

TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA GÓRNIKÓW

Cz. III.

MARIA ŻYWIRSKA

OCIEPKA TEOFIL

urodzony w 1892 roku w Janowie Śląskim, tam ukończył szkołę powszechną, teraz mieszka i pracuje jako maszynista wyciągowy na kopalni im. Jana Wieczorka.

Ociepka zaczął malować późno, w 1927 roku, mając 35 lat. Był już wtedy dojrzałym człowiekiem o głębokim życiu wewnętrznym, które pozwoliło mu zbudować swój własny światopogląd. Gdy zdobył się na malowanie, stało się ono dla niego raczej środkiem wyrażania jego przeżyć wewnętrznych, a nie doznań artystycznych. Później obudził się w nim artysta. Przeżycia swe oddaje skomplikowaną symboliką, która w jego twórczości ma dwa główne środki wyrazu: dziwaczne potwory, przypominające chimery katedry Notre-Dame w Paryżu, czy rysunki Albrechta Dürera, względnie Martina Schöngauera, wyobrażające przeważnie siły złe i bujna, fantastyczna przyroda, symbolizująca dobro. W obu tych wypadkach fantazja Ociepki nie da się ograniczyć jakimikolwiek kanonami realistycznymi, któreby zmniejszyły siłę mającą reprezentować jego przeżycia. Posuwa się w tym wypadku do przesady, graniczącej niekiedy z groteską, byle spotęgować założenie dydaktyczne narracji obrazu. („Droga życia“, „Golgota“).

Tematyka jego obrazów wyrosła nie tylko z jego osobistych wyobrażeń i wierzeń, ale jest związana silnymi węzłami z całokształtem atmosfery kultury ludowej Śląska. Jego swoista interpretacja wątków religijnych wzbogacająca jej treść całą plejadą duchów, dziwacznych stworów jest bezpośrednim wyrazem świata baśni i legend ludowych.

Ociepka maluje zawsze farbami olejnymi na sztywnym kartonie bez żadnego podkładu. Najpierw wykonuje lekki szkic ołówkiem, po czym farbę stara się rozprowadzić równo, aby uzyskać gładką powierzchnię obrazu. Gdy pracę uważa za skończoną, przeciąga obraz bezbarwnym lakierem. Próba zainteresowania go dawnymi technikami malarskimi z uwagi na pewne pokrewieństwo w jego tendencjach artystycznych, spełzła na niczym. Ociepka grzecznie wysłuchał kilku wykładów fachowych, jednak wrócił do swego pierwotnego sposobu malowania.

Praca malarska nie przychodzi mu łatwo. Nad każdym obrazem pracuje po kilka tygodni, a nawet miesięcy. Poszczególne partie nieraz kilkakrotnie przemalowuje. „Szachy“ rozpoczęte w 1927 roku, ukończył w 20 lat później. „Pocałunek Judasza“ malował cały rok, zaś „Pustelnika“ trzy lata.

Pierwszym jego obrazem była „Droga człowieka“ i „Szachy“ — oba obrazy przepojone pierwiastkiem moralizatorskim. Te same cechy charakteryzują dalsze jego obrazy, jak: „Chrystus w Ogrójcu“, „Ukrzyżowanie“ (1929), czy „Piekło“. W następnych latach dopiero przychodzi obrazy związane z tematyką legend śląskich, jak: „Pustelnik“ (1933).

Po wystawieniu ich na pierwszej, zorganizowanej przez Wojewódzką Radę Kultury w 1946 roku wystawie, zachęcony do dalszej pracy namalował w ciągu 1947 roku kilka obrazów opartych o tematykę zawsze mu bliską, tematykę śląskich legend ludowych. Będą to: „Skarbnik“ (ryc. 1), „Utoplec“ w kilku wersjach. Następnie maluje „Suche drzewo“, wreszcie „Pocałunek Judasza“, „Raj“, „Narodziny człowieka“. Dalsze jego obrazy, choć idą po linii jego zainteresowań, jednak są inspirowane zewnątrz, jak „Łąka“, „Madagaskar“, „Rodzina górnicza“ (ryc. 2), czy ilustracje do legend kopalnianych. Ostatnie dwa obrazy: „Urok hałdy“ i „Raj ptaków“ (ryc. 3) — namalowane zostały na zamówienie.

Powoli porzuca Ociepka krainę duchów i zjaw, zwracając się do otaczającego go życia, co daje się zauważyć w ostatnich jego obrazkach. Jednak najbardziej aktualne zagadnienia wyraża jeszcze symbolami, o czym świadczy ostatni jego obraz, który ma na warsztacie: „Geniusz Pokoju“.

Między jednym i drugim obrazem olejnym, Ociepka rysuje szereg obrazków piórkiem czy ołówkiem. Są to przeważnie postacie ludzkie, czy fantastyczne drzewa wykonane niezmiernie drobiazgowo i czysto.

Pomimo dość błyskotliwej kariery artystycznej, jaka stała się udziałem Teofila Ociepki, który po wystawie zorganizowanej w grudniu 1948 roku w Warszawie stał się do pewnego stopnia sławny i miał bodajże najobfitszą prasę ze wszystkich malarzy po wojnie, Ociepka za-



Ryc. 1. Ociepka Teofil. Skarbnik w studni. Fot. Kalus Stanisław.



Ryc. 2. Ociepka Teofil. Rodzina górnicza. Fot. ze zbiorów Związku Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

chował swoje indywidualne oblicze: acz zawsze uważnie słuchał licznych uwag zawodowców i niezawodowców, pozostał przy swoich założeniach technicznych i operował nadal dyspozycjami malarskimi, tak, jak je rozumiał i czuł.

Teofil Ociepka całą swą twórczością artystyczną wyraża swoją głęboką osobowość. Zarysowuje się to wyraźnie w założeniach kompozycyjnych. Tak, jak sam jest w sobie zamknięty, tak zamyka każdą kompozycję pewnymi partiami brył, czy płaszczyzn, najczęściej ciemnymi drzewami, a na przykład w „Szachach” — dwoma ciemnymi szafami. Odgradza swój świat fantazji od rzeczywistości. Kompozycję swą rozwiązuje na osi symetrii, ześrodkowując sedno treści na środkowym punkcie centralnym bez względu na to, czy to będzie grupa ludzi („Szachy”), czy zwierząt („Raj”), czy fantastycznych roślin („Narodziny człowieka”). Nawet w „Uroku hałdy”, gdzie postać starca przy wózku, umieszczona pośrodku obrazu, jako jedyna, większa, ciemna plama ściąga wzrok na siebie.

Dalsze plany w obrazach Ociepki są rozwiązane etażowo i zawsze pozostają jedynie tłem rozgrywającej się na planie pierwszym — akcji. Postacie ludzkie, zwierzęta, czy symboliczne potwory sprawiają wrażenie upozowanych do zdjęcia fotograficznego i mają sztywność przypominającą postaci z fotografii małomiasteczkowej pracowni. Jednak ta — pewnego rodzaju — hieratyczność postaci upozowanych jak gdyby uroczyście, celebrujących swoją rolę nadaną im przez artystę, podkreśla specyficzność charakteru jego twórczości. Wszelka próba wyrażenia ruchu przechodzi w groteskę, co tak wyraźnie zaznacza się w obrazie: „Skarbnik w studni” (ryc. 1).

Ociepka maluje płasko; światło nie ma na jego obrazach stałego źródła. W „Uroku hałdy” pada, jakgdyby od strony widza, to znów na spodniach starca z prawej, na wiaderku z węglem z lewej, na okrągłakach drzewnych leżących na wózku światło pada z góry. Tymczasem, jasno-żółta plama słońca jest umieszczona na horyzoncie, na lewym brzegu obrazu, u góry.

Podobnie na obrazie: „Raj ptaków” (ryc. 3). Na drzewie, zamykającym obraz od lewej strony widać, że światło pada od prawej. Tymczasem, malując ptaki, zdaje się zupełnie zapominać, tak jest pochłonięty ich barwą, że zdaje się nie mieć czasu na podkreślenie ich miękkiej okrągłości. Dlatego tak żywo przypominają malowanki. Na krokusach (?) wyraźne światło

z prawej strony, zaś szerokie, fantastyczne liście mają swoje własne źródło światła, płynące gdzieś z góry.

Jest rzeczą niewątpliwą, że ta zupełna bez troska o prawidłowość światłocienia wpływa z charakterystycznego dla tego typu twórczości, nieświadomego pominięcia prawdy na rzecz pewnej wizji malarskiej, a przede wszystkim barwy.

Ociepka kocha przyrodę, zielen i jej poświęca najwięcej uwagi. Dlatego też stara się rozpracować jej różnorodność, drobiazgowo wykańcza swe o fantastycznych kształtach drzewa, czy rosnące nad brzegiem strumyka sztywne laski trzciny wodnej, rozkoszuje się różowością krokusów; przy malowaniu ptaków interesuje go jedynie żywość ich plam barwnych, gdyż taką rolę mają spełnić w obrazie. Ich proporcje są wręcz fantastyczne; tłoczą się jedne na drugich.

Ten zupełnie abstrakcjonistyczny stosunek do realistycznych intencji artysty jest właściwie decydującym faktem, jeśli chodzi o egzotyzm jego twórczości. I na tym polega jej urok.

Pozorne lekceważenie prawdy, wytłumaczyć może fakt następujący: malując „Urok hałdy” Ociepka chciał je przedstawić możliwie najprawdziej. A więc namalował most, po którym wywozi się szlakę z kopalni na hałdę. Most ten codziennie widzi z okna swej kotłowni. Daje także szpaler topoli otaczających szkołę Przemyslową w Janowie, ale resztę sztafażu ustawia dowolnie. Odślania z prawej strony zabudowania kopalniane, aby uzyskać potrzebną mu plamę przestrzenną. U dołu hałdy, gdzie ludzie zbierają drzewo, jest w rzeczywistości las stary. W obrazie Ociepki wypadł on na pierwszym planie, jednocześnie tworząc nieodrodną plamę dla obrazu. Artysta chciał go oddać jaknajbardziej realistycznie i wiernie. Gdy zaczął malować z fantazji — nie był zadowolony. Poszedł do lasu, nie mógł tu jednak malować z natury. Ułamał kilka gałązek i dopiero w domu zaczął je malować, starając się bardzo rzetelnie oddać model. Zdawał się zapominać, że mają stanowić część obrazu i przedstawiać rzeczywisty janowski las. Malował je same dla siebie. W rezultacie stały się jedynie symbolem tego lasu, ale w zupełności zadowolili artystę.

Tak, jak treść obrazów malowanych przez Ociepkę jest nie tylko wyrazem jego wewnętrznych przeżyć, ale i wyobrażeń jego środowiska, tak i koloryt wykazuje ścisłą zależność od tradycji ludowych; jednak, oprócz niej, ciąży na



Ryc. 3. Ociepka Teofil. Raj ptaków. Olej 1950 r. Fot. ze zbiorów Związku. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

jego paletcie piętno odpustowych obrazów dewocyjnych, barwnych oleodruków czy wreszcie błyszczących malowanek.

Ociepka nie lubi niezdecydowanych barw i nawet jeśli próbuje wprowadzić do swoich obrazów półtony — wypada to niedobrze. Najlepszym tego dowodem jest koloryt „Rodziny górniczej“ (ryc. 2). Zasadniczo wyżywa się całkowicie w śmiałych, ostrych zestawieniach nasyconych kolorów, dając przy tym przewagę szafirom, zieleni i tonacjom ostroróżowym.

Najbardziej faworyzowanym przez artystę jest właśnie kolor silno-różowy w tym samym odcieniu, który tak często można było oglądać na szatach choinkowych aniołów. Znajdujemy go w każdym niemal jego obrazie. W „Raju ptaków“, czy „Łące“ zajmuje całą partię centralną, wyobrażającą fantastyczne kwiaty, choć wielka rzesza ptasia raczej tam niknie, aniżeli się uwypukla. Nawet w „Uroku hałdy“ zestawia ją w lewej partii z ciemną zielenią, pomimo, że istnienia jej nic realnego nie tłumaczy. Jego umiłowanie przyrody przejawia się w bogatej skali zieleni, jaką przesycone są niemal wszystkie jego obrazy. Z całym uporem stara się wyzyskać wszystkie odcienie, zaczawszy od gra-

natowo-zielonego aż po odcienia ugrowe. Nadając swoim drzewom i krzewom dowolnie fantastyczne kształty, przy tym bogactwie kolorytu podnosi jeszcze bardziej egzotyzm swoich prac. Da się to prześledzić na każdym niemal jego obrazie.

Największa zależność od oglądanych „widoczków“ — niewątpliwie podświadoma — występuje w kolorycie nieba i wody. Niebo u Ociepki jest zawsze, niezmiennie niebieskie z białymi obłoczkami. Nawet w „Uroku hałdy“, gdzie — zda się — całe winno być pokryte dymami unoszącymi się z niezliczonych kominów kopalni i fabryk — choć skrawek wygląda ulubionego, monotonnego błękitu. To samo, da się powiedzieć o wodzie, jakgdyby bezpośrednio przeniesionej z malowanki wyobrażającej np. pływające łabędzie z reklamy mydła.

Uporczywe trzymanie się lakieru dla uzyskania błyszczącej powierzchni obrazu jeszcze silniej podkreśla tę zależność.

Jednak specyficzny zestrój wszystkich, nagromadzonych w artyście elementów przepuszczonych przez filtr jego silnej osobowości, składa się na właściwy urok jego indywidualności twórczej.

Rozrzucone na łamach prasy polskiej liczne wzmianki o twórczości Ociepki kilkakrotnie potrącały o jego wybitne pokrewieństwo artystyczne z Henri Rousseau, w czym tkwi niewątpliwie wiele prawdy.

Abstrahując od skali talentu, obu artystów możnaby zaliczyć do grupy naiwnych realistów, choć każdy wyrósł z innego podłoża kulturowego.

Uderza w twórczości obu artystów drobiazgowo przemyślana symbolika. Weźmy np. „Szachy“ Ociepki i „Autoportret“ Rousseau¹⁾. W obrazie naszego artysty nie tylko każda postać centralnej grupy ma swoje symboliczne znaczenie, co zresztą, zostało już omówione na innym miejscu²⁾, ale czerwień pieca, wypalone ognisko, ilość książek w bibliotece, czy wreszcie szachownica podłogi ma swoją specjalną, symboliczną rolę do spełnienia. Podobną funkcję przeznaczył Rousseau konturom Louvre'u na dalszym planie obrazu, który miał być wyrazem jego nadziei, że jego obrazy tam się kiedyś znajdą. Szeroko otwarte, nadmiernej wielkości oczy mają wyrazić, że artysta wiele widzi, zaciśnięte usta, że nie chce wiele mówić. Zupełnie analogicznie do koncepcji Ociepki trzymana przez Rousseau lampa w ręku ma być symbolem pocieszenia. Wypisane na palecie imiona obu zmarłych żon, mają tu także swoją określoną wymowę.

Z drugiej strony łączy ich obu głębokie umiłowanie przyrody, choć w przedstawieniu jej, obaj artyści różnią się zasadniczo. Drzewa Rousseau mają sztywność roślinności podzwrotnikowej, wśród której jakiś czas przebywał, koloryt ma zawsze utrzymany we wszystkich odcieniach zielonego, choćby drzewa w istocie były czerwone czy żółte — w całości przeważają ciemne stonowane walory, gdy tymczasem Ociepka — właśnie tu wprowadza najbogatszą gamę barwną, co niewątpliwie jest śladem tradycji kulturowych środowiska.

Wreszcie wiąże obu artystów głęboka powaga w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, być może dlatego, że ma wyrażać ich głębokie przeżycia. Najwyraźniej występuje to w narysowaniu postaci. Futboliści na obrazie Rousseau „Grający w piłkę“ zamarli sztywno w jednej pozycji i zdają się celebrować grę, podobnie, jak w „Golgotcie“, czy „Rodzinie górniczej“ (ryc. 2) Ociepki postacie stoją, jakgdyby specjalnie upozowane.

Wreszcie łączy ich brak jakiegokolwiek linii ewolucyjnej. Obaj zaczęli malować, jako ludzie dojrzały. Rousseau miał przecież 40 lat, gdy na-

malował swój pierwszy obraz i obaj wyrażali przekonujący swoje koncepcje, gdyż obaj wierzyli w ich prawdziwość.

Jednak jest zasadnicza cecha, która różni ich krańcowo, już jako ludzi — nie artystów. Rousseau przez 25 lat swego artystycznego żywota, gdy porzucił swój zawód celnika, żył ze skromnych dochodów małego sklepiku prowadzonego kolejno przez jego dwie żony. Gdy umarły, nie chciał wziąć się do żadnej pracy, żył z jałmużny, grając na skrzypcach po podwórkach paryskich przedmieść, bądź też z łaski swych sąsiadów. Tymczasem Teofil Ociepka kocha swoją pracę zawodową. Nęcących propozycji przejścia na pełne utrzymanie państwa, nie przyjął. Nie chciał rozstać się ze swymi maszynami. Najbardziej lubi nocną zmianę, gdy cisza panuje wokoło, świat jego wyobraźni wypełniają wtedy wizje malarskie, które wróciwszy po pracy, przenosi do swoich obrazów. Jego antropomorficzny stosunek do otoczenia każe mu wyczuć żywy rytm pracy jego maszyny, co nawet stało się bodźcem do zastosowania pewnego ulepszenia, zyskując Teofilowi Ociepcie zaszczytny tytuł racjonalizatora na jego kopalni.

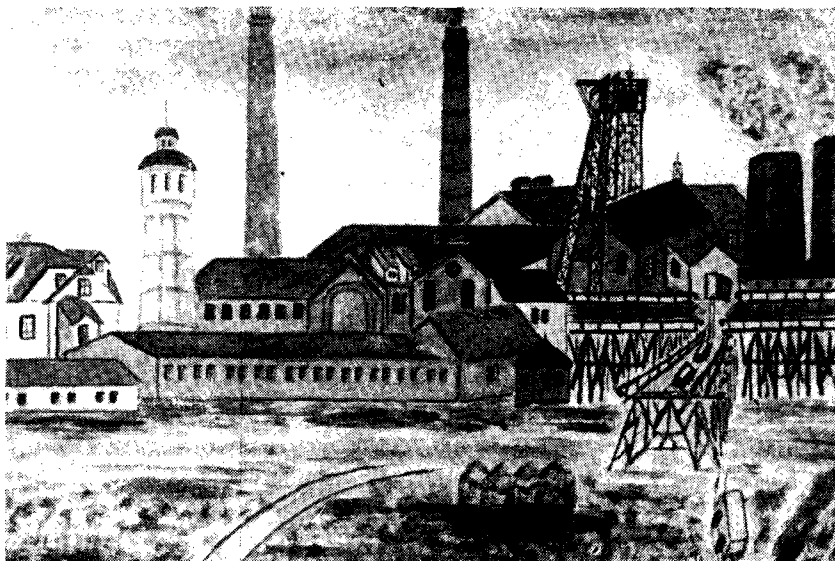
REJDYCH BRONISŁAW

urodzony w 1910 roku. Mieszka i pracuje w Brzeszczach, jako palacz kopalniany na kopalni „Brzeszcze“.

Rejdych zaczął malować dopiero w 1948 roku. Od czasów ukończenia szkoły powszechnej porzucił rysunek i dopiero w czasie okupacji, kiedy obowiązywała godzina policyjna, zaczął rysować, kiedy — jak sam mówi: „nie było innej rozrywki“. Z barwą zapoznał się dopiero na kursie. Najpierw malował akwarelę, potem z chęcią przeszedł na temperę, jako technikę łatwiejszą.

Rysuje przeważnie architekturę. Inspiratorem tematu jest zawsze u Rejdycha motyw zauważony. Będzie to więc najbliższe otoczenie, a więc jego kopalnia, pobliska koksownia czy jakiś inny zakład pracy.

Przystępując do malowania, najpierw z natury szkicuje wybrany motyw, zwracając baczniejszą uwagę na partie zasadnicze, jak wieże wyciągowe, kominy, grupy budynków. Nie umie dać sobie rady z perspektywą, zresztą nie poświęca jej zbyt wiele uwagi, zajęty rozmieszczeniem grupy głównej, co da się zauważyć na rysunku wózka z prawej strony pierwszego planu w obrazie „Kopalnia Brzeszcze“ (ryc. 4, 5). Dopiero, kiedy wróci do domu, zakłada rysunek barwą. Rejdych twierdzi, że malu-



Ryc. 4. Rejdych Bronisław. Kopalnia Brzeszcze. Fot. Makarewiczowa.

je „prawdziwie“, a więc wierzy, że wiernie oddaje model. Odrazu jednak wystąpi sprzeczność tego orzeczenia z prawdą, gdy spojrzymy na obrazek przedstawiający kopalnię Brzeszcze, namalowany akwarelą i przeciągnięty lakierem; uderzy w nim dekoracyjne zestawienie barw ze zdecydowaną przewagą pewnych, przez malującego faworyzowanych. Mamy tam, mianowicie następujące zestawienia barwne: budynek wiśniowy, jasny, lekko przełamany, dach szafirowy, obok następny budynek w tym samym kolorze, nieco jaśniejszy z szafirowo-zielonym dachem; dalej, na prawo żółty z czerwonym dachem z podkreśleniami szafirowymi. Nad nimi wieża niebieska, niebo szafirowe. Wzbogacona całość przez ciemne obwódki wokoło okien.

Rejdych maluje płasko, zakłada równo całe płaszczyzny kolorem nie podkreślając światłocienia. Jednak, gdy maluje łąkę pokrytą kwiatami — na planie pierwszym, posługuje się suchą farbą, stosuje ją nieporadnie, stara się dać szczegóły, co wprowadza pewien niepokój w całość obrazu doskonale zestrojonego. Występuje to jeszcze silniej w „Cementowni w Brzeszczach“, gdzie Rejdych chce namalować naturalistyczne drzewo, czy dymy unoszące się z kominów fabrycznych. Równoważą to harmonijne ustawienie całego sztafażu, jednolite założenie płaszczyzn, zestrój barwny, co decyduje o statyczności i spokoju. Wszystkie elementy kompozycji stanowią jak gdyby same dla siebie odrębną całość przez silne wyodrębnienie ich z tła



Ryc. 5. Rejdych Bronisław. Kopalnia. Fot. Maria Żywirska.

obrazu. Decyduje o tym w dużej mierze wyraźne okonturowanie.

Przez swą tematykę i jej ujęcie, Rejdych reprezentuje pewną grupę amatorów-plastyków z grupy górniczej, których twórczość jest wyrazem podobnych możliwości artystycznych i jednakowych środków wyrazu. Będzie to zaw sze etażowe budowanie krajobrazu, gdzie dominantnym motywem są zabudowania fabryczne czy kopalniane, obrysowane konturem, założone równo kolorem z wyraźnym akcentem dekoracyjnym. Do tej grupy należeć będą: Adamus Antoni, wcześniej już omówiony, poza tym Zygmunt Szumań, czy Stanisław Głównia.

URBANEK GERHARD

urodzony w 1919 roku. Mieszka i pracuje w Janowie, na kopalni im. Jana Wieczorka, jako górnik dołowy.

Od czasu ukończenia szkoły powszechnej, nie rysował zupełnie. Dopiero zorganizowana we wrześniu 1948 roku wystawa plastyków-górników zachęciła go do spróbowania swoich sił na tym polu. Na tę wystawę dał głowę dziewczyny namalowaną olejnymi farbami o bardzo silnych zestawieniach barwnych. Poszczególne płaszczyzny tła i ubioru sprawiają wrażenie nalepianki z kolorowego, glansowanego papieru nie tylko ze względu na wyraźne odgraniczenie jednej od drugiej, ale na typowe dla tego rodzaju papieru natężenie barwne. Całość namalowana płasko i naiwnie.

W wyborze tematu brak mu bezpośredniego bodźca wizualnego. Raczej obrazki jego są od tworzeniem widzianych zdarzeń, przeczytanych książek, scen oglądanych w kinie lub są namalowane na określony, przemyślany temat. W pierwszym okresie, a więc w 1948 roku Urbanek malował przeważnie sceny będące przypuszczalnie ilustracją jakiejś, brukowej literatury, czy widzianych filmów. Szybko jednak przeszedł na odtwarzanie motywów pracy (ryc. 6) i tu bardzo umiejętnie umiał znaleźć właściwy, szczery i prawdziwy wyraz.

Uczęszczając na kurs wyróżnił się zdolnością rysowania z natury chwytając łatwo proporcje jak też i charakter rysowanego modelu. Dlatego też w pracach Urbanka widać najlepiej szybką drogę, jaką przeszedł od nieudolnych rysunków do zupełnie poprawnych przez umiejętne opanowanie zasad proporcji, perspektywy i światłocienia (ryc. 7).

Urbanek najpierw rysuje całość kompozycji zdecydowanie osadzając przedmioty i ludzi (ryc.

8) w płaszczyźnie obrazu, podkreślając to jeszcze silnym okonturowaniem. Upraszcza sobie jednak zarys rysowanego przedmiotu płynną modelującą kreską, dążąc w pewnej mierze do szematu, być może, pragnie jak najszybciej przejść do barwy. Prawdliwość ruchu przedstawianych postaci zdaje się wskazywać na jego zdolność podświadomego notowania w pamięci zauważonych sytuacji. I w tym wypadku występuje pośpiech, czy też pewna, zrozumiała zresztą niedojrzałość, zwłaszcza, gdy na tym samym obrazie, jedna postać ma pełne realizmu, prawidłowe ruchy, drugą jest nieudolna, jak gdyby wyciosana z grubego drzewa. Jednak z zasadami perspektywy daje sobie Urbanek najlepiej radę ze wszystkich omawianych amatorów.

Urbanek nie lubi wyraźnych, zdecydowanych barw. Każda bryła jest oddana konglomeratem kilku barw, tym bardziej, że światłocień wydobywa nie tonacją, a dowolnym różnicowaniem i kontrastowym zestawieniem barw według swego własnego klucza. Na przykład kobaltowym przedmiotom daje różowe, czy cytrynowe światła.

O ile w pierwszych obrazkach olejnych dawał przewagę o silnym natężeniu barwnym (czernony obok granatowego z silnym czarnym konturem), to w późniejszych pracach temperowych przechodzi na jasne, wesołe zestawienia, dając przy tym zdecydowaną przewagę wszystkim odcieniom koralowym lubując się w zestawieniu ich z kobaltem i cytrynowym. Rzadko wprowadza niebieski, nawet przy kolorycie nieba daje przewagę różowym obłokom.

Obrazki Urbanka są pełne dynamiki. Dzięki dużej pamięci malarskiej udaje mu się zsynchronizować ruchy danego momentu pracy, który przedstawia u wszystkich osób występujących w danej kompozycji. Na przykład robotnik podciąga na linie murarzowi wiadro z wapnem, który w tym samym momencie je chwytając, przy czym dziecko siedzące z boku wskazuje mu je rączką. Dzięki temu oddany jest doskonale rytm pracy, jej prawdziwość. Mimo tego samego środowiska, z którego wyrastają omawiani plastycy-górnicy, w pracach Urbanka jest najmniej śladów pierwiastków ludowych. Wiąże się to nie tylko z jego wiekiem (jest jednym z najmłodszych), ale i jego mentalnością. Pragnie on, bowiem, jaknajprędzej malować tak, jak dojrzały artyści. Uzupełnia swoje wiadomości szeroką lekturą, ogląda wiele reprodukcji, odwiedza zawodowych malarzy. Na rzecz pozyskanych wiadomości czy wyrażonych



Ryc. 6. Urbanek Gerhard. Budowa. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 7. Urbanek Gerhard. Narada wytwórcza. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu



Ryc. 8. Urbanek Gerhard. Żniwa. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

sądów, łatwo wyrzeka się swych własnych upodobań, pragnąc jaknajprędzej stać się „prawdziwym“ malarzem.

WRÓBEL PAWEŁ

urodzony w 1913 roku w Szopienicach, tam ukończył szkołę podstawową w niezmiernie ciężkich warunkach materialnych. Od pierwszej klasy zdradzał ogromne zamiłowanie do rysunku.

Gdy ukończył szkołę, trudno mu było znaleźć pracę, tym bardziej marzyć o dalszym kształceniu się w rysunkach. Jeśli mu się udało pójść czasem do kina lub przeczytać jakąś książkę z przygodami, przenosił na papier swoje wrażenia, wzbudzając — jak pisze w swoich wspomnieniach — podziw kolegów, a nawet zainteresowanie jakiegoś malarza, który chciał się nim zaopiekować i kształcić w tym zawodzie. Sprzeciwiła się temu babka, na której utrzymaniu był razem z matką, która straciła w tym czasie pracę w hucie. Potem przyszła służba wojskowa, wojna. Wkrótce po zajęciu Szopienic przez Niemców, Paweł wrócił z wojny, ożenił się i zaczął pracować na kopalni im. Jana Wieczorka w Janowie, jako ładowacz, a później rębacz. Czasem tylko, gdy wrócił z pracy, rysował ołówkiem lub tuszem sceny kowbojskie.

Dopiero, gdy została zorganizowana pierwsza wystawa górników-amatorów i koledzy z jego kopalni wzięli w niej udział (Urbanek czy Ociepka), Wróbel zapisał się na kursy zorganizowane przy Oddziale Związku Zawodowego Górników w Janowie. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z barwą, starał się zgłębić jej tajemnice i oddał się jej całkowicie.

Wróbel jest górnikiem dołowym i choć ma nieduże o cienkich palcach ręce, pracuje nimi zapamiętale i ambitnie wyrabiając przeciętnie 130% normy. Wróciwszy z kopalni, odpoczynek znajduje w pracy artystycznej.

W przeciwieństwie do Ociepki, interesuje go najbliższe mu realne życie we wszystkich swoich przejawach; czy to będzie wewnątrz domu górniczego, kobiety idące do piekarni, dzieci na hałdzie, ulica w Szopienicach, czy też życie zbiorowe jego środowiska, jak: targ, niedzielne popołudnie, zbiór jabłek, karuzele, odpust. Wróbel żyje w przedstawianiu życia większego zbiorowiska ludzkiego, lubi tłum. Nie interesuje go w tym wypadku psychiczna treść obrazu (czego najlepszym dowodem jest brak rysów twarzy u przedstawianych postaci); raczej tłum ludzki jest dlań kalejdoskopem pozwalającym ukazać całe jego bogactwo barwne. O ile świat wyobrażeń Wróbla obraca się wciąż w tym samym kręgu, to na przestrzeni tych

trzech lat, kiedy możemy śledzić rozwój jego talentu, widać ciągle poszukiwania nowych środków wyrazu, próby nieraz śmiałe i ciekawe.

Cały ten czas, moglibyśmy podzielić na trzy okresy. Pierwsze jego próby malarskie wykonane na kartonie, zwykłą, ziemną farbą malarską, którą sam sobie przygotował, cechuje nieopanowanie perspektywy, proporcji, poczucia bryły. Rysuje śmiałą kreską, upraszczając sobie skomplikowane niekiedy kontury przedmiotu, nadając im swoistą formę. W tych obrazkach jest naiwność prymitywu w beztrosce o jakiegokolwiek realizm przedstawienia. Operowanie barwą zdaje się tchnąć radością dziecka, które po raz pierwszy dostało farby i nie może się nimi nacieszyć. Wróbel zestraja je bardzo ostro i na małej płaszczyźnie obrazka, chce ich zmieścić jak najwięcej. Dlatego też, przedstawiając wnętrze izby górniczej („Powrót z pracy“, ryc. 9), różnicuje płaszczyzny ścian, dając na małej przestrzeni aż cztery załamania, przy czym każde zakłada inną, kontrastową barwę; ściany te jeszcze urozmaica, dając na jednej fantastyczny pejzaż w zielonej ramie, następnie wazon z kwiatami i wreszcie na tle żółtego okna ustawia stoiki — każdy innego koloru. Ale to jeszcze nie wszystko: w wnęce stoi łóżko nakryte zieloną, kraciastą kapą, przesadnie wydłużone, może dlatego, aby na nim zmieścić jak najwięcej kolorowych poduszek zasnurowanych barwnymi tasiemkami. Podłoga na niewielkim odcinku jest zestawiona z dziewięciu różnobarwnych, nieregularnych płaszczyzn, na której z lewej strony, na pierwszym planie jest umieszczona dziecięca kolorowa piłka. Patrząc na ten obrazek, czy inne z tego okresu, jak: „Karmiąca matka“, „Zabawa po szychcie“, „Tancerka w cyrku“ — mimowoli nasuwają się tu asocjacje z uwagą Stefana Szumana wypowiedzianą na marginesie badań nad kolorystyką wśród dzieci. Mówi on o malowankach dzieci z Chorzowa — a więc bliskiego Szopienicom — gdzie przeprowadzał badania. „Oryginalna, świeża i piękna kolorystyka kilimu wykonanego przez dzieci, mogłaby budzić przypuszczenie, że dzieci pochodzą ze środowiska, w którym sztuka ludowa jest jeszcze żywa“²⁾). To samo wrażenie odnosi się wobec tych pierwszych prac Wróbla.

Wrażenie to potęguje rozbijająca beztroska o proporcje czy perspektywę. Nogi stolika z lewej strony są nieproporcjonalnie grube w porównaniu do blatu. Siedząca na lewo żona górnika, obierająca kartofle, z uwagi na brak

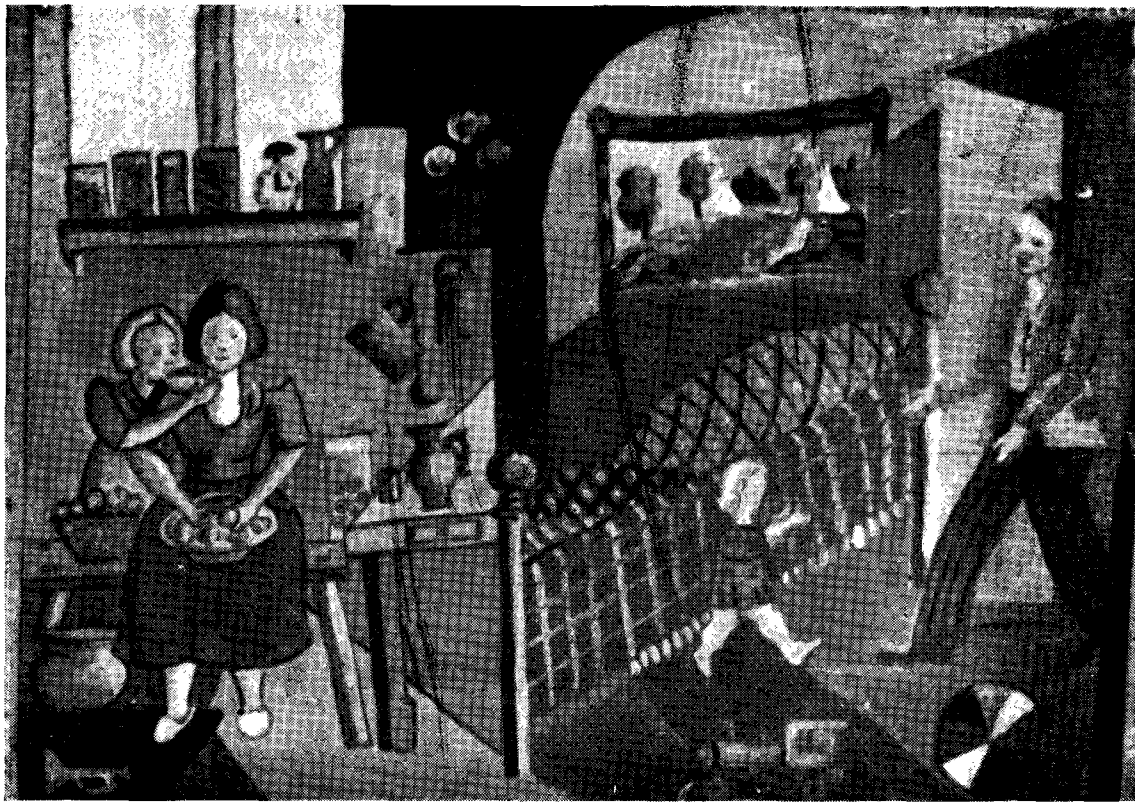
jakiegokolwiek uwzględnienia załamania światła, czy zgięcia postaci, sprawia wrażenie, jak gdyby stała, a miska pozbawiona punktu oparcia, wisi w powietrzu. Jednak miękki ruch córki obejmującej matkę za szyję, radośnie wyciągnięte rączki dziecka do powracającego ojca, dbałość o drobne nawet akcesoria stanowiące o charakterze wnętrza izby górniczej — wszystko to składa się na żywą i przekonującą narrację obrazu. Zdecydowaną dekoracyjność obrazów Wróbla potęguje jeszcze płaszczyznowość plam barwnych, przy których linia jest raczej środkiem oddzielenia jednej plamy od drugiej.

Po paromiesięcznym uczęszczaniu na kursy, Wróbel zdobywa podstawowe wiadomości techniczne, jednak nie przez staranne studia, a przez możliwość poznania rodzaju farb i ich stosowania. Wtedy zakupuje temperę, malując nadal na niegruntowanym kartonie. Podobnie, jak Ociepka lubi błyszczącą powierzchnię obrazu i przeciaga niektóre lakierem.

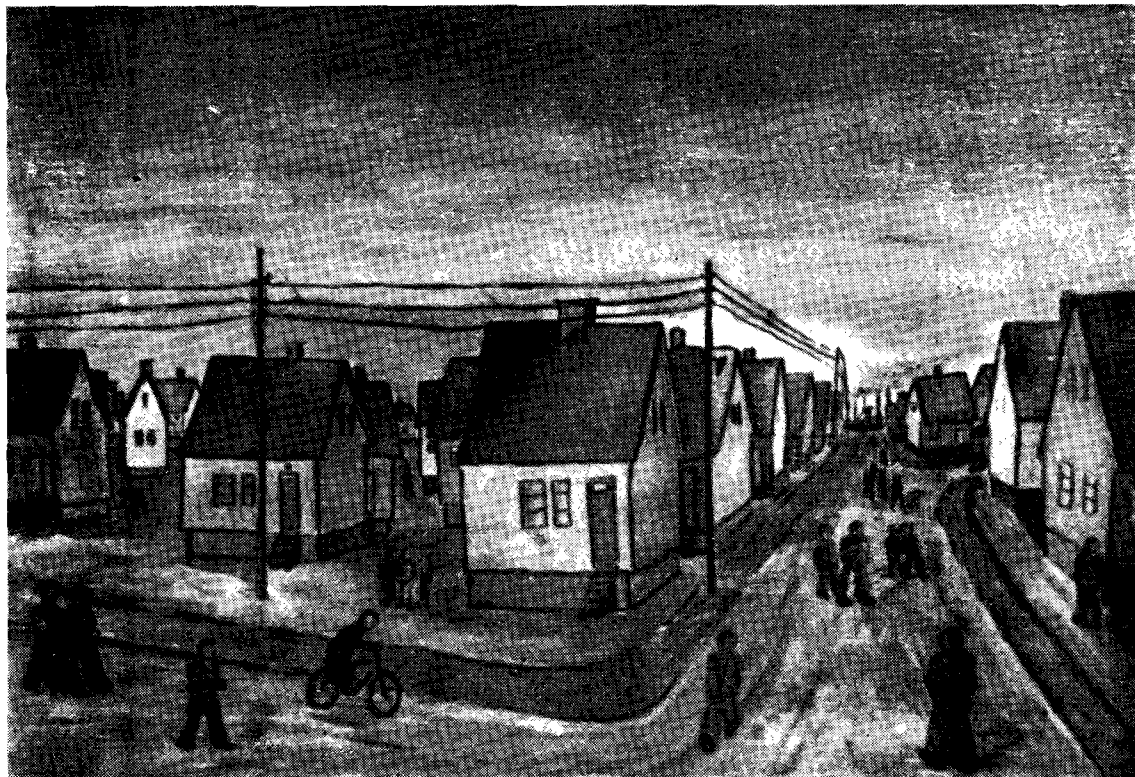
Próbuje w tym czasie zmienić tematykę swoich obrazów, przechodząc na zagadnienia pracy. Jednak nie jemu najbliższej. Bowiem Wróbel rzadko maluje kopalnię. Dla swoich wypowiedzi artystycznych musi mieć powietrze, żywe barwy. To też namaluje powrót z kopalni, budowę fińskich domków (ryc. 10), reperację torów kolejowych, pracę przy brukowaniu szos.

I tutaj, zestawiając jego pracę z pierwszego okresu („Powrót do pracy“ ryc. 9) z obrazkami z drugiego okresu („Budowa“, ryc. 11), czy („Brukarz“ ryc. 17), widać już postęp w opanowaniu rysunku. Próba perspektywicznego rozwiązania drugich planów względnie mu się udaje. Jak konstrukcja fragmentu budowy tak i postacie cieśli cechuje prawidłowość proporcji. Kompozycja jest przejrzysta, pełna powietrza, nie ma tu już tłoku, jak w obrazkach z pierwszego okresu, gdzie artysta chciał wszystko powiedzieć odrazu. W operowaniu barwą pozostał nadal wierny ostrym kontrastom, dając w „Budowie“ żółte drzewo budulcowe, czerwone na nim cienie i mocne, szafirowe niebo. Światłocien stara się uzyskać przez silne kontrasty barwne.

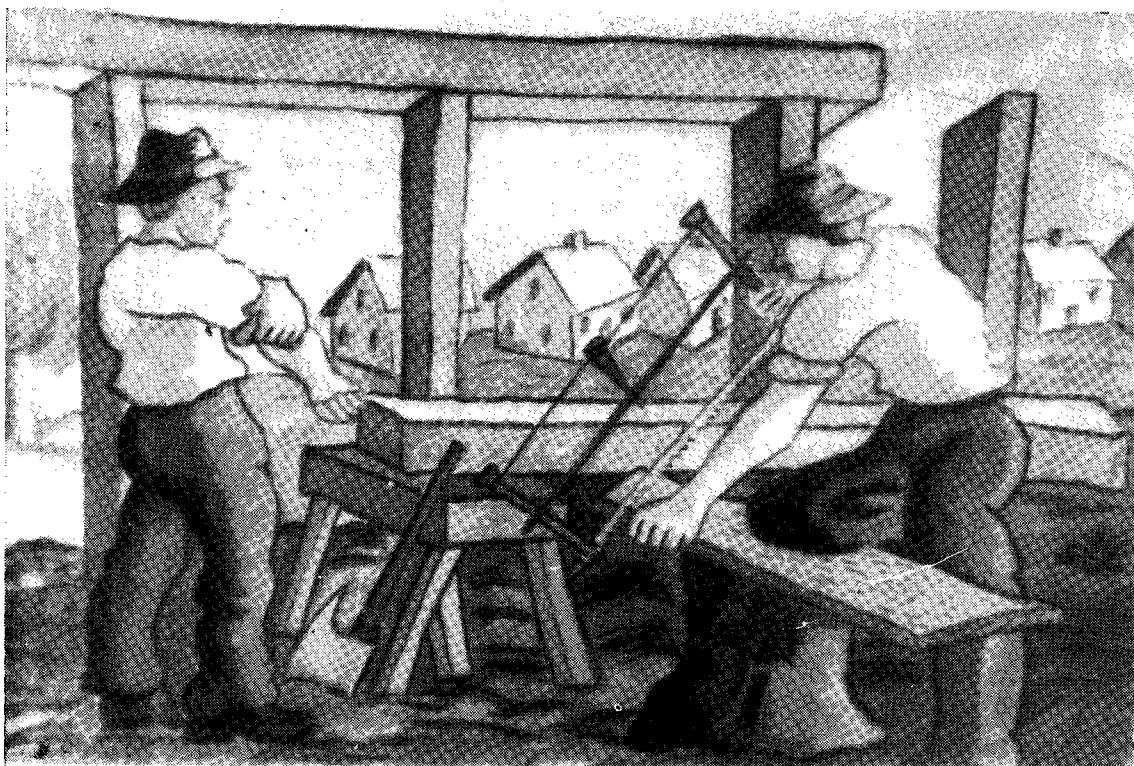
W tym czasie, często odwiedza swego wykładowcę prosi o pokazanie jak najwięcej ilości książek z zakresu sztuki. Fascynuje go już nie tylko barwa, ale urzeka pewne, określone założenie twórcy, jeśli chodzi o poszczególne barwy i możliwość zastosowania szerokiej jej skali. Gdy w tym czasie została otwarta w Katowicach wystawa malarstwa francuskiego, (niewiele ory-



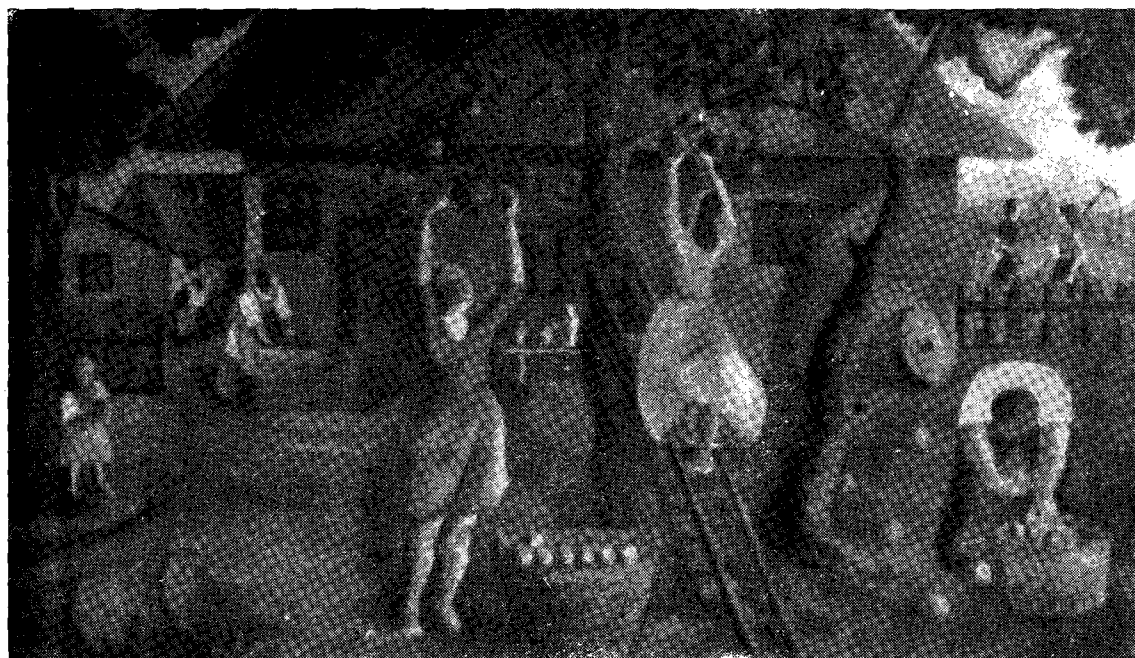
Ryc. 9. Wróbel Paweł. Powrót z pracy, r. 1948. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 10. Wróbel Paweł. Kolonia fińskich domków, wrzesień 1950 r. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum w Sosnowcu



Ryc. 11. Wróbel Paweł. Budowa. 1949. Fot. Katus Stanisław.



Ryc. 12. Wróbel Paweł. Zbieranie jabłek, sierpień 1950. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 13. Wróbel Paweł. Targ na kapustę, 1950 r. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

ginałów — przeważnie kolorowe reprodukcje), pomimo, że Wróbel często ją odwiedza i jest pod jej urokiem, obrazki jego nie wykazują naśladownictwa. Weźmy np. „Brukarza“ ryc. 17. Cechują go te same, silne modelujące linie, którymi rysuje brukarza i dwie pomagające mu kobiety. Kolor nadal zakłada płasko, nie sili się na oddanie bryły, zato całość kolorystyczną przeprowadza konsekwentnie w tonacji ugrów, chcąc wypróbować swoje możliwości w tym kierunku.

Wróbel nadal rysuje silną kreską upraszczając kontury przedstawianego przedmiotu, jednak usiłuje budować prawidłowo kompozycję obrazu, próbując zastosować te ze zdobytych wiadomości, które mu odpowiadają. I to jest jego okres drugi.

W lecie 1950 roku jest po raz pierwszy nad morzem, skąd powróciwszy maluje serię obrazków, gdzie znowu usiłuje oddać charakter powszedniego dnia w życiu ludności wybrzeża. A więc będzie to żona rybaka oczekująca powrotu męża z dzieckiem na rękę, odpoczynek na wyciągniętej łodzi, fragment wioski rybackiej, czy dziewczyna trzymająca koszyk z rybami (ryc. 17). Następnie, w miesiącach jesiennych 1950 roku maluje drugą serię obrazów dużych

rozmiarów wystawionych częściowo na ostatniej wojewódzkiej wystawie plastyków - amatorów w Katowicach. Wraca w nich do ulubionego tematu zbiorowego życia dając „Targ na kapustę“ (ryc. 13), „Zbiór jabłek“ (ryc. 12), wreszcie ostatni „Karuzele“. Maluje je na płótnie dając grunt suchy, który bardziej odpowiada jego temperamentowi. I wtedy nie tylko wraca do dawnej tematyki, ale i jej swoistej interpretacji malarskiej. Porzuca troskę o zbyt staranne, realistyczne ujęcie wizji malarskiej, przestaje zajmować się szczegółami, jak np. rysami twarzy, daje ujęcie swemu umiłowaniu koloru (ryc. 14). Jednak w budowie obrazu, rozłożeniu drugich planów, czy umiejscowieniu źródła światła jest bardziej zdyscyplinowany i świadomy tego, co chce wyrazić. To nie znaczy, że wyrzeka się prawdy. Wróbel stale do niej zmierza, jednak temperament jego nie pozwala mu jednocześnie rozwijać swoich możliwości; wciąż jeszcze jest pochłonięty barwą. Widzimy, bowiem w tych obrazach, że pragnie zastosować zdobyte wiadomości, przeprowadzić konsekwentnie założenia kompozycyjne i kolorystyczne (ryc. 16, 17). Jednak nie zawsze mu się jeszcze to udaje.



Ryc. 14. Wróbel Paweł. Rybaczka. Sierpień 1950. Fot. ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.

W „Targu na kapustę“ (ryc. 13) próbuje opracować światłocien wszystkich przedmiotów. Jednak próbę przeprowadza na pierwszych dwóch postaciach pierwszoplanowych (u dołu z lewej strony) — na więcej nie ma cierpliwości. Tak samo stanowczo odrzuca rysowanie szczegółów twarzy. W „Zbiorze jabłek“ (ryc. 12) dał je, potem zamalował — nie mógł dać, tak jakby pragnął. Jednak światłocien na spódnicy kobiety stojącej na drabinie, gwałtownie odwracającej się do widza w porównaniu z opracowaniem żony górnika w obrazie „Powrót z pracy“ (ryc. 9) wykazuje drogę rozwojową Wróbla, jaką przeszedł w swoich poszukiwaniach pomiędzy jednym i drugim obrazem.

Często jednak daje się unieść swemu temperamentowi i zmysłowi dekoracyjnemu, który tak wyraźnie znaczy całą jego twórczość. Weźmy obraz: „Zbiór jabłek“ (ryc. 12). Jabłka układane w koszu na pierwszym planie, z prawej strony obrazu są dużo mniejsze od tych, leżących w głębi na ziemi za mężczyzną, który je układa w koszu. Na pytanie, dlaczego tak je namalował, Wróbel odpowiedział, że przestrzeń zielona była za pusta i byłoby brzydko, gdyby jabłka tworzyły na zielonej trawie jedynie małe

czerwone punkty. Te same względy kierowały artystą przy stosowaniu barw w obrazie „Jan Wieczorek przemawiający na wiecu“, gdzie wzbogacił barwą ubrania słuchaczy, choć sztafaż architektoniczny starał się oddać jak najbardziej realistycznie.

Podobnie apodyktycznie ustosunkowuje się Wróbel do modelu. W ogóle nie lubi i nie umie rysować z modelu. Raczej model uważa za podniecie do własnych przedstawień widzianych przedmiotów, czy zdarzeń. Charakterystyczny będzie dla jego artystycznej mentalności epizod następujący; który miał miejsce w czasie wykładów na kursie. Wykładowca ustawił martwą naturę — ciemnozieloną butelka na tle czerwonej materii, obok kawałek szafirowej tkaniny. Wróbel próbuje naszkicować ołówkiem, czy węglem, zaledwie paroma kreskami, po czym przechodzi do malowania. Zupełnie mu się nie udaje; maluje tego dnia akwarelą, poszczególne barwy zlewają się ze sobą. Wróbel traci cierpliwość. Wreszcie zmywa cały papier wodą, bierze farbę palcem i na wilgotnym papierze maluje śmiało prawie nie patrząc na model. Przestaje być dla niego potrzebny. Nie podoba mu się odcień szafiru i nie chce go położyć obok czerwieni. Daje zamiast tkaniny szafirowej — żółtą. Jednak w zestawieniu z czerwona, rozczłonkowaną zielenią butelki, ta — wydaje mu się za pusta. Namysła się chwilę, po czym ukreślonym z papieru kwaczem, daje na żółtej materii duże, fioletowe kropki. Możemy to wytłumaczyć jedynie tym, że poprzez wszystkie obrazy Wróbla przyświeca tak charakterystyczne dla sztuki dziecka i sztuki ludowej zagadnienie dekoracyjności obrazu. Jest ono wciąż jeszcze czynnikiem decydującym i raczej ono decyduje o charakterze obrazu.

Wróbel jest niezwykle płodnym malarzem. Dotychczas namalował około 50 obrazów. Maluje szybko, chcąc jak najprędzej dać odbicie przeżytych wrażeń. Bardzo często — jak sam mówi — temat przychodzi doń z zewnątrz. Wracając z pracy, zauważy jakiś szczegół, który staje się punktem wyjściowym całej kompozycji. Jednak wokoło tego szczegółu narasta potem cała, własna narracja obrazu. Szczegół ten jest punktem wyjściowym nie tylko treści przedstawianej na obrazie, ale niekiedy kolorytu. Tak na przykład było z ciekawym obrazem: „Dzieci na hałdzie“ (ryc. 18). Wróbla zainteresował koloryt nieba rozciągający się poza hałdą, na której bawiły się dzieci. Starał się go namalować po czym całość rozwiązania barwnego uzależnił od tego nieba.



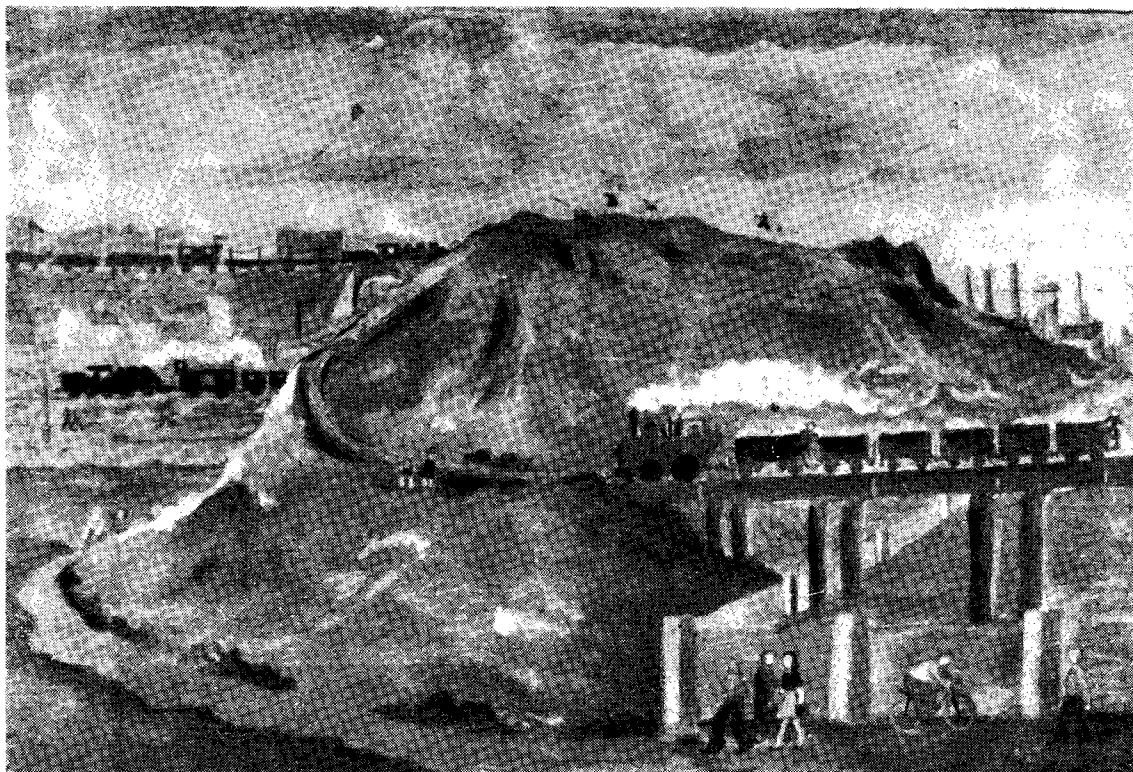
Ryc. 15. Wróbel Paweł. Manifestacja, tempera 1950 r. Fot. ze zbiorów Związk. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 16. Wróbel Paweł. Dworzec, r. 1950. Fot. ze zbiorów Związk. Muzeum Górniczego w Sosnowcu.



Ryc. 17. Wróbel Paweł. Brukarz. Fot. Adam Bogusz



Ryc. 18. Wróbel Paweł. Dzieci na hałdzie. Wrzesień 1950 r. Ze zbiorów Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu

Tak zresztą przeprowadza Wróbel zagadnienie kolorytu we wszystkich swoich kompozycjach. Kolor zakłada zaczynając od nieba i od tonacji, w jakiej utrzyma niebo, uzależnia całą kompozycję barwną obrazu. Raczej nie zdaje sobie sprawy, że następne plamy barwne wypływają konsekwentnie ze scharmonizowania ich z pierwszą. Tak, na przykład w „Targu na kapustę“ (ryc. 13) niebo ma zielonawoszare tony i takie same są płócienne dachy straganów, czy dachy domów. Kieruje tu nim podświadoma wola twórcza, która silnie broni Wróbla przed zmanierowaniem czy niewolniczym naśladownictwem oglądanych obrazów, czy reprodukcji dzieł malarstwa dojrzałego, do której ma ułatwiony dostęp bardziej, niż którykolwiek inny artysta ludowy.

Silne więzy z tradycjami sztuki ludowej tak wyraźnie zaznaczone w pierwszych jego pracach, wystąpiły ostatnio u Wróbla, gdy skomponował projekt na dekorację świetlicy, za który otrzymał pierwszą nagrodę na konkursie. Całość koncepcji artystycznej została rzucona w charakterze ludowym. Ujął tak nie tylko wnętrze, ale styl projektowanych mebli i ich ornamentykę. Po czym, idąc po tej linii, trzymał się ściśle założeń konkursowych, interpretując je samodzielnie, czego dowodem jest portret Prezydenta w całej postaci, choć takiego nigdzie nie widział. Ściany świetlicy, meble, a więc krzesła, stoły, szafy, podstawy do kwiatów, czy stolik pod radio zostały cał-

kowicie wykorzystane, jako płaszczyzny dekorowane. Motywy stosowane są niewątpliwie reminiscencją mebli ludowych, które widział w domu rodzinnym, czy u sąsiadów, co zresztą powtarzało się w jego obrazach wnętrz górniczych. Dzięki tym momentom, które były wyrazem silnych tradycji kulturowych, projekt Wróbla tchnął prawdą i stworzył wnętrze do którego każdy mieszkaniec Szopieniec, czy Janowa chętnie przyjdzie, aby odpocząć po pracy.

Wróbel — nie tylko ze względu na duży talent, silną łączność z tradycjami sztuki ludowej, ale swoją drogą twórczą — jest jednym z najciekawszych i najbardziej charakterystycznych przykładów kształtowania się surowego talentu robotniczego, poddanego nagle silnemu działaniu czynników zewnętrznych wyzwających zeń doznania artystyczne. Twórczość jego jest przykładem, jak tego typu „naiwny realista“ powoli adaptując wybrane przez siebie elementy ze sztuki dojrzałej staje się artystą świadomym swoich możliwości. Jego nawroty do niektórych dawnych środków wyrazu są tylko jednym z licznych etapów na jego drodze ciągłych poszukiwań ¹⁾.

1. Mobius M. R.: Henri Rousseau (Zum Selbstbildniss von 1890). Der Cicerone XVIII Jahrg. Heft 6. str. 179—193.

2. Żywirska Maria: Zagadnienia prymitywnej sztuki robotniczej. Polsk. Szt. Lud., nr. 1—2. 1949.

3. Szuman Stefan i Brzyhczy Karol. Rozwój kolorystyki w sztuce dziecka. Warszawa 1938, str. 3.

4. Większość cytowanych obrazów jest własnością Związkowego Muzeum Górniczego w Sosnowcu.