

**Anna Królikowska**

Uniwersytet Szczeciński

## Estetyka współczesnych cmentarzy

**STRESZCZENIE** Współczesne cmentarze przesycone są estetyką o cechach kultury popularnej. Szczególnie znajduje tu zastosowanie kicz jako „sztuka pocieszająca”. Praktyki organizowania wyglądu i estetyzacji grobu zależą od dostępności materiałów i akcesoriów, zasobności, a także kompetencji kulturowych i estetycznych. Obecnie nagrobki w większości przypadków powstają w rękach rzemieślników i są wytworem masowym. Uzasadnione z punktu widzenia estetyki pytanie: „czy cmentarze są ładne”, z punktu widzenia socjologii musi zostać przekształcone w pytania: dla kogo są ładne, jakie funkcje pełni taka a nie inna estetyka, jakie są jej związki z innymi zjawiskami kultury, z cechami społeczeństwa? Dziś ta specyficzna estetyka sprawia wrażenie zastygłej i kulturowo wyizolowanej, nie tylko ze względu na jej funkcje rytualne, łagodzące i dystansujące wobec grozy śmierci, ale także dlatego, że kultura cmentarzy i kultura późnej nowoczesności mówią różnymi językami.

**SŁOWA KLUCZOWE** CMENTARZ,  
NAGROBEK, ESTETYKA,  
KULTURA POPULARNA, KICZ

## Wprowadzenie

Cmentarz jako obiekt może stać się przedmiotem zainteresowania antropologa, etnologa, socjologa (kultury, przestrzeni, miasta, wsi, religii), historyka, literaturoznawcy (poszukującego literatury nagrobnej), architekta, urbanisty, architekta krajobrazu. Cmentarze – jeśli są miejscami znaczącymi dla tożsamości współczesnych członków grup i zbiorowości kulturowych (czy to bytujących w ich pobliżu, czy żyjących w fizycznym oddaleniu), jeśli mogą poszczycić się długą historią, „obecnością” szczególnych postaci na nich pochowanych, wyjątkową urodą lub tylko specyfiką pomników czy też pięknem otaczającej je przyrody – przyciągają nie tylko osoby w jakiś sposób zobowiązane do odwiedzin przez osobiste związki z pochowanymi tam ludźmi, ale też wielu, różnie zmotywowanych, zwiedzających. Na to zjawisko został już ukuty specjalistyczny termin „turystyki cmentarnej” czy „tanatoturystyki” (por. Tanaś 2008). Jest jednak duża liczba cmentarzy pozbawionych owej magicznej (choć chyba również co najmniej ambiwalentnej) cechy przyciągania, nieświetlnionych „obecnością” pochowanych tam ludzi o publicznym znaczeniu, wiele miejsc pochówku o szablonowym wyglądzie, o których Jacek Kolbuszewski mówi wprost, że są brzydkie i, jego zdaniem, w swojej brzydocie i bylejakości dają wyraz kulturowemu kryzysowi śmierci (Kolbuszewski 1996: 74–75, 237–245). W przypadku starych, lecz wciąż użytkowanych cmentarzy, na ich historyczne pokłady nakładają się wciąż nowe, w tym warstwa dająca się zaliczać do współczesności (por. Lewicka 2009; Królikowska 2011).

Socjolog może rozpatrywać cmentarz w wielu ujęciach, kierując uwagę na różne aspekty kulturowe i społeczne w nim zawarte, czy raczej tylko sugerowane przez obecne tam elementy, na znaczenia istotne dla współczesnych. W estetyce cmentarzy, w społecznym dążeniu do nadania grobom czy pomnikom porządku estetycznego, w zachowywaniu stylistyki właściwej dla danej lokalności, czy też niekiedy w intencjonalnym złamaniu kulturowej konwencji, tkwi warta odnalezienia intencja, świadomość reguły, świadomość obecności widza i jego potencjalnych ocen, przekonanie o tym, co godne jest jako środek uczczenia pamięci zmarłego, co jest właściwe, „porządne”, i w końcu – co jest ładne. Socjolog w swoich analizach nie powinien zadowalać się oceną, a nawet sam powinien się jej stosowania wystrzegać, dlatego, choć w artykule będę używać terminów potocznie uznanych za wartościujące, moim zamiarem jest użycie ich przede wszystkim w celach opisowych.

Praktyki organizowania wyglądu grobu, dbania i upiększania, odbywają się w pewnych „warunkach brzegowych”, na które składa się dostępność materiałów i akcesoriów na rynku, zasobność materialna rodziny, ale też jej kompetencje kulturowe i estetyczne. Podjęcie tematu estetyki cmentarza można potraktować także jako zwrot w stronę socjologii codzienności. Wszak dla części członków polskiego społeczeństwa, „chodzenie na cmentarz” jest powtarzalną praktyką o symbolicznym znaczeniu, a groby bliskich – elementem ich świata życia. Dodać należy, że o ile socjologia codzienności dowartościowuje zwykle praktyki raczej banalne i także obszary życia (por. Sztompka, Bogunia-Borowska 2008), to rzeczywistość cmentarza łączy w sobie zarówno rutynową codzienność, bezrefleksyjną potoczność, jak i sferę poza nie wykraczającą. Aktorzy działań, konkretnych manipulacji, pozostających w sferze potoczności, zmuszeni są w większym lub mniejszym stopniu brać pod uwagę obecność sytuacji granicznych i odnosić się do obszarów niedających się już objąć oswojoną codziennością i jej schematami poznawczymi. Rutynowe praktyki estetyzacji grobów odbywają się w silniej lub słabiej uświadamianym kontekście obszarów niepoznawalnych, choćby potencjalnie mogących napawać lękiem i niepewnością. Zwykłość i oczywistość praktyk podejmowanych

przy grobach oswaja nierozpoznawalną rzeczywistość śmierci, zapewne jednak nie do końca.

W sensie empirycznym estetyka cmentarza wymaga analizy przeprowadzonej od skali detalu, drobnego przedmiotu, po perspektywę widzenia całości tego wyraźnie wydzielonego terenu. Cmentarz jako całościowy kompleks dociera do odbiorcy nie tylko poprzez swoje znaczenie, ale też przez bezpośrednie oddziaływanie na zmysły. Sposób urządzenia cmentarza, a w efekcie jego wygląd i klimat, wynika co najmniej z kilku zmiennych cech społeczności. Jak pisze J. Kolbuszewski, cmentarz jest „kreowany wedle dyrektyw znamiennej dla przyjętego w danej społeczności i w danym czasie sposobu reagowania na fakt ludzkiej śmierci” (Kolbuszewski 1996: 35). Autor stawia równocześnie diagnozę współczesnej kondycji cmentarzy – według niego wiele z nowo założonych swoim brakiem charakteru dokumentuje współczesny kryzys śmierci (Kolbuszewski 1996: 74). Oprócz samego stosunku do śmierci, uznać należałoby także modyfikujące znaczenie takich zmiennych, jak stosunek do religii, siła więzi grupowych i wspólnotowych (rodzinnych, narodowych), rola prywatnej i publicznej pamięci społecznej, utrwalone wzory i tradycje danej społeczności, dominujące orientacje czasowe i wiele innych cech kulturowych, układających się w specyficzne dla danego czasu i miejsca konfiguracje. Swoją rolę w kreowaniu wyglądu cmentarza mają też zmienne strukturalne, ze względu na specyfikę kultury społecznych kategorii narzucających charakterystyczny dla nich styl estetyczny.

Po drugie, szczególną jednostką analizy pozostaje nagrobek jako „mała architektura” i miejsce urządzone według pewnej całościowej koncepcji, znaczące dla osób powiązanych przez jakiś rodzaj więzi (biologicznej, społecznej) z osobą zmarłego. W ujęciu funkcjonalnym nagrobek może być potraktowany jako specyficzny przedmiot użytkowy pełniący określone funkcje, zaś w perspektywie hermeneutycznej – jako tekst kulturowy poddający się interpretacji.

### **„Uspołeczniona” konotacja estetyki**

W artykule estetykę traktuję w sposób odpowiadający potocznemu użyciu tego terminu, jako cechę towarzyszącą rzeczywistości oraz przeżywaniu świata, przydaną i na bieżąco subiektywnie przydawaną obiektom, krajobrazom, chwilom i zdarzeniom w różnym stopniu i w różny sposób. Odnoszę się zatem do takiego rozumienia terminu „estetyka”, jakie przyjęła Maria Gołaszewska (Gołaszewska 1984), a które odszukać można także w estetyce pragmatycznej Johna Deweya (Dewey 1975), rozwiniętej następnie przez Richarda Shustermana (Shusterman 1998). Ta zdemokratyzowana estetyka definiowana jest przez Deweya jako doświadczenie, zaś przez Gołaszewską jako odnajdywanie w rzeczywistości strukturujących sensów i interpretacji. Autorzy ci wyprowadzają estetykę z hermetycznej, odizolowanej od reszty świata instytucji sztuki, twierdząc że „doświadczenie estetyczne obejmuje nieskończenie wiele spraw, których zazwyczaj nie uważamy za związane ze sztuką” (Shusterman 1998: 67) oraz: „Tak jak zajmujemy postawę estetyczną wobec dzieł sztuki, tak samo możemy ją zająć wobec przedmiotów (...) zdarzeń, dziejów, nas samych i innych, przebiegu życia itp.” Dzięki „estetyzacji rzeczywistości” „uzyskuje ona nowy ład, nowe wartości, by nie powiedzieć: piękno” (Gołaszewska 1984: 71).

U obojga powyżej przytoczonych teoretyków akcent pada na subiektywność i prywatną arbitralność podmiotu co do ocen, emocji, przeżyć i wyjaśnień dotyczących kategorii estetycznych. Socjolog nigdy nie zapomni, że owe subiektywne interpretacje estetyczne osadzone są środowiskowo, kulturowo, historycznie i strukturalnie. Próbuje

opisać cmentarz, podobnie jak i inny obiekt będący „tekstem kultury” z punktu widzenia estetyki, musimy niewątpliwie uwzględnić ten środowiskowy aspekt estetycznych ocen i doświadczeń.

Z drugiej jednak strony, w przyjętym w artykule pojęciu estetyki pragnę równocześnie sięgnąć do popadłego w niełaskę jego znaczenia obiektywnego. Jak sądzę, nie należy całkowicie rezygnować z uznania obiektywnego aspektu estetyczności jako cechy rzeczywistości, ani nie pozostaje on w niedającej się przewyciężyć sprzeczności z wyżej ukazany rozumieniem. Także i tym razem jest to przeciwstawienie się rozumieniu estetyki jako zawłaszczonego przez specjalistów, wyalienowanego i zinstytucjonalizowanego obszaru. Zostaje ona potraktowana jako aspekt rzeczywistości, rozproszony i obecny w wymiarze fizycznym i przestrzennym, a nawet w sensie niedosłownym przenikający różne niematerialne obszary ludzkiego życia. Wymiar estetyczny fizycznej rzeczywistości, jako jej cecha obiektywna, może być uznany za podstawę intersubiektywności i podłoże wspólnych doświadczeń w społecznym „świecie życia”. Brzydota hałd górniczych w niektórych rejonach Śląska, blaszanych garaży i bud na miejskich osiedlach, przy których toczy się życie mieszkańców, staje się nie zawsze uświadomianym elementem ich codziennych doświadczeń, składową ich habitusu (Bourdieu 2005: 215–219; Jacyno 1997: 27–35).

Estetyka, ujmowana jako wyodrębniona dziedzina poznania i filozoficznej refleksji nad wartościami estetycznymi i sztuką, zostanie tu potraktowana jako teoretyczne zaplecze dla analizy społeczno-kulturowych cech cmentarza.

### **Ładne czy brzydkie – zależy dla kogo**

Definiowanie i wyjaśnianie piękna to jeden z konstytutywnych atrybutów ludzkiej kondycji. W kulturze europejskiej ścieżki podstawowych poszukiwań wiodą ku Platonowi i jego definicji piękna jako jednej z trzech kardynalnych wartości. Piękno, tak jak i inne idee, miało dla Platona status obiektywny. Łączyło w sobie wartości moralne, co odpowiadało charakterystycznemu dla antyku uznaniu jedności piękna, dobra i prawdy oraz „przekonaniu, że sztuka jest zdolna udźwignąć idee ogólne” (Gołaszewska 84: 74–75). Już w czasach Platona za sprawą sofistów funkcjonowała także bardziej pobłażliwa, subiektywistyczna i sensualistyczna definicja piękna. Piękne było dla nich to, „co przyjemne dla wzroku i słuchu” (Tatarkiewicz 1975: 137). Gdzieś pośrodku mieściła się definicja Arystotelesa, uznającego kompromisowo, że piękne jest to, „co będąc dobrem, jest przyjemne”. Tomasz z Akwinu podążał drogą wyznaczoną przez subiektywistów, gdy podawał, że piękne jest „to, co podoba się, gdy jest postrzegane” (Tatarkiewicz 1975: 139). W podanej ponad pięćset lat później definicji Immanuela Kanta również nie ma już odniesień do aksjologii, a w zamian znajdujemy odwołanie się do powszechności sądu – piękne jest to, „co się podoba ani przez wrażenie, ani przez pojęcia, lecz podoba się z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny” (za: Tatarkiewicz 1975). Jego ujęcie należy uznać za obiektywno-subiektywne (jak pisał Kant, heautonomiczne). Ponieważ dla Kanta piękno jest kategorią *a priori* (Kant 1986: 92–94), percypowanie czegoś jako pięknego przez pewne jednostki czy kategorie społeczne, i równocześnie jako brzydkiego przez inne jednostki czy kategorie, nie dawałoby podstaw do utrzymania w mocy sądu o pięknie (Kant 1986: 73–124).

Chociaż, jak pisze Gołaszewska, „najbardziej podstawowym przejawem postawy estetycznej jest ocena, czy coś jest ładne czy brzydkie, czy nam się podoba czy nie” (Gołaszewska 1984: 68), oprócz emocji wywołanej pierwszym, powierzchownym odbiorem, dla odbiorcy ważne są także inne, bardziej „ukryte” korelaty przedmiotu. Marian Golka,

analizując „banalną skądinąd cechę »podobania się«, w której łączą się różne reakcje i odczucia”, znajduje w niej – jako istotne i konstytutywne – składniki estetyczne, ale też intelektualne, a nawet moralne (Golka 2008: 272). „»Podobanie się« ma źródło również w wielu innych wartościach, których niepodobna wymienić, a które wywołane zostały wieloma potrzebami, i nie sposób ich jednoznacznie zidentyfikować. »Podobanie się« to nie tylko reakcja na formę – to ogólna reakcja syntetyzująca różne właściwości i »użytki« wytworu” (Golka 2008: 272). Stanowisko socjologa kultury znajduje potwierdzenie w filozoficznej analizie Gołaszewskiej. Według niej, ważne jest nie tylko to, co widzimy, „zawsze bowiem wygląd uzupełniamy kryjącym się za nim przedmiotem, domyślamy się pełni, głębi, »drugiej strony«, cech ukrytych. Wygląd nie jest czymś na podobieństwo płaskiej figury z papieru, poza którą nie ma już nic, która wyczerpuje się w tym, co jest dane nam bezpośrednio (...) Wygląd zatem prezentuje przedmiot w sensie jego przynależności do rzeczywistości moralnej, trójwymiarowej, może także prezentować (sugerować) treści intelektualne” (Gołaszewska 1984: 73).

### **Cmentarz w aspekcie estetycznym – ile sztuki wysokiej, ile kiczu?**

Czy, za Jackiem Kolbuszewskim, możemy stwierdzić, że cmentarze dzisiaj tworzone są brzydkie, w przeciwieństwie do cmentarzy, które powstawały w czasach, gdy podejście do śmierci było inne, pełne romantycznej fascynacji i wynikłe z powszechności dramatycznych doświadczeń śmierci w dobie rodzącego się romantycznego indywidualizmu? Sztuka sepulkralna (łac. *sepulcrum* – grób), wydzielona jako swoista funkcjonalna dziedzina sztuki, w większej mierze funkcjonowała w przeszłości niż współcześnie. Ten rodzaj twórczości artystycznej powiązany był ściśle z kultem zmarłych, a także z wiarą w życie pośmiertne lub silną potrzebą upamiętniania, co dotyczyło szczególnie osób ważnych dla społeczności, jej kultury lub realizacji celów zbiorowych (polityki). W partykularnym dziele sztuki nagrobnej odzwierciedlał się stosunek rodziny lub innych członków wspólnoty do osoby zmarłego, emocje związane z jej odejściem, podkreślana też była elitarna pozycja społeczna rodziny, społeczna tożsamość członków grupy, kompetencje kulturowe i wrażliwość estetyczna fundatorów pomnika. W świecie Zachodu najchętniej posługiwano się estetyką klasycystyczną lub romantyczną, z zachowaniem – szczególnie w pierwszym wypadku – reguł kanonu, ale także z zastosowaniem różnych wariacji, dołączając – szczególnie w drugim przypadku – rys indywidualny, potrzebny dla oddania cech zmarłego, jego życiowych pasji czy ważnej funkcji społecznej. Sięgano do obecnych w kulturze metafor smutku, rezygnacji, snu, odpoczynku, pocieszenia, nadziei, opieki przedstawicieli zaświatów. Nazwisko artysty wykonującego dzieło sztuki cmentarnej miało szansę zostać uwiecznione w materiale wytworu, a z czasem stać się nawet bardziej rozpoznawalne niż nazwisko osoby uwiecznionej nagrobnym pomnikiem (por. np. niektóre nagrobki na paryskich cmentarzach).

Troska o walory estetyczne nagrobka nie zawsze zaprzętała jedynie bliskich zmarłego lub inne grupy wspólnotowe; bywało, że miała charakter publiczny i zinstytucjonalizowany. W przypadku założonego w 1900 roku Cmentarza Centralnego w Szczecinie, zarządcy od samego początku starali się wpłynąć na swych indywidualnych „klientów”, by podporządkowywali się zamierzeniom i wizji estetycznej wypracowanej przez architekta czy dyrektora cmentarza, dążąc ku temu, by mała architektura harmonizowała z architekturą dużej skali. Starano się temperować zmysł estetyczny i ambicje możnych rodzin mieszczańskich co do doboru środków wyrazu, rodzaju i koloru kamienia. Organizowano – choć, co ciekawe, przy sprzeciwie większości rzemieślników – wystawy sztuki cmentarnej i pokazy wzorcowych nagrobków (Słomiński 2005: 18–21). Owa dążność do



regulacji i kontroli wyglądu cmentarza jako całości, pomimo prywatnego zawiadywania poszczególnymi grobami, może zostać zinterpretowana jako jeszcze jeden przejaw ekspansji państwa i jego modernistycznej racjonalności w czasach II Rzeszy Niemieckiej czy Republiki Weimarskiej. Był to także dowód wagi, jaką w owym czasie przywiązywano do cmentarza jako społecznej instytucji.

Dzisiaj pytanie, uzasadnione z punktu widzenia klasycznej estetyki: „czy cmentarze są ładne?”, z punktu widzenia socjologii kultury musi zostać przekształcone w pytania innego typu – dla kogo są ładne, jakie funkcje pełni taka, a nie inna estetyka lub też – jakie są jej związki z innymi elementami i tendencjami kultury, z cechami społeczeństwa? Podobnie Joanna Jessa podkreśla ważną rolę kiczu realizowaną w zastosowaniu, w jego funkcjach spełnianych wobec aktorów, nie widzów (Jessa 2008). Kierując uwagę ku poszczególnym rodzinom, które systematycznie i sumiennie „opiekują się” grobami swoich bliskich, dbając o to, by były posprzątane, udekorowane kwiatami, by paliły się na nich znicze, trudno nam w pełni i jednoznacznie przyjąć interpretację głoszącą kryzys śmierci. Z punktu widzenia funkcji, jakie dla rodziny pełni nagrobek, nie jest najistotniejsze to, że kompetentny esteta z poczuciem wyższości dyskretnie uśmiechnie się z politowaniem. Demokratyzacja prawa do werdyktów na temat piękna stworzyła podstawy do ucieleśniania jego popkulturowej wersji. Dodać również należy, że wciąż na polskich cmentarzach sporo jest przejawów estetyki preferującej klasyczne, proste formy, a żywe kwiaty i rośliny trudno zganić za estetyczne uchybienia.

### **Nagrobek, wielość nagrobków**

Uściślając, należy rozróżnić grób, obejmujący całość, łącznie z tym, co pod ziemią, oraz nagrobek jako część widoczną grobu, a właściwie to, co grób przykrywa (płyta nagrobna), co jest widoczne, co zaświadcza o istnieniu grobu, jest nośnikiem informacji, przekazu symbolicznego i estetycznego. Nagrobek jest pomnikiem – upamiętnia zmarłego, lecz nie ze względu na jakieś wyjątkowe zasługi, ale jako realizacja powszechnej normy społecznej, spełnienie obowiązku, jaki żyjący w sposób uznawany za oczywisty winni są każdemu zmarłemu (wątpliwości dotyczą np. martwo urodzonych wcześniaków, sporne może być upamiętnianie usuniętych ludzkich płodów). Współcześnie nagrobek jako pomnik w większości przypadków nie ma ambicji artystycznych, nie stara się też oddać cech zmarłego. Jako rzecz powszechna, użytkowa, powstaje w rękach rzemieślników, na ogół w małych przedsiębiorstwach produkcyjnych i większości ludzi nie przeszkadza, że jest wytworem zestandaryzowanym. To, co kiedyś wymagało koncepcji i ręki artysty, współcześnie podlega regułom kultury popularnej i masowej produkcji. W wielu firmach oferujących sprzedaż nagrobków, klient może wybrać w internecie najbardziej odpowiadający mu model (opatrzone identyfikującym go numerem) spośród sporej liczby mało zróżnicowanych pod względem stylu i estetyki propozycji; może też zdecydować się na wybór „nagrobka roku” (jeden z przykładów oferty znaleźć można na stronie: [www.granitstyl.pl/szukaj/index.php](http://www.granitstyl.pl/szukaj/index.php)). Przechodząc przez cmentarz, z rzadka odnajdziemy współczesny nagrobek o zindywidualizowanym rysie, realizujący indywidualny artystyczny zamysł.

Mimo że współcześnie w swojej masie nagrobki raczej nie są dziełami sztuki, to zamierzeniem rodziny jest, by nagrobek miał walory estetyczne. Wygląd i kształt pomników nagrobnych podlega kulturowej normie. Zamawia się taki, który będzie dobrze wyglądał, nie będzie przynosił wstydu, nie będzie gorszy do innych, ale też, w dużej mierze, będzie taki jak inne. W praktykach estetyzacji ujawnia się potrzeba zaznaczania statusu oraz dialektyka pozornie sprzecznych dążeń: upodabniania i wyróżniania, znanych na

przykład w fenomenie mody. Jak w innych obszarach społecznej aktywności, także na cmentarzu ujawnia się konformizm i niesprzeczna z nim rywalizacja, niemająca wiele wspólnego z odniesieniem do zmarłego i do jego pozaziemskiego bytowania. To licytowanie się rozgrywa się, podobnie jak inne tego rodzaju ciche konfrontacje, na płaszczyźnie poziomej<sup>1</sup> – społecznej. Jeśli nagrobek będzie ładny i zadbane, będzie świadczył dobrze o rodzinie. Poza spełnieniem wzorcowych wymogów urody, standardu i kosztowności, nagrobek zawiera rysy indywidualne: inskrypcję złożoną z imienia i nazwiska, granicznych dat życia, często lakoniczne odniesienie do sfery transcendencji, czasem wyznanie, na ogół w schematyczny sposób podkreślające siłę i „wyjątkowość” więzi łączących zmarłego z pozostającymi na tym świecie członkami rodziny. Niekiedy postać zmarłego zobrazowana jest fotografią czy reliefem (współczesnym odpowiednikiem niegdysiejszych portretów nagrobnych czy rzeźb trumiennych), informacją o szacownym zawodzie, piastowanej funkcji, nobilitującym tytule, a czasem dołączona zostaje uwaga o nagłym, niespodziewanym trybie odwołania „do wieczności”.

Pomimo starań, a raczej w ich efekcie, w wygląd wielu nagrobków wkrada się kicz i rzemieślnicza sztampa. Dostrzec można zmienność mód. W kształtach i wystroju grobów odbija się z jednej strony zasobność poszczególnych rodzin, ale też standard życia całego społeczeństwa – dają o sobie znać braki materiałowe siermiężnych nagrobków z okresu Polski Ludowej, w taflach marmurów odbija się względny kapitalistyczny dobrobyt osiągnięty w III Rzeczpospolitej. W aranżacji i wyposażeniu grobów i ich obejścia dostrzeżemy odzwierciedlenie rozwarstwienia społecznego, jednak nie tylko tego na większy czy mniejszy stopień zamożności, ale też typu kulturowego. Cmentarz jest jednym z tych miejsc, w którym odnaleźć można społeczne zróżnicowanie zasobów kapitału kulturowego, od takich, które rodzą „gust czysty”, po takie, których korelatem jest „gust barbarzyński” (Bourdieu 2005: 43–125). Na konkretnych cmentarzach lub w określonych ich częściach któraś wersja gustu bierze górę, przyjmując rolę wzorca. We współczesnych praktykach estetyzacji dominuje jednak gust bliski „barbarzyńskiemu”. Jeśli po cmentarnych alejkach świeższej daty przejdzie się ktoś dysponujący nawet nie Platoniskim, ale choćby Kantowskim wyobrażeniem o pięknie, prawdopodobnie czekają go estetyczne udręki, jakich dostarczą mu wytwory kamieniarzy, producentów sztucznych kwiatów, pomysłowych projektantów zniczy, często nie najwyższej próby podobizny pochowanych osób umieszczane na nagrobkach. Wszystko to, tworząc specyficzną estetyczną kompozycję, złożoną ze stłoczonych elementów sprawi, że obserwator – esteta będzie musiał poradzić sobie ze skomplikowanymi odczuciami, bowiem towarzyszyć mu będzie także świadomość dobrych intencji tych, którzy robią użytek z tego rodzaju wytworów, a także świadomość poważnego kontekstu ich zastosowania.

### **Cmentarz wobec kultury**

W wyglądzie dzisiejszych cmentarzy znajdujemy zatem wiele rysów kultury popularnej, jak wspomniano, ze standaryzacją na czele. Podążając dalej tropem charakterystyki kultury popularnej i sztuki tworzonej na użytek masowego odbiorcy, odnajdziemy we współczesnej wersji „sztuki sepulkralnej” takie ich elementy, jak: uproszczenie, schemat, konwencjonalność, utarte skojarzenie. Cmentarz – miejsce intensywnie przesycone właściwymi sobie elementami kultury popularnej, jednocześnie nie jest terenem w spo-

<sup>1</sup> Van der Leeuw w analizach zjawisk związanych z religią rozróżnia te, które dotyczą relacji świata ziemskiego z pozaziemskim, a więc przebiegają w wymiarze pionowym, oraz te, które odnoszą się jedynie do zakresu społecznego, poziomego funkcjonowania (Leeuw 1997: 590). Rodziny „rywalizujące” w zdobieniu grobów nie muszą nie uznawać obecności wymiaru pionowego.

sób typowy poddającym się jej penetracji. Trudno tu o w pełni skuteczne zrealizowanie funkcji ludycznej czy hedonistycznej. Cmentarz ani grób z natury rzeczy nie opowiadają historii z *happy endem*. Jeśli nie da się tu osiągnąć tego, o co zabiega kultura popularna, czyli odgrodzić ludzi od zagadnień egzystencjalnych, to można, za pomocą zabiegów estetyzujących ten obszar rzeczywistości, choćby stępić potencjalną natarczywość metafizycznej kwestii. Posługiwanie się „ładnymi”, a równocześnie bardzo skonwencjonalizowanymi przedmiotami, to strategia pozwalająca na ustalenie kompromisu pomiędzy zobowiązaniami a zagrożeniem negatywnymi emocjami. Gołaszewska zauważa, że każde estetyzowanie rzeczywistości można łączyć z łagodzeniem jej brutalnych aspektów. „Sądzi się, że postawa estetyczna skupia nasze spojrzenie na pozorach, odrywa od życia na serio, każe nam, albo choćby pozwala, na ujmowanie tragiczności, rzeczywistej nędzy fizycznej i moralnej człowieka (...) w aspekcie, w którym wszystkie te zjawiska zostają odrealnione, stając się niejako »oswojone«, »obłaskawione«, nie objawiając całego swojego okrucieństwa i grozy” (Gołaszewska 1984: 74). W tym sensie postawa estetyczna zasłania czy zataja rzeczywistość.

W obrazie cmentarza, mającego za sobą określoną historię, odnajdujemy skondensowanie różnych epok kulturowych, mód stylistycznych oraz odpowiadającego różnym okresom dominującego społeczno-kulturowego odniesienia do śmierci. Wobec pytania o dzisiejszy stosunek do grobów w naszym kręgu kulturowym, a więc również o rolę i status samego cmentarza, jak się wydaje, potwierdzenie znajduje teza o hybrydowym zróżnicowaniu cech kulturowych współczesnego społeczeństwa. Odnosi się to przede wszystkim do społeczeństw podlegających stosunkowo szybkim przemianom kulturowym, jak w przypadku społeczeństwa polskiego. Obok stosunku nacechowanego tradycją, z silnymi aksjologicznymi dyrektywami „opiekowania się” grobami, towarzyszącego innym jeszcze elementom świadomości i tożsamości, takim jak duże znaczenie więzi rodzinnych, roli przodków i pamięci społecznej, współistnieją też postawy zdecydowanie prezentystyczne i prospektywne, łączące się z minimalizowaniem i marginalizowaniem własnych zobowiązań wobec grupy pochodzenia, a w szczególności wobec nieżyjących bliskich. Nastawienie normatywne odnoszące się do tych kwestii, rozpowszechnione wśród członków społeczeństwa, niewątpliwie przełoży się na kształtowanie się estetycznego obrazu cmentarzy.

Strategią jaka wytwarza się przy słabym kulturowym nacisku na zobowiązania wobec zmarłych jest unikanie odwiedzin na cmentarzu. Jeśli nie jest to indywidualna dezercja, lecz względnie upowszechniona i utrwalona norma czy wzór kulturowy, efektem są zmiany w sposobie funkcjonowania instytucji cmentarza, w technicznych formach obchodzenia się z ciałem, w zaznaczaniu i pielęgnowaniu miejsca pochówku, a także w krajobrazie enklawy cmentarnej. Na polskich cmentarzach wciąż dominuje pierwsza z opisanych tu strategii.

Jak już stwierdzono, na estetykę cmentarzy składa się zestaw obowiązujących rekwizytów, powtarzanych form i formuł. Znanca polskiej literatury cmentarnej – J. Kolbuszewski, diagnozując spetryfikowanie literackich form wyrazu odnajdywanych na nagrobkach, uznaje to za symptom szerszego zjawiska, dającego się ująć w twierdzeniu, że pod względem estetyki cmentarze nie tylko nie dotrzymują kroku innym obszarom przejawiania się kultury, ale – wobec zmienności tamtych – pozostają enklawami zastoju. Autor tłumaczy to wyizolowaniem (nie tylko w sensie fizycznym) cmentarza z przestrzeni zewnętrznej, jego nieuczestniczeniem w życiu społecznym i kulturze, spadkiem i zmarginalizowaniem jego rangi wśród innych obszarów życia kulturowego (Kolbuszewski 1985: 110, 217; 1996: 236–237). Należy jednak stwierdzić, że cmentarz nie ma zbyt wielu



możliwości podążania za głównymi nurtami kultury. Kultura cmentarza i kultura późnej nowoczesności mówią różnymi językami. Zestereotypizowane wzory praktyk, sposobów ekspresji i estetyzacji, uciekające zarówno od refleksji, jak i innowacji, są – poprzez rytualizację – swego rodzaju ochroną tajemnicy i tabu śmierci, tematów niegościnnie przyjmowanych przez współczesną kulturę. *Sacrum* śmierci, nawet niekoniecznie zinstytucjonalizowane przez interpretację w kategoriach konkretnej religii, wymaga rytualnego trybu obchodzenia się z nią, wraz z zastosowaniem uprawomocnionych form i rekwizytów. Tryb ten jest tyleż niezmienny, nienaruszalny, magiczny oraz „naiwny”, co język innych sakralnych praktyk i rytuałów.

Opuszczone przez główny nurt kultury, zapomniane przez artystów i designerów, cmentarze muszą „radzić sobie same”, a ich użytkownicy zdani są na łaskę gustu producentów i „radosną twórczość” domorosłych projektantów.

### **Kicz cmentarny – próba diagnozy**

Dość powszechna obecność kiczu na cmentarzu, dana w naocznym doświadczeniu i potwierdzana w literaturze (Kolbuszewski 1996: 237–245), prowokuje do analizy tego zjawiska.

W opinii Morrisa Weitzera, pojęcie sztuki ma dwa różne i na ogół równoczesne sposoby użycia: klasyfikujący i wartościujący (za: Shusterman 1998: 73). W pojęciu kiczu aspekt oceny ulega intensyfikacji. Pozostaje to w związku z tym, że kicz jest intrygujący bardziej jako zjawisko społeczne niż jako zjawisko estetyczne, a także dlatego, że bardzo odpowiada uprzedmiotawiającemu sposobowi uprawiania nauki (por. Tokarska-Bakir 2000: 383–385).

Problematyka kiczu kieruje naszą uwagę ku pytaniom o genezę i „naturę” społecznego zróżnicowania ocen estetycznych. Interpretacje zjawiska są różne w zależności od tego, którą teoretyczną interpretację kulturowego zróżnicowania uznamy za bliższą rzeczywistości. W myśl teorii elitarnych, najkrócej rzecz ujmując, niższe warstwy społeczne niejako naturalnie wykazują adhezję do niższej kultury, a owa niższość w sposób obiektywny oznacza niedostatek, namiastkę i gorszość. Pierre Bourdieu również upatruje przyczyn rozdziału na gust wysoki i niski w wertykalnych podziałach społecznych. Według niego jednakże, podział na kulturę wyższą i niższą, lepszą i gorszą, lub też kulturę *sensu stricto* (bliższą idei estetycznych wypracowanych instytucjonalnie) i pseudokulturę, to swego rodzaju mistyfikacja, zabieg dystynkcji, podyktowany interesami warstw wyższych, dążących do sprawowania kontroli nad niższymi warstwami społecznymi. W ten sposób bardziej „podejrzany” jest gust wysoki, bo Bourdieu przypisuje mu przede wszystkim sens instrumentalny. W tym przypadku traci na znaczeniu poszukiwanie jakiejś ukrytej ontologii piękna i innych wartości estetycznych czy artystycznych, gdyż dyktat w sprawie tego, co jest ładne i w dobrym guście to głównie kwestia korzystania z pola możliwości, jakim dysponuje uprzywilejowana część społeczeństwa (Bourdieu 2005).

Obecność kiczu w nurcie kultury popularnej sugeruje jego bezpośredni związek z modernizacją. Abraham Moles za główny społeczny nośnik i czynnik rozpowszechnienia kiczu uznaje stan mieszczański, a zwłaszcza bogacące się drobnomieszczaństwo, któremu wychodził naprzeciw rozwój masowej produkcji tanich przedmiotów (Moles 1978). Gromadzenie i otaczanie się „ładnymi” przedmiotami stymulowane było chęcią wzorowania się na arystokracji, ale, nieszczęśliwie, aspiracje te szły w parze z niewykształconym gustem. Według tej interpretacji środowiskiem kiczu jest miasto, wiąże się on z masowością produkcji, natłokiem przedmiotów, niezobowiązującą płytkością przeżyć,

z niedojrzałością, uleganiem modzie. Z drugiej jednak strony, jak głosił Franciszek Starowieyski<sup>2</sup>, genezy kiczu i jego społecznego zakotwiczenia poszukiwać można w estetyce, jaka wypełniła próżnię powstałą po zniknięciu kultury ludowej. Jest to teza, która szczególnie powinna być brana pod uwagę w społeczeństwie o słabych tradycjach mieszczańskich i silnych tradycjach chłopskich. Według tego rodowodu, to co estetycznie wykształceni nazwą kiczem, w sposób autentyczny i niezdystansowany uznają za piękne ludzie wykorzeni z kultury ludowej przez wciąż nieodległe w czasie procesy modernizacyjne.

Kicz nie jest bynajmniej kategorią emiczną, to etykieta pochodząca z zewnątrz świata użytkowników „ładnych” przedmiotów. Ten rodzaj estetyki, uznawanej za charakterystyczną dla warstw awansu społecznego i ekonomicznego, ludzi bez przygotowania estetycznego, jest po prostu afirmacją przedmiotów użytecznych i zrozumiałych, a przy tym takich, jakie „się podobają”. Nowość wprowadzana jest do nich często przez nadanie elementu lub wzmożenie cechy, bez naruszania ustalonej konwencji estetycznej. Zamęt w tę spokojną harmonię użytkowania i wartościowania wprowadza dopiero ktoś z zewnątrz, kto z wyżyn swoich kompetencji dokonuje niezrozumiałych osądów i kategoryzacji.

Najkrócej kicz bywa diagnozowany jako „sztuka szczęścia”. Choć cmentarz nie jest dobrym miejscem do poszukiwania szczęścia, to wobec norm nakazujących zachowywanie „czynnej pamięci” o bliskich zmarłych, kicz znajduje zastosowanie jako „sztuka pocieszająca”. Jego funkcjonalna analiza przekonuje, że proponuje on łatwą ucieczkę od rzeczywistości życia w uproszczonej i spłyconej romantyczności, osłodzonej detalem i mieszczańską w swej genezie czułościowością („*Gemütlichkeit*”; za: Moles 1978). Ta interpretacja, zastosowana w tym wypadku nie do sposobów umilania wystroju mieszczańskiego salonu, lecz do zjawiska masowego wtargnięcia kiczu do przestrzeni cmentarzy, tłumaczy je potrzebą przełożenia ciężkiego, do poznawczego i emocjonalnego opracowania, doświadczenia śmierci na język codzienności, zrozumiały, przytulny i swojski. Kicz – ów sprawdzony dostarciciel przyjemności – być może nie zadziała tak skutecznie, by zapewnić szczęście, lecz i tak dokona wiele: da poczucie złagodzenia niewygody tego kontekstu. Z jednej strony, posługiwanie się sztuką nieindywidualizującej estetyki przywodzi na myśl znane z kultury ludowej skrywanie indywidualnych przeżyć za stereotypowymi formami wyrazu (np. w lamentach żałobnych; por. Stracuk 2006: 114–118); z drugiej, ukrycie refleksyjności i lęków za nowymi odsłonami kiczu odpowiada nowoczesnemu, powierzchownemu traktowaniu śmierci, obronnemu usuwaniu jej z życia.

Wśród cech składających się na opis przedmiotu o znamionach kiczu wymienia się jego odtwórczy, nienowatorski charakter. Czy zatem więcej kiczu spotkać można w środowiskach i miejscach nietwórczych kulturowo, gdzie dobiega jedynie słabe i spóźnione echo z kulturowych centrów? Według tej logiki, Paryż, wielowiekowe centrum europejskiej kultury, powinien być miejscem, w którym trudno byłoby spodziewać się tego zjawiska. A jednak kicz możliwy jest i na paryskich cmentarzach, gdzie dotyka tak prywatnych, często ekscentrycznie „urządzonych” grobów, jak i grobów osób publicznych, znanych ze względu na swoją profesję czy rolę w kulturze popularnej. Przykładem jest grób Dalidy<sup>3</sup> na cmentarzu Montmartre, sprawiający wrażenie zbyt prostej odpowiedzi na społeczne zamówienie, by był to obiekt piękny: hiperrealistycznie odtworzona złota postać, nienaganne kobiece kształty, złote promienie w tle postaci i widoczny brak

<sup>2</sup> Autorka odwołuje się tu do wypowiedzi telewizyjnych malarza, dlatego nie jest w stanie podać dokładnych danych nt. źródła.

<sup>3</sup> Słynna we Francji piosenkarka włoskiego pochodzenia; zginęła śmiercią samobójczą w 1987 roku.

twórczej artystycznej ingerencji. W tym kontekście wiele do myślenia daje komentarz w polskiej wersji wikipedii: „jej statua naturalnej wielkości na połączonym grobie to jedna z najwspanialszych prac rzeźbiarskich na sławnym cmentarzu” (<http://pl.wikipedia.org/wiki/Dalida>).

Kicz, który rozpowszechnił się wraz z rozwojem użytkowej produkcji przemysłowej, a który w wydaniu sztuki cmentarnej zdołał zakrzepnąć w spetryfikowane formy, rozpoznawane jako przejaw „starej, ludowej tradycji”, odnajduje też z rzadka swoje wcielenia w unowocześnionych, podążających za modą, wersjach. W niektórych przedmiotach podstawowa funkcja użytkowa łączy się z innymi, mniej potrzebnymi i często zaskakującymi. Nagrobny znicz w kształcie bałwanka, choinki, św. Mikołaja, baranka spełnia więcej niż jedną funkcję: służy kultowi zmarłego, ma potencjalnie interpretację religijną (nawiązuje do światła palącego się w świątyni), ale także wprowadza akcent okazjonalny i infantylny. Ten ostatni pojawia się w dużym natężeniu i w sposób znacznie bardziej zrozumiały w wystroju niektórych grobów dziecięcych czy pomników dzieciom poświęconych. Są tam misie, maskotki, postacie z popularnych dziecięcych filmów rysunkowych, w zimie pojawiają się bożonarodzeniowe bombki na gałęziach, zaś na wiosnę – wielkanocne kurczaczki lub tym podobne ozdoby. Daje się to odczytać jako zjawisko nazywane w socjologii kultury homogenizacją (Kłóskowska 1983: 320–358), co w tym wypadku polega na zmieszaniu tego, co wzniosłe – z tym, co zwyczajne, tego, co przejmujące – z tym, co kojarzy się z bezpieczeństwem, tego, co smutne – z tym, co pociesza, tego, co pozaczasowe – z tym, co znane z codzienności.

Małgorzata Baranowska o kiczu wypowiada się raczej nieprzychylnie: „jest sposobem »niemówienia« o śmierci. Przez swoje pseudosymboliczne upozowanie, przez nadmiar obrzędowości, kicz prezentuje prawdę obłąskawioną, łatwo uogólnioną. Najważniejszą cechą (...) staje się właśnie powtarzalność, szampa nadziei dla żywych” (za: Kolbuszewski 1996: 245). Kolbuszewski, stawiając pytanie, dlaczego estetyka kiczu tak powszechnie zawładnęła cmentarzami, formułuje odpowiedź podobną, ale bardziej wyrozumiałą w tonie, gdy pisze, że jest ona „świadectwem pełnej prawdy psychologicznej w sposobie reagowania na śmierć”, ucieczką „w krainę iluzji niezawodnego piękna” (Kolbuszewski 1996: 245). Estetyka ta z jednej strony zakłamuje, ubanalnia i nakłada na „skandaliczne” zjawisko znane schematy. Jednak w konfrontacji z postawą współczesnego porzucania zobowiązań wobec zmarłych i ich grobów (por. Harrison 2003), kiczowata sztuka cmentarna może zostać rozpoznana jako swego rodzaju „amortyzator”, pozwalający stawić czoła śmierci i podejmować praktyki wokół grobów.

Przy rozpatrywaniu zjawiska kiczu na cmentarzu w kontekście znanych i klasycznych już analiz teoretycznych tego powszechnego przecież fenomenu estetycznego, w jakiś sposób pouczająca może się wydać próba jego zestawienia z koncepcją tak zwanego *campu*, autorstwa Susan Sontag (<http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf>). Słynny esej powstał w 1964 roku i był manifestem dążenia do świadomego wykorzystywania kiczu w sztuce oraz, szerzej, w kulturze – głównie w kategoriach zabawy. Jedyne wnioski, jakie daje się wyprowadzić z tego zestawienia jest taki, że w przypadku cmentarza nieporozumieniem byłoby mówić o użyciu kiczu z zastosowaniem cudzysłowu, w sposób nieprostoliniijny, wyrafinowany i w jakimś sensie perwersyjny, czyli w taki, jaki Sontag nazywa *campem*. To na wstępie już nieudane porównanie podkreśla autentyczność i brak charakterystycznego dla ponowoczesności ironicznego dystansu w sposobie użycia kiczu w środowisku cmentarnym. Jeżeli obecny jest tu kicz jako niska sztuka, to w służbie wysokim i ważnym celom, w sposób

nieprześmiewczy, w najlepszej intencji, zgoła inny niż ten, który bywa określany mianem kiczu nihilistycznego (Sobolewski 2000).

## Wnioski

Współcześnie dominuje subiektywistyczny pogląd głoszący, że pojęcie tego, co ładne zależne jest od tego, kto wyobrażeniem piękna dysponuje (por. Tatarkiewicz 1975: 155–256). Z drugiej strony, estetyka pragnie górować nad innymi kryteriami społecznego osądu (np. moralnym) i być istotnym czynnikiem społecznej kategoryzacji.

W społecznym ustalaniu, a następnie trwaniu konwencji w sposobach „dbania o groby”, zobaczyć można wytwarzanie pewnego porządku społecznego oraz sensu, którego podmiotem są „zwykli”, „najbardziej zwyczajni” ludzie, wiodący „zwykłe życie” w swojej lokalności i ich „autochtoniczne praktyki” (określenia pochodzą od Harolda Garfinkla, za Sztompka 2008: 37–39). Dla ludzi tych ważny pozostaje aspekt estetyczny obiektów ich „zatroskania” i praktyk. W krajobrazie cmentarzy, szczególnie tych pozbawionych obecności ważnych historycznie pomników poświęconych społecznie uznanym jednostkom czy bohaterom zbiorowym, lub też dzieł kwitnącej w przeszłości sztuki sepulkralnej, dominuje estetyka odpowiadająca standardom kultury popularnej. Duży udział w tej estetyce ma kicz, wartościująco postrzegany jako dowód niskiego („barbarzyńskiego”) gustu, a bardziej opisowo – jako „estetyczny tryb dla codzienności” i modus dla przeciętnego, „zwykłego człowieka” (Moles 1978: 30–34, 219). Przynosi on z jednej strony kojące ubanalnienie *tremendum* śmierci, z drugiej zaś – pozwala współczesnym na udział w społecznych rytuałach odnoszących się do zmarłych. Ta bardzo specyficzna estetyka, trwająca w typowych cmentarnych akcesoriach, sprawia wrażenie zastygłej i kulturowo odizolowanej nie tylko ze względu na jej rytualne i dystansujące funkcje, ale też poprzez jej kontrast z późnonowoczesnymi i postmodernistycznymi cechami współczesnej kultury.

## LITERATURA

- Ariès Ph. 1989, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bourdieu P. 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Cmentarz centralny w Szczecinie* 2005, red. M. Słomiński, Wydawnictwo Dokument – Oficyna Kadruk, Szczecin.
- Dewey J. 1975, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Golka M. 2008, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Gołaszewska M. 1984, *Estetyka rzeczywistości*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Harrison R.P. 2003, *The dominion of the dead*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Jessa J. 2008, *Zbawienny wpływ kiczu, czyli jeszcze raz o związkach kiczu i religijności ludowej na przykładzie Sanktuarium Licheńskiego*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W. Burszta, E. Sekuła, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Kant I. 1986, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gątecki, PWN, Warszawa.

- Kłoskowska A. 1983, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa.
- Kolbuszewski J. 1985, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, Wrocław.
- Kolbuszewski J. 1996, *Cmentarze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Królikowska A.M. 2011, *Cmentarz – obraz stosunku do zmarłych, stosunku do przodków*, w: *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A.M. Królikowska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Leeuw G. van der 1997, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Lewicka B. 2009, *Nekropolie katowickiego pogranicza*, „Studia Socjologiczne”, nr 4.
- Lewicka B. 2011, *Cmentarze – miejskie enklawy sacrum*, w: *Miasto i sacrum*, red. M. Kowalewski, A.M. Królikowska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Moles A. 1978, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ossowski S. 1966, *U podstaw estetyki. Dzieła t. I*, PWN, Warszawa.
- Piątkowski K. 2008, *Kicz jako problem antropologiczny*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W. Burszta, E. Sekuła, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Shusterman R. 1998, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Sobolewski T. 2000, *Myśli na temat kiczu nihilistycznego*, w: *Sacrum i kultura. Chrześcijańskie korzenie przyszłości*, red. R. Rubinkiewicz, S. Zięba, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Socjologia codzienności* 2008, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Sontag S. 1964, *Notes on „camp”*, <http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf> (29.04.2011).
- Straczk J. 2006, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Stróżewski W. 2004, *Estetyka*, w: *Słownik filozofii*, red. J. Hartman, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Sztompka P. 2008, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, w: *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tanaś S. 2008, *Przestrzeń turystyczna cmentarzy. Wstęp do tanatoturystyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Tatarkiewicz W. 1975, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
- Tokarska-Bakir J. 2000, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków.



**KEYWORDS** CEMETERY, TOMB,  
AESTHETICS, POPULAR  
CULTURE, KITSCH

**SUMMARY** Contemporary cemeteries are characterized by popular culture aesthetics. Particularly, kitsch is used as 'comforting art'. Practices of organizing the appearance and aesthetization of a tomb depend on the availability of materials and accessories, affluence level, as well as cultural and aesthetic competence. Nowadays tombstones in most cases are made by craftsmen and are mass-produced. From the point of view of sociology, the question whether cemeteries are pretty, well-founded on the grounds of aesthetics, should be replaced by the following questions: who are they pretty for?, what functions does a given aesthetics fulfil?, what is the relevance of other cultural phenomena and features of a society to it? Nowadays, this specific aesthetics gives the impression of being petrified and culturally isolated, not only because of its ritual and alleviating functions or the function of repressing death anxiety, but also inasmuch as the culture of cemetery and the late modernity culture speak different languages.