

ATLAS POLSKICH STROJOW LUDOWYCH
ZESZYT SPECJALNY

**STROJE LUDOWE
JAKO FENOMEN KULTUROWY**

Redakcja naukowa

ANNA WERONIKA BRZEZIŃSKA

MARIOLA TYMOCHOWICZ



POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
Wrocław 2013

ATLAS POLSKICH STROJÓW LUDOWYCH
wydawany przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze

Redaktor naczelny:

Anna Weronika Brzezińska

Zastępca redaktora naczelnego:

Justyna Słomska-Nowak

Sekretarz redakcji:

Mariola Tymochowicz

Redakcja naukowa zeszytu:

Anna Weronika Brzezińska

Mariola Tymochowicz

Recenzenci:

Irena Bukowska-Floreńska

Katarzyna Marciniak

Redakcja wydawnicza:

Justyna Słomska-Nowak

Projekt graficzny i skład:

Katarzyna Tużylak

Korekta:

Katarzyna Lechman

Rysunek na okładce:

Julia Anastazja Sienkiewicz-Wilowska

© Copyright by Polskie Towarzystwo Ludoznawcze and Renata Bartnik, Anna Weronika Brzezińska, Hubert Czachowski, Kinga Czerwińska, Anna Czyżewska, Jolanta Dragan, Sylwia Geelhaar, Hanna Golla, Barbara Hołub, Katarzyna Ignas, Małgorzata Imiołek, Izabela Jasińska, Janusz Kamocki, Tymoteusz Król, Małgorzata Kunecka, Małgorzata Kurtyka, Magdalena Kwiecińska, Agnieszka Ławicka, Joanna Minksztym, Alicja Mironiuk-Nikolska, Aleksandra Paprot, Elżbieta Piskorz-Branekova, Ludmiła Ponomar, Justyna Słomska-Nowak, Stanisława Trebunia-Staszal, Mariola Tymochowicz

Publikacja ukazała się w ramach projektu *Atlas Polskich Strojów Ludowych: kontynuacja prac wydawniczych, przeprowadzenie badań terenowych i kwerend źródłowych oraz cyfryzacja materiałów źródłowych i udostępnienie ich w Internecie*, nr 11H 12 0261 81, finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

ISBN: 978-83-87266-64-6

Druk: Partner Poligrafia Białystok

SPIS TREŚCI

<i>Wprowadzenie – współczesna problematyka badań nad strojem ludowym</i>	5
Hubert Czachowski, Justyna Słomska-Nowak <i>O strojach ludowych inaczej... Między estetycznym a filozoficznym wymiarem wiejskiej odzieży</i>	9
Anna Weronika Brzezińska <i>Strój ludowy – od biografii przedmiotu do tożsamości podmiotu</i>	15
Barbara Hołub <i>Znakowy charakter kobiecych nakryć głowy</i>	25
Małgorzata Imiołek <i>Strój ludowy na Kielecczyźnie – wybrane aspekty zjawiska (uwagi na marginesie opracowania pt. „Stroje ludowe Kielecczyzny”)</i>	35
Alicja Mironiuk-Nikolska <i>„Wielobarwne zastępy żeńców” – czy fotografie z I dożynek prezydenckich w Spale w 1927 roku mogą stanowić źródło dla badań nad strojem ludowym?</i>	45
Ludmiła Ponomar <i>Językowo-etnograficzne badania stroju ludowego Polesia</i>	51
Joanna Minksztym <i>Pominięte... Kierunki rozwoju zbiorów tkanin i ubiorów ludowych, na podstawie kolekcji Muzeum Etnograficznego w Poznaniu</i>	59
Sylwia Geelhaar <i>Problematyka rekonstrukcji stroju ludowego Dolnego Powiśla</i>	69
Aleksandra Paprot <i>Czy strój żuławski może być tradycyjny?</i>	79
Janusz Kamocki <i>Stroje spiskie u węgierskich Polaków</i>	89
Izabela Jasińska <i>Kostiumy używane przez uczestników korowodów dożynkowych w wybranych miejscowościach Opolszczyzny (2005-2012)</i>	91
Małgorzata Kurtyka <i>Rekonstrukcja stroju zagłębiowskiego</i>	97

Hanna Golla	
<i>Dolnośląski strój ludowy. Tradycja w konfrontacji ze współczesnością</i>	103
Tymoteusz Król	
<i>Strój ludowy, czy kostium zespołu folklorystycznego? Funkcje współczesnego stroju wilamowskiego</i>	111
Stanisława Trebunia-Staszal	
<i>Podhalańskie eleganki i miejscowi kreatorzy mody</i>	119
Kinga Czerwińska	
<i>Stroje ludowe Śląska Cieszyńskiego: tradycje – przemiany – perspektywy</i>	131
Magdalena Kwiecińska	
<i>Strój krakowski w przestrzeni miejskiej</i>	143
Elżbieta Piskorz-Branekova	
<i>Czy strój noszony w okolicach Hrubieszowa i Tomaszowa Lubelskiego możemy nazwać hrubieszowsko-tomaszowskim? Problem z terminologią</i>	151
Agnieszka Ławicka	
<i>Piękno zakłete w drobiazgu. Elementy dekoracyjne w strojach ludowych Lubelszczyzny</i>	161
Renata Bartnik	
<i>Ubiór ludowy okolic Powiśla Lubelskiego – oryginał i wyobrażenie w grafice i malarstwie polskim</i>	167
Mariola Tymochowicz	
<i>Typologiczne zróżnicowanie strojów ludowych z obszaru województwa lubelskiego</i>	181
Katarzyna Ignas	
<i>Strój przeworski, na przykładzie kolekcji strojów ludowych Muzeum w Przeworsku, a tzw. „strój przeworski” jako kostium estradowy zespołów folklorystycznych w regionie</i>	191
Jolanta Dragan	
<i>Płótno lniane w wybranych kontekstach tradycyjnej kultury w Polsce</i>	207
Anna Czyżewska, Małgorzata Kunecka	
<i>Projekt „polskie stroje ludowe w internecie”, czyli klasyczny temat etnograficzny w nowym ujęciu</i>	217
Bibliografia	223
Summary (Marta Świtala)	245
Zusammenfassungen (Sylvia Geelhaar, Tim Geelhaar)	252
Резюме (Julia Prakofewa)	260

WPROWADZENIE

Etnograficzny opis stroju ludowego zawierać powinien niezbędne elementy, takie jak zasięg występowania, sposób wykonania, krój, zastosowane materiały, zdobnictwo, poszczególne jego części, zaznaczenie zróżnicowania ze względu na płeć, wiek czy wersję letnią i zimową. Celem opisów ma być typologizacja strojów, tak jak o tym pisał w 1926 roku Adam Fischer: „W odzieży ludu polskiego należy odróżnić ubiór codzienny od ubioru świątecznego wzgl. obrzędowego, a następnie ubiór zimowy od ubioru letniego. W odzieży świątecznej męskiej występuje przede wszystkim sukmana, kamizelka i żupan, a u kobiet gorset i kaftan”³¹.

Dzięki prowadzonym badaniom etnograficznym możliwe było prześledzenie historii rozwoju strojów ludowych, wpływów jakim podlegały, przyczyn przemian i zaniku, dokonanie ich klasyfikacji. Pozwoliło to na opracowanie swoistego inwentarza kulturowego jednej, wybranej dziedziny kultury, badanej przede wszystkim w kontekście jej materialności (przyjmując klasyczny trójpodział kultury ludowej), mającej swoją reprezentację w wielu kolekcjach muzealnych. A przecież trudno rozpatrywać zjawisko przynależne do kultury tylko i wyłącznie poprzez pryzmat jej materialności. Wspominał o tym Kazimierz Moszyński: „Wszystka kultura jest w gruncie rzeczy duchową, wszystka jest społeczną; kultury niespołecznej i nieduchownej nie ma i być nie może. Przy podanym (...) rozróżnieniu chodzi tylko o podkreślenie najbardziej charakterystycznych cech danego działu”³². Skoro dzięki strojom ich użytkownicy manifestowali swoją przynależność lokalną i regionalną, występując w strojach paradnych stawali się reprezentantami swoich społeczności. Za wyborami estetycznymi stały również wybory osobiste, będące wyrażaniem samego siebie. Element materialny, stosowany w określony sposób, nacechowany był osobistą historią jednostek, a jak pisał kulturoznawca Tim Edensor: „Nawykowa umiejętność posługiwania się rzeczami sprawia, że rzecz i człowiek zlewają się w jedno”³³. Tym samym historia powstania i wykorzystywania przedmiotu (stroju) jest jednocześnie historią jego użytkownika, wyrażaną poprzez relację przedmiot (strój) – podmiot (nosiciel stroju).

30 Anna Weronika Brzezińska, dr, etnologka i instruktorka rękodzieła artystycznego, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Redaktor naczelna serii Atlas Polskich Strojów Ludowych, członkini Sekcji Stroju Ludowego przy ZG PTL. Kontakt: annaweronika@op.pl

31 A. Fischer, *Lud polski. Podręcznik etnografji Polski*. Lwów, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich 1926, s. 95.

32 K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian. Część I. Kultura materialna*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1929, s. 4-5.

33 E. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004, s. 134.

W funkcjonującym w literaturze przedmiotu podziale strojów ludowych na trzy podstawowe grupy, za główne kryterium przyjęto materiał, z jakiego były wykonane (pierwsza grupa to tkaniny samodziałowe w kolorach naturalnych, druga – tkaniny samodziałowe w pasy i kraty oraz trzecia – tkaniny fabryczne i nie do końca ludowe formy krojów, będące efektem zapożyczeń)³⁴. Takie kryteria są porządkującymi właściwie już materiał historyczny, przydatny w analizie i klasyfikacji kolekcji muzealnych, jeszcze z możliwością pozyskania w niektórych regionach nowych eksponatów.

Jakie mogłyby być kryteria dla badań nad współczesnym strojem, który jest już często przetworzeniem, rekonstrukcją, inspiracją, kostiumem opracowanym na potrzeby sceniczne? Może jedną z propozycji mogłoby być kryterium biorące pod uwagę to, w jakich regionach jest największe zapotrzebowanie na strój ludowy (jako rekonstrukcję lub przetworzenie), jakie grupy tego dokonują i w związku z jakimi pobudkami. Zatem ważniejsze niż materiałowe, staje się kryterium społeczne, związane też z nadawaniem strojom wartości kulturowej jako elementowi dziedzictwa kulturowego. Stanowi on istotny i niezbywalny element współczesnego życia regionalnego ze względu na fakt, iż „rzeczy towarzyszące człowiekowi przynależą do jego świata i są źródłem wiedzy o nim”³⁵.

Badanie, w kontekście zapotrzebowania regionalnego, wynika także z różnego stosunku do lokalnych i regionalnych tradycji, wraz ze stopniem tradycyjności poszczególnych grup społecznych. Taką wiedzę dysponują pracownicy instytucji kultury, którzy współpracują np. z lokalnymi stowarzyszeniami (m.in. Kołami Gospodyń Wiejskich) lub zespołami folklorystycznymi. Posiadają oni przydatne informacje tak w zakresie rekonstrukcji strojów, jak i możliwości ich odtworzenia czy wykonania kopii.



2. Torebki z haftem łowickim autorstwa M. Madanowskiej, fot. J. Słomska-Nowak 2005

34 Więcej w tekście: E. Fryś-Pietraszkowa, *Strój*, w: E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kunczyńska-Iracka, M. Pokropek (red.), *Sztuka ludowa w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1988, s. 134-171.

35 J. Kruk, *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Projektowanie edukacyjne*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2008, s. 29.

Interesująca wydaje się jednak szersza refleksja nad fenomenem pewnych elementów wzornictwa, przejętego np. ze strojów ludowych, i znakomicie sobie radzących w popkulturowym obiegu, związanym z nurtem etnodizajnu, a zarazem z umasowieniem i komercyjnym wykorzystywaniem elementów strojów lub pojedynczych motywów. Ciekawe byłoby ogólnopolskie badanie, związane z rozpoznawalnością motywów i ich powszechnością. Zauważalna wydaje się róża przejęta z haftu łowickiego, która w ostatnich kilku latach traktowana jest jako rodzaj umasowionego motywu, funkcjonującego samodzielnie, poza kontekstem całości stroju. Element kompozycji, wywodzący się z jednego z najbardziej rozpoznawalnych strojów ludowych³⁶, oraz jego niezwykła popularność (i rozpoznawalność) odnosi się do szerszego nurtu. Wojciech Burszta określa go mianem postfolklorizmu narodowego, który „charakteryzuje się już jednak nie tylko semantycznym uproszczeniem treści przekazu i jego kulturowego ładunku, ale też jego zupełnym oderwaniem od pierwotnego kontekstu”³⁷. Ten kierunek interpretacyjny podkreśla także funkcjonowanie elementów, wywodzących się z tradycyjnej kultury chłopskiej (a takim jest strój ludowy) w ubogim semantycznie i konwencjonalnym środowisku, co *de facto* prowadzi do stopniowej ich degradacji. (Il. 1 i 2)

Pojawia się jednak pytanie o popularność przedmiotów, nawiązujących do nurtu etnodizajnu. Odpowiedzią na nie może być nie tyle poszukiwanie znaczeń (lub ich transformacji, spłylenia, czy też braku), ale zwrócenie się w stronę relacji człowiek – przedmiot, gdyż „ludzie socjalizują się i żyją nie tylko w relacjach z ludźmi, ale również z przedmiotami”³⁸. Antropologiczny związek pomiędzy użytkownikiem, a przedmiotem przez niego używanym, jest oparty na kontekście kulturowym, a także na rozumieniu zawartego w nim symbolicznego przekazu³⁹.

Współczesne transformacje strojów ludowych oraz wytwarzanie inspirowanych nimi przedmiotów (w większym lub mniejszym stopniu nawiązujące do pierwowzoru), to także rodzaj przeciwdziałania ciągle postępującej transformacji, implikującej wytwarzanie nowych mód, wzorów, kanonów. Przedmioty nacechowane swojskimi cechami sprzyjają poczuciu stabilności, co T. Edensor określa następującymi słowami: „Narodowa nostalgia za pewnymi przedmiotami przejawia się również w popycie na produkty rękodziela w odróżnieniu od wytwarzanych masowo zhomogenizowanych artefaktów”⁴⁰. Paradoksalnie, pojedyncze motywy, wywodzące się ze zdobnictwa stroju ludowego, mogą stać się początkiem osobistych poszukiwań ich użytkowników, a tym samym odbudowywaniem tożsamości kulturowej i osobistej. (Il. 3)

36 W latach 2002-2004 przeprowadzono ogólnopolskie badanie w zakresie kompetencji kulturowych w dziedzinie szeroko rozumianej kultury ludowej, realizowane przez zespół socjologów związanych z Instytutem Rozwoju Wsi i Rolnictwa PAN, pod kierunkiem prof. dr hab. Izabeli Bukraby-Rylskiej. Jedną z części badania poświęcono zagadnieniu rozpoznawalności strojów ludowych. Respondentom prezentowano kolorowe zdjęcia trzech strojów ludowych i proszono o prawidłowe ich nazwanie. Największą rozpoznawalnością cieszył się strój góralski (87,1% wskazań), następnie krakowski (54,2%) i łowicki (45%). Więcej na temat całości badań: I. Bukraba-Rylska (red.), *Polska wieś w społecznej świadomości. Wiedza i opinie o kulturze ludowej, rolnikach i rolnictwie*, Warszawa: Instytut Rozwoju Wsi i Rolnictwa Polskiej Akademii Nauk 2004.

37 W. Burszta, *W obliczu współczesności. Trzy przykłady funkcjonowania wyobrażeń kulturowych*, w: W. Burszta, J. Damrosz (red.), *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, Warszawa: Instytut Kultury 1994, s. 106.

38 O. Kwiatkowska, A. F. Kola, *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów*, w: M. Brocki, K. Górny, W. Kuligowski (red.), *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*. Wrocław: Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 134.

39 J. Kruk, *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Projektowanie edukacyjne*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2008, s. 27.

40 E. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004, s. 153.

W roku 2008 przeprowadzałam wywiady z mieszkańcami kilku żuławskich wsi, którzy pochodzili z wiosek leżących na pograniczu polsko – ukraińskim. Na północ Polski przyjechali w 1947 w ramach Akcji „Wisła”. Biograficzne wywiady koncentrowały się głównie wokół zagadnień związanych z przesiedleniem, trudną adaptacją i stopniowym oswajaniem się z nową przestrzenią społeczno – kulturową. Pojawiły się wspomnienia z najpiękniejszych, jak i najtrudniejszych chwil życia, wspólne oglądanie albumów oraz pamiętek rodzinnych.



3. „W rytmie folk”, projekt Oli Szymańskiej. Projekt nawiązujący do haftu *snutkowego*. I nagroda w konkursie na „Pamiętkę z Polski”, organizowanym w ramach festiwalu NOWY FOLK DESIGN⁴¹, fot. A. W. Brzezińska 2009

Wszystkie opowieści, zasłyszane od moich ówczesnych rozmówców, były historiami mówiącymi o trwaniu, budowaniu i podtrzymywaniu tożsamości – narodowej i etnicznej, ale też po prostu swojej, osobistej, związanej z budowaniem etosu grupy mniejszościowej i jego podtrzymywaniem. We wszystkich wywiadach pojawiał się wątek związany ze strojem ludowym. Pierwsze wspomnienie dotyczy organizowanych w rodzinnej, ukraińskiej wsi zabaw, podczas których wszyscy mieli na sobie ukraińskie koszule, a moja rozmówczyni miała „ukraińską spódnicę – czerwoną. Wstążka była przy niej niebieska i żółta”⁴². Podczas drugiego wywiadu miejsce miało oglądanie rodzinnych albumów, zawierających przywiezione ze sobą zdjęcia, na których widnieją grupy nastolatków, pozujących w strojach ukraińskich. Każdej fotografii towarzyszyła osobna opowieść o tym kto i w co był ubrany, dlaczego jedni mieli takie koszule, a drudzy inne⁴³. Trzecia historia związana jest z wartością pamiątkową przedmiotu – wełnianą chustką

41 <http://www.newfolk.pl/2009/> (wgląd 13 stycznia 2013).

42 Wywiad z L.S. ur. w Uhrynowie. Badania autorki, Marzęcino 2008 r.

43 Wywiad z P.T. ur. w Uhrynowie. Badania autorki, Marzęcino 2008 r.

w kwiaty. To pamiątka rodzinna (po matce), którą udało się w ukryciu przywieźć z rodzinnej wioski: „Chusteczki piękne, które były to trzeba było chować, żeby je przewieźć. Siostra przewiozła jedną taką, dużą, kolorową. Jeszcze mamy jedną, która już ma (...) z 80 lat. Trzeba było chować, bo zabierali...”⁴⁴.

Przytoczone wyżej przykłady pokazują dwa istotne konteksty funkcjonowania stroju ludowego (lub jego elementów) – podkreślający tożsamość, będący zarazem nośnikiem tradycji oraz wskazujący na jego wartości – pamiątkowe i wspomnieniowe. Na ten drugi, w nieco poetycki sposób, zwracał uwagę pod koniec lat 30. XX wieku badacz strojów ludowych na Pomorzu – Józef Gajek: „Niekiedy tylko podczas wspomnień starcze ręce wyjmują na światło dzienne te spleśniałe świadectwa przeszłości, które w pamięci właścicielek nadal błyszczą świetnością barw, świetnością młodości, budzą w pamięci minione obrazy, zdarzenia i minionych ludzi”⁴⁵.

Na pierwszym planie jest człowiek i jego historia oraz przedmiot z nim związany, stający się świadkiem wydarzeń, posiadający swoją własną historię – biografię. Stroje ludowe można rozpatrywać na dwóch płaszczyznach badawczych – jako historię pojedynczego przedmiotu (elementu stroju) oraz jako przyczynek do poznania historii jego użytkownika. Kwestią drugorzędną staje się natomiast konkretny wygląd stroju, krój, kolor, zdobnictwo⁴⁶. Zmianie ulec mogłyby kierunki badań nad strojem ludowym, tak jak zmieniły się funkcje stroju, przytaczane m.in. przez Krystynę Hermanowicz – Nowak jako: „praktyczne (...), estetyczne, magiczne (...). Spełnia też odzież funkcję określenia wieku, pozycji w społeczności i rodzinie, zawodu, a także funkcję stroju świątecznego i obrzędowego”⁴⁷. Z wymienionych funkcji jedynie estetyczna odnosi się nadal do współczesności⁴⁸ (badanie np. etnodizajnu). Pozostałe w dużej mierze pozostają funkcjami przydatnymi w badaniach etnohistorycznych, w nikłym stopniu wskazując na wspomniane wyżej wartości wspomnieniowe i pamiątkowe.

ARTYSTYCZNE POSZUKIWANIE TOŻSAMOŚCI

Przyczynkiem do rozważań nad tym, jakich treści kulturowych (ale i osobistych) nośnikiem może być strój ludowy, niech będzie projekt artystyczny, o którym pisze historyczka sztuki – Ewa Witkowska: „Top_Model Made in Poland” to złożony projekt artystyczno-badawczy Violki Kuś. Projekt, w którym artystka odbywa podróż w czasie i przestrzeni, aby spotkać polskie kobiety wiejskie z lat minionych, a jednocześnie podejmuje próbę wejrzenia w samą siebie. (...) Na dużych, barwnych fotografiach oglądamy portrety kobiet w strojach regionalnych z ważniejszych kulturowo terenów Polski. Patrząc na te zdjęcia, jednocześnie możemy wysłuchać z przenośnego odtwarzacza mp3 historie spotkania artystki z każdą z przedstawionych na fotografii *Onych-Ofiarodawczyń*. Zawieszona na ścianie mapa pokazuje

44 Wywiad z A.H. ur. w Kornicach. Badania autorki, Stegna 2008 r.

45 J. Gajek, *Stroje ludowe na Pomorzu*. W: J. Gajek (red.), *Struktura etniczna i kultura ludowa Pomorza*, Wstęp, katalog i redakcja Anna Kwaśniewska, Gdańsk, Wejherowo 2009, s. 99.

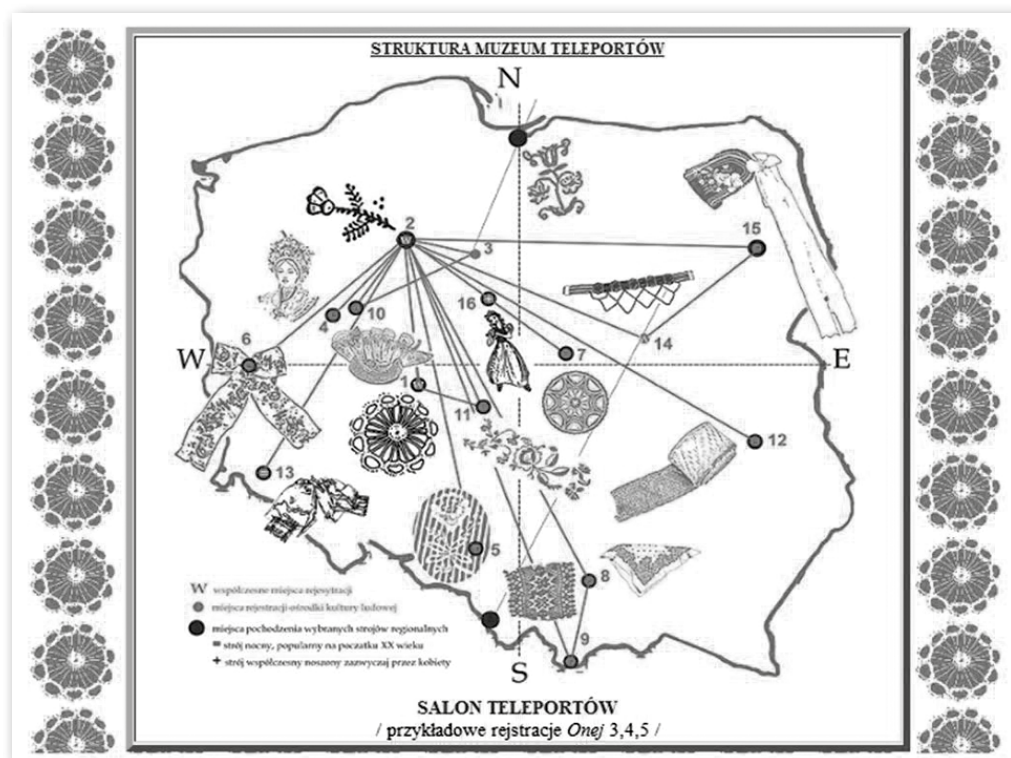
46 Badania nad odzieżą i strojem ludowym w Polsce miały przede wszystkim wymiar badań nad kulturą materialną (a nie symboliczną), o czym pisze K.Hermanowicz-Nowak, *Stan badań nad strojem ludowym w Polsce (próba oceny dotychczasowych osiągnięć)*. „Polska Sztuka Ludowa” 1: 1977, s. 3-7. Odmienne podejście, wychodzące poza kontekst materialny odnajdujemy w tekście I. Turnau, *Ubiór jako znak*, „Lud”, t. 70: 1986, s. 67-83.

47 K. Hermanowicz-Nowak, *Odzież*, w: M. Biernacka, B. Kopczyńska-Jaworska, A. Kutrzeba-Pojnarowa, W. Paprocka (red.), *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1976, s. 379.

48 Patrz tekst autorstwa H. Czachowskiego i J. Słomskiej-Nowak w tym tomie.

odwiedzone przez Violkę Kuś ośrodki kultury ludowej i trasę odbytych przez artystkę podróży. Obok barwnych wizerunków mamy też magazyn z pudłami, w których umieszczone zostały czarno – białe fotografie przedstawiające *One-Spotkane*. Jest tu także biuro z archiwum kart etnograficznych, gdzie znajdują się karty opisujące poszczególne elementy strojów regionalnych wykorzystanych w projekcie. W biurze można też zasiąść przy komputerze i odwiedzić wirtualne muzeum z salonem *teleportów*⁴⁹.

Projekt fotograficzny bydgoskiej artystki Violki Kuś, zatytułowany TOP_MODEL MADE IN POLAND, zrealizowany został w roku 2007 i składał się z kilku etapów. Jednak jego najważniejszą częścią było podróżowanie, poszukiwanie inspiracji i odpowiedzi na pytania o własną tożsamość społeczną i kulturową, przez co stał się osobistą podróżą sentymentalną samej artystki. (Il. 4) Autorka odbyła 16 podróży etnograficznych w latach 2003, 2005 i 2006, przebywszy ok. 9 tys. kilometrów. Podczas nich fotografowała samą siebie, przebraną w stroje ludowe z różnych regionów, każdorazowo pragnąc odtworzyć jakąś sytuację. I tak, wyglądając przez okno chaty kaszubskiej, będąc odzianą w strój mężatki, była kobietą „wypatrującą powrotu”⁵⁰, krzątając się po pokoju w stroju bamberskim była „obraźniczką wyczekującą procesji”⁵¹. Etap podróży (badań terenowych) zakładał współpracę z etnografkami – kustoszami pamięci⁵², które poprzez udostępnianie zbiorów i umożliwienie artystce przebrania się w stroje ludowe, stawały się czynnymi uczestniczkami osobistych poszukiwań fotografki. Podstawową – metaforyczną – czynnością była „teleportacja”, czyli przeniesienie się w czasie w lata przełomu XIX i XX wieku, aż po lata 60. XX wieku, a narzędziami wspomagającymi tę osobliwą wyprawę była przestrzeń etnograficzna, wątki autobiograficzne oraz umysł.



4. „Struktura Muzeum teleportów” – schemat podróży, źródło: <http://top-model.bo.pl/>

49 <http://top-model.bo.pl/> (wgląd 24.01.2013).

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 Określenie artystki, *ibidem*.

Każda wyprawa terenowa, w poszukiwaniu którejś z kobiet, kończyła się rejestracją pozyskanego materiału na kilka sposobów – poza przebieraniem się w konkretny strój, artystkę interesowały także pojedyncze jego elementy: korale, chustka, czepiec, fartuch, trzewiki. Każdy z tych przedmiotów został skatalogowany i opisany, tworząc rodzaj muzealnej karty przedmiotu, zawierający informacje o pochodzeniu, stanie zachowania, użytym materiale, zdobieniach, ale również o użytkowniczce danego przedmiotu. Tym samym przedmiot – element stroju – miał być nośnikiem treści o konkretnej kobiecie (użytkowniczce) i początkiem poszukiwań wątków związanych z jej życiem. Natomiast odtwarzanie sytuacji codziennych w aranżowanych wnętrzach miało pomóc artystce w zrozumieniu „tamtej” kobiety, być próbą wpisania się w kobiece realia, np. wsi pałuckiej z początku XX wieku.

Na całość projektu, prócz kart muzealnych i zdjęć sytuacyjnych, składają się także czarno – białe zdjęcia portretowe, które w katalogu zostały podpisane imionami i nazwiskami dawnych użytkowniczek strojów⁵³. Według słów Marianny Michałowskiej (kuratorki Galerii 2piR): „artystka [przyp. A.W.B.] zdaje się zadawać pytania o instytucję muzeum jako miejsce archiwizowania świadectw kultury, lecz także o możliwość przywrócenia pamięci o obiektach „uwięzionych” w muzealnych katalogach. Jednak jak sama pisze, tworzy swoją inscenizację „w hołdzie tradycji strojnej, zdobnej kobiety”. Przy całym wysiłku pracy dokumentacyjnej, którego wymagało przygotowanie projektu: odszukaniu strojów, poznaniu metod rejestracyjnych etnografii, sporządzeniu aranżacji. Projekt artystki nie dotyczy jedynie świata instytucji kulturalnych. Praca Violi Kuś przekracza granice muzeum, by opowiedzieć nam o bohaterce wystawy. Etnografia staje się kostiumem dla ciekawszej sprawy. Autorka wypożycza kostiumy od konkretnych osób, z prywatnych kolekcji. Wkładając je, staje się modelką zaaranżowanych przez siebie etnograficznych scenografii – manekinem w stworzonym w ten sposób muzeum”⁵⁴. Za pomocą artystycznego kreowania i odtwarzania rzeczywistości została przywrócona pamięć o kobietach – matkach, żonach, gospodyniach, dziewczynach. Tę część prezentacji swoich artystycznych poszukiwań Viola Kuś nazwała „ONE ofiarodawczynie strojów regionalnych z terenów Polski po 1945 roku”.

Trzy stylizacje, zaproponowane przez autorkę projektu, zasługują na obszerniejsze omówienie. Pierwszą z nich jest przywołana postać kobiety w stroju z okolic Turska (Wielkopolska). Ten pierwszy autoportret, otwierający projekt, wykonany został w ogrodzie dziadków artystki. Siedząca na krześle, pod jabłonią poważna kobieta to patrzy w obiektyw, to schyla się po jabłko, by „wykroić bóle w owocu”⁵⁵. Znamienna wydaje się także współpraca w realizacji sesji przez siostrę artystki – Annę. Podróż w przeszłość staje się także podróżą osobistą, w historię własnej rodziny, a odkrywanie ścieżek kobiecości jest jednocześnie pytaniem o samą siebie – kim jestem, kim chcę być, w jakiej roli bym się odnalazła. (Il. 5)

Drugą osobistą stylizacją jest sesja w stroju kujawskim, zrealizowana we współczesnym wnętrzu – w bydgoskim mieszkaniu fotografki. Autoportret w kuchni, w stroju mężatki, zatytułowany został „Czekając na wrzątek”, wzbudził w artystce chęć sprawdzenia się w roli dobrej gospodyni⁵⁶. (Il. 6) Trzecią

53 W projekt zaangażowane były też etnografki – pracowniczki muzeów, skansenów, pracujące w zespołach folklorystycznych. Przypisana im była rola ekspertek od danego stroju, ale także pełniły rolę wprowadzającą artystkę w klimat danej epoki, miejsca, udostępniały także do artystycznych i antropologicznych badań karty muzealne.

54 M. Michałowska, *Z kręgu teorii fotografii – Oddane spojrzenie – muzeum Violki Kuś*, w: *Top-Model Made in Poland. Muzeum teleportów Violki Kuś. Materiał artystyczno-badawczy...*, Poznań: Galeria 2piR 2007, s. 14-15.

55 <http://top-model.bo.pl/> (wgląd 24.01.2013).

56 *Top-Model Made in Poland. Muzeum teleportów Violki Kuś. Materiał artystyczno-badawczy...*, Poznań: Galeria 2piR 2007, s. 44.

stylizacją, jednocześnie będącą ostatnią artystyczną podróżą, była sesja wykonana pod kapliczką ze Św. Antonim (pochodząca z XVIII wieku) w Kujawsko – Dobrzyńskim Parku Etnograficznym w Kłóbce. To jedyne zdjęcie wykonane w stroju współczesnym, określonym jako „noszony zazwyczaj przez kobiety”⁵⁷, a więc są to spodnie ze sklepu sieciowego, wygodne sandały, pasek do spodni i – jedyny element związany z przeszłością, ale osobistą – dziewczęca chusteczka na głowę. (Il. 7) Św. Antoni, jako patron od spraw beznadziejnych i wszelkiego rodzaju zgub, ma być antidotum również na zagubioną tożsamość – osoby, której rodzina pochodzi spod Turska, a mieszkającej na Kujawach, podróżującej i żyjącej w globalnej wiosce. Jak pisała kuratorka projektu – Małgorzata Jankowska: „Każda z podróży to przeniesienie w czasie: powrót do przeszłości, przywrócenie wspomnień z dzieciństwa i lat spędzonych na wsi. Materiały zebrane w tym czasie służyły pomocą w procesie poznawania sposobu myślenia i roli kobiety wiejskiej, wspomagając próby określania własnej tożsamości, tożsamości kształtowanej w wielkopolskiej wsi, a potem w zgiełku wielkiego miasta”⁵⁸.



5. Wykrawające bóle owocu

6. Czeka jąca na wrzątek

7. Szukająca własnej zguby

Fot. Viola Kuś, źródło: <http://top-model.bo.pl/>

ETNOGRAFICZNE WSPOMAGANIE TOŻSAMOŚCI

W projekcie Violki Kuś istotne były dwa konteksty, a właściwie dwie perspektywy badawcze, przyjęte przez artystkę – perspektywa badań muzealnych (w tym archiwizowanie danych, opis przedmiotu) oraz badania terenowe (poszukiwanie doświadczeń, rodzaj autoetnografii wcieleniowej). Posługując się metaforą teleportu, artystka uruchamia trójfazowy proces, jakim były dla niej „dematerializacja, przejście i materializacja”⁵⁹. Oczywistym wydaje się być tutaj przywołanie koncepcji obrzędów przejścia

57 <http://top-model.bo.pl/> (wgląd 24.01.2013).

58 M. Jankowska, *Słowo od kuratorki projektu*, w: *Top-Model Made in Poland. Muzeum teleportów Violki Kuś. Materiał artystyczno-badawczy...*, Poznań: Galeria 2piR 2007, s. 8.

59 <http://top-model.bo.pl/> (wgląd 24.01.2013).

i liminalności – po każdym zrealizowanym etapie swojego projektu artystka staje się kimś nowym – przyjmując społeczne role spotykanych kobiet, starając się je zrozumieć, wreszcie porzuca i podąża dalej, każdorazowo bogatsza o nowe doświadczenia, obserwacje i refleksje. Paradoksalnie, projekt oparty na przeszłości jest opowieścią o kobiecie współczesnej, a jego realizacja nie byłaby możliwa bez etnograficznego opisu, kolekcji muzealnych strojów ludowych i, wreszcie, bez antropologicznych interpretacji: „Moja analiza nad czasem i obyczajem jest czysto empiryczna. Konstruowanie autoportretów w regionalnych strojach ludowych miało pozwolić mi zrozumieć myślenie, mentalność i obyczaj kobiet z przełomu XIX i XX wieku. Chciałam się przekonać, w jakim stopniu strój może wpłynąć na mnie samą i czy zdoła przenieść moją mentalność w czas miniony. To działania wynikające z chęci podróżowania i poznania”⁶⁰. Odtwarzając historie użytkowniczkich, artystka na piedestale stawia też przedmiot, budując jego osobistą historię.

Pewnego rodzaju budowaniem biografii przedmiotu, ale przede wszystkim działaniem podkreślającym współczesny jego kontekst, był inny projekt, którego celem była próba przywrócenia pamięci o łączyckich chustach *kamelowych*, występujących wyłącznie w regionie łączyckim. Wspólny projekt Muzeum w Łęczycy oraz Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, zakładał próbę reaktywacji umiejętności wykonywania takich chust. Działania miały swój kontekst historyczny (wykłady z etnografii, pokaz chust ze zbiorów muzealnych), ale przede wszystkim współczesny i animacyjny. Uczestniczkami było 20 kobiet hobbystycznie zajmujących się wykonywaniem robótek ręcznych, głównie na swój własny użytek. Przekazanie wiedzy, dotyczącej sposobu wykonywania chust *kamelowych*, wpisuje się także znakomicie w nurt etnodizajnu, jest również próbą stworzenia produktu regionalnego, który „mógłby stać się ekskluzywnym i unikatowym towarem rękodzielniczym”⁶¹.

Pojedynczy element – jakim jest chusta – w sposób świadomy zostaje oddzielony od całości stroju ludowego. Wpisany we współczesny kontekst pewnego rodzaju estetyki, ma być też wykorzystany w celach marketingowych. Staje się reprezentantem regionu, a warsztatowy charakter projektu ma na celu wpisanie go niejako na nowo, we współczesny nurt kultury regionalnej. W wydanej publikacji poprojektowej (poza szczegółowym omówieniem stroju łączyckiego, samych chust *kamelowych* oraz schematem i instrukcją ich wykonania), uwagę zwracają także wypowiedzi uczestniczek projektu, niezwykle osobiste, zdradzające wiele szczegółów z życia prywatnego. Każda z nich widnieje na fotografii, w większości pozują do zdjęcia z ramionami okrytymi własnoręcznie wykonanym dziełem. Czytelnik poznaje ich pasje, ale przede wszystkim motywacje do wzięcia udziału w warsztatach. Tym samym przedmiot (chusta) zostaje wpisany w osobisty kontekst historii rodzinnych i, przekazywanych z babki i matki na córkę, umiejętności rękodzielniczych. Jeden z elementów stroju ludowego ma szansę stać się przedmiotem współczesnym, nawiązującym tak do tradycji miejsca (regionu), jak i do współczesnej mody, często sięgającej po folkowe inspiracje⁶², jednocześnie pozostając w bliskich i osobistych relacjach z jego twórczynią i użytkowniczką.

60 V. Kuś, *Zabawa w antropolożkę współczesności – słowo od autorki*, w: *Top-Model Made in Poland. Muzeum teleportów Violki Kuś. Materiał artystyczno-badawczy...*, Poznań: Galeria 2piR 2007, s. 6-7.

61 A. Dłużewska-Sobczak, A. Woźniak, *Łęczyckie chusty kamelowe*. Łęczycy, łódź: Muzeum w Łęczycy, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi 2007, s. 3.

62 A. W. Brzezińska, J. Słomska-Nowak, *Czy i jak badać dziś strój ludowy?*, w: H. Rusek, A. Pieńczak (red.), *Etnologiczne i antropologiczne obrazy świata – konteksty i interpretacje. Prace ofiarowane Profesorowi Zygmuntowi Kłodnickiemu w 70. rocznicę urodzin*. Cieszyn, Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach 2011, s. 71.

Działanie etnografa polega nie tylko na przekazaniu swojej wiedzy, na rejestracji obserwowanych zjawisk, ale przede wszystkim na wskazaniu możliwych ścieżek interpretacyjnych i osadzeniu elementu stroju w kontekście współczesności, gdyż „odczytywanie przekazu zawartego w rzeczach polega współcześnie na dopasowywaniu do siebie fragmentów pozostawionych, śladów, a proces ich zacierania wydaje się stale przyspieszać”⁶³.

PODSUMOWANIE

Strój ludowy stanowi przedmiot badań etnohistorycznych, kostiumologicznych, muzealnych i innych. Może również stać się źródłem poznania współczesnych tendencji, związanych z jego funkcjonowaniem (nie tylko z działalnością zespołów folklorystycznych i istnieniem jego scenicznych wersji). To doskonałe źródło do poznania tożsamości jego użytkowników oraz tych, którzy sięgają po przedmioty inspirowane strojem ludowym i jego zdobnictwem. Współczesne migracje, globalny dostęp do dóbr kultury, szybka wymiana inwentarza kulturowego oraz przekraczanie granic kulturowych i społecznych, to także coraz śmielsze sięganie po dorobek różnych grup etnicznych i regionalnych, także w zakresie wzornictwa. Być może współcześnie podejmowane badania nad przemianami funkcji strojów ludowych, mogłyby poszukiwać odpowiedzi na pytanie o to, na ile sięganie po rodzime (polskie, regionalne, lokalne) wzory, jest działaniem świadomym, a na ile modą, tendencją, chwilowym trendem. Jak pisze Jolanta Kruk: „Przejście od rzeczy do przedmiotu to droga intelektualna wytyczona przez doświadczenie. Przedmiotem nie jest to co dane, nazwane, ale opis pojęciowy podporządkowany systemowi zasad odnoszących się do ludzkiego doświadczenia”⁶⁴. Zatem rekonstruując historię pojedynczego elementu stroju i budując jego biografię, nie można pominąć historii jego użytkownika.

63 J. Kruk, *Doświadczenie, reprezentacja i działanie wśród rzeczy i przedmiotów. Projektowanie edukacyjne*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2008, s. 40.

64 *Op. cit.*, s. 29.