

ROZWAŻANIA W OBLCZU ŚWIĘTEGO MICHAŁA ARCHANIOŁA, WYRZEŻBIONEGO W 1971 ROKU PRZEZ WŁADYSŁAWA CHAJCA Z KAMIENICY GÓRNEJ

Jak z samego tytułu wynika, praca ta ma być luźnym zbiorem dociekań, przypuszczeń i impresji, a nie rozprawą naukową. Chciałbym to podkreślić nie dla uzyskania taryfy ulgowej, ale aby zwrócić uwagę na to, że amator, który nie jest przypadkiem również uczonym specjalistą w dziedzinie swego zamiłowania, musi sobie wypracować własny sposób, ażeby pomalutku pojąć to, co mu jest drogie.

Istnieją w języku niemieckim trudno przetłumaczalne zwroty związane z niewinnym słówkiem „dahinter”. Powiedzenie „Da steckt etwas dahinter” oznacza po prostu, że za samym fenomenem kryje się jeszcze coś, bez poznania czego nie można zrozumieć istoty zjawiska, coś, co trzeba wysledzić, do czego trzeba dojść, krótko mówiąc, „dahinterkommen”.

Próbując wysledzić, co tkwi w takiej figurze jak *Św. Michał* Chajca, usiłując wytropić świat wyobrażeń i wierzeń, którego wyrazem jest ta rzeźba, wiem dobrze, iż ta moja próba pozostaje kompletnie dyletancka, iż ta moja podróż w górę rzeki, ku źródłom, jest przedsięwzięciem z dość przypadkowym okwipunkiem. Albo właśnie jako amator, jako „dilettante”, nie mogę nie podejmować tej próby. Mam przy tym wcale nieskromną nadzieję, że mimo wszystko właśnie takim sposobem da się ewentualnie wykryć to, co łatwo ujdzie uwagi specjalisty.

I

Władysław Chajec (ur. 1904), wyrosły w niewiarygodnej galijskiej biedzie, wątlý chłop bez roli, jak też za młodu bez szans znalezienia stałej pracy u zamożniejszych gospodarzy, mężczyzna bez powodzenia również w życiu osobistym, predestynowany, zdawałoby się, do tego, aby być piątym kołem u wozu, wyrzeźbił, gdy dobiegał już siedemdziesiątki, św. Michała Archanioła walczącego ze smokiem.

Figura ta sprzeczna jest nie tylko ze znaną chrześcijańską ikonografią, lecz i z życiowymi doświadczeniami rzeźbiarza. Św. Michał Chajca (il. 2) jest człowiekiem wiejskim (ciekawe, że nie wiadomo—mężczyzną czy kobietą); ma skrzydła, lecz odziany jest tylko w krótką koszulę i nie posiada żadnej broni. Siedząc okratem na smoku, lacyperze, wcieleniu zła, bez żadnych ceregieli nieszkodliwie potwora gołymi rękami.

Archanioł, jakiego Kościół od stuleci ukazuje ludowi, jest istotą zupełnie inną — jest silnym, nieugiętym bohaterem, wielkim panem, wodzem niebieskich zastępów, rycerzem w kosztownej broi (il. 1). Oficjalny św. Michał wydaje się żołnierzem, rycerzem, ficerem z zawodu i z zamiłowania. Gdy zwycięża smoka, wygląda jak gdyby pozował u fotografa; rozkoszuje się walką, w której przeciwnik nie ma żadnych szans, i trochę ją przeciąga. Jest on niewalającym niebieskim pięknisiem, który upaja się tym, że zięki świętej wojnie, dzięki walce z ciemnością tym łatwiej może pokazać się w najlepszym świetle.

Św. Michał Władysława Chajca nie posiada tego wątpliwego owabu; nie jest żołnierzem — ani szeregowcem, ani generałem — jest cywilem. Nie ma w sobie niczego z bohatera, nie odgrywa żadnej roli, załatwia co ma do załatwienia jak najprędzej, aby móc powrócić do swych zwykłych zajęć. Na czym mogą one polegać? Raczej nie na śpiewaniu „hosanna” i wystawianiu obok boga tronu. Ten anioł nie jest dworakiem. Może ma pracę w polu, raczej nie znośną zwłoki i jedynie na krótko przerwana, aby rzepędzić zło?

Oficjalnego świętego Michała można wykorzystać ideologicznie w rozmaity, lecz zawsze jednoznaczny sposób. Wódz niebieskich zastępów, zajmujący jako archanioł, jako rodzaj księcia,

określone, wysokie stanowisko w drobniogowo ustalonej hierarchii niebios, ukazuje małemu człowiekowi, że również w niebie jest „góra” i „dół”, aby ten nie skarżył się na nierówność istniejącą na ziemi, aby nie myślał, że ziemską nierówność, która go wścieka, sprzeczna jest z porządkiem bożym. Kościelny św. Michał ukazuje biednemu, jakim to trzeba być mężem, bohaterem i panem, aby zwyciężyć smoka. Ten św. Michał wyjaśnia małuczkim, że byliby zgubieni, gdyby niebieski książęniestoczył za nich walki, tak samo jak byliby zgubieni, gdyby ziemski pan, rycerz, nie wziął ich w opiekę przed złymi siłami, zbrojami i hordami niewiernych — i, jeśli to konieczne, przed złem w nich samych, przed duchem buntu i nieposłuszeństwa.

Wojowniczy anioł da się również wykorzystać przez różne wojownicze ideologie. Identyfikując wroga, którego pragnie się pokonać, ze złym duchem, przeciwnika z ciemnością, staje się automatycznie po stronie światła, można wówczas walkę we własnych interesach przyrównać do walki ze smokiem i wybrać sobie za patrona św. Michała¹.

Tę pańską ideologię Chajec demaskuje i odrzuca w sposób zupełnie spokojny, mimochodem, można powiedzieć — nagimi dłońmi, bez bitewnego krzyku i bicia w bębny. Tym, który pokonuje smoka, jest zwyczajny człowiek, który jako dziecko (syn) Boga posiada skrzydła i, aby zwyciężyć zło, nie potrzebuje specjalnej broni ani tym bardziej specjalnych pośredników. Rzeźbą swoją Chajec pokazuje, że niepotrzebni mu panowie ani rycerze czy to niebiańscy, czy ziemscy, że sam jest dostatecznie pański i męski, aby poradzić sobie ze smokiem. Takie przedstawienie odpowiada pogładowi, w którym zaufanie do Boga wyraża się zaufaniem do siebie.

Panująca ideologia zostaje odrzucona, lecz nie zastąpiona przez inną ideologię, przez przeciwny system. Nie należy tego wieśniaczego Michała rozumieć jako polemiki z Michałem panów. Wywodzi się on z innego, pierwotniejszego świata wyobrażeń. Przy całej swojej oryginalności św. Michał Chajca nie jest bynajmniej odosobnionym odkryciem uzdolnionego świeckiego teologa, lecz sąsiaduje z wszystkimi tymi (nie tylko polskimi) ludowymi bajkami, w których chłop nie lęka się diabła, okazuje się silniejszy od zła, nie robi sobie ceregieli z piekielnym pomiotem, oszukuje szatana i wystrychuje go na dudka. Zgodnie z tym kręgiem wyobrażeń diabeł porywa pana, lecz nie chłopca.

II

Dziela w rodzaju *Św. Michała* Władysława Chajca nie są częste w polskiej sztuce ludowej. Niekiedy jednak trafiają się tu prace, które, wydaje mi się, wywodzą się z podobnego ducha. Taki np. *Bartosz Głowacki* Wincentego Krajewskiego, ukazany w momencie zdobywania nieprzyjacielskiej armaty (il. 4). Praca pochodzi z 1963 r., powstała więc przed wejściem w modę konkursów o tematyce historycznej. Możliwe, że Krajewski zna nowelę Sienkiewicza, ale dla mnie ważne jest, że ten właśnie bohater-antybohater przypadł mu do gustu.

Bartosz Krajewskiego opanowuje armatę w taki sam sposób, w jaki św. Michał Chajca przemaga diabła. Zło, niosące nieszczęście i śmierć, smok i armata, przychodzące z zewnątrz i zagrażające małemu, wiejskiemu światu, zostają pokonane, nieszkodliwe gołymi rękami. Również ten drugi poskromiciel Złego nie jest żołnierzem, lecz chłopem, który jak św. Michał Chajca występuje przeciwko wrogowi środkami niekonwencjonalnymi, chociaż skuteczny. Obydwie figury przypominają mi owego trzeciego brata



z licznych ludowych baśni: pewien ojciec miał trzech synów, dwóch mądrych i dzielnych a trzeciego — pozornie niewydarzonego prostaczka. Lecz wielki czyn, niemal niemożliwe wyzwolenie księżniczki, nie udaje się dzielnym i zręcznym; dokonuje tego ten nie-bohaterski, wieśniaczy trzeci syn niesposobnymi środkami i niemal bez trudu.

*

Dalej można tu wymienić *Św. Jerzego*, rzeźbę Adama Zegadły. Ten święty również, w przeciwieństwie do powszechnego wzoru, nie jest opancerzonym rycerzem, lecz zwykłym człowiekiem, wyposażonym w lancę, wyglądającą jakby sam ją sobie sporządził. Odważnie jedzie na swym nieustraszonem koniku przeciw otwartej paszczy straszliwego potwora (il. na str. tytułowej).

Wiecej rzeźbiarze często mylą świętych Jerzego i Michała. Sam Chajec, tak obeznany w tych sprawach, wykonał kiedyś *św. Jerzego*, dodając mu skrzydła anioła. Takie pomyłki nie są istotne, bowiem zarówno u Jerzego, jak i u Michała ważna jest walka ze złym smokiem. Obie figury, „Michał” Chajca, jak i „Jerzy” Zegadły, są jakby same przedstawieniem tych rzeźbiarzy. Różnica polega na tym, że u Chajca chodzi o wyznanie wiary, o autoportret duchowy, u Zegadły natomiast — o fragment ziemskiej autobiografii.

Św. Jerzy Zegadły dosiada konia przypominającego drewnianą zabawkę. Zarzut, iż artysta nie potrafiłby wyrzeźbić innego konia, nie jest uzasadniony. Zegadło ma bujną wyobraźnię i, gdyby tego chciał, potrafiłby wyrzeźbić potężnego rumaka, stworzyć mitycznego, będącego przeciwagą potwora. Lecz prosty

1



2

człowiek siedzi na nie wzbudzającej strachu szkapie. Jeździec i koń pasują do siebie. Oni, maluczy, niewojowniczy, dadzą sobie radę ze złym potworem. Podobnie jak u Chajca, lecz w sposób świecki, przejawia się tu pewna dialektyka ludowa, wedle której małe może stać się wielkim, zaś potężne okazać się nagle strachem lub papierowym tygrysem.

Nie mogę pozbyć się wrażenia, że tutaj jedzie na swoim koniku-hobby sam Zegadło, zyskując w ten sposób siły dla pokonania groźnego potwora, który oglądany z siodła takiego pegaza, okazał się nagle zwykłym straszysłem, zdolnym występować jako pożerający ludzi demon tylko tak długo, dopóki spogląda się nań okrągłymi ze strachu oczami.

Dawniej, kiedy był biedny i lekceważony, strugał Zegadło drewniane zabawki, przede wszystkim dziecinne koniki, na wiejskie i małomiasteczkowe jarmarki. Ten duży, silny mężczyzna był dziwnie lękliwy. Zawsze gdy jechał nocą do lasu, by kraść drzewo, był podszyty strachem. Drzewa wydawały mu się wówczas potworami, światło księżyca — blaskiem latarki leśnego strażnika, a włączący się pies — sennym diabłem.

Gdy sytuacja na rynku zaczęła się zmieniać, gdy miejscowy zbyt coraz bardziej się kureczył, natomiast w wielkich miastach, a przede wszystkim za granicą powstała koniunktura na sztukę ludową, Zegadło przestawił się z chałupniczej dłubaniny na twórczość artystyczną. Rzeźbienie, początkowo wynikające z konieczności materialnej, stało się dlań wewnętrzną potrzebą. Jadąc na swoim koniku, Zegadło osiągnął sukces. Dzisiaj jest szanowanym człowiekiem, który nie tylko nie musi kraść drzewa, lecz w ogóle nie ma się czego obawiać.

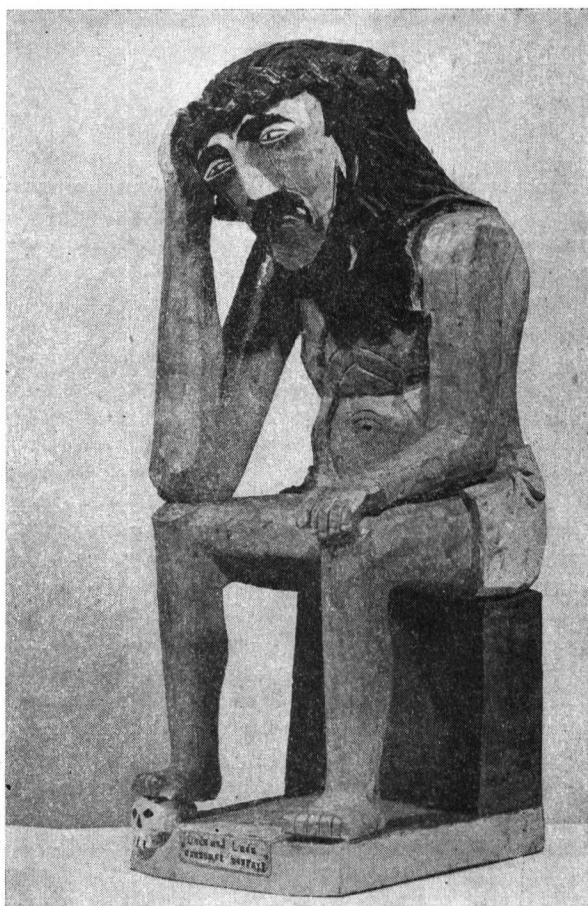


3

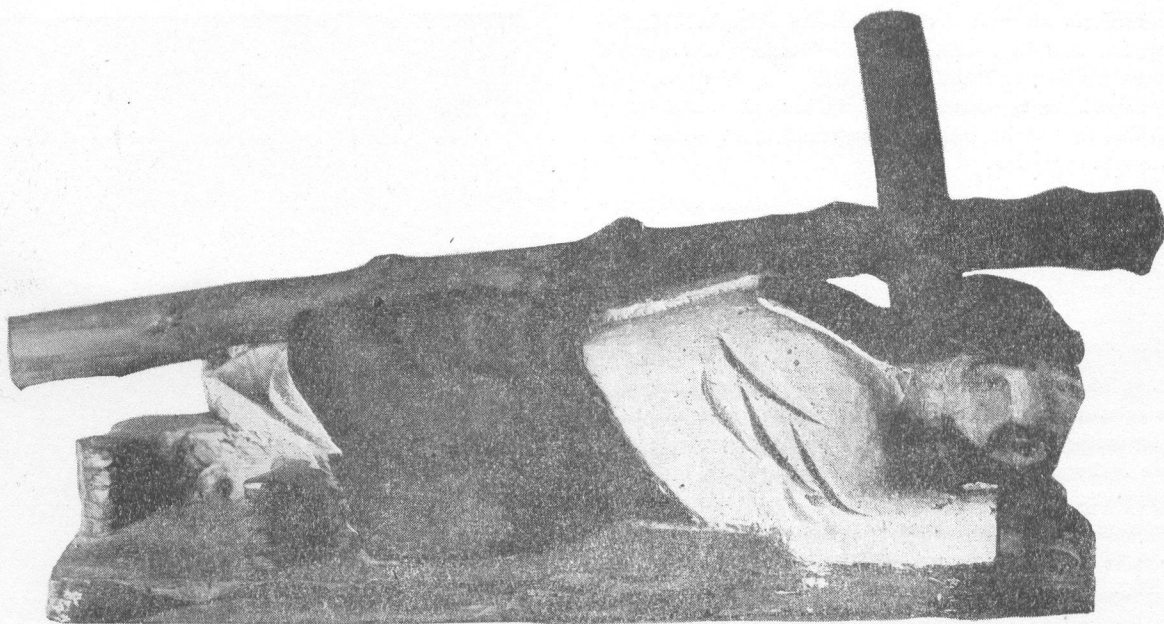
Il. 1. *Św. Michał Archanioł*, ol./pl., pochodzi z pld.-wsch. Polski. XVIII/XIX w. Il. 2. Władysław Chajec, Kamienica Górna, gm. Brzostek, woj. tarnowskie. *Św. Michał*, drewno polichrom., 29,5 × 34 cm. Ok. 1972 r. Il. 3. *Chrystus Pantokrator*, mozaika w katedrze, Monreale XII w. Il. 4. Wincenty Krajewski, Zawidz Kościelny, woj. plockie. *Bartosz Głowacki*, drewno polichrom., wys. 26 cm. Ok. 1965 r. Il. 5 Władysław Chajec, *Frasobliwy*, drewno polichrom., wys. 62 cm. Ok. 1971 r.



4



5



6

il. 6. Władysław Chajec, *Upadek pod krzyżem*, drewno polichrom. dł. 31 cm.; Ok. 1972 r.: il. 7 Józef Lurka, Bystrzyca Górna, gm. Lutomia, woj. wałbrzyskie, *Upadek pod krzyżem*, drewno polichrom.. dł. 42 cm. Napis: „Miłość Chrystusowa przyeiska mnie, abym wytrwał do końca”.

Wydaje mi się, że za tą historią kryje się jeszcze inna rzeczywistość. Zegadło przy pomocy sztuki udało się przezwyciężyć, unieszkodliwić wszystko to, co dawniej napawało go strachem — co więcej, jak prawdziwy czarownik zdołał zmusić do służenia sobie wszystkie duchy, które przedtem groziły pokonaniem go, a wszystkie te diabelskie strachy przekształcił w zabawę, w rodzaj teatru, którego dyrektorem i wszechwładnym panem jest on sam, Adam Zegadło.

III

Johannes Gerson, wierny Kościołowi reformator z przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych, człowiek o umyśle otwartym, uważany nawet za postępowego, był zdania, że ludzie wysoko urodzeni dostają szczególnie potężnych aniołów stróżów. Kto jest kimś lepszym, otrzymuje któregoś z lepszych aniołów. Prostack musi się zadowolić aniołkiem.

Z niezwykłą wyrazistością ujawnia się tu ideologiczny charakter takiej religii. Przypadkowość biologiczno-społecznych urodzin posiada tu znaczenie metafizyczne. Do zhierarchizowania świata dochodzi hierarchizacja nieba; więcej, niebo przyjmuje do wiadomości porządek świata i dostosowuje się do niego.

W swoich „Żywotach świętych” na dzień św. Aniołów pisze Piotr Skarga o organizacji niebieskiego dworu, zupełnie takiej samej jak organizacja dworu na ziemi. Tam, tak samo jak tu, są wysoko i nisko postawieni, wielkie, bliskie Boga anioły i skromne aniołki, pełniące funkcję posłańców, przekazujące dalej to, co zalecą im znajdujące się blisko Boga i przesłaniające go anioły.

Dworowi niebieskiemu odpowiada z kolei dwór piekielny, z hierarchią szarż i stopni, z diabłami i diabełkami. Biednemu, po którego prawicy stoi niedużo potrafiący aniołek-stróż, towarzyszy po lewicy jedynie diabełek o byle jakiej mocy, z którym szary człowiek zawsze sobie poradzi

Takiego biednego diabła wyrzeźbił Stanisław Korpa. (Ścisłej mówiąc, wszystkie diabły, jakie rzeźbił, to diabły nieboraki.) Z takim zabiedzonym stworzeniem, żałośnie przycupniętym na skraju drogi i obawiającym się wrócić do piekła, bo znowu nie

udało mu się złowić ani jednej duszyczki, potęgi niebieskie nie muszą staczać wielkich bitew. Biedny diabeł Korpy, jego diabeł frasośliwy, martwi się, ponieważ nie zdołał wypełnić wyznaczonej mu przez plan piekielny kwoty dostaw. Diabeł ten budzi nie strach, lecz współczucie. Podobnie ma się rzecz z diabłami dyżurnymi Zegadły, które z ponurą twarzą wypełniają swoje obowiązki, uprowadzają chętne zakonnice, figlują z nagimi hrabinami — i znudzone oczekują na koniec sabatu, na fajrant.

*

Chajec, któremu czytanie i pisanie sprawia ogromne trudności, trzykrotnie, o ile mi wiadomo, napisał obszernie swój życiorys. W dwóch znanych mi wersjach Chajec ledwo wspomina o sztuce, mimo iż rzeźbić zaczął wcześniej i uprawiał to z namietnością. W autobiografiach tych, w których ciągle pisze o głodzie, chłodzie, trudzie życia i ciężarach, jakie spadły na jego barki, rzadko pojawia się Bóg, Kościół, religia. Ale w pewnym miejscu wspomina o sposobie, w jaki uczono go religii: jako chłopiec musiał chodzić ośnieżoną drogą do odległej parafialnej wioski na naukę przed Pierwszą Komunią — po to tylko, „aby dowiedzieć się, jak wygląda piekło”. Ocena zwiezła i miażdżąca. Absurdalność owych nauk, które zamiast prastarych rytów inicjacyjnych miały młodzieńca wtajemniczać w misteria, Chajec sygnalizuje jednym zaledwie zdaniem.

Chajecowi nie przychodzi na myśl lamentować po drobno-mieszczoznańsku, że mając już za życia piekło, nie zasługuje na nie jeszcze raz po śmierci. Chajec nie jest zarozumiały i bezkrytyczny wobec siebie; czuje się biednym grzesznikiem, który znajduje się w łasce Boga i ma po prostu wrażenie, że piekło nie jest stworzone dla niego.

Baśnie ludowe stale podkreślają niekompetencję diabła wobec szarego człowieka. Walęsające się po ziemi diabły niższego rzędu mają za zadanie zajmować się panami, kusić i powoli przygotowywać ich dla piekła. Diabeł niskiej rangi, który pożarł biednemu chłopu śniadanie, zostaje ukarany przez piekielnego księcia, musi

owi służyć przez lata jako parobek. Oczywiście w baś-
ch odbijają się raczej życzenia szarego człowieka, niż
iowe doświadczenia. Lecz i to doświadczenie, gdy chodzi
st zupełnie inne niż doświadczenie bogacza.

dle chrześcijańskiego przekazu, panem tego świata jest
Stwierdzając to, kaznodzieje oczywiście zapominają, że
nie widzą świat zupełnie inaczej od tych spod wozu. Zło,
n musi się ścierać chłop, nie jest potężnym smokiem, wę-
zyperem. Pan tego świata w swoim blasku, wielki Anty-
otumaniający dusze, babilońska nierządnicą w swej
dającej piękności, u której stóp leżą potężni — wszystkie
cie są mu obce. Wrogiem wieśniaka jest pan tego świata
władca biedy, nieurodza i niepowodzenia. Jest to zła
bra powoduje warzenie się mleka, i pluje chłopu do zupy.
w róg siedzi mu na karku, dręczy go, może go doprowadzić
aczy, nie staje się jednak przez to wspaniały i kusicielski.
go żałosnego, nędznego świata pozostaje żalonym i nędz-
nem.

ięciu Kościoła z czasów, gdy ukształtowały się wyobra-
którymi się tu zajmujemy, sprawa przedstawiała się zgola
: najpiękniejsze owoce tego świata wiszą w zasięgu jego
ajbardziej apetyczne kobietki czekają na jego skinienie,
anialsza kariera stoi dla niego otwarta, jeżeli będzie dosta-
bezwzględny. Ma on wielkie, prawie wszelkie możliwości
to, że w świetle funkcji pełnionej przez niego i nauki przez
głoszonej, niemal wszystkie z wpychających mu się do ust
w są dla niego owocami zakazanymi. Musiałby on mieć
zko silną wolę, aby ich nie skosztować. Jeśli nie jest zupeł-
ynikiem, musi od czasu do czasu przynajmniej spróbować
ić swoje postępowanie, uciec od świata, zacząć nowe życie.

W każdym bądź razie będzie musiał stwierdzić, że siła szatana
jest niezmierzona. I właśnie nasz bogaty, dobrze żyjący biskup
z konieczności będzie wielkim pesymistą i — świadomie czy nie
— wyznawcą pewnego dualizmu teologicznego.

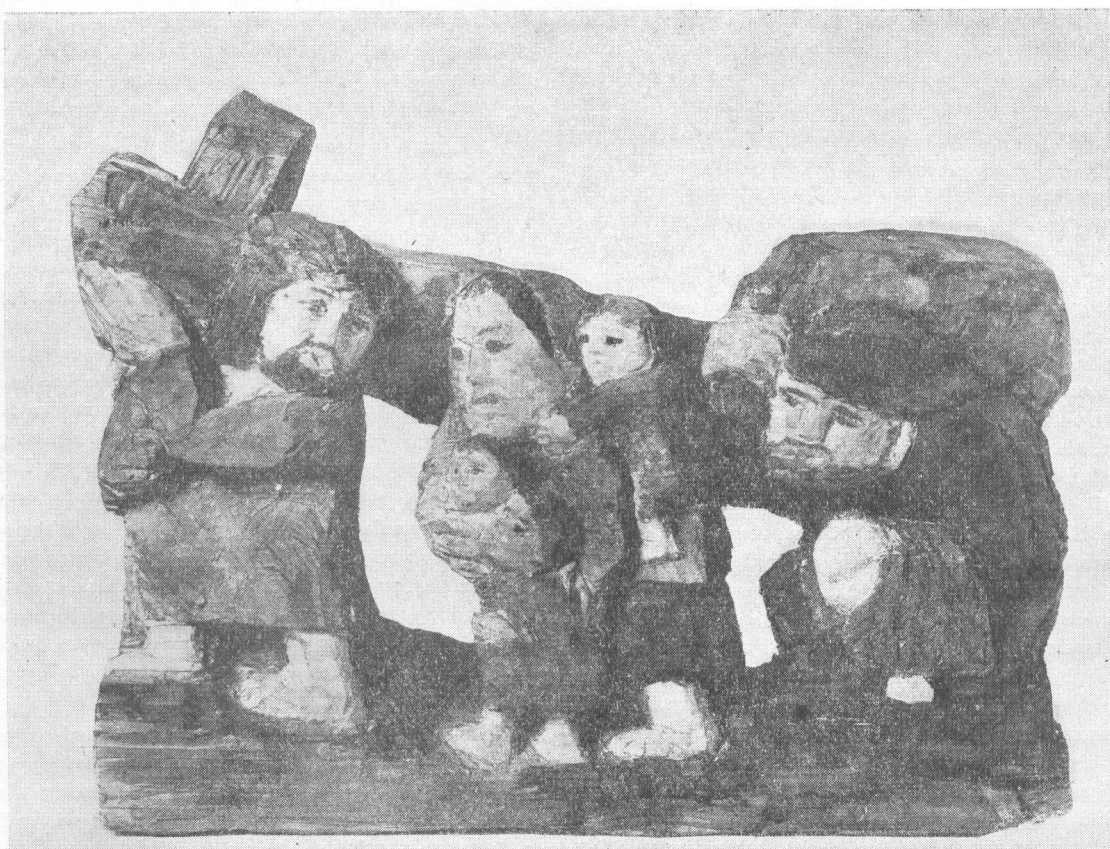
Naszemu biednemu chłopu taki pogląd do niczego nie jest
przydatny. Owoce znajdujące się w jego zasięgu są tak skromne,
że nawet nie mogą posiadać uroku zakazanych.

Dobra, radosna nowina, którą Kościół miał zwiastować
maluczkim, mocno ucierpiała pod wpływem problematyki, w któ-
rej żyła warstwa rządząca Kościołem; z konieczności zagubiła
się radość, i coraz więcej było mowy o sędzie i wiecznych karach.
Wystarczy pomyśleć o roli głodu w życiu biednego, aby spojrzeć
ze zdziwieniem na ogromne znaczenie postów i wstrzemięźliwości
w nakazach kościelnych. Widocznie rzecznikom Kościoła nie
przyszło do głowy, że nie przystoi wymagać postu od głodującego,
że nędzarz nie potrzebuje ćwiczeń ascetycznych i że niezbędne
im samym lekarstwo w niczym nie pomoże wiernemu ludowi.

Umartwienie potrzebne było bogatym, wysoko postawionym,
aby dzięki największym wysiłkom mogli osiągnąć stan obnażenia,
w jakim biedny i tak się znajdował. «Imitatio Christi», naślado-
wanie cierpiącego Chrystusa, będące dla bogacza twardym,
niezwykle uciążliwym i wręcz wyrafinowanym ćwiczeniem, dla
biedaka stanowiło jego «conditio humana», było losem, który zos-
tał mu przeznaczony.

Ponieważ prosty lud nie ma do czynienia z przemożnym
szatanem, jego spirytualność może być bardziej optymistyczna,
ale też i bardziej zmysłowa niż pobożność możnych i wykształco-
nych. Wychudły asceta, jak też dobrze odżywiony Książe Koś-
ciola muszą składać na szalę złego o wiele więcej wartości ziem-





8

Il. 8—13. Józef Lurka, rzeźby w drewnie, polichrom. Il. 8. *Chrystus niosący krzyż*, wym. 28 × 38 cm. 1975 r. Il. 9. *Drogowskaz*, wys. 29 cm. 1971 r. Il. 10. *Maria Magdalena*, wym. 50,5 × 33 cm. 1975 r. Il. 11. *Golgota*, drewno pokostowane, wys. 31 cm. 1971 r. Il. 12. *Chrystus niosący ludzkość*, wys. 40 cm. 1973 r.



9 10



skich aniżeli wieśniak. Zmysłowa piękność, dla tamtych mająca w sobie zarodek pokusy, skłaniająca ich do grzechu, dla biedaka, dla człowieka na skraju rozpaczyny staje się pomocą do wiary w bożą dobroć.

IV

W twórczości Rozalii Barańskiej-Dzięciolowskiej przejawia się zmysłowość, optymizm, witalność i radość tej ludowej religijności. Rozalia Barańska, urodzona w 1909 r. w Zalipiu, jako dziewczyna malowała kwiaty, tak samo jak jej rówieśnice we wsi. Był zwyczaj, że kupione święte obrazy, zwykle oleodruki, własnoręcznie ozdabiano ramami z malowanych kwiatów. Jak podaje Tadeusz Seweryn, podczas porządków przed świętami Wielkanocnymi ramy te odnawiano. Tak więc okazało się pewnego razu, że i same obrazy były już zniszczone przez dym i muchy. Ponieważ w domu brakło pieniędzy na kupno nowych, więc Rozalia zdecydowała się namalować nie tylko ramy, lecz i same obrazy. Ten początek jest istotny, bo malarka uważała od początku, i uważa do tej pory, że sam obraz nie może być jej pomysłem, lecz powinien w miarę możliwości do złudzenia przypominać „prawdziwe”, kupne święte obrazy (il. 17). Wyobrażenia malarki wyładowuje się w ciągle nowych, innych, coraz bogaciej malowanych kwiatnych ramach. Ładnie, lecz konwencjonalnie malowane obrazy, przede wszystkim różne postacie świętych, wprost giną w tej orgii kwiatów, w tej uporządkowanej dżungli, w tym wybujałym rajskim ogródku. Kwietna rama staje się tu »hortus conclusus«, prastarym symbolem płodności dziewiczego łona, a jednocześnie aureolą otaczającą i spowijającą świętych. Ciekawe, że wcześniejsze obrazy sprawiają jeszcze wrażenie, że święci znajdują się na łące lub w prawdziwym ogrodzie, a element spowijania nasilił się w obrazach z ostatnich lat.

Okazuje się w ten sposób, że przelewające się rogi obfitości starożytnych, kulty urodzaju ludów pierwotnych, pogańskie »sacre du printemps« w tej ludowej katolickiej pobożności całkiem są jeszcze żywe. W tych obrazach stara pogańskość jest równie naiwnie, jak i śmiało tłumaczona na język chrześcijański. W przeciwieństwie do lękliwych prób analogicznego przetwarzania, podejmowanych przez Kościół, zmysłowość w tej chłopskiej spirytualności zostaje ocalona.

Wszystko to nie wypływa z jakiejś osobistej filozofii Rozalii Barańskiej. Chrzestnymi rodzicami jej kwiatnych orgii są polne ołtarze, na których krzyż niemal tonie w morzu kwiatów, stając się drzewem Życia i symbolem urodzaju.

W tej kwitnącej sensualności grzech pierworodny, upadek i nędza człowieka schodzą na dalszy plan. Następuje tu, zdaje się, coś jakby zniesienie czasu; jest bowiem wspomnienie o raj i uprzedzenie Nowego Nieba i Nowej Ziemi, a jednocześnie, gdy chodzi o teraźniejszość, twierdzenie, że zbawienie już się dokonało, że Pan rzeczywiście zmartwychwstał, i przez to nastąpiła nieustająca wiosna. W »hortus conclusus« tej wiejskiej malarki wraz z czasem został zniesiony podział między tym a tamnym światem. Owe ogrody na obrazach są prawdziwymi chłopskimi ogrodami, a jednocześnie odnoszą się do wieczności. Religijność staje się tutaj wyrazem niepodzielnej zmysłowo-duchowej radości w środku tego świata i zatracca swój charakter pociechy na przyszłość pośmiertną, która to pociecha słuszenie uważana jest za rodzaj opium.

V

Przy oglądaniu *Św. Michała*, wyrzeźbionego przez Chajca, stale przychodzi mi na myśl niestosowne tu, mogłoby się zdawać, powiedzenie: „Do it yourself”. Chajec wyraża swoją rzeźbą (cełowo, czy też mimo woli), że nie odstąpi zadania unieszkodliwie. Złego specjalistę, zawodowemu smokobójcy.



Pojawia się tu chyba, jak w obrazach pani Barańskiej, podświadomość, dla której grzech pierworodny nie gra decydującej roli, podświadomość sięgająca wstecz, do stanu pierwotnego sprzed podziału prac i funkcji, znaczy do czasu, gdy nie istniał jeszcze podział społeczeństwa na pana i poddanego, kapłana i profana, artystę i filistrą, mędrca i głupca. W związku z tym należałoby, być może, wspomnieć o obojętnym charakterze chajcowego anioła. Czyż w licznych mitach nie nawiązuje się do dawnego stanu, gdy na początku był człowiek, który dopiero później został rozdzielony na mężczyznę i kobietę? W każdym razie mogliśmy już stwierdzić, że św. Michał spreparowany dla potrzeb ideologicznych stracił swój ludzki charakter i stał się kimś w rodzaju supermana.

Oddolne ruchy religijne, obojętne czy dochodzi do otwartego konfliktu, czy też nie, zawsze mają mnóstwo zarzutów wobec oficjalnego kościoła. Rzecz nie polega wyłącznie na tym, czy Kościół jest akurat znowu skorumpowany i przekształcony w instytucję pańską. To, że oficjalny Kościół ulega degeneracji, że jawnie postępuje sprzecznie z głoszonym przez siebie słowem, stwarza dla tej religijności jedynie pożądaną okazję do atakowania samych zasad. Przez te ruchy podważone zostają hierarchizacja życia duchowego i twierdzenia, że biedny, chcąc być w bliskości swojego Zbawiciela, potrzebuje pośrednictwa funkcjonariuszy kościelnych. Bunt skierowany jest przeciw temu, że Kościół chce biednemu Bożemu dziecku odebrać bezpośredniość wobec Boga, że traktuje go jako niekompetentnego, niepełnoletniego, potrzebującego prowadzenia za rączkę.

Podając w wątpliwość słuszność podziału na kapłanów i zwykłych wiernych, religijność ta zmierza do ogólnego kapłaństwa. Podział na kapłana i laika w zakresie religii jest zjawiskiem towarzyszącym podziałowi na pana i sługę — i przez to symbolem nierówności społeczeństwa klasowego. Uświadomiwszy to sobie, łatwo można dostrzec nostalgię za społeczeństwem ludzkim i braterskim tych ruchów religijno-ludowych, inaczej mówiąc, ich utopijny komunizm.

VI

Spirytualność niższych warstw, ich sprzeciwianie się hierarchizacji Kościoła znajduje najbardziej przekonywający i prze-myślany wyraz w rzeźbie drwała Józefa Lurki (ur. 1927). Ciekawe byłoby wysledzenie zmian w zakresie religijności ludowej przez porównanie twórczości Chajca i o jedno pokolenie młodszego Lurki. Uprzedzając wynik takich rozważań, dałoby się powiedzieć, że w tych zmianach przejawia się proces dojrzewania i równocześnie rozkładu starych zbiorowych nastrojów religijnych. Stare, ogólnie przyjęte, ale często mgliste poglądy przekształcają się w coraz bardziej osobiste przekonania i wyznania.

Przy tym — już Chajec jest zbyt wielką indywidualnością, aby można go było jeszcze w pełni zaszeregować do sztuki ludowej (i przez to zbiorowej). Tradycyjny świątkarz trzymał się, jeżeli chodzi o ikonografię, ściśle wzorów znanych w swoim środowisku (identycznym z jego rynkiem zbytu) — natomiast Chajec już od początku nie pracuje dla swojej wsi, która, jeśli w ogóle interesowałaby się jego sztuką, żądałaby od niego normalnego św. Michała, takiego jakiego zna z ksiąg i kościołów. Chajec tworzy dla muzeów i zbieraczy, którzy nie trzymają się rygorów i kanonów społeczeństwa wiejskiego, a przeciwnie — zachęcają rzeźbiarza do rozwijania własnych pomysłów.

Chajec słabiej tkwi w swoim wiejskim środowisku niż kiedyś tradycyjny świątkarz. Jako chłop — nie-chłop, jako rzeźbiarz figur przyjmowanych przez wiejską społeczność ze zdziwieniem, znalazł się on w odosobnieniu i jest przez to skazany na szukanie własnej drogi. (Dwadzieścia lat młodszy Lurka całkiem świadomie, a nawet programowo twierdzi: „Trzeba być sobą”). W tym procesie indywidualizacji przejawia się znowu to zniesienie czasu, jakie znaleźliśmy w obrazach pani Barańskiej; to zmieszanie się zamierzchłej przeszłości z teraźniejszością i z pełnym nadziei oczekiwaniem na ni to ziemską, ni to niebiańską przyszłość. Czło-

wiek, który w odosobnieniu od wiejskiej społeczności staje się coraz bardziej jednostką (i przez to, chociaż pólanalfabeta, coraz bardziej człowiekiem nowoczesnym), w poszukiwaniu własnych źródeł sięga znacznie dalej wstecz, o wiele głębiej w zbiorową podświadomość, niż normalni, nie osamotnieni członkowie wiejskiej wspólnoty. Tak oto powstaje osobliwy paradoks, że właśnie samotnik jest najlepszym wyrazicielem pradawnych nastrojów i odczuć. Więc — spirytualność ludową wyraźniej widać w twórczości Chajca, niż w pracach tradycyjnego rzeźbiarza sprzed 70 czy 80 lat, mimo iż w międzyczasie w rzeczywistości spirytualność ta uległa szybko postępującym procesom rozpadowym. Można nawet powiedzieć, że dopiero dziś, dzięki wielkim rzeźbiarzom tego „babiego lata” sztuki ludowej, ta znajdująca się w stanie zanikania mistyczna religijność staje się w pewnym stopniu dostępna dla ludzi z innych kręgów kulturowych, podczas gdy dawniej, prawie nie przenikając na zewnątrz, niemal zupełnie uchodziła uwagi zajmujących się kulturą ludową.

Jeśli chodzi o naszego św. Michała, to można powiedzieć, iż ten zgodny z duchem ludowym święty, mógł powstać dopiero w momencie takiego sięgnięcia wstecz, w którym sam anioł w mentalności wieśnawczej stracił już znaczenie. Ponieważ nie było w sztuce ludowej specjalnego, odbiegającego od normy wyobrażenia św. Michała, każdy z tradycyjnych świątkarzy, gdyby otrzymał od proboszcza lub gospodarza zamówienie na figurę św. Michała, wzięłby za wzór oficjalnego, a tym samym — na co ani on, ani ktokolwiek inny nie zwróciłby uwagi — św. Michała panów.

*

W przeciwieństwie do rzeźbiarzy tradycyjnych, ikonograficznie Chajec jest twórczy. Czasem chodzi zupełnie własnymi drogami, czasem zaś zaledwie charakterystyczny drobiazg dzieli jego pracę od typowych wzorów ludowych. W jego *Upadku pod krzyżem* można z łatwością rozpoznać, iż figura ta powstała w Małopolsce. Co do tego wzoru, można, jak mi się zdaje, wyróżnić dwa podstawowe typy: wytwornego i jednocześnie niezwykle ornamentacyjnego Chrystusa upadłego pod ciężarem krzyża na kolana, ale mimo tego nie zdradzającego załamania, Chrystusa, który nawet na czworakach pozostaje królem i najwyższym kapłanem — oraz prawdziwie załamanego Zbawiciela, który nie ma już sił, aby iść dalej. Chajec rzeźbi ten drugi typ; przy czym posuwa się jeszcze odrobinę dalej, ukazując upadłego, przyplazzonego do ziemi Chrystusa, który został wyliczony, znokautowany, Chrystusa przegranego (il. 6). Figura ta najwyraźniej koresponduje z tymi miejscami autobiografii, w których Chajec opisuje, jak zbyt długo musiał dźwigać wielki ciężar i załamał się pod nim. Figura św. Michała przedstawia archanioła i również Chajca, silnego w swojej własnej słabości człowieka. Upadły pod krzyżem Chrystus patrzy z bólem i rozpaczą, ale i ze współluciem na również upadłego brata.

Kiedyś indziej opracował Chajec zupełnie nowy temat. Pewnego dnia rozmyślał nad słowami Ewangelii: „Lisy mają nory, ptaki zaś gniazdo; lecz syn człowieczy nie ma gdzie głowy schronić”. Potem wyrzeźbił odpoczywającego Chrystusa. Dla podkreślenia, że Jezus rzeczywiście nie ma, gdzie złożyć głowy, Chajec szczególnie wyraźnie zaznaczył horyzontalną linię przedramion, na których Zbawiciel oparł głowę.

*

Po 1945 r. podjął Chajec dwie wielkie podróże. Obie miały charakter pielgrzymek. Odwiedził Częstochowę, a za drugim razem Muzeum Oświęcimskie. Częstochowa nie znalazła odzwierciedlenia w jego sztuce. Matkę Bożą zawsze przedstawia jako postać ze stajenki, pod krzyżem albo jako Pietę. Madonna z Dzieciątkiem jest mu dziwnie obca. Natomiast Oświęcim był dla niego wstrząsem. W czasie kiedy nie było jeszcze poświęconych temu tematowi konkursów, powstały z tego liczne kompozycje, w których przetrwały dręczące go wrażenia. Między innymi wykonał krematorium, które zaopatrył w blaszaną tabliczkę z wytłoczonym na niej przez siebie napisem: „dzień i Noc palili Ludzi



II. 13. J. Lurka, *Chrystus ukrzyżowany na drzewie życia*, płaskorzeźba, wym. 34 × 23,5 cm. Ok. 1975 r.

w Krematorium". Następnie — monumentalne, jakby wykute w kamieniu, mimo iż zaledwie o wysokości 29 cm, postacie dwóch nagich więźniów, z których jeden obejmuje ramieniem drugiego, upadającego z wycieńczenia. W czasie gdy jeszcze nie znał historii ojca Kolbego, wyraził kształtem właśnie tę podstawową zasadę: słabemu podaje dłoń człowiek sam potrzebujący pomocy².

Dokładnie w ten sam sposób i Lurka przedstawia prawdę tej ludzkiej i zbawiennej solidarności między cierpiącymi. W małym jakby pomniku, wykonanym przezeń na cześć Brata Alberta, słaby i ułomny człowiek o kuli obejmuje wspierając bezsilnego kalekę. Uczeń on Adama Chmielowskiego, ciężko kulejącego po zranieniu w Powstaniu Styczniowym krakowskiego malarza, który w środku życia doznał pewnego rodzaju nawrócenia i stopniowo rezygnując z malarstwa, poświęcił się biednym i opuszczonym starcom.

Chajec przedstawia obraz mówiący sam za siebie. Lurka natomiast daje wraz z nim dokładnie sformułowaną historię albo ideę. Chajec ma pewne trudności w wyrażaniu swoich pomysłów inaczej niż w drzewie. Dla Lurki nawet rzeźbienie jest czymś w rodzaju kazania. Sens swojej pracy artystycznej określa precyzyjnie — jako „głoszenie Dobrej Nowiny w drzewie”.

Chajec daje migawkowe ujęcia (jak swojego św. Michała), formułuje czasem niezwykle zwięzłe i celne opinie (jak cytowane zdanie o bezsensownej nauce przed Komunią); równocześnie zdany jest na zastanę, odziedziczoną, wpojoną mu do głowy religijność, od której próbuje się zdystansować, ale z którą jest mimo wszystko zrośnięty. W 1974 r., gdy był chory i czuł się zbyt słaby, aby rzeźbić, wykonał dla mnie szereg rysunków, a wśród nich wielki arkusz ukazujący sposoby karania grzeszników i nagradzania sprawiedliwych. Rysunkom towarzyszył obszerny tekst. Czytamy

tam między innymi: „kto używał Ankochołu Djabły leją zezbana do ust siarkę i kwas solny”. Jeden z rysunków przedstawia, jak grzesznik na łożu śmierci doznaje takiej kary. Po opisie jednego z dalszych podobnych rysunków następuje uwaga: „Tak mówiono i nauczano czasów Alstryjackich, Juzefa Franciszka I, sięgało ta nauka dosanacji”. W ten sposób Chajec nie wypowiadając własnego zdania, okazuje swoją rezerwę wobec takich wierzeń. Lecz kilka wierszy dalej, po opisie błogosławionej śmierci sprawiedliwego, czytamy: „A taki ktury Błuzni przeciw Bogu i nauczycielom Religii chociaż Ksiądz, jedzie to on Grześnik umze nie doczeka Księdza, tom zaopserwował nawłasne oczy”. Wręczając mi te rysunki, Chajec był w okropnym nastroju. Powiedział, że nie chciałby wykonywać jeszcze raz takiej pracy, że jest niewykształcony, na nieczym się nie zna, nie bywał w świecie, niczego nie widział i dlatego nie ma co rysować. Gdy rzeźbi, przedstawia to, co odczuwa; natomiast gdy pisze lub rysuje, zawsze ma wrażenie — tak było, gdy pisał pierwsze dwie ze swoich autobiografii — że żąda się odeń sprawozdań dla etnologów o zwyczajach i wierzeniach ludowych. Chajec zaczyna taką pracę z pewną dumą, bo rzeczywiście jest dobrym kronikarzem, mającym wspaniałą pamięć; ale nagle uświadamia sobie przerażony, że wcale nie wie, gdzie kończy się to, co tylko zasłyszane i ogólnie bezmyślnie przyjęte, a gdzie zaczynają się jego własne przekonania. Dużo dał mi do myślenia głęboki niesmak Chajca wobec nieładu w swoich wierzeniach, wobec już nigdy nierozwiązalnego zmieszania się własnych rozpoznań, własnej instynktownej wiedzy z prefabrykowanymi z góry bajkami dla prostego ludu.

Lurka natomiast jest już definitywnie emancypowany, wie dokładnie, w co wierzy, a w co nie. Wykonał na przykład płaskorzeźbę, która pokazuje jak stworzenie Nowego Nieba i Nowej Ziemi w wiecznej wiosnie następuje przez ostateczne zmartwych-

wstanie Chrystusa. W popękanym grobie, z którego wyrasta Chrystus, pozostaje trupia czaszka, krzyż i martwy, tym razem raz na zawsze zwyciężony diabeł. Lurka twierdzi, że w nowym świecie krzyż, śmierć i diabeł, jako rekwizyty minionego porządku świata, byłyby zupełnie nie na miejscu. Diabeł, mówi Lurka, popadnie w nicość, piekło przestanie istnieć. Przeciwnieństwem wiecznego żywota nie jest tu wieczne potępienie i męka, lecz wieczna, ostateczna śmierć. Trudno sobie wyobrazić, ciągnie dalej, aby wieczysta szczęśliwość była pomniejszana widokiem wieczystych mąk piekielnych.

Chajec ukazuje, iż z pomocą Boga można nagimi dłońmi pokonać diabła, i uważa za zupełnie nie na miejscu, gdy grozi się biedakowi stworzonemu nie dla niego piekłem. Lurka idzie krok dalej: w całej jego bogatej twórczości nie znajdzie się diabła prócz tego jednego, już wspomnianego, martwego. (Nie trzeba podkreślać, że martwego, pogrzebanego diabła ikonografia kościelna w ogóle nie zna.) Obaj, Chajec instynktownie a Lurka zaś z pełną świadomością, znacznie niżej oceniają potęgę zła (a tym samym znaczenie grzechu pierwotnego), niż to robi Kościół. Chajec daje do zrozumienia, a Lurka to wyraża wprost, że Kościół wyolbrzymia potęgę zła, aby tym łatwiej móc biednego trzymać za uzdę. Chajec wyczuwa, że były konszachty między Kościołem a Panami; Lurka zaś oświadcza celnie, bez wahania, ale też i bez fanatyzmu, iż dla Kościoła największym nieszczęściem było uznanie przez Konstantyna chrześcijaństwa za religię państwową i przez to przemiana religii prześladowanych w religię rządzących.

Chajec unika krytykowania Kościoła. Kto wie, może to prawda, iż ten kto bluźni przeciw „nauczycielom religii”, skazany jest na śmierć bez pociechy sakramentu. Natomiast Lurka w płaskorzeźbie przedstawiającej pocałunek Judasza przydział wielkiego kapłana żydowskiego, skrycie weiskającego w dłoń zdraycy woreczek ze srebrnikami, w mitrę biskupa katolickiego.

Na moje pytanie wyjaśnił, iż uczynił to umyślnie, bo właśnie Kościół jest instytucją ciągle zdradzającą Chrystusa.

W kwestiach ikonograficznych Chajec jest wyjątkowo samodzielny. Przy tym jego odkrycia nie robią wrażenia czegoś wydumanego. Wyrzeźbiony przezeń odpoczywający Chrystus, nie mający gdzie schronić głowy, wygląda na motyw znany od dawna, z okresu wielkich ruchów religijnych w XV wieku. Lurka w tych sprawach posuwa się jeszcze dalej — unika powtarzania wzorów ikonograficznych od dawna spowszedniałych, które nie wywołują już w patrzących na nie żadnych doznań. Przetwarza po swojemu znane tematy tak, aby mogły działać na patrzącego jak nowina, aby mogły wstrząsać i wzruszać. Tak samo jak nowe formy ikonograficzne Chajca nigdy nie sprawiają wrażenia czegoś wydumanego, tak i zaskakujące, arcyoryginalne kompozycje Lurki ukazują tylko istotę starej chrześcijańskiej doktryny i spirytualności.

Lurka nie lubi nieustannie powielanego wizerunku Chrystusa Frasobliwego. Nie porusza on tego tematu, a przecież porusza, gdy rzeźbi starego wieśniaka w pozycji Frasobliwego. Nie produkuje on żadnych krucyfiksów. A mimo tego krzyż znajduje się w centrum jego twórczości. Ciągłe na nowo opracowuje i przerabia ten sam symbol. Oto *Upadek pod krzyżem*; ale krzyż jest tutaj po prostu olbrzymią belką, ogromnym ciężarem przygniatającym Chrystusa do ziemi (il. 7). Ujęcie przypomina gotyckie przedstawienie Chrystusa w mistycznej tłoczni, wyobrażenie, które Lurce nie było znane. W innej pracy, również *Upadku pod krzyżem*, Chrystus załamuje się pod ciężarem ludzkości, którą dźwiga jak swój krzyż.

Kiedy indziej znowu znak krzyża staje się dla Lurki drogowskazem. Zapłakanej, zrozpaczonej Marii Magdalenie, obejmującej krzyż i uczepionej do niego, Ukrzyżowany wskazuje wyciągniętym ramieniem, iż nie tutaj jest jej miejsce, że nie należy teraz rozpaczć, ale iść i nieść miłość w świat, aby dać świadectwo

Il. 14. J. Lurka, *Chleb życia*, drewno polichrom., wys. 33 cm. Ok. 1975 r. Il. 15. Edward Kołacz, Szczecin. *Chleb*, drewno pokostowane, wys. 33 cm. 1974 r. Il. 16. Wł. Chajec, *Syn człowieczy*, drewno polichrom., wys. 20 cm. Ok. 1974 r.



temu, co poznała (il. 10). Innym razem, chcąc przedstawić biblijny werset „Jestem winnym drzewem, a wy latoroślami”, wpadł na zupełnie mu nie znany, ale często wykorzystywany w średniowieczu motyw Chrystusa ukrzyżowanego na drzewie życia. Podobne wyobrażenie wybrał, gdy chciał pokazać, iż Chrystus jest potężną ostoją broniącą ludzi przed upadkiem w otchłań. Znowu jest tu Chrystus ukrzyżowany na drzewie życia, którego gałęzi trzyma się ludzkość (il. 13). To, że dźwiganie krzyża nie jest wydarzeniem jednorazowym, że są różne rodzaje krzyża, przedstawia Lurka w rzeźbie ukazującej Zbawiciela niosącego krzyż, kroczącego na czele utrudzonych ludzi, którzy dźwigają różne ciężary życia (il. 8).

Wydaje mi się, iż najważniejsza przemiana motywu krzyża zachodzi u Lurki tam, gdzie przenikają się nawzajem symbole krzyża i kielicha. Tak samo jak krzyż — kielich jest w chrześcijańskim pojęciu symbolem cierpienia i zbawienia. Tak właśnie wyrył Lurka *Upadek pod krzyżem*, w którym Chrystus pada pod zbyt ciężkim kielichem cierpienia (il. 11). Zupełnie nowego sensu nabiera u Lurki scena na Górze Oliwnej. Modlitwa Jezusa, aby Ojciec, jeśli to możliwe, oddalił od niego „ten kielich”, nie została wysłuchana. U Lurki Jezus wziął już na siebie ogromny kielich cierpienia i wyciąga rękę ku śpiącym uczniom, wzywając daremnie ich pomocy.

W związku z tym na uwagę zasługuje fakt, że w średniowieczu, gdy powstały ruchy dążące do zniesienia hierarchicznych różnic między klerem a laikami i żądające komunii pod obiema postaciami, „wzięcie kielicha” stało się synonimem buntu przeciwko kościołowi papieskiemu, odmawiającemu ludowi bożemu dojrzałości. Lurka nie znał tej historii ani tego określenia, musiały one jednak od samego początku znajdować się w jego podświadomości. Już od pierwszych prac kielich zajmuje w jego twórczości ważne miejsce jako symbol cierpienia i zbawienia, lecz również jako to, co Chrystus chce przekazać każdemu chrześcijaninowi, aby ów, współdźwigając, współzbawiając, stał się dojrzałym partnerem Boga. Jedną z pierwszych prac Lurki przedstawia bardzo smutnego Chrystusa trzymającego olbrzymi kielich. Czy nie pozostał on sam z tym kielichem, bo chrześcijanie, zadowolając się tym, co Kościół im łaskawie daje, nie chcieli „wziąć kielicha”?

Oczywiście kielich jest dla Lurki także przypomnieniem Eucharystii, znakiem biesiadnej wspólnoty z Panem i przez to stwierdzeniem sensualności pobożnych uczuć. Normalną kościelną praktykę komunii Lurka uważa za gorszącą. Młda, prawie amatorialna hostia gniewa tego człowieka lubiącego posilny chleb i gaszący pragnienie napój. Wielki szacunek Lurki dla rzeczy materialnych, będących symbolami prawd duchowych, świadczy, iż w przeciwieństwie do opinii kościelnej, uwarunkowanej przez żyjących w celibacie mężczyzn, najnormalniejsza zmysłowość nie musi się znaleźć w sprzeczności ze spirytualnością mistyczną. Pouczające byłoby tu porównanie św. Teresy Berniniego, u której mistyczna ekstaza jest pełna daremnie przytłumionej i skrytej seksualności, z często przedstawianą przez Lurkę świętą grzesznicą Marią Magdaleną, która po prostu kocha Pana Jezusa jako kobietę — ciałem, sercem i duszą.

VII

Ciekawe byłoby móc prześledzić wstecz gniew Lurki przeciwko urzędowemu Kościołowi, poprzez Chajca, aż do starej polskiej religijności ludowej. W polskich baśniach ludowych klecha dość często jest postacią negatywną. Wraz z dziedzicem i żandarnem stanowią oni tróję władzy. Na tle ludowej zmysłowości pozbawionej kompleksów i nie potrzebującej sublimacji — celibat uważany jest raczej za skazę i powód do dowcipów, niż za rekomendację. Proboszcz jest kościelnym funkcjonariuszem, który za odpowiednią opłatą (najczęściej odczuwaną za wygórowaną) udziela koniecznych sakramentów. Wierny lud bynajmniej nie w nim widzi Bożego człowieka, przewodnika w misteriach, Zbawiciela wędrującego dalej po ziemi, szukającego solidarności i solidarność przekazującego, ale w pielgrzymie i dziadzie.



16

Sposób, w jaki kościół ukazuje zwykłemu człowiekowi jego Zbawiciela, nie może go zadowolić. Zbyt wiotka i pozazmysłowa jest dlań obecność Jezusa w Sakramencie na ołtarzu, niewystarczające przypomnienie o ziemskiej wędrówce Chrystusa, dokonanej niewyobrażalnie dawno, niewystarczające również ukazywanie nieba, w którym, jeśli będzie żył godziwie, znajdzie nagrodę za swoje ziemskie trudy. Kościół przedstawiając niebo jako całkowicie niezemski tamten świat, nie zaś jako wspaniałe królestwo boże, czyni wszystko, aby przekształcić je w ideę możliwie najmniej atrakcyjną dla normalnego człowieka. Z pewnością zgadza się z powszechniejszym odczuciem to, co mi powiedział (z lekkim uśmiechem kpiny) Adam Zegadło, że ma nadzieję, iż w pośmiertnym życiu zostanie diabłem. Obiecuje sobie po tym przynajmniej mniej nudy. Nie odpowiada mu wieczne śpiewanie w niebiosach.

W legendach uwidacznia się, jak sobie lud wyobraża dalszą obecność Zbawiciela na ziemi. Najczęściej Jezus (przeważnie ze św. Piotrem lub „św. Piotripawłem”) wędruje jeszcze po świecie. W opowiadaniach tych staje się jednak często z Pana i Mistrza — włóczęgą, żebrakiem i „dziadem”. Św. Piotr, któremu nie pomogło to, że jest czczony jako pierwszy papież, że spoczywa na nim cały autorytet urzędowego Kościoła, pojawia się w tych historyjkach jako człowiek małej wiary, egoistyczny, żarłoczny, mściwy. Natomiast Zbawiciel ucieleśnia zasadę sprawiedliwości i rozsądek wyższego rodzaju. Niekiedy jednak, jak choćby w legendzie o zamienionej w kukłkę córcie strzelca, występuje on jako demon mszczący się na tych, którzy nie oddają mu czei. Kiedy indziej znowu jest zabiedzonym, cuchnącym żebrakiem, którego pan domu zaprasza do stołu i ugaszcza z szacunkiem

— on zaś później rewanżuje się za to, zapraszając swojego gospodarza na wspaniały obiad w raju. Solidarność Zbawiciela ze skromnym, szarym człowiekiem ledwo uwidoczniła w kościele, w legendzie zostaje mocno podkreślona.

W rezerwie ludowej pobożności wobec oficjalnego Kościoła i jego ideologii tkwią, co można spostrzec w twórczości Lurki, zarodki wszystkich wielkich heretyckich ruchów ludowych. Wydaje mi się ciekawe, że w Polsce te ruchy nigdy się nie rozwinęły, mimo iż były ku temu przesłanki. Mordercza dialektyka tych ruchów, które wychodząc od żądania braterstwa i powszechnego kapłaństwa, prowadziły w bezlitosnym sporze z kościołem ze swojej strony również do fanatyzmu i nietolerancji, została Polsce i właściwie tylko Polsce oszczędzona. (Ruchy te istniały w Rosji, a także w Czechach, Niemczech, Anglii, Francji, Italii, Hiszpanii). Może właśnie dlatego duch buntowniczy pozostał w rzeźbach Lurki tak świeży, naiwny i aktualny, ponieważ w Polsce nigdy się nie skompromitował, nie doszedł do zaprzeczenia swym pierwotnym hasłom.

Na pierwszy rzut oka może wydać się przesadą mówienie o aktualności takich elementów buntu, jako że w wyniku zaistniałych po drugiej wojnie światowej przekształceń społecznych, Kościół po prostu utracił możliwość bycia Kościołem możnych. Jednakże Kościół w Polsce, który w ostatnich dziesięcioleciach stracił resztki świeckiej władzy, tym bardziej próbuje — jak się zdaje — zachować władzę we własnym domu. Z tego wynikało, ku zdziwieniu wielu katolików z Zachodu, że w okresie wielkich reform kościelnych — polski katolicyzm był wyraźnie zachowawczy i przywiązywał wielkie znaczenie do utrzymania ścisłego rozdziału Kościoła kapłańskiego i laickiego. Wiejski proboszcz, odmawiający Lurce prawa do posiadania własnego zdania w kwestiach życia duchowego, występuje zgodnie z linią generalną Kościoła tego kraju.

Dopiero gdy Chajec stał się bardzo znanym rzeźbiarzem, gdy muzea w Polsce i za granicą zaczęły sobie wydierać jego prace, gdy w jego chacie pojawili się zbieracze i ekipy telewizyjne, dopiero wówczas jego sława wtargnęła, okrężną drogą przez Amerykę, aż do własnej parafialnej wioski. Wówczas dopiero, mimo iż od boż mała trzydziestu lat rzeźbił niemal wyłącznie świątki, uzyskał Chajec pierwsze zlecenie od proboszcza — wyrzeźbienie stajenki betlejemskiej. Tak przeto dobiegając kresu swej drogi, stał się Chajec artystą ludowym pracującym dla własnego środowiska. I co ważniejsze, żadne inne zlecenie nie sprawiło mu tyle radości, żadnego innego nie traktował z taką powagą. „Gdy już od dawna będę leżał w grobie — powiedział mi — coś ze mnie będzie przecież żyło w mojej wsi.” Dla niego liczy się ślad własnego życia i twórczości tu, w rodzinnej wsi i parafii, a nie byle gdzie na świecie.

Lurka daremnie czeka na takie zlecenie. A może nawet już nie czeka. Wskazując na biskupią mitrę wielkiego kapłana wręczającego zapłatę Judaszowi, powiedział mi, że w gruncie rzeczy nie może wymagać od kościoła, aby popierał go, póki wyraża w swoich rzeźbach tak niestosowne poglądy.

Dla obserwatora z zewnątrz zakrawa na paradoks, że w tym socjalistycznym kraju wielkie teologiczne talenty wśród rzeźbiarzy, twórcy ludowej sztuki sakralnej nie spotykanej nigdzie poza Polską są przez Kościół ignorowani bądź nie uznawani, a poparcia doznają jedynie ze strony świeckiego, ateistycznego państwa, które umie uszanować nieprzemijające wartości zawarte w symbolach chrześcijańskich, których znaczenie wykracza poza wąsko pojęte ramy religijności. Zresztą w rzeźbie Lurki nie da się oddzielić treści humanistycznych od religijnych. Poglądy jego — tak jak i rzeźby — z jednej są bryły. Spirytualność przenika cały jego dorobek, jest jego nierozdzielny składnikiem. Ale spirytualność ta, na co starałem się zwrócić uwagę, nie jest odbiegającą od spraw tego świata pobożnością, nie jest pociechą — narokozą.

VIII

Średniowieczna katedra jest czymś w rodzaju katechizmu, wyjaśnia kosmogonię, stworzenie i historię człowieka, dzieło zbawienia, istotę św. Trójcy, boży porządek w niebie i na ziemi. Dominującym obrazem w Monreale koło Palermo (koniec XII wieku) jest wyobrażony na absydzie ogromny Pantokrator (il. 3). Pod nim widnieje o wiele mniejsza Madonna z Dzieciątkiem, z aniołami i świętymi. Założenie katedry podkreśla zarówno niebiańską, jak i ziemską hierarchię. Marmurowa bariera oddziela kościół laików od kościoła kleru. Ze względu na to, że kler jest wyżej postawiony od zwyczajnego ludu, od nawy do prezbiterium prowadzi kilka stopni. Ta hierarchia jest podkreślona przez sposób, w jaki są umieszczone mozaiki wyobrażające wędrówkę Chrystusa po ziemi. Przedstawienia wielkich misterii, Przemienienia Pańskiego, Ostatniej Wieczerzy, Wniebowstąpienia, znajdują się w prezbiterium — niedostępne dla profana. Zwyczajny lud musi zadowolić się prostszymi cudami, takimi jak uzdrowienie parali tyków i ślepeców.

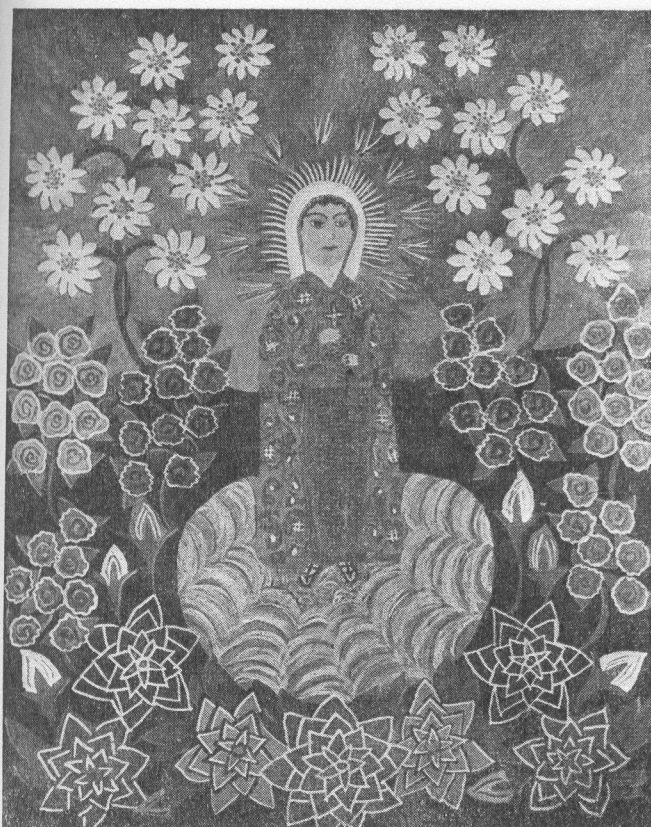
W prezbiterium pięć dalszych stopni wiedzie do tronu biskupa po prawej stronie, która znajdując się po lewicy Pantokratora, jest stroną gorszą. Po stronie lepszej stoi tron króla, ku któremu prowadzi również pięć stopni. To, że za panowania Normanów na Sycylii, król także w hierarchii kościelnej miał wyższą rangę od biskupa, zostało wyrażone w wyrafinowany sposób: liczba stopni jest taka sama, lecz stopnie wiodące do tronu króla są wyższe, tak iż siedzi on wyżej niż biskup. Nad tronem królewskim widnieje mozaika przedstawiająca koronację przez Chrystusa króla Normanów Wilhelma II, założyciela katedry. Koronowanie cesarzy i królów bezpośrednio przez Chrystusa występuje od X wieku dosyć często w sztuce wschodniochrześcijańskiej. Wymowa tego jest oczywista — zwierzchność jest przez Chrystusa nie tylko tolerowana, lecz ustanowiona; za królem stoi Chrystus.

Katedra w Monreale jest idealnym odpowiednikiem ziemskiego świata. Świat niebiański wzoruje się na widzialnym, jest niezaprzeczalnym uzasadnieniem istnienia na ziemi „góry” i „dołu”. Pantokrator nie jest Zbawicielem z Nowego Testamentu, wzywającym ku sobie utrudzonych i uciemnionych; jest on projekcją ziemskiego panowania, kwintesencją władcy, w którym odzwierciedla się ziemski król.

Byłoby to bardzo ciekawe, gdyby się udało odtworzyć zawiłane i splecione dzieje dwóch nurtów: Kościoła tronującego i Kościoła cierpiącego razem z ludem bożym; gdyby udało się prześledzić drogę od niedostępnego i bezwzględного sędziego ludzkich uczynków — Pantokratora — do Chrystusa Frasobliwego, nie królującego już, lecz siedzącego na twardym kamieniu naprzeciw szarego człowieka, w geście frasunku i solidarności z tym właśnie człowiekiem.

Lad z Monreale na dłuższą metę nie był do utrzymania. Wiele rzeczy złożyło się na to, że wstąpiwszy do niebios, Zbawiciel jeszcze raz był potrzebny na ziemi i musiał jakby powrócić. Według katolickiej wiary, historia zbawienia odbywa się w konkretnym czasie — jako rzeczywista historia. Jedyne syn Boga stał się ciałem, w określonej chwili został zrodzony z Panny Marii, ukrzyżowany pod Poncjuszem Pilatem i pogrzebany zstąpił do piekła, trzeciego dnia zmartwychwstał, wstąpił do niebios, siedzi po prawicy Boga Ojca, stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych. Lecz w tym ciągu wydarzeń coś się zacięło.

Gmina chrześcijańska nastawiona była na rychły powrót Chrystusa, a tymczasem jego pobyt w niebie przedłużał się w niepokojący sposób. Gminie, a przede wszystkim szaremu człowiekowi, zdanemu na skapą, przydzieloną mu strawę duchową, odsuniętemu od uczestnictwa w wielkich misteriach, czas zaczął się dłużyć. Zaczął się on rozglądać za zniknionym swoim Zbawicielem, zaczął opuszczać wyznaczone mu miejsce na samym dole kościoła i usuwać barierę oddzielającą Kościół kleru od Kościoła laików. W tym samym czasie kiedy zostało wzniesione Monreale,



Il. 17. Rozalia Barańska-Dzięciółowska, Gręboszów, woj. tarnowskie. *Św. Kinga w falach morza*, farba klejowa na papierze, wym. 65 × 50 cm. 1937 r. Il. 18. Maria Wiśnios, Rataje, gm. Wąchock, woj. kieleckie. *Przebicie boku*, akwarela, 100 × 74,5 cm.

Piotr Waldo, były bogaty kupiec Lyonu, zlecił przekład biblij na język ludowy.

Chrystus, który przeciąga pobyt w niebie i nie zjawia się w swojej wspaniałości, aby nareszcie dokończyć dzieła zbawienia i założyć, tak jak obiecał, królestwo boże, zostaje sprowadzony na ziemię, aby znowu cierpieć. Zmiana, jaka tu się dokonuje, uzewnętrznia się w sposobie przedstawienia Ukrzyżowanego. Wedle wczesnośredniowiecznego ujęcia, ofiara już się dokonała; krzyż tego okresu nie był przecież krzyżem męki, lecz znakiem zbawienia. Cierpienie, strach i śmierć zostały przewyciężone i ukazywanie ich już nie było potrzebne. Chrystus wiszący na krzyżu romańskim nie był umierającym, lecz tryumfotorem i władcą. Dopiero w sztuce gotyku jego męka i opuszczenie zostały reaktualizowane i uwiecznione.

IX

Po wstąpieniu do nieba, Chrystus łatwo rozwiewa się w ideę, coraz bardziej traci cielesność i oddala się od szarego człowieka — a czystą ideę łatwo można przerabiać na ideologię. Tymi, którzy go daremnie wyczekują, są małuczy, sprawiedliwi i pobożni, czyli ci, których dotyczą błogosławieństwa Kazania na Górze. Natomiast panowie, książęta Kościoła i świata (przedstawieni w wizerunkach Sądu Ostatecznego najczęściej wśród potępionych, podczas gdy nie ma tam biedaków) są zadowoleni, że Chrystus przebywa na razie w niebiosach i nie przeszkadza im w doglądaniu własnych interesów.

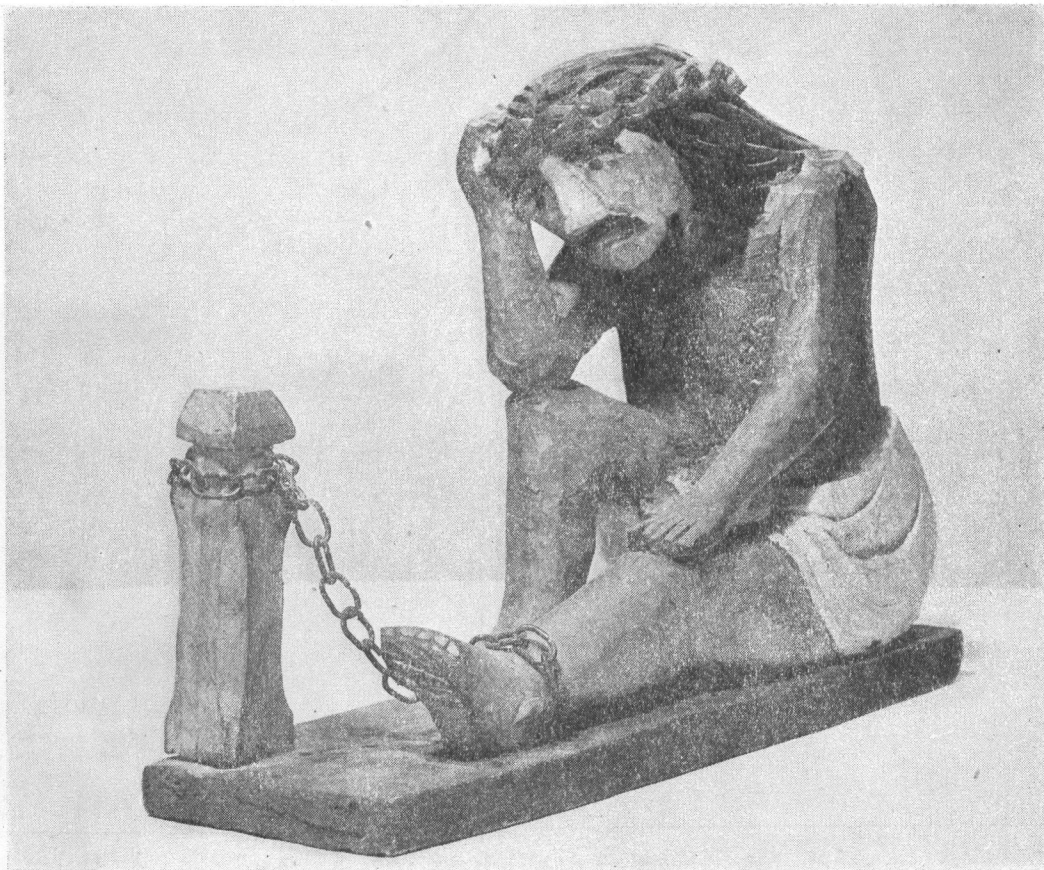
Biedak, którego wiara nie jest ślepa, lecz przy całej pobożności z lekką podszytą nieufnością, musi pomalutku podejrzewać, że Zbawicielowi dobrze się w niebie powodzi, że może nabrał on pańskości i zapomniał o biedzie, którą zostawił za sobą. Być może ów Zbawiciel już za pierwszym razem nie miał ochoty przyjąć na świat?

W takim nastroju mogło powstać wyobrażenie o mistycznym polowaniu na jednorożca. Jak często w wierzeniach ludowych,

tak i tu wyobrażenie wyrosło z rozmaitych, czystych jak i też pogmatwanych źródeł jest dopasowane do konkretnej potrzeby duchowej. Kościół już pod koniec XV wieku zabronił przedstawiania tego tematu, który w środkowych Niemczech przez kilka poprzednich dziesięcioleci cieszył się ogromną popularnością. Za wyobrażeniem tym kryje się pochodzące ze Wschodu podanie o dzikim, nieokiełznanym jednorożcu, którego schwytać można jedynie wówczas, gdy natrafi na dziewczę i oswójony już schowa swój róg w jej łonie. Weźniej widziano w jednorożcu z dziewczcą symbol Chrystusa z Maryją. Domniemanie to po raz pierwszy chyba sformułował Albert Magnus: „Ów jednorożec jest Chrytusem, którego władzy, wyobrażonej jako róg, nikt się nie oprze... Jednorożec ten wydawał się dzikim i nieokiełznanym, gdy za samą myśl o wywyższeniu się stracił Lucypera z niebios i za ugryzienie jabłka wypędził Adama z Raju. Pierwotny świat zniszczył potopem, Sodomitów zaś piekielnym ogniem i siarką. Tak srożył się jednorożec w niebie i na ziemi, aż go pełna chwały dziewczę, gdy wszedł do jej zamku, przyjęła do swego łona i ucieleśniła go. Dzięki temu, wedle boskiego postanowienia, nieuchwytny nógł zostać schwytny przez myśliwych, to znaczy przez pogan i żydów⁹ i zgodził się umrzeć dobrowolnie na krzyżu.”

Wedle tajemniczego podania, Syn Boży wcale nie miał ochoty stać się człowiekiem i cierpieć jak człowiek. Trzeba go było dopiero skłonić, ba, podejść, przechytryć, aby dał się schwytać i zabić. W tym prawie bluźnierczym wyobrażeniu dziewczę występuje jako pewnego rodzaju przynęta, która doprowadza jednorożca do tego, że zasypia w jej łonie. W jednym z powstałych w Niemczech w średniowieczu wierszy niesłychany ten pomysł został wyrażony z naiwną bezpośredniością.

Na piersi matki zaśnieży
Ten, co przez świat niepojęty.
Pobożną myślą przejęty
Matczynym łonem objęty
Został jednóróg ujęty.



Il. 19. Władysław Chajec, *Chrystus w areszcie*, drewno polichrom., wym. 18×26 cm. 1971 r.

Plastyczne przedstawienia przeważnie wyobrażają tylko część tej idei. We francuskich trzynastowiecznych rzeźbach jednorożec zostaje przebitý przez myśliwego na łonie dziewicy. Jednakże przedstawienia te nie wyjaśniają, kogo wyobraża jednorożec, a kogo dziewica i myśliwy. Niemieckie, a przede wszystkim turyńskie polowania na jednorożca z XV wieku są wyraźniejsze w swej wymowie, lecz kwestię śmierci jednorożca pozostawiają otwartą. Myśliwym jest sam Bóg Ojciec lub zastępujący go Archanioł Gabriel. Jednorożec znalazł schronienie u dziewicy w «hortus conclusus». Przed ogrodem Archanioł uzbrojony we włócznię i wiodący na smyczy psy daje na trąbę tradycyjny sygnał, że zwierzyzna jest osaczona. Nie jego zadaniem jest uderzyć. W tym przedstawieniu, odpowiadającym Zwiastowaniu, jednorożec jest już jakby pokonany.

X

Nieważne, że w polskiej sztuce ludowej mistyczne łowy na jednorożca nie są znane. Wspomniałem o nich, ponieważ wyrażają dość rozpowszechnione wyobrażenie — chociaż w sposób jaskrawy i sięgający do ludowej podświadomości przedchrześcijańskiej. Czy naprawdę nie znalazłoby się w polskiej spirytualności ludowej pragnienie zmuszenia nie chcącego nadejść Zbawiciela do przybycia, albo, co na jedno wychodzi, chcącego odejść — do pozostania? Czy naprawdę taka pobożność nieco gwałtowna, nieubłagana i nie pozbawiona pewnego okrucieństwa byłaby tej spirytualności zupełnie obca?

Chajec często rzeźbił „Chrystusa przy słupie” wedle tradycji małopolskiej, Chrystusa przykutego do słupa i żałośnie zwracającego głowę ku patrzącemu — oraz drugą figurę, nie występującą w ikonografii sztuki ludowej, Chrystusa siedzącego w pozie „Frasobliwego”, jednak nie na kamieniu, lecz na ziemi, przypuszczalnie w więziennej celi. Jedną nogę podkureczył, aby móc — w geście Chrystusa Frasobliwego — oprzeć na kolanie łokieć, a na dłoni głowę, drugą ma wyprostowaną i przykuta do słupa.

Zarówno jedną, jak i drugą figurę Chajec nazywa „Chrystusem aresztowanym” (il. 19). Dla obu sporządza własnoręcznie i starannie łańcuch, zamykany niekiedy dokładną imitacją klódki.

Nie warto by o tym wspominać, gdyby Chajec należał do majsterkowiczów, którzy lubują się w trudnych do wykonania sztuczkach (np. „Golgota” w butelece). Jednakże Chajec, prawdziwy rzeźbiarz, nie zajmuje się takimi fidrygalkami, rzeźbi z jednego kłosa całe sceny, np. stajenkę betlejemską, eliminując wszystko, co nie jest dla niego istotne. Jeżeli uważa, że w żaden sposób nie może zrezygnować z obcego materiału jako dodatku, czyni to bez serca, a nawet wprost niechlujnie. I tak z jednego kawałka czerwonego plastiku, który wpadł mu kiedyś w ręce, wykroił czerwoną chorągiew zwycięstwa dla swojego Zmartwychwstającego, strumień krwi wypływający z boku Ukrzyżowanego, chwytany przez anioła do kielicha oraz czerwony krawat dla swojego Lenina; i przybił je bez skrupułów gwoździami — Chrystusowi strumień krwi do boku, a Leninowi krawat do brzucha.

Inny charakter mają wykonane przez Chajca dla wielu rzeźb blaszane tabliczki z wytłoczonymi napisami. Ustalają one nazwę figury, a czasami opatrują ją krótkim komentarzem.

Rzeźbiarzy i malarzy będących analfabetami lub mających trudności w czytaniu i pisaniu często wyróżnia intensywny stosunek do słowa pisanego, zwłaszcza drukowanego; pragną temu co przedstawiają, dać możliwie ścisłą nazwę. Na przykład pan Wiśnios, uważa niemal każdą książkę za czarodziejską lub świętą objawiającą to, co dla głupca pozostaje ukryte. Nie maluje nigdy czegoś wymyślnego, tylko to, co wedle jej przekonania wydało się rzeczywiste. Żywoty świętych, spisane w książkach czarno na białym, rozumie dosłownie; nie odważyłaby się przy malowaniu zmienić najmniejszego szczegółu. Uważa obrazy za niegotowe, dopóki jej syn nie wypisze u dołu wielkimi literami co przedstawiają. To samo odnosi się do blaszanych tabliczek wykonanych przez Chajca z wielkim staraniem i trudem. Nie s

one dodatkiem do rzeźby, lecz kropką nad „i”. W odczuciu Chajca, dopiero one czynią figurę dokumentem.

Podobnie ma się chyba sprawa z łańcuchami, które Chajec wykonuje z największą dokładnością. Ich symbolika jest równie prosta jak zdumiewająca. To sam Chajec zakłada swojego Chrystusa we własnoręcznie wykuty łańcuch. Zakucie to oznajmia: nie dzieje się nam dobrze; nie skończyła się Twoja męka, dopóki nam powodzi się tak źle; musisz więc pozostać z nami jako cierpiący wśród cierpiących; rozumiemy, że odpowiadałoby Ci wstąpienie na niebiosa i odsunięcie się od wszystkiego, ale nie uwolnimy Cię, nie zadowolimy się obietnicą przysłania nam na pociechę Ducha Świętego, który i tak nie będzie do nas dopuszczony.

Podobna myśl zdaje się wyrażać opisany już „Upadek pod krzyżem”. Upadły Chrystus wyraża solidarność z nie mogącym się podnieść biedakiem. Ale chodzi tu jeszcze o coś więcej — w kontemplacji Chrystusa, którego przedstawił jako godnego pożałowania ziemskiego robaka, własna nędza nabiera dla Chajca sensu, zostaje uświęcona i podniesiona do rangi naśladowania Chrystusa. Lecz warunkiem tego, że Chajec może się podnieść ze swego upadku, jest to, iż z taką stanowczością związał syna bożego z prochem ziemi³.

Wspomnijmy tu jeszcze o starej przydrożnej kapliczce w Przytkowicach (Małopolska). Figura przedstawiająca *Upadek pod krzyżem*, umieszczona jest w jak gdyby sklepionej niszy, przypominającej loch. Chrystus i tak nie mogący już iść, został dodatkowo zamknięty masywną kratą. Wyjaśnienie, iż stało się to dla zabezpieczenia figury przed kradzieżą, jest nieprzekonujące. Krata pochodzi z czasów, gdy kradzieże ludowych rzeźb jeszcze nie weszły w modę. A może, gdy już o kradzieży mowa, krata ta oznacza, że szary człowiek nie pozwoli na odebranie mu jego biednego Chrystusa? Rabunek taki grozi mu od czasów Konstantyna. Również Pantokrator z Monreale jest jednym z wielu ukradzionych ludowi i przerobionych Chrystusów.

XI

Chajec zatrzymał swojego „*Chrystusa aresztowanego*” w stanie cierpienia; ludowe legendy o trwającej wędrówce Zbawiciela po ziemi ukazują go jako osobliwe połączenie wszechmocy i biedy. Niekiedy wyrządzone Chrystusowi cierpienia i rany odmalowane są ze szczególnym pietyzmem, z pedantyczną, jeżeli nie lubieżną dokładnością. Czy nie kryje się za tym wyobrażenie, iż męka i krew Jezusa są naszym zbawieniem, lecz że ów Jezus chyba jeszcze nie dość cierpiał, że dalej musi przelewać swą krew, póki do naszego prawdziwego zbawienia tyle jeszcze brakuje?

Przy tym trzeba uwzględnić jeszcze inną rzecz, ubogi lud nie tylko żył w nędzy, nie tylko był lekceważony i eksploatowany, ale nadto dręczony. Dyby były przeznaczone dla maluczkich, nie dla dobrze urodzonych panów, zaś czarownice, które tak ochoczo palono, najczęściej wywodziły się z niższych warstw. Gdy przyrównywano krzywdę i niekzemność wyrządzoną Zbawicielowi z krzywdą i niekzemnością odczuta czy to osobiście, czy jako klasa na własnym ciele, znowu powstawała solidarność, zrównanie biednego chudziny i boskiego męczennika. Jednocześnie dawano też do zrozumienia panującym, iż uważa się ich nie tylko za łupieżców biedoty, lecz i za morderców Boga.

Przedstawienia tego rodzaju często były w niemieckim i niderlandzkim malarstwie tuż przed reformacją i trwały aż do wojen chłopskich. Większość owych malarzy była zaangażowana po stronie reformacji, a liczni z nich sympatyzowali otwarcie ze zbuntowanymi chłopami. Po stłumieniu powstań chłopskich obrazy te wyszły z mody w oficjalnej sztuce i jako „upadłe dobro kulturalne” przeszły do kręgu kultury ludowej.

Jedną z pieśni, śpiewaną od końca 17. stulecia przez pielgrzymów na drodze krzyżowej w Kalwarii Zebrzydowskiej, brzmi:



II. 20. Jarosław Furgala, *O. Kolbe*, techn. mieszana. 1974 r.

A gdy mnie na sąd rano prowadzili
Tam gdzie się sędzię byli zgromadzili
Świadki fałszywe kupili
By mnie na śmierć potępili
Srodze osądzili.

A tam mnie w kącie jednym postawili
I oczy moje szmatą zasłonili
Twarz moją spoliczkowali
Płęściami poszykowali
Zbili i zdeptali.

Jedni żyłami wołowymi bili
Drudzy z morskiego ciernia różgi mieli
Okrutnie mnie biczowali
Ciało me sztukami rwali
Srodze katowali.

Trzeci łańcuszki żelaznymi bili
A tak mnie nimi okrutnie zranili
Bili mnie aż do kości
Nie było żadnej litości
Człowiecze dla ciebie.

Tam ludzi cztery miliony było
Miłosierne żadnego nie było
Który by mnie pożałował
W mojej męce poratował
Zadnego nie było.

Jedni mi błotem oczy zarzucali
Drudzy mnie bijąc, na twarz moją plwali
I nogami mnie deptali
Na obie strony szarpali
Srodze wyrządzili.

Ta stara pieśń jest dokładnie pasującym tekstem do wielu obrazów malowanych przez Marię Wiśnios (ur. w roku 1912). Mimo iż wielokrotnie przedstawiała już ten temat, stale powraca do Męki Pańskiej, do Chrystusa na Górze Oliwnej, do Upadającego pod krzyżem, do Chrystusa starannie przybitego do krzyża, a przede wszystkim do Chrystusa z pobożnym wprost sadyzmem męczonego w izbie tortur (il. 18). Pani Wiśnios maluje żywoty świętych ze szczególnym zamięłowaniem dla ich męczeństwa. Można by zadać pytanie — skąd się bierze taka żądna krwi religijność, ale wydaje mi się, że byłoby to pytanie sformułowane fałszywie.

Gdy mowa o sztuce ludowej, mimo woli roztacza się przed oczami gigantyczna „Cepeliada”, rapsodia barw, nie kończące się przedstawienie „Mazowsza”, wzruszające światki i przemile Chrystusiki. Łatwo uchodzi uwagi, że kultura ludowa — kultura zawsze zresztą wykraczająca poza czysto etnicznie pojmowany lud — ma ogromną rozpiętość. Rozciąga się ona od niewinnych ziemsko-rajskich ogrodów pani Barańskiej aż do, tkwiącej daleko w przedchrześcijańskiej mentalności, mistyki krwawych ofiar w obrazach pani Wiśnios.

Pogląd, iż wielkie otchłanie otwierają się jedynie w duszach wykształconych i wysoko postawionych, nigdy zaś zwykłych ludzi, odpowiada elitarnej i przede wszystkim niemądrej psychologii. Ale też do przypuszczenia, że takie przypadki muszą być „patologiczne”, należy podchodzić z wielką ostrożnością. Pani Wiśnios, przy całej swej prostocie, ma w sobie coś rozmarnego: jest ona za pan brat ze światem nadzmysłowym i duchami zmarłych. Zapewne dlatego, a przede wszystkim z powodu swojego malarstwa (w jej okolicy wieśniaczki nie malują), społeczność wiejska jej nie akceptuje. W minionych stuleciach byłaby z niej idealna czarownica, sprawia zresztą wrażenie jakby podświadomie wiedziała o procesach czarownic i zdawała sobie sprawę z tego, że w innych czasach potraktywano by ją z tym samym rzeczowym i pedantycznym okrucieństwem — jak Zbawiciela i męczenników na jej obrazach.

Pierwotna religijność w swej mroczności, przypominającej świat baśni braci Grimm, przejawia się nie tylko w dziełach pani Wiśnios. Mam w swoich zbiorach — aby wymienić jeszcze choćby jeden przykład — *Zamordowanie Abła przez Kaina*, figurę dłuta Ryszarda Sęka. Rzeźbiarz ten zna zdumiewająco mało scen, a z opowiadań biblijnych i z żywotów świętych prawie nie jest mu znane. Nie znając tradycyjnego ujęcia tego tematu w ikonografii chrześcijańskiej, znalazł zupełnie archaiczne, prapoczątkowe ujęcie: mord rytualny. Jego Kain i Abel podobni są do siebie jak bliźniacy, z tym, że Kain jest o wiele większy od klęczącego przed nim i błagającego o życie Abła — albo raczej, Kain widziany z perspektywy klęczącego, przedstawia się jako nadludzkiej miary mocarz. Z rzeźby widać wyraźnie, iż błaganie Abła jest bezowocne, gdyż Kain (w przeciwieństwie do tekstu Biblii) z całym spokojem, a nie w afekcie wzniosł nad nim swój miecz i jest najwidoczniej przekonany, że zabicie Abła jest jego obowiązkiem.

Sąsiad Sęka, Bolesław Suska, który mógłby śmiało z nim konkurować pod względem nieznaności najbardziej rozpowszechnionych i tradycyjnych religijnych wyobrażeń, wydumał jeszcze osobiwszą ikonograficznie figurę. Chodzi tu o dość duży kloc z dwiema scenami: w górnej części odlatująca Święta Rodzina, u dołu zaś, w znacznym odstepie, grupa ludzi wyciągająca ręce ku ulatującym. Wzorem dla tej grupy musiała być dolna część obrazu przedstawiającego Wniebowstąpienie, gdzie uczniowie z rozpaczą wyciągają ręce do znikającego w chmurach Mistrza. U Suski nie ma załamywania rąk z tęsknoty. Ci ludzie chcieliby pochwycić Świętą Rodzinę, uciekającą tym razem nie na zwykłym osle, ale jakby w balonie. Dokładnie tak właśnie objaśnił mi Suska swoją pracę: źli ludzie chcieli zgładzić małego Jezusa, gdy przyszedł na świat; Święta Rodzina musiała uciekać, a Pan Bóg postanowił wziąć ją do siebie, do nieba. Bolesław Suska z Budziska odrząbił historię zbawienia.

Warto byłoby pomyśleć nad tymi przykładami. Wielki rynek na dzieła polskiej rzeźby ludowej otworzył się w momencie,

gdy tradycyjny świat ludowych wyobrażeń zaczął zanikać i wielu rzeźbiarzom nie był znany. Ażeby stworzyć coś „ludowego”, muszą oni albo tępo naśladować to, co inni przed nimi robili (co nie daje żadnego zadowolenia), albo zanurzyć się w sobie, aby wyciągnąć z podświadomości obrazy jakby ludowe. Może się wtedy okazać, że ta podświadomość sięga do okresu przedchrześcijańskiego i znalezione tam wyobrażenia wywodzą się z prastarych mitów.

XII

Jeśli Pantokrator zostaje z powrotem sprowadzony na ziemię i, jak gdyby w karze za swe długie przebywanie w oddali, znowu zmieniony na cierpiącego, to kryje się w tym bunt uciśnionych, niezadowolonych maluczkich, którzy podczas mistycznej biesiady nakarmieni byli przez Kościół niedbałe i na uboczu. Jest to jednak tylko jedna strona. Odwrotna strona tego samego procesu nosi cechy działania samego Kościoła. Kościół zdaje się być gotowy wydać ludowi tego Chrystusa, którego mu niegdyś zabrał, sprawuje jednak nad nim w dalszym ciągu ścisłą kontrolę. Ofiarowuje ludowi Chrystusa Boleściwego jako boskiego ekshibicjonistę, który uparcie pokazuje swe rany, nieustannie przypomina, co wycierpiał i, wyliczając wiernemu ludowi wszystko co dla niego zrobił, próbuje go zmusić, aby okazywał takie posłuszeństwo, pokorę i ofiarności, jakie cechowały jego samego. Chrystus ten spełnia w gruncie rzeczy tę samą rolę co Pantokrator. Gdy Pantokrator trzyma prosty lud z dala od siebie i autorytatywnie nakazuje mu trwanie na wyznaczonym miejscu, Chrystus Boleściwy brata się z maluczkimi — i zwiastuje im to samo. Jednakże mimo wszystko ów Chrystus Boleściwy jest pomysłem dwuznacznym. Przez Pantokratora Kościół twierdzi, że świat jest dobrze urządzony, natomiast przez cierpiącego Chrystusa przyznaje, iż światem włada niesprawiedliwość — a ponieważ w tym władaniu sam bierze udział, ukazuje samego siebie w dość wątpliwym świetle.

XIII

Wydanego mu, ale trzymanego dalej pod kontrolą kościelną, cierpiącego Chrystusa lud sobie pomalutku przywłaszczał. Wizerunek Męża Boleściwego albo też »Imago Pietatis« przedstawia cierpiącego w tak osobiwej postaci, że dla oglądającego jest prawie niemożliwe utożsamienie się z takim Chrystusem. Biedakowi cierpiącemu w podobny sposób jak Chrystus nawet nie powinno przyjść do głowy, iż może mu być podobny.

Ale ten przez Kościół ustalony dystans między cierpiącym Chrystusem i cierpiącym ludem zostaje zniesiony przez ruchy mistyczne i w czasie reformacji przez wyobrażenia poszczególnych artystów. Na rysunku z 1522 roku przedstawił starzejący się Dürer samego siebie z biczem i różgą w ręce jako człowieka dręczonego i melancholijnego, dając w pobożnym zuchwałstwie autoportretowi tytuł: *Mąż Boleściwy*. W późniejszych stuleciach takie utożsamienia się z zasmuconym Chrystusem należą w sztuce uczoniej do rzadkości — ale aż po dziś dzień są one rozpowszechnione w polskiej sztuce ludowej. Gdy odwiedzam starego Buźniaka w Podgrodziu, człowieka posiadającego największy ze znanych mi podbródków, zawsze widzę u niego dwóch albo trzech nowych Frasobliwych, którzy grożąc światu, z oskarżycielskim wyrzutem lub znowu po prostu smutnie i bezradnie wystawiają niezmierny podbródek. Każdy z tych Chrystusów jest uformowany na podobieństwo swego twórcy i każdy różni się od pozostałych.

Dürer również, o ile mi wiadomo, jest pierwszym, który skojarzył Frasobliwego z chłopem. W pozycji Chrystusa Frasobliwego, która dla Dürera jest także wyrazem melancholii, siedzi „zmarły wieśniak” na samym szczycie wątlej i niepewnej konstrukcji z kółka, faski do masła, miski, koszyka, dzbanka i garnka — przebity od tyłu nadnaturalnej wielkości mieczem (il. 22). Rysunek znajduje się w pochodzącej z 1525 r. *Nauce mierzania cyrklem i poziomą Dürera* i jest ironicznym projektem pomnika ku pamięci pokonania buntowniczych chłopów (których



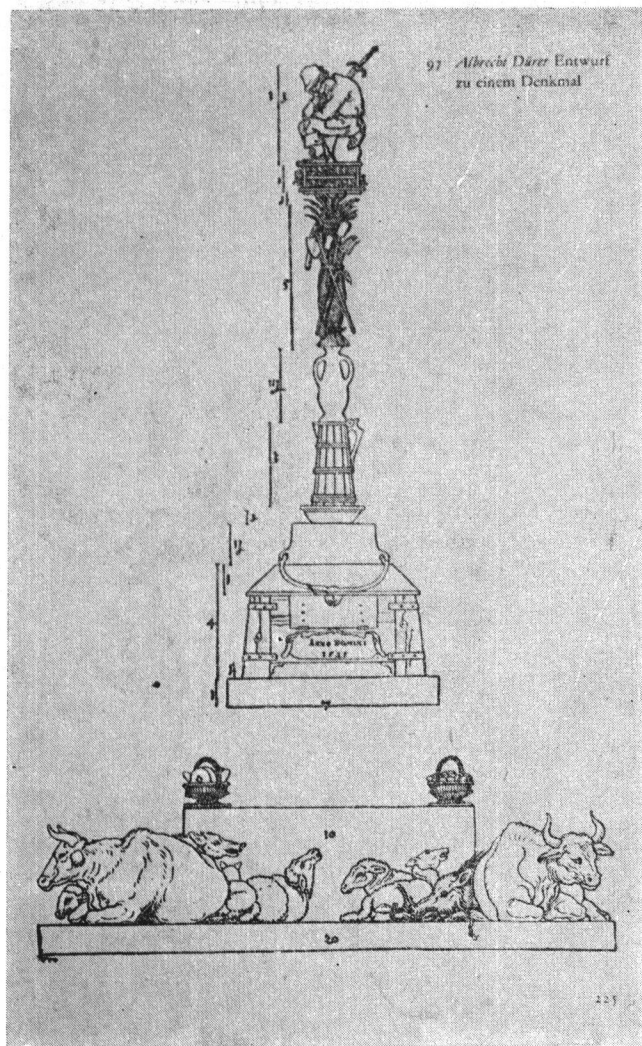
Il. 21. J. Lurka, *Pocałunek Judasza*, fragment.

tysiące właśnie w owym roku wymordowali książęcy żołnierze). Nad znaczeniem rysunku snuto wiele domysłów. Dziś przyjmuje się za pewnik, iż Dürer, który nie był przyjacielem rewolucji, wyraził w swym szkicu pomnika żal z powodu doznanych przez chłopów niegodziwości i gorzkie szyderstwo z takiego nad nimi zwycięstwa.

Dürer uszlachetnia, tu postać smutnego chłopca, ukazując go w postawie zgodnej zarówno z posępnym autoportretem z roku 1492, jak i z jego *Melancholią*, a także z Chrystusem Frasobliwym Małej Pasji. Oni wszyscy — chłop, wielki artysta i Syn Boży są wystawieni na tę samą pokusę. Zatopieni w ponurych rozmyślaniach o daremności wszelkich usiłowań, już nie potrafią się bronić przed rozpaczą. Chrystus Frasobliwy jest to Chrystus wydany melancholii i rozpacz, pozostawiony śmierci, opuszczony przez Ojca i tym samym jakby bez Boga. W tym bezgranicznym smutku niebo przestaje dla niego istnieć, jest to w tym ujęciu Chrystus ateistyczny. W tej sytuacji znajduje się biedny, udęczony człowiek. Jednakże naga nicość nie da się przedstawić

w sztuce ludowej. Nie może jej symbolizować żadna maskara, żadna paszeza piekielna. Może ją ujawnić i pokazać ten tylko, kto owej nicości spogląda w oczy — Chrystus Frasobliwy. Stwarzając Chrystusa Frasobliwego, Chajec próbuje przezwyciężyć własną rozpacz. Chrystus Frasobliwy, Bóg bez Boga, jest warunkiem boskiej godności człowieka — i to nie w dalekiej przyszłości, lecz tu i dziś.

Te sprawy są mistyczne i równie konkretne jak chleb — przedstawiony przez Kołacza i Lurkę. U Lurki chleb jest znakiem eucharystii, ciałem Chrystusa (il. 14), u Kołacza zaś cennym darem, składnikiem komunii między obojgiem starych ludzi, ich komunią ze światem (il. 15). Czy jedna z tych figur należy do sztuki sakralnej, a druga odnosi się tylko do spraw świeckich? W zasadzie nie widzę tu jakiegokolwiek różnicy, tu i tam chodzi o chleb jako żywy pokarm, a zarazem chleb życia. Obie figury wskazują na jednorodną rzeczywistość, która nie zna jeszcze, czy już może nie zna podziału na sakralne i świeckie, doczesne i transcendentalne, naturalne i nadprzyrodzone.



Il. 22. Albrecht Dürer. Projekt pomnika. 1525 r.

PRZYPISY

¹ Być może nie zwróciłbym takiej uwagi na *Św. Michała* Chajce, gdybym nie pochodził z kraju, w którym warstwa rządząca wykorzystwała szczególnie bezwstydnie Archaniola. Tendencja zniemczenia *św. Michała*, przekształcenia go w germańskiego wojownika i *führera*, w niebiańskiego Zygryda, ma swoją tradycję. Gdy mianuje się wojowniczego anioła patronem narodu, to wymaga się od niego, by przewodził wojnom podejmowanym przez ów naród. Wtedy anioł zostaje świętym znakiem firmowym dla dość brudnych interesów.

Cesarz Wilhelm II własnoręcznie wykonał szkic, na którym *św. Michał* z ognistym mieczem wzywa narody Europy — przedstawione jako grupa opancerzonych bab („Ludy Europy — brońcie waszych najświętszych dóbr!”) — do walki z niewiernymi barbarzyńcami; przy czym cesarzowi szło po prostu o interwencję w Chinach.

W (katolickim) „*Lexikon fuer Theologie und Kirche*”, którego 10 tomów ukazało się w latach 1930—1938, na ilustracjach obok hasła „*Michał*” widnieje archanioł zupełnie podobny do jakiegoś wodza germańskiego, a w dodatku, jak to właśnie wówczas weszło w modę, wznosi on prawą dłoń w pozdrowieniu. Inny *św. Michał*, o falujących blond włosach, niósł poległego żołnierza przed tron boży — załatwiając mu, jak z tego jasno wynika, przepustkę do raju bez kolejki i sądu.

Były to żenujące próby przypochlebiania się świeckim władcom, próby udowodnienia, że niemiecki katolicyzm jest równie narodowo nastawiony jak nazistowska konkurencja, która

chętnie określała zarówno socjalistów, jak i klechów jako ludzi nie znających ojczyzny.

² Zaskakująca jest popularność postaci ojca Kolbego wśród polskich rzeźbiarzy w okresie coraz większego regresu tradycyjnego kultu świętych. W konkursie „Wielec Polacy, ich życie i dzieła w rzeźbie ludowej”, zorganizowanym przez Muzeum Etnograficzne w Toruniu w 1974 r., prac przedstawiających o. Kolbego — było 72, podczas gdy Kościuszkę rzeźbiono 65 razy, Mickiewicza — 42, Curie-Skłodowską — 34.

Ważniejsze jednak od ilości rzeźb jest to, że postać ojca Kolbego jest, jak się zdaje, bardzo bliska rzeźbiarzom, dzięki czemu potrafią ją przedstawić w sposób osobisty i świeży. Jarosław Furgala na przykład umieścił ojca Kolbego, odmawiającego różaniec, w pewnego rodzaju klatce z drutu kołczastego, symbolizującej obóz a jednocześnie przypominającej tabernakulum (il. 20). U Bolesława Adamiaka postać Kolbego znajduje się na tle wyobrażającym obozowe ogrodzenie, lecz również przypominającym skrzydła lub otwarte drzwi tabernakulum. (il. 59, s. 223)

Te niemal na chybił trafił wzięte przykłady jasno ukazują, jaką niezwykle żywotność ma, wbrew wszelkim przypuszczeniom, spirytualność ludowa w Polsce. O ojcu Kolbie nie trzeba długo opowiadać, zasada jego czynu, jego świętości jest rzeźbiarzom bliska. W miłosiernym ojcu Kolbie ucieleśnia się na nowo idea Chrystusa Frasobliwego. Jednocześnie przykład ten wyraźnie ilustruje to, co chciałem w tych rozważaniach wykazać: spirytualność ludowa nie jest pobożnością skierowaną wyłącznie ku niebu, lecz sięga do samego sedna humanistycznej kultury.

³ W obawie, czy nie posunąłem się za daleko w moich domysłach, odwiedziłem znów Chajce w sierpniu 1976 r. Był w niedobrym nastroju, smutny i mało komunikatywny. Przygłuchł jeszcze bardziej i narzekał na zdrowie. Nie miał ochoty na rozmowy o *Michale Archaniele*, ale wspomniął o *Michelangelo* i o tym, że jakiś wariat usiłował zniszczyć jego *Piętę*. W końcu jednak powiedział, że chętnie pokazuje diabła jako „obrzydliwego gada”, bo „diabeł, który się buntował przeciwko Panu Bogu nie zasługuje na lepsze przedstawienie”. Mówił dalej, że tego *św. Michała*, który pokonuje diabła gołymi rękami, sam wymyślił. Można tu wierzyć Chajcowi na słowo, skoro w innych wypadkach bez wahania przyznaje się do tego, że tę albo inną rzeźbę wykonał według wzoru widzianego w kościele czy księżce. Dodał jeszcze, że nie wie, po co *św. Michałowi* miecz i pancerz. „Pan Bóg jest wszechmocny, jak on ci pomaga, to i tak wszystko potrafisz”.

Mala komunikatywność Chajce miała tego dnia swoje powody. Spotkałem się z nim pierwszy raz po ukazaniu się artykułu, w którym autor nie bardzo pamiętając, co mu opowiadałem i nie zadając sobie trudu sprawdzenia, napisał o niedawno zmarłym Władysławie Chajcu. Mimo moich tłumaczeń, Chajce w dalszym ciągu miał wrażenie, że ja sam uważałem go wtedy za zmarłego. I jeszcze coś, odwieczający go razem ze mną miłośnik chajcowej sztuki koniecznie chciał kupić jakąś rzeźbę, a Chajce za skarby świata nie chciał mu niczego sprzedać, prócz wyjątkowo małej figurki Frasobliwego. Gniewała go nawet sama rozmowa na temat sprzedaży. Coraz bardziej chce on mieć swoje rzeźby dokoła, ażeby móc pokazać coś gościom, którzy go odwiedzają. Zresztą gośćmi, o których w tym kontekście najczęściej wspomina, są przeważnie dzieci, którym lubi opowiadać przy pomocy swych rzeźb święte i ziemskie historie.

W przeciągu lat naszej znajomości Chajce bardzo się zmienił pod tym względem. Kilka lat temu rzeźby swoje chętnie sprzedawał, a ceny, które ustalił, były bardzo skromne. Cieszyło go powodzenie jego rzeźb. Dwa lata temu pierwszy raz mi powiedział: „Sprzedać to idzie szybko, ale robienie to trwa”. I coraz trudniej mu rzeźbić, ma 72 lata — ale mówi, że ma 73 — i próbuje zatrzymać przy sobie to, co stworzył, co jest kawałkiem jego życia. Może dlatego wydało mi się, że niechętnie patrzy na gości, bo niemal zawsze coś chcą mu zabrać. Coraz bardziej się boi, że wszystko mu się rozplynie między palcami. Zapytał mnie w czasie naszej ostatniej rozmowy, czy ja też mam wrażenie, że czas biegnie teraz o wiele szybciej niż przed wojną. Stwierdził, że lata, pory roku, tygodnie i dni są coraz krótsze, a słońce ledwie wszędzie — zaraz zachodzi i robi się wieczór. Chajce był pogrążony w swoich problemach, w swoim smutku. Nie miałem odwagi rozmawiać z nim o Pantokratorze. Zauważyłem tylko, że miał zrobionych pięć nowych, normalnych na pierwszy rzut oka Frasobliwych. Dopiero gdy zbliżyłem się do nich, zauważyłem, że każdy z nich był uwiązany na łańcuchu, przymocowany do słupa i zamknięty za pomocą kłódki. Dumnie potwierdził Chajce, że łańcuchy i kłódki własnoręcznie wykonuje.