

Tomasz Siemiński

Siła obrazów i symboli : dziedzictwo wizualne Kaszub

Acta Cassubiana 18, 43-62

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tomasz Siemiński
Bytów

Siła obrazów i symboli – dziedzictwo wizualne Kaszub*

Obraz w antropologii

Jeszcze kilkadziesiąt lat temu stwierdzenie, że żyjemy pod presją obrazów mogło skłaniać do dyskusji, czy rzeczywiście jest to prawdą. Dziś nie ma najmniejszej wątpliwości, że już przynajmniej od końca ubiegłego stulecia nasz świat zdominował obraz¹. Czymże jest ów obraz, który zawładnął współczesnością?

Pojęcie to oznacza – najogólniej rzecz ujmując – przekaz informacyjny związany z działalnością artystyczną człowieka, którego nośnikiem jest ikonosfera. Ikonosferą z kolei jest świat stworzony dla kogoś, wszędzie i zawsze niegotowy, niezupełny, zaczęty i nieskończony, jest „obszarem” pojawiania się w polu naszej obserwacji różnorodnych obrazów². W kontekście obrazu jako działalności artystycznej, niezwykle istotne wydaje się tu wyjaśnienie pojęcia „sztuki”, którą można definiować jako „instytucję służącą przekazywaniu informacji o szczególnej społecznej wadze i znaczeniu w sposób niecodzienny, przeciwstawiający się potocznemu biegowi rzeczy i potrzebom komunikacji praktycznej”. Natomiast dziełem sztuki byłyby „fakty obrazowe otaczającej nas ikonosfery”, jednak nie wszystkie. Nie są to obrazy pochodzenia naturalnego, przypadkowe efekty cywilizacji, ani te tworzone *ad hoc* na potrzeby komunikacji codziennej³.

* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki *Gniazdo gryfa. Słownik kaszubskich symboli, pamięci i tradycji kultury* (umowa nr 0001/NPRH4/H1a/2015).

¹ Zob. Z. Benedyktowicz, *Widzieć więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1997, nr 3/4, s. 3.

² Pojęcie „obrazu” oznacza tu przekaz informacyjny; por. M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków – Wrocław 1986, s. 81; tamże, s. 250–251. Zob. także: tenże, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 271 n.

³ M. Porębski, *Ikonosfera...*, s. 277.

Odkrycie przez ludzkość możliwości stwarzania obrazów było jednym z ważniejszych wydarzeń w kulturowej historii, opartej przecież na komunikacji i porozumiewaniu się. Obieg, tworzenie i odbieranie znaczeń, czyli istnienie systemu komunikacyjnego jest warunkiem istnienia kultury⁴. I tu pojawia się problem znaku i znaczenia. A więc znak „jest czymś, co dla kogoś zastępuje coś innego pod pewnym względem lub ze względu na pewną własność”⁵. Zatem, aby można było mówić o znaku, potrzebna jest taka oto trójelementowa sytuacja: 1. ktoś, dla kogo coś jest znakiem, 2. określony przedmiot zastępowany albo reprezentowany przez znak, 3. określona interpretacja znaku, dzięki której znak uzyskuje swoją znaczącą funkcję, czyli właśnie znaczenie⁶.

Znak w przeciwieństwie do obrazu ma węższe znaczenie, bowiem oddaje tylko pewien aspekt przedmiotu. Na przykład w nauce znaki mają być jednoznaczne, w sztuce jest nieco inaczej – znaki stwarzają różne możliwości ich rozumienia⁷.

Proces komunikowania, co oczywiste, wymaga przynajmniej dwu stron: nadawcy przekazu i jego odbiorcy. Nośnikiem przekazu może być nie tylko obraz, co należy podkreślić, ale i dźwięk, zapis, gest bądź przedmiot innego rodzaju. W każdym jednak przypadku, aby przekaz został zrozumiany, musi być zgodny z określoną konwencją kulturową⁸. I tu z kolei należy zwrócić uwagę na swego rodzaju umowę społeczną, właśnie na ową konwencję kulturową⁹.

O „umowie i konwencjach” – tak ważnych w tym procesie – rozprawił Umberto Eco. Mówi o „kodach postrzeżeniowych”, będących wytworem zwyczajów kulturowych i znajdujących wyraz w konwencjach graficznych. I tak, rysunek słońca otoczonego promykami nie da się wyjaśnić czymś innym jak tylko pewną konwencją widzenia, która nakazuje rysować słońce jako ognistą kulę wysyłającą promienie. Ale dlaczego właśnie tak? Bo jest to wynik umowy. Małe dzieci, dla przykładu, nie znają jeszcze przyjętej konwencji i odtwarzają świat niezgodnie z przyjętą normą. Ale bywa i tak, z drugiej strony, że konwencja graficzna może się aż tak utrwalić, że staje się „bezdyskusyjna”. Widać to na przykładzie rysunku nosorożca pokrytego łuską autorstwa Dürera, który był bardzo długo powielany, mimo tego, że nosorożec łusek nie posiada. Jaki

⁴ J. Niźnik, *Symbola a adaptacja kulturowa*, Warszawa 1985, s. 18.

⁵ Tamże, s. 19–20, za: Ch.S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge 1931–1958, vol. 2, s. 135.

⁶ J. Niźnik, *Symbola...*, s. 20. *Trójelementowość znaku podkreśla również* Tzvetan Todorow, zob. T. Todorow, *Wstęp do symboliki*, [w:] *Symbola i symbolika*, tłum. G. Borkowska i in., Warszawa 1990, s. 36.

⁷ Tamże, s. 21.

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ T. Kostyrko, *Oznaka – wartość – znak*, [w:] *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, red. J. Kmita, Warszawa 1975, s. 78–81.

z tego wniosek? Znak ikoniczny nie ma właściwości oznaczanego przedmiotu, jak narysowany czarną linią rysunek konia nie posiada żadnych właściwości prawdziwego zwierzęcia, a namalowany kufel piwa nie jest chłodny ani pokryty rosą. Znak ikoniczny odtwarza tylko pewne składniki postrzegania – pewne, nie wszystkie. O tym, co i jak postrzegamy, decydują kody postrzeżeńiowe, które są właśnie wytworem kultury¹⁰.

W relacjach między znakiem z ikonosfery a odbiorcą bardzo ważna jest ocena estetyczna, która może się wyrażać, bądź w powierzchowny, bezrefleksyjny sposób, bądź może to być świadoma akceptacja. W tzw. myśleniu potocznym (będącym współczesną wersją światopoglądu ludowego), odbiór sztuki określony jest przez schemat poznawczy charakteryzowany przez sensualizm, zaabsolutyzowane normy, łatwe przechodzenie norm estetycznych w moralne oraz realizm. Dlatego też sztuka wyrażająca przede wszystkim treści religijne, odczytywana była równocześnie w kategoriach estetycznych i etycznych. A więc dzieło powinno „dawać wgląd w istotę”. Istotowe jest szczęście, miłość, świętość itp. Stąd wielkim powodzeniem cieszy się kicz religijny, ponieważ dając wgląd w istotę, przysłania pewne niedoskonałości natury technicznej samego wytworu¹¹.

Te kluczowe pojęcia będą pomocne przy poruszaniu się po rozległym temacie dziedzictwa wizualnego Kaszub.

Mówiąc o antropologii wizualnej, z pewnością powiedzieć trzeba, że nie ma ona jednej metody badawczej, tak jak nie ma jej cała antropologia kulturowa, której częścią jest antropologia wizualna. Antropologia kulturowa, jako dziedzina interpretująca przekazy kulturowe dostrzega „brak przejrzystości kulturowego świata”, przejawiający się m.in. w zatartych różnicach między życiem codziennym a sztuką, między kulturą popularną a elitarną, w pomieszaniu stylów i kodów¹². Jest to nauka, która porusza się po pograniczach różnych nauk, jest sztuką interpretacji inspirowaną innymi dyscyplinami humanistycznymi. Korzysta z wielu ich metod i innych wypracowanych zdobyczy. Ma to szczególne znaczenie w czasach, w których współczesność jest tymczasowa, ulotna, więc trudno poddaje się interpretacji i opisowi, ponieważ nie stanowi zwartego systemu. A nie bardzo dają się do niej zastosować wypracowane wcześniej, teoretyczne schematy i formuły. Z tych też powodów antropologia współczesności nie może mieć jednej metody, ponieważ często intuicyjnie ustala, czym i jakim obszarem kultury się zajmuje. Jest w tym sensie podobna do rzeczywi-

¹⁰ S. Wysłouch, *Znak ikoniczny w koncepcji Umberta Eco i problematyka kodu wizualnego*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1994, nr 1-2, s. 12.

¹¹ Cz. Robotycki, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992, s. 77.

¹² K. Piątkowski, *Mit – historia – pamięć. Kulturowe konteksty antropologii/etnologii*, Łódź 2011, s. 9-10 i n.

stości, którą bada – niedokończonych i hybrydalnej. Dlatego też antropologa współczesności porównać można do detektywa lub wędrowcy, który do końca nie wie, dokąd zaprowadzi go obrona ścieżka¹³.

Trudno zatem mówić o sprecyzowanej, czy też precyzyjnie wytyczonej metodzie postępowania badawczego, jeśli mówimy o badaniu obrazów, poza jednym zasadniczym warunkiem – analiza i interpretacja musi tłumaczyć kulturę przez kulturę.

Mimo całej nieokreśloności, chwiejności, tymczasowości i ogólnej niepewności współczesności, w obliczu zachodzących zasadniczych zmian kulturowych w ciągu jednego pokolenia – „zmienia się co najmniej dwukrotnie świat przedmiotowy w wybranych dziedzinach (samochody, meble, telewizory, telefony)”¹⁴ – nie należy zapominać o tym, że kultura jest systemem zorganizowanym, rządzącym się swoistymi prawami i posiadającym logikę. „Cokolwiek byśmy nie powiedzieli o współczesności, jej »fraktalności«, to jednak – jak zawsze – dokonują się w jej ramach procesy enkulturacyjnej i socjalizacji, funkcjonuje, lepiej lub gorzej, edukacja, ludzie pobierają się i rozwodzą, w pracy nie plujemy pod nogi przełożonego, niezgrabnie jakoś nie przyjąć księdza »po kołędzie«, a występki oceniamy poprzez pryzmat respektowanej przynajmniej normy »właściwego zachowania«”¹⁵.

Interpretacje, czyli kilka możliwości badawczych

Rola obrazów we współczesności, by pozostać przy zasadniczym temacie, wydaje się stale wzrastać. Pora zatem przyjrzeć się niektórym wybranym propozycjom opisu i interpretacji ikonosfery. Zaprezentowane niżej, zindywidualizowane podejścia badawcze wskazują na obszary kultury, w których można by poszukiwać obrazów w jakiś sposób charakterystycznych dla danej kultury lub subkultury. Nie inaczej, jeśli idzie o poszukiwanie dziedzictwa obrazowo-symbolicznego na Kaszubach – pole badawcze zdaje się być szerokie i wielowymiarowe.

W artykule Krystyny Piątkowskiej i Ewy Nowina-Sroczyńskiej, pt. *Kultura w sytuacji transformacji systemu. Studium ikonosfery Włodawy*¹⁶, autorki do

¹³ W. Burszta, *Wstęp: Detektywi i nomadzi, Antropologiczne wędrówki po kulturze*, Poznań 1996, s. 7-9.

¹⁴ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 9.

¹⁵ W.J. Burszta, *Teoria kultury dzisiaj czyli »dłużej klasztora niż przeora«*. Tekst pochodzi z serwisu internetowego *CyberForum.pl* (dostęp: październik 2002).

¹⁶ K. Piątkowska, E. Nowina-Sroczyńska, *Kultura w sytuacji transformacji systemu. Studium ikonosfery Włodawy*, „Zeszyty Muzealne”, Włodawa, 1997, t. VII, s. 45.

analizy badanych przez siebie zjawisk zastosowały koncepcję „simulacrum” Jeana Baudrillarda (badania prowadzone były w 1997 roku we Włodawie i okolicach). W największym skrócie, współczesna kultura przechodząca transformację, nazywana za Baudrillardem kulturą symulaków, chce uformować nowy porządek widzialny, stąd też w ikonosferze pojawia się zwielokrotniona ilość „gadżetów, szyldów, znaków odsyłających do wyobrażeń zasobnej i disneylandowskiej rzeczywistości zachodniej”¹⁷. Ów nowy porządek jest rzeczywistością, dla której nie istniał nigdy żaden oryginał, jest to coś, co unicestwiło stare i powołało w postaci znaków nowe, ale symulowane. Zamiast rzeczywistości mamy znaki rzeczywistości, które niejako zastępują realność¹⁸.

Ten przykład analizy współczesnej ikonosfery po transformacji pokazuje, co podkreślały autorki, że „prawdziwa jest tu tylko woda w jeziorze”, nie ma tu miejsca na tradycję, na dziedzictwo. Jest to raczej zaprzeczenie wszystkiego, co dawne, ale z wielką siłą próbujące przebić się i utrwalić we współczesności, „wejść do tradycji”.

Innym badaczem interesującym się otoczeniem wizualnym (i kolejną próbą antropologicznej interpretacji tekstów wizualnych) jest Czesław Robotycki. Piśze on, iż w naszej codzienności dostrzegamy formy otoczenia wizualnego lub też uchodzą one naszej uwadze. Mogą to być na przykład: instrukcja posługiwania się śpiworem, plakat zachęcający do pracy w Miejskim Przedsiębiorstwie Komunikacyjnym, rzeźba ogrodowa, etykieta z butelki tzw. weselnej wódki, kalendarz sprzedawany przez kominiarzy, stara pocztówka, druk dewocyjny, fotografia itd. Przedmioty takie stanowią zbiór należący do ikonosfery. Łączy je pospolitość, banalność (kiczowatość), brak smaku i to, że nie są sztuką. „Stwierdzenie owej pospolitości to sygnał, że jesteśmy na właściwym tropie, że znalazł się materiał do analizy”¹⁹.

Podstawowymi dyrektywami badawczymi jest założenie, że kreacja kulturowa to przede wszystkim przekształcenia i rekompozycje – ich śledzenie i odczytywanie nowych znaczeń jest podstawowym dla autora sposobem analizy tego rodzaju tekstów. Czesław Robotycki wiele korzysta z ustaleń Mieczysława Porębskiego, w myśl wyznawanej (i stosowanej) przez siebie zasady, że etnologia (antropologia) jest nauką pogranicza, poruszającą się na obrzeżach innych dziedzin. Niektóre formy wizualne, piśze Robotycki, należące do kultury masowej posiadają pewne charakterystyczne cechy, m.in. synkretyzm semiotyczny i wielofunkcyjność. Przykładem może tu być zamierzone lub niezamierzone czerpanie współcześnie ze schematów ikonograficznych, pochodzących z dawniejszej i nowszej sztuki wysokiej. Tak użyte, ulegają

¹⁷ Tamże, s. 53.

¹⁸ Tamże, s. 46–47.

¹⁹ Cz. Robotycki, *Etnografia wobec kultury...*, s. 78.

przekształceniom, zyskują inne znaczenia, istnieją w trywialnych kontekstach, a ich sensy zostają zdegradowane, wykorzystane w inny sposób. W zakresie komunikacyjnym spełniają jednocześnie funkcje instrukcyjne, perswazyjne i estetyczne. Zatem sztuka wysoka, czyli sztuka elit, traci swą moc. W takiej sytuacji wszystko to, co jest parasztuką, nabiera rangi w ikonosferze. Co istotne, odbiorcy mogą do rangi sztuki podnieść każdy element otoczenia wizualnego²⁰.

Analizując zjawisko przetworzeń na przykładzie wyżej wymienionych przedmiotów, Czesław Robotycki proponuje co najmniej trzy różne podejścia pozwalające na inne interpretacje. A więc podejście zdroworozsądkowe, ikonograficzne i antropologiczne²¹. Pomijam w tym miejscu dwa pierwsze, jako mniej w tej chwili interesujące. Zwrócę natomiast uwagę na sposób interpretacji antropologicznej – preferowany przez autora. Otóż „w interpretacji antropologicznej, działając w porozumieniu z historią sztuki, analizuje się zjawiska wizualne, zwracając uwagę na ich kontekst”²².

W największym skrócie powiedzieć można, że pólężąca kobieta na przywieszce od śpiwora realizuje schemat pochodzący od przedstawienia italskiej bogini rozkoszy Wenus, której wiele przekształceń ikonograficznych pojawiało się w sztuce. Rzeźba plenerowa, chłopiec karmiący ptaka może kojarzyć się z Ganimesem, synem króla Troi. Plakat zachęcający do pracy w Miejskim Przedsiębiorstwie Komunikacyjnym, przedstawiający młodzieńca w chuście rezerwisty, nasuwa skojarzenia ze schematami portretowymi Dürera czy Velásqueza²³. Antropologia współczesności, która w dużej mierze zajmuje się potocznością, światem, który nas bezpośrednio otacza, „analizując różne zjawiska, niejako na marginesie pokazuje, że poszukiwanie tożsamości i zakotwiczenia jest powszechne przede wszystkim w warunkach metropolitalnych”²⁴.

Jak widać, obrazy powoływane do życia i spełniające różne funkcje, w tym wypadku odwołują się do uniwersalnych schematów wywiedzionych ze sztuki wysokiej. Istotne wydaje się tutaj, że w różnych wariantach kultur, różnie może być rozumiane pojęcie dziedzictwa, czy też „zakotwiczenia”, inaczej mogą się rozkładać akcenty w mieście i na wsi, co niewątpliwie dotyczy też Kaszub.

Zwykła, prywatna przestrzeń była także przedmiotem analizy Rocha Sulimy. W artykule *Między rajem a śmietnikiem. Ikonosfera warzywnych ogródków* autor zajął się wyrazistą subkulturą, która nie może umknąć uwadze badacza

²⁰ Por. tamże, s. 65–77.

²¹ Tamże, s. 80.

²² Tamże, s. 84.

²³ Tamże, s. 81–82. Zob. także: Cz. Robotycki, „Venus” z Bielska-Białej. *Przykład analizy otoczenia wizualnego*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1991, nr 2, s. 55–60.

²⁴ W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 166.

uprawiającego „antropologię banału”²⁵. Przedmiotem analizy są więc banalne ogrody działkowe, będące swoistego rodzaju oazami nasyconymi twórczą, bardzo zindywidualizowaną ekspresją artystyczną. Spojrzenie systemowe na ikonosferę warzywnych ogródków pozwoliłoby na dostrzeżenie całości zjawiska, a nie postrzeganie go jako przejawu kiczowatości. Działki bowiem emanują większą intensywnością i różnorodnością doznań niż miejskie przestrzenie blokowe. Dyrektywą badawczą jest tu poznanie i przetłumaczenie owych doznań. Analizą objęte były działki pracowników warszawskich zakładów pracy, powstające w latach 1952–1953, użytkowane już przez drugie, a nawet trzecie pokolenie. Przestrzeń działki, jak mówi Roch Sulima, nie jest jednorodna. Wyróżnić tu można przestrzeń słuchową, zapachową, ruchowo-czynnościową oraz wizualną. Obecnie interesuje mnie ta ostatnia. Otóż przestrzeń wizualna działkowego ogrodu jest najbardziej poddana penetracji osób obcych, mianowicie przechodniów, a także sąsiadów-działkowiczów. W niej zachodzi kontakt pomiędzy nadawcą a odbiorcą komunikatu. Przestrzeń wizualna podzielona jest na centralną (wyróżnioną), w której znajdują się wszelkie znaki prestiżu, takie jak na przykład krzewy, krasnale, muchomory, fontanna, wystrój ganku itp.; intymną (fronton domku, ganek, weranda); zdegradowaną (nieczystą), na przykład przybudówki, składziki, wszystko to, co nie jest do pokazania; obojętną (neutralną) – są to narożniki działki. Działka jest przestrzenią, w której naśladowane i cytowane są różne przestrzenie kulturowe, na przykład wiejskiego ogródka, ogrodowa i parkowa, górska i leśna, przestrzeń typu werandowego i balkonowego, malarstwa naiwnego i jarmarcznego²⁶.

Działka ma charakter mediacyjny, znajduje się między naturą a kulturą, ujawnia się tu idea progowości, oznaczająca wszelkie zmiany, a także spotkanie „starego” z „nowym”. Przestrzeń działki jest bardzo osobliwa, po pierwsze, nie chroni człowieka cywilizacji przemysłowej przed alienacją – jest świadectwem alienacji, po drugie, dzięki swej „prefabrykowanej” naturze wywołuje pewien stan ułudy; jest składowiskiem przedmiotów przeniesionych do innych kontekstów, realizuje się tu idea miejsca niezapełnionego, które trzeba zapełnić przedmiotami lub kompozycjami plastycznymi, ujawnia własne kunszty ręcznej pracy. Jednakże – jak pisze Sulima – „stabilizuje (...) emocje i potrzeby egzystencjalne człowieka zepchniętego, czy też »strąconego« na peryferie wielkich struktur”. Opisuje człowieka z jego złudzeniami i marzeniami. W sferze estetyki działka składa się z materiałów, które wcześniej były czymś innym (estetyka nieprzystawalnych tworzyw), znajduje się między „izbą pamiątek” a śmietnikiem;

²⁵ R. Sulima, *Między rajem a śmietnikiem. Ikonosfera warzywnych ogródków*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1990, nr 4, s. 47.

²⁶ Tamże, s. 47–52.

naśladuje dziecięcy pokój jako wyraz estetyki użytecznego piękna (estetyka dziecięcego pokoju)²⁷.

Obrazy pojawiające się w opisywanej wyżej przestrzeni, powstają oddolnie w warunkach nieludowych, nietradycyjnych, wynikają jednak z głębokich potrzeb w kulturach zamkniętych ramami zawodu czy określonej grupy społecznej.

Jedną z ciekawszych propozycji opisu i interpretacji współczesnych zjawisk należących do antropologii wizualnej, którą sam się inspirowałem, prowadząc własne badania na Kaszubach, jest praca Krystyny Piątkowskiej pt. *Kultura a ikonosfera. Etnologiczne studium wybranych przykładów ze wsi współczesnej*²⁸. Jako inspiracje do zastosowanej przez siebie metody badawczej autorka wykorzystowała m.in. metody ukształtowane na gruncie historii sztuki: ikonologiczną Erwina Panofskyego i koncepcję ciągu form Geорга Kublera jako niezbędne zbliżenie między historią sztuki a etnologią, w których chodzi w największym skrócie o „wykrywanie wewnętrznego sensu”²⁹.

Krystyna Piątkowska podejmuje się analizy relacji między sztuką, będącą dziedziną kultury, a życiem zbiorowym. Interpretacja tego problemu rozumiana jest przez badaczkę jako wyjaśnianie związków między działaniem człowieka a sensem, jaki obrazy, idee, zdarzenia mają dla tych, do których należą. Autorka przyjmuje dwie perspektywy rozumienia sztuki, poprzez które dokonuje analiz. „W pierwszej perspektywie sztuka jawi się jako pewnego typu specyficzny mechanizm regulatywny, stymulujący i generujący działania ludzi z innymi elementami kultury. Obiektami wieloplanowych więzi ze sztuką mogą być inne mechanizmy kultury (przyjmując określenie kategorii kultury), jak np. religia, moralność, prawo, przestrzeń itp. Druga perspektywa wyraża sposób włączenia w system więzi społecznych przedmiotów sztuki, ukazuje sposób ich »życia« w kulturze”³⁰.

Celem pracy Krystyny Piątkowskiej jest próba zrozumienia, czym jest sztuka i co jest sztuką w kulturze typu ludowego, a także sformułowanie reguł etno-sztuki. Do badań nad tymi problemami opracowane zostały bloki tematyczne: sztuka a religijność, przestrzeń a sztuka, moda, praca w kulturze. Zostały one opracowane z założeniem, że istnieje w kulturze pewien zasób zjawisk wizualnych w poszczególnych jej kategoriach³¹. Odnośnie ustaleń dotyczących przestrzeni, która jest tą szczególną kategorią kulturową, w której wyrażają się

²⁷ Tamże, s. 54–55.

²⁸ K. Piątkowska, *Kultura a ikonosfera. Etnologiczne studium wybranych przykładów ze wsi współczesnej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. XXXIII, 1994.

²⁹ Tamże, s. 38–39.

³⁰ Tamże, s. 6–8.

³¹ Tamże, s. 8–11.

określone znaczenia będące formą komunikowania, obszarem poszukiwań badawczych jest mediacja między człowiekiem a przestrzenią³².

Dla zrozumienia istoty istnienia w kulturze pewnych zjawisk wizualnych niezwykle pomocne jest spostrzeżenie autorki, że często wiele zjawisk artystycznych nie pasuje do utrwalonych wcześniej w nauce schematów poznawczych. Stają się w pewnym sensie oderwane od ich naturalnego kontekstu kulturowego i jeśli badacze zwracają się w interpretacjach w stronę psychologii sztuki i psychologii jednostki (psychologizmu), tracą szansę wyjaśnienia ich sensu i znaczeń na poziomie kultury. Sztuka musi być rozumiana (jak język i moralność) jako wynik istnienia jej własnej tradycji. Musimy zrezygnować – jak pisze Piątkowska – z kontekstu ukształtowanego przez naukowców i artystów na rzecz kontekstu kultury, która tę sztukę stworzyła. Sztuka we własnym kontekście jest „częścią doświadczenia życiowego ludzi, a nie naturalnym wynikiem istnienia sztuki elitarniej, zdegradowanej do poziomu ludowości czy krytyką sztuki współczesnej”³³. Nie da się opisać i zdefiniować sztuki tylko na podstawie dzieł do niej zaklasyfikowanych. Aby zrozumieć rzeczywistość sztuki w kulturze, należy pamiętać o tym, że jest ona osobista (estetyczna), społeczna (etyczna) i świadoma ludzkich ograniczeń (teologiczna)³⁴.

Krystyna Piątkowska sformułowała reguły modelujące teksty wizualne w badanej przez siebie kulturze (ziemia sieradzka). Są to: projekcja *orbis interior*, tendencja do *mimesis*, realizm, wyrazistość struktury – kontrast i uporządkowanie, selekcja treści codzienności przez czas dokonany³⁵. Owe reguły wydają się na tyle uniwersalne, że wydaje się uprawnionym stwierdzenie, że obrazy powstają w każdej kulturze według pewnych stałych mechanizmów, które w pewnych „typach” kultur (nie wszystkich) można przewidzieć.

Najistotniejszym spostrzeżeniem po lekturze pracy Piątkowskiej, mając cały czas na uwadze „kaszubskie obrazy i symbole”, jest fakt, że siła obrazów i symboli tkwi w tym, że powstają w kulturach nieelitarnych, są akceptowane przez większość, są w jakimś stopniu przewidywalne, nie można ich zadekretować, pojawiają się w miejscach i w kontekstach całkiem nieoczekiwanych.

Kontekst

Zanim zaczniemy mówić o dziedzictwie wizualnym na Kaszubach, wypada odwołać się w kilku słowach do szerszego kontekstu kulturowego. Należy się zastanowić, jak to się dzieje, że jedne obrazy stają się „nasze”, a inne nie.

³² Tamże, s. 113.

³³ Tamże, s. 27–28.

³⁴ Tamże, s. 22.

³⁵ Tamże, s. 143.

Kultura ludowa, w rozumieniu kultury chłopskiej, nie była czymś odmiennym od całego *universum* kultury, aczkolwiek posiadała (głównie w XIX wieku) pewne charakterystyczne rysy, które czyniły ją specyficzną, takie jak izolacjonizm, rytualizm, specyficzna moralność, sensualizm, religijność (katolicyzm), ustny przekaz tradycji³⁶. Wszystkie te czynniki organizowały (jeśli można się tak wyrazić) świat wyobraźniowy przeciętnego mieszkańca wsi. W nim mieściła się wizja wszechświata, przekładająca się na zjawiska plastyczne – na obrazy rajy, oprawę świąt kościelnych, uroczystości religijnych, ludowe, a więc potoczne wyobrażenia, objawiające się takimi tekstami wizualnymi, jak np. Boże Męki, ikonografia błogosławionych i świętych, całe spektrum sztuki ludowej, która była spontaniczną, własną ekspresją ludu, odpowiadającą jego własnym potrzebom.

Do najprostszych zachowań dekoracyjnych w tzw. tradycyjnej kulturze ludowej należała niewątpliwie dbałość o najbliższe otoczenie, nadawanie mu wymiaru nie tylko użytkowo-praktycznego. Do takiej kategorii można zaliczyć malatury ścienne. W niektórych regionach z okazji świąt wielkanocnych malowano zręby chałup oraz ich ściany zewnętrzne. Mogły być to dość proste ząbki, spirale, szlaczki, gałązki, później bogate kompozycje kwiatowe, najczęściej wykonywane własnoręcznie przez gospodynie³⁷. Sztandarową, „malowaną” wsią w latach 70. ubiegłego stulecia było oczywiście Zalipie³⁸.

Tendencje do zdobienia chałup i swojego najbliższego otoczenia istniały w kulturze ludowej od dawna. Roman Reinfuss opisywał dawne chałupy wiejskie, bogato ilustrując je fotografiami, które malowano czasem w zadziwiające wzory i desenie. Sądzę, że dzisiejszy obraz ludowego budownictwa utrwalony w postaci skansenów jest raczej dość szary i często nie odpowiada w tym względzie stanowi dawnemu. Reinfuss dowodził, że popularne w Polsce „jednolite bielenie zrębów poprzedzane bywa przez bielenie wzorzyste”. Podobne malatury o charakterze roślinnym, ale także kompozycje figuralne, spotykano na terenach Niemiec, także w Rumunii (motywy roślinne i zoomorficzne), w Czechach i Słowacji. Można więc z dużym prawdopodobieństwem powiedzieć, że tego typu zdobnictwo było charakterystyczne dla sporej części Europy³⁹.

Istniało też wiele innych form zdobnictwa, na przykład malowanki na papierze, wieszane lub przyklejane do ścian mieszkań w celach użytkowych i estetycznych. Tematem malowanek występujących w całej Polsce są przede

³⁶ Por. L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986; tenże, *Determinanty polskiej kultury ludowej XIX wieku*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1979, nr 3, s. 131–142.

³⁷ B. Ogrodowska, *Świąteczne zdobnictwo wewnątrz*, tamże, 1983, nr 1–2, s. 105.

³⁸ A. Jackowska, *Poglądy Zalipianek na sztukę*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1983, nr 1–2, s. 21–23.

³⁹ Por. R. Reinfuss, *Malowane zręby chałup wiejskich*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, nr 7–8, s. 200–219.

wszystkim kompozycje kwiatowe i roślinne, najczęściej symetryczne z bukietem kwiatów w koszyku lub rzadziej w wazonie. Stosowano różne warianty rozwiązań. Malowanki posiadają przede wszystkim wartość estetyczną, w odróżnieniu na przykład od obrazów religijnych. Kryterium ich preferencji jest zgodność z upodobaniami⁴⁰. Istniały także malowanki na tkaninach lub haftowane makaty. Tego rodzaju twórczość zdobnicza przedstawia przede wszystkim sceny pejzażowe.

Obok zdobnictwa typowo ludowego pod koniec lat 70. ubiegłego stulecia coraz częściej pojawiały się przeróżne pograniczne formy dekoracyjne, które już nie mieściły się w kanonie ludowości, a nie należały jeszcze do sztuki wysokiej. Myślę tu chociażby o kolorowych kwiatach z wiórów, będących ulubionym twórczym dekoratorów wystaw sklepowych, ozdobą niemal wszystkich imprez prezentujących dorobek sztuki ludowej czy nawet pochodów pierwszomajowych⁴¹. Myślę też o powszechnej produkcji figur i obrazów dewocyjnych, ekranach fotograficznych (w owym czasie już w fazie schyłkowej)⁴² oraz wszelkiego rodzaju asortymencie jarmarczno-odpustowym. Z pewnością są to zjawiska przesyczone większym ładunkiem spontaniczności niż wiele sterowanych przejawów ludowości w sztuce⁴³.

Świat wizualny organizuje nie tylko zdobnictwo ludowe, dziś należy do tego dodać mass media, szkołę i Internet. Na tym styku istnieje całe spektrum zjawisk pogranicznych spod znaku banału i trywialności. Zjawisk w pewien sposób niechcianych i niepożądanych, określanых generalnie mianem kiczu, aczkolwiek w kulturze popularnej powszechnych i zakorzenionych. I przy tym problemie muszę zatrzymać się nieco dłużej, bowiem bez odwołania się do istoty kiczu niemożliwe jest analizowanie i próba zrozumienia zjawisk egzystujących we współczesnej, spontanicznie tworzonej ikonosferze, czyli sferze z obrazami. Zrozumienie kiczu pozwala zrozumieć określone preferencje, które stają się normą, utrwalają się i w rezultacie mogą przechodzić do sfery obrazowo-symbolicznej, wokół której skupia się tożsamość.

Z etnologicznego punktu widzenia, jak piszą Wojciech Burszta i Krzysztof Piątkowski, kicz powstaje na styku różnych kultur, w kulturach niejednorodnych, w których przywiązuje się dużą wagę do tradycji, ponieważ kicz w pewnym sensie powtarza schematy przeszłości, jest wierny przekazany przez

⁴⁰ A. Jackowski, *Malowanki, makatki, ekrany (współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza – cz. 2)*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1977, nr 3, s. 147.

⁴¹ B. Kural, *Ludowe (?) kwiaty z wiórów*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1977, nr 4, s. 211.

⁴² A. Jackowski, *Malowanki, makatki, ekrany...*, s. 147. Zob. także: A. Wajda, *Ekrany fotografów ulicznych*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1956, nr 1, s. 3–19.

⁴³ Por. np. A. Jackowski, *Kiedy ludowe przestaje być ludowe. Rozterki jurora*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1989, nr 3, s. 167.

tradycję kanonom piękna. Zawierza im, bowiem piękno to jest kanonizowane, zastane i sprawdzone. Kicz jest czymś, co sytuuje się i funkcjonuje pomiędzy ludowością a sztuką. Egzystuje w sposób zbliżony do stereotypu. Jest własnością ogółu i w tym sensie wyznacza kanon piękna. Najogólniej mówiąc i upraszczając, ów kanon posiada kilka cech: przede wszystkim patriotyzm; operowanie w „kanonie szkolnym” (zapamiętane z podręczników wzory rzeźb, malarstwa itp.); wizualne powiązanie obrazów ze swojskością (np. rodzime krajobrazy)⁴⁴.

To właśnie ma oczywiście daleko idące następstwa nie tylko w samych wyrażanych preferencjach odnośnie sztuki, ale w konkretnych fizycznych realizacjach własnej przestrzeni, w której się żyje.

W tym kontekście warto wspomnieć o zjawisku, które Władysław Hasiór nazwał „sztuką plebejską”, a które hasłowo można opisać takimi określeniami jak: „witacze”, „pomniki zakładów”, „lwy”, „bramy”, „piękno ogrodzeń”, „czar opon”, „prywatne raje”, „zamki i pałace”. To nic innego jak spontaniczne znaki tożsamości. „Wszędzie dostrzegam urodę plebejskiej sztuki, zbliżoną estetyką, i tych znaków, i laurek, malowanych na imieniny babci czy mamusi – pisze Aleksander Jackowski. To, co wyćwiczyli w domu, w młodości, realizują w dorosłym życiu, w dekoracji ściennych gazetek, zdobieniu tablic z konterfektami przodowników pracy. Znaki miast, gmin, ziem rozpowszechniły się na mocy administracyjnych nakazów w latach sześćdziesiątych. Bywały lepsze i gorsze, skromne i rozbudowane na miarę ambicji lokalnych władz, przeznaczone do oglądania z jadącego pojazdu bądź – nawet – »z perspektywy Ikara«”⁴⁵.

I dodaje Hasiór: „Estetyka płotów, szyldów, znaków plastycznych to ta sama, jaką dostrzeżemy w malowaniu na ścianach, w potrzebie stawiania krasnali i różnych figur zdobiących prywatne ogródki. Potrzeba piękna, wytworności. Gdzieś na świecie są wspaniałe bramy broniące dostępu do pałaców, a za bramą jest raj, przestrzeń niecodzienna, królewska. My mamy nasze małe, prywatne raje, na nasz użytek”⁴⁶.

Kolejne pokolenia wchodzić współcześnie w życie z całością inwentarza kulturowego, wyniesionego z domu i szkoły, środków przekazu, w tym Internetu z jego blogami, memami, facebook’iem itd.

Korzystanie z tej uniwersalnej w gruncie rzeczy składnicy umożliwia socjalizacja i nauczanie. Wychowaniu estetycznemu przydawano wielką rolę, szczególnie w czasach najnowszych. Ale już w XIX wieku zwracano uwagę na to, że codziennego życia nie umiła wygląd zupełnie nierzucających się w oczy różnic

⁴⁴ P. Sarzyński, *Ułani w wazonie*, „Polityka”, 30.12.2000, nr 53, s. 44–47.

⁴⁵ *O sztuce plebejskiej z Władysławem Hasiórem rozmawia Aleksander Jackowski*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1995, nr 3–4, s. 186.

⁴⁶ Tamże, s. 187.

w wyglądzie domów, ulic, przedmiotów codziennego użytku, strojów itp.⁴⁷ Poprzez możliwość seryjnego wytwarzania i wielokrotnego powielania tekstów wizualnych (wraz z pojawieniem się w XIX wieku zjawiska zwanego kulturą masową), wytworzyła się sytuacja sprzyjająca zakorzenianiu się pewnych wzorców właśnie poprzez powtarzalność, wielokrotne powielanie widoków centrów miast w formie m.in. ilustracji prasowych, kart pocztowych, albumów, filmów fabularnych i dokumentalnych⁴⁸. Niebagatelną rolę odgrywa tu także turystyka⁴⁹, którą można rozpatrywać w kategoriach szeroko rozwiniętej mobilności ludzkiej, a co za tym idzie – wzajemnego zapożyczania wzorców wizualnych. Nie sposób w tym kontekście nie wymienić też turystyki religijnej, czego przykładem jest Licheń i jego wpływ na kształtowanie się zachowań i preferencji wizualnych⁵⁰. A na Kaszubach jest to choćby Kalwaria Wejherowska.

Kaszuby w obrazach – dziedzictwo i współczesność

Niebagatelną rolę odgrywa tu regionalizm kaszubski, na temat którego napisano już bardzo wiele, nie ma zatem obecnie potrzeby wnikliwego referowania istoty ruchu kaszubskiego i jego burzliwej historii⁵¹. Ale zaznaczyć należy jedynie, że ruch regionalny jest ważny dlatego, że w jego obrębie dokonywana jest próba operowania pewnymi symbolami i unifikowania ich – upowszechniania wielu znaków tożsamości grupowej, funkcjonujących dziś w świadomości i ikonosferze kaszubskiej. Zatem szeroko pojęty regionalizm sprzyja tworzeniu i kształtowaniu się w regionie nowej tradycji kulturowej, przekazywanej przez instytucje lokalne, w tym m.in. Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Kaszubska zbiorowość regionalna przekształca się ze wspólnoty o silnie niegdyś rozbudowanych więziach naturalnych w zbiorowość podtrzymywaną właśnie dzięki działalności instytucjonalnej. Dlatego też po tak długim okresie budowania tożsamości etnicznej Cezary Obracht-Prondzyński pisał: „Kaszubi tak jak każda grupa etniczna mają swój system wartości, w którym prócz języka znajdują się także inne symbole i cechy uznawane za przynależne tylko (lub specjalnie) im, ważne dla nich i wzmacniające poczucie przynależności

⁴⁷ W. Markiewicz, *Otoczenie współczesnego Polaka*, „Sztuka”, 1985, nr 4, s. 7.

⁴⁸ Por. A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, s. 103–104.

⁴⁹ O tym pisał już J. S. Bystrzeński, *Kultura ludowa*, Warszawa 1936, s. 279–281.

⁵⁰ Por. K. Marciniak, *Sztuka religijna a kicz*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, materiały pokonferencyjne pod red. Lucyny Rożek, Częstochowa 2000, s. 69–75; też, *Licheń i jego świat*, Poznań 1999.

⁵¹ Zob. A. Bukowski, *Regionalizm kaszubski. Ruch naukowy, literacki i kulturalny. Zarys monografii historycznej*, Poznań 1950, s. 91–92.

do wspólnoty”⁵². Na ten wizerunek grupy składają się takie cechy, jak pracowitość, pobożność, upartość, wytrwałość, gościnnność, zaradność, uczciwość, opamiętanie, zgodność, wesołe usposobienie, solidarność grupowa, spryt i pomysłowość, poczucie sprawiedliwości. Wszystko to jest, jak pisze autor, wyrazem podzielanych przez Kaszubów wartości, wśród których najważniejszą rolę odgrywa religia, terytorium (ziemia rodzima), dom, rodzina i wspólnota. „Do tego trzeba dodać szereg symboli ważnych dla społeczności kaszubskiej. Wszystkie one składają się na kanon kulturowy Kaszubów, kształtowany w bardzo skomplikowanych warunkach przez setki lat, ale też ciągle podlegający zmianom, przede wszystkim pod wpływem zinstytucjonalizowanych działań zmierzających do upowszechniania (przez media, szkołę, Kościół) takich wartości i symboli, które przez liderów grupy są uznawane za szczególnie ważne z punktu trwałości i prestiżu społeczności kaszubskiej”⁵³.

Nie trzeba dodawać, że najlepszym nośnikiem kaszubskiej tradycji była i jest sztuka ludowa oraz folklor⁵⁴. Pomijając długi proces ratowania i odradzania tradycji sztuki ludowej na Kaszubach, należy z całą mocą podkreślić ogromną kulturotwórczą rolę konkursów, kursów, wystaw i plenerów, po których zostało bez mała kilka tysięcy prac „typowo kaszubskich”, znajdujących się w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych, krążących po przeróżnych wystawach, osadzających się tym samym w wyobraźni dzięki powielanym w wielkiej ilości przewodnikom, broszurom, albumom. Te same schematy wizualne (swoista ludowość w pigułce) pojawiają się również jako kaszubski akcent w czasie przeróżnych festynów, różnego rodzaju „dni”, jarmarków, akademii i innych doraźnie powoływanych zdarzeń⁵⁵. Są także obecne w sieci www. i tworzą „kaszubskie obrazy”.

Niebagatelną rolę w procesie transmisji obrazów od wielu lat odgrywa edukacja szkolna. Trudno nawet zliczyć konkursy na sztukę ludową w szkołach, które często odbywają się pod patronatem Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego. Powstające pod kierunkiem nauczycieli prace utrwalają wizerunek „typowego Kaszuby” z wiosłem (kalka z fotografii w *Atlasie polskich strojów ludowych*

⁵² C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk 2002, s. 340.

⁵³ Zob. tamże, s. 340–341 i n.

⁵⁴ Pierwszą wystawę, określoną jako „ludoznawcza kaszubska”, zorganizowano w 1911 roku w Kościerzynie w lokalach redakcji „Gryfa” i Czytelni Kościerskiej, zaś pierwszą powojenną otwarto w Gdańsku z okazji 10-lecia PRL w 1955 roku; por. *Kronika*, „Gryf”, 1911, nr 4 i 5, s. 153.

⁵⁵ Np. na tego rodzaju uroczystościach pojawia się czasem postać mężczyzny w stroju kaszubskim, sprzedającego wydawnictwa regionalne z drewnianej taczki. Jest to odwołanie do postaci Remusa („rycerza kaszubskiego”, „wyzwolicielem”) – głównego bohatera powieści Aleksandra Majkowskiego *Żécé i przigodé Remusa*, wydanej w całości w 1939 r.

B. Stelmachowskiej), „typowy” dom kaszubski (z podcieniem), „typowych” Kaszubów w strojach, koniecznie z wzorami haftu kaszubskiego. Edukacja plastyczna w szkole utrwala pewien sposób myślenia obrazami o przeszłości i świecie poprzez powtarzanie takich mitycznych obrazków, a także nostalgicznych jesieni, zielonych wiosen z rolnikiem w polu, kwiatów latem, Mikołajów zimą itd.

To, co już dziś bezsprzecznie weszło do kanonu kaszubskiej sztuki ludowej i kaszubskości w ogóle, i jest traktowane jak dawne kaszubskie dziedzictwo służące samoidentyfikacji, to z pewnością wyroby garncarskiej rodziny Necłów z Chmielna, której historia sięga połowy XIX wieku⁵⁶. Wzory „necłowskie” są od dawna „własnością” wszystkich Kaszubów, stały się znakami grupowymi.

Podobna sytuacja zaistniała odnośnie stroju kaszubskiego. Już w połowie XIX stulecia zniknęła odzież ludowa na Kaszubach, stąd w 1910 roku podjęto próbę odtworzenia ubioru (przede wszystkim damskiego), głównie dla potrzeb scenicznych. Zajęła się tym Franciszka Majkowska, siostra znanego pisarza kaszubskiego Aleksandra Majkowskiego. Zrekonstruowany strój został zaprezentowany w Kościerzynie w 1910 roku. Mimo że była to rekonstrukcja w dużej mierze amatorska, ubiór ten przyjął się powszechnie i jest do dziś używany w różnych wariantach. Nie zdołała go wyprzeć naukowa rekonstrukcja kostiumu ludowego wykonana przez prof. Bożenę Stelmachowską, opublikowana w 1959 roku⁵⁷. Dodać trzeba, że obydwie rodzaje kostiumów przenikają się, tworząc swoistą hybrydę, jednak rekonstrukcja z 1910 roku zasadniczo dominuje.

Ale najbardziej znanym regionalnym znakiem stał się haft kaszubski. Bywa dziś używany w najróżnorodniejszych kontekstach i stał się jednym z ważniejszych elementów identyfikacji etnicznej. Dziś haft ten występuje na strojach ludowych, nawet męskich koszulach (ani w stroju Majkowskiej, ani Stelmachowskiej takiego bogactwa haftów poza czepcami-złotnicami nie było). Motywami haftu kaszubskiego zdobi się instrumenty ludowe, na przykład bazunę czy diabelskie skrzypce. Kilka dziesięcioleci temu lansowano modę na nowoczesne meble, tzw. segmenty, talerze, krzesła i świeczniki z malowanymi motywami haftu kaszubskiego⁵⁸. Haft kaszubski przenoszono i robi się to do dzisiaj także na wielkotowarową produkcję ceramiki w zakładach porcelany stołowej „Lubiana” z Łubiany. Motywy wywiedzione z wzornictwa hafciarskiego pojawiają się także na opakowaniach jaj, napojach owocowych, torebkach z cukrem czy etykietach wątrobianki lub serka homogenizowanego. Motywy te, obok funkcji

⁵⁶ M. Drozd-Piasecka, W. Paprocka, *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*, Warszawa 1985, s. 194.

⁵⁷ Por. B. Stelmachowska, *Strój kaszubski*, „Atlas polskich strojów ludowych”, Wrocław 1959.

⁵⁸ Por. I. Trojanowska, *Twórcy ludowi Kaszub*, Gdańsk 1982, s. 35–36. Meble pochodziły od jednego z miejscowych producentów z Prokowa.

oznaczenia produktu jako pochodzącego z Kaszub, stosowane są stale w ikonosferze publicznej. Pojawiają się na wszelkiego rodzaju przydrożnych wita-czach, szyldach sklepowych, tablicach informacyjnych, budynkach publicznych, stronach internetowych, gadżetach turystycznych, długopisach itp.

Zdobnictwo to występuje w kilku podstawowych kontekstach kulturowych:

- gastronomiczno-spożywczym, związanym z kuchnią regionalną i pożywieniem jako takim,
- towarowym, związanym z przemysłową i rzemieślniczą produkcją dóbr i przedmiotów użytkowych,
- okolicznościowo-festynowym, związanym z szeroko pojętą rozrywką i życiem społeczno-kulturalnym regionu,
- edukacyjnym, związanym z nauczaniem w szkole i upowszechnianiem wiedzy o regionie,
- turystyczno-pamiętkarskim, związanym z atrakcyjnością miejsca.

Haft kaszubski to fenomen regionalny – swoją drogą w niektórych innych regionach jest podobnie. Co takiego jest w tym zdobnictwie, że robi ono taką „karierę”?⁵⁹ Nie wdając się w szczegóły, powiedzieć trzeba, że w ornamentyce i kolorystyce haftów współczesna kultura zapisuje to, co najistotniejsze, najważniejsze, zasadnicze (np. wątek martyrologiczny i piękno rodzinnej ziemi). A zatem, posługując się zapożyczonym określeniem – to, co istotowe, dające „wgląd w istotę”, w sedno, tak czy inaczej rozumianej kaszubskości. Prostota haftu (w sensie formy) okazała się dobrym nośnikiem do zapisywania i przekazywania grupowego mitu kaszubskiego w społeczności nadal potrzebującej wyrazistych znaków do jej budowania.

Innym znakiem wywiedzionym z dziedzictwa jest „alfabet kaszubski”; to połączenie piktogramów ze śpiewanym tekstem, bez którego dziś nie może odbyć się bez mała żadna regionalna impreza. Powszechnie znane i stosowane są barwy regionalne: czarna i żółta, a także pomorski gryf na żółtym tle. Są to rzeczy niekwestionowane, powszechnie rozumiane i jak należy sądzić, uznawane za własne, będące znakami kaszubskości. Do wymienionych należy z całą pewnością zaliczyć postać Remusa, którego odgrywa aktor w przebraniu, pojawiający się na kaszubskich uroczystościach z taczką pełną książek. Wywiedzione z dziedzictwa obrazy kaszubskości zapisane są także w dorocznych pielgrzymkach łodziowych na Hel, Dniach Jedności Kaszubów, Zjazdach Kaszubów

⁵⁹ Więcej pisałem na ten temat w: *Konteksty funkcjonowania wzornictwa haftu kaszubskiego*, [w:] *Etnoinspiracje. Inspiracje kulturą ludową we współczesnym polskim wzornictwie, modzie, architekturze, reklamie...*, pod red. Katarzyny Kulikowskiej i Cezarego Obracht-Prondzyńskiego, Gdańsk 2012, s. 28-36.

itp. Uroczystości są obszarem przejawiania się zmultiplikowanych obrazów i symboli.

Jednak istnieje jeszcze popularny, czy może ludyczny wymiar kaszubskiej kultury, w którym pojawiają się różne inne motywy związane z kaszubskością. Na przykład etykiety od piwa z napisem „Kaszëba”, „Goch”, a także piwo „Kaszub” z wizerunkiem Kaszuby w stroju ludowym, trzymającego w dłoni kufel. Czasem odwołania do tradycji nie są czytelne na pierwszy rzut oka. Chodzi np. o elewacje budynków, szyldy z literami w stylu gotyckim. Bardziej przejrzystym przykładem mogą być tu przystanki autobusowe z elewacjami naśladującymi pruski mur. Inne przykłady leżą w sferze języka kaszubskiego, właśnie tego wymiaru tradycji – niedaleko Gdańska we wsi Borowo znajduje się restauracja rybna o nazwie Remus. Jest też witryna internetowa o tej nazwie⁶⁰ oraz dziecięce zespoły folklorystyczne. Pojawiają się również nazwy hoteli, restauracji, ośrodków wczasowych, takie jak Damrocka, Mareszka, przywołujące popularne kaszubskie imiona kobiece. Współcześnie bardzo często wykorzystywane są także masowo produkowane naklejki z symbolami kaszubskimi. „Swoistym znakiem czasu – pisze Cezary Obracht-Prondzyński – jest np. wyprodukowanie naklejek na samochody z gryfem i napisem *Kaszëbë*, które od kilku lat wyróżniają coraz większą liczbę aut na Kaszubach (a także w Niemczech, gdzie nakleją je emigranci z Kaszub). Naklejki te można też spotkać na większości tablic drogowych oznaczających miejscowości na Kaszubach, gdzie zostały umieszczone najpewniej przez młodych działaczy kaszubskich [...]. Używanie gryfa i kolorów kaszubskich w różnych miejscach i przy różnych okazjach (także np. na gadżetach turystycznych – proporczykach, kubkach, czapeczkach, długopisach itp. oraz jako ornamentu graficznego np. w różnego rodzaju publikacjach) jest oznaką podkreślania kaszubskiej tożsamości i etnicznej ofensywy”⁶¹.

Niewątpliwym, jednym z wielu, kaszubskim symbolem są tabakierki i zwyczaj zażywania tabaki. W punktach sprzedaży pamiątek regionalnych spotkać można nawet porcelanowe z napisem „Chceme le so zażec”. Bardzo ważne jest także specyficzne instrumentarium kaszubskie: bazuna, diabelskie skrzypce, burczybas, które, o ile nie pełnią roli instrumentów w danym momencie, są znakami kaszubskiej specyfiki regionalnej. Ale pojawiają się też obrazy nowe, niemające odwołań do przeszłości, jak np. „dom do góry nogami” czy najdłuższa na świecie deska oraz inne zapewne, które jednak w mojej ocenie są przejawem disneylandyzacji kultury, a opisać je można z etnologicznego punktu widzenia jako świat symulaków. Pozostaje otwarte pytanie, co dalej? Czy za,

⁶⁰ Strona internetowa: remus.zk-p.pl, dostęp: 2002 r.

⁶¹ C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi...*, s. 366–367.

założmy kilka pokoleń, będzie to „tradycyjnie kaszubskie”, wejdzie do kanonu dziedzictwa regionalnego, czy nie? Czas pokaże.

I tak doszliśmy do współczesności wypełnionej i zwielokrotnionej obrazami, (choćby przez Internet). A więc, na kaszubską współczesność w dziedzinie znaków i obrazów, jako przekazów informacyjnych i komunikacyjnych związanych z tradycją i bieżącą kulturą, składają się najogólniej rzecz ujmując, przekształcenia i transformacje „dawnego” oraz nowe elementy stale wprowadzane do kultury. Wszystko to, jak to już zostało powiedziane, jest hybrydalne, nieskończone, niegotowe i trudne, jak sama współczesność.

Podsumowując, pragnę zaznaczyć, że nie było moim celem wskazywanie, co znajduje się w kanonie kaszubskiego dziedzictwa obrazowo-symbolicznego, poza może niektórymi elementami tak zakorzenionymi we współczesności, że niewymagającymi „dowodu”. Staralem się powyższymi refleksjami, być może, wskazać jedną z dróg, którą można podążać, realizując projekt *Gniazdo gryfa. Słownik kaszubskich symboli, pamięci i tradycji kultury*. Chodziło mi o to, aby omawiane problemy pokazać w jak najszerszym kontekście kulturowym, czasem z jak największego „oddalenia”, aby zyskać konieczny, jak się zdaje, dystans pozwalający zobaczyć sprawy z różnych perspektyw. Dlatego omówiłem różne metody analizy wizualnej współczesności i różne jej „przestrzenie”, w których można szukać obrazów i symboli definiujących region, etniczność, określających pamięć, definiujących rozumienie tradycji itd. Mieliśmy zatem ikonosferę po transformacji ustrojowej, która zaprzecza w swej części tradycję, ale poszukuje swojego miejsca we współczesności. Było też o mechanizmach rządzących powstawaniem obrazów w „dziwnych” miejscach, jak np. działka pracownicza. Było też m.in. o tym, że obrazy i symbole mają siłę wówczas, gdy rodzą się spontanicznie w kulturach nieelitarnych i są akceptowane przez większość.

Najwięcej pytań wywołuje styk współczesności z tradycją. Czy, tak czy inaczej rozumiana tradycja, jest jedynym „wzorcem do kopiowania” i przeniesienia do współczesności w takiej, czy innej wersji? Współczesność czerpie wiele z tradycji i choć pozornie wydawać się może znacznie zubożona w treści w stosunku do dawnych czasów, jest równie ciekawa. To właśnie obecnie tworzone są przeróżne obrazy niepasujące często do pewnych schematów. Myślę tu np. o tzw. etnodizajnie, będącym dowodem na to, że kultura jest tętniącą życiem tkanką, która z tradycją ma prawo robić, co chce; czerpać inspiracje, kopiować lub używać we współczesnym, innym kontekście kulturowym. Czy użycie obrazów wywiedzionych z dziedzictwa w nowych kontekstach jest psuciem dziedzictwa? Jeśli jasno oddzielimy zamkniętą temporalnie kulturę ludową z jej kontekstem kulturowym od współczesności – być może łatwiej będzie można zrozumieć dzień dzisiejszy. Jednocześnie, pamiętać należy, że zbytne eksploatowanie pewnych elementów tradycji banalizuje ją i sprowa-

dza do karykatury. Że obraz regionu, zbudowany np. na potrzeby turystyki, nie odpowiada rzeczywistości wizerunkowi, jak chociażby ofensywa kaszubskich obrazów i to całkiem niespodziewanych jak wspomniany „dom do góry nogami” i inne. Ważne, abyśmy badając, niczego nie pominęli.

Wydaje się także, aby badając kaszubską kulturę w opisywanym zakresie, zwracać uwagę na „przezroczystość” lub „nieprzezroczystość” jej elementów. Innymi słowy, dobrze byłoby zdiagnozować, co uważane jest wśród depozytariuszy kultury kaszubskiej za własne, a co jest tylko czymś lansowanym pomysłem. Czy symbol, znak, obraz będzie „prawdziwy”, w sensie powszechnego utożsamiania się z nim na Kaszubach, rozumienia jego przekazu, akceptacji i odczytywania przez ogół w ten sam lub zbliżony sposób. W sferze obrazów wiele z nich będzie przezroczystych kulturowo, jak choćby przywoływany już „dom do góry nogami”, który pozostanie li tylko dziwactwem, a może nie? Na to pytanie może odpowiedzieć tylko kaszubska zbiorowość. Ale wiele z nich zakorzeni się w kulturze, wejdzie do kanonu, jednak będą to w większości przejawy żywiołowego funkcjonowania kultury, nie pochodzące wprost z Internetu, mediów, turystyki i stworzone nie tylko przez liderów.

Kultura jest wymieszaniem cytatów, przypadkowym kolażem elementów. Obok zainteresowania tym, co tradycyjne, typowe, może powinno się zwracać większą uwagę na to, co nietypowe, niepasujące do tradycji, co zaskakujące i dziwne. I zestawiać te elementy obok siebie, pamiętając, że budulcem współczesności jest w równym stopniu przeszłość, co teraźniejszość.

Tomasz Siemiński

The Strength of Pictures and Symbols – Visual Heritage of Kashubia

SUMMARY

Tomasz Siemiński directs his consideration to symbols and pictures which could become in Kashubian culture a distinguishing feature of regional separateness. He describes examples of the appearance and the use of symbols and pictures in various dimensions. He opines that the present day is filled with symbols and pictures which are information transfers and communications connected with both traditional and current culture. He points out that the contemporary symbols and pictures consist of both changes in tradition plus new elements making them hybrids, not finished and complicated.

The author doesn't discuss that which is included as Kashubian pictures and symbols beyond elements which are so rooted in the contemporary as not to need

verification. But he makes an effort to indicate one of the paths which could be followed as we work on the project, *The Nest of the Griffin: Dictionary of Kashubian Symbols, Memories and Cultural Traditions*. For that reason the author wants to illustrate problems that arise in a wide cultural content and from various perspectives. He discusses some methods of visually analyzing the contemporary pictures and symbols in their various spaces where they can be searched as to how they define a region, how they describe a memory and how they define and help understand the tradition. He talks about iconography changing from Communist times to the present but which seeks its place as tradition. Also mentioned is how pictures appear in surprising places like for example a laborers' city garden. He claims also the pictures and symbols take root in the culture when they are spontaneously born and become accepted by the majority. He questions if tradition should only be a 'pattern to copy' and to transfer to contemporary situations. He asks if what is current today in relation to former times holds the same interest even if in it are created various pictures and symbols not matching a traditional scheme. He postulates investigating Kashubian contemporaneity in the pictures through a „prism” of „transparentness” or a lack thereof. In other words, he suggests it would be good to diagnose what is meant by Kashubian culture on its own versus what is only a launching of someone's idea. He asks when a symbol, sign, or picture should be true in the sense commonly identified as Kashubian, with a message understood, accepted and read by all in the same or nearly same way.

In conclusion, the author claims that cultural symbols and pictures are a mixture of quotation and accidental collage of elements. Therefore, the traditional and typical should be given attention next to what is surprising, strange and not matching with tradition remembering that what is considered contemporary contains an amount of both the past and the current.