanie bardziej osadzone w tradycji jest przedstawienie Jezusa, na co prawdopodobnie wpłynęło omówione wcześniej naśladownictwo konkretnego obrazu dewocyjnego. Brzeg szaty Dzieciątka zdobią drobne ząbki, natomiast jej płaszczyznę wypełniają listki i kwiatki. Umieszczone symetrycznie po bokach postaci Jezusa dwie gałązki, z podobnymi jak na szacie listkami i kwiatkami oraz dwie sylwetki ptaszków u dołu, stanowią jedyną ozdobę tła. Brak tu

---

<sup>27</sup> Upadek Chrystusa pod krzyżem, kat., nr 184. Drzeworyty Wowry znajdują się w różnych kolekcjach muzealnych i prywatnych. Dane dotyczące poszczególnych prac podano na podstawie zbiorów krakowskiego Muzeum Etnograficznego.

<sup>28</sup> Ukrzyżowanie, kat., nr 186.

<sup>29</sup> Św. Katarzyna, kat., nr 192.

<sup>30</sup> Święte Dzieciątko, kat., nr 188.



jakiegokolwiek zasugerowania przestrzeni. Dominuje płaszczyznowość i symetryczny układ kompozycji.

Tę tradycyjną płaszczyznowość Wowro starał się przeważnie ograniczyć przez iluzję przestrzeni. Uzyskiwał ją dzięki ukazywaniu w tle mniejszych od pierwszoplanowej postaci budowli, w wyniku czego tworzyła się między nimi rozległa przestrzeń. Brak tu zaciemniających czytelność kompozycji motywów ornamentalnych, a zastosowanie jedynie kilku elementów potęguje to wrażenie. Dobrym przykładem jest tu grafika *Upadek pod krzyżem*<sup>31</sup>, w której na pierwszym planie, zajmującym dolną część obrazu, obok upadającego Chrystusa znajduje się kwiat. Drugi plan stanowią domek, kościół i drzewko, znacznie mniejsze, o uproszczonych, schematycznych zarysach, ograniczających się do kilku kresek.

Specyficzne w drzeworytach Wowry jest operowanie zarówno linią, jak i plamą. Oddziałują one silnymi, kontrastowymi zestawieniami bieli i czerni. Linia jest przeważnie podobnej grubości, uzyskiwana prawdopodobnie jednym narzędziem, zazwyczaj szkicowo, schematycznie obrysowuje każdy element, rezygnując ze szczegółów i zawłości; prowadzona miękko, łagodnie, z dużą wprawą. Jak w rzeźbach, tak i tutaj widać śmiałość i swobodę cięcia. Za charakterystyczne dla Wowry można uznać łączenie w jednym przedstawieniu dwóch technik drzeworytniczych. Obok fragmentów wyciętych dłutem, działających białą, cienką linią, są też białe płaszczyzny z pozostawionymi czarnymi liniami rysunku. Jako przykład takiego połączenia wskazać można pracę *Chrystus Frasobliwy*<sup>32</sup>, w której postać, znajdujące się przy niej kwiaty oraz okna kościółka umieszczono na białym tle, cała zaś grafika wykonana została rytem wgłębnym, z pozostawieniem tła czarnego. Podobne połączenie występuje we wszystkich drzeworytach na czarnym tle, ponieważ

---

<sup>31</sup> *Upadek pod krzyżem*, kat., nr 185.

<sup>32</sup> *Chrystus Frasobliwy*, kat., nr 183.



zazwyczaj odsłonięte części ciała, jak twarz, dłonie czy stopy Wowro pozostawiał białe, z czarnym rysunkiem szczegółów.

Charakterystyczną dla tradycyjnych wizerunków ludowych rytmizację, osiąganą przez układ równoległych linii i kresek wypełniających płaszczyzny, zastosował artysta tylko w wypadku kompozycji Św. Jan<sup>33</sup>. Szatę świętego zaznaczył równoległymi, ukośnymi, łukowato wygiętymi liniami. Nie są one jednak podobne do tradycyjnych, ze względu na zróżnicowaną grubość i nierówną szerokości odstępy między nimi. Nie wypełniały one obwiedzionej konturem płaszczyzny, lecz sugerowały układ fałd szaty.

Drzeworyty Wowry zatem, choć nie brak w nich pewnych nawiązań do tradycyjnych prac ludowych, reprezentują zupełnie odmienny styl. Styl specyficzny dla Wowry, przenoszący jego doświadczenia z dziedziny rzeźby w dziedzinę grafiki, stąd może malarski i pozbawiony oschłości charakter jego prac.

Wszystkie omówione wyżej cechy nadają specyficzny charakter i styl zarówno drzeworytniczej, jak i rzeźbiarskiej twórczości Wowry oraz pozwalają na jej wyodrębnienie spośród prac innych twórców ludowych. Wprowadził Wowro tak wiele rozwiązań niestosowanych w tradycyjnej sztuce ludowej, że trudno omawiać jego twórczość w ścisłym z nią związku. Potrafił nadawać obowiązującym schematom własny, niepowtarzalny wyraz. Był przede wszystkim artystą, który w tworzywiskach rzeźbiarskim realizował swoje wizje i wyobrażenia. Trudno mówić w odniesieniu do niego o braku umiejętności czy zdolności. Taki a nie inny sposób obrazowania wynikał raczej z odpowiadającego mu stylu, łączącego w sobie elementy zarówno tradycyjnych, jak i nowatorskich rozwiązań. Wypracował tym samym specyficzny styl, charakterystyczny tylko dla niego, później naśladowany przez syna. Był twórcą, a nie „odtwórcą”. Na miarę prekursorów nowych tendencji kreował nowy, specyficzny sposób obrazowania, chociaż nie posiadał tej świadomości.

---

<sup>33</sup> Św. Jan, kat., nr 191.



## Jędrzej Wowro a międzywojenne inspiracje sztuką ludową

Kontakty Wowry z Emilem Zegadłowiczem i wieloma artystami licznie przebywającymi w Gorzeniu nie były przypadkowe. Wyływały z silnej w tym czasie tendencji związku z kulturą ludową, z poszukiwań właśnie w niej natchnień dla całej twórczości tego okresu. W sztuce międzywojennej odnaleźć można wiele przykładów nawiązywania do prymitywizmu i ludowości. W tym miejscu należałoby wymienić przede wszystkim formistów ze Zbigniewem Pronaszko i Tytusem Czyżewskim, którzy „zwrócili się [...] do ludowej twórczości, uznając jej samoistną wartość artystyczną”<sup>1</sup>, ale także ugrupowanie „Rytm”, w którym działali wyraźnie nawiązujący do sztuki ludowej Władysław Skoczylas i Zofia Stryjeńska. Również międzywojennej sztuce dekoracyjnej nieobce były wpływy ludowego zdobnictwa, szczególnie podhalańskiego. Wydaje się jednakże, że rozważania na temat wpływu sztuki ludowej na artystów tworzących w tym okresie warto ograniczyć do osób ściślej z Wowrą związanych. Zegadłowicz umożliwił wielu plastynom i literatom osobisty kontakt z twórcą ludowym i jego sztuką.

---

<sup>1</sup> Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 21. Na temat formistów i „Rytmu”: J. Pollakówna, *Formiści*, „Studia z Historii Sztuki”, t. 14, Wrocław 1972; H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

Był on o tyle istotny, że w sytuacji poszukiwań inspiracji stwarzał możliwość bezpośredniej obserwacji i analizy, zarówno gotowego już dzieła, jak i samego procesu twórczego.

Z literacką grupą „Zdrój”, istniejącą w latach 1920–1922, związani byli Jerzy i Witold Hulewicze, Ludwik Eminowicz, Zenon Kosidowski, Jan Stur, Józef Wittlin<sup>2</sup>. Z grupą w pewnym okresie związał się również Emil Zegadłowicz, który przyjaźnił się zwłaszcza z Jerzym Hulewiczem. Ekspresjonistom skupionym w „Zdroju” zależało na odnowie świata przez powrót do jego „naturalnego porządku. Wszystko, co pierwotne, proste i w swej prostocie wspaniałe, poczytane zostało za synonim wartościowego”<sup>3</sup>. Z takiej postawy wynikało zainteresowanie życiem, sztuką i kulturą ludów pierwotnych.

Na gruncie ekspresjonizmu pojawił się prymitywizm zakorzeniony w światopoglądzie romantyzmu. Wyrażał się przede wszystkim w świadomym sięganiu po wzory z kultury ludowej. Ekspresjonizm silnie ujawnił się w twórczości Zegadłowicza, a tendencje te widoczne były w jego działalności artystycznej jeszcze przed założeniem regionalistycznej grupy „Czartak”. W 1920 r. związał się z wydawaną w Warszawie „Gospodą poetów”, a następnie pismem „Ponowa”. Celem poetów związanych z „Ponową” była „odnowa polskiej poezji [...], stworzenie jej stylu narodowego opartego na tradycjach ludowych”<sup>4</sup>. Dostrzegali oni wartość ludowej poezji w jej prymitywizmie, pierwotności i irracjonalizmie<sup>5</sup>. Pod koniec 1921 r. ze współredagowania „Ponowy” zrezygnowali Emil Zegadłowicz i Jan Nepomucen Miller, którzy wraz z Edwardem Kozikowskim założyli

---

<sup>2</sup> J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991, s. 10.

<sup>3</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 87.

<sup>4</sup> *Słownik literatury polskiej XX w.*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992, s. 132.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 125.



grupę literacką „Czartak”. Do grupy dołączyli wkrótce Janina Brzostowska, Tadeusz Szantoch, Jan Wiktor, Zofia Kossak-Szczucka<sup>6</sup>. Oprócz nich również inni poeci, chociaż niezwiązani z nią bezpośrednio, drukowali na łamach czasopisma swoje utwory. Podstawą ich programowych założeń był regionalizm, fascynacja Beskidem i szukanie w nim właśnie, w jego przyrodzie i kulturze dawnych jego mieszkańców natchnień dla swojej twórczości. Wydane przez nich trzy tomy czasopisma<sup>7</sup> w podtytule miały określenie „zbór poetów w Beskidzie”. Istotną była współpraca z tą grupą wielu artystów, reprezentujących różne ugrupowania artystyczne, między innymi Jana Hrynkowskiego, Zbigniewa Pronaszki, Ludwika Misky’ego, Juliana Fałata, Wojciecha Weissa, Jerzego Hulewicza, Zdzisława Gedliczki czy Jana Mrozińskiego. Ilustrowali oni swoimi pracami wydane trzy tomy almanachów, jak również liczne tomiki poetyckie członków ugrupowania. Często w swoich pracach nawiązywali do sztuki ludowej. Związany z formistami Zbigniew Pronaszko doceniał bezpośredniość i szczerłość wypowiedzi ludowych artystów, dopatrując się w ich pracach „cech równorzędnych do twórczości własnej i swych kolegów zawodowych”<sup>8</sup>. Istotną cechą dzieł ludowych było dla niego połączenie ekspresji wypowiedzi z kubistyczną geometryzacją. W okresie tym miejscem spotkań twórców, nie tylko związanych z „Czartakiem”, swoistym centrum artystycznym był dwór Zegadłowicza w Gorzeniu. Przebywali u niego poeci i malarze, przyjeżdżali niejednokrotnie na wakacyjny wypoczynek, ale też w poszukiwaniu inspiracji i interesujących plenerów. W Gorzeniu powstawało wiele obrazów i wierszy, odbywały się spotkania członków „Czartaka”, wieczory poezji, wyruszano na wiele górskich wędrówek, podczas których poznawano piękno Beskidu.

<sup>6</sup> E. Zegadłowicz, *Myśli*, wstęp i wybór M. Ziemianin, Zakopane 1987.

<sup>7</sup> Numery „Czartaka” wydane zostały w latach 1922, 1925 i 1928.

<sup>8</sup> H. Blumówna, *Zbigniew Pronaszko i Eugeniusz Eibisch o sztuce ludowej*, PSL, R. 2, 1948, nr 6–8, s. 80–85.



Dla artystów, którzy czerpali inspiracje ze sztuki ludowej, ważna była możliwość osobistego kontaktu z ludowym twórcą. Wowro, częsty gość gorzeńskiego dworu, umożliwił taki właśnie, bezpośredni kontakt. Wszystkich swoich gości prowadził Zegadłowicz do jego domu, pokazywał rzeźby i namawiał do ich nabywania. Dzięki tym kontaktom stawał się Wowro bohaterem wierszy, jak również modelem dla malarzy. Zegadłowicz pisał w 1926 r. w liście do Edwarda Kozikowskiego, że „był u niego Hrynkowski i razem odwiedzili Wowra. Hrynkowski wykonał kilka szkiców portretowych [...]”<sup>9</sup>, które później chciał wykorzystać przy wykonaniu wizerunku Wowry do teki jego drzeworytów. Portret taki został przez niego rzeczywiście wykonany i zamieszczony w tej tece. W latach dwudziestych dwa wiersze o Wowrze, *Możeś Wawrzek z Gorzenia* i *Ballada o świętkarzu* napisał Edward Kozikowski<sup>10</sup>, o wierszu Kazimierza Forysia wspominał Tadeusz Seweryn<sup>11</sup>.

Twórczość i osoba Wowry była inspiracją dla wielu artystów także po jego śmierci. Nieżyjący już wadowicki artysta, Franciszek Suknarowski, student krakowskiej Akademii, uczeń Xawerego Dunikowskiego<sup>12</sup>, związany z „Czartakiem”, wykonał rzeźbę przedstawiającą Wowrę, malował też obrazy oparte na *Powsinogach beskidzkich* Zegadłowicza. Interesującym przykładem obecności Wowry w świadomości osób związanych ze sztuką ludową są medale wykonane przez Suknarowskiego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>13</sup>, przyznawane ko-

---

<sup>9</sup> E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 322.

<sup>10</sup> E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 68–70. Wiersze te zostały umieszczone w wydanym w 1925 r. tomiku Kozikowskiego *Wymarsz świąszczów*.

<sup>11</sup> T. Seweryn, *Świątkarz...*, s. 209.

<sup>12</sup> Informacje pochodzą z folderu dotyczącego prywatnej galerii sztuki Franciszka Suknarowskiego w Wadowicach.

<sup>13</sup> Informacja o medalach pochodzi od mieszkającej w Wadowicach rodziny Franciszka Suknarowskiego, posiadającej w swoich zbiorach te prace.



lekjonerom tej właśnie sztuki. Widnieje na nich Wowro lub jego kapliczki. Świadczy to o ogromnej randze przypisywanej Wowrze na polu sztuki ludowej, skoro łączono go z najwybitniejszymi jej kolekcjonerami i znawcami. Na jednym z medali, umieszczony pośrodku portret Wowry otaczają grające na instrumentach anioły oraz typowe dla rzeźbiarza drzewka i kwiatki z ptakami. Towarzyszy im napis: „Jędrzej Wawro świątkarz beskidzki. Prywatny medal zbieraczowi sztuki ludowej”. Na drugim medalu również umieścił Suknarowski podobiznę Wowry, a obok niej jego rzeźby: Chrystusa Frasobliwego, klęczącą postać św. Franciszka i trudną do zidentyfikowania figurkę świętego. Najbardziej jednak uwagę przykuwa żyrandol z aniołami, doskonale ukazany w tym odlewie. Jest tam także umieszczony napis: „Jędrzej Wawro klasyk świątkarzy”. Niemal całą powierzchnię trzeciego medalu wypełnia kapliczka z siedzącą w niej postacią Chrystusa Frasobliwego, stylizowana na prace Wowry. Na obrzeżach kapliczki znajduje się napis „swoiste piękno i smutek Beskidów”, natomiast na płaszczyźnie medalu „medal miłośnikowi sztuki naszego regionu”. Medale te są doskonałym przykładem istnienia twórczości Wowry w świadomości innych artystów jako istotnego zjawiska dla sztuki, nie tylko ludowej.

Na grobie Wowry stoi wzorowana na jego drewnianych rzeźbach kapliczka ze świątkiem. We wnęce ustawiona jest figurka Chrystusa Frasobliwego, po obu jego stronach, na przednich krawędziach ścianek kapliczki dwa anioły, podobne do tych ze świeczników Wowry.

Muzeum Emila Zegadłowicza posiada prace związane z Wowrą. Jest to akwarela Romana Brańki, przedstawiająca dom Wowry, dziś już nieistniejący, czy też jego popiersie, wykonane w 1999 r. i przekazane muzeum.

Nie są to jedyne przykłady związku Wowry z innymi artystami. Pozwalają one stwierdzić, że jego sztuka nie powstawała w izolacji. Związki były obustronne. Jakkolwiek kontakt z ma-

larzami nie wpływał na zmianę stylu rzeźb Wowry, to jednak niewątpliwie wzbogacał tematykę jego prac przez konkretne zamówienia. Artystom natomiast pozwalał na wprowadzenie nowych tematów, obserwację sztuki ludowej i stosowanych przez jej twórcę środków wyrazu. Kontakt ten powodował zmianę w ich sztuce i poszukiwanie nowych wartości. Było to znamienne dla wielu twórców okresu międzywojennego. Świadome nawiązywanie przez artystów do osoby Jędrzeja Wowry i jego twórczości świadczy o jego znaczeniu dla całej sztuki tego okresu.



## Zakończenie

Sztuka Jędrzeja Wowry wydaje się interesująca zarówno dla etnografa, jak i historyka sztuki. Dla poznania jego dorobku artystycznego niezwykle ważne było odnalezienie rzeźb rozproszonych po różnych, często prywatnych kolekcjach i stworzenie katalogu wykonanych przez niego prac. To pierwsze takie zestawienie w wypadku tego artysty, nie obejmuje jednak wszystkich prac, jakie w swoim życiu wykonał. Na taki stan rzeczy wpłynął przede wszystkim fakt, iż wiele z nich, ustawianych przez artystę w przydrożnych kapliczkach i na okolicznych polach, nie przetrwało do dziś, wiele zostało zniszczonych podczas wojny. Nie były one notowane na wystawach, fotografowane ani opisane, stąd też nie zachowały się o nich żadne wzmianki. Trudno też ocenić, ile ich było. Dla Wowry nie miało to wielkiego znaczenia. Poza konkretnymi zamówieniami rzeźbił, kiedy czuł taką potrzebę. Nie jest możliwe również stworzenie pełnego katalogu zachowanych prac. Kolekcja z dworu Zegadłowicza wywieziona została przez Niemców w czasie wojny. Być może rzeźby te uległy zniszczeniu, ale jest też możliwe, że znajdują się w zbiorach muzealnych lub prywatnych na zachodzie Europy. Większe polskie kolekcje, chociaż nie opisane i zamknięte dla szerokiego grona odbiorców, znane są w środowisku kolekcjonerów i dotarcie do nich nie było nie-

możliwe. Istnieją jednakże pojedyncze egzemplarze rzeźb u osób, które nie zajmują się sztuką ludową i nie posiadają większych zbiorów. I do takich miejsc dotrzeć można często jedynie przez przypadek. Tak więc, chociaż w katalogu umieszczona została możliwie jak największa ilość prac, nie można ograniczać dorobku Wowry jedynie do nich. Jednakże jest to pierwsze tak pełne zestawienie i jego sporządzenie pozwoliło usystematyzować pod względem ikonograficznym twórczość Wowry, wskazać najpopularniejsze wątki, jak również przeprowadzić analizę stosowanych przez niego środków formalnych.

Przy ogromnym udziale jego własnej fantazji i pomysłowości nie można nie zauważyć związku tych rzeźb ze swoistą, ludową filozofią, z ludowym wyobrażeniem i rozumieniem świata. Wyraźnie wyróżnić można u niego zaproponowaną przez Wölfflina formę zewnętrzną, którą tworzą kanony i normy narzucane przez epokę bądź środowisko, w którym żyje i tworzy artysta, jak i formę wewnętrzną, stanowiącą indywidualną wartość danego artysty.

Wraz ze swoimi pracami stoi Wowro na pograniczu tradycyjnej, podlegającej przemianom, ale niezmiennej ideowo sztuki ludowej i nowszej sztuki nieprofesjonalnej, która niewiele miała wspólnego z dawnymi tradycjami. W jego pracach odnajdujemy tradycyjne wątki i motywy ikonograficzne. Jednak wybitny talent i intuicja twórcza rzeźbiarza postawiły jego prace ponad szeregiem anonimowych dzieł dawniejszych twórców ludowych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Do dziś Wowro jest inspiracją dla wielu artystów. W sierpniu 1999 r., w ramach III Międzynarodowego Pleneru Malarzskiego, jaki odbył się w górzeńskim dworku, miała miejsce wystawa zatytułowana „Śladami Jędrzeja Wowry”, na której pokazano prace Katarzyny Banaś, Marii Koman, Tadeusza Kurnika i Stanisława Wodyńskiego. Towarzyszył jej spektakl plenerowy, w którym wykorzystano balladę o Wowrze Zegadłowicza. Muzykę do spektaklu skomponował Kladiusz Baran, natomiast oprawą plastyczną zajęli się uczestnicy pleneru. Uczczono w ten sposób 135. rocznicę urodzin Jędrzeja Wowry.



Interpretacja treści pozwoliła zrekonstruować światopogląd Wowyry.

Intuicja twórcza wyzwalała w artyście potrzebę poszukiwania form najbardziej mu odpowiadających, nie pozwalała mu ograniczyć się jedynie do kopiowania powszechnie stosowanych rozwiązań. W Wovrze dostrzec należałoby prawdziwego artystę, który nie mając możliwości podjęcia nauki, potrafił sam wypracować własny, niepowtarzalny styl.

## A word of beliefs and fantasy locked in sculpture – works of Jędrzej Wowro (1864–1937)

### Summary

Jędrzej Wowro, “a classic of the Polish folk sculpture” is considered one of the most outstanding folk artists, the last “real” homebred village artist. Although his works were based on traditional iconographical models and patterns, he processed them creatively according to his own artistic convention. He was an artist of highly interesting personality and artistic activity.

In the Jędrzej Wowro’s biography there are few dates that would allow us to order chronologically his artistic creativity. He did not attend any school, nor anybody taught him to carve. Since he did not know the value of his works, it was of no importance to him when he worked on any of his carvings. He was born on 13 November, 1864 at Gorzeń Dolny near Wadowice. From his early childhood he was used to working hard, many a time he was forced to look for it outside his place of residence. During this times of wandering Wowro had diverse occupations. As the accidents he had affected his health, he returned to Gorzeń and here he devoted his time and energy to activity he liked so much since his childhood. He carved numerous figurines, then some of them placed on trees and in



wayside shrines, and some he tried to sell. And this is why he met in 1923 Emil Zegadłowicz, well known author of the inter-war period, a founder of literary group called "Czartak". As it turned out, it was a crucial moment of Wowro's artistic creativity. Their meeting was made possible through Wowro's wife, who brought to the Zegadłowicz's manor birds and figurines carved by her husband, so as to sell them. Zegadłowicz, delighted with their characteristic style and charm, desired to meet their maker. In this way they made their acquaintance that with time turned into friendship which improved slightly Wowro's material situation. Wowro aroused an interest of the private collectors and artists in large numbers staying at Zegadłowicz's, there were even some texts written about Wowro. This time brought about first collections of his works. The biggest one was collected by Emil Zegadłowicz in his manor, then by Edward Kozikowski, Franciszek Suknarowski, a school inspector from Cracow Władysław Horbacki, and also a headmistress of the High School at Wadowice Zofia Szybalska. They ordered and bought from Wowro numerous carvings which enabled him to dedicate himself entirely to carving and cease to look for other occupations. By the end of his laborious life Wowro often suffered from illness. Years of hard work weakened his constitution, and he died on 21 November, 1937, in his 73rd year of life.

Together with his works Wowro positions himself on the borderline of traditional, subjected to changes but ideologically invariable folk art and more modern unprofessional art that had little to do with the old traditions. His outstanding talent and creative intuition placed his works above numerous anonymous creations of former folk artists.

In the carving of Jędrzej Wowro there were not only references to the traditional iconographic schemes, but an important role was played by the carved figurines of the saints illustrating the stories invented by the sculptor himself. Not always



an iconography of these representations was consistent with universally valid one. Some of the stories are preserved in writing which allows us to thoroughly analyse the plots enriched by the artist. Not all of his themes were "enhanced" by Wowro's own contents, many were made in traditional, folk convention, occasionally modelled after concrete pictures or carvings seen during one of his numerous pilgrimages. And yet even these creations cannot be denied efforts to generate an individual, personal character. Characteristic of Wowro was his own explanation of the typical elements of iconography in the context of surrounding world, such as connecting the episodes of saints' lives with nearby villages. All his works, both traditional and innovative, are characterised by addition of so-called "gardens", that is trees, flowers and birds encircling the figures of the saints. Although clearly his imagination and invention played an important part, there is an evident correlation between his creations and particular folk philosophy, folk image of the world and its understanding. As regards iconography, Wowro's artistic creativity could be divided into several groups: Christological representations, these relating to the cult of the Virgin Mary, the scenes of the Saint-Family life, the saints' images, the representations of angels and the Satan, and the lay carvings.

Extremely affluent Wowro's artistic activity was, however, fairly uniform in style. And indeed, his works seem to be easy to recognise and distinct from the works of other folk artists. He developed his style single-handedly and independently, deriving models both from surrounding world and creations of other artists found in churches, shrines and other sacred places which he visited so often during his pilgrimages. This combination and procession of different influences gave an interesting result in his art. His creative intuition led him to look for the forms best suited to his artistic needs, not allowing to limit himself to plain imitation of commonly applied solutions. Wowro



should be regarded as a real artist who, although devoid of benefit of education, was able to develop his own exceptional style.

He introduced so many solutions not used in traditional folk art that it may be difficult to analyse his works in close relation to it. He was a creator, and not a reproducer. A great artist who in carving material realised his visions and ideas, who created a new, specific manner of depiction of the calibre of the fore-runners of the new trends, albeit unaware of the fact.

## Bibliografia

### Słowniki i leksykony

- Bocian M., *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1995.
- Kirchbaum E., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–1970, t. 1–8.
- Kuncewicz P., *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, Warszawa 1995, t. 2.
- Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg in Breisgau 1928.
- Künstle K., *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg in Breisgau 1926.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, t. 1.
- Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955–1959, t. 1–3.
- Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Warszawa, Poznań 1987.
- Słownik literatury polskiej XX w.*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992.

### Opracowania

- Anders H., *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.



- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.
- Blumówna H., *Zbigniew Pronaszko i Eugeniusz Eibisch o sztuce ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 2, 1948, nr 6/8, s. 80–85.
- Bystroń J., *Polskie drzeworyty ludowe*, „Sztuki Piękne”, R. 5, 1929, nr 1, s. 1–27.
- Chrzanowski T., „Czarna Madonna” w sztuce, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 38, 1984, nr 3, s. 131–138.
- Chrzanowski T., *Czy istnieją zabytki barokowo-ludowe?*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 41, 1987, nr 1–4, s. 35–46.
- Chrzanowski T., Piwocki K., *Drewno w polskiej architekturze i rzeźbie ludowej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1981.
- Cudowne pragskie Dzieciątko Jezus. Historia, łaski odebrane, nabożeństwo*, Kraków 1928.
- Dąbrowski K., *Kalwaria Zebrzydowska*, Kalisz 1933.
- Dobrowolski T., *Malarstwo polskie*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1989.
- Dobrowolski T., *Polska rzeźba ludowa w świetle wystawy „Sztuka ludowa w Polsce” zorganizowanej w 1937 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*, „Nike”, R. 2, 1939, z. 1, s. 20.
- Dvořák M., *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, 1924.
- Dziubecki T., *Ikonoграфия Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996.
- Fischer A., *Diabeł w wierzeniach ludu polskiego*, [w:] *Staropolskie stroje*. Tom ku czci prof. A. Brücknera, 1928, s. 198–209.
- Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M., *Sztuka ludowa w Polsce*, Warszawa 1988.
- Gotlib H., *O obrazkach Karola Zielińskiego*, „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 28, s. 4.
- Grabowski J., *Dawna polska rzeźba ludowa*, Warszawa 1968.
- Grabowski J., *Dawny artysta ludowy*, Warszawa 1976.



- Grabowski J., *Ludowe obrazy drzeworytnicze*, Warszawa 1970.
- Grabowski J., *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967.
- Grabowski J., *Zagadnienie stylu ludowego*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 1, 1947, nr 1/2, s. 9–10; R. 2, 1948, nr 1, s. 3–5; nr 2, s. 3–5; nr 3, s. 3–5.
- Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1994.
- Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, Kraków 1962.
- o. Hoever H., *Żywoty świętych pańskich*, Olsztyn 1989.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974.
- Iwanicki K., *Figura Chrystusa Frasobliwego*, Warszawa 1933.
- Jackowski A., Jarnuszkiewiczowa A., *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa 1967.
- Jackowski A., *O rzeźbach i rzeźbiarzach*, Lublin 1997.
- Jackowski A., *Pochwała zbieractwa*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 29, 1975, nr 1/2, s. 3–8.
- Jackowski A., *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995.
- Janicka-Krzywda U., *Patron – atrybut – symbol*, Poznań 1993.
- Jover M., *Chrystus w sztuce*, Warszawa 1994.
- Kęblowski J., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987.
- Knapieński R., *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.
- Kowalski A. M., *Śladami świętków*, Warszawa 1971.
- Kowalski A. M., *Sztuka fraszobliwa*, Warszawa 1988.
- Kozikowski E., *Więcej prawdy niż plotki*, Warszawa 1964.
- Kraszewski J. I., *Sztuka u Słowian*, 1860.
- Kruszelnicki Z., *Z dziejów postaci „fraszobliwej” w sztuce*, [w:] „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 2, Toruń 1961, s. 7–117.
- Kruszelnicki Z., *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1959, nr 3/4, s. 307–328.
- Krzysztofowicz S., *Upadek Chrystusa pod krzyżem. Źródła iko-*



- nograficzne i ich interpretacja w sztuce ludowej, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 24, 1970, nr 2, s. 81–90.
- Kunczyńska A., *Chrystus Frasobliwy w polskiej rzeźbie ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 14, 1960, nr 4, s. 211–229.
- Kunczyńska-Tracka A., *Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej*, „Polska sztuka ludowa”, R. 34, 1980, nr 3/4, s. 143–152.
- Kunczyńska-Tracka A., *Głosy o wystawie naiwnych w Stuttgarcie i Neuchâtel*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 22, 1968, nr 1/2, s. 89–91.
- Kunczyńska-Tracka A., *Madonna w dawnej polskiej sztuce ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 42, 1988, nr 4, s. 243–254.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Łepkowski J., *Kalwarya Zebrzydowska i jej okolica*, Kraków 1850.
- Makowski S., *Romantyzm*, Warszawa 1998.
- Malinowski J., *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Moisan K. S., *Matka Boska Szkaplerzna*, [w:] *Ikonografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce*, red. ks. J. St. Pasierb, t. 2: K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987
- Olszewski A., *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988.
- Orędowniczko nasza, Kult Matki Bożej w polskiej kulturze ludowej*, Kraków 1996.
- Owsiany E., *Naprzeciw serca*, „Panorama. Polska nasza Ojczyzna”, R. 26, 1981, nr 4/297, s. 22–24.
- Piwocki K., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934.
- Piwocki K., *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1980.
- Piwocki K., *Próba definicji kilku pojęć*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 7, 1953, nr 6, s. 323–326.
- Piwocki K., *Różne gałęzie sztuki ludowej*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, Kraków 1962, t. 3, *Sztuka nowoczesna*.



- Piwocki K., *Sztuka ludowa w nauce o sztuce*, „Lud”, t. 51, cz. II, 1968, s. 359–389.
- Piwocki K., *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*, „Lud”, t. 30, cz. II, 1928, s. 1–13.
- Pollakówna J., *Formiści*, „Studia z Historii Sztuki”, t. 14, 1972.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974.
- Prokop J., *Prymitywizm w kręgu Czartaka*, [w:] *Problemy literatury polskiej z lat 1890–1939*, seria 1, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1972.
- Reinfuss R., Świdorski J., *Sztuka ludowa w Polsce*, Kraków 1960.
- Riegl A., *Volkskunst, Hausfleiss- und Hausindustrie in Österreich-Ungarn*, 1894.
- Seweryn T., *O Chrystusie Frasobliwym. Figurki – legendy – świątkarze*, Kraków 1926.
- Seweryn T., *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960.
- Seweryn T., *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956.
- Siemionow A., *Ziemia Wadowicka. Monografia turystyczno-krajoznawcza*, Wadowice 1984.
- Skoczylas W., *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1937.
- Spiss A., *Kult Matki Bożej w Polsce*, [w:] *Orędowniczko nasza. Kult Matki Bożej w polskiej kulturze ludowej*, pod red. A. Spiss, Kraków 1996
- Ströter-Bender J., *Die Muttergottes: das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität*, Köln 1992.
- Szablowski J., *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600–1702)*, „Rocznik Krakowski”, t. 24, 1933.
- Walicki M., *O nową interpretację pojęcia „Chrystusa Frasobliwego”*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 8, 1954, nr 2, s.100–103.
- Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.
- Zawada A., *Dwudziestolecie literackie*, Wrocław 1995.
- Zegadłowicz E., *Myśli*, wstęp i wybór M. Ziemanin, Zakopane 1987.



Zieliński C., *Sztuka sakralna*, Poznań, Warszawa, Lublin 1960.  
*Życie Matki Bożej w sztuce*, Warszawa 1990.

### Opracowania dotyczące Jędrzeja Wowry

- Blicharzówna S., *Wowro, rzeźbiarz z Gorzenia*, „Orli Lot”, 1931, nr 10, s. 157–158.
- Graff G., *Świątek z ulicy Dajwór*, „Praktyczny Kazimierz”, Kraków 1999, nr 5.
- Odezwa „*Wysłuchajcie nas!*”, „Orli Lot”, 1939, nr 1, s. 7.
- Piećatki beskidzkie Jędrzeja Wowra*, Poznań 1938.
- Piwowarczyk A., *Jędrzej Wowro*, „Kultura”, Poznań 1938, nr 8, s. 7.
- Piwowarczyk A., *Umarł ostatni świątkarz*, „Przegląd Graficzny”, Poznań, luty 1938.
- Rzeźbiarz z Bożej Łaski*, „Nowiny Krajoznawcze”, 1932, nr 20, s. 1–3.
- Seweryn T., *Świątkarz powsinoga*, Warszawa 1963.
- Seweryn T., *Żywoć i dzieło powsinogi beskidzkiego Jędrzeja Wawry*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 10, 1956, nr 3, s. 130–157.
- Suknarowski F., *Jędrzej Wowro, wspomnienie o świątkarzu*, „Nadskawie. Wadowickie Zeszyty Kulturalne”, Wadowice 1981, s. 5–7.
- Wawro J. *Autobiografia spisana przez uczennice Seminarium Żeńskiego w Wadowicach*, „Orli Lot”, 1933, nr 9, s. 130–133.
- Wegenke E., *Artysta artyście*, „Gazeta Krakowska”, 21 X 1999.
- Wegenke E., *Jędrzej Wowro 1864–1937. Rocznica urodzin*, „Gazeta Krakowska”, 13/14 XI 1999.
- Zegadłowicz E., *Ballada o Wawrze*, Wadowice 1924.
- Zegadłowicz E., Kozikowski E., *O Jędrzeju Wawrze, snycerzu beskidzkim*, Warszawa 1957.

## Katalogi wystaw

- Berendt E., *Dolnośląska rzeźba ludowa XVIII–XIX w.* Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Etnograficznego, oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1988.
- Czachowski H., Gruszczyńska H., *W niebie i na ziemi. Oblicza religijności ludowej.* Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Toruniu, Toruń 1999.
- Jacher-Tyszkowa A., *Polska grafika ludowa.* Katalog wystawy Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Kraków 1970.
- Jacher-Tyszkowa A., *Polski drzeworyt ludowy.* Katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Olsztyn 1971.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala.* Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1997.
- L'art populaire polonais*, Musee national d'art moderne, Paris 1949.
- Paduch E., *Z biegiem Skawy.* Katalog wystawy sztuki ludowej Ziemi Suskiej i Ziemi Wadowickiej, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, oddział w Stryszowie, Stryszów 1984.
- Patroni ludzkiego losu. Święci w ikonografii ludowej.* Katalog wystawy w Muzeum Wsi Kieleckiej, Kielce 1998.
- Rataj A., *Wowro.* Katalog wystawy, Biblioteka Zbiorów Historycznych Ziemi Wadowickiej, t. 4, Wadowice 1998.
- Wizerunki Bożej Matki.* Katalog wystawy Żywiec – Bielsko-Biała 1992.



## Katalog

### Wykaz skrótów

- FK-S – zbiory p. Ferdynanda Kijak-Solowskiego w Krakowie  
IZK – zbiory p. Ireneusza Zwolińskiego w Krakowie  
LWK – zbiory p. Ludmiły Waluszewskiej w Krakowie  
MAiEŁ – Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi  
MDT – Muzeum Diecezjalne w Tarnowie  
MEK – Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie  
MEZG – Muzeum im. Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym  
MGB – Muzeum Górnośląskie w Bytomiu  
MKCSz – Muzeum Klasztorne oo. Cystersów w Szczyrzycu  
MRM – Muzeum Regionalne Dom „Grecki” w Myślenicach  
MSt.F – Muzeum im. Stanisława Fischera w Bochni  
MŚK – Muzeum Śląskie w Katowicach  
PME – Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie  
SW – zbiory p. Elżbiety i Kamila Suknarowskich w Wadowicach  
z.p. – zbiory prywatne  
ZHZW – Zbiory Historyczne Ziemi Wadowickiej w Wadowicach  
ZW – zbiory rodziny Zadorów w Wadowicach

## A. Świątki

### Przedstawienia chrystologiczne

1. Chrystus Frasobliwy, wys. 47 cm, MEK, inw. 7612.
2. Chrystus Frasobliwy, wys. 52 cm, MEK, inw. 6039.
3. Chrystus Frasobliwy, wys. 33,5 cm, MEK, inw. 8247.
4. Chrystus Frasobliwy, wys. 44 cm, MEK, inw. 32260.
5. Chrystus Frasobliwy, wys. 36 cm, MEK, inw. 35663.
6. Chrystus Frasobliwy, wys. 36,5 cm, MEK, inw. 58185.
7. Chrystus Frasobliwy, wys. 42 cm, MEK, inw. 6038.
8. Chrystus Frasobliwy, wys. 45 cm, MEK, inw. 6031.
9. Chrystus Frasobliwy, wys. 35 cm, MEK, inw. 8013.
10. Chrystus Frasobliwy, wys. 27,5 cm, MEK, inw. 58558.
11. Chrystus Frasobliwy w kapliczce, wys. 39,5 cm, MEK, inw. 11184.
12. Chrystus Frasobliwy, wys. 42 cm, PME, inw. 1671.
13. Chrystus Frasobliwy, wys. 43 cm, PME, inw. 2434.
14. Chrystus Frasobliwy, wys. 37 cm, MGB, inw. MGB/E 4376.
15. Chrystus Frasobliwy, wys. 46 cm, MGB, inw. MGB/E 4471.
16. Chrystus Frasobliwy, wys. 50 cm, MSt.F, inw. MB-E/54.
17. Chrystus Frasobliwy, wys. 50 cm, MDT, inw. MDT 2452.
18. Chrystus Frasobliwy, wys. 27 cm, MRM, inw. 318/E.
19. Chrystus Frasobliwy, wys. 35 cm, MRM, inw. 319/E.
20. Chrystus Frasobliwy, MKCSz, brak danych.
21. Chrystus Frasobliwy, wys. 39 cm, z.p., Kraków.
22. Chrystus Frasobliwy, wys. 25 cm, z.p., Kraków.
23. Chrystus Frasobliwy, wys. 27 cm, z.p., Kraków.
24. Chrystus Frasobliwy, wys. 47 cm, IZK.
25. Chrystus Frasobliwy, wys. 42 cm, LWK.
26. Chrystus Frasobliwy, wys. 37 cm, LWK.
27. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 28 cm, MEK, inw. 10306.
28. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 16 cm, MEK, inw. 26932.



29. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 23 cm, MDT, inw. MDT 2454.
30. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 25 cm, MEZG.
31. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 15 cm, ZW.
32. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 24 cm, LWK.
33. Upadek Chrystusa pod krzyżem, wys. 20 cm, z.p., Kraków.
34. Chrystus przy słupie, wys. 32 cm, MAiEŁ, inw. MAiEwŁ/E IX-317.
35. Pasyjka, wys. 75cm, szer. 42 cm, MEZG.
36. Pasyjka, wys. 65 cm, szer. 43cm, MEZG.
37. Pasyjka, wys. 33 cm, szer. 13 cm, MEK, inw. 7353.
38. Ukrzyżowanie, wys. 50 cm, z.p., Kraków.
39. Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną, wys. 24 cm, z.p., Kraków.
40. Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną, wys. 61 cm, MEZG.
41. Ukrzyżowanie z Matką Boską i Marią Magdaleną, wys. 58,5 cm, z.p., Kraków.
42. Męka Pańska, wys. 73 cm, MGB, inw. MGB/E 4353.
43. Pieta, wys. 45 cm, LWK.
44. Serce Pana Jezusa, wys. 65 cm, z.p., Kraków.
45. Trójca Św., wys. 69 cm, PME, inw. 24436.
46. Chrystus na osiołku z Żydem, wys. 36 cm, LWK.
47. Chrystus spętany, wys. 38,5 cm, SW.
48. Chrystus spętany, wys. 56 cm, PME, inw. 27722.
49. Chrystus spętany, wys. 37 cm, MAiEŁ, inw. MAiEwŁ/E IX-352.
50. Chrystus spętany, nie polichromowany, wys. 39 cm, PME, inw. 24427.

#### Przedstawienia maryjne

51. Matka Boska Niepokalana, wys 49 cm, MEK, inw. 35056.
52. Matka Boska Niepokalana, wys. 37 cm , MSt.F, inw. MB-E/76.
53. Matka Boska Niepokalana, wys. 44 cm, LWK.

54. Matka Boska Niepokalana, wys. 40,5 cm, z.p., Kraków.
55. Matka Boska z Lourdes, wys. 43 cm, MEK, inw. 8014.
56. Matka Boska Anielska, wys. 70 cm, MGB, inw. MGB/E 4358.
57. Matka Boska Anielska, wys. 62 cm, MŚK, inw. MŚK-E-1132.
58. Matka Boska Anielska, wys. 54 cm, LWK.
59. Matka Boska Szkaplerzna, wys. 58 cm, MSt.F, inw. MB-E/ 289.
60. Matka Boska Bolesna, wys. 53 cm, LWK.
61. Matka Boska z Dzieciątkiem, wys. 43 cm, MEK, inw. 26368.
62. Matka Boska z Dzieciątkiem, wys. 59 cm, PME, inw. 24433.
63. Matka Boska z Dzieciątkiem, wys. 47 cm, LWK.
64. Matka Boska, wys. 83 cm, nie polichromowana, IZK.
65. Matka Boska, wys. 31 cm, z.p., Kraków.
66. Matka Boska Opiekunka Gniazd, wys. 23 cm, PME, inw. 24434.

#### Sceny z życia Świętej Rodziny

67. Św. Rodzina, wys. 41,5 cm, PME, inw. 4595.
68. Św. Rodzina, wys. 48 cm, PME, inw. 24432.
69. Św. Rodzina, wys. 42 cm, MEK, inw. 10305.
70. Św. Rodzina, wys. 32 cm, MEK, inw. 11564.
71. Król Melchior, wys. 44 cm, PME, inw. 24428.
72. Król Kacper, wys. 44 cm, PME, inw. 24429.
73. Król Baltazar, wys. 39 cm, PME, inw. 24430.
74. Ucieczka do Egiptu, wys. 26 cm, LWK.
75. Św. Józef z Dzieciątkiem, wys. 55 cm, nie polichromowany, FK-S.
76. Św. Józef z Dzieciątkiem, wys. 53 cm, PME, inw. 27111.
77. Św. Józef, wys. 43 cm, LWK.
78. Św. Józef, wys. 27 cm, z.p., Kraków.
79. Chrystus w Ogrójcu, wys. 50 cm, PME, inw. 1670.
80. Śpiące dzieciątko, wys. 44,5 cm, dł. 30 cm, MEK, inw. 6515.



81. Matka Boska i św. Józef, wys. 38,5 cm, MSt.F, inw. MB-E/299.
82. Matka Boska prowadzi małego Jezusa do szkoły, wys. 42 cm, LWK.

#### Przedstawienia świętych

83. Św. Franciszek, wys. 25 cm, MEK, inw. 11563.
84. Św. Franciszek ze zwierzętami, wys. 38 cm, PME, inw. 24435.
85. Św. Franciszek, wys. 45 cm, PME, inw. 1668.
86. Św. Franciszek, wys. 34 cm, MGB, inw. MGB/E 4403.
87. Widzenie św. Franciszka, wys. 42 cm, MEZG.
88. Widzenie św. Franciszka, wys. 53 cm, LWK.
89. Św. Franciszek (kazanie do ptaszków), wys. 36 cm, LWK.
90. Ukrzyżowanie ze św. Franciszkiem, wys. 52 cm, LWK.
91. Św. Maria Magdalena, wys. 45 cm, MDT, inw. MDT 2453.
92. Św. Maria Magdalena, wys. 54 cm, z.p., Kraków.
93. Św. Maria Magdalena, wys. 53 cm, LWK.
94. Św. Jan Nepomucen, wys. 53 cm, MEK, inw. 26367.
95. Św. Jan Nepomucen, wys. 23 cm, MEK, inw. 7935.
96. Św. Krzysztof, wys. 37 cm, nie polichromowany, sygn. 7. II. 1924, MEZG.
97. Św. Krzysztof, nie polichromowany, wys. 42 cm, z.p., Kraków.
98. Św. Antoni Padewski, wys. 43 cm, z.p., Kraków.
99. Św. Kazimierz, wys. 46 cm, MEK, inw. 50896.
100. Św. Grzegorz pasący bydłatka, wys. 54 cm, MEK, inw. 6040.
101. Św. Izydor, wys. 47,5 cm, MEK, inw. 7884.
102. Św. Szymon, wys. 58 cm, MGB, inw. MGB/E 4457.
103. Św. Barbara, wys. 53,5 cm, MGB, inw. MGB/E 4465.
104. Św. Jerzy, wys. 38 cm, MEK, inw. 8020.
105. Św. Kinga, wys. 44 cm, MEK, inw. 8015.

106. Św. Wojciech, płaskorzeźba, wys. 27 cm, szer. 16 cm, z.p., Kraków.
107. Św. Marcin, wys. 39 cm, MEZG.
108. Św. Marek, wys. 42 cm, LWK.
109. Św. Florian, wys. 49 cm, MGB, inw. MGB/E 4470.
110. Św. Piotr, wys. 38 cm, PME, inw. 4594.
111. Św. Agnieszka, wys. 45 cm, z.p., Kraków.
112. Św. Katarzyna, wys. 31,5 cm, MAiEŁ, inw. MAiEwŁ/E IX-366.
113. Święta (?), wys. 27 cm, MEK, inw. 72289.
114. Św. Emil, wys. 44,5 cm, z.p., Kraków.
115. Św. Ignacy Sobieski, wys. 55 cm, MEK, inw. 6041.
116. Ewa, wys. 42 cm, nie polichromowana, z.p., Kraków.
117. Adam i Ewa, wys. 49 cm, MDT, inw. MDT 2455.
118. Adam i Ewa, wys. 41,4 cm, MAiEŁ, inw. MAiEwŁ/E IX-357.

#### Przedstawienia aniołów i szatana

119. Diabeł, wys. 37 cm, MEK, inw. 7348.
120. Diabeł, wys. 30 cm, MEZG.
121. Szatan z grzesznikiem, wys. 34 cm, MSt.F, inw. MB-E/327.
122. Św. Michał Archanioł strącający szatana, wys. 37 cm, MEK, inw. 8021.
123. Św. Michał Archanioł, wys. 39 cm, inw. MAiEwŁ/E IX-490.
124. Anioł zabijający szatana, wys. 43 cm, MEZG.
125. Anioł grający na skrzypcach, wys. 36,5 cm, MEK, inw. 27570.
126. Anioł, wys. 30 cm, MEK, inw. 7347.
127. Anioł klęczący, wys. 21,5 cm, PME, inw. 777.
128. Anioł klęczący, wys. 22 cm, PME, inw. 778.
129. Aniołek, wys. 21 cm, MEK, inw. 7931.



130. Aniołek, wys. 20,5 cm, MEK, inw. 7932.
131. Aniołek, wys. 20 cm, MEK, inw. 7933.
132. Aniołek, wys. 20 cm, MEK, inw. 7934.

### B. Kapliczki i kościółki

133. Kapliczka, wys. 37 cm, MEK, inw. 7352.
134. Kapliczka, wys. 42 cm, MEK, inw. 8248.
135. Kapliczka, wys. 17 cm, MEK, inw. 7350.
136. Kapliczka z Trójcą Św., wys. 97 cm, MEK, inw. 26366, przemontowana – brak Boga Ojca (inw. 26366).
137. Kapliczka ze Świętą Rodziną, wys. 32 cm, z.p., Kraków.
138. Kapliczka, wys. 64 cm, MEZG.
139. Kapliczka, wys. 53,5 cm, MEK, inw. 11186.
140. Kapliczka, wys. 63 cm, MEZG.
141. Kapliczka, wys. 37 cm, MEZG.
142. Kapliczka z Chrystusem Frasobliwym, wys. 42 cm, z.p., Kraków.
143. Kapliczka z Matką Boską, wys. 53 cm, z.p., Kraków.
144. Kapliczka z Janem Nepomucenem, wys. 55 cm, z.p., Kraków.
145. Kapliczka ze św. Franciszkiem, wisi na garażu Zakładu Energetycznego w Krakowie, ul. Dajwór 27.
146. Szopka, wys. 61 cm, MEZG.
147. Szopka, wys. 49 cm, MEK, inw. 11568.
148. Kościółek, wys. 34,5 cm, z.p., Kraków.

### C. Rzeźby figuralne o tematyce świeckiej

149. Gospodyni karmiąca kury, wys. 29,5 cm, MEK, inw. 7937, sygn. A. Wawro 1936.
150. Góral z Ponikwi, wys. 26 cm, MEK, inw. 7938.

151. Góral, wys. 47 cm, ZW.  
152. Żyd, wys. 44 cm, ZW.

#### D. Świeczniki

153. Świecznik-pająk, wys. 61 cm, MEK, inw. 8022.  
154. Świecznik-pająk, wys. 60 cm, MEK, inw. 5459.  
155. Świecznik-pająk, wys. 70 cm, MEK, inw. 16794.  
156. Świecznik-pająk, wys. 60 cm, MEZG.  
157. Świecznik-pająk, wys. 72 cm, MSt.F, inw. MB-E/737.  
158. Świecznik-pająk, wys. 68 cm, MGB, inw. MGB/E 6228.  
159. Świecznik-pająk, wys. 60 cm, SW.  
160. Świecznik z mężczyzną w żupanie, wys. 52 cm, MEK, inw. 6401.  
161. Świecznik z aniołem, wys. 68,5 cm, MEK, inw. 35664.  
162. Świecznik z aniołem, wys. 49 cm, MEK, inw. 32311.  
163. Świecznik z aniołem, wys. 43 cm, MEK, inw. 11035.  
164. Świecznik z aniołem, wys. 61 cm, PME, inw. 24431.  
165. Świecznik z aniołem, wys. 52 cm, z.p., Kraków.  
166. Lichtarz, wys. 53 cm, MEZG.

#### E. Ptaszki i gałązki z kwiatkami

167. Gniazdo ptaków, wys. 35,5 cm, MEK, inw. 8011.  
168. Gniazdo ptaków, wys. 36 cm, MEK, inw. 6402.  
169. Gniazdo ptaków, wys. 30 cm, MGB, inw. MGB/E 4341.  
170. Gniazdo ptaków, wys. 33 cm, PME, inw. 1669.  
171. Ptaszki na podstawce, wys. 17 cm, ZHZW, inw. 22/449/97.  
172. Ptaszki na podstawce, wys. 24 cm, z.p., Kraków.  
173. Ptaszki na podstawce, wys. 22 cm, z.p., Kraków.  
174. Ptaszki na podstawce, wys. 12 cm, LWK.



175. Ptaszki na podstawce, wys. 10 cm, LWK.
176. Ptaszki, wys. 8 cm, z.p., Kraków.
177. Ptaszek, wys. 9 cm, LWK.
178. Gałązka z kwiatkami, wys. 39 cm, MEK, inw. 10307.
179. Gałązki z ptaszkami, wys. 21 cm, MEZG.
180. Gałązki z ptaszkami, wys. 16 cm, z.p., Kraków.
181. Drzewka z ptaszkami, wys. 33 cm, z.p., Kraków.

## F. Drzeworyty

182. Chrystus Frasobliwy, 15,6 x 21 cm, MEK, inw. 33461.
183. Chrystus Frasobliwy, 16 x 21 cm, MEK, inw. 11490.
184. Upadek Chrystusa pod krzyżem, 21 x 15,8 cm, MEK, inw. 33462.
185. Upadek Chrystusa pod krzyżem, 21 x 16 cm, MEK, inw. 11491.
186. Ukrzyżowanie, 15,8 x 21 cm, MEK, inw. 33463.
187. Ukrzyżowanie, 19 x 26 cm, MEK, inw. 7790.
188. Święte Dzieciątko, 16 x 22 cm, MEK, inw. 7789.
189. Matka Boska, 16,5 x 21,5 cm, MEK, inw. 7824.
190. Św. Franciszek, 26 x 19 cm, MEK, inw. 7788.
191. Św. Jan, 17 x 22 cm, MEK, inw. 7783.
192. Św. Katarzyna, 17 x 21 cm, MEK, inw. 7786.
193. Św. Szymon, 17 x 21,5 cm, MEK, inw. 7784.
194. Anioł klęczący, 9,5 x 15 cm, MEK, inw. 40365.
195. Strącenie do piekła, 16 x 21 cm, MEK, inw. 7718.
196. Pieczętki beskidzkie – okładka do teki, 19 x 25 cm, MEK, inw. 40368.
197. Kielich z hostią, 14,5 x 22,5, MSt.F.
198. Kaczka, 17,8 x 10 cm, MEK, inw. 11489.

## Spis ilustracji

1. Chrystus Frasobliwy (kat. 22).
2. Chrystus Frasobliwy (kat. 26).
3. Upadek Chrystusa pod krzyżem (kat. 30).
4. Upadek Chrystusa pod krzyżem (kat. 33).
5. Pasyjka (kat. 35).
6. Pasyjka (kat. 36).
7. Ukrzyżowanie (kat. 38).
8. Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną (kat. 40).
9. Chrystus na osiołku z Żydem (kat. 46).
10. Matka Boska Niepokalana (kat. 53).
11. Matka Boska Niepokalana (kat. 54).
12. Matka Boska Anielska (kat. 58).
13. Matka Boska z Dzieciątkiem (kat. 63).
14. Św. Józef (kat. 77).
15. Św. Józef (kat. 78).
16. Matka Boska prowadzi małego Jezusa do szkoły (kat. 82).
17. Widzenie św. Franciszka (kat. 87).
18. Widzenie św. Franciszka (kat. 88).
19. Ukrzyżowanie ze św. Franciszkiem (kat. 90).
20. Św. Krzysztof (kat. 96).
21. Św. Marek (kat. 108).
22. Św. Marcin (kat. 107).





## Indeks osób

- Anders H.* 69  
*Axentowicz Teodor* 12  
*Banaś Katarzyna* 76  
*Baran Klaudiusz* 76  
*Baranowicz Z.* 69  
*Berendt E.* 43  
*Blumówna H.* 71  
*Bocian M.* 38, 42, 45  
*Bolesław Wstydlivy* 46  
*Brańka Roman* 10, 73  
*Brzostowska Janina* 71  
*Brückner A.* 48  
*Chrzanowski Tadeusz* 16  
*Czachowski H.* 23  
*Czajkowski Józef* 13, 14  
*Czyżewski Tytus* 69  
*Dąbrowski K.* 28  
*Dębicki Stanisław* 12  
*Dobrowolski T.* 13, 16  
*Dunikowski Xawery* 72  
*Dürer Albrecht* 26  
*Dvořák Max* 15  
*Dziubecki Tomasz* 28, 33  
*Eminowicz Ludwik* 70  
*Fałat Julian* 71  
*Faure Elie* 14  
*Fischer A.* 48  
*Foryś Kazimierz* 72  
*Frycz Karol* 13  
*Gedliczka Zdzisław* 71  
*Gertruda, św.* 31  
*Grabowski Józef* 16, 63  
*Graff Grzegorz* 9  
*Gruszczyńska H.* 23  
*Hoever H.* 44  
*Hofman Vlastimil* 12  
*Horbacki Władysław* 8, 20, 33



- Hrynkowski Jan 6, 71, 72  
 Hulewicz Jerzy 70, 71  
 Hulewicz Witold 70  
 Hutnikiewicz A. 70  
  
 Iwanicki Karol 25, 26  
  
 Jacher-Tyszkowa A. 63, 64  
 Jackowski Aleksander 8, 16  
 Janicka-Krzywdą U. 36, 41,  
 43-46  
 Jarocki Władysław 12  
 Jastrzębowski Wojciech 14  
 Jover M. 30, 38  
  
 Kazimierz Jagiellończyk 44  
 Kębtowski Janusz 11  
 Kijak-Solowski Ferdynand 8,  
 21  
 Kirchbaum E. 41  
 Klima Teofil 50  
 Knapieżński R. 31, 48  
 Koman Maria 76  
 Kosidowski Zenon 70  
 Kossak-Szczucka Zofia 71  
 Kotsis Aleksander 12  
 Kozikowski Edward 7, 17, 20,  
 25, 52, 53, 70, 72  
 Kraszewski Józef Ignacy 12  
 Kruszelnicki Zygmunt 25, 26,  
 33  
 Krzysztofowicz S. 28, 29  
 Kuglin Jan 6  
 Kunczyńska A. 25, 27  
  
 Kunczyńska-Iracka Anna 16,  
 24, 25, 35  
 Künstle K. 30, 31, 38, 41  
 Kurnik Tadeusz 76  
  
 Łepkowski J. 28  
  
 Makowski S. 12  
 Malinowski Jerzy 5, 70  
 Mechtylda z Hackeborn 31  
 Mehoffer Józef 13  
 Miller Jan Nepomucen 70  
 Misky Ludwik 71  
 Moisan K. S. 36  
 Mościcki Ignacy 20  
 Mroziński Jan 71  
 Norwid Cyprian Kamil 12  
  
 Olszewski A. 13  
  
 Pasierb J. St. 36  
 Pautsch Fryderyk 13  
 Pius IX 34  
 Pius XII 35  
 Piwocki Ksawery 11, 12, 14-16,  
 63  
 Płatek Piotr 8, 21  
 Pollakówna J. 69  
 Pratt Elma 20  
 Pronaszko Zbigniew 69, 71  
 Pruszkowski Witold 12  
  
 Rataj Andrzej 9, 18, 50

- Riegl Aloyzy* 14  
*Ruszel P.* 34  
  
*Seweryn Tadeusz* 7–9, 17, 19–  
 21, 25, 26, 28, 42–44, 46, 50,  
 72  
*Sichulski Kazimierz* 12, 13  
*Skoczylas Władysław* 13, 63, 69  
*Spiss A.* 23, 35  
*Staszczak Z.* 11  
*Stock Szymon, św.* 36  
*Ströter-Bender J.* 34, 35, 37  
*Stryjeńska Zofia* 13, 14, 69  
*Stryjeński Karol* 14  
*Stur Jan* 70  
*Suknarowskich rodzina* 8  
*Suknarowski Franciszek* 5, 8,  
 9, 20–22, 47, 72, 73  
*Szablowski J.* 28  
*Szafranec B.* 36  
*Szantroch Tadeusz* 71  
*Szczepkowski Jan* 14  
*Szybalska Zofia* 20  
  
*Tetmajer Włodzimierz* 12, 13  
*Trojanowski Edward* 13  
  
*Vico Giambattista* 12  
  
*Vinci Leonardo da* 11  
  
*Wacław IV Luksemburski* 42  
*Walicki M.* 25  
*Waluszewska Ludmiła z d. Hor-  
 backa* 8  
*Wawro Jan* 17, 18, 22  
*Wawro Katarzyna* 17  
*Wegenke Ewa* 10  
*Weiss Wojciech* 71  
*Wiktor Jan* 71  
*Witkiewicz Stanisław* 13  
*Wittlin Józef* 70  
*Wodyński Stanisław* 76  
*Wölfflin Henryk* 15, 76  
*Wowro Jan* 19, 21, 50, 61, 62  
*Wowro Maria z d. Guzek* 18  
*Wowro Marianna z d. Kołek* 19  
*Wypiański Stanisław* 13  
  
*Zebrzydowski Mikołaj* 28  
*Zegaadłowicz Adam* 19  
*Zegadłowicz Emil* 6–8, 17, 19,  
 20, 25, 47, 52, 53, 65, 69–72,  
 75, 76  
*Zieliński C.* 35  
*Ziemiański M.* 71  
*Zofia Bawarska* 43





1. Chrystus Frasobliwy (kat. 22).



2. Chrystus Frasobliwy (kat. 26).



3. Upadek Chrystusa pod krzyżem (kat. 30).



4. Upadek Chrystusa pod krzyżem (kat. 33).





5. Pasyjka (kat. 35).



6. Pasyjka (kat. 36).



7. Ukrzyżowanie (kat. 38).



8. Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną (kat. 40).



9. Chrystus na osiolku z Żydem (kat. 46).





10. Matka Boska Niepokalana (kat. 53).



11. Matka Boska Niepokalana (kat. 54).



12 Matka Boska Anielska, (kat. 58).



13. Matka Boska z Dzieciątkiem (kat. 63).



14. Św. Józef (kat. 77).



15. Św. Józef (kat. 78).





16. Matka Boska prowadzi małego Jezusa do szkoły (kat. 82).



17. Widzenie św. Franciszka (kat. 87).



18. Widzenie św. Franciszka (kat. 88).



19. Ukrzyżowanie ze św. Franciszkiem  
(kat. 90).



20. Św. Krzysztof (kat. 96).



21. Św. Marek (kat. 108).



22. Św. Marcin (kat. 107).





23. Św. Emil (kat. 114).



24. Aniol zabijający szatana (kat. 124).





25. Kapliczka ze Świętą Rodziną (kat. 137).



26. Kapliczka z Chrystusem Frasobliwym (kat. 142).



27. Kościółek (kat. 148).





28. Gałązki z ptaszkami (kat. 180).



29. Drzewka z ptaszkami (kat. 181).

Biblioteka Główna UMK



300040990353



30. Świecznik-pająk (kat. 159).

BIBLIOTEKA  
UNIERSYTECKA  
w Toruniu



Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

843068

Biblioteka Główna UMK



300040990353



ISBN 83-88973-40-1



9 788388 197340