

RYSZARD GAPSKI

## KAMIENNE FIGURY CHRYSTUSA UPADAJĄCEGO POD KRZYŻEM NA ŻYWIECCZYŹNIE - ICH ŹRÓDŁA IKONOGRAFICZNE I IDEOWE

W publikacjach omawiających rzeźbę bardzo mało miejsca zajmuje dotychczas rzeźba kamienna. Traktowana po macoszemu, doczekała się zaledwie kilku przyczynków raczej niż usystematyzowanego studium. Funkcjonowała powszechnie opinia, że tylko drewniana obróbka jest właściwą i bliską kulturze ludowej, zaś formy z kamienia obce są "prawdziwej" sztuce ludowej. Przekonanie o niemożności twórczej artysty wiejskiego w obróbce kamienia oraz o domenie w tym działaniu rzemieślnika z prowincjonalnej pracowni kamieniarskiej spowodowało w chwili obecnej ogromną lukę, której zapewne w wielu miejscach nie da się już zapełnić.

Stan badań przedstawia się nader skromnie. Krystyna Marczevska, pisząc o kamiennej rzeźbie Łemków, dała początek badaniom nad kamieniarstwem ludowym, przybliżając nam jeden z najpoważniejszych ośrodków ludowego kamieniarstwa łemkowszczyzny - wieś Bartne<sup>1</sup>. Temat ów kontynuował Roman Reinfuss w swoim studium o kamiennej rzeźbie z dawnych powiatów: gorlickiego i jasielskiego, omawiając rzeźbę architektoniczną oraz rzeźbę figuralną wspólną z pomnikami nagrobnymi i przydrożnymi<sup>2</sup>.

W szkicu o kamieniarstwie ludowym z okolic Brusna, w południowo-wschodniej Polsce K. Wolski śledzi wytwórczość kilku warsztatów kamieniarskich pracujących dla anonimowych odbiorców<sup>3</sup>. Podobnie jak to było u Łemków, początkiem ich działalności był sięgający jeszcze wieku XVI wyrób kamieni młynskich i żarnowych, osełek, płyt kamiennych na tafle do stołów oraz elementów architektonicznych do kapliczek, krzyży przydrożnych i cmentarnych.

Stefan Lew, powiększając zasób wiadomości o zespole kamieniarskim składającym się z Brusna Starego, Polanki i Brusna

Nowego, wprowadza ze względu na formę wytworu podział na: krzyż maltański, "Hromadskyj krest" i "Figury". Podkreśla również występowanie wyraźnego wpływu sztuki ruskiej na ośrodek starobrusniański<sup>4</sup>.

Alicja Małeta w badaniach nad rzeźbą kamienną z okolic Wieliczki, Gdowa i Myślenic wykazuje, że występująca na nagrobkach i kapliczkach płaskorzeźba bliska jest dawnej rzeźbie lubowej, podczas gdy rzeźba pełna jest wytworem warsztatów miejskich<sup>5</sup>.

Śledząc uważnie rzeźbę kamienną na Śląsku, Tadeusz Chrzanowski postuluje, aby sztukę ludową włączyć do wielkiej rodziny sztuk prymitywnych. Podobnie jak dzisiejsza twórczość prymitywów, tamta istniała obok oficjalnej "sztuki kwalifikowanej". Nie było jej dane rozwinąć się, ponieważ została zdystansowana i zdominowana w okresie baroku przez rzeźbiarzy "kwalifikowanych". Musiała ulec. Dlatego też, swoje wielkie bogactwo odkryła w drewnie<sup>6</sup>.

W powyższych pracach starano się głównie o przedstawienie cech charakterystycznych rzeźby kamiennej w poszczególnych ośrodkach, ich zależności i wpływów formalnych, w miarę możliwości wykonawców i technik eksploatacji i obróbki kamienia.

Punktem wyjścia do analizy badawczej nad rzeźbami z przedstawieniem wizerunku Chrystusa upadającego pod krzyżem z okolic Żywca stał się "Inwentarz topograficzny" Jerzego Szablowskiego<sup>7</sup>. Przeprowadzając inwentaryzację zabytków na tym terenie, autor uwzględnił również wszystkie kapliczki z przedstawieniem Upadku. Pomimo, iż objazd swój Szablowski odbył przed rokiem 1939, to w zasadzie działanie czasu i okres II wojny światowej nie zmieniły układu topograficznego i ilościowego interesujących nas obiektów. Suma ich wynosi - 23, w tej liczbie 9 stojących w kapliczkach i 14 jako figury przydrożne, najczęściej umieszczone jedynie pod daszkiem. Wyjątek stanowi tu rzeźba w Suchej Beskidzkiej, która ustawiona jest w niszy przy plebani. Jeden obiekt, znajdujący się - według Szablowskiego - w Sopotni Małej, nie został odnaleziony.

Figury te występują w następujących miejscowościach: Gilowice, Jeleśnia, Kocoń, Krzeszowice, Kurów, Lachowice, Las, Łękawica, Milówka, Moszczanica, Pewel Ślemieńska,

Radziechowy, Rychwałd, Sporysz, Sucha Beskidzka, Ślemień, Trzebinia, Zabłocie i Żywiec.

Zespół rzeźb z przedstawieniem Chrystusa upadającego pod krzyżem posiada podobny schemat formalny /il. 1/. Jest to półkłęząca czy też czołgająca się postać, wsparta na ugiętych w łokciach rękach i klęczących nogach. Wraz ze sztywnym, blokowym tułowiem tworzy się kształt podobny do odwróconej litery - U. Symetryczna bryła sprowadzona jest zazwyczaj do dwóch osi: poziomej, biegnącej środkiem tułowia - co widoczne jest tylko z góry - oraz pionowej, którą stanowi mniej lub bardziej uwydatniony sznur w pasie. Symetria w jednym i drugim wypadku nie jest zbyt ścisła, zwłaszcza wedle osi pionowej i polega raczej na pewnych analogiach w układzie brył i ornamentów rytmicznych, utworzonych przez włosy i fałdy. We wszystkich przykładach ręce są zestawione równoległe i wyciągnięte przed postacią. W kilku obiektach rzeźba spoczywa na cienkiej warstwie kamiennej markującej ziemię. Ciekawym elementem jest usytuowanie nóg, a ściślej stóp. Spod draperii szat wystaje z boku fragment stopy, umieszczonej w sposób mało logiczny i precyzyjny w stosunku do ogólnej budowy postaci. W efekcie wyodrębnia się charakterystyczne "okienko" ze stopą, tworząc w ten sposób cechę typową, wyłączną dla tego wizerunku /il. 2/. Jednocześnie w części obiektów ułożenie nóg jest równoległe z rozdzieleniem stóp przez wydatną fałdę szat /il. 3/. Głowa jest osadzona na sztywnej, wyciągniętej szyi, najczęściej nieco przekrzywionej w lewą stronę. Twarz pokrywa zarost złożony z wąsów i brody, połączony z włosami, które długimi kosmykami opadają na plecy. Nieodłącznymi atrybutami omawianych obiektów są: długa szata, przewiązana w połowie zdwojonym sznurem, na głowie korona cierniowa o kształcie plecionki. Na plecach lub obok z prawej strony postaci umieszczony drewniany krzyż. W licznych przykładach występuje zachwianie proporcji poszczególnych części anatomicznych jak np.: małe dłonie, zbyt dużych rozmiarów stopy, przerost głowy, czy zbyt długie wyłużenie całej sylwety.

Modelunek części anatomicznych nie wykazuje zbyt dużej pieczołowitości. Starano się bardziej o zaznaczenie danego elementu ciała niż o jego pracochłonne obrobienie. Niewątpliwie największą dbałość o osiągnięcie prawidłowego, realistycz-

nego wizerunku twarzy wykazują rzeźby w Suchej, Lachowicach i Gilowicach /il. 3, 4, 5/. Również dłonie w tych przykładach są wypracowane w miarę dokładnie, z zaznaczeniem proporcji, a nawet z wyszczególnieniem kostek i paznokci.

Funkcję uzupełniającą i rozróżniającą poszczególne obiekty w danej grupie monotematycznej spełnia ornament. On to organizuje i ożywia powierzchnię rzeźby. W sztuce ludowej najczęściej wyraża się on w rytmicznych, powtarzanych napięciach<sup>8</sup>.

Niebieski, czerwony, brązowy i czarny, to najczęściej wykorzystywane kolory. Jest to typowy zestaw kolorystyczny, używany do polichromowania rzeźby ludowej<sup>9</sup>. Szczególna rola przypada barwie zdobiącej twarz. Trudność w oddaniu szczegółów, zwłaszcza fizjonomi powoduje, iż kolor pełni rolę organizującą powierzchnię rzeźby, podkreślając usta, brwi czy zarost.

Ukazanie bólu i męki w czasie drogi krzyżowej Chrystusa jest przedstawione bez żadnych jaskrawych deformacji czy przerysowań. Twarz ukazana jest w smutku i wewnętrznym bólu, którego wyrazem są lekko zmarszczone brwi z przysłoniętymi powiekami lub pochylona nisko głowa, a intensywne wyciągnięcie długiej szyi dodaje większej ekspresji. Istotny jest temat naszych rzeźb, który również współtworzy odpowiednią atmosferę. Czerwone krople krwi kapiące na czoło, uzupełniają zespół środków artystycznych wykorzystanych przez artystę ludowego, które w sumie są czytelne i zgodnie świadczą o wielkim cierpieniu.

Wszystkie figury robią wrażenie jakby zastygły w pozie zaczerpniętej z Upadku Chrystusa pod krzyżem. Bryła ich wprowadzona jest do ogólnego opisu konkretnego wydarzenia, pozbawiona rozgadania, staje się w ten sposób symbolem, znakiem, niezbyt skomplikowanym i bezpretensjonalnym. Zwartość i lapidarność jest główną cechą tej rzeźby.

W przeważającej części wizerunki te ustawione są na postumentach, ozdobione w kilku przypadkach polichromowanymi płaskorzeźbami lub ornamentem. W Kurowie wykute są płaskorzeźby: św. Heleny /il. 6/, św. Jana Nepomucena i św. Barbary /il. 7/. W Peweli Ślemieńskiej znajdują się płaskorzeźby: św. Feliksa /?/, św. Piotra i św. Wawrzyńca. Zaś w Rychwałdzie płaskorzeźba św. Heleny. W Gilowicach na postumencie umiesz-

czone są w płytkich niszach ozdobnych ornamentem typu rocaille inicjały IHS i INRI oraz nazwisko fundatora i rok fundacji. W Krzeszowie widnieje wymalowany pelikan. Natomiast w Lesie na postumencie została przedstawiona w płaskorzeźbie "Chusta św. Weroniki", motyw zaczerpnięty z pasji, związany tematycznie z Upadkiem. Przez umieszczenie świętych patronów osób fundujących owe figury, starano się powiększyć czczony panteon świętych, a jednocześnie ożywić martwy słupek postumentu.

Na podstawach rzeźb w Jeleśni, Krzeszowie i Żywcu znajdują się nazwiska fundatorów. W dwóch pierwszych przykładach napisy są wykonane pięknym, łaćcińskim duktem. Oczywiście przy wszelkich napisach rytych w kamieniu, artysta ludowy nie podporządkowywał się żadnym z góry narzuconym ograniczeniom swobody twórczej. Dlatego też można często spotkać odstępstwa od reguł pisowni<sup>10</sup>.

Całości kompozycyjnej obiektu dopełniają zadaszania w postaci dużych murowanych kaplic /il. 8/ lub - częściej - dwuspadowych daszków wspartych na czterech słupkach /il. 9/. Ten drugi rodzaj zadaszania, który podporządkowany jest potrzebie właściwego eksponowania rzeźby /oprócz funkcji ochronnej/, dopełnia tylko ogólną kompozycję kaplic krzyżowych. Tadeusz Seweryn przeprowadzając klasyfikację figur przydrożnych, umieszcza je w I typie, gdzie "[...] architektura tych figur sprowadza się do użytkowej funkcji formy, nie pretendując do autonomicznego piękna"<sup>11</sup>. W tym miejscu można przytoczyć wyjątek, który potwierdza jedynie regułę. W Łękawicy cała wewnętrzna strona zadaszania wypełniona jest malowanymi motywami z Męki Pańskiej.

Rzeźby umieszczone w kaplicach murowanych są opracowane jedynie od strony skierowanej ku odbiorcy. Wskazywałoby to, że zamawiane były od początku z przeznaczeniem do kaplic. Natomiast wolno stojące, pod zadaszaniem, opracowane są z każdej strony w jednakowym stopniu.

Badane obiekty mieszczą się w przedziale od 78 cm /Trzebinia i Moszczanica-Zadziele/, do 137-140 cm /Żywiec i Radziechowy/.

Istotną rzeczą w interpretacji dawnej rzeźby ludowej jest zagadnienie ikonografii. Wiąże się z tym kilka podstawowych problemów; mianowicie: czym uwarunkowany był wybór

poszczególnych wątków ikonograficznych, uchwycenie źródeł z których czerpano wzory, w jaki sposób były one adaptowane przez twórcę ludowego oraz jakie treści ideowe przesłaniały ten wybór.

Temat ikonografii chrześcijańskiej na gruncie sztuki ludowej nie ma zbyt obfitej literatury. Są to opracowania kilku popularnych w polskiej sztuce ludowej typów przedstawieniowych: Chrystusa Frasobliwego<sup>12</sup>, Matki Boskiej Skępskiej<sup>13</sup> - w rzeźbie także Matki Boskiej Saletyńskiej<sup>14</sup>, Matki Boskiej Gidelskiej<sup>15</sup>, Matki Boskiej Gromnicznej<sup>16</sup>, Oka Opatrzności<sup>17</sup>, Świętej Krwi z Walldurn<sup>18</sup> w malarstwie oraz Matki Boskiej Turskiej w grafice<sup>19</sup>.

O źródłach ikonograficznych i interpretacji w sztuce ludowej Upadku Chrystusa pod krzyżem pisała Stefania Krzysztofiowicz<sup>20</sup>. Określając zasięg terytorialny występowania tego tematu do południowej Polski, wyróżnia dwie odmiany przedstawienia: Chrystusa w otoczeniu grupy osób oraz Chrystusa samotnie upadającego pod krzyżem<sup>21</sup>. Genezę rozwoju typu ikonograficznego Upadającego Chrystusa autorka rozpatruje w kontekście sztuki oficjalnej z przedstawieniami pasyjnymi, wskazując na bezpośrednie jej źródło - Kalwarię Zebrzydowską<sup>22</sup>. Do spopularyzowania tego tematu przyczyniły się w dużej mierze obrazki i figury dewocyjne z przedstawieniami rzeźby z Kaplicy Trzeciego Upadku w sanktuarium kalwaryjskim<sup>23</sup>.

Pochodzenie w ikonografii typu przedstawieniowego Chrystusa upadającego pod krzyżem wywodzi się z apokryficznych wątków, a nie z przekazów ewangelicznych. Został on stworzony w ramach opisu wydarzeń, które mogły lecz nie musiały zaistnieć w historii. W polskiej pobożności miejsce szczególne zajmuje tajemnica Chrystusowej Paschy - bogata w treść, genezą sięgająca średniowiecza. Skupiając szczególną uwagę na rozważaniu męki Pańskiej, stanowiła punkt wyjścia do osobistej pokuty.

Około II poł. XV w. zaznacza się w Polsce ożywiony ruch na polu tłumaczeń, kompilacji i rozpowszechniania apokryficznej literatury, z wyraźnie dominującym wątkiem pasyjnym. Był to wynik pobożności pasyjnej, która swoje ujście znalazła w epickiej formie opowiadania o męce Chrystusa. W całej tej twórczości przebija dążność do kumulowania szczegółów, do bardziej lub mniej wyraźnego apokryficznego uzupeł-

niania relacji ewangelicznej.

Pośród dosyć licznej literatury przedmiotu, na nasze szczególne zainteresowanie zasługują trzy dzieła staropolskiej pasji. "Rozmyślenia o żywocie Pana Jezusa" zwane też "Rozmyślaniami przemyskim"<sup>24</sup>. Dzieło o wyraźnych cechach późnośredniowiecznego modelu pobożności pasyjnej, zwanej doloryzmem, przedstawia żywo i barwnie postacie bolesnego dramatu. Szczególnie uwypuklony został realistyczny opis z udziałem wymyślnych i okrutnych udręczeń, jakie zadawano Zbawicielowi w czasie męki<sup>25</sup>.

W niezwykle popularnej swego czasu książce profesora Akademii krakowskiej ks. Baltazara Opecia "Żywot Pana Jezusa Krista" możemy odnaleźć podobny akcent złożony z elementów pasyjnych<sup>26</sup>. Zamiarem autora miało być wywołanie wstrząsu u czytelnika i spowodowanie religijnopraktycznej refleksji życiowej<sup>27</sup>.

W podobnym nurcie ideowym powstały w Krakowie w 1532 r. "Rozmyślenia dominikańskie"<sup>28</sup>. Tak jak dwa poprzednie, to dzieło było kompilacją kilku utworów m.in. tekstów Ojców Kościoła, Ewangelii Nikodema i dzieła Jordana z Quedlinburga "Meditationes de passione Jesu Christi. "Rozmyślenia" posiadają " ... wyraźne cechy religijności ludowej, hołdującej zarówno w treści jak i formie głównym prądom pobożności epoki: indywidualizmowi, subiektywizmowi, realizmowi i doloryzmowi. Odbiciem ich jest swobodna gra wyobraźni, plastyczność w odtwarzaniu wybranych szczegółów, głęboka analiza cierpienia z odwołaniem się do jego krwawych i wyszukanych faz [...]"<sup>29</sup>. Na równi z tekstem istotną rolę pełni w utworze 117 miniatur, przedstawiających w bardzo szczegółowy sposób ostatnią drogę Chrystusa-człowieka. Zestawione niezależnie od narracji tekstowej, spełniają zadanie tzw. "Biblii pauperum"<sup>30</sup>. Znaczenie tych ilustracji podkreśla autor na wstępie, zapewniając, że każdy, kto przed którymś z nich odmówi pacierz rozmyślając o Męce Chrystusa, może dostąpić 40 dni odpustu<sup>31</sup>.

To czerpanie ze źródeł niekanonicznych powodowało jednostronność wizerunku Chrystusa. Rzadziej jest On przedstawiany jako Mesjasz, który przed śmiercią na krzyżu złożył ofiarę, a Jego zmartwychwstanie posiadać ma charakter soteriologiczny. Ukazywany jest jako "zwykły" człowiek, bliski lu-

dziom, poprzez umieszczenie jego życia w kręgu codzienności.

Przedstawienia zaczerpnięte z życia Chrystusa pojawiają się w malarstwie. Dziedzina ta spełniając podwójną rolę /dekoracyjną i religijno-dydaktyczną/ stawała się praźródłem ikonograficznym dla innych realizacji malarskich /średniowieczne ilustracje swe tematy czerpały głównie z opisów literackich/<sup>32</sup>.

Do przedstawień pasyjnych w polskiej sztuce oficjalnej włączano niekiedy sceny z upadkiem Chrystusa. Do najwcześniejszych przykładów występowania tego ujęcia tematycznego w cyklu pasyjnym należą malowidła ściennie w prezbiterium kościoła parafialnego w Czchowie<sup>33</sup>. W zespole przedstawień z Ewangelii i apokryfów, znajduje się fresk złożony z 13 obrazów Męki Pańskiej. Trzeci i siódmy w kolejności ukazują sceny upadku Chrystusa pod krzyżem. Także na wschodniej ścianie krużganku, łączącego kościół z klasztorem OO. Bernardynów w Przeworsku, znajduje się polichromia z l. 1489-1500, autorstwa zapewne bernardyna Franciszka z Sieradza<sup>34</sup>. Ze znajdującego się tam cyklu Drogi krzyżowej zachowały się tylko dwie sceny: upadek pod krzyżem i ukrzyżowanie. Na szesnastowiecznym obrazie z Jurkowa w d. powiecie brzeskim wyodrębniony został również Upadek<sup>35</sup>.

W życiu średniowiecznego społeczeństwa, jak to już wcześniej było powiedziane, pobożność zwrócona ku Chrystusowi cierpiącemu stworzyła nowe symbole i ujęcia. Wyakcentowano mękę Chrystusa w obrzędach okresu Wielkiego Postu, stworzono nowe nabożeństwo pasyjne tzw. Gorzkie żale, zaczęto odprawiać w piątki Wielkiego Postu nabożeństwa Drogi krzyżowej /dziś sięjsza postać Drogi krzyżowej znana była już pod koniec XVII wieku/<sup>36</sup>.

Główny akcent w owych formach kultu pasyjnego położony został na elementy afektywno-wyobrażeniowe<sup>37</sup>. Geneza tych nabożeństw oraz ich popularność związana była z narastającym od XIII wieku procesem indywidualizacji życia religijnego, z upowszechnieniem się w owym czasie metody alegorycznego tłumaczenia Najświętszej Ofiary, wreszcie z żywymi prądami mistycznymi, które prowadziły do głębokiego, psychologicznego i subiektywnego wnikania w tajemnice pasyjne<sup>38</sup>.



Charakterystycznym znamieniem polskiej religijności w XVII wieku były masowe pielgrzymki do miejsc odpustowych. W owym stuleciu powstało najwięcej sanktuariów w Rzeczypospolitej. Powodem były liczne objawienia oraz związek z cudownymi obrazami i rzeźbami.

Pobożni magnaci pielgrzymowali do Ziemi Świętej, gdzie pokornie kroczyli szlakiem cierpień Zbawiciela. Po powrocie do kraju powstawały kalwarie przypominające miejsce męki i śmierci Chrystusa<sup>39</sup>. Aranżowane najczęściej przy klasztorach, kalwarie Drogi Męki Pańskiej poczęły mieć w Polsce swe liczne fundacje. Na podstawie map Andrichomiusza<sup>40</sup> w 1604 r., wymierzono precyzyjnie miejsce pod pierwszą polską kalwarię fundacji Mikołaja Zebrzydowskiego<sup>41</sup>. To nowe zjawisko przestrzenne zaczęło się popularyzować bardzo szybko i licznie. W Polsce do pocz. XX stulecia powstało kilkadziesiąt założeń, wzorowanych często na pierwszym<sup>42</sup>.

W 1727 r. Benedykt XIII wzbogaca odpustami nabożeństwa Drogi krzyżowej, co zachęca szczególnie franciszkanów, bernardynów i reformatów do prowadzenia nabożeństw pasyjnych oraz do masowego wprowadzania stacji Drogi krzyżowej w kościołach<sup>43</sup>.

Popularność tematu Upadku Chrystusa pod krzyżem na terenie całego Podgórze, a zwłaszcza na interesującym nas obszarze Beskidu Żywieckiego wiąże się przede wszystkim z oddziaływaniem Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>44</sup>. Najstarsza z polskich kalwarii założona została jako fundacja Mikołaja /1600-1620/ i Jana /do 1641 r./ Zebrzydowskich. Realizacji podjęli się Jan Maria Bernardoni i Paweł Baudarth<sup>45</sup>. Równocześnie mając za podstawę plan Andrichomiusza ks. Szczęsny Żebrowski i o. Chryzostom a Capranica przystąpili do ustalenia miejsc przyszłych kaplic<sup>46</sup>. Za życia Mikołaja Zebrzydowskiego wybudowano 13 kaplic, których projektodawcą i budowniczym był Paweł Baudarth<sup>47</sup>. Na lata 1615-1616 przypada budowa kaplicy Drugiego Upadku Pana Jezusa. Syn Mikołaja, Jan Zebrzydowski kontynuował rozbudowę. Między innymi w latach 1623-1642 wznosił Stację Pierwszego Upadku - na prostokątnym, niskim cokole ustawiono naturalnej wielkości kamienny posąg Pana Jezusa upadającego pod krzyżem<sup>48</sup>. Po śmierci Jana Zebrzydowskiego w 1641 r. budowie patronują kolejno: Michał Zebrzydowski a po nim Magdalena Czartoryska<sup>49</sup>. W czasie realizacji "drózek" po-

minięta została zupełnie stacja Trzeciego Upadku. Zamiast kaplicy stał na tym miejscu krzyż. Dopiero w 1754 r. podskarbi zatorski i oświęcimski Franciszek Rusocki wznosił prosty kościół pod wezwaniem Pana Jezusa w trzecim upadku<sup>50</sup>. Wewnątrz kościoła ustawiono jako nastawę ołtarzową kamienny posąg Jezusa upadającego pod krzyżem<sup>51</sup>. Wcześniej w tym miejscu jakaś nieznana osoba doznała uzdrowienia przed tą figurą. Świadczy o tym tablica wmurowana w ścianę kościoła<sup>52</sup>.

Przebywający w Kalwarii Zebrzydowskiej bernardyni rozwinięli bardzo energicznie działalność duszpasterską. Przybywający pątnicy przyciągani byli nową, nieznaną dotąd formą nabożeństw drózkowych, w których to drózkach niektóre stacje obdarzone zostały z czasem "cudownością". Tak było ze wspomnianą już figurą z kaplicy Trzeciego Upadku, którą lud uważał za cudowną. Dowodem kultu figury są wota, o czym informują akta bernardyńskie<sup>53</sup>. W XIX wieku nastąpił wzrost popularności tej rzeźby w wyniku poświęcenia jej w 1823 r. przez biskupa tarnowskiego Tomasza Zieglera<sup>54</sup>. Ważnym czynnikiem w popularyzacji tego sanktuarium stały się odpusty nadawane przez papieży. Liczba ich była dosyć spora. Między innymi w 1604 r. ustanowiono dla kaplicy Ukrzyżowania odpust dwa razy w ciągu roku oraz odpust zupełny na przeciąg 10 lat za znalezienie i podniesienie Krzyża św. Następne odpusty nadał w 1605 r., Paweł V; wśród nich znalazł się i odpust dla Trzeciego Upadku<sup>55</sup>. Ani Częstochowa, ani Ostra Brama, ani Święty Krzyż nie posiadały odpustu zupełnego, codziennego w ciągu roku. Toteż Kalwaria Zebrzydowska stała się miejscem uprzywilejowanym i przyciągającym pątników nawet z państw ościennych<sup>56</sup>.

Z chwilą pojawienia się w Kalwarii Zebrzydowskiej otoczonego czcią obrazu Matki Boskiej, odpust Wniebowzięcia cieszył się największą frekwencją, ale odpust wielkotygodniowy niewiele ustępował mu popularnością<sup>57</sup>.

Z odpustem wielkotygodniowym związane są tzw. misteria, które ukonstytuowały się ok. poł. XVII w. Zostały one wymienione już w 1618 roku w "Sumariuszu Męki Pańskiej" Abrahama Roźniatowskiego<sup>58</sup>. Większość spośród pielgrzymów przybywających na owe misteria była rzeczywistymi uczestnikami tej procesji. Wielu z nich odbierało wydarzenia bez żadnej teatralnej konwencji. Odczuwano, a raczej wczuwano się całym sobą

w jednego z "nich", wędrującego naprawdę na Golgotę<sup>59</sup>. Wówczas nie opierano swej wiary w Mękę i Śmierć Chrystusa o literę Pisma św., ale nagle stawano się naocznym świadkiem, uczestnikiem wręcz rzeczywistej Męki. Silne przeżycie emocjonalne wywołane jaskrawością i dosadnością przedstawienia, staje się zmysłową i emocjonalną rzeczywistością. Powodowało to, że odgrywane misteria były czymś więcej niż obrzędem pojętym jako "mit w akcji", ale same były "wzorcem mitu"<sup>60</sup>. Pielgrzym odbywając swoje dróżki upodabnia się, identyfikuje się z postacią Chrystusa. Wysiłek włożony w odbycie drogi krzyżowej pozwala mu odczuć i współprzeżyć Mękę Pańską.

Odbywanie się coraz liczniejszych nabożeństw pasyjnych - jakimi były dróżki - wymagało wprowadzenia jakiegoś porządku, rodzaju ustalonego rytuału. Zaczęto wydawać różne przewodniki dróżkowe tzw. książki kalwaryjskie<sup>61</sup>. Wydano również książeczkę do nabożeństwa specjalnie poświęconą cudownej figurze Chrystusa padającego pod krzyżem po raz trzeci: "Serdeczne westchnienie duszy pobożney do Pana Jezusa po trzeciej z krzyżem upadając w Kalwarii Zebrzydowskiej przy Krakowie [..]" z umieszczoną ilustracją przedstawiającą Upadek Chrystusa<sup>62</sup>.

Istotne miejsce w popularyzacji typu ikonograficznego Chrystusa padającego pod krzyżem, zajmują obrazki dewocyjne, będące łącznikiem między sztuką oficjalną a ludową, spełniając często rolę wzorników. Jako pamiątki odpustowe sprzedawane na jarmarkach, odbijane były na papierze lub jedwabiu. Grafiki te przedstawiały widok wnętrza kaplicy Trzeciego Upadku w Kalwarii Zebrzydowskiej, ze specjalnym wyeksponowaniem samej figury Chrystusa /il. 10, 11/.

Oprócz obrazków dewocyjnych, sprzedawane były również na jarmarkach rzeźby z drewna. Zajmowali się tym ludowi rzeźbiarze, którzy tą drogą starali się zarobić na życie. Jednym z tych, który swoje dzieła sprzedawał na odpustach był Jędrzej Wawro. W licznych wędrownkach świątkarz ten trafił cztery razy do Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>63</sup>. Wśród sprzedawanych przez niego figurek dość liczny odsetek stanowiły przedstawienia Upadku Chrystusa /il. 12/. Kupowane przez pątników wędrowały jako szczególnej wartości pamiątki w rodzinne strony i umieszczane w domach na eksponowanym

miejscu. Jak twierdził sam Wawro, rzeźby swoje tworzył pod wpływem rycin, a więc było to już wtórne odwzorowanie<sup>64</sup>. Innym wędrownym rzeźbiarzem i zarazem handlarzem był niejaki Martwina, który swoje drewniane rzeźby z przedstawieniem Upadku sprzedawał w Kalwarii Zebrzydowskiej jeszcze w latach 50-tych<sup>65</sup>.

Szerokie możliwości handlowe dla artystów ludowych stwarzały liczne odpusty i jarmarki odbywające się w Kalwarii Zebrzydowskiej. Józef Łepkowski zestawiał sześć głównych kalwaryjskich odpustów, z których najdłużej trwały dwa: na Wniebowzięcie Najświętszej Panny /w sierpniu/ - 7 dni i od "kwietnej Niedzieli do Wielkiego piątku" - 6 dni. Jakby jeszcze było mało odpustów, cesarz Franciszek nadał w specjalnym przywileju prawo na osiem dorocznie uprzywilejowanych jarmarków. Nadto, targi odbywały się co tydzień we środy<sup>66</sup>.

Tworząc, artysta ludowy zazwyczaj posługuje się gotowymi, tradycyjnymi lub czerpanymi z zewnątrz schematami. Jednakże w przypadku nowego tematu, musi on być najpierw odpowiednio "dopasowany" i przymierzony do schematów tradycyjnych<sup>67</sup>. Jedne obiekty mogą bardziej zbliżać się do "oryginału" inne mniej, lecz schemat pozostaje ten sam lub zbliżony. Aby stwierdzić na ile nasze figury z Upadkiem mieszczą się w ramach schematu swego pierwowzoru jakim jest rzeźba z Kalwarii Zebrzydowskiej, należy dokonać konfrontacji pierwowzoru i jego realizacji w wydaniu mniej profesjonalnym.

Rzeźba z przedstawieniem Chrystusa upadającego pod krzyżem znajduje się w kaplicy Trzeciego Upadku, umieszczona na wysokim, drewnianym postumencie o wystroju rokokowym i nakryta wysoko nadwieszonym baldachimem /il. 13/. Stanowi ona główny akcent dwustronnego ołtarza, ustawionego w południowej apsydzie kaplicy. Autorem jej jest nieznanый rzeźbiarz, który wykonał ją w 1724 r.<sup>68</sup> Posąg naturalnej wielkości przedstawia postać półleżącą, wspartą na zgiętych pod kątem prostym rękach i ugiętych kolanach. Głowa pochylona do przodu z lekkim skierowaniem w lewą stronę. Twarz pociągła, koścista o prostym i ostrym nosie oraz ustach lekko wykrzywionych w bolesnym grymasie. Oczy osadzone głęboko, z półokrągłymi brwiami. Czoło niskie. Uszy do połowy

przykryte włosami. Twarz pokryta zarostem, łączącym się z włosami, które z przedziałką pośrodku opadają grubymi kosmykami na plecy. Na głowie korona cierniowa o kształcie plecionki. Ręce zestawione równolegle przed postacią, z prawą nieco wysuniętą do przodu i odchylną na zewnątrz. Dłonie o wyprostowanych, kościstych palcach. Prawa noga Chrystusa jest bardziej podkurczona do przodu, a spod szaty wystaje w układzie nienaturalnym jedynie fragment jej stopy. Lewa noga prawie całkowicie wyprostowana z widocznym podbiciem stopy. Cała postać odziana w szatę przepasaną podwójnym sznurem. Na całej powierzchni rękawów występują nierównomierne zgrubienia, z tyłu zaś liczne, bardzo wyraziste fałdy i marszczenia, które biegną od sznura rozszerzając się ku dołowi, gdzie tworzą woluty. Również w ugięciu prawej nogi utworzyły się drobne, nieregularne zmarszczenia materii, odznaczając w ten sposób usytuowanie nogi. Cała rzeźba spoczywa na cienkiej warstwie kamiennej imitującej ziemię. Olbrzymich rozmiarów krzyż, oparty jednocześnie o rzeźbę i postument posiada łaciński napis: VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT.

Przeprowadzony powyżej opis formalny daje nam podstawy do stwierdzenia, iż w ramach figur objętych naszymi badaniami, grupa odznaczająca się układem z podsunietą prawą nogą i wystającą spod szat jej stopą oraz drugą nogą niemal wyprostowaną, stoi formalnie najbliższej swojego pierwowzoru. Mniej ważny w tym zestawieniu jest układ szat w poszczególnych przykładach. Widoczny jest tu prosty, reprodukcyjny stosunek do przedmiotu. Postawa artysty ludowego ma tu charakter naturalistyczno-imitacyjny<sup>69</sup>. Autor starał się w miarę dokładnie odwzorować pierwowzór oraz wykazać się oryginalnością jego interpretacji. Zastany schemat ułatwiał pracę, stawał się regułą czy prawem estetycznym konstytuującym dzieło<sup>70</sup>. Niektórzy z twórców szli tak daleko w odwzorowaniu oryginału, że powtarzali również kamienny grunt. Część rzeźbiarzy dokładniej obserwowała wzór, inni dysponowali większą biegłością techniczną, inni jeszcze mieli gorszą pamięć wzrokową, ale widzenie ideoplastyczne o wiele silniejsze. Doprowadziło to do powstania wytworów mocniej lub słabiej związanych z prawdą obiektywną, a w naszym przypadku, tą prawdą jest Upadek z Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>71</sup>. Nie jest łatwo okre-

ślic i wyjaśnić podniety estetyczne występujące bezsprzecznie w doborze treści obrazowych. Artyści ludowi pracują impulsywnie, nie potrafią - jak w przypadku profesjonalistów /a i ci też nie zawsze/ - w sposób rozumowy panować nad swoim aktem twórczym<sup>72</sup>.

Artystyczna inwencja w dużym stopniu jest uwarunkowana tym, czy inspiracją jest bezpośrednio ideał ikonograficzny /kalwaryjski Trzeci Upadek/, czy też wzorem jest inna ludowa interpretacja "figury" - tego kamiennego pomnika z Kalwarii Zebrzydowskiej. W drugim przypadku powstaje przekształcenie, w którym cechy ludowe potęgują się i powiększa się "oddalenie" od pierwotnego źródła ikonograficznego<sup>73</sup>. Widać to na przykładach świątków, tej zminiaturyzowanej wersji ludowo-dewocyjnej rzeźby kalwaryjskiej. Rzeźba z Obłazów Ryterskich posiada układ formalny odpowiadający ogólnemu schematowi /il. 14/. Własna interpretacja twórcy skupiła się na misternym opracowaniu szat, które mają niepowtarzalną ekspresję. Szczytem uproszczenia formalnego Upadku jest figura znajdująca się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie /il. 15/. Zaś rzeźba Jędrzeja Wawry w swej kompozycji zdaje się nawiązywać bardzo wyraźnie do figury z kaplicy Trzeciego Upadku w Kalwarii Zebrzydowskiej /il. 12/.

Autor nie jest kompetentny, żeby stwierdzić w jakim stopniu te i inne świątki mogły wpłynąć na takie a nie inne wykonanie rzeźb z przedstawieniem Trzeciego Upadku. Jedno można stwierdzić na pewno, iż przedstawione tu nieliczne przykłady drewnianej rzeźby ludowo-dewocyjnej odegrały bardzo istotną rolę w powstawaniu i popularyzacji omawianego tu typu ikonograficznego. Został zachowany podstawowy układ formalny postaci, reszta należała już do twórczej inwencji artysty ludowego. Zaś dzięki swoim małym rozmiarom, mogły swobodnie wędrować w terenie, stając się inspiracją i wzorem.

I jeszcze jeden problem, który mieści się w tym temacie - pierwowzór a realizacja - to sprawa kapliczki. Rzeźba Chrystusa upadającego pod krzyżem w Kalwarii Zebrzydowskiej umieszczona jest w murowanej kaplicy. A więc jeżeli czerpano wzór z tego źródła, to konsekwentnie starano się również o stworzenie podobnych warunków dla usytuowania

Upadku w swojej wsi. Z tej to przyczyny, wydaje się rzeczą wielce prawdopodobną, iż stawianie tychże kapliczek na wzór Kalwarii Zebrzydowskiej, zainicjowało na tych terenach model kapliczki-domku, jako mini-kościółka<sup>74</sup>.

Żaden obiekt nie posiada ustalonego autorstwa. W dwóch przypadkach na kaplicy wmurowana jest tablica z nazwiskami majstrów /Lachowice i Paweł Ślemieńska/ /il. 16/. Są to jednak nazwiska muratorów i fundatorów kaplic. W przypadku autorstwa rzeźby byłoby ono zasygnalizowane bezpośrednio na niej.

Ustalenie autorstwa w sztuce ludowej w ogólności, a w rzeźbie w szczególności, napotyka na bardzo istotne przeszkody. Nie da się obecnie sprecyzować ilu było artystów i jak brzmiały ich nazwiska, a zachowane obiekty stanowią w większości przypadków dzieła anonimowe.

Kamienna rzeźba wytwarzana była w prowincjonalnych warsztatach, gdzie produkowano kamienie młyńskie i żarnowe oraz przedmioty użytkowe typu osełki i ostrza. Warsztaty te z czasem wyspecjalizowały się w wytwarzaniu rzeźb do kapliczek. Wyniki dotychczasowych badań z terenu m.in. Pogórze Zach. i Roztocza wykazują, iż tradycja zawodu kamieniarza sięga kilku pokoleń.

Również na Żywiecczyźnie wykonawcami kamiennych figur byli młynarze. W pobliżu Łękawicy istniał ośrodek kamieniarzski, gdzie zajmowano się również rzeźbieniem<sup>75</sup>. J. Szablowski w swoim "Inwentarzu" wymienia kilkanaście nazwisk majstrów, którzy pozostawili swoje sygnatury na wykonanych przez siebie figurach, m.in. warsztaty rodziny Kłosaków z Zadziewa i Habdasów z Zarzecza<sup>76</sup>. Jednak nie są to figury z przedstawieniem Upadku.

Obok produkcji kolektywnej istniała twórczość indywidualnego rzeźbiarza, który pracując w środowisku gdzie był znany nie musiał uwiecznić swojego nazwiska. Stąd też rzadko można natrafić na sygnowane dzieło ludowego artysty.

Znane są nazwiska fundatorów kilku rzeźb. Świadczy to o dodatkowej roli jaką spełniały w swoim środowisku te figury. Eksponowane nieraz w ewidentny sposób imiona, oprócz prośby o modlitwę, przydawały większej godności i społecznego prestiżu ich właścicielom. Takie przykłady znajdujemy wykute bezpośrednio na podstawach rzeźb bądź na postumentach

/w Gilowicach, Jeleśni, Krzeszowie, Miłowce i Żywcu/ lub na umieszczonych na zewnątrz kaplic tablicach /w Lachowicach, Lesie, Peweli Ślemieńskiej/.

Połowa rzeźb jest datowana przez umieszczenie roku fundacji na postumencie lub na bezpośredniej podstawie figury. Cztery z nich zostały wykonane w II poł. XVIII wieku, bądź też pod koniec tego stulecia: Gilowice I - 1761, Sucha Beskidzka - 1791 r., Gilowice II - 1796 r. i Zabłocie - 1798 r. Osiem pochodzi z I poł. XIX wieku: Krzeszów - 1810 r., Kocón - 1810 r., Las - 1811 r., Rychwałd - 1822 r., Jeleśnia - 1826 r., Radziechowy - 1829 r., Miłowka - 1833 r., Żywiec - 1842 r. Pozostałe obiekty nie posiadają dat. Jednakże na podstawie analizy cech formalnych można określić czas ich powstania na koniec XVIII i początek XIX w. Cała grupa figur zamyka się więc w ściśle wyznaczonych ramach czasowych od ok. 1760 do 1850 r.

Czemu przypisać ten okres wiejskiej popularności owej rzeźby? Jedną z przyczyn o zasadniczym znaczeniu jest polepszenie się sytuacji życiowej warstwy chłopskiej w Galicji. W 1786 r. władze cesarskie wydały patent, który znosił szereg drobniejszych danin w naturze, przyznawał dziedziczne prawo użytkowania ziemi i ograniczał pańszczyznę tygodniową<sup>77</sup>. Przywilej ów przyniósł korzyść głównie gospodarstwom wielkocłopskim. Powstała możliwość ustabilizowania się względnej zamożności tej warstwy. Jak tego dowodzą nazwiska na postumentach figur, najbardziej zamożnego chłopa stać było na zamówienie i postawienie we wsi kapliczki<sup>78</sup>. Ponadto następuje budzenie się świadomości klasowej, krzepnięcie poczucia odrębności. Chłop pragnie i w sztuce znaleźć odbicie odrębności swego środowiska i zaakcentować w niej różnicę kulturową i społeczną dzielącą go od warstw wyższych<sup>79</sup>.

Innym, nie mniej ważnym powodem popularności owego przedstawienia w tym okresie, to wzrost pielgrzymek do figury Trzeciego Upadku w Kalwarii Zebrzydowskiej, która powszechnie uważana była za cudowną. Poświęcenie jej w 1823 r. jeszcze bardziej nasiliło nawiedzanie Kalwarii przez pątników<sup>80</sup>.

Wielostronne i długowieczne wzajemne oddziaływanie wiary chrześcijańskiej - głoszonej i propagowanej przez czynniki oficjalne, religijne elity - oraz kultur tradycyj-



nych - folkloru i obyczaju wsi - złożyło się na obraz pobożności szczególnie skoncentrowanej na osobie Chrystusa. Wierżono głęboko w cuda, których poszukiwano i które "odkrywano" coraz częściej<sup>81</sup>. Nie ulega wątpliwości, że religijność ludowa była dosyć powierzchowna, obejmująca tylko niektóre, podstawowe zasady wiary.

W swoim ogólnym obrazie życie religijne środowiska wiejskiego nosi znamię religijności wykształconej w II poł. XVII i XVIII wieku<sup>82</sup>. W okresie potrydenckim ukształtował się nowy typ pobożności. Szczególna rola w propagowaniu nowych elementów w katolicyzmie przypadła zakonowi jezuitów. Oprócz wyraźnego wpływu hiszpańskiej szkoły mistycznej, odznaczającej się silnym ześrodkowaniem woli człowieczej w kierunku Boga, występują pierwiastki "ludowe" - kult świętych opiekunów codziennych spraw ludzkich, strzegących przed wszystkimi niemalże plagami ziemskimi<sup>83</sup>. Ta personalność, związek ludzi z osobami świętymi, pojmowanymi na wzór ziemski jest charakterystyczną cechą pobożności ludowej.

Na nowo odżyły stare formy religijności: rozważania Męki Pańskiej, kult eucharystyczny, a przede wszystkim kult Najświętszej Panny Marii. Wzrosła liczba sanktuariów i pielgrzymek. Okres pomiędzy trzecim rozbiorem a powstaniem listopadowym, to wyraźny regres i stagnacja w dziejach życia duchowego<sup>84</sup>. Pewne nowe przepisy i rozporządzenia /jak w tym szczególnym przypadku wprowadzenie józefinizmu/ nie załamały życia religijnego w nienaruszonych prawie strukturach parafialnych<sup>85</sup>. W dalszym ciągu była to religijność szczerą i tradycyjną z zakorzenionymi wątkami licznych zabobonów i ludowych obyczajów. Przyjęła się opinia, że środowisko chłopskie jest na wskroś konserwatywne i tradycjonalistyczne. Jednak nie było bierne, wprost przeciwnie: w działaniu urzeczywistnia własne, obce religii oficjalnej elementy wierzeniowe i obrzędowe<sup>86</sup>.

Interesujące nas przedstawienia w chwili swojego powstania, miały do spełnienia dwa zasadnicze cele. Pierwszym z nich było pokazanie aktu pobożności fundatora. Drugim celem było zbudowanie swoistych drogowskazów i miejsc zbornych dla pielgrzymów do Kalwarii Zebrzydowskiej.

Na postumencie figury w Miłówece widoczne są te słowa: "Prawdziwie choroby nasze On nosił Psa LIII", poniżej zaś

nazwiska dwóch fundatorów. Widać wyraźnie, że głównym motywem postawienia figury była prośba lub raczej pokorne podanie się woli Bożej w ciężkich chwilach choroby. Na figurze znajdującej się w Ślemieniu /na Czeretniku/, widnieją po obu stronach cokoła słowa zaczerpnięte z modlitwy Drogi krzyżowej: "któryś dla nas był ukrzyżowany Jezu Chryste zm/iłuj się nad nami/". Występuje tu wyraźne powiązanie znaczeniowe słów modlitwy i przedstawienia plastycznego. W słowach tych zawiera się prośba grzesznego człowieka o wstawiennictwo Syna u Ojca, który jakże ciężko skłania się, a nawet upada pod ciężarem ludzkich grzechów.

Drugą funkcję do spełnienia miały figury w okresie częstych i licznych pieszych pielgrzymek do Kalwarii Zembrzydowskiej. Bliskość tego sanktuarium powodowała, że przez Żywiecczynę szły liczne pielgrzymki z odległych Węgier, Słowacji i Śląska<sup>87</sup>. Miały one swoje wielopokoleniowe, niepisane prawa, utarte szlaki, którymi posuwano się do sanktuarium. Przewodnik prowadzący grupę miał obowiązek znać usytuowanie wszystkich kapliczek istniejących przy drodze wiodącej ku Kalwarii. Analizując położenie wszystkich obiektów łatwo można dostrzec, że znakomita ich większość stoi na skrzyżowaniu dróg /lub w pobliżu/. Jest to dowód na to, że przy ich pomocy kierowano się we właściwą stronę. Ponadto była to "Mała Kalwaria", swoiste preludium przed właściwą. Obowiązywał również kanon w ustawieniu figury w terenie górzystym. Za każdym razem głowa Chrystusa skierowana jest do góry<sup>88</sup>.

Obecnie figury spełniają jedynie pierwszą rolę. Z uwagi na postęp komunikacyjny i na pewne wygodnictwo druga funkcja straciła znaczenie. Nie odczuwa się już również tak silnego kontaktu emocjonalnego z przedstawieniami, które są coraz bardziej samotne i zapomniane.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> K. M a r c z e w s k a. Kamieniarstwo ludowe u Łemków /ze studiów nad ludową rzeźbą kamieniarską na Łemkowszczyźnie. Cz. 1/. "Polska Sztuka Ludowa" 16:1962 nr 2 s. 84-91.

<sup>2</sup> R. R e i n f u s s. Rzeźba figuralna Łemków /ze studiów nad ludową rzeźbą kamienną na Łemkowszczyźnie. Cz. 2/. "Polska Sztuka Ludowa" 17:1963 nr 3-4 s. 122-134.

- 3 K. Wołski. Z badań nad kamieniarstwem ludowym na Roztoczu. "Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie" 1:1966 s. 113-127.
- 4 S. Lew. Ludowy ośrodek kamieniarski w Bruśnie, pow. Lubaczów. "Rocznik Przemyski" 11:1967 s. 193-225.
- 5 A. Małketa. Z badań nad ludową rzeźbą kamienną okolic Wieliczki, Gdowa, Myślenic. "Polska Sztuka Ludowa" 32:1978 nr 3-4 s. 225-238.
- 6 T. Chrzanoswski. Prymitywna rzeźba kamienna na Śląsku. "Polska Sztuka Ludowa" 30:1976 s. 151-166.
- 7 J. Szablowski. Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny. T. 3: Powiat żywiecki. Warszawa 1948.
- 8 S. Krzysztofowicz. O sztuce ludowej w Polsce. Warszawa 1972 s. 42.
- 9 J. Grabowski. Dawna polska rzeźba ludowa. Warszawa 1968 s. 23.
- 10 T. Seweryn. Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce. Warszawa 1968 s. 22.
- 11 Tamże s. 24.
- 12 M. Walicki. O nową interpretację pojęcia Chrystusa Frasobliwego. "Polska Sztuka Ludowa" 8:1954 nr 2 s. 100-103; A. Kunckzyńska. Chrystus Frasobliwy w polskiej sztuce ludowej. "Polska Sztuka Ludowa" 14:1960 nr 4 s. 211-228; H. Olędzka. L'ancienne sculpture du Christ Afflige des districts de Jasło, Krosno et Sanok dans les collections du Musée de Traditions et Arts Populaires à Varsovie. "Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie" 1:1960 s. 74-87; A. Kunckzyńska-Iraccka. Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej. "Polska Sztuka Ludowa" 34:1980 s. 143-152.
- 13 H. Olędzka. La figur de la vierge de Skępe dans les collections du Musée National d'Ethnographie a Varsovie. "Zeszyty Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie" 8-9:1967-1968 /wyd. 1969/ s. 69-85.
- 14 S. Krzysztofowicz, E. Śnieżyńska. Ikonografia ludowych obrazów Matki Boskiej Saletyńskiej. "Polska Sztuka Ludowa" 18:1964 nr 1 s. 25-34.
- 15 A. Kunckzyńska-Iraccka. Malarze ludowi z Gidel. "Polska Sztuka Ludowa" 19:1965 nr 2 s. 79-100.
- 16 A. Jacheł-Tyszkowa. Ikonografia przedstawienia Matki Boskiej Gromnicznej w grafice i malarstwie ludowym. "Polska Sztuka Ludowa" 34:1980 nr 2 s. 71-88.
- 17 S. Krzysztofowicz. Źródła ikonograficzne przedstawień Oka Opatrzności. "Polska Sztuka Ludowa" 22:1968 nr 3 s. 121-126.

- 18 E. Ś n i e ż y ń s k a-S t o l o t. Przedstawienie Świętej Krwi z Walldürn. Ze studiów nad ikonografią w polskiej sztuce ludowej. "Polska Sztuka Ludowa" 24:1970 nr 1 s. 27-36.
- 19 St. B ł a s z c z y k. Drzeworyty wielkopolskie. "Polska Sztuka Ludowa" 25:1971 nr 3 s. 131-154.
- 20 S. K r z y s z t o f o w i c z. Upadek Chrystusa pod krzyżem. Źródła ikonograficzne i ich interpretacja w sztuce ludowej. "Polska Sztuka Ludowa" 24:1970 nr 2 s. 81-90.
- 21 Tamże s. 81.
- 22 Tamże s. 86.
- 23 Tamże s. 87-88.
- 24 Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie. Podobizna rękopisu. Wydał i wstępem poprzedził S. Vrtel-Wierczyński. Warszawa 1952.
- 25 T. D o b r z e n i e c k i. Łacińskie źródła "Rozmyślenia przemyskiego". W: Średniowiecze. Studia o kulturze. T. 4. Wrocław 1969 s. 196.
- 26 Drukowany w Krakowie r. 1522 u Hieronoma Wietora oraz Floriana Unglera w oficynie J. Hallera.
- 27 J. J. K o p e ć. Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Warszawa 1975 s. 126-127.
- 28 Rozmyślenia dominikańskie. Wyd. i oprac. K. Górski i in. T. 1. Wrocław 1965.
- 29 K o p e ć, jw. s. 128.
- 30 T. D o b r z e n i e c k i. "Rozmyślenia dominikańskie" na tle średniowiecznej literatury pasyjnej. W: Rozmyślenia dominikańskie. Wyd. i oprac. K. Górski i in. T. 1. Wrocław 1965 s. XXXIX-XLII.
- 31 W. S m e r e k a. Studium pasyjne. Rys historyczny i teksty Drogi krzyżowej. Kraków 1968 s. 32.
- 32 W. S m o l e ń. Ołtarz Mariacki na tle źródeł literackich. "Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 5:1962 s. 217-342.
- 33 J. G a d o m s k i. Malowidła ściennie z XIV wieku w Czchowie. "Folia Historiae Artium" 2:1965 s. 12.
- 34 M. C i c h o r z e w s k a-D r a b i k. Polichromia w krużgankach oo. bernardynów w Przeworsku. "Ochrona Zabytków" 15:1962 nr 4 s. 70-75.
- 35 Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Woj. krakowskie. Pow. brzeski. T. 1. Z. 3. Oprac. J. E. Dutkiewicz. Warszawa 1951 s. 9.

- 36 S m e r e k a, jw. s. 102.
- 37 K o p e ć, jw. s. 46.
- 38 K. G ó r s k i. Od religijności do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce. Cz. 1. Lublin 1962 s. 35-36.
- 39 Fr. B u j a k. Najstarszy opis Ziemi Świętej polskiego pochodzenia. Kraków b.r.w. s. 2 nn.
- 40 Pierwszy w Europie wykreślił mapy "kalwarii" Niderlandczyk, ksiądz Chrystian Andriani Cruys, przybierając nazwisko Andrichomius. Prowadząc badania w Ziemi Świętej wyniki swej pracy opublikował w 1584 r. w Kolonii w dziele Jeruzalem. Doczekało się ono licznych przekładów i wydań. Za: J. S z a b l o w s k i. Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej /1600-1703/. "Rocznik Krakowski" 24:1933 s. 27.
- 41 H. E. W y c z a w s k i. Dzieje Kalwarii Zebrzydowskiej. Kraków 1948 s. 23.
- 42 Najważniejsze z kalwarii znajdują się w Pakoci nad Notecią /1628 r./, Wejherowie /1649 r./, Górze Kalwarii pod Grójcem /1666 r./, Kalwarii Paclawskiej /1668 r./, Górze Kalwarii pod Warszawą /1670 r./ i in.
- 43 S m e r e k a, jw. s. 102.
- 44 K r z y s z t o f o w i c z. Upadek Chrystusa pod krzyżem s. 81-90.
- 45 S z a b l o w s k i, jw. s. 7, 73.
- 46 W y c z a w s k i, jw. s. 23.
- 47 Tamże s. 33.
- 48 S z a b l o w s k i, jw. s. 37 nn.
- 49 Tamże s. 55.
- 50 Tamże s. 60.
- 51 Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Woj. krakowskie. Pow. wadowicki. T. 1. Z. 14. Oprec. J. Szablowski. Warszawa 1953 s. 27-28.
- 52 N. G o l i c h o w s k i. Przed nową epoką. Materiały do historii OO. Bernardynów w Polsce. Kraków 1899 s. 66-67.
- 53 "Eodem Anno Serce Srebrne na /.../ Imię Jezus do trzeciego upadku P. Jezusa od Imć. Pana Sowinskiego /.../" zawieszono. /Archiwum OO. Bernardynów w Krakowie. IV-a-1, s. 188/. Podobnych wpisów jest więcej.
- 54 W y c z a w s k i, jw. s. 61.
- 55 Tamże s. 146, 148.

- 56 B. Z b o i ń s k a-D a s z y ń s k a. W Kalwarii Zebrzydowskiej przed pięćdziesięciu laty. "Rocznik Krakowski" 46:1975 s. 38.
- 57 W y c z a w s k i, jw. 148.
- 58 A. R o ż n i a t o w s k i. Sumariusz Męki Pańskiej wedle miejsc świętych Hierozolimskich nad Zebrzydowicami wykonterfektowanych. Kraków 1618.
- 59 K. J. K u b i a k o w i e. Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej. "Polska Sztuka Ludowa" 32:1978 nr 3-4 s. 148.
- 60 W czasie przeprowadzonych przez Kubiaków badań nad religijnością ludową na Roztoczu lubelskim, większość respondentów podawała Kalwarię Zebrzydowską jako miejsce rzeczywistej śmierci Chrystusa. Zob.: K u b i a k o w i e, jw. s. 148.
- 61 Już w 1611 roku ukazał się pierwszy podręcznik tego nabożeństwa w języku łacińskim. W latach 1662-1746 pięćkrotnie wydano "Prowiant duchowy na drogi Święte Kalwaryjskie pielgrzymującym z Exhortami, medytacjami y modlitwami. Do wszystkich kaplic y stacyi. Przez... Przydana jest krótka informacja o gradusach świętych". Zob.: W y c z a w s k i, jw. s. 193.
- 62 Państwowe Archiwum m. Krakowa. Teka Grabowskiego. T. 56 ryc. 1923.
- 63 T. S e w e r y n. Świątkarz Powsinoga. Warszawa 1963 s. 50.
- 64 Tamże s. 130.
- 65 K r z y s z t o f o w i c z. O sztuce ludowej w Polsce s. 35.
- 66 J. Ł e p k o w s k i. Kalwarya Zebrzydowska i jej okolice. Kraków 1850 s. 41.
- 67 K. P i w o c k i. Podnieta i realizacja. W: Sztuka żywa. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970 s. 126.
- 68 W y c z a w s k i, jw. s. 61.
- 69 P i w o c k i, jw. s. 126.
- 70 Tamże.
- 71 T. D o b r o w o l s k i. Popęd twórczy i technika artystyczna jako podstawy ludowej sztuki. "Przegląd współczesny" 60:1937 nr 3 s. 106; S e w e r y n. Świątkarz Powsinoga s. 144.
- 72 D o b r o w o l s k i, jw. s. 104-105; G r a b o w s k i, jw. s. 43.

73 T. J a b ł o ń s k a. Tradycja gotycka w polskiej rzeźbie ludowej. "Polska Sztuka Ludowa" 26:1972 nr 2 s. 94.

74 Idea przydrożnych figur przywędrowała do Polski z południa. Na terenie Czech rozpowszechniły się one porzucając od kontrreformacji bardzo licznie stając się charakterystycznym elementem barokowej wytwórczości warsztatów kamieniarskich w miastach. Z czasem figury te rozpowszechniły się na prowincji, gdzie nastąpił ich żywiołowy rozwój. O. B l a z i c e k. Socharství baroku v Cechach. Plastika 17 s 18 veka. Praha 1958.

75 S z a b l o w s k i. Zabytki sztuki w Polsce s. 277.

76 Tamże s. 21, 37, 214.

77 Historia Polski. T. 2:1764-1795. Pod red. St. Kieniewicz i W. Kuli. Warszawa 1968 s. 276-277.

78 A. K u n c z y ń s k a-I r a c k a. Krzyże rzeźbione i monolityczne figury drewniane z Małopolski. "Polska Sztuka Ludowa" 30:1976 nr 3-4 s. 187.

79 K. P i w o c k i. O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Wrocław 1953 s. 35.

80 W y c z a w s k i, jw. s. 61.

81 G ó r s k i, jw. s. 32.

82 J. St. B y s t r o ń. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XV-XVIII. T. 1. Warszawa 1976 s. 99.

83 K. P i w o c k i. Rzeźba ludowa. "Polska Sztuka Ludowa" 30:1976 nr 4 s. 132.

84 G ó r s k i, jw. s. 10.

85 H. D y ł ą g o w a. Od upadku państwa polskiego po powstanie listopadowe /1795-1831/. W: Chrześcijaństwo w Polsce. Pod red. J. Kłoczowskiego. Lublin 1980 s. 214.

86 S. C z a r n o w s k i. Kultura. Warszawa 1958 s. 81.

87 W y c z a w s k i, jw. s. 146.

88 Z informacji uzyskanej w Trzebini od właściciela posesji, na której stoi figura z Upadkiem wynika, iż rzeźba pierwotnie przeznaczona na przeciwną stronę drogi, z uwagi na błąd rzeźbiarza musiała stanąć po jego stronie, żeby zachować zgodność z ustawieniem /tzn. z głową skierowaną ku górze/.

DIE STEINFIGUREN DES UNTERM KREUZ ZUSAMMENBRECHENDEN  
CHRISTUS IM GEBIET VON ŻYWIEC - IHRE IKONOGRAPHISCHEN  
UND IDEELLEN QUELLEN

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Gruppe der Figuren aus dem Gebiet von Żywiec, die den unterm Kreuz zusammenbrechenden Christus darstellen, haben ihre ikonographische Quelle in der Steinfigur in der Kapelle des Dritten Falls in Kalwaria Zebrzydowska. Sie entstanden etwa in der Zeit zwischen 1760 und 1850 als Werke anonymen Meister, die entweder kollektiv in Steinmetzwerkstätten oder individuell arbeiteten. Bei der Popularisierung dieses ikonographischen Stils spielten die die Rolle von Mustern spielenden devotionalen Bildchen sowie die auf den zahlreichen Ablässen und Jahrmärkten verkauften kleinen Holzplastiken, die vom Volk "świętki" genannt wurden, eine wesentliche Rolle. Dieses Darstellungsthema wurde zum Merkmal der Volksfrömmigkeit, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert herausgebildet hatte. Damals lebte die Betrachtung des Leidens Christi, neben dem Marienkult und der eucharistischen Adoration, wieder auf, wovon die zahlenmäßige Zunahme der Sanktuarien und Pilgerfahrten zeugt. Die Verbesserung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte eine Stabilisierung hinsichtlich des Vermögens dieser sozialen Schicht mit sich. Der wohlhabenste Bauer konnte es sich erlauben, eine Kapelle zu bestellen. Die uns interessierenden Darstellungen hatten im Augenblick ihrer Entstehung zwei prinzipielle Ziele zu erfüllen. Das erste war der Akt der Frömmigkeit von seiten des Stifters; das zweite Ziel bestand darin, dass sie als besondere Wegweiser und Sammelpunkte auf der Pilgerfahrt nach Kalwaria Zebrzydowska dienen und so tatsächlich zu einem "kleinen Kalvarienberg" werden sollten.





1. Kocień, Chrystus upadający pod krzyżem. Kamień. Fot. R. Gapski



2. Sporysz, Chrystus upadający pod krzyżem. Kamień. Fot. R. Gapski



3. Sucha Beskidzka, Chrystus upadający pod krzyżem. Kamień. Fot. R. Gapski



4. Lachowice, Chrystus upadający pod krzyżem. Kamień. Fot. R. Gapski



5. Gilowice II, Chrystus upadający pod krzyżem, fragment. Kamień. Fot. R. Gapski



6. Kurów, postument – fragment z przedstawieniem św. Heleny. Kamień. Fot. R. Gapski



7. Kurów, postument – fragment z przedstawieniem św. Barbary i św. Jana Nepomucena. Fot. R. Gapski



8. Las, kapliczka murowana. Fot. R. Gapski



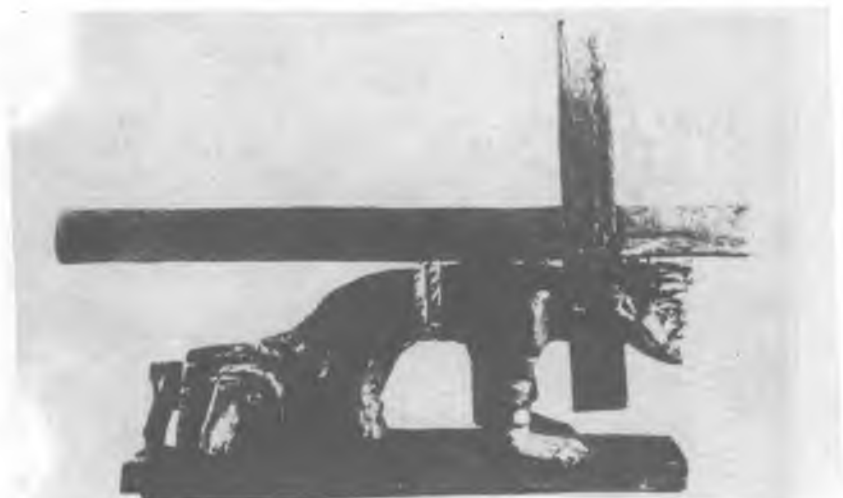
9. Gilowice I, kapliczka z daszkiem. Fot. R. Gapski



10. Chrystus upadający pod krzyżem, drzeworyt barwny. Reprodukacja za: S. Krzysztofowicz. *Upadek Chrystusa pod krzyżem. Źródła ikonograficzne i ich interpretacja w sztuce ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa” 24:1970 nr 2



11. Chrystus upadający pod krzyżem, drzeworyt. Reprodukcja za:  
S. Krzysztofowicz, jw.

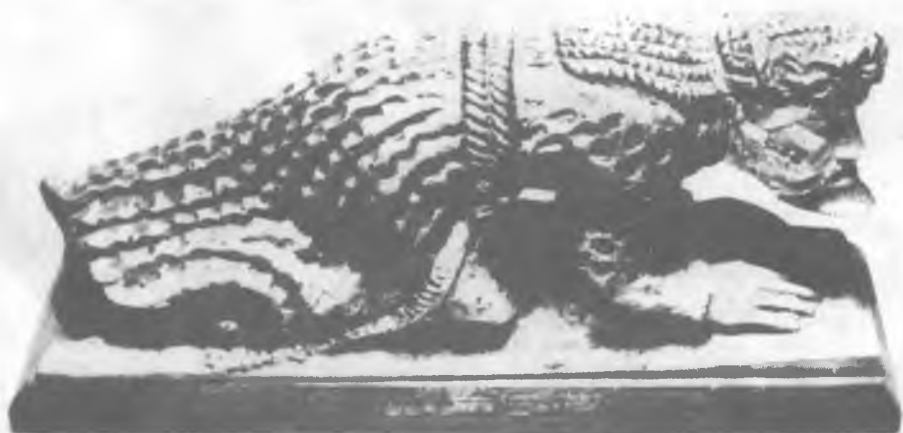


12. Jędrzej Wawro, Chrystus upadający pod krzyżem, Drewno



13. Kalwaria Zebrzydowska, Chrystus upadający pod krzyżem z 1724 r.  
w kaplicy Trzeciego Upadku. Fot. R. Gapski





14. Chrystus upadający pod krzyżem. Drewno. Obłazy Ryterskie d. pow. Nowy Sącz.  
Fot. R. Gapski



15. Chrystus upadający pod krzyżem. Drewno. wł. Muzeum Etnograf. Kraków  
Fot. R. Gapski



16. Pewel Ślemieńska, tablica fundacyjna kapliczki. Fot. R. Gapski