

# Idea spowiedzi świętej i Słowiańszczyzna. O *Madeju* Witolda Pruszkowskiego. Studium komparatystyczne

Michał Haake

Obraz Witolda Pruszkowskiego *Spowiedź Madeja*, namalowany w 1879 r. [il. 1], powstał na kanwie jednego z „najpopularniejszych w epoce” podań<sup>1</sup>. Legenda, zrodzona w XIII w. w Europie Zachodniej, doczekała się wersji środkowoeuropejskiej, której treść podaję za *Słownikiem folkloru polskiego*:

Ojciec zaprzedał nieświadomie swego syna diabłu, bądź za pomoc przy wydobyciu wozu z bagna, bądź za wskazanie drogi w lesie, bądź w innych okolicznościach. Chłopiec dorasta, często zostaje klerykiem, [a] dowiedziawszy się o zapisie na swoją duszę, postanawia odebrać cyrograf i wybiera się do piekła. Trafia do chaty zbójcekiej, z rąk straszego gospodarza Madeja ratuje go matka lub żona złoczyńcy, wrzuszona jego młodością i odwagą. Sam zbój darowuje mu życie pod warunkiem, że wędrowiec dowie się w piekle, jaką gospodarzowi przeznaczono po śmierci karę. Zaprzędany dociera do szatańskiej siedziby, odbiera cyrograf, przy okazji zaś ogląda ogniste, pełne nożów łóżce oczekujące zbója, w drodze powrotnej opowiada delikwentowi, co zobaczył w piekle. Skruszony zbój odbywa surową pokutę, tarza się w krzakach tarniny lub nosi w ustach wodę i podlewa nią swoją maczugę tak długo, aż suche drzewo wypuści korzenie, zazielenienie i zakwitnie.

Po latach chłopiec, który został biskupem, przejeżdżając przez las, spotyka pustelnika pod pełną owoców jabłonią, spowiada go, a w miarę jak zbój wyznaje grzechy, spadają z drzewa jabłka, które symbolizowały zabitych przez niego, wreszcie na szczycie zostają tylko dwa, dusze zamordowanych rodziców. Gdy i ten występki został rozgrzeszony, i one spadają na ziemię. Madej (bo on to był), odbywszy spowiedź, rozsypuje się w proch. Niekiedy nad jego ciałem toczy się walka między krukiem a gołębiem, pojedynki złych i dobrych duchów, gołąb odnosi zwycięstwo<sup>2</sup>.

Odnotowano 41 ludowych wariantów podania<sup>3</sup>.

Oprócz jabłoni Pruszkowski ukazał także dwa gołębie, co świadczy, iż wiedział o wersji mówiącej o tym, że wraz z każdym wyznawanym



<sup>1</sup> J. Krzyżanowski, *Dookoła baśni o Madejowym łożu*, [w:] *idem*, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 615–616. W stosunku do historii o zbój Madeju używam wymiennie terminów „podanie”, „legenda”, „baśń”, choć zdaję sobie sprawę z różnic w ich semantyce.

<sup>2</sup> [H. Kapełus] *Madejowe łożo*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 214. Por. N. P. Andrzejew, *Die Legende vom Rauber Madej*, Helsinki 1927, FFC, nr 69. Cyt. za: J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 617–618.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 215.



il. 1. W. Pruszkowski, *Madej (Spowiedź Madeja)*, 1879, ol. pł., 139 x 114, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu



przez *Madeja* grzechem kolejne jabłka zamieniały się we wspomniane ptaki. W dwóch wczesnych publikacjach legendy: wersji spisanej przez Adama Podymowicza z „opowieści gminnej” i ogłoszonej w „Pamiętniku Sandomierskim” z 1830 r. oraz wersji opracowanej prawdopodobnie przez Ryszarda Berwińskiego, o wiele bardziej popularnej (jak twierdził Julian Krzyżanowski), z tygodnika „Przyjacielu Ludu” z r. 1835, jest wprawdzie mowa o przemianie jabłek, lecz nie o gołębiach<sup>4</sup>. Podymowicz powiada, że owoce „wzleciały”, Berwiński – że przemieniły się w „błogosławione duszyczki”<sup>5</sup>. O transformacji jabłek w gołębie wspomina natomiast Kazimierz W. Wójcicki w *Klehdach* z r. 1837<sup>6</sup>. Z jego pracy skorzystał Lucjan Siemieński w 1845 r., Wacław Maciejewski w 1851 oraz autor omówienia z „Kłosów” z 1872 roku<sup>7</sup>. Poza gołębiami obraz Pruszkowskiego ukazuje jedno wiszące jabłko. O ile Podymowicz pisał o zatajeniu przez *Madeja* przy końcu spowiedzi dwóch grzechów<sup>8</sup>, o tyle w wersji Wójcickiego zbój ukrywa „tylko” morderstwo ojca<sup>9</sup>. Zatem obraz Pruszkowskiego powstał, być może, pod wpływem lektury *Klehd*, które w 1876 r. doczekały się ekskluzywnego, bogato ilustrowanego wznowienia, lub pod wpływem pracy Siemieńskiego, kiedy to malarz znalazł się w „kręgu jego oddziaływania” po powrocie ze studiów w Monachium (1868–1872) i osiedleniu się w 1872 r. w Krakowie<sup>10</sup>.

Obraz Pruszkowskiego jest przykładem – jakże częstych w kulturze XIX w. – powinowacji sztuki i literatury<sup>11</sup>. Przy czym korespondencje te, w tym także artystyczne nawiązania do narracji o *Madeju*, analizowano przede wszystkim jako egzemplifikację horacjańskiej idei *ut pictura poesis*<sup>12</sup>. Spojrzenie na nie z innej perspektywy nie musi oznaczać opowiedzenia się za postulowanym przez Gottholda Ephraima Lessinga rozdzieleniem sztuk słowa i sztuk obrazu. Teoria badań komparatystycznych przewiduje bowiem możliwość dociekania, czy dany fenomen obrazowy jedynie ilustruje opowieść, czyli wizualizuje to, co już uprzednio zrozumiane i oczywiste, czy też również ją interpretuje<sup>13</sup> – inaczej mówiąc, czy jest interpretantem w rozumieniu Michaela Riffaterre’a. W świetle jego wywodów można przyjąć, że tekst podania o *Madeju* to znak, który odsyła do przedmiotu (idei zawartej w legendzie), i rozważyć, czy obraz Pruszkowskiego proponuje ujęcie relacji znaku do przedmiotu „z jakiegoś szczególnego punktu widzenia”<sup>14</sup>.

Zatem zamiast traktować przedstawienie obrazowe albo jako „poemat”, albo jako dzieło z nim niewspółmierne (gdyż skazane na przedstawienie jednego tylko momentu), można je rozpatrzeć jako interpretację tekstu. Co więcej, postępowanie takie okaże się konieczne, jeśli zgodzimy się z Maxem Imdahlem, twórcą metody badania obrazów zwanej ikoniką<sup>15</sup>, że każdy obraz oparty na tekście jest jednocześnie wynalezieniem przez malarza wizualności treści.

Trzeba więc zapytać: w jaki sposób obraz staje się interpretantem? Malując omawiane dzieło, Pruszkowski miał szansę rozmaicie upozować figury, ustalić ich konfigurację, a także określić wyraz twarzy bohaterów, o czym świadczy np. ilustracja zamieszczona w „Przyjacielu Ludu” [il. 2]. Jednak – niezależnie od zróżnicowania takiej charakterystyki – posta-



<sup>4</sup> *Madejowe łoże* (z powieści *gminnej*), oprac. A. Podymowicz, „Pamiętnik Sandomierski 1830, nry z V–VIII; *Madejowe łoże*, „Przyjacielu Ludu” 1835, nry 3–6; zob. też J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 616.

<sup>5</sup> Zob. A. Podymowicz, *ibidem*, nr VII, s. 277: „»Coś utaiłeś, niebaczny człowiecze, / Widzisz dwa jabłka!« – spojrzaj na nie zbójca / Ze szczerą skruczą. Biskupowi rzecze: / »Jeszcze zabiłem i brata i ojca, / Przebac pokucie, o sługo ołtarza« / Wtem jedno jabłko za drugim wzleciało, / Biskup rozgrzeszył, przezegnał zbrodniarza, / A ciało i jego w proch się rozspayało”; zob. też *Madejowe łoża...*, *ibidem*, nr 6, s. 46. W tej wersji ponadto nie ma mowy o przemilczeniu grzechów, spowiedź odbywa się jeszcze przed klerykiem, a dopiero rozgrzeszenia udziela – po latach – biskup.

<sup>6</sup> K. W. Wójcicki, *Madej*, [w:] *idem*, *Klehdy. Starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, t. 1, Warszawa 1837. Korzystam z opracowania z 1981 r., opartego na trzecim, ostatnim za życia Wójcickiego, wydaniu *Klehd* z 1876 r., które, przygotowane na 50-lecie jego pracy pisarskiej, było najobszerniejsze i korygowało liczne pomyłki edycji pierwszej: K. Wójcicki, *Madej*, [w:] *idem*, *Klehdy. Starożytne podania i powieści ludowe*, oprac. R. Wojciechowski, Warszawa 1981. Tamże wartościowy komentarz do *Klehd* i początków polskiej folklorystyki: (R. Wojciechowski, *Kazimierz Władysław Wójcicki i jego „Klehdy”*).

<sup>7</sup> *Madej*, [w:] *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, oprac. L. Siemieński, Poznań 1845; W. A. Maciejewski, *Pismiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, Warszawa 1851, s. 211–215; *Madej*, „Kłosy” 1872, nr 381.

<sup>8</sup> A. Podymowicz, *op. cit.*, nr VII, s. 277.

<sup>9</sup> Zob. K. W. Wójcicki, *op. cit.*, s. 135: „Biskup idzie na wskazane miejsce i z podziwem poznaje *Madeja*, okrytego siwizną, z długą, do ziemi zarosłą brodą, który go o wystuchanie spowiedzi i rozgrzeszenie zaklinał. Przychylił się kapłan do jego prośby, a dworzanie z osupieniem patrzali, jak w czasie tego aktu jabłko po jabłku, zamienione w białe gołąbki, zniknęły w powietrzu. Jedno tylko pozostało jabłko, była to dusza ojca *Madeja*, którego sam zamordował; a ten grzech ciężki utaił, lecz gdy wyznał i ten grzech ostatni, ostatnie jabłko przedzierzgnięte w siwego gołębia za innymi uleciało”. Por. *Madej...*, s. 148.

<sup>10</sup> Zob. J. Malinowski, *Witold Pruszkowski – symbolista*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846–1896)* [kat. wystawy], oprac. D. Suchocka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 9.



<sup>11</sup> Zob. **M. Poprzęcka**, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 7-12; **W. Okoń**, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 12.

<sup>12</sup> Zob. **M. Poprzęcka**, *op. cit.*, s. 63; **W. Okoń**, *op. cit.*, s. 8.

<sup>13</sup> Zob. **U. Weisstein**, *Literatura i sztuki wizualne*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. **H. Janaszek-Ivaničkova**, Warszawa 1997, s. 293.

<sup>14</sup> **M. Riffaterre**, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 304.

<sup>15</sup> **M. Imdahl**, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie-ikonologie-ikonik*, München 1980. Omówienie metody Imdahla: **M. Bryl**, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 433-465.

<sup>16</sup> **H. G. Gadamer**, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

<sup>17</sup> **J. T. Hodi** [J. Tokarzewicz], *Do Kazimierza Władysława Wójcickiego*, [w:] **K. W. Wójcicki**, *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe*, Warszawa 1876, s. XVIII.

<sup>18</sup> W jednej z recenzji obrazu (J. G. [Ignatowicz], *Wystawa obrazów, „Czas” 1880*, nr 13, s. 2) uznano Madeja za „postać odrażającą swą brzydotą, niesmaczną realizmem szczegółów”, a księdza za „współczesnego [...] plebana z twarzą dobrodusznie bezmyślną i z lekka zarumienioną, jakby po dobrym obiadku”. Recenzent był zdania, że ujęcie „ideału” w „realistycznej formie” wywarło „wpływ niekorzystny”; Zob. też **K. Bartoszewicz**, *Witold Pruszkowski. Sylwetka*, „Przeгляд Poznański” 1895, nr 5, s. 57: „Madej mimo świetnego malowania nie podobał się. Legendowy pokutnik z czarnym, porośniętym korą ciałem, raził realizmem”.

<sup>19</sup> **W. Gerson**, *Wystawa A. Krywulta. Wrzesień i październik 1897 r., Witold Pruszkowski, artysta malarz krakowski*, „Gazeta Polska” 1897, nr 253, s. 3; cyt. za: **D. Suchocka**, *Witold Pruszkowski – główne wątki twórczości*, [w:] *Witold Pruszkowski (1846-1896)...*, s. 30.

<sup>20</sup> **K. W. Wójcicki**, *Madej... (1981)*, s. 79.

cie zawsze przedstawiałyby czynność spowiadania się oraz wysłuchiwanie grzechów, a scena odnosiłaby do sensu spowiedzi, jaki wyłania się z tekstu, nie zaś z obrazu. Oczywiście, zarówno poza, jak i wyraz twarzy mogą oznaczać reakcję, której tekst nie sugeruje (np. uczucie wstrętu księdza do Madeja). Przedstawienie takie wolno byłoby uważać za ujęcie tekstu ze „szczególnego punktu widzenia”, np. niechęci do kleru. Nie byłoby ono jednak interpretantem. Interpretacja jest próbą **zrozumienia** tekstu, podjętą z pewnej perspektywy, nieuchronnie reprezentowanej przez czytelnika, odsłaniającą punkt widzenia, nie zaś narzucającą go temu, co interpretowane<sup>16</sup>. Podanie o Madeju zaś niechęci do kleru nie sugeruje.

Jeśli zatem obraz miałby być interpretantem, to nie za sprawą mimetycznej, spacialnej organizacji elementów świata przedstawionego (umieszczenie upozowanych w pewien sposób postaci w pewnej przestrzeni), lecz jemu tylko właściwych jakości oglądowych, a więc wynikających ze struktury dzieła, czyli sposobu połączenia tych elementów, oraz z ich relacji do całości obrazu, określonej przez fakt ich rozdysponowania na płaszczyźnie.

Jak dotąd, sposób zaprezentowania tematu przez Pruszkowskiego opisywano w kontekście XIX-wiecznego sporu między idealizmem a realizmem, który najdogłębniej bodaj określał dzieje polskiej krytyki artystycznej przez co najmniej kilka dekad stulecia. Idealizm, dziedziczony po romantyzmie i po filozofii idealistycznej, zakładał, że sztuka ukazuje wymiar duchowy. Aby móc uzmysławiać widzowi istnienie sfery metafizycznej, przedstawienie artystyczne nie powinno ograniczać się do powielania wyglądom elementów świata otaczającego człowieka, lecz je przekształcać i na tej drodze skłaniać widza do wykroczenia w akcie poznawczym poza ograniczoną widzialną rzeczywistość.

Rozmaicie sobie to idealizowanie wyobrażano – a to jako wzorowanie się na sztuce starożytnej, a to na twórczości Rafaela bądź Nicolasa Poussina. W historii Madeja, jako traktującej o idei „pokuty i zadośćuczynienia, rozgrzeszenia przez skruchę i ofiarność”<sup>17</sup>, dostrzegano wyraźny wydzźwięk etyczny. Obraz Pruszkowskiego natomiast zwracał uwagę realistycznym ujęciem postaci. Nie może dziwić, że zwolennicy idealizmu krytykowali dzieło, którego bohaterowie, będący znakami postaw moralnych, absorbują percepcję widza dosadną cielesnością (Madej) oraz prezentują się jako nieodłączający niczym od współczesnych modeli (ksiądz)<sup>18</sup>.

Inne podejście wykazywał Wojciech Gerson, zgadzając się z użyciem przez Pruszkowskiego w omawianym dziele „realnie prawdziwej formy do wyrażenia idealnego pomysłu”<sup>19</sup>. Jego opinia wydaje się słuszna już choćby z tego powodu, że legendę o Madeju uznawano wówczas za opowiadającą o ludziach niegdyś żyjących. Wójcicki zaliczył ją do traktujących o „osobach wprawdzie historycznych, ale o których albo kroniki milczą, lub małe dają objaśnienia”<sup>20</sup>. Skoro mowa w niej o pokutującym przez 40 lat Madeju, to czy nie jest wskazane przedstawić jego ciało tak, jak mogło wyglądać po długim okresie umartwienia?





il. 2. Madej pokutujący, „Przyjaciół Ludu” 1835, nr 3, s. 19





<sup>21</sup> Zob. W. Okoń, *op. cit.*, s. 272–324; J. Malinowski, *op. cit.*, s. 10; D. Suchocka, *op. cit.*, s. 22.

<sup>22</sup> Pisali o tym: J. G. [Ignatowicz], *op. cit.*; J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 105.

<sup>23</sup> Zob. A. Podymowicz, *op. cit.*, s. 276; K. W. Wójcicki, *Madej...* (1981), s. 135.

<sup>24</sup> Zob. A. Podymowicz, *op. cit.*, s. 276: „[...] Tu klęcz [...]. Póki cię, będąc xiędzem, nie rozgrzeszę. / Jak rzekł wędrownik, tak się wszystko stało, / Odtąd nikt nie padł z ręki zbrojcy trupem”.

Niemniej i stanowisko Gersona nie wydaje się zadowalające. Czy dziś bylibyśmy skłonni przyznać, że akceptacja dla formy obrazu Pruszkowskiego, odczucie jego udatności, wynika z naszej wiary w historyczność zaprezentowanych postaci? Czy rzeczywiście chodzi o to, abyśmy mieli wrażenie, że siedzą przed nami „realne, prawdziwe” osoby? Czy właściwe jest ocenianie wizerunków bohaterów mitycznych, takich jak np. Herkules, pod kątem ich realizmu?

Najnowsze badania nad omawianym dziełem poprzestają na jego kwalifikacji ze względu na treść, wpisując je w – żywotną w kulturze od początku XIX w. – tendencję, do sięgania po tematykę z ludowej mitologii i baśni<sup>21</sup>. Są dzięki temu wolne od wspomnianych dylematów XIX-wiecznej krytyki, ale pozostawiają poza polem rozważań formę obrazu oraz możliwość bycia przezeń interpretantem. Wynika to stąd, że celem tych badań było stworzenie typologii prac Pruszkowskiego, nie zaś analiza ich samych.

### Jabłoń i brzoza

*Spowiedź Madeja* ukazuje jedno jabłko, a więc moment przed wyjawieniem ostatniej winy<sup>22</sup>. Ustalenie czasu przedstawionego pozwala zinterpretować pozy postaci. Madej siedzi przy drzewie wyrosłym z jego maczugi<sup>23</sup>, poprzez owoce uświadamiającym bezmiar zbrodni. Przez 40 lat zdążyło się ono pochylić. Bohater opiera się o nie uniesionym lewym ramieniem, na którym położył głowę. Można ów gest odczytywać jako wyraz utrudzenia, opadnięcia z sił, nie pozwalającego na przyjęcie postawy wyprostowanej, jak również jako opuszczenie i schowanie głowy oraz zamknięcie, wynikające ze wstydu przed przyznaniem się do ojcobójstwa. W reakcji na zachowanie Madeja ksiądz, oparty o to samo drzewo i pochylony w stronę zbrojcy, wskazuje lewą, wyprostowaną ręką na prawo. Czego ten gest dotyczy? Jedynie tekst w „Pamiętniku Sandomierskim”, z którego najprawdopodobniej malarz nie korzystał, wzmiankuje o dostrzeżeniu przez księdza nieprzemienionego jabłka i wynikłym stąd upomnieniu, któremu mógł towarzyszyć jakiś gest spowiednika. Pozostałe wersje nie sugerują wprost, by wyjawienie ostatniego grzechu nastąpiło po reakcji duchownego. Wójcicki mówi o „utajeniu” winy, ale nie rozstrzyga, czy jej wyznanie było konsekwencją „pracy” sumienia, czy prośby biskupa. Nawet jeśli Pruszkowski takiej prośby się domyślił, to i tak pozostaje do wyjaśnienia, dlaczego duchowny nie wskazuje na jabłko, lecz w innym kierunku.

Nie należy zbyt pośpiesznie rezygnować z dociekania sensu tego gestu. Duchowny odgrywa w podaniu kluczową rolę. To jego determinacja i odwaga ratują życie wielu osób: dwóch wymienionych bezpośrednio, czyli ojca, którego wybawia on ze zobowiązań wobec piekła, odbierając diabłom cyrograf, oraz Madeja, którego skłania do pokuty, a także tych wszystkich, którzy od momentu jej podjęcia nie zostali przez zbrojca okrutnie zgładzeni<sup>24</sup>. Randze tego bohatera odpowiada miejsce przyznane

mu w polu obrazowym. Oświetlona słońcem głowa księdza jaśnieje w pobliżu centrum dzieła. Frontalne ujęcie i usytuowanie naprzeciw widza podkreśla istotność tej postaci i jej pierwszorzędność w procesie percepcji płótna, co odróżnia pracę Pruszkowskiego od *Spowiedzi Madeja* Michała Elwiro Andriollego, opublikowanej we wspomnianym wydaniu *Klecha* Wójcickiego z 1876 r., na której duchowny jest figurą drugoplanową [il. 3].

Cechą prezentacji księdza proponowanej przez Pruszkowskiego jest zarazem podporządkowanie jego sylwetki przekątnej pola obrazowego, biegnącej z górnego lewego do prawego dolnego narożnika. Decyduje o tym wysunięcie w prawo lewej nogi postaci oraz układ białej komży, przyjmującej formę pasma spływającego tym samym kierunkiem. Odniesienie przedstawienia do przekątnej współtworzy drzewo jabłoni – niezwykłe, zawierające wiadomość o złu, drzewo, którego owoce zamieniały się w gołębie. Jednocześnie gruby pień kieruje spojrzenie widza w górę i poza to, co postrzegalne, ku jakiemś niedostępnemu zmysłom „powyżej”. Omawiana relacja zwraca uwagę na wartość optyczną nie wynikającą z opowiadania i narracji. Oko odbiorcy w sposób dobitny doświadcza powiązania świata przedstawionego z porządkiem, który do tegoż świata nie należy: ani przekątna, ani płaszczyzna oraz granica obrazu nie mają tego samego statusu, co postacie czy rośliny, gdyż stanowią instancję wobec nich uprzednią. Istnienie owego porządku nie daje się zrównać ze sposobem egzystencji świata przedstawionego i dlatego jest tym, dzięki czemu spojrzenie widza wykracza poza ten świat, rozpoznaje obecność tego, co pozaświatowe.

Lewa, uniesiona ręka Madeja wpisuje się w kształt pnia jabłoni, co jest zarówno śladem jego związku z niegdyśiejszym narzędziem zbrodni, jak i wyrazem podporządkowania się temu, co nastąpiło wraz z przerwaniem pasma grzechów (drzewo wyrosło z maczugi). Ponadto sylwetka zbója, pochylonego ku księdzu, współtworzy z nim figurę trójkąta: długa, biała broda i pasmo komży formują jej ramiona. Trudno o trafniejsze ukazanie środkami wizualnymi pełnego zawierzenia, stanowiącego istotę spowiedzi. Zbój zaprezentowany jest więc jako poddany temu, co odnosi do porządku pozaświatowego (drzewo i ksiądz) – zarówno w wymiarze ikonograficznym (znak pokuty / służba Bogu), jak i oglądowym (relacja do płaszczyzny obrazu).

Madej został dookreślony jeszcze w inny sposób, który zrazu może się jawić jako zupełnie przypadkowy. Prawy łokieć postaci sięga cieniowego drzewka, ramującego obie figury od lewej strony. Zależność wydawałaby się błaha, gdyby nie to, że dokładnie na wysokości tego łokcia znajduje się dłoń księdza, wskazująca palcem na cienką brzozę, pod względem optycznym stanowiącą odpowiednik wspomnianego drzewka i ramującą przedstawione osoby od strony prawej. Zależność ta, choć nie ma żadnego uzasadnienia w narracji, wyraźnie uzupełnia osobliwy gest księdza. Brzoza w wierzeniach Słowian chroniła przed złem, symbolizowała czystość i odradzanie się życia. Jej gałązkami zdobiono ołtarze na Zielone Świątki, czyli Święto Zesłania Ducha Świętego, oraz na Boże

il. 3. M. E. Andriolli, *Madej*, ryt. A. Zajkowski, [w:] K. W. Wójcicki, *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe*, Warszawa 1876, s. 103



<sup>25</sup> Zob. A. Zadrożyńska, *Powtarzać czas początku*, t. 1: *O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce*, Warszawa 1985, s. 24.

<sup>26</sup> M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” Bd. 19 (1974), s. 48. Do sformułowanej przez autora zasady symbolu malarskiego nawiązuje aprobatywnie, wykazując nadużycia popełniane przez niektórych piszących na temat serii *Widoków z okna artysty na Kopiec Kościuszki w Krakowie* Wyspiańskiego. W. Bałus (Stanisław Wyspiański: *widok z okna i tęsknota*, [w:] *idem, Figury losu*, Kraków 2002, s. 143).

Ciało<sup>25</sup>. Nie można wykluczyć uwzględnienia tej symboliki przez malarza. Jednak w dziedzinie obrazowej prezentacji symbolicznym znaczeniem nazywa się zależność, w której:

przedmiot nie tylko przedstawia siebie wraz ze swymi różnorodnymi cechami wizualnymi [którym zazwyczaj przypisuje się takie znaczenia, np. bieli brzozy – czystość – M. H.], lecz również ma – poprzez swój konkretny, zmysłowy kształt – udział w takich oglądowych wartościach, które nie są dane jedynie wraz z tym kształtem. Przedmiot, jako zmysłowe zjawisko, nie może ustanawiać znaczenia symbolicznego sam przez się, nie może być symbolem na mocy swych wartości zjawiskowych, lecz może stać się nim jedynie w porównaniu z istotowym „innym”<sup>26</sup>.

Czyli z tymi aspektami dzieła, które nie wynikają z cech tego przedmiotu, takich jak kształt, faktura, kolor, oświetlenie *etc.* Nieuwzględnienie tej zależności prowadzi, po pierwsze, do całkowitej dowolności w ustalaniu symboliki obrazów, ponieważ w ten sposób każdemu obiektowi można przypisać znaczenie symboliczne (gdyż każdy ma jakiś kolor), po drugie, do aplikowania danemu motywowi treści symbolicznej, która – jako że nie pozwala się z niego wywieść – pozostaje nie ugruntowanym w oglądzie uzupełnieniem dyskursywnym.

Białe drzewko odnosi percepcję widza do kolejnej brzozy w głębi. Przy każdej z nich znajduje się biały gołąb. Drzewko wskazywane przez księdza kieruje ponadto oko obserwatora w pobliże ostatniego jabłka. Może dziwić, że owoc znajduje się stosunkowo daleko od pnia jabłoni



i nie został połączony z nim żadnym konarem zdolnym utrzymać jego ciężar. Malarz chciał najwyraźniej ustanowić związek między brzozą a jabłkiem i dlatego dostosował położenie owocu do miejsca zajmowanego przez nią w polu obrazowym. Tak zaś uczynił, aby brzoza oraz drzewko przy Madeju tworzyły pod względem optycznym ramę dla obu postaci. Służy ona, po pierwsze, by można było dostrzec w relacji między oboma jej członami wskazywany przez księdza „efekt” rozbielenia, czyli pojąć kolor – niezależnie od znajomości gatunku drzewa – jako znak przewyciężenia tego, co szare i obumarłe. Po drugie, by widz był w stanie – za sprawą równej odległości drzewek od brzegów obrazu – zidentyfikować odniesienie postaci do porządku pozaświatowego. Lekka krzywizna obu drzewek sugeruje, że nie są one dla bohaterów tym samym, co granica obrazu, że odsyłają do tego, co „inne”. Na mocy tego odesłania w relacji między drzewkami oraz między nimi a „innym” dokonuje się „oczyszczenie” (stąd biel), uświadamiane przez księdza. (Dlatego brzoza jest obrazowym symbolem duchowej czystości.) Poprzez wskazanie duchowny informuje widza: „Nie o mnie tu chodzi, gdyż działał jedynie w obrębie (»w imię«) porządku pozaświatowego – do niego spowiedź się odnosi”.

Wszakże obok brzozy znajdują się dwa inne, ciemnoszare pnie. Jeden na pierwszym planie, krótki i przechylony na prawo – także ku niemu ksiądz wydaje się kierować odbiorcę. W przeciwieństwie do brzozy, pień ten nie kieruje spojrzenia widza w górę, lecz sprawia, że oko obserwatora osuwa się w dół, ku ziemi. Tym samym wprowadzona przez brzozę orientacja wertykalna nie prezentuje się jako ustalona i niepodważalna. Drugi ciemny pień wyrasta z głębi po lewej stronie brzozy. Sięga ponad nią i do niego wydaje się przytwierdzone jabłko. Poświadcza to możliwość wejścia owocu w związek z tym, co „nieczyste”. Obecność drugiej brzozy powoduje, że to ciemne drzewo jest ujęte między dwa skierowane ku niemu białe pnie – dla odbiorcy oznacza to zmaganie się jasności i ciemności.

Podobnie jak prawa ręka Madeja ma dookreślenie w lewej ręce księdza, tak lewa ręka zbója – w prawej ręce duchownego. Ta ostatnia leży na kolanie i nie wykonuje żadnego gestu, ale zarazem tworzy wraz z ręką dawnego mordercy parę przeciwstawnych poruszeń, która dodatkowo spaja wspomniany układ diagonalny. Na wysokości dłoni spowiednika, u dołu, leży książeczka. Nie wydaje się, by korzystał z niej Madej podczas pokuty, nie tylko dlatego, że nie wspominają o tym teksty. Wątpliwe też, by ksiądz odłożył ją na ziemię przed sakramentem lub w jego trakcie rzucił przed siebie. Usytuowanie książeczki na pierwszym planie jest za to równoznaczne z wysunięciem jej w stronę widza. Pruszkowski mógł podpatrzeć podobny zabieg na obrazie Jana Matejki, swego akademickiego mistrza, który w ten sposób wyeksponował rękawicę w *Kazaniu Skargi*, mieszcząc ją na niewielkim, niezastawionym fragmencie dywanu, na wprost obserwatora. Pozycja książki jest prócz tego dookreślona przez – co w świetle uwag już poczynionych nie powinno zaskakiwać – zetknięcie jej narożnika z dolnym brzegiem obrazu oraz przez umiesz-



<sup>27</sup> K. W. Wójcicki, *Madej...* (1981), s. 76.

<sup>28</sup> *Idem*, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, Warszawa 1836, t. 1, s. 73.

<sup>29</sup> *Idem*, *Madej...* (1981), s. 76.

<sup>30</sup> W. A. Maciejowski, *op. cit.*, s. 213.

<sup>31</sup> J. T. Hodi [J. Tokarzewicz], *op. cit.*, s. IV. Opinię tę w niektórych opracowaniach przypisano Wójcickiemu – zob. J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 9; W. Okoń, *op. cit.*, s. 311.

<sup>32</sup> Zob. B. Gafurow, *Dzieje i kultura ludów Azji Centralnej*, Warszawa 1978, s. 39–43.

czenie w jednej linii z nią skrawka błękitnego nieba. Splot opisanych zależności pozwala na zdekodowanie przesłania skierowanego do widza – i tym samym, potencjalnie, do każdego człowieka: sięgnięcie po księgę, odnoszącą do „pozaświatowego”, nierozzerwalnie łączy się z otwieraniem się nieba i jest dostępną każdemu możliwością reakcji na – wpisane immanentnie w ludzkie doświadczenie – upadanie. Na tym właśnie polega ujęcie relacji między tekstem a ideą ze „szczególnego punktu widzenia”: na jej zinterpretowaniu jako mającej nieprzemijającą ważność.

Dzieło Pruszkowskiego stanowi przykład tego, że na obszarze odniesień malarsko-literackich dochodziło do artykulacji specyfiki języka obrazowego, rozpoznania potencjału oferowanego przez malarskie medium. Teoria obrazu, która eksponuje swoistość takiego rodzaju komunikatu, budziła i będzie budzić dyskusje. Nie podejmując ich w tym miejscu, mam nadzieję, że ustalenia niniejszego artykułu będą mogły zostać ocenione jako wkład do tej debaty.

### Aryowie i wieśniacy mogileńscy

W odniesieniu do wszystkich przytoczonych przez siebie klechd Wójcicki podkreślał kluczową rolę „cudów i dziwów”, które lud prosty „widzi jeszcze” i w które „wierzy [...] szczerze”, choć są one owocem jego „wyobraźni”<sup>27</sup>. W *Madeju* elementem ludowej imaginacji, zdaniem autora, jest przemiana owoców w gołębice, na dowód czego przytoczył on pieśń o Zabójcy Podolanki<sup>28</sup>. W ludowych baśniach dostrzegł przy tym „prawdziwą rodową, przedchrześcijańską jeszcze fantazję”<sup>29</sup>. Również według Maciejowskiego „jabłoni i gołąbki wskazują na pogańskie czasy”<sup>30</sup>. Z kolei, Józef Tokarzewicz (piszący pod pseudonimem Hodi) w komentarzu do *Klechd* wskazał na analogię podania o Madeju do mitologii indyjskiej:

Baśń słowiańska [...] jest siostrą rodzoną – starszą najniewątpliwiej, gdyż z dziedzicznych dóbr lichą zaledwo cząstkę skarbów na siebie wzięła – siostrą mitologii wedyjskiej z czasów poprzedzających rozejście się wielkiej rodziny Aryów na dwie strony świata: Aryów bramanów na południe, Aryów europejskich na północny zachód. Liczy więc obecnie do trzydziestu sześciu wieków istnienia. [...] Klechda indyjska i klechda nasza są jak dwa portrety wspólnej, w błękitach oddalenia pogrążonej, lecz w głębi wspomnień dziecinnych zawsze żyjącej, matki, portrety, z których jeden wyraziście się odbił na spokojnych lazurach Gangesu, a drugi smętnie spoczął na zmąconych, u dalekiego gdzieś ujścia zatamowanych wodach Narwi<sup>31</sup>.

W rzeczywistości należy mówić o pierwotnej wspólnotce języków indoeuropejskich, z których wyodrębnili się Ariowie, nie zaś o Ariach „przed rozejściem się”<sup>32</sup>. Przytoczony pogląd jest pochodną używania w XIX stuleciu miana Aryjczyków jako synonimu wszystkich Indoeuropejczyków.

O związkach legendy o Madeju z kulturą wschodnią świadczyć miało, zdaniem Tokarzewicza, występowanie w „źródłach wedyjskich” (*Rig-*



*weda*: X 121, I; II, 6, 2; *Atharwaweda*: VI, 16, 6) zarówno motywu „poczucia się do winy po spełnionym występku, konieczności pokuty i zaśluzczynienia, rozgrzeszenia przez skruchę i ofiarność” oraz narzędzia tortur czekającego „grzeszników”, jak i „dziecka-zwycięzcy”<sup>33</sup>. Jakkolwiek – pisał „Hodi” – po pierwszej lekturze baśni można być pewnym, że „ma się przed sobą utwór z krwi i ciała nowożytny, utwór na wskroś owiany i przejęty duchem chrześcijańskim” i że „obecna dążność, obecna myśl powieści jest w rzeczy samej pochodzenia nowoczesnego, średniowiecznego chrześcijańskiego”, to jednak:

forma, kształt, jej właściwości zewnętrzne przy baczniejszym zastanowieniu się wykazują rodowód bez porównania dawniejszy; noszą na sobie piętno pogańszczyzny odwiecznej. Nie ma zaiste w baśni naszej ani jednej zasady, nie ma w odkamieniałym naszym *Madeju* ani jednego główniejszego rysu, któryby nie był świadectwem wyrazistym, dotykającym, że nasz król-brylant należy do tej samej plemiennie-kryształizacyjnej gleby, z której powstały święte hymny wedyjskie<sup>34</sup>.

Tokarzewicz, jak widać, starał się wywieść całe podanie z kultury niechrześcijańskiej. Wynikało to wszak z chęci dyskredytacji chrześcijaństwa. Jako konsekwentny „zwolennik poglądów i haseł postępowych czasów ostatnich”<sup>35</sup>, skłonny był ów prozaik wszelkie wartościowe zjawiska kultury zakorzeniać w dziejach Ariów<sup>36</sup>. Kontekstem jego wywodów o *Madeju* jest spór toczony przezeń z badaczami niemieckimi, lokującymi pierwotne siedziby tego ludu „z czasów poprzedzających rozejście się” na terenie Niemiec (tzw. teoria północnoeuropejska o pochodzeniu języków indoeuropejskich), a jej istotnym elementem – także przeciwstawienie „monoteizmu Hebrajczyków” (będącego źródłem „nietolerancji”) „politeizmowi Aryjczyków” (stymulującemu „dążenie do wolności”) oraz deprecjacja kultury Europy Zachodniej, w której „najdawniejszych piśmiennych pomnikach [...] nie sposób dojrzeć najmniejszego odblasku tradycji, pieśni, obyczaju, przysłowia gminnego”<sup>37</sup>.

Inaczej relację tradycji słowiańskiej i chrześcijaństwa omawiał Adam Mickiewicz. I on był zdania, że pradawna kultura Słowian wykazuje związki z mitologią Azji i Indii, ukształtowane „w epokach bardzo odległych”, że obecne w tej pierwszej wyobrażenia różnych „dziwotwórców” „sięgają czasów poprzedzających osiedlenie się [Słowian] w Europie”<sup>38</sup> i że dotyczy to również podania o *Madeju*:

Tradycje indyjskie pełne są powieści o mędrcach i pokutnikach rozmyślających na pustyni. Dramat *Sakontali* mówi o jednym z tych filozofów, tak nieruchomie spędzającym lata na pobożnym dumaniu, że mrówki otoczyły go swoim mrowiskiem, wąż spokojnie wiał się mu koło szyi i ptaki robiły gniazda na jego barkach. Podobny, ale bardzo jeszcze wykończony obraz znajdujemy w tradycjach słowiańskich, z tą różnicą tylko, że pustelnik Słowianin nie był braminem, lecz zbójcą. Dotknięty skruchą, wbił on swoją pałkę w ziemię i ukląkł przed nią. Z maczugi oblewanej łzami wyrosło gałęziste drzewo, a nim doczekał się odpuszczenia grzechów, pająk zasklepił mu usta pajęczyzną i pszczoły w jego uszach jak w ulu miód poczęły składać<sup>39</sup>.



<sup>33</sup> J. T. Hodi [J. Tokarzewicz], *op. cit.*, s. XVIII.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. XVII.

<sup>35</sup> Zob. T. Jeske-Choiński, *Józef Tokarzewicz (Hodi)*, [w:] J. Tokarzewicz, *W dniach wojny i głodu*, Warszawa 1900, s. 8.

<sup>36</sup> J. Tokarzewicz, *U źródeł cywilizacji*, [w:] *idem*, *Wybór prac literackich (1872-1897)*, Warszawa 1898.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 9, 32; J. T. Hodi [J. Tokarzewicz], *op. cit.*, s. XIV. Autor przyjął poglądy A. Picteta z *Les Origines indo-européennes ou Les Aryas primitifs: Essai de paléontologie linguistique*, Paris 1859-1863.

<sup>38</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium francuskim*, przeł. F. Wrotnowski, wyd. 3, Poznań 1865, t. 1, s. 39, 53-54.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 54-55



<sup>40</sup> M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 55. Autorka odwołuje się do pracy Z. Dołęgi-Mostowicza *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818).

<sup>41</sup> E. Morawiec, *Religijne inscenizacje „Dziadów” w teatrze polskim w latach 1945–1980*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.

<sup>42</sup> A. Ziółowicz, *Misterium jako fragment całości. O III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, [w:] *eadem, Misteria polskie. Z problemów misteryjności w polskim dramacie romantycznym i modernistycznym*, Kraków 1990, s. 28.

<sup>43</sup> A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 39, 41.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 45, 83–84.

<sup>45</sup> W. A. Maciejowski, *op. cit.*, s. 115–116, 138, 208, 213.

<sup>46</sup> [H. Kapełuś], *op. cit.*, s. 214; J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 618; *Komentarz Ryszarda Wojciechowskiego*, [w:] K. W. Wójcicki, *Klechy...* (1981), s. 381. Chodzi o apokryf *Sprawa chędogiej o Męce Pana Chrystusowej*, przełożony w XV w. z łaciny na polski (Poznań 1933).

<sup>47</sup> *Madejowe Łoże...*, s. 19.

<sup>48</sup> K. W. Maciejowski, *op. cit.*, s. 132.

Jednak Mickiewicz nie eksponował tych zależności, aby je ocalić od zapomnienia i jednocześnie zdyskredytować chrześcijaństwo, co sugeruje Maria Janion. Starła się ona dowieść, że nie byłoby Mickiewiczowskich *Dziadów* bez fascynacji starodawną słowiańszczyzną, żywionej przez Zoriana Dołęgę-Chodakowskiego, odrzucającego chrześcijaństwo jako formę „ludobójstwa”<sup>40</sup>. Czy pogląd ten unieważnia tezę, że w przywołany utwór poeta „wpisał dzieje, historie rozgrywające się *hic et nunc* w porządek metafizyczny, dramat polityczny Polski w symbolikę Golgoty i Ukrzyżowania”<sup>41</sup>, jak również, że – zdaniem wieszczki – w „misteriach przedstawiano cały wszechświat tak, jak go ujmowało chrześcijaństwo”, co pozwoliło mu ująć *Dziady* jako proces „przetwarzania fragmentu historii w obraz całości wszechświata”<sup>42</sup>? Przypomnijmy, iż Mickiewicz, twierdząc, że Słowianie znali „wyobrażenie Boga jedynego”, „złego ducha, Boga Czarnego, który walczył z Bogiem Białym”, a także wierzyli w „nieśmiertelność duszy”, podkreślał zarazem, że „religii ludów słowiańskich” brak było „idei objawienia”, „związku widocznego między bóstwem a człowiekiem”, bez którego „nie masz kapłaństwa”, i dlatego religia owa „pozostawała jałową, niezdolną wydać jakikolwiek postęp”, że u Słowian nie mogła „urodzić się filozofia”, że „religia ich nawet była raczej opinią niż wiarą” i że „nie mieli [oni] religijnego słowa, słowa które objawia prawdy wyższe”<sup>43</sup>. Wiara chrześcijańska – zdaniem poety, polemizującego ze słowianofilami szerzącymi „nienawiść przeciw chrześcijaństwu” – „wyrwała Słowian ze stanu nieruchomości, który był skutkiem religii dawno obumarłej”, „wpłynęła na stan domowy, społeczny i polityczny Słowiańszczyzny”, „zapewniła [jej] niepodległość”<sup>44</sup>.

Na stopień tradycji pogańskiej i chrześcijańskiej w podaniach ludowych, możliwe dzięki – co zauważał też Mickiewicz – wspólnej wierze w „jedność Boga”, wskazywał również Maciejowski. Zarazem przypomniał on o XIII-wiecznej genezie „pogadanki o Madeju”, konkludując, że choć zawiera ona motywy pogańskie, za jakie uważał jabłoni i gołąbki, za jej podstawę służyło „tło chrześcijańskie”<sup>45</sup>. O średniowiecznej metryce podania wspomina także opracowanie z „Kłósów” z 1872 r., co potwierdzają badania, które jego źródła upatrują w XIII-wiecznym apokryfie o dzieciństwie Zbawiciela<sup>46</sup>.

W kontekście obrazu Pruszkowskiego istotne są również opinie, sugerujące, że popularność legendy o Madeju była wyrazem religijności ludu. Jak czytamy w opracowaniu z 1835 r.: „Wiejska prostota, wsparta na niewzruszonej wierze, skłonna była do przyjmowania cudownych podań i legend, w które średni wiek tak był obfity”<sup>47</sup>. Klechy – pisał Maciejowski – „służyły i służą ludowi za środek umacniania się w bogobojności i cnocie, przedstawiając mu pod postacią prawdy lub bajki religijne i moralne nauki”<sup>48</sup>. Zainteresowanie Pruszkowskiego ludową baśnią wyniknęło z jego zetknięcia się z kulturą chłopów w 1875 r., podczas prac nad freskami dla klasztoru w Mogile. Zilustrowaniu duchowości społeczności wiejskiej poświęcił malarz w rok później obraz *Kiedy ranne wstają zorze*. Nie ma powodu sadzić, że malowany w tym samym okresie *Kwiat paproci* (1875) oraz dwa płótna z motywem rusalek (1877) i w koń-



cu *Madej* miały służyć rewizji dowodzącej nasycenia tej duchowości elementami nieprzewycięzonej pogańszczyzny. W świetle przedstawionej interpretacji można też wnioskować, że Pruszkowski nie podzielał kompleksów tych, którzy głosili, iż baśń słowiańska jest nie tylko odrębna od podań krajów romańskich, ale i starsza od spokrewnionych z nią baśni wedyjskich. *Madej* ukazuje księdza jako centralną postać obrazu. Jest on depozytariuszem wspomnianego przez Mickiewicza słowa, pozwalającego pojąć „prawdy wyższe”, kierowanego także ku widzowi. Niewykluczone, iż było też dla artysty jasne, że w podaniu o Madeju „dziwy” stanowią transpozycję motywów biblijnych. Jabłoń wyraźnie odsyła do drzewa wiadomości złego i dobrego. Motyw jabłka odnosi do narodzin grzechu, a jego przeobrażenie w gołębia jest oczywistą aluzją do Ducha Świętego, przypominającą również o mocy odpuszczania win udzielonej kapłanom przez Chrystusa. Nie mam jednak wątpliwości, że doczekamy się interpretacji, w której skłonienie Madeja do pokuty zostanie uznane, w duchu nietzscheańskim, za niedopuszczalną, gdyż wywołującą wyrzuty sumienia i skutkującą wieloletnim stresem i odrętwieniem, formę opresji.

---

**dr Michał Haake**

*Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.*

**Summary**

**MICHAŁ HAAKE/ The idea of Holy Confession and Slavic world. On Witold Pruszkowski's *Madej*. Comaparatistic study**

The painting of *Madej* by Witold Pruszkowski is related to one of the most popular in the 19<sup>th</sup> century folk legends, telling about the eternal punishment awaiting all the sinners who showed no penitence and did not expiate. The artist chose the scene when the cruel killer, scared at his fate, confessed his guilt to a priest and got the absolution, and when we compare this image with different versions of the legend, it is Kazimierz W. Wójcicki's text which seems to be the most probable source for the painter.

Unlike the hitherto studies, the following paper discusses the way the artist set the idea of the folk tale forth. The meaning of the characters' gestures has been considered, especially the priest's hand, which is oddly extended aside, what cannot be explained by the story narration. The relation between the figure and the surroundings has been also analysed, i.e. firstly, the lush nature and some accentuated motifs of it, as for instance, little birch trees which have symbolic meaning in folk culture, and secondly, some mysterious objects visible in this natural landscape, e.g. a prayer book lying on the ground between the characters and the viewer. The above mentioned interpretation threads, as well as some others, allow us to reveal a message included in the painting addressed at the viewer, which says that reaching out for this book is a generally available chance of reaction to falling into sin, which is immanently inscribed in human existence. It has resulted in the author's discussion with theories, both the ones deriving from the period when the painting was created, and the contemporary ones, present in humanities, according to which folk legends, including the one about *Madej* the outlaw, prove the persistence of pagan tradition contrary to Christianity.