Leonia Brzozowska

ORCID ID: 0000-0003-1329-1532
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Scenariusze Zalipia. Współczesne sposoby (re)prezentowania przeszłości sztuki ludowej

Scenarios of Zalipie. Modern ways of (re)presentation of the past of the folk art.

Kobiety na Powiślu Dąbrowskim dekorowały wnętrza izb w swoich domach barwnymi, kwiatowymi malaturami i malowankami na papierze od końca XIX wieku[1]. Pierwocinami tych zdobień były prawdopodobnie „packi" (czyli „mniej więcej okrągłe plamy robione rozpuszczoną gliną zmieszaną z popiołem drzewnym"[2]), którymi powiślanki rozjaśniały zakopconą powałę i piec w czarnej izbie. Z czasem zaczęto stosować także kolorowe farby proszkowe, a „packi" wyewoluowały w kwiatowe wzory. To właśnie wtedy sztuka zdobnicza Powiśla została „odkryta" przez etnografa- amatora Władysława Hickela, którego artykuł w „Ludzie" z 1906 roku jest pierwszą pisemną wzmianką o tym zjawisku[3].

Powyższy akapit przybliża początek historycznej narracji o sztuce ludowej Zalipia i okolic. Dalszy ciąg tej opowieści etnograficznej był pisany przez badaczy w okresie powojennym, kiedy zdobnictwo Powiśla przeżywało złoty okres w związku ze znaczeniem sztuki ludowej w polityce kulturalnej PRL-u. Te historyczne narracje nie są jednak jedynymi dostępnymi reprezentacjami przeszłości sztuki Zalipia. Zjawisko to bowiem nieustannie rozwija się i ewoluuje, a kolejne pokolenia malarek poprzez swoje cielesne i werbalne praktyki (re)prezentują tę przeszłość na różne sposoby.

Pozostaje więc postawić pytanie, jaki obraz przeszłości prezentują zalipianki poprzez swoje performanse. Na ile czerpią z tradycyjnych transferów wiedzy i praktyk? Jakie elementy oficjalnej historii wykorzystują? Jak się do nich odnoszą? Wreszcie: jakie scenariusze są tworzone na gruncie kultury malarek? Jaki ślad zostawili w nich etnografowie? Jak te scenariusze zmieniały się na przestrzeni dekad? Odpowiedzi na te pytania będę szukać, patrząc przez soczewkę performatyki na zjawiska, do których dostęp uzyskałam jako badaczka terenowa, kształtująca swoje doświadczenie etnograficzne w społeczności malarek Zalipia i okolicznych miejscowości[4].

Dlaczego performatyka? Malowanie jako odtwarzanie przeszłości

Już sama specyfika powiślańskiej tradycji usprawiedliwia w pewnej mierze zastosowanie do jej opisu narzędzi performatycznych, Zalipie jest bowiem znane nie z „malowanych domów", lecz z „malowania domów". Tym, co od początku opisywane i badane, a dziś atrakcyjne dla turystów, jest właśnie to dziedzictwo niematerialne, a więc tradycja praktykowana czy też performowana (fot. 1). Owszem, turyści odwiedzają kolorowe zagrody, kupują malowane w kwiatowe wzory pamiątki, są to jednak artefakty stosunkowo nietrwałe. To żywość tradycji, jej ciągłe praktykowanie warunkuje istnienie „malowanej wsi", jak chwytliwie jest nazywane Zalipie. Zakres tych praktyk rozpatruję nie tylko w perspektywie samego procesu twórczego, ale uwzględniam również szersze konteksty, z naciskiem na interakcje czy to między twórczyniami, czy w ich relacjach z turystami, badaczami czy innymi Obcymi.

W ramach tych zalipskich performansów odbywa się swego rodzaju przepracowywanie, czy też odtwarzanie, przeszłości (choć nie w oczywistym wymiarze rekonstrukcji historycznej). Praktyki te można określić mianem „morfowania historii", rozumianego jako

[1] Zob. A. Bartosz, A. Bartosz, *Konkurs „Malowana Chata"*, Tarnów 2013, s. 5; U. Gieroń, *Felicja Curyłowa i jej malowany świat – Zalipie*, Tarnów 2015, s. 8.

[2] Z. Szewczyk, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Polska Sztuka Ludowa" 1948, nr 11–12, s. 44.

[3] Zob. W. Hickel, *Malowanki ludowe w powiślu dąbrowskiem*, „Lud" 1906, t. 12, s. 113–121.

[4] W tekście powołuję się na materiał empiryczny gromadzony przeze mnie w ramach terenowych badań stacjonarnych, prowadzonych od 2018 roku. Badania w roku 2021 prowadziłam w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Fot. 1. Marzena Lizak przy pracy, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 2. Turyści w Zagrodzie Felicji Curyłowej, Zalipie, 2019 rok, fot. Piotr Brzozowski

tworzenie obrazu przeszłości w sposób odmienny niż dominująca narracja historyczna[5]. Stosujący to pojęcie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera zwracają uwagę na towarzyszące morfowaniu wykorzystanie „odmiennych materiałów, perspektyw, konwencji i środków wyrazu"[6]. Polscy badacze rozpatrują to zjawisko jako tworzenie narracji, z kolei ja próbuję w tych ramach umieścić praktyki dostrzegalne bodaj jedynie w ramach obserwacji czy też współuczestniczenia we współczesnej kulturze zalipskich artystek.

Za Borowskim i Sugierą przyjmuję perspektywę Aluna Munslowa, zgodnie z którą przeszłość nie równa się narracji historycznej. Historia nie jest prawdziwa w sensie epistemologiczym (nie mamy bowiem bezpośredniego wglądu w przeszłość), jedynie zależnym od dyskursu performatywnym aktem werbalnym. Czasy minione są nam znane tylko poprzez (re)prezentacje, a historia jest jedną z takich (re)prezentacji[7].

Znak równości można więc postawić między historią jako dziedziną badań naukowych a współczesnymi rekonstrukcjami historycznymi bądź też aktami performatywnymi zalipskich malarek – wszystkie z wymienionych są sposobami morfowania historii, tak samo zresztą jak opowieść muzealna i skansenowska czy inne narracje instytucji kultury, które później podlegają reinterpretowaniu przez aktorów społecznych (fot. 2). Wszystkie też (jako interpretacyjne akty „przepracowywania"[8] materialnych i niematerialnych śladów) możemy uznać za performanse, będące sposobami „zdobywania, przechowywania i przekazywania wiedzy"[9] – w tym przypadku o przeszłości.

Performowaniem przeszłości zalipskiej sztuki jest więc również moje pisanie tekstów, tworzonych na podstawie dotychczasowej literatury etnograficznej i własnych badań, co w zasadzie – zgodnie z koncepcją Diany Taylor – przynależy do sfery „archiwum".

Co robi etnolog? Archiwizacja repertuaru

Taylor rozpatruje archiwum jako „powolny performans", wskazując na jego zmienność i zależność od polityki oraz dominujących dyskursów[10]. Tradycyjnie w ramach archiwum mieści się to, co względnie trwałe i rzekomo niezmienne, jak zdjęcia, nagrania, nośniki danych. Do tej listy można dodać również kości, a w kontekście sztuki ludowej – malowanki, czyli wszystko, co kryje się w muzealnym magazynie.

Obok archiwum Taylor stawia „repertuar", w obręb którego wchodzą praktyki cielesne, uznawane za wiedzę ulotną, trudną do zreprodukowania[11]. To repertuar jest tym, co etnografowie od zarania dyscypliny przenosili do archiwum w postaci spisywanych relacji, wielogodzinnych nagrań, gromadzonych kolekcji. W tym sensie

[5] W przypadku historii powiślańskiej sztuki za dominujące uznaję historie pisane, wykorzystujące nawarstwione relacje etnografów, narracje snute przez współczesnych autorów tekstów bardziej lub mniej specjalistycznych (od wpisów na Instagramie, powołujących się na opowieści zasłyszane w muzeach, po teksty sygnowane przez instytucje kultury).

[6] M. Borowski, M. Sugiera, *Morfowanie historii*, „Dialog" 2017, R. 62, nr 7–8, s. 186–197.

[7] Zob. A. Munslow, *The New History*, New York 2014, s. 1–2, 138.

[8] Por. R. Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2020, s. 76.

[9] D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, „Didaskalia" 2014, nr 120, s. 28.

[10] Zob. taż, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 203.

[11] Zob. tamże, s. 202–203.

praktyki antropologiczne leżą u podstaw konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przyjętej w 2003 roku.

Archiwum związane z zalipską sztuką rozrastało się, począwszy od ukazania się artykułu Hickela (1906), poprzez aktywność powojennych etnografów (takich jak Zdzisław Szewczyk, Roman Reinfuss), aż po współczesną działalność Muzeum Okręgowego w Tarnowie (fot. 3). Te działania miały na celu uchwycenie repertuaru, czyli pamięci ucieleśnionej, wiedzy ulotnej, przekazywanej poprzez gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, a także – szczególnie w kontekście zalipskiej sztuki – międzypokoleniowe przekazywanie umiejętności malowania.

Zarówno metody archiwizacji tak rozumianego repertuaru, jak i jej priorytety były zależne zawsze od kontekstów polityczno-kulturowych. Z okresu młodopolskich fascynacji ludowością pochodzi więc wspomniany artykuł z 1906 roku, w którym Hickel charakteryzuje malowanki na papierze, ale również próbuje opisać sam proces twórczy i to, co o malowaniu mówią powiślańskie kobiety. Hickel dokonuje jeszcze jednego przemieszczenia z repertuaru do archiwum: gromadzi kolekcję malowanek, które ofiarowuje Muzeum Narodowemu w Krakowie i Towarzystwu Polska Sztuka Stosowana[12]. Można uznać ten gest za działanie, którego cel był zbliżony do współczesnych praktyk ochrony niematerialnego dziedzictwa, zadaniem Towarzystwa było bowiem gromadzenie „rodzimych" form, które miały się stać inspiracją dla polskich (wykształconych na akademiach) artystów. Widać tutaj zbieżność z projektem UNESCO, który Diana Taylor opisuje jako „oddzielenie działań od kontekstu, w którym one istnieją i posiadają sens, by je zachować i odtworzyć później przed inną publicznością"[13].

Oddzielenie od pierwotnego kontekstu dobitnie wskazuje na przesunięcie w sferę archiwum. To repertuar bowiem pomaga zachować poczucie tożsamości i pamięć zbiorową[14] oraz jest nośnikiem tradycji. Archiwum i repertuar pozostają jednak w ciągłej interakcji[15]. W wypowiedziach moich współpracowniczek terenowych z Zalipia można więc wskazać ślady etnograficznego pisania.

Fot. 3. Malarki: Helena Nawrocka, Maria Janeczek i Rozalia Zaród, Zalipie, lata 50. XX wieku, fot. Roman Reinfuss, sygn. III/7109/F, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Już w tekście Hickela oraz późniejszej relacji Tadeusza Seweryna z przedwojennych rozmów z zalipskimi malarkami[16] jest podkreślana zamaszystość i spontaniczność procesu malowania. Zarówno we współczesnych wypowiedziach, jak i w ucieleśnionych praktykach malowania można znaleźć odwołania do tej spontaniczności. To ona staje się tym, co malarki podkreślają, opisując swój proces twórczy, zaznaczając, że malują bez wcześniejszego planowania (nawet jeśli nie zawsze jest to zgodne z ich działaniem). Na tę samorzutność zwracają również uwagę podczas samego malowania w momencie nanoszenia poprawek na gorąco: niekiedy bowiem powstała przez pomyłkę plama farby jest modyfikowana przez malarkę, tak że zmienia się w kwiat w miejscu, którego pierwotnie nie zaplanowano.

Kiedy etnolog miał rację? Negocjacje repertuaru z archiwum

Podczas spotkania latem 2018 roku jedna z moich współpracowniczek terenowych, Joanna Krok (ur. w 1989 roku), opisując własne rozumienie sztuki ludowej, podsumowała: „Tak mi się to uwidziało i tak się tutaj zadziało". Brzmi to niemal jak kalka z tekstu Hickela, cytującego jedną z jego rozmówczyń: „Jak se umyśli, tak se wykryśli"[17]. Joanna jest dobrze oczytana w literaturze etnograficznej dotyczącej powiślańskiej sztuki, ponieważ jej praca magisterska dotyczyła roli folkloru w procesie budowania tożsamości regionalnej na przykładzie Zalipia. Sformułowanie przez nią takiej parafrazy

[12] Część zgromadzonej przez Hickela kolekcji znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Jest to 75 malowanek o numerach inwentarza 34319/MEK–34393/MEK.

[13] D. Taylor, *Performans...*, s. 202.

[14] Zob. taż, *Archiwum i repertuar...*, s. 30.

[15] Zob. tamże, s. 31.

[16] Zob. T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1937, s. 76.

[17] W. Hickel, *Malowanki ludowe...*, s. 117.

Fot. 4. Joanna Krok przy malaturze swojego autorstwa, Zalipie, 2018 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 5. Malatury Joanny Krok na ścianach gospodarstwa agroturystycznego jej rodziców, Zalipie, 2018 rok, fot. Leonia Brzozowska

obrazuje, jak dzisiejszy repertuar sięga do tego, co zostało niegdyś zarchiwizowane.

Podobne, bardziej lub mniej dosłowne, odwołania do tekstów etnograficznych znane są badaczom kultur tradycyjnych. W społecznościach wiejskich lokalni działacze często są dobrze zaznajomieni z literaturą dotyczącą regionu i wykazują się tą wiedzą podczas wywiadów. Takie procesy czerpania z archiwum wiążą się również z tym, że jest to wiedza „zapisana" i usankcjonowana instytucjonalnie. Jak zauważa Taylor, dawny repertuar odsuwano na margines[18], między innymi przez zaszłości kolonialne i globalizację oraz wiążące się z nimi procesy mimikry.

Przykłady takiej marginalizacji były również obecne w zalipskiej społeczności, gdzie występowały jedno- lub dwupokoleniowe przerwy w performowaniu malowania w rodzinach malarek. Repertuar zanikał, bo kolejne pokolenia wstydziły się go, chcąc upodobnić swój styl życia do dominującej kultury miejskiej. Tak było w przypadku Joanny, której babcia nie przejęła po swojej matce tradycji malarskich, a sama Joanna zaczęła w dzieciństwie malować pod wpływem animacyjno-kulturowej działalności szkoły. W takich przypadkach to zasoby archiwum są najważniejszym punktem odniesienia dla odnowienia tradycji czy też jej zreperformowania[19].

Joanna sięga do fotograficznych albumów i świadomie nawiązuje do dawnych wzorów, zarchiwizowanych przez badaczy czy reporterów. Tak było w 2018 roku, kiedy tworząc malaturę na doroczny lokalny konkurs, zainspirowała się motywami archiwalnymi zaczerpniętymi z albumu Adama Bujaka *Kwiaty Zalipia* z 1988 roku. Mówiła wówczas: „Teraz jestem w takiej fazie, w takim etapie, gdzie znowu tak bardziej do tych korzeni, do tych takich wczesnych wzorów, bo jakby najbardziej mi się podobają te dawne wzory" (fot. 4).

Kilka lat wcześniej Joanna komponowała bukiety z punktem symetrii, które nazwała eksperymentalnymi (fot. 5). Odeszła wówczas od tworzenia malatur, które sama uznaje za „dawne". Joanna z jednej strony stara się modyfikować to, co uważa za tradycyjne, z drugiej – próbuje przetwarzać, a nawet odtwarzać wzory i kompozycje niegdyś zarchiwizowane. Ta różnorodność stylów malowania pokazuje, jak w odtwarzanie przeszłości zostaje włączona wrażliwość artystki, której skutkiem jest zmienność repertuaru.

Tarcie na linii repertuar–archiwum jest widoczne również w stosunku zalipianek do samego procesu twórczego. Moje rozmówczynie często zaznaczały, że nie tworzą rysunku ołówkiem przed naniesieniem warstwy malarskiej, wręcz oburzały się, gdy o to pytałam. Tymczasem w tekstach historycznych, na które powołują się same malarki, pojawiają się wzmianki o znaczeniu kompozycji bukietów ołówkiem[20]. Również w materialnych śladach przeszłości, dostępnych na wyciągnięcie ręki (jak malatury z 2008 roku w zalipskim kościele parafialnym), są widoczne ślady ołówka, wskazujące miejsce i wielkość kwiatów. Współcześnie malarki stronią od takiej praktyki. Komponowanie bukietów na chłodno i użycie ołówka zmniejszyłoby siłę wyrazu wspomnianej spontaniczności, uważanej przez nie za cechę sztuki ludowej. Ta zmiana w obrębie omawianych praktyk kulturowych jest przykładem odrzucenia elementu,

[18] Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 31.

[19] Powołuję się tutaj również na Dianę Taylor, która opisuje reperformanse jako „formalne struktury", w których na prawach cytatu pojawiają się poprzednie performanse. Zob. taż, *Performans...*, s. 211.

[20] Zob. W. Hickel, dz. cyt., s. 117.

który nie pasował do odtwarzanej współcześnie wizji przeszłości.

Repertuar zalipianek to pamięć ucieleśniona, która jest wypadkową tego co przekazywane bezpośrednio i tego co zapośredniczone przez archiwum. Na zmienność w obrębie repertuaru mają wpływ również inne czynniki społeczno-kulturowe, jak choćby koniunktura na rynku turystycznym. To również od popytu zależy wybór obiektów do malowania, a więc i sam proces twórczy czy wiedza z nim związana (fot. 6).

Fot. 6. Pamiątki z Zalipia dekorowane przez Marzenę Lizak (na drugim planie), Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Innym elementem wprowadzającym zmianę w repertuarze jest rozwój architektury. Budowa murowanych domów, a z czasem wprowadzenie chropowatej elewacji wpłynęły na przeznaczenie do malowania innych ścian w obrębie obejścia. Współcześnie malatury na zewnętrznych ścianach domów są rzadkością, a obiekty dekorowane przez malarki to najczęściej zabudowa gospodarcza (fot. 7).

Fot. 7. Ściana garażu z malaturami autorstwa Janiny Kruk, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Jak obiektyw uruchamia scenariusz? Spotkanie zalipianek z Obcym

Omówione dotychczas czynniki zmiany i procesy negocjacji między repertuarem i archiwum wpływają również na scenariusze zalipskich performansów, jak bowiem zauważa Taylor, „scenariusz to zarazem kontekst i działanie”[21]. Scenariusz, będący nośnikiem postaw i wartości, nigdy nie odbywa się po raz pierwszy, jest jednak adaptowany do panujących uwarunkowań. To właśnie scenariusz jest ramą, dzięki której może zaistnieć dramat, w którym bierzemy udział jako aktorzy społeczni.

Podczas badań terenowych poczucie bycia wrzuconą w scenariusz pierwszy raz towarzyszyło mi w 2018 roku, podczas kontaktu z panią Janiną Kruk (ur. w 1941 roku). Kiedy dowiedziała się, że jestem etnolożką prowadzącą badania na temat zalipskiej sztuki, sama zaproponowała, że zaprezentuje mi proces twórczy. Co więcej, intensywnie zachęcała mnie, by w czasie malowania robić jej zdjęcia (fot. 8). Mówiła wówczas:

Fot. 8. Janina Kruk przy pracy, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

„No właśnie, wzięła se pani już czy nie, trochu? Jak maluję. [...] Bo dobrze, jak jest na gorąco, nie? Jak się maluje. Oni to właśnie doceniają, nie?”. Należałoby tutaj zapytać, kim są ci „oni”, którzy doceniają ową autentyczność i bezpośredniość zapisu. Z czasem dotarło do mnie, że pani Krukowa odtwarza schemat, który w latach 50. XX wieku wprowadzili etnografowie z Romanem Reinfussem na czele. Pani Janina wspominała, że to on zachęcał malarki, by malowały przy nim. On też współpracował z Janem Świderskim, który wówczas fotografował zalipianki przy pracy twórczej, czego ślady przechowują dziś archiwa (fot. 9).

[21] D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 34.

Fot. 9. Felicja Kosiniak przy malowaniu szczytu domu, Zalipie, 1957 rok, fot. Jan Świderski, sygn. kol. ISPAN L. 8256, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Fot. 10. Malarki przy pracy: Beata Gryz, Bernadetta Kupiec i Wanda Racia, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 11. Maria Wojtyto i Felicja Curyłowa, Zalipie, 1967 rok, fot. Jan Świderski, sygn. kol. ISPAN L. 42391, zbiory Muzeum Etnograficznego im Seweryna Udzieli w Krakowie

Z odtwarzaniem scenariusza zetknięcia się malarki z badaczem spotkałam się jeszcze nie raz. Jak choćby w Zagrodzie Felicji Curyłowej[22] podczas rozmowy z Wandą Racią, Bernadettą Kupiec i Beatą Gryz w listopadzie 2021 roku. Wykonałam wówczas zdjęcie wszystkich trzech pań przy pracy, malujących drewniane skrzynki (fot. 10). Przedstawiona na nim pani Wanda, matka pani Beaty, od młodości pracuje w Zagrodzie, jest bowiem wnuczką Felicji Curyłowej.

Pół roku później w archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie natknęłam się na zdjęcie autorstwa Świderskiego z 1967 roku. Widnieją na nim Curyłowa i jej synowa, Maria Wojtyto – matka pani Wandy (fot. 11). Obie fotografie wykonano w tym samym obejściu, do obu pozują reprezentantki dwóch pokoleń tej samej rodziny malarskiej. To archiwalne zdjęcie uważam za cenny materiał porównawczy, dzięki któremu możemy dostrzec powtarzalność pewnych zachowań. Pani Wanda (podobnie jak pani Janina) została nauczona przez poprzednie pokolenia pozowania do zdjęć przy pracy. Przekazała to również swojej córce, zapewniając ciągłość transferu praktyk.

Zarówno to odtworzenie, w którym wzięłam udział, jak i moje poczucie zanurzenia w performansie wiąże się z jedną z istotnych cech scenariusza. Diana Taylor pisze, że „scenariusz zmusza nas do tego, byśmy usytuowali się do niego w jakiejś relacji: jako uczestnicy, widzowie czy świadkowie. Musimy »być na miejscu«, stanowić część aktu transferu. Dlatego scenariusz wyklucza pewien rodzaj dystansu”[23]. Jako badaczka dałam się pochłonąć tej formule i odegrałam swoją rolę.

[22] Zagroda jest zalipskim oddziałem Muzeum Okręgowego w Tarnowie i funkcjonuje jako miniskansen, w którym obok zabudowań po Curyłowej relokowano chałupę biedniacką i dom po zmarłej malarce Stefanii Łączyńskiej.

[23] D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 36.

Co istotne, dopiero pogłębienie badań i połączenie analizy wywiadów narracyjnych oraz performansów pokazało mi, że scenariusz ten jest przywołaniem sytuacji z przeszłości. To niezwerbalizowana pamięć mityczna, która w tym przypadku przywołuje czasy intensywnego zainteresowania badaczy zalipską sztuką. Kolejne odtworzenia tych aktów utrwalania nie są jednak tożsame, scenariusz bowiem stwarza tylko wrażenie powtarzalności. Z czasem w funkcji Obcego badacza zastąpił w tym scenariuszu fotograf czy też reporter, a wreszcie bloger-podróżnik.

Malarką oswojoną ze współczesnymi formami tego scenariusza jest z całą pewnością pani Lucyna Łata (ur. w 1980 roku), pracująca w Domu Malarek[24]. Jako córka aktywnej zawodowo malarki, Stanisławy Curyło, od dzieciństwa brała udział w transferach wiedzy dotyczącej relacji z Obcymi i balansowania między ich oczekiwaniami i własnymi potrzebami. Kiedy w maju 2021 roku zaproponowałam pani Lucynie spotkanie, ta zaprojektowała je jako plan zdjęciowy filmu o procesie tworzenia nowych malatur. Nie wyraziła tego wprawdzie explicite, jednak pozostawiła fragmenty malatur z bukietami na różnych etapach tworzenia – od zdzierania starej malatury za pomocą szpachli, poprzez komponowanie bukietu (nanoszenie plam barwnych), aż do gotowych liści i kwiatów, wymagających jedynie „cieniowania" (fot. 12).

Ten scenariusz zapośredniczenia spotkania z Obcym przez obiektyw i zmieniające się z czasem powtórzenia wskazują też na jego skomplikowaną strukturę. Scenariusz odtwarza pewną relację – niegdyś relację władzy – jednak dzięki tej powtarzalności i wyuczeniu bierze ją niejako w cudzysłów (fot. 13). W tych odtworzeniach na prawach cytatu pojawiają się więc dawne postawy, sam scenariusz czerpie z zasobów zarówno repertuaru, jak i archiwum, a dodatkowo dostosowuje się do zmiennych społeczno-kulturowych, na co wskazuje przesunięcie roli badacza do roli blogera.

Kto podziwia, a kto jest podziwiany? Zmiany scenariusza „odczytów" konkursu „Malowana Chata"

Innym, choć może mniej spektakularnym, przykładem zalipskiego scenariusza jest rozstrzygnięcie

Fot. 12. Lucyna Łata prezentująca proces usuwania starej malatury, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 13. Malarka przy dekorowaniu studni, Zalipie, lata 80. XX wieku, fot. Ferdynand Kijak-Solowski, sygn. kol. Solowski Alb.36/16, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

konkursu „Malowana Chata". Odbywa się on regularnie od 1963 roku. Pierwsze, jeszcze nieregularne i nienumerowane konkursy twórczości ludowej Powiśla Dąbrowskiego miały miejsce na przełomie lat 40. i 50. XX wieku. Rdzeń scenariusza konkursowego w zasadzie nie zmienił się od tamtego czasu: „specjaliści" – wybrani przez instytucję będącą organizatorem przedsięwzięcia[25] – odwiedzają domy

[24] Dom Malarek formalnie pełni funkcję oddziału Gminnego Ośrodka Kultury w Oleśnie. Jako miejsce-projekt był marzeniem Felicji Curyłowej, która dążyła do stworzenia przestrzeni pracy twórczej dla zalipianek.

[25] Na przestrzeni dekad organizatorem konkursów sztuki zdobniczej Powiśla były różne instytucje. Pierwsza edycja – w 1948 roku – została zorganizowana przez Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych, później pieczę przejął Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie. W latach 70. XX wieku konkurs – odbywający się już cyklicznie – organizowało Muzeum Okręgowe w Tarnowie oraz cepeliowskie Spółdzielcze Zrzeszenie Wytwórców Rękodzieła Ludowego i Artystycznego „Milenium" w Krakowie. Z czasem Spółdzielnię „Millenium" zastąpił Dom Malarek.

malarek, obserwują i dokumentują ich pracę, by później w zamkniętym gronie dokonać oceny. Sceną finałową jest rozstrzygnięcie konkursu przez malarki nazywane odczytem, podczas którego w uroczystych okolicznościach spotykają się jurorzy oraz uczestniczki i uczestnicy w towarzystwie zaproszonych gości i szerszej publiczności.

Wyjątkiem od tego schematu był rok 2020, kiedy to ze względu na obostrzenia pandemiczne „odczyt" nie mógł się odbyć, a malarki zapoznawały się z wynikami konkursu za pośrednictwem Internetu. Miałam okazję towarzyszyć (i pomagać) pani Janinie Kruk w szukaniu informacji na stronie internetowej Domu Malarek. Naocznie przekonałam się wówczas, z jaką trudnością przyszło pani Janinie pogodzenie się z niemożnością wzięcia udziału w dorocznym rytuale, jakim jest „odczyt" wieńczący procedurę konkursową.

Rok później, również z powodu obostrzeń pandemicznych (choć w znacznie złagodzonej formie), „odczyt" odbył się na podwórku Domu Malarek (fot. 14). Była to zmiana o tyle interesująca, że pozwoliła na włączenie w scenariusz – obok uczestników i widzów – również świadków. „Uczestnikami" byli więc organizatorzy konkursu, malarki, a także zaproszeni goście, oficjalnie przedstawiani podczas wydarzenia. „Widzami" – jak zwykle – niemalujący, lecz zainteresowani mieszkańcy Zalipia i okolic (często rodzina, przyjaciele, sąsiedzi uczestników konkursu), a także ja, jako badaczka prowadząca obserwację. „Widzów" rozumiem tutaj podobnie, jak Diana Taylor, jako „spektatorów"[26], którzy legitymizują istnienie przedstawienia. „Widzowie" to zaangażowani, aktywni odbiorcy, a nie zdystansowani obserwatorzy. Jednak dzięki zmianie przestrzeni, w której odbywał się „odczyt", mocno zarysowała się również obecność turystów, którzy jako postronni nie zajmowali miejsc na widowni, a jedynie z oddali obserwowali całą uroczystość. Sądzę, że ich rola w tym scenariuszu była raczej związana z biernym patrzeniem, byciem „świadkiem", czy też „obserwatorem" albo „bystanderem". Na ich odrębną rolę wskazuje również przestrzeń, którą zajmowali: nie siedzieli na krzesłach przygotowanych dla widowni, lecz przyglądali się wydarzeniu z otoczenia instalacji pełniącej rolę fotościanki (fot. 15).

Taylor zauważa, że scenariusz nie produkuje kopii, lecz stwarza wrażenie powtarzalności[27]. W przypadku rozstrzygnięcia konkursu zmienność przejawia się między innymi w doborze uczestników scenariusza. Znaczące jest tutaj na przykład, jacy notable byli zapraszani na „odczyt" w okresie powojennym, a jak wygląda to współcześnie. Podczas pierwszego konkursu sztuki ludowej Powiśla w 1948 roku na uroczystości ogłoszenia wyników byli obecni przedstawiciele władz centralnych i lokalnego oddziału PPR-u, a także reprezentanci Towarzystwa

Fot. 14. Uczestnicy i widownia podczas rozstrzygnięcia konkursu „Malowana Chata", Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 15. Turyści obserwujący rozstrzygnięcie konkursu „Malowana Chata", Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

[26] Zob. D. Taylor, *Performans...*

[27] Zob. taż, *Archiwum i repertuar...*, s. 36.

Uniwersytetów Ludowych. W przemowach była podkreślana rola państwa w promowaniu kultury wsi[28]. Kontrastowo zestawię to z „odczytem" z 2021 roku, kiedy to dodatkową nagrodę, ufundowaną przez dwoje etnografów związanych z Powiślem od lat 70., otrzymał zalipski proboszcz. Uzasadnieniem tej decyzji była „opieka duchowa nad malarkami" (dla uczciwości badawczej dodam, że nagrodę w wysokości 1000 złotych proboszcz złożył na ręce dyrektorki Domu Malarek). Te sceny świadczą o pewnym przesunięciu aksjologicznym w ramach scenariusza, wiele mówią bowiem o różnicach w systemie wartości dominującym w przestrzeni publicznej niegdyś a współcześnie, zwłaszcza o roli państwa i (nie)obecności Kościoła w polityce. Jednak pomimo tej zmienności scenariusz pozostaje rodzajem przywołania przeszłości. Te performanse są wynikiem negocjacji między archiwum a repertuarem oraz wynikiem tarć zachodzących na płaszczyźnie pamięci zbiorowej.

Jak wyglądały początki? Scenografia jako element performansu

W przyszłości warto również się zastanowić – rozbudowując nomenklaturę teatralną – czy i w jaki sposób przeszłość jest (re)prezentowana przez zalipską scenografię. Jeśli za Christianem Kauffmanem uznamy, że zamiast o „kulturze materialnej" mówić należy o „kulturze zmaterializowanej"[29], to części scenografii, w której odbywają się performanse, również będą składnikiem transferu wiedzy. Mogą to być elementy skansenowskie, których bezpośrednią funkcją jest (re)prezentacja przeszłości.

Za przykład niech posłużą „packi", które zostały wspomniane na początku artykułu. Według etnograficznych tekstów miały być elementem codzienności powiślańskiej w kurnych chatach w XIX wieku, jednak pierwsza pisemna wzmianka o nich pojawia się w latach 40. następnego stulecia. Nie mamy danych historycznych ani etnograficznych, które świadczyłyby o ciągłości przekazu wiedzy na ich temat. Nie dysponujemy również archiwaliami, które fotograficznie czy choćby narracyjnie prezentowałyby proces ich tworzenia i dokładny wygląd. W pewnym momencie „packi" zostały wskrzeszone ze strzępków archiwum i urzeczywistnione jako ilustracja na potrzeby edukacyjne.

W izbie regionalnej, prowadzonej przez panią Wandę Racię, przy kwieciście dekorowanym piecu w ekspozycję została włączona czarna plansza, na której białą farbą (a nie popiołem czy wapnem) namalowano „packi". Jako urzeczywistniona hipoteza są więc rodzajem symulakrum i świadczą o performatywności obrazów przeszłości. Stały się pełnoprawnym elementem (re)prezentującym przeszłość, mimo iż zmieniła się ich domniemana funkcja czy hipotetyczna technika wykonania.

Innymi obiektami z zakresu kultury zmaterializowanej, które warto rozważyć w kategoriach scenografii, mogą być piece, które dziś najczęściej występują jako ilustracja tradycji, a także inne elementy, wśród których rozgrywają się zalipskie performanse.

Jak uchwycić zmianę? Kilka słów podsumowania

Zaproponowane przeze mnie odczytanie praktyk (re)prezentowania przeszłości i dostrzeżenie ich performatywnego charakteru (oraz ich powtarzalności) pozwala na wskazanie, w jaki sposób spełniają one funkcję aktów transferu, przekazu społecznej wiedzy, pamięci i poczucia tożsamości[30]. W obrębie tych performansów obecne są praktyki cytowania, zarówno z zakresu archiwum, jak i repertuaru, których rolą jest konstruowanie tradycji. Takie podejście pozwala na dostrzeżenie miejsc tarć i dróg przepływu między archiwum i repertuarem, a w konsekwencji wskazanie, z czego wynika współczesny obraz tradycji i zaobserwowanie, jak zmieniła się jej funkcja.

Efemeryczność, którą perspektywa archiwum przypisuje repertuarowi, czy też jego performatywne „zanikanie"[31], to cechy, które umożliwiają elastyczność, zmianę kulturową. Właśnie ta zmienność, dostosowywanie się do nowych warunków jest istotną cechą kultur ludowych[32]. To elastyczność uprawomocnia działania badaczy tworzących archiwum. To ona legitymizuje nasze działania w ramach antropologii, której jednym z głównych zadań jest uchwycenie zmiany. U podstaw dyscypliny leży bo-

[28] Zob. Z. Szewczyk, dz. cyt., s. 43–44.

[29] Zob. O. Kwiatkowska, A. F. Kola, *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów*, [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. M. Brocki, K. Górny, W. Kuligowski, Wrocław 2006, s. 132.

[30] D. Taylor, *Performans...*, s. 39.

[31] Zob. R. Schneider, dz. cyt., s. 205–207.

[32] Powołuję się na definicję kultury ludowej autorstwa Macieja Żurka. Zob. *Sonda internetowa. Głosy praktyków*, oprac. B. Fatyga, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, red. B. Fatyga; R. Michalski, Warszawa 2014, s. 36.

wiem badanie kultur poprzez wyjaśnianie procesów dziejących się tu i teraz.

To właśnie antropolog, Victor Turner, witając performatykę w progach akademii, proponował wzajemne, międzykulturowe uczestniczenie w performansach charakterystycznych dla danych społeczności: „Poznamy się lepiej, biorąc udział w specyficznych dla nas performansach, ucząc się ich gramatyki i słownictwa”[33]. Miało to umożliwić komunikację, ze względu na rzekomą uniwersalność i przezroczystość tychże performansów. Po latach tego rodzaju praktyk antropologicznych widzimy, że nie są one tak łatwe do uchwycenia, a ich zmienność i zanurzenie w kontekstach uniemożliwiają dostęp do ukrytych sensów[34]. A jednak sama próba przyjęcia perspektywy performatycznej rozwija dostępne narzędzia poznawcze i jest płodna interpretacyjnie. Pozwala również na poszerzenie dotychczasowych odpowiedzi na dawne pytania, jak choćby o rolę badaczki w terenie. Samo badanie narracji (w tym również własnej opowieści terenowej) z całą pewnością nie jest wystarczające w obliczu „żywości” procesów kulturowych i antropologicznej próby zanurzenia.

[33] V. Turner, cyt. za: D. Taylor, *Performans...*, s. 53.
[34] Por. D. Taylor, *Performans...*, s. 53–54.

BIBLIOGRAFIA

Bartosz Adam, Bartosz Anna, *Konkurs „Malowana Chata”*, Tarnów 2013.

Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, [w:] *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 175–189.

Gieroń Urszula, *Felicja Curyłowa i jej malowany świat – Zalipie*, Tarnów 2015.

Hickel Władysław, *Malowanki ludowe w powiślu dąbrowskiem*, „Lud” 1906, t. 12, s. 113–121.

Kwiatkowska Olga, Kola Adam F., *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów*, [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. Marcin Brocki, Konrad Górny, Waldemar Kuligowski, Wrocław 2006, s. 127–147.

Munslow Alun, *The New History*, New York 2014.

Schneider Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

Seweryn Tadeusz, *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937.

Sonda internetowa. Głosy praktyków, oprac. Barbara Fatyga, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, red. Barbara Fatyga, Ryszard Michalski, Warszawa 2014, s. 19–41.

Szewczyk Zdzisław, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 11–12, s. 42–46.

Taylor Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38.

Taylor Diana, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018.

NETOGRAFIA

Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017, R. 62, nr 7–8, online: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/morfowanie-historii.

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problem sposobów prezentowania przeszłości twórczości ludowej Zalipia. Zaproponowana interpretacja jest próbą zastosowania metod performatycznych do badań na gruncie etnologii. W takiej perspektywie zostały odczytane strategie (re)prezentacji przeszłości w wypowiedziach i działaniach zalipianek. Poprzez wykorzystanie koncepcji Diany Taylor zaprezentowano procesy negocjacji między archiwum i repertuarem dostrzeżone podczas badań terenowych oraz powtarzalność i zmienność scenariuszy, które były tworzone w Zalipiu w trakcie spotkań malarek z badaczami. W tych aktach „przepracowywania” przeszłości obecne są między innymi ślady etnograficznego pisania o lokalnej tradycji czy wątki odzwierciedlające społeczno-polityczne wymiary zjawiska sztuki ludowej.

Słowa klucze: performatyka, sztuka ludowa, Zalipie, scenariusz, badania terenowe

SUMMARY

The article focuses on the problem of ways of presenting the past of Zalipie folk art. The proposed interpretation is an attempt to apply performative methods to the research in ethnology. In such a perspective, the strategies of (re)presentation of the past in the statements and actions of women of Zalipie were deciphered. By using Diana Taylor's concept, the processes of negotiation between the archive and repertoire perceived during the field research, as well as the repetition and variability of scenarios that were created in Zalipie during the meetings between the painters and the researchers, were presented. In these acts of "reworking" the past, one can see traces of ethnographic writing about local tradition or themes reflecting the socio-political dimensions of the folk art phenomenon.

Key words: performance studies, folk art, Zalipie, scenario, field research