didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/bx4m-1x24
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomnik-chlopa-przystanki-sensu-stacje-rozpadu

/ Rycharski

Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu

Rozważania o pisaniu historii

Patrycja Cembrzyńska

Peasant Statue – Stops of Sense, Stations of Disintegration (Reflections on the Writing of History)

The article deals with the relationship between the writing of history and the creation of allegories. The question of the contextual and creative nature of interpretation/organisation of meaning is placed at the centre of consideration. The starting point is the Albrecht Dürer's *Monument to Commemorate the Victory over the Rebellious Peasants* woodcut – an example of an interpretative puzzle showing the discursive entanglements of interpreters. Through contemporary artistic references to the Dürer's work, the phenomenon of a turn towards folk history is also presented. The analysis of the Daniel Rycharski's mobile *Pomnik Chłopa* (*Monument to a Peasant*), inspired by the Dürer's woodcut, which travels across Poland, aims at bringing closer the mechanism of creating connotational shifts and reflecting on the interpenetration and divergence of various ways of thinking about peasant history. Melancholy, to which Dürer and Rycharski refer in their works, is shown as a figure of the desire for meaning and the disintegration of meaning.

Keywords: the iconography of Melancholy and Saturn; allegory; history from below (people's history of Poland); monument/anti-monument

Wraz z rozpadem, tylko i wyłącznie wraz z nim, dzieje historyczne kurczą się i przenikają na scenę.

Walter Benjamin

W *Pouczeniu o mierzeniu cyrklem i linijką* (*Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt*, wyd. 1525) Albrecht Dürer zamieścił drzeworyt *Pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami*. Pomnik ma kształt kolumny triumfalnej; wznoszono takie na znak zwycięstwa militarnego. Dürer jednak wyniósł na szczyt nie zwycięzcę, ale pokonanego. Na kolumnie siedzi chłop, ugodzony mieczem w plecy; pochyla się, podpiera ręką głowę, wzrok wbija w ziemię.

Kolumna jest fantastycznym kolażem wizerunków zwierzęcych i przedmiotów gospodarskich. Rzeczy domowego użytku i narzędzia chłopskiej pracy piętrzą się i przechodzą jedne w drugie. Odnajdziemy wśród nich: koszyki z jajkami, masłem, cebulą, ziołami, kociołek, dzbanek na mleko, maselnicę, talerze, a także powieszone na snopie siana cepy, widły i motykę. Parafernaliów chłopskich, cennych – myślałby kto – trofeów odebranych pokonanym, strzegą skulone u cokołu zwierzęta: krowy, owce i świnie.

Rodowód formalny tej kolumny możemy wywieść z tradycji ornamentu groteskowego, gdzie to, co piękne, ściera się z tym, co szkaradne, łączącego w jedną całość – zwykle w układzie symetrycznym – elementy pochodzące z natury (wicie roślinne, girlandy kwiatowe, zwierzęta) z formami nadzwyczajnymi i spotworniałymi (zoomorficzne maszkarony, monstra morskie i powietrzne). Hybrydalna konstrukcja z *Pouczenia…* wpisuje się również w konwencję kaprysu architektonicznego (*capriccio*), będącego z

kolei fantastycznym zestawieniem elementów konstrukcyjnych i dekoracyjnych przeniesionych z innych budowli.

Powstały z utensyliów gospodarskich pomnik ma się jawić jako osiągnięcie techniki. Stanowi metonimię świata zgodnego z porządkiem matematycznym. Zarazem jednak ów rozumnie urządzony świat artysta doprowadza do aberracji.

Postać na słupie nie ma w sobie nic z bandyty i nieokrzesanego prostaka z pamfletów czasów wojny chłopskiej. Gest podparcia głowy dłonią odsyła do przedstawień Chrystusa Frasobliwego, w tym do drzeworytu z *Małej Pasji* Dürera (jej pierwsza edycja ukazała się w 1511 roku), a także do rzeźby ludowej, która podchwyciła i rozpowszechniła ten pasyjny motyw[1]. Odsyła ponadto do przedstawień Hioba w pohańbieniu (tu wspomnę, że jedna z badawczych hipotez mówi, że typ ikonograficzny Chrystusa Frasobliwego wywodzi się i zapożycza znaczenia z przedstawień Hioba – Von der Osten, 1952 i 1953[2]). Dalej: przywołuje wyobrażenia zwyciężonych barbarzyńców. I wreszcie: nawiązuje do wizerunków Saturna i Melancholii (której teoria rozwijała się w związku ze spekulacjami o oddziaływaniu ciał niebieskich) – odbiorcy nieodparcie narzuca się *Melancholia I* Dürera z 1514 roku. Lista obrazów, w których na przestrzeni dziejów wykorzystano podobny układ formalny, nadając mu różne treści, byłaby o wiele dłuższa (Kruszelnicki, 1959); motyw jednak łączy się najczęściej z przedstawieniami cierpienia i konotuje zwykle smutne zamyślenie.

Różne intencje Dürerowi imputowano i ciekawe wnioski wyprowadza z tego faktu Stephen Greenblatt (1983). Ten teoretyk literatury, jeden z najwybitniejszych szekspirologów, osadza swoje rozważania w kontekście gatunków dramatu. Pyta: Tragedia? Komedia? Zwraca uwagę, że w *Pouczeniu…* drzeworyt sąsiaduje z dwoma innymi: na jednym mamy kolumnę

zwycięstwa, której trzon stanowi lufa moździerza (tragedia)[3], a na drugim – po rabelaisowsku brzuchatą kolumnę na cześć pijaczyny, całą w krągłościach beczek i dzbanów (komedia).

W takim porządku umieściwszy pomnik – między tragedią i komedią – Greenblatt przechodzi do kwestii operacyjno-teoretycznych podstaw refleksji krytycznej. Pokuszę się, zapowiadając moje w tej sprawie stanowisko, o drobną korektę. Lepsza byłaby typologia Waltera Benjamina (2013): dramat żałobny czy dramat komiczny. Jest nie bez związku z Dürerem. Bo to na oczach Dürerowego geniusza uskrzydlonej melancholii świat staje sceną dramatu żałobnego, w nim zaś istotną rolę pełni pierwiastek komiczny. Ponadto Benjamin stawia w centrum uwagi „alegoryczną fizjonomię przyrodo-dziejów" (s. 234), a w związku z alegorią – kwestię nieobecności ponadczasowych, przedustawnych sensów (do której będziemy powracać).

To, co uderza, to deheroizacja postaci posadzonej na kolumnie i nieobecność zwycięzcy. Mamy taką sytuację: stłumienie buntu chłopskiego prosi się o upamiętnienie, ale z perspektywy ekonomii honoru zwycięstwo szlachetnie urodzonego nad chłopem – który z istoty swojej nie ma honoru – to, jak zauważa Greenblatt, żaden tytuł do chluby, żaden zysk, to raczej honoru strata. Wstyd przecież tak się zniżać; chłop zresztą nie tylko honoru nie posiada, on nic cennego nie posiada – wartość łupu wojennego jest więc żadna; bilans nie wychodzi nawet na zero, wychodzi na minus. Dürer nie przedstawia chłopa jako godnego przeciwnika, to nie jest ktoś pokonany w honorowej walce twarzą w twarz. Cios zadano w plecy – chłop zostaje potraktowany (to już moje porównanie) „po katowsku"; tylko tego rodzaju niegodna śmierć czyni zadość godności lepiej urodzonego – wszystko wraca na swoje miejsce, do naturalnego porządku[4].

Że do Chrystusa podobny? Niby jak on niewinny? Sedno w tym, że postać

chłopa naznaczona jest nieusuwalną ambiwalencją, podwójnie kodowana: jest śmieszny i jest tragiczny; z jednej strony to wichrzyciel, z drugiej – zbawiciel; to osobliwość natury – „chimera" z groteski, a zarazem ucieleśnienie boleści ludzkiej. Dzięki tej „podwójności" stać się może symbolem nienapisanego jeszcze rozdziału historii dokonującej się na oczach artysty. Z kim twórca sympatyzuje – o ile w ogóle – z „możnymi" czy z „ludem"?

Zdaniem Erwina Panofskiego (1955, s. 233), zamiarem artysty było ośmieszenie zhardziałych chłopów. Biografowie Dürera piszą, że sympatyzował z Marcinem Lutrem, który wzywał do krwawej rozprawy z buntownikami. Nie sposób wykluczyć, że artysta adwokatuje oficjalnemu porządkowi, ale nawet jeśli uznamy, że jego pomnik broni *status quo*, to czy musi to oznaczać brak współczucia dla pokonanych? A może, jak sugeruje Greenblatt, kierowani politycznymi sympatiami, wpadamy w pułapkę życzeniowego myślenia: chcemy widzieć w Dürerze twórcę, który stoi po stronie uciśnionych, więc siłą inercji sięgamy do źródła romantycznej narracji o artyście zaangażowanym.

Gra toczy się między sensem historycznym oraz sensem tu i teraz i wywołuje kwestię kulturowych naleciałości światopoglądowych kryjących się w interpretacji. Starczy jeden, jaskrawy, jak sądzę, przykład: W eseju *„Chłopska melancholia" Albrechta Dürera* Jan Białostocki (1976), kwestionując odczytanie z Panofskiego, pisał tak: „nie triumfator, lecz pokonany wyniesiony jest na piedestał, jakby aktem dziejowej sprawiedliwości", a także: „niepodobna dopatrywać się chęci ośmieszenia bohatera. […] Dürer pragnął oddać hołd umęczonemu chłopstwu i uczcić w nim męczennika ze sprawę całego narodu" (s. 76, 79). Za takim odczytaniem przemawiać mają analogie między zawieszonymi na snopku narzędziami

pracy rolnika i *instrumenta passionis*. Ponadto Białostocki skojarzył miecz wbity w plecy chłopa ze znakiem boleści przeszywającym serce Marii.

To nie jest wcale sprawa błaha, że przytoczona interpretacja pochodzi z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, programowo – czy raczej demagogicznie – zaangażowanych w sprawy „prostego człowieka" (długi katalog składanych warstwom ludowym obietnic nie znajdował bowiem pełnego pokrycia w rzeczywistości). Polski historyk sztuki szuka wprawdzie umotywowania wykładni dzieła w konotacjach religijnych, ale równocześnie przyjmuje optykę marksistowską[5]. Jest ona jeszcze bardziej czytelna w książce Białostockiego o Dürerze (1956), gdzie wojnę chłopską przedstawia się tak: „jedno z najbardziej tragicznych wydarzeń w historii nowożytnej, świadczące o tym, że «już na wczesnym etapie rozwoju stosunków kapitalistycznych dojrzewały podstawowe siły rewolucji»" (s. 53-54)[6]. Białostocki wiąże drzeworyt z ideą walki klas, wiarą w postęp i logiką dialektyki historycznej. Rysunek ma, jak uznaje, tragiczno-ironiczny posmak, ale „jest szyderstwem raczej ze zwycięzcy niż z pokonanego" (s. 54)[7].

Trafnie zatem sprawę ujmuje Greenblatt: Dürerowi służy za punkt wyjścia *factum* historyczne, ale niejednoznaczna jest wymowa jego pomnika, bo artysta pomieszał gatunki. Trywialne przedmioty ustawione jeden na drugim, a na samej górze ich właściciel – człowiek, który nic nie znaczy – łączą się w kompozycję w stylu pozornie wysokim. Albo inaczej: temat tragiczny – krwawo stłumiony bunt – wyrażony zostaje w formie komicznej, która kłóci się z pomnikowością, łamie *decorum*, czyli zasadę stosownej reprezentacji „wielkiego tematu", jakim są historie sławy i chwały.

Nie tracąc z oczu kwestii formy heroikomicznej, warto się odnieść do sprawy przez Greenblatta pominiętej, a mianowicie: genezy wyobrażenia

saturnicznego bohatera. Użyteczna będzie rozprawa o melancholii Raymonda Klibanskiego, Erwina Panofskiego i Fritza Saxla (1979). Już sam fakt, że pomnik ilustruje *Pouczenie o mierzeniu cyrklem i linijką*, tłumaczy odwołanie do autorytetu Saturna. Saturn wywołany zostaje jako ten, który zna miarę i liczbę – znaczenie i przeznaczenie – wszystkiego, *ergo*: jako nauczyciel sztuki geometrii. To po pierwsze. Po drugie: w tradycji ikonograficznej funkcjonują przedstawienia chłopów jako „dzieci Saturna". Jego samego zresztą, boga zasiewów i gospodarowania, ukazywano czasem z sierpem albo kosą. W najstarszych znanych nam wyobrażeniach, antycznych jeszcze, trzyma je ręku, choć ubrany jest dostojnie – w togę z połą szaty zarzuconą na głowę. W późniejszych jednak czasach przedstawiano go po prostu jako wieśniaka. Po trzecie: znajdziemy wśród „dzieci Saturna" i rozbitków życiowych bez grosza przy duszy, i bogaczy z chciwością w oczach, co prowadzi tutaj, w sposób nieunikniony, do wrażenia, że chłopskie drogocenności, łupy wojenne dekonstruują tyleż chłopski potencjał ofensywy, co wielką wartość upamiętnionej walki . Po czwarte: godzina Saturna to godzina złego. Sierp, który stał się atrybutem boga, ma podwójną symbolikę. Łączy się zarówno z urodzajem, jak i z krwawymi żniwami. Ładnie ujął to Benjamin: „stał się [pan zasiewów] żniwiarzem-śmiercią z kosą, narzędziem, którym nie plony mają zostać potraktowane, lecz rodzaj ludzki" (2013, s. 193). Saturn to pan życia i śmierci. Kastruje swojego ojca Uranosa, a potem pożera własne dzieci. Patronuje najmarniejszym z marnych istot chodzącym po ziemi: żebrakom, wygnańcom, bandytom, wszelkiego typu pechowcom. Ma jednak także w opiece ludzi nieprzeciętnych talentów. Jest ciągle „pomiędzy", wewnętrznie rozdwojony, a jego przymioty i moce są aksjologicznie spolaryzowane.

Po piąte: pomysł Dürera sięga, jak się wydaje, karnawałowej *parodiae sacrae* z chłopem w roli pana nierządu: „króla Saturnaliów"/„kozła ofiarnego",

którego panowanie jest wesołe, ale krótkie, a w dodatku, kiedy sięgnąć starożytnych źródeł święta (Frazer, 1978, s. 425-432), król ten, uzurpator i błazen, kończył swój żywot tragicznie – z poderżniętym gardłem na ołtarzu tego, którego był ziemskim zastępcą. W ten sposób błędne koło ikonograficznych tropów się domyka. Spotykają się i bezustannie wymieniają miejscami (w efekcie kilka semantycznych pól aktualizuje się naraz): zwyciężony barbarzyńca, dziecko Saturna, król Saturnaliów, skrzydlata postać z *Melancholii I* (gdzie artysta pożenił motywy saturniczne z personifikacją Geometrii – zob. Klibansky, Panofsky, Saxl, 1979, cz. IV) i frasobliwy Chrystus z *Małej Pasji* (wykpiony, cierniem ukoronowany, zarazem jednak przecież król królów, błogosławiony i zwycięski).

Zwróćmy teraz uwagę, że melancholia jest, z jednej strony, figurą utraty pełni sensu, zaś z drugiej – figurą śmiechu tragicznego (Bałus, 1996). Greenblatt pisze o komizmie, dostrzega w dziele Dürera gorycz ironii, jednakże w swojej analizie zatrzymuje się w pół drogi, a wystarczyło powiedzieć jeszcze tylko dwa, trzy zdania – że działa tu siła głębokiego kulturowego zakorzenienia związku ironii i melancholii.

Z melancholii, przypomnijmy, miał się leczyć Demokryt. Straciwszy złudzenia co do świata, śmiał się ze wszystkiego i wszystkich. Pogrążonego w melancholijnej zadumie filozofa znajdujemy na frontyspisie książki Roberta Burtona *The Anatomy of Melancholy* wydanej w Oksfordzie w 1638 roku, a także na akwaforcie Salvatora Rosy z 1662 roku[8], gdzie czytamy: „Demokryt z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzony”. Ktoś mi zarzuci nadużycie egzegezy – przywołane grafiki pochodzą z XVII wieku. Niemniej w źródłach sięgających jeszcze antyku (Seneka, Juwenal, Lukian) często spotykamy śmiejącego się Demokryta w towarzystwie płaczącego Heraklita. Pierwszy występuje w roli ironicznego sobowtóra drugiego – i

krzywego zwierciadła, w którym przegląda się i dopełnia rysem absurdu żałość (Lepage, 2012).

„Komizm – pisał Benjamin – to niezbywalna strona wewnętrzna żałości, coś jak podszewka ubrania, którą od czasu do czasu widać na obszyciu czy rewersie" (2013, s. 156). I pisał jeszcze, że „dramat żałobny osiąga najwyższy poziom nie w swoich regularnych formach, lecz wtedy, gdy dzięki widowiskowym przejściom pobrzmiewa w nim dramat komiczny" (s. 158).

Głębszy fundament tej myśli odsłania uwaga Marka Bieńczyka (2014, s. 84): „Melancholia inscenizuje często spektakl, […] dzięki któremu zadumany myśliciel potrafi wznieść się ponad świat i odgrodzić się, przybierając różne maski ironii i humoru, od swego smętku". Ale melancholia posługuje się również, albo powiem inaczej: oszukuje – powodowana impulsem zaprzeczenia – maską geometrii: „Ktoś taki jak Dürer umiał dostrzec głęboko melancholijny charakter tego [służącego racjonalizacji rzeczywistości] matematycznego przedsięwzięcia, które w rzeczy samej porzucało to, co w bycie niedostępne, dla tryumfalnych pozorów panowania nad nim" (tamże, s. 97). Słowa Bieńczyka – zwięzły wyciąg z wywodów Klibanskiego, Panofskiego i Saxla – dotyczą wprawdzie *Melancholii I*, a nie drzeworytu pomnika, ale w obu wyobrażeniach znać o sobie daje przecież ten sam kompleks ideowy; i jedno, i drugie wzięło się z pouczenia o mierzeniu, o podstawianiu kawałków świata pod wzór.

To śmiech tragiczny łączy w pomniku Dürera formę z treścią, niskie z wysokim, pobojowisko rzeczy z geometrią rzeczy, a równocześnie – i tu dochodzimy do sedna rozważań Greenblatta – zmusza widza do ciągłego przełączania perspektyw i w nieskończoność odracza sens dzieła. Uderzające swoją drogą, że historycy sztuki używali tego samego argumentu – uznali

ironię Dürera za narzędzie demaskacji, żeby całkiem co innego zdemaskować i rzekomo trafić w intencję twórcy.

Wchodzi tu w grę jeszcze inny czynnik. Jak tłumaczy Giorgio Agamben w *Pulcinelli, czyli Rozrywce dla dzieci* (2019), w śmiechu Demokryta i w płaczu Heraklita chodzi o załamanie się języka, niemożność wypowiedzenia się: „Śmiech i płacz są istotnie dwoma sposobami, za sprawą których człowiek doświadcza granic języka: podczas gdy w płaczu niemożność wypowiedzenia tego, co się chce wyrazić, jest bolesna, w śmiechu zmienia się w wesołość" (s. 18). Drzeworyt mówi, że coś jest do zrozumienia, ale sam w sobie jest niekonkluzywny; doszło do „nieludzkiego" obrotu spraw – płacz bierze i śmiech bierze. Greenblatt utrzymuje, że poszukiwanie środków wyrazu, które pozwoliłyby pokazać istotę wydarzeń niemieszczących się w ówczesnym porządku społecznym, nieprzyswojonych jeszcze, językowo niezagospodarowanych, doprowadza artystę do sproblematyzowania pomnika jako gatunku rzeźbiarskiego – projekt można potraktować jako zapis testowania adekwatności dostępnych konwencji. Stawia również tezę, że zjawisko konwergencji sprzecznych treści w jednym znaku, a co za tym idzie strukturalna niejasność obrazu, są znamienne dla pewnych momentów historycznych, momentów – gdyby chcieć to uogólnić – wstrząsów i przełomów, kiedy to na naszych oczach dokonuje się coś jakby rozpad świata. Wtedy to, zauważa Greenblatt, nawet obraz, który w zmierzeniu ma piętnować, umyślnie degradujący i opresyjny, może stać się w oku widza obrazem protestu – interpretacja zależy od punktu widzenia, od tego, z jaką grupą interesu identyfikuje się odbiorca, interpretacja bowiem, konkluduje badacz, to przecież nic innego jak właśnie gra interesów; ma charakter performatywny; wymyśla na nowo to, co interpretuje, zakorzeniając „tam i wtedy" w „tu i teraz" – albo odwrotnie.

Pokazują to nie tylko marksizujące odczytania drzeworytu, pochodzące z lat pięćdziesiątych, lecz także współczesne do niego nawiązania. Dojrzeć w nich można symptomy wyraźnego zwrotu w myśleniu o ludowości, sprowokowanego w dużej mierze – przypomnę – przez dyskurs praw człowieka, teorię biowładzy (czerpiącą przede wszystkim z myśli Michela Foucaulta), neomarksistowskie koncepcje klasowego oporu, krytykę postkolonialną (stąd opisy doświadczeń chłopa pańszczyźnianego wykorzystujące figurę subalterna), wreszcie – zakorzenione w projekcie „historii oddolnej" (*history from below*) pisarstwo mikrohistoryków, które szuka w wielkich narracjach treści wypartych, pozywa pod sąd przeszłość, i stawiając na wokandzie „niezałatwione sprawy", aktualizuje materiał historyczny.

W 2016 roku *Pomnik dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami* zacytowała Holly Ward, przesuwając punkt ciężkości sensu w kierunku krytycznym. Wzięła z Dürera i z historii wojny chłopskiej to, co dało się dostroić do nowych czasów, wprzęgnąć w krytykę świata późnego kapitalizmu. Na terenie planowanej budowy apartamentowca w Vancouver ustawiła maszt, na którym, uderzając w żałobny ton, powiesiła czarną flagę z rysunkiem Dürera. Wpisała jego pomnik w kontekst polityki masowej prywatyzacji, neoliberalnej ofensywy przeciwko wspólnej własności i państwa „wycofanego"[9].

Oczami nie tych, co rządzą, ale tych, co są rządzeni (zob. Leszczyński, 2020, s. 533-572), spojrzał również na drzeworyt Dürera Daniel Rycharski. Tak powstał *Pomnik chłopa* (zniszczony w 2020 roku)[10]. Pomysł zbiegł się ze sto pięćdziesiątą rocznicą zniesienia pańszczyzny (2014)[11]. Początkowo artysta myślał o upamiętnieniu chłopa pańszczyźnianego, ale pod wpływem protestów rolniczych przed kancelarią premiera, gdzie w lutym 2015 roku

stanęło „zielone miasteczko”, przeformułował repertuar odniesień.

Na rozrzutniku gnoju, który można przyczepić do ciągnika, ustawił trzymetrowy słup i posadził na nim chłopa – odlanego z żywicy sołtysa podkarpackiego Kurówka, Adama Pestę. Pesta siedzi na pustej kance po mleku, we „frasobliwej” pozie, podpierając dłonią głowę. Żeby obejrzeć słupnika z bliska, trzeba wsiąść do poruszającej się wzdłuż słupa, napędzanej prądem z agregatu windy-ambony. Cała konstrukcja została pomalowana na czarno, a także ozdobiona łańcuchami, widłami oraz „godłem” (asamblażem autorstwa Stanisława Garbarczuka, nieprofesjonalnego artysty z Gorzewa). Widnieje na nim oskubany z piór orzeł w złotej koronie na głowie, z kulą u szyi, w kajdanach pętających nogi i skrzydła.

W konstrukcji pomnika zawarte są aluzje do rolniczych blokad (w repertuarze działań rolników znajdują się: traktory zagradzające drogi, cysterny wylewające na drogi gnojówkę, kolumny ciągników posuwające się żółwim tempem, co kilka minut robiące postój), a także – patrz: pusta kanka – do akcji rozlewania mleka na pola i pod okna urzędów państwowych (w sprzeciwie wobec spadku cen skupu mleka, niepokrywającej, jak mówią rolnicy, kosztów jego wyprodukowania)[12].

Chłop na słupie – tak samo jak ten z pomnika Dürera – wpisuje się w ciąg wyobrażeń Melancholii oraz tradycję obrazowania Chrystusa Frasobliwego i Hioba. Chrystus Frasobliwy to motyw bardzo popularny w polskiej sztuce ludowej, ale sprawą bardziej tu istotną jest szeroko obecna w kulturze ludowej zasada budowania analogii miedzy losami zarówno Jezusa, jak i Hioba oraz cierpieniami chłopa (Eichstaedt, 2016, s. 41-52). Tego rodzaju paralele znajdziemy również w literaturze pięknej. W analogii do losu Hioba – „męża sprawiedliwego”, którego dosięgają wszelkie nieszczęścia – pokazana jest chłopska dola w utworach Bolesława Prusa (Józef Ślimak z

Placówki) czy Adolfa Dygasińskiego (Walenty Makosz z *Co się dzieje w gniazdach?* czy Jantek Mróz z *Niezdary*).

Pańszczyzna zjawia się tutaj jako wyrzut sumienia historii. Wywołany zostaje *temat* „chłopskiej krzywdy", uzasadnianej przez wieki „przekleństwem Chama" (Rauszer, 2020; Leszczyński, 2020; Pobłocki, 2021)[13]. Jednakże Hiob Rycharskiego ma swojego Anty-Hioba. Nawiązując do protestów rolniczych, artysta przekierowuje uwagę widza na drugi biegun. Zderza ze sobą dwa stereotypowe obrazy wpisane w nasz kod kulturowy, dwa mające charakter projekcji społecznej typy osobowe: bogobojnego cierpiętnika i krewkiego rozrabiakę; drugi przywołuje historię „chamskiej rabacji", „chłopskiej na panów rebelii".

Trudno pominąć słowa pamiętne: „Doprowadziliście kraj do ruiny, a naród do nędzy, kulturalnie, bez inwektyw, a teraz o Wersalu marzycie. Na tej sali już go nie będzie". Wersal się skończył. Protesty i blokady rolnicze po 1989 roku kojarzą się nieuchronnie[14] z Samoobroną, którą zresztą wyłoniły rolnicze strajki. „Podeszła do mnie kobieta i powiedziała: «Myślę, że gdyby zdarzył się taki cud, iż Chrystus zstąpiłby na naszą umęczoną ziemię z nieba, to chyba stanąłby bliżej tego poniżanego Leppera niż Balcerowicza»". Przewodniczący partii, Andrzej Lepper, który boski pierwiastek w sobie rozpoznał, wyrósł na trybuna niezadowolonych, i to nie tylko rolników. Wylewanie gnojownicy na drogi media nazwały „lepperiadą", samego zaś Leppera – „nowym Szelą" (za: Kącki, 2013, s. 34, 77-98)[15].

Nie pierwszy to raz – odsyłam do opracowań Franciszka Ziejki (1977a)[16] – chłop upominający się o swoje objawia się w „skrwawionej sukmanie". Leppera powiązano z legendą, która – zwróćmy uwagę – ma dwie odsłony. Korzenie pierwszej są szlacheckie, drugiej – ludowe; pierwsza podsuwa

apokaliptyczne obrazy, druga sięga po mit wybawienia; w pierwszej Jakub Szela to zaprzaniec narodowej sprawy, rzeźnik, uosobienie mocy piekielnych, w drugiej – mściciel ustrojony w aureolę męczeństwa.

Idźmy dalej: godło z oskubanym orłem łączy wątki „patrioty w sukmanie" – czarną legendę Szeli kompensować miała biała legenda Bartosza Głowackiego (Ziejka, 1977b, Ziejka, 1984) – oraz „solidaryzmu narodowego" ze współczesnym dyskursem „zdrady elit". Wracamy do rolniczych blokad, do chłopskiej krzywdy, ale kiedy zagłębić się w temat, to musimy zmierzyć się z aporią, bo pierwszą rolę wśród uczestników protestów rolniczych po 1989 roku odgrywali właściciele dużych, powiązanych z rynkiem gospodarstw, a Samoobrona, uprawiając retorykę krzywdy, reprezentowała przede wszystkim ich, przedsiębiorców rolnych, interesy (zob. Foryś, 2008, s. 17-21).

Jako znaki wielowartościowe – a więc takie, które mają kilka planów odniesienia – występują w *Pomniku chłopa* narzędzia rolnicze. Kiedy czytać je politycznie, mogą być albo metonimią krwawych zapustów chłopskich, albo przeciwnie – oddania ludu wiejskiego sprawie polskiej (jak racławickie kosy).

Opowieść rozpada się na obrazy, między którymi iskrzy, bo choć zbieżne, nie dają się uspójnić, raczej zanieczyszczają się wzajemnie i dekonstruują. Pomnik włącza przeszłość do teraźniejszości, wprawia w ruch znakowe reprezentacje historii wyzysku, ale nie fetyszyzuje ludowej perspektywy, pełni raczej rolę katalizatora myślenia o chłopskiej historii i chłopskim dziedzictwie, i robi to w taki sposób, że odsyła do różnych ciągów znaków, nie pozwalając im się domknąć.

Hiobowa poza znaczy na sposób alegoryczny, ale kiedy dodać do niej –

postawić na przeciwwadze – gesty protestu uderzające w mit „szlachetnego podporządkowanego" (rabacja, lepperiada), to ukazują się nam dwie maski przeszłości, co rusz nakładane na rzeczywistość. Pomnik prowokuje do pytań: jak współcześni Polacy – w większości przecież potomkowie chłopów – mierzą się z historią i kulturotwórczą rolą pańszczyźnianego poddaństwa? Na ile to historia aktualna, na ile wypierana, nieprzepracowana, i jak bardzo ugrzęzła w mitach?

Zasadą organizującą dzieło Rycharskiego jest montaż ikoniczny. Dynamikę tego montażu napędza rzeczywisty ruch. Bo to pomnik mobilny, co więcej – to pomnik, który jest mobilną trybuną. Przesłanek umobilnienia chłopa można szukać w planie kultury ludowej. Dochodzi nas pogłos perygrynacji dziadowskich, z dziadem w roli „żywej kroniki": „wchodził do chaty […] rozpoczynał gawędę o tym, co się dzieje w okolicy i na szerokim świecie" (Nyrkowski, 1977, s. 20), albo patrioty-agitatora: taki jego obraz promowała literatura: w *Panu Tadeuszu* kaleki dziad, były legionista, szerzy niepodległościowe postawy (Grochowski, 2009, 2016). Chłopi „szli na dziady" (dalej za Grochowskim), kiedy gospodarstwo stracili, kiedy chcieli ustrzec się przez zależnością pańszczyźnianą, kiedy po długoletniej służbie wojskowej już nie mieli do czego wracać, kiedy warunki ekonomiczne rodziny uniemożliwiały utrzymanie starego, już niezdolnego do pracy krewnego (czasem dobrowolnie wyruszali na żebry, żeby wspomóc finansowo rodzinę); skarga na panujące obyczaje wpisywała się w opowieść dziada. „Chłopska melancholia" Rycharskiego przywołuje „pieśni dziadowskie" oraz „chłopski blues", o którym w *Bękartach pańszczyzny* pisał Michał Rauszer (2020, s. 88-92, 26-28)[17]. Znów opowieść wraca na znany tor: „chłopska krzywda".

Ciekawsze są miejsca rozwidleń toru. Artysta o swoim pomniku, jeszcze zanim ten ruszył w trasę: „będzie więc «peregrynował», skupiał wokół siebie

ludzi ze wsi, skłaniał, by na ambonie […] mówili o swojej krzywdzie […] dotrze do Krakowa. Tam będzie można oglądać go przed Muzeum Narodowym, Muzeum Etnograficznym, a w końcu na Targu Pietruszkowym, modnym miejscu, gdzie krakowianie kupują od okolicznych rolników ekologiczną żywność" (za: Orłowska, 2015). Od dziada do ekobizesmena.

Drugi cytat, pomnik już w drodze: „Jeździ od wsi do wsi, od miasta do miasta i gdzie by go nie postawić, zawsze jest aktualny. Bo ludzie, którzy go widzą, odnoszą go albo do swojego życia, albo swojej rodziny, państwa, polityki" (Rycharski, 2016).

W orbitę wydarzeń i spraw aktualnych pomnik wchodzi dzięki zmieniającej się lokalizacji. Inne struny sensu napinają się przed Muzeum Narodowym w Krakowie, kiedy ton lekturze nadaje porządek tradycji sztuki, a inne, na przykład, naprzeciwko kapliczki Chrystusa Frasobliwego na placu Lecha Kaczyńskiego w Lublinie, kiedy monument zmienia kolory na moro i wprowadza zamęt w kwestii religijności wsi. Pisałam o stereotypie chłopa bogobojnego, słowem nie wspomniałam o długiej historii zatargów między Kościołem katolickim a chłopami – o księżach wyklinających z ambony postępowych działaczy chłopskich, o chłopskim antyklerykalizmie. Znakomity przyczynek do zrozumienia tej historii stanowi rozprawka *Dwie dusze* Jakuba Bojki z 1904 roku. Jednak „siermięga i sutanna zlały się ze sobą w apoteozie narodowej jedności" (Stomma 2007, s. 58-67); mit Kościoła protektora ludu ma się całkiem dobrze i pomaga trzymać owieczki w bojaźni. Gdyby spróbować opowiedzieć o tym, co się przydarzyło pomnikowi w Lublinie, językiem: raz – Deleuze'a i Gauttariego, dwa – Gramsciego i Bourdieu, brzmiałoby to mniej więcej tak: oto maszyna wojenna nomadów staje *vis-à-vis* obiektu, który poprzez symboliczny nacisk umacnia hegemonię kulturową.

Można się podpinać pod modne teorie, ale nie o to chodzi. Więcej będzie pożytku z analizy mechanizmu powstawania przesunięć konotacyjnych. A zatem: podróż pomnika prowadzi do pomnożenia kontekstów odczytań. Dzięki powstającym w trasie kolizjom montażowym, dzięki sąsiedztwu innych obiektów, temu wszystkiemu, co się pomnikowi przytrafia, wprawione zostają w ruch kontradyktoryjne porządki znaczeniowe; podróż doprowadza do ich spiętrzeń, a co za tym idzie – dyspersji sensu. Sensu tego nie sposób ustatycznić. Możliwe okazują się jedynie lokalne zestrojenia znaczeń, fragmentaryczne, chwilowe prawdy. Inaczej jeszcze rzecz ujmę: składnia ikonograficzna, która mogłaby wydawać się zasadą jednoczącą, ulega po drodze rozluźnieniu, pojawiają się derywaty tematyczne, nowe złożenia międzyobrazowe, nieusuwalne napięcia semantyczne. Programowe założenie braku kontekstowych granic sprawia, że pomnik ciągle coś nowego implikuje, skutkiem czego produkcja sensu/sensów nie zwalania, nie ustaje.

Wystarczy wywołać Bojkę, żeby w gładkiej opowieści o ciemiężonym chłopskim subalternie coś pękło. Działacz ludowy – przypomnę – pisał o „duszy dubeltowej": butnej z jednej, niewolniczej z drugiej strony. „Dusza niewolnicza" nazywała się pańszczyzna i „zmarła w roku pańskim 1848" (1949, s. 16), ale niezupełnie – zatruła krew ludu i daje znać o sobie jako „lokajskie usposobienie" (s. 28). Mówiąc o skali deprawacji, jaka stała się udziałem poddanych uciskowi pańszczyźnianemu mas ludowych, Bojko przywołuje sugestywne obrazy: „okazują swoje chamstwo przez lizanie się swym przełożonym" (s. 22); „on chce się przylizać swej władzy tak, jak się podlizywał jego dziad «za pańskiego», kiedy dziedzicowi młodego wilczka żywcem dostawiał" (s. 26). Kiedy wypływa temat powielania stosunków folwarcznych, rzecz zostaje zwykle sprowadzona do modelowego układu „pan sarmata" – „chłop w kajdanach" (opowieści o złym i dobrym). Co z „duszą pańszczyźnianą"?

Kolejne przystanki na trasie przejazdu pomnika pozwalają wydobyć z archiwum kolektywnej pamięci różne związane z wsią kompleksy idei. Uzupełniają się one – tworzą ciągi, ale wchodzą też w polemiczne napięcie – i powstają nieciągłości.

Czego to właściwie pomnik? Zaprasza do nawiązania kontaktu z przeszłością, ale nie utrwala znaczeń, nie jest – jak typowy pomnik (zob. Assmann, s. 183-184) – ich pedagogiczną inscenizacją, raczej kieruje naszą uwagę na warunki treści i dynamikę praktyk dyskursywnych.

Przywołując w wywiadach Dürerowy monument, Rycharski nazywał go „antypomnikiem". Przenoszenie konstruktów pojęciowych między epokami to przedsięwzięcie ryzykowne, ale jeśli zgodzić się z Greenblattem, że idzie o ruchomość pola semantycznego, w którym drzeworyt daje się ulokować i zyskuje znaczenie, to rzeczywiście – można znaleźć u Dürera antecedencje dla tej koncepcji. Jak u Dürera, tak w projekcie Rycharskiego występuje polaryzacja treści ewokowanych przez elementy znaczące. Co za tym idzie jego pomnik nie niesie pocieszenia, nie nadaje się do „pomnikoterapii"[18]. Za to daje do myślenia, albo powiem inaczej: Rycharski mówi, że historię polskiego chłopa trzeba przemyśleć, przepracować, i mówiąc to – rzecz godna uwagi – wprowadza na scenę Melancholię – figurę podwójną: myślenia (potrzeby sensu) i rozpadu myśli (dyspersji sensu).

Zainscenizowana przez niego opowieść o chłopskiej doli toczy się w drodze; akcent przesuwa się na manewrowanie znakami, na wytwarzanie[19] – nie zaś odtwarzanie – historii ludowej. Pomnik odsyła do różnych historii i pamięci, a nie do jednej – kanonicznej. Z interpretacji kolejnych jego umiejscowień wynika, że można co najwyżej uzgodnić prawdy przyczynkowe i kontekstowe; są ekspresją załamujących się wątków i/albo – są bez dna; każdy przystanek myśli ujawnia jakieś otchłanne szczeliny w narracji zakotwiczonej na

przystanku ów przystanek poprzedzającym, coś w niej dopełnia, coś podważa.

„Melancholik to ktoś żyjący w sferze możliwości, sferze niezwykle różnorodnej, gdyż możliwości są nieskończone” (Gutorow, 2002, s. 47). Melancholia patrzy w ziemię, czegoś wypatruje, coś chce przeniknąć, ale żadne z jej zapatrzeń nie osiada na twardym gruncie, jej egzegezy nie mają charakteru struktury skończonej – to pozostające w stanie zawieszenia skupiska znaczeń.

W jaki sposób wypadki dziejowe wkraczają na scenę? Benjamin mówił: w rozpadzie, w majaku, jako coś, co wieczne przemija – w czym tylko saturniczne spojrzenie rozpozna historię (2013, s. 237). Spojrzenie alegoryczne jest istotowo związane z pisaniem dziejów. Próbując zbliżyć się do tego, co bezpowrotnie utracone, historyk wznosi ruiny na ruinach, jego konstrukcja nigdy nie osiąga „całokształtu”, pomnaża on wyłącznie łańcuchy *signifiants*. Bardzo dobrze, kiedy zapuści się w rewiry przez innych omijane i wydźwignie z niebytu fragment uciskanej przeszłości. Ale tak czy inaczej jego historia jest „przystankiem sensu”, złożonym z kawałków, na które rzucono sceniczne światło, złączonych mocą autorskiej inwencji (każdemu inne ułomki, każdemu inaczej wystawiają się na spojrzenie, każdy coś, każdy co innego po drodze przeoczy) i kulturowej konwencji (bo sposób dopasowania tych ułomków osadzony jest każdorazowo w danym miejscu i czasie). I jest „stacją rozpadu”, bo ledwo poskłada się kawałki w „żywy obraz”, a on się rozszczelnia.

Wzór cytowania:

Cembrzyńska, Patrycja, *Pomnik chłopa – przystanki sensu, stacje rozpadu. Rozważania o pisaniu historii*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/bx4m-1x24.

Autor/ka

Patrycja Cembrzyńska

Patrycja Cembrzyńska (p.cembrzynska@interia.pl) – historyczka sztuki, doktor nauk humanistycznych. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Studiów Podyplomowych w zakresie Gender – Kulturowej Tożsamości Płci (UJ), Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (SGH), Podyplomowych Studiów Edytorskich (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (Universitas, 2012). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich", „Folia Historiae Artium", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Przeglądzie Humanistycznym", „Przeglądzie Historycznym", „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej", „Kulturze Współczesnej". Numer ORCID: 0000-0001-6036-3231.

Przypisy

1. Uformowało się przekonanie, że na powstanie tego wyobrażenia wpłynął kult Drogi Krzyżowej.
2. Zob. również: Kauffmann (1938), Kruszelnicki (1959); tamże polemika również z przywołanymi badaczami.
3. Sławi raczej triumf militaryzmu niż ludzkiego heroizmu – dodaje Greenblatt (s. 2-3).
4. Szukając przekształceń gatunku heroicznego i przedstawień chłopskiej rebelii, Greenblatt przenosi się z XVI-wiecznych Niemiec do elżbietańskiej Anglii. Analizuje fragmenty romansu pasterskiego *Arcadia* Philipa Sidneya, poematu *Królowa wieszczek* (*The Faerie Queene*) Edmunda Spensera oraz dramatu *Henryk VI, cz. II* Williama Szekspira, a dokładniej przedstawioną tam rebelię Jacka Cade'a (akt IV): „Zabiłem Cade'a, potwornego zdrajcę? / Będziesz mi odtąd świętą moja szablo, / Na moim grobie zawiesić cię każę./ Tej krwi nie otrę nigdy z twego ostrza, / Będziesz ją nosić niby płaszcz herolda / Twojego pana honor głoszącego". Cade nie ginie na polu walki, jak rebeliant, ale zostaje zabity jako „nikt" – anonimowy wagabunda i zwykły złodziej, który szabruje pański ogród. Kilka wersów wcześniej: „Nie znam cię wcale, surowy mopanku, / Nie wiem, kto jesteś, czemuż bym cię zdradzał? / Czy ci już niedość, żeś mój ogród naszedł, / Przez moje mury jak złodziej się wdrapał / Zapewne, żeby me grzędy rabować, / Jeszcze śmiesz do mnie przemawiać tak hardo?" (cytaty w przekładzie Leona Urlicha). Miecz, którego Dürer nie wręczył nikomu, staje się dumą posiadacza ziemskiego. Kwestia rangi (i plamy na honorze) znika, na plan pierwszy bowiem wysuwa się kwestii własności: „Symbolic estate gives way to real estate.

And in this revised context, the context of property rather than rank, the fear of stain in the representation of unequal social encounter vanishes althogether" (s. 23-25).
5. Kwestię marksistowskiej perspektywy w tekstach Białostockiego podejmują Stanisław Czekalski (2009, przede wszystkim s. 119-120) i Wojciech Szymański (2014). Omawiając odczytanie Białostockiego, Szymański wspomina także (s. 60) wypracowaną na gruncie marksizmu interpretację drzeworytu pomnika, która wyszła spod pióra Wolfganga Hütta (1985, s. 154).
6. I dalej (z odwołaniami do Moisei Mendelevič Smirin (1951, s. 13, 294): „Program ruchu chłopskiego, formułowany przez jego przywódcę, Münzera, był na owe czasy i warunki «fantastyczny», «zbliżając się do komunizmu» wybiegał daleko «poza bezpośrednio dane stosunki społeczne i polityczne»".
7. Białostocki odnotowuje wprawdzie, że stosunek artysty do wojny chłopskiej nie był jednoznaczny, ale kiedy iść za regułą klasycznej retoryki, że wygrywa ten, kto ma ostatnie słowo, to oddał je polski badacz Wilhelmowi Waetzoldtowi (1935, s. 220) – i od niego właśnie wziął zdanie: „Pomnik jest szyderstwem raczej ze zwycięzcy niż z pokonanego".
8. Patrz analiza Wojciecha Bałusa (s. 29-53). Postać śmiejącego się Demokryta znamy z apokryficznych *Listów Hipokratesa*, datowanych na I w. p.n.e. (Listy 10-17). Mieszkańcy Abdery mieli wezwać sławnego lekarza, żeby uleczył z szaleństwa ich współobywatela, Demokryta. Cokolwiek bowiem by się nie wydarzyło, on się śmiał (cytuję w przekładzie Bałusa, s. 30): „Oto – powiedział Hipokratesowi – jest przyczyna mego śmiechu. Bezrozumni ludzie, którzy płacą za swą chciwość, niestałość, wrogość, perfidię, szwindle i złośliwość. Jest rzeczą bolesną opowiadać o ich ciągłej pomysłowości względem zła, dla którego zresztą nie ma w nich końca". Przypowieść o filozofie znało średniowiecze, utrwaliła ją literatura i sztuka. W renesansie Demokryta zaczęto przedstawiać w smutnej zadumie – jako melancholika.
9. Zob. strona www festiwalu Urgent Imagination: http://urgentimagination.front.bc.ca/program/projects/monument-to-the-vanquished-peasants/ [dostęp: 20 IV 2020].
10. Rzeźba chłopa spadła z rusztowania w trakcie kręcenia zdjęć do filmu *Wszystkie nasze strachy* Łukasza Rondudy (2021).
11. Ukaz dla Królestwa Polskiego z 2 marca 1864 roku.
12. Na przykład w 2009 roku przed siedzibą Komisji Europejskiej wylało „mleczne jezioro". Rolnicy rozlali mleko z kilku cystern do foliowych basenów.
13. Na marginesie zauważmy, jak tradycje wielu kultur basenu Morza Śródziemnego ze sobą współbrzmią: potomstwo Chama, niewolnicze z boskiej woli, „czerniawa" – jak nazywano chłopów Galicji – wchodzi w strefę wpływów Saturna, którego dzieci – patrz choćby: *Melancholia I* – wyróżnia ziemista (czarna) twarz.
14. Kazik Staszewski w *Pierdolę Pera* śpiewał: „Gdy jechałem do dziewczyny, to staliście na drodze / Ja jestem pamiętliwy i pamiętam to srodze".
15. Zwróćmy jeszcze uwagę na tytuł autobiografii Leppera – *Czas barbarzyńców* (2005).
16. Por. Piotr Korczyński (2020).
17. Zwróćmy uwagę na użyte przez Rauszera porównanie lamentowych pieśni chłopów polskich z utworami bluesowymi, które wzięły swój początek z „gospelów" i „work songów" śpiewanych przez afroamerykańskich niewolników (rozdziały: *Chłopski blues* oraz *Chłop, czy niewolnik*). Badacze ludowej historii Polski – także przywołani już tutaj Leszczyński i Pobłocki – wciąż powracają do pytania: czy chłop pańszczyźniany był niewolnikiem.
18. Były już pomniki chłopów „ku pokrzepieniu serc". Sięgnijmy raz jeszcze do Ziejki – tym

razem do *Złotej legendy chłopów polskich* (1984, s. 179). Przypominając rozprawkę Bojki, Ziejka pisze tak (zwróćmy uwagę na dwa ostatnie zdania): „[Jakub Bojko] dokonując analizy psychiki ówczesnego chłopa polskiego, pokazał, jak obciążający jest jeszcze spadek po czasach poddaństwa, co ujawniało się w tzw. przez autora duszy pańszczyźnianej. W leczeniu tego paraliżującego kompleksu niższości wielką rolę odegrać miała [właśnie] legenda racławicka. To nie przypadek, że ten pisarz i działacz polityczny tak często wracał w swych pracach do sprawy Bartosza [Głowackiego]. To nie przypadek też, że ludowcy podejmowali decyzje budowy pomników bohaterowi spod Racławic. Były to świadome zabiegi, mające na celu społeczną terapię stanu chłopskiego". Musimy dodać: „pomnikoterapia", o której pisze Ziejka, służyła nie tylko „stanowi chłopskiemu", terapeutyzowano w ten sposób „duszę" całego narodu. W miejsce będącego wyrzutem sumienia obrazu chłopa, który jest własnością „pana Polaka", pomniki wprowadzały obraz oddania ludu sprawie narodowej. Chłop, który przez wieki bał się Polaka, chłop, który przez wieki nie miał nawet prawa być Polakiem, bo bycie Polakiem ograniczono do plemienia sarmackiego (por. Rauszer, 2020, s. 239, 33-34), został w końcu awansowany na Polaka, i to również – w szeroko pojętym interesie społecznym – poświadczały pomniki Głowackiego. Podnosiły chłopa w oczach własnych i ogółu społeczeństwa, niewiele jednak prawdy o nim nie mówiąc – bo pokazywały go w legendzie, pod postacią „wzorcowego bohatera stanu chłopskiego".
19. Głęboką analizę problemu w perspektywie dekonstrukcji przynosi książka Anny Burzyńskiej, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, przeł. J. Ugniewska, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2019.

Assmann, Aleida, *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, przeł. J. Górny, [w:] taż, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bałus, Wojciech, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996.

Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.

Białostocki, Jan, *Dürer*, Sztuka, Warszawa 1956.

Białostocki, Jan, *„Chłopska melancholia" Albrechta Dürera*, [w:] tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2 zmien., PWN, Warszawa 1976.

Bieńczyk, Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2014.

Bojko, Jakub, *Dwie dusze*, Wydawnictwo Ludowe, Warszawa 1949.

Burzyńska, Anna, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001.

Czekalski, Stanisław, *Ikonologia Jana Białostockiego*, [w:] *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją", Nieborów, 23-25 października 2008*, red. M. Wróblewska, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2009 (przede wszystkim s. 119-120).

Eichstaedt, Jarosław, *Ludowy wizerunek Jezusa Chrystusa*, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Wieluń 2016.

Foryś, Grzegorz, *Z badań nad protestami rolniczymi w Polsce*, „Wieś i Rolnictwo" 2008 nr 4.

Frazer, James George, *Ludzie jako kozły ofiarne w starożytności klasycznej*, [w:] tenże, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, przedm. J. Lutyński, PIW, Warszawa 1978.

Greenblatt, Stephen, *Murdering Peasants. Status, Genre, and The. Representation of Rebellion*, „Representations" 1983 t. 1, s. 1-29.

Grochowski, Piotr, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

Grochowski, Piotr, *Jarmark tradycji: studia i szkice folklorystyczne*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.

Hütt, Wolfgang, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, PWN, Warszawa 1985.

Kauffmann, Hans, *Albrecht Dürers Dreikónigs-Altar*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch" 1938, t. 10, s. 166-178.

Kącki, Marcin, *Lepperiada*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, Kraus Reprint*, Nendeln/Liechtenstein 1979.

Korczyński, Piotr, *Przyśpiewki odciętej głowy z Racławic*, [w:] tenże, *Śladami Szeli, czyli diabły polskie*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

Kruszelnicki, Zygmunt, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1959, tom 21, nr 3/4, s. 307-328.

Lepage, John L., *Laughing and Weeping Melancholy. Democritus and Heraclitus as Emblems*, [w:] tenże, *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*, Palgrave MacMillan, New York 2012, s. 81-135.

Lepper, Andrzej, *Czas barbarzyńców*, Depo, Warszawa 2005.

Leszczyński, Adam, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, W.A.B., Warszawa 2020.

Nyrkowski, Stanisław, *Śladami wędrownych pieśniarzy*, [w:] *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX-XX w.)*, wybór i oprac. S. Nyrkowski, wstępem poprzedził J. Krzyżanowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1977.

Orłowska, Milena, *Pod Płockiem stanie Pomnik Chłopa. Możesz pod nim wykrzyczeć wszystko,* „Wyborcza.pl Płock", 17 IX 2015: https://plock.wyborcza.pl/plock/1,35681,18844982,pod-plockiem-stanie-pomnik-chlopa-mozesz-pod-nim-wykrzyczec.html [dostęp: 20 IV 2020].

Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey 1955.

Pobłocki, Kacper, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.

Rauszer, Michał, *Bękarty pańszczyzny. Historia buntów chłopskich*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2020.

Rycharski, Daniel, Zgubiłem Pomnik Chłopa. Rozmowa z Danielem Rycharskim, „Sztukapubliczna.pl", 2016: https://sztukapubliczna.pl/pl/zgubilem-pomnik-chlopa-daniel-rycharski/czytaj/13 [dostęp: 20 IV 2020].

Smirin, Moisei Mendelevič, *Reformacja ludowa Tomasza Münzera i wielka wojna chłopska*, przekł. autoryz. A. Neyman, cz. 1, PIW, Warszawa 1951.

Stomma, Ludwik, *Przyjaciele ludu*, [w:] tenże, *Polskie złudzenia narodowe. Księgi wtóre*, Wydawnictwo Sens, Poznań 2007.

Szymański, Wojciech, *Rękawiczki Albrechta Dürera. O wczesnych pismach Jana Białostockiego*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego" 2014 nr 4, s. 46-67.

Urgent Imagination (festiwal): http://urgentimagination.front.bc.ca/program/projects/monument-to-the-vanquished-peasants/ [dostęp: 20 IV 2020].

Von der Osten, Gert, *Job and Christ: The Development of a Devotional Image*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1953, t. 16, nr 1/2, s. 153-158.

Von der Osten, Gert, *Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild*, „Westfalen. Hefte für Geschichte Kunst und Volkskunde" 1952, t. 30, s. 185-197.

Waetzoldt, Wilhelm, *Dürer und seine Zeit*, Phaidon-Verlag, Wien 1935.

Ziejka, Franciszek, *Skrwawiona sukmana*, [w:] tenże, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 (a), s. 121-140.

Ziejka, Franciszek, *Racławickie kosy*, [w:] tenże, *W kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 (b), s. 81-120.

Ziejka, Franciszek, *Bartosz Głowacki i kosynierzy*, [w:] tenże, *Złota legenda chłopów polskich*, PIW, Warszawa 1984, s. 151-198.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pomnik-chlopa-przystanki-sensu-stacje-rozpadu*