

XXX Kurpiowskie Prezentacje Artystyczne

Kurpiologia

Dziedzictwo kurpiowskie w perspektywie antropologicznej

Materiały z sesji popularnonaukowej

7 kwietnia 2013, Ostrołęka



Czasopismo etnologiczne ukazujące się
nieregularnie. Ogólnego zbioru część piąta.

Wydawca: Instytut Etnologii i Antropologii
Kulturowej, Uniwersytet Warszawski

© 2013 Autorzy

Projekt i koordynacja: Jacek Żukowski,

Krzysztof Braun

Autor Okładki: Bianka Pilchowska

Redakcja: Jacek Żukowski

Ukazuje się dzięki wsparciu:

Ostrołęckiego Centrum Kultury

ISSN 1640-2197

Druk i oprawa: Ostrołęckie Centrum Kultury

Kurpiowskie Prezentacje Artystyczne to jedno z głównych przedsięwzięć organizowanych przez Ostrołęckie Centrum Kultury i najważniejszych kurpiowskich imprez folklorystycznych. Tegoroczny jubileusz XXX-lecia Prezentacji zmotywował nas do poszukiwania partnera, który pozwoliłby spojrzeć na naszą imprezę z innej perspektywy. W ten sposób chcemy dobitnie podkreślić, że ludowa twórczość artystyczna to nie tylko sposób na spędzanie wolnego czasu, ale nade wszystko to kultywowanie naszej historii i tożsamości. Przy pomocy Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW mamy nadzieję dowiedzieć się więcej o roli folkloru we współczesnym świecie, o jego kondycji na Kurpiowszczyźnie.

Od wielu lat wieszczony jest upadek tradycyjnej kultury ludowej. Gdy odwiedza się

współczesną wieś, odnosi się wrażenie, że dawnej kultury ludowej już nie ma. Wieś zaskakuje nas nowym wyglądem i infrastrukturą. Czy wobec tych zmian możemy oczekiwać, że tradycyjna kultura ludowa jeszcze istnieje?

Kurpie są dowodem, że folklor wciąż jest ważnym składnikiem dziedzictwa ludowego, który przetrwał dzięki bezpośredniemu przekazowi międzypokoleniowemu i funkcjonuje do dnia dzisiejszego. Do zachowania folkloru przyczyniły się też zespoły pieśni i tańca, kapele i grupy śpiewacze założone w własnym środowisku kulturowym, a obecnie działające z powodzeniem w szerokim kręgu odbiorców. O ich kondycji najlepiej świadczą kolejne edycje Kurpiowskich Prezentacji Artystycznych.

Jeszcze raz dziękuję Uniwersytetowi Warszawskiemu za przyjęcie naszej propozycji współpracy i jestem przekonany, że będzie ona owocna dla obu stron.

Bogdan Piątkowski

Dyrektor Ostrołęckiego Centrum Kultury

Kurpie Zielone to region cieszący się zainteresowaniem wielu pokoleń etnografów, a kurpiowskie monografie są kamieniami milowymi dla polskiej etnografii. Warszawski Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej (a wcześniej Katedra Etnografii) wielokrotnie koordynował projekty badawcze realizowane przez zespoły pracowników i studentów w okolicach Myszyńca i Ostrołęki, w trakcie których zdobywali oni doświadczenie jako badacze. Sama ze wzruszeniem wspominam swoje pierwsze studenckie praktyki na Kurpiach.

Ta tradycja jest doskonałym fundamentem dla współpracy między Ostrołęckim Centrum Kultury a Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytetu Warszawskiego. Współczesne badania etnograficzne nie służą już tylko dokumentowaniu i ratowaniu od zapomnienia przemijającej spuścizny minionych pokoleń. Obecnie elementy dawnej kultury ludowej są wykorzystywane do promocji regionu i regionalnej agroturystyki. Stanowią znaczący element edukacji regionalnej i są ważnym składnikiem tożsamości lokalnej. Tak rozumiane dziedzictwo kulturowe może inspirować projekty badawcze, artystyczne, animacyjne, realizowane wspólnie przez obie instytucje.

Serdecznie gratulujemy Ostrołęckiemu Centrum Kultury jubileuszu trzydziestolecia Kurpiowskich Prezentacji Artystycznych! Mamy nadzieję, że od dziś będziemy brali udział w kolejnych edycjach Prezentacji oraz innych

wydarzeniach z pożytkiem i dla Uniwersytetu
i dla regionu.

Anna Malewska-Szałygin

Dyrektor Instytutu
Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytetu Warszawskiego

Spis treści:

JACEK ŻUKOWSKI <i>KURP DLA ETNOLOGA SKARBEM!</i> ZNACZENIE KURPIÓW ZIELONYCH DLA DYDAKTYKI I BADAŃ PODSTAWOWYCH WARSZAWSKIEJ ETNOGRAFII/ETNOLOGII	11
KATARZYNA WASZCZYŃSKA <i>SILA REGIONALIZMU!</i> - CZYM JEST I CO WSPÓLCZEŚNIE ZNACZY DZIEDZICTWO KULTUROWE	25
KRZYSZTOF BRAUN <i>JAK CHRONIĆ PIEŚNI, MOWĘ I NASZ SPOSÓB ŻYCIA?</i> OCHRONA REGIONALNEGO NIEMATERIALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO	35
MATEUSZ BRAUN DZIEDZICTWO KURPIÓW ZIELONYCH UWIECZNIONE NA TAŚMIE. FILMY ETNOGRAFICZNE JACKA OLĘDZKIEGO Z LAT 60'	49
AGATA RYBUS EKSPONATY MUZEALNE JAKO POŚREDNICY KONTAKTÓW MIĘDZYKULTUROWYCH	63

LAURA BZIUKIEWICZ RÓŻNORODNOŚĆ KOBIECEGO STROJU KURPIOWSKIEGO W ZBIORACH MUZEUM KURPIOWSKIEGO W WACHU	79
BERNARD KIELAK ETNODESIGN – SZTUKA INSPIROWANA REGIONEM ETNOGRAFICZNYM	89
PIÓTR CICHOCKI, MARCIN DAMEK RZEŹBA I TOŻSAMOŚĆ. SZTUKA KURPIOWSKA A SZTUKA SZLACHECKA W OKOLICACH NOWOGRODU	104

Jacek Żukowski

Kurp dla etnologa skarbem!
Znaczenie Kurpiów Zielonych
dla dydaktyki i badań podstawowych
warszawskiej etnografii/etnologii

Próba streszczenia pracy warszawskich etnografów/etnologów¹ na terenie Kurpiów Zielonych do objętości niniejszego artykułu jest rzeczą niełatwą. Moim celem, jest uświadomienie czytelnikowi znaczenia, jakie Kurpie Zielone mają dla warszawskich etnografów/etnologów poprzez pokazanie historii początków badań oraz ich współczesnych kontynuacji, w sposób możliwie

¹ W artykule przedstawione są dokonania etnografów/etnologów z Uniwersytetu Warszawskiego i z okresu po II Wojnie Światowej. Zainteresowanych wcześniejszymi badaniami warszawskich uczonych, nie koniecznie związanych z UW odsyłam do artykułu A. Kutrzeby-Pojnarowej (1959a).

przystępny i nie wymagający znajomości specjalistycznej wiedzy etnologicznej, zachowując tym samym charakter tekstu popularnonaukowego.

Przeglądając życiorysy naukowe pracowników dawnej Katedry Etnografii Uniwersytetu Warszawskiego a dzisiejszego jej spadkobiercy - Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, w skrócie IEiAK UW, trudno znaleźć osobę, która nie miałaby w swej karierze epizodu kurpiowskiego. Wszystko zaczęło się w 1952 roku, kiedy to na zlecenie Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego w ramach reformy zorganizowane zostały Międzyuczelniane Obozy Etnograficzne, w skrócie MOE. Ówczesny kierownik Katedry Etnografii UW oraz Instytutu Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, w skrócie IHKM PAN (te dwie warszawskie instytucje naukowe łączyła osoba kierownika oraz

badania na Kurpiach) Witold Dynowski, zafascynowany społecznościami określanymi przez niego jako izolowane, skierował badania warszawskich etnografów (kształcących się wtedy w Studium Historii Kultury Materialnej) do Puszczy Zielonej. Bazą MOE była Ostrołęka a penetracje terenowe obejmowały obszar wsi kurpiowskiej. Wkrótce (po przejściu z Uniwersytetu Jagiellońskiego do Uniwersytetu Warszawskiego i IHKM PAN w 1953 roku) do badań włączyła się Anna Kutrzeba-Pojnarowa, która podobnie jak Dynowski piastowała funkcje w obu instytucjach. Dynowski ograniczył się do dydaktyki, projektowania i inspirowania badań kurpiowskich (Sokolewicz, 2002, str. 86) podczas gdy Kutrzeba-Pojnarowa skoncentrowała swój wysiłek na badaniach terenowych i publikowaniu wyników. Uczestnicy MOE zdobywali doświadczenie terenowe zbierając materiały do Polskiego

Atlasu Etnograficznego. Te pionierskie badania dotyczyły budownictwa (robiono pełną inwentaryzację architektoniczną) i gospodarki kurpiowskiej. Wśród studentów biorących udział w kurpiowskich MOE w latach 1952-1954 znaleźli się późniejsi warszawscy profesorowie Zofia Sokolewicz, Jacek Olędzki i Marian Pokropek. Wszyscy użyli materiałów kurpiowskich do napisania swoich prac magisterskich² a dwóch ostatnich poświęciło je w całości Kurpiom³.

Tereny te okazały się doskonale do prowadzenia badań i kształcenia studentów. Odmienność kultury Kurpiów Zielonych od drobnoszlacheckich sąsiadów z jednej

² Z. Sokolewicz, Pługi w gospodarce chłopskiej w Polsce na przełomie XIX i XX wieku, 1955, Kraków, praca magisterska pod kierunkiem K. Moszyńskiego

³ J. Olędzki, Rola naturalnego środowiska wodnego w kulturze Kurpiów, 1955, Warszawa praca magisterska pod kierunkiem W. Dynowskiego.
M. Pokropek, Materiały do ludowego budownictwa z terenu Zielonej Puszczy Kurpiowskiej, 1956, Warszawa, praca magisterska pod kierunkiem W. Dynowskiego.

i ludności z tzw. ziem odzyskanych z drugiej strony, przejawiająca się w niemalże każdym aspekcie, wzbudzała i wzbudza ciekawość badaczy do dziś.

Od 1954 roku badaniami etnograficznymi na Kurpiach kierowała Anna Kutrzeba-Pojnarowa. Kontynuowała penetracje terenowe po przeniesieniu MOE w inne części kraju. Ich efektem była trzytomowa praca zbiorowa⁴ będąca największym kompendium wiedzy o kulturze kurpiowskiej przełomu XIX/XX wieku oraz I połowy XX wieku obejmując zarówno opisy z zakresy tradycyjnej kultury materialnej jak i analizy przemian społeczno-gospodarczych. Pod kierunkiem *Kutrzebianki* z Kurpiami na wiele lat związał się Jacek Olędzki, którego liczne artykuły, filmy oraz doktorat⁵ poświęcone były różnym

⁴ Kurpie. Puszcza Zielona, pod red. A. Kutrzeba-Pojnarowa, Biblioteka Etnografii Polskiej, nr 5,9,11, t.1-3, Wrocław 1962-1965

⁵ J. Olędzki, *Plastyka Kurpiów na tle artystycznej twórczości ludowejw Polsce XIX - XX w.*, 1965, Warszawa, praca doktorska

aspektem kultury kurpiowskiej, również pozarolniczych i poszerzającym zakres badań podstawowych o nowe zagadnienia, takie jak estetyka ludowa czy relacje z przyrodą (Mróz, 2010, str. 200).

Duże projekty badań etnograficznych na Kurpiach skupiające uczonych z kilku ośrodków oraz studentów, skończyły się w drugiej połowie lat '60 XX wieku, przechodząc do legendy o pionierach warszawskiej etnografii. Od lat '70 XX wieku badania na Kurpiach realizowane są przez etnografów/etnologów Uniwersytetu Warszawskiego w formie indywidualnych badań oraz laboratoriów etnograficznych, będących specyficzną dla warszawskiego ośrodka kontynuacją MOE (Waszczyńska, 2007, str. 123).

Geneza badań, wywodząca się z dydaktyki połączonej z poszerzaniem

pod kierunkiem A. Kutrzeby-Pojnarowej, wydanie książkowe:
Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej, Wrocław 1971

naukowej perspektywy owocuje do dziś. Kilka pokoleń etnografów/etnologów pierwsze kroki w terenie stawiało na Kurpiach. W archiwum IEiAK UW znajduje się obecnie kilkadziesiąt prac laboratoryjnych, licencjackich i magisterskich powstałych w oparciu o materiały zebrane na terenie kurpiowszczyzny.

Rozwój dyscypliny spowodował zmiany w zainteresowaniach badawczych. Zmiany kulturowe i społeczne zachodzące na Kurpiach również nie pozostają niezauważone. Gromadzenie materiałów terenowych i ich opracowań od 1952 roku powoduje, że Kurpie Zielone są najlepiej udokumentowanym regionem etnograficznym w dorobku warszawskich etnografów/etnologów a zdobyte dzięki temu doświadczenia w prowadzeniu badań terenowych pozwalały i pozwalają pracownikom i absolwentom IEiAK UW

na podejmowanie badań w innych częściach kraju a nawet świata.

Dzisiejszy stan wiedzy o kulturze kurpiowskiej, nazywany pieszczotliwie *kurpiologią* i zespół specjalistów z jej zakresu pozwala środowisku warszawskiemu na dzielenie się nią i odpowiadanie na prośby i zaproszenia z terenu puszczy zielonej. Niniejsza publikacja jest odpowiedzią na zaproszenie ze strony Ostrołęckiego Centrum Kultury na XXX Kurpiowskie Prezentacje Artystyczne - jedną z największych imprez folklorystycznych w regionie. W przeszłości etnografowie związani ze środowiskiem warszawskim inspirowali podobne inicjatywy, np. konkurs na palmę kurpiowską, aby elementy kurpiowskiej kultury ludowej nie zostały zapomniane.

Wyzwaniem terażniejszości jest podtrzymywanie tożsamości regionalnych poprzez promowanie dziedzictwa. Sami Kurpie

dostrzegają tę potrzebę organizując się w związki i stowarzyszenia wspierające lokalne przedsięwzięcia kulturalne oraz tworząc prywatne, przydomowe ośrodki etnograficzne – kolekcje lokalnej sztuki, rękodzieła, narzędzi i strojów. Katarzyna Waszczyńska, wspólnie ze swoimi studentami, wspiera te lokalne inicjatywy pomocą merytoryczną - Ośrodek Etnograficzny Dziedzictwa Kulturowego Kurpiów w Lelisie (Waszczyńska, 2009) oraz Muzeum Kurpiowskie w Wachu skorzystały z porady i pomocy. Opieka merytoryczna nad lokalnymi przedsięwzięciami to przejaw nowego podejścia i relacji etnografów w terenie. Nie jesteśmy już przyjezdnymi, prowadzącymi badania, zamykane następnie w archiwum. Nowe wyzwania stawiane nam przez samych Kurpiów a także od niedawna przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego powodują, że uczymy się teraz zgromadzoną w archiwum wiedzę udostępniać i promować

lokalnie. Wieloletnie badania etnograficzne nabierają tym samym nowej wartości, stając się nie tylko wiedzą specjalistyczną niezbędną w procesie dydaktyki etnologów, ale otwartą skarbnicą niematerialnego dziedzictwa kulturowego, możliwą do wykorzystania przez Kurpiów z pomocą etnologów.

Na koniec chciałbym krótko odnieść się do moich osobistych doświadczeń etnograficznych z terenu kurpiowszczyzny. Miałem przyjemność w latach 2008 – 2009 prowadzić laboratorium etnograficzne „Człowiek i przyroda we współczesnym świecie. Analiza postaw wobec środowiska przyrodniczego i strategii ekonomicznych współczesnych mieszkańców wsi kurpiowskiej”. Mieszkałem ze studentami w Wydmusach, gmina Myszyniec. Duża jak na laboratorium etnograficzne, bo kilkunastoosobowa grupa przemierzała na rowerach okoliczne wsie, wzbudzając

zainteresowanie i obawy mieszkańców, wpytując o lokalną wiedzę na temat świata przyrody i współczesne sposoby gospodarowania. To doświadczenie okazało się bezcenne dla mnie i moich studentów, którzy dzisiaj, często już z tytułem magistra, realizują kolejne projekty badawcze lub w inny sposób korzystają ze zdobytej wiedzy. Wspólnie bardzo ciepło wspominamy kurpiowskie eskapady. Cóż – Kurp dla etnologa skarbem!

Literatura:

M. Biernacka

2002 Anna Kutrzeba-Pojnarowa

(Kutrzebianka) [w:] red. E. Fryś-

Pietraszkowej, A. Kowalskiej-Lewickiej,

A. Spiss, Etnografowie i ludoznawcy

polscy. Sylwetki, szkice biograficzne, t. I,

Kraków

A. Kutrzeba-Pojnarowa

1955 Międzyuczelniane Obozy Etnograficzne na Kurpiowszczyźnie uniwersyteckiego Studium Historii Kultury Materialnej w latach 1952-54, „Kwartalnik HKM”, r. 3, str. 224-236

1959a Kierunki zainteresowań historią kultury wsi mazowieckiej w warszawskim ośrodku etnograficznym, [w:] Prace Działu Etnografii IHKM PAN, z. 2, Warszawa

1959b Prace nad monografią etnograficzną kurpiowskiej puszczy zielonej, „Etnografia Polska”, t. II, str. 205-225

L. Mróz

2005 Pasje w kolorze [w:] pod red. L. Mróz, M. Zowczak, K. Waszczyńska, Regiony,

granice, rubieże. Tom w darze dla
profesora Mariana Pokropka, Warszawa
2010 Jacek Olędzki [w:] pod red. A. Spiss i Z.
Szromby-Rysowej, Etnografowie i
ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice
biograficzne, t. III, Wrocław-Kraków

W. Paprocka

2003 50 lat Zakładu Etnologii Instytutu
Archeologii i Etnologii PAN, „Etnografia
Polska” t. XLVII, z. 1-2, str. 5-29

Z. Sokolewicz

1974 Katedra etnografii Uniwersytetu
Warszawskiego w latach 1945 – 1975,
„Roczniki Uniwersytetu Warszawskiego”
t. XIV, str. 119–130.

1991 Anna Kutrzeba-Pojnarowa. Refleksje nad
jej życiem i pracą – z okazji Jubileuszu
75-lecia, „Etnografia Polska” t. XXXV, z.
2, str. 7-17.

2002 Witold Dynowski [w:] red. E. Fryś-
Pietraszkowej, A. Kowalskiej-Lewickiej,
A. Spiss, Etnografowie i ludoznawcy
polscy. Sylwetki, szkice biograficzne, t. I,
Kraków

2007 Katedry, Uczeni [w:] red. J. Jasionowska
i in., Historia i współczesność
warszawskiej etnologii – zjazd
absolwentów, Warszawa

K. Waszczyńska

2007 Laboratoria Etnograficzne [w:] red. J.
Jasionowska i in., Historia i
współczesność warszawskiej etnologii –
zjazd absolwentów, Warszawa

2009 Warszawscy etnolodzy w Ośrodku
Etnograficznym Dziedzictwa Kulturowego
Kurpiów w Lelisie, „Rocznik Mazowiecki”
t. XXI, str. 297-301

Katarzyna Waszczyńska

***Siła regionalizmu!* - czym jest
i co współcześnie znaczy
dziedzictwo kulturowe**

Współcześnie, jednym z coraz bardziej popularnych pojęć staje się *dziedzictwo kulturowe*. Zapytani, bez zastanowienia stwierdzamy, że dotyczy ono wartości, którą należy chronić. Warto zastanowić się dlaczego tak uważamy i co kryje się pod tym pojęciem. Już pierwsze skojarzenia wskazują, że wyjaśnienie będzie odwoływało się do tego co związane jest z dziedziczeniem – schedą, czymś co pochodzi z przeszłości. Z kolei, te spostrzeżenia kierują nas ku pojęciu *tradycja*, często zresztą wymienianego przy okazji rozważań o dziedzictwie. Wynika to zaś z faktu

podobnego traktowania relacji między teraźniejszością a przeszłością. Zgodnie z koncepcją Jerzego Szackiego (2011) *tradycję* można analizować w trojaki sposób. Po pierwsze jako przekaz treści kultury, uznanych za istotne w danej grupie/społeczności, po drugie jako te treści kultury, które uznane są za warte zachowania i przekazu kolejnym pokoleniom i po trzecie, jako stosunek danego pokolenia do treści kultury, polegający na tym, że jedne są wybierane i przekazywane, a inne odrzucane (Szacki, 2011, str. 102). Z powyższych ujęć *tradycji* wynika, że tylko drugie z nich można potraktować jako odpowiadające rozumieniu *dziedzictwa kulturowego*. A zatem: *dziedzictwo kulturowe* stanowić będą te treści kultury, które są zakorzenione w przeszłości i uznane za warte zachowania i przekazania przyszłym pokoleniom. Warto zwrócić uwagę, że to właśnie podkreślenie związku z przeszłością

wpływa na pozytywne waloryzowanie dziedzictwa, choć równie ważne jest wskazanie łączności przeszłości z teraźniejszością i przyszłością. Innym wartym zaznaczenia aspektem jest dostrzeżenie tych, którzy decydują o tym co zachować. Będą to bowiem jednostki, które odwołują się do posiadanej wiedzy i doświadczeń własnych, ale i tych poznanych w procesie wychowania (socjalizacji). Decyzja będzie miała także wymiar społeczny, na który złoży się stanowisko elity, wspieranych przez ekspertów oraz decyzje urzędnicze i polityczne. Można więc powiedzieć, że dziedzictwo kulturowe jest kształtowane na styku tego, co można nazwać jego jednostkowym i zbiorowym–społecznym postrzeganiem. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że dziedzictwo kulturowe nie jest stałe i raz na zawsze określone, ale wykazuje się zmiennością (Nieroba i in., 2009, str. 19),

w zależności od czasu oraz kontekstu społecznego i politycznego.

Rozpatrując *dziedzictwo kulturowe*, jako określone treści kultury, należy zwrócić uwagę na ich wymiar niematerialny i materialny. Obydwa te wymiary, jak już zostało zasygnalizowane mają swoje odniesienia w/do przeszłości, ale przede wszystkim funkcjonują w teraźniejszości. I tak, wymiar niematerialny obecny jest poprzez styl życia i pojmowanie codzienności, w którym odzwierciedlane są normy i wartości obowiązujące w danej społeczności i kulturze, z kolei wymiar materialny jest wynikiem społecznej interpretacji przeszłości i teraźniejszości (Albert, 2007, str. 51). To wszystko zaś sprawia, że dziedzictwo kulturowe (materialne i niematerialne) wpływa na formowanie więzi społecznej (narodowej, etnicznej, regionalnej), jak również odgrywa istotną rolę w procesie kształtowania tożsamości jednostkowej

i zbiorowej (w wymiarze narodowym, etnicznym, i regionalnym). W tym kontekście warto pokrótce scharakteryzować *tożsamość regionalną*. Opiera się ona na wiedzy i waloryzacji lokalnej/regionalnej historii i kultury oraz postrzeganiu przestrzeni – *regionu*⁶ (w ujęciu kulturowym, czy administracyjnym), który wyznaczają miejsca i symbole wraz z nadawanymi im znaczeniami. Trzeba zaznaczyć, że „każde miejsce posiada jakiś zbiór atrybutów, decydujących o niepowtarzalnym charakterze jego krajobrazu i mieszkańców”⁷, i tylko od tych ostatnich zależy, co będzie znajdowało się w tym zbiorze i będzie stanowić o wyjątkowości.

Dziedzictwo kulturowe często występuje w kontekście regionalizmu. Warto dodać,

⁶ Definicje regionu odwołują się przede wszystkim do trzech podstawowych elementów: przestrzeni, zbiorowości i ustalonych stosunków władzy. Por. Kubiak 1994

⁷ Dubos 1986, s. 12 za: Petrykowski 2003, s. 98.

że powrót do idei regionalizmu nastąpił w II połowie XX wieku. Była to jednak formuła zmieniona w stosunku do tej „tradycyjnej”, z XIX i pocz. XX w. Ta bowiem akcentowała przede wszystkim działania społeczne, ukierunkowane na zachowanie tożsamości kulturowej, w czym istotną rolę odgrywało dziedzictwo kulturowe i krajobrazowe. Dlatego też mówiono o potrzebie jego ochrony, a w razie potrzeby również walki o nadanie/przywrócenie jego wartości. Natomiast współczesny regionalizm jest rozpatrywany przede wszystkim w kontekście procesów demokracji i związanej z nią samorządności⁸. Jest traktowany jako świadomie prowadzona polityka na szczeblu samorządowym, która służy do mobilizacji

⁸ Dlatego określany jest jako „nowy regionalizm”, który polega na kształceniu postawy zaangażowanej, prospołecznej, przedsiębiorczej, odpowiedzialnej za losy i rozwój miejscowości, czy regionu, wreszcie czynnej identyfikacji z ojczyzną lokalną/regionalną (Bukowski A., 2006, s. 74).

i wykorzystania lokalnego potencjału społecznego, ekonomicznego, ale także kulturowego. I choć działania na rzecz kultury czy historii stanowią tylko jeden z elementów podejmowanych działań, to postrzeganie roli dziedzictwa kulturowego nie uległo zmianie. Nadal rozumiane jest ono jako określone treści kultury, którym nadawane jest znaczenie, ale też jako swoiste zobowiązanie wobec przeszłości i przyszłości. Możliwość odniesienia dziedzictwa kulturowego do konkretnej społeczności lokalnej pozwala na „jego uchwyceniu” niejako „od środka” – „od wewnątrz”. Umożliwia to poznanie istotnych jego elementów, poznanie dynamiki zachodzących zmian, a także dostrzeżenie ich wpływu na tożsamość regionalną mieszkańców.

Na zakończenie wróćmy raz jeszcze do pytania, co zatem kryje się pod pojęciem dziedzictwo kulturowe? Odpowiedź, jak

staralam się pokazać nie jest prosta, ani jednoznaczna. Wymaga zastanowienia się nad tym, jakie treści czy elementy kultury są dla nas ważne i określają „nasz sposób bycia w świecie” i co z nich chcielibyśmy zachować dla przyszłych pokoleń. Taka refleksja, podjęta przez każdego, stanowi najlepszy sposób na odnalezienie właściwej odpowiedzi. Co – zatem – z kurpiowskiej kultury, tradycji warto zachować dla następnych pokoleń?

Literatura:

M.T. Albert

2007 Kultura, dziedzictwo, tożsamość [w:] red.

M.A. Murzyn, J. Purchla, Dziedzictwo kulturowe w XXI w. Szanse i wyzwania, Kraków

A. Bukowski

2006 Władza, terytorium, tożsamość.
Społeczne konstruowanie regionu [w:]
red. A. Bukowski, M. Lubaś, J. Nowak,
Zarządzanie przestrzenią. Globalizacja,
etniczność, władza, Kraków

H. Kubiak

1994 Region i regionalizm. Próba analizy
typologicznej, „Przegląd Polonijny”, R.20, z. 1,
str. 5-40

E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański

2009 Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo
kulturowe jako dyskursywny obszar
rzeczywistości społecznej [w:] red. E.
Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański,
Między nostalgią a nadzieją. Dziedzictwo
kulturowe w ujęciu interdyscyplinarnym,
Opole

P. Petrykowski

2003 Edukacja regionalna. Problemy
podstawowe i otwarte, Toruń

J. Szacki

2011 Tradycja, Warszawa

Krzysztof Braun

***Jak chronić pieśni, mowę
i nasz sposób życia?***
**Ochrona regionalnego
niematerialnego dziedzictwa
kulturowego⁹**

Odkąd pojawiło się zainteresowanie folklorem, rozumianym już w połowie XIX wieku jako „*zwyczaje ludu, jego mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabobony, pieśni, muzyka, tańce*” (Kolberg, 1865)¹⁰, rozbrzmiewały wyrazy obawy i apele badaczy

⁹ Poniższy tekst jest skróconą wersją artykułu: Niematerialne Dziedzictwo Kulturowe - nowa perspektywa dla mazowieckich badań regionalnych, „Rocznik Mazowiecki”, t. XXIII, 2011, s. 227-232.

¹⁰ O. Kolberg, 1865: otwiera cykl monografii regionalnych o nieprzecenionej do dziś w skali światowej wartości naukowej; Kurpie znalazły się w tomie IV, Mazowsze Stare, Kraków, 1888, [DWOK, t. 27, Warszawa, 1964].

o ochronę ginących, zanikających zachowań kulturowych wsi polskiej, tego, co organizatorzy tej sesji określili jako „pieśni, mowę i nasz sposób życia”. Już wtedy były to uzasadnione obawy, gdyż Europa, z różnymi prędkościami, ulegała przemianom gospodarczym i cywilizacyjnym, a te niosły za sobą powolne odchodzenie od tradycyjnego, dziś powiedzielibyśmy archaicznego stylu życia. Obserwując te procesy, przed blisko 80.laty Adam Chętnik napisał książeczkę „Jak ginie dawna Kurpiowszczyzna?”.

Trzydzieści lat to szmat czasu dla folklorystycznej imprezy. W kontekście jubileuszu Kurpiowskich Prezentacji Artystycznych warto zadać sobie pytanie, co jest przyczyną, że przez dziesięciolecia prezentacje te cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem?.

Odpowiedzi szukać należy w dwu sferach społecznej świadomości: w poszanowaniu

regionalnego - kurpiowskiego kulturowego dziedzictwa przodków i świadomości, że dziedzictwo to jest swoistym kapitałem kulturowym, a jego zachowanie jest decydujące dla utrzymania kurpiowskiej tożsamości.

Postęp cywilizacyjny, diametralna zmiana sposobów gospodarowania i podziału ról społecznych w rodzinie, wreszcie szeroko pojęte procesy globalizacyjne, stanowią ogromne zagrożenie dla regionalnej kultury, która nie znajduje także oparcia w materialnej sferze rodzinnego gospodarowania.

Ratyfikowana przez RP w 2010 roku Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego¹¹ daje nam narzędzie do podejmowania różnego rodzaju działań dla ochrony, dokumentacji i popularyzacji tego dziedzictwa.

Przewiduje się tworzenie list zachowań kulturowych, które z racji swej wartości dla

¹¹ Dz. U. 2010, nr 225, poz. 1462, z 22.X.2010.

określonych społeczności, będą podlegały ochronie. UNESCO przewiduje istnienie list o randze krajowej i światowej.

By jednak właściwym kluczem otwierać odpowiednie drzwi musimy wiedzieć, czym w rozumieniu Konwencji jest niematerialne dziedzictwo kulturowe, w jakim kontekście kulturowym funkcjonuje i jakie muszą być spełnione warunki, zastosowane procedury, aby osiągnąć efekt – to znaczy – aby określone zachowanie kulturowe mające walor / rangę elementu niematerialnego dziedzictwa, zostało wpisane na listę UNESCO.

Artykuł 2.1 Konwencji precyzuje:

„Niematerialne dziedzictwo kulturowe” oznacza praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i w niektórych przypadkach jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego.

To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności.

Zapis ten pozwala nam na sformułowanie definicji, na określenie czym jest element niematerialnego dziedzictwa kulturowego w swoim przestrzenno-kulturowym kontekście. A więc : **elementem niematerialnego dziedzictwa jest zachowanie kulturowe, ważne dla narodu, grupy etnicznej, wyznaniowej, regionalnej lub lokalnej, przekazywane w jej obrębie z pokolenia na pokolenie, uznane przez grupę za własne i cenne.**

Zachowania kulturowe, które są przedmiotem ochrony jako zakwalifikowane, wytypowane elementy niematerialnego dziedzictwa określa kolejny punkt [2.2] Konwencji i stanowi:

*„Niematerialne dziedzictwo kulturowe” /.../
przejawia się między innymi w następujących dziedzinach:*

tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego;

sztuki widowiskowe;

zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne;

wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata;

rzemiosło tradycyjne;

Zwróćmy uwagę jak bliskie znaczeniowo są określenia współczesne, z XXI wieku (2003), z tym, co zawarł Oskar Kolberg w podtytule swojego „Ludu” w 1865 roku!

Za realizację postanowień Konwencji odpowiada w Polsce Narodowy Instytut Dziedzictwa, który wypracowuje odpowiednie procedury zgłaszania elementów niematerialnego dziedzictwa kulturowego do umieszczenia na listach UNESCO i oceny przedstawionej dokumentacji.

Aby jednak jakieś kulturowe zachowanie znalazło się na liście, muszą zostać spełnione odpowiednie warunki wynikające z powyższej definicji, a określone w procedurach Konwencji. Reprezentanci społeczności muszą wyrazić wolę umieszczenia ważnego dla niej zachowania kulturowego na liście krajowej niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Muszą także sami, lub za pośrednictwem upoważnionych osób lub instytucji, przeprowadzić postępowanie udowadniające, jak ważnym dla grupy jest właśnie to niematerialne zachowanie

kulturowe i że spełnia wymagane przez procedury Konwencji warunki.

Zgłoszone do objęcia ochroną zachowanie kulturowe z zakresu niematerialnego dziedzictwa musi zawierać dokumentację wykazującą że:

- jest współcześnie żywe i praktycznie stosowane
- jest dawne
- istnieje w środowisku powszechne mniemanie, że jest ważne dla społeczności
- że dzisiejsi / współcześni wykonawcy nabyli je drogą przekazu – obserwacji – uczestnictwa w ramach tradycyjnego podziału obowiązków w obrębie rodziny: rodzice-dzieci, dziadkowie-wnuczeta, lub grupy – w drodze wymiany pokoleniowej: najpierw młodzi uczestniczą w zachowaniu kulturowym jako widzowie, potem jako wykonawcy – uczestnicy, aktorzy.
- istnieje możliwość udokumentowania trwałości i ciągłości stosowania danego

zachowania kulturowego poprzez odwołanie się różnych form dokumentacyjnych: źródeł pisanych (literatura, pamiętniki, wspomnienia), dokumentów ikonograficznych, dokumentacji fotograficznej i filmowej, zachowanych relacji obserwatorów lub depozytariuszy zwyczaju lub umiejętności artystycznych.

Kurpie z Puszczy Zielonej są jednym z najbardziej żywych i aktywnych regionów etnograficznych w Polsce. Posiadają też stosunkowo najpełniejszą współczesną dokumentację naukową dzięki działalności Instytutu Etnologii UW, który od lat 60 prowadzi tu badania i publikuje ich wyniki. Należy tu wspomnieć, że Polski Instytut Antropologii, współpracujący z Instytutem Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, z dotacji Fundacji Nauki Polskiej oraz Ministerstwa Nauki

i Szkolnictwa Wyższego uruchomił cyfrową platformę bibliograficzną i pełnotekstową¹², która pozwala skorzystać ze wszystkich publikacji zawartych w czasopismach; „Etnografia Polska”, „Lud”, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, gdzie znajdują się setki artykułów dotyczących kultury Kurpiów.

Zewnętrzne badania naukowe idą równoległe z lokalną aktywnością badawczą, muzealniczą, kolekcjonerską, popularyzatorską czy artystyczną – czego przykładem jest dzisiejszy Jubileusz i wystąpienia na towarzyszącej mu sesji.

30 lat prezentacji kurpiowskiego folkloru w Ostrołęce, z setkami folklorystycznych imprez w regionie, to dowód na to, że Kurpie stanowią swoistą, wyrazistą przestrzeń kulturową. Warto więc pokusić się o sporządzenie kurpiowskiego inwentarza zjawisk kulturowych, który zawierałby

¹² www.cyfrowaetnografia.pl

zachowania kulturowe związane zarówno ze środowiskiem wiejskim – zwyczaje doroczne i umiejętności wiejskich rzemieślników i twórców ludowych, tradycyjne widowiska małomiasteczkowe czy pozaliturgiczne zwyczaje pobożności ludowej.

Zasady Konwencji pozwalają, aby na listę krajową wpisać *przestrzeń kulturową*, przez którą Robert Dul rozumie np. „*przestrzeń kulturową Kurpiów z Puszczy Zielonej i wszystkie związane z nimi tradycje, czyli bartnictwo, zanikające bursztyniarstwo leśne, rzemiosło i sztukę lokalną – wycinanki, koronki*” (2011). Jest to ogromnie ważne dla nas stwierdzenie, gdyż Kurpie, będący częścią prowincji mazowieckiej stanowią niezwykle bogatą w treści historyczne i etnograficzne domenę symboliczną.

Dodajmy do tego bogactwo zachowanych tańców, pieśni, odtwarzanej gwary, plastyki obrzędowej, zwyczajów dorocznych

i kurpiowskiego stroju – choć używanego poza folklorystycznymi imprezami, tylko w szczególnie uroczystych momentach.

W społecznej pamięci Kurpiów zachowało się przeświadczenie o dawności zwyczajowego prawa bartnego, które konstytuowało strukturę życia i zasady etyczne puszczańskiej społeczności w XVII i XVIII wieku. Wtedy narodziły się patriotyczne postawy Kurpiów, bohatersko manifestowane podczas powstań narodowych, po lata oporu przeciw socjalistycznemu reżimowi w powojennym okresie. Te wszystkie kulturowe treści zanurzone są w leśno-łąkowym krajobrazie, gdzie obok tradycyjnych w formie kapliczek, stojących przy wodzie z figurą św. Jana Nepomucena, widzimy nową artystyczną formę, nawiązującą do najstarszej symboliki – kapliczki w formie kurpiowskiej barci.

Słowo *dziedzictwo* jest terminem znaczącym, terminem który w przeważającej

mierze oddziałuje na ludzi głęboko i twórczo. Wyzwała pozytywne odczucia: w przypadku utraty dziedzictwa – przeważa poczucie żalu, że straciliśmy coś nam bliskiego, że coś co odziedziczyliśmy po przodkach już nie istnieje i wywołuje potrzebę przypomnienia sobie i chęć odtworzenia tej wartości. Z kolei w przypadku kultywowania zachowań, które uznajemy za dziedzictwo po przodkach, mamy poczucie dumy, że coś dawnego, coś co stanowiło od dawna osobistą wartość dla rodziny lub grupy, jest przez nas zachowane i kontynuowane. I możemy to przekazać naszym potomkom.

Prezentacje Artystyczne są cennym działaniem, które chroni kurpiowskie niematerialne dziedzictwo kulturowe od zapomnienia i bez wątpienia w znaczącej mierze konstruuje poczucie regionalnej tożsamości.

Literatura:

A. Chętnik

1935 Jak ginie dawna Kurpiowszczyzna?,
seria: Czytelnia Nadnarwiańska,
Nowogród

R. Dul

2011 Gwary do nobilitacji, „National
Geographic”, nr 4, str. 38-41

O. Kolberg

1865 Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa,
podania, przysłowia, obrzędy, gusła,
zabawy, pieśni, muzyka i tańce.
Sandomierskie, Serya 1, Warszawa

Mateusz Braun

**Dziedzictwo Kurpiów Zielonych
uwiecznione na taśmie.
Filmy etnograficzne Jacka
Olędzkiego z lat 60'**

Jacek Olędzki urodził się 18 XIII 1933 r. w Warszawie. Ojciec - major dypl. WP - pracował w Wojskowym Instytucie Geograficznym, zginął w ZSRR w 1940 r. Matka po studiach na Uniwersytecie Jagiellońskim - była urzędniczką.

W 1951 r. ukończył Liceum Ogólnokształcące im. Romualda Traugutta w Częstochowie, gdzie założył Szkolne Koło Etnograficzne. W latach 1951-55 studiował na Wydziale Historycznym UW, kierunek Historia Kultury Materialnej - specjalizacja

etnografia. Z terenem Kurpiowszczyzny zetknął się już w 1952 roku, podczas Międzyuczelnianego Obozu Etnograficznego w Ostrołęce. Magisterium uzyskał za pracę „Rola naturalnego środowiska wodnego w kulturze Kurpiów”, pod kier. prof. Witolda Dynowskiego. W trakcie studiów równolegle uczęszczał jako wolny słuchacz na zajęcia z historii sztuki. Od 1955 r. pracował w Zakładzie Etnografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN, w zespole opracowującym monografię kultury Kurpiów - *Kurpie Puszcza Zielona*, pod redakcją prof. Anny Kutrzeby-Pojnarowej.

Problematyką kultury kurpiowskiej zajmował się do początku lat 70-tych. Powstają w tym czasie świetnie podbudowane materiałem historycznym, etnograficzne studia dotyczące kurpiowskich zajęć pozarolniczych, budownictwa i funkcji kurpiowskiego mieszkania, religijności, sztuki i plastyki obrzędowej.

Prace Olędzkiego to wnikliwe studia antropologiczne łączące etnograficzny materiał terenowy z szeroko pojmowanym kontekstem społecznym i historycznym. Towarzyszy im wspaniała dokumentacja fotograficzna, której przykładem może być książka *Sztuka Kurpiów* (1970) lub *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej* (1971), która była jego dysertacją doktorską.

Współpracował z Polskim Atlasem Etnograficznym we Wrocławiu prowadząc badania na temat rolnictwa i hodowli, jest autorem kilku map.

W 1957 r. rozpoczął studia Realizatorów Filmów Naukowych we Wrocławiu. W latach 1957-62 był uczestnikiem wielu przeglądów filmów amatorskich, w których zajmował pierwsze miejsca w kategorii filmów dokumentalnych – część tych filmów dotyczyła Kurpiowszczyzny: woskowych wot w Krzynowłodze Wielkiej i Brodowych Łąkach

oraz zwyczajów dorocznych we wsi Kadzidło oraz postaci rzeźbiarza J. Sęka.

Zainteresowanie kulturami wotywnymi i ściśle z nimi związana świadomość mirakularna oraz świadomość istnienia, ma ścisły związek z prowadzonymi w latach 1957-59 badaniami zwyczaju składania wotwoskowych jako symbolicznej ofiary dziękczynnej i/lub przebłagalnej, w trzech wsiach na Kurpiach – Krzynowłodze Wielkiej, Brodowych Łąkach i Kadzidle. (Olędzki 1989, 1990)

Jacek Olędzki etnograf Mazowsza, a w szczególności przeobrażającej się kultury kurpiowskiej. Z ponad 100 prac naukowych, blisko połowa poświęcona jest Mazowszu, a 30 kulturze Kurpiowszczyzny. Zrealizował 15 filmów dokumentalnych. Zmarł w Warszawie w lipcu 2004 roku. Pochowany na cmentarzu na Bródnie.

Według informacji z prasy gubernialnej łomżyńskiej, we wsiach na zachodniej Kurpiowszczyźnie, już w końcu XIX wieku notowany był zwyczaj składania woskowych wot w intencji zdrowia ludzi, szczególnie chorych na epilepsję. Odbywało się to we wsi o mieszanej ludności kurpiowskiej i drobnoszlacheckiej - Krzynowłoga Wielka, na dzień św. Walentego, 14 lutego. Wota miały kształty części ciała człowieka: ręce, nogi, głowa, symbole płci. W drugiej wsi, całkowicie kurpiowskiej, Brodowe Łąki nad Omulwią, wota składano w święto Przemienienia Pańskiego, 6 sierpnia.

Wota woskowe wierni procesyjnie obnoszą trzykrotnie wokół ołtarza, w rękę trzymają zapalone świece. Ten rytuał – pisze Olędzki – miał intencję „proszalną”. W Krzynowłodze Wielkiej odprawiano go w intencji chorych na padaczkę (św. Walenty jest ich patronem), ale także w intencji zdrowia

wszystkich wiernych. W Brodowych Łąkach ofiary składa się w intencji pomyślnego chowu zwierząt gospodarskich: krów, koni, świń. Takie też kształty miały wota – figurek „zwierzuntek”, jak mówią Kurpie. Zdarzają się także, podobnie jak w Krzynowłodze części ludzkiego ciała. W obu kościołach boczne ołtarze zawierają obrazy przedstawiające św. Walentego, który pochyla się nad epileptykiem.

Najstarsza dokumentacja ikonograficzna z obu tych miejscowości to filmy : „Ofiara” w Brodowych Łąkach, oraz „Czekam na Twe zmiłowanie” w Krzynowłodze Wielkiej. O historii zwyczaju składania woskowych wot Olędzki napisał wiele artykułów, które omawiają dokładnie cały jego kontekst kulturowy (Olędzki 1959b, 1960, 1961, 1962, 1965, 1970).

Warte podkreślenia jest to, że zwyczaj składania ofiar z woskowych wot występował tylko w dwóch wsiach Kurpiowszczyzny, mimo

że były podejmowane próby „zaprowadzenia” tego zwyczaju do innych parafii – m. innymi do Kadzidla. W Kadzidle od 1946 roku funkcję proboszcza pełnił ks. Mieczysław Mieszko, miłośnik kurpiowskiej kultury i inspirator wielu cennych dla społeczności kurpiowskiej działań. Ksiądz Mieszko usiłował wprowadzić do kadzidlańskiego kościoła zwyczaj woskowych wot i połączyć go ze zwyczajem święcenia i przepędzania bydła przez dym palącego się ogniska, na dzień św Rocha – 16 sierpnia. Zwyczaj, mimo że należący do kultury kurpiowskiej, funkcjonował tylko do 1961 roku, do śmierci proboszcza, później został zaniechany. Oto jak opisuje go Olędzki w 1957 roku:

„Gdy plac przed kościołem opustoszeje rozpoczyna się nabożeństwo wotywnie, a po nim zaraz następuje symboliczna ofiara proszalna. Przebiegiem jej kierują brastewni,

wspomagani przez zakrystiana i kościelnego. Ustawiają oni przed głównym ołtarzem stół i rozkładają na nim przyniesione ze schowka w zakrystii świece i woskowe figurki zwierząt. Ustawiona na stole taca na ofiary pieniężne i metalowy krycyfiks dopełniają przygotowań. Brastewni zajmują miejsce za stołem, zwracając się twarzami do ołtarza. Wierni, pragnący uczestniczyć w obchodzie, wchodzi z nawy do prezbiterium i oblegają stół. Wybierają figurki, brastewni rozdają im świece. Na tacę składane są drobne ofiary pieniężne i rzadziej ofiary z jaj. Nie każdy odchodzi od stołu ze świecami i figurkami. Niektórzy zadowolają się uzyskaniem tylko świecy albo jednej czy też paru figurek. Sunie za ołtarz korowód rozjaśniony tu i ówdzie gorejącymi świecami. Za ołtarzem wierni całują jego ścianę, a jeśli tłok nie stoi na przeszkodzie, po złożeniu pocałunku zatrzymują się, aby westchnąć do św. Rocha. Wszyscy obchodzą ołtarz

trzykrotnie. Trzymając przed sobą figurki (niekiedy w wysuniętych do przodu rękach), kierują modlitwy do świętego. Treścią ich są prośby o opiekę nad żywym inwentarzem. Następnie wierni wracają do stołu, aby oddać świece i figurki. Odchodząc całują ustawiony na stole krucyfiks. Obnoszenie figur trwa do rozpoczęcia sumy. Gdy zbliża się pora mszy, przerzedza się stopniowo tłum przed ołtarzem. Po opustoszeniu prezbiterium brastewni wynoszą stół, a zebrane do koszyka figurki chowają w szafce w zakrystii. Wyjmą je stamtąd dopiero na drugi rok, w dzień odpustu św. Rocha". (Oleńdzki 1962)

Zupełnie inaczej sprawa wygląda we wsi Krzynowłoga. Tam dzisiaj nie ma już tego zwyczaju na św. Walentego. Został administracyjnie zlikwidowany przez nowego proboszcza, który nastał w tej wsi w połowie lat 60.tych i uznał, że takie zachowania nie licują z prawdziwą wiarą. Taką postawę w stosunku

do zachowań kulturowych zauważył zresztą Jacek Olędzki nie tylko w Krzynowłodze, ale i innych parafiach Kurpiowszczyzny: „Proboszcz w Krzynowłodze Wielkiej usilnie zabiegał np. o zlikwidowanie w jego kościele przez kurie biskupią ceremonii symbolicznej ofiary proszalne. Wychodził bowiem z założenia że jest ona „pogańska”. Proboszcz w Czarni nie kryje się z wielkim krytycyzmem wobec wszelkich ludowych form kultu, uważając je również za pozostałości pogaństwa. Podobnie ustosunkowali się do tych spraw proboszczowie z Turośli, Lemana i Łysych” (Olędzki 1962).

Negatywny stosunek kleru do różnych pozaliturgicznych zachowań kulturowych wynika do dzisiaj z nieznamomości pojęcia „pobożności ludowej”, które rzymskie Dyrektorium o Pobożności Ludowej definiuje jako „manifestacje kultyczne o charakterze prywatnym lub wspólnotowym, które w

ramach wiary chrześcijańskiej są przeważnie wyrażane nie na sposób liturgii, lecz w formach wywodzących się z ducha poszczególnych narodów lub grup społecznych i ich kultury” (Dyrektorium, 2003).

Gdy oglądaliśmy kościół w Krzynowłodze zobaczyliśmy, a uważam to za znamienne, że we wnęce w murze za ołtarzem, (co widać było wyraźnie dawniej na filmie „Czekam na Twe zmiłowanie”) leżały 2 jajka. Takie, jakie dawano niegdyś brastewnemu za wypożyczenie wot, a przecież od ostatnich ”legalnych” procesji z wotami minęło ponad 40 lat.

Mieszkańcy wsi w rozmowach ubolewali nad utratą tego zwyczaju, a dwa lata temu podjęto w Krzynowłodze próbę jego reaktywacji – przysłano nam e-mailem fotografie przygotowanych nowych wot.

Filmy prezentowane podczas sesji to:

Czekam na Twe zmiłowanie..., 1959, 8 min.
i *Kadzidło*, 1959, 7 min.

Film *Ofiara*, 1958, 5.30 min. przedstawia procesję z wotami, w intencji zdrowego chowu zwierząt domowych i zdrowia mieszkańców we wsi Brodowe Łąki. W 2008 roku wykonałem w tej miejscowości film dokumentujący ten zwyczaj i naocznie mogłem stwierdzić, że od *Ofiary* zrealizowanej przed 50-ciu laty, różni się tylko kolorowym obrazem i drobiazgami wynikającymi ze zmian cywilizacyjnych. Dowodnie świadczy to o trwałości kurpiowskiego „kapitału kulturowego”.

Literatura:

M. Braun

2012 Kadzidlańscy proboszczowie Mieczysław
Mieszko i Jan Urban wobec kurpiowskiej
kultury [w:] red. M. Przytocka, Dzieje

parafii i kościoła pod wezwaniem Ducha
Świętego w Kadzidle, Kadzidło

Dyrektorium...

2003 Dyrektorium o pobożności ludowej
i liturgii. Zasady i wskazania, Poznań

J. Olędzki

1959a Czekam na twe zmiłowanie,
„Argumenty”, Nr 10, str. 6-7

1959b O święty Walenty, o dobry, o
litościwy..., "Argumenty", nr 40,
str. 6-7

1960 Wota woskowe ze wsi Brodowe
Łąki i Krzynowłoga Wielka, „Polska
Sztuka Ludowa”, nr 1, str. 3-22

1961 Niekonieczny ten święty Roch,
"Argumenty", nr 13, str. 6-7

1962 Symboliczne ofiary woskowe ze wsi
Kadzidło, „Polska Sztuka Ludowa”,
nr 2, str. 92-97

- 1965 Wota srebrne i woskowe, „Literatura Ludowa”, nr 5, s. 36-49
- 1967 Wota srebrne, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 2, s. 67-92
- 1970 Wota woskowe i srebrne w wiejskiej obrzędowości religijnej, „Roczniki Socjologii Wsi”, t. VIII (za 1968), str. 171-188
- 1971 Wota lwowskie, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, str. 5-29
- 1989 Świadomość mirakularna, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 3, str. 147-157
- 1990 Wrażliwość mirakularna, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1, str. 8-14

Agata Rybus

Eksponaty muzealne jako pośrednicy kontaktów międzykulturowych

Rzeczy odgrywają szczególną rolę w spotkaniach międzykulturowych. Materialność i fizyczna obecność przedmiotu sprawiają, że jest on szczególnie sugestywnym znakiem istnienia rzeczywistości Innego, pośrednikiem i zarazem gwarantem dostępu do świata różnicy kulturowej. Antropologia, obierając za przedmiot badań i eksplanacji kultury, rozpoznała w rzeczach ich podatne na badania reprezentacje, co zaowocowało umieszczeniem kultury materialnej w rdzeniu zakresu problemowego dyscypliny. W dziejach antropologicznej refleksji nad rzeczami, opisanych ostatnio na gruncie polskim

w przynajmniej dwóch tekstach (Barański 2007; Kola, Kwiatkowska 2006), ujmowanie rzeczy w oderwaniu od ich materialności, w kategoriach przedstawiania i reprezentacji - docieranie do zjawisk kulturowych za pośrednictwem przedmiotów, „do Indianina, kryjącego się za artefaktem” (Domańska 2008, s. 36, Olsen 2010, s. 24), wydaje się być dominującą formułą analizy.

Jeden z kontekstów, w których ujawnia się potencjał przedmiotu jako pośrednika różnicy kulturowej, zakreślają muzea etnograficzne. Wart uwagi jest charakterystyczny dla obecności przedmiotu w muzeum status eksponatu. Wiąże się on z unaocznianiem przez rzecz określonych treści – eksponat jest ważny przez to, co reprezentuje, do czego odsyła. Wojciech Gluziński mówi o eksponacie jako rzeczy, która z jednej strony jest materialnie obecna jako element fizycznej rzeczywistości ekspozycji,

z drugiej odgrywa rolę znaku. W swej fizykalnej obecności eksponaty wyrażają inną, pozamaterialną rzeczywistość – rzeczywistość tego-co-unaocznione. Konsekwencją charakterystycznego dla sytuacji muzealnej wprowadzenia przedmiotu w rolę eksponatu, jest rozszerzenie przedmiotu poza jego fizyczność, w sferę symbolu, w rzeczywistość tego, co próbuje unaocznic (Gluziński 1980, s. 333-363).

Zwiedzający muzeum występuje zazwyczaj przede wszystkim w roli widza. W muzeum oglądane są nie tylko przedmioty, ale także treści przez nie unaoczniane. W muzeach etnograficznych oglądowi poddane są więc muzealnie skonstruowane wizerunki kultur - „indyjskość” Hindusów, „aborygeńskość” rdzennych mieszkańców Australii czy „huculskość” górali. W nieco innej roli występuje w muzeum muzealnik.

Studenci etnologii w kurpiowskich ośrodkach muzealnych

Ośrodek Etnograficzny Dziedzictwa Kulturowego i Przyrodniczego Kurpiów w Lelisie oraz Muzeum Kurpiowskie w Wachu to ośrodki regionalne, poświęcone muzealnemu eksponowaniu pewnych wizji czy wizerunków „kurpiowskości”. Wśród eksponatów, oprócz produktów lokalnego, domowego rzemiosła Kurpiów, znaleźć można przedmioty o nie-kurpiowskiej proveniencji - produkowane fabrycznie narzędzia, maszyny rolnicze czy naczynia kuchenne - przedmioty o tyle kurpiowskie, o ile przez Kurpiów wykorzystywane. Obydwa ośrodki powstały z oddolnej inicjatywy regionalnych działaczy. Obydwa gromadzą parotysięczne zbiory nawiązujące do dawnej materialnej kultury Kurpiów. Wreszcie obydwie spotkały się z zainteresowaniem grupy studentów etnologii z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytetu Warszawskiego, przełożonym na inicjatywę pracy na rzecz ośrodków w ramach oddolnie zaprojektowanych i skoordynowanych (aczkolwiek przebiegających pod merytoryczną opieką przedstawicieli Instytutu) praktyk studenckich.

Prace studentów w ośrodku leliskim rozpoczęto latem 2009 roku na mocy umowy podpisanej pomiędzy Dziekanem Wydziału Historycznego UW prof. dr hab. Elżbietą Zybert oraz Wójtem Gminy Lelis – mgr. inż. Stanisławem Subdą. Wykonawcy projektu to grupa piętnaścioro studentów IEiAK UW, działająca pod merytoryczną opieką pracownika naukowego instytutu - dr Katarzyny Waszczyńskiej. Zasadnicze prace prowadzono podczas dwóch około dziesięciodniowych pobytów, podczas których uporządkowano i opisano ponad 2000 muzealiów. Prace nad będącym zwieńczeniem projektu katalogiem naukowym są w trakcie

realizacji. Jeśli chodzi o ośrodek w Wachu, działania studentów rozpoczęły się latem 2011 roku, przy merytorycznym wsparciu I EiAK UW oraz zorganizowanym przez studentów finansowym wsparciu Fundacji Orange. W dotychczasowych pracach nad uporządkowaniem i skatalogowaniem liczących ponad 3000 przedmiotów zbiorów, wzięły udział dwie piętnastoosobowe grupy studentów, prace nie zostały jeszcze ukończone.

Właściwe prace muzealne każdorazowo poprzedzone zostały cyklem zajęć dydaktycznych „Miniatury Etnograficzne: Kurpiowski Ośrodek Etnograficzny w Lelisie” oraz „Miniatury Etnograficzne: Muzeum Kurpiowskie w Wachu”. Tematyka zajęć obejmowała zagadnienia związane z nowoczesnym muzealnictwem oraz kulturą materialną Kurpi – dawnym bartnictwem, pasiecznictwem, ciesielstwem, stolarstwem,

rolnictwem, plecionkarstwem, tkactwem, garncarstwem oraz bursztyniarstwem. Celem zajęć było dostarczenie realizującym projekt studentom niezbędnej przy pracy w muzeum o charakterze etnograficznym wiedzy teoretycznej.

Przedmiotem obydwu projektów jest inwentaryzacja muzealnych zbiorów kurpiowskich, zgromadzonych przez lokalnych zbieraczy – Henryka Kuleszę, założyciela ośrodka leliskiego oraz Zdzisława i Laureę Bziukiewiczów, twórców ośrodka w Wachu. W praktyce na podejmowane działania składają się: prace porządkujące, drobne prace konserwacyjne, znakowanie eksponatów, tworzenie cyfrowego archiwum fotograficznego, opisywanie przedmiotów na kartach katalogu naukowego stworzonego według wzoru otrzymanego z Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, prace nad wstępną aranżacją wystawową oraz

uzupełnianie księgi inwentarzowej. Wśród bezpośrednich celów przyświecających pracom studentów ważną rolę odgrywa chęć przyczynienia się do ochrony zbiorów obydwu ośrodków, kluczowej dla dalszego ich rozwoju. Jednym z pośrednich celów każdego z projektów jest ochrona unikalnych elementów tradycyjnej kultury regionu. Prace w ośrodkach mają ponadto wspomóc popularyzację wiedzy o kulturze kurpiowskiej, wzbogacić obszar o ciekawy obiekt turystyczny, a w mieszkańcach okolic wzmocnić świadomość posiadania godnego zainteresowania i ochrony dziedzictwa kulturowego.

Obydwu projektom przyświeca także cel o charakterze dydaktycznym. Jest nim zapewnienie studentom etnologii przestrzeni dla zdobycia wiedzy i wykształcenia umiejętności z zakresu muzealnictwa. Każdy z realizatorów ma szansę uczestniczenia

w kolejnych etapach pracy z eksponatem. Pierwszy etap obejmuje wstępne prace porządkujące, podczas których następuje posegregowanie zgromadzonych przedmiotów według funkcji, które pełniły w dawnej zagrodzie kurpiowskiej. Następnie przeprowadza się numerowanie przedmiotów i tzw. spis z natury, mający na celu oszacowanie liczby i charakteru zgromadzonych zbiorów. Posegregowane, policzone i wstępnie opisane przedmioty, można następnie sfotografować oraz szczegółowo opisać na kartach katalogu naukowego. Etapem wieńczącym wysiłki młodych muzealników jest praca nad aranżacją wystawową.

Praca muzealnika - praca z przedmiotem

Istotą każdego z przedstawionych etapów jest obcowanie z przedmiotem - eksponatem. W przypadku muzealnika, jak zdażyłam

zasygnalizować wyżej, kontakt z eksponatem prezentuje się zgoła odmienne w stosunku do charakterystycznej dla zwiedzającego roli widza i związanej z nią sytuacji oglądania i odczytywania zapisanej w ekspozycji opowieści. Wycieranie z kurzu, naprawy i prace konserwacyjne, przestawianie z miejsca w miejsce, ważenie, mierzenie, badanie dotykiem faktury, czy testowanie sposobu „działania” na przykład cepa czy cierlicy, angażują muzealników w fizyczny kontakt z przedmiotem. Dzięki fizycznemu komponentowi czynności te przypominają muzealnikowi o materialności - cesze przedmiotów, która paradoksalnie umyka uwadze współczesnych antropologów, uparcie odczytujących z przedmiotów znaczenia, treści i różnie rozumiane wartości.¹³

¹³ O charakterystycznej dla współczesnej humanistycznej refleksji nad rzeczami ucieczce od materialności pisali między innymi: E. Domańska (2008) i B. Olsen (2010).

Oczywiście symboliczna rzeczywistość przedmiotu nie pozostaje bez znaczenia dla muzealnika. Rzeczywistość, do której odsyła muzealium etnograficzne, konstytuuje je jako eksponat, jest źródłem i legitymizacją jego statusu. Zgromadzone w przywołanych ośrodkach przedmioty stają się eksponatami na mocy kulturowego kontekstu swojego pochodzenia i/lub funkcjonowania. Stanowiąc reprezentację pewnego świata kulturowego, odsyłają do rzeczywistości, która przekracza ich materialne tu i teraz. Mimo oczywistej symboliczności eksponatów, w doświadczeniu muzealnika ich obecność w muzeum ma w dużej mierze charakter materialny, o czym warto pamiętać – eksponaty trzeba mierzyć, naprawiać, konserwować, przestawiać, można się o nie potknąć.

Dla studentów etnologii Uniwersytetu Warszawskiego praca w kurpiowskich ośrodkach muzealnych w Wachu i Lelisie

stanowiła formą spotkania międzykulturowego. Obcowanie z przedmiotami odsyłającymi do dawnej Kurpiowszczyzny, dało nam szansę osobliwego kontaktu ze znaną nam dotychczas z opisów etnograficznych odmienną, być może nawet nieco egzotyczną rzeczywistością kulturową. Wpisane w założenia projektu cele dydaktyczne znacznie wykroczyły poza zakres muzealnictwa. Pracując z przedmiotami – zarówno w formie fizycznej na etapie porządkowania czy ustawiania eksponatów, jak i umysłowej – w procesie ich opisywania w oparciu o uznane przez nas za autorytatywne źródła etnograficzne, uczyliśmy się nie tylko fachu muzealnika. Osoby, którym dane było uczestniczyć w którejś z dotychczasowych odsłon projektu „Miniatury Etnograficzne”, za pośrednictwem całego wachlarza prac wykonywanych w kontekście przedmiotów, nie tylko doświadczały różnicy

kulturowej, ale też miały szansę lepiej ją poznać.

Dydaktyczne możliwości związane z pracą z przedmiotami - pośrednikami rzeczywistości kulturowej – oczywiście nie są odkryciem. Doskonale zdawała sobie z nich sprawę jedna z pierwszych polskich etnografek – prof. dr hab. Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa. Na prowadzony przez nią przez kilka lat Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, składały się dwie jednostki: mająca charakter dydaktyczno-badawczy Pracownia Etnologiczna oraz Muzeum Etnograficzne. Działająca przy Zakładzie instytucja muzealna pełniła rolę laboratorium, w którym poprzez bezpośredni kontakt z eksponatem, jako materiałem naukowym, uczestnicy zajęć proseminaryjnych i seminaryjnych, zdobywali z jednej strony wiedzę o specyfice badanej rzeczywistości kulturowej, z drugiej

umiejętności jej rozpoznawania i opisu (Jędrzejewiczowa 1933, s. 77).

Otwierając się na pomoc studentów antropologii, przywołane ośrodki muzealne przekształcają się na pewien czas w laboratorium kultury kurpiowskiej. Mający w nich miejsce kontakt międzykulturowy zapośredniczany jest przez przedmioty – zgromadzone w obydwu ośrodkach eksponaty. Chociaż ich znaczenie dla muzeum sytuuje się w porządku symbolicznym, to jednak sugestywność i siła eksponatów jako znaków innej rzeczywistości kulturowej bierze się z ich podstawowej cechy - materialności i związanej z nią fizycznej obecności. Wystarczy tydzień pracy w muzeum etnograficznym, by antropolog już zawsze o tym pamiętał.

Literatura:

J. Barański

2007 Świat rzeczy. Zarys antropologiczny, Kraków.

E. Domańska

2008 Problem rzeczy we współczesnej archeologii, [w:] red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności, Olsztyn.

W. Gluziński

1980 U podstaw muzeologii, Warszawa.

C. Jędrzejewiczowa Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz

1933 Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania, „Balticoslavica” (Wilno), t. I, str. 75-98.

A. F. Kola, O. Kwiatkowska

2006 O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej: głos podwójny w sprawie przedmiotów, [w:] red. M. Brocki, K. Górny, W. Kuligowski, Kultura profesjonalna etnologów w Polsce, Wrocław.

Laura Bziukiewicz

**Różnorodność kobiecego stroju
kurpiowskiego w zbiorach Muzeum
Kurpiowskiego w Wachu**

Rozważania na temat dawnego kobiecego stroju oparte są na zbiorach zgromadzonych w Muzeum Kurpiowskim w Wachu. Dotyczą eksponatów pochodzących z terenu dawnej parafii Myszyniec i Kadzidło – wsi Wykrot, Wydmusy, Wach i Myszyniec. Pokazują zmiany zachodzące we wzornictwie, stylu, sposobie szycia, wyborze materiałów od lat 30. do lat 70. XX wieku. Na ich podstawie można zaobserwować proces, jak dawne ręcznie wykonane tkaniny, hafty, koronki były zastępowane przez kupne - fabryczne.

Omawiany będzie strój tzw. odświętny, zakładany na specjalne okazje - ślub, pogrzeb, uroczystości kościelne. Miał on odzwierciedlać stan majątkowy, status społeczny osoby, która go nosiła. Dlatego był wykonany z najlepszego materiału, ozdobiony haftem, koronkami, wstążkami, cekinami. Elementy zdobnicze i nici były kupowane od wędrownych handlarzy, czy też w żydowskich sklepikach w Myszyncu, a nawet przemycano je z sąsiednich Prus. Podkreślały w widoczny sposób stan majątkowy właścicielki stroju, co liczyło się zwłaszcza w wypadku młodych dziewcząt – panien „na wydaniu”. Biedne, lichy odziane nie mogły liczyć na poważne zainteresowanie majątnych kawalerów, a przede wszystkim ich rodziców. Zniszczenia wojenne, a potem ułatwiony dostęp do gotowych fabrycznych tkanin spowodował całkowity zanik wykorzystania samodzielnie wykonanych materiałów do szycia tradycyjnych ubrań.

W zbiorach Muzeum Kurpiowskiego w Wachu, w dziale poświęconym strojowi zgromadzone zostały: spódnice (3 sztuki), kaftany (6 sztuk), gorsety (5 sztuk), fartuchy (6 sztuk), chustki i chusty (7 sztuk), koszule (2 sztuki) i czółka (5 sztuk).

Spódnice pochodzą z lat przedwojennych. Uszyte zostały z ręcznie utkanych materiałów. Do ich zrobienia zostały użyte fabryczne farbowane nici (wełniane i bawełniane), nabyte od żydowskich handlarzy. Nazwy poszczególnych spódnic nawiązują do ich wyglądu lub sposobu tkania. I tak, *kratówka* wykonana jest z materiału bawełniano–wełnianego w drobną czerwono–czarną kratkę; *gurowa* – z tkaniny bawełniano–wełnianej (*gur* oznacza fabrycznie przędziona i farbowana nić bawełniana), w rytmicznie powtarzające się pionowe paski w kolorze czerwonym, żółtym, beżowym i niebieskim; *kamelowa mienista* – powstała

z połączenia przędzy wełnianej, sprowadzanej z łódzkich fabryk, w kolorze czarnym (osnowa), oraz fioletowej (wątek), stąd efekt zmiany koloru – mienienia się, zaś słowem *kamela* określało się specjalny rodzaj wełny z dodatkiem runa wielbłądziego.

Doły wszystkich spódnic obszyte są czarną taśmą z aksamitu (*masiustu*). Na górze, z tyłu są suto marszczone – ułożone w 7 głębokich fałd, z przodu zaś gładkie, by dobrze na nich leżał wierzchni fartuch.

Fartuchy zgromadzone w Muzeum pochodzą z lat 40., 50. i 60. XX w. Wykonane są z różnych materiałów i w odmienny sposób zdobione. Dwa najstarsze zostały uszyte z płóciennego lnianego samodziału, na dole z szeroką taśmą koronkową, ręcznie wydzierganą na szydełku z białych cienkich bawełnianych nici. Kolejny (z lat 50.) uszyty jest z blad różowego atłasu, z dwoma wąskimi wstawkami z kupnej bawełnianej koronki.

Następne dwa zostały w całości wykonane z białego bawełnianego fabrycznego płótna, z doszytą w dolnej części haftowaną w dziurki maszynową taśmą udrapowaną w falbanę. Ostatni fartuch prezentuje tzw. *styl myszyniecki*. Wykonany został z białego atlasu, w środku przedzielony dwoma wstawkami z bawełnianej fabrycznej koronki. Na dole i między wspomnianymi wstawkami zostały ręcznie wyhaftowane kwiaty. Takie same motywy kwiatowe umieszczone są pionowo po obu bokach fartucha. Kolorystyka haftów jest żywa – zielony, czerwony, różowy, niebieski i fioletowy.

Górną część garderoby Kurpianek stanowiły koszule, gorsety (*wystki*) oraz kaftany (*jaki*). I tak, **koszule** szyte były z lnianego bielonego płótna. W zbiorach Muzeum w Wachu znajdują się koszule reprezentujące typ *myszyniecki* i *kadzidlański*. *Myszyniecka koszula* ma kołnierzyk

uformowany w stójkę, ozdobiony wokół szydełkową koronką, wykonaną z białych bawełnianych nici z niebieskim brzegiem. Podobną koronką wykończone są mankiety. Prząd koszuli przy samym kołnierzyku jest ozdobiony delikatnym haftem z motywem czerwonych kwiatków. Taki same kwiatuszki są powtórzone na mankietach rękawów. Zupełnie inny sposób zdobienia występuje w *koszuli kadzidlańskiej*. Zaokrąglony kołnierzyk oraz mankiety obszyte zostały białą szydełkową koronką, z czerwonym brzegiem. Dodatkowo oba te elementy ozdabia na całej długości czerwony haft krzyżykowy – wzór „panienki”.

Gorsety (*wystki*) były nakładane na koszule. Ich kolory były bardzo różne, ale zawsze harmonizowały ze spódnicami. Zgromadzone w kolekcji muzealnej gorsety uszyte są z aksamitu i atlasu w kolorach zielonym, niebieskim w złote wzory,

fioletowym, brązowym, oliwkowo-zielonym i bordowym. Obszycia brzegów i przodu wykonane zostały z kontrastowej (czerwonej lub zielonej) błyszczącej tasiemki. Przody wzdłuż środkowego zapięcia zdobione są w fantazyjne obszycia, błyszczące guziki, cekiny. Mimo różnorodności, jeśli chodzi o kolorystykę, materiał, czy zdobienia, wszystkie gorsety uszyte są w bardzo podobny sposób – dopasowane z tyłu do pasa, a niżej rozkloszowane. W miejscach przedłużenia szwów są rozcięcia tworzące rodzaj kłapek (*lacek*). Przód (na środku rozpinany) jest krótszy i sięga powyżej pasa, odsłaniając spodnią koszulę. Dwa szerokie ramiączka tworzą przy szyi głębokie prostokątne wycięcie.

Mężatki i starsze kobiety nosiły zamiast gorsetów ***kaftany*** (*jaki*). Były prostego kroju bez zaszewek, z przodu luźne, z doszytą u dołu lekko rozkloszowaną plisą. Długie rękawy i przód *jaki* były ozdabiane guzikami.

W dawniejszych, przedwojennych modelach zapinane były z przodu na długi rząd gęsto naszytych guziczków, w późniejszych – guzików było mniej, a zamiast dziurek do zapinania długie pętelki wykonane z błyszczącej pasmanteryjnej tasiemki. W zbiorach Muzeum Kurpiowskiego w Wachu prezentowane są oba typy *jak*. Kolory atłasu, z którego zostały uszyte są stonowane – chabrowy, czarny, ciemnozielony, fioletowy. Wśród nich wyróżnia się tylko jeden – turkusowy z brązowymi błyszczącymi guzikami. Pod szyją niektóre obszyte są delikatną koronką. Wszystkie elementy, łącznie z podszewkami zostały wykonane z materiałów kupnych.

Na specjalne okazje młode Kurpianki zakładały wysokie aksamitne **czółka**, które były ozdabiane z jednej strony kolorowymi sztucznymi kwiatkami, piórami, a w koło obszyte błyszczącymi tasiemkami i cekinami.

W zbiorach Muzeum znajdują się czółka pochodzące z lat 40. – 70. XX wieku. Najstarszy z nich tzw. *myszyniecki* ma przyczepione pawie pióro i ręcznie wykonane z krochmalonego płótna kolorowe kwiatki. W pozostałych do dekoracji wykorzystano kupne materiałowe lub tiulowe kwiatki oraz rzędy kolorowych cekinów i tasiemek.

Mężatki nosiły na głowach **chustki** wykonane z cienkiego białego płótna, które mogło być haftowane w fioletowe kwiatuszki lub barwione w wywarze z kwiatów nagietka na kolor jasnopomarańczowy.

W chłodne dni kobiety okrywały się **chustami**. Przed wojną i tuż po niej najmodniejsze były sprowadzane z Łodzi tzw. *plisówki*. Potem zastąpiły je ręcznie dziane na drutach i szydełku chusty z wełnianej przędzy. Wszystkie wymienione rodzaje chust i chustek można obejrzeć na wystawie w Muzeum Kurpiowskim w Wachu.

Zebrana kolekcja dotyczy wybranego fragmentu Puszczy Zielonej i choć nie oddaje w całego bogactwa odmian i rodzajów kobiecego stroju kurpiowskiego, to doskonale obrazuje procesy w nim zachodzące. Na podstawie zgromadzonych zbiorów przedstawia się różnorodny obraz dawnego odświętnego ubioru. W ogólnym kanonie dotyczącym sposobu szycia i stylistyki występuje mnogość kolorów, materiałów oraz elementów ozdobnych. Wiele z nich wyszło z użycia i obecnie mogłoby się spotkać z zarzutem bycia „nie kurpiowskim”. Dlatego warto odwiedzić Muzeum Kurpiowskie w Wachu, by poznać, jak dawniej wyglądały stroje i porównać je z ich współczesnymi odpowiednikami.

Bernard Kielak

Etnodesign – sztuka inspirowana regionem etnograficznym

Rozpoczęte w początkach XIX w. zainteresowanie wsią, a tym samym dostrzeżenie jej różnic regionalnych, rozwinęło się i nasiliło w okresie romantyzmu. Narodził się wówczas w Europie ruch zwany regionalizmem, który wypływał ze wzrostu świadomości narodowej jej mieszkańców, a tym samym do wydobywania i podkreślania własnych odrębności historycznych.

Szczególnie podatny grunt dla tych idei stanowiło pozbawione własnej państwowości społeczeństwo polskie. Po odzyskaniu przez nasz kraj niepodległości właśnie na okres XX-lecia międzywojennego przypada u nas

najpełniejszy rozwój regionalizmu. Polskie idee regionalistyczne tworzyły się w wyniku postępujących przemian gospodarczych i społecznych na wsi. Podejmowano próby wykorzystywania odrębności kulturowych i tradycji do rozwoju ekonomicznego regionu.

Aby następował rozwój gospodarczy danego terenu należało go popularyzować, promować ukazując jego świeżość, urok, niepowtarzalną kulturę mieszkańców. Działania te podjęło wielu artystów, i to z różnych dziedzin, eksponując tematykę ludową w swej twórczości.

Wśród innych regionów tereny Kurpiowskiej Puszczy Zielonej i jej dorobek kulturowy stały się tematem istotnych dziś dzieł plastycznych, muzycznych, literackich. Duża w tym zasługa działalności badawczej i popularyzatorskiej Adama Chętnika, którego działalność nie tylko „wyprowadziła” Puszczaków z borów ostrołęckich na forum

ogólnokrajowe, ale pozwoliła zaistnieć niektórym elementom kultury kurpiowskiej daleko poza granicami regionu i kraju.

Przypomnieć w tym miejscu należy choćby ważniejsze formy popularyzacji i podejmowanej tematyki „kurpiowskiej”. W pierwszym rzędzie trzeba zwrócić uwagę na prace plastyczne: obrazy, grafiki, rysunki wybitnych polskich artystów takich jak W. Boratyński, P. Stachewicz, A. Gramatyka – Ostrowska, Z. Stryjeńska. Właśnie ta ostatnia artystka w specyficznym dla siebie stylu kreśliła postacie Kurpianek w stroju regionalnym. Nadmienić trzeba, że doceniając dzieła tych autorów, przyznać musimy, iż były to w dużej części ich wyobrażenia artystyczne dotyczące Kurpiów, nie mające często wiele wspólnego z rzeczywistością (np. obraz Stryjeńskiej „W chacie kurpiowskiej”).

Wspomniane dzieła plastyczne znalazły się w dużej części na wydawanych przed wojną

pocztówkach, popularyzujących w szerokim zakresie Kurpiów i Kurpiowszczyznę. W tym miejscu można przejść od tzw. sztuki plastycznej czystej do sztuki użytkowej. Posiada ona zwykle znaczne walory poznawcze, często wysoki poziom artystyczny i jest łatwo dostępna.

Prezentując sztukę użytkową inspirowaną kulturą kurpiowską zaznaczyć należy, iż posiada ona wielką ilość form, dziedzin i ogrom prac graficznych. Dla uporządkowania zagadnienia oprzemy się na pracach plastycznych, głównie graficznych, w układzie poszczególnych dziedzin kultury puszcząńskiej.

Najczęściej prezentowany jest tu odświętny STRÓJ KURPIOWSKI, zwłaszcza strój kobiety. Znajdziemy go na wspomnianych wyżej pocztówkach z okresu międzywojennego, a tematyka ta utrzymała się również po II wojnie światowej, autorstwa

takich artystów jak J.M. Szancer, M. Wąsowicz – Sopoćko, , M. Czarnowska, M. Olszewska – Gabrys i szereg innych. Są to zwykle pocztówki świąteczne, głównie dotyczące okresu wielkanocnego, a strój potraktowany jest w sposób skrótowy czy schematyczny, ale czytelny. Pomijam w tym miejscu całą ogromną sferę pocztówek tzw. fotograficznych, bo choć fotografia też jest sztuką przez duże S skupiamy się na pracach plastycznych. Omawiane tu karty pocztowe odnoszą się do Puszczy Zielonej, prace plastyczne ukazujące strój ludowy Puszczy Białej występują incydentalnie, autorowi znanych jest tylko kilka pocztówek ze strojami z okolic Pułtuska.

Obok pocztówki, tematyka kurpiowska gościła na znaczkach pocztowych. Strój ludowy, kobiety i mężczyźni prezentowała seria „Polskie stroje ludowe (1959), następnie seria „Polskie tańce ludowe” (1969), z kolei głowa Kurpianki w czółku znalazła się w serii strojów ludowych

z 1983 r., zaś samo czółko jest elementem dekoracyjnym koperty FDC serii tańców ludowych.

Mało znaną pracą plastyczną o tematyce kurpiowskiej jest projekt banknotu z 1939 r. gdzie wśród innych znalazł się banknot z postacią Kurpianki w czółku, a wybuch wojny przeszkodził wydrukowaniu takich interesujących banknotów.

Nadspodziewanie dużo powstało prac projektowych opakowań dotyczących produktów żywnościowych, na których figuruje bądź para kurpiowska w strojach, bądź sama Kurpianka. Puszczacy ubrani odświętnie znaleźli się na torbach z „Mąką kurpiowską”, nalepce wody mineralnej „Kurpianka Zdrój” a także od wielu już lat, i to w różnych wzorach plastycznych, na naklejkach i podstawkach piwa łomżyńskiego. Postać samej Kurpianki występowała w naklejkach butelek z wodą mineralną (również na kapslach

„Mazowszanki”), serów („Kurpiowski”, serek ze szczypiorkiem). Wspomnieć wypada, że mieszkanka Puszczy w stroju regionalnym w okresie międzywojennym znalazła się na plakacie reklamowym leku, a schematycznie potraktowany Kurp spełnia rolę króla karowego w talii kart do gry o tematyce regionalnej, głowa Kurpianki w czółku „weszła” na exlibris ostrołęckiej księgarni oraz na papiery firmowe różnych instytucji. Z wyliczonych tu wybiórczych przykładów wynika, że strój kurpiowski jest wizytówką i swoistym herbem regionu.

Do miana drugiego herbu, a może nawet jeszcze bardziej popularnego niż poprzedni należy WYCINANKA kurpiowska..Stanowi ona stały element w bardzo wielu dziedzinach, jej opracowanie graficzne figuruje często na dużych planszach dekoracyjnych podczas różnego typu imprez, jako dekoracja ścian domów. Wycinanka weszła również do domów

jako wzór na lnianych zasłonach, obrusach itp. przygotowanych przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. „Kariere” robiły także w latach 60-tych papierowe wycinanki (gwiazdy) umieszczane pod szkłem na okrągłych stołach spełniając rolę oryginalnej serwetki.

Nie mogło zabraknąć wycinanki na pocztówkach, kilkanaście wzorów w różnych odmianach kolorystycznych wydało w latach 50 - tych Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, następną serię możemy zobaczyć na kartach Poczty Polskiej z okazji Roku Ziemi Mazowieckiej (1962), gdzie elementem ozdobnym kart są wycinanki wg wzorów najlepszych twórców ludowych naszego regionu. Obok kart pocztowych znalazła się również na znaczku z 1964 r. (XX-lecie PRL), a wzornictwo oparte na tej dziedzinie plastyki puszcząńskiej znalazło bardzo szerokie zastosowanie w różnych obszarach sztuki,

a właściwie pamiątkarstwa. Warto wspomnieć, iż wycinanka była znakiem firmowym spółdzielni rękodzielniczej w Myszyńcu (okres międzywojenny), ten sam znak stosowała przez lata spółdzielnia cepeliowska w Kadzidle. Przez szereg lat stanowiła logo imprezy „Wesele Kurpiowskie” w Kadzidle, jak również warszawskiego muzeum etnograficznego, ostrołęckiego muzeum, zaś to ostatnie umieściło wycinankę na swoim exlibrisie. Wzornictwo oparte na wycinance znalazło zastosowanie na różnorodnych. znaczkach, plakietkach i innych formach upamiętniających rajdy, zloty (głównie tzw. „kurpiowskie”) oraz imprezy folklorystyczne w regionie.

Najnowsze zastosowanie znalazła wycinanka jako miniaturka naklejana na jajka wielkanocne (wzorem regionu łowickiego), zaś wzór leluji umieszcza Kazimierz. Bondaryk na jajkach gęsich (dużych) i strusich zdobionych

techniką rytowniczą, Według ostatnio otrzymanych wieści wzór wycinanki kurpiowskiej (leluja) znalazł zastosowanie w tatuażach pewnych środowisk. Inne dziedziny rzemiosła i sztuki kurpiowskiej nie mają tak szerokiego zastosowania jak wyżej przedstawione.

Warto wspomnieć również o budownictwie kurpiowskim, którego przykłady występują jako motyw główny na karcie wydanej z okazji 60 - lecia skansenu w Nowogrodzie, natomiast szczyt chaty wykorzystany został w metalowym znaczku okolicznościowym wydanym z okazji Centralnego Zlotu Aktywu Krajoznawczego. Właściwie pominąć by wypadało znaczek z serii Polskie Budownictwo Ludowe, gdzie pod napisem „Kurpie” umieszczono chałupę ze wsi Plutycze (Podlaskie), przecież nie wszystko co ma śparogi jest kurpiowskie. Kolejnym działem rzemiosła wykorzystanym

we wzornictwie jest haft i to haft z Puszczy Białej, który znalazł się na koszulkach wspomnianych wcześniej kart regionalnych do gry oraz jako element zdobniczy karty z tekstem i melodią piosenki, "Kawaliry".

Następną dziedziną kultury kurpiowskiej, przedstawianą w projektach plastycznych są obrzędy i zwyczaje puszczańskie. W grupie tej znajduje się znaczek z pisanką z Puszczy Białej w serii Polskie Pisanki Ludowe (1995), a także znaczek z 2006 r. przedstawiający Kurpianki z palmami. Bogatszy za to jest zestaw pocztówek prezentujących dziewczyny w strojach z akcesoriami wielkanocnymi. Kartki przedstawiają malowanie i skrobanie jajek, koszyczki z jajkami, a także kurpianki trzymające koguty, zające, palmy lub gaiiki (których w Puszczy Zielonej nie było). Interesująca jest też seria pocztówek M. Orłowskiej-Gabryś z takimi tematami jak

witanie Nowego Roku, byśki, gaik, robienie pisanek. Elementy wielkanocne (palmy) ukazywano wielokrotnie na okolicznościowych znaczkach imprezy w miejscowości Łyse.

Przedstawione wyżej różne formy i materiały, których wzornictwo opiera się na tematyce „kurpiowskiej” nie wyczerpują całości zagadnienia, sygnalizują jedynie problem zróżnicowanych możliwości promocji regionu.

Kolejną dziedziną sztuki, w której obrzędowość i folklor puszczański był inspiracją do działań artystycznych jest MUZYKA.

Na pierwsze miejsce wysuwa się tu najbardziej chyba znana sztuka teatralna „Wesele na Kurpiach”, autorstwa ks. Władysława Skierkowskiego. Powstała jako wynik jego fascynacji regionem, zwłaszcza folklorem Puszczy Zielonej i umiłowania Kurpiów. Napisana w początkach 1928 r. przez

byłego wikarego myszynieckiego, już w marcu tegoż roku grana była w teatrze plockim, potem w Warszawie, budząc ogromne zainteresowanie i zyskując wysokie oceny nie tylko publiczności ale również krytyków i znawców teatru. Sukcesy „Wesela” sprawiły, że pokazywano go wielokrotnie w Warszawie i Płocku, wystawiano na dożynkach prezydenckich w Spale, prezentowano w Wilnie; ukazały się też drukiem książeczki z tekstem i pieśniami widowiska. Poza oryginalnością obrzędu wesela, magnesem była prezentacja wszystkich składowych części występujących w obrzędzie tradycyjnym, a już wtedy mało znanym szerszej, głównie miejskiej, widowni. Prezentację „Wesela” w opracowaniu Wł. Skierkowskiego po II wojnie światowej realizowały, choć w skróconej lub zmodyfikowanej formie, zespoły regionalne i teatralne przez długie lata. Sukces i rozgłos „Wesela na Kurpiach”

przyczynił się zapewne do zwrócenia uwagi na pieśń kurpiowską przez jednego z najwybitniejszych kompozytorów polskich, Karola Szymanowskiego. W rok po ukazaniu się utworu scenicznego Szymanowski wydaje „6 pieśni kurpiowskich na chór a capella”, a w kilka lat później „12 pieśni kurpiowskich na głos z fortepianem”. Teksty tych pieśni pochodzą w całości ze zbiorów ks. Skierkowskiego. Andrzej Hyra tak ocenia działanie twórcze kompozytora: *„Obok „Stabat Mater” należą jego pieśni kurpiowskie niewątpliwie do największych arcydzieł i jednocześnie do najgłębszych liryk muzycznych XX wieku (...) Tutaj inwencja i pomysłowość kompozytora rozwinęła się w sposób najpełniejszy”*.

Drogą Szymanowskiego poszło wielu kompozytorów czerpiących wzory do swej twórczości z muzyki i pieśni kurpiowskich. Konkretnie opracowania czy echa folkloru

puszczańskiego znaleźć można w twórczości Witolda Rudzińskiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Maklakiewicza, Henryka M. Góreckiego i wielu innych. O nieprzemijających wartościach muzyki ludowej, w tym muzyki kurpiowskiej, świadczy popularność opracowań zespołu Ars Nova, czy wielu zespołów folkowych..

Jak widać w pokrótce naszkicowanym omówieniu, kultura kurpiowska służyła i służy jako inspiracja i wzorzec do najrozmaitszych działań artystycznych. Tematykę cechuje, co łatwo zauważyć, ogromna asymetria, nierównomierność czy wybiórczość w zainteresowaniach artystycznych.

Z konieczności wystąpienie nie objęło szeregu działań czy przykładów „designu kurpiowskiego”, ale stać się może inspiracją do własnych poszukiwań każdego z uczestników konferencji.

Piotr Cichocki, Marcin Damek

**Rzeźba i tożsamość.
Sztuka kurpiowska
a sztuka szlachecka
w okolicach Nowogrodu**

Podczas badań prowadzonych obecnie w okolicach Nowogrodu nad Narwią zainteresowała nas historia i współczesność rękodzielnictwa pochodzącego ze wsi Jankowo Młodzianowo i Jankowo Skarbowo. W tym krótkim tekście chcemy przedstawić materiały i wstępne wnioski, dotyczące tego, w jaki sposób na tematykę i stylistykę wytworów sztuki ludowej wpływał ekonomiczny, polityczny i gospodarczy kontekst. Pełna - wielokrotnie dłuższa - wersja niniejszego

tekstu ukaże się w przyszłym wydaniu „Rocznika Mazowieckiego”, do którego lektury zapraszamy.

Wsie Jankowo Młodziano, Jankowo Skarbowo, Dzierzgi, Sulimy oraz Chmielewo razem stanowią swego rodzaju ciąg znajdujący się na południe od miasta Nowogród.

Tereny, na których leżą, znajdują się stosunkowo niedaleko historycznego regionu Puszczy Zielonej. Takie miejsca, jak Kadzidło czy Myszyniec uchodzą za centra kultury kurpiowskiej, etnosu opisanego m.in. przez etnografa Adama Chętnika pod koniec XIX i na początku XX wieku (1929).

Według tak przyjętej klasyfikacji wsie wokół Jankowa Młodzianowa na pewno znajdują się w strefie pogranicza. Nieopodal (wzdłuż Narwi) przebiega wyznaczona przez A. Chętnika granica terenów kurpiowskich (1929). To położenie od wieków wpływało na mieszkańców Jankowa i okolic, dla których

„kurpiowskość” była punktem odniesienia tożsamości – czasem utożsamienia, czasem wyraźnego zaznaczenia odrębności.

Należy do tego dodać, że badane wsie opisywane są jako szlacheckie. Jankowo (obecnie Jankowo Młodziano i Jankowo Skarbowo) była jedną z najstarszych wsi szlacheckich, założonych pod koniec XIV wieku.

W pewnym sensie szlacheckość wsi jest więc kategorią, która ma służyć charakterystyce Jankowa. Jeśli chodzi o Kurpiowszczyznę, to mieszkańcy Jankowa Młodzianowa zaznaczają, że nie czują się Kurpiami. Z drugiej strony zauważają, że jako jankowscy twórcy ludowi (m.in. pan Dobkowski, pan Stanisław Modzelewski) mogą się do tego poczuwać, uprawiając "kurpiowską sztukę ludową".

Zwróćmy uwagę na kilka istotnych rzeczy. Wydaje się, że nasi rozmówcy

pamiętają, niekiedy dość dokładnie o szlacheckich korzeniach Jankowa. Niemniej jednak mieszkańcy raczej nie afiszują się na codzień tym pojęciem. Żaden z nich nie określał się w rozmowach jako szlachcic. Rozmówcy też przeważnie nie czuli się Kurpiami, prędzej mówili właśnie o sztuce kurpiowskiej. Wreszcie opisy zewnętrzne Jankowa też nie są jednolite: raz zdaje się, że Jankowo Młodzianowo i Jankowo Skarbowo przynależą do Kurpiowszczyzny, a innym razem nie. Ważny dla omawiania twórczości mieszkańców Jankowa jest fakt, że jeśli bywała charakteryzowana jako sztuka kurpiowska, to niekoniecznie dlatego, że tworzy się ją na Kurpiowszczyźnie. W każdym razie nigdy nie określana była np. jako „sztuka szlachecka”. Poniżej zastanowimy się, w jaki sposób te niejasne tożsamości ludzi i wytwarzanej przez nich sztuki, charakteryzujące współczesne Jankowo, wynikają z zinstytucjonalizowanych

działań wokół twórczości ludowej w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku.

Na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przypadła dynamiczny rozwój Jankowa Młodzianowa i Jankowa Skarbowa. Towarzyszył temu rozkwit działalności punktu artykułów rozprowadzanych przez Cepelię.

Generalnie wszyscy moi rozmówcy związani ze środowiskiem Spółdzielni pozytywnie wspominają ten okres. Według Zygmunta Żebrowskiego artykuły przyjmowano w hurtowych ilościach, do kilkunastu tysięcy sztuk na miesiąc. Wyroby następnie były rozprowadzane przez Cepelię m.in. do innych krajów socjalistycznych, do Niemiec, do Francji, jak również na terenie całej Polski.

Należy jednak zauważyć, że powstanie ośrodka Cepelii w Nowogrodzie poprzedziła wieloletnia twórczość Konstantego Chojnowskiego z Jankowa Młodzianowa. Być może to jego postać przyciągnęła Zygmunta

Ciesielskiego, z którego inicjatywy około 1963 roku powstał tak zwany magazyn.

Twórcy z Jankowa wspominają Cepelię niezwykle pozytywnie: *„To... można powiedzieć, że bardzo dobrze było. To nie było problemów. Także ten okres to było i zarobkowo był dobry, także można było z tego wszystko. Większość ludzi, kto więcej robił, trochę w gospodarce włożył tutaj w te gospodarki tu w Jankowie, to drgnęły trochę. Bo trochę tych maszyn wtedy kupili i ciągników i zdążyli się załapać jeszcze.”*

Inna twórczyni wspomina:

„Wie Pan, jak tutaj był punkt w Nowogrodzie, to naokoło wsie, oni jeździli, wie Pan, i która kobieta chciała, umiała po prostu robić, to wszystkie zdawały, bo kiedyś no, to parę groszy było wiadomo, każdemu potrzebne, może one i lżej przychodziło tak zarobić, no, bo to wie Pan, nie robiło się, że jedno zrobisz, że Ci leży i leży. Zrobiłaś dwa obrusy czy trzy, jechałaś do niej. Ona przyjmowała,

wypisywała kwit, do banku się do Nowogrodu szło, bo Białystok miał konto otworzone w banku i tam wypłacali pieniądze nam w banku. To taka była o, po prostu no, widziałaś, zrobiłaś to i to, wiedziałaś, co ile kosztuje, masz tyle zarobionych pieniążków i tak było no naprawdę, fajnie było, fajnie było, tak, tak, tylko potem, jak zaszły te zmiany takie, jakieś to wszystko się jakoś tak poszło... no nie wiem... w innym kierunku jakimś, jakoś to wszystko nadało, ja wiem?”

Wydaje się zatem, że to pracownicy spółdzielni, konkretnie etnografowie decydowali o tym, jakie przedmioty mogły być sprzedawane przez spółdzielnię. Przy czym „buble” niekoniecznie muszą tu odnosić się do jakości technicznej czy artystycznej produktów. Pojęcie to przypuszczalnie też oznacza rzeczy, które wyraźnie nie pasują do przyjętego kanonu. Wyroby każdego twórcy dostarczane do punktu były oceniane przez

etnografów. Później dodatkową „weryfikację” przeprowadzała komisja etnograficzna.

Od lat osiemdziesiątych stopniowo Jankowo Młodzianowo i Jankowo Skarbowo zaczęły pogłębiać się w stagnacji. Najpierw w 1982 roku Jankowo Młodzianowo nawiedził pożar, który spustoszył większą część gospodarstw. Mimo, że mieszkańcy odbudowali swoje gospodarstwa, to regres pogłębiły przemiany gospodarcze po transformacji ustrojowej w latach dziewięćdziesiątych. W 1990 r. rozwiązano Cepelię, co utrudniło funkcjonowanie dotychczasowych Spółdzielni. Tworzenie w ramach jednoosobowych firm było z kolei nieopłacalne. Jan Rogiński nie miał jednak wątpliwości co do tego rozwiązania:

„Myśleli, że to firmy się potworzą, że to firma... tak, na własną rękę! Jak ja mogę firmę założyć? Ile ja mogę zrobić? Toć oni mnie obciążą samym ZUS-em, to ja nie wytrzymam

<śmiech>. *Tysiąc złotych samego ZUS-u na miesiąc, kto by to wytrzymał?*”

Po upadku punktu Spółdzielni w Nowogrodzie wielu ludzi, jak np. pan Andrzej ze Skarbowa, zarzuciło wykonywanie prac sztuki ludowej. Pan Dobkowski podsumował to stwierdzeniem, że „upadł komunizm i upadła sztuka ludowa.” Uderzyło to również mocno w dotychczasowe pojęcie sztuki ludowej tudzież kurpiowskiej, arbitralnie definiowanej przez Cepelię i Spółdzielnię.

Stawia to pytanie o wzajemne relacje sfery sztuki ludowej, przemian gospodarczych i społecznych oraz biografii twórców, jak i charakteru rozwijanej przez nich stylistyki. Cepelia, która łącząc sektor nauki (etnografowie) i handlu, stworzyła całą organizacyjną strukturę do produkowania (tworzenia) i dystrybucji sztuki. Twórcy w ramach tej struktury byli szczegółowo instruowani i oceniani pod kątem

autentyczności i kurpiowskości wyrobów. Z cytowanych wcześniej wypowiedzi możemy domyślić się, że wielu twórców ochoczo przystało na taką sytuację, dokonując mniejszych lub większych modyfikacji w preferowanej stylistyce oraz prezentowanych treściach. Wiele z tych modyfikacji łączyło się z nadaniem kurpiowskiego charakteru części wytworów. Tym samym twórcy z Jankowa Młodzianowa prowadzili (i prowadzą do dzisiaj) swego rodzaju grę z kurpiowską i szlachecką tożsamością, wybierając jako twórcze i wolne jednostki pewne ich elementy do uprawiania sztuki oraz w życiu codziennym (De Certeau, 2008). Jako że nie zdefiniowano (ani tym bardziej ze względów politycznych nie promowano poprzez Cepelię) czegoś takiego jak „sztuka szlachecka” dostosowali się do wytycznych określających sztukę kurpiowską, nie porzucając jednak indywidualnych stylistyk.

Tym samym dokonał się proces, w którym dało się zauważyć jednocześnie sprawczość twórców, jak i moc działań strukturalnych, przekształcających ekonomiczno – społeczny kontekst wokół bohaterów artykułu.

Wobec powyższego wydawać by się mogło, że krytycznie patrzymy na procesy stymulowane poprzez Cepelię. Nie sposób jednak zauważyć jej dobroczynnego wpływu na życie rozmówców w kontekście późniejszych procesów gospodarczych i społecznych. Upadek Cepelii (w pełni świadomie rozpoznany przez twórców jako związany z “upadkiem komuny”) spowodował, że z przyczyn ekonomicznych musieli skończyć z zawodowym “uprawianiem kultury”. Spółdzielnia zapewniała infrastrukturę, która pod względem skuteczności kolportażu i zagwarantowanych przychodów znacznie przewyższała możliwości indywidualnych twórców. W latach

dziewięćdziesiątych zdani wyłącznie na siebie jankowscy rzeźbiarze i plecionkarze szybko zrezygnowali z pracy na pełny etat i zaczęli rozpatrywać swoją kulturotwórczą działalność jako „dorabianie”.

Co może niepokoić czytelnika, to kategoria autentyczności. Jak rozumieć fakt, że zinstytucjonalizowane praktyki z okresu socjalizmu wpłynęły na twórczość, formując ją stylistycznie i tematycznie? Jak odnieść się do tego, że po 1989 roku zmieniły się tematy i formy uprawiane przez twórców, również pod kątem tego, by sprostać wymaganiom wolnego rynku? Odpowiedź na te pytania nie jest łatwa i wymaga przenikliwego spojrzenia na autentyczność wszelkiej sztuki ludowej. Zmieniający się kontekst społeczny i ekonomiczny nigdy nie pozostaje bez wpływu na twórczość. Silne zinstytucjonalizowanie społecznych ram wytwarzania sztuki charakterystyczne dla drugiej połowy XX wieku

wpłynęło na ścisłe i wręcz „urzędowe” określenie ram „twórczości kurpiowskiej”, by sprostać idei autentyczności utożsamianej z wpisaniem się w etnograficzną charakterystykę terenu.

Dzisiejsza idea autentyczności sięga raczej do indywidualnych cech twórcy, czy w przypadku sztuki ludowej zakorzenienia w historii i lokalności (co nie odbiega od wcześniejszych cepeliowych wytycznych) (Connell, Gibson 2003). Czytelnik może czuć niepokój, czy nawet stracić zaufanie do wytworów sztuki, znając strategie adaptacyjne do wymogów rynku. Uważamy jednak, że powinniśmy przyjąć inną perspektywę, by móc docenić ich działania.

Proponujemy zauważyć wytwory jankowskiej sztuki ludowej jako dzieła konkretnych osób, wynikające z ich jednostkowych i zbiorowych biografii, motywacji, doświadczeń i umiejętności. Takie

spojrzenie na sztukę ludową pozwoli nam z większą uwagą skoncentrować się nie na jej cechach regionalnych, a na tym, w jaki sposób wytwory z Jankowa dynamicznie oddają poglądy, maestrię artystów oraz skomplikowaną historię wsi i jej mieszkańców.

Literatura:

M. de Certeau

2008 Wynałezć codzienność, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

A. Chętnik

1924 Kurpie, Księgarnia Geograficzna „Orbis” Kraków.

J. Connell, C. Gibson

2003 Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place, Routledge, Londyn, Nowy Jork.