

Elżbieta OFICJALSKA

## **Obrazy święte i (nie)święte. Oleodruki religijne u katolików i protestantów na Śląsku Opolskim (1860-1945)**

Wykorzystany w tytule wyraz *oleodruk* nie bez przyczyny zapisano kursywą, wskazując tym samym, że nie w pełni został on użyty zgodnie z definicją. Zwyczajowo *oleodrukiem* określa się, bowiem każdy obraz drukowany o ostatnich walorach artystycznych, zwłaszcza o tematyce religijnej, który pochodzi przynajmniej sprzed II wojny światowej. Tymczasem – według *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* „oleodruk” to „odbitka uzyskiwana techniką chromolitografii [...], która przez powleczenie werniksem otrzymuje lśniącą powierzchnię, przypominającą obraz olejny”<sup>1</sup>. *Oleodruk* jest zarazem jedną z technik litograficznych, czyli druku płaskiego, wśród których wyróżnić można również chromolitografię, czyli litografię barwną bez warstwy werniksu, a także litografię kredkową, piórkową, światłodruk i (znacznie późniejszy) offset. Nic zatem dziwnego, że przeciętny odbiorca gubi się w gąszczu terminów i ogranicza się do jednego znaczenia, najbardziej mu bliskiego. Natomiast tytułowa fraza „obrazy święte i (nie)święte” odnosi się do odmiennego postrzegania roli obrazów religijnych w życiu chrześcijanina. Dla katolików obraz religijny jest takim samym przedmiotem czci, jak Krzyż, a dla protestantów – adiaforą, czyli przedmiotem niekoniecznym do zbawienia. Wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części artykułu.

---

<sup>1</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 333.

Badania źródłowe, które wykorzystano w niniejszym opracowaniu, oparto na tekstach badaczy polskich, głównie muzealników<sup>2</sup>, oraz niemieckich. W rodzimym piśmiennictwie, tudzież praktyce muzealnej, autorzy projektów i publikacji dotyczących *oleodruków* najczęściej skupiają się na problematyce kiczu lub postrzegają je jako przykład religijności ludowej. W źródłach niemieckich problematyka reprodukcji litograficznych traktowana jest w sposób bardziej kompleksowy i wyczerpujący. W dużej mierze wynika to z faktu, że niemieccy wytwórcy obrazów byli w swoim czasie potentatami na rynku europejskim, a co za tym idzie, tematyka reprodukcji obrazkowych znalazła się w centrum zainteresowań specjalistów (jak w przypadku polskiego piśmiennictwa – głównie muzealników). Z bogatej literatury niemieckojęzycznej na uwagę zasługują dwie prace<sup>3</sup>, w których badacze nie tylko gruntownie omawiają zagadnienia związane z rolą i funkcją reprodukcji obrazkowych, lecz – co ważniejsze – odnoszą się także do regionów, które leżą w kręgu zainteresowań autorki (m.in. Śląska). Obszerne fragmenty obu prac dotyczą obrazów o tematyce religijnej, zarówno katolickich, protestanckich, jak i przeznaczonych dla obu wyznań. Uzupełnieniem literatury w zakresie motywów protestanckich jest monografia Bruno Langnera o obrazach ewangelików<sup>4</sup>. Autorkę niniejszego tekstu również interesuje zagadnienie popularnych obrazów drukowanych, zwłaszcza na Górnym Śląsku. Efektem tych wieloletnich badań stała się wystawa „*Obrazek dla każdego. Obrazy fabryczne w domach śląskich w latach 1888-1940*” (nagrodzona w konkursie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na wydarzenie muzealne roku – Sybilla 2010) oraz towarzyszący wystawie katalog, a także publikowane artykuły<sup>5</sup>. Prowadzone przez autorkę badania nad recepcją reprodukcji litograficznych pozwalają na omówienie najbardziej charakterystycznych motywów obrazów religijnych występujących w środowisku katolików i protestantów.

---

<sup>2</sup> Zob. H. Gerlich, *Oleodruk – rzecz święta. Katalog wystawy*, Katowice 2007; W. Górny, *Fabryczne obrazy*, [w:] *Bezczasowy ogród jedności. Dziewiętnastowieczna sztuka dewocyjna ze zbiorów polskich*, Szreniawa 2005, s. 58-69; Ibidem, *XIX-wieczna grafika religijna ze zbiorów Muzeum-Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły-Sieraków*, b.d.

<sup>3</sup> Zob. W. Brückner, Elfenriegen, *Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940*, Köln 1974; Ch. Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940*, Monachium 1988.

<sup>4</sup> Zob. B. Langner, *Evangelische Bildwelt*, Bad Windsheim 1992.

<sup>5</sup> Zob. E. Oficjalska, *Obrazek dla każdego. Obrazy fabryczne w domach śląskich w latach 1888-1940*, Opole 2009; eadem, *Obrazek dla każdego. Obrazy fabryczne w latach 1880-1940*, „Etnografia Nowa” 2012, nr 4, s. 79-94; eadem, *Obrazy fabryczne. Rozwój i upowszechnienie popularnych wydawnictw drukowanych z uwzględnieniem regionu Warmii i Mazur*, „Zeszyty Naukowe Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku” 2014, nr 4, s. 15-49; eadem, *Produkcja popularnych obrazów graficznych w latach 1870-1940. Technika, zdobienia i ramowanie*, Rocznik Muzeum-Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie, nr 3, 2015, s. 124-144.

W domach śląskich, w zależności od wyznania mieszkańców, zawieszano obrazy odnoszące się do konfesji katolickiej, jak i protestanckiej. Śląsk Opolski, podobnie jak i większość obszaru Górnego Śląska, był w przeważającej mierze regionem katolickim. Od początku Reformacja w wydaniu luteranckim przyjmowała się na Śląsku bardzo szybko, jednak położenie w granicach katolickiej monarchii habsburskiej nie sprzyjało rozwojowi nowego wyznania. Zasadniczą zmianę w sytuacji ewangelików przyniosła wojna prusko-austriacka, zakończona w 1742 roku podpisaniem pokoju wrocławskiego. W wyniku jego postanowień przeważająca część Śląska została przejęta przez luteranckie Prusy, a sytuacja ewangelików bardzo szybko uległa poprawie. Przywrócono im prawa obywatelskie i możliwość otrzymania godności i stanowisk państwowych, wybudowano też wiele kościołów, głównie na Dolnym Śląsku, który to region do 1945 roku w przeważającej części był protestancki. Jednak na Górnym Śląsku podjęta przez Kościół rzymskokatolicki rekatalizacja odniosła wyraźny sukces. Na Śląsku Opolskim ewangelicy stanowili ledwie 10% ludności, wyjątek stanowił okręg kluczborski (Byczyna, Kluczbork, Wołczyn i okolice), gdzie ponad połowa mieszkańców była wyznania ewangelickiego oraz stolica rejencji, Opole, gdzie żyło ponad 70% protestantów<sup>6</sup>.

Problematyka przedstawień religijnych skłania do podstawowej refleksji na temat ich roli w życiu człowieka. Funkcją obrazu religijnego nie jest bowiem obrazowanie zdarzeń metafizycznych, obraz funkcjonuje jak drogowskaz kierujący ludzkim życiem i napominającym, jak żyć<sup>7</sup>. Przedstawienia religijne wyrażają więc specyficzną postawę życiową, sposób postrzegania świata i uczucia religijne. Szczególnie w środowiskach katolickich przestrzegano kanonów związanych z okazywaniem religijności w każdej dziedzinie życia. Stąd powszechność świętych kątów – domowych kapliczek, wyłączonych niejako z *profanum* otoczenia domowego. Sytuowano je w rogu izby, w którym ustawiony był stół pełniący w szczególnych okolicznościach rolę mensy, a na ścianach wieszano obrazy święte. Choć w kolorystyce obrazów występowała przewaga jaskrawych barw i śmiałych zestawień kolorystycznych, nie służyły one jedynie, a nawet nie przede wszystkim ozdobie. Do świętych obrazów modlono się, zanoszono prośby o wstawiennictwo i opiekę. Były one zatem nie tylko wizerunkiem świętości, ale samą świętością. Takie nastawienie powodowało, że dzieła sztuki sakralnej miały inny charakter niż świeckie. Co więcej, w katolickiej twórczości religijnej dowolność artystyczna była (i jest

---

<sup>6</sup> Zob. A. Stanek, *Przejmowanie kościołów ewangelickich na Śląsku Opolskim*, Opole 1975, s. 12.

<sup>7</sup> Zob. E. Czesna, *Rola obrazów religijnych według Wittgensteina*, „Roczniki Filozoficzne” 2012, t. 40, nr 1, s. 52.

nadal) dopuszczalna, ale w wyznaczonych ramach. Wynikało to z podejścia do sztuki i jej zadań – Kościół katolicki nie uznaje samoistnego władztwa sztuki, bez podporządkowania się celom kościelnym<sup>8</sup>. Drukowanie obrazów o tematyce religijnej także obwarowane było pewnymi wymogami. Motywy przeznaczone dla katolików konsultowano z władzami kościelnymi, które udzielały specjalnego zezwolenia na druk – *imprimatur* (łac. „niech będzie odbite”). Wiele obrazów, w tym również XIX-wiecznych oleodruków, przeznaczonych dla ludności wiejskiej zawierało nadrukowaną informację o otrzymanym *imprimatur*, które zazwyczaj umieszczano u dołu, pod przedstawieniem. Dzięki temu nabywca oleodruku miał pewność, że spełnia on wymogi stawiane przez Kościół i nie zawiera niedopuszczalnych treści. Należy też wspomnieć o innym pozwoleniu drukowanym na oleodrukach przeznaczonych na rynek polski w zaborze rosyjskim. Obrazki musiały bowiem posiadać zgodę carskiej cenzury, która nadrukowana cyrylicą znajdowała się pod kościelnym *imprimatur*. Co ciekawe, duża część takich reprodukcji pochodzi z wydawnictw niemieckich, które – chcąc sprzedawać swe wyroby na terenach zaboru rosyjskiego – już na etapie produkcji starały się o odpowiednie zezwolenia.

Tymczasem podejście ewangelików do wyobrażeń plastycznych jest odmienne, jako że w doktrynie protestanckiej kult obrazów jest krytykowany i niepraktykowany. Jednocześnie nawet Marcin Luter, analizując pierwsze przykazanie dekalogu, nie ganił wizerunków Boga, nie widząc w samym malowaniu obrazów nic zdrożnego<sup>9</sup>. Jego zdaniem sztuka była nośnikiem ważnych treści religijnych ułatwiających ich popularyzację wśród wiernych. Należy przy tym zaznaczyć, że w domach ewangelickich obrazy religijne stały się rzeczywiście popularne dopiero w 2. połowie XIX wieku, gdy pojawiła się potrzeba identyfikacji wyznania poprzez sztukę, przede wszystkim w opozycji do wyznania katolickiego<sup>10</sup>. Ewangelicy nie czuli też potrzeby wieszania dużej ilości obrazów religijnych. Zauważyli to także przesiedleńcy przybywający na tereny „poniemieckie” po II wojnie światowej: „tu inna moda – wieszają tylko dwa, trzy obrazki i każdy na innej ścianie”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Zob. Ch. Zieliński, *Sztuka sakralna: co należy wiedzieć o budowie, urządzaniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji domu bożego*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959, s. 41; A. Bereza, *Sposób funkcjonowania współczesnego obrazka dewocyjnego*, Polska Sztuka Ludowa. Konteksty, nr 1-2, 2002, s. 135.

<sup>9</sup> Zob. B. Niemczyk, *Słowo i obraz – sztuka w świecie protestanckim*, ARTykuły. Magazyn Studentów Historii Sztuki KUL, nr 1, 2009, s. 26.

<sup>10</sup> Zob. W. Brückner, *op. cit.*, s. 85.

<sup>11</sup> B. Beba, *Tradycyjne wyposażenie wnętrz mieszkalnych*, w: *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*, red. J. Burszta, Wrocław 1976, s. 288.

Popularne *oleodruki* o tematyce religijnej, zarówno dla katolików jak i protestantów, przeznaczano dla mniej wyrobionych klientów, odnosiły się one do religijności potocznej, która stanowi reprezentację mentalności poprzestającej na prostych, bezpiecznych i stereotypowych rozwiązaniach<sup>12</sup>. Estetyka tych obrazów, zwłaszcza w początkowym okresie popularności *oleodruków*, często odnosiła się do oryginalnej twórczości ludowej. Reprodukcyjne powielanie obrazów z sanktuariów z wizerunkami świętych, unoszących się nad „swoim” kościołem. Zarówno sposób potraktowanie postaci, celowe zachwianie proporcji i perspektywy, użyte barwy i ich zestawienia były odwzorowaniem sztuki prowincjonalnej. Co więcej, taki sposób traktowania motywów nie wynikał z braku zdolności wydawców reprodukcji, lecz z merkantylnej chęci „wpasowania się” w gusta niewyrobionego klienta chłopskiego. Łatwiej było bowiem dotrzeć z tematem znanym i oswojonym niż nieznanym i obcym kulturowo. Z upływem czasu jednak to wydawcy zaczęli dyktować, jakie motywy powinny znaleźć się w domach odbiorców. Sprawna reklama i zmieniająca się moda wynikająca m.in. ze zmian cywilizacyjnych i rosnąca siła sztuki popularnej skutecznie wpływały na upodobania klientów.

Należy podkreślić, że wiele litografii przeznaczonych dla protestantów także reprezentowało cechy właściwe estetyce niższych warstw społecznych. Wprawdzie sztukę protestancką powszechnie kojarzy się z powściągliwością i oszczędnością użytych środków artystycznych, jednak podobne tendencje w sposobie traktowania tematu, użytych barw i dekoracji widoczne są również w popularnych reprodukcjach protestanckich 2. połowy XIX wieku. Przedstawienia religijne, a nawet portrety Lutera, otaczały wówczas szerokie drukowane bordiury, girlandy i złocenia. Druki obrazkowe z tego okresu upiększono bogato ornamentowanymi ramkami, wewnątrz których drukowano przedstawienie, bądź w światło bordiury wklejano osobną kartkę z obrazkiem. Rodzaj zdobień był uzależniony od panującej mody i upodobań, a także możliwości technicznych wytwórni<sup>13</sup>.

Najbardziej charakterystyczną cechą *oleodruków* była aspiracja do naśladowania malarstwa olejnego. Realizowano ją poprzez uzyskiwanie nierównej faktury i nadawanie połysku charakterystycznego dla obrazów olejnych. Połysk uzyskiwano poprzez pokrywanie powierzchni obrazu tzw. drukiem bezbarwnym, który realizowano na końcu produkcji. Powlekanie obrazu błyszczącym lakierem nie tylko podnosiło jego „szykowność”, było też ochroną przed blaknięciem. W dążeniu do przybliżenia wyglądu *oleodruku* do płótna olejnego

---

<sup>12</sup> Zob. P. Kowalski, *Religijność potoczna. Notatki na temat kiczu i religii*, Dekada Literacka, nr 3-4, 2002, s. 38.

<sup>13</sup> Zob. E. Oficjalska, *Produkcja popularnych obrazów...*, s. 131.

równie ważne było uzyskanie charakterystycznej dla olejnych oryginałów faktury. Sposobem uzyskania nierównej struktury płótna, a także pozorowania grubego nakładania farby było kalandrowanie, które polegało na przepuszczeniu świeżo werniksowanej karty pomiędzy wałkami kalandra<sup>14</sup>. Faktura wałków odciskała się na lakierze, tworząc charakterystyczny wzór. W ten sposób otrzymywano efekt falowanych włosów, ślady pociągnięć pędzla i splot płócienny. *Oleodruk* – jak jego płócienny pierwowzór – powinien być wieszany bez oszklenia, szkło zaciera bowiem widok nierównej struktury i błysku, które są jego wartością.

Reprodukcje z religijnymi motywami wskazywały na chrześcijańską postawę mieszkańców domu. Jak wspomniano wcześniej, u protestantów obrazy religijne stały się popularne w 2. połowie XIX wieku jako wyraz identyfikacji wyznania poprzez sztukę, w opozycji do konfesji katolickiej. Poprzez obrazy prowadzono swego rodzaju polemikę, polegającą na opracowaniu lustrzanych wątków bądź przedstawieniu tematu przeciwnego wobec motywu drugiej religii. Demonstracyjnym wyznaniem wiary, zwłaszcza od dni Kulturkampf, był portret papieża zawieszany w domach katolickich. Obrazy kolejnych papieży zapoczątkował wizerunek Leona XIII wydawany od 1878 roku<sup>15</sup>. Podobizna papieża, ojca duchowego katolików, była odpowiedzią na portret Marcina Lutera obecny w domach ewangelickich. Do grupy obrazów ewangelickich należałoby włączyć przedstawienia zamku w Wartburgu, ważne dla protestantów ze względu na Lutera, który ukrywał się w nim przed prześladowaniami. Obrazy z zamkiem wartburskim traktowane były jako przedstawienia same w sobie, bądź – z odpowiednią sentencją umieszczoną np. na *passe-partout* – jako rodzaj błogosławieństwa domowego<sup>16</sup>. Motyw „Opoka kościoła” („*Fels der Kirche*”) funkcjonował w środowisku protestanckim jako wyraz triumfu Reformacji i przedstawiał najważniejsze dla protestantyzmu postaci związane z wojnami religijnymi, stojącymi w uroczystych pozach po bokach ołtarza z Krucyfiksem wyrastającym ze skały. W przedstawieniu tym Luter i Melanchton reprezentują naukę Kościoła ewangelickiego, zaś Karol Gustaw i Bernard Weimarski – zwycięskich dowódców. W wariacie katolickim Chrystus przekazuje klucze Świątyni Pańskiej św. Piotrowi, który następnie powierza je papieżowi. Przesłanie tego ujęcia było jednoznaczne – tylko Kościół katolicki jest reprezentantem Chrystusa na ziemi.

---

<sup>14</sup> Urządzenie przypominające magiel, w którym pomiędzy wałkami o odpowiedniej fakturze przepuszcza się kartę reprodukcji.

<sup>15</sup> W. Brückner, *op. cit.*, s. 24.

<sup>16</sup> Por. B. Langner, *op. cit.*, s. 108.



Fot. 1. Kompozycja wieloobrazowa oleodruków katolickich (od lewej, u góry): „Najświętsze Serce Jezusa”, „Dzieciątko Jezus”, „Niepokalane Serce Maryi”, „Trójca Św.”, „Veraicon (Chusta św. Weroniki)”, „Św. Antoni z Dzieciątkiem Jezus”. Oleodruki naklejone na tekturę, zdobione ażurowymi złożonymi dekoracjami z papieru (ze zbiorów Muzeum Historii Katowic)



Fot. 2. „Opoka Kościoła”, litografia kredkowa, barwiona, zdobiona narożnikami z blaszki, wyd. A. Felgner, Berlin, l. 60.-80. XIX w. (ze zbiorów prywatnych)

Łatwe odróżnienie między motywami dla katolików lub ewangelików było zatem przestrzegane przez wydawnictwa, co znajdowało swój wyraz w ogłoszeniach popularnych wydawnictw dzieł sztuki<sup>17</sup>. Mianowicie obrazy maryjne, z wizerunkami świętych, pamiątki z pielgrzymek albo przedstawienia Najświętszego Serca Jezusa kierowano do odbiorców katolickich. Dla protestantów przeznaczony był wspomniany wyżej motyw „Opoka kościoła” i obrazy odnoszące się do doktryny ewangelickiej, zwłaszcza filozofii krzyża, tudzież przedstawiające ważne dla niej postaci, zwłaszcza Marcina Lutra, a nade wszystko przedstawienia Chrystusa (w myśl doktryny *Solus Christus*). Wizerunki Chrystusa były wartością w obu środowiskach (z wyjątkiem „Najświętszego Serca Jezusa” i Veraiconu nieakceptowanych przez protestantów), dlatego wiele tych samych motywów chrystologicznych można było spotkać w domach obu konfesji.

Wieszane w domach katolickich litografie i oleodruki popularne w 2 poł. XIX wieku nawiązywały treściowo do starych wzorów, takich, jak XVII-wieczne motywy „Ecce homo” wg Guido Reniego oraz „Matka Boska Bolesna” wg Carlo Dolciego. Oba obrazy jednakowo opracowane, w identycznych ramach, wieszano obok siebie w domach katolickich. Także inne obrazy chętnie wieszano parami jako pendant, jak np. „Zbawiciel świata” był eksponowany chętnie z „Dziecięciami Jan” – te przedstawienia Dzieciątka Jezus z kulą ziemską oraz Jana z jagnięciem i krzyżem są ciekawym motywem, wywodzącym się wprost z ludowego malarstwa na szkle.

Stosunkowo nowymi motywami plastycznymi, które zyskały niezwykłą popularność w 2. połowie XIX wieku, były przedstawienia „Najświętszego Serca Jezusa” i „Niepokalanego Serce Maryi”. Wieszane nad łóżkiem, z krucyfiksem rozdzielającym oba obrazy, spotykane były w wielu katolickich domu. Historia przedstawienia Najświętszego Serca jest o tyle interesująca, że nie od razu została zaaprobowana przez Kościół i wiernych. Wprawdzie kult Serca Jezusowego sięga średniowiecza, ale oficjalnie został zatwierdzony dopiero w 2. połowie XVII wieku. Jak zwraca uwagę Ewa Klekot, jego przeciwnicy nie akceptowali faktu oddawania czci fizycznemu sercu Jezusa, mówiono wręcz o oddawaniu czci „kawałkowi mięsa” a nie osobie Zbawiciela<sup>18</sup>. Pojawiła się zatem potrzeba stworzenia ikonografii na miarę rozszerzającego się kultu, która podkreśliłaby związek Serca z osobą Chrystusa. Coraz szerszą popularność zyskiwał obraz Pompeo Battoniego, przedstawiający serce Jezusa na tle jego piersi. Niezliczona ilość obrazów fabrycznych

---

<sup>17</sup> Zob. Ch. Pieske, *op. cit.*, s. 98.

<sup>18</sup> Zob. E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe - sceny z życia symbolu*, Polska Sztuka Ludowa. Konteksty, nr 3-4, 1997, s. 57, 62.



rozpowszechniła ten wariant na terenie całego katolickiego świata tak bardzo, że stał się on symbolem katolickiej sztuki dewocyjnej. W XIX-wiecznej sztuce protestanckiej jego odpowiednikiem pod względem treści był Jezus Miłosierny, przyciągający ludzi do swego serca.

Niezwykle ważne dla katolików były też budujące przedstawienia Świętej Rodziny, a także św. Józefa i innych świętych pańskich. W obrazach Świętej Rodziny najważniejsze jest przedstawienie idealnej, pełnej ciepła i miłości rodziny, która stanowić miała wzór dla każdej rodziny żyjącej na ziemi. W tradycji polskiej, w której istniał szczególnie kult rodziny stanowiącej wartość samą w sobie, motywy Świętej Rodziny były powszechne<sup>19</sup>. Uznaniem cieszyły się idylliczne wizje warsztatu stolarskiego, w którym mały Chrystus obserwuje pracę swego ziemskiego ojca. W okresie międzywojennym można zauważyć sekularyzację tego motywu, Józef przedstawiany był bowiem jako ojciec wracający z pracy i przynoszący swemu synowi podarek. Św. Józef, jako że zmarł jeszcze przed publicznym wystąpieniem Chrystusa, przedstawiany był też z Dzieciątkiem Jezus na ręku i lilią – symbolem czystości i bezgrzeszności. Choć obrazy Świętej Rodziny nie funkcjonowały wśród protestantów, to należy wspomnieć o innej rodzinie stawianej za wzór do naśladowania, bez względu na wyznanie. W przypadku drukowanych reprodukcji były to powielane w wielu nakładach i odmianach portrety przedstawicieli rodzin panujących, często w otoczeniu rodziny, mające stanowić przykład dla poddanych.

Obrazy, zwłaszcza w epoce błyszczących *oleodruków*, przedstawiały również wiele wizerunków świętych. O tym, jacy święci byli obecni w życiu osób wierzących, a co za tym idzie, na obrazach, decydowała tradycja religijna, a także popularność i powszechność kultu świętego na danym terenie<sup>20</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że nie zawsze powszechność kultu znajdowała odzwierciedlenie w obrazach, np. popularny św. Florian stawiany często w kapliczkach na szczytach domów (dla ochrony przed pożarem) nie był właściwie reprezentowany w formie obrazkowej.

Jedną z najbardziej popularnych świętych była Anna, matka Maryi, przedstawiana bądź z młodą Marią, którą uczy czytać, bądź Samotrzec, czyli z małymi dziećmi Marią i Chrystusem na obu ramionach. W takim ujęciu występowała obrazkowa wersja świętej z Góry św. Anny. Podczas dorocznych pielgrzymek do tego sanktuarium wierni zaopatrywali się w *oleodruki* z przedstawieniami św. Anny i jej świątyni, które powieszone potem na ścianie izby świadczyły o pobożności domowników. Popularnym świętym był również

---

<sup>19</sup> H. Gerlich, op. cit., s. 31-32.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 35.

Antoni Padewski – patron małżeństw, położnic, orędownik w razie bezpłodności, a zwłaszcza rzeczy zaginionych. Przedstawiany był w habicie franciszkańskim, czasem z Dzieciątkiem Jezus, które stoi na podwyższeniu i przytula do siebie św. Antoniego. Na *oleodrukach* wiszących w katolickich domach znajdowało się wielu innych świętych: Franciszek z Asyżu, Roch, Mikołaj, Katarzyna, Teresa i Alojzy – patron działających na Śląsku młodzieżowych stowarzyszeń, zwanych alojzjanami i towarzystw trzeźwości. Trzeba w tym miejscu zgodzić się z oceną Urszuli Janickiej-Krzywdy, że część świętych czczonych w XIX wieku z biegiem czasu „straciła na popularności”, wśród nich np. święci Kosma i Damian, Jan Kanty, czy Genowefa – patronka dziewic. Inni święci zyskali natomiast nowych podopiecznych, jak Franciszek, który stał się patronem ekologów<sup>21</sup>.

Jak słusznie zauważają badacze, wśród obrazów religijnych wieszanych w domach katolików znaczącą pozycję zajmowały pamiątki z pielgrzymek, pełniące szczególną rolę magiczną i religijną<sup>22</sup>. Obrazy z wizerunkami świętych patronów miejsc pielgrzymkowych, kościołów, a także druki z historią powstania miejsca kultu (w formie wieloobrazkowej historii sanktuarium) były częstym i dostępnym tematem fabrycznych obrazów. Wcześniej pamiątki były wykonywane przez domorosłych artystów i rzemieślników, jednak ich twórczość została niemal wyrugowana przez wytwórczość fabryczną. Co więcej, zdarzało się, że miejscową wytwórczość tępił księża, którzy w zamian proponowali wiernym barwne *oleodruki*<sup>23</sup>. W domach wieszano oprawione druki z ośrodków kultu maryjnego – Matki Boskiej Częstochowskiej, Matki Boskiej z Gidla czy Wambierzyc. W popularnej ikonografii katolickiej funkcjonowały też przedstawienia Matki Boskiej, nawiązujące do prawd wiary i upamiętniające wydarzenia z jej życia, jak „Zwiastowanie”, w którym Archanioł Gabriel przekazuje Maryi wieść, że zostanie Matką Zbawiciela, „Zaśnięcie Matki Boskiej” przedstawiające Marię na łożu śmierci adorowaną przez anioły, a także „Koronacja Matki Boskiej”, w którym Syn nakłada koronę Matce w obecności Ojca Niebieskiego. Pozostałe wizerunki Matki Boskiej z Synem to zarówno najbardziej znane przedstawienia z Dzieciątkiem Jezus, jak i cierpiącej matki z martwym synem, znane jako Pieta.

Obrazy Matki Boskiej kierowano wyłącznie dla ludności katolickiej. Ewangelicką proveniencję ma natomiast obraz „Matka Boska Wspomożycielka

<sup>21</sup> Zob. U. Janicka-Krzywdy, *Autor – patron – atrybut*, Kraków 1982, s. 127.

<sup>22</sup> Zob. M. Fiderkiewicz, *Kicz – między wstydem a zachwytem. Katalog wystawy*, Katowice 2005, s. 15.

<sup>23</sup> Zob. M. Drozd-Piasecka, *Zachwycająco – wstydliva strona kultury*, Etnografia Polska, t. 49, z. 1, 2005, s. 226.

Wiernych” (zwany też „Madonną Pasawską”) wg Łukasza Cranacha – ewangelika i przyjaciela Marcina Lutera. Na tym obrazie Maria przedstawiona jest jak zwykła kobieta, nie-święta, dlatego pozbawiona jest aureoli, gwiazdek, obłoków, aniołów itp. atrybutów świętości, widocznych na niemal każdym przedstawieniu katolickim.

Protestantyzm jest głównie religią słowa, które ma towarzyszyć wiernym w życiu codziennym. Przekształcając istniejące wzory, tudzież nawiązując do średniowiecznej tradycji obrazowania i dołączając do niej słowo protestanci tworzyli własną sztukę o jednolitym charakterze<sup>24</sup>. W przedstawieniach plastycznych starano się łączyć słowo z obrazem poprzez zapisywanie sentencji w przestrzeni samego przedstawienia lub w przeznaczonych dla nich kwaterach. W obszarze domowym formą słowa łączonego z obrazem były przede wszystkim Błogosławieństwa, nazywane również Błogosławieństwami duchowymi domu lub wyroczkami. Stanowiły one wyznanie wiary w opiekę Bożą, chroniącą dom i domowników przed nieszczęściami. Najczęściej wybierano cytaty z Biblii, które dla rodziny miały specjalne znaczenie, także z powodu szczególnych doświadczeń życiowych domowników. Z reguły były to krótkie teksty i modlitwy, np. „Słowo Chrystusowe niech mieszka w was obficie” wraz z odniesieniem do źródła cytatu „Ko. 3,16”. Przed nadejściem epoki obrazów drukowanych wykonywano je w prostej formie jako sentencje haftowane na tkaninie, wypalane lub naklejane na ozdobnie wyciętych deskach. Ten rodzaj twórczości był tak popularny, że wręcz stał się emblematem środowisk ewangelickich. Jednak od połowy XIX stulecia „fabrycznie” wykonane przedstawienia Błogosławieństw niemal zupełnie wyparły twórczość artystyczną. Sentencje takie otaczano dekoracyjnymi motywami kwiatowymi albo umieszczono je na tle pejzażu lub budującej scenki rodzinnej czy religijnej.

Wspominałam wcześniej o swoistej polemice obrazów katolickich i protestanckich. Warto jednak zwrócić uwagę na inny ciekawy aspekt funkcjonowania obrazów w obu konfesjach, mianowicie przenikania tematyki obrazów, zwłaszcza ze środowiska protestanckiego do katolickiego. Dotyczyło to przede wszystkim obrazów z przedstawieniami Chrystusa – Osoby ważnej i pierwszorzędnej w obu konfesjach. U protestantów szczególną rolę pełniły przedstawienia pasyjne: Ukrzyżowanie, Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia, związane z najważniejszym dla protestantów okresem obrzędowym. W sztuce luterańskiej Ukrzyżowanie, przedstawiane jako symbol dokonującego się aktu zbawienia ludzkości, pełni rolę pocieszenia, w którym śmierć Jezusa ma oczyścić człowieka z grzechów. Protestanckie sceny pasyjne, rozpoczęte przez motywy Ukrzyżowania zamykają przedstawienia Zmartwychwstania, zwłaszcza

---

<sup>24</sup> Zob. B. Niemczyk, op. cit., s. 34.

scena z wizerunkiem Chrystusa stojącego na zamkniętym grobie i depczącego śmierć i diabła (wzorzec zaczerpnięty z dzieła Łukasza Cranacha St.)<sup>25</sup> oraz Wniebowstąpienia.

Motywy chrystologiczne zawsze występowały w sztuce katolickiej, jednak ujęcia tematu charakterystyczne dla protestantów z powodzeniem „zadomowiły się” wśród odbiorców katolickich. Przykładem tego działania mogą być motywy Chrystusa na Górze Oliwnej, Dobrego Pasterza, Chrystusa z Apostołami (Uczniami) czy Chrystusa Pukającego, przedstawienia kierowane pierwotnie do odbiorców protestanckich, bez zastrzeżeń zaakceptowane zostały przez ludność rzymskokatolicką. Podobnie było z przyjęciem motywu Chrystusa – przyjaciela i powiernika człowieka pt. „Przybądź Panie Jezu, bądź naszym gościem”, będącego przedstawieniem Jezusa przybywającego na posiłek do prawdziwie chrześcijańskiej rodziny (w opracowaniu przeznaczonym dla katolików z widocznym na przedstawieniu wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem zawieszonym na ścianie jadalni). Przedstawienie Chrystusa w otoczeniu dzieci, zatytułowane „Pozwólcie dziećcom przyjść do mnie”, nawiązuje do obrazu Łukasza Cranacha St., na którym Chrystus błogosławi dzieci przynoszone przed jego oblicze. Jest to kolejny przykład ewangelickiego sposobu ujęcia postaci Jezusa serdecznego i życzliwego, do którego ufnie garną się najmłodszy. O popularności tych obrazów w środowisku rzymskokatolickim świadczy również fakt, że większość wymienionych przedstawień do tej pory spotykanych jest w domach katolików.

W wielu wypadkach konfesja nie odgrywała więc szczególnej roli, dlatego wcale nierzadko tematy religijne, jak np. „Ostatnia wieczerza”, wydawnictwa dzieł sztuki zachwalały jako „odpowiednie dla obu wyznań”<sup>26</sup>. W przytłaczającej większości przedstawienie było odwzorowaniem fresku Leonarda da Vinci, jednak rodzaj i wartość artystyczna kopii tego obrazu była bardzo zróżnicowana. Wśród reprodukcji znajdowały się naśladowujące drogie miedzioryty, chętnie nabywane przez osoby o bardziej wyrobionym smaku estetycznym, druki kolorowe kierowano natomiast do osób ceniących sobie dokładne powielenie oryginału. Wśród obrazkowych przedstawień „Ostatniej Wieczerzy” szerokie uznanie zyskało opracowanie, w którym artysta domalował do dzieła Leonarda da Vinci dodatkowe elementy: kobierzec pod nogami apostołów, dzban i stołek z niedbale zwisającą materią. Cechą obrazów z kręgu kultury popularnej było bowiem nieliczenie się z rangą oryginalnych dzieł sztuki. Jeśli zatem obraz nie spełniał wymagań odbiorców, należało go poprawić! Format obrazu także nie

<sup>25</sup> Zob. J. Pokora, *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982, s. 95.

<sup>26</sup> Zob. Ch. Pieske, op. cit., s. 98; W. Brückner, op. cit., s. 18, 115.



Fot. 3. Giovanni (właśc. J. Unersberger), „Chrystus z Apostołami wśród zbóż”, druk barwny w formacie panoramicznym, l. 30. XX w. Obraz „odpowiedni dla obu wyznań” (ze zbiorów Muzeum Wsi Polskiej)

odnosił się bezpośrednio do oryginału – obrazu drukowano w formie zbliżonej do pierwowzoru, a w okresie popularności tzw. obrazów panoramicznych (lata 30. XX wieku) w kształcie bardzo wydłużonego prostokąta. Reprodukacja okazywała się zatem bardziej samodzielna od oryginału i odnajdywała się w zupełnie innych kontekstach<sup>27</sup>.

Motywy anioła stróża obecne były w tej samej formie zarówno w domach katolickich, jak i protestanckich. Od połowy XIX wieku stały się wręcz znakiem artystycznym epoki, wzorem drobnomieszczańskiego, robotniczego i chłopskiego wnętrza obu wyznań. Anioł stróż to orędownik i opiekun przydzielony każdemu człowiekowi, ale obrazy z jego wizerunkiem przeznaczano głównie dla dzieci, one przecież najbardziej potrzebują poczucia stałej opieki, a obrazki przypominają o tym, że jest ktoś, kto je chroni zawsze i wszędzie. Szczególną formą przedstawień anioła stróża były tzw. „obrazy znad przepaści”<sup>28</sup>, najczęściej występujące w formie pendant obrazów chłopca i dziewczynki beztriosko bawiących się nad stromym urwiskiem, albo przechodzących po kruchej kładce nad rwącym potokiem i chronionych przez anioła o wyglądzie pulchnej panny. Jest też grupa obrazów przedstawiających sytuacje domowe, w których anioł asystuje podczas porannej i wieczornej

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, [w:] Ibidem, Twórca, wytwórca, Poznań 1975, s. 71.

<sup>28</sup> R. Piotrowski, *W przestrzeni anielskich wędrówek – kilka słów o obrazach z postaciami aniołów*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 309.

modlitwy lub czuwa przy śpiących dzieciach. W tym ujęciu widoczna jest ważna cecha reprodukcji litograficznych: przedstawianie dzieci i młodzieży dostаточно ubranych, w zasobnych mieszczańskich wnętrzach. Obrazy popularne musiały być bowiem „ładne” i budzić jedynie pozytywne odczucia, ponieważ zastępują „piękno przez gładkość, uczuciowość przez czułośćkowość, wielkość przez pustą pozę lub bezwartościowy patos, tragedię przez sensację, albo też unikają jej przez *happy-end*”<sup>29</sup>.

Zarówno motyw anioła stróża, jak i Matki Boskiej wg Łukasza Cranacha, można włączyć do osobnej grupy obrazów, które wolno nazwać „pobożnymi”, bowiem nawiązują one do religijności w sposób pośredni. U zarania popularności reprodukcji litograficznych, w latach 70.-90. XIX wieku, były to motywy o wyraźnym zacięciu moralizatorskim, ukazujące wybory stojące przed człowiekiem, tudzież wskazówki dotyczące cnotliwego życia. Tworzono je przede wszystkim na użytek protestantów, niektóre z nich zyskały uznanie również wśród katolików.

Tematami rodzajowymi, wywodzącymi się jeszcze ze sztuki średniowiecznej, były pendant kolejnych okresów życia kobiet i mężczyzn. Opracowano je w formie piramid, w których poszczególne postaci ustawione są na kolejnych stopniach podium. W przypadku ujęcia kolejnych stadiów życia ukazywano scenki z udziałem kobiet lub mężczyzn w symbolicznie oddanej drodze od kolebki do grobu. Podobne motywy drukowano w wielu wariantach, przedstawiając różne okresy i stany życia pary małżeńskiej, zawodów i całych grup społecznych. Wymiar dydaktyczny prezentował również temat „Dwie drogi”, opracowany bądź w formie przedstawienia szerokiego traktu prowadzącego do piekieł i wąskiej ścieżki ku zbawieniu, bądź pokazujący wybór, w którym nastoletni nicpoń może zostać szanowanym ojcem rodziny, gdy pójdzie drogą modlitwy i pracy lub skończy w kamieniołomach, gdy wybierze pijaństwo i lenistwo. Na obrazach drukowano odpowiednie sentencje umieszczane w oddzielnych kwaterach lub bezpośrednio na przedstawieniu, zmierzając w ten sposób do istotnej w protestantyzmie komplementarności słowa z obrazem.

Do grupy obrazów moralizatorskich należą także „dobre rady” – pendant przedstawiające panienkę siedzącą u stóp matki lub młodzieńca stojącego przed ojcem, oba na tle sielskiego krajobrazu. U dołu każdego obrazu znajduje się sentencja – napomnienie, aby szanować i słuchać rodziców.

Po zakończeniu I wojny światowej pojawił się nowy typ obrazów, w których następowało swoiste zbliżenie i wymieszanie treści religijnych i świeckich. Popularność tych tematów wynikała z postępującej sekularyzacji i odstępowa-

---

<sup>29</sup> *Encyklopedia Brockhousa z 1955 r.*; cyt. za: M. Drozd-Piasecka, op. cit., s. 223.

nia od komunikowania swojej religijności za pomocą obrazów<sup>30</sup>. Zeświecczenie widoczne było szczególnie wśród protestantów, którzy nie łączyli obecności obrazów z ich rolą w zbawieniu, jednak i katolicy adaptowali do swych potrzeb ten typ obrazów, nie rugując jednak ze swojego otoczenia obrazów religijnych. Wyobrażenia konfesyjne zastępowano wówczas tematami luźno nawiązującymi do religii: były to motywy rodzajowe oraz wywodzące się ze sztuki wysokiej wątki krajobrazowe. Odkrywano walory galeryjnych takich dzieł, jak „Krzyż w górach” C.F. Fridricha albo „Magdalena pokutująca” P. Battoniego. Oprócz kopii muzealnych obrazów olejnych wydawnictwa tworzyły własne ujęcia motywów, jak „Król świata”, będące panoramicznym ujęciem obrazu „Krzyż w górach”. Wśród tych wątków poszukiwane były pejzaże z kościołem i zmierzającymi do niego grupkami wiernych, a dla luteran krajobrazy z widokami zamku w Wartburgu.

Swobodną wymowę ma także grupa obrazów luźno odwołujących się do przedstawień Matki Boskiej, nazywana „świecką madonną”. Motyw ten najdobitniej chyba ilustruje sekularyzację motywów religijnych, nasilającą się zwłaszcza w okresie międzywojennym. Wyobrażenie nawiązuje do motywu Matki Boskiej z Dzieciątkiem, jednak bardzo odbiega od religijnego wymiaru przedstawienia, reprodukcje litograficzne przedstawiały bowiem młodą kobietę troskliwie doglądającą niemowlęcia. Scenę często otaczały, jak w obrazach Matki Boskiej, putta przyglądające się szczęśliwemu macierzyństwu. Po raz kolejny należy wskazać moralizatorską i uproszczoną wymowę obrazów popularnych – macierzyństwo „w wydaniu litograficznym” miało być wyłącznie szczęśliwe, pozbawione trosk i spełnione. Obraz młodej matki czule pochylającej się nad swym dzieckiem zawładnął w równym stopniu domami katolickimi, jak i protestanckimi.

Pisząc o religijnych reprodukcjach litograficznych, należy choć wspomnieć o religijnych „obrazach do sypialni”. Termin ten wymyślony przez wydawców stosowano do nowego typu przedstawień o wydłużonym kształcie, czyli w tzw. formacie ręcznikowym. Panoramiczna forma kompozycji stała się popularna po I wojnie światowej, gdy zmiany cywilizacyjne i możliwości finansowe nabywców umożliwiły remontowanie i budowanie domów o większej ilości pomieszczeń o zróżnicowanych funkcjach. Czarna i biała izba zostały wówczas zastąpione przez kuchnię i pokój, a nawet kilka pokoiów - salon, jadalnię, sypialnię, pokoje dziecięce. Odpowiadając na zapotrzebowanie rynku, wprowadzono wspomniane obrazy panoramiczne o wymiarach 50 x 120-125 cm, 60 x 125-130 cm, 80 x 125 cm itp., które idealnie mieściły się w nowoczesnej sypialni małżeńskiej, gdzie zawieszano je nad szerokimi

---

<sup>30</sup> Por. W. Brückner, op. cit., s. 137.

podwójnymi łózkami. Były to przedstawienia Chrystusa z Apostołami, Świętej Rodziny, Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołków i gołębi. Mimo tej mody, w wielu śląskich domach nad małżeńskimi łózkami wieszano, jak dawniej, przedstawienia Najświętszego Serca: Jezusa – na łóżkiem męża, Maryi – żony, zwrócone profilami ku sobie i przedzielone krucyfiksem.

Na koniec warto zwrócić uwagę na interesujący aspekt przenikania motywów wielonakładowych reprodukcji do sztuki ludowej i amatorskiej. O ile, jak wspomniano wyżej, u zarania popularności oleodruków przedstawiania wywodzące się ze sztuki prowincjonalnej adaptowano do druków obrazkowych, to uwidoczniła się także tendencja odwrotna – inspirowania się oleodrukami, także religijnymi, podczas tworzenia sztuki nieprofesjonalnej<sup>31</sup>. W ten sposób historia oleodruków zatoczyła koło i wróciła niejako do korzeni.

IMAGES ARE HOLY AND (UN)HOLY. RELIGIOUS CHROMOLITHOGRAPHS  
OF CATHOLICS AND PROTESTANTS IN OPOLE SILESIA (1860-1945)

Summary

The author is interested in popular paintings printed with the use of lithographic technique, which became popular in Opole Silesia with the Protestants and Catholics living here. The article will explain issues related to the attitude of representatives of both denominations to religious paintings, as well as the applied nomenclature. Chromolithographs that were a substitute for high art at that time, quickly and naturally turned into a representative art of peasants and workers. Studies on this type of production concern a significant part of the life of Catholic and Protestant inhabitants of this region.

The main goal of the article is a coherent and comprehensive presentation of religious issues and an attempt to analyze typical motifs related to the Evangelical and Roman Catholic religiosity, the process of changing motifs, evolution resulting from socio-economic transformations and lifestyle, as well as the aesthetic tastes of the then image receivers.

The time frame is marked by the 1860s, i.e. the beginning of the expansion of lithographic reproductions in Opole Silesia and the ending of World War II, which meant new statehood, also resettlement and change of living conditions and lifestyle.

---

<sup>31</sup> Por. B. Erber, *Oleodruki i inne przedstawienia kultowe jako źródła inspiracji w plastyce ludowej Kielecczyny*, Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach t. 14, 1985, s. 241-272.