SYMBOL - ZNAK - PRZESŁANIE

Barwy i Kształty

SYMBOL - ZNAK - PRZESŁANIE

BARWY I KSZTAŁTY

POD REDAKCJĄ
JÓZEFA MARECKIEGO
I LUCYNY ROTTER

UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE
WYDAWNICTWO NAUKOWE
KRAKÓW 2012

Symbol – Znak – Przesłanie
t. 7

Skład i łamanie
Lucyna Sterczewska

Publikacja finansowana z dotacji na utrzymanie potencjału badawczego
Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie
przyznanej przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w roku 2012.

Copyright © 2012 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Copyright © 2012 by Józef Marecki, Lucyna Rotter

ISBN 978-83-7438-321-9

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10
tel./faks 12 422 60 40
e-mail: wydawnictwo@upjp2.edu.pl
www.upjp2.edu.pl

Wstęp

Symbolika (semiologia) jest jedną z bardziej rozległych dziedzin nauki, które pozostają w korelacji z wieloma różnymi dyscyplinami naukowymi – czerpiąc z nich i zarazem będąc dla nich nauką pomocniczą. Łączy w sobie zatem treści teologiczne z kultem ludowym, biblijne z antycznymi, historyczne z legendarnymi. Posiadając olbrzymie *spectrum* znaczeniowe, symbolika posługuje się językiem bardzo konkretnym i przestrzega precyzyjnie określonych zasad. Barwa, forma, układ, przedmiot, tekst, gest – wszystko to w odniesieniu do określonej cywilizacji, czasów, kultury i wierzeń religijnych staje się przekazem, w którym autor – w mniej lub bardziej ukryty i nawet zakamuflowany sposób – podaje treści etyczne, moralne, religijne lub społeczne. Jedynym problemem dla współczesnego, zmaterializowanego człowieka jest zrozumienie tego „duchowego" języka. Jak każdy język, również ten symboliczny posiada określoną „gramatykę" i zasady, których poznanie pozwala na zrozumienie przekazu. I nagle gesty, nabożeństwa liturgiczne, przedstawienia osób, przedmioty lub zwyczaje, a nawet budowle architektoniczne zaczynają do nas przemawiać, a my ten język zaczynamy rozumieć.

Publikacja, którą oddajemy do rąk czytelników, powstała z inicjatywy pracowników Katedry Nauk Pomocniczych Historii i Archiwistyki na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Prowadzone w ramach działalności Katedry prace, badania, spotkania, kolokwia i seminaria pozwoliły na ukazanie symboliki chrześcijańskiej wieloaspektowo i z perspektywy wielu dziedzin nauk pomocniczych i wspomagających historię. W prowadzonych badaniach wykorzystano także prace dotyczące symboliki w kulturze słowiańskiej czasów przedchrześcijańskich oraz odnoszące się do symboliki innych religii. Działanie to pozwoliło spojrzeć obiektywniej i znacznie szerzej na znaczenie symboli i znaków oraz pełniej je zrozumieć, a także ukazać moment asymilacji bądź zapożyczania pewnych znaków przy równoczesnym ich dopasowaniu do wymaganych przez kulturę chrześcijańską treści.

Prace nad zagadnieniami dotyczącymi symboliki chrześcijańskiej były prowadzone w siedmiu etapach, pozwalających na usystematyzowanie działań, przy równoczesnym upowszechnianiu ich w kolejnych publikacjach. I tak, jednym z pierwszych zagadnień były symbole zaczerpnięte ze świata roślin. Semiologia florystyczna dotyczy jednej z większych grup symboli. Symbole roślinne występują bowiem w niemal wszystkich przejawach życia religijnego, społecznego, artystycznego i kulturowego. Towarzyszą człowiekowi na każdym kroku. W kulturze chrześcijańskiej symbolika roślin odgrywa także niebagatelne znaczenie. Z roślinami spełniającymi funkcję znaku możemy spotkać się na kartach Biblii, w pismach Ojców Kościoła, w liturgii, w hagiografii, a także w obrzędach ludowych. Równie obszerną grupę stanowią symbole wywodzące się ze świata zwierząt. Zagadnienia te stanowiły drugi etap pracy zespołu zajmującego się semiologią. Podobnie jak w przypadku roślin, także symbolika zoomorficzna wiąże w sobie treści teologiczne z kulturowymi, Biblię z tradycją. Równocześnie należy pamiętać, iż symbolika zwierząt jest znana w wielu religiach i kulturach, co ze względu na wzajemne oddziaływanie nie pozostaje bez znaczenia dla symboliki chrześcijańskiej. Kolejny – trzeci temat badawczy, jaki został podjęty – to symbolika antropologiczna. W tym bloku tematycznym wzięta została pod uwagę zarówno istota ludzka – wykorzystana jako znak czy symbol – jak i elementy związane bezpośrednio z człowiekiem, posiadające swoje znaczenie symboliczne. Szczegółowymi tematami prac stały się więc znaki władzy, różnorodne wierzenia oraz zwyczaje ludowe. Osobną grupę tematyczną, choć korelującą z zagadnieniami antropologicznymi, stanowią zagadnienia związane z semiologią ubioru. W ramach tej tematyki opracowano zagadnienia związane z symboliką stroju w liturgii i w strukturach zakonnych oraz ze strojem jako symbolem przynależności religijnej. Następnie zajęto się problemem symboli w życiu społecznym. Pod uwagę wzięto głównie znaki wyróżniające osobę lub grupę – np. herby i godła – jak i umowne znaki i symbole funkcjonujące w świadomości społeczeństw. Jako oddzielne zagadnienie (szósta grupa tematyczna) potraktowano problematykę związaną z wytworami rąk ludzkich. Ukazano w nim zarówno symboliczne znaczenie przedmiotów wykonywanych przez człowieka, które oprócz funkcji praktycznej posiadają także pewną funkcję „duchową", jak i symbolikę samej dłoni – gestu jako narzędzia twórczego. I wreszcie, na koniec, na ostatnim – siódmym – etapie prac badawczych postanowiono zająć się barwą i kształtem jako elementami symbolicznymi. Barwa oraz kształt mogą bowiem w sposób szczególny wpływać na symboliczne znaczenie i przekaz treściowy. Ten ogromny zasób możliwości i zastosowań starano

się sklasyfikować oraz omówić, posługując się konkretnymi, wybranymi przykładami.

* * *

Oddajemy do rąk czytelnika kolejny tom z serii Symbol – Znak – Przesłanie. Został poświęcony semiologii barwy i kształtu jako formie przekazu pozawerbalnej komunikacji międzyludzkiej. Rozważania rozpoczyna artykuł prof. dr. hab. Ludwika Freya, ukazujący znaczenie symboliki barwy i kształtu postrzeganej poprzez pryzmat natury i przyrody. Kolejne dwa artykuły poświęcone zostały architekturze i przestrzeni miejskiej. Dr Iwona Borowik prezentuje semantykę miasta w aspekcie badań socjologicznych, zaś dr Wacław Szetelnicki skupił się na wybranym szczególe: opracował znaczenie witraży i ich miejsce w semantyce bryły kościoła. Dalsze artykuły dotykają różnych dziedzin nauk pomocniczych historii: prof. dr hab. Józef Marecki zajął się problemem barwy i kształtu w heraldyce, dwa następne artykuły przybliżają semiologię stroju. Dr Lucyna Rotter zaprezentowała tę problematykę na przykładzie habitów klariańskich, a doktorantka UPJPII mgr Kinga Trojanowska przebadała znaczenie semiologiczne strojów subkultur na przykładzie „dzieci kwiatów". Badania z pogranicza semiologii, etnografii, religioznawstwa i archeologii prezentują artykuły Grażyny Mosio i Beaty Skoczeń-Marchewka (symbolika w kulturze ludowej), dr Joanny Małochy i doktorantki UJ mgr Katarzyny Radnickiej (symbolika w kulturze Azteków) oraz dr. Petera Vansača (kult Bożego Miłosierdzia na Słowacji).

Autorzy i redaktorzy mają nadzieję, że niniejszy zbiór artykułów poświęconych funkcjonującemu w kulturze europejskiej przekazowi pozawerbalnemu przyczyni się do podejmowania kolejnych tematów, które zainspirują do głębszego zrozumienia języka symboli w kulturze europejskiej.

Józef Marecki
Lucyna Rotter

Ludwik Frey
POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BOTANIKI IM. WŁADYSŁAWA SZAFERA

Kwiaty – symbolika kształtu i barwy

Kwiaty są gwiazdami ziemi,
gwiazdy – kwiatami nieba.
Johannes Kepler

Wiele napisano i powiedziano o symbolice kształtu oraz barwy roślin. Jest to temat mocno wyeksploatowany, a mimo to odważyłem się poruszyć go raz jeszcze: od strony botaniczno-poetyckiej. Oznacza to, że czytelnik znajdzie tu nieco terminologii oraz informacji botanicznych doprawionych odrobiną poezji.

Botanika nie cieszy się w społeczeństwie zbyt dużą estymą. Trudno zrozumieć przyczynę obojętności, a w skrajnych wypadkach nawet niechęci, w odniesieniu do wiedzy o roślinach. Trafnie ujął to nasz znakomity poeta Ludwik Jerzy Kern: „Większość ludzi w sprawie botaniki | Orientację ma mglistą, jak sądzę. | Jakie są tego wyniki? Takie, że gdy słyszą słowo rozchodniki, | myślą, że tu chodzi o pieniądze”[1]. A przecież rośliny otaczają nas na co dzień! Trzeba jasno zdać sobie sprawę, że bez nich nie byłoby życia na ziemi. Warto też pamiętać, że – jak czytamy w Piśmie Świętym – podczas stwarzania świata pojawiły się już w trzecim dniu (Rdz 1, 9–13)[2]!

Pisarz austriacki Peter Rosegger (1843–1918) stwierdził: „Kwiat żyje, kocha i przemawia cudownym językiem”. Potrafili to pięknie wyrazić także i polscy

[1] L. J. Kern, *Portrety kwiatów*, Kraków 1992, s. 109.

[2] Teksty biblijne według Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia), Poznań 1991.

poeci, jak np. Wincenty Pol: „Jest mowa kwiatów tajemna i cicha, | Od tęczy wzięta, nawiedzona wonią, | Na wielką ucztę podana z kielicha | I bardzo szczodrą i łaskawą dłonią", lub Adam Asnyk: „Posyłam kwiaty | niech powiedzą one| To, czego usta nie mówią | stęsknione! | Co w sercu mego zostanie | skrytości | Wiecznym oddźwiękiem żalu | i miłości". Angielskie wyrażenie „Say it with flowers" („powiedz to kwiatami") oznacza – mówić aluzyjnie, w sposób zawoalowany.

Ta niezwykła mowa kwiatów wyraża się przede wszystkim w kształcie i barwie, a także w zapachu, który jednak, chociaż zwykle piękny i pociągający, nie będzie przedmiotem obecnych rozważań.

Z botanicznego punktu widzenia kwiat to pęd skrócony, o ograniczonym wzroście, składający się z osi zwanej dnem kwiatowym oraz rozmieszczonych na nim spiralnie lub okółkowo elementów okwiatu, tzn. kielicha i korony oraz pręcikowia i słupkowia.

Kształt i barwa to pojęcia używane w morfologii roślin, a więc tej części botaniki, która opisuje wygląd zewnętrzny roślin. Jak twierdzi Edmund Burke (XVIII w.): „piękno barwy jest tak blisko spokrewnione z pięknem kształtu, jak tylko wypada nam sądzić, że jest to możliwe dla dwu rzeczy tak odmiennej natury"[3].

Zarówno kształt (cecha ilościowa), jak i barwa (cecha jakościowa) służą do identyfikowania gatunków, czyli ich oznaczania. Są to zatem cechy kluczowe i na nich opiera się konstrukcja tzw. „kluczy botanicznych". Na zamieszczonych rycinach (il. 1, 2) widać schemat budowy morfologicznej kwiatu, którą możemy przedstawić także jako tzw. narys kwiatowy, na którym (na przekroju poprzecznym) zaznaczone są poszczególne kwiatowe elementy. Stosuje się także wzory kwiatowe, czyli zapis budowy kwiatu za pomocą umownych liter i cyfr.

O symbolice kwiatów ogólnie

Symbolika przyrody, a zwłaszcza kwiatów i roślin leczniczych, kształtowała się od bardzo dawna. Jeszcze z czasów antycznych wywodzi się koncepcja przyrody jako żywej księgi, która zawiera przykłady i pouczenia, pomagające ludziom żyć w sposób właściwy. Kontynuację tej myśli widzimy w średniowieczu. Tak np. z dzieła św. Hildegardy z Bingen (1098–1179),

[3] E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, Warszawa 1968, s. 133.

zatytułowanego *Physica,* dowiemy się, że naturalne formy są symbolami zawierającymi pouczenia moralne i wskazówki dotyczące sprawiedliwego życia, normy cnót i wad ludzkich. U Hugona (1069–1141) z klasztoru św. Wiktora w Paryżu, francuskiego filozofa, w jego *Didaskalionie* (tej swoistej encyklopedii nauk teologicznych) przeczytamy, że świat stworzony, poznawany przez człowieka zmysłami i rozumem, jest niczym księga zapisana palcem Bożym. Zaś Alan z Lille (1128–1202), francuski cysters, teolog i poeta, nazywany *Doctor Universalis* (ze względu na wszechstronną wiedzę), w jednym ze swoich poematów tak oto wtóruje Hugonowi: „Całe stworzenie jest jakby księgą i szyfrem, w którym zapisane jest nasze życie, nasza śmierć, nasz stan i nasz los" („Omnis mundi creatura quasi liber et scriptura. Nostrae vitae, nostrae mortis, nostrae status, nostrae sortis")[4].

Jak widać, nie są to wskazówki zapisane w owej księdze wprost, ale w sposób utajony, a więc symboliczny! Tak więc przyroda w swej warstwie materialnej powinna zaspokajać życiowe potrzeby człowieka, żywić i leczyć jego ciało, natomiast w warstwie symbolicznej powinna służyć potrzebom duchowym, czyli pouczać i umoralniać.

Kwiaty mogą być – i są – znakami, atrybutami i symbolami. Ogólnie kwiat jest symbolem uwieńczenia, ukoronowania, zakończenia dzieła, a więc momentu bardzo ważnego, istotnego. Pliniusz Starszy (23–79) podziwiał w kwiatach rozrzutne bogactwo przyrody, zwracając jednocześnie uwagę na fakt ich krótkiego trwania. Podobnie w Piśmie Świętym kwiaty są symbolem przemijania: „Wszelkie ciało to jakby trawa, a cały wdzięk jego jest niby kwiat polny. Trawa usycha, więdnie kwiat, gdy na nie wiatr Pana powieje…" (Iz 40, 6–8). Warto w tym miejscu wspomnieć raz jeszcze E. Burke'a, który stwierdził, że kwiaty „właśnie dzięki swej słabości i krótkości trwania" dają nam najżywsze wyobrażenie piękna i elegancji[5]. Pewnie dlatego, że kwiaty są symbolem nietrwałości i przemijania, stroi się nimi groby. W ten sposób okazuje się zmarłym miłość, a jednocześnie niejako przesłania grozę śmierci. Jednocześnie można w tym akcie upatrywać symbol zmartwychwstania, a tym samym nadzieję doświadczania wiecznej wiosny raju. W jednej ze swych wypowiedzi św. Klemens Aleksandryjski (150–212) porównał dzieci zrodzone z sakramentalnego związku między

[4] S. Kobielus, *„Florarium christianum". Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006, s. 11–16; L. Frey, *Hildegarda z Bingen (1098–1179), średniowieczna znawczyni przyrody*, „Wiadomości Botaniczne", 52(1–2):2008, s. 126–130.

[5] E. Burke, *Dociekania filozoficzne…*, dz. cyt., s. 132.

kobietą a mężczyzną do „kwiatów małżeństwa […], które Boski ogrodnik zrywa na łące ciała”[6].

Kwiat symbolizuje logikę (którą w sztuce Odrodzenia przedstawiano z kwiatami lub z kwitnącą gałęzią), jak też nadzieję. W tym drugim przypadku dlatego, że kwiaty pełnią ważną funkcję biologiczną. To przecież z kwiatu powstaje owoc z nasionami, dzięki którym roślina może przetrwać, i dlatego ta przemiana kwiatu w owoc była uosobieniem Nadziei (od ok. XVI w. przedstawiano ją z koszem kwiatów). Kwiat (zwłaszcza biały) uosabia niewinność, czystość, dziewictwo, a także, jak np. baśniowy kwiat paproci – szczęście i bogactwo.

Przy tej okazji trudno też nie wspomnieć, że kwiat z uwagi na swe piękno jest symbolem kobiety. Choćby dlatego urocze powiedzenie francuskie: „être belle | fraîche comme une fleur”, winno się odnosić przede wszystkim do niewiast. Odważam się nawiązać do tego wątku, mimo że Heinrich Heine w I połowie XIX wieku przestrzegał takimi słowy: „Pierwszy, który porównał kobietę do kwiatu, był wielkim poetą, ale następny był cymbałem!” Niemniej w symbolice wielu kultur takie cechy kwiatu, jak piękno, bycie najlepszą częścią rośliny, kolor, zapach i zmienność w czasie dają podstawę do stosowania takiej właśnie metaforyki. Ten zaledwie dotknięty wątek zakończę dwoma cytatami, wartymi zapamiętania. Pierwszy to wschodni aforyzm: „Trzy rzeczy ożywiają serce i uwalniają od troski: woda, kwiaty i kobieca uroda”. Drugi – to myśl Wiktora Hugo: „Gdyby Bóg nie stworzył kobiety, nie stworzyłby też kwiatu”[7].

O symbolice kształtu ogólnie

Ponieważ każdy kwiat jest ukształtowany według pewnych miar geometrycznych, warto poświęcić kilka ogólnych słów figurom geometrycznym, jakich można się dopatrywać w kształtach kwiatów.

Figury geometryczne są „ucieleśnieniem” liczb, które same cielesne nie są. Można je zatem traktować jako narzędzia, które posłużyły Stwórcy podczas kształtowania rzeczy widzialnych. Ks. prof. Michał Heller pyta: „Cóż takiego ma w sobie matematyka (która posługuje się liczbami, figurami geometrycznymi), że jest w stanie uchwycić to, co istotne?” I odpowiada

[6] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 184–186.

[7] A. Krawczyk-Tyrpa, *Kwiat i kobieta,* [w:] *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 8–9.

słowami Leibniza: „gdy Pan Bóg liczy, świat się staje" („Dum Deus calculat, mundus fit")[8].

Mędrcy wszystkich czasów, filozofowie, teolodzy i mistycy usiłowali w najrozmaitszy sposób zobrazować za pomocą geometrii głębokie myśli, także religijne. Np. kard. Mikołaj z Kuzy (1400–1464), filozof, teolog, uważał matematyczne znaki i figury za Boskie symbole, w których świat niebieski odzwierciedla się na ziemi. Poprzez te najdoskonalsze twory ludzkiej myśli, twierdził, możemy poznać świat widzialny. Są one najbardziej wyrazistym odbiciem Boskich idei stwórczych i jako takie są źródłem piękna każdej rzeczy, a więc i kwiatów.

Oto z jakimi figurami geometrycznymi mamy do czynienia najczęściej w przyrodzie. *Koło* jest jednocześnie najprostszą i najdoskonalszą figurą. Obrazuje pełnię i doskonałość. To obraz wieczności – bez końca i początku. Według Platona ucieleśnia absolutne piękno. *Trójkąt* wywołuje wrażenie życia i ruchu. Pewnie dlatego w starożytności był symbolem światła, a lampy i lichtarze najczęściej miały po trzy nóżki, albo wisiały na trzech łańcuszkach. Trójkąt równoboczny stał się symbolem Trójcy, ukazując troistość jako jedność. *Kwadrat*, symbol statyczny, wywołuje na odmianę wrażenie spokoju, trwałości i stabilności. W dziełach Bożych kwadrat jawi się jako znak właściwej proporcji, a także symbol wiecznej harmonii. *Pentagram* – pięcioramienna gwiazda – symbol życia, kryje w sobie zwielokrotniony złoty podział, symbol Chrystusa jako Alfy i Omegi, ma znaczenie jako prastary znak magiczny, który ujarzmia złe potęgi. *Heksagram* (pieczęć Salomona, Gwiazda Dawida) spotykany jest przede wszystkim w judaizmie, ale także w chrześcijaństwie oraz islamie. W najszerszym sensie to symbol przenikania się światów widzialnego i niewidzialnego, harmonii nurtów – wstępującego (ku niebu) i zstępującego (ku ziemi). Wreszcie *ośmiobok* – pośredni między kwadratem a kołem – ma być symbolem stanu odrodzenia duchowego (na jego planie budowane były baptysteria, wieże w świątyniach i zamkach templariuszy)[9].

Jak powiedziano, figury geometryczne i liczby można dostrzec w kształtach kwiatów. I tak, koło dominuje np. w powojach i roślinach o kwiato-

---

[8] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej…*, dz. cyt., s. 55; M. Heller, *Podróże z filozofią w tle*, Kraków 2006, s. 146.

[9] *Leksykon symboli. Herder* (*Herder-Lexicon Symbole*), red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 122, 141, 210, 217, 308; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej…*, dz. cyt., s. 59–61.

stanach koszyczkowych, sześciobok widoczny jest w budowie kwiatu lilii, liczba cztery występuje w roślinach z rodziny krzyżowych, pięciobok – np. w różowatych.

O symbolice barw ogólnie

Jednakże piękno kwiatów przejawia się głównie w barwach, które mają bardzo rozbudowaną symbolikę i którym przypisuje się od wieków dużą wartość emocjonalną. Tu raz jeszcze przywołajmy myśl filozofa, E. Burke'a, bardzo bliską autorowi niniejszego artykułu. Piękno kwiatów, twierdził ów filozof, nie jest „na pewno […] wyobrażeniem związanym z mierzeniem, ani też nie ma nic wspólnego z rachowaniem i geometrią"[10].

Omówienie symboliki barw na przykładzie wybranych kwiatów zostanie ograniczone do trzech: białej, żółtej i czerwonej. Impulsem do tego wyboru stał się fragment wiersza ks. Twardowskiego pt. *Skąd przyszło*: „a przecież białych kwiatów najwięcej na świecie, | dopiero po nich żółte, a potem czerwone".

Kolor biały to symbol czystości ducha lub duszy (np. białe szaty aniołów, Chrystusa podczas Przemienienia – „odzienie zaś stało się białe jak światło", Mt 17, 2), niewinności, dziewictwa (jak np. biały strój weselny, welon, strój do Pierwszej Komunii). Biel jako kolor, który zawiera w sobie wszystko, jest też symbolem początku, nowego, otwartych możliwości. Dlatego trudno powiedzieć, skąd wzięło się stwierdzenie, że ludzie lubiący kolor biały są rzekomo nudni, naiwni, z kompleksami donżuańskimi, a kobiety wdzięczą się do mężczyzn.

Kolor żółty jest symbolem wieczności, świętości i stałości. W starożytności oznaczał światło i majestat, dlatego często takiego właśnie koloru były szaty bogów greckich – Apolla, Dionizosa, Ateny. Z drugiej strony, to symbol zazdrości, niestałości, zdrady. Z tego powodu we Francji drzwi mieszkania osoby skazanej za cudzołóstwo malowano żółtą farbą, a w średniowieczu w niektórych krajach zmuszano Żydów do noszenia żółtych kapeluszy, płaszczy lub żółtych łat na odzieniu, które miały symbolizować zdradę Judasza. Na żółto ubierano ofiary hiszpańskich stosów inkwizycji, określane mianem zdrajców i heretyków.

Kolor czerwony traktowany jest jako wyzwanie, prowokacja, agresja, ale także jako ochrona przed demonami i innymi niebezpieczeństwami

[10] E. Burke, *Dociekania filozoficzne…*, dz. cyt., 103.

(np. dawni Egipcjanie znaczyli co rok zabudowania czerwoną kreską, aby je chronić od pożaru). W liturgii katolickiej podkreśla się symboliczny związek między barwą czerwoną a Duchem Świętym, który zstąpił na apostołów w postaci ognistych języków. Dlatego w czasie Zielonych Świąt wraz z oktawą i podczas nabożeństw wotywnych do Ducha Świętego używa się szat czerwonych[11].

O symbolice kwiatów – białych, żółtych i czerwonych (wybrane przykłady)

Wprowadzeniem do omówienia każdej z grup kwiatów będą fragmenty wiersza autorstwa Iwony Startek (polonistki i filozofa z Biłgoraja) pt. *Barwy łąki*, w których poetka opowiada, jak zmienia się koloryt tego pięknego zbiorowiska roślin.

Białe

zabieliła się łąka główkami koniczyny | łagodnie ścieląc posłanie rzeżucha jak płatki śniegu | wiruje w takt wiosennego wiatru | we wdzięcznym dygnięciu zachybotały | smukłe sylwetki tasznika| na dzień dobry i dobranoc | całują rusałki rycerzy | w sztywnych kryzach krwawnika | nisko przycupnęły milczące stokrotki | w zadumie wznoszące złote źrenice | ku margerytkom w krynolinach.

Bez czarny – *Sambucus nigra* (rodzina *Caprifoliaceae* – przewiertniowate). W Polsce oprócz bzu czarnego (który kwitnie na biało, ale wydaje czarne, błyszczące owoce) są jeszcze dwa gatunki dziko rosnące: dziki bez hebd i dziki bez koralowy. Warto przypomnieć, że krzew znany powszechnie pod nazwą „bez" i pięknie kwitnący w okresie zdawania matur to lilak pospolity (*Syringa vulgaris*), a więc przedstawiciel zupełnie innego rodzaju. Rzymianie łączyli tę roślinę ze światem zmarłych i cmentarzami. Dla Germanów krzak czarnego bzu był siedzibą bogini Frei, która strzegła życia roślin i zwierząt.

Ponieważ kwiaty pachną słodko, a liście mają gorzki smak, w średniowieczu widziano w nim alegorię chrześcijan (kwiaty) i Żydów (liście), którzy mieli wywodzić się z jednego korzenia i pnia. Według starej legendy Święta Rodzina podczas ucieczki do Egiptu odpoczywała właśnie w cieniu czarnego bzu. Według apokryfów z jego drewna był zrobiony krzyż Chrystusa. Na tym drzewie miał się powiesić Judasz. Skoro już mowa o wieszaniu,

[11] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 17, 51, 512.

to wspomnijmy, że starożytni Rzymianie właśnie na bzie wieszali psy za karę, że nie szczekały, gdy Gallowie wchodzili do miasta!

Bez czarny wciąż jest ceniony jako roślina lecznicza. W starożytności uważano, że już samo jego dotknięcie wystarczało, aby wszelka przypadłość przeszła z chorego na roślinę. Magiczne właściwości bzu przejawiają się m.in. w tym, że chroni przed czarownicami, a nosząc jego kawałek przy sobie, nie ulega się pokusie zdrady małżeńskiej! Bardzo niedobrze było ściąć i spalić bez, ponieważ mogło wówczas spotkać człowieka nieszczęście, a nawet śmierć. Bez oddala zło, gdy jest sadzony w pobliżu domu lub też rozrzucany wokół. Chcąc oczyścić domy odwiedzane przez złe duchy, należało rozsypać w nich świeże kwiaty bzu[12].

Poziomka pospolita – *Fragaria vesca* (rodzina *Rosaceae* – różowate), w dalekiej przeszłości nazywana w Polsce: pościnki i sumnice (nie używano liczby pojedynczej!). W Polsce oprócz poziomki pospolitej występują jeszcze: poziomka wysoka, twardawa oraz truskawka.

Symbolikę poziomki łączy się przede wszystkim z bielą kwiatów. I tak, w starożytności biały kolor kwiatów poziomki był łączony z niewinnością. W chrześcijaństwie symbolika ta została przeniesiona na Najświętszą Maryję Pannę. Wiosenne kwitnięcie poziomek miało wskazywać na tajemnicę Wcielenia Chrystusa wiązaną ze Zwiastowaniem i Bożym Narodzeniem. Pięciopłatkowe białe kwiaty były symbolem pięciu ran Chrystusa (zaś trójdzielne liście – Trójcy Świętej).

Według starej tradycji poziomka jest symbolem rajskiego pokarmu zbawionych. Szczególnie dusze zmarłych dzieci mogły się najeść tych owoców do syta, bowiem nie kto inny, jak sama Matka Boska wiodła je do raju na poziomkową ucztę. Na niektórych przedstawieniach ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu (np. autorstwa Łukasza Cranacha) anioł podaje Jezusowi zerwaną gałązkę poziomki z owocami[13].

Nasz znakomity znawca roślin, ksiądz Krzysztof Kluk (1739–1796) bardzo cenił poziomki za ich własności odżywcze i lecznicze: „Poziomki orzeźwiają, chłodzą, pędzą mocz; są bardzo pożyteczne w […] gorączkach, i zgniłych Febrach […]. Można ich codziennie obficie zażywać…". Jednakże przestrzega: „trzeba pierwiey wodą przepłokać, ile że rosną nisko, mogą być od iakiego

[12] *Leksykon symboli*…, dz. cyt., s. 28; S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin*, Białystok 2009, s. 64. Uwaga! Informacje o magicznych właściwościach roślin zaczerpnięte z pracy Cunninghama lepiej traktować z przymrużeniem oka.

[13] S. Kobielus, „*Florarium christianum*"…, dz. cyt., s. 181.

Gada zplugawione"[14]. W ogromną uzdrawiającą moc poziomek, traktowanych przezeń niemal jako panaceum, bardzo wierzył wielki szwedzki botanik Karol Linneusz (1707–1778). Był zdania, że ich spożywanie w dużej ilości skutecznie przyczyniło się do wyleczenia go z podagry[15].

Poziomki używa się w magii jako posiłku miłości, a liście nosi się dla zapewnienia sobie pomyślności[16].

Stokrotka pospolita – *Bellis perennis* (rodzina *Asteraceae* – złożone), zwana po staropolsku tylko w liczbie mnogiej – magduszki (il. 3). Niekiedy z powodu swej skromności wywoływała wręcz… rozczulenie i pewnie dlatego nadano jej pieszczotliwe miano sierotki: „bo takie małe, biedniutkie jak sirotki, delikatne, ledwie ich widać na polu". Kiedy indziej nazywana bywała całkiem prozaicznie gęsim pępkiem! W Polsce rośnie tylko jeden jej gatunek[17].

W starożytności była głównie symbolem solarnym, w średniowieczu – symbolem miłości ziemskiej lub niebiańskiej, zaś w czasach nowożytnych uważano ją z powodu niewielkich rozmiarów za znak pokory[18]. W mitologii germańskiej stokrotka poświęcona była Frei, bogini wegetacji i płodności. Bywała też uważana za symbol zwodniczości i niewierności (wszak łacińskie słowo *bellus* oznacza „ładny", „śliczny").

Podobno król Francji św. Ludwik IX (1214–1270) włączył stokrotkę do swego herbu z liliami. Roślina ta jest symbolem macierzyńskiej miłości, ponieważ pod wieczór i gdy pada deszcz, zamyka swoje kwiatki. Legenda głosi, że stokrotki wyrastały wszędzie tam, gdzie podczas ucieczki do Egiptu upadły na ziemię łzy Matki Boskiej. Pojawiające się wczesną wiosną kwiaty stokrotki kojarzono również z tajemnicą Wcielenia Chrystusa, Odkupienia i życia wiecznego. Łączono je z cnotami: czystości, niewinności i skromności, a tym samym z Najświętszą Marią Panną[19].

Stokrotkę jako zioło, szczególnie zbierane w stanie dzikim, bardzo polecał ksiądz Kluk: „na Wątrobę, Śledzionę, Piersi, Rany wewnętrznie i zewnętrznie, osobliwie na część iaką wewnętrznie zerwaną…"[20].

---

[14] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny*, t. 2, Warszawa 1787, s. 11.

[15] L. Frey, *Karol Linneusz. Książę botaników, profesor profesorów*, Kraków 2010, s. 49.

[16] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin…*, dz. cyt., s. 224.

[17] H. Pelcowa, *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej*, [w:] *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001, s. 108.

[18] W. Hoffsümmer, *Leksykon dawnych i nowych symboli*, Kielce 2001, s. 90.

[19] S. Kobielus, *„Florarium christianum"…*, dz. cyt., s. 196.

[20] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny…*, dz. cyt., t. 1, s. 66.

Stokrotka posiada oczywiście właściwości magiczne. Tak więc, kto zerwie jej pierwszy rozkwitły w sezonie kwiat, zostanie całkiem owładnięty przez ducha kokieterii! Śpiąc z korzeniem stokrotki pod poduszką, można sprawić, że powróci nieobecny kochanek[21].

Żółte

pozazdrościła łąka słońcu |i od rana płonie żółtym ogniem | oślepia jaskrami oczy | pięciornikiem parzy stopy | wykipiała łąka do rowu| złotem dziurawca i tojeści | wrotycz na miedzy wzniósł obronne | ostrokoły przed dywersją zieleni | lecz nie dał rady wstrzymać | zwycięskiego pochodu mniszków | w słonecznych kapturach| wkroczyły za nimi owłosione kozibrody.

Pierwiosnek lekarski – *Primula veris* (rodzina *Primulaceae* – pierwiosnkowate). W Polsce odnotowano aż 12 gatunków pierwiosnków, w tym sześć należy do roślin dziko rosnących. Ten wcześnie kwitnący (z łaciny *primus* = „wczesny") wiosenny[22] kwiat maryjny jest także symbolem Wcielenia Chrystusa. Słowa jednego z hymnów religijnych odnoszą się do Matki Bożej: „Dzięki Ci, Mario, | pierwsza spośród kwiatów. | Oto gałązka Jessego, | z której pierwiosnek | zrodził się chwalebny".

W legendach pierwiosnek zwany był kluczem św. Piotra Apostoła do nieba (np. nazwa niemiecka tej rośliny brzmi *Himmelschlüssel* – klucz do niebios). Może dlatego uważano, że jest magicznym kluczem do otwierania tajemnych skarbców? Jedno z podań powiada, że pewien młodzieniec bardzo chciał otworzyć niebo złotym kluczem i został strącony na ziemię. Kiedy oprzytomniał, znalazł obok siebie zamiast klucza – pierwiosnek![23].

Św. Hildegarda, kobieta pobożna, ale jednocześnie praktyczna, znawczyni ziół i zdrowej kuchni (dlatego jednym z jej atrybutów są kwitnące lub suszone zioła), stosowała pierwiosnki jako lek na artretyzm, apopleksję i kamienie nerkowe[24].

---

[21] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin*…, dz. cyt., s. 248.

[22] Pięknie pisze o tym A. Mickiewicz w wierszu *Pierwiosnek*: „Najrańszy kwiatek pierwiosnek| błysnął ze złotych obsłonek. […] Za wcześnie, kwiatku, za wcześnie, | jeszcze północ mrozem dmucha […] | Przymruż złociste światełka, | ukryj się pod matki rąbek, | nim cię zgubi śronu ząbek | lub chłodnej rosy perełka…". A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1970, s. 65.

[23] S. Kobielus, „*Florarium christianum*"…, dz. cyt., s. 174; J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole,* Kielce 2007, s. 251.

[24] *Zioła św. Hildegardy. Lecznicze właściwości ziół według opisu św. Hildegardy z Bingen. Na podstawie pism św. Hildegardy z Bingen,* opr. M. Czekański, Kraków 2004, s. 165.

Ksiądz Kluk natomiast zalecał liście „osobliwie chorym Bydlętom", ale dodawał „mogą i od Ludzi być zażyte na zieleninę", zaś „Kwiaty […] zażywają się iak Herbata, na wzmocnienie nerwów, na uśmierzenie bolow"[25].

I jeszcze o bardzo przydatnej w życiu, magicznej właściwości prymulki. Jeśli chcemy zniechęcić do złożenia wizyty kogoś nam niemiłego, wystarczy położyć przy wejściu kawałek tej rośliny[26].

Dziurawiec zwyczajny – *Hypericum perforatum* (rodzina *Hypericaceae* – dziurawcowate), stara polska nazwa – przestrzelon (il. 4). W Polsce występuje 13 gatunków dziurawca, w tym osiem dziko rosnących. Dziurawiec uchodził za atrybut św. Jana Chrzciciela (nazwa ludowa – ziele św. Jana Chrzciciela), gdyż czerwony sok rośliny przypominał krew męczennika. Według legendy dziurawiec wyrósł pod krzyżem Chrystusa podczas Jego konania, dlatego też oznaczał mękę Chrystusa i boleść Najświętszej Marii Panny.

Niezwykłe właściwości dziurawca znano w starożytności. Już Pliniusz Starszy zalecał jego użycie przeciw czarownicom. Służył m.in. do wypędzania demonów z głowy, dlatego nazwano go „fuga daemonum"[27]. Św. Hildegarda głosiła pogląd, że liście, nasiona i kwiaty dziurawca goją wszelkie rany i wrzody[28], a ksiądz Kluk zapewniał krótko, że „Sok […], Oleiek i Herbata wewnątrz i zewnątrz maią skutki wzmacniające"[29].

Rozmaite są magiczne działania dziurawca, np. w średniowieczu wierzono, że włożony do ust kobiet uważanych za wiedźmy wymusi z nich wyznanie win, zaś zebrany w noc świętojańską albo w piątek, a potem noszony na ciele uleczy melancholię, a nawet oddali choroby psychiczne. Codzienne noszenie dziurawca zapobiegać ma gorączce i przeziębieniom, a zawieszony w pobliżu okna zabezpiecza przed uderzeniem pioruna, pożarem i złymi duchami[30].

Mniszek pospolity – *Taraxacum officinale* (rodzina *Asteraceae* – złożone); dawne, staropolskie nazwy to np. fifa, mleczny jałowiec lub – uczciwszy uszy – popie jajka (nazwa używana tylko w liczbie mnogiej – il. 5)! W ludowych gwarach, jak choćby na Lubelszczyźnie, nazywany jest „męską stało-

[25] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny*…, dz. cyt., t. 2, s. 230.

[26] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin*…, dz. cyt., s. 213.

[27] S. Kobielus, „*Florarium christianum*"…, dz. cyt., s. 65–66.

[28] *Zioła św. Hildegardy*…, dz. cyt., s. 84.

[29] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny*…, dz. cyt., t. 2, s. 48.

[30] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin*…, dz. cyt., s. 100.

ścią" („bo jak to się dmuchnie, to fiu i nic nie zustanie tak jak z te chłopski stałości, jaka ładna czy młoda gwiźnie, to łun już leci")[31].

W Polsce można znaleźć aż kilkaset (!) gatunków mniszków. Wśród botaników panuje nawet moda na badanie rodzaju *Taraxacum*, zwana żartobliwie mniszkologią!

Nazwa łacińska może pochodzić od słowa arabskiego *tharakchakon* – „roślina o gorzkim smaku". Okazuje się, że nie była ona znana autorom klasycznym i pojawiła się dopiero w średniowieczu[32]. W Polsce w języku potocznym mniszek bywa niekiedy nazywany „mleczem". Niesłusznie, bowiem nazwa ta jest w naszym nazewnictwie botanicznym zastrzeżona dla rodzaju *Sonchus*.

Według jednej z legend mlecze pojawiły się na Ziemi, gdy zaczęli ją zasiedlać ludzie, wypierając gnomy, elfy, rusałki i wróżki. Wiele z tych istot ukryło się w głębi lasów, wśród skał i pod ziemią. Jednak niektóre spośród wróżek, odziane w jaskrawożółte sukienki, nie miały gdzie się ukryć, przycupnęły więc skromnie przy ziemi i zamieniły w kwiaty mniszka[33].

Nazywany bywał kwiatem Żydów, ponieważ w średniowieczu nakazywano im nosić żółte oznaczenia. W symbolice chrześcijańskiej ze względu na swą pospolitość i wszędobylskość symbolizuje naukę Chrystusa oraz jej szeroki zasięg. To także symbol życia, odradzającego się w nieustannym cyklu, ponieważ jego kwiaty zamykają się na noc, a otwierają o wschodzie słońca i przypominają promienie słoneczne. Symbolika staje się jasna, gdy uświadomimy sobie wczesnośredniowieczny pogląd, według którego Chrystusa określano mianem Słońca Sprawiedliwości lub Słońca Niezwyciężonego[34].

A co z magicznym działaniem mniszka? Mówi się, że po zdmuchnięciu nasion mniszka przy pełni księżyca ziszczą się życzenia. Może lepiej jednak nie liczyć nasion, które zatrzymały się na owocostanie, bowiem ich liczba wskazuje, ile lat życia jeszcze nam pozostało[35].

---

[31] H. Pelcowa, *Nazwy roślin*…, dz. cyt., s. 106.

[32] M. Rejewski, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich. Przewodnik botaniczny*, Warszawa 1996, s. 153.

[33] [Mniszek pospolity], http://guslarka.blox.pl/2005/11/Taraxacum-officinale-Web--mniszekpospolity.html [23 V 2009].

[34] S. Kobielus, „*Florarium christianum*"…, dz. cyt., s. 142.

[35] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin*…, dz. cyt., s. 186.

Nagietek lekarski – *Calendula officinalis* (rodzina *Asteraceae* – złożone); ta łacińska nazwa oznacza po prostu „mały kalendarz" (il. 6). Dość zaskakujące jest to, że w niektórych rejonach Polski ten piękny kwiat wcale za taki nie jest uważany: „nokieć [czyli nagietek] to paskudne ma te kwiaty, takie gołe te środki, a tu troszke dukoła ino tych płatków"[36].

W Polsce znany jest oprócz lekarskiego także nagietek polny (*Calendula arvensis*). Roślina ta nosi m.in. nazwę *caput monachi*, ponieważ jej kwiat oglądany z góry ma wygląd wygolonej głowy mnicha.

Był uważany za kwiat radości, toteż kobiety chętnie plotły z niego wianki. Albert Wielki (1200–1280), patron uczonych, określił nagietek jako *sponsa solis* – „oblubienica słońca", ponieważ rozwija swe płatki przy wschodzie słońca, a zamyka po jego zachodzie. Zapewne dlatego stał się symbolem zwrócenia się duszy do Boga i oświecenia jej przez Ducha Świętego. Był także kwiatem łączonym z osobą Najświętszej Maryi Panny[37].

Św. Hildegarda uważała, że korzeń nagietka, starty i położony na oczach, leczy je, a często spożywany wyostrza wzrok. Na trudno gojące się rany, owrzodzenia, liszaje stosowała wywar lub napar. Przeciw chorobom skóry można go dodać do kąpieli[38]. Nieoceniony ksiądz Kluk polecał użycie nagietka zarówno w kuchni, jak i w medycynie: „Promieniami kwiatowemi nie tylko można Masło żółto zafarbować, lecz ususzone […] zdadzą się w Kuchni. […] Extrakt z [kwiatów] y z Liści, wewnętrznie rozwalnia, wyprowadza, y rozgrzewa…"[39].

Zaliczany jest do ziół magicznych. Dlatego uważa się m.in., że girlandy nagietka zawieszone przy wejściu do domu powstrzymują wszelkie złe moce. I jeszcze coś specjalnego dla młodych niewiast. Jeśli bosą stopą staną na płatkach nagietka, będą w stanie rozumieć mowę ptaków![40]

Czerwone

W maju łąka zakwita czerwienią maków | by potem przetoczyć się w podłużne kłosy krwawnicy | zamknąć serce w purpurowe koniczyny | gdzieś w ukryciu w amaranty

---

[36] H. Pelcowa, *Nazwy roślin…*, dz. cyt., s. 108.

[37] S. Kobielus, *„Florarium christianum"…*, dz. cyt., s. 143; J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej…*, dz. cyt., s. 213.

[38] *Zioła św. Hildegardy…*, dz. cyt., s. 146.

[39] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny…*, dz. cyt., t. 1, s. 93.

[40] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin…*, dz. cyt., s. 191.

stroją się goździki | a firletka zwycięsko strzępami łopoce | hełmiaste zastępy ostrożenia napierają z przydroża | na ojczyznę szerokolistnego storczyka.

Mak polny – *Papaver rhoeas* (rodzina *Papaveraceae* – makowate) (il. 7). W przeciwieństwie do nagietka mak podoba się powszechnie, a z uwagi na delikatne kwiaty nazywany bywa np. „panienką" („co innego paninka, to tyn mak niby, bo to ładne, czyrwuniutkie i takie zwinne, delikatne jak młodo panienka")[41]. W Polsce można znaleźć 10–11 gatunków, w tym jedynie cztery dziko rosnące.

Według jednego z mitów mak wyrósł z łez bogini Wenus opłakującej śmierć Adonisa. Symbolizuje sen, letarg, odurzenie, obojętność, nieświadomość. Nie na darmo maki były atrybutem Morfeusza, bliźniaczego brata boga śmierci – Tanatosa. Według opisu Owidiusza, kwitły przed bramą pałacu Hypnosa, syna Nocy. Dzięki nim Noc sprowadzała na ziemię głęboki sen. Zresztą, usypiające właściwości maku znano od dawna, a ponieważ sen jest bliski śmierci, stał się jej symbolem[42].

Ponieważ w główce maku mieści bardzo wiele ziaren, kwiat ten jest w chrześcijaństwie symbolem płodności i urodzaju, aczkolwiek dodatkowo symbolizował niewiedzę, obojętność i szaleństwo. Tak więc, chociaż z jednej strony roślina ta jest symbolem miłości oraz rozkoszy, i pewnie dlatego Afrodyta, wykonana przez rzeźbiarza greckiego Kanachosa z miasta Sikion (VI w. przed Chrystusem), trzyma w jednej ręce kwiat maku, to z drugiej strony symbolizuje czystość i niewinność, bo – mówiąc trochę przewrotnie – jego działanie nasenne odwodzi od miłosnych igraszek[43]. Czerwone płatki maku symbolizują Krew Chrystusa, a struktura anatomiczna środka główki makowej przypomina krzyż, a więc Jego Mękę.

Dawniej podawano dzieciom do ssania rozgotowane ziarna maku (lekarskiego) zawinięte w szmatkę. Zachowywały się wtedy spokojnie i nie płakały. Zdarzają się przedstawienia Matki Bożej z Dzieciątkiem, na których mały Jezus trzyma w rączce tego rodzaju smoczek, zwany w gwarze ludowej sosulką[44].

Św. Hildegarda była zdania, że gotowany mak sprowadza omamy i upija, ale noszony w wieńcu – posila mózg. Dlatego okłady z maku leczą dolegli-

---

[41] H. Pelcowa, *Nazwy roślin*…, dz. cyt., s. 108.

[42] S. Kobielus, „*Florarium christianum*"…, dz. cyt., s. 127–128.

[43] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 215–216.

[44] L. Rotter, *Symbolika kwiatów i ziół*, [w:] *Symbolika roślin*, *Symbol – Znak – Przesłanie*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2010, s. 85.

wości głowy. Nie wiadomo zupełnie dlaczego, świnie uciekają przed jego wonią[45]. Stosowanie maku zalecał też nasz ulubiony ksiądz Kluk, pisząc m.in.: „Kwiaty […] zażywają się jak Herbata, Syrop […] w krwi płynieniu, kolkach wietrznych i bokowych, Kaszlu dychawicznym, Katarach, i Febrach rozpalaiących"[46].

Magiczne właściwości maku, m.in. wzmacniające płodność lub przyciągające pieniądze oraz szczęście, ujawniają się wtedy, gdy nosi się przy sobie jego kwiaty lub nasiona[47].

Kąkol polny – *Agrostemma githago* (rodzina *Caryophyllaceae* – goździkowate). Nazwa tego gatunku została utworzona przez K. Linneusza jako złożenie dwóch greckich wyrazów: *agrós* = pole, i *stémma* = wieniec, co ma oznaczać, iż roślina ta nadaje się do wicia wieńców[48].

Kąkol polny wywodzi się z basenu Morza Śródziemnego, a w Polsce występuje tylko jeden przedstawiciel rodzaju, uważany za chwast, dlatego jest intensywnie tępiony. Obecnie uważa się jednak, że to gatunek ginący, toteż w 2003 r. podjęto nawet w Polsce próbę ratowania chwastów, m.in. właśnie kąkolu i maku, poprzez ich specjalną uprawę[49].

Symbolika kąkolu jest zdecydowanie negatywna, nic więc dziwnego, że przez ludność wiejską roślina ta bywała nazywana „diabelskim zielem". Symbolizowała przede wszystkim szatana, niewierność i grzech. Kąkol oznaczał heretyków i samą herezję, schizmy i zgorszenia, niewiernych, podstępnych i fałszywych chrześcijan, wreszcie lubieżność i zbrodnie, które miały unicestwić dobre ziarno posiane przez Chrystusa. Pewnie dlatego św. Tomasz à Kempis pisał, że ziarno kąkolu zasiane przez szatana w zbożu oznacza wśród apostołów obecność zdrajcy, między diakonami oszusta, a w gronie wiernych – prześladowcy. Św. Hildegarda uważała, że oddzielanie zboża od kąkolu symbolizuje odłączenie hałasu pożądliwości od słodyczy czystości[50].

Natomiast według wspomnianej świętej kąkol ma duże zalety jako zioło! I tak, dzieciom na katar dobrze jest utłuc kąkolu, namoczyć w occie, wysuszyć i dawać do wąchania. Korzeń kąkolu noszony na szyi poprawia

---

[45] *Zioła św. Hildegardy…*, dz. cyt., s. 135.

[46] K. Kluk, *Dykcyonarz roślinny…*, dz. cyt., t. 2, s. 166.

[47] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin…*, dz. cyt., s. 170.

[48] M. Rejewski, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich…*, dz. cyt., s. 19.

[49] H. Ratyńska, *Zanim zginą maki i kąkole,* Świebodzin 2003, s. 49–50.

[50] S. Kobielus, *„Florarium christianum"…*, dz. cyt., s. 108.

ostrość wzroku. Zaś woda ugotowana z liśćmi kąkolu „oddala ból zębów i kości”[51].

Piwonia lekarska – *Paeonia officinalis* (rodzina *Paeoniaceae* – piwoniowate). W Polsce mamy cztery gatunki, wszystkie uprawiane. Według greckiego mitu peonia wzięła swą nazwę od legendarnego lekarza bogów Paeona, ucznia Asklepiosa, greckiego boga medycyny i zdrowia. Z jakichś powodów (być może przyczyną była zazdrość, że uczeń przewyższył mistrza w sztuce lekarskiej) Asklepios pogniewał się na swego ucznia i wyraźnie nastawał na jego życie. Zeus ocalił młodzieńca przed gniewem nauczyciela, zamieniając go w kwiat piwonii[52]. Natomiast według Teofrasta (IV/III w. przed Chrystusem), greckiego uczonego, zwanego „ojcem botaniki”, *paionia* jest to nazwa rośliny, którą Apollo uleczył Hadesa, i dlatego określenie *Paión* jest przydomkiem Apolla Uzdrowiciela[53].

Piwonię bardzo często przedstawia się w sztuce Chin i Japonii. W Japonii jeden z gatunków, *Paeonia lactiflora,* nazywana jest „premierem kwiatów”, a inny, *P. suffruticosa* – „królem kwiatów”[54].

W chrześcijaństwie na obszarach niemieckojęzycznych łączy się ją z Zielonymi Świętami, co wydaje się w pełni uzasadnione, bowiem Zesłaniu Ducha Świętego towarzyszyły ogniste, a więc czerwonej barwy języki. W pieśniach religijnych piwonię nazywano ją „różą bez kolców”, wskazując tym samym na Najświętszą Maryję Pannę.

Piwonia była symbolem wstydu i czystości, dlatego określano ją jako *casta herba*, czyli „czyste ziele”, i stąd wzięło się powiedzenie: „zapłonić się jak piwonia”[55]. Zdaniem św. Hildegardy, korzeń noszony na szyi uśmierza niemoc św. Walentego, a wdychanie dymu z palonych nasion leczy obłęd[56].

Natomiast magiczne właściwości piwonii są m.in. takie, że jej nasiona lub korzeń zawieszone na szyi dziecka chronią je przed złośliwymi chochlikami i złymi wróżkami[57] (o czym zapewne nie wiedzieli rodzice Śpiącej Królewny).

---

[51] *Zioła św. Hildegardy…*, dz. cyt., s. 111.

[52] L. Cummings, *Flowers That Look Good With Peonies*, http://www.ehow.co.uk/facts_7585832_mythology-peonies.html [28 V 2009].

[53] M. Rejewski, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich…*, dz. cyt., s. 11.

[54] W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, Kraków 2007, s. 195–196.

[55] S. Kobielus, *„Florarium christianum”…*, dz. cyt., s. 176–177.

[56] *Zioła św. Hildegardy…*, dz. cyt., s. 170.

[57] S. Cunningham, *Encyklopedia magicznych roślin…*, dz. cyt., s. 217.

* * *

W przyrodzie, podobnie jak w życiu człowieka, istnieją wartości uniwersalne – prawda, dobro i piękno. **Prawda** to naturalność zjawisk, procesów i obiektów. **Dobro** to głównie zdolności produkcyjne i reprodukcyjne organizmów, wymiana produktów w obiegu materii, stabilność złożonych układów przyrodniczych. Wreszcie **piękno** – to, co nas tutaj najbardziej interesowało – przejawia się w różnorodności, a jednocześnie w harmonii kształtów i barw, w ich funkcjonalnej integralności.

Św. Franciszek z Asyżu widział Boga w morfologicznym zróżnicowaniu stworzenia, cenił każdy gatunek, a każde pojedyncze stworzenie wprawiało go w zachwyt, a nawet skłaniało do modlitwy. My, współcześni ludzie, coraz bardziej odchodzimy od prawdziwej przyrody, fascynując się światem wirtualnym. Dobrze i z pożytkiem dla nas byłoby znowu poczuć, tak po franciszkańsku, smak prawdziwego, a nie wirtualnego życia. Może nam w tym pomóc właśnie zachwyt nad pięknem kształtów i barw kwiatów!

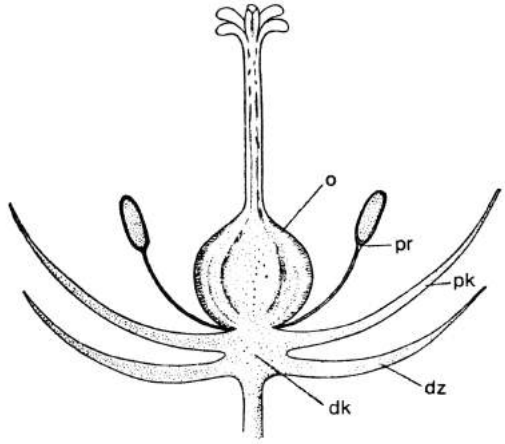
Wbrew twierdzeniu osób nieczułych na piękno w szerokim tego słowa znaczeniu, kwiaty są potrzebne. Bo nic na świecie nie istnieje na próżno. Jeśli nawet czasem coś wydaje się nam bezużyteczne, posłuży przynajmniej zwierzętom albo innym roślinom. Jan Śpiewak (1908–1967), poeta, napisał: „Kwiaty opowiadają o sobie – | rosą, ruchem, zapachem, milczeniem. | Kwiaty wysyłają sygnały – | wiatrem, słońcem deszczem, śniegiem. | Kwiaty lubią przebywać w gromadzie – | traw, liści, zboża i chwastów".

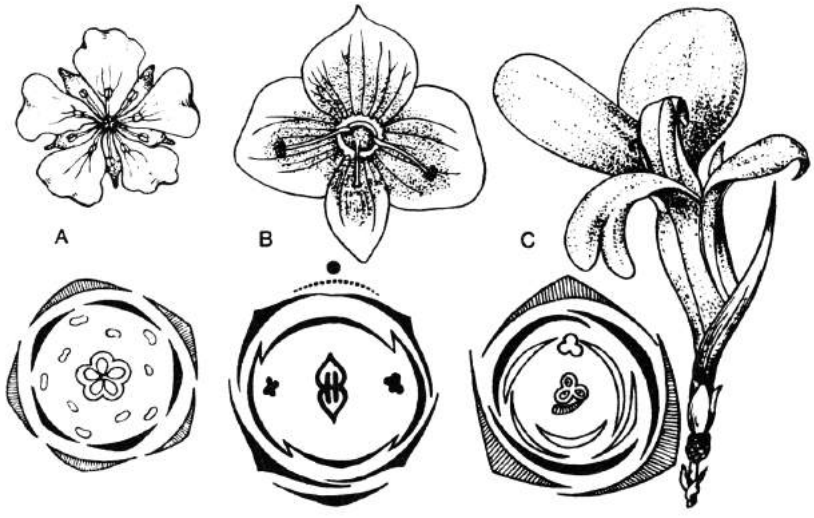
Dlatego powinniśmy zadbać o to, aby lubiły przebywać również w naszym towarzystwie, towarzystwie człowieka! Z pewnością na tym skorzystamy! Warto żyć w przyjaźni z kwiatami, bowiem, jak powiada Ludwik Jerzy Kern: „Szczególna to kwiata cecha | że kwiat się zawsze uśmiecha | wznoszę więc toast herbatą | daj Boże zdrowie kwiatom!"[58].

[58] L. J. Kern, *Portrety kwiatów…*, dz. cyt., s. 3.

1

Schemat budowy kwiatu.
dk – dno kwiatowe,
dz – działki kielicha,
pk – płatki korony,
pr – pręciki,
o – owocolistki
(zrośnięte w słupek) –
za: A. Szweykowska
i J. Szweykowski,
*Botanika, podręcznik
dla szkół wyższych*, PWN,
Warszawa, 1976





2

Układ części kwiatowych i narysy kwiatów. A – kwiat promienisty, B – grzbiecisty, C – niesymetryczny – za: A. Szweykowska i J. Szweykowski, *Botanika, podręcznik dla szkół wyższych*, PWN, Warszawa, 1976

3
Stokrotka pospolita,
fot. W. Frey

4
Dziurawiec zwyczajny,
fot. L. Frey

5
Mniszek pospolity,
fot. L. Frey

6
Nagietek lekarski,
fot. L. Frey

7
Mak polny,
fot. W. Frey

Iwona Borowik
UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

Semiologia przestrzeni (architektonicznej). Szkic socjologiczny

Zagadnienia znaku i symbolu, znaczenia, percepcji i waloryzacji przestrzeni, zainicjowane fenomenologicznie i strukturalistycznie, ugruntowane semiologicznie oraz uzupełnione socjologicznym oglądem, znajdują już swoje stałe miejsce w kulturowej, geograficznej i socjologicznej refleksji nad przestrzenią miasta[1]. Niniejszy artykuł zawiera socjologiczny szkic, prezentujący wybrane wątki tego interesującego poznawczo pola badawczego.

Otaczającą człowieka przestrzeń, podobnie jak inne elementy świata społecznego, próbuje się wyjaśniać, zrozumieć i oswoić. Działania człowieka jako podmiotu racjonalnego mają charakter celowy oraz w dużym stopniu refleksyjny i znaczący. Towarzyszą im zatem „semiotyczne plany, programy i oceny formułowane w świadomości" za pomocą języka naturalnego lub innych systemów znaków[2]. Roland Barthes uznawał poststrukturalistyczną *semiologię* (czy *semiotykę* według Ch. S. Peirce'a)

---

[1] Por. B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002, *passim*; J. Lechte, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej. Od strukturalizmu do postmodernizmu*, Warszawa 1999, *passim*; H. Libura, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Warszawa 1990, *passim*; *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, red. M. Madurowicz, Warszawa 2007, *passim*; A. Majer, *Lektura miasta*, [w:] *Zbiorowości terytorialne i więzi społeczne. Studia i szkice socjologiczne dedykowane Profesorowi Wacławowi Piotrowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Starosta, Łódź 1995, s. 82–102; E. Relph, *Place and Placelessness*, London 1976, *passim*; D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, *passim*.

[2] A. Kłoskowska, *Kultura*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 28.

za naukę o każdym systemie znaków, bez względu na ich substancję czy ograniczenia[3]. Odróżnia ją od socjologii zajmowanie się „badaniem kolektywnych sposobów przedstawiania" rzeczywistości, „a nie rzeczywistości, do której się one odnoszą"[4].

Architektura jest kreacją i ekspresją myśli i działania ludzkiego, czyli jest wytworem kulturowym, estetycznym. Zatem i ona podlegać może interpretacji semiologicznej oraz analizie socjologicznej. Nie są one tożsame. Wedle Bogdana Jałowieckiego[5], analiza semiologiczna „może być dla socjologii techniką pomocniczą". Bowiem w przypadku „socjologii miasta, które jest tworem kultury, pozwala ustalić łączność strukturalną między faktem kulturowym a sytuacją historyczną i odkryć system znaków opisujących model świata; we wspólnym języku opisać heterogeniczne fakty kulturowe i sytuacje historyczne […]; odkryć sferę zbiorową w dziele indywidualnym; znaleźć nowe rozwiązanie związku między świadomością indywidualną twórcy a świadomością klasy i grupy". W odniesieniu do percepcji obrazu miasta i architektury, przestrzeni miejskiej, używa się w naukach o kulturze i socjologii określeń związanych ze strukturalizmem i semiologią, traktowaniem przestrzeni czy miasta jako tekstu, na przykład: czytanie miasta, lektura miasta czy nawet pisanie miasta[6].

Przenosząc ciężar rozważań na pole przestrzeni (stosując terminologię Pierre'a Bourdieu), należy podkreślić, iż przestrzeń jest rozpatrywana w socjologii w rozmaitych ujęciach. Z punktu widzenia założonego tematu istotne jest jedno z ujęć – semiologia przestrzeni, w której **przestrzeń** jest uznawana za **system znaków**, za mającą „znaczenie dla postrzegającego podmiotu, a więc treść, którą przestrzeń komunikuje zarówno w sferze dosłownej, denotatywnej, jak i przenośnej, konotatywnej"[7]. W semiologii akcentuje się tworzenie obrazu rzeczywistości, obrazu przestrzeni, w tym przestrzeni miejskiej (*stricte* kulturowo wytworzonej), właśnie w procesie poznawania i rozumienia jej przez ludzi dzięki kulturowym systemom znaków i znaczeń.

---

[3] D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury…*, dz. cyt., *passim*.

[4] J. Lechte, *Panorama współczesnej myśli…*, dz. cyt., s. 216.

[5] B. Jałowiecki, *Proces waloryzacji przestrzeni miejskiej*, [w:] *Przestrzeń i społeczeństwo. Z badań ekologii społecznej*, red. Z. Pióro, Warszawa 1982, s. 64–65.

[6] Por. A. Majer, *Lektura miasta*, [w:] *Zbiorowości terytorialne i więzi społeczne…*, dz. cyt., s. 82–102; *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, *passim*.

[7] B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń…*, dz. cyt., s. 323.

> Kody i znaki nie są uniwersalnie dane, ale są określone historycznie i społecznie względem interesów i celów, które za nimi się skrywają. Znaczenie […] jest wytworzonym i historycznie zmiennym systemem kodów, konwencji i znaków. Semiologia zajmuje się tworzeniem znaków, które Barthes nazywa „procesem sygnifikacji" (tworzenia znaczeń). Podobnie kultura nie może być uważana za coś uniwersalnego, oderwanego od warunków społecznych[8].

Każdy element przestrzeni jest potencjalnym znakiem albo może się nim stać dzięki intencjom oznaczającego podmiotu. Jak uznaje się w socjologicznej literaturze przedmiotu[9], przestrzeń fizyczna stanowi coś w rodzaju tła, scenerii czy dekoracji (zgodnie z terminologią socjologii życia codziennego), ram dla wszelkich ludzkich działań indywidualnych i zbiorowych, dzięki czemu staje się elementem kultury, przekształcanym w toku rozwoju społecznego. Przestrzeń jest wytwarzana i przekształcana społecznie, naznaczana przez system wartości czy uczucia oraz percypowana, czytana zgodnie z wiedzą, doświadczeniem, intencją, znajomością kodów kulturowych odbiorcy(ów). W ramach procesów przyswajania, naznaczania, waloryzowania i kształtowania przestrzeni następuje przypisywanie jej elementom określonych funkcji, sensów i znaczeń. Przypisywanie i nadawanie owych sensów, znaczeń i funkcji elementom np. miejskiej przestrzeni architektonicznej – budowlom, pierzejom, zespołom budynków, ulicom sprawia, że ich użytkownicy i obserwatorzy odczytują (na przykład zgodnie z intencją nadawcy – projektanta lub nie) określone kody, klasyfikują je i oceniają, by na tej podstawie podjąć określone działania. W przypadku przestrzeni miejskiej czytający przestrzeń mają do czynienia z systemami znaków bezpośrednich i pośrednich. Pierwszy przypadek dotyczy jednoznacznie odczytywanych systemów znakowych typu: znaki drogowe, światła regulujące ruch uliczny, reklamy, szyldy, nazwy ulic itp., współtworzących tzw. szatę informacyjną miasta – pojęcie wprowadzone przez Aleksandra Wallisa. Drugi obejmuje ulice, place, budynki użyteczności publicznej, parki, pomniki, które są nośnikami rozmaitych znaczeń[10].

---

[8] D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury*…, dz. cyt., s. 94.

[9] Por. A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Warszawa 1979, *passim*; *Przestrzeń znacząca. Studia socjologiczne*, red. J. Wódz, Katowice 1989, *passim*; B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń*…, dz. cyt., s. 323; B. Jałowiecki, *Przestrzeń znacząca*, [w:] *Przestrzeń znacząca*…, dz. cyt., s. 26–45.

[10] Por. B. Jałowiecki, *Proces waloryzacji przestrzeni*…, dz. cyt., *passim*; B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń*…, dz. cyt., *passim*.

Kiedy mówiąc o przestrzeni, używa się takich określeń, jak: ładne – brzydkie, czyste – brudne, dobre – złe, bezpieczne – niebezpieczne itp., dokonuje się tym samym procesu wartościowania przestrzeni, jej waloryzacji. Może on wpływać na doświadczanie przestrzeni przez jej użytkowników, na praktyki przez nich podejmowane, na wybory przestrzenne, np. decyzje o kupnie mieszkania w tej, a nie innej dzielnicy, zrobieniu zakupów w tym, a nie innym sklepie, zjedzenia obiadu w tej, a nie innej restauracji, pójściu na spacer do tego parku, a nie innego itd., czyli na zachowania przestrzenne jednostek i zbiorowości.

Podsumowując, wiedza płynąca z nauk społecznych, pogłębiająca fenomenologiczny i semiologiczny ogląd wskazuje, iż stałe percypowanie i waloryzowanie otaczającej przestrzeni kulturowej prowadzi do powstawania w umysłach ludzi trwałych obrazów, przekonań, stereotypów czy wyobrażeń dotyczących przestrzeni, konstytuujących tzw. mapy mentalne. Ponadto naznaczanie i przyswajanie, kodowanie i odkodowywanie znaków, ich klasyfikacja i waloryzacja są i w przypadku twórcy znaku, i odbiorcy skorelowane z wieloma elementami. Zależą od uwarunkowań jednostkowych i zbiorowych (społecznych) oraz kontekstów, sytuacji, np. od tego, czy jest się miejscowym|mieszkańcem czy turystą, od emocji, nastroju, jak również od własności przestrzeni[11].

Nieodłącznym elementem współkształtującym przestrzeń (miejską) jest przestrzeń architektoniczna. Christian Norberg-Schulz uznaje, iż każdy, kto wybiera sobie jakieś miejsce do zamieszkania i życia, tworzy *przestrzeń ekspresyjną*, bowiem staje się ona wyrazem struktury jego świata, czy – inaczej – odbiciem jego obrazu świata. Dzieje się tak, ponieważ człowiek „nadaje swemu otoczeniu znaczenie przez asymilowanie go do swoich celów, równocześnie zaś przystosowuje się (akomoduje) do oferowanych przez nie warunków"[12]. *Przestrzeń ekspresyjna* urzeczywistnia się zatem w myśleniu o przestrzeni i jednocześnie w jej kreowaniu, będącym wyrazem określonych idei i koncepcji przestrzeni. Na gruncie kreacji architektonicznej rodzajem *przestrzeni ekspresyjnej*, inaczej *artystycznej*, jest *przestrzeń architektoniczna*, która „musi adaptować się do potrzeb organicznego działania oraz ułatwiać orientację drogą percepcji. Musi również «ilustrować» pewne kognitywne teorie przestrzeni, na przykład gdy z konkretnych materiałów buduje

[11] Tamże. Por. też A. Majer, *Socjologia i przestrzeń miejska*, Warszawa 2010, s. 374.

[12] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń, architektura*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 2000, s. 11.

kartezjański układ współrzędnych. Przede wszystkim jednak związana jest z przestrzennymi schematami indywidualnego i publicznego świata człowieka". Schematy te człowiek tworzy poprzez „interakcję z istniejącymi przestrzeniami architektonicznymi, a gdy te przestają go zadowalać […], musi przestrzeń architektoniczną zmienić. A zatem przestrzeń architektoniczną można nazwać konkretyzacją ludzkiej przestrzeni egzystencjalnej"[13]. Innymi słowy, „tworzenie przestrzeni architektonicznej oznacza […] zatem integrowanie zamierzonej formy życia z otoczeniem"[14].

Tak jak etyka jest czymś więcej aniżeli moralność (zatem nie powinno się zamiennie stosować tych pojęć, uznając je za równorzędne i jednoznaczące), tak i własności *przestrzeni ekspresyjno-architektonicznej*, bo tak pozwolę sobie ją określać, konceptualizowane i systematyzowane są w szerszym pojęciu *przestrzeni estetycznej*. W kontekście rozważań o architekturze *przestrzeń estetyczna* będzie rozumiana zatem (wedle Norberga-Schulza) jako teoria przestrzeni architektonicznej. Twórcami przestrzeni ekspresyjno-architektonicznej są konstruktorzy, budowniczowie, urbaniści, architekci, specjaliści od designu|designerzy, natomiast refleksja o niej, czyli o przestrzeni estetycznej należy do teorii urbanistyki i architektury, filozofii, teorii przestrzeni czy teorii socjologii przestrzeni, a nawet socjologii architektury.

Christian Norberg-Schulz przedstawił w cytowanej już pracy najbardziej adekwatną, jego zdaniem, teorię przestrzeni architektonicznej. Przestrzeń jest w niej rozumiana „jako wymiar ludzkiego bytu, a nie jako wymiar myśli czy percepcji"[15]. W refleksji nad przestrzenią oraz w jej definiowaniu istotne jest uchwycenie korelacji architektury z człowieczym bytem|bytowaniem. Bowiem przestrzeń ma istotny – egzystencjalny – wymiar, polegający na relacji człowieka z jego otoczeniem. Fundamentalna dla tej teorii jest filozofia Martina Heideggera (wyłożona na przykład w zbiorze esejów *Budować, mieszkać, myśleć*), który jako jeden z pierwszych myślicieli stwierdził, iż bycie|byt człowieka jest przestrzenny[16]; jak również konceptualizacja percepcji przestrzeni miasta amerykańskiego urbanisty Kevina Lyncha, zawarta w książce *The Image of the City* (wydanej w 1960, a w Polsce dopiero w 2011 r.). W swej koncepcji wizualności miasta czy jego obrazu|obrazowości Kevin

[13] Tamże, s. 11–12.

[14] Tamże, s. 39.

[15] Tamże, s. 14.

[16] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, tłum. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, *passim*.

Lynch[17] mniej filozoficznie, a bardziej pragmatycznie, bo urbanistycznie, przymierzył się do interpretacji przestrzennej organizacji miasta poprzez odniesienia do przestrzeni egzystencjalnej. Jej podstawowymi własnościami są składające się na obraz miasta określone elementy przestrzenne, które nazywa ścieżkami, węzłami, krawędziami, rejonami i punktami orientacyjnymi. Zgodnie z tym, o czym pisałam wyżej, architektura jako wynik kulturowego działania ludzkiego zawiera określone znaczenia, czasem ukryte, ale zawsze obecne. Może być zatem ujmowana jako znak, przekaz niosący określone treści. Obserwatorzy wrażliwi na otaczający krajobraz kulturowy, otwarci na postrzeganie i odczytywanie ze zrozumieniem przestrzeni (znaczącej), posiadający pewną wiedzę na temat przestrzeni architektonicznej oraz określony kapitał i kompetencje kulturowe powinni prawidłowo, to znaczy zgodnie z intencją twórców i właściwym im i sobie kontekstem społeczno-kulturowym odkodowywać komunikaty architektury. Innymi słowy – umiejętnie, refleksyjnie doświadczać przestrzeni, „czytać" przestrzeń. Myślę tu o komunikatach informujących o tym, co to jest za architektura, z jakiej epoki, w jakim stylu, jakie pełni funkcje – czemu służy, jaką odgrywa rolę, kto jest jej użytkownikiem, czyli kim jest, co robi, jak żyje etc. Zdarza się, że odkodowywanie architektury i jej interpretowanie są często niezgodne z intencjonalnym kodem zamierzonym przez projektanta. Może to doprowadzić do ośmieszenia dzieła, a nawet „sięgnięcia przezeń bruku" prestiżu, jego desemantyzacji, czego egzemplifikacjami były swego czasu ikony Wrocławia, czyli budynki mieszkalne przy pl. Grunwaldzkim, projektu Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, nazywane „sedesowcami"; budynek C Politechniki Wrocławskiej, zaprojektowany na kształt „starodawnej" perforowanej taśmy komputerowej, zwany „serowcem"; budynek telewizji w Pekinie, zwany „wielkie gacie"; budynek parlamentu w Brazylii, opisywany jako wielka misa do zgarniania pieniędzy, czy rozbudowane Stedelijk Museum w Amsterdamie, zwane „zlewem" albo „wanną".

Na spójną całość architektonicznego wytworu kulturowego, architektonicznego dzieła sztuki, nie na jego wymowę, wyraz czy znaczenie, składają się jeszcze jego dwa podstawowe elementy strukturalne, mianowicie forma i funkcja (tzw. treść). Sądzę, że dopiero związek czy relacja formy i funkcji tworzy pełny przekaz, czyli znaczenie. Ta dwoistość powinna być harmonijna, integralna, uzupełniać się, stanowiąc idealny „związek partnerski",

[17] K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960; *Obraz miasta*, tłum. T. Jeleński, Kraków 2011.

jak na przykład chińskie kategorie symboliczne *jing* i *jang*. Ważne jest, jak mniemam, znalezienie balansu i umiaru w relacji między formą i treścią, żeby nie doprowadzać do zjawiska przerostu formy nad treścią, opakowania nad zawartością, co charakteryzuje na przykład wytwory współczesnej kultury masowej. Dominacja formy nad treścią|funkcją, nieharmonijność tego duetu skutkuje w przestrzeni architektonicznej jej fasadowością i scenograficznością, który to stan przestrzeni jest dość rozpowszechniony w centrach miast europejskich z powodu procesowi *historycyzacji*, powiązanemu z procesami *rewitalizacji* oraz *tematyzacji* przestrzeni publicznej miast[18]. W powyższy kontekst rozważań o formie i treści wpasowuje się, choć nie jest z nim tożsama, koncepcja języka czy mowy architektury, wskazująca na trójwarstwowość dzieła architektonicznego.

> Język budowli i innych miejskich przestrzeni składa się z trzech warstw: formy, funkcji i symboliki. Odczytanie formy budowli możliwe jest za pomocą kodu architektonicznego, na który składają się elementy konstrukcji, sposób ich łączenia i zastosowany materiał. Funkcję daje się rozszyfrować analizując sposób użytkowania budowli czy danej przestrzeni, które mają na ogół dość jednoznaczny sens. Symbolikę zaś jest zwykle trudniej określić z powodu jej wieloznaczności oraz zmienności[19].

W wytwarzaniu|produkowaniu sztucznej, teatralnej i fasadowej przestrzeni architektonicznej szczególnie „przysłużyły się" reżimy totalitarne i postmodernistyczny (szczególnie w wydaniu amerykańskim) styl projektowania. W naszkicowanej tu refleksji, która łączy tworzenie *miejsca*, semiologię przestrzeni, z postmodernizmem w architekturze i z kulturą masową, odwołuję się między innymi do: Edwarda Relph'a, Hanny Libury, Umberta Eco, Diane Ghirarda i Charlesa Jencksa czy Krystyny Wilkoszewskiej i Kazimierza Krzysztofka[20]. „Spontaniczna", wyzwolona z gorsetu kulturowego,

---

[18] P. Lorens, *Tematyzacja przestrzeni publicznej miasta*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański, Warszawa 2005, s. 103–124.

[19] B. Jałowiecki, *Przestrzeń znacząca*…, dz. cyt., s. 27.

[20] E. Relph, *Place and Placelessness*…, dz. cyt., *passim*; H. Libura, *Percepcja*…, dz. cyt., *passim*.; U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1999, *passim*; D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, tłum. M. Motak, M. A. Urbańska, Toruń–Wrocław 1999, *passim*; Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987, *passim*; K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, *passim*;

nieustająca kreacja miasta Las Vegas na pustyni Mojave w stanie Nevada jest przykładem skupienia się na zewnętrzności architektury i jej formy oraz zmiany jej znaczenia i sensu, jej pierwotnej tożsamości. Powstała i narasta fasadowa, skopiowana, niemająca związków z otoczeniem przyrodniczym i kulturowym przestrzeń, która nie tworzy *miejsca*, gdyż jest nieautentyczna i sztuczna. Na przykład: plac św. Marka w Wenecji, piramidy egipskie, wieża Eiffela i tym podobne budowle i miejsca zostały zdelokalizowane, przeniesione symbolicznie z określonych kontekstów historycznych, społecznych i kulturowych do innych. Innymi egzemplifikacjami miejsc nieautentycznych, tzw. nie-miejsc (tłumaczenie angielskiego słowa *placelessness*) są wystawy EXPO, Disneylandy czy lotniska, hotele, węzły autostradowe, bloki mieszkalne, które mogą się znajdować wszędzie i nigdzie. „Pasują" gdziekolwiek, gdyż są synonimem ujednoliconej, uniwersalnej przestrzeni kulturowej. Jest to przykład tego, co Jean Baudrillard nazwał *symulakrą*, czyli zacieraniem różnic między obrazem rzeczywistości a nią samą, innymi słowy, jest tworzeniem nadrzeczywistości czy hiperrealności[21].

K. Krzysztofek, *Tendencje zmian w przestrzeni późnonowoczesnego miasta*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański, Warszawa 2005, s. 37–52.

[21] K. Wilkoszewska, *Wariacje…*, dz. cyt., *passim*.

Wacław W. Szetelnicki
PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA ZAWODOWA
IM. WITELONA W LEGNICY

Mistyka witraży – *per visibilia ad invisibilia*. Przyczynek do badań nad współczesną symboliką witraży

Dziś chcę poświęcić nieco uwagi jednej z dróg, które mogą nas doprowadzić do Boga, a także pomóc w spotkaniu Go: jest nią droga artystycznego wyrazu, należąca do *via pulchritudinis* – «drogi piękna» – o której mówiłem wielokrotnie i której najgłębsze znaczenie dzisiejszy człowiek powinien na nowo odnaleźć.

Jedną z dróg, które mogą nas doprowadzić do Boga, a także pomóc w spotkaniu Go, jest droga artystycznego wyrazu, należąca do *via pulchritudinis* – «drogi piękna» – której najgłębsze znaczenie dzisiejszy człowiek powinien na nowo odnaleźć.
Benedykt XVI, Castel Gandolfo, 31 sierpnia 2011 r.[1]

Historia wytwarzania witraży[2] sięga starożytności. Wpływ na udoskonalenie techniki witrażownictwa oraz kompozycji wywarł również artyzm mozaik bizantyjskich. Jednak pełny rozkwit sztuka barwy i zarazem technika

[1] Fragment katechezy *Sztuka i kultura umacniają naszą więź z Panem*, wygłoszonej przez Benedykta XVI podczas audiencji generalnej w Castel Gandolfo 31 VIII 2011 r., „L'Osservatore Romano", wyd. polskie, nr 10–11(337):2011, s. 45–46.

[2] Pojęcie „witraż", franc. *vitrage*, pochodzi od *vitrer*, czyli oszklić, wstawić szyby. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, *Witraż*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2005, s. 441.

artystyczna osiągnęła w epoce średniowiecza. Wykorzystując możliwość łączenia różnobarwnych szkieł za pomocą ołowiu, cyny lub innych metali, tworzono obraz o odpowiedniej kolorystyce i osadzano go pomiędzy żelaznymi sztabami, dzielącymi smukłą przestrzeń ostrołukowego gotyckiego okna na poszczególne kwatery. Wkomponowane pomiędzy formy maswerków ramki wyznaczają kształt oraz zarys rysunku. Kreskowanie na szkle lub malowanie na nim odpowiednimi farbami, również tymi, które są przeźroczyste, stosuje się wówczas, gdy chce się uwypuklić figury, ornamenty i charakterystyczne detale, zwłaszcza w zakresie budowy anatomii człowieka, na przykład: oczy, stylistykę włosów, profil głowy, dłonie, czy też draperię szat lub tak zwane cieniowanie postaci i figur[3] (il. 1). Witraże znalazły powszechne zastosowanie zwłaszcza w sztuce sakralnej, stając się nieodzownym atrybutem gotyckiego stylu budowania świątyń. Nowy renesans kunsztu witrażownictwa przypada na XIX i XX wiek, kiedy rysują się wyraźne trendy powrotu do wzorów architektury i sztuki gotyckiej zarówno w *ars christiana*[4], jak i budownictwie świeckim oraz gdy rodzi się istniejący w ramach modernizmu kierunek secesji.

Współczesne dzieła sztuki, wykorzystujące grę barw i światła, w odróżnieniu od dzieł średniowiecznych mistrzów anonimowych wymagają dodatkowej interpretacji, aby mogły stać się w pełni zrozumiałe w odbiorze. Albowiem dla współczesnego człowieka często znak i jego przesłanie tracą swój potencjał skupiony wokół przesłania bogatej transcendentnej symboliki chrześcijańskiej. Aktualnie możemy zauważyć trend, zgodnie z którym treść, semantyka, pojęcia wyrażane za pomocą środków wyrazu artystycznego i widziane poprzez pryzmat wiary, teologii i filozofii chrześcijańskiej są dzisiaj nagminnie redukowane, a nawet dewaluowane. Dlatego wciąż na nowo rodzi

[3] Zob. C. W. Whall, *Stained glass work. A text-book for students and workers in glass*, London 1905, *passim*.

[4] To właśnie pod koniec XIX w. i na początku XX w. w literaturze europejskiej pojawiają się liczne publikacje na temat sztuki witraży, jak i techniki ich wykonywania, np.: H. Holiday, *Stained glass as an Art*, London 1896; L. F. Day, *Windows: A book about stained & painted glass*, London–New York 1909; F. S. Eden, *Ancient stained and painted glass*, Cambridge 1913; R. A. Bell, *A lecture on stained glass*, London 1922; L. B. Saint, *Stained glass of the Middle Ages in England and France*, London 1913; Ch. H. Sherrill, *Stained glass tours in France*, New York, London 1908; tenże, *Stained glass tours in England*, London, New York 1909; tenże, *A stained glass tour in Italy*, London, New York, Toronto 1913; tenże, *Stained glass tours in Spain and Flanders*, New York 1924.

się potrzeba aktualizacji oraz reinterpretowania chrześcijańskiej symboliki wyrażanej również za pomocą współczesnego języka sztuki sakralnej. Nie jest łatwo bez odpowiedniej wiedzy odkryć oraz rozszyfrować sens, znaczenie i istotę ukrytego bogactwa treści, idei, na przykład związanego z na pozór mało istotną formą lub detalem kompozycji. Czasami sam nadany kształt lub obraz nie ułatwiają jego zrozumienia, zwłaszcza gdy dotyczy to *ars christianum*. Brak jednoznaczności zarówno w przekazie, jak i odbiorze nie zapewnia właściwego uzmysłowienia, co może prowadzić do błędnych wniosków i ambiwalentnych, sprzecznych doznań.

Celem niniejszego opracowania jest próba przybliżenia i zrozumienia współczesnej interpretacji witraży w kontekście symboliki chrześcijańskiej. Egzemplifikacją stanie się cykl unikalnych kompozycji z kościoła św. Antoniego Padewskiego w Fermo (il. 2), umieszczonych w strukturze strzelistych ścian współczesnej bryły architektury sakralnej, stanowiącej zintegrowaną konstrukcję ze stali, betonu i barwnego szkła. Ze względu na rozbudowany program ikonograficzny świątyni główna uwaga przedmiotowego studium skoncentruje się przede wszystkim na postaciach: św. Antoniego, związanego bezpośrednio z *titulus ecclesiae* patrona parafii w Fermo[5], oraz św. Franciszka z Asyżu, założyciela wspólnoty, która wzniosła kościół. Ponadto poruszony zostanie obecny w tym programie szeroki wątek mariologiczny, gdyż osoba Maryi jest szczególnie czczona w zakonie franciszkanów. Tłem rozważań będzie przede wszystkim przedstawiona wizja samego artysty Renato Cristiana[6], autora witraży, która dotąd nie była szerzej prezentowana, oraz

[5] Parafię pw. św. Antoniego z Padwy należącą do archidiecezji Fermo erygowano w 1971 r. Do 1999 r. kościół pełnił funkcję świątyni filialnej parafii św. Franciszka z Asyżu w Fermo, prowadzonej przez franciszkanów konwentualnych (OFMConv). Od lat sześćdziesiątych XX w. realizowano budowę zarówno kościoła, jak i klasztoru z zapleczem katechetycznym, nad którym wznosi się świątynia. Przy budowie zastosowano śmiałe rozwiązanie architektoniczno-konstrukcyjne, wykorzystując zarówno innowatorski *design* obiektu, jak i użyte materiały budowlane (szkło i beton). Kościół wieńczy wysoka, stylizowana wieża górująca nad horyzontem Fermo, Ascoli i Maceraty. Po 28 latach pracy franciszkanów w 1999 r. obiekt przejęło duchowieństwo diecezjalne, które aktualnie prowadzi pracę duszpasterską. Parafia liczy około 3000 osób. Por. *Storia della parrocchia*, http://www.parrocchiasantonio.org/Storia-della-parrocchia [12 II 2011].

[6] Renato Cristiano (ur. 1926 r. w Rzymie), utalentowany artysta malarz, reprezentujący również nurt abstrakcyjny, absolwent m.in. Akademii Sztuk Pięknych w Perugii. W latach pięćdziesiątych XX w. przebywał w Paryżu, podróżował po Europie, Afryce, zachodniej

wybrane wypowiedzi papieża Benedykta XVI odnoszące się do roli i funkcji sztuki sakralnej w kulturze i społeczeństwie.

A priori – barwa, kształt i mistyka (wybrane aspekty)

> Wiara chrześcijańska, głęboko zakorzeniona w ludziach żyjących w tamtych stuleciach, zrodziła nie tylko arcydzieła literatury teologicznej, myśli i wiary. Zainspirowała także jeden z najwybitniejszych wytworów artystycznych cywilizacji powszechnej: katedry – prawdziwą chlubę chrześcijańskiego Średniowiecza.
> Benedykt XVI, Rzym, 18 listopada 2009 r.[7]

Kościół na przestrzeni dziejów ludzkości, zwłaszcza w średniowieczu, był fundamentalnym czynnikiem kultury umysłowej i artystycznej[8]. Jak podkreśla U. Eco, „to właśnie średniowiecze stworzyło witraż gotyckiej katedry – technikę figuratywną, która w maksymalny sposób wykorzystuje działanie prostego koloru ożywionego poprzez przenikające światło"[9]. W tej epoce, w której rozwinięto i udoskonalono technikę wykonywania wielobarwnych wiraży, sztuka stanowiła swoisty nośnik komunikacji. Była warunkowana i inspirowana teologicznymi prawdami. Stanowiła pomost pomiędzy światem widzialnym i boską, transcendentną rzeczywistością.

---

i południowej Azji, Sumatrze, Jawie, Indonezji. Zabierał głos w dyskusjach na temat filozofii, sztuki, estetyki i piękna. W 1965 powrócił z Indonezji do Rzymu. Artysta stosuje nieformalne zasady malarstwa tradycyjnego, wykorzystując światło kolorów, szukając intelektualnej przygody, graficznych wyrażeń. Poszukuje ukrytych możliwości nowej sztuki wizualnej. Jest też autorem okolicznościowego znaczka dla poczty watykańskiej. Zapytany, co chce osiągnąć i przekazać poprzez swoją sztukę, odpowiedział: „*Odkąd zacząłem malować, prace stały się medium refleksji w filozoficznym procesie. Malarstwo i filozofia były wewnętrzną ścieżką mojej wypowiedzi, której jasność w przekazywaniu przez obraz jest jego zawartością. Jest to moje najlepsze osiągnięcie*". Wywiad z Renatem Cristianem przeprowadziła A. Sidharta, *Italian artist Renato Cristiano's testaments of life*, „Life" (7.05.2001 r.). O twórczości Renato Cristiana szerzej w: B. W. Carpenter, *Renato Cristiano: A Journey Through Painting*, Hardcover 2004.

[7] Benedykt XVI, *Średniowieczne katedry romańskie i gotyckie. Audiencja generalna 18 XI 2009*, „L'Osservatore Romano", nr 1(319): 2010, s. 53–55.

[8] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2009, s. 125.

[9] U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, tłum. M. Zabłocka, M. Olszewski, Kraków 1994, s. 73.

Kreowała tło sprawowanych świętych obrzędów i liturgii, pomagając zarazem wprowadzić wiernych w nastrój kontemplacji i modlitewnego skupienia. Jakże celnie zauważa J. Hani, że „liturgia, która ze swej istoty jest świetlista, stanowi przedłużenie symboliki architekturalnej"[10]. Oczywiście w mistycznym średniowiecznym środowisku była również pojmowana jako wizualizacja doktryny wiary, pozostawiona na ścianach świątyń, podobnie jak wyryta w kamieniu księga „biblia pauperum", uzewnętrzniona w portalach gotyckich katedr. Duchowość średniowiecza widziała w witrażu, zwłaszcza w rubinowych kontrastach i błękitnych barwach, odzwierciedlenie koncepcji świątyni chrześcijańskiej odpowiadającej wizji Niebieskiego Jeruzalem z opisu Apokalipsy św. Jana (Ap 21, 9–22, 5). W teologii św. Jana, jak i w bogatej, wieloaspektowej symbolice chrześcijańskiej światłem w kościele, zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym, jest sam Chrystus[11]. Niewątpliwie od początków istnienia chrześcijaństwa wielokrot-

[10] J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 135. Jak zauważa W. Tatarkiewicz, „sztuka była tworzona przez Kościół i dla Kościoła, który dawał jej wszystko: kierunek, tematykę, środki materialne. Wykonawcą jej był artysta, który czerpał swe bodźce z Kościoła i religii". Zdaniem opata Sugera z St. Denis powinno się Bogu służyć przez materię tak samo jak przez ducha. Natomiast piękno kościoła jest przedsmakiem piękna niebieskiego; jest wprawdzie materialne, ale daje radości duchowe; przenosi człowieka ze sfery materialnej do niematerialnej. Świątynie XII i XIII w. traktowano jako „bramy nieba i pałac samego Boga". Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 125, 167–168. Ponadto papież Benedykt XVI w swoim nauczaniu podkreśla, że wówczas „należało wywierać na duszach silne wrażenie, wywoływać uczucia, które skłaniają do unikania błędu i zła oraz zaprawiania się w cnotach i dobru, dlatego też powtarzającym się motywem był obraz Chrystusa sędziego, na końcu dziejów zasiadającego w otoczeniu postaci z Apokalipsy. Na ogół wizerunek ten znajdował się na portalach kościołów romańskich, by unaocznić, że Chrystus jest bramą wiodącą do nieba. Przekraczając próg budowli sakralnej, wierni znajdują się w czasie i przestrzeni innych niż w codziennym życiu. W zamierzeniu artystów za portalem kościoła wierzący w Chrystusa, władcę sprawiedliwego i miłosiernego, mogli poznać przedsmak wiecznej szczęśliwości, uczestnicząc wewnątrz świątyni w liturgii i pobożnych praktykach. Katedry gotyckie były syntezą wiary i sztuki harmonijnie wyrażonej powszechnym i fascynującym językiem piękna, który do dziś budzi podziw. Strzelistość budowli miała zachęcać do modlitwy i sama w sobie była modlitwą". Benedykt XVI, *Średniowieczne katedry romańskie i gotyckie…*, dz. cyt., s. 54.

[11] Na przykład por.: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 92–97; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 162–163; J. Seibert, *Leksykon*

nie powraca się do słów samego Jezusa: „Ego sum lux mundi" (Εγώ είμαι το φως του κόσμου – J 8, 12). Warto dodać, że średniowieczni scholastycy w symbolice barw i światła dostrzegali zasadnicze różnice, doprowadzając w efekcie do rozgraniczenia światła duchowego *lux* od fizycznego *lumen*[12]. Ponadto ówczesne kryteria sztuki odnoszące się do gotyckich świątyń były jednoznaczne, przede wszystkim ceniono wielkość – *magnitudo*, a także blask i jasność – *claritas* – obiektów sakralnych. Natomiast światło spływające z wielkich strzelistych okien „było nie tylko źródłem radości oczu, ale przedmiotem mistycznego uwielbienia, uosobieniem piękna"[13], wywołując w modlących się określone duchowe doznanie[14]. Przypatrując się witrażom

sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole, tłum. D. Petruk, Kielce 2007, s. 316. Oprócz architektury, malarstwa i witraży to gotycka rzeźba, zdaniem Benedykta XVI, zamieniła „katedry w «Biblię z kamienia», obrazowały one bowiem epizody ewangeliczne i przedstawiały części roku liturgicznego, od Bożego Narodzenia po wyniesienie Pana do chwały. Ponadto w tamtych wiekach coraz bardziej wyraźnie było postrzegane człowieczeństwo Pana, a cierpienia towarzyszące Jego męce były przedstawiane w sposób realistyczny. Chrystus cierpiący (*Christus patiens*) stał się najbliższym wszystkim wizerunkiem, który miał wzmagać pobożność i żal za grzechy". Benedykt XVI, *Średniowieczne katedry romańskie i gotyckie…*, dz. cyt., s. 54.

[12] A. Maśliński, *Humanizm w sztuce. Antyk i człowiek*, Lublin 1993, s. 47. Scholastycy definiowali piękno jako upodobanie („natum est placere"), widząc jego istotę w kształcie („species") i właściwą wobec niego postawę w kontemplacji („apprehensio", „contemplatio"). W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 241.

[13] Według W. Tatarkiewicza sztuka średniowieczna stawała się pełnowartościowa, gdy materialne przedmioty przedstawiała jako symbole zjawisk duchowych i transcendentnych lub funkcji. Symboliczne było zarówno malarstwo, architektura, jak i rzeźba. Na przykład okna symbolizują Ojców Kościoła, gdyż oświecają, filary zaś biskupów, ponieważ podtrzymują gmach. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 161–162.

[14] To właśnie za pomocą kolorów, oprócz wrażeń, przekazywano „pewną obrazową naukę". Na przykład witraże opisujące genezę i historię świata kojarzono z misterium Odkupienia. Średniowieczni twórcy zawsze mieli na uwadze fakt, że oprócz prawd teologicznych świątynia ze swej natury posiadała również wymiar kosmiczny. Dlatego przestrzegano zasad harmonii nie tylko w architekturze i sztuce, ale i pomiędzy porządkiem teologicznym i kosmologicznym. Jak zauważa J. Hani, to „dlatego układ witraży będzie pomyślany w taki sposób, aby pozostawały one w zgodzie z rytmem słońca, który odmierza bieg dnia. Często witraże w orientowanych obiektach sakralnych są czytane od wschodu i od ściany północnej, przez absydę i ścianę południową, aż do rozety zachodniej. Należy dodać, że we wschodniej

od zewnątrz zauważamy, że stają się one jedynie wypełnieniem przestrzeni otworów okiennych. Natomiast ich piękno ujawnia się w chwili, gdy przekraczając próg kościoła, wkraczamy w obszar *sacrum*. Wówczas ożywione mocą promieni słonecznych, emanując swoją duchową barwą, tworzą niecodzienny mistyczny klimat. Człowiek przychodzący z zewnątrz, ze świata *profanum*, na konsekrowane miejsce spotkania z Wszechmogącym Stwórcą uczestniczy w swoisty sposób w akcie afirmacji dzieła wykonanego „ad maiorem Dei gloriam". Światło wcielając się w gamę kolorów ukazuje również sens przedstawionych scen. Dopiero wtedy możemy zrozumieć logikę interpretowania symboliki witraży na różnych płaszczyznach poznawczych. Jak podkreśla w swojej katechezie papież Benedykt XVI:

> okna stały się wielkimi, pełnymi światła obrazami, znakomicie pomagającymi kształcić lud w wierze. Przedstawiały one w kolejnych scenach żywoty świętych, przypowieści bądź inne wydarzenia biblijne. Poprzez kolorowe witraże snop światła padał na wiernych, w sugestywny sposób opowiadając im historię zbawienia[15].

Odnosząc się raz jeszcze do celebrowanej w przestrzeni sakralnej liturgii, witraże pozwalają na rozmieszczenie się światła w taki sposób, aby włączając się w obieg dziennego cyklu słońca dodatkowo wzmacniały odbiór sprawowanych świętych obrzędów. Ich rola według B. Nadolskiego wyraża się również „w poetyce kolorów otwierających na niebo, dzięki temu są oknami przesłania wiary nie tyle w sensie osobistego aktu wiary (*fides qua*), ile obiektywnej treści (*fides quae*)[16]. Słusznie A. Maśliński stwierdza, że witraż

części zazwyczaj umieszczano sceny związane z tajemnicą Odkupienia, albowiem tam znajduje się ołtarz. Wschód ponadto symbolizuje triumf Jezusa nad śmiercią, grzechem i złem, czyli ciemnością. Z kolei ciemnobłękitne witraże, a przede wszystkim rozety umieszczano po zachodniej stronie świątyni, czyli tam, gdzie zachodzi słońce. Zachód słońca, jak twierdzi J. Hani, pod koniec dnia „symbolizuje również koniec jednego świata i pojawienie się świata nowego, w którym już słońca nie będzie potrzeba, ponieważ jego jaśniejącą Gwiazdą będzie sam Baranek. […] Zatem obserwując rytm pór dnia można systematycznie prześledzić całą historię świata od stworzenia do Paruzji. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*…, dz. cyt., s. 141.

[15] Benedykt XVI, *Średniowieczne katedry romańskie i gotyckie*…, dz. cyt., s. 55.

[16] Witraże związane są również z symboliką okna. Tak jak oko nazywano „oknem duszy", tak analogicznie okno określano jako „oko duszy", wskazując tym samym na symbolikę świadomości, percepcji, świata zewnętrznego oraz symbol prawdy przenikającej duszę

jako najświetniejsza kreacja artystyczna przybiera w pełnym słońcu godzin południa kolor intensywnej czerwienie i błękitu, nabierając mistycznego blasku oraz soczystości. Z kolei gdy od zachodu słońca do zmroku przygasa natężenie barwnej świetlistości, witraże przemawiają inną siłą kolorystyczną. „Wtedy barwy nabierają tajemniczej głębi, żarzą się przytłumionym ogniem jak dogasające ognisko, zatracając poczucie płaszczyzny szkła, oddzielającego w rzeczywistości przestrzeń wewnętrzną od zewnętrznej"[17]. Dodatkowo należy również wziąć pod uwagę, że witraże imitują drogie kamienie „poprzez nasycenie barwy szkła światłem, szczególnie w dwubarwnym akordzie gorejącego mistycznym ogniem rubinu i błękitu, emanacji najczystszego uduchowienia, i tak też rozumianego w ówczesnej symbolice kolorów"[18].

Witraże jako w pewnym stopniu nieskończona barwna kompozycja kolorystyczno-przestrzenna trwale złączona przede wszystkim z przestrzenią sakralną, stanowiącą wartość symboliczną, jest dystynktywną cechą gotyckiej „ars christiana". Niestety, ich dalszy rozwój został przerwany przez społeczeństwo renesansu oraz baroku. Można jedynie przypuszczać, że powodem zaniechania udoskonalania artyzmu witrażownictwa oprócz trendów panujących w sztuce były treści, jakie wyrażały należące do innego porządku wartości oraz religii, z którymi starała się zerwać chociażby epoka oświecenia[19]. Reasumując, warto również nawiązać do idei symbolu, jaką proklamował kanonik regularny Hugon od św. Wiktora. Według opata z podparyskiego konwentu, w świecie widzialnym, który jest „jak gdyby księgą pisaną ręka Boga"[20], symbole związane są z kategorią piękna. Jako widzialne są znakiem (*signum*) i obrazem (*imago*) niewidzialnego[21]. Ponownie

człowieka. B. Nadolski, *Witraż,* [w:] tenże, *Leksykon symboli liturgicznych*, Kraków 2010, s. 374–375.

[17] A. Maśliński, *Humanizm w sztuce…*, dz. cyt., s. 47–48.

[18] Tamże, s. 48.

[19] Tamże, s. 47–48. Niewątpliwie filozofię średniowiecza dostosowano do religii chrześcijańskiej. Była to filozofia: 1. spirytualistyczna (przez uznanie ducha obok materii), 2. hierarchiczna (przez uznanie wyższości ducha nad materią), 3. „eschatologiczna" (przesycona myślą o wieczności i ideami moralnymi). W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 200.

[20] „Universus enim mundus […] sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei". Hugon od św. Wiktora, *Didascalion*, VII, P. L. 176, c. 814; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki…*, dz. cyt., s. 221.

[21] Ponadto twierdził, że powinno być pojmowane przenośnie (*figurative*) oraz symbolicznie (*symbolice*). „Omnia visibilia […] symbolice, id est figurative tradita sunt proposita

zwróćmy uwagę na katechezę Biskupa Rzymu. Papież bezspornie stwierdził, że arcydzieł sztuki powstałych w ubiegłych wiekach w Europie nie da się zrozumieć bez uwzględnienia ducha religijnego, który je zainspirował[22]. Kontynuując swoją naukę, Benedykt xvi odniósł się do twórczości Marca Chagalla. Określając artystę jako świadka spotkania estetyki i wiary, następca św. Piotra przytoczył także słowa utalentowanego mistrza, który napisał, że: „przez stulecia alfabetem była dla malarzy Biblia, w której barwach maczali swoje pędzle". Idąc tym tokiem rozumowania papież twierdzi, że kiedy wiara, zwłaszcza wyznawana w liturgii, spotyka się ze sztuką, osiągają głębokie współbrzmienie, ponieważ obie mogą i chcą mówić o Bogu, aby Niewidzialny stał się widzialny[23].

Zatem w pełni zasadne wydaje się przytoczenie w tym miejscu najbardziej adekwatnej współczesnej definicji koloru, którą podaje J. Gage, utrzymując, że kolor jest „atrybutem doznań wzrokowych, które można opisywać przez posiadane przezeń, poddające się oznaczeniu ilościowemu natężenie odcienia, intensywności oraz jasności"[24].

Itinerarium

Dzieło sztuki jest owocem twórczych zdolności ludzkiej istoty, która w obliczu widzialnej rzeczywistości zadaje sobie pytania, próbuje odkryć jej głęboki sens i przekazać go innym językiem form, kolorów, dźwięków. Sztuka potrafi wyrazić i uwidocznić tę potrzebę człowieka, którą jest zgłębianie tego, co niewidzialne, wyraża ona pragnienie i szukanie nieskończoności. Więcej, jest jak brama otwarta na nieskończoność, na piękno i prawdę, które wznoszą się ponad codzienność. I dzieło sztuki może otworzyć oczy umysłu i serca, wznieść nas wyżej. Istnieją jednakże dzieła sztuki, które stanowią prawdziwe

---

ad invisibilium significationem et declarationem […] signa sunt invisibilium et imagines eorum, que in excellenti et incomprehensibili Divinitatis natura supra omnem intelligentiam subsistunt". Hugon od św. Wiktora, *In Hierarch. Coelest*., P. L. 175, e. 954; cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*…, dz. cyt., s. 220.

[22] Benedykt XVI, *Średniowieczne katedry romańskie i gotyckie*…, dz. cyt., s. 55.

[23] Tamże, s. 55.

[24] Przytoczona definicja „wprowadza subiektywny element doznania wzrokowego i obiektywne, określone ilościowo bodźce owo doznanie wywołujące, a zarazem wyjaśnia, dlaczego kolor jest zarówno w sztuce, jak i w nauce". J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 11.

> drogi do Boga, najwyższego Piękna, pomagają wręcz pogłębiać więź z Nim, doskonalić modlitwę. Są to dzieła, które rodzą się z wiary i wyrażają wiarę.
> Benedykt XVI, Castel Gandolfo, 31 sierpnia 2011 r.[25]

Podstawą niniejszych dociekań jest tekst autora witraży Renata Cristiana, stanowiący swoisty przewodnik po wizji dzieła dedykowanego głównie św. Antoniemu z Padwy, a także Maryi i św. Franciszkowi z Asyżu[26]. Przestrzeń ścian świątyni pod wezwaniem św. Antoniego w Fermo wypełnia cykl witraży dotyczących również scen inspirowanych Biblią, zwłaszcza tematów z Księgi Rodzaju, w tym narracji o raju i grzechu pierwszych rodziców oraz mariologii. Całość kompozycji zamyka w dolnej tercji wyobrażenie pasji Chrystusa, na które składają się poszczególne stacje Drogi Krzyżowej.

Zasadnicze kwatery z postaciami patronów Antoniego i Franciszka oraz ze scenami z ich życia usytuowano zarówno w centralnym miejscu, stanowiącym tło ołtarza (il. 3a, 3b), jak również naprzeciwko witraża znajdującego się przy wejściu do świątyni (il. 4). Zwłaszcza obrazy poświęcone kaznodziei z Padwy wyróżniają się w swojej barwnej syntezie kolorem czerwonym nazywanym przez mistrza *carnato*. Zdaniem R. Cristiana, wspomniana kolorystyka jest intensywnie ludzka i zarazem reprezentacyjna. Kolor czerwony jest ponadto kojarzony z „najbardziej bolesną i tragiczną spośród pasji duszy i ciała, tworząc swego rodzaju uzupełnienie biegunowe z przeciwległym witrażem św. Franciszka zabarwionym głębokością błękitu"[27]. Ponadto taki związek, a zarazem zależność uzupełniających się barw, jak i sama relacja występująca w przedstawieniach i symbolach dwóch witraży zmierzają do uwypuklenia równocześnie różnicy, jak i podobieństwa dwóch świętych osób. Jakże typowo święci zakonnicy wcielają się w najbardziej jasne misyjne przykazania Chrystusa – miłości (*amore*) i miłosierdzia (*carità*) – w odniesieniu do bliźniego. Humanistyczna praktyka życia, według artysty, w rzeczywistości odpowiada metafizyce franciszkańskiej, jedna tak

---

[25] Benedykt XVI, *Sztuka i kultura umacniają…*, dz. cyt., s. 45–46.

[26] Tekst Renato Cristiana, zatytułowany *Guida alla vetrata dedicata a s. Antonio di Padova. Simbologia, considerazioni, e realizione con la vetrata dedicata a s. Francesco*, opatrzony datą 31.07.1967, pochodzi z opracowanego przez artystę opisu programu ikonograficznego witraży (mps, archiwum parafii św. Antoniego w Fermo. Autor niniejszego opracowania pragnie wyrazić słowa podziękowania ks. dr. P. Wołczańskiemu za konsultacje i uwagi dotyczące przedmiotowego tekstu.

[27] R. Cristiano, *Guida alla vetrata…*, dz. cyt., , s. 1.

samo heroiczna, jak i druga, lecz druga zostaje skierowana na naśladowanie Chrystusa. Obydwa obrazy anulują osobowość ziemską tego, kto wznosi się w boskim świetle ponad przestrzenią świata. Innym razem przepełniony tym światłem święty zanurza się w mętnych światowych wodach, aby ofiarować się ludzkości, albowiem miłość transcendentna i czyn miłosierny, czyli działalność charytatywna, są istotą oraz substancją mistycyzmu chrześcijańskiego[28].

Koncentrując się na hagiografii, twórca dzieła wskazuje na życie św. Franciszka, które ukazuje nam, w jaki sposób najbardziej światowy spośród ludzi może być „odczłowieczony" przez własną ziemską osobowość, a także przemieniony i przeniesiony w ogrom stworzenia, aż do nieuchronnego spotkania z Bogiem. Natomiast życie św. Antoniego przedstawia w inny sposób, czyli ukazuje, jak świętość i doskonałość są „uczłowieczone" poprzez boską misję, dla której wielkość świata będzie musiała utożsamić się z człowiekiem.

Święci obrońcy Prawdy i symbole katolicyzmu, Franciszek i Antoni, reprezentują jednocześnie Objawienie i tradycję Chrystusa. Mistycyzm Franciszka inspirowany jest makrokosmosem i przedstawia ogromną miłość „małego człowieka" do Stwórcy i stworzeń świata oraz jego przemianę w Bogu. Mistycyzm Antoniego przeciwnie, inspirowany jest mikrokosmosem i reprezentuje ogromną miłość Boga do każdego małego stworzenia, przenosząc zarazem obraz wielkości Boga do ludzkiej świadomości[29].

Interpretując sceny z poszczególnych kwater głównego witraża i posługując się licznymi metaforami, mistrz stwierdza, że tak jak góra i morze, dla których wspólna jest rzeka, tak dwie drogi mistyczne zawierają się jedna w drugiej; Franciszek ma w sobie Antoniego, a Antoni posiada Franciszka. Wartością wspólną dla obydwu jest pokora, jedyna swoista szkatuła skrywająca cenne klejnoty dla tych dwóch świętych. Dlatego też kolor i symbolika witrażu przedstawiającego św. Antoniego zmierzają do ukazania całej potęgi, jaka charakteryzuje świętego, i zarazem dramatyzmu jego Boskiej misji. Zakonnika porównano z założycielem wspólnoty Franciszkiem jako świętego znawcę od głębokości duszy, który wyśpiewuje jej nadprzyrodzony wymiar. W naszych przedstawieniach obrazowych ta paralela występuje w relacji istniejącej pomiędzy kazaniem do ptaków a mową do ryb jako opowiadaniami bogatymi w znaczenie. Albowiem ukazują one nam jasno złożoną naturę duszy ludzkiej i przykładowe cnoty jej najbardziej typowych

[28] Tamże, s. 1–2.

[29] Tamże, s. 2.

miłośników[30]. Szczególny przywilej św. Antoniego[31], cud związany z wygłoszonym nad brzegiem morza kazaniem do ryb, zawiera ewangeliczne znaczenie rybaka dusz (il. 5). Ten epizod, odtworzony po lewej stronie kompozycji, ma oznaczać moc sprawiedliwego i świętego słowa, które wie, jak stać się słyszalnym dla dusz bez niesienia w sobie osobowości światowej. Mentalność świata nigdy nie potrafi słuchać i zawsze przyjmuje postawę nieobecnej lub niechętnej wobec każdego pouczenia. Dlatego też w naszej alegorii, podkreśla R. Cristiano, „charakter światowości jest przedstawiony za pomocą symbolu żagla na morzu. Natomiast ryba, dziecko morza, jest symbolem duszy ludzkiej, która pochodzi od tej boskiej przedstawionej przez Maryję, czyli istotę najczystszą i niepokalaną"[32].

Spoglądając na prawą stronę witraża zauważymy scenę zaczerpniętą z żywota św. Antoniego, związaną z jego działalnością duszpasterską. W ramach plastycznych ukazano tak zwany cud osła[33]. Tak jak scena św. Franciszka z wilkiem[34] (il. 6) przedstawia najwspanialszą miłość dotykającą nawet naj-

---

[30] Tamże.

[31] Na temat św. Antoniego z Padwy istnieje rozległa literatura przedmiotu, np.: F. Cilienne, *La Vie et les miracles du glorieux Saint Antoine de Padoue*, Lyon 1767, Nabu Press, 2012; L. de Kerval, *Sancti Antonii de Padua vitæ duæ quarum altera hucusque inedita*, Paris 1904, Nabu Press, 2010; A. Lepitre, *Saint Antoine de Padoue*, Paris 1905; V. Facchinetti, *Santo Antonio di Padova*, Milano 1925; B. Kleinschmidt, *Antonius von Padua. In Leben und Kunst, Kult und Volkstum*, Düsseldorf 1931; K. Wilk, *Św. Antoni z Padwy: jego życie, twórczość i chwała pośmiertna: rzecz oparta na źródłach*, Lwów 1931; R. Gustaw, *Św. Antoni Padewski doktor ewangeliczny*, Kraków 1948; B. O'Hallorah, *Saint Antony of Padua*, London 1956; J. Toussaert, *Antonius von Padua. Versuch einer kritischen Biographie*, Köln 1967; C. J. Abegg, *Antonius von Padua*, Zürich 1967; J. Diener, *Antonius von Padua*, Bamberg 1967; J. Bar, *Udział Polski w literaturze franciszkańskiej*, „Studia Theologica Varsaviensia", nr 6:1968, z. 2, s. 271–282; K. Kuźmak, E. Sokołowski, *Antoni z Padwy,* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, Lublin 1989, kol. 660–663; F. Creutz, *Der Heilige Bernhard von Siena und der Heilige Antonius von Padua*, Regensburg 1999.

[32] R. Cristiano, *Guida alla vetrata*…, dz. cyt., s. 2.

[33] W hagiografii św. Antoniego możemy się również spotkać z informacją, że zwierzęciem klękającym przed Najświętszym Sakramentem oprócz osła był muł lub mulica.

[34] Dotyczy legendarnego spotkania św. Franciszka z wilkiem, który terroryzował mieszkańców Gubbio. Opis ten zawiera: *Actus beati Francisci et sociorum eius* Hugolinusa de Monte Sanctae Mariae (lub Monte Giorgio). Wśród polskich przekładów np.: *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, tłum. L. Staff, Lwów 1910. Odnośnie do hagiografii świętego por. *Wczesne źródła franciszkańskie*, red. S. Kafel, t. 1–2, Warszawa 1981.

bardziej okropnych serc, tak wyobrażenie osła (il. 7) klęczącego przed sakramentami zdaniem artysty oznacza, że miłosierne dzieło i apostolat prowadzą do wiary i chrześcijaństwa nawet najbardziej nieugięte i twarde umysły.

Spośród najważniejszych „Znaków" wyróżnionych w programie wystroju świątyni wymienić należy postać Maryi oraz Dzieciątka Jezus (il. 8), znajdujące się odpowiednio po stronie lewej i prawej cyklu witraży. Należy zaznaczyć, że symbolika mariologiczna jest bezpośrednio związana z życiem św. Antoniego. Maryja jako Matka Chrystusa to Dziewica i Niepokalana, ale zarazem Królowa świata, która chroni go przed pułapkami, a także – jak to trafnie określił twórca witraży – przed „błędami świadomości indywidualnej, którą wyraża sierp księżyca, spowodowanymi przez pragnienie i żądze, których personifikację stanowi z kolei wąż owinięty na sierpie półksiężyca, zgnieciony stopą Niepokalanej"[35] (il. 9).

Według komentarza artysty przy postaci Chrystusa, który wiąże się z metaforą świątyni, a w tym przypadku przedstawionego jako dziecko, zaprezentowano św. Franciszka. Biedaczyna z Asyżu (il. 10), cechujący się mistycyzmem i szczególną wrażliwością na piękno stworzeń, stanowi według interpretacji R. Cristiana symbol spełnienia duchowego człowieka, jego swoistej samorealizacji. „To spełnienie o boskim charakterze rodzi się z głębokiego, prawdziwego i intensywnego kultu świadomości zawartego w najdoskonalszym i najczystszym pojęciu duszy"[36]. Ponadto, odwołując się do ikonografii chrześcijańskiej, autor witraży wskazuje na atrybuty i symbole św. Antoniego, wiążąc z osobą świętego również Dzieciątko Jezus. Często zestawiano postać Emmanuela z otwartą księgą, w której pomiędzy stronami umieszczano śnieżnobiałą lilię[37]. Kontynuując rozważania, mistrz

---

[35] R. Cristiano, *Guida alla vetrata…*, dz. cyt., s. 2. Na temat wykorzystania lunarnego symbolu półksiężyca por. m.in.: W. W. Szetelnicki, *Motyw „Mulier amicta sole" (Ap 12, 1) inspiracją średniowiecznej twórczości krakowskich kanoników regularnych. Przyczynek do badań nad symboliką i sztuką zakonną*, „Prespectiva", t. 19:2011, nr 2, s. 310–337.

[36] R. Cristiano, *Guida alla vetrata…*, dz. cyt., s. 2.

[37] Popularnymi atrybutami św. Antoniego oprócz wyżej wspomnianych są także: chleb, dziecko, płomienne serce, ryba. Na temat ikonografii i atrybutów św. Antoniego por. m.in.: K. Zimmermanns, *Antonius von Padua*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 5, hrsg. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 2004, k. 219–225, tam też szeroki wykaz literatury przedmiotu; J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 79–80; F. Lanzi, G. Lanzi, *Jak rozpoznać świętych i patronów w sztuce i wyobrażeniach ludowych*, Kielce 2004, s. 155–158.

kieruje uwagę wiernych na istotę ukazania się Dzieciątka Jezus ubogiemu zakonnikowi, które posiada szersze znaczenie, gdyż oznacza sens powszechny tego objawienia. Zasadnicza kwestia tkwi w tym, że epifania Syna Bożego rodzi się w każdym człowieku, umiejscawiając się w „ubogich w duchu", czyli ubogich w duchu światowym, pełnych pokory i prostoty. Z kolei ukazanie się Maryi czujnej i uważnej duszy jest eksplozją powszechnej miłości w świadomym bycie stworzenia oraz w „miłośniku boskiego światła"[38].

Podejmując się interpretacji poszczególnych kwater bezpośrednio związanych z witrażem dedykowanym temu doktorowi Kościoła, należy także spojrzeć na inne alegorie opisane wymownym językiem sztuki. Wypada wymienić otwartą księgę z lilią położoną na jej kartkach oraz wizerunki orła, psa i węża z drugiej (il. 11). Księga z lilią jako klasyczny „antoniański" symbol teologa i mistyka zgodnie z opinią artysty malarza symbolizuje kult świadomości powszechnej i czystość duszy. Zapewne artysta chciał podkreślić szczególną rolę, jaką odegrał Antoni, przyczyniając się znacznie do rozwoju duchowości franciszkańskiej. Niezwykle dobitnie fakt ten podkreślił papież Benedykt XVI, eksponując również osobowe predyspozycje doktora Kościoła słowami: „dzięki swojej wyjątkowej inteligencji, równowadze, gorliwości apostolskiej, a głównie mistycznej żarliwości"[39] św. Antoni tworzy trwałe rysy teologii franciszkańskiej oraz charyzmat duchowej drogi synów św. Franciszka, reprezentując zarazem autentyczny kierunek życia chrześcijańskiego.

Powracając do analizy alegoryczno-symbolicznej witraża: uwagę zwraca stylistyka przedstawień zwierząt: orła, psa i węża, które według R. Cristiana są parabolą „przeklętej triady", czyli pychy, skąpstwa i rozwiązłości, repre-

[38] R. Cristiano, *Guida alla vetrata…*, dz. cyt., s. 2–3.

[39] Do postaci św. Antoniego papież nawiązał również w swoich cyklicznych katechezach wygłaszanych podczas audiencji generalnych, wskazując m.in. na modlitwy. Benedykt XVI odwołując się do nauki modlitwy w duchu Antoniego wskazał na niezbędne postawy modlitewne: „*obsecratio, oratio, postulatio, gratiarum actio*", tłumacząc je w następujący sposób: „ufne otwarcie serca przed Bogiem to pierwszy krok – nie wystarczy po prostu pojąć Słowo, ale w modlitwie trzeba otworzyć serce na obecność Boga; następnie powinienem rozmawiać z Nim serdecznie, dostrzegając Jego obecność we mnie; a następnie – co jest rzeczą bardzo naturalną – należy przedstawić Mu nasze potrzeby; w końcu wielbić Go i Mu dziękować. W tej nauce ważną rolę odgrywa miłość Boża, która przenika sferę uczuć, woli, serca i jest również źródłem duchowego poznania, przewyższającego wszystkie inne. Miłując bowiem, poznajemy". Benedykt XVI, *Św. Antoni z Padwy. Audiencja generalna 10 II 2010,* „L'Osservatore Romano", nr 5(322):2010, s. 39–40.

zentującej kult świadomości indywidualnej. W bezpośrednim sąsiedztwie obrazu księgi namalowano kilka małp, z których jedna z piórem w ręku jest swoistą metaforą reprezentującą heretyków (il. 12). W dolnej tercji kompozycji, poniżej alegorycznych zwierząt, czyli „przeklętej triady", znajdują się: lwy, korona, berło i łańcuch, które w emblematyczny sposób wyobrażają despotów (il. 11)[40]. To właśnie z ówczesną herezją i ateizmem oraz z despotami walczył swoim słowem i przykładem obrońca wiary, *doctor evangelicus*. Ponadto należy wskazać na zademonstrowanie potęgi Dobra w barwnym, świetlistym dziele. Oddziaływanie potęgi Dobra przede wszystkim wiąże się z ilustracją zaledwie kilku wybranych cudów dokonanych za pośrednictwem świętego zakonnika, które przeciwstawiono kompozycji inscenizacji mocy zła z jego mirażami i pokusami (il. 13).

Kończąc narrację po tej części monumentalnego dzieła, R. Cristiano wskazał na świetlną syntezę, która tworzy i zarazem charakteryzuje swoisty portal tego witraża. Przedstawia inny aspekt chromatyczno-symboliczny ukrzyżowania, który w tym przypadku symbolizuje życie Chrystusa w człowieku oraz relatywne i ogromne dobro duchowe. Jednocześnie wskazuje na doskonałą równowartość dwóch witraży, które odbijają się jeden w drugim, dając wrażenie harmonii i równowagi[41].

* * *

> Ileż to razy obrazy czy freski, owoce wiary artysty, poprzez swoje formy, swoje kolory, swoje światło kierują nasze myśli do Boga i budzą w nas pragnienie, by zaczerpnąć ze źródła wszelkiego piękna.
>
> Ileż więc razy dzieła sztuki mogą być okazją, by nam przypomnieć o Bogu, by pomóc nam w modlitwie czy nawet w nawróceniu!
>
> Benedykt XVI, Castel Gandolfo, 31 sierpnia 2011 r.

Symbole związane zarówno z architekturą, jak i z „ars christiana" muszą być interpretowane w świetle tradycji religii i teologii chrześcijańskiej. Dlatego, jak już wspomniano na wstępie, wciąż istnieje potrzeba interpretacji znaków i symboli adekwatnym, współczesnym językiem, osadzonym

[40] Warto zaznaczyć, że łańcuch symbolizuje również komunikację, więź społeczną lub psychiczną, J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 240.

[41] R. Cristiano, *Guida alla vetrata*…, dz. cyt., s. 3.

w realiach bogatej kultury chrześcijańskiej. Taki postulat wnosi Stolica Apostolska, jak również środowisko wiernych świeckich Kościoła. Należy jednak mieć na uwadze fakt, że ten dezyderat powinien być realizowany w taki sposób, aby nie zatracić głębi znaczenia symboliki oraz tworzyć jasny, czytelny, komunikatywny nośnik przekazu prawdy zawartej w wymowie znaków. Jest rzeczą oczywistą i niezwykle istotną, aby zachować odpowiednio reprezentowany poziom artystyczny danego dzieła. Taka sugestia dotyczy również samej bryły i architektury świątyni, w której przestrzeni każdy element wyposażenia powinien posiadać swoje miejsce i spełniać określone funkcje. W przypadku postfranciszkańskiego kościoła z Fermo, wzniesionego na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, główną osią monumentalnej, wertykalnej konstrukcji z betonu i szkła jest strzelista bryła obiektu wraz ze szklanymi ścianami, poprzez które do wnętrza przenika mistyczna barwa. Emanacja gry kontrastów kolorów, operująca odcieniami właściwymi dla symboliki chrześcijańskiej, uzależniona od oddziaływania naturalnego światła promieni słonecznych, nadaje przedstawieniu wyrazistości i właściwego tonu. Niewątpliwie w tym konkretnym rozwiązaniu przestrzeń kościoła zyskuje przede wszystkim ożywiającą siłę i moc oraz duchową głębię. Górujący nad miastem, widoczny z daleka kościół kreuje w swoim wnętrzu właściwy nastrój modlitewnej kontemplacji, a wytworzony klimat staje się swoistym świetlanym pomostem pomiędzy doznaniem tego, co widzialne, i tym, co niewidzialne. Nadana świątyni forma „imago mundi" pozwala również człowiekowi oderwać się od spraw doczesnych i skierować swą uwagę na absolut – wieczność, na Stwórcę człowieka, nieba i ziemi. Witraże z kościoła św. Antoniego w Fermo jako szczególna synteza światła dopełniają się wzajemnie, nadając kompozycji kształt pełni i wrażenie treściowo-formalnej jedności. Ponadto kreują oraz interpretują ikonografię przestrzeni świątyni. Można przyjąć, że jest to główny atut tej współczesnej budowli sakralnej.

Zatem szczególnym narzędziem o złożonej symbolice w procesie komunikacji jest również światło jako dystynktywny komunikat Bożej obecności we wszechświecie i twórczej mocy Boga. Akt ten wyraża się także przez pośrednictwo z transcendentnym Bogiem dostrzeganych w misji świętych, wyobrażanych na szklanych obrazach, poprzez które wnika w głąb przestrzeni *sacrum* – boskie światło.

Warto także podkreślić, że alegoryczno-symboliczna realizacja i interpretacja dzieła przez jego autora R. Cristiana wiązała się także ze znajomością średniowiecznych statutów franciszkańskich odnoszących się do wznoszenia obiektów sakralnych oraz do wyobrażeń świętych przedstawianych przez Zakon Braci Mniejszych. W tym przypadku chodzi o postacie Najświętszej

Maryi Panny, św. Franciszka i św. Antoniego[42]. Ponadto, analizując detale ikonograficzne poszczególnych motywów dzieła, dochodzimy do wniosku, że artysta posiadał także wiedzę z zakresu hagiografii zakonników, w tym ich „miraculów", co ewidentnie znalazło odbicie w finalnym efekcie tej iluminacyjnej kompozycji. Współcześni twórcy odbiegają od średniowiecznych zasad, realizując koncepcje na barwnej płaszczyźnie szkła, rozmieszczając akcenty i symbole zbyt dowolnie. Przykładem może być średniowieczny zwyczaj tak zwanego „czytania" witraży, począwszy od ich dolnych tercji, aż do scen znajdujących się w najwyższym punkcie wertykalnej formy okna. Tam poszczególne kwatery zajmowały uprzywilejowane miejsce, manifestujące główny wątek i temat kompozycji. W tej przestrzeni sakralnej, zdominowanej przez szeroki pejzaż kolorystyki, podczas kontemplacji „barwnych" boskich tajemnic wiary widzianych przez pryzmat modlitewnej zadumy, jakże doniośle muszą współbrzmieć parafrazowane słowa psalmisty: „Dirigatur, Domine, oratio mea, sicut incensum, in conspecto tuo; elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum"[43].

---

[42] Zgodnie z zakonnymi przepisami franciszkanie wznosząc swoje świątynie uważali, aby nie były one zbyt wielkie, ponadto dbano, aby przestrzegać zakazu budowy wież, ograniczano również stosowanie witraży. Według tych wymogów, „nie powinno być witraży z przedstawieniami czy malowidłami, z tym jednym wyjątkiem, że w głównym oknie nad wielkim ołtarzem mogą się znajdować podobizny Ukrzyżowanego, Najświętszej Maryi Panny, błogosławionego Jana, błogosławionego Franciszka i również błogosławionego Antoniego" („item fenestrae vitreae ystoriatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principal vitrea, post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, beatae Virginis, beati Joannis, beati Francisci et beati Antonii tandem"). Statut Braci Mniejszych z 1260 r. (Mortet – Deschamps, p. 285), cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*…, dz. cyt., s. 192.

[43] „Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum", cyt. za tekstem Wulgaty, Ps 140, 2 (Ps 141, 2). „Niech wznosi się ku Tobie moja modlitwa jak kadzidło, me wyciągnięte ręce jak ofiara wieczorna" – tłumaczenie według jednego z najnowszych przekładów Biblii, opracowanego przez zespół biblistów polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, Częstochowa 2009. Podobnie brzmi werset według tłumaczenia Biblii Gdańskiej: „Niech będzie przyjemna modlitwa moja jako kadzidło przed obliczem Twoim, a podnoszenie rąk moich jako ofiara wieczorna" (Ps 141, 2). Z kolei w nadzwyczajnym rycie liturgii rzymskiej, gdy następuje okadzenie ołtarza, aklamowana jest modlitwa utworzona na podstawie Psalmu 141: „Dirigatur, Domine, oratio mea, sicut incensum, in conspecto tuo; elevatio manuum

Słuszne okazuje się twierdzenie, że interpretacja oraz percepcja sztuki, zwłaszcza witraży, może być albo jest odmienna dla każdego człowieka. Wiele zależy od naszych predyspozycji, odpowiedniego przygotowania, erudycji, prezentowanej kultury, wrażliwości, a przede wszystkim od wiedzy estetycznej i teologicznej. Każdy z nas przeżywa zarówno treść, jak i przesłanie witraży indywidualnie, w kategoriach doznań estetycznych i mistycznych, które pozwalają odczuć bliskość i obecność wszechmocnego Stwórcy. Ponadto nasza osobowość, usposobienie, nastroje, emocje, aktualne stany psychofizyczne wywierają wpływ na to, w jaki sposób odbieramy, przyjmujemy, interpretujemy treści oraz przeżywamy prawdy i tajemnice wiary wyrażane również przez symbolikę chrześcijańską. Tylko nieliczni pytają o artystę, twórcę witraży, większość zaś koncentruje swoją uwagę na więzi i doznaniach, czyli duchowej metamorfozie, która dokonuje się w człowieku oraz w relacjach i personalistycznym dialogu z istotą Piękna, samym Bogiem.

Mając na uwadze istniejące wytyczne z zakresu sztuki kościelnej[44], można uznać, iż niniejsze opracowanie spełni rolę materiału pomocniczego, zwłaszcza dla duchowieństwa. Chcąc ustrzec się od popełniania częstego błędu, polegającego na umieszczaniu w świątyni związanych z kultem przedmiotów, które zarówno pod względem warsztatu artystycznego, jak i materiału dalekie są od ideału piękna i szlachetności, warto się zastanowić, zanim podjęte zostaną – czasami nieodwracalne – decyzje mające wpływ na wystrój kościoła. Zatem przed wyborem wykonawcy i zleceniem projektu, aranżacji oraz realizacji dzieła powinno się podjąć głęboką refleksję i dyskusję nie tylko nad programem ikonograficznym, formą, bryłą architektoniczną, zasadnością umieszczenia w świątyni obrazu czy rzeźby, ale również nad osobą artysty, który powinien czuć subtelną interdyscyplinarną materię, jaką

---

mearum sacrificium vespertinum" („Niechaj się wznosi, o Panie, moja modlitwa jako woń kadzidła przed oblicze Twoje, a uniesione ręce moje jako ofiara wieczorna"). W ten sposób nawiązywano do starożytnego modlitewnego zwyczaju wznoszenia próśb i dziękczynień; dym kadzidła był symbolem i widzialnym znakiem wyrażanej Bogu wdzięczności oraz zanoszonych do Niego błagań.

[44] Na temat wytycznych i zasad budowy oraz wyposażenia wnętrz kościołów w duchu *Vaticanum II* i prawa kościelnego m.in.: R. Walczak, *Symbolika i wystrój świątyni chrześcijańskiej. Przewodnik po współczesnej architekturze wnętrz sakralnych według soborowych dokumentów Kościoła i aktualnego prawa kościelnego*, Poznań 2005; *Spazio liturgico e orientamento: atti del IV Convegno Liturgico Internazionale, Bose, 1–3 giugno 2006*, red. G. Boselli, Liturgia e vita, Bose 2007.

niesie ze sobą przesłanie symboliki chrześcijańskiej. Należy jednak pamiętać, że witraże podobnie jak ikony pełnią misję swoistej modlitwy, a nawet więcej – są modlitwą. Wywierają wpływ na przeżycia poszczególnych wiernych, jak i całego zgromadzenia eucharystycznego, zebranej wokół ołtarza wspólnoty liturgicznej. Dlatego światło witraży pełni nie tylko techniczną funkcję oświetlenia świątyni. Koniecznie trzeba dostrzec jego prawdziwą istotę: ciągłe pozostawanie w intymnej relacji z *sacrum* i zarazem prowadzenie wiernych od rzeczywistości widzialnej do nadprzyrodzonej i niewidzialnej – „per visibilia ad invisibilia".

> Miasta i wioski na całym świecie kryją skarby sztuki, które wyrażają wiarę i przypominają o związku z Bogiem. Niech więc zwiedzanie zabytków sztuki nie będzie tylko okazją do wzbogacenia wiedzy, choć także i tym, ale przede wszystkim niech się stanie momentem łaski, bodźcem do umocnienia naszej więzi i dialogu z Panem, niech pozwoli zatrzymać się na chwilę kontemplacji, gdy od zwykłej rzeczywistości zewnętrznej przechodzimy do głębszej rzeczywistości, jaką ona wyraża, promienia piękna, który nas dosięga, niemal „rani" nasze wnętrze i zachęca, byśmy się wznosili do Boga.
>
> Miejmy nadzieję, że Pan pomoże nam w kontemplacji swojego piękna, zarówno w przyrodzie, jak w dziełach sztuki, abyśmy mogli, opromienieni światłem Jego oblicza, być światłem dla naszych bliźnich.
>
> Benedykt XVI, Castel Gandolfo, 31 sierpnia 2011 r.

1
Końcowe etapy
wykonania
postaci witraża

2
Kościół
św. Antoniego Padewskiego
w Fermo (Italia)

3
Centralny witraż
dedykowany
św. Antoniemu

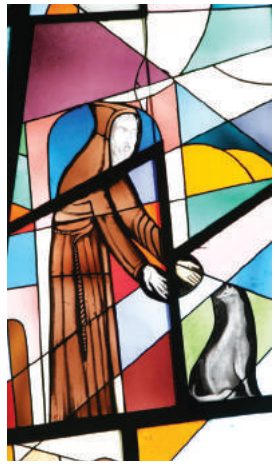
3.a
strona prawa
kompozycji

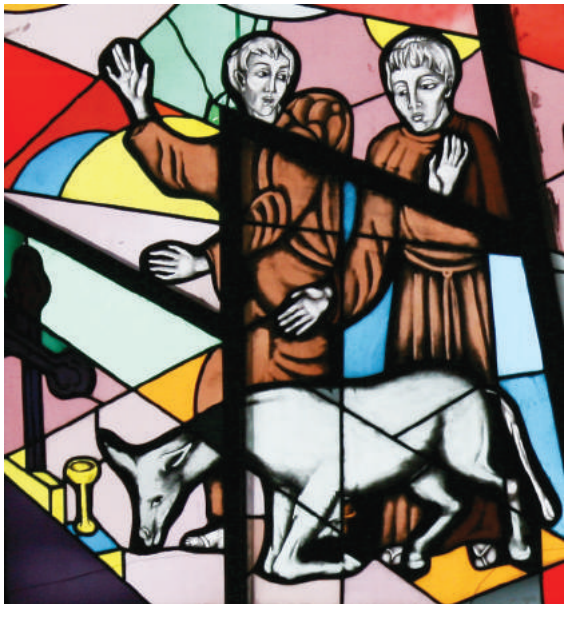
3.b
strona lewa
kompozycji

4
Witraż
poświęcony
św. Franciszkowi
(główne wejście
do świątyni)

5
Kazanie do ryb
nad brzegiem morza

6
Św. Franciszek i wilk

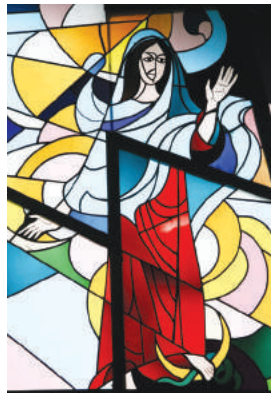




7
Cud osła (mulicy)

8
Madonna
z Dzieciątkiem

9
Niepokalana



10
Św. Franciszek

11
„Przeklęta triada”
– orzeł, pies i wąż
(pycha, skąpstwo
i rozwiązłość)
oraz lew, korona,
berło i łańcuch
– alegoria
despotyzmu

12
Małpy
symbolem
heretyków

13
Symbolika
cudów
św. Antoniego

Józef Marecki
UPJPII W KRAKOWIE

Barwa w heraldyce

Wśród wielu symboli, które nas otaczają i z którymi spotykamy się niemal na każdym kroku, znajdują się herby. Zdobią portrety, nagrobki, epitafia. Widnieją przy wejściach do zamków, pałaców i świątyń. Zauważyć je możemy na sygnetach, wizytówkach, klubowych marynarkach. Były nieodzownym znakiem średniowiecznych rycerzy, kojarzymy je z rodami szlacheckimi, a współcześnie są znakiem rozpoznawczym wielu osób, w tym wyższego duchowieństwa i kolejnych papieży…

Herby posiadają właściwą sobie tarczę, godło i barwę (tynkturę). Elementy te nie są kwestią przypadku. Ich wzajemne położenie, zależności i znaczenie kształtowały się przez stulecia. Ulegały przemianom, modyfikacji. Były i są pewnego rodzaju symbolicznym językiem, który – mimo upływu lat – nadal jest aktualny[1]. Jak zauważył Marek Cetwiński:

> ujęcie takie nie jest całkiem nowe. Ponad sto lat temu tak pisał W. Hugo, który heraldykiem nie był, ale na sprawach języka znał się jak mało kto: „Herb – to znak algebraiczny, herb – to cały język dla tego, kto potrafi go odszyfrować. Cała historia drugiej połowy średniowiecza zapisana jest w herbach, podobnie jak historia pierwszej jego połowy w symbolice romańskich kościołów. Herby – to hieroglify feudalizmu, które nastąpiły po hieroglifach teokracji" (W. Hugo, *Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu*, Warszawa 1973, t. 1, s. 146)[2].

---

[1] W prezentowanym artykule ograniczono się jedynie do podania selektywnej literatury przedmiotu. Por. S. K. Kuczyński, *Niektóre zagadnienia symboliki heraldycznej na tle funkcjonowania herbu jako znaku*, [w:] *Problemy nauk pomocniczych historii. Materiały na II konferencję poświęconą naukom pomocniczym historii, Katowice–Wisła, 26–29 V 1973*, red. J. Szymański, Katowice 1972, s. 31.

[2] M. Cetwiński, *Rycerstwo śląskie do końca XIII w. Pochodzenie – gospodarka – polityka*, Wrocław 1980, s. 34

Właściwe odczytywanie świata symboli pozwala nam zrozumieć ukryte treści, język przesłania i jego wartość, pojąć znaczenie tychże symboli dla okresu, w którym powstawały, jak i dla tych, którzy „czytają" je współcześnie.

Jednym z podstawowych elementów formy i stylu herbu, obok tarczy i godła, jest tynktura, czyli barwa poszczególnych jego elementów[3].

Używany powszechnie przez heraldyków wyraz tynktura[4] jest spolszczoną formą łacińskiego wyrazu rodzaju żeńskiego *tinctura* i oznacza zarówno barwienie bądź farbowanie, jak i przedmiot farbowany. Łaciński wyraz *tinctura* może także oznaczać nalewkę, czyli niezagęszczony preparat roślinny otrzymywany najczęściej przez wytrawienie surowca roślinnego etanolem (spirytusem lub wódką). Powyższa definicja jest stosowana przez farmaceutów.

Wróćmy jednak do języka heraldyki. By zrozumieć należycie znaczenie wyrazu *tinctura*, warto przybliżyć kilka innych wyrazów łacińskich o tym samym rdzeniu *tinct*. Umaczanie w farbie, zanurzenie i ufarbowanie określano terminem *tinctus*. Przedmiot służący do barwienia, skrapiania i zwilżania to *tinctilis*, natomiast *tinctitius* oznacza barwiący. Osoba zajmująca się farbowaniem, barwieniem, zanurzaniem w farbie (barwniku) określana jest jako *tinctor*. Język łaciński odróżnia farbiarza od malarza. Ten drugi, zajmujący się malowaniem, a więc nakładaniem kolejnych warstw farby jest określany jako *pictor*. Tak samo określa się w języku łacińskim hafciarza. Miejsce pracy farbiarza, kadzie z farbą, naczynia do przygotowywania farby, mieszadła – czyli warsztat farbiarski – określany jest z kolei jako *tinctorium*. Warto zaznaczyć, że farba ma całkowicie przeniknąć materiał, odmienić go, nadać mu inne znaczenie, wartość i cechy. Stąd w kręgu kulturowym chrześcijańskim wyraz *tinctorium* oznacza chrzcielnicę[5], a w średniowiecznych środowiskach rycerskich – miecz.

Tak więc termin „tynktura" oznacza barwienie, czyli pokrycie przedmiotu farbą. To także zasadnicza odmiana jego wyglądu i nadanie mu nowych cech, przez co ów przedmiot może zmienić swe przeznaczenie.

---

[3] Kwestią barw heraldycznych zajmowało się wielu heraldyków, a temat ma obszerną literaturę. M.in. zob. S. Mikucki, *Barwa w heraldyce średniowiecznej*, cz. 1: *Herby rycerstwa zachodniego i polskiego,* „Rocznik Heraldyczny", t. 29:1928–1929, s. 191–250.

[4] K. Bąkała (*Historia symboliczna znakiem, herbem i barwa pisana. Podręczny słownik*, Warszawa, b.r.w., s. 17) używa na określenie barwy heraldycznej terminu „tynkatura"; inni autorzy publikacji dotyczących heraldyki stosują niezmiennie termin „tynktura".

[5] Częściej jednak na określenie chrzcielnicy używano pochodzącego z języka greckiego wyrazu *baptisterium*.

Powszechnie przyjmuje się, że nadanie poszczególnym elementom godła odmiennych barw nastąpiło pod koniec XI wieku i wynikało raczej z praktycznego zastosowania herbów podczas bitwy. Wokół barwnych, rozpoznawalnych znaków bojowych oraz chorągwi łatwiej było zebrać walczących. Podobnie wokół herbu o określonych, a tym samym rozpoznawalnych barwach łatwiej było nie tylko zebrać się rozproszonym na polu walki, ale i uniknąć bratobójczych ciosów.

Pierwotnie jako podstawowych używano trzech barw: czerwieni, błękitu i czerni, oraz dwóch metali: srebra i złota. W XVI wieku do barw włączono zieleń i purpurę oraz kolory: brunatny, szary, stalowy i cielisty. Swoje miejsce znalazła także barwa heraldyczna określana jako naturalna. Zaliczono do niej kolor skóry, sierści, rogów zwierzęcych oraz kory drzew. Obok barwy i metalu używa się w heraldyce także futer popielic, łasic, soboli i gronostajów. Dodać w tym miejscu należy, iż w polskiej heraldyce, w przeciwieństwie do zachodniej, bardzo rzadko używa się futer heraldycznych. Futra występują w herbach rodzin arystokratycznych.

W polskiej heraldyce bardzo często do określenia złota używano – i nadal używa się – koloru żółtego, a dla srebra białego[6]. Wynika to z trudności i ograniczeń technicznych sprzętu drukarskiego, jak i z wysokich kosztów eksploatacyjnych przy stosowaniu materiałów drukarskich pozwalających na uzyskanie efektu złota i srebra.

Już w średniowieczu wykształciła się reguła alternacji, według której herb powinien mieć jeden metal i jedną barwę. Ponadto przestrzegano zasady, iż nie należy kłaść metalu na metal oraz barwy na barwę[7]. Wyjątkiem była czerń, którą łączono zarówno z metalami, jak i z innymi barwami.

Herby średniowieczne cechuje skromna forma, stosowanie wyrazistych barw (unikanie cieni, różnorodnej kreski), prostota rysunku oraz tarczy. Herby o średniowiecznym rodowodzie, co podkreślają niektórzy, są wręcz ascetyczne. Od tej linii odstąpiono w okresie Renesansu. Rysunki herbowe od XVI wieku są znacznie bardziej wyszukane, bogatsze. Tarcza otrzymuje o wiele bogatszy kształt, by w okresie baroku (XVII–XVIII w.) zyskać bardzo wykwintną „obudowę". Pojawi się rozbudowany, realistyczny klejnot, a samo godło zacznie epatować nie tylko realistycznym rysunkiem, ale

[6] Por. S. Gorzyński, J. Kochanowski, *Herby szlachty polskiej*, Warszawa 1990, s. 20.

[7] Zasad alternacji nie stosowano do herbu Królestwa Jerozolimskiego (w polu srebrnym krzyż jerozolimski złoty) oraz Stolicy Apostolskiej (skrzyżowane krzyż złoty z krzyżem srebrnym).

i barwą. Prymitywne, niekiedy wręcz symboliczne wyobrażenia ptaków, ssaków czy mitycznych stworów widniejące na herbach średniowiecznych zostały w okresie odrodzenia wzbogacone i ozdobione złotymi szponami oraz dziobami, czerwonymi grzebieniami. Niektórzy heraldycy zwracają uwagę, że podobnie strzały wzbogacono o złote groty i bełty, a miecze lub inną broń o takież rękojeści.

Wypracowane w średniowieczu zasady stosowano w heraldyce rycerskiej, szlacheckiej, miejskiej oraz kościelnej. Do tej ostatniej przenikały początkowo herby rycerskie oraz szlacheckie. Mimo iż herby zawierały elementy uzbrojenia i były kojarzone jako znaki wojenne lub turniejowe, to Kościół – aczkolwiek nie bez oporów – przyjmował je i akceptował ich używanie. Nieco inaczej było z heraldyką zakonną. Najstarsze herby używane przez wspólnoty zakonne, opactwa oraz dostojników zakonnych miały swoje bezpośrednie źródło w heraldyce świeckiej. Były wręcz przejmowane od założycieli wspólnot, fundatorów opactw i klasztorów. Przełożeni zakonni, podobnie jak biskupi, używali swoich herbów rodowych, dodając niekiedy do nich symbole dewocyjne, a z czasem wzbogacając o takie elementy, jak kapelusz, infuła, pastorał, krzyż lub miecz. W czasach nowożytnych nowo powstałe wspólnoty zakonne rozpoczęły „własną drogę" tworzenia godeł i komponowania herbów. W większości przypadków herby zakonów powstały w oparciu o zasady heraldyczne, jednak pewna grupa wspólnot zakonnych zrezygnowała z tychże zasad, obierając drogę przyjmowania za godła scen rodzajowych bądź też znaków oscylujących w kierunku „logo" danej instytucji. Znaki uważane niekiedy przez nowo powstałe wspólnoty za herby zakonne pozbawione są tarcz, a godła (o ile kompozycje te można tak nazwać) bardzo często podlegają znaczącym przeobrażeniom zarówno graficznym, jak i kolorystycznym[8].

Powracając do głównego wątku dotyczącego barwy w heraldyce, należy przedstawić interesujący i występujący jedynie w heraldyce system szrafirunku. Termin ten został przejęty przez Polaków z języka włoskiego (*sgraffiare*), skąd trafił do niemieckiego, w którym *schraffieren* oznacza właśnie szrafować lub kreskować, *Schraffe* – szrafowanie, a *Schraffierung* oznacza odwzorowanie koloru za pomocą kreskowania. Niewątpliwie terminy te pochodzą od słowa *Schrafer* – kreska, linia. Szrafirunek polega na zastąpieniu barw heraldycznych takimi znakami graficznymi, jak linia (prosta, falowana, zygzakowata), kropka oraz znak graficzny przypomi-

[8] Por. W. Kolak, J. Marecki, *Leksykon godeł zakonnych*, Łódź 1994, s. 13.

nający koniczynę. Każdy kolor zastępuje inny rodzaj znaku graficznego. Wprowadzenie tegoż systemu wynikało z trudności wykonania techniką drukarską odpowiedniej barwy.

Powszechnie przyjmuje się, że twórcą szrafirunku był jezuita Silvestro Pietrasanta (1590–1647), który zasady oddawania kolorów poprzez dobrane znaki graficzne opublikował w dziele *Tesserae gentilitiae* w 1638 roku w Rzymie. Wielu znawców problematyki uważa jednak, że inicjatorem graficznego odwzorowania kolorów był Marcus Vulson de la Colombière, który rok później niż Silvestro Pietrasanta opublikował dzieło *Recueil de plusieurs Pièces et Figures d'armoiries, obmises par les autheurs qui ont écrit jusques icy de cette Science: Avec un Discours des Principes et fondemens du Blason, blasonnées par le sieur Vulson de La Colombière,… suivant l'art des anciens Roys d'Armes, avec un discours des principes et fondemens du Blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la Taille-douce* (Paris 1639). Vulson oskarżył jezuitę o kradzież pomysłu i wydanie swego dzieła *Tesserae gentilitiae* bez powołania się na drukowaną właśnie jego publikację[9]. Należy jednak dodać, że pierwsze przykłady szrafirunku Silvestro Pietrasanta zamieścił w rozprawie *De symbolis heroicis libri IX* opublikowanej w Antwerpii w 1634 roku:

> Praeterea, quae in aerea lamina incides, ea referent colores proprios saltem, certo ductu linearum, si figura ex arte fiat. Schema oculis subiicio: Pars punctim incisa, colorem argenteum, seu album; pars quae exaratur lineolis erectis, rubeum; pars quae finditur lineolis transuersis, cyaneum; pars quae lineolis obliquis seu pronis asperatur, prasinum; et quae mutuis lineolis, quasi clathris inumbratur, atrum seu nigrum repraesentat. Sine autem hoc exigat natura colorum, qui diuersa quadam lege vibrent iubar luminis sui, sine sculptoribus ponere hoc discrimen lubuerit; dicuntur Pictores periti semper in aerea lamina proprios colores rerum agnoscere, dummodo sculptor ab artis suae legibus non desciuerit. Quae cum ita sint, tanto minus erit necesse, figuras quantumuis colorum indigas, ab Heroicis Symbolis propterea submovere[10].

[9] Por. M. Vulson de la Colombière, *La Science heroique, traitant de la noblesse, de l'origine des Armes, de leurs Blasons, et symboles, des tymbres, Bourlets, Couronnes, Cimiers, Lambrequins, Supports, et Tenans, et autres ornements de l'Escu; de la Deuise, et du Cry de guerre, de l'Escu pendan et des Pas et Emprises des Anciens Chevaliers, des formes différentes de leurs Tombeaux; et des marques extérieures de l'Escu de nos Roys, des Reynes, et Enfans de France, et des Officiers de la Couronne, et de la Maison du Roy*, Paris 1639, s. 38n.

[10] Silvestro Pietrasanta, *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae 1634, s. 313–315.

Kolejne wskazania odnoszące się do szrafirunku podał Silvestro Pietrasanta cztery lata później w *Tesserae gentilitiae*:

> Sed et monuerim etiam fore, ut folius beneficio sculpturae, in testeris gentilitiis, quas cum occasio feret, proponam frequenter, tum iconis tum aree, seu metallum seu colorem, Lector absque errore deprehendere possit. Schemata id manifestum reddent; etenim quod punctim incidetur, id aureum erit; argenteum, quod fuerit expers omnis sculpturae; puniceum, quod caesim et ductis ab summo ad imum lineolis exarabitur; cyaneum, quod delineabitur ex transuerso; prasinum vero, quod oblique ab supero angulo dextero secabitur; violaceum, quod oblique pariter scindetur, sed ab supero angulo laeuo; nigrum, quod cancellatim et in modum, seu crucularum, seu plagularum intercidetur[11].

I tak, jak zaproponował autor *Tesserae gentilitiae,* barwę czerwoną oddaje się przez kreskowanie pionowe, błękit – poziome, zieleń – skośne w prawo, purpurę oraz fiolet – skośnie w lewo, kolor czarny – pole kratkowane, brunatny – kreski pionowe i skośne w lewo, szary – pionowe linie faliste, cielisty – przerywane kreski pionowe ułożone naprzemiennie, a stal – skośnie kratkowane pole. Jeśli chodzi o szrafirunek metali, to złoto oznacza się polem kropkowanym, zaś srebro pozostaje bez żadnych wzorów. Futra popielic symbolizują położone na srebrnym polu czarne kapaliny (odmiana hełmu) bądź też czarne dzwony. Futra soboli szrafiruje się falistymi liniami poziomymi, a łasic – falistymi liniami skośnymi w lewo. Z kolei futro gronostajów przedstawia się jako pole srebrne, na którym widnieją czarne cętki. W dawniejszych wyobrażeniach cętki przypominały stylizowane krzyżyki z wydłużonymi ramionami, z których dolne było znacznie wydłużone i miało kształt trójkąta. Obecnie krzyżyk został zastąpiony stylizowanym liściem koniczyny. Wielu heraldyków wprowadza, obok powyższych, szrafirunek koloru naturalnego. Przedstawia go ostro łamana linia ułożona pionowo.

Zasady szrafirunku zostały przyjęte przez polskich heraldyków. Józef Aleksander Jabłonowski w wydanym we Lwowie w 1742 roku dziele *Heraldica to iest osada kleynotow rycerskich y wiadomosc znakow herbownych, dotąd w Polszcze nieobiasniona, pracą y wynalazkiem* […] odnotował:

> Złote pole się wydaie, kiedy w centki znaczone, co heraldycy nazywają piaskiem, srebrne pole to iest białe, lazurowe to iest ciemno błękitne, poznać ie na pieczątkach, kiedy

[11] *Tesserae gentilitiae a Silvestro Petra Sancta Romano Societatis Iesu ex legibus Fecialium descriptae*, Romae: typis haered[um] Francisci Corbelletti, 1638, s. 59–60.

w gęste prązki a poprzek posiekane, *notandum* że krwawe iest ciemno czerwone, poznać go można przez pręgi wzdłuż znaczone, to iest nasiekiwane. Piasczyste iest czarniawe, poznaie się przez krzyżowe pręgi. Zielone zaś kiedy pregi idą z ukosa ku lewey ręce twoiey obrocone, purpurowe opacznie rozumiey, co się rzekło dopiero o zielonym. Xiążęce gronostaiowe to iest białe, a centki czarne[12].

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na kolejność tynktur. Średniowieczni autorzy traktatów o heraldyce wymieniali wpierw metale, później kolory, następnie zaś futra. Ustanowiony porządek, zapoczątkowany przez Clémenta Prinsaulta (xv w.) i kontynuowany przez wymienionego wyżej Silvestro Pietrasanta, obowiązuje właściwie do czasów współczesnych.

Bartolo da Sassoferrato *Tractatus de insigniis et armis* (ok. 1350)	Jan de Bado Aureo *Tractatus de Armis* (1395)	Clément Prinsault Traité de blason (1468–1476)	Silvestro Pietrasanta *Tesserae gentilitiae* (1639)
– złoto – czerwień / purpura – błękit – srebro – czerń	– srebro – błękit – złoto – czerwień – zieleń – czerń	metale: – złoto (or) – srebro (*argent*)	metale: – złoto – srebro
		barwa: – czerwień (*guelles*) – błękit (*azuro*) – czerń (*sable*) – zieleń (*sinople*) – purpura (*pourpre*)	barwa: – czerwień – błękit – czerń – zieleń – purpura
		futra: – gronostaj (hermine) – popielica (loir)	futra: -

Wielu autorów podkreśla, że w polskiej heraldyce barwa nie odegrała większej roli. Wynika to z faktu, iż polską heraldykę cechuje prostota, a „lekceważenie" barw jest konsekwencją pochodzenia polskich herbów ze znaków własnościowych. Proces przekształcania się run w godła –

[12] J. A. Jabłonowski, *Heraldica to iest osada kleynotow rycerskich y wiadomosc znakow herbownych, dotąd w Polszcze nieobiasniona, pracą y wynalazkiem* […], Lwów 1742, k. 16.

co można nazwać uheraldycznieniem znaków – zaciążył na skupieniu uwagi na rysunku i kształcie, a nie na jego barwie, która była elementem drugorzędnym. Heraldyka zachodnia barwie przypisywała znaczące symboliczne treści[13]. Trafne wydaje się określenie ks. Stanisława Orzechowskiego (1513–1566), który podkreślał, że to znak i figura czyni herb, a nie barwa. Warto przytoczyć jego dość obszerne rozumowanie, by ukazać, jak od XVI wieku zmienił się pogląd na znaczenie barwy w heraldyce.

> Tu niechaj nikogo nie zawodzi od jedności leliwy różność pola, bo herb jest „mathematicae considerationis non physicae: consideratur enim character, seu forma sine respectu rationis ad materiam": zkąd Grekowie zowią piętnem, albowiem piątno nie patrzy na farbę, ani na pole, tylko figurę swą pewną ma, którą może bydź wyrażone na każdej farbie pole. A tak głupie ci mówią, którzy herby polmi dzielą, albowiem znak a figura czyni herb, nie barwa, ani pole: przeto też łacina stara nazwała herb „imago", to jest obraz jakisi rzeczy, jako starza jest obraz topora; jastrzębięc jest obraz podkowy a krzyża; ciołek jest obraz byka. Widzisz jako tu wspominając obrazy herbów ich, nie wspominamy farby ich, ani pola. Zkąd jawny jest dowód, iż nie pole, ani farba nie należy ku naturze herbowej, a przeto śmiejmy się z tych, którzy działają w Poszcze leliwę modrem, albo czerwonem polem, a tym rozdziałem Pieleckich herb od tarnowskiego herbu w Polszcze rozłączają; albowiem jako jest jeden znak, jeden obraz, jedno piętno u Pieleckich i u Tarnowskich leliwa, tak też jeden herb Tarnowskich i Pieleckich w Polszcze jest. A jeźliże kto temuto przeciwić się będzie, ten będzie takowy, który matematyki się nie uczył, a który „inter quantitates et qualitates praedicamentum" rozeznać nie umie[14].

Profesor prawa z uniwersytetu w Perugii Bartolo da Sassoferrato (1313–1355), autor dzieła *Tractatus de insigniis et armis*, jako pierwszy podjął temat barw heraldycznych[15]. Ustalił w nim nie tylko zasadność używania metali

---

[13] J. Łojko, *Średniowieczne herby polskie*, Poznań 1985, s. 15; A. Kulikowski, *Heraldyka szlachecka*, Warszawa 1990, s.173.

[14] *Żywot i śmierć Kasztelana Krakowskiego Hetmana Wielkiego Koronnego Piórem Stanisława Orzechowskiego, którego żywot skreślił i dodał wiadomość o Jakóbie Górskim Franciszek Bohomolec. Zeszyt pierwszy. Wydanie Kazimierza Józefa Turowskiego* […], Sanok 1855, s. 38–39.

[15] Bartolo nie dokończył dzieła z powodu śmierci w 1355 r. Prace nad traktatem kontynuował jego syn Mikołaj Aleksander, który zakończył pracę w 1358 r. O popularności

i barw, ale również ich precedencję. Oto fragment traktatu odnoszący się do przedstawianej kwestii:

> Circa secundum vero, quando arma sunt quedam signa sim plicia, ut varietates quorundam colorum, tunc hic est advertendum qualiter debeant portari. Et premitto quod nobilior res debet preferri et in nobiliori loco poni, ff. de officio prefecti urbi, 1. i (Dig. 1. 12. 1), [C.] de officio rectoris provincie, 1. potioris (Cod. 1. 40. 5), de con sulibus, 1. i (Cod. 12. 3. 1), libro xii. Item premitto, quod locus prior et locus superior est nobilior inferiori et posteriori, ut dictis legibus, et ff. de albo scribendo, 1. i (Dig. 50. 3. 2). His premissis, dico quod, quandoque arma variantur per media, ut quia quis pro arma portat banderiam duorum colorum, et tunc aut dividitur per medium ut supra et subtus, aut per medium ut ante et post. Et in istis casibus in dubio nobilior color debet esse supra, et in ea parte que respicit celum, vel ante, idest in ea parte que respicit hastam. Si vero variatur per quarteria, tunc nobilior color debet esse in quartenio superiori et anteriori, id est prope hastam. Si vero variatur per listas directas, tunc prima lista coloris nobilioris debet esse prope hastam; si vero variatur per listas transversas, tunc lista coloris nobilioris debet esse prima versus celum. Si vero sunt liste vel bande pendentes, tunc cum hasta habeat se tamquam pars anterior in branderia, et ideo pars magis elevata debet respicere hastam. Ista omnia probantur ex presuppositione.
>
> Sed dubitatur quis color sit nobilior. Dico quod unus color dicitur nobilior respectu eius quod representat, alius secundum se. Primo modo, color aureus dicitur nobilior, per eum enim representatur lux. Si quis enim vellet figurare radios solis, quod est corpus maxime luminosum, de hoc textus de maioritate et obedientia, c. so ute (X. 1. 33. 6. 4), hoc non posset congruentius facere quam per radios aureos. Constat autem quod nil luce nobilius, certe nil, ut C. de summa trinitate et fide catholica, epistula, inter claras (Cod. 1. 1. 8), ibi, nichil est enim quod lumine clariore, et C. ne filius pro patre, auten. habita (Cod. 4. 13. 5), ibi, totus mundus illuminatur. Et in sacra scriptura pro re maxime excellentie designatur sol, ut, fulgebunt iusti sicut sol, Mt. xiii. c. (Math. 13:43), et alibi, resplenduit facies eis sicut sol, Mt. xvii. c. (Math. 17:2). Et propter hanc nobilitatem nulli licet portare vestes aureas nisi soli principi, ut C. de vestibus holoveris, 1. i, et ii (Cod. 11. 9(8). 1, 2), libro xi.
>
> Sequens color nobilis est color purpureus seu rubeus, qui figuratur per ignem, qui est super alia elementa et est corpus post solem secundario luminosum. Et propter eius nobilitatem nulli licet portare vestes coopertas de dicto colore nisi pnincipi, ut C.

---

traktatu świadczą jego liczne odpisy – do czasów współczesnych zachowało się ponad 100 egzemplarzy. Por. *Bartolo's „De Insigniis et Armis"*, http://www.heraldica.org/topics/bartolo.htm [22 VII 2012 r.].

de vestibus holoveris, l. iii, iv et v (Cod. ii. 9(8). 3, 4, 5). Et in dicta lege iii exprimitur hunc colorem esse nobiliorem aliis.

Sequens post predictos nobilior color est color azurus, per eum enim designatur aer, qui est corpus transparens et dyaphanum et maxime receptivum lucis, et est sequens elementum post ignem et nobilius aliis. Unde predicti colores per id quod representant dicuntur nobiliores.

Qualiter autem colores dicantur nobiliores secundum se dico, quod sicut lux est nobilissima, eius contrarium dicuntur tenebre et sic vilissime. Sic in coloribus secundum se, color albus est nobilior quia magis appropinquat luci; color niger est infimus, quia magis appropinquat tenebris. Colores autem medii sunt nobiliores et minus nobiles secundum quod plus vel minus appropinquant albedini vel nigredini, et istud est de mente Aristotelis in libro De sensu et sensato[16].

Jak zauważył Sylwiusz Mikucki, mimo iż dzieło mistrza Bartola szybko znalazło czytelników, nie zostało uznane. Angielski uczony Jan de Bado Aureo około pół wieku po Bartolo da Sassoferrato opracował dzieło, w którym przedstawił barwy heraldyczne w innej kolejności. Za najbardziej wartościową uznał srebrną, a w dalszej kolejności błękitną, złotą, czerwoną, zieloną i czarną. Srebrną i czarną określił jako barwy zasadnicze, pozostałe jako pośrednie. Jednak dzieło Jana de Bado Aureo nie miało większego znaczenia dla późniejszych prac heraldyków[17].

Barwy heraldyczne mają swą symbolikę, która kształtowała się przez stulecia. Na znaczenie barw duży wpływ wywarły takie dzieła, jak anonimowa grecka rozprawa nosząca tytuł *Physiologus* (II–IV w.) oraz rozprawa[18] Clémenta Prinsaulta[19]. Symboliką barw zajmowali się wspomniani wyżej Bartolo da Sassoferrato oraz jezuita Silvestro Pietrasanta, a także inni anonimowi średniowieczni autorzy traktatów[20].

---

[16] Za: Bartolus de Saxoferrato, *De insigniis et armis*, [http://www.univie.ac.at/igl.geschichte/zajic/ws_2011/Bartolus_Tractatus.pdf [20 VII 2012 r.].

[17] Zob. S. Mikucki, *Barwa w heraldyce…*, dz. cyt., s. 200.

[18] Obecnie przechowywane w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Département des Manuscrits, Français 5936).

[19] Uwagi krytyczne odnośnie do dzieła C. Prinsaulta zob. T. Hiltmann, *La paternité littéraire des hérauts d'armes et les textes héraldiques. Héraut „Sicile" et le „Blason des couleurs en armes"*, [w:] *Estudios de heráldica medieval*, red. M. Metelo de Seixas, M. de Lurdes Rosa, Paris 1983, s. 59–83.

[20] Por. S. Mikucki, *Barwa w heraldyce…*, dz. cyt., s. 201.

Dzieło Clémenta Prinsaulta było niewątpliwie kluczowe nie tylko dla ustalenia barw, ale również ich symbolicznego znaczenia. Ponieważ heraldycy polscy często powołują się na tegoż heraldyka, dlatego wydaje się słuszne przytoczyć fragment średniowiecznego rękopisu wydanego w 1858 roku przez Louisa Douëta d'Arcq'a[21].

La première partie.
Or, en blason d'armes, signifie quatre vertus: Noblesse, Bon-vouloir, Reconfort et Haultesse. En pierrerie, l'Escarboucle. Des sept planettes, le Soleil. Des jours de la sepmaine, le Dimenche.
La seconde partie. Argent, en armes, signifie v vertus: Humilité, Loyauté, Purité, Blancheur et Innocence. Des complexions, Homme flegmatique. Des planettes, la Lune. Des douze signes, trois: l'Escrevisse, l'Escorpion et les Poissons. Des élemens, l'Eau. En pierrerie, la Perle. Des jours de la sepmaine, le Lundy.
La tierce partie. Gueules, en armes, signifie deux vertus: Vaillance et Hardiesse. En complexion, Homme colorique. Des planettes, Saturne. Des XII signes, le Mouton, le Lyon et le Sagittaire. En pierrerie, le Ruby. Des jours de la sepmaine, le Samedi. Des élémens, le Feu, et des métaulx le Letton, dont on fait la rouge mine.
La quarte partie. Asur signifie, en vertu, Louange et Beaulté et Haultesse. En complexion, Homme sanguin. Des planettes, Vénus. Des XII signes, Gemini, Libra et Aquarius. En pierrerie, le Saphir. Des jours de la sepmaine, le Vendredi. Des éléments, l'air. Des métaulx, l'argent fin, dont on fait asur.
La Ve partie. Sable signifie Deul et Richesse. En complexion, Homme mélancolique. Des planettes, Mars. Des signes, Taurus, Virgo et Capricornus. En pierrerie, le Dyament. Des jours de la sepmaine, le Mardi. Des élémens, la Terre. Des métaulx, le fer, dont on fait le noir.
La VIe partie. Synople, en vertu signifie Amour, Honneur et Courtoisie. Des planettes, Mercure. En pierrerie, TESMERAULDE. Des jours de la sepmaine, le Mescredi. Des métaulx, l'argent vif, dont l'on fait le vert.
La VIIe partie. Pourpre, en armes, signifie en vertu, Largesse, Habondance et Sagesse. Des planettes, Jupiter. En pierrerie, le Balay. Des jours de la sepmaine, le jeudi. Des métaulx, l'Eslain. Des éléments, les Nues[22].

[21] C. Prinsault, *Traité de blason*, oprac. L. C. Douët d'Arcq, „Revue Archéologique", 15:1858, s. 257–274 (wstęp), 321–342 (tekst źródłowy).

[22] Tamże, s. 324.

W nawiązaniu do ustaleń Prinsaulta oraz innych heraldyków francuskich z xv wieku S. Mikucki sporządził odniesienia do każdej z heraldycznych tynktur, w których zawarł odwołanie do cnót, a także minerałów i metali, planet, dni tygodnia, a nawet do temperamentów, znaków zodiaku i żywiołów[23]. Warto przytoczyć tekst polskiego heraldyka, bowiem często osoby wyjaśniające znaczenie barw polskich herbów powołują się na Prinsaulta, korzystając z ustaleń S. Mikuckiego.

> Barwa złota symbolizuje cztery cnoty: szlachetność, życzliwość (*bonvouloir*), otuchę (*reconfort*) i wzniosłość; z kamieni karbunkuł[24], z planet słońce, z dni tygodnia niedzielę. Srebro oznacza pięć cnót: pokorę, uczciwość, czystość, niewinność i niepokalaność; z temperamentów usposobienie flegmatyczne, z planet księżyc, z znaków zodjaków Raka, Skorpjona i Ryby, z elementów wodę, z kamieni perłę, z dni tygodnia poniedziałek. Barwa czerwona jest symbolem dwu cnót: odwagi i waleczności. Z temperamentów oznacza usposobienie choleryczne, z planet Saturna, z znaków zodjaku Barana, Lwa i Łucznika, z kamieni rubin, z dni tygodnia sobotę, z elementów ogień, z metali miedź, z której sporządza się farbę czerwoną. Błękit wyraża trzy cnoty: piękność, wzniosłość i pochwałę; z temperamentów usposobienie sangwiniczne, z planet Wenus, z dwunastu znaków Bliźnięta, Wagę i Wodnika, z kamieni szafir, z dni tygodnia piątek, z elementów powietrze, z metali srebro (*argent fin*), którego używa się do wyrobu farby błękitnej. Barwa czarna symbolizuje żałobę i bogactwo. Z temperamentów oznacza usposobienie melancholijne, z planet Marsa, z znaków zodjaku Byka Pannę i Koziorożca, z kamieni diament, z dni tygodnia wtorek, z elementów ziemię, z metali żelazo, przy pomocy którego wyrabia się farbę czarną. Zielona barwa przedstawia miłość, honor i dworskość. Z planet oznacza Merkurego, z kamieni szmaragd, z dni tygodnia środę, z metali rtęć, która służy do sporządzania zielonej farby. Barwa purpurowa (fioletowa) jest symbolem hojności, dostatku i mądrości.

---

[23] Według teorii Arystotelesa wszystko zostało zbudowane z elementów, przez które rozumiał on podstawowe pierwiastki, pierwotne żywioły, takie jak np. powietrze, ziemia, ogień, woda. Inni filozofowie wskazywali na inne oprócz wymienionych pierwiastków (np. olej, siarka, spirytus, sól). Teorię tę odrzucił Robert Boyle. W pracy *The Sceptical Chymist*, która ukazała się w Londynie w 1661 roku, zdefiniował pierwiastki jako pierwotne i proste substancje, których nie można rozłożyć na substancje prostsze, oraz zaproponował eksperymentalną teorię pierwiastków. Zob. R. Castleden, *Wydarzenia, które zmieniły świat*, Warszawa 2008, s. 251.

[24] W oryginale: „l'escarboucle" – co S. Mikucki przetłumaczył jako karbunkuł (wspólne określenie rubinów i granatów).

Z planet symbolizuje Jowisza, z kamieni ametyst, z dni tygodnia czwartek, z metali cynk, z elementów chmury[25].

Dodać należy, że symboliką barw zajmowało się wielu autorów, m.in. wspomniani już Clément Prinsault oraz Silvestro Pietrasanta, a także John Ferne (ok. 1560–1609)[26], Louis Claude Douët d'Arcq (1808–1888)[27], Piero Guelfi Camajani (1896–1951)[28] i Ottfried Nubecker (1908–1992)[29]. Wyniki ich badań zestawił Paweł Dudziński[30]. Z tegoż zestawienia wynika, że wśród wspomnianych autorów traktatów i opracowań nie było jednomyślności. Dla przykładu warto porównać jedynie metale. Złoto dla Prinsaulta symbolizowało delikatność, życzliwość, otuchę i wzniosłość, dla Nubeckera – rozum, poważanie, cnotę i wielkość, dla Silvestra Pietrasanty – sprawiedliwość, łagodność, miłosierdzie i wzniosłość ducha, dla Camajaniego – moc, wiarę, bogactwo, wiedzę i zdolność kierowania innymi, a dla Douëta d'Arcq – szlachetność. Prinsault wzniosłość przypisywał zarówno złotu, jak i błękitowi. Według Prinsualta złoto symbolizowało delikatność, natomiast według Silvestra Pietrasanty łagodność była przypisana błękitowi. Dla Camajaniego złoto było symbolem bogactwa, dla Douëta d'Arcq bogactwo wyrażało srebro, a według Prinsaulta – czerń oraz purpura (dostatek). Z kolei srebro dla Prinsaulta symbolizowało pokorę (dla Douëta d'Arcq pokora była symbolizowana przez czerń), uczciwość, niewinność (dla Camajaniego symbolizowana przez błękit) i czystość, dla Douëta d'Arcq – bogactwo, dla Nubeckera – czystość, mądrość (dla

[25] S. Mikucki, *Barwa w heraldyce…*, dz. cyt., s. 201; por. P. Dudziński, *Alfabet heraldyczny*, Warszawa 1997, s. 39–40.

[26] *The Blazon of Gentrie: Deuided into two parts. The first named, The Glorie of Generositie. The second, Lacyes Nobilitie. Comprehending discourses of Armes and of Gentry. Wherein is treated of the beginning, parts and degrees of gentlenesse, with her lawes: of the bearing, and blazon of Cote-armers: of the lawes of armes, and of combats*, London 1586, s. 169n.

[27] We wstępie do *Traité de blason…* (zob. „Revue Archéologique"…, dz. cyt., s. 258–260) przedstawił symbolikę barw zaczerpniętą z niezidentyfikowanego rękopisu francuskiego z XV wieku – por. S. Mikucki, *Barwa w heraldyce…*, dz. cyt., s. 201, przypis 1.

[28] *Dizionario araldico*, Bologna 1973.

[29] *Heraldik. Wappen – ihr Ursprung*, Frankfurt am Main 1977.

[30] Zob. P. Dudziński, *Alfabet heraldyczny*, Warszawa 1997, s. 42. Ponadto P. Dudziński przedstawił symbolikę barw (s. 40) za francuskim heraldykiem Douëtem d'Arcq, którą zamieścił także S. Mikucki, *Barwa w heraldyce…*, dz. cyt., s. 201.

Prinsaulta była cnotą symbolizowaną przez purpurę), niewinność, nieskazitelność i radość (była symbolizowana także przez zieleń), dla Camajaniego – przyjaźń, sprawiedliwość, bezstronność, niewinność i czystość, dla Johna Ferne'a – prostotę ducha, a dla Silvestra Pietrasanty – niewinność, pilność i szczerość.

Warto zaznaczyć, że polska heraldyka zasadniczo nie wypracowała własnej symboliki barw. Wielu heraldyków opisując znaczenie barw herbów miejskich często posiłkuje się wiadomościami zaczerpniętymi z traktatu Clémenta Prinsaulta i przekazanymi polskiemu czytelnikowi w dziele Sylwiusza Mikuckiego. Nie wydaje się to słuszne, bowiem herby na ziemiach polskich kształtowały się w zgoła odmiennych warunkach niż na zachodzie Europy. Kwestii znaczenia i symboliki barw nie podjęli heraldycy badający polskie herby miejskie, m.in. Marian Gumowski[31], Andrzej Plewako i Józef Wanag[32], Marek Adamczewski[33] oraz Piotr Gołdyn[34]. Rozważania o znaczeniu kolorów pominęli także inni heraldycy, m.in. Łukasz Paprocki[35], Kacper Niesiecki[36], Benedykt Joachim Chmielowski[37], Joachim Lelewel [38], Seweryn Uruski[39], Adam Boniecki[40],

[31] Por. *Herby miast polskich*, Warszawa 1960.

[32] *Herbarz miast polskich*, Warszawa 1994.

[33] M. Adamczewski, *Funkcje użytkowe herbu miejskiego do końca XVIII wieku*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego", t. 4: 1999, s. 67–99.

[34] *Symbolika religijna i kościelna w herbach miast polskich do końca XX wieku*, Warszawa 2008.

[35] B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego przez […] zebrane i wydane r. p. 1584*, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1858.

[36] *Korona polska przy złotej wolności starożytnymi wszystkich katedr, prowincji i rycerstwa klejnotami… ozdobiona, potomnym zaś wiekom na zaszczyt i nieśmiertelną sławę pamiętnych w tej ojczyźnie synów podana… roku wolności ludzkiej przez wcielonego Boga windykowanej 1728*, t. 1–4, Lwów 1728–1743.

[37] B. J. Chmielowski, *Zbiór krótki herbów polskich oraz wsławionych cnotami i naukami Polaków*, Warszawa 1763.

[38] J. Lelewel, *Polska dzieje i rzeczy jej rozpatrywane przez Joachima Lelewela*, t. 4: *Dostojności i Urzędy. Herby w Polszcze. Pojedynki w Polszcze. Grobowe Królów Polskich Pomniki. Pszczoły i Bartnictwo w Polszcze*, Poznań 1856.

[39] S. Uruski, *Herbarz szlachty polskiej*, t. 1–15, Warszawa 1904–1931.

[40] A. Boniecki, *Herbarz polski*, cz. 1: *Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, Warszawa 1899. Tamże na s. IX zamieścił jedynie oznaczenie metali, kolorów i futer używanych w heraldyce.

Antoni Małecki[41], Franciszek Piekosiński[42], Pawel Dudziński[43]. Władysław Semkowicz poświęcił symbolice barw jedynie kilka zdań konkludując, że „do barw przywiązywała heraldyka średniowieczna pewne symbole, np. jedne barwy symbolizowały pewne cnoty, inne usposobienie, jeszcze inne niektóre planety czy drogie kamienie. Nie była jednak ta symbolika barw ogólnie przyjęta i uznana"[44]. Inni współcześni heraldycy kwestią symboliki barw w heraldyce polskiej zasadniczo się nie zajmowali. Omawiane zagadnienie – co należy podkreślić – Józef Szymański pominął w *Herbarzu średniowiecznego rycerstwa polskiego* (Warszawa 1993). Podobnie postąpił w obszernej publikacji *Nauki pomocnicze historii* (Warszawa 2001), nie podejmując zagadnienia symboliki barw w rozdziale poświęconym heraldyce (s. 638–679). Należy dodać, że niektórzy heraldycy, np. Wojciech Drelicharz oraz Zenon Piech, symbolikę barw stosują z powściągliwością[45].

Jedną z niewielu prób wyjaśnienia znaczenia kolorów w heraldyce podjął Norbert Eugeniusz Malinowski. W wydanym w Warszawie w 1841 roku dziele *Heraldyka to jest: Nauka o herbach zawierająca wykład teoryi heraldyki* odnotował, że

> symboliczne znaczenie kolorów używanych w Heraldyce jest następujące: Złoto i kolor żółty był oznaką potęgi, mocy, siły, bogactwa, wiary, czystości i stałości, u Francuzów zowie się *Or*; u Niemców *Gold*, *Gelb*; u łacinników *Aurum*. Srebro i kolor biały *Argent*, *Silber*, *Weiss*, *Argentum*, nieskazitelność i panieństwo symbolizował. Kolor czerwony *Guele*, *Belic*, *Belif* czasem *Gueles*, *Roth* – u dawniejszych Polaków czerwień, kolor krwawy męztwo i śmiałość przypominał; kolor czerwony od czasów najgłębszej starożytności miał wielkie znaczenie. Rzymianie, a nawet już Fenicyanie purpurę nad wszystko cenili. *Jan de Bado Aureo* mówi: Szkarłat Fenicki oswaja Rycerzy z kolorem krwi, do której widoku przyzwyczajać się powinni. Był to kolor Cesarski; czerwonym atramentem podpisywali się Imperatorowie i wyżsi Urzędnicy. Wyraz *Guele* wywodzą od Arabskiego *Gulud* co znaczy czerwony, lub od łacińskiego *Gulo*, jakieś drogie futra

[41] *Studya heraldyczne*, t. 1, Lwów 1890.

[42] F. Piekosiński, *Heraldyka polskich wieków średnich*, Kraków 1899.

[43] P. Dudziński, *Współczesna heraldyka i zwyczaje heraldyczne w kościołach chrześcijańskich*, t. 1–2, Warszawa 2007.

[44] W. Semkowicz, *Encyklopedia nauk pomocniczych historii*, oprac. naukowe B. Wyrozumska, Kraków 1999, s. 176.

[45] Por. W. Drelicharz, Z. Piech, *Dawne i nowe herby Małopolski*, opr. graficzne B. Widłak, Kraków 2004, s. 291, 360, 372.

tego koloru do strojenia szyi używane. Powłoki czerwone puklerzy rycerskich dały początek częstemu użyciu tego koloru w Heraldyce. Miłość Boga, i bliźniego, sprawiedliwość tem kolorem oznaczano. Kolor błękitny, lazurowy, majestat, królestwo, piękność znaczył. Wyraz *Azur* oznaczający tę barwę po francuzku, pochodzi z włoskiego *Azuro*, u Hiszpan *Azul*, u Arabów *Lazourd*. Jest to gatunek minerału z którego wyrabia się bardzo piękna niebieska farba[46].

Symbolikę barw heraldycznych zamieścił w *Insygnia, symbole i herby polskie* Alfred Znamierowski[47], a powtórzył ją *in extenso* A. H. T. Święcicki w opublikowanej w wersji elektronicznej pozycji *Historia herbu rodowego Jastrzębiec czyli saga rodu Święcickich IX–XXI w.*[48]. Żaden z powyższych autorów nie podał jednak źródła pochodzenia zamieszczonej symboliki. Wiadomo tylko, że niektóre elementy, cnoty i cechy charakteru, planety, kamienie, metale, żywioły czy odpowiadające barwom dni tygodnia zostały zaczerpnięte w większości z publikacji Prinsaulta (*Traité de blason*). Oto ustalenia A. Znamierowskiego:

złoto: boski majestat, objawienie Ducha Świętego, gloria zmartwychwstania; szlachetność, wspaniałomyślność, wzniosłość, życzliwość, miłosierdzie; Słońce, topaz, złoto, światło; niedziela
srebro: czystość, wieczna chwała, niepokalaność; niewinność, uczciwość, lojalność, szczerość, pokora; Księżyc, perła, srebro, woda, pokój; poniedziałek
czerwień: Duch Święty, krew Odkupiciela, miłość; odwaga, dzielność, waleczność, poświęcenie, żarliwość; Mars, rubin, żelazo, ogień, wojna; wtorek
zieleń: sprawiedliwi i wybrani, boskie zmiłowanie, nowe życie, nadzieja; dworskość, radość, żywotność, obfitość, zdrowie, ufność; Merkury, szmaragd, rtęć; środa
purpura: Stworzyciel – Bóg Ojciec, męczeństwo, pokuta; dobroć, hojność, mądrość, duma, umiarkowanie; Jowisz, ametyst, cyna, chmury; czwartek
błękit: Matka Boża, niebo, prawda, wiara; Piękno, lojalność, wierność, stałość, łagodność, niezawisłość; Wenus, szafir, miedź, powietrze; piątek

[46] N. E. Malinowski, *Heraldyka to jest: Nauka o herbach zawierająca wykład teoryi heraldyki*, Warszawa 1841, s. 43.

[47] Zob. A. Znamierowski, *Insygnia, symbole i herby polskie*, Warszawa 2003, s. 36–37. W wydanej rok później publikacji *Herbarz rodowy* (Warszawa 2004) zagadnienie symboliki barw pominął.

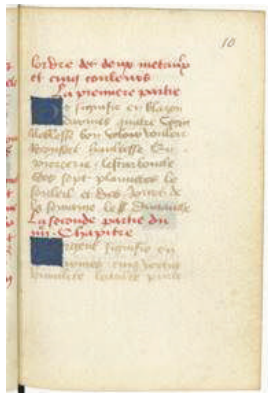
[48] A. H. T. Święcicki *Historia herbu rodowego Jastrzębiec czyli saga rodu Święcickich IX–XXI w.*, Poznań 2010, s. 17–18.

CZERŃ: śmierć, żałoba, smutek, piekło, noc, strach, nieszczęście; słabość, pokora, skromność, nicość; Saturn, diament, ołów, ziemia; sobota"[49].

Wydaje się, że kwestia symboliki i znaczenia barw w herbach polskich, zarówno rycerskich, szlacheckich, jak i miejskich, jest nadal otwarta i czeka na dogłębne opracowanie.

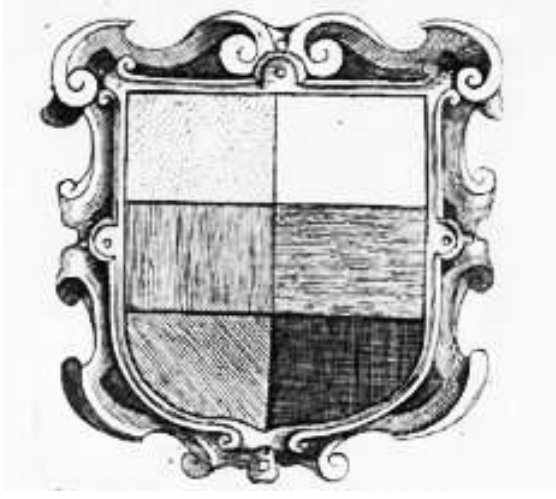
[49] A. Znamierowski, *Insygnia, symbole…*, dz. cyt., s. 36–37.

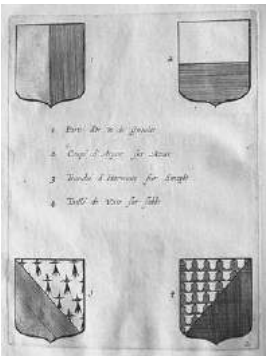
1
Clément Prinsualt,
Traité de blason composé
(Biblioteka Narodowa
w Paryżu,
Département des
Manuscrits,
Français 5936),
k. 8v, 10



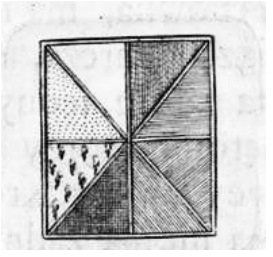
3
Przykład szrafirunku
(Silvestro Pietrasanta,
De symbolis heroicis libri IX.
Antverpiae 1634, s. 314)

2
Herbarz z Bellenville
sporządzony
ok. 1360–1400
przez Claesa Heinena,
herolda Geldrii,
zwanego Gelre,
k. 52v





4
Szrafirowanie i zasady łączenia metali, barw i futer wg M. Vulsona de la Colombière (*Recueil de plusieurs pièces et figures d'armoiries obmises par les autheurs qui ont escrit jusques icy de cette science, blasonnées par le sieur Vulson de la Colombière,... suivant l'art des anciens roys d'armes, avec un discours des principes et fondemens du blason, et une nouvelle méthode de cognoistre les métaux et couleurs sur la taille-douce*, Paris 1639, knlb. 16)



5
Przykład zestawienia barw (J. A. Jabłonowski, *Heraldica to iest osada kleynotow rycerskich y wiadomosc znakow herbownych, dotąd w Polszcze nieobiasniona, pracą y wynalazkiem […]*, Lwów 1742, k. 16v)

6
Przykład szrafirunku
(„Miesięcznik Heraldyczny", nr 7–8: 1911)

MIESIĘCZNIK HERALDYCZNY

ORGAN TOWARZYSTWA HERALDYCZNEGO WE LWOWIE

Nr. 7-8. Lwów Lipiec-Sierpień 1911. Rok IV.

Treść: Michał Rawita-Witanowski: Ród Lelewelów, str. 97. — Gustaw Manteuffel: O starodawnej szlachcie krzyżacko-rycerskiej na kresach inflanckich, str. 105. — Zygmunt Lubą Radzimiński: Jeszcze o „kosiarze" i „księciu", str. 108. — Jan Konopka: O polskich herbach złożonych, str. 108. — Oskar Halecki: Ród Łodziów w wiekach średnich, str. 113. — Stanisław Dziadulewicz: Ze studyów heraldycznych (Herb Błażyna), str. 117. — Sprawy Towarzystwa, str. 119. — Zagadnienia i odpowiedzi, str. 119. — Pokwitowania uczczonych kwot, str. 120. — „W Dodatku": Ks. Jan Sygański S. J.: Z dawnych metryk kościoła Maryackiego w Krakowie, str. 121.

Ród Lelewelów.

(W pięćdziesiątą rocznicę zgonu Joachima Lelewela)

Pochodzą z Niemiec — stąd i pisownia pierwotna: Loelhoeffel, Lelhoeffel, Lelhövel, Lölhöffel — spolszczona została z czasem na Lelewel. Już za panowania cesarza Ferdynanda II., Jan L. otrzymuje szlachectwo Ś. P. Rzymskiego i jest Radcą (Rath) Księstwa Eggenbergi. Gdy pewna część rodziny przenosi się do Prus Wschodnich i osiada pod Instruciem (niem. Insterburg), powstają dwie linie: de Loewensprung i Loewensprung-Insterburg[1]). Do ostatniej należał Jan-Jerzy-Fryderyk L., który jako „Hof-Rath" mianowany został rezydentem pruskim przy dworze polskim w Warszawie za Augusta II (jego to relacye urzędowe o stanie dyssydentów w Polsce 1713 r., ogłosił Łukaszewicz)[2]). Dla tych to zasług otrzymuje indygenat pruski dla całego imienia (sam był bezdzietny), z dodaniem do pierwotnego herbu skrzydła orła czarnego.

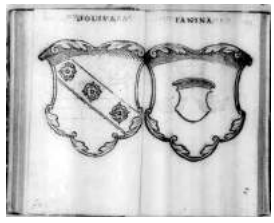
Z tej rodziny pochodził Henryk (ur. 27. X. 1703.), który pierwszy przybył z Kłajpedy litewskiej do Wilna i tam w Akademii jezuickiej otrzymał stopień magistra nauk wyzwolonych i filozofii w 1728 r. Później kształci się na lekarza w Berlinie, w r. 1732 zdobywa doktorat medycyny

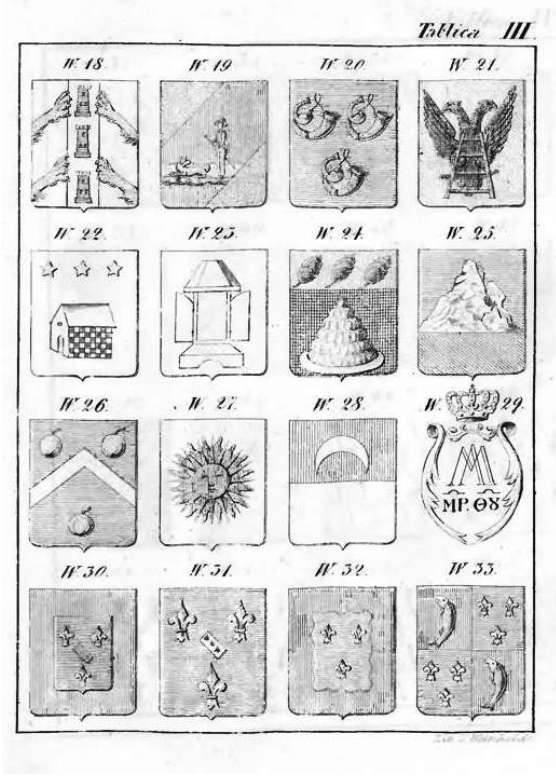
[1]) Z papierów rodzinnych.
[2]) Dzieje wyznania helweckiego w Polsce. (str. 296 — 300).

7
Przykład współczesnego zastosowania szrafirunku – ekslibris Johna Ross Delafielda (1874–1964)

8
Przykład współczesnego zastosowania szrafirunku – herb Mirus-Sippe należący do angielskiej rodziny osiadłej w Kanadzie

9
Przykład braku zastosowania szrafirunku – Ambrosius Marcus de Nissa, *Arma Regni Poloniae*, [b.m.w.] 1572





10
N. E. Malinowski, *Heraldyka to jest: Nauka o herbach zawierająca wykład teoryi heraldyki*, Warszawa 1841

Lucyna Rotter
UPJPII W KRAKOWIE

Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary

Chęć szczególnego poświęcenia się Bogu istniała w chrześcijaństwie od zarania jego dziejów. Pędząc życie w odosobnieniu lub grupując się w określonych strukturach, pewne osoby (później zwane zakonnikami) poprzez praktyki pokutne, modlitwę i pracę dążyły do szczególnego zbliżenia się z Bogiem i osiągnięcia po śmierci życia wiecznego. W pierwszych wiekach wybór takiej drogi życia nie wymagał podkreślenia jakimiś szczególnymi formami zewnętrznymi czy określonym – odmiennym – strojem. Pustelnicy na znak umartwienia i oderwania się od ziemskich ograniczeń najczęściej rezygnowali całkowicie z odzienia. Jedyne ich okrycie stanowiły ich własne długie włosy, które też jako dodatkowy akt umartwienia miały być mocno zaniedbane. Postacie długowłosych pustelników i pustelnic przetrwały w ikonografii. Jednymi z bardziej znanych w tej mierze są wyobrażenia św. Onufrego Wielkiego (zm. ok. 400) lub św. Piotra z Góry Atos (zm. 734) przedstawianych nago, okrytych jedynie włosami i posiadających brodę sięgającą ziemi. Najbardziej znaną pustelnicą okrywającą się własnymi włosami jest natomiast św. Maria Magdalena. W wypadku życia pustelniczego dopuszczalne było osłonięcie nagości zwierzęcą skórą. Św. Jan Chrzciciel, „nosił odzienie z sierści wielbłądziej i pas skórzany około bioder, a jego pokarmem była szarańcza i miód leśny" (Mt 3,4)[1].

[1] J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych?. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych,* Kraków 2009, s. 435–436, 475; S. Kobielus, *Nagość jako symbol i wartość*

Strój zakonny w ścisłym tego słowa znaczeniu stał się koniecznym wymogiem wraz z pojawieniem się życia cenobitycznego. W pełni skrystalizowaną formę osiągnął jednak dopiero w wiekach średnich. Odtąd habit wraz z wszelkimi elementami uzupełniającymi i dodatkowymi stał się znakiem określającym przynależność do różnych grup życia konsekrowanego[2].

W początkowym okresie kształtowania się stroju zakonnego mnisi i zakonnicy zakładali odzież noszoną powszechnie przez uboższe warstwy społeczeństwa. Jedynie powtarzająca się forma lub kolor w ubiorze wszystkich członków wspólnoty powodował, że habit stawał się znakiem rozpoznawalnym konkretnej wspólnoty. Czasem forma stroju zakonnego nakreślana była, mniej lub bardziej precyzyjnie, przez reguły[3]; czasem wykorzystywano lokalne wzorce. Na przykład habit franciszkański miał być wzorowany na stroju mediolańskiej patarii (XI w.)[4].

Od XIV wieku tendencje w modzie świeckiej i kościelnej (a więc i zakonnej) coraz bardziej rozchodzą się, kształtując odmienne formy. Ubiór świecki ulega tendencjom skracania i dopasowania kroju. Strój duchowny pozostaje wierny formom obfitym, obszernym i długim. Coraz wyraźniej kształtuje się też specyfika stroju zakonnego. Oczywiście moda świecka i kościelna wzajemnie na siebie oddziaływały, wpływając na przemiany i swoistą „modę kościelną". Strój w strukturach kościelnych, a zwłaszcza strój zakonny, po-

---

w kulturze średniowiecza, „Communio", nr 4(64):1991, s. 103–117; J. Sprutta, *Nagość jako motyw w teologii i sztuce religijnej*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego", nr 47:2004, z. 1, s. 63–76.

[2] M. Auge, *L'abito religioso,* Roma 1977, *passim*; B. da Gangi, *L'abito ecclesiastico e religioso oggi: Palestra del Clero,* 1966, s. 285–300; J. M. Dello Jacono, *De habitu ecclesiastico. Dissertatio historico-critica,* Roma 1953, *passim*; P. Gach, *Habity zakonne w średniowieczu. Zarys problematyki,* [w:] *Klasztor w kulturze średniowiecznej Polski,* red. A. Pobóg-Lenartowicz, M. Derwich, Opole 1995, s. 491–516.

[3] Regułodawcy wymagali najczęściej ubioru prostego, skromnego i schludnego. Pierwsze bardziej precyzyjne zasady określił dopiero papież Grzegorz VIII. Zgodnie z nimi strój przynależny osobie duchownej nie powinien być jaskrawy i wyszukany, powinien natomiast być obszerny i okrywać całe ciało. Zasady te powtórzone zostały następnie przez Sobór Laterański[który?], papieża Grzegorza IX oraz Sobór Trydencki.

[4] Były to osoby, które decydowały się na ubóstwo, chcąc w ten sposób sprzeciwić się zbyt zamożnemu i wystawnemu życiu w Kościele. Propagowały one zwyczaj przewiązywania szat sznurem. Por. A. Lucioni, *L'età della Pataria,* [w:] *Diocesi di Milano,* red. A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, t. 1, Brescia 1990, s. 167–194.

siadał jednak szczególny wymiar symbolu życia konsekrowanego. Od XIII wieku noszenie habitu stało się obowiązkiem każdego zakonnika i zakonnicy. Od XIV wieku na mocy postanowień Soboru Vienneńskiego (1311–1312) zakonnicy, którzy z jakichś powodów zakładaliby wymiennie habit lub strój świecki, obłożeni zostawali karami, aż do suspensy włącznie[5].

Do Soboru Watykańskiego II krój habitu każdorazowo zatwierdzany był przez Stolicę Apostolską. Zatwierdzenia konieczne były także przy okazji reformy stroju. Mniej lub bardziej precyzyjne wytyczne dotyczące stroju zakonnego pojawiają się także w prawodawstwie zakonnym (reguły, konstytucje itd.). Pewne powtarzalne elementy lub kolorystyka stały się z czasem znakami rozpoznawczymi nie tylko konkretnych wspólnot, ale także rodzin zakonnych. Na przykład sznur z trzema węzłami kojarzy się z duchowością franciszkańską. Mimo że „moda kościelna" ulega bardzo powolnym przeobrażeniom, to jednak także tutaj przemiany społeczne, historyczne i obyczajowe wpływają na przemiany kroju, form i kolorów. Proces przemian i reform strojów zakonnych (powszechny zwłaszcza po Soborze Watykańskim II) w najmniejszym stopniu dotknął zakony klauzurowe, jednak i tu pewne zmiany stały się widocznym znakiem przeobrażeń zaistniałych w Kościele posoborowym. Warto na tym tle przyjrzeć się formie i przemianom, jakie zaszły w stroju zakonnym mniszek żyjących według Reguły św. Klary, czyli II Reguły Franciszkańskiej. Opis procesu przeobrażeń z powodu niewielkich ram niniejszego artykułu ograniczony zostanie do przybliżenia jedynie kilku wspólnot mniszek klarysek. Starano się jednak wybrać takie, które możliwie najpełniej ukażą różnorodność habitów klariańskich[6].

W II Regule Franciszkańskiej habitowi zakonnemu poświęcony został IV rozdział. Czytamy w nim:

> Każda siostra oprócz włosiennicy lub płóciennej koszuli, jeżeli zechce, może mieć dwie tuniki lub nawet kilka, według uznania ksieni, i płaszcz zapinany pod szyją. Szaty te będą

[5] M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów,* Wrocław–Warszawa–Kraków 1968; *passim*; E. Kapellari, *Święte znaki w liturgii i codzienności*, Kraków 2002, *passim*; Z. Żygulski, *Kostiumologia,* Kraków 1972, *passim*; F. Boucher, *Historia mody*, Warszawa 2006, *passim*; L. Rotter, *Habit franciszkański na przykładzie wybranych wspólnot męskich i żeńskich,* „Zeszyty Sądecko-Spiskie", t. 4:2009, s. 66–73. Por też: *Dekrety soboru w Vienne*, nr 9 (o stroju duchownych i mnichów), http://mojemiejsce1.strefa.pl/Lyonski/Sobor_viennenski.doc [20 III 2012].

[6] Badania opierają się zarówno na podstawie przeprowadzonych ankiet, jak i na kwerendach archiwalnych.

z sukna prostego i taniego, tak ze względu na cenę, jak i kolor, zgodnie ze zwyczajem panującym w różnych krajach, ani za krótkie, ani za długie, tak aby zachować należytą przyzwoitość przez zakrycie nóg i uniknąć zbytniej i wystawnej długości. Tunika zewnętrzna, tak w rękawach, jak i w biuście niech będzie odpowiednio długa i szeroka, tak aby skromność szaty zewnętrznej świadczyła o cnocie wewnętrznej. Niech mają również szkaplerze bez kaptura z taniego i prostego sukna lub płótna, odpowiednio szerokie i długie, jak tego wymaga wzrost każdej i jej figura. Będą się w nie ubierać w czasie pracy lub innych zajęć, gdyby noszenie płaszczy było niewygodne. Mogą też czasem chodzić bez nich, jeżeli ksieni uzna, że z powodu wielkiego upału lub dla innej przyczyny noszenie ich byłoby zbyt uciążliwe. Jednak w obecności osób obcych niech noszą szkaplerze z płaszczami. Niech również nie noszą tunik zewnętrznych, szkaplerzy i płaszczy koloru całkiem białego lub całkiem czarnego. Po złożeniu profesji zamiast pasa niech mają sznur niezbyt wytworny. Głowy niech nakrywają jednakowo i skromnie opaskami i zasłonami ze zwykłego białego płótna, jednak nie kosztownego lub wytwornego, tak aby czoło, policzki, szyja i gardło były zakryte, jak to przystoi osobom skromnym i zakonnym […]. Powinny mieć również czarny welon, nie kosztowny i nie wytworny, przypinany na głowie, tak szeroki i długi, aby z obydwóch stron spadał na ramiona, a z tyłu zwisał nieco poza kaptur tuniki. Siostry nowicjuszki będą nosić welon biały tej samej jakości i tych samych wymiarów. Siostry zaś służebne niech noszą na głowie, na sposób welonu, białe płótno, nie kosztowne i nie wytworne, tak długie i szerokie, aby zakrywało ramiona, a nie zwisało niżej piersi[7].

Na tych wytycznych opiera się forma habitów mniszek franciszkańskich. Kolorystycznie oscylowały i oscylują głównie wokół brązów i czerni. Pierwsze habity – św. Klary i towarzyszek – były szyte z niefarbowanego (najtańszego) płótna, a więc były brunatno-szare. Takie też habity nosiły prawdopodobnie klaryski, które przybyły na ziemie polskie. Obecnie klaryski (urbanistki)[8] krojem tuniki nawiązują do habitu z XIII wieku, jednak przyjęły (wzorem

[7] *Reguła Sióstr Świętej Klary,* [w:] *Reguła i Konstytucje Zakonu Sióstr Klarysek*, Niepokalanów 2007, s. 9.

[8] Zakon Świętej Klary (*Ordo Sanctae Clarae*) – założycielką i regułodawczynią była św. Klara (1193–1253), która będąc pod ogromnym wpływem duchowości franciszkańskiej i samego św. Franciszka, powołała do życia nową wspólnotę zakonną. Zakon opiera się na regule zatwierdzonej w 1263 roku (urbanistki). Klaryski składając śluby decydowały się na ubóstwo. Mogły żyć wspólnotowo za klauzurą, nie posiadając żadnego zabezpieczenia materialnego dzięki „przywilejowi ubóstwa", wydanego przez papieża Innocentego III. Por. J. Marecki, *Zakony w Polsce,* Kraków 2000, s. 142–143; B. Łoziński, *Leksykon zakonów*

franciszkanów konwentualnych) kolor czarny[9]. Sama tunika po jej rozłożeniu przypomina kształtem krzyż, co w sposób szczególny wskazuje na tak istotną w duchowości franciszkańskiej pobożność pasyjną. Habit siostry przewiązują białym sznurem[10], na którym po złożeniu ślubów zawiązują trzy węzły – symbol ubóstwa, posłuszeństwa i czystości. W czasie większych uroczystości oraz jako strój zewnętrzny siostry zakładają długą czarną pelerynę, zapinaną na jeden guzik pod szyją. Zdecydowanie przeważa jednak we wspólnotach mniszek klarysek habit brązowy. Taki kolor przyjęły ubogie siostry św. Klary (damianitki)[11]. Podobnie jak u klarysek urbanistek, krój habitu damianitek przypomina krzyż. Podobnie też habit przewiązany jest sznurem z trzema węzłami. Damianitki zakładają jednak na ramiona brązową pelerynkę sięgającą do łokci, przypominającą mucet. Pelerynka taka nawiązuje nieco do formy habitu franciszkanów konwentualnych. Kolor brązowy habitów wybrały także franciszkańskie mniszki z powstałych później wspólnot zakonnych. Należą do nich klaryski kapucynki[12] oraz klaryski od Wieczystej Adoracji[13]. Różnica pomiędzy habitami tych mniszek polega jedynie na zawieszce. Kla-

---

w Polsce, Warszawa 2009, s. 260–261; R. Dhont, *Klara wśród swoich sióstr,* Niepokalanów 1988, *passim*.

[9] Mimo że w regule czytamy: „*Niech również nie noszą tunik zewnętrznych, szkaplerzy i płaszczy koloru całkiem białego lub całkiem czarnego*".

[10] Nowicjuszki dostają sznur franciszkański dopiero po złożeniu pierwszej profesji.

[11] Zakon Świętej Klary (Ordo Sanctae Clarae). Założycielką i regułodawczynią była św. Klara (1193–1253). Zakon opiera się na regule z 1253 roku (klaryski I Reguły; damianitki). Por. B. Łoziński, *Leksykon zakonów…*, dz. cyt., s. 259; L. Iriarte, *Historia franciszkanizmu,* Kraków 1998; G. Cremaschi, *Ubogie Panie,* [w:] *Leksykon duchowości franciszkańskiej*, tłum. i oprac. zbiorowe, Kraków–Warszawa 2006, s. 1869–1882.

[12] Gałąź klarysek kapucynek powstała w 1535 roku z inicjatywy Laurencji Longo. W Polsce klaryski kapucynki powstały jako gałąź klauzurowa felicjanek założonych przez H. Koźmińskiego i A. Truszkowską. Por. J. Marecki, *Zakony w Polsce…*, dz. cyt., s. 136–137; B. Łoziński, *Leksykon zakonów…*, dz. cyt., s. 262–263.

[13] Klaryski od Wieczystej Adoracji powstały w 1854 roku z inicjatywy o. Bonawentury Heurlaut oraz m. Marii od św. Klary Bouillevaux. Polska gałąź powstała dzięki Ludwice Nałęcz-Morawskiej. Do 1912 roku wspólnota opierała się na III regule św. Franciszka. Wówczas zmieniono III na II Regułę i równocześnie nazwę z Franciszkanek Najświętszego Sakramentu na Klaryski od Wieczystej Adoracji. Por. J. Marecki, *Zakony w Polsce…*, dz. cyt., s. 143–144; B. Łoziński, *Leksykon zakonów…*, dz. cyt., s. 264–265; M. I. Żyduch, *Zakon Franciszkanek Najświętszego Sakramentu w Polsce w latach 1871–1939,* Lublin 1981, *passim*;

ryski kapucynki zawieszają na szyi drewniany krzyż z pasyjką, zaś klaryski od Wieczystej Adoracji – niewielką złotąmonstrancję[14]. Zaznaczyć należy, że kapucynki pierwotnie nosiły brązową pelerynę sięgającą do bioder, wykończoną kapturem (wzorowana na pelerynie kapucynów). Był to ubiór chórowy.

Brązowy habit noszą też mniszki niedawno powstałej wspólnoty klarysek z Klasztoru Betlejem[15]. Jest to prosta tunika koloru sieny palonej, wykończona brązową stójką i przepasana białym franciszkańskim sznurem. Na szyi siostry zawieszają drewnianą „taukę". Siostry nie używają ani peleryny, ani też szkaplerza.

Niekonwencjonalnie na tym tle wypada strój zakonny koncepcjonistek[16]. Siostry noszą biały habit ze szkaplerzem tego samego koloru, przepasany białym franciszkańskim sznurem. Na szkaplerzu jest naszyty (lub zawieszony na szyi) srebrny medalion z wizerunkiem Matki Bożej z Dzieciątkiem. Pierwotnie medalion był wielobarwny i wyhaftowany na szkaplerzu. Wizerunek ten wiąże się z wizją, jakiej doświadczyła założycielka. W czasie modlitwy chórowej oraz w czasie świąt i uroczystości siostry zakładają błękitny płaszcz (pelerynę) zapinany pod szyją na jeden guzik. Także na nim (na ramieniu) wyhaftowany jest wizerunek Maryi. Kolory habitu koncepcjonistek (biel i błękit) mają swoje odniesienie do duchowości maryjnej.

Inny zakon, który warto w tym miejscu przywołać, to anuncjatki[17]. Noszą szare habity, a na nich czerwone szkaplerze. Habit i część przednia szkaplerza

---

Z. Powęzka, *Matka Maria od Krzyża: Ludwika Morawska (1842–1906). Życie i dzieło,* Bydgoszcz 1997, *passim*.

[14] Pierwsze klaryski od Wieczystej Adoracji miały monstrancję wyhaftowaną na szkaplerzu. Przewiązywały też habit nie białym, a brązowym sznurem z trzema węzłami.

[15] Klaryski z Klasztoru Betlejem powstały w 1992 roku w Szwajcarii. Por. *Wer wir sind,* http://www.clara-schwestern.ch /?id=3 [7 X 2012].

[16] Koncepcjonistki (Zakon Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny) powołane zostały do życia w 1484 roku z inicjatywy św. Beatriz de Silva. Przez kilka pierwszych lat żyły według reguły benedyktyńskiej. W 1501 roku decyzją władz kościelnych przeszły na regułę franciszkańską, odtąd noszą nazwę koncepcjonistki franciszkanki. Por. J. K. Wietz, P. Bohman, *Rys historyczny zgromadzeń zakonnych obojej płci wraz z rycerskimi zakonami i orderami państw,* t. 2, Warszawa 1848, s. 199–200; L. Iriarte, *Historia franciszkanizmu…*, dz. cyt., s. 484–485; M. Daniluk, *Koncepcjonistki,* [w:] *Encyklopedia katolicka,* t. 9. Lublin 2002, kol. 542–543 (tam też bibliografia).

[17] Anuncjatki założyła św. Joanna z Valois oraz bł. o. Gabriel Maria OFM. Zredagowali oni „Regułę dziesięciu cnót Maryi". Zatem zakon ten nie funkcjonuje w oparciu o II Regułę

przepasane są białym sznurem, na którym jest dziesięć węzłów symbolizujących dziesięć cnót Maryi. Na szyi, na błękitnej wstędze, zawieszają medalion z wyobrażeniem Najświętszej Maryi Panny. Jako strój chórowy używany jest biały płaszcz – peleryna zapinana pod szyją na jeden guzik. Szary kolor habitu ma symbolizować pokutę, biały płaszcz – czystość, a czerwony szkaplerz ma przypominać o Męce Pańskiej.

Z jednej strony Reguła św. Klary wskazuje na szkaplerz jako element dodatkowy, zakładany na czas pracy, z drugiej jednak nakazuje zakładać szkaplerz w czasie kontaktu z osobami świeckimi. Tradycję noszenia szkaplerza kultywują klaryski, używając podwójnego czarnego szkaplerza spadającego luźno z ramion. Noszą go także (w kolorze brązowym) klaryski kapucynki oraz klaryski od Wieczystej Adoracji, a także koncepcjonistki (biały) i anuncjatki (czerwony). Zarzuciły natomiast zwyczaj używania szkaplerza klaryski damianitki oraz klaryski z Klasztoru Betlejem[18].

Jak wspomniano, w zakonach klauzurowych krój habitu niewiele się zmieniał[19]. Przemiany w wyglądzie stroju zakonnego najwyraźniej widać natomiast na przykładzie welonów i nakryć głowy sióstr. Początkowo nakryciem głowy klarysek było białe zawicie (podwika)[20], na które siostry nakładały dwa welony: biały (rąbek), a na niego czarny. Z czasem, pod wpływem przemian w modzie świeckiej, nakrycie głowy zakonnic zmieniało się, stając się bardziej rozbudowane. Klasyczna podwika ustąpiła miejsca barbetce z bindą (zwaną także czółkiem lub filetem)[21]. Jest to rodzaj białego

---

Franciszkańską. Jest jednak włączany do rodziny klariańskiej ze względu na duchowość i posiadanie takich przywilejów jak klaryski. Por. J. K. Wietz, P. Bohman, *Rys historyczny zgromadzeń…*, dz. cyt., t. 2, s. 200; L. Iriarte, *Historia franciszkanizmu…*, dz. cyt., s. 484–485.

[18] Szerzej na temat szkaplerza w: M. Zawada, *Tren królewskiej szaty,* Kraków 2000, *passim*; I. Turnau, *Słownik ubiorów,* Warszawa 1999, s. 177; M. Auge, *L'abito religioso…*, dz. cyt., s. 152–153; L. Rotter, *Habit franciszkański…*, dz. cyt.,, s. 68.

[19] U koncepcjonistek w niektórych klasztorach tuniki (habity) są nieco krótsze i bardziej dopasowane; podobna tendencja jest też w pozostałych zakonach. Praktyka taka zauważalna jest jednak bardziej na zachodzie Europy lub w Ameryce.

[20] Jest to rodzaj chusty nakrywającej głowę, włosy, a także policzki i szyję, używany przez kobiety zamężne. Zakonnice przejęły zwyczaj zakrywania głowy na znak zaślubin Chrystusowi. Por. I. Turnau, *Słownik ubiorów…*, dz. cyt., s. 142.

[21] W poszczególnych zakonach lub nawet klasztorach wykształciły się bardzo różne nazwy tego samego elementu stroju. Stąd pojawia się czasem problem np. we właściwej interpretacji zapisu źródłowego.

czepka (barbeta) dość ściśle przylegającego do głowy i zakrywającego włosy oraz szyję. Na niego nakładało się sztywną, wykrochmalona opaskę – bindę, i na niej dopiero upinało się welon. Często barbeta połączona była z białym pektorałem (półka), zakrywającym dekolt. Mógł on równie dobrze być jednak zakładany oddzielnie. W zakonach klariańskich nie przyjął się kornet. Pojawiał się on co prawda w zakonach III Reguły Franciszkańskiej, ale nie posiadał zbyt rozbudowanych form. Reforma posoborowa omawianych habitów objęła głównie usunięcie białych rąbków spod welonów (zachowały je tylko kapucynki), zostawiając jedynie wierzchni czarny. Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że podwójny welon był przywilejem sióstr pierwszochórowych. Siostry za przewinienia mogły być pozbawione tego przywileju. Wtedy w czasie trwania kary nosiły jedynie welon czarny[22]. Dzień prania rąbków i welonów przebiegał w zakonie niemal jak ceremoniał. U klarysek wypadał na początku wakacji. Uczestniczyły w nim wszystkie siostry, a zajęcie polegało na praniu, krochmaleniu i maglowaniu rąbków i welonów. Ze szczególną troską podchodzono do rąbków ksieni oraz nowicjuszek[23].

Po Soborze Watykańskim II tendencja do upraszczania zakonnych nakryć głowy spowodowała, że w niektórych klasztorach lub prowincjach całkowicie wyeliminowano zawicie lub barbetę z bindą, zostawiając jedynie czarny welon zakładany bezpośrednio na lekko odsłonięte włosy i układany na sztywniku, którego biała opaska widoczna jest nad czołem. Taką wersję welonu przyjęły między innymi koncepcjonistki z Gwinei[24] i Hiszpanii oraz klaryski od Wieczystej Adoracji z USA. Wyjątkiem w tej mierze są klaryski z Klasztoru Betlejem, bowiem w tej wspólnocie od jej założenia używa się prostego welonu z białą wypustką. Wyjątkowy jest także w tej wspólnocie kolor welonu. Dla profesek jest on beżowy. Nowicjuszki tak jak w innych wspólnotach noszą welony białe.

Welon jest znakiem informującym o stopniu formacji zakonnej. Obecnie kandydatki rzadko mają określony strój (a tym samym też nakrycie głowy). W niektórych wspólnotach zachował się jednak ten zwyczaj – np. kandydatki

[22] Archiwum Sióstr Klarysek w Krakowie: sygn. A 19, *Dekret Reformaciei z wizyty generalney odprawioney prze Jaśnie Oświeconego Najwielebnieyszego Jana Małachowskiego…*, 1683, s. 16.

[23] Archiwum Sióstr Klarysek w Krakowie: sygn. A 63, S. Anna Krukar, *Rąbki*, [w:] *Pamiątka Jubileuszu Najprz. M. Ksieni Heleny Janusz*, 29 sierpnia 1947, s. 137–140.

[24] Zdecydowały też o używaniu wyłącznie białych welonów, bez względu na poziom formacji zakonnej.

klarysek od Wieczystej Adoracji noszą krótki welonik z białą wypustką. Częściej zdarza się określony przepisami strój dla postulantek. U klarysek od Wieczystej Adoracji postulantki noszą taki sam czarny welonik jak kandydatki. Podobny welonik zakładają także postulantki klarysek urbanistek, zaś u klarysek damianitek postulantka nie nosi żadnego nakrycia głowy. Nakryciem głowy nowicjuszek jest biały welon. U klarysek od Wieczystej Adoracji jest on zakładany bez zawicia, zaś u klarysek urbanistek i damianitek nie różni się formą od welonu profesek (jest zakładany wraz z zawiciem lub barbetą i bindą), jedynie jego kolor jest biały. Profeski czasowe, podobnie jak wieczyste, zakładają welon czarny.

Należy zaznaczyć, że czarne welony profesek przybierają różną formę nawet w obrębie tego samego zakonu. Oprócz wspomnianych wyżej różnic w kroju i formie można zauważyć różnicę w upięciu welonu, wskazującą na przynależność do konkretnego klasztoru. Na przykład klaryski urbanistki z Krakowa podwijają welon nad czołem, tworząc w ten sposób zakładkę (przez co welon na czubku głowy układa się gładko), zaś klaryski z klasztoru w Starym Sączu nie podwijają welonu, zakładając go tak, że brzeg welonu układa się wokół twarzy, a przez to na głowie tworzy się charakterystyczny zaprasowany czubek (całość przypomina bardziej kaptur, a nie welon)[25].

Nakrycia głowy w stroju przedsoborowym były bardziej rozbudowane i posiadały więcej możliwości. Kandydatki miały określony przepisami strój i nakrycie głowy. Odbiegało ono jednak zdecydowanie od formy welonu. Np. u klarysek od Wieczystej Adoracji kandydatki nosiły czarne czepki wykończone koronką, postulantki natomiast nosiły nadal czarny czepek z koronką, ale dopinały do niego czarny welonik. Nowicjuszkom przysługiwało już pełne nakrycie głowy (z zawiciem lub barbetę z bindą), zakładały też podwójne welony, przy czym obydwa były białe – sztywniejszy rąbek pod spodem i duży muślinowy na wierzch. U klarysek urbanistek istniał zwyczaj polegający na tym, że miesiąc przed złożeniem ślubów siostra zakładała tzw. różycę – długi biały welon symbolizujący zaślubiny. Nosiła różycę także w pierwszym roku po złożeniu czasowej profesji. Po ślubach siostry zakładały welon czarny. Najczęściej upinany był na białym krochmalonym rąbku. Siostry konwerski miały jednak inne welony – albo zgodnie z regułą

[25] K. Włoszczewska, *Obrzęd profesji zakonnej i konsekracji dziewic,* „Ateneum Kapłańskie", nr 78:1972, s. 410–426; M. Daniluk, *Encyklopedia instytutów życia konsekrowanego i stowarzyszeń życia apostolskiego,* Lublin 2000, s. 256; A. Derdziuk, *Szata świadectwa,* Kraków 2003, s. 96–98.

z białego płótna (klaryski od Wieczystej Adoracji), albo tylko czarny (klaryski urbanistki)[26].

Wydawać by się mogło, że w klasztorze klauzurowym kwestia stroju jest drugorzędna – przecież mniszki właściwie nie opuszczają murów klasztornych. Jednak to właśnie w tych wspólnotach najgłębiej kultywowany jest zwyczaj zakładania „sukni zakonnej" jako znaku życia konsekrowanego. Zarówno kwestie semiologicznego przekazu habitów klariańskich, jak i ich przemiany stylowe na obecnym poziomie badań kostiumologii franciszkańskiej są zagadnieniem, w którym pojawiają się coraz to nowe pytania i problemy badawcze oczekujące rozwiązania. Wymaga ono zatem dalszych szczegółowych badań historycznych, archiwalnych i ikonograficznych.

[26] Archiwum Sióstr Klarysek w Krakowie: sygn. A 21, *Zebranie z listów papieskich Ktore bullas zowią z Conciliow, wyrokow, odpowiedzi y różnech praw kościelnych…*, Wilno 1710, s. 54; Archiwum Sióstr Klarysek od Wieczystej Adoracji w Kętach, b. sygn., *Ceremoniał Rzymsko-Seraficki dla użytku zakonnic Franciszkanek Najśw. Sakramentu*, 1956, mps, s. 488–507; tamże, b. sygn., *Dyrektorium Federacji Świętej Klary Zakonu Mniszek Klarysek od Wieczystej Adoracji*, Elbląg 1993, mps, s. 26, 31, 32.

1

Koncepcjonistka

(Helyot P., *Histoire des ordres monastiques, reliqieux et militaires et des congregations seculieres de l'un et de l'autre sexe*, t. 7, Paris 1718)

2
Anuncjatka
(Helyot P., *Histoire des ordres monastiques*…, dz. cyt., t. 7, Paris 1718)

3
Klaryska
(Helyot P., *Histoire des ordres monastiques*…, dz. cyt., t. 7, Paris 1718)

4
Kapucynka
(Helyot P., *Histoire des ordres monastiques*…, t. 7, Paris 1718)

Kinga Trojanowska
(doktorantka upjpii)

Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku

Subkultura hipisów pojawiła się w latach sześćdziesiątych xx wieku w Stanach Zjednoczonych oraz w Europie. Ruch charakteryzował się buntem wobec sytuacji politycznej i społecznej na świecie oraz prezentował nowy styl życia i zupełnie odmienny sposób ubierania się. Po drugiej wojnie światowej znacznie rozwinął się przemysł odzieżowy, ludzie zaczęli zwracać uwagę na ubiór, śledząc kanony mody i poddając się dyktatowi pierwszych projektantów. Ubiór nie był już wyznacznikiem pochodzenia czy zajmowanego stanowiska, dobierany był w zależności od pory roku i dnia czy rodzaju spotkania. Hipisi porzucili zasady, jakie obowiązywały w ówczesnym świecie mody. Pozorna niedbałość stroju, swobodne łączenie kolorów i liczne, niezbyt kosztowne dodatki do ubrania początkowo wzburzyły opinię publiczną, ale w niedługim czasie zostały zauważone i wykorzystane przez projektantów. Taki styl ubierania się wkrótce zyskał również aprobatę społeczną i nie wzbudzał już takiego zgorszenia jak dekadę wcześniej.

Fenomen stroju hipisowskiego trwa do dziś. W artykule podano ogólną charakterystykę subkultury, kładąc akcent na powstanie ruchu w Polsce. Druga część artykułu zawiera opis poszczególnych elementów stroju z pewnym zasygnalizowaniem kwestii symboliki. Meritum tematu stanowi prezentacja różnorodności kształtu i barw ubioru, w tej kwestii zostało ukazane bogactwo i piękno z pozoru niedbałego odzienia tejże subkultury. Na koniec został zaprezentowany wpływ stylu hipisowskiego na modę lat siedemdziesiątych, kiedy to w bardzo krótkim czasie od pojawienia się tej subkultury istniejąca moda została zdominowana przez elementy stroju hipisowskiego.

Materiały, z jakich korzystano w trakcie pracy, to przede wszystkim artykuły, które pojawiły się w polskiej prasie w okresie PRL, głównie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych. Obok artykułów prasowych skorzystano także z opracowań, z których warto wymienić monografię Kamila Sipowicza *Hipisi w PRL*. Obok opisu subkultury zawiera ona także wywiady z czołowymi hipisami okresu PRL oraz prezentację ich sylwetek. O subkulturze hipisów traktują także liczne opracowania i słowniki, w których autorzy starali się przedstawić wszystkie subkultury powstałe w XX wieku. W tych opracowaniach nie zabrakło także opisu subkultury hipisów.

Ruch hipisowski w Polsce i na świecie

Ruch hipisowski powstał pod koniec lat sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych, objął właściwie całą Europę, w szczególności takie państwa, jak: Anglia, Włochy, Holandia, Dania, kraje skandynawskie, Szwajcaria, Austria, RFN[1]. Ruch ten zaliczony został przez badaczy tegoż zjawiska socjologicznego do grupy pierwszych subkultur XX wieku i największych ruchów kontestacyjnych. Termin „subkultura" możemy zdefiniować jako wzory, zasady, normy zwyczajowe, przyjęte i obowiązujące w grupie społecznej stanowiącej część większej zbiorowości, odmienne od wzorów, zasad, norm zwyczajowych przyjętych przez ogół społeczeństwa[2].

Za oficjalny moment pojawienia się hipisów przyjmujemy datę 14 stycznia 1967 roku. W tym dniu doszło do masowego spotkania młodych ludzi w Golden Gate Park w San Francisco, impreza ta odbyła się pod hasłem *The World's First human Be-in*. Młodzi ludzie przynieśli transparenty, które zawierały treści zwiastujące program hipisów. Hasła te znane są do dziś, a są to: *Make love not war* oraz *All people are one*[3]. Po raz pierwszy świat zobaczył tylu hipisów w jednym miejscu, poprzebieranych w różnorodne stroje w stylu indiańskim, murzyńskim, hinduskim oraz wiktoriańskim. Jak każdy ruch społeczny, także hipisi posiadali swych przewodników, a byli nimi: psycholog Timothy Leary, poeci Allen Ginsberg, Michael McClure, Leonore Kandel

---

[1] C. Cekiera, *Subkultury młodzieżowe: hipisi*, „Problemy Alkoholizmu", nr 3:1994, dodatek, s. VI–VII.

[2] *Słownik języka polskiego*, red. M Szymczak, t. 3, Warszawa 1981, s. 365.

[3] K. Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003, s. 59. Zdania te oznaczają w języku polskim – Czyń miłość, nie wojnę; Wszyscy ludzie są jednym.

czy mistrz zen Alan Watts. Obecni na „festiwalu", z wymalowanym trzecim okiem na czole, przebrani byli w hinduskie białe szaty[4].

Słowo „hipis" pochodzi od wyrażenia „to be hip", które tłumaczy się jako „być na bieżąco, iść z prądem, z dobrym prądem". W języku potocznym słowo „hip" oznacza człowieka, któremu nie są obce doznania zmysłowe, radość i pogoda ducha oraz miłość do wszystkich ludzi bez względu na rasę, przekonania, światopogląd. Wyjaśnienie etymologii słowa stanowi streszczenie ideologii ruchu[5].

Pacyfizm zawsze był obecny w ruchu i przejawiał się także jako symbol. Istnieje wiele teorii wyjaśniających symbolikę tak zwanej pacyfki, badacze odnaleźli także związek z satanizmem, lecz zapewne pacyfka w rozumieniu hipisów nie niosła ze sobą antyreligijnych treści. Jedna z interpretacji mówi, że zaprojektowana została przez Bernarda Russella – brytyjskiego filozofa, adwokata, noblistę – dla Campaing for Nuclear Disarmament (CND, Kampania na rzecz Rozbrojenia Nuklearnego) i symbolizowała świat wolny od broni nuklearnej. Pacyfę wiąże się także z legendą japońską, według której jest to znak lecącego żurawia na tle słońca. Dziewczynka śmiertelnie chora wskutek wybuchu bomby atomowej w Hiroszimie, aby odzyskać zdrowie, miała wyciąć sto znaków tegoż żurawia. Niestety nie sprostała temu zadaniu, przy wycinaniu ostatniego znaku zmarła[6].

W Polsce, Czechosłowacji, na Węgrzech i w NRD, mimo istnienia tzw. żelaznej kurtyny, hipisi pojawili się właściwie w tym samym czasie co w Stanach Zjednoczonych, czyli w 1967 roku. Hipisów można było spotkać w największych polskich miastach, czyli w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, potem w Łodzi, Poznaniu, Trójmieście i Katowicach[7]. W szczytowym okresie istnienia ruchu w latach 1972–1973 według szacunku Milicji Obywatelskiej w Polsce funkcjonowało nieco ponad tysiąc hipisów, w tym 80% z nich przebywało w Warszawie i Krakowie. Problemy z oszacowaniem liczby członków spowodowane były tymczasowością ruchu, kiedy to w czasie wakacji pewna liczba młodych ludzi w ramach letnich przygód korzystała z komun hipisowskich czy jeździła na zjazdy, m.in. do Kazimierza nad Wisłą. Zazwyczaj te młode osoby opuszczały ruch po wakacjach, możliwe że już na zawsze[8].

---

[4] Tamże, s. 60.

[5] T. Bąk, *Współczesne uwarunkowania kreacji subkultur młodzieżowych*, Warszawa 2008, s. 55.

[6] *Dzieci kwiaty*, http://dzieci_kwaty.repblika.pl/pacyfka.html [18 1 2012].

[7] K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008, s. 79.

[8] T. Müller, *Młodzieżowe podkultury*, Warszawa 1987, s. 166.

Polscy hipisi wywodzili się podobnie jak w Stanach Zjednoczonych z najbardziej zamożnych warstw społecznych, także z rodzin inteligenckich. „Hipisowanie" objęło przede wszystkim tzw. młodzież bananową oraz dzieci z rodzin tzw. badylarzy i prominentów. Wielu hipisów wywodziło się również z rodzin mieszczańskich, a także robotniczych[9]. Podłoże powstania ruchu hipisowskiego w Polsce było zupełnie inne niż w Stanach Zjednoczonych, gdzie główny protest tejże kontestacji skierowany był przeciwko konsumpcjonizmowi. W Polsce komunistycznej zjawisko konsumpcjonizmu w ogóle nie istniało[10]. Prof. Ryszard Terlecki w rozmowie z Barbarą Polak wspominał czasy, gdy działał jako krakowski hipis. Stwierdził, że dla niego i jego kolegów hipisowanie było pragnieniem wolności i wyrwania się z reżimu komunistycznego, nie zaprzeczał, że przede wszystkim była to moda, a nośnikiem tej mody była muzyka, najpierw jazz, a potem rock[11].

Tadeusz Müller w książce p.t. *Młodzieżowe podkultury* podtrzymywał, że subkultura hipisów w Polsce nastawiona była na modę, która przejawiała się poprzez strój i charakterystyczne fryzury. W związku z tym sam wygląd i głoszone kontrowersyjne hasła miały zwrócić uwagę dorosłych na młodzież. Sama znajomość ruchu i jego ideologii wśród członków subkultury nie była imponująca, a wręcz pozostawiała wiele do życzenia[12]. Niejednokrotnie ruch był traktowany jako bezmyślne przejmowanie mody zachodniej, toteż młodzież tym bardziej była narażona na prześladowania ze strony aparatu politycznego w komunistycznej Polsce[13]. Przynależność do grupy była na tyle powierzchowna, że jej właściwymi kryteriami były: określenie siebie jako hipisa i noszenie ekstrawaganckiego stroju ozdobionego łańcuszkami, rzemykami, amuletami[14].

Dużym problemem były narkotyki. Teoretyk ruchu Timothy Leary był profesorem psychologii klinicznej Uniwersytetu Kalifornijskiego. Prowadził badania nad oddziaływaniem grzybów meksykańskich, to on opracował działanie narkotyku LSD, który propagował wśród hipisów[15]. Sam ruch hipisowski

---

[9] K. Sipowicz, *Hipisi…*, dz. cyt., s. 91.

[10] Tamże, s. 9.

[11] *Peerelowskie młodzieży chowanie. Rozmowa Barbary Polak z Ryszardem Terleckim*, „Biuletyn IPN", nr 10:2001, s. 14.

[12] T. Müller, *Młodzieżowe podkultury…*, dz. cyt., s. 165.

[13] T. Bąk, *Współczesne uwarunkowania kreacji…*, dz. cyt., s. 56.

[14] T. Müller, *Młodzieżowe podkultury…*, dz. cyt., s.164.

[15] C. Cekiera, *Subkultury młodzieżowe: hipisi…*, dz. cyt., s. 6.

nie opierał się bezpośrednio na braniu narkotyków, miały one tylko pomagać w medytacji, wyzwolić od problemów dnia codziennego i dostroić do nowej drogi życiowej[16]. Swoboda przynależności do ruchu spowodowała, że wśród hipisów znaleźli się także narkomani, którzy szukali schronienia w komunach. Pomimo że sami nie byli hipisami, to jednak rzucali dość negatywny cień na całą subkulturę. W Polsce charakterystyczne było wąchanie środka do czyszczenia dywanów o nazwie Tri. Obok tego typu środków przemysłowych hipisi korzystali z leków psychotropowych dostępnych w aptekach[17].

Podsumowując temat można stwierdzić, że głównym hasłem polskich hipisów było „drop out", czyli wyłącz się, co wiązało się z manifestowaniem własnej odrębności. Podkreślano indywidualność, niepowtarzalność, oryginalność[18]. Jednym z wielu zachowań polskich hipisów był sprzeciw wobec aparatu państwowego, a także utartych zachowań społecznych, toteż unikali życia ustabilizowanego, nie dbali o lepszy status materialny. Społeczeństwo najbardziej zaszokowane było faktem życia młodych ludzi bez związków sakramentalnych, gdyż preferowali wolne, nieskrępowane związki między kobietą a mężczyzną, żyli w komunach, używali wspólnych rzeczy. Najbardziej charakterystyczny był sprzeciw wobec służby wojskowej, toteż hipisi unikali służby wojskowej, co było zgodne z dewizą „make love not war"[19].

W latach osiemdziesiątych mamy do czynienia z ruchem neohipisowskim, bardziej związanym z ruchami pacyfistycznymi. Neohipisi interesowali się religiami orientalnymi, wzorowali się na wspólnocie Hare Kryszna, a główną ich ideologią był pacyfizm[20]. Ponowny renesans ruch przeżył w latach 1980–1994 dzięki Festiwalowi Muzyków Rockowych w Jarocinie. Doszło nawet do pewnej symbiozy między ruchem hipisowskim a rastafarianami[21]. Na festiwalu w 1986 roku funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa doliczyli się tylko około 50 hipisów[22]. Co ciekawe, w notatce pojawiła się informacja,

---

[16] Tamże.

[17] M. Okolska, *Zatrute kwiaty*, „Tygodnik Kulturalny", nr 44:1968, s. 10.

[18] M. Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury*, Warszawa 1999, s. 148.

[19] P. Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe, Aspekty psychospołeczne*, Warszawa 2003, s. 62.

[20] M. Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury…*, dz. cyt., s. 150.

[21] M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 2003, s. 69.

[22] *Informacja dotycząca subkultur młodzieżowych uczestniczących w Festiwalu Muzyków Rockowych Jarocin 86, Kalisz 1986,* [w:] *Jarocin w obiektywie bezpieki*, red. K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, Warszawa 2004, s. 144.

że była to grupa dość dobrze poznana, ale dodatkowo posiadała umiejętność wschodnich sztuk walki. Zapewne tę sprawność nabyto w związku z zagrożeniem ze strony innych subkultur, takich jak punki czy skinheadzi, które stosowały metodę walki w kontakcie z innymi grupami[23]. Subkultura hipisów przestała istnieć całkowicie w latach dziewięćdziesiątych, stała się nie tyle stylem życia, ile modą wyrażającą się poprzez ubranie.

Hipisi ubierali rozciągnięte swetry, spodnie typu jeans, do garderoby dołączali koraliki, rzemyki, inne wisiorki[24]. Strój hipisowski nie świadczył o wyznawanej ideologii, czasami postawa członka subkultury zupełnie nie pokrywała się z zasadami pacyfizmu, co potwierdzało tezę, że konsekwencja przynależności do subkultury często pozostawiała wiele do życzenia.

Różnorodność barw i kształtów w stroju hipisowskim

W latach sześćdziesiątych powstało w modzie rewolucyjne zjawisko określane jako moda hipisowska. Bogactwa stylu ubierania się hipisów nie można streścić w paru zdaniach, lecz autor postara się oddać charakterystyczne cechy ich garderoby wraz z symboliką poszczególnych jej elementów. Teresa Kuczyńska w przewodniku po modzie pt. *Moda w rytmie epoki* określiła modę hipisowską jako złachmanienie, które pozostawiło po sobie brak dbałości o strój, kiedy to na ciałach bardzo dobrze sytuowanych osób i ówczesnych gwiazd pojawiały się wytarte dżinsy, bawełniany trykot czy niedbale ułożona bluzka typu folk[25]. Taki oto strój nie charakteryzował osoby nisko sytuowanej społecznie, lecz stał się jednym z wielu symboli mody lat siedemdziesiątych.

Styl ubierania się hipisów na całym świecie pojawił się jako nowy trend w modzie po okresie, kiedy noszono ubrania z PCW, a krótkie spódniczki noszone były przez nienaturalnie chude kobiety (wzorem stała się pierwsza bardzo chuda modelka Twiggy). Dla przykładu, modne były rajstopy w geometryczne wzory, niekiedy w garderobie zaznaczyły się także wpływy pop-artu. Cała moda była hołdem dla rozwijającej się industrializacji i postępu technicznego. Taki sposób ubierania się został całkowicie wyparty przez nowy trend hipisowski, który wprowadził kwieciste wzory, hafty, paciorki, zamsz, etaminę, a przede wszystkim piękne barwy[26].

---

[23] Tamże, s. 146.

[24] M. Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury…*, dz. cyt., s. 159.

[25] T. Kuczyńska, *Moda w rytmie epoki*, Warszawa 1979, s. 4.

[26] S. J. Jones, *Moda. Projektowanie*, Warszawa 2007, s. 22.

Ideały hipisowskie zostały podkreślone przez kolory, jakie złożyły się na ich wizerunek. Hipisi ubierali barwne koszule, zazwyczaj w bardzo jaskrawych, papuzich kolorach, które były kontestacją szarych uniformów noszonych przez biznesmenów, białych bluzek i garsonek pań domu, garniturów noszonych przez młodych ludzi robiących karierę czy nawet mundurów żołnierzy. W Polsce kolor był sprzeciwem wobec zielonych koszul członków Związku Młodzieży Polskiej, strojów robotniczych czy garniturów partyjnych aktywistów[27]. Moda hipisowska ceniła wzorzyste, jaskrawe materiały, członkowie subkultur ozdabiali swe ubiory własnoręcznie zrobionymi kwiatami, gwiazdkami, motywami zoomorficznymi, roślinnymi[28].

W kanonie barw szczególnie ulubionych przez tę subkulturę znalazły się także brązy, zielenie i różne odcienie szarości. Te kolory związane były z ideałami ekologicznymi, z kolorami ziemi, podkreślały fakt, że człowiek jest częścią świata i powinien być nośnikiem wartości ekologicznych, sprzeciwiając się postępowi industrialnemu i cywilizacyjnemu[29]. Przykładowo, Carlos Santana występował w jaskrawych i bardzo kolorowych koszulach, które może nie wywodziły się bezpośrednio z folkloru Meksyku, ale ściśle do niego nawiązywały; muzyk w ten sposób podkreślał swe etniczne korzenie[30]. Dla polskich hipisów szczególnie atrakcyjne były bardzo rzadkie stroje Eskimosów (np. czapki), elementy ubiorów peruwiańskich, meksykańskich, a także bogato haftowane indiańskie bluzy i chusty[31].

Dziewczęta nosiły luźne, obszerne bluzy, szerokie spódnice z indyjskiej bawełny, zazwyczaj niezwykle kolorowe. Jeśli rezygnowały z noszenia spódnic, najczęściej ubierały dżinsy, a dopełnieniem tej garderoby był t-shirt, zwany w PRL trykotem. Chłopcy również zakładali luźne t-shirty i dżinsy, które mogły mieć proste bądź rozszerzane w dolnej części nogawki. Spodnie te zwane były „elephant pants" i przywodziły na myśl ubranie Indian północnoamerykańskich, którzy jako jedyna grupa społeczna w Stanach Zjednoczonych byli wolni od wszelkich zobowiązań. Indianie żyli w swoich

[27] W. Moch, *Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów i jego kulturowe powinowactwa,* [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 280.

[28] A. Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007, s. 129.

[29] W. Moch, *Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów*…, dz. cyt., s. 281.

[30] Tamże.

[31] A. Pelka, *Teksas-land*…, dz. cyt., s. 128.

rezerwatach zgodnie z naturą jako wymierająca grupa etniczna, rdzennie związana z ziemią[32].

Z wierzchnich ubrań dużą popularnością wśród polskich hipisów cieszyły się afgańskie kożuchy ze skóry dzikich zwierząt, kolorowe płaszcze, kolorowe obcisłe kurtki sięgające do ud, bez kołnierzyka, niekiedy zakończone stójką, z haftowanymi bordiurami na kantach i guzikami[33]. Garderoba ta niezbędna była w zimie, co ciekawe, nie była związana z typowo polskim strojem, choć kożuchy z Zakopanego były równie popularne jak afgańskie.

Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej była na tyle zauważalna dla ówczesnych ludzi na całym świecie, że hipisi szybko zyskali miano wystrojonych ekscentryków. W prasie na całym świecie pojawiły się artykuły, które w pierwszej kolejności kładły nacisk na bardzo ciekawy strój noszony przez przedstawicieli tej subkultury. Krzysztof Kosiński, autor pracy pt. *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w PRL*, stwierdził, że na styl ubierania się młodzieży końca lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych największy wpływ wywarła właśnie subkultura hipisów. Oczywiście proces ten zachodził nie tylko u nas, ale i na całym świecie. Moda hipisowska królowała aż do lat osiemdziesiątych, kiedy to dużą rolę zaczęły odgrywać takie subkultury, jak skinheadzi czy punki[34].

Z drugiej strony, Anna Sieradzka, autorka książki *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, odważnie stwierdziła, że moda hipisowska była korzystna dla władzy w Polsce. Przybliżając czytelnikowi problem, należy podkreślić idee braterstwa i miłości propagowane przez hipisów, a także, co najważniejsze, powrót do korzeni. Moda hipisowska poprzez noszenie tradycyjnych bluzek damskich czy męskich koncentrowała się na podkreślaniu pochodzenia. Powrót do folkloru i zamiana tak zwalczanych przez partię spódnic mini na długie spódnice maxi było raczej korzystne ideologicznie w **urabianiu** odpowiedniego gustu społecznego. Zauważono zatem także i te dobre strony ubioru charakterystycznego dla tej subkultury[35].

Meritum tematu stanowi kwestia różnorodności barw i kształtów w stroju hipisowskim oraz pokazanie tego zjawiska na konkretnych przykładach. Autoka chcąc przedstawić temat oparła się na fragmentach artykułów prasowych dotyczących zjawiska społecznego, który pojawił się nieoczekiwanie w PRL.

---

[32] Tamże.

[33] Tamże.

[34] K. Kosiński, *Oficjalne i prywatne życie młodzieży w PRL*, Warszawa 2006, s. 90.

[35] A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubioru w Polsce*, Warszawa 2003, s. 308.

Negatywne komentarze dziennikarzy nie dziwią, jeśli się weźmie pod uwagę wpływy komunizmu w każdej dziedzinie życia polityczno-społecznego, a więc i mody. W prasie pojawiło się wiele tekstów dotykających kwestii ubioru, który szokował kolorami, indywidualizmem i inwencją twórczą. Po raz pierwszy w historii mody ludzie zaczęli ubierać się bez ograniczeń, bez żadnych kanonów i dyktatów. Ta swoboda i swobodne traktowanie ubiorów, odważne zestawienia kolorystyczne i przekreślenie płciowej roli ubrania zaszokowało praktycznie całe społeczeństwo, a już najbardziej aktywistów partyjnych. Co ciekawe, pomysłowość w kreowaniiu stroju była zaskakująca, np. noszono przedziurawiony koc jako poncho, spodnie uszyte z płótna workowego zamiast gotowych spodni płóciennych, a jako bransolety liczne ciekawe proporczyki w kształcie kluczy czy sprężynek. Podsumowując: hipisi ustanowili antymodę dla mody lat sześćdziesiątych, kiedy to nie liczyła się swoboda w doborze ubrania i wypadało się ubierać jak całe społeczeństwo.

W cyklu artykułów dotyczących hipisów pt. *Hippies – mutacja polska*, które pojawiły się w czasopiśmie dla studentów i młodzieży „ITD", ukazany jest obraz ruchu widziany oczami dziennikarza służącego swoją pracą propagandzie komunistycznej. Robiąc wywiad wśród przechodniów ulicy, sam autor wskazał, że hipisi byli postrzegani jako właśnie „ci kolorowi i dowcipni". Była to młodzież o artystycznych ciągotach, o czym świadczył właśnie dość artystyczny, nietypowy strój[36].

Strój hipisów był bardzo barwny. Kolory symbolizowały na przykład barwy ziemi, toteż uwaga hipisów skierowana była na barwy jaskrawe, tak zróżnicowane, jak różnorodne są barwy, które nas otaczają. Nie mniejszą rolę odgrywały idee ekologii i powrotu do natury, stąd takie zjawiska, jak chodzenie boso czy zapuszczanie włosów nie tylko przez kobiety, ale i przez mężczyzn[37].

Kazimierz Jankowski był świadkiem narodzin ruchu w Stanach Zjednoczonych. W pierwszej kolejności zauważył u tych ludzi nietypowy, antyspołeczny strój. Tak oto autor opisał wygląd hipisów:

> Obserwuję grupkę chłopców i dziewcząt w wieku 16–18 lat, siedzących w kucki w trawie, ubranych w cienkie koszule z materiału przypominającego ciemne płótno. W pasie przewiązani są jakimiś pasami. Dziewczęta nie są umalowane, mają długie włosy, rozpuszczone swobodnie. Wszyscy są boso[38].

---

[36] J. A. Salecki, *Kwiaty zła. Hippies – mutacja polska*, „ITD", nr 25:1970, s. 13.

[37] W. Moch, *Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów*…, dz. cyt., s. 280–281.

[38] K. Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu*…, dz. cyt., s. 76.

Ten opis ukazuje najbardziej prymitywny strój hipisowski składający się ze zwykłej płóciennej koszuli i pasa przewiązanego w biodrach; hipisi byli też bez obuwia.

Bardzo ciekawe opisy stroju i jego różnorodności zostały pozostawione przez wielu autorów artykułów pojawiających się w polskiej prasie. Niechęć do hipisów spowodowana względami ideologicznymi pozwoliła na prześmiewcze traktowanie głównie ubioru, a następnie treści osobistych przekonań członków ruchu. Autor artykułu pt. *Zaangażowane guziki* o pseudonimie JAS szydził w „ITD" z mody na noszenie guzików. Na łamach czasopisma JAS opisał także ekscentryczne ubranie i ogólny wygląd rodzimego hipisa. „Maszeruje taka chudzina w ludowej sukmanie, lokajskie szamerowania na kapocie dyndają, zgarbione to, zaniedbane, ale w klapie guzik im strong"[39]. Moda guzikowa służyła do przekazywania różnych treści hipisowskich, takich jak „make love not war", „I'm ready, love me". Guziki były zapewne urozmaiceniem ubioru, zwykłym dodatkiem, który jednak nie był lekceważony przez negatywnie nastawionych obserwatorów tej nowej grupy subkulturowej.

Inny artykuł z prasy piszącej na bieżąco o problemach społecznych, jakimi hipisi byli niewątpliwie, traktuje o stroju hipisa Heńka. Autor w złośliwy i mało subtelny sposób opisał jego strój, jednocześnie przedstawił bogactwo stroju nawiązującego do ubioru wiktoriańskiego. Tak oto pisał dziennikarz:

> Heniek ma baki, skórzaną czapkę tzw. thelmanówkę, z kawałkami powrósła zamiast paska, stryka śliną. Pierze żabociki i falbanki kolorowe do mankietów. Kiedy żabociki schną, Heniek łapie na magnetofon najlepsze kawałki z rozgłośni zagranicznych i tak wystrojony wieczorami idzie na ubaw[40].

Fragment ten pokazuje, jak hipisi starali się ubogacić strój, dodając do niego elementy wzięte z innej epoki. Zwykłe ubrania były przyozdabiane przez elementy z koronkowego materiału, często na koszulach widniały żaboty.

Niewątpliwie najważniejszym człowiekiem ruchu w Polsce był Prorok, czyli Józef Pyrz. Przywódca duchowy, najbardziej charakterystyczna osoba, musiała w znaczny sposób odróżniać się od szarego tłumu. Prorok jako najbardziej znany w Polsce hipis również zwrócił uwagę dziennikarzy. Oto jego opis:

---

[39] JAS, *Zaangażowane guziki*, „ITD", nr 3:1969, s. 6.

[40] T. Zimecki, *Grzdylakowie. Westchnienie Desy*, „ITD", nr 3:1969, s. 24.

> Peleryna ze starego koca, który miał dziurę na głowę, koszula w kolorowe kwiatki z niezwykle szerokimi rękawami, wpuszczona w spodnie uszyte z płótna workowego. Spodnie były poobszywane paskami skóry, plastiku i kolorowymi skrawkami różnych materiałów, wolne miejsca pokrywały rysunki masek i przeróżne napisy. Prorok był przepasany szerokim skórzanym pasem, na którym wisiały dwie skórzane ładownice myśliwskie. Na koszuli wisiała kolorowa, filigranowych rozmiarów kamizelka. Szyję wodza hippies okalał ciężki żelazny łańcuch, do którego umocowano kilkanaście dzwoneczków różnej wielkości, kilka kluczy standardowych płaskich yale, kilkanaście kłów wieprzowych, siteczka i sprężynki. Łańcuch przytwierdzony był do skórzanego chomąta, które zapewnie mniej uwierało w szyję[41].

W opisie tym widzimy różnorodność stroju. Przeważnie są to rzeczy własnoręcznie zrobione, na przykład zwykły koc przerobiony na pelerynę przez wycięcie otworu na głowę, spodnie uszyte z płótna workowego, poobszywane własnoręcznie m.in. paskami skóry czy materiałów. Dużą rolę odgrywała pomysłowość i artystyczne spojrzenie na strój. Zamiast biżuterii Prorok nosił wisiorki w postaci kluczy, sprężynek, a nawet kły wieprzowe, siteczka i sprężynki.

Oto inny fragment oddający piękno i różnorodność stroju. Autor tego samego artykułu opisuje wygląd innego polskiego hipisa. Oto 23-letni chłopak o pseudonimie Krokodyl:

> Kurtka z naszytymi paskami skóry, pod nią bluza z malowidłami na plecach, z rękawami od starego swetra. Na szyi kolorowa chustka, a do niej przytwierdzony zardzewiały łańcuch, używany zwykle do wiązania krów w oborach. Na łańcuchu skrawki blachy, metalowe paski, gliniane fajki i inne drobiazgi. Na przegubie ręki zamiast zegarka posiada Krokodyl łańcuch spięty kłódką i metalowymi klamrami. Ubiera się w spodnie z workowego płótna, pokryte niebieskimi łatkami i rysuneczkami. Jedyną rzecz zwyczajną stanowią okulary[42].

Fragment ten pokazuje, jak wiele dodatków znajdowało się w ubiorze hipisowskim. Bluzka zapewne ozdobiona była własnoręcznie przez Krokodyla. Inwencja twórcza i barwienie ubrań były szczególnie modne w środowisku hipisowskim i wchodziły w zakres indywidualnej twórczości. Komuny hipisowskie nastawione były na nieskrępowaną działalność artystyczną. Spodnie

[41] J. A. Salecki, *Prorok z Gałówka. Hippies mutacja polska (1)*, „ITD", nr 6:1969, s. 4.

[42] Tamże, s. 4.

z płótna zazwyczaj były kolorowe, własnoręcznie barwione, gdyż nie mogły być szare, dodatkowo ozdobione łatami, co potęgowało efekt kolorystyczny.

Niezwykle ciekawym źródłem do poznania tematu jest tekst, a raczej barwny rysunek – reportaż Jacka Żebrowskiego studiującego w Londynie język angielski. Przesłał on do redakcji czasopisma „Ty i Ja" dwie korespondencje w formie rysunków przedstawiających hipisów. Na rysunkach możemy zobaczyć postaci w różnobarwnych strojach. Wisiorki, koraliki i inne emblematy, które szczególnie przykuły uwagę autora reportażu, były namalowane jako odrębne elementy stroju, co więcej, autor rysunków przedstawił także kolorowe samochody. W prezentacji nie zabrakło stroju wiktoriańskiego, sukienek indiańskich, żółtych spodni w cętki, kapeluszy, długich po uda swetrów w kolorze różowym, niebieskim, a także kolorowych materiałów w kwiaty[43]. W drugiej części korespondencji autor wraz z kolorowymi ubraniami zaprezentował fryzury. Niektórzy hipisi byli przedstawieni w stroju przypominającym stare mundury z epoki wiktoriańskiej, z wielkimi żabotami, na niektórych widniały ordery i broszki[44].

Fragment opisu grupy hipisów mieszkających w komunie w Ożarowie w pracy Jerzego Wójcika oddaje specyfikę stworzonych komun. Autor nie pominął w nim ubrania:

> Wszyscy mężczyźni mieli długie włosy, dzwoneczki na szyi, ryngrafy i pierścienie z wizerunkiem Matki Boskiej. Ubrani byli w brudne, połatane, różnokolorowe odzienie, na którym wymalowane były napisy wykonane farbą lub atramentem[45].

Ciekawym elementem wizerunku hipisów były emblematy religijne w postaci ryngrafów i pierścieni przedstawiających Matkę Boską. Warto zaznaczyć, że tę subkulturę charakteryzował pozytywny stosunek do religii chrześcijańskiej. Polscy hipisi niejednokrotnie organizowali pielgrzymki na Jasną Górę[46]. Rozmowy z nimi prowadził ks. Adam Boniecki, który pozytywnie przedstawił ruch w „Tygodniku Powszechnym"[47]. Znanym duszpasterzem hipisow był ks. Andrzej Szpak, nauczający i przestrzegający

[43] J. Żebrowski, *Dzieci-kwiaty*, „Ty i Ja", nr 2:1968, s. 27.

[44] J. Żebrowski, *Hip, hip, hippies*, „Ty i Ja", nr 5:1968, s. 27.

[45] J. W. Wójcik, *Od hipisów do satanistów*, Kraków 1992, s. 59.

[46] B. Tracz, *Długowłosi pątnicy. Zlot hipisów na Jasnej Górze w roku 1971*, „Biuletyn IPN", nr 3:2010, s. 76–80.

[47] K. Sipowicz, *Hipisi…*, dz. cyt., s. 140–143.

niejednokrotnie młodzież przed zgubnym wpływem tak powszechnych wśród hipisów narkotyków.

Wpływ stroju hipisów na modę lat siedemdziesiątych

W modzie już na początku lat siedemdziesiątych pojawiły się elementy ubioru hipisowskiego. Nie były to kalki dosłowne, lecz styl, dzianiny, kolory wyraźnie wskazywały na podobieństwo do ubiorów członków subkultury. Moda określana mianem maxi zaczęła się już w 1967 roku, zaraz po tym, kiedy to zaistnieli pierwsi hipisi. Wtedy też kobiety zaczęły nosić długie, kolorowe, najczęściej przyozdobione w kwiaty spódnice do kostek. Do stylu hippie dostosowano właściwie wszystkie elementy stroju: koszule, swetry, płaszcze, kamizelki, spódnice, także spódnice swetrowe z wełny[48].

Najznakomitsza polska projektantka doby PRL Barbara Hoff podpowiadała na łamach „Przekroju", w stałej rubryce traktującej o modzie, jak zaaranżować swój ubiór, by był modny. Od pierwszych numerów w 1970 roku Barbara Hoff określiła najmodniejsze materiały sezonu, a były to: materiały cygańskie, wschodnie, z kwiatami w tle, bluzki chłopskie z poszerzonymi rękawami[49]. Na szyjach modelek widniały sznureczki okalające dekolt, liczne falbanki nawiązujące do stylu chłopskiego, lecz pozostające pod wpływem mody hippie[50].

Inspiracje folklorystyczne pojawiły się w ubraniach robionych na drutach. Tym sposobem tworzono peruwiańskie czapeczki oraz poncho. Regionalne hafty stosowano na bluzkach, spódnicach, kamizelkach. Chętnie noszono serdaki zakopiańskie, krakowskie chusty w kwiaty. W latach siedemdziesiątych zapanowała tzw. moda unisex, dlatego kobiecy strój uległ maskulinizacji. Do płaszczy doszywano pagony, patki przy rękawach, dwurzędowe guziki po obu stronach ubioru. Kobiety chętnie nosiły żakiety, rozszerzone spodnie (które dekadę wcześniej noszone przez kobiety budziły niesmak) i sportowe bluzy[51].

Bezpośrednio z ubioru hipisów zaczerpnięto tzw. obroże, jak określiła je Barbara Hoff. Uważane za bardzo modne, noszone były na szyi, miały kształt paska, chusteczki czy aksamitki. Doceniono inwencję twórczą

[48] B. Hoff, *Moda maxi*, „Przekrój", nr 1299:1970, s. 12.

[49] Taż, *Moda na cygańsko*, „Przekrój", nr 1295:1970, s. 12.

[50] Taż, *Moda w wiejskim stylu*, „Przekrój", nr 1313:1970, s. 12

[51] A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubioru*…, dz. cyt., s. 314.

hipisów, gdyż radzono, by robić je własnoręcznie, najlepiej na drutach[52]. Co więcej, kolorowa moda hippie wpłynęła na ubarwienie szarej dotychczas mody. Farbowano wszystko – koszulki, podkoszulki, koszulki trykotowe. Każdy element stroju miał być inny, bo farbowany indywidualnie. Modę tę zaczerpnięto z Indii lub z Japonii, sama projektantka nie była pewna tej kwestii, lecz podkreśla, że wyraźną inspiracją była moda hippie[53].

Wpływ stylu hipisowskiego był widoczny również w okryciach głowy. W 1970 roku proponowano kobietom chusty i szale, zarówno na lato, jak i jesień. Chusty można było wiązać z tyłu jak turban. Przy tym układzie doradzano, by kobiety zapuszczały włosy i nosiły je wygładzone i rozpuszczone[54]. Radzono też, by w czasie zimnych jesiennych dni nosić hipisowskie długie swetry, najlepiej kolorowe. Na łamach pism namawiano kobiety do ubierania strojów z dżerseju, tweedu, wszelakich tkanin we wzorki[55].

Niezwykłą popularnością w latach siedemdziesiątych cieszyła się spódnica określana mianem bananowej. Jej popularność była znaczna, zwłaszcza że nie trzeba było specjalnie kupować spódnicy w sklepie. Z braku materiałów, a tym bardziej trudno dostępnych modnych nowości kobiety najczęściej tworzyły w domach własne modne modele sukienek czy spódnic, przerabiając stare ubrania na nowe fasony. Zszywały ze sobą różnokolorowe skrawki materiału i tworzyły spódnicę bananową, która jak sama nazwa wskazuje, nawiązywała swoim kształtem do odłupanej skórki banana. Modę na noszenie spódnic bananówek wykreowała Maryla Rodowicz. Podczas festiwalu w Sopocie w 1973 roku wystąpiła w biało-niebieskiej spódnicy bananowej, na której widniał napis „Małgośka"[56].

Schedą po ruchu hipisowskim były bardzo popularne w latach siedemdziesiątych spodnie dzwony, które swój renesans przeżywały także w latach dziewięćdziesiątych. Przepis na stworzenie takich spodni był prosty. Nogawki spodni dżinsowych rozpruwano i wstawiano klin z innego materiału, niekoniecznie dżinsowego. Zdarzało się, że w spodnie wszyte były kawałki firanek. Dół obszywano połową suwaka lub taśmą galanteryjną. Rodzimy przemysł został wystawiony na próbę, kiedy to projektantka Grażyna Hase musiała podpisać umowę. Cyrograf ten dotyczył fasonu spodni i zapotrze-

[52] B. Hoff, *Moda na obroże*, „Przekrój", nr 1321:1970, s. 12.

[53] Taż, *Moda na plamy*, „Przekrój", nr 1319:1970, s. 12.

[54] Taż, *Moda na głowę: chustki, szale*, „Przekrój", nr 1320:1970, s. 12.

[55] Taż, *Moda*, „Przekrój", nr 1324:1970, s. 12.

[56] B. Koziczyński, *333 popkultowe rzeczy PRL*, Poznań 2007, s. 37–38.

bowania na większą ilość materiału, którego ciągle brakowało. Grażyna Hase zapewniła, że powodzenie rynkowe spodni pozwoli na zwrot kosztów związanych ze stratą materiału na dodatkowe szerokie nogawki [57]. Tak też się stało, gdyż spodnie cieszyły się bardzo dużym powodzeniem zarówno u kobiet, jak i mężczyzn.

Subkultura hipisów istnieje poniekąd do dziś. Członkowie ruchu wyznają zasadę swobodnego dobierania garderoby. Prawdziwy hipis nie ogranicza się tylko do stroju, co więcej, strój nie świadczy o byciu hipisem. W latach sześćdziesiątych ubiór ściśle łączono z ruchem, nie wypadało nazywać się hipisem, nie nosząc długich włosów czy wyróżniającego się odzienia. Rozwój subkultury i adaptacja na gruncie społecznym przy współistnieniu innych subkultur spowodowały, że jej członkowie nie kładli już nacisku na wygląd zewnętrzny. Hipisi identyfikujący się z subkulturą starali się prowadzić adekwatny do wyznawanej ideologii styl życia, pomijając już kwestię wyglądu, wierząc w zasadę, że o człowieku świadczą jego czyny, a nie ubranie. Różnobarwność i różnorodność form stroju spowodowała, że poszczególne elementy ubioru niepodzielnie kojarzą się tylko z hipisami, a są to: naszyjniki, koraliki, rzemyki na szyi czy nadgarstku, kolorowe chusty na głowach, białe bądź barwne koszule, długie kwieciste spódnice oraz sandały, tzw. jezuski. Z wizerunkiem ruchu związana jest także pacyfka, której znaczenie autor opisał w artykule. Wymienione elementy ubioru stały się wizytówką hipisów, zapewne będą one zawsze kojarzone z opisanym w tym artykule ruchem.

[57] Tamże, s. 91.

Grażyna Mosio, Beata Skoczeń-Marchewka
MUZEUM ETNOGRAFICZNE IM. SEWERYNA UDZIELI W KRAKOWIE

Kolory w wierzeniach, obrzędach i sztuce ludowej

> Lud nasz może nie mniej, jak wykształcona klasa społeczna, uczuwa potrzebę otoczenia się przedmiotami pięknemi, ma chęć przyozdobienia siebie, pragnie to prozaiczne, nieraz ciężką walką o byt zmaterjalizowane życie uszlachetnić […]. Wprawdzie piękno, jak je lud tutejszy pojmuje, dalekiem jest od doskonałości, dalekiem od ideału, a przedmiotów, któremi się otacza, do artystycznych zaliczyć nie można […] uczucie piękna jest bardzo mało u ludu ropczyckiego rozwinięte […] tylko to się tu podoba, co silnie działa na zmysły[1]

– pisał w 1889 roku Seweryn Udziela, nauczyciel, ludoznawca i późniejszy założyciel Muzeum Etnograficznego w Krakowie, w swojej rozprawie na temat poczucia piękna ludu ropczyckiego. W tej opinii, którą odczytywać musimy przez pryzmat epoki, w jakiej się kształtowała, zobaczmy jednak cenne spostrzeżenie, które nie do końca harmonizuje z popularną dziś wizją kultury ludowej. Autor zwraca bowiem uwagę na pewną rozbieżność między intencjami, aspiracjami a realnymi możliwościami mieszkańców wsi, wynikającymi z różnorodnych ograniczeń (ekonomicznych, technicznych *etc*.). Tymczasem współcześnie w powszechnym przekonaniu bogata ornamentyka i szeroka gama kolorystyczna traktowane są często jako wyróżnik wielu elementów tradycyjnej kultury chłopskiej, takich jak na przykład strój, zdobnictwo sprzętów, wnętrz mieszkalnych. Paradoksalnie nadmierne bogactwo barw, określane mianem „pstrokacizny", kojarzone ze złym gustem, przypi-

[1] S. Udziela, *Poczucie piękna u ludu ropczyckiego*, „Wisła", t. 3:1889, s. 19–20.

sywane bywa czasami wytworom kultury wiejskiej. Gdybyśmy jednak zdołali zaglądnąć do chłopskich domów z pierwszej połowy XIX wieku, zaskoczeniem dla wielu byłby obraz jakże odmienny od tego, jaki kreują ekspozycje muzealne czy skanseny, odwołujące się zwykle do czasów z przełomu XIX i XX wieku, okresu międzywojennego czy nawet późniejszego. Niewyobrażalne dla współczesnego człowieka ubóstwo – nieodłączne doświadczenie większości mieszkańców wsi przeduwłaszczeniowej – determinowało wiele dziedzin życia, wpływało między innymi na ubiór czy wystrój wnętrza, którego wyposażenie ograniczało się do niezbędnych sprzętów, najczęściej wykonanych samodzielnie. Przemiany ekonomiczne i technologiczne dokonujące się od około połowy XIX wieku, uwłaszczenie chłopów i związane z nim zróżnicowanie materialne miały decydujący wpływ na wiele aspektów życia na wsi. Bardzo wyraźnie dostrzec można te przemiany, porównując historię strojów ludowych, które w pierwszej połowie XIX wieku wyglądem znacznie odbiegały od późniejszych. Bardzo długo szyte z samodziałowych tkanin lnianych, konopnych czy wełnianych, miały ograniczoną gamę kolorystyczną. Płótna przeznaczone na odzież bielono na słońcu, później ługowano. Farbowano barwnikami roślinnymi, otrzymywanymi z dziko rosnących lub specjalnie uprawianych roślin, na przykład marzanny (czerwony), urzetu (niebieski). Czerwony barwnik uzyskiwano także z larw tzw. czerwca polskiego. Na tkaninach drukowano niekiedy proste wzory, najczęściej w kolorze czarnym lub niebieskim, barwnikami uzyskiwanymi z sadzy czy kupnego indygo. Przemiany zachodzące w drugiej połowie XIX wieku radykalnie zmieniły nie tylko rodzaje tkanin, wprowadzając materiały fabryczne, ale także ich barwę i krój. Upowszechnienie się chemicznych barwników anilinowych stworzyło nowe możliwości bardziej swobodnego stosowania zróżnicowanych kolorów. Przykładowo, charakterystyczne dla strojów łowickich pasiaste zapaski naramienne bazowały pierwotnie na zestawie kolorów uzyskanych z barwników naturalnych: czarnych, czerwonych, żółtych, białych, brunatnych, czasem niebieskich. Wskutek rozpowszechnienia się barwników fabrycznych pasiaste tkaniny zyskały kolory bardziej jaskrawe, zwłaszcza różne odcienie oranżu i fioletu[2].

Daleko idące przemiany dostrzec można w wystroju domów chłopskich. Zwiększanie się liczby pomieszczeń, sprzętów, mebli, coraz częściej wytwarzanych przez rzemieślników wyspecjalizowanych w produkcji towarów

[2] K. Hermanowicz-Nowak, *Odzież*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. zb., t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 379–406.

przeznaczonych dla odbiorcy wiejskiego, wpływało bezpośrednio na wystrój wnętrz. Olbrzymim przełomem było stopniowe wypieranie otwartych palenisk przez piece z kominem. Pozwoliło to na wprowadzenie nowych sposobów dekorowania izb, dotąd spowitych dymem, czerniącym ściany i sprzęty. Najprostszym sposobem było malowanie ścian i pułapów wapnem, glinką, później farbami klejowymi, umieszczanie na nich papierowych obić. Takie wnętrza stawały się stopniowo tłem dla dalszych, często wielobarwnych dekoracji, wykonywanych różnymi technikami. Pokrywano je polichromiami, zdobiono wycinankami, malowankami, upiększano makatami, firankami, pająkami, kwiatami z bibuły. Ważnym czynnikiem determinującym to zjawisko był rozwój papierni w XIX wieku. Papier – także ten kolorowy – stał się materiałem łatwiej dostępnym. Kupowano go w pobliskich miasteczkach, na targach i jarmarkach. Handlowali nim domokrążni sprzedawcy. Podobnie było z farbami. Te wykonywane domowymi sposobami z naturalnych materiałów organicznych dawały ograniczoną gamę kolorystyczną. Pojawienie się na wsi na przełomie XIX i XX wieku barwników produkowanych przemysłowo spowodowało, ze kolor przestał być towarem deficytowym. Chyba najlepiej ilustruje to zjawisko trwający do dziś swego rodzaju fenomen znany z terenu Powiśla Dąbrowskiego. To tutaj leży Zalipie, nazywane często „malowaną wsią". Jednak zjawisko malowanych domów nie ogranicza się tylko do tej miejscowości. Z zachowanych przekazów wiemy, że już w drugiej połowie XIX wieku w widłach Dunajca i Wisły popularne było zdobienie wnętrz kurnych chałup jasnymi plamami, tzw. *packami*, którymi rozjaśniano poczerniałe ściany i powały oraz deski, zasłaniające czeluście pieca chlebowego. Były to elementy koliste, wykonywane glinką zmieszaną z popiołem drzewnym, wapnem lub sadzą. Z czasem ilość dekoracji i ich kolorystyka zmieniały się. Jedną z pierwszych malarek, która wprowadziła około 1900 roku dekoracje malarskie w nowym stylu, była prawdopodobnie Joanna Curyłówna, córka bogatego gospodarza z Zalipia, która technikę malowania miała podpatrzeć u zawodowego malarza, odnawiającego parafialny kościół. Szybko kwietne, wielobarwne dekoracje wykonywane farbami proszkowymi zyskały popularność. Malowano je bezpośrednio na ścianach wokół pieca i świętych obrazów, wykonywano także na papierze lub płótnie. Bukiety fantazyjnych kwiatów o żywych kolorach, uzupełnione niekiedy motywami geometrycznymi i figuralnymi (koguty, pawie, papugi), zaczęły z czasem pokrywać całe powierzchnie pieców, sufity, ściany wewnętrzne i zewnętrzne domów i budynków gospodarczych oraz sprzęty domowe. Wzbogaceniu uległa również kolorystyka ornamentów i kompozycja. Zachowaniu i rozwojowi tej formy zdobnictwa sprzyjały organizowane po II wojnie światowej konkursy

na najpiękniejszą zagrodę oraz eksponowanie malowanek przy oficjalnych okazjach i w różnych miejscach publicznych (między innymi artystki z Zalipia malowały jedną z sal statku „Stefan Batory", lokale reprezentacyjne i handlowe w Warszawie, Krakowie). Zgodnie z ówczesnymi trendami włączania inwencji ludowej do wzornictwa zapraszano do Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie także malarki z Powiśla Dąbrowskiego. Opracowywały pod kierunkiem plastyków wzory do druku na tkaninach, wyrobach fajansowych (we Włocławku i Ćmielowie). W Milanówku ręcznie malowały chustki. Malowanki z Zalipia w powojennej Polsce zaistniały jako swego rodzaju symbol polskiej sztuki ludowej. Propagowane na różne sposoby, powielane na przedmiotach użytkowych, trafiały „pod strzechy" i „na salony". Nadal także malowane dekoracje funkcjonowały w Zalipiu i okolicach. Ich mieszkańcy zaczęli nawet przenosić barwne polichromie do nowo budowanych murowanych domów. Sprzyjał temu z pewnością fakt, że od 1965 roku konkurs „Malowana Chata" stał się imprezą cykliczną, organizowaną wiosną każdego roku.

Oddajmy jeszcze raz głos Sewerynowi Udzieli, który pisze o ludowych preferencjach kolorystycznych w następujący sposób:

> Oku podobają się barwy żywe i jaskrawe, a kolor czerwony jest na pierwszem miejscu między ulubionemi barwami. Skala barw znanych, barw, które lud umie określić, nie jest wcale rozległą. Mówią tu tylko o rzeczach białych i czarnych, czerwonych i siwych, żółtych, zielonych, burych, szarych; bydło jest cisawe, gniade, płowe; konie kare, kasztanowate; wreszcie kolor, którego nie umieją określić, nazywają nijaki; wszystkie zaś barwy są jasne lub ciemne. Odcieni kolorów nie rozróżniają wiele: od blado różowego aż do szkarłatu, pąsu, wszystko tu czerwone; chcąc coś bliżej określić, mówi się: czerwone jak cegła, jak krew, jak mak (polny), buraczkowe, wiśniowe. Barwa zaś blado lila aż do ciemnej granatowej, to siwa, może być siwa jak kwiatek, jak niebo, siwiutka jak farbka (do siwienia bielizny), ale siwa i tylko siwa. Brakujące wyrazy zastępują określeniem przez porównanie: bure jak mysz – żółciutkie jak jajecznica, – czerwony jak burak, jak ćwik. Harmonja barw robi na lud wrażenie i podoba mu się, ale sam on nie umie dobrać kolorów. Obrazy lubi namalowane błyszczącemi barwami, a to, co jest namalowane blado lub bez farb jaskrawych, to nijakie[3].

Preferencje kolorystyczne z pewnością determinowane były dostępnością barwników, lokalnymi czy sezonowymi modami. Jednak duży wpływ

[3] S. Udziela, *Poczucie piękna*…, dz. cyt., s. 20–21.

na popularność takich czy innych barw miały także względy pozaestetyczne. Do ich zrozumienia niezbędne będzie odwołanie się do ludowej wizji świata, która wyjaśniała wiele procesów i zjawisk, dawała człowiekowi poczucie harmonii i wspólnoty z otaczającą go rzeczywistością. Słowiańskie mity kosmogoniczne ukazywały trójpodział Wszechświata, na który składały się niebo, ziemia i podziemia. Każda z tych części pozostawała domeną innych mocy. Niebo wiązane było z Bogiem, ogniem, słońcem, jasnością i życiem. Świat podziemny, kojarzony z nocą, zimą, śmiercią, zasiedlony był przez złe siły, nieprzyjazne człowiekowi, ale jednocześnie obdarzone mocą i wiedzą często mu potrzebną. Ziemi przypisywano płodność, naturalny porządek czasu i przestrzeni, który wyznaczały fazy księżyca i pory roku. Była jednak przestrzenią niejednorodną. Znajdowały się na niej obszary otwarte na kontakt z zaświatami, których przekroczenie skutkowało kontaktem z sacrum, siłami demonicznymi.

Światopogląd ludowy zakładał, że – podobnie jak i inne elementy otaczającego ludzi świata – także wybrane kolory reprezentują różne fragmenty trójdzielnego Wszechświata i są ich częścią[4]. Pozwalało to z jednej strony dostrzegać związki pomiędzy przedmiotami o analogicznych barwach, z drugiej zaś wykorzystywać szczególne właściwości przedmiotów o określonych kolorach. To dlatego, jak później zobaczymy, w wielu zabiegach leczniczych wykorzystywano rośliny czy przedmioty, których barwa wskazywać miała na związek z daną chorobą.

Kolor, ale i kształt traktowane były w wielu sytuacjach także jako naturalna cecha przedmiotów, pochodzących ze świata śmiertelników. Ich brak oznaczał pozbawienie ziemskich właściwości, dowodził szczególnych związków z tym, co pozaziemskie, boskie. Jedna z legend o stworzeniu świata zanotowana w okolicach Sokala opowiada:

> Gdy Pan Bóg stworzył ziemię, była ona zupełnie przezroczystą i świeciła jak brylant, tyle jest w niej drogich kamieni, złota i srebra. Później dopiero stała się czarną i nieprzeźroczystą, jak jest teraz, a to dlatego, bo ją przeklął Kain. Gdy Kain zabił Abla, chciał go ukryć w ziemi, lecz nie mógł tego dokazać, chociaż głęboką jamę wykopał, bo wszędzie i zawsze było widać ciało zabitego brata. Rozzłoszczony Kain zawołał tedy: „Przeklęta ziemio, czemu nie jesteś czarną?"[5].

---

[4] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 223.

[5] A. Siewiński, *Bajki, legendy i opowiadania ludowe*, „Lud", R. 9:1903, s. 68.

Brak koloru i kształtu niepokoiły, sprawiały, że przedmioty czy zjawiska charakteryzujące się takimi cechami traktowane były jako niepochodzące z tego świata czy mające związek z zaświatami. Niemający koloru cień, do tego przezroczysty i amorficzny, z jednej strony traktowany był jako reprezentant duszy ludzkiej, z drugiej zaś wiązany ze sferą śmierci. Brak cienia był często dowodem na przynależność do istot demonicznych. Wierzono, że podobną cechą charakteryzują się dusze ludzkie, widoczne tylko w specyficznych okolicznościach czasowo-przestrzennych, bądź przez osoby posiadające niezwykłe, pozaziemskie cechy bądź magiczne przedmioty. Czapka niewidka, popularny rekwizyt wielu bajek i podań, przywdziana przez śmiertelnika, pozbawiała go koloru i kształtu, sprawiała, że jej użytkownik stawał się niewidoczny. Nabywał cech zaświatowych: dostępne były dla niego obszary i informacje nie przeznaczone zwykłym śmiertelnikom. Blednięcie – stopniowa utrata koloru – traktowane było jako zapowiedź rychłej śmierci, czyli zbliżania się do zaświatów. Z drugiej strony niepokoić mógł brak bladości u zmarłego. W tym przypadku rumieniec pozostający na jego twarzy był wśród Kaszubów dowodem na to, że jest on upiorem, który nie odszedł do krainy zmarłych, pozostał wśród żywych[6]. Nadmierną bladość przypisywano wielu istotom demonicznym. W okolicach Nowego Sącza wierzono, że strzygoń – duch niebierzmowanego człowieka – charakteryzuje się twarzą bladą jak płótno[7]. W Poznańskiem podobnie wyobrażano sobie zarazę: „czasami obchodzi zaraza wsie w postaci kobiety bladej, chudej i białem okrytej prześcieradłem"[8]. Ślady tych wierzeń przetrwały do dzisiaj w języku polskim. O niezdrowo wyglądającej osobie często mówi się: „blady jak śmierć" czy „blady jak upiór".

Wśród szczególnie znaczących kolorów w tradycyjnych wierzeniach ludowych ważne miejsce zajmował kolor **biały**. W wielu kulturach kojarzony ze światłem, jasnością, był synonimem boskiego porządku, ładu i dnia. Wiązany był z tą częścią Wszechświata, która znajdowała się w górze. To, co białe, postrzegano jako szlachetne, czyste, będące blisko Boga. Dlatego w Chełmskiem z ulgą przyjmowano sen, w którym pojawiał się zmarły w białym odzieniu: „Gdy umarli ludzie śnią się znajomym żyjącym w białej i czystej odzieży, to widać, że im jest dobrze na tamtym świecie, że nie są na pokucie"[9].

---

[6] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 39: *Pomorze*, Wrocław–Poznań 1965, s. 379.

[7] M. Kafrol, *Nasze sioło*, „Wisła", t. 8: 1893, s. 105.

[8] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 15: *Wielkie Księstwo Poznańskie,* cz. 7, Wrocław–Poznań 1962, s. 12.

[9] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 33: *Chełmskie*, cz. 1, Wrocław–Poznań 1964, s. 187, przypis 1.

W tradycyjnej kulturze chłopskiej biały często był synonim niewinności, dziewictwa oraz stanu panieńskiego. To dlatego domy, w których zamieszkiwały panny na wydaniu, wyróżniano często białymi elementami, dając tym samym znak – zaproszenie dla potencjalnych zalotników. W Chełmskiem „We wsi Cycowie i innych, gdzie mieszkańcy są rusko-mazurscy, chaty, w których znajdują się dorastające dziewczęta, znaczą się dużemi kroplami namazanemi na biało na gołej (nie bielonej) stronie chaty"[10]. Także na Mazowszu w latach 60. XIX wieku ludoznawcy odnotowali: „Spojrzawszy na chałupę, poznać to zaraz można, jeśli w niej dziewka mająca chęć pójścia za mąż. Są to białe znaki, któremi dziewki całą chałupę od dołu do góry, pod poszycie, dookoła wapnem obznaczają"[11]. Wspominając swój rodzinny dom znana malarka naiwna Katarzyna Gawłowa z Zielonek, zmarła w 1982 roku, opowiadała, że dokąd była panną na wydaniu, w izbie zawieszany był „pająk" koloru białego. Biały będąc symbolem czystości i niewinności pojawia się także jako atrybut wielu świętych postaci w sztuce ludowej i nieprofesjonalnej. Białe (lub niebieskie – o czym będzie jeszcze mowa później) są niejednokrotnie szaty świętych postaci lub dzierżone przez nich atrybuty. Wśród najpopularniejszych wymienić można choćby białą lilię czy wianek z białych kwiatów.

Biała karnacja była ideałem piękna i urody przez wiele wieków wśród przedstawicieli różnych stanów. Podobnie było w społecznościach chłopskich, opierających swój byt na pracy na roli, a co za tym idzie, zmuszonych do ciągłego przebywania na dworze. Tryb życia skutkował więc ogorzałą, daleką od ideału twarzą. Liczne zabiegi podejmowane w różnych momentach życia miały jednak zapewnić mleczną skórę. W Chełmskiem Oskar Kolberg odnotował następujący zwyczaj: „Przychodząc brać dziecię do chrztu, kumy dają matce po złotówce lub po półtora „na mydło", żeby dziecię umywała, aby wciąż białe było"[12]. U Rusinów popularny był zwyczaj, że gdy w święto Trzech Króli „ksiądz poświęci wodę w wyciętej przerębli w rzece lub stawie, kobiety młode i starsze zaczerpują dłonią pierwej, nim kto dzbankiem zaczerpnie wody, i wodą tą twarz swą umywają, aby się przez lato od opalenia i piegów uchronić"[13]. Wśród ludu nadrabskiego dla uzyskania białej cery radzono myć twarz odwarem z liści leszczyny lub mlekiem[14]. Oczywiście,

[10] Tamże, s. 73.

[11] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 24: *Mazowsze*, cz. 1, Wrocław 1963, s. 60.

[12] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 33: *Chełmskie…*, cz. 1, dz. cyt., s. 176.

[13] Tamże, s. 128.

[14] J. Świętek, *Lud nadrabski*, Kraków 1893, s. 613.

można przyjąć, że tęsknota za białą karnacją była przejawem aspiracji do stylu życia wyższych warstw – niezmuszonych do nieustannej pracy na słońcu, mogących chronić się przed działaniem promieni słonecznych. Ale czy nie kryje się w tym echo przekonania, że to, co białe, to szlachetne, piękne, boskie? Może dlatego jeszcze dzisiaj biały strój jest często postrzegany jako symbol elegancji i dostojeństwa, zaś tzw. „strój galowy" z białą koszulą czy bluzką to uniform obowiązujący na wszelkich uroczystościach szkolnych.

Jako jeden z elementów charakteryzujących świętość kolor biały obarczony był ambiwalencją. Z jednej strony kojarzony był z tym, co czyste, nieskazitelne, boskie, z drugiej zaś łączony ze śmiercią, zaświatami[15]. Dowody tych przekonań odnajdujemy często w XIX i XX-wiecznych materiałach źródłowych, opisujących wierzenia ludowe. W przytoczonym wcześniej opisie zarazy pojawia się pośród jej rekwizytów biały strój. Podobne wyobrażenie odnajdujemy w przekazach odnotowanych w XIX wieku na Polesiu: „Zaraza jest to dziewica, czyli panna w bieli, chodząca od sioła do sioła i przerzucająca się niekiedy w charta białego"[16]. Kolor ten pojawia się jako atrybut również innych postaci, personifikujących śmierć czy kojarzonych z zaświatami. Wystarczy przywołać obraz wciąż jeszcze popularnych orszaków kolędniczych, gdzie w wielu regionach wśród przebierańców paraduje kostucha o sino-bladej twarzy, okryta szczelnie białym prześcieradłem. Dodajmy, że biały wciąż w wielu kulturach pozostaje kolorem żałobnym. Był nim także wśród Słowian. Jeszcze do połowy XIX wieku na ziemiach polskich powszechnym ubiorem trumiennym było odzienie z bielonego płótna, zwane *zgłem*, *giełzem* – długa, luźna koszula, ściągnięta w pasie, pod szyją i przy rękawach czarnymi (u starszych) lub kolorowymi tasiemkami[17]. Biały pojawia się jako kolor żałobny także w niektórych zwyczajach i wierzeniach. W drugiej połowie XIX wieku Oskar Kolberg odnotował: „w ziemi puckiej dla zawiadomienia o skonaniu nieboszczyka i zaprosin na pogrzeb obiera się staruszkę, która obchodzi dom z białą laską"[18]. Kolor ten pełnił także istotne funkcje: ostrzegał przed niebezpiecznym dla śmiertelników kontaktem z zaświatami, pozwalał podjąć działania, które zmniejszały lub oddalały złe skutki takich spotkań.

---

[15] Kowalski Piotr, *Leksykon…*, dz. cyt., s. 225–226.

[16] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 52: *Białoruś–Polesie*, Wrocław 1968, s. 438.

[17] K. Kwaśniewicz, *Zwyczaje i obrzędy rodzinne,* [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981, s. 89–126.

[18] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie, t. 39: Pomorze…*, dz. cyt., s. 370.

Biały był także atrybutem wielu istot demonicznych. Według ludu nadrabskiego tak ubrana miała być przypołudnica, szczególnie wrogo nastawiona do dzieci[19]. Mieszkańcy okolic Pińczowa wierzyli, że „każda okolica ma swoje własne Boginki. […] ubrane są w białe prześcieradła i chustki, a od zwyczajnych kobiet tem się różnią, że mają wielkie głowy"[20]. Postać białego konia, psa, kota lub zająca mógł przybrać sam diabeł[21].

Ambiwalentny charakter koloru białego, jego powiązania z zaświatami sprawiały, że mógł być przydatny w zabiegach leczniczych i wróżbach. Obserwacja otoczenia lub natury – w tym przypadku kolorów, jakimi przemawiała – upoważniały do wnioskowania na temat urodzaju. W okolicach Sieradza wierzono, że gdy na wiosnę jest więcej białych motyli, to rok będzie mleczny[22]. W Lubelskiem gospodarz bacznie obserwował kość piersiową z gęsi upieczonej na dzień św. Marcina. Jeżeli była biała, znaczyło to, że zima będzie sucha, gdy w połowie biała, a w połowie czarna – wówczas pierwsze pół zimy będzie suche, drugie zaś słotne[23]. W okolicach Krakowa, gdy pędzono świnię do knura, zwracano uwagę na napotkanych ludzi: „Jeśli spotkani ludzie są biało ubrani, wieprzki względnie świnki też będą białe, jeśli czarno – czarne" [24]. To ostatnie wierzenie dobitnie pokazuje, jak realnie traktowano istnienie związków pomiędzy przedmiotami o analogicznych barwach.

Na zakończenie rozważań na temat białego koloru warto jeszcze chwilę poświęcić motywowi białego kamienia w polskiej kulturze ludowej. Symbolizuje on początek i koniec wszystkiego. To kamień łączący światy, ulokowany na ich granicy, a więc umożliwiający przechodzenie z jednego świata do innego. W pieśniach ludowych pojawia się jako miejsce spotkań i rozstań. Jest atrybutem obrzędów przejścia, wiązanych ze zmianą stanu. Nieprzypadkowo właśnie na białym kamieniu (lub dzieży nakrytej białym płótnem) sadzano pannę młodą podczas rozplecin, które były jednym z kulminacyjnych momentów wesela. Jedna z pieśni weselnych śpiewanych w czasie rozplecin brzmiała: „Usiadła Marysia na białym kamieniu, rozpuściła warkocz po prawem ramieniu… O moja Marysiu, zapleć-że ten

[19] J. Świętek, *Lud nadrabski…*, dz. cyt., s. 472.

[20] M. Sumcow, *Boginki-Mamuny,* „Wisła", t. 5: 1891, s. 573.

[21] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, Wrocław–Poznań 1962, s. 102.

[22] I. Piątkowska, *Z życia ludu*, „Wisła", t. 3:1889, s. 511.

[23] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 17: *Lubelskie…*, dz. cyt., s. 139.

[24] J. Świętek, *Lud nadrabski…*, dz. cyt., s. 562.

warkocz, niech ci go nie szarpie lada jaki smarkacz”[25]. Biały kamień często pojawia się także w pieśniach weselnych w kontekście erotycznym: „A po białym, po kamiyniu drobny dyszcz pada, kochana, drobny dyszcz pada, a już ci tam tyn młody pan na konia siada” [26]. Podobny kontekst odnaleźć można w licznych pieśniach miłosnych: „Oj stąpajże, stąpaj na ten biały kamień | Moja miła dziewczyno! A z tego kamyka do mnie na konika”[27], czy: „Na Podolu biały kamień, ej, Podolanka siedzi na nim. Przyszed do ni cudzoziemiec, Podolanka daj mi wieniec”[28].

Niezwykłą pozycję zajmuje w ludowych wierzeniach kolor czarny. **Czerń** odwołuje się do nocy, porządku zaświatowego, do pory, w której wzmaga się aktywność sił destrukcyjnych, istot demonicznych. W wielu kulturach odnajdziemy przykłady zachowań dokumentujących związek koloru czarnego ze sferą śmierci. Wyraźnie jest to obecne nawet we współczesnej kulturze popularnej, gdzie najczęściej czerń pojawia się także jako odpowiednik mroku, ciemności i sił destrukcyjnych. Kolor czarny niemal zawsze jest zapowiedzią złego losu. Do dzisiaj mówimy o „czarnym dniu”, „czarnej rozpaczy”, „czarnej nędzy” czy… „czarnym charakterze”. Widzenie czarno swojej przyszłości również nie napawa optymizmem. Czarny humor dotykający sfery związanej ze śmiercią często ociera się o granice dobrego smaku i niekoniecznie bawi. W wierzeniach ludowych kolor ten utożsamiany był powszechnie ze śmiercią i istotami reprezentującymi mroczny świat podziemny. To – obok białego – kolor żałoby, pojawiający się w sytuacji, gdy śmierć wkraczała do świata ludzi[29].

Powszechnie czarny był traktowany jako atrybut diabła, który miał się pojawiać na przykład jako Niemiec w czarnym fraku[30]. Także inne istoty demoniczne szczególnie upodobały sobie ten kolor. Czarne oczy nagiej rusałki miały być przyczyną zguby niejednego młodzieńca[31], zaś w samo

---

[25] *Słownik stereotypów i symboli ludowych,* t.1: *Kosmos*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, s. 383.

[26] Tamże.

[27] Tamże.

[28] Tamże.

[29] Przykładem trwania pewnych znaczeń może być budząca powszechną grozę w latach 60. – 80. XX wieku legenda miejska o… czarnej wołdze z białymi firankami i oponami (*sic*!), której pasażerowie mieli uprowadzać dzieci, by utoczoną z ofiar krew sprzedać chorym na białaczkę obywatelom krajów kapitalistycznych.

[30] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie,* t. 52: *Białoruś – Polesie*…, dz. cyt., s. 440.

[31] Tamże, s. 438.

południe przestraszyć mogła przypołudnica, ukazująca się pod postacią czarnej, wysokiej kobiety[32]. Wiele demonów nawet pożywienie dobierać sobie miało, wyróżniając ten kolor. Dlatego płanetnik miał spijać mleko tylko od czarnych krów i wyjadać jajka od czarnych kur[33]. Powszechne było także przekonanie, że wiele istot demonicznych, reprezentujących podziemny, mroczny świat, pojawia się na ziemi pod postacią czarnych zwierząt, między innymi kota, psa, kruka, koguta czy kozła. Lęk przed ich spotkaniem był powszechny, szczególnie w sytuacji nakładania się granic przestrzenno-czasowych. Czarne zwierzęta mogły być niebezpieczne. Ich związki ze światem istot demonicznych były, jak mniemano, oczywiste. Nawet zwykła, tyle że czarna kura mogła kryć w sobie ogromny demoniczny potencjał. W podkrakowskiej wsi Morawica „mówią, ażeby jajo, które pierwsze czarno kokoszka […] zniesie, wziąć pod pazuchę i nosić go przez trzy lub dwa tygodnie, to wylęgnie się z niego czarne kurczątko, a to kurczątko to jest diabeł, i gdy kazać mu przynieść pieniędzy lub co innego, to przyniesie”[34]. Mogły nieść śmierć, choroby – to wszystko, co pochodziło ze świata naznaczonego destrukcją. To dlatego wedle mazurskiej znachorki żyjącej u schyłku XIX wieku czarny robaczek miał być przyczyną niedomagania, a później zgonu dziecka, któremu zadano uroki[35]. Czarne zwierzęta pełniły także często, jak wierzono, funkcję pomocników czarownic. Do dzisiaj wizerunek wiedźmy czy czarnoksiężnika z czarnym kotem lub krukiem stanowi motyw wielu bajek.

Dzięki związkom ze światem zmarłych zwierzęta czarnej maści odznaczały się właściwościami niedostępnymi innym: „Pies albo kot czarny widzi zawsze śmierć, idącą po człowieka”[36] – wierzono w Rudawie. Mogły być także przydatne w zabiegach magicznych i wróżbach. Dlatego wśród zamieszkujących wioski nad rzeką Rabą znane były następujące praktyki: „Podczas choroby, bez względu na jej rodzaj rozrywają nad chorym czarnego koguta, a nad chorą czarną kurę i rzucają na idącą wodę, żeby choroba

---

[32] M. Kafrol, *Nasze sioło…*, dz. cyt., s. 105.

[33] J. Bohdanowski, *Demonologia ludowa. Demony powietrza – płanetnik, wir powietrzny – diabeł*, „Literatura Ludowa”, nr 11:1995, s. 51–61.

[34] J. Szczurek, *Opisanie wilii w Morawicy w 1885 roku*, Archiwum MEK, nr inw. I/143/Rkp, s. 9.

[35] R. L., *Poszukiwania, XVIII, Sobótka*, „Wisła”, t. 6:1892, s. 420.

[36] S. Polaczek, *Z podań i wierzeń ludowych zapisanych we wsi Rudawie pod Krakowem*, „Wisła”, t. 5:1891, s. 631.

poszła”[37]. Posiadanie kostki z czarnego kota miało być szczególnie cenione przez złodziei, gdyż zapewniało im bezkarne kradzieże[38].

Kolor **niebieski**, którego etymologia wywodzi się od słowa niebo, odwoływał się do tego, co niebiańskie. Taką też jego konotację odnajdujemy w wierzeniach ludowych. Niebieski funkcjonował jako synonim tego, co boskie, nieskazitelne, pochodzące z nieba. Dlatego Matka Boska nazywana była często „królową niebieską”, „niebieską panienką”. Wiązany był także z czystością, miłością i opiekuńczością. Na ludowych obrazach i rzeźbach Maria ukazywana jest często w niebieskich szatach lub przedstawiana na niebieskim tle. W takim kontekście uzasadniony staje się niebieski kolor trumny spotykany dawniej w czasie wiejskich pogrzebów[39]. Był zarezerwowany jednak wyłącznie dla dzieci i osób stanu wolnego, które pozostały czyste, niewinne. Przedmiot niebieski mógł być także niezwykłym darem z niebios. W jednym z podań ludowych sierotka wygnana przez złą macochę do lasu zimą po owoce dostaje od Matki Boskiej jabłka, gruszki, ale i „koszulinę białą, niebieską sukienkę, chuścinę na głowę i buciki”[40]. Jeszcze współcześnie marzenie o „niebieskich migdałach” odnosi się do marzeń nierealnych, wykraczających poza ludzkie możliwości.

Złoty kolor w podaniach i wierzeniach ludowych był synonimem bogactwa, dostatku. Złote były skarby odnajdywane przez bajecznych bohaterów w ukrytych jaskiniach, strzeżonych przez potwory i stworzenia służące zaświatowym siłom. Złote były też wnętrza pałaców, sprzęty królów i innych bajecznych bogaczy. W bajkach, np. mazurskich[41], pojawiały się liczne złote przedmioty (złota nić), zwierzęta (złote gołębie) lub rośliny (złota jabłoń dająca złote jabłka). W tym przypadku sama wartość kruszcu była jednak w kulturze ludowej sprawą drugoplanową. Złoto było bowiem przede wszystkim postrzegane jako należące do porządku zaświatowego, niebiańskiego.

Kolor żółty jako wariant koloru złotego wiązany był podobnie jak złoty – ze słońcem, jasnością dnia, światłem, symboliką środka, centrum Wszechświata, świętością, majestatem. Złotego lub żółtego koloru były aureole świętych postaci czy tło, na którym je przedstawiano. Tak było i jest

[37] J. Świętek, *Lud nadrabski…*, dz. cyt., s. 634.

[38] Tamże, s. 536.

[39] Na przykład obraz *Trumna chłopska*, namalowany przez Aleksandra Gierymskiego w latach 1894–1895.

[40] A. Siewiński, *Bajki, legendy i opowiadania ludowe*, „Lud”, R. 9:1903, s. 74.

[41] M. Toeppen, *Wierzenia mazurskie*, „Wisła”, t. 7: 1893, s. 21–24.

w wielu kulturach. Świętość złota wynikała z utożsamiania go ze światłem słonecznym niezbędnym dla życia i jego wiecznym trwaniem.

Wedle mitów i wyobrażeń przekazywanych przez ludowy folklor w niebie stały złote pałace, były tam złote góry i drzewa rodzące złote owoce. Wierzono, między innymi na południu Polski, w tym w okolicach Nowego Sącza i Kalwarii Zebrzydowskiej, że „na tamtym świecie" jest bardzo dobrze, bo: „na jabłoniach rosną złote jabłka, na gruszach złote gruszki, a kury niosą złote jajka"[42]. Z nieba spadły też złote przedmioty, takie jak: siodło, korona, złote owoce – jabłka, orzechy[43], stamtąd pochodziły niektóre używane powszechnie narzędzia. Mieszkańcy Ziemi Sieradzkiej wierzyli, że:

> Kiedy ziemia była jeszcze pusta, a ludzie już z raju zostali wypędzeni, z nieba spadły cztery złote narzędzia: pług, jarzmo, siekiera i dzban. Zrazu garstka ludzi, jaka była na świecie, lękała się podnieść przedmioty, których użytku nie znała. Najmłodszy z synów ziemi podjął je i wkrótce, nauczywszy się nimi pracować, jako najmędrszy wybrany został królem"[44].

Wszystko, co pochodziło z nieba, miało barwę złotą, także według mieszkańców Mazur: „List niebieski, który Pan Bóg z nieba puścił, był złotemi literami pisany"[45]. Niebiańskie pochodzenie złota sprawiało, że kule odlane z tego szlachetnego kruszcu mogły okazać się skuteczne przeciw złym mocom lub ich poplecznikom. I tak, przeciw wilkołakom najskuteczniejsze miały być kule sporządzone ze złota i dodatkowo poświęcone.

Złoty|żółty kolor pszczoły sprawiał, że przemieszczający się między tym i tamtym światem owad miał wyjątkowe właściwości, szczególny związek z niebem. Miód, uważany za dar niebios, pokarm bogów, środek umożliwiający kontakt z zaświatami (stąd jego obecność w wigilijnych potrawach – Wigilia to czas, w którym dusze zmarłych nawiedzają domostwa), miał szczególne, uzdrowicielskie własności. Wierzono, że za boską przyczyną „spada z obłoków"[46]. Podobnie pochodzenie żółtego wosku wywodzono z niebiańskiej rosy.

---

[42] K. Matyas, *Nasze sioło. Studjum etnograficzne*, „Wisła", t. 7:1893, s. 113.

[43] *Słownik stereotypów…*, dz. cyt., s. 95.

[44] A. Czubryński, *Polski wątek dynastyczny*, „Wisła", t. 20:1916, s. 233–234.

[45] J. Sembrzycki, *Przyczynki do charakterystyki Mazurów Pruskich*, „Wisła", t.3:1889, s. 558.

[46] J. Olędzki, *Tradycyjne wierzenia o pszczołach z Kurpiowskiej Puszczy Zielonej*, „Literatura Ludowa", R. 5:1961, nr 4–6, s. 42.

Kolor złoty pojawiał się w obrzędach przejścia, zwłaszcza podczas wesela. Był pożądany w tym szczególnym czasie, który stawiał człowieka poza granicami świata śmiertelników. Złote detale zdobiły na przykład korony panien młodych. Podczas wesela ludowego na Mazowszu panna młoda miała „mały wianeczek ze złotych nitek" czy „złoty wianeczek", o którym dawna pieśń z Sandomierskiego mówiła, że przyznawany jest najgodniejszej dziewczynie[47]. Symbolem przechodzenia do stanu małżeńskiego był w folklorze ludowym między innymi złoty kamień. Pojawiał się przede wszystkim w pieśniach weselnych i miłosnych, występując razem z kwiatami lilii – symbolem niewinności. W Radomskiem śpiewano, wyjeżdżając do ślubu: „Przede wroty kamień złoty, lelija, prowadź ze nas, Najświętso Panno Maryja"[48].

Złoty kolor był też obecny w akcesoriach związanych ze świętami dorocznymi. W okresie Bożego Narodzenia w domach wieszano na podłaźniczce z iglastych gałęzi, a później na choince złocone orzechy. Miały przynieść domownikom pomyślność, urodzaj i dostatek. Szczęście i bogactwo miał również dać znalazcy kwiat paproci. Na Lubelszczyźnie wierzono, że ten cudowny kwiat poszukiwany w noc świętojańską jest koloru żółtego, a kto go odszuka, znajdzie drogę do ukrytych skarbów[49].

Złoty|żółty kolor pomagał zapewnić pomyślność podczas tak ważnego wydarzenia, jakim była budowa nowego domu. Jednym z jej etapów było złożenie pod węgłem tzw. ofiary zakładzinowej: święconego ziela, chleba, wody, karteczek z fragmentami tekstu Ewangelii, lecz także monet. Zebrane relacje mówią o tym zwyczaju w następujący sposób: „Kiedyś jak zakładali podwalinę, to trzeba było pieniądze złote włożyć w wycięcie pod zamkiem, zaczynając zawsze od pierwszego węgła od wschodu chałupy"[50]. Stanisław Pigoń tak wspominał uroczyste zakładziny domu w rodzinnej Komborni koło Krosna: „Budujący domostwo gospodarz […] spraszał sąsiadów i przyjaciół na poczęstunek. Ucztę poprzedzała część obrzędowa: w węgły wkładano krzyżyki, kawałki świecy paschalnej, monety, kropiono wodą święconą – wszystko dla sprowadzenia błogosławieństwa Bożego na nowy dom"[51].

---

[47] E. Świeżawski, *Z przeszłości ludoznawstwa polskiego. Dyalog pogrzebowy u tzw. Kadłubka na cześć Kazimierza Sprawiedliwego*, „Lud", R. 9: 1903, s. 230.

[48] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 20: *Radomskie*, cz. 1, Wrocław–Poznań 1963, s. 235.

[49] R. L., *Poszukiwania, XVIII, Sobótka…*, dz. cyt., s. 231.

[50] B. Kunicka, *Organizacja przestrzeni domowej według tradycyjnych wyobrażeń ludowych*, „Etnografia Polska", t. 23:1979, z. 1, s. 185.

[51] S. Pigoń, *Z Komborni w świat. Wspomnienia młodości*, Warszawa 1983, s. 94.

Te archaiczne czynności ochronne mają korzenie równie dawne jak zabiegi tradycyjnej medycyny, która bazowała między innymi na działaniach magicznych i przeświadczeniu, że podobne można zwalczać podobnym. Stąd kolor żółty będący symptomem choroby sprawiał, że do leczenia używano lekarstw tej samej barwy. Żółtaczkę leczono między innymi roślinami o żółtych kwiatach. Mazurzy wierzyli, że „chorujący na żółtaczkę pragną przeglądać się w kielichu kościelnym [złotym – przyp. autorki.], jakby w zwierciadle" – oczywiście w celach zdrowotnych[52]. Podobne wierzenie zanotowano w Poznańskiem, gdzie chorzy na żółtaczkę żywili przekonanie, że „kolor złoty patyny [pateny] uświęcony przez Sakrament, daje zdrowie"[53]. Zdrowie przynosiło dotknięcie chorego miejsca złotym przedmiotem, co nadal jest praktykowane w przypadku jęczmienia, a zostało odnotowane też w XIX wieku na Mazurach: „Jęczmień na oku leczy się przez trzykrotne potarcie obrączką ślubną matki"[54]. W Poznańskiem w tym samym okresie w przypadku stwierdzenia róży chore miejsce obrysowywano święconą kredą lub „otaczano obrączką złotą"[55], podobnie postępowano w Tarnowskiem w przypadku wrzodów[56]. Wierzono, że umycie się w określone dni wodą, w której znajdowała się złota moneta, ma moc ochronną, a zwłaszcza pomaga ochronić się przed wrzodami, świerzbem i innymi chorobami skórnymi. Moneta wzmacniała działanie wody między innymi podczas ablucji dokonywanych w Wigilię Bożego Narodzenia. Uważano, że w takiej wodzie powinni myć się wszyscy, aby być „czystymi jak ten pieniądz i być bogatymi przez cały rok"[57].

Równocześnie jednak złotem zwykły także posługiwać się złe moce. Pisze o tym Oskar Kolberg: „Złoto, śrebro a klejnoty tu i ówdzie przypadkowo odkryte są złego ducha mamidłem. Nieraz przy przeżegnaniu też skarby takie rozlewają się w smołę lub rozsypują w węgle"[58]. Śmiałków, którzy chcieli zdobyć ukryte bogactwa, często czekał zły los lub tragiczna śmierć[59].

---

[52] J. Sembrzycki, *Przyczynki…*, dz. cyt., s. 558.

[53] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 15: *Wielkie Księstwo Poznańskie*, cz. 7, dz. cyt., s. 157.

[54] M. Toeppen, *Wierzenia mazurskie. Dalszy ciąg. 2. Czary i zamawiania*, „Wisła", t. 7:1893, s. 414.

[55] O Kolberg, *Dzieła wszystkie, t. 15:Wielkie Księstwo Poznańskie…*, cz. 7, dz. cyt., s. 157.

[56] O Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie – Rzeszowskie*, Wrocław–Poznań 1967, s. 299.

[57] *Słownik stereotypów…*, dz. cyt., s.177.

[58] O Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie –Rzeszowskie…*, dz. cyt., s. 266.

[59] Zob. M. Toeppen, *Wierzenia mazurskie…*, dz. cyt., s. 17 (podanie o złotych górach pod Niborkiem).

Złote włosy i czapki mieli mieszkający w Gople topielcy i topielice. W wybrane dni pływały, rozpuszczając warkocze po wodzie, a w dni wietrzne, chłodniejsze, o zachodzie słońca, widziano jak

> przykrywają włos złoty czapkami złotemi, które po zmroku tak świecą jak gwiazdy odbite w wodzie. Gdy się rozdzielą pojedynczo, roztworzą usta, by bladym promieniem miesiąca głód zaspokoić, wtedy ich włosy i czapki jaśnieją tak mocno, że zdaje się wyraźnie ludziom, iż patrzą na rozniecone ognie na płynących statkach[60].

Gdy topielice wychylały głowy na powierzchnię wody, rozpuszczając swe złote warkocze: „wówczas słychać dźwięk miły, bo włos każdy brzęczy osobnym tonem"[61]. To powiązane z siłami zła niepożądane oddziaływanie złota manifestuje się w wierzeniu związanym z weselem, znanym niegdyś na Ziemi Chełmińskiej: „Do wesela nie trzeba nigdy brać złota, gdyż sprowadzi niepowodzenia"[62]. Współcześnie sądzi się odwrotnie – panna młoda powinna mieć na sobie coś złotego, a młodą parę obrzuca się przy wyjściu z kościoła gradem drobnych monet (niestety – nie złotych).

Kolor żółty był barwą chtoniczną – ziemi i jej dojrzałych płodów, jesieni, starości i śmierci. Równocześnie był symbolem złych intencji, nieszczęścia. Znalezienie żółtego źdźbła w sianie podczas wigilijnych wróżb było dla danej osoby złą wróżbą, bowiem: „umrze starą panną lub kawalerem do zgonu pozostanie"[63]. Przeciwnie, jeśli źdźbło było zielone, wierzono, że „w zapusty dziewica przywdzieje wieniec ślubny, ożeni się kawaler"[64]. Była bowiem zieleń symbolem zdrowia, nadziei, o czym w dalszej części artykułu.

Czerwony był uważany za kolor krwi i ognia. Krew – płyn życia – oznaczała to, co związane z biologią istnienia: przemijanie, destrukcję. Towarzyszy bowiem narodzinom i śmierci. Kontakt z krwią kalał, narażając człowieka na styczność ze śmiercią, chaosem. Ogień postrzegano jako siłę destrukcyjną, wprowadzającą zniszczenie wszelkich form, i zamęt, cechujący wszystkie wyobrażenia zaświatów. Wierzono w Tarnowskiem, że „Łuny,

---

[60] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 15:*Wielkie Księstwo Poznańskie…*, cz. 7, dz. cyt., s. 14 (gawędy Wójcickiego).

[61] Tamże.

[62] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 39: *Pomorze…*, dz. cyt., s. 269.

[63] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 24: *Mazowsze…*, dz. cyt., s. 72.

[64] Tamże.

a raczej bałwany ogniste, czerwone, przerażające – na wskroś okropne zwiastują klęski: głód, pomór, wojny, mordy, pożogi i rzezie"[65].

Czerwień symbolizowała zarazem moce oczyszczające i dające życie. Była atrybutem bogów słonecznych i wojowniczych, przelewających krew: Aresa, Marsa, Perkuna. Była tym samym barwą władzy; w postaci purpury nosili ją wodzowie i władcy. Na świętych obrazach purpurowym płaszczem był okryty Chrystus Zmartwychwstały.

Czerwień pojawiała się podczas obchodów wiosennych (czerwony był grzebień kogutka obnoszonego w niektórych regionach). Przysłowie podawało: „co czerwone – to ładne, a co słodkie – to dobre". Słowo „krasa" oznaczało urodę, piękno, ale też barwę czerwoną, stąd słowa kraska, kraszanka. Farbowane na czerwono jajka wielkanocne miały jeszcze symbolikę przedchrześcijańską, były związane pierwotnie ze zwyczajami dotyczącymi odrodzenia wiosny i życia. W dawnym Krakowie na mieszczańskich stołach wielkanocnych pojawiały się jaja barwione tylko na jeden kolor. Przykładem tego jest opis święconego u rajcy krakowskiego Mikołaja Chroberskiego, przekazany przez Mikołaja Pszonka w liście do żony. Czytamy tam między innymi o jajach wielkanocnych jednobarwnych, a głównie w kolorze czerwonym:

> Na sześciu misach srebrnych, roboty wspaniałej, były mięsiwa wędzone […]. Na drugich sześciu było dwoje prosiąt okrągluchnych, kiełbasy […] ustrojone rzędami jaj święconych i pisanek malowanych w przeróżnej barwie, ale najwięcej na rakowe [czerwone][66].

W symbolice miłosnej czerwień oznaczała namiętność i zmysłowość. Była symbolem seksu, prokreacji. W kulturze ludowej przedmioty tego koloru symbolizowały moce rozrodcze pobudzające płodność ludzi, zwierząt i ziemi. Dlatego „w przygotowane miejsce na gniazdo [bocianie] trzeba włożyć i umocować kawałek sukna czerwonego lub jaki płatek czerwony, a wtenczas one ochoczo osiadają na gnieździe"[67]. Z tego też powodu czerwony kolor miały części strojów i atrybuty niektórych postaci obrzędowych.

---

[65] O Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie – Rzeszowskie…*, dz. cyt., s. 260.

[66] Cyt. za: G. Pyla, *Pisanki krakowskie*, „Rocznik Krakowski", t. 74:2008, s. 184, w przypisie pierwotne źródło: E. W., *Święcone u mieszczan krakowskich w XVI wieku*, „Kuryer Literacko-Naukowy", nr 14:1926, dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego", nr 94 (z 4 IV), s. 3: „List ten przytaczamy wedle zapisków ś.p. Br. Gustawicza, który wypisał je z Tygod. Wileńskiego z r. 1822".

[67] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie…*, dz. cyt., s. 137.

W obrzędach weselnych czerwień oznaczała zbliżenie do świata śmiertelników – sfery śmierci, gdzie muszą się znaleźć ci, którzy uczestniczą w obrzędach przejścia. Żywa jest tu także symbolika erotyczna i płodnościowa, zapowiedź przelanej krwi i element magicznej ochrony. W Chełmskiem po nocy poślubnej dokonywano oględzin koszuli panny młodej, jeśli jednak nie znaleziono dowodów świadczących o jej cnotliwym prowadzeniu się, weselnicy zrywali i deptali z pogardą czerwone kiście kaliny

> którą byli jako znak dziewictwa mężczyźni przedtem ozdobili czapki swoje, a niewiasty (?) i dziewczęta głowy […]. Obnażają z kaliny korowaj i wszystkie naczynia użyte do obrzędu weselnego. […] Mężczyźni na znak smutku zatykają za czapki choinę[68].

Wiecznie zielona choina, niepodlegająca upływowi czasu, przywołująca obraz zaświatów, gdzie nie obowiązywały ziemskie zasady, była bowiem symbolem śmierci. Czerwone jagody kaliny pojawiały się w licznych pieśniach ludowych jako symbol cnotliwego panieństwa. Kolberg notował:

> po pierwszej nocy u Rusi starsze mężatki śledzą młodą mężatkę, cieszą się, gdy jest usprawiedliwienie, że była prawdziwą dziewką, a wtenczas dają jej przepaskę czerwoną przez czoło jako chlubny znak jej prawości"[69].

W wielu regionach czerwień była oznaką drużby. W Wielkopolsce miał on do czapki przypiętą gałązkę rozmarynu z czerwoną wstążką, chustę przypiętą do ramienia i opadającą wraz z czerwonymi wstęgami, lewą rękę i pas przystrojone czerwonymi wstęgami. W ręce trzymał rózgę weselną i bat ozdobione czerwonymi i różowymi wstążkami. W podkrakowskiej wsi Liszki jeszcze w końcu lat 60. XX wieku w przeddzień ślubu drużbowie z kawalerami obchodzili druhny, śpiewając im na dobranoc, a „każda z nich przyjmowała wódką, kiełbasą i kukiełkami i obdarowywała swego drużbę czerwoną płócienną chustką drukowaną we wzory, tzw. pąsówką"[70].

Jednocześnie czerwień była zabroniona w stroju panny młodej, uważano bowiem, że może sprowadzić nieszczęścia, choroby i śmierć [71]. Prawdopo-

---

[68] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 33: *Chełmskie…*, dz. cyt. s. 210.

[69] Tamże, s. 342.

[70] I. Łopuszańska, *Zwyczaje i obrzędy weselne w Liszkach*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie", t. 2:1967, s. 161.

[71] H. Biegeleisen, *Wesele,* Lwów 1928, s. 174.

dobnie osoba poddana inicjacji, wprowadzana w strefę rytualnej śmierci, nie mogła zwielokrotniać tego stanu przez strój w kolorach przypominających biologiczność, narodziny i śmierć. W dziewiętnastowiecznych opisach czytamy: „druhny mają gorsety czerwone i takież wstążki u bukietów drużbów, gdy tymczasem ten kolor w dzień ślubu z ubioru panny młodej jest zupełnie wyłączony […] z obawy pożaru”[72]. Inaczej niż w rzeczywistości, w dawnych pieśniach opiewających obrzęd weselny bohaterka, czyli „młoducha miała strój odmienny, a w nim kolor czerwony czy na suknią, czy na trzewiki”[73]. Dziewiętnastowieczni ludoznawcy zwracali uwagę na inny aspekt, na przykład Kolberg podawał, „że pod Płockiem chorągiew czerwona lub biała powiewa na znak śmierci chłopca lub dziewczyny – więc się z pojęciem bezżeństwa czerwoność łączy”[74].

Ślad złowrogiego, związanego ze śmiercią znaczenia czerwieni odnajdujemy w niechęci, jaką do niedawna wzbudzali ludzie rudzi. Takie włosy mieli mieć obcy, reprezentujący inny świat, obcy porządek.

Reprezentantami innego świata były też upiory – zmarli skazani po śmierci na wieczne potępienie i wędrówkę po świecie, na czynienie zła żyjącym. Wierzono, że niektóre osoby są obdarzone umiejętnością rozpoznania, kto z sąsiadów po śmierci zostanie upiorem. Prócz innych cech – dużego wzrostu, dzikiego wzroku, szyderczego uśmiechu – taki człowiek powinien był mieć zawsze czerwoną karnację. Oskar Kolberg zapisał w Lubelskiem wytłumaczenie znanego nadal, choć już niezwiązanego z dawnym lękiem przysłowia, wspomnianego już wcześniej: „kto rumiany jest za życia, kto ma obfitość napływu krwi do twarzy, o tym jest przysłowie, że on «czerwony jest jak upiór», a po śmierci mają takiego człowieka w podejrzeniu, że jest upiorem”[75]. Na Pomorzu badacz ten odnotował: „Upiór, zwany przez Kaszubów «wieszczym», złożony po zgonie do grobu zachowuje rumieniec na twarzy”[76]. W Radomskiem wierzono, że upiór to nieboszczyk, co miał dwa duchy. Inną groźną istotą demoniczną był strzygoń – człowiek zmarły bez bierzmowania. O nim także mówiono, że po śmierci jest zawsze rumiany[77].

---

[72] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 28: *Mazowsze*, cz. 5, Wrocław–Poznań 1964, s. 201.

[73] E. Świeżawski, *Z przeszłości ludoznawstwa polskiego…*, dz. cyt., s. 230.

[74] Tamże, s. 231, przypis. 2.

[75] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie…*, dz. cyt., s. 95.

[76] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 39: *Pomorze…*, dz. cyt., s. 379.

[77] O Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 21: *Radomskie*, cz. 2, Wrocław–Poznań 1964, s. 149.

Była więc czerwień barwą magii, sił demonicznych. Czerwone były nie tylko upiory, lecz też demony domowe – karzełki zwane skrzatami (Wielkopolska), kraśniętami (Pomorze), krasnoludkami. Nosiły bowiem krasne – czerwone – stroje i czapki. Opiekowały się bydłem, ludźmi, pomnażały ich dobytek, przynosiły szczęście.

Równocześnie kolor czerwony był stosowany jako *apotropeion* – środek ochronny, odwracający nieszczęście. Wierzono, że posiadanie czerwonego przedmiotu powinno przynosić szczęście, a przynajmniej odwracać pecha. Istniało przekonanie, że czerwone przedmioty: sznurki, tasiemki, nici zawiązane w określony sposób, blokują dostęp sił demonicznych do domostw, ludzi i zwierząt. Stąd zawiązywanie czerwonej tasiemki dziecku czy młodemu zwierzęciu: źrebakowi, czy cielakowi. Zapisano między innymi w okolicach Kcyni i Nakła, że: „Temu, kto ma czerwoną wstążkę na szyji, nie można zadać przyroku ani kołtunu”[78]. Na Pomorzu Kolberg zanotował: „Dla ochronienia koni od uroku przywiązują im do uzdeczki kawałki czerwonego sukna albo wstążki, a źrebiętom obwiązują szyję wstążeczką lub tasiemką czerwoną”[79]. Jeszcze kilka lat temu jedna z autorek tych kilku uwag, przechodząc w Tatrach szlakiem poniżej schroniska na Kalatówkach, dostrzegła przenośny koszar, tj. ogrodzenie dla owiec, którego elementy były powiązane czerwonymi wstążeczkami. Prawdopodobnie baca dbały o zwierzęta trzymane w tej zagrodzie starał się w znany od wieków sposób zapewnić im bezpieczeństwo, pobudzić ich płodność, a zarazem ustrzec od urocznego oka przechodzących turystów.

Wskazane było noszenie przez ciężarną kobietę czerwonych tasiemek lub wstążek, które miały jej zapewnić bezpieczeństwo przed zagrażającymi czarami, urokami i kręcącymi się wokół demonami. Korale lub czerwona wstążeczka zawieszona dziecku chroniła je od zamiany przez mamuny, a także przed urocznym spojrzeniem, o czym już wspomniano. Czerwone korale odpędzały diabła, dręczące sny, widzenia, chroniły przed piorunami i wichrem, broniły od dzikich zwierząt, a także przed chorobami. Czerwona bielizna od kilku lat stała się prawie obowiązkową częścią stroju maturzystek, które w ten sposób nieświadomie odwołują się do dawnych wierzeń, chcąc sobie zapewnić pomyślność podczas egzaminu dojrzałości.

Czerwień, podobnie jak inne kolory, była użyteczna w praktykach magicznych. Leczyła przez podobieństwo – krwotok zatrzymywały korale,

[78] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 15:*Wielkie Księstwo Poznańskie…*, dz. cyt., s. 116.

[79] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 39: *Pomorze…*, dz. cyt., s. 383.

czerwone nici, rośliny o czerwonych kwiatach. Piorun i ogień (czerwone) miały własności „otwierania" i „zamykania choroby". Na różę zalecano „opisanie" – obwiedzenie chorego miejsca płatkami róż barwy czerwonej[80]. Leczono ją też skrobiąc „z gąsiora" (głogu, róży polnej) na ziemię wierzchnią czerwoną korę lub nacierając cierpiącą część twarzy owym rozkrojonym „gąsiorem" z robakiem w środku[81]. Czasem różę na twarzy okrywano czerwoną chustką i palono na niej [ogień! – przyp. autorki] trzy gałki ze lnu[82]. Mieszkańcy Łagowa, chcąc wyleczyć różę, musieli obciąć ogon czarnemu kotu i jego krwią pomazać chore miejsce[83]. Kolor czerwony pojawia się też w formule zamawiania tej choroby, spisanej na Mazurach: „Na morzu czerwonym stoi kamień, na nim łóżko usłane, pokryte bawełną; tam masz ty, różowy, przedziurawiony wrzodzie swoje legowisko. Śpij i wypoczywaj, aż do sądu ostatecznego. W imię Boga itd."[84]. Czerwień łączono więc często z magicznymi gestami pozwalającymi pozbyć się choroby lub ją uwięzić (powszechnie stosowano tzw. przewiązki, np. owinięcie palca położnicy czerwoną nicią w momencie krwotoku czy podczas szkarlatyny). W okolicach Krakowa na przełomie XIX i XX wieku „podwiązanie czerwonym jedwabiem małego palca u nogi jest środkiem sympatycznym przeciw krwotokom wewnętrznym narządów"[85].

Zielony jest barwą o znaczeniu związanym z życiem, płodnością, powodzeniem, ożywającą naturą. Zielone są przecież wschodzące rośliny, pierwsze liście na drzewach, symbolizujące nowe życie i pojawiające się wiosną. Od wieków wierzono w moc przynoszenia przez nie szczęścia, urodzaju i dobrobytu. Stąd częsta obecność koloru zielonego w postaci zielonej gałęzi w licznych zwyczajach rodzinnych i dorocznych. Pojawia się ona chociażby w obrzędach wiosennych, między innymi w „chodzeniu z gaikiem", zaś w innych porach roku – w postaci nietracących liści gałązek drzew iglastych, które wiążą kolor zielony z niezmiennością zaświatów, śmiercią, bez której nowe życie nie jest jednak możliwe. Zieleń to bowiem także symbol odrodzenia, przypominający wiosną o zmartwychwstaniu Chrystusa.

---

[80] L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku oraz wybrane eseje*, Warszawa 1986, s. 33.

[81] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie – Rzeszowskie*, s. 299.

[82] Tamże.

[83] A. Wiśniewski, *Poszukiwania,* „Wisła", t. 5:1891, s. 644.

[84] M. Toeppen, *Wierzenia mazurskie…*, dz. cyt., s. 408.

[85] H. Bieleisen, *Lecznictwo ludu polskiego*, Kraków 1929, s. 92.

Popularnym działaniem było majenie rogów bydła gałązkami drzew i wiankami z kwiatów w celu zapewnienia pomyślności hodowli. Tak działo się między innymi w dzień św. Wojciecha (23 kwietnia), kiedy to w niektórych regionach miał miejsce wiosenny, pierwszy wypęd bydła na pastwiska. Chciano w ten sposób zabezpieczyć je przed złymi mocami.

W Niedzielę Palmową święcono palmy, pierwotnie składające się głównie z zielonych gałązek wierzbowych. Zrobione z nich krzyżyki zatykano w ziemię lub w zrąb domostw, aby broniły przed pożarem, czarami i chorobami. Uderzenie wierzbową gałązką z baźkami – nosicielką życia zaraz po wyjściu z kościoła miało zapewnić uderzonemu bogactwo i przekazać siły witalne tkwiące w żywym drzewie. Na Kresach Wschodnich: „W Niedzielę Kwietną, wychodząc z nabożeństwa, przyjaciele uderzają się wzajemnie różdżkami rozpękłej wierzby powtarzając rytualne: «Nie ja biję, wierzba bije; za tydzień wielki dzień, niedaleczko czerwone jajeczko, Sława Bogu!»[86]. Bydło uderzano palmami, okadzano i przepędzano przez płonącą gałązkę wierzby, aby zabezpieczyć je przed czarownicami i chorobami. W Poniedziałek Wielkanocny w południowo-zachodniej Polsce od wczesnego rana młodzież chłostała się zielonymi gałązkami, najczęściej brzozowymi. Tak jak oblewanie się wodą – obrzęd ten był określany nazwą śmigus lub dyngus.

Pisał Kolberg:

> Niedziela Zesłania Ducha św., czyli Zielonych Świątek, które zapewne od pory, gdy się wszystko na ziemi zieleni, tę nazwę otrzymały. Dawniej tem słuszniej mogły być tak zwane, iż w te dnie równie bogaci jak i ubodzy domy swe majili, strojili w maj kościoły, i w zielone […] bawili się. Dziś został tylko zwyczaj zarzucania ziemi liściami tatarakowemi, co także i robactwo dzielnie wygubia[87].

W dzień ten zaścielano tatarakiem podłogi izb i kościołów, przystrajano sienie brzeziną, majono pułapy, okna i obrazy ziołami. Szczególnie przybierano obrazy Matki Boskiej, której poświęcony był miesiąc maj. W okolicach Siedlec i Łukowa, na tzw. Koziarach: „Na Zielone Świątki […] domy i bydło «mają zielenią»". W świętojański wieczór *„mają* len w polu i strzechy domów", a dalej autor w przypisie wyjaśnia: „Obsadzają

[86] M. Żmigrodzki, *Historia swastyki*, „Wisła", t. 5:1891, s. 343.

[87] O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 24: *Mazowsze…*, dz. cyt., s. 159.

strzechy gałązkami lipy, liśćmi bylicy”[88]. W południowej Polsce rozpalano pochodnie i goniono z nimi po polach, by wpłynąć na urodzaje, a wieczorem rozniecano ognisko z gałęzi choiny. Ognie zielonoświątkowe palono też w XIX wieku w innych częściach Polski. Wszystkie wspomniane obyczaje ludowe związane z Zielonymi Świątkami mają swe źródła w obrzędowości pogańskiej. Wpisane są w oczekiwanie nadejścia lata. Magiczne praktyki miały oczyścić ziemię z demonów wodnych, odpowiedzialnych za wegetację, oraz zapewnić obfite plony przez pomnożenie sił witalnych.

W maju w Polsce południowej, a zwłaszcza na Śląsku, stawiano maje, majówki lub tzw. wichy. Były to przystrojone specjalnie drzewka o wielorakiej symbolice, między innymi erotycznej, umieszczane przed domami wybranych dziewcząt.

Jeszcze współcześnie w Boże Ciało brzozowe gałązki z zielonymi liśćmi zdobią ołtarze, podczas procesji drogę, którą jest niesiona monstrancja z chlebem eucharystycznym. Uświęcone jej obecnością, są nadal trofeum pożądanym przez uczestników uroczystości, którzy w miastach biorą je do domów, a niegdyś na wsi zatykali w polu wśród łanów zbóż, lnu i kapusty, aby bronić je przed częstymi w tym okresie nawałnicami, burzami i szkodnikami.

W wigilię dnia św. Jana, znanego z ogni sobótkowych, zakładano w ściany i strzechy gałęzie drzew, a także rośliny apotropeiczne: łopian i bylicę. Na Pomorzu zatykano zielone gałęzie w ściany obór, aby obronić krowy przed czarownicami. Podobną rolę miało pełnić majenie w ten dzień rogów wołów i krów.

Rozpowszechniony w kulturze ludowej zwyczaj przynoszenia do obejść i domostw gałęzi drzew lub całych drzewek w dni lub w przeddzień pewnych świat, w okresie zimowym znajduje specyficzny wyraz w okresie Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Archaiczną formą tego zwyczaju jest wieszanie w Małopolsce południowej drzewek szpilkowych o znaczeniu apotropeicznym (jodły lub świerka) u powały, czubkiem do dołu. W okolicach Krakowa znany był „sad” – czubek drzewka uwiązany odwrotnie – czubkiem do góry, niekiedy zwany też „ rajskim drzewkiem”. Popularna obecnie choinka zaczęła pojawiać się dopiero w XIX wieku. W Karpatach w omawianym okresie umieszczano gałązki i wierzchołki drzew na zewnątrz, nad drzwiami budynków zarówno mieszkalnych, jak i gospodarczych (Podhale, Żywieckie). Drzewka te i gałązki, zarówno przynoszone do domów, jak i umieszczane

[88] Ten i poprzednie cytaty zobacz: A. Pleszczyński, *Wochy i Koziary*, „Wisła”, t. 7:1893, s. 732.

poza budynkami nosiły na terenie Karpat i Pogórza nazwę „podłaźnik", „podłaźniczka", choć tak nazywano również młodego mężczyznę przybywającego z życzeniami w dzień św. Szczepana. Jego przyjście, często z gałązką lub zielonym drzewkiem w ręku, miało zapewnić zdrowie, szczęście i dobrobyt. Gałązka miała funkcje zabezpieczające od chorób (Tyniec), bólu głowy (okolice Dobczyc); miała dać dobrobyt i „wszystko dobre od Pana Jezusa" (Żywieckie). Nawiązując do gałązek z drzew szpilkowych, mówiono: „Cobyście mieli wszystkiego dości, jak na podłaźnicy ości"[89]. Wierzono, że drzewko ma także znaczenie ochronne. Zatykano je między innymi w oborniku, co miało chronić przed wilkami (pow. Brzozów), broniło dostępu do domu i obejścia innym złym mocom.

Zieleń symbolizuje wierność, cnotę, ale też młodość, stąd przysłowie mówiące o człowieku: „Znać w zielonym, co ma być w dojrzałym". Wianek był powszechnie symbolem dziewictwa. Dziewczyna tracąc cnotę, traciła prawo do noszenia go. Mogła iść do ślubu jedynie w półwianku z mirtu lub rozmarynu. Zdarzały się wypadki zdzierania „niegodnej" wianka z głowy, nawet już u podnóża ołtarza[90]. Wianki ślubne były wite najczęściej z rozmarynu, ruty lub mirtu. Dziewczęta skrzętnie dbały o te rośliny w swoich ogrodach i hodowały je na parapetach.

> W niektórych stronach kraju, przede wszystkim w Wielkopolsce oraz w pewnych okolicach Polski południowej, małe wianuszki z rozmarynu lub mirtu, a w Beskidzie Śląskim z witek jabłoni, zamieniano w czasie ślubu zamiast pierścionków. Na przestrzeni XIX wieku ślub „na wianki" zaczął ustępować na rzecz przybyłej z zachodu mody obrączek. Przywiązanie do tej tradycji ilustruje wypowiedź Kolberga odnosząca się do Lubelskiego: „wianków często w miejsce pierścionków używają, więc choć są pierścionki, muszą być i wianki"

– pisała Krystyna Kwaśniewicz[91].

O ile symbolika wianka jest jednoznaczna, to symbolika innego atrybutu weselnego drużby lub starosty weselnego – rózgi, zwanej też wiechą, zielem,

---

[89] T. Karwicka, *Rola drzewka i gałęzi w zimowej obrzędowości Małopolski południowej*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie", t. 2:1967, s. 127.

[90] K. Kwaśniewicz, *Zwyczaje i obrzędy rodzinne*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 95.

[91] Tamże.

krzakiem, drzewkiem, światłem, jabłonką – jest rozmaita. Interpretowano ją jako oznakę dziewictwa, ale też dopatrywano się w niej związku z zieloną gałęzią, drzewkiem, prętami wierzbowymi – powszechnie znanymi symbolami budzącego się życia, znanymi chociażby z obrzędowości weselnej. Kojarzono ją z zieloną różdżką, która w dawnym prawie zwyczajowym była koniecznym elementem transakcji kupna–sprzedaży zawieranych z udziałem pośrednika. Zieleń była także barwą innych atrybutów weselnych, np. wiechy weselnej, jak Lasowiacy nazywali specjalnie ustrojone drzewko świerkowe zatykane na wozie wiozącym pannę młodą do ślubu.

To krótkie omówienie symboliki kolorów w polskiej kulturze ludowej nie oddaje całej złożoności problemu. Wybrane przykłady pokazują, że preferencje kolorystyczne w przeszłości nie były warunkowane jedynie względami estetycznymi. Niejednokrotnie ważniejsza była sfera znaczeniowa, która determinowała obecność pewnych kolorów w określonych sytuacjach. Można sobie zadać pytanie, czy we współczesnym zracjonalizowanym – podobno – świecie nasze wybory są jedynie rzeczą gustu? Czy czasami nie kryje się za nimi nieuświadamiany bagaż kulturowego dziedzictwa?

1
Stroje biłgorajskie zachowały archaiczną formę i ubogą kolorystykę
Fragment ekspozycji stałej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie
fot. Beata Skoczeń-Marchewka

2
Pasiaki z różnych regionów Polski
Muzeum Etnograficzne w Krakowie
fot. Beata Skoczeń-Marchewka

3
Izba podhalańska
Fragment ekspozycji
stałej w Muzeum
Etnograficznym
w Krakowie
fot. Beata Skoczeń-
-Marchewka

4
Izba krakowska z terenu
Powiśla Dąbrowskiego
Fragment ekspozycji
stałej w Muzeum
Etnograficznym
w Krakowie
fot. Beata Skoczeń-
-Marchewka

5
Chałupa ozdobiona
białymi packami
informującymi,
że mieszka w niej
panna na wydaniu
Gostwica,
pow. nowosądecki,
1913
Archiwum MEK,
nr inw. III/35932/F
fot. E. Frankowski

6
Śmierć z orszaku
kolędniczego „Herody”
Fragment ekspozycji
stałej w Muzeum
Etnograficznym
w Krakowie
fot. Beata Skoczeń-
-Marchewka

8
Rzeźba:
Święta Rodzina
nr inw. 24159/MEK
wyk. Jan Lamęcki, 1956
Dąbrowa Zielona,
woj. łódzkie
fot. Marcin Wąsik

7
Rzeźba w drewnie:
Diabeł
nr inw. 40524/MEK
wyk. Marian Brudek,
1968, Bogoria,
woj. świętokrzyskie
fot. Marcin Wąsik

9
Płaskorzeźba: Koronacja Matki Boskiej
nr inw. 8869/MEK
Kraków, woj. małopolskie, XIX w.
fot. Beata Skoczeń-Marchewka

10
Korona ślubna, tzw. „wieniec”
nr inw. 66246/MEK
Bronowice (obecnie Kraków), XIX/XX w.
fot. Beata Skoczeń-Marchewka

11
Pisanka wykonana techniką batikową,
nr inw. 3742/MEK – wyk. Anna Warenko
ok. 1929 r., Wołyń – fot. Marcin Wąsik

12
Naszyjnik
z korali sztucznych
nr inw. 75043/MEK
Morawica,
woj. małopolskie,
lata 30. XX w.

13
Dziewczęta z gaikiem,
Rozbark, obecnie Bytom,
woj. śląskie,
lata 20.XX w.
Archiwum MEK,
nr inw. III/5150/F

14
Boże Ciało
– obrywanie gałązek
brzozy przystrajającej
ołtarz
Mielec,
woj. podkarpackie,
2010
fot. Marcin Wąsik

15
Rózga weselna
przybrana zielenią
nr inw. 3397/MEK
okolice Tarnowa,
woj. małopolskie,
pocz. XX w.
fot. Marcin Wąsik

Joanna Małocha
UPJPII W KRAKOWIE

Katarzyna Radnicka
(DOKTORANTKA UJ)

Symbolika barwy i kształtu w religii Azteków

Na początku XVI stulecia jedną z największych formacji kulturowo-politycznych istniejących na terenach Ameryki Środkowej było imperium Mexików, zwanych Aztekami[1]. To właśnie Naród Słońca najlepiej reprezentował świat indiański, z którym zetknęli się hiszpańscy zdobywcy, zaś obraz cywilizacyjny kontynentów odkrywanych przed wylądowaniem w Peru kształtował się w świadomości Europejczyków poprzez wiedzę o cudach i dziwach Tenochtitlanu. Bez jego pokonania konkwista hiszpańska nie mogła zakończyć się sukcesem, a w kolejnych wiekach Mexikowie urośli do rangi pierwszego symbolu dumnych Indian, przysłaniając tym samym dzieło Zapoteków czy Tolteków. Nic więc dziwnego, iż ludowi temu należy się w historii Meksyku miejsce szczególne[2].

Tym, co leżało u podstaw potęgi, do jakiej doszło państwo Azteków, co było główną inspiracją i motorem podejmowanych przez nich działań, a jednocześnie tym, co paradoksalnie stało się przyczyną ich zguby, była religia. Jej charakterystyczna niejednolitość i niespoistość – widoczna głów-

---

[1] Nazwa ta wzięła się od *Aztlan* (dosł. „miejsce czapli"), czyli mitycznej ojczyzny Mexików. Dzisiaj odnosi się ją do rozmaitych grup posługujących się językiem *nahuatl*, które w XV i XVI w. współtworzyły jedno imperium, na oznaczenie starszyzny plemiennej Meksykan z okresu, gdy byli oni jeszcze nomadami. Zob. J. Olko, J. Źrałka, *W krainie czerni i czerwieni. Kultury prekolumbijskiej Mezoameryki*, Warszawa 2008, s. 323.

[2] Zob. A. Szczepański, *Dzieje powszechne illustrowane*, cz. 3: *Czasy nowożytne,* t. 1: *Od epoki odkryć i reformacji aż do panowania Filipa II*, Kraków, b.r.w., s. 47.

nie w mitologii – wynikała zaś z faktu krzyżowania się na tej płaszczyźnie licznych wpływów o nader zróżnicowanym pochodzeniu oraz sile i czasie oddziaływania. Ta specyfika wierzeń Azteków pozostała niezrozumiała dla Europejczyków, których światopogląd formował się w odmiennych warunkach historycznych oraz w innym – krańcowo odmiennym – środowisku naturalnym, społecznym i kulturowym.

Na domiar złego próby przedstawienia pełnego obrazu azteckiej religii i mitologii z okresu bezpośrednio poprzedzającego konkwistę napotykają na dodatkowe utrudnienie w postaci niedostatku źródeł pisanych. Te zaś materiały, którymi współcześnie badacze mogą dysponować, cechuje wybiórczość, a momentami wewnętrzne sprzeczności[3]. Nic więc dziwnego, iż liczba spornych i nierozstrzygniętych kwestii nadal pozostaje wysoka.

Państwo azteckie w przededniu przybycia konkwistadorów

Aztekowie wyłonili się z ostatniej grupy koczowniczych Chichimeków, którzy – po przybyciu do Doliny Meksyku – w połowie XIII wieku przyjęli kulturę i wierzenia potomków ludności tolteckiej. W ciągu paru dziesiątków lat stali się oni panami rozległego państwa, obejmującego swym zasięgiem cały środkowy Meksyk. Stolicą tegoż imperium było Tenochtitlan, położone na wysepkach jeziora Texcoco, które z małej wioski urosło do rangi metropolii z monumentalną zabudową świątynno-pałacową w centrum i gęstą siecią ulic. Na wyspę dostać się można było dzięki trzem drogom

[3] Ważniejsze źródła, które należałoby tu wymienić, to najstarsze pisma azteckie (np.: kodeksy z tzw. Grupy Borgia, zawierające informacje związane z kalendarzem rytualnym), księgi rytualno-kalendarzowe powstałe już po konkwiście (np.: *Kodeks Tudela, Kodeks Talleriano-Remensis*) czy rękopisy historyczne (np.: *Kodeks Vindobonensis Mexicanus I*). Zob. J. Olko, *Aztekowie*, Warszawa 2007, s. 25–26.

Drugą grupę stanowią dzieła spisane w języku hiszpańskim, wśród których odnotować należy: Bernardino de Sahagun, *Historia General de las Cosas de Nueva Espana*, Mexico 1969; Bernal Diaz del Castillo, *Pamiętnik żołnierza Korteza, czyli prawdziwa historia podboju Nowej Hiszpanii*, Warszawa 1962; Diego Duran, *Historia de las Indias de Nueva Espana,* Mexico 1984; Juan de Torquemada, *Monarquia indiana*, Mexico 1975; Toribi de Benavente o Motolinia, *Historia de los indios de la Nueva Espana*, Mexico 1973; tenże, *Memoriales*, Mexico 1974; *Codice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, Mexico 1975.

na groblach z mostami, po których podniesieniu miasto stawało się niemożliwe do zdobycia. Wody pitnej do metropolii dostarczał akwedukt, łączący ją z odległymi o pięć kilometrów źródłami w Chapultepec[4].

Państwo azteckie miało charakter lenny. Pokonani władcy zostawali wasalami najeźdźców z Tenochtitlanu i zobowiązali byli do płacenia im danin, a podejmujące liczne inicjatywy budowlane imperium korzystało z umiejętności podbitych ludów. Funkcje władcy sprawował wybieralny przywódca polityczno-religijny, który kierował społecznością swych ziomków podzieloną na dwadzieścia klanów. Klany te rozdzielały rokrocznie środki pochodzące ze wspólnej własności, łożąc na utrzymanie wodzów czy personelu świątynnego, a także na daniny. Rozdziałem objęto również ziemię, z tym że pozostawała ona własnością klanu. Poszczególni obywatele byli więc jedynie dzierżawcami, a nie właścicielami ziemskimi. W administracji posługiwano się pismem piktograficznym[5]. Na bardzo wysokim poziomie stało rolnictwo oraz wytwórczość rzemieślnicza, choć nie znano koła jezdnego i żelaza[6]. Szczególnie jednak cenili Aztekowie sprawność militarną. Najlepsi wojownicy zrzeszeni byli nawet w swoistych bractwach, które przypominały nieco europejskie zakony rycerskie[7].

Jednakże w oczach konkwistadorów hiszpańskich najbardziej uderzającą cechą społeczeństwa azteckiego było okrucieństwo. Tamtejsza religia wymagała bowiem odrażających zdaniem Europejczyków ofiar z ludzi. Na ten cel przeznaczano zwykle jeńców, dlatego też państwo Mexików znajdowało się w stanie permanentnej wojny. Częste bunty wasali dostarczały pretekstu do nowych wypraw i zapędzania kolejnych partii niewol-

---

[4] Szczególne zasługi dla rozwoju imperium – tak pod względem terytorialnym, jak i cywilizacyjnym – przypisywane są jego pierwszemu władcy, Itzcoatlowi (1428–1440). Zob. T. Łepkowski, *Historia Meksyku,* Wrocław 1986 s. 57–58; H. Thomas, *Podbój Meksyku*, tłum. M. Lewicka, Katowice 1998, s. 19; A. Szczepański, *Dzieje powszechne…*, dz. cyt., s. 44–45.

[5] Zob. J. M. Roberts, *Ilustrowana historia świata*, t. 2: *Od wieków średnich po wiek Oświecenia*, tłum. J. Skoworńska, Łódź 1981, s. 86, H. Thomas, *Podbój Meksyku…*, dz. cyt., s. 20.

[6] Do wyrobu ostrzy tnących używano w Meksyku obsydianu, czyli szkła wulkanicznego. Zob. J. M. Roberts, *Ilustrowana historia świata*, t. 2: *Od wieków średnich po wiek Oświecenia*, tłum. J. Skoworńska, Łódź 1981, s. 87.

[7] Zob. C. W. Ceram, *Pierwszy Amerykanin. Zagadka studiów prekolumbijskich*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1977, s. 290; T. Wood, *Aztekowie*, tłum. M. Malczyk, Warszawa 1998, s. 18–19.

ników na kamienne ołtarze ofiarne. Można zatem zrozumieć, dlaczego przybysze ze Starego Świata znaleźli tubylczych sprzymierzeńców podczas walk o Tenochtitlan[8].

Dnia 18 lutego 1519 roku grupa 553 żołnierzy hiszpańskich z Fernandem Cortezem na czele wyruszyła z Kuby na podbój Meksyku. Wkrótce uczestnicy wyprawy dotarli do rzeki Tabasco, a następnie – posuwając się wzdłuż wybrzeża – zarzucili kotwicę przy wyspie San Juan de Ulula. Tam też nawiązali kontakty z ludnością autochtoniczną, zyskując nawet tłumacza w osobie młodej Meksykanki ze znamienitego rodu[9]. Niebawem szczep Totonaków zawarł przymierze z Cortezem, uznał zwierzchnictwo hiszpańskie i ułatwił Europejczykom założenie osady Veracruz. Kolejnego sprzymierzeńca zyskali Hiszpanie w Tlaskalanach. Sukcesy te w dużej części spowodowane były wierzeniami indiańskiej ludności. Utożsamiała ona bowiem białych przybyszów z wysłannikami boga Quetzalcoatla – założyciela państwa, który w zamierzchłej przeszłości wyruszył na wschód, lecz miał kiedyś powrócić sam lub w osobie swych następców. Wzmocnione w ten sposób oddziały konkwistadorskie rozpoczęły marsz przeciwko Tenochtitlan[10].

W tym czasie imperium azteckie pozostawało pod rządami Moctezumy II Xocoyotzina i obejmowało swym zasięgiem olbrzymi obszar dzisiej-

---

[8] Aby nie zabrakło ludzi na ofiary, między Tenochtitlanem, Huexotzingo i Tlaxcalą zawarta została umowa, która zobowiązywała te trzy ośrodki do prowadzenia ze sobą tzw. *guerras floridas* („wojen kwietnych"). Sygnatariusze układu mieli walczyć ze sobą w ustalonym uprzednio czasie i miejscu wyłącznie w celu zdobycia jeńców, których przeznaczano później do rytuałów religijnych. Przypadek sprawił, iż w 1455 r. po złożeniu wyjątkowo znacznej liczby ofiar spadły deszcze, dzięki czemu uzyskano wysokie plony. Fakt ten jeszcze bardziej utwierdził Azteków w przekonaniu o słuszności żądań kapłanów, domagających się coraz większej liczby ofiar. Zob. M. D. Coe, R. Koontz, *Mexico. From the Olmecs to the Aztecs*, New York 2002, s. 188; A. Cotterel, *Słownik mitów świata*, tłum. W. Ceran i in., Katowice 1996, s. 222; M. Frankowska, *Mitologia Azteków*, Warszawa 1987, s. 139–140; T. Łepkowski, *Historia Meksyku*…, dz. cyt., s. 59.

[9] Indianka ta zresztą przyjęła później chrzest, na którym otrzymała imię Marina, i wkrótce została nieodłączną towarzyszką Corteza. Zob. H. Thomas, *Podbój Meksyku*…, dz. cyt., s. 163–165.

[10] Zob. tamże, s. 166n; D. Carrasco, *Quetzalcoatl and the irony of empire: myths and prophecies in the Aztec tradition*, Chicago 1984; M. D. Coe, R. Koontz, *Mexico*…, dz. cyt., s. 227; E. Florescano, *The Myth of Quetzalcoatl*, Baltimore 1999.

szych stanów: Pueblo, Hidalgo, Meksyk i Morelos, dużą część Guerrero i Oaxaca, Veracruz i wybrzeże Chiapas. Na wieść o zbliżających się oddziałach nieznanych przybyszów Moctezuma II wysłał poselstwo z zaproszeniem do osiedlenia się w mieście Cholula. Tam też podjęto próbę wymordowania Hiszpanów, która jednak zakończyła się rzezią Indian i wkroczeniem konkwistadorów do stolicy. Uwięziony władca stał się narzędziem w rękach najeźdźców – złożył przysięgę wierności Karolowi V, pozwolił na ściąganie danin oraz działalność ewangelizacyjną. Wkrótce też zginął obrzucony kamieniami przez swych własnych poddanych[11]. Tron po nim objął Cuitlahuac, który jednakże zmarł po niespełna roku na przywleczoną z Europy czarną ospę[12].

Niesprawiedliwe rządy oraz wyzysk podatkowy zaprowadzone przez ludzi Corteza doprowadziły w 1520 roku do buntu Azteków. W jego wyniku ocalała garstka Hiszpanów zmuszona była salwować się ucieczką. Tlaskalanie okazali się w tej sytuacji wiernymi sprzymierzeńcami. Podjęli przyjaźnie uciekinierów i służyli im jako punkt oparcia dla nowego najazdu na Meksyk, który nastąpił już niespełna rok później. Cortez, wzmocniony posiłkami z Kuby oraz oddziałami lenników azteckich, z początkiem 1521 roku zdołał zająć miasta otaczające Tenochtitlan i przypuścił szturm na samą stolicę. Dnia 13 sierpnia, po długich i wyczerpujących walkach, miasto zostało zdobyte. Ostatni król aztecki Cuauhtemoc – „Spadający Orzeł" zginął w niewoli. Hiszpanie poddali go torturze przypiekania ogniem, aby wyjawił miejsce, w którym Indianie rzekomo ukryli złoto. Śmierć bohaterskiego władcy, mężnie znoszącego męczarnie, była jednocześnie symbolem końca imperium azteckiego[13].

Ferdynand Cortez został mianowany na podbitych przez siebie ziemiach regentem, namiestnikiem, najwyższym sędzią i dowódcą. Jako piastujący te stanowiska rozwijał zakrojoną na szeroką skalę działalność organizacyjną – m.in. odbudował Tenochtitlan i założył znaczną liczbę miast (Medellin, Antigua, Colima, Zacatula). Względem krajowców zastosował twardy system tzw. „repartimientos". Opieką otaczał zaś chrześcijaństwo, które krzewili wśród Indian misjonarze zakonni (głównie franciszkanie). Równocześnie Cortez organizował ekspedycje o charakterze wojennym, w wyniku których zajęto Gwatemalę, Jukatan i Honduras. Stopniowo jednak zainteresowanie

[11] Z kolei indiańskie przekazy podają, iż zabili go Europejczycy.

[12] Zob. M. Frankowska, *Mitologia Azteków…*, dz. cyt., s. 177–178; T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 59–60.

[13] Zob. T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 101–104.

tym rejonem Nowego Świata słabło. Hiszpanie – rozczarowani brakiem bogactw w Meksyku – z tym większym zaangażowaniem przystąpili do penetracji terenów peruwiańskich, mając ciągle nadzieję na odkrycie tajemniczych „złotych miast"[14].

Religia azteckich ludów w okresie świetności państwa i jego upadku

Okres szczytowej świetności imperium Azteków był jednocześnie czasem osiągnięcia przez ich religię najwyższego poziomu rozwoju, różnorodności oraz mistycznej głębi. Jeszcze przed najazdem konkwistadorskim Mexikowie sformalizowali swój kult, wykształcili hierarchiczną organizację kapłańską, a przede wszystkim – uporządkowali system wierzeń i kalendarz obrzędowy, tak aby obowiązywał wszystkich mieszkańców imperium[15]. Stan kapłański cechował się silnym wewnętrznym rozwarstwieniem. Przy czym ranga „duchownego" uzależniona była od roli, jaką w mitycznym panteonie odgrywało bóstwo, któremu dany kapłan służył. Na najwyższych szczeblach hierarchii następował zaś proces łączenia w rękach dygnitarzy władzy wojskowej, administracyjnej i duchownej[16].

Jednocześnie zaprowadzony został nienaturalnie wysoki stopień zastraszenia mieszkańców miast-państw, podbitych uprzednio przez Azteków. Wkrótce też przekroczył on granice wytrzymałości „zbiorowej psychiki" i doprowadził do pojawiania się reakcyjnych ruchów społeczno-religijnych, które przygotowały grunt pod późniejsze inicjatywy o charakterze już czysto wyzwoleńczym. W większości owych ideologii urealnionemu mitowi towarzyszyło wyobrażenie zmitologizowanej rzeczywistości, zarówno tej współczesnej, jak i historycznej. Realne fakty i zdarzenia obrastały splotem irracjonalnych skojarzeń, przekształcając się często w nową – millenarystyczną – mitologię indiańską, która w istocie rzeczy była próbą wyjaśnienia przyczyn aktualnego położenia. Stąd też obecność takich motywów, jak metamorfoza historycznych postaci w zbawicieli, bohaterów kulturowych, a nawet bóstwa; wiara w nieśmiertelność tych, którzy uchodzą za mężów

[14] Zob. A. Szczepański, *Dzieje powszechne*…, dz. cyt., s. 58–59.

[15] Zob. M. Frankowska, *Mitologia Azteków*…, dz. cyt., s. 193; A. Posern-Zieliński, M. Posern-Zielińska, *Indiańskie wierzenia i rytuały*, Wrocław 1977, s. 7–8.

[16] Zob. M. Frankowska, *Mitologia Azteków*…, dz. cyt., s. 173, 176; T. Łepkowski, *Historia Meksyku*…, dz. cyt., s. 69, 78.

opatrznościowych, oraz przekonanie o niewątpliwym powrocie do stanu złotego wieku[17].

Na przełomie XV i XVI stulecia religia aztecka posiadała także bardzo skomplikowany rytuał religijny. Konkwistadorzy mogli więc obserwować złożony ceremoniał, przewidziany dla każdego święta i odmienny dla każdego boga. Cały osiemnastomiesięczny rok Azteków przepojony był szeregiem obchodów liturgicznych, z których jedne trwały dwa lub trzy dni, a inne cały tydzień czy nawet przeciągały się aż do dni dwudziestu. Zaledwie więc dobiegło końca jedno wspaniałe i groźne widowisko, a już trzeba było przygotowywać się do następnego. Po święcie ku czci boga wody następowały obrzędy chwalące boga kukurydzy, ognia, wojny, wiosny czy bogów plemiennych *etc*. W celebracjach tych zawierało się wszystko: post i modły, posiłki i tańce, pieśni i muzyka, ozdoby i malowidła na twarzy, maski i pióropusze, zawiły rytuał i magia. Przy czym każdy z tych elementów, podobnie zresztą jak wszystko, co otacza człowieka, posiadało podwójne znaczenie. Wszystko było znakiem czegoś, skomplikowanym i nieodwracalnym symbolem[18].

Te obrzędy-widowiska miały swoją akcję wyznaczoną tradycją, a ich finał w większości przypadków stanowiła śmierć człowieka, jako że najważniejszym elementem azteckiego kultu było składanie ofiar. I choć obdarowywano bogów również kwiatami, pokarmami i zwierzętami, to jednak najczęściej poświęcano im ludzi. Wierzono bowiem, iż istoty nadprzyrodzone nie mogły istnieć bez krwi człowieka, a z kolei ludzie nie mogli żyć bez bóstw-stworzycieli[19]. W większości wypadków na ołtarzach ofiarnych życie tracili

---

[17] Zob. A. Posern-Zieliński, *Ruchy społeczne i religijne Indian hiszpańskiej Ameryki Południowej XVI–XX wieku*, Wrocław 1974, s. 202–203. Idealnym *exemplum* wszystkich tych wyznaczników był, przybierający z czasem coraz bardziej na znaczeniu, mit o Quetzalcoatlu („Upierzonym Wężu"). Postać tę Bernardin de Sahagun opisał w następujący sposób: „*W mieście Tollan przez wiele lat panował* […]. *Odznaczał się wyjątkowymi cnotami moralnymi* […] *wśród tutejszych narodów zajmuje on podobne miejsce jak Król Artur wśród Anglików*". A. Cotterell, *Cywilizacje starożytne*, Łódź 1990, s. 246.

[18] Zob. M. León-Portilla, *Prehiszpański teatr nahual*, Warszawa 1950, s. 17; T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 74; M. Sten, *Teatr – którego nie było. Szkice o teatrze náhuatl*, Kraków 1982, s. 27–28.

[19] Transcendentnym uzasadnieniem dla takiego przekonania był mit, wedle którego podczas piątego stworzenia świata bóg Quetzalcoatl zszedł do krainy śmierci i pokropił krwią upuszczoną z penisa kości dawniej pomarłych istot, aby w ten sposób wskrzesić

jeńcy wojenni (czasami też niewolnicy), lecz podczas wybranych uroczystości los padał także na dzieci lub kobiety. Śmierć zadawano im na wiele sposobów, chociaż najbardziej rozpowszechnionym było otwarcie klatki piersiowej przy użyciu obsydianowego noża, a następnie wyjęcie serca i strącenie ciała ze stopni świątyni. Z kolei podczas ceremonii ku czci Xipe Toteca do skrępowanych jeńców strzelano z łuku, aby ich krew nawodniła ziemię. Niemniej ważnym elementem obchodów święta tegoż bóstwa było zdzieranie z ofiar skóry, symbolizującej starą łupinę kukurydzy, którą następnie kapłan ubierał jak płaszcz. Niekiedy uciekano się także do palenia ludzi żywcem lub ich topienia. Rytuały takie – łączone niekiedy z obrzędowym ludożerstwem – traktowano jako intymne zjednoczenie się z bóstwem, swego rodzaju komunię[20]. Wprawdzie Hiszpanie zawyżali liczbę ludzkich ofiar utrzymując, że w samej stolicy zginęły setki tysięcy osób, nie ulega jednak wątpliwości, iż były to ilości olbrzymie[21].

Łagodniejszą poniekąd formą tych makabrycznych praktyk były obrzędy pokutne dla przebłagania bóstwa i zyskania sobie jego przychylności. Polegały one na wstrzymywaniu się od pożywienia, samobiczowaniu i okaleczaniu się kolcami lub obsydianowymi nożami. Organizowano również rytualne zawody sportowe (turnieje wojowników, wchodzenie na słup, gra w piłkę, czyli *pelotę*), a także obrzędowe polowania i uczty[22].

---

nowego człowieka. Zob. M. Kerrigan, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*, tłum. S. Klimkiewicz, Warszawa 2009, s. 156-157; A. Cotterell, *Cywilizacje starożytne*…, dz. cyt., s. 222; J. Olko, *Aztekowie*…, dz. cyt., s. 20; M. Sten, *Teatr – którego nie było*…, dz. cyt., s. 38.

[20] Zob. E. Baquedano, *Aztekowie*, tłum. J. Wołoszyn, Warszawa 1998, s. 36–37; I. Clendinneen, *Aztekowie. Próba interpretacji*, tłum. R. Sadowski, Warszawa 1996, s. 94–103; M. D. Coe, R. Koontz, *Mexico*…, dz. cyt., s. 205, 208; G. Jennings, *Aztec*, New York 1995, s. 409; B. R. Lewis, *Aztekowie*, tłum. M. Raczkiewicz-Śledziewska, Warszawa 2002, s. 60–61; J. Olko, *Aztekowie*…, dz. cyt., s. 96–127; K. A. Taube, *The major gods of ancient Yucatan*, Washington 1992; s. 121–122; J. Olko, J. Źrałka, *W krainie czerni i czerwieni*…, dz. cyt., s. 366–376.

[21] O masowych ofiarach świadczy przykład poczynań władcy z końca XV w. Ahuizotla, który – pragnąc uświetnić obchody poświęcenia wielkiej świątyni w Tenochtitlanie – ofiarował bogom dwadzieścia tysięcy jeńców. Zob. D. Diehl, M. Donnelly, *Dzieje kanibalizmu*, tłum. M. Urbański, Warszawa 2008, s. 27; A. Kondratow, *Zaginione cywilizacje*, Warszawa 1976, s. 154–155; A. Szczepański, *Dzieje powszechne*…, dz. cyt., s. 47.

[22] Zob. J. M. Roberts, *Ilustrowana historia świata*…, dz. cyt., s. 87.

Symbolika kształtów w religii azteckiej

Azteckie obrzędy odzwierciedlały życie człowieka, jego myśl, jego wizję świata. Każdy kolor coś oznaczał, kształt przyciętych włosów wskazywał na szczebel w hierarchii społecznej, każda ozdoba, każda kreska na twarzy były symbolem czegoś. Nic nie istniało po to tylko, by istnieć samo w sobie, wszystko służyło jednemu celowi – zapewnieniu trwałości porządku we wszechświecie dzięki ludzkiej krwi.

W pierwszej kolejności szczególny walor symboliczny posiadały kształty, jakie przypisywano poszczególnym przedstawicielom azteckiego panteonu mitycznego. Jednym z najważniejszych i zarazem najstarszych bóstw mezoamerykańskich był – wzmiankowany już – Quetzalcoatl, którego ukazywano jako węża z ciałem pokrytym piórami i ogonem grzechotnika[23]. Z kolei bogini Coatlicue – której imię tłumaczy się jako „Ta w Wężowej Spódnicy" – nosiła spódnicę z wijących się węży oraz naszyjnik z ludzkich serc i rąk, który podtrzymywał wisior w kształcie czaszki, jej dłonie i stopy miały kształt szponów, a uzupełnieniem wizerunku były obwisłe piersi. Wszystko to miało świadczyć, iż reprezentuje ona typ pożerającej matki, łona i grobu zarazem. Była bowiem boginią Ziemi, jedną z żon chmurzastego węża Mixcoatla oraz matką Huitzilopochtli, którego począć miała w sposób mistyczny, czym też wywołała gniew swoich pozostałych dzieci. Aby zmyć hańbę, potomstwo to próbowało ją zgładzić, w obronie matki stanął jednak nowo narodzony Huitzilopotchtli, który zdołał zabić większość swego rodzeństwa[24]. Przeciwieństwem Huitzilopochtli była Chalchihuitlicue („Ta w Jadeitowej Spódnicy"), bogini wody, personifikacja piękna i młodości oraz opiekunka rodzących kobiet. Stąd też przedstawiano ją jako rzekę, z której wyrastało cierniste drzewo gruszy z owocami symbolizującymi ludzkie serca[25]. Z kolei imię Tezcatlipoca („Dymiące Zwierciadło") – opiekuna wo-

---

[23] Zob. J. Olko, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 37-39.

[24] . Zob. tamże, s. 47, 61; I. Clendinneen, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 229; A. Cotterell, *Cywilizacje starożytne…*, dz. cyt., s. 230; M. Frankowska, *Aztekowie*, [w:] *Mitologia i seks*, red. K. Imieliński, Warszawa 1993, s. 166–167; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 46, 160, 165–166.

[25] Zob. A. Bingham, J. Roberts, *South and Meso-American Mythology A to Z*, New York 2010, s. 25; A. Cotterell, *Cywilizacje starożytne…*, dz. cyt., s. 229; L. Foubister, *Goddess in the Grass: Serpentine Mythology and the Great Goddess*, Victoria 2003; s. 154; L. B. Hall, *Mary, mother and warrior: the Virgin in Spain and the Americas*, Austin 2004, s. 88; J. Olko, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 49; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 41.

jowników, wiedźm, oszustów i złodziei – nawiązywało do czarnego lustra obsydianowego, które służyło azteckim czarownikom do przepowiadania przyszłości[26]. Natomiast Xochipilli („Książę Kwiatów") – patron śpiewu, tańca, zabawy, sztuki malowania i gry w piłkę – ukazywany był jako piękny młodzieniec o ciele ozdobionym kwiatami[27]. Wreszcie Xolotla przedstawiano jako psa lub zwierzę o zniekształconej postaci, często ze stopami wykręconymi do tyłu. Widziano w nim bowiem sprawcę nieszczęść oraz pana gwiazdy wieczornej, który spychał słońce w ciemność nocy[28].

Aby oddać w materii przytoczone wyżej typy ikonograficzne, Aztekowie sięgali po różnego rodzaju materiały – od wypalanej gliny po metal – najpełniej jednak umieli wyrazić siebie i swój świat w kamiennych blokach. Uprawiali przy tym zarówno płaskorzeźbę, jak i rzeźbę pełną, „tworzyli dzieła gigantyczne i miniaturowe, byli zdolni do pomysłów zarówno symbolicznych, jak i realistycznych (George C. Vaillant)"[29]. W efekcie pracy meksykańskich artystów powstawały bajecznie kolorowe i wyrafinowane wizerunki, pełne iście barokowych detali i drobnych szczegółów, przeniknięte grozą i fantastyką groteski. Oto na przykład posąg boga Tezcatlipoka o czarnym obliczu posiadał złote nausznice, wargę przekłutą wielkim złotym kolcem, białe pióra czapli na głowie, złotą ozdobę na piersi, wachlarz w lewej ręce i kolorowe pióra oraz strzały w dłoni prawej[30].

Swoistym odpryskiem symboliki, jaką wiązano z wyglądem bóstw, było znaczenie przypisywane w religii azteckiej kształtom zwierzęcym. W opinii Mexików przedstawiciele fauny uchodzili bowiem za nosicieli sił magicznych, a człowiek ubierający zoomorficzną maskę podlegał transformacji i przejmował część owej siły. Stąd też podczas obrzędów opisanych przez Sahaguna ważną rolę odgrywały orły, jaguary, niedźwiedzie, jaszczury czy ropuchy,

---

[26] Zob. I. Clendinneen, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 221; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 30, 41–43, 46, 160, 163–164, 170.

[27] Zob. M. Frankowska, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 187; J. Olko, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 52–53.

[28] Zob. A. Bingham, J. Roberts, *South and Meso-American…*, dz. cyt., s. 144; A. Cotterell, *Cywilizacje starożytne…*, dz. cyt., s. 256; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 46, 49.

[29] T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 86.

[30] Zob. M. Frankowska, *Mitologia…*, dz. cyt., s. 273; A. Szczepański, *Dzieje powszechne…*, dz. cyt., s. 47; P. Odrobiński, *Malowidła z jaskini w Cerro Pintado*, „Mówią Wieki", R. 41:2000, nr 3, s. 3.

stroje kapłanów zaś często sporządzano ze skór zwierząt. Dla przykładu, w czasie święta ku czci groźnego boga Huitzilopochtli jeden z kapłanów ubierany był w skórę niedźwiedzia i pełnił funkcję „ojca chrzestnego" ludzi przeznaczonych na ofiary. Z kolei dygnitarze przewodniczący innym uroczystościom przebierali się za jaszczurki lub też na papierz,e w jaki ich strojono, malowany był wizerunek jastrzębia[31].

Szczególne znaczenie posiadali jaguar i orzeł, których uważano za personifikacje odwiecznie skłóconych sił światła i ciemności. Dlatego też ubiór kapłański oraz tron władcy pełne były elementów nawiązujących do kształtów tychże zwierząt. Jak opisuje Sahagun: „Pan zasiadał na podwyższeniu, ozdobionym piórami orlimi, a oparcie było ze skóry tygrysa. [Podczas święta bogini soli kapłani nosili] na ramionach pióra w kształcie nogi orła wraz z jego udem, wszystko ułożone z piór"[32]. Duchowni wyżsi rangą mogli sobie również pozwolić na posiadanie toreb uszytych ze skóry jaguara, podczas gdy kapłani niższych szczebli zadowalali się papierowymi imitacjami tych cennych dodatków. Kształty rzeczonych zwierząt były też wzorcem dla strojów elity wojowników: wojowników-orłów i wojowników-jaguarów[33]. Wierzenia azteckie bogatą symbolikę przydawały również psom, które kojarzono ze śmiercią i światem podziemnym. Stąd też podczas uroczystości zwanej *Huauhquiltamalqualiztil* celebransi nosili ozdoby w kształcie tegoż zwierzęcia. Z kolei motyl – pojawiający się często jako element biżuterii rytualnej – uważany był za symbol ognia oraz duszy wojownika, który poległ na polu bitwy[34].

Charakterystycznym rysem dojrzałej religii azteckiej było również grupowanie wszystkich istot zgodnie z zasadniczymi kierunkami świata oraz z kierunkiem góra – dół. Dlatego też olbrzymie znaczenie dla mentalności indiańskiej posiadał symbol krzyża oraz liczba cztery. Idea takiego „krzyżowego porządkowania rzeczywistości" znajdowała odbicie w wielu momentach życia religijnego Azteków, a zarazem była jednym z wyobrażeń, które naród ten dzielił z wszystkimi innymi kulturami Mezoameryki. Cała zatem rzeczywistość – zwierzęta, bogowie, dni, imiona, kolory – wszystko grupowało

---

[31] Zob. I. Clendinneen, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 225; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 47.

[32] *Tamże*, s. 48.

[33] Zob. tamże; E. Baquedano, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 61.

[34] Zob. M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 48; H. Beyer, *Mity i symbole starożytnych Meksykan*, t. 10, Warszawa 1965, s. 443.

się wokół czterech kierunków świata. Człowiek otrzymywał imię dnia, w którym się urodził, dni zaś – uporządkowane w kalendarzu rytualnym – dzielono na cztery grupy po sześćdziesiąt pięć dni każda i przypisywano do wschodu, zachodu, południa i północy. Z kolei kierunek z góry na dół symbolizował oś świata i Ometeotla – najważniejsze w panteonie, dwoiste bóstwo-stworzyciela, który zrodził czterech boskich synów. Dalej zaś stan teraźniejszej rzeczywistości poprzedzały cztery wcześniejsze epoki (Słońca), a świat dzielił się na cztery części (kierunki), każdy wiązany z odpowiednim kolorem, drzewem oraz siedzącym na nim ptakiem[35].

Symbolika barw w religii azteckiej

Przedstawiona powyżej mistyczno-mityczna geografia Azteków łączyła się ściśle z symboliką, jaką przypisywali oni barwom. Przy czym szczególne znaczenie miały tu kolory czarny, biały, czerwony i niebieski, związane z czterema kierunkami świata. I tak barwą wschodu była czerwień i tą częścią świata rządził Tezcatlipoka Czerwony. Z kolei za kolor północy uważano czerń, a rejonem tym władał bóg grzechu – Tezcatlipoka Czarny. Zachód był biały i zawiadywało nim bóstwo odrodzenia – Quetzalcoatl. Wreszcie południe identyfikowano z kolorem niebieskim i królestwem Tezcatlipoki Niebieskiego (inaczej – Huitzilopochtili)[36].

Symboliczne powiązanie barw ze stronami świata owocowało obecnością określonych kolorów w konkretnych momentach celebracji liturgicznych oraz elementach strojów rytualnych. Jeżeli więc kapłani malowali sobie twarz na czarno, to chcieli w ten sposób podkreślić swój związek z rejonem północnym, siłami nocy, ze światem śmierci i podziemi, złowieszczymi bogami, grzechem, nędzą, siłami destrukcyjnymi i złymi. Z tych samych powodów podczas obrzędu zwanego *Teotleco* pojawiał się nad ołtarzem młodzieniec

[35] Stąd też podczas święta ku czci Toci – matki bogów – kapłan odziany w skórę zdartą z kobiety złożonej w ofierze wspinał się na szczyt świątyni boga Huitzilopochtili i tam wznosił ramiona ku górze, a następnie leżał krzyżem przed wizerunkiem bogini. Ruchy te powtarzał zaś czterokrotnie Zob. M. D. Coe, R. Koontz, *Mexico…*, dz. cyt., s. 206; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 41.

[36] Dlatego też podczas uroczystości ku czci Tezcatlipoki lektyka, na której spoczywał posąg bóstwa pokryta była czterobarwnym płótnem. Zob. M. Frankowska, *Mitologia…*, dz. cyt., s. 197, 200-204, 209-210, 217-220, 282-284; T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 72-73; A. Caso, *Naród Słońca*, Wrocław 1962, s. 21-22.

z twarzą pomalowaną na czarno. Z kolei czerwone pasy zdobiące ciało kojarzyły się ze wschodem, siłami rodzenia i bogiem wiosny Xipe-Totec. Zaś ofiary ludzkie ozdabiano piórami białych ptaków, albowiem kolor ten oznaczał odrodzenie i miejsce na niebie zamieszkane przez wojowników, którzy ponieśli chwalebną śmierć na polu bitwy[37].

Błękit wiązano również z ideą raju ziemskiego (*Tlalocanem*), do którego udawali się po śmierci niewolnicy składani w ofierze. Stąd też idący na stracenie odciskali na drzwiach zamożnych domów dłoń umoczoną w niebieskiej farbie. Barwa ta symbolizowała także słońce w zenicie na tle nieba oraz wodę. Ta ostatni afiliacja tłumaczy więc, dlaczego podczas uroczystości poświęconej bogom deszczu kapłani malowali sobie na niebiesko nie tylko twarze, ale tym kolorem pokrywali także wiosła łódek, w których znajdowały się serca ofiar ludzkich. Specjalne znaczenie miała również barwa żółta. Oznaczała ona bowiem dojrzałą kukurydzę, a kiedy nabierała odcienia czerwonawego, stawała się symbolem starości.

Wymienione wyżej kolory wiązano także z kolejnymi poziomami aztec-kiego nieba, których miało być trzynaście. Najwyższe z nich zamieszkiwały najpotężniejsze bóstwa, które oczekiwały tam na zniszczenie świata, aby na jego miejsce stworzyć nowy. Jedenaste niebo było czerwone, dziesiąte – żółte, dziewiąte – białe. Ósme było niebem noży z krzemienia – podobnych do tych, którymi wycinano serca ofiar. Siódme było niebieskie i tam też przebywał bóg Huitzilopochtli – symbol nieba dziennego. Szóste niebo było zielone; piąte – to miejsce przelotnych gwiazd, komet i ognia. W czwartym mieszkała bogini soli, w trzecim odbywało przechadzki Słońce, w drugim przebywali bogowie nocnego nieba; po pierwszym zaś niebie krążył księżyc i chmury[38].

---

[37] Zob. E. Baquedano, *Aztekowie…*, dz. cyt., s. 48-49; M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 45-46; T. Łepkowski, *Historia Meksyku…*, dz. cyt., s. 84.

[38] Zob. M. Frankowska, *Mitologia…*, dz. cyt., s. 280. Według innej wersji mitu: „Pierwsze niebo było niebem gwiazd, drugie – było zamieszkane przez *tzitzimime*, potwory o wyglądzie szkieletów, które zejdą na ziemię w dniu wyznaczonym przez bogów; zniknie wtedy słońce, nastąpi trzęsienie ziemi i *tzitzimime* pożrą wszystkie żywe istoty. Trzecie niebo zamieszkuje czterystu ludzi: żółtych, białych, czarnych, niebieskich i czerwonych, zostali oni stworzeni przez boga Tezcatlipokę; w czwartym znajdowało się wszelkiego rodzaju ptactwo i stamtąd udawało się na ziemię. Były to najpewniej dusze wojowników złożonych w ofierze i zamienione w cudowne ptaki, które po czterech latach odwiedziły pola Meksyku; w piątym znajdowały się «jaszczurki ognia», stworzone przez boga ognia; w szóstym – pozostałe istoty;

* * *

System religijny Azteków, traktowany jako całość, był funkcjonalnie dopasowany do panujących w danym miejscu i okresie stosunków społeczno-ekonomicznych. Stanowił niejako ich irracjonalny wyraz, stając się nie tylko szczególną metodą objaśniania świata, lecz także zespołem iluzorycznych sposobów oddziaływania na rzeczywistość. Jednocześnie religia Mexików jako specyficzna forma świadomości społecznej podlegała autonomicznym prawom rozwoju i zmian. Stąd na poszczególnych etapach ewolucji wierzeń Azteków obecne były elementy uniwersalne – dostrzegalne w wielu zjawiskach religijnych bez względu na czas i miejsce ich powstania. Obok nich zaś znajdowały się ślady dawno już przebrzmiałych epok, które – dopasowane do aktualnych wymogów – maskowały często swój odległy rodowód. Wreszcie istniały także symptomy zwiastujące przyszły rozwój wierzeń, a więc treści, które ujawniały się z całą mocą dopiero wówczas, gdy natrafiały na podatny grunt warunków społecznych.

Warunki te z kolei uległy radykalnej zmianie w chwili pojawienia się na ziemi meksykańskiej Ferdynanda Corteza, czyli – w rozumieniu Azteków – w momencie, gdy boski Quetzalcoatl powrócił do swego władztwa. Zderzenie się odmiennych cywilizacji i systemów społeczno-gospodarczych – będące następstwem odkrycia, podboju i kolonizacji Nowego Świat – zaowocowało wielorakimi następstwami. Na płaszczyźnie etnologicznej był to proces akulturacji, powodujący powstanie nowych pod względem jakościowym struktur kulturowych. W wymiarze religijnym przeobrażeniu temu odpowiadał proces synkretyzacji wierzeń, prowadzący do „chrystianizacji poganizmu" i „poganizacji chrystianizmu". Wreszcie na płaszczyźnie społeczno-ekonomicznej należy dostrzec nową sytuację kolonialną, która stworzyła sieć powiązań między najodleglejszymi rejonami podporządkowanych krajów i światowymi metropoliami europejskimi, w efekcie czego całe podbite grupy etniczne stały się przedmiotem eksploatacji i ucisku.

Wynikła z takiego stanu rzeczy indiańska walka o niezależność i autonomię, prowadzona już w dobie pokonkwistadorskiej, większy sukces odniosła jednak na polu kulturalno-religijnym aniżeli polityczno-wojskowym. Z łatwością można bowiem stwierdzić, iż nawet dziś – czte-

---

siódme niebo było pokryte kurzem, w ósmym zbierali się wszyscy bogowie, ale stamtąd nikt nie wychodził do miejsca, gdzie znajdował się Tonacatecuhtli (Ometecuhtli) i jego małżonka Tonacacihuatl (Omecihuatl). Co się znajdowało w pozostałych niebiosach – nie wiadomo". M. Sten, *Teatr – którego nie było…*, dz. cyt., s. 43–44.

rysta lat po chrystianizacji Meksyku – w ludowym katolicyzmie potomków dawnych Azteków tkwią jeszcze elementy prehiszpańskie. Przy czym elementy prekolumbijskie przeplatają się niejednokrotnie z chrześcijańskimi w sposób tak zagmatwany, iż nie zawsze można wyodrębnić w tym amalgamacie, co jest rodzime – indiańskie, co chrześcijańskie – przekazane przez Kościół oficjalny, a co zostało przyniesione z dziedziny wierzeń ludowych oraz magii szesnasto- i siedemnastowiecznej Hiszpanii.

Wielu Indian do dziś identyfikuje Chrystusa z bogiem Słońca, zachowując jeszcze zwyczaj oddawania codziennej czci tak pojmowanemu bóstwu. Matka Boska utożsamiana bywa z boginią Księżyca lub boginią Ziemi, a Virgen de Guadalupe – patronka Meksyku – czczona jest w niektórych osadach poazteckich pod nazwą bogini Tonantzin. Zaś na największym placu miasta Meksyk, w pobliżu katedry spotykają się grupy tzw. *concheros*, którzy podczas tańca na cześć bóstw ziemi spalają jako ofiarę używane również przez Azteków żywice. Nawiązaniem do wierzeń przedchrześcijańskich są zarówno ich stroje (szczególnie kolory biały, czerwony oraz czarny) i ozdoby, jak również zestaw instrumentów, którymi się posługują[39].

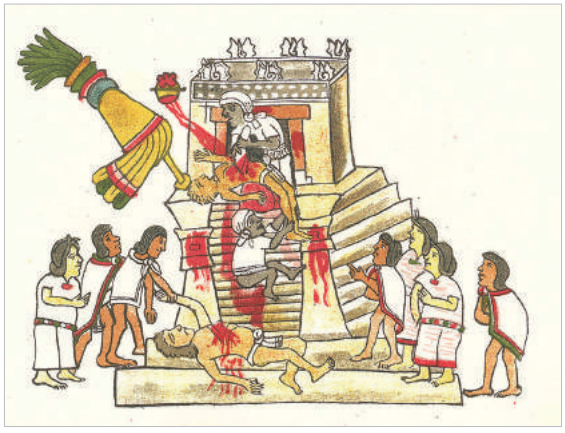
Jednym z ciekawszych przejawów religijnego synkretyzmu w Meksyku jest wreszcie kult Świętej Śmierci, powstały w połowie XX wieku w środowisku złodziei i przemytników narkotyków. Nieakceptowana przez Kościół *Santa Muerte* jest bowiem swoistą kompilacją prehiszpańskiego boga śmierci Mictlantecuhtla, przedstawianego ongiś pod postacią kościotrupa, oraz chrześcijańskich wyobrażeń szkieletów jako symboli osób zmarłych. Powstała w ten sposób Święta Śmierć najczęściej ukazywana jest jako kościotrup ubrany w długą szatę i trzymający wagę oraz globus. Często ustawiana bywa tuż obok figury Matki Boskiej i świętych. Czczona jest podczas procesji i modlitw o jej wstawiennictwo, a wierni często jednym tchem wymieniają jej imię obok imienia Jezusa, Maryi i chrześcijańskich świętych[40].

O ile więc większość dawnych, wielkich bóstw wyparta została ze świadomości Meksykan wskutek działalności kleru, o tyle w miejscowych wierzeniach i lokalnych ceremoniach przetrwały pewne elementy religii prehiszpańskiej, w tym symboliczne znaczenie przypisywane określonym barwom i kształtom.

---

[39] Informacja ustna uzyskana od Cristiny Xol López, Meksyk, IV 2007 r.

[40] Araujo Peña, *El culto a la Santa Muerte: un estudio descriptivo*, http://www.udlondres.com/revista_psicologia/articulos/stamuerte.htm [5 II 2012]; *El culto a la Santa Muerte*, http://www.eluniversal.com.mx/notas/590196.html [5 II 2012].



1
Scena
składania
ludzi
w ofierze

2
Wizerunek
Quetzalcoatla

3
Wizerunek
bogini Coatlicue

4
Wizerunek
boga Xochipilli

5
Wojownik aztecki
w stroju jaguara

6
Wizerunek
boga Mictlantecuhtli

Peter Vansač
UNIWERSYTET PRESZOWSKI (SŁOWACJA)

Biele a červené lúče. Kult Božieho milosrdenstva na Slovensku

Svätý Otec Ján Pavol II. v encyklike o Božom milosrdenstve píše: „Cirkev hlása a rozličným spôsobom vyznáva pravdu o Božom milosrdenstve, ktoré bolo zjavené v ukrižovanom a vzkriesenom Kristovi"[1].

Sestra Faustína uvádza päť prostriedkov na praktizovanie kultu Božieho milosrdenstva. Sú to: obraz najmilostivejšieho Spasiteľa, ruženec, novéna k Božiemu milosrdenstvu, litánie na zvelebovanie a vzdávanie úcty za milosrdenstvo celej Najsvätejšej Trojice a ustanovenie verejného sviatku na česť Božieho milosrdenstva[2].

Obraz Božieho milosrdenstva

Byť ctiteľom Božieho milosrdenstva znamená stávať sa zo dňa na deň dokonalejším a ochotnejším nástrojom v Božích rukách. Dôvera a pripravenosť sa nemôžu zakladať iba na zbožných praktikách, hoci tieto praktiky sú olejom, ktorý podnecuje oheň horlivosti pri šírení kultu, avšak dôvera vo všemohúcnosť Božieho milosrdenstva je základom dnes tak potrebnej kresťanskej zmužilosti[3].

Obraz milosrdného Ježiša zastáva v mnohých domoch čestné miesto. Pred ním sa modlia mnohé zbožné duše súkromne alebo spoločne. Dobrota vychádzajúca z tváre milosrdného Ježiša preniká až do hĺbky duše,

---

[1] Ján Pavol II, *Dives in misericordia, Encyklika o Božom milosrdenstve*, Trnava 1993, čl. 15.

[2] S. Chabiński, *Ukáž nám svoje milosrdenstvo,* Bratislava 2000, s. 27.

[3] Tamże, s. 123.

ktorá sa prejaví v myšlienkach, slovách a skutkoch. Sám Ježiš povedal sestre Faustíne: „Sľubujem, že duša, ktorá bude tento obraz uctievať, nezahynie. Sľubujem jej tiež víťazstvo nad nepriateľmi už tu na zemi a zvlášť v hodine smrti. Ja sám ju budem chrániť ako svoju chválu“[4]. Pán Ježiš vysvetlil sestre Faustíne význam obrazu: „Dávam ľuďom nádobu, s ktorou majú prichádzať k prameňu milosrdenstva pre milosti. Tou nádobou je tento obraz s nápisom: „Ježišu, dôverujem v teba“[5]. Obraz Božieho milosrdenstva zaujímal v živote sestry Faustíny zvláštne miesto. Prvý zošit svojho *Denníčka* začala písať chválospevom na tento obraz: „Ó, Láska večná, kážeš mi maľovať svoj svätý obraz a odhaľuješ nám nepochopiteľný prameň milosrdenstva, požehnávaš toho, kto sa priblíži k Tvojím lúčom a čierna duša sa premení na sneh“[6].

Akým spôsobom sa môže vzdávať česť a úcta obrazu? Pred týmto obrazom treba často obnovovať svoj akt zasvätenia. Niekedy to môže byť iba povzdych, nejde tu totiž len o vzletné slová, ale o dôveru plnú detinskej pokory. Cez posvätenie tohto obrazu a zavesenie vo vlastnom dome či nosenie obrázku Božieho milosrdenstva pri sebe v nás môže oživovať myšlienku v otvorenom prameni milosrdenstva. V *Denníčku* sestry Faustíny čítame: „Cez tento obraz udelím dušiam veľa milosti, on má pripomínať požiadavky môjho milosrdenstva, lebo aj najsilnejšia viera bez skutkov je márna“[7]. Počas kanonizácie sestry Faustíny pápež povedal:

> Kristove posolstvo milosrdenstva neprestajne sa nás dotýka v geste Jeho rúk, vystretých k trpiacemu človekovi. Takto Ho skutočne videla a takto takého zvestovala ľuďom všetkých kontinentov sestra Faustína, ktorá zostala v skrytosti svojho kláštora v Lagiewnikach v Krakove a učinila zo svojho života hymnus na česť milosrdenstva[8].

Obraz Božieho milosrdenstva je skutočne zvláštnym prostriedkom, daným nám, samým Bohom.

K takto chápanému kultu obrazu, ktorý je založený na základe kresťanskej dôvery a milosrdenstva, pripojil Pán Ježiš zvláštne prisľúbenia: večnú spásu, veľké pokroky na ceste kresťanskej dokonalosti, milosť šťastlivej smrti a všet-

---

[4] F. Kowalska, *Denníček,* Trnava 1998, s. 48.

[5] Tamže, s. 327.

[6] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 1.

[7] Tamže, s. 742.

[8] Jan Paweł II, *Dar Boży dla naszych czasów,* Kanonizacja bł. Siostry Faustyny Kowalskiej, 30.04.2000 na placu św. Piotra, „L'Osservatore Romano“, R. 21:2000, nr 6 (224), s. 26.

ky iné milosti, o ktoré ho budú ľudia s dôverou prosiť. „Cez ten obraz budem udeľovať dušiam veľa milosti, preto nech má k nemu prístup každá duša“[9].

Šírenie obrazu Božieho milosrdenstva na Slovensku má svoje počiatky ešte pred rokom 1989, kde malé obrázky vhodné do modlitebnej knihy prichádzali z Poľska. Bola to anonymná distribúcia na farské úrady vo veľmi veľkom počte. Kňazi potom rozdávali obrázky veriacim a odporúčali im modliť sa modlitbu ruženca k Božiemu milosrdenstvu, kde bol uvedený návod na druhej strane obrázka. Takto slovenskí veriaci sa zoznamovali s obrazom Božieho milosrdenstva.

Po zmene spoločenských pomerov v našej krajine sme dostali možnosť navštevovať pútnické miesta na celom svete. Takto Slováci začali putovať aj do Sanktuária Božieho milosrdenstva, kde sa mohli naživo zažiť atmosféru a spiritualitu Božieho milosrdenstva. Tu sa zoznamovali s originálnym obrazom Božieho milosrdenstva a odtiaľ si prinášali aj kópie väčších či menších obrazov milosrdného Ježiša. Od roku 2005 slovenské katolícke rádio Lumen začalo organizovať púte do Sanktuária Božieho milosrdenstva, kde kult Božieho milosrdenstva nabral týmto celonárodný charakter. Duchovné puto Slovákov s Lagiewnikami spája aj Slovenská kaplnka Sedembolestnej Panny Márie, ktorá bola slávnostne posvätená 19. apríla 2008. Pri tejto príležitosti košický pomocný biskup Stanislav Stolárik povedal:

> Táto kaplnka bola zrealizovaná výhradne z prostriedkov, ktoré prišli ako milodary zo Slovenska. Táto kaplnka nevznikla preto, lebo v Lagiewnikach žijú Slováci, ale preto, lebo sem prichádzajú veriaci zo Slovenska ako pútnici. Jedinečnosť celého projektu je práve v tomto – tí, ktorí duchovne i materiálne podporili realizáciu slovenskej kaplnky v Lagiewnikach, sa takto postarali o všetkých pútnikov, ktorí budú odteraz prichádzať do Sanktuária Božieho milosrdenstva. Aby všetci, ktorí sem prídu, našli priamo pri (v) prameni Božieho milosrdenstva slovenský prúd a občerstvili sa. Ba aj tí, ktorí by v srdci prežívali ešte určitý strach a neistotu, nech poteší prítomnosť našej Matky, Sedembolestnej Panny Márie, patrónky Slovenska, ktorá nás tak starostlivo a materinsky sprevádza celými dejinami a chce i naďalej držať svoju ochranu ruku nad nami. Preto nás v tomto čase, v prvom desaťročí 21. storočia, priviedla k prameňu Božieho milosrdenstva[10].

---

[9] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 570.

[10] S. Stolárik, *S našou patrónkou pri prameni Božieho milosrdenstva,* „Spektrum časopis zo života rímskokatolíckej farnosti Víťaz“, R. 9:2008, č. 4, s. 9–10, http://vitaz.rimkat.sk [16 XII 2012].

Kult obrazu Božieho milosrdenstva v gréckokatolíckej Cirkvi na Slovensku

Kult obrazu Božieho milosrdenstva v gréckokatolíckej cirkvi na Slovensku sa rozvíjal súbežne, ako to bolo v rímskokatolíckej Cirkvi v našej vlasti. Od roku 2005, keď rádio Lumen začalo organizovať pute do Lagiewnik, putovali aj gréckokatolícki veriaci z jednotlivých farností.

Významnou udalosťou v úcte obrazu Božieho milosrdenstva bol Veľký štvrtok v r. 2009, kedy arcibiskup a metropolita Ján Babjak v katedrále sv. Jána Krstiteľa v Prešove urobil obrovský krok k odvaleniu kameňa predsudkov voči Božiemu milosrdenstvu. V prítomnosti všetkých kňazov posvätil nový obraz Božieho milosrdenstva. Obraz je umiestnený oproti kópii Turínskeho plátna, ktorých je na svete len niekoľko unikátov. Obraz Božieho milosrdenstva podľa niektorých nepatrí k „východu" (k východnému obradu). Otec arcibiskup v kázni objasnil kult Božieho milosrdenstva takto:

> Chcem vám teraz zvestovať posolstvo Ježiša Krista, ktoré odovzdal cez jednoduchú sestru sv. Faustínu. Cez Božie milosrdenstvo môžeme obstáť pred Bohom, cez Božie milosrdenstvo nám budú odpustené hriechy a cez Božie milosrdenstvo sa tu na zemi môžeme stať horlivými v službe Bohu a ľuďom[11].

Od roku 2010 gréckokatolícka cirkev pod vedení arcibiskupa a metropolitu Jána Babjaka, SJ začala sama organizovať púte do Sankturária Božieho milosrdenstva. Prvá takáto púť sa uskutočnila 15. mája v r. 2010, na ktorej bolo prítomných 6 tisíc veriacich gréckokatolíkov zo Slovenska. Na tejto púti si veriaci pripomenuli deväťdesiate výročie narodenia Božieho služobníka Bl. Jána Pavla II., kde sa k nim v úvode sv. liturgie prihovoril kardinál Stanislav Dziwisz, ktorý hovoril o dvoch apoštoloch Božieho milosrdenstva – sv. Faustíne a Jánovi Pavlovi II.a všetkých vyzval: „Obracajte sak Božiemu milosrdenstvu!"[12].

Putovný obraz Božieho milosrdenstva

Prešovský arcibiskup a metropolita Mons. Ján Babjak SJ v stredu 30. novembra 2011 v Bazilike minor na pútnickom mieste Prešovskej archieparchie

[11] *Na Veľký štvrtok vladyka Babjak posvätil obraz Božieho milosrdenstva*, http://www.grkatpo.sk/?spravy&id=1054 [26 XII 2012].

[12] L. Petrík, A. Vlkovičová, *Metropolitná púť do Sanktuária Božieho milosrdenstva*, „Slovo Časopis Gréckokatolíckej Cirkvi", R. 42:2010, č. 13, s. 8.

v Ľutine posvätil putovný obraz Božieho milosrdenstva. V rámci duchovnej prípravy na Rok viery, vyhlásený Svätým Otcom Benediktom XVI., a jubileum 1150. výročia príchodu sv. Cyrila a Metoda na Veľkú Moravu má navštíviť každý chrám a každú kaplnku Prešovskej archieparchie. Vladyka Ján chce touto duchovnou aktivitou napomôcť tomu, aby sme Boha odprosovali za naše hriechy, zvolávali Božie milosrdenstvo na celý svet, modlili sa Korunku Božieho milosrdenstva a čítali Sväté písmo Nového zákona. Putovanie obrazu začína v sabinovskom protopresbyteráte. Súčasťou duchovnej prípravy, ktorú vladyka v Ľutine oficiálne začal, je aj formovanie viery prostredníctvom Katechizmu Katolíckej cirkvi, ktorý veriacim vysvetľujú kňazi. Cieľom duchovnej prípravy je obnova viery[13].

Ruženec Božieho milosrdenstva

Tento prejav kultu je jedným z prostriedkov na vyprosenie milosrdenstva pre svet, zvlášť milosti obrátenia pre zomierajúcich hriešnikov. Vzhľadom na svoju krátkosť a jednoduchosť odriekania je medzi ctiteľmi Božieho milosrdenstva veľmi rozšírený. V encyklike o Božom Milosrdenstve znie:

> Cirkev v žiadnom čase, v žiadnej dejinnej dobe – najmä v takej rozhodnej, ako je terajšia – nesmie zabúdať na modlitbu, úpenlivé volanie v Božie milosrdenstvo proti mnohonásobnému zlu, ktoré zaťažuje ľudské pokolenie a hrozí mu. Je to základné právo a povinnosť Cirkvi, žijúcej v Ježišovi Kristovi[14].

Modlitbu ruženca Božieho milosrdenstva nadiktoval sestre Faustíne sám Pán Ježiš vo Vilne13–14. 9. 1935 ako modlitbu na vyprosenie a zmierenie Božieho hnevu[15]. Účinnosť strelných modlitieb, ktoré sa odriekajú na ruženci, vyplýva z dôvery, ktorú veriaci ľud vkladá do zásluh Spasiteľa. Pri tejto modlitbe obetuje Bohu Otcovi „telo a krv, dušu i božstvo" Ježiša Krista a súčasne prosí o „milosrdenstvo pre nás i celý svet". Svätý Otec Ján Pavol II. tvrdí, že: „Je to právo a povinnosť pred Bohom a pred ľuďmi. Čím viac podlieha vedomie ľudí vplyvom iba svetského zmýšľania a stráca sa aj samotný význam slova „milosrdenstvo", čím viac sa vzďaľujú od Boha a tým aj od tajomstva

---

[13] *Na Veľký štvrtok vladyka Babjak…*, dz. cyt.

[14] Ján Pavol II, *Dives in misericordia…*, dz. cyt., čl. 15.

[15] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., *s.* 476.

milosrdenstva, tým viac má Cirkev právo a povinnosť „mocným hlasom" vzývať Božie milosrdenstvo"[16].

Ako pri ruženci k Matke Božej, k odriekaniu Zdravas Mária, treba pripojiť rozjímanie o príslušnom tajomstve, aj tu je potrebné uvažovať o obsahu odriekanej modlitby alebo o dôvodoch Božieho milosrdenstva, na ktoré poukazujú všetky časti ruženca k Božiemu milosrdenstvu. V denníčku sestry Faustíny možno čítať tieto slová: „Vždy, keď vojdeš do kaplnky, hneď sa pomodlI tú modlitbu, ktorú som ťa naučil"[17]. Na inom mieste táto rehoľná sestra uvádza, že počula tieto slová: „Ustavične sa modli tento ruženec, ktorý som ťa naučil, ktokoľvek sa ho bude modliť, dosiahne veľké milosrdenstvo v hodine smrti…., chcem, aby celý svet poznal moje milosrdenstvo, chcem udeľovať nepredstaviteľné milosti dušiam, ktoré dôverujú v moje milosrdenstvo"[18].

Modlitba ruženca k Božiemu milosrdenstvu je modlitba kňazská a eucharistická, je predkladaná za všetkých, ktorí potrebujú milosrdenstvo. Možno ju odriekať v každom čase. Je prostriedkom a nástrojom, ktorý nám dáva Boh. Táto modlitba je veľmi aktuálnym a potrebným prostriedkom, je to teda splnenie Božieho plánu preukázaného voči všetkým, skrz svoje milosrdenstvo. Svätý Otec Ján Pavol II. nás vyzýva:

> Vyprosujme Božie milosrdenstvo pre ľudí tejto našej doby! Cirkev sa podľa vzoru Panny Márie usiluje o to, aby bola ľuďom Matkou a prejavila touto modlitbou svoju materinskú starostlivosť a úprimnú lásku, ktorá je zaiste najmocnejšou pohnútkou k modlitbe[19].

Modlitba Korunky Božieho milosrdenstva u slovenských veriacich je veľmi obľúbená. Veriaci sa ju modli súkromne, ale i verejne v kostoloch pred svätou omšou, liturgiou. Túto modlitbu napomáhajú šíriť slovenské katolícke média ako rádio Lumen a televízia Lux, ktoré v priamom prenose a každý deň živým vstupom vysielajú. Odozva na túto modlitbu je veľmi veľká, pretože najmä starší a chorí ľudia sa priamo zapájajú do tejto modlitby.

---

[16] Ján Pavol II, *Dives in misericordia*…, dz. cyt., čl. 15.

[17] F. Kowalska, *Denníček*…, dz. cyt., s. 476.

[18] Tamže.

[19] Ján Pavol II, *Dives in misericordia*…, dz. cyt., čl. 15.

Novéna k Božiemu milosrdenstvu

Tretí zošit Denníka sestry Faustíny sa končí textom novény, to znamená modlitby rozvrhnutej na deväť po sebe nasledujúcich dní. Modlitby, ktoré zanechala sestra Faustína, sú veľmi bohaté. Ich jednotlivé intencie, každý deň iné, sa zvláštnym spôsobom stotožňujú s verejnými modlitbami Cirkvi, ktorá sa pred poklonou pred krížom na Veľký piatok tiež prihovára u milosrdného Boha za všetky stavy a kategórie ľudí[20]. Preto sa modlitby novény k Božiemu milosrdenstvu plne zhodujú nielen s duchom veľkopiatkovej a veľkonočnej liturgie, ale aj s jej slovným vyjadrením.

Pán Ježiš prosil sestru Faustínu, aby sa pripravila na sviatok Božieho milosrdenstva modlitbou novény, ktorá sa má začať na Veľký Piatok[21]. Prvý krát sa začala novéna v roku 1936, ktorá spočívala v modlitbe ruženca k Božiemu milosrdenstvu po deväť dní. V roku 1937 Ježiš znova povedal sestre Faustíne, aby sa modlila novénu pred sviatkom Božieho milosrdenstva, kde neskôr napísala: „Ježiš mi káže vykonať si novénu… Dnes ju mám začať za obrátenie celého sveta a o poznanie Božieho milosrdenstva"[22]. Ďalej povedal Pán Ježiš sestre Faustíne:

> Túžim, aby si tých deväť dní privádzala duše k prameňu môjho milosrdenstva, aby načerpali silu, úľavu a všetku milosť, ktorú potrebujú v ťažkostiach života a zvlášť v hodine smrti. Každý deň privedieš do môjho srdca inú skupinu duší a ponoríš ich do mora môjho milosrdenstva. A ja všetky tieto duše prevediem do domu môjho Otca…[23].

Pán sám ukázal sestre Faustíne skupiny ľudí, za ktoré sa mala modliť nasledujúce dni novény: – za milosrdenstvo pre celé ľudstvo, – za posvätenie kňazov a rehoľníkov, – za horlivé duše, – za obrátenie pohanov a neveriacich, – za návrat veriacich, ktorí zblúdili do lona Cirkvi, – za deti a pokorné duše, – za ctiteľov a rozširovateľov kultu Božieho milosrdenstva, – za duše trpiace v očistci, – za vlažné duše. Všetkých týchto ľudí sestra Faustína mala ponoriť do oceánu Božieho milosrdenstva[24].

---

[20] Posvatná Kongregácia Pre Bohoslužbu, *Slávnostná modlitba veriacich naVeľký piatok,* [w:] *Rímsky misál*, Vatikán 1980, s. 170–181.

[21] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 341.

[22] Tamže, s. 1059.

[23] Tamže, s. 1209.

[24] G. W. Kosicki, *Naglące wezwania: miłosierdzie przyzywa głosem siostry Faustyny,* Warszawa 1992, s. 50.

Novéna pred sviatkom Božieho milosrdenstva pripravuje ľudí, ktorí zotrvávajú na modlitbách, na veľký prúd milosti pre všetkých tých, ktorí dúfajú v Božie milosrdenstvo. Je to prostriedok, ktorý podnecuje ľudí na to, aby chválili Božie milosrdenstvo a očakávali druhý príchod Pána vkladajúc do neho celú svoju nádej.

Táto modlitba na je na Slovensku udomácnená a šíria ju kňazi v kostoloch a chrámoch a taktiež katolícke média rádio Lumen a televízia Lux. Pred sviatkom Božieho milosrdenstva je táto modlitba zaradená do programového vysielania týchto katolíckych médií. Taktiež veriaci vo farnostiach sa modlia túto novénu a takto sa pripravujú na sviatok Božieho milosrdenstva.

Litánie na zvelebovanie a vzdávanie úcty za milosrdenstvo celej *Najsvätejšej Trojice*

Na príkaz spovedníka si sestra Faustína zapisovala texty vlastných modlitieb, čím nám preukázala skutočné dobrodenie. Popretkávala spomienky a opisy strelnými modlitbami, modlitbovými formulami alebo krátkymi modlitbami, zameranými na zvelebovanie Trojjedinného Boha.

Na konci druhého zošita jej denníka sa nachádzajú invokácie na česť Božieho milosrdenstva[25]. Boli publikované ešte za života sestry Faustíny, ale s nepresným názvom Litánie k Božiemu milosrdenstvu. Jednotlivé zvolania zamerané na zvelebovanie milosrdenstva celej Najsvätejšej Trojice, z ktorých sa tieto invokácie skladajú, nie sú v pravom slova zmysle prosebnou modlitbou, ako sú zvyčajné litánie.

Kňaz Sopoćko, keď vydával modlitby k Božiemu milosrdenstvu, z nutnosti urobil rozličné zjednodušenia a úpravy, aby tieto zvolania na zvelebenie Trojjedinného Boha priblížil forme litánii[26]. Sestra Faustína v úvode týchto invokácii píše: „Božia láska je kvetom, milosrdenstvo je ovocím. Nech pochybujúca duša číta tieto myšlienky a stane sa dôverujúcou[27]. V texte, ktorý sestra Faustína zanechala, sú vždy na začiatku slová „Milosrdenstvo Božie". Svätý otec Ján Pavol II. na záver encykliky Dives in Misericordia píše: „Nech by ľudské dejiny kládli akýkoľvek odpor, nech by súčasná civilizácia vyznávala akékoľvek iné názory a hoci by sa

[25] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 995–1000.

[26] S. Chabiński, *Ukáž nám svoje…*, dz. cyt., s. 38.

[27] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 949.

popieranie Boha vo svete veľmi rozmohlo, tým bližšie nám musí byť toto tajomstvo“[28].

V r. 1998 vyšiel v slovenskom preklade Denníček blahoslavenej sestry M. FaustínyKowalskej, ktorý preložila z poľského originálu PhDr. Jana Domsová, ktorý vydal Spolok sv. Vojtecha v Trnave a SLOVO a.s. Košice. Imprimatur udelil gréckokatolícky exarcha Mons. Milan Chautur. Denníček si obľúbili najmä jednoduchí veriaci, ktorý čerpajú duchovnú inšpiráciu pre svoj život[29].

Samotné litánie na zvelebovanie a vzdávanie úcty za milosrdenstvo celej Najsvätejšej Trojice rozširuje na svojej webovej stránke Kongregácia sestier Matky Božieho milosrdenstva, taktiež táto kongregácia vydala knihu Modlitby v hodine milosrdenstva. Táto publikácia obsahujúca vyše 260 rozjímaní v hodine milosrdenstva (15:00) je už v predaji! Kniha môže byť užitočná počascelého liturgického roka nielen jednotlivcom, ale aj farnostiam či rehoľným a laickým spoločenstvám, ktoré sú otvorené na Kristovu výzvu i prísľub: „V tejto hodine nič neodmietnem duši, ktorá ma prosí pre moje umučenie. v tejto hodine milosrdenstvo zvíťazilo nad spravodlivosťou“[30].

Sviatok Božieho milosrdenstva

Bezprostredným vonkajším cieľom novej formy kultu Božieho milosrdenstva a súčasne zavŕšením časného poslania sestry Faustíny v Cirkvi má byť ustanovenie sviatku Božieho milosrdenstva v druhú Veľkonočnú nedeľu. Popri uctievaní obrazu najmilostivejšieho Spasiteľa, ustanovenie sviatku Božieho milosrdenstva má byť zvláštnym znakom tohto Božieho kultu. Koná sa to na základe troch podstatných skutočností: – žiada oň Kristus, – je určený deň slávenia tohto sviatku, – s týmto dňom sú spojené mimoriadne milosti. Ide o verejné a všeobecné uctievanie tajomstva Božieho milosrdenstva, ako aj o jeho plodnejšie využívanie. Jasne o tom hovoria slová Ježiša, ktoré adresoval sestre Faustíne: „Túžim, aby bol ustanovený sviatok milosrdenstva. Chcem, aby obraz, ktorý namaľuješ štetcom, bol slávnostne posvätený v prvú nedeľu po Veľkej noci. Táto nedeľa nech je sviatkom milosrdenstva“[31]. Na inom

[28] Ján Pavol II, *Dives in misericordia*…, dz. cyt., čl. 15.

[29] F. Kowalska, *Denníček*…, dz. cyt., *passim*.

[30] *Modlitby*, http://milosrdenstvo.sk/index.php/aktuality/aktuality/481-modlitby-v--hodine-milosrdenstva [26 XII 2012].

[31] F. Kowalska, *Denníček*…, dz. cyt., s. 49.

mieste zase sestra Faustína píše Ježišove slová: „Duše hynú napriek môjmu trpkému umučeniu, dávam im posledný záchranný pás – je to sviatok môjho milosrdenstva. Ak nebudú zvelebovať moje milosrdenstvo, zahynú naveky“[32].

Dňom sviatku Božieho milosrdenstva je teda druhá Veľkonočná nedeľa. Jej liturgia je priam preniknutá duchom tohto tajomstva, zjaveného v diele vykúpenia. Už celý Veľký týždeň a oktáva Veľkej noci najplnšie a najpresvedčivejšie pripomínajú toto tajomstvo, ktoré trpiaci a zmŕtvychvstalý Spasiteľ zjavil vo svojom obetovaní života a v ustanovení sviatosti, v ktorých dochádza k znovuzrodeniu duší: krst, sviatosť zmierenia, Eucharistia a kňazstvo[33].

O význame sviatku Božieho milosrdenstva spovedník sestry Faustíny hovorí:

> Ustanovenie tohto sviatku je hlavným cieľom nášho snaženia. Až potom sa ľudstvo obráti k Bohu, keď spozná, že je predovšetkým milosrdný. V súčasnosti niet inej veci, ktorej by sa peklo tak obávalo a súčasne bojovalo, ako bojuje proti dielu Božieho milosrdenstva[34].

Samotný obsah sviatku, jeho bohaté milosti, výsady a účinky najlepšie vykreslila sama sestra Faustína:

> V istej chvíli som počula slová: „Dcéra moja, rozprávaj celému svetu o mojom nesmiernom milosrdenstve. Chcem, aby sviatok Božieho milosrdenstva bol útočišťom a útulkom pre všetky duše, zvlášť pre úbohých hriešnikov. V tento deň sú otvorené útroby môjho milosrdenstva. Duša, ktorá pristúpi k sviatosti zmierenia a k svätému prijímaniu dosiahne úplné odpustenie vín a trestov. V tento deň sú otvorené všetky Božie výpusty, ktorými vytekajú milosti. Nech sa žiadna duša nebojí priblížiť ku mne, hoci by jej hriechy boli ako šarlát… Sviatok Božieho milosrdenstva vyšiel z mojich útrob… Ľudstvo nezakúsi pokoj, kým sa neobráti k prameňu môjho milosrdenstva“[35].

Ježiš prikázal sláviť sviatok Božieho milosrdenstva sestre Faustíne vo vnútornom sústredení a vonkajšom umŕtvovaní. Sestra Faustína bola presvedčená, že Ježiš urýchli ustanovenie tohto sviatku vďaka jej vrúcnym prosbám. Predbiehala čas a duchovne sa na ňom zúčastňovala v Ríme a v kaplnke v Lagiewnikach. V celej Cirkvi videla radosť a vo svete všeobecný pokoj.

---

[32] Tamże, s. 699.

[33] S. Chabiński, *Ukáž nám svoje…*, dz. cyt., s. 40.

[34] E. Boniewicz, *Głośmy orędzie Bożego Miłosierdzia,* Częstochowa 2000, s. 166.

[35] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 699.

Svätý otec Ján Pavol II. ustanovil sviatok Božieho milosrdenstva dňa 30.4.2000, v deň, keď vyhlásil blahoslavenú sestru Faustínu za svätú. Svätý Otec Ján Pavol II. v homílii, v tento deň povedal: „Dôležité je, aby sme v celku prijali posolstvo zhrnuté v Božom slove na dnešnú druhú Veľkonočnú nedeľu, ktorá od toho času bude sa nazývať v celej Cirkvi Nedeľa Božieho milosrdenstva"[36]. Tento sviatok je dňom veľkých milostí pre všetkých ľudí. Tento sviatok je zvláštnym a aktuálnym prostriedkom, je to uskutočňovanie plánu Božieho zmilovania nad ľudskou biedou. Nejestvuje iná cesta k získaniu pokoja a dosiahnutiu spásy, iba cez návrat k Božiemu milosrdenstvu.

Od roku 2000 Cirkev na celom svete slávi Nedeľu Božieho milosrdenstva. Tento sviatok prežívajú s veľkou radosťou aj veriaci na Slovensku.

V roku 2009 ho mimoriadne prežívali rímskokatolícke farnosti v Nižnom Hrušove, Snine a Smižanoch.

Slávnostným spôsobom ho mohla 19. apríla prežívať aj Farnosť Najsvätejšieho Kristovho tela a krvi v Nižnom Hrušove, vďaka prítomnosti košického pomocného biskupa Mons. Stanislava Stolárika, pozvaných kňazov a hostí i veriacich z okolitých farností. V tejto farnosti má kláštor Kongregácia sestier Matky Božieho milosrdenstva na Slovensku.

Sninská farnosť na sídlisku, nesúca titul tohto sviatku, sa na jeho slávenie pripravovala s pozvanými kňazmi vo Veľkonočnej oktáve. Vyvrcholením celej tejto duchovnej obnovy bola slávnostná odpustová svätá omša ku cti Božieho milosrdenstva. Hlavným celebrantom bol rektor Kňazského seminára v Spišskom Podhradí Mons. Jozef Jarab.

Spišský diecézny biskup Mons. František Tondra vykonal v sobotu 18. apríla 2009 akt posvätenia nového Kostola Božieho milosrdenstva v Smižanoch. v homílii okrem iného uviedol:

> Kostol často nazývame Božím domom, ale treba povedať, že je to aj náš dom. Rodinný dom, v ktorom sa stretávame ako jedna rodina so svojím nebeským Otcom, s Ježišom Kristom, ktorý nás vykúpil a slávne vstal z mŕtvych, aby nám dokázal, že on je naozaj živý Boh a s Duchom Svätým, ktorý nás posväcuje[37].

---

[36] Jan Paweł II, *Dar Boży dla naszych czasów*…, dz. cyt., s. 25–26.

[37] M. Clareta, K. Piteľová, *Nedeľa Božieho milosrdenstva na Slovensku*, „Katolícke Noviny", nr 17:2009, http://www.katolickenoviny.sk/17-2009-nedela-bozieho-milosrdenstva-na-slovensku/ [26 XII 2012].

Túto správu priniesli katolícke noviny, ktoré ako printové médium sa výrazne podieľajú na šírení kultu Božieho milosrdenstva na Slovensku.

Hodina milosrdenstva

Tretia hodina popoludní je hodina smrti Pána Ježiša na kríži. Je to hodina milosti pre celý svet. Pán Ježiš povedal sestre Fautíne:

> Pripomínam ti, dcéra moja, že vždy, keď budeš počuť ako hodiny odbíjajú tretiu, ponor sa celá do môjho milosrdenstva, zvelebuj a oslavuj ho, vzývaj jeho všemohúcnosť pre celý svet a zvlášť pre úbohých hriešnikov, lebo v tejto chvíli bolo otvorené dokorán pre každú dušu. V tejto hodine vyprosíš všetko pre seba aj pre druhých[38].

Na Veľký piatok v roku 1935 o 15 hod. a tiež v roku 1936 sestra Faustína má videnie ukrižovaného Krista, ktorý na ňu pozrel a povedal „Žíznim". V tom videla, ako z jeho boku vyšli tie isté dva lúče, ako na obraze. Pocítila vo svojej duši túžbu spasiť duše a obetovať sa za hriešnikov. Učinila to s Ježišom, skrze Ježiša a v Ježišovi.[39] V októbri 1937 Ježiš zase sestre Faustíne povedal:

> O tretej hodine pokorne pros moje milosrdenstvo zvlášť pre hriešnikov a aspoň na krátku chvíľu sa zahĺb do môjho umučenia, rozjímaj zvlášť o mojej opustenosti vo chvíli zomierania. Je to hodina veľkého milosrdenstva pre celý svet… V tejto hodine nič neodmietnem duši, ktorá ma prosí pre moje umučenie…[40].

Pán ju poučil, že v tejto hodine môže sa celá ponoriť do jeho milosrdenstva, adorujúc ho a vzývajúc jeho všemohúcnosť za spásu celého sveta, zvlášť za hriešnikov. Sám Spasiteľ prosí sestru Faustínu, aby odpovedala na jeho výzvu a zasvätila tretiu hodinu rôznymi pobožnosťami, ako je: modlitba krížovej cesty, adorácia Ježišovho milosrdného srdca v Eucharistii alebo iná krátka modlitba[41].

Príčina, ktorá sa ukrýva pod prosbou Ježiša o zvláštnu úctu jeho utrpenia o tretej hodine, je zrejmá. Pán Ježiš túži, aby bolo uctené jeho milosrdenstvo: „Žiadam si úctu k môjmu milosrdenstvu od každého stvorenia"[42]. Boží plán

---

[38] F. Kowalska, *Denníček…*, dz. cyt., s. 1572.

[39] Tamże, s. 648.

[40] Tamże, s. 1320.

[41] Tamże, s. 1572.

[42] Tamże, s. 1572.

spásy je: „všetkým ukázať svoje milosrdenstvo“ (Rim 11, 32). Pán Ježiš túži, aby všetci ho prijali skrz uctievanie Božieho milosrdenstva a plne mu dôverovali. Prostredníctvom hodiny milosrdenstva dáva nám k dispozícii tento prostriedok, aby sme dosiahli jeho nekonečné milosrdenstvo. Tretia hodina popoludní je hodina, v ktorej Peter a Ján vošli do svätyne, aby sa modlili (por. Sk 3, 1). Židovská hodina modlitby je pre nás posvätná tradičná hodina prinášania obety Bohu, modlenia sa korunky a obohatenia svojho srdca stretnutím sa s Ježišom Kristom.

Tretia hodina každý deň, teda čas Ježišovej smrti, je hodinou milosrdenstva pre celý svet. Milosrdenstvo je najvznešenejšou vlastnosťou Boha, nepochopiteľným tajomstvom, odpočinkom pre srdcia, prameňom šťastia.

Kláštor v Nižnom Hrušove, v ktorom žijú spolusestry svätej Sestry Faustíny, sa stal centrom šírenia úcty k Božiemu Milosrdenstvu na Slovensku. Túto úlohu sestry realizujú rozličným spôsobom. Vo farskom kostole, ktorý susedí s kláštorom, bola v bočnom oltári umiestnená kópia milostivého obrazu Milosrdného Ježiša, ktorý je umiestnený v kaplnke našej kongregácie v Sanktuáriu Božieho Milosrdenstva v Krakove-Lagievnikách v Poľsku. Pomocou duchovných obnov, obrazu Milosrdného Ježiša a relikvií sv. Sestry Faustíny, ktoré sú uložené v kostole, sa snažia zaštepiť v ľuďoch a rozvinúť úctu k Božiemu Milosrdenstvu. v kostole sa spolu s veriacimi modlievajú v Hodine Milosrdenstva každý piatok a nedeľu o 15.00 hod[43].

* * *

Kult Božieho milosrdenstva na Slovensku začal sa rozvíjať už pred rokom 1989, keď hranice našej vlasti boli uzatvorené naplno, avšak tam, kde je Pánov duch, tam je sloboda a ducha nemožno uväzniť. Nespornú zásluhu na rozvoji kultu má bl. Ján Pavol II., prvý slovanský pápež, ktorého Slováci nesmierne milovali a on miloval Slovensko a navždy takto zostáva zapísaný v našich dušiach. Samotný kult je veľmi príťažlivý a nenáročný a môže ho prejavovať tak starší človek, ako aj dieťa. Jednoduchá modlitba korunky Božieho milosrdenstva takto oslovuje široké vrstvy veriacich. Postoj katolíckej Cirkvi na Slovensku voči kultu Božieho milosrdenstva bol vždy priaznivý aj pred rokom 1989 a naplno tento kult katolícka cirkev začala realizovať po kanonizácii sestry FaustinyKowalskej v jubilejnom roku 2000.

[43] *Kláštor v Nižnom Hrušove*, http://milosrdenstvo.sk/index.php/kongregacia-v-sr/klastor-v-niznom-hrusove [26 XII 2012].

Spis treści

Wstęp 5

Ludwik Frey
Kwiaty – symbolika kształtu i barwy 9

Iwona Borowik
Semiologia przestrzeni (architektonicznej). Szkic socjologiczny 31

Wacław W. Szetelnicki
Mistyka witraży – *per visibilia ad invisibilia.*
Przyczynek do badań nad współczesną symboliką witraży 39

Józef Marecki
Barwa w heraldyce 65

Lucyna Rotter
Przemiany w kształcie habitów i nakryć głowy na przykładzie
wybranych wspólnot żyjących według reguły św. Klary 87

Kinga Trojanowska
Różnorodność barw i kształtów w modzie hipisowskiej
w latach sześćdziesiątych XX wieku 101

Grażyna Mosio, Beata Skoczeń-Marchewka
Kolory w wierzeniach, obrzędach i sztuce ludowej 117

Joanna Małocha, Katarzyna Radnicka
Symbolika barwy i kształtu w religii Azteków 149

Peter Vansač
Biele a červené lúče. Kult Božieho milosrdenstva na Slovensku 167

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Historia Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie zaczyna się w tym samym czasie, co dzieje najstarszej polskiej uczelni – Uniwersytetu Jagiellońskiego. W roku 1397 papież Bonifacy IX erygował Wydział Teologiczny w ramach Studium Generale. Od tego czasu wydział rozwijał się i aktywnie działał, zdobywając sławę i uznanie środowiska naukowego, zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Jego funkcjonowanie próbowała przerwać dopiero komunistyczna władza, która jednostronną uchwałą Rady Ministrów w 1954 roku usunęła Wydział Teologiczny z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Decyzja ta nie przerwała jednak jego działalności.

Dziś Uniwersytet Papieski Jana Pawła II jest dynamicznie rozwijającą się uczelnią. Nasza oferta dydaktyczna jest ciekawą propozycją dla młodych ludzi. W ramach pięciu wydziałów wciąż otwieramy nowe kierunki i specjalności dostosowane do potrzeb naszych czasów. Nawiązujemy wciąż nowe kontakty z zagranicą.

Tradycja, w której jesteśmy zakorzenieni, zobowiązuje nas do dbania o wysoką jakość kształcenia oraz podejmowania nowych wyzwań badawczych zgodnie z myślą naszego patrona bł. Jana Pawła II, który podkreślał pozytywną rolę Kościoła w rozwoju kultury i oświaty oraz przywiązywał wielką wagę do dialogu ze światem nauki. Mamy nadzieję, że w przyszłości Uniwersytet Papieski będzie przyczyniał się do zachowania tożsamości europejskiej poprzez wzmocnienie relacji między sferą nauki i wiary w duchu encykliki *Fides et ratio* oraz przypominanie o chrześcijańskich korzeniach europejskiej kultury.

Studia w Krakowie to dla naszych słuchaczy niepowtarzalna okazja do kontaktu z kulturą i nauką w jednym z najpiękniejszych miast Europy. Stanowią dla nich szansę duchowego i intelektualnego rozwoju. Chcemy, aby nasi studenci odnosili sukcesy, dlatego oferujemy zajęcia w małych grupach, które sprzyjają dobrym kontaktom między studentami i wykładowcami, zapewniając indywidualne podejście do każdej osoby. Główną zaletą naszej uczelni jest połączenie atmosfery wiary i tradycji Kościoła katolickiego z nowoczesnym sposobem studiowania.

STUDIA NA UNIWERSYTECIE

Wydział Filozoficzny
- filozofia

Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego
- historia
- historia sztuki
- muzyka kościelna
- ochrona dóbr kultury

Wydział Nauk Społecznych
- dziennikarstwo i komunikacja społeczna
- nauki o rodzinie
- praca socjalna

Wydział Teologiczny
- teologia

Wydział Teologiczny Sekcja w Tarnowie
- teologia

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
31-002 Kraków • ul. Kanonicza 25 • tel. 12 421 84 16 • faks 12 422 86 26
rektorat@upjp2.edu.pl • www.upjp2.edu.pl