

DRZEWO ŻYCIA – OLTARZ WNIĘBOWZIĘCIA RODZINY – WYKONANY PRZEZ STANISŁAWA MAJEWSKIEGO

Pierwsza próba scharakteryzowania twórczości artysty została dokonana w szkicu pt. „Wizja świata w twórczości Stanisława Majewskiego”, zamieszczonym w „Polskiej Sztuce Ludowej” w roku 1977 nr 4. W czasie pisania tego artykułu ołtarz Wniebowzięcia Rodziny jeszcze nie istniał. Obecnie można oglądać dzięki niemu najobszerniejszą ze znanych dotąd w Polsce, obrazową wypowiedź jednego człowieka na temat wizji wszechświata oraz wierzeń wywodzących się w dużej mierze z tradycyjnej kultury ludowej. Praca ta stanowi również zwieńczenie dotychczasowej twórczości artysty. Majewski przedstawił tutaj swoje wcześniejsze przemyslenia, które w niepełnej jeszcze postaci sygnalizował już w poprzednich pracach. Dlatego zanim przystąpimy do opisu samego ołtarza, nieco miejsca poświęcimy krótkiemu przypomnieniu jego wcześniejszych prac, które naszym zdaniem powstały w dość ścisłym związku z krystalizującą się koncepcją ołtarza.

Artysta w większości swych kompozycji, niezależnie od ich tematu (historycznego, obyczajowego, religijnego), stosuje język sakralny, oparty na archaicznych opozycjach binarnych typu: lewa — prawa strona, dół — góra, białe — czarne, śmierć — życie, jedynka — para itd., oraz na archetypach: drzewa życia, istot niebiańskich, Boga-Człowieka i herosów ziemskich¹.

Żeby to jednak zobaczyć, trzeba obejrzeć dużą ilość prac Majewskiego, wpatrzeć się w nie oraz wsłuchać w interpretację podawaną przez Autora. Opisanie i wytłumaczenie każdej pracy jest dla Majewskiego bardzo ważne, ponieważ dzięki słowu może wyjaśnić sens swoich prac, dopowiedzieć je, odwołując się do tradycji i historii. Sama jednak werbalna wypowiedź nie jest mocną stroną Majewskiego — w przeciwieństwie do twórczości plastycznej, która dociera do wielu ludzi bez słownej interpretacji. Dopiero dzięki rzeźbie, wyraża w uporządkowanej formie to, czego nie umiałby wypowiedzieć w inny sposób.

Majewski, który na co dzień mówi szybko, chaotycznie i nerwowo, zanim zabierze się do nowej kompozycji, długo nad nią rozmyśla, kreśli plany, szkicuje i choć w tym czasie robi inne, drobniejsze prace, niejako podświadomie żyje cały czas większą kompozycją. Plan jego dzieła musi być bardzo logiczny i przejrzysty. To właśnie zarzut braku konsekwentnego następstwa zdarzeń w ołtarzu Wita Stwosza stał się powodem, że pierwotne, ogromne uznanie dla mistrza z Krakowa przerosło się u Majewskiego w pewnego rodzaju nienawiść i pogardę, gdy dokładnie przestudiował jego „kalendarz” w albumie poświęconym wielkiemu ołtarzowi z kościoła Mariackiego w Krakowie².

„Prawdziwa” czyli dobrze zaplanowana, klarowna rzeźba jest bowiem dla Majewskiego mocą, którą chce przekształcić swoje i innych życie, nadając mu sens. Dzięki niej artysta może „porządkować świat” i „głosić prawdę, której ludzie się zawsze boją...”. Za pomocą twórczości plastycznej Majewski przekracza też niejako granice swych możliwości życiowych, bo będąc schorowanym rencistą, rzeźbi w maleńkiej komórce pięciometrowy ołtarz, a potem składa go i stawia w obo-

rze w pobliżu krów i byków, którymi zajmował się przez wiele lat jako oborowy³.

Trudności metodologiczne w interpretacji prac Stanisława Majewskiego

Kiedy Majewski interpretuje swoje prace, ma się wrażenie, że nie tyle wypowiada się, co z dużą siłą wyrzuca z siebie informacje, nie zważając na przerywniki, kropki i przecinki. Ponadto wypowiedź, która go bardzo pochłania, może nagle przerwać w pół słowa, aby z przejściem mówić o czymś zupełnie innym. Przy tym nie zmienia barwy głosu i gestykulacji. Zaskakuje słuchacza, gdy np. niespodziewanie przerywa frapującą go interpretację Ukrzyżowania, aby stwierdzić, że chciałby kiedyś wyrzeźbić nagą kobietę w lustrze (która wyglądać będzie tak a tak), a potem równie nagle przechodzi do dywagacji na temat początku świata, kończąc ją nieoczekiwanie stwierdzeniem, że „Polak wszystko potrafi”.

W ten sposób powstaje — jak świetnie zauważył Ludwig Zimmerer — „sałatka ideologiczno-światopoglądowa”, którą nam serwuje Majewski w pojedynczych wypowiedziach, gdzie wszystko jest równie ważne i jednakowo fascynujące.

Dopiero po wielokrotnych, długich spotkaniach z Majewskim można spostrzec, że jego poszczególne wypowiedzi z jednej strony wzajemnie się redukują, a z drugiej uzupełniają. Artysta powiedział np. obcemu dziennikarzowi, że nigdy nie widział na oczu ołtarza Wita Stwosza, a miesiąc potem zaprowadził do obory znajomych z pobliskiego miasteczka, aby pokazać im ołtarz, który dwa miesiące temu zrobił „na wzór Wita Stwosza”. Jednak nie tylko poczucie obcości względem drugich rodzi w artyście podobnie sprzeczne wypowiedzi. Niekiedy osobie bardzo bliskiej potrafi w krótkim czasie podać dwie dość odbiegające od siebie interpretacje tej samej rzeźby.

Trudno jest też ustalić, na ile Majewski zna Biblię. Twierdzi on, że jej nie czyta (choć posiada Ewangelię św. Mateusza i zapoznał się z przepowiedniami królowej Saby), a swoją wiedzę opiera na tym, co słyszał od ludzi oraz widział na obrazach. Czasami jednak pamięć go zawodzi lub nie jest pewny niektórych imion np. apostołów i wówczas pyta się o nie żony, ponieważ uważa, że ona powinna je znać skoro chodzi regularnie do kościoła. Charakterystyczne jest jednak, że spraw, co do których zasięga rad innych, nie uważa za najważniejsze. Jest przekonany, że nie jest istotne czy Abel zabił Kaina, czy Kain Abła, ważne jest bowiem to, że została popełniona pierwsza na świecie zbrodnia...

Ponieważ Majewski ma bardzo pojemną pamięć i szybko przyswajają sobie informacje pochodzące z różnych źródeł, trudno jest ustalić genezę jego wiedzy religijnej i światopoglądowej.

Interpretując za Majewskim jego prace, trzeba być bardzo ostrożnym i od razu zaznaczać, że niekiedy podaje się jedną z dwóch lub trzech interpretacji. Wybiera się tę wersję, która wydaje się piszącemu najbardziej słuszną, wynika bowiem z wstępnej redukcji wy-

powiedzi artysty oraz mieści się najpełniej w ogólnym schemacie jego wyobrażeń i kompozycji.

Wielobrazowa wypowiedź, charakterystyczna dla ołtarzy szafkowych średniowiecza i renesansu, jest dla współczesnego odbiorcy zaskoczeniem, ponieważ symbolika minionych epok uległa w dużej mierze rozmyciu i jest nieczytelna. Majewskiemu forma przedstawienia ołtarza-pentaptyku (jako gatunku) najbardziej odpowiadała, zaspokajając potrzebę epickiego wypowiedzenia się. Tak jak niegdyś rzeźbiarz ludowy robił i wieszal pod powalą drewniany „świat”, na którym wyobrażone były dwie strefy kosmosu — ziemia i niebo, tak Majewski szafę ołtarzową nazywa „światem”⁴. W niej znajdują się niebo i ziemia. Zamknięte drzwi ołtarza to „świat zakryty” wyrzeźbiony na zewnętrznej stronie skrzydeł szafy; po stronie wewnętrznej, widocznej tylko po otwarciu ołtarza, jest „świat odkryty”, który można „zrozumieć” dopiero po zapoznaniu się z poprzedzającymi go scenami świata zakrytego (wbrew ich numerom i logice następstwa scen).

Treść informacji zawartych w scenach ołtarza będziemy zestawiać z tekstami modlitwy, pieśni, wątków biblijnych, apokryfów i przepowiedni, na które często — choć nie zawsze — powołuje się artysta. Należy bowiem założyć, że ogólnie znane, a nie wypowiedane przez artystę słowa, mogły go — podświadomie — inspirować.

Kompozycje rzeźbiarskie poprzedzające prace nad ołtarzem

Majewski przed ostatnią operacją w szpitalu, a potem wyjazdem do Krakowa (podczas którego oglądał ołtarz Wita Stwosza) rzeźbił sportowców, piwoszy, „koperników”, a obok tego sceny w kościele, Matkę Boską i in.⁵ Szczególnie jednak pasjonowało go wykonywanie drzew z ptakami. W kompozycjach tych ptaki siedziały przeważnie na rozłożystych gałęziach jednego drzewa, dochodzącego niekiedy do półtorametrowej wysokości lub na dwóch niższych drzewkach, stojących obok siebie. Wyjątkowość tych prac podkreślał Majewski, mówiąc o specjalnie twardym gatunku drzewa, z jakiego je tworzy. Z czasem jego drugim ulubionym tematem stali się uczujący ludzie (po raz pierwszy przedstawieni w *Ostatniej Wieczery*).

Po powrocie z Krakowa rzeźbił coraz więcej obrazo-rzeźb w miejsce pojedynczych rzeźb i kompozycji przestrzennych i malował je coraz cieplejszymi kolorami. Są to przede wszystkim prace o tematyce religijnej, gdzie bardzo ważne staje się dla artysty niebo jako tło. Wykonując te obrazo-rzeźby Majewski dużo rozmyślał nad „światem utajonym” — który w jego interpretacji jest równoznaczny z samozniewoleniem człowieka we współczesnym świecie⁶. Ponadto chciał ukazać sceny determinujące życie człowieka na ziemi oraz walkę człowieka z „diabelskim światem”.

Dochodzi wówczas do wniosku, że istnieje naturalne dążenie ludzi i zwierząt do nieba, co chce przedstawić plastycznie. Równocześnie krzyże coraz częściej zastępują jego ulubione drzewa, a furgoczące na tle nieba małe skrzydlate aniołki powoli wypierają ptaki siedzące początkowo na drzewach, potem na krzyżach. Nagle, w pewnym momencie, Majewski zaczyna łączyć ulubione przez siebie tematy nieba i uczy. Powstaje wówczas koncepcja drzewa-krzyża, które jest drogą do nieba, dostępną dla ludzi tylko poprzez Uctę Pańską wyrzeźbioną w postaci *Ostatniej Wieczery* na belce poziomej krzyża⁷. Jest to trzecia oryginalna kompozycja artysty próbująca ująć wydarzenia z wieczernika w szerszym

kontekście religijnym, który cechuje kierunek wertykalny. Poprzedzała ją kompozycja *Ostatniej Wieczery*, w której Majewski zaakcentował głównie czynnik społeczny i polityczny, wskazując powstanie dwóch kościołów. Pierwszym z nich był kościół Chrystusa — kościół chleba, tworzący pierwotny komunizm; drugim „kościół Judasza”, oparty na pieniądzu (bliski państwu Watykańskiemu)⁸.

Niejako syntezą dwóch wyżej wymienionych kompozycji *Wieczery Pańskiej* stała się potem *Ostatnia Wieczera* z ołtarza *Wniebowzięcia Rodziny*, gdzie w równej mierze został zaakcentowany jej wymiar transcendentny (kierunek wertykalny) oraz społeczno-polityczny (kierunek horyzontalny). Ta *Ostatnia Wieczera* została umieszczona na antepedium ołtarza czyli najniższej ze wszystkich obrazo-rzeźb w ołtarzu i tym samym stała się zarówno w sensie dosłownym jak i przenośnym podstawą oraz kluczem do zrozumienia całego ołtarza, który należy oglądać, jak wszystkie prace Majewskiego, od dołu do góry.

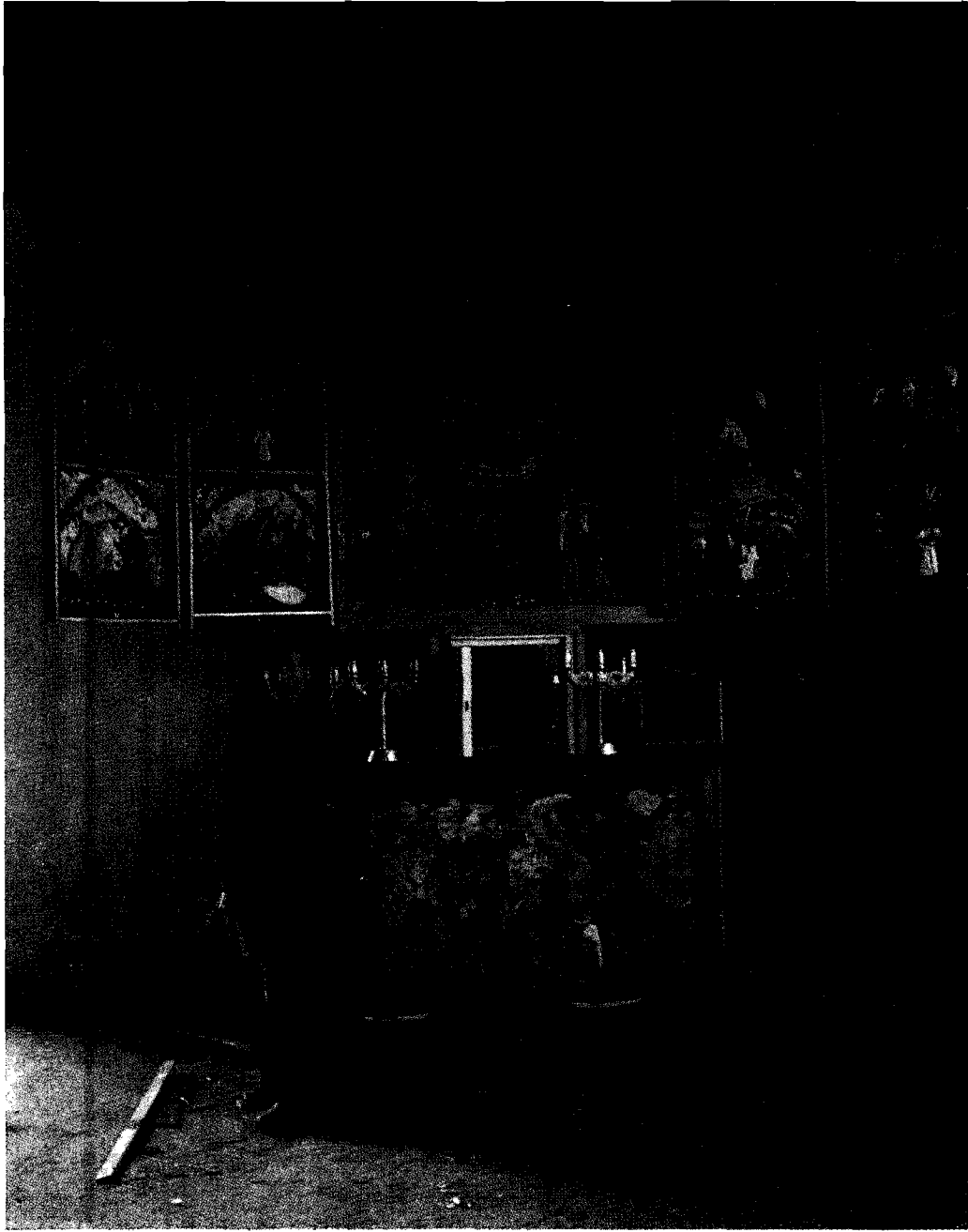
Opis ołtarza

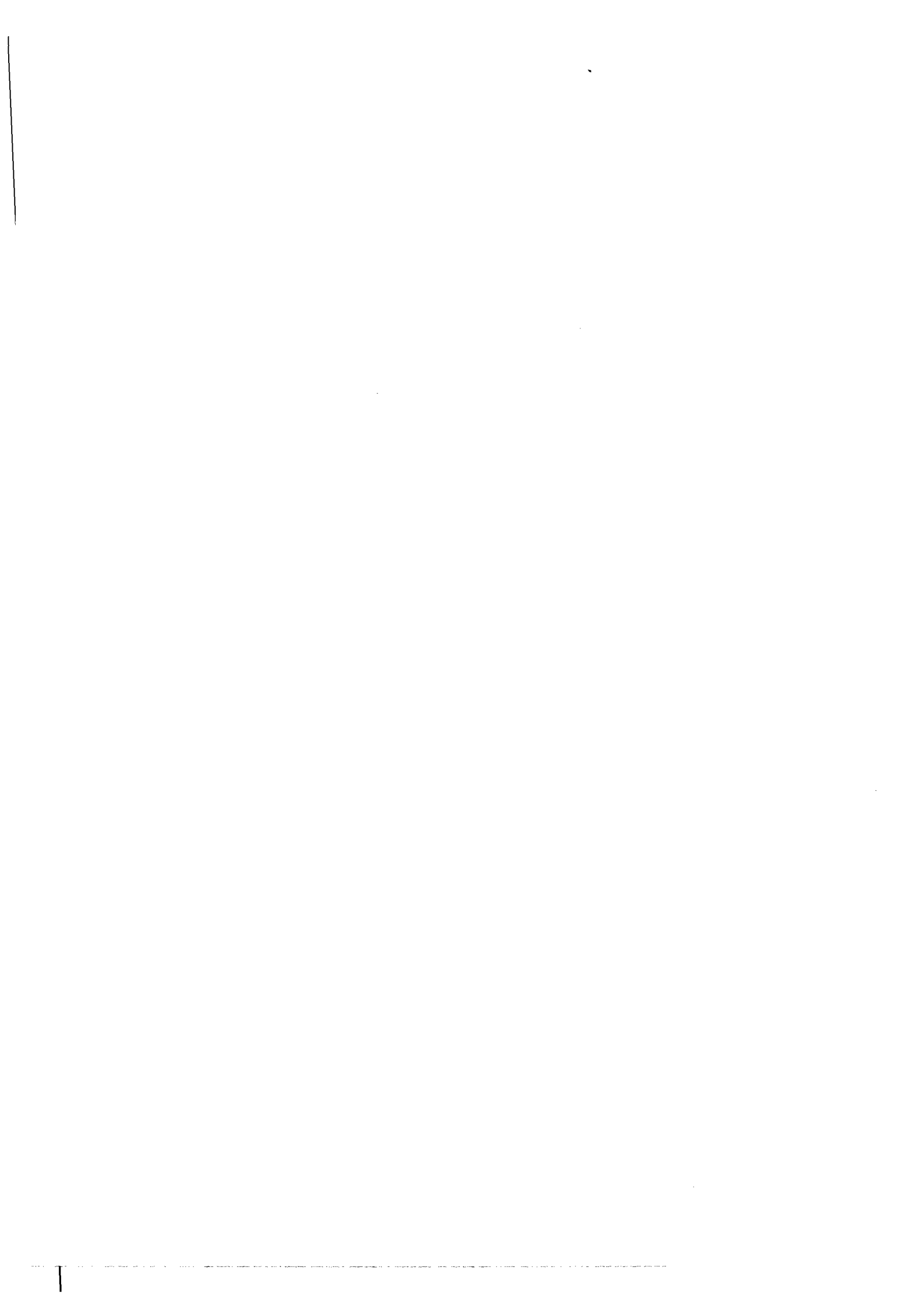
„Komoda ołtarza”. Na antepedium ołtarza wyrzeźbiona jest *Ostatnia Wieczera*. Postacie Chrystusa i apostołów są umieszczone w dolnej części płaskorzeźby tak, że niemal połowę powierzchni zajmuje ciemne tło, na którym Majewski namalował jasno-szare obłoki. Oznaczają one tak, jak w innych pracach artysty, ruch powietrza. Jest to tchnienie wiatru, który nie wiadomo skąd i dokąd wieje i ożywia wszystko⁹. Powiew wiatru występuje również w pozostałych scenach wyrzeźbionych na ołtarzu, z tym tylko, że w scenie *Wniebowzięcia Rodziny* widoczny jest nie nad postaciami, lecz pod nimi, jakby umożliwiając im wznoszenie się.

Dla Majewskiego tchnienie wiatru w *Ostatniej Wieczery* jest tak istotne, że artysta zmuszony był poświęcić mu dużą ilość miejsca. Choć jest noc, jasne obłoki poruszane wiatrem przesuwają się nad osobami jedzącymi wieczerzę, tak że wyraźnie widzimy zebranych przy stole. Kilku z nich stoi, inni siedzą. Ich formalne przedstawienie niewiele nam jednak powie, jeśli nie będziemy znać ich symbolicznych imion, które mówią o wiele więcej, niż mogłyby powiedzieć ich nazwiska znane z kart Ewangelii.

Apostołowie Majewskiego noszą bowiem imiona znane ze Starego i Nowego Testamentu. Wśród nich jest tylko czterech apostołów znanych z Ewangelii, przy czym jeden z nich ukazany jest jako dwie różne osoby — Piotr i Szymon.

Jezus jest centralną, siódmą z kolei postacią, licząc zarówno od jednej jak i od drugiej strony kompozycji. Ponieważ wszystkie prace Majewskiego orientowane są względem postaci wyrzeźbionych (a nie względem zewnętrznego obserwatora) na prawo od Jezusa zasiadają postacie znane z Nowego Testamentu, a na lewo ze Starego Testamentu i Judasz z Iskariotu, który zasadniczo nie bierze udziału w uczcie. Zajmuje on miejsce na samym lewym rogu stołu i lekko unosi się — jakby wstawał — w momencie, gdy Mojżesz zwraca się ku niemu, pokazując na worek z pieniędzmi. W odpowiedzi Judasz z jednej strony opiera przyjacielsko rękę na ramieniu Mojżesza, z drugiej odsuwa się od niego, przechylając mocno głowę w lewo, jakby odsuwał się od głosiciela podstawowych „praw człowieka” — Dziesięciu Przykazań Bożych. Tym samym odchodzi od stołu w wieczerniku. Judasz jest więc niejako poza najbliższą mu grupą starotestamentowych postaci i poza prawem, którego







oni przestrzegają. W starotestamentowej grupie, za Mojżeszem widać błogosławionego przez Boga Izaaka, który jest pierwszą zapowiedzią bezkrwawej ofiary Chrystusa. Obok niego po prawej stronie siedzi Jakub, „który oglądał Boga twarzą w twarz”. Obok Jakuba prorok Daniel przyjacielsko obejmuje melancholijnie zamyślonego króla Dawida i robi to tak, jakby go pocieszał¹⁰. Z kolei król Dawid, od którego wywodzi się ród Mojżesza, siedzi pod błogosławiącą lewicą Syna Bożego.

Po prawej stronie Jezusa siedzi natomiast najbliższy jego uczeń, Szymon. Podpiera on obiema rękami głowę i robi wrażenie najbardziej zamyślonego uczestnika Ostatniej Wieczery. Dzieje się tak, ponieważ sam jego mistrz Jezus powiedział mu, że zaprze się Boga trzykrotnie, innym natomiast razem mówił mu, że stanie się on skałą — Piotrem, na której zbuduje kościół. Nad zamyślonym Szymonem unosi się z jednej strony błogosławiąca prawica Jezusa, a z drugiej Biblia trzy-

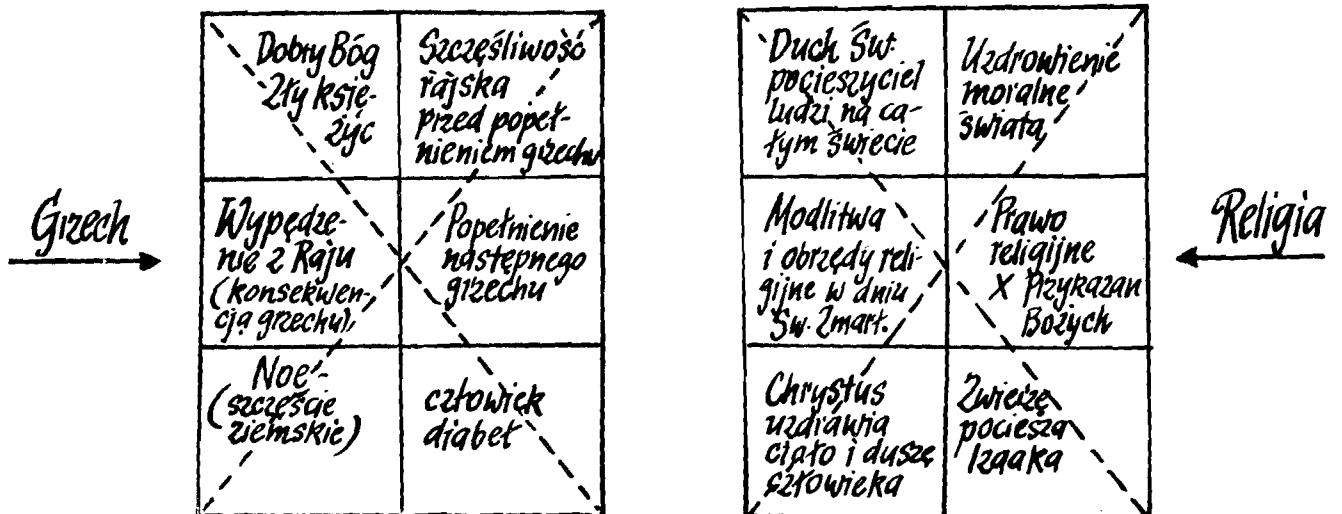
mana przez Jana Ewangelistę. W ten sposób nad głową Szymona obrazowo zbiegają się: błogosławieństwo Boże i słowa Ewangelii, które między innymi wyznaczają mu szczególne miejsce wśród apostołów.

Jana Ewangelistę ujmuje pod pachę król Pilat, bowiem według apokryfu głoszonego przez Majewskiego miał on być również uczestnikiem Ostatniej Wieczery, gdyż po śmierci Chrystusa miał prawdopodobnie żyć zgodnie z nakazami Ewangelii i dlatego artysta wyrzeźbił go, jak trzyma pod ramię św. Jana, który pokazuje ludziom Biblię.

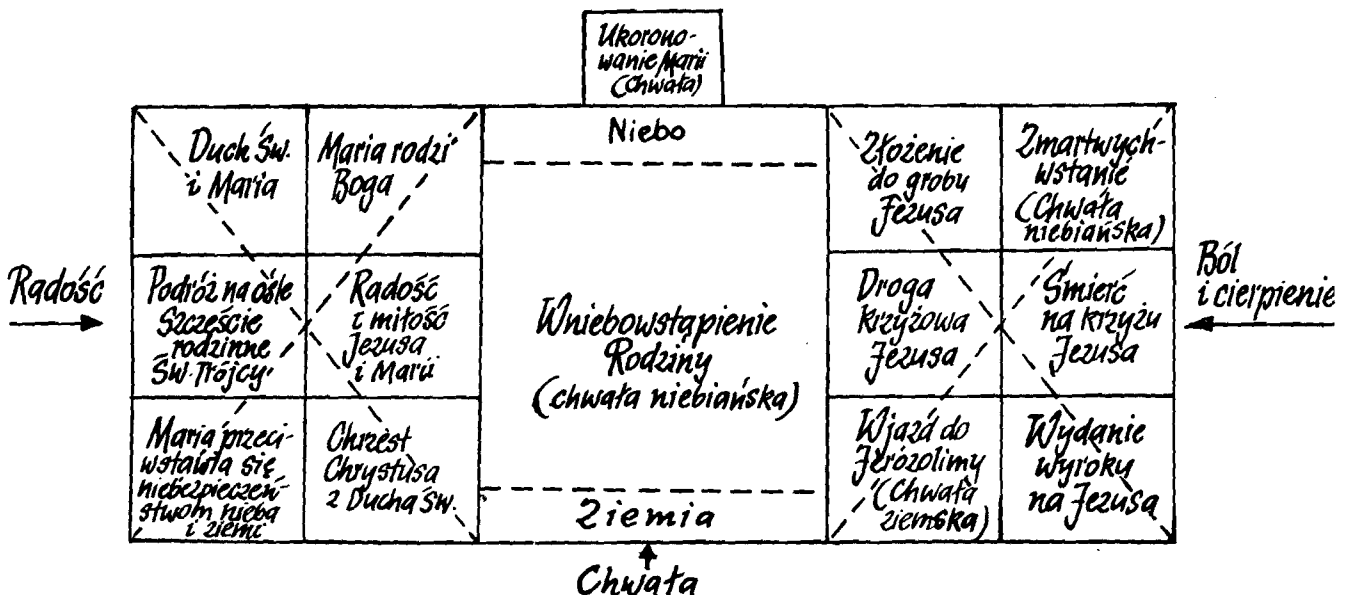
Między Pilatem a apostołem Pawłem siedzi cichy, bliżej nikomu nie znany Gaweł, który według popularnego przysłowia miał wadzić się z Pawłem.

W kompozycji Majewskiego Paweł zainteresowany jest rozmową z Piotrem, który trąca się z nim pucharem. Charakterystyczne jest, że ci dwaj twórcy kościoła rzymskiego należą — obok Judasza i Mojżesza — do

Tabl. I. „Świat zakryty” na skrzydłach ołtarza, niewidocznych dla widza w czasie jego otwarcia (por. il. 3 i 4).
Tabl. II. „Świat odkryty” (por. il. 1, 5, 6)



Tabl. II





Il. 1. Stanisław Majewski, *Ottarz wniebowzięcia rodziny*, PME w Warszawie. Il. 2. *Ostatnia wieczerza*, płaskorzeźba, polichrom., na antepedium ołtarza

czterech postaci, które są najbardziej zaabsorbowane sobą i znajdują się najdalej od błogosławiącego Jezusa. Znamienne jest przy tym, że rozdwojony Piotr jako Szymon jest najbliższym Chrystusa, a poprzez pełnienie kierowniczej funkcji w kościele odsuwa się na najbardziej odległą od Jezusa pozycję.

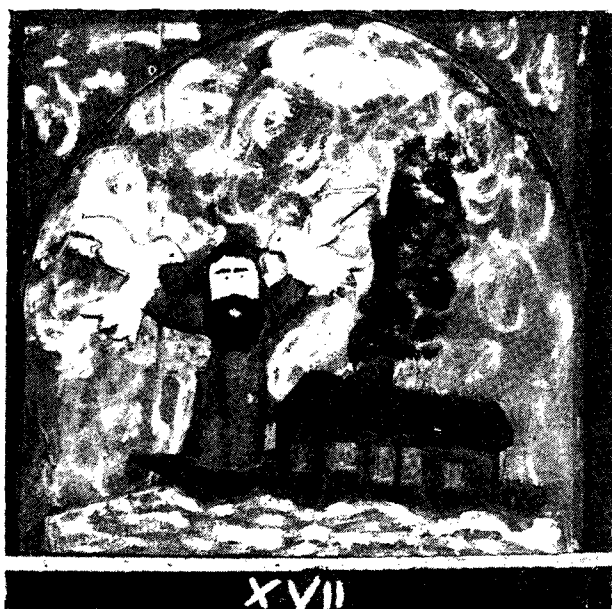
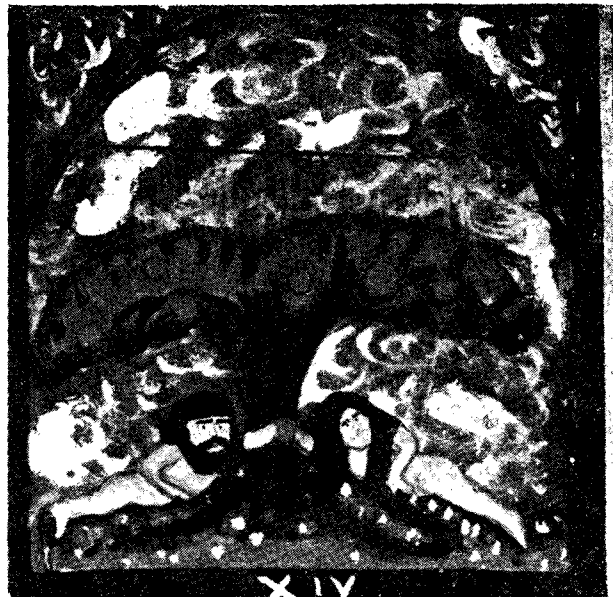
Piotr, Paweł, Pilat i Jan stoją, trzymając puchary w rękach, Jezus Chrystus błogosławi, a pozostali uczestnicy wieczerzy siedzą za stołem. Nad zgromadzonymi w wieczerniku, a ściślej nad Chrystusem, unosi się błogosławiący Bóg Ojciec. Znajduje się on poniżej niebieskiego nieba na szerokim tle nocy, bo podczas wieczerzy zstępuje z błękitnego nieba, aby otoczyć chwałą niebieską uczestniczących w Uczcie Pańskiej co jest jakby spełnieniem słów modlitwy: „Ojczy nasz, który jesteś w niebie, przyjdź królestwo Twoje, bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi...” Jest to więc niejako eschatologiczna wizja nieba realizowanego już na ziemi podczas sprawowania ofiary eucharystycznej, którą we wcześniejszych kompozycjach *Ostatniej Wieczerzy* Majewski sygnalizował, otaczając apostołów niebieskim tłem¹¹. Uczestnikiem chwały Bożej w wieczerniku Majewskiego jest cały lud wybrany przez Boga. Jego przedstawicielami są postacie ze Starego i Nowego Testamentu, dla których osoba Chrystusa jest jakby zwornikiem starego i nowego świata. Do przemienienia chleba i wina w ciało i krew Jezusa przygotowały bowiem ludzi kolejne wydarzenia zapisane w Biblii. Dlatego na nią przede wszystkim pokazuje podczas *Ostatniej Wieczerzy* św. Jan, aby — jak mówi Majewski — „oglądający ołtarz ludzie czytali tę księgę i wiedzieli, na co patrzeć”¹². Tam dowiedzą się też, że tylko przez tajem-

nicę *Ostatniej Wieczerzy* oraz jej owoc — przenajświętszy Chleb i Wino — można „odkryć świat”.

Dla przechowywania Najświętszego Sakramentu Majewski buduje w następnej kondygnacji ołtarza tabernakulum, czyli skarbnicę częściowo zmaterializowanej tajemnicy. Jest ono poważnym przewężeniem w całej konstrukcji ołtarzowej, mieści się między szeroką mensą a obszerną szafą, i przypomina niemal ewangeliczne ucho igielne, przez które należy przejść, aby za Majewskim odkryć inny świat, wyrzeźbiony wyżej.

We wnętrzu tabernakulum schowane są: drewniany kielich i monstrancja z wyrzeźbioną białą hostią. Te naczynia liturgiczne zamyka Majewski za grubymi drzwiczkami tabernakulum, które zostały od zewnątrz oznaczone płaskorzeźbą dwóch kielichów z hostiami. Ma to mówić wszystkim oglądającym ołtarz, że we wnętrzu tabernakulum ukryta jest energia, umożliwiająca ludziom wznoszenie się z ziemi do nieba. W wypadku jednak niezrozumienia przez oglądających dolnej sceny *Ostatniej Wieczerzy* — płaskorzeźby na drzwiczkach tabernakulum pozostaną niezrozumiałą atrapą czegoś, czego obecność we wnętrzu nie jest konieczna, a co dla Majewskiego jest bardzo ważne.

Dla tych, którzy tego nie rozumieją, rzeźbi artysta „świat zakryty” na pierwszym widocznym skrzydle szafy ołtarza. Przedstawienie go ma pobudzać oglądających do refleksji nad życiem, która prowadziłaby do zastanowienia się nad światem, gdzie istnieje zło, z którym człowiek musi ustawicznie walczyć. Genezy powstania zła zaczyna człowiek szukać w swojej przeszłości, którą zna fragmentarycznie, z lekcji historii i katechezy biblijnej. W ten sposób dochodzi się do pytań zasadniczych: skąd wzięły się słońce, księżyc, ziemia...?



Il. 3. Sceny na lewym skrzydle oltarza (patrzac od strony widza). Tytuły — patrz Tabl. I

Odpowiedzią na te pytania ma być scena trzynasta w „kalendarzu Majewskiego”, a pierwsza z prawej części „zakrytego świata”.

XIII Bóg ztwożył świat, Stary Testament¹³

Bóg Ojciec unosi się w obłokach po lewej stronie kompozycji i stwarza po prawej stronie słońce — wskazując na nie prawą ręką i prawym palcem, a poniżej ziemię, na którą wskazuje prawym palcem lewej ręki. Nad Bogiem Ojcem znajduje się księżyc stworzony jeszcze wcześniej niż ziemia i słońce. Bóg lekko odchyła od niego głowę — być może dlatego, że księżyc jest dla Majewskiego ucieleśnieniem zła. Kwadry księżyc powodują — jego zdaniem — zmienność i fazy wszystkich procesów naturalnych na ziemi, gdzie niemożliwa jest stałość i niezmiennność osiągnięta tylko w niebie. „Jeśli człowiek rozwaliby atomami księżyc — konkluduje artysta — to skończyłoby się na ziemi wiele nieszczęść”.

XIV Adam i Ewa zgrzeszyli w Raju

Adam i Ewa leżą w Raju pod drzewem. Po prawej mężczyzna, po lewej kobieta. Ewa — uosobienie ludzkiej zmienności — podaje swemu mężowi zakazany owoc, który jest wyrzeźbiony po lewej stronie drzewa, bo grzech jeszcze nie został popełniony.

XV Wypędzenie z Raju

Bóg Ojciec siedzi na szczycie drzewa, a z prawej strony obrazu Archanioł wypędza pierwszych rodziców z Raju. Po lewej stronie widać już przepaść prowadzącą z Raju na ziemię — bez Boga. Wszędzie bowiem, gdzie mieszka i objawia się Bóg lub gdzie zsyła swą łaskę, Majewski rzeźbi i maluje ziemię kwitnącą, jasną, a wszędzie tam, gdzie go nie ma — ciemną. Wyjątek stanowi tylko scena zesłania Ducha Świętego. W scenie wypędzenia z Raju pierwsze na ziemię idzie zwierzę — lew, druga jest Ewa, a trzeci Adam. Ten ostatni nie chce od razu opuścić raju i przytrzymuje się rękami drzewa.

XVI Brat brata zabił. Abel i Kain. Pierwszy bandyta na świecie

Artysta rzeźbi obu braci obok ich ognisk. Po prawej stronie, w ognisku Kaina, ukazuje się w ciemnym niskim dymie diabeł, a nad ogniskiem Abła, po lewej stronie obrazo-rzeźby dym unosi się wysoko, a w nim Bóg Ojciec. Kain rozzłoszczony widokiem Boga Ojca po stronie Abła chce zabić brata. Majewski dodaje przy tym, że złość braci do siebie miała swoje źródło w sporze o kobietę.

XVII Noe (Szczęśliwość ziemską)

Noe pływa w arce, w której dym z komina idzie wprost do nieba (jak poprzednio unosił się z ogniska Abła), a Noe wypuszcza w świat dwa białe gołębie, by dowiedzieć się, czy wody już gdzieś opadły.

XVIII Człowiek walczy z diabłem

Po prawej stronie obrazu człowiek ubrany w strój mniszo-rycerski idzie pod górę z piką. Ostrze broni skierował w dół, w pobliże rąk diabła, który stoi z lewej strony góry z uniesionymi w górę dłońmi. Człowiek jest tu raczej atakujący niż atakowany. Na potwierdzenie słuszności takiego przedstawienia Majewski dodaje, że sam musi „co dzień walczyć z diabelskim światem”.

Wiemy już, że scena XVIII jest dla Majewskiego szczególnie ważna i stała się dla niego nie tylko ostatnim obrazem na drzwiach, ale i wstępem do rozważań nad złem panującym w „zakrytym świecie” — co bezpośrednio łączy się ze sceną XIII.

Dlatego rozpatrując wzajemne relacje opisywanych wyżej scen na drzwiach, warto skorzystać z podawanego przez artystę zestawienia pierwszej sceny z ostatnią (i według tego wzoru drugiej z przedostatnią czyli po krzyżujących się przekątnych).

Wszechmocny Bóg (XIII) jest tak doskonały, że może nie zważać na istnienie „złego księżycy” i tworzy dalej (dobry) wszechświat. Natomiast człowiek musi walczyć ze złem (XVIII) w postaci upersonifikowanego diabła (ponieważ natura jest w zasadzie dobra i tylko czasami znajduje się pod wpływem księżycy).

Przyczyną „diabelskiego świata na ziemi” jest odejście pierwszych rodziców od woli Boga Ojca i zjedzenie zakazanego owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego. Zanim to jednak nastąpiło, bezgrzeszny człowiek żył sobie szczęśliwie w Raju (XIV).

Temu życiu przeciwstawia Majewski szczęśliwość ziemską (XVII), ocalenie Noego od potopu. W obu wypadkach (XIV, XVII) pełnia szczęścia doznana jest przez ludzi w momentach próby granicznej, czyli przed samym popełnieniem grzechu (XIV) i w chwili opadania wód groźących zagładą (XVII). Bezpośrednie konsekwencje grzechu rzeźbi artysta na dwóch środkowych scenach: *Wygnanie z Raju* (XV) i *Zabójstwo Kaina* (XVI). Scena XV to konsekwencja odejścia od Boga, a scena XVI, to trwanie w grzechu, co jest przyczyną następnego grzechu. Przy tym charakterystyczne jest, że powodem grzechu jest w obu wypadkach kobieta: za pierwszym razem Ewa, a za drugim żona Abła. Umieszczenie tych scen w środku drzwi nadaje im charakter motywu przewodniego, wokół którego rozgrywa się akcja na scenach umieszczonych wyżej i niżej. Na pytanie postawione na samym początku: dlaczego człowiek walczy ze złem? — daje Majewski odpowiedź, którą odnajdujemy blisko punktu przecięcia się przekątnych drzwi — bo człowiek grzeszy. I to grzeszy społecznie, gdyż grzech zapoczątkowany przez kobietę dopełnia mężczyzna.

Wnioski i spostrzeżenia, do jakich dochodzi Majewski na pierwszych drzwiach, mają dla niego charakter zewnętrzny. Głębiej, po otwarciu drzwi, znajduje wewnętrzną warstwę „świata zakrytego”. Ponieważ jednak po drugiej stronie pierwszych drzwi są również wyrzeźbione sceny, których artysta nie chce na razie pokazać, drzwi pierwsze składa on tak, że równocześnie można oglądać drugie drzwi i sceny XIV, XVI, XVII z pierwszych drzwi.

W drugiej części „świata zakrytego” kolejne sceny mają kierunek wstępujący, a więc odwrotny niż na pierwszych drzwiach. Po człowieku walczącym z diabelskim światem z pierwszych drzwi (XVIII) pojawia się na drugich Chrystus jako uzdrowiciel (XIX), któremu przeciwstawiony jest starotestamentowy obraz Izaaka pocieszanego przez zwierzę (XX). Ten układ przeciwstawiania w linii poziomej scen z Nowego Testamentu scenom ze Starego Testamentu i przepowiedniom jest w zasadzie utrzymany na całych drugich drzwiach.

XIX Chrystus uzdrawia chorego

W jednej scenie uzdrowienia Majewski przedstawił dwa różne zdarzenia z Ewangelii: po prawej stronie Chrystusa Uzdrawiającego (prawą ręką) chorego, a po lewej Samarytankę z naczyniem przy studni.

Dzięki temu zestawieniu artysta podkreśla, że Chrystus nie tylko leczy ciało człowieka, lecz także jest źródłem żywej wody uzdrawiającej dusze ludzi, o czym mówi Jezus Samarytance przy studni.

XX Zwierz liże rany Izaakowi

Izaak (Hiob?) siedzi między dwoma drzewami oznaczającymi las i trzyma nogi w sadzawce. Z prawej stro-

ny liże mu rany na nogach wilk (pies?) i w ten sposób koi ból Izaaka i pociesza go.

XXI Dzień zmarłych

Scena przedstawia omentarz z krzyżami, po którym z prawej strony idzie ksiądz i modli się z książki, a w dali, po lewej stronie, idzie kobieta z zapalonymi świeczkami.

Obraz ten i jego tytuł ma przypominać ludziom, że ksiądz na omentarzu chodzi po grobach i modli się nie tylko za wszystkich świętych, lecz także za „napoleonów, hitlerowców, żołnierzy polskich i akowców”, słowem za wszystkich zmarłych — konkluduje artysta — a nie za świętych. Zmarłym potrzebne jest światło i dlatego ziemia w Dzień Zmarłych nie zakwita, lecz jaśnieje blaskiem świec.

Religijny obrzęd i modlitwę księdza przeciwstawia Majewski w tej samej linii — prawu dziesięciu przykazań Bożych.

XXII Dziesięć przykazań

Po prawej stronie sceny wyłania się zza chmur Bóg Ojciec, który podaje Dekalog Mojżeszowi stojącemu u stóp góry. Góra Synaj, gdzie objawia się Bóg Ojciec, przemienia się tu w Golgotę, na której stoi krzyż. Dziesięć przykazań bożych obowiązuje bowiem chrześcijan nadal, tylko w nowej ewangelicznej interpretacji Jezusa.

XXIII Zesłanie Ducha Świętego

Na środku płaskiej ciemnej ziemi stoi Chrystus w białej szacie, na której widać czerwone serce. Spogląda on w górę i wznosi ręce do Boga Ojca znajdującego się nad nim. Z kolei Bóg Ojciec pokazuje lewą ręką na Ducha Świętego, który unosi się nad nimi w postaci gołębicy. Artysta wyobraża więc sobie zesłanie Ducha Świętego jako stałą obecność na Ziemi Chrystusa z „gorejącym sercem miłości”. Odtąd objawienie się Boga ludziom nie następuje już w górach czy na wyodrębnionej, rozjaśnionej i ukwieconej ziemi, jak to miało miejsce poprzednio, lecz wszędzie: na równinie i wyżynie, i dotyczy wszystkich ludzi, a nie tylko wybranych.

Według przepowiedni królowej Saby ma to — twierdzi Majewski — spowodować „potopienie świata utajonego”, pogańskiego, co przedstawia w alegorycznej scenie:

XXIV Potopienie świata utajonego

W centrum obrazu stoi siłacz — cyklop na dużej rybie pływającej w morzu. Cyklop dźwiga na plecach obszerną trumnę z przytwierdzonymi do niej dwoma kluczami. Z lewej strony z oceanu wyłania się królowa mórz i prawą ręką pokazuje miejsce, w którym siłacz ma wyrzucić trumnę.

W zamkniętej trumnie ma mieścić się cały „zatajony”, niechrześcijański świat. O jego szczelnym zamknięciu mają mówić dwa wielkie klucze, które wiszą z boku trumny i które w tym wypadku są jakby odwrotnością, przeciwieństwem kluczy św. Piotra do nieba. „Świat zatajony” polega bowiem na tym, że człowiek człowieka wykorzystuje, czyniąc swoim niewolnikiem, podczas gdy sam jest niewolnikiem śmierci... Pierwsze obozy koncentracyjne — wyjaśnia Majewski — zakładali faraonowie, każąc niewolnikom budować grobowce-piramidy dla siebie i swoich urzędników. Dlatego, jak mówi przepowiednia, pod koniec obecnego świata ziemię zaleje woda, lecz nie cały świat zostanie zatopiony w głębinach morskich, a tylko jego nieludzka, niechrześcijańska część.

Szukając w układzie scen drugiej części „świata zakrytego” podobnych relacji jak na pierwszych drzwiach, można zestawiać sceny XIX z XXIV i XX z XXIII.

Potopienie świata zatajonego (XXIV) jest uzdrowieniem moralnym świata. Natomiast w *Uzdrowieniu chorego* (XIX), Chrystus uzdrawia nie tylko duchowo (Idź, nie grzesz więcej), ale i fizycznie (Wstań, podnieś łożo swoje i idź do domu swego — Łuk. 5,23—24). Chrystus podchodzi do ludzi indywidualnie, a „potopienie świata utajonego” ma charakter alegoryczny i odnosi się do wyrządzanego przez ludzi zła na całym świecie. Jeszcze mocniej indywidualny, personalny stosunek do ludzi jest zaznaczony w drugim zestawieniu. Błogosławiony Izaak (Hiob?) za jedyne pocieszyciela ma zwierzę, które liże jego rany. Przyjaciele go opuścili, rodzina i majątności przepadły, pozostał sam w lesie, lecz nie zlorzezy i nie odchodzi od Boga, a godzi się z jego wolą. Na tej obrazo-rzeźbie nie widać objawiającego się Boga, lecz o jego obecności w pobliżu samotnego Izaaka świadczy kwitnąca łąka (pojawiająca się na obrazie Majewskiego tam, gdzie jest Bóg).

W inny zupełnie horyzont wierzeniowy (pochodzący z Dziejów Apostolskich) wpisane jest *Zesłanie Ducha Świętego*. Ma ono miejsce na niczym nie ukwieconej, ciemnej równinie i chciało by się powiedzieć, posiada zaskakujący chrystocentryczny charakter. Duch Święty unosi się bowiem nie tylko nad całym światem, ale i nad Bogiem i Chrystusem, który stoi na ziemi. Technicznie Ducha Świętego obejmuje więc pozostałe osoby boskie i poprzez nie przenika na świat do wszelkich ludzi. Zesłanie jest konkretne, egzystencjalnie odczuwane przez każdego człowieka, któremu Chrystus objawia się niejako osobiście poprzez swe „gorejące serce miłości”. Dopiero w dalszej kolejności Jezus nakazuje (za pośrednictwem kościoła) modlić się do Boga Ojca, który z kolei przypomina o trzeciej osobie boskiej — Duchu Świętym, przenikającym wszystko.

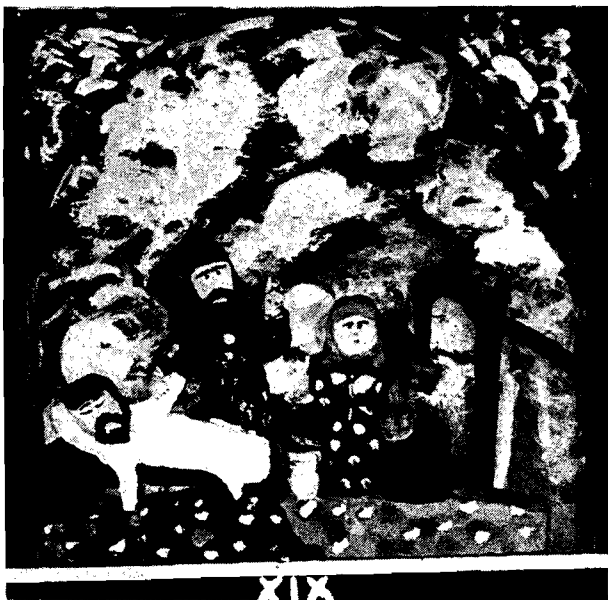
Na ten temat wypowiedział się Majewski dokładnie w swej kompozycji *Krzyża z Ostatnią Wieczerzą*, a w ołtarzu przypomina ją tylko w scenach XXI i XXII. Obrazo-rzeźby te są podobnie jak na poprzednich drzwiach (III, IV) osiłą i tematem przewodnim sześciu scen. Pokazują one, że dzięki religii chrześcijańskiej, której podstawą jest modlitwa do Boga za wszystkich zmarłych ludzi (XXI) i przestrzeganie dziesięciu przykazań możliwe jest przekształcenie starego świata, poprzez odkrycie Nowego Życia dzięki Duchowi Świętemu, czego dalszą konsekwencją ma być potopienie zatajonej i zamkniętej w nieprawdzie i półprawdzie części starego świata.

Zrozumienie tego na poziomie „zakrytego świata” będzie iluminacją dla oglądającego ołtarz, czego następstwem powinno być otwarcie całego ołtarza. Historia człowieka religijnego zaczyna się bowiem od poczęcia Jezusa przez Marię Pannę. Od tego momentu — wyjaśnia Majewski — liczą czas wszystkie państwa i organizacje międzynarodowe i dlatego artysta rozpoczyna na ołtarzu opowieść o życiu Marii, Jezusa i Józefa.

Według apokryfu opowiadanego przez artystę, przed poczęciem Jezusa żyły sobie trzy Marie, z których jedna miała porodzić Mesjasza. Żadna jednak z nich nie wiedziała, którą do tego wybierze Bóg. Przebywały one przeważnie razem i oto w pewnej chwili pojawił się Duch Święty, który bijącymi od siebie promieniami łaski zapłodnił prawdziwą (a nie podebraną) Najświętszą Pannę Marię.

I Trzy podebrane Marie

Artysta łączy w jednej kompozycji dwa wydarzenia: Zwiastowanie Najświętszej Panny Marii i Nawie-



Il. 4. Sceny na prawym skrzydle ołtarza. Tytuły — patrz Tabl. I

dzenie w domu św. Anny. W obrazie tym Duch Święty w postaci gołębiczy unosi się w prawym rogu kompozycji i zsyła na klęczącą Najświętszą Marię Pannę promienie uświęcającej łaski. Poczyna ona w tym momencie Syna Bożego. Stojąca za Panną Marią Marynka (zwana Teresą) pokazuje na Ducha Świętego ręką, jakby mówiła „Zdrowaś Mario, łaskiś pełna, Pan z Tobą...” a klęcząca po prawej stronie Maria (Anna?) dodaje „Błogosławionas Ty między niewiastami i błogosławionowoc żywota twojego...”.

II *Maria porodziła Syna*

Boże Narodzenie ma miejsce w Stajence Betlejemskiej. Jest ona jedyną budowlą wyrzeźbioną na ołtarzu, bo według Majewskiego jej architektura nie utrudnia ludziom kontaktu z przyrodą i kosmosem, gdyż przez jej dach widać gwiazdę betlejemską. Na środku szopki, nad żłobkiem, stoi modlący się anioł. Obok niego po prawej stronie modli się stojąc Matka Boska, a z lewej św. Józef, który kładąc rękę na żłobku podkreśla, że jest opiekunem nowo narodzonego dziecka.

Przed małym Jezusem, Matką Boską i św. Józefem klęka z lewej strony zamożny przybysz, a pod żłobkiem leży baranek stanowiący jakby zapowiedź przyszłej nauki i ofiary Chrystusa.

III *Rodzina Jezusa*

Ucieczka do Egiptu. Św. Józef wskazuje ręką na prawo, dokąd prowadzi osła, na którym siedzi Matka Boska z Dzieciątkiem. Spogląda ona w lewą stronę jakby patrzyła na następną scenę przedstawiającą „miłość i radość św. Trójcy”.

IV *Św. Trójca — czyli Maria, Jezus i św. Józef*

Centralną postacią na obrazo-rzeźbie jest dorastający Jezus. Po jego prawej stronie stoi Matka Boska, a po lewej św. Józef. Matka Boska i chłopczyk Jezus ubrani są na biało, co oznacza ich czystość i niewinność. Na ich piersiach widzimy dwa „gorejące serca”, które mają mówić ludziom o wielkiej miłości Marii i Chrystusa do człowieka.

V *Matki Boskiej Gromnicznej — 2 lutego — Maria przed niebezpieczeństwem nieba i ziemi*

Matka Boska idzie w czasie burzy przez las ze świecą, a wilki widząc ją, chowają się za drzewa.

VI *Św. Jan Chrzciciel polewa wodą głowę Jezusa zanurzonego do pasa w rzece-sadzawce*

Artysta nie wyrzeźbił w tej scenie Ducha Świętego, choć mówił o jego obecności podczas chrztu Jezusa (i obiecał, że na niebie dokleje gołębicę).

Scena VI koresponduje w jakiejś mierze ze sceną I, gdzie Duch Święty zsyła łaskę uświęcającą na Najświętszą Pannę Marię. Maria nie traci łaski po urodzeniu syna (II) i jest nadal przykładem bezwzględnego posłuszeństwa woli Bożej (III), a także — wraz z Synem — miłości do Boga i ludzi (IV), co jest podstawą do szczęścia i radości w rodzinie i stanowi motyw przewodni omawianych drzwi. Łaska Boska, której Maria jest pełna, sprawia, że znikają przed Matką Boską wszystkie niebezpieczeństwa (V) zarówno na ziemi (w postaci wilków), jak i niebie (pioruny), co Majewski jakby dla podkreślenia siły Marii rzeźbił po przekątnej do sceny *Maria porodziła Syna* (II).

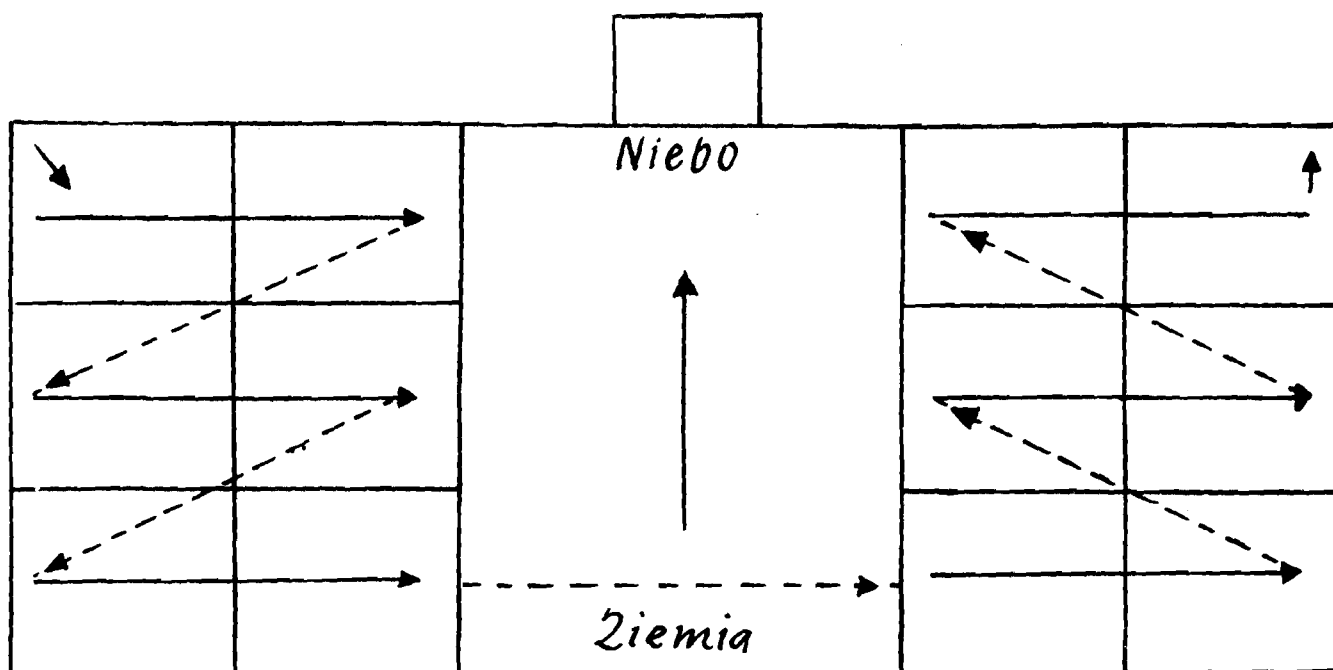
Maria znika dopiero w ostatniej, VI scenie, gdy Jezus rozpoczyna swą działalność od chrztu z Ducha Świętego, a więc pozyskania pełnej łaski Bożej, którą posiada jego Matka.

Na odwrotnej stronie omawianych drzwi ołtarzowych w I części „świata zakrytego” Majewski ukazał, że kobieta — Ewa — była przyczyną grzechów, jakie pogrążyły ziemię w nieszczęściach. Teraz w „świecie odkrytym” również kobieta — Maria — rodzi ludziom Boga i uczy swoim postępowaniem, jak można osiągnąć radość i szczęście już na ziemi.

W „świecie odkrytym” drugim ważnym problemem (obok radości) jest sens ludzkiego cierpienia, w którym również współuczestniczy Matka Boska, aby później mieć współdziałal z Bogiem i świętymi w chwale niebieskiej.

Na scenach drugich drzwi „świata odkrytego” pierwszoplanową postacią jest Chrystus. Zapowiedzią przyszłej jego chwały niebieskiej jest *Wjazd do Jerozolimy*, ukazywany w VII scenie.

Tabl. III. Ogólny schemat ruchu w „świecie odkrytym” i kierunek ruchu w poszczególnych scenach



VII Niedziela Palmowa

Chrystus błogosławiąc wjeżdża na osie do Jerozolimy. Przed nim stoi mężczyzna, a za nim kobieta, którzy trzymają w rękach palmy. Po triumfalnym wjeździe Jezusa do miasta następuje wydanie Go przez Judasza kapłanom.

VIII Sąd nad Chrystusem

W obrazie tym rzeźbiarz ukazuje dwa różne wydarzenia: sprzedanie Jezusa kapłanom przez Judasza i scenę: *Chrystus sądzony przez kapłana*.

Z prawej strony obrazu kapłan wręcza Judaszowi woreczek ze srebrnikami, natomiast po lewej stronie, obok kapłana, stoi Chrystus ze związanymi rękami, skazany na śmierć.

IX Droga krzyżowa

Jezus upada pod krzyżem. Przed nim stoi Maria, która ze strachem patrzy na twarz umęczonego Boga. Natomiast za Chrystusem stoi Szymon Cyrenejczyk, który pomaga Jezusowi podnieść krzyż. Na końcu tej grupy widać żołnierza rzymskiego ze spisaniem wyroków na Chrystusa.

X Maria z Ukrzyżowanym Chrystusem

Z prawej strony ukrzyżowanego Chrystusa klęczy Matka Boska, a z lewej Marynka (Maria Magdalena). Z lewej strony podchodzi do krzyża żołnierz rzymski, który przebija bok Chrystusowi. Ze świeżej rany wypływa woda i krew, co oznacza, że Jezus umarł. Matka Boska modli się do swego Syna, składając ręce, a Marynka rozpacza, chwytając się za głowę obiema rękami.

XI Złożenie do grobu

Niepozorne ciało Chrystusa, zawinięte w bandaż, niosą w prześcieradle: z prawej strony nieznany mężczyzna, a z lewej Nikodem i Matka Boska. Maria ogląda się za siebie, widząc już jakby dzień Zmartwychwstania ukazany w następnej scenie.

XII Zmartwychwstanie

Dwaj rycerze rzymscy śpią na ziemi koło grobu Chrystusa, mając między sobą rozrzuconą broń. Na

grobem, niejako ponad ostrzem ludzkiego oręza, unosi się Chrystus, obok którego na ziemi stoją dwaj aniołowie. Mesjasz trzyma w dłoni białą chorągiew z krzyżem — symbol zwycięstwa. Anioł z prawej odwija ostatnią część śmiertelnego bandaża, a anioł z lewej strony oddaje Jezusowi pokłon.

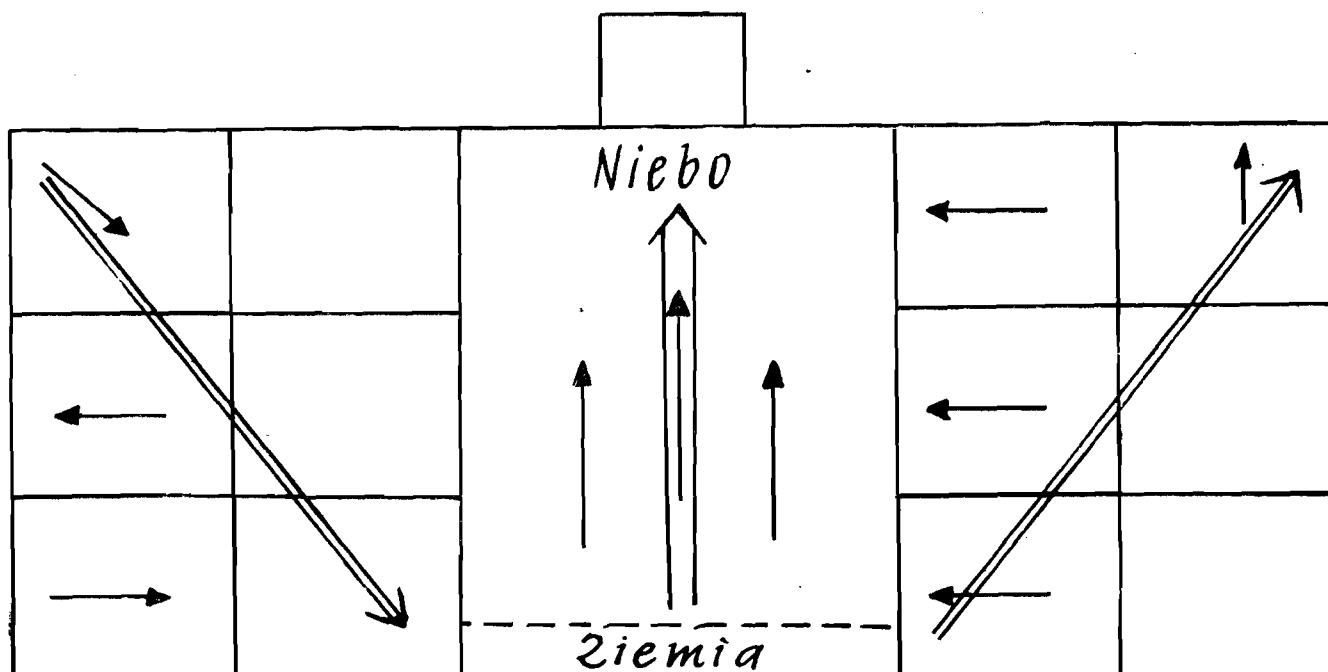
W ten sposób Zmartwychwstanie stało się realizacją pełni chwały niebieskiej, co na ziemi zapowiadała już chwala i cześć oddana Chrystusowi podczas wjazdu do Jerozolimy w obrazie VII.

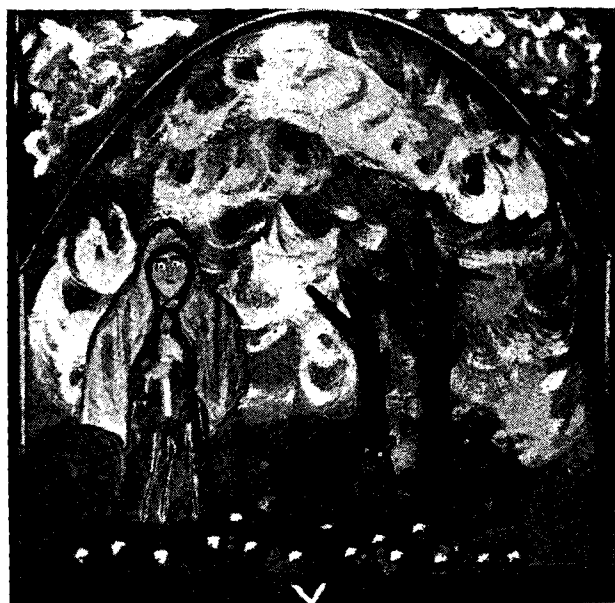
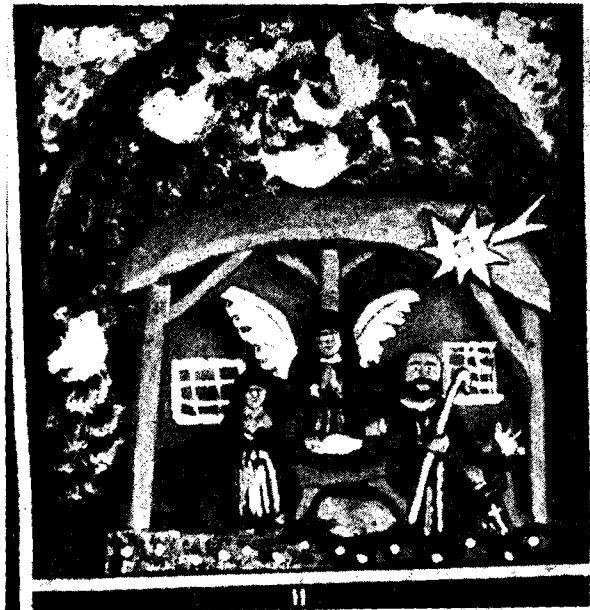
Możliwość takiego wertykalnego następstwa zdarzeń (ziemia — niebo) nie mieściła się w wyobraźni faryzeuszy, którzy skazali Jezusa na śmierć (VIII), aby potem złożyć jego ciało na zawsze do grobu (XI). Zanim jednak dopełniono życzenia faryzeuszy, konieczne było cierpienie Chrystusa w czasie drogi krzyżowej (IX) i śmierć na krzyżu (X). Dlatego ból i cierpienie stały się motywem przewodnim drugich drzwi „świata odkrytego”.

Na drugich drzwiach następstwo kolejnych scen ma charakter wstępujący spiralnie w górę — od chwały ziemskiej (VII) poprzez drogę kalwaryjską i ukrzyżowanie (IX, X), złożenie do grobu (XI) do Zmartwychwstania (XII). Ten kierunek następstwa zdarzeń jest odwrotny do kierunku na pierwszych drzwiach „świata odkrytego” (tabl. III), gdzie biegnie on od góry prawej strony w lewo, ku centrum kompozycji. Również należy zwrócić uwagę na kierunek ruchu w poszczególnych scenach (tabl. V). Używając przenośni, można by powiedzieć o drzwiach „świata odkrytego”, że o ile radość ziemską ma dla Majewskiego ruch wielokierunkowy, to ból i cierpienie prowadzi u niego w jednym kierunku — do nieba i chwały niebieskiej.

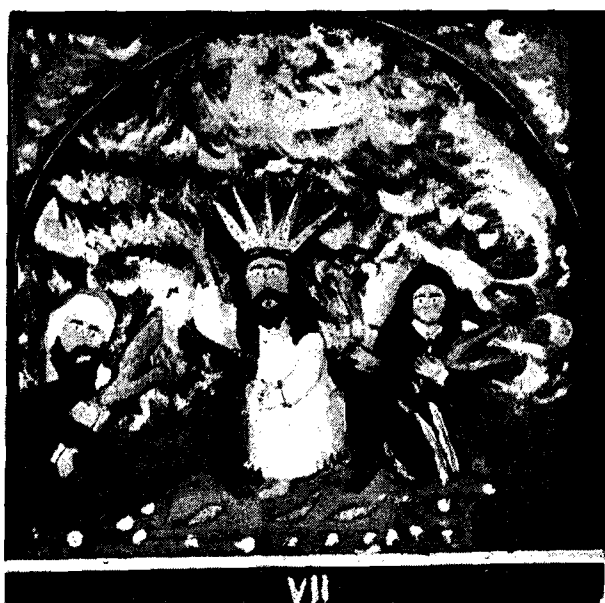
Zmartwychwstanie jest w ołtarzu pierwszym bezpośrednim przejściem Chrystusa z ziemi do nieba. Po trzech dniach Jezus powraca na ziemię, aby po pewnym czasie wziąć ze sobą do nieba całą rodzinę czyli Matkę Boską i opiekuna św. Józefa. Scena *Wniebowzięcia Rodziny* jest dla artysty przede wszystkim wniebowzięciem ludzkiej rodziny, a nie boskiej i dlatego nie pozwala jej nazywać świętą rodziną. W centralnej, najwyższej scenie ołtarza chce on pokazać, że do nieba

Tabl. IV. Następstwo kolejnych scen w „świecie odkrytym”





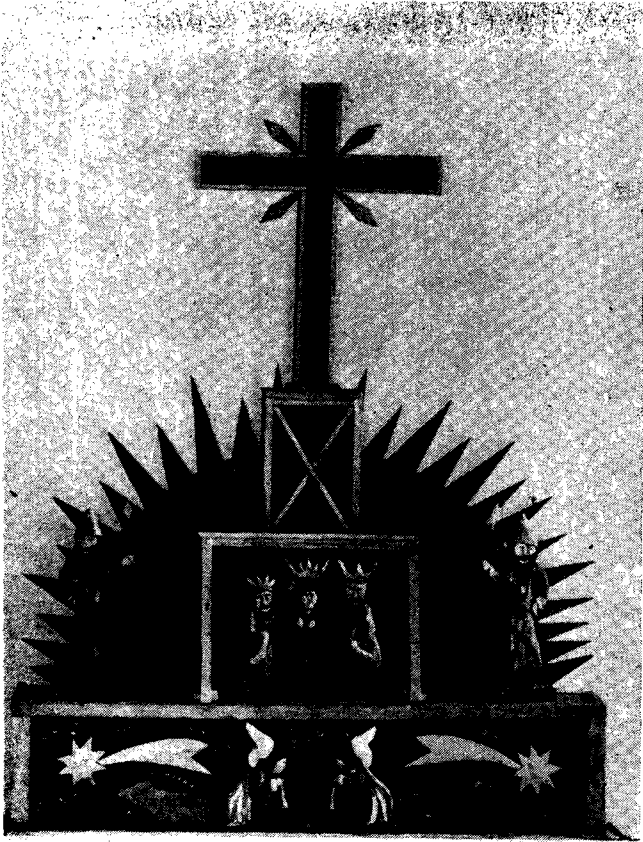
Il. 5. Sceny ze skrzydeł otwartego ołtarza („świat odkryty”)



Il. 6. Sceny ze skrzydeł otwartego ołtarza („świat odkryty”)



Il. 7. *Wniebowstąpienie Rodziny*. Tabl. V. Grupy postaci oraz kierunek ich rąk i wychylenia pozostające często w opozycji do ruchu samych postaci. Linia przerywana oznaczono grupę trójkową hipotetyczną, linią ciągłą -- grupy trójkowe, linią podwójną czwórkę postaci



Il. 8. Ukoronowanie Marii, zwieńczenie ołtarza

chcą się dostać, wzorem rodziny Jezusa także inni wie-
rzący ludzie: pasterze i zwierzęta, z którymi człowiek
często przebywa. „Zwierzęta bowiem są przyjaciółmi
ludzi i wraz z nimi zostały wygnane kiedyś z raju (XV)
i chcą do niego wrócić”.

Scena centralna — Wniebowzięcie Rodziny

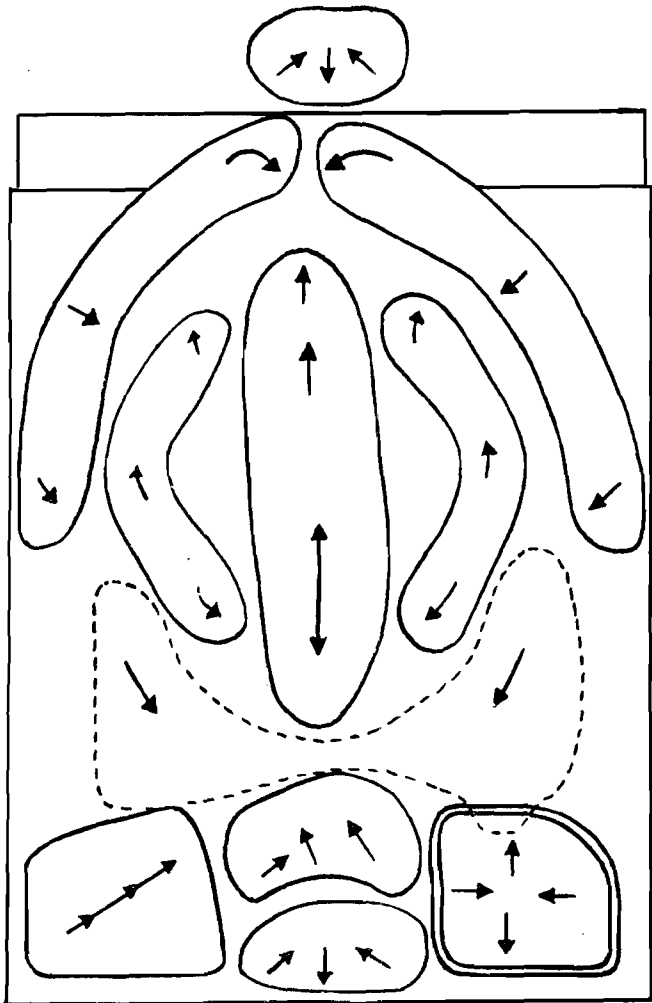
Na ziemi, nad którą ma miejsce scena Wniebowzię-
cia Matki Boskiej, Jezusa i św. Józefa, znajduje się
góra. Oznacza ona miejsce na świecie, z którego naj-
bliższej jest do Boga (i dlatego z góry do nieba wstępuje
Chrystus) oraz przypomina, że ziemia jest kulista. Naj-
dalej od centrum, w którym znajduje się Chrystus, sto-
ją Trzej Królowie. Są oni mędrcami świata, znają Pis-
mo, lecz nie oni pokazują ludziom Chrystusa lecz na od-
wrot — ludzie im. Po prawej stronie wskazuje na Je-
zusa Egipcjanin. Natomiast trzeciemu królowi, mędro-
wi stojącemu po lewej stronie, pokazuje go dziecko sie-
dzące na ręku kobiety, która rozmawia ze swoją są-
siadką. Bo dziecko jest zawsze bardziej spostrzegawcze
niż dorośli — wyjaśnia artysta. Równie szybko jak ma-
leństwo na rękach matki, widzą Chrystusa wniebowstę-
pującego: pasterz, wędrowiec i zwierzęta — bo żyją
blisko z przyrodą i widzą wszystko, co się wokół nich
dzieje — dodaje Majewski, sam dawny pasterz i obo-
rowy...

Wędrowiec zatrzymał się u podnóża góry, a pasterz
wszedł za Chrystusem aż na jej szczyt i tam olśniony
blaskiem Wniebowstąpienia cały odchylił się do tyłu i
rozłożył ręce. Obok niego stoi na tylnych nogach osioł
Jezusa, który także chce się za swym panem dostać do
nieba. Wiedzione instynktem trzy inne zwierzęta rów-
nież wspinają się na górę, aby być jak najbliższej Boga.
Wniebowstępujące postacie i mieszkańcy nieba mają
stroje bez srebra i złota, bo oba te metale są atrybu-

tami mieszkańców ziemi. Matka Boska wyciąga rękę do
ludzi i wskazuje na swoje gorące miłością serce. Po-
dobną postawę przybiera św. Józef unoszący się nad
ziemią z prawej strony, z tym tylko, że wskazuje na
„krwawiące i gorące miłością serce Jezusa”. Oba ser-
ca — Jezusa i Marii — są oznakami najwyższej bożej
miłości do ludzi i znajdują się poniżej Chrystusa, na
wysokości Matki Boskiej, czyli bliżej ziemi niż sam
Bóg. Pomiędzy obu scenami unosi się obłok, na którym
stoi Jezus Chrystus. Jego ręce mają ślady po gwoź-
dziach, a z głowy niedawno ukoronowanej cierniem
bije ogromny blask. Prawą ręką Jezus wskazuje na un-
oszącego się nad nim Boga Ojca, a lewą wyciąga do lu-
dzi, ukazując im swoje serce. Nad błogosławiącym
Bogiem Ojcem unosi się Duch Święty w postaci gołę-
bicy. Wzlatuje ona pod samo sklepienie niebieskie, któ-
re w obrazie centralnym tak jak i we wszystkich in-
nych scenach oznaczone jest łukiem. Sklepienie to tym
jednak różni się od pozostałych, że w centralnej scenie
zaznaczył w nim Majewski „wejście do nieba” czyli
słońce otoczone częstokołem promieni, które bronią
wstępu do nieba osobom nie powołanym.

Wokół Chrystusa, Boga Ojca i Ducha Świętego, un-
osi się pięć chórów anielskich różnej wielkości, syme-
trycznie po dwa z każdej strony. Nad szafą ołtarza un-
osi się jeszcze jeden chór anielski z trąbami. Należące
do niego dwa anioły nachylają się tak, aby w dole
przez otwór w niebie słycać było dźwięki ich trąb
głoszących niebiańską chwałę Ukoronowania Matki Bos-
kiej, które ma miejsce w samym centrum słońca. Po
lewej stronie Matki Boskiej stoją dwaj królowie (pol-

Tabl. V



scy?). Unoszą koronę nad Marią Panną, w drugiej ręce obaj zaciskają szable. Tworzą oni jakby siódmy chór anielski, który wraz z dwoma rycerzami stojącymi dalej, trzyma straż przy Matce Boskiej¹⁴. Gotowi są oni rozpocząć bój na każdy rozkaz Marii, zgodnie ze słowami pieśni „Rycerze Maryi, kroczymy na bój, na każdy rozkaz Twój, My Polska, my naród, my Twój...”.

W centralnej scenie i na szczycie ołtarza większość postaci została wyrzeźbiona w dziesięciu trójosobowych grupach (tab. V). Istnieje tylko jedna czteroosobowa grupa, w której od trzech dorosłych postaci wyraźnie wyodrębnia się wielkością i jasnym kolorem stroju małe dziecko, trzymane przez matkę na ręku. Podobnie „Rodzina Jezusa” tworzy „Św. Trójcę” o ile nie wliczy się do trzech osób boskich Chrystusa. W tym drugim przypadku Matka Boska i święty Józef będą tworzyli w miarę stabilną parę unoszącą się nad ziemią, różną od trzech osób boskich (wyrzeźbionych w pionie) podobnie jak dziecko od trzech osób dorosłych w czteroosobowej grupie. Dlatego można hipotetycznie założyć, że Matka Boska, św. Józef i dziecko tworzą jakby grupę trzech postaci ludzkich unoszonych do nieba na obłokach lub, w przypadku dziecka, na rękach matki. Zgadzało by się to z nauką Chrystusa, który dawał niewinność dziecka za wzór do naśladowania tym wszystkim, którzy chcą się dostać do nieba.

Tak więc w centralnej części szafy ołtarza panuje ożywiony ruch dzięki niesymetrycznym, niestabilnym trójkom (w przeciwieństwie do wyważonych czwórek i dwójek) oraz gestykulacji tych postaci często przeciwnej do kierunku ruchu, np. Matka Boska i św. Józef wyciągają ręce w dół choć sami unoszą się do góry¹⁵.

Należy też zaznaczyć, że w scenie centralnej odpowiednikiem łuku sklepienia niebieskiego jest na ziemi góra, a drugim przypomnieniem tego łuku jest usytuowanie na obłokach trzech osób z rodziny Chrystusa. Tak więc dwadzieścia cztery razy powtórzony łuk niebieski na kolejnych scenach „kalendarza” Majewskiego jest w centrum ołtarza trzykrotnie podkreślony przez dwukrotne odwołanie się artysty do analogii łuku: 1 — ziemi; 2 — obłoków-zbiorników wody oraz 3 — samego sklepienia niebieskiego, zbudowanego z powietrza, za którym znajduje się w centrum nieba ogień niebieski — słońce.

W ten sposób przypominał Majewski o czterech żywiołach, które w chwili wniebowzięcia Boga i ludzi tworzą ze sobą stabilną jedność (w przeciwieństwie do ruchu postaci) podczas gdy naturalne przemieszczanie się żywiołów w przyrodzie jest powodem nieustannego ruchu ziemi¹⁶. W ten sposób świat przyrody upodabnia się przez moment do nieba, gdzie w jasności ognistej centrum ustaje wszelki ruch a wielki spokój urozmaicają tylko dźwięki anielskich trąb dopływające z niższych pięter nieba (zaś postacie z Ukoronowania Matki Boskiej zastygają w hieratycznych pozach).

W promieniach słońca nad Ukoronowaniem Matki Boskiej umieścił Majewski prostokąt z krzyżem św. Andrzeja. Rysunek ten pełni rolę trzeciego ozdobnika w ołtarzu (obok dwóch bukietów z kwiatami) jakie artysta namalował na pedellu ołtarza obok tabernakulum¹⁷. Dla nas jednak ten trzeci ozdobnik staje się pewnego rodzaju kluczem czy raczej potwierdzeniem klucza, według którego zestawiliśmy po przecinających się przekątnych sceny na skrzydłach ołtarza. Krzyż św. Andrzeja jest w ołtarzu podstawą wielkiego krzyża (i tym samym przypomina nam symbolicznie, że w podstawie krzyża mieści się grzech, religia, radość, ból i chwala, co zostało wyrzeźbione niżej na skrzydłach ołtarza). Wielki krzyż jest drugim rzymskim krzyżem

znajdującym się na środku ołtarza, bo pierwszy, czarny krzyż z białym Chrystusem, dostrzegamy na tabernakulum po „odkryciu” ołtarza. Tylko bowiem z perspektywy krzyża z ukrzyżowanym Chrystusem możliwe jest oglądanie Wniebowzięcia Rodziny.

W ten sposób krzyż zostaje ukazany przez Majewskiego jeszcze raz (po krzyżu z *Ostatnią Wieczerzą*), jako droga do nieba, poprzez którą należy przejść i z perspektywy której powinno się oglądać świat — aby go pojąć.

Rola krzyża jest dla Majewskiego tak wielka, że na szczycie ołtarza nie mieści się on w niebie, ale góruje ponad wszystkimi piętrami niebieskimi jako zbawczy znak — brązowy krzyż bez Chrystusa.

Kolor brązowy przywodzi na myśl barwę ram i mensy ołtarzowej. Dla Majewskiego brąz jest też kolorem drzewek, które tak bardzo lubi rzeźbić. Być może więc na zasadzie analogii sam ołtarz również można by porównać do wielkiego drzewa, którego korzenie stanowi komoda — mensa, pień tabernakulum, główny konar szafa i zwieńczenie ołtarza, a gałęzie to skrzydła szafy.

Oprócz brązu dużo jest w ołtarzu zieleni, która przypomina barwą liście oraz błękitu, kojarzącego się z powietrzem prześwietlającym między liśćmi i gałęziami.

Ponadto artysta każdą swoją pracę nasycy sokiem żywicznym i robi to też z ołtarzem, aby działał na oglądającego nie tylko widokiem, ale i kojącym zapachem pochodzącym z drzewa.

Na zakończenie należy zaznaczyć, że Stanisław Majewski mówi często o sobie, że jest niewierzący — rozumiejąc przez to, iż nie jest praktykującym katolikiem, choć zaznacza, że wierzy w duchy i dusze oraz, że przynajmniej raz w roku chodzi do kościoła. Biblia jest dla niego w dużej mierze opowieścią fantastyczną, co wcale nie umniejsza głoszonej przez niego prawdy. Majewski chętnie podporządkowuje się biblijnym konwencjom opowieści i wyobrażeń, by dzięki temu móc głosić prawdę o świecie. Chce też, aby szerokie rzesze „prostego ludu” śmiały się i płakały oglądając jego ołtarz.

Wyjaśnia przy tym, że dla siebie i dla niektórych znajomych rzeźbiłby niektóre biblijne postacie zupełnie inaczej, np. anioły byłyby bez skrzydeł, ale dla ogólnego zrozumienia nie odstępował od przyjętego kanonu wyobrażeń.

Mimo że często myśli o niebie, duchach i duszach (które jak twierdzi dwa razy dokładnie w życiu widział) najważniejszy jest dla niego, na co dzień, drugi człowiek, dla którego rzeźbi swoje prace. Słucha więc i czyta pilnie wszystkie opinie, jakie się o jego pracy wygłasza i pisze. Często nie zgadza się z nimi, lecz na skutek krytyki może wiele zmienić w swoich koncepcjach, np. w samym ołtarzu, po wysłuchaniu uwag krytycznych, zdjął misterne ryzality nad *Ostatnią Wieczerzą* i pod *Koronacją Matki Boskiej* i co innego umieścił w ich miejsce.

Również pod wpływem krytyki doszedł do wniosku, że za dużo zrobił krzyży na ołtarzu, tak że może on komuś przywodzić na myśl cementarz, a nie radość z wniebowzięcia Rodziny. Jednak w tym przypadku nie zrezygnował nawet z postawienia przenośnego krzyżka na ołtarzu, ponieważ w kompozycji ołtarza wszystkie krzyże mają ogromne znaczenie i nie można z nich zrezygnować tak, jak rezygnuje się z wielu nieznaczących drobiazgów.

Podczas częstych spotkań z Majewskim widziałem go tylko dwa razy w pełni pogodnego, spokojnego i

dostojnego. Mówił wówczas nieco wolniej niż zwykle oraz rzadko przechodził z tematu na temat. Przypomniały nam się wówczas jego rozważania o tym, jak to on jako artysta może żyć obecnie samodzielnie, bo jest samowystarczalny i dzięki swojej samotności może być szczęśliwy na ziemi niczym w niebie, gdzie nie ma hierarchicznej zależności między ludźmi. Chwile „ziemskiego wniebowzięcia” są jednak dla artysty bardzo rzadkie, bo na co dzień musi on, jako zwykły człowiek, stale walczyć z „diabelskim światem”.

*

W realizacji planu zbudowania Ołtarza pomogło Majewskiemu Ministerstwo Kultury i Sztuki, przyznając mu wysokie stypendium. Ołtarz zakupiło Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, tam też jest on wystawiony.

Mniejszy, zbliżony w koncepcji ideowej ołtarz wykonał następnie rzeźbiarz na zamówienie Ludwiga Zimmerera. Znajduje się on w jego kolekcji.

PRZYPISY

¹ Por.: W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Issledowanija w oblasti słowiańskich drewnostiej*, Moskwa 1974; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970, s. 132—182.

² Wit Stwosz, *Ołtarz krakowski*, Warszawa 1951.

³ Życie Majewskiego bardzo często przypomina o doświadczeniu religijnym, które van der Leeuw ujmując jako szukanie sensu życia i dążenie do przekroczenia granic życia w danych sytuacjach poprzez poszukiwanie i wykorzystanie „mocy”, którą w wypadku Majewskiego jest twórczość artystyczna. Por.: G. van Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1970; Z. J. Zdybicka, *Fenomenologiczne koncepcje religii (w:) Studia z filozofii Boga T. 3*, Warszawa 1977, s. 308—309.

⁴ T. Dobrowolski, *Polska rzeźba ludowa*, Lwów 1933, s. 22—23.

⁵ Por.: *Współczesna rzeźba ludowa*, Katalog wystawy pokonkursowej, Opole 1974, s. 16—17.

⁶ Por.: J. Kurek, *Wizja wszechświata w twórczości Stanisława Majewskiego*, „Polska Sztuka Ludowa” R. XXI, 1977, nr 4.

⁷ Majewskiemu nie wystarczyła pierwotna wersja krzyża z drabiną opisana w artykule Jana Kurka (op. cit.). Później artysta zastanawiając się, jak można najlepiej pokazać ludziom drogę prowadzącą poprzez krzyż do nieba, wyrzeźbił w następnych wersjach tej kompozycji wzór do naśladowania — Matkę Boską wchodzącą po szczeblach drabiny. Natomiast po bokach krzyża zaznaczył cegielki — stopnie drogi, które mają obrazować po jednej stronie krzyża dziesięć przykazań bożych, a po drugiej osiem sakramentów (błogosławieństw?).

⁸ Judasz ukazany jest w tej kompozycji jako jedyna postać stojąca wśród osób zebranych w wieczerniku. Stoi on najdalej z prawej strony Chrystusa i trzyma w ręku pieniądz tak, jak kapłan rzymsko-katolicki hostię podczas Podniesienia przy ołtarzu.

⁹ Wiatr w Starym i Nowym Testamencie symbolizuje sposób działania Boga i intymność jego rozmowy z ludźmi. Jest nim najczęściej łagodny powiew, ale może być także wichura, burza jako symbole strasznych poleceń Boga (por. I. Królewskie, 19, 11—14).

¹⁰ Prorok Daniel jest pierwszą osobą w Starym Testamencie, która zapowiada niemal apokaliptycznie przyście Syna Człowieczego na obłokach niebieskich

(Daniel, 7, 13—14). Jego obraz wysłannika Boga jest zaskakująco odmienny od tego, co głoszą wcześniejsze księgi Starego Testamentu, przepowiadające Mesjasza jako króla i syna Dawida.

¹¹ Odnosi się to do *Ostatniej Wieczery* wyrzeźbionej na poziomej belce krzyża.

¹² Charakterystyczne jest, że w Ewangelii św. Jana nie ma bezpośredniego opisu Ostatniej Wieczery znanego z innych Ewangelii, jest natomiast interpretacja znaczenia Eucharystii (Jan, 6). Por. A. Gerken, *Teologia Eucharystii*, Warszawa 1977, s. 50—53.

¹³ Nazwy niektórych scen na ołtarzu cytują zgodnie z ortografią podpisów do szkiców tych scen wykonanych ołówkiem na luźnych kartkach papieru. Charakterystyczne jest przy tym, że nazwy te często odnoszą się do przeszłości lub mającej nastąpić przyszłości względem sceny wyrzeźbionej, np. „Adam i Ewa zgrzeszyli w Raju”, podczas gdy scena przedstawia pierwszych rodziców jeszcze przed popełnieniem grzechu.

¹⁴ Matka Boska znajduje się w centrum nieba symbolizowanym przez jego siódme piętro. Siódemka jest więc tu znakiem pełni.

¹⁵ Liczby trzy i cztery, siedem i dziewięć mają bardzo ważne znaczenie w kulturze archaicznej, w tym także w polskiej kulturze ludowej. Por.: W. N. Toporow, *O modelach liczbowych w kulturach archaicznych*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 167—168; J. Świątek, *Liczby trzy i dziewięć w mitach, wyobrażeniach mistycznych, praktykach i zwyczajach ludowych*, „Lud”, T. 11, 1905, s. 371—388.

¹⁶ Majewski ujął lapidarnie ruch czterech żywiołów w rzeźbie *Strażak*. Por.: J. Kurek, op. cit.

¹⁷ Jasne bukiety kwiatów są namalowane na czarnej predelli ołtarza po obu stronach tabernakulum. Są one umieszczone w połowie wysokości predelli, aby widać je było nad trójramiennym świecznikiem w wypadku, gdyby się świece wypaliły... Trzeba bowiem jeszcze raz podkreślić, że cała kompozycja ołtarza to przechodzenie z mroku wieczernika poprzez noc otaczającą tabernakulum do barwnego świata i jasności niebieskiej, której szczytem jest krąg słoneczny. Podczas nabożeństwa mrok nocy, w którym ukryte jest tabernakulum, mają rozświecić świece, a w wypadku ich braku jasne kwiaty.