

EWA KLEKOT
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Warszawski

IKONY ZOGRAFSKIE I KLASZTORY FRUŠKIEJ GORY A SERBSKIE IMAGINARIUM NARODOWE

Wprowadzenie

Galeria Serbskiej Akademii Nauki i Sztuki (SANU) znajduje się przy najbardziej uczęszczanym deptaku w samym centrum Belgradu: prowadzącej na Kalemegdan ulicy Knez Mihajlowej. W szczycie sezonu wakacyjno-turystycznego 2013 roku – od połowy lipca do połowy września – odbywała się tam wystawa zatytułowana „Sztuka XVIII wieku w zbiorach Galerii Macierzy Serbskiej”, na której przeważającą większość eksponatów stanowiły ikony i grafika o tematyce sakralnej. W wygłoszonych podczas wernisażu przemowach – a byli wśród mówców, poza wysoce utytułowanymi i zasłużonymi przedstawicielami środowiska akademickiego, minister kultury Republiki Serbii i sekretarz do spraw kultury w autonomicznym rządzie Wojwodiny w randze wicepremiera lokalnego rządu¹ – podkreślano specyfikę malarstwa tego właśnie okresu, polegającą z jednej strony na jego „rodzimości” i „nieuczoności”, a z drugiej – na jego związkach ze sztuką Europy Zachodniej. Wśród przemawiających oficjeli nie było przedstawiciela Serbskiej Cerkwi Prawosławnej, choć na wernisażu pojawiło się kilku duchownych. Wydźwięk wypowiedzi był dość jasny: wystawa stanowiła potwierdzenie związków Serbii z Zachodem, o których świadczyła „barokizacja stylu” malarstwa ikonowego, a zarazem wyjątkowej wartości jej „rodzimej specyfiki”, która przejawiała się w ikonach określanych jako „zografskie”. Poddane muzealizacji osiemnastowieczne ikony wpisane zostały w ten sposób we współczesną serbską geopolitykę, nadając równocześnie określony porządek elementom składającym się na serbskie imaginarium tożsamościowe (Živković 2011).

Legitymizacja współczesnych tożsamości, celów czy postulatów politycznych za pomocą rzeczy wytworzonych poza horyzontem czasowym „współczesności” (niezależnie od tego, jak się ten horyzont określa) nie jest zabiegiem

¹ Macierz Serbska (*Matica Srpska*) mieści się w Nowym Sadzie, stolicy Wojwodiny.

wyjątkowym, a nadawanie stylom artystycznym znaczeń tożsamościowych ma długą tradycję. Można więc powiedzieć, że osiemnastowieczne ikony z Wojwodiny oraz miejsce długotrwałego przechowywania, a często także pochodzenia wielu z nich – klasztory na Fruškej Gorze – po prostu podzieliły los malarstwa ściennego z klasztorów z terenów Raški, a także Kosova i Metohiji, których używano i nadal się używa do legitymizacji innych konstrukcji serbskiej tożsamości narodowej². Jak już jednak pisałam w innych miejscach (Klekot 2012, 2014a), pochodząca spoza horyzontu współczesności rzecz, która ma status zabytku, zawsze uwikłana jest w politykę na dwóch poziomach: mikro i makro. Polityka kolejnych systemów władzy i ekip rządzących oraz będące jej konsekwencją rozwiązania materialne i instytucjonalne dotyczące statusu, formy fizycznej, a czasem nawet samego istnienia konkretnej rzeczy – także w pamięci społecznej – to skala makro. Natomiast polityczne uwikłanie zabytku w skali mikro jest wynikiem dyskursu i praktyk eksperckich; można je uchwycić, poddając analizie dyskurs i praktyki konserwatorów, historyków czy historyków sztuki (a także archeologów i etnografów) wypowiadających się w konkretnych sytuacjach. To właśnie polityka w skali mikro, przypisując rzeczom wartość historyczną i estetyczną, legitymizuje je jako zabytki i czyni z nich w ten sposób przedmiot polityki kulturalnej realizowanej w makroskali państwa narodowego, regionu czy świata. W przypadku serbskich ikon, na obu tych poziomach pojawia się bardzo ważny czynnik, który koniecznie trzeba w badaniach nad ich patrymonializacją uwzględnić: religia prawosławna. Jest ona istotna zarówno ze względu na status przedstawień religijnych w prawosławiu (por. np. Uspienski 1993), jak i z powodu niezwykle ważnej funkcji, jaką prawosławie pełniło i pełni w serbskich projektach tożsamościowych (Gil 2005).

Tematem tego artykułu jest zatem patrymonializacja prawosławnych ikon z terenu serbskiej Wojwodiny. Pod terminem „patrymonializacja” rozumiem włączanie rzeczy materialnych i niematerialnych w system wartości, na którym oparta jest kategoria „dziedzictwa”; szerzej omawiam tę i inne związane z dziedzictwem kwestie metodologiczne w pierwszej części artykułu. W kolejnej części przedstawiam pokrótce miejsce Wojwodiny w serbskim imaginarium tożsamościowym, a następnie poświęcam nieco uwagi kwestii ikon zografskich, odnosząc się także do problemu „ludowości” ikon. W ostatniej kolejności zajmuję się patrymonializacją ikon i jej związkami z ich muzealizacją z jednej strony, a patrymonializacją całych pozostających w kulcie cerkwi i klasztorów zamieszkiwanych przez wspólnoty mnisze z drugiej.

Materiał, na którym się opieram, pochodzi z moich badań na terenie Wojwodiny. Badania te prowadziłam metodą obserwacji etnograficznej na Fruškej

² 15 lutego 2013 r. w Galerii Fresków Muzeum Narodowego w Belgradzie otwarto wystawę kopii fresków z Kosova i Metohiji.

Gorze w lipcu i wrześniu 2013 roku oraz w kwietniu 2014 roku³. Obserwacje, połączone z nieformalnymi rozmowami, prowadziłam na szlakach turystycznych oraz w bezpośrednim otoczeniu klasztorów i na ich terenie. Podczas obserwacji uczestniczyłam w tak zwanym Małym Maratonie (corocznie na szlakach Fruńskiej Gory organizowane są dwie duże imprezy dla miłośników pieszej turystyki górskiej, Duży Maraton w maju i Mały Maraton we wrześniu) i w obchodach Wielkiej Nocy. Ponadto badania obejmowały nieformalne rozmowy oraz nagrywane i transkrybowane wywiady z profesjonalistami zaangażowanymi w konserwację fruškogorskich klasztorów i muzealizację ikon (konserwatorami, muzealnikami, dyrektorem Archiwum Wojwodiny), które prowadziłam w Nowym Sadzie i Belgradzie. W ramach tej części badań uczestniczyłam w opisanej na wstępie inauguracji wystawy, która także stała się ważnym terenem obserwacji, podobnie jak ekspozycja w Muzeum Serbskiej Cerkwi Prawosławnej w Belgradzie i Galeria Fresków belgradzkiego Muzeum Narodowego. Patrymonializacja Fruńskiej Gory to zagadnienie szersze niż tylko kwestia ikon i klasztorów, o której piszę w niniejszym artykule. Problemy związane z patrymonializacją krajobrazu i przyrody we fruškogorskim parku narodowym omówiłam w innym miejscu (Klekot 2015); tutaj koncentruję się na kwestiach dotyczących bezpośrednio związanego z religią prawosławną dziedzictwa kulturowego.

Dziedzictwo i jego badania antropologiczne

Amerykańska antropolożka Barbara Kirshenblatt-Gimblett określiła dziedzictwo jako „sposób produkcji kulturowej, który sięga po przeszłość i tworzy coś nowego” (Kirshenblatt-Gimblett 2011: 126, przekład nieco zmieniony – E.K.). W tej definicji ważne jest przede wszystkim ujęcie dziedzictwa jako procesu – produkcja jest wszak procesem – oraz nacisk na właściwy mu charakter relacji między przeszłością i przyszłością. Rozumienie dziedzictwa jako procesu, a nie zbioru rzeczy ma w dużej mierze genezę antropologiczną i wiąże się z poważnymi zmianami konceptualnymi, jakie zaszły między rokiem 1972, czyli wprowadzeniem Konwencji UNESCO *O ochronie światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego*, a rokiem 2003, kiedy ta sama organizacja przyjęła Konwencję *W sprawie ochrony dziedzictwa niematerialnego* (więcej na ten temat: Klekot 2014b). Podstawą dla sformułowań Konwencji z 1972 roku była mająca zachodnią i nowoczesną genezę kategoria zabytku, zuniwersalizowana – pomimo swej etnocentryczności – na cały obszar światowego dziedzictwa kulturowego (Smith 2006; także Klekot 2014a). W wyniku przewartościowań w zachodniej filozofii i teorii nauki, które nie mogły pozostać bez wpływu na rozwój metarefleksji

³ Badania finansowane były przez Narodowe Centrum Nauki w ramach działań Centrum Antropologicznych Badań nad Prawosławiem, grant DEC-2011/03/D/HS3/01620.

w poszczególnych dyscyplinach, dostarczających zresztą materiału stymulującego te właśnie przewartościowania, doszło do uznania pluralizmu dyskursów o przeszłości. Cały proces wynikał przede wszystkim z uświadomienia sobie hermeneutycznego umiejscowienia (czasowego i przestrzennego) każdej z ludzkich perspektyw, także naukowej, oraz kryzysu reprezentacji. Na skutek związanej z nimi krytyki naukowego rozumienia historii jako wiedzy o przeszłości (por. Domańska, red., 2010), a także (pojawiającej się w praktyce wdrażania założeń Konwencji z 1972 roku) konieczności uwzględnienia ontologii oraz systemów wartości odmiennych od tych stojących za takim właśnie rozumieniem, doszło do zmiany przedmiotu ochrony z „zabytku” na „tradycję”, czyli z obiektu na proces. Chodziło o to, by dziedzictwa nie rozumieć jako zbioru rzeczy, lecz jako postawę wobec przeszłości, która obejmuje także stosunek do nich polegający na angażowaniu ich w proces produkcji kulturowej. W tym rozumieniu kategoria zabytku (i jej konsekwencje) jest dziedzictwem nowoczesnego Zachodu, a nie nośnikiem uniwersalnych wartości.

Drugi ważny element przytoczonej definicji Kirshenblatt-Gimblett to charakter relacji między przeszłością a teraźniejszością i przyszłością: dziedzictwo „sięga po przeszłość i tworzy coś nowego”. Zatem relacja, w jakiej pozostaje przeszłość z teraźniejszością, w której zachodzi będący wytwórczością kulturową proces, to „sięganie po” (ang. *recourse*): teraźniejszość sięga po przeszłość, żeby ją przetworzyć. Taka relacja jest całkowitym zaprzeczeniem postawy postulowanej przez nauki historyczne. Jak pisał w *Prawdzie i metodzie* Hans-Georg Gadamer, zajmująca się przeszłością historia siłą rzeczy nie może opierać się na powtarzalnym doświadczeniu postulowanym przez naukę; może jednak aspirować do empirycznego ideału wprowadzając pojęcie badania historycznego, które formułując kryteria naukowej obiektywności wytwarza nieprzekraczalny dystans wobec przedmiotu badania. Wprowadzenie koncepcji badań historycznych w naukowym sensie tego słowa Gadamer (1993: 209-216) łączy z postawą określaną mianem historyzmu. Konstruowany przez historyzm dystans wobec przeszłości, który miał gwarantować naukowy obiektywizm, stał się wbrew uniwersalistycznym założeniom nauki pozytywnej nieopanowaną machiną do relatywizacji rzeczywistości przeszłej, przyszłej i teraźniejszej.

W sięganiu po przeszłość i jej angażowaniu w tworzenie „czegoś nowego” kryje się jednak niebezpieczeństwo instrumentalizacji. To przed nim przestrzega brytyjski uczony amerykańskiego pochodzenia David Lowenthal, dla którego dziedzictwo to bękarci brat historii: podczas gdy historia jest dążeniem do „szlachetnego celu”, czyli „skrupulatnej obiektywności” w przedstawieniu przeszłości, to dziedzictwo nie tylko winne jest zniekształcenia historii, ale na tym wręcz polega jego funkcja (Lowenthal 1998: 106). Bez tego zniekształcenia nie mogłoby ono bowiem pełnić legitymizacyjnych funkcji, które – zdaniem tego autora – stanowią jego istotę: dziedzictwo „zaświadcza o naszej tożsamości i potwierdza naszą wartość. (...) przekazuje jedyny prawdziwy mit o pochodzeniu

i trwaniu, nadając grupie wybrańców prestiż i wspólne cele” (Lowenthal 1998: 122, 128). Przeszłość przetworzona w dziedzictwo traci historyczną chronologię i miesza epoki, nie zwracając uwagi na ciągłość czy kontekst i zyskując w ten sposób charakter mitu. I choć szlachetne dążenia historii są z góry skazane na przegraną (autor ma na przykład świadomość jej zaangażowania w „szerzenie patriotyzmu”), to „obiektywność pozostaje świętym Graalem nawet dla najbardziej zaangażowanego historyka” (Lowenthal 1998: 109). Starając się pokazać radykalną odmienną dziedzictwa od historii, Lowenthal wskazuje, że choć i jedno, i drugie odnosi się do przeszłości, to łączą się one z zupełnie odmienną wobec niej postawą.

Historię różni od dziedzictwa nie to, że, jak się powszechnie sądzi, *mówi* ona prawdę, lecz że *próbuje* ją mówić, choć ma świadomość, że prawda jest jak kameleon, a jej kronikarze to ludzie ułomni. Najważniejsza różnica między historią a dziedzictwem polega na tym, że prawda dziedzictwa angażuje nas w jakąś terażniejszą wiarę; prawda w historii jest skazanym na błędy wysiłkiem zrozumienia przeszłości w jej własnych kategoriach (Lowenthal 1998: 119, podkreśl. oryg.).

Oczywiście, instrumentalne podejście do przeszłości pozostaje w sprzeczności z figurą uczonego, który służy prawdzie. Już z tej perspektywy zastrzeżenia Lowenthala są uzasadnione, a jeśli uświadomimy sobie polityczny potencjał takiego stosunku do przeszłości i jego podatność na upraszczające ideologizacje, które już tylko krok dzieli od „sięgania po” przeszłość, by w niej znaleźć legitymizację terażniejszej przemocy, to jego postawa staje się całkowicie zrozumiała. Pytanie tylko, czy naukowość jest faktycznie skuteczną obroną przed instrumentalizacją i zideologizowaniem.

Ustanawianą przez dziedzictwo relację „sięgania po” można jednak rozumieć także poza proponowanym przez Lowenthala manichejskim podziałem na dziedzictwo, które instrumentalnie zawłaszcza, i historię, która zachowuje obiektywizujący dystans, bezpieczny dla obu stron. Można ją traktować jako hermeneutyczne *Aneignung* (ang. *appropriation*), które może być zarówno zawłaszczeniem, jak i przyswojeniem – koniecznym warunkiem autentycznej interpretacji prowadzącej do rozumienia (Ricoeur, za Schneider 2006: 26). Zastosowanie tej kategorii w analizie kulturowej proponuje antropolog Arnd Schneider, którego zdaniem „pewnie można by nawet przyjąć, że w bardziej ogólnym sensie praktykowanie kultury polega głównie na *appropriation*” (Schneider 2006: 22), ponieważ jest przyswajaniem tego, co obce i oznacza, że przyswajający „zmienia się na skutek interpretacji wytworów Innego (czy innych przejawów [jego – E.K.] kultury)” (Schneider 2006: 26). Z perspektywy hermeneutycznej niezwykle ważne znaczenie ma to, że *appropriation* łączy się z „rozumieniem” czy też „pojmovaniem” przyswajanego przez przyswajającego. Równocześnie jednak – jak zwraca uwagę badacz – ponieważ akt *appropriation* jest wymianą, to wpi-

sana jest weń także nierówność, a ta może doprowadzić do sytuacji, w której z punktu widzenia Innego staje się on nie przyswojeniem, lecz zawłaszczeniem, i skutkuje wyobcowaniem (Schneider 2006: 25-30). O takim działaniu muzealizacji wiele napisano, zwłaszcza w kontekście tak zwanej sztuki prymitywnej czy muzealiów etnograficznych (np. Clifford 2000; Kirshenblatt-Gimblett 1998; także Karp, Lavine, eds., 1991). Jednak nieco później ci sami autorzy pokazywali w innych publikacjach, jak patrymonializacja potrafi otworzyć drogę do przyswojenia sobie przez „zawłaszczanych” alienującego ich wcześniej muzeum, które staje się dla nich przestrzenią emancypacji (Clifford 2013; Kirshenblatt-Gimblett 2011).

Z perspektywy Wojwodiny

Wojwodina jest obecnie jedynym regionem autonomicznym Republiki Serbii. Zajmuje równinne tereny na południowym krańcu Niziny Panońskiej, a jej południową granicę wyznaczają rzeki Sawa i Dunaj⁴. W skład niepodległego państwa serbskiego weszła 25 listopada 1918 roku, po podpisaniu w Nowym Sadzie aktu zjednoczenia austrowęgierskiej wcześniej Wojwodiny z Królestwem Serbii (Andrić 2012: 499). Swej habsburskiej przeszłości zawdzięcza współczesna Wojwodina nie tylko autonomię, ale też, w dużej mierze, znaczne zróżnicowanie etniczne ludności⁵. Najliczniejsza z zamieszkujących ją mniejszości – Węgrzy (13% według spisu ludności z 2011 r.) – ma od 2012 roku reprezentację w autonomicznym parlamencie⁶.

Serbskie osadnictwo w Wojwodinie, prowadzone na masową skalę, było skutkiem emigracji Serbów z terenów Imperium Osmańskiego, do której dochodziło kilkakrotnie: na przełomie XVII i XVIII wieku, a także w ciągu XVIII stulecia, za każdym razem na skutek lęku przed tureckimi represjami, będącymi konsekwencją zbrojnych wystąpień ludności serbskiej przeciwko władzy tureckiej. Pierwsza wielka fala emigracji – zwana w serbskiej historiografii i tradycji Wielką Wędrówką – miała miejsce jesienią 1690 roku i odbyła się pod przywództwem patriarchy peckiego, Arsenije III Crnojevića/Čarnojevića. W sierpniu tego roku uzyskał on od Leopolda I Habsburga przywilej gwarantujący Serbom, którzy zamieszkiwać będą pod jego władzą, swobodę wyznawania prawosławia, posługi-

⁴ Powierzchnia Wojwodiny to 21 506 km², a liczba ludności 1 931 809 osób, czyli 26,87% mieszkańców Serbii (vojvodina.gov.rs).

⁵ Zamieszkuje na jej terenie przeszło 20 grup etnicznych, wśród których, poza serbską większością stanowiącą 67% mieszkańców, najliczniejsi według spisu z 2011 r. są kolejno: Węgrzy, Słowacy, Romowie, Chorwaci, Rumuni, Czarnogórcy i Rusini; http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/Popis2011/Knjiga4_Veroisповest.pdf. (4.04.2015).

⁶ Partia Związek Węgrów Wojwodiny (Savez Vojvođanskih Mađara) ma w kadencji 2012-2016 ośmioro posłów w 120-osobowym parlamencie; przewodzący SVM, Ištvan Pastor, został wybrany przewodniczącym parlamentu; <http://www.svm.org.rs/sr/home-sr> (4.04.2015).

wania się kalendarzem juliańskim i wyboru serbskiego arcybiskupa – etnarchy (czyli te same prawa, jakie serbska Cerkiew miała w państwie osmańskim – por. Gil 2005: 77). Od schyłku XVII wieku habsburska polityka względem północnych krańców imperium tureckiego obejmowała podburzanie zamieszkujących je chrześcijańskich Słowian do buntu, w nadziei na przyłączenie objętych powstaniem terenów do własnej monarchii. Równocześnie należące już do Habsburgów ziemie na pograniczu z Turcją miały specjalny status granicy wojskowej, którą zasiedlano właśnie Słowianami.

W wyniku Wielkiej Wędrówki na ziemie leżące na północ od Sawy i Dunaju dotarło prawdopodobnie około 70 tys. ludzi⁷ (Andrić 2012: 258-259). Wydarzenie to zajmuje w serbskim imaginarium narodowym ważne miejsce, tym ważniejsze, że autorem jego sugestywnej wizualizacji, stworzonej z przeznaczeniem na wystawę milenijną w Budapeszcie w 1895 roku, był jeden z najbardziej znanych serbskich malarzy, Pavle Paja Jovanović (1859-1957)⁸. Nie przypadkiem zleceniodawcą był karłowicki metropolita: ukazując kluczową rolę cerkiewnych dostojników w serbskiej migracji na teren ówczesnych południowych Węgier, podkreślano też rolę Cerkwi Prawosławnej w politycznym funkcjonowaniu serbskiego narodu. Powołana do życia w 1708 roku metropolia, początkowo z siedzibą w klasztorze Krušedol na Fruškej Gorze, a potem w Sremskich Karłowicach, była najważniejszą instytucją serbską na nowozasiedlonych terenach (Andrić 2012: 267), gdzie władzę zarówno religijną, jak i polityczną sprawowali serbscy etnarchowie. Zarówno Arsenije III, przywódca Wielkiej Wędrówki, jak i stojący na czele kolejnej fali emigracji (1737) Arsenije IV Šakabenta, jako patriarchowie Peći pełnili funkcje etnarchów, a emigrując przeszczepili na nowy grunt rozwiązania polityczne wykształcone w państwie osmańskim, gdzie religijny zwierzchnik cerkwi pełnił wobec władz tureckich funkcję *milet başı*⁹ (Gil 2005: 77). Serbska etnarchia pod habsburskimi rządami funkcjonowała przez cały XVIII wiek, pomimo że nie zawsze łatwo było uzyskiwać od kolejnych władców potwierdzenie uzyskanych od Leopolda I przywilejów. Jednak pod wpływem idei

⁷ W 1737 r. z Arsenije IV Šakabentą wyemigrowało co najmniej 10 tys. osób (Andrić 2012: 270), a w 1788 r. za Sawę uciekło 50 tys. ludzi (Božić i in. 1973: 207).

⁸ Obraz zamówił metropolita Georgije Branković, który jednak uznał pierwszą kompozycję za mało „godną” i zagroził malarzowi wstrzymaniem wypłaty honorarium. Na życzenie patriarchy artysta usunął z obrazu kobietę z dzieckiem, bydło i pasterzy, domalowując w ich miejscu uzbrojonego jeźdźca i pieszych żołnierzy; ponadto zmienił rysy twarzy patriarchy Arsenije III, upodabiając go do Georgije Brankovića. Poprawione dzieło zawisło w patriarchalnym pałacu w Sremskich Karłowicach, a obecnie zdobi salę Synodu w belgradzkiej siedzibie patriarchy Serbskiej Cerkwi Prawosławnej. Jednak w 1896 r. Jovanović namalował drugi obraz, według swego pierwotnego pomysłu, nieco mniejszy, ale za to o wiele bardziej popularny, ponieważ malarz sprzedał prawa do jego reprodukcji obrotnemu handlarzowi sztuką. Dzięki temu oleodruki „Wielkiej Wędrówki” w wersji „z kobietą i owcami” stały się w ciągu następnego półwiecza bardzo popularną patriotyczną ozdobą serbskich domów; sam obraz znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Pančevie (Wojwodina) (Janković 2014).

⁹ W wielowyznaniowym Imperium Osmańskim *milet* oznaczał jednostkę sędowniczą, której podlegali wyznawcy jednej religii, kierujący się wynikającym z niej prawem. Słowo *milet* pochodzi od arabskiego *millah*, co tłumaczy się jako „narod”; zwierzchnika miletu nazywano zwyczajowo baszą.

oświeceniowych koncepcję etnarchii zaczęli też kwestionować sami Serbowie, którzy domagali się zrównania w prawach z innymi mieszkańcami habsburskiego imperium, co nie było możliwe, gdy traktowano ich jako podmiot zbiorowy, a nie indywidualnych obywateli.

Nazwa „Wojwodina” pojawia się zresztą po raz pierwszy właśnie w związku z walką Serbów o prawa polityczne i obywatelskie w czasie Wiosny Ludów, kiedy w maju 1848 roku proklamowano w Karłowicach powstanie „Serbskiej Wojwodiny”. Choć po upadku Wiosny Ludów z polityczno-społecznego programu zawartego w szkicu konstytucji Serbskiej Wojwodiny nie pozostało zgoła nic, to cesarz austriacki dodał do swej tytulatury „Wielkiego Wojewodę Serbskiej Wojwodiny” (Ilić 2012: 24). Przyjęta w 1921 roku centralistyczna Konstytucja Królestwa Jugosławii stworzyła podstawy do administracyjnego podziału kraju na banowiny (przeprowadzonego ostatecznie w 1929 r.), których granice wyznaczono w oparciu o kryteria geograficzne, i które nie zawsze miały związek z historycznymi podziałami terytorium nowego kraju (Božić i in. 1973: 431, 437). W ten sposób z politycznej mapy Jugosławii znikły nie tylko nazwy odzwierciedlające etniczne zróżnicowanie kraju (banowiny miały w większości nazwy pochodzące od nazw rzek), ale też dawne nazwy krain historycznych, a wśród nich Wojwodina. Powróciła na mapę jako autonomiczna prowincja Socjalistycznej Republiki Serbskiej w ramach Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii.

Wojwodina w serbskim imaginariu narodowym wpisuje się w kilka figur. Antropolog Marko Živković tak opisuje *loci communes* tego imaginariu:

Ku południowi wzgórza: garbate, żyzne ziemie centralnej Serbii wznoszą się ku górcom z patriarchalnego eposu, bizantyńskim freskom, wspomnieniu o serbskim imperium, które rozpadło się w proch, a także ku dziedzictwu Osmanów. Na wschodzie – daleko, daleko – alternatywa w postaci Moskwy: to Kraina Słowiańskiej Duszy, lecz także komunizmu. Spojrzenie przez rzeki, ku równinom na północy, kieruje wzrok tam, skąd przychodzi do Belgradu europejska cywilizacja; przychodzi zapośredniczona przez Serbów wykształconych (...) „po drugiej stronie” *preko*, tak zwanych *prečani*, którzy swoje nowe pomysły i polor cywilizacji zdobyli gdzieś na terenie dawnej CK Monarchii – w tej trzeciorzędnej Europie (Živković 2011: 44).

Wojwodina to „równiny na północy”, z których europejska cywilizacja przynosi do Serbii właściwej „swe podejrzane dary” (Živković 2011: 44). Wpisuje się w ten sposób w światową oś kulturowych i wyobraźniowych podziałów Północ – Południe, które – jak słusznie zauważa Marko Živković – znów zaczęły być w Europie dostrzegane, gdy po upadku żelaznej kurtyny wyraźnie stracił na znaczeniu podział na Wschód i Zachód. I jeśli, jak pisze Živković (2011: 56-60), Serb opisuje swą kulturową tożsamość lokując się (w zależności od sytuacji) na osi między stereotypowym Niemcem a stereotypowym Cyganem, to Wojwo-

dina jest bliżej Niemców od całej reszty Serbii, nie tylko dla patrzącego zza rzeki mieszkańca Belgradu, lecz także dla siebie samej. Świadczy o tym choćby esej wojwodziańskiego działacza, chirurga Mirosłava Ilića, w którym rozważa on – dziewiętnastowieczny skądinąd – koncept Wojwodiny jako „Szwajcarii Wschodu” (Ilić 2012: 47-53).

Równie ważne jak oś Północ – Południe są dla serbskiego imaginarij narodowego treści łączone z typem krajobrazu: góry z patriarchalnego eposu i szerokie, płaskie doliny rzek, a także „równiny na północy”. Nie chodzi jednak o romantyzację krajobrazu, ale o głęboko osadzone we współczesnej wiedzy potocznej przekonania na temat górali i mieszkańców nizin, rodem z podszytej geograficznym determinizmem etnografii i antropologii, a przede wszystkim etnopsychologii serbskiego etnografa Jovana Cvijića (1865-1927). Według opisu bałkańskich typów etnopsychologicznych autorstwa Cvijića, bałkański świat dzieli się na emocjonalnie niestabilnych, gwałtownych, buntowniczych i żądnych władzy „dynarskich wojowników z gór” oraz tworzących zadruży, pokojowo i społecznie nastawionych rolników z dolin i równin. Sam Cvijić wartościował najwyżej „dynarskich górali z Šumadiji” (Živković 2011: 85), a w mieszkańcach dolin widział godnych pogardy nosicieli mentalności *raja*¹⁰: płaszczących się przed władzą, służalczych, niezdolnych do buntu, egoistycznych i pragmatycznych, uprawiających „moralną mimikrę” (Živković 2011: 82). Jak się jednak okazuje, po przyjęciu założeń Cvijića o istnieniu „górali” i „mieszkańców dolin”, można za ich pomocą bronić całkiem przeciwstawnej hierarchii tych typów, wskazując, że twórcami nowoczesnego państwa są *par excellence* ci z dolin, a górale to siejący zniszczenie agresorzy – co też niektórzy współcześni etnografowie czynią¹¹ (por. Živković 2011: 79-84; Bošković 2005: 12). Wojwodinę jako kraj pokojowych, trzeźwo myślących, nastawionych na współpracę rolników opisuje współczesny eseista z Nowego Sadu: „Nasi chłopci opierają się plecami o Frušką Górę, mocząc nogi w Dunaju i patrzą ku krańcom Europy. Tamci [górale – E.K.] nie mają takiej perspektywy i nie wiedzą, jak patrzeć. Widzą tylko góry przed nosem, a nad głową niebo, pionowo (...) tutaj cieszymy się z cudzych sukcesów i płacimy za własne drinki” (Novaković, za Živković 2011: 87).

Zografowie i ich ikony

W wystąpieniach wygłoszonych podczas otwarcia wystawy w Galerii SANU mowa była, jak wspominałam, o „barokizacji” ikon z jednej strony, oraz ich „rodzimości” i „nieuczoności” z drugiej; te dwie ostatnie cechy łączono z ikonami

¹⁰ Dosłownie „bydło” lub „trzoda” – tak określali Turcy swoich niemuzułmańskich poddanych.

¹¹ „Opozycję między góralami a mieszkańcami nizin projektowano na Serbów i Chorwatów, po czym została ona zreprodukowana i stała powracała po obu stronach, które odkrywały swoich wewnętrznych górali i mieszkańców nizin” (Živković 2011: 77).

określanymi mianem zografskich, o których dość obszernie (jak na te okoliczności) mówił otwierający wystawę akademik Dinko Davidov – ich najwybitniejszy znawca. Pokazane na wystawie ikony zografskie – wiszące w najbardziej reprezentacyjnej sali galerii, widocznej z ulicy przez ogromne okna – datowane były na koniec XVII lub pierwszą połowę XVIII wieku i formalnie bardzo przypominały obiekty, które w literaturze polskiej bywają określane jako ikony ludowe: ich bizantyjska ikonografia i stylistyka są rozpoznawalne, lecz wyraźnie przetworzone, uproszczone i bardziej schematyczne; kontur jest grubszy, kolorystyka bardziej kontrastowa.

Jak można się dowiedzieć z towarzyszącej wystawie ulotki i podpisów rozmieszczonych w wystawowych salach, wiek XVIII oznaczał w sztuce serbskiej okres odchodzenia od tradycji bizantyjskiej i reformę malarstwa religijnego.

W czasie, gdy tradycja malarstwa bizantyjskiego stopniowo gasła, pojawili się malarze zografowie (...) podstawowe idee malarstwo to czerpało z religijności tradycyjnej, jednak od strony przedstawieniowej jego poetyka ma bardzo swoisty charakter. Przestrzegając surowych zasad malarstwa ikonowego, mistrzowie ci odróżniali się szczególnie wycuciem dekoracji, wprowadzając elementy ornamentyki barokowej i formalnie zbliżając się do maniery barokowej. Indywidualność poetyki tych przedstawień, ich retoryka i dekoracyjność sprawiają, że malarstwo to jest szczególnie cennym dziedzictwem artystycznym i przykładem sztuki prawosławnego modelu kultury (z tekstu informacyjnego na wystawie w galerii SANU, w sali, gdzie eksponowano ikony zografskie).

O specyficznym charakterze twórczości zografów historyk sztuki, Dinko Davidov, pisał też, że „nie było w nich mistyki i religijności w średniowiecznym znaczeniu tych słów”, bo jeżeli bizantyjska ikona budziła „chłodny szacunek i cześć”, to zografska „poszukiwała jak najprostszej, intymnej relacji między osobami świętych a ludźmi” (Davidov 1977: 7). Zografowie byli wędrownymi malarzami ikon, nie związanymi na stałe z żadnym konkretnym klasztorem, miasteczkiem czy miastem, choć zdarzali się wśród nich również mnisi; rzadko malowali dla wielkich dostojników Cerkwi. Ci zresztą z jednej strony mieli pod opieką stare, wywiezione z południa ikony i relikwie¹², a z drugiej stosunkowo szybko zaczęli gustować w malarstwie i architekturze o wyraźnych cechach barokowych, które pojawiły się z jednej strony dzięki kontaktom z prawosławiem rosyjskim (przez Kijów), a z drugiej – pod wpływem otoczenia, w jakim się znaleźli na terytorium państwa Habsburgów. Oficjalnie karłowicka Cerkiew dokonała wyboru drogi artystycznego rozwoju serbskiego malarstwa opowiadając się po stronie malarstwa barokowego, a od połowy XVIII wieku małe, wzniesione wcześniej cerkwie zaczęto zastępować okazalszymi budowlami barokowymi.

¹² Na przykład relikwie księcia Lazara, zabitego na Kosowym Polu, przeniesiono z klasztoru Ravаницa do fruškogorskiego klasztoru w Vrdniku, który otrzymał w związku z tym nazwę Nowej Ravanicy.

Davidov wyraźnie sugeruje, że Serbowie odczuwali konieczność symbolicznego zagospodarowania nowej siedziby, a udział zografów w tym przedsięwzięciu był niezwykle ważny: „ani przedtem, ani potem serbskie malarstwo nie działało w takim pośpiechu i z tak wielkim rozmachem (...) było to cerkiewno-polityczne zadanie wielkiej wagi” (Davidov 1977: 8). Jak wynika z przytoczonych przez niego danych, w pierwszych trzech dziesięcioleciach istnienia patriarchatu karłowickiego namalowano 2297 ikon w 110 cerkwiach na jego terenie. Biorąc pod uwagę, że ówczesna wieś składała się w przeważającej mierze z rozproszonych półziemianek lub ziemianek (Andrić 2012: 307-310), wysiłek włożony we wznoszenie i dekorację cerkwi – choćby najskromniejszych – był jasną deklaracją hierarchii wartości. Równocześnie jednak religijność ludności wiejskiej tylko częściowo opierała się na sakramentach i kanonicznych obrzędach, czemu sprzyjało relatywnie słabe wykształcenie wiejskiego kleru. Podobna sytuacja miała zresztą miejsce na obszarze państwa tureckiego, z tą różnicą, że kleru było jeszcze mniej i nie istniały możliwości symbolicznego zawłaszczenia krajobrazu przez budowę cerkwi. Serbscy osadnicy, przekraczając Sawę i Dunaj, niechętnie porzucali „starą wiarę przodków”, czyli „ludową religię”, która często oznaczała nie tylko od dawna schrystianizowane obrzędy pogańskie, jak *krsna slava*¹³, ale także kult pogańskich bóstw. Kolejni biskupi metropolii karłowickiej mieli więc niełatwe zadanie „schrystianizowania dziedziczących, nieokrzesanych pograniczników” (Gil 2005: 32), a ich dbałość o odpowiednią uczoność i kanoniczność cerkiewnej sztuki, która oznaczała kres działalności zografów, była ważnym elementem tej działalności.

Te dwa nurty w serbskiej sztuce XVIII wieku zostały wyraźnie wyodrębnione w przestrzennej aranżacji omawianej wystawy: w sali z oknami od Knez Mihajlowej, gdzie znajduje się też główne wejście do galerii, wystawiono ikony zografskie; w amfiladzie mniejszych pomieszczeń wzdłuż bocznej ulicy Vuka Karadžića (galeria zajmuje narożną część budynku) rozwieszono zostały portrety i grafika, a drugie duże pomieszczenie na końcu tej amfilady poświęcono ikonom o wyraźnych wpływach stylistycznych i formalnych malarstwa zachodniego. W ten sposób pokazano istnienie dwóch światów artystycznych, a jednocześnie w delikatny sposób zasugerowano ich wartościowanie. Rozdział poświęcony analizie formalnej ikon zografskich Davidov kończy tak: „Raz jeszcze powtórzmy, nie należą one [ikony zografskie – E.K.] tylko do dziedzictwa kultury, ale są częścią zawsze żywej sztuki” (Davidov 1977: 19). Widoczne w tym stwierdzeniu założenie, że przynależność do „żywej sztuki” podnosi rangę zjawiska („nie tylko..., ale też...”), odzwierciedla hierarchię wartości wytwarzaną w dyskursie nowoczesnej humanistyki: ponadczasowo-

¹³ Uroczystość świętego patrona rodu, genealogicznie łącząca się z pogańską ideą opieki rodowego bóstwa nad miejscem zamieszkania patriarchalnego rodu, schrystianizowana w serbskim prawosławiu, lecz – jak polska Wigilia – zawierająca wiele symbolicznych elementów o genezie pogańskiej. Święto to jest obchodzone również przez współczesne serbskie rodziny; w 2014 r. obchody *slavy* wpisano na listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

we wartości „zawsze żywej sztuki” stoją wyżej od uwikłanego w czas i zmienność „dziedzictwa kultury”. Odkrycie tych wartości w ikonach zografskich nobilituje je na pełnoprawnych uczestników pola sztuki, godnych wystawienia w galerii, emancypując je równocześnie z prezentującego „kulturę” muzeum historycznego czy etnograficznego. Przeciwwstawienie sobie dziedzictwa kultury i sztuki wskazuje nie tylko, że w procesie wytwarzania nowoczesnych wartości oraz będącej jego konsekwencją muzealizacji stosowane są dwa odrębne systemy wartościowania (por. Clifford 2000: 233-271), ale też że systemy te są hierarchiczne względem siebie. Pomimo formalnych odmienności od ikon powstających w pracowniach wykształconych malarzy, ikony zografskie są dziełami sztuki.

Dlaczego jednak w dyskursie serbskiej humanistyki nie stosuje się do nich określenia „ludowe”? Ogólnie rzecz biorąc, termin „ludowy” jest w serbskim dyskursie humanistycznym, podobnie jak w polskiej humanistyce, opisem obcości (społecznej, formalnej i innych) wytworzonym przez warstwę wykształconą (por. Węglarz 1994) i wykorzystywanym przez nie w projekcie narodowym. Jednak między serbską (i szerzej, jugosłowiańską) a polską realizacją Herderowskiego projektu są znaczące różnice (por. Rapacka 1995; Gil 2005), wynikające przede wszystkim z osadzenia kategorii ludowości w lingwistyce oraz literackim wymiarze folkloru. Niektórzy z polskich inteligentów próbowali, co prawda, nadać gwarze – głównie podhalańskiej – status języka literackiego, ale ze względu na niewielki zasięg oraz późne pojawienie się takich tekstów, są one traktowane raczej jako rodzaj „inteligentkiego folkloru” i skutek mniej lub bardziej łagodnej chłopomanii. Natomiast w wypadku serbskiej inteligencji było zupełnie inaczej: zarówno oświecony racjonalista Dositej Obradović (ok.1740-1811), jak i romantyk Vuk Karadžić (1787-1864) zdecydowali się na zmianę języka. Obradović od 1783 roku przestał pisać w tak zwanym języku słowiańsko-serbskim, którym posługiwała się Cerkiew oraz warstwa wykształcona, i zaczął używać „języka ludowego” (Andrić 2012: 285) – tego, z którego reforma Vuka uczyniła literacki język narodowy. Częścią serbskiego projektu narodowego jest więc ludowość całkiem inaczej potraktowana niż w wypadku Polski: to obcość, która została w pełni przyswojona, a nie tylko zawłaszczona po uprzedniej dekontekstualizacji.

Istotne jest jednak to, że język porzucony na rzecz „ludowego” był językiem serbskiej Cerkwi – w ten sposób „ludowość” została wykorzystana do osłabienia jej roli w konstruowaniu nowoczesnego projektu narodowego. Wynikało to z jednej strony z poczucia nieadekwatności rozwiązania, jakim była etnarchia, do warunków nowoczesnego porządku politycznego opartego na politycznej podmiotowości obywatela oraz rozdzieleniu Kościoła od państwa, a z drugiej – z coraz większej rozbieżności między wyrastającym z oświecenia światopoglądem świeckim, „opartym na zgniłej światłości rozumu”¹⁴, a prawosławną wizją świata, w któ-

¹⁴ Tak o myśli Dositeja Obradovića pisał w 1981 r. jeromonah Amfilohije, obecny biskup czarnogórsko-primorski (za: Gil 2005: 110).

rym prawdę poznaje się przez oświecenie w znaczeniu teologicznym, wynikające z Objawienia. Jak podsumowuje tę kwestię serbistka Dorota Gil, „narzucony kulturze w wieku XIX paradygmat folklorystyczny, wraz z utrwaloną przez «narodnickich» romantyków «tożsamością epicką» Serbów (w którą zostaje wpisane nie prawosławie, lecz raczej «wiara ludowa») spowoduje (...), że trudno będzie odnaleźć zachwianą równowagę również i w obrębie samego prawosławia” (Gil 2005: 124). Jak wynika z obszernych i świetnie osadzonych w źródłach analiz Gil, Serbska Cerkiew Prawosławna starała się jednak nie tylko za wszelką cenę wpisać w serbski projekt narodowy, ale też odegrać w nim kluczową rolę. Prowadziło to nierzadko do przedkładania „serbskości” ponad inne wartości¹⁵ oraz ideologizacji serbskiego prawosławia w postaci tak zwanego „świętosawia”, czyli ideologii narodowo-chrześcijańskiej opartej na kulcie średniowiecznego serbskiego świętego z królewskiej rodziny Nemanjićów, Sawy (Gil 2005: 19-41).

Można zatem powiedzieć, że w serbskim dyskursie tożsamościowym przy-swojona przez inteligencję ludowość stała się narzędziem egzotykcji Cerkwi, podczas gdy ludowość zawłaszczona przez polską inteligencję była narzędziem społecznej egzotykcji chłopów. W tej sytuacji ikony zografskie, choć formalnie mówią „ludowym językiem” (na który składa się między innymi dekoracyjność, lęk przed pustą przestrzenią, silne efekty kolorystyczne), nie są „ludowe”, bo ich „ludowość” oznaczałaby wspomniany przez Gil „paradygmat folklorystyczny”, czyli wykluczałaby cerkiewność, a co gorsza także przedstawieniowość. Należy wyjaśnić, że jugosłowiańska etnografia nie zajmowała się występującą na wsi sztuką przedstawiającą, niezależnie od tego, czy kontekst był katolicki czy prawosławny, definiując „sztukę ludową” w oparciu o kryterium twórcy, a nie odbiorcy i zostawiając sferę przedstawień historykom sztuki. Co więcej, to omawiane ikony być może wskazują drogę, którą mogłaby pójść Cerkiew, unikając alienacji z projektu narodowego (por. Davidov 1977: 23 i n.). Dokonując patrymonializacji ikon zografskich w porządku sztuki, a nie w porządku ludowości (czyli kultury) wystawa w galerii SANU nadaje im ponadczasowość „wiecznie żywej” sztuki. Uruchomione zostają w ten sposób bardzo ważne figury nowoczesnego myślenia o czasie – bo dziedzictwo to przecież istotny element współczesnej konstrukcji czasu. W nowoczesnym porządku ontologicznym „ludowość” i „sztuka” to dwie figury przeciwstawne wobec „historii”, która oznacza linearnie płynący czas i związane z tym upływem zmiany. Nowoczesna antropologia w konstrukcji swojego przedmiotu badań przeciwstawiała zanurzonemu w historyczności badaczowi pozbawionego historii tubylca (Fabian 2003; Wolf 2009); podobnie konstruowało swój przedmiot badań ludoznawstwo (Węglarz 1994). „Ludowość”, „pierwotność” były niewrażliwe na zmianę, jako stan sprzed upad-

¹⁵ Problem nacjonalizmu w prawosławiu narastał w drugiej połowie XIX w. nie tylko w Cerkwi serbskiej i stał się do tego stopnia palący, że – jak podaje Gil (2005: 37) – w 1872 r. Sobór Prawosławnych Cerkwi w Konstantynopolu potępił herezję etnofiletyzmu, czyli przedkładania idei narodowej ponad chrześcijański uniwersalizm.

ku w nowoczesną historyczność, w której zmiana przynosi równocześnie cierpienie wywołane stratą i nadzieję wyzwolenia. Sztuka natomiast pełni funkcję religii nowoczesności, której rytuały w muzeach i galeriach dają dostęp do prawdy i absolutu, pomimo tego upadku (Duncan 2005). W takim modelu nowoczesnej teodycei – która zakłada niezmiennność i stałość absolutu – sztuka pozwala przebić się przez zmienność historyczności, a ludowość tej historycznej zmienności nigdy nie doświadcza. W ten sposób patrymonializacja ikon w porządku sztuki uruchamia ich wyzwalający (do absolutu) potencjał, którego patrymonializacja w porządku ludowości by nie uruchomiła.

Patrymonializacja Cerkwi i ikon

Kiedy ikona staje się „dziedzictwem artystycznym”, ulega zmianie jej sprawczość. Nie chodzi mi o czynienie cudów, lecz o sprawianie, że zmienia się przestrzeń, w której ikona się znajduje, pojawiają się w niej nowe elementy, a ludzie zachowują się wobec ikony w określony sposób. Choć odwoływałam się powyżej do sakralności muzeum i rytualizacji kontaktu z dziełami sztuki w jego przestrzeni, nie ma wątpliwości, że obrzędy w cerkwi i rytuały w muzeum sztuki to praktyki bardzo różne. W obu miejscach ikona odbiera cześć – lecz wyraża się to inaczej. Przede wszystkim odmienne jest zaangażowanie ludzi w te praktyki: inaczej się poruszają, inaczej używają głosu, wykonują inne gesty i w inny sposób nawiązują bezpośredni kontakt z samą ikoną. Przestrzeń, w której rzecz się dzieje, dostosowana jest do tych odmiennych praktyk. Muzeum jest przestrzenią, gdzie większość bodźców zmysłowych ogranicza się do minimum, by umożliwić wyłącznie wzrokowe skoncentrowanie się na ekspozycji. Cerkiew to miejsce, gdzie podczas obrzędu przekaz adresowany jest do wszystkich zmysłów, a oddawanie czci ikonie wymaga wykonania kilkakrotnej zmiany pozycji ciała w dość szybkim tempie; w istocie wzrok jest tutaj najmniej istotny – prawdziwa tajemnica dzieje się za zamkniętymi drzwiami ikonostasu. Muzeum to świątynia, która desensualizuje i odcieleśnia kontakt z przedmiotem kultu – dlatego też nowoczesni czciciele sztuki, wdrożeni do praktyk muzealnych, podejmując badania czcicieli innych kultów chętnie ich egzotyzyowali za pomocą pojęcia „sensualizmu” (por. Lubańska 2007, 2014). Muzealizacja, jako wyraz najwyższego szacunku wobec rzeczy, stanowi bardzo silny model rozumienia relacji „szacunku do rzeczy” – genetycznie zachodni, lecz uniwersalizowany poprzez „unescoizację” światowej kultury. W muzeum znajdują się nie tylko ikony, ale i skrzypce Stradivariusa: najwyraźniej znaczy to, że ani skrzypek-wirtuoz nie potrafi w należyty sposób uszanować bezcennego instrumentu, ani prawosławna Cerkiew i jej wierni nie potrafią wyrazić ikonie czci w należyty sposób.

Ograniczając do maksimum zmysłowy kontakt z rzeczą, muzeum oddaje cześć niezmienności jej materialnej formy, do której stara się doprowadzić za

pomocą zabiegów konserwatorskich. Z perspektywy wiernego nie ma ikon-arcydzieł, bo materialna forma podlega zmianom i przemija; są za to ikony czyniące cuda, bo nie podlega zmianom to, co dzięki nim mogło się pokazać. Świadomość tej niezwykle istotnej różnicy w podejściu do materialności ikony miał na pewno JP, jeden z moich belgradzkich rozmówców, konserwator malarstwa, związany z prowadzoną przez Serbską Cerkiew Prawosławną akademią sztuki i konserwacji. Konserwatorska praktyka wymaga, jego zdaniem, by trochę inaczej konserwować ikony przeznaczone do muzeum niż te, które mają być w kulcie. W obu wypadkach należy przywrócić ikonie formalną integralność przy zachowaniu „stanu faktycznego”. Okazuje się jednak, że w wypadku ikony „muzealnej” oznacza to „stan archeologiczny”, czyli powstrzymanie się od rekonstrukcji tam, gdzie uzupełnienie ubytków nie jest absolutną koniecznością i wydobywanie cech świadczących o materialnej starości ikony (np. zachowanie ubytków tam, gdzie nie naruszają one integralności formalnej, kolorystyka wskazująca na wiek – zwłaszcza w wypadku złocień), natomiast w wypadku ikon przeznaczonych do kultu eksponuje się to, co podkreśla ich sakralność, czyli odtwarza złocenia oraz wprowadza rekonstrukcje tam, gdzie uszkodzenia przeszkadzałyby wiernym w kontakcie z sacrum.

Z perspektywy konserwatora oba podejścia są dobre i ikona sama określa metody konserwacji, w zależności od przestrzeni, w jakiej ma działać – a dobrze potrafi działać w obu. Natomiast, jak powiedział mi VR, dyrektor belgradzkiego Muzeum Serbskiej Cerkwi Prawosławnej, „Cerkiew w niektórych wypadkach uważa, że muzea i rzeczy w muzeach to zło konieczne (...) bo dzieła sztuki nie pojawiły się w cerkwi ze względu na sztukę, ale sztuka działa dzięki jakiejś większej idei, która się wyraziła poprzez jakąś formę artystyczną”. Jednym słowem – sztuka cerkiewna powinna pozostać w cerkwiach i klasztorach, i tam też powinna być ewentualnie eksponowana. W kontekście pełnionej przez VR funkcji, wypowiedź ta może wydawać się zaskakująca, lecz zrozumiała z perspektywy jego religijnego światopoglądu. Muzeum jako „zło konieczne” oznacza, że stanowi ono rodzaj portu dla rozbitków: znaczna część zbiorów Muzeum Serbskiej Cerkwi Prawosławnej to rzeczy z klasztorów na terenie Wojwodiny (przede wszystkim z Fruškej Gory¹⁶), które w czasie II wojny światowej zostały wywiezione do Zagrzebia przez chorwackich muzealników, co paradoksalnie uratowało je przed zniszczeniem przez ustaszys i żołnierzy hitlerowskich, którzy splądrowali większość fruškogorskich klasztorów; po wojnie zostały przekazane do belgradzkiego muzeum (Davidov 1977: 27). Samo muzeum, po niedawnym remoncie, to stosunkowo niewielka ekspozycja obiektów rozmieszczonych tradycyjnie w wielkich szklanych witrynach. Niezwykle jest to, że w salach muzealnych rozbrzmiewa cerkiewna muzyka, a natężenie dźwięku nie przeszkadza w oglądaniu. I trudno

¹⁶ Srem z Frušką Górą znalazł się w granicach NDH (Niezależnego Państwa Chorwackiego), podczas gdy większość Wojwodiny dostała się pod okupację węgierską.

powiedzieć, czy to właśnie dzięki tej muzyce, czy z innego powodu, zwiedzająca razem ze mną kobieta przed jedną z gablot przeżegnała się i lekko pokłoniła...

Na Fruškiej Gorze niemal wszystkie klasztory zostały w czasie wojny uszkodzone, złupione lub doszczętnie zburzone, a większość z nich porzucono. W jednym z najstarszych i najlepiej zachowanych klasztorów – Novo Hopovo – prace nad usuwaniem wojennych zniszczeń rozpoczęto w 1949 roku, a w latach 1953-1960 w cerkwi odsłonięto wspaniałe siedemnastowieczne freski i przeprowadzono ich konserwację. Novo Hopovo to jedyny klasztor na Fruškiej Gorze, gdzie w cerkwi, na filarach w nawie, umieszczono obszernie wyjaśnienia o charakterze historycznym i artystycznym dotyczące dzieł sztuki – fresków – oraz wzmiankę o czasie ich konserwacji. Natomiast najczęściej odwiedzany Krušedol – klasztor, który najmniej ucierpiał i który także posiada wspaniałe polichromie w cerkwi, nie patrymonializuje swoich fresków w taki sposób.

Novo Hopovo to również jeden z tych męskich klasztorów Fruškiej Gory, w którym nadal gospodarują mnisi, a nie mniszki: kiedy klasztory zaczęto w latach 90. ubiegłego wieku, a przede wszystkim po roku 2000 odbudowywać i zasiedlać na nowo, do części dawniej męskich klasztorów wprowadziły się mniszki. Czasami – jak w przypadku Matki Antoniny z Petkovicy – samotnie podejmujące trud odbudowy cerkwi i klasztoru. Zakonnica opowiadała: „Dwa razy próbował władzyka mnichów osadzić w Petkovicy. W końcu uznał, że zwróci się do przełożonej klasztoru Grgeteg” (największy żeński klasztor na Fruškiej Gorze, w którym Antonina była mniszką). Od 2001 roku, kiedy samotnie objęła klasztor w Petkovicy, Matka Antonina wymogła na władzach doprowadzenie prądu i asfaltowej drogi, przy współpracy z powiatowymi konserwatorami ze Sremskiej Mitrovicy doprowadziła zabytkową cerkiew do stanu używalności (prace konserwatorskie nadal trwały, gdy z nią rozmawiałam) i wybudowała budynki gospodarcze. Założyła także staw rybny, zasadziła winnicę; obudowała źródelko, które zostało ujęte w wysoką ścianę ze współczesnymi polichromiami-ikonami w zwieńczonych łukami niszach. W klasztorze mieszkają z nią trzy zakonnice i jedna świecka siostra – jej własna matka, która już nie wstawała z łóżka podczas moich odwiedzin. Cerkiew w Petkovicy pochodzi z XVI wieku, z freskami z drugiej połowy tego stulecia, i podobnie jak ta w Nowym Hopovie została wybudowana w tak zwanym stylu morawskim¹⁷, charakterystycznym dla serbskiej architektury tego okresu.

Đipša to również klasztor z XVI wieku z cerkwią w stylu morawskim, do której dostawiono w XVIII wieku wysoki przedsionek i barokową dzwonicę. We wnętrzu jednak są współczesne bizantynizujące polichromie i lśniący nowym złotem ikonostas. Zaskoczona tym stanem, zapytałam o Đipšę SS, konserwatora z Regionalnego Ośrodka Ochrony Zabytków w Nowym Sadzie. Okazało się, że właśnie ten ośrodek przeprowadził zakończoną przed dwoma laty konserwację

¹⁷ Nazwa pochodzi od rzeki Morawy.

cerkwi, a ponieważ nie zachowały się żadne źródła ani materialne ślady polichromii, zdecydowano, by wewnątrz otynkować na biało. SS najwyraźniej nic nie wiedział o polichromiach, a słysząc moją informację westchnął: „no widzi pani, tacy oni są (...) tylko proszę nie mówić tej koleżance, co tu była, bo to ona robiła Ćipšę i byłoby jej przykro; tak dużo serca w to włożyła”. SS, który pracuje przy konserwacji zabytków cerkiewnych od lat 80. XX wieku, uważa, że Ustawę o ochronie zabytków trzeba wykorzystywać przy współpracy z Cerkwią „kreatywnie”, bo inaczej nic się nie da zrobić: żaden patriarcha nie ma obowiązku współpracować z państwową służbą konserwatorską. Jak opowiedział mój rozmówca:

Przyjechali kiedyś koledzy z Sycylii i pokazywali nam jeden kościół na Sycylii, taki długi i wąski. A na całej długości ścian, tak co pół metra, latają gipsowe aniołki, znaczy, popiersia... bardzo fajne, barokowe; znaczy widziałem tylko na zdjęciu. Oni to sfotografowali jako unikat. No ale tym aniołkom, co mają ze 200-300 lat, a to skrzydeł brakuje, a to nosa... no i ja pytam, „Dobra, i co powiecie księdzu?”. U nas chcieliby nowe aniołki; my oczywiście wszystko możemy starannie naprawić, ale to nie jest prawda, to nie jest oryginalna substancja – a chcielibyśmy zachować to, co oryginalne. „Jak się dogadujecie z księżmi?”. A on na to, że u nich księża kończą konserwację i mają więcej specjalistów niż jest u nich w ośrodku. Tak to jest we Włoszech. A my nie wiemy, co robić, bo nasi księża nie mają żadnego wykształcenia w tym kierunku.

Czy wykształcenie w zakresie konserwacji lub podstaw historii sztuki sprawi, że prawosławne osoby duchowne inaczej popatrzą na kwestię patrymonializacji i bardziej skłonne będą do ustępstw na rzecz wierności formie materialnej, czyli do muzealizacji dziedzictwa? Pragmatyka, o której mówią konserwatorzy, czy też „ekonomia”, jak nazywają ją chętniej duchowni prawosławni, sprawia, że obu stronom często udaje się wynegocjować jakąś wspólną strategię. Problemem nie jest jednak sam brak wykształcenia, lecz niechęć do uniwersalistycznych aspiracji dyskursu dziedzictwa, który zawłaszcza rzeczy wykonane dla Cerkwi i przez nią użytkowane, a głębiej – nieufność do nowoczesnego systemu wartości i osadzonej w nim humanistyki, której historia sztuki i konserwacja są częścią. Ta nieufność przybiera czasem formy bardzo ostrej konfrontacji – już nie z wartościami Zachodu czy jego kulturą, ale z kulturą w ogóle. Jak pisał kanonizowany w 2003 roku święty serbskiej Cerkwi, biskup Nikolaj Velimirović, nie będzie w tym nic dziwnego,

że Cerkiew napisze modlitwę przeciwko kulturze, która jest zbiorem wszelakiego zła. Bo jeśli jest modlitwa przeciwko dumie i przeciwko nienawiści, i bezbożnictwu, i przemocy, i kradzieży, i krzywoprzysięstwu, i bluźnierstwu, i nieludzkiemu traktowaniu, to dlaczego nie miałyby mieć (Cerkiew) modlitwy przeciwko kulturze, która jest zbiorem wszystkich tych złych rzeczy? (...) Należałoby wyznaczyć państwowy dzień modlitw, w którym naród cały modlić się będzie do Boga, by go wybawił od kultury (za: Gil 2005: 180).

Oczywiście te słowa nie zawsze muszą budzić konfrontacyjne pomysły w rodzaju Dnia Walki z Kulturą, do wprowadzenia którego nawoływał w sierpniu 2002 roku na łamach gazety „Danas” profesor literatury Mirko Đorđević (2002), lecz wystarczy, że przyczyniają się do lekceważenia „wszystkiego, co nie służy zbawieniu” – bo czy służy zbawieniu kwestia naprawienia – lub nie – utraconego skrzydła gipsowego aniołka¹⁸? Wraca więc pytanie o znaczenie praktyk związanych z dziedzictwem i uniwersalność samej jego koncepcji. Czy jeśli nie osadzimy dziedzictwa w pojęciu kultury, jeśli nie będziemy go identyfikować na podstawie wartości historycznych i artystycznych – zachowa ono sens? W obszernym studium dotyczącym teorii konserwacji i dziedzictwa w konfrontacji z zadaniem konserwacji architektury religijnej Britta Rudolff pisze: „Konserwacja dziedzictwa, pomoc dziedzictwu w dojściu do jego własnej prawdy, to ciągła rekonstrukcja. Nie rekonstrukcja ekspresji dziedzictwa, lecz rekonstrukcja narracji o tożsamości i rekonstrukcja świadomości, że znaczenie się rodzi i jest niesione dalej” (Rudolff 2010: 284).

Zakończenie

Specyfika pochodzących z Wojwodiny ikon i klasztorów na Fruškiej Gorze pozwala zaobserwować paradoksy procesu patrymonializacji zachodzącego w społeczeństwie, w którym konstruowanie zbiorowych tożsamości zderza ze sobą wyrastający z zachodniej nowoczesności system świeckich wartości z systemem wartości osadzonych w religii prawosławnej. W ten sposób do głosu dochodzą równocześnie dwa odmienne rozumienia materialności i czasu. Kategorie takie, jak dziedzictwo i kultura w ujęciu międzynarodowych dokumentów należą do tego pierwszego systemu; ten drugi zaś rozumie dziedzictwo w sposób metafizyczny, a w kulturze – utożsamionej z jej zachodnim, nowoczesnym desygnatem i kojarzonej przede wszystkim z zajęciami czasu wolnego – widzi przeszkodę na drodze do zbawienia. Oba te systemy biorą udział w konstruowaniu nowoczesnej tożsamości narodowej i tutaj się spotykają: następuje rekontekstualizacja przedmiotów i budowli stworzonych wedle systemu wartości religijnych. Bieżąca pragmatyka wymaga od uczestników tego procesu umiejętności płynnego poruszania się pomiędzy systemami wartości, z których żaden samodzielnie nie ujmuje wszystkich skomplikowanych powodów, dla których zografskie ikony i klasztory na Fruškiej Gorze otaczane są przez ludzi troską.

Słowa kluczowe: ikony, dziedzictwo, tożsamość, prawosławie, Serbia, Wojwodina

¹⁸ Taką reprimendę usłyszałam w odpowiedzi na pytanie zadane w jednym z klasztorów.

LITERATURA

- Andrić A.
2012 *Istorija Srba*, Beograd: Utopija.
- Bošković A.
2005 *Distinguishing „Self” and „Other”: Anthropology and National Identity in Former Yugoslavia*, „Anthropology Today” 21: 2, s. 8-13.
- Božić I., Ćirković S., Ekmečić M., Dedijer V.
1973 *Istorija Jugoslavije*, Beograd: Prosveta.
- Clifford J.
2000 *Kłopoty z kulturą*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa: KR.
2013 *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Davidov D.
1977 *Ikone srpskih zografa XVIII veka*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Domańska E. (red.)
2010 *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Dorđević M.
2002 *Molitva protiv kulture*, „Danas”, 21.08.2002, za: „Republika” 292-293: 15, http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/2002/292-293/292-293_15.html (4.04.2015).
- Duncan C.
2005 *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, New York: Routledge.
- Fabian J.
2003 *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press.
- Gadamer H.-G.
1993 *Prawda i metoda*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: Inter Esse.
- Gil D.
2005 *Prawosławie, historia, naród: miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ilić M.
2012 *Vojvodina direktno: politički eseji*, Novi Sad: Vojvođanska politikološka asocijacija, Cenzura.
- Janković O.
2014 *Četiri originala „Seobe Srba”*, „Politika On-line”, 15.09.2014, <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Cetiri-originala-Seobe-Srba.lt.html> (4.04.2015).
- Karp I., Lavine S.D. (eds.)
1991 *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, London: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett B.

- 1998 *Objects of Ethnography*, w: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, s. 17-78.
- 2011 *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, przeł. K. i J. Sieliccy, „Etnografia Nowa” 3, s. 125-136.

Klekot E.

- 2012 *Constructing a „Monument of National History and Culture” in Poland: The Case of the Royal Castle in Warsaw*, „International Journal of Heritage Studies” 18: 5, s. 459-478.
- 2014a *Polityczny wymiar dziedzictwa kultury*, w: G. Michałowska, J. Nakonieczna, H. Schreiber (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 2, *Pułapki kultury*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 46-62.
- 2014b *Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego: archeologia pojęć*, „Ochrona Zabytków” 1, s. 31-40.
- 2015 *Walking in the National Park of Fruška Gora*, „Ethnologia Fennica”, w druku.

Lowenthal D.

- 1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lubańska M.

- 2007 *Problemy etnograficznych badań nad religijnością*, w: M. Lubańska (red.), *Religijność chrześcijan obrządku wschodniego na pograniczu polsko-ukraińskim*, Warszawa: DiG, s. 7-31.
- 2014 *Kategoria „sensualizmu” i „nierozróżnialności” na przykładzie kultu „cudotwórczej” ikony św. Menesa w bułgarskim monasterze w Obriadowci. Rewizja inspirowana prawosławną teologią ikony*, „Prace Etnograficzne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 42: 1, s.1-16.

Rapacka J.

- 1995 *Godzina Herdera: O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa: Energieia.

Rudolff B.

- 2010 *„Intangible” and „Tangible” Heritage: A Topology of Culture in Contexts of Faith*, Bonn, Manama, New York: Scientia Bonnensis.

Schneider A.

- 2006 *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan.

Smith L.

- 2006 *Uses of Heritage*, London, New York: Routledge.

Uspiński L.

- 1993 *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Poznań: W drodze.

Węglarz S.

- 1994 *Chłopi jako „obcy”. Prolegomena*, w: W. Burszta, J. Damrosz (red.), *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 78-101.

Wolf E.R.

2009 *Europa i ludy bez historii*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Živković M.

2011 *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Źródła internetowe (wszystkie dostęp 4.04.2015)

<http://www.vojvodina.gov.rs/sr>.

<http://webrzs.stat.gov.rs>: http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/Popis2011/Knjiga4_Veroispovest.pdf. <http://www.svm.org.rs/sr/home-sr>.

Ewa Klekot

ICONS BY ZOGRAF PAINTERS, MONASTERIES ON FRUŠKA GORA AND SERBIAN NATIONAL IMAGINARY

(Summary)

Late in the twentieth century anthropological research on heritage, which in earlier years had focused on objects (historic monuments) and space (*lieux de mémoire*), started changing its perspective, concentrating mainly on heritagisation, understood as a process, and on social actors (states, associations, individuals) involved. The research presented in the article is part of this current; it is aimed at grasping characteristics of heritagisation of things related to religious cults in the Serbian Orthodox Church. In the article, I focus on a particular group of historic objects defined both in Serbian expert discourse of art history and by museum practices as ‘zograf icons’. I present the process of grounding their meanings constructed in heritagisation in Serbian national imaginarij. Heritagisation practices such as musealisation of icons and their conservation form the starting point for reflection on their religious setting, as well as the relationships between two sets of practices focused on them, and subsequently two value sets in which they are called ‘heritage’. Because of their specific geographic provenance, some questions of heritagisation of churches and monasteries on Fruška Gora in Serbian Vojvodina have also been discussed.

Key words: icons, heritage, identity, Orthodox Christianity, Serbia, Vojvodina

Ewa Klekot

Institute of Ethnology and Cultural Anthropology

University of Warsaw

4 Źurawia Street

00-503 Warszawa, Poland

evakot@poczta.onet.pl