



Ikonosfera hierofanii.
Dom a sacrum...

**Ikonosfera hierofanii.
Dom a sacrum.
Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej
w rejestracji fotograficznej
i antropologicznym opracowaniu tekstowym.**

Wydawca:

Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne Ethnos
ul. Legionów 19 lok 18, 91-069 Łódź
e-mail: ethnos.lodz@gmail.com

Redakcja:

Andrzej Białkowski, Katarzyna Białkowska, Bogdan Sobieszek

Autorzy:

Andrzej Białkowski, Barnaba Bonati, Robert Dzięcielski, Jarosław Eichstaedt, Damian Kasprzyk,
Katarzyna Orszulak-Dudkowska, Krystyna Piątkowska, Alicja Woźniak, Piotr Wypych, Michał Żerkowski

Recenzent:

prof. Andrzej Lech

Opracowanie graficzne i skład:

Justyna Purczyńska

Zdjęcia:

Andrzej Białkowski, Piotr Wypych

Grafiki:

Piotr Wypych

Koordynacja projektu:

Maria Nowacka, Andrzej Białkowski, Piotr Wypych

Tłumaczenie (język angielski)

Zofia Adrianna Nowacka

Łódź 2020

Projekt „Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym” jest współfinansowany ze środków finansowych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z budżetu państwa w ramach PROGRAMU/PRIORYTETU (Kultura ludowa i tradycyjna).

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Spis treści

Andrzej Białkowski

Wstęp do ikonosfery hierofanii 5

Piotr Wypych

Święty kąt... 11

Jarosław Eichstaedt

Ikonosfera i współczesna religijność 17

Krystyna Piątkowska

Domowe miejsca sacrum – impresje ze świata, którego już prawie nie ma oraz antropologicznych zdarzeń. Esej 26

Damian Kasprzyk

Natura – kultura – transcendencja. Wokół kompozycji domowego sacrum 35

Katarzyna Orszulak-Dudkowska

Dom i sacrum w kulturze polskiej wsi. Tradycja i współczesność 42

Alicja Woźniak

Domowe sacrum w etnograficznym zapisie muzealnika. Tradycja/kontynuacja/innovacja 49

Robert Dziecielski

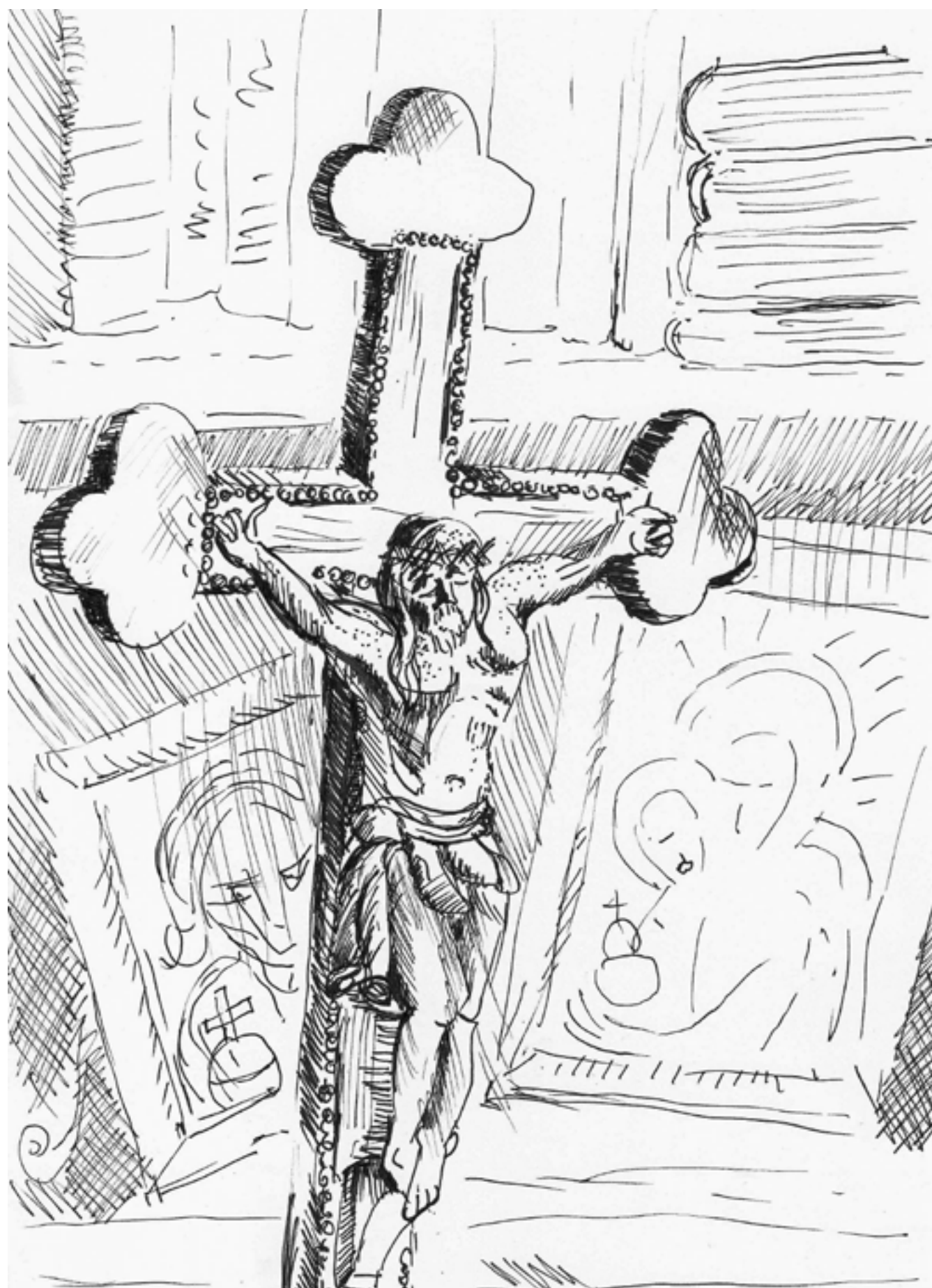
Domowa ikonosfera sacrum 57

Barnaba Bonati

Domowe sacrum – kulinaria pomiędzy domem we Włoszech, a w Polsce 64

Michał Żerkowski

Uwagi na temat transmisji kulturowej 70



Wstęp do ikonosfery hierofanii

*[...] każda hierofania ukazuje, objawia współistnienie dwóch przeciwstawnych bytów:
sacrum i profanum, ducha i materii, wieczności i doczesności.*

Można powiedzieć, że wszystkie hierofanie są [...] próbą objawienia misterium zbieżności człowiek – Bóg.
Mircea Eliade

Praktycznie od początków istnienia ludzkość stara się oswajać rzeczywistość a także zjawiska dla niej niezrozumiałe. Coś co obecnie nazywamy sacrum lub świętością mogło objawiać się w zjawiskach atmosferycznych ale także przybierać postać materialną czczonych kamieni czy drzew. Większość religii zawiera szereg elementów takich jak symbole, mity, ideogramy czy rytuały. Dzięki ustalonym „prawdom” objawiającym się w formie sacrum, człowiek od zawsze broni się przed nicością, złem i nieprzewidywalnością uosabianymi przez sferę profanum. Dzięki tym założeniom w religii pewna grupa przedmiotów może nabrać wartości hierofanicznej. Przykładem takiego zjawiska jest między innymi wiara w świętość relikwii, obrazów czy symboli¹.

W religii chrześcijańskiej a szczególnie w obrzędowości, tego typu przedmioty nabierają niezwyklej mocy. Poświęcony krzyż zawieszony na szyi dziecka ma je chronić przed złem a święty obraz zawieszony w domu przynosić rodzinie pomyślność. W tradycyjnej kulturze ludowej każdy moment życia i istnienia człowieka jest wpisany w określony rytm usankcjonowany poprzez przyjęte rytuały a podział świata na sacrum i profanum wyraźnie widoczny².

Dom ma być odzwierciedleniem naszego świata zatem mamy tu różne przestrzenie zarówno te związane z codziennymi obowiązkami, jak i te uświęcone. Taką przestrzeń sacrum w obrębie domostwa można zdefiniować jako miejsce oddziaływania „mocy” poprzez zawieszenie podobizny świętego patrona, umieszczenie krzyża czy zebranie „świętych” przedmiotów w formie małego ołtarzyka.

W dawnej kulturze ludowej ołtarzyki wyodrębniane najczęściej w rogu izby, były czymś popularnym. Tu modlono się o łaskę boską i umieszczano kwiaty, świece czy ozdoby w okresie świąt. W czasie Wielkanocy jednym ze zwyczajów było chociażby zakrywanie krzyży lub obrazów w Wielki Piątek na znak żałoby. Przestrzeń sacrum „żyła” zatem rytmem roku obrzędowego a także wydarzeń rodzinnych. Czy ten zwyczaj przetrwał do dnia dzisiejszego? Czy możemy odnaleźć ślady tej dawnej „religijności” w obecnym świecie, a jeżeli tak to jaką obecnie ma ona formę³.

W poszukiwaniu przestrzeni domowego sacrum prowadziliśmy badania i wywiady w obrębie województwa łódzkiego. Zadanie nie było łatwe. W dobie informacji o domokrażcach chcących wykorzystać ufnosć domowników pod pretekstem złożenia kuszącej oferty lub obniżenia rachunku za gaz w rzeczywistości czyhających na dobra i oszczędności zgromadzone w zaciszach coraz to lepiej wyglądających domostw, spotykaliśmy się początkowo z niechęcią i oporem do udzielania jakichkolwiek informacji. Wielokrotnie musieliśmy długo opowiadać o sobie i swojej etnograficznej i regionalnej działalności, powoływać się na rozpoznawalnych i wiarygodnych członków społeczności takich jak np. wójt czy sołtys aby przełamać pierwsze lody. Nie zawsze było to jednak możliwe. Odnieśliśmy wrażenie, że samo zadawanie pytań na temat religijności czy przywiązania do tradycji stanowiło problem. Szczególnie w przypadku osób w młodszym wieku ten temat nie wywoływał entuzjazmu, tak jakbyśmy przekraczali jakąś niedozwoloną granicę. Ludzie otwierali się chętniej mówiąc o przeszłości, opowiadając jak to było dawniej, wspominając domy swoich rodziców czy dziadków.

Osoby, które pozwoliły nam na udokumentowanie ich miejsc „kultu” w obrębie domu to zdecydowanie osoby starsze. Tu przyjmowani byliśmy herbatą i zasypywani różnymi opowieściami sięgającymi początku XX wieku. W przypadku nowych budynków nie spotkaliśmy się z tak ciepłym przyjęciem. Nawet te osoby, które deklarowały posiadanie tego typu przedmiotów sakralnych w swojej rodzinie, nie wyrażały ochoty aby uwiecznić je na fotografii. Często tłumaczono się przygotowaniami do remontu lub bałaganem albo po prostu brakiem czasu. Udało nam się zatem uchwycić tylko kilka przykładów. Wnioskiem, który wyciągnęliśmy z naszych odwiedzin w wielu mieszkaniach i domach jest zdecydowane zanikanie tradycji tworzenia przestrzeni sacrum w obecnych

¹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993.

² P. Wypych, A. Białkowski, *Pejzaż Wszystkich Świętych*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2012.

³ www.ikonosferahierofanii.pl

czasach. W obszarach miejskich osoby wierzące ograniczają się do zawieszenia prostego krzyża na ścianie lub posiadanie małego obrazka z podobizną świętych postaci. W wielu domach silnie zarysowany jest kult Jana Pawła II, którego zdjęcia cieszą się dużą popularnością. W starych pomieszczeniach zachowały się na ścianach duże obrazy o tematyce sakralnej, w tradycyjnym wystroju można nadal spotkać prawdziwe domowe ołtarzyki ukwiecone i ustrojone zgodnie z przyjętymi zasadami, ale takie zjawisko jest już zdecydowanie rzadkością. W bardziej nowoczesnym wystroju możemy zaobserwować skromniej wyglądające, eleganckie święte obrazki, które pełnią funkcję „talizmanu” zawieszone na ścianie bądź ustawione na półce pośród książek, jednak nie „biorą udziału” w życiu rodzinnym w sposób, w jaki działało się to przez wiele wieków.

Niniejsza praca to swoisty zbiór obserwacji współczesnego postrzegania sacrum odzwierciedlonych w tekstach przygotowanych przez grono antropologów zaproszonych do realizacji niniejszego projektu oraz zdjęć dokumentujących funkcjonujące do dnia dzisiejszego domowe „ołtarzyki”. W wyniku prawie rocznej wędrowki po województwie łódzkim udało się zgromadzić w sumie ponad 100 zdjęć. Publikacja została zwieńczona merytorycznymi opracowaniami będących refleksją na temat hierofanii, religijności, sztuki ludowej oraz estetyki sacrum⁴.

Piotr Wypych w tekście pt. „Święty kąt...” odnosi się do wspomnień dotyczących ołtarzyka z domu jego dziadków. Znajdował się on w części pokoju zwanym „świętym kątem”. We wprowadzeniu zawarte jest nazewnictwo, geneza



Bielowice, powiat opoczyński

i rys historyczny tego zjawiska. Autor opisuje wygląd i program ikonograficzny obiektów składających się na tę „małą świątynię”.

Krystyna Piątkowska w eseju „Domowe miejsca sacrum – impresje ze świata, którego już prawie nie ma oraz antropologicznych zdarzeń...” komentuje zmiany we współczesnej, domowej religijności, na przykładzie analizy „domowego sacrum”- domowych ołtarzyków konstruowanych w kulturze tradycyjnej w oparciu o artefakty sztuki ludowej. W tym momencie dwiema najistotniejszymi dla niej kwestiami okazują się być założenia, że ma do czynienia z fotografią oraz „foto- antropologicznym zapisem”. Zwraca uwagę, iż świat zapisany na zebranych zdjęciach jest rozsypany, fragmentaryczny, poskładany na zasadzie łączenia ładnych, bądź prywatnie ważnych artefaktów, stanowiących wyspę w gęstej ikonosferze codzienności. Kultura nie tylko doznaje przeobrażenia- ten zawsze dynamiczny proces stał się na tyle intensywny, że być może to, co pozostało badaczom - ocalenie kontekstów i profetyzm - w najlepszy sposób realizują właśnie tego typu zabiegi i etnologiczne aktywności.

Jarosław Eichstaedt poświęca swój tekst „Ikonosfera i współczesna religijność” współczesnej kulturze wizualnej, która jego zdaniem w zderzeniu z religijnością ujawnia szereg nowych zjawisk. Kultura popularna, także w środowiskach wiejskich, ulega trendom transkulturowości, zmierzając nie w kierunku kultury ludowej, lecz konglomeratu i hybrydy. Sacrum pojawiając się dosłownie wszędzie: w mediach, polityce, sporcie, biznesie, sztuce i w domowym wnętrzu, wkracza do sfery profanum i rozrywa dychotomię tych dwóch sfer. W ikonosferze

⁴ I etap projektu realizowany był w 2019 roku: <https://ikonosferahierofanii.pl/wp-content/uploads/2019/12/raport-hierofania-2019-compressed.pdf> (15.10.2020)

religijnej mamy zatem już od dawna wielką próbę osławiania nowej estetyki.

Damian Kasprzyk komentuje w swojej pracy pt. „Natura – kultura – transcendencja. Wokół kompozycji domowego *sacrum*” materiał ikonograficzny pozyskany na terenie Polski Środkowej koncentrując się na dostrzeżonej prawidłowości. W zdecydowanej większości przypadków obraz, krzyż, kapliczka, gipsowa figura, drewniana rzeźba zyskują oprawę i uzupełnienie w postaci jakiegoś *naturalium*. Zazwyczaj jest to sztuczna, żywa lub suszona roślinność. Kompozycje te – z perspektywy ich twórców – stanowią estetyczną i ideową całość, z drugiej zaś strony,

jak zauważa autor, mamy tu ewidentnie do czynienia z dwoma osobnymi składnikami. Święte wizerunki pozyskiwane są przecież beznaturalistycznych ozdób, które pojawiają się dopiero w domach, w nurcie jakiejś jednostkowej lub środowiskowej potrzeby. Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie w czym tkwi istota tej potrzeby, a przede wszystkim skąd bierze się owa konsekwencja w budowaniu kontekstu dla religijnych przedstawień w otoczeniu elementów nawiązujących do natury (roślin). Autor wykorzystuje koncepcje estetyczne, religioznawcze i antropologiczne. W ramach tych ostatnich sięga po opozycję natura – kultura.

Katarzyna Orszulak-Dudkowska w artykule „Dom i *sacrum* w kulturze polskiej wsi. Tradycja i współczesność” prezentuje rozważania dotyczące obecności i znaczenia elementów sakralnych w przestrzeni domowej człowieka religijnego, w odniesieniu do tradycyjnej kultury mieszkańców polskiej wsi, jak i w odwołaniu do kultury współczesnej. Autorka w pierwszej kolejności przedstawia wiedzę etnograficzną dotyczącą sposobów organizacji przestrzeni mieszkalnej w domu wiejskim, ze szczególnym uwzględnieniem sakralnej funkcji stołu oraz wyglądu i roli tak zwanego świętego kąta i domowego ołtarza. Stara się uwzględnić przemiany, jakie zachodziły w zakresie rozmieszczania sprzętów we

wnętrzu domowym i organizacji przestrzeni sakralnej domu oraz jej walorów estetycznych. Autorka dostrzega, że niezależnie od powszechnych zmian kulturowych zachodzących w otaczającym świecie, we współczesnym polskim domu, jako przestrzeni głęboko nacechowanej prywatnością, wielofunkcyjnej, powiązanej ze sposobem życia i jednostkową tożsamością jego mieszkańców, wciąż musi znaleźć się miejsce służące zaspokajaniu potrzeb duchowych i religijnych, a zmieniać mogą się tylko sposoby eksponowania i estetyzacji *sacrum*.

Alicja Woźniak w swojej „refleksji” etnograficznej „Domowe *sacrum* w etnograficznym zapisie muzealnika. Tradycja/kontynuacja/innowacja...” nad przedstawioną w projekcie *Dom a sacrum* współczesną ikonografią, odwołuje się do badań empirycznych. Jako źródło porównawcze przyjmuje wystrój wnętrza na osi czasu, zestawiając je z przedstawionymi w projekcie aktualnymi obrazami. Wskazuje na zmiany dotyczące lokalizacji *sacrum* w domu, jego estetykę i estetyzację, czyli zjawisko „dostrajania” ołtarzyka domowego. Rozważania dotyczą zarówno, strony materialnej jak i mentalnej, nie rozgraniczając tego co wizualne z tym co jest swoistym sposobem myślenia i postrzegania rzeczywistości – ponieważ jedno jest odbiciem drugiego.

Robert Dzięcielski swój tekst pt. „Domowa ikonosfera *sacrum*” poświęca refleksji antropologicznej dotyczącej stanu i przemian tradycyjnie rozumianej, domowej sfery sakralnej w odniesieniu do transformacji kultury. Niepewność i wzrastające poczucie zagubienia, upadek dawnych autorytetów, subiektywny stosunek do wartości i norm kulturowych, komercjalizacja, wzrastające znaczenie rzeczywistości wirtualnej – to niektóre przyczyny stopniowego obumierania istoty religijnej ikonosfery. Autor, odwołując się do eliadowskiej antropologii, odnosi jednak wrażenie, że ludzkie potrzeby odbudowywania porządku i ładu metafizycznego oraz pamięć kulturowa możliwa do odzyskania i aktualizowania tradycyjnych wartości są wciąż sprzyjającymi elementami podtrzymującymi istnienie ikonosfery sakralnej w przestrzeni domowej. Potencjał doświadczenia *sacrum* we współczesnym świecie ukryty jest zarówno w sakralnej postawie człowieka, jak i hierofanicznej mocy miejsca i przedmiotów.

Barnaba Bonati w swoim artykule „Domowe *sacrum* – kulinaria pomiędzy domem we Włoszech, a w Polsce” opowiada o znaczeniu domowej sfery sakralnej rozciągającej się pomiędzy doświadczeniem dwóch kultur. W domu rodzinnym funkcje sakralne pełniła rodzinna tradycja kulinarna. Obrazy wspólnego świętowania przy stole zapisane w pamięci uczestnika pozwalają autorowi odzyskiwać ten „święty czas” i nieustająco wzorować się na nich współcześnie. Podstawami siły oddziaływania obrazów mentalnych dotyczących tradycji kulinarnych są trzy elementy – stół rodzinny, potrawy i wszelkie akcesoria, a przede wszystkim uczestnicy spędzający ze sobą wspólny czas i jednocześnie wzajemnie wprowadzający się w doświadczenie *sacrum*. Autor w bardzo osobisty sposób wskazuje, że tym, który wprowadzał go w doświadczenie domowego *sacrum* kulinarnego był ojciec. Dzięki takiemu dziedzictwu sfera wizualna pamięci łączy się w sposób ścisły z całą gamą zapamiętanych smaków.



Michał Żerkowski poświęca tekst pt. „Uwagi na temat transmisji kulturowej” kwestii transmisji kulturowej, która ma w przestrzeni antropologii kulturowej długą i złożoną historię, sięgającą samych początków dyscypliny i formowaną w XIX i XX wieku. Współcześnie odnowione zainteresowanie problemem przekazu kulturowego nastąpiło za sprawą interdyscyplinarnych badań nad jego mechanizmami pod parasolem teorii ewolucji kulturowej, która paradygmatycznie pozostaje w kontrze względem podejść konstruktywistycznych i kulturalistycznych, jakie w końcu XX wieku zdominowały obszar nauk społecznych. Ewolucję kulturową rozumianą jako dyscyplinę naukową, zdaniem autora, jednoczy stosowanie logiki ewolucyjnej do opisu dystrybuowanych i transmitowanych społecznie elementów kultury (również kultury materialnej), ale dzielą założenia i stosowane metodologie.

Zarówno autorzy wszystkich tych tekstów, jak i my twórcy tego projektu próbujemy odpowiedzieć na pytanie o stan obecny ikonosfery sakralnej i idei sacrum w odniesieniu do przeszłości i wizji przyszłości. Trudno powiedzieć, czy jesteśmy w stanie, opierając się na dowodach zachodzących transformacji, zrozumieć: co będzie dalej? Jednak szukając informacji w sieci, można się natknąć, na wiele współczesnych komentarzy zachęających do przywrócenia przestrzeni sacrum w obrębie swoich domów. Natrafiłiśmy nawet na stronę na Facebooku, gdzie ludzie mogą publikować zdjęcia swoich ołtarzyków domowych – może to oznaczać, że ta tradycja nie jest jednak całkowicie skazana na zapomnienie. Może za jakiś czas, kolejne swoje badania na ten temat, przeprowadzimy za pomocą mediów społecznościowych zakładając, że pomimo częściowego zamknięcia się na kontakt z drugim człowiekiem w sferze rzeczywistej, pozwalamy na coraz lepszy dostęp do informacji na nasz temat poprzez publikowanie wszystkiego w Internecie⁵.

Zapraszamy do lektury artykułów i kontemplacji fotorepozytorium.



⁵ Więcej informacji o projekcie: www.ikonosferahierofanii.pl

Andrzej Białkowski

An introduction to the Iconosphere of Hierophany

The text presents the main substantive premises of “Home and Sacrum. Cultural Transmission of Folk Art Artifacts in Photographical Registration and Anthropological Text Study” (original: “Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym”). In the introduction, the author refers to the definition of the sacred and meaning of holiness in culture. It is also an individualistic reflection on the topic of hierophany, religiosity, tradition and aesthetics. This article is also an analysis of the observations of the contemporary perception of the sacred in reference to photographs documenting the home altars, functioning until today, and an introduction to the texts prepared by a body of anthropologists invited to implement this project.

Keywords: the sacred, hierophany, iconosphere, tradition, photo-repository



„[...] bóstwa mieszkały w domu albo w zagrodzie”

Stanisław Urbańczyk

Domy od najdawniejszych czasów stanowiły dla ich mieszkańców jedną z podstaw egzystencji. We wnętrzu domu (w izbie) działy się najważniejsze wydarzenia w życiu rodziny – wesela, urodziny i zgony, obchodzono tu rocznice świąt. Pod dachem prostej chałupy toczyło się zwykłe życie i praca, tu również mieszkańcy zaspokajali swoje podstawowe potrzeby religijne – „sacrum” wchodziło w strefę „profanum”. Do najważniejszych elementów domu, z którymi związane były wierzenia religijne i zabiegi magiczne należały: próg, okna, piec (palenisko) i kąt¹ – zwany również *pokuciem*, *pokąciem*, *kątem krasnym*, *pięknym*, *paradnym*, *kątem obrazowym*, *kątem honorowym*, *kącikiem świętości*. „Przechodząc przez próg chałupy, wkraczało się w jej wewnętrzną, sakralną przestrzeń, wyznaczoną przez dwa stałe elementy, jakie istniały w układzie tradycyjnej izby – piec i święty kąt” – pisze prof. Marian Pokropek². Życie domowe rodziny toczyło się nieprzerwanie wokół pieca – naprzeciw lub po jego przekątnej znajdował się święty kąt z meblami oraz przedmiotami kultowymi. Według badacza „układ diagonalny w tradycyjnym rozkładzie wnętrza izby chłopskiej był najbardziej rozpowszechniony nie tylko w Polsce, a także w środkowej Europie, tradycja ta sięga zamierzchłej przeszłości”³. Możemy zatem przyjąć iż święty kąt występował jako miejsce kultu / czci już w czasach przedchrześcijańskich, stanowił nieodzowny element przestrzeni sakralnej domu. Od Aleksandra Gieysztora dowiadujemy się, iż jednym z miejsc świętych dla Słowian – był kąt wnętrza chałupy, gdzie lokowano miejsce kultu⁴ bóstw domowych. Stanisław Poniatowski podaje, że funkcjonował „pewien wspólny dla większości Słowian rozkład sprzętów w izbie, (...) [który obejmował między innymi] „pokucie”, czyli kąt honorowy przeciwległy piecowi”⁵. Podobne wnioski badawcze wysnuł Kazimierz Moszyński, interpretując przekątność wnętrza wyznaczoną przez piec i pokucie z towarzyszącym jej wzorcem rozmieszczenia sprzętów jako: „typowy dziś dla przeważającej części Słowiańszczyzny północnej, dla Bałtów, a do pewnego stopnia i dla zachodniej części Słowiańszczyzny południowej”⁶. Tadeusz Seweryn z kolei wiąże rozwój małych skrzynkowych kapliczek⁷ – ołtarzyków z kształtowaniem wystroju siedzib ludzkich. Według niego, kapliczki takie sytuowano w świętym kącie, a zwyczaj ten sięga niepamiętnych czasów. Seweryn pisze: „kapliczki powyższych typów, a szczególnie ołtarzykowe, wieszane bywały w honorowym kącie świetlicy lub u wejścia do komory”⁸. Wiemy iż w wieku XVIII w dworach, domach mieszczaństwa czy zamożnych chłopów istotną rolę odgrywał kąt obrazowy: „na obydwu ścianach przy rogu wisały obrazy o treści dewocyjnej, w samym rogu stał stolik lub stółek, na którym ustawiony był krucyfiks”⁹.

Święty kąt na przestrzeni lat w różnych kręgach kulturowych ulegał wielu zmianom. W polskiej chacie chłopskiej największa dekoracyjność świętego kąta przypada na II poł. XIX w. – po uwłaszczeniu, kiedy chłopci stali się zamożniejsi i mogli swobodnie poruszać się po kraju, pielgrzymując do ośrodków kultu. Systematycznie od początku XX w. ubywało przedmiotów dewocyjnych budujących te święte domowe miejsca (ołtarzyki, miniaturowe świątynie) – najpierw zanikają obrazy i drzeworyty o treści religijnej – zastępowane litografiami

¹ J. Łuczkowski, *Wierzenia związane z budynkiem mieszkalnym i jego wnętrzem*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 1980, T. XXII, s. 150-154.

² E. Fryś, A. Iracka, M. Pokropek, *Sztuka ludowa w Polsce*, Arkady, Warszawa 1988, s. 44.

³ Tamże, s. 44

⁴ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 168.

⁵ S. Poniatowski, *Etnografia Polski*, [w:] Wiedza o Polsce, Wydawnictwo Wiedza o Polsce, t. III, Warszawa 1932, s. 29.

⁶ K. Moszyński, *Kultura Ludowa Słowian*, T.1, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1929/1939, s. 589.

⁷ Przypis autora: kapliczki skrzynkowe. Zwane też szafkowymi – wykonane są najczęściej z drewna, choć pojawiają się i z blachy. Kapliczki te mają formę małej ozdobnej skrzyneczki, we wnętrzu której umieszczona jest figurka albo obrazek lub inne drobne dewocjonalia. Zawieszane są na drzewach, słupach lub na krzyżach, na ścianach domów – często nad wejściem lub we wnętrzu domu – w izbie / pokoju w świętym kącie. Najczęściej front tych kapliczek zostaje odsłonięty, przeszklony lub ogrodzony balustradką albo drewnianym płotkiem. Daszki tych miniaturowych świątyniek są najczęściej dwuspadowe, zdobią je miniaturowe wieżyczki, pinakle lub sterczyny. Można w nich wyróżnić szczyty pełne lub otwarte. Obiekty umieszczane we wnętrzu domu są wykonane bardziej starannie i dekoracyjnie z mniej trwałych materiałów.

⁸ T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, PAX, Warszawa 1958, s.19-20

⁹ B. Baranowski, *Kultura ludowa XVII i XVIII w. na ziemiach Polski Środkowej*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1971, s. 141.

świętych, a potem reprodukcjami w technice fotograficznej bądź offsetowej. Zanikają również sakralne rzeźby z drewna wykonywane przez twórców ludowych w ośrodkach wiejskich lub małomiasteczkowych – zastępują je gipsowe odlewy lub figurki porcelanowe produkowane na skalę przemysłową – często za granicą. Znamienny jest opis świętego kąta z przełomu lat 60. i 70. XX w. w regionie opoczyńskim, sporządzony przez dr. Jana Łuczковского: „W każdej izbie chłopskiej był urządzony kącik świętości, przed którym odbywano poranne i wieczorne pacierze. Kącik ten był urządzony na stole, stojącym przeważnie przy oknie. W tylnej części stołu, na podwyższeniu okrytym haftowaną serwetką, stał metalowy krzyż lub duża figura Matki Boskiej, a obok z jednej i z drugiej strony znajdowały się porcelanowe figurki – Matki Boskiej i św. Józefa – drewniane toczone lichtarze oraz bukiety ze sztucznych barwnych kwiatów. Zwykle stoły z ołtarzykami miały charakter paradny i były starannie osłonięte białym samodziałowym obrusem”¹⁰. Autor niniejszego artykułu, zaczynając pracę terenową w II poł. lat 80. XX w., w wielu domostwach na terenie Polski centralnej zauważał zanik świętego kąta – domowe ołtarzyki, dewocjalia były często rozlokowane w różnych miejscach izby: nad łóżkami, na stołach pod oknami, na małych szafkach przy łóżkach, bądź w witrynach kredensów czy meblościanek. Wszystko to podyktowane było funkcjonalnością mebli i ich zagospodarowaniem dekoracyjnym. Niemniej w tradycyjnej chałupie schemat rozmieszczenia domowych świętości często się powtarzał: nad nadprożami izby wisiały drewniane lub metalowe pasyjki lub obrazki Matki Bożej (często Matka Boża Karmiąca), przy drzwiach prowadzących do izby przymocowana była gliniana, porcelanowa albo metalowa kropielniczka ze święconą wodą, na reprezentacyjnym stole pod oknem (lub obok) usytuowany był ołtarzyk z dominującą figurą Matki Bożej bądź



Czarnocin, powiat piotrkowski

większym krucyfiksem. Jako ciekawostkę można podać wykorzystanie w omawianych latach sprzętu rtv (często uszkodzonego) jako półek, podstawek, stojaków pod domowe świętości.

Moi dziadkowie mieszkali na peryferiach miasta w przedwojennym dwuizbowym domu nawiązującym rozkładem do wiejskiej chałupy. W pokoju naprzeciw pieca (stanowiska ogniowego) w prawym rogu znajdował się święty kąt (pokucie). W samym rogu niedaleko okna stał wysoki, wąski regał zrobiony z zabiejcowanych desek sosnowych. Dwie ostatnie półki z licznymi przedmiotami dewocyjnymi tworzyły domowy ołtarzyk. Tuż przy regale pod oknem znajdowały się dwa krzesła dla gości – z wiekiem dziadkowie wykorzystywali je też jako klęczniki. Taki wzór ustawienia moja babcia odziedziczyła po swoich rodzicach, a moich pradziadkach – niewiele go zmieniając. Kompozycja ołtarzyka zbudowana była na osi z górującą gipsową rzeźbą Matki Bożej, przed którą znajdował się pokaźny metalowy krucyfiks z XIX w., u stóp Maryi klęczały dwa porcelanowe aniołki, z lewej znajdował się plastikowy flakon z wodą święconą w kształcie Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski (zakupiony podczas pielgrzymki do Częstochowy). Całość symetrycznie po bokach zamykały dwa metalowe lichtarze ze świecami, które były zapalane podczas domowej wizyty kapłana, bądź przy świętach

¹⁰ J. Łuczkowski, *Wierzenia...* dz. cyt. 150-154.

maryjnych. Na półce poniżej dominowała ustawiona centralnie gipsowa polichromowana figurka Matki Bożej z Dzieciątkiem, która stanowiła pierwotnie jedną z figur wyposażenia szopki wigilijnej. W rogach półki stały dwa oprawione obrazki św. Floriana i Matki Bożej Piotrkowskiej. Za obrazkami i figurką znajdowały się stare świece komunijne, kropidło, poświęcona kreda i sztuczne kwiaty. Dwie kolejne niższe półki też zawierały dewocjonaalia i drobne przedmioty kultu – były tam bukiety ziół święconych w dniu Matki Bożej Zielnej, talerzyki na wodę święconą, książeczki do nabożeństwa, Pismo Święte, różańce oraz wiele zdjęć rodzinnych.

Głównym elementem ołtarzyka była gipsowa figura Matki Bożej Niepokalanie Poczętej – to przedstawienie wiąże się z ogłoszonym przez papieża Piusa IX w 1854 r. dogmatem o Niepokalanym Poczęciu. Postać Maryi przedstawiona jest frontalnie z rękoma opuszczonymi w geście łaski, w długich powłóczystych szatach (niebieskim płaszczu i białej tunice) z welonem na głowie. Madonna stoi na kuli ziemskiej oplecionej przez węża, którego depce bosą stopą (odmianą tego przedstawienia jest Matka Boża Apokaliptyczna – pod bosymi stopami świętej widnieje sierp księżycy, a wokół jej głowy nimb z dwunastu gwiazd¹¹). Tę figurę moi dziadkowie odziedziczyli po rodzicach babci.



Innym ważnym przedstawieniem ołtarzyka jest krucyfiks – krzyż łaciński z postacią ukrzyżowanego Chrystusa. Całość opiera się na ozdobnym cokółku – bazie o zwężających się pierścieniach przechodzących w formę właściwego krzyża, ramiona zakończone są potrójnymi półokrągłymi listkami. Krucyfiksy znane są od IV w., najwcześniejsze pokazywały Chrystusa żyjącego, nie cierpiącego, w długiej tunice – przytwierdzonego do krzyża czterema gwoździami. Z początkiem gotyku pojawia się na krucyfikсах postać „Chrystusa bolesnego” w koronie cierniowej z ranami, by w epoce renesansu pokazać piękno modelowanego ciała Zbawiciela z anatomiczną poprawnością – bez emocji¹². Tenże krucyfiks, również odziedziczony po przodkach, uczestniczył w ważnych wydarzeniach mojej rodziny. Młodzi – całując go – odbierali błogosławieństwo rodziców, żegnano nim mężczyzn idących na wojnę, czy kreślono nim znak krzyża na osobach bądź przedmiotach, aby podkreślić wyjątkowy charakter obrzędu religijnego.

Flakon na wodę święconą w formie plastikowej figurki Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski to ciekawe maryjne przedstawienie wyróżniające Kościół katolicki spośród innych wyznań chrześcijańskich w Polsce. Mówi on o obecności NMP w historii polskiego narodu. Jan Długosz nazwał Maryję „Panią świata i naszą”. 1 IV 1656 r. w katedrze lwowskiej król Jan Kazimierz Waza ślubował: „Ciebie za patronkę moją i za królową państw moich dzisiaj obieram”. Również ważną rolę w rozwoju kultu tego przedstawienia odegrała koronacja papieskimi koronami cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej 8 IX 1717 r.¹³ W trzechsetną rocznicę ślubów Jana Kazimierza Episkopat Polski z inicjatywy więzionego prymasa Stefana Wyszyńskiego dokonał ponownego zawierzenia narodu Maryi i odnowienia ślubów królewskich. 26 VIII 1956 r. rzesza wiernych, licząca około miliona osób, złożyła na Jasnej Górze Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego. Na pamiątkę tych wydarzeń Maryja przedstawiana jest frontalnie z koroną nad głową lub na głowie, z emblematem orła białego w koronie, umieszczonego na ryngrafie lub bezpośrednio na piersi.

Obrazek, reprodukcję z wizerunkiem świętego Floriana, dziadkowie zakupili w latach 30. XX w. - kiedy to spalili się zabudowania sąsiada od uderzenia pioruna. Początki kultu tego świętego w Polsce przypadają na koniec XII w., wtedy jego relikwie sprowadził do Krakowa książę Kazimierz Sprawiedliwy. Najpierw relikwie umieszczono w ołtarzu głównym katedry na Wawelu, potem przeniesiono je do wybudowanego kościoła pod wezwaniem tegoż świętego na Kleparzu. Święty Florian to patron chroniący przed pożarami, klęskami żywiołowymi oraz epidemiami, patron strażaków i hutników. Przedstawiany jest jako rycerz Chrystusa – w zbroi (w sztuce polskiej często zbroja husarska), w purpurowym płaszczu na ramionach, u jego boku znajduje się rozwinięty sztandar. Częstym elementem jego uzbrojenia jest tarcza i miecz przypięty do pasa. Od XV w. przydawano mu nowe atrybuty – w otoczeniu świętego pojawiają się: dom w płomieniach i naczynie z wylewającą się wodą. Kult św. Floriana cieszy się do dzisiaj dużą popularnością¹⁴. Najczęściej obiekty ze świętym Florianem fundowane są przez społeczności w centralnych punktach wsi lub w obejściu remiz strażackich. Ostatnio rozpowszechnioną formą wizerunku jest plastikowy, pomalowany odlew postaci św. Floriana – chętnie ustawiany przez Ochotnicze Straże Pożarne w całej Polsce.

Wierni parafii moich dziadków dużym kultem otaczali cudowny obraz Matki Bożej Piotrkowskiej znajdujący się w kościele oo. Bernardynów w Piotrkowie Trybunalskim. Wizerunek ten jest również częścią omawianego ołtarzyka. Obraz Matki Bożej Piotrkowskiej namalowany został w 1625 r., ukazuje Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodigitrii.

¹¹ U. Janicka-Krzywdą, *Kapliczki i krzyże przydrożne polskiego Podkarpacia*, Towarzystwo Karpackie, Warszawa 1991, s. 68.

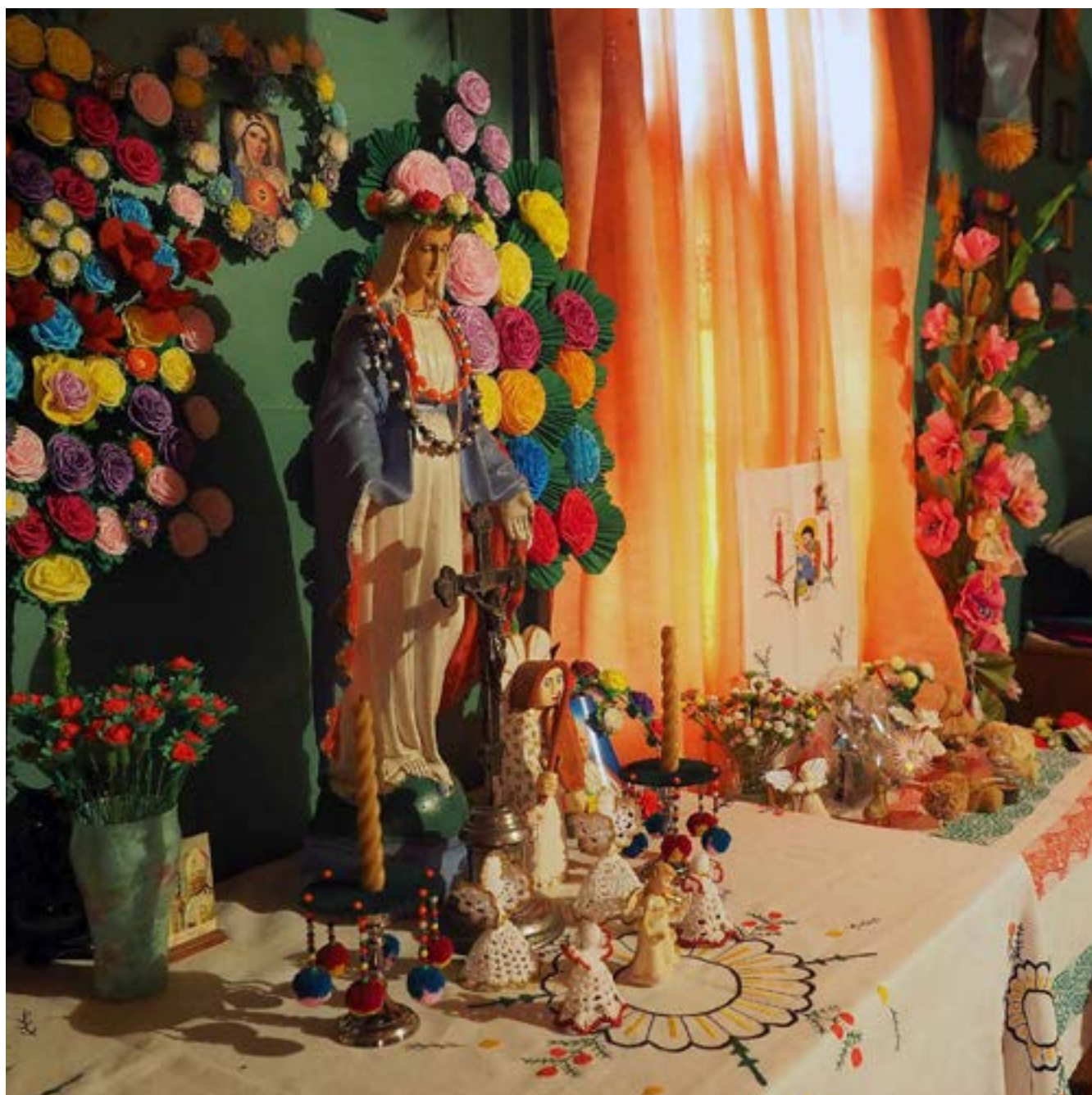
¹² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (red.), PWN, Warszawa, 1976, s. 248..

¹³ M. Korolko, *Leksykon kultury religijnej w Polsce*, Wyd. Adam, Warszawa 1999, s. 292.

¹⁴ Z. Bauer, A. Leszkiewicz, *Leksykon Świętych*, Pinnex, Kraków 1996.

Półpostać Madonny na pierwszym planie ujęta jest frontalnie, podtrzymuje ona na lewym ramieniu Dzieciątko Jezus. Prawa dłoń matki w lekkim uniesieniu wskazuje na syna w geście czułości i opieki. Dłonie Marii są bardzo delikatne i subtelne, mają długie palce ze słabo zaznaczonymi paznokciami. Dwa palce środkowe na wzór starych ikon pozostają złączone. Dzieciątko Jezus, ubrane w różową tunikę obszytą na rękawach i pod szyją złotą tasiemką, w trzech czwartych zwrócone jest w stronę widza. Świadkowie powstawania obrazu w przyrowskim klasztorze bernardynów – kronikarze i bracia zakonnici – potwierdzają nadprzyrodzoną ingerencję w ostateczną formę dzieła. W niedługim czasie wizerunek Matki Boskiej Piotrkowskiej zyskuje rozgłos nie tylko w rodzimym mieście, ale również w wielu odległych zakątkach Rzeczypospolitej. Piotrkowska Pani swych czcicieli miała w ówczesnym Województwie Sieradzkim, Ziemi Łęczyckiej, Lesznie, Krakowie, Tarnowie, Łucku, na Rusi i Mazurach. Jej licznych łask doświadczały osoby duchowne, szlachta, patrycjat miejski i mieszkańcy wsi. Świadczą o tym liczne wota, jakie przystrajały obraz, oraz zapiski w kronikach klasztornych dokumentujące liczne cuda. Wielka popularność wizerunku trwała do 1864 r., kiedy to nastąpiła kasata zakonu. Niewątpliwie odnowieniem kultu było poświęcenie koron cudownego obrazu 19 VI 2002 r. przez Jana Pawła II. 1 VI 2003 r. arcybiskup łódzki Władysław Ziśka dokonał uroczystej koronacji¹⁵.

Święty kąt z ołtarzykiem dla moich dziadków miał przede wszystkim funkcję związaną z kultem, który przejawiał się w modlitwie i ofierze. Znajdujące się w nim figury Matki Bożej, krucyfiks, przedstawienia świętych i przedmioty dewocyjne – odgrywały rolę pośredników w ich dialogu z Bogiem. Zapewne święte postacie miały dla nich również znaczenie magiczne – chroniły przed złem dom i domowników, sprowadzały łaski i wszelkie dobro.



¹⁵ P. Wypych, *Ikonaografia i współczesny kult wizerunku Matki Boskiej Piotrkowskiej w Piotrkowie Trybunalskim i okolicach*, [w:] D.Cz. Postawa OFM (red.), *Królowa Ziemi Piotrkowskiej*, Calvarianum, Kraków 2011, s. 74-84.

Piotr Wypych

Holy corner...

The article presents a description of the home altar from the author's grandparents' house, which was located in the part of the room called "holy corner". An introduction includes nomenclature, genesis and historical outline of this phenomenon over the years, whilst the author continues to describe appearance and program of iconographical objects constituting on this "little shrine".

Keywords: altar, holy corner, honorary corner, penance, painting's corner, Saints and Patrons, Crucifix



Ikonosfera i współczesna religijność

W klasycznym już dzisiaj dziele Mieczysława Porębskiego *Ikonosfera* autor przekonuje, iż ikonosferą jest wszystko, co nas otacza, w szczególności w formie obrazów, dźwięków czy kształtów. Składają się na nią także fakty pojawiania się obrazów i wzajemnego odwołania się słów i obrazów¹. Termin ten ma zatem szeroki zakres, a odwołuje się nie tylko do wzajemnych relacji przestrzeni i widzialności, ale także do doświadczania tej relacji przez człowieka. Ikonosfery nie sposób zredukować do trójwymiarowego obszaru, w którym zachodzą wszystkie wizualne czy audialne zjawiska, bowiem ma ona charakter i kulturowy, i społeczny, wszakże doświadczamy tego, co wizualne, w ramach kulturowo określonych scenariuszy. Istotne staje się także to, że jest to przestrzeń

oddziaływania na jednostkę, poszerzająca jej doznania o sferę symboliczną.

W najbardziej ogólnym sensie wizualność kultury stała się podstawą komunikowania jednostek i zbiorowości. Wszystkie przedmioty i zdarzenia są ujmowane w kategoriach obrazowych i w takich ramach odczytywane. Rzeczywistość jest zatem postrzegana przede wszystkim w kontekstach wizualnych (w uproszczeniu głównie przez medium telewizyjne lub smartfona). Po drugie, relacje społeczne także nabrały charakteru wizualnego, z tego powodu są obserwowane, komentowane. Są to takie zachowania, które należy przekazać w postaci zapisu filmowego czy fotograficznego, co więcej - każda ludzka ekspresja domaga się ujęcia w formy zapisu wizualnego. Po trzecie, wizualność niesie ze sobą symboliczność, czyli sferę znaków i symboli, oraz całą masę reguł i wzorów kulturowych, które już dawno wkroczyły w naszą codzienność w postaci np. mody, stylizacji, designu. Obok reżimów obrazowania mamy wreszcie, po czwarte, reżimy patrzenia, czyli reguły pozwalające bądź zabraniające patrzenia i utrwalania wizerunków osób, sytuacji i przedmiotów². Strona wizualna kultury jest dzisiaj bez wątpienia dominującą częścią kultury, z czym na ogół zgadzają się badacze, podkreślając, że żyjemy w wieku obrazów, które odciskają się na społeczeństwie. Ponadto jest to społeczeństwo spektaklu, w którym większość sytuacji w zbiorowości jest specjalnie zaaranżowana z przeznaczeniem na pokaz. Teza o społeczeństwie

spektaklu idzie w parze z autoprezentacją jednostki, czyli przekonaniem o tym, iż to, jak mnie widzą inni, nie tylko kształtuje osobowość, lecz jest rodzajem praktyki społecznej, od której już nie potrafimy się uwolnić. Współczesne społeczeństwo konsumpcyjne dostarcza wręcz nieskończone możliwości autoprezentacji jednostki, kierując uwagę na formę, plastyczność, innowacyjność, odmienną towarów. Owa „zewnątrzna estetyka” zwraca z kolei uwagę na kolejną cechę, czyli społeczeństwo designu. I wreszcie podziwianie, wypatrywanie czy podglądanie to finalna cecha ponowoczesnego społeczeństwa. Korzystamy z bogactwa kultury wizualnej i patrzymy więcej niż czytamy, bowiem więcej też jest do zobaczenia³.

Gdzie szukać początków współczesnej kultury wizualnej? Kultury rozumianej nie tylko jako bogactwo obrazów, lecz przede wszystkim jako odwołującej się do interpretacji opartej na obrazowaniu. Martin Heidegger już w okresie międzywojennym zwracał uwagę na tzw. czas swiatoobrazu, który w rozumieniu istotnym nie oznacza obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz. Współczesność jawiła się Heideggerowi jako epoka z prymatem zobrazowania wszystkich myśli. Co więcej, to człowiek postanawia te obrazy, tak więc to on dokonuje obrazowej

¹ M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972, s. 10.

² P. Sztompka, *Wymiar wizualny i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012, s. 12-14..

³ Tamże, s. 15-19.



interpretacji świata. Natomiast wszędzie tam, gdzie nie interpretuje się bytu, świat nie może przemieścić się w obraz: nie może tam być światobrazu⁴. Wszystko to ma swój początek w XVIII stuleciu. Obrazowanie w nauce idzie w parze z rozwojem techniki maszynowej i nowoczesności, a *skoro tylko świat staje się obrazem, pozycję człowieka pojmujemy się jako światopogląd*⁵. Łączenie kultury wizualnej z nowoczesną nauką dostrzegają także i współcześni badacze. Kluczową rolę w konstruowaniu obrazów wyjaśniania i rozumienia przypisują nie tylko naukom ścisłym, lecz także tradycji strukturalnej i fenomenologicznej, z których wywodzi się genezę kultury wizualnej⁶. Dominacja obrazowania, czyli ikonosfery, jest też postrzegana, zwłaszcza w naukach pedagogicznych, jako marginalizacja logosfery, a co za tym idzie - odejścia od interpretacji otaczającej rzeczywistości poprzez paradygmat logosferyczny lub starcie paradygmatów logosferycznego i ikonosferycznego, które ujawnia szereg zagrożeń dla współczesnej kultury. Ci, którzy biją na alarm, zwracają uwagę, iż nadmiar obrazów niesie ze sobą chaos w dziedzinie informacji, idei, pojęć. Nadmiar obrazów wywołuje w jednostce stan popadania w bierność, rozleniwienia intelektualnego, ucieczki przed wysiłkiem umysłowym, w rezultacie - stan anomii. W konsekwencji nadmiar obrazów jest utożsamiany z bezrefleksyjnością i podatnością na manipulację⁷. Nie negują tych procesów, które pedagodzy widzą jako zagrożenie, niemniej w odniesieniu do kultury współczesnej daleko częściej mamy do czynienia z wzajemnym odwołaniem słowa i obrazu. W rezultacie spotykamy się z powrotem tego, co nieświadome, i potęgowaniem zjawiska tzw. wtórnej przedpiśmienności⁸. W kulturze współczesnej, (podobnie jak i w średniowieczu) dystans między różnymi poziomami kultury pokonywany jest za pomocą komunikowania wizualnego. Wydaje się, iż właśnie tego rodzaju adaptacja tekstów jest obecnie dominującą i paradoksalnie, mimo prymatu obrazów, współczesna kultura jawi się jako bliska oralnej, tak więc opartej na mowie, zatem mimo wszystko na słowie, chociaż słowie, które jest uwięzione w obrazie. Reasumując, należy podkreślić, że kultura współczesna w szczególny sposób formatuje wzajemne odwołania słowa i obrazu, kierując je w kierunku oralności. W efekcie obraz idei może zostać przysłonięty i nie zostanie nam nic poza wielością tekstów, niekoniecznie spójnych. Zatem można powiedzieć, że obrazowość zastępuje obraz i staje się swoistym kolażem⁹, który nie musi być zwarty, może być także w postaci zbioru, a nawet ruin czy fragmentów. Następstwem przesłonięcia obrazu przez obrazowość może być także wzbogacanie o kolejne obrazy i niepełne narracje, szczególną ornamentykę, motywy kolekcjonerskie (kolekcja otwarta) i teatralizację, która ociera się o neobarokowość, charakterystyczną w ogóle dla kultury współczesnej¹⁰. Mając to na względzie, być może lepiej obrazować niż opowiadać o obrazach¹¹.

Andrzej Białkowski i Piotr Wypych, autorzy projektu *Ikonosfera hierofanii* (www.ikonosferahierofanii.pl), stawiają sobie cel, który z jednej strony jest klasycznym problemem w antropologii, bowiem dotyczy religijności ludowej czy tradycyjnej oraz jej obrazowania. Autorzy jednak idą o krok dalej, chcą to uczynić w przestrzeni domowego zacisza, a robią to przez szczególnie fotoraport domowych ołtarzy, obrazują obrazy domowego sacrum. Nie tylko sztuka, lecz także i współczesna humanistyka sięga po fotografię z jednej strony, aby dokumentować z drugiej, aby móc pełniej wypowiedzieć się o rzeczywistości, bowiem fotografia ma także walor interpretacyjny. Jednocześnie może nasuwać się pytanie, po cóż słowa, skoro kultura współczesna podpowiada nam właśnie takie rozwiązanie. Zatem powtórzę: być może lepiej obrazować niż opowiadać o obrazach. Niemniej obrazy domagają się słowa i, jak starałem się przekonać, wzajemnie się do siebie odwołują, zresztą fotografia, czy szerzej - sfera wizualna, ma wieloraki sens interpretacyjny. Piotr Sztompka pisze o siedmiu możliwych strategiach interpretacyjnych fotografii i sfery wizualnej. Interpretacja kontekstowa ujawnia społeczne otoczenie i lokalizację zdarzenia. Interpretacja hermeneutyczna, czyli podmiotowa, skupia się na działających ludziach. Interpretacja semiologiczna, czyli symboliczna, to taka, w której dekodujemy znaczenia ukrytych symboli wizualnych. Pozostałe cztery to typy interpretacji strukturalnych, czyli interakcyjna, w której skupiamy uwagę na formach zdarzeń i sytuacji społecznych, normatywna - odnosząca się do ról społecznych, nakazów i stylów życia, interpretacja ideacyjna - ujawniająca poglądy, doktryny i wierzenia oraz interpretacja dystrybutywna, czyli statusowa, w której skupiamy uwagę na zróżnicowaniu pozycji społecznych¹². Bogactwo strategii interpretacyjnych pozwala na

⁴ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 141-144.

⁵ Tamże, s. 146.

⁶ M. Bernard, *Kultura wizualna a nauki społeczne – wyjaśnianie i rozumienie*, tłum. A. Małek, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo...*, dz. cyt., s. 227.

⁷ J. Miąso, *Starcie paradygmatów: logosferycznego i ikonosferycznego strategicznym wyzwaniem dla pedagogiki medialnej*, [w:] J. Morbitzer, E. Musiał (red.), *Człowiek, media, edukacja*, Katedra Technologii i Mediów Edukacyjnych. Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków 2014, s. 209-219.

⁸ R. Silverstone, *Telewizja, retoryka i powrót tego co nieświadome. Uwagi o miejscu wtórnej przedpiśmienności w kulturze współczesnej*, tłum. I. Siwiński, „Przekazy i Opinie”, 1990, nr 1-2(59-60), s. 37-60.

⁹ Por. F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. K. Malita, „Pismo literacko-artystyczne”, 1988, nr 4(71), R. VII, s. 74.

¹⁰ Patrz, V. Crapanzano, *Kryzys postmodernistyczny: dyskurs, parodia, pamięć*, tłum. O. i W. Kubińscy, [w:] M. Buchowski (red.), *Amerykańska antropologia postmodernistyczna*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 160-179.

¹¹ Ten dylemat był już rozważany, patrz, K. Piątkowski, *Opowiadać czy obrazować – ironiczne pytanie o dylemat antropologów schyłku tysiąclecia*, [w:] A. Paluch (red.), *Transformacja, ponowoczesność, wokół nas i w nas*, Wrocław 1999, s. 35-40.

¹² P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo...*, dz. cyt. s. 30-35.

wniknięcie w obserwowaną rzeczywistość wizualnych aspektów życia społecznego. Niech słowo zatem pójdzie za wspomnianymi obrazami.

Fotografie odwołują się do domowego sacrum domowych ołtarzy, które autorzy lokują w obrębie religijności



ludowej. Sam termin „religijność ludowa” formatuje nasze myślenie w bardzo szczególny sposób. Sugeruje on postrzeganie jej w kontekście religijności oficjalnej, na czym mocno zaważył wpływ idei Maxa Webera, Emila Durkheima oraz Stefana Czarnowskiego. W myśl założeń wspomnianych autorów, religia jest zjawiskiem społecznym, stanowiącym integralny element całościowego systemu społecznego. Rzeczywistość religijna, podobnie jak i społeczna, jest dla jej członków zawsze rzeczywistością zastaną (stąd też badane fakty społeczne są zewnętrzne, dane, istniejące niezależnie od stanu świadomości społecznej uczestników kultury, obiektywne). Natura ludzka, zdaniem Durkheima, a za nim również i Czarnowskiego, ma dwoisty charakter, który wyraża się w przeciwstawieniu zmysłów rozumowi lub tego, co jednostkowe, temu, co społeczne. Aby człowiek mógł wejść do świata społecznego, musi pokonać to, co zwierzęce (czyli jednostkowe, należące do świata zmysłów). Jest to możliwe dzięki religii, która jest szczególnego rodzaju pomostem między tymi dwiema sferami natury ludzkiej¹³. Funkcją religii, czyli jej rolą, jaką pełni w społeczeństwie, jest socjalizacja. Religia jest najbardziej elementarnym zjawiskiem społecznym, mającym swoje źródło w zbiorowej duszy społecznej¹⁴. Religijność ludowa jest, zdaniem Czarnowskiego, religijnością chłopów epoki pańszczyźnianej, pomimo szeregu zmian, jakie zaszły od tego okresu. Cechy charakterystyczne religijności ludowej, które

podaje S. Czarnowski, to, obok rytualizmu i specyficznej moralności, nacjonalizm wyznaniowy, polegający na powiązaniu elementów narodowych z wyznaniowymi. Katolicyzm jest traktowany jako kryterium narodowościowe (Polak to katolik, Niemiec to ewangelik). W przekonaniu chłopów polskiego inne narody są daleko mniej związane z Kościołem i z Bogiem, niż Polacy¹⁵. Religijność ludowa jest związana z życiem codziennym chłopów i ma charakter sensualistyczny i praktycystyczny. Sensualizm, zdaniem autora, przejawia się przede wszystkim w kulcie świętych. Mamy tu zawartą sugestię, aby postrzegać religijność ludową z punktu widzenia kultury oficjalnej i lokalnej. Religijność ludowa w takim ujęciu jest często przedstawiana, podobnie jak i peryferyjność, w aspekcie egzotyki i odmienności, ponadto jawi się jako anachroniczna, nie z tej epoki, oparta o podłoże pogańskie, co jest już efektem badań ewolucjonistów. To tylko część obrazu, jaki funkcjonuje o religijności ludowej. Egzemplifikacją tej religijności są rytuały o rustykalnym zabarwieniu, magiczna obrzędowość agrarna, atmosfera uczuciowości i cudowności. Czy takiemu złudnemu obrazowi religijności ludowej ulegamy? Zapewne tak. Lecz czy ulegają autorzy projektu? Pozornie tak, co zdaje się sami sugerują. Wszak wyruszyli w poszukiwanie tego, co minione, a dowodem mają być zdjęcia. O ile w czasach naszego PRL-owskiego ancien regime model religijności ludowej odgrywał funkcje ideologiczne, bo sprzyjał tezie o wyczerpywaniu się, czy też martwocie życia religijnego, spychając je do spetryfikowanej tradycji, sprzyjał też tworzeniu i podtrzymywaniu podziałów społecznych na miasto i wieś, obywateli postępujących i wyemancypowanych oraz zacofanych religijnych ostańców¹⁶, to współcześnie jest co najwyżej ilustracją rudymentów z przeszłości. Te same zdjęcia dają jednak i wiele innych dowodów na odmienne tezy. Z łatwością zobaczymy na tych zdjęciach całkiem współczesne sprzęty takie, jak odbiorniki radiowe i telewizyjne (powiemy więc, że rolę ołtarzyków domowych może przejmować właśnie odbiornik telewizyjny), kuchenki mikrofalowe, lodówki, odkurzacze, czajniki elektryczne, itd. Mimo pewnego rustykalizmu wnętrza domów (ze wspomnianej epoki naszego ancien regime) *święte obrazki*, rzeźby, gipsowe figurki aniołków czy pamiątki i laurki od wnuków są współczesne, a nie XIX-wieczne. To wszystko dowodzi pewnej zmiany w stosunku do modelu kultury i religijności ludowej. Krzysztof Piątkowski, analizując model ludowej kultury tradycyjnej, zwraca uwagę na jej kilka elementów¹⁷: po pierwsze, na nacechowanie figurami myślenia o ludowości, czyli mityzowanie kultury ludowej. Tymi figurami są, co zaznacza Roch Sulima, aksjologia pionu i źródła. Wpływają one z wyobrażeń o kulturze ludowej jako o wartości „rdzeniowej”. Aksjologia pionu kładzie nacisk na traktowanie kultury ludowej jako „podglebia”, z którego czerpie się wartości. To przeświadczenie pozostaje w ścisłym związku z aksjologią źródła, w myśl którego kultura ludowa jest traktowana jako autentyczne,

¹³ J. Swolkień, Ł. Trzciniński, *Wprowadzenie do etnologii religii*, cz. 1, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1987, s. 42.

¹⁴ E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 254-256.

¹⁵ St. Czarnowski, *Dzieła*, t. 1, PWN, Warszawa 1956, s. 88-90.

¹⁶ M. Zowczak, *Miedzy tradycją a komercją*, „Znak”, 2008, R. LX, nr 3 (634), s. 35.

¹⁷ K. Piątkowski, *Mit – historia – pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011, s. 201-202.

samorodne ziarno wartości¹⁸. Do przytoczonych dwóch figur myślenia o ludowości Czesław Robotycki i Stanisław Węglarz dodają trzecią, nazwaną przez nich: aksjologią rozumu, w myśl której kultura ludowa ma obiektywny i racjonalny charakter, będący typowym dla całej kultury¹⁹. Po drugie, kultura ludowa jest bezwzględnie postrzegana w opozycji do kultury elitarnej. Po trzecie, jest ona przesiąknięta „chłopomańskimi” wyobrażeniami ze zidealizowaną tradycją na czele. I wreszcie po czwarte, elementy kultury ludowej nie tworzą zamkniętego zbioru, ta kolekcja jest zawsze niepełna. Wszystkie te elementy kultury ludowej składają się na jej zmytyzowany obraz i nie mogą być równane z kulturą chłopską, przed czym przestrzegał Wiesław Myśliwski w swoim głośnym eseju *Kres kultury chłopskiej*. O ile kultury chłopskiej już nie ma, o tyle kultura ludowa ma się świetnie, są sklepy z twórczością ludową, zespoły pieśni i tańca, ruchy społeczne, literatura, lecz to wszystko, zdaniem pisarza, to jedynie towar i folklorizm²⁰. Mamy do czynienia z pewną stylizacją, która jest częścią kultury popularnej. Wiek XX był okresem wielkiego przekształcania się kultur. Dawni depozytariusze kultury chłopskiej tworzyli wielkomiejskie masy proletariatu, a kulturę popularną uznali za swoją, co natychmiast spotkało się z krytyką elit i uznaniem jej za gorszą. Rozwój mediów i dalsze procesy przekształceń nasiliły ekspansję kultury popularnej, a jednocześnie skutecznie eliminowały kultury zintegrowane²¹. Cóż pozostało dzisiaj? Klasyczny podział na kulturę wysoką i niską jest już nieadekwatny w stosunku do współczesnej kultury. Całkowitej rewizji wymaga podejście do kwestii rozumienia kanonu kulturowego, który uległ przeobrażeniu: z kanonu typu zamkniętego na kanon typu otwartego. W kanonie typu zamkniętego mieliśmy w uproszczeniu zamknięty rejestr elementów kultury i ich jasną stałą interpretację. Jest to w istocie pewien symboliczny fundament. Problem w tym, że kanon uległ rozhermetyzowaniu z uwagi na dwie siły. Po pierwsze, niejako od dołu działa wszechwładna siła kultury popularnej, która wymusza wejście do powszechnego obiegu kultury treści popularnych, które z czasem się kanonizują; po wtóre, niejako od góry działa siła pewnej *poprawności politycznej*, tzn. w obawie przed zarzutami o rasizm, ksenofobię i seksizm jest w społeczeństwie coraz większe przyzwolenie, aby treści kulturowe różnorodnych mniejszości miały swoją oficjalną reprezentację w społeczeństwie. Ponadto kanon kultury otwiera się także na różne interpretacje i nie można oczekiwać, aby jakikolwiek element kultury miał jedyną wykładnię. To wszystko powoduje, iż kanon staje się coraz bardziej partykularny, ubywa z niego elementów kultury artystycznej, a przybywa z poziomu kultury popularnej. Przede wszystkim staje się płynny, jest wiele równorzędnych i stale się zmieniających elementów czy wręcz kanonów²². Jest to problem nie braku jednego fundamentalnego kanonu, lecz nadmiaru równorzędnych propozycji, czego konsekwencją może być chaos normatywny, brak rozeznania, zagubienie. Z kanonów kultury uznawanej niegdyś za wysoką w umysłach odbiorców pozostały resztki. Z tych elementów składają się dzisiejsze światopoglądy i z nich wyprowadzane są sposoby istnienia w świecie, które objawiają się epizodycznością²³. Rozległe zmiany kulturowe, wymieszanie się różnych wzorów kulturowych, korzystanie i budowanie sieci (sami autorzy projektu wspominają o stronie na Facebooku, gdzie można publikować zdjęcia swoich ołtarzyków domowych) są to podstawowe cechy transkulturowego modelu kultury, propozycji zgłoszonej przez Wolfganga Welscha²⁴. Kultura popularna, także w środowiskach wiejskich, zdaje się, iż wyraźnie ulega trendom transkulturowości, zmierzając nie w kierunku kultury ludowej, lecz konglomeratu i hybrydy. Cenne dla takiej diagnozy były te zdjęcia, które ukazywały ołtarzyki na tle domowych bibliotek z przeróżnymi książkami, dla których nie sposób znaleźć jakiegoś klucza lub na innych zdjęciach przemieszane i wyrwane z przeróżnych kontekstów gliniane aniołki (niewiadomej proveniencji, lecz takie same można nabyć w dowolnym kraju) ustawione na haftowanej serwecie obok Matki Boskiej Ostrobramskiej i popiersia Jana Pawła II. Wiele obrazów z ołtarzy domowych dotyczy pamiątek z różnych sanktuariów, łącząc np. ikony z wizerunkami katolickimi. Procesy globalizacji, przyspieszenie komunikacji międzyludzkiej, turystyka religijna to wszystko wpływa na hybrydyzację. Przykłady można mnożyć. Podróż za zdjęciami w kierunku przeszłości przekornie zawiodła nas w samo jądro teraźniejszości. Termin „religijność ludowa” może zatem w sposób nieświadomy narzucić nam pewną optykę spojrzenia na interesujący nas temat. Płynność współczesnego świata każe nam porzucić dotychczasowe binarne zestawienia religijności oficjalnej i wyznawanej na korzyść bardziej adekwatnych ujęć kontekstowych i skłonnych do ciągłej redefinicji. Proponowane dzisiaj przy badaniu religijności współczesnej terminy „kultura religijna” lub „religia przeżywana” wychodzą naprzeciw tym oczekiwaniom. Nie rozchodzi się jednak o prostą

¹⁸ R. Sulima, *Literatura a dialog kultur*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 92-116.

¹⁹ Cz. Robotycki, St. Węglarz, *Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w Polsce*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1983, nr 1-2(181-182), s. 5.

²⁰ W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, „Twórczość” 2004 nr 4, przedruk w: „Gazeta Wyborcza”, 22-23.05.2004, s. 19.

²¹ K. Piątkowski, *Mit...*, dz. cyt., s. 204.

²² Andrzej Szpociński, *Czy kryzys kanonu?*, [w:] *U progu wielokulturowości. Nowe oblicza społeczeństwa polskiego*, M. Kempny, A. Kapciak, S. Łodziński (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 1997, s. 98-116; por. także W.J. Burszta, *Kanon essendi - kanon in statu nascendi*, [w:] *Nie-złota legenda*, J. Eichstaedt, K. Piątkowski (red.), Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Wnętrz Dworskich w Ożarowie, Ożarów 2003, s. 151-160; zob. także P. Kowalski, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 263-318.

²³ J. Eichstaedt, *Ludowy wizerunek Jezusa Chrystusa*, Muzeum Ziemi Wieluńskiej, Wieluń 2016, s. 192-194.

²⁴ W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteki, [w:] *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. II, R. Kubicki (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 195-222.

zmianę terminów, lecz o to, jak człowiek doświadcza religii²⁵. Wszystkie te spostrzeżenia nie muszą oznaczać rezygnacji z klasycznych narzędzi badawczych, raczej czytanie kultury winno stać się bardziej apokryficzne niż kanoniczne.

Nie mam jednak wątpliwości, co do głębokiego życia religijnego, które jest udziałem mieszkańców fotografowanych domów. Pójdźmy tym tropem. Na początku pewna uwaga, którą sformułował Hans Georg Gadamer: obraz nie może być postrzegany jako podobizna, odwzorowanie bytu (nie jest lustrem), lecz jest w bytowym związku z tym, co odwzorowane²⁶. Obrazy religijne, na co zwracają uwagę badacze, są tego szczególnym przejawem, nawet jeśli to rozróżnienie się nie ujawnia dla odbiorców. Jeśli rzeczywiście obraz i to, co obrazowane, jest traktowane jako tożsame i nierozróżniane przez obserwatorów życia religijnego, to jest to rozumiane przez badaczy jako oznaka sensualizmu²⁷, lecz mimo wszystko nie sposób zredukować przeżycia sensualistycznego, które jest doświadczeniem sacrum, jedynie do obrazu, bowiem wewnętrznie aktywizuje odbiorcę i odsyła go do sfery symboli.

Proces uwewnętrznienia świętości ma także swoją kulturową historię i jego genezę w świecie chrześcijańskim



Kadzielin, powiat zgierski

należy doszukiwać się w przemianach duchowości, jakie miały miejsce pod koniec XI wieku, a które były stymulowane przez krytykę życia tradycyjnych benedyktynów z opactwa w Cluny, w Burgundii. Jak spostrzega Andre Vauchez, propagowany przez kluniatów charakter świętości, oparty na kontemplacji nieskończonej tajemnicy zupełnie różnego i nieosiągalnego dla człowieka Boga, z wolna odchodzi na drugi plan. Świętość staje się za to coraz częściej owocem naśladowania Jezusa Chrystusa, tego „widzialnego obrazu niewidzialnego Boga”, za którym iść trzeba wiernie, by pewnego dnia dostąpić błogosławionego życia wiecznego. Przemiana ta, związana z odkryciem indywidualnego wewnętrznego przeżycia duchowego, miała bardzo głębokie następstwa

²⁵ Zob. I. Kuźma, *Współczesna religijność kobiet. Antropologia doświadczenia*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2008, s. 15-45; K. Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria Pańskiej w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 45-46; A. Niedźwiedź, *Od religijności ludowej do religijności przeżywanej*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, B. Fatyga, R. Michalski (red.), Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2014, s. 329-334.

²⁶ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum., B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1993, s. 155.

²⁷ J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000, s. 78-83. Joanna Tokarska-Bakir kontynuuje myśl Gadamera, Tenże, *Prawda ...*, dz. cyt., s. 152.

w sferze życia religijnego²⁸. Ideał świętości poprzez naśladowanie Zbawiciela zaczyna być postrzegany jako utożsamienie się z miłującym i cierpiącym Jezusem Chrystusem (typ świętości oparty na ideale *sequela Christi*). Widoczny jest więc tutaj bardzo wyraźnie proces uwewnętrznienia świętości, oparty na dostrzeżeniu ludzkiej strony Jezusa Chrystusa i na pragnieniu naśladowania Go. Od XII wieku stopniowo zanika oddawanie czci dla królewskiego majestatu Jezusa Chrystusa na korzyść kontemplacji jego człowieczeństwa, cierpienia i ofiary²⁹. Pobożność ludzi średniowiecza przybliża Syna Bożego do ludzi. Strach przed Bogiem (*terror Dei*) - źródło religijnego kultu - ustępuje miejsca miłości. Człowieczeństwo Jezusa Chrystusa staje się głównym wątkiem ikonograficznym z dwoma odrębnymi wizerunkami: narodzin w stajence w Betlejem oraz śmierci na krzyżu³⁰. Naśladowanie Jezusa Chrystusa zakłada stałe postępowanie za ukrzyżowanym Jezusem Chrystusem. Rozważanie męki (*meditatio*) zmierza do wewnętrznego poruszenia człowieka (motyw współcierpienia, *compassio*) po to, aby następnie nakłonić go do naśladowania Jezusa Chrystusa (*imitatio*)³¹. Kontemplacja, zwłaszcza motywów *passio* i *compassio*, sprzyja procesowi uwewnętrznienia świętości, którą wywołuje nie tylko medytacja, lecz znacznie częściej obcowanie z obrazami.

W sensie semiotycznym proces uwewnętrzniania religii określany jest jako autokomunikacja. Przypadki autokomunikacji na gruncie religii to zazwyczaj powtarzanie pewnego tekstu kanonicznego (np. kontemplacja wizerunku lub rozważanie tekstu). Jurij Łotman wprowadza tutaj rozróżnienie na komunikaty nastawione na przekazanie pewnej nowej informacji oraz na komunikaty nastawione na powtarzanie informacji, na jej przypominanie. W pierwszym przypadku otrzymujemy pewną nową informację z zewnątrz, natomiast w drugim przypadku odbiorca nie otrzymuje żadnej nowej informacji, gdyż ta jest wieczna, powtarza bowiem jedynie określony tekst źródłowy. Sztuka kanoniczna (jak mówi Łotman - estetyka uroczysta) to szczególnie przypadek tego typu³². Powtórzmy, odbiorca Mszy świętej, ikony, generalnie tekstów religijnych, nie otrzymuje żadnej nowej informacji i skupia się na wewnętrznej aktywizacji, która pozwala na bezpośrednią komunikację z rajskim wyobrażeniem. Wewnętrzna aktywizacja odbiorcy powoduje, że może on być nie tyle obserwatorem, co rzeczywistym uczestnikiem tego, do czego obraz się odwołuje³³.

W tym miejscu warto dodać, iż wielu badaczy akcentuje, że we współczesnej kulturze wyraźnie rysuje się tendencja powrotu do religijności i poszukiwania wywodzących się z niej sposobów legitymizacji porządku świata. *Powrót tego co religijne* wynika nie tylko z powszechnej obawy zagubienia sensu życia i lęku przed nudą, która zdaje się towarzyszyć postawie konsumpcyjnej³⁴, lecz w naszych realiach znacznie częściej należy to zjawisko łączyć z tzw. religijnością potoczną i - co się z tym wiąże - uwewnętrznienie religii objawia się w sferze doznań i emocji. Wspomniany powrót sacrum (i *tego co religijne*) w żadnym razie nie polega na odwrotnej drodze wcześniejszej sekularyzacji, jest efektem dostosowania elementów sakralnych do przestrzeni świeckiej, sacrum może pojawić się wszędzie³⁵: w mediach, polityce, sporcie, biznesie, sztuce, a nawet na koncercie disco polo³⁶. Wkraczanie sacrum do sfery profanum rozrywa dychotomię tych dwóch sfer, zresztą szereg badaczy czy duchownych ową dychotomię i tak uznawało za pozorną³⁷, owocuje to *sacrofanum*. Człowiek współczesny żyje w *sacrofanum*, sakralizacja i sekularyzacja wzajemnie się przenikają, stanowiąc dwa aspekty jednej rzeczywistości³⁸. To, co wcześniej było profaniczne, może stać się sakralne, dzieje się tak zwłaszcza z rzeczami, którym przypisuje się jakąś religijną rangę, np. pamiątkami z religijnych podróży do miejsc świętych, które po powrocie do domu znajdują swoje miejsce w domowych ołtarzykach. W domowej przestrzeni dewocjonalia zajmują często eksponowane miejsce, a zdaniem Piotra Kowalskiego stają się kiczem religijnym, namiastką „przedmiotów kultu”, co prowadzi do wykorzenienia

²⁸ A. Vauchez, *Święty*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, [w:] J. Le Goff (red.), *Człowiek Średniowiecza*, Marabut, Warszawa – Gdańsk 1996, 405.

²⁹ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1994, s. 166-168.

³⁰ L. Kalinowski, *Geneza piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, nr 10, 1952, s. 242.

³¹ J. Kopeć, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, [w:] H. Wojtyński, J. Kopeć (red.), *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, KUL, Lublin 1981, s. 47. Szczególną rolę dla koncepcji naśladowania miało dzieło Tomasza a' Kempis *O Naśladowaniu Jezusa Chrystusa*.

³² J. Łotman, *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*, „Literatura”, 1975, nr 45(195), s. 3..

³³ Na ten temat patrz, J. Eichstaedt, *Wobec misterium. Uczestniczyć, oglądać, podziwiać*, [w:] P. Kowalski (red.), *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*, Wydawnictwo: Uniwersytet Opolski, Opole 2002, s. 37-45.

³⁴ J. Derrida, *Wiara i wiedza*, tłum. P. Mrówczyński, [w:] J. Derrida, G. Vattimo i inni, *Religia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 60-68; G. Vattimo, *Ślad śladu*, tłum. E. Łukaszyk, [w:] *Religia...*, dz. cyt., s. 100-101.

³⁵ D. Hervieu-Leger, *Religia jako pamięć*, tłum. M. Bielawska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 1999, s. 17.

³⁶ Por. P. Kowalski, *Popkultura...*, dz. cyt., s. 122-123.

³⁷ Por. K. Pilarz, *Sekularyzacja sacrum i jej konsekwencje pastoralno-wychowawcze*, „Człowiek i Teologia”, 28(2014)4, s. 11-25; R. Markowski, *Fenomenologiczne interpretacje pojęcia sacrum*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, XXIII/2/2010, s. 71-80.

³⁸ J. Sieradzan, *Sacrum i profanum czy sacrofanum?: Przemiany w rozumieniu sacrum we współczesnym świecie*, „Lud”, 2006, t. 90, s. 31-32. *O sacrofanum jako o pokrywających się sferach sacrum i profanum* patrz, M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 88-95..

i utraty symbolicznych znaczeń³⁹. Nawet jeśli istnieje realne ryzyko wykorzenienia i utraty znaczeń, to jest ono efektem wspomnianego wymieszania się wszystkiego ze wszystkim we współczesnej ikonosferze, stąd zacierają się granice pomiędzy sacrum i profanum, między sztuką i kiczem, między sferą religijną a świecką. Z całą pewnością egzystencja jednostki w takim świecie przygotowuje do akceptacji innych form kultu niż ta, z którą mogliśmy się zetknąć w kulturach zintegrowanych. Współczesne społeczeństwa, w tym również te ze środowisk wiejskich, nie są już jednorodne i nie są zorientowane na jakąś jedną elitę, w konsekwencji rodzi się brak wyraźnych odniesień estetycznych. Stąd w „kolekcjach” domowych ołtarzyków może się znaleźć prawie wszystko, a krytykowanie tego z punktu widzenia kultury wysokiej nie wydaje się trafne. Co więcej, plastikowe figurki i kwiaty o często krzykliwych kolorach, błyszczące paciorki, zapachowe świece w słoikach, kolorowe ptaszki, breloki i magnesy nie ukrywają swojej kiczowatości i stawiają każdego z nas przed prostym wyborem, albo poczucie radości, ciepła i przyjemności, albo rozważania o wypatrzonym guście, upadku symbolicznych znaczeń i braku wartości. Dla depozytariuszy lokalnej kultury wybór jest raczej łatwy do przewidzenia. W ikonosferze religijnej mamy już od dawna wielką próbę osławiania nowej estetyki. Istotne dla tej estetyki wydaje się być takie przedstawianie, które koniecznie winno mieć status autentycznego przeżycia. Tym samym mamy do czynienia z podmianą wartości, kategorie estetyczne są zastępowane etycznymi⁴⁰. Na marginesie warto dodać, że o ile autentyczność odnajdujemy blisko siebie, to chętnie nazywamy ją ludowością⁴¹. Autentyczność przeżycia jest rękojmią prawdy i realności, autentyczność legitymizuje, nadaje pozytywną wartość i przekonuje⁴². Nieujawnianie się rozróżnienia na to, co pojmowane jest jako prawdziwe bądź umowne, świadczyć ma o tym, że więź między elementami znaczącymi i znaczonymi jest rozumiana przez obserwatorów domowych ołtarzy jako konieczna. Niemożliwe jest wtedy rozgraniczenia między językiem a metajęzykiem, czyli między mówieniem o rzeczywistości a mówieniem o języku⁴³. Wyżej więc cenione są elementy, które w wyobrażeniach mają status rzeczywistych wydarzeń, bowiem tylko to, co rzeczywiste, a więc w jakiś sposób nacechowane sakralnością, uwolnione od przygodności i historii, jest prawdziwe i godne zainteresowania. Autentyczność przeżycia nie podlega weryfikacji logicznej na prawdę i fałsz, bo opiera się na atestacji, która jest rodzajem zawierzenia i zaufania do własnych uczuć.

Rejestracja fotograficzna domowych ołtarzy pt. *Ikonosfera hierofanii* ujawniła daleko więcej niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. W pewnym sensie każdy dokument czy literatura jest otwarta na interpretację. Jednak praktyka pokazuje, że nie zawsze się to ujawnia, nie każdy tekst, nie każda fotografia zaprasza do dialogu i nie zawsze odbiorca jest na to gotowy, w tym jednak wypadku autorzy byli świadomi znaczeniowego charakteru swojego fotoraportu i z pełną otwartością zapraszali do refleksji.



³⁹ P. Kowalski, *Popkultura ...*, dz. cyt., s. 117-122; tenże, *Sokółka, Licheń, sakrobiznes i „ naukowa” dewocja*, [w:] I. Borkowski, B. Jastrzębski, D. Lewiński (red.), *Media a religia*, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej Wydział Zamiejscowy we Wrocławiu, Wrocław 2011, s. 149-164.

⁴⁰ Patrz, K. Piątkowski, *Mit ...*, dz. cyt. s. 254-255.

⁴¹ Patrz, A. Appadurai, *O właściwe miejsce w hierarchii*, przeł. W. Dohnal, [w:] M. Buchowski (red.), *Amerykańska antropologia postmodernistyczna ...*, dz. cyt. s. 228-244.

⁴² Por., E. Klekot, *Zwiedzający w muzeum: strategię, taktyki i kategoria autentyczności*, „Etnografia Nowa”, 2009, nr 1, s. 97.

⁴³ J. Łotman, B. Uspiński, *Mif, imja, kultura*, „Trudy po znakowym sistiemam”, 1973, t. 6, Tartu s. 284.

Jarosław Eichstaedt

Iconosphere and the contemporary religiosity

The contemporary visual culture, when confronted with religiosity, reveals a number of new phenomena. Popular culture, also in rural environments, follows the trends of transculturalism, moving not towards folk culture, but towards a conglomerate and a hybrid. The sacred can appear anywhere: in the media, politics, sports, business, art and in the home interior. The sacred enters sphere of the profane and breaks the dichotomy of these two spheres, the sacrophane bears fruit. Contemporary man lives in the sacrophane, sacralization and secularization interpenetrate each other, constituting two aspects of one reality. In the religious iconosphere, we have long had a great attempt to tame the new aesthetics. What seems important for this aesthetics is such a presentation which must necessarily have the status of an authentic experience. Thus, we are dealing with a substitution of values, aesthetic categories are replaced with ethical ones. The authenticity of experience assures of the truth and reality, authenticity legitimizes, gives positive value and convinces.

Keywords: iconosphere, religiosity, sacred, aesthetics



Domowe miejsca sacrum - impresje ze świata, którego już prawie nie ma oraz antropologicznych zdarzeń. Esej

Dostałam wgląd w projekt, którego autorami są Andrzej Białkowski i Piotr Wypych, zatytułowany *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym*. Autorzy we wprowadzeniu informują, iż przewodni motyw konceptu stanowi foto- antropologiczny zapis (fotorepozytorium) dokumentujący zmiany we współczesnej, domowej religijności, na przykładzie analizy „domowego sacrum”- domowych ołtarzyków konstruowanych w kulturze tradycyjnej w oparciu o artefakty sztuki ludowej. W tym momencie dwiema najistotniejszymi dla mnie kwestiami okazały się być założenia, że mam do czynienia z fotografią oraz „foto- antropologicznym zapisem”. Do jakich refleksji skłaniają te informacje?

Od początku swego istnienia- od lat czterdziestych XIX wieku- fotografia była swoistym badaniem ludzkiej widzialności, dzięki światłu, które zapisywało trwale na różnych nośnikach istnienie świata w wielu jego aspektach. Mogła zatem skutecznie odegrać w połowie tegoż wieku wręcz symboliczną rolę w kulturze umacniającego się wtedy społeczeństwa przemysłowego, rejestrując zachodzące wówczas zmiany i przeobrażenia społeczne. Można wręcz powiedzieć, że społeczeństwo industrialne stało się warunkiem, paradygmatem i celem fotografii od jej powstania¹.

Pomijając pionierskie technologie utrwalania obrazu, należy zauważyć, że od schyłku XIX wieku do lat 80- tych XX dominowała fotografia tradycyjna, często niewłaściwie nazywana analogową², oparta na wykorzystaniu światłoczułych halogenków srebra; ważna tu była alchemia powstawania obrazu. Kiedy jednak w 1975 roku skonstruowano aparat cyfrowy, nie trzeba było długo czekać na jego szerokie upowszechnienie – także w zakresie skanowania plików i ich drukowania. Niebawem fotografia tradycyjna została uznana za technikę historyczną, natomiast walory fotografii cyfrowej szybko ugruntowały jej panowanie w kulturze ponowoczesnej (postindustrialnej). Ten nowy rodzaj fotografii powstaje natychmiast, wytworzony obraz jest potencjalnie nieskończony w swej materializacji i potrafi wchodzić w interakcje graficzne, muzyczne czy video. Obraz cyfrowy z łatwością można zmieniać, retuszować, manipulować zawartym w nim przekazem – manipulacja może być formalna, ontologiczna, etyczna czy historyczna. Ale także fotografie tradycyjne „dały się” manipulować, modyfikować, choćby przez wykadrowanie, retuszowanie, by na przykład zyskały charakter bardziej informacyjny, niż dotychczas³. Roland Barthes pisał, że fotografia może „kłamać na temat znaczenia jakiejś rzeczy [...], ale nigdy na temat istnienia tej rzeczy”⁴. Bowiem zdjęcia są przede wszystkim wieloznaczne, co znaczy, że się poddają różnym interpretacjom, nie przylega do nich na wieki jakieś jedno znaczenie. Poza tym – jak zauważyła Susan Sontag - „Obrazy znieczulają. Zdarzenie poznane dzięki fotografii z pewnością stanie się bardziej rzeczywiste (...) Z drugiej strony, jeżeli oglądamy zbyt wiele fotografii jakiegoś wydarzenia, zaczynamy traktować je jako coś nierealnego”⁵.

Współczesność- jak wiadomo- charakteryzuje się m.in. ogromną nadprodukcją obrazów, co prowadziło nawet do tez o dominującej hiperrzeczywistości (hiperrzeczywiste znaki podające się za rzeczywistość)⁶ Baudrillard

¹ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 8.

² Nazwa fotografia analogowa odnosi się do procesu reprodukcji obrazu za pomocą elektronicznych urządzeń analogowych (np. fotopowielacz), gdzie efektem działania światła na taki element światłoczuły jest powstanie sygnału analogowego, a nie efektu fotochemicznego na jakimś nośniku emulsji światłoczułej.

³ W znakomitym studium: *Obrazy mimo wszystko* Georges Didi-Huberman pokazuje ten proces, analizując cztery zachowane fotografie, zrobione w styczniu 1944 roku przez więźniów z oddziału Sonderkommando, przedstawiające proces zagłady w Auschwitz. Opisując historię i fenomenologię tych fotografii dochodzi do filozoficznej krytyki kategorii „nie-wyobrażalnego”, za pomocą której często definiowano Holokaust. Twierdzi, że te fotografie umożliwiają wyobrażenie sobie doświadczenia obozów śmierci, a więc, że „obraz mimo wszystko” może w jakiś sposób dotknąć rzeczywistości. Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho- Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 41-51.

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 146.

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 24.

⁶ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

2005; ta multiplikacja dotyczy w jakimś sensie także obrazów fotograficznych- nie bez znaczenia jest tu pewnie łatwość w ich poprawnym tworzeniu, także przy pomocy telefonów komórkowych. Jednakże nowe obrazy powstające w kulturze ponowoczesnej, również przy pomocy innych mediów- jak się dość powszechnie uważa- są lepiej dostosowane do oczekiwań i potrzeb tej kultury. Fotografia jako taka nie jest już w stanie sprostać wszelkim wymaganiom i warunkom ponowoczesności, zatem jej hegemonia w zakresie tworzenia obrazowości w kulturze wyczerpała się.

Jednak od samego powstania- pomijając nurt piktorializmu z okresu *La Belle Epoque* - przypisywano fotografii funkcję zapisu rzeczywistości, takiej jaka ona jest, takiej jak się jawi fotografowi przed obiektywem. Zatrzymany obraz osób, dziejących się wydarzeń czy zjawisk wydawał się je „ocalać od zapomnienia”, a przedstawiany świat uważany był za obiektywny, zgodny z naturą rzeczywistości czyli realizował ówczesne pragnienie odtwarzania realności. Dla ojców fotografii ich praktyka osadzała się na podstawach rzekomego realizmu: oni kopiowali, reprodukowali i utrwalali a ideologia realistyczna była dla nich „nieodzowną i nader życzliwą matką chrzestną fotografii”⁷. Fotografia w takim ujęciu spełniała więc także funkcje dokumentujące, czyli- zakładano- powinna dokonywać inwentaryzacji tego widzialnego świata. Z perspektywy pozytywistycznej nauki, w której idea realizmu była mocno ugruntowana, ten walor dokumentalny fotografii, ceniony w XIX wieku i później, był pierwszoplanowy, także dla społeczeństwa epoki industrialnej. A zatem naukowe funkcje takiego dokumentu sprowadzałyby się wówczas do archiwizowania zarejestrowanej (możliwie całej) otaczającej rzeczywistości, porządkowania zebranego materiału (np. tematyczne fragmentaryzowanie zbiorów, łączenie ich w nowe, spójne sekwencje) czy konstruowania rozmaitych typologii.

Długo utrzymywało się przekonanie, że fotografia, jako dokument, jest bezpośrednim odzwierciedleniem,

wręcz swoistym „odciskiem” fragmentu świata. Jednakże rozwój refleksji epistemologicznej i empirycznej nad relacjami człowieka i poznawanej przez niego rzeczywistości i nad istotą ludzkiej percepcji, czyli filozofia i nauka z jednej strony - a namysł nad brakiem transparentności realnego w fotografii z drugiej- prowadziły do podobnej konkluzji: „nie znamy rzeczywistości, ale nie powinniśmy ustawać w badaniu zjawisk, by widzieć więcej.(...) Fotografia, podobnie jak nauka oraz filozofia, konfrontuje nas z różnymi, niekiedy zaskakującymi przedstawieniami czasu, śmierci, rzeczywistości, egzystencji i bytu. Zobowiązuje nas w każdym razie do tego, by nie zapominać o tych, często niewidocznych, rzeczach. Zmusza do myślenia, co nie zawsze jest równoznaczne z generowaniem teorii do bycia w pogotowiu



Klew, powiat opoczyński

wobec tajemnicy pojedynczego”⁸. W kontekście dokumentu uświadomiło to badaczom m.in. tezę, że fotografia ze swej istoty nie może być sama tylko dokumentem, podobnie jak nie może takiej roli spełniać każdy inny obraz przedstawiający wybrany aspekt świata ani też dotyczący tego aspektu jakiś opis czy nawet raport naukowy (choćby etnograficzny). Można powiedzieć, że mogą one być wyposażone w pewną wartość dokumentalną, która zwykle się zmienia w zależności od czasu, kontekstu czy przyjętej perspektywy interpretacyjnej. Zatem i dokument nie może stanowić jakiejś istoty czy esencji fotografii. Ona to (jako obraz) czy przywołany tu naukowy opis (jako słowa) nie tworzą bezpośredniej – chciałoby się powiedzieć: przeźroczystej- relacji z rzeczami. Rzeczywistość/obraz i rzeczywistość/słowo nie są ze sobą w binarnej relacji przylegania. Andre Rouille wyjaśnił to tak: „Tymczasem fotografia, także i dokumentalna, nie przedstawia automatycznie rzeczywistości i nie zajmuje miejsca rzeczy zewnętrznej. Dogmat odcisku skrywa przed nami fakt, że **fotografia, podobnie jak dyskurs i inne obrazy, tworzy byt; będąc w całości konstrukcją, tworzy i powołuje do życia inne światy** (podkr. K.P.). Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to jednak należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy też rzeczywistość. A więc oznacza to, że trzeba bronić relatywnej autonomii obrazów i ich form w stosunku do odniesień oraz **przywrócić znaczenie zapisu [l'écriture] w stosunku do rejestrowania** (podkr. K.P.). [...] Pomiędzy rzeczywistością a obrazem znajduje się nieskończona liczba innych obrazów, niewidocznych lecz działających, które tworzą wizualny porządek, narzucając ikoniczne zalecenia i estetyczne schematy.

⁷ F. Soulages, *Estetyka fotografii*. Strata i zysk, tłum. B. Mytych – Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, 121.

⁸ Tamże, s. 119.

I nawet kiedy fotograf jest w bezpośrednim kontakcie z rzeczami, wcale nie jest on bliżej rzeczywistości aniżeli malarz stojący przed swoim płótnem”⁹. Dodajmy do tego jeszcze, że każda praktyka, także fotograficzna, każde działanie, a także same fotografie, jako takie, powstają i istnieją w określonym kontekście, w pewnych warunkach i w konkretnym miejscu. Są zatem związane ze swoim stawianiem się i trwaniem z czasem i historią. Francois Soulages dodaje do tego uwagę, że „Zdjęcie nie stanowi dowodu, ale ślad jednocześnie przedmiotu do sfotografowania, który pozostaje nierozpoznany i nie do ujęcia, także nierozpoznanego podmiotu fotografującego oraz materiału fotograficznego. To zatem połączenie dwóch zagadek, tajemnicy przedmiotu i podmiotu. Oto dlaczego fotografia jest interesująca: ona nie udziela odpowiedzi, ale tworzy i narzuca tę zagadkę zagadek, dzięki której odbiorca przechodzi od pożądania realności do otwarcia się na „porządek wyobraźni”, od danego znaczenia do pytania o sens jako taki, od pewności do zaspokojenia, od rozwiązania do problemu. Zagadką jest sama fotografia, gdyż każde odbiorcy interpretować, pytać, krytykować, krótko mówiąc – tworzyć i myśleć bez końca. Jest antydogmatyczna: powątpiewa i kwestionuje. Stanowi pytanie o istnienie i czas, materię i obraz”¹⁰.

Te skrótowo przedstawione, współczesne stwierdzenia na temat fotografii spróbujemy odnieść do dwóch zdarzeń w gruncie rzeczy antropologicznych- kwerendy znanej i cenionej nie tylko w Polsce fotografi Zofii



Lęg Reczyński, powiat piotrkowski

Rydet, a zwłaszcza do jej monumentalnego dzieła: *Zapis socjologiczny* oraz projektu Andrzeja Białkowskiego i Piotra Wypycha, który byłabym zatytułowała *Zapis antropologiczny AD 2019/2020. Kontynuacja*.

Zofia Rydet urodziła się w 1911 roku w Stanisławowie. Wychowywała się tam w zamożnej rodzinie (ojciec był znanym prawnikiem), mogła więc odebrać porządne wykształcenie: wprawdzie nie podjęła wymarzonych studiów malarskich w Akademii Sztuk Pięknych, ale bardziej praktyczne i popierane przez rodzinę – w 1934 roku ukończyła Szkołę Gospodarstwa Wiejskiego w Snopkowie pod Lwowem. Jeszcze przez kilka lat zdążyła popracować w prowadzonym przez starszego brata Tadeusza stanisławowskim biurze podróży Orbis, aż przerwała to okupacja: najpierw radziecka, następnie niemiecka i węgierska. W 1944 roku rodzina Zofii, jak wówczas wielu kresowych Polaków, wyjechała na zachód – Rydetowie osiedli w Rabce. W następnym roku Zofia przeniosła się do Bytomia, gdzie otworzyła sklep papierniczy. Spędzając coroczne wakacje u brata, który pozostał w Rabce, zaczęła coraz bardziej fascynować się jego hobby – fotografią. Fascynacja przerodziła się w poważne podejście do przedmiotu: w połowie lat 50- tych wstąpiła do Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, gdzie mogła podnieść swą wiedzę techniczną na temat fotografowania a także poznać środowisko artystyczne – przyjaźniła się m.in. z malarzem Zdzisławem Beksinśkim i fotografikiem Jerzym Lewczyńskim. Od początku

⁹ A. Rouille, *Fotografia ...*, dz. cyt., s. 10 – 12.

¹⁰ F. Soulages, *Estetyka ...*, dz. cyt., s. 398..

szóstej dekady już aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym. W 1961 roku z dużym sukcesem zaprezentowała cykl fotografii poświęcony dzieciom: *Mały człowiek* (wystawy w Gliwicach i w Warszawie – Galeria „Krzywe Koło”); w 1965 roku ten cykl wydało w postaci znakomicie przygotowanego pod każdym względem albumu Wydawnictwo Arkady – rzadkością w PRL były wówczas wydawane albumy z indywidualną twórczością artystów [zob. reedycję tego wydania¹¹ Rydet 2012]. Po takim sukcesie Rydet mogła już z powodzeniem brać udział w licznych wystawach krajowych i zagranicznych, wyjeżdżać za granicę, mogła porzucić wreszcie sklep papierniczy i przenieść się do Gliwic – w celach zarobkowych zaczęła też nauczać fotografii na Politechnice Śląskiej. W kolejnych latach powstają jej autorskie, następne cykle fotograficzne – niektóre bardziej ekspresjonistyczne i egzystencjalne w swoim charakterze, jak np.: *Czas przemijania* i podcykle dotyczące samotności i starości (*Medytacje I-III*, *Kontrasty*, *Oczekiwania* czy *Samotność starości*), natomiast niektóre inne cykle były seriami poetyckich fotomontaży, jak: *Świat uczuć i wyobraźni* (w 1979 roku ukazał się kolejny album z tego przedsięwzięcia ze wstępem Urszuli Czartoryskiej) – ten cykl złożony z niemal stu fotografii ułożonych w 15 serii zawierał duży ładunek poetyckości i emocjonalności, nie uciekając od inspiracji surrealistycznych. Należy też wspomnieć o raczej konceptualnym cyklu *Nieskończoność dalekich dróg* z 1980 roku czy *Suicie Śląskiej*, zbudowanej z kolaży i fotomontaży zawierających autocytaty ze swoich wcześniejszych prac, które dodatkowo zostały włączone w kompozycje ze sztucznych kwiatów i wstążek, przyjmując w efekcie bardziej przestrzenną formę. Jednak największym i najważniejszym cyklem był bez wątpienia *Zapis socjologiczny*, swoiste *opus magnum*, dzieło nieporównywalne z niczym, co do tej pory tworzono w Polsce, nad którym 67 letnia już artystka zaczęła pracować w 1978 roku i do śmierci tego ogromnego projektu nie dokończyła. Zmarła w Gliwicach w 1997 roku. Efektem dwunastoletniej pracy było ponad 20 tysięcy negatywów, które mimo starań specjalistów i Fundacji im. Zofii Rydet¹² nie zostały dotąd wszystkie opracowane. Fragmenty tego dzieła można było oglądać, poczynając od 1979 r., na niemal pięćdziesięciu wystawach krajowych i zagranicznych¹³. *Zapis* doczekał się także solidnego opracowania albumowego. Wojciech Nowicki podjął się karkołomnej próby syntezy tego cyklu i choć w pięknie wydanej publikacji znajduje się ok. 1% zbioru (200 zdjęć), to jego wybór, układ i komentarz zasługują na uwagę¹⁴. Autor stara się bowiem wyjść poza schematy i klisze ujęć, które dotąd pokrywały trochę brązem postaci nestorki polskiej fotografii. Nie omija rozmaitych niedoskonałości technicznych w jej sztuce oraz potknięć kompozycyjnych.

Zdumiewa koncepcja i ogrom *Zapisu socjologicznego*. Nie była to bynajmniej starcza fanaberia czy emeryckie hobby. Artystka kompulsywnie powiększała kolekcję fotografii wewnątrz wiejskich domostw a później także miejskich, wierząc, że ten projekt potrzebny nie tylko współcześnie ale i dla potomnych. Ta wiara wyraźnie przebija z jej monologów w filmie Andrzeja Różyckiego, wsparta namietnością do fotografii. „Ja bez fotografii nie mogę żyć – mówi Rydet – Dlatego, że niczego innego więcej nie mam, tylko ją. Tylko tę fotografię. Jest to w tej chwili największa moja pasja, największa moja miłość, największe wszystko to, co mam. Wtedy, kiedy jestem ciężko chora i źle się czuję, to idę do ciemni i wszystko przechodzi...”¹⁵.

Nie potrafię powiedzieć, czy Andrzej Białkowski i Piotr Wypych nie potrafią żyć bez fotografii. Wiem, że nie jest to pierwszy projekt zapisu wizualnego odchodzącego świata- pamiętam fotografie i komentarze. Ale Autorzy- mam taką nadzieję, będą kontynuowali swoją misję do „końca świata i o jeden dzień dłużej”. Bo z ich zapisów już można wyciągnąć pewne wnioski. Świat kultury ludowego typu u Zofii Rydet istniał w fazie schyłkowej, ale cechowała go spójność etyczna, estetyczna i aksjologiczna. Zarówno wygląd ludzi, jak i przestrzeni domostw są „kompatybilne” z możliwymi scenariuszami kulturowej egzystencji. Hieratyczne postaci wkomponowują się w jednoznacznie obligatoryjny anturaż ikonosfery- nienaruszalnej w materii sacrum i znaczeń wizualności.

Świat, który zapisali i nadal zapisują A.Białkowski i P.Wypych, ma kompletnie inną fakturę i strukturę aksjologiczną- jest rozsypany, fragmentaryczny, poskładany bez żadnej dbałości i semantycznej świadomości, na zasadzie łączenia ładnych, bądź prywatnie ważnych artefaktów, stanowiących wyspę w gęstej ikonosferze

¹¹ Z. Rydet, *Mały człowiek*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.

¹² Fundacja im. Zofii Rydet powstała w 2011 r. na bazie Archiwum spuścizny artystki, które zawierało fotografie, dokumenty i negatywy. Archiwum znalazło się w Krakowie w 2000 roku i było udostępniane do celów naukowych. Powołana Fundacja ma przede wszystkim na celu inwentaryzację i digitalizację obszernych materiałów.

¹³ Jedną z ciekawszych była wystawa z 2015/2016 roku zorganizowana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Kuratorzy zrezygnowali – jak to bywało gdzie indziej – z ekspozycji kilkudziesięciu zwykle tych samych zdjęć, przejrzeni wszystko, co w Archiwum artystki było związane z Zapisem, dotarli do miejsc, które Rydet fotografowała, rozmawiali z ludźmi. Skutkiem tego na ekspozycji znalazło się 900 fotografii (500 odbitek na papierze i 400 slajdów) w większości niepokazywanych dotąd na innych wystawach.

¹⁴ W. Nowicki, *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny*, Wydawca Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2016.

¹⁵ A. Różycki, *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1997, nr 3-4. s. 184. Ten tekst zawiera wypowiedzi Zofii Rydet ze ścieżki dźwiękowej filmu *Nieskończoność-dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A. D. 1989*, reż. A. Różycki, prod. Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź, 1990.

codzienności. Kultura nie tylko doznaje przeobrażenia- ten zawsze dynamiczny proces stał się na tyle intensywny, że być może to, co pozostało badaczom- ocalenie kontekstów i profetyzm- w najlepszy sposób realizują właśnie tego typu zabiegi i etnologiczne aktywności.

Galeria przedstawiona w ramach projektu, zrealizowana na terenie województwa łódzkiego, stanowi doskonałą egzemplifikację aktualnego stanu rzeczy. W pewnych przypadkach mam wrażenie realizacji scenograficznych pomysłów, w których obecne są różne obiekty przychodzące do głowy, kiedy myślimy o sztuce ludowej- obrazy religijne, w tym Matki Boskiej, sztuczne kwiaty, haftowane poduchy (np. fotografia z Bielowic); ale kolejne prezentacje rozszerzają perspektywę włączając znaki, symbole oraz czasami przypadkowe przedmioty mające podług depozytariuszy kultury charakter magiczny- zaklinający rzeczywistość, aby przysporzyła dobra i bezpieczeństwa, ale także estetyczny, wskazujący na dbałość, troskę o ostateczny efekt, ale czasami na zmęczenie bądź pozostawienie au naturel kulturowych sensów. Tu już mieszają się rzeczy o rozmaitych proveniencjach: ołtarzyki póleczkowe, mosiężne krucyfiksy, świeczniki, flankujące, galanteryjne aniołki, sztuczne kwiaty- również plastikowe i z tkaniny, haftowane serwetki, święte obrazki otrzymywane podczas kolęd, wizerunki pierwszokomunijnych dzieci, albo innych członków rodzin, pamiątki Pierwszej Komunii Świętej, solidne landszafty oraz rudymenty rodzinnych dziedzictw w postaci starych kapliczek, figur i oleodruków w ozdobnych ramach.

Zwracają uwagę pojedyncze obiekty- jak pojemnik na święconą wodę w kształcie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, wykonany z niebieskiego plastiku, której biała korona jest po prostu korkiem naczynia- ale także



Łęg Reczyński, powiat piotrkowski

całościowe aranżacje- choćby ta z dwoma osobnymi stolikami przykrytymi identycznymi obrusami, na których stoją figury- rzeźby, Matka Boska, krucyfiks, świece. Na ścianie ponad ołtarzem domowym- dekorowane wizerunki Matki Boskiej, pamiątki komunijne oraz konterfekt Jana Pawła II. Na ścianie prostopadłej- to co najważniejsze w profanum, co ma dostąpić łaski i mocy od sacrum- ślubne zdjęcie, fotografie dzieci, osób w strojach ludowych, wreszcie krzywo umocowane wycinanki w antyramach, korespondujące z haftami poduszek.

Jeśli pojawiają się figury świętych postaci, najczęściej ceramicznych, dominuje w nich konwencja realistyczna, a decorum stanowią świeczniki oraz wazon z kwiatami, przy czym żywe kwiaty są po prostu roślinami zielonymi w przypadkowych doniczkach.

Wizerunki „święte” wchodzą w alianse z „ładnymi” dekoracjami, ozdobami- ptaszki, pisanki, kwiaty, wazoniki- realistycznymi, kiczowatymi figurkami ze sklepów z prezentami, kryształami oraz przypadkowymi rzeczami codziennego użytku. Urokliwa szyszka też może ozdabiać ołtarzyk, a o figurę Matki Boskiej może być oparta fotografia bliskiej osoby, jak na zdjęciu z Moszczenicy. Uwieczniona „instalacja” z Sulejowa łączy m.in. relief górala z orłem, figurę Matki Boskiej, fotografię- pewnie pana domu, termometr, miniaturę lampki naftowej i chyba coś jeszcze, czego nie da się zarejestrować na pierwszy rzut oka.

Imponująca jest kreatywność ludzi, do których domostw weszli A. Białkowski i P. Wypych – te wyodrębnione

miejsca- swoiste kapsuły rzeczy i spraw najważniejszych ukazują, jak „rozciągliwe” stało się sacrum, bez skrupułów anektowane w intencji dobrostanu w ramach wszystkich kategorii ludzkiej egzystencji. Rozczuła mnie lizak w kształcie tulipana włożony do kieliszka i fotografie dzieci pierwszokomunijnych skomponowane z krucyfiksem i świecami w jedną skumulowaną opowieść o priorytetach istnienia. A biały ceramiczny słoń obok krzyża i nieodpakowanych świec stanowi manifestację wiary, że dobrych znaków nigdy nie jest za dużo. Tak samo, jak i urody naszej rzeczywistości- na zdjęciu z Żakowic o wizerunek pięknego Pana Jezusa oparto filuterną, ciut zwariowaną Patrycję z deseczki wyciętą, uśmiechniętą od ucha do ucha, z włosami w kitki uczesanymi przewiązane wstążkami, pewnie na jakimś jarmarku kupioną, może nawet Dominikańskim, bo stanowiła alter ego naszej dziewczynki. Niezwykła para, wygląda malowniczo i nikt tu nikomu nie uchybia, a Jezus skonfigurowany ze swoją podopieczną jest gwarantem jej pomyślności i bezpieczeństwa.

I może na koniec opiszę ołtarzyk uwieczniony na zdjęciu z Woli Mąkolskiej, stanowiącym w moim odczuciu przykład kompletnego pomieszania sacrum i profanum, albo idąc tropem myśli C. Geertza- zmacenia gatunków. Zatem: centralną postacią jest ceramiczny, klęczący anioł o kędzierzawych, czarnych włosach, w błękitnej szacie, z białymi skrzydłami i czerwonym sercem. O figurę oparto obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, po lewej stronie umieszczono przechylony, mosiężny krucyfiks, a za nim obrazek św. Wojciecha oparty o szklankę wypełnioną „różnościami” i bukietem papierowych różyczek; po prawej stronie kubek po śmietanie 18%, także wypełniony „czymś” z folią na wierzchu. Przed nim pokiereszowana figurka plastikowego aniołka (lalki?) z urwaną ręką i ziejącą dziurą, obok rozmaite akcesoria- metaliczna folia, bateria, broszury, koraliki i kilka kluczy porzuconych w nieładzie. Jestem przekonana, że fotografia przedstawia fragment mieszkania starszych ludzi, czyli należy zawiesić jakiegokolwiek oceny dotyczące dbałości o wygląd tego miejsca. Jednak widoczny chaos, ma także swój wymiar aksjologiczny.

Na 4 stronie tego tekstu przedstawiłam tezę F. Soulages, dlaczego fotografia jest interesująca. Powtórzę- ona nie udziela odpowiedzi, sama w sobie stanowi zagadkę, gdyż każe odbiorcy interpretować, pytać, krytykować, krótko mówiąc – tworzyć i myśleć bez końca. Jest antydogmatyczna: powątpiewa i kwestionuje. Stanowi pytanie o istnienie i czas, materię i obraz.¹⁶ Zdjęcia zrobione i zaprezentowane w ramach projektu nieustannie prowokują do refleksji na temat, czy współczesny człowiek potrzebuje sacrum. W 1992 r. Mirosława Grabowska napisała: „W domu zanika sakralna przestrzeń i sakralny czas. Z opisów mieszkań przez naszych ankietowanych wynika, że ściany są gołe, a na drzwiach wejściowych rzadko widnieje znak „K+M+B”. Nie ma jakiegoś centralnego miejsca religijnego. Nie ma świętych obrazów- bywają krzyże, przeważają podobizny papieża Jana Pawła II.”¹⁷ Zapis Andrzeja Białkowskiego i Piotra Wypycha udowadnia, że jak mówił św. pamięci prof. Czesław Robotycki- **nie wszystko jest oczywiste.**

A teraz przywołam to, co w mojej pamięci istnieje do dzisiaj, bo miałam przestrzeń sacrum na wyciągnięcie ręki, bo sama także o nią dbałam i była dla mnie ważna, jako miejsce i sensy z nią związane w mieszkaniu mojej babci:

koniec lat 60 - mieszkanie w Łodzi, przy ul. Janiny należało do rodziny mojej babci Wandy od co najmniej trzech pokoleń. Było „narożne”, większe niż pozostałe na pięttrze kamienicy. Zapasy- węgiel i kartofle, przechowywane się w komórce- jednej z płaskodachowych kanciapiek w rzędzie na podwórku. Na pierwszym pięttrze budynku, w którym od początku XX wieku mieszkali pracownicy fabryki „Starych Francuzów”, pod numerem 18 (do końca lat 50 należy do niej jeszcze jedno lokum pod tym adresem) rezyduje rodzina Falkenbergów. W jednoizbowej przestrzeni kuchnia jest wydzielona dwoma szafami-od strony ślepej ściany korytarza stoi ekstremalnie proste i funkcjonalne wyposażenie służące czynnościom podstawowo- egzystencjalnym oraz imponderabilia łazienko-higieniczne. To stanowi kuchnię, łazienkę, toaletę i magazyn na produkty i opał w jednym. Od strony okien, terytorium tworzy salon i sypialnię. Po przekroczeniu drzwi wejściowych po prawej stronie na ścianie widać wieszak na ciężką odzież- zawsze wiszą tutaj zimowe płaszcze, kozuch pana domu, a pod nimi grube buty i utensylia do sprzątania. Dalej, wzdłuż „pleców” szafy- biały kredens, trzypoziomowy, na naczynia i produkty. Na blacie kredensu umieszczony jest dzban z zakwasem, z zanurzonym „koziołkiem”, którego wlot przesłonięty jest pergaminową krezą wyciętą w falbanę z otworem na rękojeść narzędzia. Obok leży okrągły bochen chleba, szybko tracący swój kształt, przykryty białą ściereczką. Wzdłuż ściany pomieszczenia po lewej stronie drzwi stoi „wodniarka” z miejscami na cztery wiadra z wodą zdatną do picia na górze, w których latem zawsze pływały opakowania z masłem, a niżej składowano worki z sypkimi produktami, jak mąki, sól, cukier, kasze oraz śmietanę, przyprawy, przetwory i ziemniaki, przynoszone porcjami z komórki. Obok w szeregu „węglarka”- skrzynia z wiekiem, w której leżały czarne bryły do podsypywania w piecu, a w okresie przedświątecznym wieko podpierano drewnianym klinem, bo przez dwa dni babcia trzymała w niej kury, koguty lub kaczkę przeznaczone na rodzinną

¹⁶ Proszę zob. przypis 10.

¹⁷ M. Grabowska, *Religijność w domu i poza nim*, [w:] P. Łukasiewicz, A. Siciński (red.), *Dom we współczesnej Polsce*, Wyd. Wiedza o kulturze, Wrocław 1992, s. 248.



celebrę. Nie da się zapomnieć niespokojnego gdakania i czarnych perełek oczu ptaków skazanych na niechybną śmierć. Ścianę zamykającą kuchnię zajmował węglowy piec z kilkoma fajerkami i piekarnikiem z klinkierowej cegły pomalowanej na biało, na którym zawsze stały garnki z bordową emalią i duży czajnik. Po prawej stronie wzdłuż ściany szafy ulokowany był stelaż umywalki, w którą wkładano miski, a nad nią wisiało duże lustro. Między kuchnią a umywalnią wciśnięto emaliowane wiadro - granatowe z białą wylewką, na „pomyje” oraz wszystkie miazmaty ludzkiej fizjologii, których nie udawało

się wyeksponować na zewnątrz w środku nocy, mroźne wieczory bądź w przypadku nasilonych problemów zdrowotnych. O świcie ludzie wychodzili przed domy i wylewali zawartość do rynsztoków, emitujących specyficzny odór. Z boku umywalki wisiały wieszaki na ręczniki, a dalej była już tylko intensywnie zielona zasłonka, którą można było rozciągnąć wzdłuż prętu łączącego wierzchy szaf. Po przekroczeniu zasłonki ukazywało się pomieszczenie z dwoma oknami opatrzonymi na górze drewnianymi ramami, spod których wylewały się suto marszczone firanki we wzory robione na „klockach”, zawsze po praniu naciągane na ramach, bez których przeobrażały

się w bezkształtne kłęby nici oraz wzorzyste zasłony z dominantą błękitów z lambrekinami. Między oknami stała toaletka z ciemnobrązowego drewna, z blatem i flankującymi szafkami zamykanymi na małe ozdobne kluczyki, z wieńczącym ją kryształowym lustrem. Po prawej stronie- duże dwa łóżka w stylu secesyjnym, w kolorze jasnego dębu, zaścielane na kształt wysokich piernatów, przykrywanych na co dzień wzorzystymi, błękitno- białymi żakardowymi narzutami, a na niedzielę i święta- mięsistymi, pluszowymi, bordowymi kotarami, obszytymi złotymi frędzlami i haftowanymi złotą nicią w kwiatowe desenie. Piętrzyły się na nich puchate, dekoracyjne poduszki oraz przepiękne, trefione lalki w stylowych sukniach, sadwione tylko na Boże Narodzenie i Wielkanoc. Nad wezgłowiem wisiał ogromny, prostokątny obraz w pięknej, złotej, dekoracyjnej ramie, przedstawiający *Matkę Boską karmiącą*. Łoża były flankowane drewnianymi, nocnymi stolikami o obłych, secesyjnych kształtach. W pokoju stał jeszcze stół z krzesłami, tapczan, a na ścianach wisiały obrazy tylko o tematyce religijnej- *Chrystus w ogrójcu*, *Anioł Stróż*, różne wersje Matki Boskiej w znakomitych ramach. W rogu pomieszczenia, przy oknie była umocowana narożna półka, przykryta przepięknymi, krochmalonymi serwetami, zmienianymi co kilka tygodni, na której stał krucyfiks, konterfekt Matki Boskiej Częstochowskiej, leżał modlitewnik i były dwa wazoniki z kryształowego szkła. Kiedy byłam u babci, a swoiste kuriozum stanowił fakt, że spędzałam u niej wszystkie wakacje i ferie mieszkając nad morzem- w Szczecinie i Gdańsku, do moich obowiązków należało przygotowywanie i zmienianie bukietów. Robiłam je z bratków i stokrotek rosnących na działce babci- teraz biegnie tamtędy Aleja Jana Pawła II. Ten ołtarzyk babcia pielęgnowała do końca swojego życia, do 1993 r., choć zmieniła mieszkanie, a i kwiaty były już tylko sztuczne.

Pod ołtarzykiem wisiała jedna jedyna fotografia- ślubne zdjęcie babci Wandy i dziadka Mariana, którego nigdy nie poznałam, bo zaginął w 1939 r. po mobilizacji w obronie Warszawy, a mój ojciec odkrył jego nazwisko na obelisku w Workucie w latach 90 XX wieku. Małżeńskie zdjęcie babci i mojego drugiego dziadka- Tomka, stało na nocnym stoliku poniżej fotografii. Można powiedzieć, iż konteksty semantyczne w tradycyjnej kulturze były fantastycznie logiczne i jednoznaczne.

Mam nadzieję, że wkrótce Andrzej Białkowski i Piotr Wypych wyruszą na kolejną kwerendę.

Krystyna Piątkowska

Home places of the sacred - impressions from a world that is almost gone and anthropological experiences. An essay.

I present the description of a project created by Andrzej Białkowski and Piotr Wypych, titled ***Iconosphere of Hierophany. Home and sacrum. Cultural Transmission of Folk Art Artifacts in Photographic Recording and Anthropological Text Study*** (original: *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym.*). In the introduction the authors inform that the main theme of the concept is a photo-anthropological record (photo – repository) documenting changes in the contemporary domestic religiousness, based on the example of the analysis of “home sacrum” – home altars constructed in traditional culture on the basis of the artifacts of folk art. At this moment, the two most significant issues for me turned out to be the assumptions I am dealing with photography and a “photo – anthropological record”. What reflections do these information evoke?

Photography, similarly to science and philosophy, confronts us with various, sometimes surprising representations of time, death, reality, existence and being. Anyway, it obliges us not to forget about these, often invisible, things. Let's refer these briefly presented contemporary statements about photography to two essentially anthropological phenomena – a query by the photographer Zofia Rydet, known and valued not only in Poland, and especially to her monumental work: “Sociological Record” (original: “Zapis socjologiczny”) and a project by Andrzej Białkowski and Piotr Wypych, which I would title “Anthropological Record AD 2019/2020. The Continuation.” (“Zapis antropologiczny AD 2019/2020. Kontynuacja.”)

The world that A. Białkowski and P. Wypych have recorded, and continue to, has a completely different texture and axiological structure than in Rydet's presentation – it is scattered, fragmentary, put together without any care and semantic awareness, on the basis of combining pretty or personally important artifacts, constituting an island in the dense iconosphere of everyday life. Not only does the culture experience metamorphosis – this always dynamic process have become intensive enough, that perhaps what is left for researchers – saving contexts and prophetism – in the best way possible is carried out by exactly this type of procedures and ethnological activities.

Keywords: ethnography, photography, sociological record, photo-anthropological record, collection, the sacred, home space, anthropology, iconosphere, mixing of species, gallery



Natura – kultura – transcendencja. Wokół kompozycji domowego sacrum

Przyjęta w ramach projektu *Dom a sacrum...* strategia zakładała, że rejestracja fotograficzna stanowić będzie inspirację dla antropologicznych komentarzy zamieszczonych niejako „pod zdjęciami”. Wymagało to od autorów owych głos wnikliwego wejrzenia w materiał ikonograficzny pozyskany w pierwszym etapie przedsięwzięcia. Pole obserwacyjne jest tu wbrew pozorom bardzo szerokie. Można się skoncentrować na meritem jakim są domowe ołtarzyki, można też zagłębić się w ich otoczenie (kontekst materialny), lub próbować odczytać co komunikują nam – widoczne na nielicznych wprawdzie zdjęciach – postaci kreatorów i opiekunów tych miejsc. Można w końcu zadumać się nad wrażliwością autorów fotografii, wychodząc z kluczowego dla antropologii obrazu założenia, że zdjęcia przekazują nam najwięcej informacji na temat tych, którzy wciskają spust migawki.



Na kilku kolejnych stronach pojawi się garść refleksji wynikających ze zwrócenia uwagi na pewną prawidłowość dotyczącą zestawienia owego meritem – obiektów *sacrum* – z przylegającą do nich „otoczką”. Tworzą one wspólnie pewną kompozycyjną całość. Otóż w zdecydowanej większości przypadków obraz, krzyż, kapliczka, gipsowa figura, drewniana rzeźba zyskują oprawę, towarzystwo, uzupełnienie w postaci jakiegoś *naturalium*. Zazwyczaj jest to sztuczna (kwiaty z bibuły lub plastikowe), żywa (paprocie i inne rośliny doniczkowe) lub suszona roślinność. Do tych naturalnych lub quazi-naturalnych obiektów zaliczyć też wypada: „palemki” wielkanocne, szyszki, muszle. Nawet gdy wnętrza wydają się pozbawione jakiegokolwiek – sztucznej lub naturalnej – roślinności, po wnikliwszej analizie fotoegzemplifikacji owe naturalia i tak odnajdujemy. To przede wszystkim wzory roślinne haftowane na serwetkach i obrusach, ale nie tylko. W Koluszkach to ustawione symetrycznie względem świętych wizerunków szklanki z motywem kwiatowym, w Rawiczu i Kocierzewie Południowym to gipsowy gołąb, w Mszaldzie i Sulejowie to roślinne motywy na naczyniach ceramicznych, w Karwicach wizerunkowi Matki Boskiej z Guadalupe towarzyszy wielkanocny królik, jakby w zastępstwie kury wysiadujący jaja. Nawet w ubogim w bibeloty, minimalistycznym i jednolitym stylowo wnętrzu w stylu IKEA (Domaradzyn), w sąsiedztwie Madonny ustawiono aromaterapeutyczną świecę – swoisty koncentrat substancji naturalnych i ozdobne puchowe gwiazdy.

Kompozycje te – z perspektywy ich twórców – stanowią estetyczną i ideową całość, z drugiej zaś strony mamy tu ewidentnie do czynienia z dwoma osobnymi komponentami. Święte wizerunki pozyskiwane są przecież bez naturalistycznego „towarzystwa”, które wszak pojawia się dopiero w domach, w nurcie jakiejś jednostkowej lub środowiskowej potrzeby – duchowej (?), estetycznej (?), tradycjonalistycznej (?). W czym tkwi istota tej potrzeby, a przede wszystkim skąd bierze się owa konsekwencja w budowaniu kontekstu dla religijnych przedstawień z elementów naturalnych (roślin) lub naturę imitujących?

Podkreślmy stanowczo, że nie uwzględniamy tu naturalistów w obrębie samych wizerunków – korony cierniowej Jezusa, lilii w dłoni św. Antoniego, gałązki palmowej u św. Agaty lub też roślin i zwierząt obecnych na wizerunku Świętej Rodziny. Te „naturalne” elementy zostały uświęcone mocą hierofanii biblijnej lub hagiograficznej. Będą stanowiły w kolejnych akapitach narzędzie interpretacji, ale nie jej przedmiot. Kolejna klauzula ma charakter metodologiczny. Proponowane tu rozważania posiadają charakter teoretyczny. Empiryczną bazę tworzą jedynie „fotoegzemplifikacje ikonosfery hierofanii”. To one stanowią główną inspirację dla rozważań i przedmiot

„antropologicznego opracowania tekstowego” zadeklarowanego w tytule projektu.

Interpretacji można dokonać na gruncie kilku podstawowych dyskursów. Pierwszy nazwijmy roboczo ekohumanistycznym. Dokonajmy tu istotnego także dla kolejnych przemysłów założenia, wedle którego mamy do czynienia z ikonosferą wiejską, prowincjonalną, ludową. Przekonują o tym nie tylko nazwy miejscowości, w których dokonano fotograficznej dokumentacji, ale także pewne elementy kultury materialnej – architektury i wyposażenia wnętrz. Oprawa świętych wizerunków zawiera wszystko to, co autorom tych kompozycji jest bliskie i pozytywnie przez nich wartościowane. Stąd obecność naturalnych materiałów – suszu, gliny, drewna, wikliny oraz dominacja świeżej lub imitowanej roślinności. W pobliżu dewocjonaliów umieszcza się wszystko to, co wieś najlepiej reprezentuje – jest tutejsze, własne, swojskie, rodzime, a jednocześnie proste i w swojej treści nieprzetworzone. W tym ujęciu kompozycje wokół świętych przedstawień stanowią – zapewne nieświadomą kwintesencję ekohumanizmu, czyli nieco utopijnej koncepcji uznającej dwie najwyższe wartości – ziemię i człowieka¹. Ludzkie są tu duchowe (religijne) i estetyczne potrzeby, które nakazują przyozdobić dewocjonałia, zaś ziemskie (w znaczeniu ekologiczne) są tu wykorzystane tradycyjne motywy i materiały. W tym kontekście, przedstawiona w ramach projektu dokumentacja zdjęciowa (przy nie dającym się zanegować ubóstwie materialnym zaprezentowanego otoczenia, a może właśnie w związku z nim), może stanowić pochwałę życia prostego, prowadzonego „bliżej natury”.

Drugi dyskurs w obrębie którego można dokonać interpretacji to obszar pewnych inspiracji estetycznych. Tu warto sięgnąć po kategorię kiczu, jako stylistyki wywodzącej się z kultury plebejskiej, nieoficjalnej. Agnieszka Gralińska-Toborek zastanawiając się co w pierwszej kolejności zasługuje na miano kiczu, dochodzi do wniosku, że w rodzimych warunkach bezapelacyjnie za przedmiot tego określenia uznać można kicz religijny, w polskiej kulturze kojarzony z odpustową tandetą, szczególnie dewocjonaliami reprezentowanymi przez: „...plastikowe figurki Madonny i świętych, krzyżyki na złotych łańcuszkach, oleodruki i amatorskie *Chrystus w Ogrójcu* [które] stały się symbolem prowincjonalności i złego gustu”². Takie właśnie obiekty znajdziemy na fotograficznej dokumentacji, gdzie prym wiodą amatorskie kopie jasnogórskiej ikony oraz nieudolne wizerunki Papieża-Polaka. Z kolei Maria Poprzeczka zestawiając główne cechy kiczu wymienia: naśladowczy charakter wytworów, konwencjonalizm, powierzchowność form opartych na czytelności treści nie wymagającej znajomości szczególnych kodów dekonstrukcyjnych³. Dodajmy jeszcze takie cechy jak: nagromadzenie przedmiotów i łączenie nieprzystających do siebie elementów współwystępujące z zasadą dekoracyjności, kolorystyka złożona z wielu czystych, dopełniających się a jednocześnie kontrastujących barw (stąd popularność motywu kwiatowego), sentymentalność i różnorodność⁴. Wiele z domowych kompozycji „utkanych” wokół centralnego wizerunku takie cechy posiada.

Wypunktowanie owych cech i konstatacja, że z estetyką taką mamy właśnie do czynienia nie jest jeszcze antropologiczną diagnozą, do której wszak zostaliśmy zobowiązani. W istocie, określenie czegoś mianem „kiczowatego” rzadko kojarzy się z pochwałą i docenieniem, a przecież nie zmierzamy w stronę deprecjacji określonej konwencji. Warto zastanowić się dlaczego estetyka taka dominuje i jakie zależności zachodzą między ludowym typem kultury a sztuką, pozostawiając z boku dywagacje, czy jest to sztuka przez małe czy duże „s”.

Przede wszystkim sztuka religijna – a bez wątpienia z tym fenomenem mamy tu do czynienia – powoduje wyzwolenie określonych stanów emocjonalnych. Działa stymulująco poprzez wzbogacenie przeżyć religijnych przeżyciami estetycznymi, stąd też jest ona obecna we wszystkich kulturach⁵. To wyraz naszej potrzeby dostępnego na wyciągnięcie ręki piękna, prostej religijności, żarliwości i wzniosłości emocjonalnej. To także uniwersalny język pozwalający porozumiewać się i identyfikować we wspólnocie – nie tylko tej religijnej ale i lokalnej. W polskich realiach kompozycje określane jako „kiczowate” zawierają w sobie nostalgiczne wspomnienie świata odpustów i wiejskich jarmarków i jako takie mogą działać kojąco i łagodząco w kontekście napięć, które rodzi współczesna codzienność. Warto tu zacytować wybitnego humanistę i znawcę sztuki księdza Janusza Pasierba, który stwierdził, że: „Istnieje coś, co bym nazwał pokorą religii; ona nie musi mieć wszystkiego w najlepszym wydaniu (...). Czasem myślę sobie, że tandeta (a kicz jest tandetą, choć tak się błyszczy) jest prawdziwsza, bliższa prawdy o wartości rzeczy, o ich nietrwałości, niedoskonałości, skażeniu. W tandecie jest jakaś pokora; tandeta nie jest na miarę Pana Boga, to pewne, ale lepiej ukazuje miarę ludzką, demaskuje pozę i szpan”⁶.

Za owymi – czasem infantylnymi – kompozycjami kryją się poważne psycho-socjo-kulturowe funkcje. Są one kiczem nieintencjonalnym – wynikającym ze sposobu patrzenia i odbierania świata, co samo w sobie otwiera

¹ J. Jachymek, *Ewolucja ideologii ruchu ludowego. Agraryzm – Neoagraryzm – Ekohumanizm*, [w:] F. Kampka, S. Stępka (red.), *Wieś i ruch ludowy w Polsce i Europie*, t. 2. *Idee, organizacje, środowisko*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Wydział Nauk Humanistycznych Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego, Warszawa 2011, s. 41-53..

² A. Gralińska-Toborek, *Kicz religijny jako inspiracja, cytat i gra w polskiej sztuce współczesnej*, [w:] L. Rożek (red.), *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2000, s. 39..

³ M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998, s. 219.

⁴ V. Sajkiewicz, *Między jarmarkiem a pop-artem. Ikonografia i poetyka kiczu w polskiej plastyce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, [w:] L. Rożek (red.), *Kicz, tandeta, jarmarczność...*, dz. cyt., s. 97.

⁵ K. Marciniak, *Sztuka religijna a kicz*, [w:] L. Rożek (red.), *Kicz, tandeta, jarmarczność...*, dz. cyt., s. 69.

⁶ J. S. Pasierb, *Glossa o kiczu*, „Znak”, 1984, nr 4, s. 488-489.

możliwości interpretacji fenomenu domowych ołtarzyków jako elementu charakterystycznego dla kultury i sztuki typu ludowego, plebejskiego i nieoficjalnego.

Trzeci trop interpretacyjny lokuje się w dyskursie etno-religioznawczym. Już powyższe przemyślenia sporo do tego nurtu wnoszą. Tu zwróćmy uwagę na co najmniej dwie możliwości – interpretacji w duchu „religii kosmicznej”, bądź też w nawiązaniu do kategorii religijności ludowej (lub raczej pewnych elementów obecnych w tym przebrzmiałym już modelu). Bez wątpienia kompozycje dewocjonalno-naturalistyczne można zinterpretować jako działania zmierzające do sakralizacji własnego (domowego) *orbis interior* w duchu uniwersalistycznym. „Dla człowieka religijnego natura nigdy nie jest tylko »naturalna« - zawsze przepełnia ją znaczenie religijne. Kosmos jest stworzeniem bożym: świat wyszedł z rąk bogów, przeto został na zawsze uświęcony”⁷. Konsekwencja w tworzeniu kwietnych opraw wokół wizerunków świętych wynikałaby z faktu, że estetyczne kontemplowanie natury zachowało, także dla człowieka współczesnego, aurę religijną. Natura nadal zawiera pierwiastek boski, w związku z czym stanowi najodpowiedniejszy kontekst dla wszelkiego *sacrum*. Tu jest także miejsce na powtórne zwrócenie uwagi na naturalne atrybuty niektórych świętych i otoczenie na tle którego są oni tradycyjnie przedstawiani. W tej perspektywie wszelka roślinność stanowi niejako „przedłużenie” owych wizerunków. Coś w rodzaju dioramy, sztafażu, perspektywicznej instalacji dla dewocjonaliów.

W innej myśli Eliadego znajdujemy kolejny ciekawy trop: „Dla człowieka religijnego to, co nadnaturalne jest nierozdzielnie związane z tym, co naturalne, natura ciągle jeszcze jest wyrazem tego, co transcenduje”⁸. To eliadowskie „ciągle jeszcze” stanowi zachętę dla rozwinięcia perspektywy religioznawczo-ewolucjonistycznej. Traktując rzecz ewolucjonistycznie, choć z całą świadomością dystansu, który winniśmy zachować wobec takiego ujmowania religii, naturalia stanowiły niegdyś jedyne źródło *sacrum*, zaś „straciły” owe właściwości stosunkowo niedawno. Zakłada się, że wraz z rewolucją agrarną, oznaczającą manipulowanie warunkami życia wybranych roślin

i zwierząt, człowiek zaczął stopniowo rezygnować z nabożnego stosunku do nich. Jednak to perspektywa maksymalnie dziesięciu ze stu tysięcy lat udokumentowanych zachowań religijnych, a przecież istnieją kultury, w ramach których rolnictwo rozwinęło się zaledwie kilkaset lat temu, a są i takie (nieliczne), które nadal tkwią w epoce zbieracko-łowieckiej mimo oczywistych wpływów zewnętrznych. Animizm zastąpiły inne formy wierzeń poli- i monoteistycznych, ale święte skały i źródła nadal pozostały częścią wielu religii⁹. Interpretacja sposobu ozdabiania dewocjonaliów w Środkowej Polsce jako pozostałości wierzeń animistycznych byłaby mocno ryzykowna, jednak pewien rodzaj sakralizacji natury ma tutaj miejsce.

Warto zauważyć, że jest to już tylko słabe echo czasów, gdy rośliny i zwierzęta zasiadały wraz z człowiekiem w „parlamencie istot”. Wpatrując się w okwiecone domowe ołtarze z „jeleniami na rykowisku” na ścianie obok, jakże trafnie brzmi refleksja Yuvala Noaha Harariego na temat zmian w religii będących następstwem rewolucji agrarnej: „Anioły i demony jakoś przetrwały te zmiany, stając się posłaniami i sługami wielkich bogów. Jednak reszta animistycznej obsady – wszystkie zwierzęta, rośliny i inne zjawiska naturalne – zostały przekształcone w bezgłośnie dekoracje”¹⁰.

Kusząca jest także ścieżka interpretacyjna wytyczoną przez badaczy tzw. religijności ludowej, choć uważa się, iż sam termin w innych kontekstach niż odnoszących się do modelowego obrazu tradycyjnej społeczności wiejskiej końca XIX i początku XX w. wyczerpał swój potencjał wobec oczywistych przemian społecznych. W miejsce „religijności ludowej” pojawiają się postulaty teoretyczne i propozycje terminologiczne w postaci „kultury religijnej” oraz „religijności przeżywanej” dające szersze możliwości poznawcze. Pozwalają one uwzględnić m.in. doświadczenia religijne w wymiarze cielesnym a także konceptualizacje materialne i inne manifestacje religijności dające wgląd w relacje między ludźmi a postaciami świętych, abstrahując czy mamy do czynienia z przedstawicielami tradycyjnych wiejskich społeczności¹¹.

⁷ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 95.

⁸ Tamże, s. 96.

⁹ Y. N. Harari, *Sapiens. Od zwierząt do bogów*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 71, 99, 256, 258.

¹⁰ Tegoż, *Homo deus. Krótka historia jutra*, przeł. M. Romanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 119-120.

¹¹ A. Niedźwiedz, *Od religijności ludowej do religijności przeżywanej*, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, B. Fatyga, R. Michalski (red.), Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2014, s. 332.



Są jednak badacze, którzy uważają, że pewne elementy klasycznie przypisywane religijności ludowej przetrwały, gdyż wiele ze społecznych mechanizmów charakterystycznych dla tradycyjnych chłopskich wspólnot radykalnie osłabło, ale nie zanikło całkowicie (np. kontrola wewnątrzrodzinną). Również procesy socjalizacji religijnej oraz osobowe postawy, takie jak konformizm wobec instytucji kościelnych (np. parafii) odgrywają tu znaczącą rolę. Skutkuje to tym, że takie cechy jak wrażliwość mirakularna, czy sensualizm nie odchodzą w przeszłość, a stają się „istotnym elementem umacniającym pewne wersje współczesnej religijności”¹². Również pielgrzymki, zabiegi religijno-uzdrowieńcze oraz inne przejawy religijności lokalnej wskazują, iż wiele z cech religijności ludowej charakteryzuje się większą antropologiczną uniwersalnością niż sądzono. Z domowymi kompozycjami, obok wspomnianego sensualizmu realizującego się m.in. włączeniu doświadczenia religijnego ze zmysłowym, konwenują takie klasyczne cechy religijności ludowej jak: skonwencjonalizowanie symboli, obrazów i figur; „maryjność”, dosłowność, nieabstrakcyjność. Dotyczy to w równym stopniu centralnych dewocjonalistów jak i form ozdabiających.

Czwartą płaszczyznę interpretacyjną stanowić może dyskurs *stricte* antropologiczny. Perspektywę tę sprowadzić można do pytania: co można powiedzieć o kulturze, wpatrując się w kompozycje domowego *sacrum*? Tu możemy uwzględnić czas (koniec 2. dekady XXI w.) i miejsce (Polska Środkowa) lub abstrahować od tych czynników, przy czym ta ostatnia (uniwersalna) perspektywa wydaje się nawet bardziej kusząca.

Skoro – jak zauważyliśmy na wstępie – „naturalistyczne” dekoracje i centralnie ułożone dewocjonalia stanowią osobne komponenty pewnej ideowo-estetycznej całości, zatem warto odwołać się do dychotomii natura – kultura, stanowiącej szczególny problem antropologii¹³. Nie tyle chodzi tu o utożsamienie owych kwietnych kompozycji z naturą a świętych wizerunków z kulturą (zresztą już przedstawione wyżej refleksje religioznawcze w duchu eliadowskim uświadamiają nam problematyczność takiej generalizacji) ile raczej o ułożenie udokumentowanej w ramach projektu ikonosfery na osi natura – kultura. Tu można wypunktować cały szereg, niekoniecznie ze sobą zgodnych spostrzeżeń, świadczących jednak o tym, że dewocjonalno-naturalistyczne kompozycje stanowią rozbudowany tekst kulturowy.

Kompozycje te przede wszystkim mogłyby z powodzeniem posłużyć jako egzemplifikacje koncepcji głoszących prymat symbolu w kulturze. To on – symbol – obok pamięci i języka, nawet przez biologicznych redukcjonistów traktowany jest jako dowód wyższości gatunku ludzkiego, jako immanentna cecha kultury¹⁴. Według wielu antropologów, to właśnie zdolność symbolicznego myślenia i obrazowania „wrywa” nas z objęć natury w jej przyrodniczym ujęciu. Wrywa nas, jak się zdaje, nie do końca, gdyż dostępny nam zasób materiału z którego „tkamy” nasze symbole jest na wskroś naturalny. Kultura to nasza aktywność, ale i tak skazani jesteśmy na czerpanie z zasobów natury. Tak więc domowe ołtarze, z całą swoją otoczką, stanowią alegorie przejścia z natury do kultury, dowodzą bowiem, że zarówno zjawiska metafizyczne jak i naturalistyczne ujmujemy w sposób kulturowy – symboliczny i aksjologiczny. Przechodzimy do kultury, ale ciągniemy za sobą pewien nieusuwalny bagaż, zaś „kulturalistyczne traktowanie natury wydaje się nieuniknionym składnikiem nieobiektywizującej, a zarazem nieidealizującej koncepcji nas samych”¹⁵.

Dewocjonalne kompozycje to dowód uspołecznienia. Religijność, która przejawia się w kultywacji obrazów ma wymiar indywidualny, ale także kolektywny. To również dowód wędrówki ku kulturze. Zgadza się, że nie tylko człowiek żyje w złożonych społecznościach, ale tylko on potrafi tworzyć wspólnoty wokół pojęć abstrakcyjnych. Obecne w tysiącach domów podobnie zdobione wizerunki tych samych świętych dowodzą istnienia wspólnoty budowanej na fundamencie zgoła innych potrzeb niż tylko chęć przetrwania w wymiarze biologicznym. Z uspołecznieniem wiąże się intersubiektywność – to ona powoduje, że wyznajemy te same wartości przekazywane za pomocą tych samych symboli. W dewocjonalności zakłęta jest też swoiście ludzka kompetencja narracyjna w postaci chociażby żywotów świętych, za sprawą których określone wizerunki nabierają szczególnej mocy.

W tym samym nurcie kulturalistycznym dostrzegamy za pośrednictwem domowych hierofanii otwartość na transcendencję. Wśród abstrakcji, które pozwalają człowiekowi żyć, tworzyć i – co istotne – poświęcać się wspólnie są i takie, które lokujemy poza naszą władzą i wolą. To rozmaite istoty i idee uosabiające wszelkie „siły nadprzyrodzone”. W szeregu koncepcji religia nie jest elementem kultury, gdyż wiara ma źródło w transcendencji, która nie wyrasta z natury i świata a odwrotnie – świat i natura wyrastają z transcendencji¹⁶. Można nawet powiedzieć, że wykraczamy w ten sposób poza (ponad) kulturę, jednocześnie szukając w naszych fantazmatach wyjaśnień stanu przed-naturalnego. Tak czy inaczej nie ma żadnych podstaw aby sądzić, że na świecie żyje jakakolwiek inna istota zdolna do konstruowania tak odległych od obserwowalnej rzeczywistości wizji.

Owa zdolność dostrzegania wymiaru kosmicznego mobilizuje nas jednocześnie do nadawania głębszych sensów wszystkiemu co nas otacza. Naturę (w znaczeniu – co jeszcze raz podkreślmy – przyrody) podporządkowujemy w dwójnasób. Eksploatując ją (co nawiasem mówiąc może sprawić, że gatunek ludzki stanie w obliczu samozagłady)

¹² A. M. Królikowska, *Elementy „ludowe” w religijności współczesnej?*, „Opuscula Coccologica”, 2014, nr 4, s. 6.

¹³ K. Kaniowska, *Dychotomia natura – kultura jako szczególny problem etnologii*, „Etnografia Polska”, 1985, t. XXIX, z. 1, s. 25-32.

¹⁴ E. Sienkiewicz, *Byt Ludzki w kontekście współczesnego sporu o rozumienie natury i kultury człowieka*, „Studia Teologii Dogmatycznej”, 2015, t. I, s. 239.

¹⁵ B. Tuchańska, *Natura i kultura w kulturalizmie hermeneutycznym*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Kulturoznawcze”, 2012, nr 1, s. 32.

¹⁶ W. Cichosz, *Od natury do kultury. Dylematy i postulaty*, „Teologia i Człowiek”, 2014, nr 3, s. 63.

a także usensawiając jej elementy. W przypadku naturalistycznych kompozycji domowych wykorzystujemy naturę do wielbienia boga (lub świętych), zakładając, że i ona powinna w tym uczestniczyć.

Kulturalistycznej perspektywy wymaga także kwesta tożsamości (poruszona już w kontekście społecznienia). Ją także komunikują domowe ołtarzyki. Możemy tu mówić o jej wymiarach indywidualnym lub zbiorowym, bądź też religijnym, regionalnym lub narodowym (kult Papieża-Polaka). Niezależnie od dyscypliny i ujęć metodologicznych odnajdujemy wspólne motywy konceptualizacji pojęcia tożsamości, które mogą tu być szczególnie przydatne. Pierwszy z nich koncentruje się na podkreślaniu społecznego rodowodu tożsamości – jesteśmy tymi, za kogo chcielibyśmy aby uważali nas inni. Drugi motyw, to perspektywa konstytuowania tożsamości jako samopotwierdzenia własnej wyjątkowości – ciągłości określonych cech jednostki bądź grupy, a także wymiar różnicowania (określanie cech „nie-naszych”, „nie-moich”). Zawężając perspektywę do antropologicznej warto przypomnieć propozycję przedstawicielki kulturalizmu amerykańskiego – Margaret Mead, która rozróżniła trzy typy kultur oraz odpowiadające im typy tożsamości zbiorowej i indywidualnej: postfiguratywne – zorientowane na przeszłość, kofiguratywne – zorientowane na teraźniejszość, postfiguratywne – nastawione na przyszłość. To matryca dostosowania tożsamości do tego co nieznanne. Jaką tożsamość komunikowałyby religijne kompozycje utrwalone w fotografiach z łódzkiego? Skłonni bylibyśmy zapewne do interpretacji z użyciem „matrycy postfiguratywnej”, w ramach której kompozycje dewocjonalne dają tradycyjny oręż w zmaganiach z tym, co nadejdzie¹⁷.

Reasumując, domowe kompozycje złożone z centralnie lokowanych dewocjonałów i naturalistycznej otoczki to specyficzny wykwit kulturowy odsyłający do zbiorowych wartości, których całokształt stanowi w wielu definicjach istotę kultury. Można z nich odczytać ślady dawnych wartości religijnych – wspomnienie zdegradowanego przeżycia religijnego¹⁸, ale przede wszystkim wartości obecne, aktualne, wiążące społeczności lokalne i wspólnotę religijną. Wszak każdy twór kultury jest po to by nawiązać dialog z innym człowiekiem.

Zaproponowane tu interpretacje antropologiczne na osi natura – kultura odsłaniają antropocentryzm kompozycji widoczny za sprawą świętości ukazywanej w ludzkiej postaci oraz natury, której funkcje sprowadzone zostają do estetyczno-dekoracyjnych. Niewątpliwie jednak natura i kultura wzajemnie się przyciągają. Co jest w takim razie elementem przyciąganym a co przyciągającym? Czy to natura podąża za kulturą, czy raczej to kultura nie chce (nie może?) wyzwolić się z więzów natury. Można zaryzykować tezę, że w istocie mamy do czynienia z trzema komponentami. Tworzymy kompozycje kulturowe z materii, którą udostępnia nam natura, zaś *sacrum* jest w tym układzie czymś osobnym. Może należałoby w tym kontekście sięgnąć po postulat „symetrycznej antropologii” w ujęciu Bruno Latoura, gdzie natura-kultura to całość wzajemnie się przenikająca będąca siecią mediacji, translacji i aliansów?¹⁹. Wówczas natura-kultura byłaby tym, co pozwala nam oswajać *sacrum*, do którego przecież, jako grzeszni i śmiertelni, nie przynależymy, tak jak świętość nie należy do żadnego z tych dwóch porządków.



Moszczenica, powiat piotrkowski

¹⁷ I. Borowik, *Tożsamość i tożsamości. Obszary interdyscyplinarnych refleksji*, [w:] E. Litak, R. Furman, H. Bożek (red.), *Pejzaże tożsamości. Teoria i empiria w perspektywie interdyscyplinarnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 22.

¹⁸ M. Eliade, *Sacrum i profanum ...*, dz. cyt., s. 125.

¹⁹ B. Tuchańska, *Natura i kultura ...*, dz. cyt., s. 21.

Damian Kasprzyk

Nature – culture – transcendence. Around the composition of home sacrum

Presented comment on the subject of iconographic material obtained in Central Poland concentrates on noticed regularity. In vast majority, examples such as painting, cross, shrine, gypseous figurine, wooden sculpture gain the setting and complement in the form of a *naturalism*. Usually, it is artificial, live or dried flora. These compositions – from their creators' perspective – constitute the aesthetic and ideological entirety, on the other side though we are palpably dealing with two individual components. After all, the holy images are obtained without naturalistic ornaments, which appear only in houses, in the current of some individual or environmental need. The text is an attempt to answer the question of what is the essence of this need, and above all, where does this consistency come from in building the context for religious representations from natural elements (plants) or imitating nature. The author uses aesthetic, religious and anthropological concepts. Within the latter, he reaches for the nature – culture opposition.

Keywords: nature, culture, ecology, folk religiosity, devotional articles



Dom i sacrum w kulturze polskiej wsi. Tradycja i współczesność

W życiu mieszkańców tradycyjnej polskiej wsi przejawy religijności dostrzec można było właściwie we wszystkich obszarach ich społecznej aktywności – w obrzędowości, zachowaniach obyczajowych i zwyczajach, w czynnościach związanych z pracą, a także w sposobach zagospodarowywania i doświadczania przestrzeni domowej. W ujęciu antropologicznym dom pojmowany był jako przestrzeń „mocna”, „święta”, „sakralna” i w tym sensie pełna znaczeń, organizująca całość egzystencjalnych doświadczeń człowieka¹. Dom stanowił przestrzeń najbardziej oswojoną, uporządkowaną i bezpieczną, traktowany był jako całościowa i najważniejsza podstawa ludzkiego bytu, „uniwersalny punkt odniesienia, gdzie możliwy jest kontakt zarówno z górą, jak i z dołem”². Człowiek religijny zaś zawsze pragnął żyć w czasie i przestrzeni mocnej, świętej, centralnej, reaktualizującej początek świata i całkiem odmiennej od tego, co powszednie³; potrzebował również zwiastunów objawiających moc przestrzeni sakralnej – świętych obrazów, kreacyjnych gestów i zachowań oraz wszelkich znaków

kontaktu z Bogiem. W kulturach tradycyjnych obrzędy związane z budowaniem domu, jak i jego zasiedlaniem pełne były symboliki kreacyjnej⁴. Pośród symboli o znaczeniu kreacyjnym, znanych z ludowych wierzeń o stworzeniu świata, występowała zwykle woda, chleb, sól, świeca paschalna czy poświęcony krzyż. Praktyki zakładzinowe stanowiły złożony zespół wielu czynności, o jednej z nich pisał choćby Stanisław Vincenz, w swoim literackim opisie Huculszczyzny: „Na miejscu, gdzie mają budować chatę, sypią w czterech węglach kupki żyta; na pokuti [tzn. w miejscu, gdzie miał znajdować się „święty kąt”] kładą całuszkę z chleba i kładą na niej jeszcze drobek z soli; wlewają jeszcze w garnuszek «trzydziesięć» łyżek wody i stawiają go koło chleba. Jeżeli miejsce dobre, żyto i chleb przez trzy noce będzie leżeć nienaruszone, a wody przybędzie łyżka, czasem i dwie; jeżeli złe, żyto będzie rozgrzebane, chleb i sól nie wiedzieć gdzie się podzieją i wody ubędzie”⁵. Podobne zabiegi towarzyszyły praktykom zasiedlania domostwa, przy pierwszym wejściu do nowego domu w sposób uroczysty wnoszono do wnętrza obraz święty lub krzyż i bochenek chleba, które układano na stole, by stanowiły zaczyn dla istnienia paraleli dom-świątynia i stół-ołtarz oraz by były podstawą dla oznaczenia sakralnej przestrzeni domu⁶. Wyodrębnienie miejsca świętego, miejsca kultu będącego znakiem innego porządku, stanowiło warunek konieczny dla funkcjonowania domu jako przestrzeni życiowej – zapewniać miało dostęp mocy sakralnych i umożliwiać ich rugowanie⁷.

Jak podkreślali w swoich opisach etnografowie, tradycyjne wnętrza domowe w kulturze polskiej wsi zaspokajać miało wszystkie najważniejsze życiowe potrzeby mieszkańców, do których należało przygotowywanie i spożywanie posiłków, wypoczynek i sen, zabiegi higieniczne, przechowywanie dobytku i zapasów pożywienia oraz wychowywanie potomstwa, ale także realizowanie potrzeb

¹ D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej* (Cz. I), „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1990, nr 3, s. 49..

² Z. Dalewski, *Zakładziny: obrzęd i mit. O słowiańskich zwyczajach i wierzeniach związanych z budową domu i zakładaniem miasta*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1990, nr 4, s. 21.

³ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 95.

⁴ Por. D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o kulturze, Wrocław 1992, s. 45-65.

⁵ St. Vincenz, *Prawda starowieku: obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1980, s. 56.

⁶ D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji...*, dz. cyt., s. 58.

⁷ Por. J. Bułat, *Przestrzeń sakralna domu wiejskiego albo okno i stół*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1990, nr 4, s. 27.



religijnych, estetycznych i towarzysko-reprezentacyjnych domowników⁸. Dom był warsztatem pracy, miejscem zabaw i wypoczynku, wyrazem pozycji społecznej właściciela, ale także przestrzenią realizacji najważniejszych w życiu ludzkim wydarzeń – obrzędów życia od narodzin aż do śmierci i obrzędów dorocznych, cyklicznie powracających w kolejnych porach roku⁹. Przestrzeń domu w kulturze tradycyjnej wsi nie była zatem traktowana w sposób jednorodny i homogeniczny, nie służyła wyłącznie powszedniej użyteczności, dlatego też wymagała odpowiedniego zagospodarowania. Jak zauważył Jan Stanisław Bystroń, w domu dostrzec można było podział na miejsca powiązane z wykonywaniem codziennych obowiązków, ale także fragment przestrzeni, w którym realizować mógł się nieprzerwanie kontakt człowieka ze sferą *sacrum*¹⁰. Podział domowego wnętrza na sferę *sacrum* i *profanum* odzwierciedlał także układ wypełniających tę przestrzeń mebli i sprzętów oraz przypisywane im symboliczne znaczenia, powiązane z całym szeregiem magiczno-religijnych praktyk. Przez długi czas, szczególnie we wnętrzach jednoizbowych, sprzęty i meble domowe miały swoje stałe miejsca i ustawiane były głównie pod ścianami, co pozwalało na pozostawienie wolnego środka izby, jako wielofunkcyjnego pomieszczenia, w którym przebywali i zaspakajali swe potrzeby bytowe wszyscy mieszkańcy domu.

Najbardziej charakterystyczne w rozplanowaniu wnętrza chałupy jednoizbowej było wyznaczenie przestrzeni świeckiej przez umieszczenie w niej pieca jako urządzenia, przy którym skupiały się czynności związane z życiem codziennym oraz przestrzeni sakralnej domu, której wyróżnikiem był stół, pełniący funkcję domowego ołtarza. Piec i stół wyznaczały zatem podział domowego wnętrza i określały sposób jego wykorzystania. Piec w domu jednoizbowym lokowany był na stałe w prawym lub lewym narożniku, przy ścianie wejściowej od sieni¹¹. Stół zaś znajdował się zwykle w rogu izby, po przekątnej w stosunku do urządzeń ogniowych i wpisywał się w tak zwany święty kąt domu (kąt obrzędowy, kąt obrazowy, poczesny lub pokucie na terenach wschodniej Polski). Była to przestrzeń domu nasycona szczególną świętością i miejsce domowego kultu. Ściany w tym rogu izby pokrywał zazwyczaj jeden lub dwa rzędy zawieszonych, obok siebie, tuż pod powałą, obrazów o treści religijnej – wizerunków Matki Boskiej i świętych patronów¹². Na ustawionym w rogu izby stole układano zwykle chleb, a w niektórych regionach ustawiano na nim także krucyfiks, gromnice, układano książeczkę do nabożeństwa i różaniec, przy stole zaś sadzano wyłącznie ważnych gości¹³. Stół ten nie służył do codziennego spożywania posiłków. Nie można było na nim siadać, opierać się, ani kłaść nakrycia głowy, a zachowanie przy nim miało podtrzymywać religijne życie domowej wspólnoty¹⁴. Ustawiony w sakralnej przestrzeni domu stół występował w roli domowego ołtarza i cieszył się w chłopskiej chacie szczególnym szacunkiem, uczestniczył w najważniejszych czynnościach obrzędowych związanych z cyklem życia i cyklem dorocznym¹⁵. Otoczony był zazwyczaj ławami ustawionymi pod ścianami, by rodzina mogła spożywać przy nim wieczerzę wigilijną, a czasami też śniadanie wielkanocne (na co dzień jadano przy drewnianych ławach, ustawianych bliżej pieca). Trzeci róg izby, na wprost wejścia i pieca, zajmowało zwykle łóżko (lub inny mebel do spania), a w czwartym rogu po przeciwnej stronie drzwi wejściowych i paleniska gromadzono sprzęty związane z prowadzeniem gospodarstwa domowego. Taki schemat rozmieszczenia sprzętów domowych w chłopskiej izbie nazwany został układem diagonalnym. W późniejszym czasie w sposobie urządzenia wnętrza chłopskich chałup pojawił się też układ równoległy, w którym stół, wraz z przedmiotami kultu religijnego, przesunięty został pod okno w ścianie szczytowej lub pod ścianę boczną. W tym układzie w rogach izby na wprost wejścia, po dwóch stronach stołu, ustawiano łóżka. Stół był pierwszym meblem, który w układzie równoległym zmienił swoje położenie i stopniowo był dostosowywany do swoich nowych funkcji. Wciąż jednak pełnił rolę domowego ołtarza, nadal darzony był wielkim szacunkiem i nie służył do spożywania codziennych posiłków. Tę funkcję spełniały ławy lub drugi stół, choć zdarzało się również, że rolę domowego ołtarza przejmował inny mniejszy stół lub komoda.

Po reformach uwłaszczeniowych w II połowie XIX wieku, wraz z procesem bogacenia się wiejskich gospodarzy, na polskiej wsi stopniowo zaczął upowszechniać się dom dwuizbowy, w którym wprowadzono wyraźny podział funkcji mieszkania na dwie izby – wielofunkcyjną izbę czarną, zwaną kuchnią, w której koncentrowało się życie codzienne chłopskiej rodziny i izbę białą, zwaną paradną, pełniącą funkcje reprezentacyjne¹⁶. W izbie czarnej znajdowały się urządzenia ogniowe niezbędne do przygotowywania ciepłych posiłków i ogrzewania mieszkania w okresie zimowym. Izba biała zaś pełniła funkcje pomieszczenia odświętnego, a jej umeblowanie zyskało

⁸ Por. D. Tylkowa, *Wypozażenie mieszkań*, [w:] M. Biernacka, B. Kopczyńska-Jaworska, A. Kutrzeba-Pojnarowa (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t.1, PAN, Wrocław 1976, s. 329-350.

⁹ G. Mosio, „Święty kąt” w chłopskim domu - miejsce, funkcja, symbolika, [w:] J. Marecki, L. Rotter (red.), *Symbol – znak – przesłanie. Wytwory rąk ludzkich*. Wydawnictwo Naukowe UPJPII w Krakowie, Kraków 2012, s. 149.

¹⁰ J. St. Bystron, *Czynniki magiczno – religijne w osadnictwie*, [w:] J. St. Bystron, *Tematy, które mi odradzano*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 221.

¹¹ G. Mosio, „Święty kąt” w..., dz. cyt., s. 153.

¹² D. Tylkowa, *Wypozażenie...*, dz. cyt., s. 332, 340.

¹³ S. Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, „Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego”, 1964, nr 3, s. 219, 223; D. Tylkowa, *Wypozażenie...*, dz. cyt., s. 334.

¹⁴ M. Sulima, *Dom pogranicza w kulturze wsi podlaskiej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2018, s. 152.

¹⁵ Por. H. Szewczyk-Wierzbička, *Semiotyka stołu w przestrzeni izby weselnej*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1990, nr 4, s. 39-46.

¹⁶ D. Tylkowa, *Wypozażenie...*, dz. cyt., s. 331.

charakter bardziej dekoracyjny. Meble w izbie białej przestały mieć swoje stałe miejsca, choć wciąż jednym z najważniejszych elementów jej wyposażenia był stół. W tej izbie znajdowały się najbardziej wartościowe w domu przedmioty, także przedmioty kultu religijnego, choć w czarnej izbie też nie brakowało świętych obrazów, były one jednak zdecydowanie skromniejsze i nie odgrywały najistotniejszej roli w praktyce obrzędowej. Domowy ołtarz przeniesiony został zatem do izby białej i zyskał dodatkowe walory estetyczne. Nad stołem w izbie reprezentacyjnej wciąż wisiały święte obrazy, ułożone nieraz w dwóch lub trzech rzędach, papierowe wycinanki czy umocowane u sufitu tradycyjne ozdoby w postaci pajaków, wykonanych ze słomy i kolorowego papieru. W oktawę Bożego Ciała za umieszczone na ścianach obrazy z wizerunkami świętych patronów lub Matki Boskiej zatykano święcone zioła, a w okresie wielkanocnym palmy, by chroniły domostwo przed burzą, gradem i pożarem. Zawieszane w domowym wnętrzu święte obrazy bywały też darami weselnymi, a były to zazwyczaj wizerunki Matki Boskiej z Dzieciątkiem czy przedstawienia Świętej Rodziny. Stół umieszczony w izbie białej nakrywany był zwykle jasnym obrusem, ustawiano na nim krucyfiks, figurki Matki Boskiej, pasyjki lub obrazki dewocyjne, w otoczeniu dekoracji wykonywanych z gałązek świerkowych lub piór domowego ptactwa. Przy stole tym modlono się w gronie rodziny, przyjmowano księdza po kolędzie i innych ważnych gości, zawierano też przy nim ważne umowy, opijano zaręczyny i zaślubiny, uzgadniano służbę. W rejonach, gdzie było daleko do kościoła ołtarz domowy pełnił też czasem rolę rodzinnej kaplicy. W białej izbie zwyczajowo miały też miejsce uroczystości związane z weselem lub pogrzebem. Jako izba reprezentacyjna była ona wyposażona w bardziej ozdobne meble i sprzęty domowe, a jej wygląd świadczył o zamożności gospodarza i jego pozycji społecznej.

Estetyka domowych ołtarzy zaczęła ulegać wyraźnym przemianom w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, kiedy to na polską wieś, za pośrednictwem wędrownych handlarzy i małomiasteczkowych sklepikarzy, zaczęły docierać nowe materiały dekoracyjne, między innymi bibuła. Kwiaty wykonywane z bibuły, ze względu na



Muzeum, Opoczno

bogatą paletę barw i łatwość tworzenia, zaczęły stopniowo zastępować ozdoby wykonywane między innymi z piór domowego drobiu. Ich szczegółowa forma uzależniona była oczywiście od umiejętności rękodzielniczych i fantazji wykonujących je kobiet. Kolorowe kwiaty ustawiane były zwykle na domowym ołtarzu w formie bukietów, po dwóch stronach krzyża lub figury, z zachowaniem zasad symetrii, a w czasie świąt dorocznych (Bożego Narodzenia i Wielkanocy) obok kwiatów ustawiano dodatkowo okolicznościowe dekoracje w postaci aniołków, palm czy pisanek. Wygląd domowego ołtarza, poza obowiązkowymi symbolami *sacrum*, zawsze w dużej mierze uzależniony był od gustu i zdolności plastycznych samej gospodyni, która własnoręcznie dekorowała to wyjątkowe w domu miejsce, by jak najlepiej oddać cześć Bogu i spełnić oczekiwania społeczne. W latach powojennych, w nowych murowanych domach, wyraźnej redukcji uległa liczba wieszanych na ścianach świętych obrazów, a pojawiły się inne formy dewocjonałów, kupowanych na jarmarkach, odpustach, w miejscach kultu lub u wędrownych handlarzy¹⁷. Domowe ołtarze zaczęły zdobić też żywa roślinność w postaci roślin doniczkowych, głównie mirtu, asparagusu i paproci, a latem ustawianych wazonie ciętych kwiatów z ogrodu. Z czasem pojawiły się także sztuczne kwiaty wykonane z tworzyw syntetycznych, a tradycyjne ozdoby w postaci

¹⁷ Tamże, s. 348.

pająków, światów czy wycinanek powoli wychodziły z użycia. W chłopskim wnętrzu domowym upowszechnił się podział na stoły odświętne i codzienne, używane jako meble kuchenne. Stół umieszczany w kuchni zatrializował status ołtarza domowego, wykonywano przy nim coraz więcej czynności kulinarnych, spożywano codzienne posiłki, tam też dzieci odrabiały lekcje. Zaścielony był ceratą, a zamiast krucyfiksów stawiano na nim cukierniczkę, solniczkę czy pieprzniczkę, czasami flakon z kwiatami. Domowy ołtarz ze stołu odświętnego przeniósł się na inne meble – komody lub mniejsze stoły, a w sposobie jego aranżacji i dekorowania można było dostrzec nowe wpływy kulturowe.

Zawieszane w domowych wnętrzach krzyże, wizerunki Matki Boskiej i świętych patronów, poza swą funkcją religijną, miały też służyć osławianiu przestrzeni i odstraszaniu złych mocy, były próbą zaklęcia rzeczywistości i miały przynosić domownikom szczęście. Ich obecność wynikała z naturalnej ludzkiej potrzeby życia w pomyślności, bezpieczeństwie i spokoju oraz w bliskim kontakcie z *sacrum*. Zgodnie z religijnością ludową, wszelkie umieszczane w domu symbole *sacrum* lokowane były na styku religii i magii, które, połączone w jedno, najlepiej oddawały sposób postrzegania i doświadczania otaczającego świata przez mieszkańców tradycyjnej wsi. Ale czy tylko tradycyjnej? Wiele przeżytków tych magiczno-religijnych zachowań przetrwało do dziś i znajduje swój wyraz w sposobach organizacji przestrzeni wielu aktualnie użytkowanych mieszkań czy domów. Obecność domowego ołtarza we współczesnym wnętrzu domowym na polskiej wsi, i nie tylko, potwierdza dokumentacja fotograficzna, sporządzona w ramach projektu *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym*, realizowanego przez Andrzeja Białkowskiego i Piotra Wypycha w 2019 roku na terenie województwa łódzkiego. Projekt ten, co podkreślają jego autorzy, miał na celu „stworzenie foto-antropologicznego zapisu (fotorepozytorium), dokumentującego zmiany we współczesnej „domowej” religijności”.

Warto przypomnieć, że tradycyjny święty kąt w domu chłopskim, niezależnie od swych aspektów magiczno-religijnych, zawsze stanowił też interesującą aranżację o charakterze artystycznym. Umieszczane w miejscu domowego kultu święte obrazy i figury, jako przedmioty materialne, łączyły w sobie uosobienie świata nadprzyrodzonego, z estetyką ludową, służąc jednocześnie dekoracji i wystrojowi wnętrza. W swym podstawowym znaczeniu umożliwiały mieszkańcom połączenie ze sferą *sacrum*, wtórnice zaś funkcjonowały jako mocno osadzone w codzienności elementy wyposażenia izby. W domowych miejscach kultu, które odzwierciedlały lokalne gusta estetyczne, wykorzystywane były rozmaite formy tradycyjnego wzornictwa artystycznego, a głównie rzeźby sakralnej, haftu, papierowej wycinanki i plastyki tradycyjnej. Estetyczny przekaz, jaki konstruują współczesne domowe ołtarze również wydaje się bardzo istotny i przepełniony ładunkiem znaczeniowym. Jak pokazują fotografie zgromadzone w projektowej dokumentacji, znane z tradycji obrazy o treści religijnej, krucyfiks, figury świętych, które częstokroć stanowią przedmioty sakralne naznaczone upływem czasu i własną biografią przedmiotową, egzystują obecnie w połączeniu z nowoczesną technologią i estetyką kultury popularnej. Towarzyszą im masowo produkowane dewocjonała, nabywane jako pamiątki w miejscach kultu, wpisujące się w obszar „gadżetów” współczesnej kultury popularnej – plastikowe butelki na święconą wodę w kształcie postaci Maryi, masowo produkowane wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej czy pamiątki z sanktuarium w Licheniu. Na domowych ołtarzach wystawiane są również portrety z wizerunkiem papieża Jana Pawła II, komunijne pamiątki dzieci, święte obrazki roznoszone przez kapłanów w czasie kolędowania oraz świece Caritasu, nabywane w kościołach przed Wigilią. Tak organizowane współczesne domowe ołtarze koegzystują w przestrzeni domowych pomieszczeń także z innego typu dekoracjami – fotografiami bliskich członków rodziny, okolicznościowymi dyplomami, a także ozdobnymi wyrobami ze szkła lub porcelany oraz doniczkowymi roślinami. Z okazji świąt Bożego Narodzenia na domowych ołtarzach ustawiane są rozbudowane dekoracje okolicznościowe, między innymi wykonane z bibuły lub włóczki postacie aniołków i betlejemskie szopki z figurką Dzieciątka, a na Wielkanoc pojawiają się kwiatowo-roślinne dekoracje, okolicznościowe zajaczki, baranki oraz pisanki. Współczesny domowy ołtarz wciąż stanowi miejsce ważne w przestrzeni domu, wyróżniające się swoją estetyką, choć jednocześnie coraz częściej jego pozycję zacierają przedmioty codziennego użytku – telewizory, radia, zegary, lampki, czy bardziej przypadkowo układane pudełka, długopisy, naczynia. Spotykane obecnie w przestrzeni domowej manifestacje świętości wydają się być silnie uwikłane w rytm życia domowników i tym samym dostosowują się do zmieniającej się specyfiki ich kulturowego otoczenia.

Zgromadzona w projekcie dokumentacja potwierdza, że domowe ołtarzyki ustawiane są wciąż w najbardziej reprezentacyjnych pomieszczeniach, w miejscach widocznych, zwykle pod ścianą, na przykrytych białymi (haftowanymi lub szydełkowymi) serwetami komodach, kredensach, małych stolikach czy mocowanych do ściany półkach. Duży stół zaś pełni funkcje bardziej użytkowe – służy głównie spożywaniu posiłków i przyjmowaniu gości. We wnętrzu mieszkalnym tematyka religijna przewija się także w obrazach z wizerunkami świętych czy oleodrukach przedstawiających postać Jezusa modlącego się w Ogrójcu lub Maryję z Dzieciątkiem, które zawieszane są na ścianach w części sypialnej domu, często w towarzystwie popularnych krajoznawstw. Obrazy te, spotykane we wnętrzach domowych także wcześniej, umieszczane są zwykle w centralnym miejscu na ścianie nad łóżkiem, a ich celem wciąż wydaje się być wspieranie domowników w odmawianiu porannej i wieczornej modlitwy, a także ich ochrona w porze nocy i snu. Uchwyczone w projektowej dokumentacji miejsca domowego *sacrum* poddawane są wyraźnym modyfikacjom, ale jednocześnie ich stała obecność w przestrzeniach mieszkalnych musi korespondować z aktualnym, czerpiącym intensywnie z tradycji, światopoglądem

domowników. Wydaje się, że ustawiane wciąż na domowych ołtarzach święte obrazy i figury świętych pozostają w silnych związkach z wewnętrznym charakterem i specyfiką współtworzącej je kultury, a zatem stanowić muszą potwierdzenie najważniejszych w życiu mieszkańców dzisiejszej wsi wartości i wyraz przywiązania do ludowej wersji katolicyzmu. Prezentowane na zdjęciach formy sztuki sakralnej, uwikłane w codzienne praktyki religijne i obrzędowe domowników, budzą zapewne ich wzruszenia i wywołują ważne przeżycia duchowe i estetyczne, a jednocześnie zgodnie współlistnieją z propagowanymi i rozwijanymi we współczesnym świecie nowymi systemami znaczeń i sposobami ich kulturowej ekspresji. W bardziej nowocześnie urządzonej wnętrzach mieszkalnych elementy o charakterze sakralnym wydają się być nieco modyfikowane i ograniczane, bardziej dostosowują się do nowej estetyki wystroju, nie są jednak zupełnie eliminowane, zawsze znajdując odpowiednią dla siebie lokalizację. Jak pokazały także prowadzone przeze mnie w ostatnim czasie badania etnograficzne (2016), obrazy z wizerunkami Matki Boskiej czy świętych patronów, pochodzące częstokroć z przekazu międzypokoleniowego w rodzinie, stanowią obecnie stały element dekoracyjny, umieszczany na ścianach domowych kuchni¹⁸. Kuchnia zaś, jako pomieszczenie o charakterze wielofunkcyjnym, w wielu polskich mieszkaniach stanowi najbardziej odpowiednie w domu miejsce dla praktykowania indywidualnej modlitwy¹⁹. Okazuje się zatem, że niezależnie od powszechnych zmian kulturowych zachodzących w otaczającym nas świecie, we współczesnym polskim domu, jako przestrzeni głęboko nacechowanej prywatnością, wielofunkcyjnej, powiązanej ze sposobem życia i jednostkową tożsamością jego mieszkańców, wciąż musi znaleźć się miejsce służące zaspokajaniu potrzeb duchowych. Zmieniać mogą się tylko sposoby estetyzacji i eksponowania *sacrum*, które uzależnione są od zmian świadomościowych i mentalnych, a tego rodzaju zmiany nie zachodzą pośpiesznie i bezcelowo, trwanie w tradycji zaś okazuje się dla wielu wciąż, nie bez powodu, rozwiązaniem najbardziej bezpiecznym i sprawdzonym.



¹⁸ K. Orszulak-Dudkowska, *Co się dzieje we współczesnej kuchni domowej? O możliwościach antropologii designu*, [w:] A. Krupa-Ławrynowicz, K. Orszulak-Dudkowska (red.), *W kuchni. Kulturowe szkice o przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 31-32.

¹⁹ Tamże, s. 34.

Katarzyna Orszulak-Dudkowska

Summary: *Home and sacrum in Polish rural culture. Tradition and the contemporary times.*

The article presents reflections on the presence and meaning of sacred elements in the home space of a religious man, in reference to the traditional Polish rural culture, as well as to the contemporary culture. The author first of all presents the ethnographic knowledge concerning the ways of organizing the living space in a country house, with particular emphasis on the sacred function of a table and the appearance and role of the so-called sacred corner and the home altar. In the description included in the text, the author tries to take into account the changes that took place in arrangement of equipment in home interior and the organization of the sacred space of a house and its aesthetic values. Next, the author refers to the photographic documentation of altars found in the contemporary Polish houses, collected as part of the project: *Iconosphere of Hierophany. Home and Sacrum. Cultural transmission of Folk Art Artifacts in Photographic Registration and Anthropological Text Study*, carried out in 2019 in the Łódź voivodeship. The author notices that, regardless of the common cultural changes taking place in the surrounding world, in the contemporary Polish home, as a space deeply marked by privacy, multifunctional, connected with the way of life and individual identity of its inhabitants, there still has to be a place to satisfy spiritual and religious needs, and only the ways of exposing and aestheticising the sacrum can change.

Keywords: home space, sacrum, tradition, Polish rural culture, aestheticization of the interior.



Domowe sacrum w etnograficznym zapisie muzealnika. Tradycja/kontynuacja/innovacja

Projekt *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum...* w swoim założeniu ma rejestrację fotograficzną artefaktów sztuki ludowej w ujęciu transmisji kulturowej oraz antropologiczne opracowania tekstowe. Po raz kolejny antropologia w swoich opracowaniach wraca do świata kultury materialnej, świata rzeczy, rozpatrując je w kontekście znaczeń w życiu człowieka. Poprzez świat rzeczy, kulturę materialną, chcemy zrozumieć kulturę wartości, idei, nastawień i motywacji określonej zbiorowości¹.

Spojrzenie i komentarz do przedstawionego konkretnego – ikonografii w realizowanym projekcie *Dom i sacrum...* w założeniu może być wieloraki – kontekst wybiera piszący autor. Moja wypowiedź jako muzealnika została podyktowana doświadczeniem wieloletniego terenowego badacza, dla którego niezwykle ważne są zmiany jakie dokonują się na wsi, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu materialnego – samego wystroju ołtarzyków i jego lokalizacji w domu. Tereny uwzględnione w zapisie projektu: opoczyńskie, sieradzkie i łowickie dotyczą województwa łódzkiego, który jest również obszarem badawczym ujętym w ramy tematyczne Zespołu Etnograficznego w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi². Na przestrzeni lat odnotowujemy i zapisujemy obraz transmisji kulturowej artefaktów zarówno w obrębie regionów przedstawionych w dzisiejszym projekcie jak i na obszarze całej Polski. W wyniku badań terenowych powstają zbiory, kolekcje, stanowiące szczególnie konkretny, a materiał opisowy i ikonograficzny wypełnia archiwum, często pozostawiony jest do analizy teoretykom kultury. Dokumentacja archiwalna staje się źródłem dla tych, którzy opisują rzeczywistość kulturową, ale i dla tych którzy ją tworzą. Daje możliwość uchwycenia dokonujących się zmian dotyczących zarówno nauki, sposobie patrzenia na kulturę oraz jej opisu, jak i w społeczności wiejskiej której transformacja gospodarcza społeczna, kulturowa prowadzi do zachwiania się norm i systemów wartości³. Dla uchwycenia przemian zachodzących na wsi, te same tematy badawcze realizowane były w różnym czasie, w ramach tzw. powrotów – efekt, to między innymi możliwość odnotowania dokonujących się przeobrażeń w różnych aspektach, zarówno terenu, podmiotu badawczego, człowieka, jak i przemian metodologicznych w podejściu do realizowanych tematów⁴.

Autorzy projektu założyli, że współczesna rejestracja ukierunkowana jest tematycznie *Ikonosfera hierofanii...* i jak piszą „ma na celu stworzenie foto-antropologicznego zapisu (fotorepozytorium), dokumentującego zmiany we współczesnej „domowej” religijności, na przykładzie analizy „domowego sacrum” – domowych „ołtarzyków”, konstruowanych w kulturze tradycyjnej w oparciu o artefakty sztuki ludowej”. Moja refleksja etnografa -muzealnika nad współczesnością, będzie snuta na kanwie tego co było, co zostało już opublikowane a punktem odniesienia do przedstawionej w projekcie współczesnej ikonografii, stanowić będzie muzealny materiał archiwalny. Umieszczając na osi czasu wystrój wnętrza uwidoczni zmiany dotyczące lokalizacji sacrum w domu, jego estetykę i estetyzację, czyli „dostrajania” ołtarzyka domowego. Unaoczní co stanowi kontynuację, a co jest innowacją odbiegającą od tradycji, pokaże znaczenie autorytetu Kościoła, w którym stosunek do wiary

¹ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, WUJ, Kraków 2007, s. 23.

² Profesor Zawistowicz Adamska pracując w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w latach 1956-1962 reorganizowała je i jednocześnie wyznaczała kierunki badawcze zespołu. Zgodnie z jej założeniami metodologicznymi wypracowano dwa typy badań: penetracyjne i stacjonarne. Badania penetracyjne rozłożono równomiernie na większym obszarze, co wiązało się z ustalaniem zasięgów wytworów kulturowych, a tym samym terytorium etnograficznego, a także z typowaniem wsi do badań stacjonarnych. Te ostatnie badania, już typu monograficznego, prowadzone były przez wszystkie działy Muzeum zgodnie ze statutowym profilem. Zespół Etnograficzny opracowania publikuje w rocznikach muzealnych „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”. Powstały monografie problemowe „Kultura wsi Polski środkowej w procesie zmian” z lat 70-tych i 80-tych, stały się one punktem wyjścia do kontynuacji badań po 40 latach, aby odnotować kolejne zmiany i sprawdzić przenikanie się tradycyjnych schematów w nowych czasach, uchwycić trwałość kulturową w nowej jakości życia.

³ E. Królikowska, *Wstęp*, [w]: E. Królikowska (red.), *Trwałość kulturowa w społecznościach lokalnych na przykładzie wybranych wsi z terenu Polski Środkowej. Klonowa pow. Sieradzki 1994-1995.*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria etnograficzna 2001, nr 31, s. 5.

⁴ A. Woźniak, *Etnograficzne powroty do Klonowej i Jasienia*, [w]: G.E. Karpinska, A. Nadolska-Styczyńska (red.), *Wokół społeczności wiejskiej. Etnografia Kazimierza Zawistowicz-Adamskiej – Kontynuacja i inspiracja*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 2011, t. 50, s. 108.

przekłada się na konkretny wymiar pielęgnowania wartości religijnych. Są one bowiem wyrazem pełnionej przez rodzinę funkcji religijnej, a same elementy święte stanowią jednocześnie wypełnianie tej funkcji.

Wystrój wnętrz to dziedzina kultury, która podobnie jak ubiór jest odbiciem osobowości właściciela. Określa jego przynależność do grupy społecznej, a poprzez nagromadzone w domu przedmioty- znaki, odczytujemy poziom wykształcenia, poglądy, zainteresowania, estetykę i gust. Patrząc jak mieszkamy widzimy człowieka, jego aspiracje

w zakresie bytowym, prezentowane przez niego wartości, stosunek do mody oraz źródeł jej pochodzenia.

Wnętrze domu w dawnej kulturze ludowej to przede wszystkim przestrzeń mieszkalna w określony sposób zagospodarowana. Ołtarzyk, tzw. święty kąt, to w tradycyjnej wiejskiej izbie miejsce wyodrębnione, wyróżniające się w przestrzeni mieszkalnej, niezwykle popularne i najmocniej nacechowane sacrum. Do jego wyglądu przykładano szczególną uwagę, wyróżniając je lokalizacją, określonymi elementami, formą, dekoracyjnością. Dbano o jego schludność i czystość, zmieniając jej wystrój zgodnie z rytmem roku obrzędowego, a także wydarzeń rodzinnych.

W 1925 r. Aniela Chmieleńska pisze, że w regionie łowickim, „po drugiej stronie drzwi urządzone jest ołtarzyk domowy: stół, nakryty lnianym obrusem ze szlakiem szydełkowym, na stole kapliczka i krzyż, kozikiem wystrugany, lilje białe, naturalnie obrobione, obok kwiaty świeże, często odmieniane; pod pułapem lampka płonąca rzuca blaski czerwone na obraz Matki Najświętszej, przed którą zanoszą korne błagania miłujący ją domownicy... Nad łózkami i na ścianie szczytowej wiszą obrazy Świętych Pańskich.... Dawne obrazy zanikają, bo z chwilą, gdy

przyjęto fabryczne, zaczęto mniemać, że wszystko co pochodzi z fabryki, jest lepsze, niż nieudolna ręka samouka ...Obrazy zdobią kwiatami sztucznymi z wieńca weselnego i wycinankami „tasiemkami”⁵.

Opublikowany jest również opis wnętrza z okresu międzywojennego w Klonowej w regionie sieradzkim, uzyskany podczas badań 1956-1958. „Pod ścianą na wprost drzwi wejściowych znajdowały się dwa łóżka (sytuowane dłuższym bokiem przy ścianie), między którymi zawsze stał stół z ołtarzykiem. Obowiązkowo nad łózkami musiały wisieć gęsto rozmieszczone obrazy przybrane w girlandy (korony), a pod nimi szereg barwnych wycinanek oraz wygląd wydzielonego miejsca sacrum.... Zwyczaj ołtarzyków jest związany z kultem religijnym. Stawiano na stole duże pudełko od cygar i przykrywano je obrusem. Na tym podwyższeniu stawiano krzyż, a po jego bokach figurki świętych, bukiety w porcelanowych wazonikach i metalowe lub drewniane lichtarze. W niektórych chatkach urządzano już po miejsku, ołtarzyki również mają swoje wyodrębnione miejsce. U jednej z wyrobnic wiejskich występuje ołtarzyk, zajmujący znaczną część powierzchni mieszkalnej i całe wnętrze wraz z przeładowaną dekoracją jest mu podporządkowane. Po bokach ołtarzyka wiszą rodzinne portrety – fotografie, pod nimi makatki wyklejane słomą. Ściany malowane wzorzyście, dużo bukietów z żywych kwiatów, liczne białe serwetki, pajdak z fasoli i koralików stwarzają wrażenie sztucznego sanktuarium, a zarazem mówią o dekadencji w poczuciu piękna”⁶.

⁵ A. Chmieleńska, *Księżacy*, Księgarnia Geograficzna Orbis, Kraków 1925, s. 52,53

⁶ Z. Neymanowa, *Wnętrze chaty w Klonowej i okolicy*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria etnograficzna 1960, nr 3, s. 230-232.



W Jasieniu w regionie rawskim, po badaniach w latach 1953-1956, również opisano miejsce sacrum we wnętrzu mieszkalnym z okresu międzywojennego. „Najważniejszą pozycję zajmowała ściana znajdująca się na wprost wejścia. Stał przy niej stół z świętościami domowymi oraz starannie zasłane łóżka, nad którymi rzędem wisiały obrazy, liczne wycinanki i koronki (koliste ozdoby z papieru)...część izby, w której znajdował się stół i obrazy, była kąciem domowych świętości. Na stole okrytym białym obrusem, najczęściej haftowanym, mieściła się pasyjka, po bokach której stały figurki, obrazki, lichtarze, kwiaty naturalne lub sztuczne. Niekiedy w pobliżu stołu zawieszano na ścianie święcone palmy i wianki. Przy stole tym nigdy domownicy nie spożywali pokarmów. Mogli to czynić tylko goście”⁷.

W tradycyjnych opisach z punktu widzenia użytkowości i przeznaczenia wnętrze domu dzieliło się na trzy zasadnicze części: profanum – obszar gospodarczy związany z przyrządzaniem pokarmów i przechowywaniem ubiorów, część służącą do odpoczynku i wreszcie na część sacrum – sakralną, w której umieszczony był kącik domowych świętości⁸. Z opracowań wynika, że miejscem sacrum była w zasadzie cała izba świąteczna, której wystrój był jednorodny, podporządkowany określonej, dekoracyjnej estetyce, z zaznaczonymi różnicami regionalnymi, gdyż większość ozdób wykonana była ręcznie, głównie przez dbające o wystrój kobiety. Regiony różniły się wystawianymi oleodrukami patronów, wizerunkami miejscowych świętych sanktuaryjnych, miejscowym rękodziełem, serwetami haftowanymi w określonej technice i kompozycji, wycinanką, bibułowymi kwiatami, czy wreszcie ofertą odpustową uzupełniającą estetykę tego miejsca. Można powiedzieć, że w czasach dominanty sakralnej wnętrze mieszkalne w sposób naturalny było odzwierciedleniem potrzeb człowieka - jego religijny wymiar stanowił nieodzowny element życia, z całością wyposażenia wnętrza wykazywał spójność użytkową i estetyczną.

Ikonosfera zdecydowanie zmienia się po II wojnie światowej, na co decydujący wpływ ma zmiana mody na wyposażenie wnętrza mieszkalnego. Wpływ mody miejskiej zmienia ustawienie wszystkich mebli i odpowiednio dostosowuje dekoracje, które nie są już wykonane rękodzielniczo, ale zakupione na jarmarkach czy w pobliskich miastach. Zmienia się również oferta odpustowa, dostosowana estetycznie do potrzeb mieszkańców, ale jednocześnie oferująca ciągle nowinki.

Stół zmienia swoje miejsce i przeznaczenie. Zaczyna być ustawiany pośrodku izby i pełnić często funkcję użytkową a nie dekoracyjną. Ikonografia sakralna ulega modzie miejskiej, wymieniane są stare wizerunki świętych na nową ofertę rzeczy uświęcanych, zmienia się ich miejsce bez ścisłego określenia położenia we wnętrzu. Normy zaczynają uwzględniać gust indywidualny, ale w określonych granicach, podyktowanych zasięgiem parafii i oferty odpustowej. Niemodne elementy trafiają na strych, rzeczami świętymi – hierofanicznymi na wsi nie handluje się – można je jedynie spalić. Sakralny wystrój wewnątrz zaczyna tworzyć kolekcje muzealne.

Przemiany jakie następują na wsi uwidaczniają powtórzone po 40 latach badania w tych samych wsiach w regionie rawskim i sieradzkim. We wspomnianej wsi Jasień, wytypowanej do eksploracji ze względu na tradycyjny charakter i przeważającą gospodarkę samowystarczalną, w latach 1996-1997, „wizerunki rozmieszczone są w sposób tradycyjny, po pierwsze symetrycznie, w rytmicznych rzędach, po drugie- pod kątem do ściany lub płasko. O przywiązaniu do wiary ojców świadczą ołtarzyki, znajdujące się prawie we wszystkich domach, w domach wielopokoleniowych występują nawet u każdej z rodzin. Są to barwne, symetryczne kompozycje wzorowane na znanych z tradycji ubiegłych stuleci przykładach kultu domowego. Centralną część każdego ołtarzyka zajmuje krucyfiks, po bokach umieszczone są zwykle porcelanowe figurki przedstawiające Matkę Bożą i Pana Jezusa, zdarzają się także aniołki, bądź postacie świętych. Jeśli stolik – ołtarzyk przylega do ściany, może nad nim wisieć obrazek o tematyce religijnej. Całość dopełniają symetrycznie rozmieszczone lichtarze ze świecami oraz kwiaty – bukiety okrągłe, dawniej płaskie. Religijne, głębokie zakorzenione treści harmonizują z uzewnętrznioną dbałością o walory estetyczne”⁹.

W podsumowaniu napisano, że wśród mieszkańców Jasienia i okolic funkcjonuje gust naśladowczy, który kumuluje w sobie wartości tradycyjne, natomiast gust indywidualny należy do rzadkości. Wśród czynników wpływających na zmiany wymienione są możliwości finansowe, kontakty oraz szacunek do tradycji¹⁰.

W tych samych latach 1994-1995, ze względu na szybki proces przemian i odejście od tradycyjnej kultury ludowej, do badań wytypowana została wieś Klonowa, położona w dawnym powiecie sieradzkim. Duży procent jej mieszkańców uczestniczył w sezonowej emigracji zarobkowej i transmisja kulturowa wraz z podwyższeniem stopy materialnej nastąpiła w sposób przyspieszony. W opisie wnętrza mieszkalnego w Klonowej daje się zauważyć

⁷ J. Dekowski, *Wnętrze chaty jasińskiej*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria etnograficzna 1958, nr 2, s. 52.

⁸ Tamże, s. 53.

⁹ M. Liberska-Marinow, *Estetyka współczesnego wnętrza w Jasieniu - ślady tradycji*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria etnograficzna 2003, nr 32, s. 86.

¹⁰ Tamże, s. 76.

głębokie przemiany, co nie oznacza, że nadal mamy przewagę gustu naśladowczego i w tym zakresie mieszczą się także wartości tradycyjne, a tylko niewielki procent stanowią gusty oryginalne¹¹. Natomiast zmiany zauważalne są głównie w samym wyposażeniu wnętrza, pojawiają się meble tzw. komplety, stąd pomieszczenia zmieniają swoją nazwę na pokoje gościnne, stołowe, jadalnie. „Obrazy religijne, nadal zgodnie z tradycją wieszają się nad sprzętem przeznaczonym do spania, a także na najwyższej ścianie – na wprost drzwi”. Obrazy o charakterze kultowym zawieszają się stosunkowo wysoko i jest to ślad tradycji „wieszania Świętych obrazów tuż pod powalą” Pojawiają się również obrazy o innej tematyce, barwne reprodukcje, martwe natury¹². Meblościanki tzw. regały stołowe, zostają wypełniane różnymi drobnymi przedmiotami. Już wtedy daje się zauważyć, że „są to „zredukowane” ołtarzyki domowe (krzyż, lichtarze, obrazki dewocyjne, lampki, wazonik z kwiatami), ozdobne naczynia, świeczniki, figurki o tematyce religijnej lub świeckiej, różnej wielkości „flakony” z kwiatami (także sztucznymi)¹³. Cechą charakterystyczną jest czytelna postawa estetyczna dotycząca zamiłowania do dekoracyjności (nawet przesadnej) i symetrycznej kompozycji. Widoczna jest zmiana lokalizacji, wielkości samej części sakralnej w domu, a także niejednokrotnie innowacyjne wyposażenie dla wypełnienia sacrum artefaktami namaszczoneymi. Ten tradycyjny, etnograficzny opis nie daje nam odpowiedzi na pytanie antropologa co te przedmioty urzeczowiają¹⁴, ale daje nam materiał porównawczy, będąc jednocześnie materiałem edukacyjnym, zapisem na którego bazie



możemy snuć opowieść o transmisji kulturowej, a nam muzealnikom pozwala przełożyć to na wystawiennicze obrazy historycznej wsi. Możemy zestawiać obraz sacrum w domu na przestrzeni ostatnich stu lat, ze współczesnością przedstawioną w projekcie zapisu (fotorepozytorium). Oczywiście patrząc na przedstawioną ikonografię, możemy ją rozpatrywać w kilku płaszczyznach: strony materialnej oraz mentalnej, nierozgraniczając tego co wizualne z tym co jest swoistym dla kogoś sposobem myślenia i postrzegania rzeczywistości – jedno jest odbiciem drugiego. Można również spojrzeć poprzez pryzmat autorów zdjęć i dokonanych wyborów fotografowanych miejsc. Wybrane przez nich wnętrza z artefaktami dotyczącymi współczesnego sacrum, to zwrócenie uwagi na wybrany detal, pokazując również ludzi w nich mieszkających. Uwidaczniają tradycję i kontynuację, ale i pewną innowacyjność, szczególnie jeśli chodzi o przedmioty wprowadzane do wystroju samego wyznaczonego w domu miejsca świętego. Pierwszą uwagą o pokazanych obrazach jest fakt, że w stosunku do przeszłości ołtarzyki domowe zostały zminimalizowane,

zmieniając swoją lokalizację i wystroj, ale w swojej funkcji, często kompozycji i guście są kontynuacją tradycji. W okresie międzywojennym domowy ołtarzyk był zgodny z całością wystroju pomieszczeń świątecznych, później, w latach 90 tych stanowił jeszcze oddzielny tzw. święty kąt. Dzisiaj jest to tylko wydzielona półka w meblościance, pojedyncza figura w pokoju lub powieszona wysoko pod sufitem obrazy. Mirce Eliade pisze „że wszelki święty obszar implikuje hierofanię, wdarcie się sacrum, co w rezultacie wyodrębnia dane terytorium z otaczającego go środowiska kosmicznego i czyni je jakościowo różne”¹⁵. Współczesne miejsce, w którym objawia się świętość jest często wkomponowane w całość i nie stanowi oddzielnego „kąta”, ale

¹¹ M. Liberska-Marinow, *Estetyka współczesnego wnętrza w Klonowej. Ślady tradycji*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria etnograficzna 2001, nr 31, s. 65,66.

¹² Tamże, s. 69.

¹³ Tamże, s. 69.

¹⁴ K. Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, Warszawa 2008, s. 19.

¹⁵ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 53

wyróżnia się swoją estetyką, „dostrojeniem”, czy elementami innowacyjnymi, nie zawsze kojarzonymi ze sferą świętości np. szklanki w kwiaty, ale upiększającą to miejsce. W pokazanej ikonografii różnice regionalne zostały zatarte. Wszędzie wygląda to podobnie - podstawę stanowi wizerunek święty i niejako dopełniający go wystrój, tworzący określoną kompozycyjnie całość. Zarówno elementy stałe, wizerunki oraz ich otoczek są na tyle wyraziste i powtarzające się, że dają wrażenie określonego kompozycyjnego „ludowego, religijnego” kanonu. Poprzez kanoniczne rozumienie ogólnie przyjęte i zaakceptowane społecznie normy i wyobrażenia, stanowiące pewną wyróżnioną postać i wzorzec, traktowany zachowawczo i przenoszony z pokolenia na pokolenie. Powtórzmy za Aleksandrem Jackowskim „Sztukę ludową odczuwamy głównie poprzez jej typowość, stałość pewnych form i rozwiązań”¹⁶.

Co składa się na ten styl ludowości sakralnej? Podstawę stanowi współczesny drukowany obraz, który w tradycyjny sposób wyznacza oś symetrii. Najczęściej jest to wizerunek postaci Jana Pawła II i Matki Boskiej z dzieciątkiem. Do rzadkości należą drukowane wizerunki innych świętych, na przykład Św. Tereski, gdy jest ona imienniczką mieszkanki. Obrazy te zajmują wydzielone miejsca, mogą wisieć lub stać na stoliku lub półce w regale w pokoju tworząc ołtarzyk, ale może to być kuchnia lub pomieszczenie gospodarcze. Widoczna jest kontynuacja uszanowania miejsca świętego, wyznaczając jego obszar czystym obrusem lub serwetką, na której ustawia się pozostałe elementy ołtarzyka. W zależności od regionu obrus wyróżniał się haftem o określonej technice wykonania i kolorystyce, z wzorami zawsze zaczerpniętymi z natury. Dzisiaj do rzadkości należą ręcznie



Odroważ, powiat radomszczański

haftowane, natomiast są to przeważnie serwetki koronkowe lub stylonowe fabrycznie haftowane. Serwetka jest wymiarem estetycznym uwidaczniając jednocześnie stosunek osoby ją wybierającej do tradycji. Hafty regionalne są tylko u twórczyń, kontynuaterek tradycji w regionie, w ołtarzykach przygotowanych na pokaz. W ten sposób demonstrują one swoją przynależność regionalną i wykonywaną profesję.

Następnym elementem towarzyszącym, otaczającym i wyznaczającym miejsce święte są naturalia – rośliny i kwiaty. Kolorowe bukiety z bibuły, różne w każdym regionie, zostały zastąpione sztucznymi kwiatami a nawet samymi kolorowymi wstążkami od kwiatów dla ubarwienia miejsca.

Czym „dostrojony” jest jeszcze współczesny ołtarzyk - wszelkiego rodzaju bibelotami szklankami w kwiaty, pisankami, elementami mającymi dla tworzącego ten wystrój znaczenie estetyczne, emocjonalne czy duchowe. Są to często rzeczy nie związane z religijnością, ale z indywidualną potrzebą wyróżnienia niektórych rzeczy do obcowania ze świętością, tak aby tworzyły barwny obraz na tle reszty mieszkania. Według mnie mieści się to

¹⁶ A. Jackowski, *Wstęp* [w:] A. Jackowski, J. Januszewska, *Sztuka Ludu Polskiego*, (red.) *Wstępu*, K. Piwocki, Arkady, Warszawa 1996, s. 5.

w tradycyjnie pojmowanej estetyce ludowej, która niesie za sobą określony kontekst dla rzeczy świętych - piękno polega tu na strojności, nie idąc w parze z jakością. Aleksander Jackowski napisał, że „użyteczność poprzedza sąd estetyczny. Podobnie piękno obrazu nie jest oderwane od wartości przedstawienia”¹⁷.

Można powiedzieć, że prezentowany styl ludowości religijnej mieści się w kategorii kiczu, wiążąc się ogólnie z tzw. kiczem sztuki religijnej, kojarzonej z ofertą odpustowej tandety - pamiątkarskiej oferty dewocjonalnej. Estetyka stworzonego przez właściciela miejsca ma służyć określonej celowi jakim jest wzbogacenie odczuć religijnych mieszkańców. „Religijność ludowa jest sensualistyczna, praktycystyczna, a zatem zbliżona do bezpośrednich doświadczeń, wzruszeń i wyobrażeń człowieka. Jest to typ religijności, która unika abstrakcyjnych wyobrażeń, a proste symbole – tak – jak i w kiczu – są bardzo łatwo identyfikowalne. Wszelkie niejednoznaczności są niedopuszczalne. Dlatego też wyobrażenia religijne oparte są na tym, co bliskie i znane”¹⁸. Stąd nie dziwi nas, że bliskość przyrody, obcowanie z naturą, to podstawowy motyw w sztuce ludowej odzwierciedlony również w zdobnictwie ludowego sacrum. Kwiaty naturalne były i są widoczne w otoczeniu świętości, ich wymiana na trwałe, sztuczne to kwestia wygody, dostępności na rynku. Nie ma refleksji na temat własnego gustu nie różniącego się od gustu innych mieszkańców wsi, który jest akceptowany przez większość środowiska. Pamiętajmy również, że wystrój był zawsze robiony według określonej lokalnej mody, a szeroka rynkowa oferta sztucznych, barwnych i trwałych kwiatów spełniając wymogi estetyczne ułatwiała wybór. W przedstawionej ikonografii ołtarzyk domowy na wsi wypełniał potrzebę jego posiadania, a wystrój zależał od gustu właściciela. Charakterystyczny jest sposób zestawiania różnych rzeczy „precjozów”, tutaj bowiem ważniejsze są związki pomiędzy elementami zespołu, aniżeli same elementy¹⁹. Gromadzenie dużej ilości określonych przedmiotów w ograniczonej przestrzeni, zwiększając ich liczbę poprzez dokładanie, powoduje, że strefy ich wpływów zaczynają się stykać i powstaje obraz o którym mówimy, że jest w stylu kiczowatym²⁰.

W pojedynczych przedmiotach nie zawsze dopatrujemy się funkcjonalności a bardziej antyfunkcjonalności, ale całość wyznaczonej przestrzeni sacrum to jeden z wyznaczników sfery odnoszącej się do religii i jej wymiaru magicznego. W pokazanych nam współczesnych zminimalizowanych domowych ołtarzykach, tak jak w tradycyjnych świętych kątach, nagromadzone elementy mają na celu pobudzenie i wzbogacenie odczuć religijnych. Estetyka dotycząca świętości to wymiar kościelnej estetyki religijnej, o lokalnym parafialnym wymiarze. Jest to odbicie mód i potrzeb społecznych, realizujących się w grupie, podczas pielgrzymek i odpustów. W momencie gdy wystrój wnętrza z wiejskiego przeradza się w podmiejski, rządzić zaczyna model konsumpcyjny, podyktowany przeciętnością mody rynkowej. Pokazane w aspekcie przemian wyznaczone współczesne miejsce sacrum, zredukowane do potrzeb jego użytkownika, pełne jest estetycznego chaosu, współistnienia kontrastujących elementów. Patrząc na przedstawione obrazy można chyba powiedzieć o dysharmonii samego miejsca i jego miejsca we wnętrzu. „Stosunki społeczne z przedmiotami zmieniają się w czasie na dwa sposoby. Po pierwsze, nasza reakcja na przedmioty zmienia się w czasie, historia przedmiotu odbija naszą własną”²¹. Zmieniający się wymiar religijności i potrzeb estetycznych powoduje, że artefakty wypełniające dzisiejsze domowe ołtarzyki, jutro mogą stać się kolekcją muzealną, która poprzez zgromadzone obiekty zachowa ciągłość kulturowych przemian na wsi i stanie się materiałem do następnych interpretacji. „Przedmioty należą do „swoich czasów” na różne sposoby: jako produkty epoki, starzejące się artefakty oraz obiekty, których wartość jest zmienna”²².

¹⁷ A. Jackowski, *Polska Sztuka Ludowa*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002, s. 26.

¹⁸ J. Jessa, *Zbawienny wpływ kiczu, czyli jeszcze raz o związkach kiczu i religijności ludowej na przykładzie Sanktuarium Licheńskiego*, [w:] W.J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności*, SWPS Academica, Warszawa 2008, s. 141.

¹⁹ A. Bisko, *Prawie jak sztuka. O współczesnym kiczu wnętrzarskim*, [w:] W. J. Burszta, E.A. Sekuła (red.), *Kiczosfery współczesności ...*, dz. cyt., s. 104.

²⁰ Tamże, s. 141.

²¹ T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przeł. J. Barański, WUJ, Kraków 2007, s. 145.

²² Tamże, s. 165.

Alicja Woźniak

Home sacrum in the ethnographic record of the museologist. Tradition/continuation/innovation.

My reflection as an ethnographer – museologist on the contemporary iconography presented in the *Home and sacrum* project (original: *Dom a sacrum*) is based on what was, and the museum archival material is the reference point. Referring to empirical research I take the interior design on the timeline as a comparative source, juxtaposing it with the current images presented in the project. I will present the changes regarding the location of the sacrum in a house, its aesthetics and aestheticization, that is, “embellishing” of home altar. The considerations concern both the material and mental side, not separating the visual from the individualistic way of thinking and perceiving reality – one is a reflection of the other. The changing dimension of religiosity and aesthetic needs means that the artifacts presented in the project that fill current home altars, tomorrow may become a museum collection, which will then pose as a material for future interpretations.

Keywords: empirical research, aesthetics, interior aestheticization, the sacred, home altar



Domowa ikonosfera *sacrum*

W tradycyjnej kulturze polskiej wsi sfera sakralna przeplatała się ze sferą świecką. Jedna oddziaływała na drugą, obie były wzajemnie od siebie zależne. Intensywnie przejawiające się współcześnie przemiany kulturowe dotknęły jednocześnie obu sfer. Tradycyjny światopogląd był pochodną wiary w Boga i Jego porządek w świecie. Pytania o sens życia i śmierci rozpatrywane były w kontekstach religijnych, gdzie sfera *sacrum* nadawała znaczenie codzienności. Dzisiaj w okowach ponowoczesnej niepewności refleksja o sensie istnienia została spłycona i sprowadzona do odnalezienia twardego fundamentu w doczesności.



Ołtarzyk domowy autorstwa Kazimierza Ajśa ze zbiorów Tomasz Millera z Sulejowa, powiat piotrkowski

Obecna niepewność i upadek znaczenia tradycyjnych autorytetów rodzą postawy braku ufności do dotychczas wyznawanych wartości i norm. Indywidualistyczne podejście do sfery *sacrum* powoduje dostosowanie jej do własnych potrzeb, rozumienia i wrażliwości. Jednocześnie silnie odczuwa się presję (płynącą z różnych ust i środków przekazu), że wiara powinna stanowić świadomą i osobistą decyzję, a nie mechaniczne i bezrefleksyjne dziedziczenie spuścizny kulturowej. Paradoks polega jednak na tym, że owe „wybory” powodują coraz większe dystansowanie się do własnej tradycji manifestowania się *sacrum*. Przestajemy podejmować refleksję dotyczącą sensu życia, czy umierania. Chętniej poprzestajemy na zastępnikach wytworzonych w skomercjalizowanym i wirtualnym świecie tymczasowości, gdzie istnieje tylko atrakcyjne i przyjemne życie.

Pomimo negatywnych trendów w obumieraniu znaczących obszarów tradycji i indywidualnego podejścia do sfery religijnej, istnieje pamięć kulturowa odnosząca się do przeświadczeń znajdujących się poza doświadczeniem bezpośredniego poznania. Będąc „zapośredniczoną” przez teksty kultury, jest niejako od nich zależna. Brak oparcia na własnym doświadczeniu oraz zmienność tekstów kultury określa dzisiejszy sposób postrzegania i wartościowania ikonosfery *sacrum*. Pamięć taka powstawała w danym czasie oraz danej grupie i przemijała wraz z nimi, dając miejsce nowej pamięci, a tym samym nowemu stosunkowi do religijnej ikonosfery.

Współczesne zmiany społeczne silnie odbiły się na tradycyjnym sposobie transmisji kulturowej. Upadek dawnych autorytetów, a szczególnie rangi osób starszych i bankructwo wartości doświadczenia spowodowały,

że ludzie nie potrafią już opowiadać¹. Skończyły się opowieści, ponieważ zanikły „przeżycia” i „doświadczenia”, a więc nie ma już o czym opowiadać. Przestano również mówić „do obrazu”, ale również przestano mówić „o obrazie” – jego historii, funkcji, symbolice, przeznaczeniu itd. Brak tych, którzy mówią decyduje o braku tych, którzy powinni słuchać. Przerwana transmisja tradycji stała się faktem. Opowieść służąca pamięci i wykorzystująca do tego tradycyjny obraz sakralny zanikła zmieniając radykalnie świadomość ikonograficzną. Obrazy stały się co najwyżej pamiątkami, ale już nie relikwiami. I owszem, dzisiaj mogą wisieć na ścianie siłą trwania, ale przemawiają do nas na inny już sposób.

Rodzi się jednak pytanie, czy wyjątkowe momenty kryzysu i niepewności wywołane np. pandemią covid-19 mogą odnowić, odrodzić zapotrzebowanie na opowieści-mity wyjaśniające teraźniejszość przez odwoływanie do dawnych wzorców tradycji. Tworzenie takich form wynika z potrzeby przeżywania celowości, sensowości i ciągłości świata, a także wiary w trwałość ludzkich wartości². Opowieści takie mogą być konstruowane m. in. z pamięci kulturowej - ze znaków, symboli, obrazów odwołujących się do historii i tradycji, a będącymi w rzeczywistości treściami ponadczasowymi.

Eliadowskie *sacrum* mówi o „człowieku religijnym” (*homo religiosus*), który w szczególny sposób przeżywał przestrzeń i czas jako rozdarte pomiędzy codziennością i świętością, rzeczywistością ziemską i niebiańską. Ikonosfera *sacrum* to niejako widzialne pęknięcie, szczelina, okno ukazujące obszar mocny, istotny, rzeczywisty, święty w bezmiarze tymczasowości, słabości, bezkształtu i świeckości. Doświadczenie *sacrum* to powrót z chaosu do porządku, z zagubienia do odnalezienia. Odbudowanie metafizycznego ładu możemy zawdzięczać ikonograficznemu doświadczeniu *sacrum*, które objawiało się poprzez mity, symbole i przedmioty sakralne.

Czy dzisiaj świadomość *sacrum* jest jeszcze istotna w obcowaniu z ikonosferą domową? Czy tradycyjne formy ikonograficzne można zastąpić tymi wirtualnymi? Czy wizualność związana z religijnością jest jeszcze symboliczna? Czy opowieść jest konieczna dla trwałości ikonosfery sakralnej? Czy to nie są już obszary martwe, w tym sensie, że stanowią jakiś fragment, wręcz strzęp wcześniejszej całości, którą jedynie przez istotny wysiłek odbiorcy można jakoś poskładać, przywrócić? Obecnie obraz sakralny, mam takie wrażenie, nie przemawia już językiem głębokiego symbolu, który migotał pewnością, ale jednocześnie otwierał na nieznane – dlatego mógł być hierofanią. Wymagał miejsca, które było zakorzenione w objawieniu rzeczywistej mocy, ale także potrzebującego i otwartego na nią człowieka. Nie mógł obyć się bez opowieści o nim samym, ale również o rzeczywistości do której odnosił się, o człowieku dotkniętym mocą z wysoka. Być może cechy takiego miejsca i otwartość nań człowieka pozwalają wciąż odzyskiwać doświadczenie hierofanii. Symbol chce nas odsyłać poza obraz i poza świat materialny. Rodzi w nas słowo, które szuka wyrazu, a nie jest dane wprost. Jednocześnie domaga się znajomości starych słów, konwencji, narracji. Czasy covidu-19 mogą dokonać w tych obszarach wielu zmian.

Póki co, współczesna, domowa ikonosfera sakralna nie ma ambicji zakorzeniania w tradycji, poznawania niepoznawalnego – jest raczej prywatną historią, misją w oswojonym świecie pod pozornie lekką rozrywką. Okazuje się, że wystarczy „widzieć”, a nie „uczestniczyć” w pełni. Rezygnacja z bezpośredniego udziału w misterium w miejscu sakralnym jakim jest świątynia i zastąpienie go transmisją internetową, telewizyjną czy radiową nie stanowi dysonansu. Niematerialny obraz, chwilowe widzenie czy jest w stanie doprowadzić do doświadczenia symbolicznego? Jeśli tak, to być może ekran multimedialny zastąpił dzisiaj „święty obraz”? Być może tradycyjna ikonografia, a szczególnie jej odbiór, stanie się obrazem na miarę ekranu monitora. Jeśli tak, to domowa ikonosfera już staje się symulacją *sacrum* – nawet jeśli znajdują się jeszcze w domu na ścianie wytwory dawnych hierofanii. Bywają ściany obwieszane ikonami, ale mogą one jedynie dowodzić, że znajdujemy się w domowej galerii lub magazynie pamiątek. Brak sakralnego doświadczenia takiej ikonosfery rodzić może w nas niepokojące pytania: czy my również nie staliśmy się elementem magazynu ładnie prezentujących się religijnych artefaktów. Mam tu na myśli i to, że nie da się uczciwie zrozumieć ikonosfery bez człowieka, ale i człowieka bez dotykania *sacrum*.

Doświadczenie przestrzeni i miejsca, a tym samym ich ikonosfery jest fundamentalną kategorią kulturową człowieka. Szczególne miejsce w tym doświadczeniu zajmuje sfera *sacrum*. W antropologii Eliadego *sacrum* należy do *conditio humana*, oznacza to, że jedynie *homo religiosus* jest w pełni człowiekiem. W niejednorodnym świecie (podzielonym na rzeczywistość *sacrum* i *profanum*) to kategorii świętości przypisuje się atrybut mocy i trwałości. Można stwierdzić, że „*sacrum* jest czymś innym, różniącym się od otaczającego je środowiska kosmicznego i istnieje w sposób absolutny, niewzruszony, nie podlegający stawianiu się”³. W doświadczeniu religijnym *sacrum* jest nieredukowalne choć przejawia się w płaszczyźnie czasowej i przestrzennej oraz w różnorodnych formach - mitach, symbolach, hierofaniach. Człowiek taki nie czcił kamienia, drzewa, ani obrazu dla nich samych, ale ze względu na to co objawiały. Centrum przestrzeni sakralnej to miejsce, które otwiera na rzeczywistość absolutną.

¹ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, tłum. K. Krzemieniowa [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 241-269.

² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo ABC, Kraków 1981, s. 12-13.

³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 42.

Człowiek wchodząc w relację egzystencjalno-religijną ustanawia punkt orientacji w bezmiarze chaosu – punkt oparcia, który umożliwia odnalezienie swego miejsca we wszechświecie. Dla takiego człowieka chęć posiadania domu jest wyrazem dążenia do życia w sferze *sacrum*, w samym „środku świata”. Ujawnia się w tym dążeniu „głód” i „tęsknota” za rzeczywistością absolutną, wieczną i niezmienną. Życie w sferze sakralnej i relacja wobec centrum są, zdaniem Eliadego, potrzebą ludzi również żyjących w kulturze współczesnej. To także dla nich, otaczająca ich świat ikonosfera nie jest jednorodna. Istnieje więc ikonosfera *sacrum* i *profanum*. Wywodzący się z języka greckiego termin „hierofania” jest połączeniem dwóch słów: *hieros* – „święte” oraz *phainomai* – „pokazywać się”. Znaczy to, że hierofania to uobecnienie się świętości, która nam się pokazuje⁴. To „coś” nie z naszego świata pokazuje się nam w widzialnym tworzywie naszego świata. To „coś” potrafi być zakamuflowane, ale zawsze potencjalnie możliwe do odkrycia. Ta rzeczywistość z innego świata przejawia się w przedmiotach, które są częścią naszego świeckiego świata.

Dom w tradycji ludowej to miejsce zamieszkałe i przynależące do sfery *sacrum*⁵. Taki dom to obszar



Ponikła

wyodrębniony z chaosu, uporządkowany i bezpieczny, łączący mieszkańców z owym centrum świata – domowym *axis mundi*. Budowanie domu i jego konstrukcja przywoływały bogatą symbolikę poszczególnych jego części, np. dachu (bliskość nieba), piwnicy (sfera ciemności), ścian (cztery strony świata). Polska wieś ulega od kilkudziesięciu lat intensywnym przemianom kulturowym. Powodują one bardzo istotne zmiany związane np. z wyborem projektu domu, jego budową, wystrojem, które nie wynikają najczęściej z lokalnej tradycji miejsca. Wśród tych, którzy przenieśli się ze starych rodzinnych budynków do nowo wybudowanych, niewielu jest takich, którzy zachowali lub choćby w części przetransponowali „niepasujące” już wizualne artefakty dawnych czasów. Obrazy święte, symbole religijne pozostawia się w starym/opuszczonym domu lub zwyczajnie usuwa się je z własnego inwentarza pamiątek. Badania potwierdzają, że liczba wierzących i praktykujących systematycznie ulega zmniejszeniu⁶. W silnie rozwijających się, atrakcyjnych dla przybyszy z miasta, osadach wiejskich dochodzi nawet do szczególnego odwrócenia zainteresowań sakralną spuścizną ikonograficzną – pojawiają się poszukiwacze starych obrazów, które stają się dla nich co najmniej nośnikami śladów kulturowej przeszłości, kolorytu dawnej wsi, emblematu kultury ludowej. Domy rodowitych mieszkańców wsi coraz rzadziej przypominają tradycyjne gospodarstwa

⁴ M. Eliade, *Sacrum a profanum: o istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 7.

⁵ D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Warszawa 1992.

⁶ *Religijność Polaków i ocena sytuacji Kościoła katolickiego*, CBOS - KOMUNIKAT ZBADAŃ, Nr 147/2018, https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_147_18.PDF, 25.09.2020.

odzwierciedlające dawny system wartości, natomiast mieszkania przybyszów z zewnątrz potrafią niekiedy do niego nawiązywać. Deklaracje rodowitych mieszkańców wsi, że dba się o tradycje w sferze ikonograficznej czasami nie mają pokrycia w stosunku do rzeczywistości sakralnej. Pomimo takich tendencji, należy mocno podkreślić, że nadal skala barw i odcieni relacji człowieka do domowego *sacrum* jest niewątpliwie bardzo bogata. Dopóki kulturą mieszkańców domów była tradycyjna religijność podbudowana wspólnotowymi praktykami religijnymi, dopóty dominowały symbole chrześcijańskie. Jednakże wraz z postępującymi przemianami kulturowymi i charakter ikonosfery domowej ulega zmianom. Ma ona swój kontekst czasowy zależny od świąt religijnych dorocznych – np. Boże Narodzenie, Wielkanoc, czy rodzinnych – np. Chrzest, I Komunia święta, albo też innych ważnych uroczystości. Dlatego też, mówiąc o domowej ikonosferze *sacrum* należy pamiętać o kulturze świątecznego stołu, ale i o pieśniach, opowieściach, stroju, zachowaniach itp. W okresach świątecznych przedmioty składające się na świąteczny wystrój domu miały przede wszystkim bogatą treść symboliczną, natomiast ich walory estetyczne były mniej ważne. Prywatna przestrzeń sakralna w domu bardziej łączyła się ze światopoglądem mieszkańców, niż z poczuciem gustu estetycznego, aczkolwiek nie była wolna od subiektywnych skłonności: „Skłonność do upiększania najbliższego otoczenia, przede wszystkim wnętrza mieszkalnego jest wyrazem bardzo zróżnicowanych potrzeb. Indywidualne odczucie piękna, harmonii, łączy się z aspiracjami społecznymi (naśladowania innych), chęcią zmanifestowania zamożności, wzbudzenia podziwu itp.”⁷. Pragnienie nadążenia za nowoczesnymi i zmiennymi modami niekiedy sprawia, że tradycja uchodzi na dalszy plan, choć nie przemija bezpowrotnie. Wizualna sfera sakralna była bogata w konteksty, w elementy nowoczesne i tradycyjne.

Wnętrza domów ludzi deklarujących się wciąż jako religijnych, pomimo negatywnym tendencjom kulturowym, zapełnione są bardziej lub mniej dominującą sferą ikonografii sakralnej. W takiej sytuacji bardzo często przestrzeń domowa ukazuje gromadzone latami symbole religijne. Przedstawienie ikonograficzne „ukrzyżowanie Jezusa Chrystusa” odwołuje się najpełniej do domowej osi „axis mundi”, gdzie śmierć łączy się z życiem, a ten świat z tamtym. Krzyż zawieszony lub postawiony w przestrzeni mieszkalnej jest wciąż bardzo wymownym symbolem ikonograficznym. Świadomość religijna mieszkańców takim aktem oddaje przestrzeń domu pod panowanie mocy Bożej i informuje, że to dom chrześcijanina. Takie miejsce zostaje uświęcone poprzez wyznaczenie punktu oparcia, które przekształca zwyczajną rzeczywistość w sakralną. Przedmiotowość i wizualność takiego symbolu nie opowie w ilu różnych wydarzeniach domowych uczestniczył, jakim radościom i cierpieniom towarzyszył, ani do jakiego świata stawał się „oknem”. W tym przypadku bardzo pomocne stałaby się opowieści oparte na doświadczeniu oraz pamięci kulturowej.

W katolicyzmie kultem otacza się również Maryję – Matkę Bożą, aniołów czy świętych. Wizerunki ich postaci pojawiają się w domowej ikonosferze. To za ich pośrednictwem wierząca osoba zwraca się do Boga w formie modlitwy. Święte obrazy i symbole stanowią jakby „szczelinę” czy „okno” otwierające nasz świat na rzeczywistość niebiańską. Ten pionowy kierunek umożliwia komunikację pomiędzy ziemią i niebem. Podobnie jak okna w domu miały swoje miejsce, tak i „okna niebiańskie” posiadały wyodrębniony, najbardziej godny fragment domowej przestrzeni – dawniej był to tzw. święty kąt. Brak takiego miejsca postrzegane było jako coś niezrozumiałego i błędnego. Współcześnie większość, jeśli w ogóle jeszcze przetrwały, są o wiele skromniejsze, zostały częstokroć zredukowane np. do figurki lub małego obrazka wciśniętego pomiędzy książki na półce regału, leżącego różańca, fotografii Jana Pawła II.

Na stronach internetowych wspólnoty katolickiej w sposób jasny i czytelny tłumaczy się dlaczego obrazy i symbole religijne znajdujące się w przestrzeni domowej są tak ważne:

„Dla każdego praktykującego katolika ogromne znaczenie mają obrazy o tematyce religijnej. Wierzą oni bowiem, że dzięki tym obrazom mogą nawiązać specyficzną więź z Bogiem, a ponadto przypominają one im na każdym kroku o tym, jak ważna jest ich wiara.

W domu każdego katolika można znaleźć szereg charakterystycznych dla tej wiary symboli. To nie tylko obrazy, ale również krzyże czy różańce, symbolizujące obecność Boga. Krzyż wiesza się często nad drzwiami, co dla osób wierzących oznacza mniej więcej to, że Pan czuwa nad tym pomieszczeniem, a wieszając krzyż na ścianie zaprasza się go do swojego domu. Nie jest to jednak zwyczajny zabobon – tego typu symbole pozwalają bowiem skupić się na modlitwie, przypominać o wierze, co powinno być niesamowicie ważne dla każdego katolika. Różaniec natomiast nie jest tylko ozdobą, a świętym narzędziem wykorzystywanym do modlitwy, tak więc umieszczenie go w widocznym miejscu przypomina o konieczności codziennej rozmowy z Bogiem.

Istnieje wiele obrazów niezwykle istotnych dla każdej osoby wierzącej, spośród nich możemy jednak wymienić te najbardziej znane, popularne ze względu na swoją symbolikę lub cuda z nimi związane. Jest to przede wszystkim obraz Jezusa Miłosiernego, mający przypominać o miłosierdziu Bożym, którego katolicy doświadczają na każdym kroku. Z tego względu wiele osób wiesza ten obraz w swoim domu, aby móc modlić się do niego o miłosierdzie. Innym znanym w Polsce dziełem jest obraz Matki Bożej Częstochowskiej, z którym wiążą się liczne uzdrowienia

⁷ B. Ogrodowska, *Świąteczne zdobnictwo wnętrz*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1983, nr 1-2, s. 95.

i cuda, świadczące o tym, jak wyjątkowy jest to obraz”⁸.

Inny charakter mogą mieć obrazy i symbole religijne znajdujące się w domach osób niewierzących. Status takich wizerunków jest odarty z elementów kultu. Oczywiście, jest to sytuacja bardziej skomplikowana, ponieważ w każdym czasie człowiek może odnowić z nimi sakralne relacje. Domowa ikonosfera *sacrum* jest o wiele bardziej pojemniejsza niż tylko ściana obwieszona obrazami świętych czy regał z książkami a na ich tle małe obrazki. Wspominany wcześniej czas świąteczny, który jest silnie obwarowany zwyczajem i tradycją kulturową może próbować aktualizować funkcję sakralną takich obrazów. Może to być ikonosfera sakralna wigilijnego czasu dzięki któremu może pojawić się np. rzeźba żłóbka z narodzonym Jezusem, czy czasowa prezentacja świątecznych kart pocztowych. Święta doroczne silnie osadzone w zwyczajach rodzinnych wpływają na zwiększenie ilości osób przebywających w domu, a więc dla zaproszonego gościa obrazy sakralne mogą stanowić ową „szczelinę” kontaktu z rzeczywistością niebiańską. Status domowej ikonosfery sakralnej jest zależny każdorazowo od obecności lub nieobecności w jej obrębie *homo religiosus*. Człowiek religijny porusza się w niejednorodnej czasoprzestrzeni. Hierofania objawia się poprzez profanum naszego świata. Przekształcanie jest w mocy *sacrum*. Poza tym, sam dom jest w swoim uniwersum niejako zagęszczonym *sacrum* trudnym do całkowitej desakralizacji. Dom/mieszkanie wciąż pozostaje centrum ludzkiej egzystencji również dlatego, że trudno wyobrazić człowieka zupełnie areligijnego w szerokim tego słowa znaczeniu.

Podobnie jak domy dostajemy w spadku, tak i materialny wymiar ikonosfery sakralnej otrzymujemy z dobrodziejstwem inwentarza. Niestety, spadek nie obejmuje tego, co kryje się pod sferą zewnętrzną, a co prowadzi do rzeczywistości *sacrum*. Przerwana transmisja tradycji religijnych wyznacza przerwana relację z ikonosferą sakralną. Obrazy święte zaczynają milczeć, ale ... W każdym współczesnym domu istnieją sfery „świeckiej hierofanii”, które otwierają nas na wartości ukryte pod warstwą wizualną. Najczęściej są to różnorodne pamiątki, fotografie rodzinne otwierające nas na wspomnienie czasów, które minęły, osób, które już odeszły itd.

Współczesne „wydarzenia wizualne”, czyli wszelkie wrażenia wzrokowe w obecnej kulturze zdominowanej przez media stanowią ważny kontekst dla zrozumienia postaw religijnych. Wrażliwość na ikonografię sakralną kształtowana jest przez wzorce kreowane w popkulturze – internecie czy filmie. Chrześcijaństwo otwiera się na nowe rozwiązania w zakresie estetyki, jak i techniki. Jednocześnie odbiór zróżnicowanych treści kulturowych z szerokiej spuścizny religijnej czy duchowej dziedzictwa światowego dokonuje również modyfikacji stosunku człowieka do ikonosfery *sacrum*. Od lat etnografowie zauważają, że miejsce domowego ołtarzyku przejmuje ekran telewizora podłączonego już dziś do sieci internetowej. Ta współczesna medialna hierofania stała się oknem nie tylko na świat doczesny, ale również religijny. Wirtualna strefa domowej ikonosfery *sacrum* choć potrafi radykalnie podporządkowywać sobie przestrzeń mieszkania i uwagę odbiorców, to jednak wciąż nie może obyć się bez świadomości *homo religiosus*, aby stać się „szczeliną” rzeczywistości niebiańskiej. W swojej wizualności, podobnie jak ściany, ołtarzyki, kąty święte, miejsca takie obrastają w duże ilości obrazów, symboli, pamiątek sakralnych. Dla zewnętrznego obserwatora mogą to być bardzo często bezdyskusyjne kicze niegodne ekspozycji. Natomiast dla domownika mogą one stanowić wartościowe „dzieła sztuki”. Znaczenie sakralne nie musi wynikać z wartości artystycznych czy estetycznych. Jednocześnie widzialne praktyki nie muszą doprowadzać do głębokiego doświadczenia *sacrum*. Potencjał doświadczenia *sacrum* we współczesnym świecie ukryty jest zarówno w sakralnej postawie człowieka, jak i hierofanicznej mocy miejsca i przedmiotów. Ekran monitora telewizyjnego czy internetowego znamionuje ponowoczesne zamieszanie, zagubienie, które może w konsekwencji desakralizować kulturowy porządek sakralny, albo konieczność świadomych działań selekcyjnych rozróżnianie tego, co święte i codzienne – sakralizowanie własnego świata.

⁸ *Religijne obrazy i symbole – dlaczego są tak ważne?*, w: *Ministranci Szczecin - Blog wszystkich ministrantów*, <http://www.ministranci.szczecin.pl/religijne-obrazy-i-symbole-dlaczego-sa-tak-wazne/>, 25.09.2020.

Robert Dzięcielski

Home iconosphere of the sacred

The author of this article presents anthropological reflection concerning the state and changes of traditionally understood home iconosphere of the sacred. The transformation of the traditional culture influenced the change of past attitude towards the sacral sphere. The uncertainty and increasing sense of loss, decay of the old authorities, subjective attitude towards the values and cultural norms, commercialization, increasing importance of virtual reality – these are some of the reasons for the current decline in relations to the religious iconosphere. The author, referring to Eliade's anthropology, indicates that human needs to rebuild the order and metaphysical harmony, as well as cultural memory that can be recovered and updated on traditional values, are still favourable elements supporting the existence of the sacred iconosphere in the home space. The potential of the sacrum experience in the contemporary world is hidden in the sacral attitude of a person as well as in hierophanic power of place and subjects.

Keywords: home, sacral sphere, iconosphere, traditional culture, the contemporary times, the pandemic times



Domowe sacrum – kulinaria pomiędzy domem we Włoszech, a w Polsce

Wychowałem się we Włoszech, ale dojrzały okres życia związałem z Polską. Tutaj zdobyłem wykształcenie filmowe i nabrałem dystansu kulturowego do mojego włoskiego domu rodzinnego. Pamięć i doświadczenia życiowe rozciągnięte pomiędzy kulturami ciepłego południa Europy i nieco chłodniejszą Polską, podbudowane kompetencjami tworzenia sztuki wizualnej zrodziły we mnie szczególny sposób patrzenia na dom, jego wnętrze i domową ikonosferę sakralną. We Włoszech, w moim domu rodzinnym, choć znajdowały się zawieszane na ścianach święte obrazy czy symbole religijne to jednak ich nie pamiętam. Mam wrażenie, że ich funkcje pełniły świąteczne kulinaria spoczywające na stole i czekające na ten wyjątkowy czas wspólnej wieczerzy. Potrawy nie służyły jedynie do oglądania, wpatrywania się w nie, kontemplowania, ale wykorzystywania ich materialności do nawiązywania relacji z innymi przy stole dzięki czemu, dzisiaj tak to widzę, doświadczałem jakiegoś rodzaju harmonii. Kulinarne ikonosfera w przestrzeni rodzinnego domu otwierała mnie na przebywanie w wyjątkowym czasie. Czy same obrazy zastawionego stołu świątecznego czyniłyby to samo? Chyba nie, chociaż przywoływanie pamięci „tamtego czasu” za pomocą sfery wizualnej w jakiś sposób pozwala do niego powrócić. Podobnie się dzieje z istnieniem innych akcesoriów kulinarnych w domu, które potrafią wprowadzać człowieka w doświadczenie wyjątkowości przestrzeni i czasu świątecznego, a jednocześnie w dotykaniu tajemnicy spotkania z drugą osobą, która przecież jest stworzona według Biblii „na obraz i podobieństwo” Boga. Świętowanie przy stole wraz z bliskimi, ale i gośćmi lub nawet obcymi (np. symboliczne, wolne nakrycie w czasie wigilii Bożego Narodzenia) odkrywa wymiary sakralności domu także poprzez jego sferę wizualną.

Dzisiejszy świat kultury zdominowany jest przez obrazy, które stały się jednym z podstawowych języków opisujących rzeczywistość tak codzienną, jak i sakralną. Ogół otaczających człowieka obrazów, jego całe środowisko wizualne zwane jest ikonosferą¹. To ją otrzymujemy w spadku po minionych pokoleniach, wobec niej poruszamy się, współtworzymy ją, dookreślamy naszą tożsamość ze względu na nią. Oprócz obrazów zewnętrznych, które nas otaczają są również obrazy mentalne ulokowane w naszej pamięci². Znaczną część naszej pamięci wypełniają obrazy związane z ikonosferą rodzinnego domu. Przeplatają się w niej elementy tradycyjne z nowoczesnymi, obiektywne z subiektywnymi, zimne i ciepłe – wszystkie nacechowane uczuciami i znaczeniem. Ich doniosłość dla nas zmienia się z czasem, z potrzebami, nawet z modą.

W moim włoskim domu centralnym elementem wnętrza mieszkalnego był stół. Był on dużym, ciężkim meblem, zbudowanym z jednolitego drewna. Przy nim spędzałem najwięcej czasu, przy nim wzrastałem, poznawałem siebie i innych, uczestniczyłem w niekończących się spotkaniach i rozmowach. Surowe drewno stołu było przykrywane obrusami – ostatni z nich został przywieziony przez moją mamę z dalekiej podróży do Persji. Pamiętam opowieść mówiącą, że podczas średniowiecznych krucjat, aby ukarać rycerzy, którzy zhańbili swój honor usuwano spod ich nakrycia obrus. Piękny świąteczny obrus był bardzo ważnym elementem gościnności stołu i jego gospodarzy. Usunięcie go spod naszych talerzy, sztućców, potraw podczas posiłku obrażałoby naszą godność, zabierałoby spokój i wprowadzałoby zachwianie naszych relacji. Mebel ten mógł z łatwością pomieścić szesnaście osób. Jednoczył wokół siebie trzy pokolenia mojej rodziny. Podczas uroczystych świątecznych spotkań kładziono na blat stołu wyciągnięte z kredensu kryształowe kieliszki, które po zakończeniu biesiady musiały być ręcznie czyszczone i polerowane. Mam wrażenie, że przestrzegano wówczas jakichś tradycyjnych wzorców konstruowania tej domowej ikonosfery i sposobu zachowania się przy stole. Dzisiaj do rzadkości należy uczestniczenie przeze mnie w takich wydarzeniach.

Stół był w kulturze europejskiej symbolem domu i domowego ogniska. Był miejscem spożywania wspólnie posiłków, gromadzenia bliskich, podtrzymywania międzyludzkich więzi, a szczególnie rodzinnych i przyjacielskich - punktem centralnym każdego domu. Stół zawsze był i wciąż jest miejscem spotkań. Podobnie jak ołtarz w świątyni stół domowy budował więzi i jedność wspólnoty³. Jak dla ołtarza jako miejsca centralnego we wnętrzu kościoła wznoszono mury świątyni, tak też dla stołu gromadzącego wspólnotę rodzinną budowano podłogę, ściany i dach domu. Ołtarz katolicki wyrażał wyobrażenie drogi, jaką gromadząca się wspólnota Ludu Bożego ma przejść, aby spotkać się z Bogiem. W przestrzeni kościoła „ołtarz oznacza środek ciężkości, wartości, hierarchii rzeczy. W muzyce istnieje klucz, diapazon, akord. Tę właśnie nutę stanowi ołtarz, miejsce konsekrowane

¹ Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972.

² W. Kawecki, *Od kultury wizualnej do teologii wizualnej*, „Kultura – Media – Teologia”, 2010, nr 1, s. 23.

³ M. Lenart, *Architektura sakralna jako kształtowanie przestrzeni znaczeń. Metodologiczne propozycje rozróżnień pomiędzy przestrzenią sacrum a przestrzenią sakralną*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Seria: Architektura”, 1996, z. 30, s. 109-139; http://delibra.bg.polsl.pl/Content/30481/BCPS_33986_1996_Architektura-sakraln.pdf, 20.09.2020.

par excellence. To ołtarz musi wywoływać promieniowanie dzieła (...)”⁴. Przy ołtarzu wspólnota Ludu Bożego niejako wspomina misterium paschalne Jezusa Chrystusa. Przy ołtarzu jak przy stole dochodziło do spotkania i dialogu.

W tradycyjnej kulturze polskiego ludu stół cieszył się wyjątkowym szacunkiem: „w dawnej chacie stał zawsze w kącie obrzędowym, przeciwnym w stosunku do komina i pieca. Na stole zasłanym obrusem leżał chleb, świadcząc o dostatku w chacie, a obok wisiały na ścianach obrazy Boga i świętych Pańskich. Nic więc dziwnego, że wieśniak szacunek dla stołu tłumaczył tym, iż jest on >>przypominkiem Stołu Pańskiego<< (...). W nowszych czasach pobożniejsi ludzie przez ustawienie na nim krzyża bądź obrazka jakiegoś szczególnie czczonego świętego patrona, a po obu bokach gromnie stwarzali istotnie ze stołu domowy ołtarzyk. Dawniej w kącie zastolnym stawiano wigilijny snop zboża, a na stole wigilijną >>kucję<< i wielkanocne święcone oraz dożynkową równiankę. Stół obchodzili w koło nowożeńcy przed ślubem. U ludu stół był sprzętem odświętnym, na uroczyste okazje. Zasiadano przy nim tylko podczas ważniejszych dorocznych czy rodzinnych obrzędów i gościnnych biesiad”⁵.

Współczesny stół nie ma już tak bardzo oczywistych cech *sacrum*. Jedyne w czasie wspólnie przeżywanych świąt przyjmuje on znamiona świętości. W codzienności zazwyczaj jest on postrzegany jako mebel w kategoriach estetycznych i funkcjonalnych, a nie sakralnych.

W kulturze tradycyjnej istniał ścisły podział na sferę *sacrum* i *profanum*. Im bardziej tradycyjna kultura, tym ten podział ściślejszy. Również cechą tradycyjnego jadła był podział na jedzenie codzienne i świąteczne. O ile w spożyciu powszednim obowiązywał umiar i jednostajność, o tyle w czasie świątecznym sposób odżywiania ulegał radykalnej zmianie - jedzenie stawało się obfite i wystawne. Nie tylko religijność nadawała pożywieniu cechy sakralne, ale również jego znaczenie związane z życiem rodzinnym. Nawet powszednie posilanie się postrzegano jako działanie na poły religijne: „Niegdyś jedzenie było czynnością poważną, godną. Zwyczaj nakazywał jeść powoli, uważnie, za każdym kęsem łyżkę kłaść na stole. Dziś to już nieco zmodernizowano. Pośpiech w jedzeniu nikogo już nie razi, chyba starców, pamiętających >>inne porządki<<. Zwyczaj żegnania się krzyżem przed i po jedzeniu jest jeszcze powszechny. Wprawdzie niektórzy spośród młodych (>>postępowe<<) rezonują: >>Po co to żegnać się do jedzenia? Po miastach takiej mody nima<<.

W swoim środowisku i oni tak samo czynią, czy to przez przyzwyczajenie, nieśmiałość, niezdecydowanie, niechęć do wyłamывania się z ogólnie przyjętych form, czy po prostu dlatego, żeby nie narażać się starszym. Ci bowiem gotowi zaraz strofować: >>O, widzisz go, jaki bydlacek, nawet się nie przeżegna!<< (...). Żegnanie się przed jedzeniem jest nie tylko objawem chrześcijańskiej pobożności, ale dawniej było również pewnego rodzaju zabiegiem magicznym. Chroniło ono człowieka przed poalkoholizmem, który może tak dalece zmniejszyć swą postać, że jedzącemu wskoczy do łyżki, a ten nie będzie go widział (...). Dawniej, gdy podczas jedzenia wszedł ktoś z sąsiadów, zwracano się doń ze słowami: >>Prosiem do obiadu (śniadania)!<< Na to sąsiad odpowiadał: >>Jedzcie, państwo, z Bogiem, niech Pan Jezus przeżegna!<< (...). Podczas jedzenia nie wolno śmiać się – mówili starzy – »grzech«⁶. Powaga i godność posilania się przy stole znamionowało nawet codzienność. Szacunkiem obdarzano stół, ale i wszystkie sprzęty kulinarne.

Można by się zastanawiać, czy dalekim echem ważności stołu i zorganizowanych wokół niego biesiadników nie jest fakt częstego fotografowania (uroczystego!) takich wydarzeń? Zresztą tradycja przedstawiania stołu i jadła w sztuce ma długą historię. Od fresku „Ostatnia Wieczerza” (wł. *Ultima Cena*) Leonarda da Vinci, którego wielokrotnie podziwiałem w refektarzu klasztoru dominikanów przy bazylice Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, przez martwe natury, aż po twórczość Mediolańczyka Giuseppe Arcimboldo, która znana jest

⁴ Wypowiedź Le Corbusiera (właściwie: Charles-Édouard Jeanneret-Gris) - cyt. za: M.E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna*, KUL, Lublin 1979, s. 225.

⁵ S. Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, „Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego” 1964, nr 3, Białystok, s. 223.

⁶ Tamże, s. 230.



z niezwykle oryginalnych obrazów – portretów skomponowanych np. z owoców i warzyw. Sztuka kontemplowania sfery kulinarnej przez wielkich artystów nie ograniczała się tylko do wykorzystywania jednego medium. Leonardo da Vinci sam reżyserował i organizował uczyty na mediolańskim dworze Sforzów. Fascynował się daniami – ich przygotowaniem i serwowaniem, głębią smaku ale i doskonałością estetyki⁷. Współcześnie nikogo już nie dziwi przekonanie, że jemy również „oczami”. Przewartościowanie warstwy wizualnej świata kulinarnego wydaje się faktem. Również nasze stoły, szczególnie świąteczne, coraz bardziej dążą do wzorca wizualnej doskonałości, mody tworzonej przez świat mediów. Dzieje się to częstokroć kosztem tradycji lokalnych i rodzinnych. Ikonosfera kulinarna przemawia do nas obietnicą „lepszego świata”, idealnego, mocnego niczym sakralnego. Ale, czy jest to możliwe? Czy doświadczamy poprzez tę wizualność *sacrum*? A może jednak, pod tą „powierzchnową” warstwą wizualną jesteśmy w stanie dotrzeć do głębokiego przeżycia *sacrum*? Wszak to, co święte objawia się przez świeckie, przez to, co pochodzi z naszego świata (kultury). Zmienność kulturowa wartościowania obrazów np. na piękny i brzydki, na dzieło sztuki lub kicz bywała w historii symptomatyczna. Umberto Eco np. podkreślał, że



dla Arthura Schopenhauera XVII-wieczne malarstwo holenderskie ukazujące uczyty, było przejawem kiczu, ponieważ nie zapraszało do głębokiej kontemplacji, natomiast zachęcało do spożycia posiłku⁸. Obecnie dzieła malarstwa niderlandzkiego należą do kanonu historii sztuki nowożytnej.

We Włoszech istnieje przekonanie, że kościół katolicki zachował trzy najważniejsze symbole eucharystyczne zgodne z tradycją starożytnego Imperium Rzymskiego – wino, chleb i oliwę. Te trzy tradycyjne elementy symboliki sakralnej stanowią o kulinarnej tożsamości Włochów. Można powiedzieć, że jeśli te trzy składniki kuchni są na stole, to niczego mieszkańcom domu nie brakuje. Podtrzymywanie tradycji kulinarnych domu współcześnie przejęły media, a szczególnie sfera wizualna – przede wszystkim szeroko rozumiany obraz filmowy i telewizyjny. Archiwum kultury wizualnej zapisane na różnych nośnikach jest obecnie olbrzymie. Programy o gotowaniu, o organizowaniu przyjęć itd., stają się wzorcami dla dzisiejszych praktyk kulinarnych (np. *MasterChef*). Odchodzą one najczęściej od lokalnych tradycji proponując różne egzotyczne często potrawy i formy świętowania. Nacisk kładziony jest np. na panującą modę, estetykę, czy wartości zdrowotne. Pasem transmisyjnym tych treści stał się odbiornik telewizyjny, który często pełni funkcję dawnego „świętego kąta” dzięki któremu nawiązywano relację z *sacrum*. Niektórzy już nie spożywają wspólnie posiłku przy stole, ale coraz częściej przed telewizorem. Tylko reklamy telewizyjne obiecują wspólne doświadczenie mocy *sacrum*. A przecież, zupełnie czymś innym jest nadawanie znaczenia potrawom samodzielnie

przyrządzonym według przepisu babci, której arcydzieła kulinarne potrafią śnić nam się po nocach, do których tęsknimy, których poszukujemy, które odtwarzając przywracamy niejako czas „tamtego spotkania”. Nie tylko ważne jest to, co widzimy, ale cała świadomość treści, którymi wypełniona została ta babcina potrawa. Tego doświadczenia nie zastąpi nawet najpiękniejsza, najbardziej estetyczna ikonosfera domowego *sacrum*. Podobnie jest z tradycjami lokalnymi. *Barachia* z Gennazzano to wypełnione dżemem śliwkowym ciasteczko, które od stu lat jest wciąż wytwarzane w tej samej formie i miejscu, choć pierwotny powód jego powstania przyproszyła niepamięć. Świadomość tego faktu bardzo silnie pozwala zakorzenić się choćby w tradycji niepełnej, która jednak może doprowadzić do wyjaśnienia genezy dawnej popularności ciasteczka – było ono związane ze świętem Bożego Ciała. Jeszcze innym symbolem sakralnym było ciasteczko zwane *pane dei morti*, czyli „chleb zmarłych”. To słodkie ciasteczko, wywodzące się z Mediolanu, było przyrządzane na bazie suszonych owoców i czekolady. Miało ono „łączyć” żywych ze zmarłymi, współczesnych z przodkami - być strawą dla zmęczonych i głodnych dusz zmarłych. W tym przypadku zwyczaj konsumpcji przetrwał, ale dawny sens został zapomniany.

W polskich materiałach etnograficznych kulinarny kontakt ze zmarłymi odnosi nas do czasów jeszcze pogańskich: „W zwyczaju karmienia dusz zmarłych parą idącą z gorącego chleba mamy resztki dawnego pogańskiego kultu domowego, który w cieniu strzech wieśniaczych długo ukrywał się przed ingerencją Kościoła. Zwrócić tu musi

⁷ D. DeWitt, *Kuchnia Leonarda da Vinci. Sekretna historia kuchni włoskiej*, tłum. B. Józwiak, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2007.

⁸ U. Eco, *Historia brzydoty*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2016, s. 395-403.

naszą uwagę jego nie złożoność i prosty, bezpośredni związek żywych z duszami zmarłych przodków, którzy niegdyś żyli w tej chacie, zmarli, ale nadal potrzebują pomocy: >>pokrzepienia<< i >>ochłody<<⁹.

Z perspektywy minionego czasu widzę dokładnie, że osobą, która wprowadzała mnie w arkana wartości i znaczenia domowego świata kulinarnego był mój ojciec – Gian Paolo (Jan Paweł). To on, wprowadzał mnie i całą rodzinę w kulturę mediolańskich restauracji. Poprzez potrawy ukazywał mi różnorodność kultur świata. Sam będąc miłośnikiem kuchni chińskiej dbał jednocześnie o szanowanie własnej tradycji kulinarnej. Łączył degustację nowych potraw np. w nowo otwartej chińskiej restauracji ze wspólnym obejrzeniem w kinie najnowszego filmu reżysera Zhanga Yimou pod tytułem „Zawieście czerwone latarnie”. Gdy miałem piętnaście lat ojciec zabrał mnie w najciekawszą podróż kulinarną w okolice Genui (miejsce pochodzenia mojej babci). Przechodziliśmy przez ogromne pola lawendy, próbowaliśmy oleje, smakowaliśmy pomidory i śpiewaliśmy zastanawiając się: „gdzie będzie kolejna jeszcze lepsza oberża?”. Wróciliśmy do domu samochodem załadowanym po brzegi olejem, oliwkami, które miały przedłużyć w zaciszu domowym wyjątkowe doznania genueńskie. Pamiętam, że bawiłem się przednie. I pomimo tego, że mój ojciec zmarł już wiele lat temu, to wciąż żyję relacją z nim i pamięcią wspólnie smakowanych chwil. Delektowanie się jedzeniem było jedynie pretekstem do wspólnego budowania relacji i podróżowania. Gdy wracałem ze szkoły (we Włoszech było to pomiędzy 12-13 godziną w południe), wiedząc, że ojciec przyjdzie zmęczony po pracy, śpieszyłem do domu, aby przygotować nasz wspólny posiłek przy naszym wielkim stole. Mogłem oczywiście pozostać z kolegami na schodach szkoły, ale wiedziałem, że dla niego i dla mnie to ważny, wręcz święty wspólnie spędzony czas. Mam wciąż te chwile przed oczami – widzę stół przy którym siedzimy jedząc, rozmawiając, śmiejąc się np. z tego, że zdaniem ojca, okrągły ser świeżo napoczęty nie może być nigdy nierówny, w związku z tym należy wciąż odkrawać, żeby wyrównać i tak aż do... Pamiętam mojego tatę, który przygotowywał rozmaite bułeczki, napełniał je pierwszorzędnymi wędlinami i pokazywał mi jak te bułeczki wspaniale chrupią. Wysyłał mnie do piwnicy, abym wyszukał odpowiednie wino na rodzinną biesiadę na marmurowym stole na tarasie. Po czasie zrozumiałem, jak ważne jest nadanie znaczenia życiu codziennemu przez kultywowanie międzyludzkich relacji przy zastawionym stole, jak staje się to posiłkiem na długie lata, jak pomaga docenić zwyczajność i nadać jej sens. Te mentalne obrazy nieustająco łączą mnie z inną, minioną już rzeczywistością. Pozwalają mi wnikać w jej sferę, abym nabrał sił do życia, do budowania relacji z ludźmi poprzez dziedzictwo kultury kulinarnej do której wprowadził mnie mój ojciec. On sam również odziedziczył to ze swojego domu rodzinnego. Moja babcia była znana w całym mieście z przyrządzania zająca w sosie (wł. *lepre in salmi*). Miała ona asystentkę w kuchni, ponieważ przygotowywała potrawy dla dwunastu osób codziennie. Dzisiaj czuję się spadkobiercą takich tradycji – uwielbiam gotować i przyrządzać dania dla siebie, ale przede wszystkim dla innych. Po przeprowadzce do innego domu czułem, że muszę zabrać ze sobą np. marmurowy stół z tarasu, którego podniesienie wymagało dużej ostrożności i siły sześciu mężczyzn, czy też genueński marmurowy zlew w którym z wielką przyjemnością zmywałem co roku do późnych godzin nocnych naczynia użyte w czasie wigilii świąt Bożego Narodzenia. Podobnie było z serwisem sztućców mojej babci, który miał zostać sprzedany i unicestwiony. Patrząc na ten serwis, dogłębnie dotarło do mnie, że nie mogę tego zrobić. Postanowiłem zachować go dla własnego dziecka. Takie przedmioty podobnie jak nasza pamięć są nośnikami tych wszystkich historii rodzinnych. Dzięki nim mamy kontakt z rzeczywistością, która już minęła, ale którą może ponownie odzyskiwać.

Wciąż to wszystko widzę w mej pamięci. I choć spożywane jedzenie ulega zmianie przez konsumpcyjny styl życia, albo prozdrowotny, to jednak nadal obrazy mentalne stają się wzorcami kultury kulinarnej w jej sakralnej wersji. Sfera wizualna pamięci łączy się tutaj w sposób ścisły z całą gamą zapamiętanych smaków. Nadmiar zewnętrznej ikonosfery powoduje, że przestajemy angażować się w nią intelektualnie, nie wymaga już od nas myślenia. Natomiast obrazy mentalne połączone z naszym doświadczeniem wyzwalały w nas chęć do przemysłu, wyrażania naszych emocji, opowiedzenia się wobec wartości. Jestem przekonany, że dopiero te dwa wymiary wizualne – obrazy zewnętrzne i wewnętrzne, wprowadzić mogą w głębie doświadczenia sakralnego. Dzięki takiemu rozumieniu domowej ikonosfery *sacrum* możemy inaczej spojrzeć nawet na wzory propagowane przez nowoczesne wyspecjalizowane metody marketingowe: „Świąteczny stół to w Wigilię najważniejsza przestrzeń w domu, która wieczorową porą pełni magiczną wręcz rolę, skupiając wokół siebie całą rodzinę – tę bliższą, ale i dalszą. Uroczysty nastrój Bożego Narodzenia powinny podkreślać odpowiednie dekoracje, które będą stanowić tło dla biesiadnej uczty w rodzinnym gronie. Śnieżnobiały obrus, nasycone zielenią i czerwienią wieńce z ostrokrzewu lub głogu, kolorowe bombki i srebrzyste gwiazdy to tylko niektóre z nich – co oprócz tego warto umieścić na wigilijnym stole, aby stworzyć dostojną, ciepłą i serdeczną atmosferę? Oto nasze pomysły na dekorowanie bożonarodzeniowego stołu¹⁰”. Pod zewnętrzną warstwą, tak doskonale wizualnie konstruowanego obrazu, mogę i ja odnaleźć elementy, które zaktualizują doświadczenie sakralne.

⁹ S. Dworakowski, *Kultura społeczna ludu ...*, dz. cyt., s. 226.

¹⁰ *10 pomysłów na piękną dekorację świątecznego stołu*, <https://www.homebook.pl/artykuly/1335/10-pomyslow-na-piekna-dekoracje-swiatecznego-stolu>, 25.09.2020.

Barnaba Bonati

Home sacrum – cuisine between a home in Italy and in Poland

Barnaba Bonati, raised in Italy, now living in Poland, talks about the importance of the domestic sacred sphere that stretches between the experience of two cultures. In the family home, the family culinary tradition played a sacred role. The images of a joint celebration at the table, recorded in the memory of the participant, allow the author to regain this “sacred time” and constantly follow them today. The basis of the strength of the impact of mental images regarding culinary traditions are three elements – the family table, dishes and all accessories, and above all, participants spending time together and at the same time introducing each other to the experience of sacrum. The author points out in a very personal way that it was his father who introduced him into the experience of home culinary sacrum. Due to this heritage, the visual sphere of memory is closely linked with the whole range of remembered tastes.

Keywords: culinary tradition, sacrum sphere, Italian culture, table, traditional dishes, mental images



Uwagi na temat transmisji kulturowej

Razem z „renesansem »wielkich kwestii« w antropologii”¹ problem transmisji kulturowej powrócił na swoje dawne, eksponowane miejsce, stając się w ostatnich dekadach znów jednym z ważniejszych tematów antropologicznych dyskusji. Ostatecznie nie było to niespodzianką – transmisja kulturowa to pojęcie, które pomaga nam dostrzegać i rozumieć środki, za pomocą których nie tylko elementy kultury takie jak ikonosfera czy religia, ale całe systemy społeczne i kulturowe są w stanie reprodukować się i trwać, jak również za sprawą których podlegają one powolnym, a czasem dramatycznym zmianom. Oryginalność obecnego podejścia do zjawiska transmisji kulturowej polega jednak przede wszystkim na wykorzystaniu do jej opisu modeli zaczerpniętych z biologii ewolucyjnej. Idea ewolucji kulturowej, czyli przekonania, że kultura ewoluuje, tak jak ewoluują organizmy żywe, i że do opisu zmian kulturowych cenna może się okazać analogia między tymi dwoma rodzajami ewolucji – ma oczywiście swoją długą (bo sięgającą dzieła samego Karola Darwina)², skomplikowaną i nieraz kontrowersyjną historię. Bez względu jednak na przeszłe nieporozumienia, zdaniem współczesnych zwolenników podejścia, zdystansowanych zarówno wobec dziewiętnastowiecznego progresywnego ewolucjonizmu kulturowego, jak i dwudziestowiecznej memetyki, poprawny opis mechanizmu zmiany i trwałości kulturowej może być zagwarantowany przez paralele z klasycznie darwinowskimi, ale wciąż biologicznie aktualnymi, pojęciami zmienności, rywalizacji, dziedziczności, konwergencji, adaptacji i nieprzystosowania³.

Wyróżnikiem tego interdyscyplinarnego przedsięwzięcia które scala badania nad mechanizmami transmisji kulturowej pod parasolem teorii ewolucji kulturowej⁴, są metody ilościowe i określony poziom abstrakcji⁵. Metody terenowe, do których, nie bez powodu, tak przywiązani są etnografowie, mogą być jednak w ramach tego podejścia nie tylko zachowane, ale i naukowo

wzmocnione. Zarówno biologii, jak i badaniom nad ewolucją kulturową patronuje bowiem kompromisowe balansowanie między eksperymentami laboratoryjnymi a badaniami terenowymi. Te pierwsze cierpią z powodu niskiej trafności zewnętrznej (zasadności uogólniania ich wyników na inne populacje i warunki), a drugie – wewnętrznej (tego, w jakim stopniu badanie może wykluczyć alternatywne wyjaśnienia własnych wyników). Pełne rozumienie ewolucji kulturowej i powstających w jej wyniku form musi być oparte nie tylko o modele

¹ R. Ellen, M.D. Fischer, *On the Concept of Cultural Transmission*, [w:] R. Ellen, S.J. Lycett, S.E. Johns (red.), *Understanding Cultural Transmission in Anthropology: A Critical Synthesis*, Berghahn Books, New York – Oxford 2013, s. 1.

² Por. np. uwagi Darwina nt. pochodzenia ludzkich języków. K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, przeł. M. Ilecki, Jirafa Roja, Warszawa 2009, s. 95–103.

³ A. Mesoudi, *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*, University of Chicago Press, Chicago – London 2011, s. 25–37. Por. A. Mesoudi, A. Whiten, K.N. Laland, *Perspective: Is Human Cultural Evolution Darwinian? Evidence Reviewed from the Perspective of The Origin of Species*, „Evolution” 2004, t. 58, nr 1, s. 1–11.

⁴ A. Mesoudi, A. Whiten, K.N. Laland, *Towards a Unified Science of Cultural Evolution*, „Behavioral and Brain Sciences” 2006, t. 29, nr 4, s. 329–347.

⁵ O. Morin, *How Traditions Live and Die*, Oxford University Press, Oxford 2016, s. 12.



matematyczne i ewentualne badania eksperymentalne, ale również zapewnione dzięki badaniom terenowym i ich technikom, z obserwacją uczestniczącą na czele. Badania etnograficzne, choć ograniczone czasowo i przestrzennie (tym samym dalekie od ideału, jeśli chodzi o obserwację dystrybucji kultury)⁶ mają szansę umożliwić udzielenie odpowiedzi na pytania dotyczące kulturowych zjawisk mikroewolucyjnych, gdzie przez mikroewolucję rozumie się tu – tak samo jak w wypadku biologii – niewielkie zmiany ewolucyjne następujące w krótkim czasie⁷. Przykładem mogą być badania tego, jaki wpływ na posiadaną wiedzę, umiejętności, przekonania i wartości (także te związane z kulturą materialną i ikonosferą) ma transmisja wertykalna (przekaz międzygeneracyjny), jaki horyzontalna (w grupach rówieśniczych), a jaki ta, którą określa się jako diagonalną (zapewnianą np. przez autorytety religijne, nauczycieli etc.). Choć konsekwencją istniejących modeli teoretycznych jest twierdzenie, że każda z tych transmisji wpływa na inny kształt zjawisk makroewolucyjnych (np. transmisja horyzontalna może skutkować szybszymi zmianami kulturowymi niż wertykalna), to jednak wciąż nie dysponujemy wystarczającą ilością danych terenowych, które byłyby w stanie umożliwić empiryczną weryfikację tych założeń. Podobny problem wiąże się z oszacowaniem siły doboru kulturowego (selekcji kulturowej) i sterowanej zmienności kulturowej w istniejących społeczeństwach. Alex Mesoudi, zwróciwszy na to uwagę, słusznie pyta o to, „czy są one tak silne jak dobór naturalny? Czy sterowana zmienność jest silniejsza niż dobór kulturowy, jak sugerują to modele teoretyczne? To tylko niewielka próbka pytań, które muszą być sprawdzone w rzeczywistych społeczeństwach po to, aby uzupełnić modele teoretyczne i eksperymenty laboratoryjne”⁸.

Sama transmisja kulturowa rozumiana jest albo jako proces przekazywania tradycji zrównanej z treściami kultury, albo jako tradycja *per se* (kiedy ta z kolei definiowana jest jako czynność)⁹. Nie jest to jednak proces w pełni wiernej, wertykalnej i działającej *en bloc* replikacji i dlatego nieodmiennie musimy pamiętać za Olivierem Morinem, „że transmisja wewnątrz pokolenia ma takie samo znaczenie jak transmisja między pokoleniami; że nie kopiujemy spontanicznie wszystkiego, co dzieje się wokół nas; że kultura składa się ze stosunkowo dyskretnych, stosunkowo niezależnych tradycji”¹⁰. W popularnej wśród teoretyków ewolucji kulturowej definicji Mesoudiego transmisja kulturowa „jest procesem, za sprawą którego wiedza, przekonania, umiejętności, praktyki, normy, wartości i inne formy niegenetycznych informacji są przekazywane przez jednostkę innej jednostce poprzez mechanizmy społecznego uczenia się, takie jak imitacja i nauczanie”¹¹. Chociaż łatwo zauważyć, że powinno czynić to z transmisji kulturowej jeden z centralnych tematów nie tylko antropologii, ale i psychologii, socjologii, językoznawstwa, ekonomii, historii, archeologii, etnomuzykologii etc., to jednak rzetelne badania nad transmisją były w tych dyscyplinach podejmowane rzadko. W psychologii ewolucyjnej główny punkt ciężkości położony jest na badanie tego, w jaki sposób ludzkie zachowanie determinowane jest uwarunkowaniami genetycznymi, wynikającymi z adaptacji środowiskowych¹². Psycholodzy poznawczy skupiają się na procesach mentalnych jednostek, a ekonomiści spod znaku „teorii racjonalnego wyboru” ignorują determinującą rolę kultury w swoich modelach zachowań społeczno-ekonomicznych. W ramach antropologii kulturowej zarówno przedstawiciele ekologii kulturowej¹³, kulturowego materializmu¹⁴ czy ekologii behawioralnej¹⁵ historycznie i współcześnie dążą raczej do tłumaczenia ludzkich zachowań społeczno-kulturowych w oparciu o przekonanie dotyczące jednostkowych adaptacji do warunków środowiska, niż do podkreślania w ich wypadku znaczenia transmisji kulturowej¹⁶.

Niechęć do naukowego zajęcia się problemem transmisji lub nieuniknione trudności z realizacją poświęconych jej badań wiążą się do pewnego stopnia z nadreprezentacją w obszarze nauk społecznych podejść konstrukcjonistycznych oraz z mniej lub bardziej programowym odrzucaniem ambicji uogólniającego opisu zjawisk kulturowych¹⁷. Przedsięwzięciu nie pomagają też niejasne i nienaukowe konceptualizacje obecne w ramach

⁶ Zob. tamże, s. 45.

⁷ D.J. Futuyma, *Ewolucja*, przeł. W. Babik i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 558.

⁸ A. Mesoudi, *Cultural ...*, dz. cyt., s. 163–164.

⁹ J. Szacki, *Tradycja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 102–109.

¹⁰ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 1.

¹¹ A. Mesoudi, *Studying Cultural Transmission within an Interdisciplinary Cultural Evolutionary Framework*, [w:] R. Ellen, S.J. Lycett, S.E. Johns (red.), *On the Concept ...*, dz. cyt., s. 131.

¹² Zob. np. J. Tooby, L. Cosmides, *The Psychological Foundations of Culture*, [w:] J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, Oxford University Press: New York – Oxford 1992, s. 19–136; S.W. Gangestad, M.G. Haselton, D.M. Buss, *Evolutionary Foundations of Cultural Variation: Evoked Culture and Mate Preferences*, „Psychological Inquiry” 2006, t. 17, nr 2, s. 72–95.

¹³ Zob. J. Steward, *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1990.

¹⁴ Zob. M. Harris, *Krowy, świnie, wojny i czarownice*, przeł. K. Szerer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

¹⁵ Zob. B. Winterhalder, E.A. Smith, *Analyzing Adaptive Strategies. Human Behavioral Ecology at Twenty-Five*, „Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews”, 2000, t. 9, nr 2, s. 51–72.

¹⁶ A. Mesoudi, *Studying ...*, dz. cyt. s. 131–132.

¹⁷ Zob. M. Bloch, *Where Did Anthropology Go? Or the Need for ‘Human Nature’*, [w:] M. Bloch, *Essays on Cultural Transmission*, Berg Publishers, Oxford – New York, 2005, s. 1–20; R. D’Andrade, *The Sad Story of Anthropology 1950–1999*, „Cross-Cultural Research” 2000, t. 34, nr 3, s. 219–232.



samej antropologii kulturowej, których kulturalistyczny absolutyzm skutkuje sceptycyzmem m.in. psychologów ewolucyjnych i ewolucyjnie zorientowanych antropologów:

W konsekwencji antropologia stała się strażnikiem kluczowego pojęcia eksplanacyjnego w paradygmacie – „kultury”. Wiara w kulturę, jako treść przekazywaną z pokolenia na pokolenie, powodującą bogato definiowaną specyfikę organizacji umysłowej i społecznej dorosłych, określa przynależność do współczesnej wspólnoty nauk społecznych. Przywoływanie kultury stało się uniwersalnym spoiwem i zmienną objaśniającą, która złączyła ze sobą wyjaśnienia nauk społecznych: dlaczego rodzice opiekują się swoimi dziećmi? Jest to część społecznej roli, przypisywanej im przez kulturę. Dlaczego syryjscy mężowie są zazdrośni? Ich kultura związała ich status z czcią żony. Dlaczego ludzie są czasami agresywni? Uczą się takimi być, ponieważ ich kultura socjalizuje ich do przemocy. Dlaczego w Ameryce jest więcej morderstw niż w Szwajcarii? Amerykanie mają bardziej indywidualistyczną kulturę. Dlaczego kobiety chcą wyglądać młodziej? W naszej kulturze ceni się młodzieńczy wygląd. I tak dalej¹⁸.

W tak pojętej antropologii kwestia transmisji kulturowej zastępowana jest nieprecyzyjnie definiowanymi pojęciami akulturacji, enkulturacji lub socjalizacji. Tim Ingold stwierdza ledwie, że tym, „co każde pokolenie wnosi do następnego, nie są reguły i wyobrażenia dotyczące wytwarzania odpowiedniego zachowania, ale raczej specyficzne okoliczności, w których następcy, dorastający w świecie społecznym, mogą rozwinąć własne ucieleśnione umiejętności i dyspozycje, a także swoje moce świadomości i reakcji”¹⁹. Nie lepiej eksplikują mechanizm akulturacji nie-antropolodzy: „Akulturacja zachodzi poprzez proces ciągłego zanurzania się każdej osoby w morzu zjawisk kulturowych, zapachów, smaków, postaw, wyglądu budynków, wzlotów i upadków wypowiedzi”²⁰. Pytanie o to, jak w obliczu takich wyjaśnień zbudować dokładną, weryfikowalną i falsyfikowalną hipotezę – pozostaje otwarte. W jaki sposób można w tej sytuacji „określić ilościowo i spróbować zmierzyć konsekwencje »morza postaw«, na przykład?”²¹ – zapytuje Mesoudi i ostatecznie stwierdza:

W naukach społecznych niewiele jest prób wyjaśnienia międzypokoleniowej trwałości idei i przekonań na poziomie populacji w perspektywie konkretnych i mierzalnych procesów z poziomu jednostkowego – kto kopiuje jaką ideę lub przekonanie od kogo i kiedy. W znacznej mierze wynika to z ruchu w naukach społecznych w kierunku pozycji społecznie konstrukcjonistycznych, interpretacjonistycznych i hermeneutycznych oraz

¹⁸ J. Tooby, L. Cosmides, *The Psychological ...*, dz. cyt., s. 41.

¹⁹ T. Ingold, *Evolving Skills*, [w:] H. Rose, S. Rose (red.), *Alas, Poor Darwin: Arguments Against Evolutionary Psychology*, Johnathan Cape, London 2000, s. 237–238.

²⁰ J. Fracchia, R.C. Lewontin, *Does Culture Evolve?*, „History and Theory”, 1999, t. 38, nr 4, s. 52–78.

²¹ A. Mesoudi, *Studying...*, dz. cyt., s. 132.

z towarzyszącą temu ruchowi antyredukcyjnej niechęci do wyjaśniania kulturowych i społecznych zjawisk w odniesieniu do przyczyn niższego rzędu²².

Tymczasem wizja kultury jako zestawu dystrybuowanych i transmitowanych tradycji (także tych religijnych i związanych z kulturą materialną i ikonosferą) sięga samych początków instytucjonalnej antropologii kulturowej, zajmując centralne miejsce również w ramach szkół i podejść antropologicznych pierwszej połowy XX wieku, i tym samym nierozdzielnie wiążąc się przez pierwsze dekady rozwoju dyscypliny z nazwiskami Edwarda B. Tylora, Fritza Graebnera, Franza Boasa, Alfreda L. Kroebera, Clyde'a Kluckhohna, Paula Radina, Melville'a Herskovitsa, Leslieego Spiera czy Ralpha Lintona²³. Znamienne słowa tego pierwszego:

Dla etnografa łuki i strzały są przedmiotami równie ważnymi, jak zwyczaj spłaszczania czaszek, rachowania na dziesiątki itp. Geograficzne rozmieszczanie tych zjawisk i ich ukazywanie się w różnych okolicach powinno być badane tak, jak przyrodnik bada geografię roślin i zwierząt. Niektóre rośliny i zwierzęta są właściwe tylko pewnym okolicom; podobnie bumerang australijski, kij i żłobek polinezyjski do niecenienia ognia, drobne łuki i strzałki, używane jako lancety przez plemiona z międzymorza Panamskiego i tym podobne niektóre mity i obyczaje znajdują się w odosobnieniu. Jak spis wszystkich odmian roślin i zwierząt pewnego kraju, przedstawia jego florę i faunę, tak katalog wszystkich objawów życia publicznego danego narodu przedstawia to, co nazywamy kulturą²⁴.

Sukcesy wąsko definiowanego pojęcia terenu i idei badań terenowych jako *raison d'être* dyscypliny oczywiście nie pomogły kontynuowaniu i ewentualnej profesjonalizacji badań nad problemem dystrybucji i transmisji kultury. Ograniczenia metody etnograficznej związane z określonym czasem i przestrzenią ostatecznie sprawiają, że jeśli etnografowie „chcą zobaczyć dystrybucyjne oblicze kultury, muszą przekształcić się w historyków – którymi oczywiście są przez większość czasu, ale dominacja badań terenowych z konieczności przyćmiewa te inne kompetencje”²⁵. Tym, co dodatkowo wzbudza we współczesnych antropologach obawy przed pytaniem o to, jak kultura jest dystrybuowana, jest zdominowanie pola badawczego przez biologów i psychologów²⁶, podzielających przekonanie o mentalnym charakterze tradycji i tym samym zrównujących tradycję z ideami²⁷. Choć ich zainteresowanie problemem ewolucji kulturowej skutkuje stopniowym formowaniem zauważalnego korpusu interdyscyplinarnej wiedzy na temat transmisji kulturowej i dowodów na to, że ludzkie zachowania i procesy poznawcze są w znaczącym stopniu kształtowane właśnie przez nią²⁸ – to jednak fakt, że przyjmują oni za pewnik to, że kultura jest zbiorem przekazywanych społecznie informacji – budzi u niektórych zastrzeżenia²⁹. Jak się wydaje, można próbować rozwiewać te wątpliwości, zwracając uwagę nie tyle na subiektywny, co obiektywny charakter informacji – informacja nie będzie tym samym rozumiana jedynie jako mentalna reprezentacja (idea), ale również określona właściwość fizyczna lub strukturalna obiektów; w ten sposób pojmowane mogłyby być również transmitowane zachowania i określone techniki. Problem polega jednak na tym, że w wypadku takiego przekazu nie zawsze będziemy mieli do czynienia z transmisją tego samego rodzaju informacji oraz że do przekazu tradycji niezbędne jest to, aby przynajmniej jeden uczestnik interakcji oddziaływał na procesy poznawcze drugiego (myślenie, emocje, percepcję etc.). W tym świetle wypada stwierdzić za Morinem, co następuje: *Czy przekaz tradycji koniecznie oznacza wymianę reprezentacji? Tak*³⁰ oraz: *Czy tradycje mogą być utożsamiane z informacjami, które są przekazywane podczas ich przekazywania? Nie, nie zawsze*³¹.

Praca Morina oferuje użyteczną klasyfikację odróżniającą transmisję od dyfuzji. Dyfuzja eksplikowana jest tu jako dystrybucja elementów kulturowych w czasie i/lub przestrzeni. Transmisja dotyczyć ma z kolei interakcji zachodzącej między jednostkami, kiedy dochodzi do reprodukcji idei lub zachowania³²; tak pojęta transmisja stanowi aspekt edukacji kulturowej³³. W tej perspektywie dystrybucja danej praktyki jest zestawem punktów na osi czasu i przestrzeni, który determinowany jest przez wiele czynników – transmisja jest jednym z nich i kiedy się pojawia dochodzi do dyfuzji³⁴. „Ostatecznie dyfuzja kulturowa to nic innego jak zestaw epizodów transmisji”³⁵

²² Tamże. Zob. E. Slingerland, *What Science Offers the Humanities: Integrating Body and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

²³ Zob. R. L. Lyman, M.J. O'Brien, *Cultural Traits: Units of Analysis in Early Twentieth-Century Anthropology*, „Journal of Anthropological Research”, 2003, t. 59, nr 2, s. 225–250..

²⁴ E.B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. 1, przeł. Z.A. Kowerska, Drukarnia F. Csernaka, Warszawa 1896, s. 20.

²⁵ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 45.

²⁶ Zob. R.L. Lyman, M.J. O'Brien, *Cultural Traits: Units of Analysis in Early Twentieth-Century Anthropology*, „Journal of Anthropological Research”, 2003, t. 59, nr 2, s. 225–250.

²⁷ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 47.

²⁸ A. Mesoudi, *Studying...*, dz. cyt., s. 133.

²⁹ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 47-49.

³⁰ Tamże, s. 48.

³¹ Tamże, s. 49.

³² Tamże, s. 12–13.

³³ Por. M. Tomasello, A.C. Kruger, H.H. Ratner, *Cultural Learning*, „Behavioral and Brain Sciences”, 1993, t. 16, nr 3, s. 495–552.

³⁴ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 23.

³⁵ Tamże, s. 121.

– stwierdza Morin. Kiedy dochodzi do transmisji, rzadko wiąże się ona ze ślepym naśladownictwem, a sama dyfuzja często łączy się z rekonstrukcją określonych treści. Transmisja i innowacje kulturowe nie są swoimi przeciwieństwami. Co więcej, koncepcja związku transmisji z odkrywaniem na nowo danych praktyk, idei czy technik została zaproponowana przez Kroebera³⁶ na pół wieku przed zorientowanymi ewolucyjnie antropologami kognitywnymi³⁷ – zwolennikami epidemiologii kulturowej, dla których rekonstrukcja stanowi podstawę przekazu kulturowego³⁸.

Najważniejszą propozycją Morina jest być może jednak to, że sukces kulturowy, czyli fakt, że określone tradycje zostają przekazane – możliwy jest dzięki dwóm czynnikom: dostępności zaangażowanych w proces transmisji osób oraz atrakcyjności samych tradycji. Gwarantem pierwszego czynnika jest kontakt



międzypokoleniowy i instytucje społeczne, jednak to atrakcyjność określonych idei, praktyk i technik determinuje kulturowy sukces. Obecność atrakcyjnych elementów w danej tradycji sprzyja jej utrwalaniu i propagowaniu, a to oznacza, że taka tradycja ma większe szanse na przetrwanie w łańcuchu przekazu kulturowego. Sama kultura z kolei jest stabilizowana dzięki współistnieniu wielu równoległych łańcuchów dyfuzji. Stanowisko Morina wyraźnie odróżnia go od przedstawicieli psychologii ewolucyjnej, którzy uznają zachowania kulturowe za wynik determinantów genetycznych, będących adaptacyjną odpowiedzią na uwarunkowania środowiskowe. Jego zdaniem wyjątkowo „kulturowy charakter dzisiejszych ludzi nie byłby zatem cechą gatunku, ale wydarzeniem historycznym, które przytrafiło się wielu populacjom. Gdyby zaproponować tu uproszczony slogan, można by powiedzieć, że ludzie nie są szczególnie kulturowymi zwierzętami; to populacje ludzkie stały się skrajnie kulturowe”³⁹. To zbliża Morina do innych ewolucyjnie zorientowanych antropologów kognitywnych, dla których kultura jest produktem ubocznym adaptacji do życia społecznego, jak również do krytyków antropologicznego fetyszyzowania pojęcia kultury: „Jedynie dary biologiczne, których potrzebujemy, to te, które czynią nas dobrymi w komunikowaniu się i współpracy – a te są znaczne. Nie potrzebujemy żadnego szczególnego talentu do transmisji kulturowej. Kultura nie jest istotą człowieka. Jest ona, w kontekście ludzkiej towarzyskości, wypadkiem, który był

³⁶ A.L. Kroeber, *Stimulus Diffusion*, „American Anthropologist”, New Series 1940, t. 42, nr 1, s. 1–20.

³⁷ S. Atran, *The Trouble with Memes: Inference versus Imitation in Cultural Creation*, „Human Nature”, 2001, t. 12, nr 4, s. 351–381; P. Boyer, *Cognitive Constraints on Cultural Representations: Natural Ontologies and Religious Ideas*, [w:] L.A. Hirschfeld, S. Gelman (red.), *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 391–411; D. Sperber, *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*, Blackwell Publishing, Oxford 1996.

³⁸ O. Morin, *How Traditions ...*, dz. cyt., s. 26.

³⁹ Tamże, s. 245.

całkiem prawdopodobny”⁴⁰.

Powróćmy na koniec do punktu wyjścia, którym było zasygnalizowanie wagi problemu kulturowej transmisji nie tylko dla teorii ewolucji kulturowej, ale przede wszystkim samej antropologii kulturowej, etnologii i etnografii, które nieustannie konfrontują się z procesami przekazu informacji (także tych związanych z ikonosferą) i powtórzmy za Royem Ellenem i Michaeliem D. Fischerem sześć podstawowych kwestii, które wciąż domagają się satysfakcjonującego rozwiązania. Po pierwsze, nie ma pewności, co do tego, jak należy powiązać niezbędną dla ciągłości kulturowej systemową stabilność ze zdolnością, czy wręcz koniecznością, zmiany. Czy należy upatrywać źródła tej pierwszej w konserwatywnym charakterze transmisji, czy raczej np. w obszarze działania mechanizmów poznawczych człowieka i jego ograniczeń motoryczno-sensorycznych? Po drugie, jak należy podchodzić do odmiennych poziomów analizy, oferowanych z jednej strony przez metody etnograficzne, a z drugiej przez wielkoskalowe badania ilościowe. Zarówno kulturowe zjawiska mikro- i makroewolucyjne, jak i narzędzia, za pomocą których te zjawiska są badane przez etnografów i ewolucjonistów kulturowych domagają się w pełni komplementarnego potraktowania. Po trzecie, należy pamiętać o niebezpieczeństwie nie popartych empirycznymi dowodami esencjalistycznych kognitywistycznych założeń na temat przebiegu procesu transmisji kulturowej oraz o tym, że ta ostatnia na poziomie jednostkowym odbywa się na drodze rozwoju fizycznego i społecznego. Po czwarte, transmisja przybiera różne formy i wzory przebiegu w odmiennych domenach społeczno-kulturowych – np. tradycje dotyczące ikonografii sakralnej niekoniecznie są przekazywane w ten sam sposób, co zasady prezentowania w domach świętych wizerunków, a jedno i drugie z kolei transmitowane są z reguły w inny sposób niż koncepcje teologiczne. W wypadku wszystkich tych domen jednak, mamy do czynienia z transmisją kulturową, a to oznacza, że również z kulturową ewolucją. Po piąte, co i w jaki sposób jest mierzone musi być odpowiednie względem pytań badawczych oraz skali i rodzaju danych, z którymi ma się do czynienia – czym innym są fizyczne różnice obserwowane w obrębie np. badanej klasy artefaktów sztuki sakralnej, a czym innym, dajmy na to, wariantywność deklarowanych przekonań religijnych. I wreszcie po szóste, transmisja kulturowa ma charakter rekurencyjny, a to oznacza, że reprodukcja i zmiana zachodzą w określonym kontekście, ale sam kontekst, w którym transmisja ma miejsce jest ukonstytuowany przez wcześniejszy proces przekazu. Tym samym dana transmisja wytwarza kontekst dla przyszłego procesu i schemat ten odnosi się zarówno do zjawisk mikroewolucyjnych związanych z interakcjami, w które wchodzi ze sobą poszczególni ludzie oraz z oferowanymi przez nich innowacjami, jak również do fenomenów makroewolucyjnych, czyli tych, które w szerszej perspektywie odpowiedzialne są z jednej strony za długofalowe zmiany, a z drugiej za zachowanie kulturowej ciągłości⁴¹.



⁴⁰ Tamże, s. 252.

⁴¹ R. Ellen, M. D. Fischer, *On the Concept ...*, dz. cyt., s. 42–43.

Michał Żerkowski

Remarks on the topic of cultural transmission

The issue of cultural transmission has a long and complex history in the history of cultural anthropology, going back to the very beginnings of the discipline, and formed in 19th and 20th century by the successive schools and anthropological approaches: classical evolutionism, diffusionism, configurationism and studies on the national character within the school of culture and personality, neoevolutionism and cultural materialism. Contemporarily renewed interest in the problem of cultural message has occurred due to the interdisciplinary studies on its mechanisms under the umbrella of cultural evolution theories, which paradigmatically remains in the contrast regarding the constructivist and cultural approaches, which at the end of 20th century have dominated the sphere of social studies. The cultural evolution, understood as science, is unified by the appliance of evolutionary logic for description of socially distributed and transmitted cultural (as well materialistic) elements, but is divided by the premises and applied methodologies.

Keywords: cultural transmission, cultural evolution, tradition, cultural diffusion, cultural anthropology

Opiniowane opracowanie realizujące projekt *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym* stanowi wartościową dla dalszego rozwoju badań antropologiczno-kulturowych „refleksję na temat hierofanii, religijności, sztuki ludowej oraz sacrum” (A. Białkowski, redaktor naukowy).

Publikacja złożona jest z dziesięciu szkiców, zbudowanych na podstawie wykorzystania tzw. fotorepozytorium, składającego się z fotografii autorstwa A. Białkowskiego i P. Wypycha, pozyskanych podczas niemal rocznych peregrynacji na terenie woj. łódzkiego (2019).

Autorami poszczególnych prac są młodzi naukowcy ze środowiska łódzkiego, związani zawodowo głównie z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ oraz Łódzkim Domem Kultury. W swoich tekstach zaprezentowali odpowiednio wysoki merytoryczny poziom. Wykazali się przy tym znajomością bogatej już literatury z zakresu antropologii kulturowej, refleksyjnie odnosząc się do klasyków, szczególnie zaś Mircei Eliadego i jego podejścia do roli *sacrum* w kulturze. Z tą właśnie literaturą twórczo skonfrontowali swoje, często osobiste, przy tym refleksyjne spostrzeżenia, wynikające z analitycznego oglądu fotografii.

Istotny walor opiniowanej publikacji wynika i z tego, że otwiera ona szerszą perspektywę badawczą dla rozwinięcia kwestii hierofanii, w postaci monografii, która byłaby oparta również na źródłach pisanych (pamiętniki, dzienniki) i wywołanych (wywiady, ankiety).

Generalnie, wysoko oceniam inicjatywę wydawniczą Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Ethnos”, uważając, że w pełni zasługuje ona na publikację nie tylko w formie elektronicznej, ale także w postaci tradycyjnej – książkowej. Tego typu publikacja przyczyniłaby się do upowszechnienia wiedzy o hierofanii oraz umożliwiłaby zaprezentowanie ogółu fotografii, które prezentują sobą nie tylko walory dokumentacyjne, ale też wysoki poziom artystyczny.

Z recenzji prof. Andrzeja Lecha

Autorzy dziękują wszystkim osobom, które umożliwiły realizację projektu.

