

Agata Dymała

ORCID: 0009-0006-7582-1542
Uniwersytet Wrocławski

Monidło na tle przemian kultury ludowej*

Abstrakt: Tematem artykułu są ręcznie retuszowane portrety fotograficzne zwane monidłami, które trwale wpisały się w ikonosferę polskiej prowincji. W tekście nakreślona została geneza zjawiska, wywodzona z ulegającej na przełomie XIX i XX wieku silnym przeobrażeniom kultury ludowej, spowodowanym uwłaszczeniem chłopów, industrializacją, migracją ludności wiejskiej do miast oraz możliwością awansu społecznego. Opisane zostały praktyki tworzenia i dystrybucji monideł oraz realia, w jakich te obrazy funkcjonowały. Fenomen monideł pokazuje, jak w PRL-u nierówności społeczne podtrzymywane były za pomocą sądu smaku, rozumianego za Pierreem Bourdieu jako narzędzie społecznej dystynkcji. W końcowej części podjęte zostały próby wskazania przyczyn, dla których temat monideł był długotrwale pomijany w dyskursie naukowym.

Słowa-kлючe: kultura ludowa, fotografia chłopska, prowincjonalność, awans społeczny, dystynkcja, kicz, nostalgia

Obok wizerunków świętych i makatki z jeleniem monidła stały się jednym z najbardziej charakterystycznych wizualnych symboli polskiej prowincji. Można je dostrzec we wnętrzach wielu wiejskich domów uwiecznionych przez Zofię Rydet w słynnym cyklu *Zapis socjologiczny 1978–1990*¹. Te frapujące portrety, tworzone w zakładach fotograficznych ze zdjęć przez retuszera upodabniane do obrazów malarskich, cieszyły się dużą popularnością od końca XIX wieku do lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Nie wszystkim się jednak podobały — w środowiskach inteligenckich, wśród warstw aspirujących do społecznego awansu, uchodziły za przejaw złego gustu, budząc niechęć do tego stopnia, że ich fenomen doczekał się

* Artykuł rozwija niektóre wątki podjęte przeze mnie w tekście *Omamieni monidłem — rzecz o pożądanym niewierności obrazu*, który ukazał się w publikacji *Do rzeczy! Szkice Kulturoznawcze*, red J. Małczyński, R. Tańczuk, Wrocław 2011, s. 9–18, a także z mojej pracy magisterskiej *Monidło — próba analizy zjawiska*, napisanej pod kierunkiem prof. Stefana Bednarka, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski 2013.

¹ Fotografie Z. Rydet, na których widać monidła, zobaczyć można na stronie <https://zofiarydet.com/zapis/pl/library?page=1&sets=3&search=monid%C5%82o> (dostęp: 22.10.2023).

pierwszych omówień dopiero u schyłku swego istnienia. W niniejszym artykule opowieść o monidłach daje asumpt do namysłu nad rzeczywistością kulturową, w której obrazy te funkcjonowały. Chciałabym pokazać monidła jako wytwór kultury ludowej, która uległa silnym przeobrażeniom w XIX i XX wieku, oraz na ich przykładzie prześledzić, w jaki sposób utrzymujące się w PRL-u podziały społeczne podtrzymywane były za pomocą sądu smaku².

Geneza monideł

Kto miał w domu monidła? Jak należałoby określić zróżnicowaną grupę ludzi, wśród których byli zarówno rolnicy, jak i robotnicy, rzemieślnicy, a nawet przedstawiciele tak zwanej nowej inteligencji, zasilający szeregi administracji państwowej PRL-u; mieszkańcy wsi, ale także małych i dużych miast? Problem z wyróżnieniem klas w powojennej Polsce znany jest nie od dziś; zajmowali się nim intensywnie polscy badacze zwłaszcza z kręgu etnologii i antropologii kulturowej, którzy w obliczu wydarzeń XX wieku, przekładających się na niespotykaną wcześniej mobilność społeczną, stanęli przed wyzwaniem zredefiniowania przedmiotu swoich badań³. W tekście *Zapomniana genealogia Polaków* Marta Duch-Dyngosz nakreśla ramy przemian historycznych, które umożliwiły ludziom z warstw niższych nagły awans społeczny:

II wojna światowa [...] niczym rewolucja wywróciła przedwojenny porządek społeczny do góry nogami. Dotychczasowa hierarchia przestała istnieć — trzy warstwy: drobnomieszczenie, burżuazja i ziemiaństwo zniknęły. Można sobie wyobrazić, jakie były tego konsekwencje — po raz pierwszy w przestrzeni społecznej zaistniała szansa, by zmieniła pozycję w hierarchii i polepszyć swój stan posiadania kosztem zdegradowanych grup⁴.

Użyty przeze mnie w tytule termin „kultura ludowa” może się wydawać anachroniczny. Czesław Robotycki podkreślał zasadność odniesień do ludowości w badaniach nad kulturą współczesną: „kategorie wypracowane dla opisu kultury ludowej pozwalają na antropologiczną interpretację zjawisk z zakresu kultury masowej i wskazują, że cechy myślenia ludowego to kulturowo ukształtowane

² Kategorii sądu smaku używam w znaczeniu, jakie nadał jej Pierre Bourdieu w książce *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005. Inspiracją do podjęcia wątku sposobu, w jaki różnica społeczna podtrzymywana była w realiach PRL-u za pomocą sądu smaku, stały się dla mnie publikacja Ewy Klekot: *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk 2021, a także artykuły autorki: *Sąd smaku a współczesna sztuka religijna*, „Sacrum et Decorum” 2009, nr 2, s. 31–37 oraz *Święte obrazy, Licheń i sąd smaku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1–2, s. 117–119.

³ Warto zapoznać się z dylematami dyskutowanymi podczas Etnograficznej Konferencji Metodologicznej w 1956 roku w Krakowie, dotyczącymi tego, czy badanie kultury robotniczej powinno znaleźć się w polu zainteresowań etnografii. Zob. K. Barańska, *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004, s. 59.

⁴ M. Duch-Dyngosz, *Zapomniana genealogia Polaków*, „Znak” 684, 2012, s. 10.

struktury długiego trwania”⁵. Ludwik Stomma zaproponował określenie „kultura typu ludowego”⁶. Magda Szcześniak w książce *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, wskazując na złożoność problemu stratyfikacji społeczeństwa w PRL-u, posługuje się z kolei terminem „klasy ludowe” w odniesieniu do osób wywodzących się z przedwojennej klasy chłopskiej i robotniczej⁷.

W przyjętej przeze mnie perspektywie monidło traktuje się jako przejaw kultury ludowej, co pozwala zobaczyć je na tle estetycznego *continuum*, którego początków należałoby szukać w XIX-wiecznej ikonografii ludowej. Joanna Bartuszek, w pracy poświęconej chłopskiej fotografii rodzinnej, wskazała na istotną dla naszych rozważań kwestię:

Zwyczaj utrwalania swojego wizerunku był charakterystyczny dla wyższych warstw społeczeństwa. Od setek lat trudnili się tym malarze. To dzieła ich rąk i warsztatów pozwalały zachować dla potomnych wizerunek twarzy przodka. W dawnej obyczajowości wiejskiej nie było potrzeby dokumentacji wizerunku własnego czy osób najbliższych. [...] Nieznane są chłopskie portrety malarskie⁸.

Obok przyczyn ekonomicznych, brak tradycji utrwalania własnego wizerunku wśród chłopów wynikał również z faktu, iż w kulturze ludowej wspólnotę wynoszono nad jednostkę, a tożsamość człowieka kształtowana była głównie przez przynależność do wiejskiej gromady. Pamięć o członkach rodziny opierała się przede wszystkim na przekazie ustnym. W społecznościach wiejskich silnie zakorzenił się natomiast zwyczaj wieszania w domach obrazów z wizerunkami świętych z uwagi na ochronę, jaką miały one zapewniać mieszkańcom, oraz na znak ich pobożności. Drzeworyty o tematyce religijnej kupowano najczęściej u wędrownych sprzedawców zwanych obraznikami lub ochweśnikami⁹, którzy posługiwali się między sobą niezrozumiałym żargonem (tak zwaną kminą ochweśnicką) i stosowali swego rodzaju „techniki sprzedaży” *avant la lettre*, oparte na sztuczkiach i manipulacji. Relacja Wojciecha Wyderskiego, jednego z ostatnich żyjących ochweśników, unaocznia ten proceder:

Kłękalem. Jak ludzie się zgromadzili, otwierałem obraz i mówię: „Przynoszę ja państwu patrona dla błogosławieństwa. Patrzcie, jak Bóg otwiera ręce i przemawia — „Pójdźcie do mnie

⁵ C. Robotycki, *Myślenie typu ludowego w polskiej kulturze masowej (propozycje badawcze)*, „Etnografia Polska” 29, 1985, z. 1, s. 116. Na temat problematyczności pojęcia „kultura ludowa” zob. także J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Sejny 2004, s. 17.

⁶ L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 147.

⁷ M. Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023, s. 7 n.

⁸ J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym” papierem. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005, s. 26.

⁹ Prawdopodobnym źródłosłowem nazwy „ochweśnik” jest staroruskie określenie „afest” (афест), będące przekształceniem formy „ofest”, oznaczającej „krzyż”; w Imperium Rosyjskim obrazników nazywano „ofieniami”. Zob. В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, wydanie elektroniczne, <https://slovardalja.net/> (dostęp: 8.03.2024).

wszyscy, którzy spragnieni, utrudzeni jesteście, a ja was ochłodzę”. Patrzę, a tu kobiety fartuchami lży ocierają i pytają, ile to kosztuje. Wtedy jeszcze ceny nie podawałem. [...] „Obraz ten w czasie burzy lub nieszczęścia owiję się wokół gromnicy”. Wtedy wszyscy krzyczą: „Panie, mnie, panie, mnie!”. Jeden przez drugiego kupuje. Jeśli zdarzyło się, że kto nie miał tych trzydziestu pięciu, to sprzedawało się po trzydziści. I tak był na tym duży zysk¹⁰.



Ilustracja 1. Kwasoryt Kajetana Kielisińskiego (1808–1849) z XIX wieku, przedstawiający obraźnika

Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Obra%C5%BAnik#/media/Plik:K-W-Kielisinski-Wedronny-obraznik-kwasoryt.jpg>, domena publiczna (dostęp: 20.12.2023).

Początkowo ochweśnicy tanimi technikami tworzyli obrazy i sami je sprzedawali, jednak w późniejszym czasie nastąpił podział ról na twórców i marszandów, którzy rozszerzyli asortyment o dewocjonaalia i drobne przedmioty codziennego użytku¹¹. W latach czterdziestych XIX wieku pojawiły się oleodruki wykonywane

¹⁰ S. Kosieleński, *Skulscy ochweśnicy*, <http://www.skulsk.pl/ochwesnicy.html> (dostęp: 4.05.2020).

¹¹ Głównymi ośrodkami obraźnictwa były Skulsk i Ślesin w powiecie konińskim oraz wieś Boberek nieopodal Krakowa, skąd handlarze docierali na teren całej objętej zaborami Rzeczypospolitej. Na temat tego zjawiska zob. M. Poprzęcka, *Ojciec ochweśników*, „Ziemia” 3 (5), 1957, s. 12–13; J. Wasilewska, *Ochweśnik*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 108, 2017, s. 319–328 oraz M. Gębarowicz, *Iluminowane inkunabuły w lwowskiej filii Biblioteki AN USRR. Referat wygłoszo-*

za pomocą chromolitografii, naśladowujące obrazy malowane farbą olejną które, zdaniem Janusza Dunina, doskonale wpisywały się w typowe dla estetyki ludowej „zamiłowanie do żywych, połyskliwych kolorów”¹². W tym też czasie eksperymenty Niépce’a i Daguerre’a zaowocowały wynalezieniem fotografii. Pierwotne techniki, takie jak dagerotypia, kalotypia czy ambrotypia, były czasochłonne i kosztowne, jednak w kolejnych dekadach XIX wieku opracowano rozwiązania, które obniżyły koszty produkcji i ułatwiły wykonywanie zdjęć, upowszechniając zarazem dostęp do fotografii. Działo się to w okresie wielkich przemian społecznych i kulturowych, wywołanych przez rewolucję przemysłową oraz reformy gospodarcze, które zostały wówczas przeprowadzone w wielu krajach Europy. Bartuszek wskazuje na proces uwłaszczenia chłopów w latach 1808–1872 jako źródło istotnych przeobrażeń tradycyjnej kultury ludowej w Polsce, związanych z „przenikani[em] na wieś nowinek technicznych i miejskich stylów życia”¹³. Początkowo ludność wiejska miała kontakt z fotografią głównie poprzez prasę oraz instytucje ogólnopaństwowe — na przykład wymóg posiadania dowodu tożsamości lub książeczek członkowskich wiązał się z koniecznością wykonania zdjęcia. Często była to jedyna fotografia, jaką człowiek posiadał w ciągu całego życia. Wędrowni fotografowie rzadko docierali na wieś i zrobienie zdjęcia wymagało wyprawy do miasta. Jeden z rozmówców badaczki wspomina: „kiedyś się nie fotografowało. Był jeden fotograf na Nowym Targu i się szło jako było trza”¹⁴.

Susan Sontag również dostrzegła tę korelację: „fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego właśnie wówczas, gdy w uprzemysłowionych krajach Europy i Ameryki sama instytucja rodziny przechodzi radykalne przeobrażenia”¹⁵. Wynikająca z warunków ekonomicznych fala migracji do miast i za granicę przyczyniła się do zerwania z tradycyjnym modelem wielopokoleniowej, skupionej na jednym obszarze rodziny chłopskiej. Wynalazek fotografii umożliwił zatem rozproszonym po całym kraju i świecie krewnym podtrzymywanie więzi rodzinnych. Bartuszek przytacza wypowiedzi respondentów z wiejskich obszarów Podkarpacia: „często [...] na pytanie, »po co robiło się kiedyś zdjęcia?«, padała odpowiedź: »żeby wysłać do Ameryki«”¹⁶.

W miarę rozwoju technik fotograficznych zaczęto eksplorować możliwości techniczne i artystyczne nowego medium. Wyzwaniem stanowiła niemożność oddania kolorów na monochromatycznej odbitce. Dopiero w latach trzydziestych XX wieku, wraz z opatentowaniem klisz Kodachrome i Agfacolor Neu, fotogra-

ny w dniu 29 października 1940 r. we Lwowie na sesji naukowej poświęconej pięćsetnej rocznicy wynalazienia druku, „Czasopismo Zakładu im. Ossolińskich” 1994, nr 4, s. 87–88.

¹² J. Dunin, *Te dawne, błyszczące obrazki*, „Prace Kulturoznawcze” 8, 2005 (*Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś), s. 118.

¹³ J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 25.

¹⁴ *Ibidem*, s. 114, pisownia oryginalna.

¹⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 10.

¹⁶ J. Bartuszek, *Między reprezentacją...*, s. 25.

fia kolorowa stała się ogólnodostępna. Do tego momentu zakłady fotograficzne oferowały usługę ręcznego kolorowania zdjęć, co z jednej strony wydawało się lepiej oddawać rzeczywistość, z drugiej zaś upodabniało fotografie do portretów malarskich. Źródło schematów estetycznych, według których retuszerzy barwili zdjęcia, stanowiły popularne oleodruki. Szczególną popularność zyskały portrety nowożeńców, często jednak zaślubiny nie mogły zostać ujęte na zdjęciu. Zakłady fotograficzne wyszły naprzeciw potrzebie uwiecznienia tak doniosłego momentu w życiu rodziny, oferując nowy rodzaj usług: zdjęcie wykonane *post factum*. Retuszer powiększał podobizny małżonków, pochodzące nierzadko z dokumentów; za pomocą fotomontażu zestawiał je razem, a następnie kolorował. Niektórzy stosowali szablony głów w strojach weselnych, w których wystarczyło zamieścić wizerunki portretowanych. Istniał również drugi rodzaj monidła, który tworzone poprzez kopiowanie zdjęcia na papier metodą kratkowania, a następnie całość malowano. Obok portretów ślubnych powstawały obrazy upamiętniające chrzciny, pierwszą komunię, zamawiano także monidła indywidualne, kawalerskie i panieńskie czy przedstawiające starszych ludzi. Cechą charakterystyczną monideł, wyróżniającą je na tle zwykłej ręcznie kolorowanej fotografii, była obecność dorysowanych elementów, które nie widniały na oryginalnym zdjęciu: kwiatów, biżuterii, kosztowniejszych czy bardziej odświętnych ubrań, będących emblematami swoiście rozumianej elegancji. Zamawiający mogli wybrać rodzaj fryzury, stroju i dodatków, które miały znaleźć się na obrazie. Zebrane od klientów zdjęcia akwizytor opatrywał na odwrocie adnotacjami, jakie elementy należało dorysować (pisownia oryginalna):

„Ślubny z gierlandą. Panu załorzyć krawat. Foto na dejdzie”.

„Zamówienie nr 3683/L. Ciemny 30x40. Ślubny z długim biustem, oryginał. Pani welon dorobić i wiązanek kwiatów. Panu krawat dorobić i koszulę”.

„N oo3288/B. 30X40, kolor (tło zielone), garnitur wizytowy, dodać włosy na łysinie, uczesanie na bok”¹⁷.

Trafne wydaje się zatem stwierdzenie, że monidła to „sklecony świat tęsknot”¹⁸.

Monidła w PRL-u

Po II wojnie światowej produkcja monideł stała się zajęciem bardzo intratnym, a przy tym odbywała się za cichym przyzwoleniem władz. Jak twierdzi Ryszard Łęski: „Producenci Monideł zarabiali na owe czasy całkiem sporo, ale nie stanowili zagrożenia dla systemu. Było ich stosunkowo niewiele, przeto mogli pracować spokojnie, nie narażając się na nagonkę, domiary czy inspekcje jak inni przedstawiciele

¹⁷ R. Kłosiewicz, *Monidło w salonie*, „Fotografia” 1977, nr 1–12 (25–36), s. 20.

¹⁸ G. Romanowski, *Magia monidła. Sklecony świat tęsknot*, „Kronika miasta Łodzi” 1–2 (57/58), 2012, s. 208.

prywatnej inicjatywy, choćby przykładowi »badylarze«¹⁹. Tak, jak w przypadku działalności handlujących świętymi obrazkami ochweśników, wraz ze wzrostem popytu na monidła i umasowaniem ich produkcji w branży monidlarskiej również nastąpił podział ról na rzemieślników i akwizytorów. Zadanie tych ostatnich, zwanych często agentami — a w Warszawie: deklarzami — stanowiło werbowanie klientów. Jednym z legendarnych deklarzy był Wujek Kwiatkowski, który według relacji jednego ze współtowarzyszy handel zaczynał zawsze przyśpiewką „PUK PUK, HOP HOP, BO TO IDZIE FAJNY CHŁOP. Sprzedawał wszystko, od igły do parowozu, a szczególnie monidło”²⁰. Podobną charyzmą i siłą perswazji wykazywał się agent z opowiadania Jana Himilsbacha²¹, którego w wersji filmowej w reżyserii Antoniego Krauzego zagrał Tadeusz Kwinta²².



Ilustracja 2. Kadr z filmu *Monidło* w reżyserii Antoniego Krauzego (1969) — agent zachęcający do zamówienia portretu

Na koniec wizyty, po ustaleniu wszystkich szczegółów, agenci pobierali kaucję, resztę sumy uiszczano zaś przy odbiorze. Zdjęcia trafiały do zakładu fotograficznego i tu do akcji wkraczali retuszerzy lub tak zwani portreciści. Wśród nich prym wiodli przyuczeni do zawodu rzemieślnicy o większych lub mniejszych

¹⁹ Zob. R. Łęski, *Saga polskich Greenów*, <http://www.ciasna.jasnet.pl/MONIDLA/INDEX.HTM> (dostęp: 20.03.2021).

²⁰ M. Miłosz, *Ćwiartka z rana, czyli o Wesołym Romku*, „Rzeczpospolita”, 4.12.2009, <https://www.rp.pl/kultura/art15268361-cwiartka-z-rana-czyli-ballada-o-wesolym-romku> (dostęp: 12.08.2022).

²¹ J. Himilsbach, *Monidło*, [w:] J. Himilsbach, *Monidło. Przepychanka*, Warszawa 1980. Pisarz sam przez pewien czas zajmował się w Warszawie „deklem”, czyli domokrężnym handlem, w tym także sprzedażą monideł, pod auspicjami samego Wujka Kwiatkowskiego oraz Zbigniewa Bartosiewicza, który do historii polskiego kina przeszedł jako Wesoły Romek z *Misia Barei*. Zob. M. Miłosz, *Ćwiartka z rana...*

²² *Monidło* [film], reż. A. Krauze, Studio Filmowe „Tor”, Polska 1969.

zdolnościach, ale zdarzali się także profesjonalni fotografowie, studenci szkół plastycznych i akademii sztuk pięknych, a nawet znani malarze²³. Większość z nich działała jednak anonimowo, gdyż w środowisku artystów tworzących sztukę wysoką, paranie się monidłami uchodziło za chałturnictwo. Niekiedy opracowaniem portretu zajmowało się więcej osób; na odwrócie niektórych monideł znajdziemy podpisy poszczególnych twórców — w tym przypadku rzemieślnicy ujawnili swoje personalia: „Zdjęcie i powiększenie wyk. Jan Kozioł. Modelował Józef Lalewski. Retuszowała Lodzia Środowa”²⁴. Znaleziony na blogu wpis przywołuje wspomniany z nostalgią świat, którego już nie ma:

Sam, jako mały chłopiec, znałem producenta monideł i chodziłem do jego pracowni patrzeć z fascynacją, jak ze zdjęć legitymacyjnych (zdobywanych przez domokrażców) i szablonu z garniturem i suknią ślubną wyczarowuje obrazy. Powiększenie, trzykrotne naświetlanie wybranych fragmentów dużego papieru, a potem już pastele, filcowy rysik, gąbka i... noga królicza (ooooch!) do cieniowania. Na koniec — lakier do włosów, jak werniks. [...] Fantastyczne!²⁵

Średni czas oczekiwania na zamówienie wynosił od dwóch tygodni do miesiąca. Gotowe, oprawione w ozdobną ramę portrety agent dostarczał klientom osobiście lub przesyłał pocztą.

Nieprzypadkowy był sposób, w jaki otrzymane monidło inkorporowano w domową przestrzeń. Wielu badaczy wskazuje na analogię do praktyk stosowanych dawniej na wsiach wobec obrazów religijnych. Tradycyjna wiejska chata składała się najczęściej z dwóch izb — w czarnej, zwanej też dymną, toczyło się życie codzienne domowników, nierzadko w towarzystwie trzymany w tym pomieszczeniu zwierząt; biała lub paradna izba była miejscem odświętnym, gdzie przyjmowano gości w ramach ważnych rodzinnych wydarzeń takich jak chrzest, wesele czy czuwanie przy zmarłym. Najważniejsze miejsce w białej izbie stanowił tak zwany „święty kąt”, „rodzaj domowego ołtarzyka”²⁶, gdzie pośród ozdób wisiały obrazy religijne. Gdy pojawiły się monidła, w wiejskich chatach umieszczano je w „świętym kącie” wśród oleodruków z postaciami biblijnymi. Wraz z migracją ludności do miast i zmianą warunków mieszkaniowych monidła zaczęto wieszać najczęściej w sypialni lub salonie, pośród dewocjonaliów, w miejscu przypominającym „święty kąt” i jego późniejsze transfiguracje, gdzie nierzadko pojawiał się również telewizor²⁷. Historyczka sztuki Kamila Leśniak zwróciła uwagę na

²³ Olga Drenda opisuje widziane na wystawie monidło, którego kunszt zdradza wielki talent autora; zob. O. Drenda, *Róże i szparagus*, Dwutygodnik.com, lipiec 2021, <http://dwutygodnik.com/artykul/9606-roze-i-szparagus/html> (dostęp: 12.10.2023).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Dixi, wpis „Monidło”, <http://niepoprawni.pl/blog/29/monidlo> (dostęp: 12.06.2021).

²⁶ D. Tylkowa, *Wyposażenie mieszkań*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 1, red. M. Biernacka *et al.*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1976, s. 340–341.

²⁷ Zob. przykłady https://www.zofiarydet.com/pl/photo?page=1&sets=2&photo=zr_I_01_0036 (dostęp: 2.04.2022), Małgorzata Mikołajczyk, *Zofia Rydet. Zapis 1978–1990 — Muzeum Sztuki*

„swoisty mistycyzm, jaki towarzyszy przedstawieniom przeszłości w kulturze ludowej”²⁸, dostrzegając w nim

[J]edną z najważniejszych cech monideł, świadomie upodabnianych do popularnych przedstawień sakralnych. W ten sposób prowincjonalne portrety stawały się wizytówką „porządnej”, usankcjonowanej sakramentem rodziny. Taki właśnie obraz, wiszący w centralnym miejscu domostwa — niczym fundament tożsamości — miał napominać domowników oraz wzbudzać szacunek gości, a także kultywować pamięć o tych, którzy odeszli²⁹.

Inną cechą religijności ludowej jest przypisywanie obrazom funkcji magicznych. Agnieszka Pajączkowska wspomina: „[monidła] czasami wisały nad łóżkiem małżeńskim i słyszałam, że był to rodzaj talizmanu na udane pożycie, bo pozwalał przypomnieć sobie kogoś, w kim się niegdyś człowiek zakochał”³⁰. Przejawem mentalności ludowej był wreszcie sam zwyczaj nabywania portretów. Zdaniem badaczki, „ważnym aspektem zamawiania monideł jest otrzymywane w pakiecie poczucie przynależności do wspólnoty sąsiadów, u których wiszą podobne wizerunki”³¹.

Jeżdżąc kilka lat temu po Polsce peryferyjnej z projektem Wędrowny Zakład Fotograficzny, Pajączkowska widywała stare monidła w domach w całym kraju; zauważyła przy tym, że jej rozmówcy znacznie częściej posługiwali się określeniem „portret”. Andrzej Różycki twierdził, że nazwy „monidło” używali pierwotnie tylko retuszerzy w swoim żargonie. To kolejne podobieństwo do procederu ochweśników, których niezrozumiały argot ułatwiał z pewnością prowadzenie interesów. Etymologia słowa „monidło” odsyła do czasownika „monić”, czyli macić, oszukiwać: monidło, ni to zdjęcie, ni to malowidło, jest zatem obrazem, który zwodzi, każąc wierzyć w coś, co jest nieprawdą. Dla rzemieślników i wędrownych handlarzy, wykonywany tanimi środkami portret udający dzieło sztuki był towarem, dzięki któremu łatwo można było się wzbogacić. Nazwę tę rozpowszechniło dopiero opowiadanie Himilsbacha z 1967 roku oraz film w reżyserii Antoniego Krauzego, nakręcony dwa lata później. Dla ludzi zamawiających te obrazy pozostały one jednak „portretami”, bo tak chcieli je widzieć.

Recepcja monideł: dwa obiegi

Jak zauważył Gustaw Romanowski, „przy pomocy fotomontażu dało się wykonać prawie wszystko, choć nie zawsze pewnie efekt końcowy bywał zgodny

Nowoczesnej w Warszawie, Pisanie o Fotografii. Subiektywne artykuły o fotografii, 15.11.2015, <https://www.pisanieofotografii.pl/zofia-rydet-zapis/> (dostęp: 20.10.2023).

²⁸ K. Leśniak, *Monidło — rehabilitacja*, Dwutygodnik.com, marzec 2011, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1971-monidlo-rehabilitacja.html> (dostęp: 2.04.2022).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A. Pajączkowska, *Nieprzezroczyście. Historie chłopskiej fotografii*, Wołowiec 2023, s. 223.

³¹ *Ibidem*, s. 228.

z wyobrażeniem zleceniodawcy liczącego na talent [...] artysty-rzemieślnika”³². W formę monidła wpisany był zawsze pewien fałsz: tanimi środkami miało imitować kojarzony z luksusem portret malarski, nabywany często jako materialny znak społecznego awansu; portretowanych ukazywano w strojach, których nie posiadali, z emblematami klasy wyższej, do której nie należeli.

Nasuwa się tu skojarzenie z rozpoznaniem Johna Bergera zawartym w tekście *Garnitur i fotografia*:

Klasy pracujące [...] przyjęły jako własne pewne standardy klasy, która nimi rządziła — między innymi standard elegancji i stroju. Jednocześnie samo zaakceptowanie tych standardów, przystosowanie się do norm, które nie miało nic wspólnego czy to z ich własnym dziedzictwem, czy z codziennym doświadczeniem, skazywało ich [...] na to, że zawsze byli postrzegani i rozpoznawani przez klasy wyższe jako gorsi, niezgrabni, niezręczni, jako ci, którzy stale przyjmują postawę obronną. To właśnie powoduje uległość wobec hegemonii kulturowej³³.

Sztampowość i warsztatowa nieporadność, z jaką wykonywano monidła, potęgowały efekt groteski — dostrzegany przez inteligenta, dużo rzadziej zaś przez portretowanego chłoporobotnika. Można by więc zapytać, dlaczego, mimo często rażącego braku podobieństwa albo wręcz karykaturalnego ujęcia portretowanych, monidła tak chętnie nabywano. Bywało, że klienci zdawali sobie sprawę z mankamentów portretu, ale nie przywiązywali do nich wagi. Jak wspomina autorka jednego z blogów: „Dziadek nie lubił tego zdjęcia. »Niepodobni do siebie jesteście« — mawiał. Obraz ślubny od malarza odebrała żona [...]. Dziadek mówił, że gdyby on był wtedy w domu, to by takiej fuszerki nie wziął. Podobni, niepodobni, ale jak zapłacone, to wisiało”³⁴. Czasem nie obyło się bez reklamacji (pisownia oryginalna):

DO SPÓŁDZIELNI PRACY FOTO „ZORZA”

Odsyłam zrobiony portret, gdyż żadnego podobieństwa mej twarzy nie ma. Twarz z jednej strony wygląda, jak u człowieka chorego na tak zwaną chorobę „świniek”. Zeza od urodzenia nie miałem. Moi koledzy, którzy mnie znają od dzieciństwa, nie mogli znaleźć najmniejszego podobieństwa mego. [...] Z brakorobami prowadzi się walkę i brakorobom położy się kres — skończyły się już czasy żerowania na klasie robotniczej. Dla człowieka pracy suma 260 zł to jest dość dużo, ażeby wyrzucać pieniądze jak w błoto. Proszę zrobić mi drugi portret lub zwrócić pieniądze. Inaczej sprawę skieruję tam, gdzie osiągnę jakiś rezultat. Czekam odpowiedzi. Augustów, 20. I 1954. Podpis nieczytelny³⁵

Należy jednak podkreślić, że takie sytuacje zdarzały się rzadko. Zdaniem fotografa i reżysera Andrzeja Różyckiego, któremu zawdzięczamy zainicjowanie w Polsce działań na rzecz rehabilitacji tych portretów, „monidło [...] w założeniu

³² G. Romanowski, *Magia monidła...*, s. 207.

³³ J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 53.

³⁴ M. Klara, *Ślubnych zdjęć czar...*, Blog „Rodzina Klarów”, <http://klarowie.blox.pl/2012/04/Slubnych-zdjec-czar.html> (dostęp: 17.05.2020).

³⁵ Cyt. za: R. Kłosiewicz, *Monidło...*, s. 20.

twórców, jak i odbiorców [...] w okresie narodzin i rozkwitu tej techniki było traktowane jako dzieło sztuki”³⁶.

W relacji z badań terenowych nad kiczem w sztuce sakralnej, Ewa Klekot pisze: „antropologia społeczna od dawna przekonuje, że z uniwersalnością piękna jest jeszcze gorzej niż z uniwersalnością praw człowieka”³⁷. Badaczka dostarcza cennych rozpoznaw, umożliwiających zrozumienie mechanizmu bezkrytycznej percepcji monideł. Brak realizmu czy groteskowość nie stanowiły problemu, gdyż w kulturze ludowej, której ikonograficzny horyzont wyznaczały obrazy religijne, wizerunek był nie tyle wiernym odwzorowaniem, ile u o b e c n i e m portretowanego. Spojrzenie na czyjąś podobiznę miało tę osobę przywołać, zwrócić ku niej myśli³⁸. Zgoła inaczej postrzegano monidła w środowiskach inteligenckich, gdzie zazwyczaj takich portretów nie zamawiano. W warstwach wyższych monidła uchodziły za synonim złego gustu i były przedmiotem żartów. Kłosiewicz krytykuje poczucie wyższości i pobłażliwość, z jaką publiczność oglądała monidła na wystawie zbiorów Grochowskiego w 1975 roku — pierwszej tego typu wystawie w Polsce — wytykając odbiorcom hipokryzję:

Chichoty, samozadowolenie. Manifestacja inności, a przede wszystkim wyższości nad postaciami z albumu. Wszystko to oczywiście na pokaz. [...] Drodzy przyjaciele! Serdecznie pragnę odebrać Wam dobry humor, w jaki Was wprawilo oglądanie „monideł”. Czyżbyście nie zauważyli, że oglądacie własne swoje zdjęcia, że w poleceniach dla portrecisty przegląda się własna Wasza psychika, kompleksy, marzenia o urodzie? Śmiejecie się z napisu: „panu dodać włosów na łysinie”. Czy i Ty się śmiejesz, któremu w środku upalnego lipca pot wypływa spod peruki?³⁹

Co ciekawe, we wspomnieniach osób z kręgów inteligenckich, w których domach nie było monideł, ale znały je z wizyt u sąsiadów, powtarza się motyw fascynacji tymi obrazami, żywionej przez nieświadome jeszcze obowiązujących społecznych podziałów dziecko. Pisarka Małgorzata Karolina Piekarska wspomina:

W mojej rodzinie nikt nie miał Monidła [...]. Jako dziecko zresztą nie wiedziałam, co to Monidło. Dowiedziałam się dopiero, gdy poszłam w odwiedziny do koleżanki z podwórka, choć wtedy nie wiedziałam, że tak to się nazywa. Moja mama krzywo patrzyła na tę znajomość. Rodzina koleżanki nie cieszyła się dobrą sławą. [...] W jej domu fascynowały mnie dwie rzeczy: plastikowe serwetki udające koronki i wiszące na ścianie ślubne zdjęcie rodziców. Matka musiała być piękną, a ojciec przystojniakiem. Choć przyznaję, że gdy patrzyłam na leżące na trawniku jego pijane zwłoki, zachodziłam w głowę jak to możliwe, by to był ten facet ze zdjęcia⁴⁰.

Andrzej Różycki, w rozmowie z retuszerem Leszkiem Piątkowskim ustalił, że w XX wieku mogło powstać około 5 milionów monideł⁴¹, co świadczy o skali tego

³⁶ Cyt. za: G. Romanowski, *Magia monidła...*, s. 207.

³⁷ E. Klekot, *Sąd smaku a współczesna sztuka religijna*, „Sacrum et Decorum” 2, 2009, s. 31.

³⁸ *Ibidem*, s. 35.

³⁹ R. Kłosiewicz, *Monidło...*, s. 18–19.

⁴⁰ M. K. Piekarska, *Monidło... W świecie absurdów*, <http://piekarska.blog.onet.pl/2009/09/06/monidlo/> (dostęp: 28.11.2011).

⁴¹ Informacja własna.

zjawiska. Różne były losy tych portretów. Często po śmierci przedstawionych na nich osób rodzina pozbywała się tej staroświeckiej, niechcianej pamiątki, zaświadczonej o chłopskich korzeniach. Obrazy sprzedawane bywały na portalach ze starociami i bazarach, z których trafiały następnie na przykład do wnętrza kawiarni i restauracji utrzymanych w stylistyce retro. Albo w ręce coraz liczniejszych kolekcjonerów. Dające się zauważyć od ponad dekady rosnące zainteresowanie monidłami przynosi ciekawe próby ich współczesnych rekontekstualizacji w postaci artystycznych nawiązań, wystaw, artykułów w prasie i opracowań naukowych.

Wypada teraz zastanowić się, dlaczego tak powszechne zjawisko doczekało się zainteresowania badaczy dopiero niedawno. Monidłami nie zajmowali się badacze kultury krytycy sztuki ani etnografowie, nad czym ubolewał Andrzej Różycki, który był bodaj najbardziej zagorzałym piewą ich nieoczywistego piękna i tym donioślejsza jest jego rola w procesie przywracania pamięci o prowincjonalnych portretach. W książce *Kłopoty z kulturą ludową* Ewy Klekot znajdziemy tropy pozwalające zrozumieć możliwą przyczynę tego pominięcia. Praca badaczki skupia się wokół pojęcia sztuki ludowej, która pokazana jest jako konstrukt, swoisty fantazmat warstwy inteligenckiej: sztuką ludową „nie było [...] bynajmniej wszystko, co wytwarzano na wsi, lecz tylko to, co spośród wiejskich wytworów za sztukę ludową uznał inteligent”⁴². Ludowość przypisywał zaś inteligent jedynie tym wytworom, które wydały mu się autentyczne. Przeciwwstawiano jej folklor zwyrodniały pod wpływem miejskich wzorców, który budził pogardę, dającą się odczuć w słowach Tadeusza Seweryna z 1949 roku o „pół- i ćwierćinteligencji małomiasteczkowej, która pod względem kultury estetycznej reprezentuje pretensjonalne barbarzyństwo, tym niebezpieczniejsze, że stanowi ono najdostępniejszy dla ludu wzorzec do naśladownictwa [...]. Dzięki niej produkcja tej tandety [...] rozwija się u nas coraz bardziej mimo przeciwdziałania ze strony dobrego gustu inteligentniejszej części społeczeństwa”⁴³. Za taki właśnie przejaw nieautentycznego folkloru uważano monidła. Przykłady inteligenckiej krytyki złego gustu na polu aranżacji wnętrza odnajdziemy w książce Agaty Szydłowskiej *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u*. Autorka przytacza artykuły prasowe związane z Ładem projektanta Olgierda Szlekysa, który „nakazywał unikać »ozdóbkarstwa« i pretensjonalnych mebli [...]. Zalecał meble matowe zamiast tych na wysoki połysk. Stanowczo odradzał plusze [...]. Zwracał uwagę, że lepsza dobra reprodukcja niż kiczowaty oryginał: »zachód słońca« z bazaru lub kolorowy »portret według fotografii«, czyli monidło”⁴⁴.

Przejawem ożywionego w ostatnich latach zainteresowania zjawiskiem monidła jest również fakt, iż został im poświęcony osobny rozdział w pracy zbiorowej *Kultura wizualna w Polsce*. Jego autorka, Paulina Kwiatkowska, zauważa, że „redukcja do kiczu utrudnia [...] uchwycenie swoistości ważnej części polskiej kultury

⁴² E. Klekot, *Kłopoty...*, s. 13.

⁴³ T. Seweryn, *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948, s. 22, cyt. za: E. Klekot, *Kłopoty...*, s. 15.

⁴⁴ A. Szydłowska, *Futerał. O urządzaniu mieszkań w PRL-u*, Wołowiec 2023, s. 230.

wizualnej⁴⁵. [...] Być może kategoria gustu nie ma w tym przypadku charakteru funkcjonalnego, a monidło — rozpatrywane w kontekście pierwotnych dlań sposobów eksponowania i interpretowania — nie daje się zamknąć wyłącznie w obrębie sporów estetycznych⁴⁶. Propozycja, by patrząc na monidła, zawiesić sąd smaku, odpowiada przywołanym wcześniej przeze mnie spostrzeżeniom Ewy Klekot na temat percepcji sztuki religijnej. Monidła, które w oczach ich nabywców w dużej mierze funkcjonowały jak wieszane tuż obok na ścianie obrazy świętych, miały przede wszystkim uobecniać i uwieczniać domowników. W tekście o kiczu w Licheniu badaczka przytacza wnioski, do których jej zespół badawczy doprowadziły rozmowy z odbiorcami tamtejszej sztuki sakralnej:

Przyjmując perspektywę naszych rozmówców, przestaliśmy badać sztukę religijną, a zaczęliśmy analizować materialne przedmioty, w większości wizerunki, które mają wskazywać na to, co nieobecne, transcendentne czy oddalone, czy wręcz to nieobecne zastępować [...]. [P]iękno okazywało się kategorią funkcjonalną, pochodną wartości przypisywanej przedstawionej osobie⁴⁷. [...] Odmierna struktura doświadczenia sztuki oraz inny system wartości wskazują, że nie powinno się oceniać Lichenia estetycznie⁴⁸.

Zdaniem Klekot, w naszej tradycji kulturowej zakorzeniony jest nawyk postrzegania wszelkich materialnych wytworów plastycznych przez pryzmat sądu smaku, który opiera się na ocenie estetycznej. W sferę sztuki zawłaszczane bywają więc przedmioty, które, mimo posiadania warstwy plastycznej, pełnią inne niż artystyczna funkcje — antropolożka wymienia tu obrazy religijne i inne dewocjonalia, a także wytwory twórczości ludowej. Z pewnością dotyczy to również monideł. Wyjęcie tak zawłaszczonych przedmiotów ze sfery sztuki może przynieść szerszą optykę i nowe odczytania zjawisk, które były wcześniej marginalizowane jako kiczowate, a przez to gorsze. Niewykluczone, że obecny we współczesnej humanistyce tak zwany zwrot ludowy, który dostarcza bardzo pogłębionej wiedzy o życiu i kulturze zniewolonych przez stulecia jarzmem pańszczyzny warstw niższych, stanie się źródłem jeszcze innych, cennych dla refleksji nad monidłami, perspektyw badawczych.

Zakończenie

Celem niniejszego tekstu było wykazanie ludowego rodowodu monideł: ich estetyka, metody wytwarzania i dystrybucji, sposób włączania w domową przestrzeń oraz rola — zgoła inna niż w przypadku zwykłej fotografii — nawiązywały, jak

⁴⁵ P. Kwiatkowska, *Monidło*, [w:] *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Warszawa 2017, s. 71.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 76.

⁴⁷ E. Klekot, *Święte obrazki, Lichen i sąd smaku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1–2, s. 118.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 119.

staralam się pokazać, do wywodzących się z tradycyjnej kultury ludowej praktyk wokół obrazów religijnych. *Monidło* może być postrzegane jako wizualny symbol przemian tej kultury, które zaszły w wyniku przeobrażeń społecznych w XIX i XX wieku. W chęci nabywania *monideł* — naśladowujących obrazy malarskie, których posiadanie było wcześniej prerogatywą klas dominujących — wyrażała się aspiracja do awansu społecznego. Negatywne reakcje przedstawicieli inteligencji na *monidła*, postrzegane jako przejaw złego gustu, niegodny miana prawdziwej sztuki ludowej, świadczy o podziałach utrzymujących w na pozór równym i bezklasowym społeczeństwie PRL-u. Jak pokazuje fenomen *monideł*, sąd smaku był ważnym orężem w walce o społeczną dystynkcję. Ofensywa nie przebiegała jednak tylko jednostronnie — klasy niższe również poddawały ocenie gust inteligencji. Pamiętam zasłyszana w dzieciństwie anegdotę: na początku lat osiemdziesiątych inteligent z dużego miasta, jadąc przez wieś we wschodniej Polsce, dostrzegł brnącego w roztopach mężczyznę i zaproponował, że go podwiezie. Po chwili wspólnej jazdy przy dźwiękach awangardowej i mało melodyjnej muzyki z kasy, niewdzięczny pasażer wykrzyknął: „panie, wyłącz pan ten poród jeża!”

Monidło in the context of changes in folk culture

Abstract

The article analyses hand-retouched photographs called *monidło* which have become emblematic of the Polish rural and small-town iconosphere. In the text the phenomenon's origins are outlined, derived from traditional folk culture in the wake of great social and economic changes of the late 19th and early 20th centuries, caused by the enfranchisement of peasants, industrialization, migration of the rural population to cities and the possibility of social advancement. Practices of creating and distributing *monidło* and the social reality in which those paintings existed are described. The case of *monidło* is meant to prove how in communist Poland the judgement of taste conceived after Pierre Bourdieu was used as a tool of social distinction. The final section attempts to identify the reasons why the subject of *monidło* has been long overlooked in scholarly discourse.

Keywords: *monidło* (hand-painted photograph), traditional popular culture/folk culture, provinciality, social advancement, judgement of taste, the kitsch, nostalgia, distinction

Bibliografia

- Barańska K., *Muzeum etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004.
 Bartuszek J., *Między reprezentacją a „martwym” papierem. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005.
 Berger J., *O patrzeńcu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
 Bourdieu P., *Dystynkcja. Krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

- Duch-Dyngosz M., *Zapomniana genealogia Polaków*, „Znak” 684, 2012, s. 8–13.
- Dunin J., *Te dawne, błyszczące obrazki*, „Prace Kulturoznawcze” 8, 2005 (*Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś), s. 117–126.
- Dymała A., *Monidło — próba analizy zjawiska*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Stefana Bednarka, Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski 2013.
- Dymała A., *Omamieni monidłem — rzecz o pożądanej niewierności obrazu*, [w:] *Do rzeczy! Szkice Kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Wrocław 2011, s. 9–18.
- Gębarowicz M., *Iluminowane inkunabuły w lwowskiej filii Biblioteki AN USRR. Referat wygłoszony w dniu 29 października 1940 r. we Lwowie na sesji naukowej poświęconej pięćsetnej rocznicy wynalezienia druku*, „Czasopismo Zakładu im. Ossolińskich” 1994, nr 4, s. 85–93.
- Himilbsbach J., *Monidło*, [w:] J. Himilbsbach, *Monidło. Przepychanka*, Warszawa 1980.
- Klekot E., *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk 2021.
- Klekot E., *Sąd smaku a współczesna sztuka religijna*, „Sacrum et Decorum” 2009, nr 2, s. 31–37.
- Klekot E., *Święte obrazki, Licheń i sąd smaku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 1–2, s. 117–119.
- Kłosiewicz R., *Monidło w salonie*, „Fotografia” 1977, nr 1–12 (25–36), s. 19–26.
- Kwiatkowska P., *Monidło*, [w:] *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Warszawa 2017, s. 68–77.
- Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978.
- Pajęczkowska A., *Wędrowny zakład fotograficzny*, Wołowiec 2019.
- Pajęczkowska A., *Nieprzezroczyście. Historie chłopskiej fotografii*, Wołowiec 2023.
- Poprzęcka M., *Ojciec ochweśników*, „Ziemia” 1957, nr 3 (5), s. 12–13.
- Robotycki Cz., *Myślenie typu ludowego w polskiej kulturze masowej (propozycje badawcze)*, „Etnografia Polska” 29, 1985, z. 1, s. 111–117.
- Romanowski G., *Magia monidła. Sklecony świat tęsknot*, „Kronika Miasta Łodzi” 2012, nr 1–2 (57/58), s. 205–212.
- Seweryn T., *Rozdroża sztuki ludowej*, Warszawa 1948.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.
- Szcześniak M., *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023.
- Szydłowska A., *Futerał. O urządzeniu mieszkań w PRL-u*, Wołowiec 2023.
- Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Sejny 2004.
- Tylkowa D., *Wyposażenie mieszkań*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 1, red. M. Biernacka, A. Kopczyńska-Jaworska, A. Kutrzeba-Pojnarowa, W. Paprocka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1976, s. 329–352.
- Wasilewska J., *Ochweśnik*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 108, 2017, s. 319–328.

Filmografia

Krauze A., *Monidło* [film], Studio Filmowe „Tor”, Polska 1969.

Źródła internetowe

Dixi, *Monidło*, <http://niepoprawni.pl/blog/29/monidlo>.

Drenda O., *Róże i szparagus*, Dwutygodnik.com, lipiec 2021, <http://dwutygodnik.com/artykul/9606-roze-i-szparagus/html>.

- Kielisiński K., kwasoryt *Wędrowny obraznik*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Obra%C5%BAnik#/media/Plik:K-W-Kielisinski-Wedrowny-obraznik-kwasoryt.jpg>.
- Klara M., *Ślubnych zdjęć czar...*, Blog „Rodzina Klarów”, <http://klarowie.blox.pl/2012/04/Slubnych-zdjec-czar.html>.
- Kosieliński S., *Skulscy ochweśnicy*, <http://www.skulsk.pl/ochwesnicy.html>.
- Leśniak K., *Monidło — rehabilitacja*, Dwutygodnik.com, marzec 2011, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1971-monidlo-rehabilitacja.html>.
- Łęski R., *Saga polskich Greenów*, cyt. za: *Monidła. Wystawa z własnych zbiorów galerii Ciasna*, <http://www.ciasna.jasnet.pl/MONIDLA/INDEX.HTM>.
- Mikołajczyk M., *Zofia Rydet. Zapis 1978–1990 — Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Pisanie o Fotografii. Subiektywne artykuły o fotografii, 15.11.2015, <https://www.pisanieofotografii.pl/zofia-rydet/>.
- Miłosz M., *Ćwiartka z rana, czyli o Wesołym Romku*, „Rzeczpospolita”, 4.12.2009, <https://www.rp.pl/kultura/art15268361-cwiartka-z-rana-czyli-ballada-o-wesołym-romku>.
- Piekarska M.K., *Monidło... W świecie absurdów*, <http://piekarska.blog.onet.pl/2009/09/06/monidlo/>.
- Rydet Z., *Cykle fotograficzne*, <https://zofiarydet.com/zapis/pl/library?page=1&sets=3&search=monid%C5%82o>.
- Даль В., *Толковый словарь живаго великорускаго языка*, wydanie elektroniczne, <https://slovar-dalja.net/>.

* * *

Agata Dymała — kulturoznawczyni i iberystka, doktorantka w Kolegium Nauk o Kulturze i Religii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie przygotowuje projekt kulturowej historii zwierząt we Wrocławiu. Interesuje się zagadnieniami z obszaru kultury wizualnej, *animal studies*, historii środowiskowej, studiów miejskich oraz badaniami audiosfery.