



Il. 1. Matka Boska Częstochowska, obrazek na blasze, wym. 12,3 × 10,7 cm, warsztat częstochowski, XVIII w. Na odwrocie św. Jan Nepomucen

Z PROBLEMATYKI WYSTAWY „MATKA BOSKA CZĘSTOCHOWSKA W POLSKIEJ SZTUCE LUDOWEJ I POPULARNEJ”

Na wystawie kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej zorganizowanej staraniem Muzeum Etnograficznego w Krakowie w roku Jubileuszu 600-lecia Jasnej Góry zgromadzono przeszło 1260 obiektów sztuki religijnej. Pochodziły one ze zbiorów polskich muzeów, bibliotek, archiwów, kościołów i klasztorów oraz ze zbiorów osób prywatnych. Wystawa stanowiła imponujących rozmiarów przegląd twórczości różnych warstw społecznych dawnych wieków, sztuki kościelnej, szlacheckiej, mieszczańskiej i ludu wiejskiego. Recepcja obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej była szeroka, o czym świadczy nie tylko ilość zgromadzonych eksponatów, ale i sposób ujęcia wizerunku w zależności od funkcji jaką pełniły obrazy Matki Boskiej w życiu i świadomości zbiorowej Polaków.

Obraz rzeczywisty Matki Boskiej Częstochowskiej potraktowany był jako pierwowzór a jego istnienie stało się punktem wyjścia dla całego ciągu form, bardzo zróżnicowanych i transponowanych w różnych dziedzinach oraz technikach malarskich i graficznych. Na wystawie wizerunek jasnogórski był reprezentowany przez kopię obrazu. Pierwowzór rodzi wielkie ilości naśladownictw, replik, kopii, które rozchodzą się centrycznie i wielokierunkowo w czasie i w przestrzeni. Jak wykazały badania, z jednego ogniska rozchodziły się za pośrednictwem wędrujących pielgrzymów liczne obrazy powstałe w różnych warsztatach związanych z Częstochową.

Nieliczone przedmioty, genetycznie związane z oryginalnym obrazem powstały w oparciu o różne ciągi form, w które obrósł niejako pierwowzór. Aby wyobrazić sobie te genetyczne zależności możemy posłużyć się modelem drzewa odwróconego wierzchołkiem do dołu. Z jednego pnia wyrastają gałęzie, o licznych odnogach i mniejszych gałązkach. Podobnie jak w drzewiastej strukturze, obrastającej co roku w liście, opadające i niszczone przez zmianę pór roku, rozwijają się i są niszczone dzieła sztuki i obiekty działania sztuki imitatorskiej. Zrodziła je potrzeba związana z kultem religijnym. Obrazy częstochowskie podlegają tym samym prawom co inne dzieła sztuki a przykład ten jest o tyle ciekawy za masowość kultu Matki Boskiej Częstochowskiej wpłynęła na powstanie ogromnego bogactwa typów i odmian. Stąd propozycje klasyfikacji tego materiału mogą być różne. O oddaleniu przedmiotu od oryginału decyduje zarówno czas jego powstania jak i jego cechy formalne i zawarty w nim ładunek znaczeniowy. Zakładam że zbliżenie polega na podobieństwie, a więc na stosunkowo dużej ilości cech wspólnych, zaś oddalenie na zatarciu tego podobieństwa, czyli na nielicznych cechach wspólnych, względnie na dodatkach różnicujących, w których zakres wspólnych cech jest bardzo mały.

Aby znaleźć klucz pozwalający na uporządkowanie mnogości zróżnicowanych przedstawień obrazu, wśród których znajdują się m.in. piękne, na blasze miedzianej malowane „portre-



Il. 2. Grafika A. Schöna, poł. XVIII w., wym. 19,7×12,7 cm

eiki” czy konterfekty Matki Boskiej, obrazki malowano na desce, duże obrazy kościelne, ludowe drzeworyty odbijane na papierze, a następnie kolorowane wodnymi farbami, rzeźbione na desce, lub plastycznie tłoczone — trzeba prześledzić poszczególne etapy historii obrazu. Na podstawie oglądu substancji obrazu i wprowadzonych w różnych okresach zmian (jak przybijanie ozdób — klejnotów wotywnych, nakrywanie go sukienkami, przybijanie gwiazd, wymiana koron etc.) można się pokusić o wyjaśnienie zróżnicowanych wątków ikonograficznych i różnic w drugo i trzeciorzędnych szczegółach, jakie spotykamy w całej plejadzie wytworów naśladowczych. „Zjawiskowa strona”, czyli dostępne dla oczu ludzkich cechy wyglądu zewnętrznego, uzależnione były nie tylko od zmian zachodzących w samej substancji obrazu (jak odpryskiwanie, łuszczenie się farb, niszczenie się powierzchni od brudu i kopcia, powodujące

stopniowo ciemnienie obrazu, przybijanie ozdób gwoździkami itp.), ale i od zmian zachodzących w jego najbliższym otoczeniu, wystroju samego obrazu i kaplicy. Zasadnicze znaczenie miała renowacja obrazu przeprowadzona w latach 1430—1434 w Krakowie, po zniszczeniu go i złupieniu klejnotów na nim zawieszonych. Na starych deskach podobrazia namalowano ponownie wizerunek Matki Boskiej i powtórzono dwa cięcia na Jej policzku, podobnie jak powtórzono kreskę na szyi, która według legendy miała pochodzić ze zranienia tatarską strzałą jeszcze w Belzie, w czasie oblężenia wojsk księcia Władysława Opoleczyka przez Tatarów. Rany te w postaci rys stały się nieodłączną cechą obrazu jasnogórskiego.

Dla ikonografii obrazu istotne były inne fakty historyczne, jak np. ofiarowanie przez króla Władysława IV nowych koron wotywnych zdobiących głowę Matki Boskiej i Dzieciątka Jezus

z napisami TIBI MARIA i TIBI JESU. Odwzorowanie tych koron spotykamy na starych XVII wiecznych obrazach kościelnych i w starej grafice. W drugiej połowie XVII w. zaczęto nakładać na obraz sukienki z inicjałami (hierogramami) Chrystusa i Marii. Detale władysławowskich koron i sukienki z pelikanem, kryjącej postać Matki Boskiej i Dzieciątka Jezus najlepiej są widoczne na dużym drzeworycie odbitym z dwóch klocków, przechowywanych w zbiorach Musoum für Volkskunde w Wiedniu.¹

Drugą sukienkę z inicjałami Marii znamy z drzeworytu Antoniego Czechowicza (1735 r.) a trzecią pokazuje drzeworyt ludowy o nieznanym proveniencji.² Te drzeworyty oraz dwustrofowy drzeworyt kolorowany, przechowywany w Bibliotece Publicznej miasta Krakowa, o siedemnastowiecznych detalach, jak łańcuchy i klejnoty na szyi Matki Boskiej i Dzieciątka Jezus oraz władysławowskie korony wotywno na głowach, są przykładem popularyzacji tego wizerunku wśród mniej zamożnej ludności.³

Powszechność kultu Matki Boskiej Częstochowskiej, patronki narodu polskiego, stworzyła ogromne zapotrzebowanie na Jej wizerunki. Potrzeby te były i są zaspokajane zarówno przez twórczość rzemieślniczą, jak i amatorską; przez wybitnych malarzy i przez dyletantów. Choć od dawna oo. paulini zabiegali o to, by powstające kopie były możliwie wierne obrazowi jasno-górskiemu, wśród ogromnej liczby wizerunków nie wszystkie reprezentowały wysoki poziom artystyczny. Wśród masowo wytwarzanych kopii można rozróżnić grupę przedstawień przeznaczonych dla ludności wiejskiej.

Dla dzieł ludowych charakterystyczne jest sprymitywizowanie formy, umowność konturu, często nadmierne jego pogrubienie, jaskrawość kolorów, rozmieszczenie ornamentów równomiernie na całej powierzchni obrazu, bogactwo dekoracji kwiatowej, przy czym takie same kwiaty malowano na szacie Matki Boskiej i w wieńcu okalającym Jej głowę, w tle obrazu czy w koronie. Natomiast w sztuce popularnej o charakterze masowym cechy te już nie występują. Forma jest „gładka”,

wpracowana przez długoletnie powtarzanie jednego schematu ikonograficznego. Przykładem są tu rzemieślnicze obrazki „wysadzane”, bogato złocone, o słabym stopniu indywidualizacji. Zupełnie inaczej niż w ludowym nurcie sztuki działa zasada transpozycji, którą określić można jako sposób przekładania czy przenoszenia wzoru na różne techniki, na odmienny materiał, czyli wyrażania go językiem różnych wypowiedzi plastycznych. Dla etnografa problematyka ta jest szczególnie interesująca, bo przybliża zagadnienia odbioru, społecznej recepcji sztuki masowej, adresowanej do całego społeczeństwa, a jednocześnie dotyka zagadnień estetycznych wyrażających się w lapidarności, skrótowości formy, typie zdobnictwa, umowności znaków, które szczególnie silnie przemawiają do wyobraźni.

Świadomość tzw. „masowego odbiorcy” sztuki religijnej kształtowana była za pośrednictwem całej sfery wizualnej i słownej, przekazywanej za pośrednictwem ulotnych druków obrazków dewocyjnych, obrazków kościelnych i obrazków kupowanych na odpustach. Przekaznikami o bogatej sferze treściowej były kupowane w Częstochowie pamiątki w postaci „listów z nieba”, czy listów od Matki Boskiej, rozpowszechnione pod koniec XVIII i na początku XIX w. Żywot ich przedłużony był do początków XX w. dzięki atrakcyjnej stronie wizualnej. Zawierały bowiem obrazki odpowiednio składane, łatwe były do przenoszenia i tanie. Były to ważne zalety, doceniane przez pielgrzymów nie tylko w Polsce. Listy bowiem drukowano także w językach czeskim i niemieckim.

Wiele danych dotyczących różnorodnych obrazków Matki Boskiej znajdujemy w tzw. miraculach, spisanych bardzo systematycznie przez upoważnionych do tego zakonników paulińskich. Przytaczamy tu tylko te, które mówią wyraźnie o obrazach Matki Boskiej Częstochowskiej:

„W 1653 r. Adam Strzałkowski pod Cudnowem w walce z Turkami, ugodzony został kulą w pierś, ale Obrazkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, więcej niżeli panczerem uzbrojony, uniknął śmierci; bo panczer puścił, a kula na Obrazku pod



Il. 3. Ryngraf metalowy, wym. 16×15 cm, 1 poł. XX w.



Il. 4. Ryngraf metal., z emblematem wojskowym, wym. 15×12 cm, 1 poł. XX w.



II. 5. Obrazek patriotyczny formatu kartki pocztowej. Litografia A. Ruszyńskiego z Krakowa

suknią została się, bez naruszenia piersi. Co spostrzegłszy upadł na modlitwę i dziękował za to N. Pannie, a kulę z zanadrua dobytą, okazywał kompanii z znakiem na obrazku wyrażonym.¹⁴

„W 1690 r. Leon Ogiński Podczaszy Litowski od złoczyńców pięciu kulami ugodzony przez obraz N. Maryi Panny Częstochowskiej na miedzi malowany, który zawsze na sobie nosił cudownie został ocalony. Blizny bowiem pozostały na Obrazie Maryi i bez najmniejszego uszkodzenia Ogińskiego osoby: za co dziękując odwiedził Święte Miejsce i Wołum złożył w ofierze.”¹⁵

„W 1703 r. ...Mikołaj Cholodecki Rajtar J. W. Potockiego przypadkowo wpadłszy w głębokie wody jedynie opieką Maryi której Obrazek zawsze na piersiach zwykł nosić z niebezpieczeństwa został uratowany.”¹⁶

„Rok 1704. W czasie trzeciego oblężenia Kościoła i Klasztoru Jasnej Góry przez wojska szwedzkie, żołnierz jeden chciwy zdobywszy wszedł do ubożego domku we wsi Częstochóweo, tuż pod klasztorem będącej, w którym Obraz Najświętszej M. P. Częstochowskiej na miedzi malowany znalazłszy, takowy zabrał, świętokradzko, dla okazania swojej ku rzeczom świętym pogardy, na tymże obrazie, mięso krajać poważyl się. Nie uszedł jednak sprawiedliwej kary niebios, bo tegoż samego czasu obydwóch rąk władzę utracił.”¹⁷

„Rok 1708 — Jakob Zakowicz mieszczanin Widawski, córkę swoją Agnieszkę, w trzy tygodnie po narodzeniu schorzałą i zmarłą wziął na ręce i przed Obrazem Najświętszej Panny Częstochowskiej który miał w domu, ukłękawszy zawołał: Matko Miłosierdzia u Ciebie i u Syna Twego nie masz nic nie-

podobnego, racz mię teraz ratować! Co gdy wymówił, zaraz dziecię odzywając się ożyło. To pod przysięgą zeznał.”¹⁸

„W 1719 roku w miesiącu kwietniu Zawisza Starosta Miński, syn marszałka sejmowego, przybywszy na Jasną Górę zeznał, iż służąc w wojsku cesarskim pod księciem Eugeniuszem w stopniu rotmistrza gdy pod Belgradem walczył z Turkami, kulą karabinową w piersi ugodzony, przy życiu został; kula bowiem utkwivszy w brzegu Obrazka Najświętszej Maryi Panny (który zawsze nosił na sobie) nie dotknęła ciała Zawiszy. Takowe ocalenie towarzyszom broni opowiedziawszy, uszkodzony Obraz okazywał, a przybywszy na Jasną Górę, składał dziękczynne modły przed S. Mari Ołtarzem.”¹⁹

Słabo wykorzystane dotychczas źródła w postaci częstochowskich miraculów, pokazują, że obrazki malowane na miedzi nosili na piersiach ludzie różnych stanów. W cytowanych opisach, pochodzących z różnych lat, obraz Matki Boskiej jest traktowany osobowo i z wielkim szacunkiem. Za ocalenie życia dziękowano Bogu w czasie pielgrzymki przynosząc dary wotywno. Wiele cudownych uzdrowień miało miejsce w kaplicy przed obrazem Matki Boskiej — jak mówi o tym pobożna literatura od najstarszej tj. Risinusa poczynając, poprzez dzieła Nieszpor-kowicza, Kobierzyckiego, Gołdonowskiego i anonimowo wydanej *Wiadomości Historycznej* w XIX w.

Niewiele wiemy o charakterze obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej. Nie wiemy więc jakimi intencjami kierowali się nabywcy, gdy umieszczali oni częstochowski obraz w kaplicy, czy we własnym domu wśród innych świętych obrazów. Gromadzone w magazynach muzealnych obrazy święte pozabawione zostały całej sfery odniesień religijnych i otoczki stosunków społecznych. Na podstawie materiałów muzealnych i zapisów w inwentarzu możemy tylko co najwyżej stwierdzić z jakiej miejscowości pochodzą, nie wiadomo natomiast jakie miejsce w domu im przeznaczano, jak wyrażał się kult jakim je otaczano. Opis katalogowy mówiący o ornamentach i drobiazgowo analizujący technikę, nie zbliża nas do tajemnicy poszczególnych, indywidualnych dzieł czy druków. Nie tylko nabożność ludzi ze wsi manifestowała się chęcią posiadania widomych znaków czy symboli, pozwalających na ponawianie kontaktu z obrazami cudownymi o dużej mocy, cieszącymi się sławą, otoczonych nimbem cudowności, czy specjalną łaską. Utrwalanie przeżyte odbywa się za pośrednictwem tego znaku, bo przypomniał na co dzień o opiece i przenosi tamto „cudowne” zdarzenie, uzdrowienie, oczyszczenie które miało miejsce w czasie pielgrzymki — w czas teraźniejszy, z miejsca odległego — do siebie, do domu. Galeria obrazów, w możliwie „bogatych” ozdobnych ramach, była nie tylko wyrazem pobożności i zamożności gospodarzy. Dzięki istnieniu obrazów przeszłe zdarzenie jest antycypowane w przeżycie „hic et nunc”.

Ważna w tym wypadku jest funkcja pielgrzymek. Miały one już od średniowiecza swoje specyficzne znaczenie w pobożności określonej jako „ludowa”. Sebastian F. Klonowicz w *Worku Judaszów* pisze: „Polak z przyrodzenia, ma ustawiczną chęć do pielgrzymowania. Kiedy już przewie pewny gości-niec do Rzymu (Nie zatrzyma go doma ni lato, ni zima). Zawsze mówi: wen dalej, mknie do Kompostela Widzieć miasta, klasztor i cele...”. Ten satyryczny obrazek z przeszłości można by uzupełnić innymi przykładami, mówiącymi o poznawczej i krajoznawczej roli pielgrzymek. Ten typ zbiorowych manifestacji odżył na nowo w latach jubileuszu Jasnogórskiego i zasługuje na baczną uwagę badaczy kultury i więzi społecznej. Warto wspomnieć, że sanktuarium na Jasnej Górze staje się już od XV w. ośrodkiem kultowym o znaczeniu ponadlokalnym. Kiedy stało się ośrodkiem kultu narodowego? Jakie czynniki na to wpłynęły? Na te pytania odpowiadają historycy, a zwłaszcza ci, którzy związani są z programem badawczym Instytutu Geografii Historycznej Kościoła w Polsce. Na uwagę zasługuje wydana ostatnio praca Aleksandry Witkowskiej *Kulty pątnicze piętnastowiecznego Krakowa*, w której przeprowadza ona analizę różnego rodzaju pielgrzymek: „W świadomości zbiorowej akt

ten wiąże się zarówno z faktem wyjścia, pewną separacją od stałego miejsca pobytu, jak z próbą pokonania przestrzeni. Pielgrzymować znaczy po prostu wyjść skądś, aby dokądś dojść. Te dwa punkty — wyjście i dojście tworzą ramy przestrzeni pielgrzymkowej, z którą łączy się cały zepół psychiczny ludzkich nadziei, napięcia, nierzadko wysiłku... Właściwy pielgrzymowaniu ryt drogi może się zadowolić przestrzenią sakralną sprowadzoną niekiedy do minimalnych wymiarów: przestrzenią potrzebną na okrążenie grobu świętego, na przejście w procesji z kościoła do cudownego źródła, grotty czy obejście na klęczkach samego obiektu kultu. Każdy z tych rytów drogi oznacza (...) przejście będące podświadomym szukaniem obecności sacrum, które ma się stać dla pielgrzyma źródłem nowych sił.”¹⁰ Pielgrzymowanie, którego celem jest nawiedzenie sacrum w postaci Obrazu Matki Boskiej, stanowiącego nie tylko religijną ale i narodową świętość, znak skojarzony z dziejami Polski i jej historią, zakodowany jest w narodowej podświadomości.

Każda epoka miała swój niopowtarzalny i odrębny sposób przedstawiania wartości symbolicznych, wyrażających się w dziełach sztuki religijnej. Do wartości symbolicznych zaliczamy również znaki i symbole przyjęte przez szersze grupy społeczne żyjące na wspólnym terytorium, o wspólnym języku i kulturze, określane jako naród. W odczuciach ludzi sfera wartości religijnych i patriotycznych może się nakładać, zachodzić na siebie. Tak dzieje się w polskiej kulturze, niemal od zarania dziejów „Sacrum” obejmowało także symbolikę narodową i pojęcia narodowe. Przykładem jest tu choćby jedna z najstarszych pieśni polskich Bogurodzica. Była ona hymnem narodowym i kościelnym. Z pieśnią tą szło do walki polskie rycerstwo pod Grunwaldem, ona towarzyszyła w walce z wrogami wiary chrześci-

jańskiej, z nawałą tatarską i turecką. Hysło „Bóg i Ojczyzna” wypisane były na sztandarach, wyrte na nagrobkach, wybite na medalach, wymalowane na kaplerzach i ryngrafach. Istotną rolę odgrywało przedstawienie Bożej Rodzicielki, której kult był utrwalony w sposób szczególny w natodzie o tysiącletniej tradycji chrześcijańskiej. W pewnym momencie dziejów — to jest od ślubów Jana Kazimierza i obrony Częstochowy przed Szwedami — Matka Boska Częstochowska stała się patronką i Królową narodu polskiego. Od tego czasu chętnie łączono Jej wizerunek z sylwetką orła białego, godła i symbolu wolności narodowej. Połączenie tych dwóch elementów możemy prześledzić w wielu dziełach, a analiza ikonograficzna pokazuje jak są one ze sobą powiązane. Na sztandarach występują jako połączenia dwustronne, podobnie na feretronach, a przedstawienie obrazowe jest najczęściej „wzmocnione” odpowiednim hasłem słownym. W obrazach i grafice połączenie symboliki religijnej i patriotycznej nastąpiło przez dodanie następujących elementów: 1 orła w koronie; 2 napisu „Polonia”; 3 banderoli z datami rozbiorów Polski i datami powstań narodowych; 4 elementów heraldycznych. Jedne wizerunki mają przewagę elementów heraldycznych, w innych są one zredukowane do elementów drugorzędnych. Przykładem pierwszego typu byłyby tu pieczęć używana przez polskie władze w okresie Powstania Styczniowego, popularyzowana w grafice i obrazach w drugiej połowie XIX w. i na przełomie XIX i XX w. Występuje tu w środkowej części mały wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej w kole na tle tarczy herbowej podzielonej na trzy pola. W jednym polu godło Korony — orzeł w koronie, po prawej herb Litwy — Pogoń, oraz u dołu herb Rusi — św. Michał ze skrzyżowanymi mieczami.

Il. 6. Obrazek patriotyczny, litografia, wym. 12,5×8 cm, 2 poł. XIX w.



Il. 7. Obraz-emblemat, z herbami Królestwa Polskiego, Litwy i Rusi, 2 poł. XIX w.





Il. 8. Obrazek odlowany w metalu, wym. 74,5×11,5 cm, 1 poł. XX w.



Il. 9. Plakietka metalowa, wym. 6,4×4,4 cm, 1 poł. XX w.

Blżej nieokreślona jest data powstania olejnego obrazu na blasze prezentowanego na wystawie w dziale metaloplastyki, a pochodzącego z terenu rzeszowskiego ze zbioru Aleksandra Rybickiego ((obecnie Muzeum Etnograficzne w Krakowie). Podobny obraz z napisem *Jan Kiliński* wisi w zakrystii kościoła Św. Piotra i Pawła w Krakowie jako dar cecliu szewców. Ten sam patriotyczny emblemat, wykonany w stiuku widnieje na domu parafialnym w Humniskach w woj. rzeszowskim, z popiersiami Tadeusza Kościuszki i Adama Mickiewicza. Czynne w latach 1908—1914 Drużyny Bartoszo, wiejskie organizacje, poprzedniczki Strzelca, związane z ruchem niepodległościowym na terenie Galicji przejęły ten właśnie emblemat i niewykluczone jest, że ich członkowie zamawiali sobie obrazy, które wisiły w miejscu ich spotkań. Znane są też serie chromolitografowanych pocztówek o tej samej tematyce, które były drukowane poza

graniami kraju w Paryżu i prawdopodobnie w Dreźnie i w Krakowie. Różnią się one od siebie tylko drugorzędnymi szczegółami.

O. Augustyn Kordecki w *Nowej Gigantomachii (Pamiętnik Obłężenia Częstochowy)* pisał: „Bądźmy więc przekonania, że niepodległość Królestwa Polskiego, publiczne i prywatne mienie Rzeczypospolitej, kościołów, cześć Boga i dawne wolności jedynie za pomocą Maryi Jasnogórskiej zachowane i przywrócone zostały, tak, iż bardzo słusznie wyrzec możemy, że Bogarodzica tarczą jest Królestwa Polskiego”.¹¹ To przekonanie, że „Bogarodzica tarczą jest Królestwa Polskiego” było żywe nie tylko w wieku XVII. Specjalna opieka Matki Boskiej kojarzyła się z Jej częstochowskim obrazem, a ten z kolei z obroną wartości narodowych i walką o utrzymanie narodowej tożsamości.

PRZYPISY

- 1 *Polska Grafika Ludowa*, Kraków 1970, fot. 160, kat. 161
- 2 Ksawery Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934 (il. 14 i 30)
- 3 Anna Kunczyńska-Iracksa, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978, il. 30
- 4 *Wiadomość historyczna o starożytnym obrazie Boga-Rodzicy Maryi na Jasnej Górze przy Częstochowie przez Władysława Książęcia Opolskiego w roku 1383 złożonym*, w drukarni Jasnej Góry Częstochowskiej, 1856, s. 170

- 5 tamże, s. 176
- 6 tamże, s. 179
- 7 tamże, s. 179
- 8 tamże, s. 181
- 9 tamże, s. 187
- 10 Aleksandra Witkowska, *Kulty piętnastowiecznego Krakowa*, Lublin 1984, s. 126—127
- 11 O. Augustyn Kordecki, *Pamiętnik Obłężenia Częstochowy 1655*, wstępem poprzedził Jan Tokarski, Londyn 1956

Obiekty ze zbiorów: Archiwum Ojców Kapucynów, Kraków, il. 2,5,6; A. Rybickiego, il. 3,4, 7—9, obecnie wł. Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Fot.: J. Kubiena



Il. 1. „Pamiętka Obrazu Matki Boskiej w Częstochowie”. Akwarela na kartonie, wym. 37×28,3 cm, sygn. „Lewicki pinx et sc’’, drukowana w Paryżu

Aleksander Jackowski

WPISY DO „KSIĘGI WYSTAWY”

Tych ksiąg jest wiele, z ekspozycji, które miały miejsce w Krakowie, Wrocławiu, Warszawie. Wpisów setki, może tysięcy. Tylko z trzech ksiąg „krakowskich” wybrałem kilkanaście, tych, które zwróciły moją uwagę zarówno typowością relacji jak i celnością sformułowań. Jest to jednak wybór subiektywny i z różnych powodów nie odzwierciedlający wszystkich refleksji zwiedzających. Dlatego należy chyba powiedzieć, jakie postawy dominowały we wpisywanych uwagach i co stanowi o szczególnym charakterze reakcji widzów na tę właśnie wystawę otwartą 11 października 1982 r., a więc w 11 miesięcy od chwili wprowadzenia stanu wojennego. Wpisy charakteryzuje właśnie zderzenie tych dwóch rzeczywistości — przeżywanego czasu i samej wystawy. Nastąpiło spotkanie ludzkich emocji, goryczy, lęków i nadziei z obrazami, które w tej sytuacji

działały przede wszystkim jako świadectwo nieprzemijającej obecności kultu Matki Boskiej, a szczególnie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej w życiu narodu. Niemal w żadnej wypowiedzi nie występuje wartościowanie estetyczne, istotny wydaje się fakt wprost niezwykłego zakorzenienia wizerunku (i związanych z nim treści emocjonalnych) w tradycji narodu, powszechność kultu, czego świadectwem jest właśnie różnorodność interpretacji Jasnogórskiego Obrazu, jego życie i rola w świadomości narodowej.

Moment historyczny, w którym zorganizowano wystawę zaważył na jej odbiorze, przyczynił się do tego, że w większości wypowiedzi przewijał się wątek niezwykłości i wręcz jedyności tej wystawy, tego tematu, wdzięczność za jej przygotowanie i udostępnienie.

Zrozumiałe, że wśród publiczności, a zwłaszcza tych widzów, którzy odczuwali potrzebę wpisania uwag, przeważały osoby wierzące. Stąd b. liczne inwokacje do Matki Bożej, prośby o jej pomoc i opiekę nad naszym narodem w trudnych chwilach jego dziejów.

Taki bezpośredni, szczery i silny odzew nie często towarzyszy wystawom. Spotkałem się z nimi zaledwie kilka razy — kiedy w stołecznej „Zachęcie” przedstawiano plon konkursu na budowę pomnika Bohaterów Warszawy, w Krakowie ekspozowano „Polaków portret własny” a także (choć w mniejszym stopniu) na wystawach „Romantyzm i romantyczność” (Kraków, Warszawa), „Jacek Malczewski” (Poznań) i niedawnym pokazie projektów pomnika Powstania Warszawskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1983 r.). Ale, podczas gdy na wymienionych wystawach dominowały treści patriotyczne, na omawianej tu wystawie były one wyrażane przez jeden, powszechny i niezwykle silny symbol wiary i nadziei — obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Zapomniano, że w intencji organizatorów miała to być recepcja Obrazu w sztuce ludowej, w większości wypowiedzi rozszerzano jej formułę na całe społeczeństwo, na różne jego warstwy, stany, klasy, na przeszłość i teraźniejszość. Czy słusznie? Myślę, że arcy-słusznie. Właśnie ta wystawa wskazuje na ograniczenie naszego „etnograficznego” spojrzenia na wielorakie związki wsi i miasta, rzemiosła cechowego i ludowego, pokazuje jak trudno oddzielić ludowe od nie-ludowego, to co powszechne od tego, co chłopskie. Widzowie dostrzegli to, co było i co wystawa sugerowała przez dobór eksponatów — pomimo ograniczającego sformułowania tytułu. Dostrzegli to co chcieli zobaczyć, co właśnie w tym kontekście historycznym wydało się im ważne i, dodajmy, co zapewne nie było sprzeczne z intencjami organizatorów.

Wpisy z „Księgi wystawy” w Krakowie:

Najbardziej polska wystawa (...) niepowtarzalna, tym bardziej że i okazja niezwykła „600 lecie”. Słowa tu niczego nie wyrażają.

(...) Wystawa ta jest najlepszym przykładem jak ważnym problemem w życiu Narodu jest kultura, tradycja, Religia — jego przywiązanie. To Go najbardziej łączy i określa — po tym się poznajemy w tłumie cudzoziemców na obczyźnie (...)

Wystawa jest b. potrzebna (...) bo wykazuje, że kiedyś byliśmy jednym, solidarnym narodem.

To zdumiewające, jak można przez jeden temat pokazać istotę losu narodu, jego klęski, dążenia, nadzieje.

Za zorganizowanie wystawy Tej, w którą wierzy nawet taki, który w nic nie wierzy serdeczne podziękowanie.

Dziękuję za wspaniałą wystawę. Szczególnie teraz, kiedy Matka Boska jest nam bardzo potrzebna.

(K.P., uczeń)

W historii tego obrazu jakaś siła, którą ta wystawa pozwoliła dostrzec i przeżyć.

Maryo, Matko nasza, Matko naszego udręczonego narodu — nie opuszczaj nas.

Ogromna siła tkwi w obliczach Matki Narodu. Wierzę, że i mnie będzie dane pogłębić spojrzenie na to oblicze.

(S. J. — malarz)

Jak to dobrze, że mamy wszyscy jedną wspólną Matkę, którą każdy inaczej przedstawia i interpretuje.

Po wystawie „Polaków portret własny” jest to największa wystawa w Krakowie.

A to Polska właśnie...

Wystawa wspaniała, stanowi materialny dowód ducha porozumienia narodowego (...)

(...) Tylko Bóg może nas obronić (...)

Jeszcze nie widziałam tak ślicznej wystawy jak ta wystawa.
(A.O. kl. IIIa)

Maryja, Pani Jasnogórska towarzyszy naszemu narodowi na przestrzeni całej historii bogatej „w nieszczęścia i lzy” — jak mówi nasza pieśń. Jak nie można zrozumieć tego narodu bez Chrystusa, jak to powiedział Jan Paweł II w Warszawie, tak też nie można zrozumieć tego narodu bez Matki Boga — Pani Jasnogórskiej. Wystawa niniejsza doskonale to pokazuje.

Bóg zapłać za zorganizowanie wystawy.

Jak to dobrze, że są sprawy łączące naszą przeszłość z dniem dzisiejszym.

Wystawa jest tak fascynująca, że zapomina się o czasie — dosłownie i w przenośni.

Nie ma dwóch takich samych twarzy! zadziwiająco.

Słowa są niepotrzebne. Tam gdzie jest ktoś bardzo bliski dobrze czasem pomilczeć.

Wprost wierzyć się nie chce, że tyle unikalnych obrazów i eksponatów zebrano na tej wystawie, świadczącej o kulcie religijnym Polaków do Matki Boskiej Częstochowskiej (...)

Zewsząd patrzą na nas Twe dobre, matczyne oczy.

Są takie miejsca, gdzie każdy spotkany człowiek jest bratem (...). Ta wystawa jest takim miejscem.