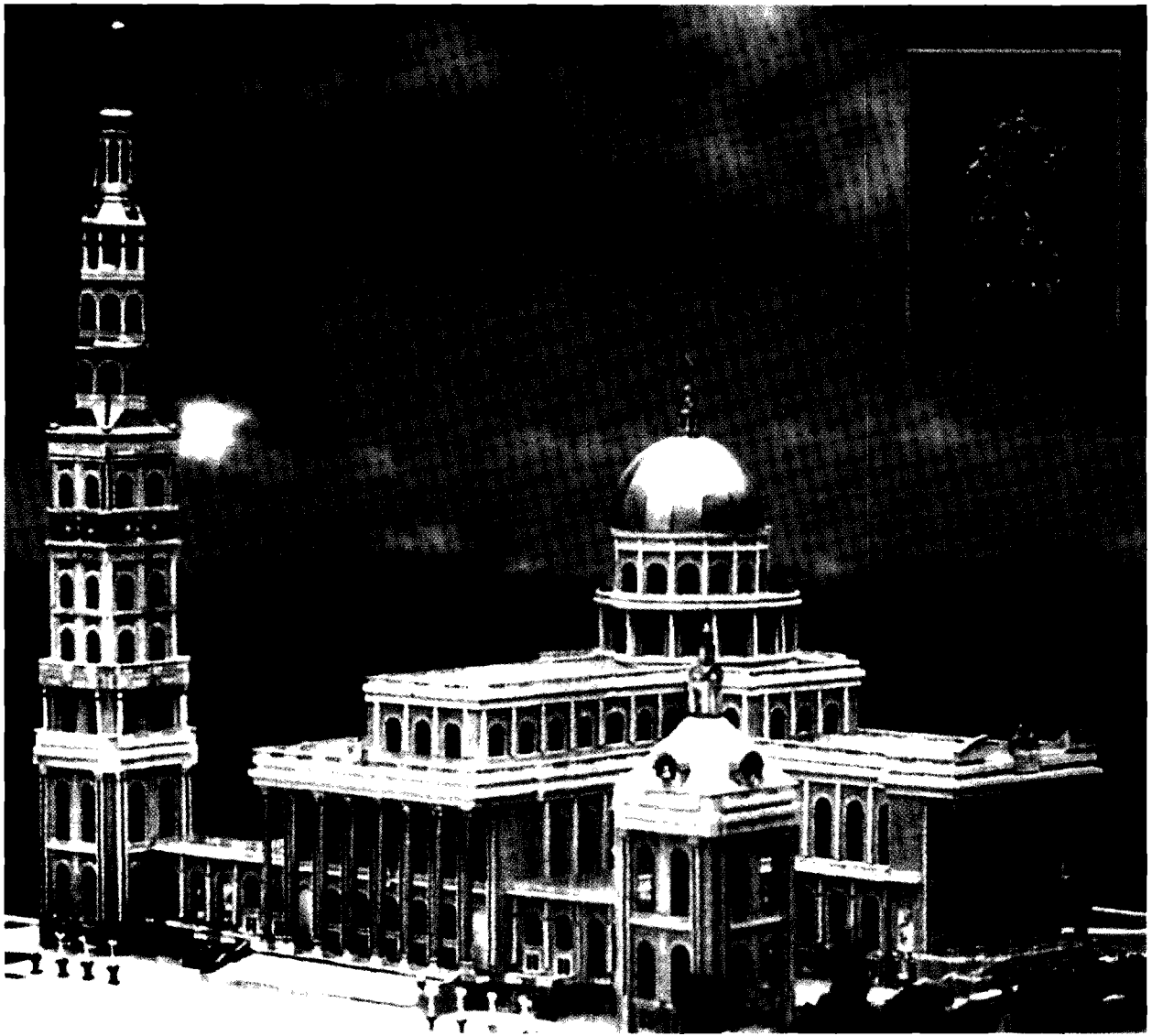




Projekt Bazyliki Najświętszej Maryi Panny w Licheniu

Matka Boska Częstochowska. Pocztówka

Pewien znany historyk sztuki obiecał postawić mi piwo, jeśli zorganizuję pielgrzymkę Stowarzyszenia Historyków Sztuki do Lichenia. Nie powątpiewał on przy tym o pobożności członków tej szacownej instytucji, która co roku świętuje uroczystą mszą dzień błogosławionego Fra Angelico – patrona historyków sztuki; chodziło mu o estetykę miejsca, do którego grono miałoby się udać; estetykę, która owe mu historykowi sztuki jest wręcz nienawistnie obca i którą określa on terminem „kicz” – kategorią tym chętniej używaną, im bardziej nieostrą.¹ Do Lichenia pojechałam jednak nie z członkami SHS, ale ze studentami etnografii; i bynajmniej nie dlatego, że obiecane piwo wydawało mi się propozycją mało kuszącą. Jednym z podstawowych zabiegów metodologicznych historii sztuki jest rekonstrukcja kanonów estetycznych i sposobu odbioru dzieła właściwych epoce, w której ono powstało. Licheń powstał w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, czyli na naszych oczach – cóż więc tu rekonstruować? Mój sąd smaku nie różnił się od opinii znajomego; podobne były odczucia studentów Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej UW: Licheń budził nasz estetyczny sprzeciw. Natomiast nasi rozmówcy, zarówno na terenie sanktuarium, jak i w miejscowościach od niego oddalonych,² byli niemal bez wyjątku zachwyceni licheńską Gogolą.³ Uznałam, że licheński kicz to „zła sztuka naszego czasu”⁴ i prace naszej grupy laboratoryjnej⁵ zaczęliśmy od badania rozbieżności estetycznych standardów w obrębie sztuki religijnej, zakładając, że „złej sztuce” musi towarzyszyć „dobra”. Teren do badań wybrany był po pierwsze w taki sposób, by pozwolił przyjrzeć się recepcji obiektu współczesnej sztuki sakralnej ocenionej przez nas pozytywnie pod względem estetyki – kościół p.w. Opatrzności Bożej w Wesołej z wnętrzem zrealizowanym przez Jerzego Nowosielskiego – oraz takiego, który z powodów estetycznych budził nasz sprzeciw (Licheń). Po drugie chodziło też o szersze przyjrzenie się współczesnej sztuce religijnej oczyma jej użytkowników, stąd nasze pobyty w Częstochowie i Kalwarii Zebrzydowskiej oraz badania rynku sztuki dewocyjnej. Odpowiedzi na nasze pytania szukaliśmy przede wszystkim w materialności przedmiotów, które nasz system klasyfikacji nakazywał nazywać „sztuką religijną”, ponieważ uznaliśmy, że sztuka nie istnieje bez swej materialności, i to właśnie materialność przedmiotu (wizerunku) jest nośnikiem jego znaczeń, które z jednej strony determinują takie czy inne wartościowanie, a z drugiej stanowią materializację określonego rodzaju doświadczenia.⁶

Dlaczego zagadnienia wartości współczesnej sztuki religijnej stały się centralnym tematem laboratorium? Po pierwszym pobycie w Licheniu zaskoczyła mnie moja bezradność wobec własnej niechęci. Negatywny sąd smaku zdeterminował moje nastawienie emocjonalne do całości zjawiska, a każdy prowadzący badania

LICHEN I WSPÓŁCZESNA WRAZLIWOŚĆ RELIGIJNA

EWA KLEKOT

Święte obrazki, Licheń i sąd smaku

terenowe wie, jak wielką pomocą i utrudnieniem potrafią być emocje, które budzi w nas badana rzeczywistość. Niemal identycznie zareagowali pierwsi studenci, którzy pojechali ze mną do Lichenia w 1996 roku. Stałam nie tyle przed problemem „nieprzezroczystości etnografa”, ile przed alternatywą „bycia etnografem” (co wymagało zawieszenia sądu smaku lub zrelatywizowania go w sposób przekonujący) lub „bycia sobą” (okazało się, że przynajmniej w moim wypadku sąd smaku, jako w dużej mierze oparty bezpośrednio na doświadczeniu zmysłowym, jest najsłabiej uzasadniony dyskursywnie, a przez to najmniej podatny na relatywizację⁷). Okazało się, że mój odbiór rzeczywistości jest w dużym stopniu zdeterminowany estetycznie i że bardzo utożsamiam się z własnym sądem smaku. Jak już wspomniałam, historia sztuki z interpretacyjnych narzędzi podsuwała tylko negatywnie nacechowaną kategorię kiczu, która jedynie potęgowała estetyczną obcość Lichenia; natomiast rozwiązaniem, które podpowiadał antropologiczny relatywizm, było założenie, że istnieją rozbieżne kanony estetyczne, determinujące sądy członków SHS i studentów etnografii z jednej strony oraz wiernych odwiedzających Lichen i zaopatrujących się w dewocyjne obrazki z drugiej. (Co jednak, jeśli ktoś należałby do obydwu tych kategorii? Mimo że nie udało nam się kogoś takiego spotkać, nie można przecież wykluczyć sytuacji, że członkowie SHS pojadą jednak do Lichenia.)

Badania do pewnego stopnia przekonały nas, że także w dziedzinie sztuki religijnej prawdą jest stwierdzenie Pierre’a Bourdieu, stanowiące przewodnią myśl jego książki *La Distinction: Critique sociale du jugement*,⁸ o tym, że smak nie tylko klasyfikuje przedmioty, o których orzeka, ale także klasyfikuje społecznie tego, kto sąd smaku formułuje. Różnica polegała na nieco odmiennych wyborach przy zakupie obrazków i dewocjonaliów oraz na tym, że rozmówcy z dużych miast i lepiej wykształceni byli bardziej skłonni do negatywnych wartościowań w obrębie sztuki religijnej. Społeczne zróżnicowanie gustów w zakresie sztuki re-

ligijnej zauważali także sami badani, przede wszystkim sprzedawcy dewocjonałów, którzy z racji swego zajęcia musieli dzielić klientów w zależności od upodobań, pokrywających się w ich przekonaniu ze stereotypowo rozumianym pochodzeniem społecznym, wyrażającym się w podstawowym rozróżnieniu na wieś i miasto albo „ludzi ze wsi” i „ludzi bardziej wykształconych”.⁹ Stratyfikacja społeczna nie tłumaczyła jednak, dlaczego my sami na telenowełe reagujemy o wiele mniej emocjonalnie niż na Licheń. Wydaje nam się, że w dużej mierze jest tak dlatego, że w dziedzinie sztuki religijnej klasyfikacja polityczna sprzed 1990 roku zacierała społeczne zróżnicowanie smaku, które tak mocno odczualiśmy w Licheniu i na straganach z dewocjonałami.

W trakcie rozmów zdaliśmy sobie jednak sprawę, że nasze własne kategorie „sztuki religijnej” czy „sztuki dewocyjnej” nie bardzo nadają się do opisu zjawiska, które chcieliśmy nimi określać, czy była to licheńska Golgota czy mały obrazek z „Bożą”. Klasyfikacje, którymi posługiwali się nasi rozmówcy, były inne i zupełnie inaczej biegły podziały, na których opierali oni swoje wartościowania. Formułowali oni pewne sądy o pięknie poszczególnych wizerunków czy religijnych przedstawień w ogóle, ale nasz sąd smaku nie do końca im odpowiadał. Nasi rozmówcy, podobnie jak tak zwane ludy pierwotne, o których pisał Geertz, „nie mówią o sztuce w sposób, w jaki to robi – albo chciałby robić – [ich] obserwator, to znaczy nie rozważają jej cech formalnych, zawartości symbolicznej, wartości emocjonalnych czy charakterystyki stylu [...] mówią o sposobie, w jaki się jej używa, o właścicielu, o tym, jak się ją uprawia i kto to robi, o jej roli w tej czy innej czynności, o tym, na co się ją wymienia, jak się nazywa, skąd się wzięła...”.¹⁰ Przyjmując perspektywę naszych rozmówców, przestaliśmy badać sztukę religijną, a zaczęliśmy analizować materialne przedmioty, w większości wizerunki, które mają wskazywać na to, co nieobecne, transcendentne czy oddalone, albo wręcz to nieobecne zastępować; rzeczy, które były wartościowane estetycznie w zależności od tego, jak spełniały tę funkcję. Przy ocenie współczesnej sztuki religijnej przez przytłaczającą większość naszych rozmówców, piękno okazywało się kategorią funkcjonalną, pochodną wartości przypisywanej przedstawionej osobie (niezależnie od tego, czy wizerunek był bardziej realistyczny czy symboliczny). Z wywiadów prowadzonych przy użyciu reprodukcji obrazów religijnych wynikało, że funkcjonalna estetyka dość obojętnie podchodzi do sprawy stylu przedstawienia, jeżeli tylko nie przeszkadza on wizerunkowi w pełnieniu jego religijnych funkcji. Równie wysoko wartościowane były pokazywane przez nas bizantyński Pantokrator i dziewiętnastowieczne przedstawienie Najświętszego Serca, natomiast realistyczne przedstawienie Jezusa jako chłopca było umieszczane na końcu ze względu trudną identyfikację. Mimo wszystko jednak widoczne były pewne preferencje, które moglibyśmy uznać za stylistyczne,



Tablica informacyjna w Licheniu

świadczące o istnieniu kanonu piękna przedstawień dewocyjnych, który był nieco odmienny od norm „piękna świeckiego”.¹¹ Jednak to funkcja sztuki religijnej determinowała jej styl, a raczej jej stylistyczną tolerancję; pochodną funkcji było jej piękno; o wartości przedstawienia stanowiło to, czy dobrze spełniało swoją funkcję wizerunku religijnego.¹² W ocenie sztuki religijnej, czy była to licheńska Golgota, czy papierowy obrazek z Matką Boską, sąd o pięknie nie był sądem smaku, choć także odwoływał się do zmysłów¹³ – by nim był, brakowało autonomii wartości estetycznych. Dodatkowym czynnikiem był emocjonalny związek z przedstawianymi osobami świętymi,¹⁴ wynikający z religijności naszych rozmówców, który w połączeniu z funkcjonalnym rozumieniem piękna uniemożliwiał sąd smaku w znaczeniu nowoczesnym (i współczesnym).

Nie chodziło więc o różne kanony estetycznych wartości, zmieniające się w zależności od pozycji społecznej badanego. Różnica, *la distinction*, w dużej mierze także zdeterminowana społecznie, leżała znacznie głębiej w strukturze doświadczenia sztuki: autonomiczne wartości estetyczne, czyli to, co strukturowało nasz sąd smaku, okazały się prawdą lokalną, nieobowiązującą w Licheniu. Oczywiście wiedzieliśmy, że nie było ich w dawnej sztuce ludowej,¹⁵ że nie ma ich w ikonie.¹⁶ Doświadczenie sztuki odbiorców dewocyjnych obrazków w Polsce pod koniec XX wieku było także strukturalnie inne niż nasze. Czy mieliśmy prawo stosować sąd smaku, zakładający autonomię wartości sztuki do zjawisk, które w swej wewnętrznej strukturze takiej autonomii nie zakładają?

Estetyka Lichenia i obrazków dewocyjnych domagała się od nas dodatkowej refleksji nad tym, czy te powstające współcześnie przedmioty materialne, które traktujemy jak sztukę, można poddawać procedurom wartościującym w kategoriach nowoczesnych wartości estetycznych? Odmierna struktura doświadczenia sztuki religijnej sugerowała, że nie; w naszym wypadku nie chodziło jednak o całą sztukę religijną, lecz o tę jej

część (wyróżnianą przede wszystkim na podstawie kryteriów formalnych i stylistycznych, którymi, jak widzieliśmy, jej odbiorcy się nie posługują), którą na łamach katolickiego pisma nazwano swego czasu „świętą szmirą”.¹⁷ Kategoria kiczu powróciła, a wraz z nią problem estetycznego wartościowania sztuki. Tomasz Kulka w artykule *Art appreciation and kitsch*¹⁸, po sformułowaniu i przetestowaniu warunków klasyfikacyjnej definicji kiczu, stawia pytania natury normatywnej, dotyczące przyczyn atrakcyjności kiczu oraz przypisywanych mu negatywnych wartości estetycznych. Z odpowiedzi wynika jasno, że kicz wcale nie odwołuje się do wartości estetycznych, a w związku z tym nie należy go oceniać negatywnie z powodu ich braku. Kicz według Kulki nie jest złą sztuką; kicz po prostu „nie działa” estetycznie, tworząc własny system wartości.

Odmienna struktura doświadczenia sztuki oraz inny system wartości wskazują, że nie powinno się oceniać Lichenia estetycznie. Problem polegał jednak na tym, że w nowoczesny sąd smaku, oparty na ocenie wartości estetycznych oraz przekonaniu o ich autonomii, jesteśmy wyposażeni przez naszą własną tradycję kulturową – na materialne efekty plastycznej (a także muzycznej) działalności człowieka po prostu „reagujemy sądem smaku”. W sąd estetyczny wpisany jest bardzo mocny związek z doświadczeniem ciała, o czym mówi nawet sama jego nazwa: sąd smaku. Doświadczenie zmysłów, choćbyśmy nawet wiedzieli o jego zawodności, nadal pozostaje jednym z najbardziej własnych i intymnych sposobów kontaktu ze światem; dlatego wyjść poza sąd smaku oznacza przekroczyć kulturowe ograniczenia własnego doświadczenia.

Pozwoliłam sobie w tym wstępnym artykule używać liczby mnogiej, pisząc w imieniu całej grupy, bo do wielu wniosków dochodziliśmy wspólnie i z wieloma problemami wspólnie próbowaliśmy sobie radzić, a autorefleksja bywała prowadzona na głos i często miała charakter zbiorowy. Mam więc nadzieję, że ta skrócona wizja naszych wspólnych przemyśleń będzie im wszystkim bliska, zwłaszcza tym, których prace nie trafiły na łamy „Kontekstów”. Zdaję sobie jednak sprawę, że każdy widział laboratorium przede wszystkim przez pryzmat tematu własnej pracy; ja także patrzyłam na nie z perspektywy problemu, jakim była ocena estetyczna Lichenia i tak zwanej sztuki dewocyjnej, dlatego mimo wszystko mój tekst wstępny trochę sztucznie wypreparował to zagadnienie z całości naszych rozważań o współczesnej sztuce religijnej i tak zwanej sztuce dewocyjnej. Zupełnie pominęłam w nim ideologiczny i polityczny wymiar sztuki religijnej i Lichenia w szczególności; nie wspominałam też o jej innych pozareligijnych funkcjach, które również wpływają na wartościowa-

wanie. Mowa o nich będzie w zamieszczonych artykułach studenckich, których zróżnicowanie odzwierciedla, mam nadzieję, choć po części rozmaitość perspektyw, z których uczestnicy laboratorium starali się spojrzeć na przedmiot swoich badań.

Przypisy

- ¹ O kategorii kiczu i ocenie tego zjawiska na podstawie dyskusji w literaturze por. praca Kamili Dąbrowskiej; archiwum KEiAK.
- ² Po raz pierwszy byłam w Licheniu z grupą studentów podczas letnich badań na Kujawach w 1996 roku.
- ³ Książka Katarzyny Marciniak *Licheni i jego świat* (Poznań 1999) – jedyna jak dotąd poświęcona Licheniowi publikacja o charakterze etnograficznym – także nie omawia estetyki sanktuarium.
- ⁴ Książka Marii Poprzęckiej *O złej sztuce* (Warszawa 1998, WAiF), z której pochodzi cytaty będący tytułem przedostatniego rozdziału dostarczyła nam dużo materiału do przemyśleń i dyskusji.
- ⁵ Nasza grupa była bardzo liczna i chociaż drukiem ukazują się jedynie artykuły pięciorga jej uczestników, to nie da się przecenić wkładu wszystkich, wniesionego podczas dyskusji i dzięki przeprowadzonym wywiadam, z których korzystaliśmy wspólnie. W pracach grupy w latach 1997-99 wzięli udział: Antonina Beręza, Anetta Czarnecka, Kamila Dąbrowska, Anna Duńczyk, Izabela Dzienisiewicz, Olga Hoffman, Anna Igalsen, Magdalena Jagiello, Anna Kalina, Andrzej Kowalski, Agnieszka Kula, Joanna Lewandowska, Anna Morzykowska, Zuzanna Patej, Kinga Perykasz, Agnieszka Piotrowska, Marta Skwirowska i Grzegorz Sokół.
- ⁶ Por. Geertz, C., *Art as a cultural system*, [w:] *Local knowledge*, Basic Books, Harper&Collins, 1983.
- ⁷ Nie roszczę sobie pretensji do wyjątkowości w tej dziedzinie; przeciwnie, z mojej kilkuletniej praktyki krytyki sztuki wynika, że jest to zjawisko dość rozpowszechnione: współczesne uzasadnienia fachowców od sądu smaku odwołują się do własnego doświadczenia i tak zwanych wartości artystycznych (forma, oryginalność podejścia); niefachowcy reprezentują najczęściej skrajny subiektywizm, który często jest dodatkowo afirmacją własnej odrębności i niezależności od sądów fachowca: „nie wiem, co krytycy w tym widzą; dla mnie to nic niewarte” albo przeciwnie: „krytycy mówią, że to kicz, a mnie się podoba”.
- ⁸ Paryż, 1979, Les Éditions de Minuit.
- ⁹ Por. prace Joanny Lewandowskiej i Zuzanny Patej w archiwum KEiAK.
- ¹⁰ Geertz, C., op. cit. s. 120.
- ¹¹ Por. badania Andrzeja Kowalskiego; archiwum KEiAK.
- ¹² Por. prace Olgi Hoffman i Kingi Perykasz; archiwum KEiAK.
- ¹³ Ibidem; także publikowana tutaj praca Agnieszki Kuli o licheniskiej Golgocie.
- ¹⁴ Por. praca Anny Kaliny; archiwum KEiAK.
- ¹⁵ Por. np. Kunczyńska-Iracka A. Wprowadzenie do zagadnień rzeźby, malarstwa i grafiki w: Fryś-Pietraszkowa E., Kunczyńska-Iracka A., Pokropek M., *Sztuka ludowa w Polsce*, Warszawa 1988, Arkady, s. 172-76.
- ¹⁶ Awierincew S., *Badania nad estetyką średniowieczną – uwagi wstępne*, [w:] *Na skrzyżowaniu tradycji: szkice o literaturze i kulturze wczesnobiańtyjskiej*, Warszawa 1988, PIW, s. 293-353.
- ¹⁷ „Znak”, nr 353 (4/1984); s. 458-496 – dyskusja o kiczu religijnym.
- ¹⁸ Kulka T., *Art appreciation and kitsch*, referat w maszynopisie.