



Il. 1. Chłopski rzeźbiarz

## „ALBUM PAŁAHICKIE” HENRYKA RODAKOWSKIEGO

Na przełomie 1980 i 1981 roku Muzeum Okręgowe w Gorzowie Wlkp. nabyło obiekt znacznej wagi: *Album Pałahickie* Henryka Rodakowskiego, cykl akwarel, który zarówno ze względu na wartość historyczno-etnograficzną, jak też artystyczno-ikonograficzną, będąc interesującą pozycją w dorobku malarza, jest zarazem cennym zabytkiem naszej kultury. Przez długie lata powojenne cykl ów określano jako zaginiony podczas drugiej wojny światowej w Krakowie. Takie też wiadomości zawierają niektóre opracowania monograficzne twórczości Rodakowskiego, między innymi pierwsze wydania albumu przygotowanego przez Andrzeja Ryszkiewicza.<sup>1</sup> Publikując niniejszy komunikat, zmierzamy do częściowego choćby zdementowania i sprostowania błędnych informacji.

Otóż, na początku lat siedemdziesiątych okazało się, że komplet jedenastu akwarel z *Album Pałahickiego* znajduje się w prywatnych rękach w Gorzowie Wlp., a ma go w swoich zbiorach Franciszka Żukotyńska, żona nieżyjącego już właściciela niewielkiego podwarszawskiego majątku, a zarazem jednego z współwłaścicieli przedwojennego stołecznego antykwariatu, w którego sklepie dzieło znalazło się tuż przed 1939 rokiem, najprawdopodobniej drogą zakupu. Poprzednią, wspomnianą w międzywojennej literaturze, właścicielką cyklu była wnuczka artysty, Janina Straszewska, mieszkająca początkowo w Biorkowie pod Krakowem, a następnie w Warszawie.<sup>2</sup>

Czasy tuż po drugiej wojnie światowej przywiodły dzieło wraz z jego nowym posiadaczem antykwariuszem, do Gorzowa Wlkp. Tutaj pozostawało całymi latami nieznane nikomu.

Dopiero w latach siedemdziesiątych ujawnione, w 1980 roku zostało wpisane do rejestru zabytków, a następnie, dzięki dotacjom władz miasta, zakupione do muzeum.

Henryk Rodakowski urodził się w 1823 r. we Lwowie. Los tak pokierował malarzem, że po długotrwałych podróżach po Europie (Austria, Francja) w maju 1867 roku opuścił Paryż, aby wraz z rodziną udać się z powrotem do bliskiego sercu miasta z zamiarem spędzenia w nim i w jego okolicach kilku kolejnych lat życia, a może nawet osiedlenia się na stałe. We Lwowie nie pozostał jednak długo z powodu komplikacji rodzinnych (udział brata, Zygmunta, w powstaniu styczniowym, jego ucieczka przed prześladowaniami z kraju, choroba psychiczna przyrodniego brata, Wiktora), lecz zamieszkał w majątku swojego brata, Maksymiliana, w Pałahiczach.<sup>3</sup> W ten oto sposób Kamila i Henryk Rodakowscy z rodziną znaleźli się dość niespodziewanie w „pięknej, lecz na zapadłej prowincji położonej wsi pokuckiej, oddalonej o nieco dwie mile od Stanisławowa, a o 20 minut jazdy końmi, od powiatowego Tłumacza”.<sup>4</sup> Tam, w ogrodzie dworskim, urządził sobie Rodakowski pracownię malarską. W ciągu trzech lat spędzonych w Pałahiczach namalował kilka obrazów olejnych: *Dama na koniu* (1868 — portret żony na koniu), *Stróż* (ok. 1868 — portret psa, Stróża), *Portret Żyda* (ok. 1868) oraz cykl wspomnianych akwarel, który nas tu interesuje szczególnie: *Album Pałahickie*.

Sklada się nań, jak nadmieniliśmy, jedenaście prac. Istniejąca literatura przedmiotu każe nam uznać tę liczbę za pełny cykl.<sup>5</sup> Wszystkie prace mają bardzo zbliżone wymiary: wys. ok. 31 cm,



Il. 2. Señ, dworski listonosz



Il. 3. Pachciarz Szlomo

szer. ok. 24 cm. Akwarele, ogólnie rzecz biorąc, przedstawiają „malowanych z natury małosukich chłopów i Żydów z Pałahicz”. Każdą opatrzył artysta dokładną (dzienną) datą i odręcznym podpisem, identyfikującym portretowaną osobę. Do objaśnień — rzecz nieco zaskakująca w zestawieniu zarówno z tematyką prac, swojską przecież, jak też miejscem ich powstania — użył języka francuskiego. Monografista Rodakowskiego, Władysław Kozicki, twierdził, że stało się tak, gdyż „francuszczyzna (...) był to język, którym ze względu na żonę mówiło się w domu malarza”. Bez wątplenia on sam posługiwał się ową „salonową” mową z upodobaniem i swobodą, nie dostrzegając konieczności czy też potrzeby umieszczenia pod akwarelami polskich napisów. Oto jak brzmią oryginalne tytuły poszczególnych prac (obok za Rodakowskim — podajemy chronologię, według której ustalono kolejność):

Sculpteur de Pałahiczo	12/10 1867 nr inw. MOG/ /II/2290
Señ. La poste de Pałahiczo	6/11 1867 nr inw. MOG/ /II/2291
Szlome, surveillant de ferme	12/11 1867 nr inw. MOG/ /II/2292
Le Maire Nykoła	15/11 1867 nr inw. MOG/ /II/2293
Gregorcio, grandforestier	17/11 1867 nr inw. MOG/ /II/2294
Myszka	10/12 1867 nr inw. MOG/ /II/2295
Jacio palefrenier	14/12 1867 nr inw. MOG/ /II/2296

Josio, cabaretier	20/12 1867 nr inw. MOG/ /II/2297
Porteur de télégrammes	1/01 1868 nr inw. MOG/ /II/2299
Iwan Bezuś préposé aux granges	4/01 1868 nr inw. MOG/ /II/2300
Iwan et Dickyt	16/03 1868 nr inw. MOG/ /II/2302

We wszystkich tych podobiznach ludzi, których często spotykał przy dworze, czy też we wsi, Rodakowski pozostawał artystą, który upodobał sobie w malarstwie precyzję realizmu i wnikliwość psychologizmu. Twierdził Kozicki, iż „te typy ruskich parobków, gumiennych, wójtów, żydowskich posłańców przynoszących telegramy, pachciarzy, szynkarzy, wiejskich rzeźbiarzy, chłopaków stajennych i dworskich listonoszów, przechwycone na gorącym uczynku ich codziennych zajęć, a przeto tehnące prawdą i bezpośredniością życia, utrwalające wiernie atmosferę wsi pokuckiej, z jej chłopską i kozacką dziańskością i poezją — te jakby od niechcenia, na marginesie — wielkiej — twórczości stworzone akwarele nie tylko dlatego są tak cennie, że stworzył je mocny i zdrowy realizm, odrzucający na bok reguły klasycznej stylowości, ale także dlatego, że w nich silnie zabrzmiała u artysty nuta swojska”. Andrzej Ryszkiewicz, wielokrotnie zajmujący się twórczością Rodakowskiego pisząc o „autentyzmie świetnie narysowanych postaci”, zwraca jednak uwagę na to, iż temat cyklu wyrósł z „modnego wówczas zwrotu ku ludowości”.<sup>6</sup> Podobnie ujmuje swoje spostrzeżenia Tadeusz Dobrowolski, który charakteryzując nowoczesne malarstwo polskie, stwierdził, iż *Album Pałahickie* to cykl „o tyle interesujący,

że informuje o wpływie problematyki chłopskiej na świadomość artysty związanego towarzysko z arystokracją”.<sup>7</sup>

Niezależnie od tego, czy źródła inspiracji będziemy szukać w autentycznym zainteresowaniu wsią pokucką (co wydaje się dobrze tłumaczyć zarówno miejscem powstania prac, jak osobistymi kontaktami z przyszłymi modelami), czy też w modzie, istotnymi byłyby dociekania w zakresie problemu zasygnalizowanego przez Kozickiego. Mamy tu na myśli kwestię czy i na ile przedstawione postacie uznać można rzeczywiście — mimo ich dosadnej czasem charakterystyki i silnej indywidualizacji (wszak były to osoby konkretne, które zachowały swe imiona czy przezwiska) — za tzw. typowe, a więc do pewnego stopnia powszechne, znamienne, nawet jakgdyby w danej okolicy uniwersalne, modelowe. Teren badań bardziej to zastrzeżony dla etnografa niż dla historyka sztuki. (chciałabym jednak przekazać swoje sugestie i spostrzeżenia).

Władysław Kozicki, pisząc o chronologicznie pierwszej akwareli *Chłopski rzeźbiarz* podkreślił, iż zainteresowanie malarza wzbudził „jeden z bezimiennych twórców (...) krucyfiksów, jaskrawo pomalowanych figur i kapliczek przydrożnych”. Ubrany w skromny, znoszony, niegdyś rudawy, kozuch i ciężkie wysokie buty oddaje się swojemu zajęciu we wnętrzu pracowni równie ubogim, jak jego strój. Pracownia jest zarazem wiejską chatą — izbą, gdzie narzędzia rzeźbiarskie przemieszane są ze sprzętami gospodarczymi.

*Señ, dworski listonosz*, został sportretowany na drugiej z kolei akwareli: „to typowy okaz poczciwego, wiernego, chudego chłopiny ruskiego, z długimi kosmykami włosów, nieporządnie opadającymi na koltierz, z przyściętymi szczecinowatym wąsem,

z wysuniętym naprzód czołem, które tworzy ostry kąt z nosem, z twarzą spaloną od wiatrów i pooraną brudami”. Mając w tle szarozielonkawe wzgórze, idzie połą drogą, ubrany w obszarpany, zszarzały „petyk”, na który narzucił „weretę” w podobnym stanie; głowę nakrył „czapicą” z niebieskawego sukna, a nogi ostonił „buciarami”. Na przerzuconej przez ramię skórzanej torbie widnieją inicjały jego portrecisty „H. R.”.

Trzecia akwarela to powstały kilka dni później konterfekt „takiego sobie żydowskiego pół-szafarza, pół-okumana, który w Pałahiczach nazywał się Szlome” (*Pachciarz Szlome*), a którego malarz przedstawił z charakterystycznymi akcesoriami, ubranego w czarny chałat, spięty szabasowym pasem, jarmulkę, z patriarchalną rudawą brodą i pejsami.

„Wójt” Nykoła — pałahicki rządcą, ukazany w niemal monumentalnej postawie na tle włości, których czuje się gospodarzem, wsparty jedną dłonią na sękatym kosturze, drugą trzymającą za pas; jego wygląd i postawa są pełne godności: „Strój jego jest kombinacją lata i zimy; na ramionach kozuch z czarnego barana, odsłaniający długą zgrzobną koszulę, związaną pod szyją czerwoną harasówką i spiętą szerokim skórzanym pasem, u którego wisi klucz (...) — godło wójtowskiej władzy. Na głowie słomiany kapelusz z szorokimi kresami, rodzaj chłopskiej panamy”; ma „twarz tak samo zmurszała, jak Seń, taki sam nos, pod ostrym kątem z czoła wystający i siwawy, przyścięty wąs”.

*Pobereźnik Gregorcio* został uwieczniony przez Rodakowskiego jako piąty z kolei mieszkaniec Pałahicz. A jednak powątpiewa Kozicki w jego tubylcze pochodzenie: „ten to już chyba nie urodził się w Pałahiczach, ale przywędrował z gór,



Il. 4. Wójt Nykoła



Il. 5. Pobereźnik Gregorcio

gdzieś z Maniawy, Cuciłowa lub Rafajłowej, a wskazuje na to jego strój, na pół huculski oraz typ, wcale nie nizinny. Szarawary wpuścił w kierpce, pod kożuchem sięgającym kolan ma jeszcze jakąś opończę i coś w rodzaju długiej kamizeli. Na głowie czapka obszyta lisiurą, (...) dubeltówka w rękach, na biodrach z jednej strony manierka, z drugiej torba”.

Kuc *Myszka* to jedna z ostatnich akwarel, namalowanych jeszcze w roku 1867. Fornal z „typową w tych okolicach twarzą pociągłą, o długim nosie, z przyszczyżonym wąsem i o długich czarnych włosach, przyciętych na czole w gładką grzywkę, a na karku układających się w gęste kędziory”, ubrany w długi biały kożuch, z szerokim czarnym kołnierzem barankowym wyprowadza z „masztarki” huculskiego gniadego kucyka.

W stajni służy także chłopiec stajenny, Jacio. Odziany w długą po kolana lnianą koszulę, związaną czerwoną „harasówką”, przepasaną szerokim skórzanym pasem z błyszczącymi metalowymi guzikami, w wysokich butach z wywinętymi cholewkami i baraniej „czapicy” na głowie przechodzi właśnie przez podwórko. W tle widać pięknie rzeźbione drewniane wrota do lamusa.

Następny typ żydowski to karczmarz, Josio: „chuda, ascetyczna postać z pociągłą, brodatą i pejsatą głową, gdzie spod jarmulki wygląda szerokie czelo oraz subtelny, bardzo cienki i długi garbaty nos, pełne zmęczenia i smutku, już nie osobistego, ale jakby z wiekowej niedoli całej rasy idącego”. Ubrany w charakterystyczny czarny chałat, ozdobiony przewieszonym przez szyję czerwonym pasiastym szalerem, czepie chochłą z cebrzyka gorzałkę, obsługując niewidocznych gości.

Roznosiciel telegramów to jego pobratymiec. W porównaniu jednak z owym „beniaminkiem Jehowy”, jakim jest

jeszcze karczmarz, on to już tylko „żydowski proletariusz z Tlumacza”, oberwaniec z „wielką, kocią głową, nakrytą jarmulką i obramowaną brodą i długimi pejsami, trudniący się marnie płatnym doręczaniem pilnych przesyłek bez względu na porę roku i pogodę”.

Kolejny akwarelowy portret, jaki w Pałubicach wyszedł spod pędzla Rodakowskiego, to podobizna gumiennego, Iwana Bezusia. *Gumienny Iwan* jest to młody mężczyzna stojący en face, jakby upozowany do portretu, odziany w biały kożuch z obszernym czarnym kołnierzem baranim, przepasany szerokim skórzanym pasem, na nogach ma ciężkie buty, a przed sobą trzyma oburącz barankową czapkę. Warto podkreślić typowość także tej fizjonomii: świadczy o niej „chuda, wąska głowa, wydłużona jeszcze bardziej przez czerniejący na brodzie, już dawno niegolony zarost (...), długi, rasowo pokucki nos, cienki, na dół opuszczony wąs (...), piastowskie włosy, spadające prostymi kosmykami na ramiona, a równo przycięte nad czołem, zwłaszcza zaś duże, jakby łzami nabrzmiałe oczy”.

Na koniec jedna jeszcze pałahicka postać, której podobiznę dodał Rodakowski do całości dopiero po dwóch miesiącach, gdy cały cykl powstawał dzień po dniu niemalże, jakby na dziesięciu pracach miał się zakończyć. Akwarela, przedstawiająca stajennego Iwana, prezentuje bohatera wraz z wyprowadzonym właśnie ze stajni gniadym wierzchowcem żony malarza, Dickymtem. „Widzimy rasową, solidnie wyrzeźbioną, przystojną głowę (Iwana — M.K.), ozdobioną pokrętnym wąsem i przykrytą czapką z siwego baranka”. Choć cała postać, przyodziana w ciężkie buty i „sztywny, brązowy petyk, podbity kożuchem”, jest nieco zwalista, to twarz pełna jest zadumy, a w dużych „rozmarzonych oczach smęci się jeszcze nieodrodna ukraińsko-słowiańska tęsknota”.



Il. 6. Kuc „Myszka”



Il. 7. Chłopiec stajenny Jacio

We wszystkich, krótko powyżej — z pomocą Kozickiego — opisanych pracach pozostaje Rodakowski nie tylko bystrym obserwatorem, może nawet dokumentalistą, ale jest też konsekwentnym, uważnym psychologiem. Dość spojrzeć na twarz np. roznosiciela telegramów czy też którejkolwiek innej postaci. A jednak dla badacza tego właśnie cyklu ważniejsza pozostaje sprawa pierwsza. Urzeczony barwnością kresowej wsi, stworzył malarz jej portret wycinkowy, ale można sądzić, iż wierny. W *Album Pałahickim* dopatrywano się nawet — czemu racji odmawiał Tadeusz Dobrowolski — „znamion mocnego realizmu Courbety”.<sup>8</sup> Być może w formułowaniu tak zdecydowanych, daleko idących sądów należałoby wykazać więcej ostrożności, wszak wieś ukazana przez Rodakowskiego jest wsią widzianą z ganku pańskiego dworu, wsią, która — wyjąwszy rzeźbiarza i karczmarza — doń przysła, a ludzie to przede wszystkim służba folwarczna. Wszyscy ci ludzie to — mimo typowego wyglądu, rysów twarzy i ubioru — indywidua, które określone zostały konkretnymi imionami. Nie pokazał Rodakowski pracy chłopów w polu. Stąd mamy podobizny Senia, Nykoly i Bezusia, a nie obraz grupy ludzi, wśród których z trudem jedynie da się rozpoznać ich rzeczywiste pierwowzory, jak choćby — jeśli już zostało tutaj przypomniane nazwisko Courbety — w *Kamieniarzach*. Wydaje się zresztą, że artyście polskiemu bliższy byłby wzór choćby Piotra Michałowskiego i może właśnie z jego dziełami (por. np. *Senko*) należałoby pałahickie akwarele zestawzić. Czy jednak wiele takie porównanie nam wyjaśni? Wolno przecież uznać, że autorowi *Album Pałahickiego* chodziło o pozostawienie takiego wizerunku pokuckiej wsi, jaki jemu był znany i bliski. Wszak sam pisał w jednym z listów, kierowanych z Pałahicz na ręce Konstantego Dzbańskiego, sekretarza lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (w latach 1867—1877):

„Co się tyczy akwareli, o których Pan tak grzecznie wspominasz, to nie są one robione na wystawę, tylko szkice, które, jako kolekcja wspomnień, dla mnie mają znaczenie. Bardzo jestem wdzięczny i umiem ocenić pochylną doniosłość oferty Towarzystwa, by te w portfelu umieszczone wspomnienia w szkło oprawić na cel wystawy. Gdyby się te akwarele do wystawy kwalifikowały, to bym chętnie sam poniósł ten wydatek, żeby im do tego zaszczytu dopomóc”.<sup>9</sup>

Trudno więc osądzić, na ile ów obraz Pałahicz zrodził się na bazie modnego wówczas tzw. „zwrotu ku ludowości”, który u schyłku wieku przybrał kształt zdawkowej i powierzchownej „chłopomanii”. Czyżby bowiem *Album Pałahickie* było jedynie wyrazem tak właśnie i tak tylko rozbudowanego zainteresowania? Czyżby powstało z pewnego rodzaju pobudek snobistycznych? Przeczy temu zarówno autentyzm portretowanych postaci, nieznanym malarzom uprawiającym w swojej sztuce folkloryzm, jak też wierność z jaką pałahickie typy zostały przed stawione. Wydaje się, że prawda była pierwszym i ostatnim celem jaki sobie Rodakowski postawił. W jej imię ani nie ubarwił swoich modeli, nie wystylizował „na ludowo” ich odzienia, ani też nie przydał ponad miarę „rasowości” ich twarzom czy posturze.

Możnaby to uznać za świadectwo, potwierdzające nieśmiało sugestię, iż większe piętno niż modne tendencje, niosące i propagujące nowe tematy, odcisnęły na twórczości Rodakowskiego szeroko podejmowane w XIX wieku badania ludoznawcze.

Przypomnijmy tutaj chociażby działalność Oskara Kolberga, który ok. 1861 roku przedsięwziął swo pierwsze podróże na Ruś, czego owocem była, między innymi, publikacja w latach 1857—1890 czterech tomów, poświęconych Pokuciu.<sup>10</sup> Łatwo daje się zauważyć fakt, iż edycja dzieł Kolberga przobiegała przez pewien



Il. 8. Karczmarz Josio



Il. 9. Roznosiciel telegramów



Il. 10. Gumienny Iwan



Il. 11. Stajenny Iwan

kres równoległe z powstaniem *Album Palahickiego*. Warto podkreślić, że Kolberg potwierdza tutaj i uwiarytelnia spostrzeżenia Rodakowskiego. Oto np. czytamy w „pokuckich” tomach: „Ludność tego kraju wiejską była i jest głównie ruską, trzy poniekąd przedstawiając typy(...) Południową część zajmują górale Hucuły, północną Rusini haliacy, wschodnią pokucey”<sup>11</sup>; „Prócz ludności ruskiej, Pokucie obejmuje liczną dosyć ludność polską, czyli wedle dawnego ogólnego na Rusi wyrażenia: mazurską”; „Nader też na Pokuciu, jak wszędzie u nas, jest liczną ludność Żydowska. Żydzi(...) się przeważnie dzierżawią (arendą) trunków czyli propinacji trudzą”. Dalej, charakteryzując mieszkańców opisanych ziem, pisze Kolberg, iż „wieśniak pokucki w ogóle wysokim nie odznacza się wzrostem”, a „usposobienie ludu jest żywe, jak w ogóle temperament sangwinistyczny. Objawy, ataki i wybuchy jego silnie są hamowane wychowaniem, jak i odziedziczonymi po ojcach wyobrażeniami uległości wobec starszych wiekiem i położeniem”. Jak ów lud bywa ubrany? „Pod Tłumaczem i Stanisławowem noszą chłopci (...) sieraki czarne z kapturami zwano opończę. Opończa ta ma na szwach włóczkowate sznurki czerwone i zielone, mianowicie: na kołnierzu, na przedzie (na piersiach), w pasie, z tyłu, koło kieszeni i na końcu rękawów. Buty u mężczyzn czarne... Spodnio (holoszni lub nahawyci, u bogatych: szatany) biało z sukna własnego wyrobu noszą mężczyźni z drobnym włosiem; latem słoniane kapelusze. Koszula wywinięta na gacie (latem) opasana jest pasem rzemiennym dubeltowym (remień) na 6 cali lub więcej szeroki. Do pasa przywiązana moszka czyli sakiewka skórzana na pieniądze, którą się za ten rzemień wkłada”.

Gwoli rzetelności dodajmy jeszcze, że jeśli chodzi o Rodakowskiego, to realizując ów cykl, kontynuował temat podjęty w swej twórczości już wcześniej. Tak w roku 1857 powstał wielokrotnie chwalony „bardzo wdzięczny obrazek z życia galicyj-

skiego”, znany jako *Wnętrze cerkwi ruskiej*.<sup>12</sup> Z 1859 roku pochodzi natomiast *Chłopka miedźca konopie*. Co prawda Andrzej Ryszkiewicz pisze o tym obrazie, iż „znamionuje (go — M.K.) wyraźnie czysto zewnętrzne zaciekawienie malowniczością ogzotycznego nieomal folkloru”.<sup>13</sup>

Te dwie prace malowane z pamięci (w Paryżu, ze szkiców wykonanych w kraju) dowodzą, że wios to motyw małański, który nie był Rodakowskiemu obcy. Przypomnijmy jeszcze, iż także po powstaniu palahickiego cyklu pojawiły się w twórczości malarza prace wyjątkowo interesujące z naszego punktu widzenia, związane z trwałą w jego dorobku obecnością wiejskiej tematyki. Większość z tych dzieł nie zachowała się, niestety, do naszych czasów, a polegając na cudzych przekazach, do czego jesteśmy zmuszeni, nie zawsze możemy je właściwie ocenić. Oto z roku 1878 pochodzi olejne studium chłopów w zimowym pejzażu, a z 1880 rysunek przedstawiający drwali. Reprodukcje ukazują nam dzieła doskonale warsztatowo; Andrzej Ryszkiewicz uznaje je ponadto za „świetnie zaobserwowane” i „przekonywające”.<sup>14</sup> Bodaj najlepszym jest ołówkowy rysunek przedstawiający pastucha, datowany na 26 lipca 1868 roku, a więc tylko kilka miesięcy poprzedzający *Album Palahickie*. To „srezydziło rysunku” jest, jak i prace wymienione poprzednio, pełne prostoty, ale przede wszystkim realizmu i prawdy.<sup>15</sup> I stąd wspomniane badania nad kulturą ludową wydają się bardziej uzasadniać genezę omawianego cyklu, niż jakiegokolwiek inne elementy. Wydaje się ponadto, iż w kontekście kilkunastu zachowanych prac Rodakowskiego o tematyce wiejskiej, w tym kilku poza *Album Palahickim*, za co najmniej nieastrożne należy uznać stwierdzenie, że powstanie owych obrazów i rysunków było li tylko przejawem „chwytowych zainteresowań rodzajowo-wiejskich” malarza w odpowiedzi na wybuch realizmu francuskiego.<sup>16</sup>

1 Por. pierwsze wydania albumu: *Henryk Rodakowski*, oprac. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1964 oraz: *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, oprac. A. Ryszkiewicz, Wrocław 1953, s. 209; w roku 1969 *Album Patahickie* odnaleziono w Gorzowie Wlkp.; informacje o tym drogą korespondencyjną otrzymał Andrzej Ryszkiewicz w r. 1970 od wnuka artysty, H. Woźniakowskiego, zamieszkałego w Katowicach, którego z kolei o fałszywej powiadomił znalazca obiektu, nieżyjący już dzisiaj W. Grabowski z Gorzowa Wlkp.; stąd dopiero trzecie wydanie — z 1972 r. — pozycji *Henryk Rodakowski* posiada wprowadzone przez autora sprostowanie, dotyczące przechowywania cyklu w rękach prywatnych.

2 Por.: W. Koziński, *Henryk Rodakowski* (z 32 reprodukcjami), Kraków 1927, s. 24

3 Dokładny opis okoliczności, które do tego doprowadziły podaje W. Koziński, *Henryk Rodakowski* (z 8 tablicami i 151 rycinami w tekście), Lwów 1937, s. 302

4 Ten i następne cytaty pozbawione szczegółowej lokalizacji zaczerpnięte zostały z powyższej monografii twórczości Rodakowskiego pióra W. Kozińskiego, gdzie autor na ss. 302—317 poświęca uwagę *Album Patahickiemu*

5 Kierujemy się tutaj przede wszystkim wspomnianą pozycją, ale także wspomnieniami wnuka artysty, H. Woźniakowskiego

6 Henryk Rodakowski, oprac. A. Ryszkiewicz, op. cit., s. 22

7 T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie 1764—1939*, t. I—III, Wrocław 1957, t. I, s. 337

8 tamże, s. 337

9 List z 19.II.1869 r., cyt. wg: *Henryk Rodakowski i jego otoczenie*, op. cit., w. 62

10 Por. wydanie ostatnie: DWOK, t. 29—31, Warszawa 1962—1963

11 Ten i następne cytaty pozbawione szczegółowej lokalizacji zaczerpnięte zostały z t. 31 powyższego dzieła O. Kolberga, gdzie autor na ss. 17—47 poświęca uwagę mieszkańcom pokuckiej wsi.

12 Henryk Rodakowski, op. cit., s. 21

13 tamże

14 tamże, s. 22

15 tamże

16 tamże, s. 20

Fot.: Jerzy Szalbierz

S U M M A R I E S • P E Œ I O M E

SUMMARY OF ARTICLES

Tadeusz Chrzanowski — THE "BLACK MADONNA" AND ART

The exhibition "Our Lady of Częstochowa in the Art of Polish folk", opened in the Ethnographical Museum in Cracow in autumn 1982 to be held further in Warsaw and Italy, was not only a significant artistic event but it also offered a vast range of scholarly problems to be dealt with. Although the painting, itself Kublerian "first object" in a long evolution sequence, was not physically present at the display, its spiritual domination was vivid and omnipresent. Despite long-lasting disputes and scholarly argumentation the provenance of the painting has not been settled yet, and the problem will probably remain unsolved for a long time, if not for ever. Where did it come from — Italy, as most of the scholars opt for, or the East? The issue should not be neglected. However, it is not of crucial significance at the same time since from the point of view of the exhibition's goal more important is the fact the image of Our Lady became a national object of cult and veneration. The flourishing of this cult is also symptomatic. One of the first fervent devotees of Our Lady of Częstochowa was king Vladislaus Jagiełło who had come to Poland from the pagan Lithuania, being the area where the Greek and Latin Christian cultures met and co-existed. The phases of the cult's intensity and spread followed the most eventful moments of our history, i.e. the Swedish "Flood", the Confederation in Bar, national uprisings, and martyrology of the Nation in general.

However, the title of the exhibition blurred the semantic image of the display to a certain extent. It is so because the folk in the time of Kolberg and Gloger and that of People's Poland are by no means the same, not to mention the viewpoint of the Church regarding the faithful as "God's people".

The way the original painting has been perceived as well as the changes introduced by artists and craftsmen in the image of "Our Lady of Częstochowa" constitute the problem of both aesthetics and psychology. Of great interest is the issue of immense popularity of the image found on knightly pectoral plates, votive offerings, holy medals or in the houses of peasants, townsmen and intellectuals.

It may be said that the above popularity of the painting sets very interesting research directions, which depart from methodological assumptions utilized by particular scholarly disciplines.

Aleksandra Jacher-Tyszkowa — REMARKS ON THE EXHIBITION "OUR LADY OF CZĘSTOCHOWA IN POLISH FOLK AND POPULAR ART"

The authoress considers the ways the original image was transformed in a number of copies, replicas and imitations. The history of the Jasna Góra painting, that is the changes resulting from the destructive impact of time, renovations and alterations of decoration, exerted a great influence on the iconography of the copies, themselves depicting the changes in the original painting. The copies executed for folk receivers distinguish themselves with abundance of floral decoration, thick and primitive contour, as well as simplicity of form. In the article the authoress also presented the Paulite notes telling about miraculous events connected with the painting; they emphasize the painting's role in the consciousness of the Poles. Of particular significance is Our Lady of Częstochowa, the Queen of Poland and a national symbol at the same time. One can come across a number of images (e. g. banners, seals) where both national symbols and a copy of the painting are employed.

Anna Kunczyńska-Iracka — OUR LADY OF CZĘSTOCHOWA IN THE POLISH FOLK ART — REMARKS ON THE EXHIBITION

The above exhibition from the collection of the Ethnographic Museum in Kraków was held in Kraków and Warsaw (1982), as well as in Rome and other Italian cities (1983). Different copies of the Częstochowa image of Our Lady were presented: ephemeral devotional prints, medals, small metal pictures worn as talismans, and other objects decorated with the image of Częstochowa, the most famous miraculous painting in Poland attracting flocks of pilgrims.

The oldest exhibits date back to the 17th century. The exhibition enables one to see the transformation of the canon of the painting's copy as dependant on time and the milieu of the artist. The copies were painted by both guild craftsmen and accidental painters from the country and small towns, hence big differences in the artistic level. The copies also differ in the presentation of a detail, a section of the background, decorative elements. The exhibition reflected high artistic quality and