

**Ewa Klekot**

Uniwersytet Warszawski

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

## Odczarować podłą maskę reprezentacji

Jedno z najbardziej sugestywnych przedstawień zjawiska folkloryzacji wsi i jego konsekwencji zawdzięczamy Stanisławowi Wyspiańskiemu: „Orły, kosy, szable, godła/ pany, chłopcy, chłopcy, pany: / cały świat zaczarowany, / wszystko była maska podła: / chłopcy, pany, pany, chłopcy, / szable, godła, herby, kosy, / aż na głowie stają włosy” [Wyspiański 1969: 143]. To ono właśnie podsunęło tytuł wystawy kuratorom Magdalenie Ujme i Wojciechowi Szymańskiemu. Dwuczęściowa ekspozycja „Pany chłopcy chłopcy pany” miała miejsce w sądeckim BWA „Sokół” i Sądeckim Parku Etnograficznym od 24 czerwca do 11 września 2016, a po jej zamknięciu ukazała się nakładem organizatorów książka pod tym samym tytułem, stanowiąca zarówno podsumowanie wystawy, jak i zamykającej ją konferencji.

Tematem wystawy – jak pisali kuratorzy w towarzyszącej jej ulotce – „jest obraz wsi i jej mieszkańców, który został utrwalony kulturowo przez instytucjonalne strategie muzeum – jako miejsca kolekcjonowania, wystawiania oraz odgrywania historii”. Jak można się spodziewać po takiej deklaracji – wystawa miała charakter krytyczny. Nie tylko problematyzowała selektywność strategii kolekcjonerskich i ekspozycyjnych, ale też stawiała pytania o stojące za nimi relacje władzy, systemy wartości i implicite przyjmowane hierarchie. Kluczem, który uruchamiał krytyczny potencjał wystawy, było skonfrontowanie etnograficzno-regionalistycznych kolekcji ze sztuką współczesną. Kuratorzy, którzy działali osobno w obu lokalizacjach – Ujma w skansenie, Szymański w BWA – realizowali swój program za pomocą dwóch nieco odmiennych strategii. Rozgrywająca się nowoczesnym galeryjnym wnętrzu wystawa w BWA Sokół zestawiała eksponaty ze zbiorów Muzeum Okręgowego w No-

wym Sączu i Muzeum Parafialnego w Paszynie z pracami Przemysława Bransa i Karola Radziszewskiego, natomiast plenerowa część ekspozycji opierała się na rozmieszczeniu na terenie Sądeckiego Parku Etnograficznego prac dziewięciorga artystów w taki sposób, by dialogowały z narracją skansenu i jego obiektami; dwie z tych prac były performansami wymagającymi obecności artystów.

Zestawienie prac artystów współczesnych z reprezentacjami wsi i jej mieszkańców w postaci kolekcji muzealnych i skansenu to zabieg uświadamiający konwencjonalność wszystkich reprezentacji, oczywiście nie tylko ludoznawczych. Równocześnie stawia on pytanie o skuteczność tych obrazów, siłę ich oddziaływania i źródła tej siły. „Należy porzucić koncepcję poznania jako trafnego przedstawienia” napisał w 1979 roku Richard Rorty w książce *Filozofia a zwierciadło natury* [1994: 11]. Zakwestionowanie przez Rorty’ego poznawczej przezroczystości reprezentacji w odniesieniu do „realizmu naukowego” i potraktowanie go jako skonwencjonalizowanego (i zdeterminowanego ideologicznie) stylu przedstawiania stworzyło filozoficzną podbudowę krytyki wartości poznawczej przedstawień w ogóle. Z kryzysem reprezentacji musiały się zmierzyć wszystkie dyscypliny naukowe, od przyrodniczych po społeczne i humanistyczne. Próbą wyjścia z przedstawieniowego impasu nowoczesnej epistemologii była w nauce propozycja *realizmu niereprezentacyjnego [nieprzedstawiającego]*, o którym pisze Alan Chalmers. „Nie mamy dostępu do opisywanego świata w sposób niezależny od naszych teorii, który umożliwiłby nam oszacowanie adekwatności tych opisów” [Chalmers 1993: 205]. Termin realizm odnosiłby się zatem wyłącznie do założenia o istnieniu rzeczywistości zewnętrznej wobec reprezentacji, oznaczając równocześnie zerwanie z nowoczesną epistemologią zakładającą poznanie tej rzeczywistości za pomocą adekwatnych przedstawień. Lepsze zrozumienie nie jest więc ani kwestią większej adekwatności przedstawienia, ani też nie łączy się z jego większą prostotą. Polska sztuka współczesna rozpoznała już jakiś czas temu kwestie reprezentacji i narracyjności, krytyczności i powrotu realnego; pytanie natomiast na ile rozpoznało ją polskie muzealnictwo, także to etnograficzne i skansenowskie?

W tradycji polskiego ludoznawstwa, które skonstruowało kryteria selekcji wytworzonych na wsi rzeczy do kolekcji etnograficznych, przedstawianie wsi i chłopów jako ludu jest, podobnie, jak w wypadku niemieckiego Volkskunde (oraz jego odpowiedników w innych krajach Europy północnej, środkowej i południowo-wschodniej), uwikłanie w ideologię narodową i wynalezionej tradycję nowoczesnego narodu. Dodatkowo zostało to w czasach PRL podrasowane narodową wersją realnego socjalizmu i retoryką sojuszu robotniczo-chłopskiego. Mechanizmy wytwarzania reprezentacji wsi i jej mieszkańców działające w polskim ludoznawstwie Piotr Ko-

walski – sam folklorysta i kulturoznawca – określił jako „manipulację obrazami”, dzięki której do potocznej wyobraźni trafiły „niezwykle trwałe obrazy rzeczy ludowych” [Kowalski 2004: 153]. Krytyczna dyskusja dotycząca „ludowości” jako ideologicznie uwarunkowanej reprezentacji wsi toczy się w polskiej etnologii od ponad ćwierćwiecza; niełatwo jednak znajduje przełożenie na politykę konstruowania etnograficznych kolekcji muzealnych czy ekspozycje skansenowskie, choć legitymizacji tym przedstawieniom dostarcza właśnie – przynajmniej w założeniu – nauka w postaci dyscyplin etnologii i folklorystyki. Przyczyny są rozmaite – także administracyjne, gdy organizator placówki muzealnej nie przewiduje na przykład środków na zakup współczesnych eksponatów. „Wrażliwość standardów” – by użyć sformułowania, za pomocą którego Waldemar Kuligowski określił stosunek instytucji promujących kulturę ludową do wytworów współczesnych mieszkańek Koniakowa [Kuligowski 2007] – to w sytuacji działań zinstytucjonalizowanych jeden z kluczowych czynników. A przełożenie jakościowych niuansów pojęciowych dyskursu naukowego na mierzalne – czyli kontrolowalne administracyjnie standardy – przychodzi trudno. Standaryzacja sprzyja petryfikacji pojęć, a reprezentacje z ich użyciem tworzone odpowiadają „wrażliwości standardów”.

W wypadku skansenów sprawa jest potencjalnie jeszcze trudniejsza co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze ze względu na charakter instytucji powstałej jako reprezentacja określonego rodzaju; po drugie – w związku z PRL-owską genozą zdecydowanej większości polskich skansenów. Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, to jak słusznie zauważa Łukasz Bukowiecki, skansen, jako wynalazek szwedzkiej nowoczesności, odnosi się „do organicznej koncepcji społeczeństwa [...] Skansen taką wspólnotę wizualizuje i naturalizuje” [Bukowiecki 2015: 171], czyli z założenia jest reprezentacją pewnej utopii społecznej. Amerykańska badaczka Diane Barthel nazywa skansenowskie reprezentacje mianem Scenicznych Wspólnot Symbolicznych (Staged Symbolic Communities) i twierdzi, że „odgrywają one wspólnotowość w społeczeństwie, w którym wspólnoty organiczne należą do przeszłości, jeśli w ogóle kiedykolwiek istniały” [Barthel 1996: 36]. Zdaniem Barthel oferują one zwiedzającemu nowe doświadczenia, gwarantując zarazem pełne bezpieczeństwo, ponieważ zwiedzanie „ma być ‘zabawą dla całej rodziny’, co oznacza, że zostało zorganizowane tak, by było dla całej rodziny *bezpieczne*. Seks i przemoc są zwykle w Scenicznych Wspólnotach Symbolicznych nieobecne. A jeśli się pojawiają, to tak [...], by wydobyć ich barwność, a nie konflikt” [Barthel 1996: 41]. Reprezentacja wsi w skansenie to zdecydowanie barwność, a nie konflikt – nawet, jeżeli częścią ekspozycji są zabytki związane z industrializacją, szlachecki dworek obok chłopskich zagród, cygańska osada, czy polska szkoła

wiejska obok domostw różnych grup etnicznych. Natomiast nieobecność nowoczesności i procesu modernizacji w skansenowskich przedstawieniach wsi to – jak uważa Łukasz Bukowiecki – głównie dziedzictwo PRL, kiedy to „muzea na wolnym powietrzu stanowiły, przewrotnie, poręczną ilustrację tez o powszechności i nieuchronności postępu” oraz narzędzie propagandy sukcesu, bo „żeby ukazać socjalistyczny dobrobyt, potrzebny był dowód, że wcześniej było gorzej” [Bukowiecki 2015: 149–150].

W sądeckim przedsięwzięciu zderzenie prac współczesnych artystów ze skansenem oraz z kolekcją etnograficzną na różne sposoby kwestionowało reprezentację wsi jako anachronicznej, zatrzymanej w czasie sielskiej utopii. Stawiało też pytania o uwikłanie kryteriów selekcji do tych kolekcji i ekspozycji w relacje władzy. Wyraźnym wątkiem było też pytanie o możliwość aktualizacji tych ekspozycji i eksponatów w sposób inny niż traumatofobiczna, barwna reprezentacja „bezpieczna dla całej rodziny”. Rekontekstualizacje obiektów etnograficznych przez Branasa i Radziszewskiego osadzały je w dyskursie postkolonialnym, podobnie jak czyni to krytyka sztuki ludowej jako etnograficznej reprezentacji wsi [Klekot 2014], problematyzując relacje władzy nadające im sensy i określające ich potencjał przedstawiania. Pytania o zasady rządzące aranżacją skansenowskiej reprezentacji wsi i jej adekwatności wobec praktyk architektonicznych i społecznych współczesnej wsi polskiej stawiała rzeźba Agaty Biskup *Fasada* usytuowana naprzeciwko ubogiej chałupy z Podegrodzia. Performans Julity Wójcik, która wykorzystywała podarty na równiutkie paseczki Kodeks Pracy przy przędzeniu wełny, uświadamiał, że z post-transformacyjnego skansenu i muzeum etnograficznego znikły takie elementy jak ciężka praca i niesprawiedliwość społeczna, obecne w PRL-owskiej narracji o wsi, lecz przez nią ideologicznie instrumentalizowane. Polityczny wymiar tej krytyki skansenowskiej reprezentacji wsi podkreślało ulokowanie przez artystkę warsztatu tkackiego i kołowrotka w domu posła do lwowskiego Sejmu Krajowego i parlamentu w Wiedniu, Wincentego Myjaka. Wyświetlany na plebanii ze Szlachtowej film estońskiego artysty Jaanusa Sammy, stanowiący serię niezwykle wyrafinowanych estetycznie wideo-fresków prezentujących rekonstrukcje tradycyjnych prac gospodarskich w wykonaniu pięknych i młodych, nagich lub półnagich męskich ciał, których pozy i gesty nasywały oczywiste konotacje seksualne, stawiał pytania o bardzo różne role etno-nostalgii w konstruowaniu nowoczesnych relacji płci i władzy. Natomiast praca romskiej artystki Małgorzaty Mirgi-Tas, stanowiąca komentarz do prezentowanych w skansenie zabudowań romskich była nie tyle krytyką skansenowskiej reprezentacji, ile afirmacją romskiego świata, który się tej reprezentacji wymyka. Zin-

strumentalizowana, stereotypowa barwność folklorystycznych reprezentacji w rękach Mirgi-Tas staje się żywym, kolorowym patchworkiem z barwnych szmatek, który oplata rromskie osiedle rodzajem ochronnej sieci. Ważne też, że ta barwność płowieje i przez przeszło dwa miesiące trwania wystawy zdążyła przyszarzeć, zakurzyć się, a nawet gdzieś pokryć zielonym nalotem glonów i mchu. Instalacja Małgorzaty Mirgi-Tas nie należy do zatrzymanego czasu Scenicznej Wspólnoty Symbolicznej, choć go wprost nie kontestuje.

Czy skansen i muzeum etnograficzne powinny i mogą być muzeami krytycznymi? W jaki sposób wprowadzić elementy dyskursu krytycznego i autorefleksji do afirmatywnej i z założenia mitologizującej wiejską rzeczywistość reprezentacji skansenowskiej? Zestawienie kolekcji etnograficznej ze współczesną sztuką krytyczną może być sposobem diagnozy wskazującej miejsca nieciągłości tej reprezentacji. Sposobem mniej hermetycznym niż krytyczny dyskurs naukowy i bardziej otwartym na różne sposoby uczestnictwa i różne lektury. Obecność prac artystów współczesnych w skansenie poszerza grono potencjalnych zwiedzających, a tych, którzy przychodzą w poszukiwaniu reprezentacji standardowo ze skansenem kojarzonej, stawia wobec nowych wyzwań interpretacyjnych. Oczywiście w idealnym świecie tak ważne i nowatorskie przedsięwzięcie, jak nowosądecka wystawa, miałyby rozbudowany i wielowątkowy program edukacyjny, adresowany do różnych grup odbiorców... Dyskusja wokół chłopskich i wiejskich korzeni polskiego społeczeństwa trwa, więc następcy Nowego Sącza, których oby było wielu, powinni już wyciągać wnioski.

## Bibliografia

### **Barthel Diane**

1996: *Historic Preservation: Collective Memory and Historical Identity*, New Brunswick: Rutgers University Press.

### **Bukowiecki Łukasz**

2015: *Czas przeszły zatrzymany. Kulturowa historia skansenów w Szwecji i Polsce*, Warszawa: Campidoglio.

### **Chalmers Alan**

1993: *Czym jest to, co zwiemy nauką?*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław: Siedmioróg.

### **Klekot Ewa**

2014: Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej. „Kultura Współczesna”, nr 1/2014, s. 86–99.

### **Kuligowski Waldemar**

2007: *Stringi w kulturze*, [w:] tenże: *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Praca Naukowych UNIVERSITAS, s. 37–74.

**Kowalski Piotr**

2004: *Popkultura i humaniści*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

**Rorty Richard**

1994: *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa: Wydawnictwo Spacja – Fundacja Aletheia.

**Wyspiański Stanisław**

1969: *Wesele*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.