

JANUSZ BARAŃSKI\*

JANOSIK NA SPISZU: „RYTUAŁ ESTETYCZNY”  
A TOŻSAMOŚĆ REGIONALNA<sup>1</sup>

Janosik na Spiszu – to może zrazu dziwić przyzwyczajonych do kojarzenia tej postaci raczej z Podhalem, bardziej zaś akuratnych – jedynie ze Słowacją, skoro postać historyczna kryjąca się za tym imieniem, Słowak urodzony u stóp Małej Fatry, we wsi Terchowa, w której znajduje się nawet poświęcone mu muzeum, nie zagościł nigdy na północ od Magury Spiskiej, a swojego żywota dokonał – jak wiadomo – na haku w Liptowskim Mikuluszu. Istnieje wprawdzie legenda, opowiadana przez przewodników na Zamku w Niedzicy, że był tutaj więziony (pokazuje się skałę, do której był przykuty), inna zaś, że – jak podaje piewca kultury ludowej Spisza Michał Balara – „Janosik, przechodząc nieraz z Polski na Spisz, jak pióreczko przeskoczył Dunajec. Od tego czasu najwęższe miejsce Dunajca w Pieninach nazywa się Janosików Skok”<sup>2</sup>. Te i inne treści dotyczące pogranicznego ludowego bohatera, sytuujące jego działalność wedle wymogów regionalnej, a czasem i narodowej *licentia poetica*, powinny być wystarczającym wyjaśnieniem pewnej ozdoby ogrodowej eksponowanej przy niektórych domach, którą dostrzegą przybywający na Spisz, zwłaszcza do Niedzicy. Oto pośród zieleniejących się krzewów i kolorowych kwiatów, czasem w specjalnie przygotowanej altanie, bywa, że i w towarzystwie uniwersalnych, zgoła „międzyregionalnych” ozdób (krasnali, sarenek, grzybków), widnieją obiekty figuralne przedstawiające osobliwego, choć dziwnie znajomego mężczyznę (fot. 1). Spacer po wsi przywodzi do konstatacji, że we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z tym samym twórcą rzeczzonego dzieła. Poświadczają to podobieństwa w zakresie wykorzystanego materiału, techniki wytwórczej, stylistyki, kolorystyki, a nade wszystko tematyki.

Taksonomia dzieł plastyki, pozostająca w dyspozycji historyka sztuki, a nawet etnografa, przywykłego do nietypowych form ekspresji twórczej, może okazać się zawodna we wskazaniu gatunku twórczości, z którą mamy tutaj do czynienia. Oto widzimy bowiem postaci, które swą formą przestrzenną przypominają rzeźbę fi-

\* PROF. DR HAB. JANUSZ BARAŃSKI – Uniwersytet Jagielloński, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej.

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/B/HS3/03590.

<sup>2</sup> M. B a l a r a, *Spiski kotlik dukatów. Gawędy ludowe*, wyd. 2, popr., Kraków 2013, s. 33.



Fot. 1

drewnoplastyki, w rozumieniu bliskiemu słowotwórczo bardziej ugruntowanej w żargonie artystycznym korzenioplastyki, gdyż części ciała, oprócz twarzy, to niemal wyłącznie efekt dopasowania odpowiednich gotowych elementów drewnianych – okorowanych gałęzi, które dzięki swym kształtom imitują zgiętą nogę czy rękę trzymającą fajkę. Powyższą trójwymiarową ekspresję przedstawiania uzupełnia oszczędna, choć odsyłająca do lokalnych znaczeń kolorystyka, która – jak się przekonamy – pełni jednak istotną rolę konstrukcyjną i ideową; mamy tutaj do czynienia – można by rzec – z odległym echem wzorów rzeźby antycznej.

Wskazane metody i techniki prowadzą do stworzenia męskiej postaci, od kilkudziesięciu centymetrów do naturalnej wielkości człowieka, i – jak się rzekło – znajomej: ni to górala, bo w stylizowanym podhalańskim kapeluszu z zatkniętym piórem, często opiętego szerokim pasem, w portkach z parzenicami i fajką w ustach, ni to zbójnika, bo w wysokiej czapce zbójnickiej, z pistoletem za pasem czy ciupagą w dłoni – atrybutami spopularyzowanymi dawno temu dzięki grafikom Władysława Skoczylasa. W rzeczonym przypadku mamy zwykle do czynienia z różnymi proporcjami powyższych atrybutów, których nie można – ponadto – wiązać wyłącznie z góralszczyzną podhalańską. Jesteśmy wszak na Spiszu, który – mimo silnych wpływów Skalnego Podhala – zachowuje swoją odrębność kulturową. Dotyczy to również tutejszego stroju regionalnego, a właściwie wielu jego odmian – różnych w różnych wsiach Spi-

guralną, niemniej nie sposób przypisać tej jakości całości dzieła, gdyż element rzeźbiarski wskazać można niemal wyłącznie w schematycznie przedstawionej twarzy. Schemat ów wypełnia wydatny nos, duże migdałowe oczy – pozbawione tęczówki, a posiadające jedynie źrenice, co daje wizualną dominację białka oka – okolone promieniście zaznaczonymi rzęsami, jaskrawo czerwone usta, czasem czarny zarost, lniane włosy wystające spod kapelusza. Tak przedstawiona twarz daje efekt zarazem przerażający i groteskowy, a w każdym razie posiada znaczną siłę wyrazu, co każe – przynajmniej w pewnej warstwie wartości estetycznych – sytuować dzieło blisko nurtu *art brut*, choć inne elementy przesuwają je bardziej w obszar twórczości naiwnej i nieprofesjonalnej, nieoderwanej bynajmniej od treści lokalnej kultury – o czym za chwilę. Pozostała część figury to rodzaj

sza. Dyskutowana postać może zatem nie mieć białych portek, odziana za to będzie w niebieską lub zieloną kamizelkę, upodabniając się tym samym – odpowiednio – do „tradycyjnego” stroju pienińskiego lub też lokalnego, charakterystycznego dla tej części Spisza. Dotyczy to również i tak typowego elementu garderoby, jakim jest nakrycie głowy, stąd obok najbardziej bodaj popularnej podhalańskiej wersji kapelusza zobaczymy również na głowie ogrodowej postaci jego stylizowaną wersję spiską.

Można by rzec, iż dyskutowany przypadek jest w warstwie stylistycznej osobliwą plastyczną ekspresją dziedzictwa trzech regionów: Podhala, Spisza i Pienin, o tyle cenny, że przynajmniej na Spiszu plastyka tego typu nie występuje w kanonie sztuki ludowej. Twórcy leżą zapewne na sercu walory wszystkich tych regionów, dając zarazem wyraz swoistemu ponadregionalnemu kosmopolityzmowi. Warto jednak dodać, że obok przykładów wskazanych tej plastyki, symbolicznie względnie jednoznacznych, określanych najczęściej mianem: „górali”, „Janosików”, harnasi”, znajdziemy i przypadki zmacone: rozmaitych „dziadków”, „leśniczych”, „myśliwych” – jak ich nazywają właściciele – postaci również zaludniających tutejsze ogródki i u których również dostrzeżemy niektóre atrybuty identyfikacji regionalnej. Ostateczny efekt ciąży ku ponadregionalnemu synkretyzmowi, skoro mieszają się tutaj elementy pochodzące z kilku regionów (jedna z właściolek mówi o swojej „rzeźbie” właśnie „dziadek”, eksplikując to określenie za pomocą równie mglistego: „ni Spiszak, ni takie coś”). Wydawać by się to mogło nawet nieco dziwne wobec faktu, że „tradycje” powyższych regionów są ostatnio przedmiotem pieczołowitych, drobiazgowych, solennych zabiegów służących ich pielęgnacji, uczynienia nieskażonymi, wypreparowanymi w postaci najbardziej czystej z mroku dziejów. Widocznie jednak twórca nie przywiązuje do tego zbytnej wagi, nie identyfikuje się ze wspomnianym nurtem, który z wielką powagą pracuje nad oddzieleniem plew od kulturowego ziarna. O dziwo, znajduje w tym zrozumienie u odbiorców jego dzieł, którzy również zdają się nie dostrzegać problemu w tej lokalnej, ponadregionalnej artystycznej praktyce, hołdującej do pewnego stopnia zasadzie *anything goes*.

W istocie, twórca owej drewnoplastyki ma pewne powody, by nie przejmować się z nadto kanonami kulturowymi, określanymi częstokroć przez lokalnych animatorów, którym zdarza się nawet bywać wykształconymi etnografami. Stanisław Burkat, mieszkaniec niedzickiej „Kanady” (stworzonego w latach 60. XX wieku na terenie należącym wcześniej do Zamku w Niedzicy przysiółka będącego uosobieniem dobrobytu), jest przybyszem z zewnątrz, wychował się bowiem w odległym Lipniku w Beskidzie Wyspowym, zaś swe zawodowe życie wiódł w podhalańskim Poroninie, prowadząc tam warsztat stolarski. Od ponad ćwierci wieku natomiast tworzy omawiane figury, lecz również – jak powiada – „kapliczki do ogródka”, „orły stojące na nogach”, „myśliwych” – wszystkie te dzieła znajdują nabywców nie tylko w Niedzicy i regionie, lecz również poza nim, a nawet za granicą. Na przykład na konkretne zlecenie klientki z Warszawy, której spodobała się rzeźbiarska hagiograficzna scena skryta w samotnym dębowym pniu na skwerze przed Zamkiem niedzickim, wykonał świętego Jerzego zabijającego smoka; dla nabywcy ze Słowacji – flisaka w łodzi

(prezent od synów dla ojca-flisaka); w Austrii, gdzie pracował przy budowie domu, właścicielka tegoż zażyczyła sobie kilku „górali”: „poustawiane w pokojach, w tym jedyn siedzi na kredensie, se go położyła, spuscone nogi, no tak” – informuje twórca i dodaje jeszcze, że pewnego dnia podjechał pod jego dom autobus pełen turystów, którzy wykupili cały zapas „Janosików”. Ten właśnie przypadek nomenklatury pojawia się najczęściej w wypowiedziach i twórcy, i odbiorców, pozostajmy zatem przy tej nazwie – „Janosiki” – *genus proximum* omawianej formy twórczości.

Pan Burkat, podwórkowy artysta (*yard artist* to termin, którym posługuje się Kathleen Condon<sup>3</sup>), jest uważnym obserwatorem lokalnej kultury, co nie oznacza – jak wspomniano – bezkrytycznego hołdowania jej restrykcyjnym rygorom. Lecz nie tylko obserwacja otaczającego świata dostarcza mu materiału do inspiracji twórczej, gdyż tę czerpie również z zasobów informacyjnych, które wykazują walor znacznego przetworzenia przekazywanych treści. W diskutowanym przypadku chodzi o telewizję, a nade wszystko serial *Janosik* z 1973 roku w reżyserii Jerzego Passendorfera. Inspirację filmem tak oto przedstawia żona twórcy: „I on to tak se, jak ten film sed, i tak som do siebie: a jo by tego Janosika takiego zrobił, no i tak to wysło z tego. Pooglondoł, pooglondoł i tak wysło”. Wielkie znaczenie serialu w lokalnym środowisku, filmu, którego akcja toczy się częściowo na Spiszu, potwierdzają zresztą i inni mieszkańcy regionu: „Ja pamiętam, jak żeśmy w polu pracowali i szedł film *Janosik*, to się wszystko robiło, żeby jak najszybciej zdążyć, żeby zobaczyć *Janosika*” – wspomina jedna z mieszkanki Niedzicy. Zauważmy jednak, że powyższa bardzo konkretna inspiracja może być dużo bardziej dalekosiężna: postać przypominającą filmowego muskularnego bohatera dostrzeżemy dziś i na spotach reklamowych piwa *Harnaś*, nie wyłączając niedzickiej restauracji *Hajduk*, w której stoi firmowa chłodziarka na piwo ozdobiona wizerunkiem postaci z reklamy, sąsiadująca zresztą z jedną z rzeźb pana Burkata (fot. 2). W lokalnej restauracji,



Fot. 2

miejscu przybywania klientów z różnych stron na turystycznie atrakcyjny Spisz, spotykają się wizerunki, którymi posłużyli się w swej działalności twórcy usytuowani – wydawałoby się – w zupełnie różnych domach życia publicznego: artysta amator i producent piwa.

To – pokrótce – jedynie surowy opis pewnego elementu lokalnego krajobrazu estetycznego, bynajmniej zresztą niepo-

<sup>3</sup> K. Condon, „*Learning, Though*”: *Environmental Art. As a Creative Process*, w: *Arts in Earnest. North Carolina Folklife*, ed. D.W. Patterson, Ch.G. Zug III, Durham 1989.

wszechnego, zawierającego nie tylko wskazane elementy *art brut*, lecz również sztuki ogrodowej i *environmental art*, skoro „Janosiki” robione są głównie z materiałów niemal gotowych, już przez naturę przysposobionych do pełnienia określonych wizualnych funkcji. Owa niepowszechność jest znamieną – „Janosiki” przegrywają z jednej strony ze wspomnianymi krasnalami i sarenkami – dioramami jeleni na rykowisku, z drugiej zaś z uniwersalną rustykalną stylistyką reprezentowaną przez dawniejsze wozy drabiniaste, ustawione w przydomowych ogrodach, ozdobione czerwonymi pelargoniami, czy choćby jedynie tychże wozów okutymi kołami przymocowanymi do fasad dawniejszych stodół, dziś pełniących głównie rolę garaży, przed którymi dostrzeżemy z kolei dawne drewniane poidła pełniące dziś funkcję kwiatowych donic. Spacerując zatem po Niedzicy, trzeba się należycie skupić, by wyłowić z ogrodowej zieleni charakterystyczną postać, a zresztą – jak już wiemy z przykładu lokalnej restauracji – bywa, że znajdziemy ją i we wnętrzu, tutaj akurat publicznym. Znany mi jest jednak przypadek i wnętrza prywatnego, w którym „Janosik”, stylizowany tym razem na modłę pienińską, przysiadł na drewnianych schodach wiodących z paradnego salonu na piętro domostwa.

Niewątpliwie nasz bohater, lokalny element głównie estetyki otoczenia zewnętrznego, wpisuje się w coraz bardziej rozpowszechnioną praktykę aranżacji tegoż na modłę podmiejską: z wystrzyżonymi trawnikami, krzewami ozdobnymi, oczkami wodnymi i fontannami, kosztem dawniejszych grządek warzywnych czy rabat kwiatowych. Całość stanowi „ładne”, „naturalne” – jak się często tutaj określa – otoczenie, będące realizacją najnowszej tendencji, którą jedna z mieszkanek Niedzicy formułuje w stwierdzeniu idącym nieco pod prąd powszechnej opinii: „raczej idziemy na nowość”, wyrażając zarazem żal za dawniejszymi czasami, kiedy dominowały kwiaty, które sprawiały, że „było pięknie”. Ogródek jej samej składa się z trawnika, kilku iglastych krzewów oraz plastikowych/gipsowych: pieska i jelenia, co współgra z fatalistyczno-zgorzkniałą treścią komentarza, jakim opisuje ogólniejszy stan rzeczy w tym względzie: „Tak się zrobiło, no jest to niefajne. Zrobić tak: wykosić, kwiatów ni ma, nasadzić drzewa, zrobimy las teraz ze wsi jeszcze, później tam coś położyć jakos ozdobke, żeby się tam coś może świeciło z tego wszystkiego”. Pomiędzy ambiwalencję doznań estetycznych, którą można tutaj dostrzec na osi kontynuacja/trwanie, stare/nowe, wiejskie/miejskie itd., która dotyczy nie tylko tego konkretnego miejsca na Ziemi, podlegającego procesom po części kontynuacji, po części zaś zmiany: norm i wartości, idei i ideałów, celów ziemskich i pozaziemskich. Ambiwalencję tę wyrażają ekspresje materialne, tutaj wcielone w obiegowe emblematy: trawniki, masowo produkowane ozdoby ogrodowe, prefabrykowane altanki i także kwiaty w plastikowych donicach zwisających z parapetów domów. Cała ta przydomowa sfera zdaje się stanowić dziś główne miejsce ekspresji estetycznych, „umiejscowienie estetyki”, estetyczny *locus* (*aesthetic locus*) – by sięgnąć do określenia, którym posługuje się Jacques Maquet – w interesującym nas regionie, lecz także i poza nim<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> J. Maquet, *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven 1986, s. 69.

Współczesny, dosyć rozpowszechniony estetyczny *locus* – odpowiednio zaaranżowany ogród – zobaczymy i poza Spiszem, natomiast „Janosik”, jako element ozdobny, jest tutejszą specjalnością i stanowi samoistne wyzwanie dla dociekliwości badawczej. Wskazane wcześniej trudności z kwalifikacją artystyczną tego przypadku wytworu nie mogą w żadnym wypadku przeszkodzić w poszukiwaniu jego funkcji. Taka dyrektywa metodologiczna składa się zresztą na rudymenty heurystyki antropologicznej przynajmniej od czasów Bronisława Malinowskiego, który krytykując ewolucjonistyczną koncepcję przeżytków, rozumianych jako elementy kulturowe dysfunkcjonalne, słusznie argumentował, że skoro coś istnieje, to musi pełnić jakąś funkcję. Tak też musi być i w przypadku naszych „Janosików” oraz rozmaitych ich odmian szczegółowych, pędzących ogrodowe (i nie tylko ogrodowe) żywoty. Osobną kwestię stanowi decyzja, czy można w interesującym nas przypadku mówić o sztuce? Rzecz to jednak – w przyjętej tutaj perspektywie – drugorzędna i bez specjalnych skrupułów opowiadam się za poglądem, który głosi Evelyn Hatcher, że sztuka to idea, a nie zjawisko, nie ma zatem obiektywnego odniesienia<sup>5</sup>. Natomiast Barbara Kirshenblatt-Gimblett ujmuje tę w istocie definicyjną kwestię w sposób bardziej uszczegółowiony: wszystko to, co nadaje wartości formę, można określić mianem sztuki, co dotyczy również rozważanej tutaj sztuki codzienności. Zarazem forma ta nie musi koniecznie spełniać jakichś kryteriów piękna, a zatem ani nie sposób mówić tutaj o przywracaniu sztuki życiu, ani też – analogicznie – sztuki codzienności nie znajdziemy w galeriach sztuki, albowiem codzienność to inny rodzaj sztuki reprezentowany przez wnętrza mieszkalne, posiłki, konwersacje, etykiety, ubiory, ogrody, parady. Kirshenblatt-Gimblett nie waha się nawet określić jednego z przykładów tej ostatniej sfery praktyk, procesji Bożego Ciała, mianem „sztuki performansu *par excellence*”<sup>6</sup>.

Tak oto, podążając tropem amerykańskiej folklorystki i historyka sztuki zarazem, wychodzimy poza samo dzieło sztuki rozumiane jako odrębny obiekt materialny, a przykład Bożego Ciała – czy jakiegokolwiek innej formy performansu – to przecież przypadek praktyki, która nie wyczerpuje się w obrębie wartości artystycznych, lecz znamionować ją mogą również wartości społeczne, religijne, narodowe, ekologiczne itd. W jakimś sensie nasz przypadek sztuki ogrodowej – *art brut* i *environmental art* w jednym – by wskazać jedynie najbardziej narzucające się wyróżniki – reprezentuje jakieś wartości, skoro jego użytkownicy uznają za zasadne wykorzystywanie go w deklarowanej funkcji ozdobnej. Czy jest to jednak jedyna funkcja czy chodzi jedynie o przydawanie wartości zdobniczej najbliższemu otoczeniu? Odnieść można wrażenie, narzucające się z nieomal apodyktyczną siłą, że domniemany artyzm jest tutaj jedynie przysłowiowym czubkiem góry lodowej, że znaczenia „Janosików” należy szukać zasadniczo poza sferą wartości artystycznych.

<sup>5</sup> E. Hatcher, *Art as Culture. An Introduction to the Anthropology of Art*, New York 1985, s. 8.

<sup>6</sup> S. Gablik, *Conversations Before the End of Time. Dialogues an Art, Life & Spiritual Renewal*, New York: Thames and Hudson, s. 417 [online], [dostęp: 11.06.2012]. Dostępny w Internecie: <[www.nyu.edu/classes/bgk/web/gablik.pdf](http://www.nyu.edu/classes/bgk/web/gablik.pdf)>.

Jak zauważyła Mariët Westermann, nieartystyczna nadwyżka w sztuce, o której zresztą niełatwo mówić, lecz i nie mówić nie sposób, to w istocie centralny aspekt sztuki<sup>7</sup>; Hatcher określa to mianem *spiritual essence*<sup>8</sup>. Ponadto, oprócz wartości artystycznych istnieje dużo szersze pole wartości estetycznych, które należy jeszcze rozumieć w duchu pluralizmu, do którego praktykowania namawiał estetyków Pierre Bourdieu. Zauważał przy tym: „Członkowie klas ludowych zaś, oczekujący od każdego obrazu, by pełnił jakąś *funkcję*, choćby miała to być funkcja znaku, zdradzają we wszystkich swych sądach odniesienie, często bezpośrednie, do norm moralności czy też upodobania”<sup>9</sup>. Czego zatem znakiem jest „Janosik”?

Głos Barbary Kirshenblatt-Gimblett, badaczki sytuującej się pomiędzy różnymi dyscyplinami wiedzy, jest znamieny i niezbędny, gdyż pozwala niejako spoza zawężonych punktów widzenia spojrzeć na badane zjawisko całościowo, być może jako przypadek specyficznej formy twórczości, przejaw wrażliwości estetycznej, obraz mitologiczny, wreszcie – fenomen społeczny; wszystkie te składowe można by zresztą ująć w pewną syntetyzującą formułę – estetykę codzienności. Badaczka ta nie jest przy tym odosobniona w rozumieniu sztuki jako zmysłowego wyrazu wartości, gdyż oprócz przytoczonego już poglądu Bourdieu można wskazać i innych orędowników takiego podejścia: Susan Sontag, Henry Glassie’go, a u nas Jacka Olędzkiego i Krystynę Piątkowską czy przywołanego wcześniej Jacquesa Maqueta<sup>10</sup>. Ten ostatni stwierdzał – w fenomenologicznym duchu – że żyjemy głównie w świecie życia codziennego, a zatem i sztukę należy traktować nade wszystko jako jego część, a nie jedynie specjalistyczne światy twórców, krytyków, estetyków<sup>11</sup>. Stanisław Ossowski o tak heterotelicznie rozumianej sztuce pisał natomiast następująco:

Wielka część powszechnych dziejów sztuki należałaby do dziejów innych dziedzin kultury, gdybyśmy na nie patrzyli oczami współczesnych im środowisk. Artystyczne maski afrykańskie, cejlońskie lub polinezyjskie powstawały jako wytwór czynności magicznych, które mogły wchodzić w zakres zawodowych praktyk czarodzieja, podobnie jak zbieranie roślin o trujących albo leczniczych własnościach [...]. Rzeźby katedr romańskich, rzeźby świątyń indyjskich i chińskich robione były przez ludzi, których uważano za takich sa-

<sup>7</sup> M. Westermann, *Introduction*, w: *Anthropologies of Art*, ed. M. Westermann, New Haven 2005, s. XIII.

<sup>8</sup> E. Hatcher, *Art as Culture*, s. 201.

<sup>9</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 55.

<sup>10</sup> S. Sontag, *Styles of Radical Will*, New York 1969, s. 31–32; H. Glassie, *The Spirit of Folk Art. The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*, New York 1989, s. 87; J. Olędzki, *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Wrocław 1971, s. 176; K. Piątkowska, *Kultura a ikonosfera. Etnologiczne studium wybranych przykładów ze wsi współczesnej*, Łódź 1994, s. 68.

<sup>11</sup> J. Maquet, *The Aesthetic Experience*, s. 8.

mych rzemieślników jak szewcy czy rymarze [...]. Powstawały arcydzieła sztuki, zanim nastąpiła emancypacja sztuki w odrębną dziedzinę kultury<sup>12</sup>.

Gdybyśmy chcieli potraktować powyższą wypowiedź jako potencjalny drogowskaz poszukiwań, sformułowanych w pytaniu: czego znakiem jest „Janosik”?, to jej część wskazująca „maski” – powtarzający się schematyzm czy wręcz prymitywizm postaci, w szczególności twarzy – mogłaby być tropem interpretacyjnym rozumienia dyskutowanej twórczości ze sfery estetyki codzienności. Czy znajdziemy tutaj zatem i „magię” lub jakąś inną formę praktyk o cechach hermetyczności, niezwykłości, tajemnicy? Zgodźmy się, że powyższych określeń nie należy traktować dosłownie oraz wraz z bagażem znaczeń historycznych im przypisywanych, które nie pozwalają na ich międzykontekstową aplikację. Niech pojęcia maski i magii posłużą nam na razie za hasła wywoławcze, mające podkreślić pozaartystyczne i pozaestetyczne funkcje dyskutowanej formy twórczości, która jest czymś więcej niż tylko pewną formą i pewną treścią, tym, co zmysłowe, oraz tym, co opisowe i obrazowe. Z drugiej jednak strony znaczenie tkwi również i w formie, i w treści, a nie jedynie w bytach wyobrażonych czy ideach ogólnych<sup>13</sup>. W tym wszystkim maska i magia to ponadto kategorie odsyłające do rzeczywistości zbiorowej człowieka: podzielanych wartości, wierzeń, wyobrażeń, nadziei, obaw; do przedstawień zbiorowych, jak by to określił Émile Durkheim, a za nim cały nurt myślowy kładący nacisk na fakt społecznego tworzenia rzeczywistości. Zapytajmy jednak prowokacyjnie: Czego zatem maską jest „Janosik” i jaka towarzyszy temu magia? Niech za roboczą hipotezę posłuży nam konkluzja klasycznej pracy Ksawerego Piwockiego o twórczości amatorskiej: „Plastyka samorodna jest przede wszystkim [...] artystyczną dokumentacją regionu, jego krajobrazu, jego ludności i jej pracy”<sup>14</sup>.

W zgodzie z rudymentami metodologicznymi sięgnijmy jednak najpierw do świadectw empirii, tutaj – wyjaśnień samych posiadaczy „Janosików”. Znajdziemy w tym zakresie nade wszystko typowe w takich przypadkach wypowiedzi, które można podejrzewać o obecność elementu wtórnej racjonalizacji: „spodobało mi się”, „chciałam przyozdobić ogródek”; „takie inne coś, inne jak wszyscy takie plastiki, takie te, takie oryginalne coś”. Zdawkowość odpowiedzi nie powinna dziwić, gdyż możliwa symbolika ma tutaj charakter całościowy i implicytny zarazem, w trybie życia codziennego na ogół nieeksplikowany; jeżeli już, to z użyciem takich samopotwierdzających się określeń, jak powyżej. W jednym przypadku natomiast uzyskałem odpowiedź wykraczającą poza powyższe lakoniczne sformułowania: „podoba mi się, bo to ma troszeczkę smaku takiego z tego terenu”; „obrazuje troszeczkę tego regionalizmu”; „ludzie mogą nawet na takim małym człowieczku drewnianym poznawać pewne elementy naszego regionu – stroju chociażby”. Mimo iż omawiany tutaj przypadek „Janosika” został przez pana

<sup>12</sup> S. Ossowski, *Dzieła*, t. 1: *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 292.

<sup>13</sup> Por. J. Maquet, *The Aesthetic Experience*, s. 92.

<sup>14</sup> K. Piwocki, *Artyści dnia siódmego*, Katowice 1971, s. 157.



Burkata wyraźnie ustylizowany na modłę pienińską, a zatem mógłby służyć za model przynajmniej tamtejszego regionalnego *emploi*, to jednak właścicielka określiła go mianem „góralka”, a nie „górala pienińskiego” (fot. 3). Warto ponadto zauważyć, że miejsce jego ekspozycji to w tym przypadku Niedzica, a zatem Spisz, a nie Pieniny, a więc sformułowania: „z tego terenu”, „naszego regionu” roz-



Fot. 3

mijają się ze stanem faktycznym. Nie jest to jednak wyraz braku niekompetencji mówiącej – wszyscy tutaj doskonale orientują się w niuansach różnicowań, w tym przypadku stroju, pomiędzy regionami. Mimo istniejącej ambiwalencji nie przeszkadza to w sformułowaniu ostatecznego sądu na temat twórczości pana Burkata, że jest to „kontynuacja naszej kultury spiskiej”.

Lekceważenie w tym przypadku różnic międzyregionalnych zdaje się wspierać terminologia: określenie „góralek” nie jest przypadkowe – rzeczony obiekt jest takim nie całkiem góralem, kulturową hybrydą, a jego nazwa to oczywiście językowy derywat „górala”. Jest takim nieco wymyślonym góralem, bo i te atrybuty, które są w jego przedstawieniu wyeksponowane, potraktowane zostały nader wybiórczo i schematycznie. Reprezentuje osobliwego uogólnionego fikcyjnego górala, co podkreślają inne sformułowania: „troszeczkę smaku”, „obrazuje troszeczkę”, „pewne elementy”. Jest przypadkiem gatunkowego zmacenia, które prowadzi ostatecznie do ukonstytuowania górala-emblematu, górala-kliszy. Powyższe tropy interpretacyjne uprawomocniają inne elementy estetyki właścicielki „góralka”: drewniany dom będący jedną z odmian „stylu góralskiego”, wspomniana wcześniej popularna tutaj rustykalna scenografia domowego otoczenia (stary pług i wóz drabiniasty tonący w kwiatkach), okorowane i pomalowane lakierem bezbarwnym rozwidlające się pnie drzew wkopane w ziemię czy wreszcie dwa plastikowe barany naturalnej wielkości oraz także grzybki wystające z – naturalnej! – trawy (fot. 4). Całość daje obraz tyleż



Fot. 4

idylliczny, co utopijny w dążeniu do ukonstytuowania ostatecznie pewnej jakości lokalnej i ponadlokalnej zarazem, porządku kultury i natury, tego, co dawne, i tego, co współczesne. Na pytanie o motywację dla ogrodowej ekspozycji owych baranów pada odpowiedź: „dla przypomnienia, że kiedyś na tym gospodarstwie pracowałam i te barany tata miał – mam teraz też”, natomiast o wóz drabiniasty: „przypomina mi ten okres, kiedy jako mała dziewczynka jadąc po siano takim wozem jechałam”. Opinia ta to rodzaj autoetnograficznej eksplikacji całości omawianego estetycznego *locus*, którego wszystkie elementy zostają przekodowane i przemieszczone na pewien kulturowy metapoziom – „góralek”, plastikowe barany, stary wóz drabiniasty przemawiają już z wnętrza współczesności, dzieląc funkcje z telewizorem plazmowym wkomponowanym w pełne snycerki wnętrze domu czy stojącym przed nim nowoczesnym samochodem.

Kolekcja sztuki ludowej Spisza, znajdująca się w starym XVIII-wiecznym spichlerzu należącym do Zespołu Zamkowego w Niedzicy, posiada również „Janosiki” pana Burkata, co pozwoliło na przeprowadzenie sondażu jakościowego wśród turystów przybywających na Zamek. Okazało się, że ich opinie w znacznym stopniu współbrzmia z referowanym powyżej przypadkiem autorefleksji regionalnej. Jeden z turystów uważa, że „to jest powiązane z tradycją. To jest właśnie piękne [...] z tradycją góralską, tutaj, tego regionu. No i tej legendy o Janosiku [...]. Gdybym spotkał taką rzeźbę gdzieś w innym regionie, no to bym pomyślał, że to takie – powiedzmy – tak sobie, ale jak tutaj jesteśmy w górach, no to jest jak najbardziej na miejscu”. Dodaje przy tym, że to wyraża wiejski, beztroski styl życia. Tę ogólniejszą konstatację mają potwierdzić obserwacje: „Wczoraj w każdej wsi mnóstwo jechało pięknie ubranych górali powozami”; „Ludzie sami są w stanie zapewnić ten posiłek na kolejny dzień, sami sobie robią mleko, wieczorami krowy już ryczą, bo mają te wymiona przepełnione – domagają się dojenia”; „Na tych wsiach nie ma tego pędu jakby za kasą [...], jakby czas się zatrzymał [...], dzieci sobie biegają [...]. Widziałem wczoraj jechał sobie facet ciągnikiem Ursusem i sobie śpiewał pięknie – po góralsku sobie śpiewał”. Hiperboliczność tych spostrzeżeń dowodzi mityczności wyobrażeń, jakie się na nań składają – zwłaszcza w obliczu faktu daleko posuniętej deagraryzacji regionu – przysłowiowej „wsi spokojnej, wsi wesołej”. Zresztą potwierdza to nutka rozrzewnienia w głosie turysty wraz z deklaracją, że mógłby „w jaskini z Kacperkiem [synem – J.B.] siedzieć, jak kilka wieków temu Janosik [...] byśmy owieczki pasali”, „to wszystko, te telefony, mógłbym odrzucić”. Być może rzeczywiście z punktu widzenia Zielonej Góry, w której mieszka na stałe cytowany turysta, gdzie zobaczyć można tylko „brzydkie krasnale w ogródkach”, spiski „Janosik” jest po prostu – jak twierdzi – „piękny”.

Oto garść innych podobnych wypowiedzi turystów: „Rzeźbiarz chce pokazać swą miejscowość z najlepszej strony, ma talent i go wykorzystuje”; „Chcą utrzymać tradycję tego regionu [...] utrzymać jakąś kulturę i pokazać się”; „Kult Janosika, kultywowanie tradycji Janosika z tym regionem [...] kultywowanie właśnie tych tutaj mitów z tego terenu [...] jest walorem dla tego regionu [...] nawiązuje do budowl góralskich, te kościółki góralskie wszystkie takie”; „Myślę, że to oddaje

charakter tutejszych miejscowości, że te rzeźby właśnie, ten jakiś taki Janosik czy coś takiego”. W tym ostatnim przypadku warto zwrócić uwagę na określenia: „jakiś taki” i „coś takiego”, będące wyrazem dostrzeżenia stylizacji, pewnej uniwersalności zjawiska, czego inne potwierdzenie znajdziemy w kolejnym spostrzeżeniu, w dodatku z polityką w tle: „Kult Janosika jest w całej Polsce, prawda? Janosikowe dzisiaj wszyscy płacą”. Do wyjątku należy fachowa uwaga, że „ta czapka nie jest z tego regionu” lub też krytyczne uwagi dotyczące estetyki dzieł, potwierdzające hipotezę *art brut*: „Moim zdaniem Janosik skrzyżowany z diabłem”; „Ma coś diabolicznego – mina jest raczej wymowna. Nie ma co prawda rogów ani kopyt, ale raczej mi przypomina diabła”. Autor ostatniej z wypowiedzi dodaje równocześnie: „Jestem przeciwnikiem ogólnie takiego folkloru nie ludowego, bo to widać, że to jest bardziej współczesne [...]. Według mnie to zalatuje taką lekką tandetą”.

Opinia właścicielki „Janosika-góralka” i plastikowych baranów okazuje się zbieżna z przytłaczającą większością wypowiedzi turystów, również na poziome uogólnień, które prowadzą do redukcji rozmaitych treści i elementów kultury do wymiaru pewnej wyobrażonej góralszczyzny. Istotne jest wszakże to, że autowizerunek mieszkańca owej krainy spotyka się z wizerunkiem zewnętrznym, przybysza, a nieliczne różnicujące niuanse nie podważają faktu kreowania pewnego zmitologizowanego obrazu tutejszej rzeczywistości. Dotyczy to i dzieł pana Burkata, które – jak zauważa jeden z turystów – „kojarzone są przez zwiedzających i – ogólnie – że to takie charakterystyczne dla tego regionu górskiego”. Można by rzec: mało powiedziane, skoro „kult Janosika jest w całej Polsce”. Pojawiają się jednak – wprawdzie nieliczne – uwagi krytyczne, odmawiające przedstawieniom cech sztuki czy folkloru, a nawet fachowe spostrzeżenie – jak w przypadku kapelusza – o rozmijaniu się z lokalną „tradycją”. Temu krytycznemu oglądowi wtórują głosy „regionalistów” – jak określają siebie tym terminem *in vivo* sami lokalni animatorzy kultury: nauczyciele czy etatowi pracownicy gminnego resortu kultury – na temat „Janosika”, że jest „nie nasz”; „mnie się to osobiście nie podoba, no bo to taki kicz”; „ludzie kupują to, bo im się podoba, nie analizując – bez żadnych takich powiązań”; „Dla mnie ten »Janosik« tego Pana jest taki chudy [...]. On tworzy wszystkie »Janosiki« takie same [...]. Ja czuję, że ona [rzeźba – J.B.] nie jest z tego regionu”. W duchu zaś owego „kultu Janosika”, o którym wspomniał jeden z turystów, usłyszymy: „Mnie się wydaje, że ludność chyba lubi generalnie, prawda, odważnych, mężnych, ładnych, a takie cechy posiadał Janosik”.

Skoro sięgnęliśmy do opinii kolejnej grupy aktorów na tutejszej scenie społecznej, przytoczmy również ich opinie na temat innych elementów estetyki codzienności. Warto zatem dodać, że i plastikowe, masowo produkowane ozdoby ogrodowe nie cieszą się uznaniem u „regionalistów”, tych strażników lokalnej kultury: „Te plastiki – nie nie. Mnie to na przykład śmiesz i razi, jak ktoś ma zoo w ogródku”. Uznanie znajduje natomiast wspomniany wcześniej styl rustykalny – rozmaite opady kulturowe z poprzednich okresów, które pełnią rolę świadków „tradycji”: „jakoś staro becka”, „zelaźniok, wóz obsadzony kwiatami – to jest mój

styl”. Tego rodzaju obiekty są zarazem w tym środowisku postrzegane jako godni zachowania i eksponowania reprezentanci lokalnego dziedzictwa, można by rzec – swoiste destylaty kulturowe posiadające nade wszystko walory estetyczne lub też zostają w takie wyposażone, np. poprzez ich aranżację kwiatową czy choćby elementarny zabieg konserwatorski – oczyszczenie i pomalowanie wybranych artefaktów lakierem bezbarwnym. Taki charakter sceniczności, widowiskowości dostrzec można i w przedsięwzięciach z gatunku teatru obrzędowego (np. imprez regionalnych: Spiskie Zwyki czy Spiska Watra), któremu poświęcone zostanie więcej uwagi nieco dalej, będącego areną procesu destylacji kultury doprowadzonego do perfekcyjnego końca, z silnym – co należy podkreślić raz jeszcze – naciskiem na estetykę przedstawić.

Ów estetyczny i wybiórczy zarazem rys stosunku wobec lokalnego dziedzictwa kulturowego eksponuje wypowiedź jednej z działaczek regionalnych: „Dziś świat jest inny. Nie jesteśmy w stanie się cofnąć, prawda, chcemy tylko wziąć od tych naszych przodków, pradziadków to, co zostało wypracowane, to, co piękne, co nam się podoba i co szanujemy tak naprawdę”. To w tej sferze, częstokroć w formule festiwalowej, spiskie zespoły regionalne, reprezentujące różne grupy wiekowe, z dumą pokazują efekty pracy choreograficznej, muzycznej, aktorskiej prowadzonej pod czujnym okiem „regionalistów”. I to głównie ci ostatni narzekają na „rugowanie” lokalnej „tradycji”, podkreślając zarazem potrzebę jej „zaszczepiania”. „Poprzez te Spiskie Zwyki uczymy i wychowujemy w pewnym sensie całe pokolenie” – zauważa jedna z animatorek „regionalizmu”, inna zaś przyznaje się do własnego dogłębnego przeżywania więzi z lokalnym dziedzictwem: „zakładając strój regionalny, mam takie poczucie przywiązania do tego regionu, gdzieś tam moja duma się pojawia, że należę do tej wspólnoty”. Wszelako na uwagę, że ta wspólnota w niewielkim stopniu czynnie wyraża przywiązanie do lokalnej kultury, poddając się wpływowi „obcych”, „miejskim”, odpowiada: „mam na myśli raczej region”. Takie stwierdzenie czyni z kategorii „regionu” jakość zgoła samoistną i idealną („to jest takie uczczenie czegoś tym strojem w dzisiejszych czasach” – wdziewa się go zresztą w szczególnych okolicznościach: świąt religijnych, festiwali regionalnych), choć jest to zarazem praktykowany projekt, który jednak – mimo licznej publikacji w trakcie wspomnianych imprez – nie wydaje się obiektem powszechnej afirmacji.

Jeden z przedstawicieli lokalnych elit, choć nie związany z ruchem „regionalistycznym”, stwierdza nawet, że mimo iż powyższe przedsięwzięcia cieszą się znaczną popularnością, to „lud jest dość milczącym uczestnikiem tych zdarzeń, ale nawet chyba nie obserwuje tego specjalnie, nie interesuje go to”; „Do tego stopnia nie mają zdania, że to jest dla nich obojętne – ani ich to ziębi, ani grzeje”; „Społeczeństwo jest obojętne na idee, na jakiś tam aspekt historyczny [...], natomiast zabawić się lubią. Te imprezy mają głównie to na celu – żeby się dobrze zabawić”. Powyższe uwagi potwierdzają opinie niektórych „zwykłych” mieszkańców na temat tych inicjatyw w stylu: „mnie tam nic do tego”, jak również gorzkie spostrzeżenia

jednego z działaczy regionalnych o opinii części starszego pokolenia na temat jego pasji zbierackiej dawnych artefaktów, opinii wyrażanej lakonicznie: „na co ci to dziadostwo?”. Wracając do poprzedniego rozmówcy, w jego diagnozie pojawia się również aspekt komercyjny imprez folklorystycznych: „To jest po prostu towar, to jest towar, który można całkiem niezłe sprzedawać. I obawiam się, że wszystko to, co jest, co ma taki charakter bardzo regionalny, to ono jest tak właśnie na pokaz” (tę opinię potwierdza część „regionalistów”, zżymając się na tych, którzy „chcą zrobić show”, mający uatrakcyjnić występy w trakcie tych wskazanych lokalnych, jak również wyjazdowych imprez, show pozbawiający spiskiej „autentyczności”: „ostry” makijaż dziewcząt, korale na szyi, które są elementem obcym, krótkie spódniczki). Stwierdza jednak zarazem: „Ale ja tego nie postrzegam w kategoriach jakiegoś zagrożenia albo że to jest coś negatywnego [...], tylko no często jak za tym idą środki i można to powielać, nawet jeśli to ma ten charakter komercyjny, to o tym się nie zapomni. A często jest też tak, że te wszystkie imprezy nawet zyskują przez to, że sięga się do tych starych wyizolowanych zwyczajów”. Mamy oto uutilitarystyczną konkluzję powyższego wywodu, kładącą nacisk na wzajemny determinizm i wspieranie się interesów: regionalnego, społecznego i biznesowego, co w tym ostatnim przypadku dotyczy w szczególności ekonomii turystyki. Potwierdzają to zresztą co raz nowe inwestycje w tej branży realizowane w regionie.

Powyższa wypowiedź jest pełna realizmu odnośnie do form regionalnej działalności kulturalnej, lecz zarazem wyraża wobec nich życzliwość, co ostatecznie pozbawia ją rysu mitologizującego. Uniknięcie tego ostatniego nastawienia nie jest łatwe, czego dowody mieliśmy w przytoczonych wcześniej wypowiedziach zarówno mieszkańców regionu, jak i przybyszów, wypowiedziach pełnych rozmaitych klisz, emocji, poręcznych uogólnień. Względnie niezaangażowany opis i jak najpełniejsze zrozumienie diskutowanego krajobrazu kulturowego wymaga bacznej obserwacji skupionej na detalach roztrząsanej rzeczywistości, podległej procesom zarazem kontynuacji i zmiany, które są przedmiotem nastawień emocjonalnych, sporów dotyczących „autentyczności” pielęgnowanych treści kulturowych, form i zakresu ich utrwalania i przekazu. Owe treści pozostają również w sferze refleksji samych zaangażowanych aktorów tej regionalnej sceny kulturowej, gdyż kategoria „regionalisty” nie dotyczy wyłącznie stosunkowo młodych animatorów po szkołach wyższych, lecz również przedstawicieli starszego pokolenia. Do statusu „sędziego normalności” – jak określa Michel Foucault tych, którzy narzucają władzę normatywną – aspiruje wielu<sup>15</sup>. Okazuje się jednak, że różnica wieku, wykształcenia, doświadczenia może generować również różnicę stosunku wobec lokalnego dziedzictwa.

Fakt ów dostrzegają również sami przedstawiciele młodego pokolenia działaczy regionalnych, przyznając, że zdarza im się spotykać z krytycznymi opiniami na te-

<sup>15</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 368.

mat wyborów dotyczących elementów stroju regionalnego, scenariusza odgrywanej obrzędowej „scenki” na lokalnym festiwalu czy tekstów piosenek: „Są takie osoby, które mają ponad osiemdziesiąt lat i przychodzą na Zwyki [...]. I zdarza się tak, na przykład przychodzi ktoś, jakiś swok albo ciotka, i mówi: »piyknieście to zrobili, ale jo pamientom, ze było tak a tak« [to znaczy inaczej – J.B.]” – relacjonuje jedna z działaczek regionalnych. Dotyczyć to może i sytuacji pozascenicznych w dosłownym rozumieniu tego słowa, gdy ubranym w stroje regionalne dziewczętom idącym do kościoła starsze panie wytykają jakieś odstępstwa od „tradycyjnego” ubioru, czym mogą być np. buty z cholewami – według starych „ciotek” powinny być „paradne buty na obcasie”. Prowadzi to czasem do korekty scenariusza czy stroju, ustalenia „jak naprawdę ma być”, nie usuwa jednak całkowicie pewnego rozziwmu między rzeczywistym niegdyś a teatralnym dzisiaj. Potwierdza to uwaga jednego z lokalnych seniorów, który zaprosił mnie do zwiedzenia stworzonej przez siebie prywatnej izby regionalnej: „Tam wisom portki, takie regionalne, w jakich tu na Spiszu w Niedzicy chodzili. Ta sukmana to jest kurtka chłopsko, mensko, jak u nas chodzili. Tu som takie kosule – to jest damskie i laibik. Ale dziś to wszystko – ja swojom głowom patrzonc na to – przeinaczone jest. To już jest nie tak [...]. A to wszystko sie zaniechało”. Przyznaje jednak zarazem, że zmiany zaprzeczające dziedzictwu dotyczą w tym konkretnym przypadku w szczególności stroju męskiego, a – ogólnie – docenia trud działaczy regionalnych, jednak sięga ostatecznie po gorzką refleksję: „Jak to tak dalej pójdzie, to jakby, jo wiem – to może grube słowo – celowo robione, żeby młode pokolenia zapomniały o tym, jak było dawniej”. Inna osoba z tego pokolenia zauważa, iż wiedza „regionalistów” pochodzi „z książek, gdzie sie tam kogoś pyto”, przeciwstawiając ją temu, co „jest prawdziwe”.

Po dokonaniu przeglądu zróżnicowanych form stosunku wobec lokalnego dziedzictwa, związanych z tym emocji, kompetencji kulturowej, wiedzy historycznej, pora na pewne uogólnienia, które pozwolą nam – ostatecznie – na pewne przybliżenia w rozumieniu fenomenu Janosika na Spiszu. Powyższe „spojrzenie z oddali” szerszego kontekstu kultury regionalnej, a nawet ponadregionalnej, okazuje się niezbędne, jeśli chcemy dostrzec coś więcej ponad wystający nad powierzchnię ów przysłowiowy czubek góry lodowej. Na ten czubek składają się, nieco wybiórczo tutaj potraktowane: tytułowe „Janosiki” prezentowane w niedzickich ogródkach; menażeria masowo wytwarzanych plastikowych czy gipsowych ogrodowych zwierząt, które są okresowo uzupełniane świecącymi, migającymi, błyszczącymi ozdobami bożonarodzeniowymi; rustykalne atrybuty dawniejszej kultury; wreszcie formy artystyczne reprezentowane przez folklor regionalny – muzykę, taniec, teatr obrzędowy. We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z wyrazistą wizualnością, której reguły nakazują wybiórczość i widowiskowość zarazem, a ogólniej – estetyczność. Część ogrodowa tego estetycznego *locusu* jest widzialna na co dzień, co prowadzi do jej pewnego spowszednienia. Co innego, gdy chodzi o imprezy kulturalne, a także święta religijne, w których zwłaszcza strój regionalny, lecz również działania estradowe, zyskują rangę niepowседневną, odświętną – stają się istotną formą afirmacji lokalnego dziedzictwa,

wyrażania więzi z regionem, inkarnacją tożsamości regionalnej, choć bywają równocześnie zarazem wizytówką i atrakcją turystyczną (fot. 5).

Z przeprowadzonych rozmów z lokalnymi mieszkańcami – twórcą „Janosików” oraz ich nabywcami, działaczami regionalnymi i „zwykłymi” ludźmi, jak również przybyszami z zewnątrz – wynika, że regionalne dziedzictwo kulturo-



Fot. 5

we, w tym jego zawartość, zakres i charakter, stopień ciągłości/zmienności, wreszcie jego rola w kształtowaniu współczesnego oblicza regionu i jego mieszkańców są postrzegane nader różnorodnie. Szczególną rolę odgrywa tutaj nasz „Janosik” – intrygująca postać przykuwająca uwagę estetyką, ikonografią, techniką wykonania. Przeróżający i groteskowy, choć zarazem patetyczny wygląd czyni z niego postać ambiwalentną i wyzywającą, wprowadzającą element niepokoju, co – według Hatcher – jest cechą sztuki występującej w funkcji balonu próbnego wobec rozmaitych napięć społecznych. Sztuka ma bowiem zadanie podtrzymywania *equilibrium* pomiędzy tym, co jednostkowe (emocje), społeczne (struktura) i kulturowe (symbole), z użyciem form, które są w istocie reprezentacjami zbiorowymi; wykazuje wówczas względną trwałość wartości artystycznych. Nowa forma, czego przykłady z łatwością można wskazać w rozmaitych uznanych nurtach awangardowych, co również reprezentuje i tytułowy przypadek twórczości, pojawia się wówczas, gdy owego stanu równowagi zabraknie<sup>16</sup>. Ten zaś stan bywa określany mianem kryzysu, czego dowody z łatwością wskazać można w przytoczonych opiniach na różne kwestie, opiniach niewątpliwie zróżnicowanych, czasem wręcz sprzecznych, kryzysu, który jest logiczną konsekwencją dynamicznych zmian kulturowych ostatniej dekady. Brak owego *equilibrium* to brak dawniejszej, względnie homogenicznej wspólnoty i takiejż kultury, stan, który trwał jeszcze nawet – choć zarazem pod postacią stagnacji ekonomicznej – w swoistej komunistycznej inkubatorni, w czasach sprzed przemian ustrojowych ostatnich dekad. Gdybyśmy posłużyli się rozumieniem kultury Clifforda Geertza, to należałoby stwierdzić, że sztuka jest nie tylko modelem czegoś, na co pośrednio również wskazuje Hatcher w przytoczonym powyżej poglądzie, lecz również modelem dla czegoś<sup>17</sup>. Jak zauważa ta badaczka, sztuka służy rozwiązywaniu problemów, co w społeczeństwach tradycyjnych wiąże się nade wszystko z podtrzymywaniem istniejącego *staus quo*, zaś w społeczeństwach nowoczesnych

<sup>16</sup> E. Hatcher, *Art as Culture*, s. 163–164.

<sup>17</sup> C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 115.

jego zmienianiem<sup>18</sup>. Nie ma chyba wątpliwości co do tego, że w diskutowanym przypadku kultury regionalnej mamy do czynienia z oboma jakościami – w pewnym zakresie niezmienności, w pewnym zaś zmiany, z nieuniknionymi napięciami z tego wynikającymi.

Napięcia te, powtórzmy raz jeszcze, są widoczne (słyszalne) w przytaczanych wcześniej wypowiedziach. Można zresztą dokonać ich ramowego podziału, który oddawałby w pewnym stopniu realne podziały społeczne ze względu na stosunek wobec dziedzictwa regionalnego. Do pierwszej grupy w odbywającej się tutaj – niekoniecznie *explicite* – debacie kulturowej zaliczyć by można „regionalistów”, strażników-prawodawców, niewielkiej grupy osób, która mocą swego kapitału społecznego, nade wszystko wykształcenia, oraz mocą pasji pozyskiwania wiedzy na temat kultury regionu buduje swój autorytet. Jej postawę można by określić – za Ryszardem Tomickim – mianem tradycjonalizmu prospektywnego, który dokonuje rewindykacji dziedzictwa kulturowego i jego standaryzacji oraz posługuje się ideą – niewypowiadaną wprawdzie wprost – określania terażniejszości ze względu na przyszłość („Nie jesteśmy w stanie się cofnąć, prawda, chcemy tylko wziąć od tych naszych przodków, pradziadków to, co zostało wypracowane, to, co piękne, co nam się podoba i co szanujemy tak naprawdę”). Do drugiej grupy należą strażnicy-świadkowie, zresztą również osoby nieliczne, najstarsi reprezentanci społeczności, których wiedza pochodzi z ich własnej pamięci. Ich postawę można by wiązać z porządkiem tradycjonalizmu wtórnego, który przejawia się oporem wobec nowych form i ideą określania terażniejszości ze względu na przeszłość („Jak to tak dalej pójdzie, to jakby, jo wiem – to może grube słowo – celowo robione, żeby młode pokolenia zapomniały o tym, jak było dawniej”)<sup>19</sup>. Jest wreszcie i grupa trzecia, najliczniejsza – można by rzec – letnia (hołdująca maksymie „mnie tam nic do tego”), która wprawdzie przybywa całkiem licznie na organizowane imprezy kulturalne, dopinguje nawet zespoły artystyczne reprezentujące poszczególne wsie, praktykuje to jednak od święta – w rytm dorocznego cyklu wyznaczanego przez władze gminne. Świadczy to o jakiejś formie zaangażowania i przeżywania (wstępny rekonesans wśród publiczności wykazał, że istnieje przekonanie o potrzebie tego typu imprez) i nie oznacza postawy czysto biernej, ale – jak zauważa jedna z reprezentantek tej grupy – „te zespoły idą tą starością, no to jest dobre, to jest dzięki temu idzie, no bo to się wszystko zapomniało”. Lecz gdyby nie aktywność strażników-prawodawców, zwanych w tutejszej nomenklaturze „regionalistami”, „zarażających” regionalistycznym bakcylem już dzieci w szkole podstawowej, „to nie byłoby nic” – podkreśla z naciskiem.

Reprezentanci dwóch pierwszych form – jak się okazuje – tradycjonalizmu stanowią mniejszość w badanej społeczności. Czy owej, dość milczącej, letniej większości

<sup>18</sup> E. Hatcher, *Art as Culture*, s. 120–121.

<sup>19</sup> Por. R. Tomicki, *Kultura – Dziedzictwo – Tradycja*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej, W. Paprockiej, t. 2, Wrocław 1981, s. 364–367.



można przypisać jakąś kwalifikację modelową w obrębie podmiotowego rozumienia tradycji? Tomicki w swoim modelu tejże uwzględnił również tzw. tradycję integralną<sup>20</sup>. Pojęcie to zostało wprawdzie zastosowane do opisu dawniejszej społeczności wiejskiej (owego przysłowiowego przełomu XIX/XX wieku), analogia przedmiotowa jest więc ograniczona. Jeśli byśmy jednak pozbawili to określenie funkcji hipostazowania pewnego historycznego przypadku kultury lokalnej, to ową integralność można by rozumieć szerzej, jako bezproblemowość, potoczność, powszedniość, zgoła „naturalność” stosunku już nie tylko wobec wąsko rozumianego i nieco sztucznie wyodrębnionego dziedzictwa własnego, lecz i wszelkich konkrety kulturowych. Tradycja integralna to pozbawiony komponentu ideologicznego, choć nie wolny oczywiście od aksjologii, swobodny, niewymuszony, względnie bezrefleksyjny, oddolny i dynamiczny stosunek wobec współistniejących rozmaitych treści, w których wspólny mianownik znaleźć może stary wóz drabiniasty, ogrodowa rzeźba inspirowana lokalną legendą (nasz „Janosik”), telewizor plazmowy (wszak telewizory użytkowane są na polskiej wsi od dziesiątek lat) i plastikowe barany (to przecież „wersja” tych prawdziwych).

Nie trzeba chyba indukcyjnego, empirycznie wysyconego świadectwa ilościowego, by z dużą dozą pewności móc wskazać umiejscowienie naszych „Janosików” w ramach którejś z powyższych grup. Sama dedukcja wystarczy, którą zresztą potwierdza do pewnego stopnia i empiria: ich właścicielami są reprezentanci trzeciej grupy, choć ilościowo dzieła pana Burkata – jak już wspomniano – nie są zbyt licznie reprezentowane i – co więcej – swą świetność mają już bodaj za sobą. Są one przy tym jednym z elementów, bynajmniej nie dominującym, tutejszego krajobrazu kulturowego, niemniej równie ważnym w swym jakościowym wymiarze, jak „tradycyjny” folklor czy zendogenizowane atrybuty nowoczesności. Wydaje się jednak, że ich intrygująca forma, stylistyka, mitologiczne treści, którymi epatują, czynią te dzieła drewnoplastyki wyjątkowymi, są – na lokalną miarę – przypadkiem prowokacji artystycznej, która zawsze nieodłącznie wiąże się z formami świadomości zbiorowej. Prowokacja ta jest reakcją na ścierające się jakości: historii i legendy, świadomości regionalnej i ponadregionalnej, polskości i spiskości, uświęcenia i komercji, folkloru i popkultury.

Konieczność odniesienia tego przypadku twórczości do powyższych sfer spowodowana jest istnieniem, a w istocie dominacją, kodu pozaartystycznego czy nawet pozestetycznego, w obrębie którego znaczenie zyskuje charakter systemowy, wielorako zakodowany. Przy czym pierwowzór-bohater kulturowy jest tutaj elementem pewnego mikrokosmosu, spajającym wyobraźnię i twórcy, i odbiorcy, coś, co Maquet określa mianem „łączości duchowej” (*spiritual communion*), która składa się na pewne wspólne „my” – rys obiektywizacji<sup>21</sup>: „tutaj on [twórca – J.B.] wydobył trochę tego Spisza, kolorytu, prawda, coś pokazuje z tego regionu” – komentuje właścicielka „Janosika-góralka”. Wiemy już, że owe „trochę”, „coś” to potwierdzenie synkrety-

<sup>20</sup> Tamże, s. 362.

<sup>21</sup> J. Maquet, *The Aesthetic Experience*, s. 158.

zmu ikonografii składającej się na postać, co w wymiarze społecznym – w świetle wypowiedzi rozmówców – konweniuje z poczuciem rozdroży, niepewności co do dalszej drogi kulturowej. Niemniej fakt ów nie uchyla obecności procesu mitotwórczego, w którym ikoniczny reprezentant bohatera kulturowego wciela się w określone lokalne ideały społeczne, żywe i pożądane. Znajduje to zresztą potwierdzenie np. w wyrażonym autowizerunku właścicielki „dziadka-Spizaka”, usytuowanym w relacji do sąsiadów – Górali podhalańskich: „Górale czy Spizacy [...] majom w sobie twardość takom [...], som robotni, chcom mieć wszystko, honorowi som [...]. Nie ma różnicy w Góralach i w Spizakach”. Pojawiają się i opinie nieco odmienne, że Górale są „zawzięci”, „bojowi”, Spizacy zaś „spokojni”, co nie osłabia bynajmniej odczuwanego, istniejącego tutaj duchowego pokrewieństwa między mieszkańcami obu regionów. Oczywiście opinie powyższe mogą się zrodzić w relacyjnym zwarciu z oglądem innych: „Krakusi-centusie”, a Warszawiacy – „budki, co kijem podparte, ale samochód stoi” – dodaje informatorka z poczuciem wyższości.

Zauważmy, iż powyższa opinia stawia w jednym rzędzie dwa regiony i nie jest przy tym odosobniona – „Janosiki” oraz ich liczne ponadregionalne wcielenia stają się wizualnymi *topoi* szerszej jakości kulturowej, jaką jest góralszczyzna. Są one przy tym rekonstruowane i redystrybuowane symbolicznie już na poziomie metanarracji. „Janosiki” zdają się pełnić funkcję ideogramu, zbiorowego przodka, swoistego totemu, który służy identyfikacji grupowej, a zarazem *genius loci* społeczności. Być może pojęciowa sieć maski i magii, zarzucona mimochodem na początku poniższej analizy, uchwytuje badaną rzeczywistość w sposób adekwatny. Maską to wszak osobliwa – wystawiana przed domem, a czasem i w jego wnętrzu – której ideowe przesłanie wykracza jednak poza niego i jego mieszkańców oraz zdaje się obejmować znaczny areal kulturowy. Magia to nieodłączne działania i narracje towarzyszące masce, które – w różnych proporcjach – mogą znajdować wyraz zarówno w akcesie do zmuzealizowanej i standaryzowanej lokalnej kultury, reprezentowanej przez regionalne zespoły artystyczne czy samorzutnie urządzone izby regionalne, jak i w deklaracjach: „Raczej idziemy na nowość”. Cały ów kompleks narracji kulturowej składa się na pewien nowy rodzący się etos – jak by powiedział Geertz – reprezentujący grupę społeczną, która staje się areną spontanicznej polityki różnicy wewnątrz- i zewnątrz-kulturowej, a składające się na jej tożsamość różne elementy podlegają procesom zanikania i adaptacji, kontynuacji i zmiany, wzmocnienia i osłabiania<sup>22</sup>.

Powyższe ustalenia nie pozostawiają wątpliwości co do faktu, że „Janosiki” to nie jedynie świadomościowy wyraz pewnych przekonań estetycznych, gdyż na poziomie głębokim, można by rzec na poziomie zbiorowej nieświadomości, sytuują się w samym centrum mających tutaj miejsce intensywne procesy tożsamościowych, które również są wyrazem powracającego ogólniejszego pytania, zwłaszcza w dobie dynamicznych zmian kulturowych, o to „kim jestem”: Polakiem, Spizakiem, Góralem, a może Słowakiem? Jeśli dodamy do tego zapisane w annałach historii

<sup>22</sup> Por. C. Geertz, *Interpretacja kultur*, s. 111.

oraz regionalnej architekturze, plastyce, muzyce, a nawet słownictwie dziedzictwo węgierskie (Spisz dopiero po 1918 roku przestał być prowincją węgierską), to odpowiedź na nie okazuje się nietatwa i prowadzi częstokroć do konstatacji o cechach synkretyzmu tożsamościowego. Bardziej szczegółowo rzecz ujmując, odpowiedzi na powyższe pytania, niekoniecznie formułowane wprost, wcielające się natomiast najczęściej w określone formy praktyk kulturowych, poświadczają wzrastającą dozę hybrydyzacji tożsamości regionalnej, stającej się węzłem wielu elementów, jej niedookreśloności, czemu towarzyszy urefleksyjnienie i dyskursywizacja lokalnego dziedzictwa, które jest przedmiotem autorefleksji, rozmaitych zabiegów adaptacyjnych, a nawet sporów kompetencyjnych<sup>23</sup>. Konsekwencją tego przypadku praktykowanej autoetnografii jest może i efekt finalny – stereotyp góralskiej kultury, uogólnionego obrazu góralskości, który choćby w postaci owego chwata od piwa *Harnaś* czy mitologicznych obrazów góralszczyzny w głowach przybywających w te rejony turystów – tak wydrwiwanych, choć upragnionych ceprów (wprawdzie sami Spiszacy tym określeniem się nie posługują) – wraca niczym bumerang na rodzimą niwę, przynosząc nowe znaczenia, choć często w niewiele zmienionym opakowaniu. Tym sposobem już poprzez kulturę turystyki emblematy lokalnej kultury – często przekodowane i włączone w szerszy nurt ponadregionalny – zwrótnie wzmacniają lokalną kulturę, czyniąc ją przedmiotem tematyzacji, muzealizacji i komodyfikacji.

W obrębie wielości wskazanych powyżej, złożonych, wieloaspektowych tendencji można pokusić się o pewne rozgraniczenia. Mianowicie kultura regionalna z porządku tradycjonalizmu, reprezentowana przez strażników-prawodawców i strażników-świadków, ma tendencję do krzepnięcia w postaci pewnego skończonego zbioru tematów, motywów, stylistyki, przyjmujących częstokroć emblematyczną postać folklorystycznych ornamentów, które ponadto zostają unieruchomione w pewnej wzorcowej, zesencjalizowanej, podanej do odtwarzania formie, czasem stając się zarazem przedmiotem oferty rynkowej<sup>24</sup>; określenie, które można by jej przypisać to względna zamkniętość. Nie oznacza to bynajmniej zaniku jej funkcji socjalizacyjnych czy edukacyjnych, jednak fakt jej swoistego uprzedmiotowienia i autoegzotyzacji pomniejsza ich rolę w tym zakresie. Kultura regionalna z porządku tradycji integralnej, ta łącząca „Janosiki”, nostalgiczne ślady dawnej kultury i atrybuty nowoczesności, jawi się – w przeciwieństwie do tej poprzedniej – jako względnie otwarta, ponadto z zauważalną tendencją do ponadregionalnych zrostów i adaptacji treści innokulturowych. W tym drugim przypadku znajdujemy zarazem z jednej strony tendencję do porzucania zmuzealizowanych lokalnych form i treści kultury regionalnej na rzecz adaptacji ogólniejszej formuły góralszczyzny obejmującej wiele regionów, której reprezentantem jest m.in. nasz tytułowy bohater. Oba przypadki tworzą swoiste

<sup>23</sup> Por. M. L u b a ś, *Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”*, w: *Tworzenie i odtwarzanie kultury. Tradycja jako wymiar zmian społecznych. Studia z dziedziny antropologii społecznej*, pod red. G. Kubicy, M. Lubasia, Kraków 2008, s. 42.

<sup>24</sup> Por. M. K r a j e w s k i, *Kultury kultury popularnej*, wyd. 2, Poznań 2005, s. 85; M. L u b a ś, *Tradycjonalizacje kultury*, s. 42.

subświaty, które mimo różnic nastawienia wobec dziedzictwa kulturowego dzielą i części wspólne, w szczególności lokalną wciąż żywą gwarę. Jednym ze skutków tak rozumianej różnicy kulturowej jest powrót na arenę gry tożsamościowej archaicznego bohatera kulturowego, który już mocą ponadregionalnego – po kantowsku rozumianego – *sensus communis* zapełnia jakąś lukę w poczuciu tożsamości grupowej.

Ostatnia konkluzja nie ma na celu uczynienia z „Janosika” przejrzystego znaku lokalnej społeczności, a zarazem kulturowego panaceum na niedostatki lokalnej kultury, która – jak zawsze – ma problem z pogodzeniem starego z nowym. Proces zmiany kulturowej prowadzi bowiem do nieuchronnych pęknięć, przesunięć, zaników dawniejszych warstw, pojawiania się natomiast w ich miejsce treści zaadaptowanych, choć obcych. Spektakularny przypadek odtwarzania mitu bohatera w postaci dzieła osobiwej drewnoplastyki jest – raz jeszcze należy to podkreślić – jedynie zewnętrznym przejawem swoistych ruchów tektonicznych w świadomości zbiorowej. Takie i podobne praktyki, będące wyzwaniem dla utartego scenariusza kulturowego, są areną niewyrażonej *explicite* owej *spiritual communion* Maqueta, niepozorne, lecz znaczące i wprowadzające nową jakość w samowiedzy kulturowej. Nie przypadkiem w powyższym określeniu dostrzeżemy pokrewieństwo terminologiczne z Turnerowską *communitas*, więzią, którą artyście zdarza się konstytuować poprzez swe dzieło, stanem odrodzenia zbiorowości, kiedy to „symbole, wizualne i słuchowe, działają kulturowo jako środki mnemotechniczne lub – tak powiedzieliby informatycy – jak pamięć kulturowa, tyle że nie przechowują pragmatycznych instrukcji, lecz kosmologie, wartości i aksjomaty kultury, w zgodności z którymi głęboka wiedza społeczeństwa jest przekazywana z pokolenia na pokolenia”<sup>25</sup>. Czyżby dyskutowana społeczność znajdowała się w takim liminalnym stanie, zagrożenia i zawieszenia, na który reakcją jest rodzaj rozproszonego rytuału, gdzie jednym z symbolicznych wehikułów na drodze w nieznaną, jest nasz bohater, którego *fizis* przywołuje nie tylko obraz bohatera kulturowego, lecz i karnawałową, ironiczną maskę (Hatcher powiada, że „sztuka działa lepiej, gdy nie jest brana zbyt poważnie!”<sup>26</sup>)? Odpowiedź twierdząca na to pytanie byłaby przyznaniem obecności i w tym przypadku odwiecznej jedności sztuki i rytuału, jednostkowej twórczości i społecznej dynamiki, gdzie twórczość i jej recepcja składa się na stan nieustannej transgresji, dla której odniesieniem i tworzywem jest całościowo rozumiany gmach kultury.

## BIBLIOGRAFIA

Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

<sup>25</sup> V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 202.

<sup>26</sup> E. Hatcher, *Art as Culture*, s. 165.

- Balara M., *Spiski kotlik dukatów. Gawędy ludowe*, wyd. 2, popr., Kraków 2013.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.
- Condon K., „*Learning, Though*”: *Environmental Art. As a Creative Process*, w: *Arts in Earnest. North Carolina Folklife*, ed. by D.W. Patterson, Ch.G. Zug III, Durham 1990, s. 179–191.
- Foucault M., *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.
- Gablik S., *Conversations Before the End of Time. Dialogues an Art, Life & Spiritual Renewal*, New York 1995, s. 410–433 [online], [dostęp: 11.06.2012]. Dostępny w Internecie: <www.nyu.edu/classes/bgk/web/gablik.pdf>.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Glassie H., *The Spirit of Folk Art. The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*, New York 1989.
- Hatcher E.P., *Art as Culture. An Introduction to the Anthropology of Art*, New York 1985.
- Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, wyd. 2, Poznań 2005.
- Lubaś M., *Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”*, w: *Tworzenie i odtwarzanie kultury. Tradycja jako wymiar zmian społecznych. Studia z dziedziny antropologii społecznej*, pod red. G. Kubicy, M. Lubasia, Kraków 2008, s. 33–70.
- Maquet J., *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven 1986.
- Ossowski S., *Dziela*, t. 1: *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966.
- Oleńdzki J., *Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej*, Wrocław 1971.
- Piątkowska K., *Kultura a ikonosfera. Etnologiczne studium wybranych przykładów ze wsi współczesnej*, Łódź 1994.
- Piwocki K., *Artyści dnia siódmego*, Katowice 1971.
- Sontag S., *Styles of Radical Will*, New York 1969.
- Tomicki R., *Kultura – Dziedzictwo – Tradycja*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej, W. Paprockiej, t. 2, Wrocław 1981, s. 353–370.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.
- Westermann M., *Introduction*, w: *Anthropologies of Art*, ed. by M. Westermann, New Haven 2005, s. VII–XXXI.

### Streszczenie

Przedmiotem analizy jest twórczość rzeźbiarza-samouka z Niedzicy na Spiszu, która wpisuje się w narrację polityki regionalnych ostatniej dekady. Wykazuje ona znamiona swoistej *art brut*, rzeźby wymykającej się oglądowi estetyki i historii sztuki, pełni natomiast funkcję materialnego atrybutu rozproszonego rytuału służącego grze tożsamościowej w obrębie społeczności lokalnej. Funkcję tę podziela zresztą z innymi sferami estetyki – od form architektonicznych, poprzez wystrój wnętrz i ozdoby ogrodowe, po elementy dawnego folkloru (strój, muzyka, taniec). Znaczenia dzieł konstytuują się na metapoziomie praktyk codzienności kulturowej, której istotną cechą jest ścieranie się polskości i słowackości, globalizacji i re-witalizacji lokalności, mniejszościowych idei lokalnych/obcych elit i zapatrywań większości mieszkańców.

Słowa kluczowe: estetyka, *art brut*, tożsamość regionalna, rytuał, dziedzictwo kulturowe, tradycja

## JANOSIK IN SPISZ: “AESTHETIC RITUAL” AND REGIONAL IDENTITY

## Summary

The subject of the analysis is a self-taught sculptor's artistic activity from Niedzica in Spisz, which forms a part of the narratives of regional policies of the last decade. It manifests *art brut* characteristics, remaining outside aesthetics and art history criteria, while having a function of the material attribute of the dispersed ritual of identity within the local community. This function is shared by other spheres of aesthetics – from architectural forms, to interior design and garden decorations, to elements of the old folklore (dress, music, dance). The meanings of the art works are constituted on the level of the meta-cultural practices of everyday life, whose important feature is the clash between Polishness and Slovakishness, globalization and the revitalization of locality, the idea of local minority/foreign elites and the views of most residents.

Keywords: aesthetics, *art brut*, regional identity, ritual, cultural heritage, tradition