

Anna Olszewska, Scott Simpson

CZY ISTNIEJĄ POGAŃSKIE PIKSELE? WSPÓŁCZESNA IKONA ŚWIATOWIDA I WYZNACZNIKI JEJ ŚWIĘTOŚCI

Celem naszego studium jest przyjrzenie się Światowidowi jako ikonie neopogańskich ruchów religijnych we współczesnej Polsce. Obecny wizerunek bóstwa oparty jest przede wszystkim na pisemnych przekazach Saksa Gramatyka oraz znaleziskach archeologicznych arbitralnie połączonych z opisami w *Gesta Danorum*. Owe obiekty to: monument zbruczański odkryty w 1849 r. i figurka drewniana z Wolina odnaleziona w 1974 r.

Od połowy XIX w. ikona Światowida jest stale przetwarzana w kulturze polskiej. Nieustannie wpisuje się ją w różnorodne narracje kulturowe, zmieniając formę, technikę reprodukcji, jak również interpretację. Dokonując przeglądu owych transpozycji, pytamy o warunki, jakie powinno obecnie spełniać wyobrażenie pogańskiego bóstwa, aby uznano je za kultowe. Przeprowadzając pod tym kątem przegląd nowożytnych wyobrażeń Światowida, zaznaczamy dwa wątki. Po pierwsze: w środowiskach neopogańskich ikona Światowida w wielu przypadkach nie jest jednoznacznie traktowana jako inherentny nośnik *sacrum*, ale jako scenografia obrzędów lub wizualne przypomnienie niewidzialnego bóstwa. Z drugiej zaś strony stworzenie podobizny idola o przeznaczeniu religijnym ciąży ku zastosowaniu technik reprodukcji, takich jak: rzeźba w drewnie, drzeworyt lub cyfrowa reprodukcja powyższych. Co więcej, w procesie powielania wizerunku, technika (np. rzeźba w drewnie) staje się elementem ikonicznym (np. Światowid jako drzewo). Czy dzięki tego rodzaju zabiegom obraz wyświetlony na ekranie monitora jest wypełniony znaczeniami związanymi z pierwowzorem? Czy zatem owe preferencje

co do materii, z jakiej formowany jest wizerunek Światowida, nie oznaczają, iż mamy do czynienia z obiektem funkcjonującym na zasadzie *synekdochy*?

Świętowit – oryginały, ich funkcja oraz technika wykonania

Wśród średniowiecznych pierwowzorów, które najsilniej inspirowały współczesne przetworzenia ikony Światowida, wymienić należy przynajmniej trzy źródła.

Pierwsze to opis *Svantevita* z Arkony w *Gesta Danorum* Saksa Gramatyka z przełomu XII i XIII w.¹ Posąg o przeznaczeniu kultowym wykonany był z mieszanych materiałów. Łączył w sobie różne typy drewna, róg z *rozmaitego kruszczu zrobiony* (z oprawą z metali szlachetnych). Jak wynika z powyższego zapisu, posąg wykorzystywano do przeprowadzenia praktyk dywinacyjnych (lanie wina); w trakcie obrzędów wnoszono ku niemu toast. Podobne szczegóły odnoszące się do mieszanej techniki wykonania tego rodzaju posągów poprzez połączenie drewna i metali szlachetnych pojawiają się u innych kronikarzy. W połowie XII w. *Kronika Helmolda* wspomina o Świętowicie, bożku Rugian, którego Waldemar ciągnie za koniem, rozbija i wrzuca do ognia. Analogiczne opisy posągów kultowych Słowian znaleźć można u Adama z Bremy, który opisuje gród Retra i posąg Radiegasta wykonany ze złota i zaopatrzony w łożę z purpury. Z kolei *Powieść doroczna* wspomina o tym, że Włodzimierz stawia w Kijowie na wzgórzu posągi bóstw: „drewniany Perun z głową srebrną i wąsem złotym”.

Pierwsze próby rekonstrukcji wizerunku bóstwa z Arkony pojawiają się w XVII w. W wieku XIX *Słownik mitologiczny* A. Völlmera (ukazał się w 1835 r. zanim odnaleziono monument zbruczański), zawiera ilustrację opartą na tekście Saksa. Artysta zobrazował w nim frazę: *Laeva arcum reflexo in latus brachio figurabat* w formie łuku trzymanego przez figurę bóstwa w lewej dłoni. Skala posągu na wspomnianej ilustracji jest zaskakująca. Jeżeli porównamy ją za figurami ludzi ukazanymi na rycinie, posąg musiałby mieć przynajmniej 14 metrów wysokości; co jest wysoce nieprawdopodobne jak na drewnianą figurę pochodzącą z tamtej epoki i regionu i nie przystawałoby do wymiarów świątyni arkońskiej, jakie znamy ze współczesnych badań archeologicznych.

¹ „Ingens in ede simulacrum, omnem humani corporis habitum granditate transcendens, quattuor capitibus totidemque cervicibus mirandum perstabat, e quibus duo pectus totidemque tergum respicere videbantur. Ceterum tam ante quam retro collocatum unum dextrorsum, alterum laevorsum contemplationem dirigere videbatur. Corrasae barbae, crines attonsi figurabantur, ut artificis industriam Rugianorum ritum in cultu capitum aemulata putares. In dextra cornu vario metalli genere excultum gestabat, quod sacerdos sacrorum eius peritus annuatim mero perfundere consueverat, ex ipso liquoris habitu sequentis anni copias prospecturus. Laeva arcum reflexo in latus brachio figurabat. Tunica ad tibias prominens fingebatur, quae ex diversa ligni materia creatae tam arcano nexu genibus iungebantur, ut compaginis locus non nisi curiosiori contemplatione deprehendi poterit. Pedes humo contigui cernebantur, eorum basi intra solum latente. Haud procul frenum ac sella simulacri compluraque divinitatis insignia visebantur” (por. Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* XIV, wyd. Karl Meyer 1933, s. 49).

Pierwowiez drugi to Światowid ze Zbrucza wykonany z wapienia i datowany na X w. W 1848 r. odnaleziono posąg w korycie rzeki Zbrucz nieopodal wsi Liczkowice. Jest to mająca cztery twarze figura z wapienia o wysokości 2,57 m. Na monumencie odkryto pozostałości czerwonej polichromii. Reliefy pokrywały każdą z jej czterech stron, układając się w trzech pasmach. Górna część statuy ma formę głowy o czterech obliczach przykrytej kapeluszem. „Frontowa” strona ukazuje figurę dzierżącą róg w dłoni. Bezpośrednio po odkryciu monument został przekazany hrabiemu Mieczysławowi Potockiemu. Był on najprawdopodobniej pierwszą osobą, która połączyła go z wizerunkiem Światowida czczonym w świątyni arkońskiej. Pod tym mianem figura trafiła do Krakowa, gdzie wystawiono ją na widok publiczny. Jej identyfikacja z opisem Svantevita z kroniki Saksa utrwaliła nazwę zabytku: „Światowid ze Zbrucza”. Po tym odkryciu niewielu artystów potrafiło stworzyć wizerunek tego bóstwa bez odwołań do kamiennego monumentu z Ukrainy, pomimo że nie wszyscy historycy akceptują taką atrybucję obiektu. Przede wszystkim figura ma jedną szyję i głowę o czterech twarzach, przykrytą jednym kapeluszem. Zamiast dwóch ramion z opisu Saksa posąg ma osiem ramion w górnym paśmie reliefów. Poza figurą z rogiem (atrybut wspomniany w *Gesta Danorum*) ukazano tu również konia i szablę – atrybuty utożsamiane ze Światowidem. Jednakże w przypadku pozostałych dwóch stron posągu, które przedstawiają figurę z pierścieniem i postać bez atrybutu, brak jest wyraźnych odniesień do atrybutów bóstwa arkońskiego.

Trzecim pierwowiezem współczesnych trawestacji jest Świątowit z Wolina. Figurka wielkości 9,3 cm wykonana z cisu znaleziona była na obszarze budynku mieszkalnego podczas wykopalisk prowadzonych na terenie wyspy w roku 1974. Figurka przedstawia cztery stylizowane twarze osadzone na wspólnym trzonku, porytym nieregularnymi nacięciami². To niewielkich rozmiarów znalezisko, określane jest w literaturze archeologicznej jako osobisty talizman lub wizerunek bóstwa służący do prywatnej dewocji. Chociaż dzieło datowane jest na IX w., istnieją powody, by twierdzić, iż samo w sobie jest już kopią. Jako że z przekazów źródłowych wynika, iż lokalne bóstwa Wolina miały jedną twarz, możliwe, że figurka jest importem, swojego rodzaju „pamiątką z pielgrzymki”, która ulokowana na honorowym miejscu przypominać mogła wyznawcom o obecności bóstwa i o odbytej podróży³.

² W. Filipowiak, *Słowiańskie wierzenia pogańskie u ujście Odry*, [w:] *Wierzenia przedchrześcijańskie na ziemiach polskich*, Gdańsk 1993, s. 29.

³ Za odpowiedniki tego typu obiektów uznać można niewielkie figurki koni (atrybut Svantewita) znajdujące się wzdłuż wybrzeży Morza Bałtyckiego.

Zarys kulturowej recepcji posągu Światowida ze Zbrucza – kopie i reprodukcje

Różnego typu przerysowania, kopie i przetworzenia wizerunku Światowida pojawiają się na masową skalę od momentu rozpowszechnienia odkrycia figury ze Zbrucza, czyli od lat 50. XIX w.⁴ Liczbę kopii Światowida, wykonanych w przybliżonej skali, możemy oszacować wspólnie na kilkaset egzemplarzy, z czego znakomita większość znajduje się w Polsce i na Ukrainie. Reprodukcje i przerysowania w formie druku i obrazu cyfrowego są liczniejsze. Ów proces upowszechniania wizerunku Światowida okresowo się intensyfikował. Od II połowy XIX w. możemy wyróżnić przynajmniej cztery okresy, gdy powielanie formy monumentu zbruczańskiego było nasilone. Różne były też przyczyny tego zainteresowania.

Faza pierwsza to II połowa XIX w. Zainteresowanie wizerunkiem Światowida wzmogła wiadomość o odkryciu oryginału. Powstają wówczas najstarsze reprodukcje w postaci odbitek litograficznych oraz kopii w kamieniu. Przykładem takiej realizacji jest np. posąg Światowida dłuta Franciszka Wyspiańskiego (lub Henryka Kossowskiego), wykonany na zamówienie Juliusza Florkiewicza do zespołu parkowego przy neogotyckim pałacu w Miłoszowej, w II połowie XIX w.⁵

Druga faza to przełom lat 20. i 30. XX w., kiedy Światowid na równi z innymi bóstwami pogańskimi stał się motywem twórczości modernistycznych artystów związanych głównie z grupą Rytm, której działalność zmierzała w kierunku stworzenia stylu narodowego w nowej sztuce polskiej. W latach 20. i 30. reprodukuje się Światowida w kamieniu i w drewnie, popularne są grafiki wykonane w technice drzeworytu i litografii. Przykłady drzeworytów sztorcowych autorstwa Stanisława Jakubowskiego pochodzą z teki *Bogowie Słowian* (Przemyśl 1919, Kraków 1933) oraz ze zbioru prasłowiańskich motywów architektonicznych (Kraków 1923)⁶. Z kolei przykładów litografii dostarcza nam Zofia Stryjeńska w cyklu *Bożki słowiańskie* (Kraków 1918)⁷. Cykl zawiera przedstawienie posągu Światowida umieszczonego w konarach drzewa⁸.

Po raz trzeci zainteresowanie Światowidem stało się widoczne na przełomie lat 60. i 70. XX w., kiedy powstała seria kopii i trawestacji posągu zbruczańskiego umieszczanych na placach i w parkach miejskich z okazji oficjalnego jubileuszu

⁴ Wtedy to posąg został przeniesiony do Krakowa i wystawiony dla publiczności najpierw w Collegium Maius, potem w siedzibie PAU przy ul. św. Jana oraz Muzeum Archeologicznym przy ul. Poselskiej. Dostęp do oryginału był zatem stosunkowo otwarty dla przedstawicieli różnych warstw społeczeństwa. Od tego czasu powstają reprodukcje posągu.

⁵ S. Orłowski, *Zespół pałacowo-parkowy na tle dziejów Miłoszowej*, Trzebinia 2003.

⁶ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Maurin-Białostocka, t. 3, Wrocław [i in.] 1979, s. 185–186.

⁷ M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław 1994, s. 45; eadem, *Zofia Stryjeńska*, Wrocław 1991, s. 13.

⁸ Inspiracją może być tu idea tworzenia rodzimego panteonu zapoczątkowana w projektach młodopolskich; por. Projekt Wyspiańskiego opracowany wspólnie z architektem Stanisławem Ekielskim, zatytułowany „Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu” (Kraków 1908).

tysiąclecia powstania państwa polskiego, organizowanego przez komunistyczny aparat władzy. Z tym okresem wiązać można powstanie dużych rozmiarów posągów kamiennych i drewnianych. Przykładem rzeźby kamiennej jest realizacja A. Wesołowskiego umieszczona w Krakowie pod Wawelem.

Na przełomie XX i XXI w. kopie Światowida stały się ikonami neopogańskich ruchów religijnych działających na terenie Polski. Najczęściej jest to posąg usytuowany w przestrzeni „dzikiej natury”, np. na szczycie wzgórza, na łące. Wymiary lokalny prezentują gminne pomniki w Żorach i Milówce. Wizerunek Światowida pojawia się również w wersji cyfrowej dzięki upowszechnieniu Internetu, pełniąc często funkcję awataru lub „wirtualnego prezentu” przesyłanego wraz z pozdrowieniami użytkownikom portali społecznościowych typu *My Space*.

Omówione fazy przetwarzania wizerunku Światowida wynikają z przystosowania jego podobizny do lokalnych zwyczajów kulturowych o różnorodnym charakterze. W fazie pierwszej dominuje motyw poznawczy, potem narodowy – panslawistyczny, związany z Wiosną Ludów, identyfikacja Światowida z narodem i oficjalnie prezentowaną „polskością” na przełomie lat 60. i 70., zaś od lat 90. XX w. umiejscowienie wizerunku w obszarze religijnym. W każdej z tych faz dominuje inny materiał, z którego wykonane są figury Światowida. Pierwsze kopie ciosane są z kamienia, odlewane z gipsu, potem pojawia się drewno, które dominuje w tworzeniu obiektów kultu religijnego.

Relacje bóstwo–idol w świecie pogańskim i środowiskach neopogańskich

Niewiele wiadomo o stosunku przedchrześcijańskich Słowian do przedstawień bóstw o charakterze kultowym. Kilka zachowanych opisów świątyń, rytuałów i idoli pochodzi z kronik chrześcijańskich, które niejako programowo pomniejszają ich znaczenie, podkreślając, iż były one puste, pozbawione mocy i prymitywne. Jednakże dzięki porównaniom do innych religii politeistycznych z kręgu indoeuropejskiego możemy przytoczyć kilka wariantów znaczenia i mocy przypisywanej wizerunkom bóstw (idolom), które mogły niekiedy ze sobą współistnieć:

1. Idol (wyobrażenie bóstwa) jest identyczny z samym bóstwem;
2. Idole są zamieszkiwane przynajmniej przez część samego bóstwa, przynajmniej okresowo;
3. Idole są zamieszkiwane poprzez duchy reprezentujące bóstwo;
4. Idole działają jako obiekty, które skupiają na sobie uwagę bóstwa;
5. Idole są przedstawieniami bogów, które mają za zadanie skupiać ludzką uwagę na osobie samego bóstwa (które nie musi być osobiście obecne w samym wizerunku).

Jednym z filozofów antycznych, którzy zmuszeni byli bronić swojej wiary zarówno przed jej wewnętrzną erozją i zapadaniem się w zabobon, jak i przed sztywnymi paradygmatami doktryny chrześcijańskiej był Porfiriusz. Wypowiadał się on między innymi w omawianej kwestii relacji pomiędzy bóstwem a jego wize-

runkiem. Zakładał, że bogowie istnieją i mogą ukazywać się ludziom w widzialnej formie, jeżeli tego zapragną. W konsekwencji istnieje możliwość stworzenia podobieństwa lub „portretu” owych postaci.

A zatem ci, którzy oddają cześć bóstwu nie wierzą, że jest ono obecne w drewnie, kamieniu czy brązie, z którego został wykonany obraz... Ponieważ statuy i świątynie zostały zbudowane przez starożytnych na pamiątkę tak aby ci, którzy je odwiedzają [...] mogli pomyśleć o bóstwie; lub by mogli się do niego zbliżyć, składając mu modlitwy i prosząc o łaski. Ponieważ jeżeli ktoś tworzy wizerunek przyjaciela, nie uznaje, że przyjaciel jest w nim obecny [...] ale jego szacunek dla przyjaciela zostaje okazany poprzez ten portret⁹.

Cytowana wyżej interpretacja oddziaływania przedstawień bóstw uwzględniła ważny fakt: obraz jest prawdziwym podobieństwem bóstwa. Najprostszym przykładem takich relacji we współczesności może być obraz przedstawiający Chrystusa Miłosiernego wykonany przez malarza Eugeniusza Kazimirowskiego w 1934 r. według wskazówek siostry Faustyny Kowalskiej. Obraz jest zapisem wizji religijnej mniszki, rodzajem portretu pamięciowego twarzy Chrystusa. Nie można wykluczyć, że anonimowy rzemieślnik z Arkowy był postawiony przed analogicznym zadaniem – nadania kształtu wizji, która była elementem osobistego objawienia czterogłowego Swantevita. Należy jednak mieć na uwadze to, że doświadczenie tego rodzaju nie jest konieczne dla przedstawienia bóstwa (ikony). Rzemieślnicy pogańscy, podobnie jak mnisi w średniowiecznych klasztorach, mogli tworzyć „prawdziwe” wizerunki bóstw lub świętych na podstawie „prawdziwej” synekdochy. Podobnie też artyści greccy, tworząc rzeźbę Afrodyty, mogli posłużyć się modelem pięknej śmiertelniczki, ponieważ byli przekonani, iż element „piękności” był prawdziwym, wizualnym atrybutem bogini. Podobnie wczesnośredniowieczni rzemieślnicy słowiańscy mogli żywić przekonanie, iż poczworna głowa jest atrybutem wizualnym określonego bóstwa.

Materia i forma w wizerunkach bóstw

Dla analizy wyznaczników świętości współczesnych wizerunków Światowida istotny jest moment swoiście rozumianego podobieństwa do pierwowzoru. Zatrzymajmy się w tym miejscu nad kwestią zakresu owego podobieństwa w formach wizualnych.

W odniesieniu do wizerunków bóstw od czasów antycznych daje się zauważyć wyraźne rozróżnienie pomiędzy formą a materią (w arystotelesowskim ujęciu tych terminów). Gdyby to jedynie forma decydowała o owym podobieństwie wizerunku do pierwowzoru, mielibyśmy problem z uzasadnieniem czci oddawanej różnorodnym, amorficznym obiektom, takim jak meteoryty czy kawał-

⁹ Porphyry, *Against the Christians*, cyt. za: M. Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea*, New York 1992, s. 80.

ki drewna (które jak często twierdzono, również miały spadać z nieba), czczonym w starożytnych świątyniach, czego przykładem jest pień drzewa reprezentujący Herę z Samos.

Za tym, że materia ma jednak znaczenie dla oddania prawdziwego podobieństwa, przemawia również generalna tendencja do wykonywania ważniejszych wyobrażeń bóstw z materiałów wysoko cenionych w danej kulturze. Wiele idoli jest również określanych jako stworzone z „odpowiedniego materiału”, czego przykładem może być starożytny posąg Ateny z Akropolu wykonany z drzewa oliwkowego – świętego drzewa tej bogini¹⁰. Na podobnej zasadzie w polskiej sztuce ludowej pojawiały się lipowe figurki Matki Boskiej lub świętych przeznaczone do kapliczek, często usytuowanych pod drzewem tego gatunku. Tak więc „podobieństwo” ikony religijnej do jej pierwowzoru może być rozszerzone poza arystotelesowską formę i obejmować również materiał, z którego wykonany jest wizerunek.

Niektóre z tych powiązań (materia–treść) przynajmniej po części mają naturę symboliczną. Oznacza to, że są skonstruowane z arbitralnych znaków zdeterminowanych przez kulturę (np. wspomniane liście lipy przypominają stylizowane serca, serca są symbolami miłości, miłość zaś atrybutem Marii). Dla wyznawcy owo ikoniczne powiązanie sprawia, że wizerunek wart jest włączenia do praktyki religijnej. Przymuszczałnie bardzo niewielu ludzi mogłoby zaangażować się w oddawanie czci kawałkowi drewna bez przekonania co do tego, że relacja między owym kawałkiem drewna a bóstwem nie jest do końca arbitralna.

We współczesnych praktykach neopogańskich wizerunek Światowida jest często obecny i traktowany z odpowiednią atencją. Zwykle wyznawcy nie zwracają się do niego bezpośrednio. Pozostaje zazwyczaj w tle wydarzeń (rytuału) jako przypomnienie bóstwa lub przypomnienie religijnego wymiaru ceremonii, w przeciwieństwie do niego, rytualny ogień pali się zazwyczaj w centrum obrzędów. Do ognia kierowane są bezpośrednio ofiary jadła i napoju. W tym kierunku zwracają się wierni z osobistymi modlitwami. Oznacza to, że w praktykach religijnych tych środowisk istnieje pewna ambiwalencja w stosunku do figury bóstwa uczynionej ręką ludzką. Nakłada się ona na znaczącą różnorodność opinii wyznawców co do tej kwestii (zostało to zweryfikowane w trakcie wywiadów). Po drugie, w momencie gdy mamy do czynienia z wizerunkiem bóstwa wykonanym do celów religijnych (zarówno większe figury wykorzystywane w kulcie zbiorowym, jak i mniejsze, osobiste amulety) najpopularniejszą formą realizacji jest rzeźba w drewnie.

Przemawiać mogą za tym względy praktyczne. Drewno jest materiałem relatywnie tanim i powszechnym, może być opracowywane nawet przez mało doświadczonych rzemieślników za pomocą prostych narzędzi. Co więcej, drewno odznacza się zarówno względną trwałością, jak i lekkością, na tyle żeby średniej wielkości obiekty mogły być transportowane do i z neopogańskich miejsc kultu oraz bezpieczne przechowywane pomiędzy kolejnymi ceremoniami.

¹⁰ J. H. Kroll, *The Ancient Image of Athena Polias. Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography*, „Hesperia Supplements” 1982, vol. 20, s. 65–203 (zwłaszcza s. 74).

Z drugiej zaś strony, jak dowodzi tego przegląd procesów transformacji ikony pogańskiego bóstwa, istnieją powody, by twierdzić, że drewniane podobizny Światowida nie powstają z przyczyn czysto użytecznych. Drewno pojawia się tu nie tylko jako materiał użyty do wykonania trójwymiarowych obiektów. Publikacje religijne (książki, czasopisma, ziny, kalendarze, strony internetowe), wszelkiego rodzaju oznaki przynależności (nadruki na koszulkach, tatuaże), w których przedstawienie Światowida jest uwolnione z uwarunkowań ekonomicznych i praktycznych, oddają drewniany materiał bezpośrednio (fotografie i rysunki drewnianych rzeźb) bądź pośrednio poprzez użycie techniki drzeworytu, symulowanie faktury drewna w reprodukcjach cyfrowych. Kontynuacją tej tendencji może być pojawienie się motywu drzewa jako elementu ikonicznego w przetworzeniach wizerunku bóstwa. Światowid o czterech twarzach zyskuje przez to specyficzny kompleks treści i związany zostaje z pojęciami Natury i Życia.



Światowid ze Zbrucz



Światowid z Wolina



Miłoszowa, Wzgórek Światowida, wykonany z piaskowca w 1869 r. przez Franciszka Wyspiańskiego (lub Henryka Kossowskiego) na zamówienie Juliusza Florkiewicza



Zofia Stryjeńska, Światowid,
litografia barwna, 1917



Kraków, Światowid, projekt Józef i Waldemar Wesółowscy, 1963–1968