

*Paweł Madejski**

Napisy w dziełach Wincentego Flaka — przyczynek do badań nad epigrafiką ludową

Epigraphs in the works by Wincenty Flak — a study in folk epigraphy

Abstrakt: W artykule podjęto rozważania nad napisami, które pojawiły się w pracach rzeźbiarza ludowego Wincentego Flaka (1870–1943). Flak chętnie wykorzystywał je w swoich dziełach, ponieważ ich obecność jest poświadczona dla niemal połowy jego znanych rzeźb. Pod względem treści nie są one oryginalne, powtarzają głównie propagandowe hasła lub modlitewne zwroty. Natomiast krój wykorzystywanych pism był zaskakujący. Pisma akcydensowe pojawiały się rzadko i głównie w epigrafach narzucanych przez tematykę obrazowaną w dziele. Natomiast treści pochodzące od Flaka były wyrażane za pomocą jego własnej pisanki, funkcjonującej jako idiopismo. Umieszczając napisy w swoich dziełach sugerował się artysta dokumentami życia codziennego, drukami ulotnymi, szarfami. Potwierdza to słuszność spoglądania na świadectwa epigraficzne jako na wycinek całości sposobów komunikowania się w danej społeczności. Bez uwzględnienia tego szerszego aspektu badania nad epigrafiką będą co najmniej niepełne, a ich wnioski słabo uzasadnione.

Słowa kluczowe: epigrafika, epigrafika ludowa, Wincenty Flak, napisy w dziełach sztuki, paleografia, neografia

Abstract: The article discusses the inscriptions that appeared in the works of folk sculptor Wincenty Flak (1870–1943). Flak willingly used them in his works: their presence is confirmed for almost half of his known items. In terms of content, they are not original, mainly repeating propaganda slogans or prayer phrases. On the other hand, the type of the letters used was surprising. Ephemera types appeared rarely and mainly in epigraphs imposed by the subject depicted in the work. On the other hand, the content originating from Flak was expressed by means of his own invention — a font imitating hand-writing, used only by him and his son. When placing inscriptions in his works, the artist was inspired by documents of everyday life, leaflets, and ribbons. This confirms the validity of looking at epigraphic evidence as a fragment of the entire methods of communication in a given community. Without taking into account this broader aspect, research on epigraphy will be at least incomplete, and its conclusions poorly justified.

Keywords: epigraphy, folk epigraphy, Wincenty Flak, inscriptions in work of art, paleography, neography

* dr hab. Paweł Madejski, Instytut Historii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
pawel.madejski@umcs.pl;  <https://orcid.org/0000-0002-3585-0801>

I. Wstęp: napisy w obrazach. II. Wincenty Flak i jego twórczość.
 III. Napisy w dziełach Flaka. IV. Funkcje napisów.

I. Wstęp: napisy w obrazach

„Even in a figurative composition, which contains recognisable features — things that lodge it, so to speak, in the realm of the articulate — a written text must seem to most spectators nowadays an alien and intrusive element”¹ — ta uwaga, poczyniona w 1969 r. przez Johna Sparrowa, nadal zachowuje aktualność, przy podkreśleniu jednak przysłowka „nowadays”. Brytyjski uczone koncentrował się na napisach w obrazach europejskich mistrzów od renesansu po późny barok, jednak wnioski płynące z jego analiz mogą mieć zastosowanie i do innych epok. Zaobserwowany przez Sparrowa dysonans nie uszedł uwagi i innych, ponieważ, jak zauważył kolejny badacz tego zagadnienia, Michel Butor, kultura zachodnia utrzymuje ścisły rozdział pomiędzy obrazem a słowem². Zjawisko umieszczania napisów w obrazach nawet doczekało się swojej nazwy. Mieczysław Wallis określił je mianem enklawy semantycznej, czyli „części pewnego dzieła sztuki, złożonego ze znaków innego rodzaju lub innego systemu niż całe dzieło”³. Podobnie myślał Armando Petrucci, używający terminu enklawa pisemna⁴. Ani Wallis, ani Petrucci nie powołują się na pracę Butora, ale potwierdzają słuszność jego zasadniczej tezy: napis w obrazie jest postrzegany jako coś obcego. Należy jednak dodać, że obserwacja ta ma zastosowanie do czasów nowożytnych, wcześniejsze epoki integrowały oba elementy, czy to czyniąc z pisma ornament, czy spajając (to jest nie umieszczając go w wydzielonym polu) go z obrazem⁵. Dopiero sztuka XX w. ponownie uczyni napis nieodłącznym składnikiem obrazu, co wynika z faktu, że żyjemy w epoce tekstowej opresji⁶, w której obraz i język mogą być zespolone (czego przykłady odnajdujemy w poezji wizualnej, reklamie, typografii artystycznej)⁷. Dowody istnienia takiego zespolenia można obserwować i wcześniej — w epitafiach czy emblematkach — ale z reguły napisy były w nich w jakiś sposób wydzielane z całości (poprzez ujęcie w ramy, szarfy itp.)⁸.

Przedmiotem niniejszych rozważań są napisy w rzeźbach i rzeźbionych obrazach Wincentego Flaka (1870–1943), snycerza ze wsi Zielonka Nowa pod Zwoleniem. Napisy te zostały poddane analizie pod względem sposobu wykonania, analizie paleograficznej, analizie treści i pełnionych przez nie funkcji. Jest to zatem przede wszystkim studium z zakresu epigrafiki⁹. Niekiedy w tym kontekście mówi się o epigrafice ludowej. Pojęcie to rozumiane jest wszakże dwojako. Dla Janusza Hochleitnera jest to po prostu epigrafika powstająca w kręgu kultury

¹ Sparrow J. 1969, s. 39.

² Jest to przewodnia myśl jego wydanej w 1969 r., ale wciąż wznawianej książki *Les mots dans la peinture* (Butor M. 2019). Francuski pisarz poszedł w niej dalej niż John Sparrow, pokazał bowiem nowe nurty artystyczne (kubizm, futurizm), w których te dwa elementy współlistnieją.

³ Wallis M. 1983, s. 191.

⁴ Petrucci A. 2010, s. 30.

⁵ Trelińska B. 1991, s. 150–154; Blair S., Bloom J. 2006, s. 163–175.

⁶ Shallcross B. 2017, s. 337.

⁷ Kremer A. 2012, s. 121.

⁸ Por. też Trelińska B. 1981, s. 435.

⁹ Nie wnikam w tym momencie w kwestię zdefiniowania epigrafiki. Dotychczasowe propozycje (opierane na specyfice podłoża lub technice wykonania napisu) nie wytrzymały próby czasu. W praktyce jest przecież tak, że o tym, czy coś do zakresu epigrafiki należy lub nie decyduje sam badacz-epigrafik (Madejski P. 2025, s. 351).

wiejskiej, wsi i chłopów¹⁰. Szersze znaczenie ma natomiast pojęcie „kultury ludowej napisów”¹¹, wywodzone od Jana Stanisława Bystronia¹², odnoszące się do zjawiska przekraczającego bariery społeczne i epokowe, a uważanego za „plebejskie”, odmienne od kultury „wysokiej”; podobnie uważa też Armando Petrucci, używający też określenia „epigrafika ludowa”¹³. Zgodnie z tym poglądem nawet osoba nie pochodząca z warstwy chłopskiej mogła tworzyć napisy „ludowe”. Przypadek twórczości Flaka w kontekście historii społecznej należy zaliczyć do epigrafiki ludowej pojmowanej zgodnie z propozycją Hochleitnera, tym bardziej że sam Flak identyfikował się i był przez innych identyfikowany jako chłop¹⁴. Postrzeganie tego zjawiska przez dychotomiczny pryzmat kultura „wysoka” versus kultura „niska” nie jest właściwe, pomijając już nawet same kontrowersje związane z takim podziałem. W czasach, w których żył Flak, doszło bowiem do uznania przejawów sztuki potocznie uważanej za „niską” czy prymitywną albo ludową za sztukę po prostu — może nawet ważniejszą od tej „wysokiej”, bo uznanej za autentyczniejszą.

II. Wincenty Flak i jego twórczość

Wincenty Flak urodził się w Nowej Wsi pod Kozienicami. Kiedy miał 13 lat jego rodzina przeniosła się do Zielonki Nowej pod Zwoleniem. W tej miejscowości Flak spędził resztę życia, gospodarując na 10 morgach ziemi. Od najmłodszych lat przejawiał zamiłowanie do rzeźbienia w drewnie, ale niechęć jego ojca, Antoniego, do pasji syna sprawiła, że dopiero po jego śmierci w 1902 r. Wincenty mógł swobodnie zajmować się snycerką. Przed wybuchem I wojny światowej zdołał zyskać rozpoznawalność w skali regionalnej — swoje rzeźby przedstawiał na wystawach rolniczych w Kozienicach, Radomiu i Staszowie, realizował także prywatne zamówienia na krzyże nagrobne lub przydrożne. Przed 1918 r. jego sława była na tyle wielka, że powierzono mu wykonanie prezentu (najpewniej były to dwa rzeźbione trony) dla cesarza Karola Habsburga i jego żony Zyty Parmeńskiej (przed 1914 r. podobno planował przekazanie daru papieżowi, ale wykonany przez niego ołtarz został zniszczony). Po odzyskaniu niepodległości kontynuował dobrą passę — swoje dzieła przekazywał w prezencie Józefowi Piłsudskiemu, Sejmowi RP, Stanisławowi Wojciechowskiemu, Ignacemu Mościckiemu, Edwardowi Rydzowi-Śmigłemu, Radzie Ministrów RP, królowi Rumunii Karolowi II, wreszcie w czasie okupacji niemieckiej także Hansowi Frankowi (aby uwolniono synów Flaka, zatrzymanych w łapance). Równolegle wykonywał prace dla osób prywatnych (tzw. obrazy), ołtarze, krzyżyki. Flak wziął udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. jako reprezentant rzemiosła artystycznego. W tym okresie bowiem poszerzył repertuar swoich dzieł o bibeloty — szkatuły, figurki, drewniane talerze. Oprócz tego wykonywał meble, drobne przedmioty użytkowe (piórniki), instrumenty ludowe (sam grywał na skrzypcach). Po 1935 r. z jego warsztatu zaczęły też wychodzić rzeźbione godła państwowe.

Tematyka prac Flaka oscylowała od dzieł religijnych przez przedmioty użytkowe po dzieła patriotyczne. Całe życie pracował nad monumentalnym ołtarzem „Zmartwychwstanie

¹⁰ Hochleitner J. 2004, s. 84: „napisy, które były inspirowane przez grupę społeczną określaną dziś mianem chłopstwa”. Podobnie pojęcie to rozumieli wcześniej Andrzej Mietz i Jan Pakulski, por. Mietz A., Pakulski J. 1985, s. 15.

¹¹ Tokarska-Bakir J. 2000, s. 16–17, 257–258.

¹² Bystron J.S. 1980, s. 109–171.

¹³ Petrucci A. 2010, s. 136–140.

¹⁴ Madejski P. 2024, s. 64–65.

Polski” (i nie zdołał go dokończyć). Jego sztuka wzbudzała diametralnie różne odczucia — od szyderstwa po podziw — ale bez względu na jej ocenę nie przechodzono obok jego dzieł obojętnie. Przykuwały one uwagę dbałością o detal, precyzją wykonania, monumentalnością. Pomiędzy 1919 a 1939 r. Flak bywał też bohaterem pierwszych stron gazet — o „Wicie Stwoszu w sukmanie” rozpiszywały się najpoczytniejsze periodyki. Na tle polskiej sztuki ludowej Flak uznawany jest za ewenement, zjawisko samo w sobie, oryginalne i niedające się zasufladkować¹⁵.

III. Napisy w dziełach Flaka

Napisy w zachowanych i znanych z reprodukcji dziełach Flaka pojawiają się stosunkowo często. Najnowszy katalog jego prac liczy 56 pozycji¹⁶, przy czym niektóre z nich są zbiorczo potraktowanymi kategoriami, jak np. „prace dla okupanta”. Epigrafy pojawiły się na 26 z nich, czyli niemal połowie (45%), zaś ich obecności domyślać się można też na niektórych rzeźbach znanych tylko pośrednio. Nie ma ich z reguły na przedmiotach codziennego użytku i meblach (na tych co najwyżej podpisywali się kolejni właściciele¹⁷). Nie wszystkie napisy pochodziły też bezpośrednio od samego Flaka. Niekiedy bowiem opracował obrazy, na których już znajdowały się epigrafy, jak ikonę Matki Bożej Nieustającej Pomocy z greckimi *nomina sacra* Μ(ήτηρ)Ρ Θ(εο)Υ, Ο (Α)Ρ(χάγγελος) Μ(ιχαήλ), Ο (Α)Ρ(χάγγελος) Γ(αβριήλ), Ι(ησοῦ)Χ Χ(ριστό)C, czy obraz Matki Bożej Częstochowskiej z podpisem POD TWOJĄ OBRONĘ UCIEKAMY SIĘ¹⁸. Te z poniższej analizy zostały wyłączone, tym bardziej że Flak nie włączył ich do repertuaru wykorzystywanych przez siebie napisów.

Napisy w pozostałych 42 dziełach można podzielić na trzy grupy. Do pierwszej należą epigrafy przejęte w całości z zewnątrz, wchodzące w skład kanonu przedstawiania danej sceny; Flak nie zmieniał ani ich treści, ani kroju znaków. Druga grupa to epigrafy pochodzące od samego autora, naśladujące jego pismo ręczne, co do treści oryginalne albo zapożyczone: głównie są to propagandowe hasła. Trzecia grupa obejmuje prace, w których występują razem obie poprzednie kategorie.

Napisy z grupy pierwszej pojawiają się niemal wyłącznie w rzeźbionych obrazach pasyjnych, zwanych pietami. Przyniosły one Flakowi rozpoznawalność już przed I wojną światową. „Piety” były rozbudowanymi kompozycjami — w centrum umieszczona była zazwyczaj pieta, dookoła zaś artysta instalował rzeźbione *arma Christi* i inne symbole religijne.

Pośród *arma Christi* pojawia się rzeźbiony *titulus* w formie poziomego proporca¹⁹. Litery użyte do wykonania napisu INRI zawsze mają relief wypukły, natomiast ich krój nawiązuje do italiarki²⁰. Było to pismo akcydensowe, które pojawiło się w początkach XIX w. Jest to jedno- lub dwuczęściowa antykwa, a jej charakterystyczną cechą są rozbudowane prostokątne lub kwadratowe szeryfy²¹. Zieleński snycerz użył tej odmiany jednoczęściowej tylko w *titulis*.

¹⁵ Mironiuk Nikolska A. 2024; Olesiuk D. 2024.

¹⁶ Olesiuk D., Knieć W. 2024.

¹⁷ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 272–273, nr 55.

¹⁸ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 148–154, nr 10–12.

¹⁹ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 123, 126–127, 128–129, 130–131, 196–197, nr 1, 2, 3, 4, 25.

²⁰ Tak określam XIX-wieczny krój nazywany *italienne* lub *italian* (Muzika F. 1965, s. 332) dla odróżnienia go od italiiki, por. Madejscy K. i P. 2017, s. 11–12.

²¹ Muzika F. 1965, s. 332–342.

Nie wiadomo, skąd Flak zaczerpnął ten detal, ale posługiwał się nim konsekwentnie, italianka pojawia się za to na drukach religijnych tego okresu²².

Równie konsekwentnie w pietach wykorzystywał wykonywane w drewnie według identycznych szablonów monogramy imienia Maria oraz monogram (jeśli uznać go za takowy) IHS. Monogram Maryi to kunsztowna ażurowa konstrukcja, umieszczana nad całością przedstawienia²³, przejęta bez najmniejszej wątpliwości ze współczesnej Flakowi ornamentyki kościelnej. Podobnie ma się sprawa z napisem IHS — umieszczany u dołu obrazu²⁴ tworzyły trzy rzeźbione znaki w stylistyce barokowej ornamentalnej kapitały²⁵. Pojawił się może i w innej pracy, patriotyczno-religijnej²⁶, ale nie jest to pewne — równie dobrze przypadkowo trafił do zbioru elementów łączonych z tym zabytkiem.

O ile opisane już *tituli* i monogramy były stałym detalem (ryc. 1²⁷), który Flak włączał w „obrazy” pasyjne, to wśród pozostałych napisów z pierwszej grupy są i efemerydy. Pierwszą z nich jest napis wymalowany — co wyjątkowe — na tablicy w formie szarfy umieszczonej nad znanym tylko ze zdjęcia ołtarzem polowym dla Wojska Polskiego, który Flak wraz z żoną i synem przekazał osobiście 3 maja 1925 prezydentowi Stanisławowi Wojciechowskiemu²⁸. Treść napisu nie jest oryginalna — to szeroko znany cytat z Księgi Izajasza 53,4 w wersji łacińskiej i polskiej: „Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portavit / Prawdziwe ciężary nasze sam wziął i boleści nasze sam poniósł”. Wers z polskim tekstem ma nieco więcej światła, bo w porównaniu z łacińskim liczy mniej znaków (52 wobec 57). Znaki wykorzystane do wykonania napisu są w większości jednoczęściową antykwą, a ich wydłużenie w pionie przy pogrubionej kresce, wydłużenie lasek górnych²⁹ przy wyraźnej redukcji lasek dolnych wskazuje na zainspirowanie się smukłym pogrubionym groteskiem³⁰ lub secesyjną grotesko-antykwą³¹. Co prawda laski górne i dolne w smukłym pogrubionym grotesku mają taką samą długość,



Ryc. 1. Titulus, monogram Marii i Jezusa na „piecie” dla ks. Mariana Folgi.

²² Por. chromolitografię z wrocławskiej drukarni Mamelok & Harde z 1883 r. — Olesiuk D. 2024, s. 95.

²³ Olesiuk D., *Knieć W.* 2024, s. 122–124, 126–121–131 nr 1, 2, 3, 4 (prawdopodobnie był elementem tego uszkodzonego obrazu). Zachowały się także ołówkowe szkice projektu monogramu wykonane przez Flaka — Olesiuk D. 2024, s. 81.

²⁴ Olesiuk D., *Knieć W.* 2024, s. 122–124, 126–127, nr 1, 2.

²⁵ Danuta Olesiuk określa tworzące napis elementy mianem „tralek” — Olesiuk D., *Knieć W.* 2024, s. 214.

²⁶ Olesiuk D., *Knieć W.* 2024, s. 212–217, nr 31.

²⁷ Autorem wszystkich zdjęć jest Przemysław Pomarański.

²⁸ Olesiuk D., *Knieć W.* 2024, s. 218–221, nr 32.

²⁹ Terminologia paleograficzna oparta o: Šedivý J., Pátková H. 2008.

³⁰ Muzika F. 1965, s. 364–365.

³¹ Muzika F. 1965, s. 374–377.



Ryc. 2. Talerz na ścianę, l. 20. XX w.

znana³³. Relief napisu jest wypukły, Flak wykonał niemal dokładną kopię niezwykle popularnego w ówczesnej Polsce bibelotu. Talerze takie, wykonywane też ze szkła, porcelany³⁴, metalu, powtarzające przywołaną modlitwę i stały zestaw symboli (Oko Opatrzności nad snopem zboża ze skrzyżowanymi grabiami, cepem i kosą, pod tym pług; nie zawsze wszystkie te elementy się pojawiały) były rozpowszechnione i obecnie bez trudu można je nabyć na internetowych aukcjach.

Ostatnią inskrypcją stylistycznie obcą Flakowi jest S(enatus)P(opulus)Q(ue)R(omanus) (ryc. 3) na proporcu rzymskim drugiej stacji Drogi Krzyżowej w kościele św. Stefana w Policznie³⁵. I w tym przypadku relief jest wypukły, znaki pomalowano na srebrno. Stacja powstała po 1917 i raczej przed 1920 r., zaś omawiany detal Flak przejął najpewniej z XVI-wiecznego obrazu „Ukrzyżowanie” z kościoła św. Stanisława w Janowcu, będącego kopią obrazu Piotra z Werony pod tym samym tytułem z ołtarza w Bodzentynie³⁶. W odróżnieniu od obrazu Flak nie wykorzystał rzymskiej kapitały, jaką widać na proporcu w obu „Ukrzyżowaniach”, ale zainspirował się toskanką³⁷, na co wskazują rozdwojone końcówki lasek liter „P” i „R”. Litera „Q” musiała być dla niego nieznanym zjawiskiem, ponieważ jej ogonek skierował nie w prawą, a w lewą stronę.

Pisma z grupy pierwszej były dla Flaka zjawiskami efemerycznymi — korzystał z nich sporadycznie i tylko ograniczając do określonych detali. Italianka stała się dla niego wyłącznie pismem *tituli*, tak jak ornamentalna barokowa kapitała — monogramu IHS. Toskanka i różne postaci grotesku były mu znane, ale nie zyskały sobie jego przychylności. Świadczy to o wrażliwości Flaka na estetykę kroju pisma, na dążenie do stylistycznej spójności pomiędzy krojem a resztą dzieła — najwyraźniej te pisma musiały według niego nie pasować do wypracowanego

ale wrażenie optyczne jest inne; w niektórych formach grotesko-antykwy niemieckiego Jugendstil³² dolne laski są krótsze od górnych. Być może Flak znał je z reprodukcji opartych na cudownym obrazie trzeciego upadku z Kalwarii Zebrzydowskiej. Wyjątkowa jest za to realizacja litery „w” w polskiej wersji Izajaszowego cytatu — ma ona postać renesansowego połączenia dwóch kapitałowych liter „v” przy zachowaniu modułu minuskuły.

Regularny już grotesk posłużył do wykonania napisu CHLEBA NASZEGO POWSZEDNIEGO DAJ NAM DZISIAJ na krawędzi drewnianego ozdobnego talerza dla rodziny Kwapisiewiczów (ryc. 2) — dokładna data powstania tego obiektu nie jest

³² Muzika F. 1965, s. 376, ryc. 235.

³³ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 260–261, nr 49.

³⁴ Takowe wytwarzała choćby wrocławska fabryka Teichfelda i Asterbluma „Progres”, ale też półprofesjonalni ceramicy z Ilży.

³⁵ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 188–191, nr 23.

³⁶ Madejski P. 2024, s. 48.

³⁷ Por. Muzika F. 1965, s. 341–348.

przez niego stylu, w którym ogromną rolę odgrywała ozdobność.

O słuszności tego toku rozumowania przekonują pisma grupy drugiej — a w zasadzie pismo, ponieważ jest to jeden krój, aczkolwiek raz napisy są ryte, a innym razem rzeźbione w całości. Krój ten naśladował kaligraficzne pochylone ręczne pismo wiązane, należy zatem uznać go za postać pisanki. Co więcej, porównanie tego kroju z pismem samego Wincentego Flaka wskazuje, że odtwarzał on swoje własne pismo ręczne. Flak miał za sobą dwie albo cztery klasy szkoły powszechnej, co w jego czasach nie było częstym zjawiskiem. Zawsze składał wyraźny, kaligraficzny podpis i wyróżnia go to pośród jego współczesnych, mających z tym kłopot³⁸. Pisanka wykorzystywana przez Flaka jest oparta o francuskie i angielskie kursywy XVIII w., które, zwłaszcza angielskie, ukształtowały nowożytne pisma ręczne³⁹.

Chronologicznie najstarsze napisy z tej grupy powstały przed 1920 r. i są to teksty ryte na krzyżach nagrobnych i przydrożnych. Można przypuszczać, że Flak opatrzył napisem krzyż, który wyrzeźbił na grób swojego ojca Antoniego po jego śmierci w 1902 r.⁴⁰, ale nie zachowały się żadne zdjęcia tego obiektu, ani sam obiekt.

W 1905 r. wykonał krzyż na grób zwoleńskiego młynarza Antoniego Galewskiego⁴¹ i ten, znany z jednej fotografii, w dolnej części miał wyróżnione rytymi liniami pole epigraficzne. Treść to typowa inskrypcja nagrobna: *Ś(więtej). †P(amięci). / Antoni Galeski żył / lat 50 zmarł dnia 22 / września 1905 r(oku). Pozo / stała żona z dziećmi / kładą tę pamiątkę / [Zmarł] y prosi O [zdro(waś). M(aryia)].* Odczyt ostatniego wersu z niewyraźnej fotografii nie jest pewny, ale bez wątpliwości Flak błędnie rozplanował napis i musiał uciec się do abrewiacji, których jednak nie wykorzystał w standardowo skrącanych wyrazach „zmarł”, „dnia” czy też nie wyraził miesiąca przy pomocy liczby. Rzeźbiarz przy wykonywaniu napisu zapewne posłużył się charakterystyczną dla siebie metodą: na powierzchni drewna odrysował ołówkiem tekst, a potem go wyrył. Można przyjąć, że wykonywał ołówkiem po jednym wersie i następnie pogłębiał go dłutem, potem kolejny wers itd. Nie naniósł od razu całego napisu,



Ryc. 3 Stacja Drogi Krzyżowej, Policzna, przed 1920.

³⁸ Madejski P. 2024, s. 33–34.

³⁹ Muzika F. 1965, s. 258.

⁴⁰ Madejski P. 2024, s. 29, 36.

⁴¹ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 155–158, nr 13.

stąd konieczność dramatycznych skrótów w ostatnim wersie. Pismo jest odtworzeniem pochylonego pisma ręcznego, starannego, opartego o wspomniane francuskie i angielskie kursywy — zdradza wszakże dużo cech angielskiej wersji *culée*. Zapewne takie właśnie pismo przejął Flak ze swoich elementarzy. Wkrótce po 1914 roku Flak wykonał krzyż przydrożny dla mieszkańców Starej Wsi (obecnie część Kozienic)⁴². Na poziomej belce krzyża wyryto: *Prawdziwie Sam wziął*, na pionowej zaś *Ciężary I boleści nasze sam poniósł BOŻE błogosław temu ludowi*, a poniżej w trójkątnej arkadce *R(ok). / 1914*. Tekst jest rekonstruowany na podstawie zdjęć archiwalnych, obecny napis po odnowieniu krzyża nie ma z oryginalnym wiele wspólnego. Treść to Księga Izajasza 53,4. Krój pisma jest taki sam jak na krzyżu nagrobnym A. Galewskiego, ale w tym przypadku napis ma więcej światła — rzeźbiarz dysponował dłuższym polem epigraficznym, co pozwoliło na operowanie większymi znakami i ich rozciągnięcie. Z umieszczeniem napisu na przeznaczony do tego powierzchni miał Flak kłopoty. Wykonany w 1920 r.⁴³ krzyż dla Teofila i Heleny Kawków z Leokadiowa miał przeznaczone na napisy trzy wąskie (wysokie na ok. 78 cm, szerokie na ok. 20 cm), kolistości zakończone płaszczyzny. Na pierwszej rzeźbiarz wyrył napis: *Funda / torow / tego krzyż / a małżon / ki Teofil i / Helena [Kawki?]*, na drugiej *Wykon= / awca / Feliks / Flak / Znowej / Zielonk / i*. Napis na trzeciej zachował się w stanie szczątkowym (widać tylko końcowe [...-] *ci*). Pomijając błędne (lub gwarowe) formy odmiany niektórych wyrazów, Flak nadal miał problem z rozplanowaniem napisu. Widać narastającą tendencję do jak najbardziej ozdobnej realizacji znaków majuskułowych. Flak podpisał krzyż imieniem swojego najstarszego syna Feliksa — był to prezent dla niego od ojca⁴⁴. Świadczy to o tym, że Flak zaczął doceniać rolę sygnatury i komemoratywną funkcję napisu.

W późniejszych pracach napisy rytowane stają się rzadsze. Dwa znaki, zapewne monogram imienia i nazwiska, zdobiją wieko szkatułki z lat 30.⁴⁵, ale w ornamentalizacji tych znaków Flak posunął się tak daleko, że nie można rozpoznać liter. Zachowana rzeźbiona szarfa⁴⁶ z napisem *Z powinszowaniem Nowego Roku p(anu). Dyrektorowi P. K. P. w Radomiu* jest już starannie rozplanowana, znaki rytowano przy użyciu innego narzędzia niż napisy na krzyżach, bo ryt jest głębszy i szerszy (z drugiej strony szarfę wykonano raczej z drewna lipowego, miękkiego, a krzyże z twardej dębiny). Flak opracował zresztą nową technikę wytwarzania napisów — zaczął rzeźbić wyrazy.

Kiedy wpadł na taki pomysł, nie wiadomo. Najwcześniej wystąpiło to w przekazanym w 1920 r. portrecie Józefa Piłsudskiego⁴⁷. Ramę zwieńcza napis *Naczelnik Państwa J. Piłsudski*. Następny znany przykład znany jest z podarowanego prezydentowi Ignacemu Mościckiemu w grudniu 1930 r. „ołtarza”⁴⁸. Praca ta, znana tylko ze zdjęcia, miała formę dwudrzwiowej szafy, co po rozłożeniu dawało tryptyk. W części centralnej, najszerzej i najwyższej, Flak umieścił rzeźbę Orła Białego heraldycznego, resztę przestrzeni wypełnił panopliami, medalami, wstęgami, rozetami, portretami Mościckiego i Józefa Piłsudskiego oraz napisami. Na skrzydłach umieścił już tylko elementy ornamentacyjne i napisy. Lewe skrzydło zwieńczał ozdobny tympanon, na którym przymocowano trzy trójwymiarowe wyrazy-rzeźby: *Ku chwale*

⁴² Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 160-164, nr 15; Madejski P. 2024, s. 43.

⁴³ Madejski P. 2024, s. 45-46.

⁴⁴ Madejski P. 2024, s. 46.

⁴⁵ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 270-271, nr 54.

⁴⁶ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 247, nr 43.

⁴⁷ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 210-211, nr 30. Znany tylko ze zdjęć.

⁴⁸ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 222-226, nr 33.

naszemu społeczeństwu. Poniżej na płaszczyźnie powierzchni skrzydła przymocowano napis: *Niech żyje / Wolna / i niepodległa jednością / i duchem silna / nasza najdroższa / Ojczyzna*. „Tympanon” zwieńczający centralną część był nośnikiem znowu trójwymiarowego rzeźbionego hasła: *Ku chwale Ojczyźnie naszej*. Nad centralnie umieszczonym Orłem znalazł się kolejny napis, tym razem w formie płaskorzeźby na wstęgach. Jakość fotografii nie pozwala na jego dokładny odczyt, na pewno na szarfię centralnej napis brzmiał: *Panu Prezydentowi*, na tej po lewej znajduje się tekst *Rzeczypospolitej Polskiej*, na prawej widać wyraz może *Ignacemu Mościckiemu*, ale to domysł (nie pozbawiony podstaw wszakże). Nad samym Orłem widać dwa wyrazy *Godło Polski*, każdy wyraz osobno rzeźbiony. Na samym dole Flak ustawił (na zdjęciu przewrócony) napis *Dla głowy Państwa*. Prawe skrzydło zwieńczały trzy wyrazy: *Polska to wielka rzecz*. U dołu na powierzchni skrzydła przyklejono wyrazy *Cześć i honor / Władzom / Warszawy*.

Technika wykonania tego typu epigrafów polegała zapewne na odrysowaniu ołówkiem na cienkiej desce treści i wycięciu go tak, że powstała płaska, ale trójwymiarowa rzeźba. Bez problemu można ją było przykleić do płaskiej powierzchni, albo umieścić jako zwieńczenie, co dawało efekt misternej ażurowości. Flak rzeźbił całe wyrazy albo ich grupy. Tylko dolna część deski była pozostawiana jako rodzaj podstawy i usztywnienia całości; ta część była zdobiona ciągłym ornamentem nadającym jej wygląd sznura. Rzadko Flak rzeźbił osobne litery — tylko kiedy były to formy majuskulne. W obrębie opisanego „ołtarza” widać też ewolucję kaligrafii Flaka. O ile w napisach części prawej i środkowej oraz górnym napisie prawego skrzydła pozostaje wierny swojej pisance, to majuskulne litery „w” w wyrazach *Władzom Warszawy* oraz „c” w wyrazie *Cześć* zyskały tak dalece rozwiniętą formę ornamentalną, że bez reszty wyrazu, gdyby wystąpiły samodzielnie, byłyby co najmniej trudne do rozpoznania. Ich forma przypomina neogotyckie inicjały.

Wykonane taką techniką napisy pojawiły się czy to jako przyklejone do powierzchni, czy jako trójwymiarowe dodatki również w innych dziełach, głównie „ołtarzach”. Ołtarz połowy dla Prezydium Rady Ministrów (obecnie Muzeum w Łowiczu)⁴⁹ otrzymał napisy (ryc. 4) zarówno w korpusie głównym wokół centralnego orła: *Polska to Wielka Rzecz / Dla Prezydium Rady Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej / r(ok)*. 1935 i w herbie w zwieńczeniu: *Ku chwale / Ojczyźnie naszej*. Niektóre znaki majuskulne zyskały nieco większą ornamentykę, jak P, W i D, ale już tylko jedno R. Ornamentyka ta nie jest jednak aż tak rozwinięta jak w poprzednim zabytku. Pod tarczą centralną umieszczono wstęgę z rytym napisem *Wykonawca złaski Bożej Wincenty Flak — z pod wiejskiej strzechy obywatel polski..* Napis ten ujęto w dwie linie, to znaczy wyrazy nie mają lasek dolnych, ani górnych. W podobny sposób rozstrzygnął Flak kwestię napisów w „ołtarzu”-herbie dla oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Radomiu⁵⁰ (obecnie w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). Nad tarczą herbową Flak umieścił figurkę J. Piłsudskiego w niszy, po bokach zaś panoplia, a nad całością przymocował rzeźbione napisy (ryc. 5): *Dla Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego / Kuchwale OJCZYŹNIE Naszej / Kuchwale Społeczeństwu Naszemu*. Identyczną techniką wykonał napis biegnący wokół Orła na tarczy herbowej: *Polska to wielka rzecz / Obraz Godła Państwa Polskiego Dla Towarzystwa Krajoznawczego w Radomiu / 1937 r(ok)*. Pod tarczą umieścił wstęgę z rytym napisem: *Wykonawca Wincenty Flak i syn Józef z Zielonki Nowej powiatu Kozienickiego*. Rzeźbione całe wyrazy pojawiły się jeszcze na herbie państwowym wykonanym w 1939 r. dla wójta Melanowa

⁴⁹ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 228–231, nr 35.

⁵⁰ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 236–241, nr 39.



Ryc. 4. Ołtarz dla Prezydium Rady Ministrów, 1935.

Stanisława Wieczorka⁵¹ (nad orłem *Ku chwale Ojczyźnie*, pod orłem 1939), feretronie ze św. Elżbietą z 1936⁵² (*Bóg mój i wszystko*), wreszcie na jednej z ostatnich prac, „ołtarzu” dla Hansa Franka z 1943 (*Heil dem Generalgouverneur i Dr Frank*).

Trzecią grupę tworzą dzieła, w których wystąpiły obie poprzednie kategorie. Już na wspomnianym krzyżu z Leokadiową umieścił monogram IHS z majuskulnych barokowych ornamentalnych liter. Taki sam monogram oraz opisywane już *tituli* wchodzi w skład piet należących do córek Flaka, Antoniny i Adeli⁵³ (obie w Muzeum Regionalnym w Zwoleniu). Pieta dla Antoniny zawiera oprócz daty 1935 R(ok) i monogramu Marii wszakże niespotykany gdzie indziej element pisarski — dwa rzeźbione wyrazy *Gora Golgota*, przy czym z liter wyrastają obsypane kwieciami gałązki. W lewym dolnym rogu podobnie ukwiecone znaki składają się na sygnaturę *PA W-ca* — *P*(awlak) *A*(ntoni) *W*(ykonaw)ca. Antoni Pawlak był mężem Antoniny Flak i najpewniej pod okiem teścia z dostarczonych przez niego gotowych elementów wykonał piętę jako dar „serdeczny”. Antoni Pawlak, inspirując się stylem teścia, wykonał także „pamiątkę ślubu” (obecnie w rękach prywatnych), na kompozycję której składają się w zasadzie same litery: pas górny to data ślubu 31 XII 1935 R, środkowy to ozdobne inicjały naręczonych FA i PA, a dolny objaśnia całość: PAMIATKA ŚLUBU. Co prawda na odwrocie „Pamiątki” ołówkiem podpisał się A. Pawlak, ale nie można wykluczyć, że znowu użył elementów wykonanych przez teścia, a na pewno pracował pod jego kierunkiem warsztatowym i estetycznym. Pieta dla Adeli także została złożona nie przez Flaka, a Chołuj z Zielonki Starej już po śmierci Flaka. Oryginalnie Chołuj do dolnej ramy dokleił rzeźbiony napis *Wincenty Flak*, który nie przetrwał kolejnych lat.

⁵¹ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 242–243, nr 40.

⁵² Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 192–195, nr 24.

⁵³ Olesiuk D., Knieć W. 2024, s. 134–141, nr 6–7.

Taką rolę pełnią wyłącznie *tituli* i monogramy, akronim SPQR oraz Izajaszowy cytat — należą one do może nie tyle sceny, ale symbolicznego przesłania obrazowanego przy pomocy atrybutów, alegorii i rzeźbionych metafor. Są to, jak je nazwał John Sparrow, etykiety⁵⁶. Analogiczną rolę pełnią też niektóre z rzeźbionych wyrazów, jak *Godło Polski*, *Góra Golgota*. Bardziej oznaczają niż przekazują dodatkowe informacje. Funkcję podobną pełnią nieliczne zresztą sygnatury artysty lub jego alter ego czy pomocnika.

Kontekstualność pojawia się za to w większości pozostałych inskrypcji z grupy drugiej i trzeciej. Proste *Bóg mój i wszystko* nad portretem św. Elżbiety zyskuje znaczenie tylko w kontekście miejsca, do którego feretron był przeznaczony — kościoła oo. bernardynów w Radomiu. Inne stanowią rodzaj komentarza do przedstawiania, jak *Polska to wielka rzecz*, *Ku chwale Ojczyźnie naszej*. Treść tych napisów Flak przejął z jakichś druków okolicznościowych i ulotnych, plakatów, pocztówek. Od typowej epigrafiki ludowej odróżnia Flaka również rzadkie umieszczanie dat w jego pracach⁵⁷ — pomijając napis nagrobny, gdzie data jest oczywistym składnikiem, rok podano zaledwie w czterech pracach.

Na uwagę zasługuje jednak nie tylko treść napisów, ale sam fakt ich pojawienia się. W sztuce ludowej, zwłaszcza tego okresu, napisy nie były niczym częstym ani oczywistym, a jeżeli pojawiały się, to głównie na przedstawieniach religijnych i były przejęte ze sztuki „wysokiej”. Wyjątkiem były wyszywane makatki z różnymi budującymi hasłami. Umieszczanie napisów z grupy drugiej Flak oparł najprawdopodobniej na współczesnych mu pocztówkach. Na kartach pocztowych i papeteriach już po 1915 r. zaczęły pojawiać się patriotyczne treści, jak chociażby *Niech żyje Wolna i niepodległa jednością i duchem silna nasza najdroższa Ojczyzna*. Ten akurat slogan pojawił się w kontekście Aktu 5 Listopada⁵⁸. Na papeteriach hasła te były drukowane przy użyciu kroju naśladowującego pismo ręczne — pisanki właśnie. Zważywszy na fakt, że przynajmniej niektóre „ołtarze” były przekazywane jako dary, Flak uznał za stosowne we właściwy sposób je opisać, czyniąc z nich rodzaj pocztówki, laurki. Swoją rolę spełniło też użycie pochyłej pisanki — wszelkie pisma pochylone uważane są czy też postrzegane za bardziej osobiste⁵⁹. W ten sposób Flak podkreślał intymność sytuacji komunikacyjnej — jego napisy kierowały się tylko do osoby obdarowywanej. Umieszczanie napisów na wstęgach także zostało przejęte z praktyk życia codziennego (wiązanki nagrobne) i oprawy uroczystości publicznych (wieńce): to właśnie na wstęgach przyczepianych do składanych kwiatów wypisywano miana donatorów, często z lakonicznym określeniem motywacji. W pewnym stopniu analogią są wota ludowe, ale teksty w nich malowane są ciągłą narracją o wydarzeniu, a nie zbiorem haseł naprowadzających na sens dzieła. Nic nie wskazuje, aby Flaka inspirowały inne typy akcydensów (wizytówki) czy inskrypcji (szyldy). Ewidentnym jest, że przejmował tylko to, co kojarzyło się z podniosłością, uroczystością, oddaniem hołdu. Czynił to jednak na własnych warunkach. Napisy w jego „ołtarzach” nie są umieszczane w wyróżnionym polu epigraficznym⁶⁰, nie tworzą bordiury, są prowadzone niekiedy po okręgu⁶¹, literom czasami brakuje znaków diakrytycznych (ewentualnie może to być skutek stanu zachowania: kropki i kreski

⁵⁶ Sparrow J. 1969, s. 50, 53.

⁵⁷ Por. Biernat A. 1981, s. 173.

⁵⁸ Por. Kalendarz. 1916, s. 24.

⁵⁹ Petrucci A. 2010, s. 139.

⁶⁰ W większości przypadków w obrazach napisy są podporządkowane konwencji strony i trafiają na margines obrazu albo wolne jego części (niebo, powierzchnia namalowanych przedmiotów, narożniki) — Petrucci A. 2010, s. 137.

⁶¹ Co nie zmienia faktu, że pozostają liniowe — por. Kremer A. 2012, s. 120, 132.

mogły z czasem odpaść). To utrudnia czytanie, ale znowu podkreśla intymność sytuacji, indywidualność ekspresji piszącego — tak samo aranżowano pocztówki, patriotyczne akcydensy, laurki, wpisy sztambuchowe. Flak zrezygnował (choć raczej nieświadomie) z monumentalizacji pisma, mimo że doskonale znał przykłady takich rozwiązań z plakatów i obwieszczeń urzędowych. Przez to z jednej strony co najmniej utrudnił lekturę mnogą (zbiorową) i z dystansu⁶², lecz ponownie podkreślił intymność sytuacji komunikowania.

Obserwacja ta jest istotna z punktu widzenia epigrafiki i paleografii. Napisy będące przedmiotem zainteresowania tej pierwszej są częścią szerszego spektrum materialnych sposobów komunikacji⁶³. Na pokrewieństwo inskrypcji nagrobnych w XIX i XX w. z wizytówkami i szyldami zwracano uwagę, przy czym w grę nie wchodzi analogie treści, co analogie stylistyczne, estetyczne i wykorzystywane kroje pisma⁶⁴. Wrażliwość estetyczna i zmysł obserwacji Flaka pozwalały mu na bezbłędne określenie, jakich krojów pisma użyć, aby pasowały do całości jego koncepcji artystycznej i kontekstu funkcjonowania danego dzieła. Może i nie zdawał sobie sprawy z patetyczności i przeładowności treści w swoich realizacjach, ale doskonale wiedział, że tak powinny wyglądać napisy. Nie przemyślał żadnej nieporadności, tak częściej, wręcz konstytutywnej dla sztuki ludowej, ale dbał o staranną kaligraficzną napisów. Zdawał sobie sprawę z tego, że nie tylko treść się liczy, ale i z tego, że pismo uroczyście poprawne „interpretuje i przedstawia potrzebę celebracji i ekspresji estetycznej określonych kategorii społecznych”⁶⁵.

To właśnie dbałość o materialną, zewnętrzną warstwę tekstu wyróżnia Flaka, wskazując jednocześnie na konieczność uwzględniania tych czynników w analizach świadectw epigraficznych. Treść bowiem wcale nie wyróżniała go — są to, jak wspomniano, głównie popularne hasła propagandowe. Tylko w treściach pochodzących od samego snycerza (które trafiały na wstęgi pod „ołtarzami”) obserwowalne są składniowe niezręczności, charakterystyczne dla jego terenów⁶⁶. Ciekawe jest też to, że pisanka opracowana przez Flaka była wykorzystywana też przez jego artystycznie uzdolnionego syna Józefa (ryc. 6), który być może współuczestniczył w jej powstaniu. Byłby to przykład funkcjonowania epigraficznego idiopisma, pisma opracowanego i używanego przez dwie w zasadzie osoby,



Ryc. 6. Karta pocztowa wykonana przez Józefa Flaka dla teściowej, 1933. Zbiory Muzeum Regionalnego w Zwoleniu.

⁶² I w myśl ustaleń współczesnych epigrafików wyłączył się z zakresu badań epigraficznych — zob. Biernat A. 1976, s. 132–133; Petrucci A. 2010, s. 10–11.

⁶³ Por. też o „epigrafii papierowej”: Petrucci A. 2010, s. 114.

⁶⁴ Madejski 2013.

⁶⁵ Petrucci A. 2010, s. 117.

⁶⁶ Por. Madejski P. 2017, s. 24.

będącego wersją pisma używanego w danej społeczności. Jednocześnie Flak nieświadomie wpisywał się w nurt wiodący do ponownego współlistnienia obrazu i tekstu.

W kontekście epigrafiki ludowej napisy stworzone przez Flaka z jednej strony noszą cechy charakterystyczne dla tej grupy inskrypcji: odtwórczość, przejmowanie treści i formy z realizacji uważanych za wzorcowe. Z drugiej strony wykraczają poza tę konwencję. Nie jest to jednak wyraz buntu czy przekory albo zacoiania⁶⁷. Inskrypcje z grupy drugiej w dziełach Flaka wspomagają właściwe zidentyfikowanie obiektu i jego poprawny odbiór⁶⁸, pełnią funkcję ekspresyjną, wprowadzając dodatkowo więź pomiędzy osobą artysty a osobą obdarowywaną. W pewnym stopniu oddają też osobowość samego Flaka, samotnika i indywidualisty.

BIBLIOGRAFIA

Źródła i opracowania publikowane

- Biernat Andrzej. 1976. *Polskie źródła epigraficzne XIX wieku: propozycja nowej problematyki*, [w:] *Nauki pomocnicze historii na XI Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich w Toruniu*, red. A. Tomczak, Warszawa-Łódź, s. 129–139.
- Biernat Andrzej. 1981. *O niektórych sposobach wyrażania czasu w XIX wieku. Na przykładzie źródeł epigraficznych*, „*Studia Źródłoznawcze*”, 26, s. 165–174.
- Blair Sheila, Bloom Jonathan. 2006. *Inscriptions in art and architecture*, [w:] *The Cambridge companion to the Qur’ān*, red. J. D. McAuliffe, Cambridge, s. 165–178.
- Butor Michel. 2019. *Les mots dans la peinture*, Paris.
- Bystron Jan Stanisław. 1980. *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa.
- Danto Arthur. 2006. *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków.
- Hochleitner Janusz. 2004. *Epigrafika ludowa. Przejawy twórczości dokumentacyjnej polskich chłopów na przełomie XIX i XX stulecia*, „*Zarządzanie i Edukacja*”, 3, s. 83–99.
- Kalendarz. 1916. *Kalendarz pamiątkowy na 1917 rok*, Warszawa.
- Kremer Aleksandra. 2012. *W stronę kulturowej koncepcji tekstu pisanego*, „*Teksty Drugie*”, 3, s. 117–133.
- Madejska Katarzyna, Madejski Paweł. 2017. *Inskrypcje nagrobne cmentarza katedralnego w Sandomierzu (do 1945)*, Zielona Góra.
- Madejski Paweł. 2013. *Wizytówki a napisy nagrobne w XIX w.*, [w:] *Studia epigraficzne*, red. J. Zdrenka, 5, Zielona Góra, s. 101–103.
- Madejski Paweł. 2017. *Kapliczki wsi Zielonka Nowa*, Zwoleń — Lublin.
- Madejski Paweł. 2024. *Wincenty Flak — życie i twórczość*, [w:] *Wincenty Flak 1870-1943: rzeźbiarz z Zielonki Nowej*, red. K. Madejska, K. Smyk, Zwoleń-Lublin, s. 19–68.
- Madejski Paweł. 2025. *Pan Samochodzik i inskrypcje*, [w:] *Pan Samochodzik i...*, red. M. Hlebionek, R. Moczodan, Toruń, s. 349–370.
- Mietz Andrzej, Pakulski Jan. 1985. *Corpus inscriptionum Poloniae*, t. 4, z. 1: *Kujawy brzeskie, Włocławek-Toruń*.
- Mironiuk Nikolska Alicja. 2024. *„Był on wśród swoich obcy i niezrozumiały” — twórczość Wincentego Flaka okiem etnografa*, [w:] *Wincenty Flak 1870–1943: rzeźbiarz z Zielonki Nowej*, red. K. Madejska, K. Smyk, Zwoleń-Lublin, s. 69–78.

⁶⁷ W takich kategoriach rozumie epigrafikę ludową Armando Petrucci (A. Petrucci. 2010, s. 140–146).

⁶⁸ Por. Danto A. 2006, s. 141–157.

- Muzika František. 1965. *Die schöne Schrift in der Entwicklulng des lateinischen Alphabets*, 2, Praha.
- Olesiuk Danuta, Kniec Weronika. 2024. *Katalog prac Wincentego Flaka*, [w:] *Wincenty Flak 1870–1943: rzeźbiarz z Zielonki Nowej*, red. K. Madejska, K. Smyk, Zwoleń-Lublin, s. 119–276.
- Olesiuk Danuta. 2024. *Fenomen twórczości Wincentego Flaka — motywy i styl*, [w:] *Wincenty Flak 1870–1943: rzeźbiarz z Zielonki Nowej*, red. K. Madejska, K. Smyk, Zwoleń-Lublin, s. 79–98.
- Petrucci Armando. 2010. *Pismo: idea i przedstawienie*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa.
- Piwocki Ksawery. 1980. *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa.
- Šedivý Juraj, Pátková Hana. 2008. *Vocabularium parvum scripturae Latinae*, Bratislava-Praha.
- Shallcross Bożena. 2017. *Materialność i codzienna logosfera*, „Teksty Drugie” 1, s. 334–348.
- Skotnicki Jan. 1957. *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa.
- Sparrow John. 1969. *Visible words: a study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2000. *Obraz osobliwy: hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, Kraków.
- Trelińska Barbara. 1981. *Semiologiczne aspekty polskiego pisma epigraficznego*, „Kwartalnik Historyczny”, 88, 1, s. 431–439.
- Trelińska Barbara. 1991. *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*, Lublin.
- Wallis Mieczysław. 1983. *Sztuki i znaki: pisma semiotyczne*, Warszawa.

